

## 창작 주체의 문화적 위치와 영화 서사와의 관계에 대한 일고찰 - 장뤼(張律)의 <춘몽>을 중심으로 -

진 성 희  
(승실대학교)

### ◆ 국문초록

이 글은 장뤼가 한국에 정착한 뒤 만든 영화 <춘몽>을 중심으로 영화 창작 주체의 사회 문화적 위치 변화가 텍스트에 어떠한 영향을 미치게 되는지를 고찰한 것이다. 이에 창작 주체를 둘러싼 컨텍스트적 요소들을 중점적으로 살펴봄으로써 그것들이 장뤼 영화 미학의 변화를 견인하는 양상과 이로 인해 영화 서사에 궁극적으로 어떠한 변화를 낳았는지에 대해 탐색하였다.

영화 <춘몽>에서 장뤼는 영화적 실험을 단행한다. 그는 영화라는 매체가 어떠한 형식을 운용하여 현실 세계와 관련한 담론을 구축하는지에 대한 미학적 실험을 하였다. 이에 영화 속의 현실과 꿈 사이의 경계를 모호하게 표현함으로써 영화적 현실과 실제 현실 사이, 나아가 인간과 사회를 향한 예술적 진실은 무엇인지에 대한 새로운 층위의 서사를 주조해냈다. 그런데 이와 같은 <춘몽>의 서사와 장뤼의 영화 작법의 변화는 일견 장뤼 자신과 자신의 영화에 대해 주로 이방인, 주변인 혹은 디아스포라라는 키워드들과 관련지어 논해온 행위들에 대한 저항으로 보이기도 한다. 장뤼는 한국에 정착한 뒤 얻은 문화적 신분 변화에 의해 영화라는 예술에 대해 보다 본질적, 다층적 차원에서 접근할 수 있었다. 따라서 장뤼는 그의 초기 영화 세계에서 벗어나 문화권과 문화권 사이, 예술적 진실과 예술적 규범 사이, 주류문화와 비주류문화 사이의 경계들을 무화시키는 작업을 벌일 수 있었고 이로 인해 영화가 어떻게 사회적 현실과 문화 제도로부터 탈주하여 의미 있는 담론들을 생성할 수 있는가에 대해 자유롭게 논할 수 있었다.

주제어 : 장뤼, <춘몽>, 창작 주제, 디아스포라, 경계, 문화 신분

## 1. 들어가기

장뤼(張律)은 2001년 <11세, Eleven>로 영화감독으로 데뷔한 이래로 지금까지 쉬지 않고 창작 작업을 이어오고 있다. 그는 평론계로부터의 관심도가 높고 해외영화제에서의 수상 경력도 적잖다. 그런데 이러한 장뤼와 장뤼의 영화에 대해 거론할 때 자주 부각되는 말은 ‘조선족’, ‘재중동포’, ‘경계인’, ‘이방인’ 혹은 ‘주변인’이라는 용어들이다. 이에 장뤼를 국적과 관계하여 중국어 발음으로 ‘장뤼’라고 호명하는 것과 그의 민족적 특성과 살아온 ‘과정’에 의해 ‘장률’이라고 부르는 행위는 모두 문화정치학적으로 복잡한 층위의 요소들과 관련하여 발생하는 일인 것이다. 우리가 그를 장뤼라 부를 때는 장뤼는 중국인이며 조선족을 표상하는 사회 문화적 기표가 되고, 장률이라 말할 때는 한국과의 역사적 연결고리를 갖고 있는 재중동포로서의 기표가 된다. 다시 말해 그를 장률로 호명하는 일은 그가 주로 한반도의 ‘외부’에서 거처해왔지만 한민족적 핏줄과 정서를 공유하고 있는 주체로서 인식하는 것이며 장뤼라 부르는 것은 그가 지리적으로 위치해 왔던 공간의 궤적에 따라 그 지역의 역사를 경유해온 주체로서 의식함과 관계된 일이다. 그렇다면 이러한 맥락에서 장뤼 혹은 장률의 영화를 연구할 때 그와 그의 작품들을 ‘한국영화’의 범주 안에 귀속시켜 우리영화의 영토적 확장과 다양화라는 관점에서 접근해야 할지 아니면 사회 역사적 정체성 및 민족적 특성에 근거하여 중국의 소수민족 영화의 범위 내에서 해석해야 할지도 논쟁적 야할 문제일 수 있다. 따라서 장뤼 혹은 장률 감독의 영화를 그의 일상을 살아가고 영화 창작 활동을 하는 거점이 되는 시공간의 특성과 연결되는 사회 문화적 신분과 관련하여 논의하게 될 때 더욱 특수한 지점들을 볼 수도 있다.

에드워드 켈프에 따르면 (인간이)한 장소에 뿌리를 내린다는 것은 세상을 내다보는 안전지대를 가지는 것이고, 자신의 입장을 파악하는 것이며, 그 장소에 정신적 애착을 가지는 것이다.<sup>1)</sup> 이에 자신이 탄생하고 주로 삶의 근거지로 삼아온 고향을 떠나 일상을 꾸려가는 이들에게 고향에 대한 특정

1) 에드워드 켈프, 김덕현 외 역, 「장소와 장소상실」, 논형, 2005, p. 95.

한 관념은 타지에 거주하는 기간에 따라 증대될 수 있다. 또한 이러한 관념은 물리적 환경과 맺는 관계보다 다른 거주자들과 맺는 상호 작용과도 관련이 깊다.<sup>2)</sup> 그렇지만 이 때 형성되는 이주자들의 고향에 대한 의식은 실제의 장소 즉 ‘조상 대대로 살아온 곳’이거나 ‘자기가 태어나서 주로 살아온 곳’에 대한 직접적 의식일 수도 있으며 의외로 상상 속에 존재하는 공간에 대한 것일 수도 있다. 이와 같은 논지와 관련해 보았을 때 장뤼외<sup>3)</sup> 영화들은 자신이 거주했던 곳의 사회 집단에 대한 것과 고향이 아닌 타지로 나와 살며 형성된 이방인, 주변인으로서의 의식과 삶의 단면에 대한 서사들을 주로 담아 왔다. 때문에 이러한 장뤼외 그의 영화 세계는 종종 ‘디아스포라’라는 문화적 키워드로 수렴되어 왔다.

스튜어트 홀(Stuart Hall)은 『문화신분과 디아스포라』에서 소문자 디아스포라(diaspora)를<sup>4)</sup> 처음으로 탈식민주의 이론의 중요한 단어로 사용했는데 이와 관련하여 다음과 같이 말했다.

“내가 여기에서 사용한 이 술어는 그 직접적인 뜻을 취한 것이 아니라 그 은유적인 뜻을 취했다. 디아스포라는 우리와 같은 분산된 민족공동체, 애오라지 모든 대가를 지불하면서라도, 심지어는 기타 민족을 큰 바다에 내몰아내면서라도 그 어떤 신선한 고향에 되돌아가야만 비로소 신분을 획득할 수 있는 특정한 민족공동체만을 가리키는 것은 아니다. 이것은 진부하고, 제국주의적이고, 패권주의적인 ‘종족’형식이다. 우리는 이미 이러한 낙후한 디아스포라적인 관념에 의해 팔레스타인인들이 당하고 있는 애운 그리고 서방이 이러한 관념과 동모(同謀)하고 있음을 보았다. 내가 여기에서 말하고 있는 디아스포라의 경험은 결코 본성이나 혹은 순결 정도에 의해 정의를 내린 것은 아니며 필요한 다양성과 이질성에 대한 인정으로부터 정의를 내린 것이다. 차이를 인정하고 차이를 이용하는 것

2) 위의 책, 85쪽.

