

지아장커 영화의 경관, 지아장커 영화라는 경관 - 영화적 경관의 활용과 문화정치

이승빈*·신지연**

1. 서론
2. 지아장커 영화의 경관(들)
3. 지아장커 영화에서 경관의 문화정치
4. 결론을 대신하여: 시공간 변형과 지아장커 영화라는 경관(들)

국문초록

본 연구는 중국의 6세대 감독인 지아장커(贾樟柯)의 영화 18개 작품을 분석함으로써, 작가-내부자-관찰자로서의 지아장커의 위치성과 그로부터 드러나는 영화의 경관, 그리고 이것의 문화정치적 함의에 관해 논의한다. 이를 위해 본 연구에서는 공간연구의 경관에 관한 이론화를 수용하여, 영화적 경관을 사회-공간상의 다감각적 복합체이자 특정한 맥락 아래 있는 개인의 의도와 태도를 경유해 감각되는 것으로 분석한다. 이로써 지아장커 영화의 경관이 단순히 객관적 기록자의 시선이 아니라 공간감과 현실감을 더욱 효과적으로 영상화하는 방법으로 활용됐다고 주장한다. 여기서 경관의 복수성, 특히 미디어스케이프의 작품 내적 활용은 논의의 중요한 관건이다. 아울러 본 연구는 유예의 경관의 대상이자 동시에 유예의 경관을 구성하는 주체로서의 피사체-인민의 의미를 살핀다. 이로써 지아장커가 반복적으로 언급해 온 로컬의 사전 규정된 '패배자들'이라는 문제제

* 주저자, 연세대학교 커뮤니케이션대학원 미디어문화연구 박사과정

** 교신저자, 연세대학교 일반대학원 문화인류학과 박사과정

를, 현실과 영화 경관의 비동시성으로부터의 문화정치적 차원으로 (재)사유하는 방식을 탐색한다. 끝으로 지아장커 영화 자체의 경관으로서의 성격 역시 본 연구의 중요한 논의를 이룬다. 이를 통해 본 연구는 작가의 사회공간상 위치 이동과 사회-공간의 변화 간의 맞물림 속에서 변모하는 지아장커 영화를 바라볼 때 필요한 심미적·정치적 쟁점을 제기한다.

(주제어: 지아장커, 경관, 영화적 경관, 영화적 공간, 미디어스케이프, 비동시성의 동시성, 문화정치, 유예, 중국영화, 작가론)

1. 서론

미켈란젤로 안토니오니(Michelangelo Antonioni)는 문화대혁명이 진행되던 1972년, 중국 정부의 초청으로 중국 본토의 각지를 돌아다니며 다큐멘터리 영화 <중국(Chung Kuo)>(1972)을 촬영했다. <중국>에서 안토니오니는 유럽 좌파 지성계에 재수용되던 마오주의의 견지에서, 마오주의 정치의 실질적 영향 아래 있던 당대 중국 현지의 사회-공간의 경관을 내화면의 풍성한 이미지와 외화면의 내레이션으로 비춘다. 그러나 1974년 중국 정부는 안토니오니라는 ‘타자’를 반혁명분자로, 그리고 <중국>을 그 반혁명 행위의 부산물로 선고했다. 마오주의 중국 사회-공간의 경관에 대한 ‘외국인 관찰자’의 기록물로서의 — 동시에 ‘외국인 관찰자’에 대한 중국의 태도에 관한 기록물이기도 한 — <중국>은 그렇게 마오주의를 이유로 중국 인민과 만나지 못하게 된다.¹⁾ 금기가 해제된 것은 2004년의 공개 상영에 이르러서다.²⁾ 그런데 안토니오니와 <중국>의 해금에 앞서 만들어

1) Xiang, Alice. “‘When Ordinary Seeing Fails’: Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni’s 1972 China Film Chung Kuo.” *Senses of Cinema* No. 67, 2013.

2) Liu, Xin. “China’s Reception of Michelangelo Antonioni’s Chung Kuo.”

진 본인의 초기 작품들과 자신의 영화 작업 방식에 대한 언급에서 중국의 6세대 감독 지아장커(賈樟柯)는 반복적으로 안토니오니의 유명한 격언을 소환한다. “어떤 공간에 들어가면 최소한 5분간은 그 공간과 감정적인 교류를 가져야한다”³⁾는 것이다. 이후의 작품에서도 지아장커는 안토니오니, 특히 <중국>을 중국의 20세기 근대에 관한 자기 영화에 푸티지로 직접 차용하고⁴⁾, 관련된 일화를 중국의 대표적 도시공간의 문화사로 삽입하는 등⁵⁾, 중국영화의 견지에서 오랜 금기 상태에 놓여 있던 안토니오니와 <중국>의 경관을 끌어와 갱신한다. 이와 같은 시차는 지아장커 및 그의 작품(군)에 관해 논의되는 분석적 차원 가운데에서도 주요한 두 범주, 즉 위치(성)와 공간(성)에 대한 논점이 접합될 수 있는 접점이 된다.

먼저, 지아장커가 중국 인민의 일상적 경관에 대한 관심을 가진 동시에 중국 인민에게 금지되었던 영화를 다른 이들에 앞서 접하고 내화할 수 있었던 배경은 중국 사회공간에서의 그의 복합적인 위치성에 바탕한다. 지아장커는 그의 영화적 동료이자 영화연구자인 린쉬둥(林旭東)이 예시한 것처럼 ‘출발점’으로서 ‘그가 처한 구체적인 상황(성)’에 입각한 작업을 하는 작가다.⁶⁾ 지아장커 스스로도 상황성을 드러내는 것이 좋은 영화의 조건이라고 말하기도 했다.⁷⁾ 자신을 “기층으로부터 나온 민간감독(來自基層的民間導演)”⁸⁾이라 논하는, 인물로서의 지아장커의 출발점은 크게 두 곳

Journal of Italian Cinema & Media Studies Vol. 2, No. 1, 2014, p.31.

- 3) 정한석, 『지아장커: 제14회 부산국제영화제 마스터클래스』, 동서대학교 임권택영화연구소, 2010, 42쪽.
- 4) 이희승·김은정, 「지아장커의 <상해전기>에 나타난 영화적 미장아범과 역사 횡단 연구」, 『영상기술연구』 제32호, 한국영상제작기술학회, 2020, 142쪽.
- 5) 박자영, 「사회주의 시대 노동자는 어떻게 말하는가: 자장커의 <해상전기>」, 박철현 엮음, 『도시로 읽는 현대중국 1: 사회주의 시기』, 역사비평사, 2017, 271쪽 참조.
- 6) 자젠잉, 『80년대 중국과의 대화』, 이성현 옮김, 그린비, 2009, 680쪽 참조.
- 7) 현실문화연구 편집부, 『지아장커, 중국 영화의 미래』, 현실문화연구, 2002, 124쪽.
- 8) 程青松·黃鷗, 『我的攝影機不撒謊』, 北京: 中國友誼出版社, 2002, 362쪽; 왕경이·정태수, 「앙리 르페브르의 도시적 공간담론을 통해 본 지아장커(賈樟柯) 영화에 재현된 도시 공간 (1998-2018)」, 『영화연구』 제88호, 한국영화학회, 2021a, 221쪽 재인용.

에서 찾아진다. 그는 중국의 내륙 소도시인 편양(汾陽)의 “평범한 가정”⁹⁾ 출신, 또한 몰락한 가문의 빈농 출신이다.¹⁰⁾ 그리고 그는 중국의 수도 베이징에 위치한 엘리트 영화인 양성기관 북경전영학원(北京電影學院)에서 수학하며(1993-1997년) 영화작업을 시작했다. 지아장커가 안토니오니를 비롯한 서구 거장 작가들의 영화(론)를 학습한 것은 후자를 전후한 시기다.¹¹⁾ 지아장커 스스로는 물론 적잖은 비평가들 역시 지아장커 영화로부터 명망 있는 서구 작가와 공유하는 ‘보편적’ 영화언어를 발견해 왔다.¹²⁾

사회공간/사회-공간에서¹³⁾ 분명하게 구분되는 위상을 갖는 두 좌표의 ‘출발점’은 그의 영화에 반복적으로 지목되는 특성을 구성한다. 거칠게 말해, 전자의 출발점이 지아장커 영화의 테마¹⁴⁾를 구성한다면, 후자는 지아

9) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 14쪽.

10) 위의 책, 114쪽.

11) 정한석, 앞의 책, 31-33쪽.

12) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 126쪽.

13) 이 글에서는 ‘사회공간’(부르디외)과 ‘사회-공간’(소자)의 유사하지만 구분될 수 있는 개념을 각각의 용어로 분리하여 사용한다. 사회학자 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 공간을 사회적으로 구성된 객관적인 힘 관계의 집합으로 정의하며, 같은 물리적 공간에 있어도 다른 방식으로 사회적 공간이 구성될 수 있음을 주장했다. 사회공간 내에서 특정 행위자의 위치는 행위자가 지닌 권력과 다양한 분야에서 차지하는 위치에 의해 정의될 수 있다는 것이다. Bourdieu, Pierre. “The social space and the genesis of groups”, *Theory and Society* Vol. 14, No. 6, 1985, p.724. 반면, 공간적 전회의 입장에서 사회와 공간 간의 내적 연관성을 강조하며 사회-공간 변증법(socio-spatial dialectics)을 제시한 공간이론가 에드워드 소자(Edward Soja)에 따르면 사회와 공간이 서로를 어떻게 상호 규정하고 매개하는지를 이해하는 과정이 필요하다. 공간의 생산은 사회에 의해 이루어지며, 일련의 사회적 과정은 공간을 통해 매개된다. 에드워드 소자, 『공간과 비판사회이론』, 이무용 외 옮김, 시각과 언어, 1997; 박배균, 「한국학 연구에서 사회-공간론적 관점의 필요성에 대한 소고」, 『대한지리학회지』 제47권 1호, 대한지리학회, 2012, 43쪽.

14) 극 작품의 내용 분류 방식에 있어 테마는 “이것은 무엇에 대해 말하고 있는가?”의 차원에 해당한다. 이와 함께 극 작품의 내용을 이루는 것으로서의 이야기는 “이것은 무엇을 이야기하고 있는가?”, 답론·테제는 “이것은 무엇을 나타내고 있는가?”의 차원에 해당한다. 자크 오펜·미셸 마리, 『영화작품분석(1934-1988)』, 이윤영 옮김, 아카넷, 2016, 164-165쪽.

장커 영화의 형식을 구성한다. 물론 양자는 함께 영화의 내용으로 구성된다.¹⁵⁾ 따라서 지아장커 영화에서 ‘기층’이라는 입지는 전자가 즉각 그대로 주어지는 것이 아니라 후자의 영화언어에 기댄 형식적 차원이 전자의 재현에 가한 변형 과정을 통해 만들어진다. 영화 문법의 차원에서 거장의 영향을 받아 상대적으로 보편적 영화언어를 구사하는 동시에, 작가가 다루고자 하는 것이 (현실의 기층이라는 출발점의) 사회공간적/사회-공간적 위상차라는 간극, 즉 ‘사이’로부터 모순이 발생한다.¹⁶⁾ 이에 지아장커의 필모그래피는 그 사이(inter, 間)를 외면하기보다는 그것을 집요한 시선으로 재현하고자 하는 노력이기도 했다.¹⁷⁾ 문제는 ‘사이’가 그 자체로 물질적이거나 시각적인 실체를 갖는 개념이 아니라는 점이다. 따라서 영화에서 사이를 어떻게 재현할 것인지는 중요한 선택의 문제가 된다. 그런데 ‘사이’는 둘 이상의 실체들 사이에 놓인 것으로, 요컨대 관계로서의 공간적 속성을 갖는다. 따라서 지아장커에게 공간의 강조와 전면화는 ‘사이’라는 관건의 해결을 위한 하나의 방안이 되었다.¹⁸⁾

15) “영화작품 분석을 하는 사람에게 가장 중요한 것은, 어떤 영화의 내용이 즉각적으로 주어지는 것이 아니라 어쨌거나 구성되는 것이라는 사실을 납득하는 일이다.” 위의 책, 165쪽. 영화에서 형식과 독립된 내용은 존재하지 않는다. 영화의 내용은 영화가 내용에게 가하게 되는 변형의 요인 속에 존재한다. 위의 책, 162-167쪽.

16) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 126쪽.

17) 유세중, 「도시를, 인터(inter) 뷰(view)하다: 지아장커(賈樟柯) 『해상전기(海上傳奇)』를」, 『중국현대문학』 제59호, 한국중국현대문학학회, 2011, 217-246쪽; 유세중, 『지아장커, 세계의 그늘을 비추는 거울: 샤오우에서 천주정까지 지아장커 영화의 리얼리즘』, 봄날의박씨, 2018, 187쪽; 정성일·정우열, 「間-지아장커와의 대화」, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 바다출판사, 2010, 152-178쪽.

18) 공간을 강조한 지아장커의 영화 제작방식은 영화의 내용이나 형식 각각에 국한되는 것이 아닌 지아장커 영화 자체의 특징을 구성한다. 이에 지아장커의 영화적 공간을 중점적으로 주목한 유수의 작업이 축적되었다. 국내 학계에 발표된 작업 중에서도 다양한 분과에서 출발한 학제적 담론들이 지아장커 영화로부터 공간(적 사항)을 전면화하고 있다. 예컨대 김정수, 「싼사의 공간학: 지아장커의 『둥』과 『삼협호인』 중첩하여 읽기」, 『중국현대문학』 제67호, 한국중국현대문학학회, 2013, 187-213쪽; 노정은, 「지아장커 <해상전기>, 상하이 표상의 아카이브와 도시 담론」, 『외국학연구』 제25호, 중앙대학교 외국학연구소, 2013, 291-318쪽; 왕경이·정태수, 앞의 글; 정병연, 「공간

실제로 지아장커는 영화의 가장 중요한 3대 요소의 하나로 공간을 제시한다.¹⁹⁾ 그런데 흥미로운 것은 지아장커가 밝힌 것처럼 그가 경력의 처음부터 상술한 안토니오니적 공간관을 전적으로 수용한 것은 아니라는 점이다. 그는 ‘처음’에는 말을 하지 않는 공간과 어떻게 대화할 수 있는지 의문을 품었다고 밝힌다.²⁰⁾ 지아장커가 안토니오니의 관점을 자기 작품에 수용하게 된 것은 그가 중국의 로컬(local) 현실에 (재)진입, 즉 공간적 현장에 ‘들어가면서’부터였다. 이로부터 “공간 자체에도 생각이 있으며, 그 공간에서 느껴지는 기쁨과 슬픔 등 모든 감정이 공간에 담겨 있기 때문에 공간과의 교류를 통해서 영감을 얻는 것이 매우 중요하다는 것을”²¹⁾ 알게 되었다는 것이다.

지아장커는 안토니오니와 함께 이탈리아의 다른 거장 페데리코 펠리니(Federico Fellini)를 소환한다. 그는 펠리니의 관점으로부터 특히 현실과 현실감을 구분해야 한다는 측면을 끌어온다. 영화가 추구할 것은 현실을 가깝게 찍는 것이 아닌, 현실감을 만들어내는 작업이라는 것이다. 이와 같은 관점에 따르면 누구도 현실을 ‘그대로’ 찍을 수 없기에, 영화는 ‘자기만의 질서’로 새로운 경험을 부여하는 작업이라고 할 수 있다.²²⁾ 그렇기에 지아장커는 ‘그곳에서’ ‘그 안에 살고 있는 사람들로서 느낌으로써’²³⁾ 안토니오니의 방식으로 그 공간을 깊이 숙고하면서도, 동시에 펠리니의 극영화와 같은 ‘다른’ 현실감을 만들어내고자 한다. 문화연구자 레이 초우(Rey Chow)가 안토니오니와 지아장커를 견주며 제시한 구분점을 빌려온다

의 자본화와 장소상실: 지아장커의 〈소무〉, 〈세계〉, 그리고 〈스틸라이프〉, 『문학과 영상』 제12권 2호, 문학과영상학회, 2011, 541-562쪽 등.

19) 나머지는 인물과 시간이며, 이 두 축이 공간과 관련된 것과 같이 세 축은 구분되는 것이 아니라고 지아장커는 말한다. 정한석, 앞의 책, 42-43쪽.

20) 위의 책, 42쪽.

21) 위의 책, 43쪽.

22) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 163쪽.

23) 위의 책, 166쪽; 정성일·정우열, 앞의 글.

면²⁴), 지아장커 영화는 중국의 공간에 대한 기록의 작업으로서 <중국>의 연장이면서도, 타자(‘외국인 관찰자’)가 아닌 ‘기층출신의 민간감독’으로서의 반(半) 내부자적 위치성, 그리고 이 극과 다큐라는 모호한 사이 관계를 통하여 <중국>을 넘어서는 ‘중국 다큐멘터리’라는 ‘새로운 프로젝트’ — 가령 협의의 다큐멘터리에 안착하지 않고 경계의 ‘사이’에 스스로를 위치짓기 — 를 구축한다.²⁵ 그 방식이 바로 <중국>과 같이 공간의 현실을 내화면에 단순 기록하는 것이 아닌, 중국의 (로컬)공간으로부터의 인민 감정(공간감)을 현실감으로서 내화면에 재구성하기 위한 경관(scapes)의 구성이다.

상세한 사항은 후술하겠지만, 이 글은 지아장커 영화의 ‘경관과 지아장커 영화’라는 ‘경관에 함께 주목한다. 여기서 경관의 개념은 정지된 시각적·물질적 지세(地勢)와 같이 그 자체로 고정된 협의에 국한되지 않는다. 전통적인 경관 개념이 자연적 또는 문화적이라는 둘 중 하나만의 것으로 양분되며, 문화적 경관이 자연경관 위에 문화적 차원이 덧입혀진 결과물로 단순화되었던 것과 달리²⁶), 20세기 후반부터 경관은 단지 물질적인 것만이라거나 반대로 이데올로기적 허상만에 불과한 것이 아니라²⁷) 물질과 이데올로기의 차원을 포함한 둘 이상의 영역을 (변증법적으로) 맴돌거나²⁸) 여러 공간을 가로질러 이동하는 복수적 차원으로²⁹) 이해된다. 경관

24) Chow, Rey. “China as documentary: Some basic questions (inspired by Michelangelo Antonioni and Jia Zhangke)”, *European Journal of Cultural Studies* Vol. 17, No. 1, 2013, pp.16-30.

