

# 6/ 현대 일본영화와 섹슈얼리티

소노 시온의 <사랑의 죄>를 중심으로

박규태



박규태(林奎泰) 한양대학교 일본언어문화학과 교수. 종교학으로 서울대학교에서 석사학위를, 도쿄대학에서 박사학위를 취득했다. 주요 관심 분야는 일본종교/사상사 및 일본문화학이다. 주요 저서로 『일본정신의 풍경』, 『상대와 절대로서의 일본』, 『일본의 신사』, 『애니메이션으로 보는 일본』, 『아마테라스에서 모노노케히메까지』 등이 있으며, 주요 역서로 『일본문화사』, 『신도, 일본 태생의 종교 시스템』, 『일본신도사』, 『세계종교사상사 3』, 『황금가지』, 『국화와 칼』 등이 있다.

“이곳에서 사람들은 모두 성 주변만 빙빙 돌고 있다.  
성에 들어가고 싶지만 아직 누구도 성을 본 적이 없다.”

(〈사랑의 죄〉, 미쓰코)

“언어 따위 배우지 말았어야 했다/언어가 없는 세계/  
의미가 의미이지 않은 세계에 살고 있다면/얼마나 좋았을까”

(田村隆一, 〈歸途〉 중)

“증오는 모든 감정 중에서 가장 사랑을 품고 있다”

(소노 시온)

카오스의 영상미학을 통해 현대 일본의 자화상을 폭로해 온 소노 시온(園子溫, 1961~) 감독의 〈사랑의 죄〉(恋の罪, 2011)는 〈사랑의 노출〉(愛のむきだし, 2008) 및 〈차가운 열대어〉(冷たい熱帯魚, 2010)와 더불어 이른바 ‘증오 3부작’에 속하는 작품으로 특히 섹슈얼리티의 그로테스크성에 대한 시적, 철학적, 종교적인 묘사에 뛰어나다. 이 글의 목적은 이와 같은 〈사랑의 죄〉에 대한 정신분석학적, 종교학적, 젠더론적 분석을 통해 ‘증오의 스피리추얼리티’와 결부된 소노 영화 특유의 여성성에 대한 지향성을 확인하는 데에 있다. 그 과정에서 이 글은 전후 일본영화사에 뚜렷하게 각인된 섹슈얼리티 표현의 의의와 문제점을 재고하고자 한다.

일본영화사는 다른 나라에서 찾아보기 힘든 특이한 장르를 가지고 있다. 섹슈얼리티 표현에 초점을 맞춘 핑크영화 장르 및 그것을 고급화한 로망포르노라는 브랜드가 그것이다. 이것들은 종종 주제에 있어 일반 영화의 섹슈얼리티 표현과 강도를 넘어서서 포르노의 경계에까지 접근하고 있다. 한편 AV라 불리는 일본 포르노는 영화 장르에 넣을 수는 없지만, 섹슈얼리티 표현이라는 측면에서 핑크영화 및 로망포르노와 어느 정도 연속성을 내포할 뿐만 아니라 무엇보다 현대 일본 사회의 이해에 있어 간과할 수 없는

측면, 즉 섹슈얼리티의 스피리추얼리티와 관련되어 있다는 점에서 함께 다루어질 것이다.

## 1. 핑크영화와 로망포르노에서 AV까지: ‘로망’의 환상<sup>1</sup>

영화산업의 쇠퇴와 TV방송의 발달<sup>2</sup>은 1960년대 일본영화사의 가장 상징적인 사건이라 할 수 있는데, 이것이 영화의 성격을 크게 바꾸는 계기가 되었다. 예컨대 종래 일본영화를 뒷받침해 온 것은 멜로드라마 위주의 쇼치쿠(松竹), 액션물에 주력한 닛카쓰(日活), 시대극이나 현대극에 치중한 도호(東宝), 도에이(東映), 다이에이(大映) 등 5개 사였다. 이 메이저 영화사들이 주도해 2주에 두 편 꼴씩 전국 영화관에 영화를 공급하는 시스템이었다. 이런 시스템이 1960년대에 걸쳐 서서히 붕괴하면서 1960년 안보를 전후하여 등장한 쇼치쿠 누벨바그의 젊은 감독들이 종래의 시스템에 반기를 들고 나왔다. 그 필두에 선 오시마 나기사(大島渚)는 <일본춘가고>(日本春歌考, 1967) 등에서 섹슈얼리티를 사상이나 정치 혹은 사회적 문제와 결부시켜 표현하는 독특한 스타일을 보여주었다. 1960년대에는 정치투쟁의 고통과 패배의 경험을 배경으로 하여 문화적 차원에서도 전통에 대한 재고 및 새로운 가치창조가 모색되는 가운데 이 시기의 거의 모든 영화에서 섹슈얼리티 묘사가 두드러지게 나타나기 시작했다. 그 중에서도 <일본곤충기>(にっぽん昆虫記, 1963)의 이마무라 쇼헤이(今村昌平)라든가 <육체의 문>(肉体の門, 1964)의 스즈키 세이준(鈴木清順) 등은 섹슈얼리티 문제를 정면으로 대담하게 다룬 대표

- 1 핑크영화와 로망포르노의 역사에 관해서는 특히 제스퍼 샤프, 최승호 외 옮김, 『일본섹스시네마』, 커뮤니케이션북스, 2013을 참조할 것.
- 2 1953년 TV 방송이 시작된 이래 1962년에는 TV 1,000만 대가 보급되었다. 한편 영화는 1960년에 연간 제작 편수가 545편을 기록했고 전국 영화관 수는 7,457개소에 이르렀다. 관객 수는 1958년에 11억 2,700만 명을 정점으로 이후 급감하여, 1968년에는 영화관 3,814개소에 관객 수 3억 1,300만 명으로 줄어든다(原田信男, 「映画のなかの性: 戦後映画史における性表現と性意識の変遷」, 井上章一 編, 『性慾の文化史 2』, 講談社選書メチエ, 2008, 123쪽).

적인 감독이라 할 수 있다.

이런 가운데 일본에서는 1960년대 중반에 남녀의 정사를 주로 다룬 저예산의 ‘핑크영화’ 장르가 성립되었다. 이 핑크영화의 제왕으로 불린 자가 와카마쓰 코지(若松孝二)인데, 그의 〈벽 속의 비사〉(壁の中の秘事, 1965)는 1965년 베를린국제영화제에서 일본의 정식 대표작품을 밀어제치고 경쟁 부문 예선작에 엔트리되어 국내외에서 화제가 되었다.<sup>3</sup> 어쨌든 1960년대는 핑크영화의 시대라 할 만큼 양산이 진행되어<sup>4</sup> 당시 일본영화의 40%를 점하게 된다.

그러나 핑크영화 양산에도 불구하고 영화산업 쇠락의 흐름이 계속되어 주류 영화사들의 적자가 눈덩이처럼 커져갔다.<sup>5</sup> 이에 닛카쓰는 핑크영화의 고급화<sup>6</sup>를 기도한 이른바 ‘닛카쓰 로망포르노’(日活ロマンポルノ)를 전업으로 함으로써 노동조합이 중심이 되어 재출발하게 된다. 그 첫 번째 작품은 니시무라 쇼고로(西村昭五郎, 1930~) 감독의 〈단지 처 대낮의 정사〉(団地妻 昼下りの情事, 1971)로서 이 작품은 대히트했다. 다음해인 1972년에는 ‘닛카쓰 로망포르노 재판’이 시작되어 야마구치 세이이치로(山口清一郎) 감독의 〈사랑의 사냥꾼〉(ラブ・ハンター 恋の狩人)이 외설죄로 검거되었으나,<sup>7</sup> 이 해의 대학축제에서는 로망포르노가 대인기를 누렸다. 이후 로망포르노는 1988년까지 17년 동안 1,100여 편의 작품을 내놓았다.

이에 맞서 도에이는 핑크영화 노선을 더욱 밀어붙여 PV(핑크 바이올런스) 영화, 즉 성을 중심으로 하는 폭력적이고 그로테스크한 시대극 포르노를 다수 제작했지만, 닛카쓰 로망포르노와는 경쟁상대가 되지 못했다. 한편 1976

3 당시 일본 매스컴은 “핑크영화가 엔트리된 것은 일본의 치욕”이라고 보도하기도 했다.

4 1965년 시점에서 에로덕션이라 불린 소규모 독립프로덕션이 약 90개소로 연간 300편의 핑크영화를 생산했다.

5 1966년 닛카쓰는 18억 엔 적자였고, 다이에이의 누적 적자는 31억 엔으로, 1971년 마침내 다이에이는 도산하고 만다.

6 독립프로덕션계의 핑크영화 예산은 통상 300만 엔 정도였으나, 닛카쓰에서는 그 10배에 해당하는 예산으로 영화 기술과 세트를 최대한 활용하는 한편 핑크영화계로부터 실력 있고 매력 있는 여배우들을 픽업하여 로망포르노를 제작하기 시작했다.

7 1980년에 확정된 이 재판은 무죄로 종결되었다.

년에는 오시마 나기사의 하드코어 영화 <감각의 제국>(愛のコリーダ)이 프랑스에서 편집, 공개되었고, 일본에서는 모자이크를 넣어 상영하게 되었다. ‘로망포르노의 기수’ 혹은 ‘포르노의 장인’이라 불려졌던 구마시로 다쓰미(神代辰巳) 감독도 이 작품을 보고 충격을 받았다고 한다.<sup>8</sup> 이런 경향에 대해 당시 일본공산당은 『적기』(赤旗) 등에서 반포르노 캠페인을 전개하기도 했다.<sup>9</sup> 그럼에도 1970년대 말, 닛카쓰의 로망포르노와 기타 영화사의 핑크영화가 일본영화시장의 70%를 차지할 만큼 당시 일본사회는 고도경제성장의 뒤안길에서 섹슈얼리티가 범람하고 있었다.<sup>10</sup>

이와 같은 섹슈얼리티의 범람은 이윽고 1980년대 들어 비디오의 대량 보급으로 AV(Adult Video)가 등장하면서 끝없이 폭주하기 시작한다. 이는 한편으로 AV와 로망포르노의 경쟁 체제가 시작되었음을 알리는 신호이기도 했다. 1982년에 이미 AV는 로망포르노를 비롯한 극장용 성인영화와 동일한 비율로 성인영화시장을 양분하고 있었다. 이에 닛카쓰는 보다 고급스럽고 세련된 <꽃과 뱀>(花と蛇) 시리즈(1985~87)로 대응했는데, 이는 핑크영화의 여왕이라 불렸던 다니 나오미(谷ナオミ)<sup>11</sup>를 픽업하여 만든 로망포르노 <꽃과 뱀>(1974)이 원조이다. 그러나 이 시리즈가 기대한 만큼의 결과를 낳지 못하자, 이번에는 당시 AV의 여왕이라 불린 고바야시 히토미(小林ひとみ, 1963~)<sup>12</sup>를 픽업했지만 이것도 인기를 끄는 데 실패했다. 이리하여 1988년 <베드 파트너>를 끝으로 로망포르노의 시대가 막을 내리게 되고, 1980년대

8 일본의 핑크영화를 아트 시네마의 영역까지 끌어올린 감독으로서 국제적으로도 널리 알려져 있다. 총 35편 작품(로망포르노 18편, 일반영화 17편)을 남긴 구마시로는 오늘날 일본을 대표하는 로망포르노 감독으로 인정받고 있다(小川順子, 『世界のクマシロはこうして浮上した』, 井上章一 編, 『性慾の研究』, 平凡社, 2013, 175~178쪽).

9 原田信男, 『映画のなかの性: 戦後映画史における性表現と性意識の変遷』, 131쪽.

10 “Chronology of adult videos in Japan”, [http://en.wikipedia.org/wiki/Chronology\\_of\\_adult\\_videos\\_in\\_Japan](http://en.wikipedia.org/wiki/Chronology_of_adult_videos_in_Japan) 참조.

