

허우샤오셴의 《카페 뤼미에르》: 혼종과 장소의 서사

김양수*

◁ 목 차 ▷

- I. 《카페 뤼미에르》, 포스트-식민주의적 텍스트
 - II. 허우샤오셴 영화 속 '혼종성'이라는 코드
 - III. 《카페 뤼미에르》 속의 장소, 그리고 장소감
 - IV. 혼종적 정체성을 향하여
-

I. 《카페 뤼미에르》, 포스트-식민주의적 텍스트

《카페 뤼미에르》는 허우샤오셴이 일본 쇼치쿠(松竹)영화사의 요청에 의해 오즈 야스지로(小津安二郎)의 탄생 100주년에 맞춰 만든 헌정영화이다. 특유의 '과묵함'과 '유장함'으로 자신만의 스타일을 형성한 허우샤오셴은 《비정성시》(1989)로 많이 알려져 있지만, 그 후로도 꾸준히 새로운 실험을 해오고 있다. 미츠요 와다 마르시아노(Mitsuyo Wada-Marciano)는 〈허우샤오셴의 '기억'과의 대화 —《카페 뤼미에르》〉라는 글에서 허우샤오셴 영화의 분류를 시도한 바 있는데, 미츠요는 우선 허우샤오셴이 2004년 어느 인터뷰에서 정리한 것을 다음과 같이 소개했다. (1)반자전적 작품군 : 《평쿠이에서 온 소년》(1983), 《동동의 여름방학》(1984), 《동년왕사》(1985) (2)역사를 그린 작품군 : 《비정성시》(1989), 《희몽인생》(1993), 《호남호녀》(1995), 《해상화》(1998) (3)타이완의 현대를 묘사한 작품군 : 《남국 재견 남국》(1996), 《밀레니엄 맘보》(2001). 미츠요는 위 (3)의 분류에 《쓰리 타임즈》(2005)를 더하고 《카페 뤼미에르》(2003)와 《빨간풍선》(2007) 등의 '외국어 영화'도 이 마지막 카테고리의 하부에 넣었다.¹⁾

* 동국대학교 서울캠퍼스 중문학과 교수

《카페 뤼미에르》는 매우 독특한 영화인데, 앞서 말한 대로 ‘현정영화’라는 것도 그러할 뿐 아니라, 도쿄를 무대로 화면이 전개되며 일본 배우에 의해 일본어로 진행되는 점도 특이하다. 이런 독특한 형식은 4년 후 프랑스 파리를 무대로 프랑스로 진행된 영화 《빨간풍선》에서 또 한 차례 재현되었지만, 이들 외국어 영화는 언어와 배경만 이국적이었지 주제나 촬영 기법 등에서 모두 허우샤오셴 특유의 스타일이 그대로 유지되었다. 쑤송룽(孫松榮)은 〈複訪電影의幽靈效應:論侯孝賢의《珈琲時光》與《紅氣球》之跨影像性〉이라는 글에서 시네마 리비지티드(Cinema revisited, 중국어로는 ‘複訪電影’)라는 개념으로 위 두 영화를 설명한 바 있다.

‘시네마 리비지티드’란 영화 이론사와 실천이 결합한 특이한 개념으로, 분명히 고전적 명화에 대한 의식적인 ‘재창작’이기는 하지만, 그 가치가 상호텍스트성(intertextuality, 互文性)이나 반사성(reflexivity, 反身性)에만 있는 것이 아니라, 작품의 서사와 형상적 기초를 예전 영화의 새로운 창조와 회고의 과정에서 만들어가고 여기에 현재의 새로운 기법을 결합하는 것으로, 결코 리메이크(remake)나 어댑테이션(adaptation)과는 같지 않은 것이라고 설명하고 있다. 이런 류의 영화로 쑤(孫)은 프랑스 누벨바그의 대표적 감독인 크리스 마르케의 《방과제》(1962)와 장 퓌코다르의 《경멸》(1963), 그리고 독일의 빔 벤더스의 《물 위의 번개》(1980)과 《도쿄-가》²⁾(1985)를 들었고, 거기에 허우샤오셴의 위 두 영화를 함께 논한 것이다.³⁾

영화 《카페 뤼미에르》의 내용을 잠시 소개하기로 한다. 프리랜서 작가 요코(陽子)는 도쿄에서 혼자 살아가고 있다. 어느 날 요코는 성묘하러 고향에 가서 엄마에게 자신의 임신 사실을 알린다. 현재 타이완에 있는 남자친구와의 사이에서 임신을 하게 되었으며, 결혼은 하지 않고 아이를 낳아 키울 계획이라고 말한다. 그 말을 들은 엄마와 아빠는 갑작스런 소식에 놀라면서 몹시 불편한 심경이 된다.

한편 그녀는 고서점을 경영하고 있는 하지메(肇)와 마음을 터놓을 수 있는 친구 사이로 지내고 있다. 요코는 작가라는 직업상 고서점에 가서 자료를 찾는 일이 많

1) Mitsuyo Wada-Marciano, 〈侯孝賢의‘記憶’との對話—《珈琲時光》〉, 前野みち子外編, 《侯孝賢의詩學と時間のプリズム》, あるむ, 2012, 133쪽.

2) 《도쿄-가》 역시 오즈 야스지로에 대한 현정 영화이다.

3) 《中外文學》, 제39권 4기, 2010년 12월, 135~169쪽.

고, 그런 면에서 하지메는 그녀에게 좋은 조력자이자 친구의 역할을 해주고 있다. 그녀가 최근 관심을 갖고 있는 인물은 식민지시대 타이완 출신으로 일본에 와서 활동한 장원예(江文也)라는 음악가이다. 그녀는 장원예의 일본 내 행적을 따라 필드 워크를 하러 돌아다니고, 장원예의 부인을 찾아 인터뷰를 한다. 어느 날 요코의 아빠가 직장 동료의 문상차 도쿄에 왔다가 그녀의 집에 들른다. 요코는 부모 앞에서 자신은 타이완의 남자친구와 결혼할 계획이 없으며, 애는 혼자 낳아서 키울 것이라는 말을 재차 하고, 이 말을 들은 부모는 다시금 난감해한다. 어느 날 지하철을 타고 가다 잠이든 요코가 깨어나, 자기 앞에 서있는 하지메를 발견한다. 두 사람이 지하철 역사를 빠져나오는 장면으로 영화는 끝이 난다.

