

비교영화연구의 방법과 과제*

하승우**

들어가며
비교영화연구의 방법으로서 이언어적 말걸기
폴 윌먼의 비교영화연구를 위한 방법론: '자본주의와의 조우'
비교영화연구의 사례로서 <오발탄>
결론을 대신하여

〈국문초록〉

이 글은 비교영화연구를 위한 이론적 틀의 정립을 시도하는 글이다. 미래의 비교영화연구를 위한 이론적 토대를 마련할 때, 우선적으로 고려해야 할 방법론은 번역의 방법이다. 이를 살피기 위해 이 글에서는 사카이 나오키가 『번역과 주체』(2005)에서 제시한 번역 개념을 살펴보면서, 번역 개념이 비교영화연구의 토대를 마련하는데 어떤 역할을 할 수 있는지 검토한다. 사카이는 두 개의 상이한 문화가 자신들의 문화를 하나의 통일적 단위로 인식하는 것이야말로 이미 두 개의 문화 사이에서 발생하고 있는 번역 과정을 억압하는 것이라고 주장한다. 쉽게 말해, 영어를 한국어로 번역하는 과정의 경우, 영어와 한국어간에 번역상의 오류와 오해가 발생하리란 것은 통념적으로 쉽게 이해될 수 있는 것이다. 그러나 번역 상의 오류는 영어와 한국어 사이에서만 발생하는 것이 아니라, 동일한 언어를

* 이 논문은 2013년도 정부재원(교육과학기술부)으로 한국연구재단의 토대연구지원금을 받아 수행된 것이다 (NRF-2012S1A5B4A01035829).

** 한국예술종합학교 영상원 영상이론과.

사용한다고 가정되는 공동체 내부에도 역시 존재한다. 다시 말해, 동일한 언어를 사용한다고 해서 그 언어를 사용하는 사람들 사이에 오해가 없으리란 보장은 처음부터 성립하지 않는다는 것이다. 이 글에서는 사카이의 주장이 비교영화연구를 위한 중요한 축으로 기능할 수 있음을 주장하면서, 이와 동시에 비교영화연구를 세계체계적 맥락 속에서도 살펴보고자 한다. 이를 위해, 이 글에서는 세계체계의 맥락에서 세계문학의 가능성을 타진했던 프랑코 모레티(Franco Moretti)의 문제들을 비판적으로 참조할 것이다. 세계체계 하에서 문학 텍스트의 생산이 외부적 형식과 지역적 소재의 협상과 타협에 의해 형성된다는 모레티의 주장은 세계문학 및 비교문학연구와 관련하여 매우 유용한 문제를 제기한다. 그러나 그럼에도 불구하고 외부적 형식과 지역적 소재의 대당 관계 자체를 재고할 필요가 있는데, 이는 외부적 형식이라는 것이 무엇보다도 자본주의와의 조우에 의해 대체될 필요가 있기 때문이다.

따라서 이 글에서는 비교영화연구에 관한 폴 윌먼(Paul Willemen)의 선구적 연구를 검토하면서 비교영화연구의 기초적 기반을 외부적 형식 대 지역적 소재의 대당 관계 대신에, 하나의 지역적 문화 텍스트가 자본주의와 조우하는 과정으로 여기고자 한다. 비교영화연구의 기반을 자본주의와의 관련성 혹은 역사의 ‘작동들’(workings) 속에서 사고하는 윌먼의 입장을 수용하면서, 이 논문은 우리가 다른 문화를 이해할 수 있다면, 이는 각각의 문화적 차이에도 불구하고 그 차이들을 관통하는 하나의 조건, 즉 자본주의적 경험에서 비롯된 것임을 강조할 것이다. 이와 같은 이론적 시도들이 구체적인 텍스트 분석에서 실제로 어떻게 행사되는지 살펴보기 위해 영화 <오발탄>(1961)을 비교영화연구의 관점에서 분석할 것이다.

주제어 : 번역, 사카이 나오키, 이언어적 말걸기, 프랑코 모레티, 세계문학, 폴 윌먼, 비교영화연구, 세계체계

들어가며

이 글은 비교영화연구의 방법을 위한 이론적 틀을 모색한다. 그러나 영화연구 진영 내에서 비교영화연구는 아직 활성화되지 않은 편이다. 비교영화연구를 위한 이론적 조건의 검토 역시 아직은 맹아적인 상태에 머물러 있다. 물론 비교영화연구에 기반한 연구가 전혀 없었던 것은 아니었다. 예컨대 이형숙은 1980년 후반부터 1990년대 중반 무렵에 이르기까지 한국사회에서 형성되었던 홍콩영화 신드롬을 분석하면서 홍콩영화가 한국영화 문화에 끼친 영향을 ‘문화적 근접성’(cultural proximity)의 시각에 입각해 분석한다.¹⁾ 이 논문에 따르면, 1980년대 후반부터 1990년대 중반 무렵까지의 시기는 할리우드 직배처럼, 할리우드의 문화 공급이 본격적으로 진행되었던 시기이다. 그러나 당대 한국 관객들에게 할리우드의 문화는 ‘문화적 근접성’이 떨어지는 경우에 해당되었고, 따라서 한국 관객들은 홍콩영화처럼 ‘문화적 근접성’을 공유한 것으로 가정된 아시아 문화에 좀 더 가깝게 다가가게 됐다는 것이다. ‘문화적 근접성’에 기반하여 동아시아 비교영화연구를 진척시키려는 시도는 분명히 매력적이지만, ‘문화적 근접성’론은 본질주의에 빠질 위험이 있다. 주지하다시피, ‘문화적 근접성’은 베네주엘라와 같은 라틴 아메리카에서의 텔레비전 시청 경향을 분석하기 위해 고안된 개념이다. 조세프 스트로버(Joseph Straubhaar)는 베네주엘라의 시청자들이 미국의 텔레비전 프로그램보다 멕시코처럼 문화적으로 ‘가까운’ 나라에서 제작된 텔레비전 프로그램을 선호하는 경향이 있다고 말하면서, 이를 ‘문화적 근접성’의 차원에서 설명한다.²⁾ 그러나 라틴 아메리카의 경우와 동아시아의 경우를 동일하게 비교할 수는 없을 것 같다. 왜냐하면 라틴 아메리카와 달리, 동아시아의 경우에는 공통된 언어를 사용하지 않을 뿐만 아니라, 피식민지의 경험이 각각의 지역

1) Lee Hyung-sook, "Peripherals Encounter: The Hong Kong Film Syndrome in South Korea," in *Discourse*, 28 (2&3), Spring & Fall, 2006.

2) Joseph Straubhaar, "Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity," in *Critical Studies in Mass Communication*, 8 (1), 1991.

적 환경에 따라 판이하게 다르게 나타났기 때문이다.

한편 비교영화연구 혹은 동아시아 영화연구를 바흐친이 말했던 ‘대화주의’라는 렌즈를 통해 진행시키려는 시도도 있다. 예컨대 민웅준은 그동안의 한류 연구가 수용자 연구에 치중해왔다는 점을 비판하면서 바흐친이 말했던 ‘대화주의’(dialogism)가 한류 및 동아시아 문화교류 현상을 설명하는데 중요한 역할을 할 수 있을 것이라고 주장한다.³⁾ 최근에 이르러 바흐친의 ‘대화주의’ 개념은 비교영화연구에서 통용되고 있는 주요한 이론적 틀 가운데 하나다. 한 문화가 다른 문화와 접촉하면서 발생하는 의미의 교류에 초점을 맞추는 ‘대화주의’ 개념은, 민족국가 경계를 넘어서는 초국적 문화현상으로서의 한류를 설명하기 위한 분석틀로 유용하게 사용될 수 있다.⁴⁾ 그러나 문화횡단과 교류를 분석하기 위해 바흐친의 이론적 틀을 끌어들이는 것보다 우선시해야 할 것은 ‘대화주의’라기 보다는 ‘창조적 이해’다. 이는 폴 윌먼 (Paul Willemen)의 선구적인 논문, 「민족적인 것」(The National)에도 잘 나타나 있다. 윌먼은 바흐친을 끌어들이는 것보다 ‘대화주의’보다 ‘창조적 이해’가 우선임을 잘 지적하고 있는데, ‘대화주의’가 한 문화와 다른 문화의 접촉과 만남을 설명하기 위한 분석틀이라면, ‘창조적 이해’는 한 문화가 다른 문화와 조우할 때 “다른 문화적 실천의 이해”를 바탕으로 하여 “자기 자신의 문화적 성운을 재인식하고 재사고하는”⁵⁾ 것을 뜻한다. ‘창조적 이해’에서 전제하는 비교의 방법은 하나의 실체화된 문화 정체성과 다른 문화 정체성 사이의 환원주의적, 기계론

3) Min Eungjun, “Hallyu Reconsidered through Bakhtin’s Dialogism,” in Kim Do-Kyun and Kim Min-sun (eds.), *Hallyu: Influence of Korean Popular Culture in Asia and Beyond*, Seoul National University Press, 2011.

4) 영화연구에서는 로버트 스태프(Robert Stam)와 엘러 쇼아(Ella Shohar)가 바흐친의 ‘대화주의’ 개념을 이론적 근거로 삼아 초국적 문화 혼종성에 대한 자신들의 연구를 발전시켜 왔다. 스태프와 쇼아는 바흐친의 대화주의를 다문화주의(multiculturalism) 영화연구의 주요한 참조점으로 설정한다. 이에 관해서는 Ella Shohar and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, 1994 참조.

5) Paul Willemen, *Looks and Frictions*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, p. 214.

적 비교에 있지 않다. 대신에 초점은 다른 문화 정체성과의 만남을 통해 나의 문화가 지금까지 알고 있어왔던 혹은 당연히 그러할 것이라고 가정해왔던 문화정체성의 경계를 근본적으로 ‘재인식’하는 것이다.