11 1948년생. 후쿠오카시 출신으로 18세 때 상경하여 극단을 주재하면서 핑크영화를 찍게 되었다. 1979년에 은퇴한 후 현재는 구마모토시에서 ‘스넥 오타니’를 경영하고 있다고 한다.

12 고바야시 히토미는 이 무렵 39편의 비디오가 60만 개나 팔려나가(60억 엔 수입) AV 퀸으로 불리게 되었고, 『주간신조』(週刊新潮)는 이런 그녀에 대해 “AV 황금시대의 토대를 놓았다”고 평가하기도 했다.

말에 이르면 AV가 일본 성인영화계를 석권하고 만다.<sup>13</sup>

1970년대 로망포르노와 PV영화에 있어 섹슈얼리티 표현이 일본인의 성의식을 크게 변화시켰으리라는 점을 상상하기란 그리 어렵지 않을 것이다. 1980년대에 들어서면 핑크영화의 섹슈얼리티 표현이 한층 노골적이고 과격해지면서 스토리성도 무시되는 경향이 강해졌다. 그런 가운데 1981년 최초의 AV <OL와레메 백서 비니홍의 여자>가 제작되었다.<sup>14</sup> 초기의 AV는 주로 풍속업계에서 스카우트한 여배우의 오나니(자위)라든가 유사성교를 다루다가 점차 실제 성교를 찍기 시작했다. 초창기 15년에 걸쳐 3,000편 이상의 AV가 나왔고, 여배우도 5만 명 정도였다.

1985년에는 풍속영업법이 대폭 개정되어 각종 풍속업계에 대한 규제가 강화되었음에도 불구하고 전국 비디오 대여점이 1만 개소를 돌파하면서 AV가 풍속산업의 주류로 부상한다. 특히 AV감독 무라니시 도오루(村西とおる, 1948~)는 여성 얼굴에 정액을 사정하는 안사(顔射, 顔面シャワー) 장면을 최초로 도입함으로써 향후 일본 포르노 특유의 악명 높은 이른바 ‘붓카케’(ぶっかけ)<sup>15</sup> 장르를 정착시키는 데 일조했다. 나아가 무라니시는 1986년 이탈리아 미술 전공의 요코하마 국립대생 구로키 가오루(黒木香, 1965~)를 주연으로 <SM이 좋아>(SMがよいの好き)를 내놓아 크게 히트했다. 이를 계기로 구로키는 전술한 고바야시 히토미와 함께 1980년대 중반의 제1차 AV 아이돌 붐을 대표하는 스타가 되었다. 이와 같은 AV 성행에 따라 닛카쓰 로망포르노는 고전을 면치 못하게 되고 1980년대 후반에 막을 내리게 된다.

AV 비디오가 성행하고 남녀관계와 성의식에 엄청난 변화가 생긴 이 1980년대 후반은 일본이 버블경제로 흥청망청하던 때였고, 이에 따라 AV

13 2012년 닛카쓰(1912년 설립) 100주년을 맞아 일본에서는 32편의 로망포르노가 부활 상영되는 등 재조명의 움직임이 활발하게 일어나고 있다(荒俣宏, 「映画の力を保持した昭和の「ピンク遺産」, <특집ロマンポルノとは何だったのか>, 『キネマ旬報』 1611, 2012. 5, 91쪽).

14 이 타이틀이 상징하듯이 처음에 AV에 참여한 이들은 ‘비니홍’이라 불린 불법 포르노 사진집 제작자들이었다.

15 “顔射”, <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%A1%94%E5%B0%84#.E3.81.B6.E3.81.A3.E3.81.8B.E3.81.91>(최종 검색일: 2014. 5. 20) 참조.

업계 제작자, 감독, 유명 여배우와 남배우들도 호황을 누렸다. 한편 1990년에는 호시노 히카리(星野ひかり) 등에 의한 제2차 AV 아이돌 붐이 있었는데, 1990년대 말부터는 거리에서 스카우트하면 AV 여배우를 손쉽게 조달할 수 있을 만큼 AV업계에 들어오는 여성들의 섹슈얼리티 의식이 크게 변하게 된다. 이윽고 2000년대에 들어서면 여성 구인지에 ‘AV 여배우 모집’ 광고를 내기만 해도 유부녀를 비롯하여 수많은 일반 여성들이 자진 응모하여 AV업계에 들어오게 되었다.<sup>16</sup>

이리하여 연간 7만 편(출연자는 2만 명 정도) 이상 쏟아져 나오는 근래의 AV는 일반인 아마추어 주연이 대세를 이루고 있으며 심지어 AV 여배우 아르바이트<sup>17</sup>를 공모하는 웹사이트까지 있어서 누구나 손쉽게 AV에 접근할 수 있는 환경이 조성되어 있기도 하다.<sup>18</sup>

그렇다면 현대 일본사회에 있어 이런 AV를 포함하여 핑크영화와 로망포르노가 보여주는 의의와 한계는 무엇일까? 첫째, <표 1>에서 볼 수 있듯이 무엇보다 로망포르노(및 핑크영화)가 수많은 명감독들을 배출했다는 의의를 지적하지 않을 수 없다. 대표적으로 오시마 나기사<sup>19</sup>를 포함하여 후지타 도시야, 모리타 요시미쓰, 소마이 신지, 최양일, 수오 마사유키, 구로사와 기요시, 나카타 히데오 등을 들 수 있다. 이들에게 있어 섹슈얼리티 표현은 그 자체가 목적이라기보다는 인간의 본성이라든가 사회적 혹은 정치적 문제를 다루기 위한 하나의 수단이라는 측면을 가지고 있었음이 분명하다. 이밖에도 1980년대 후반에는 제제 다카히사(瀬々敬久), 사노 가즈히로(佐野和宏), 사

16 原田信男, 「映画のなかの性: 戦後映画史における性表現と性意識の変遷」, 137~138쪽.

17 시급은 평균 8,000엔 이상인데, 성적인 행위 내용에 따라 아르바이트 급료가 상이하다.

18 일본 AV시장은 연간 4,000억 엔 정도다. 1990년대 비디오 대역의 30%가 AV였으며, 1994년의 통계를 보면 연간 1만 4,000여 편이 제작되었는데, 이는 같은 해 2,500편이 제작된 미국의 사례를 훨씬 능가하고 있다. 매년 평균 1만 명 정도의 AV 여배우들이 데뷔했으며, 출연료는 비디오 편당 평균 150만 엔으로 등급에 따라 20만 엔에서 400만 엔까지 편차가 크다. 어느 유명 AV 여배우의 증언에 의하면 그 출연료 중 3분의 2를 소속사무소에 바쳤다고 하며, 출연횟수가 늘수록 출연료가 줄어든다고 한다. “AV idol”, [http://en.wikipedia.org/wiki/AV\\_idol](http://en.wikipedia.org/wiki/AV_idol)(최종 검색일: 2014. 5. 20) 및 “AV女優”, <http://ja.wikipedia.org/wiki/AV%E5%A5%B3%E5%84%AA>(최종 검색일: 2014. 5. 20) 참조.

19 핑크영화나 로망포르노 감독은 아니지만 여기서는 <감독의 제국>이 가지는 상징성에 있어 다른 핑크계 감독들과 함께 다루고 있다.

〈표 1〉 핑크영화/로망포르노계가 배출한 명감독과 대표작

감독명	핑크영화/ 로망포르노 대표작	일반영화 대표작	비고
구마시로 다쓰미 (神代辰巳, 1927~1995)	〈붉은 머리의 여자〉 (赫い髪の女, 닛카쓰 1979)	〈막대기의 슬픔〉 (棒の哀しみ, 1994)	블루리본상
후지타 도시야 (藤田敏八, 1932~1997)	〈에로스는 달콤하고 향 기로우〉 (エロスは甘き香り, 닛카쓰 1973)	〈돌아오지 않는 날들〉 (帰らざる日々, 1978)	아마지 후미코(山路ふみ子) 영화상/평양 출생/스즈키 세이준(鈴木清順)의 〈찌고 이네르바이젠〉(ツイゴイネ ルワイゼン, 1980)으로 일본 아카데미상 우수 조연 남 우상
하세베 야스하루 (長谷部安春, 1932~2009)	〈에로틱한 관계〉 (エロチックな関係, 닛카 쓰1978)	〈파트너시리즈 감 식·요네자와 마모루 의 사건부〉 (相棒シリーズ 鑑識・ 米沢守の事件簿, 2009)	
무라카와 도루 (村川透, 1937~)	〈흰 손가락의 유희〉 (白い指の戯れ, 닛카쓰 1972)	〈살무사 형제〉 (まむしの兄弟, 1997)	음악가/최양일에게 영향
다나카 노보루 (田中登, 1937~2006)	〈에도가와 란포 엽기관 지붕 밑의 산보자〉 (江戸川乱歩彌奇館 屋根 裏の散歩者, 닛카쓰1976)		구마시로 다쓰미와 함께 로망포르노계의 귀재/TV 극영화에 집중
고누마 마사루 (小沼勝, 1937~)	〈꽃과 뱀〉 (花と蛇, 닛카쓰1974)	〈나기사〉 (NAGISA, 2000)	베를린영화제 아동영화 부 문 그랑프리
소네 주세이 (曾根中生, 1937~)	〈천사의 내장 붉은 교실〉 (天使のはらわた 赤い教 室, 닛카쓰 1979)	〈비상〉(飛翔, 1988)	1980년 요코하마영화제 감독상
이케다 도시하루 (池田敏春, 1951~2010)	〈천사의 내장 붉은 음화〉 (天使のはらわた 赤い淫 画, 닛카쓰1981)	〈깊은 가을〉 (秋深き, 2008)	이시이 다카시(石井隆) 각 본/제8회 오사카 영화제 각본상
네기시 기치타로 (根岸吉太郎, 1950~)	〈미친 과실〉 (狂った果実, 닛카쓰 1981)	①〈비용의 아내〉 (ヴィヨンの妻, 2009) ②〈사이드카에 개〉 (サイドカーに犬, 2007) ③〈눈에 바라는 것〉 (雪に願うこと, 2006)	①몬트리올국제영화제 최 우수감독상/②일본영화 비평가대상 감독상/③도 쿄국제영화제 감독상/도 호쿠예술공과대학 학장 (2011~)
나카하라 슌 (中原俊, 1951~)	〈노예계약서 채찍과 하 이힐〉 (奴隷契約書 鞭とハイヒ ール, 닛카쓰 1982)	〈사쿠라 정원〉 (櫻の園, 1990/2008)	요코하마영화제 감독상/ 일본아카데미상 우수작품 상·감독상/키네마순보 감 독상
나스 히로유키 (那須博之, 1952~2005)	〈세라복 백합족〉 (セーラー服 百合族, 닛카 쓰1983)	〈데블맨〉 (デビルマン, 2004)	2004년 제1회 최악의 영 화상 및 최악의 감독상



