
침묵과 부재: 장률 영화 속의 디아스포라

Silence and Absence: Diaspora in Jang Ryul's Films

육상효

인하대학교 문과대학 인문학부 문화콘텐츠 전공

Yook, Sanghyo(wilder@inha.ac.kr)

요약

장률 감독은 중국에서는 최초의 조선족 출신 감독이고, 한국에서는 최초의 중국 동포 감독이다. 스스로가 한 명의 디아스포라로서 중국과 한국 두 나라에서, 혹은 두 나라의 사이에서 활동하는 그의 영화 작업은 동아시아에 산재한 디아스포라적인 현상들을 디아스포라적인 시선으로 다룬다는 것으로 요약할 수 있다. 이 글은 <망종>, <경계>, <이리> 등 그가 만든 3개의 작품을 통해 그의 이야기와 스타일을 고찰해 보려는 시도이다. <망종>의 주인공은 중국 대도시 변두리에서 김치 장사를 하는 조선족 최순희이다. 그녀는 산업화로 인한 이산이라는 디아스포라의 보편성과 중국 내 조선족이라는 특수한 디아스포라 상황에 이증으로 속해 있다. <경계>는 몽골의 초원에서 나무를 심는 남자 항가이와 탈북한 모자가 만나서 맺는 관계에 대한 이야기이다. <이리>는 30년 전의 폭발로 사라진 도시 이리에서 부유하는 인물들을 다룬다.

디아스포라적인 시선을 구성하는 장률의 스타일의 첫 번째는 부동하는 공간으로서의 시간이다. 두 번째는 중심과 주변으로서의 외화면과 내화면의 전환이다. 세 번째는 언어의 부재이다. 그의 이런 모든 시도는 동아시아의 정체성에 대한 논의가 활발한 지금 영화 안에서 그것을 탐구하는 하나의 모범으로서 장률의 영화를 주목하게 한다.

■ 중심어 : | 장률 | 디아스포라 | 정체성 | 동아시아 | 스타일 |

Abstract

The first Chinese film maker from Korean ethnicity, Jang Ryul is also the first Korean director from Chinese background. As a diaspora himself, he crosses over two countries, trying to look through diaspora viewpoint at diaspora phenomena widely scattered in Northeast Asia. This paper is written in an effort to closely consider his story and style through 3 films, <Grain in ear>, <Desert Dream>, and <Iri>. The main character in <Grain in ear> is a Korean Chinese woman, Choi Sun Hee, who sells Kimchi in outskirts of a city. <Desert Dream> is the story about the relationship between Hangai, a Mongolian man who plants trees in deserted prairie and North Korean mother and son in defection from North Korea. <Iri> treats a group of characters floating around in Iri, the city that was vanished by the explosion 30 years ago.

The first thing of the style of Jang Ryul building the diaspora viewpoint is time, crossing the floating space. The second one is the inversion of on-screen space and off-screen space or center and periphery. The third one is the absence of language. Given the fact that discourses about the identity of East Asia flourish these days, his movies, as the fruit of consistent attempt to search for East Asian identity within the filmmaking process, deserve more attentions.

■ keyword : | Jang Ryul | Diaspora | Identification | East Asia | Style |

* 본 연구는 한국콘텐츠학회 연구과제로 수행되었습니다.(연구비 지원기관을 명기하고자 하는 경우)

접수번호 : #090828-005

심사완료일 : 2009년 11월 20일

접수일자 : 2009년 09월 28일

교신저자 : 육상효, e-mail : wilder@inha.ac.kr

I. 들어가는 말

몽골 사내 향가이의 좌절을 탈북자 최순희가 위로한다. 향가이는 그것을 최순희의 애정표현으로 알고 최순희를 끌어안는다. 그녀는 향가이를 뿌리치고 가족우리로 들어가서 양을 죽여, 피 흐르는 그 주검을 끌고 나와 향가이 앞에 던진다.

영화감독 장률의 <경계>의 한 장면이다. 끝없는 몽골의 초원에서 탈북자 여인과 몽골 사내는 그렇게 몸짓으로만 격렬한 감정을 표현한다. 어차피 언어로는 단 한마디의 의사소통도 불가능한 사람들이다. 피 흐르는 양은 무엇인가? 순결의 죽음이고, 삶에의 순교이고, 죽음으로만 갈음되는 안타까운 사랑이다. 동북아시아의 북쪽 변방에서 아시아적 삶과 역사는 남녀의 뜨거운 몸으로 환유되어 안타깝게 소통한다. 그 소통이 의도하는 지점은 결국 국경이나 민족을 넘어선 아시아적 삶의 정체성을 살피는 것이다.

영화감독 장률은 우선 그의 작업 반경부터 다분히 동아시아적이다. 동아시아적이라 함은 일단 감독으로서 그의 활약이 국경에 구애받지 않는 아시아적 자유로움을 갖고 있다는 이야기이다. 그는 5편의 영화 중, <당시> <망종> <중경>을 중국에서 찍었고, <이리>를 한국에서, <경계>를 몽골 초원에서 촬영했다. 2번째 연출작 <망종>부터 제작비는 주로 한국의 예술 영화나 독립 영화 지원기금을 통해 조달했다. 촬영 작업은 주로 중국 쪽의 시스템과 인력으로 이루어졌고, 편집, 녹음 등의 후반 작업은 한국의 시설과 인력을 이용했다. 출연 배우들도 엄태웅, 윤진서(<이리>), 서정(<경계>) 등의 한국 유명 배우들, 왕동휘(<망종>)같은 중국의 스타급 배우, 유연희(<망종>)같은 중국 아마추어 배우, 바트 울지(<경계>) 같은 몽고 배우까지 동북아시아의 배우들을 망라했다. 그의 영화 작업에서 아시아적 분업이 이루어지고 있는 셈이다.

영화 속에서 그가 그리는 이야기들은 더 아시아적이다. <망종>은 중국의 대도시 변두리에서 김치를 파는 조선족 여인 최순희에 관한 이야기이다. 자신의 민족적 정체성 때문에 아들에게 한글을 가르치지지만 한 여인에 대한 남성들의 수탈은 너무나도 집요해서 중족의 경계

를 넘어선다. <이리>는 '이리 역 폭발사고' 30주년을 맞는 지금의 익산에서 벌어지는 이야기이다. 어머니의 자궁 속에서 겪은 폭발 사고로 상처를 안고 태어난 여자 진서는 천사 같은 모습으로 주변의 모든 약한 사람들을 돕는다. 노인들을 위해 경로당을 청소해주고, 중국인 강사, 방글라데시 노동자들도 마음을 나눈다. 그러나 스스로 약한 사람들을 도울수록 그녀에게 돌아오는 것은 남성들의 성적 수탈일 뿐이다. <경계>는 아이를 데리고 탈북한 여인 최순희의 이야기이다. 그녀는 도피의 여정 끝에 몽골 사막에 나무를 심는 남자, 향가이의 천막까지 온다. 남쪽으로 가려는 그녀와 그 천막에 남으려는 그녀의 아이, 그리고 혼자라도 묵묵히 모래 바람으로부터 초원을 지키려는 남자 향가이의 관계에 대한 이야기이다.

