

婁燁영화 『頤和園』의 시공간적 의미

김명석*

〈목 차〉

1. 6·4가 남긴 기억 속으로
2. 6·4가 넘겨준 시간 재현하기
 - 1) 플래시백과 독백—유폐된 기억
 - 2) 시공간분할 자막—봉인된 시간
 - 3) 스크린음악과 미장센
3. 6·4가 넘겨준 공간 재현하기
 - 1) 6·4의 기억으로 가는 여정
 - 2) 닫힌 공간에서 열린 공간으로
4. 6·4로 상실한 시공간 회복하기—탈주, 그리고 귀환
5. 맺는 글

1. 6·4가 남긴 기억 속으로

『頤和園』은 婁燁가 2006년 제59회 칸느영화제에 출품하여 처음으로 공개 상영된 작품이다. 婁燁의 이전 영화들이 上海를 다룬데 비해¹⁾ 『頤和園』에서는 北京의 6·4天安門사태라는 현대사적 비극을 소재로 한 것이 차이점이다. 게다가 남녀배우들의 성기까지 노출하는 모험을

* 위덕대학교 중국어학과 교수(kimms@uu.ac.kr)

1) 『周末情人(1993)』, 『搖啊搖, 搖到外婆橋(1995)』, 『風月(1996)』, 『蘇州河(2000)』, 『紫蝴蝶(2003)』 등이다. 上海를 배경으로 한 婁燁영화에 대해서는 박정희, 〈러우이에 영화 속의 ‘상하이’에 대한 서술〉, 《중국인문과학》제38호(중국인문학회, 2008)를 참고할 것.

감행하였다. 당연한 결과겠지만 영화는 국내 상영을 금지당했고, 婁燁는 5년간 영화제작 활동은 물론 참여도 못하도록 금지당하는 징계를 당했다. 그것은 당국의 검열을 받지 않고 해외영화제에 참여하는 것을 위법으로 규정한 국무원의 〈영화관리조례〉 때문이다²⁾. 그런데 상영금지된 영화라는 호기심 때문인지 영화는 국내외에서 오히려 더 많은 주목을 받았다. 여기에는 성기노출과 함께 6·4라는 금기시되어온 소재도 한몫했다고 볼 수 있다.

영화의 제목 ‘頤和園’은 주인공인 余虹과 周偉가 달콤한 사랑을 나누던 데이트 장소이다. 제목만으로는 두 남녀가 젊은날 頤和園에서의 뜨거웠던 사랑을 추억하는 것처럼 보이지만 순수를 포기한지 오래다. 실상은 6·4라는 과거 시공간과 황폐한 현재 시공간의 불협화음을 당시 시위참가자였던 한 여성의 독백을 통해 들려준다. 그것은 80년대 대학생들이 분위기에 휩쓸려 반정부시위에 참여한 뒤, 남은 생 내내 방황과 일탈을 거듭하는 후일담이다. 이야기는 영화 속의 역사인 6·4라는 시공간으로부터 圖們, 深圳, 武漢, 重慶, 北戴河 그리고 독일 베를린의 시공간으로 이어진다. 영화가 과거에서 현재로 이어지면서 시간은 하나로 합쳐진다. 周偉는 베를린으로 유학을 간다. 베를린에서 周偉의 기억과 余虹이 구술하는 중국에서의 기억은 평행으로 교차되고 둘이 중국에서 재회함으로써 공간도 합쳐진다.

여느 멜로드라마³⁾가 그렇듯 이들의 사랑은 이내 기회를 놓치고 기억마저 지워진지 오래다. 영화가 余虹과 周偉의 기억을 되살리는 독백을 들려주면서 사랑과 우정, 그리고 집착으로 얽힌 회상이 생경한 ‘날것’으로 펼쳐진다. 카메라가 대중들의 무의식과 기억을 비춰주면서 관객은 6·4가 남긴 시간과 공간 속으로 빠져든다. 頤和園에서 6·4가 남긴 상처

2) 2002년 2월 1일 시행된 國務院의 〈電影管理條例〉 제7장 罰則, 제61조 규정에 따르면 ‘비준을 받지 않고 영화필름을 제공하여 해외영화제에 참가하면 국무원 방송영화행정관리부서가 위법활동을 정지’하고 제64조 규정에는 ‘5년 이내에 영화 관련 업무에 종사하지 못한다’는 내용이 있다:
http://baike.baidu.com/view/438212.htm#8_61 참고.

3) 멜로드라마라는 장르 자체에 대하여 논란의 여지가 있으나 본고에서는 영화 속 남녀청춘들 간의 사랑과 이별을 멜로드라마적 요소로 보고자 한다: 줄고, 〈婁燁의 영화, 『頤和園』 다시 읽기〉, 《국제언어문학》27호(국제언어문학회, 2013) 216쪽 참고.

의 기억이 살아남은 자들의 뇌리를 떠나지 않으면서 6·4는 학살 트라우마가 된다. 그러나 트라우마가 된 그녀의 회상은 이미 변형된 기억일 수밖에 없다. 영화 속 등장인물들의 일탈이 계속되면서 余虹의 회고는 6·4를 젊은이들의 치기로 인한 폭동사태로 평가하는 관방의 기억으로 미끄러진다.

관방의 기억으로 왜곡된 6·4라는 시공간을 분석하기 전에 우리는 6·4에 대한 평가를 재구해야 하는 필요성에 직면한다. 6·4의 최대과제는 민주화였고, 그것은 관료부패를 고발하고 정치개혁과 언론의 자유를 요구하는 것이라 할 수 있다.⁴⁾ 그러나 6·4가 계엄군에 의해 완전히 진압되고, 다시 냉혹한 현재가 도래된 이후 지금까지 6·4에 대한 재평가는 중국에서 이루어지지 않고 있다. 영화 속 北京의 역사는 失名되기 시작했고 그 순간부터 天安門 안의 대중은 물론 天安門 밖의 관객들 역시 匿名으로만 기억될 수밖에 없었던 것이다. 婁燁의 카메라는 6·4에 대한 재조명은 애초부터 체념한 듯하다. 카메라가 6·4에 대한 의도적인 거리두기를 유지하면서 婁燁가 이 영화의 이면에 감추어 두었던 6·4의 물음에 답하기란 점점 어려워진다.

이 영화는 6·4라는 비극성을 극단적으로 환기시키지는 않는다. 6·4는 영화 속 시간적 배경으로 등장인물들의 인생을 결정짓는 주요 전환점이지만 영화는 그 사건에 영접결에 연루되었다가 갈 길 잃은 청춘들의 삶을 보여줄 뿐이다. 6·4 이후 방황과 일탈로 점철된 생존자들의 후일담에는 6·4가 남긴 상처와 분열이 남아있다. 뒤엉킨 실타래처럼 풀리지 않는 이들의 여정은 중국에서 독일로, 다시 중국으로 공간을 이동하며 뉘비우스의 띠처럼 반복될 뿐이다. 이념의 장벽이 무너진 자유베를린으로 영화의 공간이 이어지면서 관객은 서방에서 중국의 6·4나 인권문제를 바라보는 시각을 전유해서 영화를 바라보기도 한다.

아무튼 영화가 중국 국내에서 상영 금지된 만큼 전문적인 연구논문을 중국에서는 찾아보기 어렵다. 6·4에 대한 연구는 한국에서 오래 전부터

4) 6·4에 대해서는 유장근, 〈영화 『천안문』을 통해 본 천안문 민주화운동의 시말〉, 《중국근현대사연구》제42집(중국근현대사학회, 2009)와 김정환, 〈저항하는 대중들의 유토피아: 1980년 광주와 1989년 천안문〉, 《문화/과학》통권68호(2011년 겨울호)를 주로 참고했다.

이루어져왔고 영화 『頤和園』에 대한 분석도 이정훈, 김명석 등에 의해 시도된 바 있다⁵⁾. 그러나 영화 속 주인공인 6·4세대의 부채의식에 주목하고 그 시공간적 의미를 고찰해 보려는 시도는 아직 없었다. 본고에서는 플래시백 등 영화적 장치로 6·4의 기억이 어떻게 재현되는지 살펴보게 될 것이다. 6·4의 기억으로 가는 여정을 통해 6·4세대가 상실한 시간과 공간의 흔적을 되짚어 볼 것이다. 그것은 北京이라는 닫힌 공간에서 베를린이라는 열린 공간으로의 탈주라는 여정이다. 그러나 운명처럼 귀환하는 구도임을 확인하면서 장소회복의 가능성을 타진하게 될 것이다. 그러면 지금까지 실명된 역사, 익명으로 남은 사람들의 기억이 영화의 시간 속에서 어떻게 재현되고 있을까? 6·4가 남긴 시간이 婁燁의 미장센 속에서 어떻게 소환되는지를 먼저 살펴보기로 하자.

2. 6·4가 넘겨준 시간 재현하기

1) 플래시백과 독백—유폐된 기억

실명되고 익명으로 기억된 사람들의 시대, 영화의 시작은 암전처럼 느껴지는 캄캄한 화면이다. 한참 후 余虹의 일기내용이 스토리라인으로 삽입된다.

한 가지 ……, 그것은 어느 여름날 밤늦게 바람처럼 갑자기 불어와서 막을 수 없게 한다. 불안에 젖은 너의 형체를 따라 다니고 떨칠래야 떨칠 수가 없다. 난 그것이 뭔지 모른다. 단지 그것을 사랑이라고 부를 수밖에⁶⁾.

余虹의 일기는 자족적인 폐쇄회로 시스템이다. 이 폐쇄회로는 카메라에 의해 공개되고 화면바깥에 余虹의 목소리가 삽입되면서 6·4 이후의 상념을 들려준다. 余虹의 발화는 카메라가 할 수 없는 역할을 보완하는

5) 이 영화의 선행연구에 대해서는 줄고, 〈婁燁의 영화, 『頤和園』 다시 읽기〉의 제1장을 참고하기 바란다. 한편 영화소개에 대해서는 본고 1장에서 이를 요약하여 재인용하기로 했다.

6) 지면관계상 본고에서 원문은 생략하기로 한다.

장치인 셈이다. 목소리의 화자가 영화 속에 들어 있기는 하지만 화면의 인물과 립싱크되지는 않는다. 화면의 시간과 공간을 초월하는 이 독백은 장면 진행과 시공간적으로 일치하지 않는다. 다시 말하면 이 독백은 들려주는 사연에 관한 내면적 심정을 소리로 들려주는 보이스오버인 셈이다. 그 소리는 화면 바깥에서 서술자아의 것이었지만 화면 안에 보이는 경험자아의 심정을 표현하는 것이다.

화자는 영화의 허구세계 안과 바깥 모두에 위치하며 독백(모놀로그)을 통해 심리를 표현한다. 때로 余虹의 독백은 지금 여기서 자신이 마음 속으로 생각하는 것을 대사로 들려주기도 하고 연극에서 독백이나 방백처럼 시간변화와 장면전환에 시공간자막과 함께 사용되기도 한다. 이처럼 목소리의 삽입을 통해 주인공으로서 1인칭 주인공, 나의 내면세계는 사실적으로 그려지고, 그것이 영화 내내 이어지면서 『頤和園』은 서술자의 강한 주관성을 드러낸다. 이런 독백을 통해 일기내용은 전경화되어 각인된다. 관객은 중심인물인 화자가 누구인지, 어떤 인물인지 관심을 느끼게 될 것이다. 余虹이라는 여성이 나와 나, 관객 일반으로 들어오게 되면서 관객은 본격적인 이야기의 세계로 안내된다.

