

제6세대 : 중국 영화의 성찰과 도전

林大根*

◁ 目次 ▷

- I. 성찰, 혹은 제6세대의 이름
 - II. 도전, 혹은 제6세대의 계보
 - III. 예시(豫示), 혹은 예시(例示)로서의 베이징과 상하이
 - 1. 《북경자전거》에 관한 두 가지 물음
 - 2. 《쑤저우강》에 관한 짧은 메모
 - IV. 맺음말
-

I. 성찰, 혹은 제6세대의 이름

사실, 중국 영화사의 세대구분 방식은 특정한 한 세대를 위해 바쳐진 것이었다 해도 과언이 아니다. 역사를 구분하는 일반적인 방식인 연대기적 관점과는 또 다른 — 대단히 대중적이면서 동시에 그다지 '학술적'이지는 못한 세대론은 분명하게도 제5세대 영화인들을 위한 헌사이다. 다이진화(戴錦華)는 이렇게 중국 영화에서 세대구분을 하게 된 과정을 두고 한 대답에서 '역산의 방식(逆推法)'이라고 일컬었다.

1983년이 되면 우리에게도 친숙한 천카이거(陳凱歌)나 장이머우(張藝謀)와 같이 베이징영화대학¹⁾을 막 졸업한 젊은 감독들이 등장하자 '갑자기' 제5세대라는 표현이

* 한국외대 중국어과 강사

1) '베이징영화대학(北京電影學院)'은 1956년 6월 1일 베이징영화학교[中央人民政府文化部電影學校]를 전신으로 하여 설립되었다. 그러나 문화혁명 기간에 수난을 당해 교육과정이 중단되었고 1978년에 이르러 다시 문을 열 수 있었다. 이른바 제5세대 감독들은 대체로 이 때 입학하여 1982년에 제5회 졸업생 자격으로 졸업을 한 이들이다. 따라서 장취둥(Xudong Zhang)과 같은 일부 학자들은 '제5세대'라는 명명의 기원 자체도 그들이 베이징영화대학의 제5회 졸업생이라는 공통점에 기대어 찾아보려고도 한다. (Xudong Zhang, Chinese Modernism in the era of Reforms, Durham and London, Duke University Press, 1997, 215쪽 참조) 한편, '베이징영화대학'이라는 명칭은 우리 영화계에서는 '베이징전영학원', '베이징영화교', '베이징영화아카데미' 등으로 옮겨지는 경우가 종종 있으나 이러한 표현

등장했습니다. 제5세대의 등장으로 1979년을 전후로 등장한 감독들 — 사실 제5세대에 편입시키기에는 꼭 5년이 부족했던 '청년 감독'들은 역산의 방식에 의해 제4세대가 되었습니다. 따라서 세진(謝晉) 감독과 같이 1949년 이후 사회주의 중국영화 창작의 주력들은 역산에 의해 제3세대로 불러졌습니다. 오랜 시간이 지나도록 중국 영화의 제1세대와 제2세대에 대해서는 의문을 갖는 이들은 없는 듯 보였습니다. 그렇다면, 그러한 구분은 결국 영화사를 시기 구분한 것입니까. 그렇지 않으면 정치문화사 혹은 또 다른 특수한 시기구분입니까?²⁾

이 같은 그의 말속에서 마치 세대론 자체로 중국 영화사를 시기구분하는 데 대한 부정적인 어감이 느껴지기도 하지만, 일찍이 그 자신이 이후의 다른 저술에서도 세대론에 대한 유용성을 설파한 바 있고,³⁾ 리쩌허우(李澤厚) 같은 학자 또한 세대론적 접근이라는 방법론은 '대략 17~25세쯤의 성인이 되었을 때 공통적인 사회적 경험을 가진 사람들'이 행위의 관습·사유방식·정서적 태도·인생관·가치의 척도·조직의 기준 등 다양한 측면에서 갖추고 있는 역사적 성격을 탐구하는 일이라고 주장했으며⁴⁾ 린위생(林毓生) 또한 중국의 지식인들을 세대구분하면서 그 제1세대를 가리켜 청일전쟁(1894~95)에서의 중국의 패배라는 비참한 경험에 의해 일어난 변법운동의 산물이라고 그 범위를 설정하면서 그 이후의 지식인들을 역사적 순서대로 구분한 바 있다.⁵⁾

들은 모두 '베이징영화대학'이라는 교육기관을 우리말로 설명하는 데에는 문제가 있다고 하지 않을 수 없다. 4년제 단과대학이라는 그 특성에 비추어 '베이징영화대학'이라는 표현이 우리 말 표기로는 가장 적절하다고 생각한다.

- 2) 戴錦華, 〈電影史的文化和精神反思〉, 《戴錦華訪談錄: 猶在鏡中》, 北京, 知識出版社, 1999, 31쪽
- 3) '세대'와 관련된 수많은 화두들은 오늘날 중국문화의 지형도를 구성하고 있다고 하기보다는 그 자신이 오늘날 중국 문화의 중요한 풍경 가운데 하나라고 할 것이다. 지식청년(知青)문화에 등장하는 '제3세대'는 '고난과 풍류를 겪은 자기 연민적이면서 동시에 자기 방입적인 형상이었으며 그 이후에 등장한 '제4세대'는 경박한 자태로 역사 무대와 현실 공간을 필요로 한 이들이었다. 이는 홍위병 세대(老三屆)를 '제3세대'라 추켜 올리고 '제4세대'라는 표현으로 지식청년 세대를 명명해달라고 호소한 것이었다. 진지한 젊은 학자들은 이처럼 미궁에 빠진 풍경을 분명하게 정리하기 위해서 지식인들을 위해 세대 구분을 시도했다. 즉, '5·4세대', '해방세대', '4·5세대', '유희의 세대' 등과 같은 명칭은 20세기 중국문화의 대강을 그려주는 나침반인 것이다. 戴錦華, 《霧中風景: 中國電影文化 1978~1998》, 北京, 北京大學出版社, 2000, 382~383쪽
- 4) 리쩌허우는 중국 근·현대의 여섯 세대에 걸친 지식인에 관해 언급하면서 '이러한 문제들을 자세히 연구하려면 각 역사적 단계와 각 세대 사람들의 시대적 사명, 도덕적 책임, 현실적인 기능과 그 사이의 전송·충돌(예를 들면 '세대차이'의 문제) 등과 같은 문제, 이른바 사회적·생리적·심리적 연령의 차이와 관계 등의 문제에 대해서도 더욱 분명하고도 깊이 있는 이해가 필요하다'고 주장한다. 李澤厚, 《中國現代思想史論》, 北京: 東方出版社, 1987, 343~344쪽
- 5) Lin Yü Sheng(林毓生), 이병주 옮김, 《중국의식의 위기》, 서울, 대광문화사, 1990, 47~77쪽 참조

이렇게 볼 때 이른바 '세대' 개념은 단지 중국 영화에서 그 쓰임이 두드러지기는 했지만, 20세기 중국의 사회와 문화를 역사적으로 정리해보기 위해서 1980년대 이후 중국 지식인 사회를 중심으로 해서 전반적으로 유포되었던 일련의 유행과도 같은 작업이었던 셈이다. 즉 중국 영화사에서 현실적이고도 광범위하게 상용되고 있는 이러한 세대 구분법은 중국 내부에서도 나름대로 학술적 전통의 맥락을 잇고 있음을 미루어 짐작할 수 있다.⁶⁾

