

# 세계화시대, 지역의 ‘脫現實’ 코미디

— 中國映畫 『크레이지스톤』 (原題: 疯狂的石頭, 2006) 分析

金明石\*

## 차례

1. 들어가며
2. 反영웅이 귀환한 도시
  - 1) 영화로 읽는 도시-重慶
  - 2) 사투리의 미장센
3. 출구 없는 도시의 범죄 코미디
  - 1) 갱스터의 질주와 회귀
  - 2) 화장실의 미장센
4. 범죄 코미디로 ‘현실’ 관호치기
5. 맺으며

## 1. 들어가며

『크레이지스톤』은 중국대륙의 범죄코미디 영화다. 범죄코미디는 정권에 의해 가해지는 일상적 폭력이 대중을 세뇌시킨 전체주의가 낳은 사생아다. 거기에는 파시즘이라는 은밀한 그림자가 드리워져 있지만 이에 대한 대중의 욕망은 코미디라는 대중영합적인 장치로 포장되어 마치 두 얼굴을 가진 야누스처럼 자신을 위장한 체 정체를 숨긴다. 범죄코미디는 대중적 동일화를 강력히 유인해 낼 수 있는 서사구조이기 때문이다.

이 글은 스물 아홉 살의 寧浩 감독이 300만위엔의 저예산으로 만들어 지금까지 중국에서 극장수입만 2000만위엔 이상을 벌어들인 화제작 『크레이지스톤』을 분

\* 위덕대학 중국어학부 교수 shackim@paran.com

석대상으로 하고 있다. 寧浩는 이 영화에서 특유의 감각적 연출을 펼쳐 보이며 중국영화 안에 적절한 장르영화의 가능성을 열어놓았다. '중국식 블랙유머', '얼어붙은 중국 영화시장을 녹이는 저예산영화의 힘', '중국식 새 장르영화의 탄생', '중국산 웰메이드의 표본 등' 다양한 평가를 받으며 작품성과 흥행에서 동시에 성공을 거둔 『크레이지스톤』은 2006년 부산국제영화제(PIFF)의 폐막작으로 상영되기도 했다.

영화는 중국의 도시 重慶에 자리한 어느 수공예품 공장이 파산위기를 맞는데 때마침 수공예장에서 비취를 발견하면서 이야기가 시작된다. 돈을 벌어보려고 전시회를 여는데 여기에 진열된 비취를 훔치기 위해 어수룩한 전문 보석털이범과 좀도둑들이 꼬이게 되고 보석을 지키려는 책임감으로 무장한 공장관리인이 얽히면서 소동이 벌어진다. 외국 범죄코미디 영화의 흔적이 적잖이 느껴지는 이 영화는 현실감 있는 '중국식' 범죄코미디로 제작되었는데, 시종일관 꼬이고 꼬이는 우연과 실수 속에 중국사회의 여러 문제를 노출시키기 때문에 서로가 서로를 잡아먹다가 자기 자신까지 잡아먹는 오늘날 중국사회의 자화상을 보는 듯하다. 최근 중국영화의 뚜렷한 경향 중의 하나는 홍콩과 대륙의 연계와 협력이다. 이 영화에서도 홍콩의 배우 劉德華가 제작비를 냈는데, 영화가 기대 이상으로 흥행몰이를 하자 劉德華는 안목 있는 제작자로 인정받기도 했다.<sup>1)</sup> 이처럼 대륙의 풍부한 자원과 인적 인프라, 그리고 홍콩의 시스템과 축적된 기술력이 합쳐져 최근 중국영화에는 시너지 효과가 발휘되고 있다. 마치 大中華의 시절을 그리워하듯 『영웅(英雄)』(2002), 『야연(夜宴)』(2006), 『황후花(滿城盡帶黃金甲)』(2006)처럼 고대 중국의 황실을 둘러싼 음모와 배신, 갈등을 소재로 하는 장중한 분위기의 영화가 중국과 홍콩 합작으로 연이어 제작되고 있다. 이것은 다민족국가인 중국에서 불가능해 보이는 민족주의(중화주의)를 애써 고양시키려는 최근 중국사회의 분위기를 드러내는 것으로 보인다.<sup>2)</sup> 이런 와중에 『크레이지스톤』이라는 저예산의 범죄코미디 영화가 대륙에서

1) 화의 원제는 『癡狂的石頭』지만 PIFF 폐막식에서는 『Crazy Stone』이라는 제목으로 상영되었고, 한국의 매체에는 『크레이지스톤』으로 소개된 바 있다. 본고에서 언급되는 영화의 제목은 한국에 소개, 상영된 제목을 그대로 사용하기로 한다. 기타 『크레이지스톤』에 대한 정보는 [http://movie.naver.com/movie/mzine/read.nhn?section=rev&office\\_id=140&article\\_id=0000004751&mb=c](http://movie.naver.com/movie/mzine/read.nhn?section=rev&office_id=140&article_id=0000004751&mb=c) 의 『시네21』(한겨레신문사) 기사를 주로 참고했음을 밝힌다.

2) 毛澤東, 鄧小平이 타계한 이후 체제유지 이데올로기가 사라지자 개혁개방 이후 고도성장의 시

인기를 끈 것을 본고에서는 주목했다. 그러나 극장에서든 아니면 해적판 DVD를 통해서든 자본주의 사회의 뒷골목 건달들의 우정과 사랑을 그린 *홍콩노와르*<sup>3)</sup>에 익숙해 있던 중국관객들에게 역시 중국과 홍콩 합작으로 만들어진 중국형 범죄코미디가 평지돌출의 괴물로 보이지는 않을 것이다. 이 영화는 가이 리치의 『록 스타 앤 투 스모킹 배럴즈』(1998)나 스티븐 소더버그의 『오션스일레븐』(2001)같은 할리우드 범죄코미디영화 장르의 표준을 주로 참고하여 만들어진 것으로 보인다.<sup>4)</sup> 『크레이지스톤』이라는 영화는 범죄의 기획과 실패라는 과정을 통해 일견 체재풍자에서 출발해 체재부정으로 이어지는 것처럼 보이기도 하지만 권선징악으로 결말지음으로써 지배질서의 안정성 도식을 공고히 하게 된다. 이 영화를 통해 본고에서는 영화의 배경이 되는 *重慶*이라는 도시공간이 영화에서 어떻게 재현되는지, *四川* 사투리의 대사는 어떤 기능을 하는지를 살펴보게 될 것이다. 그리고 갱스터로 등장하는 등장인물들이 어떻게 형상화되는지, 중국적 범죄코미디 장르가 현실을 어떻게 가리고 있는지를 밝혀내게 될 것이다.

기에 중국은 사회불안을 원천봉쇄하고 체제를 유지할 수 있는 대안 이데올로기로서 중화 민족주의를 강하게 고취시키고 있다. 1997년 *홍콩반환*, 2003년 *神舟 5호* 발사성공, 2008년 *北京 올림픽* 등 잇따른 국가적 쾌거에 중화 민족주의로 민중을 강하게 세뇌시키고 있는 것이다; 이양자, 『현대 중국의 탐색』(신지서원, 2004), 231~242쪽 참조.

- 3) '필름 노와르(film noir)'라 하면 범죄와 폭력의 세계를 다룬 영화를 말한다. 2차대전 당시에 사회의 불안과 암울한 미래 등의 시대적인 분위기로부터 출발한 필름 노와르는 제도화된 폭력성에 처한 인간의 강박관념, 도덕의 타락과 사회정의의 부재, 법질서의 유린, 현실에 대한 부정적인 이미지 등의 표현상의 금기를 수용했다는 점에서 좌파적인 성격으로 규정되었다. 암흑가를 배경으로 한 프랑스식 노와르풍이 한때 국제 영화계를 휩쓸었고 1980년대 중반 이후에는 이른바 '홍콩 노와르'가 동남아시아를 중심으로 위세를 떨친 바 있다. 90년대 초 이후 쇠퇴했으나 2003년 제작된 『無間道』(2003)는 홍콩노와르의 부활이라는 호평을 받았다.
- 4) 『오션스일레븐』은 1960년에 제작되었다가 2001년 리메이크 되었고 속편이 계속 나오면서 할리우드 범죄코미디의 고전이 된 영화이다. PIFF 기자회견장에서 寧浩감독은 『오션스일레븐』과의 관련성을 강하게 부인한 바 있으나, 『미션임파서블』이 그렇듯이 비취를 훔치기 위해 첨단경비시스템을 뚫고 침투하는 장면은 연관성을 부인할 수 없을 정도이다. 물론 내용에 있어서는 『록 스타 앤 투 스모킹 배럴즈』가 더 유사하다고 할 수 있다.

