

<무궁동(無窮動)>으로 본 젠더와 공간

박 정 희*

<目次>

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| I. 영화 <무궁동>과 여성, 스허위엔 | III. 저항적인 여성공간으로서의 |
| II. 역사에 대한 발화 주체로서의 | 헤테로토피아 |
| 여성 | IV. <무궁동>의 중국영화사적 위치 |

I. 영화 <무궁동>과 여성, 스허위엔

베이징 3부작을 통해 베이징의 도시변화를 기록했던 닝잉(寧瀛)¹⁾은 2006년 3월 영화 <무궁동(無窮動 Perpetual Motion)>²⁾을 새로이 선보였다. 그녀는 2002년 설날에 영화를 촬영하여 3년 반 동안 편집했다. 닝잉은 이 영화를 만든 의도에 대해 다음과 같이 말했다. “2000년 이후 이 도시

* 부산대학교 인문학연구소 연수연구원

- 1) 닝잉(寧瀛): 1959년생. 베이징에서 성장. 1978년 北京電影學院 錄音系 입학. 1981년 이탈리아 국비 유학. 1982년 로마 영화실험중심 입학, 편집 수업. 1986년 졸업. 이탈리아 감독 베르나르도 베르톨루치의 <마지막 황제>의 부감독으로 데뷔. <有人偏偏愛上我>, <找樂>, <民警故事>, <夏日暖洋洋>, <希望之旅>, <無窮動>, <A面B面> 등의 영화 제작. 2008년부터 中央美術學院의 城市設計學院, 電影與影像藝術系 재직 중. ‘베이징 3부작’인 <找樂>, <民警故事>, <夏日暖洋洋>은 국제 영화제에서 각종의 상을 획득하면서, “신사실주의영화”, “당대 기록영화 양식의 표본”이라 칭해졌다. 기록주의 영화로 분류되는 그녀의 작품들이 묘사하는 것은 중국 수도 베이징의 도시화 과정이다.
- 2) 한국에서는 <네 여자의 수다(Perpetual Motion)>로 소개되었다. 2005년 부산 국제영화제와 2011년 제13회 서울국제여성영화제에서 상영되었다.

(베이징-인용자) 외관의 변화는 거의 완성됐다. …… 이런 대변혁으로 중국은 실제 새로운 시기에 들어섰다고 할 수 있다. 그래서 나는 내시경검사와 같은 작업이 매우 필요하다고 생각했다. 카메라를 사람의 내부 속으로 넣는 것이다. 외부의 거대한 변화로 인해 사람의 깊은 내부는 도대체 어떤 변화를 겪고 있는지를 살펴보자는 것이었다.”³⁾

그리고 Ning은 중국 당대 문화현실에 대한 자신의 견해를 영화로 표현하겠다는 생각을 하게 된다. “이 영화를 찍게 된 첫 계기는 현재 유행문화가 재현하는 여성들에 대한 불만, 즉 유행문화의 심미적 표준을 받아들일 수 없다는 것이다. 여성은 영원히 아름다움과 연결될 뿐만 아니라 지금의 ‘표준적 여성’은 남성중심의 주류사회 가치관이 여전히 기대하는 형상이다.”⁴⁾

Ning은 몇 세대에 걸친 역사와 경험이 자기 주변의 성숙한 중국 여성들에게 응집되어 있는 것을 보았다. 그러나 그들은 봉건세력에 대한 반항과 남녀평등의 혁명을 거친 “하늘의 반(半邊天)”의 후세대였지만, 이젠 스스로 자본주의 시장경제의 심미적 표준으로 투항해 버렸다. 중국 영화와 서구 영화가 만들어낸 ‘동양의 신비한 여성’은 실제 세계를 살아가는 중국 여성을 창백할 정도로 추상화시켰다. 그리고 그들의 영화는 중국 여성에 대한 미의식을 인도하고 규정했다. Ning은 이런 미의식의 기준과 규범적인 미를 생산하는 권력에 대한 의문을 영화로 표현하고자 했다.

또한, Ning의 영화에서는 인물과 장소의 관계에 대한 지속적인 관심을

3) 新視覺(視頻), <寧瀛:一位時代影像的記錄者>, http://www.soku.com/search_video/2008.8.5. “那麼2000年以後呢, 我就覺得這個城市外觀的變化呢, 有點趣于完成。就是說這個已經中國這種大的變革, 實際上已經到了一個新的一個時期一樣。那麼這個時候呢, 我就覺得非常有必要對人做一個胃鏡式的檢查, 就是說把鏡頭伸到人的肚子裏面內部。可能去看一看這種外觀的巨大變化, 究竟給人們內心深處產生甚麼樣的反映。”

4) 寧瀛, <電影“無窮動”導演闡述>, <http://vip.book.sina.com.cn/book/2005.4.18>. “拍攝這部電影的初衷源於一種不滿——對當下時尚文化中對女性, 對審美標準的不認同。女人永遠和審美連結在一起。到目前為止, “標準女性”仍然是以男性為中心的主流社會價值觀所期盼的形象。”

읽을 수 있다. 베이징 3부작을 통해 거대한 변화를 겪고 있는 도시 베이징을 그린 것처럼 그녀의 영화는 모두 장소에 기반하여 이 도시를 관찰했다. <무궁동>에서 그녀는 “스허위엔에 카메라를 고정시켜 놓고, 클로즈업이나 과장의 방식으로 내면의 진실을 표현하고자 했다.”⁵⁾ <무궁동>이 초점을 맞춘 도시 내부는 스허위엔이었다. 이전 중국의 문화텍스트에서 스허위엔은 전통적 가부장제가 실행되는 공간이었고 이곳에서 여성은 종속적 위치에 머물러 있었다. 이런 스허위엔은, 전통적 가부장제에 저항하고 이를 전복하려는 의도를 지닌 <무궁동>의 배경으로 적합했다. 영화는 스허위엔에 각인되어 있는 기존의 가치를 와해시키기 위해 베이징 스지아후통(史家胡同) 51호 스허위엔 속으로 들어갔다.⁶⁾

<무궁동>에 등장하는 인물은 5명인데 모두 여성이다. 잡지 출판인인 니우니우(妞妞), 음악 제작자인 라라(拉拉), 부동산 중개상인 예부인(夜太太), 한때 가수였으나 지금은 잡지 모델인 친친(琴琴) 그리고 니우니우 집의 여집사인 장마마(張媽媽)⁷⁾가 그들이다. 이 영화를 찍은 후 감독과 배우들은 영화를 만들게 된 배경에 대한 글을 묶어 《무궁동》⁸⁾이라는 책을 출판했다. 책의 원제목은 ‘누가 남편과 잤을까(誰睡了我的丈夫)’로, 제목에서 드러나듯 <무궁동>은 중년 여성 니우니우(妞妞)가 남편의 외도를 알아차린 후 외도의 대상으로 의심되는 세 여자친구를 집으로 초대해 설날을 같이 보내는 과정을 그린다. 니우니우는 세 여성 모두 자신의 남편과 모종의 관

5) 郭小力, <寧瀛：我對個性感興趣男人無法接受<無窮動>>, <http://ent.sina.com.cn>, 2006.3.24. “所以將它放在了一個大的四合院里，固定鏡頭，大特寫，誇張的去表現內里的真實。”

6) 영화 속의 스허위엔은 유명인사인 章士釗(1881~1973)의 집으로 그의 딸인 외교관 장한즈(章含之, 1935~2008)에게 물려진 것이다. 장한즈는 영화 속 장마마역을 연기했다. 니우니우 역을 맡은 홍황(洪晃)이 그(그녀)의 딸이다.

