

중국 독립다큐멘터리의 전파네트워크와 저층서사

박영순(국민대 중국인문사회연구소)

목차

- I. 시작하며
- II. 독립다큐멘터리의 전파네트워크
 - 1. 독립다큐멘터리와 네트워크의 출현
 - 2. 네트워크의 유형과 특징
 - 3. 네트워크와 독립성의 함의
- III. 독립다큐멘터리의 저층서사
 - 1. 독립다큐멘터리와 저층서사의 출현
 - 2. 「算命」의 내용과 저층형상
 - 3. 서사방식과 저층서사의 함의
- IV. 맺으며

I. 시작하며

일반적으로 독립다큐멘터리란 체제 자본과 상업 자본에 의존하지 않고 독자적인 예산으로 감독이 자신의 의도에 따라 제작하는 것을 말한다. 상업적 이윤보다는 창작자의 의도가 우선 시되며 상대적으로 사회 비판이나 감독의 문제의식이 ‘독립’적으로 표현된다. 하지만 이러한 일반적인 정의가 실제 상황과 부합하는 것은 아니다.

실제로 중국 초기 독립다큐멘터리 창작자들은 이러한 독립 정신을 담보할 수 없다고 여겨 체제에서 빠져나온 사람들이었다. 그들은 80년대 후반 권력 중심의 정치에서 벗어나 독립적 입장에서 국가 이데올로기에 의해 제거된 기억을 반성하면서, 그늘진 사회 주변인들의 삶에 눈을 돌렸다. 즉 국가의 주류 담론에서 벗어나 주변화 된 민간 담론에 주안을 두며 사회 저층 민들의 시선에 주목하면서 자신들의 독립 정신을 유지해나가고자 했다. 그들은 때론 국가 주류 체제로부터 ‘반하는 독립’, ‘유리된 독립’ 형태 등을 보여주었지만, 대부분 자신이 추구하는 독립을 명확하게 밝히지 못한 채, 체제 내 방송매체 속으로 편입되어 갔다. 체제로부터 독립을 추구하기도 했지만 자생력과 생존 공간이 부족했던 그들은 생존을 위한 의존적인 연계(장치)를 찾아야 했다. 즉 ‘생존의 네트워크’가 필요했고 이를 통해 자신들이 추구하는 자생력, 독립성을 유지하고자 했다. 때문에 그들 대부분은 체제 내에서 다큐멘터리를 창작하거나 해외 영화제에 출품을 하면서 ‘의존적’, ‘생존적’ 네트워크를 형성해 나갔다.

그렇다면, 체제와 합작을 하거나 그로부터 지원을 받는다면, 과연 본인들이 추구하려는 독립 정신이 담보될 수 있을까라는 점이 자연스레 제기되며, 이는 네트워크가 독립성과 영향 관계에 놓여있음을 의미한다. 따라서 본고는 먼저 독립다큐멘터리의 전파네트워크의 유형과 특징을 살펴보고, 그것이 독립성과 어떤 상관관계를 가지고 있는지를 분석하고자 한다. 이를 테

면, 하나의 작품이 ‘독립 제작’되었다는 여부는 일정부분 자금 출처에 있어 주류 체제로부터 독립되었다는 뜻이다. 그런데 만약 체제 내 방송 매체로부터 지원을 받거나 혹은 합작하였다면, 과연 그것을 ‘독립 제작’이라고 볼 수 있는지, 그들이 원하는 독립적인 시각과 관점이 담보될 수 있는지 등에 대해 고찰해보아야 할 것이다. 하지만 체제의 지원을 받지 않고 제작된 작품들도 존재한다는 점에서 볼 때, 체제 내 작품과 독립 제작한 작품 간의 비교를 통해 창작자의 독립적 표현이 어떻게 상이하게 드러나는 지도 살펴볼 필요가 있다.

물론 ‘독립적인 시각과 관점’을 명확하게 정의하기란 쉽지 않으며, 어떤 특정 작품 속에 명확하게 반영된다고 볼 순 없지만, 독립다큐멘터리에서 가장 많이 다루고 있는 제제는 저층서사이고, 저층서사는 독립다큐멘터리 창작자들의 출현 배경과 밀접한 관계가 있다는 점이다. 추이웨이핑(崔衛平)은 80년대 말 정치, 사회적 사건과 연관하여 이 시기를 ‘독립다큐멘터리의 정신적 귀착점’이라 했고, 뤼신위(呂新雨) 교수는 체제 내 선전용 특집다큐멘터리와는 상대적인 의미로서의 독립작업과 독립정신을 강조한 신다큐멘터를 제시하였다. 이처럼 초기 독립다큐멘터리 창작자들은 ‘독립정신’을 이상 속에 둔 채, 특히 사회 밑바닥의 주변화 되고 소외된 사람들에게 시선을 맞추면서, 국가의 이데올로기를 반영한 주선을 영화와는 달리 그로부터 거리를 둔 주변화 된 사람들의 생활을 담고자 했다. 이는 저층서사와 독립다큐멘터리 창작자들이 추구하는 독립정신과 서로 연관관계가 있음을 시사한다. 그리고 독립다큐멘터리의 전파 네트워크는 TV방송매체보다 민간영상기구와 단체 네트워크를 통해 더 활발하게 전파되고 있다. 따라서 본고에서는 중국의 주요 민간 영상전에서 공히 수상 경력이 있는 저층서사의 최근 대표작 「점(算命)」(쉬통 徐童 | 2009 | 184분)을 주요 대상으로 저층서사와 관련한 점들을 논의해보고자 한다.

