
중국 6세대 감독의 기억에 관한 역사적 재현 영상콘텐츠 연구

Visual Contents Study of Historic Re-create about Memory of China 6th Generation Director

한달호
성균관대학교 동양철학과

Dal-Ho Han(daro778@yahoo.co.kr)

요약

본 논문은 중국영화 6세대 감독의 삶에서 그들이 기억하는 역사적 시대를 살펴보고, 역사의 고민과 상처들이 영화에서는 어떠한 방법으로 기억되고 표현되는지 살펴보았다. 그들은 기존세대와 다른, 있는 그대로의 현실을 담아내려고 노력했으며, 역사의 시대적 의미를 기억과 망각 사이에서 무엇을 어떤 방식으로 표현 할지 함께 드러낸다. 그것은 중국영화 6세대 작품에서 기억의 은유화를 통해 시대의 상처를 담아내었고, 희망과 절망 사이에 기억이 은폐되면서 꿈을 잃은 생존의 현실을 담아내었으며, 담담하게 현실을 받아들이는 일상의 자아를 보여 주었으며, 변할 수 없는 세상의 시선과 기억에 대항하고 있다. 6세대 작품 속에 투영된 욕망은 자신의 정체성을 찾아가려는 과정에서 실현되지 못하는 현실, 전통성을 지켜 나가려는 모습, 변해가는 현실, 이 세 가지 사이에 갈등하며 꿈을 펼치지 못하고 순순히 현실을 받아들이는 수동적 모습을 담아내고 있다. 6세대 감독들은 기억이라는 이름으로 역사를 해석하는 과정에서, 사회적 억압은 가족의 억압, 가족의 억압은 한 개인의 억압으로 이어지고, 억압이 욕망으로 바뀌면서 반작용에 의한 삶이 지속되기도 한다. 그리고 현실에서 개인의 욕망이 실현되지 못하지만 판타지로 대신하면서, 슬픔을 극복하고 현실을 담담하게 이겨내는 모습들로 드러난다. 이런 아련한 정서를 통해 6세대 감독이 기억하는 중국인들의 얼굴로 그려낸다.

■ 중심어 : | 중국 6세대 감독 | 기억 | 역사 | 은유 | 은폐 | 일상 |

Abstract

This dissertation is considered a historic generation that Chinese film 6th director remembers through their life. Also it is figured out historic anguish and hurt how it was remembered and appeared in film. They have made actual films through their efforts which are different from the conventional generation. In addition, between memory and oblivion the time's signification in the history is showed how what way can be represented. It was presented the time's anguish through memory's metaphor in Chinese film 6th works. Also, it was shown the existence's reality from dream was losing as memory was hiding between desire and despair. Additionally, the self of daily was expressed to unconcernedly accept reality, and its against the unchangeable world's eye and memory. The 6th 's films' desire was expressed passive appearance to accept reality with losing dream in these three things; cannot be reality in the process to figure out own natural character, and appearance to keep traditional character, finally gradually changing reality. When 6th directors analysis the history as memory, social repression follows family's repression, family's repression brings personal repression, and then repression changes to desire, finally the life as a reaction could be maintained. In conclusion, personal desire was covered for fantasy, and the overcoming figure was represented. Moreover, Chinese face that 6th directors have memorized was presented through these sentiments.

■ keyword : | China Sixth Generation | Memory | History | Metaphor | Suppression | Daily |

I. 서론

독일 문화과학자인 얀 아스만(Jan Assmann)[1]과 알라이다 아스만 부부(Aleida Assmann)[2]는 '문화적 기억'의 이론을 주장하면서 특정한 기억이 사회적으로 힘을 얻기 위해서는 기억을 포함하는 특정한 집단이 사회 또는 정치적 투쟁을 통해서 체계모니를 얻어야하지만, 그 기억이 향후에 깊숙하게 뿌리를 내리려면 적절한 매체를 통해 재현하여 문화적 형식을 얻을 수 있어야 하고, 이런 과정에서 과거는 한 사회의 정체성을 이루는 정당한 일부로서 자리를 잡게 된다고 보았다. 여기에서 그것의 매체는 영화이며, 그 기억은 영화감독이 완성한 이미지들로 구성된 작품이라고 볼 수 있다. 영화의 매체는 개인의 주관적 기억이 객관적 역사를 재현하고 담론화 할 수 있는 특징을 가지고 있는 만큼, 자신의 삶에 위치한 시대의 환경과 자신이 바라본 작가적인 시선에 따라 중요시되는 메시지가 전혀 다르게 다루어질 수 있다.

중국영화 6세대 감독은 이 시대를 살아가면서 중국인으로서 중국에서 살아가는 한 개인에 대한 정체성을 문체화 한 책이 아닌 이미지화 한 스크린으로 투영하고 있으며, 그것은 아픔과 슬픔, 기쁨과 소망 등 개인, 가족, 사회의 경험에 의해 결정되어진 시대적인 역사성으로 드러난다. 그러나 역사란 나의 기억이 아닌 우리의 기억이다. 여기서 우리는 누구이고, 누가 우리인가에 대한 정체성 형성과정을 시간의 흐름 속에서 추적해서 이야기를 구성하는 것이 바로 역사이다.