그리고 보면 장률이 파악하는 동아시아적인 것의 요체는 이산, 즉 디아스포라이다. 중국에 사는 조선족 여인의 디아스포라이고, 한국의 소도시에서 온 중국어 강사, 외국인 노동자의 디아스포라이고, 몽골의 초원으로 유랑해 들어온 탈북 모자의 디아스포라이다. 장률은 동아시아에 혼재하는 이 디아스포라들의 이야기를 통해 국경이라는 인위적 경계를 넘어선 어느 지점에서 동아시아적 삶의 정체성(Identification)을 찾아내려 한다.

장률은 중국에서 최초의 조선족 출신 영화감독이고, 한국에서는 최초로 중국 동포 영화 감독이다. 그의 할 아버지는 경상북도 의성에서 만주까지 걸어서 이주한 전형적인 디아스포라였다.¹ 그의 영화는 디아스포라의 시선으로 바라보는 디아스포라의 이야기이다. 그의 시선은 마치 하늘에서 떨어진 것처럼 기존의 중국, 한국 영화들과는 전혀 다른 영화 언어를 구사하는 그의 스타일을 만들고, 그 시선으로 비춰지는 디아스포라는 영화 속의 인물들을 구성한다. 이 글에서는 장률 감독의 영화 중 <망종>, <이리>, <경계> 3편을 중심으로 그 디아스포라적인 시선과 그것에 의해 비춰지는 디아스포라적인 인물들을 탐구한다.

II. 부유하는 디아스포라: 영화 속의 인물들

1 오정연, "장률, 정성일 대담", 씨네21, 한겨레 신문사, 2006.3.30.

대문자로 시작하는 디아스포라(Diaspora)는 이산(離散)을 의미하는 그리스어이자 팔레스타인 땅을 떠나 세계 각지에 거주하는 이산 유대인과 그 공동체를 가리킨다. 그러나 오늘날 디아스포라라는 말은 유대인 뿐 아니라 아르메니아인, 팔레스타인인 등 다양한 이산의 백성을 좀 더 일반적으로 지칭하는 소문자 보통명사로 사용하는 일이 많아졌다.² 사회학적으로 디아스포라의 개념은 두 가지 의미를 갖는다. 이민이나 국제적 인구이동을 뜻하기도 하고, 강제이주나 비극적 종족 이산의 경험을 지칭하기도 한다.³ 정신분석의 영역으로 넘어오면 '의식으로서의 디아스포라'라고 지칭되는 현대 정체성의 탈영역화라는 개념으로도 확장되고 있고, 문화 이론에서는 단일한 문화가 외부에서 들어온 사람들에 의해 혼재, 혼용되면서 하나의 혼합문화로 변해가는 현상을 지칭하기도 한다. 그러나 이 모든 개념이 내재하고 있는 것은 결국 어떠한 이산, 이주의 경험이 한 사회 속에서 내재하는 정체성(Identity)의 흔들림으로서의 디아스포라이다. 정체성이 '사회 집단이든지, 계급이든지, 민족이든지 어딘가에 속해 있는 자신을 발견하고 싶은 욕구'라면, 정체성의 흔들림은 그 귀속의 혼란이고, 결국은 장률 감독의 한 영화 제목이 직접적으로 시사하고 있는 바, 경계, 혹은 사이(In-between)의 디아스포라인 것이다.

1. 망종

최순희는 거리에서 김치를 파는 조선족 여인이다. 남편이 감옥에 가서 고향을 떠난 그녀는 어린 아들 창호와 함께 살아가기 위해서 애쓰지만, 노점상 허가조차 받지 못해 생계 수단인 자전거를 압수당하고 만다. 공안 왕위의 호의로 노점상 허가서를 받은 다음에도 상황은 나아지지 않는다. 순희와 관계를 맺어온 조선족 김씨는 정사 현장에서 아내에게 덜미를 잡히자 그녀가 창녀라고 거짓말을 하고, 공안에게 끌려가게 한다. 성관계를 요구하는 공안 왕위에게 몸을 주고 집으로 돌아온 순희는 자신의 아이 창호가 사고로 죽어있는 것을 발견

한다.⁴

최순희가 사는 지역은 연변처럼 조선족이 집단적으로 거주하는 곳은 아니다. 영화 속에서 조선족 김 씨가 순희에게 처음 접근할 때 얘기하는 것처럼 “이 근처에서는 조선족을 보기 힘든” 지역이다. 영화 속에서 구체적인 지명은 나오지 않지만 촬영지는 “베이징에서 자동차로 한 40분 정도 가는”⁵ 농촌도 아니고 도시도 아닌 지역이다. 영화 속에서는 거대한 공장 굴뚝이 보리밭과 혼재해 있다. 도시와 농촌의 경계이기도 하고, 그 사이에서 그 어느 곳에도 소속되지 못한 디아스포라적인 공간이다. 이 공간에 대한 디아스포라적인 의도는 <망종>(芒種)이라는 영화의 제목에서 훨씬 더 명확히 드러난다. 영화 속에서 순희와 같은 건물에 사는 거리의 여인들이 벽보에 적힌 글을 읽는 장면이 있다.

“망종 때가 다가오니 동네방네 모든 이들이 곡식을 거둬들이는구나. 건강에 신경 쓰고 사전 예방에 힘써라. 망종, 망종 한 해 중 가장 바쁜 때이거늘 올해도 찾아왔구나. 어서 고향에 가야지.”

망종은 24절기 중 보리 베기를 하고 모내기를 하는 절기로 고향에 돌아가는 계절이다. 고향에 돌아가지 못하는 것은 곧 이산이다. 농업 사회에서 공업 사회로 변해가고 있는 중국에서 선블리 이농한 인력들은 도시에도 농촌에도 속하지 못하고 망종에 고향을 생각한다. 이 영화의 제목 망종은 이 영화적 공간에 있는 모든 인물들을 산업화로 인한 디아스포라로 만든다. 동아시아에서 산업화의 한 의미가 미국 중심의 세계 시장질서에 귀속되는 것이라면 결국 이 인위적인 세계 경제로 편입하려는 노력은 결국 전통적 삶의 해체와 그로 인한 이산을 만들어내는 것이다. 장률은 조선족 여인 최순희를 통해 근대의 제국주의의 식민정책이 야기한 역사적 디아스포라의 현재를 얘기함과 동시에 인위적인 산업화로 인한 농촌에서 도시로의 이산, 즉 좀 더 보편적인 디아스포라에 대해서도 말한다. 그 두 가지 이산의 현상을 통해서 디아스포라가 종족과 국적에 상관없이, 산업

2 서경식, *디아스포라 기행*, p.13, 돌베개, 2006.

3 이수자, “이주여성 디아스포라”, *한국사회학지*, 제38권, 제2호, pp.189-220, 2004.

4 김현정, “망종 리뷰”, 씨네21, 한겨레 신문사, 2006.3.21.

5 오정연, “장률, 정성일 대담”, 씨네21, 한겨레 신문사, 2006.3.30.

화와 세계화로 인한 포스트모던의 동아시아에서 보편적 현상임을 역설하고 있는 것이다.

