

문학 재현 영화 속의 폭력과 ‘기억’*

金鍾賢**

<목 차>

1. 문화대혁명의 폭력이 갖는 성격
2. 문학을 재현한 세 편 영화 속의 폭력
 - 2.1 국가적 폭력의 정당성에 대한 의문 부호
 - 2.2 희화화된 폭력
 - 2.3 폭력에 시험당하는 인간성
3. 나오면서

1. 문화대혁명의 폭력이 갖는 성격

우리에게 문혁은 몇몇 이미지에 의해 정형화된 역사시기로 남아 있다. 대규 모의 군중 운동, 파괴, 공개비판과 공개 처형 등, 온갖 폭력적 행위가 난무하는 모습이다. 이 시기의 어두운 기억들은 문화대혁명 이후 시작된 모든 문예활동, 상흔문학, 반사문학, 지칭문학에 의해서 충분히 고발되었고, 많은 영화들을 통해 그 시대를 생생하게 재생해주었다. 이처럼 중국의 사회주의 문화대혁명은 그들 스스로가 인정한 ‘실패한 혁명’이었기에 그것이 설사 조금 과장되고, 비현 실적 묘사가 개입되었다고 할지라도 그것을 문제 삼는 사람은 없었다. 문화대 혁명에 대한 과장과 왜곡은 예술의 영역에서 인정되는 기교일 뿐이었다.

문학을 직접적으로 묘사하는 작품들이 여럿 있기는 하지만, 90년대 초기 발

www.kci.go.kr

* 이 논문은 동아대학교 교내연구비 지원에 의하여 연구되었음.

** 동아대학교 국제학부 교수.

표된 세 작품은 감독들의 명성에 힘입어 문학을 얘기하는 대표적인 영화 작품으로 언급되고 있다. 1991년 발표된 티엔장장(田壯壯)의 <푸른 연(藍風箏)>, 1993년 장이머우(張藝謀)의 <인생(活着)>, 1994년 천카이거(陳凱歌)의 <패왕별희(霸王別姬)>가 그것이다. 물론 장윈(姜文)의 <햇빛 찬란한 날들(陽光燦爛的日子)>이 있지만, 이 작품은 앞의 세 작품이 그리고 있는 문학에 대한 이야기 방식과는 다른 방식을 택하고 있어 함께 논의하기는 부적절하다고 본다.

앞에서 언급한 세 작품의 감독들은 동일한 시기에 문학을 거쳤고, 또 거의 비슷한 시기에 대부분 감독 자신들의 개인적 경험과 기억에 의존하여 영화라는 형식으로 문학을 얘기하고 있다. 그런 점에서 본다면 우리가 그들의 작품으로부터 받아들인 문학은 역사적 사실로서의 문학이 아니라, 그들이 기억하고 있는 문학이라고 할 수 있다. 만약 우리가 역사적 사실로서의 문학이라는 잣대를 가지고 그들의 작품을 대한다면, 문학에 관해서 그들이 경험하지 못하고 또 기억하지 못한 사실을 가지고 이 작품의 진실성을 논해야 하는 문제에 봉착할 지도 모른다. 그러나 “쓰여지고 읽혀지는 과정이란 사실 수많은 것의 상실과 망각을 내포하기 때문”¹⁾이기도 하기에 역사적 사실의 여부보다는 그 작품들이 확보한 ‘서사적 진실’²⁾로서의 문학을 얘기해야 할 것이다.

이들 세 작품의 서사적 진실 속에는 폭력의 기억이 공통적으로 담겨 있다. 그리고 그 기억행위는 역사나 혁명이라는 이름으로 자행된 폭력 앞에 내세워진 인간이 어떤 모습으로 파괴되는가, 또 그런 폭력의 실체는 과연 무엇이며, 정당한 것이었는가를 묻고 있다. 인간이 자신을 보호하기 위하여 폭력이 정당

- 1) 최문규, <문화, 매체, 그리고 기억과 망각>, 《기억과 망각》, 책세상, 2003, 368쪽.
- 2) “문제는 이들의 기억행위가 갖는 진실성일 것이다. 기억의 공간과 시간의 현재성 속에서 이루어지는 회상행위라면, 기억된 내용이 말해주는 것은 과거와 관련된 어떤 것이 아니라 기억하는 주체적 현재적 상황이라고 할 수 있을 것이다. 그러기에 문학소설 속에 풀어헤쳐져 있는 기억은 문학적 틀 내에서 독자들에게 감동을 통한 믿음을 줄 수 있는 서사적 구조를 갖추고 있다면 ‘서사적 진실’은 획득할 수 있을 것이다. 그러나 이처럼 서사적 진실을 갖추었다고 할지라도 문학소설 작가들의 기억행위는 그 기억의 공간적 시간적 현재성 때문에 역사적 진실에 멀어져 있고, 과거는 선택되어지고 왜곡 굴절되어질 뿐이다.” 김종현, <문학소설이 보여 준 8,90년대 의식의 전환>, 《중국현대문학》 제54호, 2010, 139쪽.

화 되던 '자연상태'³⁾를 지나, 정당한 물리적 폭력을 독점한 '국가'의 출현은 "사람들이 자연 상태에서 보유하고 있던 그 모든 폭력을 자신 안으로 흡수함으로써 그 자신이 폭력이 되고, 압도적인 힘의 비대칭 속에서 감히 어느 누구도 폭력을 사용할 수 없게끔 함으로써 평화를 유지할 수 있었다."⁴⁾ 그러나 이러한 독점적 폭력을 통해 국민의 생명과 재산을 보호하겠다고 약속한 국가의 폭력이 정당한지의 여부를 묻는 권한은 그 폭력을 위임한 각 사람에게 있지 않고, 폭력과 비폭력의 구분을 만들어내는 구조적 힘, 즉 정치적 권력에 있을 따름이다.

그렇다고 해서 우리(국민)가 국가가 행사하는 폭력의 정당성을 판단할 능력이 없다는 말은 아니다. 때로 우리는 국가가 행사하는 그 폭력이 정당한가를 묻지 않을 수 없고, 그 질문의 형태는 폭력적일 수 있다. 그렇다면 이 때 사용되는 폭력은 무엇이라고 해야 할까. 어떻게 해볼 수 없는 거대한 구조적 힘에 의해 자행되는 폭력에 맞서는 폭력, 그것은 벤야민의 '신적 폭력'이 아닐 수 없다. 그래서 지젝은 '신적 폭력'을 설명하면서 "주권자의 권리가 미치는 영역이 바로 순수한 신적 폭력의 영역"⁵⁾이라고 말한다.