극영화라 하기에는 너무도 특별할 것이 없는 내용이다. 갈등 구조가 절정을 향해 치달다가 결말이 내려지는 전통적 서사구조에 익숙한 관객에게는 사실상 싱겁다고 느껴질 법한, 그저 도쿄에서 살고 있는 평범한 사람의 일상을 나열한데 불과한 영화인 것이다. 영화에서 가장 중심이 되는 내용은 요코의 '임신'인데, 문제는 왜 그것이 타이완인과의 사이에서 생겨난 '혼혈'로 설정되어 있느냐 하는 점이다.

'외세의 침략'에 민감한 한국인은 '혼혈'이라는 단어에 대해서 상당히 부정적인 어감을 갖고 있다. 단일민족임을 강조해온 국가 서사의 탓도 있지만, '인종적 혼성'에 '침략과 전쟁으로 점철된 슬픈 역사의 산물'이라는 의미를 오버랩하는 한국인의 관습적 사고 때문이기도 하다. 8.15해방과 미군 진주, 그리고 한국전쟁으로 이어지는 혼란스러운 상황에서 많은 혼혈아들이 생겨났고, 실제로 1950년대 이승만 정부는 국적법과 혼혈인 해외 입양을 통해 국가가 공식적으로 혼혈인 분리정책을 추진하였다. 분리정책 추진의 논리는 전쟁으로 인해 발생한 전쟁고아들을 변변히 구호할 수 없는 상황에서 국민도 아닌 혼혈인에 대해서까지 사회적 비용을 지불할 수는 없다는 것이었다.⁴⁾

'혼혈'을 제국주의 세력이 식민지 여성의 육체에 가한 유린(蹂躪)의 결과로 간주 하던 경향은 진보 진영 작가의 문학작품에 의해서도 지지되었는데⁵⁾, 이처럼 혼혈

4) 강진구, 〈국제결혼과 혼혈의 탄생 —최정희의 《끝없는 낭만》을 중심으로〉, 《현대문학의 연구》 제 45권, 2011, 161쪽.

5) 60년대 대표적 필화사건이 된 남정현의 〈분지〉(1965), 그리고 그 후에 나온 천승세의 〈황구의 비명〉(1975)과 같은 소설 작품에서 그 편린을 엿볼 수 있다. 〈분지〉에는 미군 환영대회에 나갔다가 미군에게 강간당하고 미쳐버린 여인의 이야기가 나오고, 〈황구의

에 대한 부정적인 시각이 정부나 보수세력 뿐 아니라 비판적 진영에 의해서도 유지되고 있었던 점은 매우 중요한 의미를 지닌다. 말하자면 좌우 통섭에 성공한 민족주의에 의해 1980년대 한국사회에서는 순혈주의적 시각이 공고하게 유지되었던 것인데, 그런 면에서 보자면 과거 제국주의와 식민지 관계였던 일본과 타이완 사이의 ‘혼혈’ 문제를 전면에 내세운 허우샤오셴 감독의 시도는 매우 문제적이라 하지 않을 수 없다.

《카페 튀미에르》속 일본인과 타이완인의 ‘혼혈’은 ‘식민주의적 텍스트’ 속의 구성과는 매우 다르다. 타이완인이 남성이고 일본인이 여성이며, 그들 사이에 강제적인 관계가 있었던 것도 아니고, 두 사람 간의 감정적인 문제도 전혀 강조되지 않는다. 남성과 여성이 동등하고 일본과 타이완의 역사적 관계 역시 인물 묘사에 아무런 영향을 미치지 못하고 있다. 부모도 딸의 처신을 혼계하지 못한다. 그저 안타깝고 답답한 마음만이 분위기로 표현되고 있을 뿐이다. 요코와 하지메의 관계 역시 서로 상대방에 대해 호감만 갖고 있을 뿐, 그 이상의 남녀관계로 발전하지는 못한다. 영화 속의 모든 인간관계가 전부 ‘양가적’이고, ‘혼성적’이다.

블런트와 맥이완에 따르면 ‘포스트식민주의’에서 ‘포스트’는 두 가지 의미가 있는데, 하나는 ‘식민주의 시기 이후’라는 시계열적 차원을 말하고 다른 하나는 오늘날 ‘문화, 담론, 비판이 식민주의를 넘어섰지만 여전히 강한 영향을 받고 있다’는 비판적 차원이다.⁶⁾ 전자의 경우 식민 지배의 권력으로부터 독립한 이후의 시기라는 상식적인 정의라는 것을 강조하기 위해 ‘포스트’와 ‘식민주의’의 사이에 하이픈(-)을 사용하는데, 이러한 정의가 시대적 ‘단절’을 지나치게 강조하고 있다고 비판받는 경우도 있지만⁷⁾, 일본과 타이완의 관계가 단순히 이국(異國)으로만 표현되고 있는 이 영화에 있어서는 ‘포스트-식민주의’라는 표현이 적절할 것 같다.

비명)의 주인공은 ‘양공주’와 미군의 체격 차이를 서양 품종의 수캐와 토종 암개의 부조화적 교미에 빗대어 조롱하고 있다.

6) Blunt and McEwan, 2002: 3, 조앤샤프, 이영민 박경환 옮김, 《포스트식민주의의 지리》, 여이연, 2011, 20쪽에서 재인용.

7) 조앤샤프, 앞의 책, 21쪽.

II. 허우샤오셴 영화 속 ‘혼종성’이라는 코드

냉전구조의 해체로 인해 이데올로기적 경계가 허물어지고 이동이 빈번해지면서, 이문화간 접촉과 융합의 사례가 많아지고 있는 21세기 현대사회의 특징을 잘 표현해 주고 있는 것이 바로 ‘혼종성’이라는 개념이다. 순혈적 순수성에 대한 오염이나 타락으로 간주되던 ‘혼종성’에 반식민적 저항의 의미와 ‘전복성’ 및 ‘창조성’ 등의 이미지를 부여한 것은 미국에서 활동하는 인도출신 문학 평론가 호미 바바였다. 호미 바바는 그의 대표작 《문화의 위치》에서 ‘제3의 공간’이라는 개념을 제시했는데, 그의 담론 속에서 제국의 문화와 식민지 문화의 접촉이 만들어 낸 문화적 혼종성의 제3의 공간은 순수성 담론을 교란시키는 전복성이 발휘되는 공간으로, 그리고 이질적 문화의 접촉으로 새로운 것이 생성되는 가능성의 공간으로 재해석되는 것이다. 호미 바바의 탈식민 이론은 반식민적 투쟁에 의한 정치적 해방이 아니라 문화 수용에 있어 식민지인의 주체성을 강조하고 있는 것으로, ‘모방’, ‘틈새’, ‘교활한 교양’ 등의 전략을 통해 식민주체를 전복하는 것이다.⁸⁾

포스트식민주의 이론에 있어 문화 전략의 개념을 수립한 호미 바바의 학문적 기여도는 인정하지 않을 수 없는 바이지만, 필자는 혼종성을 반드시 ‘(탈)식민’의 문제와 연결할 필요는 없다고 생각한다. 호미 바바는 포스트식민주의 문화의 특징으로 혼종성을 내세웠지만, 이는 혼종성을 식민적 관점에서 해석한 것에 불과하다. 예컨대 한자를 섞어서 사용하는 한국인의 언어행위가 반드시 포스트콜로니얼한 관점으로 해석될 필요는 없지 않은가. 필자는 호미 바바의 혼종문화론이 문화 수용의 측면에서 현실적인 유용성을 갖고 있다는 점은 인정하지만, 마치 복잡한 지적게임 같은 그 이론적 체계 속으로 들어가 허우샤오셴 영화세계를 추상적인 이론 틀에 맞춰 해석해내고 싶지는 않다.