영화 속 또 하나의 디아스포라적인 공간은 순희의 집이 있는 기차역이다. 순희는 철길 바로 옆에 있는 쓰러질 듯한 건물에 산다. 순희의 일상 옆으로 기차가 지나고, 인부들이 화물기차에서 짐을 내리고, 여행객들이 오가며 역 직원에게 사스 방역 검사를 받는다. 순희의 아들 창호는 역사를 통하여 세상을 오가고, 순희의 집은 너무 간소하고 낡아서 마치 정주하기 위한 집이 아니라 어딘가로 떠나기 위한 임시 거처 같은 느낌을 준다. 기차의 이미지는 장률의 영화에서 지속적으로 반복되는데, <이리>의 시작이 새로 지어진 익산 역사에서 시작되고, 영화 내내 도시를 지나는 기차와 철길이 중요한 풍경으로 나온다. <경계>에서는 철길이 없는 몽고의 초원에서 기차의 이미지를 불러내기 위해 감독은 기차 대신 초원을 가로 질러 질주하는 일련의 탱크들을 반복적으로 보여준다. 기차는 언제나 이동 중이고, 기차역은 그 이동을 위한 입시의 쉼터이다. 역은 감독이 생각하는 디아스포라적인 보편성을 가장 집약적으로 보여주는 이미지이다. 영화 속에서 창호가 마당에서 옆집 누나들과 함께 텔레비전을 보고 있는 장면이 인류 역사에서 수없이 반복됐던 난민 수용소를 연상시키는 것도 이때문이다.

이 동아시아적인 디아스포라의 보편성 속에서 조선족이라는 것은 어떤 의미일까? 최순희는 아들 창호에게 텔레비전을 사준다고까지 하면서 한국말을 가르치려는 집착을 보인다. 베네딕트 앤더슨은 활자 언어의 출현으로 인쇄물을 통하여 연결된 동료 독자들은 세속적이며 눈에 보이지 않는 특정의 민족이라는 상상공동체의 싹을 형성하기 시작했다고 말한다.⁶ 최순희가 아들에게 한국말을 가르치는 것은 현재 조선족으로서의 자신의 정체성을 인정함과 동시에 아들도 조선족의 정체성을 갖고 살아가기를 희망하는 것이다. 그러나 최순희는 조선족 김 씨가 접근해 '근처에서 보기 힘든 조선족이냐'라고 물어봤을 때 중국말로 응수하며 처음에는 자신의 정체성을 숨기려고 한다. 이것은 조선족이라는 것에 대한 피해의식을 드러내면서 내면적으로 조선족

이 되 외면적으로는 중국인이어야 하는 디아스포라적인 이중적 정체성의 모습을 보여준다. 그러나 결국은 조선족 김 씨와의 밀회를 지속함으로써 같은 조선족에 대한 동질감을 드러내지만, 그러나 김 씨는 밀회 현장을 급습한 자신의 부인에게 최순희를 '돈 주고 산 여자'라고 말한다. 어디에도 속하지 못한 최순희는 조선족임을 자신의 마지막 정체성으로 삼으려 하지만 이 역시 남성들의 성적인 수탈에 이용당할 뿐이다. 여성의 이산은 민족과 계급의 모순이외에 젠더의 모순이 중첩되어 훨씬 더 복잡한 갈등양상을 보인다.⁷ 디아스포라 여성으로서의 뿌리 없음은 여성의 몸을 지키는 사회적 보호막이 사라지는 걸 의미하고 이런 상태에서 여성들은 쉽게 남자들의 성적인 착취의 대상이 되는 것이다. 물론 혈연과 가족으로부터 유리했다는 여성의 정서적 고립감도 남성들의 성적인 착취의 대상이 되는 데 유리한 환경을 제공하는 것이다. 영화 속에서는 최순희의 아이 창호가 김 씨에게 돌을 던지며 가족을 지키는 남성의 역할을 하고 있지만 미약한 아이일 뿐이며, "너도 다 컸으니까 할 말이 있다"며 아들과의 정서적 연대에 노력하는 최순희에게 돌아온 것은 아이의 참혹한 죽음일 뿐이었다. 최순희와 같은 건물에 사는 여인들도 산업화로 인한 이산의 결과로 농촌에서 도시로 온다. 이것 역시 노동의 수단이던 여성의 몸이 시장에서의 팔 것, 즉 상품화로 전락하는 것을 보여준다는 점에서 젠더의 모순과 중첩된 디아스포라 현상이라 할 수 있다. 장률 감독은 동아시아에 보편적으로 존재하는 이산의 모습이 결국은 여성들에 대한 성적인 착취의 형태로 드러나는 것을 보여주고 있는 것이다.

영화의 마지막에 최순희는 철로 옆에 있는 집을 나와, 황량한 산업단지를 지나, 망종의 푸르른 보리밭으로 걸어간다. 그것은 고립과 성적 착취의 디아스포라로부터 고향으로, 도시로부터 농촌으로, 고립으로부터 가족으로 돌아가려는 최순희의 몸짓인 것이다.

2. 경계

항가이는 초원의 사막화를 막기 위해 나무를 심는 몽

6 베네딕트 앤더슨, 윤형숙 역, 상상의 공동체, p.73, 나남출판, 2002.

7 오경희, "민족과 젠더의 경계에 선 이산", 아시아여성연구소학회지, 제46권, 제1호, p.192, 2007.

고 사내다. 그에게 지친 부인은 아이의 병을 핑계 삼아 도시로 떠난다. 향가이 혼자 머무는 게르에 순희와 창호라는 탈북자 모자가 찾아온다. 단 한마디의 말도 통하지 않지만 그들은 그날부터 같이 식사를 하고 잠을 자고 나무를 심는다. 순희는 하루 빨리 남한으로 가고 싶어 하지만 향가이에게 부정을 느낀 창호는 초원을 떠나고 싶어 하지 않는다. 향가이는 순희에게 애정을 느끼지만 순희는 단호히 거부하고 어디론가 다시 먼 길을 떠난다.

<망종>의 이산이 역사적, 산업적인 것이라면 <경계>는 탈북이라는 현재적 이산을 다룬다. <망종>의 조선족 최순희와 창호는 <경계>에서는 두만강을 건너 북한을 탈출하고 남한에 가기를 꿈꾸는 북한 출신의 모자로 나온다. <망종>의 남편은 돈 때문에 살인죄를 저지르고 감옥에 갔지만, <경계>의 남편은 두만강을 건너다 죽었다. 두 작품에 나오는 모자의 이름이 같은 것에서 장물 감독이 의도하는 일종의 작품 간 상호 텍스트성을 읽을 수 있다. 비록 두 작품의 인물은 아무런 연관성이 없는 전혀 다른 인물들이지만 이산의 피해자인 여성으로서의 공통점을 갖고 있다. 공간은 다르지만 두 여인 모두 동아시아의 디아스포라의 보편성을 공유하고 있는 것이다.

탈북자들이 몽고 쪽으로 몰려오는 것은 중국 당국이 북중 관계 및 동북 3성의 치안 등을 고려해 탈북자 단속을 강화하기 시작한 최근의 일이다.⁸ 이제 <망종>에서의 황량한 대도시 변두리의 기차역은 <경계>에서는 광막한 초원이고, 그 한 귀퉁이에 쓰러질 듯 서 있는 게르이다. 향가이는 남들이 다 떠나는 초원에 아직 남아 있는 유목민이고, 최순희 모자는 대륙을 가로지르는 긴 이산의 여정을 가고 있는 사람들이다. 유목민 향가이에게 디아스포라는 수천 년 동안의 숙명이다. 유목이란 천막을 치고 잠을 자고 날이 새면 다시 천막을 걸어 어디론가 떠나야 하는 가장 근본적인 디아스포라이기 때문이다. 순희 모자의 디아스포라는 절박한 생존의 여정이다. 초원의 특징은 방향 없음이다. 길은 어디에도 없지만 어디로도 갈 수 있다. 탈북이라는 동북아시아의

가장 민감한 정치적 디아스포라는 몽골의 초원이라는 가장 비정치적인 공간에서 한편의 실존적 유랑의 시(詩)로 변질된다.

