

한중 대중기억 속의 역사적 트라우마 서사 비교연구

—영화 「꽃잎」과 「슈슈」의 비교연구를 중심으로

유효만

서울대학교 협동과정 비교문학 전공 박사수로

목차

- 1 들어가며: 트라우마로 동아시아 다시 읽기
- 2 트라우마의 증상적 재현
 - 2.1 히스테리 소녀-「꽃잎」
 - 2.2 편집증 소녀-「슈슈」
- 3 트라우마의 ‘전이(轉移)’과정 속의 죄와 벌
 - 3.1 부끄러움에서 죄의식으로
 - 3.2 죄 없는 책임
- 4 나가며: 90년대의 문화적 성찰 공간

본고는 영화 「꽃잎」과 「슈슈」의 서사전략을 비교함으로써 한국과 중국에서 역사적 트라우마에 관한 대중기억이 어떻게 구축되었는지를 고찰하였다. 한국 영화 「꽃잎」은 소녀의 히스테리적 증상을 통해서 ‘5·18 광주’로 인한 역사적 트라우마를 영상화시키는 작품이다. 기억상실, 실어증, 그리고 히스테리적 발작 등 소녀의 영상 이미지에는 은폐되고 호도되었던 80년대 ‘광주’에 관한 대중기억이 함축되어 있다. 이와 달리 중국 영화 「슈슈」는 트라우마적 경험에 대한 재연이다. 천진난만에서 편집증 성향이 보인 이미지로 타락한 소녀 슈슈를 통해서 ‘문혁’에 휘말린 ‘즈칭’(知青) 전체의 비극적 운명이 재현되고 있다. 비록 두 편 영화의 재현 방식이 다르지만 어린 소녀의 이미지를 통해서 정치적 폭력에 짓밟힌 대중의 역사적 트라우마가 형상화된다는 점은 유사하다. 두 영화는 개인의 기억/경험을 집단적인 트라우마로 재구축하는 과정에서 모두 ‘소녀-화자-중년남자’의 삼각 구도를 선택하였다. 민중을 대표하고 있는 장씨가 소녀의 트라우마를 자신의 몸에 옮겨서 죄의식의 몫을 담당했다면 거세된 소속민족인 라오젠은 소녀를 구원하는 신격화된 이미지로 스스로 죽음을 선택한다. 이로써 「꽃잎」과 「슈슈」는 부채의식과 자기처벌을 통과한 집단적 책임감이 형성되어 정치적·윤리적 주체로 나아가는 과정을 재현함으로써 한국과 중국의 트라우마의 극복방식에서 현저한 차이를 보여준다. 두 편 영화의 차이점은 90년대라는 시공간에서 ‘즈칭’과 ‘386세대’가 문화적인 성찰을 한 결과와 관련 있다고 볼 수 있다.

국문핵심어: 역사적 트라우마, 문화대혁명, 5·18 광주, 즈칭(知青), 386세대

1 들어가며: 트라우마로 동아시아 다시 읽기

베를린 장벽 붕괴와 소련의 해체를 미국과 소련의 냉전의 상황이 종식된 것으로 계산하여 보면 이미 평화의 시기가 시작한지는 30년이 넘어섰다. 그럼에도 불구하고 현재 세계는 냉전이 끝났다고 할 수가 없는 포스트 냉전시기(post-cold war period)에 처해 있다고 할 수 있다. 특히 냉전의 전초기지인 동아시아라는 공간

에서 민족분단/분열, 영토분쟁, 미군기지 등 일련의 문제들이 아직 미해결로 남아 있기 때문에 정치적인 충돌과 경제적 모순 이외에도 과거의 냉전체제가 가져다준 마음속의 상처-트라우마는 여전히 무의식적으로 동아시아를 위축하게 만든다. 과거에 의한 충격과 아직 풀지 못한 갈등 때문에 개인의 기억이 거대한 역사에 편입되지 못하고 있다. 이에 포스트 냉전시기에서 기억/언어 상실의 주체가 식민지시기 못지않게 소외되어 있고 언젠가부터 배타적인 민족주의가 동아시아를 다시 휩쓸게 된 것도 의아하지 않다. 이를테면 현재의 동아시아라는 공간에 사는 우리는 과거에 정산되지 못한 집단적 트라우마로 재정의된다고 할 수 있다.

한국의 경우에 한국전쟁, 4·19혁명을 이어 5·16쿠데타, 유신체제, 서울의 봄¹, 5·18 광주² 등을 거쳐서 1987년까지 약 30년 동안 군사독재³체제를 겪어왔다. 이 가운데 ‘반공은 국시다’라고 한 군부정권은 인혁당사건, 민청학련 사건, 부마사태, 박종철 고문치사사건 등 수많은 공안사건, 간첩사건들을 자행하였다. ‘겨울 공화국’을 경험한 한국 민중은 민족상잔의 트라우마에 시달리면서도 ‘빨갱이’의 낙인이 찍힐 수 있는 불안 속에서 살아야만 했다. 아이러니하게도 동시대의 중국은 문화대혁명의 ‘빨간 바다’에 휩싸여 있었다. 학교, 공장, 길거리 온갖 공적 장소들이 빨간색 페인트로 채웠던 중국의 모습이 ‘빨갱이’를 피해야만 살 수 있

-
- 1 박정희 대통령이 사망한 10·26 사건으로부터 1980년 5월 17일 사이 벌어진 민주화 운동 시기.
 - 2 ‘5·18 광주’은 1980년 5월 18일에서 27일까지 전라남도 및 광주 시민들이 군사독재와 통치를 반대하고, 계엄령 철폐, 민주정치 지도자 석방 등을 요구하여 벌인 사건을 일컫는다. 한국 근대사에서 중요한 위치를 차지한 이 사건은 국가폭력의 극치와 80년대 민주화운동의 발단이라고 여겨진다. 게다가 이 사건에 대한 명명은 신군부의 ‘광주소요사태’ 폭동’에서 ‘광주민주항쟁’ ‘5·18민주화운동’으로 개명하는 과정을 겪었고 1995년의 ‘5·18민주화운동 등에 관한 특별법’에 의해 ‘광주민주화운동’이라는 공식 명칭으로 확정되었다. 본고는 5월18일 그날을 큰 충격을 받았던 「꽃잎」의 소녀 주인공의 입장에서 ‘광주사건’ 혹은 ‘5·18 광주’라고 하고 1980년대의 민주화 역사적 맥락에서 고찰할 때에는 ‘광주민주화운동’으로 지칭하고자 한다.
 - 3 근대사의 맥락에서 보면 한국의 독재정권은 1대 대통령의 이승만(1948년-1960년)을 이어, 박정희 군사독재(1963년-1979년)와 전두환의 정권(1980년-1988년)까지 지속된다고 할 수 있다. 본고에서 제시한 한국의 ‘독재정권’은 4·19혁명 후에, 쿠데타로부터 시작한 군사독재에 한정하고자 한다.

는 한국의 ‘레드콤플렉스’ 이미지와 우연찮게 겹쳐졌다. 같은 한자권(漢字圈), 유교(儒敎)문화, 그리고 식민지 경험을 공유하고 있었던 한국과 중국은 사회적 이데올로기의 차이로 한동안 서로에게 등을 돌릴 수밖에 없었다. 그러나 국민의 자유, 민주, 인권을 박탈하고 있었던 냉전체제하의 양국의 권위주의는 다른 바가 없다. 이는 지식인들이 억울하게 누명에 씌워져 감옥에 가게 되고 학생들은 학교에서 공부하지 못하고 어린이들은 무엇보다 애국을 먼저 배워야 했던 시대였다. 표면적으로 냉전이 종식되었지만, 국가가 자행했던 폭력 속에 남아 있는 ‘생존자’들과 그들의 후세대가 어떤 식으로 과거를 기억하고도 그 기억 속의 트라우마를 어떻게 극복하거나 이 기억을 안고 살아남아야 할지를 고민하는 일은 ‘역사적 트라우마’ 과제로 남아 있다.

‘트라우마’란 개념은 애당초에 개인의 병리적 현상을 설명하기 위해 정신분석학에서 가져온 용어이다. 예컨대 히스테리의 환자처럼 개인이 겪었던 사건으로 인해 쇼크를 감당하지 못해서 정신적인 질환, 심지어 신체적 증상을 보여주는 심리 기제는 트라우마라고 할 수 있다. 20세기에 벌어진 빈번해진 전쟁 아래 ‘외상 후 스트레스 장애’, ‘역사적 트라우마’(주로 문학작품 분석)의 개념으로 쓰여 널리 알려졌다. 이 가운데 전쟁, 재앙, 사건으로 인해 극한 충격을 받아 기억이 의식에 정상적으로 편입되지 못하고 무의식적으로 다른 형태로 재현되는 집단적인 양상은 ‘역사적 트라우마’⁴로 불린다. 프로이트의 ‘도라’ ‘한스’ 등의 환자처럼 전쟁이나 역사적 사건으로 인해 가지고 있는 사람들의 트라우마는 곁에서 드러나지 않으나 무의식으로 작동하여 신체적인 증상으로 환원된다. 만약 트라우마적 단계를 잘 견뎌 회복이 된다면 정상적인 생활을 할 수 있지만 이를 극복하지 못하면 다른 방면으로 증상들이 드러난다. 이는 개인뿐만 아니라 국가나 민족의 공동체에도 해당한다. 즉, 트라우마적 기억을 다시 소환하는 과정에서는 개인을 초월한 공동체의 기억이 재편되어 집단의 죄의식, 집단적 책임감을 만들어 낼 수 있

4 미국 Maria Yellow Horse Brave Heart 학자가 제시한 ‘역사 트라우마’(historical trauma)의 개념은 “cumulative emotional and psychological wounding, over the lifespan and across generations, emanating from massive group trauma experiences.”로 정의되었다. MYHB Heart, “The historical trauma response among natives and its relationship with substance abuse: a Lakota illustration,” *J Psychoactive Drugs*, Vol.35 (1), 2003, p7.

