기억으로서의 영상매체와 기억산업의 문화콘텐츠
- 중국 6세대 영화의 대항기억을 중심으로 -

Cultural Contents of Image Texts and Memory Industry as the Memory
- Focused on the Counter Memory of the Sixth Generation Chinese Movies -

김계환
성균관대학교 동양철학과

Gye-Hwan Kim(muhayu@naver.com)

요약

문화콘텐츠가 문화산업의 중심으로 부상하면서, 콘텐츠와 이를 활용한 문화산업에 대한 관심이 어느 때보다 높다. 문화는 기억을 중심으로 이루어지며, 기억을 배제한 문화란 존재할 수 없다. 기억은 개인의 차원을 넘어 집단적, 사회적 기억으로 작용한다. 또한 문화는 기억을 담지할 매체를 필연적으로 요구하는데, 최근의 영상텍스트는 새로운 기억매체로서 주목받고 있다. 이러한 점에서 이 논문은 사회·문화적 기억으로서 '기억'의 의미를 탐색해 보고, 중국 6세대 영화를 중심으로 사회·문화적 기억과 그것을 담지해내는 영상텍스트의 기억복원의 의미를 분석하는 데 초점을 두었다. 또한 '대항기억'으로서 '개인기억'의 문화적 의의를 탐색하고, 이를 통해 기억산업과 콘텐츠의 접합 가능성을 찾아보는 시도를 모색했다. 6세대 영화를 주목한 이유는 중국 당국이 제시하는 '공식기억'에 대항하며 '지하'에서 만들어졌던 이들 영화가 국제적인 영화제에서 괄목한 만한 성과를 획득해 나가고 있기 때문이다.

■ 중심어 : | 기억 | 문화 | 사회 · 문화적 기억 | 중국 6세대 영화 | 문화산업 |

Abstract

As cultural contents are rising to the surface, the contents and interests regarding the industries that utilize the culture become higher than any other times. Culture is performed with memory, and the culture that excludes memory cannot exist. The memory exceeds a dimension of the individual and operates with an assembled and social memory. Furthermore the culture requires media to put memories inevitable. Therefore, recent image texts are coming to the attention as new storage media. So this essay analyzed the meaning of 'memory' as social-cultural memory by putting the sixth generation Chinese movies to the center and restoration of image text that puts memory in it. And also, I examined the cultural meanings of 'individual memories' as the 'counter memory' and tried to find the possibility of junction between memory industry and the contents. I focused on the sixth generation Chinese movies because these movies made remarkable progresses in the international film festivals though they were made in 'underground' by objecting to 'official memory' proposed by the Chinese government.

■ keyword : | Memory | Culture | Social-Cultural Memory | Sixth Generation Chinese Movies | Cultural Industry |

접수번호 : #081230-009
접수일자 : 2008년 12월 30일
심사완료일 : 2009년 02월 17일
교신저자 : 김계환, e-mail : muhayu@naver.com

I. 서 론

기억이란 무엇일까? 단순히 과거에 경험했던 일을 떠올리는 것이 기억일까? 아니면 과거의 경험을 되새기며 그것을 현실의 행위에 반영하거나 혹은 현실의 상흔을 치유하고자 하는 것이 기억일까? 기억은 개인의 정신작용인가, 집단의 산물인가? 기억이라는 것- 우리는 이것을 명확히 정의내리기는 어렵다. 그러나 분명한 것은 기억이란 다분히 개인의 경험, 즉 개인적 체험에 의존한다는 사실이다. 그 체험이 행幸이든 불행不幸이든 누구나의 삶 속에는 기억이라는 것이 도사리고 있다. 그리하여 우리는 기억의 작용으로 역사문화를 만들게 되고, 그것은 축적된 기억의 집하장으로 우리에게 다가온다.

기억 없는 문화란 존재할 수 없다. 문화는 '기록된 기억'으로 전승된다. 문화는 변화무쌍한 일상 저편에서 중요한 것은 기억해내고, 안정적이지 못하고 우연적인 것은 망각함으로써, 개인과 공동체가 이용할 수 있는 하나의 의미 세계를 세우는 기억의 능력을 통해 존재의 바탕을 얻는다[1]. 요컨대 문화는 기억을 중심으로 이루어지며, 개인의 기억을 넘어 집단의 기억, 사회의 기억으로 작용한다. 우리는 이를 통상 '집합기억', '사회적 기억', '문화적 기억', '대중기억' 등으로 부른다.

이러한 '기억'은 기억의 개인 심리적 현상을 넘어 집단의 문화를 가능하게 하는 필수적 인지능력으로서의 기억이다. 사회·문화적 기억은 집단의 정체성과 밀접한 연관성을 지닌다는 점에서 추상적, 보편적 지식으로서의 역사적 지식과 구분되며, 산발적으로 저변을 흐르는 기억을 포괄한다는 점에서 의식적으로 조직화된 전통과도 다르다[2]. 문학텍스트, 혹은 영상텍스트에서의 개인적 체험이 개인적 체험을 넘어 보편성을 획득하는 것은 바로 이러한 기억의 특성 때문이다.

문화가 과거와 현재를 아우르며 유구한 역사적 특성을 지닌 집단의 산물이라고 보았을 때, 문화는 그것을 '기억'하려는 것과 '보존'하려는 것의 양가적 성격을 지닌다. 그리하여 문화는 기억과 보존을 기록해줄 특정 매체를 필연적으로 요구한다. "매체가 곧 메시지다"는 마샬 맥루한Marshall McLuhn의 진단을 빌리자면, 현대의 문화적 기억 매체의 주류는 영상의 기록이 될 것이다. 과거에는 문자기억에 주로 의존해왔던 전통적 기억의 매체가 현대에는 기술적 매체가 생산하는 영상기억으로 무게중심이 옮아가는 것도 이 때문이다. 또한 문화콘텐츠 산업이 새로운 문화산업을 이끌 태풍의 눈으로 부상하고 있는 지금, 영상매체의 첨병 역할을 자임해온 영화는 앞으로도 문화산업의 주류 자리를 유지할 것임은 이견의 여지가 없어 보인다.