3) 이 글에서는 장뤼외 호명하겠다.

4) 대문자 디아스포라(Diaspora)의 어원은 본래 “이산(離散), 산재(散在)를 뜻하는 그리스어로서 주로 헬레니즘 시대 이후 팔레스티나 이외의 곳에서 사는 유대인 및 그 공동체를 가리킨다. 이는 사전 상의 의미에 지나지 않는 것으로 오늘날 ‘디아스포라’라는 말은 유대인뿐만 아니라 팔레스타인인, 아르메니아인이나 세계 각국에 퍼져 있는 중국의 화교 등과 같은 다양한 ‘이산인’들을 의미하는 경우가 많다.

을 전제로 하는 것이지 결코 차이를 불구하고 생존을 꾀하는 신분관념은 아니며 혼종성으로부터 출발하여 정의를 내린 것이다. 디아스포라의 신분은 개조를 거치거나 그 차이성으로 말미암아 부단히 생산되고 재생산됨으로써 자신의 신분을 갱신하게 되는 것이다.<sup>5)</sup>

위의 스튜어트 홀의 언급대로 소문자 디아스포라(diaspora)는 ‘혼종성’, ‘신분의 재생산’이라는 새로운 뜻을 부여받음으로써 보다 넓은 의미를 띄게 되었다. 오늘날의 문화연구에서 부각되고 있는 것 중 하나는, 인간이 한 사회와 다른 사회를 넘나들며 얻게 되는 ‘사회 문화적 신분’과 이로 인해 각각의 집단에서 다양한 정체성을 갖고 살아가게 되는 양상에 대한 것이다. 인간은 자신이 속해있는 사회에서 본인이 어떠한 신분에 해당되는지 이러한 문화적 위치를 부여하는 집단의 속성은 무엇인지 확인하고자 하는 보편적 심리가 있기 때문이다. 장뤼 또한 위와 관련된 문제들을 영화를 통해 물어왔다. 그리고 개인에게 사회 내 어떠한 개체로서의 특정한 지위를 부여하는 공간의 특성에 대해서도 부단히 탐구해왔다고 볼 수 있다.

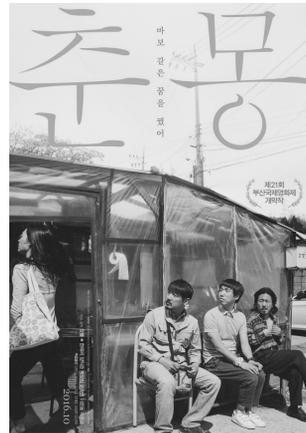
그런데 장뤼는 이와 같은 서사들을 인물의 행위 및 기승전결의 문법에 따라 이야기를 흐르게 하여 주요 사건을 해결하는 방식으로 구축해오지는 않았다. 따라서 편한 영화 문법에 의해 구성되지 않은 장뤼의 영화 서사를 보는 관객들은 데이비드 보드웰(David Bordwell)이 언급한 것처럼 스스로 사건 해결의 주체가 되어 또 다른 층위의 서사를 구축할 수 있다는 점에서 흥미를 느낄 수 있다.<sup>6)</sup> 또한 현실주의 계열의 영화들이 관습적인 문법을 따라 영화적 현실을 구성해내며 종종 진짜 현실을 덮어버리는 환상을 만들어낸다. 그러나 장뤼는 인물과 사회 집단의 상황 및 그 시공간의 분위기를 있는 그대로 담아내고, 어떤 지역의 일상을 (영화적으로) 정제되지 않도록 묘사하며 이로써 영화적 환상이 조성되는 것을 지양해왔다.

5) 왕선패, 왕우평 주편, 『文學理論批評術語匯釋』, 『高等教育出版社』, 2006, p. 748. 김관용·김정은, 「디아스포라 작가 김학철의 문화권리와 문화신분 연구」, 『다문화사회연구』 제4권 제2호, 2011, p. 37에서 재인용.

6) “당신의 영화를 보면서 든 생각은 여러 가지 요소들이 ‘인터랙티브’하다는 것이다. 마치 컴퓨터 게임처럼 관객은 스토리 자체에 흥미를 느끼는 동시에, 주어진 요소들을 통해 ‘문제해결’에 도전하는 게이머의 자세를 갖추게 된다.” 김혜리, 「보드웰, 홍상수를 만나다(2)」, 『씨네21』, 2002. 12.

그렇지만 이러한 장류식 영화 문법이 어느 순간 자가 복제되며 한동안 같은 방식으로 되풀이되기도 했다.(적어도 그의 초기 영화들에서는 반복된 형식을 종종 볼 수 있다) 따라서 관객이 장류의 영화를 감상할 때 전작에 대한 관람 기억을 되새김질하게 되는 현상이 발생하기도 하는데, 영화는 “정보를 전달할 뿐 아니라 그 정보를 취하는 방법을 알려”<sup>7)</sup>주기 때문에 반복되는 작품의 구조는 관객에게 쉽게 습득되고 영화를 보는 특정한 감상 방법을 만들어낼 수 있기 때문이다. 따라서 그간 장류의 영화들이 결론을 내지 않은 채 질문만 던지는 방식의 결말을 취했다 하더라도 유사한 서사 구조와 반복되는 패턴으로 인해 관객과 평단은 쉽게 답을 찾거나 일정한 관습 방식으로 서사를 재구성하는 일이 발생하기도 했다. 이는 디아스포라의 문화가 ‘정주 사회’의 집단 규범에 의해 훼손되고 억압받는 상황에서 벗어나 자유롭게 탈주하기를 원한 장류 영화 세계의 대주제가 아이러니하게도 자신이 쌓아올린 영화 서사들에 의해 오히려 훼손되어버리는 상황에 다름없는 것이다.

그렇지만 장류의 영화 형식의 변화를 아예 볼 수 없는 것만은 아니다. 특정한 지역의 시공간의 공기와 집단 내에서의 인간의 삶에 대해 조망하려는 그의 중심 주제는 여전히지만 초기 영화들에서 보지 못했던 몇몇의 ‘경계 넘기’의 제작 방식을 추구한 시도들이 있었기 때문이다. 그리고 이러한 시도들은 공교롭게도 그가 한국에 정착하며 영화를 만들게 된 즈음부터 보이고 있으며 <춘몽, A Quiet Dream>(2016)은 앞서 언급한 장류 영화 세계의 변화를 직접적으로 느낄 수 있는 대표적 작품이다. 이에 이 글의 목적은 장류의 거주 시공간의 변화, 즉 중국에서 한국으로의 이주 및 한국 사회에서 갖게 된 문화적 신분



[그림 1] <춘몽> 포스터

7) 유리 로트만, 박현섭 옮김, 『영화기호학』, 서울: 민음사, 1994, p. 175.

어떻게 영향을 미치고 있는지를 살펴보는 데 있다. 그리고 이 같은 영화 창작 주체의 ‘변화들’이 영화 서사의 주제 의식 및 담론에 어떠한 영향을 끼치게 되는지에 대해서도 논하려 한다. 따라서 필자는 우선적으로 장뤼의 새로운 영화 서사 구성 전략에 대해 파악해보고자 한다. 그리고 이 새로운 전략이 어떠한 배경 하에 형성될 수 있었는지를 분석하고 이 영화적 기제가 장뤼 영화의 수용자에게 주는 영향과 궁극적으로 그의 영화 세계를 어떻게 변모시키는 지에 대해서 고찰할 것이다. 이 같은 논의들은 장뤼가 한국 정착 후 만든 작품들을 이해하는데 있어 새로운 통찰을 제공할 수 있으리라 본다.

