

2/ 영화 속에 표현된 천황, 그리고 터부

강태웅



강태웅 광운대학교 일본학과 및 동북아문화산업학부 교수. 서울대학교 동양사학과를 졸업하고 히토쓰바시대학교 사회학연구과에서 석사학위를, 도쿄대학교 종합문화연구과 표상문화론에서 박사학위를 받았다. 일본문화사, 일본영상문화론에 대해 주로 연구하고 있다. 저서로는 『제국의 교차로에서 탈제국을 꿈꾸다』(공저), 『기억하는 텍스트, 동아시아』(공저), 『복원과 재현』(공저), 『대만을 보는 눈』(공저), 『일본과 동아시아』(공저) 등이 있고, 역서로는 『일본영화의 레디컬한 의지』, 『복안의 영상』 등이 있다.

1. “황실에 대한 소박한 의문”

천황가에 대해서 일반인들이 갖는 의문들을 대담식으로 엮은 책 『황실에 대한 소박한 의문』을 보면 다음과 같은 구절이 등장한다. 칼럼니스트인 신산 나메코(辛酸なめ子)가 “황족에게 휴대폰 카메라를 향해도 괜찮을까요?”라고 질문하자, 메이지 천황의 현손에 해당하는 다케다 쓰네야스(竹田恒泰)는 그건 실례라고 답한다. 그러자 신산 나메코는 “제대로 된 DSLR이라면 괜찮을지 모르겠네요?”라고 다시 묻는다. 그녀는 정식 카메라가 아닌 휴대폰 카메라로 찍는 게 실례라고 생각한 것이다. 이에 대하여 다케다 쓰네야스는 다음과 같이 설명을 한다.

“휴대폰 카메라는 안 되고, DSLR이라면 괜찮다는 게 아닙니다. 애당초 황족의 모습을 카메라에 담는 것 자체가 전전(戰前)까지는 절대 불가능했습니다. 천황의 사진이나 그림은 어진영(御眞影)이나 어존영(御尊影)이라 불려, 당시는 천황의 그림을 그리는 것조차 꺼려졌습니다. (중략) 휴대폰이라서 안 된다든가, 그러한 문제가 아닙니다. 본래 황공한 일이라는 감각을 가져야 한다고 생각합니다.”¹

“황족의 모습을 카메라에 담는 것 자체가 전전까지는 절대 불가능”하였다는 다케다의 설명은 또 다른 설명을 필요로 한다. 전전 일본에서 천황과 황후의 사진은 카메라에 담겼고 복제되어 대부분의 학교에 교육칙어와 더불어 하사되었기 때문이다. 다케다는 아마도 일반인이 천황가를 대상으로 사진을 찍을 수 없었음을 말하고 있는 것 같다.

그렇다고 어진영(御眞影)진만 존재했던 것도 아니다. 전전에 발행된 신문에서 쇼와 천황의 사진이나 천황가의 가족사진을 발견하기는 그다지 어

1 竹田恒泰·辛酸なめ子, 『皇室へのソボクなギモン』, 扶桑社, 2010, 43~44쪽.



〈그림 1〉 왼쪽은 『요미우리 신문』 1944년 1월 1일자, 오른쪽은 1945년 9월 29일자이다. 둘 다 천황의 사진이기 때문에 신문의 오른쪽 위에 위치하고 있다.

렵지 않다.² 그러한 ‘황공한’ 사진을 찍는 신문사의 사진부원들은 먼저 경시청에서 신분 확인을 받았고, 헌병대는 본인 및 가족의 사상 조사를 했다. 이를 통과하면 정장을 입고 지정 장소에 모여 헌병에게 신체 검색을 받고 지정된 자리에서 사진 촬영을 했다. 이렇게 찍힌 사진은 대부분 1면 상단에 좌우 관계없이 실렸으나, 1943년 5월에는 정보국이 1면 오른쪽 상단으로 위치를 정했다. 그뿐만 아니라 신문사는 뒷면이 비치는 경우까지 신경을 써야 했다. 뒷장에 선이 지나가 천황의 사진을 가로지르면 안 되었고, 두터운 활자가 천황의 머리 위로 드러나면 안 되었다.³

패전 후 1945년 9월 맥아더 방문을 기념하여 촬영된, 쇼와 천황의 군복을 벗은 사진부터 시작해 일본 전역을 돌며 행한 ‘인간선언’, 그리고 1959년 황태자의 결혼을 둘러싼 ‘밋치 붐’을 거치면서, 천황가의 사진은 텔레비전이나 주간지에 오르내리는 대중적인 것으로 변모해 갔다. 21세기에 이르면 천황가에 카메라를 향하는 행위가 ‘황공한 일’임을 천황가의 후손에게 질문

2 전전의 신문에 실린 쇼와 천황의 사진은 즉위식 때의 예복을 입은 모습 이외에는 전부 군복이라 한다. 가와무라 구니미쓰, 송완범 외 역, 『성전의 아이코노그래피-천황과 병사, 그리고 전사자의 초상과 표상』, 제이앤씨, 2009, 63쪽.

3 松浦総三, 『マスコミのなかの天皇』, 大月書店, 1984, 239~241쪽.

해서 알아내지 않으면 안 되는 시대가 된 것이다.

이 글이 살펴보려는 천황 이미지도 카메라에 찍힌 것이기는 하나 다른 종류의 카메라에 의한 것이다. 즉 영화 카메라에 찍힌 천황 이미지를 말하고, 그 피사체가 실제의 천황이 아닌 경우를 말한다. 다시 말하면 이 글이 주목하는 바는 뉴스나 기록영화에 찍힌 천황의 신체가 아니라 일반인에 의하여 재현된 가상의 천황이다. 전자가 언론과 보도의 자유와 관련된다고 한다면, 후자는 창작과 표현의 자유에 해당한다. 카메라에 의한 천황의 재현이라 하더라도 분명 두 가지는 구분되어야 한다. 전자, 즉 언론에 보도되는 천황 이미지가 전후 일본의 상징천황제의 유지에 주요한 역할을 해왔음은 이미 많은 연구에 의해서 지적된 바이다.⁴ 그러나 후자, 즉 극영화라는 허구 속으로 들어간 천황이 어떻게 표현되어 왔고, 어떠한 문제점을 야기해 왔는지, 그리고 일본사회는 이를 어떻게 받아들였는지에 대해서는 그다지 연구가 되지 않았다. 따라서 관련된 논문들을 모아 2007년 출판된 『영화 속의 천황』(映画のなかの天皇, 森話社)은 매우 의미 있는 작업이라 할 수 있다. 하지만 이 연구서에서는 앞서 언급한, 보도된 천황과 창작된 천황에 대한 구분이 애매해 뉴스영화와 극영화의 분석이 혼합되어 있다.

이 글은 기존 연구를 토대로 하여 천황을 다루고 있는 영화들의 특징을 분석하는 것을 목적으로 한다. 전전 일본에 있어서 ‘일반인’이 천황의 신체를 대신하여 스크린에 출연한 적은 없다. 전후가 되어야 천황 역을 맡은 배우가 등장하는 영화가 제작되기 시작한다. 약화되기는 하였으나 천황 표현에 대한 터부는 전후 일본사회에 있어서 아직도 상당한 힘을 발휘하고 있다. 일본의 영화인들이 이러한 터부에 대처하는 방법으로 선택한 것은 천황을 표현하는 행위가 ‘황궁한’ 일임을 잘 드러나게 하는 방법이었다. 천황이 나오는 대부분의 영화는 일본이 벌인 전쟁과 관련이 있고, 그에 대한 역사 인식 차원에서도 많은 문제를 내포하고 있다. 그렇지만 그러한 잘못된 역사

4 대표적인 연구로는 松浦総三, 『マスコミのなかの天皇』; 渡辺治, 『戦後政治史の中の天皇制』, 青木書店, 1990; 吉見俊哉, 「メディアとしての天皇制」(『岩波講座 天皇と王権を考える』第10巻), 岩波書店, 2002 등이 있다.

인식은 보수우익적 일본인의 그것을 대변하고 있을 뿐 특기할 만하지는 않다. 따라서 이 글은 이러한 영화 속에서 발견되는 표현상 특징에 집중하여 서술하도록 하겠다.

