

혼종적 정체성의 해항도시: 식민과 탈식민, 내셔널리즘과 코스모폴리타니즘 사이의 홍콩 - 〈아비정전 阿飛正傳〉, 〈중경삼림 重慶森林〉에 나타난 도시 이미지 분석*

이승이**

- I. 서론
II. 혼종과 탈경계의 홍콩
III. 탈식민적, 코스모폴리탄적 공간으로의 홍콩
IV. 결론

홍콩은 나의 모든 영화에서 하나의 등장인물처럼 존재하고 있다.
왕가위 王家衛, 『카이에 뒤 시네마 Les Cahiers du cinéma』와의 1998년 인터뷰 중에서

도시는 사람의 경험이 표현된 것이다. 그래서 도시는 모든 개인적인 이야기를 담고 있다.
솔 벨로우 Saul Bellow, 『죽음보다 더한 실연 More Die of Heartbreak』 중에서.

항상 현존하는 나는 끊임없이 부재하는 너 앞에서만 성립된다.
롤랑 바르트 Roland Barthes, 『사랑의 단상 Fragments d'un discours amoureux』 중에서.

I. 서론

1840년 중국이 아편전쟁에서 패전하고 1997년까지 홍콩을 영국에 양도한 이후부터, 이 작은 어촌은 독특한 문화를 가진 대도시로

* 이 논문은 2008년도 정부재원(교육과학기술부 학술연구조성사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2008-361-B00001).

이 논문은 2010년 12월 20일 한국해양대학교 국제해양문제연구소와 부산경남사학회가 공동으로 개최한 2010년도 하반기 국내학술대회 “해항도시와 국가의 길항관계”의 발표문을 일부 수정, 보완한 것임을 밝힌다.

** 한국해양대학교 국제해양문제연구소 HK 연구교수(baru@hhu.ac.kr).

변모하기 시작하여 오늘의 모습에 이르고 있다. 거주민들이 이 도시를 “고도 孤島”라고 칭하는 현상에서 유추할 수 있듯이¹⁾, 홍콩은 중국 문화권에 속하면서도 어떤 중국의 도시와도 동일하지 않은 특별한 성격을 갖고 있다. 북경어권 문화, 광둥어권 문화, 영국문화, 미국과 일본의 대중문화까지 뒤섞여 자리잡고 있는 이 특별한 해항도시는 아시아와 유럽, 더 나아가 서양과 동양이 교차, 교섭, 정착하여 만든 문화를 가진 공간이기 때문이다.

이러한 관점에서 볼 때, 왕가위 감독의 영화는 홍콩이라는 공간이 가진 고유한 특징을 그대로 반영해 주고 있다고 볼 수 있다. 그의 영화에서 홍콩은 광둥 대중가요, 50년대 미국 재즈, 차차 cha cha, 룸바 rhumba, 탱고 tango, 트립 합 trip hop²⁾이 서로 교차하며 흐르는 공간이기 때문이다. 여기에 더해, 왕가위의 홍콩은 홍콩 누아르와 프랑스의 누벨바그, 마르케스 Gabriel Garcia Marquez³⁾, 푸익 Manuel Puig⁴⁾과 류이창 劉以鬯이 함께하는 특별한 공간이기도 하

-
- 1) 김지석 외(1995), 『홍콩전영 香港電影 1997년:홍콩영화의 이해』, 한울, 58쪽.
 - 2) 힙합과 레게음악을 혼합한 댄스 음악을 의미하며, 영국에서 1988년 결성된 매시브 어택 Massive Attack에 의해 새롭게 만들어진 음악장르이다. 이 그룹의 첫 정규 앨범인 “블루 라인즈 Blue Lines”는 레게, 힙합의 변용을 보여주고 있는데, 이러한 독창적인 기법을 트립합이라고 부르게 된다. <http://endic.naver.com>(검색일 : 2010. 12. 2)에서 참조.
왕가위의 영화 <타락천사 Fallen Angels>에서 매시브 어택의 곡이 삽입되기도 했다.
 - 3) 콜롬비아의 작가, 저널리스트이자 정치 운동가이다. 대표작 『백 년 동안의 고독』에서 중남미의 정치적·사회적 현실에 대한 풍자를 신화적인 수법으로 나타내고 있다. <http://100.naver.com>(검색일 : 2010. 12. 3) 참조
 - 4) 아르헨티나의 소설가. 대표작은 『리타 헤이워스의 배반』, 『거미여인의 키스』 등이 있다. 대중문화와 고급문화의 경계를 허물어 새로운 현대문학의 방향을 제시한 라틴아메리카의 대표적인 작가이다. 같은 사이트(검색일 : 2010. 12. 3) 참조.

다. 따라서 왕가위가 재현하는 홍콩은 홍콩 출신이 아닌 감독들은 물론이며 홍콩 출신의 어떤 다른 감독들이-심지어는 홍콩 뉴웨이브⁵⁾ 감독들 까지도 포함해서- 재현하는 홍콩과도 변별되는 공간으로 드러나는 것이다.

한편, 그의 영화에서 늘 빠지지 않는 사랑의 상처를 안은 등장인물들은 바로 홍콩을 새롭고 낯선 공간으로 만드는 주인공들이기도 하다. 이들은 고통을 잊기 위해, 혹은 영원히 간직하기 위해 시간을 비틀고 건너뛰는 인물들이기 때문이다. 다시 말해, 왕가위의 주인공들은 시간을 영원으로 연장하며, 현재를 과거의 반복으로, 미래를 신화로 바꾸는 사람들인 것이다. 따라서 이 주인공들이 스스로 만들어낸 이상한 시간의 질서 속에서, 홍콩은 역사 속에 감추어 왔던 본질을 드러낸다. 홍콩은 식민역사가 만들어낸 흔적들을 통해 오히려 탈식민적인 공간으로 거듭나며, 식민제국 체제도 사회주의 체제로도 통제나 제한이 불가능한 공간으로 나타나고 있기 때문이다. 왕가위의 작품에서, 홍콩은 왜곡된 과거도 불안한 미래도 함께 탈색되어 가는 장소이며, 더 나아가 국가나 문화의 경계를 초월한 초현대적인 고독을 반영하는 무정형의 공간으로 자리 잡고 있기 때문이다.

따라서 본고는 왕가위의 작품에서 등장하는 이와 같은 홍콩의 특별한 재현에 주목하고자 한다. 이미 그의 영화들을 홍콩과 연관시켜 분석한 연구들이 국내에 다수 소개되어 있다. 그러나 이 논문들은 왕가위의 영화에 등장하는 다양한 요소들과 내러티브를 홍콩의 중국반환에 한정지어 실증적 방식으로 분석한 내용이 대부분이

5) 70년대 후반부터 80년대에 걸쳐 서구적 영상문화를 토대로 하는 새로운 감각의 감독들이 홍콩에 대거 등장하였는데, 이 현상을 홍콩 뉴웨이브로 칭한다. 대표적인 감독으로 허안화 許鞍華, 관금봉 關錦鵬, 서극 徐克이 있다. 『홍콩전영 香港電影 1997년:홍콩영화의 이해』, 121쪽.

라 연구의 우수성에도 불구하고 아쉬운 점이 많다고 본다.

본고는 오히려 왕가위의 영화에서 재현되는 홍콩이 이러한 역사적 구속과 제약을 뛰어넘는 경계없는 공간이자 새로운 코스모폴리타니즘을 표방하는 역동적인 도시라는 점에 더 주목하고자 한다. 이를 위해, 홍콩을 배경으로 하는 많은 왕가위의 영화들 중 본 연구의 주제를 더욱 명확하게 부각시켜줄 작품인 <아버정전>과 <중경삼림>을 본고는 분석 대상으로 삼고자 한다.

II. 혼종과 탈경계의 홍콩

아파두라이 A. Appadurai와 같은 학자들은 로스엔젤레스, 멕시코 시티, 홍콩과 같은 다언어적, 다문화적인 메가폴리스는 혼종화를 조건짓는 또 다른 실체라고 규정한다. 즉 이러한 공간 속에서 나타나는 보다 큰 갈등과 문화적 창조성을 형성하는 중심으로 “혼종”을 고찰해야 한다는 것이다.⁶⁾ 혼종화가 위와 같은 메가폴리스의 새로운 구조를 만들어내는 구심점이라면, 왕가위의 작품은 바로 이를 독특한 영화적 미학으로 구현하고 있는 좋은 예라 할 것이다.

1. 장르의 혼종성과 탈경계

홍콩영화에서 혼종은 낯선 개념이 아니다. 7-80년대 유행했던 “쿵푸 코미디”와 80년대 유행했던 “강시 시리즈”가 보여주듯이, 장르 간의 경계를 넘나드는 시도는 홍콩영화사에서 보기 드문 경우가 아니기 때문이다. 이러한 혼합 장르는 중국의 전통적인 영화 장

6) Canclini, Néstor García(2011), 『Culturas Híbridas』, 이성훈 옮김, 『혼종문화』, 그린비, 27쪽.

로에 서구의 대중영화의 장르적인 관습적 요소를 차용함으로써 만들어졌다고 볼 수 있다.

