

태국영화에 재현되는 태국의 양면성*

- 1990년대 말부터 2000년대 초반 태국영화들을 중심으로

김필남**

| 국문초록 |

1990년대 말, 이른바 ‘뉴 타이시네마’의 첫 작품이 등장한 이후 세기 전환기에 이르면서 태국영화는 월드시네마의 일부로 알려지기 시작하며 투자가 쏟아지기 시작한다. 이후 신인과 증견 감독이 영화계로 유입되면서, 관객들의 장르 선호도도 변화되었고 기존의 영화 서사형식과 포맷, 새로운 관객층의 증가, 극장 개봉 경쟁이 치열해지는 등 영화산업의 전반에 큰 변화가 일어나기 시작한다. 하지만 뉴 타이시네마가 일으킨 변화는 긍정적이지만은 않았다.

당시 아시아의 여러 국가가 그러했듯이 태국영화계 또한 전 세계적인 경제 침체와 맞닥뜨렸고 대내외적으로 정치적 격변과 자연재해까지 겪었으며 영화에 대한 중심 계획의 부재 등의 악조건을 맞았던 시기였기 때문이다. 이런 사정으로 태국영화계는 신규 시스템이 섞여 있어 생기는 갈등, 영화 제작 등이 체계적으로 돌아가지 못하는 열악한 사실 등 복합적이고 중층적인 문제들이 해결되지 않은 채 내부적인 문제들이 쌓여만 가는 상황이었다. 그럼에도 소수지만 사회적 양심을 부르짖는 사회파 영화¹⁾, 예술을 지향하는 작가주의 영화, 대중에게 사랑받는 상업영화 등이 만들어지면서 동남아시아에서 주목해야 하는 영화 생산지가 되어간다. 이 지점에서 본

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2021S1A5B5A17055175).

** 경성대학교 창의인재대학 미래인재교양학부 강사(feel456@hanmail.net)

1) 태국의 사회파 영화는 김지석이 말하는 바처럼 1970년대 초 태국의 의식 있는 감독들이 열악한 제작환경과 엄격한 검열을 뚫고 사회문제를 진지하게 파헤치는 영화를 만들었기 때문에 가능했다. 즉 이들 영화는 태국의 민주화 운동으로부터 비롯된 것이다. 김지석, 『아시아 영화를 읽는다』, 한울, 1996, 48쪽.

고는 태국영화의 여러 문제에도 불구하고 예술성과 상업적인 측면에서 주목할 만한 성과를 어떻게 얻어 가는지 확인하기 위해서, 태국영화의 역사와 주요 감독들의 영화를 살펴보고 그들이 그려내는 태국의 모습을 영화를 통해 분석해보고자 한다.

주요어: 태국, 이산, 로컬, 환상, 근대

| 차례 |

1. 아시아 영화의 발견
2. 태국영화에 나타나는 ‘태국 적인 것’의 재현
 - 1) 태국을 다시 쓰는 태국영화
 - 2) 우스꽝스런 도시, 방콕
3. 태국적인 것의 일치와 불일치
 - 1) 현실과 환상의 ‘이산’ 지역
 - 2) ‘이산’과 ‘정글’의 이미지
4. 나가며

1. 아시아영화의 발견

세계영화사 안에서 아시아영화의 범주는 없다. 아시아라는 지정학적 범주도 논쟁적이며 영화라는 매체의 한계와 범주 역시 진술하는 일은 쉬운 문제가 아니기 때문이다. 그럼에도 통상적으로 아시아영화라고 할 때 한중 일이나 대만, 홍콩, 서남아시아, 중동아시아, 동남아시아를 아울러 지시하고자 하며, 바로 이 때문에 아시아영화는 지정학적 범주이되 하나의 이름으로 포괄할 수 없는 복수적인 영화를 지시하기 위한 편의적인 용법으로 받아들이고 있다. 요컨대 아시아영화가 서구중심적인 관점과 할리우드 영화를 대타적으로 두면서²⁾ 첫째, 서구 중심적 영화가 다루지 못한 영역과 둘째, 할리우드 영화산업의 진출에도 불구하고 나름의 영화적 경계를 형성

하고 있는 영역들을 아시아영화라는 용법을 함축한다고 할 수 있다.

우선 서구중심적인 영화적 가치나 미학과는 '다른 것'에 대한 명명으로 아시아영화라는 관점을 살필 필요가 있다. 이른바 주류 영화사와 영화미학의 시각에서 영화를 예술로 규정하려는 논의들에서 비유럽과 비할리우드에서 생산된 영화 가운데 일본영화 정도를 제외하고는 아시아영화는 언제나 변방으로 취급되어왔다. 달리 말해 아시아영화는 아직 예술의 자격을 부여받지 못할뿐더러, 보편적 영화미학이 제기하는 기준이나 형식에 도달하지 못한 것으로 암암리에 가정해왔다. 이러한 관점은 한편으로는 아시아 영화를 타자화하는 것이지만, 아시아영화라는 변방과 주변이 없이는 보편적 영화사와 미학이 성립될 수 없음을 의미한다. 즉 영화의 예술적 가치가 아시아영화의 존재 없이는 성립될 수 없었다는 것은 아시아영화에 대한 의존이라는 의미와 다르지 않다.

실제로 영화가 아니라 확장영화(expanded cinema)에 대한 관심이 대두되고 이에 대한 연구가 활발히 이루어지면서, 아시아영화에 대한 관심이 증대되기 시작했다는 것은 시사하는 바가 크다.³⁾ 기존의 규범적 영화가 다루지 못하는 시각성과 관객성의 체험에 대한 관심이 이루어지면서, 서구영화의 역사와 미학을 다루는 기존 관점과 다른 테크놀로지의 실험과 영상에 대한 접근법에 대한 이해가 필요해졌고 이 과정에서 아시아영화가 요청되

2) 강내영, 「열린 아시아, 닫힌 민족주의 아시아 영화커뮤니티의 성과와 한계」, 『영화연구』 50호, 한국영화학회, 2011.12, 10~11쪽.

3) 확장영화(Expanded Cinema)라는 용어는 1960년대와 1970년대에 걸쳐 영미와 유럽에서 다양하게 시도된 비-규범적(non-normative) 형태의 영화 및 비디오 작품들 혹은 이벤트들로 멀티스크린, 갤러리 프로젝션, 라이브 프로젝션과 퍼포먼스의 결합 등을 폭넓게 포괄한다. 따라서 이는 (국내에서 언젠가부터 “21세기 학문과 예술의 지향점”으로 전유되고 있는) “예술과 기술의 결합”에 대한 흥미로운 실험결과들이고, 그러한 결합의 모태가 된 20세기 초 역사적 아방가르드의 계승이며, 예술형태에 대한 장르구분을 무력화시키는 현대예술의 한 경향의 출발점이자, 디지털 미디어아트的重要한 전사(prehistory)다. 김지훈, 「확장영화, 그 모호한 대상이 우리에게 시사하는 것들」, <http://aliceon.tistory.com/1213>에서 직접 인용.(검색일: 2022.10.25.)

였기 때문이다. 서구에서의 확장영화가 1960년대와 70년대 이후 본격화 되었다는 것은 영화에 대한 규범적 범주가 적절하지 않을뿐더러, 그런 방식으로 영화예술을 한정하고 독립적인 매체로 파악하는 것은 불가능하다는 지적은 더 이상 영화를 서구중심적인 가치가 충족되는 매체로 볼 수 없다는 뜻이다.