순희와 창호는 향가이에게 부재한 아내와 아이를 대리한다. 향가이는 이들 모자에게 남편과 아버지를 대리한다. 같은 천막 안에서 잠을 자고, 같이 식사를 하고, 같이 필요한 노동을 하는 이들의 모습은 완전한 가족이다. 하지만 순희와 향가이는 아내와 남편으로 섹스를 하지는 않는다. 섹스는 이 세 사람이 가족으로서 완전히 통합된다는 것을 의미한다. 그것은 유랑의 포기를 의미한다. 그래서 순희와 향가이 두 사람은 각각 다른 사람을 통하여 필요한 섹스를 얻는다. 어쩌면 초원에 나무를 심는 이들의 행동이 하나의 가족으로 정주하고 싶은 무의식, 즉 정체성에 대한 욕망을 드러낸다고 볼 수 있지만, 아침이면 바람에 뿌리째 뽑혀나가는 나무는 이들 삶의 디아스포라적인 뿌리 없음을 드러내준다.

그러나 게르에 자주 찾아오던 몽골 군인 청년이 순희를 겁탈하는 것은 여전히 이 초원에서도 디아스포라의 가장 약한 고리는 여성이라는 것을 드러낸다. 이산의 모순은 젠더의 모순과 중첩된다는 장물의 인식은 이 영화에서도 확고하다. 순희의 아들 창호는 <망종>의 창호가 돌을 던졌듯이 총을 들고 몽골 청년을 쫓아내 엄마를 보호한다.

영화의 마지막 장면은 '길'이다. 몽고의 주술적 상징물이 가득 달려 바람에 흔들리는 대로이다. 영화 <경계>에서는 초원의 말들과 탱크 행렬이 만난다. 유랑과 정주가, 신화와 정치가 만나는 아슬아슬한 경계가 곧 영화 <경계>가 드러내고 싶은 지점인 것이다.

3. 이리

30년 전 이리 역 폭발사고가 나던 해 진서는 태어났다. 엄마의 뱃속에서 폭발사고를 겪은 진서는 그 때문에 남들보다 약간 지능이 떨어지게 태어났다. 하지만 노인정에서 노인들을 돕고 무부수로 중국어 학원에서 청소를 하고, 외국인 노동자를 위해 빨래를 해주는 천사 같은 아가씨로 자랐다. 그러나 남자들은 진서의 착한 면을 자신들의 성적 욕심을 채우는 데 이용할 뿐이다. 택시 운전을 하는 오빠 태웅이 진서를 돌보지만 습

8 오수열, 김주삼, "탈북사태를 둘러싼 동북아 지역의 갈등과 협력", 한국통일전략학회지, 제6권, 제1호, p.114, 2006.

관적으로 임신을 하는 진서에게 지쳐갈 뿐이다. 익산이라는 도시에도 지쳐가는 태웅의 유일한 취미는 도시의 모형을 미니어처로 만드는 것이다. 진서의 곁에서는 가까웠던 사람들이 하나 둘 떠나가고 진서는 또다시 성폭행을 당한다. 태웅은 도시에 복수하듯 자신의 미니어처 도시를 폭파하고 바다로 진서를 데리고 간다.

‘이리 역서 화약화차 폭발 대참사, 수송중인 다이어마이트 1천 2백 50상자 폭발, 51명 사망, 1천 2백 명 중경상, 전 시내 정전, 암흑 속 이수라장’⁹

이리(泥里)는 존재하지 않는 도시이다. 30여 년 전의 폭발사고 이후 이리의 지명은 익산으로 바뀌었다. 영화 <이리> 속의 인물들은 이제는 사라진 도시를 부유하고 있는 인물들이다. 장률이 파악한 한국은 ‘폭발이 끝나고 남은 황폐함이 느껴지는 나라’이다.¹⁰ <망종>에서 하염없이 보리밭으로 걸어갔던 장률의 인물들은 <경계>에서의 사막의 아슬아슬한 경계를 거쳐, 그들이 꿈에도 그리던 한국으로 와서 <이리>의 진서로 환생한다. 그러나 한국은 그들이 생각했던 대로 결코 안락하지도, 따뜻하지도 않다. 일방적인 경제 성장의 뒤안길에 남은 우울과 비인간이 폭발의 잔해처럼 곳곳에 산재한다. 그 속에서 정체성을 잃은 인간들은 또 다른 디아스포라로 유랑하고 있다. <이리>의 공간에도 끊임없이 기차가 오가는 철도가 있는 이유다.

<이리> 속의 진서는 정체성의 탈영토화라는 의미로 나타나는 의식으로서의 디아스포라이다. 장률이 이리를 <망종>의 중국 도시 변두리나 <경계>의 몽골 초원과 같은 공간으로 보았을 때 엄마 자궁 속에서의 상처로 인해 바보 천사로 도시를 떠도는 진서는 또 하나의 디아스포라다. 디아스포라의 여성들이 중국에서나 몽골에서나 쉽게 남성들의 성적 욕망의 희생자가 되었듯이 진서도 철저히 도시의 남성들에게 유린당한다. 진서가 자신이 일하는 중국어 학원에서 중국말을 열심히 배우는 것도 국적이나 민족을 넘어서 동아시아적인 디아스포라의 여성을 한꺼번에 투영하려는 감독의 의도이

다. 그리하여 영화의 마지막에 이미 죽은 진서가 언제나 앉아 있던 구둣방의 평상에 앉아서 ‘니하오, 워따오 민쯔 짜오 진서’(내 이름은 진서입니다)라고 중국어로 말하는 장면에서 급기야 우리는 김치 장사 최순희와 탈북한 최순희를 한꺼번에 만난다. 최순희가 보리밭을 넘어 몽고의 초원을 지나 도착한 곳은 그리던 남한이었지만 이곳에서도 디아스포라의 여정은 결코 끝나지 않고, 여성은 남성들의 성적 수탈의 대상이 될 뿐인 것이다.

영화 속에서 진서가 가장 길게 다른 사람과 소통하고 있는 장면도 중국인 강사와 술 마시는 장면이다. 진서는 자신이 바보라는 것도, 자신이 이리 역 폭발사고 때 태어났다는 것도 이 이방의 여인에게 처음으로 고백한다. 그리고 그들은 중국말로 언니와 동생으로 맺어진다. 진서는 목공소에서 일하는 방글라데시 노동자의 빨래를 해주며 가깝게 지낸다. 이들은 진서의 집 앞 공중전화에서 매일 밤 전화를 건다. 중국말과 방글라데시어로 통화하는 이들의 통화내용은 한국어 자막으로 전달되지 않는다. 그러나 그들의 표정, 손짓, 말투에서 우리는 이들이 가족과 통화하고 있음을 알 수 있다. 진서는 이들의 통화를 항상 지켜본다. 이 진서의 시선에서 디아스포라를 보는 디아스포라의 시선을 느낄 수 있다. 그것은 뿌리 없음에 대한 공감이고 뭔가 익숙하고 따뜻한 것으로부터의 이산에 대한 쓸쓸함이다. 진서의 시선은 디아스포라로서의 감독 장률이 디아스포라를 보는 시선을 대리하는 것이다.