2. 메이지 천황 3부작과 어진영의 재현

고도 경제 성장을 시작하는 1950년대 중후반은 진무 천황 이래로 가장 경기가 좋다고 하여 ‘진무경기’(神武景氣)라 불렸다. 때를 같이하여 메이지 천황을 주인공으로 한 영화가 세 편 제작된다. 극장에서 개봉된 작품 중에서 천황을 주인공으로 한 일본영화는 현재까지도 이 3부작 말고는 제작된 적이 없기에 그 중요성은 남다르다. 그렇다면 이 영화들은 어떠한 작품으로 만들어졌기에 일본사회에 받아들여졌고 문제가 되지 않았을까.

첫 번째 작품 〈메이지 천황과 러일전쟁〉(明治天皇と日露大戦争)은 1957년 4월 29일 개봉되었다. 이 날은 쇼와 천황의 생일이었다. “천황 탄생일을 축하하여 내일 29일 당당히 일제 공개”라는 이 영화의 광고 문구에서 찾아볼 수 있듯이, 개봉날짜가 이 날로 잡힌 것은 우연이 아니라 의도적이었다. 이는 조금이라도 천황가와 관련이 있어 보이게 만듦으로써 이 영화에 차별성, 더 나아가 천황가가 갖는 ‘신성성’을 빌려오려는 것이었다. 천황가로부터 이러한 홍보 행태와 영화 제작 자체에 대하여 불만이 흘러나오기는커녕 황태자(현 헤이세이 천황)가 도쿄역 근처 제작사인 신토호 사옥의 시사실에 직접 가서 이 영화를 보기도 했다.⁵ 이러한 행보는 이 영화에 대한 천황가의 암묵적인 ‘승인’을 의미했다. 이러한 ‘승인’이 있자 며칠 뒤에는 요시다 시게루(吉田茂), 이케다 하야토(池田勇人), 이시이 미쓰지로(石井光次郎) 등 쟁쟁한 당대의 정치가들을 대상으로 하는 시사회가 잇따랐다.⁶ 영화의 열

5 『読売新聞』, 1957년 5월 25일.

6 『読売新聞』, 1957년 6월 17일.

기는 귀가 들리지도 않는 95세의 도쿠 토미 소호(徳富蘇峯)를 영화관으로 발을 향하게 만들었다.⁷ 천황가의 ‘승인’ 그리고 정치인, 지식인들의 동조가 있어 서인지 우익 단체들의 영화에 대한 반 발은 미비했다. ‘호국청년대’라 칭하는 일부 우익 단체들이 신토호의 사장실을 찾아가 “황실을 매물로 하여 돈을 벌다 니 당치 않다”고 소동을 부리기도 하였 으나, 이는 돈으로 “원만히 해결”되었 다.⁸

일반 국민들은 <메이지 천황과 러일 전쟁>을 어떻게 받아들였을까. 이 영화

는 5억 4291만 엔의 흥행수입을 올려, 1957 년도 흥행기록 1위를 차지하였 다. 이 기록은 2위인 기노시타 게이스케(木下恵介) 감독의 <기쁨과 슬픔의 시 간들>(喜びも悲しみも幾歳月)의 3억 9109만 엔과 비교해 보아도, 또한 1964년 <도쿄 올림픽>(기록영화, 12억 500만 엔)이 개봉되어서야 깨질 정도로 상당한 것이었다.⁹ 이러한 흥행기록은 일반 대중들 또한 이 영화에 대해 열렬한 환영의 뜻을 밝혔음을 말한다.

사토 다다오는 그러한 대중의 반응을 “전후 십수 년간 계속 억제해 오 던 천황 숭배를 핵으로 하는 내셔널리즘이 여기서 복원되었고, 그것을 고대 하던 사람들이 감격에 힘입어 대히트하였다”고 설명하고 있다.¹⁰ 영화가 제 작된 1957년은 GHQ의 지배에서 벗어나 천황 숭배를 다시금 공공연하게 내세울 수 있게 된 시기였다는 점에서 사토의 지적은 타당하지만, 그렇다



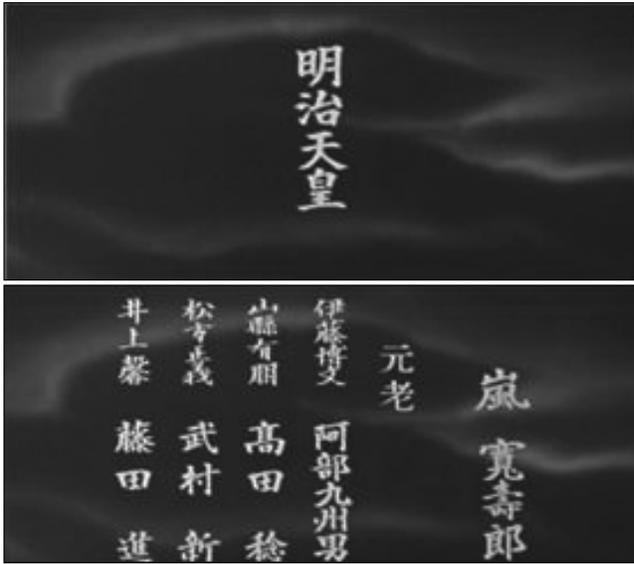
<그림 2> <메이지 천황과 러일전쟁> 포스터. “천 황 탄생일을 축하하여 내일 29일 당당히 일제 공 개”라고 적혀 있다.

7 도쿠토미 소호는 감독 와타나베 구니오와 대담을 나누었다(徳富蘇峯・渡辺邦男 対談, 『明治の遣臣, 映画をみる』, 『中央公論』, 1957년 8月号). 도쿠토미는 영화가 개봉된 지 몇 달 뒤인 1957년 11월에 사망했다.

8 「右翼の姿なき暴力横行」, 『読売新聞』, 1957년 5월 28일.

9 흥행기록은 キネマ旬報社編集部, 『戦後キネマ旬報ベスト・テン全史』, キネマ旬報社, 1984를 참조했음.

10 佐藤忠男, 『日本映画史』 第4巻, 岩波書店, 2007, 50쪽.



〈그림 3〉〈메이지 천황과 러일전쟁〉의 크레딧

고 그것이 꼭 대중적인 허구의 영화라는 형태를 취할 필요는 없었다. 따라서 이 영화의 제작은 “천황 숭배를 핵으로 하는 내셔널리즘”의 “복원”이라기보다는 새로운 시도라 보아야 할 것이다. 그렇다면 새로운 시도의 관건은 대중적인 허구의 영화에서 어떻게 하면 천황 표현의 터부를 건드리지 않느냐가 될 것이다. 어떠한 표현들이 고안되었는지를 알아보기 위하여 영화 텍스트로 한걸음 들어가보도록 하자.

영화가 시작하면 〈메이지 천황과 러일전쟁〉이라는 제목이 나오고 다음으로 배역을 소개하는 자막이 나온다. 다른 등장인물들은 말은 인물의 이름 밑에 배우의 이름이 적혀 있다. 이토 히로부미 이름 밑에 아베 구스오(阿部九州男)라는 식이다. 하지만 가장 먼저 소개되는 메이지 천황은 이를 맡은 배우 아라시 간주로(嵐寛寿郎)와 같은 화면에 나오지 않는다. 메이지 천황이라는 글자가 나오고 아라시 간주로는 화면을 달리하여 다른 배우들과 같이 나온다. 이는 아라시 간주로가 메이지 천황을 연기하기는 하지만, 서로가 절대 동격이 아님을 강조하는 것으로 보인다.

배역 소개가 끝난 뒤 첫 번째로 화면에 등장하는 것은 메이지 신궁이다.