25) 주진숙, 「지아장커의 영화에 나타나는 다큐멘터리와 픽션영화의 경계 허물기」, 『영상예술연구』 제17호, 영상예술학회, 2010, 77-109쪽; Chow, 앞의 글 참조.

26) 예컨대 Sauer, Carl. “The morphology of landscape.” in *Land and Life*, ed. J. Leighly, Berkely: University of California Press, 1965. 관련한 논의는 팀 크레스웰, 『지리사상사』, 박경환·유연택·심승희·정현주·서태동 옮김, 시그마프레스, 2015, 196쪽 참조.

27) Daniels, Stephen. “Marxism, culture, and the duplicity of landscape,” in *New Models in Geography: the Political-Economy Perspective 2*, eds. Richard Peet and Nigel Thrift, London: Unwin-Hyman, 1989, pp.196-220.

이 공간을 이루는 다감각적 차원의 정보로부터 구성되며³⁰⁾, 특히 ‘보는 방식’으로서 관찰자와 외부세계의 관계 속에서 구성된다는³¹⁾ 점을 고려한다면, 위치의 다중성과 공간의 전면화로 각각 특징지어지는 지아장커 영화의 이해에 있어서 경관은 분석적 차원의 접점으로 활용될 수 있게 된다. 또한 경관은 그것이 사회적인 동시에 개인적이라는 점에서³²⁾ 사회사적인 동시에 심미적으로 변모하는 작가 영화/영화 작가를 이해하는 데에 적절성을 갖는다.

그런 점에서 이 글은 먼저 2장에서 지아장커 영화의 구체적이면서도 반복되는 지점들로부터 그의 작품 일부에 관한 일반적인 오인과 달리 그의 영화(전반과 이를 둘러싼 각급의 스케일)를 경관 관점으로 분석할 수 있음에 관해 논의한다. 이를 통해 지아장커의 경관이 단순한 객관적 기록자의 시선이 아니라 현실의 공간감을 효과적으로 영화화하는 방법으로 영화적 경관을 활용했음을 주장한다. 여기서 다중의 경관들, 특히 미디어스케이프의 내적 활용은 논의의 중요한 관건이 된다.

영화 논의에서 분석적 자원으로서의 경관 관점의 도입은 영화적 경관이 “의미를 놓고 다투고 협상하는 장소이며, 진정한 문화정치적 장”³³⁾이라는 측면과 함께 고려될 수 있다. 즉, 영화적 경관의 생산 및 묘사, 소비에 권력 관계와 의미의 매개가 내재되어 있음을 인식하는 것이다. 그렇기에 (안토

28) 위의 글.

29) Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

30) Rapoport, Amos. *Human Aspects of Urban Form*. London: Pergamon Press, 1977.

31) 레이먼드 윌리엄스, 『시골과 도시』, 이현석 옮김, 나남, 2013; Cosgrove, Denis E. *Social formation and symbolic landscape*. New Jersey: Barnes and Noble, 1984 참조.

32) Cosgrove, 위의 책; 진중현, 「재현 혹은 실천으로서의 경관: ‘보는 방식’으로서의 경관 이론과 그에 대한 비판을 중심으로」, 『대한지리학회지』 제48권 4호, 2013, 557-574쪽.

33) Lukinbeal, Chris. “Cinematic landscapes”, *Journal of Cultural Geography* Vol. 23, No. 1, 2005, p.14.

니오니와 같은 외부 관찰자와 달리) 사회공간의 내부/사회-공간의 구체적 좌표에서 위치성을 갖는 작가로서의 지아장커, 그리고 사회-공간으로서 현대 중국의 급격한 변화가 서로 맞물리며 변형되어 왔다는 점에 대한 숙고가 필요하다.³⁴⁾ 이 과정에서 초기 ‘기층’, ‘민간’이라는 출발점과 상황성을 공유하던 작가의 위치성과 중국의 사회-공간적 특수성은 일치하는 부분을 일정하게 존속하면서도, 때로는 불일치하게 되었다. 양자는 의미를 공유하기도 경합하기도 했다. 그런 점에서 이 글은 특정한 일부 단위 내부에서만 아니라, 짧게는 프레임이나 쇼트 단위에서 나타나는 영화적 순간에서부터 오랜 시기에 걸쳐 만들어진 단일 작가의 작품군(간)에 이르는 상호관계적인 여러 스케일의 영화적 공간에서 정치적 과정이 이루어지고 있으며, 이것이 영화적 경관으로 드러날 수 있다는 입장을 취한다. 따라서 이 글에서는 지아장커의 개별 영화작품 단위뿐만 아니라, 그의 증장기적인 작품군의 경향을 살핌으로써 경관의 변화뿐 아니라 영화적 경관 안팎에 내재된 권력관계를 문화정치의 차원에서 살피고자 시도한다.³⁵⁾

34) 박자영, 앞의 글; 이강인, 「개혁개방과 그에 따른 중국사회 변화에 대한 지아장커(賈樟柯) 영화의 시대적 해석」, 『중국학』, 제68호, 대한중국학회, 2019, 27-41쪽. 그런 점에서 지아장커 영화의 영화적 경관 역시 실제 경관과 구분되는 것이지만, 내화면의 차원과 수용의 차원에 걸쳐 감독에 의해 ‘의도된(intentional)’ 경관과 ‘비의도된(unintentional)’ 경관으로서의 속성을 공재하고 있기도 하다. 관련한 이론적 논의는 박미영, 「영화적 경험과 사변적 실재론: 『영상이미지의 생태학: 영화, 정동, 자연』의 포스트휴머니즘」, 『대중서사연구』 제29권 2호, 대중서사학회, 2023, 261쪽 참조.

35) 지아장커의 영화적 공간에 주목한 선행연구 다수는 지아장커 작품에서 공간의 문제를 전면화할 수 있도록 풍성한 설명과 고유한 해석의 여지를 제공한다. 그리고 이들의 상당수는 개별 영화작품이나 일부 작품군(특히 고향삼부작)에 집중한다(다만 예외적인 연구로 왕경이·정태수, 앞의 글; 진양, 「지아장커 영화의 소도시 이미지 연구」, 부산대학교 대학원 석사학위논문, 2019 등이 있다). 주류 경향은 분명 작품 각각으로부터 공간성을 설명하는 데에 있어 내적 타당성을 갖지만, 동시에 지아장커 영화의 변모와 지아장커의 사회공간상 위치성의 변화, 그리고 중국 사회-공간의 변형을 동시에 고려하는 분석 틀로 수용되기에는 다소 한계를 갖는다. 선행연구에서 개별작품 및 작품 내부의 단편(斷片, 특히 쇼트)에 대한 충실한 분석의 적절성이 분명하게 존재함에도 불구하고, 개별작품이나 단편에 대한 작업만이 중첩되는 경우 공간을 단순한 정지 상황으로 고정하게 되는 문제가 발생한다. 구체적인 사항은 후술하겠지만, 지아장커 영화들에 실

이에 이 글은 3장에서 지아장커가 반복적으로 언급한 로컬의 (사전 규정된) 패배자들이라는 문제를, 중국의 '기층'과 '사회'의 비동시성으로부터 영화적 경관의 문화정치적 차원으로 재사유하는 방법을 탐색한다. 또한 (유예의 상황으로 대표되는) 경관의 대상인 동시에, 경관을 구성하는 정치적 주체로서의 피사체-인민의 의미를 살핀다. 4장에서는 앞선 논의를 종합하며, 지아장커 영화 자체의 경관으로서의 성격(특히 미디어스케이프로서 지아장커 영화라는 경관)을 논의한다. 이를 통해 작가의 사회공간상 위치 이동과 사회-공간의 변화 간의 맞물림 속에서 변모하는 지아장커 영화를 바라볼 때 필요한 (심미적인 동시에 정치적인) 쟁점을 제기한다.

즉, 이 글은 지아장커의 영화를 중심으로, 기존 담론을 경유하며, 지아장커 영화의 주요한 공간적 특성을 '경관'으로 파악하고, 그로부터 지아장커 영화의/영화라는 경관으로부터 공간성에 대한 (재)맥락화를 시도한다. 이를 통해 지아장커의 (작가-내부자-관찰자로서의) 위치성과 그로부터 그의 영화에서 드러나는 경관, 그리고 그것의 문화정치적 함의에 관해 논의한다. 이를 위해 이 글의 분석 대상이 되는 지아장커의 영화작품은 다음과 같다. • 장편: 〈소무(小武)〉(1997), 〈플랫폼(站台)〉(2000), 〈임소요(任逍遥)〉(2002), 〈세계(世界)〉(2004), 〈동(東)〉(2006), 〈스틸 라이프(三峡好人)〉(2006), 〈무용(無用)〉(2007), 〈24시티(二十四城記)〉(2008), 〈상해전기(海上传奇)〉(2010), 〈천주정(天注定)〉(2013), 〈산하고인(山河故人)〉(2015), 〈강호아녀(江湖儿女)〉(2018). • 중·단편: 〈샤오산의 귀가(小山回家)〉(1995),

제로 주목할 때, 공간(성)은 공시적으로 다층적이다. 또한 지아장커의 영화에서의 공간은 통시적으로도 결코 시간(성)의 정지를 의미하지 않는다. 그의 영화적 공간은 시간의 축과 연계되어 있다. 지아장커 영화 역시 그가 스스로 말한 것처럼 변화해 온 까닭이다. 「지아장커의 〈스틸 라이프〉[2]」, 『씨네21』, 2006.11.3. 이는 또한 새로운 기술 양식을 적용하는 한편 로케이션을 확장하며 계속된 작업을 수행하는 것이었다. 그의 (작가로서의) 출발점이 되는 '구체적인 상황'인 중국의 사회-공간 및 영화 장 역시 계속해서 변형되기도 했다. 이상의 연유에서 이 글은 기존 연구의 개별작품이나 단편 분석의 내용을 일정하게 수용하면서도, 이 글의 연구문제 규명에 있어서는 일정한 한계를 노정하기도 하는 주류 경향의 고정된 분석 범위에 대한 극복을 시도한다.

〈공공장소(公共场所)〉(2001), 〈하상적애정(河上的愛情)〉(2008), 〈스모그 저니스(人在霧)〉(2015), 〈더 버킷(一个桶)〉(2019), 〈내방(来访)〉(2020). 총 18작품(장편 12작품, 중·단편 6작품).³⁶⁾

2. 지아장커 영화의 경관(들)

2-1. 지아장커 영화에서 영화적 경관의 활용

지아장커에 대한 대중 수용자들의 반응에서 포착되는 특징의 하나는 그의 영화로부터 (동양) 회화적 특징을 찾는 것이다. 이는 한편으로 지아장커 영화의 중요한 분기가 되는 주요 장편들(〈동〉, 〈스틸 라이프〉)이 동양화의 전통적 양식인 산수화의 재현 대상(산과 물)으로 '보이는' 영역을 소재로 설정했기 때문일 수 있다. 그런데 여기에서부터 모순이 발생한다. 〈동〉과 〈스틸 라이프〉의 개별 프레임의 적잖은 분량이 일견 산수화의 재현과 닮아있는 것은 사실이다. 이와 같은 피사체에 카메라를 고정하거나 느리게 움직이도록 하고, 이 쇼트 내에 특별한 사건을 애써 삼입하지 않는 쇼트들은 사실 〈플랫폼〉 등 초기작에서부터 반복되는 지아장커 영화의 개성이기도 하다. 하지만 개별 프레임이나 쇼트 수준의 분절 단위가 설령 산수화의 양식과 닮아있다고 하더라도, 그의 영화의 공간을 산수화의 공간과 동일하게 이해하는 것은 적절하지 않을 수 있다. 산수화는 자연물로부터의 정취를 정지화면으로서의 화폭에 옮겨 담는 예술사조다. 그러나 지아장커의 카메라는 마치 산수화와 같이 정지한 공간을 담아내려는 것이

36) 이 글에서 지아장커 영화의 한국어 표기명은 국내 상영(극장 개봉, 영화제, 시네마테크) 및 2차 판권 등의 명칭을 따랐다. 다만 〈상해전기〉(〈해상전기〉), 〈스틸 라이프〉(〈삼협호인〉)와 같이 한국어 제목과 원제가 불일치하는 작품도 일부 존재한다.

아니다. 물론 산수화에 움직임은 덧대어 영상으로 단순 이식하려는 시도 역시 아니다.

오히려 프레임이나 쇼트와 같은 분절 단위가 산수화와 시각적으로 닮아 있다는 특성은 역설적이게도 이곳이 산수화의 배경과 같이 고정되어 있지 않음을 드러낸다. 이 산수화와 닮은 장면의 내부에는 내화면과 외화면 양측으로부터 충돌하는 온갖 종류의 사운드가 삽입된다. 공사 차량의 소리, 철거 현장의 망치 소리, 여객선과 화물선, 그리고 유람선 등 선박의 소리와 그로부터의 방송광고의 노랫소리 등이 이에 해당한다. 이로써 유사한 시각적 재현물의 정취는 전근대의 산수화와는 전혀 같지 않아진다.

또한 (지아장커 영화를 포함하는 절대다수의) 영화는 프레임이나 쇼트만이 아닌 몽타주를 통해 흐름을 구성한다. 특히 지아장커의 <동>과 <스틸 라이프>에서 산수화를 닮은 듯한 장면의 앞과 뒤에는 산수화와는 상이한 성질의 장면들이 삽입된다. 이로써 설령 산수화와 같은 공간을 재현한다고 하더라도 지아장커의 카메라는 산수화의 전형적인 거리감만을 갖는 것이 아니라 그로부터의 상하위의 지리적 스케일(scales)을 오갈 수 있게 된다. 가령 지아장커는 한편으로 산수화와 같은 풍경과 함께, 영화 속 중앙미디어의 관점에서 보도된 뉴스 영상을 삽입함으로써 이 산수화적 풍경이 썬샤댐(三峡大坝) 사업의 하이모더니즘(high modernism)³⁷⁾의 상위 스케일적 논리³⁸⁾에 의해 전용된 것임을 드러낸다(<스틸 라이프>).³⁹⁾

37) 제임스 C. 스콧, 『국가처럼 보기: 왜 국가는 계획에 실패하는가』, 전상인 옮김, 예코리브르, 2010.

38) 박철현, 「다큐멘터리 <다싼샤>와 현대 중국의 하이모더니즘」, 『공간과 사회』 제29권 1호, 한국공간환경학회, 2019, 11-56쪽.

39) 각지의 하이모더니즘 건설 주체들은 하이모던 논리를 공간의 상상계에 삽입하기 위해 시각적 재현물, 예컨대 뉴스 영상을 활용한 경관의 연출을 시도해 왔다. 이승빈, 「영상물을 활용한 건설-경관 연출의 정치: 1960년대 후반 <대한뉴스>의 '건설의 메아리'를 중심으로」, 『언론과 사회』 제30권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2022, 111-194쪽 참조. 지아장커는 이를 없애는 셈 치기보다는 그 거리를 영화의 표면에 드러내는데, 이를 주류 미디어의 영상화된 논리로 봉합되어 있던 경관을 해체하고 다른 의미망의 경관

다른 한편으로는 그 하위 스케일에 접근한다. 썬샤댐의 구축을 위한 철거노동자들의 노동 현장이 되고 있거나(〈동〉, 〈스틸 라이프〉), 전통 회화에서는 불가능한 클로즈업의 기법을 통해 수몰의 수계 높이 표지판을 보여주며 ‘몇 년 후 방문하면 달라져 있으리라’ 말하는 계획의 음성을 들려준다(〈강호아녀〉). 팝가수 브리트니 스피어스(Britney Spears)의 팝송이 나오던(〈스틸 라이프〉) 산수화적 풍경의 유람선에서는 또한 이태백(李太白)의 시구가 읊어지기도 한다(〈강호아녀〉). 이로써 지아장커 영화는 스스로가 세부 분절 단위에서 산수화처럼 보여준 풍경 자체가 이미 인위적으로 변형된 것임을, 즉(특정 스케일로부터) 즉각적으로 옮겨지는 현실이 아닌, (영화의 연속적인, 그리고 상하위 스케일을 오가는 방식에서 포착되는) 현실감을 구성하는 방식으로 이루어지고 있는 공간의 재구성임을 보여준다. 또는 그와 같은 공간성을 스스로의 영화적 공간으로 재구성한다.

물론 영화에 앞서 회화를 공부했던 인물이라는 지아장커의 개인적 이력을 애써 경유하지 않더라도, 그가 끊임없이(동양)회화를 의식하고 있는 것은 분명하다. 그 역시 명시적으로 회화가 영화작가로서 자신에게 미친 영향을 일정부분 인정한다. 중국 회화를 비롯한 전통적 동양회화에는 가까운 지점의 세밀한 묘사와 멀리 떨어진 지점의 묘사를 구분하는 원칙이 있다. 그는 이를 영화에 적용하며 밀집된 상태의 정서적 효과가 영화의 롱테이크와 같으며, 여백의 띄엄띄엄한 구분의 경우 발전하는 내러티브를 표현한다고 말한다.⁴⁰⁾ 〈동〉과 〈스틸 라이프〉, 넓게는 〈소무〉를 비롯한 이른바 고향삼부작 등 지아장커 영화에서, 특히 롱테이크로부터 관객들은 회화의 흔적이나 계보를 찾아왔다. 그러나 지아장커가 롱테이크를 즐겨 사

일부로 재접합함으로써 일종의 문화정치적 전유의 틈을 만들어 내는 것으로 볼 수 있다. 기성 영상 이미지의 재사용에 의한 새로운 의미 창출은 임윤미, 「동시대 다큐멘터리의 아카이브 미학 실천 분석: 과거의 이미지는 어떻게 역사를 재구성하는가」, 한국예술종합학교 전문사 학위논문, 2020, 90-94쪽 참조.

40) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 180쪽.

용한다고 하더라도, 그의 영화는 롱테이크만으로 구성되어 있지 않다. 전형적이지는 않으나 그의 영화는 내러티브 구조를 갖고 있으며, 이는 이야기를 쌓기보다 감정을 쌓는 데에 주력하는 것이다. 이 감정의 축적은 롱테이크 내부의 이질적인 사운드 장치들, 그리고 다른 분절 단위들과의 관계 속에서 더 이상 회화와 동일한 것일 수 없다.