CNKI(2013.05.02)에서 ‘독립다큐멘터리’를 ‘주제’로 검색한 결과 총93편의 논문이 검색되었고, 이 가운데 학위논문은 총28편이다. 주로 2000년대 중반 이후에 쓰여진 것으로, 주요 내용은 (독립)다큐멘터리의 발전개황, 독립다큐멘터리의 생존환경, 전파생산기제, 작품소개, 방송국다큐멘터리 등에 대해 전반적인 논의를 하고 있다.¹⁾ 한국에서의 독립다큐멘터리에 대한 연구는 유관 분야인 중국 (독립)영화에 비해 상대적으로 부족한 편이다.²⁾ 특히 본고에서 다루고자하는 네트워크, 독립성, 저층서사 등의 상관관계에 대한 연구는 더욱 박약하다.

본고는 기존 연구 성과의 토대 위에 먼저 중국 독립다큐멘터리와 네트워크의 출현배경을 살펴보고, 다음으로 독립다큐멘터리의 전파네트워크의 종류와 특징을 정리한 후, 이를 통해 독립다큐멘터리의 네트워크와 창작자의 독립성은 어떤 상관관계를 지니는지 고찰할 것이다. 또한 「算命」을 중심으로 독립다큐멘터리의 저층서사의 출현, 저층인의 형상, 서사방식과 저층서사의 함의 등에 대해 살펴본다. 이러한 논의를 통해 전파네트워크와 독립다큐멘터리 창작자 간의 독립정신 및 저층서사와의 연계적 함의를 가늠해 보고자한다.

1) 주요 자료로 呂新雨, 『紀錄中國:當代中國的新紀錄運動』(北京三聯書店, 2003), 何蘇六, 『中國電視紀錄片史論』(中國傳媒大學出版社, 2005), 羅鋒, 『歷史的細語:新紀錄運動中的底層影像研究(1991-2010)』(復旦大學, 2011), 唐莉, 『作為‘民間記憶’的中國獨立紀錄片分析:以雲之南紀錄影像展為例』(安徽大學, 2010), 於凡奇, 『中國獨立紀錄片十年走向研究(2001-2010)』(暨南大學, 2009), 汲生才, 『新紀錄運動中的底層表達』(復旦大學, 2008), 詹慶生, 尹鴻, 「中國獨立影像發展備忘(1999-2006)」(『文藝爭鳴·藝術』, 2007, 5期) 등이 있다. 이 글은 「중국 독립다큐멘터리의 제작, 전파 네트워크와 ‘독립’의 함의」(박영순, 『중국인문과학』, 2013년, 제53집)의 일부 내용의 토대 하에 새로운 내용을 첨가하여 정리한 것임.

2) 국내 중국다큐멘터리에 대한 연구 논문으로는 신동순, 「사라지는 문화와 남겨진 사람들, 그 일상의 기록: 위광이(於廣義)의 독립다큐멘터를 중심으로」(『중국학논총』, 2012, 제38집)와 이응철, 「현대 중국의 주선울영화와 독립다큐멘터리: 장르의 형성과 국가의 역할」(『비교문화연구』, 2008, 제14집)이 있다. 후자는 ‘독립성’에 대한 문제를 조금 논의하고 있다.

II. 독립다큐멘터리의 전파네트워크

1. 독립다큐멘터리와 네트워크의 출현

1) 독립다큐멘터리의 출현

중국의 독립다큐멘터리의 출현은 80년대 말 일련의 정치, 사회적 사건과 연관한다. 추이웨이핑은 이를 ‘독립다큐멘터리의 정신적 귀착점’이라 하였다.³⁾ 그렇다면 80년대 말의 사회적 동요는 독립다큐멘터리에 어떠한 영향을 미쳤는가? 추이웨이핑은 초기 독립다큐멘터리 감독 장웨이(蔣巍)의 기억을 통해 이렇게 말한다.

1989년 봄 졸업 후 베이징영화촬영소(北影廠)에 등록했던 장웨이는 모교로 돌아와 학생들과 함께 단식 투쟁을 한다. 가장 절연한 단식과 단수 방법이였다. 그는 12명 가운데 가장 마지막으로 병원으로 후송되었다. 그가 나중에 스스로 기억하는 바에 따르면, 광장에서 4일간 누워있는 동안 많은 생각을 했다 한다. 정부와 대화, 소통을 할까도 생각하고, 한편 어디에 문제가 있는지도 인식하면서 이렇게 민주를 쟁취하는 것은 문제가 있다고 생각했다 한다. 그러던 중 총소리가 들린 후 ‘유토피아적인 이상은 이제 사라졌음을’ 깨달았다 한다.⁴⁾