왕가위의 영화 역시 장르의 구분에 있어 특별한 혼종성을 보여주는 것으로 알려져 있다. 그러나 그의 영화는 홍콩영화의 전통적인 혼종성과는 그 차이를 분명히 드러낸다. 홍콩영화의 혼종성은 그 원류를 중국의 전통적인 대중적 장르 서사에 두면서 결국 이를 현대적이며 효과적인 방법으로 대중에게 전달하는 양식으로 해석되어도 지나치지 않을 것이다. 반면에 왕가위의 영화는 장르를 혼합함으로써 원래의 장르가 갖고 있는 관습적인 양식에 대한 위반의 시도를 드러내고 있다. 바로 <동사서독 東邪西毒>은 그 대표적인 예가 될 것이다. 김용 金庸의 대중적 무협소설을 원작으로 한 이 영화는 중국의 전통적 무협영화 장르를 규정하는 많은 요소를 위반함으로써 독자적인 미학을 획득하기 때문이다. <중경삼림>에서도 동일한 특징은 반복된다. 필름 누아르의 외피를 갖고 있는 첫 번째 에피소드는(경찰 223과 금발머리 가발의 킬러와의 만남) 시간이 지남에 따라 멜로드라마적인 요소를 더 드러내며, 로맨틱 코미디의 외형을 한 두 번째 에피소드(경찰 633과 패스트푸드점 직원인 아페이와의 만남)는 오히려 스릴러적인 특징을 함께 보여준다. <아버지정전>도 예외가 아니다. 이루어질 수 없는 사랑을 주제로 진행되는 듯 하던 영화는 중반부 이후인 아버지의 필리핀에서의 여정에서 부터 필름 누아르의 분위기를 띤다. 실제 왕가위는 인터뷰에서 루루와 그녀를 짝사랑하는 아버지의 단짝 친구와의 만남에서 할리우드의 B급 영화적인 요소를 적극 활용했다고 토로하고 있다.⁷⁾

왕가위의 영화에서 나타나는 혼종성은 영화의 제목 및 구성, 내용, 형식에서도 드러난다. 그가 인터뷰에서 밝혔듯이, <아버지정전>

7) 왕가위, 정성일(1996), “電影森林 : 왕가위 스페셜 인터뷰”, 『월간 키노』, 1월호, 160쪽.

은 니콜라스 레이 Nicolas Ray의 1955년 작 <이유없는 반항 Rebel Without A Cause>의 홍콩 개봉시 제목이었다.⁸⁾ <아비정전>에서 서구영화와의 교차점은 단순히 제목에서 끝나지 않는다. 이 영화 속에서 주인공 아버지는 “발이 없어서 죽을 때 땅에 닿는 새”에 대한 이야기를 한다. 이 이야기는 장 룩 고다르 Jean-Luc Godard의 1964년 작 <국외자들 Bande à part>에서 아르튀르 Arthur라는 젊은 강도인 주인공에 대해 묘사하는 시적인 내레이션을 인용한 것이다. 마찬가지로, <중경삼림>에서 나타나는 로맨틱 코미디와 누아르의 절묘한 조합, 핸드헬드 카메라의 사용, 점프 컷 등은 고다르의 또 다른 작품인 1955년 작 <네 멋대로 해라 À Bout de souffle>와 자주 비교되는 특징이기도 하다.⁹⁾ <중경삼림>의 금발 가발 킬러 역시 왕가위의 서양 영화에 대한 특별한 경외감을 보여주고 있는 등장인물이다. 왕가위는 냉혹하지만 우연한 만남에 마음이 흔들리는 마약 중간상에게 금발의 가발을 씌움으로써 존 카사베츠 John Cassavetes의 1980년 작 <글로리아 Gloria>의 금발 여주인공에-역시 킬러인- 대한 경의를 표하고 있다.¹⁰⁾

여기에 더해, 왕가위는 자신의 작품이 라틴아메리카 문학가들, 특히 마르케스와 푸익의 작품에 영향을 받았다고 주장한다. 이 작가들은 다양한 시점으로 이루어진 소설을 선보이는데, 왕가위는 바로 이 방식을 영화의 플롯으로 도입한 것이다.¹¹⁾ 즉 <중경삼림>

8) 같은 책, 163쪽.

9) Gina Marchetti(2000), “Buying American, Consuming Hong Kong: Cultural Commerce, Fantasies of Identity, and the Cinema”, 『The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity』, Cambridge University Press, p.306.

10) 쿠엔틴 타란티노 Quentin Tarantino는 2002년 출간된 <중경삼림> DVD의 Special Features(Quentin Tarantino Introduction, Quentin Tarantino Wrap) 부분에서 위와 같이 설명하고 있다.

11) David Bordwell(2000), 『Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment』, Harvard University Press, p.270.

에서 마약밀매를 시도하는 금발 가발 킬러의 숨 막히는 빠른 여정이 프랑스 누벨바그의 영향이라면, 등장인물, 장소의 반복, 단선적이지 않은 시간 구조는 마술적 리얼리즘의 영향인 것이다. 왕가위의 영화에서 특기할 만 한 점은 바로 이러한 서양문화의 특징을 적극적으로 전유하여 중국 전통문화와의 새로운 접합점을 만들어 낸다는 점이다. 왕가위의 영화에서 내레이션이나 캐릭터보다 흔히 극단적이고 과장된 감성적인 영상 효과가 더 우위를 차지하고 있다고 평가한다. 바로 누벨바그적 특징을 고도로 양식화한 이 왕가위적 기술은 또 다른 관점에서 중국 도교 미술과 연관성을 드러낸다는 평가를 받고 있다.¹²⁾ <아비정전>에서 화면을 지배하는 푸른 색이 도는 독특한 단색, 다중적 시점, 상상적 재현은 바로 전통적인 도교 그림에서 볼 수 있는 요소들이었다.¹³⁾ 여기에 더해 분절된 이미지의 나열을 통해 총체적인 감성을 불러일으키는 표현기법은 중국의 고전 시사에 많이 출현하는 전통적인 심미적 방식으로 간주되고 있다.¹⁴⁾

서양의 영화사를 통해 나타나는 많은 영화작가들이 시도한 장르의 위반은 프랑스의 누벨바그가 그 대표적이라 할 수 있는데, 영화 장르가 가진 폐쇄성과 작위성에 대한 비판으로 드러난다. 반면 왕가위의 영화에서 드러나는 장르의 경계를 허무는 행위는 그의 모든 영화에 공통적인 주제인 사랑이라는 복잡다단한 감정을 가장 효과적으로 재현하려는 시도처럼 보인다. 이처럼 로맨틱 코미디와 누아르, 멜로드라마와 액션이라는 함께 공존하기 불가능한 장르를 서로 뒤섞으면서, 왕가위는 일시성과 영속성, 꿈과 현실, 과거와 현

12) Curtis K. Tsui(1995), "Subjective Culture and History: The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai", 『Asian Cinema 7』, no. 2, p.94.

13) Peter Brunette(2005), 『Wong Kar-wai』, University of Illinois Press, p.14.

14) 김하림(2006), "홍콩 반환과 왕자웨이(王家衛)의 《중경삼림(重慶森林)》", 『中國人文科學』 第34輯, 12, 중국인문학회, 320쪽.

재 등이 함께 공존하는 사랑이라는 가장 표현하기 불가능한 대상에 근접하기를 원하는 것처럼 보인다. 그리고 그가 의도했던 아니든 간에, 이러한 시도는 식민으로 지워진 과거를 가졌으며 이주로 인해 새로운 과거가 끊임없이 현재로 만들어지는 홍콩이라는 특수한 공간과 이 공간이 가진 독자적인 정체성을 동시에 효과적으로 재현하고 있다는 점에서 더 주목할 만하다.

2. 전유와 탈경계

앞에서 언급했던 것처럼, 미국영화의 제목을 그대로 차용한 <아비정전>과 글로리아를 그대로 닮은 익명의 여주인공의 등장은 왕가위의 모방을 통한 전유가 성공적인 창조로 이어지고 있다는 또 다른 일례라 할 수 있다. 왕가위는 60년대 당시 홍콩의 할 일 없는 건달로 살아가던 젊은이들을 “아비”로 칭했으며, 이 이미지를 강조하기 위해 주인공의 이름을 <아비정전>에서 동일하게 붙였다고 주장하고 있다.¹⁵⁾ 여기서 익명화와 진배없는 주인공의 이름은 그가 겪는 고통과 사랑을 개인적인 것이 아니라 당시 대다수가 겪는 공통적인 갈등으로 바꾸게 만든다. 이처럼 청소년 문화라는 것이 형성되던 50년대의 미국의 갈등을 재현하던 <이유없는 반항>은 60년대 홍콩의 청년 문화가 보여주는 사회의 갈등을 담아내게 된 것이다. 더 나아가 이러한 갈등은 당시 중국의 공산화와 홍콩의 제국주의적 분위기 사이에서 갈등하는 홍콩의 갈등과도 연결될 수 있는 것으로 보인다. 영화 속에서 아비는 양모 養母와 친모 親母, 즉 두 어머니를 두고 있다. 젊은 남자를 좋아하는 아비의 양모는 아비와 특별한 애증의 관계로 묶여있다. 그녀는 결국 새 애인과 정착하기 위해 미국으로 떠나고, 아비는 태어나자마자 그를 버린 친모를

15) “電影森林：왕가위 스페셜 인터뷰”, 163쪽.