다. 물론 집단의 기억이란 개인적 기억들의 집합이 아니다. 과거에 대한 통제력을 상실한 공동체는 대개 과거를 숨기거나 미화하는 행태를 보인다. 집단의 의미로 해석해서 보자면 이러한 행태는 트라우마적 증상이라고 할 수 있다. 억압받은 개인의 기억들을 다시 소환해서 역사를 다시 쓰는 것은 역사적 트라우마를 극복하는 데 도움이 된다. 이에 대중예술인 영화는 역사적 트라우마를 재현하며 극복할 수 있는 ‘기록장치’로 주목받고 있다.

예컨대 해외에서 ‘중국영화’란 이름을 널리 알리는 데 큰 역할을 한 중국의 5세대 영화감독⁵은 ‘문화대혁명’(아래 ‘문혁’)에 관한 기억을 출발점으로 삼았고 박광수, 장선우, 그리고 이창동 등 한국의 중견 감독⁶들도 80년대의 ‘광주’를 시작하여 ‘코리안 뉴웨이브’의 성황을 이루어 내었다. 왜 ‘문혁’과 ‘광주’가 그렇게 중요하게 영상으로 재현되거나 소환되는 것일까? 그 이유는 역사적 트라우마를 공유하는 관객-대중의 공동체⁷에서 엿볼 수 있다. 비록 역사와 사회적인 맥락은 많이 다르지만 냉전 이데올로기로 인한 비극에서 보면 ‘광주’와 ‘문혁’ 간의 상호 텍스트성을 확인할 수 있다. 특히 ‘문혁’과 ‘광주’의 경험이 양국의 민중의 인지 구조가 변하게 만들었던 점에서 역사적 ‘사건(Event)’이라고 할 수 있다. 여기서 언급한 ‘사건’은 바디우, 지젝이 제시한 철학적 의미의 개념이다. 지젝⁸에 의하면 실재계의 ‘사건’은 우리에게 ‘알고 있는 지식(known knowns)’, 아니면 ‘알고 있는 미지(known unknowns)’도 아니고 ‘모르는 미지(unknown unknowns)’도

-
- 5 중국 5세대 감독의 대표작 가운데 천카이거의 「아이들의 왕」(1988), 「패왕별희」(1993), 그리고 장예모의 「인생」(1995) 등 ‘문혁’에 관한 이야기를 다룬 작품들이 많다.
 - 6 한국의 ‘코리안 뉴웨이브’ 그리고 ‘포스트 코리안 뉴웨이브’라고 불린 영화작품들 가운데 박광수의 「아름다운 청년 전태일」(1995), 장선우의 「꽃잎」(1996), 그리고 이창동의 「박하사탕」(1999), 봉준호의 「살인의 추억」(2003) 등 작품들이 모두 ‘5·18 광주’를 대표로 한 1980년대의 정치적 공간과 관련 있는 영화들이다.
 - 7 어두운 극장 공간에서 동일한 화면을 보고 동일한 반응을 보인 관객들이 비록 익명의 개인이지만 공동의 경험을 공유하는 대중의 공동체가 형성된다. 이영재, 「대중주권과 영화, 그 이후-「곡성」과 「1987」, 관객성의 두 가지 문제」, 『문학과사회』 제31권 2호, 문학과지성사, 2018년 여름, 64쪽 참조.
 - 8 Slavoj Žižek, *Event: A Philosophical Journey Through A Concept*, Brooklyn: Melville House, 2014, p12.

아니라 ‘모르는 지식(unknown knows)’에 속한다. 즉 사건의 발생은 예견될 수 없으나, 사건에 관한 서술은 선형적 지식이라고 할 수 있다. 왜냐하면 사건 직후 의식하지 못하더라도 무의식의 층에서 ‘사건’으로 인해 우리의 인지구조는 이미 변형되기 때문이다. 따라서 과거를 거슬러 올라가 사건을 다시 쓰게 될 수밖에 없다. 즉 ‘사건’은 늘 사후적이며 트라우마처럼 의식에 침입하여 주체를 재구성한다. 이를테면 1980년대부터 한국과 중국에서 끊임없이 재생산하게 된 ‘광주’ 혹은 ‘문혁’에 관한 서사는 하나의 문화적 코드라고 볼 수 있다. 트라우마적 기억과 역사를 재현하는 방식을 분석함으로써 개인을 넘은 세대적 정서를 공유한 집단적인 아이덴티티를 확인할 수 있다.

이에 본고는 한국영화 「꽃잎」(A Petal, 1996)⁹과 중국영화 「슈슈」(XiuXiu: The Sent-Down Girl, 1998)¹⁰를 비교연구의 대상으로 상정하여 포스트 냉전시 기에서 ‘문혁’과 ‘광주’에 관한 대중기억이 어떻게 재편되었고 또한 트라우마를 극복하기 위해 대중이 어떠한 집단적 죄와 책임의 몫을 감당해왔는가를 규명하고자 한다. 「꽃잎」과 「슈슈」 두 편의 영화는 모두 트라우마적 장면을 재현하고 개인의 기억으로부터 공동체 역사로 재편되는 과정을 보여준다. 뿐만 아니라 역사적 트라우마를 소녀의 이미지로 응축시키는 내러티브에서도 두 영화 간의 많은 공통점을 찾을 수 있다. 「슈슈」에서는 소녀 슈슈의 이미지를 통해서 ‘문혁’ 속에서 짓밟힌 ‘즈칭(知青)’¹¹의 집단성을 함축적으로 재현한다고 하면 「꽃잎」에서는 소녀의 실어증과 히스테리적인 증상을 재현함으로써 ‘5·18 광주’이 초래한

9 1996년 장선우 감독이 제작한 「꽃잎(A Petal)」은 1997년 로테르담 국제영화제 KNF상, 1997년 아시아 태평양 영화제 최우수작품상 등 해외의 영화제에서 수상했다.

10 영화 「슈슈」(Xiu Xiu: The Sent-Down Girl)는 중국의 유명한 여배우 천충(陳沖)이 감독으로 첫 연출을 시작한 영화작품이며 “전미 비평가 협회상”, “금마상” 등 중요한 해외 영화제에서 주목을 받았으나 무허가 촬영으로 인해 중국 본토에서 상영금지 되었다.

11 ‘즈칭’(知青), 즉 중국의 ‘문화대혁명’ 기간 당과 국가의 정책을 응하여 가장 가난한 지역-산촌과 농촌, 변방 등 변두리 지역에 청춘 시절을 보낼 수밖에 없었던 지식인 청년을 통칭하는 개념이다. 그러나 시간 그리고 대상의 연령층의 차이에 따라 ‘즈칭’은 ‘우파’(老右派)와 ‘홍위병’의 개념과 혼용되는 경우가 많아 개념상의 혼돈이 면할 수 없다. 본고에서의 ‘즈칭’은 중견 엘리트, 젊은 학생, 그리고 어린 ‘홍위병’을 포괄해 집단에 맞선 지식인 청년 전체를 지칭하고자 한다.

민중적인 트라우마를 가시화한다. 이 두 편의 영화는 이미지의 재현에만 그치지 않고, 국가와 권력의 억압과 폭력에 억눌리고 있으면서도 성적 착취의 대상으로 살 수밖에 없었던 동아시아 여성의 과거와 현재를 이어주는 성찰적 공간을 마련한다.

2 트라우마의 증상적 재현

2.1 히스테리 소녀-「꽃잎」

「꽃잎」(장선우 감독)은 ‘5·18 광주’의 사건이 이미 16년이 지났을 때 광주를 문제나 역사로 다시 다룬 첫 주류영화이다. 「꽃잎」에 앞서 1980년의 ‘광주’를 배경으로 한 「황무지」(1988) 「오, 꿈의 나라」(1989) 「부활의 노래」(1990) 등 몇 편의 다큐멘터리, 영화들의 작품이 있었으나 투쟁을 위한 ‘지나친 목적성’¹²을 가지고 있었기 때문에 대중의 큰 호응을 얻지 못했다. 그러나 90년대 후반에 제작되었던 영화 「꽃잎」은 실성한 소녀의 이미지를 통해서 ‘광주’에 관한 집단적 기억을 소환하는 데 대성공을 거두었다.

우선 ‘5·18광주’에 관한 이야기를 들려주는 역할은 주인공 소녀에게 있다. 그러나 이 영화의 주인공인 소녀는 계엄군의 폭력으로 자신 어머니의 죽음을 목격하였고, 이러한 충격으로 언어능력을 상실하고 결국 정신이상인 인물이다. 이 소녀는 이후 지속적으로 주변 사람들에게서 폭력을 당하게 되며 결국 행방불명 상태가 되었다. 그래서 ‘소녀의 부재’를 대신에서 원작소설¹³에서는 소녀의 독백, 장씨, 그녀를 찾는 ‘우리’ 등 여러 화자의 초점으로 ‘광주’에 관한 이야기가 전개된다. 이와는 달리 영화 「꽃잎」에서는 화자 ‘우리’의 시선을 주축으로 소녀를 찾는 여정 속에 소녀의 기억과 만나게 한다. 우리는 소녀를 위해 마치 잃어버린 기억의 조각을 찾아주는 역할을 한 것 같다. 소녀는 비록 영화 전편에서 거의 입을 열지 않고 비명소리 혹은 외마디 소리, 그리고 악몽 등의 형식으로 과거로 인

12 유지나 외, 『한국영화사공부: 1980-1997』, 서울: 이채, 2005, 118쪽.

13 영화 「꽃잎」은 소설가 최윤이 1988년 『문학과 사회』에 발표한 중편소설 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」를 영화화한 작품이다.