장웨이의 기억에서 알 수 있듯, 당시 정신적 충격은 강렬하고도 치명적이었다. 이러한 환경 속에서 지식인들의 가치 체계는 균열이 생기고 사상계는 분화하기 시작하였다. 그들 일부는 권력 중심의 정치에서 벗어나 독립적 입장에서 국가 이데올로기에 의해 제거된 기억을 반성하면서 그늘진 사회주변인의 삶으로 눈을 돌린다. 하지만 그들의 독립적 입장이란 극도로 긴장된 상황 속에서 자꾸만 낮아지고, 고립되어 갔고, 상실감으로 이어졌다. 그들의 독립은 국가 주류체제로부터 ‘반하는 독립’, ‘유리된 독립’, ‘고립된 독립’, ‘흡수된 독립’ 등 다양한 형태로 드러났다. 자신의 이상을 내려놓는 가하면, 먼 타국으로 떠나기도 하고, ‘관성’에 따라 주류문화로 재편되기도 했다.

마찬가지로 다큐멘터리 창작자들 역시 변화와 분화에 직면하게 되었다. 주류 문화로 부터의 이탈을 시도하는 지식인들의 심리적 위기의식은 오히려 “다큐멘터리 창작자에게 무한한 가능성이 있는 성장 포인트로 작용하며, 이로써 그들이 진정한 자유로운 몸과 시각으로 생활의 실상을 관찰하고 인식하면서 짙은 안개 속 각종 신화의 구속으로부터 탈출할 수 있게 하였다.”⁵⁾ 이러한 상황은 리웨이(李薇)가 초기 독립다큐멘터리 창작자 단진촨(段錦川)과 나눈 인터뷰 내용에서 잘 드러난다.

3) “它是獨立制作紀錄片精神上的着落点。”崔衛平,「中國大陸獨立制作紀錄片的生長空間」,

<http://www.cui-studies.com/old/bbs/besttreelist.asp?boardid=42&page=3>

4) “1989年春天,已經畢業到北影廠報到的蔣巍回到母校絕食學生當中,採取的是最決絕的那一種:絕食絕水。他是十二個人中最後被送進醫院的人之一。他自己後來回憶道,躺在廣場四天,頭腦裏想了很多事情,很想和政府對話,溝通,同時也意識到有哪兒不對頭,感覺到這樣一種爭取民主的方式有問題。開槍之後知道‘一種烏托邦的理想消失了。’위의 글.

5) “對於紀錄片工作者說,正是一個具有無限可能的生長點。這使得他們能夠真正以獨立之身,自由之眼去觀察和認識生活,擺脫雲山霧罩般的各種神話的牽制。”위의 글.

원래 TV방송국 특집 다큐멘터리를 제작하는 사람들은 자신들의 관점을 표현하고픈 욕망이 있었지만, 체제 내 언론인으로서 사회적 환경의 잠재적인 구속을 받는 것 외에도, 가장 직접적으로 제약 받는 것은 체제 내 선전 기율과 방식에 대한 제약이었다. 독립 다큐멘터리를 촬영하는 것은 수 십 년에 걸쳐 형성된 주류 이데올로기 문화에 대한 또 다른 방식의 돌파구를 찾는 것이자 동시에 정신적인 자아의 위안을 찾는 것이기도 하다.⁶⁾

그들은 ‘독립과 자유정신’을 이상 속에 둔 채, 특히 사회 밑바닥의 주변화 되고 소외된 사람들에게 시선을 맞추면서, 개인화된 영상 창작과 표현의 갈망을 충족해나감으로써 밑에서부터 위로 향하는 중국 사회의 변화를 꿈꾸었을 지도 모른다.

이러한 정치, 사회적인 배경 외에도 80년대 후반부터 문학, 예술 면에서 先峰(아방가르드)문학, 실험예술이 등장하면서 독립다큐멘터리 창작자들은 더욱 힘을 얻게 된다. 선봉문학과 실험예술은 “기존 이데올로기의 틀에서 탈피하여 비주류의 목소리를 높이고 개성과 창의성을 추구하는”⁷⁾ 개념들을 표방하였다. 이처럼 선봉문학과 실험예술은 현실 정치와 지난 역사에 회의를 품으면서 인간의 존재감에 의문을 제기하였다. 이는 중국 독립다큐멘터리 창작자들이 주류 방송매체의 선전용 이데올로기에서 벗어나 개인 창작을 할 수 있는 정신적 기반으로 작용하였다. 이에 따라 독립다큐멘터리 창작자들은 국가의 이데올로기를 반영한 주선을 영화와는 달리 그로부터 거리를 둔 주변화 된 사람들의 생활과 일상을 담고자 했다. 즉 이전 사회주의 ‘계몽과 선전’으로 기능했던 주류 체제의 다큐멘터리와는 구별되는 사회의 그늘지고 소외된 주변인의 일상생활을 진실하게 기록하고자 렌즈를 잡았다.

하지만, 초기 독립다큐멘터리 창작자들은 시대적 격동기를 겪은 후 독립 제작을 시도하기도 했으나 대부분 체제 내 공간으로의 진입을 선택하였다. 예를 들어, 스젠(時間)은 초기에 「천안문(天安門)」과 「졸업(我畢業了)」 등 실험적인 독립다큐멘터리를 촬영하였지만, 90년대 이후로는 ‘동방시공(東方時空)’과 ‘실화를 말하다(實話實說)’ 등의 칼럼을 담당하면서 점차 체제 내로 돌아섰다. 이를테면 ‘생존’ 앞에서 보다 ‘안정적이고’ ‘의존적인’ 예술행위를 시도한 것인지도 모른다.

