

기억해야 할 것과 돌아보는 것에 대해

— 영화 <일대종사>에 관한 일 고찰

진 성 희*

<목 차>

1. 들어가기
2. 탈신화적으로 재현한 ‘일대종사’
3. <일대종사>에서 기억해야 할 것
4. 돌아보는 것에 대해
5. 나오며

1. 들어가기

1984년 덩샤오핑(鄧小平)은 홍콩 반환에 부정적이던 마거릿 대처 전 영국 총리에게 ‘자신을 믿어 달라. 앞으로 50년 동안 홍콩의 자치를 보장하겠다.’고 강조하며 반환 협정을 체결했다. 1국가 2체제를 뜻하는 ‘일국양제(一國兩制)’, 홍콩은 홍콩 사람이 다스린다는 ‘항인치항(港人治港)’, 높은 수준의 자치를 보장하는 ‘고도자치(高度自治)’의 원칙을 지킬 것이라는 덩샤오핑의 약속이 너무나도 무색하게 2020년 7월의 홍콩은 홍콩보안법의 통과와 함께 세계의 화약고가 되어가고 있다. 이러한 상황에 대해 1997년 반환 전후로 태어나 자신을 ‘중국인’이 아닌 ‘홍콩인’으로 규정하는 ‘반환둥이’들¹⁾은 세계적으로 중국의 위

* 숭실대학교 영어중문학과 연구중점교수(xing-xi@hanmail.net)

1) <세계의 화약고 된 홍콩...무엇이 젊은이들 거리로 내몰았나> (<https://www.donga.com/news/article/all/20200529/101278148/1> 2020년 7월 13일 검색) 2019년 6월 홍콩대 조사에서 18~29세 시민 75%가 “나는 홍콩인”이라고 답했다.

상과 권력이 아무리 커진다 해도 민주주의와 자본주의라는 홍콩의 이념과 체제는 계속되어야 한다고 주장한다. 그들 중 몇몇은 10대 시절부터 ‘학민사조’란 학생단체를 조직하여 2014년의 우산혁명을 주도하고 지금도 반중 시위의 최선봉에 서 있다. 그런데 최근 들어 이들의 행보에도 균열이 일고 있는데, 홍콩 시위를 주도하는 대표적 인물 조슈아 왕(黃之鋒)은 홍콩보안법의 시행에도 불구하고 홍콩에 남아 투쟁을 이어가겠다고 천명한 반면, 홍콩 데모시스토당을 창당하고 초대 주석으로 활동한 네이션 로(羅冠聰)는 홍콩을 떠나 국제적 차원에서 홍콩에 대한 지지 활동을 이어갈 것이라고 했다. 홍콩보안법이 시행되며 ‘光復香港·時代革命’의 기치를 걸고 맹렬히 싸워온 두 청년의 안위가 온전치 못할 것이라는 예상이 공공연히 나도는 가운데 한 명은 해외로 망명했고, 한 명은 홍콩에 끝까지 남기로 한 결정을 내린 것이다.

그렇지만 조슈아 왕은 네이션 로가 홍콩을 위해 싸우려고 떠난 것이라며 그의 입장을 존중한다고 했다. 이 같은 홍콩보안법의 시행 이후 그들의 미래에 관해 세계의 이목을 집중시키고 있는 두 청년의 행보는 홍콩 반환 직전의 음울한 사회 분위기 속에서 자신들의 향후 삶을 보전하기 위해 각기 다른 결정을 내렸던 홍콩인들의 모습을 상기시킨다. 마치 홍콩 반환 전후에 만들어진 왕가위(王家衛)의²⁾ 영화 속 부유하는 인물들의 모습처럼 말이다. 홍콩 반환을 목

2) 아마도 한 시기 특수성을 지녔던 ([그 특수성에 관하여] “중국 대륙과 대만, 홍콩등지의 화인 사회가 격동하는 20세기의 정세 속에 휘말려 있는 동안, 홍콩은 한쪽 구석에 안거해 있었다. 이 작은 섬에서 영화는 결국에는 (정치로부터 독립하여) 시장 속으로 들어가 (정치 교육의 임무를 떠나) 개인의 오락 거리로 변모하였으며, 배우들은 (정치적 입장이 아닌) 시장의 흐름에 맡겨져 눈부신 스타로 탄생할 수 있었다.” 종보현, 윤영도·이승희 역, 《홍콩영화 100년사》, 그린비, 2014, 782-783쪽 참조) 홍콩 영화 자체가 온전히 존재할 수 있었던 시대를 조금이라도 의식하고 있는 사람이라면, 왕가위와 그의 영화에 대한 표기만큼은 현재 시행되고 있는 중국어 발음 표준 표기법에 따라 하는 것이 어울리지 않을 것이라고 생각할 것이다. “우리가 홍콩영화가 전 세계적으로 호황을 누리던 시절, 홍콩영화의 예술 미학적 발전의 견인차역할을 하던 뉴웨이브 감독 군을 호명하던 방식은 허안화(許鞍華), 관금봉(關錦鵬), 왕가위였다. 그러나 홍콩 영화가 ‘중국 영화’ 혹은 ‘중화권 영화’의 범주로 편입된 후부터 그들의 이름은 더 이상 (우리에게) 이전의 익숙했던 방식으로 불리지 못하게 되었다.” 졸고 따라서 필자가 이 글에서 ‘왕가위’, ‘엽문’, ‘이소룡’과 같이 우리에게 익숙한 홍콩배우와 감독의 호명 방식을 고수하고자 하는 것은 그들의 이름이 이러한 방식으로 호명됨으로써 ‘이전’ 시기 홍콩영화가 우리에게 주었던 정서를 잊지 않으려 함과 동시에 중국 영화의 범주 안으로는 전부 소거될 수 없는 홍콩영화의 특징 및 문화적

전에 두고 혼란스러워 하는 홍콩인들에 대해 왕가위는 만남과 이별, 그것에 대한 굴절된 기억, 운명적 엇갈림과 시간의 상징성을 통해 탐색해왔다. 따라서 목하의 홍콩보안법이 홍콩 사회에 촘촘한 그물망을 만들고 있는 현실에 대해 당혹감과 공포감을 가질 수밖에 없는 사람들을 마주하며 우리는 반환 전후 시기 왕가위의 영화들에서 이와 같은 모습을 보았던 것 같은 기시감을 어렵지 않게 느낄 수 있다.

왕가위는 자신의 영화는 모두 홍콩에 대한 서사라 언급한 바 있다.³⁾ 그래서 인지 그의 영화 속 홍콩이라는 도시를 아슬아슬하게 지탱하는 공간들을 통해 관객이 홍콩 반환을 떠올렸던 것은 우연이 아니었다. 데뷔작 <열혈남아, 旺角卡門, As Tears Go By> (1987)는 당대 홍콩 사회 속 하위 계급의 방향을 다룬 영화이고, <중경삼림, 重慶森林, Chungking Express> (1994)와 그의 속편처럼 느껴지는 <타락천사, 墮落天使, Fallen Angels> (1995)도 1990년대를 직접적 배경으로 삼고 있다. 왕가위 영화 미학 구축의 시발점이라 할 수 있는 <아비정전, 阿飛正傳, Days Of Being Wild> (1990)은 1960년대 홍콩을 배경으로 하였다. 그런데 시대의 불안을 가장 먼저 반영하는 것은 미디어 매체이며 특히 대중 예술인 영화는 관객의 심리와 매체를 적극적으로 매개한다. 더불어 노스탤지어는 지금의 현실이 기억을 불러일으킨다는 점에서 그 감정을 느끼는 주체의 현재 혹은 미래와 관련된 하나의 문화적 실천이라 할 수 있다. 이에 왕가위는 당대 홍콩 사회의 불안과 공포를 1960년대의 홍콩의 모습 속에 투사했다. 마치 '통조림의 유통기한'처럼(<타락천사>) 시한부 같은 '홍콩 반환시간의 도래' 속에서 왕가위의 영화 속 인물들은 지상으로 내려오지 못하는 새와 같거나(<아비정전>), 사람들이 떠나가기 시작한 홍콩의 거리에 남아 떠도는 이들(<중경삼림>, <타락천사>)이기도 했다. 홍콩 반환이 이

함의와 관련하여 왕가위와 그의 영화 세계에 관해 논하는 것이 이 글의 논제와도 맞닿아 있다고 보기 때문이다.

3) “제 영화는 전부 홍콩에 대한 겁니다. 설사 아르헨티나가 배경이라 해도 말이죠.” 이지현, <[영화를 향한 책의 여정③] <왕가위: 영화에 매혹되는 순간> 신비의 근원을 찾아서>, 《씨네21》 2018. 5. 기사 참고. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=90081 2020년 7월 13일 검색)

루어진 해에 만들어진 <해피투게더, 春光乍洩, Happy Together> (1997)의 공간적 배경이 비록 아르헨티나로 옮겨졌다 해도 여전히 그는 당대 홍콩인들의 방향을 다뤘고, <화양연화, 花樣年華, In The Mood For Love> (2000)는 홍콩의 아름다운 시절이 사라져가는 것에 대한 아쉬움을 담은 작품이다. 이후 <2046> (2004)은 1960년대 홍콩에서의 안타까운 인연에 대한 이야기로 되돌아가보는 작품이었다.