이러한 점에 비추어 본고는 사회·문화적 기억으로서 '기억'의 의미를 탐색해 보고, 중국 6세대 영화를 중심으로 기억의 정치학과 그것을 담지해내는 영상텍스트의 기억복원의 의미를 분석해 본다. 또한 '대항기억'으로서의 '개인기억'의 문화적 의의를 탐색하고, 이를 통해 기억산업과 문화콘텐츠의 접합 가능성을 찾아보는 시도를 전개할 것이다.

II. 본 론

1. 문화학, 문화정치학에서의 기억

기억이 문화학의 주요 테제로 연구되기 시작한 것은 1980년대 말부터이다. 독일의 사회학자 알레이다 아스만A. Assmann과 얀 아스만Jan Assmann이 중심이 된 기억 연구는 '기억'을 문화학의 중심 테마로 부각시켰다. 특히 얀 아스만은 문화학적 관점을 통해 기억에 관한 획기적인 착안점을 제시한 학자로 꼽힌다. 그는 '문화적 기억'이라는 개념으로 우리에게 낯익은 고고학자인데, 그에 따르면 개개인은 공동의 규칙과 가치에 구속되어 있는 한편 과거에 대한 공통적인 기억을 지니고 있다. 그 결과 개개인은 공동의 지식과 공동의 자아상을 갖게 된다. 아스만은 이러한 공동의 지식과 자아상을, 개개인이 서로를 '우리'라는 집합 명사로 부를 수 있게 만드는 '연결 구조'라고 칭하고 있다[3].

이러한 기억은 사회 집단의 정체성 수립에 중요한 역할 담당하게 되는 데, 한 집단이 갖는 기억의 공유는 집단 정체성 형성의 근간이 되기 때문이다. 기억의 사회적 성격을 강조하며 집단이 공유하는 '집합기억 collective memory'이라는 개념을 처음으로 제기한 학

자는 프랑스의 사회학자 알박스M. Halbswach에 의해서다.

알박스는 어떻게 사람들이 집단으로 결속될 수 있는가라는 문제에서 기억의 공통성에 주목했다. 알박스에 따르면 절대적으로 고독한 개인에게는 기억이 가능하지 않다. 왜냐하면 기억은 사회화의 과정 속에서 생기기 때문이다. 알박스는 집단의 구성원들이 공유하는 기억을 사회적 기억, 혹은 집단(집합)적 기억이라고 부르고 있다[4].

알박스는 집합기억을 개인적 기억과 대조되는 용어로 정의했지만, 이들은 서로 연관되는 개념이다. '무엇이 기억할 만한 것'인지 서로 공유하는 까닭은 자신이 속한 집단의 가치와 태도를 내면화했기 때문이다. 따라서 '사회적 기억'이라는 용어의 등장 역시, 알박스가 주장하는 집합기억의 또 다른 이름으로 인식된다. 사회적 기억이란 기억이 형성되는 사회적 과정으로 기억이 실천되는 장이라고 볼 수 있다. 그러므로 사회적 기억은 다중적이고 일시적이고 컨텍스트적인 성격을 띤다[5].

1990년대 들어 본격적으로 활성화되기 시작한 기억연구는 집합기억 외에도 사회적 기억, 문화적 기억, 대중기억 등 유사한 용어가 등장하였는데 학자에 따라 용어를 구별하여 사용하기도 하지만 대개 공통적인 의미를 갖고 있다. 즉 사회적 기억은 정치적·문화적 산물로서의 과거에 대한 이미지를 의미한다. 기억은 하나의 행위이며 재현 또는 표상이다. 따라서 기억 이론은 한 집단 또는 사회가 과거를 재구성하는 행위와 그 결과에 대한 연구로서 역사적 진실보다 과거가 형성되고, 재현되고, 특정 기능을 담당하는 역동성에 관심을 둔다[6].

한편, '대항기억counter memory'이라는 개념을 처음으로 제기한 푸코Foucault, Michel는 국가나 지배집단에 의한 '공식기억offcial memory'이나 공식 역사와 다른 기억의 의미로 대항기억을 상정하고 있다[7].

최근 기억연구의 담론은 역사화되지 않은 개인의 '개인기억' 즉, '대항기억'에 주목한다. 역사라는 이름으로 만들어진 '공식기억'은 그에 대항하는 '대항역사counter history'라는 이름의 '대항기억'에 대한 당위성을 부각시켰다. 그리하여 현재적 시점에서 벌어지는 기억에 관한 문제는 주로 이러한 '공식기억'과 '대항기억' 사이의 대립, 즉 이들 간의 기억전쟁으로 드러난다.

기억담론이 새로운 학문담론으로 대두하게 된 배경에는 역사와의 갈등이 자리 잡고 있다. 문화정치학적 기억담론은 역사 자체에 대한 비판으로서 역사가 일부 지배세력의 일방적이고 폐쇄적인 자기 정체성에 불과하다고 주장한다. 이른바 역사발전의 이름하에 공식역사를 구성하는 서사들은 흔히 진정으로 기억하기보다는 망각하기를 조장해온 측면이 강하다는 것이다[8].

특히 국가나 민족, 사회라는 집합적 주체에 의해 구성된 집단기억은 '역사'라는 이름으로 공식화 되었고, 기록된 역사의 이면에서 기록되지 않은 또 다른 개인들의 기억은 역사로 인식되지 못한다. 그리하여 이제 기억담론은 '공식기억'에 의해 공동기억, 집단기억화된 '역사'라는 이름과 공식기억에서 소외되고 타자화된 목소리, 즉 '대항기억' 사이의 기억전쟁으로 펼쳐지기에 이른다.