〈표 1〉 계속

감독명	핑크영화/ 로망포르노 대표작	일반영화 대표작	비고
소마이 신지 (相米慎二, 1948~2001)	〈러브호텔〉 (ラブホテル, 1985)	〈태풍클럽〉 (台風クラブ, 1985)	제1회 동경국제영화제 영-시 네마부문 대상/제7회 요코하 마영화제 최우수 신인상
가네코 슈스케 (金子修介, 1955~)	〈OL 백합족19세〉 (OL百合族19歳, 닛카쓰 1984)	〈가메라2 레기온내습〉 (ガメラ2 レギオン襲来, 1996)	제17회 일본SF대상
나카타 히데오 (中田秀夫, 1961~)	〈여교사일기 금지된 성〉 (女教師日記・禁じられた 性, 1995)	〈링〉 (リング, 1998)	고누마 마사루에게 사사/호 러의 대표격
구로사와 기요시 (黒沢清, 1955~)	〈간다가와 음란전쟁〉 (神田川淫乱戦争, 1983)	①〈도쿄소나타〉 (トウキョウソナタ, 2008) ②〈일곱 번째 코드〉 (Seventh Code, 2013)	①제61회 칸느영화제 심사위 원상, 제3회 아시아필름어워 드 작품상/②로마영화제 최 우수 감독상
스오 마사유키 (周防正行, 1956~)	〈변태가족 형수님〉 (変態家族 兄貴の嫁さん, 닛카쓰 1984)	①〈셸위댄스?〉 (Shall we ダンス?, 1998) ②〈임종의 신탁〉 (終の信託, 2012)	①일본아카데미상/②마이니 치콩쿠르 일본영화대상
제제 다카히사 (瀬々敬久, 1960~)	①〈과외수업 폭행〉 (課外授業 暴行, 1989)	②〈헤븐즈 스토리〉 (ヘヴンズ ストーリー, 2010)	①핑크대상 신인감독상/②제 61회 베를린영화제 국제비평 가연맹상
와카마쓰 고지 (若松孝二, 1936~2012)	〈벽속의 비사〉 (壁の中の秘事, 1965)	①〈실록 연합적군〉 (実録・連合赤軍 あさま 山荘への道程, 2008) ②〈캐터필러〉 (キャタピラー, 2010)	①제20회 도쿄국제영화제 작 품상, 제58회 베를린영화제 최우수아시아영화상/②제2회 TAMA영화상 특별상, SARVH 상/핑크영화의 구로사와 아 키라
다케치 데쓰지 (武智鐵二, 1912~1988)	①〈백일몽〉(白日夢, 1964/1981) ②〈검은 눈〉(黒い雪, 1965)	〈고야히지리〉 (高野聖, 1983)	①다니구치 준이치로 원작/ 1981년 작은 실제 성교로 화 제/②외설 혐의로 기소
이시이 데루오 (石井輝男, 1924~2005)	〈도쿠가와여계도〉 (徳川女系図, 1966)	①〈지옥〉 (地獄, 1999)	①음사건 소재
모리타 요시미쓰 (森田芳光, 1950~2011)	〈소문난 스트리퍼〉 (本噂のストリップパ ー, 닛카쓰 1982)	①〈가족게임〉 (家族ゲーム, 1983) ②〈실낙원〉 (失樂園, 1997)	①블루리본상, 제7회 일본아 카데미상 우수작품상/감독 상/각본상/②제21회 일본아 카데미상 우수감독상
최양일 (崔洋一, 1949~)	〈성범죄〉 (性的犯罪, 1983)	①〈달은 어디에 뜨는가〉 (月はどっちに出ている, 1993) ②〈피와 뼈〉 (血と骨, 2004)	①블루리본상, 제17회 일 본아카데미상 최우수감독 상/각본상/②제28회 일본 아카데미상 최우수감독상/ 각본상

〈표 1〉 계속

감독명	핑크영화/ 로망포르노 대표작	일반영화 대표작	비고
오시마 나기사 (大島渚, 1932~2013)	①〈감각의 제국〉 (愛のコリーダ, 1976)	②〈열정의 제국〉 (愛の亡霊, 1978) ③〈고함토〉 (御法度, 1999)	①영국영화비평가상 외국어 영화상, 시카고영화제 심사위 원특별상/②칸느영화제 감독 상/③상 페테르그부르크영화 제 그랑프리

토 히사야스(佐藤寿保), 사토 도시키(サトウトシキ) 같은 래디컬한 감독들이 활약했는데, 이들은 언제부터인가 ‘핑크 누벨바그의 사천왕(四天王)’으로 칭해져 작가주의적 비평의 대상이 되기도 했다.<sup>20</sup>

둘째, 이처럼 일본을 대표하는 영화감독들 가운데 핑크영화나 로망포르노계 출신들이 많다는 사실은 이를 뒷받침해 주는 일본문화의 에토스 또는 아비투스<sup>21</sup>를 고려하지 않고서는 제대로 이해하기 어렵다. 예컨대 선악의 인식론적 구분이 명확하지 않거나 성숙의 경계가 불분명한 종교적 풍토, 또는 자타의 경계를 쉽사리 넘나드는 자아 불확실성과 이것에 기초한 자타 합일적인 모노노아와래의 미적 감수성, 무사(無私)의 가치가 강조되는 ‘마코토’(誠)의 윤리체계 등이 지배적인 일본문화에서 섹슈얼리티는 흔히 일상과 비밀상의 경계선상에 위치하기 십상이다. 일본영화의 경우 다른 나라들처럼 성인물과 가족물 사이의 경계가 확실치 않은 것도 이런 일본문화의 아비투스와 결코 무관하지 않을 것이다. 그래서 어느 정도 성공한 연예인이 AV에 출연하는 경우도 적지 않을 뿐만 아니라, TV 지상파 심야방송의 드라마와 버라이어티쇼 등에 유명 AV 여배우가 정규 혹은 게스트로 출연하는 사례가 일반화되어 있다. 가령 전술한 구로키 가오루를 비롯하여 이시마 아이

20 요모타 이누히코, 강태웅 옮김, 『일본영화의 래디컬한 의지』, 소명출판, 2011, 25~26쪽.

21 habitus, 개인의 성향을 형성하고 그 개인의 행동지침이 되어 그것을 다시 외부로 투영하게 만드는 과정 혹은 가정이나 교육체계를 통해 개인에게 내면화되어 형성된 사고, 판단, 취향의 체계를 가리키는 부르디외의 개념으로, 사회적 정체성을 만들어내는 힘으로 이해된다.

(飯島愛, 1972~2008)<sup>22</sup>에서 오이카와 나오(及川奈央, 1981~)<sup>23</sup>에 이르기까지 인기 있는 AV 여배우가 주류 연예계에 입성하는 경우가 적지 않은 것이다.

셋째, 핑크영화, 로망포르노, AV에 있어 여성성의 의미와 한계에 대해 생각해 볼 필요가 있다. 핑크영화계의 유일한 여성 감독으로서 1970년 22세로 데뷔한 후 300편 이상의 핑크영화를 제작한 하마노 사치(浜野佐知, 1948~)에 의하면, 영화에서 스크린에 묘사된 여자는 주변에는 존재하지 않는 판에 박힌 양식이며 이는 감독이 남자이기 때문이라는 것이다. 핑크영화의 경우는 이것이 더욱 극단적으로 증폭되어 여자에 대한 오해가 극심하게 표출되어 있다. 가령 거기에는 남성기를 여성기에 삽입하기만 하면 자동적으로 여자가 오르가즘을 느낄 거라는 남자들의 착각이 지배적으로 깔려있다는 말이다. 하마노는 이와 같은 여성의 시점에 입각하여 핑크영화를 만들었으며 나아가 드라마성이 있는 AV<sup>24</sup>만 찍었다는 평가를 받는다.<sup>25</sup>

로망포르노 30주년에 해당하는 지난 2001년과 닛카쓰 창립(1912년) 100주년에 해당하는 2012년을 기하여 일본에서는 로망포르노 붐이 일어났는데, 특이하게도 20대에서 40대에 이르는 여성 팬들이 많이 생겨난 모양이다. 이와 관련하여 가메야마는 처음으로 로망포르노를 본 젊은 여성들이 “오늘날의 AV에서는 절대 느낄 수 없는, 뭐라 말할 수 없는 에로티시즘이 있어 거기에 끌린다”, “문학작품 같다”, “여주인공들이 씩씩해서 나도 힘이 난다”, “여자의 본능적인 강한 생명력을 느낄 수 있다” 등의 반응을 보였다. 점에 주목하고 있다. 물론 로망포르노에는 여성을 강간하는 장면이라든가 여성을 확대하는 장면이 단골손님처럼 많이 등장한다. 그럼에도 로망포르노가 여성 팬들을 끌어당기는 까닭은 무엇일까? 이런 의문에 대해 가메야마는 ‘수동적 공격성’이라는 관념을 제시한다. 즉 처음에는 여자 주인공

22 1992년 데뷔. <길가메쉬의 밤>.

23 근래에는 어린이 프로그램만 아니라 2010년에 방영된 NHK 대하드라마 <료마전>(龍馬伝) 제4화에서 유녀 역을 연출하여 화제가 되었다.

24 사실 포르노에는 드라마성이 필요하지 않다. 그럼에도 일본 AV는 서구의 포르노와 달리 드라마성과 다큐멘터리성이 두드러지고 인터뷰 형식이 많이 등장한다.

25 原田信男, 「映画のなかの性: 戦後映画史における性表現と性意識の変遷」, 132~133쪽.

이 폭력적인 남자에 의해 잔인하게 능욕당하지만 뒤에 가면 관계가 반전하여 여자의 '수동적 공격성'이 남자를 궁지에 몰아넣는다는 구도가 로망포르노의 한 패턴이라는 것이다.<sup>26</sup> 이런 패턴은 AV에서도 흔히 찾아볼 수 있다. 가령 전술한 구로키 가오루의 〈SM이 좋아〉 이래 AV업계에서는 1980년대 말(특히 1987~1989년)에 이른바 '음란붐'<sup>27</sup>이 일어났다. 일본 여성들은 종래 성교 시 수동적으로 받아들이는 쪽이었는데, 이제는 여성 스스로 적극적으로 성적 쾌락을 추구하는 음란붐이 AV의 대세가 되었는데(지금까지도 이어지고 있다), 거기서는 흔히 남녀의 권력관계가 전도되어 묘사되곤 한다.

오쓰카 에이지가 1980년대 일본사회에 있어 섹슈얼리티 표현의 극적인 세대교체를 언급하면서 “성적 표현의 주체가 여성 측으로 이동했다”<sup>28</sup>고 지적한 것도 이런 음란붐과 무관하지 않을 것이다. 하지만 이와 같은 여성의 섹슈얼리티 표현 주체로의 부상이 '여성해방'적인 페미니즘적 가치와 얼마만큼 부합될 수 있는지는 의문이다. 어쩌면 그것은 여전히 '모성사회 일본의 병리'<sup>29</sup> 혹은 '아마에(甘え)의 병리'<sup>30</sup>를 보여주는 징후의 하나일지도 모른다. 2014년 1월 1일 현재 AV 출연 편수가 1,000편 이상인 여배우(총 9인) 중 최다 기록인 1,761편의 가자마 유미(風間ゆみ, 1997년 데뷔)가 다른 아님 모성 본능을 자극하는 스타일이라는 사실은 이 점을 뒷받침해 준다.

요컨대 일본의 AV는 여자에 대한 남자들의 포르노 환상이 얼마나 집요

26 龜山早苗, 「女性も萌える昭和の「官能」」, 『AERA』, 2012. 5. 14, 42~44쪽.

27 “AV女優”, <http://ja.wikipedia.org/wiki/AV%E5%A5%B3%E5%84%AA> (최종 검색일: 2014. 5. 20) 참조.

28 오쓰카 에이지는 특히 '오타쿠'적인 것이 성립한 1983년을 전후하여 섹슈얼리티 표현에 있어 과거와는 전혀 상이한 변용이 일어났다고 보면서 그 변용의 특징으로서 다음 세 가지를 들고 있다. (1) 성 표현의 기호화: 이는 '에로 극화'로부터 '로리콘 망가'로 교체됨으로써 표면화되었다. (2) 여성 측으로의 성 표현 주체의 이동: 가령 독자투고 망가 중에는 성 표현을 포르노로서 묘사하거나 소비하는 시선이 여성들 사이에 나타나기 시작했다. (3) 성과 자의식의 괴리: 성적인 신체를 의식하는 시선이 작품 속에서 소멸되는 경향이 있다. 성 표현 자체는 대단히 과잉인데, 성과의 갈등이라는 주제는 안 보이며 다만 기호로서의 성만이 있는 그대로 묘사되어 나온다. 大塚英志, 『「おたく」の精神史』, 講談社現代新書, 2004, 44~47쪽.