어쨌든 10년의 재난이 지나고 개혁개방이 시작된 이후 등장한 중국의 제5세대 영화는 외부 세계에 중국에도 영화가, 그것도 매우 동양적이고 신비한 영화예술이 존재하고 있음을 알리는 계기가 되었고 이후 서양의 영화계는 중국 영화를 주목하기 시작했다. 천카이거의 데뷔작 《황토지(黃土地:1984)》의 로카르노영화제 은표 범상 수상은 사실상 제5세대 영화의 등장을 알리는 신호탄이었다. 물론 그 이전에 이미 장권자오(張軍鈞)의 《하나와 여덟(一個和八個:1983)》이 제5세대 영화의 최초 작품으로 공인되고 그 역시 많은 주목을 받았던 점 또한 사실이지만, 천카이거의 데뷔작이 로카르노 뿐 아니라 1985년을 전후하여 유럽의 각종 영화제의 수상을 휩쓸었던 데다⁷⁾ 이후에도 《대열병(大閱兵:1986)》, 《아이들의 왕(孩子王:1986)》, 《현위의 인생(邊走邊唱:1992)》, 《패왕별희(霸王別姬:1993)》, 《풍월(風月:1996)》, 《황제와 암살자(荊軻刺秦王:1999)》 등을 통해 꾸준히 자신만의 색깔로 창작에 몰두하였던 점이 그를 제5세대의 만형으로 꼽히게 할 수 있었다.⁸⁾ 그 뒤를 이어 장이머우 역시 자신만의 독특한 색깔로 《붉은 수수밭(紅高粱:1987)》, 《국두(菊豆:1990)》, 《홍등(大紅燈籠高高掛:1991)》, 《츄취의 소승

6) 그러나 일찍이 필자가 주장한 바대로 영화예술에서의 창작주체, 즉 작가로서의 감독만을 중심으로 한 관점이라 할 수 있는 '세대론'적 접근만으로는 중국영화의 역사를 조밀하게 설명해낼 수가 없다. 따라서 불가불 중국의 영화사는 세대론적 관점과 연대기적 관점이 상호 보완되어야 할 것이다. 참고, 《조기 중국영화의 문예전통계승 연구(1896~1931)》, 서울, 한국외대 박사학위논문, 2002, 64쪽

7) 《황토지》는 로카르노 뿐 아니라 제7회 프랑스 삼대륙 영화제의 황영상, 제29회 영국 런던 애딘버러 영화제 감독상, 제5회 미국 하와이 국제영화제 동서문화 기술교류센터 영화상 등을 수상하였다.

8) 그는 1999년 이후 미국으로 건너가 영국의 자본으로 첫 영어영화 《킬링 미 softly(Killing me softly:2002)》를 완성하여 올해 여름 개봉했다. 런던에서 일하는 미국 여성 알리스의 열정적인 사랑에 관한 영화인 이 작품은 그러나 개봉 이후 쏟아지는 악평을 감수해야만 했다. 그리고 그 악평의 주된 근거는 「영어로 연기하는 배우들의 감정을 전혀 면밀하게 통제하지 못한 연출의 부족」이 주를 이루며 「중국의 한 위대한 감독이 할리우드의 고용감독으로 전락하고 마는 것 아닌가 하는 안타까운 우려」마저 거론됨으로써 그가 어떤 모습으로 '중국의 감독'으로 재기할 수 있을지 이후 창작에 관심을 갖지 않을 수 없게 되었다. 이치연, 〈수령에 빠진 쟁카이거〉, 《씨네21》 제359호, 서울, 한겨레신문사, 2002.7.2, 32쪽 참조

이야기(秋菊打官司:1992)》⁹⁾, 《인생(活着:1994)》, 《상하이 트라이어드(搖啊搖, 搖到外婆橋:1995)》, 《좋게 말로 하라고(有話好說:1997)》, 《책상서랍 속의 동화(一個都不能少:1997)》, 《집으로 가는 길(我的父親母親:1999)》 《행복한 세월(幸福時光:2000)》 등을 잇달아 선보이면서¹⁰⁾ 대내외적으로 제5세대의 대표감독으로서 입지를 확고히 하였다.¹¹⁾

주지하다시피 이들 제5세대 감독들은 문화혁명의 상처를 몸소 고스란히 겪으면서 자란 세대였다. 1950년을 전후하여 태어나고 중·고등학교 시절 문화혁명을 겪으면서 때로는 홍위병으로 때로는 변방의 농촌으로 하방(下放)되었던 개인적 경험은 분명 스스로 극복해야만 했을 트라우마(trauma)일 수밖에 없었다. 그러나 그와 같은 주제의식을 표현하는 방식은 대부분 극도의 은유와 강렬한 형식미학에 의존하고 있었다. 그리하여 시간적으로는 1930년대, 혹은 그 이전까지도 거슬러 올라가며 공간적으로는 주로 농촌이나 변방 그 어디쯤의 변두리로 흘러간다. 과거에 대한 회고는 있으나 그에 대한 치열한 비판은 진한 색채와 화면의 분할 뒤로 은폐되었고 그 과거로부터 연유했을 현재에 대한 직설은 찾아보기 어려웠다. 물론 이러한 특징들조차도 분명 그 이전 세대와는 확연하게 구별되는 점들이기는 했다.

제5세대가 선행하는 세대와 결정적으로 다른 점이 있다면 그것은 그들이 사회주의 이견 민족주의이견 일체의 교의(教義)에서 거리를 취한다는 자세로 일관하고 있다는 점일 것이다. 노동자와 가난한 농민은 선하고 지주와 자본가는 악역. 그렇지만 공산당원의 지도에 따라 선이 악을 쫓아내고 혁명의 승리를 손에 넣는다는 이러한 도식적인 줄거리가 종래의 중국 영화를 따분하고 교조주의적인 것으로 만들어내고 있었다면 천카이거나 우쯔뉴들의 필름은 이러한 나쁜 전통을 부정하고 더욱 철저한 현실을 향하던가 그렇지 않으면 몽환적인 대우주와의 교감에 가까이 가려하고 있다.¹²⁾

-
- 9) 이 영화는 우리나라에 《귀주 이야기》라는 제목으로 소개되었다. 그러나 많은 사람들이 지적하는 바와 같이 여기서 '귀주'란 주인공의 이름인 '츄취(秋菊)'의 한어병음표기인 'Qiūjū'를 영어 알파벳 식으로 읽은 데서 비롯된 잘못된 번역이다. 그리하여 츄취라는 인물의 이야기가 아닌 귀이저우(貴州)라는 도시의 이야기가 아닌가 하는 오해까지 불러일으키기도 하였다. 그러므로, 여기에서는 잘못된 번역을 바로 잡자는 의도에서 원의를 살린 표현으로 바꾸었다.
- 10) 장이머우의 두 번째 작품인 《양호명 아메리칸 표범(代號美洲豹:1988)》은 유일한 그의 '상업영화'인데 양명량(楊鳳良)과 공동감독으로 촬영되어 필모그래피에 올려지기는 하지만, 자주 거론되지는 않는다. 陳墨, 《張藝謀電影論》, 北京, 中國電影出版社, 1995, 66~81쪽 참조
- 11) 장이머우는 천카이거와는 달리 여전히 중국에 머물면서 2008년 베이징 올림픽 개막식 연출을 맡아 이를 준비하고 있다. 제5세대 작가는 이들 외에도 텐캉캉(田壯壯), 장권자오(張軍釗), 황젠신(黃建新), 우쯔뉴(吳子牛) 등을 예로 들 수 있다.
- 12) 四方田大彦, 최석규 옮김, 《중국영화의 제5세대론: 장권자오와 천카이거》, 《영화예술》, 서울, 영화예술사, 1989.12, 88쪽

그러나 제5세대 영화에 나타난 상징과 은유로 점철된 중국의 면면은 영화라는 예술을 통해서 한 번도 중국을 — 아니 죽의 장막에 가려져 있는 동안만큼은 어떤 매개를 통해서도 중국이라는 그 장구하고도 신비로운 시간과 공간에 대해서 별반 접촉을 가지지 못했을 서양의 클래식(classic) 애호가들의 취미와도 맞아떨어짐으로써 수많은 박수갈채와 영광스러운 트로피를 통해 전지구적 보편성(또는 서구적 보편성)을 획득할 수 있었던 것이다.