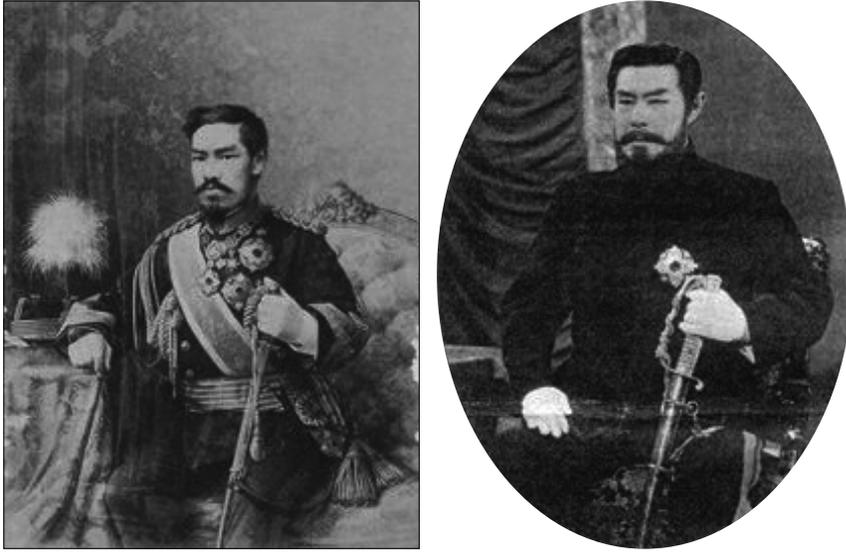
메이지 천황을 기리기 위하여 세워진 이곳을 비추어주고, 그 다음에 후지산 그리고 파도치는 바다로 이어진다. 러시아의 횡포에 분노하는 국민들, “남자는 모두 총을 들어라”고 외치는 선동가, 그 다음 황거(皇居)의 이중교(二重橋)로 화면은 흘러간다. 배경에 깔리는 ‘기미가요’(君が代)와 더불어 어전회의 장면이 시작한다. 드디어 메이지 천황이 등장한다. 배우 아라시 간주로는 머리 모양과 수염 모양도 어진영 그대로 의자에 앉아 있다. 눈도 깜빡안 하고 표정도 없고 미동도 없다. 때때로 입을 열어 대사를 말할 뿐이다.¹¹ 러시아의 ‘횡포’에 더 이상 참을 수 없으니 개전하자는 각료들의 주장에, 전쟁을 해 국민을 고생시키면 안 된다고 메이지 천황은 반대한다. 하지만 국민들은 이미 고생할 각오가 되어 있다는 각료들의 보고에 천황은 러시아와의 국교 단절을 재가하고, 전쟁을 허락한다.

영화는 제목 그대로 메이지 천황과 러일전쟁을 왕복한다. 일본군과 러시아군의 전투가 이루어지고, 그 다음 어전회의에서의 전황 보고로 이어진다. 때로는 일본 병사가 다수 죽어 있는 전장을 카메라가 훑고 지나가면, 다음 장면에서는 ‘전사자 명부’를 읽고 있는 메이지 천황으로 이어져 희생자와 유족을 걱정하는 모습을 보이기도 한다. 한 사건을 계기로 책임을 지고 물러나겠다는 각료들에게 “천황에게는 사직(辭職)이 없다”며 물러나지 말고 계속 일할 것을 명하기도 한다. 결국 일본의 승리로 끝나고 환호하는 국민들 앞에 천황은 백마를 타고 나타난다. 영화는 야스쿠니 신사를 비추면서 끝이 난다. 즉 이 영화는 메이지 천황을 기리는 메이지 신궁으로 시작해서 러일전쟁의 희생자를 기리는 야스쿠니 신사로 끝나는 것이다.

이 영화에서 영화적 재미를 찾는 행위는 헛된 일일 것이다. 와쓰지 데쓰로(和辻哲郎)의 표현을 빌면, 이는 “잘 된 작품은 아니지만, 그냥 눈물이 나오는” 영화로 받아들여지기도 했다.¹² 그러한 눈물의 바탕에는 메이지 시대

11 아라시 간주로는 황족 및 해군 중장으로부터 메이지 천황 연기에 대한 자문을 받았지만, 그들 중 아무도 메이지 천황을 실제로 본 사람은 없었다고 한다. 嵐寛十郎, 「あらかん天皇紀」, 鶴見俊補 編, 『天皇百話 下の巻』, 筑摩書房, 1989, 453~454쪽.

12 安倍能成·小宮豊隆·和辻哲郎 座談会, 「明治への郷愁を越えて一明治天皇と日露戦争映画を見て一」, 『心』 第10권 8號, 1957年 8月号, 29쪽.



〈그림 4〉 왼쪽은 메이지 천황의 어진영, 오른쪽은 메이지 천황으로 분장한 아라시 간주로

에 대한 향수도 자리하겠지만, 그보다는 아시아태평양 전쟁의 패전에 대한 기억이 더욱 클 것이다. 이전의 이긴 전쟁의 영상을 통하여 바로 전의 패전에 대한 일본 국민의 “울분을 풀어주는” 역할을 했고, 패전 이후 “민족적 자긍심에 대한 민중적 욕구가 억압되어 있다가 그 불만을 해소하는 작용”을 이 영화가 해낸 것이다.¹³ 또한 이는 천황에 대한 다양한 표현이 가장 대중적으로 활발하게 이루어졌던 1950년대라는 시대의 산물이라 볼 수 있다.

패전 이후 1950년대까지 표상으로서의 천황은 큰 변화를 겪었다. 영화 속에서뿐 아니라 실제 사회에서도 천황을 재현하는 이들이 나타났다. 자신이 남조의 전통을 이은 진짜 천황이라고 주장하는 ‘위천황’(爲天皇)이 서른 명 넘게 일본 각지에서 출현한 것이다. 또한 『진상』(真相)과 같이 천황을 ‘해부’하고 희화화하는 잡지까지 등장했다. 요시미 순야의 표현을 빌면, “전후사에 있어서 ‘천황’이라는 표상이 이 시기만큼 풍성한 외잡(猥雜)성을 띠고

13 桑原武夫, 「拙劣映画と芸術外的な大感動」, 『世界』, 1957년 7月号, 192쪽.

이야기된 적은 없었다.”¹⁴

다르게 보면 천황의 ‘대중화’라고 부를 수 있는 이러한 시대의 변화는 황거에서도 나타났다. 정월에 천황이 거주하고 있는 황거로 일반인들이 들어올 수 있게 처음으로 개방된 것은 1948년이고, 1951년부터 쇼와 천황과 고준 황후(香淳皇后)가 찾아온 사람들 앞에 모습을 나타내어 인사를 하게 되었다. 감히 쳐다볼 수 없었던 천황을 직접 찾아가 볼 수 있는 시대가 된 것이다. 1954년 1월 2일에는 황거로 38만 명의 인파가 몰려, 16명이 죽고 65명이 다치는 대참사, ‘이중교 사건’이 발생하기도 하였다. 이처럼 당시 일본 사회에는 천황을 재현하고, 천황을 자신의 시각에 담으려는 대중적인 욕구가 팽배했다. 그러한 욕구가 <메이지 천황과 러일전쟁>의 흥행을 성공으로 이끈 하나의 밑바탕이 되었을 것이다.

<메이지 천황과 러일전쟁>으로 대성공을 거둔 신토호는 다음해 <천황·황후와 청일전쟁>(天皇·皇后と日清戦争)을 만들어낸다. 제작자는 시대를 거슬러 올라가 또 하나의 승리한 전쟁을 찾아나선 것이다. 이 영화는 전작이 만들어낸 틀을 그대로 지켜나간다. 배역 소개에서 메이지 천황과 쇼켄 황후, 그리고 이를 맡은 아라시 간주로와 다카쿠라 미유키(高倉みゆき)는 화면을 달리해 소개된다. 전작에서는 메이지 신궁에서 시작하여 야스쿠니 신사로 끝났지만, 이번에는 이세 신궁으로 시작하여 이세 신궁으로 끝난다. 이세 신궁 다음에는 메이지 천황의 능과 쇼켄 황후의 능이 이어지고, 카메라는 황거로 옮겨간다. 다음은 청일전쟁을 목전에 둔 조선과 청, 일의 삼국회담 장면이다. 이 자리에서 일본은 조선이 청의 속국이 아니라 독립국임을 주장한다. 다음 장면에서는 변발을 한 청나라 사람과 갓을 쓴 조선인이 일본공사관을 밤에 찾아가 불을 지른다. “이 전쟁은 동양의 평화를 위한 것”이라고 외치며 메이지 천황은 전쟁을 시작한다. 지금도 세계 어딘가에서 쓰이고 있는 ‘평화를 위한 전쟁’이라는 형용 모순적 대사를 포함해 <메이지 천황과 러일전쟁>과 마찬가지로 <천황·황후와 청일전쟁>도 일본인의 잘

14 吉見俊哉, 「メディアとしての天皇制」, 185~198쪽.

못된 역사가관이 숨김없이 드러나는 영화로 만들어졌다.