독백을 통해 ‘나’의 내면세계가 사실적으로 그려지지만 영화 속 시간과 공간이 서술로 구성되는 것은 아니다. 심리적 플래시백(flashback)⁷⁾으로 인해, 사건이나 행동의 근간을 이루는 서술은 붕괴된다. 심리적으로 교차된 이미지가 서술 대신 채워지면서 사건 진행과 인물감정의 정보가 압축되어 제시된다. 이처럼 『頤和園』에서 문제적 진실을 시대에 투사하는 방식은 플래시백이라는 장치를 통해서 이루어진다. 이것이 제대로 투사된다면 6·4세대의 정신적 상처가 ‘창조적 회상’의 방법으로 관객에게 일깨워지게 될 것이다.⁸⁾ 그것은 그의 대학친구들을 선의의 피해

7) 플래시백(flashback)은 이야기의 장면을 잇는 기법 중 하나로서 이야기가 순차적으로 전개되고 있는 도중 갑자기 과거의 장면으로 넘어가도록 하는 것이다. 옛 기억을 떠올리는 느낌, 회상 장면 등으로 흔히 표현된다. 플래시백을 활용한 많은 영화들은 내레이션을 사용한다. 내레이션이란 시나리오 용어로 장면 밖에서 들려오는 목소리이다. 이때 영화 이야기의 시간, 즉 관객의 시간은 그대로 앞으로 흘러간다. 『頤和園』에서처럼 영화 이야기의 시간과 서술의 시간 사이에 간격이 있는 경우에 이 기법이 쓰인다: 오정민, 〈영화, 『히로시마 내 사랑』에 나타난 심리적 이미지와 시간, 공간 구성〉, 《프랑스문화예술연구》제14집(프랑스문화예술학회, 2005), 150쪽.

자이자 희생자로 비춰지게 한다.

독백으로 삽입되는 특정화자의 목소리로 6·4세대의 기억은 6·4라는 담론의 층위에서 겹쳐진다. 첫장면에서 余虹의 일기내용은 분열적인 언어로 제시되는 플래시백 화면으로 재현된다. 영화 속 나레이터(서술자)는 余虹 자신이다. 영화가 진행되면서 余虹의 일기내용과 함께 시공간적 배경이 자막으로 삽입된다. 그녀는 서술자아로서 스스로를 호명하고 등장인물들의 시공간적 궤적을 펼쳐 보인다. 그녀의 시선을 통해 과거에서 현재의 여정이 차례로 재현되면서 과거와 과거, 과거와 현재의 기억은 하나로 합쳐진다.

余虹의 인생여정에는 명백하게 갈라지는 세 개의 시간대가 존재한다. 圖們에서 曉軍과 첫사랑의 시간, 北京에서 周偉와 보냈던 시간, 그리고 北京을 떠난 그녀가 결혼하게 되는 전후의 시간이다. 더 구체적으로 北京을 떠난 余虹은 圖們, 深圳에 갔다가 武漢으로 온다. 武漢에서 余虹은 여러 남자들의 품을 전전하다가 결혼해서 撫寧에 동지를 튼다. 그리고 영화 막바지에는 北戴河에 와서 周偉와 재회한다. 周偉도 마찬가지다. 北京에서 余虹과 보냈던 시간, 그리고 李緄와 베를린으로 유학생생활을 갔다가 다시 중국으로 돌아오는 세 개의 시간대로 나뉘어진다. 이렇게 단절적으로 체험되는 세 번째 시간대를 통해 이들이 굴곡진 인생을 어떻게 살아왔는지를 알게 된다.

8) 崔衛平은 공간과 시간 감각의 처리에서 시간의 역행은 시에서 자주 보는 방법인데 『巴山夜雨』, 『蘇州河』에서는 미묘한 시칭각언어로 바뀌어 전달되었다고 한다. 『頤和園』, 『蘇州河』에는 모두 시적 상상력이 내재되어 있는데 『頤和園』을 촬영할 때 이런 시적 걱정이 표출되어 나오기를 기대했다는 것이다. 시간의 역행이란 플래시백이고 시칭각언어는 독백이나 미장센에 해당된다고 볼 때, 『頤和園』에 시적 걱정을 표출하려 기대했다는 데서 그가 ‘창조적 회상’을 이루도록 고민했음을 엿볼 수 있다: 張獻民, 《當代藝術與投資》3期(夢工作室), 53쪽.

	1단계	2단계	3단계				
余虹	图们: 余虹과 晓军的 첫사랑	北京: 余虹과 周伟의 사랑	① 图们: 余虹과 晓军的 도피	② 深圳: 余虹의 深圳행	③ 武汉: 余虹과 吴刚, 唐 선생의 불륜	④ 北戴河: 余虹과 周 伟의 재회	⑤ 抚宁: 余虹의 애정없는 결혼
	1단계	2단계	3단계				
周伟		北京: 余虹과 周伟 의 사랑	베를린: 周伟과 李 缇의 유락	① 重庆: 周伟의 귀국 옛 친구들과 재회	② 北戴河: 余虹과 周 伟의 재회	③ 重庆: 周伟의 거주지	

余虹의 과거 회상은 고통스러운 시간을 거슬러 가는 여정이다. 과거를 소환하는 플래시백 수법은 그녀의 상처가 현재에도 계속됨을 보여주는 장치가 된다. 정신적 상처를 반추하는 이런 여정을 통해 관객은 운명처럼 시대와 부딪힌 개인의 자포자기한 삶과 날것으로 대면하게 된다. 余虹의 회상 속 과거의 장면들은 각각의 샷이지만 그녀의 독백을 통해 독립된 시퀀스의 연속으로 편집되어 연결된다. 회고적으로 이야기되는 그녀의 서술은 화자의 독백으로서 유사자전적이다. 이런 일인칭서술을 통한 독백은 당연히 현재의 서술자아가 끌어간다. 그러나 초점이 맞추어지는 화자는 과거의 경험자아이다. 서술자아는 또한 경험자아로서 지속적으로 개입한다. 余虹의 내적 독백을 통해 인물의 경험자아와 서술자아와의 긴장이나 거리가 공간화된다. 경험자아의 심리는 독백이라는 말하기, 즉 언어화를 통해 서술되면서 서술자아의 지금, 여기도 함께 드러난다. 현재시점에서 화면 안의 과거에 대해 느끼는 심리적 거리감이 표현되는 것이다. 영화의 후반부로 갈수록 지금, 여기와 가까워지고 경험자아와 서술자아의 시간적 거리도 가까워진다. 작중화자의 은유적이고 야누스적인 자의식 또한 余虹의 의식과 유기적으로 연결되게 된다. 이런 余虹의 의식은 때로는 무의식 또는 심층심리까지도 내보이며 경험자아를 전경화한다. 또한 과거와 현재를 넘나들면서 서술자아의 현재 상황과 심리까지 그리게 된다. 결국 영화는 과거의 장면들을 보여주기보다는 말하기로 줄거리를 요약해준다고 할 수 있다.

과거회상을 통해 현재를 비추면서 시간은 쌓여가고 영화를 이끌어간다. 그리고 과거가 소멸된 시간이 아니라 지금 현재 그녀에게 깊은 영향을 미치고 있음을 보여준다. 플래시백이 보여주는 것은 이미 흘러가버린 ‘과

거’ 뿐만 아니라 ‘과거’를 기억하는 ‘현재’, 그리고 ‘현재’를 기억하게 될 ‘미래’까지이다. 이와 관련해 Rey Chow의 말은 주목할 만하다.

영화에 의해 과거가 이미지를 표상되면 그 독특한 효과로서 과거와 미래가 동시에 존재하게 된다. 말하자면 완결된 것으로서 과거는 다른 시간에 상영되고 있고, 이 다른 시간이라는 것은 보는 과정을 통해 전개된다. 기록(document)으로서의 영화에 수반되는 회고적으로 과거를 돌아보는 시선은 동시에 전방을 바라보는 시선, 우리 앞에서 멈추지 않고 흘러가는 이미지를 주시하는 시선이기도 하다⁹⁾.

余虹의 독백은 분명 과거의 일을 말하면서도 현재 시제를 사용한다. 余虹은 비오는 날 유부남의 집을 나와 자전거를 타고 가다 트럭과 충돌해 교통사고를 당한다. 곧 병원에 실려간 그녀는 응급실에서 周偉를 찾는다.

周偉, 왜 이때 내 머리 속에서 네 이름이 떠오르지? 너 어디 있니? 우린 정말 헤어지려는 거니? 지금이니? 난 준비가 된 걸까?

다급할 때 余虹이 가장 먼저 찾은 사람은 周偉였다. 余虹이 吳剛과 유부남의 품을 오가면서도 周偉를 찾은 것은 과거 유일한 버팀목이었던 周偉가 가장 먼저 떠올랐기 때문일 것이다. 周偉와 헤어진 지 오래지만 周偉와 같은 시간을 살아가는 것을 잊은 적 없기에 그녀의 이 말은 간절하고 진실된 내면독백이다. 周偉는 과거의 남자지만 余虹이 ‘그’로 말하지 않고 ‘너’라고 하면서 과거와 현재는 혼용된다. ‘너’는 1차적으로 周偉를 지칭하겠지만 그것은 ‘너에 대한 기억’ 자체가 완전히 소멸되지 않았기 때문에 나온 말이다. 그러나 그 기억은 余虹 자신만의 폐쇄된 의식에 갇혀 철저히 고립되어 있다. 그래서 余虹에게 드러나는 것은 분열된 의식뿐이다.

이처럼 플래시백에서 감독이 현재의 관점을 가지고 과거로 들어간다는 점에 유념할 만하다. 다시 말해 영화가 제작된 시점(2006년)에서 1980~90년대의 기억을 되돌리는 것으로 볼 수 있다. 이렇게 6·4 이후는 영화가 서술되고 있는 현재로 소환되고 1980~90년대라는 과거의

9) Rey Chow 지음, 정재서 옮김, 《원시적 열정》(이산, 2004), 72~73쪽.

사건, 과거의 기억은 현재로 불러 와서 지금 어느 순간처럼 생생하게 서술된다.

플래시백에 겹쳐지는 독백은 기억의 공백을 채움으로써 관객들이 애써 외면해 왔던 과거를 부추긴다. 1980~90년대로 시간을 거슬러 오랜 세월 속에서도 박제되지 않은 6월은 관객 앞에 재생된다. 이들의 처참했던 후일담이 바로 그 해 6월에 시작되었다는 것을, 그리고 그 상흔은 쉽사리 치유되지 않을 것임을 보여준다. 황폐한 현실을 침묵으로 대응해온 살아남은 자들에게 시간은 지워져 버린 삶의 편린들이다. 6·4 이후라는 절대적인 공백을 채우기 위해 카메라는 余虹의 과거가 흔적을 남긴 곳으로 이동한다.