'대항기억'은 공식적인 기록에 의해 역사화 되지는 않았지만 문학이나 사진, 다큐멘터리, 영화 등에서 간접적으로 표현되어왔거나, 국가의 통제 밖의 사회에서 표현되기도 한다.

2. 기억매체와 영상텍스트

문화를 개인적인 것이 아닌 집단적인 것으로 규정할 경우, 이것은 공동체의 기억과 관련을 맺는다. 그렇기 때문에 문화의 보존과 전달은 곧 기억의 보존과 전달이라는 식으로 전이될 수 있다. 그렇다면 문화로서 기억은 어떻게 존재하고 작동하는 것일까? 그것은 자신의 흔적을 남기고 보존하려는 인간의 욕구, 다시 말해 망각되지 않으려는 욕구 때문이다. 결국 기억은 망각에 대한 필연적인 반응인 셈이다. 그렇지만 문화로서의 기억은 기억 그 자체만으로는 불가능하고 반드시 특정한 매체를 필요로 한다[9]. 즉 기억으로서의 문화는 기억능력을 보완하고, 기억을 담지해 줄 기억매체에 의존할 수밖에 없다.

기억은 기록된 것만 기억되며 기록되지 않은 것은 기억되지 않는다. 따라서 모든 사건이 다 기록되는 것은 아니다. 기록될 사건과 그렇지 않은 것이 구별되고 선별된다. 그것은 기록하는 자의 '권리'다. 그런데 기록하

는 것은 누구나 할 수 있는 것이 아니며, 하고 싶다고 할 수 있는 것도 아니다. 이런 이유로 '집합적 주체'에 속한 모든 사람이 자신의 기억을 갖지 않는다. 기록할 수 있는 자, 기록할 권리를 갖는 자들만이 기억을 가지며, 그들에 의해 기록될 '가치'를 부여받은 것만이 기록되고 기억된다. 이런 점에서 집합적 기억은 항상-이미 선별된 기억이다[10].

2500여년 인류의 역사를 저장해왔던 기억매체의 주요한 도구는 문자였다. 텍스트로서의 문자는 인류의 역사를 기억해온 주요 기억매체로서 기억문화와 역사기록의 주도적인 역할을 해왔다. 그러나 19세기 사진 기술의 등장과 함께 발전해온 전자 영상매체의 부상은 문자 텍스트의 지배로부터 서서히 기억문화를 탈각시키고 있다.

기술매체의 발전이 가져온 영상텍스트는 생동하는 영상과 음향을 통해 문자기억보다 멀티미디어 문화에 익숙한 새로운 세대들에게 더 많은 영향을 끼치고 있다. 특히 영화는 문학, 미술, 음악 등 다양한 문화적 기억을 집결하여 보다 폭넓고도 구체적인 기억의 모습들을 생생하게 보여준다는 장점을 가지고 있다. 무엇보다 텍스트라는 것이 단순히 개인적인 산물이 아닌 다른 텍스트와의 관계성이 요구되는 상호텍스트적 관점에서 해석하더라도, 영상텍스트는 문화적 기억과 대항기억을 담지해낼 새로운 대안 매체로서의 역할을 충분히 감당해내고 있는 현실이다.

20세기부터 기억매체로서 한 축을 담당해온 영상텍스트로서의 영화는 기억매체의 한계와 가능성을 동시에 보여주고 있다. 영상텍스트는 경험적이고 역사적인 기억문화를 담아온 특성을 보여주기도 했지만, 동시에 탈경험적이고 탈역사적인 기억문화를 구축해왔다. 공식기억의 첨병 역할도 해왔지만, 동시에 공식기억의 맞수로서 대항기억으로서의 위상도 발휘했다.

러시아 출신의 기호학자 유리 로트만의 말을 빌리면, "영화는 삶 자체에서 생겨나 예술활동으로 창조되는 '이차적 현실'을 받아들이게 하는 예술형태 중 가장 강력한 힘을 발휘하는 예술"[11]로 정의된다. 다시 말해 영화는 삶, 즉 기억 자체에서 생겨난 예술활동 가운데 공식기억에 대항하는 대항기억으로서의 강력한 힘을 지닌다. 또한 "기억의 내용은 과거지만 우리는 '여기'와 '지금'을 생각할 수 있을 것이다. 즉 기억은 실제 의식 과정의 심층적 바탕이다. 그리고 만약 역사가 문화의 기억이라면, 이것은 과거의 유물일 뿐만 아니라 현재의 능동적인 메커니즘이기도 하다"[12]는 유리 로트만의 진단처럼, 영상텍스트는 '현재성'이라는 강력한 힘을 지니고 있으며, 사회·문화적 기억을 담지해내는 능동적인 메커니즘의 역할을 해내고 있다.

3. 대항기억의 기록화, 중국 6세대 영화

3.1 중국 6세대 영화와 '세대의 기억'

2000년대에 들어 중국 6세대 영화가 국제적인 주목을 끌고 있다. 중국 당국의 검열과 심사를 피해가며 '지하'에서 만들어졌던 중국 6세대 영화를 주시하는 이유는 '공식기억'에 대항하는 '대항기억'의 기록으로서 세계영화제에서 괄목할만한 성과를 거두고 있기 때문이다.

천안문 사건을 다룬 <여름궁전>으로 중국 내 상영·제작 금지처분을 받았던 로우예婁燁는 칸 영화제 경쟁부문에 초청되었고, 지아장커賈樟柯의 <스틸라이프>는 2006년 베니스영화제에서 최고작품상인 '황금사자상'을 수상했으며, 왕샤오솨이王小帥의 <북경자전거>는 2001년 베를린 '은곰상'을 <상하이 드림>은 2005년 칸 영화제 '심사위원상'을 받았다. 왕차오王超의 <럭셔리 카>는 2006년 칸의 '주목할 만한 시선상'을 수상했다. 제도권이 만들어낸 공식기억에 대항하며, 또한 공식기억을 집단기억화시키려는 중국 정부에 반항하며 대항기억으로서 이뤄낸 지하작업이 '공식적'으로 인정받기 시작한 것이다.