찾아 필리핀으로 떠난다. 그러나 아버지의 친모는 멀리서 찾아온 아버지를 만나기를 거부한다. 결국 아버지는 두 어머니와의 관계를 모두 끊고 홀로 서게 된다. 이와 같은 내용은 당시 중국의 전통적인 가족관계가 붕괴되면서 새롭게 형성되던 홍콩의 청년문화를 은유적으로 표현하고 있다고 볼 수 있다. 그리고 제국주의와 공산주의와의 경계에서 독자적인 아이덴티티를 확립해가는 홍콩의 특별한 변화를 은유한다고 유추할 수도 있을 것이다. <글로리아>의 주인공을 모방한 <중경삼림>의 킬러도 같은 식의 해석이 가능한 인물이다. <글로리아>는 마피아 중간보스의 애인이었던 중년의 금발여성이 킬러로 변하는 과정을 보여줌으로써 갱스터 영화가 가진 모든 고정관념을 바꿔놓은 영화로 이미 알려져 있다. 이 영화는 늘 연약한 섹스 심벌로 등장하는 갱의 정부를 중년의 강인한 여성으로 등장시켜 서양에서 금발머리 여성에 대해 가지는 편견을 전복시키고 있다는 점에서도 장르적인 코드를 바꿔 놓고 있다. <중경삼림>에서는 원작의 이와 같은 전복적 요소들이 새롭게 재편되고 있다는 점에서 주목된다. <글로리아>의 여주인공이 가진 중성적 요소가 서양 영화에서 가장 여성적인 코드로 사용되는 금발과 남성적인 요소인 권총의 결합으로 인해, <중경삼림>에서 반복되지만, 이는 주인공의 아이덴티티 문제와 연결된다. 이 중성적 요소는 영화가 끝날 때 까지 그 이름은 물론 인물에 대한 어떤 정보도 제대로 알 수 없는 킬러의 특별한 정체성을 구현하는 장치가 되기 때문이다. 즉 그녀는 분명한 경계로 규정될 수 없는 인물이 아닌 것이다. 금발과 레인코트, 색안경이라는 그녀를 인식하게 하는 요소들은 아이러니하게 그녀의 변장을 위한 도구들에 불과한 것이다. 그리고 이러한 특징은 마치 서구의 동양 식민지가 21세기 넘어서도 지속되는 모습을 보는 듯한 홍콩, 즉 서양의 대중문화가 아시아에 덧칠되어 이상한 방식으로 이식된 키치적인 홍콩을 은유한다고

도 해석될 수 있다. 그녀는 경찰 223의 여러 언어로 된 질문을 알아듣지만 모른척하는 것처럼 보인다. 즉 그녀는 어디에도 속할 수 있으며, 동시에 어느 곳에도 속하지 못하는 인물인 것이다. 첫 번째 에피소드의 마지막 장면에서 가발을 벗어 던진 킬러는 군중 속으로 사라지지만, 관객은 그녀의 얼굴을 제대로 알아 볼 수 없다. 즉 금발 킬러를 통해 재현된 홍콩은 지역이나 문화라는 특정 경계에 의해 규정되는 정체성이라는 개념으로 결코 구속될 수도 인식될 수도 없는 공간이라는 것을 보여주고 있는 것이다.

3. 공간과 탈경계

위에서 살펴본 것처럼, 왕가위의 영화에서 등장인물들은 이미 다양한 방식으로 홍콩을 표현하고 있다. 이러한 특징은 그의 대부분의 영화 속에서 이들이 일종의 유랑인처럼 묘사되는 것으로도 드러난다. <아버정전>의 아버지는 그 대표적인 인물이라 할 수 있다. “발없는 새”로 스스로를 지칭하는데서 이미 드러나듯이, 그는 어디에도 정착할 수 없는 인물이며 구속받을 수도 없는 인물이다. 이 아버지를 쫓아 루루도 결국 길을 떠나게 된다. <중경삼림>에 등장하는 여주인공들 역시 어디론가 떠나가는 이들이다. 경찰 633의 애인의 직업은 스투어디어스로 바로 이 비정착성을 보여준다. 그리고 그를 짝사랑하는 아페이 역시 멀리 떠나며, 결국은 스투어디어스가 되어 돌아온다. 경찰 223이 우연히 만나 연정을 느끼는 킬러 역시 떠도는 인물이다. <아버정전>과 <중경삼림>에는 가장 질서를 추종하며 정착성을 보여주는 신분이라 할 수 있는 경찰을 직업으로 한 등장인물들이 자주 나온다. 그러나 이들 중 많은 인물들은 일시적으로 경찰직에 머무를 따름이다. <아버정전>에서 수리진을 사랑하는 순찰 경관은 결국 그가 원하던 대로 선원이 되어 떠나며, <중경삼림>에서 경찰 633은 아페이가 떠난 후 경찰직을 그만두고

그녀가 일하던 패스트푸드점을 인수한다. 그리고 경찰 223과 같이 경찰직에 머무르는 경우에도, 범인을 추적하는 것 보다-유일한 범인 추격 장면은 금발 킬러와의 만남에 오히려 초점이 맞춰져있다. 사랑의 상처를 하소연하는데 더 시간을 보내고 있는 것처럼 묘사된다. 그가 정복이 아닌 사복을 입고 있으며, 편의점이나 호텔방, 패스트푸드점과 같은 정착과는 거리가 먼 공간에서 주로 시간을 보내는 점은 바로 이러한 특성을 잘 드러내주고 있다. 이들의 이동이 직업이나 혹은 다른 이유로 국가 간의 이동으로 흔히 귀결되어지는 것도 주목할 만하다. 한편, <중경삼림>에서 중요한 공간으로 등장하는 편의점이나 호텔은 흔히 세계적인 체인망을 갖고 있음으로써 지역적 특성이 지워진 공간이라 할 수 있다. 즉 등장인물들의 국가 간의 이동 및 무정착성, 이들이 많은 시간을 보내는 무국적 장소들은 홍콩의 특별한 정체성을 그대로 반영한다고 할 수 있다. 홍콩은 정착한 이주민들의 다양한 지역성이 혼합되고 덧씌워져 오히려 민족성이나 국가성이 휘발된 공간이기 때문이다.

“청킹 맨션 Chungking House”은 <중경삼림>의 첫 번째 에피소드의 중요한 배경이 된다. 이곳은 영화에서 인도의 불법 노동자, 중국 상인, 백인 마약 중개인까지 함께 공유하는 공간이다. 감독이 인터뷰에서 밝혔듯이, “청킹 맨션은 서로 다른 문화들이 서로 교차되고 5000명 이상의 관광객이 거쳐 지나가는 특별한 역동성을 가진 홍콩의 은유”¹⁶⁾인 셈이다. 이처럼 영화 속에서 청킹맨션은 홍콩의 특별한 면모를 반영하는 장소로 나타난다. 감독은 첫 번째 에피소드에서 금발 킬러가 인도인 노동자들을 이용해서 마약을 해외로 운반하려고 시도하다가 보기 좋게 배신당하는 과정을 빠르게 보여준다. 인도인들은 불법적인 일을 위해 짠 임금으로 착취당하고 있

16) Michel Ciment et Wong Kar wei(2008), “Travailler comme dans une ‘jam session’”, 『Wong Kar Wai』, coll. 《Positif》, Scope, p.17.

으며, 금발 킬러는 고압적인 태도로 이들을 이용하고 있다. 이러한 모습은 아이러니하게도 그 역할만 바뀐 채 식민지 적 상황이 홍콩에서 지속되고 있다는 것을 축약적으로 보여준다고 해석될 수 있다. 킬러의 금발 가발은 과거 백인들의 역할을 그녀가 맡고 있다는 것을 보여주는 장치로 읽힐 수 있기 때문이다. 그러나 청킹 맨션은 출구도 입구도 명확하지 않은 미로와 같은 장소이다. 킬러는 마약을 빼돌린 인도인들을 찾으려 헤매지만 제자리에 머물 뿐이다. 이처럼 다양한 이주민이 정착하여 특별한 공동체를 이룬 홍콩은 일방적인 체제나 권력이 침투하여 통제하기가 불가능한 공간인 것이다. 다시 말해, 홍콩은 특별한 방법으로 식민과 탈식민이 공존하고 있는 공간인 셈이다.

<아버정전>과 <중경삼림>에서 홍콩이 결코 총체적인 모습으로 화면에 등장하지 않는 점에서도 같은 이유를 찾을 수 있을 것이다. 단일한 관점으로써 총체적인 공간으로 고찰하는 경우, 홍콩은 그 내재적 특수성을 발견할 수 없는 공간이기 때문일 것이다. 이 두 영화에서 사랑의 이야기들을 통해 공간을 재현하는 방식에서 나타나는 특징은 바로 이 같은 점을 확인하게 한다.

두 영화에서 공간은 무엇보다 사실성과 거리가 멀다. 주인공들의 감정, 기억에 따라 공간은 변색, 팽창, 축소되고 있기 때문이다. <아버정전>의 배경이 된 홍콩은 서글픈 우수에 젖은 것처럼 단일한 어두운 색조로 남아있다. 한편, <중경삼림>에서 쫓고 쫓기는 청킹 맨션의 미로와 같은 좁은 길들은 핸드헬드 카메라, 그리고 스텝 프린팅을 통해 화려하며, 끊임없이 움직이며 확대되고 있다.

