

작가주의와 정치성: 홀리오 메뎀 영화의 바스크성*

임 호 준

단독 / 서울대학교

Yim, Ho-Joon (2009), El *auteurism* y lo político: lo vasco en las obras cinematográficas de Julio Medem.

Hoy en día el *auteurism* es un concepto ambiguo y problemático en el cine mundial. Sin embargo, en la tradición del cine español los autores cinematográficos se han definido con relativa facilidad por su compromiso socio-político bajo la dictadura franquista. Así pues los cineastas como Luis Berlanga, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, Víctor Erice se han considerado como los autores del cine español con poca discusión.

Puede verse Julio Medem como el sucesor de esta tradición. Sus películas que giran entorno a los problemas del País Vasco han sido recibidas con cierta seriedad en el ámbito crítico intelectual. La descripción de Medem sobre la imagen vasca en su primera película, *Vacas* (1992), es superficialmente parecida a la del llamado “cine vasco” tradicional pero la perspectiva empleada está más bien opuesta al esencialismo vasco. El tema de lo vasco continúa en sus obras siguientes del carácter más comercial como *La ardilla roja* (1993) y *Los amantes del círculo polar* (1998). Con una dimensión política basada en el tema de lo vasco, estas obras adquirieron el color del cine de arte. Sin embargo, la obra posterior, el documental *Pelota Vasca, la piel contra la piedra* (2003) se convirtió en una obra muy controvertida y la mayoría de los críticos y el público a excepción de los vascos veían que Medem perdiera la neutralidad y emitiera su propio juicio sobre el asunto. El cineasta vasco, por lo tanto, se ha envuelto en una polémica perniciosa. Con esta trayectoria del director vasco, podemos concluir que la posición política del autor debe estar anclada con la consciencia de su tiempo.

[Julio Medem / Cine vasco / Cine español / Cine de autor;
홀리오 메뎀 / 바스크 영화 / 스페인 영화 / 작가주의 영화]

* 이 연구는 2009년 상반기 서울대학교 신입교수 연구정착금 지원을 받아 수행되었음.

I. 들어가며

오늘날 세계 영화에서 ‘작가주의(Auteurism)’처럼 혼란스럽고 문제적인 용어도 없는 듯하다. 프랑스 누벨 바그(Nouvelle Vague) 운동의 와중에서 문학적 작가와 견주어 손색없는 낭만주의적 천재 예술가로서 영화감독을 지칭하기 위해 차용된 작가(Auteur) 개념은 현대 영화에서도 흔히 쓰이고 있지만 그 개념은 예전과 상당히 달라졌을 뿐만 아니라 규정하기 어려울 만큼 다양한 의미로 사용되고 있다.

작가주의 개념 변화에서 한 가지 확실한 경향은 예전엔 감독의 지성적·미학적 자질을 수식하기 위해 쓰이던 것이 현대에 와서 주로 영화 마케팅을 위한 수단으로 사용되고 있다는 점이다. 따라서 상업성과 반대되는 경향으로 이해되던 고전적인 작가주의는 현대에 와서 오히려 상업성을 획득하기 위해 상품의 브랜드로서 소비되고 있다. 감독의 이름을 내세운 작가주의적 마케팅은 영화가 대중성보다 미학적 예술성을 추구하는 듯한 착시 현상을 일으키고 여기에 스스로를 지성적 관객이라 자처하는 많은 부르주아 계층의 관객들의 지적 허영심이 가세하는 것이다.

현대 스페인 영화에서도 감독에게 작가라는 호칭을 붙이는 것은 아주 흔한 일이다. 그러나 1990년대까지만 해도 스페인 영화에서 작가 감독은 비교적 합의된 개념이었다. 루이스 부뉴엘(Luis Buñuel), 안토니오 바르템(Antonio Bardem), 루이스 베를랑가(Luis G. Berlanga), 까를로스 사우라(Carlos Saura), 빅토르 에리세(Víctor Erice), 호세 루이스 가르시(José Luis García) 등의 감독은 별다른 이견 없이 작가로서 인정받아 왔다. 이렇듯 스페인 영화에서 작가 감독이 비교적 선명하게 구별될 수 있었던 것은 프랑코 독재와 관련이 있다. 스페인의 내셔널 시네마가 본격적으로 생산되기 시작한 프랑코 시대 이래로 스페인에서 대중 영화와 예술 영화의 구분은 영화의 정치적 위치에 따라 비교적 명백하게 구분이 될 수 있었고 이에 따라 정치적으로 비판적인 영화를 만드는 감독은 지성적인 작가로 분류될 수 있었다.¹⁾

이러한 경향은 프랑코가 사망한 이후에도 계속 이어졌는데 질적으로

수준 낮은 상업성 지향적인 영화들이 쏟아지던 민주화 시대에 에리세나 가르시는 정치적인 메시지를 담은 영화를 만듦으로써 지성적 영화의 전통을 이어갔다. 특히 에리세는 1980년대까지 단 두 편의 작품밖에 만들지 않았지만 내전의 상흔을 시적인 화면 속에 투영하는 이른바 ‘은유적 사실주의(realismo metafórico)’를 통해 지성적 작가 전통의 적자(嫡子)로 여겨지게 되었다.

1990년대에 이르러 이러한 스페인 작가 영화의 전통을 가장 충실하게 이어받고 있다고 평가되는 인물이 홀리오 메뎀(Julio Medem)이다. 그는 1992년 첫 장편 영화 <암소들 *Vacas*>에서 바스크 지방의 비극적 근대사를 목가적인 서정 속에서 그려내면서 일약 문제적인 감독으로 떠올랐다. 그리고 1993년 <붉은 다람쥐 *La ardilla roja*>, 1996년 <대지 *Tierra*>, 1998년 <북극권의 연인들 *Los amantes del Círculo Polar*>을 만들고 국내외 많은 영화제에서 수상하며 스페인의 대표적인 작가 감독으로 자리매김하게 되었다. 그리고 2001년 <루시아와 섹스 *Lucía y el sexo*>, 2003년 바스크 문제를 담은 다큐멘터리 <바스크 볼 *La pelota vasca: la piel contra la piedra*>을 발표하며 사회적, 비평적 논란을 불러 일으켰다.