제5세대가 한창 자신들의 주가를 올리고 있을 무렵 1990년대 들어서면서 중국 영화계에는 일군의 색다른 작가들이 등장한다. 그것은 서구에서의 갈채와 텍스트 자체가 내재적으로 가지고 있었던 내외적 특징들, 그리고 어떤 방식으로든 영화를 계속 만들어야 했던 감독 자신들의 욕망이 뒤엎겨 제5세대가 사회주의 정부와의 불화를 청산하고 본격적인 중국영화의 중심 혹은 주류(main stream)로서의 기득권을 확보해가던 즈음이었다.

제5세대의 뒤를 이어 새로운 영화적 성찰을 가지고 등장한 이들은 물론 제5세대들의 베이징영화대학 직계 동문 후배들로서 대부분 1989년 어간에 대학을 졸업하고 현장에 뛰어든 이들이었다. 예술의 역사가 증명하듯, 아니 중국 문예의 역사가 증명하듯, 중국의 영화사가 증명하듯, 제5세대 자신이 증명했듯, 주류가 되어버린 예술, 창조와 실험과 저항을 상실한 예술은 새로운 창조와 실험, 그리고 그 자신에 대한 저항에 직면하게 되고야 마는 것일까? 제6세대 작가들은 궁교롭게도 그들이 졸업하고 현장에 뛰어든던 그 해에 제5세대와는 또 다른 방식으로 천안문을 경험한다. 그러나 자신들의 윗세대는 여전히 현실에 대한 관심보다는 천안문과 베이징에 관해서 말하지 않고 있었다. 그리하여 제6세대는 그들 스스로 문법으로 영화를 만들기 시작했던 것이다.

그리고 제5세대의 뒤를 이어 나타난 그들은 자연스럽게 제6세대라 불리기 시작했다. 그런데 '세대'라는 개념 자체에는 분명 이전 세대와의 단절을 전제로 하면서도 역사적 계승이라는 의미 자체도 내포되어 있음을 생각해보면, 제6세대라는 명명은 '포스트 제5세대'로서 새로운 시작임과 동시에 중국 영화사라는 거시적(혹은 통시적) 맥락 안에서 그 좌표를 설정하고 있는 개념이다. 그런데 이러한 맥락에 제동을 걸고 나선 감독이 바로 자장커(賈樟柯)였다. 그는 격렬하게 제5세대의 '변질'을 비난하면서 다음과 같이 말한다.

6세대를 말하기 위해선 반드시 5세대를 이야기해야 한다. 천카이거, 장이머우 등 80년대에 작품활동을 시작한 그들은 사상해방운동 이후 전통을 추구하는 영화들을 만들어왔다. 역사와 사회와 민족이 그들 영화의 한가운데 있었다. 90년대 들어 그들은 달라졌다. 상업화한 나머지, 중국인들의 모습을 영화 속에서 찾을 수 없게 되었다. 국가 기구의 도움으로 만들어지는 탓이었다. 더 젊은 세대가 현실과 멀어지기 시작한 그들에게 반대하는 영화들을 만들기 시작했는데, 이른바 6세대 감독들이다. 왕샤오와이(王小帥), 장위안(張元) 등이 정부의 검열 없이, 자유롭게 사상을 표출하는 영화들을 만들었다. 그들로부터 독립영화의 체계가 생겼다. 그리고 점점 많은 독립영화 감독들이 극영화로든 다큐로든 현대 중국 상황에 대한 관심을 표출하고 있다. [...] 난 내가 6세대 감독인지 잘 모르겠다. 5세대니 6세대니 하는 구분은 감독 나이나 데뷔 연도로 나누는 것 아닌가. 늙어도 새로운 영화를 찍을 수 있고, 어렵도 보수적인 영화를 찍을 수 있는 거다. 그건 중요치 않다. 내가 하고 싶은 건 독립영화다. '독립된 정신'이 중요한 거다.¹³⁾

동세대 감독들에 의해서도 「독립영화에 대한 자의식을 갖고 있는 유일한 감독」¹⁴⁾이라고 칭송 받는 자장커는 그리하여 지금 중국 영화의 최전방에 서 있다. 그는 '독립'하고 싶은 욕망을 숨기지 않는다. 그 '독립'은 그 자신이 만들어내는 영화 텍스트가 '독립'하는 것을 의미하기도 하지만, 자신의 윗 세대인 제5세대부터의 '독립'이며 더 나아가 이미 일부 타협적인 모습을 드러낸 동세대 작가들로부터의 '독립'이며¹⁵⁾ 세대라는 개념으로 중국 영화사를 재단하려는 기존 관습으로부터의 '독립'이다. 그리고 그것은 '세대'라는 명명 자체가 제5세대를 위해 바쳐짐으로써 여러 세대 중에서도 근원적으로 '제5세대'라는 명명이 가장 빛나는 영광의 칭호로 등극했을 뿐 아니라, '세대'라는 명칭을 수용했을 경우 그들의 자장에서 벗어나지 못한 채 단지 그들의 뒤를 이어갈 수밖에 없을 뿐이라는 회의가 전체되어 있다. 따라서 그의 발상은 세대론적 관점으로 중국 영화사를 '역산'하려는 방식에 대한 부정이며 도전. 혁명이자 전복인 셈이다. 그의 방식대로라면 세대론이 끝나는 지점에 이르러 중국의 영화사는 다시 쓰여야 하는 것이다. 그리고 그 새로운 역사는

13) 박은영, 〈자장커 인터뷰: '세대 구분보다 중요한 건 독립정신'〉, 《씨네21》 제223호, 서울, 한겨레신문사, 1999.10.19, 37쪽

14) 박은영, 〈플랫폼에서 자유를 기다리다〉, 《씨네21》 제268호, 서울, 한겨레신문사, 2000.9.5, 66쪽

15) 때때로 자장커는 제6세대 '이후'라고 불리기도 한다. 그것은 자장커의 작업이 제5세대는 물론 이거니와 천안문에 관한 담론에 관심을 갖다가 결국에는 소개주의에 함몰되어 버리고 말았던 장위안 등의 작업과도 분명한 선을 긋고 있다는 판단 때문이다. 98년 베를린 영화제에서 「소리소문 없이 공개된 자장커의 데뷔작 《소무(小武:1998)》는 일시에 장이머우와 천카이거와 장위안에까지 이르는 그 모든 이름들을 과거의 것으로 돌려놓기에 충분했다.」 이영재, 〈1998 부산PIFF 새로운 물결:소무〉, 《KINO》 제45호 서울, 키노네트, 1998.10, 100쪽

‘독립영화 1세대’로부터 시작될 것이다.

사실 독립영화(independent cinema)란 상업적이고 제도적이며 주류화 된 영화와 그 영화들이 발산하는 이데올로기에 대한 도전인 셈이다. 그리하여 주류에 대한 도전과 지배 이데올로기에 대한 대안으로서의 목소리를 제공하려 한다.¹⁶⁾ 따라서 텍스트에 있어서는 실험성을 강하게 띠 수밖에 없고 텍스트 밖에 있어서는 상업성으로부터의 탈피, 즉 저예산 창작을 지향할 수밖에 없다. 그러나 중국적 상황에서는 이러한 독립영화가 현행 지배 정치권력에 대한 도전과 저항으로서의 지하영화(underground cinema)와 동일시되고 표현과 비판의 자유라는 민주적 원칙, 아니 최소한의 예술 창조의 원칙에 대한 견지를 의미한다. 그러므로 일군의 포스트 제5세대로서의 제6세대라는 명명은 — 자장커의 ‘독립영화’론을 적극 긍정한다면 자장커를 제6세대로부터 ‘독립’시켜야 할 것이고 그렇지 않을 바에야 — 아직까지는 유효한 셈이다.