전작이 황거와 전장을 오고가는 단순한 구조였다면 이번 영화는 보다 복잡한 구조로 이루어진다. 왜냐하면 청일전쟁 때는 히로시마에 만들어진 대본영으로 천황이 옮기기 때문이다. 영화는 전장, 히로시마 그리고 황거를 오고간다. 지난 편과는 달리 황후가 등장을 하여 황거에서는 봉대를 맡고, 이 봉대는 인천 아전병원의 병실에 배급되고, 적군인 청나라의 부상병에게 까지 배포되어 황후의 ‘인덕’으로 묘사된다. 게다가 황후가 가고시마의 병원을 방문해 부상병을 위문하는 장면도 그려진다. 이 때문에 ‘천황’에 집중되었던 전작과 달리 영화는 초점을 잃은 듯한 “청일전쟁 충렬미담집”(忠烈美談集)¹⁵에 머무르고, 전작만큼의 흥행성적을 거두지는 못한다.

그 다음해인 1959년에는 메이지 천황 3부작의 마지막인 〈메이지 대제와 노기 장군〉(明治大帝と乃木將軍)이 만들어진다. 이 영화는 첫 작품과 마찬가지로 메이지 신궁으로 시작하고, 다음 장면은 노기신사로 이어진다. 여기서 실질적 주인공이 노기 마레스케(乃木希典)로, 그가 휴직하고 농업에 종사하다가 복직하게 되는 1904년부터 영화는 시작한다. 영화는 그가 러일전쟁이 끝나 가쿠슈인(学習院) 원장으로 발령이 나고, 메이지 천황이 즉자 이에 따라 자결할 때까지를 다룬다. 마지막 화면에서는 메이지 천황이 묻혀 있는 후시미모모야마능(伏見桃山陵)과 노기 장군의 묘를 비추어준다. 이 영화의 후반부는 메이지 천황의 장례식과 슬퍼하는 사람들의 장면만이 거듭해서 나오는, 관객들에게 감정적 동조를 구하는 연출이 행해진다. 하지만 그것이 당시 사람들이 메이지 천황 영화에서 추구하던 바는 아니었다. 패전에 대한 울분을 풀고, 재현된 천황의 모습을 대형 스크린에서 볼 수 있다는 영화의 동원력이 횡수를 거듭하면서 약해진 것이다. 〈메이지 대제와 노기 장군〉의 흥행성적은 좋지 않았고, 대중들의 관심도 낮았다.

이 장을 나가기 전에 다시 한 번 메이지 천황의 재현과 관련하여 되짚어 볼 문제가 있다. 〈천황·황후와 청일전쟁〉에는 메이지 천황과 일반인이 접

15 『読売新聞』, 1958年 3月 18日. 夕刊.

축하는 장면이 들어가 있다. 히로시마 대본영으로 옮긴 천황은 무운을 빌기 위하여 근처 산에 있는 신사를 들른다. 백마를 타고 산에서 내려오는 길에 맞은편에서 수레가 무거워서 올라오지 못하는 농민 부자(父子)와 마주친다. 어렸을 때부터 몸이 좋지 않아 군대를 못 간 아들이 수레를 밀 힘도 없다고 아버지는 투덜댄다. 천황은 약값에 보태어 쓰라고 돈을 그들에게 준다. 부자는 “대장님 감사합니다.”라고 답하지만, 천황 일행이 지나가고 나서 “천황하고 닮았네”라고 말하며 서로를 쳐다본다. 하지만 이 대사는 사실 “어진영과 닮았네”로 고쳐야 한다. 3부작에서 모두 메이지 천황 역을 맡은 아라시 간주로가 재현하고 있는 것은 실제의 메이지 천황이 아니라 어진영이기 때문이다. 잘 알려진 대로 메이지 천황의 어진영은 실제의 모습과는 많은 차이가 있다.¹⁶ 영화를 만들에 있어 어느 쪽으로 재현해야 할지에 대한 고민이 이루어졌는지를 알 수 있는 자료는 없다. 이탈리아인 키요소네가 이상 화해 그린 메이지 천황의 초상을 사진기로 찍어 배포했던 어진영이 70년의 세월이 지나 인간의 몸으로 재현되어 연기되었고, 그것이 다시금 사진기로 찍혀 스크린을 통해 국민에게 배포된, 이러한 기묘한 과정은 천황을 국가의 대표로 내세우려는 역학과 표현의 남용에 대한 터부가 만나 이루어낸 결과물일 것이다.

3. 터부로서의 쇼와 천황

메이지 천황 3부작을 만든 신토호는 〈메이지 대제와 노기장군〉을 만들고 나서, 〈천황 폐하와 세계전쟁〉(天皇陛下と世界戦争)의 제작을 발표한다.¹⁷ 이는 다음해인 1960년 〈황실과 전쟁과 우리 민족〉(皇室と戦争とわが民族)이라는 제목으로 바뀌어 개봉한다. 영화는 일본민족이 전쟁과 더불어 발전해 왔다

16 다키 코지, 박삼현 역, 『천황의 초상』, 소명출판, 2007.

17 「〈天皇陛下と世界戦争〉新東宝で製作」, 『読売新聞』, 1959년 5월 28일, 夕刊.

고 주장하며, 떠오르는 태양으로 시작하여 신화 속 진무 천황의 동진(東進)을 그려낸다. 진무 천황이 일본영화에서 재현된 것은 이 영화가 처음으로, 메이지 천황을 연기해 왔던 아라시 간주로가 여기서 진무 천황 역으로 등장한다. 한바탕의 큰 전투 장면이 그려지고 진무 천황의 즉위식이 열린다. 그 다음 카메라는 이세 신궁을 비추고 산 속에서 흘러나오는 계곡의 물줄기가 일본의 역사로 비유되며, “일본민족은 황실을 중심으로 하여 건국의 정신에 일치단결하여 희생과 봉사의 신념을 가지고 아시아의 가장 뛰어난 민족으로서 오늘날의 발전을 이룩했다”는 내레이션이 이어진다.

다음 화면에는 황거의 이중교가 나오고 어전회의 장면이 이어진다. 또 메이지 천황 영화인가라고 생각될 즈음, 내레이션은 1937년 중일전쟁 발발의 계기가 되는 ‘노구교 사건’이 일어났다고 말한다. 즉 <황실과 전쟁과 우리 민족>은 쇼와 천황 시대를 배경으로 한 영화인 것이다. 메이지 천황 3부작의 어전회의에서 카메라는 천황의 반대편에 위치하여 각료들 가운데에 앉아 있는 천황을 포착하는 롱샷과 천황만을 찍는 미디엄샷, 또는 클로즈업으로 변화를 주었다. 그런데 <황실과 전쟁과 우리 민족>의 어전회의에서의 카메라 위치는 반대로, 천황이 앉아 있는 의자 뒤에 가 있다. 즉 이 영화에서 쇼와 천황을 대신하는 배우는 등장하지 않는다. 쇼와 천황의 말은 내레이션이 대신하고, 각료들은 카메라를 향하여 인사를 하고 이야기한다.

어전회의와 전장을 오고가는 편집은 메이지 천황 3부작과 같으나, 전장 장면은 실제로 찍힌 기록필름이 대신한다. 쇼와 천황을 대신하는 내레이션은 평화를 위해 군대를 중국에 보냈다고 말하고, 전쟁이 길어진 것은 군의 잘못된 판단 탓이라고 한다. 중국에서 일본군의 ‘승전’이 기록영화로 보여지고, 히틀러가 등장하기도 한다. 여기서 내레이션은 천황이 일본, 독일, 이탈리아의 삼국 군사 동맹을 적극적으로 지지하려 하였으나 군의 힘에 의하여 어찌 할 수 없었다는 변명을 내세운다. 이처럼 허구로 구성되는 어전회의 및 황거 장면에서 내레이션으로만 등장하는 쇼와 천황은 어디까지나 평화를 원하고 전쟁을 막으려고 했을 뿐이고, 모든 책임은 주변 정세 및 군에 의한다는, 천황의 전쟁책임 회피론으로 일관한다. 그리고 더 이상의 일본인

희생을 막기 위한 천황의 '성단'(聖斷)으로 전쟁이 끝났고, 이로 인해 일본인은 '구원받았음'이 강조된다.