역사란 기억으로 형성된 우리이며 우리의 기억은 아니다. 궁극적으로 우리는 누구인가에 대한 정체성이 선천적으로 물려받은 유전자 같은 것이 아니라, 과거를 우리의 역사로서 기록하느냐로 규정되는 기억의 문제[3]로 볼 수 있다. 이런 기억은 기록된 것들에 의해 역사가 되겠지만 역사가의 기록에서 제외되거나 누락된 사실들은 역사가 되지 못하고 망각 속으로 사라져 버린다[4]. 그것은 그런 망각을 꺾어내어 6세대 감독이 피력하고자 하는 주제와 가치기준에 따라 결정되는 것이기 때문에 6세대 이전의 세대와는 다른 모습을 보여주고 있다.

본 논문에서는 중국영화의 6세대 감독이 기억하는 체

험된 역사적 시대를 살펴보고, 그들이 기억하는 역사는 영화에서 어떠한 방법으로 표현되고 이미지화 되어지는 것인지 분석해본다.

II. 본론

1. 6세대 기억의 역사

중국영화의 6세대 감독은 1989년 6월 천안문사태를 직접 경험한 세대들이 중심이 되어 제도권 밖의 '지하영화'를 이끌어간다. 그들은 3세대 감독이 영화계의 중심에 있을 때였던 1960년대 출생으로 문화대혁명을 거쳐 개혁개방이 이루어지고 90년대 이후 상업문화가 자리 잡으면서 예술 활동에 변수가 시작된다. 특히 천안문사태 이후 중국정부는 시장경제 정책을 추진하면서 사회적 평등이 붕괴되자 사회계층은 심각하기에 이른다. 이런 시대적 위치에서 6세대 감독들은 영화 활동을 시작한다. 무엇보다 개혁개방과 함께 등장했던 5세대 감독은 오리엔탈리즘에 입각한 서구인들의 입맛에 맞는 시각적인 화려함을 앞세우고 각종 해외 영화제에서 국가와 영화를 알리는 계기를 마련하였으나, 역사의 기억이 은폐되어 영화 속에 그대로 드러나지 않는다는 점에서 비판적인 시선으로 지적받는다. 6세대는 이런 사회의 현상과 5세대 감독들의 문제점들에 대항하고자 새로운 변화를 시도한다. 그 변화는 "5세대가 혁명시대에 고착화된 창작 전통을 깨부숨으로써 세계에 알려졌다면, 6세대는 5세대의 매너리즘에 대한 혁명을 통해 영화계 안에서 빈자리를 찾아내고 있는 것[5]"이다.

무엇보다 6세대가 5세대와 비교될 수 있는 것은 5세대는 역사라는 둘레를 선택했지만 6세대는 현실이라는 둘레를 선택했다는 점이다. 그리고 5세대는 이데올로기라는 신화를 파괴했지만 6세대는 집단이라는 신화를 파괴했다. 또한 5세대의 이야기는 집단 계몽의 서사였지만 6세대의 이야기는 개인의 자유로운 서사였다[6]. 이처럼 변화된 차이에서 6세대가 추구했던 드러나지 않은 세계를 충분히 읽어낼 수 있다.

그러나 중국에서 '6세대' 이전의 예술가들은 역사의 인질로 바라보게 되며, 역사발전의 필연성이라는 거대

구호에 미혹되어 길을 잃고 방황했거나 자율적인 선택의 기회를 말살당한 채 일원화된 정신적 자원에 의해 배양되어진다. 영화 또한 중국의 정치적 특수성으로 인해 줄곧 혁명 서사와 관련되어 있었으며, 영화는 어떤 식으로든 '혁명에 복무'해서 혁명을 완수시키는데 일조해야만 했다. 이런 특수성은 중국영화를 정치적 이데올로기를 표현하는 도구로 전락시켰고, 다른 한편으로는 모순 가득한 생활을 회화화시키고 고통을 판타지 속에 묻어버림으로써 오랜 시간동안 주류 영화의 자리를 보전할 수 있는 특권을 얻게 되었다[7].

이렇게 영화사적인 위치에서 6세대 감독은 역사적인 변화에 따른 시대의 흐름에 등장하게 되며, 가장 큰 변화의 중심에 있던 문화대혁명 이후 농업, 공업, 국방, 과학기술에 관련한 '네 가지 현대화'를 내걸고 재출발하였고, 그 이후 중국은 생산력이 향상되었으나 급격한 인플레이션의 진행과 개인 간의 소득격차의 증대, 경제구조의 변화에 의한 실업자의 증가 등이 현저해지고, 관료의 부정이 민중의 불만을 증폭시킨다. 또한 개방정책의 진행으로 민중의 생활의식, 사회적 가치관이 급격히 변화되고 정보화 시대의 도래에 따른 외국에 대한 관심이 커지면서[8] 복잡한 현상으로 나타난 1986년 자유화요구에 따른 데모에 이르기까지 6세대감독의 등장 전후에 그들이 처한 사회의 혼란은 지속된다. 그러다보니 당 정부 중앙은 이런 요구에 따른 억압이 행해지고, 그로부터 몇 년 후 일어난 천안문사태까지 다양한 사회적 변화들이 6세대 감독의 시대와 함께 한다. 이런 역사적인 사건들은 그들의 일상적인 삶을 지탱해주는 기억 한 구석에 아픈 상처로 자리 잡고 있지만, 그것을 영화라는 매체를 통해 6세대 감독들에 의해 다양한 방식으로 표면적으로 다시 끄집어내고 있다는 점은 주목해볼만한 문제이다. 이런 점에서 기억은 이중적인 역할을 맡는다.