많은 감독들 중에서 유독 메뎀이 1990년대 이래 스페인 영화의 작가로 인정받게 된 것은 그의 영화가 사회적, 정치적 함의를 비사실주의적 세팅 속에 담아내는 스페인 작가 영화의 전통에 충실한 것으로 평가되고 있기 때문이다. 엑스포시토는 홀리오 메뎀이 자신의 독립적인 영화적 관심을 영화 속에 투영하고 있다는 점에서 그를 알모도바르(Almodóvar)나 아메나바르(Amenábar)보다 더 작가주의적 감독으로 평하고 있다(Martínez Expósito, 2007: 272). 메뎀은 문학, 철학 등에 대한 풍부한 식견을 바탕으로 이른바 유럽의 고급예술 스타일을 계승한 작품으로 유럽의 지성적 비평가들로부터 좋은 평가를 받았다.

1) 이러한 정치성의 차이는 영화의 스타일에도 분명하게 드러났다. 프랑코 정권 하의 검열로 인해 감독들은 정치적 메시지를 은유적으로 표현해야 했고 이러한 은유적이고 시적인 표현 덕분에 정치적 영화는 예술적인 톤을 입게 되었다. 따라서 스페인의 예술영화 전통은 다른 유럽 국가들의 경우와 비교하여 상당히 다른 환경에서 비롯되었다고 할 수 있다.

메템 영화의 정치, 사회적 함의의 핵심은 바스크성(性)이다. 따라서 메템이 스페인 작가주의 영화의 계승자로 인정받을 수 있었던 결정적인 요인은 바스크성을 둘러싼 정치성이라 볼 수 있다. 현대 스페인 사회에서 바스크 문제만큼 정치적으로 민감한 이슈는 없기 때문이다. 첫 작품인 <암소들>에서부터 바스크성의 근원을 탐색하기 시작한 그는 이후의 영화에서도 바스크성에 대한 문제의식을 드러내었고 최근 작품 <바스크 볼>에선 이 문제를 정면에서 거론하고 있다. 따라서 메템 영화의 바스크성은 일차적으로 감독 개인의 관심이 투영된 것이지만 이것이 감독을 작가로 인정받게 했고 결과적으로는 마케팅에도 도움을 주는 상황이 된 것이라 할 수 있다.

이러한 메템의 경우는 작가주의와 정치성 그리고 상업성이 공명하는 현대의 작가주의 영화의 양상을 고찰하는 데 매우 흥미로운 케이스가 아닐 수 없다. 다만 감독 개인의 입장에서 보자면 바스크라는 뜨거운 감자와 같은 문제를 전면에 내세우며 스페인의 전국 관객에게 소구하고 나아가 세계의 관객에게 소구하는 전략은 정치적으로 위험한 선택일 수도 있다.

이 글은 메템의 영화에 담긴 바스크성이 그의 작가주의 전략과 어떻게 결합하고 있는지를 10년여에 걸친 그의 작품 궤적을 추적하며 살펴보고자 한다. 구체적으로 그의 영화 중에서 바스크성이 가장 두드러진 <암소들>, <북극권의 연인들>, <바스크 볼>을 살펴보며 우선 메템이 말하고자 하는 바스크성의 내용을 추적하고 이것이 관객과 비평가들에게 어떻게 받아들여져 왔으며 상업적으로는 어떤 결과를 낳았는지를 검토하게 될 것이다. 종국적으로 이를 통해 현대의 정치성과 작가주의 영화의 관계에 대해 사유해 보고자 한다.

II. <암소들>과 바스크 감독으로서 메템

잘 알려진 바와 같이 메템은 부계(父系)로는 독일인 할아버지와 발렌시아 출신 할머니 그리고 모계(母系)로는 프랑스 할아버지와 바스크 할머니

의 혈통을 물려받았고 1958년 바스크 지역인 산세바스티안에서 태어났다. 1962년 그의 가족은 마드리드로 이주하게 되었고 메렘은 프랑코 치하의 마드리드에서 수녀원 학교에 다니며 매우 보수적인 교육을 받았다. 프랑코의 손자와 같이 학교를 다녔던 메렘은 학교에서 ‘바스크인’으로 알려졌다고 한다(Stone, 2007: 21 재인용). 그러면서 프랑코 체제에 항거하는 바스크인으로서의 정체성을 내재화하게 된다.

다시 바스크로 돌아가 바스크 대학의 의과대학을 졸업한 메렘은 의사로 개업하는 대신 단편 영화를 만들거나 지역 신문과 잡지에 영화 비평을 기고하는 일을 하게 된다. 그는 1983년에 쓴 「바스크 영화: 중단된 역사」라는 글에서 “바스크 영화는 ‘선명한 바스크 혼, 독특하고 진정한 미학, 특별한 의미의 서사’를 가져야 한다.”고 말하며 “이런 의미에서 진정한 의미의 바스크 시네마는 아직 존재하지 않았다.”고까지 평했다(Stone, 2007: 26 재인용). 적어도 본격적으로 영화에 입문하기 전에 쓴 비평으로 미루어 본다면 그는 본질주의적인 바스크성을 옹호하는 입장에 있었음이 확실하다. 그런 메렘이 장편 데뷔작으로 바스크의 근대사를 관통하는 작품인 <암소들>을 쓰게 된 것은 전혀 이상하지 않다.

스페인 영화에서 선풍이 많지 않은, 바스크성에 천착하는 영화를 만드는 것은 메렘에게 작가주의적 감독의 인상을 줄 수 있는 효과적인 전략이었다.²⁾ 문제는 그의 영화가 바스크인들만을 위한 작품이 될 수는 없다는 것이었다. 투자자를 구하고 또 제작비를 회수하기 위해선 바스크를 넘어 전국적인 관객 더 나아가 국제적인 관객에게 소구할 수 있는 작품이 되어야 했다. 그렇다면 바스크성이 관객들의 지적인 흥미를 줄 수 있는 단계에서 멈춰야지 그를 둘러싼 정치적 입장이 바스크 외부 관객들의 정서를 거스르는 것은 곤란했다.