## 2. 反영웅이 귀환한 도시

### 1) 영화로 읽는 도시—重慶

도시가 영화의 배경일 경우 영화 읽기는 영화를 통한 도시 읽기와 다름없을 것이다. 현실의 공간과 영화적 공간 사이에는 일정한 간극이 존재한다. 따라서 영화는 현실 도시의 총체적 모습을 그대로 담고 있지는 않다. 영화 속의 도시를 보는 작업은 영화와 현실을 넘나드는 작업이다. 영화 속의 공간을 읽는 것은 영화 속의 도시와 현실의 도시 사이의 간극을 극복하는 작업이기도 하다. 이 때 우리는 영화 속에 비친 도시의 모습이 실재인가 아닌가보다 도시가 영화 속에서 어떻게 재현되고 있는가에 초점을 맞추어야 한다. 영화의 현실재현에서는 도시의 특징적인 모습들이 드러나기도 하고 도시의 현실이 과장되거나 왜곡되기도 한다. 그것은 재현방식에 따른 것인데 현실의 일상공간이 영상이미지로 전환되는 과정에서 카메라의 눈에 의해 왜곡되고 영화를 만드는 사람에 의해 취사선택되며 편집되기 때문이다. 하지만 뜻밖에도 세트로 만든 도시가 실제 도시보다 더 실감나게 보일 수도 있다. 이것은 보드리야르(Jean Baudrillard: 1929~2007)의 시뮬라시옹 효과처럼 영화 속에 재현된 도시가 현실의 도시보다 더욱 실재적으로 느껴지는 착각을 일으키는 것이다.<sup>5)</sup>

『크레이지스톤』에는 시작부터 바람둥이 謝小盟에 의해 도시에 대한 이야기가 제시된다. 謝小盟은 重慶 시내풍경이 부감앵글로 잡히며 지나가는 케이블카 위에서 감언이설로 여자를 유혹한다.

① 도시는 엄마, 우리는 자궁에 살고 있어.(城市是母体而我们是生活在她的子宫里面。)

그러나 여자는 하이힐로 그의 발을 짓밟고 이 장면은 관객에게 웃음을 선사할 뿐이다. 이렇게 『크레이지스톤』은 시작부터 重慶이라는 대도시에 사는 이들의 처

5) 2장에서 영화 속의 도시를 분석하는 방법은 구동희, 『영화 속의 도시』(한울, 2004), 「책을 펴내며」의 5쪽~15쪽을 주로 참고했으며 이 책에 실린 여러 영화평에서 본고의 다른 부분도 힌트를 얻었음을 밝힌다. 시뮬라시옹효과에 관해서는 장 보드리야르著, 하태환譯, 『시뮬라시옹』(민음사, 2001) 9~90쪽을 참고할 것.

지를 회화화하고 있다. 『크레이지스톤』은 위의 케이블카 장면 외에 대부분 불안정한 구도나 조감쇼트의 빈번한 사용으로 매우 침중한 정조를 유발하고 있다. 맨홀안, 건물천장 등 道哥일당이 옮겨 다니는 도시 곳곳을 비추면서 색조를 어둡게 하여 현실과 유리시키고 있는 것이다. 이처럼 『크레이지스톤』은 낮설고 거칠게 표현된 양식을 의도적으로 지향하고 있다. 이렇게 『크레이지스톤』은 도시개발의 차원에서 볼 때 부정적인 공간으로부터 시각적 미학을 발생시키는 듯하다. 관객은 극적인 '재현의 공간'을 통해 복잡다단한 '경험의 공간'을 더욱 잘 이해하게 되는 것이다. 이 영화가 관객에게 친근감을 주는 까닭은 자연스런 실재감, 재기발랄한 유머 감각에 있기 때문이다. 이런 측면에서 이 영화에서는 도시의 면면을 관객이 자연스레 엿볼 수 있다.

빽빽한 건물로 둘러쌓여 빠져나갈 길 없는 重慶이라는 도시는 영화 속의 단순한 배경이 아니라 관객에게 디스토피아의 중압감을 주고 있다. 이 영화의 도시에 보이는 건물들은 대부분 높은 빌딩으로 묘사되어 있는데 이는 도시의 물리적인 경관을 수평적인 것이 아닌 수직적인 것으로 묘사함으로써, 사회의 계급적 구조를 암시하고 수직적 이해관계를 표현한다고 할 수 있다. 또한 앞서 언급한 대로 重慶이라는 도시의 경관 대부분은 침중한 색을 띠고 있다. 그것은 이 영화 속의 도시가 고도성장장에서 대중의 있는 그대로의 모습보다는 도시의 그늘, 그곳에 거주하는 주체들의 정체성의 혼란을 담아내는 공간으로 그려지기 때문일 것이다. 이런 도시의 분위기는 어둡고 폐쇄적인 폭력집단을 등장시키기 위해 한 도시를 영화의 대안공간으로 설정하는 홍콩느와르와 맥락이 닮아 있다. 『크레이지스톤』에도 중국사회의 뿌리 깊은 구조적 모순과 검은 욕망의 그림자가 짙게 깃들여져 있는 것이다. 重慶은 혼돈스러울 뿐 아니라 정체성이 취약한 도시로서 사람들은 도시의 과거(역사)나 미래(발전)에 대하여 관심을 기울이지 않는다. 『크레이지스톤』의 도시는 고도성장의 와중에 이리저리 입은 상처로 깊은 흉터를 지니고 있으며, 코믹한 상황은 이어지지만 군상들의 욕망이 분출될 출구를 찾지 못하여 진정한 커뮤니케이션이 이루어지지 못하는 곳이다. 홍콩과 重慶은 네트워크(교통수단)로 이어지지만 사람들간의 네트워크는 단절되어 있다. 그곳은 미지와 불안의 세계에서 탈주할 수 있는 꿈을 찾는 곳으로 묘사된다. 비취를 훔친 마이크(國際大盜)가 천장통로를 통해 기어나가고, 黑皮는 하수구로 기어나가지만 맨홀 위에 BMW가 주차되어 있어 나오지 못한다. 이

처럼 이 영화 속의 룸펜들은 탈출을 시도하지만 때로는 가방 속에, 쓰레기통에, 맨홀에 갇혀 빠져나오지 못한다. 이와 같은 분위기에서 잉태되는 도시의 범죄는 당연히 실패로 이어질 수밖에 없다.

갱스터라는 반영웅이 활개치는 영화의 도시공간 속에서 이들은 호텔방에 모여 금고털이를 모의한다. 영화에서 호텔방은 냉혹한 현실 속에서 대박의 꿈을 모의하는 모호한 공간이 된다. 도시의 전경을 가끔씩 비추며 특히 높은 곳에서 아래를 내려다 보는 부감앵글을 사용하며 급작스런 성장의 상징 뒤에 숨은 도시의 속내를 드러내 보여줄 때, 이 영화는 느와르의 비판적인 속성을 내비치기도 한다. 이렇게 『크레이지스톤』에서는 重慶이라는 도시(중심)와 그곳에서 밀려난 자들의 분노가 표출되는 뒷골목(주변)을 대비시키면서 중국이 안고 있는 도시문제와 더불어 출구가 막혀버린 젊은이들의 길찾기가 쉴 새 없이 전개된다. 이때 重慶은 꿈이 사라지고 네트워크는 있으나 진정한 커뮤니케이션은 없는 비인간적인 공간이고, 폭력과 빈부격차, 실업, 도시개발 문제로 고립되고 소외된 사람들의 적대감으로 가득 차 있는 공간이다. 『크레이지스톤』에 나타난 도시에서는 주로 부정적이며 反도시적인 정서만 부각될 뿐이다. 개혁개방 이후 중국에서 지속되어온 고속성장의 부작용, 즉 지역유지와 기업인들의 결탁과 부패가 『크레이지스톤』이라는 범죄코미디의 프리즘을 거쳐 스펙트럼으로 형상화된 것이다.