앞에서 언급했던 논문들보다 좀 더 발본적으로 비교문화연구 혹은 비교영화연구를 위한 기반을 닦으려고 했던 시도는 이와부치 고이치의 『아시아를 잇는 대중문화』에서 발견할 수 있다. 그는 이 글에서 일본에서 소비되는 아시아 대중문화와 일본 외의 지역에서 소비되는 일본의 대중문화를 비교한다. 여기서는 지면관계상 일본에서 소비되는 아시아 대중문화에 대해서만 설명하기로 한다. 1990년대 중반부터 시작된 일본에서의 아시아 대중문화 소비는 향수에 기반한 대중문화의 소비가 주류를 이루고 있다. 이와부치에 따르면, 일본에서 아시아 대중문화의 수용이 향수적 관점에 입각하여 수용되는 현상의 핵심에는, “일본과 ‘아시아’ 사이의 메울 수 없는 발전 격차가 존재하며 동시간성을 공유할 수 없다는 태도”⁶⁾가 놓여져 있다. 즉, 이 현상의 본질에는 일본의 ‘과거’가 아시아의 ‘현재’라는 관점이 있다. 이와부치에게 일본에서 아시아의 대중문화가 향수, 노스텔지어와 같은 수사에 힘입어 수용되고 있다는 사실은 일본이 아시아 지역과의 자본주의 발전의 차이를 지속적으로 유지하려는 시도로 읽힌다. 따라서 노스텔지어적 향수는 “일본이 아시아를 그리면서 잃어버린 순진 무구함과 꿈을 ‘낙후된 아시아’에서 발견하려는 태도”⁷⁾로 읽히며, 일본과 아시아 사이에는 자본주의 발전의 차이로 특징되는 ‘시차’의 문제가 엄연하게 존재하는 것이다. 이와부치의 관점은 비교영화연구 혹은 동아시아 비교문화연구를 진척시키기 위한 중요한 전망을 제시하고 있다. 1990년 중반부터 시작된 일본의 아시아 문화의 소비를 중립적인 관점이 아닌, 오리엔탈리즘의 재생산이라는 관점으로 바라보고 있다는 점에서 동아시아 문화횡단과 교통을 해석하기 위한 비판적 분석틀을

6) 이와부치 고이치, 『아시아를 잇는 대중문화』, 히라타 유키에·전오경 옮김, 또 하나의 문화, 2004, 217쪽.

7) 위의 책, 235쪽.

제시하고 있기 때문이다.

필자는 이와부치의 논점에 기본적으로 동의하지만, ‘시차’ 개념을 해석하는 것에 관해서는 생각을 달리한다. 이와부치가 주장한 일본과 아시아의 ‘시차’를 자본주의 발전의 정도에 따른 경제적 격차로 인식할 수도 있지만, 일본과 아시아의 문화 교류에서 발생하는 근본적인 교착으로 인식할 수도 있기 때문이다. 여기서 말하는 교착은 일본의 아시아 문화 소비에 근본적으로 번역할 수 없는 어떤 것이 존재한다는 점을 강조하는 것과 관련된다. 따라서 이 글에서는 이와부치의 논의와 다르게, 근본적인 교착과 한계를 통해서 또 다른 번역가능성을 상상하고 사고할 수 있는 계기를 마련하고자 한다. 요컨대 요점은 ‘시차’와 교착을 부정적인 계기로만 인식하지 말고, 생산적인 조건으로 인식할 수는 없는가 하는 점이다.

이런 관점에서 비교영화연구를 위한 이론적 틀을 모색할 때 우선적으로 고려해야 할 지점은 번역의 방법이다. 특히 번역 과정에 내재한 교착을 새로운 동아시아 공동체의 형성을 위한 조건으로 인식할 때, 사카이 나오키가 『번역과 주체』에서 제기한 질문들은 큰 도움을 줄 것으로 판단된다. 사카이는 이 책에서 두 개의 서로 다른 문화가 자신들의 문화를 자기-충족적 단위로 간주하는 것이야말로 이미 각각의 문화 형성체 내부에서 진행되고 있는 번역 과정을 배제하는 것이라고 인식한다. 우리는 흔히 동일한 언어를 사용할 때, 오해가 없다고 전제하면서 번역을 두 개의 실체화된 문화 사이에서 발생하는 것이라고 생각하는 경향이 있다. 사카이 나오키는 바로 이와 같은 인식적 태도를 문제 삼는다. 그에 따르면, 번역은 두 개의 문화 사이에서 발생하는 것이 아니라, 각각의 문화 형성체 내부에서 이미 작동하고 있는 것이다. 또 사카이는 각각의 문화 형성체에 내재하는 오해와 오류의 계기를 번역가능성을 위한 긍정적인 조건으로 인식하고 있다.⁸⁾

8) 사카이가 소통 과정에서 오해의 중요성을 강조하는 대목은 다음과 같은 인터뷰에서도 확인할 수 있다. “우리가 상식적으로 생각하는 번역은, 어떻게 하면 오해를 없앨 것인가 하는 방향으로만 가고 있습니다. 오해없는 투명한 커뮤니케이션

사카이가 제시한 방법은 앞으로의 비교영화연구 혹은 미래의 동아시아 비교문화연구의 윤곽을 그릴 때 고려해야 할 중요한 구성요소이다. 그러나 이 글에서는 사카이의 논의와는 조금 다른 차원에서 비교영화연구를 위한 방법 역시 존재할 수 있다고 주장할 것이다. 즉 이 글에서는 사카이의 입론을 충분히 긍정하면서도, 그의 주장에 비교를 가능케 하는 공통의 척도가 누락되어 있음을 지적할 것이다. 사카이가 제시한 입론이 비교불가능성을 강조하는 경향이 있다면, 후자의 입론은 비교가능성에 초점을 맞추는 경향이 있다. 그러나 불필요한 오해를 피할 필요가 있다. 여기서 비교의 척도를 제시한다는 것은 비교를 가능케 하는 초월적 척도를 마련한다는 의미가 아니다. 초월적 척도의 제시는 영화가 생산되고 수용되는 물적 맥락과 조건들을 간과하면서 모든 영화들에 적용시킬 수 있는 공통의 이론을 도입하는 것이고 그런 만큼 비교영화연구를 다시 예전으로 후퇴시키는 작업이기도 하다. 대신에 여기서 공통의 척도를 마련한다는 것은 비교영화연구를 세계체계라는 자본주의 체계의 맥락 속에서 사고한다는 것을 뜻한다. 각각의 내셔널 시네마가 나름의 자율성과 시간적 리듬을 확보하고 있지만, 그럼에도 불구하고 그것들 모두는 세계체계라는 공통의 맥락 속에서 인식될 필요가 있기 때문이다.

이런 점에서 세계체계의 맥락에서 세계문화의 가능성을 타진했던 프랑코 모레티의 이론적 틀은 비교영화연구를 위한 기초적 토대의 정립에 꽤 유용한 입지를 마련한다. 그러나 그럼에도 불구하고 모레티의 이론적 작업에도 한계는 있는데, 이는 모레티의 이론에 하나의 문화 생산물이 산업으로서의 자본주의와 조우하는 과정이 생략되어 있기 때문이다. 특

을 이념으로 하는 번역의 표상이 지배적이 된 것은 바로 그 때문입니다. 그런 의미에서 우리는 이러한 대화 과정에서 언제나 오해의 위험, 오해에 대한 공포와 맞닥뜨리지 않을 수 없습니다만, 우리는 바로 그러한 오해의 가능성으로 인해 서로의 오해를 용서해주며, 또 실제로 끊임없이 서로의 오해를 행동을 통해 어떻게든 바로잡으려고 하기 때문에, 역으로 우리 사이에 관계가 생겨날 수 있다고 생각합니다.” 사카이 나오키·임지현, 『오만과 편견』, 휴머니스트, 2005, 432-433쪽.

히 영화의 경우, 산업적 측면을 간과할 수 없기 때문에 모레티의 입론이 곧바로 비교영화연구에 도입되기에는 어려움이 있을 수밖에 없다. 따라서 이 글은 이제는 작고한 폴 월먼의 이론적 작업들이 비교영화연구의 미래를 위한 시금석으로 적합하다는 판단 하에, 그의 논의들을 상세하게 검토할 것이다. 폴 월먼은 비교영화연구의 척도를 “지역적으로 특정한 자본주의와의 조우”⁹⁾로 인식하면서, 비교영화연구의 지평을 자본주의 세계체계와의 맥락 속에서 살펴보고 있기 때문이다.

따라서 이 글에서 논의하려는 미래의 비교영화연구를 위한 기반을 형성하는 두 가지 중요한 구성요소는 첫째, 사카이가 제시한 오해와 오류에 기반한 번역 개념이고, 둘째, 폴 월먼이 제시한 ‘자본주의와의 조우’에 따른 각 내셔널 시네마의 비교가능성의 타진이다.

비교영화연구의 방법으로서 이언어적 말걸기

통상적인 차원에서 진행되는 비교영화연구는 한 문화가 다른 문화와 어떤 차이를 보이고 있는지 혹은 어떤 점에서 동일성을 공유하고 있는지를 기술하는데 초점을 맞춘다. 그러나 이보다 우선적으로 검토해야 할 것은, 한 문화를 이미 하나의 뚜렷한 문화 정체성을 보유하고 있는 고정된 문화 형성체로 설정해서는 안 된다는 점이다. 이는 사카이 나오키가 『번역과 주체』에서 강조하는 가장 핵심적인 주장이다. 그는 이 책에서 균질언어적 말걸기(homolingual address)와 이언어적 말걸기(heterolingual address)를 구별한다. 그에 따르면, 두 개의 실체화된 영역 사이에서 발생하는 번역에 대한 강조는 균질언어적 말걸기에 해당한다. 한 언어를 다른 언어로 옮기는 것을 번역이라 부르는 고전적 번역관은 균질언어적 말걸기의 대표적 사례다. “엄밀하게 말해서 우리가 하나의 텍스트를 다른 텍스트로 번역(또는 통역/해석)해야 하는 까닭은 두 가지 상이한 언어통일

9) Paul Willemen, “For a Comparative Film Studies,” in *Inter-Asia Cultural Studies*, 6 (1), 2005, p. 103.

체가 주어져 있기 때문이 아니다. 그것은 번역이 언어들을 분절한 결과 어떤 번역의 표상을 통해서 번역하는 언어와 번역되는 언어라는 두 가지 통일체를 마치 자기완결적인 실체처럼 정립할 수 있기 때문이다.”¹⁰⁾ 균질언어적 말걸기의 태도에서는 듣는 이가 말하는 이의 발언을 이해하는가 혹은 하지 못하는지가 중요하다. 반면에 이언어적 말걸기의 자세에서는 듣는 이가 말하는 이의 의견을 이해하리란 것은 처음부터 보장되지 않는다. 이언어적 말걸기는 “듣는 이가 단순히 복수든 간에 자신이 말하려는 것을 응당, 그리고 자동적으로 이해해줄 거라는 가정 없이 말을 걸어야 할 것이다. 물론 말하는 이는 자신이 말하는 것을 듣는 이가 이해하기를 바라겠지만 (이러한 욕망없이는 말을 거는 행위 자체가 이루어지지 않는다), 그 바램이 당연히 이루어질 것으로 생각해서는 안 된다.”¹¹⁾

사카이가 주장하는 번역 개념은 ‘실천으로서의 번역’과 ‘번역의 표상’간의 날카로운 구분에 근거한다. 통상적으로 우리가 어떤 언어를 번역한다고 할 때, 이러한 번역 과정은 우리의 언어와 타자의 언어를 실체화된 두 개의 영역으로 구분한 뒤에, 각각의 영역을 자족적인 통일체로 인식하면서 거기서 발생하는 번역의 적합성을 따지는 것으로 귀결되고 만다. 그는 이 지점을 매우 유효한 방식으로 공격한다. 사카이에게 한 언어를 다른 언어로 번역하는 과정은 두 개의 변별적 언어구성체를 기반으로 하지 않는다. 두 개의 변별적, 자족적 통일체를 구성하는 것은 ‘번역의 표상’에 해당한다. 반면에 ‘실천으로서의 번역’은 ‘번역의 표상’에 선행하는 것이다. 달리 말해, ‘번역의 표상’은 번역의 실천의 결과로 드러난 것이다.