패전 후 천황이 맥아더를 찾아가 식량 부족으로 고생하는 일본인들의 고충을 말하며 도움을 요청하는 장면도 허구로 구성된다. 여기서도 천황은 등장하지 않고, 맥아더로 분장한 배우는 테이블 반대쪽의 보이지 않는 상대와 대화를 나누어야 했다. 선박에 실려온 식량들이 부두에 옮겨지는 기록필름에, 천황의 인간선언이 이어진다. 여기서부터는 실제 쇼와 천황이 등장한다. 천황이 전국 각지를 방문하고, 그를 보고 일장기를 흔들며 만세를 부르고 환호하는 일본국민의 모습이 이어진다. 이후 GHQ 시대가 끝나고 일본이 경제 성장을 해나가며 바뀌어 나가는 모습, 그리고 황태자의 결혼 퍼레이드까지 약 20여분에 걸쳐 기록영화가 만세 소리와 함께 계속된다. <황실과 전쟁과 우리 민족>이라는 제목을 통하여 일본의 천황가가 전쟁과 떼려야 뗄 수 없는 관계임을 나타내면서도, 영화 속의 쇼와 천황은 언제나 '평화'를 강조한다. 이러한 모순적인 인식은 메이지 천황 3부작과 상통한다. 하지만 이 영화는 천황의 재현에 대하여 확실한 구분을 보여주고 있다. 메이지 천황과 달리 쇼와 천황에게는 허구적 신체가 허용되지 않았고 기록필름이 권장되었던 것이다.

보통 일본영화 역사상 현재까지 쇼와 천황을 주인공으로 한 작품은 제작된 적이 없다고 이야기된다. 그렇다면 <황실과 전쟁과 우리 민족>이 유일하게 쇼와 천황을 주인공으로 한 작품이 될 수 있지 않을까. 비록 배우의 신체를 빌어 재현되지는 않았지만, 허구로 구성된 장면에서 쇼와 천황이 화면 속 공간을 계속해서 점유하고 있기 때문이다.

<황실과 전쟁과 우리 민족>이 개봉된 다음해인 1961년 2월, '풍류몽담(風流夢譚) 사건'이 일어나 천황에 대한 표현은 대중적 소비보다 터부의 영역으로 더욱 가까워진다. 후카자와 시치로(深沢七郎)는 황태자, 황태자비가 참수당하고 황제가 습격을 당한다는 묘사가 담긴 단편소설 「풍류몽담」을 월간지 『중앙공론』(中央公論) 1960년 12월호에 게재한다. 이 소설의 내용에 격분한 17세의 우익소년이 중앙공론사 사장집에 가서 사장 부인에게 상해

를 입히고, 가정부를 살해한 사건이 벌어진다. 이 사건이 일본 언론의 자기 검열과 자기규제를 한층 강화시키는 중요한 계기가 되었다.¹⁸ 따라서 천황이 신성한 존재로 군림했던 전전의 일본으로부터 시간이 흐르면 흐를수록 천황에 대한 표현이 좀 더 자유스러워지고 풍성해지는 쪽으로 발전해 나가지는 못했다. 이후의 일본영화에서 메이지 천황 또는 쇼와 천황, 아니면 황족이 주인공으로 등장하는 일은 현재까지도 전무하다. 게다가 전후 일본에서 아시아·태평양 전쟁을 다룬 영화는 셀 수 없을 만큼 많이 만들어졌지만, 그러한 작품 속에서 쇼와 천황이 조연으로라도 등장하는 경우 또한 극히 드물다.

쇼와 천황이 일반인의 신체를 통하여 재현된 최초의 작품은 <안녕하십니까 천황폐하>(拜啓天皇陛下様)로 1963년에 개봉한다. 세 살에 고아가 되어 안 해 본 일이 없이 고생만 하던 주인공이 군대에 징집된다. 그에게 군대는 밥을 먹여주고 글도 가르쳐주는 ‘천국’과도 같은 곳이다. 어느 날 주인공이 속한 부대가 전투 훈련을 하는 들판을 쇼와 천황이 지나간다. 모든 병사들은 고개를 돌리지도 못하고 정지 상태가 된다. 그들 사이를 백마 탄 천황이 지나간다. 카메라는 룡솨으로 천황을 잡을 뿐 절대 다가가는 일이 없어, 어느 배우가 연기하고 있는지 관객이 알 수 없게 만든다. 주인공 혼자 고개를 돌려 천황을 쳐다보며 도깨비 같이 무서울 줄 알았던 천황이 그렇지 않구나라고 생각을 한다. 주인공은 전쟁이 끝날지 모른다는 소문이 돌아 자신을 군대에 남겨달라고 부탁하기 위해, 천황에게 영화 제목처럼 ‘안녕하십니까 천황폐하’로 시작하는 편지를 쓴다. 하지만 이를 발견한 동료가 불경죄에 해당한다면 편지를 찢어 버린다. 중국 전선에 파견된 주인공은 죽어 있는 병사의 시체를 보고 죽기 전에 ‘천황 폐하 만세’를 외쳤냐고 주변의 병사에게 묻기도 한다. 이처럼 이 영화는 천황에 대한 절대적 신봉을 희극화하려는 의도로 만들어졌으나, 비판적 의식이 그다지 잘 드러나지 않는다. 이 영화에서 천황의 등장은 백마를 타고 지나가는 딱 한 장면에 불과하다. 그 역

18 吉見俊哉, テッサ・モーリス-スズキ, 『天皇とアメリカ』, 集英社, 2010, 141~142쪽.

은 <NHK홍백가합전>에도 출연한 적이 있는 가수 하마구치 구라노스케(浜口庫之助)가 쇼와 천황과 외견이 비슷하다는 이유로 맡았다.

1967년에 만들어진 <일본의 가장 긴 하루>(日本のいちばん長い日)는 1945년 8월 14일부터 다음날 새벽까지, 천황의 ‘옥음(玉音) 방송’ 결정과 이를 저지하려는 육군 내부의 반란을 그리고 있다. 천황의 역할이 중요한 내용임에도 불구하고 쇼와 천황 역을 맡은 마쓰모토 고시로(松本幸四郎)의 등장 시간은 매우 짧다. 게다가 천황이 종전을 ‘성단’하는 어전회의 장면을 카메라가 멀리서 찍기에 배우의 얼굴을 분별하기도 힘들다. 이러한 수법은 <안녕하십니까 천황폐하>와 공통된다. 그런데 이 영화를 계기로 쇼와 천황 역은 가부키 배우가 맡는 ‘전통’이 생긴다. 물론 여기서 메이지 천황 3부작의 아라시 간주로가 가부키 배우 출신이었음도 잊어서는 안 될 것이다.

1970년 제작된 <격동의 쇼와사 군벌>(激動の昭和史 軍閥)에서도 역시 가부키 배우 나카무라 마타고로(中村又五郎)가 쇼와 천황 역을 맡았다. 나카무라는 궁내청의 지시에 따라 촬영장과 대기실 이외의 장소에서는 분장을 하면 안 되었고, 화장실을 가는 경우에도 분장을 지우고 가야 했다.¹⁹ 이 조치는 천황의 분장을 하고서는 사적인 행동을 해서는 안 된다는 것을 의미한다. 이는 쇼와 천황에 대한 당시 언론규제의 기준과 상통하는 면이 있다. 1975년 국가체전의 개회식에서 천황이 하품하는 장면을 보도진이 촬영하지만 지면에 게재하지는 못하였다. “천황 영상에서는 전전은 물론이고, 전후 ‘인간선언’을 했음에도 희노애락을 표현한 사진은 터부”인 것이다.²⁰ 이는 쇼와 천황의 역할을 계속해서 가부키 배우가 맡고 있는 이유와도 연결된다. 영화 속 쇼와 천황은 메이지 천황과 마찬가지로 대부분 의자에 앉아 있는 경우가 많고, 표정이나 움직임이 극도로 절제된다. 가부키 배우는 에도시대부터 내려오는 전통 있는 가문출신이라는 점과 더불어 “양식성 있는 신체”를 갖추었기에 쇼와 천황 역을 맡게 되었다는 것이다.²¹ 21세기에 들

19 「あんぐる」, 『読売新聞』, 1970年 7月 8日. 夕刊.

20 松浦総三, 『マスコミのなかの天皇』, 244쪽.

21 児玉竜一, 「天皇を演じる歌舞伎役者」, 『映画のなかの天皇』, 森話社, 2007, 195~218쪽.