기억은 과거를 지나가버린 것으로 확정지으면서도 동시에 현재화한다. 과거를 과거이도록 하는 존재론적 기준은 그것이 바로 상실된 대상이다. 그것은 우리의 기억 속에서만, 기억이 지시하는 대상으로서 아직 존재한다. 이렇게 기억은 과거의 시간적 지위를 확보하는 작업이다. 이를 위해서 기억은 반드시 선택적 망각을

요구한다. 망각은 과거와 현재의 거리를 확보해줌으로써 과거의 직접적 체험을 기억으로 전환시키는 구성적 계기가 된다. 이는 과거가 현재와 다름을 인정하는 것이 기억을 위한 첫걸음[9]이 된다. 그것은 6세대 감독들의 선택이며, 어떤 것이 그들의 기준이 되고 표면화되고 있는지 작품들을 통해서 느껴봄과 동시에 세밀한 분석 작업이 필요하다.

2. 6세대 감독의 역사적 재현의 방법

2.1 기억의 은유

6세대 작품들의 대표적인 특징에는 “영화 속에서 보여주는 비판성이 모호하다. 사회문제에 대한 비판적 시각은 5세대보다 직접적이지만 서술의 양상은 여전히 우회적이고 상징적이며, 개인화 되어 있다.[10]” 다시 말해서 우회적인 시선을 은유화 시켜내고 있으며, 그것은 표현방법이 억압을 표출화하지 못하고 은유화 시켜 내어 시대의 상처를 담아내고 있는 것이다. 이를 시각화한다면 과거, 현재, 미래를 한 화면 또는 시간의 지속을 담당하는 영화라는 매체를 통해 긴 시간동안 담아낸다. 그중에서 대표적인 작품으로 <스틸라이프(三峡好人, 2006)>가 있다. 이 작품은 한 남자가 16년간 한 번도 보지 못한 딸을 찾아서, 그리고 한 여자가 남편을 찾아 산사로 가는, 연결될 듯 연결되지 않은 두 남녀 이야기를 다루고 있다. 두 남녀의 뒤로는 삼협댐 건설정책으로 2000년 역사를 짧은 시간에 허물어버리는 황량하게 붕괴되어가는 지저분한 건물과 파괴된 거리를 비추고 있다. 이런 작품의 배경에는 그들이 말로 표현하지 못하는 것을 대신하고 있다. 바로 그들 현재에 위치한 현실이기 때문이다.

이처럼 지저분하고 황량한 그들의 배경을 장면마다 밀도 있게 뽑아내는 힘은, 비록 의미전달은 다르지만 오슨 웰즈(Orson Welles)의 <시민케인(Citizen Kane, 1941)>에서 닥포커스와 줌아웃의 카메라 기술을 통해 단순한 공간을 입체적으로 전경, 중경, 원경을 나누어 하나의 이미지로 응집시켜낸 것에 견줄 만하다.

<시민케인>은 권력에 대한 욕망으로 파멸하는 한 영향력 있는 인물에 대한 고전적 비극을 다루고 있다. [그림 1]의 <시민케인>은 이 장면에 표현 하고자하는 이

미지의 객관성을 위해 딥포커스를 이용하였고, 주인공 어린 시절 케인이 썰매를 타고 있는 모습과 재산 소유권에 대해 신탁 관리하는 문제로 가족과 얘기하는 장면을 화면의 공간적인 거리감을 잡아내어 단 한 번의 촬영으로 동시에 포착됨으로써 밀도 있는 화면을 구성하였다. 한편 <스틸라이프>는 철저한 동선과 줌의 기술을 사용하지 않아도 그대로 놓여진 카메라 앞에 무수히 많은 언어를 구사하고 있으며, 감독은 그들의 역사를 시간 압축이라도 한 듯 마치 한 폭의 그림처럼 한 화면에 담아내고 있다.



그림 1. 시민케인 vs 스틸라이프

[그림 1]의 <스틸라이프> 전경에는 인물이 배치되어 있고, 중경은 부수어진 건물이 있고, 원경은 정지된 듯 롱테이크 화면에서 높은 건물이 붕괴되는 모습을 목격할 수 있다. 그러나 그들은 붕괴되는 현장을 놀랍게 쳐다보거나 그 어떤 반응조차 하지 않는다. 그것을 오히려 담담하게 일상으로 받아들이는 모습만 시종일관 담아내고 있다. 여기에서 전경을 과거, 중경을 현재, 원경을 미래라고 가정해 보았을 때, 감독은 눈 깜짝할 사이에 붕괴되는 높은 건물처럼, 영화 속의 고층 건물에서 외줄 타는 사람이나 저 멀리 반짝 나타났다가 사라지는 우주선처럼, 원경에 배치된 그들이 놓인 공간을 초현실적인 공간으로 탈바꿈 시켜놓고 있다. 원경에 위치했던 붕괴되는 건물, 외줄 타는 사람, 사라지는 우주선 등은 그가 생각하는 불안한 미래이기 때문이다.

16년 동안 보지 못했던 아내를 찾기 위해, 잃어버린 과거를 찾기 위해 떠나는 과정에서 다시 재회하게 된 그곳은 전경에 위치한 그들의 과거였으며, 언제 무너질지도 모르는 건물과 온통 부수어진 건물 잔해들이 현재의 마음, 즉 당시의 마음을 읽을 수 있다.