‘실천으로서의 번역’과 ‘표상으로서의 번역’의 구별은 ‘말 걸기’(to address)와 ‘전달하기’(to communicate)의 구별에 대응한다. 사카이는 ‘표적을 겨냥하다’와 ‘표적을 맞추다’를 구별한다.¹²⁾ ‘표적을 맞추다’는 ‘표적

10) 사카이 나오키, 『번역과 주체: ‘일본’과 문화적 국민주의』, 후지이 다케시 옮김, 이산, 2005, 46쪽.

11) 위의 책, 57쪽.

12) 위의 책, 50쪽.

을 겨냥하다'의 결과다. 그러나 여기서 우선적인 것은 '표적을 겨냥하다'이지, '표적을 맞추다'가 아니다. 표적을 겨냥하지 않으면 표적을 맞추는 것뿐만 아니라 표적을 맞추지 못하는 것 모두 불가능하기 때문이다. 또한 '표적을 겨냥하다'는 '표적을 맞추다'에 시간적으로 우선하는 것만은 아니다. 물론 우리는 근대의 합리적 시간 표상에 익숙하기 때문에 '표적을 겨냥하다'가 '표적을 맞추다'에 시간적으로 우선한다고 생각한다. 그러나 여기에서 보다 더 중요한 것은 '표적을 겨냥하다'의 층위가 '표적을 맞추다'의 층위와 질적으로 다른 층위를 구성한다는 점이다. 기원은 그 기원에서 파생된 것들에 시간적으로 우선한다는 것만을 뜻하지 않는다. 기원은 그 결과들에서 파생된, 즉 사후에 재구성된 하나의 효과로 드러나는 지점이기 때문이다.

이런 맥락에서, 사카이는 '겨냥하다'가 '맞추다'와 다르듯이, '말 걸기'는 '전달하다'와 다르다고 주장한다. 그는 또한 이 관점에서 “말을 거는 행위가 메시지의 목적지 도달을 보장해주지는”¹³⁾ 않는다는 점을 강조한다. 표적을 겨냥하는 것이 표적을 맞추는 결과로 드러날지 표적을 맞추지 못하는 결과로 드러날지는 아무도 알 수 없기 때문이다. 따라서 우리가 '말 걸기'의 차원에서 우리라는 호칭을 사용할 때, 이때의 우리는 “‘우리’가 실제로 동일한 정보를 전달했는지 여부와 무관하게, 본질적으로 수행적인 관계를 가리킨다.”¹⁴⁾

사카이 나오키는 이언어적 말 걸기가 말 걸기와 전달하기의 간격과 균열을 가시화하는 것과 관련된다면, 균질언어적 말 걸기는 그 간격을 흐리게 하고, 그럼으로써 투명한 상호이해라는 환상을 강화한다고 비판한다. 같은 모국어를 사용하고 있기에 상대방이 나의 말을 오해없이 이해할 수 있으리라는 가정은 처음부터 그릇된 것이다. “‘우리’ 속에서 ‘우리’는 오해뿐만 아니라 이해의 결여와 항상 부딪쳐야 한다. 이렇듯 ‘우리’는 본질적으로 뒤섞인 청중들로 이루어져 있으며, 그 속에서는 말하는 이와

13) 위의 책, 50쪽.

14) 위의 책, 50쪽.

듣는 이의 관계를 잡음없는 공감의 전이로 상상할 수" 없다.¹⁵⁾ 이것이 바로 사카이가 강조하는 “비집성적(nonaggregate) 공동체”¹⁶⁾가 의미하는 바다. “비집성적 공동체에서 우리는 함께 있으면서 스스로를 ‘우리’라고 부를 수 있는데, 그것은 우리가 서로 떨어져있고 우리가 함께 있는 것이 어떤 공통된 균질성에도 기초하지 않기 때문이다.”¹⁷⁾ 우리로 불리워지는 공동체는 모든 의사소통이 투명하게 이해되는 그런 공동체가 아니다. 우리는 우리로 호명되는 공동체 내부에 이미 수없이 많은 오해가 있다는 것을 인정해야하며, 이것이 ‘실천으로서의 번역’ 과정에 해당된다. 그것은, 자신의 문화 정체성에 이미 언제나 타자의 문화 정체성이 기입되어 있다는 것을 뜻한다. 실천으로서의 번역이 하나의 운동 혹은 흐름과 맞닿아 있다면, 표상으로서의 번역은 ‘실천으로서의 번역’이 분절된 결과에 해당한다.

‘실천으로서의 번역’은 번역불가능성을 전제한다. 즉 내가 누군가에게 말을 걸 때, 그 과정은 언제나 그랬듯이 수없이 많은 오류를 전제로 한다는 것이다. 앞서서도 언급했듯이, 이는 반드시 우리가 우리의 말을 알아듣지 못하는 외국인에게 말을 할 때에만 해당되는 것은 아니다. 우리는 우리라고 범주화되는 공동체 안에서 말을 할 때도 언제나 오해에 부딪힐 수밖에 없다. 이러한 오해는, 사카이에 따르면, 매우 생산적인 계기로 인식될 필요가 있다. 번역 과정에서 발생하는 오해는 하나의 비정상 혹은 결핍으로 인식될 것이 아니라, 또 다른 관계를 구성하는 생산적인 과정으로 인식될 필요가 있다.

사카이 나오키에게 공식 역사는 이와 같은 오해와 오역의 과정을 배제하는 과정이다. 다시 말해, 불투명한 영역으로서의 오해와 오류를 투명하게 설명하는 과정이 공식 역사의 방법인 셈이다. 그러나 공식 역사가 의도적으로 망각하는 것은 공동체 내부의 ‘통약불가능성’이다. 따라서 사카

15) 위의 책, 49쪽.

16) 위의 책, 54쪽.

17) 위의 책, 54쪽.

이에게 ‘실천으로서의 번역’은 말하는 이와 듣는 이 내부에서 발생하는 것이지, 하나의 실체화된 언어 공동체와 또 다른 실체화된 언어 공동체 사이에서 발생하는 것이 아니다. 말하는 이에게 그 혹은 그녀가 의도하는 것과 의도된 것의 균열이 필연적으로 존재하듯이, 듣는 이 역시 ‘다종다양한’ 청중집단으로 구성된다. 따라서 ‘실천으로서의 번역’은, 항상 잡음과 소음, 이해불가능성과 번역불가능성을 자신의 구성요건으로 지니고 있다.

이처럼 번역불가능성이 전제되지 않을 때 균질언어적 공동체가 성립하게 된다는 사카이의 주장은 비교영화연구의 기반을 다지는 이론적 틀을 제시한다. 특히 사카이의 주장은 우리에게 다음과 같은 시사점을 던진다. 근대 민족-국가라는 차원에서, 민족과 국가의 관계는 일시적이라는 사실이다. 다시 말해, 균질언어적 회로로 흡수되지 않는 민족의 문제가 있으며, 그 민족의 문제는 단일한 기원을 전제한 것이 아닌 수행적인 성격을 띤다는 점이다. 이는 민족과 국가가 하이픈(-)으로 연결되어 있는 이유이기도 하다. 국가는 민족을 자신의 코드체계로 환원시키려고 하지만 민족은 항상 국가로 환원되지 않는다. 또한 국가로 환원되지 않는 민족의 차원에는 타문화의 흔적이 처음부터 개입되어 있으며, 따라서 문화 민족주의를 강조하는 균질언어적 문화란 처음부터 신화적이라는 사실이다. 사카이의 문제틀을 비교영화연구에 접합시키면, 한국영화라는 범주 자체가 남한 영화, 조선 영화, 충무로 영화 등 통약불가능한 이질적 단위로 구성된다. 또한 한국영화라는 범주는 홍콩, 타이완, 상하이, 연해주, 만주 등의 영화 문화 - 중국영화나 일본 영화처럼 민족-국가 단위를 배경으로 한 내셔널 시네마가 아닌- 가 처음부터 개입된 수행적 구성물이라는 점이다. 이런 점에서 사카이 나오키의 문제 설정은 매우 유효하다.

그러나 사카이 나오키가 제시한 적실한 문제설정에도 불구하고, 한 가지 누락된 점이 있다면 그의 이론적 틀에 전지구적 세계 체계 하에서 실제로 어떻게 비교영화연구를 실행할 수 있을지를 찾아보기 힘들다는 점이다. 사카이의 입론에 따르면, 한국영화와 일본영화를 비교할 때, 한

국영화에도 통약불가능성이 있고 일본영화에도 통약불가능성이 있기 때문에 두 개의 영화를 비교하는 척도는 각각의 문화 형성체 내부에서 발생하는 통약불가능성이라고 할 수 있다. 이 통약불가능성을 통해서 ‘비집성적 공동체’를 구성하는 것, 혹은 범아시아주의에 저항하는 차원에서의 새로운 인터-아시아를 상상할 수 있는 계기를 마련하는 것은 매우 시급한 사안이다. 그러나 비교의 척도를 문화 구성체 내부의 통약불가능성에 대한 강조로부터 세계체계로 이동시킬 필요가 있다. 물론 사카이는 『번역과 주체』에서 보편과 특수이 표면적으로 적대적으로 보임에도 불구하고 서로가 서로를 강화하는 공범 관계를 형성하고 있다고 예리하게 지적한다.¹⁸⁾ 그러나 이때 말하는 보편주의가 자본주의를 말하는 것인지, 하나의 원리 혹은 논리로서의 보편주의를 의미하는 것인지는 분명하지 않다.