상기한 바처럼 『크레이지스톤』에서 일당이 거주하는 공간은 전통적 양식이 남아있는 호텔인데 공교롭게도 이들은 경비인 주인공(包世宏)과 벽 하나를 사이에 둔 옆방에 거주하게 된다. 베란다 밖에 멀리 위치한 카메라와 이중삼중으로 세워진 창틀의 미장센은 그들을 차단하면서 거리감과 의사소통의 불가능성을 드러낸다. 이들의 영문을 모를 이웃살이는 자본주의적 거주공간의 일종인 호텔이라는 곳에서 어울리지 않는 이질감인 동시에 생존을 위한 경쟁 또한 너무나 어색하다는 점을 보여준다. 그것은 타인에 대한 무관심과 현실과의 단절이 가져다주는 소외인 것이다.

부감앵글로 드러난 호텔 주위에 들어선 서구적인 건물들은 마치 重慶이라는 도시를 뒤덮은 것처럼 보인다. 그러나 이 영화는 전통적인 공간과 서구적인 공간을 대비시키며 重慶이라는 도시공간의 미래를 제시하지는 못하고 있다. 단지 공간의 치우침과 파라독스를 통해 마치 콘크리트 정글같은 重慶의 오늘을 이야기할 뿐이다. 전통적 이미지와 서구화된 이미지가 불균형을 이룬 도시의 경관이 진짜 重慶의

얼굴로 보이지는 않는다. 이 영화가 重慶의 대표적 이미지일 수 없다면 전통은 배제된 채 이루어진 서구식 난개밭이 중국인들에게 어떤 의식의 분열을 가져왔는지를 심층적으로 그려냈다면 좋았을 것이다.

## 2) 사투리의 미장센

또 하나 관객을 향해 의도적으로 배치한 수용미학적 장치 가운데 하나는 사투리를 들 수 있다. 『크레이지스톤』에서 우리는 등장인물들의 일그러진 캐릭터에 상응하는 일그러진 언어에 주목하게 된다. 『크레이지스톤』 등장인물들의 심한 사투리는 普通話교육을 제대로 받은 중국인들을 경악시키고도 남을 만하다. 한국 조폭 영화에 자주 등장하는 전라도 사투리가 어투만으로도 웃음을 유발하듯이, 이 영화의 四川 사투리도 알아듣기는 힘들지만 코믹한 요소로서 의도된 장치임이 분명하다.<sup>6)</sup> 사투리를 통해 차별화된 이들의 목소리에는 영화의 서사적인 목적이 감추어져 있고 사투리는 그것을 유지하는 핵심적인 담화전략으로 기능한다. 사투리는 물론 관습적인 기능을 수행할 뿐만 아니라 어떤 서사적 목적을 위해 관객이 수용할 것으로 요구된다. 바로 세련된 北京語가 아니라 중국인도 알아듣지 못할 四川방언은 촌스러움으로서가 아니라 관객의 뇌리 속에 廣東語로 제작되어 더빙이나 자막처리를 해서 보았던 이국적인 홍콩(느와르)영화를 은연 중에 환기시킨다. 다만 이 영화에서는 그것이 四川방언으로 대체되어 중국형 범죄코미디라는 장르로 재탄생된 점이 다르다. 『크레이지스톤』의 四川사투리는 간혹 섞여 들리는 普通話대사를 에워싸고 물과 기름처럼 겹들 뿐이다.

6) 『크레이지스톤』에는 普通話, 四川방언, 廣東방언이 함께 등장하지만 四川방언이 압도적이다. 필자 주위의 중국인들 중 자막 없이 이 영화를 이해할 수 있는 사람이 없을 정도로 많이 나오므로 구체적인 예는 생략하겠다. 기자회견장에서 寧浩감독은 배우나 그 자신도 방언이 무엇을 뜻하는지 모르고 촬영을 했고 그렇게 크게 히트하리라고 생각하지 못했다고 했다. 그러나 이 말이 영화 속 방언이 의도되지 않은 장치라는 뜻은 아니다.

### 3. 출구 없는 도시의 범죄 코미디

#### 1) 갱스터의 질주와 회귀

영화의 결말이 다가오면서 두목은 오토바이를 타고 질주하다 다른 건달들이 탄 차에 부딪혀 죽고 마이크는 馮董의 석궁에 맞아 죽음을 맞는다. 이는 고전적 느와르영화에서 흔히 나타나는 죽음이라는 비극의 도식과 일치한다. 범죄가 '조직'이라는 울타리를 벗어나 제도권에 드러났을 경우 누군가 공식적인 책임을 져야 한다는 원칙이 인물의 죽음을 초래하는 것이다. 죽음이라는 엔딩은 고전적 느와르영화로부터 1980~90년대 홍콩느와르를 거쳐 『크레이지스톤』에까지 이어지고 있는데 갱스터의 反사회적인 정체성과 사회적 질서유지 사이에 균형을 유지하려는 내러티브의 욕망에 기인한다. 그러나 이들의 죽음이 관객에게 선사하는 감정은 숭고함에 의한 감동이 아니라 공허함일 뿐이다. 갱스터 장르 주인공의 특성에 관해 론 윌슨(Ron Wilson)은 갱스터 영웅은 종종 거의 세익스피어적인 비극적 형상으로 그려졌으며, 그의 불가피한 몰락은 거의 아리스토텔레스적인 방식으로 기록되었다고 했다.<sup>7)</sup> 고전적 갱스터가 받는 징벌이 욕망의 성취 과정에서 저지르게 되는 자신의 행위에 따른 자업자득이라면 『크레이지스톤』에 나오는 중국의 갱스터들이 맞는 비극은 그 원인이 모호하다. 이들이 불행과 파멸을 맞는 근본적 이유를 따지자면 한 마디로 반항적이기 때문이다. 이들은 세상을 향한 증오를 자의반 타의반 드러낸다. 그들은 사회의 공적 공간에 있는 장벽을 예사로 무시하고, 사적인 공간에 대해 끊임없이 침탈을 자행한다. 끊임없는 충동에 지배되는 그들은 스스로 운신의 폭을 좁혀 나가더니 부나비처럼 불을 향해 뛰어든다. 그들은 폭력과 소란함 속에서 사회에 노출되지만, 비좁고 어두운 공간에 있을 뿐 결코 밝은 공간으로 나오고자 하지 않는다. 이처럼 『크레이지스톤』은 미래가 없는 '어둠의 자식들'을 투영하고 있다. 우리가 이들의 자기 파괴적인 행위로부터 어떤 윤리적 결단을 감지할 수 있는 것은 아니다. 우리가 이들의 범죄행각에서 확인하는 것은 이들의 욕망이 단지 욕망의 수준에 머물렀을 뿐이라는 사실이다. 때문에 『크레이지스톤』에서 죽음의 장면은 영

7) 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『친구』(삼인, 2003), 58쪽에서 재인용.

화가 자신의 의도를 극명하게 드러내는 클라이맥스가 될 수 없다.

『크레이지스톤』의 이어지는 장면에서는 주인공이 엘리베이터에서 소발에 쥐잡기로 道哥일당을 일망타진하게 되면서 대단원의 서막이 펼쳐진다. 마이크가 칼을 휘두르다 쓰러지고, 엘리베이터문이 열리면서 공교롭게 배낭속 밀가루가 터진다. 두 사람은 밀가루를 뒤집어쓴 채 몸싸움을 하고 경찰이 이를 발견하면서 이 장면이 사진에 찍힌다. 이튿날 신문에는 이 사진과 함께 다음과 같은 기사가 대문짝만하게 실린다.