역사비틀기의 수단으로 1989년 6월의 현장을 보여주는 것은 개인의 삶이 큰 역사에 의해 어떻게 휘둘리는가를 보여주기 위한 장치이다. 눈 밝은 관객이라면 알아차렸겠지만 시위장면에는 실제 기록필름이 삽입되어 있다. 주관적 화자인 余虹을 중심으로 한 시위대의 모습에서 그녀는 기록필름 속 객관적 화자이다. 실제 기록필름이 삽입됨으로써 영화는 개인적인 회상에서 상호 주관적인 기억으로 내연이 확대된다. 역사적 사건을 극화하지 않고 기록필름을 직접 화면에 담아낸 것은 사랑이라는 개인 문제를 통해 사회를 진단하려는 감독의 의도 때문이다. 6·4는 역사적 사건이었지만 역사의 기억문제만이 아니라 영화 속에서 余虹이 벗어나지 못하는 기억의 본질이기도 하다. 이처럼 시위대의 모습은 사실감을 더하기 위한 기록필름과 함께 편집되어 강렬한 시각적 효과를 주게 되지만 그날의 상처를 관객에게 충격적으로 전달하는 것은 거친 성애의 장면 역시 마찬가지이다. 6·4가 중국의 문예계에서 재현할 수 없는 금기사항이었던 것처럼 성기노출이나 파격적인 베드신 또한 그러했기 때문이다¹⁰⁾.

周偉와 별다른 이유없이 헤어진 余虹은 일탈을 거듭한다. 순수의 상징인 吳剛의 청혼도 余虹을 정화시킬 힘이 없다. 余虹의 서술은 고통받는 청춘의 관점에서 전개되는 상징적 목소리이다. 그러나 그것은 스스

10) 베드신과 관련하여 婁燁는 서구영화 제작방식으로는 베드신에서 열정을 제한하게 되지만 자신의 영화는 충동과 격정으로 가득 차있으며 그런 다큐적 열정으로 촬영되기도 한다고 한다: 《當代藝術與投資》3期, 52쪽.

로 침잠하는 내적 독백이기에 그녀는 성찰의 주체가 되지 못한다. 6·4를 인식하고 느끼는 주체로서 일인칭 서술자의 역할을 수행하는 듯하지만 그녀는 수동적인 피해자이자 관찰의 대상으로 머물 뿐이다. 이유없는 일탈이 계속될수록 그녀의 찢겨진 육신과 상처받은 영혼이 드러날 따름이다. 돈의 가치와 메커니즘에 무관심하던 그녀가 사랑보다는 금전적인 이유로 한 남자와 결혼하는 데 이르러 그녀는 보살핌이 필요한 존재로 재현된다.

이처럼 『頤和園』은 余虹의 일기내용을 독백으로 서술하면서 카메라가 회상장면을 화면화(framing)시키는 방식으로 진행된다. 이처럼 플래시백으로 소환된 余虹의 과거가 독백으로 계속 화면화되다가 마지막에는 두 가지 시점이 교차된다. 그것은 자살한 李緄의 묘비명 내용이 제시되면서 과거를 서술하는 부분에서 명확히 드러난다. 李緄의 묘비명 내용을 기술한 자막은 감독 스스로의 내면에 짓눌리고 왜곡된 6·4에 대한 부채를 씻어내기 위한 변명인지 모른다. 婁燁는 상처입은 청춘을 사적으로 관찰하는 주관적 감상을 묘비명으로 대신해 다음과 같이 서술한다.

자유로이 서로 사랑했든지 간에 사람들이 죽는 것은 평등하다. 죽음을 바라는 것은 너의 종말이 아니라 광명을 동경하고 암흑을 두려워하는 것일 수 있다.

영화는 6·4라는 역사적 사건을 고발하는 것이 아니라 이렇게 묘비명에 감독 자신의 내면을 객관화시켜 간접적인 애도를 표한다. 영화의 후반부에 잦은 편집과 함께 묘비명을 자막으로 삽입한 것은 분명 감독의 직접적인 개입이다. 余虹이 묘비명을 보았을 리 없기에 화자인 서술자의 일기 속에 기록되었을 리가 없다. 그러나 죽음을 통해 광명을 동경한다는 해설은 6·4 희생자에 대한 애도를 넘어서 역사적 시공간을 바라보는 감독의 열린 시각을 보여준다. 이렇게 이 영화는 전지적 작가시점과 余虹의 내면시점의 두 가지 시점이 교차되어 다각화된다고 볼 수 있다.¹¹⁾

11) 일반적으로 영화에서 카메라는 한 사람의 시점보다는 복수시점을 드러냄으로써 개인의 고백보다는 현실 공간에서의 의미가 중시된다: 황영미, 〈일인칭 소설의 영화화〉, 《문학과 영상》2(1)(문학과 영상학회, 2001), 69쪽.

2) 시공간분할 자막—봉인된 시간

하루가 24시간, 1년이 365일인 것처럼 우리는 연속적으로 이어지는, 측량 가능한 시간 속에 존재한다. 이 시간은 누구에게나 공평하게 적용된다. 앞서 언급한 것처럼 이 영화에는 시공간의 분할을 위한 자막이 여러번 삽입된다. 6·4가 끝나고 각종 기록필름이 영화 속 장면들과 뒤섞이며 다음과 같은 자막이 이어진다.

1989년 北京
 1989年 대학추계 학군단
 1989년 若古, 北京을 떠나 베를린으로 돌아감
 1989년 余虹과 曉軍은 北京을 떠나 圖們으로 돌아감.
 1989년 周偉와 李緄는 北京에 남아 독일로 가는 비자를 기다림
 베를린 1989년
 北京 1990년
 1991년 余虹, 다시 圖們을 떠나 深圳으로 감
 모스크바 1991년
 深圳 1992년
 1994년 若古의 도움 하에 周偉와 李緄는 베를린에 도착
 1995년 余虹과 深圳의 친한 친구 王波가 武漢에 도착
 홍콩 1997년

기록필름 속 시공간자막은 역사의 시간적 연속성을 암시한다. 시점쇼트가 강조되는 듯 6·4와 그 이후가 영상화된다. 시공간자막이 기록되었을 余虹의 일기는 작중화자에게 의미가 부여된 특정한 시공간이다. 순간순간이 측량될 수 있는 이 시공간자막을 통해 시간은 선형적으로 이어지고 관객은 시간 속에서 6·4세대의 슬픈 자화상을 보게 된다. 앞서 6·4 당시 등장인물들의 행적은 余虹의 시각을 통해 묘사되었지만 6·4 이후는 기록영화의 장면처럼 숨가쁘게 펼쳐진다. 베를린장벽의 붕괴, 소련연방의 해체와 함께 뿔뿔이 흩어지는 6·4세대의 청춘들.... 6·4 이후 중국사회의 급격한 변화와 맞물린 개인의 시간성은 일순간 붕괴되고 역사적 시간이 개인의 시간으로 환원된다. 특히 자막을 통해 시대적 배경

이 제시되는 것은 6·4 이후 놓쳐버린 개인의 시간을 보여주는 장치이다. 余虹의 일기는 영화 속 멜로드라마적 코드인 ‘놓쳐버린 기회’를 상기시키기도 한다. 젊은 날의 치기로 周偉를 떠나보내야 했던 잊을 수 없는 일이 바로 ‘놓쳐버린 기회’이다.

본격적인 이야기 내부로 이끌려온 관객의 눈앞에 연이어 펼쳐지는 시공간의 급변은 앞으로 전개될 후일담이 순탄치 않을 것이라는 것을 느끼게 한다. 내적 독백을 통해 경험자아의 술회가 관객에게 들려지면서 6·4의 아픔은 관객에게 보다 가까이 다가가는 효과를 발휘한다. 이렇게 관객은 방관자가 아니라 화자와 동시대를 살면서 후일담을 함께 보고 들은 참여자로 호명된다.

이후 중국의 여러 도시를 전전하는 余虹의 삶과 베를린으로 유학을 떠난 周偉, 若古, 李緄의 삶이 교차되어 펼쳐진다. 중국에서 余虹의 여정과 베를린으로 간 친구들의 여정은 시간적으로 비슷한 시기에 일어나기 때문에 교차편집¹²⁾이라고 봐도 좋을 듯하다. 두 시간대의 배분은 불균등하고 개연성이 없어 보이지만 각 시퀀스 안의 에피소드는 전체적으로 余虹의 회상을 구성한다. 중국의 여러 도시와 베를린으로 나뉜 삶의 고리들은 재구성되어 시간적 선후관계가 서로 연결된다. 교차 편집되어 분할된 시간대가 공간적 간극에도 잘 연결되면서 갈 길을 잃은 청춘들의 일탈과 상호 연관될 수밖에 없는 개연성을 보여주게 된다.

자막만으로 시공간의 배경을 제시함으로써 그 때 그곳에서 어떤 일이 일어났는가를 보여줄 수 있겠지만 그때 그 곳에서 일어난 일을 어떻게 기억할 것인지를 강조하기는 어렵다. 다시 말해 국제사회의 격변에도 불구하고 중국에서 6·4의 역사적 의미가 재평가되지 않고 건너뛰어지고 망각되었다는 아쉬움까지 읽어내기는 어려울 듯하다. 그래서 감독은 余虹의 독백으로 영화 속 자막이라는 삽입절을 조율시키며 메시지의 전달 매체로서 역할을 하게 했다. 이후에도 周偉, 余虹의 시공간을 제시하는 자막은 큰 역사와 함께 개인의 작은 역사를 관객에게 알려주면서 余虹

12) 각기 다른 장소에서 시간적으로 동시에 일어나는 두 행동을 번갈아가며 보여주는 기법을 교차편집이라고 한다. 이와 달리 평행편집은 번갈아 보여주는 두 행동이 시간적으로 동시에 일어나지 않는 편집을 말한다: 오정민, 〈영화, 『히로시마 내 사랑』에 나타난 심리적 이미지와 시간, 공간 구성〉, 《프랑스문화예술연구》제14집(프랑스문화예술학회, 2005), 152-153쪽.

의 목소리와 다른 별도의 장치로 작동한다. 앞서 언급한 것처럼 자막은 전지적 작가시점으로 독백은 余虹의 내면시점으로 서로 교차됨으로써 단일한 목소리로 합쳐지지 않는 영화를 만들어낸다. 婁燁는 영화의 끝에서 영화 속 등장인물들의 후일담을 서술한 자막을 삽입하고 영화를 마무리한다.

余虹은 이후 그녀가 중경에서 알게 된 撫寧의 젊은이와 撫寧에서 살았다. 그들은 撫寧에서 20여km 떨어진 蘆龍服務區에서 함께 일했는데 2003년 겨울까지였다. 周偉가 마지막으로 北戴河해변에 간 것은 2001년 겨울로 그 뒤 그는 줄곧 重慶에서 살았고 다시는 北京으로 돌아가지 않았는데 오늘까지 이어지고 있다. 若古는 李緹가 죽은 지 두 번째 해에 베를린을 떠났지만 모든 이와 연락이 끊어져 그가 어디로 갔는지 아는 사람은 아무도 없었다.

연락 두절된 若古와 서로 어긋난 인생을 살고 있는 周偉와 余虹. 이들의 또 다른 후일담은 6·4가 지난 지 오래지만 하강의 시공간으로 몸을 던진 李緹와 마찬가지로 이들이 폐쇄된 시공간에서 머물 뿐, 끝내 열린 시공간으로 나아가지 못함을 들려준다. 이 또다른 후일담은 6·4세대가 폐쇄적인 시공간의 하강구조에서 벗어나지 못하는 자기 소외의 역설을 드러내고 있다.