7) 니우니우 역은 원래 잡지 편집인이자 출판인인 홍황(洪晃), 라라 역은 음악가이자 작가인 류쉴라(劉索拉), 친친 역은 연기자인 리친친(李勤勤), 예부인 역은 국제무역업을 하는 평옌니(平燕妮), 그리고 장마마 역은 외교관이었던 장한즈(章含之)가 맡았다.

8) 寧瀛·劉索拉·洪晃·章含之, 《無窮動》, 文匯出版社, 2006.

계가 있다는 것을 알고 있다. 누가 남편의 외도 대상인지를 확인하려는 니우니우로 인해 영화의 서두는 미스터리적인 분위기를 풍긴다. 그러나 영화가 끝날 때 관객들은 “누가 남편과 잤을까”는 그다지 중요하지 않다는 것을 알게 된다. 영화는 남성을 통해 자신의 존재를 확인하려는 여성의 욕망에서 시작하지만 곧바로 이 욕망에서 벗어난다. 영화는 외도의 대상이 누구인지는 관심을 두지 않고 진행되며 외도 대상의 정체성을 밝히지도 않은 채 종결된다. 오히려 영화가 집중하는 것은 네 여성이 자신들의 자아를 발견해가는 과정, 즉 객체로서의 여성이 주체로 정립해가는 과정이다. 네 여성은 놀라울 정도로 자신을 솔직하게 표현하며 억압된 욕망들을 왜곡 없이 드러낸다. 이로 인해 관객들은 여성들이 자신을 남성의 객체 혹은 대타적 자아로 위치지음으로써 기존의 메카니즘에 충실하는 대신 자신들을 발화 주체로 정립해가는 과정을 목격하게 된다. <무궁동>은 표면적으로는 한 남성을 사이에 둔 네 여성의 이야기지만, 사실 중국 현당대의 역사와 문화에서 여성이 대상이나 객체가 아니라 발화 주체로 등장하는 희소한 텍스트라는 점에서 큰 의미를 갖는다.

나아가 <무궁동>은, 남성의 시선에서 설명되고 전개되었던 공적 담론의 영역을 적극적으로 침범하고 있다는 점에서도 주목된다. 영화는 ‘무궁동’이라는 제목을 통해 여성의 끊임없는 욕망을 표현한다.⁹⁾ 이 욕망은 남성이 여성의 영역으로 간주하고 규정해 온 일상의 사소한 잡담이나 개인적인 사랑의 성취 같은 사적 담론의 영역을 넘어선다. 영화의 네 여성이 나누는 대화는 아버지 세대의 혁명 역사와 지난 20여 년간 남성 엘리트에 의해 주도된 중국 역사·문화에 대한 조롱과 풍자를 담고 있다. 발화 주체로서의 여성들은 남성의 역사와 문화를 비판하며 재서술한다. 페미니즘은 여성이라는 존재 때문에 자연스럽게 나타난 결과물이 아니라 논쟁적인 정

9) 姜寶龍 採訪·整理, <一個女人一臺劇: 訪影片<無窮動>導演寧瀛>, 《北京電影學院學報》, 2006年 第2期. 닝잉은 <무궁동>에는 두 가지 의미가 있다고 말했다. 하나는 제지할 수 없는 운동이고 또 하나는 음악이라는 것이다. <무궁동>은 내재적인 것으로 의미는 있지만 말로는 전달할 수가 없는 것이라고 덧붙였다.

치적 해석과 투쟁 그 자체이다. 그렇기 때문에 사회적 담론과 정치적 실천으로서의 페미니즘은 여성들로 하여금 사회적 경험을 구성할 수 있게 하고 여성들을 페미니스트로 만들 수 있다. 이런 점에서 볼 때 영화 <무궁동>은 발화의 주체와 내용 두 측면 모두에서 문제적이라 할 수 있다.

<무궁동>의 서사적 특징에서 출발하는 이 글은, 이 영화에서 기존의 역사담론에 대한 새로운 역사 주체의 등장, 공간과 젠더의 관계, 스허위엔이라는 권력의 공간에 대항하는 대안공간으로서 헤테로토피아(heterotopia), 그리고 이 영화의 중국문화사적 위치와 의의 등을 살펴보고자 한다.

II. 역사에 대한 발화 주체로서의 여성

과거 몇 십 년 동안의 중국영화에서 여성은 발화 주체가 아니었으며 역사와 직접적으로 연결되는 경우도 드물었다. 닝잉은 중국영화와 서구영화가 그리는 동양 여성의 모습에 불만을 가지면서 영화 <무궁동>을 준비했다. 젊고 아름다운 여주인공을 내세운 여타의 영화와는 달리 <무궁동>의 다섯 여성은 다소 노쇠한 중년이다. 하지만 그들은 자신과 주변의 사람을 풍자하면서 자신들의 욕망을 대담하게 표출한다. 이는 “습관적 사유에 대항하는 것이 내 작품의 가장 강렬한 출발점”¹⁰⁾이라는 감독의 천명에 잘 부합한다.

닝잉은 “습관적 사유에 대항”하기 위한 돌파구를 추상적이고 상상적인 보편자에 대한 거부, 개성을 지닌 개별자에 대한 지향에서 찾았다. 감독은, 그녀들은 그 누구를 대표하지도 않으며 “고양된 개성이 있기에 그럴 만한 가치가 있다고 생각했다.”¹¹⁾ 영화는 어떤 집단의 전형이 아니라 21세기 중국 여성 개개인의 살아있는 개성에 주목했으며, 그녀들을 통해 한 시대의 정보와 생활의 경험을 읽고자 했다.

10) 郭小力, 앞의 논문. “對抗習慣思惟, 是我作品最强烈的出發点。”

11) 위의 논문. “她們身上有一種張揚的個性, 值得我去書寫。”

<무궁동>은 존재의 개성을 무시하는 사회환경 속에서도 그리고 세월의 흐름 속에서도 그 예리함이 사라지지 않는 중년 여성의 개성에 주목했고 이를 성실히 재현해냈다. 이는 역설적으로 대중의 습관적 취향을 무시한 것이었다. <무궁동> 영화의 여성들은 실제생활에서 많이 볼 수 있음에도 불구하고 영화에서는 거의 등장하지 않았던 여성 형상이다. <무궁동>의 여성들은 구속되지 않은 개성을 분출했지만, 많은 남성과 여성 관객은 그들의 개성 표현에 불쾌감을 드러냈다. 왜냐하면 그녀들은 대중의 일반적인 관념과 충돌했기 때문이다. 일상 생활세계 대부분의 여성들은 자신도 모르게 남권의식이 주도하는 세계관을 이미 내재화하고 있었던 데 반해, <무궁동>의 여성들은 영화, 텔레비전이 구축해놓은 기존의 여성 형상에서 벗어난 것이었다.

영화는 “네 명의 여성이 출연하여 남편을 쟁취하기 위해 지혜와 용기를 다룬다”고 광고했다.¹²⁾ 특별한 소재와 출연자의 명성 덕분에 관객들 사이에선 이 영화를 보려는 붐이 일어났다. 그러나 등장 여성인물의 노쇠한 외모와 거칠고 대담한 대화 때문에 많은 여성 관객은 부끄러워했고 남성 관객은 화를 냈다. 일반 관객은 이 영화를 수용하는 데 곤혹을 느꼈지만 평론계는 이 영화에 주목했다. 한편, 감독이 의도적으로 부자연스런 방식으로 동양 여성의 전통적인 형상을 전복시켰다고 혹평하는 사람들도 있었다. 어떤 이는 “토하게 만드는 <무궁동>”¹³⁾이라고 가혹하게 비판하기도 했다.¹⁴⁾ 중년 여성의 생활감정을 무시할 정도로 진실하게 재현했다는 이유로 싫어한 사람들이 있었는가 하면 동일한 이유로 찬사를 보낸 이들도 있었다. 이처럼, 관중은 <무궁동>에 상반된 반응을 보였다.