다음으로 할리우드 영화 산업의 시장을 아시아영화가 다채롭게 형성하고 있다는 점이다. 근대화 과정 속에서 서구적 근대성이나 유럽적 보편성으로 환원될 수 없는 근대경험을 가지고 있던 아시아 국가들이 이 경험을 다루기 위해서는 자본이나 시장의 규모에 따라 이루어져야 했다. 아시아 인구가 전 세계 인구의 대부분을 차지하지만, 식민지를 경험하고 강제로 자본의 체제에 편입해야 했던 아시아 국가들이 할리우드 중심인 시장에서 영화와 같은 문화상품을 팔기 위한 시스템을 갖추기 어려웠다.⁴⁾ 한국 또한 홍콩영화의 부흥과 합작 영화 붐 시기에 자본을 댄 것이 아니라, 배우나 로케이션 장소 제공이 거의 전부였다는 사실은 아시아영화의 이동이 어려웠다는 점을 시사한다.⁵⁾

1970년대 이후 포드주의 생산양식이 한계에 봉착하게 되는데 아시아영화에 대한 재발견이 이루어지는 시기는 공교롭게도 전지구적 자본의 새로운 재편과 맞물린 시기에 이루어졌다. 포드주의에서 포스트포드주의로 재

4) 자본주의의 내적 변동을 포드주의에서 포스트포드주의(유연적 축적체제)로 파악한 하비에 따르면, 지정학적 위치는 다만 특정한 국가의 좌표이지만 한 것이 아니라, 자본의 위계에 따라 이루어진 '배치'이기도 하다는 것을 보여준다. 자본에 의해 이루어진 각 국가의 지정학적 배치는 생산의 분업화를 전지구적인 방식으로 재편했는데, 하비는 이를 '포드주의'라고 명명한 바 있다. 노동집약적 산업이 아시아에 집중적으로 이루어진 것도 이때문이었다. 데이비드 하비, 최병두 옮김, 『데이비드 하비의 세계를 보는 눈』, 창비, 2017, 610~620쪽 참조.

5) 아시아 각 국가들의 영화정책이 수행한 통제와 검열 역시 아시아영화의 이동이 쉽지 않았다는 것을 보여주는 사례이다. 한국에서 이루어진 영화수입쿼터제와 일본영화와 문화에 대한 민간의 수입금지도 이를 잘 보여준다. 그럼에도 제도적, 정책적으로는 쉽지 않았지만, 아시아영화의 이동이 멈추었던 적은 없었다.

편된 자본의 지정학적 배치는 아시아의 여러 국가들로 하여금 산업의 탈구축과 문화적 재편성을 강제했다. 이로 인해 아시아는 대대적인 경제 위기를 겪었지만, 그동안 문화적으로 활성화될 수 없었던 아시아의 가치들이 이 과정에서 발견되고 발굴되기 시작한다. 예컨대 부산국제영화제와 같은 국제영화제가 탄생하면서 아시아영화의 창구가 되었고, 새로운 영화언어로 소개할 수 있었다.⁶⁾ 즉 아시아 지역에서 생산된 영화들이 새로운 영화언어로 각광을 받으면서 세계적으로 관심이 고조되어 간 것이다.

이 흐름 속에서 태국영화 또한 예술영화와 상업영화 양자에서 성공을 거두며 주목받는다. 태국영화는 연간 2500만 명 정도의 영화 관객을 가진 나라로 시장 규모는 크지 않지만 자국 영화 점유율이 20%에 달하며 지속적인 성장세를 보여 왔다.⁷⁾ 1990년대 말, 이른바 '뉴 타이시네마'의 첫 작품이 등장한 후 세기 전환기에 이르면서 태국영화는 월드시네마의 일부로 알려지기 시작하고 투자가 쏟아진다. 신인과 중견 감독이 영화계로 유입되는가 하면 관객들의 장르 선호도가 변화되었고 기존의 영화 서사형식과 포맷, 새로운 관객층 증가, 극장 개봉 경쟁이 치열해지는 등 영화산업 전반에

6) 부산국제영화제 '아시아 영화의 창' 섹션은 서구영화제에 알려지지 않았던 감독들의 영화를 소개함으로써 아시아에서 활동하고 있던 젊은 감독들을 세계영화사의 작가 구도에 진입시키는 성과를 이루어낸다. 그로 인해 이 섹션은 아시아 영화의 중심적인 판권 역할을 맡았다고 할 수 있다. 이때 영화제는 아핏차퐁 위라세타쿤 같은 태국의 젊은 감독이나 지아 장커, 차이밍량, 장 밍, 프룻 켄, 루우 예, 에릭 쿠 등의 작품을 조명하고 적극적으로 그들의 영화를 상영했다. 이는 세계영화산업의 변방을 서구 주체의 시각에서 다양성을 수용하는 형태가 아니라 비서구 주체의 시각을 견지하고 이를 중심으로 세계영화를 재편하는 역할까지 포함한다. 강소원, 「부산국제영화제의 아시아 관련 프로그램의 변화와 그 성격에 대한 연구: 개·폐막작, 아시아 영화의 창, 뉴컨텐츠를 중심으로」, 『영화』 2권 2호, 부산대학교영화연구소, 2009, 88쪽.

7) 태국은 한때 세계 10위권의 영화 다량 생산국이기도 했다. 1927년부터 1987년까지 3000여 편의 영화가 제작되었다. 또한 태국은 자국영화의 기반이 비교적 강한 편으로 몇몇 히트작은 태국영화 전체 시장의 흥행 수입을 올려놓기도 했다. 2000년 〈철의 여인들〉, 2001년 〈방라잔〉과 〈킬러 타투〉, 〈수리요타이〉는 태국영화 사상 가장 많은 돈이 투자된 영화로 개봉 2달 만에 7억 바트(210억원)를 벌어들였는데 이는 역대 흥행수입 1위이던 〈타이타닉〉의 2배가 넘는 수치이다.

서 변화가 일어났다. 그렇지만 뉴 타이시네마가 일으킨 변화는 긍정적으로만 전개되지 않았다.

아시아의 여러 국가가 그러했듯이 태국영화계는 전 세계적인 경제 침체와 맞닥뜨렸고 대내외적으로 정치적 격변과 자연재해를 겪었으며 영화에 대한 중심 계획의 부재 등의 악조건을 맞기도 했다. 이런 사정으로 태국영화계는 신규 시스템이 섞여 있어 생기는 갈등, 영화 제작 등이 체계적으로 돌아가지 못하는 열악한 사실 등 복합적이고 중층적인 문제들이 해결되지 않은 채 쌓여만 가는 상황이었다. 그럼에도 소수지만 사회적 양심을 부르짖는 사회파 영화⁸⁾, 예술을 지향하는 작가주의 영화, 대중에게 사랑받는 상업영화 등이 만들어지면서 동남아시아에서 주목해야 하는 영화 생산지가 되었다. 이때 태국영화의 여러 문제에도 불구하고 예술성과 상업적인 측면에서 주목할 만한 성과를 어떻게 얻는가를 확인하기 위해서는 먼저 태국영화의 역사와 태국을 대표하는 영화감독들의 영화세계를 살피고 영화적 전략들을 검토할 필요가 있다.

2. 태국영화에 나타나는 ‘태국적인 것’⁹⁾의 재현

태국영화가 주목받을 수 있었던 데는 태국 사회가 갖는 문제들을 담아냄으로써 이루어졌다고 해도 과언이 아니다. 태국의 젊은 감독들은 태국의

8) 태국의 사회파 영화는 김지석이 말하는 바처럼 1970년대 초 태국의 의식 있는 감독들이 열악한 제작환경과 엄격한 검열을 뚫고 사회문제를 진지하게 파헤치는 영화를 만들었기 때문에 가능했다. 즉 이들 영화는 태국의 민주화 운동으로부터 비롯된 것이다. 김지석, 앞의 책, 48쪽.

9) 영화적 이미지가 국가 표상과 완전히 일치하지 않으면서도 태국의 사회문화적 이미지와 연루되어 있다는 점에서 ‘태국적인 것’으로 명명하고자 한다. 뿐만 아니라 태국적인 것은 태국이라는 국가와 일치하지는 않지만 태국사회에서 배제되거나 은폐된 삶과 영역을 포착할 수 있도록 하는 개념이라는 점에서 활용되었음을 밝힌다.

근현대사에서 발생한 민주주의를 둘러싼 갈등과 경제적 문제들은 물론이거니와 태국 현실을 영화언어로 구성했다. 특히 태국영화는 태국에서 가장 가난한 이산(isan)지역과 수도 방콕을 재현하거나, 도시와 농촌의 간극, 전통과 문명(근대화)의 교차하는 모습, 남성과 여성의 도식적인 설정을 통해 개인의 삶에 다가갔다. 이때 태국영화 속에서 발생하는 크고 작은 문제들은 개인으로부터 비롯된 것이 아니라 태국 근현대사 과정에서 발생한 것임을 감독들은 영화언어로 보여준다.