29 가와이 하야오는 일본사회가 근본적으로 장(場)의 원리에 입각한 모성적 사회임을 주장하면서 그런 일본사회의 병리적 측면에 주목하고 있다. 河合隼雄, 『母性社会日本の病理』, 中央公論社, 1976 참조.

30 도이 다케오에 의하면 “남에게 의지하고 싶은 욕구”인 '아마에'는 특히 모친에 대한 자녀들의 의존심이 강하여 어른이 된 후에도 심리적으로 모성과의 분리가 곤란한 일본적 현상을 가리킨다. 土居健郎, 『「甘え」の構造』, 弘文堂, 1971 참조.

한 것인지를 유감없이 보여준다. 그런 포르노 환상은 홀로코스트 이후의 인간에게 모든 것이 가능해졌음을 입증이나 하듯이, 마치 섹슈얼리티에 대한 인간 상상력의 한계를 탐구하는 기이한 외과 실험 같은 인상을 주기까지 한다. 그런데 라캉의 지적대로 “환상이란 근본적으로 안쪽의 실재를 은폐하고 있는 가면이 아니라 그 가면 뒤에 무언가 숨겨져 있다는 착각을 가리킨다.”<sup>31</sup> 포르노 환상이야말로 이런 착각을 극대화시키는 전형적인 사례라 할 수 있다. 포르노 환상은 중층적이다. 표층에 있어 남자들의 포르노 환상은 여자에 대한 완벽한 지배를 재현하는 하나의 가면으로, 그것은 실제로는 유아기 때 모성에게 전적으로 의존했듯이 여자에게 의존할 수밖에 없는 남자들의 취약성을 은폐하고 있다. 하지만 남성적 성욕의 단순성에도 불구하고 남자들의 포르노 환상은 그렇게 단순하지 않다. 심층에 있어 포르노 환상에 지배받는 남성들은 자신이 의식하든 아니든 그 가면 뒤에 여성에 대한 남성들의 근원적인 공포<sup>32</sup>로부터 자신을 방어할 수 있는 어떤 비책이나 혹은 탈출구가 숨겨져 있다고 착각하는 경우가 많기 때문이다. 예컨대 전술한 음란 붐은 ‘여자는 즐기고 남자는 여자에게 봉사한다’는 환상을 초래함으로써 결과적으로 여자에 대한 무의식적인 공포심을 완화시킨다. 한편 AV의 단골메뉴 중 하나인 여학생의 섹슈얼리티를 다룬 학원물들은 대개 여신으로서의 세라복 소녀를 범하는 신성모독적인 성적 환상을 통해 여자에 대한 공포를 정복할 수 있다는 남성들의 착각을 극대화시킨다.

끝으로, 이와 관련하여 닛카쓰 로망포르노 최후 작품인 고타마 다카시(児玉高志) 감독의 <여신들의 미소>(女神たちの微笑み, 1988)라는 타이틀이 잘

31 박규태, 「소노 시온 영화와 ‘응시’의 종교: 환상·욕망·사랑」, 한국종교문화연구소, 『종교문화비평』 25, 청년사, 2014, 92쪽.

32 모성적인 것이 부권적 문화보다 선행한다고 본 크리스테바는 메리 더글라스가 『순수와 위험』에서 부정, 더러움, 오염 등으로 다룬 대상을 아브젝트(bject)라고 부른다. 이 아브젝트는 주체에게 혐오와 매혹, 두려움과 이끌림, 증오와 욕망이라는 양가적 느낌을 갖게 한다. 이때 크리스테바는 구명에서 배출되는 두 가지, 즉 배설물과 생리혈이라는 아브젝트가 모두 여성 억압과 관련되어 있음을 지적한다(전혜은, 『섹스화된 몸: 엘리자베스 그로츠와 주디스 버틀러의 육체적 페미니즘』, 새물결, 2010, 53~78쪽; 줄리아 크리스테바, 서민원 옮김, 『공포의 권력』, 동문선, 2001; 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 트러블』, 2008, 240쪽). AV에 특징적인 하나의 집착, 즉 여성 성기와 항문에 대한 남성들의 기이한 고착성은 이런 아브젝트의 양가성과 밀접한 관계가 있어 보인다.

보여주듯이 포르노에 부착된 ‘로망’이라는 환상에 관해 생각해 볼 필요가 있다. 사실 포르노에 ‘로망’이라는 수식어를 붙이는 발상은 일본 이외에서는 찾아보기 힘들 것이다. 로망포르노는 ‘로망’과 ‘포르노’로 인수분해될 수 있는 작품군이다. 이때 혹은 재현할 만한 가치는 ‘포르노’가 아니라 ‘로망’의 부분에 있었다는, 즉 포르노를 찍는 척하면서 실은 로망을 찍고 싶어 한 것이라고 말한다. 그리하여 ‘촬영소에서 탄생한 하나의 에로틱한 운동체’<sup>33</sup>로서의 로망포르노 시대를 “어떤 의미에서는 일본영화 이면의 황금기로서, 역사로서도 상세히 검토할 가치가 있다”고 본다든지, 또는 “쇼와의 포르노는 건강했다. 그것은 한류영화처럼 신선하고 그리운 ‘영화의 힘’을 지니고 있었다”고 회고하면서 로망포르노의 작가주의를 주창하기도 한다.<sup>34</sup> 물론 이런 모든 평가들이 ‘로망’이라는 남자들의 환상에 입각한 것임은 두 말할 나위 없다.<sup>35</sup>

요컨대 로망과 포르노의 이 기묘한 조합은 어쩌면 포르노야말로 남자들의 로망 환상과 가장 궁합이 잘 맞는 영역이라는, 혹은 후술하듯이 일본사회가 근본적으로 여성 혐오에 토대를 둔 ‘호모소셜’한 남성 연대적 사회임을 말해주는 전형적인 표지일지도 모른다. 여기서 ‘호모소셜’은 이브 세지윅(Eve Sedgwick)의 개념으로 “성적이지 않은 남성 간 유대”를 의미하는 말이다.<sup>36</sup>

33 成田尚哉, 「撮影所から生まれたエロティックな運動体」, 〈特集ロマンポルノとは何だったのか〉, 『キネマ旬報』 1611, 2012. 5, 93쪽.

34 荒俣宏, 「『映画の力』を保持した昭和の『ピンク遺産』」, 91쪽.

35 로망포르노는 기본적으로 여성에 대한 동경이라는 남성의 시선을 묘사하고 있으며, 그래서 로망이라는 단어가 붙어 있는 것이다. 松江哲明·モルモット吉田, 『園子温映畫全研究 1985~2012』, 洋泉社, 2012, 186쪽.

36 세지윅에 의하면 ‘호모소셜’은 남성 간의 성애를 의미하는 동성애(homosexual)와는 구별되는 개념이다. 남자는 여자와의 관계 속에서 남성이 된다고 착각한다. 하지만 실제로는 남자는 남자들의 집단에 동일화하는 것을 통해 남성이 된다. 거기서 여자는 기껏해야 남자가 남성이 되기 위한 수단 혹은 남성됨의 증명으로 부여되거나 결과적인 보상에 지나지 않는다. 이에 반해 여자를 여성으로 만드는 것은 남자이며 여성됨을 증명하는 것도 남자들이다(Sedgwick and Eve Kosofsky, “Between Men”, *Gender Studies, Gay/Lesbian Studies, Queer Theory*, New York: Columbia University Press, 1985, pp.696~712). 남자들의 포르노 환상 또는 로망 환상은 일면 이런 ‘호모소셜’에 토대를 두고 있다. 거기서 여자는 대개 남자들의 남성됨을 증명하는 하나의 수단으로 간주될 뿐이다.

## 2. <사랑의 죄>와 ‘여성혐오’의 섹슈얼리티: 성(城)은 무엇인가

사드의 소설집 『사랑의 범죄』(*Les Crimes de L'Amour*)에서 제목을 따온 소노 감독의 <사랑의 죄>는 이와 같은 호모소셜적이고 여성 혐오적인 일본사회에 대한 저항적 섹슈얼리티의 이야기라 할 수 있다. 영문 제목이 남자들의 로망 환상에 대한 감독의 죄의식을 암시나 하듯 ‘Guilty of Romance’로 되어 있는 이 작품에는 남자의 환상을 완벽하게 만족시켜주는 이상적인, 즉 철저하게 순종적이면서 섹시한 아내 이즈미라는 캐릭터가 등장한다.

이즈미는 베스트셀러 『밤의 동물원』과 『사랑은 세상을 비춘다』의 저자로 유명한 대중소설가 기쿠치 유키오의 아내다. 집 바깥(실은 러브호텔)에 작업실을 두고 날마다 정확히 아침 7시에 나가 저녁 9시에 들어오는 남편은 이즈미를 완벽하게 지배하고 있다. 남편의 귀가시간에 맞추어 현관 앞에 슬리퍼를 가지런히 하고 기다리다가, 9시 정각에 남편이 현관문을 열고 나타나자 가방을 받아들고 조신하게 인사하는 이즈미. 거실에서 차를 마시는 남편 옆에 무릎 꿇고 앉아 시종드는 이즈미. 남편의 덧신과 구두를 신기 편하게 바로 놓는 이즈미. 프랑스제 비누 ‘사본 데 마르셀레’만 쓰는 남편의 호통 앞에 여종처럼 순종적인 이즈미. 아내에게 벗은 몸을 과시하는 남편이 “오랜만이지? 내 페니스를 만져도 좋아”라고 말하자 기뻐하며 이에 응하는 이즈미. 하지만 그녀의 내면은 알 수 없는 공허한 권태감 혹은 자기혐오감으로 텅 비어 있다. 그녀는 어느 날 일기장에 “30세를 넘기기 전에 무언가가 하고 싶어”라고 적는다. 남편에 대한 매저키즘적인 사랑(영화가 진행되면서 이 사랑이 실은 거짓 환상임이 드러난다)만으로는 어찌할 수 없는, 채워지지 않는 어떤 욕망이 그녀를 옥죄고 있다. 현관문 앞에서 스스로 옷을 벗고 알몸이 되어 남편을 탐하는 이즈미. 이처럼 능동적인 성적 환상으로 나타나기도 하는 이즈미의 욕망은 마침내 그녀를 미쓰코라는 여성과의 만남으로 이끌어 간다.

이 영화는 기쿠치 이즈미와 오자와 미쓰코라는 두 여성을 중심으로 전개된다. ‘신비함을 간직한 장소’인 시부야 마루야마초(丸山町) 35번지 러브

호텔가에서 두부와 수족이 잘려나간 채 이등분되어 마네킹과 접합된 여성 사체(하반신과 얼굴은 마네킹, 상반신은 세라복 차림의 여사체)가 발견되고 여형사 요시다 가즈코 팀이 이 사건을 맡아 조사한다. 현장 벽에는 ‘성’(城)이라는 글자가 피로 적혀 있었다. 한편 슈퍼에서 아르바이트를 하게 된 이즈미는 거기서 알게 된 사진 스튜디오의 여사장 에리의 권유에 따라 모델 일을하기로 한다. 그러나 그 스튜디오는 실은 포르노를 찍는 곳이었다. 결국 이즈미는 카메라 앞에서 포르노 배우 마티니와 정사를 나누게 된다. 그러던 어느 날 이즈미는 마루야마초 거리에서 매력적인 청년 가오루와 마주쳤는데, 그는 마술로 이즈미를 유혹하고 러브호텔에서 굴욕적인 성행위를 강요한다. 이윽고 호텔에서 나온 두 사람은 한 명문대학의 국문과 조교수인 미쓰코와 만나게 된다. 낮에는 대학교수로 살다가 밤이 되면 싸구려 창녀로 변신하는 미쓰코는 이즈미를 창녀의 길로 끌어들이며 ‘언어는 곧 몸’이라는 시적 논리와 함께 사랑 없는 섹스를 할 때는 남자에게 반드시 돈을 받아야 한다는 논리를 가르친다. 창녀로서 첫 손님을 받은 후 이즈미는 일기장에 “내 일기는 끝. 나는 해방되었다”라고 적는다. 이후 이즈미는 가오루가 운영하는 콜걸 회사인 ‘마녀클럽’에 들어가 손님을 받는데, 약속된 러브호텔 방에 들어서 보니 그는 다름 아닌 남편이었다. 이에 이즈미는 “내가 누군지 알아?”라고 분노하면서 남편에게 화대를 요구하는가 하면, 미쓰코와 남편의 섹스 장면을 옆에서 지켜보기까지 한다.