그런 의미에서 제6세대의 명명을 고찰하는 일은, 그들의 정체성에 대한 탐구의 시작이다. 그것은 그들의 정체성이 우선적으로 제5세대와의 대립각을 세움으로써 밝혀지리라는 인식의 발로이기도 하다. 아울러 그것은 중국의 영화사를 어떻게 볼 것인가 하는 문제를 끌어안고 있기도 하다. 지금까지 중국의 영화사는 연대기적 관점에서든, 세대론적 관점에서든 1905년(혹은 1896년) 이후 줄곧 계승의 역사로 파악되어 왔다. 물론 그 역사의 봉우리에선 중국 영화의 황금시기라고 불리는 1930년대와 1980~90년대의 5세대가 자리잡고 있다. 그런데, 5세대의 뒤를 이어 나온 이른바 ‘제6세대’는 — 그 중에서도 자장커 같은 이는 세대론 자체를 부정하고 있다. 그의 의견을 받아들인다면, 제5세대 이후의 중국 영화는 이전 세대와는 명백한 단절을 보이고 있는 듯하다. 제6세대가 새로운 시작이라면, 더 이상 제6세대라는 명명은 의미가 없다. 그러므로 제6세대 — 잠정적으로 어쩔 수 없이 이렇게 부를 수밖에 없지만 — 라는 명명에 대하여 관심을 갖는 일은 그들의 역사적 좌표를 설정하는 작업이자 그들의 정체성을 규명하는 매우 중요한 첫 단추가 될 것이다.

II. 도전, 혹은 제6세대의 제보

16) Susan Hayward, 이영기 옮김, 《영화사전:이론과 비평》, 서울, 한나래, 1997, 274쪽 참조

제6세대 작가들은 1990년대 중반에 들어서서 활동을 시작했는데 이들은 대부분 1985년도에 베이징영화대학에 입학하여 1989년 천안문 사태가 일어났던 해에 졸업한 이들이었다. 장위엔, 왕샤오샤이, 러우예(婁燁), 후취에양(胡雪揚), 관후(管虎), 허이(何一), 루취에창(路學長), 왕루이(王瑞), 리신(李欣), 장밍(章明) 등이 먼저 활동을 시작했고 1990년대 후반에 이에 더해 장양(張揚), 스톤쥬(施潤玖), 진첸(金琛), 자장커 등이 제6세대의 대열에 합류했다.

앞서도 말했던 바와 같이 제6세대 영화의 특징은 대체로 제5세대와 비교를 통해 귀납된다. 젊은 남녀의 사랑과 도시공간은 제5세대 영화의 역사에 대한 회고와 향토적인 공간과 대조를 이룬다. 제5세대는 역사라는 돌레를 선택했지만 그들은 현실이라는 돌레를 선택했다. 제5세대는 이데올로기라는 신화를 깨뜨렸지만 그들은 '집단'이라는 신화를 깨뜨렸다. 그리하여 제5세대의 이야기는 집단 계몽의 서사였지만 그들의 이야기는 개인의 자유로운 서사였다.¹⁷⁾

이와 같은 제6세대의 등장을 알리는 작품은 장위엔의 《북경녀석들(北京雜種:1993)》이었다. 그러나 이 작품이 그의 데뷔작이었던 것은 아니다. 베이징영화대학을 졸업하고 팔일영화제작소(八一電影製片廠)에 배치되어 국방 선전영화 제작 업무를 담당하던 그는 천안문 사태를 계기로 베이징에서 사업을 하는 친구에게 돈을 빌려 장애아와 어머니 사이의 삶을 다룬 데뷔작 《엄마(媽媽:1991)》를 제작하였다. 「이 작품은 1991년 남프 삼대륙 영화제 비평가상과 특별상을 받으며 그의 이름을 처음 서방세계에 알렸다. 제5세대 이후를 기다리던 서양 세계에 장위엔은 작은 신호탄처럼 보였다. 그러나 장애인의 문제를 다룬 이 영화는 관료들에게는 사회주의의 복지제도에 대한 비판으로 읽혔고 아무 문제없을 것으로 보였지만 상영 금지 목록에 올랐다. 그러나 오히려 이것은 비교적 온건한 비둘기파의 비판적 입장을 따르던 그에게 정부에 대해 정면으로 비판의 화살을 던지는 영화를 만들도록 유도하는 계기가 되었다.」¹⁸⁾

비 내리는 거리에서 락 음악과 교차되는 화면으로 시작되는 《북경녀석들》은 전체적으로 다큐멘터리적 기법으로 이루어져 있다.¹⁹⁾ 배우들의 자연스러운 연기와

17) 楊遠嬰, 〈百年六代 影像中國〉, 《當代電影》第6期, 北京, 當代電影雜誌社, 2001, 105쪽

18) 정성일, 〈북경녀석들:천안문 '이후' 북경에서 살아가는 동세대의 슬픔과 좌절, 그리고 최건의 로큰롤〉, 《KINO》 제55호, 1999.9, 189쪽

19) 원래 이 작품은 순수하게 다큐멘터리로만 제작될 예정이었으나 그가 이른바 '칠군자'에 포함되어 정부 당국으로부터 영화 제작을 금지당한 블랙리스트에 오르게 되면서 다큐멘터리 방식으로만 촬영을 강행하기에는 역부족이었던 상황으로 인하여 극영화의 방식이 개입되었다.

대화는 이러한 부분을 잘 뒷받침한다. 젊음과 노래, 돈과 섹스, 그리고 임신이라는 화두를 통해 이 '황량한 도시'에서 살아가는 젊은이들의 고통을 노래로 승화시키고 더 이상 이데올로기와 정치 따위에는 얽매며 살지 않으리라는 의지가 랍의 가사로 은유되어 흘러나온다. 중국 영화가 드디어 한 개인의 문제에 집중하기 시작한 것이다. 그러나 그 개인은 문화혁명 못지않은 역사의 무게에 짓눌려 있다. 이 작품이 그토록 주목받았던 까닭은 결국, 중국영화가 드디어 오늘, 여기, 우리의 문제를 다루기 시작했다는 점 때문이다. 자신의 선배 세대가 과거로만 회귀하고 농촌으로만 도망치고 있을 때 — 장이머우의 《츄취의 소송이야기》와 같이 제5세대가 간혹 오늘 중국의 모습을 그려내기는 했지만 그들은 결코 베이징으로 진입하지는 못했다 — 그러한 은유와 상징에 대한 도전이자 직설로서 천안문 사태 이후를 살아가는 젊은이들, 아니 정성일의 표현대로 천안문 이후에도 살아남은 젊은 '개새끼들',²⁰⁾ 동료들을 광장에 묻고 치욕스러운 삶을 살아야만 했을 그들의 이야기였기 때문이다. 사실, 이 영화는 촬영과정의 어려움 때문이기는 하겠지만 형식미학적인 측면에서는 뛰어난 완성도를 보이지는 않는다. 그럼에도 여전히 이 작품을 일컬어 제6세대의 시작을 열어준 영화라는 찬사를 보내는 까닭은 그들의 선배들이 자신들의 조국에 관한 이야기를 하기 위해 먼 길을 돌아 우회하고 있을 때 그들 자신은 「중국에도 로큰롤 파티가 있으며, 동거가 있으며, 낙태가 있으며, 계급이 있으며, 사기가 있으며, 깡패들이 약한 자들을 등치고 있으며, 절망이 있으며, 드롭 아웃된 젊은이들이 거리를 메우고 있으며, 핑크 밴드가 있으며, 지하철에서의 이별이 있」²¹⁾다는 점을 말하고 있기 때문인 것이다. 그리고 아이러니컬하게도 이 영화를 발굴한 것은 천카이거의 《황토지》에게 새로운 중국영화의 영예를 안겨주었던 로카르노 영화제(심사위원 특별상)였다.