아르헨티나 출신의 문화이론가 칸클리니는 《혼종문화: 근대성 넘나들기 전략》에서 “나는 혼종화를, 분리된 형식으로 존재해 온 불연속적인 구조나 실천들이 새로운 구조, 대상, 실천들을 만들어내기 위해 서로 결합하는 사회문화적 과정으로 이해한다”고 정의한 바 있다. 칸클리니는 이종적인 경험과 장치들이 단일화하면서 언계 되

8) 호미 바바, 나병철역, 《문화의 위치》, 소명출판, 2002와 데이비드 허다트, 조만성역, 《호미바바의 탈식민적 정체성》, 앨피, 2011의 내용을 참조.

는 것은 무엇인가 라고 자문한 뒤, 식물이 '혼종화'에 의해 유전적 다양성을 증대시키고 기후나 환경에 대한 생존력을 강화했다는 사실에서 시작해서, 생존을 위해 인터넷 등의 뉴미디어와 결합할 수밖에 없는 노동자, 농민, 원주민들의 예도 들고 있다. 칸클리니는 이처럼 지속적이고 변화하는 혼종화 과정들이 '정체성'의 개념을 상대화한다는 점을 지적한다. 정체성이라는 것이 하나의 민족이나 국가의 본질로 긍정되는 것이 아니라, 상호문화적이고 초계급적이며 초국가적인 전체에서 재구성되어야 한다는 것이다.⁹⁾ 다국적 자본에 의한 경제 침략, 국가기구 민영화가 야기한 문제점, 화폐를 통한 국가통합 실패에 이르기까지 시장개방과 세계화로 인한 폐해를 우리보다 먼저 경험한 라틴아메리카 출신 이론가 칸클리니의 논리는 매우 호소력이 있다. 소수 메이저 기업들의 문화적 통제가 점점 심각해져가는 상황 속에서 "다양한 혼종화의 가능성과 이중성을 회복하는 것이 세계가 동질화의 논리 하에 고착되지 않기 위한 첫 번째 정치적 움직임¹⁰⁾"이라고 칸클리니는 말한다.

허우샤오셴 영화 속으로 들어가 '혼종성'을 이야기 해보도록 하자. 예전 《비정성시》를 처음 보았을 때, 가장 인상적이었던 것 중 하나는 작품의 전반부 관메이(寬美)와 시즈코(靜子)간에 이어지고 있던 우정의 끈이었다. 영화가 시작하면 일본 천황의 항복 선언이 라디오에서 흘러나오는 1945년 8월 15일의 상황은 일본인들이 본국으로 돌아가야 한다는 것을 말해준다. 타이완에서 나고 자란 시즈코로서도 당연히 타이완이나 타이완인에 대한 감정이 있었을 것이다. 시즈코는 자기가 입던 기모노와 오빠가 아끼던 일본도를 관메이에게 선물하는 것으로 석별의 감정을 표현한다.

'혼종성'의 코드가 식민지시대 타이완의 역사를 그린 《희몽인생》에 와서는 일본인으로서의 삶을 살 수밖에 없었던 식민지 타이완인의 비애로 표현되고 있지만, 허우샤오셴의 자전적 영화로 알려진 《동년왕사》에 오면 '혼종성'이 일상적인 삶에 있어서 이미 하나의 전제로 제시되고 있는 것을 발견할 수 있다. 영화 《동년왕사》는 스크린에 '까오슝 현정부숙사(高雄縣政府宿舍)'라 씌어진 주택의 대문이 등장하면서, 그 집에 대한 설명으로부터 시작된다. 교육부 공무원으로 재직하던 아버지가 사택으로 배당받은 곳은 일본인이 살던 집이었던 것이다. 주인공의 가장 원초적인 장소

9) 네스트로 가르시아 칸클리니, 이성훈역, 《혼종문화》, 그린비, 2011, 11~41쪽.

10) 칸클리니, 앞의 책, 37쪽.

기억을 형성하고 있는 ‘집’이 이미 혼종적 공간으로 설정되어 있는 것이다. 주인공 ‘이하(阿孝)’는 일본식 다다미방에서 먹고, 자고, 뛰놀며, 성장해간다. 아버지와 어머니, 그리고 할머니의 사망 장소도 모두 다다미방이었던 것이다. 일본인이 살던 집에 대륙으로부터의 외성인 가족이 이주해오고, 그 과정에서 1세대는 현지화에 잘 적응하지 못했지만, 2세대는 새로운 타이완인으로 성장해가는 모습을 그린 《동년왕사》는 영화 전체가 ‘혼종성’에 관한 것이었다고 할 수 있을지도 모르겠다.

《카페 튀미에르》에서 타이완 남자의 아이를 임신한 요코 역시 겉으로는 드러내고 있지 않지만, 내면적으로는 불안한 심리를 갖고 있다. 그녀의 불안감은 꿈을 통해 표현된다. 타이완 여행에서 돌아온 요코는 하지메에게 전화를 통해 다음과 같이 꿈 이야기를 들려준다. “불쌍한 엄마의 이야기인데, 아기가 바뀌어서 슬퍼하는거야. 그 바뀐 아기 얼굴은 주름투성이고, 얼음으로 되어 있는데 노인처럼 보였어. 근데 그게 자꾸 녹아내려서 무서웠어.” 그 말을 들은 하지메는 그 이야기가 고블린이라는 유럽 요정의 이야기와 비슷한 것 같다고 하고는, 그녀에게 《Outside over there》¹¹⁾라는 동화책을 구해준다.