한 히스테리적 증상을 보여준다. 이외에도 삽입된 다큐멘터리 비디오, 흑백화면 혹은 애니메이션 화면¹⁴은 광주에 관한 그녀의 기억을 파편적으로 재현시킨다. 언어가 박탈된 소녀는 총탄에 맞아 쓰러진 엄마, 손목이 묶인 채 바닥에 엎드린 학생들, 그리고 시체를 운반하는 군복 아저씨 등 이러한 기억의 파편들을 무의식적으로 마음속에 저장하고 있다. 장씨에게 겁탈을 당할 때에도 소녀는 온몸을 떨며 머릿속에 사건 당일의 기억을 흑백화면으로 소환시킨다. 여기에 기억의 진실성을 확보하기 위해 영화의 프롤로그 부분에서 실제 현장을 찍었던 다큐멘터리¹⁵ 영상이 삽입되기도 한다.

영화의 도입부 부분에서 이동하는 장갑차와 녹색 포니 승용차, 거리에서 나뒹구는 사체, 대치 중인 계엄군과 시민들, 그리고 손발이 묶인 채 바닥에 엎드리는 학생들, 그리고 군인들이 끌려가는 시체, 운반하는 관들이 서서히 관객의 눈앞에 지나가고, 김추자의 노래 「꽃잎」¹⁶이 배경 음악으로 나오며 갑작스러운 총소리, 울음소리, 차바퀴 소리 등이 겹쳐서 들려온다. 그다음에 대학생인 ‘우리들’이 소녀를 찾는 기차 씬(scene)에서 소녀의 과거 이미지로 스쳐간다. 이는 천진난만한 십대 소녀가 웃으면서 김추자의 「꽃잎」을 부르는 화면이다. 소녀의 맑은 목소리가 배경 음악과 점점 겹쳐져 가고 ‘우리들’이 소녀를 찾는 여정이 시작되며 영화의 본편이 본격적으로 전개된다.

그대 왜 날 찾지않고 // 그대는 왜 가버렸나 // 꽃잎 보면 생각하네 //
 왜 그렇게 헤어졌나 // 꽃잎이 지고 또 질때면 // 그날이 또다시 생각나
 못 견디겠네.

소녀가 부르는 이 노래의 가사는 영화의 전편을 관통하고 있는 내러티브의 단서

14 「꽃잎」에는 소녀의 기억을 드러내는 부분 중 소녀가 살던 집을 떠올리는 장면과 군인들에게 쫓기는 장면이 애니메이션으로 표현되었다.

15 영화 「꽃잎」에서 삽입한 비디오 영상은 독일 NDR 방송국의 유르겐 힌츠 페터라는 사람이 찍어 간직하고 있던 기록 필름으로 추측된다.

16 대중가요 「꽃잎」은 1967년 신중현 작곡, 작사, 가수 이정화를 통하여 초판이 발매되었고 1971년 가수 김추자를 통하여 리메이크되었다.

인 셈이다. 첫 번째 연의 ‘그대’는 소녀를 찾고 있는 오빠의 친구—‘우리들’을 가리키며 두 번째 연의 ‘그대’는 학생운동을 하다가 죽게 된 오빠를 말한 것이다. 특히 이 가사에 시든 ‘꽃잎’이 소녀를 은유하는 것이며 꽃잎만 보면 ‘광주사건’의 ‘그날’¹⁷을 생각할 수밖에 없다는 메시지를 담고 있다. ‘꽃잎’은 ‘소녀’를 상징하며 ‘소녀’는 ‘광주’로 치환될 수 있다. 즉 이 영화에서 파괴된 소녀의 모습은 ‘광주사건’을 재현하는 데 쓰이는 환유적 이미지이다. 소녀를 통해서 은폐된 ‘광주’의 진상을 알 수 있으나 생존자로서의 소녀는 ‘그날’에 관한 기억이 봉인되어 말을 직접 하지 못한다. 대신에 ‘우리들’은 친구의 누이동생인 소녀를 찾는 과정에서 소녀가 잃어버린 기억의 파편들을 찾아주는 역할을 한다.

당신은 무덤가를 지날 때, 아니면 강가에서나 어느 거리 모퉁이에서 이 소녀를 만날지도 모릅니다. 찢어지고 때 묻은 치마폭 사이로 맨살이 눈에 띄어도 못 본 척 그냥 지나쳐 주십시오. 어느 날 그녀가 당신을 쫓아 오거든 그녀를 무서워하지도 말고 무섭게 하지도 마십시오. 그저 잠시 관심 있게 봐주기만 하면 됩니다.

영화의 엔딩 부분에서 위와 같은 차분한 목소리의 보이스오버가 등장하다. 이는 무덤에서 장씨만 남겨놓고 버스를 타버린 ‘우리들’의 목소리임에 분명하다. 즉 ‘우리들’은 영화의 화자의 역할을 담당하고 있다. 소녀의 종적을 추적하는 과정에서 우리는 장씨, 옥포댁, 경운기 기사, 그리고 김상태 등을 만나고 그들의 시점을 통해서 소녀의 망가진 모습과 히스테리적 증상을 보여준다.

처음 등장한 소녀는 강변에서 공사장 인부 장씨를 쫓아다닌다. 이는 영화 서두에 활짝 웃으면서 노래를 부르는 소녀의 이미지와 선명한 대조를 이룬다. 장씨가 만나는 소녀는 녹초처럼 말랐고 말 한마디도 없이 그의 뒤를 쫓아다녔다. 흰 목소리로 기괴하게 웃고 있는 그녀는 장씨에게 “더러웠고 무서웠고 끔찍했다”¹⁸

17 여기서의 ‘그날’은 한편으로 1980년 5월 18일부터 5월 27일까지 광주시민과 전라남도민을 중심으로 한 사태를 말한 것이며, 다른 한편으로 영화 「꽃잎」속에 어머니의 죽음을 목격하는 사건 당일을 가리키기도 한다.

18 최윤, 「저기 소리없이 한 점이 꽃잎이 지고」, 『꽃잎처럼』, 공선옥 외 공저, 풀빛, 1995년,

는 존재였다. 특히 뜬금없이 광기에 젖어 돌조각으로 마구 몸을 문지른다던가 죽을힘을 다해 자기의 손목을 찢고 바닥을 닦는 행동을 하는 소녀는 한 마리의 야수와 같다. 끔찍한 학살현장에서 살아남은 소녀는 왜 자해를 하며 실성하게 되었는가?

원작소설에서 소녀는 스스로가 과거의 기억을 불러일으키며 그날의 끔찍한 기억을 ‘검은 휘장’¹⁹이라는 은유적 표현으로 부르고 있다. 즉, 홀로코스트의 생존자로서의 소녀는 자신의 생존 본능으로 고통스러운 기억을 억압하고 있었다. 소설에서의 독백과 달리 영화에서는 소녀의 언어와 의식을 박탈한 ‘검은 휘장’은 무서운 망령의 얼굴을 하고 있다. 기차를 탄 소녀는 과거의 활짝 웃는 모습으로부터 현재의 초라한 이미지로 덮여진다. 갑자기 피눈물이 흐르는 한 여자의 얼굴이 차창 속에 비춰진다. 그 무서운 여자가 음침한 목소리로 소녀에게 말을 건다. “내가 네 검은 휘장을 벗겨주마”, “나를 똑바로 보고 그 뻔뻔한 입술로 흉악한 그림을 그려봐”. “네 엄마의 움켜쥔 손의 촉감이 여전히 뜨겁게 남아 있는데...”. 말을 마치자 그 여자가 소녀의 목을 조르기 시작한다. 다음 화면에서 무서운 여자의 얼굴이 창틀 안에 가만히 있고 소녀를 쳐다보기만 하고 있다. 오히려 소녀는 스스로가 자신의 목을 조르고 머리를 창문에 힘세게 박는다. 만약에 기차에서 다른 사람이 이 광경을 목격했다면 무서운 여자 망령은 보이지 않으며 다만 한 소녀가 스스로 신경증적 발작을 하는 것으로 보였을 것이다. 즉 창속의 망령은 소녀의 상상에만 존재하는 것이고 이를 통해서 소녀의 트라우마적 상처를 또렷이 관객에게 보여주는 영화적 장치이다. 이외에도 소녀의 자해 행위 역시 그녀의 트라우마를 재현하는 것이다.

앞에서 제시한 끔찍한 사건 현장과 어머니의 죽음을 목격한 소녀는 ‘그날’에 관한 기억을 스스로 억압하고 있다. 그 트라우마적 기억이 의식의 심층에 매장되어 있어 가끔 신체적으로 보인 히스테리적 증상, 예컨대 기억상실증, 실어증, 괴상한 웃음, 그리고 악몽 등으로 드러난다. 뿐만 아니라 성폭력을 당한 순간에는

152쪽.

19 위의 책, 169쪽. “부서지는 것 같은 엄마의 몸뚱어리, 일그러져 허겁지겁 맞기 전에 내 이름을 입 안에 담은 엄마의 얼굴을 보는 순간 검은 휘장, 두껍고 감싼 휘장이 내 눈을 덮어버렸어.”

과거의 기억이 소녀의 의식으로 침입하기 시작해서 소녀는 돌로 자신의 몸을 자해해서 스스로 처벌을 한다. 이는 트라우마적 기억이 소녀를 지배하고 있음을 보여주는 장면이다. 여기서 소녀의 히스테리적 증상은 ‘광주’를 경험한 집단이 공유하는 증상이기도 한다. 특히 처음에 소녀를 ‘무서운 존재’로 치부했던 장씨는 나중에 소녀의 트라우마를 자신의 것으로 공유하게 된다. 소녀를 찾는 ‘우리들’ 중의 한 명 남학생은 기차에서 짙은 커피를 훑쳐보는 행동을 하다가 이후 버스 안에서 소녀를 위해 통곡하는 성숙한 모습을 변화로 보여준다. 즉 소녀를 찾는 과정에서 그 남학생은 이제 스스로 책임감의 몫을 지게 되는 주체가 된다. 이런 의미에서 「꽃잎」에서의 소녀는 ‘우리들’, 그리고 장씨에게 주체가 되는 과정에서 극복해야 할 대상으로 볼 수 있다.