사실 독립다큐멘터리 창작자들이 체제 안에서 작업할 수 있고, 나아가 민간에까지 확산되고, 해외영화제에서도 인정을 받을 수 있었던 원인은 일정부분 영화 정책과 제도적 환경이 뒷받침하기도 했다. 신 중국 설립 이후 영화에 대한 규제는 모든 예술 영역 가운데 상당히 엄격한 분야였으며, 이러한 상황은 2003년 국가광파전시전영총국(國家廣播電視電影總局, 이후 ‘광전총국’으로 약칭)이 「영화극본(줄거리)입안, 영화검열의 임시규정(電影劇本(梗概)立項, 電影片審查暫行規定)」을 공포·시행하면서 점차 변해갔다. 감독이 영화제작 이전에 극본을 제출할 필요 없이 1,000자 이내의 줄거리와 영화 이름, 종류, 주제 등의 문안만 제출하면 되었고, 촬영 후 심의 통과한 극본을 변경할 수 없다는 규정도 다소 완화하였다.⁸⁾ 이러한 정치 사회적, 문

6) “那些原先在電視臺拍專題片的人，拍着拍着有了表達自身觀點的欲望，但作為體制的新聞工作者，除了受社會大環境得潛在約束之外，最直接的就是受體制內宣傳紀律與宣傳模式的限制，拍獨立紀錄片既是尋求對幾十年主流意識形態文化的另一種形式的突破，同時也是為了尋找一種精神上的自我安慰。” 이는 리웨이(李웨이)가 2005년 5월 단진촨(覃進鵬) 스튜디오에서 단진촨을 인터뷰 한 내용이다. 「視角更加多元，創作更趨自由：淺析中國獨立紀錄片創作」, 『山東視聽』, 2005, 10기.

7) “冲破既有的意識形態框架，追求非主流的聲音，展現個性，標新立異。” 安麗平, 「DV時代我國獨立紀錄片發展的特點」, http://qnjz.dzwww.com/gdst/200903/t20090304_4324453.htm

8) 於凡奇, 『中國獨立紀錄片十年走向研究(2001-2010)』, 暨南大學(碩), 2009, 12쪽.

화 예술적, 영화 제도적 환경 속에서 독립다큐멘터리는 출현하였다.

2) 독립다큐멘터리의 네트워크 출현

체제와의 연관성에서 볼 때, ‘독립 제작’이란 일반적으로 ‘체제 내 제작’과 ‘체제 밖의 제작’ 모식을 의미한다. 체제 내 제작이란 통상적으로 광전총국의 행정부문이나 유관 정부기구(국가개발위[國家發改委], 상무부 등) 및 국가방송매체가 제작, 상영을 허가한 영상 제작을 의미한다. 한편, 독립 영상(다큐멘터리)이란 이러한 체제 내의 심사 절차를 밟지 않았거나 체제 내의 주류 매체의 네트워크 안에서 상영하지 않는 작품을 의미하기도 한다. 그러나 2000년대 이후 국가영상산업정책의 조정에 따라 민영이 영상물 생산의 합법권을 획득한 이후, 독립 영상(다큐멘터리)은 점차 체제 내로 들어오기 시작했다. 이러한 독립영상은 체제 작품의 보완적 기능을 함과 동시에 독립다큐멘터리 창작자들의 신분(생존)문제를 해결해 줄 수 있었기 때문에, 독립다큐멘터리 창작자들은 점차 체제와 합작하기 위한 다양한 네트워크를 모색하면서 자신들의 작품을 제작, 전파하고자 했다.

예를 들어, 독립다큐멘터리 창작자들을 ‘신분’면에서 볼 때, 스젠은 「졸업」, 「천안문」을 찍을 때 이미 CCTV의 피디였지만, 이 두 작품은 자신이 출자하여 촬영한 것이다. 칸젠닝(康健寧)은 닝샤(寧夏)방송국 부국장이었지만 「음양(陰陽)」역시 스스로 자금을 조달하여 찍은 것이다. ‘자금’면에서 볼 때, 단진환의 「바퀴 남쪽 거리 16번지(八廓南街16號)」는 시작 단계에서는 국내 주류 전파네트워크와 연계하진 않았지만, 후에 CCTV와 시장문화전파공사(西藏文化傳播公司)가 주요 공동 출자한 것이다.⁹⁾ 또한 ‘전파’면에서 볼 때, 독립다큐멘터리는 대부분 주류 체제 안에서 전파될 수 없었다. 일부 작품은 심지어 ‘지하영화(다큐멘터리)’로 금지되기도 했지만, 또 일부는 수정을 거친 후 체제 내 전파 네트워크를 확보할 수 있었다. 단진환, 장웨이 체제 내에서 찍은 「바퀴 남쪽 거리 16번지」, 「침선(沈船)」, 「삼협(三峽)」과 BBC 등 국외 방송매체와 합작한 「변변찮은 말로(拎起大舌頭)」, 「행복한 생활(幸福生活)」 등은 수정 후에 CCTV에서 방송되었다.¹⁰⁾ 이렇듯 독립다큐멘터리 창작자들은 ‘신분’, ‘자금’, ‘제작전파’면에서 이미 체제와 네트워크를 형성하고 있었다.