III. 스타일, 디아스포라의 시선

1. 시간, 부동하는 공간

디아스포라는 이동성(移動性)보다는 부동성(浮動性)의 측면을 갖는다.¹¹ 자신의 의지와 상관없는 어떤 힘에 의해서 특정 지역에 갇혀있게 되고, 그럴 경우 현지 사회와 동화되지 못하고 부유하게 된다는 것이다. 이 부유하는 디아스포라들에게 삶은 막연한 기다림과 끈질긴 인내로 견뎌내야 하는 것이다. 그들은 무엇에든 주도적으로 앞서나가지 않는다. 그저 조심스럽게 지켜볼

9 경향신문, 1977.11.12.

10 이영진, “이리 제작노트”, 씨네 21, 2008.11.

11 윤인진, *코리안 디아스포라*, p.6, 고려대학교출판부, 2004.

뿐이다. 시간은 그 속에서 아주 느리게 흐른다. 움직이는 사진으로서의 영화가 만들어내는 상태의 변조는 끊임없이 주형을 바꾸며 가변적이고 연속적인, 시간적인 주형을 구축하지만,¹² 그 주형 속에 솟으로 봉인된 장물의 시간은 끈질긴 응시로 사물을 지켜 볼 뿐이다. 숏/리버스로 재단된 세계가 사라진 지점에서 카메라는 절대로 움직이지 않고 인물들은 느리게 그 공간을 횡단한다. 이렇게 장물의 공간은 시간이 되는 것이다.

① 프레임의 오른 쪽으로 순희가 삼륜 자전거를 타고 나타난다. 힘들게 그리고 느리게 순희의 자전거는 프레임을 횡단해 나간다. 프레임에는 순희가 자전거를 타는 행위 외에는 아무런 움직임도 없다. 관객들은 자전거를 타는 순희와 그 운동이 만들어가는 시간을 지켜볼 뿐이다. 이윽고 순희의 자전거가 프레임을 빠져나간다. 아무도 없는 도로와 그 도로 위에 남겨진 순희의 시간이 한동안 더 지속되다가 다른 장면으로 바뀐다.

② 순희의 자전거가 프레임의 오른쪽 모서리에서 카메라에서 멀어지는 방향으로 들어온다. 광각렌즈로 찍힌 프레임의 심도는 거의 무한대다. 느릿느릿 카메라에서 멀어지는 순희의 자전거. 화면은 그 자전거가 거의 시야에서 사라질 때까지 미동도 없이 순희와 자전거를 지켜본다.

③ 순희의 자전거가 프레임의 왼쪽 면에서 나타난다. 느릿느릿 오른 쪽 방향으로 횡단해 나간다. 이번에는 자전거의 짐칸에 있던 김치 행상용 짐칸은 없다. 자전거에는 그것을 온몸으로 밀고 가는 순희의 몸만이 실려 있을 뿐이다. 요란한 중국 전통 음악 소리가 들리고 프레임의 오른 쪽으로 한 무리의 중국식 춤을 추면서 행진하는 사람들이 나타난다. 그들의 춤은 활기차다. 그들의 활기에 의하여 순희의 자전거 타기는 더욱 느리고 힘들게 강조된다. 드디어 순희의 자전거가 화면의 오른쪽 쪽으로 사라지고, 이제 화면에는 춤추며 지나가는 사람들밖에 없다. 카메라는 여전히 그들의 모습을 비추고 있다.

위 장면들은 <망종>에서 순희가 자전거를 타고 지나가는 3개의 장면이다. 3개의 장면은 각각 다른 부분에 위치해 있다. 첫 번째 장면은 영화의 초반 순희와 순희의 세계가 소개되는 부분에 위치해 있다. 순희의 일상 중 가장 중요한 부분인 김치 행상을 자전거타기로 상징적으로 보여주는 것이고, 또한 디아스포라적인 부동성을 ‘느릿느릿 자전거타기’로 시각화하고 있다. 두 번째 장면은 영화의 중간 부분, 매춘 혐의로 경찰에 구금된 순희가 자신을 탐하는 경찰에게 몸을 주는 ‘또 하나의 매춘’을 통해 경찰에서 나온 후의 장면이다. 순희의 모든 감정은 항상 똑 같은 자전거 타기의 행위 속에 내면화 돼 있다. 순희에게 삶은 느릿느릿 감당해갈 수밖에 없는 시간인 것이다. 세 번째 장면은 영화의 후반, 순희의 아들 창호가 사고로 죽은 후 창호의 장례를 치른 후의 장면이다. 순희는 똑같이 자신의 삶에 유일하게 부과된 의무처럼 자전거를 탄다. 그러나 이번에는 김치 행상용 짐칸이 없다. 아들의 죽음이라는 절대적인 절망은 순희에게 생업은 잊게 했지만 자신이 시간을 건디는 방식인 자전거타기만은 화석처럼 남겨놓은 것이다. 중국 춤을 추면서 순희와 교차하는 사람들은 순희의 자전거타기를 더욱 더 처연하게 포장한다.

① 순희와 창호, 향가이가 말이 끄는 짐수레를 끌며 프레임 오른 쪽 극단적인 원경으로 나타난다. 일행은 멈춰서고 향가이와 창호는 돌담으로 간다. 카메라는 두 사람을 따라 느리게 패닝한다. 카메라는 한참이나 돌을 없으며 돌담을 도는 두 사람을 보여준다. 그 두 사람의 전경에서 순희가 말을 몰고 지나간다. 탑돌이를 마친 두 사람도 순희를 따라간다. 카메라는 다시 패닝해 가마득히 멀어지는 사람들을 보여준다.

② 다리가 있고, 그 뒤로 끝없이 이어진 도로가 있다. 카메라는 느릿느릿 패닝하기 시작한다. 도로를 벗어나 펼쳐진 초원이 360도로 보인다. 그리고 다시 도로에 오면 다시 처음의 다리와 끝없이 늘어진 도로이다. 그러나 다리 난간에는 행운을 상징하는 푸른 천들이 빈틈없이 묶여져 바람에 나부끼고 있다.

12 쥘틀리츠, 유진상 역, 시네마1 운동-이미지, p.49, 시각과 언어, 2002.

<경계>에서의 시간은 부유하는 핸드헬드 카메라와 느릿느릿 돌아가는 패닝으로 시각화된다. <망종>에서 보였던 엄정한 고정 화면은 사라진다. 핸드헬드 촬영은 그 자체가 부유하는 디아스포라의 시선을 상징한다. 패닝은 사람이 고개를 돌리는 것과 같은 가장 원초적인 카메라의 이동이다. <경계>에서 인물들은 몽고의 초원에서 극단적인 통속으로 나타나 <망종>에서처럼 느릿한 운동감마저 느끼기 힘들다. 그래서 인물들 대신 카메라가 천천히 프레임을 확장시키며 초원을 횡단하는 것이다. 패닝의 속도는 디아스포라의 불안한 두리번거림처럼 아주 느리다. 초원의 공간은 그렇게 느린 패닝 속도로 카메라가 공간을 횡단해 가면서 시간화된다. 첫 번째 장면은 영화의 초반 순회 모자와 항가이의 관계가 아직 친밀하지 않을 때의 장면이다. 같이 있다 분리되고, 다시 합치는 세 사람의 관계를 느릿한 패닝은 효과적으로 포착한다. 두 번째 장면은 이 영화의 마지막 장면이다. 방향 없는 몽골의 초원에서 불안하게 두리번거리는 순회 모자의 시선을 대변했던 패닝은 이제 이 영화를 완결시키는 가장 중요한 테크닉이 된다. 그것은 360도라는 가장 극단적인 패닝을 만들고, 그 패닝 사이에 푸른 천을 묶어 놓는 것으로 영화 <경계>는 이야기를 완결 짓는다.