요코는 영어 동화책에서 “고블린이 나타나 아기를 데려가고 얼음아기를 대신 놓아두는” 장면을 읽고 꿈의 내용이 더 생각나서, 다시 하지메에게 전화를 한다. “큰 홀이 보였고, 아마 저 책을 읽었었나봐. 전부 홀 가운데 엎드려서 신자 같은 사람들이 엽불 같은걸 외우고. 엄마가 거기 있었는데, ……” 아기가 바뀐 이야기는 현재 자기가 임신한 아이에 대한 불안감에서 시작해서 나중에는 종교에 빠져 자신을 버리고 집을 나간 친모에 대한 생각으로 연결되어 간다. 혼혈에 대한 불안감이 아기가 바뀌는 꿈으로 나타나고, 결국 요코 자신도 체인질링(changeling)에 의해 바뀌어 버린 아기가 아닌가 하는 불안감으로 이어지는 것이다. 혼성성에서 기인한 존재적 불안감이 ‘뒤바뀐’이라는 장치를 통해 영화에서 표현되고 있는 것이다. 실제로 영화 속에서 요코역을 맡았던 여배우 히토토요우(一青窈, 1976~) 역시 타이완과 일본의 혼혈적 배경을 갖고 있다.

11) 모리스 샌닥(Sendak, Maurice)의 1981년작으로, 국내에는 《잃어버린 동생을 찾아서》라는 제목으로 번역되어 있다. 김경미역, 2011년 비룡소 출판.

Ⅲ. 《카페 쿼미에르》 속의 장소, 그리고 장소감

‘장소’란 무엇인가. 현대지리학에서 ‘장소’를 접근하는 방법은 크게 세 가지인데, 첫 번째는 장소를 세계 속에 존재하는 사물, 즉 고유한 특성을 지닌 지역으로 바라보는 지역지리적 접근이다. 두 번째는 장소를 인간 실존의 근원으로 보는 인본주의적 접근이다. 이 접근은 장소를 세계 내 존재로서의 인간이 실존을 위해 뿌리내림으로써 내부자로서 진정성 있게 살아가는 토대로 본다. 세 번째는 사회 구성론적 접근으로, 장소는 이미 만들어진 고정된 사물이 아니라 다양한 사회적 관계를 통해 형성되는 과정이라고 본다. 이 관점에서 장소란 사회적으로 구성되는 것, 즉 사회적 공간이다.¹²⁾

장소에 대한 개념정의는 간단한 듯 하면서도 매우 복잡하기도 한데, 본고에서 중요한 의미를 지니는 것은 위 두 번째의 ‘인본주의적 접근’이다. 인본주의적 지리학에서 말하는 ‘장소’는 ‘사람들이 의미 있게 만들어온 공간’이자 ‘사람들이 애착을 갖게 된 공간’이다. 간단하게 말해서 ‘장소’란 ‘의미 있는 곳’을 가리키는데, 존 애그뉴(John Agnew)는 ‘의미있는 곳’으로서의 장소의 기본적 특징을 1. 위치(location) 2. 현장(locale) 3. 장소감(sense of place)으로 요약한 바 있다.¹³⁾ 에드워드 렐프(Edward Relph)는 《장소와 장소상실》에서 장소의 특성에 시각성(장소는 우리가 볼 수 있는 경관을 가진다), 장소가 불러일으키는 것으로 추정되는 공동체 의식, 장소에 대한 애착 형성과 관련된 시간 의식, 그리고 ‘뿌리내림’의 가치를 포함시켰다.¹⁴⁾

‘장소’를 ‘사람들이 애착을 갖게 된 공간’이라고 정의할 때, 장소의 첫 번째 사례로 꼽을 수 있는 곳은 바로 ‘집’이다. 지리학자 이 푸 투안은 모든 스케일에서의 ‘장소 만들기’는 일종의 집 같은 편안함(homeliness)을 생산하는 것으로 보인다고 주장했다. 집은 사람들이 애착과 뿌리내림의 감정을 느끼는 본보기적인 장소이다. 철학자 바슐라르(Gaston Bachelard)는 《공간의 시학》에서 집을 ‘최초의 세계’ 또는 최초의 우주로서 작동하는 태고의 공간으로 간주했으며, 따라서 집은 우리가 다른

12) 팀 크레스웰, 심승희역, 《장소》, 시그마프레스, 2012, 역자서문, ix쪽의 내용.

13) 팀 크레스웰, 앞의 책, 9쪽.

14) 에드워드 렐프, 김덕현 외 옮김, 《장소와 장소상실》, 논형, 2005, 79~96.

외부의 모든 공간을 이해하는 틀을 형성한다고 보았다. 하지만 페미니스트들은 이 같은 근본적 장소로서의 집에 대한 사고에 이의를 제기해왔다. 질리언 로즈(Gillian Rose)는 집이 억압받는 중심장소라고 주장하는 페미니스트에게 있어 집이 궁극적인 장소감을 부여한다는 인본주의 지리학자들의 주장을 지지해야 할 이유는 없다고 말했다.¹⁵⁾

사람이 애착을 갖게 되는 공간으로서의 '집'과 그에 대한 페미니즘적 입장에서의 문제제기는 모두 《카페 튀미에르》의 '장소'를 해석하는데 있어 매우 중요한 의미를 지닌다. 그러면 영화 속에 나오는 장소를 살펴보기로 하자. 본래 요코의 고향은 군마현(群馬縣)에 있는 다카사키(高崎)라는 곳으로, 도쿄에서는 기차로 한 시간 가량 걸린다. 요코는 어릴 때 여기서 자랐으나, 어린 시절 부모가 이혼하는 아픔을 겪었다. 계모와 사이가 나쁘지는 않지만, 특히 도쿄에 나와서 혼자 살면서는 형식적인 관계만 유지하게 된다. 다카사키의 고향집은 요코에게 있어 '최초의 세계'였으며 자기 정체성을 형성한 가장 근본적인 장소였을 것이다. 하지만 어린 시절의 가정은 깨어졌고, 혼자 외지에서 살아가고 있기 때문에 요코는 이곳에 대해서 점차 장소감을 잃어가고 있다.

진정한 장소감이란 자신이 내부에 들어가 있다는 느낌이며, 개인으로서 그리고 공동체의 일원으로서 자기 장소에 속해 있다는 느낌이다. 이 소속감은 곰곰이 생각해 보지 않아도 알 수 있는 것으로, 집이나 고향, 혹은 지역이나 국가에 대해서 느끼는 감정일 것이다. 장소감은 개인의 정체성에 중요한 원천을 제공하고, 이를 통해 공동체에 대해서도 정체감의 느낄 수 있는 것이다.¹⁶⁾ 영화 속에서 요코가 장소감을 느껴야 할 곳은 고향집이지만, 가족의 해체로 인해 그녀는 그곳에서 장소감을 느끼지 못한다. 그녀는 가족과 같이 살지 않지만, 늘 가족을 그리워한다. 그리고 가족에 대한 그리움은 영화 속에서 요코가 그토록 먹고 싶어 하는 '감자조림'에 대한 집착을 통해 표현되고 있는 것이다.