1970년대 이후 등장한 태국 사회파 영화들은 비록 태국의 영화 문화산업을 압도할 만큼 활성화되지는 못했지만 민주화 운동의 산물이라는 점과 영화를 통해, 태국 내의 역사쓰기를 다시 하고 있다는 점에서 태국사회의 무의식을 함축하고 있다. 1997년 IMF가 아시아 전역으로 확대되면서 경제적으로 타격을 입지만, 흥미롭게도 태국영화는 바로 위기의 시기에 새로운 물결을 형성하기 시작했다.¹⁰⁾ 이 시기에 개봉한 영화들 중 상당수가 상업적으로 성공을 거두면서 태국영화와 영화산업의 미래를 전망할 수 있도록 했다. 물론 이 시기의 영화들에서 예술적이거나 미학적인 차원은 테크놀로지와 영화적 주제 사이의 거리를 좁히지 못하면서, 부족한 면을 노출한 것이 사실이다. 그러나 이 시기부터 태국 내에서도 ‘새로운 영화 담론’에 대한 갈망이 현실화 되었고 1990년대 후반부터 태국영화는 새로운 부흥기에 접어들었다고 할 수 있다.

태국 최초로 영화가 공개된 것은 1897년으로 정치적 문제와 밀접한 관계를 맺으며 영화산업이 성장한다. 초창기 태국영화는 대부분 상류층이 즐

10) 아시아의 영화들이 이 시기로부터 일종의 르네상스를 구가했음을 알 수 있다. 포드주의적 산업 구조에서 문화와 예술이 아시아국가에서 긍정적인 취급을 받지 못했다면, 문화와 예술이 새로운 산업으로 급부상하는 시기와 맞물려, 영화적 부흥을 이루었다는 사실을 주목할 필요가 있다. 일본영화가 대체로 침체기로 접어든 반면, 저개발국가와 개발도상국의 지위에 있던 아시아 국가들에서 영화에 대한 관심이 고조되었다. 한국에서도 IMF를 전후한 시기에 영화에 대한 남다른 관심, 영화산업 지원의 활성화, 영화제의 형성이 뒤따랐던 것도 우연일 수 없다.

졌고 1937년 할리우드를 견학한 파누판 유콘(Panupan Yukol) 왕자가 ‘타이 영화사’(Thai Film Company)를 설립하면서 왕족의 후원 내지 직접적인 참여형태를 통해 영화 산업이 이루어졌다. 이후 태국은 뮤지컬과 사극 장르를 중심으로 연간 250여 편이 제작되는 영화 호황기를 맞았으나, 태국 내 쿠데타로 1977년 18세 이하의 청소년들의 영화 관람을 봉쇄하면서 영화 흥행이 어려워진다. 그럼에도 이 시기 진지하고 의식 있는 영화들이 주목 받는다. 민주화운동과 반민주 군부독재와의 충돌과 그에 따른 사회의식의 고양은 영화계에도 영향을 미치기 때문이다.¹¹⁾ 태국은 이러한 과정을 거치면서 사회파 영화가 태동했으며 이후 차트리 차로엠 유콘, 처드 송스리, 페름폴 চে야룬 등으로부터 시작된 사회파 영화의 전통은 오늘날까지 이어지게 된다. 이때 사회파 영화들은 태국 사회를 읽는 중요한 기표를 제공한다.

1960~70년대 활동한 처드 송스리 감독은 태국의 전통 그림자극의 미술을 담당하다가 1966년 <노라>로 데뷔한다. 그는 뮤지컬에서 세미 다큐에 이르기까지 다양한 형식의 실험을 행한 바 있는데, 현대화에 밀려 사라진 과거의 전통이나 관습에 많은 관심을 보였다. 특히 77년 연출한 <상처>의 경우 순수한 연인의 사랑과 파국을 섬세하게 그리고 있다. 이때 그는 단순

11) 1973년 학생운동을 기점으로 전개된 민주화 운동과 반민주 군부독재와의 충돌은 ‘피의 일요일 사건’으로 불리는 학생운동에서 촉발되어 대규모 국민운동으로 발전한 민주화 운동의 기점이 된 사건이다. 이 사건은 57년 9.16군부 쿠데타까지 거슬러 올라간다. 9.16 이후 15년간 지속되었던 ‘사릿트-타놈’ 체제는 장기 집권으로 인하여 종속적 공업화 정책과 신식민주의적 지배의 폐해가 점차 드러나면서 국민들의 불만이 고조되어 위기를 맞게 된다. 이런 가운데 ‘일화(日貨) 보이콧 운동’으로 시작된 학생운동은 군정의 부패 추방, 신헌법의 제정 등을 요구하는 범국민 민주화 운동으로 발전하였다. 73년 10월 13일, 방콕에서 10만 명이 넘는 대규모 군중시위가 벌어지자, 이튿날 타놈 정권은 무력 진압을 가하여 수많은 사상자를 낸다. 이 ‘피의 일요일 사건’은 타놈정권의 몰락을 재촉하였으며 결국 타놈 수상은 국외로 도망치는 계기가 된다. 그 후 문민정부가 들어서고 신헌법이 제정되는 등 태국은 미증유의 민주화 시대를 구가하기 시작한다. 그러나 이러한 민주화 시대는 1976년 10.6군부 쿠데타로 또다시 좌절된다. 주윤탁, 김지석 책임편집, 『아시아 영화의 이해』, 제3문화사, 1993, 173~185쪽.

히 사랑 이야기를 그리는 게 아니라 70년대 태국 도시 문화 속에서 변해갈 수밖에 없는 연인들의 감정을 섬세하게 포착하는데, 이 작품은 2018년 ‘부산국제영화제’에서 최초로 복원·상영되어 주목받았다.

1980년대 들면 우돗땃 마노프가 해외에서 주목받기 시작한 감독으로 알려진다. 그는 사회적 문제를 진지하게 다룬 작품들을 선보이는데 특히 여성의 문제를 진지하게 성찰한 <고소>(1985), 방콕에서 몸을 파는 직업을 가진 여성이 강간당하고 임신하지만 사회로부터 멸시를 받는 <한 번이면 충분해>(1987) 등을 연출하면서 여성의 문제를 섬세한 시각으로 다룬 감독이다. 물론 그는 군부독재의 폐해에 대해 직접적인 비판을 하지 않았다는 이유로 비판받을 여지를 남기지만 도시와 농촌, 지역 간의 빈부격차를 다룰 뿐만 아니라, 이산 언어를 알리는 신선한 연출로 주목을 받았다.¹²⁾ 하지만 그는 2000년 초 어디에서도 보호받지 못하는 약자의 이야기를 다루는 <프롬피람 집단 강간 사건>(2003)에 오면서 1980년대 영화들에서 보였던 사회적인 메시지가 한층 누그러짐을 알 수 있다. 이후 미스터리 원혼 영화 <도마뱀 여인>(2004)을 통해 확실히 노선이 변경되었음을 알린다.

1990년대 말부터 2000년 초반 개봉한 태국영화들을 살펴보면 세계적으로 성공을 거둔 영화 <낭낙>(1999), <철의 여인들>(2000), <방라잔>(2000), <수리요타이>(2001) 등의 공포물과 스포츠영화, 시대극 등 다양한 소재의 작품들이 줄줄이 개봉한다. 그 중 펜엑 라타나루앙의 <편 바 가라오케>는 1997년 베를린 영화제에서 프리미어로 상영되었고, 위시트 사사나티앙의 데뷔작 <검은 호랑이의 눈물>(2000)도 칸 영화제 경쟁부문에 오른 최초의 태국영화로 기록된다. 옥사이드 팡의 <달리는 사나이>(1997), 지라 말리쿤의 <메콩강의 만월파티>(2002) 등 또한 태국영화사에서 볼 수 없었던 새로

12) 주윤탁, 김지석 책임편집, 앞의 책, 185쪽.

은 연출로 대중들의 관심을 얻게 되면서 이 시기는 영화예술이 무엇인지도 함께 사유할 수 있는 기회를 엿보게 되는 시기라고 할 수 있어 보인다.