지아장커는 회화와 영화의 관계를 언급하며 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)의 표현을 빌려온다. 크라카우어가 말한 영화가 현실 세계의 복원이라는 점이 “영화가 회화에서처럼 그렇게 시각적인 것 안에만 놓여 있는 것이 아니라는 걸 의미한다”⁴¹⁾는 것이다. 그의 영화가 가지고 있는 ‘중국 다큐멘터리’의 새로운 프로젝트⁴²⁾로서의 기록(적 매력)의 효과는 이와 같은 시간의 흐름과 구조, 리듬들을 삽입하는 것이다. 즉, 회화의 기법을 끌어오되 전유함으로써 회화와는 전혀 다른 자기 영화 고유의 공간감을 구성하는 방식이다.

〈동〉은 흔히 〈무용〉과 함께 지아장커의 ‘예술가 다큐멘터리’로 불린다. 〈동〉이 ‘공식적으로’ 주요한 소재로 삼는 것은 바로 회화 작가(화가)인 리우샤오둥(劉小東)의 예술작품이다. 리우샤오둥은 전통적인 산수화가 아닌 중국 사실주의 회화의 변화를 대표하는 인물이다.⁴³⁾ 〈동〉에서 리우샤오둥의 작업은 한편으로 앞서 논한 짚사땀 현장의 남성 노동자들을 다루며, 다른 한편으로 태국 방콕에서 여성 노동자들을 다룬다. 〈동〉의 카메라는 이와 같은 리우샤오둥의 여정을 따라간다. 그러나 지아장커의 시선은 리우샤오둥의 시선과 동기화되지 않는다. 리우샤오둥은 배경을 흐리거나 날리는 방식으로 인물들의 육체에 집중한다. 그러나 지아장커는 이와 같은 그의 화폭에 집중하지 않는다. 리우샤오둥을 담으면서도 〈동〉의 내화면에

41) 위의 책, 124쪽.

42) Chow, 앞의 글.

43) 배현진, 「장샤오강(張曉剛)과 리우샤오둥(劉小東)의 작품 속 중국 사실주의 회화의 변화와 특징」, 『동양예술』 제23호, 한국동양예술학회, 2013, 175-203쪽.

서 보다 넓은 영역을 차지하는 것은 많은 경우 그 주변의 로컬 경관이다. 육체에 집중하기 위해 방콕으로 이동했다는 리우샤오동의 언급에 대해 <동>의 카메라는 동의하지 않는 듯 그가 말하고 있는 장소 주변의 풍경으로 시선의 방향을 옮긴다. 여기서 지아장커는 리우샤오동의 육체를 통한 인간과 사회 이해의 시도와 자기 영화의 이미지를 일치시키지 않으려는 것처럼 보인다. 이로써 지아장커의 영화는 말이 아닌 공간으로써 전통 산수화는 물론 리우샤오동의 작품과 같은 현대회화와도 (그들과 유사하거나 우호적인 지점을 포기하지 않은 채) 스스로를 구분 지으며 (사이로서의) 자기 위치를 구축한다.

(지아장커의) 영화가 시각적인 것에만 놓여 있는 것이 아니라면, 그리고 회화의 평면적 원칙을 시간적 원칙으로 촬영하기 위해 리듬을 주목하고자 한다면, 이는 결국 회화와 같은 하나의 정지화면으로서의 개별 프레임에서는 포착되지 않는 시간축과 결부된 공간에 대한 재현을 필요로 하게 된다. 그런데 지아장커는 앞선 5세대 감독들의 주관적이고 인위적인 조작으로부터 영화가 회화로 비약되는 공간들의 문제가 발생한다고 지적한다.⁴⁴⁾ 그러면서 그는 현실을 그대로 옮기는 것보다 현실감을 구성하는 것으로서의 영화가 기록적 매력을 갖는다고 논한다. 이는 결국 정지시키지도 조작하지도 않으면서도, 즉각적으로 보이는 공간보단 그 공간감의 문제를 어떻게 구성할 것인가가 화두가 된다. 이에 대해 지아장커가 채택한 방식이 경관(scape(s))으로서의 공간 재현이다.

에드워드 렐프(Edward Relph)에 따르면 “경험이란 관점에서, 경관은 단순히 사물, 지형, 주택, 식물의 집합으로 이해될 수 없다. 경관은 물리적 환경으로 구성되는데, 이 물리적 환경은 의미를 부여해주는 개인적이고 문화적인 태도와 의도를 통해서만 이해될 수 있다.”⁴⁵⁾ 또한, 경관을 세상

44) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 124쪽.

45) 에드워드 렐프, 『장소와 장소상실』, 김덕현, 김현주, 심승희 옮김, 논형, 2005, 250쪽.

을 ‘보는 방식(a way of seeing)’으로 개념화한 데니스 코스그로브(Denis Cosgrove)의 논의⁴⁶⁾를 경유해 볼 때 경관은 그 자체로 정치적이고 이데올로기적 성격⁴⁷⁾을 지니고 있으며 경관의 이러한 성격은 개인적이고 주관적인 경관경험과 배치되지 않는다.⁴⁸⁾ 즉, 현대 중국이라는 사회-공간적 경관과 감독의 주관적 경험으로부터 매개되는 경관을 엄격하게 구분하는 것보다는, 이를 배치되지 않는 것으로 다룸으로써 경관의 사회적 맥락을 분석할 수 있다. 펠프와 코스그로브의 상이한 두 논의를 종합할 때, 경관론은 일반화될 수 없으며, 특정 사회의 경관을 이해한다는 것은 그 사회의 역사적, 심미적 맥락을 검토하는 작업이 수반될 필요가 존재한다.⁴⁹⁾

여기서는 경관론에 내재된 이중성, 엘리트주의적 ‘보는 방식’으로서의 경관과 토착적 ‘삶의 방식’으로서의 경관 간 긴장 관계에 대하여 더욱 엄밀하게 인식할 필요가 있다.⁵⁰⁾ 이 글의 서두에서 언급한 것처럼, 지아장커는 (당대 중국 본토 유일이던) 엘리트 영화 교육 기관에서 보편적 영화 언어를 학습해 스스로의 영화를 구성해온 동시에, 스스로의 출발점과 상황성을 기층 민간의 삶에서 찾아왔다. 초기작에서부터 드러나던 지아장커 특유의 이중의 위치성은 후술할 것처럼 이후 그가 얻게 된 국내외 예술계로부터의 인정으로 인해 더욱 복잡해졌다. 코스그로브는 내부자에게는 경관과 자아, 대상과 주체의 분리가 뚜렷하게 발생하지 않기에 경관이라는 용어

46) Cosgrove, 앞의 책.

47) 코스그로브는 경관을 ‘이데올로기적 개념’으로 주장했다. 이를 통해 그는 경관의 주관적·개인적 측면을 포기하지 않으면서도 그 사회적 맥락을 강조한다. 경관이 특정 집단(계급)의 성원들이 그들과 세계를 의미화하는 방식일 수 있다는 것이다. 이와 같은 과정은 “자연과의 상상적 관계를 통해서 이루어지며, 이를 통해 그들은 외부 자연과의 관계 속에서 자신들과 타인들의 사회적 역할을 강조하고 의사소통해왔다”고 할 수 있다. 진중현, 앞의 글, 562-563쪽.

48) 진중현, 앞의 글, 562쪽.

49) 진중현, 「데니스 코스그로브의 경관이론」, 국토연구원 엮음, 『현대공간이론의 사상가들』, 한울, 2006, 391쪽.

50) Daniels, 앞의 글; 진중현, 앞의 글(2013), 562-563쪽 재인용.

가 특정 장소에서 내부자로 존재하는 이에게는 적절하지 않음을 지적한 바 있다.⁵¹⁾ 그러나 자신이 촬영자인 동시에 촬영되는 공간의 내부자였고, 이후에는 일정 부분 여전히 내부자로 존재하면서도 이탈하기도 했던 감독 지아장커의 유동적 위치성은 분리와 공존을 동시에 드러내는 특유의 영화적 경관 생산으로 이어질 수 있었다.

그렇다면 경관은 지아장커 영화에서 어떠한 구체성을 갖고 나타날까? 아모스 라포포트(Amos Rapoport)⁵²⁾에 따르면 경관은 단지 시각적으로 ‘보여지는’ 것만이 아닌 청각(사운드스케이프)/후각/촉각 등이 결부된 다 감각적인 차원의 정보로 취득된다. 실제로 앞서 살핀 〈동〉, 〈스틸 라이프〉에서뿐만 아니라 지아장커의 대부분 영화에서는 (결코 정지시킬 수 없는 것으로서의) 사운드와 리듬으로서의 몽타주와 미장센을 활용한 흐름의 묘사가 두드러지게 나타난다. 특히 〈소무〉의 편양에서 도시를 가로지르는 길에는 비디오방, 자전거, 오토바이, 행인, 가라오케, 방송선전, 오디오 시스템 등 온갖 종류의 소음-소리가 특히 두드러지게 배치되며, 이는 때로는 주인공을 비롯한 인물의 대사와 겹쳐진다. 〈소무〉는 많은 순간 이를 애써 걸러내지 않는다. 또한 〈플랫폼〉에서 지아장커는 매 순간 카메라의 위치, 그리고 카메라를 통해 바라보는 방식의 차이를 의식적으로 배치하면서, 이를 통해 “시간 변화에 따라 시간을 다루는 방식을 달리”⁵³⁾ 만든다. 사운드와 리듬, 시간 흐름 등이 단순한 물리적 재현물(의 집합)만이 아닌 다층적인 스케일과 영향을 주고 받는 다방면의 경관이 재현된다. 이 경관은 또한 (리우샤오동의 방식처럼) 인물에만, 혹은 (산수화와 같이) 자연환경에만 주목하는 것이 아닌 그것들을 포함한 공간을 구성하는 요소들의 (지아장커 요소의 다른 중요 요소인 시간과 인물과의 상호작용을 통한) 관계에

51) Cosgrove, 앞의 책, p.19.

52) Rapoport, 앞의 책.

53) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 138쪽.

서 축적된 복합체라고 할 수 있다.

일련의 논의를 종합할 때, 경관은 사회-공간상의 다감각적 복합체이며 (특정한 맥락 아래에 있는) 개인의 의도와 태도를 경유해 감각되는 것이다. 지아장커는 〈소무〉를 비롯한 작품 전반에 걸쳐 수많은 소리들을 겹침으로써 ‘기층’(으로부터)의 사운드스케이프를 구축한다. 〈소무〉에서 길거리의 소음은 실내 공간으로 침투하기까지 한다. 그러나 지아장커는 이와 같은 길거리 소음들을 언제나 펼쳐놓지 않는다. 오히려 그에게 관건은 길거리 소음들로부터 무엇을 선택할 것인지의 문제다. 그리고 이것은 영화를 찍으며 — 그가 논한 안토니오니와 펠리니의 방식을 고려할 때 공간에 직접 진입하여 그곳과 대화하면서 — 선택하게 되는 문제로 제시된다.⁵⁴⁾ 가령 〈소무〉의 편양 길거리의 소리는 ‘언제나’ 들리지 않는다. 인물의 상황이나 시간의 흐름에 따라서 이 복잡한 소리들은 한때 사운드스케이프의 일부를 구성하지만, 다른 한때에는 소음으로서 ‘잡혀’ 사라진다. 소무가 메이메이와 사랑을 나누는 순간에는 음악 소리가 모든 사운드스케이프를 압도한다. 그러나 이후 소무의 소외 상황에서, 소무가 극 중 분명하게 존재하는 오디오 장치에 접근하자 판매인은 그 오디오 장치를 꺼버린다.

다른 한편 〈소무〉의 사운드스케이프는 이 복잡한 도시 실재계의 음성들이 도시 상상계⁵⁵⁾의 — 외화면으로부터의 — 음성들, 이를테면 오우삼(吳宇森) 감독의 홍콩 액션영화 〈첩혈쌍웅(喋血雙雄)〉(1989)의 대사들과 엽천문(葉禔文)의 주제가라는 일종의 영웅 환상의 사운드 요소들과 함께 결합하여 구성되기도 한다. 그런데 후자는 영화의 몇몇 순간들, 이를테면 목욕탕 장면, 그리고 결말부에서 주인공 소무가 거리 한복판에 묶여 구경거리가 되는 순간 ‘불현듯’ 삭제된다. 그리고 지나가는 인물들의 마치 조롱하는 듯한 소리만이 남는다. 정성일은 이를 주인공이 비로소 세상의 시간 안

54) 위의 책, 117쪽.

55) 에드워드 소자, 『포스트메트로폴리스 1: 도시공간의 지리사』, 이성백·남영호·도승연 옮김, 라움, 2018.

에 던져진 것이라고 논했다.⁵⁶⁾ 이것이 인물 관점에 대한 논의라면, 소무와 같은 당시 중국의 사회공간/사회-공간의 맥락에서 결코 예외적이지 않은 인물이 감각하는(것으로 영화가 선별을 통해 전제하는) 사운드스케이프의 변화는 일종의 경관의 변화로서 드러나는 (사회)공간에서의 공간감의 변화에 대한 논의로 갱신될 수 있다. 이처럼 지아장커는 이질적 경관들 중에서의 선택을 통하여 독자적 미학 영역을 구축한다.

심지어 이 이질성은 로컬 현실에 대한 '그대로'의 재현을 넘어선다. <스틸 라이프>에서는 서사의 표면적 흐름과 무관하게 UFO가 떠 있고, 반복되어 보이던 고지의 인공건조물은 갑자기 로켓과 같이 하늘로 상승한다. <강호아녀>에서는 다시 한번 UFO가 등장한다. <임소요>의 내륙 변방도시 다통(大同)에서는 느닷없이 폭격으로 의심되는 소리가 들려온다. <임소요>의 '평범한' 소시민적 인물들은 어디서 구한 것인지 알 수 없는 은행강도를 위한 폭탄을 입수하고 옷에 달기도 한다. <산하고인>의 1부와 2부에서는 중심인물들의 관계나 서사의 중심축에 개입하지 않는 언월도를 든 체육복 차림의 소년의 이미지가 반복하여 등장한다. 3부에서는 배경 그 자체(2025년 호주의 미래도시)가 이질적으로 기입된다. <24시티>에서는 사건의 실제 당사자들의 회고와 전문 연기자들이 연기하는 가공의 서사가 대사로서 뒤엉킨다. <상해전기>에서는 (상하이라는 도시에서 물리적으로 벗어난 이들을 포함하는) 당사자들의 말과, 배우 자오탈오(赵涛)의 (실제 상하이 도시공간 현장에서의) 연기가 교차한다. 개별 쇼트에서부터 하나의 부에 이르는 이 이질적 경관들은 (심지어 공간으로부터의 부유와 소외까지를 포함하는) 공간에 대한 인민들의 감정을 증폭하고 축적한다.

이처럼 지아장커의 영화는 로컬 공간에 있는 무언가를 삭제하거나 선택하는 데에서 더 나아가, 때로는 로컬에 실체로서 존재하지 않는 것이나 장소를 통해 로컬의 공간성과 그곳 인민의 공간감을 영화의 세계 공간에 기

56) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 64쪽.

입한다. 이와 같은 현실에 대한 편집적 개입은 “엄연한 현실이 오히려 영화의 흐름과는 반대될 수도 있고 비현실적인 설정이 반대로 영화의 흐름에 부합될 때도 있는 것”⁵⁷⁾이기 때문이다. 지아장커의 영화들은 분명 공간을 기록한다는 점에서 일종의 비디오 에스노그래피 또는 리얼리즘 영화로 비유될 수도 있으며, 실제로 비디오 에스노그래피의 1차 자료로 활용될 여지와 리얼리즘에 대한 해석의 여지를 분명히 갖고 있다.⁵⁸⁾ 그러나 우리가 살핀 것과 같이 그의 영화가 기록하는 공간의 경관은 단순한 물리적 실체에 국한되는 것이 아니다. 경관 — 도시 실재계만이 아닌 도시 상상계와의 관계를 통하여 생산되는 것으로서의 경관⁵⁹⁾ — 을 통하여 그의 영화는 분명하게 현실 그 자체보다는 현실감을 재현할 수 있게 되는 것이다.

2-2. 지아장커 영화의 다종의 경관들과 미디어스케이프

1996년은 지아장커가 데뷔작 〈샤오산의 귀가〉를 홍콩 단편영화제에 출품하여 대상을 수상한 해이다. 같은 해 인류학자 아르준 아파두라이(Arjun Appadurai)는 세계의 탈영역화를 지적하며 5개의 문화경관 개념 — 에스노스케이프(ethnoscapes), 미디어스케이프(mediascapes), 테크노스케이프(technoscapes), 파이낸스스케이프(financescapes), 이디오스케이프(ideoscapes) — 을 제시했다.⁶⁰⁾ 공통된 접미사인 복수형의 경관(scapes)은 단일한 시각에서 동일하게 감각되는 객관적 존재가 아닌, 상이한 행위자성들의 중첩과, (지아장커의 출발점으로 제시되기도 하는)

57) 위의 책, 190쪽.

58) 유세중, 앞의 책; 전해인, 「지아장커 영화에서 사실주의 미학」, 『동북아 문화연구』 제 49집, 동북아시아문화학회, 2016, 373-385쪽.

59) Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge: Blackwell, 1996; 에드워드 소자, 앞의 책(2018).

60) Appadurai, 앞의 책.

‘구체적 상황(들)’이 역동적으로 반영된 구성물이라는 의미를 갖는다. 그렇기에 아파두라이적 의미에서 경관은 관찰하는 이 저마다의 특정한 관점들을 반영하며, 따라서 경관이란 하나의 경관이 아닌 복수의 경관(multiple landscapes)으로서의 성격을 담지한다.⁶¹⁾

흥미로운 것은 지아장커 영화의 경관 재현에 있어 주요한 특징 중의 하나 역시 하나의 프레임으로부터 작품 자체, 혹은 필모그래피 자체에 이르는 여러 단위에 상이한 종류의 경관을 배치한다는 점이다. 그리고 여기서의 경관들 역시 각기 특정한 관점을 갖는다는 점에서 그 자체로 복수의 경관들에 해당한다. 여기서는 이를 크게 세 범주로 나누어 제시하고자 한다.

