

페마 체덴(Pema Tseden), 혹은 완마차이단(萬瑪才旦): 중국 티벳 청년감독의 어떤 자화상*

강내영**

<目 次>

1. 들어가며
2. 페마 체덴 감독의 영화 역정
3. 구체적 작품분석
 - 1) <성스러운 돌(靜謐的嘛呢石, The Holy Silent Stone)>(2005년)
 - 2) <늙은 개(老狗, Old Dog)>(2011년)
 - 3) <오색신전(五彩神箭, The Sacred Arrow)>(2014년)
4. 작품의 특징과 사회맥락적 의미
5. 나가며

1. 들어가며

- 페마 체덴(Pema Tseden)이나, 완마차이단(萬瑪才旦)이나

이 글의 목적은 중국의 티벳 출신 영화감독 페마 체덴(완마차이단)에 대한 작품론이자 그의 '티벳영화'에 대한 사회맥락적(context) 의미를 분석하는 데 있다.

'티벳(Tibet)'은 지리적으로는 현재 중국 영토인 시장자치구(西藏自治區), 칭하이(青海)성, 쓰촨(四川)성 일대에 살고 있는 티벳인들의 거주 지역을 총칭하는 말이다.¹⁾ 여기서, '티벳영화'란, 영화제작의 주체로서 티벳인들이 티벳 지역을 영

* 이 논문은 2012년도 경성대학교 '신임교원 정착연구비 지원'에 의해 수행된 것으로, 2015년 1월 12일 서울 외국어대학교에서 열린 제2회 중국영화포럼 전국학술대회에서 발표한 내용을 수정보완한 글이다.

** 경성대 영화학과 조교수

1) 티벳은 지금의 시장자치구라 불리는 티벳 고원 지역에 대부분 집중 거주하고 있으며, 칭

화 속 배경으로, 티베트인들의 문화, 가치관, 문화정체를 스스로 재현하는, 티베트로 만들어진 영화로 정의할 수 있다.

문화정체성이란 기준에서 볼 때 '티벳영화'라는 명명(命名)은 중국 내 특정한 지역을 일컫는 로컬(local)영화의 호칭으로서 유효한 명제이지만, 이를 국적 개념으로 환원한다면 중국-티벳 사이의 역사적 정치적 현실 문제와 중첩되면서 복잡한 문화정치학적 개념 정의가 요구된다. 티벳은 현재 민족국가 수립을 하지 못한 '조국없는 디아스포라(statesless diaspora)' 지역이기 때문이다.²⁾ 국적으로 '티벳영화'를 정의하자면, 현재 티벳은 실정법상 중국의 영토이므로 명백한 '중국영화'이며, '중국영화'의 하위개념이자 로컬영화 개념이라 할 수 있다. 하지만, 이러한 국적에 입각하여 역사사회학적 관점에서 접근해 본다면 '중국'과 '티벳'이라는 수직적 복속관계로는 쉽게 환치되지 않는다.

역사적으로 티벳은 9세기 토번 왕국이 몰락한 이후부터 지금까지 1천년이 넘도록 독립적인 국가를 세운 적은 없다. 그렇지만, 티벳 특유의 고립된 고원지대를 중심으로 독립적인 문화정체성과 민족성을 유지해 왔다. 토번(吐蕃: 630년-842년) 시대에는 통일된 왕조가 건립되어 국가정체성이 확립되었다. 특히, 송첸 감포(Srong-Btsan-Sgan-Po, 618-649)왕이 집권하면서는 수도를 현재의 라싸(Lhasa)로 옮기고, 티벳문자를 제창하고, 영토를 확장했다. 이 시기 세력이 확장되자 당 태종은 문성(文成)공주를 시집보내고, 네팔에서는 티춘(Khri Btsun)공주가 시집오면서 불교가 유입되었고, 그때 세운 소조사(小照寺)가 지금도 라싸 포탈라궁 옆에 남아 있다. 두 왕비의 불교 헌신에 힘입어 불교는 적극 권장되었고 전통 토착 무속신앙인 뽀빠교가 결합된 독특한 티벳불교의 기초가 정초되었다.³⁾

하이(青海), 쓰촨(四川), 간쑤(甘肅), 윈난(雲南) 등에 분산 거주하고 있다. 티벳 고원지대의 정식 행정명은 서장자치구이며, 동쪽으로 쓰촨성, 남동쪽으로는 칭하이성, 북서쪽으로는 신장웨이우얼자치구, 남쪽으로는 인도, 네팔, 부탄, 미얀마와 경계를 이루고 있다.

2) 김제기, 「티벳 문제에 대한 국제사회의 개입과 중국의 대응: 2008년 3월 유혈분쟁과 북경 올림픽을 중심으로」, 『한국동북아논총』, 제55집, 2010, 72쪽.

3) 토번(吐蕃)국의 '뽀'의 어원은 티벳 고대 무속신앙 뽀빠교의 '뽀(Bon)'에서 나왔다고 한다. 티벳불교는 인도 후기불교의 하나인 밀종과 티벳 토착종교인 뽀교가 결합하여 형성된 특수한 종교이며, 보통은 '라마교'라 부른다. 김백현, 「티벳 토착종교 뽀빠교 연구」, 『중국학연구』, 제28집, 2004, 84쪽.

토번 왕조 몰락 이후에는 호족들과 티벳불교가 결합된 정교합일(政教合一) 체제라는 독특한 정치지배질서를 갖춰왔다. 몽골과 원나라의 세력이 밀려오자, 원나라 세조 쿠빌라이칸을 티벳불교로 개종시키고 “종교적 스승과 정치적 후원자 (religious teacher and political suppter, 帝師關係)라는 독특한 정치적 관계를 맺어 왔다.⁴⁾ 이러한 신정체제는 청나라 옹정제 이후에는 암반(amban, 만주족 언어로 대신이라는 뜻)이라는 관료를 상주시키게 함으로써 티벳은 청나라의 직접 보호령 아래 들어간다. 티벳지역에서는 전통적으로 원청(元淸)과의 관계는 밀착된 반면에, 상대적으로 한족 국가와의 관계는 미약한 관계를 유지하는 전통을 보여왔다.⁵⁾

청말에 이르러, 1890년에 영국의 동인도회사가 티벳에 진출하였고, 1904년 영국군이 라싸를 강제 침략하기도 했지만, 1908년 ‘중·영 협약을 통해 티벳의 영토적 주권이 중국에 있음을 재확인하였다. 1911년 청나라가 멸망하자, 티벳은 1913년 ‘티벳협약을 통해 독립국가를 선포하고 내각을 구성하여 근대국가의 기틀을 마련했지만, 1937년 중일전쟁 이후 장제스의 국민당정부에 의해 중국 관할로 편입되었고, 다시 1947년 2차 세계대전 이후 독립을 선포하기도 했다. 1949년 사회주의 정권 수립 이후에는 1950년 티벳을 무력으로 장악하였고, 1951년에는 중국과 티벳 사이에 ‘17개 조항’ 협약을 맺어, 군사 및 외교권을 포기하고, 대신 민족자치권과 종교적 자유를 보장받는 선에서 중국/티벳 관계가 합의되었다. 이후 민족자치권 문제를 놓고 중국 중앙정부와 줄곧 대립하다가 1959년 제14대 달라이가 인도로 망명을 하였고, 지금의 인도 다람살라 티벳 임시정부(The Government of Tibet in Exile)를 구성했다.

4) 티벳에서는 이러한 특수관계를 정치적 예속관계로 보지않고, 종교중심의 공시(供施)관계로 본다. 박만준 외, 『종교 국가 사회관계에서 바라본 중국의 티벳문제: 민족주의 귀속문제와 현 사회적 쟁점들의 역사적 함의를 중심으로』, 『현대중국연구』, 제15집 2호, 2014. 2. 82쪽 참조.

5) 조계송은 이러한 원인을 북방이민족인 몽골, 만주족과의 문화친연성과 종교적 밀착관계에서 기인한 것으로 본다. 몽골 초원과 티벳 고원과 중국 서부 간쑤, 칭하이, 신장 일대에 이르는 지역은 유목문화를 기반으로 동일한 생활양식을 공유한 ‘반월형 문화벨트’ 지역이었다고 지적한다. 조계송, 『티벳과 몽고의 문화친연성 연구』, 『중국학연구』, 제28집, 2004. 172쪽.

개혁개방 이후에도 중국 정부는 티벳문제를 주권문제가 아닌 자국의 통일문제라고 주장하고 있으며, 티벳 임시정부는 신정(神政)을 바탕으로 하는 완전한 자치권을 요구하고 있다. 1987년 달라이가 미국 의회연설 이후 평화 5조안을 발표하면서 티벳의 승려들을 중심으로 반정부 시위가 일어나기도 했으며, 1989년에는 달라이 라마가 노벨평화상을 수상하면서 티벳의 독립문제는 전세계인의 관심사가 되었다. 그러나, 사회주의 종교관과 중화민족단결을 주장하는 중국 정부와 신정 자치권을 주장하는 티벳 임시정부 사이에는 합의할 수 없는 간극이 존재하고 있다.⁶⁾ 이러한 과정 속에서 중국 정부의 사회주의 현대화 정책과 서부대개발(西部大開發) 정책은 티벳 전통문화의 해체와 급속한 한족화(漢族化)를 초래하였고, 2008년에는 티벳 라싸 지역과 쓰촨성을 중심으로 베이징올림픽을 겨냥한 3월 14일 이른바 '3. 14 시위'가 일어나기도 했다.

이와 같이, 역사적 맥락에서 형성된 중국/티벳간의 주권관계를 고려할 때, '티벳영화'라는 기표는 문화정치학적으로 문제적 개념이 될 수밖에 없다. '티벳영화'라는 개념은 '중국영화'의 하위개념으로 존재하는 중국 내 소수민족영화로 바라볼 수도 있지만, 역사적 맥락에서 알 수 있는 독립 투쟁과 분규, 특히 인도 다람살라에 위치한 달라이 라마와 임시정부의 존재를 고려한다면, '티벳영화'를 '중국영화' 안에 포함하는 것이 어딘가 자연스럽지가 않다. '티벳영화'를 '중국영화'이라는 국적 안에 귀속시켜 소수민족의 다문화라는 관점에서 접근해야 할지, 아니면 문화정체성과 주권투쟁에 근거하여 별개의 '티벳영화'로 분류해야 할지는 여전히 문제적이다. '티벳영화'는 국적으로는 하나이지만 문화정체성으로는 중국/티벳이라는 이중신분을 가진 특수한 영화이기 때문이다.

페마 체덴 감독은 바로 이러한 특수한 지점에 서있다. 스스로 티벳영화를 호명(interpellation) 하지 못했던 과거의 영화와는 달리, 티벳을 배경으로 티벳인 배

6) 사회주의 사상에서 볼 때 티벳의 신정체제는 전근대적이고 불합리한 정치체제로 여겨질 수 있으며, 특히 중국 내 55개 소수민족과의 중화민족단결을 국체로 내건 중앙 정부로서는 완전한 신정체제로의 자치권을 요구하는 티벳 임시정부의 요구는 수용하기 어려운 것이 현실이다. 중국 정부는 달라이 라마에 대항하기 위해 아미타불의 환생으로 달라이 라마 다음의 영적 세속적 권위를 인정받는 제11대 판첸라마를 베이징에 억류하고, 중국측이 새로 옹립하는 등 강경한 대응을 보여왔다.

우와 함께 티벳인 스스로 자신의 문화정체성을 호명하며 티벳어로 발화(發話)하는 진정한 의미에서의 '티벳영화'를 제작하고 있는 것이다. 그렇다면, 과연 페마 체덴 감독과 그의 작품에는 '티벳영화'로서의 어떠한 내용과 주제의식을 표출하고 있을까, 그리고 이러한 '티벳영화'는 사회맥락적으로 어떤 의미를 가지고 있을까. 이 글은 페마 감독과 그의 '티벳영화'에 대한 이러한 문제의식에서 비롯되었다. 특히, 중국 베이징과 부산을 오가며 만난 3번에 걸친 최근의 교류에서 보다 구체적으로 시작되었다.

지난 2014년 10월 7일 부산국제영화회에서 처음 그를 만났다. 그가 연출한 다섯 번째 장편영화 <오색신전(The Sacred Arrow)>이 부산영화제 '아시아영화의 창' 부문에서 방영되었고, 그날 GV(Guest Visit) 담당자로 그와 첫 번째 만남을 가졌다. 첫 만남에서 그는 두 개의 이름을 가지고 있었다, 페마 체덴(Pema Tseden), 혹은 완마차이단(萬瑪才旦). "페마 체덴이 좋으나, 완마차이단 이름이 더 좋으나"라는 첫 질문에 그는 조용히 웃으며 둘 다 '나'라고 답했다. 이것이 그와의 첫 인터뷰였다.⁷⁾ 이 글에서는 완마차이단이라는 중국어로 음역된 이름보다는 원래의 티벳 이름인 페마 체덴을 공식적인 감독명으로 사용하고자 한다. 두 번째 만남은 2014년 11월 21일 중국 베이징에서였다. 베이징전매대학에서 열린 제1회 아시아 대학생영화제 참석차 베이징에 갔을 때, 만나자는 연락이 왔다. 베이징영화학원 건너편 커피숍 위안딩(園丁)에서 간단한 2차 인터뷰를 한 다음, 우리는 시내에 있는 티벳전통식당에서 그의 영화스텝들(티벳인)과 만나 티벳음식과 술을 먹었다. 나와는 중국어로 대화하고 스텝들과는 낯선 티벳어로 대화를 나누었는데, 새삼 그의 이중신분을 확인할 수 있었다. 그것이 그와의 두 번째 만남이었다.⁸⁾ 세

7) 첫 인터뷰는 10월 7일 12시 부산 센텀호텔 앞에서 진행되었다. 그가 감자탕을 좋아한다고 해서 둘이 감자탕을 먹은 후, 가을 뭉게구름이 피어오르는 해운대 모래사장을 같이 걸으며 서로의 가족과 영화에 대해 얘기를 나누었다. 페마 감독은 목소리가 작고 조용하고 신중한 성격을 가진 문인형 인물이었다. 실제 그는 이미 40여편의 소설을 발표한 작가이기도 하다. 첫 인터뷰에서 그는 티벳에 관한 나의 질문에 말을 아끼거나 직접적으로 표현하지 않고, 살짝 은유적으로 드러내는 식의 독특한 화법으로 답했다. 그날 <오색신전> GV가 시작되었을 때에, 관객들은 예민한 티벳 관련 정치와 전통문화에 대해 쏟아지는 질문을 하였지만, 그는 역시 말을 아끼고 직접적인 표현을 하지 않으며, 그저 "영화에서 드러나는 바와 같다"는 답변을 하였다.

번째 만남은 2015년 1월 10일부터 이틀간 서울 아트시네마에서 중국영화포럼이 주최한 <티벳영화: 페마 체덴 특별전>의 '관객과의 대화'를 맞아 만남으로써 이루어졌다.⁹⁾ 페마 감독과의 세 번에 걸친 만남과 인터뷰 속에 '티벳영화'에 대한 학술적 고민이 본격화 되었고, 그것이 이 글을 쓰게 된 배경이 되었다.

'티벳영화'는 중국뿐 아니라, 한국과 세계영화사적으로도 여전히 미지의 영역이다. 과연, '티벳영화'란 존재할 수 있는 용어일까, 또 '중국영화'와의 관계를 어떻게 정립해야 하는 것일까. 페마 감독은 왜 '티벳영화'를 만들고 싶어 했으며, 티벳에 대해 어떤 이야기를 하고 싶었던 것일까. 또한, 중국/티벳 관계가 갖는 외재적(外在的) 현실이 '티벳영화'와 중첩되어 의미화 되는 우리 시대에 페마 감독의 영화와 예술정신은 무엇을 지향하는 것일까. 누군가 폄하한대로 중국 정부의 민족단결 이데올로기에 포섭된 소수민족 출신의 중국영화일까, 아니면 티벳의 정신과 문화를 내세워 현재 티벳의 정치적 종교적 염원을 표출해 내는 티벳영화일까.

따라서, 이러한 문제의식 속에 중국 티벳출신 페마 체덴 감독의 작품을 작가주의(Auteurism) 관점에서 접근하여 분석하는 동시에, 중국/티벳과의 외부적 환경 속에 '티벳영화'가 독해되고 소비되는 방식을 사회맥락적(context) 방법론으로 분석하는 것이 이 글의 목적이다.¹⁰⁾ 이를 위해, 페마 감독의 영화 역정을 살펴본

8) 두 번째 만남에서는 일부러 예민한 정치, 문화, 종교 문제를 질문했다. 영화 속에 등장하는 티벳 전통 불교문화와 사회주의 종교관은 서로 충돌하지 않느냐, 가난하고 궁핍한 불교 신정체제보다는 사회주의 현대화가 경제적으로는 더 풍요롭고 주민들에게 도움이 되지 않은지, 또 티벳 독립에 대해서는 어떤 의견을 가지고 있는지, 심지어 취종을 빌어 중국과 티벳 사이에 갈등이 일어난다면 당신의 조국은 어디인지와 같은 예민한 질문도 던졌다. 그는 항상 평상심을 잃지 않고, 가끔 손목에 찬 불교염주를 만지기도 하면서 조용히 웃으며 "영화 속에서 표현한 바와 같다"는 짧은 답변을 하였다.