1990년대 후반부터는 광고와 뮤직비디오를 연출한 감독들이 영화계로 유입되면서 태국영화계는 다양한 인프라가 결속하는 장이 열린다. 그로 인해 태국영화는 서사성과 더불어 감독의 개인적 스타일이 부각되기 시작하였고, 아피차퐁 위라세타쿤을 위시한 예술영화 감독들의 활동이 활발해지면서 새로운 이야기와 다양한 관점이 열리기 시작한다. 그러나 태국영화의 새로운 스타일과 달리 일반적으로 태국은 전통 특히 불교문화를 고수하는 나라로 알려져 있다. 달리 말해 무슬림 국가들과 달리 태국은 그들이 가진 억압적 요소는 종교가 아닌 군주제, 왕에 대한 지나친 존경과 사랑에서 문제가 발생한다. 그로 인해 태국 감독들은 여전히 국가와 위태로운 전쟁을 치르고 있다.¹³⁾

1) 태국을 다시 쓰는 태국영화

태국영화를 언급할 때 빠질 수 없는 감독 중 한 명으로 논지 니미부트르를 들 수 있다. 그는 태국영화 산업의 재기를 이끈 감독이며 타이 뉴웨이브의 선두주자로 젊은 세대들을 극장으로 불러들였다.¹⁴⁾ 1999년 개봉한 <낭낙>의 경우 태국영화사에서도 중요한 작품으로 알려져 있는데, 이 영화 한

13) 아피차퐁 위라세타쿤 감독의 <징후와 세기>는 2006년 베니스 영화제에서 프리미어로 상영되었지만 검열위원회가 몇 장면을 잘라야 한다고 주장하자 아피차퐁은 영화관 개봉을 전면 취소했다. 그가 태국 영화협회에 보낸 “군사독재 아래에 있는 태국영화의 어리석음과 미래”라는 글에서 권력은 세 가지 근본적인 제도, 즉 국가, 종교, 군주제를 간접적이든 직접적이든 위태롭게 할 어떤 실체가 보이면 특히 민감해진다고 주장했다. 에드워드 D.산토스 카바뇨, 『변화하는 풍경, 변화하는 삶: 변화하는 아시아 영화』, 『아시아 영화의 오늘』, 한울, 2012, 85쪽.

14) 영화평론가 토니 레인즈는 2007년도 이후 태국 영화계에 일어난 거의 모든 일들이 논지의 <땡 버릴리와 일당들>의 성공에서 비롯되었다고 평했다.

편으로 태국인들이 영화에 관심을 가지게 되었다고 해도 과언이 아니다.¹⁵⁾

영화 <낭낙>은 태국인이라면 누구나 알고 있는 설화를 차용해 만든 영화다. 남편 ‘막’이 전쟁터에 나간 사이 아내 ‘낙’은 아이를 낳다가 죽는다. 고향으로 돌아온 막은 아내의 죽음을 슬퍼하지만 곧 다른 여자와 재혼을 하고, 죽은 낙은 혼령이 되어 남편과 새 아내에게 복수를 한다는 설화는 사실 단순한 스토리지만 해석의 여지가 넓기에 수십 차례에 걸쳐 영화와 뮤지컬, 연극, 드라마, 라디오 등에서 다뤄졌다.¹⁶⁾

논지의 <낭낙>은 낙이 전쟁터로 나간 남편을 기다리다 숨지고 이후 영혼이 되어서 돌아온 남편에게 일편단심의 사랑을 보여주는 서사이다. 이때 남편 또한 아내의 죽음을 알고 난 뒤 아내의 명복을 위해 스님이 된다는 점이 다른 부분이다. 태국인들은 이 사랑에 열광했고 할리우드 블록버스터를 제치고 엄청난 흥행 수입을 얻었다.

논지는 순수한 사랑의 관점으로 <낭낙>을 재해석하고 있는 듯 보이지만 사실 지고지순한 사랑은 여성의 사회성을 억압하려는 의도를 내포하고 있다. 영화는 남편이 돌아오기를 기다리면서도 생계와 가사를 완벽히 해내는 이상적인 아내를 그리고 있는데, 이는 남성과 국가가 원하는 여성상이다.

15) <낭낙>이 개봉한 99년은 당시 태국영화 제작편수가 연간 10편에도 못 미치는 영화산업 불황기였지만 <낭낙>이 최고 흥행을 기록하며 태국영화산업의 제2의 황금기를 주도했다. 이지는, 「매낙 전설의 서사에 나타난 태국의 젠더 이데올로기: 영화 <매낙 프라카농>, <낭낙>, <피막 프라카농>을 중심으로」, 『한국태국학회논총』 26권1호, 한국태국학회, 2019.08, 35쪽. <낭낙>은 흥행뿐 아니라 1999년 아시아 퍼시픽 영화제에서 7개 부문 후보로 올라 감독상을 비롯 5개 부문에서 수상했으며, 2000년에는 로테르담 영화제 넷팩상을 수상했다. 이후 2001년 <방라잔>은 30억 원의 흥행기록을 세웠고 이는 태국 영화의 시장점유율을 20%로 끌어올린 것이었다. 그의 영향력은 할리우드 영화의 평균 상영일수를 6일에서 4일로 끌어내리기까지 했으며 태국영화의 살아있는 신화가 된다.

16) 2014년 개봉한 <피막>(반중 피산다나쿤 감독)은 또 다시 낭낙 설화로 만든 영화다. 익숙한 서사이기에 흥행에 성공할 가능성이 없어보였지만 <피막>은 호러와 코미디 그리고 멜로 장르를 결합하면서 태국영화 최초 천만 관객을 돌파한다.

게다가 낙은 가장임에도 어떠한 문제라도 발생하면 자신의 의지로 결정을 내리지 못하고 마을의 주지승과 논의 하는 모습을 보인다.

가장의 역할을 하는 것처럼 보이지만 여성 스스로 결정권조차 가지지 못하는 모습은 태국 여성의 위치를 확인시킨다. 또한 영화는 불교문화를 전면 에 깔고 있다. 전장에서 부상을 당한 막을 구원한 인물이 쏜땃포로 라마4세의 스승이자 태국불교의 고승이며, 문제가 발생할 때마다 이 스님이 문제를 해결한다. 또한 세속을 떠나 불교승으로 출가하는 남편 막의 모습을 통해서도 태국의 지배이데올로기를 공고하게 재현¹⁷⁾하는 것과 다르지 않다.

논지의 또 다른 작품 <잔다라>(2001)도 태국인들에게 사랑받는 작품(원작¹⁸⁾)으로 하고 있다. 영화는 1940년대 방콕의 서구적인 집안 풍경과 당시 태국에서는 상상할 수 없었던 파격적 섹스신, 인물들의 색다른 패션으로 관객의 시선을 사로잡는다. 하지만 이 영화 또한 태국 전통과 불교문화가 전반에 깔려 있다. 먼저 감독은 ‘영화는 단지 유희일 뿐이고 어린이와 종교인에게 적합하지 않습니다.’라는 자막을 통해서 충격적 서사와 이미지를 유희으로 접근할 수 있게 만든다.

이후 그는 서사의 강렬함 이면에 영화 이미지를 통해 태국적인 것이 무엇인지를 알린다. 오래된 유럽풍의 목조건물은 유럽의 식민통치 아래에 만들어진 건축물임을 알 수 있게 하며, 영화에 사용되는 소품들은 40년대 태국의 풍경을 몽환적인 나라로 만든다. 현악기의 아름다운 선율과 승려들의 불경 외는 소리는 이런 정서를 더욱 극적으로 표현하면서 불교와 자연이라는 동양적 이미지를 부각시킨다. 이처럼 논지는 동서양의 감각이 공존하는 태국의 이미지를 통해 태국인의 정체성을 찾아가고 있음을 알 수 있다.¹⁹⁾

17) 이지은, 위의 논문, 50쪽.

18) 옷사나 플룻타의 1966년 원작소설을 영화화한 작품으로 지나친 성적표현과 동성애, 근친상간 등의 이유로 출판 금지를 당했다. 현재 이 소설은 20세기 타이 소설 베스트 20에 선정될 정도로 예술성을 인정받고 있으며 태국인들에게 사랑받고 있다.