12) 周顏容, <論電影<無窮動>中的重塑造與解構>, 《戲劇文學》, 2010年 第12期, 80쪽. “四個女人一臺戲, 爭鬪老公’頭智頭勇”

13) 古晶, <令人作嘔的<無窮動>>, 《電影》, 2006年 第7期. “令人作嘔的<無窮動>.”

14) 郭小力, 앞의 논문. 상하이 시사회에서 일부 관중은 분노를 터뜨리면서 감독에게 영화에서 말하고자 하는 것이 무엇이며 왜 추한 여성들을 찍었는지를 물었다고 한다. 그러나 감독은 자신이 영화를 만든 의도와 동일한 차원에서 제기된 문제가 아니라고 느껴 즉답을 피했다고 한다.

중년 여성의 생활감정과 개성을 무서울 정도로 진실하게 재현하는 작업은 억눌려 온 목소리의 등장, 즉 중국 현대사와 문화사에 있어 금기의 대상으로 간주되어 온 여성 목소리의 등장으로 이어졌다. <무궁동>의 라라역을 맡았던 음악가 류췌라(劉索拉)는 감독 닝잉과의 대화에서 강조해서 말했다. “이 영화의 많은 대사는 우리 세대의 정치와 문화사에서 일어난 영혼의 변화를 반영한다. 예를 들어, 니우니우가 말한 것은 귀국한 유학생과 중국 예술가의 연애 이야기인데 이것은 한 시대의 문화사를 대표한다. 이런 대사는 중국 사회에서 단지 이 시기에만 나타난다. …… 니우니우의 대사에는 외국생활을 경험한 후 귀국한 사람이 민족 정서를 확인하고자 하는 감정이 들어 있다. 그녀는 국제화를 추구하는 본토의 예술가를 만나게 된다. 두 사람은 중국 특정한 시대에 발생한 특수한 감정을 경험한다. 이것은 조금의 억지도 없이 중국 당대 문화를 반영하며 어떠한 작의성도 지니고 있지 않다. 만약 이 영화가 표현해내는 격렬한 정서를 받아들일 수 없다면 그것은 그들이 중국 최근 20년의 역사적 사실을 보지 못했기 때문일 것이다.”¹⁵⁾

게다가, 이 영화는 대략의 구상만 있고 구체적인 대사는 없이 촬영되었다. 감독은 촬영 장소와 기본적인 내용, 표현 형식에 대해 배우들에게 설명했고, 4명의 여성은 자신들이 무엇을 어떻게 할지 스스로 결정했다. 즉 무엇을 이야기할 것인가는 결국 연기자의 몫이었던 셈이다.¹⁶⁾ 그래서 영

15) 寧瀛·劉索拉, <寧瀛·劉索拉對話<無窮動>>, <http://ent.sina.com.cn>, 2006.4.3. “這個電影里的很多臺詞是在反映我們這一代人的政治和文化的靈魂變遷。比如說妞妞在說她作為“海龜”回國後，和中國藝術家談戀愛的故事，這是一段文化史。這段道白只有在此時此刻的中國社會才會出現。……比方說妞妞的道白，是一個從國外回來的人，一種有了國際化經歷後才有的要重新確認自己民族情結的感情，又碰到一個本土的藝術家非常向往國際化。這兩個人的相遇真是中國特殊年代產生一種特殊感情經歷。這個東西一點兒都不牽強，它是一個歷史代表，沒有絲毫做作。如果有人不能接受這個電影表現出來的猖狂，那是因為他們看不到中國近20年的歷史事實。”

16) 원래 친친의 배역에 적합하여 섭외를 시도했던 왕년의 유명한 가수 쑤샤오밍(蘇小明)은 시나리오를 보자 “내가 영화에서 어떻게 내 자신의 실제 경험을 이야기할 수 있느냐. 결국 자신을 연기하라는 것이 아니냐?”며 거절했다고 한

화는 네 여성의 영화 밖 실제 경험과 감정이 이 극영화 속으로 상당부분 침투할 수밖에 없는 구조를 띠고 있었다. 배우가 극의 인물을 연기하는 것인지 배우 자신을 표현하는 것인지 그 구분이 모호했다. 이 영화는 허구와 현실의 이분법을 극복하고 경계를 넘나들면서 허구라는 영화의 그물망으로 사람들 생명 중의 진실한 감정 경험을 건져 올리려 시도한다.

홍황(洪晃)이 연기한 니우니우의 이야기 즉 청춘기에 미국 유학을 한 후 중국에 돌아와서 자신이 중국인이라는 것을 정말 느끼고 싶었다는 이야기는 홍황 자신의 실제 이야기이다. 외국 남성과 결혼하고 이혼하는 과정에 대한 친친의 고백 속엔 이 역할을 연기한 리친친(李勤勤) 본인의 이야기가 들어 있다. 그리고 출국, 불행한 가족사 등은 라라 역을 연기한 류쉬라(劉索拉)의 개인사와 흡사하다.¹⁷⁾

따라서 이 영화 안에서 전개되는 에피소드는 앞선 류쉬라의 발언과 영화의 이런 경계성·혼종성을 감안할 때에야 이해된다. <무궁동>의 상영을 앞두고서 생각지도 못한 천카이거(陳凱歌)의 “만두혈안(饅頭血案)”¹⁸⁾이 발생하자 니우니우의 역을 맡은 홍황은 자신의 블로그에 이에 호응하는 글을 쓴다. 그리고 영화에는 전남편 천카이거를 빗대어 조롱한다고 오해할 만한 장면이 나온다. 비록 홍황이 천카이거를 비난할 의도는 전혀 없었고 후에 밝혔지만 모두들 니우니우의 남편 즉 전위예술가에서 주류 작가로 변신한 그 사람은 영화감독 천카이거를 비유한 것이라고 추측했다. 이

다. 이 일화는 영화 <무궁동>의 특징을 말해준다.

17) 그러나 예타이타이(夜太太)를 연기한 평옌니(平燕妮)는 자신은 여러 인물들을 종합해서 연기했을 뿐 실제의 자신을 노출하지는 않았다고 말했다. 陳華利, <“他媽的”是底線平燕妮不是夜太太>, 《新民周刊》, 2006.3.22.

18) 천카이거(陳凱歌): 1952년생. 그의 영화작품으로는 <黃土地>(1984), <大閱兵>(1987), <孩子王>(1988), <霸王別姬>(1993), <風月>(1996), <荊軻刺秦王>(1999), <杀死你的温柔>(2002), <和你在一起>(2002), <十分鐘年華老去>(2002), <蝶舞天涯>(2002), <無極>(2005), <梅蘭芳>(2008) 등이 있다. <만두혈안>은 천카이거의 <무극(无极)>을 재편집한 동영상이다. <만두혈안>은 영화 <무극>을 한 소년이 만두 하나를 얻기 위해 벌인 사건을 과장한 것이라고 폄하하면서 엄청난 제작비와 상업화를 비판한다.