이와 관련해 우선적으로 지적해야 할 것은, 비교의 잣대를 마련한다는 것은 비교를 가능케하는 공통의 초월적(transcendent) 잣대를 지향하지 않는다는 사실이다. 초월적 척도에 대한 강조는 각각의 영화가 생산된 사회적 배경과 맥락을 무시하고 모든 영화들에 적용시킬 수 있는 형식과 스타일을 입안하는 것으로서 비교영화연구를 다시금 예전으로 후퇴시키는 작업이기도 하다. 그 대신에 여기서 공통의 척도를 제시하다는 것은 비교영화연구를 세계체계의 사회·정치적 맥락 속에서 인식한다는 것을 뜻한다. 각각의 특수한 영화들이 생산된 사회적 조건과 맥락들은 모두 다르다. 하지만 그것들 모두는 세계체계라는 공통의 사회적 맥락 속에서 검토될 필요가 있다. 특히 영화는 문학과 달리 산업적 조건들에 더욱 민감한 매체이기 때문에 자본주의 세계체계라는 맥락을 도외시킬 수 없다. 특정한 이론에 어떤 내용이 부재한다는 점을 지적하는 것이 좋은 비평적 태도는 아니지만, 이론의 구성에서 반드시 포함되어야 하는 부분은 존재하는 법이다. 두 개의 상이한 문화 사이에서 발생하는 혼종적 문화 횡단의 관계에 주목할 때 간과해서는 안 될 것은 이와 같은 문화 횡단이 중심/주변

18) 위의 책, 267쪽.

의 위계적 관계를 특징으로 하는 세계체계와의 연관성 속에서 논의될 필요가 있다는 점이다. 물론, 이는 통약불가능성에 대한 사카이의 강조가 비교영화연구에서 불필요하다고 지적하는 것이 아니다. 정확하게 말하면, 통약불가능성에 대한 사카이의 주장은 세계체계적 맥락에서 비교영화연구를 모색하는 작업으로 ‘보충’될 필요가 있다. 김용규가 적절하게 지적하듯이, 우리에게 필요한 것은 “세계체계론적 시각이 갖는 거시적이고 관계론적인 사고를 견지하는 한편, 복합적이고 잡종적인 주체구성에서 사로잡힌 탈식민주의적 비평을 (반)주변부적 사회구조를 사고하기 위한 전략으로 전환하는 작업”¹⁹⁾이다. 이런 점에서 아래의 글에서는 비교영화연구의 기반과 토대를 전지구적 세계체계의 맥락 속에서 검토하는 일련의 작업들을 살펴볼 것이다.

폴 월먼의 비교영화연구를 위한 방법론: ‘자본주의와의 조우’

번역 과정에서 발생하는 오해를 강조하는 사카이의 주장은 결국 번역불가능성을 강조하는 주장들과 맞닿아 있다. 에밀리 애프터(Emily Apter)는 번역불가능성(untranslatability)의 중요성을 강조하면서, 최근 들어 파스칼 일 카사노바(Pascale Casanova)와 프랑코 모레티(Franco Moretti)의 경우에서처럼 세계문학에 대한 독해가능성을 강조하는 연구들이 증가하고 있다는 현상을 비판적으로 바라보고 있다.²⁰⁾ 그러나 애프터의 비판은 다소간 과도한 측면이 없지 않다. 왜냐하면 번역불가능성에 대한 강조가 번역가능성의 문제와 전혀 관련이 없는 것은 아니기 때문이다. 번역불가능성은 번역가능성을 발생시키기 위한 전제이자 조건이지 번역가능성과 전혀 관련이 없는 대립항은 아니기 때문이다.

거칠게 말하면, 아래에서 살펴볼 방법들과 이론들은 세계문학의 독해

19) 김용규, 「세계체제하의 비평적 모색들: 제임슨, 모레티, 칸클리니를 중심으로」, 『비평과 이론』, 제 6권 1호 (2001· 봄/여름), 209쪽.

20) Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso, 2013.

가능성에 초점을 맞추는 작업들이다. 이를 살펴보기 위해, 아래에서는 모레티가 「세계문화에 대한 몇 가지 단상」에서 제시한 개념들을 살펴볼 것이다. 모레티는 세계문화 논의를 펼치기 위해 세계문화에 관한 괴테와 맑스, 엥겔스의 진술을 언급하면서부터 시작한다. 모레티에 따르면 괴테와 맑스가 염두에 둔 것은 민족문화의 불가능성, 그리고 이 불가능성에서 연유하는 세계문화의 가능성이다. 괴테, 맑스, 엥겔스는 단수로 통용되는 세계문화를 강조했지만, 모레티가 보기에 실제적으로 이는 불가능한 작업이다. 그러나 그럼에도 불구하고 문학생산의 배경이 전지구적 자본주의 세계체계의 질서 속에서 하나의 경향으로 통합되고 있다는 사실을 부인할 수는 없을 것이다. 따라서 모레티에게 관건은, “무엇을 해야 하는가가 아니라 **어떻게** 할 것인가”이다.²¹⁾

그는 세계문화를 연구하는데 또 다른 장애물이 있음을 호소한다. 이는 현실적 어려움에 기반하는데, 무엇보다도 우리가 모든 세계문화를 읽을 수 없다는 것이다. 모레티에 따르면, “19세기에 출판된 소설만 3만권이 넘어 4만, 5만에 육박한다.”²²⁾ 우리들 중에 그 누구도 이 소설 전부를 읽을 수 없으며, 아마도 그렇게 시도하려는 사람도 없을 것이다. 유럽 이외에 지역에서 쏟아져 나오는, 그리고 앞으로는 쏟아져 나올 미래의 소설까지 합산한다면, “좀더 많이’ 읽는 것은 좋은 일이지만 해결책이 될 수는 없을 것이다.”²³⁾

우리가 지금까지 현존하는 모든 소설을 읽을 수 없다면, 소설 분석의 방법과 범주들을 변경시킬 필요가 있다고 모레티는 역설한다. 그러면서 모레티가 끌어들이는 것은 맑스 베버(Max Weber)가 언급한 방법론이다. 맑스 베버는, “다양한 학문의 범위를 규정하는 것은 ‘사물들’ 간의 ‘실제적인’ 상호연관성이 아니라 문제들 간의 개념적 상호연관성이다. 새로운

21) 프랑코 모레티, 「세계문화에 대한 몇 가지 단상」, 『세계의 문학』, 조형준 옮김, 민음사, 1999 가을, 제 24권 3호 통권 93호, 257쪽: 강조는 본문.

22) 위의 글, 258쪽.

23) 위의 글, 258쪽.

방법으로 새로운 문제를 연구할 때야 비로소 새로운 ‘과학’이 등장할 수 있다”²⁴⁾고 주장한다. 모레티는 베버의 방법론을 인용하면서, “세계문학은 하나의 대상이 아니라 **하나의 문제**, 새로운 비평 방법을 요구하는 문제”²⁵⁾라고 주장한다. 모레티에 따르면, 현존하는 수많은 텍스트 혹은 아직까지 읽히지 않은 텍스트들을 읽어나가는 것이 중요한 문제는 아니다. 여기에 하나의 단절을 도입할 필요가 있음을 역설하는 모레티는 새로운 이론과 방법론을 설정하기 위해서는 “도약과 도박, 그리고 가설이 필요하다”²⁶⁾는 점을 강조한다.

모레티의 방법론은 세계체계 하에서 세계문학연구의 가능성을 타진하는 것이다. 즉, 세계체계와 문학연구가 접합되는 방식을 염두에 두고 있는 것이다. 자본주의 세계체계는 하나이면서 동시에 불균등한 관계를 내포하고 있다. 흔히 ‘불균등 발전’으로 일컬어지는 세계체계 하에서 단수로 사용되는 하나의 세계문학은 불가능하다. 모레티가 언급했듯이, 맑스와 괴테가 말했던 단수로 사용되는 하나의 세계문학은 가능하지도 않거니와 바람직하지도 않다. 세계체계가 ‘불균등 발전’으로 특징지어진다면, 세계문학이라는 범주 역시 지속적인 불균등과 불평등의 관계를 함축하고 있다.

그렇다면 문학연구에서 ‘불균등 발전’은 어떻게 형상화되는가? 여기서 모레티가 끌어들이고 있는 주요한 이론적 자원은 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 이론적 틀이다. 제임슨은 가라타니 고진의 『일본 근대문학의 기원』에 붙인 서문에서 근대 일본문학의 형성에서 “일본의 사회적 경험의 소재와 서양 소설 구성의 추상적인 형식적 패턴 사이에 존재하는, 언제나 말끔하게 용접되지 않는 간극”²⁷⁾에 중점을 둔다. “어떤 문화가 근대 소설을 향해 움직이기 시작할 때는 항상 외부적 형식과 지역적

24) 위의 글, 258쪽.

25) 위의 글, 258쪽.

26) 위의 글, 258쪽.

27) 프레드릭 제임슨, 「다른 근대를 거울 삼아」, 가라타니 고진, 『일본근대문학의 기원』, 박유하 옮김, 민음사, 2002, 269쪽.

소재 간에 타협이 이루어진다”는 제임슨의 주장을 비판적으로 검토하면서, 모레티는 세계체계의 주변부에 속하는 문화들에서 근대 소설의 형성은 자율적으로 전개된 것이 아니라 “서구의 형식적 영향 (통상 프랑스나 영국에서 영향을 받았다)과 지역적 소재 간의 타협 compromise으로서 등장했다”²⁸⁾고 주장한다. 모레티는 기본적으로 제임슨의 주장을 수용하면서도 제임슨이 가라타니의 책에 붙인 서문에서 주장했던 바로서의 ‘타협’을 조금 다른 방향에서 이해한다. 제임슨이 주장하는 비교문학연구의 관계는 서구소설 구성의 형식과 그 형식들을 수용하는 지역의 경험이다. 모레티는 이러한 관점이 기본적으로 형식과 내용의 관계를 다루고 있다고 지적하면서, 그 관계망을 삼항적인 것으로 확대한다. “즉 외부적 형식, 지역적 소재, 그리고 **지역적 형식**. 이를 좀더 단순하게 이야기해 보기로 하자. 외부적 **플롯**, 지역적 **인물들**, 그리고 지역에 특정한 **서사적 목소리**”²⁹⁾가 바로 그것이다. 모레티가 이 세 가지 항목들 가운데서 강조하는 것은 마지막 항목, 즉 ‘지역에 특정한 서사적 목소리’다. ‘지역에 특정한 서사적 목소리’는 모레티에 따르면, 항상적으로 ‘불안정’한 것으로서 세계체계의 조건들이 문화적으로 형상화되는 방식을 나타낸다. 이 불안정함은 “역사적 조건이 형식 속에서 일종의 ‘균열’로 다시 나타나는”³⁰⁾ 것이기도 하다. 세계체계에 내재적인 불균등함은 텍스트의 외부를 지시하기는커녕, “텍스트의 형식 안에 깊숙이 자리잡는”³¹⁾ 것이다.

모레티의 의도는 하나의 문학 텍스트 안에 비가시적으로 존재하는 ‘불안정함’의 궤적을 통해 문학과 세계체계와의 관련성을 사고하는 것이다. 이를 통해 우리는 모레티의 입론이 분명히 세계문학연구, 더 나아가 비교문학연구의 전망을 위한 발판을 놓고 있음을 확인할 수 있다. 모레티 입론의 유효성과 정치적 효과에 큰 이의가 없음에도 불구하고, 우리는 약간

28) 위의 글, 263쪽.