그림 1. 왕샤오솨이 〈북경자건거〉

2008년 12월 18일, 후진타오胡錦濤 중국 국가주석은 베이징 인민대회당에서 열린 개혁개방 선포 30주년 기념식에서 “중국은 개혁개방 30년을 거치는 동안 경제규모는 세계 4위, 무역규모는 세계 3위로 올라설 정도로 눈부신 발전을 이룩했다”며 앞으로 “개혁개방 정책을 유지하면서 이를 한층 더 확대해 나가겠다”고 밝혔다[13]. 중국 특색의 사회주의 개혁개방 30년의 과정이 후진타오에 의해 역사화 되고, 또한 승자로서의 공식기억으로 승인되는 현장이다.

‘사회주의 30년, 개혁개방 30년’이라는 말이 보여주듯, 사회주의 이후의 시기를 사회주의 시기만큼 지내온 중국에서는 그러나 개혁개방 선포 30주년 기념식에서 공인된 공식기억에 대비되는 새로운 사회적 문제들이 표출되고 있다. 이러한 현실 속에서 중국 6세대 영화는 주류 사회에 대한 반항의 방식으로 공식기억에 대항한다. 사회주의와 시장경제가 공존하고 있는 중국 특색의 사회주의가 기억하고 싶은 공식기억에 도전하면서, 공식기억이 외면하거나 망각하고자 하는 개인기억, 민중기억의 대항기억에 카메라의 초점을 맞추고 있다.

과거 중국 영화의 주류를 이루던 공식기억으로서의 ‘주선율主旋律’(당과 정부에 대한 선전영화에 뿌리를 둔 것으로 교훈적 정서를 담고 있으며, 공식기억으로서의 문화에 속한다.) 기조의 영화적 틀과 비교해서도 중국 6세대 영화라고 명명되는 일련의 영화들은 내용이나 형식적인 면에서도 이전 세대 영화들과는 확연히 다른 모습을 띤다.

그림 2. 왕차오 〈럭셔리 카〉

예를 들어, 6세대 감독의 대표주자라 할 수 있는 지아장커의 말을 들어보면 6세대 영화의 성격이나 지향점은 더욱 분명해진다. 지아장커는 이전 세대인 5세대 영화감독들에 대한 불만을 토로하면서 “현실에 대한 무관심과 현실을 보고도 묵과하는 태도에 우린 실망하기 시작했고, 불만이 쌓이기 시작하였다.”[14]고 말한다. 또한 “찍고자 하는 것은 중국이고 중국 사람들이 살아가는 방식”이며 “자신이 살아가는 모습을 찍는 것”이 “중국의 현실”[15]이라고 토로하고 있다. 다시 말해, 공식기억의 첨병 역할을 해왔거나 대항기억을 외면하고자 하였던, 혹은 그렇게 할 수밖에 없었던 이전 세대에 대한 비판적 목소리의 표출이 6세대 영화의 지향점이라고 할 수 있다.

만하임Karl Mannheim에 의하면, 세대는 일정한 나이 격차로 구분되기보다 집단이 공유하는 경험으로 결정된다. 즉 특정한 사회역사적 위치에서 서로 공유하는 사건, 문화, 일상경험에 의하여 세대라는 사회적 집단의 정체성이 발달된다고 한다. 알박스에 의하면 개인의 기억도 사회적이다. 자신이 속한 집단의 가치관, 태도, 시공간 관념 등에 따라 특정 과거가 선택, 왜곡, 망각되기 때문이다. 그러므로 세대를 만하임의 개념으로 정의한다면 세대에 따라 기억이 달라질 것이다[16].

만하임의 지적처럼 6세대 영화의 감독들은 이전 세대인 5세대 영화의 감독들과 ‘기억’의 공유가 다르다. 또한 ‘기억’에 대한 가치관과 ‘기억’에 관한 태도 역시 다르다. 6세대 이전 세대로서 천카이거陳凱歌나 장이머우張藝謀로 대표되는 5세대 감독들은 문화대혁명이라는 기억을 몸소 고스란히 겪으면서 자랐던 세대다. 이들은 대체로 1950년을 전후하여 태어났고 중·고등학교 시절 문화대혁명을 겪으면서 때로는 홍위병으로 때로는 변방의 농촌으로 하방下放되었던 개인적 기억과 함께 문화대혁명이라는 집단기억을 간직하고 있는 세대다. 이런 까닭에 이들의 뇌리 속에 각인돼 있는 문화대혁명이라는 기억은 분명 스스로 극복해야 할 트라우마trauma로 존재할 수밖에 없었을 것이다. 그리하여 5세대가 그들의 주제의식을 표현하는 방식은 대부분 극도의 은유와 강렬한 형식미학에 의존하고 있다. 시간적으로는 1930년대, 혹은 그 이전까지도 거슬러 올라가며 공간적으로는 주로 농촌이나 변방 그 어디쯤의 변두리로 흘러간다. 과거에 대한 기억은 있으되 그에 대한 치열한 비판은 진한 색채와 화면의 분할 뒤로 은폐되었고, 그 과

거로부터 연유했을 현재에 대한 직설은 찾아보기 어렵다[17].