## 2. 장뤼의 문화적 위치 및 창작 공간, 방법의 변화

장뤼의 초기 영화들에 대해 중국영화학 관련 연구자들이나 한국의 영화 비평가 집단에서는 주로 ‘이방인’, ‘주변인’, ‘정체성’과 같은 키워드들과 연관시켜 연구해왔다. 그의 초기 영화들은 대부분 중국이라는 거대한 영토 및 국가에서 소수민족이라는 마이너로서의 지위를 갖고 있는 조선족의 삶과 정체성에 대해 고찰한 것들이 대부분이었기 때문이다. 장뤼 자신이 조선족이며 북한과 접경 지역인 두만강 인근에서 살았던 경험도 있기 때문에 자연스럽게 그의 관심은 자기의 주된 거주지에서의 삶에 대한 것에 있었을 것이다. 그리고 이와 관련된 영화들은 대부분 중국 내에서 촬영되고 만들어졌다. 그런데 중국어를 쓰며 ‘조선말’도 할 줄 아는 장뤼는 중국에서는 조선족이라는 소수민족의 일부로서 한국에서는 국적은 중국인이지만 혈연적 소속은 한민족에 해당되는 재중동포로서의 이중의 사회성을 부여받았을 것이다. 그러나 이중의 사회성으로 인해 도리어 장뤼에게는 중국에서도 한국에서도 이방인이자 주변인인 중층적 타자의 신분에 머무르는 물리적, 정신적 경험 이 있었을 것이라 본다. 이에 이방인, 주변인과 같은 소수자와 관련된 서사는 주로 한 인간이 거처한 공간에서의 ‘주변부적 정체성’을 살피는 것과 집단의 억압에 대한 분노와 같은 내밀한 감정을 표출하는 모습을 묘사해왔다. 장뤼의 초기 영화들 또한 대부분의 조선족들이 중국의 중심 사회로 편입되지 못하고 주류 질서에 의해 억압받는 양상을 고찰한 것들이었다.

이러한 장뤼는 그의 초기 영화 세계의 공간적, 정서적 배경이 된 중국을 떠나와 2012년부터는 한국에 정착해 살고 있다. 그런데 그는 기존의 한국의 재중동포들이 갖고 있는 사회적 지위와는 다소 다른 층위의 생활을 하고 있다고 볼 수 있다. 장뤼는 학생들에게 영화 제작에 대해 가르치고 있으며<sup>8)</sup> 물론 이러한 사실 하나로 인해 그가 다수의 재중동포들과 다른 삶을 살고 있다고 판단할 수는 없다. 그렇지만 적어도 그동안 한국 사회 구성원들의 재중동포에 대한 선입견에 의한 것과는 다른 차원의 문화적 신분을 부여받은 것은 부정할 수 없는 사실이다. 그런데 이러한 장뤼의 사회 문화적 위치의 변화가 영향을 미친 것인지를 막론하고 그가 한국에 정착한 뒤 만든 첫 작품이라 볼 수 있는 <경주>(2013)에서부터부터 초기 영화들에서 볼 수 있는 장뤼 영화의 고유한 특성이라 여겨지던 영화적 색채들이 매우 열린 경향이 있다. 이 점은 <춘몽>에서도 마찬가지로인데 따라서 장뤼와 장뤼 영화에 대해 연구해온 사람들 중 다수는 그의 영화 세계가 한국에 정착한 이후 변화했다고 말한다. 그런데 ‘중국의 소수민족, 한국의 재중동포’라는 ‘소속적’ 배경에 의한 호명은 어쩌면 장뤼와 장뤼 영화를 바라보는 다수의 시선과 견해에 의해 형성된 기표에 지나지 않을 수도 있다. 그리고 이 기표에 따라 장뤼의 영화들이 정해진 틀 안에서 해석되어 온 것도 사실이다. 이에 장뤼와 장뤼 영화에 대해 ‘새롭게’ 논할 때 더욱 중심이 되어야 할 것은 그의 국적적, 민족적인 물리적 배경이 아니라 장뤼가 사회 내에서 생성한 혹은 부여받은 문화 신분에 의해 어떠한 영향을 받고 받지 아니하며 이와 같은 정서적 작용이 현실을 어떻게 의식하고 또한 영화적 현실로 구조해내려 했는가이다. 그리고 이러한 장뤼의 영화가 한 편의 영화를 넘어 시대의 예술로서는 어떻게 승화될 수 있는가에 대한 것도 논해져야 한다.

일단 장뤼는 한국에서 정착해 있는 동안 한국 사회의 현실을 직접적으로 바라보고 중국이라는 고향을 일정한 거리를 두고 관찰할 수 있다. 그러나 인식 대상과 근접한 곳에서 그것에 대해 파악하느냐 아니냐는 영화적 진실을 말하는데 있어 그리 중요한 문제가 아니다. 국가와 민족, 역사적 배경에 의한 거대담론 하 가려진 인간의 삶을 고찰하려는 노력은 집단적 사고에서 벗어나려는 개인적 정치성을 보여준다. 따라서 한국과 중국 어디에도 온전

8) 그는 연세대학교 커뮤니케이션 대학원에 소속되어 있다.

히 정착하지 않고 집단 사이를 오가며 사는 장뤼는 ‘사이 문화적 신분’의 정치성을 구축할 수 있다. 여기서 정치성이란 지배적인 질서에 대한 저항의 정치성이며 새로운 사회질서를 구성하고자 하는 창조적 성격이고 지배질서에 저항하면서 새로운 배치를 만들어나가려는 것을 의미한다.<sup>9)</sup> 영토적 경계를 넘어 경제적, 문화적 교류가 점점 늘어나고 있는 현대 사회에서 월경(越境)은 세계인 모두가 맞닥뜨리게 되는 경험이다. 따라서 오늘날의 공동체를 형성하는 데 있어 민족과 국가의 의미를 재구성하는 작업이 요구되며 국가와 국가, 한 문화권과 다른 문화권 사이를 오가며 이루어지는 문화 예술 생산은 시대적 요구에 부합하는 새로운 정체성을 형성하는 것이며 이러한 맥락에서 장뤼의 영화 작업은 앞서 언급한 소문자 디아스포라적 문화 실천이라 할 수 있다. 장뤼의 문화적 위치 변화에 따른 사적 경험은 영화라는 예술의 공적 장으로 들어와 사회적 의미를 획득할 수 있고 인간 보편의 문제에 대한 탐구로 이어질 수 있기 때문이다.

영화 <춘몽>은 장뤼가 현재 거주하고 있는 곳인 수색을 배경으로 한다. 그가 머무르고 있는 일상적 공간이 영화에서도 주 공간적 배경으로 등장하는 것이다. 주지하다시피 감독 자신의 삶의 경험과 관계된 일들을 영화 속에 담아내는 행위는 그의 초기 영화들에서도 종종 볼 수 있는 것이었다. 그러나 <춘몽>에서 좀 더 눈여겨보아야 할 것은 장뤼의 일상과 영화적 현실의 간격이 조금 더 좁아졌다는 점이다. 그리고 영화 속에서 주인공들의 수색과 상암 DMC라는 첨단 도시구역을 넘나드는 행위가 특별한 감흥 없이 이뤄지는 것처럼 장뤼는 영화와 자신의 삶의 사이를 좁히는데 이러한 ‘사이 좁힘’, ‘경계 수월히 넘기’와 같은 문화적 태도는 <춘몽>의 서사를 구성하기 위한 여타의 영화적 형식의 변화들에서도 찾아볼 수 있다.