29) 위의 글, 271-272쪽: 강조는 본문이며 번역의 일부를 수정했다.

30) 위의 글, 272쪽.

31) 위의 글, 273쪽.

다른 각도에서 그의 주장을 비판적으로 재고할 필요가 있다. 특히 외부적 형식과 지역적 소재라는 대당 관계의 적실성에 관해 질문을 던질 필요가 있는데, 이는 외부적 형식이라는 것이 무엇보다도 자본주의의 동력과 역학으로 대체될 필요가 있기 때문이다. 모레티 스스로 세계체계라는 맥락을 전제하고 있음에도 불구하고, 외부적 형식과 지역적 소재라는 대립구조는 하나의 문화 텍스트 생산을 세계체계의 원리, 즉 ‘불균등 발전’과 결부시키기에는 조금 부족해 보이는 것이 사실이기 때문이다.

이런 점에서 폴 윌먼은 모레티가 말했던 대당 구조의 한계를 비판하면서, 외부적 형식 대 지역적 소재의 대립구조 대신에, 한 지역에서 생산된 문화 텍스트가 자본주의와 조우하는 과정을 비교영화연구를 위한 기본적인 이론적 틀로 삼는다. 비교영화연구의 기반을 자본주의와의 관련성 속에서 사고하면서, 윌먼은 우리가 다른 문화를 이해할 수 있다면, 이는 각각의 문화적 차이에도 불구하고 그 차이들을 관통하는 하나의 조건, 즉 자본주의적 경험이 있기에 가능하다고 역설한다. 이는 영화가 기본적으로 산업의 관점을 빼놓고서는 이야기 할 수 없는 매체이기에 더욱 그러하다. 영화는 “필연적으로 산업화된 문화적 형식”이기 때문에 윌먼에게 비교영화연구 기반의 핵심은 “지역적 소재와 외부적 형식”의 대당관계가 아닌, “지역적 소재와 산업화 자체의 영향과 변형적 힘”에 있다.³²⁾

윌먼의 지적처럼, 영화라는 문화적 형식에 영향을 주는 산업화 혹은 근대화의 역학을 모레티의 경우에서처럼 단순히 ‘외부적 형식’이라고만 간주할 수는 없을 것이다. 전지구적 자본주의는 우리의 모든 일상적 삶에 규제적 원리를 제공하고 있기 때문에, 한 문화 텍스트의 다른 문화 텍스트와의 비교 및 참조는 자본주의라는 공통의 토대와의 연관성 속에서 파악될 필요가 있다. 또한 윌먼은 모레티가 전제하는 ‘외부적 형식’이라는 관점을 유지할 경우, 특정한 민족국가에서 발생한 문화적 형식을 자본주의와 동일시하는 우를 범할 수 있다고 지적한다. 예컨대, 할리우드를

32) Paul Willemen, *op.cit.*, p. 103.

자본주의와 동일시하는 실수를 범할 수 있다는 것이다. 따라서 한국영화를 포함한 각각의 내셔널 시네마들은 할리우드와의 대당관계 속에서 전개되는 것이 아니라, “지역적으로 특정한 자본주의와의 조우”(locally specific encounters with capitalism)³³⁾에 기반하여 전개되는 것이다. 이와 같은 대당 구조는 서구에도 동일하게 적용되는 것이다. 예컨대, 서구에서도 근대성의 과정은 자본주의 근대화와 지역의 타협 형성의 결과인 것이다. 비록 서구가 현 단계 자본주의 국면에서 일시적으로 지배적 헤게모니를 장악하고 있지만, 그렇다고 해서 비서구에서만 지역과 자본주의의 협상적 교섭이 진행된 것은 아니었기 때문이다. 따라서 “서구이건 비서구이건 간에 서사를 추동하는 동력은 하나의 동일한 동력”³⁴⁾에 기반해 있다. 그 동력은 물론 “자본주의의 사회적 관계의 재-형성, 즉 근대화”(capitalism’s re-formatting of social relations, that is to say, modernization)³⁵⁾인 것이다.

각각의 민족문화는 그 나름의 시간적 리듬과 궤적을 지니고 있다. 하나의 민족문화는 그 자체로 특수하며, 다른 민족문화와 변별적으로 구별된다. 그러나 상이한 시간적 리듬을 보유하고 있는 각각의 민족문화는 근대 자본주의라는 공통의 토대 하에서 자율적으로 작동하고 있다. 여기서 이 자율성의 정도와 방식이 ‘상대적’이라는 점에 유의할 필요가 있다. ‘상대적’이라는 표현에서 알 수 있는 것은, 각각의 민족문화가 나름의 상이한 시간적 궤적을 보유하고 있음에도 불구하고 ‘불균등발전’을 수반하고 있는 자본주의 체계와의 연관성 속에서 모순적으로 전개된다는 점이다. 따라서 비교영화연구를 발전시키기 위한 전제는 단지 다른 문화와의 비교를 통해 자신의 문화가 어떻게 같거나 다른지를 설명하는 데에 있지 않다. 물론 자신의 문화가 다른 문화와 어떻게 유사하거나 다른지를 규명하려는 작업 자체를 포기해서는 안 될 것이다. 그러나 이것은 비교영화연구

33) *Ibid.*, p. 103.

34) *Ibid.*, pp. 103-104.

35) *Ibid.*, p. 104.

를 위한 출발점이지 목표는 아니다. 하나의 문화가 다른 문화와 어떻게 다른지를 규명하기 위해서는, 하나의 특수한 사회 형성체 내부에서 모순들이 접합되고 계열화되는 방식, 즉 모순들의 배열의 양상들을 파악해야 한다. 이는 한 사회구성체 내부에서 모순들이 **특정적으로**(specifically) 접합되는 방식을 검토하는 것이기도 하다.³⁶⁾ 물론, 이 모든 것들의 공통된 토대는, 월레먼이 적절하게 지적했듯이, ‘지역적으로 특정한 자본주의와 의 조우’이다. 따라서 비교영화연구는 결국 하나의 사회구성체가 자본주의와 조우하면서 생기는 모순이란 무엇이며, 그 모순들은 어떻게 다른 모순들과 연관관계를 형성하고 있는지를 분석하는 것과 관련된다. 이는 월먼의 다음과 같은 질문을 이해하기 위한 열쇠를 제공한다. “어떻게 특정한 역사적 조건 내에서 형성된 문화 생산물이 다른 사회적 · 역사적 배열 하에서도 ‘이해될’ 수 있는가.”³⁷⁾ 이는 서구의 영화연구 학자들이 한국영화를 포함한 비서구 영화들을 어떻게 인식할 수 있는가의 문제이기도 하고, 또 역으로 한국의 영화학자들이 서구에서 제작된 영화 생산물을 어떻게 인식할 수 있는가의 문제이기도 하다. 결국 이 모든 질문들은 영화가 역사를 기입하는 방식을 어떻게 이해하는지에 따라 달라질 것이다. “만약 영화가 특정한 역사적 성운에 의해 배태된 문화적 산물임을 받아들인다면, 가장 중요한 이슈 중의 하나는 우리가 역사 그 자체를 이해하는 방식이 된다. 우리가 역사의 ‘작동들’(workings)을 이해하는 방식은 역사의 현존을 읽을 수 있게 해주며, 영화의 사회적 · 문화적 특정성을 읽는 방식을 제시해준다.”³⁸⁾ 월먼의 이와 같은 통찰은 매우 중요하다. 왜냐하면 지역적 체험(혹은 역사들histories)만을 지나치게 강조할 경우, 역사의 ‘작동들’(혹은 역사성historicity)에 대한 이해가 소홀해질 수 있기 때

36) 월먼의 입론의 배경에는 알튀세르가 말했던 과잉결정 개념의 흔적이 강하게 배어있는 것처럼 보인다. 그러나 월먼과 알튀세르의 관계를 언급하기 위해서는 별도의 지면이 필요하다.

37) 폴 월먼, 「한국영화를 통해 우회하기」, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 김소영 편저, 현실문화연구, 2006, 595쪽.

38) 위의 글, 596쪽.

문이다. 물론 다른 문화를 이해하기 위해서는 그 문화에 특수한 언어, 환경, 풍습 등을 이해해야 할 것이다. 우리는 어떤 영화를 이해하기 위해 그 영화가 제작된 역사적 지식과 배경을 필요로 한다. 우리는 어떤 영화에 대한 보다 나은 이해를 위해 그 영화를 맥락화할 필요가 있다. 그러나 역사적 맥락과 배경에 대한 강조가 반드시 역사적 조건들 및 ‘작동들’(역사성)에 대한 이해로까지 이어지는 것은 아니다. 구체적인 맥락을 이해하는 것도 중요하지만, 보다 더 시급한 것은 한 문화가 특정한 역사적 조건들 및 ‘작동들’을 어떻게 기입하고 있는가이다. 정리하면, 비교영화연구의 방법을 정립하기 위해 우선적으로 하나의 문화 텍스트를 구체적인 역사적 맥락에 연관시킬 필요가 있다. 그러나 이것은 필요조건이지 충분조건은 아니다. 따라서 관건은, 하나의 특정한 문화 텍스트가 그 사회구성체에 해당하는 특정한 모순들과 갈등들을 어떻게 기입하고 있는지를 검토하는 것이다. 그리고 아마도 이 지점이 앞으로의 비교영화연구를 위한 기초적 토대가 마련되는 지점일 것이다. 월먼은 예컨대 007 시리즈의 신작을 이해하는 것보다 인도 감독인 쿠마르 샤히니 (Kumar Shahani)의 영화를 이해하는 것이 더 쉽다고 말한다. 그 이유는 “이 영화에서 가정하는 역사의 작동방식은 나 역시도 공유하는 것이기 때문이다.”³⁹⁾

비교영화연구의 사례로서 <오발탄>

영화가 자본주의와 조우하는 과정이 미래의 비교영화연구를 위한 출발점이라면, 여기서는 <오발탄>(유현목, 1961)을 짧게 분석하면서 그 과정이 어떻게 드러나는지 검토해보기로 한다.

주지하다시피, 영화 <오발탄>은 한국전쟁 이후, 한국사회가 당면한 문제들을 고발한 것으로 알려진 이범선의 동명 단편소설(1955)을 영화화한 것이다. 이 영화는 한국전쟁 이후에 북한에서 피난을 내려와 대도시 서울에서 가난한 실랑민으로 살아가는 가장, 송철호에 관한 영화다. 송철

39) 폴 월먼, 앞의 글, 596쪽.