2) 바스크 영화는 특히 민주화 시대에 이르러 거의 명맥이 끊겼다. 바스크 출신 감독인 Enrique Urbizu, Juanma Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia 등의 감독은 전국적인 영화를 지향했지 바스크 영화의 범주에 속하는 영화를 만들려고 하지 않았다. 이런 면에서 스페인의 영화 비평가 에레데로는 홀리오 메렘을 포함하여 이들 그룹이 이른바 바스크 영화라고 불리던 작품들과 주제, 이미지, 스토리에서 분명한 결별을 했다고 말한다(Heredero, 1999: 12). 이러한 상황에서 메렘의 <암소들>은 적어도 이미지 면에서 이전 바스크 영화의 감수성을 그대로 보여주고 있는 예외적인 작품이라 할 수 있다.

메탐의 첫 작품 <암소들>은 바로 이러한 전략과 고려를 충실히 따르고 있다. 3대에 걸친 두 바스크 가문의 갈등과 반목을 그리고 있는 <암소들>은 메탐의 고향 마을인 기푸스코아(Guipuzcoa)의 아마사(Amasa)에서 촬영되었다. 오프닝 신은 푸른 언덕에 흰 집들이 자리하고 있는 전형적인 바스크 풍경 속에서 바스크의 전형적인 복장을 한 도끼 선수(aizkolari)가 통나무 위에 올라서서 힘차게 도끼질을 하고 있는 장면으로 시작한다. 해외 토픽에 자주 등장하는 바스크의 통나무 자르기가 이 영화의 중심 이미지로 등장하면서 바스크 외부의 관객들에게 이국성을 제공하고 있다. 이렇게 바스크의 대표적인 이미지와 함께 목가적 서정으로 시작한 도입부는 전형적인 바스크 영화의 문법을 따르고 있다.

도끼 선수의 통나무 자르기 신에 이어 “겁쟁이 도끼 선수(El aizkolari cobarde)”라는 소재목이 등장한다. 그리고 통나무를 자르던 마누엘 이리기벨(Manuel Irigibel)은 1875년 제2차 까를리스타 전쟁의 참호 속에 있다. 그는 이곳에서 건너편 집에 사는 까르멜로 멘디루스를 만난다. 바스크인들이 보수적인 까를리스타에 합세한 것은 자신들의 자치법령(Fuero)을 지키기 위함이었다. 총격전에서 겁에 질린 마누엘은 총을 쏘지 못하고 그 바람에 옆에 있던 까르멜로 멘디루스가 총을 맞고 죽게 된다. 바스크 대원들이 섬멸된 이 전투에서 마누엘은 까르멜로의 피를 몸에 바르고 죽은 척함으로써 구사일생으로 살아나게 된다.

그 후 장면은 1905년으로 옮겨지고 마누엘의 아들 이그나시오 이리기벨은 아버지와 똑같은 품으로 통나무를 자르고 있다[실제로 같은 배우(Carmelo Gómez)에 의해 연기되었다]. 이리기벨과 멘디루스 집안의 남자들 사이에 통나무 자르기 시합이 벌어진다. 이 장면은 영화에서 5분이나 지속되며 영화의 중심 이미지를 이룬다. 이 시합에서 이그나시오 이리기벨이 이김으로써 이리기벨 가문은 멘디루스 가문을 압도하게 된다. 이그나시오의 남성성에 반한 멘디루스 집안의 까딸리나는 유부남인 그와 사랑에 빠지고 아들 페루를 낳게 된다. 이그나시오는 원래의 가족을 남겨둔 채 까딸리나와 페루를 데리고 아메리카로 간다.

마지막으로 장면은 1936년 스페인 내전의 시점으로 바뀐다. 스페인 내

전에서 바스크인들이 그랬듯 이제 대부분의 마을 사람들은 공화파로 바뀌어 있다. 그러나 멘디루스가의 후안은 까를리스타의 전통을 따라 보수적 이데올로기를 추종하는 반란군파에 합류하고 있다. 이 판국에 미국 신문의 종군기자가 된 페루가 나타난다. 어릴 적부터 이복남매로서 서로 좋아했던 그리스띠나와 페루는 반갑게 재회한다. 반란군파는 숲 속에서 벌어진 전투에서 공화파를 제압하고 마을 사람들을 총살대에 올린다. 이 과정에서 페루도 붙잡혀 죽을 위기에 처하지만 그의 할아버지가 까를리스타였다는 후안의 증언에 의해 극적으로 위기를 모면한다. 마지막 신에서 페루는 그리스띠나를 데리고 프랑스로 사랑의 도피를 하게 된다.

이렇게 반복되는 전쟁 속에서 3대에 걸쳐 반목과 부정(不貞)이 반복되고 결국 근친상간으로 종결되는 <암소들>에 대해 비평가들은 폐쇄적인 바스크 정체성을 옹호하는 것으로 보지 않았다. 가령 산타올라야는 “<암소들>은 메뎀을 바스크 혈통에 충실한 문제의식 없는 감독으로 자리매김 하기에는 바스크 대지와 정체성에 대해 너무나 많은 질문을 하고 있으며 너무나 많은 분열적 시각을 보여주고 있다.”고 말했다(Santaolalla, 1999: 310).

또한 바스크의 목가적 풍경을 벗어나지 않는 세팅은 전형적으로 신화화된 바스크의 이미지를 활용하는 것이었음에도 비평가들은 이 영화가 신화적 세계에의 탐닉을 말하지는 않는 것으로 보았다.³⁾ 예를 들어, 이 영화의 중심 이미지인 통나무 자르기 시합은 바스크 외부의 관객들에게 이국성의 호기심을 선사했지만 또한 그 자체로 바스크 정체성 구성의 문제점을 드러내는 것이었다. 비평가들 역시 이점을 중점적으로 제기했다. 마르틴-에스투디요는 그 동안 민족주의 문화가 남성적 문화를 강조하고 고양하는 것과 밀접하게 연결되어 왔음을 지적하며 <암소들>은 그러한 구습(舊習)의 문제점을 드러내고 있다고 말한다(Martín-Estudillo, 2007: 341). 이점에 대해 롱 스톤은 다음과 같이 설명한다.

3) 이런 점에서 폴 줄리앙 스미스는 이 영화의 신화성을 “신성(divinity)이 없는 신비주의(mysticism)”이라고 표현한다(Smith, 2000: 155, 157).