① 경로당의 방. 프레임의 앞에서부터 뒤로 노인들이 앉아서 가장 먼 곳에 있는 TV를 보고 있다. 전(前)화면에 앉은 노인의 화투패를 만지는 손을 제외하면 움직임은 거의 없다. 프레임의 전방으로 진서의 다리가 들어온다. 진서는 전화면에서 후(後)화면으로 천천히 정리를 하거나 노인들을 보살피며 이동해 간다. 미동도 없는 카메라는 이렇게 진서가 맨 뒤의 노인까지 보살피고 다시 전화면 쪽으로 와서 사라질 때까지 끈질기게 보여준다.

② 경로당의 방. 방향은 앞 장면과 정 반대. 카메라는 앞 장면 TV가 있던 자리에서 방을 지켜본다. 멀리서 진서가 들어온다. 진서는 노인들을 보살피며 원경에서 근경으로 이동해 들어온다. 한참 동안 누워 있는 할머니의 어깨를 주물러주다, 운동기구 위에서 있는 할머니

를 내려 앉히고, 진서는 다시 천천히 걸어 나간다.

<이리>에서 장률의 카메라는 다시 고정된다. <망종>에서 화면의 측면에서 들어와 측면으로 사라지며 프레임을 횡단했던 인물은 <이리>에서는 화면의 근경에서 원경으로, 혹은 원경에서 근경으로 종단한다. 미동도 않는 카메라는 이 모든 과정을 끈질기게 보여준다. <이리>에서 장률이 시간을 카메라에 담는 방식은 화면의 깊이를 이용하는 종단인 것이다. 종단과 횡단의 차이는 있다. 횡단이 인물의 크기를 일정하게 유지시키며 균일한 운동을 보여준다면, 종단에서 인물은 장면의 지속시간 내내 프레임의 비슷한 위치에 있으면서 자신의 크기만을 변화시킨다. 그래서 인물의 위치변화가 주목을 끌었던 횡단과는 달리 종단에서는 인물의 주위에 있는 고정된 인물들의 행동을 관객은 관찰하게 된다. 위의 첫 쇼트는 2분에 가까운 길이이고, 두 번째 쇼트는 1분이 넘는다. 한 쇼트는 대개 한 눈으로 볼 수 있는 게 아니다. 우리는 그 지속시간을 물리적으로 '통과해야' 한다. 혹은 그 반대로 그 지속시간이 관객인 우리를 통과하고 우리 몸속으로 흘러들어오고 우리를 경험하는지 모른다. 우리는 언제 이러한 통과를 끝내게 될지 알지 못한 채 동시에 전개되는 모든 것들에 우리의 관심을 배분한다.¹³ 관심의 배분은 곧 관찰이다. 주인공의 움직임은 장면을 시간적으로 지속시키고, <망종>과 <경계>에서 인물들을 응시하던 관객들은 <이리>에서는 이제 응시를 넘어 '관찰'하게 되는 것이다. 관찰은 시점의 선택으로부터 나온다.

시점은 어떤 대상을 가장 잘 바라볼 수 있도록 위치하는 장소이다.¹⁴ 이 경우 '잘 바라본다'는 것의 의미는 그 대상을 명료하게 본다는 의미가 아닌, 그 대상을 자신의 방식으로 바라볼 수 있다는 것을 뜻한다. 시점의 선택을 통해서 감독은 자신의 정서와 이데올로기를 드러낸다. 장률 영화에서 장면들은 거의가 단일 시점으로 이루어져 있다. 이것은 부분적으로는 정규 영화 교육을 안 받은 상태에서 가장 자연스런 방식으로 촬영한 이유도 있지만, 더욱 중요하게는 이 시선의 지점이 장

13 엘마뉴엘 시에티, 심은진 역, 쇼트, p.60, 이화여자대학교 출판부, 2006.

14 조엘 마니, 김호영 역, 시점, p.16, 이화여자대학교 출판부, 2007.

률이라는 디아스포라가 디아스포라를 바라보는 방식과 관계가 있다는 것이다. 디아스포라에게는 언제나 대상은 친숙하지 않고 낯설다. 그래서 주류의 사람들과는 다르게 늘 조심스럽게 거리를 두고 지켜본다. 두려움과 조심스러움은 감독 장률이 세상을 바라보는 방식이다. 또한 카메라는 절대로 인물이나 풍경에 인위적으로 개입하지 않는다. 장률에게 타인의 삶은 해석의 대상이 아니라 지켜봐야 할 대상이다. 그래서 그의 영화를 보면 영화를 보는 것이 아니라 어느 날 문득 낯선 곳에 떨어진 사람이 현실에서 주위를 관찰하는 것 같다. 그들을 바라보는 감독도, 그에 의해 보이게 되는 인물도 세계의 중심과는 거리가 먼 이방인들인 셈이다.

2. 외화면과 내화면, 혹은 중심과 주변

프레임은 공간을 제한한다. 프레임은 전적으로 연속적인 세계로부터 우리에게 보여 주고자 하는 한 조각을 떼어낸다. 프레임 안의 공간이 내화면 공간이고 프레임 밖의 공간이 외화면 공간이다.¹⁵ 내화면 공간은 중심이고 외화면 공간은 주변이다. 사프란은 디아스포라의 특성 중의 하나로 거주국 사회에서 수용될 수 있다는 희망의 포기과 그로 인한 거주국 사회에서의 소외와 격리를 들었다.¹⁶ 소외와 격리는 결국 그 사회의 주변부에 속한다는 것이다. 장률의 영화 속에서 디아스포라적인 시선은 주변, 즉 외화면 공간에 대한 관심이다.

이것은 먼저 내화면과 외화면의 경계 없음, 즉 중심과 주변의 구분을 무화시키는 방식으로 나타난다. <망종>에서 카메라는 움직이지 않지만 프레임 안의 구도는 구성적으로 짜여진 '달한 공간'이 아니라, 우리의 일상의 한 부분을 무작위로 떼어낸 듯한 '열린 공간'이다. 즉 중심과 주변은 구분되지 않은 하나로 나타난다. 경계에서는 느릿한 패닝으로 프레임은 확장되지만 이미 몽골의 초원은 안과 밖의 구별을 무화시켜버린다. 인물들은 내화면도 아닌, 그렇다고 외화면도 아닌 끝없이 열린 공간에 놓여 있을 뿐이다. <이리>에서 이것은 화면의 깊이를 확장시키는 방식으로 노엘 버치가 말하는

6번째 외화면 공간¹⁷인 무대 뒤의 공간으로 내화면을 확장시킨다.

주변에 대한 관심을 성취하는 또 하나의 방식은 이야기의 중심을 내화면에서 외화면으로 옮기는 것이다.

[1] 창호와 아이들은 공놀이를 한다. 장면은 바뀌어 자전거를 타고 오는 순희의 모습이 보인다. 그 위로 유리창 깨지는 소리가 들린다. 장면은 다시 바뀌어 공놀이를 하던 마당에는 창호만 혼자 서 있다. 집 주인이 나와 창호에게 유리창을 깨 사람이 너냐고 묻는다. 장면은 바뀌어 순희가 유리창을 갈아 끼고 있다.