요코가 살고 있는 곳은 미노와바시(三ノ輪橋)라는 곳으로 노면전차 도덴(都電)이 다니는 곳이다. 도덴은 100년 이상의 역사를 가진 오랜 대중 교통수단으로, 현재는 미노와바시(三ノ輪橋)와 와세다(早稻田)를 잇는 구간만 남아있다. 하지메가

15) 이 푸 투안, 바슐라르, 질리언 로즈의 언급은 팀 크레스웰, 앞의 책, 38~40에서 정리.

16) 에드워드 렐프, 앞의 책, 150쪽.

경영하는 고서점은 짐보초(神保町)에 있으며, 화면 속에 자주 나오는 하천 위 철교는 오차노미즈(御茶の水)역으로, 짐보초에서도 가까운 위치에 있다. 요코는 미노와 바시에 살고 있지만, 혼자 살기 때문에 집에 대한 애착이 그다지 크지는 않다. 다다미방의 분위기는 대체로 어둡게 표현된다. 이와 반대로 하지메의 고서점이 있는 짐보초나 오차노미즈는 밝게 표현된다. 하지메에게 의지하고 있는 요코의 심정이 장소감으로 표현되고 있는 것이다.

앞서 언급한 것처럼 장소감은 소속감과 연결되는데, 우리는 주변에서 장소를 보다 고유하고 가시적이며 공지와 소속감을 제공하는 곳으로 만들기 위해 노력하는 경우를 종종 볼 수 있다. 데이비드 하비는 이를 '문화유산'과 결부지어 설명한 바 있는데, 이곳에서는 과거와 장소에 뿌리내린 감정이 지역민과 관광객의 소비를 위해 제공되며, 도시 지역은 문화유산 지역으로 정화되고 마케팅되는 것이다. 또한 하비는 장소가 종종 '집합적 기억의 현장'으로 보인다고 주장했는데, 이것은 한 집단의 사람들을 과거와 연결시키는 기억을 구성함으로써 정체성이 창조되는 장소를 말하는 것이다. 장소란 자연스럽게 어떤 기억이 부착되는 것이 아니라 장소에 대한 기억들이 서로 경합하는 영역이 되는 것이다.¹⁷⁾

도린 메시는 〈지구적 장소감〉이라는 글에서 '장소감의 추구'를 반동주의적이라고 비판하는 사람이 생겼다는 점을 지적하고 있다. 지역 주민들을 중심으로 한 '장소감의 추구'는 결국 기득권을 옹호하고 새로운 이주자들을 배척하는 형태로 진행되었기 때문이다. '반동적' 장소 개념이 문제성을 갖게 되는 것은 '장소'가 단일하고 본질적인 정체성을 갖고 있다는 사고에서 비롯한 것이다. 하지만 장소가 '집합적 기억의 현장'이라는 점을 상기해보는다면, 장소의 정체성이 모든 사람이 다 공유하는 단 하나의 장소감이 될 수 있는 것은 아니다. 예컨대 베이징의 천안문광장은 1919년 5.4 운동이 일어났던 곳이자 1949년 중화인민공화국 수립 선포식이 열렸던 곳이기도 하며, 1966년 문화대혁명 당시 100만 홍위병 집회가 열렸던 곳이기도 하지만, 1989년 6.4 천안문사건이 일어났던 곳이기도 한 것이다. 중국의 미래에 대한 희망과 환희와 좌절이 공존하는 곳일 뿐 아니라 마찬가지로의 역사적 사건이라 해도 각각의 입장에 따라 서로 다른 기억이 병존하는 장소인 것이다.

도린 메시는 장소에 독특성을 부여하는 것은 오랫동안 내면화된 역사가 아니라,

17) 팀 크레스웰, 앞의 책, 96~99쪽.

사회적 관계의 특정한 배치에 의해 그리고 특정 위치에서 사회적 관계가 함께 만나 얽히면서 형성된다고 하여 장소에 대한 대안적 상상을 제시한 바 있다.¹⁸⁾

‘장소감’이 주는 심리적 안정감은 ‘이동’이라는 요소에 의해 끝없이 도전받고 있는 개념이기도 하다. 사람은 심리적으로 늘 안정적인 장소를 희구하지만, 사람의 삶은 항상 이동해야할 운명에 처하게 되어있기 때문이다. ‘이동’은 인류가 생겨난 이래로 지금까지 끊임없이 계속되어 왔으며, 특히 교통수단이 발달하고 정치, 경제적 변동성이 높아진 근대에 와서는 더욱 빈번해지고 있다. 근대사회의 인구이동은 식민지배와도 밀접한 관련이 있는데, 일제 강점기 일본의 군인과 공무원, 상인 등이 조선이나 타이완 등으로 건너왔고, 식민지인들도 유학이나 돈벌이 등의 목적으로 일본으로 건너갔으며, 토지조사 등으로 땅을 빼앗긴 식민지인들이 만주등지로 개척지를 찾아간 것이나, 징용으로 전선에 끌려가야 했던 것 등이 정치, 경제적 변동으로 인한 이동의 구체적 사례이다.

식민지 조선의 상황을 탁월하게 묘사한 작가 염상섭의 〈만세전〉은 착종된 장소감의 구체적 사례를 보여준다. 〈만세전〉에는 조선에 있는 아내가 위독하다는 연락에 정기시험도 치지 못하고 급거 귀국하는 유학생이 도중에 일본의 카페에 들러 젊은 여성들과 농지꺼리를 하는 내용이 많은 부분을 차지한다. 주인공 이인화의 눈에 병든 아내의 초라한 모습은 바로 조선의 표상이며, 그런 까닭에 애초에 이 작품의 원제목이 〈묘지〉였던 것이 아닌가. 아무튼 이인화 같은 인물은 당시 식민지에서 어렵지 않게 찾아볼 수 있었을 법한데, 이미 도시의 리듬에 맞춰진 그들의 생활감각은 식민지의 농촌적 상황에는 더 이상 맞지 않게 되어 버렸던 것이다. 고향인 조선에는 적용할 수 없게 되고, 오히려 도쿄가 고향이 되어 버린 상황이 된 것이다.¹⁹⁾

18) 팀 크레스웰, 앞의 책, 100~107쪽.