일이 크게 확대되자 영화의 광고조차도 홍황을 ‘친카이거의 전처’라고 소개하게 된다. 이 에피소드는 우발적인 것이었지만 영화 <무궁동>에 대한 관중의 관심을 끄는 데 유용했다.

그 후 관객들은 이 영화를 네 여성의 실제 개인사와 연결 지으려는 경향을 보였다. 분명 이 영화는 네 여성의 개인사에서 출발하고 있지만, 이 영화가 도달하고자 한 곳은 네 명의 구체적인 여성 개인을 통한 중국 당대 문화사의 재조명이었다. 니우니우와 중국 남성 예술가의 이야기를 통해 1980년대에서 현재까지의 중국 당대문화계의 일면을 표현하고자 했다. 영화는 당시 문화계에서 발생한 일련의 문화적 상황을 상징적으로 나타냈다. 해외유학을 마치고 돌아온 유학생으로서 그녀는 민족정서를 추구했지만 오히려 당시 중국의 지식인인 남성 전위예술가는 서구문화를 갈망하고 있었다. 개혁개방이 시작되었지만 아직은 출국이 보편적인 현상이 아니었던 그때 서구문화에 대해 과장되게 논하는 것을 통해 당시 중국사회의 서구문화에 대한 상상을 표현했다.

홍황(洪晃)의 <만두혈안(饅頭血案)>¹⁹⁾과 관련된 발언에서 상업화된 엘리트주의에 대한 홍황의 비판적 입장을 명확하게 보여준다. <무궁동>에서도 전위예술가가 주류 엘리트로 변신하는 모습을 통해 최근 20여 년 동안의 중국 문화계의 단면을 그려내고자 했다. 우발적인 에피소드였다고는 하지만 전위예술가에서 노벨상을 꿈꾸는 속물적인 소설가로 변하는 니우니우의 남편은 중국 당대 문화계의 인사들을 연상시킨다. 감독 닝잉은 이런 형상을 통해서 최근 20년의 중국영화사에서 중요한 역할을 담당했지만 지금은 문화계의 주류세력이 되어 상업화의 길을 가고 있는 문화계 인사들에 대한 비판을 하고 있다는 것을 추측할 수 있다.

대본 없이 진행된 <무궁동>은 실제 인물들의 정서와 생각을 고스란히 담고 있지만, 이 영화가 개인의 구술담으로 한정되거나 치부될 수 없는 이유는 사적 담론의 영역에 머물러야 했던 여성의 목소리가 공적 담론의 대

19) 洪晃, <洪晃拍<無窮動>我没有影射陳凱歌>, <http://www.yn.xinhuanet.com>, 2006. 3.6.

상을 향하고 있기 때문이다. 이 영화는 “사실 어떤 이야기를 아주 예리하게 지적했다. …… 그녀들이 말한 것은 대다수 사람들 가슴 속에 묻어 있는 상처에 대해서이다. …… 모두들 감히 말하지 못했을 뿐이다”²⁰⁾는 평가도 이런 맥락 위에서 시작되었다 할 수 있다.

여성의 새로운 목소리는 억눌린 현재뿐만 아니라 과거의 역사와 문화를 향했다. 라라는 자신의 개인사에서 가장 아픈 상처인 아버지를 떠올린다.

…… 후에 당신(류쉬라의 아버지-인용자)은 출옥했습니다. 저는 당신을 마중 나왔던 그날을 아직도 기억합니다. 당신이 나오자마자 한 첫마디는 영도자 만세였습니다. 그 때 당신은 눈물을 흘렸습니다. 저는 정말이지 당신의 이런 감정을 이해할 수 없습니다. 영도자와 당신의 일생은 하나의 신앙으로 연결되어 있는 건가요. 당신은 그들을 생각할 때는 다른 사람들 앞에서 아무런 주저 없이 눈물을 흘리더군요. 그러나 8년 만에 제가 처음 감옥으로 찾아갔을 때 당신은 눈물 한 방울 흘리지 않았습니다. …… 그 후 제가 출국한다고 하자 당신은 저더러 조국을 배반한다고 했고, 우리는 한 바탕 싸웠습니다. 제가 큰소리로 당신의 신앙을 공격하자 그 후 당신은 저에게 한 마디도 하지 않으시더군요. 저는 압니다. 제가 당신에게 상처를 주었다는 것을. ……²¹⁾

류쉬라의 어머니인 리젠통(李建彤)은 문혁 전에 민족 영웅 류즈단(劉志丹)에 관한 역사소설 《류즈단(劉志丹)》을 썼다. 그 후 이 소설이 반당소설로 비판 받으면서 어머니와 연관된 많은 사람이 처벌을 받았는데, 이것

20) 寧瀛·劉索拉, 앞의 논문. “其實是挺尖銳存在的一些事情說出來了, ……她們說的又是大多數人心里都有的那本經。……就看大家敢不敢講了。”

21) 寧瀛導演, <無窮動>, 2006. “……後來你从監獄里出來了。我還記得那天接你的時候, 你出來喊的第一句話, 就是領袖萬歲。那時候你的眼睛里有眼淚, 我真的不太懂你這種感情。領袖是不是和你, 一生的信仰都連接着。只有想起他們的時候你體會流淚, 而且你還會毫不猶豫地當着人流。但是在監獄八年之後第一次見到我你却一滴眼淚都沒有。……後來我要走我要出國你覺得, 我背叛祖國咱倆大吵了一架。然後你一句話都沒說跟我吵是, 我在吵我大聲喊大聲地攻擊你信仰。你一句話都沒說, 我知道我把你給傷了 ……”

은 문혁시기의 정치 박해사건이었다. 가장 먼저 피해를 입은 사람은 류쉬라의 아버지로 그는 당시 중화인민공화국의 고급간부였지만 이 사건에 연루되면서 10년의 감옥살이를 해야 했다. 그리고 류쉬라의 어머니 역시 10년을 감옥에서 보냈다. 류쉬라의 아버지는 출감한 지 얼마 지나지 않아 죽고, 창작을 자신의 숙업으로 여겼던 류쉬라의 어머니는 남편의 죽음으로 인한 충격 때문에 철저히 무너지게 된다. 류쉬라의 어머니는 남편의 유품을 끌어안은 채 세상과 격리되어 살다가 사망한다.

꿈에서 보는 우리 집은 어릴 적의 그 스텔워엔이었다. 나는 아주 많은 곳을 돌아다녔지만 꿈에서 그곳을 본 적은 한 번도 없었다. 만약 내게 집이 있다면 그곳은 스텔워엔이다. 스텔워엔에는 언제나 당신(아버지-인용자)이 있었고 집안의 모든 식구가 있었다. 언제나 즐겁고 재미있었다. 스텔워엔이 꿈에 나타나지 않았다면 꿈에서 깬 때 내 자신이 어디에 있는지 몰랐을 것이다. 내게 있어 집은 언제나 바로 당신이었으며 그곳엔 당연히 엄마도 있었다. 그래서 나는 돌아와서(귀국해서-인용자) 엄마를 모셨다. 당신이 돌아가신 뒤 엄마는 중심을 잃어버렸다. 그 후 엄마는 다리를 다쳤고 다시는 일어나지 못하셨다. 엄마는 무덤 같은 곳에서 몇 년을 더 사셨다.²²⁾

이 이야기는 영화 속 인물인 라라의 이야기라기보다는 실제 류쉬라의 가족사였다. 류쉬라가 이 이야기를 말한 의도는 그녀를 억압하는 기억으로 남겨진 중국혁명사에 대한 비판에 있었다.