3) 스크린음악과 미장센

『頤和園』의 시공간성을 이해할 수 있는 또 다른 장치는 화면에 첨부된 소리를 통해서이다. 일반적으로 화면은 공간 속에, 소리는 시간 속에 머무르게 된다. 영화의 소리 중 특히 음악은 영화의 시간 차원에 많은 영향을 줄 수 있다. 『頤和園』에는 팝음악이나 피아노, 바이올린소리 등이 스크린음악으로 삽입되었는데, 대부분 음악으로서가 아니라 배경소음으로서 음향효과적인 역할을 한다. 화면이 가지고 있지 않은 음악의 반복이 계속되면서 음악소리는 화면 이미지의 움직임에 따라 공간을 넘어 이동하는 것처럼 느껴진다. 영화 속에는 혼란스러운 6·4세대의 심리를 들려주는 듯한 바이올린소리가 관객의 청각을 자주 어지럽힌다.

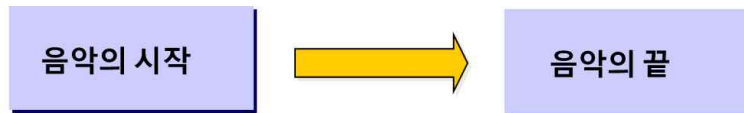
바이올린 소리는 공간 배치, 즉 화면의 급격한 시간과 공간적 진행에 영향을 준다. 바이올린소리로 시퀀스의 연속에 틈이 생기고 분열이 일어날 때 관객은 시간의 연속과 단절을 자각한다. 이렇게 실질적으로 공간 위치가 변하지 않지만 화면 안과 밖을 넘나드는 미장센이 만들어진 다. 시청각이 함께 전달되면서 영화의 화면은 시공간적 간격을 뛰어넘게 되는 것이다.¹³⁾ 그 공백은 주인공과 이 영화를 보고 있을 관객들에게 강요된 망각의 시간이기도 하다. 다시 말하면 관객은 바이올린소리로 과거와 현재가 통합되거나 봉합될 수 없는 그 지점에서 비로소 자신의 경험과 역사를 반추하게 되는 것이다.

영화 속 바이올린소리에는 무언가 함축하는 다중적 의미가 있는 듯하다. 그것은 음질이 좁은 주파수대역으로 시공간이 바뀌어도 해소되지 않는 분열의식을 표현하고 있다. 영화에서 '음향효과'로서 역할을 하는 이런 바이올린 소리는 6·4세대의 이야기가 절정으로 치달을 때 삽입되어 음울하고 어두운 정서를 시종일관 이끌어간다. 6·4라는 잃어버린 시간은 관객의 컷전을 울리는 바이올린 소리와 함께 관객의 기억을 어지럽힌다. 6·4의 생존자로서 피해자들에 대해 느끼는 채무의식으로 극도의 비감 속으로 내몰린 감독의 내면을 보여주는 듯하다. 경험자아의 불안한 앞날을 예시하는 듯 기괴하게 때로는 애잔하게 연주되는 바이올린 소리는 살아남은 자들에게 들려주는 레퀴엠이다¹⁴⁾.

영화에서 1989년부터 1997년까지의 세월이 자막의 삽입을 통해 훌쩍 지나갈 때는 팝음악이 삽입된다. 음악이 마치고 사라질 때까지 장면의 시간경과는 다음과 같다.

13) 음악은 박자의 반복, 리듬 패턴의 반복, 같은 멜로디의 반복, 또는 마디, 악구, 악절 단위와 같은 형식적 반복 등 화면이 가지고 있지 않는 '반복'을 가지고 있다. 이 단락의 내용은 이상윤, 〈영화의 소리가 시공간성 해석에 주는 의미〉, 《음악교육공학》(2012.058.16), 183, 198쪽 참조, 음악의 반복성은 201쪽을 참조함.

14) Rey Chow는 Jacques Attali의 음악론을 통해 陳凱歌의 『黃土地(1984)』를 분석한 바 있다. 그에 따르면 음악은 사회의 발전을 정치적으로 조직화하는 방식이며, 잡음을 조절하고 통제하는 데 (정치)권력이 발생한다고 한다. 영화 속에서 음울하고 어두운 정서를 들려주는 듯한 바이올린소리를 정치권력이 낳은 불협화음으로 이해하는데 참고가 될 내용이다: Rey Chow 지음, 정재서 옮김, 《원시적 열정》(이산, 2004), 143쪽.



1989년 北京→ 北京 1990년→ 모스크바 1991년→ 深圳 1992년→ 홍콩 1997년

팝음악이 이어지면서 8년이라는 세월 동안 5개로 나뉘는 역사적 시간대가 삽입된다. 이 숫들의 흐름은 서로간에 내적 연관성이 있어서가 아니라 역사적인 사건을 시간 몽타주와 공간 몽타주기법¹⁵⁾의 활용으로 제멋대로 분할시켜 연결한 것이다. 이것은 시간 또는 공간적으로 불연속적이지만 파노라마처럼 서로를 연결시켜주는 점프컷이다. 화면은 불연속적이지만 관객에 의해 자연스럽게 인지되고 경험된다.

또 하나 주목할 만한 것은 바로 영화가 시작되어 끝날 때까지 견히지 않는 어두운 화면인데 이 블랙 썸은 영화 내내 간헐적으로 이어진다. 어두운 화면은 시간적으로 과거와 현재를 동시에 의미하는 영상이미지라 할 수 있다. 마치 6·4 天安門세대의 암울한 기억, 이들이 결어야 할 어두운 여정을 보여주는 듯하다. 영화가 진행되는 내내 余虹은 이 어둠을 즐긴다.¹⁶⁾ 그것은 암전된 캄캄한 의식 속에 감금된 청춘의 기억이다. 종내 어둡게만 비춰지는 화면은 6·4의 봉인된 시간, 윤패된 기억의 음화가 아닐까?

이전 영화에서처럼 婁燁의 카메라는 핸드헬드 영상을 찍는 것처럼 심하게 흔들린다.¹⁷⁾ 이것이 가장 잘 드러나는 장면은 6·4를 앞두고 거리

15) 몽타주(montage)는 프랑스어로 ‘조립하는 것’을 뜻한다. 샷의 자연스러운 연결이 아닌 충돌로 새로운 의미를 부여하는 것으로 러시아 영화감독 에이젠슈타인(Sergei Eizenshtein)등이 처음 시도했다: 김용수, 《영화에서의 몽타주이론》(열화당, 1996), 165-167쪽 참조.

16) 『頤和園』 영화음악의 작곡가 Peyman Yazdani의 견해인데 婁燁도 여기에 동의한다. 그는 『頤和園』의 화면이 어둡고 음질도 나쁘다는 기술적인 문제를 언급한다. 이에 대해 婁燁는 서구미학적 기준의 영상을 탈피했다고 반박한다: 張獻民, 《當代藝術與投資》3期(夢工作室, 2010), 51-52쪽.

17) 이것은 『蘇州河(2000)』의 “我的攝影機不撒慌.(내 카메라는 거짓말을 하지 않는다)”라는 내레이션에서 잘 나타난다. 婁燁는 『蘇州河』를 만들기 전인 1996년 직접 촬영기를 들고 한달동안 蘇州河 강변의 기록영상을 촬영한 바

로 쏟아져 나가는 대학생들의 모습이 다큐멘터리 필름과 함께 삽입된 부분이다. 婁燁가 삽입한 6·4 전야의 기록필름은 영화 속 장면과 구분이 힘들 정도로 잘 조화되어있다. 6·4 시위를 재현한 핸드헬드 영상과 기록필름의 미장센은 영화의 서사를 끌고 나가는 원동력이면서 다양한 상징을 낳는다. 흔들리는 카메라워킹처럼 영화 속 개인의 시간은 역사적 시간으로 흔들리며 합치된다. 이를 통해 감독은 6·4의 현장을 보여주고 6·4의 역사적 의미에 대해 성찰할 것을 주문한다. 그러나 영화 속에서 그 성찰의 끝자락은 실패한 청춘이다. 종내 폐쇄된 시공간에서 머물 뿐, 열린 시공간으로 나아가지 못하는 후일담을 볼 때 이들이 6·4의 상처를 치유하고 다시 일어설 것 같지는 않다.

3. 6·4가 넘겨준 공간 재현하기

1) 6·4의 기억으로 가는 여정

등장인물들이 중국의 여러 도시로 이주하고 또 일부는 베를린으로 이동하는 것과 관련해 우리는 이들의 공간인식과 감독의 현실인식을 함께 고찰할 필요가 있다. 이들의 이주로부터 감독의 현실인식을 이끌어내는 것은 영화 속 공간 설정이 결코 장소만의 문제가 아니기 때문이다. 그것은 공간 속에서 경험하는 구체적인 세계 뿐 아니라 인물의 개인적, 심리적인 내면 공간까지도 포함하는 개념이다. 현실 공간 속 실제 경험은 사회적, 집단적 공간의 의미를 내포하기 때문에 우리는 인물의 내면 공간으로부터 주체의 자아탐색의 여정을 찾고 그것과 실제 공간의 상관성을 고찰할 수 있다.

영화의 전반부에서 余虹은 北清대학 입학통지서를 받고 열차에 몸을 싣는다. 北京으로 가는 기차 속 그녀의 기대어린 표정이 이후의 그늘진 삶과 어떻게 어긋나는지를 엿보는 것은 관객의 몫이다. 어긋난 그녀의 삶은 圖們에서 北京으로 가는 길, 北京에서 다시 圖們으로 가는 길, 深圳에서 武漢, 重慶, 撫寧으로 가는 길이 서로 교차된 여정이다. 이 여정

있다: 婁燁·Norman Brock, Placidus Schelbert, 〈『蘇州河』放談錄〉, 《南京藝術學院學報》(音樂及表演版, 2000)4, 53쪽 참고.

의 장소를 우리가 알 수 있는 것은 자막으로 분명히 제시되기 때문이다. 이밖에도 다른 등장인물들의 경우, 베를린에 도착한 이후 李緹와 周偉가 걷는 베를린의 길, 重慶으로 돌아온 周偉가 余虹을 만나기 위해 달리는 고속도로 등 몇 번의 여정이 어긋난 채 교차된다. 관객은 余虹의 여정이 시공간자막과 함께 제시되면서 그것이 시간의 다른 모습이며, 그 시간은 길을 타고 내려온다는 것을 자각하게 된다.