2.2 편집증 소녀-「슈슈」

한국 영화 「꽃잎」은 ‘5·18 광주’에 의한 집단적 트라우마를 소녀의 이미지로 형상화 시킨 작품이다. 마찬가지로 중국 영화 「슈슈」도 1966년-1976년의 10년 동안의 ‘문화대혁명’에 의한 상처(상흔傷痕)를 겪었던 한 소녀의 비극을 재현된 작품이다. ‘문혁’시기 중국의 지식인과 일반 민중 모두 이데올로기에 경도된 국가 폭력으로부터 박해를 받았다. ‘사인방’(四人幫)의 몰락과 ‘사상해방운동’의 분위기는 중국에서 ‘문혁’에 관한 개인의 기억을 고백함으로써 역사적 아픔을 털어내는 ‘상흔문학’²⁰을 등장시켰다. 소설, 시, 그리고 영화 등의 여러 형식을 동원해서 집단적인 ‘문혁’기억을 재구축하는 데 중요한 역할을 수행해왔다. ‘사인방’의 악행을 고발했던 초기의 ‘상흔소설’을 넘어서 ‘반성문학’, ‘개혁소설’ 등의 여러 단계를 거치면서 1990년대부터 시장경제의 확장과 더불어 ‘신상흔’ 아니면 ‘포스트상흔’²¹이라는 개념이 중국에서 계속 활약하고 있었다. 영화 「슈슈」(1998)는

20 ‘상흔문학’은 유심우의 「담임선생」(1977)과 노신화의 「상흔」(1978) 등 일련 소설을 비롯하여 「부용진」, 「천운산전기」등의 영화, 『오늘』에 수록된 현대시, 그리고 각종 회상록을 포함한 1980년대 중국의 주요 문학적 현상이다.

21 예컨대 장예모의 「5일의 마중」(Coming Home, 2014), 평샤오강의 「방화」(Youth, 2016) 등의 영화들은 비평계에서 ‘포스트 상흔’이라고 불린다.

‘문학’으로 인한 트라우마를 재현함으로써 기존의 ‘상흔문학’의 맥을 이어가는 동시에 페미니즘의 시각을 접목해서 ‘상흔영화’²²의 새로운 모습을 선보였다.

영화 「슈슈」는 당과 국가의 요구 때문에 농촌으로 내려갔던 소녀 슈슈의 이야기를 다룬다. ‘문학’시기의 ‘상산하향’(上山下鄉)운동은 “농촌은 광활한 천지로 거기에서는 충분히 능력을 발휘할 수 있다.”²³고 한 마오쩌둥의 한 마디에 따라 약 2000만 명²⁴의 중·고등학생, 그리고 대학생들이 농촌으로 가게 되었다. ‘하향’을 피하는 것은 국가와 당에 불복하는 일이기 때문에 많은 학생들은 자원해서 농촌으로 갈 수밖에 없었던 상황이었다. 그들이 다시 도시에서 돌아가는 길 역시 결코 쉬운 일이 아니었다. 특히 「슈슈」의 주인공인 슈슈에게 자신이 살던 도시로 돌아간다는 것은 죽을 때까지도 이루지 못한 꿈이 된다.

영화 「슈슈」는 당시의 시대적 분위기를 드러내는 웅장한 음악이 울리는 화면으로부터 시작한다. 그다음에 “위대한 마오 주석…”라는 방송 소리와 함께 학생들은 웃으면서 일제히 등장한다. 이들은 모두 줄을 서서 진지한 얼굴로 국민체조를 하기 시작한다. 움직이는 학생들 가운데 주인공 슈슈와 영화의 화자-남학생인 ‘나’는 우연히 손뚱으로 서로 접촉하게 되었고 둘의 얼굴에 부끄러운 웃음꽃이 가득했다. 슈슈를 짝사랑하고 있는 ‘나’는 원작소설²⁵에 없었던 인물이었다. 멀리서 지켜본 ‘나’에게 빨간 꽃을 가슴에 달아 하향의 열차에 올라타는 슈슈가 영웅처럼 보인다. 슈슈를 비롯한 ‘하향’의 열차에 탄 학생들을 바라보면서 ‘나’는 용감하지 못한 자신의 부끄러움을 고백한다. 나중에 슈슈의 비극은 ‘내’가 편

22 1980년대 ‘상흔소설’과 ‘반성소설’ 등의 유행과 함께 영화계에서도 정치적 성찰의 ‘상흔영화’들이 잇따라 등장했다. 이 가운데 세진 감독의 「천운산전기」(1980)과 「부용진」(1987), 그리고 텐광광 감독의 「푸른 연」(1993) 등이 대표적인 영화들이다.

23 영화 「슈슈」의 시작 화면에서 “1968년-1976년간, 중국에서 ‘지식청년 상산하향운동’이 발발했다. 칠백오십만 명의 젊은 학생들이 자신을 개조하는 이상을 품고 고향을 떠나며 농촌이나 변방 지역으로 내리게 되었다.”라는 자막으로 영화의 시대적 배경을 제시하고 있다.

24 “1962년 상산하향을 추진하는 데부터, 1979년까지, 총 1776.48만 ‘즈칭’들이 그 사회주의 건설사업에 참여했다.” 郭冉, 「新中国成立70年人口流动的社会变迁」, 『河南社会科学』, 2019(09), 99쪽.

25 영화 「슈슈」는 재민 재미화교 작가인 연거링(严歌苓)의 소설 「천욕(天浴)」(1996)을 영화화한 작품이다.

지 혹은 주변의 소문을 통해서 관객에게 들려준 것이다. 비록 영화 전편에 ‘나’의 보이소오버가 몇 마디밖에 등장하지 않지만 슈슈의 이야기는 ‘나’의 시선과 상상 속에 이루어진다. 여기서 남성 목소리로 등장한 화자인 ‘나’는 주관적인 개인 기억의 한계를 넘어서 공동체적 기억을 보여주는 역할을 하고 있다.

화목한 가정을 떠나간 슈슈는 변방 지역의 빈곤과 고됨을 무릅쓰고 늘 열심히 일한다. 왜냐하면 그녀는 말을 잘 들은 사람이어야 모범이 될 수 있고, 오로지 모범이 되어야 일찍 집으로 돌아갈 수 있다는 교훈 속에 자랐기 때문이다. 아이러니하게 바로 그러한 ‘모범’ 때문에 그녀는 영영 집을 못 돌아가게 된다. 모범이 되고 싶은 슈슈는 라오찐에 따라 방목으로 떠나는 데부터 비극의 서막을 올린다.

여기서 슈슈가 어떻게 방목으로 뽑혀갔는지에 대해 영화는 원작소설과 약간 다른 방식으로 재현한다. 소설에서 라오찐에 의해 뽑혔기 때문에 슈슈는 항상 라오찐을 원망했다. 그러나 영화 「슈슈」에서는 영화관람의 소란사건²⁶ 때문에 슈슈와 라오찐이 처음 만나게 되었고도 라오찐 때문에 뽑혀서 변방으로 가게 되는지를 직접적 드러내지 않는다. 대신에 분유 공장의 권력자는 슈슈를 보고 “몇 년 동안 계속 모범이네. 지금 조직은 너를 방목을 배우러 보내기로 결정했어”라고 했다. 과연 정말 모범 때문에 조직에 선택된 것인지 아니면 남자에게 대드는 건방진 태도 때문에 처벌을 당한 것인지 천충(陳沖)감독은 애매한 답을 준다. 그러나 성추행을 가한 남자에게 큰소리로 대들었을 때 용감한 슈슈의 얼굴은 마침 ‘즈칭’들의 앞에서 영화를 상영하고 있는 은막에는 웃으면서 박수한 혁명 여전사의 얼굴을 클로즈업한 화면과 겹쳐진다. 즉 모범적인 여전사였으나 결국은 ‘모범성’ 때문에 자신의 비극을 초래한 슈슈 향후의 운명은 함축적으로 보여주는 것이다.

당 조직의 명령에 못 이겨 슈슈는 라오찐을 따라 나갈 수밖에 없다. 라오찐은 과거의 폭력 사건으로 인하여 신체적으로 남성적 기능을 상실했다. 그럼에도 불구하고 그는 소녀 슈슈의 미움을 살 수밖에 없었다. 그 미움은 한편으로는 도시와 시골의 문명적 차이(미녀와 야수)로 귀결할 수 있으며, 다른 한편으로 라오찐을

26 슈슈가 분유 공장에 일했을 때 ‘즈칭’들이 모여서 영화를 관람한 자리에서 어둠을 틈타 남자들이 여자들을 더듬는 사건이 발생하였다. 그때의 슈슈는 별떡 일어나 뒷자리의 남자를 대들었다. 그 다음 장면은 바로 슈슈가 공장의 명령에 따라 방목을 배우러 떠날 수밖에 없다는 화면이다.

볼 때마다 당한 패배감 혹은 배신감을 느껴 라오찐과 거리를 유지해야 마음이 편해진다는 마음에서 비롯된 것이다. 변방으로 가게 되는 것은 당 조직에게 충성과 믿음을 다 바친 슈슈가 버림을 당한 것과 다름이 없다. 변방에 오는 첫날부터 귀향의 날짜를 손꼽고 기다렸으나 그녀를 데려갔던 사람이 끝까지 나타나지 않는다. 결국은 절망한 슈슈는 그녀를 도와주겠다는 모든 남자들에게 몸을 내어준다.

“돈도 없고 권력도 없는 여자애한테 밑천이라고 할 건 이것(몸) 말고 따로 있을까?”

“모두가 귀향 서류와 연관 있어. 그들이 없으면 도장 따위는 어렵도 없어.”

“이 사람과 자면 그 사람과 안 잘 수 없지. 안 자면 바로 (귀향의)문을 막을 거야.”