좋습니다, 비판 이론가 여러분. 여러분은 이 신적 폭력이란 게 어떤 것인지 알고 싶습니까? 1792-94년의 혁명적 테러를 보십시오. 그것이 바로 신적 폭력입니다.⁶⁾

이 말은 엥겔스가 1891년에 파리코뮌을 두고 프롤레타리아 독재의 사례를

3) 17세기 영국의 철학자 홉스(Hobbes)의 개념이다. 홉스는 이러한 자연 상태를 전쟁 상태, 그것도 그저 단순한 전쟁이 아니라 '각 사람의 각 사람에 대한 전쟁'이 벌어지는 상태라고 생각했다. 자연 상태가 전쟁 상태인 이유는 그곳에 내 것과 네 것, 마땅히 해야 할 일과 하지 말아야 할 일 등을 판단해 줄 '공통의 권력'이 없기 때문이다. 각자가 자신에게 최종적인 재판관이 되는 곳, 그래서 서로 다투어도 그 다투어 끝나지 않는 곳, 그곳이 바로 자연 상태이고 전쟁 상태라고 보았다.

4) 공진성, 《폭력》, 책세상, 2009, 39-40쪽.

5) 슬라보예 지젝, 《폭력이란 무엇인가, 폭력에 대한 6가지 뼈뚫한 성찰》, 난장이, 2011, 273쪽.

6) 같은 책, 271쪽

들면서 했던 말⁷⁾을 신적 폭력을 설명하기 위해서 지젝이 바꾼 말이다. 그리고 이에 덧붙여 지젝은 “신적 폭력은 오랜 된 라틴어 경구, ‘백성의 소리는 신의 소리’라는 말이 뜻하는 바로 그 의미 속에서 신적인 것이라 간주되어야 한다. 말하자면 그것은 ‘우리가 그저 인민의 의지를 집행하는 수단으로서 그 일을 하고 있다’는 도착적 의미에서가 아니라 고독한 주권적 결정을 영웅적으로 떠안는다는 의미로 보면 된다.”고 말한다. 이처럼 “신성한 광기의 폭발이나 난장과 같은 바쿠스축제와는 아무런 관계가 없는”⁸⁾ 신적 폭력은 ‘법적 질서 밖의 폭력’이면서 “같은 행위를 두고 외부의 관찰자는 그걸 단순히 폭력이 분출되는 행위로 볼 수 있겠지만, 직접 참여한 자들에게는 신적 폭력이 될 수 있다.”고 본다. 이러한 신적 폭력은 거대한 신자유주의 물결 속에서 자신의 일터를 빼앗긴 노동자들의 험악한 몸짓에서, 얼마 전 파리 교외에서 자행된 이슬람계 청년들의 폭력 시위에서, 심지어는 지구 도처에서 발생하고 있는 갖가지 테러에서도 그 모습이 보여지고 있다.

다시 중국의 사회주의 문화대혁명으로 돌아가 보자. 문화대혁명의 폭력성을 증언하는 모든 사람들은 문혁의 와중에서 자행되었던 가택 수색(抄家)하고, 공개비판(批斗)하고, 부수고(砸), 폭행하고(打), 약탈하는(搶劫) 행위들을 고발하고 있다. 문혁 초기 조반파에 의해서 저질러졌던 이 폭력적 행위는 홍위병이라 불리웠던 그저 철없는 청소년들의 광기어린 행위에 불과한 것이었던가? 아니면 당시 1966년 중국의 법질서 밖에서 이루어진 국가라는 폭력 앞에 의문을 던진 주권자들의 신적 폭력이었을까? 문화대혁명의 기원을 설명하는 일부 학자들은 문혁 초기의 혁명적 순수성을 말하면서 문혁의 그것은 폭력이라기보다는 ‘창조적 파괴’⁹⁾였으며, 영구혁명론에 기인한 마오쩌둥의 혁명적 낭만성

7) 앙겔스는 이렇게 말했다. “최근 들어 사회민주주의적 속물들이 프롤레타리아 독재란 말에 다시금 공포에 떨고 있습니다. 좋습니다, 여러분. 여러분은 이 독재가 어떤 것인가 알고 싶습니까? 그럼 파리로뮌을 보십시오. 그것이 바로 프롤레타리아 독재였습니다.” 지젝, 위의 책, 270-271 쪽 참조.

8) 왜냐하면, 이러한 신성한 광기의 표출은 주체가 자신의 자율성과 책임을 모두 떠넘겨버릴 수 있기 때문이다. 자신의 광기나 폭력성이란 더 커다란 신적 권능이 자신의 몸을 도구 삼아 이루어진 것이라고 보기 때문이다.

9) 간양(甘陽)은 ‘창조적 파괴’라는 말로 문화대혁명을 묘사함으로써 많은 신우파 인사들을 격

에 기인한 것이었다고 말한다.

혁명의 역사를 살펴보면, 프랑스에서는 1789년 혁명 이후에 1792년 혁명이 있었고, 러시아는 2월 혁명 이후에 10월 혁명이 있었다. 이는 인민의 분노가 혁명적으로 폭발한 이후에도 완전히 만족스러운 상황은 일어나지 않으며, 불평등과 사회적 서열은 다시 등장하기 때문에 항상 두 번째 진정한 통합적 혁명에 대한 압력이 생겨나게 되는데, 이를 통해 실망한 자들을 만족시키고 해방의 과업을 진정으로 완수하게 되었음을 우리에게 말해주고 있다. 이와 같은 점에서 본다면 1949년 중화인민공화국의 건립은 신민주주의혁명의 완수이긴 했지만, 프롤레타리아 독재의 완성을 의미하는 것은 아니었다. 그러기에 중국은 50년대를 끊임없는 정치운동 속에서 보냈고, 문화대혁명은 이 연속된 정치운동의 절정이었다고 할 수 있다. 소위 신민주주의 혁명의 완수 이후 보낸 중국의 15년은 새로운 권위를 낳았고(다른 말로 하자면 부르주아적 성격을 띠었고), 그 권위야말로 중국 사회의 혁명성을 쪼먹는 요소라고 판단한 마오쩌둥은 이미 법적 질서를 구축한 그 권위를 타파하기 위해서는 법적 질서 밖의 폭력을 동원할 수밖에 없었을 것이다. 그런 점에서 문학 초기의 폭력성은 신적 폭력의 요소를 지니고 있었다. 표현은 다르지만 위에서 말한 혁명적 순수성을 말할 수 있는 대목이다. 소위 홍위병이라는 젊은이들의 행위는 “구조화된 사회적 공간 바깥에 있는 자들이 ‘맹목적으로’ 폭력을 휘두르면서 즉각적인 정의나 복수를 요구하고 실행에 옮기는 것”이었기에 그랬다.