또한 90년대 일부 독립다큐멘터리 창작자들이 국가의 심의를 피해 직접 국제영화제에 출품하자, 광전총국은 1994년 3월 12일 일부 감독들이 체제의 절차를 밟지 않고 로테르담 영화제에 출품한 것에 대해 처벌을 가하였다.¹¹⁾ 이처럼 다큐멘터리의 창작 환경이 어려워지자 일부

9) 국제적으로 가장 영예로운 ‘프랑스다큐멘터리영화제’ 대상을 받은 작품이다. 초기 독립다큐의 수량은 그다지 많지 않으며, 대부분 체제 내에서 벗어나온 전문인들이다. 예를 들어, 우원광, 단진환, 리홍(李紅) 등은 방송국에서 근무했던 사람이고, 장웨이(蔣巍)는 중국희극학원을 졸업한 후 베이징영화촬영소(北京電影制片廠)에서 황젠중(黃建中) 감독을 따라 「용년경관(龍年警官)」, 「설(過年)」(조감독) 등의 영화를 찍었고, 단지 후제(胡杰), 지단(季丹), 사칭(沙青) 등은 비전문가의 신분으로 가정용 로 작품을 찍었다. 베이징영화촬영소와 중앙희극학원 출신 감독으로 장위안(張元), 립예(婁曄), 왕샤오샤이(王小帥), 루쉐창(路學長), 관후(管虎), 류빙젠(劉冰鑑), 장밍(章明), 장양(張楊) 등이 있다.

10) 師歡歡, 『我國大陸獨立紀錄片傳播方式研究』, 吉林大學(碩), 2009, 25쪽.

11) 1994년 2월 네덜란드 로테르담영화제는 중국 영화 특별전을 열었다. 1개월 후 3월 12일 광전부(廣電部)는 「장위안 등 8명의 영화 촬영 및 후기 가공에 대해 지지와 협조를 할 수 없는 것에 관한 통지(關於不得支持協助張元等8人拍攝影視片及後期加工的通知)」를 발표하여 처벌을 내렸다. 그 명단에는 텐장창(田壯壯), 장위안(張元), 왕샤오샤이, 우원광, 허젠진(何建軍), 닝다이(寧岱)가 있었고, 「졸업」의 감독 스젠은 심사 후 통지한다고 하였다. 당시 장위안은 막 「닭털 같은 나날(一地雞毛)」을 찍고 있던 중이었는데 금지되었다. 광전부는 「푸른 연(藍風箏)」(텐장창), 「북경 녀석들(北京雜種)」, 「나날들(冬春的日子)」(장위안), 「베이징유랑」(우원광), 「졸업」(스젠), 「촬영을 마치다(停機)」(닝다이), 「현련(懸戀)」(허젠진) 7편에 금지령을 내렸다. 또한 장위안이 1998년에 찍은 「귀향(過年回家)」은 베니스영화제 최우수감독상을 받았지만 돌아온 후에는 ‘상영금지령’이 내렸다. 方方, 『獨立紀錄片發展史』, 中國戲劇出版社, 2003, 12-13쪽 참조.

감독들은 주류 방송매체와의 협력 네트워크를 더욱 시도했는지도 모른다.

그러나 독립다큐멘터리 창작자들이 체제 내 방송매체의 제작, 전파 네트워크에만 의존하는 것은 아니다. 오히려 민간영상기구를 통해 더욱 확산되고 있다. 90년대 말 이후 민영자본이 본격적으로 투입되면서 사회, 민간에까지 점차 확산되어 갔다. 베이징 '실천사(實踐社)', 상하이 '101공작실(101工作室)', 광저우 '연영회(緣影會)' 등 민간사단[단체]와 2003년 이후 중국독립다큐멘터리교류주(中國獨立紀錄片交流周), 윈난다큐멘터리영상전(雲之南紀錄映像展/www.yunfest.org), 중국독립영상연도전(中國獨立映像年度展/www.chinaiff.org) 등 영화기구와 영화제, 기금회, 당안관 등의 인프라를 구축하면서 독립다큐멘터리 상영, 자료보관, 제작 지원, 순회상연, 토론교류 등의 방식으로 민간네트워크를 확산해 나갔다.

한편, 2001년 12월 중국의 WTO 가입으로 외국 자본이 영화 산업에 유입되면서 중국 영화는 해외 시장에서 크게 확산되기 시작했다. 영화에 대한 정책 규제가 완화되자 다큐멘터리의 생존 환경도 더불어 개선되면서 중국 독립다큐멘터리는 새로운 역사적 시기로 접어들었다.¹²⁾ 이렇듯 외국 자본의 유입의 길이 열리고 합작운영 사례가 생기면서 독립다큐멘터리의 해외 네트워크도 유리한 환경에 놓이게 되었다. 독립다큐멘터리 창작자들은 해외영화제 기금회, 해외 TV방송매체, 해외정부 영화기금회 등과 긴밀한 네트워크를 형성하면서 중국 독립다큐멘터리의 전파 경로를 확산해 나가고 있다.