위의 대사들에서 스스로 물화(物化)된 슈슈의 심경의 변화가 보인다. 귀향의 유혹에 굴복한 그녀는 자신의 몸을 교환물로 삼아 남자들(권력)과 거래한다. 물론 그 남자들은 그녀에게 도움을 주려는 마음은 전혀 없고 그녀에게 ‘빨간 사과’와 같은 헛된 희망을 심어줄 뿐이다. 그들의 이미지에 ‘즈칭’들을 농락하는 당시 정치적 이데올로기의 관행이 함축되어 있다. 슈슈는 끝까지 그 헛된 환상을 모르는 것이 아니지만 절망 끝에서 스스로를 파괴한다. 따라서 남자들의 겁탈을 당할 때에는 슈슈는 마치 자기 신체의 감각을 완전히 차단한 것처럼 묵묵히 받아낸다. 이는 소리 없는 반항을 보이는 것과 다름이 없다. 이외에도 절망에 시달린 슈슈는 더욱 더 목욕에 집착하게 된다.

영화 「슈슈」의 원문 제목은 ‘천욕(天浴)’이다. 이는 티베트족(짱족·藏族)의 전설에서 비롯된 것이며 ‘노천목욕’을 뜻한다. 티베트족에게 ‘천욕’은 하늘과 가까운 데서 신성한 물로 몸의 모든 불결, 질병, 죄행을 씻어줄 수 있다는 의미가 있다. 그래서 영화에서 슈슈의 목욕 장면이 비중 있게 등장한다. 부모님과 같이 있었을 때 슈슈의 목욕 장면은 선녀처럼 아름다웠다. 원작소설에서 없었던 이 장면은 나중의 슈슈와 비교하기 위해 감독이 특별히 추가한 것이다. 그 다음은 라오찐과 같이 있을 때 슈슈가 조심스럽게 잠이 든 라오찐을 확인하고 몰래 목욕을 즐

기는 장면이다. 이와 반대로 타락해 버린 그녀는 먹는 물을 아끼지 않고 라오찐의 눈앞에서 바로 목욕을 한다. 마치 목욕만 있으면 모든 굴욕을 씻어낼 수 있을 것 같기 때문이다. 물이 없으면 극도로 초조해지는 슈슈는 독한 말로 라오찐한테 명령하고 욕하기도 한다. 슈슈에게 있어 귀향의 욕망이 제대로 이루어지지 못해서 불안, 초조의 상태에 빠져 행하는 목욕의 행위는 자신의 결백을 유지시킬 수 있는 유일한 방법으로 생각한다. 그때 남자들이 던진 ‘빨간 사과’로 인해 그녀는 ‘성매매’와 ‘목욕’을 반복하면 편집증²⁷적인 증상을 보여다. 슈슈 뿐만 아니라 귀향의 충동을 억제할 수 없는 당시의 ‘즈칭’들의 편집증적인 성격²⁸을 보여준다. 더 확장시켜 말하자면 냉전시기의 ‘문혁’ 자체도 그때 사람들이 앓았던 집단적 편집증으로 인해 초래된 것이라고 할 수 있다.

슈슈의 비극은 그녀를 속인 첫 번째 남자만의 잘못이 아니다. 슈슈를 겁탈하려 온 모든 남자들이 똑같은 핑계를 대고 있다. 게다가 영화에서 소녀에게 성관계를 요구한 남성들은 모두 이름을 밝히지 않고 심지어 얼굴도 거의 보여주지 않고 또한 회색의 작업복, 군화 등 거의 똑같은 옷차림을 하고 있다. 이는 익명의 남자들이 공직자임을 암시하고 있다. 바꾸어 말하자면 소녀를 파괴하는 것은 개인이 아니라 그 전체주의적 집단을 의미한다. 이외에도 소녀 자체는 ‘문혁’ 속에서 거세를 당한 지식 청년들을 대표한다. 예컨대 슈슈가 처음에 라오찐을 피해서 목욕을 할 때 라오찐은 “오는 여자애들이 모두 목욕을 좋아하네.”라고 말한 적이 있

27 편집증은 조금 더 전문적인 용어로 Paranoid personality disorder(PPD), ‘편집성 인격장애’라고 말한다. 이 개념은 독일 정신의학의 전문가 Kraepelin에 의해 ‘망상증’과 구분되어 제시되었다. 그리고 프로이트가 히스테리를 연구하는 과정에서 강박증(OCD)과 편집증의 병적인 방어기제(pathological modes of defenses)를 탐색하였다. 예컨대 프로이트에 의하면 편집증은 히스테리의 기제와 비슷하게 자책(self-reproach) 등 괴로운 감정을 억압해서 이를 내부적으로 수정하는 형식으로 다시 현현한 것이다. W. W. Meissner, *The Paranoid Process*, New York: Jason Aronson, 1978, 1장 ‘The Development of Theoretical Perspectives’에서 편집증에 대한 연구정리 참조. 이를테면 편집증 환자는 방어적 ‘망상’에 빠져 모든 것을 ‘의심’하는 증상이 보인다. 영화 <슈슈>에서는 소녀 슈슈가 헛된 환상에 빠져 자신의 ‘모범’으로 인해 비극을 초래하는 것 자체를 거부하면서 스스로 망가지는 것뿐만 아니라 라오찐을 괴롭히는 것을 즐긴다. 이런 면에서 보면 슈슈는 마조히즘적 존재라고 할 수 있다.

28 李達, 「‘原欲’背後—以〈崗上的世紀〉、〈天浴〉為探討中心」, 『中國現代文學半年刊』第29期, 2016, 157쪽.

다. 즉, 슈슈뿐만 아니라 여러 명 여자 ‘즈칭’들이 여기로 유배하게 되고 그녀와 같은 비참한 경험을 겪었는지 모른다. 즉 슈슈는 ‘그녀’가 아니라 ‘그녀들’이다.

하향 기간에 ‘즈칭’들의 몸과 마음에 심한 상처를 입었다. 예컨대 구타, 인민심판을 비롯하여 특히 여성 ‘즈칭’에게 성추행이나 강간, 심지어 살해까지 여러 사건들이 일어났다. (...) 1973년 5월까지 전국에서 ‘즈칭’ 박해에 관한 사건이 총 2만3천여 건이 있으며, 이 가운데 여성에 관한 사건은 70%를 차지했다.²⁹

위의 공식적인 데이터에 의하면 ‘문혁’ 시기에는 ‘즈칭’들, 특히 영화 속의 슈슈와 같은 여학생들은 술한 박해를 당했다. “문혁 직후, 식구가 다섯 명만 남았다.”³⁰라고 한 어떤 대중가요의 가사가 보여주듯 사건이 끝난 후 그들한테 가족, 사랑, 그리고 청춘이 돌아올 수 있는 것이 아니다. 더욱 비극적인 것은 그들이 쉽게 마음의 두려움에서 벗어날 수 없다는 점이다. 끔찍한 과거의 기억은 악몽처럼 그들을 쫓아가며 계속 괴롭히고 있다. 과거를 청산하려고 해도 이를 벌할 수 있는 대상이 없고 역사의 잘못으로 귀결하거나 도덕적 비판³¹으로만 귀결시킬 수밖에 없다.

영화 「슈슈」는 이러한 기존의 ‘상흔영화’³²와 달리 슈슈의 비극을 통해서 ‘문

29 刘小萌, 『中国知青史·大潮』, 当代中国出版社, 2009年, 303쪽.

30 2015년 중국의 음악 방송프로그램에서 가수 양러(杨丞)는 ‘문혁시기’에 부친이 세상을 떠나고 형제들이 각지에 흩어져 있다는 가족 이야기를 담은 노래 「그때부터」를 불렀다. ‘문혁’에 관한 슬픈 기억이 명백하게 들어 있으니 대중의 큰 호응을 받았다.

31 ‘문혁’ 직후의 80년대 초 중국의 정치적 분위기는 그다지 자유로운 것이 아니다. 예컨대 백화(白桦)의 소설 「애달픈 사랑」(苦恋)이 1979년에 공식 출판되었지만 1980년에 영화화된 작품 「태양과 사람」이 상영금지의 처분을 받았을 뿐만 아니라 ‘정신적 오염을 타파하라’(1983)는 또 한 차례의 정치적 운동을 초래했다.

32 「부용진」, 「푸른색 연」을 비롯한 대표적인 ‘상흔 영화’에서는 한 가족의 부침, 아니면 개인의 비참한 경험을 재현함으로써 어쩔 수 없는 시대적 분위기를 고발하는 내러티브가 흔히 찾을 수 있다. 명백하게 집단을 비판하는 것이 어려우므로 권선징악의 도덕적 비판을 선택할 수밖에 없다. 李杨, 「重返“新时期文学”的意义」, 『文艺研究』, 2005(1), 11쪽 참조.

혁’으로 인해 트라우마를 입은 ‘즈칭’들의 집단적인 기억을 재현하는 데 중점을 둔다. 페미니즘적 입장에서 보면 슈슈는 정치적 이데올로기와 가부장제의 이중적인 억압, 박해를 받았다고 할 수 있다. 그러나 중국 학자 다이진화(戴錦華)가 지적했듯 “남성의 서술자가 역사적 주체의 자세로 타인의 이야기를 서술함으로써 자신만의 역사쓰기를 완성한다. 이는 중국의 역사를 성토힌하면서도 자신을 어색한 위치로 몰아넣지 않기 위한 것이다.”³³ 영화 「슈슈」도 마찬가지로 남성 화자를 등장시켜 소녀의 몸에 가한 폭력을 재현함으로써 ‘즈칭’의 집단적 ‘문혁’ 기억을 구축하는 데 성공한다. 슈슈의 이야기를 보면서 송고한 이상과 믿음을 바친 결과로 온갖 굴욕과 박해를 당했던 그 억압의 세월을 떠오를 수밖에 없다. 이러한 의미에서 주인공 슈슈는 ‘문혁’에 관한 기억을 소환시키는 문화적 코드라고 할 수 있다.