첫째, 특정한 분절단위 내부, 혹은 분절단위 사이 영역에서의 카메라를 활용한 시선의 이동이다. 가령 우리가 앞서 살핀 것처럼 〈동〉에서 지아장커의 경관은 리우샤오동의 경관과 일치하지 않는다. 따라서 지아장커는 한 쇼트의 구성 내에서의 카메라의 이동을 통해 리우샤오동이 화폭에 담아내는(혹은 담아내고자 의도하는) 인간 육체에 집중한 경관과는 또 다른 주변 모습을 내화면의 좌우나 상하에 병렬하여 담아낸다. 심지어 방콕에서는 리우샤오동의 보편성에 대한 말을 심지어 서서히 음소거하며 대신 방콕이라는 도시의 고유한 건조환경과 그 풍광으로 시선을 돌린다. 한편 〈무용〉에서 그 시선의 이동은 아예 ‘부’와 같은 구조 형식의 차원에서 전개되기도 한다. 〈무용〉의 카메라는 2부의 핵심 인물이자 이 영화의 유일한 기명 인물인 패션디자이너 마커가 타자-하위주체로서의 ‘그들’을 보러 가겠다고 출발한 여정을 잠시 따라가는 듯 보인다. 그러나 카메라는 곧 마커가 운전하고 있는 외제차가 프레임의 바깥으로 지나가 버리게 놔둔다. 대신 카메라는 마커가 정차하지 않은 그 여정의 중간 지대에서 교차한 노동자의 모습과 그의 행로를 따라가며 영화를 3부로 전환한다.

61) 황진태, 「동아시아 맥락에서 바라본 한국에서의 위험경관의 생산」, 『대한지리학회지』 제51권 2호, 대한지리학회, 2016, 287쪽.

둘째, 다양한 언어 — 방언과 계층적인 어휘, 때로는 외국어까지를 포함하는 — 의 대사를 사운드스케이프의 구성에 있어 전면화함으로써, 중국/중화권이라는 사회-공간의 복잡한 언어경관(들)을 몽타주로 구성된 영화의 공간으로 옮긴다. 지아장커 영화의 주요 특징 중 하나로 거론되는 비전문 배우의 기용은 이와 같은 복수의 경관들을 드러내고자 하는 의도와 직결되어 있다. 가령 지아장커의 페르소나의 한 사람으로 언급되는 배우 왕홍웨이(王宏伟)는 연기자가 아닌 제작자를 지망하며 연기를 꺼리던 인물이었다. 그러나 지아장커는 〈샤오샨의 귀가〉가 허난(河南) 출신 요리사의 귀향을 테마로 설정한 영화라는 점에서 허난에서 온 왕홍웨이를 주연으로 기용했다.⁶²⁾ 이후 제작한 〈공공장소〉의 모든 인물의 발화는 방언으로 이루어져 있으며, 〈소무〉, 〈플랫폼〉, 〈임소요〉의 이른바 고향삼부작에서 대부분의 대사는 그 배경이 되는 산시(山西) 방언과 표준어로서의 보통화(普通话)를 혼용하며 구성된다. 〈세계〉, 〈스틸 라이프〉, 〈천주정〉, 〈산하고인〉, 〈강호아녀〉 등 영화 자체 혹은 영화 속 인물이 중국 국토의 여러 지역을 이동하는 영화에서도 각 지역의 방언이 혼용적으로 등장한다. 여기서 특히 중국 본토의 공용어인 보통화와 언어구조에서부터 차이를 갖는 지역어로서의 광둥어의 활용은 중화권이라는 사회-공간의 서로 이질적인(언어)경관들의 중첩을 영화적으로 드러내는 장치가 된다(〈천주정〉). 한편 〈산하고인〉의 3부는 언어가 로컬로부터 단절된 상황을 드러내기 위해 부자 관계인 중국어 화자(장진쑹)와 영어 화자(장달리) 간의 단절을 묘사한다. 로컬 공간으로부터의 유리가 벗어난 단절의 언어 경관을 영화 공간에 담아내는 것이다. 요컨대 지아장커 영화에서 언어는 내러티브의 중심 경관을 대체하는 다중경관을 드러내는 프로토내러티브(protonarrative)의 기능을 하며⁶³⁾ 영화의 사운드스케이프, 즉 소리 경관을 다겹으로 조성한

62) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 32-33쪽.

63) 편밍밍·이효인, 「지아장커(賈樟柯) 영화의 리얼리즘 사운드 연구」, 『현대영화연구』 제 17권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2021, 201-227쪽 참조.

다고 할 수 있다.

셋째, 이 지면에서 보다 집중할 것은 미디어스케이프의 활용이다. 지아장커 영화에서는 다양한 종류의 미디어 매체가 등장한다. 물론 미디어가 등장하는 방식은 작품과 맥락에 따라 다양하다. 때로는 푸티지가 화면의 전체 내지는 일부로 삽입된다(〈세계〉, 〈상해전기〉). 촬영의 순간을 담아내고 그에 대한 보도를 반복하거나(〈소무〉), 반대로 보도를 보여주고 이후 촬영된 현장을 보여주기도 한다(〈천주정〉). 또한 다른 영화나 영상작품이 상영/방영되는 미디어 상영기계(주로 텔레비전)를 프레임의 중심으로 배치하는 것은 그 자체로 지아장커 영화에서 자주 반복되는 연출방식의 하나이기도 하다. 가령 앞서 언급했던 것처럼 〈소무〉에는 홍콩영화 〈첩혈쌍용〉이, 〈임소요〉의 비디오방에서는 『서유기』를 재해석한 일본 애니메이션이, 그리고 〈스틸 라이프〉의 외진 마을에서는 홍콩영화 〈영웅본색(英雄本色)〉(오우삼, 1986)이 재생된다. 특히 〈스틸 라이프〉의 지역 주민은 〈영웅본색〉의 주인공 소마(주윤발(周潤發) 분) 캐릭터의 대사와 태도를 반복하여 따라 한다. 〈플랫폼〉의 인물들은 소련과 알바니아 영화를 참조하다가 이후 개혁개방을 거치며 헐리우드 영화를 모방하게 되고, 〈임소요〉의 인물들 역시 헐리우드의 하이스트 영화(heist film)를 모방해 범행을 구상한다. 〈플랫폼〉에서는 세계적인 유행을 끌었던 독일의 밴드음악 〈징기스 칸(Dschinghis Khan)〉(1979)이, 〈동〉에서는 유람선에서는 미국의 팝스타 브리트니 스피어스의 2000년대 팝송이 삽입되기도 한다. 비교적 최근 작품인 〈천주정〉과 〈강호아녀〉에서는 뉴미디어 플랫폼인 큐큐(QQ), 위챗(WeChat) 등이 등장하거나 언급된다. 어쩌면 〈세계〉의 테마파크(베이징세계공원, 北京世界公园)는 그 자체로 물질화된 미디어스케이프라고 말해질 수도 있다.⁶⁴⁾

64) 「[안승범의 시네마 크리티크] 변해가는 것을 향한 밀려나는 자의 응시- 지아장커 '세계', '스틸 라이프'론, 『르몽드 디플로마티크』, 2018.3.26.

지아장커 영화의 미디어스케이프를 구성하는 대표격은 텔레비전이다. 앞서 정한석은 <임소요>의 텔레비전에 대하여 “주인공이 처한 현실적 위치와 그것을 포괄하고 있는 세계와의 관계와 거리감을 일러주는 매개체”⁶⁵⁾라고 논의한 바 있다. 가령 이 영화 속 길거리의 텔레비전에서 베이징이 2008년 올림픽의 개최지로 발표되자 환호하는 인민들과, 앞선 공간 묘사에서 부정적 감정을 축적하던 (<소무>의 언급에서처럼 ‘결코 베이징이 아닌’ 곳의) 인민들의 상황은 모순되는 것처럼 보인다. 전해인 역시 지아장커 영화의 텔레비전이 개인과 중국 사회의 변화 사이에 존재하는 간격을 보여준다고 논했다.⁶⁶⁾ 왕경이와 정태수에 따르면 영화의 텔레비전은 정치 및 자본 권력과 연관된 것이기도 하다.⁶⁷⁾

이와 관련하여 덧붙여 짚어질 수 있는 것은 <소무>의 편양 길거리에서 주인공 소무 일행에게 정부 시책에 대한 인터뷰가 요청되는 장면이다. 앞선 장면에서부터 이어 대화를 나누던 이 소무‘들’은 인터뷰가 요청되자 입을 닫고 아무런 말을 하지 않는다. 결국 인터뷰를 진행한 것은 도시의 공안 요원이다. 이 미디어스케이프 속에 소무‘들’의 자리는 마련되어 있지 않으며, 설령 마련된다고 하더라도 그들은 말할 수 없는 존재라는 점에서 소무‘들’로 남는다.⁶⁸⁾ <소무>의 소무가 (사업가로 경제적 성공을 거둔 친구와 달리) 텔레비전에 등장할 수 있었던 것은 결국 검거된 이후이다. 그런데 이 상황에서조차 소무 본인은 말하지 못하며 이제는 심지어 신체까지 구금·결박된 상태로 그저 텔레비전 화면을 바라보게 될 뿐이다.

65) 정한석, 앞의 책, 63쪽.

66) 전해인, 앞의 글.

67) 왕경이·정태수, 「양리 르페브르의 정치적 공간담론을 통해 본 지아장커(賈樟柯) 영화 속 공간의 정치적 함의」, 『아시아영화연구』 제14권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2021b, 83-84쪽.

68) Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the subaltern speak?”, *Die Philosophin* Vol. 14, No. 27, 1988, pp.42-58; 도미야마 이치로, 『유착의 사상』, 심정명 옮김, 글항아리, 2015 참조. 이는 후술할 루쉰(다케우치 요시미)적 논법의 노예, 즉 사전 규정된 로컬 영역의 패배자들과 관련한 지아장커의 영화적 경관의 문제와 연관된다.

이와 함께 중요한 것은 언급되는 기성 미디어가 인용의 순간에 매끄러운 원본의 형태로 삽입되지 않는다는 점이다. 대부분의 영상물과 수입곡들은 상대적 저품질(저화질, 저음질)로 열화된 상태 그대로 지아장커의 영화에 이식되거나 피상적인 이해의 수준에서만 언급된다. 가령 〈천주정〉의 고속버스에 설치된 텔레비전을 통해 상영되는 액션영화는 영화 속 액션 자체보다도 이동기계로서 버스 차량의 흔들림과 함께, 즉 버스 차량의 내부에서 촬영하고 있는 〈천주정〉의 카메라와 함께 흔들린다. 〈플랫폼〉의 인물들은 〈징기스칸〉을 원어가 아닌 중국어로 번안하여 부른다. 〈동〉의 팝 음악이 들리는 유람선의 오디오 시스템의 음질은 극히 불량하다. 그렇기에 지아장커 영화의 인물들에게서는 이 외재적 미디어들에 대한 수용과 모방 역시 완전하지 못하다. 〈임소요〉의 인물들은 이들이 모방한 하이스트 영화 장르의 공간에서는 일상적이었지만, 이 영화 내부의 공간-현실에서만큼은 이질적인 오브제라고 할 수 있는 폭탄을 입수했다. 그러나 그 폭탄을 옷에 걸친 서로의 모습이 어색하다고 발화한다. ‘폭탄은 그럴 듯하지만 사람이 그렇지 못하다’는 것이다. 〈스틸 라이프〉가 비추는 〈영웅본색〉의 경우 1986년작으로 〈스틸 라이프〉의 영화제작의 시점에서 20년 전 유행하던 일종의 문화상품이었다는 점에서, 지아장커의 ‘기층 민간’은 제작지인 홍콩을 비롯한 동아시아의 문화 중심지 내지 결절지(結節地)에서는 이미 지나가 버린 유행을 반복하는 지연 내지 유예된 격리 영역으로 비쳐진다.

결국 지아장커 영화의 대부분에서 영화 바깥으로부터 미디어스케이프를 끌어오는 방식은 결코 그 인용의 대상물에 독점적인 지위를 부여하려는 것이 아니다. 물론 이들의 기본적인 역할은 영화가 주로 주목하던 경관에 형식과 내용, 출처에 있어 이질적이고 혼종적인 종류의 다른 경관들을 삽입하는 것이다. 그리고 이로써 영화의 내화면에는 두 개 이상의 경관들이 삽입된다. 그러나 그 미디어로부터 영향을 받는 것이 열화된 것이라는

점, 그리고 결국 이들의 현실 공간과는 별개의 성격을 갖는다는 점에서 두 경관은 결코 합일되지 못한다. 그런 점에서 이들은 앞선 논의와 유사하게 경관의 차원에 있어 성격상 구별되며, 설명 한 프레임 속에 같이 배치되더라도 서로 거리를 갖는 경관으로 구성된다. 그런데 여기서 추가로 짚어줘야 하는 부분 역시 존재한다. <소무>에서 소무'들'의 의도에 따른 묵묵무답에 더하여, <임소요>의 빈빈이 가지고 있는 국제무역과 WTO에 대한 성의 없는 이해와 실없는 농담, <천주정>의 젊은이들이 뉴미디어 콘텐츠를 가벼운 것으로 이미 소비하고 있다는 점 등에서 드러나는 것처럼 지아장커 영화의 인물들은 미디어스케이프의 경관이 자신들의 세계의 경관과 거리를 갖고 있음을 '이미' 인지하고 있다. 그럼에도 지아장커 영화는, 그리고 그의 영화 속 인물들은 미디어스케이프를 포기하지 않는다/못한다. 그 이유를 규명할 수 있는 방식의 하나는 지아장커 영화에서의 경관의 문화정치적 측면을 살펴보는 것이다.

3. 지아장커 영화에서 경관의 문화정치

지아장커 영화 경관의 특성으로 영화의 각 단위에서 서로 다른 경관들이 결합되며 만들어지는 몽타주 효과를 제시할 수 있을 것이다. 그는 이와 같은 보편적 영화언어를 통하여 중국의 특수한 현실 공간으로부터 무엇인가를 추출·선별하고 다른 것을 이식하며 이들을 재조합함으로써 경관으로 만들어 낸다. 그런데 앞서 살핀 것처럼 지아장커 영화에서 미디어스케이프는 그중 유독 현실과 가까운 경관과 상당한 거리를 갖는다. 달리 말하자면 온갖 종류의 미디어스케이프는 지아장커 영화'라는' 미디어스케이프 속 경관에 원본 그대로 이식되지 않는다/못한다. 그럼에도 지아장커 영화는, 그리고 영화 속의 인물들은 미디어스케이프를 포기하지 않는다/못한

다. 일종의 괴리가 존재하는 가운데 계속 반복되는 것이다. 괴리와 반복을 규명하기 위해 여기서는 먼저 지아장커 영화의 로컬(리티) 재현의 문제를 논의한다. 그리고 (앞서 2장에서 논의한 사례의 일부와 함께) 로컬의 현실과 결부된 비동시성의 상황을 경유하여 이 괴리와 반복의 문제를 설명하고, 그로부터 모색할 수 있는 문화정치적 가능성을 탐색한다.

지아장커 영화는 꾸준히 로컬(리티)의 문제에 천착한다. 앞서 우리는 지아장커 영화의 경관적 특징 중 하나로 방언의 삽입과 혼용을 통한 언어경관의 구성을 살펴보았다. 로컬 현실의 일부인 방언은 영화에서 사운드스케이프의 중심축으로 배치되며 영화공간에 옮겨지는 현실감으로서의 로컬리티를 재현하는 수단이 된다. 특정할 수 없는 여러 소음으로서의 소리들 가운데 방언을 통한 발화는 독점적이지는 않더라도 대부분의 장면에서 다른 사운드를 압도하는 주요한 지위를 점한다. 물론 이는 사운드스케이프에 국한되지 않는다. 지아장커는 산으로 둘러싸인 자연환경, 그리고 명조(明朝)의 성곽 등 전통적 유적이 주민들의 삶과 엮이며 분위기를 형성하던 자신의 고향 편양의 경관을 회고한다.⁶⁹⁾ 그리고 이를 그의 영화 속 편양, 특히 <플랫폼>에서의 편양의 전근대적 도시공간구조(성곽과 가로 등)에 기댄 영화의 공간구성으로 이식한다. 이와 같은 <플랫폼>의 공간구성은 그곳의 (소)도시 하층민들의 가지각색의 양태와 영화가 시작되기 이전의 시점부터 이미 엮여있다. 이를 담아내기 위해 지아장커는 촬영상의 난점에도 불구하고 '진짜 도시 안에서'의 촬영을 포기하지 않았다.⁷⁰⁾ 심지어 스스로의 고향이 아닌 타지의 로컬(<동>의 방콕)에 진입하고 나서도 꾸준히 도시의 정경으로 촬영의 시선을 돌리기도 한다. 그는 인간과 사회를 이해하기 위해서는 <동>의 리우샤오동이 천착한 (택락을 탈각할 우려를 갖는) 육체에의 집중이 아닌, 현지 공간의 거리와 시간, 생활, 교통, 그리고 사

69) 정한석, 앞의 책, 22쪽, 84쪽; 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 81쪽.

70) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 176-177쪽.

람들의 풍속과 관계 등을 이해해야 한다고 말한다.⁷¹⁾

이와 같은 지아장커의 로컬(리티) 재현에 대해서는 이미 다수의 연구가 축적되었다. 대표적으로 유세중은 〈소무〉, 〈플랫폼〉, 〈임소요〉의 고향삼부작의 구체적인 지역의 전형성⁷²⁾을 지아장커가 나열로써 보여준다고 언급하며, 이들 작품이 지방으로서의 편양에 대한 로컬적 진실성을 발화한다고 논의했다. 한편 호미는 〈스틸 라이프〉를 중심으로 중국의 로컬적 특성을 갖는 전통문화의 함축이 외래문화의 이미지 — 이에 대해 상술한 미디어스케이프의 차원을 고려할 수 있을 것이다 — 와 공존하며 변화하는 중국의 모습을 보여준다고 논했다.⁷³⁾ 공간적 범주에 있어 전통(로컬)과 외래(글로벌)가, 그리고 시간적 범주에서는 과거와 미래가 충돌하는 가운데 영화의 이미지가 중국의 사실적 이미지로 귀결한다는 것이다.

로컬에의 이격에 대한 지아장커 영화의 시선의 냉정함 역시 주목할 필요가 있는 부분이다. 가령 〈산하고인〉과 〈천주정〉에서의 비행기는 땅(로컬)의 논리를 이격한다. 〈천주정〉에서처럼 부유한 인물들은 비행기를 타고 각지를 오가면서 땅을 인클로징(enclosing)하며 착취하거나, 혹은 〈산하고인〉에서처럼 이 땅을 아예 떠나버린다. 그런데 지아장커는 이 대비로부터 부유한 인물들의 상황을 돌이킬 수 없는 비극으로 귀결시킨다. 비행기를 타고 온 인물들은 〈천주정〉에서는 피살되며, 〈산하고인〉에서는 언어 단절 속에서 가족관계 상의 소외를 겪게 된다.