이처럼 줄곧 홍콩이라는 도시에 대한, 홍콩인을 향한 서사를 구축해왔던 왕가위 감독이 오랜 공백을 깨고 내놓은 작품 <일대종사, 一代宗師, The Grandmaster> (2013)는 중국을 배경으로 하여 실제 인물의 삶을 다룬 전기 영화라는 점에서 큰 반향을 불러일으켰다. 그것도 시대를 넘어 중국인들에게 널리 추앙받고 있는 엽문(葉問, 1893~1972)이라는 영춘권(咏春拳)의 대부를 왕가위가 다뤘다는 점에서 영화계와 대중은 주의를 기울이지 않을 수 없었다. 더불어 <일대종사>가 한 인물의 일대기를 다루게 되며 영화의 시간적 배경을 1930, 40년대로 설정했다는 것 또한 왕가위의 전작들이 주로 당대의 시공간에 관심을 뒀은 것과 비교해 봤을 때 매우 특이한 사건이었다. 이와 같이 왕가위가 전례 없이 실제 인물을 주인공으로 삼아 중국을 공간적 배경으로 해 과거를 재구성한 것에 대해 평단은 중국을 의식할 수밖에 없는 홍콩 영화인의 상황에서 선택지가 넓지 않았기 때문이라고 보았다. <일대종사>는 기획으로부터 제작 단계에 착수하기까지 6년의 시간이 걸린 영화다. 영화를 제작할 당시 자본의 문제가 해결되지 않았기 때문인데 그러한 <일대종사>의 제작발표가 있었던 2010년은 중국에서 '엽문 부활시키기' 작업이 최고조에 이르렀던 때다.⁴⁾ 이것은 중국의 자본이 없이는 영화 제작에 난항을 겪을 수밖에 없는 홍

4) 2008년 겨울 중국의 박스오피스를 휩쓴 엽위신(葉偉信) 감독의 <엽문, 葉問, The Legend Of Ip Man> (2008)이 대표적 영화이다. 영춘권의 고수이자 대중화에 힘쓴 엽문의 일대기를 충실히 고찰한 이 영화는 건자단을 주연을 한 정통 액션영화로 이름을 날렸다. 이후 홍금보(洪金寶)와 허먼여우(邱禮濤) 감독이 4편까지 속편을 제작했다. 이처럼 엽문의 일대기를 다룬 영화는 중국영화계에서 일종의 트렌드가 되어 버렸다. 장영엽, <강호에 돌아온 고수 중의 고수>, 《씨네21》, 2011. 1. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=64536 2020년 7월 14일 검색) 아울러 중국에서는 2007년 이소룡을 다룬 TV극이 제작 방영되고 엽문과 이소룡을 다룬 TV극이 제작되었다. 김명석, <작가주의로 포

콩영화의 현재를 여실히 보여주는 사례라 할 수 있다.

따라서 이 같은 환경 하에서 만들어진 <일대종사>의 서사와 미학적 구현 방식을 두고 대중은 왕가위 영화에서 지속적으로 느낄 수 있었던 독특한 스타일과 서사적 분위기를 느낄 수 없다고 했다. 그가 중국을 염두에 두고 중국 대중의 구미에 맞을만한 소재와 영화적 기법으로 엮문에 대한 지루한 전기를 만들었다는 평이 주를 이루었다. 그렇다면 이러한 평을 받은 <일대종사>는 과연 왕가위 영화의 분기점이라 할 수 있을만한 영화적 면모를 지니고 있을까. 물론 <일대종사>가 중국의 무술 대가의 일생을 다룬 영화라는 점에서 무협영화의 외피 하에서 만들어졌을 것이라 기대했던 관객에게는 실망감을 안겨주었을 것이다. 이 영화는 대부분의 무협영화들이 그러했듯 무림의 고수들이 대거 등장해 현란한 기술로 겨루는 시퀀스들이 주를 이루지 않는다. 그렇다고 해서 엮문이라는 'Grand Master'의 일대기를 신화화하는 전기 영화의 장르적 분위기를 물론 풍기지도 않았다. 대신 왕가위는 무엇보다 '인간' 엮문과 주변 인물들의 현실을 재현하는 것에 중점을 두었다. 부유한 집안에서 태어나고 자라 40세까지 무술을 연마하는 것 외에 별 다른 일을 하지 않아도 생계가 유지되었던 엮문이 일제가 점령하고 집안이 몰락함에 따라 이후의 삶을 평탄하게 살지 못한 것, 그럼에도 불구하고 영춘권을 후대에게 전수하기 위해 일평생 노력했다는 점, 궁이(宮二)와 무술을 사이에 두고 연인의 감정을 나눈 것, 궁이가 자신의 아버지를 죽음으로 몰고 간 마삼(馬三)에게 복수하고 궁가의 64수를 후대에 전하고자 하나 실패한 것, 마삼이 일제에 결탁해 입신하고자 하나 궁이로 인해 불발된 것 등 <일대종사>는 1930, 40년대라는 혼란한 시대를 각자 다른 모습으로 살아간 사람들의 모습을 고찰한 영화에 가깝다. 필자는 이 같은 <일대종사>의 서사를 통해 홍콩에 더 나은 미래를 가져오기 위해 각자 다른 길을 갈 수밖에 없는 당대 홍콩 청년들의 삶을 엿볼 수도 있고, 달라진 홍콩에서 사라져가는 홍콩영화의 명맥을 잇기 위해 노력하는 영화인들의

사투도 떠올릴 수 있으며, 현실에 적극적으로 타협하며 홍콩보안법의 통과와 함께 홍콩영화의 새로운 미래를 도모하겠다는 ‘중국·홍콩 영화인’들의 내심은 어떠한 것인가에 대해서도 일정 정도 상상해볼 수도 있을 것이라 본다.⁵⁾

이에 본 연구에서는 <일대중사>에 관한 기존 연구를 고찰하며 그것이 왕가위의 영화와 홍콩에 대해 좀 더 폭넓은 논의에 도달하지 못하도록 놓치고 있는 지점에 대해 살펴보고자 한다. 이 과정에서 필자는 <일대중사>가 ‘이전’ 왕가위 영화의 연장선상에 놓인 서사를 구현하고 있음을 밝히되, 영화 미학적으로는 어떻게 확장해 나아갔나에 대해 분석하고자 한다. 또한 이 같은 연구 과정을 통해 궁극적으로 엽문과 시대에 대한 <일대중사>의 재현의 미학이 당대의 홍콩과 중국의 현실에 대해 어떠한 시사점을 던지고 있는가에 대해서도 논해보고자 한다.

2. 탈신화적으로 재현한 ‘일대중사’

엽문의 일대기를 다룬 미디어 매체 중 대중에게 가장 널리 알려진 것은 엽위신(葉偉信) 감독이 제작하고 견자단(甄子丹)이 출연한 <엽문> 연작이다. 이 연작을 통해 엽문에 관한 이야기는 더욱 널리 알려졌다. 그는 할리우드 스타인

5) <‘홍콩스타’ 성룡, 홍콩보안법 지지선언에 동참> (<https://www.hankyung.com/international/article/2020053032387> 2020년 7월 15일 검색) 영화배우 청룡(성룡·成龍·재키 찬)이 홍콩 국가보안법 지지선언에 동참했다. 성룡은 홍콩 국가보안법을 지지하는 성명에 이름을 올렸다. 해당 성명엔 홍콩 문화예술계 인사 2605명과 관련단체 110곳이 참여했다. (2020년 6월 30일) 중국매체 남방도시보에 따르면 이들은 전날 성명을 통해 “국가안보 수호가 홍콩에 중요하다”는 것을 충분히 이해한다.”며 “전국민대표대회(전인대)의 홍콩보안법 결정을 지지한다.”고 밝혔다. 또 이들은 “홍콩보안법이 국가안보의 구멍을 막는 동시에 문화예술계의 정상적인 창작의 자유와 발전공간을 보장할 수 있기를 기대한다”며 “사회 각계와 충분히 소통해 의구심을 없애기를 청한다”고 강조했다. 홍콩 태생인 성룡은 친중파로 잘 알려져 있다. 지난해 홍콩 반중시위 때 “나는 국기(오성홍기)의 수호자”라고 밝히는 등 중국의 애국주의·민족주의에 적극적으로 나서왔다. 성명엔 쑹즈웨이(曾志偉)·린젠웨이(林建嶽)·황바이밍(黃百鳴)·왕민취안(汪明荃) 등 영화계 인사를 비롯, 홍콩영화 산업협회·홍콩중화문화총회 등 단체들이 참여했다.