이 두 영화에서, 홍콩은 사적 공간과 공적 공간의 구별과 경계가 매우 모호하게 나타나는 도시이다. <아버정전>에서 루루가 아버지의 단짝 친구 앞에서 춤을 추면서 그에게 연정이 싹트게 하는 장소가 건물의 외부이듯, <중경삼림>에서 가장 공개적인 음식점이

라고 할 수 있는 패스트푸드점은 사랑에 빠진 주인공의 가장 내밀한 장소로 변하게 된다. 같은 식으로, <아비정전>에서 수리진과 우연히 만나 그녀의 이야기를 듣고 경관이 사랑에 빠지는 장소도 홍콩의 대로인 것이다. <중경삼림>에서는 등장인물들이 자주 좁은 골목 사이에 마치 끼어있는 것처럼 보이는 쇼트가 자주 사용된다. 경찰 633과 아페이가 각각 공간과 공간 사이에 고립되어 있는 것처럼 나타나는 이와 같은 쇼트들은 결국 공공장소가 실연과 짝사랑에 빠진 주인공들의 단절감과 고독감을 재현하는 지극히 사적인 공간으로 변하고 있다는 것을 입증하고 있다. 반대로 경찰 633이 금발 킬러와 함께 머무는 호텔방, 경찰 223의 방 등은 오히려 완벽한 사적 공간으로의 기능을 상실하고 있음을 보여준다. 경찰 633은 피곤에 지쳐 잠이 든 킬러의 옆에서 샐러드를 먹고 T.V만을 보면서 밤을 보내게 된다. 같은 식으로, 경찰 223의 방은 한 때 연인과 사랑을 나누는 장소였으나 그녀가 떠난 후 완전한 생기를 잃게 된다. 그리고 공항과 연결된 에스컬레이터가 보이는 그의 방은 마치 공항으로 가는 에스컬레이터가 연장된 공간인 것처럼 사람들이 거쳐 가는 일시적인 장소로 바뀌게 된다. 경찰 223의 방을 들락거리던 옛 애인과 아페이가 멀리 떠나기 전 그의 방을 거쳐 갔다는 사실은 바로 그 일례이다.

이러한 경계의 모호함은 주인공과 그가 속한 공간과의 관계에서도 드러난다. <아비정전>과 <중경삼림>에서 공간은 거기에 속한 등장인물과의 경계가 모호함을 보여주고 있다. 영화 속에서 공간은 등장인물의 내면에 따라 다양한 모습으로 반영되고 있기 때문이다. <아비정전>에서 홍콩은 대부분 비가 내리는 한 밤의 텅 빈 공간으로 나타난다. 이처럼 공간은 등장인물들이 공통적으로 갖고 있는 상실의 감정을 그대로 보여주는 거울이 된다. 아비의 단짝 친구는 그의 차를 판 돈을 짝사랑하는 루루에게 주며 자신의 마음을 간접

적으로 고백한다. 그가 떠난 후 텅 빈 의자를 보여주는 쇼트는 바로 또 다른 예가 될 것이다. 이 텅 빈 의자는 루루의 상실감과 진정한 사랑을 잃었을지도 모른다는 회한을 그대로 반영해주고 있기 때문이다. 필리핀으로 떠나는 아버지가 등장하는 시퀀스에서도 같은 종류의 쇼트가 들어있다. 아버지가 떠난 후 카메라는 빈 공간을 비추는데, 관객은 아버지의 양모와 같이 이 공간을 회한으로 응시하게 되는 것이다. 마찬가지로 텅 빈 거리의 울리지 않는 불 켜진 전화박스는 부감으로 촬영되어 더욱 왜소하고 고독하게 드러나며, 수리진을 짝사랑하는 순찰 경찰의 모습을 그대로 반영해주고 있다. <중경삼림>에서 공간은 아예 주인공 자신이 된다. 경찰 223은 침수가 된 집을 보고 집이 눈물을 흘린다고 표현한다. 이처럼, 그에게 있어 자신의 집과 이 공간을 이루고 있는 모든 요소들은 바로 자신의 감정을 대신 토로하는 대상이 된다. 그가 비누와 수건을 보며 실연의 상심에 빠진 자신과 빗대어 독백을 하는 시퀀스는 바로 그 일례가 된다.

이처럼 두 영화에서 재현되는 홍콩은 사실적인 사회적 공간이 아니다. 왕가위는 역사적인 사실이나 지리적인 척도로 드러나지 않는 홍콩이라는 공간이 가진 “경계의 모호함”이라는 특성을 개인의 욕망과 꿈, 좌절과 희망을 통해 효과적으로 재현하고 있는 것이다. 그리고 홍콩을 심리적 공간으로 귀결시켜 현대 도시민들의 보편적인 꿈과 애환을 함께 공명할 수 있는 특별한 공간으로 다시 태어나게 만든다.

Ⅲ. 탈식민적, 코스모폴리탄적 공간으로의 홍콩

후기 자본주의의 결과로 인해 일어난 현상 중 하나는 전형적인

도시 구조의 확산이라 할 수 있다. 따라서 제 3세계 일반의 도시 공간 속에서 서구와 전통간의 충돌과 같은 개념들은 더 이상은 유효하지 않게 되는 것이다. 프레드릭 제임슨 Frederic Jameson은 현대의 도시 공간이 낡은 것과 새로운 것, 전통과 서구의 대립이 생산과정 자체 내에서 불식되고 이 대립 요소들이 카니발과 같은 양상으로 재결합하는 공간으로 변모하는 현상을 특수한 지정학적 미학으로 이미 주목한 바 있다.¹⁷⁾

왕가위의 작품에서, 후기 자본주의 이후의 바로 이와 같은 도시 환경의 특징들은 홍콩 특유의 탈식민적이며 코스모폴리타니즘 카니발의 장으로 홍콩을 재현하는데 성공적으로 결합되고 있다는 점이 더욱 주목된다.

1. 생략과 과잉

<아버정전>에서 수리진은 “나는 늘 1분이 빨리 지나간다고 생각했지만, 때때로 1분은 길다”라고 토로한다. 그녀의 이와 같은 언급은 바로 <아버정전>은 물론이며, 대부분의 왕가위의 영화에서 재현하는 시간의 특징을 그대로 드러내고 있다고 볼 수 있다.

왕가위의 영화에서 시간이 강박적으로 강조된다는 점은 이미 잘 알려져 있는 사실이다. <아버정전>에서 4월 16일, <중경삼림>에서 5월 1일은 바로 그 예가 될 것이다. 그의 <2046>은 아예 날짜를 영화의 제목으로 하고 있는 것처럼 보일 정도이다. 이러한 시간의 흐름을 강조하듯이 그의 영화에서는 시계가 반복적으로 등장하고 있다. <아버정전>에서 거의 모든 공간은 시계를 보여주고 있

17) Jameson, Frederic(2007), 『The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System』, 조성훈 옮김, 『지정학적 미학-세계 체제에서의 영화와 공간-』, 현대미학사, 346, 360쪽.

으며, 아버가 사는 아파트에 걸려있는 시계를 청소부가 닦는 시퀀스까지 등장한다. <중경삼림> 역시, 청킹 맨션에 걸린 시계가 반복 등장하는 쇼트를 보여준다. 여기에 더해, 수리진과 경찰 223은 실연 이후 사랑했던 사람을 잊기 위한 낱자를 시한부로 스스로 정해 놓고 있다. 어떤 의미에서 이 등장인물들은 인물 자체가 이미 시계의 역할을 하고 있다고 볼 수 있다. 그러나 왕가위의 영화에서 시간은 객관성과 정확성을 표현하는 단위나 도구와는 거리가 멀다. <동사서독>의 영어 제목인 <시간의 재 Ashes Of Time>가 나타내듯이, 시간은 흔적으로 남아있으며, 잡을 수 없이 채처럼 손 안에서 흩어져 버리는 단위인 셈이다. 이미 실연한 인물들이 시간을 측정하는 주체라는 점에서 드러나듯이, 왕가위의 영화에서 시간은 이처럼 감정적이며 제의적인 특징을 갖는다.¹⁸⁾

따라서 <아버정전>과 <중경삼림>에서 이야기는 시간과 낱자를 강박적으로 언급하기는 하지만 전통적인 연대기적 순서에 따라 배열되지 않는다. <아버정전>은 수리진, 아버, 루루, 수리진을 짝 사랑하는 경찰의 관점에서 돌아가면서 이야기가 이어지고 있어, 연대기적인 순서를 정확하게 지키고 있지 않다. <중경삼림>은 두 편의 에피소드로 이루어져 있지만, 두 이야기가 거의 동시에 진행되고 있다는 사실을 여러 개의 쇼트를 통해 암시해주고 있다. 첫 번째 에피소드에서 금발 킬러와 경찰 633이 우연히 같은 거리에 있는 쇼트와 금발 킬러가 가필드 인형을 안은 아페이와 서로 스쳐 지나가는 쇼트는 바로 그 예가 될 것이다.

이와 같은 시간에 대한 감독의 특수한 관점은 그 상대적인 속도를 화면에 재현함으로써 더욱 두드러진다. 피사체는 슬로우 모션으

18) Thierry Jousse(2006), 『Wong Kar-Wai』, coll. 《Les petits Cahiers》, Cahiers du cinéma, p.46.