쉽사리 해외에서 로컬과의 연계를 상실하거나 피상화했던 〈동〉과 〈무용〉의 예술가들에 대해서도 지아장커의 시선은 상당히 냉정하다. 〈동〉과 〈무용〉의 카메라는 각각 앞서 집중하던 예술가, 리우샤오동과 마커를 향

71) 정한석, 앞의 책, 100쪽.

72) 유세중, 앞의 책, 48쪽.

73) 호미, 「지아장커(賈樟柯)의 “스틸 라이프三峡好人”(2006)에 나타난 중국 전통 문화의 함의와 문화 횡단 풍경」, 『현대영화연구』 제15권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2019, 141-142쪽.

해있던 시선을 다른 곳과 다른 이들에게로 돌린다. 세계적 명성을 얻게 된 이후에도 지아장커는 여전히 자기 작업의 요지를 “폐쇄된 현실을 밖으로 드러내고, 침묵하는 사람들을 위해서 소리를 내야 한다는 것”⁷⁴⁾이라는 말로 반복한다. 스크린에 현실(감)을 옮겨냄으로써 현실의 변화를 가져올 수 있으며, 그것이 영화의 힘이라는 것이다. 그런 점에서 이 비극적 서사와 냉정한 카메라의 태도는 일견 전통과 과거로 파악되는 로컬로의 귀환⁷⁵⁾을 의도하는 것처럼 보일 여지를 갖는다. 그러나 정말로 지아장커는 로컬 공간의/로컬 인민들의 전형적인 정치 ‘주체화’ 내지 ‘의식화’의 가능성을 탐색하는가?

이에 대해서는 선뜻 긍정하기 쉽지 않다. 지아장커는 영화 작업을 통해 자신이 “소위 패배자, 소위 평범한 사람이라는 이들을 비로소 정말로 느끼고 그들과 가까워질 수 있게 되었다”⁷⁶⁾고 말했다. <플랫폼>은 1980년대 중국사회의 개혁개방 상황에서 변방 소도시 로컬의 변화상을 시간순으로 재현한다. 영화의 초반부, 개혁개방의 초기에 주인공 추이밍량은 중국의 미래계획을 묻는 극단장의 질문에 술술 응답한다. 그러나 자신의 미래계획을 묻자 그는 묵묵무답할 뿐이다. <플랫폼>의 광산과 <천주정>의 공장에서 대부분의 노동자는 노동자 자신이나 동료 노동자에게 (사측의 완전 관리 책임이어야 마땅할) 산업재해의 책임을 전가하는 사측의 부당한 논리를 수용한다. <임소요>의 가족은 조기퇴직이라는 이름으로 허울뿐인 자유를 얻는다. <산하고인>의 리양즈는 가난을 이유로 물려받은 광산을 잃고, 사랑의 쟁취에도 실패한다.

이처럼 지아장커 영화가 주목하는 로컬의 평범한 인물들은 이미 패배자로 규정되어 있으며⁷⁷⁾, 이들의 부유(悬浮, 浮遊)는 영화에서 지속해서 등

74) 정한석, 앞의 책, 50쪽.

75) 이에 대한 공간적 관점의 지적은 도린 매시, 『공간을 위하여』, 박경환·이영민·이용균 옮김, 삼산, 2016 참조.

76) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 16쪽.

장한다. 상바오(项飙)가 지적한 것처럼, 유예(suspension) 상태에서 사람들은 불만족스러운 현재 상황으로부터 벗어나기 위해, 자주 이동하고 끊임없이 일하면서 현재를 최대한 활용하지만 오히려 벗어나지 못한 채 마모 상태에 이르게 된다.⁷⁸⁾ 이는 사회 구조적으로 강요된 것이지만 동시에 인민들이 자초한 것이기도 하다. 유예는 현 상태에 대한 불만의 표현이지만 동시에 이 욕망은 끊임없이 억압된다. 이때 집단적 변혁에 투자할 힘이 사라지며, 구체적인 사회성이 출현하는 가까운 미래는 점점 이탈한다. 사회의 모든 부분이 빠르게 움직이지만 총체적으로는 어디로 향하고 있는 것인지 아무도 모르는 상태가 만들어지면서 유예의 경관이 생산되는 것이다. 지아장커 영화에서 대부분의 로컬 인민들이 그 로컬로부터 가능성을 찾지 않는 이유도 유예 상태의 지속으로부터 이해할 수 있다. 분명한 불만을 품고 있지만, 상황이 나아질 것이라는 믿음은 소멸해가고 있는 상태이기 때문이다. 가령 <천주정>의 인민들은 토지의 인클로징에 함께 항의하지는 다하이의 제안을 무시하며, 오히려 다하이를 조롱한다. <강호아녀>에서는 지아장커 영화에서 굉장히 드물게 주인공 차오의 아버지를 비롯한 광산 노동자들의 시위가 등장하지만 금방 사그라들기도 한다.

그 맥락을 파악하는 데에 있어(기존 중국 사회-공간의 방향성을 명시해 온) 마오주의의 사회공간적 위상 변화는 하나의 중요한 관건이다. 마오주의를 낭만화했던 안토니오니(중국) 및 긍정하거나 부정하는 양극단의 선명한 태도의 중국 5세대 감독들의 작품들과 6세대 감독인 지아장커의

77) 더욱이 지아장커 영화의 로컬(로서의 편양) 역시 영화의 시간에 있어 영원한 변방이다. 유세종은 고향삼부작의 편양(그는 동질적 공간이라는 의미에서 <임소요>의 다통 역시 편양으로 묶어 설명한다. 유세종, 앞의 책, 29쪽.)이 “녹색과 살림과 생명력이 넘치는 농촌도 아닌 곳, 생기발랄하게 변화되어 가고 있는 도시도 아닌 곳, 교통의 교차 지역도 아닌 곳, 변방의 변방으로서의 공간인 이름 없는 작은 읍”이라 논의한 바 있다. 유세종, 앞의 책, 36쪽.

78) Xiang, Biao. “Suspension: Seeking agency for change in the hypermobile world”, *Pacific Affairs* Vol. 94, No. 2, 2021, p.234.

영화 사이에는 상당한 차이가 있다. 지아장커 영화에서 로컬로부터 정치적 주체화의 가능성을 소구하는 마오주의는 공허하게 남는다.

이에 대하여 지아장커 영화가 출발하는 것이 현실의 구체적 상황이라는 점을 상기한다면, 지아장커 스스로가 마오쩌둥(毛泽东)을 “현재의 젊은 사람들에게 있어 그는 과거의 인물일 뿐이다. 물론 일상생활에 미치는 그의 영향력은 여전히 존재하지만 그것도 이미 사라지고 있다”⁷⁹⁾고 파악한 것은 중요한 참조점이 된다. <플랫폼> 초반부의 마오쩌둥 초상과 달리, <플랫폼>의 후반부와 <천주정>에서 마오쩌둥의 초상과 동상에는 이제 로컬 인민들의 시선이 향하지 않는다. 오히려 <플랫폼>의 마오주의를 설파 하면서 자신감을 찾던 추이밍량은 극단의 민영화 이후 자신감을 잃고 관성적으로 예술작업을 하는 인물로 뒤바뀐다. 극중극의 내용 역시 그저 용이한 상품화를 위한 것으로 전환된다. <천주정>에서처럼 인민해방군의 행진, 그리고 국가주석의 열차라는 마오주의와 중국 공산주의의 상징들조차 이제는 (동남아에 대한 서구 오리엔탈리즘적 이미지와 함께) 광둥어 화자인 부유한 관광객들에게 성적 패티쉬의 상품으로 판매될 뿐이다. 지아장커가 앞선 세대의 감독들처럼 마오쩌둥을 애써 부정하려 들지 않더라도⁸⁰⁾ 마오주의의 로컬로부터의 정치적 주체화는 이제 공허한 기호인 것처럼 구성된다.

그런데 사회공간적/사회-공간적 변형 상황을 인민들이 전혀 지각하지 못하고 있는 것은 아니다. <소무>에서 가라오케의 여급으로 일하고 있는 메이메이는 고향 가족과의 통화에서 자신이 베이징에서 문화산업 진입을 준비하고 있다고 속인다. 현실 사회-공간의 중심지의 지위를 갖는 베이징의 도시 상상계는 영화의 공간에서 일종의 기표로 옮겨진다. 이는 다시 말해, 현실에서는 물론 영화에서도 편양이 베이징과 같은 중심지가 될 수 없

79) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 119쪽.

80) 위의 책, 65쪽.

다는 것이다.

이제 (사회-공간의 현실에서/지아장커 영화의 현실감에서) 인민들은 로컬로부터 정치적 주체화의 가능성을 찾기보다, (마치 부유층의 비행기가 그런 것처럼, 그러나 훨씬 느린 속도로) 로컬을 떠나고자 한다. 혹은 로컬을 떠날 수밖에 없게 내몰리기도 한다. 욕망과 숙명이다. 양자는 서로 분리되는 것이 아니다. 결국 <소무>의 메이메이는 부유한 남자를 따라 떠나면서 갑작스럽게 영화의 내화면과 서사에서 이탈한다. <플랫폼>의 장권과 추이밍량 역시 편양 밖으로의 탈출을 모색하는데, 이는 이곳에서의 삶을 바꿀 수 있는 가능성이 이탈 외에는 없다고 생각하기 때문이다. 그러나 이들은 결국 복잡한 여정을 거쳐 결국 다시 편양으로 되돌아갈 수 있을 뿐이다. 마찬가지로 <임소요>의 미디어스케이프에서는 다른 도시와의 연결을 원활하게 할 고속도로⁸¹⁾ 공사가 제시되지만, 막상 영화에 등장하는 고속도로의 공사 현장은 미완의 상태로 주인공 커플 외에는 아무런 통행자도 존재하지 않는다. 이들은 고속도로에서 오토바이를 타고 다통으로 귀환한다. 이후에도 <임소요>의 오토바이는 반복하여 로컬 밖으로 나가고자 하지만, 막상 주거지 앞의 도로에 진입하는 자체가 상당한 롱테이크로 촬영

81) <임소요>에서 차오차오는 텔레비전에서의 고속도로 공사 보도를 보고 고향으로 향할 도시 간 연결의 원활성을 기대한다. 그런데 앙리 르페브르를 참고할 때, 근대적 인공 환경에서 고가의 고속화 도로는 공간을 고도의 도시화가 진행된 (물리적으로) 협소한 지역과, 저개발로 '추락'한 나머지 지역으로 구분한다. 앙리 르페브르, 『공간의 생산』, 양영란 옮김, 예코리브르, 2014. 모빌리티의 원활화에 대한 기대로 구축되는 (하이)모더니즘적 건조물이 막상 그 주변 스케일의 공간을 나누는 경계가 될 여지를 갖는 것이다. <임소요>의 인물들 역시 고속도로를 통해 로컬의 바깥으로 나가지는 못하며, 오히려 이 고속도로에서 보이는 경관에 진입하지도 못한다. 영화에서 풍경의 정의가 서사에서 풀려나 의미 및 가치의 체계로부터 탈각되어 가시성 이외에는 어떠한 속성도 없어 보이게 되는 상태의 대상이라고 한다면, <임소요>의 고속도로 주변의 모습은 이제 진입할 수 없는 장소로, 다량의 경관들로서의 속성의 상당 부분이 지워진 채 풍경으로서의 단순 경관에 가까운 것으로 재구성된다. 여기서 풍경에 대한 설명은 유운성, 「흐름과 보인: '너머' 없는 세계의 풍경과 에세이 영화」, 『오콜로』, 제7호, 미디어버스, 2018, 27-39쪽 참조.

될 만큼 쉽지 않다. 더욱이 기껏 나온 도로에서는 결국 오토바이가 고장으로 멈춰 서게 된다. <스틸 라이프>의 타지에서의 여정은 그 자체로 노곤한 것이며, 철거노동자들은 고단하고 위험한 육체노동을 위해 전국을 유랑해야 한다. <산하고인>의 광산과 사랑을 모두 잃은 리양즈는 결별을 마지막으로 고향을 떠난다. <세계>의 테마파크는 지아장커가 스스로 논평했듯 그 내부에서 표면상 제약 없이 돌아다닐 수 있는 것처럼 보이더라도, 그 실상은 거대하고 폐쇄된 공간(으로서의 세계)이다.⁸²⁾ 최근작인 <천주정>과 <강호아녀>의 여러 인물도 각각의 이유에서 전국을 유랑하며 방향성 없이 부유하며, 유예 상태의 경관 '바깥'으로 나가지 못한다.

설령 변방에서 떠나 중심지라고 상정되는 곳에 도달하더라도 이들이 '패배자'로 남는 상황은 뒤바뀌지 않는다.⁸³⁾ 사회-공간 현실의 중국 인민들은 끊임없이 대도시로 이동했다. 그리고 이 현실로부터 현실감을 재구성하려는 지아장커 영화의 시선 역시 대도시로 향하게 된다. 그 대표격이 <상해전기>와 <세계>이다. <상해전기>의 원제는 <해상전기>이다. 지아장커는 제목 작명을 중시해 온 감독이다. 상하이의 지명의 앞뒤를 뒤바꾸어 해상이라는 원제를 사용한 것은, 상하이라는 밀집된 중심지에서조차도 어떤 사람은 상하이에 남게 되지만, 다른 어떤 사람은 상하이를 떠나 심지어 해외까지 '떠도는' 생활을 해야 하기 때문이다. 한편 <세계>의 배경은 베이징에 위치한 세계공원이다. 이곳에는 심지어 세계 각국의 랜드마크가 조

82) 賈樟柯, 『賈想, 賈樟柯電影手記, 1996-2008』, 北京: 北京大學出版社, 2009, 147쪽; 최형권·임대근, 「세기 전환기 욕망과 도시의 재현: <북경자전거>와 <세계>의 양상을 중심으로」, 『외국문학연구』, 제49호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2013, 606쪽 재인용.

83) 물론 <소무>의 샤오닝이나 <산하고인>의 장진생과 같이 소수의 엘리트로 진입한 이들이 존재하기는 한다. 그런데 이들은 지아장커 영화의 출발점이 되는 '기층'에 해당하지 않는다. 따라서 지아장커는 샤오닝이나 장진생이라는 인물이 부나 사회적 지위를 쌓는 과정에 대해서는 철저히 무관심한 상태로 이를 영화의 내용으로 실상 포함하지 않는다. 대신 지아장커 영화의 꾸준한 시선은 평범한 사람으로서 남아있는 패배자들에게 계속 고수된다.

형물로 복제되어 설치되어 있다. 그러나 영화가 주목하는 것의 하나는 로컬(산시성)으로부터 나와 (<소무>의 메이메이에게 있어 도시 상상계였던) 중심지에 살고 있는 이산 노동자들이다. 이들은 이동 이후에도 결코 달라지지 않는/달라질 수 없는 조건을 가지고 있는 패배자들로 유지된다.

이는 지아장커 영화에서의 도시공간의 경관에도 반영되어 있다. <천주정>은 대도시 충칭(重慶)을 가로지르는 강의 양편을 하나의 프레임으로 담는다. 강 건너편에는 마천루가 위치하지만, 이어지는 쇼트에서 보여주는 것처럼 강 이편에는 여전한 전근대적 풍경(예컨대 전통적 도축)이 병존한다. 그러나 중요한 것은 <상해전기>의 상하이로 계속 상하이일 수 있는 것은 해상의 이동성이 존재하기 때문이며, <세계>의 세계공원이 유지될 수 있는 것은 세계로부터의 랜드마크의 모방이 아닌 중국 각지의 노동자들의 노동 때문이고, <천주정>의 충칭의 이중도시성 역시 의도치 않은 도시문제라기보다는 토지이용계획의 차원에서부터 기업과 고층빌딩의 입지에 이르는 과정을 통해 유지되는 도시의⁸⁴⁾ 내부 착취 구조라는 진실이다. 상야오는 중국 인민들의 유예는 중국 발전주의의 축소판⁸⁵⁾이며, 발전이 선형적인 나아감을 의미하는 것이 아니라 공허한 기표로 남게 되면서 일종의 교착 상태에 빠지게 된다고 주장했다. 그는 발전이 역학 관계가 서로 다른 것을 가리키는 상황을 복합적 발전(complexed development)⁸⁶⁾으로 명명하는데, 발전이 문제를 해결하는 것은 아니지만 적어도 ‘해

84) 제임스 C. 스콧, 앞의 책, 205쪽; 스티븐 그레이엄, 『수직사회: 새로운 공간은 어떻게 계층의 격차를 강화하는가』, 유나영 옮김, 책세상, 2019, 317쪽 참조.

85) Xiang, 앞의 글, p.242.

86) 상야오는 장경섭을 경유하여 압축적 근대성과 복합적 발전을 비교한다. 압축적 근대성은 ‘서구적 근대성’으로의 도약을 목적으로 정치경제적, 사회문화적 변화가 극도로 압축적으로 발생하여 상호 이질적인 요소들이 공존하는 것을 말한다. 반면 복합적 발전은 국가 주도 아래 발전 그 자체가 정권의 정치적 정당성의 근거가 되고 ‘발전을 위한 발전’에 매달리며 오히려 시민에게 문제가 되는 발전 과정을 일컫는다. 복합적 발전 과정에서 발전은 공허한 기표로 남으면서도 사람들이 현상 유지를 인내하게끔 추동한다. 상야오는 동아시아에서 19세기 후반에 등장한 압축적 근대성과 다르게 복합적 발

소'할 것이라는 믿음이 지속되면서 내부 착취가 유지된다는 것이다. 내부 착취가 만들어 내는 경관으로부터 우리는 미디어스케이프의 관권을 다시 검토해 볼 수 있다.

앞서 살핀 것처럼, 지아장커 영화에서 미디어스케이프는 그 재현 현장과의 거리감으로 인하여, 로컬의 사전 규정된 패배자들의 삶으로부터 “아득히 멀리 떨어져 있는 ‘외계’의 사건”⁸⁷⁾으로 삽입된다. 그러나 동시에 영화의 주변부에서는 이 ‘외계’라고 말할 수 있는 혼종의 출처를 가진 것으로서의 (미디어스케이프를 대표로 하는) 이질적인 경관들이 출몰한다. 그리고 이들은 거리를 가질지언정 결코 ‘이곳’과 분리되는 것이 아니다.