<암소들>의 시작 단락은 바스크 도끼 선수의 이미지에 결부된 남성성을 재현함으로써 신화적 바스크성을 재현하고 있는 것처럼 보이지만 미장센과 편집은 이 바스크 나무꾼을, 바스크 신화의 중심에 자리 잡고 있는 순수하고 신성한 여성화된 풍경에 대한 남성적 공격의 상징으로 만듦으로써 신화적 바스크성을 해체하고 있다(Stone, 2007: 52).

물론 이러한 해석의 근거에는 이웃집 여인의 매혹을 불러일으킨 도끼 선수의 남성성이 가정을 파괴하는 힘으로 작동하고 종족에는 자식 간의 근친상간으로 이어지는 이 영화의 서사가 고려되어 있다. 바스크의 인종적 순수성이란 결국 근친상간과 같은 종족혼에서 비롯된 것이고 이것이 오히려 바스크의 정체성을 가져왔다는 해석이 가능하기 때문이다(Stone, 2007: 165). 따라서 많은 비평가들이 <암소들>의 서사가 보여주는 신화적 퇴행성을 지적하면서도⁴⁾ 이 영화가 오히려 신화의 아이러니한 사용을 통해 본질주의적 신화를 해체하고 있는 것으로 보았다.

사실 이러한 신화화-탈신화화 메커니즘은 1960-70년대 스페인의 사회 비판적 소설에서나 라틴아메리카 봄 소설에서 자주 쓰인 방법이었다. 조라바니는 이 소설들이 신화화에 대한 인간 본연의 이끌림을 비판적으로 드러내기 위해 역설적으로 신화화의 수법을 쓴다고 말한다. 또한 이러한 신화화의 전략은 당시의 세계적인 경향으로서 리얼리즘에 대한 맹신에 빠져있던 스페인 소설의 국제화에 결정적인 기여를 했다고 평했다(Labanyi, 1989: 53).

메템은 이렇게 신화에 대한 관객의 매혹을 탈신화의 메커니즘 속에 적절하게 표현함으로써 상업적으로나 비평적으로 모두 성공을 거두었고 그는 단번에 스페인 영화의 작가감독으로 떠올랐다. <암소들>은 “스페인 영화서사의 다음 단계를 위해 결정적인 이정표를 남겼다.”는 평을 들었다(Evans, 2009: 126). 풍경과 민속을 통해 바스크 감수성을 재현함으로써

4) <암소들> 서사의 신화적 퇴행성은 명백하다. 프로이트에 의하면 신화는 사회화 이전의 무의식의 세계로서 오이디푸스 콤플렉스를 극복하지 못한 개인은 어머니의 자궁으로 되돌아가려 하고 근친상간에 집착하게 된다. 이리기벨 가문의 남자들이 기껏해야 바로 옆집 여자를 벗어나지 못하고 근친상간적 관계에 얽매이게 되는 것은 바로 이러한 이유 때문이다.

바스크 외부 관객들의 이국적 호기심을 자극하면서도 정치적으로는 트랜스내셔널한 입장을 취한 메뎀의 전략은 상당히 효과적이었다고 할 수 있다.

Ⅲ. 상업영화 속의 바스크성: <북극권의 연인들>(1998)

대부분의 영화감독이 그렇듯 메뎀 역시 상업성에도 민감한 감독이었다. 그는 데뷔작 <암소들>로 작가 감독으로서 자리매김하는 데 성공한 후 <붉은 다람쥐>(1993), <대지>(1996), <북극권의 연인들>(1998) 등 보다 상업성을 띤 영화를 제작하는데 이 작품들에서도 바스크성은 여전히 중요한 문제의식이 된다. 그 중에서 바스크성이 가장 분명한 주제로 등장하는 작품이 <북극권의 연인들>이다.

<북극권의 연인들>은 아나와 오토 사이의 ‘영원한 사랑’을 다룬 전형적인 러브스토리다. 어릴 적 같은 학교를 다니며 좋아하게 된 그들은 부모가 서로 재혼하면서 남매지간이 되고 금지된 사랑을 나누다 결국 헤어지게 된다. 그러나 다시 서로를 찾아 해마다 결국 핀란드의 한 도시에서 만난다. 영화는 그들이 만나기 직전 아나가 버스에 치여 죽는 것과 그들이 한 아파트에서 재회하는 두 가지의 해석을 남긴다.

영화에서 오토의 할아버지는 스페인 내전 당시 독일군 비행기 조종사로서 게르니카 폭격에 참가했다가 불시착하여 한 바스크 여인에 의해 구조되었는데 이 장면은 몽상적인 플래시백(flashback)으로 영화에서 그대로 재현된다. 오토의 할아버지는 자신을 살려준 바스크 여인과 결혼하여 오토의 아버지를 낳았다. 오토의 아버지는 오토의 생모와 이혼하고 아나의 엄마인 올가와 재혼한다. 한 TV 프로듀서에 의해 길거리에서 아나운서로 채용된 올가는 TV 뉴스를 진행하게 되고 그녀는 스페인 내전 기간 때 일어났던 바스크 도시 게르니카 폭격에 대한 독일의 공식 사과 소식을 뉴스로 전한다. 이것은 말할 것도 없이 나찌 유소년 회원이었던 독일 아버지와 바스크 어머니의 혈통을 물려받은 메뎀 자신의 혈통적 화해를 말하고

있는 것이다.

평론가들은 바스크 예술의 특징을 풍경의 역사적, 사회적, 정치적 함의라고 지적하면서 광활하고 텅 빈 공간이 바스크 예술의 특징이라고 말한다. 그리고 이러한 공간 속에서 개인들은 고립되어 있는데 이것이야말로 혼란스러운 바스크의 사정과 관련된 개인들의 내·외부적 망명을 의미한다고 보고 있다(Robson, 2007: 127). 물론 이것은 스페인 내에서 바스크의 타자성을 의미한다고 볼 수도 있다. 이렇게 공간이 정치성을 부여받는 것은 바스크와 비슷한 상황에 있던 아일랜드나 웨일즈의 영화에서도 흔히 등장하던 것이다. 가령, 아일랜드 영화 <모브 Maeve>(1981)에서 뒷배경으로 등장하는 숲은 아일랜드인들이 영국으로부터 독립을 기원하면서 의식을 베풀던 곳을 환기시킨다. 메탐의 영화 <암소들>에서도 숲은 바스크의 근현대사가 집약된 극도로 역사적인 공간으로 등장한다.