중국 북경의 유명한 관광지인 용경협(龍慶峽)에는 외

줄 타는 장면을 우리 눈으로 직접 목격할 수 있다. 심지어 그곳에는 외줄 타는 것에 그치지 않고 자전거로 외줄을 타고 있다. 아슬아슬한 외줄 타는 그들의 모습은 영화 속 UFO처럼 우리 일상의 눈에 쉽게 목격되지 않는 것이며, 수많은 위기로 둘러싸인 가운데 조심스럽게 전진하는 현대인의 모습을 은유하기도 한다[11]. 그리고 아슬아슬한 외줄 타는 삶처럼, 수몰지역 사람들에게 대한 불안한 미래를 담고 있다. 이렇게 과거, 현재, 미래의 모습을 한 화면으로 밀도 있게 구성하고 있는 것이다.

<낙엽귀근(落葉歸根, 2007)>은 로드무비 형식을 가진 작품이다. 낙엽이 떨어지면 뿌리로 돌아간다는 제목의 의미에서 알 수 있듯이 세상을 떠난 동료를 고향에 보내기위해 직접 업고 길 떠나는 여행과정을 그리고 있다. 떠난 친구의 고향이라는 목표지점을 향해 걸어가는 모든 길들이 과거의 축을 담당했다면, 영화 마지막 장면에 친구 고향에 도착한 그곳은 개발을 위해 폐허가 된 현재의 지점이다. 그는 그곳에서 불특정하게도 친구의 새로운 고향이자 친구 가족의 집인 저 먼 곳을 바라보며 영화는 끝을 맺지만 앞으로 남은 여정의 여지를 남겨둔다. 그것은 미래의 일부분이기 때문이다.



그림 2. 낙엽귀근

이렇게 과거를 지나와서 현재가 있는 그곳 즉, 창장 산사(長江三峽)댐 준공으로 수몰 직전인 현장에서 미래를 바라보면서, 사라진 안식처에 대한 보상이 이사 간 주소 한 줄로 대체되고 있지만 진정한 안식처는 사라지고 새로움을 있는 그대로 받아들여야 하는 현실에 놓인 주인공의 쓸쓸한 뒷모습이 우울함과 희망이 공존되어 있는 은유적인 모습으로 드러난다.

심리학 전문가인 다우베 드라이스마(Douwe Draaisma)는 『기억의 메타포』에서 인류는 기억을 어떤 방법으로 이해하고 어떤 방법으로 설명해 왔는지를 다루

고 있다. 플라톤은 '새장으로서의 기억', 아우구스티누스는 '기억의 동굴', 프로이트는 '신비스러운 글쓰기 판' 등 기억을 사용할 때 은유를 사용했고, 은유(메타포)는 끊임없이 변형되었으나 전달하고자 하는 의미는 동일하다고 보았다[12]. 이처럼 은유는 무한대로 가질 수 있는 변형성을 가지고 있으나 결과의 의미는 동일하기 때문에 6세대 작품이 무엇 때문에 그것을 은유로 사용하는지에 대한 이해성이 요구된다. 그것은 표현할 수 있어도 억압된 현실과 영화적 제한에 따른 시대적 모습의 발현이며, 과거에 대한 은유, 현재에 대한 은유, 그리고 미래에 대한 은유인 것이다.

2.2 기억의 은폐

희망과 절망 사이에 그들의 기억은 은폐되고 있다. 그것은 드러날 듯 말 듯 이루지 못한 꿈 즉, 욕망으로의 실현은 판타지로 대체 된다. 희망과 절망 사이에서 얻을 수 없는 꿈과 얻을 수 있는 현실을 반복되고, 아주 답답하게 수용하며 생존해나가는 모습들을 볼 수 있다. 이런 작품으로는 <소무(小武, 1997)>가 있다.

이 작품은 가라오케에서 한 여인을 만나게 되고 노래 한곡도 부르지 못하던 주인공이 그 여인에게서 사랑을 느끼게 된 후, 넓은 목욕탕에 실오리 하나 걸치지 않고 들어가는 주인공의 모습을 담아낸다. 그곳은 그 누구도 구애받지 않을 만큼 적막하며 단 한사람도 존재하지 않는다. 그리고 그는 좁은 가라오케에서 조차 할 수 없었던 노래를 넓고 홀로 있는 그곳에서 흥얼거린다. 목욕탕의 모든 공간을 홀로 점유하며 바깥 사회의 억눌린 마음이 응집되어 표출되고 있는 것이다. 이런 응집은 <펄프픽션(Pulp Fiction, 1994)>에서 은몸에 피로 얼룩진 살해자들을 호스로 뿌려가며 몸을 씻어내는 장면처럼, <소무>는 홀로 자신을 씻어내는 모습에서 자신이 사회의 괴로움을 잊고 목욕탕으로 들어와 소매치기로 살아가는 지난날을 속죄하고 자신의 자아를 회복해나가고 있다. 그리고 인물을 따라 고정시켜두었던 카메라는 [그림 3]의 <밀양(Secret Sunshine, 2007)> 엔딩처럼 그녀의 시선에서 마당 바닥에 비친 빛을 향해 서서히 이동하듯이 [그림 3]의 <소무>는 그의 시선에서 목욕탕의 천장에 비친 빛을 향해 서서히 이동한다. 그러

나 무엇보다 중요한 점은 실오리 하나 걸치지 않은 주인공의 전신을 그대로 담아내고 있다는 점이다. 영화 외적인 심의부분에 있어서도 검열의 대상이 되는 이 부분이 그대로 노출되고 있다는 점은 컴퓨터그래픽 없는 리얼한 대체 판타지를 통해 감독이 추구하고자 하는 중국 현실의 은폐 대상을 이 장면을 통해서 드러내고자 하는 것이다. 여기에서 주인공은 그동안 자신 스스로 규정하고 은폐 되어왔던 억압의 틀을 벗어던지는 공간으로 사용되면서, 은폐된 기억 속에 빛을 발견하는 작은 희망을 담아내고 있다.