지아장커는 앞서 5세대 감독 천카이거(陈凯歌)의 영화 <황토지(黃土地)>(1984)를 논평하며, 그의 시선이 회화와 같다고 비판했다. <황토지>가 중국 회화와 근접하며 상통하는 것은 회화의 평면적 여백 처리와 같이, 화면의 배치를 시각적으로 분할했기 때문이다.⁸⁸⁾ 거리를 갖는 것처럼 감각되는 지아장커 영화 속의 미디어스케이프는 실상 이 경관의 시공간적 변형을 구성하는 주요 장치가 된다. 가령 미디어스케이프는 공간적 차원에서 <소무>의 가라오케, <플랫폼>의 극단의 변화, <임소요>의 비디오방과 같이 서서히 로컬의 현실을 변형한다. 영화는 이것을 서사와 형식의 차원에서 재현한다. 변방에는 중심이 삽입된다. 그런데 다른 한편으로는 중심지에도 변방이 삽입되기도 한다. 중심지에서도 주변부로부터 이탈한/이탈을 시도하는 이들이 유입되었다. 에드워드 소자는 현대 (도시)공간의 특징 중 하나로 중심부와 주변부의 구분, 그리고 상위 스케일과 하위 스케일의 엄격한 구분이 무너진 공간적 특수성을 짚은 바 있다.⁸⁹⁾ 중심지와 주

전은 21세기 초반부터 본격적으로 등장했다고 주장한다. Xiang, 앞의 글, p.244; Chang, Kyung-Sup. “The second modern condition? Compressed modernity as internalized reflexive cosmopolitization”, *The British Journal of Sociology* Vol. 61, No. 3, 2010, pp.444-464.

87) 유세중, 앞의 책, 52쪽.

88) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 124쪽.

변부의 공간적 혼재 그 자체가 그 (도시)공간의 체계를 유지하는 동력원의 하나가 된다는 것이다. 지아장커 영화에서 미디어스케이프에 대한 거리만 큼이나 중요한 것은, 이 실제로 혼재하며 서로의 조건이 되는 미디어스케이프의 이질적 경관들을 서로 구분되고 떨어져 있는 ‘것처럼’ 보이게 만드는 동력이다.

지아장커 영화에는 다겹의 근대화가 존재한다. <천주정>의 토지 인클로징을 수행하는 것은 이미 전국 스케일로 활약하고 있는 중국 국내 기업(가) 자본 주체이다. <무용>의 공장을 운영하는 주체는 대만의 외국 자본 주체이다. <동>과 <스틸 라이프>, 그리고 <강호아녀>에서 재현되는 썬샤뎬의 공사를 주도하는 것은 (마오주의의 로컬로부터의 정치적 주체화 가능성을 스스로 삭제하였지만, 마오주의의 정통 이미지를 독점하고 있는 여전히 강력한 존재로서의) 하이모더니즘 국가 주체이다. 그리고 그 사업의 목적은 전국 차원의 에너지 자원의 확보와 기업의 물류 시스템 원활화에 있다. <플랫폼>의 극단 민영화의 맥락에는 한편으로 국가 주체의 개혁개방에 대한 의지가, 다른 한편으로는 자본 주체의 상업화 논리가 공재한다. 이 과정에서 국가 주체의 기존 방침으로서 극단 인물들이 내화하고 있던 마오주의 프로파간다의 지향은 실상 폐기된다. 즉, 다겹의 근대화가 때로는 충돌하고 때로는 영합하며 공재한다. 이와 같은 근대화의 시공간적 차원의 다중성을 ‘비동시성의 동시성(simultaneity of nonsimultaneous)’⁹⁰⁾으

89) 에드워드 소자, 『포스트메트로폴리스 2: 포스트메트로폴리스에 대한 여섯 가지 담론』, 이현재·박경환·이재열·신승원 옮김, 라움, 2019, 7-9장.

90) 비동시성의 동시성은 “극단적으로 다른 역사적 시간의 모순적인 사회, 문화적 구성체들이 공존하고 있는” 상태를 일컬으며, 결합적 발전(combined development)이나 불균등 발전(uneven development)이 일어나는 후발 산업화의 주변부 근대 사회-공간에서 주로 발생하는 사회적·정치적·문화적·이념적 현상으로 설명된다. 임혁백, 『비동시성의 동시성』, 고려대학교 출판부, 2014, 43쪽. 이는 원래 사상가 에른스트 블로흐(Ernst Bloch)에 의해 유래하는 개념으로(die ‘Ungleichzeitigkeit’ des Gleichzeitigen), 블로흐의 논저에 따르면, 동시성과 비동시성 사이에 존재하는 모순적 변증 관계는 다중적 시간뿐만 아니라 다중 공간의 상황에서도 일어난다. Bloch,

로 말할 수 있을 것이다. <플랫폼>의 편양에서는 명조의 성곽과 현대 일본으로부터 수입된 가라오케의 시공간이 공재한다. <천주정>의 충칭에서도 도축과 마천루라는 비동시적 요소가 공재한다.

비동시성의 동시성은 영화적 공간의 차원에 있어 다중스케일의 경관들을 각 스케일의 경관에서 더욱 혼재시킨다. 전혜인은 지아장커 영화에 끊임없이 등장하는 철거(대상)물과 폐허를 현재의 속도가 급진적인 비동시성을 생산한 것으로, 과거 흔적-역사의 일부라고 논한다.⁹¹⁾ 이와 같은 속도는 공간적 차원에서 다시 패배자들의 위치를 재배치한다. 비동시성의 논리에서 우리가 앞서 살핀 것처럼 이동을 희망하는 이가 가로막히기도, 이동하고자 하지 않는 이가 이동해야 하기도 하는 식으로 욕망과 강제가 증첩된다. 가령 <스틸 라이프>에서 공무원들이 건조물의 외벽에 거대하게 칠하는 '철(撤)'이라는 한자는 이 로컬공간에 살던 이를 떠나게 만드는 한편, 이 철거 사업을 위해 유랑하는 철거 노동자들을 이곳으로 불러들이는 표식이기도 하다. <동>에서처럼 각지의 유랑인들은 이제 이곳으로 재배치된다.

지아장커 영화는 개혁개방 정책의 근대화가 주변부의 로컬리티와 접목되며 실패한 것을 영화의 공간에서 '그대로' 반복 구성하려는 것이 아니다. 영화를 포함한 그 어떤 재현도 로컬의 공간을 그대로 묘사할 수도 없다. 그와 같은 시도는 보르헤스적인 지도 그리기(cartography)의 딜레마⁹²⁾에 봉착할 뿐이다. 예컨대 지아장커의 편양 경관은 현실의 도시 스케일 그대로의 편양의 경관들이 아니다. 그럼에도 그는 편양에 대한 일정한 경관(들)을 재구성해 보여준다. 그렇기에 지아장커가 영화의 공간에 구축하는 것은 현실이 아닌 현실감이라고 할 수 있다. 그가 재배치의 현실과 함께 주목

Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1935, p.91: 위의 책, 42쪽 재인용.

91) 전혜인, 앞의 글, 382-383쪽.

92) 호르헤 루이스 보르헤스, 『불한당들의 세계사』, 황병하 옮김, 민음사, 1994.

하는 것은 땅(로컬)에서 고수하고 있든, 그렇지 않고 땅과 유리되었든 무관하게, 혼성적인 로컬 상황에서의 인민들로부터의 현실감이다. 물론 상술했듯 이와 같은 영화적 공간의 현실감은 ‘현실’에서부터 추출되는 것이지만 그렇다고 현실을 그대로 옮기지 않아도 괜찮은 것(으로서의 영화적 경관)이다.

비동시성의 시공간 현실에서는 복수의 근대로서의 다중적 근대 내지 다양한 근대가 혼재한다.⁹³⁾ 그리고 지아장커는 “중국에서 정부는 역사와 관련된 영화를 대량으로 제작하였지만 이런 영화에서 정부는 단지 자신의 입장에서 역사에 대해 사고하고 표현하였다. 나는 <플랫폼>으로부터 시작해서 영화를 통해 개인이 역사에 대한 기억과 관점을 보여주려고 하며, 역사를 기록하는 것은 더 이상 정부의 특권이 아니다. 한 평범한 지식인으로서 나는 우리의 문화는 민간과 관련된 기억들로 가득 차야 한다고 굳게 믿는다”⁹⁴⁾고 논했다. 당대까지 중국의 영화문화는 그 근대의 시간, 그중에서도 하나의 주체로서의 국가 주체가 그 시공간관을 독점하는 것이었다는 지적이다. 그러나 비동시성의 동시성의 현실은 ‘패배자’에게 한편으로 국가나 자본 등으로부터의 다양한 종류의 억압 기제가 되는 동시에 (근대정치적 주체화와는 다른 종류의) 다른 서술, 그리고 그로부터의 다른 가능성의 구성이나 포착을 가능케 할 수도 있다. 그런 점에서 지아장커의 영화는 중국 로컬 인민들의 주체화로부터 가능성을 기록하고 모색하려고 시도하던 안토니오니의 <중국>과는 다른 프로젝트의 기획이라고 할 수 있다.

물론 앞서 살핀 것처럼 지아장커가 주목하는 ‘평범한 사람들’이란 달리

93) 임혁백은 다중적 근대에 관한 논의에서 서구의 고전적인 근대화의 길과 일정하게 불일치하더라도 ‘주변부 근대’가 근대화되지 않았다고 단정하는 것은 과도한 서구 중심적 근대화 개념의 오류라고 지적한다. 임혁백, 앞의 책, 63쪽. 비동시성 개념의 참조할 때, 단 하나의 궤적만이 존재하는 시간의 연속선 위에 상이한 단계가 놓여 있다는 식의 서구 근대적 차별화 체계를 경계할 필요가 있다. 도린 매시, 앞의 책, 134쪽 참조.

94) 程青松·黄鸥, 앞의 책, 370쪽; 진양, 「지아장커 영화의 소도시 이미지 연구」, 부산대학교 대학원 석사학위논문, 2019, 17쪽 재인용.

말해 전근대 내지는 앞선 근대의 시공간에서 이미 패배한 이들에 해당한다. 그런 점에서 이때 지아장커 영화의 서술, 그리고 그가 재현하는 인민들의 가능성은 주인과 노예의 위치를 뒤바꾸는 종류의 협의의 정치 투쟁의 영역에 있는 것은 아니다.⁹⁵⁾ 가령 〈천주정〉에서 다하이(다하이)는 자본가로서의 기업가, 그리고 그와 결탁한 지역 주민들에게 충격을 가해 살해했다. 그리고 이 폭력의 무기는 총기라는 근대적 산물이었다. 권력의 로컬에 대한 재전유는 동시에 로컬로 하여금 권력의 일정한 무기를 전유할 수 있는 장을 구성한다. 그러나 이것을 곧장 승리라고 말할 수는 없다. 한 명의 자본가와 여러 명의 지역 주민들이 죽었고, 다하이(다하이)는 폭력에 대항해 더 큰 폭력을 통해 복수하였지만, 이제 다하이(다하이)는 〈소무〉의 소무와 같이 구금되거나, 혹은 〈천주정〉의 청부살인업자 조우산과 같이 반강제적으로 유랑-부유하는 위치, 혹은 샤오후이와 같이 스스로의 목숨을 끊는 정도의 한정된 선택지의 영역으로 재배치되었을 뿐이다. 그런 점에서 다하이(다하이)의 복수는 잔인성을 차치하더라도 우발적이고 어설픈 저항이다. 그러나 〈산하고인〉의 잃을 것 많은 부유한 장진생이 총과 폭탄을 준비해놓고도 가난한 리양즈를 살해할 수 없었던 것과 달리, 〈천주정〉의 다하이(다하이)는 어쨌든 기업가와 부패한 주민들을 살해할 수 있었다는 점에서 설령 그것이 승리로 축적되는 것은 아니라고 하더라도 분명한 급진성을 확보한다.

같은 구도로 미디어스케이프의 문제를 (재)검토해볼 수 있다. 지아장커

95) 다케우치 요시미(竹内好)는 루쉰(魯迅)의 우화 「현인과 바보와 노예(聰明人和傻子和奴才)」를 해독하며, “노예가 노예의 주인이 된다고 노예의 해방은 아니”라고 논한다. 다케우치 요시미에 따르면 루쉰과 같은 중국 근대의 구조적 인물은 “해방의 사회적 조건을 ‘주어진’ 것에서 구하지 않”았는데, 이는 그와 같은 사회적 조건이 “일찍이 주어지지 않았고 지금도 주어지지 않고 있으며 앞으로도 주어지지 않으리라는, 주어지지 않은 환경 속에서 형성된 자각에서 비롯된다.” 따라서 이는 주어져야 하는 당위로 주체성을 상징하고 이를 찾고자 하는 전형적인 정치적 변형의 상과는 구별되며, 지아장커가 영화적 경관의 차원에서 드러내는 사전규정된 패배자들의 상과도 일정하게 상응한다. 다케우치 요시미, 「근대란 무엇인가-일본과 중국의 경우」, 『다케우치 요시미 선집 2: 내재하는 아시아』, 윤여일 옮김, 휴머니스트, 2011, 246-250쪽, 인용은 250쪽.

의 영화 다수에는 춤과 노래가 등장한다. 이를테면 지아장커의 영화 대부분에서는 댄스홀이나 나이트클럽 등의 장소가 등장하고, 이곳에는 이미 패배자로 규정된 평범한 사람들이 위치해 이들은 춤을 춘다. 혹은 마치 산수화같은 풍광의 유람선 한복판에서 미국의 팝송이 나오거나(《동》), 마오주의적 공간구성의 커뮤니티 센터에서 독일의 밴드음악이 나온다(《플랫폼》). 공공장소 한복판에서 그 장소와 어울리지 않는 서양의 클래식 가곡을 부르는 이가 존재한다. 중국적 전통으로 논평되기도 하는⁹⁶⁾ 담배의 불을 붙이기 위한 〈소무〉의ライター에는 불을 붙일 때마다 서구의 클래식 음악(‘엘리제를 위하여’)가 나온다. 〈세계〉의 세계공원에는 세계 각지의 랜드마크가 복제되어 건조되어 있고, 노동자들은 이곳에서 서로 다른 곳들의 춤을 춘다. 이들 대부분은 물론 혼성모방된 그야말로 키치 그 자체이다. 그런데 지아장커는 〈플랫폼〉 속 공공장소의 춤에 대해 다음과 같이 말한 적 있다.

“이 사람들은 자신들이 선택해서 춤을 추고는 있지만 그다지 즐겁지는 않아 보인다. 생활을 낭비하는 것이다. 여유를 즐길 만한 상황이 아닌데 그렇게 춤을 추고 있는 것이다. 그러니까 일반적으로 춤을 즐기는 것과는 내적인 차이가 있다. 방향도 없고 갈 길도 없는 상태니까 서로 몸을 기대고 춤을 출 수밖에 없는 것이다. 따통[다통] 사람들은 단순히 춤을 추는 것이 아니라 춤을 추면서 서로 의지하고 있다. 달리 말해 그들은 시간을 견뎌내고 있는 것이다. 그리고 ‘우리는 즐거워—.’라고 한다.”⁹⁷⁾

여러 영화의 사례를 통해 살필 수 있었던 것처럼 미디어스케이프는 지아장커 영화의 로컬에 영향을 남겼다. 그러나 미디어스케이프의 수용자인 로컬 인민들에게 있어 이 영향은 결코 하향식 전파와 단순 수용의 일방향

96) 호미, 앞의 글, 143-145쪽.

97) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 148쪽.

적인 것만은 아니다.⁹⁸⁾ 이는 <천주정>의 다하이가 근대의 무기를 전유할 수 있었던 것보다 상응한다. 이미 패배자인 이들은 때로는 이탈을 욕망한다. 이는 이들이 지금의 새로운 질서에서 혼란을 겪지만, 그렇다고 마오주의와 문화대혁명의 시절로, 혹은 전근대의 질서로의 복고를 원하는 것이 아니라는 점이다. 그렇기에 이들은 전근대 시기의 유산이나 앞선 시기의 문화를 외면하거나, 혹은 상품화하는 자본의 의도에 동조하기도 한다.

동시에 이들은 마치 <플랫폼>의 초반부에 홍콩/광저우로부터 유래한 나팔바지 유행이 편양의 추운 기후에 맞지 않는다는 것을 알고 있는 것처럼, 그리고 <임소요>의 인물들이 서로의 신체가 하이스트 영화를 모방한 폭탄과 어울리지 않다고 지적했던 것처럼, 많은 순간 미디어스케이프를 통해 들어오는 것들이 자신들에게 꼭 들어맞는 것은 아님을 인지하고 있다. 그리고 이것이 시덥지 않거나(<천주정>), 열화 복제된 것임을 인지하고 있기도 하다. 그러나 지아장커 영화라는 미디어스케이프에서 다른 이질적 미디어스케이프는 계속해서 열화 복제되어 삽입된다. 이는 마치 <플랫폼>을 위시로 지아장커 영화들에서 춤이 낭비라는 것을 알더라도 여차피 완전하게 승리할 수 있는 것은 아니라는 점에서 춤을 추는 인민들의 모습과 같다. 과거로의 복귀를 원하는 것도 아닌 이들에게 있어 미디어스케이프가 (열화 복제된 판본이라고 하더라도) 현재를 살 수 있는, 그럼으로써 비동시적 동시성의 시공간적 현실에서 버틸 수 있는 동력이 되기 때문이다.

요컨대, 지아장커 영화에서의 미디어스케이프는 기존 논의에서처럼 기성 권력의 상의하달식 도구로 가동되지만, 그 실질적인 작동은 결코 일방

98) Hall, Stuart. "Encoding and decoding in the television discourse." *CCCS selected working papers*. London: Routledge, 2007, pp.402-414; Thompson, John B. *The Media and Modernity: A social theory of the media*. Cambridge: Polity Press, 1995; Tomlinson, John, *Cultural Imperialism: A critical introduction*. London: Pinter, 1991 참조.