어서 만들어진 일본영화 <스파이 조르게>(スパイ・ゾルゲ, 2003년)에서는 쇼와 천황 역을 하나야기 주라쿠(花柳寿楽)가 맡았다. 여기서도 쇼와 천황은 의자에 앉아 움직임이 없는 연기를 보여주고 있다. 하나야기 주라쿠는 가부키 배우는 아니지만 일본무용을 대대로 이어가고 있는 자로, 전통 있는 가문 출신과 “양식성 있는 신체”의 소유자임은 다를 바 없다.

4. 상트페테르부르크의 쇼와 천황: 알렉산더 소쿠로프 감독의 <태양>

사적인 모습을 보이지 않고 가부키 배우를 통한 절제된 연기라는 틀이 확립되고 나서, 현재에 이르기까지 이 틀을 파괴하거나 변화시키려는 움직임은 일본영화계에서 나타나고 있지 않다. 물론 방법을 달리한 표현은 있었다. 예를 들면 칸느 국제영화제 그랑프리를 일본인으로 유일하게 두 번 수상한 이마무라 쇼헤이(今村昌平) 감독이 만든 <제겐>[女衞(뚜쟁이), 1987년]에서도 천황이 표현되기는 한다. 이 영화는 동남아에서 대규모 유곽을 운영한 것으로 유명한 무라오카 이헤지(村岡伊平治)의 실화를 다루었다. 러일전쟁이 발발하기 직전 홍콩의 이발소에서 일하던 무라오카는 우연히 만난 일본군 장교에게 밀정으로 러시아에 가라고 명을 받는다. 무라오카가 반발하며 밀정보다는 무역상이 되고 싶다고 대답하자, 장교는 천황 폐하의 명을 거역하다니, “그래도 천황 폐하의 적자(赤子)라 할 수 있느냐?”라고 다그친다. 무라오카는 ‘적자’라는 말을 이해하지 못한다. 장교는 “천황 폐하의 자식(子供)”이라고 바꾸어 말해준다. 그러자 무라오카는 “저는 돌아가신 아버님의 자식입니다.”라고 대꾸한다. 이 대답에 화가 치민 장교는 무라오카의 뺨을 힘껏 때린다. 화면에는 벽에 걸린 메이지 천황의 어진영이 클로즈업되고, 그 다음에는 코에 붉은 피를 흘리고 있는 무라오카의 얼굴로 교차 편집된다. 이는 ‘적자’(赤子)라는 한자를 붉은 피가 묻은 얼굴로 형상화한 것으로, 감독의 기지가 발현된 장면이다. 이처럼 순간적인 장면에서 천황과 그에 대한 비판적 시선을 나타내려는 시도들은 다른 몇몇 영화에서도 발견할

수 있으나, 천황에 초점을 맞춘 진지한 작품은 아직까지 만들어지고 있지 않다.

그런데 2005년 쇼와 천황을 주인공으로 한 영화 <태양>(Солнце, The Sun)이 러시아의 상트페테르부르크에서 만들어진다. 알렉산더 소쿠로프(Александр Сокуров, Aleksandr Sokurov) 감독이 연출한 이 영화는 물론 일본 영화는 아니다. 하지만 이 영화의 제작과 개봉을 둘러싼 일본사회의 움직임을 통하여 천황의 영화적 재현에 대한 최근의 인식을 엿볼 수 있다.

2005년 2월 베를린 영화제에서 상영되기 전까지, 제작 단계에서는 일본의 어느 배우가 이 영화에 출연하는지에 대한 정보가 일체 공개되지 않았다. 심지어 영화 전체를 거울에 비추어 반대 이미지로 만든다는 소문까지 돌았다. 그만큼 이 영화 제작에 대한 일본사회의 촉각은 곤두서 있었고, 이를 예상한 제작진들도 일본의 반응을 경계하며 제작에 임했다. 그것은 단순히 쇼와 천황을 주인공으로 하는 영화가 해외 유명 감독에 의하여 제작된다는 수준을 뛰어넘은 것이었다. 왜냐하면 알렉산더 소쿠로프 감독이 히틀러를 주인공으로 한 <몰로치>(Moloch, 1999년), 레닌을 주인공으로 한 <토러스>(Taurus, 2001년)를 만들고 나서, 20세기를 대표하는 세 명의 '지도자' 시리즈의 완결편으로 쇼와 천황을 주인공으로 한 영화를 만들겠다고 나섰기 때문이다. 영화 제작 전에 소쿠로프가 만난 일본인 지인들은 대부분 이 영화의 제작에 반대했고, 제작이 시작되고 도움을 준 이들도 절대 자신의 이름을 밝히지 말아달라고 부탁을 하는 이가 많았다.²²

이러한 이유로 <태양>은 애당초 일본 개봉은 불가능하다고 여겨졌으나, 1년 6개월이 지나 2006년 8월 일본에서 상영되었다. 물론 전국 개봉이 아니라 '미니 시어터'라 불리는 몇몇 예술영화 전용관에서의 상영이 전부였지만, 제작 전의 분위기와는 달리 우익단체의 항의와 같은 일은 벌어지지 않았다. 그 이유를 『주간 신초』(週刊新潮)의 지면을 통해 이루어진, 소쿠로프

22 アレクサンドル・ソクーロフ×沼野充義, 「映画〈太陽〉をめぐるって」, 『映画〈太陽〉オフィシャルブック』, 太田出版, 2006, 22~47쪽.

감독의 인터뷰 기사를 통해서 찾아보도록 하자. 제목이 「일본인은 ‘천황 히로히토’에게 구원받았다」로 붙여진 이 인터뷰에서 소쿠로프는 쇼와 천황의 ‘성단(聖斷)을 중시한다. 그것은 단지 아시아·태평양전쟁을 끝낸 그 ‘성단’만을 가리키지 않는다. 히틀러가 시베리아 출병을 동맹국 일본에게 부탁했지만 천황이 이를 거부하여 출병하지 않았기에, 시베리아 출신인 아버지가 당시 죽지 않았고, 그래서 자신이 지금 살아있다고 소쿠로프는 이야기한다. 또 하나의 ‘성단’은 일반적으로 알려진 것이다.

“본토결전을 히로히토가 승낙했다면, 일본 국민은 아마도 전멸했을 겁니다. 일본인은 히로히토에 의하여 구원받은 겁니다.”²³

이와 같은 인터뷰를 통해서 보면 러시아인인 감독에게도, 일본인에게도 쇼와 천황은 ‘구원자’로 그려지고 있다. 이는 이전의 메이지 천황 3부작 및 〈황실과 전쟁과 우리 민족〉에 드러난 전쟁 인식과 다를 바 없다. 그렇다면 제작 전부터 가져왔던 이 작품에 대한 일본의 불안감은 단지 기우에 지나지 않은 것이었을까. 아니면 이 인터뷰 기사에는 영화의 본질을 가리고 기존의 일본인들이 갖고 있는 인식 속으로 〈태양〉을 밀어 넣으려는 의도가 깔려 있는 것일까. 〈태양〉의 텍스트를 살펴보도록 하자.

〈태양〉은 신궁이나 신사 장면으로 시작하지 않는다. 또한 배역 소개에서도 쇼와 천황과 이 역을 맡은 잇세 오가타(イツセー尾形)를 다른 화면에 소개하지 않고 같은 화면에 나온다. 그리고 잇세 오가타는 가부키 배우도 일본무용가도 아니다. 그는 일인극 연기로 유명한 ‘일반’ 배우일 따름이다. 영화는 어둡침침한 지하방공호에서 쇼와 천황이 홀로 식사하는 장면으로 시작한다. 시종장이 그날의 일정을 설명하자, 천황은 미군이 혹시 이리 쳐들어온다면 그 일정은 바뀌는가라고 묻는다. 이에 시종장은 일본인이 한 명이

23 「特別インタビュー映画〈太陽〉ソクーロフ監督：日本人は〈天皇ヒロヒト〉に救われた, 『週刊新潮』, 2006年 6月 15日号, 46~48쪽.

라도 살아 있으면 미군은 이리 못 올 것이라고 답한다. 그러자 천황은 최후에 남는 일본인이 나 혼자가 되지 않을까라고 되묻는다. 시종장은 천황이 인간일지 모른다고 생각하는 것 자체가 과한 염려라고 말하며, 영화를 천황의 ‘신격’(神格) 문제로 가져간다.