그 중 한 가지는 <춘몽>에서는 비전문 배우들이 주로 연기한 가운데 이들과 이질적으로 느껴지는 스타 배우가 카메오로 등장했다는 점이다. <춘몽>은 한예리라는 전문 배우 한 명과 양익준, 윤종빈, 박정범이라는 영화감독들이자 비전문 배우들이 주연을 맡고 있다. 이는 장뤼가 초기 영화들을 만들 때는 사용하지 않았던 작업 방식이다. 그는 주로 유명하지 않는 배우

9) 장뤼의 정치성에 대한 개념은 이정우의 『천하나의 고원』에서 논하고 있는 정치학에 대한 의미에서 가져왔다. 이정우, 『천하나의 고원』, 돌베개, 2008, p. 220.

들을 등장시켜 왔고 이로 인해 배우들에 대한 관객들의 선입견이 영화를 향한 담론에 비교적 개입하기 어려운 상황에서 그들이 생성해내는 ‘거친’ 질감과 주변인, 이방인에 대한 장뤼 영화 이야기가 만나 특정한 분위기를 형성해냈다. 그런데 <경주> 이후 다시 말해 장뤼가 한국에 온 이후로 만든 그의 영화에 등장하는 배우들은 이전과는 한층 다른 차원의 모습을 보이고 있다. 특히 <춘몽>은 영화감독들이 배우로 등장함에 따라 형성되고 있는 정서가 보편적 영화들의 그것과는 확연히 다르다.

정성일: <춘몽>에 등장한 감독들은(필자주) 자기 영화 주연인 동시에 연출가니까 사실상 영화 현장을 연출 입장에서 보지 않습니까? 그런데 연출의 진행 리듬 감정과 연기의 그것은 다르죠. 종종 그것을 다시 해보고 싶어하거나 적잖은 경쟁심도 있을 수밖에 없지 않았을까 생각이 듭니다. 왜냐하면 특히 세 명 중 양익준, 박정범 감독은 아마도 계속 연출 연기를 겸업할 거 같은데 이 과정에서 긍정적인 의미로 가장 힘들었던 것은 무엇이었는지 여쭙고 싶습니다.

장률: 힘들었다는 게 크게는 생각나지 않는데, 생각해보면 나도 현장에서 이 친구들을 순 배우로 볼 수가 없었어요. 어차피 이 친구들도 연출이라는 게 생각이 나곤 했습니다. 연출이라는 건 연기 지도 뿐 아니라 현장 분위기 제작 과정에 다 관여합니다. 이 친구들 역시 마찬가지예요. 저 친구들이 여기에 만족하는가 만족하지 않는가 그런 것이 약간씩 신경이 쓰이고 그래도 나는 이런 이런 장면에 저 친구들과 토론도 해야하겠다는 생각을 많이 했어요.<sup>10)</sup>

이처럼 장뤼는 감독이 정해진 시나리오대로 배우에게 연기를 지시하는 기존의 영화 제작 방식에 벗어나 <춘몽>에서는 배우지만 본업은 감독인 그들이 <춘몽>의 영화적 분위기와 서사의 결을 형성하는 작업에 직접적으로 개입할 수 있도록 했다. 이는 장뤼가 기존 영화들의 제작 문법과는 한층 다른 층위에서 영화를 만들었다는 것을 말함과 동시에 관객들에게도 다른 영화에서는 감독이자 이 영화에서는 배우로 등장한 복합적 예술인을 보는 색

10) ‘틈 사이로 꿈이 들어오다’, 출처: 『씨네21』, 「<춘몽> 장률 감독과 정성일 평론가의 대화에서」 검색 사이트 주소: [http://www.cine21.com/movie/info/?movie\\_id=47550](http://www.cine21.com/movie/info/?movie_id=47550).

다른 시각적 경험을 제공했다는 것을 의미한다. 그리고 세 남성으로 분한 감독들은 이미 자신의 영화들에서도 연기를 한 전적이 있는데 따라서 <동파리, Breathless>(2008)의 건달로 등장했던 양익준, <용서받지 못한 자, The Unforgiven>(2005)의 고문관이었던 윤종빈, <무산일기, The Journals Of Musan>(2010)의 탈북자 박정범의 캐릭터와 더불어 <푸른 강은 흘러라, Let the Blue River Run>(2008)와 <해무>(2014)에서 조선족 여성으로 등장했던 한예리의 캐릭터까지 <춘몽>으로 소환되는 현상이 발생한다. 이와 같이 여러 영화들의 인물 이미지들이 자연스럽게 <춘몽> 속에서 중첩되며 영화와 영화 사이의 경계도 불분명해진다. 또한 <춘몽>에는 영화와 직접적으로 관계없는 직업을 가진 사람들도 배우나 카메오로 종종 등장하는데 예를 들어 영화 제작사 나우필름의 대표 이준동이 예리의 아픈 아버지로 등장하며, 가수 강산에는 점쟁이로, 송호창 변호사이자 전직 국회의원은 동물원에서 원숭이를 따라하는 이상한 사람으로 분한다. 이들은 <춘몽>의 주서사와는 크게 관계있는 인물이기도 하며 단편적으로 등장하여 영화 속에서 이들의 등장 의미를 되짚어 보게 하는 인물로 분하였는데 이와 같은 다양한 층위의 비전문 배우들의 등장은 장뤼가 한국에서 생활하며 만난 인연에 의해 가능한 것이었다.<sup>11)</sup> 즉 한국에 온 후 그에게 주어진 일상에서 생성된 인연이 영화 속으로도 이어지고 있다는 것이다.

이러한 <춘몽>을 읽는 키워드는 ‘경계’일 수 있다. 그러나 이 경계는 장뤼가 초기 영화들에서 줄곧 관찰해오던 국가와 국가 사이의 경계, 토착인과 이방인 사이의 경계, 주류 사회와 비주류 사회의 경계가 명확히 존재함에 대한 확인 차원의 그것이 아니다. 영화라는 예술 매체와 현실 세계 사이의 경계, 영화와 문학 사이의 경계<sup>12)</sup>, 더욱 정확히 말하자면 이 경계 사이에

11) 장뤼: (95년에 경주에 갔을 때 찻집에서 봤던) 춘화를 그린 실제 인물인 동국대 김호연 교수는 장례식장에서 우연히 만났어요. 그런 인연으로 (작품 속) 춘화를 다시 그려주었죠. 영화 속(<경주>)에서는 서둘러 태극권을 하는 사람으로 등장했죠. 밥집에서 등장한 송호창 의원 같은 경우는 오래 전부터 영화인 모임에서 봤던 분이예요. 국회의원하기 전에 변호사 시절부터요. 유슬기, 「<경주> 장물 감독, “공간이 내게 말을 건다”」, 조선 pub, 2014. 6. 28.일자 기사. 이처럼 <경주>에서부터 장뤼와 인연을 맺은 인사들이 영화에 등장하고 있다. 검색사이트 주소: <http://pub.chosun.com/client/news/viw.asp?cate=C02&mcate=M1001&nNewsNumb=20140615081&nidx=15082>.