그러나 이러한 문화대혁명의 진행과 문화대혁명 이후의 중국의 모습, 즉 문화대혁명의 결과를 본다면 그 폭력을 혁명적 낭만성으로 해석하거나 신적 폭력의 전형으로 설명하기가 어렵다. 왜냐하면 집단적 린치나 조직적 폭력의 형태로도 드러날 수 있는 신적 폭력이란 응집된 분노의 폭발이어야 하는데, 문화대혁명 초기뿐만 아니라 그 뒤 계속되어진 폭력에는 응집되어진 분노의 배경이 충분히 설명되지 않기 때문이다. 타도의 대상이자, 린치의 대상이었던 소위

분식하기도 했다. 마크 레너드 지음, 장영희 옮김, 《중국은 무엇을 생각하는가》, 돌베개, 2011, 211쪽 참조.

‘주자파’가 과연 조반파들의 원한과 분노의 대상이 될 정도였던가를 물어보았을 때 더욱 그렇다. 신민주주의 혁명 시기 그리고 초기 사회주의 혁명 시기에 오랜 세월의 착취에 시달려왔던 농민들의 분노가 지주들에게 가해졌던 신적 폭력의 형태와 문화대혁명 시기 ‘주자파’에 대한 홍위병의 분노로 인한 폭력은 서로의 연관성을 갖지 못할뿐더러 오히려 그 폭력의 내면에는 질투심과 복수에 대한 갈망이 배경을 이루고 있었다고 할 수 있다.¹⁰⁾ 그러기에 문화대혁명의 폭력은 스스로 신성하다고 여긴 광기의 폭발이자 난장과 같은 바쿠스축제의 폭력과 같은 것이었다. 왜냐면 그것은 자율성과 책임에 의한 것이 아니라, 신적 존재의 지시와 호소에 의해 이루어졌고, 또 그 모든 책임을 신적 권능을 가진 자들에게 떠넘겨버리는 폭력이었기 때문이다. 실제로 문화대혁명 시기에는 대규모로 조직된 폭력이 이루어졌음에도 불구하고 그 모든 책임은 ‘사인방’에 한정되었을 뿐만 아니라, 역사적 평가 역시 “역사 문제에 관한 약간의 문제”로 처리되었다. 그런 문화대혁명에 대해 지젝은 이렇게 평가하고 있다.

중국의 문화대혁명은 이 점과 관련해 교훈을 준다. 낡은 기념물들을 파괴한다고 해서 과거를 진정으로 부정할 수 있게 되는 것은 아니라는 교훈 말이다. 그것은 차라리 자신의 불능을 감추기 위한 ‘행위로의 이행’¹¹⁾이고, 과거를 제거하는데 실패했다는 사실을 증명하는 행동을 표출한 것이었다. 마오쩌둥이 주도한 문화대혁명의 최종 결과가 현재 중국에서 아무로 못 말할 정도로 활발하게 진행되는 자본주의화라는 사실은 일종의 자업자득이다.¹²⁾

10) 영화 <인생>에서 푸꾸이의 재산을 사취한 룽얼이 결국 악덕 지주가 되어 공개비판 뒤 처형되는 폭력의 형태와 문혁시기 많은 정치적 권위와 산부인과 노교수에 가해지는 홍위병의 폭력은 표면상 유사한 폭력이기는 하지만 같이 처리될 수는 없으며, 더욱이 <패왕별희>에서 쓰얼이 유도하여 샹오러우와 디에이에게 가해지는 폭력은 극히 사적인 관계의 처리 방식이라고 할 수 있다.

11) 지젝은 ‘행위로의 이행’을 다른 곳에서는 ‘발작적 행위’라고도 표현한다.

12) 지젝, 위의 책, 287쪽.

2. 문혁을 재현한 세 편 영화 속의 폭력

1991년 발표된 티엔쥬쥬의 <푸른 연>, 1993년 장이머우의 <인생>, 1994년 천카이거의 <패왕별희>는 폭력과 비폭력의 구분을 만들어내는 구조적 힘, 즉 정치적 권력에 의한 폭력의 시기를 연대기적으로 묘사하고 있다. <푸른 연>은 1953년 스탈린의 죽음을 알리는 방송과 함께 1957년 반우파 투쟁 시기부터 문화대혁명까지, <인생>은 국공내전 시기부터 문화대혁명과 문화대혁명이 끝난 뒤의 시기까지, 그리고 <패왕별희>는 1924년 북양군벌 정부 시대부터 시작해서 일제의 침략, 중일전쟁 시기, 중화인민공화국의 건립과 문화대혁명, 그리고 그 이후까지 긴 역사시기를 다루고 있다. 이처럼 세 작품 모두가 대체적으로 문화대혁명 이후까지의 역사를 묘사하는 것은 당시의 '반사(反思)' 사조의 영향을 받은 것이기도 했고, 문화대혁명이 당시의 역사적 조건에 의하기도 했지만, 그들이 기억하고 있는 문화대혁명의 폭력은 일시적이고 발작적인 폭력이 아니라, 긴 세월 동안 반복되어지고 숙성되어진 역사문화적 결과라고 보기 때문이었다. 그러기에 이 세 편의 영화는 전편의 영화를 통해 문화대혁명을 전면적으로 묘사하고 있는 것이 아니라, 오랜 역사시기의 일부로 할애하고 있다.