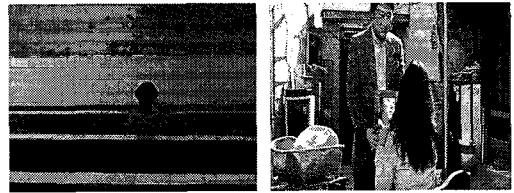


그림 3. 소무 vs 밀양

욕망은 주어진 환경을 적극적인 행위를 통해 자기 것으로 만들려고 하는 행위의 근본이다. 또한 욕망은 인간이 자연과 사회 역사의 주체임을 보여준다. 욕망 충족의 과정 속에서 인간은 욕망 자체를 재생산하기도 한다. 그러나 욕망의 재생산은 인류 사회 발전을 원동력이 되면서 동시에 발전을 방해하는 요인으로도 작용한다. 여기서 인간은 욕망에 대한 절제를 요구한다. 무절제한 개인의 욕망 추구는 사회 공동체의 틀을 파괴하기 때문이다. 상당수 선진(先秦) 시가(詩家)의 사상가들이나 이후 송명대 성리학자들은 절욕적(節欲的) 입장이 이를 증명한다. 개인(私)의 욕망 추구를 제한하면서 사회 공동체(公)의 공동의 이익을 우선하는 것이 중국 고대 사상의 한 특징[13]이다. 이런 특징을 잘 반영한 <공작(孔雀, 2005)>은 시대극으로 1970년 문화혁명 이후 중국 전체가 변화를 겪는 시기를 배경으로 중국 북방에 사는 다섯 명의 한 가족의 일상을 다루고 있다.

여기에서 주인공 여인은 일탈에 대한 희망을 꿈꾼다. 그 일탈을 위해 끊임없이 반복되는 그녀의 노력은 일탈에 의해 간극이 발생이 되거나 자아갈등을 겪고, 사회 또는 가족의 구성원으로부터 극복하지 못한 상태에서

일탈에 대한 욕망을 철저히 은폐시켜 버린다. 그것은 원치 않는 절육이다. 그녀의 원치 않는 절육과 가족들의 원치 않는 절육은 역사적인 기억으로부터 다가오는 은폐된 삶을 이어가기 때문이다.

이런 역사의 기억을 절육을 통해 은폐시켜가며 그것에 대항하여 꿈틀거리는 개인의 욕망은 사회의 벽을 실감한다. 그러나 극복하지 못한 꿈은 자신만의 판타지로 새로운 이미지를 창조해낸다. 낙하병이 될 수 없는 그녀는 자신만의 방법을 이용하여 대체된 꿈을 꾸는데, 낙하병이 이용했던 낙하산을 자전거에 매달아 달리는 것이다.

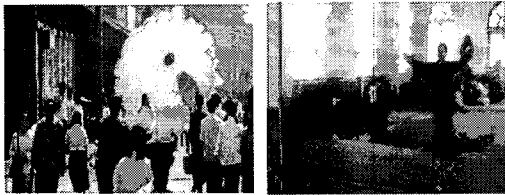


그림 4. 공작

[그림 4]의 왼편에 보이는 이미지처럼 일탈에 대한 반복되는 실패의 보상을 낙하산을 매달아 자전거로 달리는 모습이나, 오른편에 보이는 이미지와 같이 아코디언 소리에 이끌려 들어간 공간에서 만난 한 아저씨를 양아버지로 모시겠다는 의지, 그밖에 운전사 남자와 결혼해서 떠나가겠다는 발언들을 통해서 대체되고 있다. 여기에서 [그림 4]의 오른편에 보이는 이미지에서 그녀의 아코디언 연주와 함께 춤추는 남자의 모습은 그들을 정면의 공간을 응시하지 않고 거울을 통해 응시하고 있다. 거울에 투영된 모습은 자신보다 거울을 통해 바라본 자신의 얼굴이 현실보다 더욱 매력적으로 다가오듯이, 그들 역시 공간 속에 보이는 모습은 현실 속에 판타지를 거울이라는 이미지를 통해 투영하여 그들이 꿈꾸던 모습으로 만들어내고 있다. 물론 그것은 거울 안에 자신의 얼굴을 가두고 은폐되었던 이상화 한 거울 속의 모습을 중단하는 장면으로 이어진다.

결국 그 모든 장면들을 통해 무료하고 절육된 일상의 은폐된 모습에서 벗어나고자 하는 그녀의 꿈은 결국 일상으로 되돌아온 것으로 마무리되지만, 일상의 벽은 역

사로부터 그리고 사회로부터 그리고 가족으로부터 다가오는 것으로 한 개인의 역사가 이런 공동체적인 사회 구성원으로부터 절육되고 은폐되는 것임을 보여주고 있다.

2.3 기억의 일상

무료한 삶과 그것들의 반복 그리고 되돌아오는 일상, 6세대 작품은 이런 모습들이 이미지에 투영되고 있다. 주인공들은 자신이 처한 현실에 대해 담담하게 받아들인다. 그것은 수동성인 삶의 자세를 강조하고 있다. 물론 그들은 수동성만 추구한 것은 아니다. 시도는 충분히 행해진다. 그러나 벗어나고 떠나려고 발버둥이 쳐도 벗어날 수 없는 그들의 현실에 놓인 벽들은 거대하기만 하다. 그것은 시간의 흐름을 통해 드러난다. <해바라기(向日葵, 2005)>, <공작(孔雀, 2005)> 등에서 지켜볼 수 있다. <해바라기>는 문혁시기에 핍박을 받고 하방되어 6년 후에 집으로 돌아온 아버지와 아들의 관계 속에서 시대의 모습이 드러난다.