영화에서 친친은 자신의 정치적 태도의 기원에 대해 말한다. “나의 정치적 관점은 사실 우리 아버지와 엄마가 교육시킨 것이다. 그때가 1980 몇

22) 寧瀛導演, <無窮動>, 2006. “我做夢永遠都是咱們家, 我小時候的那個四合院。我換了那麼多地方, 從來沒有在夢里夢見過。如果有一家就是那個四合院。四合院里肯定有你, 肯定有家里所有的人。永遠是在笑, 永遠是好玩。一旦這個四合院在夢里頭沒了, 我醒了經常就不知道在甚麼地方。家對我來說就是你, 當然還有我媽媽, 所以我回來陪我媽媽。你走了, 我媽媽的重心就沒了。後來她就摔了一跤, 後來她再也不起來了。.....她就是這麼在墳上睡了幾年。.....”

년도였더라, 1981년인가 1982년이였다. 내가 그 때 출국하려고 하자 아버지는 절대로 계급투쟁을 잊어서는 안 되며 국가 대사에 관심을 가져야 한다고 하셨다.”²³⁾ 그러면서 친친은 자신의 이야기가 사실이라는 것을 강조하게 위해 이 사실을 “마오쩌둥(毛澤東) 주석에게 맹세할 수 있다”고 말한다. 이에 대해 핑옌니는 “무슨 일이든지 당과 연결지어 자신을 이야기하지 마라”고 하면서 “그것은 순수한 개인의 행동이고, 개인의 문제다”라고 대꾸한다. 이 대화는 여성 개인과 거대역사가 관계 맺는 방식에 대한 새로운 시각을 강조해서 보여준다. 친친의 부모는 개인과 국가·당의 밀접한 관계에 대해 강조했지만 사실 그들이 주장한 것은 국가·당의 상대적 우위였다. 그들은 개인을 개성을 지닌 존재로 인식하는 대신에 국가·당의 의지가 실현되는 지점 혹은 국가·당의 의지를 실현하기 위한 도구적 존재로 인식했다. 국가·당의 유기체론에 대한 저항은 개인의 강조·개성의 존중으로 연결되고 이것은 역사에 대한 새로운 인식을 요구하는 것이다. 자신의 개인사가 중국 현대사와 밀접하게 연결되어 있다는 사실을 체험해 온 40대 중년 여성들은 기존의 연결 방식에 저항하며 재조정해야 한다고 주장하는 것이다. 그리고 <무궁동>은 픽션과 넌픽션을 넘나드는 네 여성 개인의 목소리를 통해 이 같은 주장을 예술적으로 성취해내고 있었다.

III. 저항적인 여성공간으로서의 헤테로토피아

젠더라는 사회적 범주를 중심으로 공간과 사회의 관계를 분석하고자 하는 페미니스트 지리학은 “여성과 남성이 장소와 공간을 다르게 경험하는 정도를 탐구하고 이러한 차이 자체가 어떻게 장소의 사회적 구성뿐 아니라 젠더의 사회적 구성의 일부가 되는지”²⁴⁾를 살펴왔다. 영화 <무궁동>

23) 寧瀛導演, <無窮動>, 2006. “我这政治其實是我爸我媽教育的。……那會兒都八幾年了, 八一年还是八二年了。我那時候出去我爸就跟我說千萬不要忘記階級鬭爭, 要關心國家大事。”

역시 이런 시각으로 이해할 여지를 상당히 안고 있는데, 그 이유는 여성 주체를 공간과 밀접하게 연결짓고 있기 때문이다. 이 장에서는 스허위엔을 통해서 공간과 젠더의 문제를 다룬다. 이 글에서 말하는 스허위엔은 베이징의 건축구조나 거주구조를 가리키기보다는 가부장제 중국문화를 상징하는 정치적이고 권력적인 공간을 의미한다. 영화 <무궁동>은 스허위엔을 매개로 한 남성 지배적 공간정치를 시종 문제시하면서 남성의 역사를 여성 개별자들의 담론 속에 재위치시키면서 거대서사에 반대하는 새로운 여성주체를 구성한다. 따라서 이 영화는 여성 타자적인 공간인 스허위엔을 현실의 문화와 제도 속에 존재하면서도 그것의 닫힌 상태를 위협하는 헤테로토피아적²⁵⁾ 생성의 공간으로 재의미화한다.

네 명의 여성과 여집사만이 등장하는 <무궁동>은 베이징 스지아(史家) 후통의 한 스허위엔을 거의 유일한 공간적 배경으로 삼고 있다. 영화는 스허위엔의 전경을 하이앵글로 잡으면서 시작하고, 네 여성이 스허위엔을 나와서 끝이 보이지 않는 길을 걸어가는 장면을 롱테이크로 처리하면서 끝난다. 이 외에 카메라는 한 번도 스허위엔을 벗어나 밖으로 나가지 않는다. 스허위엔은 여성의 생활과 담론, 서사를 억압해 온 폐쇄적인 공간이었다는 것을 영화는 구성적으로 웅변한다.

24) 린다·맥도웰, 여성과 공간 연구회 옮김, 《젠더, 정체성, 장소: 페미니스트 지리학의 이해》, 한울, 2010, 39쪽.

25) 허경, <미셸 푸코의 “헤테로토피아”—초기 공간개념에 대한 비판적 적용>, 《도시인문학연구》 3권2호, 2011, 242-250쪽. 헤테로토피아는 ‘다른, 낯선, 다양한, 혼종된’이라는 의미를 가진hetero와 장소라는 의미의 topos/topia의 합성어다. 푸코는 《말과 사물》의 서문에서 서로 상관없는 사물들을 묶는 하나의 허구적 질서와 이 용어를 연관 지어 언급한 후, 1967년의 2개의 라디오 강연문 <헤테로토피아—유토피아적 몸>에서 본격적으로 이 용어를 개념화한다. 푸코의 헤테로토피아는 근대성의 주변적인 장소로서, 근대 질서와 근대성의 닫힌 상태와 확실성을 무너뜨리는(혹은 그러한 상태와 확실성이 무너진) 혼재와 변이, 위기의 장소를 의미한다. 푸코는 권력의 공간에 대항하는 대안공간으로서 헤테로토피아를 제안하는데 이는 인지적 직관으로 채워진 유토피아와 같은 공간이 아니라 사회의 지배질서를 교란시키며 어딘가에 존재하는 현실감을 지닌 장소로서 일상생활로부터 일탈된 타자적 공간을 생산하는 잠재성을 가리킨다.