영화의 중반부에 접어들면서 이윽고 토막살인 피살체가 미쓰코임이 드러난다. 그녀는 10년 전에 작고한 아버지를 사랑했었다. 같은 대학 같은 학과의 교수였던 아버지는 그림 그리기를 좋아하여 미쓰코의 누드화를 그리기도 했다. 하지만 미쓰코의 불가능한(금지된) 사랑 앞에서 아버지는 딸에게 카프카의 『성』이라는 소설책을 주면서 “사람들은 성 주변을 땀들 뿐, 성 입구를 찾지 못한다. 결코 성에 들어가지 못한다. 지금 네게 성은 나아”라고 말한다. 이런 딸을 증오하는 미쓰코의 어머니가 이즈미와 가오루를 사주하여 미쓰코를 살해한 것이다. 미쓰코의 죽음 이후 이즈미는 요코라는 이름의 거리 창부로서 살아간다.



대학교수와 거리의 창녀를 한 몸에 구현하고 있는 미쓰코는 1997년 3월 19일 시부야 마루야마초의 낡은 목조 아파트에서 한 창녀가 목이 졸려 숨진 채 발견된 실제 사건인 이른바 ‘도쿄전력 OL 사건’<sup>37</sup>을 극화한 캐릭터다. 그런데 피해자가 게이오 대학 경제학과 출신에다 도쿄전력에 근무하던 39세의 캐리어우먼(연봉 1,000만 엔 상당)이었다는 사실이 밝혀지면서, 이 사건은 일대 스캔들이 되어 오랜 동안 많은 지식인들의 관심<sup>38</sup>을 끄는 등 일본 사회 전체를 떠들썩하게 만들었다. 시체가 발견된 마루야마의 초라한 아파트는 OL들의 성지가 되었고 그곳에는 꽃을 바치는 행렬이 몇 년이나 이어졌다고 한다. 뿐만 아니라 당시 많은 여자들이 이 이야기는 바로 내 이야기라는 느낌을 받는다고 토로할 만큼 이 사건은 특히 여성들의 특별한 관심을 끌어 모았다. 피해자의 아버지는 도쿄대 출신으로 도쿄전력의 엘리트사원이었는데, 그녀가 대학 2학년 때 50대 나이로 급사했다고 한다. 존경하던 아버지를 잃은 딸은 대학 졸업 후 아버지가 다니던 같은 회사에 입사하게 되었다. 그녀의 어머니 또한 일본여대 출신의 고학력 가정으로, 스기나미구에 단독주택을 소유한 부유한 중산층 가정에서 자란 피해자가 무엇 때문에 5,000엔에서 2만 엔 사이의 값싼 가격<sup>39</sup>으로 손님을 받고 그것을 꼼꼼하게 수첩에 기록했던 것일까?

이 물음은 페미니스트 사회학자 우에노 지즈코(上野千鶴子)가 흥미로운 저서 『여성혐오: 일본의 미소지니』(女ぎらい: ニッポンのミソジニー, 2010)<sup>40</sup>에서 두 장에 걸쳐 도쿄전력 OL 사건에 대해 상세히 기술한 이유와 겹쳐진다. 첫째, 지즈코는 피해자가 매춘의 대가로 혈값을 매길 때 그녀가 매긴 것은 실은 상대방 남자의 가격이었다는 르포라이터 사노 신이치의 말을 인용하

37 OL은 여사원(Office Lady)을 뜻하는 약어.

38 르포라이터 사노 신이치(佐野真一)는 『도쿄전력오엘 살인사건』(2003)과 『도쿄전력오엘 신드롬』(2003)을 펴냈으며, 작가 기리노 나쓰오(桐野夏生)는 이 사건을 모델로 『그로테스크』(2003)라는 장편소설을 펴냈다. 또한 에세이스트 나카무라 우사기(中村うさぎ)는 『나라고 하는 병』(2006)에서 이 사건에 관해 한 장을 할애한 바 있다.

39 당시 시부야의 매춘 시가는 평균 3만 엔을 호가했고, 원조교제의 경우 팀을 더해 하루밤 5만 엔까지 했다고 한다.

40 한국어 번역본은 『여성혐오를 혐오한다』(나일등 옮김, 은행나무, 2012).

면서 그런 해석에 공감을 표한다. 즉, 피해자에게 5,000엔을 지불한 남자는 그 자신의 성욕에 5,000엔이라는 가격을 매긴 것으로, 거기에는 성욕의 충족을 여성에게 의존할 수밖에 없는 남성들에 대한 비웃음이 존재한다.<sup>41</sup>

둘째, 사카구치 안고는 『타락론』에서 “사람은 그것이 올바르기만 하다면, 갈 수 있는 끝까지 타락해 보는 것이 필요하다. 사람뿐만 아니라 일본도 타락할 필요가 있다. 있는 힘껏 타락해 봄으로써 진정한 자신을 발견할 수 있게 되고 비로소 구원의 손길을 내미는 것이 가능하기 때문이다”<sup>42</sup>라고 적고 있다. 지즈코는 이런 안고의 말을 아전인수격으로 끌고 들어와 “도쿄전력 OL의 가면을 벗어 던지고 거리의 창녀가 된 그녀의 모습이 나를 감동시킨다. (중략) 그녀의 타락은 너무나도 한결같이 인간의 그것을 초월한 순수함과 신성함을 느끼게 해주며 무어라 말로 표현할 수 없는 가슴 떨림을 경험하게 해준다”라고 말하는 사노 신이치의 해석에 대해 날선 비판의 칼날을 들이댄다. 즉 이처럼 피해자를 타락의 카리스마로 추앙하는 정신세계 속에는 섹슈얼리티를 통해 구도와 구원을 바라는 20세기적 낭만주의의 상투성과, 보잘 것 없는 대가를 받으며 남성의 욕망을 채워주는 여성에게서 막달라 마리아나 성모 마리아 혹은 상처투성이의 관음보살을 보고 싶어 하는 남성들의 동경이 깔려 있다는 것이다.<sup>43</sup> 이는 전술한 ‘로망’의 환상과 상통하는 대목이다.

셋째, 여기서 더 나아가 지즈코는 정신과 의사 사이토 마나부의 프로이트적 해석을 참조하면서 ‘아버지의 딸’의 관점에서 도쿄전력 OL 사건을 분석한다. 아버지를 사랑하고 아버지의 기대를 받으며 훌륭하게 자란 딸은 ‘아버지의 딸’이 된다. 그런데 대학생 때 아버지를 잃은 딸은 아버지와 동일화하여 자신이 가족을 책임져야 한다고 생각하며 아버지 대신 가장이 되려고 한다. 그리하여 회사에서는 “죽은 아버지의 이름을 더럽히지 않도록 열심히 일하겠다”라고 다짐하기도 한다. 이러한 자부심은 곧 무력한 보호자

41 우에노 지즈코, 『여성혐오를 혐오한다』, 235~236쪽.

42 坂口安吾, 『墮落論』, 角川文庫, 1985(초판은 1957년), 98쪽.

43 우에노 지즈코, 『여성혐오를 혐오한다』, 224~225쪽.

인 어머니에 대한 경멸로 바뀌고, 어머니는 오만한 딸을 멀리하고 대신 여동생에게 애착을 가지며 딸을 배제하려고 한다. 이런 상황에서 그녀에게 자기 신체에 대한 증오와 복수심의 감정(자기 처벌의 욕망)이 생겨났다. 이는 동시에 어머니에 대한 처벌을 의미하기도 한다. 따라서 그녀의 매춘 행위는 어머니와 여동생에 대한 공격이자 자기 신체에 대한 공격이기도 하다. 그녀는 죽은 아버지와 연결되어 있었고, 때문에 사실은 ‘남성 연합’에 속해 있어야 했지만 자신의 신체가 그것을 방해했던 것이다. 그로 인해 자신이 불완전한 아버지밖에 될 수 없다는 사실을 알고 딸은 아버지와 동일화를 방해하는 여성 신체를 벌하려 한다. 다른 한편 아버지에게 지배받으면서 아버지를 혐오하는 딸은 아버지에 속해 있는 자신의 신체를 더럽힘으로써 아버지를 배신하고 아버지에게 복수하려 한다. 이것들은 모두 딸의 자해 행위를 수반한다.<sup>44</sup>

여기서 특히 ‘남성 연합’이라는 표현에 유념할 만하다. 지즈코는 가부장제의 기본 원리와 관련하여 전술한 ‘호모소셜’(homosocial)과 ‘미소지니’(misogyny)에 주목한다. 이때 ‘미소지니’는 남성들의 ‘여성 혐오’를 의미하는 말로서 여성 측에서 보자면 ‘자기혐오’를 가리키는 말이 된다. 호모소셜(남성 연합, 남성 연대)은 이런 여성 혐오에 의해 성립되고 동성애 혐오(homophobia)에 의해 유지된다. 왜냐하면 호모소셜한 남자가 자신의 성적 주체성을 확인하기 위해 이용하는 장치가 바로 ‘여성에 대한 성적 객체화’이기 때문이다. 즉 남자들은 여성의 성적 객체화=타자화=배제화를 서로 승인함으로써 연대를 형성한다. 따라서 남성들은 여성을 남성과 동등한 성적 주체로 인정하지 않고 오히려 여성을 멸시하고자 한다. ‘여성 혐오’의 핵심은 바로 이와 같은 여성의 객체화=타자화=배제화=여성 멸시에 있다는 것이다.<sup>45</sup>

이렇게 볼 때 섹슈얼리티와 관련하여 여성 혐오는 곧 여자를 성적 도구

44 우에노 지즈코, 『여성혐오를 혐오한다』, 225~227쪽.

45 우에노 지즈코, 『여성혐오를 혐오한다』, 36~37쪽.

로만 보는 ‘여성 멸시’를 뜻하며, 앞서 살펴본 핑크영화나 로망포르노를 비롯하여 특히 AV는 명백히 이와 같은 ‘여성 멸시’ 위에 구축된 남자들의 환상이 만들어낸 것이 된다. 여기서 우리는 남자들의 성적 환상이 모든 개인차를 넘어서서 호모소셜한 집단적 환상에 토대를 두고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 우에노 지즈코가 진단하는 일본사회는 한마디로 여성 혐오(미소치니)가 지배하는 호모소셜한 사회에 다름 아니다. 도쿄전력 OL 사건의 피해자는 물론이고 영화 속 미쓰코와 이즈미의 창녀 연출은 어쩌면 이와 같은 호모소셜한 일본사회에 대한 여성의 절망적인 저항의 몸짓이었을지도 모르겠다. 하지만 그 저항의 몸짓은 자기 자신의 파괴를 통해서만 가능했던 하나의 ‘불가능한 꿈’이었다.