[2] 젊은 몽골 병사가 노래를 부르며 순희를 위로한다. 병사가 순희의 손을 잡는다. 순희는 병사의 뺨을 때리고 일어서 화면 밖으로 간다. 몽골 병사도 일어서 따라간다. 누군가를 잡는 소리, 강제로 땅에 눕히는 소리, 옷깃 스치는 소리, 그리고 순희의 거친 숨소리, 이 모든 것들이 들리는 동안 우리가 보고 있는 것은 그들이 앉았던, 이제는 아무도 없는 빈 탁자이다.

[3] 태웅의 택시 창으로 계단에 쓰러져 있는 진서가 보인다. 태웅은 택시를 멈추고 뛰어나가 진서를 부축해 조수석에 앉힌다. 진서는 누군가에 의해 강간을 당한 것이 명백하다. 태웅은 진서가 앉았던 계단의 전우회 콘테이너 사무실로 들어간다. 그러나 카메라는 여전히 택시 안, 진서의 얼굴에 머물러 있다. 우리가 고통스러워하는 진서의 얼굴을 보는 동안, 외화면에서는 태웅의 고함소리, 무언가 깨지는 소리, 싸우는 소리 등이 들린다.

장률의 영화에서 종종 사건의 핵심 장면들은 외화면에서 벌어진다. 내화면은 사건의 중심과는 관련 없는 것을 잡고 있거나 핵심 사건에 대한 반응만을 담고 있을 뿐이다. 중심은 사건의 주변을 담고 사건의 중심은 주변으로 옮겨간다. 중심과 주변의 바뀔은 디아스포라적인 소외의 시선을 만들어낸다. 중심은 물리적이고, 직

15 데이비드 보드웰 외, 주진숙, 이용관 역, *영화예술*, p.262, 이론과 실천, 1993.

16 윤인진, *코리안 디아스포라*, p.5, 고려대학교 출판부, 2004.

17 데이비드 보드웰 외, 위의 책 p.262.

6개의 외화면 공간은 사각형 프레임의 사방 4 개와 카메라의 뒷 공간과 무대의 뒷 공간이다.

접적이고, 주도적이다. 주변은 사색적이고, 우회적이며, 추종적이다. 장률의 영화에서 나타나는 중심과 주변의 전환은 중심을 포기하고 주변에서 부유하려는 디아스포라적인 태도를 의미한다. 또한 그것은 사건의 핵심을 지나쳐도 모든 것을 인정할 수밖에 없는 체념의 방식이기도 하다. 첫 번째 장면에서 순희는 아무것도 보지 않아도 창호의 유리창 파손을 인정한다. 두 번째 장면에서 관객의 시선은 오래도록 낡은 택자에 묶인다. 소리란 상상되는 병사에 의한 순희의 겁탈은 낡은 택자처럼 정물적이고 슬프다. 세 번째 장면에서 우리는 태웅이 진서의 가해자들을 폭행하는 것 대신 피해자 진서의 얼굴만을 본다. 감독은 태웅의 방어적 폭력마저도 가림으로써 진서의 피해가 희석되는 것을 방지한다.

3. 언어의 부재, 그리고 또 다른 소통의 방법들

베네딕트 앤더슨은 근대 민족 형성의 제일 큰 근거를 언어라고 했다. 낯선 땅에서 부유하는 디아스포라에게 언어는 완전한 부재이거나, 익숙하지 않은 낯선 것이다. 장률의 영화에서 언어는 침묵으로 대체되거나, 소통되지 않는 것들이다. 장률은 그런 식으로 영화 매체가 고유하게 갖고 있는 음성 중심주의¹⁸를 해체한다. 그럼으로써 소리와 영상이 만들어내던 자연주의적 환타지는 붕괴된다. 말의 의미로 추가되던 이야기의 진행은 배제되고, 관객은 등장인물의 표정에서, 행동에서 혹은 그들의 머리가 바람에 날리는 모습에서 숨겨진 의미들을 험겁게 찾아내야 한다. <망중>에서는 영화가 시작되고 거의 5분이 넘는 시간 동안 대사는 한마디도 나오지 않는다. 우리가 듣는 것은 공장의 소음, 자동차 소리, 순희의 자전거가 삐걱거리는 소리, 그리고 바람 소리 뿐이다. <경계>에서도 어차피 언어로는 소통하지 못하는 등장인물 간의 대사는 극도로 제한돼 있고, <이리>에서는 앞의 두 영화보다 많은 대사가 나오지만 대화들은 매끄럽게 몰리지 않고 걸돈다.

[1] 거리에서 김치를 파는 순희에게 같은 조선족 남자

가 접근한다. 남자는 중국어로 조선족이냐고 묻는다. 순희는 뭘 사겠느냐고 중국어로 묻는다. 남자는 이제 한국말로 김치를 사겠다고 하지만 순희는 끝까지 중국어로 대답한다.

언어는 가장 확실한 동질감의 기반이지만 동시에 가장 확실한 이질감의 표현이기도 하다. 쉽게 자신의 언어로 말하지 않는 것은 순희와 같은 디아스포라 여성에게는 자신을 보호하고 세상을 경계하는 가장 확실한 방법이기도 하다.

언어가 포기된 지점에서 장률의 인물들은 다른 방식으로 소통한다. 그 소통의 첫 번째 방식은 몸짓이다. 사업허가서를 받으러 간 관청에서 순희는 담당 직원인 한족 아가씨와 한국춤을 같이 추면서 소통한다. 몽골 사내 향가이는 탈북한 아이 창호에게 모래 위에 그림을 그리는 방식으로 소통한다. 몸짓은 언어보다 더욱 간절하고, 그 자체로 보편적이다. 소통의 두 번째 방식은 노래다. 장률의 영화에서는 외재적 음악(non-diegetic music)은 철저히 배제된다. 장률은 외재적 음악도 언어처럼 불필요한 의미를 화면에 추가시키는 것으로 보았다. 대신 그는 인물들이 직접 부르는 내재적 음악(Diegetic music)을 빈번하게 사용한다. <망중>에 처음 나오는 음성은 아이들이 함께 부르는 당시(唐詩)의 어느 구절이다. 아이들은 노래처럼 소리 높여 시를 읊으며 소통한다. 순희가 조선족 남자와 처음으로 함께 하는 것은 노래방에 가서 노래를 부르는 것이다. <경계>에서 향가이는 순희 모자와 아리랑을 부름으로써 최초로 소통한다. 몽골 병사는 노래를 부르는 것으로 순희에게 접근한다. <이리>에서 주인공 진서는 첫 등장에서 노래를 따라 부른다. 진서에게 노래는 말보다 훨씬 더 자신을 표현하는 것이다. 또한 태웅은 택시 손님으로 처음 만난 여자와 노래방에 가서 그녀의 노래를 듣는다. 노래를 부르고 듣는 소통만으로도 두 사람은 섹스를 나눌 만큼 친밀한 사이가 된다. 경로당에서 다른 노인들에 의해 소외된 노인은 갑자기 일어나 시조를 읊으면서 자신의 감정을 표출한다. 노래를 부르는 것은 절규의 다른 방식이다. 언어로는 소통할 수 없는 심정에서 사람들은 노래로 자신의 절박한 감정들을 표현한다. 그러나 장률 영화의 노래들은 관객의 감정 이입

18 마셀 사용, 윤경진 역, *오디오-비전*, pp.19-20, 한나래, 2003. 영화의 음향이 사람을 음성을 가장 중요하게 생각하는 방향으로 발전해 왔다는 입장.