로 움직이게 만들며, 전경은 빠른 속도로 움직이게 하는-스텝 프린팅이란 용어로 이미 잘 알려진- 왕가위의 특수 효과는 바로 시간에 대한 그의 미학을 그대로 전달해주는 것으로 보인다. 경찰 633이 블랙커피를 마시는 몇 분 동안 아페이가 이를 지켜보는 시퀀스는 바로 이 스텝 프린팅 기법으로 재현되고 있다. 무심한 경찰을 사람에게 빠져 바라보는 아페이에게 이 감미롭고 안타까운 짧은 몇 분은 길고도 고독한 시간으로 자리 잡게 되는 것이다. 같은 식으로, <아버정전>에서 아버지는 그토록 만나기를 고대하던 생모가 그를 만나기를 거절했다는 전갈을 받고 돌아선다. 그는 커튼 뒤에서 생모가 그를 지켜보고 있다는 것을 알면서 일부러 뒤돌아보지 않고 떠난다. 그가 외롭고도 당당하게 떠나는 뒷모습은 슬로우 모션으로 재현되는데, 자비에르 쿠가트 Xavier Cugat의 음악에 맞추어 외롭게 춤을 추는 것처럼 보이기까지 한다. 따라서 친어머니가 아들을 눈으로 쫓는 짧은 시간은 슬로우 모션을 통해 한 없이 연장되는 것처럼 보인다. 이 짧은 재회의 시간은 아버지와 친모에게 아쉬움과 회한으로 인해 꿈처럼 한 없이 지속되는 시간으로 바뀌는 것이다. 반대로 <아버정전>과 <중경삼림>에서 범죄나 격투가 등장하는 경우에는 점프 컷을 사용하여 시간의 길이를 축약시킨다. <중경삼림>의 첫 번째 에피소드 중, 금발 킬러가 마약 밀매를 준비하는 초반부와 그녀가 경찰 223을 만나서 이야기를 나누는 후반부를 비교해보면 이 차이는 분명하게 드러난다. 두 영화에서 이처럼 시간은 감성과 심리에 의해 측정되는 단위인 것이다.

왕가위의 등장인물들은 실연으로 큰 고통을 받으면서, 동시에 이상심이 현재의 삶을 이끌어가는 원동력이 되는 특별한 인물들이다. 바로 이와 같은 특징은 시간에 있어서도 분명히 드러난다. <아버정전>과 <중경삼림>의 등장인물들에게 시간은 결국 영원한 과거의 지속과 크게 다르지 않다. 다시 말해, 현재는 과거가 새롭게 반

복되는 시간이다. <아버정전>에서 필리핀 여권 위조 폭력단의 총에 맞아 아버가 사망한 이후, 마지막 장면에서 아버와 분위기가 거의 같은 등장인물이 나온다. 거울을 보며 머리를 빗는 나르시시즘에 빠진 모습의 이 새로운 청년은 아버와 같은 발없는 새의 일생을 반복할 것으로 추정된다. 같은 식으로, <중경삼림>에서 아페이는 경찰 633의 전 애인처럼 스투어디어스가 되고 과거의 그녀가 그랬듯이 패스트푸드점을 찾는다.

<아버정전>은 느리고 애잔한 분위기 속에서 과거가 부활하며, <중경삼림>은 경쾌하고 발랄한 분위기 속에서 과거가 끼어드는 식으로 재현된다. 이처럼, 대조적인 분위기 속에서 두 영화의 이야기가 전개되고 있음에도 불구하고, 두 영화에서 과거는 또 다른 인물들을 통해 반복되면서, 단순히 박제된 순간의 반복이 아닌 새로운 역동성을 부여받는 순간으로 변한다. <아버정전>에서 수리진은 아버와의 1분을 다시 부활시키면서 순찰 경관에게 자신과 같은 영원히 짝사랑하는 이의 운명을 선사한다. 그리고 마지막 장면에 등장하는 새로운 아버는 결코 관객이 알 수 없는 새로운 “아버정전”을 만들어 갈 것이다. 마찬가지로 <중경삼림>에서 아페이는 경찰 633의 전 애인의 흔적을 그대로 체화하여 스투어디어스가 되지만 그녀와는 다른 보딩 패스를 그에게 선사한다.

한편, 과거의 반복과 새로운 부활이라는 주제가 등장인물들을 통해 구현되는 점에서 볼 수 있듯이, 두 영화에서 과거로의 회귀는 진정한 자아의 추구하고 깊은 관련을 가진다. <아버정전>에서 아버의 생모 찾기는 진정한 자신의 자아를 찾고자 하는 욕망과의 관련을 배제할 수 없기 때문이다. 루루는 미미 외에도 이름을 하나 쯤 더 갖고 있는 나이트클럽의 댄서이다. 그녀에게 진정한 자아는 루루라는 이름으로 자신과 비슷한 이기적인 나르시시스트인 아버와 함께 있을 때 비로소 얻어진다. 따라서 그녀가 필리핀으로 아버를

찾으러 가는 것은 거의 운명적이라 할 수 있다. <중경삼림>에서 아페이는 짝사랑하는 경찰의 아파트를 주기적으로 몰래 방문하고 그의 편지를 훔쳐보면서 옛 애인의 흔적을 자신의 흔적으로 대체한다. 그리고 그의 과거를 쫓아가는 도중에 그녀 스스로 그의 과거로 변하게 되며, 결국은 이로 인해 “캘리포니아 드리밍”을 실현하게 되는 것이다.

이처럼 두 영화에서 나타나는 새로운 방식의 노스텔지어는 홍콩이라는 특별한 공간이 갖는 정체성과의 관계를 유추하게 한다. 두 영화의 배경은 60년대와 90년대의 홍콩인데, 이 시기는 홍콩 역사상 특별한 의미를 가지기 때문이다. 60년대 홍콩은 문화혁명을 겪은 중국에서 온 이주민들로 새로운 변화를 겪는 상태였다.¹⁹⁾ 따라서 이주민들이 동향인들을 중심으로 형성된 공동체와 또 다른 곳으로 떠나는 이주민들로 인해 독특한 정체성이 형성되었을 것이라 유추할 수 있다. 이주민들의 공동체는 폐쇄적인 모습으로 과거를 끊임없이 재현하고 있지만, 이 과거는 서양의 식민지인 홍콩이라는 특별한 공간에서 또 다른 역동성을 가진 과거로 반추되었을 것이기 때문이다. 90년대의 홍콩 역시 홍콩의 중국 반환시점을 앞두고 “정체성” 문제가 심각하게 대두된 시기이다.²⁰⁾ 그러나 현대 소비문명의 대명사처럼 알려진 이 공간에서 지워진 과거는 오히려 일회적인 사물, 만남을 통해 새롭게 부활하며 현대 도시의 새로운 역동성을 대변하게 된다.

한편 홍콩은 이러한 역사적 사건이 공간의 특징을 만들어낸 특별한 장소이기도 하다. 60년대 본토에서 이주한 많은 사람들이 과거 홍콩의 특징을 만들었듯이, 중국 반환 시점을 앞두고 홍콩을 떠

19) Nathalie Bittinger(2006), 『2046 de Wong Kar-wai』, coll. 《128》, Armand Colin, p.18.

20) “홍콩 반환과 왕자웨이(王家衛)의 《중경삼림(重慶森林)》”, 618쪽.

난 많은 사람들의 흔적은 홍콩이라는 공간을 장차 변화시킬 것이라 추측된다. 왕가위는 시간과의 연관을 통해 규정되는 홍콩이라는 공간이 가진 이러한 특징을 그의 다른 영화들을 통해서도 그대로 보여준다. 그의 영화 <화양연화 花樣年華>에서 방 번호이었던 2046은 <2046>에서도 호텔 방 번호로 반복되며, 주인공인 작가가 쓰는 공상과학 소설의 미래의 공간이자 시간으로 바뀐다. 이 영화들 속에서 주요한 무대가 되는 추억의 공간이자 기억을 찾기 위해 사람들이 떠나는 가상의 공간이자 시간인 “2046”은 중국의 체제로 홍콩이 완전히 편입되는 해인 2047년과의 점점 없이 그 의미를 완전히 이해하기 힘들기 때문이다.

2. 반복과 변주

<아버정전>과 <중경삼림>에는 많은 이미지들이 서로 반복되며 이 과정에서 미묘한 변주가 이루어지고 있다. <아버정전>의 많은 쇼트들은 이미 언급했던 시계만큼이나 많은 거울이 빠지지 않고 거둬 등장하고 있다. 대화 장면에서도 거울에 비친 대화 상대의 이미지를 보고 이야기를 하는 장면이 곧잘 등장한다. 아버가 찾아가 얘기를 나누는 양모가 거울과 창문에 비친 여러 개의 이미지로 재현되는 것은 그 예이다. <중경삼림>에서도 거울은 빠지지 않는 요소이다. 바에서 경찰 633과 만나 짧은 이야기를 나누는 금발 킬러는 거울에 의해 분열된 이미지로 등장하며, 경찰 223과 아버 역시 거울에 비친 여러 개의 이미지로 나타난다. <아버정전>에서 아버의 양모의 분열된 이미지는 떠나가는 아버를 향한 복잡한 마음을 재현하고 있다고 볼 수 있다. 그리고 금발 킬러의 여러 개의 이미지는 변장을 한 그녀의 모습에서 유추할 수 있듯이 다양할 수 밖에 없는 그녀의 아이덴티티를 나타내고 있다.