② 包世宏勇擒國際大盜(包世宏, 국제 대도를 생포하다)

이렇게 깡패일당이 일망타진되고 주인공이 표창을 받는 장면은 내러티브의 측면에서 복잡다단한 과정을 완수해 사건을 해결하고 난 뒤 이어지는 대단원의 피로연이라 할 것이다. 『크레이지스톤』에서 이런 대단원의 장면에 이어지는 것은 질주의 장면이다. 배고픔에 지친 黑皮는 케익을 훔쳐 먹다 빵집주인에 쫓겨 도망간다. 빵집주인은 오토바이를 타고 黑皮를 쫓는데 고가도로 위를 달리는 순간 그는 비취 따위는 다 잊어버리고 그저 달리기만 하는 것처럼 보인다. 그를 질주로 이끈 동인은 바로 배고픔이라는 단순한 욕망일 뿐이었다. 어느 공간에서도 그가 주인이 될 수는 없지만 이 순간 그는 도시의 공간을 전유한다. 자동차가 달려야 할 고가도로를 사람이 점유해 달리는 것, 이것은 개혁개방의 고속성장 체제 하에서 고가도로로 재현되는 현대의 속도를 부정하는 역주행이다. 다시 말하자면 그것은 끊임없는 욕망의 회귀노선이자 평행선을 달리는 듯한 소통의 불가능을 의미한다. 달리는 장면을 자세히 보면 그는 달리는 것 자체가 즐거운 '러닝 하이'<sup>8)</sup>같은 경지에서 달리는 것이 아니라 도시적 삶의 속도감마저도 그에게는 만족스럽지 않은지 뒤쫓는 빵집주인의 눈치를 흘끔흘끔 보며 달린다. 그래서 그의 질주는 방향성 없는 욕망의 발산이라기보다는 최후까지 욕망을 채우고자 하는 경쟁의식의 발로로 보일 뿐이다. 영화에서 『크레이지스톤』의 일당들은 승용차나 지하철, 오토바이로 이동한다. 여

8) 달리기를 하다보면 '러닝하이(Running High)'라는 상태에 이르게 된다. 이 용어는 아놀드 J 맨델에 의해 처음 소개됐는데 달리기 애호가들이 맛보는 독특한 도취감을 말한다. 그 기분은 헤로인이나 모르핀을 투약했을 때 나타나는 의식상태나 행복감과 비슷하다고 한다.

기서 교통수단은 단지 비취나 돈을 훔쳐가기 위한 도구를 넘어서 교통을 통해 질서를 재구성하는 사회적 장치로 해석된다. 영화에서 이들은 차를 타고 무리지어 질주한다. 그것은 도시공간을 분할하는 것이며 기성의 질서와 합리성에 대한 반항의 의미이다.

이 영화에 나오는 인물들은 퇴색된 사회주의와 천민자본주의 사이에서 사회에 뿌리를 내리지 못하고 방황하는 이방인이며 도시의 정체성을 잘 반영하는 주변인이다. 이를 반사회적 성향에 책임을 물을 수 있겠지만, 맨홀이나 천정 환기통을 찾아다니는 소외된 모습은 천박한 물질만능주의적 사고의, 자본주의적 경쟁에 내몰린 체재의 희생물로 보아야 할 것이다. 결과적으로 이들은 자본주의적 생존경쟁에서 탈락한 패잔병들이다.

흔히 조폭들은 자신을 건달로 표현한다.<sup>9)</sup> 우리가 '깡패'라고 하면 강자에 약하고 약자를 괴롭히는 인간쓰레기라는 어감이 있지만 '건달'이라면 근대화 과정에서 도회지적 새로운 삶의식에 적응하지 못하고, 가족적, 향토적 공동체 삶의 터전에도 뿌리를 내리지 못해 반사회적 성향을 가진 사나이라는 인식이 있다. 물론 오늘날 조폭들처럼 『크레이지스톤』의 일당들은 의리의 사나이라는 이런 낭만적 느낌으로부터 상당히 멀어져 있을 뿐 아니라, 고전적 갱스터나 홍콩노와르의 인물들이 현대의 건달파(乾達婆)이자 도시의 전사로서 제도 안에서의 연명을 과감히 포기하고 항상 죽음에 직면한 삶을 사는 것과는 다르다. 『크레이지스톤』의 건달들은 '깡패'의 이미지에 가깝다. 그러나 근대화 과정 중에 이들이 제도권 안에 들어가 살고 싶어도 그럴 기회를 얻지 못해 깡패가 되는 비자발적 깡패로서 이들은 비취를 위해 혹은 형님을 위해 임무를 수행함에 있어서는 믿기지 않을 만큼 맹목적이다. 그들의 계획은 예기치 못한 상황이 코믹하게 전개됨에 따라 자기 과신과 불안, 두려움과 분노가 표출되면서 어딘지 모르게 종말로 치닫고 있다는 느낌을 준다. 바로 여기에 이들이 삼류깡패에 머무를 수밖에 없는 까닭이 있다. 그들의 충성은 전통적인 군신

9) 어원적으로 건달이란 건달파(乾達婆)라는 인도어에서 나온 것인데 불교 용어로서 건달파란 수미산 남쪽의 금강굴에 살며 제석천의 음악을 맡아보는 신으로서 술과 고기를 먹지 않고 향만 먹고 허공을 날아다니는 존재라고 한다. 인도에서는 음악을 전문적으로 하는 악사나 배우를 가리키는 말로 쓰였지만, 우리 나라에서는 광대를 천시하던 풍습 때문에 "돈은 없으면서 아무 일도 않고 빈둥빈둥 놀거나 게으름을 피우는 사람"의 의미로 바뀌어 통용되었다. <http://orja.com.ne.kr/tiphtml/root.htm>

관계에서 신하가 마땅히 행하여야 할 도리였던 것처럼 보스가 협소한 약속을 이행할 것으로 믿고 자신의 상품인 충성을 무작정 바치는 식이다. 하지만 보스는 이 모든 상황을 자신에게 유리하도록 십분 활용할 뿐, 그들이 마치 핏줄이나 의리로 굳게 결속된 관계인 양 인간적인 '애정'을 삼류 깡패에게 요구한다. 그것은 부하가 느낄 불안은 없애고, 마땅히 두려워해야 할 희생도 송고한 행위라도 되는 양 믿도록 하기 위해서이다.

집단주의문화로 표상되는 동양사회(중국)에서 개인은 결여, 결핍의 존재이다. 그 결핍은 친구의 형태든 幫會<sup>10)</sup>든 어떤 형태로든 사적 네트워크로 별충되어야 한다. 중국사람들이 일단 안면이 있는 사람들에게는 친근감을 보이지만 그렇지 않은 사람들에게는 무배려와 강한 배타성을 드러낸다는 이야기도 넓게 보면 같은 맥락이다. 『크레이지스톤』의 일당이 우두머리에게 무조건 맹종하고 목숨 바쳐 충성하는 데는 이유가 없다. 그들의 터무니없는 명령과 복종체계는 우스꽝스러운 코미디로 그리기에 알맞을 뿐이다. 그러나 거기에는 무조건적인 복종을 강요할 수 있는 전근대적 권위주의에 대한 욕망, 수직적 상하관계가 대중을 세뇌시켰던 毛澤東, 鄧小平에 대한 기억이 감추어져 있다. 그렇다면 이 영화에 등장하는 남성인물들은 범죄코미디같은 중국사회에서 체제이데올로기의 위기를 표출하고 있는 것 아닌가?

이 영화의 건달들에게는 안주할 공간이 없다는 점이 공통적이다. 누구에게도 가축은 없는 듯하며 그들은 자신의 생업을 팽개치고 일확천금을 좇아 나설 뿐이다. 가정이 사라진 이 영화에는 범행을 모의하는 공간으로 호텔(여관)이 등장한다. 대도시 重慶에서 거주할 수 있는 집, 즉 자신의 정체성을 항상 각인시켜 주는 사적인 공간이 없다는 데서 사회적 존재로서 이들의 실존은 저절로 부정된다. 이들은 집과 함께 사회적 존재로서 자신을 버렸고, 대신 노동하지 않을 기회를 얻었다. 사회체제의 권력을 무시하는 이들은 체제가 권력을 독점하기 위해 사용하는 권력을 자신의 권리로 전유한다. 즉 자신의 욕망은 룬펜으로 살 수 있는 권리로 상치시키는데 이때 룬펜으로서의 권리란 단순히 반사회적 행위라기보다는 그 체제에 대한 조소와

10) 幫會는 青幫, 洪幫, 哥老會 등 중국 민간의 비밀결사의 총칭으로, 300여년 전부터 결성되었는데 당시에는 反清復明을 표방하여 淸정부가 幫會를 적으로 간주했다. 그런데 20세기로 들어와서 孫中山이 國民革命陣營을 이끄는 데 幫會가 큰 역할을 하여 孫中山의 지도하에 있기도 했다. 幫會는 오늘날까지 유지되고 있는데 때로는 폭력 '조직'으로서 역할하기도 한다.

질타를 담고 있는, 무정부주의적인 가치의 표현이다. 이 때문에 이들은 영화가 진행되는 내내 사회의 사각지대에서 떠돌게 된다.