9) 페마 감독은 상영전을 마친 다음 날 1월 12일 한국외대 대학원 브릭스홀에서 열린 '제2회 중국영화포럼 전국학술대회'에서 <페마 체덴의 소설과 영화> 섹션에 참석하였는데, 그때 발표자와 방담자로 4번째 만남을 이어갔다.

10) 작가주의(Auteurism)란 영화제작의 주체로서 감독을 중심에 두고 감독의 작품 속에 드러나는 일관된 주제, 세계관, 스타일에 주목하는 연구이다. 1950년대 트뤼포 감독 등 프랑스 누벨바그 그룹에서 시작한 주장으로, 구조주의적 현대영화이론에 의해 주관적 비평이란 비판을 받으면서 과학적 비평담론으로는 다루지 않고 있다. 콘텍스트 분석은 영화와 그것을 둘러싼 사회맥락적 의미를 분석하는 비평방법론이다. 이 글에서는 작가주의 입장에서 페마 체덴 감독과 작품을 고찰하고, 동시에 사회맥락적으로 분석하는 두 가지 층위의 방법론으로 연구를 진행하고자 한다.

후, 대표적인 장편영화 3편을 집중분석하고자 한다. 또한, 중국 현지와 한국의 티벳영화 관련 문헌자료를 참조하고, 3회에 걸친 인터뷰 내용을 바탕으로, 페마 감독과 그의 작품이 갖는 주제의식과 사회맥락적 의미를 분석하고자 한다.

페마 감독 이전에도 티벳과 관련한 영화들은 있었다. 크게 '서구', '중국 대륙', '티벳출신'에서 만든 영화로 대별할 수 있다. 먼저, '서구'에서 만든 티벳관련 영화로는 1997년 프랑스의 장 자크 아노 감독이 연출하고 미국 배우 브래드 피트가 출연했던 <티벳에서의 7년(Seven Years in Tibet)>과 같은 해 마틴 스콜세지 감독이 연출한 <쿤둔(Kundun)> 등이 있다.¹¹⁾ '중국 대륙'에서는 티엔주양주양 감독이 1986년 연출한 <말도둑(盜馬賊)>과 2004년 연출한 <드라마(德拉姆)>, 1997년 펑샤오닝(馮小寧) 감독이 연출한 <홍하곡(紅河谷)>, 청년감독 루촨(陸川) 감독이 2004년에 칭하이성에서 산양 밀렵군과 맞서 싸우는 티벳자경대를 다룬 중국어 영화 <커커시리(可可西里)> 등이 있다. 하지만, 이 영화들은 모두 티벳인이 아니라, 비(非)티벳인이 관찰자적 시선으로 만든 영화라는 점에서 본격적인 '티벳영화'로 보기에는 무리가 따른다. 한편, '티벳출신'이 만든 영화 중에서 국제 사회에 널리 알려진 영화는 티벳계 부탄 영화감독인 키엔체 노르부(Khyentse Norbu)를 들 수 있다. 부탄의 스님이자 영화감독인 키엔체 감독은 티베트 불교의 환생자인 린포체로 알려져 있으며, 1999년 티벳어로 된 부탄 영화 <킵>을 만들었으며, 2012년도에는 <바라: 축복(Vara: A Blessing)>을 연출하여 제17회 부산국제영화제 개막작으로 상영된 바 있다. 2005년에는 인도의 티벳 망명자 공동체를 다룬 리투 사린(Ritu Sarin)의 영화 <꿈꾸는 라사>가 있었고, 페마 감독의 <늙은 개> 촬영감독이었던 손타르 지알이 페마 감독의 영향 속에 2011년 자신의 첫 장편 영화 <태양의 길목>을 연출하였고, 2012년에는 인도 다람살라에서 성장해서 미국 뉴욕에서 활동 중인 텐진 체탄 초클리 감독의 <아버지의 땅>이 개봉되었다.¹²⁾ 하

11) <티벳에서의 7년>은 실존 인물인 오스트리아 등반가 하인리히 하러(Heinrich Harrer)의 실화를 바탕으로, 1950년 중국의 무력침공과 1959년 달라이 라마의 인도 망명에 이르는 역사적 사실을 영화로 재현하고 있으며, <쿤둔> Ehgflks 인도 다람살라에 망명정부를 세운 제14대 달라이 라마의 일대기를 다루고 있다.

12) 최근에는 2008년 티벳 다큐멘터리 <공포를 극복하고(Leaving Fear Behind)>를 만들다가 촬영지에서 체포되어 6년 징역형을 선고받은 톤툽 원첸 감독이 복역을 마치고 2014년에

지만, 이들 영화 또한 중국 외부에서 만든 영화가 대부분이며, 이에 비해 페마 감독은 티베트를 배경으로 티베트인 스스로가 자신의 문화정체성을 표현한 티베트어 영화라는 점에서 차별성을 갖는다.

본격적인 첫 '티벳영화'라는 영화사적 의미는 있지만, 현재 페마 체덴 감독과 '티벳영화'에 대한 학술적 선행연구는 그다지 많지 않다. 국내에서는 중국영화연구자 이병민이 2014년 티벳독립과 연관된 관점에서 쓴 「완마이단 영화의 문화의 재구성 고찰」과 인도에서 활동 중인 티벳 문화평론가 텐징 소남(Tenzing Sonam)이 분석한 〈페마 체덴과 티벳 영화의 출현〉¹³⁾이 최근의 성과이며, 중국 현지에서도 페마 감독의 영화 개봉 시기에 맞춰 〈전영예술(電影藝術)〉이나 〈당대전영(當代電影)〉 등에서 몇 편의 소개글이 있을 뿐이다.¹⁴⁾ 이러한 점에서, 이 글은 사실상 최초의 티벳 영화감독이라 할 수 있는 페마 체덴과 그의 작품 전반을 학술적으로 접근한다는 점에서, 그리고 문화의 종다양성 보존과 문화정치학적 개입을 하는 실천적 연구라는 측면에서 의의가 있다 할 수 있다. 특히, 중국/티벳이 갖고 있는 정치적 현실이 영화에 중첩되어 투영되는 외재적 상황 속에서, 중국이나 티벳이 아닌 한국인이라는 자유로운 입장에서 '제3자적 글쓰기'가 가능하다는 점도 이 글이 갖는 의의라 할 수 있다.

이 글은 크게 네 부분으로 구성된다. 2장에서는 페마 체덴 감독의 생애와 영화 이력에 대해 살펴보고, 3장에서는 그의 대표적인 장편영화 〈성스러운 돌〉(2005), 〈늪은 개〉(2011), 〈오색신전〉(2014)을 구체적으로 분석하여 주제의식과 영상미학의 특징을 고찰한 후, 4장에서는 페마 감독과 '티벳영화'가 사회문화적으로 갖는

석방되어 새로운 움직임을 보일 것으로 기대된다.

- 13) 이병민, 「완마이단 영화의 문화의 재구성 고찰: 티벳에서의 억압 정책에 대한 저항의 관점에서」, 『중국어문학논집』, 76호, 2014년. 전주국제영화제 편저, 『발리우드 너머의 영화들』, 텐징 소남(Tenzing Sonam), "고요한 폭풍: 페마 체덴과 티벳영화의 출현", 2013년. 146-147쪽. 텐징 소남은 인도 다람살라에서 활동하고 있는 티벳 영화인으로 2012년부터 열린 다람살라 국제영화제 집행위원장을 맡고 있다.
- 14) 다행히, 한국에서는 '중국영화포럼학회'와 '(사)한국시네마테크협의회'에 의해 2015년 1월 10일부터 2014년 1월 11일까지 서울아트시네마에서 페마 체덴 감독 영화상영전이 열렸으며, 본격적으로 한국에서도 '티벳영화'에 대한 소개가 시작되었다. 이번 상영전에서는 그의 영화 7편(단편 2편, 장편 5편)이 상영되어 한국 관객들과 만났다.

시대적 의미를 살펴보고, 마지막 5장에서는 페마 감독 영화의 의의와 전망을 살펴보고자 한다.¹⁵⁾

2. 페마 체덴의 영화역정

페마 체덴 감독은 1969년 12월 칭하이(青海)성 하이난장족자치주(海南藏族自治州) 구이더(貴德)현에서 태어났다. 그의 고향은 흔히들 티벳의 중심지로 알려진 포탈라궁과 라싸시가 있는 시장자치구가 아닌 칭하이성 동북쪽 내륙 변방 해발 2000미터 고원지대이며, 티벳에서는 그 지역을 압도(Amdo, 安多)라고 부른다. 원래 압도라고 불리웠지만, 1950년 중국 정부의 무력 침공에 의해 칭이성으로 귀속되었다.¹⁶⁾ 중국 대륙에서는 페마 체덴 감독을 한자어로 음차한 완마차이단(萬瑪才旦)으로 부르고 있다. 티벳의 심장부에서 멀리 떨어진 칭하이성 변방의 한 티벳 마을에서 성장한 페마 감독은 아무래도 정치행정의 중심인 라싸 중심의 티벳인으로서보다는 압도 지역 농촌 마을의 문화환경 속에서 성장했다고 볼 수 있다.¹⁷⁾

페마 감독의 고향과 유년시절은 그의 영화 속에서 주요한 위치를 차지하고 있기 때문에 자세히 살펴볼 필요가 있다. 페마 감독의 '티벳영화'는 대부분 자신의 고향

15) 구체적 분석을 위해 위의 3편을 고른 이유는 페마 감독의 대표작인 이른바 '고향 3부작'(<성스러운 돌>, <쿤둔을 찾아서>, <늙은 개>)을 분석하는 한편, 최근 새로운 장르적 변화를 시도하고 있는 <오색신전>을 분석함으로써, 페마 감독의 연출 경향과 변화하는 모습까지 분석해 보기 위함이다.

16) 티벳인은 중국어로 장(藏)족이라 하며, 다시 티벳 고원지대에 사는 라싸(拉薩)인을 중심으로 캄바(康巴)인, 압도(安多)인으로 나뉜다. 이들은 각기 다른 방언을 쓰고, 생김새와 성격도 다르다. 압도인은 간쑤(甘肅), 칭하이(青海), 쓰촨(四川)에 흩어져 사는데, 페마 감독은 압도인이라는 문화적 배경을 가지고 있다.

17) 압도 지방의 구이더현은 전형적인 다민족 거주지역이다. 구이더현에는 티벳인들 외에 한족, 선비족 등이 함께 살아오면서 티벳문화와 중원의 한족 문화, 그리고 다양한 소수민족들이 서로 융합하고 교차하는 다문화 지역이다. 또한, 유교, 도교, 불교 등 다양한 소수민족의 종교가 혼용되어 발전한 문화적으로 다채로운 곳이기도 하다. 구이더현은 '고원지대의 작은 강남(高原小江南)', 칭하이성의 성도에 해당하는 '시닝(西寧)시의 화원(後花園)'으로 불릴 정도로 풍광이 아름답고 다양한 색채의 문화가 숨쉬는 지역이다.

을 배경으로 촬영하고 있다. 중국 독립영화인이자, 페마 감독의 2011년 작품 〈늑은 개〉의 제작에도 참여했던 베이징영화학원의 장셴민(張獻民) 교수는, “페마 감독의 고향이 시장자치구인 라싸 지역이 아닌 칭하이성 압도 변방(구이더현)이라는 점은 그의 주제의식과 연계되어 중요한 위치를 차지한다. 특히, 티벳 독립을 포함한 정치적 문제에 대한 감독의 시선은 티벳 중심지인 시장자치구의 시선과 차이가 있다. 직접적이고 저항적인 정치적 색채보다는 티벳의 전통문화와 정신세계를 보다 강조하려는 그의 태도는 그의 고향이자 유년시절을 보낸 고향 압도 지역의 문화환경과 직접적인 관련이 있어 보인다”고 말한다.¹⁸⁾

이처럼, 페마 감독은 티벳 정치와 행정의 중심지인 시장자치구가 아닌 다양한 소수민족과 다원화성 문화배경을 가진 압도 지역에 성장한 것은 그의 작품 세계의 중요한 모티브가 된다. ‘티벳영화’를 지향하지만, 시장자치구 중심지 티벳인이 갖는 정치적 성격보다는 칭하이성 내륙 변방의 티벳 마을의 투박하고 진솔한 전통문화를 더 강조하려는 성향을 보이는 한 요인이 되었다.

페마 감독의 부모님은 평범한 농민이었다. 부모님은 밭을 갈거나 양을 기르는 일로 생계를 유지했고, 집은 대체로 가난하고 궁핍했다. “나의 고향은 쌀은 나지 않았지만, 소고기, 양고기, 돼지고기, 과일이 풍부한 지역이다. 초등학교, 중등학교, 대학교까지는 돈을 쓸 일이 거의 없었다. 그렇지만, 입고 먹는 옷과 음식은 늘 궁핍했다. 특히, 책을 사보거나 가까이 할 기회가 거의 없어서, 교과서 같은 책은 바깥에 책겍질을 따로 입혀 보호해 가며 여러번 반복해서 껍질이 헤지도록 읽었다. 어린 시절에는 책, 음식, 사탕 등 거의 모든 것이 부족했다. 그래서, 그 시절을 떠올리며 나의 아들에게 책을 많이 사주는데, 물론 잘 읽지 않더라.” 그는 초등학교 때 읽은 〈백설공주〉를 “하늘이 내게 주신 선물”이라고 말할 정도로 좋았다고 기억하고 있으며, 중고등학교 시절에는 발자크, 톨스토이 등을 열심히 읽었다고 술회한다.¹⁹⁾

18) 장셴민 교수와의 인터뷰 중에서, 2014년 11월 22일 베이징. 실제, 압도 지역의 언어와 라싸 지역의 언어는 같은 문자를 사용하지만 발음이 다르다. 페마 감독의 영화에 사용하는 티벳어는 정확하게는 압도 지방의 말이다.

19) 그의 고향과 어린 시절의 추억은 창작의 원천이라고 말한다. “어린 시절의 추억은 나에게 대단히 중요하며, 영화창작에 심대한 영향을 주었다. 10대에 접어든 이후 그리워하는 모든

페마 감독이 영화와 인연을 맺게 된 것은 야외 이동상영관의 영화를 보면서부터이다. “초등학교 시절 집근처에 황하가 있었고, 그 옆에 수력발전소가 있었는데, 그곳에서 상영되는 야외영화를 보면서 영화에 대한 꿈을 키웠다. 그 시절에는 해마다 열 몇 편 되는 영화들이 야외의 대형 스크린으로 방영되었다. 중학교 진학을 위해 구이더현에 가니 영화관이 있었다. 당시에는 대부분 학생들이 영화관에 가서 영화보는 것을 좋아했다. 어린 시절 전쟁영화를 좋아했는데, 당시에는 주로 일본군, 혹은 국민당과 싸우는 영화를 많이 보았던 것 같다”고 회상한다.²⁰⁾

페마 감독은 초, 중, 고등학교를 한족 학교가 아닌 티벳인 학교를 다녔고, 그곳에서 중국어도 배웠다고 한다. 평소 문학과 영화를 좋아하던 그는 간수성 란저우시에 있는 시베이민족대학(西北民族大學, Northwest University for Nationalities) 티벳어문학과에 입학하였다. 시베이민족대학은 1949년 사회주의 정권이 들어선 이후 최초로 설립된 소수민족을 위한 고등교육기관이다. 시베이민족대학 시절에는 문학을 전공하면서 티벳어를 전공했고, 대학을 마친 후 초등학교 교사와 공무원 생활을 잠시 일하다가, 2000년에는 티벳문학에 대한 공부 열망이 커서 시난대학 대학원까지 진학하여 티벳어와 중국어 번역을 전공하여 석사학위를 받았다. 대학원 시절에 기금회의 장학금을 받아 그토록 바라던 영화공부를 할 기회를 얻게 된다. 2002년부터 2년간 베이징영화학원에 진수생(進修生)으로 들어가게 된 것이다.²¹⁾

것이 고향과 관련이 있다. 지금 나의 좋은 친구들은 어린 시절 사귀었던 친구들이다. 대다수가 대학에 진학하지 못하면서, 지금은 몇몇 친구만 만나고 있다”. 1차 인터뷰 중에서. 2104년 10월 7일.