등장인물들의 여정은 시간과 겹쳐짐으로써, 시간의 지배를 획득하고 공간으로도 확장된다. 시간과 공간, 그것은 동전의 양면같은 관계이다. 이들의 여정은 물리적 거리로서의 시공간이자 세대적 기억의 시공간이다. 시간은 기억으로서의 역사가 되고 역사 자신의 본원적 지위까지 할 당받으면서 여정에는 삶의 의미가 재구성된다. 이들의 여정은 역사의 공간으로 확장되지만 婁燁는 6·4라는 역사적 사건과 종내 일정한 거리를 두려고 한다. 다시 말해 6·4의 트라우마는 이들의 여정이 이어지는 주요 동인이지만 당시 시위장면을 담은 기록필름을 삽입할 뿐, 학살의 현장을 재현하지는 않는다. 영화가 이 비극적 세계의 현장을 극화했다면 史實에 충실한 영화가 되었을 것이다.¹⁸⁾ 이들의 여정은 역사적 시간으로 환원되지만 6·4의 비극으로 해석되지는 않는다. 영화를 보는 관객은 잊고 산지 오래된 6·4와 그 이후의 기억을 떠올릴 뿐이다. 등장인물들의 자포자기한 행동과 분열적인 삶이 어디서 시작되었는지까지 생각이 이어질지는 의문이다.

余虹은 고향 圖們을 떠나고 결혼하기 전까지 ‘장소’로서의 ‘집’을 상실한 채 떠돈다. 그녀가 떠도는 공간은 北京에서 圖們, 深圳, 武漢, 重慶, 撫寧으로 이어지는 도시공간이지만 어디에도 터전을 잡고 살지 못한다. 그녀는 공간과의 유기적 관계에 대한 감각을 상실하고 유기적인 관계를 맺지 못한다. 그녀는 의미 있는 장소를 찾지도 못하고 장소가 가진 의미를 인정하지도 않는다. 기숙사에서 余虹이 부르는 노래의 가사를 들어보자.

18) 한국의 경우지만 역사영화로서 『부활의 노래(1990)』, 『꽃잎(1996)』, 『박하사탕(1999)』, 『화려한 휴가(2007)』 등이 5.18을 어떻게 다루었는지와 비교해 볼 만하다: 〈婁燁영화, 『頤和園』 다시 읽기〉, 223쪽 참고.

빈틈없는 고층빌딩숲 속에 내 집을 찾을 수 없네. 사람들이 오가는 붐비는 복잡한 거리를 헤치며 세상 끝까지 왔네. 삶의 무게가 날 무겁게 짓누르지만... 위로 올라가려 애쓰네.

그녀의 노래는 자본의 위력 아래에서 개인이 경험하는 주거권 박탈에 대한 호소였다. 마치 고향에서 추방된 것처럼 집을 잃고 부평초처럼 떠도는 ‘장소상실’¹⁹⁾의 경험은 전일적인 근대화과정의 결과이다. 구체적으로는 6·4의 상처를 보살필 겨를도 없이 이루어진 고도성장의 결과이다. 근대화가 이루어진 도시공간에서 개인이 유기적인 관계를 상실하게 되면서 장소상실의 경험은 더욱 가속화된다.

자유롭고 화려한 도시의 이면에서 그녀는 환멸과 빈부의 소외감을 느낄 뿐이다. 그녀는 기형적이고 괴리감 넘치는 공간을 전전한다. 벌거벗은 생명처럼 물신주의적 ‘욕망의 거리’를 떠돌던 余虹은 탈주를 꿈꾼다. 그녀의 탈주는 장소를 가리지 않고 벌이는 섹스로 표출된다. 뒤편과 화장실에서 갖는 섹스, 그것은 억압된 일상으로부터의 해방이다. 이런 이율배반의 역설로 그들의 일상은 완전히 탈정치화되어 있다. 6·4를 앞두고 北京市내로 뛰어들지만 그곳 역시 축제의 거리일 뿐이다. 반면 北京을 떠난 그녀가 직장인으로서 체험한 도시 武漢, 重慶은 피로와 공복에 지친 물신화된 공간이다.

한편 余虹의 직장동료들은 흔히 말하는 정상적인 주거공간에서 일상을 살아가는 듯하다. 그것을 정상적이라 함은 이성애 중심의 가부장제에 의한 것이라는 말이다. 이 주거공간은 국가라는 확대가족의 가부장제에 의한 것이기에 국가가 설정한 공간이기도 하다. 그러나 가부장제는 자칫 억압적이고 폭력적인 근대성을 재현하기 쉽다. 이때 개인의 삶은 역동성을 상실하고 자아상실까지 불러올 수 있다. 영화에서도 도시

19) 에드워드 켈프의 ‘placelessness’라는 이 개념은 ‘공간’과 개인의 관계에 집중한 개념인 ‘장소’를 상실하고 부유하는 상태를 의미한다. 현대의 공간이 그 장소감과 장소성을 상실해 가는 현상은 현실적인 차원에서 ‘주거권 박탈의 상태’로 나타나기도 한다. 그에 따르면 현대사회에서 장소상실은 불가피한 면도 있기 때문에 그것을 성찰하면서 기술산업시대에 걸맞는 장소성을 회복하고자 한다. 본고에서는 6·4의 기억을 지워버린 억압에서 해방되는 대안적 공간을 찾기 위해 ‘장소상실’이라는 용어를 차용하기로 한다: 손희정, 〈집, 정주와 변주의 공간〉, 《대중서사연구》제25호(대중서사학회, 2011), 46~47쪽.

에서 위장된 안정의 세계를 사는 ‘나’의 사회적 자아상실이 여실히 드러난다.

余虹이 빠져있는 성, 사랑, 에로티시즘 등 감성의 세계(私)는 자본주의 사회에서 여성의 영역으로, 그녀가 적응하지 못하는 합리성이 지배하는 직장(公)은 남성의 영역으로 이원화된다.²⁰⁾ 余虹의 삶은 北京에서 圖們, 深圳, 武漢, 重慶, 撫寧으로 이어진다. 불구의 거리를 떠도는 余虹은 타지에서도 무기력하고 절제되지 않은 생활을 이어간다. 도시가 지닌 알 수 없는 괴기한 힘이 余虹을 퇴행과 칩거로 이끌었을까? 자포자기한 余虹에게 도시는 단절과 소외의 세계일뿐이다. 잠시나마 吳剛과의 사랑, 유부남과의 로맨스를 경험하지만 그것은 위장된 행복이라고 보아야 한다.

이들에게 주거공간이 유의미한 공간은 아니다. 특히 ‘나’는 일상적인 주거공간과의 건강한 관계에서 벗어나 있다. ‘나’라는 개인의 퇴행과 칩거를 통해 婁燁는 고도성장이 낳은 주거성의 모순을 드러낸다. 그러나 장소상실의 모순으로부터 6·4의 그림자를 찾는 것은 관객의 몫이다. 과연 자포자기한 일탈 속에 국가폭력, 더 깊숙이 젠더문제까지 영화 속에 찾아내는 일을 관객이 할 수 있을까?

89년 周偉와 헤어진 뒤의 삶을 회고하는 현재에도 余虹은 시종일관 周偉의 존재감으로 충만해 있다. 그러다가 영화의 막바지에 余虹은 ‘장소상실’이 낳은 단절과 소외의 세계를 벗어나 새로운 관계맺음의 가능성을 모색한다. 그녀는 극적으로 周偉와 재회하고 北戴河의 해변을 걷는다. 두 사람이 해변을 걷는 모습은 대학시절 함께 頤和園 昆明湖를 거닐며 데이트하던 모습을 떠올리게 한다. 청춘과 사랑이 시작된 캠퍼스와 데이트장소인 頤和園은 출발공간이다. 한편 생명의 始原인 바다는 불멸의 신비를 간직하고 있다. 감각의 세계를 초월한 그곳은 영원을 제공하는 낙원의 공간이다. 파도가 밀려왔다 멈추고 다시 빠져나가기 반복하는 바다는 움직임과 멈춤, 유한과 무한, 소리와 침묵이 뒤엉킨 신화적 공간이다. 이들은 단절되고 소외된 죽음의 세계를 벗어나 재생의 공간에서 절대사랑을 완성하고 싶었는지 모른다. 영화 초반부 頤和園은

20) 이영자, 〈자본주의와 성〉, 《여성연구》제9권2호(한국여성개발원, 1991), 94쪽.

재생의 문을 열어주는 초월공간이자 도착공간인 바다로 그 모습을 바꾼다. 그러나 그녀가 경제적으로 안정된 다른 남자와 애정없는 결혼을 선택함으로써 바다를 도착공간으로 해서 余虹의 여정은 끝나게 된다.

2) 닫힌 공간에서 열린 공간으로

余虹은 北清大學에 온 뒤 기숙사에서 지내게 된다. 대학캠퍼스는 청년들의 삶을 지탱해주는 공간이다. 北京의 영역 내부에 위치해 있는 대학은 잘 보호되어진 공간이다. 사랑과 보호의 공간인 대학 ‘안’에서는 청춘의 순수함을 지켜낼 수가 있다. 대학은 순수한 청년들의 내부공간으로서 외부공간(사회)과 나뉘어져 있다. 차별하게 구슬되는 余虹의 내러티브는 안(사적 공간)과 밖(공적 공간)의 불협화음을 들려준다. 영화 속 대학이 갖는 형상은 마치 모태적 자궁을 연상케 한다. 이 자궁 속에서 학생들은 태아의 상태로 은신해 있다. 이들에게 기숙사는 생존의 공간이며 삶의 공간이다. 영화 속 기숙사는 바깥의 밝은 세상으로부터 단절된 어두운 공간이다.²¹⁾ 또한 외부의 거시적 역사와도 단절되어 있다. 격절된 기숙사의 안과 밖은 서로 다른 공간이다. 대학 ‘밖’이 감시의 공간이고 지옥같은 폭력의 공간이기에 더 대조적이다.

6인1실의 열악한 여건이지만 다른 방 친구들은 서로 왕래하며 재미있게 지낸다. 그러나 北京으로 유학온 余虹은 적응하지 못하고 기숙사에서 특이한 아이로 지목당해 외톨이처럼 지낸다. 그녀는 무기력하고 현실에 무감각한 자아상실의 인물이다. 집단 속의 한 개인으로서 그녀는 사적 공간인 기숙사 안과 공적 공간인 기숙사 밖에서 소외되고 방황한다. 余虹이 차지하고 있는 방은 어두침침한 동굴과 같은 곳이다. 룸메이트가 자리를 비워준 기숙사 침대 위는 사적 공간이다. 열악한 대학의 교육환경, 기숙사 여건 하에서 남녀학생들이 벌이는 불장난은 자유롭고 개방된 공간을 찾으려는 욕구의 표출이다. 다른 방 학생들이 6·4를 앞두고 거리로 몰려나갔을 때도 ‘나’는 이성친구는 물론 동성친구, 교수까지 상대를 가리지 않고 성적 일탈을 즐긴다. 대학을 떠난 뒤에도 余虹

21) 중국은 밤에도 최소한의 전등만 켜고 있는 집이 많은데 절전을 위해서라고 한다. 영화 속 기숙사도 마찬가지다.

의 섹스는 상대를 가리지 않는다. 그녀가 北京을 떠나 여러 도시를 전진하는 것은 정주하지 못하고 떠도는 유목민의 삶이다. ‘장소상실’이라는 복잡한 결을 가진 그녀의 여정은 장소를 가리지 않는 일탈로 점철되어 있다. 余虹이 쾌락을 위해, 나르시시즘적 도취에 젖어 섹스를 경험하는 것은 아니다. 섹스는 그녀가 세상과 소통하는 독특한 방식이다.²²⁾ 섹스는 그녀 개인에게 존재양식으로서 의미있는 기호이다.