<북극권의 연인들>은 물리적으로 한정되지 않을 정도로 경계 없는 공간에서 펼쳐진다. 바스크에서 어긋나기 시작한 아나와 오토의 행로는 스페인 전역을 떠돌고 오토가 조종하는 우편배달 비행기는 유럽을 가로지른다. 결국 아나는 오토를 기다리며 해가 지지 않는 핀란드의 호숫가에 자리 잡는다. 이에 대해 롭슨은 스페인 영화에서 낯선 핀란드의 풍경이 스페인 내에서 바스크의 타자적인 위치를 비유적으로 드러낸다고 말한다(Robson, 2007: 129).

핀란드에 온 아나는 그곳으로 이민 와서 살고 있던 오토의 할아버지를 만난다. 그리고 그가 독일군 조종사로서 게르니카 폭격에 참가했고 그 인연으로 바스크 여인과 결혼한 사연을 듣는다. 아나는 오토의 할아버지가 소유한 북극권의 통나무집에 기거하며 오토가 올 것을 기다린다. 우편 비행기를 몰던 오토는 아나를 만나기 위해 비행기를 버리고 낙하산으로 탈출하는데 그는 자신의 할아버지 오토가 바스크에서 그랬던 것처럼 핀란드 숲의 나무에 걸려있다 핀란드인에 의해 구출된다. 그리고 아나를 만나러 간다. 이렇게 해서 선조 때 바스크에서 일어났던 상황이 젊은 세대에 의해 핀란드에서 그대로 반복된다.

반복은 이 영화에서 중심적인 모티브지만 이 반복은 바스크 문제와 관

련해서 의미심장하다. 바스크 역사에서 가장 큰 비극으로 기억되는 사건에 대해 독일인 조종사와 바스크 여인의 결혼을 통해 화해의 에피소드를 제공했던 메델은 다시 스페인의 젊은 세대로 하여금 핀란드에서 그 서사를 반복하도록 만든다. 독일과 바스크의 피를 물려받은 오토가 핀란드인에 의해 구출됨으로써 조종사 구출의 에피소드는 지리적으로 보았을 때 바스크에서 ‘유럽의 끝’으로 확대된다.

이것은 유럽연합(EU)의 출범과 함께 국민국가(nation-state)의 지배와 간섭을 넘어 중요성을 인정받고 있는 지역성으로서 바스크를 떠올리게 한다. 실제로 유럽연합은 ‘지역의 총합체로서 유럽(Europe of regions)’이라는 개념을 지지하며 유럽 내 지역의 발언권을 인정하고 있다.⁵⁾ 이렇게 바스크는 유럽의 일원으로서 스페인이라는 국가적 단위를 넘어 독일, 핀란드와 동등한 위치를 부여받는다. 결국 <북극권의 연인들>은 나지와 바스크의 화해라는 쟁점적인 문제를 표면에 드러내는 것과 함께 바스크성을 유럽의 맥락 속에 위치시키는 고도의 정치적 프로젝트를 추진하면서 통속적인 러브스토리를 지성적 차원으로 격상시키고 있다.

IV. 작가주의의 극단과 바스크성: <바스크 볼: 벽에 부딪히는 가죽>(2003)

작가주의적 관점에서 보았을 때 메델이 <루시아와 섹스 *Lucía y el sexo*>(2001)를 만든 후 본격적으로 바스크 문제를 다룬 다큐멘터리 <바스크 볼 *La pelota vasca: la piel contra la piedra*>(2003)을 만든 것은 충분히 설명이 된다. 그것은 전작이었던 <루시아와 섹스>가 파격적인 에로틱

5) 구체적으로 Maastricht 조약에 의해 지역 위원회(Comité de las Regiones)가 설치되어 주요한 현안에 있어 지역들의 의견을 경청하고 있다. 이 위원회에는 21명의 스페인 대표들이 참석하고 있는데 그 중 17명이 각 자치주의 대표들이다. 이렇게 유럽연합이 지역의 발언권을 존중하는 이유는 유럽연합이 단순히 국민국가 차원의 모임이 아니라 유럽 내의 다양한 지역성이 화학적으로 융해되어 평화롭게 공존하는 공동체를 지향하기 때문이다. 물론 지역성의 존중은 국민국가의 경계가 약화되는 결과를 가져와 유럽연합의 결속력을 높일 수 있다는 점도 중요한 이유가 될 것이다.

이미지를 담으며 상업적으로 엄청난 성공을 거두었기 때문이다. 물론 <루시아와 섹스>는 단순히 남성적 관음증적 응시를 충족시키기 위한 통속적 에로티시즘 영화는 아니었다. 그럼에도 1990년대 스페인 상업 영화의 중요한 트렌드였던 에로티시즘의 유행과 더불어 <루시아와 섹스> 역시 그렇게 소비될 가능성이 농후했다.⁶⁾

<북극권의 연인들>과 <루시아와 섹스>의 잇단 대성공으로 스페인 영화계에서 최고 흥행감독으로 군림하던 무렵에 메렘은 바스크 문제를 정면에서 거론하는 다큐멘터리를 만드는 위험한 작업에 착수한다. 그럼으로써 메렘은 ‘본격적인 작가’로 다시 돌아올 수 있었다. 그러나 또 한편, 영화 감독으로 데뷔하기 전부터 바스크 정체성에 골몰해 오던 그에게 1996년부터 집권한 스페인 국민당의 바스크 정책은 매우 개탄스러운 것이었다.⁷⁾ 두 편의 전작으로 상업성에 대한 기반을 갖추었고 작가로서도 확고한 입지를 마련한 그 시기가 그로서는 고도의 정치적 발언을 단행할 수 있는 자신감을 주었다고 보인다.

메렘은 <바스크 볼>과 관련된 인터뷰에서 자신의 입장은 절대 중립의 위치에 있음을 여러 번 강조했다. 그리고 이 영화의 서두를 다음과 같은 말로 시작한다.