스허위엔은 전통문화가 관습적 규정대로 실현되는 공간 즉 파괴되지 않는 전통을 상징한다고 ning은 생각했다.²⁶⁾ 중국문화가 스허위엔과 여성을 관계짓는 방식을 보면, ning의 이런 판단은 상당히 설득력 있다. 스허위엔의 여성 대부분은 처첩의 갈등으로 인해 비극적인 인생을 보냈다. 중국 전통 가부장적 가족제도가 유지되는 공간인 스허위엔에서 여성은 남자의 사랑을 쟁취하기 위해 지모를 닦는 것으로 그려졌다. 1990년대 영화 <홍등(大紅燈籠高高掛)>과 2000년대 초반 인기를 끌었던 TV드라마 <따자이먼(大宅門)>에서도 스허위엔의 여성들은 처첩의 갈등으로 불행을 경험했다. 그리고 '5·4' 신문학의 중요한 여성작가인 링수화(凌叔華)²⁷⁾와 린하이인(林海音)²⁸⁾의 소설들에서 폐쇄적인 스허위엔과 타자화된 여성의 삶이

26) 姜寶龍 採訪·整理, 앞의 논문. “.....運用隱喻的象徵, 四合院是典型的和按部就班的, 打不破社會的象徵。”

27) 링수화(凌叔華, 1900~1990): 링수화는 5·4 여성작가 중에서는 드물게, 자신의 가족사를 배경으로 구식 대가족의 규방을 중점적으로 다루었다. 대표작으로는 <綉枕>, <中秋晚>, <一件喜事> 등이 있다. 이 작품들은 스허위엔을 중심으로 한 전통적인 가족문화의 특징과 여성의 곤경 등을 그렸다. 그녀가 그린 청말 민초의 관료집안에는 어머니가 여섯 분이고 형제자매는 열 명이 넘으며 친척과 하인은 수십 명에 이른다. 링수화는 자신의 출신과 성장환경 덕분에 구가족의 영광스러운 전통, 부패한 관습 일체를 꿰뚫고 있었고 이를 소설화했다. 링수화의 베이징 이야기로는 자신의 어린 시절을 바탕으로 한 《古韻》이 대표작이다. 이 책은 1953년 영국 런던 Hogart출판사에서 출판되었고 1969년에 재판되었다.

28) 린하이인(1918~2001): 린하이인은 결혼 후 스허위엔의 구식 대가정에서 생활했는데, 이 경험은 보수적인 도시와 폐쇄적인 스허위엔 건축과 숙명적인 여성상의 관계에 대한 창작적 영감을 제공했다. 그녀의 소설 <燭>은 스허위엔이 여성의 운명을 규정하는 양상을 묘사했다. 스허위엔의 여성은 남편이 첩을 들이자 매일 자신의 침대에 누워서 병을 위장하여 남편의 관심을 끌려는 동시에 남편과 첩을 괴롭히려 한다. 세월이 지나 예상치 못하게 피병이 진짜 심각한 병에 이르게 되고 여성은 훗날 아래 벽을 마주한 채 십여 년의 세월을 홀로 쓸쓸히 보내다 죽음을 맞는다. 이 소설에서뿐만 아니라 <金鯉魚的百襴裙>, <難忘的姨娘> 등 많은 작품에서 린하이인은 본처와 처첩 간의 갈등을 다루었다. 린하이인은 스허위엔에서 거주하면서 첩이라는 인물을 자주 접했으며 처첩의 갈등을 자주 목격했다. 그녀의 소설은, 스허위엔에서 벗어날 수 없는 여성들 그리고 남성에게 의해 질서지워지는 것에 대한 관심 외에는 그 무엇도 욕

구조적으로 연결되어 있음을 보여주었다. 두 여성작가는 스허위엔과 그 안에서 진행되는 여성들의 갈등과 불행을 통해 베이징 도시기억과 문화적 상상을 연결하여 직조했다.

스허위엔을 장소배경으로 한 위의 작품들은, 공간에 대한 지배가 일상 생활에서 그리고 일상생활을 넘어 근본적이고 광범위한 사회적 권력의 원천에 해당한다는 앙리 르페브르의 일관된 주장²⁹⁾을 떠올리게 한다. 일상 활동과 이 활동이 전개되는 공간을 구조적으로 제약하는 행위는 사회가 여성에게 특정한 존재상과 역할을 부가하기 위한 장치다. 데이비드 하비의 지적처럼, 특정 사회·공간적 구조에서 특정 집단에게 어떤 장소를 지정해주는 것은 그 사회질서에서 규정된 특정한 역할, 행동 가능한 범위, 접근 권한을 지정하는 것이기도 하기 때문이다.³⁰⁾

공간 혹은 장소는 젠더관계나 권력관계로부터 결코 자유롭지 않다. 린 하이인과 링수화의 작품들은 공간 정치를 통한 위계의 자연화 현상을 전면적으로 형상화하고 고발함으로써 독자의 시선이 감지해야 할 지점을 지정하고 인식을 재조정하려 했다.

닝잉은, “<무궁동>은 비록 표면적으로는 남편의 외도를 문제 삼아 이야기를 진행하고 있지만 사실은 역사적 사건에 대해 말하고 있다. 1980년대부터 지금까지 중국의 문화를 이야기하고 배반에 대해 이야기하지만 결국 궁극적인 목적은 역사적 원인을 말하기 위한 것이다”³¹⁾고 말했다. 그래서 영화는 남편의 외도라는 통속적인 문제로 관객의 시선을 끌면서 시작하지만, 더 이상 이 문제에 대해 말하지 않는다. 이것은 영화의 초점이 그것에 있지 않다는 것을 알려준다. “영화는 결미에서도 이 사건에 대해 개의치

망할 수 없는 스허위엔 여성들의 운명을 재현했다.

29) 앙리 르페브르, 양영란 옮김, 《공간의 생산》, 에코리브르, 2011, 23-36쪽.

30) 데이비드 하비, 구동희·박영민 옮김, 《포스트 모더니티의 조건》, 한울, 2009, 254-264쪽.

31) 姜寶龍 採訪·整理, 앞의 논문. “<無窮動>講的是大事件, 雖說表面是講老公的問題。但整個其實是講80年代到現在的國內情結, 講背叛, 最終目的是講歷史原因。”

않는다. 이 영화는 사실 남성과는 아무런 관련이 없다.”³²⁾ 그러나, 기존의 질서·역사관은 여성을 스허위엔이라는 폐쇄적인 공간 구조 안에서 가족 관계에만 몰두하기를 요구했다는 점에서, 남편의 외도라는 장치는 영화가 비판하고 공격하려는 대상의 편린이기도 한 셈이다.

닝잉의 영화는 바로 이 지점에서 재출발했다. <무궁동>에서 일상 공간은 가부장제가 (재)생산되는 공간인 동시에 도전받는 현장이 되었다. 저항은 억압과 모순의 무게를 인지하고 고군분투하는 것에서 시작한다. 건축양식적 측면과 가족구조적인 측면 모두에서 폐쇄적인 스허위엔에 대해 영화 <무궁동>은 기존 질서와의 단절과 다른 방식의 상상을 요구했다.

<무궁동>의 스허위엔은 표면적으로는 그리움과 기억의 대상이다. 네 여성들은 스허위엔을 자신들의 정신적 고향으로 기억하고 그리워한다. 라라는 자신에게 “집이 있다면 그곳은 그 스허위엔뿐”이라고 말하며, 핑엔니는 어릴 적에 스허위엔에서 살았기에 그 곳에 친근함을 느낀다고 말하며, 친친은 어린 시절 스허위엔의 기억을 떠올린다. 그러나 이 친근한 기억은 침울한 또 다른 기억 즉 역사와 문화의 억압과 연계되어 있다. 네 명의 여성의 입에서 부단히 등장하는 ‘아버지’는 ‘혁명’의 역사인 중국현대사를 의미하는데 그녀들의 몸에는 몇 세대의 역사와 경험이 기억의 형태로 각인되어 있다. 네 여성에 있어 스허위엔은 그리움의 대상인 동시에 일종의 철감옥인 셈이다. 이전의 문화텍스트에서 스허위엔은 전통적 가부장제가 실행되는 공간이었고 그 안에서 여성은 종속의 위치에 처해져 있었다. 그러나 닝잉은 전통적 가부장제에 대한 저항을 표현하기 위해 스허위엔을 영화의 공간적 배경으로 선택했다. <무궁동>의 스허위엔은 기존의 의미와 가치를 고수하기 위해서가 아니라 와해시키기 위해 등장한 공간이다.