19) 일본과 타이완 작가의 작품을 통해, 식민지 타이완으로 온 일본인과 일본으로 유학 간 타이완인들에 대한 묘사를 분석한 주후이주(朱惠尼)의 논문에 의하면, 타이완에 와 있던 일본인들은 어느 순간 조국에게 버림받았다는 느낌을 받으면서 불안과 고독에 빠진 반면, 도쿄로 유학 간 타이완인들은 선진화된 생활과 문화를 향유했지만 민족적 열등감을 떨쳐 버릴 수 없었기 때문에 그리던 고향으로 돌아왔지만 오히려 도쿄를 그리워하게 된다. 타이완 작가 장원환(張文環)의 〈아버지의 요구(父親的要求)〉 이외에 우용푸(巫永福)의 〈머리와 몸(首與體)〉, 왕나오(翁鬧)의 〈잔설(殘雪)〉, 〈도쿄 교외의 유랑인 거리(東京郊外浪人街)〉 등의 유학생 소설에는 이와 비슷한 스토리들이 나오는데, 다양한 도쿄생활과 봉건적이고 낙후된 타이완을 대비시키면서 도쿄생활에 대한 그들의

식민통치와 전쟁, 냉전시대의 독재정치 등 20세기의 정치경제적 상황은 계속해서 사람들을 '이동' 시켰고, 이주자(移住者)에게 있어 모국-타국, 고향-타향, 도시-농촌 등과 같은 두 공간 사이의 거리감은 늘 존재해왔던 것이다.

영화 속에서 요코의 집필 대상이 되는 장원예(江文也, 1910~1983)라는 인물 역시 〈만세전〉의 모던보이 이인화와 유사한 역사적 맥락을 갖고 있다. 장원예는 일본에 와서 교육받고 활동한 타이완 출신 음악가로, 1936년 〈타이완 무곡〉으로 베를린올림픽 국제 음악콩쿠르에서 특별상을 수상하기도 했다.²⁰⁾ 요코는 예전에 장원예가 즐겨 갔다는 고서점에 가보기도 하고, 장원예의 가족을 인터뷰하기도 한다. 또 그녀는 하지메와 함께 장원예가 즐겨 갔다는 재즈카페 '다트'를 찾아간다. 옛날 지도를 보아가며, 그 지역 커피숍의 주인에게 물어보가면서, 그들은 긴자(銀座)에 있었다는 옛날의 그 찻집을 찾아간다. 물론 '다트'는 이제 그 자리에 없다. 요코는 지도를 통해 위치를 확인한 후 건물 사진만 몇 장 찍고 만다. 하지만 물질적 장소가 사라졌다고 해서 그 장소기억마저 사라진 것은 아니다.

이들이 카페 '다트'를 찾아가는 행위는 매우 중요한 의미를 지닌다. 타이완 출신 장원예가 도쿄에 남겨놓은 흔적은 혼종성을 지니는 것이며, 요코는 이런 혼종적 공간을 자신의 장소로 만들어 가고 있는 것이다. 그런 면에서 영화 속 요코의 직업이 '작가'로 설정된 것은 매우 중요한 의미를 지니는 것인데, 장원예의 행적은 장차 요코의 책에서 복원될 것이다. 경계를 넘나드는 이동이 빈번해진 글로벌 시대에도

애정을 드러내는 것이다. 도쿄에서는 밤새 술 마시고 낮에는 커피도 마시며 오페라를 감상하고 백화점 쇼핑을 즐기는 등 근대적 경험을 할 수 있었던데 반해 고향 타이완에서는 단조롭고 무료한 생활, 봉건적인 전통 가정을 꾸려야 하는 결혼제도에 속박된 삶을 살아야 했던 것이다. 주후이주, 〈공간치환과 고향 상실의 근대적 경험〉, 박광현, 이철호 엮음, 《이동의 텍스트 횡단하는 계곡》, 동국대학교 출판부, 2011, 152, 161쪽.

- 20) 장원예는 일본에서 활동하다가 1938년 경 중국대륙으로 가서 베이징사범대학 교수를 지내면서 공묘 제사음악을 현대 관현악으로 편곡한 〈공묘대성악장(孔廟大成樂章)〉과 〈향비전(香妃傳)〉 등의 작품을 만들었다. 1950년에는 티엔진의 중앙음악학원 교수를 지내면서 타이완 민간음악을 정리하여 〈떡라침류(汨羅沉流)〉와 같은 작품을 만들었다. 1962년에는 정성공(鄭成功)의 타이완 수복 300주년을 기념하여 〈제4교향곡〉을 썼다. 1957년 반우과투쟁 시기에 비판의 대상이 되었다가, 1976년 문혁이 종결되면서 명예 회복 되었다. 타이완, 일본, 중국에서 활동한 그는 아이덴티티적으로 매우 복잡한 인물임에 틀림없으나, 이 영화에서는 타이완과 일본의 관계에서만 다루어지고 있다. 許雪姬, 《台灣歷史辭典》, 行政院文化建設委員會, 2006, 305쪽.

요코는 자신의 장소를 지켜내려고 노력하고 있는 것이다. 여기에서 다시금 도린 메시의 글로벌 시대의 장소감에 대한 언급을 잠시 인용해본다.

사실 그것(장소:인용자)은 일종의 만남의 장소이다. 그렇다면 장소를 경계를 가진 영역으로 사고하는 대신, 사회적 관계와 이해의 네트워크 속에서 유기적으로 연관된 순간으로 상상할 수 있다. 그러나 그런 관계, 경험, 이해의 많은 부분은 우리가 거리든, 지역이든, 대륙이든 장소 그 자체로 정의하게 되는 순간의 스케일보다 훨씬 큰 스케일에 토대하여 형성된다. 그리고 이것은 외향화된 장소감을 가능하게 하는데, 그것은 장소와 더 넓은 세계와의 연계에 대한 의식을 포함하고 있으며, 이것이 지구적인 것과 지역적인 것을 적극적으로 통합한다.²¹⁾

IV. 혼종적 정체성을 향하여

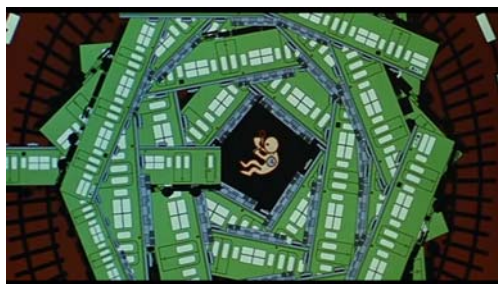
1989년 베니스영화제에서 황금사자상을 수상한 《비정성시》는 2.28사건이라고 하는 국가폭력을 그려내 정치적 금구를 타파한 영화로도 유명하지만, 다른 한편으로는 여성을 정치적으로 무능하고 소극적인 존재로 그렸다는 비판에 직면하기도 했다. 《호남호녀》(1995)에서도 종하오둥(鍾皓東)과 함께 대륙으로 간 장비위(蔣碧玉)는 《비정성시》속 관메이(寬美)의 형상보다 진일보한 것은 분명하지만, 아무래도 “여필종부(女必從夫)”의 느낌이 강하다. 그 이전에 만들어진 《동년왕사》(1985)나 《연연풍진》(1986)의 여성 형상은 훨씬 더 정적이다.