〈사랑의 죄〉는 그런 ‘불가능한 꿈’의 메타포로 ‘성’(城)을 묘사하고 있다. 가령 시부야 마루야마초 러브호텔가에서 처음 이즈미를 만난 가오루는 거리의 젊은이들을 가리키며 “봐, 모두 성을 찾고 있어. 그 성은 찾고 싶지만 누구도 본 적이 없지. 그래서 빙빙 돌고 또 도는 거지. 아직 성으로 통하는 입구를 본 적이 없어. (중략) 우리들만의 성으로 가자!”고 말한다. 같은 장소에서 처음 이즈미를 만난 미쓰코 또한 “난 거리의 창녀예요. 이곳에서 사람들은 모두 성 주변만 빙빙 돌고 있어요. 성에 들어가고 싶지만 아직 누구도 성을 본 적이 없지요”라고 말한다. 이에 이즈미가 “당신이 말한 성은 카프카의 『성』인가요? 저는 소설가의 아내라서 책을 많이 읽어요. 제 남편은 너무나 순수하고 정결한 사람이라 옆에 같이 있기가 힘들지만요”라고 응수하자, 미쓰코 또한 “내 아버지도 너무나 순수한 사람이었지요”라고 대답한다.

시각적으로는 보이지만 도저히 접근할 수 없는 카프카의 성은 본질적으로 순수하고 고상한 도덕적 초차아뿐만 아니라 추잡한 성적 욕망으로 구성되어 있다.<sup>46</sup> 그러나 주인공 K는 이 사실을 인정하지 않는다. 이런 오인이 K의 성 진입을 방해하는 것이다. 그가 성에 입장하려면 이 리비도적 욕

46 고매한 성품의 소방대 전문가 조르디니와 추악한 성의 관리 조르티니는 이름이 비슷하다.

망을 인정하고 성의 외설적 측면과 관계를 맺어야만 할 것이다.<sup>47</sup> 이즈미는 남편이 너무나 순수하고 고상한 사람이라고 믿었고 그렇기 때문에 알 수 없는 중압감으로 숨이 막힐 지경이었으나, 이윽고 그런 남편의 외설적 측면을 알고 나서 분노와 함께 해방감을 느낀다. 그렇다면 이런 이즈미에게 성이란 무엇일까?

라캉은 현대인의 주체를 의식적 주체와 무의식적 주체라는 ‘이중적 주체’(S/s)로 설정한다. 여기서 대문자 S는 상징적 질서로서 대타자에 의해 형성되며 사회적 법을 구성하는 기표로서의 의식적 주체=언어적 주체(말하는 주체)이며, 소문자 s는 기의로서의 무의식적 주체를 가리킨다. 이 중 후자가 진정한 주체인데, 그것은 언제나 전자로부터 소외되고 유리되어 있다. 때문에 둘 사이에는 격벽(/)이 그어져 있다. 기의로서의 무의식적 주체(s)는 예감될 수 있을 뿐 언어로는 영원히 포착될 수 없다. 그것이 일단 언어로 표현되면 단일한 의미로 고정되고, 그 결과 무의식적 주체는 어느새 미끄러져 다른 곳에 가 있기 때문이다. 그러므로 무의식적 주체는 기표의 배면에서 언제나 ‘결여’로서만 존재할 뿐이다. 그래서 라캉은 “나는 내가 생각하지 않는 곳에서 존재하고, 내가 존재하지 않는 곳에서 생각한다”<sup>48</sup>고 말한다.

이와 같은 라캉적 주체의 관점에서 보자면, K의 성 진입 실패는 기표 주체(S)와 기의 주체(s)의 영원한 어긋남에서 비롯된 것이라 할 수 있다. K는 마지막까지도 자신의 주체의 ‘환상’을 성찰하지 못했다. 그는 자신에게 그 무엇이 불변적인 의미(기의)로서 존재한다고 철석같이 믿었던 것인데, 이로써 K는 영원히 소외될 수밖에 없다. 요컨대 라캉에 의하면 기의는 기표의 배면에 부재로서만 부착되어 있다. 그러나 이런 사실을 모르는 K는 기의가 독자적으로 존재한다고 믿는다. 성은 어떤 실체가 아니라 기표를 통해 환기되는 환상일 뿐이라는 사실을 몰랐던 것이다. 달리 말하자면 카프카는 주인공 K가 추구하는 성, 즉 라캉적 대상 a가 주체의 환상의 산물일 뿐이라

47 인성기, 「정신분석학적 관점에서 본 카프카의 『성(城)』」, 『독일문학』 97, 2006, 73~74쪽.

48 자크 라캉, 권영택 엮음, 『욕망이론』, 문예출판사, 1994, 80쪽.

는 점을 보여주는 셈이다. 거기서 성은 기표들의 연쇄를 통해서만 표상된다. 즉 성에는 기의 주체(s)가 사라지고 기표들의 연쇄만 남아 있다. 따라서 성의 실체는 결코 접근되지 않은 채 그것에 대한 진술만이 무한하게 이어질 수 있을 뿐이다.<sup>49</sup>

성에 대한 이와 같은 라캉적 해석은 <사랑의 죄>에서 소노 감독이 던지는 ‘언어의 화두’와 퍼즐처럼 절묘하게 들어맞는다. 기표 주체(s)와 기의 주체(s)의 영원한 어긋남은 곧 ‘언어와 의미의 영원한 어긋남’과 짝을 이루며, 라캉적 대상 a로서의 성은 ‘언어가 없는 세계’ 혹은 ‘의미가 의미이지 않은 세계’의 조각들과 아귀가 잘 맞는다. 이와 관련하여 영화 속 대학 강의실에서 미쓰코가 일본 현대시를 강의하는 장면은 너무도 압도적이다. 이즈미가 참관하는 가운데 미쓰코는 낭떠러지 끝에 서 있는 듯한 단호하고도 절박한 어조로 일본 전후 시에 큰 영향을 끼친 시인 다무라 류이치(田村隆一, 1923~1998)의 시 ‘귀도’(歸途)를 낭송한다.

“언어 따위 배우지 말았어야 했다/ 언어가 없는 세계/ 의미가 의미이지 않은 세계에 살고 있다면/ 얼마나 좋았을까/ 당신이 아름다운 언어에 의해 복수당한다 해도/ 그놈은 나랑은 관계가 없어/ 네가 조용한 의미에 피를 흘린다 한들/ 그놈도 나랑은 관계가 없다/ 당신의 부드러운 눈 속에 있는 눈물/ 네 침묵의 혀에서 떨어져 내리는 고통/ 우리들 세계에 만일 언어가 없었다면/ 난 그저 세계를 응시하며 떠나갈 것이다/ 당신의 눈물에 과일 씨앗만큼의 의미가 있을지/ 너의 한 방울 피에 이 세계 석양의/ 떨리는 노을의 울림이 있을지/ 언어 따위 배우지 말았어야 했다/ 일본어와 손톱만큼의 외국어를 익힌 덕에/ 난 당신의 눈물 속에 멈추어선다/ 난 너의 피 속으로 혼자서 되돌아간다.”

소노는 아마도 오시마 나기사의 <신주쿠도독일기>(新宿泥棒日記, 1969)를 보았을 것이다. 거기서는 다무라 시인이 직접 이 시를 낭송하는 장면이 나

49 인성기, 「정신분석학적 관점에서 본 카프카의 『성(城)』」, 78~87쪽.

온다. 이즈미가 자신을 ‘가두는 성’에서 벗어나 ‘언어가 없는 세계’, 즉 ‘의미가 의미이지 않은 세계’로서의 성을 바라보게 된 계기는 미쓰코가 낭송한 이 시를 통해서였다. 그러나 인간은 언어가 없는 세계에서는 살아갈 수 없다. 그래서인가 다른 시에서 다무라 류이치는 “언어는 인간을 만들어주지 않는다/언어가 무너지면 인간은 재가 될 뿐”(《ぼくの聖灰水曜日》중)이라고 노래하고 있다. 때문에 살기 위해서는 언어(이름)를 몸으로 육화해야만 한다. 그리하여 미쓰코는 현대시 강의가 끝난 후 이즈미에게 이렇게 말한다. “우리 대학은 진짜 레벨이 높은 대학이라고들 하는데, 학생들은 내 강의의 절반밖에 이해하지 못해요. 강의는 말뿐이거든. 진짜 언어는 각각 몸을 가지고 있어요. 혀 좀 내밀어 봐요. 당신의 침이 끈적거려요. 당신의 젓가슴과 다리… 모든 언어는 의미를 가지고 있지요. 그 의미는 바로 몸이에요. 언어의 의미는 바로 몸을 가리키는 거지요.”

한편 첫손님을 받은 이즈미에게 미쓰코가 “똑바로 돈을 챙겨. 이거 전부 네 몸으로 번 돈이야. 기쿠치 이즈미라는 이름이 의미를 가지는 순간이니까… 울지 마. 확실하게 타락해야 돼. 내가 있는 곳까지 떨어져야 돼”라고 피를 토하듯 외칠 때, 그녀가 예감한 것은 이름=의미=언어=몸이 없는 세계로의 여행, 즉 죽음이었을지도 모른다. 이 점은 영화의 중반부에서 미쓰코가 “나는 그 성에 들어가고 싶어. 하지만 들어갈 수가 없어. 그렇다고 성을 무시할 수도 없어. 성이 영원히 나를 사로잡고 놓아주지 않아. 누군가가 날 죽여주기 전까지 나는 평생 성 주변에서 입구를 찾아 헤매겠지”라고 말하면서 이즈미에게 자신을 죽여달라고 요청하는 장면에서도 잘 엿볼 수 있다.

### 3. 섹슈얼리티의 스피리추얼리티

《사랑의 죄》는 결국 10년 전에 죽은 미쓰코의 아버지와 영화 중반부에서 자결하는 어머니가 그리하듯이 미쓰코 또한 ‘아버지의 딸’로서 죽음에 의해

서만 오이디푸스 삼각형에서 벗어날 수 있었음을 암시한다. 하지만 저 처참한, 그러면서도 신적 섬광처럼 너무도 강렬한 ‘여성적 주이상스’<sup>50</sup>에 가까이 다가선 창부의 섹슈얼리티가 ‘죽음 충동을 포용하는 주이상스’<sup>51</sup>의 제단 앞에 자기 몸뚱아리를 희생제물로 바치는 동안, 미쓰코는 과연 성의 입구를 찾아냈을까? 영화는 역설적인 방식으로 그럴 가능성에 대해 문을 열어놓고 있다.

롱버전<sup>52</sup> 〈사랑의 죄〉의 마지막 장면에서 일상으로 복귀한 여형사 가즈코는 불륜의 애인(전형적인 남성 중심적 섹슈얼리티 로망에 빠진 몽상가)에게서 온 전화를 받지 않는다. 그때 창문을 통해 쓰레기수거 차가 떠나는 걸 보고는 급히 양손에 쓰레기 봉지를 들고 쫓아나간다. 그녀는 쓰레기수거 차를 계속 쫓아가지만 그것은 마치 카프카의 성처럼 잡히지 않는다. 그러다가 마침내 폐허 같은 막다른 골목길에 이르렀을 때 애인한테서 다시 전화가 온다. “지금 어디야?” 이렇게 묻는 애인에게 가즈코는 “몰라”라고 대답한다. 그리고 막이 내린다.

성은 쓰레기수거 차이고 우리는 그 성이 어디에 있는지 끝내 알지 못한다. 다만 그 안에는 세상의 쓰레기들 외에는 아무 것도 없다는 사실을 짐작할 수 있을 뿐이다. 그러므로 우리는 자기 자신과 세상에 대해 분노하고 또 증오하지 않을 수 없게 된다. 하지만 그리스어 파르마콘(pharmakon)이 독과 약(치유)을 동시에 뜻하듯이, 사랑도 종종 독이 되는가 하면 증오 또한 종종 치료약이 될 때가 있다. 사랑만으로 살 수 없는 잔인한 계절이 오면 분노에 지친 우리의 삶을 지탱시켜 주는 것은 증오이기 때문이다. 그것은 ‘사랑의

50 Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge(SeminarXX, Encore)*, ed. by Jacques-Alain Miller, trans. by Bruce Fink, New York and London: Norton, 1998, pp.146~147; 달린 에번스, 「칸트주의 윤리학에서 신비체험까지: 주이상스 탐구」, 대니 노부스 엮음, 문심정연 옮김, 『라캉정신분석의 핵심개념들』, 문학과지성사, 2013, 28~30쪽. 통상 ‘향유’(enjoyment)로 번역되는 ‘주이상스’(jouissance)는 고통과 쾌락의 두 영역을 모두 포괄하는 후기 라캉적 개념이다.