호는 사무직 서기로 일하면서 실성한 노모와 임신한 아내 및 딸, 그리고 한국전쟁에서 부상을 입고 제대한 동생 영호 및 미군을 상대로 매춘부가 된 누이 동생 명숙을 부양한다. 영화는 당대 한국사회의 민중들이 맞닥뜨리게 된 절망적인 상황을 묘사하는데, 이 모든 절망과 파국은 하루 동안에 발생한다. 철호의 아내는 출산 중에 죽고, 동생 영호는 권총강도로 체포된다. 사랑니를 뽑은 철호는 피를 흘리면서 서울의 거리를 목적없이 배회한다. 그는 결국 택시를 타는데, 어디로 갈지를 알려달라고 재촉하는 택시 기사의 부름에 병든 어머니가 반복적으로 말하던 ‘가자!’를 외칠 뿐이다.

우선 영화 <오발탄>을 종전의 해석체계와 다른 각도에서 살펴볼 필요가 있다. 예컨대 한국영화사에서 영화 <오발탄>은 확고부동한 정전의 위치를 차지하고 있는 것처럼 보인다. 여기에는 한국영화 비평 담론사에서 리얼리즘이 지배적 담론으로 자리잡아온 역사적 배경이 놓여져 있다. 지금은 그 영향력이 많이 줄어든 것처럼 보이지만, 여전히 리얼리즘은 한국영화 비평사에서 굳건하게 유지되고 있는 비평적 무기 가운데 하나이다. 물론 영화 <오발탄>이 개봉하고 난 뒤, 당대의 영화비평의 장에서 <오발탄>이 지금처럼 꽤 높은 평가를 받은 것은 아니었다.⁴⁰⁾ 김소연에 따르면, <오발탄>을 최고의 한국영화와 동일시하는 공식이 생겨난 것은 1980년대 초반으로 추정된다. “1983년 11월 영화평론가 협회 주최로 <오발탄>의 공개 시사회가 열렸고, 이듬해 5월 11일에도 다시 한번 시사회가 열리면서 이 영화는 새삼스레 매체의 재조명을 받게 된다.”⁴¹⁾ 이후 대학가를 중심으로 <오발탄>의 재상영 붐이 일어났고, 이러한 시도들이 이 영화의 인지도를 높이는데 크게 기여를 하였다. 1980년대에 사회적 리얼리즘이 주창되는 시대적 상황에서 네오리얼리즘이 새삼 주목받게 되었고, 이러한 배경에서 영화 <오발탄>이 무난하게 수

40) 김소연, 「<오발탄>은 어떻게 “한국 최고의 리얼리즘 영화”가 되었나?», 『환상의 지도: 한국영화, 그 결을 거슬러 길을 묻다』, (울력, 2008), 69쪽.

41) 김소연, 앞의 글, 71쪽.

용될 수 있었던 것이다. 그러나 김소연의 지적대로, 이러한 시도들은 어쩌면 서곡에 불과할지도 모른다. “1992년 계간 『영화언어』의 발행인 전양준과 부편집인 장기철이 책임편집한 무크지 『단한 현실 열린 영화』 두 번째 권이 오롯이 유현목 감독 작품론으로 꾸며짐으로써 새로운 세대 영화인들에 의한 <오발탄>의 재추대 과정은 정점에 달한다.”⁴²⁾

그러나 이 영화가 드러내는 것은 리얼리즘의 문제가 아닌, 서구로부터 강제적으로 이식되어 온 자본주의적 근대성과 당대의 한국사회가 어떤 방식으로 조우하고 있는가의 문제다. 따라서 리얼리즘의 관점에서 <오발탄>을 칭송하는 것은 여전히 반영론의 시각에 갇혀 있음을 자인하는 것이다. 얼 잭슨 주니어(Earl Jackson Junior) 역시 이와 유사한 맥락에서 영화 <오발탄>을 ‘리얼리즘’의 가치로 해석하는 대신, 오히려 이 영화가 리얼리즘의 가치를 넘어선다는 점을 효과적으로 지적하고 있다.⁴³⁾ 그는 1960년대 한국영화 씬에서 리얼리즘 영화들의 ‘예외들’을 찾는 대신에, 리얼리즘적 재현의 정전으로 일컬어지는 <오발탄>이 사실은 리얼리즘적 가치체계와 판단구조를 넘어서고 있다고 주장한다.

물론 <오발탄>은 당대의 사회적 조건과 맥락들을 반영한다. 이 영화는 1959년과 1960년 사이에 촬영되었으며, 전후 남한 사회가 직면한 상황을 절망적으로 그리고 있다. 예컨대 한국전쟁 참전군인인 영호와 미군을 상대로 양공주가 된 명숙은 당대 남한의 사회적 현실들을 반영하는 기표들이다. 그러나 이때의 반영은 굴절과 변형을 포함하는 반영이다.

42) 김소연, 앞의 글, 74쪽: 물론 <오발탄>에 대한 평가가 리얼리즘에 입각해서만 이루어졌던 것은 아니었다. 유현목의 영화를 모더니즘의 관점에서 바라보기 시작한 비평들이 나오기 시작했고, “일단 이 영화의 스타일을 모더니즘으로 규정하려는 시도가 나타난 이후, 기계적으로 <오발탄>=리얼리즘 영화라는 등식을 적용하는 비평들은 대부분 사라졌다.” (김소연, 앞의 글, 91쪽) 그러나 이 영화를 모더니즘적인 관점에서 바라보는 견해가 리얼리즘에 대한 맹목적 집착에서 크게 벗어났다고 보기 어렵다. 중요한 것은 리얼리즘/모더니즘의 대당 구조를 넘어선 새로운 문제들의 정립이다.

43) 얼 잭슨 주니어, 『한국 영화에서 주체의 재현: <오발탄>과 <나쁜 영화>를 중심으로』, 『문화연구』 2012년 1권 2호, 242쪽.

이 영화는 당대의 사회적 조건을 반영하면서, 이와 동시에 영화적 말걸기 양식을 통해 당대 사회에 내재한 긴장관계를 드러내고 있다. 무엇보다도 이 영화는 인물들 사이에서 발생하는 불안정한 동요와 긴장을 통해 당대의 사회적 총체성에 대한 ‘인식적 지도그리기’를 실천하고 있다.

예컨대 철호는 어느 날 문득 경찰서로부터 자신의 여동생 명숙이 늦은 시각까지 거리에서 배회하고 있다는 통보를 받는다. 철호가 경찰서에서 명숙의 신원을 보증하고 있는 동안, 카메라는 전경에 위치한 철호의 얼굴을 클로즈업으로 잡는다. 그러나 그가 신원보증을 하기 위해 잠시 머리를 숙이고 있는 동안, 다시 말해 그의 얼굴이 프레임 밖으로 사라지는 동안, 열려진 문을 통해 여동생 명숙이 프레임 안으로 들어온다. 철호가 얼굴을 들면서 프레임 밖에 위치한 경찰과 계속 대화를 나누는 동안에도 명숙의 모습은 작게나마 동일한 프레임 안에 위치해 있다. 카메라는 각각의 인물에 동등하게 시점을 부여하지 않는다. 또 카메라는 인물마다 시점을 나누어주지도 않는다. 대신에 카메라는 전경에 철호를 후경에 명숙을 배치시키면서, 그리고 보다 중요하게는 초점을 철호에게만 맞추으로써 둘의 관계를 비대칭적인 방식으로 보여주고 있다. 이는 둘 사이의 관계가 ‘위계적’으로 구성되어 있음을 강조하고 있는 것이다. 곧 이어 철호와 명숙은 경찰서를 나와 거리를 걷는다. 그러나 그 둘은 일정한 거리를 유지하면서 걷는다. 철호가 앞에서 걷고 명숙이 그 뒤를 따라가며 카메라는 둘 다를 한 프레임 안에 담아낸다. 두 명의 인물을 한 프레임 안에 붙잡기 위해 영화는 카메라 트래킹을 시도한 것이다. 이윽고 철호는 자신이 일하는 회사의 건물 안으로 들어가고 명숙은 프레임 밖으로 나간다. 여기에서 영화는 그 둘의 관계가 더 이상 좁혀질 수 없는 회복불가능성의 관계에 놓여져 있다고 말하고 있다.

철호와 명숙의 관계에서 그려진 것처럼, 영화 <오발탄>은 인물들의 화해 불가능성을 제시함으로써 당대 한국사회에서 모순들이 접합되는 방식을 알레고리적으로 표현하고 있다. 특히 이 장면은 명숙이 미군을 상대로 매매춘을 한 이후에 일어난 장면이다. 남한내 미군의 주둔은 해방

과 전쟁 그리고 냉전의 시대가 도래하고 있음을 알리는 지표다. <오발탄>은 이런 점에서 당대 남한의 사회적 조건들을 드러내고 있다. 그러나 이 영화는 사회적 조건들을 드러내면서 이와 동시에 한국의 근대화 과정에 내숙한 복잡한 모순들을 영화적 말걸기 양식을 통해 드러내고 있다. 복합적 모순들로 응축된 근대성의 동력과 역학에 ‘영화적’으로 응답하고 있는 것이다. 위에서 언급했듯이, 이 영화는 철호와 명숙, 둘 사이의 거리를 좁히려는 시도를 근본적으로 ‘봉쇄’함으로써 당대 남한 사회가 자본주의와 조우하는 과정이 근본적인 모순과 장애에 의해 추동되고 있음을 보여주고 있다. 따라서 이 영화는 당대의 한국사회의 현실을 리얼리즘적인 방식으로 반영하는 것이 아닌, 남한 사회 내부에서 모순들이 중첩적으로 갈등하고 결합하는 방식을 ‘서술’하고 있다.

특히 이 영화의 도입부 시퀀스 장면을 살펴 볼 필요가 있다. <오발탄>은 이 씬에서 당시의 한국 사회에서 복합적인 모순들이 어떻게 ‘과잉결정’되고 있는가를 압축적으로 묘사하고 있다. 폴 월먼은 「한국영화를 통한 우회」(2006)라는 글에서 영화 <오발탄>을 분석하면서 이 시퀀스에 관해 언급하고 있는데, 그의 언급은 <오발탄>에 대한 본격적인 분석은 아니지만 앞으로의 비교영화연구를 위한 새로운 가능성을 제시한다는 점에서 주목할 만하다. 월먼의 분석에 따르면, <오발탄>은 도입부 시퀀스에서부터 “시선을 주목시키는 방식에 문제가 있음”⁴⁴⁾을 보여준다. “1920년대 그리고리 코진체프와 레오니드 트라우버그의 작품 같은 러시아 모더니즘을 연상시키는, 근대적 디자인의 바(bar) 유리문을 통해 거리에서 찍힌 첫 번째 쇼트는 마치 근대성의 공간이 가로막아진 문을 ‘넘어서야’ 도달할 수 있는 것처럼 보인다.”⁴⁵⁾ 뒤이어 나오는 장면에서, 카메라는 양복을 입은 세 명의 참전 군인들을 보여준다. 그리고 그들 가운데 한 사람, 즉 경식이 목발을 짚으며 거리를 걷고 있다. 경식은 상이군인이

44) 폴 월먼, 「한국영화를 통해 우회하기」, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 김소영 편저 (현실문화연구, 2006), 577쪽.