6세대 영화는 바로 이들의 대척점에 서 있다고 해도 과언이 아니다. 6세대는 대체로 1960년대생 감독들이 주축을 이루고 있으며, 1980년대 중반부터 1990년대 초반사이에 대학을 졸업하고 주로 5세대에 맞서 제도권 밖에서 작업해왔다. 무엇보다 이들은 1989년 천안문 사건이라는 집단기억을 겪은 세대로 개혁개방이 낳은 상업주의 문화, 탈이념화, 탈정치화 조류 속에서 생존체험과 불안한 심리상황에 관심을 가진다[18]. 그리하여 6세대의 기억접근 방식은 은유나 은폐의 기법보다는 직설적 기법을 통해 당대의 개인기억을 끄집어내고 있다.

다시 말해 5세대 감독들이 겪은 '문화대혁명'의 기억은 개인의 의지와는 별개로 집단에 의한 강제된 기억이라면, 6세대 감독들이 겪은 '천안문 사건'의 기억은 개인의 의지가 집단에 의해 억압된 기억이라고 할 수 있다. 그리하여 '천안문 사건'이라는 기억을 공유하고 있는 6세대는 이전 세대와는 다른 방식으로 억압의 기억을 기록하고 있으며, 이는 개인기억을 왜곡·망각하려는 공식기억에 대한 반항으로 표출된다.

3.2 기억의 불화와 억압된 기억의 기억화

6세대 영화는 무엇보다 중국의 오늘의 모습을 '있는 그대로' 재현해 내고 있다는 평가를 받는다. 6세대 영화의 가장 분명한 특징은 현재 중국인, 그 가운데서도 평민들의 생활에 지대한 관심을 갖고 있다는 점이다. 이들이 주목하는 것은 공식기억으로 기록되는 집단기억에 대한 반항이며, 도전이다. 이들은 역사의 창고에서 먼지만 쌓인 채 사장될 뻔 했던 개인기억, 대항기억을 꺼내어 필름에 기록한다. 특히 공식기억과 개인기억의 불일치, 불화不和로부터 야기된 이들의 작업은 억압된 기억을 기억화하려는 시도에서부터 출발한다.

89년 중국정부의 공식입장, 즉 공식기억으로서 "반혁명폭란"으로 기록된 천안문 사건에 대한 기억을 공유하고 있는 6세대 감독들은 이러한 공식기억의 구속으로부터 벗어나려 한다. 그리하여 천안문 광장 앞에서 그들이 요구했던 "민주"와 "자유" 등의 다양한 목소리는 6세대 특유의 기록방식으로 재현되고 있다.

기억은 필연적으로 망각과 반비례 관계에 놓인다. 공식기억은 대항역사가 기억하려는 기억을 망각하는 과정에서 만들어진다. 대항기억은 공식기억이 외면하고 망각한 기억에 대한 복원을 꾀하고자 한다. 그러므로 공식기억과 대항기억이 기억하려는 대상은 늘 어긋나게 마련이고, 불화不和하게 마련이다. 기억과 망각의 딜레마인 것이다.

중심부로부터 타자화된 개인의 사적 기억은 적절한 기억매체를 갖지 못한다면, 주변부에서 맴돌며 억압당할 뿐이다. 그러나 억압당한 기억이 그들의 기억을 정당화해줄 기억매체를 만나고, 보편성을 획득한다면 그것은 공식기억에 도전하는 대항기억으로 정치화될 수 있다. 이러한 점에서 볼 때 6세대 영화가 지하에서 활동하다 지상으로 올라온 것은 바로 공식기억에 도전할 대항기억을 담지할 매체로서의 가능성을 입증 받았다는 증거가 된다.

6세대 감독의 현실인식은 주로 당시의 평민생활에 대한 관심으로, 그들은 일반 대중의 인성미나 인정미를 중점적으로 표현한다. 또한 도시의 소외계층 내지 하층민에 대해 특별한 관심을 가지고 있다. 그들은 영화라는 기억매체를 통해 개혁개방 이후 산업화 내지 도시화 과정 중에 드러나고 있는 빈부격차・실업자(정리해고 노동자)・범죄・매춘・도시 빈민층 내지 농민공 문제 등(사실 현재 중국에서 이것들은 가장 심각하고 해결하기 어려운 사회문제라 할 수 있다)으로부터 야기된 각종 불합리하고 모순된 현상에 대한 현실인식을 매우 사실적으로 드러내고 있다[19].

그림 3. 지아장커 〈스틸 라이프〉

지아장커의 <스틸 라이프 三峽好人>는 도망친 아내를 찾아 아내의 고향인 산샤三峽로 들어온 유랑 노동자

'한산밍'과 역시 남편을 찾아 산샤로 온 '션홍' 두 주인공의 개인기억을 발굴해 낸다. 삶의 터전이 무너지고, 가족관계가 해체되고, 직업마저 불분명한 주인공들은 산샤에서 희망 없는 일상을 배회한다. 2000년 전통을 간직한 중국의 도시 산샤는 중국 정부의 기획 아래 세계 최대의 댐 건설로 '중국의 자랑'이자, 동시에 수몰로 113만명 이주민의 기억을 앗아간 '중국의 그늘'이 드리워진 곳이다. 2000년의 전통이 단 2년 만에 무너지듯, 급변하는 사회의 변화 속에서 가족은 해체되고, 삶의 터전은 파괴된다. 과거의 기억은 물에 잠기고, 현재의 기억은 끊임없이 부서져 나가며, 미래의 희망은 안개가 되어 떠돈다. 지아장커는 다큐멘터리 기법을 통해 시종 이들의 수몰된 기억을 담아낸다.