이른바 ‘역사 삼부작’을 비롯한 허우샤오셴의 영화들은 20세기 타이완의 격동의 역사와 민중의 삶을 그린 것으로 유명하지만, 영화의 전면에 드러나는 역사적 상흔의 배경이 되는 것은 늘 타이완의 ‘가족’이었다. 《비정성시》가 20세기 국민국가와의 길항 관계 속에서 ‘가족’을 그려냈다고 한다면, 《동년왕사》는 대륙에서 이주해온 외성인 가족의 타이완 정착기를 그렸고, 《연연풍진》은 고도 경제성장의 그늘에 가려진 ‘가족’과 슬픈 사랑의 이야기를 그린 셈이다. 가족을 배경으로 이야기를 전개하다보니, 가족의 구성요소로서의 주부나 여성의 모습은 늘 고정적으로 그려지게 된 것이다.

21) 크레스웰, 앞의 책, 107~108쪽.

《비정성시》나 《동년왕사》, 또는 《연연풍진》 속에서는 근대적 가족의 모습이 유지되는데 반해 《카페 뤼미에르》는 결혼과 출산에 의해 지지되던 근대적 가족이 해체된 후의 '대안가족'의 문제를 그리고 있다. 결혼, 출산, 가사 등을 부담으로 생각하지 않는 여주인공 요코의 형상은 허우샤오셴의 80년대 영화들과 비교했을 때 분명히 적극성을 보여주고 있다. 그녀는 도쿄 시내에서 장원예의 행적을 찾아다니는 행위를 통해 스스로 혼종공간을 만들어내어 거기에서 장소감을 찾으려 하는 것이다. 아울러 그녀는 미혼모로서의 운명을 홀로 감당하려는 것을 통해 스스로 주체로 일어서려 하고 있는 것이다. 그리고 이러한 요코의 행위는 근대 이후 줄곧 외세의 지배를 받아온 타이완인들의 혼종적 정체성 수립과 문맥이 서로 닿아 있는 것이다.

영화를 보는 내내 떠나지 않던 생각 중 하나는 바로 제목이 갖는 알레고리적 함의에 관한 것이었다. 중문제목 《카페이스팡》의 한자표기는 '珈琲時光'이다. '커피'라는 뜻의 한자어로 중국어 '咖啡'가 아닌 일본어 '珈琲'가 사용되고 있는 것은 제목부터 매우 혼종적이라는 것을 의미한다. 물론 '時光'은 중국어일 것이다. 중국어 단어 '時光'에는 '시간'이라는 뜻이 있고, 또 '세월'이라는 뜻이 있다. 만약 '시간'으로 풀어본다면, 이는 '커피를 마시는 시간', 즉 장원예 관련 장소를 탐색하기 위해 커피숍에 들어간 요코와 하지메가 함께 보낸 시간을 말하는 것이며, 이를 통해 예전 장원예가 도쿄에서 커피 마시던 기억을 재현해내고 있는 것을 말하는 것이다. 다른 한편으로 '세월'이라는 해석도 가능한데, 회중시계, 철도, 커피숍 등으로 표상되는 근



대 이후 100여 년간의 타이완, 혹은 일본이 거처온 세월, 즉 시간의 집적으로서의 세월을 의미하는 것으로 해석될 수도 있는 것이며, '세월'이라는 키워드는 영화 속 하지메가 경영하는 '고서점'의 이미지에 정확하게 들어맞는다.

그렇다면 영문부제인 《카페 뤼미에르》는 무슨 의미인가. 왜 '뤼미에르'인 것일까. 불어 Lumière의 본원적 의미는 '빛'이다. '빛'은 근대의 본질을 의미하는 것이며, 영화라는 예술을 가능케 하는 과학적 장치이자, 하나의 전제이기도 하다. 아울러 우리는 Lumière라는 단어에서 시네마토 그래프를 발명한 프랑스 뤼미에르형제를 떠

올리지 않을 수 없는 것이다. 뤼미에르형제가 찍은 최초의 영화 《시오타역에 도착하는 기차》(1895)에 기차가 등장했던 사실을 상기한다면, 《카페 뤼미에르》에 자주 등장하는 기차의 형상은 ‘영화의 시원(始原)’이라는 이미지와 영화계 선배 오즈 야스지로를 연결하여 존경의 염을 표하고자 하는 허우샤오셴의 ‘헌정의 방식’으로 볼 수 있는 것이 아닐까. 오즈 야스지로가 1953년 《도쿄 이야기》에서 그리려 했던 것이 산업화 되어가는 일본사회 내 도쿄와 시골 간의 거리감에 있었다고 한다면, 허우샤오셴이 2003년 《카페 뤼미에르》에서 그리려 한 것은 글로벌화 해가는 현대사회 내 도쿄와 타이완 간의 거리감이었다 할 수 있을 것이다. 그런 면에서 공간적 거리감과 사람 간의 감정을 표현하고자한 《카페 뤼미에르》는 《도쿄이야기》의 글로벌 시대 버전인 셈이다.

영화 속 인물 하지메는 전철 오타쿠이다. 그는 늘 일을 마치고 마이크와 녹음기를 들고 전철역을 다니면서, 전철의 ‘소리’를 녹음한다. 영화 속에서 하지메가 요코에게 자기가 그린 그래픽 화면을 보여주는 장면이 있다. 겹겹이 쌓인 전철의 차량이 나선형 계단을 이루고 있는 가운데 아기가 누워있다. 마치 전철의 태내와 같다. 하지메는 마이크와 MD녹음기를 갖고 누워있는 그 인물이 바로 자기라고 말한다. 하지메(肇)라는 이름에는 ‘시작’이라는 뜻이 있다. 하지메의 전철에 대한 집착과 허우샤오셴의 영화적 행위가 오버랩 되고 있다. 전철에 집착한다고 하는 것은 무얼 의미하는가. 기차가 근대화의 상징이자 국민국가의 상징이라면, 전철은 도시의 상징이다. 기차는 ‘국토’를 종단 혹은 횡단하지만 전철은 ‘도시’를 순환한다. 대도시에는 대부분 전철이 놓여있고, 동일한 매뉴얼로 진행되는 전철은 국적이 다른 도시인을 하나로 엮어내는 장치인 것이다. 전철은 영화의 관객을 서사 속으로 끌어들이는 역할을 한다. 《연연풍진》 등 허우샤오셴 영화에 빠지지 않고 등장하던 기차가 전철로 대체되고 있는 것을 통해서 이 영화가 글로벌시대를 표현하고 있음을 알 수 있다. 감독으로서도 혼종적 관계맺기를 하고 있는 셈이다.