이 영화는 대화에의 초대가 되고자 한다. 이 영화는 어떠한 의견도 존

6) 파격적인 성애 장면을 담은 알모도바르 영화의 국제적 성공 이후 1990년대 스페인 영화에서 에로티시즘은 일대 홍수를 이뤘고 이런 경향의 많은 작품들이 국내외에서 상업적인 성공을 거두었다. 비가스 루나(Bigas Luna) 감독의 *Las edades de Lulú* (1990), *Jamón, Jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993), *La teta i la lluna* (1994), 비센테 아란다(Vicente Aranda) 감독의 *Amantes* (1991), 페르난도 트루에바(Fernando Trueba) 감독의 *Belle Epoque* (1992), 마누엘 고메스 페레이라(Manuel Gómez Pereira)의 *El amor perjudica seriamente la salud* (1996) 등이 그런 작품들이다. 알모도바르의 경우, 초기부터 지속된 그의 에로티시즘은 보수주의적 구시대에 대한 저항이라는 정치적 함의가 용인될 수 있었지만 그 이후에 작품 활동을 시작한 감독들의 영화에 등장하는 에로티시즘에 대해 스페인 비평계는 감독 개인의 스타일로 보았지 여기에 더 이상 정치적 의미를 부여하지 않았다.

7) 실제로 메렘은 <바스크 볼>을 만들 무렵, 국민당의 바스크 정책에 대해 “참을 수 없는 전체주의적 대면(對面)”이라며 아스나르 정부를 “울트라스페인 민족주의”라고 비판한 바 있다(*El País*, 2003.9.18).

중하는 관점에서 구상되었다. 이 영화는 독립적이며 오로지 개인적인 생각에 의해 기획되었다. 이 영화는 바스크 갈등과 관련되어 폭력을 당한 사람들과 연대한다. 이 영화는 대화에 참여하기를 거부하는 사람들을 항상 아쉬워한다.

이렇게 메델은 이 영화가 개방된 대화의 장이라는 점을 강조하고 다양한 관점을 취하기 위해 작가, 학자, 교수, 언론사 기자, 정치인, 행정관리, 희생자, 희생자 유족 등의 다양한 입장을 인터뷰하며 바스크 민족주의와 테러 등에 관한 진술을 다큐멘터리에 담았다. 그는 “나는 다성성(polyphony)을 원했다. 최대한 가능한 다양성을 원했다.”라고 말했다(Robson, 2007: 183 재인용). 하지만 정작 바스크 갈등의 당사자인 ETA와 스페인 국민당(PP) 정부의 목소리가 빠져 있어 갈등의 핵심에 다가가기에는 구조적인 한계를 지니고 있었다.

<바스크 불>은 표면적으로 상당히 중립적이다. 메델은 양쪽으로부터의 거리두기에 상당히 신경을 쓴 듯 인터뷰 대상자의 출연에 있어 바스크 민족주의를 지지하는 측과 그렇지 않은 측을 균형 있게 배분했다. 그리고 진술 외에 뉴스 신이나 픽션 신을 배치하는 것에도 균형을 유지하기 위해 서로에게 유리한 장면과 불리한 장면을 엇갈려 편집하고 있다. 그러나 이러한 세심한 고려에도 불구하고 <바스크 불>은 바스크 민족주의에 대해 우호적인 관점에서 읽힐 가능성이 많았다.⁸⁾

우선 무엇보다도, 이 작품의 출발점이 ETA의 테러가 아니라 그 근원에 있는 바스크 민족주의 자체에 초점을 맞추는 것이기 때문이다. 바스크 지역에 대규모 이민자가 유입되고, 본질적인 민족 정체성이 점차 흐려져 가고 있는 현 시대에 이르러 바스크 민족주의는 점점 위기 상황에 몰리고 있다. 이런 현실 속에서 바스크 민족주의를 조명한다는 것 자체가 이미 고도의 정치적인 함의를 갖지 않을 수 없었다. 실제로 <바스크 불>에 등

8) 메델 역시 다큐멘터리에도 작가의 주관성이 개입될 수밖에 없음을 실토한다. “다큐멘터리의 명제는 순수한 객관성이다. 아무 것도 조작해서는 안 되고 그저 얼굴을 보여주고 증언을 들려주지만 하면 되는 것이다. 그러나 편집을 하는 순간 편집자의 관점이 생겨나기 마련이다. 원하지 않더라도 그렇게 되는 것이다.”(Robson, 2007: 185 재인용)

장하는 많은 진술자들은 바스크 민족주의의 역사와 그간의 과정, 그리고 현재의 상황에 대해 소상한 설명을 제공한다. 이것은 불가피하게 바스크 민족주의의 존재에 대한 역사적 환기로 이어진다.

두 번째로 이 영화는 바스크의 전통 스포츠인 ‘바스크 볼’을 중심 이미지로서 반복하고 바스크 민요를 바탕으로 바스크의 자연 풍경을 파노라마적으로 보여줌으로써 바스크 민족주의의 에토스를 자극한다. 인터뷰마저도 바스크의 다양한 대자연을 뒤로하고 진행된다. 이러한 풍경은 리차드슨의 말처럼 바스크 문제를 제기하는 것이라기보다는 바스크 신화가 영속될 것이라는 인상을 준다(Richardson, 2007: 116). 또한 앞 장에서 살펴봤듯 광활하고 텅 빈 공간을 선호하는 바스크 예술의 특징과도 일맥상통한다. 시종일관 영화에 등장하는 바스크의 자연은 바스크 민족주의의 실체로서 기능한다.