미셸 푸코는 “공간은 모든 형태의 공동체적 삶에서 근본적인 것이며, 모든 권력의 행사에서도 근본적인 것”³³⁾이라고 규정하면서, 이런 권력의 공

32) 郭小力, 앞의 논문. “事實上電影的結尾對於這件事也是無所謂的, 這部電影跟男人沒甚麼關係。”

33) Foucault Michel, “Space, Knowledge and Power”, *The Foucault Reader*, Ed.

간에 대항하는 대안공간으로서 헤테로토피아(heterotopia)를 제안한다. 글자 그대로는 ‘다른 공간’이면서 ‘타자의 공간’이라는 이중적 의미를 지니는 헤테로토피아는 모든 장소와 관계를 맺으면서도 동시에 그것에 저항하는 주변적 공간이다. 푸코에 의하면, 헤테로토피아는 그 기능에 있어선 기존의 사회공간과는 다르며 심지어 대립적이기까지 한 특이한 공간이다. 헤테로토피아는 이를 둘러싸고 있는 사회공간들과 관계를 맺으면서 그것들의 합법성을 교란시키는 기묘한 장소다.

공간의 가부장적 배치와 저항적인 여성공간의 배치는 그 자체로 순수한 진공상태와 같은 것이 아니다. 그렇기 때문에 공간적 배치에 관한 논의에서 중요한 것은 “공간 속의 사회적 현상이 아니라 사회적 관계에서 구성된 사회현상과 공간”이다.³⁴⁾ 이런 사회적 관계의 통제에서 벗어나기 위해서는 비록 사소한 것이라 할지라도 이를 위한 “사건을 일으키는 것”이 중요하다. 이 사건이란 “표면적이건 소규모적이건 간에 새로운 시공간을 탄생시키는 것”이다.³⁵⁾ 새로운 시공간이란 현재의 삶에 끊임없이 작동하는 통제와 억압에 저항하는 새로운 주체를 구성할 수 있는 잠재적인 지점이다. 닝잉의 영화 <무궁동>은 도전적인 자세로 남성 중심적 서사구조와 담론화 방식에 충격을 가한다.

네 여주인공의 끊임없는 대화는 기존의 거대담론으로서의 역사를 모방하지 않는다. 그녀들은 자신의 경험과 체험을 통해 기존의 역사와 문화를 조소함으로써 스허위엔이라는 공간의 규정적 의미망에서 벗어난다. 한바탕 수다라는 여성들의 축제를 펼친 후, 그들은 스지아후통의 전통적이고 폐쇄적인 공간을 뛰쳐나와 분노를 표출하며 앞으로 걸어간다. 영화의 이 마지막 장면은 과거의 침울한 기억과 역사에서 자유로워졌다는 것, 즉 여성이 남성 중심적 공간정치를 극복하고 자신의 공간을 주체적으로 확보했다는

Paul Rabinow, New York: Pantheon, 1984, 252쪽.

34) Massey Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge: Polity Press, 1994, 2쪽.

35) 질 들뢰즈, 김종호 옮김, <대담 1972~1990>, 숲, 2000, 196쪽.

것을 상징한다. <무궁동>의 여성들은 ‘억압받고 모욕받는’ 곳에서 벗어났고 ‘욕망의 대상’이라는 수동성에서도 벗어났다. 영화가 저항하는 것은, 스텔러워언을 인식하는 기존의 방식 즉 스텔러워언을 남성 중심적 공간으로 관습화함으로써 여성의 타자화를 자연화했던 기존의 서사양식이다.

말할 권리를 달라고 더 이상 애원할 필요는 없다. 우리는 이미 말했다. 공간은 변했다. 우리는 우리 목소리의 행렬 속에서 살고 있다. 우리의 말은 동의를 얻었다. 우리의 메아리로 새로운 지리를 그렸다. 우리는 이 새로운 경관을 우리의 고향으로 인식한다. 이곳에서 우리는 우리의 이름을 만들어 냈다.³⁶⁾

그러나, 비록 그녀들이 기존의 질서관·역사관이라는 무거운 굴레를 벗어났다 하더라도 그들의 미래는 불투명하기만 하다. 미래가 희망으로 가득 차 있지만은 않다는 것을 암시하는 것은 엔딩 부분의 음악이다. 영화의 음악을 담당할 류쉬라는 영화의 마지막을 광기 가득한 히스테릭한 합성으로 끝맺는다. 오랜 시간의 억압에 대한 분노가 화산처럼 폭발하는데 그 소리는 고통과 슬픔을 충격적으로 전달한다. 대로를 행진하는 니우니우, 친친과 예타이타이는 이 충격적인 소리와 함께 자신의 존재를 선언하고 있다. 그러나 이 선언은 광기로 간주되어 격리될 위험성 또한 안고 있다. 기성의 질서는 새로운 지리와 새로운 경관, 새로운 이름을 광기로 간주하여 억압하고 은폐하기 때문이다. 영화의 결말 부분에서 펼쳐진 라라의 광기와 관련하여 감독은 광기가 분출될 수밖에 없는 사회역사적 조건을 강조했다. “황당한 절망과 마주쳤기 때문이다. 삶에서 최후의 절망과 마주했기 때문이다.”³⁷⁾ 이 암울한 절망과 맞닥뜨렸을 때 분출된 라라의 광기는 기존 사회의 가치 체계와 질서에 대한 전면적 거부와 전복이라는 의미를 획득한다. 그녀의 광기는 기존의 가치를 공고화하기 위한 희생양이 되는 위험성

36) S. Griffin(1978), *Woman and Nature: The Roaring Inside*, New York: Harper Colophon, 195쪽. 질리언 로즈, 앞의 책, 326쪽에서 재인용.

37) 郭小力, 앞의 논문. “面對荒誕的絕望。面對生命的終極問題的絕望。”

을 무릅쓰고, 보편적이고 당위적이라 교육되어 온 기존 질서 밖에 존재하고자 하는 욕망의 표현인 셈이다.

헤테로토피아 공간이 강조하는 것은 그 어디에도 없는 이상세계, 최종적인 구원의 추구 대신에 내가 지금 서있는 일상적 생활공간 속에 비일상적인 공간, 즉 당대 삶의 물리적 관습적 법칙이 관철되지 않는 공간의 생성을 말한다. 푸코가 제시한 헤테로토피아의 의미는 다른 존재 방식의 가능성과 그것의 장소화에 있다. 삶의 공간을 지배하는 질서의 환상성과 그 불완전성에 대한 공간적 성찰이 헤테로토피아라고 이해한다면, 영화 <무궁동>은 중국문화 속의 억압된 공간인 스허위엔에 대한 성찰을 통해 여성의 대안공간을 시도하고 있다.

IV. <무궁동>의 중국영화사적 위치

대중성을 중시하는 상업영화와 TV드라마는 현대 여성들이 그들의 영역이라고 여기는 가정과 관계에 대한 주제를 다루기 때문에 여성 시청자에게 호소력이 있다고 한다.³⁸⁾ 그러나 TV드라마나 상업영화의 등장인물들은 복잡다단한 실제 여성을 그대로 재현하지는 않는다. TV드라마는 주로 정형적인 모습을 연출할 뿐이다. 드라마는 일련의 정형화된 이미지를 통해 작동한다. 상업영화와 TV드라마가 시대 공동체를 재현하는 방식을 연구하는 이들은 드라마가 희생적인 모성, 젊고 아름다운 여성이라는 고착된 여성상에 의존하고 있는 점을 지적한다. 이런 지적에도 불구하고 남성중심주의 담론은 고착된 몇 가지 이미지로 여성성을 규정하며, 이렇게 규정된 여성성은 대중문화의 문화적, 공간적 재현에서 핵심적인 역할을 담당한다.