3 트라우마의 ‘전이(轉移)’과정 속의 죄와 벌

3.1 부끄러움에서 죄의식으로

상술했듯 「꽃잎」과 「슈슈」의 소녀는 ‘히스테리’, ‘편집증’ 증상이 드러난 인물이다. 히스테리는 고통의 기억이 ‘몸’의 언어로 가시화된 것이라면 편집증은 의식이 심한 타인과의 관계에 투영(projection)³⁴하게 된 것이다. 따라서 「꽃잎」에서 소녀의 히스테리적 증상은 ‘5·18 광주’로 인한 역사적 트라우마를 보여주기 위한 의인화된 장치이다. 소녀의 기억상실, 실어증, 그리고 히스테리적 발작은 ‘광주’에 관한 은폐되고 호도되었던 80년대의 대중기억을 은유적으로 소환한다. 이와 달리 영화 「슈슈」는 트라우마적 경험에 관한 재연(再演)이다. 소녀 슈슈는 헛된 꿈에 빠져 자신의 ‘모범’으로 인해 비극을 초래하는 것 자체를 거부하면서 스스로 망가지는 것뿐만 아니라 라오젠을 괴롭히는 것을 즐긴다. 이로써 천진난만

33 戴錦華, 「重写女性: 八、九十年代的性别写作与文化空间」, 『女性文学』, 1998(5), 53쪽.

34 Freud, S, “Draft K1 The Neuroses of defence from Extracts from the Flies Papers” (1892), Strachey, J.(Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume I (1886-1899): Pre-Pscho-Analytic Publications and Unpublished Drafts*, 1966, p.209.

에서 편집증 성향이 보인 이미지로 타락한 소녀를 그려냄으로써 ‘문혁’에 휘말린 ‘즈칭’들 전체의 비극적 운명을 하나의 알레고리로 재현한 셈이다. 비록 두 영화는 재현방식이 다르지만 모두 정치적 폭압으로 초래된 역사적 트라우마를 보여주는 데 성공하였다. 뿐만 아니라 두 영화는 개인의 기억/경험이 집단적인 트라우마로 재구축되는 과정에서도 공통점을 발견할 수 있다.

우선 두 영화의 내러티브는 모두 ‘소녀-중년남자-화자’의 삼각 구도를 중심으로 펼쳐진다. 「꽃잎」에서 ‘소녀’는 내러티브의 중심인물이지만 ‘광주’에 관한 그녀의 기억이 중년남자 장씨와 화자-‘우리’의 시점에서만 포착될 수 있다. 여기서 ‘우리’는 죽은 친구를 대신해서 동생인 ‘소녀’를 찾는 데 나섰지만 결국은 찾지 못하고 돌아갈 수밖에 없었다. 오히려 소녀에게 오빠로 착각된 장씨는 ‘소녀’를 제거하려고 했으나 결국에는 ‘소녀’와 얽혀서 평생 그녀의 트라우마에서 벗어날 수 없었다. 예컨대 마지막 장면에서 ‘소녀’ 찾기에 실패한 ‘우리’와 장씨는 모두 울음이 터진다. 그러나 그들의 울음이 같다고 볼 수 없다. 대학생인 ‘우리’에게 소녀 찾기는 미완성의 학생운동을 지속하고자 하는 희망에 따르는 일이다. 따라서 소녀를 잃어버린 순간은 ‘우리’한테 욕망의 대상이 상실된 것과 다르지 않다. ‘우리’에게 혁명의 숭고한 대상과 달리, 장씨에게 소녀 찾기는 자신의 죄의식을 극복하기 위한 것이다. 소녀의 떠남으로 인해 죄의식이 끝내 해소되지 않은 채 장씨는 자신을 상실하게 되고 멜랑콜리의 주체가 된다. 따라서 영화는 오빠를 찾으려 묘지를 배회하는 소녀처럼 장씨가 계속 묘지를 맴돌고 있는 화면으로 끝난다. 즉 장씨는 스스로 소녀의 트라우마를 자신의 몫으로 삼고 고된 삶을 계속한다. 그러나 여기서 왜 장씨가 뜬금없이 죄의식을 갖게 되었는가 하는 의문이 쉽게 풀리지 않는다. 사실 죄의식은 이 영화를 파악할 수 있는 가장 중요한 단서라고 할 수 있다.

영화 「꽃잎」에서 소녀의 트라우마는 죽은 엄마를 버리고 달아난 죄책감으로부터 비롯된 것이다. 얼마나 아이러니한 일인가. ‘5·18 광주’로 초래한 죄의식은 가해자가 아닌 피해자인 소녀가 짊어진다. 아우슈비츠의 생존자처럼 소녀는 ‘타인이 나를 대신해서 죽는다’ 라는 부채의식을 갖고 있다. 소녀 외에 ‘우리’, 그리고 장씨도 ‘5·18 광주’ 당시에 부재했던 이유만으로 부끄러움과 죄의식에서 벗어나지 못한다. 즉 소녀의 존재 자체는 위선적인 제5공화국, 그리고 진상이 무엇인

지를 모르는 민중을 부끄럽게 만드는 역할을 담당하고 있다. 영화에서 전직 대통령인 전두환이 제5공화국의 새 헌법을 공포하는 TV 화면은 유난히 비중 있게 등장한다. TV에서 “전 국민이 한 마음 한 뜻으로 제정한 것”이며 “역사적 요청에 부응하는 것” 등 우스꽝스러운 발언들이 나오자 소녀는 자신이 더럽다고 해서 미치듯이 손목을 씻는 병적인 행위를 반복한다. 그리고 공사장 인부들이 텔레비전 앞에서 광주와 관련된 흉흉한 소문들을 늘어놓는다. 그다음 화면은 갑자기 ‘우리’들의 손에 들고 있는 “사람을 찾습니다”라는 간판으로 이동한다. 이는 소녀가 공적으로 사건을 자신이 가해자로 변형되거나 사적으로는 인부를 비롯한 민중들의 홀대를 받는 존재임을 보여준다. 소녀를 찾는 과정에서 진실을 규명하는 것보다 더 중요한 것은 부끄러움과 죄의식을 짊어진 주체로 나아가는 것이다.

장씨는 처음 소녀를 만났을 때, 소녀의 정체성을 알 수 없었으나 그녀에 대한 분노와 공포감을 억제하기 힘들었다. 그녀의 눈과 마주칠 때 “해소도 쾌락도 없는 어두운 구멍의 심연”³⁵ 앞에서 있는 느낌을 갖는다. 이상한 몸부림과 웃음소리를 전시한 ‘언캐니(Uncanny)’³⁶ 소녀는 장씨로 하여금 마음 깊은 곳에 억제된 분노와 공포를 불러일으킨다. 장씨의 분노와 공포는 외면당한 노동자의 삶에서 비롯된 것이므로 소녀의 트라우마와 일맥상통한다. 이런 의미에서 보면 ‘반공’과 ‘경제개발’을 국시(國是)로 삼은 독재정권 하에 소녀와 장씨는 모두 트라우마의 주체다. 장씨는 소녀의 정체를 알면 알수록 소녀에 대한 분노가 자신에 대한 분노로 변해가고 책임을 갖기 시작한다. 여기서 장씨에게 소녀는 ‘타자’가 아닌 분열된 또 다른 자아임과 다름이 없다. 헤겔식의 용어로 말하자면 “자기 자신의 죄의식에 몰두해 있는 사람에게는 자신의 상처만 있을 뿐 그 너머의 세계가 존재하지 않는다. 자기 상처를 통과하며 그 너머의 세계를 바라보게 될 때 그 시선의 주체는 일상적인 세계 속을 걸어 다니는 무수한 상처들, 죄의식과 부끄러움과 허접

35 최윤, 앞의 책, 149쪽.

36 ‘언캐니’는 프로이트에 의하면 “the uncanny proceeds from something familiar which has been repressed.” (Freud, 1919)라고 개념화되었다. 이는 과거의 트라우마적 경험이 잠재의식으로 억제되었다가 다시 등장함으로써 뒤늦은 ‘두려움/공포감’을 말한 것이다. 즉 ‘언캐니’는 억제된 두려움의 재현이라고도 할 수 있다. 이로써 영화 「꽃잎」의 소녀는 장씨에게 ‘언캐니’라는 존재로 볼 수 있다.

함 등을 발견하게 된다. 그가 기꺼이 그들 중 하나가 될 때 비로소 그는 한 세계의 주체가 된다.”³⁷ 즉 주체할 수 없었던 육체적 분노를 가진 장씨는 소녀의 트라우마와 만나 반성하고 소녀에게 자신도 가해자라는 죄의식을 갖게 되어 윤리적인 행위주체로 나아간다. 이를테면 비록 소녀에게 누구도 ‘오빠’의 역할을 대신하는데 성공하지 못했지만, 트라우마의 이전을 통해서 장씨를 비롯한 한국 민중들 사이에는 소녀에 관한 ‘애도 공동체’가 이루어진다.