향적이지만은 않다. 지아장커 영화의 인민들은 이를 스스로가 배치된 로컬의 맥락과 절합하며 다른 의미를 구성한다. 이때 로컬의 맥락은 유명한 사(가령 기명의 고급예술가)가 주목하는(또는, 주목할 수 있는) 시선 범위의 너머, 즉 지아장커 영화가 주목해온 '기층'의 영화적 공간에 위치한다. 이곳의 인민들은 패배자로 사전 규정되어 있다. 그리고 기층의 상황에 대한 불만을 품고 있다. 그런데 그의 영화는 패배자들이 제도 정치적인 차원에서 과거 질서(전근대의 성곽이나 마오주의 등)의 단순 복귀를 열망하는 것이나, 시장 경제적인 틀 안에서 개인 저마다가 패배자의 위치를 벗어나려는(하이스트 장르의 지향과 같은) 입신양명의 시도를 주목하지 않는다. 오히려 그런 개별적 이탈의 가능성은 개별화된 인물들이 그 '바깥'으로 나가는 것이 차단된 설정의 경관으로 닫혀 있다. 대신 지아장커 영화의 인민들은 저마다의 스케일의 내부에서 움직이거나, 또는 서로 기대어 춤춘다. 이로써 버터낸 이들의 일부는 우발적이고 서투른 방식일지라도 기성 권력 구조의 작동(일시적으로) 중단시킬 힘을(주류 문화와 외래 문화를 혼성모방함으로써) 획득하고, 발휘한다. 미약하지만 정치적인 이런 움직임들은 영화의 경관으로 현실감을 획득하게 된다. 이들을 미약하게 했던 시공간적 단절(의 사회공간/사회-공간 배치)은, 개별 영화의 장면과 단막의 배치 그리고 일련의 영화들의 연쇄를 통해 매개됨으로써 극복될 수 있다. 그런 점에서 지아장커 영화의 경관들은, 그리고 이러한 경관의 영화들은 비동시적인 것(이라고 배치된 것들)에 현실감을 부여하고, 이들 간의 상호 참조의 망⁹⁹⁾을 구축하는 문화정치적 함의를 갖는다.

99) 천광성, 『제국의 눈』, 백지운 외 옮김, 창비, 2003 참조. 특히 천광성은 각지에서 “직접 몸으로 부딪치는” 경험으로부터 다른 이들과 일종의 불만족스러운 상태(“초조와 불안 그리고 우울”), 그리고 새로운 단결의 가능성과 공통의 절박감을 나눌 수 있었다고 논한다. 지아장커 영화의 문화정치적 함의 역시 이에 상응한다. 일련의 영화적 스케일들에서 현실감을 갖고 절합-생산되는 경관을 통해서 “자기동일시킬 수 있는 대상과 참조체계의 다원화”를 구성하기 때문이다. 인용은 264-265쪽.

4. 결론을 대신하여: 시공간 변형과 지아장커 영화라는 경관(들)

지아장커는 (자신이 안토니오니와 펠리니의 방식으로) 공간으로부터 취득하고자 하는 감화력은 원래 인간에게서 기인하는 것이라고 말했다. “공간은 인간 활동의 흔적을 보여”¹⁰⁰ 줄 수 있다는 것이다. 이를테면 <상해전기> 작품 내부에 삽입된 2000년의 <쑤저우허>와 2009년의 쑤저우허의 경관들¹⁰¹, 그리고 <공공장소>/<임소요>/<강호아녀>의 공통된 로케이션의 경관들¹⁰²은 지아장커가 영화에서 가장 중요한 3대 요소라고 제시한 공간과 시간, 인물의 관계를 증첩적으로 보여준다. 상하이인 중국 국토 수준의 대도시임은 물론 세계도시의 하나로 여러 겹의 겹겹지다. <상해

100) 정한석, 앞의 책, 87쪽.

101) 지아장커는 <상해전기>의 결말부에서 다른 출처의 미디어스케이프라고 할 수 있을 러우예(娄烨)의 <쑤저우허(苏州河)>(2000) 속 쑤저우허의 모습을 푸티지로 삽입한다. 그리고 바로 이어 화면에 자막을 통해 ‘2009’라는 연도를 삽입하면서, 그로부터 10여 년이 지난 후의 쑤저우허의 주변 경관을 카메라에 담아 연속 배치한다. 대리석으로 단장한 교각, 정비된 강변 건물, 상업화된 대형 간판, 도심 전철 등의 모습은 시간과 공간의 축이 결부된 상하이의 도시경관 변화를 주목하도록 한다. 유세종, 앞의 책, 206쪽.

102) 지아장커는 <공공장소>, <임소요> 등 초기작에서부터 <강호아녀>와 같은 최근작에 이르기까지 몇몇 작품에서 같은 로케이션을 반복했다. 가장 먼 원경에는 산과 전통 건물이 있고, 그보다 가까이에 콘트리트 주거단지가 있다. 단지의 좁은 입구 앞에는 별다른 목적으로 활용되지 않는 넓은 저지대의 공터가 있다. 공터보다 높은 둔덕이 있고, 각 영화의 대부분의 인물들은 철골과 목재 재질의 좁은 다리를 통해 둔덕을 넘어선다(상술했던 <임소요>의 오토바이가 둔덕을 넘어려고 시도하는 롱테이크가 촬영된 현장이 바로 이곳이다). 둔덕의 앞에는 버스 정류장과 도로가 있다. 넓은 버스가 정차하고, 공사용 차량들이 지나친다. 도로 너머에는 다시 넓은 건물과 높은 산봉우리가 보인다. 이 복합적인 공간구성은 경관의 차원에서 각 영화의 순간에 포착되는 비동시성의 동시성을 드러낸다. 이 공통된 로케이션에는 여전히 자연과 전근대, 그리고 여러 겹의 근대들의 시간이 큰 차이를 갖지 않고 공재한다. 그런데 2001년, 2002년 작품인 <공공장소>, <임소요>와 2018년작 <강호아녀>에서의 공통된 로케이션에서 커다란 변화는 포착되지 않는다. 다만 전자의 공터와 둔덕은 흙먼지가 날리는 황무지의 모습을 갖고 있다. 후자에서는 흙먼지가 날리는 대신 풀과 잡초가 무성하다. 그리고 둔덕에는 넘어설 수 없도록 막막함이 설치된 수준의 차이가 포착된다.

전기〉에서 상하이의 도시성은 복수의 경관들의 순환과 함께 인간들이 계속 들어오고 나가는 가운데 구성된다. 초기작 〈공공장소〉에서부터 근작 〈강호아녀〉까지의 공통된 로케이션은 주변부의 경관적 특성을 보여준다. 〈스틸 라이프〉의 지역민이 유행이 한참 지나버린 〈영웅본색〉을 혼성모방하고 있었던 것처럼 이곳의 문화경관은 정체에 가깝게 보일 정도로 그리 빠르지 않은(것으로 간주될 수 있는), 그러나 일정한 변모는 분명하게 존재하는 변화 속도를 가지고 있다.¹⁰³⁾

이와 함께 중요한 것은 경관들을 재현하는 지아장커의 영화는 스스로가 미디어스케이프, 즉 경관의 일종이라는 점을 숨기지 않고 드러낸다는 것이다. 가령 〈쭈저우허〉가 기록한 경관은, 2009년이라는 특정한 순간에 지아장커 영화로서의 〈상해전기〉라는 미디어스케이프를 통해 (선별/삭제/재구성을 포함하여) 기록된다. 그리고 또한 전파·수용된다. 이로써 관객은 〈상해전기〉가 지금-여기와는 또 다른 시점의 시공간성을 가지고 있는 미디어스케이프임을 인지하게 된다. 상하이의 쭈저우허나 산시성의 편양, 다통이 아닌 곳에서 이 경관들은 스크린을 통해 반복되며 그것이 상영·재생되는 공간의 맥락과 결합한다. 그러면서 지아장커 영화는 미디어스케이프로서의 자신을 접한 수용자로 하여금 새로운 의미작용을 만들어내도록 한다. 따라서 지아장커 영화‘라는’ 미디어스케이프를 포함하는 경관들의 결합은 마치 지아장커 영화작품의 내부에서 재현된 미디어스케이프의 효과와 유사한 효과를 갖는다. 영화가 상영되는 장소나 지역의 맥락을 ‘불완전하게나마’ 공간의 차원에서 (재)생산하는 것이다.

지아장커가 영화작업을 시작하기도 한 1990년대 이래 중국의 사회-공

103) 도린 매시, 앞의 책 참조. 매시에 따르면, 장소는 제각기 다른 속도들과 다른 시기들의 일시적 묶음으로 구성된다. 그런 점에서 그 자체로 가변하는 장소는 “필연적으로 교섭되고, 때로는 적대감 때문에 찢겨지며, 항상 불균등한 사회관계의 작용을 통해 윤곽을 형성”하고, 그렇기에 공적-정치적이다. 이에 따라 과거 모습 그대로의 복귀는 불가능하며, 단순 복고를 내세우는 것은 동시대적 차이를 가진 ‘타자’로부터 계속 이어져 온 장소의 서사를 약탈하는 것이 된다. 인용은 288쪽.

간에 대한 통상적 상상은 초고속의 성장과 변화이다. 그런데 시간과 공간의 비동시성은 (시간과 공간의 관계의 하나인) 속도의 차원에서도 적용된다. 애당초 빠른 속도를 갖춘 중심지는 이제 주변부로부터 사람들을 흡수하며 더 가속한다. 반면 주변부는 중심지의 논리로 재배치되며, 선별적으로만 가속력을 얻을 수 있다. 어떤 곳은 급속한 추진력과 함께 이전의 공간을 '수몰'하는 방식으로 새로운 공간성을 얻지만, <공공장소>/<임소요>/<강호아녀>의 로케이션의 공간성은 실상 이곳에 남은 평범한 사람/패배자들이 애당초부터, 그리고 지금까지도 계속 평범함과 패배의 영역으로서의 이곳에 남아있는 것과 같이 크게 달라지지 않은 것이다. 그렇다면 미디어스케이프로서 지아장커의 영화가 '주료' 의미작용을 형성하는 (작품 내적/외적인) 장소는 그중 어디인가. 이는 사회공간에서의 명망가이자 예술계에서의 작가로서 지아장커의 위치성, 그리고 지아장커 영화의 위치성과 관련된 문제가 된다. 린쉬동의 논평과 같이 지아장커가 출발점으로 '돌아가는' 작가 감독이고¹⁰⁴⁾ 그 출발점을 출신성분 및 '그가 처한 구체적인 상황'이라고 한다면, 그 양자 사이의 거리가 더욱 벌어졌으며, 계속 벌어지고 있는 것이다. 작가 개인의 위치성이 변했고, 그의 고향 편양을 포함한 로컬의 미디어스케이프 환경 역시 변했다.¹⁰⁵⁾

104) 자젠잉, 앞의 책, 680쪽.

105) 지아장커의 작품활동 초창기부터 그를 포함한 이른바 6세대 감독들에 대해 가해진 영화계 내외부의 주요한 지적의 하나는 이들의 작품들이 해외영화제에서의 지식 계층 관객에게 보여지기 위한 영화라는 것이다. 대표적인 5세대 감독 장이머우(张艺谋)는 6세대의 지하영화(지하전영)가 검열을 거치지 않았기에 중국 시장이 없고, 그렇기에 중국 관객이 없으며, 대신 '외국 영화제를 노리고' '외국인에게 보여주기 위한' 영화를 만든다고 지적했다. 이로써 영화가 공중의 산물이라는 점을 망각했다는 것이다. 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 73쪽. 물론 지아장커의 경우 2000년대 초부터 검열 통과를 통해 지하영화가 아닌 자국 극장 개봉영화를 만들 수 있게 되었지만, 그럼에도 여전히 그의 영화는 그가 재현하고 그로부터 가능성을 탐색하는 주변부의 (소도시) 로컬 현장으로는 향하지 못한다. 사실 이는 지아장커 개인의 위상 변화에도 불구하고, 현실 사회-공간의 문화경관이 달라진 까닭이기도 하다. 지아장커는 자신의 전영학원 입학 전 성장기를 회고하며, 소도시 편양에서 <소무>에 삽입한 <철협쌍

정한석은 지아장커의 영화가 스스로 하나의 인민이 되고자 한다고 논한 바 있다. 여기서 인민은 마오주의의 집단으로서의 인민이라기보다는, “개별의 불완전하고 변화를 내포한 과거와 기억을 가진 개별 인민”¹⁰⁶⁾이다. 그런데 상하이와 산시 간 경관 변화의 속도 차이와 같이 사회공간/사회-공간 곳곳의 인민들 역시 달라졌다. <플랫폼>의 초반부, 즉 마오주의의 영향이 더 짙었던 시기에 노동하는 인민과 창작하는 인민은 분명 구분되기는 하는 존재였으나¹⁰⁷⁾ 비교적 근접한 거리를 가지고 있었으며, 적잖은 경우 구분할 수 없는 이들이기도 했다. 반면 <둥>과 <무용>의 유일한 기명 인물인 화가 리우샤오둥과 패션디자이너 마커는 이제 바라보는 주체의 위치를 접하며, 특히 마커는 노동하는 인민을 ‘그들’이라고 타자화하는 발화자다. 이제 비슷한 시기에 발표된 작품 간에도 그 차이가 포착된다. 문학교수와 왕년의 문학도들이 등장하는 <하상적애정>과 지아장커 본인이 연기한 <내방>의 중년 창작자는 이제 <강호아녀>의 여전한 톰펜 프롤레타리아트들이나 <더 버킷>의 배달 노동자와 더욱 멀어졌다. 아울러 창작하는 인민으로서의 지아장커는 세계적 거장 영화감독의 한 사람이 되었다.¹⁰⁸⁾

웅)이나 <스틸 라이프>에 삽입한 <영웅본색>, 그리고 천카이거의 <황토지>를 비롯한 작품들을 볼 수 있었던 경험을 말한다. 그리고 <황토지>를 자신이 영화 작업을 하게 된 계기로 꼽는다. 17-19쪽. 그런데 영화라는 미디어스케이프는, 어느 경관이 그런 것처럼, 다른 경관과 영향을 주고받는다. 가령 1990년대 이래 중국 소도시의 영화관은 PC방과 같은 다른 미디어스케이프를 재현하는 공간으로 업종을 전환하거나, 혹은 부동산 개발업체의 상업용지로 용도가 전환되어 갔다. 이로써 소도시 공간은 영화에 있어 일종의 ‘진공지대’가 되었다는 것이다. 진양, 앞의 글, 62-63쪽 참조. 이에 따라 지아장커의 출신지이자 꾸준한 관심의 영역인 소도시는 막상 지아장커 영화가 상영되기 어려운 환경이 되었다. 이로써 지아장커 영화라는 미디어스케이프는 막상 자신이 재현한 소도시 공간의 경관으로 삽입되지 못하게 되었으며, 이는 (여타 문화 중심지 공간을 맥락화할 수 있는 것과는 상반되게) 소도시 로컬 공간에서는 경관의 구성에 일정하게 가담지 못하게 되었음을 의미한다.

106) 정한석, 앞의 책, 74쪽.

107) 위의 책, 60-61쪽.

108) 이는 지아장커 영화가 다루는/다룰 수 있는 공간적 스케일의 범위를 확장하는 데에 기여했다. 가령 지아장커는 <샤오산의 귀가>의 홍콩 단편영화제 수상과 관련된 투자

이 글의 서두의 논의를 상기해보자. 지아장커는 분명 중국 로컬의 내부자다. 또한 문화대혁명으로부터 천안문 사건, 개혁개방에 이르는 중국 사회-공간의 격변을 직접 체험한 인물로서의 작가다. 그런 점에서 지아장커는 안토니오니의 <중국>에서의 외국인 관찰자의 외재적인 시선과는 다른 시선을 접할 수 있었으며, 극과 다큐멘터리의 혼재 속에서 새로운 프로젝트로서의 '중국 다큐멘터리'의 일정 영역을 구축하고자 했다.¹⁰⁹⁾ 이로써 지아장커는 마오주의 전통의 로컬로부터의 정치적 주체화와는 다른 종류의 (비동시성의 동시성의 구체적 상황에서의) 로컬-인민의 현실감과 그로부터의 정치적 가능성을 탐색했다. 혹은 관객으로 하여금 탐색하도록 했다.

그런데 동시에 중국의 내부자로서 그는 작품활동 초창기에 '기층으로부터 나온 민간감독'이라는 정체성을 발화했다. 여기서 '로부터'와 '나온'이라는 말은 이미 공간상 좌표와 위상의 변화를 나타낸다. 이는 <세계>의 노동자들이 중심지(베이징/세계공원)으로 물리적 좌표만 이동했던 것이나, <소무>의 샤오닝이 사회적 위상만 변화한 인물이었던 것과 구분된다. 그

를 통해 후속 작업에 대한 모색을 실행에 옮길 수 있었다. 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 43쪽. 또한 그는 <소무>에 대한 한국 부산국제영화제의 지원, 프랑스 『카이에 뒤 시네마』지의 비평적 찬사, 프랑스 정부 기금, 대만의 허우샤오시엔(侯孝賢)과 일본의 기타노 다케시(北野武) 등 선배 감독들의 지원 등을 통해 후속작 <플랫폼>의 작업을 이어갔다고 밝힌다. 위의 책, 107-108쪽; 정한석, 앞의 책, 21-22쪽. 아울러 지아장커는 전주국제영화제의 <디지털 삼인삼색 2001>에 단편 <공공장소>를 수록하며 디지털영화 작업을 시작하기도 했다. 그는 그 함의를 디지털 전환을 통해 촬영 장비의 간소화를 이룰 수 있었고, 이로써 "진짜 사람들이 생활하는 공간 속에 들어가서 촬영"하며 공간의 현실성을 확보할 수 있었다는 것이라 제시한다. 정한석, 앞의 책, 95쪽. 이후 작품에서도 동아시아 및 유럽 각국에서의 지아장커 영화에 대한 관심, 그리고 영화의 기술적 혁신은 계속되었다. <세계>의 애니메이션 삽입, <스틸 라이프>와 <강호아녀>의 컴퓨터그래픽, <상해전기>의 버드아이뷰, <무용>과 <둥>에서의 해외 로케이션 촬영 등은 장 내에서의 지아장커의 위상 격상 및 테크놀로지의 수용과 직간접적으로 관련된 사항이다. 최근작인 단편 <더 버킷>은 글로벌 기업 애플(Apple)과의 합작영화로, 아이폰(iPhone)으로 촬영한 그의 첫 영화이기도 하다.

109) Chow, 앞의 글 참조.