19) 배수경은 이를 태국 내 발생하는 현실 문제에서 눈 돌리게 만드는 동시에 태국문화를 재

논지 니미부트르가 태국인들을 극장으로 불러들인 영화를 만들었다면, 전 세계적으로 태국을 알린 영화는 바로 <옹박>(프라차 핀카엠펜, 2003)²⁰⁾이다. 영화는 태국의 정서, 이미지를 재편하는 데 있어 큰 역할을 한다. 마을의 수호신 옹박 불상의 머리가 도난당하자 마을을 대표해 ‘팅’이 찾아 나서고 악당들과 무에타이로 혈투를 벌이는 이야기의 서사는 선과 악이라는 단순한 구조로 진행되며 연출도 새로울 것이 없어 보인다. 그럼에도 <옹박>은 전 세계적으로 인기를 끌며 수익을 창출한 이유는 분명 있다. CG나 대역 없이 무에타이를 선보인 토니 자²¹⁾의 무술 실력과 더불어 무에타이를 중심으로 ‘태국적인 요소’가 영화 곳곳에 배치되어 있기 때문이다. 태국 전통 복장을 한 남성들이 무술 실력자를 가리는 시합을 한다던가, 이때 흘러나오는 음악은 타악기로 연주하는 태국전통음악 피팟이라는 점, 승려의 가르침, 부처님의 머리(옹박)을 신성시하는 마을 사람들의 태도, 도시에서도 쉽게 볼 수 있는 불교사원이 지속적으로 드러내면서 태국 전통과 불교를 영화적 근거로 활용하고 있음을 알린다.

무엇보다 <옹박>에서 드러낸 태국적 요소는 ‘무에타이’다. 무에타이는 말 뜻 그대로 몸뚱이 하나로 적들을 물리치는 것으로, 부처의 깨우침인 오

창조하려는 의도가 숨어 있다고 본다. 배수경, 「태국 영화 연구」, 『한국태국학회논총』 14호, 한국태국학회, 2007, 193쪽.

20) <옹박>은 태국 영화인들 사이에 퍼졌던 위기론을 잠재우는 작품이다. 비공식 집계지만 2003년 개봉작 48편 중 제작비를 건진 타이영화가 6편에 불과하고 2004년 전체 영화 시장 매출액 중 타이영화가 차지하는 비중은 불과 17% 선에 그쳤다는 점을 들어 태국 영화가 더 이상 상승곡선을 그리진 못할 것이라는 우려가 나왔지만 <옹박>은 이를 불식시켰다. <옹박>의 속편인 <똘얌꿍-무에타이 전사>의 경우 칸영화제에 사하몽콘사는 무려 120명이나 되는 해외 세일즈 인력들을 대거 급파해 1억6천만 바트라는 사전 판매를 기록했고, 2억 바트 제작비의 상당 부분을 확보한 것으로 알려졌다. 2014년에 <옹박> 3편도 개봉했다.

21) 태국인인 토니 자는 11살 때부터 성룡을 꿈꿨고 끼니까지 걸러 가면서 무술 연습에 몰두했다. 중학교를 졸업한 후에 배우가 되기로 결심한 그는 무술감독이자 태국 액션계의 거물인 파나 리티크라이를 만나면서 태권도, 무에타이, 검술 및 쿵푸 등 다양한 무예들을 섭렵한다. 이후 영화 제작자 프라차야 핀카엠펜에게 발탁되어 <옹박>의 주연을 맡고 액션 스타로 발돋움하게 되었다. <씨네 21>에서 발췌 및 인용.

로지 선을 향하는 마음에서 비롯된다. 즉 주인공 텅의 마음이 부처의 마음과 합해진 결과에서 나타나는 무술이 바로 무에타이인 것이다. 무에타이는 총과 칼 등 도구로 휘두르는 폭력과는 다른 정신의 영역에 속한다. 이처럼 무에타이는 개인의 육체와 정신을 단련시켜야 가능하며 선을 위한 마음에서 비롯된 의식인 것이다. 도구를 빌어 누군가를 짓밟는 것이 아니라 오로지 인간의 육체를 통해 구현하는 데 이 선함을 가장한 행위가 태국의 정신과 동일시되는 것이다. 이처럼 태국은 <웅박>을 기반으로 영화산업의 활로를 모색함과 동시에 세계에 태국의 정신이 바로 무에타이임을 알린다.

2) 우스꽝스러운 도시, 방콕

위시트 사사나티엥의 <시티즌 독>(2004)은 앞선 영화들과는 전혀 다른 방식으로 태국의 도시 방콕을 포착하고 있어 주목할 만한 작품이다. 이 영화는 마치 한 편의 애니메이션을 보는 것 같은 독특한 연출 방식으로 관객들과 평단을 사로잡는다. 이는 기이한 방콕을 재현하는데 적합해 보이는 데, 그의 연출은 이후 많은 감독들에게 영향을 미치게 된다. 꿈이 없는 포드는 꿈의 도시 방콕으로 오면서 통조림 공장에서 일하게 된다. 어느 날 그는 공장에서 손가락을 잃어버리는 사고를 당하고 겨우 손가락을 찾아 붙이면서 통조림 공장을 그만둔다. 이후 대기업 경비로 취직한 포드는 그곳에서 하얀 책을 가지고 다니는 청소부 아가씨 ‘진’을 만난다.

사랑에 빠진 포드는 진을 바래다주기 위해서 택시기사가 된다. 하지만 하얀 책을 읽을 수 있는 날, 자신의 꿈이 이뤄질 거라 믿는 진은 포드보다 환경운동가 피터에게 관심이 더 많다. 피터를 따라 환경운동가가 된 진, 그녀의 집 앞은 그녀와 포드가 모은 플라스틱 병들로 산을 이룬다. 플라스틱 산 위에서 포드는 진을 하염없이 기다린다. 영화의 내용은 단순한 듯 보이지만 현실과 환상이 뒤섞여 있기에 영화는 기이한 느낌을 풍긴다.

독특한 상상력과 자유분방한 연출, 원색의 색채감, 개연성 없이 진행되는 듯 보이지만 그럼에도 눈을 떼게 할 수 없는 인물들의 흡입력 있는 연기로 흥행뿐 아니라, 제53회 칸국제영화제 '주목할 만한 시선' 부문에 오르면서 예술적인 면에서도 인정받는다. 사실 태국영화라고 하면 역사물, 공포물, 쿼터영화, 액션영화 등의 B급 오락영화로 기억되거나 아파차퐁 위라 세타쿤을 중심으로 활동하는 감독들의 독립영화를 생각한다. 이 지점에서 〈시티즌 독〉은 태국영화 내에서 특이한 위치에 있다. 특히 감독이 재현하는 방콕은 우스꽝스러우면서 슬픈 도시이다.

갑자기 도시가 팽창하면서 근대와 전근대가 기형적으로 몸을 섞고 있다. 창녀촌 옆에 절이 있고, 부촌과 빈촌이 맞붙어 있다. 그런 도시에 사는 사람들 중엔 이상한 사람들이 자연스레 많아진다. 포드처럼 몸은 컷지만 나이를 먹지 않은 이들이 있고, 진처럼 마트에 가면 물건은 사지도 않고 종일 물건을 반듯이 진열하는 데 열중하는 사람들도 있다. 그런 풍경을 보여주고 싶었다.

- 사사나티앙 감독과의 인터뷰 중²²⁾

사사나티앙 감독은 〈시티즌 독〉에서 방콕을 근대와 전근대의 '혼종'을 경험하고 있는 도시임을 알리고 싶었다고 밝힌다. 태국 인구의 약 1/10이 살고 있는 방콕은 관광 지구를 제외하면 방콕은 여전히 전통을 존중하며 사는 사람들이 많으며, 전통 사원과 현대식 건물이 서로 섞여 있어 이질적인 느낌을 자아내는 도시다. 감독은 이를 인식하며 영화 속에서 방콕을 현실적이지만 환상적으로 그린다.

22) 이영진·위시트 사사타니앙, 「아시아 영화 기행: 타이-위시트 사사타니앙 인터뷰」, 〈씨네21〉 2005.05.

타이적인 인물, 타이적인 의상, 타이적인 무늬, 타이적인 색감이 된
지 고민했다. 우리에게도 소중한 것들이 남아 있음을 보여주고 싶었다.
그래서 옛날 사람들이 사용했던 물건들에 쓰였던 색들을 가져왔다. 지
금도 지방에 가면 광고판 하나에 20가지 색을 쓰기도 한다....