어떠한 것들이 존재하는지를 살펴보고 이를 무화(無化)시키려는 감독의 ‘경계 허물기’ 태도에 가까운 것이다. 이것으로 <춘몽>에서 장뤼가 영화라는 예술의 미학적 실험에 대한 강한 자의식을 드러내고 있음을 볼 수 있다. 즉 이전의 장뤼는 영화에서 무엇을 말할 것인가에 중점을 뒀지만 이제는 영화라는 매체로 어떻게 말할 것인가에 더욱 관심을 가진다는 것이다. 그런데 이 현상과 그가 한국에 온 후 겪게 된 문화적 신분의 변화는 그다지 무관치 않아 보이는 일이다. 즉 장뤼의 한국에서의 사회 문화적 경험에 의해 형성된 세계관과 심상 그리고 영화 제작 환경의 변화, 주변 사람들과의 관계 양상 등의 요소가 그의 영화 제작 문법의 변주를 가능케 했을 수도 있다는 말이다. 그리고 이러한 맥락에서 <춘몽>은 한국에서의 장뤼의 영화적 현실과 인간 존재를 향한 사유의 변화를 살펴볼 수 있는 작품이라 볼 수 있다.

### 3. ‘부재’의 공간, 수색

주지하다시피 영화 <춘몽>의 주요 배경인 수색은 장뤼가 한국에 와 정착해 살고 있는 곳이다. 수색이라는 오래된 도시 공간 옆에는 새롭게 구획된 도시 공간 상암 DMC가 있다. 장뤼는 <춘몽>에서 터널 하나로 나뉘지는 수색과 상암 DMC의 대비되는 풍경을 담아내며 그 속에 한 명의 여성과 세 명의 남성을 이야기를 위치시킨다. 네 명의 주요 등장인물 중 유일하게 여성인 예리는 수색에서 ‘고향주막’을 운영하며 몸을 제대로 가누지 못할 정도로 병든 아버지를 돌본다. 그녀는 중국에서 자신을 낳고 한국으로 도망간 아버지를 찾아 한국에 왔다 수색에 눌러 살게 되었다. 나머지 세 명의 남성들은 각각 고아원에서 자란 건달(익준)과 별다른 직업은 없지만 아버지에게 물려받은 집이 있는 남성(종빈), 공장에서 해고당한 후 밀린 월급을 받으러 다니는 탈북자(정범)로 이루어져 있다. 이들은 모두 예리를 좋아하나 <춘몽>은 한 여성과 세 남성의 어떠한 애정적 긴장감도 없이 그저 농담을 주고 받으며 한가롭게 다니는 행위들로 채워져 있다. 넷은 함께 술을 마시고 터

12) <춘몽>에서는 문학이라는 예술과 관계된 설정들을 흔히 볼 수 있다.

널을 지나 상암 DMC에 가 영화를 보고 탈북자 정범의 회사로 찾아가 사장에게 돈을 받아내려 소동을 벌이기도 한다. 그러나 건달, 백수, 탈북자, 주막 주인 등 자본주의 사회의 전형적 비주류 인물이라 볼 수 있는 이들은 다수의 선입견을 비껴가며 오히려 자신들에 삶에 만족하는 듯 희희낙락한 태도를 보여준다. 그러나 이와 같은 <춘몽>의 ‘여유로운’ 소수자와 다수자 사이의 부자연스러운 관념에 의해 도리어 독특한 긴장의 정서가 형성되고 있다.

또한 <춘몽> 속의 수색은 시간의 제약을 받지 않은 듯 변화에 둔감하고 낙후되어 있는 곳으로 재현되었는데 이렇게 묘사된 공간에 의해 우리는 장뤼가 초기의 영화들과 같은 맥락에서 고향 이미지를 재구성한 것으로도 인식할 수 있다. 더군다나 예리는 고향을 그리워하는 시를 읊고<sup>13)</sup> 탈북자 정범은 떠나간 전 애인이 자신을 찾아올 수도 있다는 기대 때문에 남한에서의 고향인 수색을 떠나지 못한다. 따라서 현대적인 공간인 상암 DMC에 외형적으로도 대비되어 매우 이질적으로 보이는 수색은 장뤼의 고향 재현에 관한 익숙한 수사를 수반하게 되며 고향과 타향 사이의 경계성과 관련된 공간으로 여겨진다. 그런데 영화 속의 공간을 재구성하는 방식에 대한 질문을 받을 때 장뤼는 줄곧 ‘그곳이 실제로 그렇기 때문’이라는 답을 해왔다. 그는 무(無)로부터 무엇인가를 생성해내는 사막의 성질을 묘사할 때도 그 곳이 본래 그러했기 때문이라고 말했다(<경계, Hyazgar, Desert Dream>(2007)), 그 곳에 사는 인물들의 무표정이 그러하기 때문이라고 말한 바 있다.<두만

- 
- 13) 영화에서 예리는 「정야사(靜夜思)」라는 시를 읊는다. 이 시는 이백이 26세 때 양저우(揚州)의 객사에서 고향을 그리워하며 지은 시다.

牀前看月光 침상 앞에서 달빛을 보니  
疑是地上霜 땅에 내린 서리인가  
舉頭望山月 고개 들어 달을 보다  
低頭思故鄉 고향 생각에 고개 숙이네

또한 영화에서 주영은 예리를 위해 시를 하나 지어주는데

오래 전 당신은 고향을 떠났습니다.  
돌아오라고 손짓하던 고향은 당신 대신 늙어가고 있어요.  
백두산 슬픔으로 반백이 되고, 천지 안의 눈물이 마르기 전에  
당신을 그곳에 데려다주고 싶어요.

강, Dooman River>(2009)) 말하고 있다. 이처럼 장위는 구체적인 지역(몽골의 사막, 중경, 익산, 이리, 두만강, 경주, 수색 등)의 물리적이고 현실적인 풍속과 환경을 영화 속으로 견인해오며 영화적 공간의 공기와 정서 등을 만들어낸 바 있다.



[그림 2] 수색의 옥상에서 바라보는 상암 DMC



[그림 3] 수색에서 상암 DMC로 가는 지하철로

따라서 동네의 골목에 버려진 거울과 낡은 캐비닛, 버려진 거울을 지나치는 인물들, 좁은 골목 안에 위치한 포장마차, 고압의 전기선이 짙게 뿜어내는 위압감을 그대로 전시한 <춘몽>의 수색은 나날의 다르게 발전하고 있는 중국의 대도시와는 대조되는 모습을 갖고 있는 장위의 고향처럼 애뜻한 정서가 배어 있는 것으로 인식할 수 있다. 그러나 <춘몽>에서 더욱 주목해야 할 것은 한국 사회의 이방인이자 주변인의 문화적 신분을 가진 한 여성이 수색이라는 공간에서 꾸는 꿈과 이 꿈과 현실 사이를 오가는 세 남성의 행위이다.