그러나 장위엔의 뒤를 이어 나타난 또 다른 제6세대들은 저마다의 방식으로 이전 세대와 결별하면서 오늘, 여기, 우리의 이야기를 하기 시작했다. 왕샤오샤이는 《나날들(冬春的日子:1993)》, 《극도한랭(極度寒冷:1996)》, 《천국까지 그렇게 가까이(扁擔姑娘:1999)》, 《몽환전원(夢幻田園:1999)》, 《북경자전거(十七歲的單車:2000)》 등을 연이어 선보였고, 허이(何一:何建軍)는 《현련(懸戀:1993)》,

20) 논문이라는 이 '고상한' 글에 이렇게 '비속한' 어휘를 쓰는 데 대한 용서를 구한다. 그러나 '北京雜種'이라는 이 영화의 제목이 우리말로 '북경 녀석들로 옮겨진 것은 어쩐지 어감이 약하다는 생각이 든다. 雜種이라는 중국어는 영어로는 'Bastards'라고 옮겨질 만큼 직설적인 욕설이기 때문이다.

21) 정성일, 위의 글, 190쪽

《포스트 맨(郵差:1995)》, 《풍경(風景:1997)》, 《나비의 미소(蝴蝶的微笑:2000)》 등을 만들며 정부 당국과 숨바꼭질, 아니 제6세대의 순교자라 불리면서 중국 지하영화의 상징적 존재로 떠오를 만큼 그 어떤 타협이나 양보도 없는 불화의 힘을 지탱해 가고 있다.²²⁾ 우디(鄔迪)의 《금붕어(黃金魚:1993)》, 왕취(王朔)의 《아버지(爸爸:1996)》, 장원(姜文)의 《햇빛 쏟아지던 날들(陽光燦爛的日子:1995)》, 《귀신이 온다(鬼子來了:1999)》, 왕취안안(王全安)의 《월식(月蝕:1999)》, 러우예의 《쑤저우강(蘇州河:2000)》 등도 지속적으로 제6세대의 이름으로 촬영되고, 상영금지 되었으며, 외국 영화제에 진출하여 수상함으로써 알려졌다.²³⁾

그런데, 《북경 녀석들》이 제6세대 영화를 선도하면서 치열한 시대정신을 보여 주었으면서도 결국 장위엔은 《광장(廣場:1995)》과 《아들들(兒子:1995)》을 발표한 뒤부터는 《동궁서궁(東宮西宮:1999)》으로 급속하게 소재주의에 함락되더니 급기야는 《미친 영어(癡狂英語:1999)》, 《귀성(過年回家:1999)》 등의 작품을 통해서 정부 당국의 정책에 대하여 유화적인 태도를 취하게 되고 화해의 길로 전향한 듯 보이기도 한다. 이러한 상황들은 다른 감독들 또한 별다르지 않는데, 장원의 경우에는 대체로 그 자신이 제5세대 감독들의 작품에서 주연을 맡았던 전력 때문인지 제6세대 영화의 스펙트럼 가운데에서는 비교적 오른쪽에 자리를 잡고서는 제5세대의 유산을 물려받은 듯 보이기가까지 한다.

이러한 상황에서 등장한 작품이 바로 자장커의 《소무》였던 것이다. 사회주의 중국에서 '소매치기'라는 인물의 설정은 그 자체로 얼마나 저항적인가. 따라서 이 영화는 제6세대가 스스로 자신의 정체성을 모호하게 변주하면서 최면에 익숙해져 갈 무렵에 등장한 새로운 각성이자 새로운 발견인 셈이다. 샤오닝과 메이메이 그리고 자신의 가족 그 누구에게도 귀의하지 못하는 오늘 중국을 살아가고 있는 한 젊은이의 모습을 통해 작가는 메시지를 던진다. 과거의 기억을 품고 있는 부모와

22) 키노편집부, 《2001키노 201감독》 제2권, 서울, 키노네트, 2001, 49쪽

23) 공교롭게도 로카르노 영화제는 중국의 제6세대 영화들의 출구로 꼽힐 만큼 많은 작품들에게 상영의 기회와 더불어 수상의 '위로' 혹은 '보상'을 가져다주었다. 아울러 제6세대를 변명하기 위한 필자의 부끄러운 또 다른 후안무치한 변명 하나 : 그러므로 제6세대의 영화를 편하게 볼 수 있다는 것은 어려운 일이다. 이들 영화가 중국에서조차 상영금지되는 판이니 외국으로 정식 수출된다는 것은 더욱 불가능한 일이다. 어떤 의미에서 지금 우리가 제6세대를 편하게 볼 수 있다면 그 작품은 제6세대로서의 정체성을 지키기 위해 그만큼 치열하게 싸우지 못했던 영화일 수도 있다. 어쨌든, 이들 영화를 보기 위한 방법은 세계 각국, 특히 유럽을 중심으로 개막되는 영화제들을 일정에 맞춰 쫓아다니거나 저작권에 대한 경제적 보상 따위 행복한 고민은 꿈도 꾸지 못하면서 알음알음으로 복사본 비디오를 구해 보는 것이다. 그래도 몇몇 작품들은 운 좋게도 우리 극장에서도 개봉된 바 있고 뒤이어 비디오로 출시되기까지 했으니 아직까지는 이들로나마 최소한의 위로를 삼을 수밖에 없는 실정이다.

가족들, 오늘의 욕망을 자기화하는 샤오닝, 욕망을 성취하고 싶지만 늘 미끄러지고 마는 메이메이, 그리고 그들을 배회하는 샤오우. 그러나 무심하게 이들을 응시하는 카메라는 오늘의 중국이동시에 끌어안고 있는 사회주의와 자본주의 이 뒤죽박죽된 가치 — 아니 고상하게 말하자, 중국적 사회주의 혹은 사회주의 초급 단계론이라고. 그렇지만 그렇게 고상하게 말해놓고 나면 떠오르는 베이더오(北島)의 시구(詩句) : 「비겁은 비겁한 자의 통행증/고상은 고상한 자의 묘지명」(〈대답(回答)〉) — 속에서 주체적으로 관계 맺지 못하는, 그리하여 주체적으로 살아가지 못하는 이 무기력한 자아의 모습. 그러므로 자장커에게 있어서 지금 문제는 그 어떤 '포스트(post)'도 아닌 '근대(現代)' 그 자체일지도 모른다. 그렇지만 이렇게 말해놓고 나면 또 다시 떠오르는 관방의 정책목표 : '사개현대화(四個現代化)'. 그러므로 자장커의 《소무》는 새로운 발견이면서 동시에 어떤 멈춤이다. 그리고 그 이후 중국 영화는 어떻게 자신의 앞길을 개척해 갈 수 있을까하는 문제에 대하여 아직 아무런 대답도 못하고 있는 셈이다.