20) “가장 인상적인 것은 북한영화 <꽃파는 아가씨>이다. 아마 김정일 국방위원장이 연출한 것 같았는데, 그 영화를 완전히 이해한 것은 아니었지만, 영화를 보는 내내 울음이 그칠 줄 몰랐다. 어린 시절 내게 가장 큰 영향을 준 영화는 찰리 채플린의 <모던 타임즈>이다. 그 영화는 다른 영화와는 차원이 완전히 다른 영화였다. 나에게 풍부한 상상력과 환상적인 공간을 보여주었다. 중학교 시절에는 주로 인도영화를 좋아했다. 인도와 티벳의 문화는 아주 유사하다. 지리적으로나 문화적으로 아주 가까워서 많은 티벳인들이 인도를 좋아했고 인도영화를 즐겨 보았다. 나 역시 그런 분위기 속에서 중학교 시절에는 인도영화를 많이 보았다”. 1차 인터뷰 중에서. 2104년 10월 7일.

21) 진수생 제도는 일종의 편입학 제도로서 학위는 주지 않고 1년, 혹은 2년간 수업을 듣고 수료하게 하는 제도인데, 지아장커(賈樟柯) 감독 역시 베이징영화학원 진수생으로 학교를 다닌 바 있다.

페마 감독은 영화 창작에 앞서 작가로서 문학활동을 먼저 시작하였다. 1991년부터 티벳어와 중국어를 사용하여 이미 40여편의 중단편 소설을 발표해 왔다. 티벳어로 쓴 소설로는 〈유혹(誘惑)〉, 〈도시생활(城市生活)〉 등이 있으며, 중국어 소설로는 〈유랑가수의 꿈(流浪歌手的夢)〉과 최근에 나온 〈마니석, 고요하게 울린다(嘛尼石, 靜靜的敲)〉 등이 있고, 중국어로 번역한 글로는 〈티벳: 다하지 못한 이야기(西藏: 說不完全的故事)〉가 있다. 그는 티벳어와 중국어라는 두 개의 언어로 글을 쓰는 것에 대해, “티벳어와 중국어 사이의 글쓰기는 상호보완 관계와 같다”고 긍정적으로 말한다.²²⁾ 그의 문학작품의 우수성은 평단에서 이미 인정받아왔는데, 칭하이성이 주관하는 제4회 문예창작평장(文藝創作評獎) 우수작품상을 비롯하여, 제5회 중국당대소수민족문학창작(中國當代少數民族文學創作) 신인우수상, 그리고, 1981년 칭하이성에서 창립된 티벳문학의 대표적인 문학지 ‘장치아얼(章恰爾)’에서 주는 ‘장치아얼 문학상’을 받아 티벳을 대표하는 청년작가로 이름을 떨쳤다. 페마 감독의 문학가로서의 감수성과 자질은 그의 영화에도 그대로 반영되어, 시적 감성을 자극하는 빛나는 영상미학을 만드는 동인이 되었다. 페마 감독은 문학과 영화의 상관관계를 묻는 질문에, “문학과 영화는 기본적으로 유사하며, 문학은 나에게 영화를 찍는데 필요한 기초를 제공해 주었다”고 말한다.²³⁾

2002년 베이징영화학원에 진학한 이후 그는 본격적으로 영화창작 활동을 시작한다. 작가로서 명망을 얻던 청년작가가 왜 갑자기 영화를 찍느냐는 질문에 대해, “어린 시절부터 영화를 아주 좋아했고, 영화를 찍고 싶었다. 특히, 한족들이 티벳 영화를 찍는 것을 보고 확고한 결심을 하게 되었다. 예전에는 한족들이 티벳혁명에 대한 영화를 찍었기 때문에 정작 티벳인들은 불만스러운 점이 있었다. 티벳의 풍습과 전통문화가 진실이 아니었으며, 왜곡되어 있었다. 영화 속 언어 또한 한족 언어였다. 그래서, 나는 진정한 티벳인의 영화, 티벳어 영화를 만들고 싶었고, 티

22) 西海都市報, 「萬瑪才旦放談」, 2014. 7. 7.

23) 문학이 자신의 영화에 미친 영향을 묻자, “문학과 영화는 기본적으로 유사하며, 문학은 나에게 영화를 찍는데 필요한 기초를 제공해 주었다. 예를 들면, 시나리오와 같이, 아직까지 나는 소설이 영화보다 더 편하다. 집안에서도 혼자 완성할 수 있다. 이번 부산국제영화제 기간에도 소설 한편을 썼다. 오늘 아침에도 오전 6시에 일어나 글을 썼다”고 답변하였다. 1차 인터뷰 중에서. 2104년 10월 7일.

벳배우들을 기용하여 영화를 연출하게 된 것이다. 그리고, 이러한 점이 다른 사람들이 만든 티벳영화와의 차이점이기도 하다”고 말한다. 페마 감독은 “진실한 티벳(眞實的藏區)”을 표현하기 위해 영화창작을 시작한 것이다.²⁴⁾

페마 감독에게 가장 영향을 많이 끼친 존경하는 감독으로는 스웨덴의 잉그마르 베르히만(Ingmar Bergman)을 꼽고 있다.²⁵⁾ “내가 가장 존경하는 감독은 잉그마르 베르히만이다. 그는 나의 영화공부에 지대한 영향을 주었다. 특히, 종교문제를 다루는 방식에 깊은 영향을 받았다. 나는 그의 모든 영화를 찾아서 보았다. 또다른 영향을 받은 감독은 이란의 압바스 키아로스타미(Abbas Kiarostami) 감독이다. 그는 나에게 영화를 만들 때 어떤 소재를 선택해야 하는지에 대해 영향을 주었다. 그는 어떠한 정치적 발언도 없지만, 깊은 문화적 체험을 전해 준다. 이러한 방식이 나에게 큰 영향을 준 것 같다”고 말한다. 이를 통해, 페마 감독의 작품에 나타나는 느리고 유장한 카메라 움직임과 롱테이크의 사용, 그리고 정치적 문제를 드러내지 않고 말하는 방식의 스타일은 이들 감독에게 받은 영향으로 보인다.

페마 감독은 2002년 본격적으로 영화 연출을 시작하였다. 2002년 그의 첫 단편영화 <성스러운 돌(靜靜的嘛呢石)>의 시나리오와 연출을 맡았다.²⁶⁾ 2004년에는 35mm 컬러필름을 사용한 단편영화 <초원(草原, The Grassland)>을 연출하였다.²⁷⁾ 2005년에는 고대 티벳 지역에서 하늘에 날씨를 비는 주술 종교인 방백사

24) 1차 인터뷰 중에서. 2104년 10월 7일.

25) 잉그마르 베르히만(1918-2007년)은 스웨덴의 영화, 연극, 오페라 감독이다. 그의 영화는 자신의 고향 스웨덴을 배경으로 신의 침묵과 부재, 광기 등 형이상학적이고 실존적 물음을 주제로 다루고 있다. 대표작으로는 <제7의 봉인>(1957년), <산딸기>(1966년), <페르소나>(1967년) 등이며, 1960년대 유럽 모더니즘과 작가주의를 대표하는 감독이다.

26) 원래 이 영화는 그가 베이징영화학원 진수생 1년차일 때, 수무(蘇牧) 교수가 방학 중 과제물로 자신의 고향에서 영화를 찍어 오라고 했고, 소니DV로 단편을 찍은 것이 계기가 되었다. 나중에 이 영화는 2005년 그의 첫 장편영화인 <성스러운 돌>의 원형이 된다. 이 영화에 출연한 배우와 인물관계 구성은 장편영화에 그대로 차용되었으며, 티벳어를 사용하고 티벳문화를 전면배치하는 방식, 그리고 다큐멘터리적 객관적 카메라 스타일은 이후 장편영화의 특징으로 자리잡는다. 이 영화로 그해 베이징대학생영화제 단편경쟁부문 우수상을 받았고, 베이징영화학원 제1회 금자상(金字獎) 우수영화상, 제1회 베이징DV논단 극영화부문 대상을 수상했다. 특히, 이 영화가 한국 서울에서 열린 제2회 '아시아국제단편영화제' 심사위원 대상을 수상하면서, 그의 첫 번째 한국 방문이 이루어졌다.

27) 이 영화는 방생한 양을 잃어버린 어머니와 아들이 야크(yak)를 타고 베이룽초원으로 떠나

를 다룬 다큐멘터리 〈최후의 방박사(最後的防雹師)〉를 연출했다. 페마 감독은 영화감독으로서의 비교적 늦은 나이인 서른 세 살에 단편영화로 연출을 시작했지만, 재능을 인정받아 곧바로 중국영화계의 주목을 받는 신예감독이 되었다. 소수민족인 티벳인으로서 자신의 고향 티벳을 배경으로 티벳문화를 표현하는 그의 예술성에 대해 중국 문화계 전체가 주목하기 시작한 것이다.



(사진1) 페마 감독



(사진2) 영화포스터 〈초원〉, 〈성스러운 돌〉, 〈1983년 나팔바지〉

2005년에는 그의 첫 번째 장편영화 〈성스러운 돌(靜靜的嘛呢石)〉이 제작되었다. 이 영화는 티벳 감독과 티벳 영화스텝들이 스스로 티벳의 문화를 티벳어로 제작한 최초의 장편영화라 평가받고 있다.²⁸⁾

2007년에는 두 번째 장편영화 〈쿤둔(즈메이정덩)을 찾아서(尋找智美更登, Soul Searching)〉의 시나리오와 연출을 맡았고, 다큐멘터리 〈가타대법회(嘎陀大

는 여정을 다룬 21분짜리 단편영화이다. 이 영화는 티벳 초원을 배경으로 티벳인들의 인생관과 사람관계, 그리고 자연에 대한 태도 등을 담담한 다큐멘터리적 시선으로 드러낸다. 이 영화로 제3회 베이징대학생영화제 국제영상전에서 중국학생분야 최우수작품상을 수상했으며, 2004년 '디스커버리(Discovery) TV채널 신인감독프로젝트'에 선정되었다.
28) “〈성스러운 돌〉은 중국영화사 100년 중에서 티벳감독이 연출한 최초의 본토영화이며, 최초의 티벳문화를 반영한 영화이다”, 蘭州震報, 「像寫小說一樣拍電影」, 2007. 12. 25. 티벳 소년 라마승의 눈을 통해 사회주의 현대화 바람이 부는 90년대초 티벳 농촌의 아름다운 전통 문화와 공동체문화를 표현하였다. 이 영화로 중국 국내에서는 2006년 제9회 상하이국제영화제 '아시아신인상', 제25회 중국금계장 '신인감독상', 제8회 장춘영화제 '심사위원 특별상', 제13회 베이징대학생영화제 '최우수신인감독상' 등을 수상했으며, 해외에서도 제24회 캐나다 벤쿠버국제영화제 용호특별상 부문에 초청되었고, 제30회 홍콩국제영화제 국제영화평론가협회상과 천주교문화특별상을 수상했고, 특히 제10회 부산국제영화제에서 뉴커런츠 부문에 특별상을 수상함으로써, 국내외적으로 감독으로서의 명성을 쌓기 시작했다.

法會)), 60분짜리 중국 명시(名詩)를 남긴 고승(高僧)들을 찾아가는 시리즈물 다큐멘터리 <상야사(桑耶寺)>를 연출했다. 그의 두 번째 장편영화인 <쿤둔을 찾아서>는 티벳의 전설 속의 왕자인 쿤둔(즈메이경딩왕자) 공연을 위해 일어난 일화를 다룬 110분짜리 장편영화이다. 쿤둔(즈메이경딩왕자, Drime Kunden)는 티벳민족의 전설 속의 왕자이며, 티벳민족의 대표적인 민족연극의 주요 소재이다. 영화 <성스러운 돌>에서도 새해를 맞이하여 이 공연을 준비하는 장면이 등장한다.²⁹⁾ 페마 감독은 인터뷰에서 이 영화를 연출하게 된 배경에 대해, “첫 번째 영화 <성스러운 돌>을 찍을 때, 티벳 배우들과 작업하면서 어떤 감정이 일어났다. 티벳 전통문화와 불교정신 세계를 표현하고 싶은 욕구가 일었다. <쿤둔>에서는 곳곳에서 사라져 가는 티벳 전통문화와 불교세계를 보여주기 위해서 제작하게 되었다”고 밝히고 있다.³⁰⁾

<쿤둔을 찾아서>가 상영되던 시기는 2008년 3월 14일 티벳 시위와 일치되던 시기였다. 2008년 베이징올림픽을 앞두고 티벳 지역에서 1959년 이래 최대의 독립을 요구하는 시위가 일어났다. 베이징올림픽 개최로 중국이 전세계의 주목을 받고 있을 때, 인도 임시정부와 티벳 지역에서 1950년 3월 10일 인도 망명정부 수립을 기념하는 대규모 시위가 일어났다. 3월 14일부터 18일까지 티벳자치구 라싸시

29) 쿤둔은 선량하고 강직한 포다이국(柏岱國)의 왕자이다. 왕자는 국왕의 생명을 구하기 위해 노력하다가 모함을 받고 멀리 유배를 떠나게 된다. 왕자는 왕비와 3명의 딸을 데리고 유랑 길에 오르게 되고, 돌아오는 도중 자신의 처자식과 두 눈을 바치게 된다. 이에, 감명을 받은 하늘의 신들은 잃어버린 모든 것을 회복시켜 준다. 국왕 또한 감복하여 정중히 국왕 자리를 물려주고, 이후 포다이국은 평화와 번영을 구가하게 된다는 내용이다.

30) 2014년 11월 21일 2차 인터뷰 중에서, 이 영화는 쿤둔 왕자 역할을 맡기 위해 적합한 연기자를 찾던 감독 일행은 티벳 사원과 마을 곳곳을 다니다가, 드디어 왕자의 아내로 적합한 여성을 찾았으나, 이 여성은 예전의 남자친구를 찾아달라고 부탁한다. 이에 일행은 남자친구를 찾아 길을 나선다. 영화는 감독의 고향인 칭하이성 압도 지방의 해발 3천미터 이상의 고원지대에서 촬영되었다. 영화 속에는 <사진4>와 같이 페마 감독의 영화에 곧잘 등장하는 쿤둔왕자 공연 장면이 재현되고 있으며, 감독의 영화스타일이 된 고정된 카메라와 풀쇼트(full shot)를 사용한 롱테이크 기법이 영화 전반에 걸쳐 나타난다. 이 영화는 페마 감독의 베이징영화학원 시절 교수였던 중국 4세대 감독 정동텐(鄭洞天)과 시에페이(謝飛) 교수가 고문으로 참여하였으며, 영화 속 배우들은 모두 티벳 출신들이며, 티벳 마을을 배경으로 티벳어로 제작된 영화이다. 특히, 티벳 출신이자 감독의 어릴 적 고향 친구인 상예 감초(Sangye Gyamtso)가 대표로 있는 히말라야영화사에서 제작했으며, 현재까지 페마 감독과 같이 영화 작업을 하고 있다.

를 중심으로 쓰촨성과 칭하이성 일대에서 라마승을 중심으로 대다수 지식인과 민중들이 이 시위에 참여하였다.³¹⁾ 한 티벳 영화인의 증언에 의하면, “이 시기를 전후해서 국제영화제의 그의 이름을 중국식 발음인 완마 차이단(Wanma Caidan)에서 페마 체덴으로 바꾸었다”고 한다.³²⁾

2009년에는 그의 세 번째 장편영화 〈나팔바지 휘날리던 1983(喇叭袴飄蕩在1983, Flares wafting In 1983)〉를 연출했다. 이 영화는 왕스위예(王十月)의 동명 소설을 영화화 한 것이다.³³⁾ 이 영화는 중국국영중앙방송 영화채널(CC-TV6)에서 배급을 맡은 일종의 텔레비전용 영화로, 페마 감독은 연출만을 맡았으며, 그의 작품으로는 유일하게 중국어로 된 영화이다.³⁴⁾

31) 2008년 3월 10일 티벳 망명청년조직인 ‘티벳청년회의(TYC: Tibet Youth Congress)’가 주축이 되어 인도 다람살라에서 티벳까지 걸어가겠다는 대장정시위가 일어났다. 라싸에서도 이에 동조하는 300여명의 승려들이 시위에 참여했고, 3월 14일을 기점으로 티벳 전역에서 대규모 유혈충돌이 일어났다. 3월 18일에는 베이징에서 중앙민족학원 티벳 학생 50여명이 연좌시위를 벌이기도 했다. 중국 정부는 민간인 18명과 경찰 2명이 사망해싸고 발표했으나, 인도 임시정부에서는 140여명이 사망하고 1,000여명이 부상했고, 승려 600여명이 군수송기로 강제이송되었다고 발표했다. 중국 정부는 “티벳 문제는 전적으로 중국의 내정이며 조국 통일문제”라 주장했다. 김재기, 「티벳 문제에 대한 국제사회의 개입과 중국의 대응: 2008년 3월 유혈분쟁과 북경올림픽을 중심으로」, 『한국동북아논총』, 제55집, 2010, 86-88쪽.