(위의 인터뷰 중)

감독이 밝혔듯 태국적 요소를 드러내기 위해서 방콕 휴양지를 연상시키
는 프린트가 큼직하게 들어간 셔츠를 입은 인물들을 등장시키면서 노랑고
붉은 태국의 색깔을 영화 전면에 보여준다. 또한 포드의 직업이 택시기사
라는 점을 활용해 방콕 도시의 경관을 보여주며, 방콕의 길거리 음식도 자
주 등장한다. 이는 방콕을 관광지임을 알려주기 위함이 아니다. 개인의 일
상과는 다른 속도로 흘러가는 방콕의 스펙터클을 희화화 하고 있는 것으로
보인다. 그런 의미에서 〈시티즌 독〉의 오프닝은 영화가 지향하는 바를 잘
알려준다. 달이 뜬 건지, 해가 뜬 건지 알 수 없는 기이한 농촌의 풍경, 방
콕으로 떠나는 손자에게 할머니는 “방콕에 가서 일하게 되면 언젠가 아침
눈을 뜨면 엉덩이에서 꼬리가 자라 날” 거라고 말한다. 방콕에 온 포드는
날마다 자신의 엉덩이에 꼬리가 있는지 살핀다.

왜 하필 방콕에 가면 꼬리가 자라는 것인지 생각할 필요가 있다. 포드는
꿈을 가지기 위해 방콕으로 갔지만 꿈을 생각할 시간도 없이 무엇이든지
빨리빨리²³⁾ 해야 하는 삶에 익숙해져야 한다. 공장에서 정어리를 잘라 캔
에 넣는 일을 빨리빨리 해야 하고, 종이 올리면 식사를 하는 삶, 포드가 잘
하는 일이란 고작 탁자 위에 손가락을 두드리는 것뿐이다. 그러던 어느 날
정어리를 자르다가 포드는 자신의 손가락을 자른다. 손가락을 두드리는 것

23) 감독은 기계 앞에 선 사람들이 표정을 보여주는데 이때 표정에 어떤 변화도 없이 똑같
은 동작으로 일을 하고 있는 모습이 인상적이다. 이는 찰리 채플린의 〈모던 타임즈〉를
연상하게 만든다. 꿈이라곤 없는 포드나 꿈만 먹고사는 진이나 모두 찰리 채플린의 영
화에서 자주 볼 수 있는 인물들과 다를 바 없기 때문이다.

말고는 할 수 있는 게 없는 그의 손가락을 잘라가는 곳, 그곳이 바로 무서운 방콕이다. 할머니는 아마도 빠르게 흘러가는 방콕의 일상을 알기에 포드에게 뒤를 볼 줄 아는 여유를 가지라고, 그렇지 않으면 꼬리가 자라난다는 우스꽝스럽지만 무서운 말을 남긴 건지도 모른다.

이처럼 화려한 도시 방콕은 꿈을 빼앗는 곳 혹은 꿈을 가질 수 없는 곳, 쓰레기 더미가 쌓여 있지만 아무도 쓰레기의 존재를 알아차릴 수 없는 곳, 해가 뜬 건지 해가 지는 건지 알 수 없는 곳, 사람들은 기이한 도시 생활에 무더지면서 엉덩이에 꼬리가 생겼는지도 모르게 된다. 달리 말해 청년들에게 꼬리의 유무는 꿈을 가지고 싶지만 꿈을 빼앗김을 의미하는 것으로 대량생산 체제 아래 부속품 같은 존재로 살아가는 수많은 개인을 일컫는다. 물론 영화는 시간이 지난 후 진과 포드가 만나 서로 사랑을 확인하는 동화의 해피엔딩으로 마무리를 짓지만 말이다.

3. 태국적인 것의 일치와 불일치

아피차퐁 위라세타쿤은 2004년 말 시작된 33명의 독립적인 영화 작가들의 단체인 '탕인디'를 설립한 톤스카 판싯티보라쿨을 포함해 태국의 젊은 세대의 실험적이고 개인적인 감독들에게 영향을 준 대표적인 감독이다. 이때 독립영화란 예술영화만을 의미하지 않는다. 태국에서 독립영화인은 세 그룹으로 상업적인 영화를 만드는 독립영화인, 예술영화를 만드는 신인 감독, 예술 독립영화인으로 나뉜다. 상업적 독립영화인은 몇 년 전부터 부상하기 시작한 그룹으로 주류영화 감독들과 같은 방식으로 공포물, 액션, 코미디 같은 장르영화들을 만드는 감독들이다. 차이점은 이들이 만드는 영화가 저예산이라는 점이다. 예술영화의 신인들은 영화를 만들어 방콕의 예술영화관에서 개봉하는 아마추어 영화인을 뜻한다. 주목받는 감독들로 아

댓야 아사랏, 아노차 수위차콘풍, 시바로지 콩사쿤²⁴⁾ 등이 대표적이다.

예술영화를 만든 아피차퐁은 <정오의 낮선 물체>(2000)로 데뷔해 <친애하는 당신>(2002), <열대병>(2004), <징후와 세기>(2006), <앵클분미>(2010) 등의 영화로 세계에서 주목받았고 거장의 반열에 합류한다. 영화의 환영주의를 겨냥한 그의 영화들은 기존의 문법과 규칙을 해체하면서 다큐와 픽션의 경계를 사라지게 했으며, 그가 표방하는 동양의 불교적 세계관과 태국의 독특한 신화와 문화적 접합을 통해 기이한 영화 구조를 선보인다.

먼저 그는 정치적인 완충지대로서 역사의 소용돌이를 피해간 태국에서도 정치적으로 가장 민감한 변방인 동북부 이산 출신이며, 동성애자라는 성적 정체성과 자유로운 나라 미국에서 청소년기와 대학생활을 보냈다. 이러한 이력이 그의 영화에 ‘새로움’ 그리고 태국을 대표하는 감독이라는 수식어를 붙일 수 있게 한다.

1) 현실과 환상의 ‘이산’ 지역

아피차퐁의 영화에 나타나는 태국의 모습은 기이하다. 태국의 설화를 차용해 만든 그의 영화는 어느 순간 이야기와 인물 등이 삭제되고 이미지만 남는다. <낭낙>이나 <피막> 등의 영화들이 설화를 차용해 영화화 하면서

24) 2011년 한국에서도 국제사회에서 주목을 끄는 이 세 감독을 주목하는 기획전 <태국영화의 오래된 미래전>을 개최했다. 아딧야 아사랏의 단편영화들은 플레르퐁 페랑, 탐페레, 오베르하우젠, 선댄스 등 많은 영화제에 초청·상영되어 총 15개에 달하는 상을 받았다. 아사랏은 선댄스 디렉터스 랩에 초청받은 첫 태국감독이며 첫 번째 장편 연출작인 <세 친구>(2005)는 부산국제영화제와 토론토국제영화제 등에서 상영되었다. 아노차 스위차콘풍 감독은 뉴욕 콜롬비아대학에서 영화연출로 MFA과정을 수료했으며, 그녀가 쓴 <하얀방>은 2006년 베를린영화제 영화제작학교인 텔런트 캠퍼스에서 시나리오 부문 지원작에 선정되었다. 졸업 작품 <그레이스랜드>(2006)는 태국 단편영화 최초로 칸영화제 경쟁부문인 시네파운데이션에 초청된다. 위시트 사사나티앙, 아딧야 아사랏 등 태국을 대표하는 감독들의 조감독으로 영화를 시작한 시바로지 콩사쿤 감독은 단편, TV광고, 뮤직비디오 등 다양한 영역에서 활동했다.

흥행에 성공한 것은 연출이나 유명 배우 등장 이전에 태국인들에게 익숙한 태국 설화가 자리한다. 그런데 아피차퐁은 설화는 사라지고 원시적 상태, 즉 ‘정글’만 풍경처럼 남는다. 이는 〈열대병〉을 통해서 잘 표현된다. 영화는 서사, 인물, 공간 등의 실질적인 상을 표현하면서도 현실과 환상을 자연스레 넘나든다.