<춘몽>에서 예리는 종종 꿈을 꾸는데 문제는 이 꿈이 영화의 흐름 속에서 정말 꿈으로 등장하는 것인가 아니면 현실을 말하는 것인지 그 경계가 매우 모호하다는 점이다. 영화 초반부에 예리는 아버지의 휠체어가 집 앞 골목을 굴러 내려가는 꿈을 꾸다. 이에 놀라 잠을 깬 예리는 불안한 마음에 아버지의 방에 가 잠든 그를 한참동안 바라본다. 이 때 관객은 이 꿈이 아버지의 죽음을 예견하는 것이라 생각하기 쉽다. 그런데 영화 중반부에 가면 (영화 속에서)실제로 갑자기 아버지가 탄 휠체어가 골목을 내려오는 장면을 볼 수 있다. 그러나 아버지의 휠체어가 어떻게 골목을 내려오게 되었는지에 대한 설명은 영화 속에서 등장하지 않는다. 이처럼 <춘몽>에서 장위는 꿈인

지 현실인지 잘 분간되지 않는 일을 반복해서 등장시키는 방법을 쓰는데 이로 인해 현실의 일상과 꿈속에서 일어난 일 사이의 경계는 없어지고 관객 또한 이 사이를 오가며 어떤 것이 실재고 아닌지를 파악하려는 관람 방식에서 벗어나게 된다. 그리고 영화 서사의 인과관계를 의식하는 것 즉, 현실과 꿈 사이의 구분은 ‘무용(無用)’한 일이라는 것도 알게 된다.



[그림 4] 예리의 꿈에서 굴러 내려오는  
휠체어



[그림 5] 영화 속 현실에서 굴러  
내려오는 휠체어

이 무용의 정서가 가장 잘 느껴지는 시퀀스는 영화의 흐름 상 예리의 이상형을 상징하는 듯한 한 남성이(이 남성은 예리와 친한 세 남성과는 사뭇 다른 외모와 분위기를 갖고 있다) 주막을 찾아오는 장면이다. 그에게 홀린 듯 함께 춤을 추던 예리는 남성을 쫓아 주막 밖으로 나가버리는데 이 후 바로 다음 화면에 등장하는 것은 예리의 영정사진이다. 그리고 주막에 모여 앉은 세 남성을 포착한 장면은 영화 전반을 채운 흑백 이미지로부터 벗어나 컬러로 전환된다. 또한 주막을 빠져나간 카메라의 시선은 휠체어에 앉아 있는 아버지로 옮겨지는데 이 때 전신불수의 그가 갑자기 휠체어에서 일어나 골목을 뚜벅뚜벅 걸어간다. 그리고 카메라는 죽은 예리와 세 남성의 공간이었던 수색의 곳곳과 이곳에서 살아가고 있는 다른 사람들의 일상을 컬러 이미지로 포착한다. 그렇다면 <춘몽>에서 흑백 이미지로 묘사된 세계가 (영화 속)현실이이었을까. 컬러 이미지로 구성된 세계가 현실이었을까. 이에 대한 판단 또한 매우 난해한 일이다.

오랜 세월 영화라는 예술은 꿈에 대해 다루어 왔고 꿈을 잘 묘사하고 싶어 했다. 영화는 현실을 반영하는 매체로서 리얼리즘 미학을 전달하는 텍스트로 구성될 수도 있지만 현실의 규범과 구조, 이성과 합리의 세계로부터

벗어나 이 모든 것들이 자유롭게 해체되고 교차되기도 하는 꿈의 세계를 묘사하는 것에 대한 욕망을 품어 왔다는 것이다. 그래서 영화에서 등장하는 꿈에서 시공간의 단절이나 인과론은 문제시되는 것이 아니다. 따라서 <춘몽>의 전신불수 환자이다가도 불현듯 정상인처럼 말을 하는 아버지 태도에 대한 진위도, 예리와 이상형 남성의 뜬금없는 등장과 함께 하는 춤도 그 논리의 유무를 따져 파악하는 것은 무의미한 일이다. 영화에서 주영은 예리에게 백두산 천지를 가본 적 있느냐고 물어본다. 그러자 예리는 천지는 보지 못했는데, 그 안에 고인 물은 만지고 왔다고 말한다. ‘보지는 않았는데 만졌다’라는 말은 논리적 모순이다. 그러나 우리는 이미 <춘몽>의 다른 장면들을 통해 이 모순도 이 영화에서는 가능한 것임을 알게 되었다.



[그림 6] 주막에 온 남성과 춤을 추는 예리 → 예리의 죽음 → 세 남성(컬러 전환) → 골목을 걷어가는 아버지

이처럼 장뤼는 영화라는 예술의 현실과 비현실의 시공간 재현에 대해 <춘몽>을 통해 또 다른 차원의 실험을 감행한 것에 다름없다. 그는 영화에서 예리에게 ‘언니가 시예요’라고 말한 주영의 말을 통해 시적 세계를 영화에 개입시키기도 하는데 이러한 시적 언어 또한 현실의 언어가 아니며 꿈의 언어이자 영화적 언어에 더 가깝다고 할 수 있다.

때문에 <춘몽>의 수색이라는 공간은 실제로 장뤼가 살고 있고 영화에서

도 지금 그대로의 모습으로 등장하는 매우 현실적인 장소이지만 이 공간이 품고 있는 영화적 진실은 마치 꿈과 같은, 꿈에서나 나올 법한 비실재와 관련된 것이다. 또한 수색은 장위의 고향처럼 애뜻한 정서를 자아내는 공간이기도 하지만 이방인들에게 고향은 물리적으로 멀리 있어 쉽게 닿을 수 없기에 역설적으로 ‘무(無)’의 감수성을 지니는 공간이기도 하다. 이에 <춘몽>의 수색은 현실인 듯 하나 꿈처럼 잡히지 않고 고향과 같이 따듯함을 지니지만 이로 인해 고향을 더욱 떠올리도록 하는 ‘부재’의 공간이라 할 수 있다.

#### 4. 나오며: 문화적 규범을 무화시키는 <춘몽>의 서사

“타향에서 사는 사람들에게 밤에 꾸는 꿈이란 현실에 침입할 여지가 훨씬 많다.”<sup>14)</sup> 장위는 <춘몽>과 관련한 인터뷰에서 이방인들의 꿈에 관해 위와 같이 말한 바 있다. 이러한 장위의 의식은 그의 전작 <풍경, Scenery>(2013)에도 잘 드러나 있다. <풍경>에서 장위는 한국으로 이주해온 노동자들에게 이곳에서 어떤 꿈을 꾸었는가에 대해 질문한다. 그런데 이 질문에 대한 답은 주로 자신의 삶에 대한 소망이거나, 공포스러운 악몽 혹은 현실에 대한 예지몽에 관한 것들이었고 이러한 이주 노동자들의 꿈에 관해 장위는 주관적으로 재구성하지 않았다. 그저 그들의 생활공간과 질문에 답하는 모습을 무덤덤하게 포착할 뿐이었다. 대신 이주 노동자들의 꿈에서 나타난 몇몇의 이미지들을 무심한 듯 영화 화면으로 재현하는데 예를 들어 한 이주 노동자가 아내와 제주도에 간 꿈에 대해 말할 때는 제주도의 풍광을 배경으로 보여준다. 또한 다른 이주 노동자가 자전거를 타고 가는 꿈에 대해 말할 때는 인터뷰가 끝난 바로 다음 장면에서 자전거를 보여준다. 이와 같이 무심한 듯 영화 속으로 던져진 이미지는 마치 이주 노동자들의 삶을 위로하는 듯한 ‘꿈의 실재화’에 가까운 것이기도 한데 따라서 <풍경>에서 꿈은 타자를 향한 정서를 견인하는 장위의 영화적 장치이기도 했다.<sup>15)</sup>

14) 정지연, 「영화로 무엇을 할 수 있는지 실험하고 보여주는 장률의 <춘몽>」, 『씨네21』 NO. 1078, 2016. 11.