32) 전주국제영화제 편저, 『발리우드 너머의 영화들』, 2013년, 150쪽.

33) 1983년 여름 칭산현에 사는 나와 친형 왕중치우(王中秋)는 운종계 기술고등학교에 진학하여 시내에 가서 살게 되고, 동네 신화서점에서 일하는 허리퀴엔을 좋아한다. 동네 총각 주웨이귀 또한 허리퀴엔을 좋아하며, 신화서점 앞에서 나팔바지를 입고 디스코 춤을 추며 접근한다. 이 영화는 1983년 개혁개방 초기 나팔바지와 디스코춤이 유행하는 시골 마을과 청년들의 순박한 사랑 이야기를 담담하게 그려내고 있는 복고풍의 작품이다. 이 영화에는 중국 전통 경전인 〈시경(詩經)〉에 나오는 시를 현대 가요로 노래한 덩리퀴의 〈재수일방(在水一方)〉이 배경으로 등장하기도 한다.

34) 페마 감독에 따르면, “중앙방송 영화채널에서 이미 완성된 시나리오를 보내 연출을 부탁해서 만든 영화”이다. 평소 시나리오와 연출을 도맡아온 감독의 제작 성향과 티벳어 영화를 고집해온 역정에 비춰 본다면, 이 영화는 페마 감독의 작가주의 영화목록에 넣기에는 어려운 측면이 있다.



〈사진3〉〈초원〉의 마지막 장면 〈사진4〉쿤둔 공연 장면 〈사진5〉〈1983년〉영화 장면

2011년에는 그의 네 번째 장편영화인 〈늙은 개(老狗, Old Dog)〉를 연출했다. 이 작품에서 페마 감독은 물질주의 가치관과 한족 문화 유입이 티벳 농촌에 침투하여 황폐화되고 있는 티벳 공동체의 모습을 은유적으로 비판하고 있다. 이 시기의 티벳지역은 2008년 3.14 독립시위 이후 티벳인 라미승과 지식인들에 대한 체포가 늘어났고, 중국 정부의 정신교육 강화와 통제가 심화되고 있었다. 이 영화는 이러한 티벳지역의 시대적 분위기가 강하게 들어 있다.

이후 3년간의 공백기를 가진 페마 감독은 2014년 신작이자 자신의 다섯 번째 장편영화인 〈오색신전(五彩神箭, The Sacred Arrow)〉을 연출하였다. 티벳 전통 민속행사인 활쏘기 시합을 둘러싼 티벳 마을 청년간의 갈등과 대립, 그리고 사랑 이야기를 다룬 이 영화는 제19회 부산국제영화제 '아시아영화의 창' 부문에 초청되어 상영되었다.

이와 같이, 페마 감독은 2편의 단편영화, 3편의 다큐멘터리, 5편의 장편영화를 만들어 왔다. 그 중 〈나팔바지 휘말리던 1983년〉을 제외한 모든 영화가 티벳 마을을 배경으로 티벳 배우들이 출연하여, 티벳 문화를 다루고 있는, 티벳어 영화라는 점에서, 중국영화 지형 내에서 '티벳영화'라는 매우 독특한 로컬영화의 영역을 개척해온 독립영화감독이라 할 수 있다. 또한, 티벳인 스스로 자신들을 표현했다는 점에서 페마 감독은 사회주의정부 수립 이후 진정한 의미에서 첫번째 '티벳영화' 감독이라 할 수 있으며, 중국/티벳간의 정치적 주권문제라는 문화정치학적 외부 상황과 중첩되면서 국제적으로 이례적인 주목을 받는 감독으로 자리잡고 있다.³⁵⁾

35) 한편, 페마 감독의 〈늙은 개〉 촬영감독이었던 손타르 지알이 페마 감독의 영향 속에 2011년 자신의 첫 장편영화 〈태양의 길목〉을 연출하였다. 페마 감독의 작품처럼 티벳을 배경으로 찍은 티벳어 영화이다. 페마 감독의 영화에 참여하고, 그를 따르는 티벳 출신 청년영화인들이 많다. 앞으로도 그에게 영향을 받은 보다 다양한 '티벳영화'가 출현할 것으로 기대된다.

다음 장에서는 페마 감독의 대표작인 3편의 장편영화를 구체적으로 분석하여, 그의 작품에 들어 있는 영상미학과 주제의식, 그리고 문화정치학적 특징을 상세히 살펴보도록 하겠다.

3. 구체적 작품분석:

〈성스러운 돌〉(2005), 〈늑은 개〉(2011), 〈오색신검〉(2014)

1) 〈성스러운 돌(靜靜的嘛呢石, The Holy Silent Stone)〉(2005) : 첫 번째 ‘티벳영화’의 탄생

이 영화는 페마 체덴 감독의 첫 번째 장편영화이며, 시나리오와 감독을 맡았다. 배우와 영화스텝 전원이 티벳인들로 구성되었고, 자신의 고향인 압도 지역의 티벳 마을을 배경으로 티벳인들의 삶과 정신을 담은 티벳어 영화라는 점에서 사실상 첫 번째 ‘티벳영화’라는 영화사적 의의가 있다.³⁶⁾

영화의 제목인 마니석(嘛呢石)은 티벳인들의 자신들의 염원을 담아 불경이나 불상을 새긴 돌을 말하는데, 감독은 마니석은 “일종의 상징이며, 수백년, 수천년이 지나도 고요하게 침묵하고 존재하는 티벳문화를 상징한다”고 말한다. 영화는 중국 티벳 마을의 사원 소년 라마에 대한 이야기를 다루고 있다. 주인공 소년은 티벳 사원의 라마승인데, 새해맞이로 분주하다. 사원의 어린 소활불(小活佛, Tulk u)³⁷⁾과 말상대도 하고, 흙바닥에서 돌장난도 하면서 시간을 보내지만, 제일 좋아

36) 이 영화는 중국 국내에서 상하이국제영화제, 중국금계장 등에서 신인감독상을 수상했으며, 10만여명이 관람했다. 해외에서도 밴쿠버국제영화제, 홍콩국제영화제, 부산국제영화제 등에서 수상을 하여 세계에 이름을 알리는 계기가 되었다.

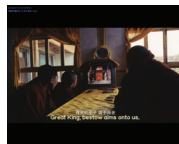
37) 활불 제도는 티벳 불교의 독특한 사생관이다. 영혼이 죽음을 넘어 현세로 이어진다는 티벳 전통불교에서 나온 것으로, 영혼이 육체로 전승되는 ‘전생상속제도’이다. 훌륭한 라마는 입적한 이후 다시 환생하여 영혼이 이어지는데, 이러한 영혼을 이어받은 사람을 ‘살아있는 부처’ 활불이라 한다. 전생과 내생의 관계에 대해, “그대의 전생이 어떠한지 알고 싶으면 그대의 현재 모습을 관찰해 보라. 그대의 내생이 어떠한지 알고 싶으면 그대의 현재 마음을 살펴 보라”고 말한다. 『티벳 사자의 서』, 시공사, 2000년, 62쪽.

하는 것은 <사진7>과 같이 사원 텔레비전의 VCD(가정용 DVD 전단계 비디오)를 통해 쿤둔(智美更登, Drime Kundun)왕자 이야기를 시청하는 것이다. 새해를 맞아 3명의 어린 라마승들은 풍습대로 아쿠 페마(Ahku Pema) 노래를 부르며 하얀 목도리를 상대방의 목에 걸어주며 새해를 축복해 준다. 주인공 소년 라마승은 아버지와 함께 고향집으로 설을 쇠기 위해 돌아가고, 길에서 돌로 불경을 새기는 석수쟁이 노인과 만나 인사한다.

어린 라마승의 집은 할아버지, 엄마, 아빠, 형, 여동생이 살고 있다. 집에 돌아와 야크와 양의 먹이를 주며, 할아버지에게서 우리는 전생에 짐승일지 모른다는 이야기를 나누며 티벳의 인생관을 배워 나가지만, 한편으로는 <사진10>과 같이 TV에 나오는 <서유기>를 보며 즐거워 한다. 마을 공터에서는 새해를 맞이하여 전통풍습대로 마을 청년들이 중심이 되어 <사진 11>와 같이 쿤둔왕자 공연을 준비하고 있다.



<사진6> 영화포스터



<사진7> 텔레비전



<사진8> 티벳 고원의 풍광



<사진9> 새해 식사풍습

새해가 되자 할아버지와 소년은 주문을 외운 후 산양을 방생하고, 마을 사람들은 새해맞이 마을공연을 보기 위해 <사진12>와 같이 회관 공터로 모인다. 반면, 라마승은 형에게 돈을 얻어 홍콩영화를 방영하는 불법극장에 가서 총싸움이 난무하는 홍콩영화를 보고, 남은 돈으로 중국음료수 와하하를 사고, 손오공 마스크를 사서 쓰고 다니며, VCD 서유기를 보며 논다.

새해를 고향에서 보낸 라마승은 다시 아버지와 사원으로 돌아간다. 이전에 지나왔던 길의 석수쟁이 노인은 그 사이 세상을 떠나고, 노인이 만든 마니석을 전달 받으며 극락왕생을 빈다. 사원에서 라마승은 <서유기> VCD를 보며 즐거워하고, 소활불에게도 손오공 가면을 빌려주고 같이 논다. 새해를 맞아 마을 사람들이 티

벧사원을 찾아 활불에게 축원을 받으러 오고, 활불은 텔레비전으로 〈서유기〉를 보며 즐거워 한다. 아버지는 고향으로 다시 돌아가고, 어린 라마승은 사원으로 돌아와서 손오공 마스크를 가슴 안에 몰래 품고 티벳 불경을 외운다.



〈사진 10〉 전통과 현대의 충돌 혹은 조화 〈사진 11, 12〉 공연장면: 액자식 구도

〈성스러운 돌〉은 단순하고 간략한 이야기구조를 갖고 있다. 영화는 기본적으로 사원→길→고향→길→사원으로 돌아오는 순환식 구조를 가지고 있다. 일반 상업 영화의 이야기구조에 나타나는 클라이맥스가 없는 단조로운 구성이지만, 불교의 윤회를 환유시키는 순환적 구도를 갖추고 있는 특징이 있다. 또한, 티벳 전통문화와 풍습이 내러티브의 플롯으로 작용하고 있다는 점도 독특하다. 쿤둔왕자 공연, 새해에 아쿠 페마 노래를 부르는 풍습, 하얀 목도리로 상대를 축원하는 풍습, 제기 차기, 양을 방생하는 풍습 등이 내러티브 속의 플롯으로 역할을 한다. 이밖에, 극 중에서 쿤둔왕자 공연 장면이나 텔레비전 속의 서유기를 삽입한 액자식 이야기구조도 특징적인 설정이다.

페마 감독은 이 첫 장편영화에서 자신의 가장 특징적인 영상미학을 선보인다. 고정카메라와 롱테이크(long take)와 풀쇼트(full shot) 사이즈를 활용한 미장센(mise-en-scene)이 그것이다. 영화 속 실내 장면과 실외 장면은 대부분 고정카메라와 롱쇼트와 풀쇼트 사이즈의 장면으로 구성되어 있다. 실내 장면 〈사진 7, 9, 10〉과 실외 장면 〈사진 11, 12〉처럼 이러한 형식을 즐겨 사용하고 있다.

페마 감독의 정지된 카메라와 롱테이크의 결합은 관객들에게 지루함을 주기도 하지만, 다큐멘터리적 영상미를 창출하여 영화 극중 상황에 객관적이면서도 관찰자적 시선으로 동참하게 만든다. 특히, 티벳 전통문화나 티벳인의 삶의 진면목을 관조하고 사색할 수 있는 ‘공간적 여백’과 ‘시간적 여유’를 제공하는 효과도 준다.

페마 감독은 〈성스러운 돌〉에서 다큐멘터리적 영화미학 속에 티벳 사람들의 일

상적 대화, 자연과의 조화, 죽음과 윤회에 대한 불교관 등을 사실적으로 재현함으로써 티벳문화의 원형을 그대로 보여준다. 특히, 아이들의 제기차기, 쿤둔왕자 공연, 새해맞이 축원, 양을 방생하는 풍습 등 자연과 벗삼아 살아가고 욕망보다는 순수한 평상심을 추구하는 티벳인의 높은 정신적 문화수준을 보여주고 있다.³⁸⁾

한편으로는 현대 문명이 티벳 공동체에 들어오면서 겪게 되는 문화적 충돌과 갈등에 대해서도 은유적으로 비판해 내고 있다. 영화 속에서 라미승과 활불은 중국 텔레비전 드라마 〈서유기〉를 즐겨보고 있으며, 형은 “중국어와 수학도 배운다. 나중에 대도시로 갈 것이다”는 시대적 변화에 대한 개인적 소망을 드러낸다. 새해맞이 마을 전통공연이 진행되는 동안 라미승은 총싸움이 난무하는 홍콩영화를 몰래 보러 하고, 〈서유기〉 주인공인 손오공의 가면을 사서 가슴에 감추고 티벳불경을 암송하기도 한다. 이처럼, 페마 감독은 〈서유기〉와 홍콩영화를 통해 90년대 초반 전통적인 티벳공동체가 새로운 충돌을 받아들이는 현실을 사실적으로 보여준다.³⁹⁾

〈성스러운 들〉에서 페마 감독은 직접적으로 티벳의 정치적 사회적 문제를 직접적으로 말하지 않는다. 감독은 그저 “티벳인들의 ‘본토영화(本土電影)’, 혹은 ‘민족영화(民族電影)’를 찍고 싶었다”고 말하고 있다. 순수하고 아름다운 영혼을 가진 티벳사람들과 공동체를 보여주고, 이들이 현대화의 물결에 대해 겪는 일상을 담담히 보여준다.⁴⁰⁾

38) 영화 속에 나오는 티벳 압도 지방의 새해 명절 중 대표적인 것은 1월 8일 방생절(放生節)과 1월 14일 가면극을 공연하는 흡목흡(恰木欽) 행사가 있다. 홍병해, 「티벳 명절문화의 유형과 특징」, 『중국학연구』, 제32집, 2005. 341-343쪽.

39) 페마 감독은 인터뷰에서 〈서유기〉 장면이 계속 나오는 것에 대해, “〈서유기〉는 80년대에 만들어진 텔레비전 드라마이다. 티벳어로 번역되어 티벳에서도 방영되었다. 〈서유기〉는 중국 한족의 문화이지만, 불교적 세계관을 가지고 있어 티벳인들 또한 좋아하는 이야기이다. 손오공과 삼장법사와의 관계를 영화 속 노화상과 소년 화상과의 관계로 치환하고 싶었다. 중국 문물 유입을 비판하기 위해서라기보다는 90년대 티벳 문화풍경을 있는 그대로 재현했다”고 의미를 밝힌다. 2014년 11월 21일 2차 인터뷰 중에서.

40) 이러한 재현은 역설적으로 더 정치적인 수 있다. 중국/티벳의 정치적 문제와 중첩된 이미지 속에 이렇게 순수한 영혼을 가진 티벳인들을 만약 누군가가 총칼로 억압하거나 짓누른다면, 그 자체가 잔인한 야만 아니겠는가는 무언의 연상 메시지가 그것이다.

2) 〈늙은 개(老狗, Old Dog)〉(2011년) - “티벳인의 강렬한 존엄감”

이 영화는 페마 감독의 4번째 장편영화이다. 티벳 고원지대에서 양을 치는데 중요한 역할을 담당하는 티벳산악개(normad mastiff)를 소재로 만든 93분짜리 장편영화로서, 페마 감독이 시나리오와 연출을 맡았다. 제작은 감독의 고향 친구인 상예 감초(SangYe GyamTso)와 히말라야영화사(喜瑪拉雅影視文化傳播有限公司)가 맡았고, 중국 독립영화계 핵심 인물인 베이징영화학원의 장셴민 교수가 제작감독(production supervisor)으로 참여하였다. 시나리오, 연출, 스텝, 배우는 티벳인이며, 영화 속 배경과 언어 또한 티벳 마을과 티벳어라는 점에서 전형적인 페마 감독표 ‘티벳영화’라 할 수 있다.

영화는 대도시 한족들이 양을 치는 티벳산악개를 애완견으로 비싸게 구입하는 풍조가 유행하자, 이를 팔려는 아들과 지키려는 아버지의 갈등과 화해를 다루고 있다. 티벳인들에게 티벳산악개는 친구이자 가족과 같은 존재이며, 전통문화를 상징하는 존재이기도 하다.