이 작품은 1976년 아들의 소년기 모습을, 1987년 청년기의 모습을, 1999년 성인기의 모습을 통해 한 가족의 30년의 세월을 시간순서대로 차분하게 보여주고 있다. 그러나 이 세 시기는 아주 특별한 시점을 의미하는데, 76년은 20세기 최대, 최악의 지진으로 불리는唐山대지진이 있던 시기이자, 마오쩌둥이 사망하여 국민들이 애도했던 시기이다. 그리고 78년 말 개혁개방 노선이 선포된 후 의식주들이 크게 변하면서 87년 자오쯔양(趙紫陽) 당시 총서기가 외신을 모아둔 자리에서 감춰진 양복을 입고 나와서 개혁개방에 대한 의지를 은유적으로 표출하기도 했다. 그리고 98년 주택개혁 이후 중국은 집을 팔기도하고 사기도하는 상품이 되면서 아파트 건설 붐이 중국 전역을 뜨겁게 달궜던 시기이다. 감독은 이 특정한 세 시기를 통해 중국의 변화되는 모습을 한 가족의 일상이 어떻게 변해 가는지 드러내고 있다.

당시 수천만 도시 청년의 하방은 중국 역사상 최대 규모의 이주운동이었다. 한세대의 운명을 송두리채 바꿔놓은 복잡한 사회 역사적 현상의 의미는 마오쩌둥을 비롯한 결정권자들이 갖고 있던 애초의 동기를 넘어서

는 것이었고, 당시 선전처럼 ‘사회주의 신농촌건설’이나 ‘도시 청년의 공산주의 사상개조’를 위한 운동이 아니라, 문혁 전에 이미 행해진 몇 차례의 도시 인구의 농촌 하방과 같은 이유에서 나왔다. 즉, 하방의 가장 큰 이유는 문혁이 초래한 국민경제의 정체와 후퇴로 도시에서 심각한 취업문제가 발생했기 때문이며, 도시청년을 농촌으로 쫓아내고 농민에게 부담을 지우려 한 것이다. 즉, 수천만의 도시 졸업생들의 취직과 도시질서의 안정을 위한 조치[14]로 보고 있다.

이렇게 하방은 한 가족의 삶의 방식을 변화시켰다. 그것은 6년간 하방운동으로 떠나있던 아버지의 모습에서 드러난다. 아버지는 아들이 성장한 모습을 보지 못했기 때문에 아들에게 요구하는 욕망은 극에 달한다. 여기에서 아들은 아버지의 규율에 따른 억압이 작용(action)되어 집으로부터 벗어나고 싶은 반작용(reaction)에 대한 욕망이 확장된다. 아버지의 욕망은 아들의 욕망과 반대되는 모습을 지켜보게 된다. 그것은 하방운동으로부터 시작되었고, 그 작용은 30년의 세월이 지나도 지속된다. 그러나 탕산대지진으로 집이 무너지는 위기를 겪게 되고 급기야 아들은 추락위기를 겪지만 아버지의 도움으로 아들은 아버지에게 좀 더 다가가는 계기를 마련한다. 한편 성인이 된 아들은 주택정책으로 인하여 부모가 위장이혼을 하여 가족은 해체되고, 급기야 아버지가 떠나는 계기를 마련한다. 물론 성인이 된 아들에게 아버지는 떠나기 전 화해를 하는 제스처가 드러나지만, 아버지와 집으로부터 벗어나려던 아들은 어느새 아버지와 닮아있는 자신을 발견하고, 일상으로 모습으로 돌아간 아들은 그토록 미워했던 아버지를 그리워하게 된다.



그림 5. 해바라기

여기에서 하방운동은 가족에게 수많은 갈등을 가져

다주었고, 그 결과물은 아들의 전시회를 통해 드러나게 된다. 아들은 자신의 아버지와의 갈등에서 표출된 마음을 자신의 작품 속에 지워진 얼굴로 표현된다. 세월의 덧없음을 통해 가족의 갈등과 화해하는 한 가족의 모습에서 하방운동이 가져다준 삶의 변화는 너무도 감내하기 힘든 변화를 던져주었다. 만일 아버지가 하방운동에 가지 않았더라면 평범한 가족의 일상에서 아들은 행복한 가족의 그림을 그렸을지 모른다. 그 뒤바뀐 지점에 바로 하방운동이 있었다는 점은 역사가 가족, 가족이 아들에게 겪어야할 지우고 싶은 기억이다. 결국 <해바라기>에 비추어진 아들의 그림은 하방운동으로 변화되어 가족사에 의해 완성되어진 그림이자, 아버지를 기억 속에 지우고 싶어 했던 아들의 마음이다. 그러나 청년 시절 여자 친구의 마음을 얻게 된 것도 그림이었고, 성인이 되어 아버지가 그토록 강요했으나 그만두려했던 화가의 길을 걷고 있는 자신의 모습을 발견한다. 그것은 역사가 가져다준 상처이자 기억이다.