이소룡(李小龍)에게 영춘권을 전수해준 스승으로 유명하고, 중국 무술의 각 문파에서 한 시대에 한번 나올 수 있을까 말까 한 위대한 스승을 지칭하는 일대종사로 불리는 몇 안 되는 인물 중 하나이다. 영화 <엽문>은 전기 영화의 전형적 문법에 맞춰 엽문의 일대기를 선형적 서사로 구현해냈다. 또한 무술 고수로서의 엽문의 영웅적 면모를 부각시키기 위해 그가 다른 고수들 및 적과 싸워 승리를 이루는 모습을 자주 등장시켰다. 이러한 <엽문>의 플롯 구성 방식은 1편에서 4편까지 전반적으로 유사하다.⁶⁾

영화에서 현존했던 인물을 재현하는 문제는 허구적 인물을 묘사하는 것과는 다른 차원의 작업으로써 질적으로 다른 접근이 요구된다. 이는 실제 인물의 삶에 대한 존재론적인 문제를 향한 논의가 개입되기 때문이다. 그런데 할리우드 영화 장르의 전통을 기반으로 만들어진 전기 영화의 보편적 형식에 의거해 인물을 재현하게 되면 그의 삶을 쉽게 신화화하는 문제를 낳게 된다. 영화 속 인물들은 전기 영화의 멜로드라마적 플롯 하에서 영웅이 되거나 보통 사람들과 과는 현격히 다른 차원의 삶을 살다간 인물로 재구성되게 된다. 물론 이렇게 장르적 특성을 따른 전기 영화들은 극적 재미와 인물에 대한 정보를 충실히 제공한다는 점에서 장점을 갖고 있다. 그런데 영화에서 과거에 실재했던 인물이 현실로 소환되는 문제는 전기적 인물이 과연 현재의 우리와 어떻게 조우할 수 있을까라는 논제와 직접적으로 맞닿아 있는 것이기 때문에 영화는 이 부분에 대해 적극적으로 성찰해야만 한다. 흔히 대중은 전기 영화가 기본적으로 전기적 인물이 경험했던 사실적 사건에 근거한 정보를 바탕으로 이야기를 구성하기 때문에 상당 부분 객관성을 담보하고 있을 것이라 생각하기 쉽다. 그러나 장르의 보편성에 기대 관습적으로 사실을 재구성하게 되면 관객은 인물의 삶에 대해 진지하게 성찰하지 못하고 신화화된 인물의 극적 인생에 탐닉하며 그를 입체적으로 바라볼 수 없게 된다.

중국의 대중들은 이미 막연하고 흐릿하게나마 중국 무술의 큰 스승 엽문의

6) <엽문, 葉問, The Legend Of Ip Man>(2008) / <엽문2, 葉問 2: 宗師傳奇, IP MAN 2>(2010) / <엽문3: 최후의 대결, 3D葉問, Ip Man 3>(2015) / <엽문4: 더 파이널, Ip Man4: The Finale>(2019)

‘위대함’에 대해 알고 있을 것이다. 수많은 제자에게 영춘권을 전수했고 그 제자 중 한 사람인 이소룡은 세계적인 스타가 되어 중국 무술의 위상을 국제적으로 드높였기 때문이다. 따라서 엽문이 중국의 전통을 계승시키고 널리 알려진 영웅에 버금가는 인물이라고 쉽게 생각할 수 있기에 엽문에 관한 영화는 우리에게 “보편화된 일종의 ‘신화’이다.”⁷⁾ 그런데 신화가 보편적인 가치를 지니는 것은 아니며 전기적 인물에 관한 서사는 그것을 구현한 미디어 매체를 수용하는 주체가 서사의 가치를 스스로 찾아내고 현실과 연관 지어 그것을 의식할 때 비로소 구체성 및 진실성을 가질 수 있다. 이것은 현존했던 인물의 이야기를 어떠한 주체들이 받아들이나에 따라 그들의 현실에 맞게 서사를 재구성하게 되는가와도 매우 관련된 문제다. 더불어 엽문이라는 인물의 삶을 중국 남방의 무술을 지켜내고 확산시키기 위한 일평생의 투쟁기라는 다소 심플하고 예측 가능한 구조 하에 보여주는 것은 비교적 쉽게 국가주의적 담론을 이데올로기적으로 답습하기 위한 전략과 맞물릴 수 있다. 과거의 실존했던 인물의 삶을 재현하는 것은 과거와 현재를 관통하는 진실을 추구하거나 현실의 요구를 반영하는 일과 직접적으로 관련된 것이다. 새삼스러운 일이 아닐 수 있지만, 영화에서 재현은 그것을 수행하는 주체의 의식과 사회적, 환경적 조건과 매우 관련된 일이라 할 수 있다. 그렇기 때문에 전기적 인물의 인생을 재조명하는 작업 또한 그것을 이행하는 주체의 관념과 의지, 사회적 분위기 및 집단의 욕망과 밀접하게 관련되어 있음을 우리는 인식해야 한다.

이러한 상황에서 <일대종사>를 둘러싸고 형성된 부정적 평가와 담론은 크게 두 가지로 나뉘는데, 하나는 <일대종사>에서 더 이상 왕가위의 특징적 영화 서사와 미학을 볼 수 없다는 것이며, 다른 하나는 이 영화가 도대체 엽문의 어떠한 일대기를 드러내고자 한 것인지 그 의도를 명확히 파악할 수 없다는 것이다. 두 번째 평가와 관련하여 적어도 왕가위는 <일대종사>를 통해 엽문의 흥망성쇠를 순차적으로 충실히 드러내는 일에는 관심을 둔 것 같지 않다는

7) 최상민, <극예술 속의 ‘안중근’ 읽기-역사적 실재와 성찰적 재현>, 《현대문학이론학회》 제43집, 2010, 360쪽.

의견은 전기 영화의 전형적 관습과 관련된 부정적 평가라 볼 수 있다. 이러한 판단은 전기 영화의 등장인물과 실재 인물 사이의 동일성의 문제를 전제로 한다. 대중은 흔히 영화가 다루는 현존했던 인물의 전기적 사실이 영화적으로 어떻게 재구성되었는지에 대한 평가를 우선적으로 하게 되며 이러한 과정에서 중심인물과 다른 인물들과의 관계 — 엽문과 주변 인물들과의 관계 —, 인물의 삶을 두고두고 회자하게끔 하는 극적 사건의 성립과 갈등의 해결 — 엽문과 다른 무술인물과의 겨룸 혹은 일제에 대한 엽문의 항거, 신화화를 추동시킬만한 인물의 면면을 극대화한 재구성 — 남방 무술의 전수 및 이소룡과 같은 걸출한 제자를 길러냄 — 등의 재현이 어떻게 되었는지를 파악하게 된다. “역사의 하위 범주로서 전기는 역사적 인물에 대한 객관적이고 구체적인 자료로 인식되어 오며 전기에는 일반적으로 인물의 탄생과 죽음의 연대, 성장 과정과 배경, 가계, 외모, 주요 사건, 인간성, 업적과 그에 대한 평가 등이 들어간다. 또한 전기에서는 교훈성이 중요한데, 이를 위해 전기적 인물에 대한 긍정적인 평가를 염두하고 전기적 요소를 선택하는 경향이 있으며, 일정한 줄거리를 가지기 위해 서사는 갈등이 해결될 때까지 일관성을 유지하고, 서사의 리듬에 맞지 않는 요소들은 불가피하게, 혹은 의도적으로 배제”⁸⁾하기도 한다.

이러한 차원에서 <일대종사>는 ‘불친절한’ 엽문에 관한 소개서임은 분명하다. 이 영화는 시작과 함께 엽문이 다수의 적들과 겨루는 모습을 보여준다. 그런데 이 시퀀스에서 부각되는 점은 엽문과 상대의 현란한 싸움의 기술이 아니다. 빗줄기가 세차게 휘몰아치며 그 속에서 결투가 벌어지는 데 이 때 엽문과 상대들의 표정 및 감정을 쉽사리 확인하기 어렵다. 또한 보편적인 무협영화에서 그러하듯 엽문의 동작과 상대의 몸짓을 분절해 담은 컷 이미지는 <일대종사>에서는 제공되지 않는다. 엽문과 무리의 싸움은 룬테이크 원 시퀀스 하에 뚜렷한 초점을 배제한 채 담아졌을 뿐 극적인 상황이 판타지를 추구하며 전시되지 않았다. 이 같은 영화 도입부의 결투신 외에도 <일대종사>에서는 극적

8) 최진성, <전기 영화 <I'm not there>의 탈신화적 재현을 위한 영화적 상상력 - 본인의 취재 '밥 딜런(들)'>, 《CONTENTS PLUS》 제13권 No. 5, 2005, 123쪽 참조.