남자(곤푸)는 13년간 길러온 자신의 집에 있는 개를 판다. 최근 도시 한족들이 고원지대 양치기용 티벳산악개를 애완용으로 사들이면서 값이 많이 올랐기 때문이다. 곤푸의 아버지는 아들이 판 개를 되찾기 위해 경찰인 아들 친구 도르체를 만난 후 개장수와 실랑이 끝에 다시 데려 온다.

곤푸는 양치는 일이 직업이지만, 무능하고 매사에 뼈뺌하다. 결혼한지 3년이 되었지만 자식이 없다. 아버지는 병원에 가서 진찰하라고 권하고, 곤푸는 진찰 결과 불임의 원인이 자신에게 있음을 안다. 이들 가족은 집안에서도 TV만 같이 보고 건조한 관계로 지낸다. 그러던 어느 날, 집에 개도둑이 든다. 자신의 개는 마취된 상태로 겨우 구출되고, 이 사건을 계기로 아버지는 남들 모르게 개를 산에 두고 내려온다. 아들은 개장수 한족 라오왕의 소행으로 생각하고 폭행을 행사하여, 15일간 경찰서에 구류를 당한다. 아버지는 아들 곤푸를 면회 가고, 아들에게 담배를 건네며 한족 개장수를 때린 곤푸의 분노와 마음을 이해한다.

시장에서 만난 마을 청년은 아버지에게 개를 팔라고 권하고, 팔지 않으면 언젠

가는 도둑 맞을 것이라 협박도 하지만, 아버지는 완고하게 거부한다. 아버지가 초원에서 양을 치고 있을 때, 다시 개장수가 찾아와 철조망 사이로 개를 팔라고 돈거래를 시도한다. 마지막에 아버지는 자신의 개를 철조망에 매달아 죽인다. 개를 죽이고 산으로 올라가는 아버지의 뒷모습을 핸드헬드(hand-held)로 따라가며, 아버지의 가쁜 숨소리와 뼈격거리는 고원의 풀소리만 고요 속에 들려온다.

〈늑은 개〉는 간단한 서사구조를 갖춘 정적인 영화이다. 영화의 내러티브는 티벳 개를 팔려는 아들과 이를 지키려는 아버지라는 두 축으로 간단히 구성된다. 내러티브의 공간 또한 길거리-경찰서-집-초원의 4개 공간이 반복적으로 등장하여 배경을 이룬다. 이러한 간단한 내러티브가 강렬한 주제의식으로 표출되는 데는 영상 미학과 관련이 있다.

페마 감독은 〈늑은 개〉의 내러티브에 강렬한 효과를 주기 위해 자신만의 독특한 영상스타일을 반복적으로 사용하고 있다. 첫째, ‘고정된 카메라’ + ‘풀쇼트(full shot)’ + ‘롱테이크(long take)’ + ‘액자식 구도’가 중심적인 스타일로 자리잡고 있다. 페마 감독은 이러한 기법을 선호하는 이유에 대해, “감성과 정서는 일정한 시간을 필요로 한다. 감정을 전달하기 위해 롱테이크를 사용했다. 촬영지에 도착하면 롱테이크를 세세하게 설계한다. 어느 쪽에서, 어느 방향의 각도로 나갈 것인지, 어떻게 움직일 것인지”라고 밝히고 있다.⁴¹⁾ 페마 감독의 영화는 객관적인 다큐멘터리 기법을 바탕으로 표현하기 때문에 좀처럼 몰입하기가 쉽지 않다. 반면, 관객들은 느리고 깊은 영화 속 장면을 통해 티벳 마을 공간이 주는 ‘공간여백’과 느리게 탐색할 수 있는 ‘시간적 여유’를 갖게 된다.

둘째, 정지된 카메라에 등장 배우들이 프레임(frame) 안으로 인(in)/아웃(out)하는 스타일을 차용하고 있다. 원래 이 스타일은 이탈리아 모더니즘 감독인 미켈란젤로 안토니오니(M. Antonioni)가 즐겨 사용하는 방식인데, 안토니오니는 황량한 바위섬이나 황폐한 옛날 건축물을 배경으로 등장인물을 인/아웃 시키면서 현대인의 고독을 정서적으로 표출해 낸다. 〈늑은 개〉에서 감독은 〈사진 15, 16〉과 같이 한창 건설 열기가 일고 있는 마을 앞에서 아들을 인/아웃 배치시키거나, 고원

41) 2014년 11월 221일 2차 인터뷰 중에서.

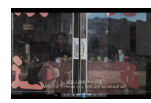
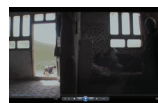
초원지대에 앉아 있는 아버지의 모습을 인/아웃으로 잡는 방식을 보여준다. 이러한 스타일은 등장인물을 주변 건물과 배치시키면서 정서적으로 황량하고 쓸쓸한 느낌을 관객들에게 전해 준다.



〈사진 13〉 영화포스터 〈사진 14〉 마지막 장면

〈사진 15, 16〉 인/아웃

셋째, 〈사진 17, 18〉과 같이 액자식 구도는 페마 감독이 즐겨 사용하는 방식이다. 〈늑은 개〉에서는 주로 억압되거나 답답한 현실을 표현하기 위해 사용하고 있다. 〈사진 19〉에서와 같이, 아버지는 아들 친구인 경찰관 도르제를 식당에서 만나며 “왜 한족들이 애완용으로 티벳개를 좋아하느냐” 분노를 표출할 때, 카메라는 식당 유리창문 너머로 보여주는데, 이러한 장면은 이들 티벳인들의 대화가 어딘가 간헐적이거나 억압되어 있다는 느낌을 준다. 또한, 〈사진 20〉처럼 아버지와 아들과 며느리가 모여 있을 때 말없이 TV만 바라보는 장면을 액자식 구도로 표현하면서 이들 세 사람의 편하지 않은 무미건조한 관계를 드러낸다.



〈사진 17, 18, 19, 20〉 액자식 구도: 집안 장면, 경찰서 면회 장면, TV보는 가족 장면

넷째, 아버지와 아들의 배경 장면을 대조시킨다. 극중에서 아버지가 나오는 장면에서는 초원이나 전통적인 티벳풍경을 보여주고, 아들이 등장하는 장면에서는 마을의 건설 현장이나 현대적인 공간을 보여준다. 이러한 스타일은 극심한 현대화 과정을 겪고 있는 티벳 가족의 세대간 단절과 갈등을 대조적으로 보여주는 효과를 준다.

주제의식으로 본다면 〈늑은 개〉는 페마 감독의 ‘티벳영화’ 중에서 가장 강렬하고 직접적으로 티벳문제를 다룬 작품이다. 영화 전체 분위기는 어두운 사회적 사실주의 경향을 띠고 있으며, 강렬한 현실비판 정신과 저항정신을 전면에 부각한다. 첫째, 티벳문화와 존엄감을 지키기 위해 죽음을 불사하는 강렬한 저항정신을 보여준다. 영화의 제목이기도 한 ‘늑은 개’는 소멸되고 밀려나는 티벳 전통문화와 정신을 상징하고 있으며, 이를 애완견으로 소유하려는 한족들의 유행을 통해 한족화(漢族化)와 물질주의 가치관을 통렬하게 질타한다. 아버지는 “도시의 한족들이 티벳 유목개를 좋아해서, 개값이 많이 올랐고, 최근 개도둑이 많다”는 말에, “도시에서 왜 그런 유목개가 왜 필요하나, 4,000위안을 줘도 개는 절대 안판다. 개는 양치는 사람의 친구이다”고 강하게 거부한다. 아들이 한족 개장수 라오왕을 때려 감옥에 가는 장면도 ‘서부대개발(西部大開發)’ 열풍에 대한 티벳인들의 부적응과 저항으로 읽혀진다. 스스로 개를 죽이는 마지막 장면은 사회주의시장경제 열풍이 안고온 물질주의 가치관과 한족화에 대한 은유적 비판과 저항으로 독해된다.

둘째, 페마 감독은 전통과 현대가 충돌하는 티벳공동체의 혼란상을 보여준다. 영화 곳곳에 등장하는 건설 현장 장면은 티벳농촌이 급속히 개발되고 있는 현실을 보여주는 것이다. 마을 청년들은 티벳전통복장을 입고 있지만 오토바이를 타고 TV를 즐겨 보고 당구를 친다. 아들의 불임 에피소드 또한 티벳의 가족관계와 전통문화의 전승이 끊기는 현실을 은유하는 것으로 읽힌다.

셋째, 페마 감독은 아버지와 아들의 갈등과 소통을 통해 티벳 가족관과 윤리의식을 드러낸다. 아버지에 반항하던 아들은 한족 개장수를 때린 후 감옥에 가고, 면회장소에서 아버지는 자상한 시선을 보낸다. 돌아가는 아버지의 뒷모습을 아들의 시점쇼트(point of view)로 보여주고, 아버지는 마을 길가에서 만난 어린아이를 쳐다보며 아들의 어린 시절을 연상한다. 티벳전통을 상징하는 아버지와 현대 물질주의 가치관을 상징하는 아들의 갈등을 상호간의 시점쇼트로 교차하여 보여주면서 화해와 소통을 일체화 시킨다.

〈늑은 개〉의 가장 충격적인 장면은 〈사진 14〉와 같이 자신의 개를 철조망에 매달아 목졸라 죽이는 마지막 장면이다. 페마 감독은 무려 6분간의 롱테이크를 사용

하여, “도둑맞거나 팔려나가기보다는 티벳 고원에서 차라리 죽겠다”는 아버지의 비장한 정신과 실천을 보여준다. 페마 감독은 이 장면에 대해 대해, “티벳인 자신들의 존엄감을 자신들의 방식으로 지켜나가는 것이 아주 중요하다. 그래서, 천천히 이야기구조를 유지하면서 마지막 부분으로 가서 드러내고 싶었다”고 밝히고 있다.⁴²⁾ 서부대개발과 현대화라는 미명 하에 물질주의 가치관이 침투하고, 한족들의 이주와 유입으로 티벳 농촌마을의 공동체정신과 문화정체성이 뿌리 채 흔들리는 현실에 대해 강렬히 저항하고 비판하는 장면이다. 돈의 노예나 안락한 현실보다는 목숨을 걸더라도 티벳인으로서의 존엄감을 지켜 나가겠다는 정신, 그것이 이 영화가 우리에게 전해주는 티벳의 정신이기도 하다. <늑은 개>는 페마 감독의 작품 중에서 가장 강렬하고 비판적인 시선으로 티벳정신을 보여주는 영화이다.

3) <오색신전(五彩神箭, The Sacred Arrow)>(2014년) - “대중적 장르영화로의 탐색”

<오색신전>⁴³⁾은 페마 감독이 3년간의 공백을 거친 후 나온 그의 다섯 번째 장편영화이다. 페마 감독이 시나리오와 연출을 맡았고, 티벳 마을을 배경으로 티벳인 배우와 스태프들이 참여한 티벳어 영화라는 점에서 전형적인 ‘티벳영화’이다. 영화의 제작은 2011년 <늑은 개> 이후 페마 감독과 같이 제작 활동을 해오고 있는 고향 친구 상예 감초와 히말라야영화제작사가 맡았다. 영화의 배경은 감독 아버지의 고향이며, 전통활쏘기 풍습이 남아 있는 티벳 암도 지방의 지안드라(Jiandra)

42) 페마 감독은 인터뷰에서 6분간의 마지막 장면에 공을 들인 것에 대해서도 자세히 설명해 주었다. “마지막 6분은 촬영감독과 녹음 스태프 배우의 인물 뒤를 따라가며 롱테이크로 찍었다. 늑은 개를 죽이는 장면은 전체적으로 아버지의 압박감과 답답함이 있어야 했다. 그래서, 뒷장면으로 갈수록 점점 하늘이 더 나오는 식의 롱테이크를 사용했다. 처음 장면에서 답답하고 억압된 아버지의 감정이 카메라가 점차 지면에서 하늘로 올라가면서 해방되는 듯한 느낌을 주고 싶었기 때문이다”고 밝히고 있다. 2014년 11월 21일 2차 인터뷰 중에서.

43) 이 영화는 2014년 제19회 부산국제영화제에서 ‘아시아영화의 창’ 부문에 초청 상영되었다. 그때 영화제목을 오색신검(五色神劍)으로 번안했는데, 영화의 내용으로 보나, 원래 중국어 제목으로 볼 때, 이 영화는 신성한 칼에 대한 것이 아니라, 신성한 화살에 대한 영화이므로 마땅히 영화 제목을 ‘오색신전(五彩神箭)’으로 하는 것이 나을 것으로 보인다. 이 글에서는 ‘오색신전’으로 하고자 한다.

현이다. 2007년 중국 정부는 지안드라현에 대해 '중국민족활쏘기의 고향(中國民族射箭運動之鄉)'이라는 칭호를 내렸고, 영화 속 배경이 되는 '신전(神箭)' 대회는 성급에서, 국가급을 거쳐, 현재 국제급으로 승격되었다. 이 영화의 제작비는 960 만위안인데, 모두 현정부에서 제작자본을 지원했다. 지안드라현은 이 영화 제작을 위해 2013년 3월 30일 시닝(西寧)에서 공산당 간부와 영화전문가 회의를 거쳐 시나리오를 거듭 수정해 나갔다. 이러한 영화제작비 지원과 제작과정에서 알 수 있듯이, 이 영화는 지방정부가 자신의 고장을 선전하기 위해 만든 영화이자 친정부 성향의 주제의식을 가질 수밖에 없는 태생적 한계를 가진 작품이다.⁴⁴⁾

〈오색신전〉은 티벳 농촌마을인 랄롱(Lhalong) 마을과 다모(Damo) 마을이 해마다 개최하는 마을 대항 전통활쏘기대회인 '신전(神箭)' 대회를 배경으로 벌어진다. 랄롱 마을 대표는 대대로 활쏘기 집안 출신의 드라돈(Dradon)으로 그는 호승심이 강하고 자존심이 센 청년이다. 다모 마을 대표는 니마(Nyima)이며 전통적인 방식의 활쏘기를 사용하는 청년이다. 니마는 드라돈의 여동생 테스키드(Deskyid)와 서로 사랑하는 사이이다. 대회에서 니마가 드라돈을 이기자, 화가 난 드라돈은 자신의 여동생을 만나지 마라고 경고하고, 자신의 활을 던져버리고 온다. 드라돈의 아버지는 드라돈을 호출하고 활을 쥐버리고 온 것을 책망한다. 이때, 지역 텔레비전 뉴스에서는 이날 열린 '신전' 대회를 소개하고 보도한다. 원래 '신전' 대회는 티벳 민간 전설에서 유래한다. 전설에 의하면, 지안드자(Jiandza) 마을의 청년 랄롱 페도르(Lhalong Pedor)는 불교를 탄압하는 폭군 랑다르마(Langdarma) 왕을 활로 쏘아 죽인 후, 그의 활과 화살을 로 드로지 드락(Lo Dorjee Drag) 동굴에 숨겨 둔다. 후대 사람들이 그와 그가 사용하던 활과 화살을 기리기 위해 두 마을에서 매년 '신전' 대회를 열고 있는 것이다.

드라돈과 남동생은 마을 공터에서 열린 야외 영화상영을 보러간다. 그곳에서 보는 영화는 페마 감독의 첫 영화인 〈성스러운 돌〉에서 주인공 라마승이 '아쿠 페마' 노래를 부르는 장면이다. 드라돈의 남동생은 친구들에게 저 주인공 라마승이

44) 기존 〈성스러운 돌〉, 〈늙은 개〉에서는 배우와 스태프 대부분이 티벳출신이었으나, 〈오색신전〉에서는 촬영 감독 뤼어판(Luo Pan)과 음악 담당 등 일부 영화스텝과 드라돈 아버지 역할을 맡은 리마오지아 등 일부 한족 연기자들이 참여하는 등의 약간의 변화상을 보인다.

이웃 다모 마을 출신이라 말한다. 야외 영화상영지에서 랄롱 마을과 다모 마을의 소년들은 한달 뒤 전설의 로 드로제 드라그 동굴 앞에서 자신들만의 활쏘기시합을 하자고 약속한다. 같은 시각, 드라돈은 자신의 여동생이 니마와 같이 있다는 이야기를 듣고 격분하여 찾아가, 두 사람을 향해 활을 쏘고 욕설을 내뱉는다. 드라돈이 “개 같은 놈”이라고 욕하자, 니마는 티벳 최고의 욕설인 “야크(yak) 같은 놈”이라고 대꾸하고, 화가난 드라돈은 맥주병으로 니마의 머리를 때리고 피가 쏟아진다.