45) 앞의 글, 577쪽.

된 자신의 처지를 비판하며 명숙과의 파혼을 결심하는데, 그럼에도 불구하고 명숙은 경식의 마음을 돌리려고 애쓴다. 경식이 걷고 있는 장면을 멀리서 훑쳐보고 있던 명숙은 한복을 입고 있으며 경식의 뒤를 따라가고 있다. 하지만 둘의 관계는 평등하게 대등한 대화를 나누는 관계가 아니다. 앞서 철호와 명숙의 관계에서처럼, 이 장면에서도 경식이 앞서 나가는 반면, 명숙은 경식을 뒤따르고 있으며, 영화는 그들을 한 프레임 안에 잡아내기 위해 카메라 트랙을 사용하고 있다. 월면은 이 장면을 다음과 같이 묘사한다. “근대성은 거리에 있는 화자의 관점에서 그다지 달갑지 않지만(모더니즘적 디자인의 이면에서 군인들이 출현하는 술 취하고 폭력적인 공간), ‘전통’의 공간이 유지되는 것 역시 더 이상 불가능한 상황”이다.⁴⁶⁾ 이 시퀀스를 구성하는 미장센의 각 요소들—근대적 디자인으로 형상화된 모던한 분위기의 술집, 양복을 입은 경식과 한복을 입은 명숙—은 당대의 역사적 무게와 질료들을 표현한다. 이런 점에서 <오발탄>은 한국 사회의 역사적 조건들을 반영하는 영화다. 그러나 그럼에도 불구하고 이 영화를 반영론의 잣대로만 판단할 수는 없다. 오히려 이 영화가 제시하는 것은 월면이 말했듯이, 전통으로의 회귀도 불가능하고, 그렇다고 서구적 근대화의 가치를 맹목적으로 표방할 수도 없는 불가능한 상황이다. 전통 한복을 입은 명숙과 전쟁 후유증 때문에 고통받고 있는 경식을 하나의 동일한 프레임 안에 담아 두려는 시도를 통해, <오발탄>은 당대 한국사회에서 근대적인 것과 비근대적인 것이 충돌하는 양상을 포착하고 있다.

영화의 도입부 시퀀스를 좀 더 자세하게 분석할 필요가 있다. 이 시퀀스의 첫 장면은 거리에서 찍힌 것인데, 유리창 너머에서 모던한 분위기를 물씬 풍기는 바의 내부를 담아내고 있다. 사람들이 모여 술을 마시고 있는 이 공간은 한국의 전통적인 선술집 같은 공간이 아니며, 근대적 장식과 조명으로 가득찬 이국적 분위기의 술집이다. 월면이 이 장면을 “근대

46) 앞의 글, 577-578쪽.

성의 공간이 가로막아진 문을 ‘넘어서야’ 도달할 수 있는 것처럼 보인다”라고 말한 것처럼, 이 장면은 한국사회에 이식된 근대화 과정이 매끄럽게 진행되는 과정이 아니라는 점을 시사한다. 자본주의 근대성의 한국사회로의 이식은 투명한 과정이 아니다. 그것은, 강제적 이식 과정과 이에 뒤따른 착취와 수탈의 관계를 포함하고 있다. 그러나 투명성의 논리에 기반한 근대화 과정은, 자신이 제어할 수 없는 불투명한 문턱을 통과해야 한다. 이는 앞에서도 언급했던 번역불가능성의 문제와 맞닿아 있다. 따라서 <오발탄>의 도입부 시퀀스에서의 첫 번째 쇼트는 바로 이처럼 투명성과 불투명성의 변증법적 긴장 관계를 지시하고 있으며, 근대적 자본주의와의 조우가 언제나 번역불가능한 무엇인가를 내포하고 있음을 함축한다. 이 영화에서 시선의 대상들을 빗금치는 것은 영화의 다른 장면에서도 지속적으로 반복되는 패턴이다. 술집에서 영화와 그의 동료들이 술을 마실 때, 혹은 철호가 집안의 내부를 바라볼 때 자주 등장하는 것은 테이블이나 기둥처럼 관객의 시선을 가로막는 어떤 장애물의 삽입이다.

카메라가 술집 내부에 있던 영화, 경식, 그리고 그들의 동료인 상이군인들을 비출 때, 그리고 이 장면이 그 술집에서 스며 나오는 여자의 웃음소리와 병치되고 있는 동안, 경식과 그의 동료들은 술집에서 나오려고 한다. 카메라는 왼쪽으로 향하며, 인물들 역시 출입문 쪽을 향해 이동한다. 그러나 술집 내부에서 거리로 나오는 장면은 경식에 의해 지연된다. 목발을 짚고 있는 경식이 몸을 가누기가 힘들어 술집 출입문의 유리창을 깨트리게 된 것이다. 영화는 여기서 커트를 한다. 영화는 상이군인들, 특히 경식이 술집 내부에서 외부로 나오는 장면을 커트함으로써 이 영화가 내부와 외부의 접촉면에 초점을 맞추고 있음을 강조한다. 술집 내부에 있는 사람들이 바로 밖으로 나오는 순간에 영화가 커트되고 있다는 사실은 이 영화가 내부와 외부의 경계면에서 발생하는 불안을 담아내고 있기 때문이다. 또한 공간적인 측면에서 내부에서 외부로의 이행이 급작스럽게 중단되는 것은 시민사회 공공영역(public sphere)이 아직 활성화되지 않았음을 방증하기도 한다. 공공영역이 기본적으로 사적이었던 영역이

공공적인 영역으로 전환되는 지점이라면, 도입부 시퀀스의 첫 번째 쇼트는 당대 남한 사회에서 공공영역의 역할이 근본적인 봉쇄에 의해 방해받고 있음을 알리고 있다.

이처럼 공간은 이 영화를 이해하기 위한 열쇠를 제공한다. <오발탄>은 철호 가족이 살고 있는 해방촌과 화려한 상품 이미지와 네온사인으로 뒤덮인 서울의 도심 한복판을 대조시킨다. 근대화가 진행되면서 급격하게 변모하는 도시 풍경, 그리고 이로 인한 빈민 지역의 팽창을 담아내고 있는 것이다. 해방촌은 해방 직후 남산과 용산 등지에 조성된 곳으로, 이북에서 내려온 실향민들이 거주하던 곳이었다. 한국 전쟁 이후 이곳은 실향민들과 더불어 이북에서 월남한 월남민들이 판잣집을 짓고 집단적으로 정착하는 공간이 되었으며 서울의 대표적인 빈민지역 가운데 하나였다. 공간의 형상화의 측면에서 눈여겨 볼 점은 철호와 그의 가족이 살고 있는 해방촌과 쇼 윈도우의 상품들로 넘쳐나는 서울 도심의 소비 공간을 매개하는 곳이 거리라는 점이다. 이 영화에서 거리는 도심의 소비 공간과 해방촌으로 표시되는 절망의 공간의 경계에 위치하고 있다. 철호는 해방촌으로도 돌아갈 수 없고 상품으로 식민화된 소비 공간으로도 진입할 수도 없다. 따라서 거리는 철호의 머뭇거림을 대변하는 공간이다. 그는 해방촌의 좁다란 골목길을 거쳐 집에 들어가려고 하지만 집 안에서 들려오는 소리는 화면밖에서 들려오는 사운드, 즉 어머니의 ‘가자’뿐이다. 그는 여기에서 머뭇거린다. 영화의 후반부, 임신을 하다 죽은 아내를 뒤로 하고 철호는 거리를 배회한 후에 택시를 타고 다니며 서울의 도심을 횡단한다. 그는 한 공간에 안정적으로 머무르지 않으며 단지 공간과 공간 사이에서 이동할 뿐이다. 그러므로 이 거리는 ‘봉쇄’의 공간이다. 앞에서 살펴본 것처럼, 이 거리는 명숙과 경식의, 혹은 명숙과 철호의 근본적인 화해불가능성을 확인하는 공간이다. 그것은 또한 근대적인 것과 비근대적인 것이 충돌하는 지점이기도 하다. 또 다른 장면도 있다. 영호가 은행을 털기 위해 은행 안으로 들어간 이후부터 경찰에 의해 붙잡힐 때까지, 영화는 일련의 사람들이 십자가를 들고 행진하는 모습을 보여주는가 하

면, 청계천에서 목을 매단 엄마와 엄마의 등 뒤에서 우는 아이, 그리고 노동자들의 시위 모습을 보여준다. 영화가 거리를 통해 가시화하는 것은 당대 남한 사회 내부에서 근대화 과정이 복합적 모순과 갈등적 절차를 함축하고 있다는 것이다.⁴⁷⁾

한편으로 <오발탄>을 비슷한 시기에 만들어진 <하녀>(김기영, 1960)과 비교해보는 작업도 흥미로울 것이다. <하녀>를 포함한 김기영의 영화들은 경제권을 장악한 아내와 강렬한 성적 에너지로 충만한 하녀/정부의 대당 구조로 이루어져 있다. 여기서 남성 주인공은 무능력한 시선의 주인공이 되며, 두 개의 대당 사이에서 머뭇거리고 망설이고 있다. 또한 <하녀>에 대한 많은 독해들은 1층과 2층 사이에 위치한 계단을 강조한다. 그러나 조금 각도를 달리해서 보면 <하녀>에 관한 다른 방식의 독해도 가능할 것이다. 우선 동식의 집안 내부에 위치한 장식들을 살펴볼 필요가 있다. 2층 벽면에 걸린 앤틱 시계들과 피아노, 그리고 텔레비전 등은 서구 부르주아 문화에 대한 모방이면서 그것들이 번역된 결과다. 그러나 이 번역의 과정에서 누가 번역가의 위치를 차지하고 있는가의 문제를 되짚어 볼 필요가 있다. 필자가 보기에 번역가의 위치를 점유하고 있는 것은 하녀다. 왜냐하면 영화는 하녀의 시선을 통해 동식의 집안 내부를 들여다보는 구조를 취하고 있기 때문이다. 하녀는 동식이 조경희에게 피아노를 가르치고 있는 동안, 그 옆방에 있으면서 동식과 조경희가 말하는 것을 보거나 듣는다. 카메라는 트래킹 쇼트로 2층에 위치한 하녀와 동식을 동시에 비추는가하면, 동식의 동선을 하녀의 시선이라는 매개를 통해 전달한다. 여기서 하녀가 맡은 역할을 번역가로 볼 수 있다면, <하녀>는 번역이 언제나 매끄러운 과정이 아니며 근본적인 불가능성을 내포한 과정이라는 점을 분명히 밝히고 있다. <오발탄>이 해방촌과 서울 도심의 소비 이미지 사이에서 발생하는 동요를 거리 이미지를 통해

47) <오발탄>을 공간적인 측면에서 분석한 또 다른 연구로는 변재란, 「유현목 영화에서의 도시 서울 읽기-〈오발탄〉(1961)과 〈수학여행〉(1969)를 중심으로」, 『영화연구』 49호, 2011, 157-186쪽 참조.