2. 네트워크의 유형과 활동

1) 국내 TV방송매체와의 네트워크

독립다큐멘터리 창작자들이 국내 TV방송매체와 처음 네트워크를 맺게 된 것은 1993년 5월 CCTV '동방시공'의 '생활공간(生活空間)'에서 부터이다. 당시 CCTV 피디 루왕핑(盧望平)은 장웨이 찍은 「동방삼협(東方三峽)」, 「출근(上班)」, 「아마추어 배우(票友)」 등 몇 편의 단편 다큐멘터리 작품을 이 프로그램에 방송하면서 호평을 받았다. 그 후 '생활공간'이 '일반 사람들의 이야기를 말하다(講述老百姓自己的故事)'로 바뀌면서 비로소 체제 안에서 일반 민간인의 삶을 다룬 다큐멘터리가 정식으로 자리를 잡게 되었고, 독립다큐멘터리가 체제와 맺은 성공적인 네트워크의 사례가 되었다. 1996년 단진환의 「바퀴 남쪽 거리 16번지」도 티베트자치구 성립 40주년을 맞이하여 CCTV 다큐멘터리부와 시장문화전파공사의 일부 지원으로 촬영한 것이다.¹³⁾ 그 후 1997년 CCTV社敎中心 다큐멘터리부는 「시대 사진(時代寫眞)」이라는 다큐멘터리 시리즈를 준비하는 과정에서 단진환(「침선」), 장웨이(「삼협」) 등 독립다큐멘터리 창작자들을 투입시켰다. 단진환, 장웨이 등은 본래 지방 TV방송국 피디였었고 독립다큐멘터리를 촬영해 본 경험도 있었기 때문에 체제 내 방송매체와 더욱 긴밀한 네트워크를 형성할 수 있었다. 이

12) 광전총국이 발표한 「중외 합작영화 촬영제작 관리규정(中外合作攝制影片管理規定)」, 「영화제작·발행·상영·경영자격표준 임시규정(電影制片發行放映經營資格準入暫行規定)」, 「외자 투자 영화관 임시규정(外商投資電影院暫行規定)」 등은 국가가 정책적으로 외자 자본의 참여를 인정하여 국내 국유영화제작사와 합자를 통한 영화제작의 길을 열어주었음을 의미한다. 2004년 말 중국개발위와 상무부는 「외자 투자 산업 지도 목록(外商投資產業指導目錄)」을 수정하여 외국인 투자자의 영화 및 텔레비전 프로그램 제작에 대한 규제를 점진적으로 완화하기로 했다. 「중외 합작영화 촬영제작 관리규정(中外合作攝制電影片管理規定)」은 중외 합자를 통해 영화를 찍는 프로젝트에 대해 일부 허가제를 실시하고 있다. 於凡奇, 위의 책 참고.

13) 「바퀴 거리」는 서장 라싸의 가장 중요한 街道 중의 하나로 「남쪽 16번지」는 그 지역 주민위원회 소재지이다. 「직접영화」이론과 기법에 따라 촬영기는 전혀 개입하지 않고서 냉정하고도 객관적인 렌즈로 주민위원회 안의 여러 가지 회의, 분쟁, 일상생활 등에 관한 모습을 담고 있다. 단진환은 이전에 시장방송국에서 8년간 근무한 경험이 있어서 시장의 일상생활에 대해 잘 알고 있다.

로써 CCTV의 ‘세상의 반쪽(半邊天)’, ‘미술 공간(美術空間)’, ‘동방시공’ 등은 차차 독립다큐멘터리 창작자들의 아지트가 되어갔다.¹⁴⁾

90년대 초 CCTV ‘동방시공’의 ‘생활공간’이 등장함에 따라 1993년 상하이TV방송국에서도 ‘상하이 다큐채널’이 개설되면서 주류 방송매체는 일상 소시민들의 생활을 주제로 한 다큐멘터리 작품을 선보이기 시작한다. 2006년 상하이 다큐채널(上海紀實頻道)이 ‘진실중국·감독기획(眞實中國·導演計劃)’을 선보이자 독립다큐멘터리 창작자들은 과거 촬영 경험을 바탕으로 또 다시 TV방송매체와 지속적인 네트워크를 형성해 가면서 자신들의 생존 공간을 확대해 나간다. 이렇듯 중앙, 지방의 주류 방송매체 프로그램들은 적극적으로 다큐멘터리의 전파활동을 펼쳐나갔다. 이는 체제 내로 진입한 일부 독립다큐멘터리 창작자는 물론, 사회의 그늘진 곳에 더 많은 관심을 기울이고 있는 대다수의 독립다큐멘터리 창작자 및 대학생들이 민간 지역과 대학가를 주변으로 활발한 전파 활동을 해나가는 것을 보고 변화한 것이기도 하다. 이처럼 90년대 초기 독립다큐멘터리 창작자들이 체제 내로 흡수되고, 또한 체제 내 방송매체도 ‘특집 선전용 다큐멘터리’에서 점차 ‘민간인의 생활 다큐멘터리’로 관심을 돌린 것은 이들 간의 상호 영향 관계로 해석된다.