<아버정전>과 <중경삼림>에서 특기 할만 한 점은 영화의 구

조를 비롯한 다양한 요소들 역시 거울 이미지와 같이 반복해서 배치되고 있다는 점이다. 왕가위의 영화들은 동일한 이름을 가진 등장인물들을 여러 영화에 등장시킴으로써 이 영화들을 마치 연작처럼 만드는 특징을 갖고 있다. <아버정전>에 나오는 이름인 수리진은 그 대표적인 예로, 이후 <화양연화>, <2046>에 연이어 등장한다. <중경삼림>에서 메이는 경찰 633의 헤어진 애인 이름이다. 아페이가 일하던 패스트푸드점에는 원래 메이라는 이름의 점원이 일했는데 아페이는 그녀 대신으로 일하게 된 새 점원이다. 한편, 금발 킬러는 물론이고, 경찰 633이란 칭호에서 볼 수 있듯이, 이들의 이름은 영화가 끝날 때까지 밝혀지지 않는다. 이미 언급한 것처럼, 루루는 여러 개의 이름을 갖고 있다. 이와 같이 의도적으로 정체성을 모호하게 만드는 장치들을 통해, 인물들은 영화 속에서 독자적이며 고정적인 정체성을 가진 개체로 자리 잡고 있지 않는 것처럼 보인다. 여기에 더해, 가장이나(금발킬러의 경우) 모방(아페이의 경우), 동일한 직위와 사건의(경찰 223과 633은 둘 다 같은 직업을 갖고 있으며 최근 실연했다.) 반복 등을 통해 이들은 오히려 실체를 가진 인물보다는 누군가를 반영하는 이미지처럼 보이게 된다. <아버정전>에서 필리핀으로 떠난 아버가 길 가에서 우연히 루루와 비슷한 창녀를 만나고, 선원이 된 전직 경찰이 묵고 있는 호텔에 수리진과 닮은 여자가 문을 두드리는 시퀀스 역시 이런 특징을 증명해주는 역할을 한다. 영화의 구조 역시 거울 이미지를 벗어나지 않고 있다. <아버정전>에서 아버는 루루와, 수리진을 짝사랑하는 경찰은 수리진과, 그 성격이나 행동에 있어 서로 완벽한 대구를 이룬다. 아버가 거울 앞에서 자아도취적으로 혼자 림바를 추는 장면과 루루가 아버의 친구 즉 카메라 앞에서 혼자서 춤을 추는 장면이 서로 겹쳐지게 느껴지는 것은 바로 그 예가 될 것이다. <중경삼림>에서 2개의 에피소드 역시 다른 이야기이지만 유사하게

느껴지는 것은 바로 이 구조 때문일 것이다. 2개의 에피소드에는 똑같이 실연한지 얼마 되지 않은 경찰들이 나오며, 이들은 자신의 삶을 바꾸놓는 특별한 여인을 만나게 되며, 그녀들은 사랑에 빠진 직후 먼 길을 떠나는 내용으로 이루어져 있기 때문이다. 왕가위는 인터뷰에서 이 두 커플에 대해 설명하면서, 두 에피소드 모두 한 쪽이 제복을 벗는 것으로 끝난다고 이러한 특징을 강조해주고 있다. 그에 따르면 금발킬러가 에피소드가 끝날 때 가발을 버리는 것은 두 번째 에피소드에서 경찰 223이 경찰직을 그만두는 것과 동일한 행위라는 것이다. 즉 왕가위는 킬러의 가발을 경찰의 제복과 동일한 역할을 하는 것으로 간주하고 있는 것이다.²¹⁾ 앞에서 이미 언급했듯이, <중경삼림>에서 아페이는 짝사랑하는 경찰의 아파트를 드나들며 스투어디어스인 옛 애인의 흔적을 지우다가 자신도 스투어디어스로 변하게 된다. 이처럼 두 작품의 많은 등장인물들은 타인의 이미지를 기꺼이 수용하고 있으며, 마치 서로가 서로의 거울인 것처럼, 같은 행동, 같은 이야기를 반복하고 있다. 이와 같은 특징은 사랑이나 이로 인한 고통의 보편성을 보여주는 감독의 장치로도 볼 수 있다. 그리고 끊임없는 떠남과 정착으로 이루어진 60년대 홍콩의 불확실한 정체성을 등장인물들이 구현하고 있다고도 해석할 수 있다. 그러나 이미 앞서 언급했던 것처럼, 이러한 반복은 단순한 모방이 아니라 인물이 자아를 구현하기 위한 특수한 수단이라는 점에서 더욱 주목된다. 아페이는 경찰 633의 옛애인과 같은 직업을 갖지만 이 직업은 매일 즐겨 듣는 노래에 나오는 가사를 그대로 실현하는 도구가 된다. 금발 킬러는 그녀의 변장을 통해 이방인의 모습으로 익명의 살인과 사랑에 성공한다.

실제로 익명과 반복과 같은 요소들은 서구적인 정체성의 견고함을 부정하는 요소로서 현대의 많은 예술 작품에 나타나는 요소들

21) “Travailler comme dans une “jam session”, 『Wong Kar Wai』, p.17.

이기도 하다. 그러나 왕가위의 영화에서는 이러한 특징이 탈식민적인 요소로써 함께 작용하고 있다는 점에서 주목할 만하다. 동시대의 홍콩을 보여주는 <중경삼림>은 화면에서 전 지구적인 공산품이 넘쳐난다. 코카콜라, 켄트 담배, 돌, 유나이티드 에어라인즈 등의 미국을 원산지로 하는 상표는 물론, 미국의 팝송과 재즈는 늘 영화의 배경을 구성하는 중요한 요소들이기 때문이다. 그러나 이러한 대상들은 미국을 중심으로 전 지구적으로 펼쳐지는 신자본주의와 이를 통한 신제국주의를 비판하려는 요소로 나타나는 것은 아니다. 영화 속에서, 이 상품들은 다양한 이민들로 구성되어 있으며, 서구에 종속된 상태에서 새로운 전제적 정부로의 귀속을 기다리는 도시에서 도시민들의 소통의 수단으로 이용되고 있는 것이다. 첫 번째 에피소드에 등장하는 돌 파인애플 캔은 바로 그 중요한 예가 될 것이다. 경찰 223은 애인과 헤어진 한 달 후 낱짜인 5월 1일이 유효기간인 돌 파인애플 캔을 사 모은다. 이 이유는 그녀가 파인애플을 좋아했기 때문이다. 한편 금발 킬러는 마약을 운반하는데 실패하고, 바에서 특별한 경고를 받는다. 즉 5월 1일이 유통기한인 파인애플 캔을 건네받는 것이다. 경찰 223에게 파인애플 캔은 버림받을 자신과-그는 자신이 매이에게는 파인애플 캔과 같았다고 독백으로 말한다.- 상징적인 등기물이 된다. 한편, 같은 종류의 캔은 금발 킬러에게 그녀가 조직에 의해 폐기처분 될 수도 있는 존재임을 표현해주는 상징물이다. 이러한 과정을 통해, 영화에서 미국 공산품인 돌 파인애플 캔은 전 세계적으로 유통되는 미국산 가공식품이라는 원류에서 벗어나게 된다. 전 세계적인 이 미국산 상품 문화적 소속이 애매하며 혼종적인 공간인 홍콩의, 더 나아가 미국의 상업 문화를 공유하는 모든 공간의 사람들이 고독과 상실감을 효과적으로 전달하는 기재이자 새로운 소통의 수단으로 바뀌는 것이다. 아페이가 귀청이 떨어지도록 매일 패스트푸드점에서 듣는 마

마스 앤 파파스 The Mamas & the Papas의 “캘리포니아 드리밍 California Dreamin”도 마찬가지다. 나중에 아페이의 마음을 알게 된 경찰 633은 그녀에게 “캘리포니아”에서 만나자고 제안한다. 경찰이 아페이를 기다린 “캘리포니아”는 가까운 곳의 바의 이름이었지만 그녀는 나타나지 않는다. 나중에 그는 그녀가 진짜 캘리포니아로 떠난 것을 알게 된다. 경찰은 1년 후에 아페이를 만나 캘리포니아가 어땠냐고 물어보는데, 아페이는 별다르지 않았다고 말해준다. 재치 있는 농담처럼 보이는 두 번째 에피소드에 등장하는 이 일화도 전 세계를 재패하고 있는 미국의 대중문화가 어떻게 이들에게 수용되는지를 보여준다. 캘리포니아는 이들에게 노래의 가사가 의미하고 있는, 늘 햇살이 비치는 60년대 히피의 낙원인 캘리포니아주와 아무런 상관이 없다. 상심하고 상처 입은 마음을 달랠 수 있는 곳, 과거를 잊고 새롭게 시작할 수 있는 장소는 이들에게 모두 “캘리포니아”로 귀결되는 것이다. 이처럼 흔히 제국주의적 이데올로기의 전파자의 역할을 동시에 한다고 알려져 있는 미국 상품들은 서구 제국주의가 지배하고 있는 아시아의 공간에 정착하면서 오히려 이러한 기능을 서서히 상실한다. 즉 혼종적이며 유동적인 이 새로운 공간에서 살아가는 다양한 인물들의 소통을 위한 새로운 수단이자 지역성과 전 지구적 특성이 공존하는 홍콩의 정체성을 표현하는 수단으로 바뀌기 때문이다.