이처럼 영화 속에서 차지하고 있는 문화대혁명의 묘사는 영화 전편의 일부에 지나지 않지만, 세 편 모두 영화의 클라이맥스 부분에 문화대혁명을 배치시킴으로써 편폭의 길고 짧음에 관계없이 문화대혁명의 폭력성에 대한 그들의 관점을 충분히 전달해주고 있다. 그리고 이 세편의 영화는 모두 문화대혁명의 폭력을 얘기하면서도 폭력에 대한 각각 다른 얘기를 하고 있다. 우선 티엔쥬쥬의 <푸른 연>은 50년대 후반부터 시작된 중국의 정치적 현실 속에서 평범한 여인의 비극적 삶을 통해 그녀와 그 주위에 가해진 국가적, 정치적 폭력의 실체를 얘기하고, 그러한 폭력과 인민의 관계를 말하고자 했고, 장이머우의

<인생>은 푸꾸이라는 평범한 한 인간의 삶에 영향을 끼친 문화대혁명 시기의 폭력을 희화화함으로써 역설적으로 문화대혁명의 역사성을 제거해버리고자 했으며, 천카이거의 <패왕별희>는 문화대혁명이라는 거대한 폭력 앞에 선 인간의 나약함과 이중성을 보여주고자 했다.

2.1 국가적 폭력의 정당성에 대한 의문 부호

“기억은 색깔이나 모양을 왜곡할 수 있어. 기억은 기록이 아니라 해석이니까.”¹³⁾

우리는 한 예술 작품의 기억행위가 “감동을 통한 믿음을 줄 수 있는 서사적 구조를 갖추고 있다면 서사적 진실은 획득”할 수 있지만, “그 기억의 공간적 시간적 현재성 때문에 역사적 진실에 떨어져 있고, 과거는 여전히 선택되어지고, 왜곡 굴절되어질 뿐이다”¹⁴⁾는 것을 알고 있다. 이러한 전제 아래 보더라도 <푸른 연>의 기억 행위는 <인생>이나 <패왕별희>에 비해 해석보다는 훨씬 기록적 태도에 가깝다. 그러기에 <푸른 연>은 반우파투쟁부터 문화대혁명까지 이르는 한 여인의 비극적 삶을 매우 담담하게 그리고 있다. 감독이 자신의 개입과 해석을 자제하기 위해서 취한 의도로 엿보일 정도이다.

영화는 천수취엔(陳樹娟)이라는 젊은 초등학교 교사가 1957년의 정풍운동, 그리고 이어지는 대약진운동과 문화대혁명이라는 정치적 격변을 거치면서 결국 세 명의 남편을 잃고 자신은 반당반혁명분자로 몰려 노동개조 처벌을 받는 개인적 비극을 주요 줄거리로 삼고 있다. 천수취엔의 첫 번째 비극은 도서관에 근무하던 린사오룡(林少龍)이 우파분자로 몰려 북방의 노동개조소에서 벌목 중 나무가 넘어져 죽게 된다. 그러나 영화는 린사오룡이 노동개조로 끌려가기까지의 과정을 너무나도 담담하게 그리고 있다. 헤어지는 슬픔이나 아무런 근

13) 영화 <메멘토>의 대사 중에서 인용.

14) 주2)와 같은 내용.

거 없이 우파분자로 몰리게 된 현실에 대한 분노 같은 것도 없이 그들 부부는 마치 먼 곳으로 조금 긴 출장길에 오르듯이 헤어진다. 린사오룽이 우파분자가 된 과정도 너무 간단했다. 린사오룽의 절친한 친구이자 린사오룽이 죽은 뒤 천수취엔의 두 번째 남편이 되는 리귀둥(李國棟)은 자기네들 셋이서 관료주의의 폐해에 대한 의견이 있었다는 보고서를 도서관장에게 바친다. 린사오룽은 단지 그 자리에 있었을 뿐이었다. 정풍운동에 임한 도서관장은 이 보고서를 근거 삼아 관료주의를 비판했던 그 친구를 일찍이 우파분자로 지적한 뒤, 전체 회의를 통해서 더 이상의 고발과 우파분자의 색출을 요구한다.

“아니, 리우원웨이 한 명만 우파분자란 말이요? 내가 뭐 비율을 따져 우리 도서관에서 몇 퍼센트가 우파분자로 되어야 한다는 말은 하지 않겠소. 그렇지만 나는 당 사업에는 적극적이어야 한다고 봐요. 우리는 더 심각하게 이번 정풍운동에 임해야 한다고 생각해요.”¹⁵⁾

한 명의 우파분자로는 부족하므로 몇 명을 더 지적해서 당에 보고해야 한다는 내용을 담은 도서관장의 이 발언이 이어지는 사이에 린사오룽은 화장실에 가고 싶어 잠깐 자리를 비운다. 그리고 린사오룽이 화장실에서 돌아오는 순간 회의를 하던 모든 사람이 그를 바라본다. 잠깐 자리를 비운 사이 린사오룽은 그 자리에 있던 모든 사람들의 목계에 의한 우파분자가 되어버린 것이다.

천수취엔의 둘째 동생은 회화과 졸업반이었다. 그런데 정풍운동에 임한 둘째 동생은 회화과 시험제도의 문제점에 관한 의견을 제출했다는 이유만으로 반당분자로 낙인찍혀 노동개조소로 끌려간다. 그 뿐만이 아니었다. 천수취엔의 오빠 여자 친구인 주잉은 문예단에 근무했었으나, 당 간부의 댄스파티에 참여하라는 문예단 단장의 끊임없는 요구를 거절하다 결국은 공장노동자로 전락되고, 문예단으로 복귀하라는 단장의 요구에 담긴 제안마저 거절하자 그녀 역시 반당분자로 몰려 감옥에 갇히게 된다. 이처럼 천수취엔의 가족들에게 닥친 정치적 폭력은 피해자 자신들이 우파분자의 진정한 의미가 무엇인지도 모

15) 영화 속의 대사 번역문.

른채 비극적 운명을 맞게 된다. 굳이 찾는다면 자신의 운명을 결정지을 수 있는 중요한 회의 도중 화장실을 가는 바람에 자신을 변호할 기회를 갖지 못했다는 이유, 조직 내부 문제를 해결하기 위해서 적극적으로 의견 개진을 요구하는 당의 요구에 시험제도의 개선이 필요하다는 의견을 제시했다는 이유, 그리고 남자 친구가 있는 주잉으로서 문예단장의 여러 차례에 걸친 권유를 받아들일 수 없었다는 이유로 반당반혁명분자가 되어야만 했을 뿐이다.