영화는 군인 ‘켄’이 휴가를 나와 친구 ‘통’과 시간을 보내는 전반부와 군대로 복귀한 켄이 가축들을 잡아가는 정체 모를 괴물이 정글에 산다는 이야기를 듣고 괴물을 찾아 나서는 후반으로 나뉜다. 전반부는 일상적이며 현실적인 이야기를 다루지만 이 지점에서도 현실과 환상은 뒤섞인다. 켄의 구애로 통이 동성애에 설득당하는 부분은 현실적으로 그리지만 통의 어머니가 켄이 보낸 쪽지를 발견하고 통에게 전달하는 장면은 마치 판타지처럼 보인다. 태국에서 동성애가 빈번하다지만 부모가 자연스럽게 받아들인다는 것은 상상할 수 없기 때문이다.²⁵⁾

영화는 태국의 변두리 마을과 농촌의 풍경을 왜곡 없이 있는 그대로 응시하는 동시에 두 남성의 마음도 잘 표현하는 편이다. 그런데 〈열대병〉은 마을과 농촌을 벗어나 자연=정글 속으로 들어가면서 현실의 이야기는 삭제되고 초현실적인 환상성으로 빠져든다. 1시간 가까이 이어지는 후반부는 정글 속에서 벌어지는 이야기, 태국 설화를 재구성하고 있음을 밝히면서 시작한다. 마을을 떠나 군대로 복귀한 켄은 마을의 동물을 모두 죽이고 달아나는 무당을 쫓는데 그 무당이 바로 통이라는 것이다.

사실 통이 무당과 동일 인물이라고 보기는 힘들지만 들판을 가로지르는 솟 등이 그를 야성성의 인물로 각인²⁶⁾시킨다. 하지만 이 서사는 하나의 이

25) 주진숙·김경태, 「아피차퐁 위라세타쿤 영화의 퀴어다움을 찾아서-〈친애하는 당신〉과 〈열대병〉을 중심으로」, 『영화연구』 48호, 한국영화학회, 2011, 383~384쪽.

26) 김호영, 「원시 언어 혹은 보편 언어로서의 영화: 아피차퐁 위라세타쿤의 〈열대병〉을 중심으로」, 『현대영화연구』 8호, 현대영화연구소, 2009, 14~15쪽.

미지로 파악하기 힘들다. 카메라의 시점은 모호하며²⁷⁾ 전반부에서도 그다지 많지 않던 대화(언어)는 이제 아예 삭제되고, 자연의 소리만 들려오기 때문이다. 이야기는 (태국의 많은 영화에서 그렇듯) 설화에서 차용되었다고 알려 주지만 이 또한 누군가의 꿈인지 상상인지 실제인지 분간할 수 없을 정도로 모호하다.

2) '이산'과 '정글' 이미지

〈옹박〉과 〈시티즌 독〉 등의 영화들이 태국임을 드러내는 상징적 요소를 강조하는 이미지를 자주 보여주었다면 〈열대병〉은 불교나 설화를 차용하고 있지만 상징적인 이미지를 의도적으로 지우고 있다. 하지만 보다 더 정면에서 태국 사회의 문제점을 포착하고 있다는 데 앞선 영화들과 다르다. 아핏차퐁은 다큐멘터리 영화와 더불어 독창적이며 실험적인 방식으로 태국적인 것을 해체하며 또 태국의 아름다움을 포착하려 한다. 이때 그에게 정글은 중요한 공간이면서 특이한 영화적 서사를 제공한다.

영화 속 정글²⁸⁾의 실제 공간인 이산 지역은 의미 있다. 이산은 태국 내에서도 매우 독특한²⁹⁾ 공간으로 역사적으로도 아픔을 지니고 있다. 여전히 실제 정글과 다를 바 없는 자연 그대로의 모습을 간직하고 있는 이산 지

27) 아핏차퐁이 언급한 것처럼 이 영화는 응시의 영화다. 정한석, '영화평론가 김소영의 아핏차퐁 위라세타쿤 인터뷰' 〈씨네21〉, 2004.10.30 또한 영화의 카메라는 전체적으로 인물들을 뒤따르는 것처럼 보이거나 어느 순간 켄을 뒤에서 관찰하는 등 응시당하고 있음을 확인할 수 있다.

28) 아핏차퐁의 고향은 이산 중심도시인 콘겐이며, 그의 첫 작품 〈정오의 신비한 물체〉부터 〈매콩 호텔〉에 이르기까지 모든 작품이 촬영된 공간은 바로 이산이다.

29) 서대정은 지리적 신체가 만들어낸 경계 공간(liminal Space) 이산(Isan)은 타이의 북부, 동북부, 중부 남부로 나눌 때, 동북부 지방을 가리키는 현지어로써 세계의 동북부 부분을 다스리는 시바신의 별칭인 이사에서 유래되었다고 본다. 서대정, 「아핏차퐁 영화에 나타난 로컬리티와 영화의 책무의식에 관한 연구」, 『씨네포럼』 19호, 동국대학교영상미디어센터, 2014, 25쪽.

역은 타이 영토의 30퍼센트 정도를 차지할 뿐만 아니라, 인구 역시 가장 많지만 태국 내에서 최빈곤 지역으로 분류되어 있다. 여러 민족이 뒤섞여 살고 있기 때문에 태국 정부에 의해서 인위적으로 형성된 국가 정체성에 큰 반감을 갖고 있다. 앞서 언급한 유콘 감독의 영화에서 나타나듯이, 태국 영화에서는 가난한 이산지방에서 방콕으로 떠나오는 인물들을 자주 볼 수 있다.

이산은 어느 곳에도 속하지 않는, 그들만의 독특한 정체성을 형성하고 있으며 라오스와는 메콩강을 사이에 두고 있기에, 태국의 근대교육 정책과 중앙집권이 이루어지기 전까지는 정부로부터 배제, 소외당해왔으며, 정부는 이산인들에게 그들은 전혀 ‘태국적이지 않음’을 강조하며, 이산인들 스스로에게 심각한 열등감을 이식시키기도 했다.³⁰⁾ 그런데 흥미로운 점은 아피차퐁 감독이 바로 이산인이면서, 태국인이고 동시에 청소년기를 미국에서 보낸 특이한 정체성을 가진 인물이라는 점이다.

감독의 이 독특함은 그의 영화 속에서도 자주 포착되는데, 인물들의 성향에서 알 수 있다. 영화 속 인물들은 대개 어느 한 공간에 안주해 있지 않고 고향을 떠난 사람, 떠나(려)는 사람들이 대부분이다.³¹⁾ 인물의 뿌리 찾기를 어느 한 고정된 공간(고향)에서 찾지 않으며, 태국적이면서도 태국을 벗어난 그 무엇—불교, 인간, 동물, 자연, 귀신(유령) 등—에서 찾고 있는 것을 알 수 있다. 다시 말해 그의 영화는 인물과 공간, 설화(서사) 등과 변주하면서 독특한 태국적인 이미지를 불러오면서도, 태국의 모습을 의도적으로 지우면서 ‘원시 그 자체’의 태국을 재현하고 있는 것이다.

30) 김호영, 앞의 논문.

31) 영화 〈친애하는 당신〉의 민은 미얀마에서 태국으로 이주해온 남성 노동자이고 룡은 현지 여성이다. 〈영클분미〉의 분미는 죽음을 앞두고 집을 나와 그가 처음 생을 시작했던 ‘신비로운 동굴’로 향한다. 태국의 군사정권과 민간인 학살, 불법이주민 문제 등의 현실적인 문제를 다루면서 이를 해결 혹은 해결할 수 없는 상황으로 인해 정글, 동굴로 향하는 인물들의 여정은 뜬금없어 보이지만 아피차퐁의 사유를 명확히 알 수 있게 하는 지점이기도 하다.

달리 말해 그가 보여주는 태국은 문명을 벗어나 ‘정글’로 들어가는 것에서 포착된다.³²⁾ 〈열대병〉의 경우도 도시와 농촌 그리고 정글 공간을 분할해서 보여주는데, 도시는 방콕의 화려함과는 거리가 멀지만 태국의 어느 마을에서 쉽게 볼 수 있는 풍경이고 산과 들로 둘러싸여 있는 농촌 또한 그렇다. 도시와 농촌은 자본주의, 소박한 삶이나 이상화된 고향, 일상적 생활 등 태국적인 요소를 느낄 수 있는 곳이라면 정글은 이 모든 것에서 벗어난 ‘원시적’ 상태 그대로를 재현하고 있다. 농촌과 도시라는 문명이 생기기 이전, 즉 무엇으로도 정의 내릴 수 없는 공간이 바로 원시 상태의 ‘정글=이산’인 것이다.