세 번째로 양쪽에서 자행된 폭력을 다루는 방식 사이의 불균형이다. ETA의 테러행위는 원론적으로는 비판받고 있지만 많은 진술들이 ETA가 폭력에 의존할 수밖에 없는 이유를 설명하고 있다. 예를 들어 후안 카를로스 푸시(Juan Carlos Fusi) 같은 저명 역사가가 등장하여 ETA의 테러를 스페인 현대 정치의 역학 관계 속에서 설명한다. ETA의 테러행위는 개인적인 원한 관계에서 비롯된 것이 아니라 당시의 정치 상황이 바스크 민족주의자들을 극단화 되도록 만들었다고 말한다. 그는 1973년 9월에 있었던, ETA가 프랑코의 후계자 까레로 블랑코(Carrero Blanco)를 암살한 사건은 바스크의 자위적(自衛的) 행동이었다고 말한다. 1980년대 스페인 반테러 조직 GAL에 의해 ETA 조직원 27명이 암살된 사건도 소개함으로써 ETA의 투쟁은 더욱 심정적 후원을 입는다. 이에 비해 바스크에 대한 탄압은 역사적으로 거슬러 올라가 훨씬 자극적으로 묘사된다. 스페인 내전 당시 게르니카 마을을 독일군이 처참하게 폭격하는 장면, 프랑코 시대에 바스크어를 썼다는 이유로 바스크 아이들이 교사로부터 체벌을 당하는 장면, ETA에 협조했다는 혐의로 스페인 경찰로부터 닷새 동안 옷 벗김을 당한 채 구타를 당하고 심한 성적 고문을 당했다는 한 여성 시민의 증언 등이 그런 것이다.

네 번째로 다큐멘터리가 역사적 사실을 과장하거나 곡해하도록 만들고 있다는 것이다. 게르니카의 희생자의 숫자를 공식적으로 알려진 것보다 세 배나 부풀리면서 게르니카 폭격을 반파시즘 투쟁의 상징으로 내세우고 있다(Barrenetxea, 2006: 156). 또한 1978년 헌법 승인 투표에 대해 30%의 바스크 사람들만이 찬성표를 던졌다고 말함으로써 나머지 70% 모두가 헌법에 반대한 것 같은 인상을 주고 있다.

따라서 <바스크 볼>의 상영을 전후하여 스페인 우파 그룹에서 분노한 것은 당연했다. 영화는 일반대중에게 개봉되기 전부터 소동에 휩싸였다.⁹⁾ 인터뷰에 참여했던 고초네 모라(Gotzone Mora)와 이냐키 에스케라(Iñaki Ezkerra)가 자신들의 증언을 삭제해 줄 것을 요구한 것이 도화선이 되었다. 2003년 9월 산세바스티안 영화제에서 첫 상영되기 전 우파 그룹은 영화제 측에 이 다큐멘터리의 상영을 철회할 것을 요구했다. 그러나 다큐멘터리에 증인으로 참여하기도 했던 사회당 소속 산세바스티안 시장 엘로르사(Od Elorza)는 메렘의 의도를 옹호하며 상영을 강행했다. 가장 강경한 단체는 테러희생자협회(AVT: Asociación de Víctimas del Terrorismo)였고 그들은 영화가 테러에 의해 희생된 스페인 경찰을 고문자로 취급하는 것에 대해 격렬하게 항의했다. 우파성향의 일간지 ABC 역시 메렘이 종국적으로 원하는 것은 바스크의 독립이라며 감독을 비난했다(Ródenas, 2003: 44). 메렘은 <바스크 볼>이 산세바스티안 영화제에서 상영되기 전 보수 언론의 반응에 상당히 걱정하고 있었다. 그러나 반응은 예상을 뛰어넘은 것이었다. 메렘은 “(보수언론이) 이 정도까지 영화에 가혹할 줄 몰랐다. 그들은 이 영화가 사람들을 테러리즘으로 인도하고 있다고까지 말한다.”라고 했다(Tremlett, “Anyone for pelota”).

영화에 대해 호의적이었던 편은 바스크 관객뿐이었다. <바스크 볼>이 2003년 9월 21일 산세바스티안 영화제에서 정식 상영되었을 때 영화가 끝나자 10분 동안이나 기립 박수를 받았을 정도로 바스크 관객들로부터

9) 바스크 주제를 다룬 영화에 대해 우파 진영에서 상영 철회를 요구하며 시위를 벌인 것은 <바스크 볼>이 처음이 아니었다. 이마를 우리베가 <부르고스 재판 El proceso de Burgos>을 개봉했을 때 상영관에 폭탄을 설치하겠다는 우파 그룹의 협박을 받았었다.

열렬한 지지를 받았다(Barrenetxea, 2006, 145). 좌파 성향의 언론은 메템을 지지했지만 그가 영화로 인해 우파 진영으로부터 공격받는 상황을 부당하게 여긴 것이지 영화 자체의 효용을 지지한 사람은 드물었다(Barrenetxea, 2006: 149).

정작 영화와 관련된 최대의 소란은 2004년 1월 고야상 시상식에서였다. <바스크 볼>이 다큐멘터리 부문 최고상 후보에 오르고 이를 수상하자 테러희생자협회는 격렬한 시위를 벌였다. 그들은 “바스크 아침꾼: 총알에 맞은 판자놀이(El pelota vasco: la nuca contra la bala)”라는, 영화 제목을 패러디한 현수막을 내걸고 메템에게 주는 상을 철회할 것을 요구했다. 이렇게 영화에 대해 반대가 거세지자 당황한 메템은 「S.O.S」라는 제목의 성명서를 발표하고 “바스크 갈등의 가장 심각한 문제는 ETA이며 테러에 대한 나의 거부는 단호하고 테러의 희생자를 향한 나의 연대와 인간적 지지는 절대적이다.”라고 선언해야 했다(Medem, 2004).

<바스크 볼>이 바스크 문제를 공론화시켜 해결의 실마리를 모색해 보자는 것이었다는 메템의 의도를 알아주는 사람은 거의 없었다. 결국 바스크성을 통해 지성적인 작가의 지위를 얻어 왔던 메템이 이 민감한 주제에 대해 지나친 정치성을 표방함으로써 궁지에 몰리게 되었다고 할 수 있다.

V. 나가며

1990년대 이래로 각국의 내셔널 시네마는 제작비의 증가로 인해 해외 시장 개척에 적극적으로 나서지 않을 수 없게 되었다. 그 중에서도 규모 면에서 다른 시장을 압도하는 북미 권역은 유럽 내셔널 시네마의 최종 목표와 같은 곳이 되었다. 헐리웃 상업영화의 절대적인 지배하에 있는 북미 시장에 배급되기 위해 유럽 영화는 일찍부터 ‘예술영화’를 표방해 왔다. 헐리웃 영화 일색인 북미에서 지성적 관객에게 유럽예술영화라는 외피는 매력적이기 때문이다. 작가주의는 예술영화와 함께 감독을 브랜드화 할 수 있다는 점에서 더욱 효과적인 전략이 된다. 따라서 유럽 영화는 상업

성을 갖추기 위해서라도 작가주의를 고집하지 않을 수 없는 상황에 있다.