이처럼 그들의 가족사는 세월이 흐르며 축적되면서 사회의 억압이 가족에게, 그리고 가족은 개인에게 크고 작은 변화를 가져오고 있음을 여실히 보여주고 있다. 특히 감독은 중국 사회에서 한 가족의 삶을 가족이라는 굴레 속에 위기와 갈등, 해체 등 굴곡 있는 개인의 삶으로 돌리려 하지만, 개인의 삶이 가족과 사회 속에 편입, 수용되는 과정에서 무수한 세월을 감내하고 이겨내며 겪는 모습을 세월의 도움을 빌어서 가족과 개인의 일상으로 담아내고 있다.

2.4 기억의 대항

지배와 복종으로 존재하며 욕망에 대한 공포를 담고 있는 <동궁서궁(東宮西宮, 1996)>은 동성에 영화이다. 개봉당시 중국에서 동성에 영화를 찾기란 쉽지 않고 동성애영화에 대한 사회의 시선이 곱지 않았다. 그러기 때문에 중국에서 상영금지가 되었고, 해외상영 역시 많은 어려움이 있었던 작품이다. 그러나 부산국제영화제에서 우여곡절 끝에 월드프리미어로 상영되면서 언론의 많은 관심을 받았다. 이 작품에 관심을 모았던 것은 동성애영화라는 점도 있지만 무엇보다 감독 장위엔에 있다.

그는 6세대 감독을 대표하는 감독으로서 천안문사건과 작품을 늘 연결 지으며 사회에 대항하고 검열의 대상이었던 감독이라는 점에서 파격적인 동성에 소재를 선택한 <동궁서궁>은 국내외로 주목받은 작품이 되었다. 일각에선 소재주의에 빠진 감독을 비난하기도 했지만 중국에서 동성애영화가 이 작품을 기점으로 한 장르로 자리 잡을 만큼 많은 영화들이 제작되어졌다.

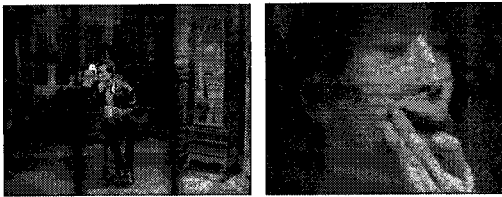


그림 6. 동궁서궁

동성애자들이 많이 찾는다든 배경의 한 국립공원의 경찰서에서 늦은 저녁부터 해가 뜨기 전까지 동성애자 '아란'과 그의 내밀한 과거 속으로 빠져드는 경찰 '시'의 권력과 욕망의 줄타기가 펼쳐진다. 여기에서 주목해야 할 점은 바로 그들을 바라보는 감독의 시선이다. 파격적인 소재라는 점에서 남자와 남자의 로맨스는 어떤 표현이든 중국에서 논란이 될 만하지만, 감독은 그 논란의 중심에 주인공 '아란'과 '시'를 공간 안에 가두어 버린다.

그 공간은 많은 사람들이 이용하는 공원 안에 있고, 권위적인 경찰서 안에 있으며, 방범 창틀 안으로 카메라 시선을 유지하며, 거울 속 안에 있는 '아란'을 발견하게 해준다. 그러나 [그림 6] 원편의 이미지에 담긴 감독의 시선에는 '아란'이 있지 않았다. 단지 화면 측면에 있는 '아란'을 거울에 비추어진 모습으로 대신할 뿐이다. 그것은 '아란'이 위치해있는 벗어날 수 없는 공간의 장소성을 극대화 시키고 있다. 감시의 시선 안에 고립된 시선은 동성애를 바라보는 세상과의 시선과도 일치한다.

[그림 6]오른편의 이미지에 담긴 모습은 거울을 보며 빨간 여성 옷을 입고, 입술에는 빨간 립스틱을 질게 바른 동성애자 '아란'의 모습이다. 자신의 이상화된 현실이 거울 속에 투영되면서 경찰에게 거부할 수 없는 유

혹이 시작된다. 늦은 밤 그의 과거 이야기를 듣고 동요되면서 시작된 미묘한 감정은 수갑을 채워 '아란'에게 키스하기까지 많은 내면적 갈등이 표출된다. 그러나 경찰은 동성애자를 단속해야하는 의무를 잊고, 빨간 옷을 입고, 빨간 립스틱을 바르고, 빨간 하이힐을 신은 '아란'의 모습을 통해 동성의 유혹으로 인한 성정체성 갈등을 겪는다. 물론 그것은 현실과 타협할 수 없는 현재의 자신의 모습이 대체된 욕망이다. 그러나 영화는 여성으로 치장된 '아란'의 빨간 옷을 하나씩 벗기면서 본래의 모습으로 되돌아오면서 현실을 깨닫고 도망친다. 여기에서 감독은 경찰로서, 그리고 한 남자로서, 개인의 욕망이 사회가 억누르는 삶에 의해 지배받고 있는 현실을 강조하고 있다.

무엇보다 <동궁서궁>은 소재에서 오는 대항의 성격을 지니고 있다. 그러나 들여다보면 현실에서 얻을 수 없는 판타지로 파편화된 '아란'의 추억을 끄집어내었고, 그 안에서 존재할 수 없는 사랑을 표출 하였으나, 결국 전통적 가치관을 벗어날 수 없는 현실의 모습으로 마무리 짓는다. 그것은 감독의 삶에서 역사적 현실과 밀착되어 있는 대항적인 모습으로 기억되기 때문이다.