오즈 야스지로는 1903년 12월 12일에 태어나 1963년 12월 12일에 사망했다. 오즈탄생 100주년 기념 헌정영화로 만들어진 《카페 뤼미에르》는 2003년 12월 12일 일본 도쿄 유락초(有樂町)의 아사히(朝日)홀에서 상영되었다.

【參考文獻】

- 前野みち子外編, 《侯孝賢의 詩學と時間のプリズム》, あるむ, 2012.
- 林建光, 〈東京의 憂鬱 : 《珈琲時光》與記憶의 策略〉, 《中外文學》, 第36卷 2期, 2007.
- 孫松榮, 〈複訪電影의 幽靈效應: 論侯孝賢의 《珈琲時光》與《紅氣球》之‘跨影像性’〉, 《中外文學》, 第39卷 4期, 2010.
- 張小虹, 〈身體-城市的 淡入淡出 : 侯孝賢與《珈琲時光》〉, 《中外文學》, 第40卷 3期, 2011.
- 강진구, 〈국제결혼과 혼혈의 탄생 — 최정희의 《끝없는 낭만》을 중심으로〉, 《현대문학의 연구》 제 45권, 2011.
- 김광기, 〈양가성, 애매모호성, 그리고 근대성〉, 《한국사회학》 제37집 6호, 2003.
- 호미 바바, 나병철역, 《문화의 위치》, 소명출판, 2002.
- 데이비드 허다트, 조만성역, 《호미바바의 탈식민적 정체성》, 엘피, 2011.
- 네스트로 가르시아 칸클리니, 이성훈역, 《혼종문화》, 그린비, 2011.
- 이화인문과학원편, 《문화 혼종과 탈경계 주체》, 이화여자대학교 출판부, 2013.
- 피터바크, 강상우역, 《문화 혼종성》, 이음, 2012.
- 팀 크레스웰, 심승희역, 《장소》, 시그마프레스, 2012.
- 에드워드 켈프, 김덕현외 옮김, 《장소와 장소상실》, 논형, 2005.
- 조앤샤프, 이영민 박경환 옮김, 《포스트식민주의의 지리》, 여이연, 2011.
- 박광현, 이철호외음, 《이동의 텍스트 횡단하는 제국》, 동국대학교 출판부, 2011.
- 許雪姬, 《台灣歷史辭典》, 行政院文化建設委員會, 2006.

【中文提要】

主人公自由作家陽子(Yoko), 獨自在東京生活. 陽子回到家鄉告知母親自己懷了台灣男朋友的孩子, 但是她沒有結婚的打算, 選擇自己當單親媽媽, 獨自撫養孩子. 聽了陽子的話, 父母覺得震驚之余, 也難掩擔憂之情. 她和經營古書店的肇(Hajime)維持著不錯的友誼. 陽子最近想調查的人物是殖民地時期台灣出生活躍于日本的音樂家江文也. 她在東京四處尋找江文也的足跡進行實地考察. 某一天, 陽子的父母爲了參加同事的葬禮來到東京, 順便來陽子家看望她. 陽子當著父親和繼母的面, 告知她自己沒有結婚的計劃, 想要獨自撫養

孩子。某天陽子乘坐火車時睡著了，當她醒來時發現肇在她身邊守護著。最後電影以兩個人在兩列火車中交錯而過的場景而結束。

電影中值得稱道的‘事件’是陽子的‘懷孕’，問題是為什麼要把懷孕設定成與臺灣人結合的混血兒？這種‘混血’從殖民主義的角度可以看成是帝國主義勢力對殖民地(女性身體)侵犯的結果。侯孝賢把過去一時是帝國主義與殖民地的日本與台灣的混血問題安排到前面。這是一種嶄新的嘗試。但是，《咖啡時光》中男方是台灣人而女方是日本人，他們之間也沒有誰強迫誰的問題。這種情況裏男性與女性是同等的，日本與台灣的歷史關係沒有產生任何的影響。陽子的父母也沒有辦法責備女兒的錯誤，只能表達和焦急擔憂。陽子與肇也只能是互相互有好感，卻不能進一步發展為男女朋友。電影中人際關係全部是‘兩價的’(ambivalent)與‘混合的’(hybrid)。

人文主義地理學上來說‘地方’是‘為人建立的有意味的空間，是人們充滿依戀的空間’。John Agnew所指的‘有意義的地方’所具備的基本特徵如下：1.位置(location) 2.現場(locale) 3.地方感(sense of place) 。

‘地方感’是指人們對地方有主觀性和感情的熱愛。電影《咖啡時光》中‘地方’問題設定於‘移動性的世界’中。‘移動性的世界’設定在陽子與台灣男子之間，基礎是日本與台灣，有向中國大陸和泰國擴展的可能性。陽子也在移動性很强的國際世界中選擇了自己可以立足的地方，放棄了台灣男子。

台灣出生的江文也活躍於日本，1936年他以管弦樂曲《台灣舞曲》在柏林奧林匹克音樂比賽中獲得特別獎。陽子去了江文也過去經常喜歡光顧的古書屋，也採訪了江文也的家人。陽子和肇尋找江文也光顧的‘dart’爵士咖啡廳。台灣出身的江文也在東京留下的痕跡是帶有混種性的，陽子在這種混種性空間創造自己的地方。雖然‘dart’現在不在那個位置，因為說那個物質地方消失了，其實那個地方並沒有在記憶中消失。把陽子的職業設定成作家很是意味深長的。江文也的地方記憶也在陽子的作品中得到還原。

陽子在東京市內尋找江文也的蹤迹是復原江文也已經消失的地方性的行為。陽子創造了混種性空間，是要在那裡尋找自己的地方感。同時，她在承擔自己單親媽媽命運的同時，還要站起來。陽子的決斷強調了移動性高且全球化世界的地方以及地方感的重要性。這部電影中充滿了圍繞陽子的不明朗的空間。雖

然是兩價性和混種性的空間,但並不是Homi Bhabha提出的‘顛覆’發展的。以維持兩價性的狀態并樹立‘混種主體性’而進步。

【主題語】

타이완, 타이완 영화, 도쿄, 허우샤오셴, 오즈 야스지로, 카페 뤼미에르, 포스트-식민주의, 가족, 혼종성, 장소, 장소감, 혼종적 정체성

투고일: 2014. 4. 15 / 심사일: 2014. 4. 20~5. 5 / 게재확정일: 2014. 5. 10