긴장감을 상승시킬만한 결정적 싸움시퀀스가 등장하지 않는다. 금루 안에서 엽문이 중국 각 지역의 다양한 권법을 구사하는 고수들과 겨루는 장면이 짧게 등장하기는 하지만 이 장면들은 도리어 엽문이 아닌 무술 고수들의 무예의 길과 성격을 드러내는 데 중점을 두고 있다. 많은 이들의 입에 오르내리는 엽문과 궁이의 결투 장면 또한 전적으로 무술 실력을 뽐내는 모습을 묘사하기보단 마치 두 사람이 함께 춤을 추는 듯한 몸짓을 구사하며 구성된 시퀀스다. 이에 왕가위는 <일대중사>의 결투 장면들에서 중국 정통무술의 기술적 우수성을 드러내기 보단 동작의 아름다움을 시각적으로 전시하는 데 중점을 둔 것으로 보인다.

더불어 그는 <일대중사>에서 허구적 인물 궁이의 재현에도 상당히 공을 들였다. 그런데 전기 영화에서 실재 인물이 아닌 허구의 인물이 영화의 서사를 구성하는 데 있어 핵심적 요소가 되는 것은 어떠한 서사를 지향하며 이루어지게 된 작업일까. 물론 <일대중사>에서도 엽문과 주변 인물의 평범한 일상에 대한 묘사는 등장한다. 예를 들어, 아내 장영성(張永成)과의 행복했던 날들이 드문드문 등장하고, 가족의 역사에서 중요한 일이 발생할 때 마다 그것을 기념하기 위한 가족사진을 찍는 시퀀스를 통해 '정박한 이미지'가 영화 속에 삽입되기도 한다. 또한 병마에 의한 아내의 죽음은 물이 흘러내리는 그녀의 얼굴을 클로즈업해 포착한 장면으로 제시된다.



그런데 이러한 엽문과 아내와의 일화는 궁이와 엽문과의 이야기가 전반적으로 전개되며 그 흐름 하에서 잠깐씩만 등장할 뿐이다.⁹⁾ 궁이는 허구의 인물이고 엽문의 아내는 실재했던 인물이다. 그렇지만 <일대종사>는 존재하지 않았던 궁이의 이야기를 오히려 서사의 전면에 배치한다. 영화에서 엽문의 아내의 대사는 매우 적는데,¹⁰⁾ 그렇기 때문에 엽문과 대화하고 추억을 나누며 그의 사고와 무술의 길 형성에 절대적인 영향을 미친 것으로 비쳐지는 인물은 궁이다. 이에 <일대종사>는 엽문과 궁이가 경험한 1930. 40년대의 사건과 시간에 대해서는 비교적 충실히 기술한다. 진정한 무술인으로서의 면모를 갖추는 엽문, 일본 점령기 하 엽문의 불우한 삶, 일제에 결탁해 스승을 죽이는 마삼의 행위, 그에게 복수하는 궁이의 이야기를 묘사한다. 그런데 영화는 1940년에서 1950년 사이의 10년의 세월에 대해서는 전혀 묘사하지 않는다. 영화에 등장하는 인물들의 일생에 있어 어쩌면 매우 중요한 세월일 수도 있는 10년의 시간이 완벽히 부재한 것이다.(이 시간대에 대해서는 4장에서 구체적으로 논할 것이다)

상술한 바와 같이 전기 영화의 장르적 전형에서 이탈한 <일대종사>는 엽문의 일생에서 일어난 현실의 에피소드와 극적 사건의 재현에 대한 관객의 기대와 멀어진다. 엽문의 영웅적인 면모와 인생을 충실히 볼 수 있는 영화를 기대하고 영화를 접한 관객이라면 허구의 인물 궁이의 등장과 '약화된' 엽문의 성장서사에 적잖은 당혹감을 느낄 것이다. 그런데 이와 같은 형식으로 재현된 왕가위의 엽문(과 그의 사람들)은 들뢰즈와 가타리의 논의를 빌어 재해석해볼 여지가 있다. 《천개의 고원》의 두 번째 장 <늑대는 한 마리인가 여러 마리

9) 엽문과 장영성은 佛山(불산)의 비오는 밤에 헤어진다. 이 장면은 '1953년 대륙의 국경은 막혔고 엽문은 홍콩 신분증을 갖게 됐다'는 자막과 함께 상념에 빠진 엽문이 보이시 오버 내레이션으로 과거를 회상하는 것으로 이루어진다. 따라서 엽문이 기억하는 아내의 모습은 플래시백으로 제시된다. 영화 초반부에 잠시 등장했던 아내는 영화 내내 나오지 않다 후반부에 잠깐 등장하고 곧 퇴장한다.

10) <일대종사>에서 엽문의 아내 장영성 역할은 한국 배우 송혜교가 맡아 분했다. 배우의 중국어 연기가 부자연스러운 까닭도 존재했는지 모르지만 영화에서 엽문은 장영성에 대해 '사소한 말실수가 다른 사람들에게 상처를 줄 수 있기 때문에 말을 아끼는 사람'이라고 보이시 오버 내레이션으로 소개한다.

인가?>에서 들뢰즈와 가타리는 프로이트의 <늑대 인간> 분석으로부터 그의 정신분석에 대한 비판을 가하며 다음과 같이 말한다.

프로이트는 무의식의 관점에서 무리(=떼) 현상에 접근하려고 했지만 무의식 자체가 이미 무리라는 것을 직시하지도 또 알지도 못했다.¹¹⁾

인간의 의식 표면에 드러난 표상과 연결될 수 있는 무의식의 영역에서 발산된 수많은 의미들이 존재한다는 들뢰즈와 가타리의 논의는 <일대종사>가 실재했던 것의 재현과 부재한 것의 현현 사이를 비전형적 — 비장르적 — 으로 넘나들며 생성시키는 문화적 의미에 대해 논해볼 수 있는 준거점이 될 수 있다. <일대종사>의 서사를 구성하는 엽문을 비롯한 주요 인물들은 그 자체로 '그들일 수도 있고' 혹은 명확한 정체성이 기입되지 않은 표상일 수도 있다. 이 같은 인물들은 불완전한 표상으로 '되기(becoming)'를 지향하는 잠재적 존재들이라 할 수 있다. 그런데 왕가위의 등장인물들이 엽문의 잠재태로서 재구성될 수 있는 조건은 상술했듯이 <일대종사>가 기본적으로는 엽문의 일대기에 대해 다루는 영화이지만 보편적인 전기물의 장르적 특성을 거부하는 것으로부터 성립된다. 왕가위의 플롯 하에서 엽문은 신화적 영웅의 형상으로 재구성되지 않았으며 엽문의 주변 인물들도 그의 신화화를 추동시키는데 보조하는 부수적 인물로 그려지지 않았기 때문이다. 또한 엽문과 궁이, 장영성의 에피소드들이 인과관계를 중심으로 배치되지 않았다는 점도 주목할 점이다. 전기적 인물을 재현하는 영화에서 서사가 선형적으로 진행되면 인물의 진실한 면을 묘사하기보다 드라마적 형식에 기대 인물의 극적 사건을 부각시킨다는 문제에 쉽게 봉착하게 된다. 이러한 측면에서 <일대종사>는 엽문의 인생에 대해 이미 고착화된 이미지들을 거둬내고 탈신화화하려는 영화라 볼 수 있으며, 왕가위는 기존의 엽문 영화들이 구축해낸 엽문 영웅화 메카니즘의 해체를 <일대종사>를 통해 시도한 것에 다름 아니다.

11) 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김재인 역, 《천개의 고원(자본주의와 분열증 2)》, 새물결, 2001. 6. 66쪽.

3. <일대종사>에서 기억해야 할 것

<일대종사>를 두고 비평가 집단과 대중이 그 어떤 것보다 열띠게 논했던 점은 이 영화가 그동안 왕가위가 만든 영화들의 서사와 미학적 형식의 궤도 내에 있는 것인가, 그렇지 않은가에 대한 것이라 할 수 있다. 왕가위가 중국을 영화의 공간적 배경으로 삼아 실존했던 유명 인물의 삶을 재현하며 이전에는 다루지 않아왔던 역사적 시간에 대해 성찰한 것이, 홍콩이라는 도시의 운명과 홍콩인들의 고뇌에 대해 주로 고찰해오던 기존 영화들의 서사적 맥락과 형식적 규범에서 확실히 벗어난 것이라고 보았기 때문이다. 특히 중국영화사의 전통적 장르인 무협물에 한층 더 다가간 왕가위의 선택에 대해서도 의아해 했을 터인데 이러한 상황과 관련하여 아래의 논의를 살펴보자.