3. 역사와 신화

왕가위의 영화에서 홍콩의 지역적 경계를 가장 모호하게 만드는 요소 중 하나는 음악이다. <아비정전>에서 60년대의 홍콩을 상기하게 하는 당시의 유행음악은 조금도 나오지 않는다. 오히려 공간 및 시대가 전혀 상관이 없는 룸바나 차차의 연주 음악이 영화에 끊임없이 흐르고 있다. <중경삼림>에서도 사정은 크게 다르지 않

다. 첫 번째 에피소드에서 금발 킬러가 인도인들로 구성된 마약운 반책들을 지시하는 장면이 흐르는 빠른 속도의 인도 음악을 제외하고, 영화 내내 흐르는 음악들은(50년대 재즈와 60년대 포크 록, 80년대 레게가 그것이다) 90년대 홍콩이라는 공간을 시간적, 지역적, 단일한 문화적 구속에서 해방시키고 있다. 이러한 특징은 두 영화에서 공간을 당시의 시대상을 재현하는 사실적 공간이라기보다 감성적이며 환상적인 공간으로 만드는 역할을 한다.²²⁾

<아비정전>의 배경이 되는 홍콩은 대부분 밤중의 텅 빈 대로나 좁은 아파트로 재현된다. 따라서 이러한 공간 설정은 60년대 홍콩이 가진 특수성을 더욱 지우는 역할을 한다. 이미 살펴보았듯이, <중경삼림>에서 홍콩은 점프 컷, 핸드헬드 촬영, 스텝 프린팅 등으로 재현되어 팽창, 축약되거나 생략, 과장된 공간으로 나타나고 있다. 여기서도 홍콩은 주로 밤을 무대로 한 공간이며, 익명의 공공장소나 좁은 아파트로 한정되고 있어, 90년대의 홍콩의 사회적인 특수성을 직접적으로 전달하고 있지는 않다.

두 영화를 지배하고 있는 보이스 오버 기법도 같은 역할을 한다. <아비정전>과 <중경삼림>에서 영화에 시적인 분위기를 제공하는 것은 특유의 보이스 오버이다. 실제 보이스 오버는 영화에서 객관적 인상과 예정론적 색채를 부여하는 경향이 있다.²³⁾ 이 두 영화에서는 주인공들이 보이스 오버를 통해 사랑이 남긴 고통과 불가사의함을 전달함으로써 숙명적인 분위기를 질게 던져준다. <중경삼림>에서 “우리는 무척 가까이 있었다. 57시간 후 난 이 여인과 사랑에 빠진다.”, “우리는 무척 가까이 있었다. 난 그녀를 모른다. 6시간 후 그녀는 다른 남자와 사랑에 빠진다.”와 같은 경찰 223의

22) David Martinez(1997), “Chasing the Metaphysical Express : La Musique dans les films de Wong Kar-wai”, 『Wong Kar-wai』, coll. 《Cinéma》, Dis voir, p.30.

23) Gianetti, Louis(2004) 『Understanding Movies』, 김진해 옮김, 『영화의 역사』, 현암사, 242쪽.

보이스 오버는 바로 그 예가 될 것이다. 왕가위는 자신의 영화에서 보이스 오버를 사용하는 이유에 대해 설명하면서, “대화는 무조건 현재를 의미하지만, 보이스 오버는 과거도 현재도 미래도 의미할 수 있어서 선호한다.”라고 밝히고 있다.²⁴⁾ 이처럼 감독은 보이스 오버를 통해 영화의 배경이 되는 홍콩을 마치 시대적, 역사적 구속력에서 해방시키기를 원하는 것처럼 보인다.

아페이에게 홍콩과 캘리포니아가 별로 차이가 없었던 것처럼, <아비정전>에서 필리핀은 홍콩과 크게 차이가 없는 공간이다. 아버지가 선원이 된 경찰과 함께 묵는 호텔은 차이나타운에 위치하고 있으며, 주인과 이들은 자연스럽게 중국어로 대화를 나눈다. 아버지가 거니는 텅 빈 필리핀의 밤거리는 홍콩의 거리와 조금도 차이가 나지 않는다. 감독은 두 공간을 모두 부감 촬영함으로써 더욱 그 차이를 줄이려고 시도하고 있다. 갑자기 등장하는 수리진과 루루를 닮은 환영과 같은 여인들도 이와 같은 특징을 더욱 강조하고 있다. 여기에 더해 홍콩과 필리핀을 배경으로 흐르는 동일한 롬바와 차차 음악은 이 두 공간이 궁극적으로 같은 공간이라는 것을 강조한다. 왕가위는 인터뷰에서 <아비정전>에 재현된 “필리핀은 또 다른 홍콩의 개념이지 다른 나라라는 개념이 아니”라고 이를 확인시켜주고 있다.²⁵⁾

<아비정전>에서는 클로즈업과 롱쇼트라는 대조적인 카메라 기법이 함께 이용되고 있다. 이 영화에서 클로즈업은 보통 지극히 개인적이고 내밀한 감정을 표현하는 수단이 된다. 대화 장면에서 자주 사용되는 클로즈업 기법은 바로 이와 같은 특징을 그대로 드러내 준다. <아비정전>에서 대화 장면은 한 사람만을 클로즈업하고 상대는 카메라를 뒤로 하고 있거나 대각선 방향으로 위치하고

24) <http://wagn.tistory.com>(검색일 : 2010. 12. 2)에서 인용.

25) “홍콩 반환과 왕자웨이(王家衛)의 《중경삼림(重慶森林)》”, 163쪽.

있는 경우가 대부분이다. 따라서 주로 침묵으로 일관하는 상대의 반응이 보이지 않은 상태에서, 이 대화는 오히려 관객을 향한 화자의 은밀한 고백으로 보일 정도이다. 이토록 고독한 대화를 이어가던 등장인물이 공감하는 상대를 찾는 순간 화면은 롱쇼트로 변하게 된다. 그리고 이 롱쇼트는 등장인물의 동행인은 물론 배경까지 모두 포함하고 있다. 수리진과 경찰이 함께 홍콩의 밤거리를 거니는 롱쇼트와 필리핀에서 아버지와 경찰이 철로를 따라 달려가는 익스트림 롱쇼트는 바로 그 예가 될 것이다. 바로 이와 같은 특징은 <아버지정전>에서 개인적인 고통과 사랑이 보편적이며 집단적인 감정과 관계되어 있다는 것을 보여주는 장치로 읽힐 수 있다.

<중경삼림>에서 파인애플 캔, 유나이티드 에어라인즈의 비행기 모형, 가펠드 인형 등은 주인공들의 자아를 표현하고 반영하는 수단을 넘어서서 마치 독자적인 자아를 획득한 것처럼 보인다. 형사 223은 보이스 오버를 통해 파인애플 캔에 자신을 비유하며, 형사 633은 비누, 수건, 가펠드 인형에게 말을 걸어 자신의 감정을 대신 표현하는 대상의 자격을 부여한다. 아페이는 형사 633의 집에 몰래 드나들며 그의 물건들을 조금씩 바꾸어 놓는다. 그는 다시 땡땡해진 비누, 더 이상 눈물 흘리지 않는 수건 등을 꾸짖지만 자신도 이 들처럼 실연의 상처에서 서서히 회복된다. 이처럼, 영화 속에서 공산품은 등장인물들에게 보이지 않는 영향력을 행사하고 독자적인 자아를 획득하는 것처럼 보일 정도이다. 영화에서 공산품을 단독으로 클로즈업하는 쇼트들이 등장하는 것은 이를 입증해준다. 공산품들은 대량으로 동일하게 생산되며 때로는 유효기간이 정해져 있다는 것이 특징이다. <중경삼림>에서는 이런 공산품들이 개인의 상실감과 절망, 희망을 표현함으로써, 지극히 개인적이며 내밀한 감정들은 공산품이 보여주는 보편성과 새로운 접점을 찾게 된다.

<아버지정전>과 <중경삼림>에서 홍콩은 이처럼 사실성을 지우

고 주인공들의 절망과 꿈으로 그 자리를 채운 특별한 공간으로 자리 잡는다. 이러한 과정을 통해, 두 영화에서, 공식적인 역사 대신 개인적인 역사를 채운 홍콩은 공식적인 역사로 읽어낼 수 없는 주민들의 갈등, 두려움, 고통, 희망을 재현하는 공간이 된다. 더 나아가 홍콩은 이미지와 환상으로 그려진 새로운 지도 위에 위치하면서 동시대인들의 고통과 희망을 함께 재현하는 공간으로 변하게 된다.

두 영화를 통해, 홍콩은 특유의 혼종과 이주의 역사를 미래의 세계도시들이 보편적으로 가지게 될 역사로 바꾸게 되는 것이다. 홍콩은 이를 통해 식민과 탈식민, 강력한 내셔널리즘과 코스모폴리타니즘이 교차하는 고유한 역사를 신자본주의 이후의 전 세계 도시민들의 감성을 반영하는 새로운 코스모폴리타니즘을 반영하는 신화로 만들고 있다.

IV. 결 론

영화와 서양 근대 도시는 서로 긴밀하게 맞물려 있다. 이 둘은 비슷한 시기에 탄생하였으며 시각문화의 발달과 함께 서로에 대한 매혹을 역사를 통해 끊임없이 표현해 왔다. 서양 근대도시의 탄생의 기저를 이루는 근대성은 이성, 관료주의를 표방하고 있지만 그 이면에는 보들레르 Charles Baudelaire가 발견했던 것처럼, 일시성, 우발성, 순간성 등과 같은 무질서가 늘 자리하고 있었다. 서양이 자신들의 근대 도시를 모방하여 만든 식민 도시의 경우, 이 이면의 무질서는 서구의 도시들과 변별되는 또 다른 복잡성을 내재하고 있으리라 예상 할 수 있다. 더 나아가, 과거 서구의 식민의 상태에서 또 다른 전체적 정부의 통치를 기다리는 도시인 홍콩의 경우,

이 무질서는 다른 식민도시와도 구별되는 매우 독특한 양상을 보일 것이라고 추측할 수 있다.