그림 4. 왕차오 〈안양의 고아〉

제작 당시부터 지하영화로 만들어진 왕차오의 <안양의 고아, 安陽嬰兒>는 중국의 산업화 이행기에 적응하지 못하는 일종의 실패한 인생들의 기억을 담고 있다. 중국의 한 지방 산업도시 안양은 도시를 가르는 실개천을 따라 뿌연 잿빛 스모그가 가득한 회색도시다. 영화에는 국영기업 구조조정으로 발생하게 된 정리해고 노동자 '다강', 생계유지를 위해 음성적으로 매춘행위를 하면서 살아가는 여성 '양리', 이 여성을 관리하는 조직폭력배 등이 등장한다. 직업이 없는 다강은 양리의 아이를 돈을 받고 키우면서, 양리의 매춘을 돕는다. 세 인물은 어느 곳에도 소속되지 못하고, 누구에게도 환영받지 못한다. 영화는 이들의 일상을 지루하게 보일 정도로 롱샷과 롱테이크로 촬영하며, 대사도 거의 사용하지 않는다. 카메라는 주인공들의 일상 궤적을 쫓으면서 감상이나 겉치레에 빠져 들지 않고, 있는 그대로 현실의 기억을 복원하려 애쓴다. 등장인물들이 일상에서 펼쳐가는 기억은 중국 정부로부터 환영받지 못한다. 해고노동자 다강은 양리를 괴롭히던 폭력배를 우발적으로 살해해 감옥에 갇히고, 매춘녀 양리는 공안에 쫓기다가 아이마저 잃어버린다. 이들에게 펼쳐진 암울한 현실과 기억은 제도권 사회가 낳은 억압의 기억이다. 중국 정부가 망각하고 싶은 기억이다. 왕차오의 <안양의 고아>는 이러한 억압된 기억들을 담담하게 드러내며, 그 이면에 가려진 상처들을 치유하고자 하는 성찰의 기제로 이용된다.

구성주의자 슈미트Siegfried J. Schmidt에 의하면, 과거의 내용은 그 자체로 기억을 통해 재현되는 것이 아니라 과거에 대해 만들어진 표상들을 통해서, 즉 기억행위에 의해서 구성되며, 이렇게 구성된 과거는 바로 현재의 상태를 지시한다. 기억을 통해 상기되는 과거의 것들은 바로 현재적인 관점에서 재구성된 것들인데, 특정한 기억의 형상을 만들어내는 재구성 과정에서 불필요한 것은 삭제되거나 전체 서사틀에 맞게 변형, 굴절, 왜곡되어 새롭게 구성된다. 이러한 기억의 구성적인 차원, 즉 현재적인 관점에서의 변형, 굴절, 왜곡은 과거의 진정한 체험의 소멸을 뜻하기 때문에 망각의 또 다른 이름에 해당한다[20].

2000년 칸영화제 심사위원 대상을 수상한 지앙원姜文의 <귀신이 온다, 鬼子來了>는 그동안 공식기억이 역사적으로 망각하려한 대항기억의 복원을 꾀하고 있다. 일제 강점기 일본군과 중국 농민의 대결구도가 시대배경인 영화는 그동안 주선율 영화가 혁명의 위대한 주체로 내세운 농민을 우스꽝스럽고 우매한 주체로 그려놓는다. 공식기억이 일제 강점기 시대 항일전쟁에 대한 중국의 일반 농민의 서사를 때때로 변형, 굴절, 왜곡시킴으로써 대항기억을 망각하려 했다면, 이 영화는 그러한 공식기억을 다시 재구성한다. 공식기억이 국가숭배와 영웅주의를 기반으로 한 무수한 항일전쟁 영화를 통해 농민과 주인공들을 신화화하려 했다면, <귀신이 온다>는 이러한 공식기억화된 기억을 단숨에 뒤집는다. 주선율 영화에서처럼 전형화된 인물과 영웅은 전혀 등장하지 않는 반면, 일반적으로 무식하고 유치하며 순박한 농민들이 스크린을 가득 채울 뿐이다. 영화는 그

동안 '역사화'의 이면에 가려져 있던 억압되고 은폐되고, 왜곡된 기억의 또 다른 한쪽을 복원시킨다.

6세대 영화에 등장하는 인물들은 거개가 사회주의와 시장경제 체제라는 혼융 속에서 갈피를 잡지 못하고, 중심부의 삶에서 이탈하여 타자화된 인물들이다. 혹은 사회주의 시대에서 살아온 기억과 개혁개방 시대에서 살아가는 기억의 충돌, 불일치, 불화로부터 트라우마를 겪는 인물들이다.

장자루이章家瑞의「빨간 버스, 芳香之旅」는 문화대혁명이라는 집단기억과 개혁개방시기까지의 40여 년 동안 한 여인이 겪은 파란만장한 기억을 다룬 영화이다. 1970년대 중국의 변방마을에 한 대뿐이었던 시골버스 '태양호'에서 마오쩌둥毛澤東 주석으로부터 모범 노동자라는 칭호를 받은 '최 기사'와 버스 안내양 '춘펀'의 삶을 다룬 영화는 문화대혁명을 보낸 사회주의 시대의 기억과 개혁개방 시대의 기억이 낳은 충돌, 불일치, 불화의 갈등을 그리고 있다. 개혁개방 시대가 됨으로써 첨단기술로부터 밀려나기 시작한 '구식舊式 버스'와 문화대혁명 시기 모범 노동자로 칭송받았던 최 기사, 춘펀의 삶은 퇴출된 '구식 버스'와 같은 존재로 나락한다. 이들의 기억은 개혁개방 시대 더 이상 중국 사회에 어울리지 않는 대항기억이 된다. 특히 기존의 다른 중국 영화들이 문화대혁명 속에서 파멸되어가는 중국의 문화적 전통과 인간성을 다루었다면, 이 영화는 격동기 속에서 중국의 지배적 이데올로기에 노동자 계층들이 어떻게 순응해가면서 살아왔는지를 보여준다[21]. 또한 사회주의 시대의 기억과 개혁개방 시대의 기억이 서로 일치하지 않음으로써 발생하는 등장인물들의 내·외적 갈등을 생생하게 펼쳐줌으로써 기록으로서의 기억복원의 의미를 상기시켜 주고 있다.