III. 결론

파이진화는 『숨겨진 서사』 [15]에서 6세대 감독을 높이 평가하고 주목하는 것은 영화의 예술성이나 제작 편집이 아니라 영화 이외의 '사실'에 있다고 보았다. 이것은 포스트냉전시대의 문화적 현실이기도 하며, 어떤 의미에서 보면 그들의 통찰력 풍부한 안목은 중국영화의 사실을 꿰뚫으면서 또 다른 상상 속의 중국의 모습을 보기도 한다.

한편 그들이 특정한 문화적 위상을 정립하고 특정 문화형태를 만들어내면서 중국 독립영화인들은 어느 한 기점에서 90년대 중국문화의 곤경을 돌파한다면, 그것은 장이모우 스타일이 일찍이 중국영화가 세계로 향하는 좁은 문이 되었고, 독립영화는 영화신인이 서양영화계를 생탈하는 지름길이 된 것이라 정리하고 있다.

이처럼 중국영화의 역사적 재현과정에서 드러난 6세

대 감독들의 특징은 기존세대와는 다른 ‘사실’이라는 의미에 크게 작용 하게 되었고, 역사가 가지고 있는 시대적인 의미를 그들은 기억과 망각 사이에서 무엇을 어떤 방식으로 표현해야 할지에 대한 고민과정이 드러났으며, 그것이 기억의 은유화를 통해 시대의 상처를 담아 내었고, 희망과 절망 사이에서 기억이 은폐되면서 꿈을 잃고 생존에 대한 현실을 담아내었으며, 그리고 그것을 담담하게 받아들이는 일상에서의 자아를 보여 주었다.

무엇보다 변화하는 시대의 모습을 그들은 어떻게 반응해왔고, 반응하고자 하는지도 함께 드러나 있다. 사회적 억압은 가족의 억압, 가족의 억압은 한 개인의 억압으로 이어지고, 억압은 욕망으로 바뀌면서 반작용에 의한 삶이 지속되기도 한다. 그리고 현실에서 개인의 욕망이 실현될 수 없는 것에 따른 욕망의 대안이 판타지로 대신하면서 슬픔을 극복하고 현실을 담담하게 이겨내는 모습들이 드러났다. 특히 중국에서 살아가는 한 개인의 비극적인 모습들은 극단적인 선택보다는 현실에 순응하며 살아가는 모습이 돋보였다.

욕망은 자신의 정체성을 찾아가려는 과정에서 실현되지 못하는 현실과, 전통성을 지켜 나가하고자 하는 모습과, 변해가는 현실, 이 세 가지 사이에서 갈등하는 주인공들의 꿈을 펼치지 못하고 순순히 현실을 받아들이는 수동적인 모습은 보는 이들에게 아련한 정서로 남게 되며, 그것이 중국인들의 얼굴로 그려진다.

내밀한 중국인들의 모습을 한 화면에 과거, 현재, 미래를 담아 압축하여 드러낸 6세대 감독 작품은, 기억이라는 이름의 역사를 재현하는 과정에서 중국인으로서 살아가는 한 개인의 인간적인 모습을 보면서, 잃어버린 자아를 성찰하고 반성하며 내 안에 뒤틀린 상처를 치유하면서 오늘을 인식하게 된다. 그것은 자아에 감춰진 본능이며, 6세대 감독 작품에서만 느낄 수 있는 매력이다.

frühen Hochkulturen," München, 1992.

- [2] Aleida Assmann, "Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses," München, 1999.
- [3] 금기봉, "영화를 통한 역사교육: 국사교육을 넘어서", 역사교육연구회, 역사교육 제97집, p.252, 2006.
- [4] 박진, "역사추리소설의 장르적 성격과 한국적인 특수성", 한국현대소설학회, 현대소설연구, 제32권, p.337, 2006.
- [5] 장동천, "영화와 현대중국", 고려대학교출판부, p.274, 2008.
- [6] 임대근, "중국영화 이야기", 살림, p.87, 2004.
- [7] 안상혁, 한성구, "중국 6세대 영화, 삶의 본질을 말하다", 성균관대학교 출판부, p.19, 2008.
- [8] 堀川哲男 편, 하세봉 역, "아시아 歴史와 文化 5", 신서원, pp.303-307, 2006.
- [9] 전진성, "역사가 기억을 말하다", 휴머니스트, p.150, 2005.
- [10] 장동천, "영화와 현대중국", 고려대학교출판부, p.280, 2008.
- [11] 안상혁, 한성구, "중국 6세대 영화, 삶의 본질을 말하다", 성균관대학교출판부, p.86, 2008.
- [12] 다우베 드라이스마 저, 정준형 역, "기억의 메타포", 에코리브르, pp.41-337, 2006.
- [13] 김덕균, "先秦儒家의 慾望理論", 동양철학 제6집, 한국동양철학회, pp.67-68, 1995.
- [14] 양둥펑 저, 장영권 역, "중국의 두 얼굴", 펜타그램, pp.249-251, 2008.
- [15] 마이진화 저, 차미경 역, "숨겨진 서사", 숙명여자대학교 출판부, pp.219-220, 2006.

참 고 문 헌

[1] Jan Assmann, "Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in

저자 소개

한 달 호(Dal-Ho Han)

정회원



- 1998년 2월 : 서울예술대학 영화
과(영화학사)
- 2005년 2월 : 건국대학교 신문방
송학과(정치학사)
- 2007년 2월 : 성균관대학교 영상
학과(영상학석사)

▪ 2007년 3월 ~ 현재 : 성균관대학교 동양철학과 박사
과정

<관심분야> : 영화·방송 연출 및 제작·기획