‘무(武)’라는 말이 싸움의 기술을 뜻한다면, ‘협(俠)’이라는 말은 인간관계의 의리를 의미한다. ‘협’은 어떤 제도나 정치·이념에 얽매이는 정신이 아니다. 상대방이 나를 믿고 도와줬다면 나도 마땅히 그래야 한다는 철저한 개인 간의 의리에 바탕을 둔다. 자유분방한 상상의 세계를 꿈꾸는 도가 정신과 일맥상통하는 까닭이다. 강호에 의리가 떨어졌다면 협사들이 나서야 하는 까닭이다. 1930년대 중반 이후 홍콩으로 건너간 무협은 ‘쿵후영화’를 만들어냈다. 이소룡의 절권도는 ‘쿵후’의 대명사가 됐다. ‘쿵후(工夫)’를 우리말 한자 독음으로 읽으면 ‘공부’가 된다. 중국어에서는 원래 ‘어떤 일을 함에 있어 시간과 정력을 쏟는다.’는 뜻이다. 무술을 연마할 때 그렇게 하지 않으면 절대로 수준에 오를 수 없기 때문에 ‘무술’을 가리키는 별명으로 자리 잡았다. 중국 남부 지역, 특히 광둥 지역에서 주로 그렇게 많이 불렸다.¹²⁾

상술한 바에서 임대근은 중국에서 <일대종사>를 비롯한 업문에 대한 영화들이 다수 제작되긴 했지만 무협물과 관련하여 대중은 이소룡과 황비홍(黃飛

12) 임대근, <Life & Culture 중국 영화감독 시리즈 ③ 정치와 이념의 틈바구니 속 무협사병(私兵)의 기존 체제 도전>, 《친디아 플러스》 vol.87, 2013. 12, 37쪽.

鴻)을 훨씬 더 많이 떠올린다고 했다. 이소룡은 세계적으로 여전히 팬덤을 형성할 만큼 영향력 있는 스타고, '황비홍 시리즈'는 무술 전문배우 이연걸(李連杰)을 앞세워 인기를 끌었다. 물론 엽위신의 <엽문> 또한 액션스타 견자단의 현란한 기술을 아낌없이 보여주는 영화다. 따라서 관객은 무협영화하면 무술 실력이 뛰어난 주연 배우의 테크닉이 충분히 구사되며 만들어진 영화를 상기시킨다는 것이다. 선악의 구도가 명확한 플롯의 구조 하에 주인공이 결투에서 어떠한 상대를 만나더라도 반드시 이기고 악의 무리들을 처단한다는 대단원의 결말이 등장하는 영화들을 말이다.

그렇지만 <일대종사>는 그 소재를 무협물에서 취한 것에 가까울 뿐 무협 자체의 장르적 특성에 관심을 둔 영화 또한 아니다. 대부분의 무협영화들이 무(武)의 기술을 얼마나 화려하게 묘사할 것인가에 집중했다면 <일대종사>는 엽문의 기술의 경지를 보여주기 위해 오히려 움직임의 최소화했다. “이 영화가 집중하고 있는 무예의 정수는 바로 ‘정중동’(靜中動)인데, 빠르게 움직이는 몸을 포착하기보다 소리도 속도도 없이 움직이는 마음을 담아내는 데 더 공을 들이고”¹³⁾ 있으며 더욱 강한 시각적 자극을 원하는 대중의 욕망을 의식하며 영화 후반부로 갈수록 액션의 강도를 높이는 보편적 무협물의 전형으로부터 탈피했다.

이러한 <일대종사>가 기존의 엽문 관련 미디어 매체들과 비교해 차별화되는 지점이라 할 수 있는 부분은 ‘금루’와 ‘궁이’의 등장 시퀀스다. 영화의 전 부분에 걸쳐 공간적 배경으로 등장하는 불산의 공화루는 단순히 말하면 기생이 있었던 대규모 술집인데 사방을 황금으로 장식해 금루라는 별칭을 얻은 곳이기도 하다. 광둥에서 가장 먼저 현대식 엘리베이터가 설치된 곳이자 수많은 남성들이 자본으로 기생들과의 여가 시간을 샀던 금루라는 공간을 왕가위는 무술 고수들이 모여 의사결정을 하고 무술을 선보이는 상상의 장소로 재창조했다. 이곳에서 엽문은 전국의 고수들과 실력을 겨루고 그들이 살아온 인생

13) 김지미, <인생을 관통하다 (일대종사)>, 《씨네21》, 2013. 8. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=74190 2020년 7월 18일 검색)

얘기를 들으며 무술을 통한 합치를 이루어나간다. 또한 금루 내에서 엽문은 중국 무술의 계보 안에 존재하는 인물로 상징된다. 이처럼 금루라는 공간을 통해 왕가위는 역사적 측면에서 엽문의 삶을 재해석하려는 시도를 보이고 있다. 더불어 남방 무술과 북방 무술의 관계에 대한 묘사로 중국과 홍콩의 관계를 '재정립'하려는 욕망을 드러내기도 했다.

특히 금루를 형상화할 때 종종 등장한 '회화 컷' 이미지는 마치 바로크풍 회화를 연상시키기도 하는데, 기녀들을 병풍처럼 두르고 마주 보고 앉은 엽문과 궁이를 포착한 이미지는 시대적 관습과 규범, 자신에게 주어진 삶을 의식하지 않고 '수직으로 선' 엽문과 궁이의 관계성을 묘사한 것 같기도 하다. 이 장면의



등장 이후 엽문과 궁이는 금루 곳곳을 누비며 흡사 춤을 추듯이 무술 경합을 벌이기도 한다. 이에 이 같은 차원에서 <일대중사>의 금루는 '헤테로토피아'로 읽힐 수 있는 가능성을 충분히 내포하고 있다.

헤테로토피아는 '다른'을 뜻하는 'hétéro'와 '장소'를 뜻하는 'topos'를 합친 단어로 '다른(異質) 공간'을 뜻하는 바, 이는 현실에 존재하는 '유토피아적 장소'로 이해할 수 있다. 헤테로토피아는 현실의 장소들이 지니고 있는 부정적 의미를 "지우고 중화시키고 혹은 정화시키기 위해 마련된 장소들"이다.¹⁴⁾

토마스 모어(Thomas More)가 말한 '유토피아'는 인간이 꿈꾸는 세계라 할 수 있으나 이 세상 그 어디에도 존재하지 않는 비현실적인 이상향을 뜻한다. 반면 푸코의 '헤테로토피아'는 사회 안에 존재하며 유토피아적인 기능을 수행하는 현실화된 유토피아를 의미한다. 푸코는 헤테로토피아를 국가와 사회의 규범과 제약으로부터 일탈할 수 있는 곳, 현실에서는 불가능한 것이 허용되는 장소로 보았다. 때문에 헤테로토피아를 "실제로 위치를 한정할 수 있지만 모든

14) 미셸 푸코, 이상길 역, 《헤테로토피아》, 문학과 지성사, 2014, 13-15쪽 참조.

장소의 바깥에 있는 장소들”, 이소성(異所性)의 의미로 정의한 것이다.¹⁵⁾ 이에 <일대종사>의 금루가 헤테로토피아로 인식될 수 있는 이유는 그곳이 중국의 현대사에서 실재했던 ‘공간’이자 왕가위를 통해 본래의 시공간성과는 전혀 다른 차원의 ‘장소’로 그려졌기 때문이다. 이 푸 투안(Yi-Fu-Tuan)은 경험적으로 공간의 의미는 장소보다 더욱 추상적인 것이라 했다. 무차별적인 공간에서 출발하여 우리가 그 공간에 대해 더 잘 알게 되고 공간에 또 다른 가치를 부여하게 될 때 바로 그곳이 장소가 된다고¹⁶⁾ 주장했다. 따라서 금루는 공간이 지니고 있는 본래적 특성 하에서 세대와 남녀를 가리지 않고 전국에서 온 사람—무술 고수—들이 함께 모여 전통을 계승하는 일에 대해 자유롭게 평등하게 논할 수 있었던 장소로 묘사되어 실제 공간이 지닌 부정적 의미를 삭제하고 현실에서는 불가능한 일이 구현되는 헤테로토피아에 다름 아닐 것이다. 그렇다면 왕가위가 이러한 금루를 통해 삭제하고 싶은 역사는 무엇이고 재현하고 싶은 현실은 무엇이었을까.

왕가위는 <일대종사>가 보편적인 무협영화와는 다른 지점이 많은 영화라 밝힌 바 있다. 그는 “20년 동안 중국은 굉장히 큰 변화가 있었다. 그런 과정 속에서 단순한 면만 보여 지는 것이 바람직하지 않다고 생각했다”, “민족이 어떤 특색이 있었는지 되돌아보아야 한다고 생각했고, 과거의 문화 속에서 현대를 찾아야 한다고 생각했다.”¹⁷⁾고 했다. 그런데 우리는 왕가위의 ‘단순한 면만 드러내지 않아야 한다는 것’, ‘되돌아보는’ 것, ‘과거를 통해 현대를 파악’해야 한다는 언급을 일차원적으로만 파악해서는 안 될 것이다. 적어도 <일대종사>의 허구적 인물 궁이의 존재를 의식한다면 말이다.