(empathie)을 의도하지 않는다. 오히려 감정불이입(anempathie)에 가깝다.¹⁹ 노래들은 감정을 고양시키고 증폭시키기 보다는 그 감정들을 이탈시키고 둔화시킨다. 감정이 이입되지 않은 무심한 공간에서 감정에 의해서 가려져 있던 것들이 드러나기 시작하고 그것들의 정체는 소외와 외로움이다.

IV. 맺는 말

중국의 제5세대 영화는 서구적 오리엔탈리즘과 결합된 타자의 시선으로 중국이라는 공간과 그 안에서 벌어지는 이야기들을 스펙터클화 하여 세계적인 명성을 얻었다. 그러나 대부분 멜로드라마의 구조 안에서 역사를 패스티시하여 역사적 구체성을 제거시키고 시각적 서사적 유희만을 남겨놓으면서 점점 소멸되어 갔다. 1990년대부터 등장하는 제6세대 영화는 제5세대의 역사적 공간이나 문명으로부터 동떨어진 산골 마을을 산업화적 모순이 첨예화되기 시작하는 도시 공간으로 바꿔 놓았다. 그러면서 그들은 현재를 살아가는 공간과 시간,자와와 타인, 그리고 삶의 가능성과 위험을 경험하면서 그들의 삶을 의미 있게 만들고자 하는 노력과 그 노력을 막는 제도적 장치들의 파괴적 힘을 드러내는 데 집중했다.²⁰ 장률의 영화는 산업화된 도시적 현재에서 역사와 제도적 장치들의 위험에 맞선다는 점에서 제6세대 영화들과 맥을 같이 한다. 이 점은 장률 스스로도 '제6세대 감독 중 지아장커를 가장 좋아한다'²¹는 말에서도 드러난다. 그러나 그는 어떤 종류의 정규적인 영화 교육도 받지 못했을 뿐 아니라 10년 간 방 안에서 소설만 쓰다가 어느 날 하늘에서 떨어진 것처럼 영화감독이 되었다. 제6세대 영화들을 알게 된 것도 영화감독이 되고난 이후의 일이다. 그러므로 그를 제6세대의 영화 전략에 동의하는 감독으로 보는 것은 무리가 있다. 그와 제6세대와의 소통은 그들의 예술적 조건이자, 그들의 표현의 지리적 대상이 같은 중국이라는 것에서 우연적으로 이루어졌을 가능성이 크다.

장률의 삶은 어느 것에도 안주하지 않는 유랑, 그 자체다. 전술했듯이 그는 조선족이다. 조선족으로 한족 초등학교에 다니면서 느꼈을 민족적 문화적 차이들이 스스로를 디아스포라로 그의 가슴에 각인시켰다. 문화혁명 시 아버지의 투옥으로 시골에 사는 동안 키워진 스스로에 대한 유배 의식은 그의 디아스포라적인 정체성을 강화시켰고, 연변대학으로 온 것은 조선족이라는 중국내 소수자로서의 정체성에 대한 스스로의 승인이었다. 더구나 감독이 된 이후의 많은 활동이 한국에서 이루어지면서 그 스스로 그의 영화 제목처럼 양국의 경계에 선 감독이 되어갔다.

그의 영화는 스스로 한명의 디아스포라인 감독인 자신이 본 디아스포라적인 인물들을 디아스포라적인 스타일로 찍어내는 것이다. 동아시아는 19세기에서 20세기로 넘어오면서 극단적인 이산의 역사를 경험했고, 산업화와 도시화로 인한 이농(離農)으로, 또는 자본의 이동과 경제력의 차이로 인한 국가 간 노동력의 이동으로 이산은 여전히 현재형이기도 하다. 국경을 넘어선 동아시아적인 정체성에 대한 논의가 어느 때보다도 활발한 지금 그 정체성의 한 모습을 디아스포라로 보고 그 현상들에 천착하는 장률의 영화가 중요하게 여겨지는 것도 이 때문이다.

참고 문헌

- [1] 조엘 마니, 김호영 역, *시점*, 이화여자대학교 출판부, 2007.
- [2] 엠마뉴엘 씨에티, 심은진 역, *쇼트*, 이화여자대학교 출판부, 2007.
- [3] 임대근 외, *중국 영화의 이해*, 동녘, 2008.
- [4] 데이비드 보드웰, 김숙, 한현신 역, *영화 스타일의 역사*, 한울, 2002.
- [5] 수전 헤이워드, 이양기 역, *영화 사전*, 한나래, 1997.
- [6] 프레드릭 제임슨, 조성훈 역, *지정학적 미학*, 현대미학사, 2007.
- [7] 데이비드 보드웰, 크리스틴 톰슨, 주진숙, 이용관

19 위의 책, pp.22-23.

20 임대근 외, *중국 영화의 이해*, 동녘, pp.106~109, 2007.

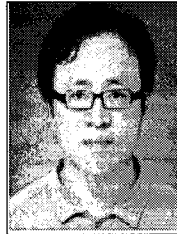
21 오경연, "장률, 정성일 대담", 씨네21, 한겨레 신문사, 2006.3.30.

- 역, *영화예술*, 이론과 실천, 1993.
- [8] 질 들뢰즈, 유진상 역, *운동-이미지*, 시각과 언어, 2002.
- [9] 질 들뢰즈, 이장하 역, *시간-이미지*, 시각과 언어, 2005.
- [10] 미셸 시옹, 윤경진 역, *오디오-비전*, 한나래, 2003.
- [11] 서경식, *디아스포라 기행*, 돌베개, 2006.
- [12] 태혜숙, *탈식민주의 페미니즘*, 여이연, 2004.
- [13] 최강민, *탈식민과 디아스포라 문학*, 제인앤씨, 2009.
- [14] 윤인진, *코리안 디아스포라*, 고려대학교 출판부, 2004.
- [15] 김정일 외, *동아시아의 민족 이산과 도시*, 역사비평사, 2004.
- [16] 김관용, *디아스포라와 민족적 정체성에 관한 관견*, 창작21, 2007.
- [17] 이수자, "이주여성 디아스포라", *한국사회학지*, 제38권, 제2호, pp.189-220, 2004.
- [18] 오경희, "민족과 젠더의 경계에 선 이산", *아시아여성연구소학회지*, 제46권, 제1호, pp.183-212, 2007.
- [19] 오수열, 김주삼, "탈북사태를 둘러싼 동북아 지역의 갈등과 협력", *한국통일전략학회지*, 제6권, 제1호, pp.107-132, 2006.
- [20] 씨네21, *한겨레* 신문사, 2006.3.21.
- [21] 씨네21, *한겨레* 신문사, 2006.3.30.
- [22] 씨네21, *한겨레* 신문사, 2008.11.2.

저자 소개

육상효(Yook, Sang Hyo)

정회원



- 1987년 2월 서울대학교 국문과
- 2001년 7월 University of Southern California, Cinema&TV, Graduate Screenwriting program (MFA)

- <장미빛 인생>, <축제> 시나리오
- <아이언팜>, <달마야 서울가자> 시나리오, 연출
- 2007년 9월 ~ 현재: 인하대학교 문과대학 인문학부 문화콘텐츠 전공 조교수

<관심분야> : 영화, 인터랙티브 콘텐츠