『주간 신초』에서 강조되었던 ‘성단’이 <태양>에서 차지하는 비중은 매우 작다. 첫 번째 ‘성단’에 대해서는 언급조차 없고, 두 번째 ‘성단’ 장면도 짧게 지나간다. 사실 이 영화의 초점은 다른 곳에 있다. 하나는 쇼와 천황의 ‘신격’이고, 또 하나는 맥아더와의 만남이다. 천황은 영화 내내 자신의 ‘신격’에 대하여 의문을 가진다. 결국 자신의 신격을 버리기를 결정하고 쇼켄 황후의 품에 안겨 말한다.

“나는 해냈어. 이걸로 우리는 자유야.”

“무엇을 하셨어요?”

“나는 더 이상 신이 아니야. 이 운명을 나는 거절했어.”

또 하나의 중요한 테마는 두 번에 걸친 맥아더와의 만남이다. 두 번째 만남에서 둘은 매우 긴 저녁식사를 가진다. 맥아더는 왜 히틀러와 손을 잡았냐고 묻는다. 쇼와 천황은 영어로 히틀러와 만난 적도 없다고 답한다. 식사를 마치고 맥아더가 시가를 권한다. 쇼와 천황의 시가에 불이 잘 안 붙자, 맥아더가 입에 시가를 문 채로 쇼와 천황의 시가의 불을 옮겨 준다. 여기서 시가를 서로 물고 얼굴을 마주하고 있는 기묘한 장면이 연출된다. 이는 1945년 9월 배포된 맥아더와 쇼와 천황의 사진(<그림 1> 참조)을 소쿠로프가 자기 나름대로 재구성한 장면일 것이다.

그밖에도 영화는 쇼와 천황이 보통 인간임을 강조한다. 미군 기자들이 천황의 거처에 사진을 찍기 위해 몰려온다. 쇼와 천황은 양복으로 갈아입고 조용히 문 밖으로 나서지만 아무도 그를 알아보지 못한다. 시종장이 나와서 야 그가 천황임을 깨달은 기자들은 미리 정해둔 규칙 따위는 무시하고 쇼와 천황에게 다가간다. 그리고 쇼와 천황을 찰리 채플린과 닮았다고 하며, “헤



〈그림 5〉〈태양〉의 전단지

이, 찰리”라고 부른다.²⁴ 이러한 기자들의 호칭에도 개의치 않고 그는 오히려 채플린을 연상시키는 몸동작을 취하며 기자들의 피사체가 되어준다.

일본에서 제작된 천황에 관한 극영화 및 기록영화를 섭렵하고 〈태양〉을 제작한 알렉산더 소쿠로프의 노림수는 명백하다. 이전 작품들이 러시아에서 몇 번이나 개봉 불가 판정을 받았던 적이 있는 그가 쇼와 천황의 ‘성단’에 대한 신화를 영화화했다기보다는 철두철미하게 사적인 천황을 그리는 것을

목표로 한 것이다. 그리고 그것이 일본사회의 터부를 건드린다는 것도 감독은 물론 알고 있었을 터이다.

5. 영화 속 천황 표현의 미래

〈태양〉에서 시종장을 연기했던 사노 시로(佐野史郎)는 자신의 매니저가 쇼와 천황으로 분장한 잇세 오가타의 사진이 실린 영화의 전단지를 접어도 될까 말까에 고민하는 것을 보고 놀랐다고 한다. 사노는 그런 터부에 신경 쓰지 않는다고 하며, “영화잖아?”라고 되묻는다.²⁵ 그렇다면 앞으로의 일본에서 ‘영화잖아’라며 천황을 주인공으로 다룬 영화가 나올 수 있을까? 〈태양〉과 같이 다른 나라에서 제작될 가능성이 많겠고, 일본 내에서 제작되기는 힘들

24 이 장면은 사실에 의거하고 있다. 1945년 미군과 함께 일본에 도착한 저널리스트 마크 게인에 의하면 당시 그와 그의 동료들은 쇼와 천황을 ‘찰리’라고 불렀다고 한다. 마크·게인, 井本威夫 訳, 『ニッポン日記』, 筑摩書房, 1963, 130쪽.

25 佐野史郎·鈴木邦男·森達也, 「〈太陽〉と皇室タブー」, 『創』, 2006年 9月 10日号, 96~97쪽.

것으로 보인다. 천황이 영화의 소재나 주인공으로 매력이 없기 때문이라면 다행이지만, 만약 그러한 표현을 하려는 욕구가 일본사회와 문화에 잠재되어 있음에도 불구하고 천황 표현에 대한 터부에 의해서 그것이 억눌리고 있다면 이는 분명히 사회적 문제일 것이다.

특집 | 천황·자유·질서

전후 천황제와 젠더: 황태자비 마사코의 시련과 황실의 위기를 중심으로 | 권숙인

투고일자: 2013. 5. 10 | 심사완료일자: 2013. 6. 3 | 게재확정일자: 2013. 7. 31

이 연구에서는 황태자와 혼인 후 장기간에 걸쳐 '적응장애'를 앓고 있는 황태자비 마사코의 '시련'을 창구로 삼아 일본 천황제에 내포된 젠더 문제를 고찰했다. 마사코의 시련을 통해 천황제를 조망하는 것은 천황제도가 고수해 온 강고한 남성중심주의를 드러내 줄 뿐만 아니라 현대 일본사회에서 천황제가 겪고 있는 '위기'의 한 중요한 원인을 살펴볼 수 있게 해준다. 황태자 나루히토와 마사코의 혼인이 "황실의 새로운 시대의 개막"이라는 수사 속에 적극적으로 해석되기도 했지만 실제로는 마사코에게 기대되었던 최우선의 역할은 황위 후계자 아들을 낳는 것이었다. 전후 상징천황제가 '열린 황실'을 표방하며 새로운 모색을 해왔음에도 불구하고 천황제의 핵심에는 시대의 변화를 부정하는 남계 왕조시대의 논리가 자리하고 있기 때문이다. 그런 까닭에 황위 계승의 위기에 직면한 2000년대 초두 여제의 가능성이 적극 타진되었으나 남계 후계자가 확보되자마자 여제 논쟁은 서둘러 봉합되었다.

남계 계승자 확보 문제 외에도 마사코의 시련을 가중시킨 것은 사회 전반의 변화와 무관히 천황가가 고수해 온 가부장적 이에(家)제도와 일종의 '극장국가'로서의 상징천황제가 내포한 근본적인 취약성, 그리고 이런 속성들을 뒷받침하는 논리로서 '만세일계'에 대한 믿음 등이 있다. 천황제가 고수하고자 하는 이들 '유구한 전통'은 일본사회의 여러 영역에서 불협화음을 일으키고 있으며 마사코의 시련은 그 한 징후로 볼 수 있다. 그런 점에서 마사코의 '시련'은 현대 일본사회에서 천황제의 존재방식에 대한 질문과 황실이 경험하고 있는 '위기'의 핵심과 맞닿아 있다.

주제어: 상징천황제, 황태자비 마사코, 여성 천황, 여계 천황, 극장국가, 제도적 몸, 자연적 몸, 남녀 공동참회사회

영화 속에 표현된 천황, 그리고 터부 | 강태웅

투고일자: 2013. 6. 10 | 심사완료일자: 2013. 6. 19 | 게재확정일자: 2013. 7. 31

이 글은 일본영화에서 천황이 어떻게 묘사되어 왔는가를 분석한 것이다. 전전 일본에서 '일반인'이 천황의 신체를 대신해 스크린에 출연한 적은 없다. 전후가 되어서야 천황 역을 맡은 배우가 등장하는 영화가 제작되기 시작한다. 그렇다고 어떠한 제약도 없이 영화에서 묘사될 수 있었던 것은 아니고, 천황의 숭고함을 해치는 '불경(不敬)'을 저지르지 않는 한에서 허용되어 왔던 것이다. 이 글은 터부를 피해 천황을 극영화에 표현하기 위해 일본영화는 어떠한 고안을 해냈는지를 살펴보고자 한다.