『크레이지스톤』에서 주목할 만한 또 다른 룬펜의 유형으로 謝小盟이 있다. 캄패가 아닌 기업주의 아들인 그는 시쳇말로 애비 애미도 모르는, 개혁개방이 낳은 사생아다. 큰 사업을 일군 부모를 둔 새로운 세대인 그는 부나비처럼 여자를 좇아 다닌다. 새로운 부의 상징이자 신흥 부르조아인 그를 믿는 사람은 없다. 단 한 번도 자신의 행위 때문에 후회한 적이 없을 뿐 아니라 부모를 기만하고도 죄책감을 전혀 느끼지 않는다. 영화 속에서 謝小盟이 자신의 이익을 위해 도저히 이해가 가지 않는 행각을 저지르기도 도덕적인 가책을 전혀 느끼지 않는 것은 악인이라서가 아니라 애초에 그러한 판단을 가능하게 하는 사회적 규범 자체를 부정하기 때문이다. 말 그대로 그에게는 인간적인 고민이 없다. 그는 개혁개방 이후의 '向錢看'이라는 경제논리가 낳은 호모 이코노미쿠스인 것이다. 이런 謝小盟에게 우리가 주목하게 되는 것은 그가 실제 생활 속의 리얼리티를 갖고 있는 상징적인 페르소나로 만들어졌다는 사실이다. '드라마투르기'적인 사회 또는 연극같은 인생이라는 은유는 하이퍼리얼리티가 리얼리티를 무력하게 만든다는 '시물라시옹'효과를 떠올리게 한다.<sup>11)</sup> 그럼에도 불구하고 관객들은 캄패들의 범죄모의보다 謝小盟의 행각에는 개탄을 한다.

중국에서 권력층은 초법적인 존재여서 법을 지키는 서민들만 손해를 본다는 의식이 팽배해있고, 그러다 보니 법을 무서워하지도 않고 잘 지키지도 않는 경향이 있다. '위에 정책이 있으면 아래에는 대책이 있다(上有政策, 下有對策)'고 했던가? 법집행 또한 엄정하게 이루어지지 않고 있어서 교통위반이나 쓰레기 투기, 침뺨기나 노상방뇨처럼 경범죄에 해당되는 것들은 곧잘 무시되곤 한다. 게다가 법은 산업화과정에서 도시의 주변부로 밀려난 자들의 좌절과 분노를 전혀 해결해내지 못했다. 이들이 욕망의 성취를 위한 최후의 선택은 욕망을 통제하고 부정하는 사회체제와 그것이 확립한 질서를 무시하는 것이다. 결국 이들은 오직 욕구불만을 해소시키기 위해 도시를 종횡무진할 뿐이다. 이들은 자본주의 사회의 희생자가 아니며, 더 욱이 가해자도 아니다. 그래서 그들은 룬펜이 된 것을 후회할 이유가 없다. 그들에

11) Dramaturgie는 극작법 또는 극본 작업을 일컫는다. 시물라시옹은 각주 5 참고.

게는 선과 악을 판가름하는 윤리적 기준이 부재하며 탈선이라는 유일한 방식으로 성공과 권리를 추구할 따름이다. 여기에 관객이 롬펜에게 느끼는 양가적인 감정의 원인이 존재한다. 이들은 우리가 되고 싶어하면서도 실제로 그렇게 되기는 두려워하는 그런 인물인 것이다. 그러므로 『크레이지스톤』이라는 범죄코미디에 나오는 강패들은 진정한 악당이라고 할 수 없다. 느와르영화에서 그렇듯이 이들은 사회 혹은 체제 자체의 부조리를 전제로 하지만 그 안에서 추구할 수 밖에 없는 개인의反제도적 행위를 은연중 정당화하게 된다. 이렇게 일확천금을 꿈꾸는 데는 중국의 어느 계층도 다를 바 없다는 식의 배금주의를 주제로 영화를 이끌어 감으로써 인생역전이라는 꿈을 가진 대중의 암묵적 지지를 얻어낸다는 점도 이를 반증한다. 일당 하나가 로또복권을 굶고서 던져 버리는 장면은 소시민의 그러한 의지를 가장 명징하게 형상화하는 장면이다. 찢겨진 복권의 모습처럼 인생역전을 꿈꾸기조차 힘든 수많은 중국대중의 꿈은 산산이 흩어진다. 그래서 금고(비취)를 둘러싼 첩통보안을 비롯해서 범죄를 성공시키더니 거칠 것 없이 질주하는 이들의 모습은 보는 이로 하여금 짜릿한 쾌감을 느끼게 한다. 『크레이지스톤』은 일견 현실 세계에서 누구나 꿈꾸어 보는 일확천금을 노린 범죄의 행각을 재구성한 것처럼 보이지만 이것이 실현 불가능한 설정으로 드러난다는 점이 차이이다. 『크레이지스톤』은 현실세계로부터 떨어진 反영웅적 인물들의 사회적 이탈과 파멸을 다루는 서사구조인데 중국사회의 자기 반영적 속성이 강화되어 있는 점도 차이이다. 범죄코미디 영화가 사회반영적인 영화로 인식되는 것은 도시문명과 자본주의에 대한 기존의 인식에서도 확인할 수 있다. 이처럼 범죄코미디 장르의 범죄와 당대 사회의 함수 관계를 고찰하는데 유효한 지침을 제시하는데 범죄코미디로 포장된 이 영화가 선보이는 호모이코노미쿠스라는 인물유형은 그 컨텍스트 깊이 해독할 때 비로소 그 의미가 드러나게 될 것이다.

무정부주의가 '정부' 없는 사회가 아니라 '정치' 없는 이상을 그린다고 하지만 이런 식으로 구별이 사라지면 질서와 무질서, 도덕과 부도덕의 가치관이 무차별적으로 전도된 카오스의 세계가 남을 뿐이다. 관객이 웃고 즐기도록 한다는 철칙만이 있을 뿐, 어떤 원칙도 입장도 없는 영화에서는 반성의 순간을 만들어내지 못한다. 등장인물이 자신들의 악행을 반성하는 모습은 단 한번도 찾아볼 수 없다. 저예산으로 만들어진 이러한 분위기의 『크레이지스톤』이 극장의 스크린을 장악하고 대중

의 인기를 누린 연유는 간단하다. 그것은 현실 속 대중의 좌절감의 반증인 동시에 체제이데올로기가 부재한 현실 중국을 성공적으로 반영하고 있기 때문이다. 중국형 범죄코미디 장르로 탄생한 『크레이지스톤』에서 비취를 탐내던 깡패들이 우여곡절 끝에 일망타진되고 경비과장인 주인공이 표창을 받는 결말에서 우리는 중국대중의 상상력이 결국에는 사회의 상식을 크게 벗어나지 않는 타협 지점에 머물고 싶어한다는 것을 알 수 있다. 이 영화는 대중의 무의식적 욕망을 선도적으로 보여주었지만 반제도에의 유혹에도 불구하고 그 욕망의 종착 지점이 결국은 제도 속으로 회귀하도록 하고 있다. 그러한 맥락에서 볼 때 영화 『크레이지스톤』은 중국영화의 표현영역이 제도에서 반제도 또는 탈제도로 옮겨가는 이동 경로의 경계에 서 있는 영화이다.

이 영화처럼 주류적인 삶, 정상적인 삶에서 철저히 이탈된 반제도권 사람들을 영화적 소재로 끌어내는 것은 중국 대륙영화의 전통에서 그다지 흔하지 않다. 관객들은 기껏해야 홍콩 무협영화의 협객이나 홍콩느와르의 갱스터에 익숙할 뿐이다. 『크레이지스톤』에서는 주먹세계(黑社會)의 깡패들이 사회의 비주류이기는 하나 자본주의 대도시의 먹이사슬 내에 완전히 포섭되어 있다는 점이 다르다. 중국의 관객들에게 영화 『크레이지스톤』은 홍콩 느와르영화의 갱스터 이미지와 중국의 깡패 이미지를 합친 낯설고도 익숙한 사회의 자화상이었던 셈이다.