드러낸다면, 여기서 거리는 양쪽 공간을 매개하는 역할에서 비매개의 지점으로 전화된다고 말할 수 있다. 그곳은 ‘단락’ (short circuit)이 발생하는 공간이다. 매개의 공간에서 비매개의 공간으로의 전화, 그리고 ‘단락’의 발생 등은 에티엔 발리바르(Étienne Balibar)가 마르크스를 끌어들이며 정치와 경제의 영역을 매개하던 공간으로서의 법이 무효화되는 지점을 말했던 것과 그 방식의 차원에서 유사하다.⁴⁸⁾ 발리바르에게 법은 정치와 경제의 영역을 매개하는 영역이다. 그러나 ‘단락’의 발생은 정치와 경제의 영역이 순식간에 비매개의 지점으로 전화될 때 발생한다. 따라서 발리바르에게 정치경제학 비판은 “정치경제학이 확립한 분리를 확인하는 것이 아니라 그것을 반박하고 무효화하는 것이다.”⁴⁹⁾ 이런 점에서 <오발탄>은 두 개의 대립되는 영역이 ‘단락’되는 지점을 상연한다. 반면에 영화 <하녀>는 매개의 영역을 강조하는 영화다. 하녀의 시선을 통해서 서구 부르주아 문화가 어떻게 번역되고 있는가를 지켜보는 이 영화는 <오발탄>처럼 매개에서 비매개로의 전화를 강조하기 보다는, 매개가 지닌 타자성을 극한까지 추구한 영화라고 볼 수 있다. 결론적으로 두 영화는 비슷한 시기에 만들어진 영화이지만, 영화가 자본주의와 조우하는 과정을 특정한 방식으로 다르게 표현하고 있는 셈이다.

결론을 대신하여

지금까지 비교영화연구의 관점에서 <오발탄>을 분석하였다. 다시 처음으로 돌아와, 비교영화연구의 조건들과 원칙들을 사고한다는 것은 무엇을 의미하는가? 위에서 언급했듯이, 우선 영화 <오발탄>을 기계적 반영론의 잣대로 판단해서는 안 될 것이다. 영화 <오발탄>에 대한 폴 윌먼과 얼 잭슨 주니어의 분석에서도 살펴볼 수 있듯이, 이 영화를 기계

48) 에티엔 발리바르, 「맑스의 계급정치 사상」, 『역사유물론의 전화』, 서관모 엮음, 민맥, 1993, 231쪽.

49) 같은 글, 232쪽.

적 반영론의 판단체계로 해석할 경우, 서구 이론가/평론가들은 근본적으로 한계를 느낄 수밖에 없다. 왜냐하면 사회적 맥락과의 지시관계를 반영의 정확성에 기반해서 판단한다면, 서구에 기반한 학자들은 근본적으로 전후 한국사회에 대한 이해나 인식이 부족할 수밖에 없기 때문이다. 이 문제와 관련해서, 기본적인 전제는 “‘다른’ 문화의 예술이 그 문화의 경계를 넘어서도 이해될 가능성이 있다는 사실은 부인될 수 없다”⁵⁰⁾라는 점이다. 그것은 영화가 드러내는 근본적인 질문이 단지 역사적인 소재의 상연이 아니라, 역사적 동학과 과정, 그리고 이에 대한 인식 가능성의 문제이기 때문이다. 그리고 이처럼 영화를 통해 당대 사회의 총체성에 대한 인식이 가능해질 때, 바로 이 지점에서 미래의 비교영화연구를 위한 밑그림이 그려질 것이다.

월면의 입장에 동의하건 하지 않건 간에, 월면의 선구적인 연구는 많은 연구자들에게 깊은 영감을 주었던 것이 사실이다.⁵¹⁾ 물론, 월면의 분석들에 내재한 한계 역시 존재한다. 한 문화 형성체의 자본주의와의 조우, 그리고 여기서 발생하는 모순들의 양상과 방식을 파악하는 것은, 구체적 역사 보다는 역사성에 대한 강조로 이어지면서 ‘역사 없는 역사성’의 모순을 반복할 여지가 있기 때문이다. 이는 앞으로 진행될 연구에서 분명히 검토되어야 할 사항이다. 그럼에도 불구하고, 월면의 비교영화연구를 향

50) 같은 글, 595쪽.

51) 물론 월면만이 비교영화연구를 시도했던 것은 아니다. 한국의 영화학자, 김소영 역시 비교영화연구 방법론에 입각하여 허우샤오시엔의 <희몽인생>과 임권택의 <취화선>을 선구적으로 분석한 바 있다. 아울러 김소영은 ‘비교의 망령’이라는 관점에서 식민지 조선과 일본 제국의 대당 속에서 비교영화연구를 시도한 바 있다. 미츠시로 요시모토(Mitsuhiro Yoshimoto) 역시 폴 월레먼의 기본적인 문제틀, 즉 ‘자본주의와의 조우’를 검토하면서 이 문제틀이 일본영화연구에 적용될 수 있는 가능성에 대해 질문한다. 이에 관해서는 각각 Kim Soyoung, “Postcolonial Film Historiography in Taiwan and South Korea: The Puppetmaster and Chihwaseon” in *Inter-Asia Cultural Studies*, 9 (2), 2008, Kim Soyoung, “Comparative Film Studies: Detour, Demon of Comparison and Dislocative Fantasy” in *Inter-Asia Cultural Studies*, 14 (1), 2014, Mitsuhiro Yoshimoto, “A Future of Comparative Film Studies” in *Inter-Asia Cultural Studies*, 14 (1), 2014 참조.

한 선구적 연구는 여전히 시사하는 바가 크다.

비교영화연구는 이제 막 걸음마 단계를 지난 것처럼 보인다. 그리고 기존의 비교영화연구에 관한 축적된 자료들이 많지 않기 때문에 앞으로의 비교영화연구 역시 많은 시행착오를 거칠 수밖에 없을 것이다. 그러나 문제를 조금 다른 각도에서 살펴보면, 오히려 이처럼 뒤늦게 출발하는 시도들이 전혀 다른 각도에서 새로운 문제들을 생산해낼 수 있을지도 모른다. 상황이 그렇다면, 뒤늦은 출발은 어쩌면 다행스러운 일이 아닐까?

국문

- 김용규, 「세계체제하의 비평적 모색들: 제임슨, 모레티, 칸클리니를 중심으로」, 『비평과 이론』, 제 6권 1호. 2001-봄/여름.
- 변재란, 「유현목 영화에서의 도시 서울 읽기-〈오발탄〉(1961)과 〈수학여행〉(1969)를 중심으로」, 『영화연구』 49호, 2011.
- 사카이 나오키, 『번역과 주체: '일본'과 문화적 국민주의』, 후지이 다케시 옮김. 이산, 2005.
- 사카이 나오키·임지현, 『오만과 편견』, 휴머니스트, 2005.
- 얼 잭슨 주니어, 「한국 영화에서 주체의 재현: 〈오발탄〉과 〈나쁜 영화〉를 중심으로」, 『문화연구』 2012년 1권 2호.
- 에티엔 발리바르, 「맑스의 계급정치 사상」, 『역사유물론의 전화』, 서관모 엮음, 민맥, 1993.
- 이와부치 고이치, 『아시아를 잇는 대중문화』, 히라타 유키에·전오경 옮김. 또 하나의 문화, 2004.
- 폴 월먼, 「한국영화를 통해 우회하기」, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 김소영 편저, 현실문화연구, 2006.
- 프랑코 모레티, 「세계문학에 대한 몇 가지 단상」, 『세계의 문학』, 조형준 옮김, 민음사, 1999 가을.
- 프레드릭 제임슨, 「다른 근대를 거울 삼아」, 가라타니 고진, 『일본근대문학의 기원』, 박유하 옮김, 민음사, 2002.

영문

- Apter, Emily, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso, 2013.

- Kim Soyoung, "Postcolonial Film Historiography in Taiwan and South Korea: The Puppetmaster and Chihwaseon," in *Inter-Asia Cultural Studies*, 9 (2), 2008.
- _____, "Comparative Film Studies: Detour, Demon of Comparison and Dislocative Fantasy," in *Inter-Asia Cultural Studies* 14 (1), 2014.
- Lee Hyung-sook, "Peripherals Encounter: The Hong Kong Film Syndrome in South Korea" in *Discourse*, 28 (2&3), Spring & Fall, 2006.
- Min Eungjun, "Hallyu Reconsidered through Bakhtin's Dialogism" in Kim, Do-Kyun and Kim, Min-sun (eds.), *Hallyu: Influence of Korean Popular Culture in Asia and Beyond*, Seoul National University Press, 2011.
- Mitsuhiro Yoshimoto, "A Future of Comparative Film Studies" in *Inter-Asia Cultural Studies*, 14 (1), 2014.
- Shohat, Ella and Stam, Robert *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, 1994.
- Straubhaar, Joseph "Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity" in *Critical Studies in Mass Communication* 8 (1). 1991.
- Willemsen, Paul, *Looks and Frictions*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- _____, "For a Comparative Film Studies" in *Inter-Asia Cultural Studies*, 6, (1), 2005.

〈Abstract〉

A Method and Task for Comparative Film Studies

Seung Woo Ha

(Korea National University of Arts)

This paper analyses the founding conditions for comparative film studies. In order to perform this task, it examines the notion of an 'heterolingual address' suggested by Sakai Naoki (2005). In his definition of translation, it does not refer to a mutual relationship between one culture and another, but refers to an incommensurable gap of one culture itself. The notion of Sakai's translation constitutes an essential part of a future comparative film studies. The thesis also claims that there can be the other methods in developing a theoretical condition for comparative film studies. That is because comparative film studies needs to be understood as a specific form of social relationships within the force-field of world system. Franco Moretti(1999)'s idea on world literature and comparative literature is also examined here. While Morreti offers an excellent formulation for a possible comparative studies, I argue that we need to go beyond his notion, because a culturally specific product is a product from its encounter with capitalism rather than a compromise between foreign form and local material. In this sense, this paper examines the political valence of Paul Willemen's suggestion on comparative film studies and examines how this notion can be productively articulated through the analysis of *An Aimless Bullet* (1961).

Keywords : Translation, Sakai Naoki, Heterolingual Address, Comparative Film Studies, Paul Willemen

논문접수일 : 3.15 / 심사기간 : 3.16 - 4.5 / 게재확정일 : 4.10