1950년대 역사상 처음으로 천황을 주인공으로 하는 메이지 천황 3부작이 만들어진다. 이 영화에서

메이지 천황 역을 맡은 배우는 어진영과 같은 분장을 하고 출연해 거의 움직임이 없는 연기를 한다. 전후 일본에 있어서 아시아·태평양 전쟁을 다룬 영화는 셀 수 없을 만큼 많이 만들어졌지만, 그러한 작품 속에서 쇼와 천황이 조연으로라도 등장하는 경우는 극히 드물다. 쇼와 천황이 등장한다 하더라도 공간을 차지할 뿐 연기를 보여주지는 않는다. 이러한 일본영화에서의 독특한 천황 표현은 러시아 감독에 의해서 만들어진 영화 <태양>과 비교되어질 때에 더욱 두드러진다. <태양>은 쇼와 천황의 개인적인 모습에 초점을 맞추어서 제작되었고, 이는 일본사회에 충격을 주었다. 이처럼 현재까지도 천황을 일반인이 대신하여 표현하는 행위는 터부에 속하는 것이고, 이를 피하기 위해서 성문화되지 않은 규범이 존재함을 이 글은 밝혀냈다.

주제어: 천황, 일본영화, <태양>, 아라시 간주로, 알렉산더 소쿠로프

국제화시대의 황실외교 | 박순애

투고일자: 2013. 5. 22 | 심사완료일자: 2013. 6. 8 | 게재확정일자: 2013. 7. 31

이 글에서는 주로 헤이세이 시기를 중심으로 일본 황실외교의 양상과 황실외교의 정치적 이용에 대해서 고찰했다. 상징천황제에서 황실외교는 헌법이 정한 천황의 국사 행위(國事行為)이며 공적 행위에 해당한다. 외국 대사와 공사의 접수는 헌법이 정한 국사 행위이며 외국 요인과 회견, 국민의 환영 행사나 궁중 만찬회, 외국 공식 방문 등은 공적 행위다. 이 공적 행위에 대해서는 내각이 책임을 지는 활동으로 각의(閣議)의 정치적 결정이 필요한 행위다. 원래의 황실외교는 국제친선을 위한 것이지만, 특히 외국의 공식 방문은 각 정권의 이해관계에 의한 정치적 판단에 좌우되었다. 1960년대의 대미 안보외교를 비롯해 1980년대 제3세계로의 자원외교, 1990년대의 중국시장 확보를 위한 경제외교 등에 황실외교가 이용되었던 것을 확인할 수 있었다. 그러나 1980년대부터 30년간 진행되어 온 일본 천황의 한국 방문 문제는 아직도 전후 처리 문제와 함께 현안으로 남아 있다. 황실의 방한 문제가 실현되기 어려운 배경에는 일본의 내셔널리즘이 강하게 작용하고 있기 때문이다.

주제어: 황실외교, 헤이세이 천황, 국제화, 상징천황제

영혼의 정치학: 천황제와 신종교의 접점 | 이찬수

투고일자: 2013. 5. 20 | 심사완료일자: 2013. 5. 28 | 게재확정일자: 2013. 7. 31

일본에서 신도(神道)는 인간의 위로를 받지 못한 원령(怨靈)을 조상신 차원으로 승화시키고 제사를 통해 조상신의 가호를 기원함으로써 현실의 풍요를 보장받으려는 민중적 신앙이었다.

이 글에서는 첫째, 메이지 정부(1868~1912)가 신도를 국가적 통치 시스템의 근간으로 삼으면서 천황의 정당성과 국가적 통일성을 확보해가는 과정을 분석하고, 둘째, 그 과정에 담긴 종교적 측면이 신종교의 형성 과정과 어떤 관계에 있는지 파악하고자 했다.

메이지 정부는 부모에 대한 효행을 선조에 대한 제사와 연결시키고 제사의 대상을 일본의 신화적 기원인 아마테라스에까지 확대시켜서, 아마테라스의 후손이라는 천황을 숭배하게 하고 그를 통해 천황 중심의 통일 국가를 성립시키기 위한 정책을 폈다. 특히 전물자의 혼령을 위로하고 제사함으로써 국민의 호국적 자세를 강화하고, 그를 통해 국민의 정신적 통합을 이끌어내는 장치를 이 글에서는 “영혼의 정치학”으로 명명했다.

메이지 정부는 불가시적 영혼에 대한 국민적 담론을 조장해, 조상 제사를 통해서 가족적 질서를

Emperor, Freedom, and Order

Princess Masako's Ordeal and the Crisis of Japanese Imperial House: Gender and the Emperor System in Postwar Japan | KWEON Sug In

Taking Princess Masako's prolonged 'ordeal' as a vantage point, this article explores the gender issues involved in the postwar emperor system of Japan. Even though many Japanese wanted to see the marriage of Masako and Crown Prince Naruhito as signaling "the beginning of a new era for the imperial house," Masako's first and foremost duty was giving birth to a baby-son who will succeed the imperial throne. And Masako's difficulties of and eventual failure in fulfilling this duty lie at the core of her post-nuptial hardship. This 'hardcore' logic of a patrilineal dynasty defies all the social changes, and it is not simply the ultimate cause of Masako's suffering but also the causes of current 'crisis' of the imperial house and emperor system. Additionally, fundamental vulnerabilities of the 'symbolic' emperor system which functions as a sort of 'theater state' as well as the conservative group's adamant 'belief' in the "emperor's unbroken descent line for ages eternal" also challenge the emperor system, bringing about discords and conflicts in various realms of Japanese society. In this regard, Princess Masako's suffering is merely a symptom of the crisis that surrounds the imperial household, and reflecting on her 'ordeal' leads to the question of how the Japanese emperor system is to survive in the future.

• **Keywords:** symbolic emperor system, women and the dynasty, Princess Masako, female emperor, female descent emperor, theater state, institutional body, natural body, Gender-equal Society

The Representation of Japanese Emperors in Fictional Films | KANG Tae Woong

This article aims to investigate how Japanese emperor has been depicted in Japanese fictional films. In prewar Japan, no movie existed in which 'a mere actor' played the role of the emperor. It was after 1945 that this trend began to change. Yet film-makers in Japan could only produce those movies under certain restrictions. The production of film was only permitted when it presented the emperor as a sublime figure. The focus of this article is to investigate the formula as well as the convention of the films.

The very first trilogy in which Meiji emperor was the protagonist was made in the 1950s.

The protagonist was dressed up just like how Meiji emperor appears in his 'Goshinei', or the emperor's portrait, and played the role with very little movement. Although numerous films on World War II have been made in Japan, there are very few in which Showa emperor was played by an actor. Even in those films, his movements were limited and the acting was kept at minimum. The peculiarities of the representation of the emperor become more comprehensible when they are compared with a 2005 film <The Sun> by a Russian director. <The Sun> so vividly portrayed the private life of Showa emperor that it shocked the Japanese people. This study uncovers that, until recently, playing the role of the emperor has been considered a taboo in Japan, and there exists implicit norms to avoid fictional representations of the emperor.

• **Keywords:** Tennō (Japanese Emperor), Japanese Film, The Sun, Arashi Kanjuro, Aleksandr Sokurov

Imperial Diplomacy in the Era of Globalization | PARK Soon Ae

This article considers an aspect of Japanese Imperial diplomacy of the Heisei period and the political use of Imperial diplomacy since the 1990s. Under the symbolic emperor system, Imperial diplomacy is considered as state affairs and it is also a public matter under the provision of Japanese constitution. In other words, the acceptance of foreign ambassadors and ministers is state affairs, while interviews with high foreign officials, welcoming events for state visitors, hosting of Imperial Court banquet, and formal visits to foreign countries are considered public acts. The Cabinet bears responsibility for such public acts and makes political decisions at cabinet meetings, which are required for the execution of Imperial activities. Originally, the purpose of Imperial diplomacy is to enhance international goodwill; however, Imperial diplomacy, particularly the official visits to foreign countries by the Imperial Family, is highly colored by the political judgment which reflects the interest of each government. This study shows that the Imperial diplomacy of the 1960s was used in relevance to the issues surrounding U.S.-Japan Security Treaty; In the 1980s, it was utilized for the acquisition of natural resources in the Third World; And in the 1990s, the Imperial diplomacy became tinged with economic diplomacy reflecting the expansion of the Chinese market. In terms of the political use of Imperial diplomacy, it is possible to draw a conclusion that it was indeed successful. And yet, even though Korea-Japan Normalization negotiation took place more than 30 years ago, the Japanese Emperor's visit to Korea is still a pending issue, as the postwar handling of the consequences of the aggressive war remains controversial.

• **Keywords:** imperial diplomacy, Heisei Emperor, globalization, the emperor-as-a symbol system

The Politics of Soul: Where Emperor System and Memorial Service of the Deceased Meet | YI Chan Su

Shinto is a Japanese religion that prays for the gods' blessings in order to guarantee abundance