婁燁는 1989년 北京의 비극을 간접적으로 묘사함과 동시에, 그때의 민주화 구호가 무색할 정도로 일탈하는 청년들의 추태를 함께 보여준다. 닫힌 공간에서 역사의 흐름을 거슬러 일탈을 즐기는 이들은 자아를 상실한 존재이다. 이들이 거리의 시위에 참여했다가 유혈진압을 피해 도망칠 곳은 대학 기숙사밖에 없지만 대학당국은 이들의 일탈에 책임을 묻는다. 기숙사는 해방구가 아니라 대학당국의 통제를 받는 공간이기 때문이다. 아무리 사회가 혼란스럽고 대학이 난장판이 되었더라도 규율이 사라진 것은 아니다. 그것은 周偉와 李緹가 기숙사 빈 방에서 관계를 갖다가 경비에 들켜 징계를 받는 데서도 잘 드러난다.

영화 속 진정한 청춘의 해방구로 재현되는 곳은 나이트클럽이라는 공간이다. 나이트클럽에서 余虹은 周偉를 처음 만나게 되고 두 사람은 금새 사랑에 빠진다. 이들의 사랑은 담배연기처럼 피어오르고 억눌린 욕망은 섹스로 표출된다. 프롤레타리아에 대한 애정, 민주주의에 대한 열망으로 학생들 사이에 때로 격렬한 토론이 벌어지기도 한다.

“저 황무지를 건너면 그대 가슴에 밤이 오리라.”

“우리는 모두 동지 맞지? 신 앞에선 모두가 평등해. 그러니까 노동자를 보호해야 면목이 있는 거지. 농부들도 그렇고, 너같은 지식인도 그렇고.”

나이트클럽이라는 공간에서 이들은 ‘동지’라는 공생공존의 공동체를 상상한다. 기숙사 바깥에는 6월의 시위가 벌어지지만 이런 시국도 청춘이 지금 당면한 고민과 문제에는 별다른 해결책을 주지 못한다. 그래서 두 사람은 몰래 빠져나가 둘만의 대화를 나눈다. 서로 이견이 있음에도

22) 張獻民, 《當代藝術與投資》3期(夢工作室, 2010), 49쪽.

6·4의 정신이 퇴화되지 않고 보듬어지는 것은 바로 나이트클럽이 해방 구이기 때문이다. 나이트클럽은 文革이 끝나고 방황하는 청춘남녀들에게 낙원같은 공간이다. 어울리지 않을 것같은 곳에서의 시국토론..., 그들은 나이트클럽에서 사회변혁의 가능성을 고민한다.²³⁾ 닫혀지고 격리된 기숙사에서 소외되었던 余虹이 周偉와 頤和園에서, 나이트클럽에서 데이트를 갖는 것은 닫힌 공간에서 열린 공간으로 이동한 것이다. 그녀가 기숙사라는 경계를 넘어 외부현실과 접속하는 순간 그녀의 정체성에 변화가 일어난다. 열린 공간으로 전이된 余虹은 비로소 자아의 편협한 경계를 허물게 된다.²⁴⁾ 대학이나 기숙사가 닫힌 공간이라는 것은 교내 길바닥에 쓰러질 때 余虹의 내레이션에서 잘 드러난다.

넷째, 오늘 하루 종일 수영장에 있었는데 끔찍한 일이 또다시 일어났다. 갑자기 속이 울렁거려 몸을 가눌 수 없었고 글을 계속 쓰고 싶었지만 그럴 수 없었다. 그래서 전에 했던 대로 했다. 눈을 꼭 감았다. 그랬더니 식은땀이 흐르면서 자꾸 눕고 싶어졌다. 그저 눕고 싶을 뿐... 그때 누웠어야 하는데 난 수영장 물속에 기어들어가 가장자리 물이 얇은 쪽에 앉았다. 숨이 점점 약해지고 꼭 죽을 것만 같았고 정신을 잃고 말았다. 다섯째, 北清大學 학생들이 天安門으로 몰려갔다.

23) 이들이 유학 중 잠시 귀국한 若古와 베를린장벽에 관한 대화를 나누는 선술집도 비슷한 공간이다.

24) 푸코는 고정시키는 일련의 관계들을 의심하고 장소의 헤게모니적 조건들을 전복하는 현실 속 장소를 '헤테로토피아'라고 부른다. 푸코는 기숙사를 '위기의 헤테로토피아'라고 한다. 청소년기나 생리기간처럼 위기의 상태에 놓여있는 이들을 위해 지정된 공간 혹은 신성한 공간이기에 그렇다. 『頤和園』에서 또 다른 헤테로토피아의 가능성을 살펴볼 수 있는 곳으로 나이트클럽이 있다. 나이트클럽은 '일탈의 헤테로토피아'로서 사회적 규범으로부터 벗어난 일탈을 행하는 곳이며 헤게모니적 조건을 전복하는 현실적 공간이다. 자신들만의 판타지 공간을 구축하면서 현실로부터 탈각되거나 도피하는 것이 아니라 시민으로서 당당히 주거권을 요구하는 공간이다: 〈집, 정주와 변주의 공간〉, 63~65쪽 참고. 한편 대학시절 나이트클럽과 비슷한 성격의 공간이 있다면 세월이 흐른 뒤, 余虹이 유부남 唐선생을 만나는 카라오케다. 그런데 카라오케는 대학시절의 순수함과 거리가 멀다. 나누는 대화도 청춘의 해방구였던 곳에서의 대화와는 격이 다르다. 余虹은 카라오케에서 노래를 부르다 유부남을 만나서 함께 춤을 추고 나와서 식사까지 한다. 그러다 임신해서 낙태를 하게 된다.

그녀는 수영장 가장자리에 주저앉았다고 하지만 영화 속에서 실제 쓰러져 누운 곳은 흰 꽃가루가 어지러 진 길바닥이다. 캠퍼스 안에 갇혀 있다 나온 그녀에게 광장공포증이라도 생긴 것일까? 드러눕는 길바닥을 수영장 가장자리로 착각하는 그녀의 정신상태는 온전해 보이지 않는다.

6·4의 전야, 진압을 위해 인민해방군이 투입된 상황에서 갑자기 사라진 余虹을 찾으러 周偉와 冬冬이 나선다. 가까스로 余虹을 찾아 데려오지만 6·4의 비극은 터널에 올리는 총성과 함께 막을 내린다. 언론의 자유와 민주화를 외치던 청춘들의 꿈은 좌절되고 周偉의 방에 삼삼오오 모이지만 이내 조기겨울방학에 들어간다. 그리고 강제적인 학군단훈련에 동원되면서 이들은 뿔뿔이 흩어지게 된다. 余虹은 圖們으로, 周偉와 李緄는 베를린으로 떠남으로써 비극의 공간과 완전한 결별이 이루어진다.

6·4가 미완의 혁명으로 막을 내리고, 여러 도시를 전전하지만 余虹은 닫힌 공간을 벗어나지 못한다. 그녀가 武漢, 重慶에서 만난 여러 남자와 몸을 섞는 것은 닫힌 공간을 벗어나 유연한 관계를 맺기 위한 몸부림이다. 닫힌 삶에서 벗어나려는 욕망, 그 상승적 의지가 생동할수록 바깥으로 향한 그녀의 전진적 외출은 계속된다. 흥미로운 것은 余虹과 周偉가 헤어진 뒤 재회하게 되는 계기가 가상공간을 통해서라는 점이다. 바로 周偉의 이메일을 통해 서로 연락이 닿는 것이다. 인터넷은 탈중심화된 소통을 가능하게 해주는 가상공간이다. 이렇게 두 사람은 가상공간을 통해 현실공간에서 재회하고 北戴河의 바닷가를 거닌다. 그것은 닫힌 공간에서 열린 공간으로의 새로운 전이를 보여준다. 이들의 만남은 디지털에서 아날로그로, 양자가 혼종된 방식으로 가능해진 셈이다.

다시 영화의 마지막장면. 지난날 나이트클럽에서 젊음을 발산하다 6·4의 현장으로 뛰어든 余虹의 기억이 기록필름으로 재생된다. 대학시절 나이트클럽의 장면은 청춘과 관객들을 위해 투입시킨 슬픈 난장의 마당이다. 그 시절은 단지 추억에 불과하지만 이를 열기설기 연결지는 마지막 장면에서 관객은 자신이 살아남았음을 인지하고 지나온 삶을 되돌아보게 된다. 과거의 시공간으로 이끄는 마지막 장면에서 개인적 시간과 공간의 재료가 집약되면서 미시적인 개인사와 거시적인 민중의 역사가 콜라주처럼 겹쳐진다. 관객이 그 시공간을 잘 해석해낼 수 있다

면 역사의 시간 속에 편입되게 될 것이다. 기록화면 속에서 등장인물들의 개별적인 실존을 발견한다면 역사의 도도한 흐름 속에서 개인의 시간을 건져 올리는 것이 될 것이다. 6·4는 공식적인 역사였지만 개인의 삶은 역사적 시간에서 배제되어 왔다. 공식적인 역사에서 배제된 이들의 존재는 개인의 시공간 속에 남을 수밖에 없었다. 婁燁가 기록필름을 통해 이를 복원한 것은 상실한 그 때 그 시절의 시공간을 회복하고픈 바람 때문이었을 것이다. 무상한 세월 속에 색 바랜 화면으로 불러온 청춘들의 모습. 영화 속 후일담은 이렇게 마무리 지어진다.

4. 6·4로 상실한 시공간 회복하기-탈주, 그리고 귀환

앞서 2장 2절에서 언급한 바와 같이 6·4 이후의 시공간은 자막으로 분할되어 제시되었다. 중국의 여러 도시를 전전하는 개인의 여정과 동서양의 최근세사가 그야말로 숨가쁘게 펼쳐졌다. 婁燁는 6·4 이후의 최근세사를 크게 중국과 서구로 나누어 자막과 함께 기록필름을 평행편집해 보여주었다. 특히 베를린장벽의 붕괴(1989년), 소련연방의 해체(1991년), 홍콩반환(1997년) 등은 동서냉전체제로 나뉘었던 공간이 자본주의적으로 재편됨을 보여준다. 이런 공간의 재편은 시대의 재편과도 맞물려 있다.

이런 평행편집과 달리 등장인물들이 중국의 다른 도시와 베를린으로 흩어지면서 벌어지는 사건이나 행동은 순차적으로 교차 서술된다. 두 군데서 진행되는 이야기는 시간적으로 비슷한 시기에 일어난다.²⁵⁾ 중국이 제3세계적 공간이라면 베를린은 제1세계적 공간이다. 중국의 거리샷과 베를린 거리샷, 두 도시는 완전히 대조되는 세계지만 비슷한 속도의 카메라 이동에 의하여 대비된다. 나레이터인 余虹의 회고 속에 두 도시가 혼용되면서 중국과 독일은 순차적으로 교차되며 평행선상에서 구현된다. 이렇게 상이한 시공간에서 일어나는 사건의 비교와 대조는 충돌이 아니라 일대일 대칭구조 상에서 이루어진다.

25) 앞서 2장 2절에서는 두 여정이 시간적으로 동시에 일어나기 때문에 교차편집에 해당한다고 한 바 있다.