자신의 보고서가 린사오룡을 우파분자로 몰리게 했다는 죄책감에 사로잡혀 천수취엔 모자를 보살피 주던 리귀둥은 천수취엔과 결혼 한 뒤 얼마 되지 않아 병을 얻어 죽는다. 그의 죽음은 노동개조소에서 죽어 간 린사오룡과 그 가족에 대한 속죄의 의미도 있었지만, 그 시기 아무런 명분도 없이 폭력을 행사할 수밖에 없었던 이름 없는 많은 자들에 대한 티엔쥘쥘의 연민이기도 했다.

<푸른 연>은 영화의 마지막 부분에 이르러서 이제까지 담담하게 그려나갔던 중국의 정치운동의 절정인 문화대혁명의 숨 가쁜 폭력을 보여준다. 아들 티에터우에게 아버지의 존재가 필요하다고 생각한 천수취엔은 당 간부인 라오우(老吳)와 세 번째 결혼을 한다. 그러나 안정적 삶도 잠시 뿐, 이제 겨우 계부와 화해를 한 티에터우와 천수취엔 앞에 문화대혁명의 어두운 그림자가 드리워지고 이를 직감한 라오우는 천수취엔에게 자신의 정치적 종말과 연루되지 않기 위해서는 이혼을 해야 한다고 말한다. 평소에 자기들에게 훈계를 일삼던 교장선생을 공개비판하고 침 뱉고 머리카락을 자르면서 모욕을 주는 것에서 한없는 자유와 희열을 만끽했던 티에터우는 엄격하기는 했지만 끝까지 자기와 천수취엔의 안전을 배려하는 계부의 모습에서 계부가 아닌 아버지를 발견한다. 천수취엔 역시 마찬가지였다. 앞 선 두 남편의 죽음을 묵묵히 운명으로 받아들였던 그녀였지만, 심장병을 앓고 있는 라오우를 공개비판하기 위해 끌고 나가는 홍위병들을 그냥 바라보지 않고 온 몸으로 막아선다. 그리고 거친 홍위병들의 폭력 앞에 천수취엔 역시 폭력으로 맞선다. “짐승같은 놈들!”이라는 절규와 침뱉기가 그녀가 행사할 수 있는 최대의 폭력이었다. 그 광경을 멀리서 바라보던 티에터우는 끌려가는 어머니를 구하기 위해 옆에 보인 벽돌을 뽑아

들어 홍위병의 뒷머리를 내려친다. 이들의 행위가 홍위병들의 폭력을 제어하기에는 너무나 역부족이었지만, 티엔장장은 그들의 분노를 폭력으로 표출시킴으로써 문화대혁명이 보인 폭력의 정당성에 의문부호를 던진다.

앞에서 말했던 흡스의 자연 상태, 곧 본성만이 지배하는 곳에서 자기를 보존하기 위해서 하지 못할 일은 없을 것이다. 그리고 이 자연 상태란 폭력에 폭력이 맞서는 상태이다. 그러나 국가의 출현으로 폭력은 국가가 독점하게 되었다. 그 독점은 평화를 전제로 하여 폭력의 사용권을 인민이 국가에게 위임한 것이었다. 그렇게 보았을 때 <푸른 연>의 마지막 장면은 이제까지의 정치권력에 무력했던, 어쩌면 순응하고 운명적으로 받아들였던 천수취엔이 정치적 반항이 아니라 최소한의 개인적 행복이 무너지는 것에 대한 저항의 몸짓으로 문화대혁명의 폭력 앞에 폭력으로 맞섬으로써 그 시기를 자연 상태로 만들고, 천수취엔과 티에터우의 폭력에 정당성을 부여했다고 볼 수 있다.

<푸른 연>은 문화대혁명까지 이어지는 폭력을 다루고 있으면서도 폭력의 가시적이고 직접적인 묘사를 자제했다. 왜냐하면 보통의 인민들이란 서서히 자신들을 옥죄어오는 폭력의 실체를 쉽게 알아차리지 못하기 때문이었다. 그러나 영화 전편에 걸쳐 폭력은 일상생활의 옆에서 으르렁거리고 있었다. 그것은 다름 아닌 들릴 듯 말 듯한 라디오 방송이다. 영화의 첫 시작도 그것이 무슨 의미를 뜻하고 어떤 결과를 나올지 모르는 스탈린의 죽음을 알리는 라디오 방송이다. 천수취엔과 린사오룽에게 그 역사적 의미는 단지 결혼식을 며칠 연기하는 정도의 의미 밖에 없었다. 그러나 정풍운동으로 치달으면서 그들에게 뭔가 가슴을 억누르는 불안감을 만들어내는 것은 고약한 당 간부도 아니고, 교활한 당원도 아니다. 그저 “당 중앙은 이번 운동을 전개함으로써……”라고 무심결에 들리는 골목길의 선전용 스피커를 통해서 들리는 라디오 방송이 다가오는 정치적 폭력의 전조였다. 영화 전편을 통해서 이 라디오 방송은 정풍운동의 시작을 알리고, 대약진 운동의 경과를 알리고, 또 문화대혁명에 동참을 호소하고 있다. 같은 목소리, 변함없는 톤의 그 라디오 목소리는 당 중앙의 지시를 알리는 무슨 사설이나 통지문을 반복적으로 읽고 있었다. 때로 그 라디오

방송은 아이들의 웃음소리에 묻히기도 하고, 또 때로는 그들의 일상을 순간 정지시켜 귀 기울이게 만들기도 한다. <푸른 연> 전편에 걸쳐 전혀 의식하지 못하도록 설치된 라디오 방송은 사실상 영화의 긴장을 유지하는 가장 중요한 매체로 작용한다. 이는 곧 당시 중국 전 인민의 일상적 삶이 방송(통지)에 얽매어 있음을 말해주고 있다.