3.2 죄 없는 책임

「꽃잎」에서의 장씨와 ‘우리’들은 ‘오빠의 나르시시즘’³⁸을 표상하는 것과는 달리, 「슈슈」에서의 중년 남자는 아씨의 역할을 했다고 볼 수 있다. 소녀 슈슈에게 화자 ‘나’는 학창시절 동갑의 첫사랑이며 라오찐은 아씨와 비슷한 느낌을 준 티베트족 아저씨다. 슈슈의 친아버지는 봉제의 일을 하며 슈슈에게 예쁜 옷을 입히는 것을 좋아한다. 라오찐도 아씨처럼 슈슈를 묵묵히 수호하며 그녀의 목욕 소원을 무조건 도와준다. 소녀를 향한 라오찐의 감정은 사랑이라기보다는 아버지의 감정과 더 가깝다. 비록 소설에서는 슈슈를 말에 태우고 내려줄 때 라오찐의 눈빛이 성적 욕망을 표현했다고 볼 수 있으나 영화에서의 라오찐은 성적 욕망이 배제된 캐릭터로 바뀐다. 예컨대 옥외에서 영화를 관람할 때 라오찐이 슈슈의 용감하고 어설픈 행동을 보고 난 후 호쾌한 웃음을 짓는 장면이 그렇다. 이는 부모와 같은 어른이 어린애를 예뻐할 때의 자상한 웃음소리와 같다. 이후 남자에게 헌신해 타락해버린 소녀의 모습을 볼 때마다 라오찐의 눈초리는 매서워진다. 안타깝고도 고통스러운 라오찐의 눈빛에서 슈슈에 대한 애정이 확실히 드러난다. 라오찐의 이러한 고통은 슈슈의 타락을 안타까워하는 심정에서도 기인하지만 자신의 무능함에 대한 자괴감에서 비롯되기도 한다. 타락한 그녀의 모습을 지켜보면서 속수무책으로 가만히 있을 수밖에 없기 때문에 라오찐은 자신을 원망한다. 심지어 그녀

37 서영채, 「죄의식과 1980년대적 주체의 탄생 임철우의 백년여관을 중심으로」, 『인문과학연구』 제42호, 강원대학교 인문과학연구소, 2014, 59쪽 재인용.

38 김창환, 「‘몸’을 통한 기억과 ‘오빠’의 나르시시즘」, 『한국 뉴 웨이브의 정치적 기억』, 연세대학교 미디어아트연구소 편, 연세대학교 출판부, 2007, 211쪽.

의 죽음 이후 스스로 자신의 목숨을 끊었다. 이는 그녀를 지키지 못했던 죄로 자신에게 행한 처벌로 볼 수 있다. 이러한 자기처벌은 ‘죄 없는 책임’에서 비롯된 것이다.

장씨가 동일시의 과장을 통해 소녀의 트라우마를 자신의 몸에 품게 된다고 하면, 이와 달리 라오전은 늘 슈슈를 지켜보는 자리에 객관적으로 관찰하며 동정하는 자리에 서 있다. 남자들한테 모든 희망을 맡긴 슈슈의 생각이 얼마나 터무니 없는 것인지 알면서도 라오전은 그녀를 말리지 않았다. 슈슈를 무조건 도와주고도 항상 멀리 지켜보기만 했던 라오전은 이해하기 어려운 인물이다. 비록 “몸 파는 것이랑 뭐가 다르냐”고 그녀를 힐난한 적이 있으나 그녀를 멈출 수 있는 자격이 없었다. 거세된 라오전은 성적 기능을 상실한 남자이며 완전한 남자라고 할 수 없었다. 게다가 라오전의 눈에 비춰진 슈슈는 더 이상 성적 욕망의 대상으로 보기가 어려웠다. 신체적인 결합에서 보면 라오전은 「노틀담의 꼽추」의 콰지모도와 비슷한 면이 있지만 둘 사이에는 본질적인 차이가 보인다. 왜냐하면 슈슈를 향한 라오전의 감정이 사랑이 아니라 책임감이라고 해야 하기 때문이다. 그리고 그 책임감은 처음부터 있었던 것이 아니라 슈슈의 타락을 지켜보면서 제대로 된 죄의식이 없어도 책임의 윤리가 생긴 것이다. 멀리 지켜보기만 했던 소녀와 같이 ‘동반자살’³⁹까지 감행한 것은 라오전은 스스로 자신을 처벌한 것과 같다. 이러한 극단적 행동은 ‘거세’와 관련이 있다. 소녀에게 ‘거세’는 이데올로기적인 의미를 지닌다. 소녀를 비롯한 ‘즈칭’들은 정치적 폭력과 이데올로기의 억압아래 가정, 사랑, 학교 그리고 혁명에 대한 뜨거운 열정이 모두 무너지는 경험을 했다. 즉 라오전은 신체적인 결합이 있지만 슈슈는 정신적인 거세를 당한다. 타락한 소녀는 주변 사람들에게 부끄러움으로 치부된다. 남녀를 막론하고 슈슈를 볼 때마다 자신의 ‘수치심’으로 그녀를 향해 욕하고 그녀를 파괴하려고 한다. 즉 그들은 그녀에게 폭력의 가해자가 되어 도덕적 경멸로 그녀에게 이중적 상처를 준다. 이러한 위선적 지식인들을 대신해서 거세된 라오전은 소녀를 지키는 역할을 한다. 슈슈에

39 영화 「슈슈」에서는 라오전이 소녀를 죽인 다음에 자살을 선택한 것이다. 그러나 라오전의 행동이 슈슈의 얼굴에서 죽음 각오를 읽어내서 한 것이어서 두 사람의 죽음은 ‘동반자살’로 해독할 수 있다.

의해 ‘짐승’이라고 자주 불리지만, 사실 욕망을 박제하게 된 의미에서 라오젠은 자연을 의미한다. 그는 소녀의 타락을 지켜보는 도중에 그녀에게 부모와 비슷한 감정이 생기게 된다. 이러한 감정은 ‘동일시’가 아닌 거리를 두는 ‘동정’이다. 달리 말하자면 그 ‘동정’은 위로부터 소녀를 바라보는 시선이다. 끝내 소녀를 지키지 못한 라오젠은 ‘예수’처럼 스스로 십자가를 지며 자기처벌을 한다. 죽음을 선택할 찰나는 바로 라오젠의 신격화된 순간으로 볼 수 있다.

천충 감독은 엔저링 작가와의 대화에서 “비록 스스로 그렇게 여겨지는 것이지만 우리에게 신성(神聖)한 시기가 있었다”⁴⁰는 것을 보여주고 싶어서 영화「슈슈」를 제작한 것이라고 고백한다. ‘문혁’의 경험자로서의 천충과 엔저링은 미국으로 유학한 시기, ‘문혁’의 경험을 다시 돌이켜 반성하는 계기를 갖는다. 그녀들은 기존의 신파적 ‘문혁’서사에 대한 불만으로 낭만적 캐릭터-라오젠을 창조한다. 슈슈를 비롯한 ‘즈칭’의 비극적 운명을 목격해온 라오젠은 스스로 죽음을 택함으로써 슈슈를 구원해준다. 이렇게 예수처럼 신격화된 라오젠은 슈슈를 거듭 겁탈한 남자들과 선명한 대조를 이룬다. 특히 라오젠이 티베트 고원의 유목민으로서 ‘문혁’의 소용돌이에 휘말린 무수한 슈슈들을 구원해주는 역할을 수행하는 것 자체는 의미심장하다. 라오젠의 헌신적 자기처벌은 인간성의 기원을 거슬러 올라가려는 문화적 ‘뿌리찾기’라고 할 수 있다.

‘문혁’ 직후의 1980년대는 중국의 지식인들이 격하게 ‘상흔’을 성토했던 다음에 거리를 두면서 역사를 ‘반성’하고 자신의 정체성을 모색하는 데 몰두한 시기였다. 이로써 “문학의 뿌리는 민족 전통문화의 토양 안에 깊이 심겨져 있어야 한다”고 표방한 ‘뿌리 찾기’운동이 중국에서 태동했다. 특히 변방에 파견되었던 ‘즈칭’들은 낯선 지역에서 순박한 민풍과 신비로운 전통문화의 가치를 재발굴하는데 앞장섰다. 예컨대 장난신(張暖忻)의 영화「청춘제」(1985)는 타이족(傣族)의 마을에서 인간의 아름다움을 되찾게 되었고 천카이거 감독은 「황토지」(1984)에서 침묵한 황토와 황허(黃河)를 통해서 중국문화의 민족성을 성찰했다. 이러한 작품 속에 농촌, 고원, 산지 등 변방 지역은 원시적 자연을 의미하며 동떨어진 문명과 대조되는 역할을 하고 있다. 이를테면 80년대부터 이미 미국으로 간 엔저링과

40 严歌苓, 『本色陈冲』, 春风文艺出版社出版, 1998, 264쪽.

천충은 서구의 시선⁴¹에서 문화적 ‘뿌리찾기’의 운동에 동참한 셈이다. 이러한 시대적 배경에서 등장한 영화 「슈슈」는 죄 없는 자로서 소녀 슈슈를 지키고 구원해주는 라오찐을 설정한 것이다. 원시적 자연을 대표하는 라오찐은 자신의 죽음을 통해서 소녀의 타락, 위선적 지식인, 그리고 소녀를 냉대한 주변 사람들 등 모든 사람들의 죄를 용서한다. 사실 항상 정직하고 죄 없이 사는 라오찐이란 캐릭터는 ‘문혁’시기에 존재할 수 없는 이상적인 인물이다. 거꾸로 말하면 「슈슈」는 라오찐이란 허구적 인물을 통해서 ‘즈칭’, 특히 여성으로서의 ‘즈칭’에게 과연 ‘문혁’이 무엇을 의미하는지를 적나라하게 보여준다. 라오찐은 ‘죄 없는 책임’을 감담함으로써 대중들의 치욕적인 ‘문혁’의 기억을 소환시켜 슈슈를 지키지 못한 집단적 책임감⁴²을 형성하기도 한다.

4 나가며: 90년대의 문화적 성찰 공간

한국 IMF 위기 시점에 다시 ‘광주’에 관한 기억을 소환시키는 영화 「꽃잎」은 ‘후일담’ 텍스트라고 할 수 있다. 예컨대 소녀를 찾는 ‘우리들’은 항상 소녀보다 한 발짝 뒤쳐지고 소녀의 행적을 찾는 데 실패한다. 즉 ‘우리들’의 이미지에서 무력하고도 의기소침한 ‘386세대’의 모습을 읽어낼 수 있다. 중국 영화 「슈슈」도 90년대 후반에 ‘문혁’을 소환하여 다시 다루는 작품이다. 화자 ‘나’는 자신의 과거사가 아닌 동창인 슈슈의 비극을 관객에게 들려준다. 여기서 ‘나’, 혹은 엔저링/천충을 비롯한 ‘즈칭’들은 소녀의 타락과 가해의 현장에서 늘 옆자리에만 서 있다. 이를테면 ‘문혁시기’에는 다른 사람의 비극을 말리지 못했거나 아니면 자

41 레이 초우의 「원시적 열정(Primitive Passions)」에 따르면 80-90년대 중국의 영화들은 지식인들이 원시적 중국을 재구축하여 보여줌으로써 서구의 오리엔탈리즘을 대항해왔다. 레이 초우, 정재서 역, 『원시적 열정』, 이산, 2004, 64쪽 참조. 영화 「슈슈」의 감독 천충과 원작소설의 소설가 엔저링도 마찬가지로 미국유학의 도중에 ‘문혁’에 관한 기억을 재해석의 방식으로 작품으로 만든다.