## 2) 화장실의 미장센

한편 이 영화에서 화장실은 범죄의 필연적 실패에 대한 예감에 따른 등장인물들의 불안감이 배설되는 장소이다. 일당이 여관에 묵기로 하고 체크인할 때 여관경리는 'No toilet'이라고 한다. 방마다 개별 화장실이 아니라 공동화장실을 쓴다는 뜻이다. 『크레이지스톤』에서 체도와 반제도, 준법과 탈법 사이를 오가는 등장인물들은 유달리 배설행위를 자주 선보인다. 특권층부터 서민층, 깡패들까지 『크레이지스톤』에서 배뇨든 배변이든, 배설하는 시도에는 거리낌이 없다.<sup>12)</sup> 그런데 문명사

12) 이 영화에도 나오는 장면이지만 오늘날까지도 중국인들은 큰 공간 안에 도랑이 여러 개 파인 공중화장실에 앉아 용변을 보며 서로 대화를 나누기도 하는데, 베이징올림픽을 앞두고 근래 개선되는 추세이기는 하다.

회에서 배설물과 악취는 생활수준에 따라 반비례하고 다른 특권층으로부터 서민을 갈라놓게 된다. 배설의 장벽은 또한 계급간의 장벽이기도 하다. 따라서 배설행위에 거리낌이 없는 것은 『크레이지스톤』에서 시도된 강패들의 제도화와 더불어 계층간의 장벽을 넘어서는 시도로 볼 수 있다. 배설물과 관련된 말은 미풍양속과 예의 범절, 질서 속의 청결이라는 규율 및 그와 연관된 도덕적 의도에 저항하는 언어가 되었다. 그것은 '자아의 상징'이었으며 화장실 장면, 배설의 시도는 자신의 추잡한 행위를 위장된 건전함으로 은폐시키고 싶어하는 사람들에게 의도적인 화근과 자극이 되었다. 똥은 이데올로기나 문학논쟁에서 자주 사용된 투쟁수단이기도 했다. 따라서 이 영화에서 문제시 삼는 것은 문명의 더러움이 아니라 오히려 언어에까지 이르는 문명의 청결 강박관념이다. 『크레이지스톤』의 등장인물들은 의도적으로 당혹스런 언행을 일삼음으로써 우리는 아무 것도 숨길 것이 없다는 모토처럼 사회에 솔직하고 직선적인 행동을 과시하는 셈이다.<sup>13)</sup>

한편 유일한 정의의 사나이, 비취를 지키는 경비과장으로 나오는 주인공에게서 정의의 획득 형질은 '사내다움(마초 이데올로기)'의 형질과 한 가지다. 그러나 그는 영화가 끝날 때까지 계속 전립선염으로 인한 오줌소태에 시달린다. 오줌소태는 특정한 욕망이 호출되면서 동시에 제한될 수 밖에 없는 현대 자본주의 사회의 고질적인 제도적 모순을 드러내는 징후이다. 하지만 이 영화가 제시하는 모순의 해결이라는 것은 결국 중국사회의 문제 상황에 대한 무반성적, 무자각적 인증으로 귀결될 뿐이다. 비취 전시장이 침탈 당했음을 확인하자 그는 쉼 소리로 말한다.

③ 여기가 공중변소인 줄 아느냐? 마음대로 왔다갔다 할 수는 없을 거다.(公共廁所嗎? 想来就来, 想走就走。)

화장실에서 오줌소태로 인해 땀을 뻘뻘 흘리다 화가 난 그는 변기를 발로 차고 혼자 난동을 부린다.

13) “똥을 소리쳐 말하는 사람은 향문에 집착하는 사회에서 일어나는 일을 솔직하게 표현하는 것이다.”라고 프랑크푸르트의 사회학자 헬무트 틸라크는 평한 바 있다. 화장실의 문화적 의미에 관해서는 야콥 블루메 지음, 박정미 옮김, 『화장실의 역사』(이룸, 2005), 218~221쪽을 참고했음.

## ④ 소변도 못보냐?(尿都不会出来?)

이때 변기가 부서져 물이 쏟아져 나오고 그는 주먹으로 거울을 깨버린다. 이 장면은 영화에서조차 표현의 자유가 억압된 당대 중국인들의 표현욕구(카타르시스)<sup>14)</sup>를 은유하는 듯하다. 주인공이 남성성을 발휘하는 듯한 이 장면의 본질이 거세와 심약함으로 설명될 수 밖에 없는 것도 이 때문이다. 이는 석궁 역시 마찬가지다. 馮董은 석궁으로 흰 닭을 겨누며 다음과 같이 말한다.

## ⑤ 늙은 닭아, 날게 해주마.(老鸡叫你飞。)

엷똥한 데를 맞히고 닭이 훌쩍 날자 四眼은 완벽한 사수라며 馮董을 칭찬한다. 할리우드영화나 홍콩느와르에서 권총이 쉴 새 없이 불을 뿜어내는 것과 대조되는 이 장면은 표출할 길 없는 대중의 답답함을 상징하는 알레고리라 할 수 있다. 마지막 장면에서 전립선염으로 인한 배뇨장애에 시달리던 주인공이 시원하게 배뇨를 하고 내리는 변기의 물은 폭력과 광기 등 세상의 모든 오물을 정화하는 생명수로서 영화의 대단원을 상징하고 있다. 이처럼 『크레이지스톤』에서 화장실, 전립선비대증 등 배설과 관련된 장치들은 중층적 의미를 갖고 있는 것이다.

14) 서서 소변보는 데 대한 중국인의 인식에 관한 『화장실의 역사』(이름, 2005), 239쪽의 설명을 요약하자면 다음과 같다: “전통적으로 중국인들에게는 서서 소변을 보는 것이 관행처럼 되어 있었다. 남자라면 서서 소변을 본다는 것이 당연해 보이지만 타문화권의 경우 꼭 그런 것은 아니다. 중국에서는 신분이 높은 사람이나 태수 또는 고위 관리들은 길이가 1척 정도 되고 속이 뚫려 있으며 도금을 한 대나무관을 가지고 있다가 소변을 볼 때마다 항상 그것을 사용하곤 했다. 그런 식으로 서서 소변을 보면 소변이 대나무관을 통해 그들로부터 좀 떨어진 곳으로 옮겨진다. 중국인들은 배뇨욕을 비롯하여 답석에 이르기까지 콩팥에 생기는 모든 질환이 앉은 자세에서 소변을 보는 것에서 기인하며, 서서 소변을 보아야만 콩팥을 완전하게 비울 수 있다고 생각한데 주목할 필요가 있다. 것처럼 서서 소변을 보는 자세는 건강유지에 대단한 도움이 된다.” 한편 ‘카타르시스’는 고대 그리스어로 아리스토텔레스의 『시학(詩學)』에서 유래되었다. ‘정화’ 또는 ‘마음의 배설’이라는 의미로 쓰였는데, 의학적으로는 체내에 남은 불순물을 배설시키는 방법을 말한다. 눈물과 웃음 또는 울음에 관한 이 말 역시 배설행위와 관련이 있는 것이다.

#### 4. 범죄코미디로 '현실' 괄호치기

『크레이지스톤』은 엇치락뒤치락 바뀌는 비취의 행방을 좇는 과정에서 웃음을 만들어내는데 집중한다. 하지만 그들이 벌이는 범죄코미디의 웃음이 바로 현실 속에서 일어났을 때 웃고 있을 사람은 없다. 사회의 구조적 모순은 끝내 지적되지 않고, 영화는 범죄의 위험과 현실의 잔혹함을 감추기 위해 코믹한 상황을 연출함으로써 면죄부를 받는다. 기이하게도 그들이 성장한 1960~70년대 중국사회는 바로 文革이라는 억압과 폭력으로 얼룩진 시대였다. 영화는 할리우드 범죄코미디의 흥행요소를 변형, 재생산하여 文革세대가 성장해 맞은 고도성장의 시대를 건달들의 범죄와 죽음으로 마무리한다. 어쩌면 이 영화의 비극은 진정한 코미디가 될 만한 文革세대의 현실을 제대로 재연해내지 못한다는 데 있는지도 모른다. 즉 이 영화에서는 인물들이 저지르는 범죄의 원인이 단지 개인에게로 귀속되며, 사회적인 원인은 부차적인 요인으로 치부된다. 그것은 한 인물의 운명을 전적으로 개인의 문제로 환원시키는 해결방식이다. 이것은 마치 반성없는 피카레스크 소설을 보는 느낌과 같다.