영화 속 6·4세대의 트라우마가 北京에서 베를린으로 이어지는 데에서 다양한 의미를 찾을 수 있다. 李緹와 周偉는 6·4의 비극을 겪고 난 뒤, 若古의 도움으로 도망치듯 독일로 유학을 떠난다. 그것은 비극의 현장에서 몸을 숨기는 망명과도 같다. 중국이라는 영토에서 정주하지 못하던 이들이 새로운 공간과 유연한 관계를 맺고자 유목민처럼 짐을 짊어질 일까? 영화 속 점프컷으로 이어지는 베를린 유학생활의 장면들을 볼 때 이들은 국적에 얽매이지 않고 많은 친구들을 사귀는 듯하다. 周偉가 폴란드친구와 나누는 대화에서는 장소를 상실한 이방인들의 디아스포라²⁶⁾가 잘 나타난다.

周偉: 重慶에 있는 친구가 일자리를 알아봐준대. 여기서 내가 이방인 같고 붕 뜬 느낌이야. 그런 느낌이 너무 싫어.
 폴란드 친구: 돌아간다고 나아질까? 중국에선 모든 게 명쾌하냐고?
 周偉: 바르샤바는 어때?
 폴란드친구: 그냥 그렇지 뭐. 北京은 어떠냐?
 周偉: 거기도 그냥 그래.
 폴란드친구: 여자친구 있니?
 周偉: 그래. ... 아주 멀리.²⁷⁾
 폴란드친구: 중국에?
 周偉: 아마도.
 폴란드친구: 그런데 여긴 어디지? 베를린인가?

영화 속 베를린은 중국사회의 억압과 폭력을 드러내기 위해 소환되고 北京과 대조되면서 6·4라는 잃어버린 시공간을 회복하기 위한 은유로 차용된다. 이들은 동서의 장벽이 붕괴되는 것을 목도하고 일상처럼 진행되는 시위의 현장을 경험한다. 베를린 시위행진은 국적과 시공, 성별을 초월하는 사상적 유대로 이루어진다. 이들이 베를린 시내의 시위대에 합류하면서 자아의 표출 양상은 급변한다. 길이라는 공간으로 나온 이들은 해방

26) ‘디아스포라(diaspora)’는 이산을 뜻하는 그리스어로 최근에는 ‘폭력적으로 자기가 속해 있던 공동체로부터 이산을 강요당한 사람들 및 그들의 후손을 가리키는 용어’로 사용되기도 한다.

27) 周偉가 말한 여자친구는 아마 余虹일 것이다. 여기서 周偉도 余虹과의 기억을 지우지 못하고 있음을 알 수 있다.

의 순간을 맞는다. 자유를 만끽하는 모습으로 거리의 시위에 동참하는 것은 상실한 자아의 회복을 위함이며 비상을 위한 준비라 할 수 있다. 6·4의 기억 속, 시위대에 합류해 트럭에 올라타던 모습에서도 해방을 맞은 이들의 밝은 표정이 비추어진 적 있다. 이때도 거리 진출의 통로는 길이었다. 길은 수직적인 보행을 전제로 한 공간이다. 길을 통해 폐쇄된 자아의 공간인 기숙사에서 외부의 열린 공간으로 나오는 것이다. 그것은 일시적일지라도 부정적 현실공간에서의 탈출이라는 의미가 있다. 그러나 이 탈출은 때로 더 큰 좌절과 실패를 안겨주기도 한다.

구체적인 목적지를 잃어버린 세 사람은 사람들로 들끓는 복잡한 혼돈의 공간을 벗어나 건물 옥상 위로 올라간다. 영화 속에 명확히 제시되지 않는 그곳은 자신들이 거주하며 친구들을 초청하기도 하는 아파트로 여겨진다. 폐쇄된 중국 대학의 기숙사와 달리 그곳은 디아스포라를 고민하던 유학생들을 외부로 연결시키고 생명력을 환기시키는 공간이었다. 수직적인 건물의 옥상은 지상에서 천상을 향하는 수직상승의 상징적 공간이다. 이 수직축의 매개공간은 자아의 인식, 비상에의 꿈을 상기시킨다. 수평공간인 베를린 거리에서 수직공간인 옥상으로의 보행은 더 높고 신성한 곳을 향하는 상승적 행위이다. 그러나 무작정 함께 걷던 시위행렬이 지향하는 바와 도피성 유학의 현실 사이에 좌절했을까? 박탈과 유기의 공간이며 장소상실의 공간인 중국으로 周偉가 귀국한다는데 삶의 의미를 잃고만 것일까? 아니면 베를린 거리의 시위에서 6·4의 참극을 떠올렸는지도 모른다. 날개 꺾인 영혼, 李緄은 옥상에서 비상하지 못하고 뒤돌아선 채 몸을 던지고 만다. 폐쇄의 공포를 벗어나 거리의 행진에 몸을 맡긴 그녀는 또 다른 공포증, 6·4의 트라우마를 이기지 못했던 것이다.²⁸⁾

28) 그녀의 자살에 6·4의 트라우마가 작용했다고 보면, 그것은 天安門광장에서 시작되어 베를린의 거리에서도 겪은 광장공포증이라고 할 수 있다. 광장공포증은 낮은 거리나 사람들이 밀집한 광장이나 공공의 장소 등에 나가게 되면 심한 공포감에 휩싸이는 공황장애를 일컫는다. 따라서 기숙사에서 余虹이나 베를린에서 李緄의 공황장애도 광장공포증에 포함시킬 수 있다: Naver 지식백과 참조.

세상과의 하직을 택한 그녀의 결정에 남은 두 사람은 망연자실한다. 신고를 받은 경찰이 출동하고 몇일 뒤 두 사람은 현지의 외국인 친구들과 옥상에서 추도식을 치른다. 죽기 직전 참여했던 시위행렬의 필름을 상영하며 햇불을 들고 와인을 나누는 친구들. 높은 옥상 위에서는 베를린 시내가 내려다보인다.

李緄의 이런 행보는 과거 余虹이 周偉와 헤어지고 난 뒤, 아파트 옥상에 올라가는 장면과 묘한 대조를 이룬다. 옥상에 올라간 余虹을 본 李緄가 놀라서 소리지르며 옥상으로 뛰어올라간다. 余虹이 실연의 슬픔 끝에 자살을 생각했던 것 같은 이 장면은 李緄의 투신장면과 겹쳐진다. 이처럼 베를린은 北京과 전혀 다른 두 개의 상반된 공간이지만 때로 겹쳐지기도 한다. 물론 北京에서의 체험과 베를린에서의 체험은 이질적일 수밖에 없다. 6·4 당시 北京電影學院을 다녔던 婁燁의 현실인식 속에서 北京은 6·4의 참극, 즉 죽음을 수사적으로 의미할 터이다. 영화 속에서 北京이라는 공간은 단순한 배경이 아니라 정치, 사회, 경제적 억압이 이루어지는 조건이자 결과이다. 베를린에서 등장인물들은 그것이 전복되는 양상을 목도하게 되고 관객 역시 동서 냉전체제가 무너진 6·4(1989년) 이후를 환기하며 두 장소를 비교해보게 된다.

婁燁는 6·4세대 개인의 상처를 공적인 장으로 끌어오는 것이 아니라 오히려 의도적인 거리두기를 견지한다. 베를린으로 유학간 周偉가 취업을 위해 귀국하기로 결정하고, 절망을 느낀 李緄가 목숨을 끊는 대목에서도 거리두기가 잘 드러난다. 周偉가 결국 중국으로 돌아오는 결말에서 볼 때 베를린은 이들에게 일시적인 피난처일 따름이다. 돌아온 周偉는 평범하게 살아가는 余虹을 만난다. 이들에게 6·4는 젊은 날의 치기에 불과하다. 6·4는 뜨거웠던 사랑만큼이나 허무한 이별의 기억으로 남아 바닷가의 파도 속에 휩쓸려간다. 결국 마지막에 기록필름으로 삽입된 영화 속 공식적인 역사는 후경으로, 개인사의 배경으로 모습을 감출 뿐이다. 감독의 의도적인 거리두기는 6·4의 실패를 거울삼아 역사란 모름지기 위에서 아래로 전해진다는 통념을 재확인하는 결과를 가져온다. 이처럼 영화의 결말은 해피엔딩이 아니며 周偉와 余虹, 若古의 미래는

지극히 불투명하다.

5. 맺는 글

婁燁의 『頤和園』은 6·4天安門사태라는 금기시된 소재를 배경으로 했다. 영화가 중국 국내에서 상영 금지당하면서 6·4 이후 시공간의 간극은 좁혀지지 못하고 잊혀져왔다. 영화는 余虹이라는 주인공의 독백으로 구술되는 일기를 텍스트로 하고 있다. 일기의 내용은 플래시백이라는 장치를 통해 전경화된다. 영화에는 전지적 작가시점과 余虹의 내면시점의 두 가지 시점이 교차되어있다. 일례로 감독은 자살한 李縉의 묘비명 내용을 제시함으로써 직접 개입한다. 또 영화 속에는 余虹등 등장인물들의 여정이나 6·4 이후 최근세사가 시공간 자막으로 제시된다. 6·4 이후 이들의 후일담은 폐쇄적인 시공간의 하강구조에서 머물 뿐, 종내 열린 시공간으로 나아가지 못함을 보여주고 있다. 영화 속에는 혼란스러운 6·4세대의 심리를 들려주는 듯한 바이올린소리가 관객의 청각을 어지럽힌다. 또 6·4 이후 8년이라는 세월 동안 5개로 나뉘는 역사적 시간대에 팝음악이 삽입되기도 한다.

또 하나 주목할 만한 것은 영화 내내 간헐적으로 이어지는 어두운 화면이다. 이 블랭크썸은 6·4세대의 암울한 기억, 이들이 곁어야 할 어두운 여정을 보여주는 듯하다. 余虹은 고향 圖們을 떠나고 결혼하기 전까지 ‘장소’로서의 ‘집’을 상실한 채 떠돈다. ‘장소상실’의 경험은 6·4의 상처를 보살필 겨를도 없이 이루어진 고도성장의 결과이며 주거성의 모순을 함축하고 있다. 자본이 지배하는 도시의 이면에는 6·4의 그림자가 드리워져 있다. 기숙사라는 닫힌 공간에서 남녀학생들이 벌이는 불장난은 자유롭고 개방된 공간을 찾으려는 욕구의 표출이다. 장소와 대상을 가리지 않고 벌이는 섹스는 억압된 일상으로부터의 해방이다. 그것은 그녀가 세상과 소통하는 독특한 방식이며 존재양식이다.

영화 속 진정한 청춘의 해방구로 재현되는 곳은 나이트클럽이다. 그들은 나이트클럽에서 시국토론을 벌이고 사회변혁의 가능성을 고민한다. 기숙사에서 소외되었던 余虹이 周偉와 頤和園에서, 나이트클럽에서 데이트를 갖는 것은 닫힌 공간에서 열린 공간으로 이동한 것이다. 6·4

가 비극적인 종언을 맞으면서 이들은 헤어지고 닫힌 공간 속으로 유폐된다. 李緄와 周偉는 6·4의 비극을 겪고 난 뒤 도망치듯 독일로 유학을 떠난다. 周偉가 귀국하고, 인터넷이라는 가상공간을 통해서 余虹과 극적으로 연락이 닿는다. 北戴河라는 현실공간에서 재회한 두 사람은 바닷가를 거닌다. 이 또한 닫힌 공간에서 열린 공간으로의 새로운 전이를 보여주는 대목이다.