42 한나 아렌트는 저서 「책임과 판단」에서 한 집단의 구성원으로서 안 한 일에 대해 책임진다는 것이 ‘집단적 책임감’이라고 지적했다. Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2009, p147.

신도 가해자에 속할 것인지 모르는 수치심으로 ‘지칭’들이 역사의 현장에서 자신의 흔적을 지운다. 이로써 ‘386세대’와 ‘즈칭’⁴³은 자신의 자책감을 투여한 장씨와 라오젠의 이미지 재현을 통해서 그들만의 트라우마를 극복해 나간다.

라오젠과 장씨는 모두 소녀의 고통을 자신의 몸에 옮겨서야 죄책감을 갖게 된 인물이다. 그러나 ‘죄 없는 책임’을 감당하는 라오젠과 달리 장씨는 소녀에게 자신이 범한 죄를 분명히 의식한다. 그러나 공교롭게도 장씨가 소녀에게 가해를 준 죄의식은 ‘5·18 광주’의 부재에서 비롯된 부채의식으로 치환된 것이다. 즉 민중의 대표인 장씨는 소녀를 만남으로써 피해자이면서도 가해자의 이중적 정체성을 발견하게 된다. 이와 달리 신경화된 라오젠을 구원해주는 원시적 자연의 역할로 분배됨으로써 누구에게도 죄와 책임을 물을 수 없는 기괴한 현상이 나타난다. 이는 90년대 한국과 중국에서 ‘386세대’와 ‘즈칭’들이 성찰할 수 있는 문화적 공간의 차이라고 볼 수 있다.

트라우마적 차원에서 보면 ‘386세대’와 ‘즈칭’은 모두 청년시기에 고착(固着)된 집단이라고 할 수 있다. 이들은 고도성장 시기인 90년대에 이르러 과거에 대한 자괴감과 노스텔지어의 복잡한 정서를 공유하고 있다. 그 자괴감은 그들이 사수했던 이념과 무력한 현실에서 비롯되어 나타난 것이며, 또한 ‘민족구성원으로서의 누이’⁴⁴를 지켜주지 못한 데서 생긴 부끄러운 감정이다. 그러나 부끄러움에서 죄의식으로 나아가는 과정에서 애도의 작업이 필요하다. 예컨대 1990년대의 한국에서 ‘광주민중화운동’으로 공식적 명칭이 확정되는 데서 여러 차례로 ‘광주’에 관한 법률들⁴⁵이 제정되었다. 이러한 공적인 애도의 작업을 통해서 한국의 민중들이 ‘자아 이상(ego-ideal)’의 내적 시선과 접목해서 스스로가 죄

43 한국의 ‘386’세대는 1960년대에 출생, 1980년대에 운동권에 참여하거나 공감을 공유한 20대의 청년을 가리킨다. 1990년대에 이르러 방송계나 출판계에서 석권한 이들이 80년대에 관한 ‘후일담’을 피력하는 데에 앞섰다. 기성세대-‘419세대’(한글세대)와 구분하기 위한 이 개념은 아버지와의 대항, 혁명적인 청춘, 그리고 과거에 대한 모순적인 감정-자괴심과 노스텔지어 등에서 중국의 ‘즈칭’과 많은 공통점을 엿볼 수 있다.

44 이효인, 「‘순수-민중-누이’를 열망하는 서로 다른 고백 또는 콤플렉스-「꽃잎」과「박하사탕」」, 『사회비평』 제26호, 나남출판사, 2000, 165쪽.

45 예컨대 ‘광주민중화운동 관련자 보상 등에 관한 법률’(1990)과 ‘5·18 민주화운동 등에 관한 특별법’(1995).

의식을 가진 윤리적 주체로 성장해 나간다. 반대로 중국은 ‘문혁’직후에 ‘사상해방’(1978)이 되었으나 ‘정신적 오염을 타파하라’(1983)는 구호를 이어 ‘천안문 사태’까지 정치적 분위기가 여전히 자유롭지 못하고 있었고 ‘즈칭’들의 ‘문혁’쓰기가 은유적으로 다루거나 ‘추방’⁴⁶을 당할 수밖에 없었다. 이러한 배경하에 90년대 한국과 중국의 문화적 성찰의 차이가 대중적 기억을 소환시킨 영화 「꽃잎」과 「슈슈」에 새겨진다.

참고문헌

단행본

레이 초우, 정재서 역, 『원시적 열정』, 이산, 2004, 64쪽.

유지나 외, 『한국영화사공부: 1980-1997』, 서울: 이채, 2005, 118쪽.

최윤, 「저기 소리없이 한 점이 꽃잎이 지고」, 『꽃잎처럼』, 공선옥 외 공저, 풀빛, 1995, 12, 152, 169쪽.

Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2009, p.147.

Slavoj Zizek, *Event: A Philosophical Journey Through A Concept*, Brooklyn: Melville House, 2014, p.12.

刘小萌, 『中国知青史·大潮』, 当代中国出版社, 2009, 303쪽.

严歌苓, 『本色陈冲』, 春风文艺出版社出版, 1998, 264쪽.

논문

김창환, 「‘몸’을 통한 기억과 ‘오빠’의 나르시시즘」, 『한국 뉴 웨이브의 정치적 기억』, 연세대학교 미디어아트연구소 편, 연세대학교 출판부, 2007, 195-217쪽.

서영채, 「죄의식과 1980년대적 주체의 탄생 임철우의 백년여관을 중심으로」,

46 여기서의 ‘추방’은 영화 「인생」, 「푸른 연」처럼 중국 본토에서 상영금지를 당하고 해외에서 명성을 얻는 현상을 말한 것이다.

- 『인문과학연구』 제42호, 강원대학교 인문과학연구소, 2014, 39-68쪽.
- 이영재, 「대중주권과 영화, 그 이후-「곡성」과 「1987」, 관객성의 두 가지 문제」, 『문학과사회』 제31권 2호, 문학과지성사, 2018년 여름, 56-73쪽.
- 이효인, 「‘순수-민족-누이’를 열망하는 서로 다른 고백 또는 콤플렉스 「꽃잎」과 「박학사탕」」, 『사회비평』 제26호, 나남출판사, 2000, 162-172쪽.
- Freud, S. “Draft K1 The Neuroses of defence from Extracts from the Flies Papers” (1892), Strachey, J.(Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume I (1886-1899): Pre-Pscho-Analytic Publications and Unpublished Drafts*, 1966, pp.220-229.
- MYHB Heart, “The historical trauma response among natives and its relationship with substance abuse: a Lakota illustration,” *J Psychoactive Drugs*, Vol.35 (1), 2003, pp.7-13.
- 戴锦华, 「重写女性: 八、九十年代的性别写作与文化空间」, 『女性文学』, 1998(5), pp.51-55.
- 郭冉, 「新中国成立70年人口流动的社会变迁」, 『河南社会科学』, 2019(09), pp.97-106.
- 李達, 「‘原欲’背後—以〈崗上的世紀〉、〈天浴〉為探討中心」, 『中國現代文學半年刊』 第29期, 2016, pp.155-171.
- 李杨, 「重返“新时期文学”的意义」, 『文艺研究』, 2005(1), pp.5-11.

Abstract

A Comparative Study on Historical Trauma Narratives in Korean-Chinese Cinema
—An analysis of the Films *A Petal* and *XiuXiu: The Sent-Down Girl*

Liu Xiaoman

This paper examines how popular memories of historical trauma have been constructed in Korea and China by comparing the narrative strategies of the films *A Petal* and *XiuXiu: The Sent-Down Girl*. *A Petal* represents the historical trauma of the Gwangju Incident through the hysterical symptoms of a girl. The girl's amnesia, aphasia, and hysterical seizures are

a metaphor for the concealed and misleading popular memories of Gwangju in the 1980s. In contrast, the movie *XiuXiu* is a representation of traumatic experiences. By recreating XiuXiu's process of degenerating from a state of innocence to a state of paranoia, she portrays the tragic fate of all of the "educated youth" caught up in "the Cultural Revolution." Although the methods of representation are different, both films recreate the historical trauma of the people traumatized by political violence through the image of a girl. Both the hysterical girl in *A Petal* and the obsessed girl in *XiuXiu* are objectified as victims in these historical narratives. In addition, both films employ a triangular structure composed of a "girl-narrator-middle-aged man" in the process of reconstructing individual memories/experiences into collective trauma. The subaltern Mr. Jang takes on part of guilt himself by transferring the girl's trauma into his body. In this way, a sense of collective responsibility is formed through guilt and punishment, leading to a political and ethical subject. By reproducing the process of forming a sense of indebtedness and collective responsibility through guilt and self-punishment, the films *A Petal* and *XiuXiu* demonstrate different approaches to overcoming trauma. This difference can be seen as the result of the cultural reflection of "educated youth" and the "386 Generation" in the 1990s.

Key words: Historical trauma, the Cultural Revolution, Gwangju Uprising, Educated youth, 386 Generation

본 논문은 2021년 7월 16일에 접수되어 2021년 7월 18일부터 7월 31일까지 소정의 심사를 거쳐 2021년 8월 3일에 게재가 확정되었음