그림 5. 장자루이 〈빨간 버스〉

한편, 소도시에서 격변기적 현실에 적응하지 못한 소매치기 주인공의 불편한 진실을 그린 지아장커의 <소무, 小武>, 사회주의 국가에서 금기시 되고 있는 동성애를 다룬 장위엔의 <동궁서궁, 東宮西宮>(남성 동성애), 다이스지예載思杰의 <식물학자의 딸, 植物學者的中國女兒>(여성 동성애) 등의 등장은 사회주의 중국에서 그러한 인물의 설정 그 자체로도 매우 저항적이다.

그림 6. 다이스지예 〈식물학자의 딸〉

그러나 개혁개방 이후 성장의 빛에 가려진 중국의 오늘의 모습은 비단 영화 속에서 등장하는 허구의 인물들이 아닌, 실제 삶 속에서 나타나는 인물들이며, 이들이 가진 기억은 공식기억이 망각하고 있는 가려진 개인의 기억들이다. 또한 같은 시대를 살면서 공식기억이 기록하지 못하고 있는 동시대인들의 현실적 삶의 한 단면을 기록해주고 있다.

4. 기억산업과 문화콘테츠

아도르노Th. Adorno와 호르크하이머M. Horkheimer에 의해 처음 사용되고 주목을 끈 문화산업(cultural industry)이라는 용어는 이제 후기 산업사회에서는 일반명사화 될 만큼 널리 통용되고 있다. 아도르노와 호르크하이머는 "문화산업의 위치가 확고해지면 확고해질수록 문화산업은 소비자의 욕구를 더욱더 능란하게 다룰 수 있게 된다. 문화산업은 소비자의 욕구를 만들어내고 조종하고 교육시키며 심지어는 재미를 몰수할 수도 있다. 문화의 진보에는 어떠한 걸림돌도 없다"[22]며 문화산업을 '대중을 기만하는 계몽주의의 이데올로기'로 규정하면서 문화의 산업화에 대해 비판했다. 그러나 문화산업은 이제 이들의 비판에도 불구하고 높은 부

가가치를 창출하는 '산업'의 한 자리로 자리매김하였다.

아도르노와 호르크하이머가 우려한 것은 문화를 생산하는 생산자들이 대중을 동질적이고 수동적인 소비자로 규정한다는 것과 그럼으로써 대중이 이들에 의해 조종된다는 인식 때문이었다. 특히 여기서의 대중은 문화를 무분별하게 받아들이는 수동자로서 인식하는 경멸의 의미마저 담겨 있다. 그러나 최근 대중문화에 관한 여러 연구에 따르면 문화산업과 그 수용자인 대중을 바라보는 관점은 다양하게 변화되고 있다. 무엇보다 문화 수용자인 대중의 자율적이고 주체적인 문화향유와 미디어 수용의 문제는 아도르노와 호르크하이머가 염려했던 것과는 달리 수동적이지도 않고, 여기에 저항정신마저 내재돼 있다. 즉 문화상품을 소비하는 대중은 한편으로 능동적이고 비판적인 개인으로서 성립이 가능하며, 이는 대중문화를 수용하는 데에서 있어서도 능동적 비판자로서 자리매김하고 있다는 얘기가 된다[23].

문화콘텐츠 산업이 문화산업의 중심으로 부각되고 있는 최근의 경향을 보면, 우리는 기억을 담지해내는 기억산업이 새로운 문화산업화로서의 한 축을 담당할 가능성을 발견할 수 있게 된다. 특히 공식기억이 담아내지 못하는 개인기억의 기록화가 만들어내는 문화상품은 문화산업의 향유자인 대중을 능동적인 주체로 위치시킬 수 있다. 대항기억의 발굴과 기록은 그 자체로 공식기억 혹은 문화자본이 강요하는 지배 이데올로기로부터의 저항이기 때문이다.

따라서 공식기억과 대항기억이 벌이는 기억전쟁을 통한 기억산업의 부상은 새로운 문화산업으로 위치될 징후가 감지된다[24]. 공식기억과 대항기억 간의 기억전쟁이 산업시장의 틈새를 파고들어 가고 있는 현상은 이미 곳곳에서 나타나고 있다. 중국 6세대 영화를 통해 우리는 이미 이러한 징후가 현실로 등장하는 것을 목도했다. 또한 한국 영화의 경우에서도 우리는 기억산업의 가능성을 발견할 수 있다. 공식기억에 의해 가려졌던 <실미도>나 <태극기 휘날리며>, <화려한 휴가> 등과 같은 대항기억을 담지한 영화들의 흥행은 기억산업이 문화산업화로서의 부상 가능성을 담보해준 사례라고 할 수 있다.

문화를 경험의 산물 혹은 기억의 산물이라고 보았을 때, 문화산업의 중심이 되고 있는 콘텐츠는 다분히 경험재의 결과물이다. 콘텐츠에 문화적 경험을 더한 것을 문화콘텐츠라고 이야기할 수 있다면, 콘텐츠로서의 성공 여부는 사용자에게 제공되는 독특한 경험을 통해서이다. 수많은 사용자들이 수많은 콘텐츠를 통해 경험하는 것은 분명, 수많은 인간들의 정신적 노동의 산물들이다. 아주 쉽게 말하면 이를 곧 문화라고 할 수 있다[25].

문화는 경험 즉 기억이 낳은 소산이다. 사회·문화적 기억은 한 집단과 집단을 구분해 주고, 집단의 정체성을 형성해 주는 문화원형이다. 그러므로 기억의 상품화, 즉 기억산업은 그 집단의 문화원형에 의존할 수밖에 없다. 특히 공식기록인 역사에 의해 망각되어가는 개인기억, 공식기억이 결코 담아내지 못하는 대항기억의 발굴과 기록은 새로운 문화기억으로서 문화원형이 될 것이다. 또한 이를 통한 기억산업의 부상 가능성을 우리는 중국 6세대 영화를 통해 확인할 수 있다.