이상 방송매체의 전파네트워크 속 독립다큐멘터리 활동 상황을 정리 하면 다음과 같다.

<표1> 주류 방송매체와의 전파네트워크

프로그램	활동 내용
TV방송매체 다큐제작부에서 활동한 독립다큐 멘터리 창작자	-단진찬 「바퀴 남쪽 거리 16번지」: CCTV다큐멘터리부와 시장문화전파공사 -단진찬, 장웨이: CCTV다큐멘터리부 ‘시대사진’ 참여: 「침선」, 「삼협」촬영 -우원광: CCTV ‘중국인’ 촬영 -원푸린: CCTV ‘미술공간’ 촬영 -장웨이 ‘생활공간’ 칼럼 촬영
TV방송매체에서 방송된 독립다큐 멘터리 작품	-칸젠닝: 「모래와 바다(沙與海)」, 「음양」 -우원광: 「베이징유랑」 -단진찬: 「광장」, 「바퀴 남쪽 거리 16번지」, 「변변찮은 말로」 -장웨이: 「피안」, 「역(車站)」

출처: 저자작성¹⁵⁾

14) 텔레비전방송국 프로그램의 다큐멘터리 작품으로는 「紀錄片編輯室·遠去的村莊」, 「紀錄片編輯室·十五歲的初中生」, 「紀錄片編輯室·德興坊」, 「紀錄片編輯室·重逢的日子」, 「紀錄片編輯室·毛毛告狀」, 「紀錄片編輯室·上海灘最後的三輪車」, 「紀錄片編輯室·爲了56個民族娃娃」, 「紀錄片編輯室·回到祖先的土地」, 「第三隻眼睛·費傑日記」, 「紀錄·小路」, 「紀錄·一個艾滋病患者」, 「紀錄·報復」, 「紀錄·吾妻吾女」, 「紀錄·62次列車緝毒」, 「新聞調查·大官村裡選村官」, 「新聞調查·黑臉姜瑞峰」, 「新聞調查·從市長到囚犯」, 「新聞調查·第二次生命」, 「生活空間·開放版」, 「生活空間·東方三俠」, 「生活空間·一個真實的故事」, 「生活空間·考試」, 「生活空間·整風劇社」, 「生活空間·流浪北京」, 「生活空間·姐姐」, 「生活空間·小丫西西」, 「生活空間·臘梅花」, 「生活空間·泰福祥日記」, 「生活空間·冬天」, 「百姓故事·想叫個乖兒子」, 「紀事·少年法庭」, 「紀事·達比亞」, 「紀事·記憶·梅蘭芳」, 「紀事·中國足球啟示錄」, 「探索·發現·兩極之旅」 등이 있다.

15) <표1>~<표4>는 모두 何蘇六, 『中國電視紀錄片史論』(中國傳媒大學出版社, 2005), 師歡歡, 『我國大陸獨立紀錄片傳播方式研究』(吉林大學(碩), 2009), 於凡奇, 『中國獨立紀錄片十年走向研究(2001-2010)』(暨南大學(碩), 2009), 王月華, 『中國獨立紀錄片的生產機制與精神特徵』(上海師範大學(碩), 2007), 謝杰, 『中國獨立紀錄片生存與發展初探』(中南大學(碩), 2007), 攀啓鵬, 『個人書寫與民間影像:中國獨立紀錄片創作與傳播』(北京師範大學(博), 2007), 詹慶生·尹鴻, 「中國獨立影像發展備忘(1999-2006)」(『文藝爭鳴·藝術』, 2007년 5기), 張亞璇, 「無限的影像:1990年末以來中國獨立電影狀況」(『天涯』, 2004년 2기), 王小魯, 「主體漸顯: 20年中國獨立紀錄片的觀察」 등을 참고로 작성하였다.

2) 민간 기구와의 네트워크

90년대 말 이후 민영자본이 본격적으로 투입되면서 사회, 민간에까지 점차 확산되어 갔다.¹⁶⁾ 실제로 독립다큐멘터리는 주류 방송매체보다 민간 사단[단체], 지역성 민간기구, 대학, 인터넷 등과 더욱 활발한 전파네트워크를 형성하면서 활동하고 있다. 중국 독립다큐멘터리는 개인이 제작 자금을 조달해야하는 것 외에 주요 난관은 국내에 거의 효과적인 보급 채널이 없다는 점이다. 그래서 민간전파네트워크는 독립다큐멘터리 창작자와 작품을 가장 활발하게 전파, 지원, 교류하는 매개체 역할을 하고 있다.

90년대 중반부터 일부 도시에서 비영리 민간단체가 형성되기 시작했다. 먼저 상하이 '101공작실'(1996), 광저우 '연영화'(1998)가 설립되고, 2000년에 들어 베이징 '실천사', 난징 '뒤쪽창으로 영화를 보다(後窗看電影)', 선양 '자유영화(自由電影)', 우한 '관영회(觀影會)', 정저우 '변연사(邊緣社)', 충칭 'M공사(M公社)', 산시 '점근선관영회(漸近線觀影會)' 등이 출현하였다. 그 후 Kunming영화학습모임(昆明電影學習小組), 베이징현상공작실(北京現象工作室) 및 청두, 창춘 등 중소 도시를 중심으로 유사 조직들이 생겨났다.