그런 의미에서 제6세대의 정체성을 규명하기 위해서는 또 다른 측면에서 대립각을 설정할 필요가 있다. 정책 혹은 권력이 그것이다. 오늘날 중국에서 영화를 한다는 일은 여전히 정책 혹은 권력에 대한 저항을 의미한다. 그들의 사회가 직면한 수많은 문제들에 대한 직설적인 언급은 여전히 허용되지 않으며 사회에 대한 비판은 곧 권력에 대한 저항으로 해석된다. 이런 상황에서 제6세대 작가들이 선택할 수 있는 폭은 매우 좁다. 그들이 영화를 계속하는 방식은 권력과 적절히 타협하든지, 아니면 끝까지 그들의 감사를 피해 비밀리에 지하로 숨어들든지, 해외로 도피하든지 해야 할 것이다. 그런데 그 어느 것도 찾기 쉬운 출구가 보장되어 있는 것은 아니다. 권력과 타협하게 되면 그들은 생명과 자존을 상실할 것이며, 지하로만 숨어든다면 너무 가혹한 대가들을 치러야 할 것이다 — 배가 고파야 아름다운 시가 나온다는 예술 창작의 법칙을 들먹인다면 어쩔 수 없는 일이지만 — 해외로 도피하는 것은 그들 스스로 전 세대의 행보를 답습하는 것이며, 그것을 뛰어넘을 수 있는 어떤 장치들이 마련되지 않고는 별반 의미가 없어 보이는 일인 듯하다. 그런 의미에서 지금 제6세대를 이야기하는 일은 곧 중국 영화의 전망을 이야기하는 일이다. 매우 다양한 매개변수가 개입될 수밖에 없겠지만, 제6세대는 우리에게 미래의 중국 영화에 관해 어떤 이야기를 하는지 살펴야만 할 것이다.

Ⅲ. 豫示, 혹은 例示서의 베이징과 상하이

그런 의미에서 최근 우리에게도 소개되었던 제6세대 영화 두 편을 주목해 보고자 한다. 하나는 왕샤오썬이의 《북경자전거》이고, 다른 하나는 러우예의 《쑤저우강》이다. 전자는 여전히 베이징에 머물러 있는 제6세대의 중요한 기수의 목소리이며, 후자는 이제는 베이징 밖의 다른 곳을 주목해 보고자 하는 — 공교롭게도 베이징과 상하이는 홍콩과 더불어 중국 영화사의 내재적 흐름 속에서도 저마다 중요한 전통을 형성해왔던 도시들이다. 베이징은 1905년 최초의 중국 영화가 촬영된 도시이자 1940년대 이후 옌안(延安)의 전통을 전신으로 이어받은 도시였으며, 상하이는 1896년 중국에서 최초의 영화가 상영된 이후 1930년대 중국 영화의 황금기를 주도한 도시였으며, 홍콩은 1896년 외국인에 의한 최초의 영화촬영 행위가 이루어진 뒤 1930년대 이후 자신만의 독특한 무협 - 코미디 전통을 발전시켜온 도시였다 — 새로운 시도로 읽힌다. 그런 의미에서라면, 이 두 영화는 어떤 의미에서 제6세대들이 지금 서 있는 자리와 앞으로 나아가고자 하는 자리를 대변해 주고 있는 것이다.²⁴⁾

1. 《북경자전거》에 관한 두 가지 물음

아마도 이후로는 베이징의 면면을 그린 가장 대표적인 작품으로 손꼽히지 않을 까 할 정도로 베이징이라는 상징이 강하게 묻어난 영화이면서 왕샤오썬이(王小帥) 감독의 다섯 번째 영화인 《북경자전거(十七歲的單車:2000)》.

이 영화에서 왕샤오썬이는 제6세대의 대표주자로 일컬어지고 있는 감독답게 전통 중국의 면면을 상징으로 차용해왔던 이전 세대와는 달리 오늘날 중국의 모습에 직접 카메라를 들이댔으로써 직접적이고 현재적인 상징을 차용한다. 구웨이와 지앤이라는 열 일곱 살 난 두 소년의 욕망을 그려낸 이 영화가 보여주는 상징의 기본 축은 언뜻 보기에는 도 - 농간의 갈등으로 비춰진다. 그러나, 조금만 더 들여다 보면, 거기엔 이미 농촌은 사라지고 없다. '자본'의 사회에서 부에의 욕망을 끌어안고 상경한 구웨이의 모습이 그렇고 그들이 도시의 상류층인 줄로 오인하고 흠뻑보던 한 동네 가정부의 모습 또한 그렇다. 화려한 베이징의 중심부와 후줄그레한 뒷

24) 다만, 이 글은 이 두 영화에 대한 세밀한 분석보다는 제6세대 영화의 큰 흐름 가운데 한 '예' 중을 위하여 쓰여질 것이다. 따라서, 두 작품에 대한 더욱 구체적인 분석은 이후 다른 글을 통해서 이루어질 것이다.

골목에는 이미 도-농의 갈등을 넘어선 도-도의 갈등이 자리 잡고 있다. 중심부의 삶으로 편입되고 싶은 뒷골목의 욕망은 개혁개방 이후에 태어났으므로, 그 이전의 암울했던 중국의 역사가 더 이상 자신의 삶 자체는 아니었을 두 소년의 모습 위로 겹쳐진다.

베이징은 변했고, 이전 세대가 보여 보여주었던 사합원이나 후통(胡同) 따위는 영화 어디에서도 찾아볼 수 없다. 그 곳은 다만 가난과 그 가난을 탈출하고 싶은 욕망만이 자라나는 공간이다. '만만디'를 삶의 한 가치관으로 여겼던 중국인들의 모습도 더 이상 찾아볼 수 없다. '나는 듯이 빠른(飛達)' 퀵 서비스 회사가 자본의 사회에서, 전 세계의 물류가 급속도로 소통되는 이 '글로벌리제이션(globalization)'의 시대에 중국의 수도 베이징의 선택이 무엇인지 너무도 분명하게 보여준다. 그리고 보니, 베이징은 중국에서 단순한 하나의 도시 그 자체가 아니라 수도로서의 상징, 중국의 얼굴이라는 더 깊은 의미의 충위를 갖고 있었던 셈이다.

첫 번째 물음. 많은 이들의 말처럼 이 영화는 거의 반사적으로 비토리오 데 시카(Vittorio de Sica)의 《자전거 도둑(Bicycle Thief:1949)》이라는 영화를 떠오르게 한다. '생존'의 수단으로서 자전거, 그리고 자전거의 분실, 자전거를 찾기 위한 '피나는' 노력 등과 같은 모티브는 거의 차이를 찾아 볼 수 없는 오마주(homage)로 읽힌다. 그러나, 두 영화 사이의 틈을 벌려놓는 매우 중요한 차이는 《북경자전거》의 후반부터 시작된다. 《자전거 도둑》은 「그래서 그는 결국 자전거를 되가질 수 없었다」는 절망으로 끝을 맺었지만, 《북경자전거》는 마치 마지드 마지디(Majid Majidi)의 감동적이었던 이란영화 《천국의 아이들(The Children of Heaven:1999)》에 대한 오마주라도 되는 듯, '공유'의 정신을 발휘한다. 그러나 결국 《북경자전거》는 《천국의 아이들》과도 갈라선다. 즉, 감독은 그와 같은 '공유'를 통해서 인간과 인간의 화해, 또는 도시와 농촌의 화해를 보여주려고 한 것은 결코 아니었던 것이다. 감독은 끝까지 인간 사이의 화해를 의도적으로 배제함으로써 어떤 메시지를 전달하려고 했던 듯하다. 그리고 그 메시지는 신나게 얻어 터진 구웨이가 이제는 다 망가져 버린 자전거를 어깨에 짊어지고(다시는 타지 못한 채!) 대도시의 수많은 자전거 행렬을 지나 자동차의 흐름을 가로질러 가는 마지막 장면으로 암시된다. 도대체 감독은 중국의 앞날에 대하여 어떤 희망을 품고 있는 것일까?