이 영화 속의 궁이는 엽문과 등장 비율이 거의 비등할 만큼 서사 형성에 중요한 영향을 끼치는 인물이다. 왕가위는 바로 이 궁이라는 인물의 캐릭터를

15) 박은영, <사이오의 광년에 나타난 광기와 헤테로토피아>, 《외국문학연구》 제74호, 2019. 5, 114쪽 참조.

16) 이 푸 투안, 심승희·구동희 역, 《공간과 장소》, 도서출판 대운, 2007, 19쪽.

17) <왕가위 감독 “일대종사, 기존 무림 영화와 달라”> (<https://star.mt.co.kr/stview.php?no=2013061616332553119&type=1&outlink=1> 2020년 7월 18일 검색)

통해 자신 특유의 회한과 그리움에 관한 정서를 <일대종사>에서도 여전히 구현해내고 있다. 엽문과 궁이의 관계는 각자의 배우자를 뒤로 하고 연모의 감정을 나누었던 <화양연화>의 주 선생과 수리첸의 관계 혹은 이별 후 서로를 향한 짙은 그리움의 감정을 품었던 <동사서독, 東邪西毒, Ashes Of Time> (1994)의 구양봉과 한 여인의 관계와 유사해보이기도 한다. 무엇보다도 궁이를 향한 연모의 감정을 품었으면서도 단 한 번도 그것을 드러내지 않았던 엽문이 “인생에서 후회가 없다면 재미가 없을 것”이라며 상념에 빠지거나, 먼 훗날 “당신을 마음에 담은 적이 있다”고 고백하는 궁이에게서 우리는 과거에 이루지 못했던 일을 향한 회한의 정서를 느낄 수 있다. 아울러 궁이는 궁가의 64수를 후대에 전수하고 싶어했으나 그러지 못하고 약혼자와 파혼하며 생업도 접은 채 아편에 기대 쓸쓸히 죽어갔다. 이러한 궁이와 엽문의 삶의 상징성에 대해 고찰하는 <일대종사>는 사라져 간 것들을 향한 서사를 구현한다.

주지하듯이 왕가위는 흐르는 시간 속에서 사라져 간 것 그리고 그것에 대한 인간의 기억에 대해 줄곧 다뤄 오며 상실감과 그리움의 정서를 영화 속에 담아왔다. <일대종사>에서도 이와 같은 감성은 여전히 드러나고 있는데, 금루의 조명 사이로 무술을 선보이는 고수들의 육체가 드러났다 사라지는 장면은 그들이 선보이는 무술이라는 전통이 시간이 흘러감에 따라 사라져 갈 것이라는 점을 은유한다. 또한 영화의 흐름 사이 종종 등장하는 ‘사진 컷’ 이미지는 이러한 정서를 더욱 배가시키고 있다. 생동감 있게 움직이던 인물들이 함께 사진을 찍으며 곧이어 정박된 이미지로 변할 때 우리는 그들의 시대가 저버렸다는 것을 느낄 수 있게 된다. 어찌 생각하면 ‘일대종사’라는 시대의 스승을 의미하는 말 자체도 당대에서는 그 쓰임을 좀처럼 찾아보기 어려운, 사라져버린 것이다. 이에 무술 고수들의 찬란했던 시절은 사라져갔고 그들의 삶과 세계는 기억에 의존해 때때로 소환될 따름이다. 그리고 이같이 엽문과 주변 인물들의 세계를 ‘사라져 간 것’으로 형상화한 <일대종사>의 재현의 미학을 통해 우리는 그다지 어렵지 않게 홍콩과 홍콩영화의 과거에 대해 상기하게 될 것이다.

4. ‘돌아보는 것’에 대해

<일대종사>는 시작과 동시에 화려한 컴퓨터그래픽 이미지들을 흘러보낸다. 그리고 그 위로 제작자 왕가위의 이름이 표기된다. 본래 왕가위의 영화들에서 그의 영화임을 드러내는 표식은 ‘澤東(택동)’이었다. 그러나 그 표식 대신 중국의 대형영화사들이 제작비를 대었음을 알리는 자막을 보았을 때 우리는 왕가위가 진정으로 중국 내부로 진입했다는 사실을 의식할 수 있었을 것이다. 또 한 편으로는 홍콩영화사에서 떼놓을 수 없는 한 부분이자 그 자체가 하나의 장르임을 위시하던 왕가위의 영화 세계를 다시는 볼 수 없을 것만 같은 생각도 들었을 것이다. 그러나 왕가위는 그러한 생각은 기우에 불과했던 것임을 증명하듯 장르의 규범을 해체하고 그것의 역사를 다시 써내려가는 미학적 실험을 <일대종사>에서도 보여준다. 이러한 왕가위의 시도는 그가 엽문의 40세 이후의 삶을 재현하며 시간의 흐름을 묘사한 방식으로부터 볼 수 있다. 그는 <일대종사>에서 1940년부터 1950년 사이의 엽문의 10년의 세월에 대해서는 직접적으로 드러내지 않았다. 아무리 <일대종사>가 ‘장르를 비껴간’ 전기 영화라 해도 기본적으로 인물의 일대기를 그리는 영화라는 점에서, 그리고 이 시간대 외의 다른 시간의 흐름은 비교적 순차적으로 구성되었기 때문에 삭제된 엽문의 10년에 대해 의문을 품을 수밖에 없다. 그런데 이 시간대에 대해 왕가위가 왜 묘사하지 않았나에 대한 몇 가지 가설은 성립할 수 있다.

먼저 1940년에서 1950년 사이 중국에서는 중일전쟁의 종전, 국공내전, 중화인민공화국의 수립 등 홍콩의 역사와 당대의 현실에 직접적으로 영향을 주는 대사건들이 일어났었는데, 왕가위는 그 사건들에 의해 엽문의 삶이 영향받는 것을 묘사하고 싶지 않았을 것이라고 추측해볼 수 있다. 그런데 이러한 논의의 맥락과 관련하여 더욱 눈여겨 볼만한 점은 이 시간대가 엽문의 행위와 세월로 재현되지 않고 ‘뒤늦게’ 궁이의 회고를 통해 그녀의 세월로 재구성되며

서사 속에 등장한다는 것이다. 1940년이 되기 전 엽문은 일제 점령기 하에서 매우 곤궁한 생활을 했다. 그는 입던 외투를 팔아 돈을 마련하는데 그때 외투에서 단추 하나를 떼어 간직하고 힘들 때마다 그것을 보여 마음을 다진다. 이후 영화의 시간대는 1950년대로 옮겨지고 영화는 삭제된 10년의 시간 동안

엽문이 모진 풍파를 견디고 무술인으로 당당히 서기 위해 노력한 삶을 살아왔다는 것을 홍콩에 정착해 무술 도장을 차리고 제자들과 사진을 찍는 장면으로 증명한다. 그런데 엽문이 정진한 그 세월



동안 궁이는 '이루는' 삶을 살아가지 못했다. 자신의 아버지를 죽게 한 마삼에게 복수하는 일에 성공한 이후로는 궁이는 계획했던 모든 일들을 실천하지 못했다. 궁이의 64수를 계승하지 못했고 정혼자와도 파혼했으며 생업이었던 약사 일도 관두었다. 이러한 궁이의 삶의 궤적은 1950년대가 되어 엽문과 궁이가 우연히 만난 어느 날 둘이 나누는 대화로부터 밝혀진다. 이때 엽문은 궁이에게 앞으로 무술인으로서 살아갈 것을 권유하며 자신이 힘들 때마다 의지했던 단추를 그녀에게 건넨다. 그러자 궁이는 엽문에게 자신의 과거에 대해 말하기 시작하면서, 이 10년의 시간에 대한 궁이의 회상 시퀀스가 그녀와 마삼의 기차역 결투 장면으로부터 시작된다.

마삼에게 복수하기 위해 오랜 시간 무술을 연마해 온 궁이는 마침내 그를 만나 싸우게 되는데 서로가 막상막하의 실력을 가졌기에 결투는 쉽사리 끝나지 않는다. 그러다 역으로 들어오는 기차 속으로 궁이가 마삼을 '수직으로' 밀어내며 그녀의 승리로 복수는 끝난다. 그런데 이 장면에서 관객은 영화 도입부에서 등장한 “쿵후는 두 단어로 말할 수 있다. 수평과 수직! 최후에 수직으로 있는 자가 승리하는 것이다.”라는 엽문의 보이스 오버 내레이션을 상기할 수 있다. 엽문은 무술에서 진정으로 중요한 것은 상대를 제압하는 것이 아니라 자신이 끝까지 온전히 설 수 있는가에 달렸다고 말하는데 궁이는 그가 말한 수직의 힘으로 마삼을 제어한 것이다. 그러나 이 순간을 제외하고는 궁이는

죽을 때까지 수직으로 설 수 없었으며 계획했던 바를 이뤄내지 못하고 이에 대해 내내 회한하며 살아간다.