이튿날, 드라돈 아버지는 양 한 마리를 끌고 랄롱 마을 촌장과 함께 이웃 다모 마을 니마네 집에 찾아가 사죄한다. 니마의 아버지는 하얀목도리로 두 사람을 축원하며 손님으로 받아들이고, 젊은이들의 다툼을 이해하면서 드라돈 아버지의 사과를 흔쾌히 받아들인다. 그리고, 니마와 데스크드가 서로 좋아한다면 결혼을 승낙하기로 약속한다. ‘신전’ 대회를 앞두고 랄롱 마을 사람들은 함께 모여 나무를 베고, 같이 모여 하늘에 제사를 지내고 기원한다. 드라돈의 아버지는 소년들이 활을 만들어 달라고 말하자, “잔드자(Jandza)의 화살, 드로창(Drotsang)의 활”에 대해 설명하고 활 기술을 전수해 준다. 전설의 동굴 앞에서 열린 랄롱 마을과 다모 마을 소년들의 시합에서는 랄롱 마을 소년들이 이겨 드라돈이 패배한 것을 되갚는다.

드라돈은 다시 니마를 만나 여동생과의 결혼을 걸고 내기활쏘기 시합을 제안한다. 달리는 오토바이에서 풍선을 맞추는 시합인데, 승부에 집착한 드라돈이 오토바이를 급정거하여 니마와 같이 넘어져 다리를 다친다. 그런 와중에도 니마는 풍선에 활을 명중시킨다. 랄롱 마을에서는 전통 가면극 공연이 벌어지고, 전설의 랄롱 페도르 역을 맡은 드라돈이 다리를 절면서 들어온다. 드라돈의 아버지는 드라돈의 춤을 보면서, “랄롱 페도르 전설의 스텝을 이해해야만 활쏘기의 진짜 고수가 될 수 있다. 아직 멀었다”라고 말한다. 이때, 니마가 공연장으로 들어오고 마을 사람들 앞에서 데스크드에게 반지를 주며 용기있게 칭찬하고, 드라돈은 그들에게 활을 쏘아 위협하지만, 니마는 활을 쏘지 않고 나간다.

그날 밤 텔레비전 뉴스에서는 ‘신전’ 대회를 발전시키기 위해 제1회 국제민속활쏘기대회를 개최한다는 보도를 한다. 이에, 랄롱 마을 촌장은 다모 마을과 ‘신전’ 시합에서 승리한 사람 한 사람을 국제대회에 내보내기로 결정한다. 드디어, ‘신전’

대회가 열리는데 드라돈과 랄롱 마을 청년들은 뜻밖에 전통활이 아닌 서양식 양궁을 준비하여 승리하고, 다모 마을 청년들은 거칠게 항의한다. 이에, 드라돈의 아버지는 아들에게 랄롱 페도르가 폭군 랑다르마왕을 활로 죽인 전설을 설명하고, 후세 사람들이 이를 기리기 위해 동굴 벽화와 가면극 춤으로 전승해왔다고 말해 준다. 드라돈은 아버지의 가르침을 따라, 전설의 동굴에 가서 벽화를 보게 되고, 그 속에서 랄롱 페도르의 전설, 바로 티벳의 정신에 대해 깨우치게 된다. 국제민속활쏘기대회 예비시합이 열리고, 드라돈과 니미는 다시 만난다. 드라돈은 원래대로 전통활을 가지고 출전했으며, 전통정신에 맞게 공정하게 시합을 치르고, 두 사람은 무승부가 되어 결국 좋은 친구가 된다. 마을로 돌아온 두 사람을 주민들은 환영하고, 두 마을은 하나가 되어 둥글게 원을 그리며 춤을 추며 영화는 끝난다.

〈오색신전〉은 이전 작품들에 비해 여러 가지 새로운 변신과 탐색이 시도되고 있다. 먼저, 작가주의 경향을 보인 전작들에 비해 대중적 장르영화에 가까운 새로운 시도를 하고 있다. 이전의 작품들은 간단한 사건들을 롱테이크로 포착하던 사색적이고 성찰적이던 다큐멘터리식 전개였지만, 이 영화에서는 발단-전개-위기-절정-결말이라는 전형적인 대중적 드라마투르기를 갖춘 장르영화로의 변화를 시도하고 있다. 내러티브에서 특이한 점은 〈사진 22, 23〉과 같이 텔레비전의 뉴스 보도나 방송 리포터가 극중 전설이나 대회를 설명하며 내러티브상의 플롯이 된다는 점이다. '신전' 대회의 전설을 설명하거나, 국제민속활쏘기대회가 열리는 소식을 보도함으로써, 두 주인공이 다시 만나게 되는 플롯을 제공한다.

영상스타일에도 새로운 시도가 나타난다. 먼저, 전작에서 페마 감독표 스타일로 자리잡았던 '고정 카메라 + 풀 쇼트 + 롱 테이크'를 통한 다큐멘터리식 영화촬영은 이 영화에서는 더 이상 사용하지 않고, 대신, 〈사진 26, 27〉과 같이, 하이앵글(high angle), 패닝(panning), 트래킹(tracking)을 사용한 카메라 움직임이 주를 이루며, 빠른 장면전환, 자연스러운 연속편집, 많아진 편집커팅(cutting) 등 쉽고 대중적인 영상미학을 선보이고 있다. 기존의 영화가 관조적이고 성찰적인 롱테이크를 즐겨 사용한 작가주의 풍격의 예술영화였다면, 이번 영화에서는 내러티브의 극중 전개가 빠르고, 흥미진진한 이야기전개를 구축하고, 상업영화에서 볼

수 있는 러브라인과 멜로드라마 요소, 그리고 시각적 흥미를 유발하는 전통풍습이 등장하는 스포츠영화 요소들이 대폭 들어간 장르형 영화를 지향하고 있다. 페마 감독의 작가주의적 성찰은 약화되었지만, 극의 재미와 시각적 흥미를 자극하는 대중적 요소는 대폭 강화된 것이다.



〈사진 21〉 영화포스터



〈사진 22, 23, 24〉 TV를 활용한 내러티브

주제의식 면에서도 〈오색신전〉은 기존과는 다른 이중적이면서도 양면성을 띤다. 먼저, 영화 속 전설의 영웅인 랄롱 페도르와 그가 활로 쏘아 죽인 토번국의 마지막 왕이자 불교를 억압한 폭군 랑다르마 왕의 이야기는 티벳 영웅과 이를 탄압하는 중국/혹은 부도덕한 세상에 대한 정치적 은유로도 읽힌다.⁴⁵⁾ 그러나, ‘신전’ 대화가 보여주는 단결, 우애, 평화 정신은 티벳 전통미덕이지만, 중국 내 소수 민족영화라는 관점에서 본다면 중국 정부가 강조하고 있는 중화민족단결, 사회주의 공동체정신 같은 정부이데올로기에도 적합한 측면을 보인다. 거칠게 표현하자면, 티벳 주선율영화같은 모범영화의 느낌을 준다.⁴⁶⁾

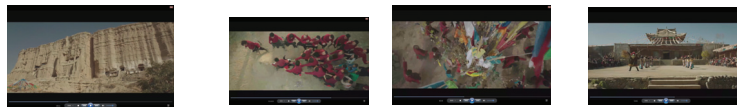
그러나, 또 다른 측면에서 본다면, 페마 감독이 강조하는 ‘평화, 단결, 우애, 정의’의 가치관은 티벳의 정신가치나 중국 정부의 이데올로기라기보다는 오히려 인

45) 랑다르마왕은 838년 형을 죽이고 왕이 되었다. 불교를 배척하고 악독한 성품을 가진 왕이었다. 이에, 랄롱 페도로라는 승려가 하얀 말 한 필과 검은 무용옷을 준비하여 ‘신전(神箭)’을 몰래 가져와, 검은 탈을 쓰고 능숙하게 춤을 추면서 신전을 쏘아 왕을 죽였다. 이것이 티벳 전통무용극 라마교 ‘참’의 기원이 되었다고 한다. 백정희, 「티벳의 전통극과 라마 참(羌姆)에 대한 고찰」, 『대한무용학회』, 제43호, 2003년, 199-200쪽. 영화는 이러한 전설과 전통무용극을 그대로 재현해 내고 있다.

46) 일반적으로 대중영화의 이데올로기는 발단-전개-위기-절정-결말 중에서 위기와 절정이 해결되는 부분에서 분출되는데, 〈오색신전〉에서는 그 부분에서 화해, 평화, 우애로 결말짓는다는 점에서 티벳 전통문화에 부합하는 동시에, 중국 정부의 중화민족단결 이데올로기에도 부합하는 양가적 요소를 엿볼 수 있다.

류보편적 가치관에 부합하는 주제의식이라 할 수 있다. 티벳 영웅에 대한 이야기라기보다는 드라돈이라는 한 티벳 청년의 성장과 깨우침에 방점이 찍히는 성장 이야기이기도 하다. 그런 점에서, 〈오색신전〉은 탈정치적 티벳영화라 할 수 있으며, 인간과 사회에 대한 보편적 가치관의 주제를 다룬 영화로 해석하는 것이 타당하지 않을까 생각한다.

〈오색신전〉에서 또하나의 특징은 〈사진 25, 26, 27, 28〉과 같이 페마 감독의 전매특허인 티벳의 자연풍광과 풍습을 자주 등장시킨다는 점이다. 랄롱 페도르의 전설이 담긴 동굴 벽화라든지, 영웅의 이야기를 담은 가면극 장면, 랄롱 마을 주민들이 신전 대회를 준비하며 공동으로 나무를 베고 제사를 지내는 장면에서 감독은 전통풍습을 차용하여 평화롭고 아름다운 티벳 공동체와 선량한 티벳사람들을 보여준다.⁴⁷⁾



〈사진 25〉 전설의 동굴 〈사진 26, 27〉 '신전' 대회 준비 전통풍습 〈사진 28〉 가면극

또한, 영화는 아버지와 아들의 관계를 중심에 놓고, 티벳 전통문화는 어떻게 전승되고 이어지는가를 보여준다. 영화에는 '신전' 대회에서 패배한 후, 분노하고 방황하고 승복하지 못하는 아들과 이를 자상하게 훈계하는 아버지와의 관계가 극의 중심에 있다. 아버지는 아들에게 티벳 전통문화와 전설의 동굴에 대해 설명하면서 아들에게 티벳의 정신과 혼을 전승시키고 깨우쳐 준다.

〈오색신전〉은 페마 감독의 전작과는 달리 밝고 건강한 기운이 넘친다. 영화의 스타일도 할리우드 내러티브구조를 답습했으며, 다큐멘터리 기법을 바탕으로 연출하던 기존의 작가주의적 미학 대신 멜로드라마와 가족윤리가 강조된 장르영화로

47) 티벳 축제에서 흔히 볼 수 있는 가면극과 춤은 사악한 기운을 막아내는 액막이 행위인 동시에, 자아의 단계적 극복을 의미하는 불교적 목표가 은유된 표현이라고 한다. 재미있는 것은 〈사진 28〉 랄롱 페도르 전설의 가면극 춤이 벌어지는 마을 회관 장소는 〈성스러운 돌〉에서 즈메이정덩 왕자 공연을 하던 곳이기도 하다.

의 변화를 보이고 있다. 이러한 측면에서, 〈오색신전〉은 페마 감독의 새로운 성향과 변화를 선보인 작품이라 할 수 있다. 페마 감독은 한 인터뷰에서, “〈오색신전〉은 이란 감독 압바스 키아로스타미의 영향을 직접적으로 받은 작품이다. 이전 영화와는 다르다. 보다 많은 사람들이 볼 수 있도록 장르영화를 선택했다”고 밝히고 있다.⁴⁸⁾

티벳 문화정체성에 기반한 티벳 문화에 대한 강조는 여전히 강화되고 있지만, 주제의식에서 드러나는 단결, 평화, 우애, 공동체정신은 티벳정신이면서 중국 주선율영화의 주제의식과도 상통하는 양면적 성격을 보여준다. 이에 대해, 일부 영화평론가는 “페마 감독의 이번 영화는 전부 지방정부에서 제작비를 지원했다. 그런 탓인지, 이번 영화는 이 지역 관광과 선전을 위한 영화로 보이거나, 텔레비전 영화채널에서나 방영할 수 있는 80분간의 주선율 영화이다”라고 폄하하기도 한다.⁴⁹⁾

4. 작품의 특징과 사회맥락적 의미

지금까지 페마 감독의 대표작 3편을 분석해 보았다. 페마 감독의 작품들은 제작 방식이라는 측면에서는 독립영화이며, 예술성이라는 측면에서는 작가주의 영화를 지향하고 있다. 또한, 문화정체성이라는 측면에서는 명백히 (중국 내) 티벳영화를 지향하고 있다. 이러한 틀 속에서 감독의 작품세계를 영상미학, 주제의식, 사회맥락적 의미로 대별하여 살펴보면 다음과 같다.

1) 영상미학 - “작가주의에서 대중영화로의 탐색”

페마 감독은 중국 내 독립영화감독으로 일관된 자신만의 작가주의적 영상미학을 고수해 왔다. 페마 감독의 독특한 영상미학의 핵심은 간단한 내러티브 구조 속

48) 西海都市報, 「萬瑪才旦放談」, 2014. 7. 7.

49) 藤迅娛樂, 「80分的主旋律命題作文」, 西岫克, 2014. 6. 23.

에 다큐멘터리적 사실주의 영상을 결합한 것에 있다. 〈성스러운 돌〉은 새해를 맞은 소년 라마승의 일상에 대한 이야기이며, 〈높은 개〉는 티벳유목개를 둘러싼 갈등과 분노에 대한 이야기이다. 페마 감독은 간단한 이야기구조 속에 티벳 문화의 본령을 사색적으로 표현할 줄 아는 독특한 영상미학을 선보인다. 특히, 〈성스러운 돌〉과 〈높은 개〉에서는 ‘고정된 카메라 + 풀 쇼트(full shot) + 롱 테이크(long take)’를 중심으로 ‘액자식 구도’를 넣거나 ‘공연 장면’을 배치하는 미장센을 주로 사용한다. 이러한 느리면서도 사실적인 영상미는 상업영화에서처럼 관객들의 맹목적인 몰입을 유도하기보다는 제3자적 시선에서 영화의 공간과 사건을 사색하고 성찰할 수 있는 ‘시간적 여유’와 ‘공간적 여백’을 제공하는 효과를 준다. 페마 감독의 영화를 본 후 긴 여운이 남는 것은 이러한 영상스타일에서 기인한다.

그러나, 최근 2014년 연출한 〈오색신전〉에서는 새로운 영상미학을 선보이고 있다. 그의 트레이드마크였던 간단한 에피소드형 내러티브 구조는 복잡다단한 발단-전개-위기-절정-결말을 갖는 고전적 할리우드 내러티브양식으로 변화하고 있으며, 고정된 카메라는 하이앵글과 패닝이 혼합된 다양한 카메라 움직임과 빠른 이동으로 대체되었고, 편집에서도 빠른 장면전환과 다량의 커팅을 활용하는 대중적 장르영화의 영상미학으로 변신을 시도하고 있다.

페마 감독의 이러한 변신은 다각도로 해석할 수 있다. 먼저, 촬영감독의 교체에 따른 변화일 수도 있다. 2005년 〈성스러운 돌〉의 촬영 감독은 티벳출신 두지에(Dujie) 감독이었고, 2011년 〈높은 개〉의 촬영감독은 티벳출신 손타르 지알(Sonthar Gyal) 감독이었는데, 2014년 〈오색신전〉의 촬영감독은 뤼어판(Luo Pan) 감독으로 바뀌고 있다. 감독 스스로도 새로운 변화를 시도했을 수 있다. 특히, 2000년대 이후 급속하게 시장시스템으로 재편된 중국 영화시장을 고려한다면, 어쩌면 감독 스스로가 작가주의적 영화에서 대중적 장르영화로의 새로운 모색을 시도했다고도 추정할 수 있다. 실제, 최근 페마 감독은 촬영감독과 음악감독을 비롯한 스태프와 일부 연기자들을 한쪽으로 다수 기용하고 있는 점도 이채롭다. 최근작 〈오색신전〉에서 기존의 작가주의 풍격과는 달리 대중적 장르영화에 가까운 형식을 선보이며, 사색적이고 비판적이던 영상미학은 몰입과 감동을 중심에 두는

장르적 쾌감으로 바뀌고 있다. 이러한 점에 비추어 페마 감독이 작가주의적 독립 영화 제작경향에서 대중적 장르영화로의 전환을 탐색하고 있는 것이 아닌지 조심스럽게 추정해 본다.