할리우드에서 제작된 갱스터영화가 흥행에 성공하면 새로운 스타도 함께 탄생하기 마련이다. 그것은 자기 영화문화의 전통 안에서 이어지는 장르적 전통이며, 영화사 이어가기가 되는 셈이다. 그러나 중국영화계에 가장 커다란 차이는 전형화된 갱스터영화의 전통이 없다는 사실이다. 일본이 사무라이영화를, 홍콩이 무협영화와 홍콩느와르를 만들어낸 것과 비교하면 명확해진다. 범죄코미디라는 장르전략은 받아들였으나 그것을 담아낼 갱스터영화라는 내러티브의 장르전통은 갖고 있지 않은 것이다. 그래서 이 영화는 홍콩느와르의 도시변두리 분위기의 블랙코미디적 요소를 흥행전략으로 삼았다. 중국에서 돌연 범죄코미디 장르를 시도하면서 중국적인 장르에 대한 괄호치기가 일단 이루어진 셈이다.

이와 사뭇 다른 결론의 『크레이지스톤』은 권선징악이라는 명암을 뚜렷이 대비시키고 있다. 도시의 변두리를 배경으로 하고 있는 이 영화는 권선징악이라는 측면에 있어서 홍콩느와르의 전통보다는 成龍, 李連杰로 이어지는 홍콩 무술영화와 서로 통한다. 그러나 무술영화에서 선악의 비현실적인 대결을 무마하는 장치로 흔히 사용되던 의리라는 것이 이 영화에서는 사라지고 없다. 홍콩 느와르의 주인공들이

그토록 중시하던 의리, 즉 강호의 '의'는 이미 바닥에 떨어진지 오래다. 이들이 강호(홍콩)를 떠나자 중원(대륙)에는 세태에 발 빠르게 맞추어 자신의 이익을 챙기거나, 돈에 눈이 뒤집힌 깡패들만 남았다. 영화에서 道哥일당이 나누는 대화에서도 이런 사실이 드러난다.

- ⑥ 道哥: 도덕이 변했어. 일하는 사람 중 좋은 사람이 몇이나 있나. 헤이피, 네 말이 맞다. 도덕이라니...(道德是变的, 从事的好人有几个? 黑皮, 还是你说得对. 道德...)  
黑皮: 보세요, 무슨 가짜가 이렇게 진짜처럼 빛나나... 진짜같아도 진짜에 비할 바는 못되긴 한데. ... 바꾸면 안되나요?(你们说, 什么东西发亮个太像...。像真的你就不如真的... 换过来就对不对?)

등장인물들은 모두 비취를 흠치거나 빼앗으려 혈안이 되어 있고 이 과정에서 영화는 현실에 괄호를 쳐 가리게 되었다. 두목은 죽고 일당은 일망타진됨으로써 범죄행각은 막을 내리지만 寧浩감독은 重慶에 새로 건설된 고가도로 위의 질주로 엔딩 장면을 처리한다. 이로써 영화 속의 범죄행각은 현실을 벗어난 탈주로 이어짐을 암시하는 것이다.

『크레이지스톤』에서 만들어낸 인물들이 홍콩느와르의 인물들과 가장 다른 점은 자아의 자리에 있다. 사회적 요인이 타자로 제시되면서 등장인물들은 역사의 예정 인과율을 벗어나지 못하고 현실의 모순으로 인해 스스로 붕괴되고 말았다. 『크레이지스톤』이 의욕적으로 끌어들이는 사회적 요인들은 중국 현대사회를 구성하고 지배하는 타자였다. 그러나 사회적 요인이라는 타자에 대한 완전한 부정이 이루어지지 못할 때, 결국 부정되지 않은 타자는 돌아오기 마련이다. 범죄코미디로 포장된 이 영화는 마지막 순간 판도라의 상자처럼 권선징악이라는 예정된 결론이 돌출되기 때문이다. 이처럼 이 영화는 현실을 다루고 있지만 정작 현실의 실체는 회피하고 있다. 영화 속 인물들이 범죄행각으로 내몰린 데는 사회적 여건이 작용했겠지만 이들 중 현실을 바꾸어보려는 이는 없다. 이들은 사회에 대한 알 수 없는 적대감이 자신의 비정상적 성향에 의한 것 뿐만이 아니라 자본주의적 경쟁에서 내몰린 사회문제였음을 인식했어야 한다. 결국 자신들이 휘둘렀던 욕망이 무조건적으로 발산시킬 것이 아닌 극복의 대상이라는 사실을 이들이 깨달았어야 한다는 것이다.

이처럼 『크레이지스톤』에는 다양한 군상의 인물들이 등장하지만 일상에서 변혁의 주체나 대상이 되지는 못하고 있다. 이것은 급속한 경제성장에 수반되는 도시의 제반문제에 대한 일종의 책임회피라 할 수 있다. 도시재개발과 공장철거에 맞서는 듯했던 謝小盟의 아버지도 결국 돈벌이에만 집착하는 인물로 드러난다. 그리고 馮董은 四眼에게 폭행을 가하고 四眼은 자신이 馮董에게 콩밥을 먹이겠다고 위협한다. 四眼은 끝내 馮董의 석공을 맞고 쓰러진다. 마치 비장미가 빠진 홍콩 느와르의 한 장면을 본 것 같지만 실은 현대 중국사회에서 약육강식의 현실에 다름아니다. 이런 시퀀스는 남을 누르지 않고서는 내가 올라설 수 없다는 세간의 적자생존이라는 준명칙과 일치한다. 관객들이 반복되는 일상적 폭력이나 살인같은 가학적인 장면을 재미있어 하는 것은 공산당 일당독재를 겪으면서 너무도 오랫동안 제도화된 폭력에 익숙해졌기 때문일 것이다. 폭력에 대한 이런 둔감성은 루쉰의 소설 『阿Q正傳』에서부터 '精神勝利法'으로 제시된 바 있다. 『크레이지스톤』에 등장하는 수많은 阿Q들이 서로 치고받는 슬랩스틱도 사실 일상적인 폭력의 경험이 무의식에까지 지배하고 있다는 반증일 것이다. 이런 점에서 『크레이지스톤』이 저예산영화임에도 흥행에 성공했다는 것은 시대의 징후라는 사실을 확인하게 된다. 그러나 이 영화는 시대의 징후가 되기만 할 뿐, 시대를 향한 목소리를 찾기는 힘들다. 등장인물들에게서 자기 목소리로, 자기 몸짓으로 시대를 거부해보려는 시도도 찾아보기가 힘들다. 그런 점에서 성장과정이나 가족의 역할이 지워진 영화의 인물들은 다만 깡패일 뿐이다.

할리우드 범죄코미디나 홍콩느와르의 흥행요인을 따라가는 식으로 만들어진 『크레이지스톤』은 '인생대박'을 꿈꾸는 대중의 욕망을 굴절시키면서 본의 아니게 중국사회의 집단적 무의식의 세계를 위약적으로 비추어내는 거울이 되었다. 중국적 범죄코미디를 표방한 『크레이지스톤』이 홍콩 느와르의 액션장면이 아니라, 비틀어진 폭력과 웃음으로 예상치 못한 성공을 이루어 낸 것은 결코 우연이 아니었다. 압축성장이 빚어낸 여러 사회적 모순의 원인으로 공산 개발독재가 강요하는 착취의 논리를 제시하는 대신, 민중들끼리의 니전투구를 제시했다. 비취를 훔치고자 또 지키고자 엇치락뒤치락하는 싸움은 살아남은 자만이 승자가 되는 자본주의의 무한경쟁 논리와 너무나 닮아있다. 『크레이지스톤』이 깡패일당의 몰락으로 사건을 마무리 지은 것은 어떻게든 새로운 '경제적 인간'의 탄생을 인증해야만 하는 중국사회의

무의식적인 강박관념에 기인한다고 해야 할 것이다. 말하자면 『크레이지스톤』의 강패들이 맞는 몰락은 곧 중국의 개혁개방이 낳은 비극에 닮아난 것이다.

이와 같이 중국형 범죄코미디에는 불균등적이고 복합된 사회문제가 그대로 투영되어 나타난다. 그러나 현실을 사는 관객들의 삶에 바탕을 둔 이야기, 그들이 참여하는 생산과 소비의 과정에서 다시 생산되고 소비되는 이야기만이 생명력을 얻게 되는 것은 아닐까? 스스로 생산하지 않은 이야기는 소비되는 순간 생명력을 잃는다. 따라서 이 영화의 한계는 관객들이 영화를 통해 왜곡된 현실의 실상을 돌아보게 될 계기를 가질 수 없다는 데서 찾아야 할 것이다. 중국의 범죄코미디에서도 현실의 역동성을 발견해내야 하는 고민은 이 영화가 남겨놓은 과제이기도 하다.