2.2 희화화된 폭력

<인생>은 이 논문의 대상이 되고 있는 세 편의 작품 중 역사에 대한 가장 의도적 왜곡을 시도한 기억이라고 할 수 있다. 왜곡의 방법은 희화화였다. 장 이머우에게 문혁은 심각한 역사적 의의를 더듬을 수 있는 대상이 아니었기 때문이다. 그것은 말도 안 되는 희극적 요소들로 점철된 광기어린 시기였기에 비극적 요소들을 어이없는 해프닝의 결과로 만들어 버림으로써 역사나 혁명이니 하는 것들이 갖는 의미를 지우고자 노력한다.

도박만 일삼으면서 한량으로 살다가 재산을 날리지 않았다면 푸꾸이(富貴)는 총살당할 계급 출신이지 않았던가, 당 간부가 된 친구의 지프에 치어 하나 밖에 없는 아들이 죽은 것도 그렇고, 출산 후 과다 출혈한 딸을 구해 줄 며칠 굶은 의사에게 만두를 먹인 것도 그렇지만, 물까지 먹여서 숨을 못 쉬게 만들어 결국 딸이 눈앞에서 죽어가는 것도 그렇지 않았던가. 무슨 역사고 혁명이란 말인가. 산다는 것은 그렇게 어이없고 우스꽝스런 우연에 휘둘리는 것, 그저 “살아 있다는 것” 그것만이 의미가 있을 뿐이다. 그래서 <인생>에서의 문화대혁명은 투쟁적이거나 살기등등한 모습으로 나타나지 않고 그저 재미있는 볼거리, 어이없는 해프닝의 연속일 뿐이다. 문화대혁명을 포함한 자신의 인생에 대한 기억을 달관한 듯이 슬회하고 있지만, 사실 인생은 젊은 날 푸꾸이가 보냈던 도박장의 어느 날처럼 패가 제대로 안 들어오던 날의 연속이었을 뿐이다.

푸꾸이의 삶은 반전의 연속이었다. 것처럼 삶과 죽음을 넘나든 반전의 연속

은 그를 바람 부는 방향으로 돛을 다는 처신술에 익숙하도록 만들었다. 가정을 버린 채 도박장에서 밤을 지새우던 한량 푸꾸이는 너무도 우연하게 국민당군 신분으로 국공내전에 휩쓸리게 되고, 또 다시 포로가 되었다가 그림자 연극의 재주가 있어 홍군에 부역한 사실 증명서 한 장에 목숨을 부지하여 고향으로 돌아올 수 있었다. 그런 푸꾸이의 재산을 탈취한 룡얼(龍二)이 약덕 지주였기에 공개비판 뒤 처형되는 모습을 보고, 푸꾸이는 이런 운명의 장난이 아니었다면 자신이 룡얼을 대신해 처형되었을 것이라고 생각한다.

룡얼이 생명을 대신해 준 푸꾸이는 또 다시 어이없는 인생에 부딪힌다. 인민공사와 철강증산운동이라는 대약진운동 속에서 국공내전의 사선을 같이 넘고 살아남은 춘성(春生)이 하나 밖에 없는 아들을 운전 미숙으로 죽이게 된다. 고위 간부인 구장으로 변신한 춘성이 푸꾸이의 아들을 운전 미숙으로 죽이게 되는 이 설정은 대약진운동이라는 당의 잘못된 정책이 얼마나 많은 인민들의 눈물겨운 희생을 대가로 삼았던가 하는 역사적 평가를 대신해주는 장면으로 쉽게 읽을 수 있다. <인생>은 이처럼 엄중한 역사적 평가에 대한 목소리를 개인화시키고 우연한 사건으로 대치해버리고 있다.

<인생>에서의 문화대혁명은 가택 수색이나 구타, 비판대회라는 전형적인 모습이 보이지 않는다. 골목 곳곳에 붙어 있는 대자보와 간간이 들리는 북소리와 징소리가 문화대혁명을 상징하고 있다. 오히려 딸 평샤(鳳霞)와 왕얼시(王二喜)의 결혼 모습은 지금 시각으로 보아 조금은 우스꽝스럽기는 하지만, 장이 머우에게 능한 볼거리의 제공에 더 충실하고 있어 문화대혁명의 사회적 분위기를 험악하고 어두운 묘사가 아니라, 오히려 활기 넘치고 인간미가 풍부한 노동자 계급의 조반파(造反派) 모습으로 그리고 있다. 이처럼 장이머우는 자신이 기억하는 문화대혁명을 우스꽝스럽게 비틀어버림으로써 이제까지의 다른 작품들이 접근했던 문화대혁명과는 다른 모습을 그려내고 있다. 우선 공장에서 조직의 지도자 역할을 하고 있는 왕얼시의 인물묘사부터 그렇다. 평샤와 결혼하는 왕얼시는 완장을 두른 채 혁명적 구호를 외치고, 반혁명분자를 색출하고 처단하는 이념적으로 투철한 조반파의 우두머리가 아니다. 그는 남들이

보면 마치 어느 주자파의 집을 수색하러 가는 품을 잡고 길을 나서지만, 사실은 공장 내 조반파들을 데리고 와서 장인집의 지붕을 고쳐주고, 담장에 그림을 그리는 조반파 우두머리다. 한 쪽 다리를 절뚝거리리면서 걷는 그의 우스꽝스런 걸음걸이는 중매를 선 진장(鎭長)에게 푸꾸이가 걷는 데는 문제가 없냐고 묻자, “그럼, 급하면 뛰기도 해!”라고 답함으로써 희화화를 더하고 있다.