는 분명 자신의 출신성분을 ‘아주 평범한 가정’¹¹⁰⁾이나 ‘소도시 하층민’¹¹¹⁾으로 의식하며 로컬의 내부자로서의 시선을 갖는다. 그러나 동시에 긴 시간 동안 고향을 방문하지 않았으며¹¹²⁾, 북경전영학원이라는 국립 엘리트 예술가 양성기관에서 수학하며 작품활동을 시작했고, 지금은 세계적 명성을 획득한 영화감독이 되었다. 이와 같은 출신과 현재 상황의 괴리 사이에서 그는 스스로를 지식인으로 규정하고, 영화인으로서의 스스로의 과제를 “폐쇄된 현실을 밖으로 드러내고, 침묵하는 사람들을 위해서 소리를 내”¹¹³⁾는 것으로 설정한다. 이와 같은 작가 개인의 위치성은 지아장커 영화가 (이 글에서 우리가 함께 살핀 바와 같이) 사이 공간의 현실감을 경관을 통해 재현하는 독자적인 작품세계를 구축하는 데에 기여한 것으로 보인다.¹¹⁴⁾

요컨대 지아장커라는 작가와 작품의 사회공간상 위치(성) 변화는 그가 위치한 맥락으로서 중국 사회-공간 변형의 비동시적인 속도 차이와 결부된다. 그렇다면 이 속도에 있어 지아장커 영화는 어떻게 변모하는가. 사실 앞선 2000년대 중반의 <동>과 <스틸 라이프>에 있어 지아장커는 이미 본인의 영화에 대한 관점 전환을 말한 적 있다.¹¹⁵⁾ 그러나 이때의 변화는 우

110) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 14쪽.

111) 정한석, 앞의 책, 84쪽.

112) 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 81쪽.

113) 정한석, 앞의 책, 50쪽.

114) 지아장커의 영화는 일관되게 미디어 앞에서 묵묵무답하던 <소무>의 소무‘들’을 위해 대신 카메라로 말해왔다고 할 수 있다. 대신 그는 말하는 스스로의 위치성을 투명하거나 객관적인 것으로 가장하거나 은폐하지 않는다. 가령 <내방>이 드러내는 것은 명시적으로 COVID-19이지만, 이와 동시에 담기는 것은 감독이 작품을 작업하는 것으로 상정되는 비교적 밀끔한 실내 공간의 경관이기도 하다.

115) 한국의 영화 매체인 『씨네21』과의 인터뷰에서 지아장커는 다음과 같이 말했다. “예전에는 사회적인 자리에서 사람을 보았다면 이제 나는 그것을 생명이라는 각도에서 보게 됐습니다. 그게 나의 가장 큰 변화입니다. 이전에는 사람들이 이렇게 살 수밖에 없는 이 사회는 무엇이라고 물었습니다. 지금은 이런 사회에서도 살아가는 사람은 무엇이라는 질문을 하게 됐습니다.” 『씨네21』, 앞의 글.

리가 본문에서 〈둥〉, 〈스틸 라이프〉, 그리고 이후의 영화들을 함께 살필 수 있었던 것처럼 지아장커 영화를 중국의 앞선 세대 영화에 대한 비판과 같이 “이국 정서, 현실에 대한 무관심과 현실을 보고도 묵과하는 태도”¹¹⁶⁾로 전락시킨 것은 결코 아니었다. 오히려 이 변화가 두드러지게 만드는 것은 〈플랫폼〉의 광산 노동자가 〈세계〉를 거쳐 〈스틸 라이프〉의 유동하는 노동자(민공)가 되는 현실이었던 까닭이다.¹¹⁷⁾ 사회-공간의 공간적 재배치라는 현실 경관을 포착하고, 이로부터 영화작품의 공간에서의 고유의 현실 감으로서의 영화적 경관을 구성한 것이다.

그렇다면 비교적 최근의 지아장커의 영화(라는 미디어스케이프)는 어떠한 효과를 만들어 내는가? 2010년대 이후 지아장커 영화는 한편으로 여전히 경관 정치적인 차원에서 ‘패배자’로서의 (이산된) 로컬 인민의 문제를 부각하지만(〈상해전기〉, 〈천주정〉, 〈산하고인〉, 〈강호아녀〉), 다른 한편으로는 이른바 전체 인민 내지는 ‘보편-정상 인간’의 일상적 문제(대도시 미세먼지 문제에 대한 〈스모그 저니스〉, COVID-19 바이러스에 대한 〈내방〉 등)를 작품의 주요한 경관으로 제시하는 것처럼 보이기도 한다. 때로는 로컬로부터 이산된 노동경관의 문제가 보편적 온정주의 및 가족주의와 결합하기도 한다(〈더 버킷〉). 작가로서의 지아장커가 자신의 출발점으로 제시하는 ‘기층’과 ‘그의 구체적 상황’의 좌표와 위상이 더욱더 벌어지며,

116) 인용구는 지아장커, 왕홍웨이와 함께 북경전영학원에서 청년실업전영소조를 구성했고, 앞선 5세대 영화들을 문제시했던 소조의 공통인식을 회고한 꾸정(顧暉)의 표현이다. 꾸정은 〈샤오산의 귀가〉, 〈소무〉, 〈플랫폼〉, 〈공공장소〉 등 지아장커 영화들의 조감독을 맡았던 인물이다. 그는 같은 지면에서 “그 이후로 제5세대 영화는 갈수록 ‘상업화’되어, 제5세대 영화가 처음 보여주었던 창조 정신도 갈수록 보기 어려워졌고, 그들의 영화에서 보여주는 중국은 갈수록 낯설어졌다. 그들의 영화 제작 방식과 성공 방식 또한 중국 영화를 잘못 이끌기 시작했다”고도 지적한다. 현실문화연구 편집부, 앞의 책, 26쪽.

117) 실제로 두 배역 모두 지아장커의 사촌 형제이자 실제 노동자로 비전문 배우이던 한싼밍(韓三明)이 연기했다. 「중, 베니스영화제 상받고 씩씩한 이유」, 『오마이뉴스』, 2006.9.12.

이 출발점을 어느 쪽에 무게중심을 맞춰 설정하느냐에 따라 지아장커 영화 제각각이 전혀 다른 경관을 재현하게 된 것이다. 그렇다면 앞으로의 지아장커 영화는 어떠한 축을 중시할 것이며, 지아장커 영화‘라는’ 미디어스케이프는 이 비동시적인 동시의 세계의 경관과 어떻게 관계를 맺게 될 것인가. 이 글은 이에 대한 귀추에 있어 현실과 현실감의 심미적인 차원과 정치적인 차원을 구분하지 않는 접근방식, 즉 영화적 경관의 생산에 주목할 것을 제안한다.

참고문헌

1. 기본 자료

『르몽드 디플로마티크』, 『씨네21』, 『오마이뉴스』

정한석, 『ZIAZANGKI: 제14회 부산국제영화제 마스터클래스』, 동서대학교 임권택영화연구소, 2010.

현실문화연구 편집부, 『ZIAZANGKI, 중국 영화의 미래』, 현실문화연구, 2002.

2. 논문과 단행본

김정수, 「싼샤의 공간학: ZIAZANGKI의 『둥』과 『삼협호인』 증첩하여 읽기」, 『중국현대문학』 제67호, 한국중국현대문학학회, 2013, 187-213쪽.

노정은, 「ZIAZANGKI <해상전기>, 상하이 표상의 아카이브와 도시 담론」, 『외국학연구』 제25호, 중앙대학교 외국학연구소, 2013, 291-318쪽.

다케우치 요시미, 「근대란 무엇인가-일본과 중국의 경우」, 『다케우치 요시미 선집 2: 내재하는 아시아』, 윤여일 옮김, 휴머니스트, 2011, 218-268쪽.

도린 매시, 『공간을 위하여』, 박경환·이영민·이용균 옮김, 심산, 2016

도미야마 이치로, 『유착의 사상』, 심정명 옮김, 글항아리, 2015.

레이먼드 윌리엄스, 『시골과 도시』, 이현석 옮김, 나남, 2013.

박미영, 「영화적 경험과 사변적 실재론: 『영상이미지의 생태학: 영화, 정동, 자연』의 포스트휴머니즘」, 『대중서사연구』 제29권 2호, 대중서사학회, 2023, 255-274쪽.

박배균, 「한국학 연구에서 사회-공간론적 관점의 필요성에 대한 소고」, 『대한지리학회지』 제47권 1호, 대한지리학회, 2012, 37-59쪽.

박자영, 「사회주의 시대 노동자는 어떻게 말하는가: ZIAZANGKI의 <해상전기>」, 박철현 엮음, 『도시로 읽는 현대중국 1: 사회주의 시기』, 역사비평사, 2017, 266-283쪽.

박철현, 「다큐멘터리 <다싼샤>와 현대 중국의 하이모더니즘」, 『공간과 사회』 제29권 1호, 한국공간환경학회, 2019, 11-56쪽.

배현진, 「장샤오강(張曉剛)과 리우샤오동(劉小東)의 작품 속 중국 사실주의 회화의 변화와 특징」, 『동양예술』 제23호, 한국동양예술학회, 2013, 175-203쪽.

스티븐 그레이엄, 『수직사회: 새로운 공간은 어떻게 계층의 격차를 강화하는가』, 유나영 옮김, 책세상, 2019.

- 앙리 르페브르, 『공간의 생산』, 양영란 옮김, 에코리브르, 2014.
- 에드워드 렐프, 『장소와 장소상실』, 김덕현·김현주·심승희 옮김, 논형, 2005.
- 에드워드 소자, 『공간과 비판사회이론』, 이무용 외 옮김, 시각과 언어, 1997.
- 에드워드 소자, 『포스트메트로폴리스 1: 도시공간의 지리사』, 이성백·남영호·도승연 옮김, 라움, 2018.
- 에드워드 소자, 『포스트메트로폴리스 2: 포스트메트로폴리스에 대한 여섯 가지 담론』, 이현재·박경환·이재열·신승원 옮김, 라움, 2019.
- 왕경이·정태수, 「앙리 르페브르의 도시적 공간담론을 통해 본 지아장커(賈樟柯) 영화에 재현된 도시 공간 (1998-2018)」, 『영화연구』 제88호, 한국영화학회, 2021a, 207-244쪽.
- 왕경이·정태수, 「앙리 르페브르의 정치적 공간담론을 통해 본 지아장커(賈樟柯) 영화 속 공간의 정치적 함의」, 『아시아영화연구』 제14권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2021b, 67-100쪽.
- 유세중, 「도시를, 인터(inter) 뷰(view)하다: 지아장커(賈樟柯) 『해상전기(海上傳奇)』 론」, 『중국현대문학』 제59호, 한국중국현대문학학회, 2011, 217-246쪽.
- 유세중, 『지아장커, 세계의 그늘을 비추는 거울: 샤오우에서 천주정까지 지아장커 영화의 리얼리즘』, 봄날의박씨, 2018.
- 유운성, 「흐름과 보임: '너머' 없는 세계의 풍경과 에세이 영화」, 『오쿨로』, 제7호, 미디어버스, 2018, 27-39쪽.
- 이강인, 「개혁개방과 그에 따른 중국사회 변화에 대한 지아장커(賈樟柯) 영화의 시대적 해석」, 『중국학』, 제68호, 대한중국학회, 2019, 27-41쪽.
- 이승빈, 「영상물을 활용한 건설-경관 연출의 정치: 1960년대 후반 <대한뉴스>의 '건설의 메아리'를 중심으로」, 『언론과 사회』 제30권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2022, 111-194쪽.
- 이희승·김은정, 「지아장커의 <상해전기>에 나타난 영화적 미장아빤과 역사 횡단 연구」, 『영상기술연구』 제32호, 한국영상제작기술학회, 2020, 133-146쪽.
- 임윤미, 「동시대 다큐멘터리의 아카이브 미학 실천 분석: 과거의 이미지는 어떻게 역사를 재구성하는가」, 한국예술종합학교 전문사학위논문, 2020.
- 임혁백, 『비동시성의 동시성』, 고려대학교 출판부, 2014.
- 자젠잉, 『80년대 중국과의 대화』, 이성현 옮김, 그린비, 2009.

- 자크 오몽·미셸 마리, 『영화작품분석(1934-1988)』, 이윤영 옮김, 아카넷, 2016.
- 전혜인, 「지아장커 영화에서 사실주의 미학」, 『동북아 문화연구』 제49집, 동북아시아 문화학회, 2016, 373-385쪽.
- 정병언, 「공간의 자본화와 장소상실: 지아장커의 〈소무〉, 〈세계〉, 그리고 〈스틸라이프〉」, 『문학과 영상』 제12권 2호, 문학과영상학회, 2011, 541-562쪽.
- 정성일·정우열, 「間-지아장커와의 대화」, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 바다출판사, 2010, 152-178쪽.
- 제임스 C. 스콧, 『국가처럼 보기: 왜 국가는 계획에 실패하는가』, 전상인 옮김, 에코리브르, 2010.
- 주진숙, 「지아장커의 영화에 나타나는 다큐멘터리와 픽션영화의 경계 허물기」, 『영상예술연구』 제17호, 영상예술학회, 2010, 77-109쪽.
- 진양, 「지아장커 영화의 소도시 이미지 연구」, 부산대학교 대학원 석사학위논문, 2019.
- 진종현, 「데니스 코스그로브의 경관이론」, 국토연구원 엮음, 『현대공간이론의 사상가들』, 한울, 2006, 384-398쪽.
- 진종현, 「재현 혹은 실천으로서의 경관: '보는 방식'으로서의 경관 이론과 그에 대한 비판을 중심으로」, 『대한지리학회지』 제48권 4호, 2013, 557-574쪽.
- 천광성, 『제국의 눈』, 백지운 외 옮김, 창비, 2003.
- 최형권·임대근, 「세기 전환기 육망과 도시의 재현: 〈북경자전거〉와 〈세계〉의 양상을 중심으로」, 『외국문학연구』, 제49호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2013, 589-614쪽.
- 팀 크레스웰, 『지리사상사』, 박경환·유연택·심승희·정현주·서태동 옮김, 시그마프레스, 2015.
- 편밍밍·이효인, 「지아장커(賈樟柯) 영화의 리얼리즘 사운드 연구」, 『현대영화연구』 제17권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2021, 201-227쪽.
- 호르헤 루이스 보르헤스, 『불한당들의 세계사』, 황병하 옮김, 민음사, 1994.
- 호미, 「지아장커(賈樟柯)의 "스틸 라이프三峽好人"(2006)에 나타난 중국 전통 문화의 함의와 문화 횡단 풍경」, 『현대영화연구』 제15권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2019, 137-156쪽.
- 황진태, 「동아시아 맥락에서 바라본 한국에서의 위험경관의 생산」, 『대한지리학회지』

제51권 2호, 대한지리학회, 2016, 283-303쪽.

賈樟柯, 『賈想, 賈樟柯電影手記, 1996-2008』, 北京: 北京大學出版社, 2009.

程青松·黃鷗, 『我的攝影機不撒謊』, 北京: 中國友誼出版社, 2002.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Bloch, Ernst. *Erbenschaft dieser Zeit*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1935.

Bourdieu, Pierre. "The social space and the genesis of groups", *Theory and Society* Vol. 14, No. 6, 1985, pp.723-744.

Chang, Kyung-Sup. "The second modern condition? Compressed modernity as internalized reflexive cosmopolitization", *The British Journal of Sociology* Vol. 61, No. 3, 2010, pp.444-464.

Chow, Rey. "China as documentary: Some basic questions (inspired by Michelangelo Antonioni and Jia Zhangke)", *European Journal of Cultural Studies* Vol. 17, No. 1, 2013, pp.16-30.

Cosgrove, Denis E. *Social formation and symbolic landscape*. New Jersey: Barnes and Noble, 1984.

Daniels, Stephen. "Marxism, culture, and the duplicity of landscape", in *New Models in Geography: the Political-Economy Perspective 2*, eds. Richard Peet and Nigel Thrift, London: Unwin-Hyman, 1989, pp.196-220.

Hall, Stuart. "Encoding and decoding in the television discourse", *CCCS selected working papers*. London: Routledge, 2007, pp.402-414.

Liu, Xin. "China's Reception of Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo*", *Journal of Italian Cinema & Media Studies* Vol. 2, No. 1, 2014, pp.23-40.

Lukinbeal, Chris. "Cinematic landscapes", *Journal of Cultural Geography* Vol. 23, No. 1 2005, pp.3-22.

Raporport, Amos. *Human Aspects of Urban Form*. London: Pergamon Press, 1977.

Sauer, Carl. "The morphology of landscape", in *Land and Life*, ed. John Leighly, Berkely: University of California Press, 1965.

- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?", *Die Philosophin* Vol. 14, No. 27, 1988, pp.42-58.
- Thompson, John B. *The Media and Modernity: A social theory of the media*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Tomlinson, John, *Cultural Imperialism: A critical introduction*. London: Pinter, 1991.
- Xiang, Alice. "'When Ordinary Seeing Fails': Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni's 1972 China Film *Chung Kuo*", *Senses of Cinema* No. 67, 2013.
- Xiang, Biao. "Suspension: Seeking agency for change in the hypermobile world", *Pacific Affairs* Vol. 94, No. 2, 2021, pp.233-250.

Abstract

Scapes of Jia Zhangke's films, Jia Zhangke's films as scapes
- The utilization and cultural politics of cinematic scapes

Lee, Seungbeen and Shin, Jiyeon (Yonsei University)

This study discusses Jia's position as an author-insider-observer, cinematic scapes that emerge from it, and its cultural political implications. By analyzing 18 films by Jia Zhangke(贾樟柯), one of China's 6th generation directors. To this end, this study draws on theory of scapes from spatial studies to analyze cinematic scapes as socio-spatial multisensory complexes that are perceived through the intentions and attitudes of individuals within a particular context. Through analysis, this study argues that the scapes in Jia's films are not simply the gaze of an objective recorder, but are utilized as a way to more effectively visualize a sense of space and reality. The duplicity of scapes, especially the use of the mediascapes in his films, becomes an important point of discussion. Furthermore, this study explores ways to (re)think the local, predetermined problematic of "losers" that Jia repeatedly refers to as a cultural political dimension of the non-simultaneous of real and cinematic scapes. To this end, it examines the meaning of the subject-people as both objects of scapes of suspension and as political subjects who constitute scapes of suspension. Finally, the characteristic of Jia's films as scapes themselves also forms an important part of this study. Thus, this study raises the aesthetic and political issues necessary to view Jia's transforming films in the interplay between the artist's shifting position in social space and the changes in socio-spatial space.

(Keywords: Jia Zhangke, scapes, cinematic scapes, cinematic space, mediascapes, simultaneity of nonsimultaneous, cultural politics, suspension, Chinese cinema, authorship)

■ 논문투고일 : 2023년 8월 31일
논문심사일 : 2023년 10월 6일
수정완료일 : 2023년 10월 20일
게재확정일 : 2023년 10월 20일