두 번째 물음. 비록 영화에서는 이미 일상품을 넘어서 부의 상징으로, 욕망의 상징으로 자리 잡기는 했지만, 자전거라는 소재는 또 어떤가? 문득 '자전거'라는 이 영화의 소재를 생각하면서 그것은 베이징의 상징을 넘어서 — 영화의 원제에는 '베이징'이라는 말이 들어 있지 않다. 이 영화의 우리말 제목은 영어 제목을 그대로 번역한 것에 불과하다. 그러니 그리 놀랄 필요도 없다. 장위앤의 《북경 녀석들》

이후 중국 당국은 왕자웨이(王家衛)의 《북경지하》 촬영을 불허할 정도로 영화제목에 '베이징'이라는 말만 들어가도 과민한 반응을 보이는데 이 작품은 어떻게 베이징이라는 제목을 얻을 수 있었을까 하고 말이다. 그것은 이 영화의 영어제목인 'Beijing bicycle'의 번역이다. 그렇다면 어쩌면 그것은 중국어 제목과 영어 제목을 분리해서 한 쪽의 관료와 또 다른 한 쪽의 관객들(혹은 심사위원들)을 적극적으로 유혹하면서 동시에 실리도 취해 보자는 전략일 수도 있다 — 전체 중국의 상징이 아니었던가 하는 생각에 이르게 된다. 그런데, 그 상징이란 매우 일상적이면서 동시에 매우 중국적인 것이다. 그렇다면, 그 순간 제6세대임을 자부하는 왕샤오샤이 감독의 영화는 제5세대의 영화와 겹쳐지는 것 아닐까? 다시 말하면, 제5세대가 전통 중국의 특정한 상징체를 소재로 하여 영화를 만들었다면, 그리하여 지나간 역사를 통해 중국이라는 상품을 세상에 내놓았다면 왕샤오샤이는 현대 중국의 특정한 상징체를 차용함으로써 오늘의 중국이라는 상품을 세상에 선보인 것 아닐까? 소재를 끌어오고, 다루고, 그것을 통해 얘기하는 방식이 장이머우나 천카이거의 경우와 매우 흡사해 보이는 것이다. 물론 그것은 정부의 검열과 감시를 피하기 위해 영화 외적 압력에 직면했던 선배들의 방식을 답습한 작가의 선택일 수도 있다. 그러므로 이 지점에서 《북경자전거》의 의미를 물을 수밖에 없을 듯하다. 《북경자전거》는 중국 영화의 새로운 도전인가? 아니면 이전 세대로의 퇴보인가?

그리고 보면, 이제 중국은 클래식과 모던을 어떻게 조화시키는가 하는 쉽지 않은 문제를 앞에 두고 서 있는 셈이다.

2. 《쑤저우강》에 관한 짧은 메모

「어느 날, 내가 만약 당신 곁을 떠난다면... 그때 넌 마르다처럼 날 찾을 거야?」

「그래,」

「영원히 나를 찾을 거야?」

「그래,」

「죽을 때까지?」

「그래,」

「...거짓말...」

러우예가 《주말 연인(周末情人:1995)》으로 데뷔한 지 꼭 5년 만에 내놓은 영화, 《쑤저우강》은 독특한 서사구조를 지니고 있다. 액자영화 양식으로 전반부를 이끌어 가더니 후반부에서는 액자 속 영화의 서사가 액자 밖 영화의 서사, 즉 관찰자의 이야기가 합일되어 버린다. 그러니까 액자 밖에 위치한 나와 메이메이의

사랑이야기가 액자 속에 있는 마르다(馬達)와 무단의 사랑 이야기와 합쳐지는 것이다. 그러나 결론적으로는 마르다의 사랑이야기가 영화 속 현실인지 아니면 영화 속 백일몽인지 조차 구분이 되지 않는다. 그렇다면 쑤저우 강은 현실일까, 백일몽일까?

작가는 이러한 독특한 서사구조를 통해 마르다가 추구했던 영원한 사랑이란 존재하지 않는다는 지속적 암시를 보여주고 있는지도 모른다. 그것은 현실의 사랑이 매우 방편적이면서도 진지하지 못하고 찰나적인 것 — 메이메이가 떠난 뒤 '나'가 그녀와의 약속(마르다가 무단을 찾으러 다녔듯이 자신도 그녀를 끝까지 찾겠다는) — 을 아무런 주저 없이 헌신짝처럼 내던지고 '새로운 사랑'을 찾으러 가겠다는 마지막 장면에서도 암시된다.

그런데, 왜 하필 쑤저우 강일까? 상하이라는 이 화려한 상업도시를 흐르는 더러운 강. 쑤저우는 그렇게 더러운데, 더러운 현실인데, 쑤저우에 인어가 나타날 수 있을까? 그것이 동화인 것처럼 아름답고 맑은 영원한 사랑도 존재하지 않을 것이다. 영화는 그것이 때로 사람들이 갖는 환상일 뿐임을 보여주고 있는 것이다. 그리 하여 쑤저우 강은 현실을 대변하는 상징으로 등장하는 것이다. 상하이 북부를 흐르는 매우 더러운 강이자 동시에 그 지역 사람들의 삶의 터전인 쑤저우.

그러므로 쑤저우 강에서 인어가 등장한다는 설정은 현실을 직시하지 못하고 환상과 신비와 이상으로 분칠하려는 사람들의 의식과 사고방식을 보여주고 있는 것이다. 메이메이는 줄곧 인어 인형을 들고 있질 않은가. 영원한 사랑은 존재하는가? 영원한 사랑은 동화이며 환상이다. 인어는 그 영원한 사랑이 환상이며 동화일 뿐이라는 사실을 보여준다. 현실에서의 영원한, 이상적인 사랑은 존재하지 않는다. … 「사랑은 없다?」 이러한 과정에서 작가는 지속적으로 카메라의 눈과 서술자의 눈을 일치시키면서 관객과는 지속적으로 거리두기를 시도한다. 핸드 헬드로 인한 카메라의 흔들림과 장면의 제시 중 일시적으로 끊기는 플래시(flash) 효과 편집은 관객의 눈이 깜박이는 시각과 의도적인 불일치를 시도한다.

그러나 단지 이 영화가 사랑이야기일 뿐일까? 오늘날 중국 사회에 대한 강렬한 우회적 메시지를 담고 있을지도 모른다. 그러므로 다시, '쑤저우'는 무엇인가 하고 물어야 한다. 중국에서 가장 부유한 경제적 도시로 주목받으며 성장을 거듭하는 도시, 상하이. 자본주의의 꿈이자 욕망을 현실화하기 위한 이전투구의 장. 이 더러운 현실 쑤저우 속으로 뛰어들어 자신의 욕망을 실현시키고 싶은 오늘 여기를 사는 중국인들의 모습. 그리고 보면, 이 영화는 이전의 영화들과는 달리 그 자체만으로

로 보편적 메시지를 확보하려고 노력하는 듯 보인다.

이 영화를 두고 김지석은 이렇게 말했다.