이처럼 문화대혁명의 한 일화를 극단적으로 희화화 하는 수법은 평사의 죽음을 묘사하는 곳에서 절정을 이룬다. 출산을 하기 위해 입원한 평사가 걱정되어 푸꾸이는 산부인과 전문가가 없는 것을 걱정하고, 이에 왕얼시는 다시 조반파 패거리를 데리고 가서 감옥에 있는 산부인과 교수를 교육시킨다는 명목으로 데리고 나와 만일의 사태에 대비한다. 끌려나온 노교수의 모습은 며칠 간 굶었기 때문만은 아닌 그런 우스꽝스런 모습이였다. 더욱이 만두 일곱 개를 허겁지겁 먹어치우고 물까지 먹어 출산 중 과다출혈로 죽어가는 평사에게 아무런 도움을 주지 못한 채 살려달라는 절망적 외침을 들으면서도 끄덕거리면서 복도에 널부러지고 만다. 이처럼 <인생>에 비친 문화대혁명은 여처구니없는 일의 연속일 뿐이었다. 이런 장이머우의 기억행위에 대해서 “이런 묘사야말로 문혁의 유풍”¹⁶⁾이라고 비판할 수도 있지만, 오히려 평사의 어이없는 비극적 죽음을 만두 7개를 한꺼번에 먹어버린 교수와 나이 어린 홍위병 학생들이 만들어 낸 코미디의 한 토막처럼 그리고 있다는 점에서 결국은 이 시기 문혁의 심각한 역사성이나 잔혹성을 무화시키거나 퇴색시켜버린 효과를 만들어 내고 있으며, 나아가서 평사(鳳霞)의 어이없는 죽음과 노교수의 희극적 묘사를 연계시킴으로써 비극적 죽음을 희화화함과 동시에 문혁의 어이없음을 극대화 하고 있다.

www.kci.go.kr

16) 崔衛平, <電影中的文革敘事>, 《粵海風》 4期, 2006, 43쪽. 이러한 평가는 다른 작품에서 그리고 있는 지식인의 모습에서도 드러나고 있다.

2.3 폭력에 시험당하는 인간성

<패왕별희(霸王別姬)> 역시 <인생>이나 <푸른 연>처럼 1924년 북양 군벌 정부시대를 거쳐서 일본침략시대, 항일전쟁 승리 이후와 중화인민공화국의 건립, 그리고 문화대혁명과 그 이후로 이어지는 편년체적 서술을 하고 있다. 그러나 이처럼 긴 역사시기를 배경으로 하면서 경극이라는 전통예술의 수난사를 그리고 있기는 하지만, 천카이거(陳凱歌)의 작품은 “이전의 몇 작품과 마찬가지로 <패왕별희>가 말하고자 하는 것은 결국 인성에 관한 것”¹⁷⁾이 주제였다. 이처럼 <패왕별희>는 문화대혁명에 대한 기억 행위가 사실적 기록이기 보다는 해석이기에, 다른 말로 하자면 기억의 왜곡을 예견하고 있기에 경극이라는 중간 매체를 사용함으로써 직접적인 자신의 기억을 대상화 시키고 있다. 어차피 천카이거에게는 군벌통치에서, 국민당, 일본제국주의, 공산당, 그리고 문혁으로 이어지는 역사적 현실에 관심이 있기 보다는 그 역사적 현실에 부딪히고 있는 인간의 모습에 더 관심이 있었기 때문이다.

<패왕별희>의 이야기 구조는 경극에서 ‘초패왕’과 ‘우미인’의 역할을 맡은 푸안샤오러우(段小樓)와 청디에이(程蝶衣)라는 두 인물이 경극이라는 예술 세계와 군벌통치부터 문화대혁명까지 이어지는 현실 세계를 어떻게 이해하고 또 그 앞에서 어떤 인간의 모습을 보여주는가를 중심축으로 하고 있다. 물론 경극이라는 전통 예술이 각 시대를 거치면서 시대의 요구와 예술성이 어떤 조화를 이루어야 하는가라는 또 다른 선율이 있기는 하지만, 이 역시 천카이거의 말대로 여전히 인간의 문제로 귀결되고 있다.

우미인의 역할을 맡은 디에이는 기녀 출신인 생모로부터 버림받은 아이였다. 전통예술인 경극단에 맡겨진 디에이는 의지할 곳 없는 외로움 속에서 단지(斷指)의 폭력, 그리고 전통 문화의 계승이라는 명분 속에 치러지는 사부의 혹독한 도제식 훈련 속에서 점차 성(性) 정체성마저 잃게 된다. 디에이의 성 정체성에 대한 혼란은 이러한 폭력적 환경 속에서 유일하게 자신을 보호할 수

17) 羅雪堂, 《向你敞開心扉—電影名人方談象》, 知識出版社, 1993, 292쪽.

있는 도피처를 찾은 결과이다. 디에이의 이러한 혼란과 집착은 우미인이라는 역할에 충실하면 할수록 더욱 깊어져만 가고, 전통 예술에 대한 집착과 함께 예술 세계 속에서의 초패왕과 현실 세계에서의 샤오러우를 구분하지 못한다.

그러나 샤오러우는 예술 세계와 현실 세계를 구분하지 못하는 디에이 보다 훨씬 현실적인 인물이다. 자신에 대한 디에이의 집착을 알면서도 쥐시엔(菊仙)이라는 기생 출신의 여자를 아내로 맞이한다. 그에게는 초패왕의 역할을 통해서 예술계의 명성을 얻는 것도 중요하지만, 체온을 느낄 수 있는 여인과 가정을 필요로 했다. 경극의 배역으로서 보여주어야만 했던 초패왕의 기개나 우미인에 대한 순정은 무대에 한정되었다.

이 둘을 중심으로 한 경극 생애는 정치권력의 변화에 따라 부침을 거듭하지만, 중화인민공화국의 건립과 경극의 현대화 앞에서는 근본적인 문제에 부딪힌다. 그리고 그 갈등의 최전선에는 제자인 쓰얼(四儿)이 나선다. 쓰얼의 이러한 변화가 영화 속에서 충분히 설명되지는 않지만, 위엔스칭을 처단하는 과정에서 젊은 쓰얼은 중국의 혁명적 변화와 의식 개혁을 받아들여 전통 경극의 현대화에 앞장서게 되고, 경극의 전통성을 강조하는 디에이에 맞선다. 디에이가 젊은 경극 단원들과 함께 한 토론회에서 현대 복장을 입고 연출된 현대극에 대한 우려를 표명하자, 쓰얼은 디에이의 이러한 발언에 정면으로 반박하면서 현대극에 대한 자신의 입장을 밝히고 샤오러우의 입장을 묻는다. “왜 옛날 영웅이나 미인들이 무대에 오르는 것은 경극이고, 이 시대의 노동인민을 무대에 올리면 경극이 아닌 말입니까?”라는 쓰얼의 반항적 발언은 새로운 사회에서 바라보는 경극에 대한 자신의 입장을 밝히는 말이었지만, 그 뒤 디에이로부터 체벌을 받던 쓰얼은 원한 서린 말을 남긴 채 디에이의 문하에서 떠나고 만다.