이와 같은 홍콩에서 발견되는 무질서성은 홍콩 특유의 독특한 도시 문화와 깊은 연관성을 찾을 수 있다. 레이 초우 Rey Chow는 홍콩의 문화 생산방식을 “특수한 협상”이라 지칭하고 이 협상은 중국과 영국이라는 두 침략자 사이를 드나들고 응대하면서 자아의 공간을 찾기 위해 노력하는 것이라고 주장한다. 그녀는 이 공간을 제 3의 공간이라고 지칭하면서 식민종주국 영국과 중국의 주류 민족문화 사이에 존재하고 있다고 덧붙인다.²⁶⁾

주로 고아와 독신으로 이루어진 왕가위 영화의 등장인물들은 바로 이 제 3의 공간을 만들어 기꺼이 정주하기를 원하는 이들이다. 이들은 부모가 없기에 물려받은 전통으로부터 자유로우며, 식민의 표식은 이들에게 오히려 경계를 넘나들 수 있는 특별한 여권으로 변하기 때문이다.

왕가위는 프랑스 잡지와의 인터뷰에서, 중국 반환 이후, 홍콩이 그 정체성을 잃지 않기 위해 홍콩을 너무 바꾸면 안 된다고 주장하는 사람들의 태도를 비판하고 있다. 그에 의하면, 모든 것은 바뀌어야 하며, 홍콩을 그의 영화 <2046>에 나오는 도시와 같은 상태로 언제나 유지할 수는 없다는 것이다.²⁷⁾ 왕가위는 끊임없는 무형과 유형의 파괴와 재건이 계속되는 도시에서 이 도시를 규정하는 바로 그 “변화”를 카메라를 통해 포착하려고 시도한다.

식민의 상태에서 또 다른 전제적 정부의 통치를 기다리는 이 도

26) 임춘성(2004), “홍콩의 문학 현상과 영화 텍스트를 통해본 홍콩인의 정체성 그리고 탈식민주의”, 『역사문화학회 학술대회 발표자료집』, 역사문화학회, 51쪽에서 재인용.

27) Matthieu Darras, “Hong Wong Kong” 『Wong Kar Wai』, p.61.
『Synopsis』 n°33의 인터뷰를 위의 책에서 재인용.

시가 보여주는 시공간적 특수성은 왕가위의 카메라를 통해 새로운 미학으로 탈바꿈한다. 그의 영화에서 내레이션과 이미지는 독자적 역동성을 가지고 시공간적 경계와 구속을 뛰어넘어 일종의 예언으로 바뀌게 되기 때문이다. 그리고 이를 통해 홍콩은 세계 도시들의 다가올 모습을 미리 보여주는 공간으로 바뀌게 된다.

왕가위는 식민의 역사를 통해 변방으로 자리 잡은 홍콩을 영화 속에서 재현함으로써, 서양에서 근대화를 통해 탄생한 예술장르인 영화에 오히려 새로운 미학을 부여하고 있다. 왕가위의 영화에서 시간은 서구적인 단위로 측정되고 재단되기를 포기함으로써 오히려 그 의미를 드러내고, 이미지는 자율성을 가짐으로써 오히려 대상의 본질에 가까워지기 때문이다. 여기에 더해, 왕가위는 서구 식민주의의 영향으로 주로 위반과 침입의 의미로 해석되는 이문화들과의 접촉과 혼종을 감각적인 매혹으로 바꾸며 특별한 풍요로움으로 홍콩을 채워놓는다.

홍콩은 이처럼 왕가위의 영화 세계 안에서 역사적 불안을 실존적 고독으로, 문화 제국주의를 새로운 소통 수단으로 바꾸는 매혹의 공간으로 자리 잡는다. 그리고 영화의 새로운 원년이 시작되는 경계 없는 공간으로 탈바꿈하는 이 홍콩을 통해, 관객들은 미래의 도시의 모습들을 함께 관조하게 되는 것이다.

참고문헌 및 영화

<영화 및 영상 자료>

왕가위(1990), <아비정전 阿飛正傳 Days Of Being Wild>, min 94.

_____(1994), <중경삼림 重慶森林 Chungking Express> min 101.

쿠엔틴 타란티노(2002), “Quentin Tarantino Introduction”, <Special Features
<Chungking Express> DVD, Miramax.

<한국서, 서양서 및 참고 사이트>

김지석 외(1995), 『홍콩전영 香港電影 1997년:홍콩영화의 이해』, 한울, 58쪽.

김하림(2006), “홍콩 반환과 왕자웨이(王家衛)의 《중경삼림(重慶森林)》”, 『中國人文科學 第34輯』, 중국인문학회, 320쪽.

Gianetti, Louis(2004) 『Understanding Movies』, 김진해 옮김, 『영화의 역사』, 현암사, 242쪽.

정성일, 왕가위(1996), “電影森林 : 왕가위 스페셜 인터뷰”, 『월간 키노』, 키노, 160-163쪽.

Jameson, Frederic(2007), 『The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System』, 조성훈 옮김, 『지정학적 미학-세계 체제에서의 영화와 공간-』, 현대미학사, 346, 360쪽.

임대근(2008), “경합하는 장:왕가웨이 王家衛 영화의 독법들”, 『외국문학연구 제29호』, 외국문학연구소, 18쪽.

임춘성(2004), “홍콩의 문학 현상과 영화 텍스트를 통해본 홍콩인의 정체성 그리고 탈식민주의”, 『역사문화학회 학술대회 발표자료집』, 역사문화학회, 51쪽.

Canclini, Néstor García(2011), 『Culturas Híbridas』, 이성훈 옮김, 『혼종문화』, 그린비, 27쪽.

Bittinger, Nathalie(2006), 『2046 de Wong Kar-wai』, coll. 《128》, Armand Colin, p.18.

- Bordwell, David(2000), 『Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment』, Harvard University Press, p.270.
- Botz-Bornstein, Thorsten(2008), 『Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai』, Lexington Books, p. 59-62.
- Brunette, Peter(2005), 『Wong Kar-wai』, University of Illinois Press, p14.
- Ciment, Michel et Wong Kar wei(2008), "Travailler comme dans une "jam session", 『Wong Kar Wai』, coll. 《Positif》, Scope, p.17.
- Darras, Matthieu, "Hong Wong Kong", 『Wong Kar Wai』, _____, p.61.
- Jousse, Thierry et Wong Kar-Wai(2006), 『Wong Kar Wai』, coll. 《Les petits Cahiers》, Cahiers du cinéma, p.46.
- Marchetti, Gina(2000), "Buying American, Consuming Hong Kong: Cultural Commerce, Fantasies of Identity, and the Cinema", 『The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity』, Cambridge University Press, p.306.
- Martinez, David(1997), "Chasing the Metaphysical Express : La Musique dans les films de Wong Kar-wai", 『Wong Kar-wai』, coll. 《Cinéma》, Dis voir, p.30.
- Pourvali, Bamchade(2007), 『Wong Kar-wai, la modernité d'un cinéaste asiatique』, coll. 《Ciné-création》, Editions de l'Amandier, p.120.
- Surhone, Lambert M.(2010), 『Wong Kar-Wai』, Betascript Publishing, p.57.
- Teo, Stephen(1997), 『Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions』, British Film Institute, pp.5-10.
- Tsui, Curtis K.(1995), "Subjective Culture and History: The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai," 『Asian Cinema 7』, no. 2, p.94.
- <http://endic.naver.com>(검색일 : 2010. 12. 2)
- <http://100.naver.com>(검색일 : 2010. 12. 3)
- <http://wagn.tistory.com>(검색일 : 2010. 12. 2)

Abstract

**A Hybrid Identity of Sea Port City : Hong Kong
between Colonization and Postcolonization,
Nationalism and Cosmopolitanism
- An Analysis of Port City's Images in <Days of Being Wild>
and <Chungking Express>**

Lee, Song-Yi

Against conservative and popular currents of contemporary cinema, Wong Kar-Wai's films seek to reclaim the perceptual possibilities of cinema. Wong's aesthetic finds an equilibrium between Chinese tradition and western culture. His taste for popular culture, global influences and incorporation of several different music genres are explicit within his films.

Wong's visual style opens up the vicissitudes of spatial/temporal perception. Wong's disruption of cinematic expectations implies that a new sense of being—on the levels of individuality, collectivity, and nationhood—must begin with a reassessment of perception itself.

Through Wong's oeuvre, especially in <Days of Being Wild> and <Chungking Express>, Hong Kong becomes a metaphor for the characters and their varied existence. It represents an urban pastiche in which individuals struggle to come to terms with a sense of detachment and loneliness.

With its fusion of Chinese and Western culture and complex history, Hong Kong's unique identity provides a culturally diverse space in which

technology and tradition co-exist in various forms. Wong's avant-garde filmic aesthetic is composed of elliptical storytelling through the use of deeply drenched tones, slow motion, jump cuts and fragmented images.

Wong's films oscillate between the local and the global, refusing to be either indigenous or foreign, creating a suspension of identification. <Days of Being Wild> and <Chungking Express> show the limits of western cultural imperialism and also betrays, in its very treatment of U.S. culture, the influence of other cultures.

These films exemplify this new localism, and represent a kind of postcolonial resistance. The films of Wong Kar-wai attest to this manner of filmmaking, articulating the nebulous space of Hong Kong and the 'in-betweenness' and possible dislocation felt by Hong Kong citizens in the face of cultural and political diversity and advances in modernity.

Key Words: Wong Kar-Wai(왕가위), Sea Port City(해항도시), Hong Kong(홍콩), <Days of Being Wild>(아미정전), <Chungking Express>(중경삼림), identity(정체성), hybridity(혼종성)

접수일(2011.2.20) / 수정일(2011.3.11) / 게재확정일(2011.3.28)