<춘몽>의 예리 또한 낯선 한국 땅에서 병든 아버지를 돌보며 녹록치 않은 생활을 하는 이방인이다. 그러한 예리는 자신의 삶에 대한 구체적인 계획을 세울 수 없다. 아버지를 돌보아야 하는 처지도 그렇고 한국 사회에서 ‘온전히’ 정착하기 위해 제도권이 요구하는 것을 소유하지 못한 비주류인의 형상에 가깝기 때문이다. 그래서 늘 안정되지 못하고 이슬이슬한 경제 위기의 삶을 영위하고 있으며 이러한 예리에게 유일하게 미래에 대해 말해주는 것은 불길한 꿈들뿐이다. 그러나 장뤼는 <춘몽>에서 예리의 꿈이 실재인지 영화 속 현실이 비실재인지 구분되지 않는 초월적 분위기를 형성했다.<sup>16)</sup> 그런데 이 초월은 <풍경>에서와 같이 타인을 위로하기 위해 펼쳐진 것이 아니다. 아버지의 죽음을 예견하는 예리의 꿈이 예리의 죽음으로 치환되었고 아버지를 태운 휠체어가 굴러 내려가는 긴장감이 오히려 예리의 죽음 이후 아버지가 골목을 걸어가는 (아버지에게 있어)희망적 장면으로 대체되었기 때문이다. 또한 예리와 붙어 지내던 세 남성은 그녀의 죽음 이후로도 별다른 감흥과 깨달음 없이 시간을 보낸다. 이처럼 <춘몽>은 삶과 죽음이 매우 가까이 있는 것이고 쉽게 전복될 수 있으며 그 누구에게도 잡자기 들이닥칠 수 있는 것이라 말한다. 그리고 이와 같은 인간의 운명과 우연적인 세계에 대한 묘사를 꿈이라는 장치를 통해 시도한다. 이러한 맥락에서 <춘몽>은 실재와 비실재 사이의 경계들을 허물어 서사에 대한 해석의 범위를 무한히 확장시킬 수 있는 가능성을 내포하게 된다. 장뤼의 영화에 대한 어떠한 선입견들로부터, 영화라는 예술의 매체적 기질에 관한 특정한 언술들로부터, 그리고 현실의 반영과 그렇지 않음이라는 영화에 대한 문화 윤리적 의무로부

15) 줄고, 「장뤼(張律) 영화의 공간 표상 — 영화 <풍경>과 <경주>를 중심으로」, 『중국소설논총』 제48집, 2016. 4. pp. 203~206.

16) 서로 다른 세계에 대한 경계를 무화시키는 장률 감독의 의지는 서사적 사건이나 초월적 무드를 형성하는 것뿐만 아니라 카메라의 움직임을 통해서도 드러난다. 가령 <경주>에서 박해일이 찻집에서 죽은 선배의 미망인을 만나는 환영적 장면은 컷 분할이 아니라 긴 패닝샷을 통해 제시된다(카메라가 패닝하는 동안 미망인은 찻집 주인으로 바뀐다). 그리고 이 영화 <춘몽>에서 가장 매력적이기도 한 오프닝 시퀀스 역시, 감독은 물리적으로 샷을 분할하기를 거부하고 카메라의 연속성, 즉 360도 패닝샷을 통해 제시한다. 꿈과 현실, 영화와 현실의 ‘경계’는 이 영화에서 카메라 운동의 연속성으로 통합되듯 부정된다. 주14)의 정지연의 글 참고.

터도 자유로운 방식으로 말이다. 이는 영화 <경주>에서 주인공들이 왕릉을 거침없이 오르는 행위와 <춘몽>에서 예리와 남성들이 수색의 발전소를 침입하는 행동과 같이 금지된 것—규범—을 돌파하여 이로 인해 쾌감을 느끼는 일과 유사한 맥락에 있는 듯한 영화적 체험이기도 하다.

이처럼 이미지 구성과 배우의 인물 현현에 대한 기존의 문법 그리고 영화 속 현실의 인과관계를 무너뜨리며 시적 세계를 그려내는 형식 미학에 대한 장위의 실험은 <춘몽>에서부터 본격화되었다고 볼 수 있다. 이에 <춘몽>은 영화가 기존의 제도적 유산에 얽매이지 않고 기성의 것에서 어떻게 탈주할 수 있는지에 대해 고민하는 영화이며 문화적 규범들을 무화시킴을 통해 영화가 현실 사회를 향한 어떠한 의미 있는 논의들을 생성해낼 수 있는가에 대해 탐구하는 영화라 말할 수 있을 것이다.

그동안 중국에서는 소수민족이라는 마이너리티로, 영화와 관계된 일로 종종 한국에 방문할 때면 재중동포라는 신분을 부여받으며 사회적 관습과 제도에 직면해온 장위가 ‘이주 문화’에 관해 몸소 체험한 것들을 영화 속에 묘사하는 것은 디아스포라로서의 자신의 정체성 및 문화적 위치를 파악하는 작업이기도 했다. 그리고 위와 같은 점에 의해 그가 초기 영화들에서 자전적 이야기를 서사화하기 위해 이방인과 주변인의 삶을 형상화한 것이라는 장위 영화를 향한 주된 논의 방향은 근거를 확보할 수 있다. 그러나 주지하다시피 그는 한국에 정착한 후 그러한 디아스포라의 삶을 조명하는 방식에도 변화를 꾀했다.

질문: <경계>, <이리, Iri>(2008), <두만강> 등 이전 작품이 조선족, 탈북자, 실향민, 이방인으로서의 어떤 정체성에 주력했다면, <경주>와 이번 작품을 거치면서 관심이 달라진 것 같다.

장위: 삶이 바뀌지 않았다. <풍경>은 서울에 살면서의 시선이었고, <경주>는 경주에서 느낄 수 있는 지점들을 말했다. 이전의 문제들에 대해서 그 공간으로 다시 돌아가서 찍을 수도 있다. 어느 날에는 찍겠지만, 찍어도 그전 것과는 달라졌을 거다. 톤이나 그런 것들이 변했을 거다. 영화는 자기가 사는 대로 담아내는 것이다. 돌아보니 한국에 온 지 3년 반 됐는데 만나는 사람들이 다 영화인이다. 중국에 있을 때와 달리 다른 연대가 없다. 중국에서 영화는 일상의 작은 부분이었는데 지금은 앓으나 서나 영

화 이야기만 하고 있더라. 그게 정상은 아니지 않나. 영화 이야기 아니고  
 는 나를 찾는 사람도 없고, 학교에 가서도 다른 이야기를 할 수도 없고.  
 문득 내가 병원에 들어왔나 싶더라. (웃음) 내 생활이 된 영화 현장의 이  
 야기를 해보고 싶다는 생각이 <필름시대사랑>으로 만들어진 것 같다.<sup>17)</sup>

이는 장뤼와 한 영화 비평 매체와의 인터뷰 내용이다. 장뤼는 그의 전작 「필름시대 사랑, Love and...」(2015)에서 영화를 만드는 현장에 관한 이야기를 직접적으로 다룬 것과 자신의 삶의 변화에 대해 위와 같이 말했다. 그는 한국에 와서 만난 대부분의 사람들이 영화와 관계된 일을 하던 이들이었고 그로 인해 자신에게 다른 차원의 만남은 존재하지 않았고 ‘영화와 관계된 것’만 있어 왔다고 말했다. 이는 그의 한국에서의 일상이 대부분 영화와 관계된 일들로 채워지고 있다는 것을 의미하기도 한다. 그렇다면 장뤼의 중국에서의 삶은 어떠한 양태의 일상으로 꾸려져 있었을까. 이 문제는 그가 언급한 영화와 관계된 것이 무엇을 의미하는 것인지 다시 한번 되짚어 보는 작업을 요구한다.