영화 속에는 등장인물들이 중국의 다른 도시와 베를린으로 흩어지면서 두 장소의 이야기가 순차적으로 교차 서술된다. 중국이 제3세계적 공간이라면 베를린은 제1세계적 공간이다. 영화 속에서 北京이라는 공간은 정치, 사회, 경제적 억압이 이루어지는 조건이자 결과이다. 한편 베를린은 6·4라는 잃어버린 시공간을 회복하기 위한 은유로서 중국사회의 억압과 폭력을 드러낸다. 이처럼 이 영화는 6·4가 미완의 혁명으로 끝나고 갈 곳을 잃은 이들의 이야기를 통해 장소의 상실을 보여주고 회복의 가능성을 꿈꾼다. 그러나 6·4의 기억에서 벗어나지 못한 李緄가 베를린에서 자살하고, 귀국한 周偉와 余虹이 바닷가에서 해후하는 결말로 상실한 시공간을 되찾을 수 있을까? 이들이 뿔뿔이 흩어져 평범하게 살아간다는 또 다른 후일담으로 볼 때 먼 미래에도 장소상실이 해소될 것 같지는 않아 보인다. 李緄와 周偉가 꿈꾼 중국에는 없는 장소, 베를린은 말 그대로 유토피아²⁹⁾지만 그래서 실현 가능한 전망이 되지 못한다. 그렇다면 현실적으로 장소회복이 가능하려면, 공간과의 새로운 관계를 맺고 애착형성의 계기를 만들려면 어떤 과정이 필요할까?

훗날 6·4의 진상이 규명되고 희생자들에 대한 명예회복이 이루어진다면 그것이 가능할 것이다. 6·4의 현장이 시민의 눈앞에 제대로 재현되고 해방구였던 天安門의 모습을 다시 볼 수 있다면 그곳은 해방광장으

29) 유토피아는 어원상 ‘자리가 없는(u-topia)’ 공간의 건설이다. 더 지속될 수 없는 삶을 바꾸려는 사회변혁의 이상을 담고 있다. 본고의 장소상실과 관련 짓자면 유토피아는 ‘무장소성’을 담보로 한다고 할 수 있다. 89년 天安門에서 학생들이 계엄군과 대치해 구성한 ‘해방광장’은 유토피아 즉 현실에는 ‘없는 장소’였다: 김정환, 〈저항하는 대중들의 유토피아: 1980년 광주와 1989년 천안문〉, 《문화/과학》통권68호, 2011년 겨울호, 129-130쪽 참고. 이 ‘없는 장소’의 회복을 위해 본고에서는 현실적 대안(헤테로토피아)에 주목하는 것이다.

로 자리매김 될 것이다. 그것은 6·4의 시공간을 은폐하던 논리를 해체하고 장소를 회복하여 탈구축하는 일이다. 이 때 6·4세대는 찰나의 역사 속에서 단절된 존재가 아니라 연속성을 가진 시공간의 주체가 된다. 이들이 주변에서 중심으로 이동한다면 개인의 역사가 새롭게 창출될 것이다. 그리고 이들의 청춘은 한순간의 치기가 아니라 가장 찬란한 역사적 시간으로 재평가될 것이다.

[참고문헌]

[영화]

婁燁 감독, 『頤和園』(2006)

Richard Gordon, Carma Hinton 감독, 『태평천국의 문(Gate of Heavenly Peace)』(1995)

張元, 段錦川 감독, 『廣場』(1994)

[논문 및 단행본]

강유정, 〈혁명 전야에 떠오르는 도발적 섹스, 그리고 금기에 대한 욕망〉, 《신동아》585호(2008.06)

김명석, 〈婁燁의 영화, 『頤和園』 다시 읽기〉, 《국제언어문학》27호(국제언어문학회, 2013)

김선아, 〈민족/영화: 코리안 뉴 웨이브에서 한국형 블록버스터 영화까지의 민족, 시간, 성차〉, 《대중서사연구》제13호(대중서사학회, 2005.06)

김소영, 〈성찰과 비전을 가진 정치영화, 『여름궁전』〉, 《시네21》(2006.11.08)

김수연, 〈『비정성시』와 『박하사탕』의 멜로드라마적 기억〉, 《대중서사연구》제14호(대중서사학회, 2005)

김시무, 〈현대사의 아픔, '광주민중항쟁'을 다룬 제도권 영화들〉, 《공연과 리뷰》58(현대미학사, 2007)

김정환, 〈저항하는 대중들의 유토피아: 1980년 광주와 1989년 천안

- 문〉, 《문화/과학》통권68호(2011년 겨울호)
- 김종현, 〈기억과 재현의 영상 이미지〉, 《민주주의와 인권》제3권제2호(전남대 5.18연구소, 2003)
- 陶鍵, 〈婁燁:紀實影像中的都市靈魂〉, 《電影評價》2期(浙江大學, 2010)
- 婁燁·Norman Brock, Placidus Schelbert, 〈『蘇州河』放談錄〉, 《南京藝術學院學報-音樂及表演版》4(2000)
- 박정희, 〈러우이에 영화 속의 ‘上海’에 대한 서술〉, 《중국인문과학》제38호(중국인문학회, 2008)
- 백승욱, 〈신자유주의와 중국 지식인〉, 《세계화의 경계에 선 중국》(창비, 2008)
- 徐元紹, 〈“出走”與“尋找”之間〉, 《山東文學》(2009年5期)
- 聶偉, 〈從/後5黃土地60到/後賈樟柯0時代第六代電影美學與產業發展略論〉, 《上海大學學報》(2006年11月)
- 孫曉靜, 〈一個時代的疼痛—『春風深醉的夜晚』〉, 《大舞臺》6期(湖北省武漢大學, 2011)
- 손희정, 〈집, 정주와 변주의 공간〉, 《대중서사연구》제25호(대중서사학회, 2011)
- 안시환, 〈미칠듯한 사랑 『여름궁전』〉, 《시네21 리뷰》(2007.09.12)
- 안영은, 〈정치적 상징에서 시대적 기호로—天安門과 毛澤東형상의 재현을 중심으로—〉, 《중국학연구》제53집(중국학연구회, 2010)
- 楊立群, 〈簡析電影『紫蝴蝶』中的婁燁印記〉, 《大舞臺》(2011年9期)
- 聯合報編輯部編, 《天安門一九八九》(臺北: 聯經出版社業公司, 1989)
- 오정민, 〈영화, 『히로시마 내 사랑』에 나타난 심리적 이미지와 시간, 공간 구성〉, 《프랑스문화예술연구》제14집(프랑스문화예술학회, 2005)
- 왕단 외, 장영석·안치영 옮김, 〈원탁토론—중국의 앞날〉, 《고쳐하는 중국》(길, 2006)
- 유장근, 〈영화 『천안문』을 통해 본 천안문 민주화운동의 시말〉, 《중국근현대사연구》제42집(중국근현대사학회, 2009)

- 이상윤, 〈영화의 소리가 시공간성 해석에 주는 의미〉, 《음악교육공학》(2012.058.16)
- 이영자, 〈자본주의와 성〉, 《여성연구》제9권2호(한국여성개발원, 1991)
- 이정훈, 〈頤和園의 黃昏, '6·4 천안문세대'의 '青春'을 위한 追念〉, 《중국현대문학》(중국현대문학학회, 2009)
- 張獻民, 〈技術主義『看不見的影像』之十一:『蘇州河』〉, 《書城》(2003年10期)
- 張獻民, 〈花之惡-96年以來大陸獨立電影的回顧〉, 《當代藝術與投資》(2009年6期)
- 조 은, 〈침묵과 기억의 역사화: 여성·문화·이데올로기〉, 《창작과 비평》(2001년 여름호)
- 황인성, 〈Popular Memory연구의 이론 및 방법론적 전망에 관한 논의〉, 《언론문화연구》제17집(서강대언론문화연구소, 2001)
- 김용수, 《영화에서의 몽타주이론》(열화당, 1996)
- 나카지마 미네오 지음, 강표 역, 《중국의 비극-천안문 사건과 그 진상》(인간사, 1989)
- 모리스 마이스너 저, 김수영 옮김, 《마오의 중국과 그 이후2》(이산, 2004)
- 빌헬름 라이히 저, 황선길 역, 《파시즘의 대중심리》(그린비, 2006)
- 왕후이 저, 이옥연 외 옮김, 《새로운 아시아를 상상한다》(창비, 2003)
- 張獻民, 《當代藝術與投資》3期(夢工作室, 2010)
- 程青松、黃鷗, 《我的摄影机不撒谎》(北京:中国友谊出版公司, 2002)
- 황영미, 〈일인칭 소설의 영화화〉, 《문학과 영상》2(1)(문학과 영상학회, 2001)

[기타]

http://baike.baidu.com/view/438212.htm#8_61

<http://cafe.naver.com/eurekapic/198>

<http://www.tianya.cn>
<http://bbs.tianya.cn/post-filmtv-160964-1.shtml>.
<http://www.newsmth.net/nForum/#!article/Movie/1103003>
<http://www.guardian.co.uk/film/2006/may/18/cannes2006.cannesfilmfestival?INTCMP=SRCH>
<http://www.newsmth.net/nForum/#!article/Movie/1103003>
http://www.52rd.com/bbs/Archive_Thread.asp?SID=114559&TID=2

〈中文提要〉

娄烨的影片『颐和园』在中国国内被禁播，因为它不仅以六四为题材创作，而违反国务院所定的〈电影管理条例〉。有人将它视为政治片，有人视为爱情片，也有人在现代史的脉络阅读它。无论如何，在韩国关于六四的研究不少，而尚未有瞩目到影片的主人公—六四一代负罪感，考察其时空意味的试图。本文论述通过影片内部的闪回镜头与独白等被忘却已久的六四的记忆如何再现，也论述被忘却的时空通过字幕，电影音乐与场面调度等如何汇合。

人物的旅程由图们、深圳、武汉、重庆、北戴河至德国柏林继续相衔，由此可发现六四一代已丧失的时空，也可试探回夏的可能性。它是由封闭性空间—北京脱身走向开放性空间—柏林的旅程。它是必然回归的构图，本文由此还考察何为六四，此事件留下的课题。他们的后半辈子是，各自分崩离析过平凡的日子。因此，他们不见得不远将来解决“无地方性”。李缙与周伟做梦想的在中国不存在的地方—柏林实际上是乌托邦，因此不能成为可能展望的未来。那么，如现实上要实现“地方恢复”与空间结成新关系，就需要什么过程？

至今对六四的普遍的悲观看法蔓延到了社会，但总有查明六四的真相，恢复牺牲者的名誉的一天。如市民眼前照实再现六四的现场，再看到一时的解放区—天安门景象，它能够被重新评价为解放广场。这是解构隐蔽六四时空的逻辑，恢复、再构建地方的进程。

關鍵詞： 姜燁 『頤和園』 六四 閃回鏡頭 獨白 字幕
電影音樂 封閉性空間 開放性空間 地方恢復

투 고 일 : 2013.6.30 심 사 일 : 2013.7.2~8.20 게재확정일 : 2013.8.22