확실히 《쑤저우강》은 여타 중국영화와는 다르다. 특히 장이머우나 천카이거 등과 같은 선배세대의 영화와 독립영화 세대가 지향하는 바가 확연히 구분되는 영화이기도 하다. 그러나 비록 스타일은 감각적이지만 과거의 역사보다는 동시대의 이야기를 선호한다는 점에서는 여타 독립영화작가들과 일정부분 지향점이 겹치기도 한다. 필자가 《쑤저우강》을 통해서 그를 주목하는 이유는 그가 대중성과 예술성, 중국적이면서도 세계인의 보편적인 정서를 이끌어낼 수 있는 능력, 그리고 제작자로서의 자질이 뛰어나다고 보기 때문이다. 그리고 새로운 변화에 적응하는 기민함도 있어 보인다. 실제로 그는 인터넷을 통한 영화제작과 상영방식에도 눈길을 돌리고 있다. [...] 즉 러우예는 작가로서의 재능 외에도 독립영화제작의 새로운 모델을 끊임없이 모색한다는 점에서, 넓게는 중국영화의 미래의 한축을 만들어 나가고 있기도 한 셈이다.²⁵⁾

그렇다면 이 지점에서 발견할 수 있는 인어와 쑤저우, 사랑과 백일몽과 환상과 현실에 관한 비유 하나 더. 인어라는 판타지(fantasy)와 쑤저우라는 현실이 몸을 섞었을 때, 그것은 어쩌면 러우예 자신이 중압적인 베이징을 떠나 — 그 자신 상하이(1956년생) 출신이다 — 상대적이긴 하지만 자유로운 상하이의 현실과 부딪쳐 보겠다는, 그러나 거기서 사랑 이야기와도 같은 — 어차피 영화는 판타지 아니겠느냐는 반문과 더불어 — 영화를 통해 새롭게 상하이를 발견하고 그 화려하고 자유로웠던 중국 영화 전통으로 복귀 혹은 복원해 보겠다는 야심 찬 시도 아니었을까? 그리고 그 복원은 장이머우가 《상하이 트라이어드》를 가지고 상하이로 돌아왔을 때와는 사뭇 다른 방식으로 이루어지고 있는 것 아닐까. 그리고 그 사뭇 다른 방식 가운데 하나는 영화라는 보편과 중국이라는 특수, 두 가지 축을 모두 놓지 않겠다는 치열한 각성일 수도 있다.

IV. 맺음말

제6세대라는 명명은 적어도 다음과 같은 세 가지 측면이 서로 연관되거나 중첩되어 있다고 할 수 있다. 1990년대에 등장했다는 측면, 관변의 영화제작 시스템과 검열제도를 벗어나고자 했다는 측면, 그리고 개인의 투자 혹은 서구 자본의 도움

25) 김지석, 〈인디, 환한 얼굴로 돌아보다〉, 《씨네21》 제288호, 서울, 한겨레신문사, 2001.2.6. 27쪽

으로 제작된다는 측면이 바로 그것이다.²⁶⁾ 그들은 자신의 윗세대를 부정하고 권력의 요구를 부정했으며 동시대의 다른 감독들을 부정함으로써 스스로를 존재케 했다. 《북경자전거》나 《쑤저우강》은 우리에게도 소개가 된 제6세대 감독들의 최근 영화들인데 이들 중 전자는 비교적 '중용의 길'을 걷고 있는 듯 하지만, 후자는 제6세대이면서도 베이징을 탈피했다는 점, 중국적 상징을 탈피하여 인어라는 서구적 상징으로 중국을 해석해 보려고 했다는 점, '멜로(melo)'라는 외형을 덧입고 있으면서도 내면적 의미구조는 중국 사회에 대한 메시지를 던지고 있다는 점에서 중국영화의 미래까지도 전망케 하는 문제작이라는 측면에서 의미를 지닌다고 볼 수 있겠다.

【參考文獻】

- 김지석, 〈인디, 환한 얼굴로 돌아보다〉, 《씨네21》 제288호, 서울, 한겨레신문사, 2001.2.6
- 박은영, 〈자장커 인터뷰:「세대 구분보다 중요한 건 독립정신」〉, 《씨네21》 제223호, 서울, 한겨레신문사, 1999.10.19
- 박은영, 〈플랫폼에서 자유를 기다리다〉, 《씨네21》 제268호, 서울, 한겨레신문사, 2000.9.5
- 이영재, 〈1998부산PIFF 새로운 물결:소무〉, 《KINO》 제45호 서울, 키노네트, 1998.10
- 이지연, 〈수령에 빠진 천카이거〉, 《씨네21》 제359호, 서울, 한겨레신문사, 2002.7.2
- 정성일, 〈북경녀석들:천안문 '이후' 북경에서 살아가는 동세대의 슬픔과 좌절, 그리고 최진의 로큰롤〉, 《KINO》 제55호, 1999.9
- 四方田大彦, 최석규 옮김, 〈중국영화의 제5세대론:장권자오와 천카이거〉, 《영화예술》.

26) 「동일한 문화현상을 두고 제6세대를 부르는 명칭은 여러 형태로 나타난다. 구미에서는 주로 '중국 지하영화'나 심지어 '정치적 견해를 달리하는 중국 영화'라는 표현도 사용된다. 중국에서는 '독립영화', '독립제작운동', '뉴다큐멘터리운동[新紀錄片運動]', '베이징영화대학 85학번[87학번]', '신영상운동', '상태영화'('신상태문화'의 한 예중이라는 의미로), '신도시영화' 등과 같은 명칭이 쓰인다. 홍콩이나 타이완에서는 '대륙지하영화'라 부르거나 아예 '칠군자(七君子:방송영화티브이부[廣播電影電視部]가 7명의 영화제작자들에게 활동금지령을 내린 것을 빗대어)'라고 부르기도 한다.」戴錦華, 《霧中風景:中國電影文化 1978~1998》, 北京, 北京大學出版社, 2000. 385~386쪽

서울, 영화예술사, 1989.12

楊遠嬰, 〈百年六代의 影像中國〉, 《當代電影》第6期, 北京, 當代電影雜誌社, 2001

편집부, 《2001키노 201감독》 제2권, 서울, 키노네트, 2001, 49쪽

Lin YüSheng(林毓生), 이병주 옮김, 《중국의식의 위기》, 서울, 대광문화사, 1990

Susan Hayward, 이영기 옮김, 《영화사전:이론과 비평》, 서울, 한나래, 1997

陳 墨, 《張藝謀電影論》, 北京, 中國電影出版社, 1995

戴錦華, 〈電影史的文化和精神反思〉, 《戴錦華訪談錄: 犹在鏡中》, 北京, 知識出版社, 1999

戴錦華, 《霧中風景: 中國電影文化 1978~1998》, 北京, 北京大學出版社, 2000

李澤厚, 《中國現代思想史論》, 北京, 東方出版社, 1987

Xudong Zhang, Chinese Modernism in the era of Reforms, Durham and London, Duke University Press, 1997

줄 고, 《초기 중국영화의 문예전통계승 연구(1896~1931)》, 서울, 한국외대 박사학위 논문, 2002

【中文摘要】

「第六代」是對一些第五代之後出現導演們的稱呼^①。他們否定了第五代：又否定了權力的要求：還否定了同時代的另外一些導演們，他們以這些方式還形成着自己的認同意識。其中一個導演，即賈樟柯完全否定了所謂「斷代論」。此文以考察一些拍「今日中國」的導演們的稱呼和譜系試圖尋找在中國電影界裏第六代的坐標^②。首先，在說明他們自己的根本性格的過程中，探討他們的稱呼工作關係到一些宏觀問題，即如何看「斷代論」；如何看中國電影的歷史。其次，探討他們的譜系關係到在中國電影製作的情況下不可不發生的問題，就是如何解釋他們的根本特性，又如何展望中國電影的未來。此文在這種認識基礎上分析了兩部中國電影的佳作：王小帥的《十七歲的單車》和婁燁的《蘇州河》。如果說《十七歲的單車》站在中庸之道，那麼《蘇州河》不但沒有沈淪于已往的形式主義，而且預示了中國電影的嶄新未來，這是很有意義的。

【주제어】

중국영화, 제6세대, 제5세대, 자장커(賈樟柯), 왕샤오쑤아이(王小帥), 러우예(婁燁), 《북경자전거(十七歲的單車)》, 《쑤저우강(蘇州河)》