스페인에서 작가주의 또는 예술영화는 전통적으로 정치성과 결부되어 왔다. 다른 유럽 국가와 달리 1975년까지 시대착오적인 독재를 겪은 스페인에서 지성적 작가의 일차적인 의무란 정치적 프로젝트를 의미했기 때문이다. 게다가 이들의 영화는 검열로 인해 더욱 예술적인 톤을 띠 수밖에 없었다.

그러나 프랑코의 죽음과 함께 민주화 시대에 이르러 반독재 투쟁이 의미를 잃었을 때 바스크 출신 감독 메템이 정치적 의제로서 들고 나온 것은 바스크 문제였다. 민주화 시대 스페인에서 지역주의 문제는 가장 중요한 정치 이슈가 되었고 그 중에서도 ETA의 테러와 함께 바스크 문제는 가장 쟁점적인 사안이 되었다. 이러한 시기에 데뷔작에서부터 ‘바스크 영화’의 기치를 내 건 메템은 일약 문제적인 작가주의 감독으로 분류될 수 있었다.

그러나 메템은 <바스크 볼>을 발표하기 전까지 바스크성을 향수어린 눈으로 바라보는 본질주의적 시각에서 벗어남으로써 그는 바스크 감독이 아닌 스페인 감독으로 자리매김 될 수 있었다. 이런 맥락에서 누리아 트리어나 토리비오는 “홀리오 메템의 영화는 스페인 영화의 스페인성을 고급예술로 위치시키고 스페인의 지적 전통을 유지시키는 도구로 이해될 수 있다.”라고 말한다(Triana-Toribio, 2003: 149).

이렇듯 바스크성에 대한 천착을 통해 스페인 영화계의 작가로서 위치를 굳힌 메템의 전략은 성공적인 것이어서 그의 영화는 비평적으로나 상업적으로 모두 성공을 거두는 흔치 않은 경우를 보여주었다. 다만 바스크 내셔널리즘과 스페인 내셔널리즘이 첨예한 갈등을 빚고 있는 상황에서 메템의 전략은 상당한 위험을 내포하고 있었는데 2003년 <바스크 볼>을 둘러싼 논란은 이러한 위험이 실제로 존재함을 명백히 보여주는 것이었다.

최근작 <혼란스러운 아나 *Caótica Ana*>(2007)에서 메템은 <북극권의 연인들>에 이어 또 다시 초국적(transnational)인 그의 위치를 확인시키고 있다. 이것은 마치 <바스크 볼>에서 바스크 내셔널리즘 속으로 들어갔던 것에 대한 반작용 또는 관점의 수정으로 보인다. 결국 메템의 경우는 작

가성에 결부된 정치성이 대중 다수가 공감할 수 있는 시대정신에 맞닿아 있어야 함을 보여준다고 하겠다.

참고문헌

- Barrenetxea Marrañón, Igor. 2006. "La pelota vasca: la piel contra la piedra: Historia de una polémica", *Estudios Vascos*, Sancho el sabio 25: 138-162.
- Egea, Juan F. 2007. "Poetry and film: *El sol del membrillo* and *los amantes del círculo polar*", *Hispanic Review*, Spring: 159-176.
- Evans, Jo. 2009. "Foundational Myths, Repressed Maternal Metaphors, and Desengaño: Iconography in *Vacas* (1992)", *Hispanic Research Journal*, Vol. 10 No. 2: 122-140.
- Herredero, Carlos. 1999. *20 nuevos directores del cine español*, Madrid: Alianza.
- Gabilondo, Joseba. 2002. "Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Contemporary Basque Cinema", *Constructing Identity in Contemporary Spain*, ed. by Jo Labanyi, New York: Oxford University Press: 262-279.
- Labanyi, Jo. 1989. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, New York: Cambridge UP.
- Maule, Rosanna. 2008. *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*, Bristol: Intellect.
- Martínez Expósito, Alfredo. 2007. "Elitism and Populism in Spanish Auteur Cinema of the Nineties", *Estudios Hispánicos*, Vol. 45, Invierno: 261-278.
- Medem, Julio. "S. O. S.", *El Mundo*, 29 de enero.
<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/01/30/cultura/1075465654.html>.
- Richardson, Nathan. 2004. "Animals, Machines, and Postnational Identity in Julio Medem's *Vacas*", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 10. No. 2. December: 191-204.
- . 2007. "From *Herria* to *Hirria*: Locating Dialogue in Julio Medem's *La pelota vasca*", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol 1: 113-119.
- Ródenas, Virginia. 2003. "Medem decidió rodar *La pelota vasca* para abordar directamente la cuestión de la independencia", *ABC*, 18 de diciembre: 44.

- Rodriguez, Marie-Soledad, ed. 2008. *Le Cinema de Julio Medem*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Santaolalla, Isabel C. 1999. "Julio Medem's *Vacas* (1991): Historicizing the Forest", *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, ed. by Peter William Evans, Oxford University Press: 310-324.
- Smith, Paul Julian. 2000. *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, New York: Oxford University Press.
- Stone, Rob. 2002. *Spanish Cinema*, Essex: Longman.
- _____. 2007. *Julio Medem*, Manchester: Manchester University Press.
- Tremlett, Giles. 2003. "Anyone for pelota", *The Guardian*,
<http://www.guardian.co.uk/film/2003/oct/23/spain.londonfilmfestival2003>.
- Triana-Toribio, Nùria. 2003. *Spanish National Cinema*, London: Routledge.

임 호 준

주소: 서울시 관악구 신림동 서울대학교
인문대학 서어서문학과

E-mail: hojoon33@snu.ac.kr

-
- 논문접수일: 2009년 10월 2일
 - 심사완료일: 2009년 10월 23일
 - 게재확정일: 2009년 11월 2일