<패왕별희>가 묘사하는 문화대혁명은 문화대혁명의 폭력성에만 그치지 않고 있다. 이 영화는 문화대혁명이라는 절대 폭력 앞에 선 경극 단원들이 자기부정을 정당화시키기 위해 서로가 서로를 폭로하고 고발하는 모습을 보여줌으로써 인간 내부에 숨겨진 공격성과 폭력성을 동시에 보여준다. 사실 <패왕별희>가 기억하고 있는 문화대혁명은 정치적 격변 속에서 변하는 인간의 모

습이었다. 그들은 마치 환호하는 로마 시민들 앞에 놓인 검투사처럼 상대방을 죽여야만 내가 사는 절대적 생존법칙을 깨우치듯 주위의 하나하나를 고발한다. 그것도 잔인하고 철저하게 무너뜨려야 내가 죽음의 문턱에서 사면 받는 것처럼, 스얼은 스승이었던 샤오러우를 폭로하고 처단하기 위해 경극 극장 사장이었던 나쿤(那坤)을 비판하자, 나쿤은 그 옛날 기억에도 없던 샤오러우의 발언을 문제로 삼아 반혁명분자로 몰아간다. 그런 뒤 샤오러우는 디에이를, 디에이는 쥐시엔의 과거를 들추어냄으로써 그들이 함께 지내왔던 경극 생애와 자신들의 삶 모두를 부정한다. 이들에게 문화대혁명은 더 이상 무산계급의 진정한 해방을 위한 계급혁명도 아니었다. 그저 개인적 원한관계나 이해관계를 해소하거나, 죽음의 문턱에서 생존하기 위한 수단일 뿐이다. 이처럼 천카이거가 기억하는 문화대혁명은 그 자체의 폭력성뿐만 아니라 인간의 폭력성과 이기성이 드러나는 현상이기도 했다.

3. 나가면서

거의 동일한 시기에 발표된 세 작품의 문화대혁명에 대한 기억과 가공할 만한 폭력적 상황 앞에 선 인물들의 대응 양상을 살펴보는 것은 문화대혁명을 기억하는 세 작가의 현재성을 읽어보는 작업이라고 할 수 있다. 우선 문화대혁명에 관한 기억을 두고서 본다면, 티엔쑹쑹은 중국의 5,60년대 걸친 정치 운동으로 파괴된 삶을 운명적으로 받아들였던 한 여인이 비록 자신의 개인적 행복 추구를 위한 작은 몸짓이기는 하지만 반혁명분자로 몰릴 것을 각오하고 문화대혁명의 폭력 앞에 과감히 맞선 모습을 그리고 있다. 더욱이 티에투우라는 어린 아이에 비친 문화대혁명은 권위에 대한 도전과 해방이라는 모습으로 다가오는 했지만, 자신의 어머니와 계부가 집단적 폭력 앞에 무력해졌을 때 과감히 폭력으로 맞서는 모습을 그림으로써 역사의 이름으로 자행된 국가적

폭력에 어떤 몸짓을 보여야 하는가를 시사해주기까지 했다.

그러나 천카이거는 문화대혁명의 폭력의 근원을 한 시기의 역사적 요인에서 만 찾지 않고, 인간 모두에게 내재 가능한 인성의 문제에서 찾는듯해 보인다. 문화대혁명의 공개비판대회를 중심으로 보여준 극단적인 인성의 파괴가 결국은 인간의 소유욕, 질투, 즉자적인 자기 보호 본능 같은 것들이 정치적 외피를 두르고서 나타날 뿐이라고 말한다. 천카이거는 문화대혁명 시기를 단순히 정치적 어둠의 시기만이 아니라, 중국인들의 인성이 총체적으로 파괴된 시기, 그리고 그 파괴가 정치적으로 강압된 시기였다고 판단하고 있다.

마지막으로 장이머우는 문화대혁명에 대한 자신의 판단을 최대한 자제하고 있다. 그 자제의 방법을 문화대혁명의 회화화에서 찾고 있다. 문화대혁명 시기의 우스꽝스런 볼거리의 제공이나, 어처구니없는 실수라고 하기에는 너무나 비극적인 죽음을 그리는 것에서도 볼 수 있듯이 그는 문화대혁명을 어떤 역사적 필연성이나 관계성에서 찾기 보다는 우연성에서 찾고 있는 것 같다. 그의 이러한 태도는 마지막 장면에서 나눈 손자와 나눈 애매한 대화가 더욱 그러해 보인다.

< 參考文獻 >

- 최문규 외, 《기억과 망각》, 책세상, 2003.
 슬라예보 지젝 지음, 이현우 외 옮김, 《폭력이란 무엇인가》, 난장이, 2011.
 마크 레너드 지음, 장영희 옮김, 《중국은 무엇을 생각하는가》, 돌베개, 2011.
 공진성 지음, 《폭력》, 책세상, 2009.
 김종현, <문학소설이 보여 준 8,90년대 의식의 전환>, 《중국현대문학》 제54호, 2010.
 羅雪瑩, <向你敞開心扉—電影名人方談錄>, 知識出版社, 1993.
 崔衛平, <電影中的文革敘事>, 《粵海風》 4期, 2006.

< ABSTRACT >

Memories of the Cultural Revolution of the three works published in almost the same time is to say the current availability of three artists. TianZhuangzhuang describes a woman who embraced life that destroyed by politics. She fight to the violence of the Cultural Revolution although it is a small gesture. But ChenKaige thinks that the source of the violence of the Cultural Revolution period was not in the historical factors, it was in all human beings. He says that man's possessive, jealous, self-protective instincts appear with political act. Finally, ZhangYimou controls his own opinion about the Cultural Revolution. We can find the way of his control in depiction about the Cultural Revolution. He shows some stupid things, and discribes too tragic death. It seems that find the causes of the Cultural Revolution from the contingency rather than the inevitability. This attitude is revealed in the last scene of the ambiguous dialogue seems more geureohae.

Keywords: Cultural Revolution, ZhangYimou, ChenKaiGe,
TianZhuangZhuang

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2011.9.19	2011.11.7	2011.11.17	2011.11.23	2011.11.30