<춘몽>은 제목 그대로 꿈에 관한 영화다. 그리고 꿈은 영화라는 예술의 역사와 불가분의 관계에 있는 무의식의 세계라고 했다. 그런데 장뤼는 <춘몽>에서 영화적인 것은 무엇인가에 대한 실험을 하는 데 있어 곧 꿈의 세계를 묘사하는 데 집중했다. 그래서 인간 세계의 규범적 언어에 기대서는 해석될 수 없고 인과 관계도 성립되지 않는 불연속적인 이미지들을 <춘몽> 안에 배치시키고 이로 인해 어떤 것이 현실이고 어떤 것이 꿈인가를 구분하는 행위들의 덧없음을 시사했다. 또한 장뤼가 위와 같은 서사를 구성하는 데 있어 이전의 자신이 주로 운용하던 미학적 방식에서 벗어나 실험적 작업을 시도한 것 또한 확인할 수 있었으며 바로 위와 같은 점들에 의해 <춘몽>이라는 영화의 독창성이 확보될 수 있었다.

이러한 배경 하에서 우리는 <춘몽> 속 인물들의 대사도 깊은 의미를 두며 해석할 필요가 없다는 것을 알게 된다. 인물들의 언술이 (영화 내)꿈에서 이루어진 것인지 현실에서 발화인지 알 수 없기 때문이다. 그런데 이처럼 무엇인가에 대해 명확히 정의내리고 구분하는 일이 본질적으로 필요치 않

17) 이화정, 「내 생활이 된 영화 현장의 이야기」, 『씨네21』 NO. 1026, 2015. 10.

는 것이 바로 영화의 본질적 특성이기도 하다. 어떤 신과 어떤 신이 아무 관련이 없는 것이라도 연속적으로 배치해버리면 그것으로 또 다른 층위의 의미를 창조해내는 것이 영화라는 매체의 본령이기 때문이다. 그래서 장뤼는 <춘몽>을 통해 예술가로서 영화라는 예술에 대한 과감한 미학적 실험을 벌이며 영화와 영화 사이, 서사와 매체 형식 사이, 그들 둘러싼 조선족과 재중동포라는 기표와 같은 문화적, 사회적 규범영역으로부터 탈주하기를 시도한 것이다.

그런데 이러한 장뤼의 시도는 한국 사회 내의 문화적 위치에서 실현 가능했던 것으로 볼 수 있다. 장뤼가 한국에 정착한 뒤 갖게 된 사회 문화적 관계에 의해 그의 영화라는 예술에 대한 의식과 접근 방식을 더 깊고 넓게 확장될 수 있었기 때문이다. 그리고 이 같은 배경 하에서 이루어진 그의 영화 창작 작업은 일견 장뤼 자신을 향한 집단의 의식에 대한 저항으로도 보인다. 뿐만 아니라 그가 의도했던 의도치 않았던 간에 장뤼와 그가 쌓아온 영화적 진실에 관해 대중과 평론계가 특정한 시선으로 바라봐온 것에 대한 대항으로 여겨지기도 한다. 이에 장뤼는 <춘몽>을 통해 영화 예술 미학 변화와 서사 구성에 대한 논의의 장을 확장하고 이 같은 과정 속에서 장뤼와 그의 영화를 둘러싼 모든 사회적, 문화적 선입견들로부터 탈주할 수 있었다.

## ■ 참고문헌

### 〈텍스트〉

「춘몽, A Quiet Dream」(2016)

### 〈참고논저〉

레이초우, 김우영·장수현 옮김, 『디아스포라 지식인』, 이산, 2005.

에드워드 렐프 저, 김덕현 외 역, 『장소와 장소상실』, 논형, 2005.

유리 로트만, 박현섭 옮김, 『영화기호학』, 서울: 민음사, 1994.

이정우, 『천하나의 고원』, 돌베개, 2008.

김관웅·김정은, 「디아스포라 작가 김학철의 문화권리와 문화신분 연구」,  
『다문화사회연구』 제4권 제2호, 2011.

유진월, 「위치의 정치학과 소수자적 실천 — 재외한인 여성감독의 다큐  
멘터리영화를 중심으로」, 『우리문학연구』 45, 2015.

劉霞, 「정신적 망명자의 문화적 정체성에 대한 고찰 - 윤동주와 곽말약  
의 고향관을 중심으로」, 『용봉인문논총』 제41집, 2012.

阳明山上的的航天器, 「《春梦》, 了无痕」, 『电影世界』, 2017年 02期.

줄고, 「장뤼(張律) 영화의 공간 표상 — 영화 <풍경>과 <경주>를 중심으  
로」, 『중국소설논총』 제48집, 2016.

김혜리, 「보드웰, 홍상수를 만나다(2)」, 『씨네21』, 2002. 12.

이화정, 「내 생활이 된 영화 현장의 이야기」, 『씨네21』 NO. 1026, 2015. 10.

정지연, 「영화로 무엇을 할 수 있는지 실험하고 보여주는 장률의 <춘몽>」,  
『씨네21』 NO. 1078, 2016. 11.

‘틈 사이로 꿈이 들어오다’, 출처: 『씨네21』, 「<춘몽> 장률 감독과 정성일 평  
론가의 대화에서」(검색 사이트 주소: [http://www.cine21.com/movie/info/?movie\\_id=47550](http://www.cine21.com/movie/info/?movie_id=47550)).

유슬기, 「<경주> 장률 감독, “공간이 내게 말을 건다”」, 조선 pub, 2014. 6.  
28.일자 기사(검색 사이트 주소: <http://pub.chosun.com/client/news/>

[viw.asp?cate=C02&mcate=M1001&nNewsNumb=20140615081&nidx=15082](http://www.kci.go.kr/viw.asp?cate=C02&mcate=M1001&nNewsNumb=20140615081&nidx=15082)).

❖ ABSTRACT

Study on the Relationship between the  
Cultural Position of the Subject of Creation and  
Filmic Narrative

— Focusing on *A Quiet Dream* by Zhang Lu —

Jin, Sung-Hee

This study, which works to develop a method of focusing on *A Quiet Dream* by Zhang Lu, explored the structural differences of films and the changes in Zhang Lu's aim and perspective as noted in films, by a review to grasp his internal changes in texts and contextual factors.

In *A Quiet Dream*, Zhang Lu made a filmic attempt that had never been made in the world of films prior to that date. He tried an aesthetic experiment on how films could reorganize the world, by using the effect of obscuring the boundary between reality and dream in films and generating a new narrative regarding filmic reality, actual reality, and the life and artistic truth of the Diaspora. Generally speaking, the changes in the narrative in *A Quiet Dream* seem to be his resistance against himself and the Diaspora. Thus, in the discussion about *A Quiet Dream*, relying on the external factors intervening in the relationship between the subject of creation and films is not a useful endeavor at this time. Consequently, it is noted that after settling down in Korea, Zhang Lu could directly approach the changes in the cultural position of films in multilayered ways, where films were the most dynamic part of his life. Due to the changes in the Diaspora, he could obscure the boundary for the first time in the world of films and experiment with how films could escape develop an interesting perspective that deviated from reality, and made a new goal to show new ideas regarding the individual's awareness of the world.

Key Words : Zhang Lu, *A Quiet Dream*, the subject of creation, the Diaspora,  
boundary, cultural position

■ 논문접수일 : 2018. 02. 10

■ 심사완료일 : 2018. 02. 28

■ 게재확정일 : 2018. 03. 01