51 김석, 『에크리: 라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림, 2007, 245쪽.

52 칸느영화제에 특별상연된 롱버전(143분)은 이 글에서 다룬 일반 버전(112분)과 달리 여형사 요시다 가즈코라는 캐릭터를 이즈미나 미쓰코와 비슷한 비중으로 중요하게 조명하고 있다.



힘'과 일란성 쌍생아로서의 '증오의 힘'<sup>53</sup>이다. 이리하여 소노 감독은 2011년 <사랑의 죄>가 특별 상영된 칸느영화제의 인터뷰에서 자신을 '증오하는 사람'이라고 정의하면서 다음과 같이 말하고 있다.

“증오는 모든 감정 중에서 가장 사랑을 품고 있다. 증오는 사랑의 원천이며 사랑의 시작이다. 역설적으로 말하자면 악마 숭배자들은 신을 믿고, 증오하는 사람들은 더 많은 사랑을 의식하고 있다. 나는 증오하는 사람이다. (중략) 내 속에 있는 증오가 너무 강하기 때문에 <사랑의 죄>에서는 나 자신으로부터 사랑 쪽으로 다가갔다. 증오하는 것에 지치고 말았기 때문이다.”<sup>54</sup>

<사랑의 죄>의 섹슈얼리티가 실은 '사랑의 힘'의 다른 이름인 '증오의 힘'과 단단히 묶여져 있음은 분명하다. 때문에 그것은 현대 일본사회의 스피리추얼리티<sup>55</sup> 담론에 귀속되어 마땅하다. 이 점에서 우리는 다시금 전술한 AV의 세계로 눈을 돌릴 필요가 있다. AV야말로 남자들의 로망 환상이 가장 혐오스럽고 가증스러운 섹슈얼리티의 옷을 입고 나타나는 가장무도회의 세계이기 때문이다. 혹 그런 세계에서도 스피리추얼리티의 조각을 건져낼 수 있을까? 이하에서는 한 시대를 풍미한 AV 여배우 구로키 가오루와 AV 감독 요요기 다다시의 사례를 중심으로 이런 물음에 답하고자 한다.

AV 아이돌의 위상을 높이는데 크게 일조한 구로키 가오루는 1985년의 야사히 예능 프로그램 인터뷰에서 자신은 카메라 앞에서 섹스가 아니라 퍼포먼스를 행하는 것, 즉 섹스 연기가 아니라 어디까지나 섹슈얼리티 표현이

53 “고맙고 고마운 내 아버지/ 당신을 죽도록 이토록 증오한 덕에/ 난 아직 살아 있고/ 증오는 나의 힘/ 배신하지 않을 나의 아군”(김윤아, <증오는 나의 힘> 중).

54 大里オー・トマージ他 編, 『カオスの神、園子温』, FILM ART, 2012, 22~23쪽.

55 여기서 '스피리추얼리티'(영성)란 “인생이 어떤 불가시적인 힘이나 초자연적인 존재와 이어져 있고, 그 힘이나 존재에 의해 (내가 살아가는 것이 아니라) 살아진다는 실감” 또는 “개개인의 생활에 있어 생명의 원동력으로 느껴진다는 살아갈 힘의 원천으로 여겨지는 경험과 능력”을 의미한다. 현대 일본사회에서의 스피리추얼리티 붐에 관해서는 박규태, 「일본교와 스피리추얼리티: 현대 일본인의 '정신' 세계를 종교의 저울에 담아본다」, 서울대학교 일본연구소, 『일본비평』 5, 그린비, 2011, 136~147쪽 참조.

라고 당당하게 말한 적이 있다.<sup>56</sup> 그녀는 AV스타가 된 후 처음에는 야간 늦은 시각의 TV방송에 나오더니 차차 주간대 토크쇼에도 나오고 국민광고 캠페인에까지 등장했다. 종종 페미니스트적 관점에서 솔직하고 공손한 태도로 섹슈얼리티에 대해 언급함으로써 많은 여성들의 호감을 샀고 존경받게 되었다. 그녀의 감독인 무라니시는 다큐멘터리 스타일의 AV를 정착시킨 장본인으로서 일본 AV의 상징적인 인물이라 할 수 있다. 그가 구로키를 주연으로 제작한 〈SM이 좋아〉(1986)는 구로키의 일인칭 화법(와타쿠시)이 지나칠 만큼 과도하다는 점에서 대단히 충격적이었다. 무슨 이유에서인지 모르겠지만 그녀는 이 작품에서 ‘와타쿠시’(私)라는 표현을 수없이 반복하면서 진지하게 자신에 관해 웅변적으로 말하고 있는 것이다. 어딘지 불안해 보이는 그녀의 비대한 자의식<sup>57</sup>과 AV의 만남은 기괴한 느낌을 줄 수밖에 없다. 그런데도 이런 구로키를 계기로 많은 여성들이 밀물처럼 AV에 출연하기 시작한 것은 왜일까? 남자들에게는 그저 성적 환상을 충족시켜줄 뿐인 AV가 구로키에게 있어서는 기묘한 자기표출 혹은 자기 회복의 장이 되었던 것이다. 다시 말해 그녀는 AV라는 미디어 안에서 자기 찾기와 자기실현을 추구한 일본 최초의 여성이라 할 수 있다.

이런 의미에서 오쓰카 에이지는 구로키의 등장을 계기로 AV의 사회화가 진행되었다고 보고 있다. 즉 구로키 자신이 일종의 문화인으로 비쳐지게 됨으로써 AV 여배우라는 직업이 기존 직종 중 하나로 승인받게 된 것이다. 당시 많은 이들은 〈SM이 좋아〉에 대해 외설을 넘어서서 골계라고 평했다. 구로키의 과도한 일인칭 어법을 골계적인 것, 개그적인 것으로 본 것이다. 이는 초기 움진리교의 그로테스크성을 개그적인 것으로 긍정한 것과 너무도 흡사하다. 과연 구로키의 행동은 그로테스크했다. 그녀는 성적인 치태

56 “AV女優”, <http://ja.wikipedia.org/wiki/AV%E5%A5%B3%E5%84%AA> (최종 검색일: 2014. 5. 20) 참조.

57 그녀는 고교 졸업 후 정신적으로 불안정한 상태가 되어 5년간 가족에 의해 자택연금 상태에 있었다. 그러다가 23세 때 대학시험을 치러 요코하마국립대에 진학했고, 대학 재학 중 거리에서 그라비아 모델 권유에 응하여 AV에 출연하게 되었다. 그 후 자살 소동을 벌이기도 했는데, 그녀의 불안해 보이는 자의식은 아마도 이런 정신적인 취약성과 관련이 있어 보인다.

를 보여주면서 계속 ‘와타쿠시’에 관해 말했고, 그 진지함과 지나치게 예의 바른 어투가 ‘와타쿠시’의 기묘함을 배가시켰다. 여기서 중요한 것은 구로키에게 있어 이는 매우 진지한 자기실현의 이야기였다는 점이다. 남자들이 AV에 빠진 것은 자기표출로부터 섹슈얼리티 환상으로 도주하기 위한 것임에 반해, 구로키는 자기표출의 수단으로서 AV를 받아들인 것이다.<sup>58</sup>

한편 구로키 가오루를 발굴한 무라니시 감독과 마찬가지로 일찍부터 다큐멘터리풍의 AV를 많이 만든 요요기 다다시(代々木忠, 1938~)<sup>59</sup>는 구로키식의 자기실현에서 더 나아가 오르가즘 체험의 스피리추얼리티를 주창한 감독으로서 주목할 만하다. 1990년부터 시작된 〈채널링 성교〉(チャネリング FUCK) 시리즈가 그것이다. 여기서 ‘채널링’이라는 말은 당시 유행하던 정신세계(뉴에이지)의 키워드 중 하나로서, 우주에 존재하는 지고체의 파동(메시지)의 수용 또는 영매를 통한 영적 존재와의 만남을 가리킨다. 요요기는 이를 섹스할 때 방출된다고 여겨지는 파동과의 동조 현상에 적용시켰다. 그러니까 채널링 성교란 파동을 받아 직접적인 육체적 접촉이 없이도 파동을 통해 오르가즘에 도달하는 일종의 트랜스 상태를 의미한다.

이와 같은 채널링 성교와 관련하여 흥미롭게도 요요기는 매뉴얼 사회 혹은 가타(型)의 문화로 말해지는 일본사회 시스템에서 벗어날 것을 주장한다. 예컨대 그는 여자는 이래야 하고 남자는 저래야 한다는 식의 고정관점이 지배하는 세상을 ‘제도의 세계’라고 부르면서 본능에 입각한 ‘본심(本音)의 세계’와 대비시킨다. “학교, 회사, 국가는 제도의 세계에 속해 있는데, 섹스는 본심의 세계에 속한 것이니까 ‘이래야만 한다’는 제도의 갑옷투구를

58 大塚英志, 『「おたく」の精神史』, 135~138쪽.

59 기타큐슈 출생으로 세 살 때 모친을 잃은 후 친척집을 전전하다 조부모 집에서 성장하게 된다. 초등학교 2년 때 종전이 되었는데, 당시 조모는 집에서 많은 창부들을 거느리고 미군 병사 대상의 매춘업을 시작했다. 그래서 다다시는 어릴 때부터 미군과 일본 매춘부들의 대담한 성적 행위를 보면서 자랐다. 중학교 때부터 야쿠자에 관여했으며, 고등학교 때는 경찰서 부서장 아들과 싸우고 오사카로 도망쳤다. 23세 때 결혼 후 고향에 돌아와 다시 야쿠자 세계로 들어간다. 이때 이혼하고 스트립 관련 일에 종사하다가 핑크영화에 관심을 가지게 되었다. 그리하여 1967년 ‘월드영화사’에 입사했고 그 무렵 알게 된 여배우(真潮道代)와 재혼했다. 이후 닛카쓰의 하청업체인 ‘프리마기획’에 프로듀서로 입사하여 1972년에 〈여고생 게이샤〉를 제작했는데, 이것이 외설죄로 적발되었다. 이것이 전술한 닛카쓰 로망포르노 재판의 발단인데, 1983년 도쿄 고등법원에서 무죄 판결을 받았다.

얼마만큼 벗어나, 자신의 가치관과 고정관점을 얼마만큼 버릴 수 있는가가 중요하다.”<sup>60</sup>

이 때 요요기는 무사(無私)의 가치와 오르가즘의 스피리추얼리티를 접목시킨다. 그에 의하면 오르가즘은 ‘제도의 세계’에 얽매인 자아=에고로부터 참된 자기 자신을 해방시켜 주는 스피리추얼한 것이다. “에너지를 영혼의 차원에까지 끌어올려야 한다. 그러면 육체를 넘어서니까 남자도 여자도 없다. 채널링 성교를 배운 사람에게 페니스는 필요하지 않다. 서로 겨안는 것만으로 지복의 세계. 눈물을 흘리면서 오르가즘 상태가 몇 시간이고 지속된다. 이런 채널링 섹스를 체험하고 싶다면 우선 프라이드, 사교, 제도의 가치관을 전부 버려야 한다.”<sup>61</sup> 이는 곧 ‘나’라는 자아=에고의 죽음을 의미하며, 이것이야말로 본심의 세계에 들어가기 위한 조건이자 ‘사랑의 상태’라는 것이다. 자타 융합의 일본적 감수성을 대변하는 ‘모노노아와레’ 미학과 섹슈얼리티의 결혼<sup>62</sup>을 연상케 하는 이런 요요기의 주장은 필사적으로 자신의 에고에 붙잡혀 있는 사람들에게 치유의 메시지를 전하고 있다. 본심의 세계에 들어가는 것은 곧 치유와 통한다는 것이다. 이런 입장은 섹스산업은 치유의 산업이며 억압적인 제도의 세계가 존재하는 한 필요하다는, 일견 기묘하게 보이는 논리로 나타나기도 한다.