2) 주제의식 - “무어화(無語話): 말하지 않고 티벳스러움(Tibetan-ness)을 드러내기”

페마 감독의 작품에 드러난 주제의식을 한마디로 요약하면 티벳의 문화정체성을 표현하는 ‘진실한 티벳영화’라는데 있다. 그의 장편영화 다섯 작품 중에서 중국 국영중앙방송 영화채널(CC-TV6)에서 출품한 2009년 <나팔바지 휘날리던 1983년>을 제외한 나머지 작품 전부가 티벳어 영화이다.⁵⁰⁾ 그가 직접 시나리오를 쓰고 연출한 영화에는 ‘중국스러움(Chinese-ness)’이 전혀 보이지 않는다. 자신의 고향인 티벳 마을을 배경으로 티벳 전통문화와 가족관계를 다루고 있으며, 티벳인 영화배우, 영화제작자, 영화스텝들과 티벳어 영화를 제작했다는 공통점이 있다. 그의 ‘티벳스러움(Tibetan-ness)’은 대부분 영화에서 티벳 전통풍습을 곳곳에 배치하여, 내러티브의 플롯으로 활용하거나, 티벳 정신을 드러내는 장치로 활용하고 있는 점에서 두드러진다. <성스러운 돌>에서 ‘활불(活佛)’의 존재나, ‘쿤둔 왕자’의 설화를 등장시키거나, <오색신전>에서 ‘탈롱 페도로’의 활쏘기 전설과 전통 장희(藏戲) 가면극을 내러티브 속 에피소드로 배치한다.⁵¹⁾ 티벳인들에게 활불은 민족

50) 그는 2014년 10월 1차 인터뷰에서, 왜 티벳영화를 찍느냐는 질문을 하자, “무엇보다 내가 가장 찍고 싶어하기 때문이며, 내가 제일 익숙하고 잘 아는 내용이기 때문이다. 특히, 내 영화에서 가장 중요한 요소는 티벳어이다. 티벳어는 언어이지만 티벳민족을 구성하는 근간이 된다”고 티벳어 영화의 의미를 강조하고 있다. 그의 작품에서 사용하는 티벳어는 그의 고향인 압도 지방의 티벳어이다. 현재 티벳 전역의 학교, 공장, 기업에서 표준어로 중국어를 사용하는 시대에 그가 티벳어를 강조하는 것은 민족자존감과 민족정체성의 발로로 보여진다.

51) ‘활불’의 사례를 보면, 활불은 티벳불교에서 라마가 전생(轉生)한 화신(化身)이며 미륵불이 출현하기 전까지 대대손손 다시 태어나서 도탄에 빠진 민중의 지도자 역할을 하는 불교 윤회사상과 티벳의 고대 무속신앙이 결합된 독특한 제도로서, 티벳의 신정(神政)체제와 티벳 정치를 상징하는 제도이다. 1950년 중국이 티벳을 무력침공할 때 활불들의 존재는 공산주의 유물사관과 민족단결에 저해된다는 이유로 이단으로 규정했고, 지속적으로 단속하여, 한때, “마을마다 사원이 있고, 마을마다 활불이 있다”고 알려진 티벳의 활불은 20세기

의 영혼을 상징하는 심장과 같은 존재이며, 페마 감독이 〈성스러운 돌〉에서 활불을 등장시킨 것은 티벳의 민족의식을 반영한 것으로 볼 수 있다. 또한, 티벳 불교에서 불세출의 전설적인 영웅에 대한 숭배와 출현을 기원하는 풍습이 있는데, 〈성스러운 돌〉과 〈오색신전〉에서 ‘쿤둔왕자’, ‘랄롱 페도르’를 등장시켜 이를 재현해내고 있다. 이와 같이, 페마 감독은 이러한 ‘티벳스러움’을 영화 속 모티브로 삼아 다양한 불거리를 제공하는 동시에, 이를 통해 티벳인들의 염원과 삶에 들어있는 ‘우애, 평화, 단결, 정의’의 아름다운 정신세계와 가치관을 보여준다.⁵²⁾

둘째, 티벳인의 가족관계, 특히 아버지와 아들과의 관계가 내러티브의 중심축으로 작동하는 특징을 가지고 있다. 〈성스러운 돌〉에서는 소년 라마승과 고향의 아버지, 〈늪은 개〉에서는 티벳유목개를 팔려는 반항적인 아들과 이를 지키려는 아버지, 〈오색신전〉에는 ‘신전’ 대회의 가치보다는 승부에 집착하는 아들과 이를 지켜보는 아버지의 관계가 주축을 이룬다. 페마 감독은 인터뷰에서, “영화 속 가족관계는 불교적 가치관과 정신세계이다. 아버지와 할아버지, 나와 아버지뿐만 아니라, 형제와 모녀지간에도 그러한 자상하면서도 사랑을 나누는 전통문화와 정신이 들어 있다”고 말한다.⁵³⁾ 이러한, 자상한 아버지의 가르침과 이에 순응하고 스스로 깨우쳐 성장해 나가는 아들과의 관계는 티벳인들의 전통적인 가족윤리를 보여주는 한편, 티벳인의 전통문화와 가치관이 어떻게 세대를 거쳐 전승되고 이어지는가를 보여준다.

셋째, 현대 문물의 범람 속에 충돌하고 소멸되는 안타까운 티벳의 현실을 비판적으로 드러낸다. 페마 감독은 서부대개발과 현대화로 대변되는 중국식 사회주의 시장경제의 열풍 속에서 티벳인과 공동체가 어떠한 험난한 여정을 겪고 있으며, 또 어떻게 극복해 나가는지를 보여준다. 페마 감독의 작품 속에는 티벳인들의 삶

초 1만여명에서 현재 수백명으로 줄어들었다. 김영진, 「티벳 활불 사상의 연구」, 『중국학연구』, 제28집, 2004. 90쪽.

52) 중국 5세대 황지엔신 감독은, “이러한 티벳 소재의 영화는 우리들이 도저히 찍을 수 없는 영화이다. 티벳인들의 생활과 문화를 우리들의 감성으로 이해하기 때문이다”, 베이징영화학원 시에페이 교수는, “페마 감독의 시나리오는 그가 티벳인이 아니면 쓸 수 없는 글이다”고 극찬하고 있다. 青海臺, 「藏族電影與世界的對話」, 2013. 9. 23.

53) 2014년 11월 21일 2차 인터뷰 중에서.

에 근본적인 변화가 일고 있는 현실을 사실적으로 보여준다. 〈성스러운 돌〉에서는 활불이 텔레비전과 VCD를 보는 것을 즐기고, 티벳 소년들은 새해맞이 ‘쿤둔왕자’ 전통공연보다는 총과 폭력이 난무하는 홍콩액션영화를 더 보고 싶어 한다. 〈높은 개〉에서는 고층건물이 들어서는 티벳 마을에서 티벳유목개를 팔아서라도 돈을 벌려는 물질주의 가치관이 난무하고, 초원에서 유목을 하고 전통을 지키려는 노인들은 소외되고 밀려나 있다. 〈오색신전〉에서는 활쏘기대회의 가치관보다는 승부에 집착한 나머지 양궁을 사용하는 청년들의 모습을 보여준다.

실제로 중국식 사회주의시장경제와 서부대개발 열풍, 그리고 한족의 대량 이주는 티벳 커뮤니티의 변화와 해체에 직접적인 영향을 미치고 있다. 종교를 미신으로 규정하는 사회주의 국민교육은 전통 불교중심의 티벳 신정체제(神政體制體)의 와해를 불러 왔으며, 사회주의 현대화가 부른 물질주의 가치관은 우애, 단결, 자존감의 정신문화를 구가하던 티벳인들의 삶에 새로운 위협이 되고 있다. 특히, 〈높은 개〉에서 표현하듯이, 중국 한족들의 티벳 지역으로의 대량 이주와 상업 정착은 티벳공동체 해체를 초래하고 위협하는 원인이기도 하다.⁵⁴⁾ 현재 티벳은 사회주의 체제 대 불교체제, 현대화 개발 대 전통풍습 고수, 한족 중원문화 대 티벳 전통문화 존속, 물질주의 가치관 대 인간중심의 가치관이라는 대립과 갈등이 현실화 되고 있다. 페마 감독은 바로 이러한 시대와 지점에서 순수하고 자존감 높은 티벳 공동체와 아름다운 전통문화를 영화 속에 담아냄으로써, 작금의 세태와 현실을 되돌아보고 성찰하게 만든다. 페마 감독이 영화 속에서 드러내는 티벳인들의 고귀한 공동체문화와 가치관은 티벳 지역뿐 아니라, 중국을 넘어 인류보편적 가치관으로서 우리 시대의 관객들에게 문제의식을 전달한다는 점에서 시사하는 바가 크다.

마지막으로, 페마 감독은 티벳이 직면한 정치적 주권문제, 한족화 문제, 현대식 개발 문제, 물질주의 가치관의 범람 등에 대해 직접적으로 언급하거나 비판하지 않고, ‘드러내지 않고 말하기’ 방식, 즉 ‘무어화(無語話)’로 관객들에게 메시지를

54) 지금까지 대략 800만명 이상의 한족이 티벳 지역으로 이주한 것으로 추정되고 있다. 라싸의 경우, 13,000여개의 상점과 호텔 중 티벳인이 운영하는 곳은 수백개에 불과한 현실이다. 김윤태, 「중국 티벳 민족주의 발전의 본질: 민족이익과 민족자존회복」, 『중국학연구』, 제28호, 2004년, 53쪽.

보낸다. 페마 감독은 좀처럼 말하지 않는다. 그의 영화는 기본적으로 중국/티벳 사이의 문제를 건드리지 않는 탈(脫)정치적 영화이며, 사회성보다는 예술성을 강조하는 풍격을 보여준다. 그저 티벳 전통풍습과 에피소드를 통해 그 속에 깃든 티벳 정신문화를 담담히 사실적으로 보여줄 뿐이다. 가장 강렬한 현실비판적 영화인 〈늙은 개〉에서조차 마지막 6분의 롱테이크 장면을 통해 대사 한마디 없이 늙은 개를 목졸라 죽이고 산을 올라가는 아버지의 장면으로 마무리할 뿐이다.

페마 감독은 ‘말하지 않고 드러내기’는 직접적으로 정치적, 경제적, 사회문제를 보여주지는 않지만, 대신 티벳인들의 진솔하고 아름다운 삶과 인생관을 보여주면서, 말없는 외침을 던진다. “이 티벳과 티벳인들을 보라!”, 역설적으로 그의 말하지 않는 외침이 우리 시대 티벳문제에 대한 더욱 강렬한 도덕적 정치적 성찰을 불러 일으키게 한다.

3) 사회맥락적 의미 - “이중신분과 양면성의 ‘티벳영화’”

페마 감독의 ‘티벳영화’를 논할 때 중국뿐 아니라 전세계 대중들에게 사회맥락적으로 소비되고 독해되는 독특한 문화정치학적 지점을 언급하지 않을 수 없다. 왜냐하면, 페마 감독이 가진 중국/티벳이라는 이중신분(double identity)과 현재 직면하고 있는 정치적 주권문제가 그의 영화와 중첩되어 연상되어 나타나기 때문이다. 페마 감독의 영화가 탈정치적 영화이며, ‘말하지 않고 드러내기’식의 주제의식을 보여주지만, 대중들은 그 이상의 문화정치학적 의미를 찾으려는 강박적 독해 경향이 있는 것이다. 정작 페마 감독 당사자는 이중신분에 대해 거부감을 보이는 데도, 특히, 전세계 지식인 관객층은 인도 임시정부나 티벳독립과 같은 현재의 정치적 상황과 연관한 관점에서 과도한 정치적 영화읽기를 시도하려는 경향이 있는 듯 하다.⁵⁵⁾

55) 실제 페마 감독은 한 인터뷰에서 자신의 신분에 대해 질문하자 약간 거부감을 보인다. “나의 신분을 강조할 필요가 없다. 작품이 제일 중요하다. 나의 신분을 범주화 하는 것은 마치 선천적으로 존재하는 것을 차별하는 것과 마찬가지로이다”고 말한다. 羊城晚報, 「真正靈魂的回歸難」, 2014. 6. 22.

영화는 당대의 시대적 가치관, 영화시장과 산업적 수요, 대중의 욕망이라는 정치적, 경제적, 문화적 요소들이 교접하고 반영된 사회적 산물이다. 그런 점에서, 페마 감독의 작품은 중국/티벳 사이의 정치적 현실과 중첩되어 바라볼 수밖에 없다. 진솔하고 객관적인 시선으로 자신의 고향 티벳 공동체를 재현하려는 그의 최소한의 개인적 예술행위조차 불행하게도 가장 정치적으로 독해되고 소비될 수밖에 없는 그런 시대를 살아가고 있기 때문이다. 티벳 청년감독의 순수한 예술정신을 문화정치학적으로 해석해야 하는 우리 시대 현실이 참으로 가혹하다. 문화정치학적 지점에서 살펴보면, 과연 그의 '티벳영화'가 티벳인들의 정치적 욕구와 정체성을 스스로 발화하는 진정한 '티벳영화'인지, 아니면 중국의 소수민족 다문화주의 정책에 편승하는 친중국 정부 성향의 주선율적 영화인지, 아니면 중국과 티벳 사이를 오가며 평화와 우애를 명목으로 교량 역할을 자임하는 영화인지 문제적이다.

페마 감독은 탈정치적 시선 속에 그저 '말하지 않고 드러내기'를 할 뿐인데, 우리 시대가 처한 중국/티벳의 현실은 그의 작품을 정치적 시선으로 몰고 가거나, '상상된 티벳 신화(imagined myth)'로만 오독(誤讀)하려는 경향이 있다. 그런 점에서, 그의 '말하지 않고 드러내기'식 영화는 '티벳영화'를 상상된 이상향으로 티벳을 소비하려는 관객이나 과도한 정치적 해석으로 몰고 가려는 관객들의 예단을 제거하고 '바로 지금 여기'를 살아가는 '진실한 티벳(眞實的藏區)'을 보여준다는 점에서 분명한 의의가 있다. 또한편으로는, 페마 감독이 비록 탈정치적 영화를 만들었다 하더라도, '중국스러움(Chinese-ness)'이 배제되어 있고 '티벳스러움(Tibetan-ness)'을 전면에 내세우고 있는 그 자체가 일종의 정치적 발언으로 읽히기도 한다.

결론적으로, 그의 작품에는 중국/티벳 사이를 오가는 양면적 성격이 엿보인다. 문화정체성이라는 점에서는 분명한 '티벳영화'를 지향하지만, 문화정치학적 맥락에서 본다면 티벳독립과 같은 강렬한 민족의식보다는 <오색신전>과 같이 중국 정부의 소수민족 단결이데올로기에도 부합하는 주제의식을 드러내기 때문이다.⁵⁶⁾

56) 중화민족주의의 핵심은 중국은 한족과 55개 소수민족이 뭉친 중화민족으로 구성된 다원일체(多元一體) 단일국가라는 것이다. 주지하다시피 이를 위해 광범위한 역사공정이 시도되고 있으며, '북방공정'을 통해 '몽골영토는 중국영토로', '동북공정'을 통해서 '고구려를 중

〈늪은 개〉에서는 티벳인들이 환호할 만한 강렬한 티벳 민족의식을 보여주었지만, 〈오색신전〉에서는 ‘우애, 평화, 단결, 정의’이라는 티벳의 높은 정신문화 수준을 보여주는 동시에, 중국 정부의 중화민족단결 이데올로기에 부합하는 시선도 보여주기 때문이다.

이러한 페마 감독의 양면성은 그의 개인적 삶의 이력과 관련이 있을 수 있다. 먼저, 그의 고향은 티벳의 정치와 행정 중심지인 라싸가 있는 티벳자치구가 아니라 칭하이성 압도 지방이다. 따라서, 강렬한 정치의식이 있는 라싸 지역이 아닌 칭하이성 내륙 압도 지방에서 소수민족들과 다문화 환경 속에 자란 그의 성장환경도 한 요인 일 수 있다. 또한, 중국의 수도 베이징에서 영화엘리트 주류코스와 문화세례를 받고 현재 베이징에 거주하는 티벳인이라는 생존 환경 또한 한 원인일 수 있다. 혹은, 평화와 우애를 숭상하는 그의 선량한 개인적인 인품과도 연관이 있을 수 있다. 그의 작품 속에는 일관되게 우애와 평화로 가득찬 순수한 인간관계를 전면에 부각하는데, 이러한 온화하고 평화를 사랑하는 개인적 성향이 정치적 투쟁이나 분규보다는 화합, 우애, 평화의 가치를 앞세우는 경향으로 나타날 수 있다고 본다.⁵⁷⁾

다른 한편으로는, 그의 양면성은 중국의 검열제도(심사제도)와 관련이 있어 보인다. 현재 중국은 시나리오단계와 상영단계에 걸쳐 두 단계의 사전사후 심사제도가 있다. 현재 중국의 영화관련 기본법규는 2001년 제정된 〈영화관리조례(電影管理條例)〉를 근간으로 집행되고 있는데, 제25조에는 검열의 10가지 원칙을 제시하면서,⁵⁸⁾ 제4항 “중화민족 단결을 저해하는 영화”와 제5항의 국가종교정책에서

국민적으로, 그리고 ‘서남공정’을 통해서 티벳이 13세기 원나라 때부터 중국 일부였다고 주장하거나, 한족과 티벳족의 언어와 문화가 동일하다는 한 장동원론(漢藏同源論)을 내세우기도 한다. 공봉진, 「중국 소수민족주의와 중화민족주의」, 『국제정치연구』, 제12집 1호, 2009년. 151-152쪽.