그런데 이 같은 궁이의 세월은 플래시백 기법을¹⁸⁾ 통해 재현되며 <일대종사>의 서술 진행을 지연시킨다. 본래 영화에서 “과거와 현재의 시간성을 병치함으로써 기억과 역사를 접합시키는 플래시백(기법)은 과거를 기억하거나 회고하는 행위에서 긍정적이고 미래지향적인 의미를 부여하게 만드는 토대가 된다. 과거에 대한 동경이 대안적 미래를 건설하려는 적극적 시도를 낳기도 하며, 그 점에서 비판적인 목적에 기여할 수도 있다.”¹⁹⁾ 그러나 <일대종사>의 사라진 10년에 대한 궁이의 플래시백에 의해 과거와 현재는 결코 접합될 수 없다. 궁이는 과거의 세월 동안 자신이 좀 더 주체적으로 살지 못한 것에 대해 후회하고 흘러간 시간을 되찾고 싶어 한다. 따라서 궁이의 기억 속의 10년은 자기 자신으로 온전히 존재하고픈 욕망을 품고 ‘되돌아보는’ 이상향의 시간대이다.

상술한 궁이의 기억의 플래시백 외에도 <일대종사>에는 ‘돌아’ ‘보는 것’에 대해 강조하는 부분이 존재한다. 궁이의 아버지는 엽문과 대결하기 전 궁이를 금루에 데리고 가 무술 고수들의 기술을 보여주며 “이 세상의 모든 일들은 네가 보지 않으면 금새 없어지고 만단다. 한번 보는 것도 좋다.”라고 말한다. 또한 마삼에게 공격당한 궁이의 아버지가 그를 후계자로 지목하지 않은 이유에 대해 “너는 되돌아보는 것을 모르기 때문”이라고 말한다. 이처럼 <일대종사>는 ‘돌아’ ‘보는 것’의 중요성을 드러내며 사라져 간 것은 그 시대에서 중요했던 일임과 동시에 현재와도 연결되어 있는 것임에 대해 일깨우고 있다. 그렇기 때문에 <일대종사>는 왕가위가 늘 영화 속에 담아왔던 이루지 못한 것을 향한 회한, 화려했던 시절의 가버림(<화양연화>)에 대한 서사의 연장선상에 있는 영화라 할 수 있다. 왕가위는 엽문을 통해 당대의 것이 영원히 사라지지

18) 시간상으로 등장인물의 인생이나 역사의 좀 더 앞선 시기로 되돌아가 그 시기를 이야기하는 내러티브 장치. 수잔 헤이워드, 《영화 사전 - 이론과 비평》 한나래, 1997, 413쪽.

19) 리타 펠스키, 《근대성과 페미니즘》, 거름, 1998, 103쪽. 박인영, <엔딩 시퀀스 플래시백 연구>, 《영화연구》44호, 2010. 6, 175쪽에서 재인용.

않도록 계승시키는 자의 고뇌와 정신을 <일대종사>를 통해 보여주었다. 그리고 이 영화에서 엽문은 자신의 전부로 여겼던 영춘권을 후대에 전수시키기 위해 과거를 '돌아' '보고' 그것을 토대로 앞으로 나아갔다.

이에 엽문이 홍콩에서 무술 도장을 차리는 1953년에 끝나는 <일대종사>는 1949년 이후 중국과 '분리되어' 본격적으로 형성되기 시작한 도시 홍콩에 대한 에필로그와도 같은 영화라 할 수 있을 것이다. 중국 광둥의 불산에서 태어나 사회주의 중국의 수립 후 홍콩에 정착해 평생 무술을 전수하고 삶을 마감한 엽문의 삶을 통해 홍콩에서 지켜진 전통과 그것을 사라지지 않도록 노력하는 일이 왜 중요한지에 대해 성찰해 볼 수 있는 기회를 선사하기 때문이다.

5. 나오며

왕가위는 엽문에 관한 영화를 만들게 된 계기에 대해 다음과 같이 밝힌 바 있다. 그가 <해피투게더>를 촬영하기 위해 1996년 아르헨티나에 갔을 때 로케이션 장소의 가판대에서 파는 잡지 중 마오와 이소룡의 얼굴을 표지로 삼은 것이 있었다고 한다. 이에 왕가위는 남미에서 여전히 회자되고 있는 이소룡이라는 인물의 존재에 대해 생각하며 그에 대한 영화를 만들려고 하다 그를 만든 남자이자 멘토인 엽문에 대해 관심을 갖게 되었다고 한다. 이후 왕가위는 엽문에 대한 정보를 얻기 위해 오랜 시간 동안 공을 들였고, 엽문의 아들 엽준을 만나 엽문이 영춘권 동작을 직접 녹화해놓은 필름도 보았다.²⁰⁾ 왕가위는 이 필름을 엽문이 후대에 남긴 유산으로 인식하고 본래 홍콩을 배경으로 하여 엽문의 홍콩 시절만 다룬 영화를 만들 계획이었다가 전통을 전수하기 위해 평생을 바친 엽문을 제대로 묘사하기 위해서는 그의 홍콩 시절만 다루어서는 안

20) 존 파워스, 성문영 역, 《왕가위 - 영화에 매혹되는 순간》, 한겨레출판, 2018, 262쪽 참조.

된다고 생각했다 한다.

왕가위가 어린 시절 주변에서 본 무술 문파의 고수들은 한 때 중국에서는 이름을 날리던 사람이었으나 홍콩에 정착한 뒤로는 어렵게 생계를 유지하며 제자들을 가르쳤다고 한다. 따라서 전통의 계승과 한 인물의 삶을 완정하게 보여주기 위해 왕가위는 엽문의 홍콩 시절만 다루어서는 안된다고 인식했고, 북방 무술과 남방 무술의 차이를 제대로 알지 못하고서는 엽문의 일대기를 온전히 이해할 수 없다고 생각했다 한다. 그리하여 왕가위는 엽문의 고향 불산에도 가보고 3년 동안 중국 각지를 돌아다니며 100명이 넘는 고수들을 만났다. 한 사람의 일대기를 담는 것 자체가 일대종사의 여정 그 자체였던 것이다.²¹⁾

그런데 <일대종사>를 만들기 위한 이러한 과정은 그가 이전 영화들의 제작 과정에서도 흔히 보여줬던 모습이다. 영화를 찍을 때마다 수십 만자의 필름을 쓰고 오랜 촬영기간을 거쳐 완성하는 왕가위의 제작 관습은 <일대종사>에서도 계속되었다. 무협영화치고는 적게 등장하는 무술 장면을 찍기 위해 배우들은 무술 기술을 장시간동안 익혔고 긴 제작기간 동안 촬영감독 6명이 교체되었다. 그런데 이처럼 <일대종사>에서도 여전히 고수된 왕가위의 창작 방식은 기본적으로 그의 서사 세계와 미학적 구현 방식에 큰 변화가 없었다는 것을 암시하기도 한다. 왕가위의 영화를 집대성하고 제작 과정들을 담아 책으로 출판한 존 파워스는 그의 영화는 '결코 최신 유행이라 부르는 것에 중독된 적이 없다.'고 강조했다.²²⁾ 시간의 흘러감과 그 속에서 변하는 인간의 감정, 과거의 것이 사라지는 것에 대해 늘 고민해오던 왕가위의 서사는 <일대종사>에서도 크게 변하지 않았다. 그렇지만 확장된 면모는 볼 수 있다. 무술인으로서의 엽문과 한 남성으로서의 엽문을 제대로 보여줄 수 있도록 시간의 집적을 위해 이행했던 '중국으로의 진출'에서 우리는 중국영화와 홍콩영화의 접합이 필요할 수밖에 없음을 인정한 왕가위의 태도를 엿볼 수 있기 때문이다.

www.kci.go.kr

21) 주20)의 책, 262쪽 참조.

22) 주3)의 이지현의 글 참조.

홍콩뿐만 아니라 이제 중국은 남과 북을 아울러 나아가는 통합의 길목에 서 있다. <일대중사>를 통해 바로 그 전통 중국무술의 명맥이 홍콩에서도 부단히 이어지고 있다는 얘기를 하고 싶었다. 바로 그 '권법'은 '영화'와도 일맥상통한다. 이제 홍콩영화는 중국 본토의 자본이 없으면 제작이 힘들고, 바로 그런 새로운 시장을 감안하여 영화를 만들 수밖에 없다. 서로 다른 길을 걸던 중국영화와 홍콩 영화가 만났고, 이제 홍콩영화라는 개념이 희미해져 가고 있지만 그럼에도 여전히 홍콩 정신은 남아 있다. <일대중사>는 1949년에서 끝나지만 홍콩의 역사는 바로 그때부터 시작이다. 결국 <일대중사>는 홍콩을 중심에 두고 바라본 중국의 근대사다.²³⁾

그러나 그 접합의 형식은 왕가위의 언급에서도 유추할 수 있듯이 양자가 훼손되지 않은 상태에서 이루어지는 것이어야 한다. 엽문이 불산에서 홍콩으로 피신해 와 생계유지와 무술 전수를 위해 고군분투하고 홍콩에서 도장을 차려 많은 제자들에게 영춘권을 전수함으로써 남방 무술이 중국에 뿌리를 내릴 수 있었다. 또한 훗날 이소룡이 할리우드로 진출하며 중국 무술을 전 세계에 널리 알리게 된 점을 상기해보자. 이러한 맥락에서 우리는 <일대중사>를 통해 올바른 상생(相生)의 방도를 가늠해 볼 여지가 있을 것이다.