레이 초우는 원시적인 것(여성, 아동, 자연, 야만인, 시골 등)에 대한 관심은 문화적 위기의 순간에 나타난다고 하면서 원시적이라는 말에 이중의 의미가 있음을 주장한다. 원시적인 것은 보편적이고 누구에게나 투명하게 보이지만 동시에 시간과 언어 외부에 존재하는 것으로 ‘상상의 공간’에만 자리할 수 있기 때문에 변화무쌍한 환영 같고 이국적이라는 것이다. 또한 늘 환상에 기초하고 있기 때문에 페티시즘이나 이국의 취미 또는 오리엔탈리즘의 형태를 띤다고 본다. 즉 레이 초우가 원시적 열정이라고 한 것은 타자 안에서 낙후성이나 기원을 찾으려고 하는 서양적인 응시를 비판하기 위해서였다.³³⁾ 그렇다면 아피차퐁이 보여주는 원시적 이미지를 생각해 볼 수 있다.

그 또한 문명세계와 결별하고 원시성으로 돌아간다. 그에게 이산과 정글은 인간이 자연(동물)을 억압하지 않으며 모든 생명이 동등한 공간이다. 또한 태국의 전통과 상상적 기표로 포장된 인위적 로컬리티가 해체되는 장소이다. 이때 영화는 화려한 색채나 이미지 등을 이용하지만 관객의 감각을

32) 아피차퐁 영화 속 ‘정글’에 대한 연구는 지금까지도 계속해서 논의되고 있는 문제이기도 하다.

33) 레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004, 44~45쪽.

만족시키지 못한다. 영화는 오로지 청각에만 의존하는데 이는 바로 어떤 응시와 시선을 개입시키지 않고 오직 ‘감각’으로만 정글을 배회하게 만드는 의도와 다르지 않다. 달리 말해 아피차퐁에게 원시적 상태는 태국이 만 들려는 전통과 역사, 그 근원을 지우고 태국 그 자체를 영화 이미지로 느끼 게 하는 것과 다르지 않은 것이다.

4. 나가며

세계 영화사에서 변방의 영화로 취급받아 온 태국영화는 1990년대 후반 부터 그 위상이 달라지기 시작한다. 태국 국민들의 자국영화를 사랑하는 마음과 더불어 예술영화에서 보여주는 영화적 미학은 태국영화를 빠른 속 도로 진일보 시켰고, 영화적으로도 다양한 시도를 할 수 있게 하기 때문이다. 특히 태국영화는 전통에 대한 문제와 서구 중심의 쿼문화까지도 복합적이고 다층적으로 표현하는 데로 나아가며 다양성의 의미에서도 충분히 논할 수 있게 되었다. 하지만 시네필들과 태국인들에게 사랑받은 대다 수 영화들은 태국 전통 문화를 주입시키고 있음을 확인할 수 있었다.

본고는 태국 전통을 주지시키는 영화와 더불어 방콕과 이산을 기이한 모습으로 포착하고 있는 영화 몇 편을 통해 영화 이미지에서 보여주는 태국의 여러 측면을 분석한다. 흥행과 예술적인 면에서도 성공한 이들 영화는 전통과 역사, 불교문화 등을 기반으로 하며 보여주려는 바를 정확히 인식 하고 있거나 동시에 태국이라는 나라의 전통에 미세하게나마 균열을 가하고 있어 의미심장하다. 많은 영화를 대상으로 삼고 있지 않아 논지에 한계가 있지만 언급된 태국영화들을 통해 좀 더 다양한 태국의 모습을 상상할 수 있기를 바란다.

| 참고문헌 |

단행본

- 김소영·얼 잭슨 주니어 외 역음, 『아시아 영화의 근대성과 지정학적 미학』, 현실문화, 2009.
- 김소영 편저, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 현실문화연구, 2006.
- 김영미, 『팝콘과 배낭』, 현실문화연구, 2006.
- 김지석, 『아시아 영화를 다시 읽는다』, 한울, 1996.
- 김진해 외, 『아시아 영화의 오늘』, 한울, 2011.
- 레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004.
- 부산국제영화제연구, 『PIFF스펙트럼과 아시아 영화의 새로운 발견』, 부산대학교출판부, 2011.
- 이행준 편저, 『아시아 실험영화』, 평사리, 2009.
- 염찬희, 『아시아영화의 탄생』, 알마, 2013.
- 영화진흥위원회, 『FOCUS ON ASIA』, 2013.
- _____, 『아시아·태평양 지역 한국영화 진출현황연구』, 2003.
- 주윤탕·김지석 책임편집, 『아시아 영화의 이해』, 제3문화사, 1993.

논문

- 김현선, 「아피차퐁 위라세타쿤의 영화 연구」, 『영화문화연구 : 영상원 영상이론과 논문집』 제12회, 한국예술종합학교, 2010.
- 배수경, 「태국 영화 연구」, 『한국태국학회논총』 제14호, 한국태국학회, 2007.
- _____, 「태국 영화 <낭낙> 속의 여성상」, 『수완나부미』 제1권 제1호, 부산외국어대학교 동남아시아연구소, 2009.
- _____, 「태국 독립영화의 현황과 문제」, 『한국태국학회논총』 제16-2호, 한국태국학회, 2010.
- 서대정, 「아피차퐁 영화에 나타난 로컬리티와 영화의 책무의식 관한 연구」, 『씨네포럼』 통권 제19호(2014년 12월), 동국대학교 영상미디어센터, 2014.
- 이노미, 「태국영화 <Hello Stranger>의 국내 로케이션을 통해 본 스크린 투어리즘 전략 분석」, 『커뮤니케이션 디자인학연구』 53권, 커뮤니케이션디자인협회, 2015.
- 이지은, 『태국 공포영화의 괴물: 이미지, 표상 그리고 의미』, Chulalongkorn University 박사 학위 논문, 2013.
- _____, 「매낙 전설의 서사에 나타난 태국의 젠더 이데올로기: 영화 <매낙 프라카농>, <낭낙>, <피막 프라카농>을 중심으로」, 『한국태국학회논총』 26권 1호, 2019.
- 안성용, 「영화적 서사와 이미지경제의 역사적 관계에 대하여 : 아피차퐁의 <정오의 낮선 물체>가 제기한 질문들」, 『영상예술연구』 제20호, 영상예술학회, 2012.
- 윤현정, 「도시 이민과 관련된 사회 주제들에 대한 사회비평으로서의 1970년대 태국 영화」, 『한국태국학회논총』 제11호, 한국태국학회, 2004.

The Ambidexterity of Thailand Reproduced in Thai Movies

- Focusing on the Thai Films in the Late 1990s to in the Early 2000s

Kim, Pil-Nam

In the late 1990s, when it reached the time of the turn of the century since the first film of so-called 'New Thai Cinema' had appeared, Thai films began to be known as a part of the world cinema, which caused the investment in them to increase sharply. Later, as new actors and actresses and main directors flowed into the cinema, audience's preference with movie genres changed, and the movie industry began to change rapidly on the whole with a new narrative convention and format, increasing new groups of audience, more fierce competition for the release of a movie, and so on. Yet, the changes by New Thai Cinema were not necessarily positive. As in other Asian countries at that time, the Thai cinema also suffered from handicaps facing the global economic depression, going through domestic or foreign political upheavals and natural disasters, and lacking a main plan for films. Under this condition, in the Thai cinema, complex and double-layered problems, such as the conflicts from the mixture of a new system and an old one, the poor reality where movie production couldn't work systematically, and etc., were not solved, and the domestic issues were being stacked up. Nevertheless, social conscience films crying out for a social conscience, Auteurism films pursuing arts, commercial movies loved by the public, and etc. were produced,

even though they were minority, and Thailand became the film-making site that Southeast Asia should pay attention to. At this point, in order to examine how they achieved noticeable results in terms of artistic values and commercial aspects, in spite of many problems of Thai movies, the history of Thai films and the movies produced by major directors were investigated, and the aspects of Thailand depicted by them were analyzed in this paper.

Key Words: Thailand, Separation, Local, Fantasy, Modern Times

· 논문투고일: 2022년 9월 29일 · 심사완료일: 2023년 4월 15일 · 게재결정일: 2023년 4월 23일