과거 몇 십 년 동안의 중국 영화에서 여성은 발화 주체가 아니었고 변화하는 역사의 주동세력이 되기는커녕 이 역사와 정면으로 연결되는 경우

38) 김소영 편, 《시네-페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기》, 과학과 사상, 1995, 368쪽.

도 드물었다. 여성은 믿을 수 없거나 순종적인 내용의 발화와 연루되었다. 내러티브가 위주가 되는 주류영화들에서 여성은 응시의 주체가 되기보다 대상이 되어 왔다. 주류 내러티브 영화들에서 남성은 시각적인 권위뿐만 아니라 언어적인 권위까지도 독점했다. 담론 생산에 있어서도 남성은 기존의 문화질서를 강화하려는 의지를 실현했다. 1930, 1940년대의 신여성, 17년 시기의 백모녀(白毛女)³⁹⁾, 그리고 제3세대의 세진(謝晋)⁴⁰⁾도식, 제4대의 타오춘(陶春)⁴¹⁾ 또는 제5세대의 “나의 할머니(我奶奶)”(장이머우의 <붉은 수수밭(紅高粱)>⁴²⁾ 등에서 여성은 줄곧 남성의 구제와 욕망의 대상인 타자였다. 비록 여성감독의 작품일지라도 이러한 위계에는 변화가 없었으며, 여성을 더욱 나약하고 절망적인 모습으로 재현함으로써 타자의 난처한 처지를 전달하려 할 뿐이었다.

반면, <무궁동>은 남성을 아예 등장시키지 않았다. 영화 <홍등(大紅燈籠高高挂)>⁴³⁾에서도 남성은 등장하지 않지만, 비가시적인 남성이 여전히 절대적 권력을 행사하고 있었다. 그러나 <무궁동>의 남성은 시종 타자의 위치에 처해 있다. 욕망을 쟁취하기 위한 대상으로서의 남편이든 서사대상으로서의 아버지이든 그들은 모두 여성의 대상으로 존재할 뿐이다. 이런 남성의 부재라는 처리 방식은 중국영화사를 반추해 볼 때 남성 형상에 대한 도전이자 전복이라 할 수 있다. <무궁동>의 여성은 주체의 위치에서 강한 기세를 발산한다. 무궁한 욕망을 이야기하는 그녀들의 태도는 거리낌 없으며 방자하기까지 하다.

<무궁동>은 중국영화사에서 독특한 여성의 시각을 보여준 유일한 여성

39) 王濱·水華導演, <白毛女>, 1950. 여주인공 씨얼(喜兒)은 여성이라기보다는 중화인민공화국 성립 전 압박받던 중국 인민을 상징한다.

40) 謝晋導演, <紅色娘子軍>, 1962. 여주인공 홍화(瓊花)가 공산당의 도움으로 노예에서 여전사가 성장하는 이야기다.

41) 胡柄榴導演, <鄉音>, 1983. 여주인공 타오춘(陶春)은 자신의 의견은 없이 남편의 말에 순종하며 헌신하는 희생적인 여성이다.

42) 張藝謀導演, <紅高粱>, 1987.

43) 張藝謀導演, <大紅燈籠高高挂>, 1991.

영화 <인, 귀, 정(人·鬼·情)>의 맥을 계승하면서도, 개인성에 대한 몰각이라는 황수친(黃蜀芹)의 한계를 넘어선다. 비록 영화의 결말에서 여성의 운명적인 비애를 광기라는 양면적 도구를 통해 일정 부분 인정하기도 하지만, 끝이 보이지 않는 대로를 뒤도 돌아보지 않고 걸어가는 여성들의 단호한 태도는 중국영화사에서 찾아볼 수 없는 장면이다. 영화의 이런 결말에서 현실순응적이지도 그렇다고 낭만적이지도 않은 감독의 태도를 발견할 수 있다. ning의 <무궁동>은 중국영화사에서 새로운 내용과 형식을 시도한 영화라 할 수 있을 것이다.

<參考文獻>

- 寧瀛導演, <無窮動>, 2006.
- 新視覺(視頻), <寧瀛: 一位時代影像的記錄者, http://www.soku.com/search_video/ 2008.8.5.
- 寧瀛, <電影“無窮動”導演闡述>, <http://vip.book.sina.com.cn/book/> 2005.4.18.
- 郭小力, <寧瀛: 我對個性感興趣男人無法接受《無窮動》>, <http://ent.sina.com.cn>, 2006.3.24.
- 寧瀛·劉索拉·洪晃·章含之, 《無窮動》, 文匯出版社, 2006.
- 姜寶龍 採訪·整理, <一個女人一臺劇: 訪影片<無窮動>導演寧瀛>, 《北京電影學院學報》 2006年 第2期.
- 周顏容, <論電影<無窮動>中的重塑與解構>, 《戲劇文學》 2010年 第12期.
- 古晶, <令人作嘔的<無窮動>>, 《電影》 2006年 第7期.
- 寧瀛·劉索拉, <寧瀛·劉索拉對話<無窮動>>, <http://ent.sina.com.cn>, 2006.4.3.
- 洪晃, <洪晃拍《無窮動》我沒有影射陳凱歌>, <http://www.yn.xinhuanet.com>, 2006.3.6.

- 린다·맥도웰, 여성과 공간 연구회 옮김, 《젠더, 정체성, 장소: 페미니스트 지리학의 이해》, 한울, 2010.
- 허경, <미셸 푸코의 “헤테로토피아”—초기 공간개념에 대한 비판적 적용>, 《도시인문학연구》 3권 2호, 2011.
- 林海音, 《城南舊事》, 人民文學出版社, 2008.
- 林海音, 《金鯉魚的襦裙》, 江蘇文藝出版社, 2010.
- 凌叔華, 傅光明譯, 《古韻》, 中國華僑出版社, 1994.
- 앙리 르페브르, 양영란 옮김, 《공간의 생산》, 에코리브르, 2011.
- 데이비드 하버, 구동희·박영민 옮김, 《포스트 모더니티의 조건》, 한울, 2009.
- Foucault Michel, “Space, Knowledge and Power”, Ed. Paul Rabinow, *The Foucault Reader*, New York: Pantheon, 1984.
- Massey Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge: Polity Press, 1994.
- 질 들뢰즈, 김종호 옮김, 《대담 1972-1990》, 숲, 2000.
- 질리언 로즈, 정현주 옮김, 《페미니즘과 지리학》, 한길사, 2011.
- 김소영 편, 《시네-페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기》, 과학과 사상, 1995.

<Abstract>

Feminist geography, which analyzes the relationship between space and society from the perspective of gender, has concerned itself with the degrees to which males and females experience time and space differently and has examined how these differences become a part of the social composition of place and gender. There are sufficient reasons to view the film *Perpetual Motion* from this perspective, since it closely connects the female subject with space. This study, which starts by examining the narrative characteristics of *Perpetual Motion* that

challenge male-centered narrative structure and dialogue technique, will examine the criticism produced by a new historical subject and directed toward traditional historical arguments, the relationship between space and gender, heterotopia as an alternate space for resisting the Siheyuan as a space of power, and the position and meaning of the film in Chinese cultural history.

Key Words : 페미니즘(Feminism), 공간(space), 발화 주체(subject in initiating), 스허위엔(Siheyuan), 헤테로토피아(heterotopia).