57) 중국과 티벳 문화의 핵심적 쟁점 중 하나인 티벳 전통불교와 사회주의사상 사이의 문제에 대해 그가 어떤 태도를 취하는지 궁금했다. 인터뷰에 만난 그는 평소 불교신자로서 팔찌에 염주를 끼고 있었지만, 사회주의 사상과 티벳불교 사이의 관계를 묻는 질문에 그는 “다른 제3의 입장을 가지고 있다”고 답변하였다. 2차 인터뷰에서.

58) “영화에서 아래 사항은 금지된다. 첫째, 헌법 등 기본원칙 준수 위반. 둘째, 국가통일과 주권 및 영토 보전 위반. 셋째, 국가기밀과 안전 위반. 넷째, 민족단결 저해. 다섯째, 국가종교정책 위반. 여섯째, 사회질서 유지 위반. 일곱째, 음란폭력조항 위반. 여덟째, 비방과 권

“사교(邪教)나 미신을 퍼뜨리는 행위”를 엄격히 금하고 있다. 특히, 현재의 중국/티벳 사이의 불안정한 정치상황을 고려하지 않을 수 없었을 것이다. 실제, 페마 감독은 인터뷰에서, “티벳이 직면하고 있는 문제를 다루기 때문에, 심사제도를 고려하지 않을 수 없다. 많은 부분에서 표현이 불가능하다. 먼저, 시나리오를 자기식으로 분명하게 작성한 후, 심사제도를 고려하면서 다듬는다. 그 과정 속에서 나 자신의 예술세계와 표현방식을 만들어 낸다”고 언급하고 있다. 심사제도와 관련하여, 〈늑은 개〉는 심사제도를 고려하여 감독본과 상영본 두 가지 판본을 준비했다. 당시 한국의 서울디지털영화제에서 상영될 때에는 감독판을 상영했다”고 밝히고 있다.⁵⁹⁾ 요컨대, 페마 감독은 중국 검열제도가 갖는 한계상황 속에서 체제 내에서 영화를 만들고 있으며, 이러한 제작환경이 ‘말하지 않고 드러내기’ 방식을 선택하도록 이끈 한 요인이 되었다고 보여 진다.

중국/티벳이 독립문제로 첨예하게 대치하고 있는 현실에서 티벳자치구에서 환영받는 영화이면서, 중화민족단결을 강조하는 중국 정부에서도 환영받는 그런 영화가 존립할 수 있겠는가. 양쪽에서 모두 좋아할 만한 영화라는 것은 결국 역설적으로 양쪽에서 오해를 받을 소지가 있으며, 그것이 이중신분을 가진 페마 체덴 감독의 고뇌이며, 이러한 예술적 고뇌가 그의 작품 속에 고스란히 재현되고 있는 것이다. 그렇기 때문에, 〈늑은 개〉에서처럼 중원 한족의 이주와 물질주의 가치관을 비판한 정치개입적 영화를 제작하기도 하고, 때로는 〈오색신전〉과 같이 중국 정부의 민족단결이데올로기가 겹쳐지는 주선을 경향을 보이기도 하는 시계추 같은 진자운동을 보이고 있는 것이다.

리 침해, 아홉째, 공중도덕과 민족문화 보호 침해, 열번째, 법규 준수 위반”. 國家新聞出版廣播電影電視總局, 홈페이지: www.chinasarft.gov.cn

59) “〈늑은 개〉는 심사제도를 고려하여 감독본과 상영본 두 가지 판본을 준비했다고 한다. 당시 한국의 서울디지털영화제에서 상영될 때에는 감독판을 상영했다고 한다. 2014년 10월 7일 1차 인터뷰 중에서.

5. 나가며

지금까지 페마 감독의 영화 경력과 작품 세계를 살펴보았다. 페마 감독은 중국의 티벳출신이라는 이중신분 속에 '티벳영화'를 제작해온 독립영화 감독이다. 페마 감독의 '티벳영화'는 티벳인 스스로 티벳인의 문화와 삶을 발화(發話)한 최초라는 점에서 영화사적 의의가 있다.

그의 작품은 항상 중국/티벳간의 정치적 문제와 중첩되면서, 문화정치학적으로 주목을 받아 왔다. 그의 작품은 '말하지 않고 드러내기'식의 탈정치적 영화화법으로 '티벳스러움(Tibetan-ness)'을 전면에 내세우고 '중국스러움(Chinese-ness)'을 배제한 영화라는 점에서 정치적 발화가 들어 있는 '티벳영화'이지만, 동시에 평화, 화합, 우애, 단결의 공동체를 강조하는 중화민족단결 이데올로기에 부합하는 주제 의식을 가진 양면성(two aspects)을 가진 영화로 분석된다. 그는 이중신분과 양면성 속에 고뇌하는 경계선상의 티벳인이며, 그의 작품 세계에도 이러한 성향이 그대로 투영되어, 〈높은 개〉가 보여주는 저항적 민족의식부터, 〈오색신전〉에서 보여주는 양면적 양상을 보이는 것이다.

그와의 3번에 걸친 인터뷰를 통해 알게 된 분명한 사실은 그가 뼈속까지 '티벳영화'를 만들고 싶어하는 철저한 티벳인이라는 것이다. 정치상황에 대해서 거의 언급하지 않지만, 누구보다 티벳인으로서 티벳언어를 사용하는 '티벳영화'를 만들고 싶어했다. 또한, 페마 감독은 정치적 목적이 아니라 보편적 인간으로서의 문화적 자존감, 자신들의 방식대로 살아가고자 하는 삶의 자유와 존엄감의 영화를 만들고 싶어 했다.⁶⁰⁾

역설적으로 그의 가장 문화적인 예술정신이 가장 정치적으로 보여지기도 한다. 그의 작품 속에 나타나는 티벳인들의 순수하고 높은 수준의 정신세계와 삶, "티벳을 보라! 만약에 이런 티벳을 억압하거나 탄압하는 자들이 있다면 얼마나 야만적

60) 페마 감독은 〈오색신전〉 영화와 관련한 인터뷰에서 "나는 최대한 관중들을 구분하지 않는다. 나의 영화는 티벳인이 보든, 다른 민족들이 보든, 혹은 다른 국가나 지역의 사람들이 봐도 이해하기 쉽고 감동을 주는 보편성을 지향한다"고 언급하고 있다. 新華網, 「專訪藏族導演萬瑪才旦」, 2014. 10. 8.

인 세력일 것인가!”. 그것이 ‘무어화(無語話)’식 페마 체덴 감독의 외침이다. 따라서, 그의 이중신분이 가진 곤혹스러움과 검열제도라는 중국의 제작환경을 감안할 때, 페마 감독을 중국 체제 내의 순응자, 혹은 회색인으로 단정하려는 시도는 편협하면서도 지나친 시선이라 보여진다.

페마 감독은 ‘티벳영화’를 통해 티벳뿐 아니라, 동 시대를 살아가는 우리들의 삶과 공동체를 되돌아보게 하는 성찰의 영화를 만들고 있다. 페마 감독이 더욱 소중한 이유는 자신의 이중신분과 엄격한 검열제도와 같은 척박한 제작환경 속에서도 용기와 열정으로 자신의 정체성을 견지해 나가는 치열한 예술정신 때문이다. 우리가 그를 찾고, 공감하고, 연대해야 하는 까닭은 그의 영화에 들어 있는 평화, 우애, 단결, 정의의 목소리가 티벳이라는 특수성을 넘어, 우리 시대가 직면하고 있는 보편적 인간과 사회문제를 다루고 있으며, 우리 또한 모두 티벳인이기 때문이다.

최근 페마 감독은 새로운 변화를 시도하고 있다. 2014년 <오색신전>을 계기로 대중적인 장르영화로 조금씩 다가가고 있다. 그 역시 5세대 선배 감독들이 그러했듯이, 독립영화와 작가주의로 명망을 얻은 후, 대중적 장르영화로 전환하는 식의 경로를 따라가는 것인지, 혹은 시장시스템 만능주의로 고착된 중국 영화산업계에서 생존하기 위한 처절한 몸부림인지 현재로서는 명확히 알기 어렵다. 페마 감독은 영화시장의 중요성에 대해, “영화시장은 중요하다. 영화 또한 상품이기 때문이다. 나는 영화 제작자본의 회수 문제를 항상 염두에 둔다. 그리고, 만약 기회가 온다면 상업영화나 장르영화, 혹은 (티벳영화 외에)중국적인 소재에 의존해서 영화를 찍는 것을 고민해 볼 것이다. 나의 영화를 굳이 일개 지역이나 지방에 한정하고 싶지는 않다. 다만, 나만의 예술세계와 표현방식을 지켜나가며 찍을 것이다”고 말하고 있다.⁶¹⁾ 그런 점에서, 페마 감독이 지금까지 보여준 ‘티벳영화’가 지역적 특수성을 넘어 보편적 인류가치를 보여주는 새로운 대중적 영화로 성공해 나갈지 향후 행로가 기대된다.

61) 2015년 1월 13일 3차 인터뷰 중에서. 현재 페마 감독은 차기작으로 <Killer>라는 티벳영화를 준비하고 있다. 감독은 이번 영화 또한 티벳을 배경으로 하는 ‘티벳영화’라고 밝히고 있다. 이 영화는 2014년 제19회 부산국제영화제 아시아프로젝트마켓(APM)에서 지원영화로 선정되어 2,000만원의 제작비를 지원받은 바 있다.

〈參考文獻〉

- 공봉진, 「중국 소수민족주의와 중화민족주의」, 『국제정치연구』, 제12집 1호, 2009년.
- 김성수, 「티벳 전통사회에서의 사원과 '티벳불교 문화권'의 형성」, 『몽골학』, 제21호, 2004년.
- 김윤태, 「중국 티벳 민족주의 발전의 본질: 민족이익과 민족자존회복」, 『중국학연구』, 제28호, 2004년.
- 김백현, 「티벳 토착종교 빈빠교 연구」, 『중국학연구』, 제28집, 2004년.
- 김영진, 「티벳 활발 사상의 연구」, 『중국학연구』, 제28집, 2004년.
- 김재기, 「티벳 문제에 대한 국제사회의 개입과 중국의 대응: 2008년 3월 유허분쟁과 북경 올림픽을 중심으로」, 『한국동북아논총』, 제55집, 2010년.
- 달라이 라마, 『티벳의 자유를 위하여』, 미지의 코드, 2008.
- 마츠모토 시로, 『티벳 불교철학』, 불교시대사, 2008년.
- 박만준 외, 「종교 국가 사회관계에서 바라본 중국의 티벳문제: 민족주의 귀속문제와 현 사회적 쟁점들의 역사적 함의를 중심으로」, 『현대중국연구』, 제15집 2호, 2014년.
- 백정희, 「티벳의 전통극과 라마 참예 대한 고찰」, 『대한무용학회』, 제43호, 2003년. 베케 존스톤, 『티벳에서의 7년』, 맑은소리, 1997년.
- 심혁주, 『티벳의 활발제도』, 서강대학교출판부, 2011년.
- 여동완, 『티벳 속으로』, 이레출판사, 2000년.
- 전주국제영화제 편저, 『발리우드 너머의 영화들』, 텐징 소남(Tenzing Sonam), “고요한 폭풍: 페마 체덴과 티벳영화의 출현”, 2013년.
- 조재송, 「티벳과 몽고의 문화친연성 연구」, 『중국학연구』, 제28집, 2004년.
- 종카과, 『깨달음에 이르는 길』, 지영사, 2005년.
- 최연철, 「티벳 불교의 역경사적 전개와 학적 의의」, 『한국 불교와 티벳불교의 만남 워크숍 주제발표』, 2011년.
- 파드마삼마바, 『티벳 사자의 서』, 시공사, 2000년.
- 홍병혜, 「티벳 명절문화의 유형과 특징」, 『중국학연구』, 제32집, 2005.
- 萬瑪才旦, 「嘛呢石, 靜靜的敲」, 中國民族攝影藝術出版社, 2014. 2.
- 新華網, 「專訪藏族導演萬瑪才旦」, 2014. 10. 8.
- 羊城晚報, 「真正靈魂的回歸難」, 2014. 6. 22.
- 西海都市報, 「萬瑪才旦放談」, 2014. 7. 7.
- 藤迅娛樂, 「80分的主旋律命題作文」, 西帕克, 2014. 6. 23.
- 青海臺, 「藏族電影與世界的對話」, 2013. 9. 23.

蘭州晨報, 「像寫小說一樣拍電影」, 2007. 12. 25.
國家新聞出版廣播電影電視總局, www.chinasarft.gov.cn

〈국문초록〉

이 연구는 중국의 티벳 출신 영화감독인 페마 체덴의 ‘티벳영화’와 특징을 살펴보고, 그의 작품이 갖는 사회맥락적(context) 의미를 분석하는 데 목적이 있다. 페마 감독은 1991년부터 40여편의 중단편 소설을 발표해온 작가이며, 2002년부터 영화활동을 시작하여, 2편의 단편영화와 5편의 장편영화를 연출한 독립영화감독이다. 이 글에서는 그의 대표작인 <성스러운 돌(靜靜的嘛呢石)>(2005년), <늙은 개(老狗, Old Dog)>(2011년), <오색신전(五彩神箭, The Sacred Arrow)>(2014)을 중심으로 분석해 보았다.

그의 작품은 첫째, 영상미학적 측면에서 간단한 내러티브 속에 ‘고정된 카메라 + 풀 쇼트(full shot) + 롱 테이크(long take)’를 사용하는 영상미학을 창조해왔다. 이러한 미학은 제3자적 시선에서 영화의 공간과 사건을 사색하고 성찰할 수 있는 ‘시간적 여유’와 ‘공간적 여백’을 제공한다. 둘째, 주제의식 측면에서 그는 ‘말하지 않고 티벳스러움(Tibetan-ness)을 드러내기’를 보여준다. 티벳의 전통문화를 전면에 드러내면서, 정치적 주권문제, 한족화 문제, 현대식 개발 문제, 물질주의 가치관의 범람에 대해 ‘말하지 않고 드러내기, 즉 무어화(无语话)’ 방식으로 관객들에게 메시지를 전달한다. 셋째, 사회맥락적 측면에서 그의 작품은 티벳의 문화정체성이 담긴 ‘티벳영화’이지만, 문화정치학적으로는 티벳의 민족의식뿐 아니라 중국 정부의 중화민족이데올로기에 부합하는 소수민족 감독으로서의 양면성을 보여주기도 한다.

페마 체덴 감독은 중국/티벳이라는 이중신분 속에서도 티벳인 스스로 티벳인의 문화와 삶을 발화(发话)한 최초의 ‘티벳영화’라는 점에서 영화사적 의의가 있다.

주제어: 페마 체덴, 완마차이단, 중국영화, 티벳영화, 독립영화, 청년감독, 작가주의

〈Abstract〉

Pema Tseden, or Wanma Caidan(萬瑪才旦): A Study on the Chinese Tibetan Director's self-Portrait

The purpose of this study is to explore 'Tibeta Film' and Chinese Tibetan director Pema Tseden, and to resolve context analysis.

Director Pema has continued writing novels from 1991 year, and until now directed two of short film, five of long film. This study analyse his representative three of long film which are <The Holy Silent Stone>(2005), <Old Dog>(2011), <The Sacred Arrow>(2014).

First of all, He has created characteristic mise-en-scene style which use 'Fixing Camera', 'Full Shot', 'Long Take'. these styles show the audience 'have some time and space how to reflect these movie'.

Secondly, Through express 'Tibetan-ness theme', transmit to the audience national consciousness about problems of political independence, development of modernization, etc.

Thirdly, In the light of context meaning, His movies are 'Tibet Film' Which have Tibetan cultural identity, But, entail the two aspects of Tibet national consciousness and Chinese unity ideology.

Even though Pema Tseden has double identity, as a Sino-Tibetan, But, In terms of, 'The first Tibet Film' which Tibetan express oneself about their language, culture, life, value, spirit, it is the significance in film history.

Key Words: Pema Tseden, Wanma Caidan, Chinese movie, Tibet, Tibet film, Independence film, Youth Director, Authorism

이 논문은 2015년 1월 14일에 접수되어 2015년 2월 5일에 심사가 완료되고 2015년 2월 15일에 게재가 확정되었음