## 5. 맺으며

『크레이지스톤』은 우연에 휘둘리는 비취의 향방을 좇는 인간의 욕망, 회화화된 폭력장면과 여기서 드러나는 선악 구분의 무의미함을 통해 1990년대 이후 서구의 여러 사조<sup>15)</sup>가 중국에서 변형 수용되는 것처럼 중국영화가 범죄코미디 장르로 어떻게 변신할 수 있는지를 보여주는 영화이다. 바꾸어 말하면 법과 제도와 규범과 윤리를 부인하는 사실상의 초법적, 위법적 존재들인 강패들마저 급기야는 제도에 연루되어 친화 관계를 맺고 있다는 것을 영화가 인정한다는 의미다. 홍콩느와르에서는 건달의, 건달에 의한, 건달을 위한 세계가 제도권의 축도처럼 펼쳐졌기 때문에 제도와 반제도의와의 접점을 문제삼을 필요가 없었다. 홍콩느와르의 건달들이 동경의 대상이든, 두려움의 대상이든 관객의 눈요기로서 영화의 소재가 될 수 있었던 것은 '조직'이라는 제도에 순응하며 살아가는 이들이 애초 반제도적 세계<sup>16)</sup>에 연루될 일이 없었기 때문이었다. 그러나 『크레이지스톤』이라는 영화는 홍콩무협이나 느와르에서처럼 강패를 영웅대협의 존재로 올려세우기보다 반제도의 표상인 그들을 제도와와의 점점 쪽으로 끌어내리는 전략을 썼다. 인생역전을 꿈꾸는 것은 강패나 일

15) 포스트모더니즘, 탈식민주의, 新左派 등을 말한다.

16) 여기서 제도란 '조직'이며 반제도란 다른 폭력조직 또는 경찰이 될 수도 있으므로 반사회적이라는 의미는 아니다.

반인이나 마찬가지로 식의 재현을 통해 모든 反사회계층을 두루 제도화시키고 있는 것이다. 이것은 사실상 건달 이미지를 벗기고 강패를 反영웅으로 만드는 작업이었다. 이 영화는 중국대륙에서 제도 안과 제도 밖을 경계로 한 배타적인 분리의 벽 사이에 소통과 협력을 가능하게 했다. 이것은 굳이 포스트모더니즘이라는 조류가 아니더라도 1997년 홍콩반환을 거치면서 중국과 홍콩사회 전체를 바꾸어 놓았던 거대한 인식론적, 미학적 패러다임의 전환이 계기가 되었을 것이다. 90년대 초반까지 홍콩느와르 전성기를 한참 지나 대륙에서 제작된 이 영화가 드러내는 의미 또한 바로 여기서 찾을 수 있다.

불법, 탈법을 저지르지라도 대박을 꿈꾸는 사람이 많고 일벌백계 차원의 단속에도 불구하고 중국에서 사회비리가 청산되지 못한다는 현실인식 때문일 것이다. 이 영화는 자의반 타의반의 모순을 안고 막을 내린다. 본고에서 현실의 상황과 대중의 심리를 일그러진 거울처럼 반영하고 있는 이 영화에 대해 현실의 문제를 '융합'하려 한다고 비난하려는 것은 아니다. 왜냐하면 힘든 현실이 우리에게 불러일으키는, 도피하고픈 심정을 그대로 비추려는 영화의 의도를 볼 수 있었기 때문이다. 어쨌든 그 융합이 영화 내러티브의 욕망이라기보다 관객의 욕망이었던 것은 아닐까라는 생각이 들기도 한다. 하지만 이 영화를 보며 결론지을 수 있는 것은 흥행작은 될 수 있어도 문제작은 아니라는 것이다. 그래서인지 또 다른 작가주의의 이름으로 '중국형 범죄코미디'라는 제도와 反제도의 경계를 무너뜨린 영화가 속편<sup>17)</sup>으로 이어질 것을 기대해 본다.

17) 寧浩는 2006년 PIFF 폐막 이전 가진 인터뷰에서 차기작은 劉德華의 포커스필름과 함께 할 가능성이 높지만 '크레이지 스톤' 연작은 가급적 하고 싶지 않다고 밝힌 바 있다. 그러나 『시네 21』(한겨레신문사, 2006년 8월)에는 寧浩가 속편인 『Crazy Traffic Jam』을 이미 촬영하기로 했다는 기사가 있어 이와 상반된다; 각주 2 참조.

## 참고문헌

### [영화]

- 宁浩감독, 『瘋狂的石頭』(中影華納橫店影視有限公司, 2006)  
Steven Soderbergh감독, 『Ocean's Eleven』(Warner Brothers, 2001)  
Steven Soderbergh감독, 『Ocean's Twelve』(Warner Brothers, 2004)  
Steven Soderbergh감독, 『Ocean's Thirteen』(Warner Brothers, 2007)  
張藝謀감독, 『英雄』(北京新畫面影業有限公司, 2002)  
張藝謀감독, 『滿城盡帶黃金甲』(Blue Sky Media, 2006)  
馮小剛감독, 『夜宴』(華誼兄弟影業公司, 2006)  
최동훈감독, 『범죄의 재구성』(싸이더스, 2004)

### [단행본 및 논문]

- 구동희, 『영화 속의 도시』(한울, 2004).  
김명석, 「『射雕英雄傳』, 『東邪西毒』의 상호텍스트성 비교」(中國學論叢 19집: 고려대학교 중국학연구소, 2006)  
김명석, 「金庸『笑傲江湖』의 영화적 변주」(中國語文論叢 30집: 중국어문연구회, 2006)  
송희복, 『영상문학의 이해』(두남, 2003)  
야콥 블루메 지음, 박정미 옮김, 『화장실의 역사』(이룸, 2005).  
연세대 미디어아트연구소 엮음, 『친구』(삼인, 2003).  
이양자, 『현대 중국의 탐색』(신지서원, 2004).  
이평래, 조관연 외 지음, 『영화 속의 동서양문화』(집문당, 2002)  
이한위, 『한국 액션/갱스터영화연구:1990년대 작품을 중심으로』(중앙대 공연영상학과 석사논문, 1997)  
장 보드리야르著, 하태환譯, 『시뮬라시옹』(민음사, 2001).  
토마스 샤프著, 한창호譯, 『할리우드 장르의 구조』(한나래, 1995)

<Abstract>

## The Chinese dereal comedy in the age of globalization

Myung-suk, Kim

Director Ning Hao's *Crazy Stone* is a funny caper flick of Mainland China, featuring an ensemble cast of characters who find themselves at cross-purposes over the fate of a precious jade stone. This inventive low budget flick hinges on the unearthing of a valuable jade stone. While each side has their own intricate plan to swipe the jade, serious complications, misunderstandings, chance encounters, and all sorts of crazy situations ensue, all building one on top of the other, as we speed onward to the film's exciting, hilarious finale. This film seems to be shot referring to the genre of Hollywood cime comedy as Steven Soderbergh's *Ocean's 11*. This paper plots the special system of coordinates between East and West, and between superpower nation and developing nation comparing *Crazy Stone* with *Ocean's 11*. Through this comparison, we could perceive the social aspect at the microscopic level that two cime comedies reflecting, and the itinerary of change that follows masse's sight reveals in the concrete. This film shows how Chinese film can transform in crime comedy as the various discourses popular after 1990's in China. This film rather demote the gangsters who is the symbol of anti-organization to the interface of organization than promote them to the heroic being as in Hongkong noir. The communication and cooperation between the exclusive wall that separating innerorganization and outerorganization actually started from this film in Mainland China. As was the case with the postmodernism wave, after 1997 Hongkong's handover, it was dut to the epistemological, aesthetical paradigm shift that changed the whole Chinese and Hongkong society. This film was released unexpectedly, and we could find the peculiarity what the release atfter the early 90's of Hongkong

noir's heyday means. I would conclude, however, that this film can be high grossing film, but can not be succes de scandale. Therefore, I look forward to the release of the secuel to this film, that can break down the barrier—Chinese cime comedy—between the organization and antiorganization in the name of true authorism.

Key words : Chinese crime comedy, city, Hongkong noir, hero, organization

투 고 일 : 2008년 7월 15일 / 게재확정일 : 2008년 8월 15일
---