왕가위의 영화는 언제나 대중이 현실 너머에 있는 세상으로 나아갈 수 있는 통로로 작용해 왔다. 1997년을 전후로 관객은 왕가위의 영화를 보며 홍콩 반환이라는 역사적 대사건에서 벗어나 다른 세상으로의 이동을 상상했다. 또한 불가항력적인 현실과 과거를 향한 노스텔지어 사이에서, 당대의 대중은 스스로 안정을 찾는 일이 불가능한 공허 이면의 불안한 정서를 왕가위의 영화에 투영했다.

2020년 현재 홍콩의 현실로 인해 그의 영화를 찾고 싶은 대중의 감정 또한 이전의 그것과 크게 다르지 않을 것이라 생각한다. 당대의 관객에게 엽문이 시대를 살아간 방식에 대한 영화는 '먼 과거'로써 경험한 적 없는 시간에 대한 노스텔지어를 선사한다. 이 같이 경험한 과거를 넘어 경험하지 못한 시간에게

23) 주성철, <'권'(拳)에는, 영화에는 남과 북이 따로 없다>(왕가위 인터뷰), 《씨네21》, 2013. 7. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=73737 2020년 7월 21일 검색)

지 노스텔지어의 대상이 확장된 것은 살아본 적 없는 과거 세계에 대해 근원적 노스텔지어를 추구하려는 욕망 때문이다. 그리고 이 같은 욕망은 상실에 대한 감정과 직접적으로 연관되어 있으며 현재의 체제와 사회적 시스템이 삭제하려고 한 정치적, 문화적 경험의 순간들을 불러일으키며 오늘날의 불안을 해결하고자 한다.²⁴⁾ 이 같은 차원에서 <일대종사>는 어느 주체라도 훼손되지 않고 '수직으로' 설 수 있으며 그 존립들 사이로 진정한 어우러짐이 가능한 세계에 대해 묘사한 영화라 할 수 있을 것이다.

< 參考文獻 >

王家衛, <일대종사, 一代宗師, The Grandmaster>(2013)

리타 펠스키, 《근대성과 페미니즘》, 거름, 1998.

미셸 푸코, 이상길 역, 《헤테로토피아》, 문학과 지성사, 2014.

수잔 헤이워드, 《영화 사전 - 이론과 비평》, 한나래, 1997.

이 푸 투안, 심승희·구동희 역, 《공간과 장소》, 도서출판 대운, 2007.

존 파워스, 성문영 역, 《왕가위 - 영화에 매혹되는 순간》, 한겨레출판, 2018.

중보현, 윤영도·이승희 역, 《홍콩영화 100년사》, 그린비, 2014.

질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김재인 역, 《천개의 고원(자본주의와 분열증 2)》, 새물결, 2001.6.

中國電影藝術研究中心 中國電影資料館 編, 《香港電影 10年》, 北京: 中國電影出版社, 2007.

김명석, <작가주의로 포장된 무협장르의 변용 - 윙카와이의 《一代宗師》>, 《국제언어문학》 제33호, 2016. 4.

박은영, <사이오의 광녀에 나타난 광기와 헤테로토피아>, 《외국문학연구》 제74호, 2019. 5.

24) 이하림, <생경한 그리움: 경험한 적 없는 것에 대한 노스텔지어와 잔재의 이미지>, 《미디어, 젠더 & 문화》 35권 2호, 2020. 6, 223-224쪽 참조.

- 박인영, <엔딩 시퀀스 플래시백 연구>, 《영화연구》 44호, 2010. 6.
- 이하림, <생경한 그리움: 경험한 적 없는 것에 대한 노스텔지어와 잔재의 이미지>, 《미디어, 젠더 & 문화》 35권 2호, 2020. 6.
- 임대근, <Life & Culture 중국 영화감독 시리즈 ③ 정치와 이념의 틈바구니 속 무협사병(私兵)의 기존 체제 도전>, 《친디아 플러스》 vol.87, 2013. 12.
- 줄고, <전기 영화가 인물과 역사를 소환하는 한 방식에 대해 - 영화 〈황금시대〉를 중심으로->, 《비교문화연구》 제39집, 2015. 6.
- 최상민, <극예술 속의 '안중근' 읽기 - 역사적 실재와 성찰적 재현>, 《현대문학이론학회》 제43집, 2010.
- 최진성, <전기 영화 〈I'm not there〉의 탈신화적 재현을 위한 영화적 상상력 - 변신의 귀재 '밥 딜런(들)'>, 《CONTENTS PLUS》 제13권 No. 5, 2005.
- 滕威, <戴錦華: 《一代宗師》中的香港身份追問>, 《南風窗》, 2015. 5.
- 于月, <時間就是功夫, 回頭已是往事 —— 分析《一代宗師》>, 《大眾文藝》, 2017. 2.
- 楊柳, <華語電影中价值重構的破碎與互文性的分裂 —— 以王家衛《一代宗師》爲例>, 《傳媒觀察》, 2019. 7.
- 汪韜鈺, <以《一代宗師》看王家衛的電影特色>, 《青年與社會》, 2018. 9.
- 鐘端梧, <一代宗師: 民族性想象與沉淪性情感的悖論>, 《當代電影》, 2014. 5.
- 김지미, <인생을 관통하다 〈일대종사〉>, 《씨네21》, 2013. 8. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=74190)
- 이지현, <[영화를 향한 책의 여정③] <왕가위: 영화에 매혹되는 순간> 신비의 근원을 찾아서>, 《씨네21》, 2018. 5. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=90081)
- 장영엽, <강호에 돌아온 고수 중의 고수>, 《씨네21》, 2011. 1. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=64536)
- 주성철, <'권(拳)에는, 영화에는 남과 북이 따로 없다>(왕가위 인터뷰), 《씨네21》, 2013. 7. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=73737)
- <세계의 화약고 된 홍콩...무엇이 젊은이들 거리로 내몰았나> (<https://www.donga.com/news/article/all/20200529/101278148/1>)
- <왕가위 감독 "일대종사, 기존 무림 영화와 달라"> (<https://star.mt.co.kr/stview.php?no=2013061616332553119&type=1&outlink=1>) 2020년 7월 18일 검

색)

<'홍콩스타' 성룡, 홍콩보안법 지지선언에 동참> (<https://www.hankyung.com/international/article/2020053032387>)

< Abstract >

Study on *The Grandmaster*, a Film
- About Remembering and Looking Back

Jin, SungHee

This paper analyzed and considered *The Grandmaster*, a film produced by Wong Kar Wai, which deals with the biography of Yeop Moon. *The Grandmaster* is the first film that represents a historical figure who really existed, with the background of China, among Wong Kar Wai's films. *The Grandmaster* describes Ye Wen and his achievement by using a technique entirely different from those of the existing 'Ye Wen films'. It brought about change in the genre stereotype by excluding the mythicization and herozation of figures, which have been used by biography films and adding a story about Gung-I, a fictitious figure. In addition, although it apparently seems to be a martial art film, as do most of such films, it abandons the exhibition of duels among masters and brilliant martial arts techniques.

Instead, *The Grandmaster* gives priority to the exploration of Ye Wen as a person and his time. It describes the process in which Ye Wen had struggled to transfer his own martial arts to the next generations, a longing for the moment in which Ye Wen and Gung-I are united through martial arts, and the Gung family which could not transfer its own martial arts to the next generations, but just vanished as Gung-I was confronted with historical limits. It is possible to easily infer the director's thought the relationship between contemporary

China and Hongkong, based on the aesthetics of the narrative constitution involved with figures and times in *The Grandmaster*. In addition, it may thus be possible to reflect on how to promote the co-existence of both contemporary China and Hongkong, through the journey of creation, which Wong Kar Wai has underwent to thoroughly arrange the biography of Ye Wen.

Key words: *The Grandmaster*, Wong Kar Wai, Ye Wen, biographic film, martial arts film, atypical genre, China, Hongkong, Remembering, Looking Back

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2020. 07. 24	2020. 08. 11 -08. 26	2020. 08. 21	2020. 08. 27	2020. 09. 30