이상에서 살펴본 요요기의 채널링 성교와 오르가즘론 배경에는 현대 일본사회에 대한 비판적 태도가 깔려 있을 뿐만 아니라 그 대안으로서의 치유 기제(성적 오르가즘)가 제시되고 있다. 아울러 그는 남자와 여자라는 이원론적 젠더/섹슈얼리티 체제의 해체를 긍정하는 입장에서 서 있으며, 여성적인

60 代々木忠, 『プラトニック・アニマル』, 情報センター出版局, 1992, 53쪽.

61 『SPA!』 1992년 8월 26일호, 41쪽.

62 모노노아와레 공동성에 입각한 일본문화는 시간성, 죽음의식, 거리감각에 있어 에로티시즘과 밀접한 관계로 연결되어 있는데, 이와 같은 일본적 섹슈얼리티는 너무나도 무거운 자아의 무게에서 벗어나고자 하는 시도에서 비롯된 것이다. 모노노아와레와 일본적 섹슈얼리티의 관계에 대해서는 百川敬仁, 『日本のエロティシズム』, ちくま新書, 2000, 10~27쪽; 박규태, 「일본교와 섹슈얼리티: 미시마유키오 · 천황제 · 에로티시즘」, 한국종교문화연구소, 『종교문화비평』 23, 청년사, 2013, 54~66쪽 참조.

엑스터시를 오르가즘의 기준으로 제시하고 있다.<sup>63</sup> 그런데 이와 같은 요요기의 여성주의적 관점의 이면에는 그의 삶에 있어 ‘모성의 부재’라는 그림자가 드리워져 있다는 점도 간과해서는 안 될 것이다. 세 살 때 모친을 잃은 요요기는 AV업계의 여성들 안에서 어머니의 모습을 찾고자 했을 것이다.<sup>64</sup> 이 때 요요기가 추구하는 것은 어머니로서의 ‘여성이라는 실체’라기보다는 AV적인 유사 모자관계에 있어 채널링 성교의 스피리추얼리티<sup>65</sup>에 입각한 무사(無私)의 관계였다는 말이다. 여기서 우리는 모성적이면서도 동시에 호모소셜한 일본사회의 모순을 엿보게 된다. 하지만 요요기 자신은 스스로 ‘도덕적인 포르노 작가’(moral pornographer)<sup>66</sup>가 되고 싶어한 것 같다.

#### 4. 나오는 말: “우리가 증오를 극복할 수 있을까?”

영화평론가 모르모트 요시다는 <사랑의 죄>를 한마디로 “여성 영화의 부활” 혹은 “최강의 여성 영화”<sup>67</sup>로 평가하면서, 그렇게 말할 수 있는 구체적 근거에 대해서는 별 언급이 없다. 기본적으로 이와 같은 평가에 공감하는 필자는 증오의 섹슈얼리티를 통해 ‘성’(城)으로 비유된 어떤 ‘불가능한 꿈’ 혹은 ‘불가능한 사랑’을 추구하는 여성의 저항 이야기라는 점을 그 주

63 요요기의 오르가즘론은 남녀 모두에 해당한다. 그러나 남자는 제도의 세계에 깊이 몸담고 있기 때문에 여자보다 오르가즘에 도달하기 어렵다. 남자의 사정은 쾌락일지는 몰라도 오르가즘은 아니다. 오르가즘은 남자에게 있어서도 실신 상태(트랜스)를 수반하는 깊은 경험이다. 요요기 작품에서는 남자 배우도 수동적인 ‘여자의 엑스터시’와 비슷하게 실신한다. 어떤 경우는 사정도 안했는데 실신하기도 한다.

64 田中雅一, 「癒しとイヤラシのポルノグラフィー: 代々木忠監督作品をめぐって」, 京都大学人文科学研究所, 『人文学報』 94, 2007, 122~124쪽.

65 요요기의 작품에서 남녀 출연자는 최면술과 눈가리개 등을 통해 통상적인 아이덴티티에서 벗어나 ‘제도의 세계’에 갇히기 전의 존재인 ‘아이’가 되도록 추구된다. 이때 출연자(남/녀)가 아이로, 그리고 감독과 스테프 및 출연자(여/남) 자신이 어머니가 됨으로써 섹스의 기반단위인 남녀 이원론의 해체를 시도한다. 이로써 출연자는 자타가 융합한 모자관계를 원풍경으로 하는 지고의 스피리추얼한 사랑을 체험함으로써 오르가즘에 도달한다는 것이다.

66 Angela Carter, *The Sadean Woman: An Exercise in Cultural History*, London: Virago Press, 1979, p.19.

67 松江哲明·몰모트 吉田, 『園子温映画全研究 1985~2012』, 182~183쪽.

된 근거로 제시하고 싶다. <사랑의 죄>의 여주인공 미쓰코와 이즈미에게 있어 사랑과 증오는 공모의 관계 그 이상도 이하도 아니다. 이런 공모 관계는 “증오를 알지 못하는 것은 사랑에 관해서도 알지 못하는 것이다. 즉 증오 없이는 사랑도 없다. 증오를 모른다면 그것은 덜 사랑하는 것이다”<sup>68</sup>라는 라캉의 지적에서도 가장 적나라하게 포착될 수 있다

이런 사랑과 증오는 여성에게 있어 결코 관념적인 것이 될 수 없다. 그것은 이름이 붙여지고 언어화될 때조차 철저하게 몸적인 것으로 형상화된다. 기리노 나쓰오는 도쿄전력 OL 사건을 형상화한 소설 『그로테스크』에서 “여자가 몸을 파는 이유는 하나. 이 세상에 대한 증오 때문”이라고 적고 있다.<sup>69</sup> 그것은 몸적인 사랑/섹슈얼리티와 공모관계에 있는 여성적 증오이며, 그것은 남자의 그것과 같을 수 없다. 남성적 증오가 흔히 ‘병적인 증오’에 사로잡혀 공격적인 환상 또는 폭력에 의존하는 경향이 많다면, 여성적 증오는 저항의 한 형태로서의 ‘이성적 증오’에 더 가까운 것일지도 모른다.<sup>70</sup>

하지만 ‘이성적 증오’와 ‘병적인 증오’의 경계가 고정된 것이 아니라 는 점은 상상하기에 어렵지 않을 것이다. “우리가 증오를 극복할 수 있을까?”<sup>71</sup>라고 묻기를 그만둘 수 없는 까닭이 여기에 있다. 카프카적 ‘성’이라든가 ‘언어가 없는 세계’ 또는 ‘의미가 의미이지 않은 세계’라는 시적 메타포를 제시하는 <사랑의 죄>는 분명 여성적 증오가, 갈수록 강렬한 혐오를 품게 만드는 세상을 향한 건강한 반응으로서의 ‘이성적 증오’로 수렴될 수 있는 가능성을 보여주고 있다.<sup>72</sup> 때문에 “소노는 결코 치유되지 않는다. 그

68 Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*(SeminarXX, Encore), p.89.  
 69 우에노 지즈코, 『여성혐오를 혐오한다』, 238쪽.  
 70 장 지글러(Jean Ziegler)는 『빼앗긴 대지의 꿈』(갈라파고스, 2010) 중 증오의 기원에 관해 언급하는 가운데 ‘이성적 증오’와 ‘병적인 증오’를 구분하면서 이성적 증오를 강요된 전체주의적 지배에 대한 저항행위와 결부시켜 이해한다.  
 71 이 물음은 미야자키 하야오(宮崎駿) 작품세계의 최대 테마다. 『그리イカ臨時増刊 宮崎駿の世界』, 青土社, 1997, 44쪽. 가령 그는 『원령공주』(1997)에서 멧돼지 재앙신의 입을 빌어 “너희 더러운 인간들아, 나의 고통과 증오를 알아야 해!” 라고 말한다. 일본의 민간신앙인 ‘어령신앙’은 이처럼 뿌리 깊은 증오의 감정을 처리하기 위한 종교문화적 장치라 할 수 있다.  
 72 소노에게 영향을 미친 일본감독들 가령 오시마 나기사, 이시가 다카시, 테라야마 슈지 등도 이런 관점에서 영화를 만들었다고 보여진다.

는 아직도 중요하고 있다. 아직도 스스로 물음을 던지면서 괴로워하고 있다. (중략) 특히 그의 작품 속 여주인공들의 불행, 광기, 복수심에 공감하지 않을 여성은 없을 것이다.”<sup>73</sup> 그러므로 우리는 더 이상 중요하기를 두려워해서는 안 된다.<sup>74</sup> 그것이야말로 우리가 중요를 극복할 수 있는 유일한 길로서의 ‘중요의 스피리추얼리티’일지도 모르겠다.

## 참고문헌

- 박규태(2014), 「소노 시온 영화와 ‘응시’의 종교: 환상·육망·사랑」, 한국종교문화연구소, 『종교문화비평』 25, 청년사.
- 박규태(2013), 「일본교와 섹슈얼리티: 미시마유키오·천황제·에로티시즘」, 한국종교문화연구소, 『종교문화비평』 23, 청년사.
- 박규태(2011), 「일본교와 스피리추얼리티: 현대 일본인의 ‘정신’ 세계를 종교의 저울에 담아본다」, 서울대학교 일본연구소, 『일본비평』 5, 그린비.
- 인성기(2006), 「정신분석학적 관점에서 본 카프카의 『성(城)』」, 『독일문학』 97.
- 지즈코, 우에노, 나일등 옮김(2012), 『여성혐오를 혐오한다』, 은행나무(원작은 2010년).
- ダリオ・トマージ 他 編(2012), 『カオスの神、園子温』, FILM ART.
- 大塚英志(2004), 『「おたく」の精神史』, 講談社現代新書.
- 小沼勝(2012), 「山あり谷ありの人生そのもの」, 〈特集ロマンポルノとは何だったのか〉, 『キネマ旬報』 1611, 2012. 5.
- 松江哲明・モルモット吉田(2012), 『園子温映画全研究 1985~2012』, 洋泉社.
- 原田信男(2008), 「映画のなかの性: 戦後映画史における性表現と性意識の変遷」, 井上章一 編, 『性慾の文化史 2』, 講談社選書メチエ.
- 田中雅一(2007), 「癒しとイヤラシのポルノグラフィー: 代々木忠監督作品をめぐって」, 京大大学人文科学研究所, 『人文学報』 94.
- 荒俣宏(2012), 「「映画の力」を保持した昭和の「ピンク遺産」, 〈特集ロマンポルノとは何だったのか〉, 『キネマ旬報』 1611, 2012. 5.

73 ダリオ・トマージ 編, 『カオスの神、園子温』, 24~25쪽.

74 오시마 나기사의 〈일본춘가고〉(日本春歌考, 1967)에 나오는 고교 교사는 ‘신주쿠 로렌스’라는 술집에서 학생들에게 다음과 같은 내용의 책을 읽어준다. “사랑만이 유일한 저항의 규범이다. 적들은 사랑을 억압한다. (중략) 주저 없이 중요하라. (중략) 더 이상 중요하기를 두려워해서는 안 된다.”

- Lacan, Jacques(1977), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. by Jacques-Alain Miller, trans. by Alan Sheridan, New York: Penguin Books.
- Lacan, Jacques(1998), *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge(SeminarXX, Encore)*, ed. by Jacques-Alain Miller, trans. by Bruce Fink, New York and London: Norton.
- Lacan, Jacques(2002), *Écrits*, trans. by Bruce Fink, New York and London: Norton.
- MacGowan, Todd(2004), *The End of Dissatisfaction?: Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, New York: State University of New York Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky(1985), "Between Men", *Gender Studies, Gay/Lesbian Studies, Queer Theory*, New York: Columbia University Press.