III. 결 론

기억은 과거의 단순한 돌이킴이 아니다. 기억은 우리의 개인적 삶과 밀접한 관련을 맺고 있고, 우리는 기억으로서 삶을 살아간다. 삶을 통해 체득된 개인기억이 모여 집단기억을 만들고, 사회·문화적 기억을 형성한다.

최근 디지털 영상매체 등과 같은 기억매체의 발달과 함께 기억을 기록하는 주체들 역시 다양화되면서 기억담론은 새로운 양상으로 전개되고 있다. 특히 공식기억과 이에 대항하는 개인기억, 대항기억이 벌이는 기억전쟁을 담아내는 작업은 새로운 문화현상의 형성 가능성을 엿볼 수 있게 한다. 또한 대항기억의 영상텍스트화 작업은 문화산업으로서 기억산업의 부상을 예견하고 있다. 우리는 중국 6세대 영화를 통해 이의 등장을 엿보았다.

오늘날 중국에서 영화를 한다는 일은 여전히 중국 당국의 권력 혹은 정책에 대한 저항을 의미한다. 중국 6세대 영화는 지금까지 기록된 역사가 보여주지 않는 개인적 기억 주체를 발굴해 중국 현대사의 이면에 가려진 억압된 기억의 복원을 꾀하고 있다. 6세대 영화의 이러한 도전에 대한 평가는 이들 영화가 '지하'에서 '지상'으

로 올라온 것이나, 국제영화제 등에서의 화려한 수상경력이 웅변해 주고 있다. 특히 6세대 영화가 담고 있는 기록의 소비자인 관객의 지지와 반응은 이들 작업의 가능성과 정당성을 동시에 부여해 주고 있다.

지금까지 중국 6세대 영화를 통해 영상매체가 담지해내는 '기억'의 의미를 살펴보았다. 이들 영화는 우리에게 공식기억이 기록하지 못하는 대항기억의 의미를 되새겨 볼 기회를 가져다주었다. 또한 충분치는 않지만 기억산업과 문화콘텐츠의 접합 지점을 탐색하면서 기억산업의 가능성도 타진해 보았다. 기억과 기억을 담지해내는 기록매체의 발달과 기록주체의 다양화는 분명 과거보다 다채로운 기억의 원형을 제공해줄 것이다. 그 기록은 '역사'라는 이름에 가려 사라져가는 개인기억의 복원을 의미할 것이며, 이럴 때 기억은 비로소 기억으로서의 힘을 발휘하게 될 것이다.

참 고 문 헌

[1] 최문규, *기억과 망각*, 책세상, p.58, 2003.

[2] 윤미애, "매체와 문화적 기억", 독일어문화권연구, 제11집, p.39, 2002.

[3] A. Jan, *Das kulturelle Gedächtnis*, München : C. H. Beck Verlag, p.11, 1992

[4] 윤미애, "매체와 문화적 기억", 독일어문화권연구, 제11집, pp.39-41, 2002.

[5] 권귀숙, *기억의 정치학*, 문학과지성사, p.35, 2006.

[6] 권귀숙, *기억의 정치학*, 문학과지성사, p.14, 2006.

[7] Foucault, Michel, and B. Donald, *Language, Counter-Memory, Practice; Selected Essays and Interviews*, New York: Cornell University Press, 1977.

[8] 이경순, "한국계 미국여성소설과 기억의 문화 정치학:『딕테』와『종군위안부』", 영어영문학21, 제19권, 제2호, pp.69-70, 2002.

[9] 최문규, *기억과 망각*, 책세상, p.362, 2003.

[10] 이진경, *문화정치학의 영토들*, 그린비, p.255, 2007.

[11] 유리 로트만, 이현숙, *스크린과의 대화*, 우물이 있는 집, p.25, 2005.

[12] 유리 로트만, 유재천, *문화 기호학*, 문예출판사, p.398, 1998.

[13] 유강문, 한겨레신문, 2008.12.19.

[14] 장기철, "지아장커, 중국 영화의 미래", 현실문화연구, pp.26-27, 2002.

[15] 장기철, "지아장커, 중국 영화의 미래", 현실문화연구, p.145, 2002.

[16] 권귀숙, *기억의 정치학*, 문학과지성사, p.111, 2006.

[17] 임대근, "제6세대 : 중국 영화의 성찰과 도전", 중국문학연구, 제25집, p.124, 2002.

[18] 안상혁, 한성구, *중국 6세대 영화, 삶의 본질을 말하다*, 성균관대학교출판부, p.15, 2008.

[19] 최환, "6세대 감독 영화의 類似 模式에 대한 연구", 中國小說論叢, 제23집, p.284, 2006.

[20] 최문규, *기억과 망각*, 책세상, p.271, 2003.

[21] 안상혁, 한성구, *중국 6세대 영화, 삶의 본질을 말하다*, 성균관대학교출판부, p.179, 2008.

[22] 아도르노, 호르크하이머, 김유동, *계몽의 변증법*, 문학과지성사, p.218, 2001.

[23] 박상환, *문화콘텐츠와 인문정신*, 오스코, pp.29-30, 2008.

[24] 노명우, "새로운 기억관리 방식 : 기억산업의 징후", 문학과 과학, 제40호, p.166, 2004.

[25] 김정우, *문화콘텐츠 제작, Thinking & Writing*, 커뮤니케이션북스, p.37, 2007.

저 자 소 개

김 계 환(Gye-Hwan Kim) 정회원

- 2004년 2월 : 숭실대학교 철학과 (문학사)
- 2007년 2월 : 성균관대학교 동양철학과(문학석사)
- 2009년 2월 : 성균관대학교 동양철학과 박사과정 수료

<관심분야> : 영화, 인문학, 문화콘텐츠