민간영화단체 외에도 일부 다큐멘터리 감독들은 직접 개인스튜디오나 개인문화공사를 설립하여, 독립다큐멘터리 창작자들과의 협력 네트워크를 형성하면서 제작을 주거나, 제작을 의뢰 받기도 했다. 예를 들어, 허사오광(何紹光)이 설립한 다청 영화 유한공사는 정샤오웨이(鄭曉磊)의 「비방(秘方)」을, 량웨이차오(梁爲超)는 2007년 용마풍공사(龍馬風公司)와 합류하여 찬쥘룽(單佐龍)의 「맥상상(陌上桑)」, 판젠(范儉)의 「재생(重生)」, 류췌(劉碩)의 「팔려버린 잉여 인생(被出售的剩餘人生)」등을 제작하였다. 또한 現象工作室(2001년), 우원광의 草場地工作站(2005년), 장셴민(張憲民)의 影弟工作室(2005년) 등의 개인스튜디오도 독립영화(다큐멘터리)를 상영, 지원하거나 지역과 대학을 다니면서 순회상연하고 있다. 이 가운데, 특히 現象工作室는 작품을 발행하거나 산하에 現象網(WWW.FANHALL.COM)이란 인터넷 영화 포털사이트를 운영하고 있기도 하다. 影弟工作室는 2010년 伊比利亞當代藝術中心影像檔案館과 공동으로 전국 각지의 대중예술기구와 영화상영 동맹을 구축하여 전파네트워크와 자원을 더욱 늘려나가고 있다. 이렇듯 민간의 개인스튜디오들은 창작지원과 교류, 발행과 보급, 순회상영, 민간영상전 추진, 자료정리와 수집 등 다양한 활동을 펼침으로써 중국 독립다큐멘터를 위해 더 넓은 생존 공간을 열어가고 있다.

뿐만 아니라 독립다큐멘터리(영화)는 개인기금회의 지원을 받아 제작, 전파되기도 한다. 리셴팅영화기금(栗憲庭電影基金)과 CNEX(華人新世代, Chinese Next)가 대표적이다. 리셴팅영화기금은 개인 비영리 기금으로 중국 영화산업 발전 및 세계 영화와의 문화적 교류를 위해 매년 5-10개 독립다큐멘터리와 영화 프로젝트에 소액의 지원을 해주고 있다.¹⁷⁾ 栗憲庭電影基金

16) 2002년 정부는 「영화관리조례(電影管理條例)」에 따라 영화제작에 대해 점차 문호를 개방하면서 민영자본이 영화 제작 산업으로 진입할 수 있게 되었다. 매 년 중국(광저우)국제다큐멘터리대회에서 열리는 '국제적으로 가장 판매 잠재력이 있는 다큐멘터리 제작 방안(最具國際銷售潛力的紀錄片制作方案)'에 출품한 독립다큐멘터리는 상당 부분 민영회사가 제작한 것들이다. 2010년에 진입한 11부 가운데 5편은 상하이 카이무 문화전파 유한공사(上海凱姆文化傳播有限公司), 베이징 북두성 우주 문화전파 유한공사(北京北斗星宇宙文化傳播有限公司), 광저우 텐예 영화 유한공사(廣州天藝影音有限公司), 다청 영화 유한공사(大城影視有限公司) 등 민영회사가 제작한 것들이다(於凡奇, 위의 책, 23쪽). 이처럼 독립다큐멘터리 창작자들은 민영회사의 지원과 제작 시장이 커가자 그들과 긴밀한 네트워크를 형성함으로써 투자, 자금 등을 지원받았다. 주원(朱文)의 <해산물(海鮮)>(2001)의 경우는 민영회사의 자본으로 제작되었고, 장위안의 「미친영어(瘋狂英語)」(1999)는 '미친영어'를 발명한 리양(李揚)이 출자한 것이다.

17) 이 기금의 첫 자금은 예술가 方力鈞이 기증한 10만 위안으로 주로 宋莊美術館과 협력하여 34부 중국 독립다큐멘터리 작품의 수장하는 데 사용하였다. 栗憲庭電影基金은 예술평론가인 栗憲庭이 창설한 기금으로 2006년 10월 16일 제1회 北京獨立電影論壇에서 설립되었다. 이 기금의 핵심작업은 영상전 개최, 자료소장 및 전파 등이

은 가장 풍부한 중국 독립영화를 소장한 영화자료관을 건설하고 있으며 국내외 영화 연구자들과 학술 연구에 편리한 서비스를 제공하고 있다. 또한 영화 간행물 『電影札記』도 발간하며, 北京獨立電影論壇과 中國紀錄片交流周 두 영상전의 주최 및 지원 기구이기도 하다. 특히 草場工作站과 栗憲庭電影基金은 정부지원이 전혀 없는 자발적인 민간기구로서 개인과 외국기금으로부터 자금이 조달된다. 이러한 기구들만으로 독립다큐멘터리의 폭넓은 전파 통로를 만들 수는 없으나, 이들은 주류방송매체와 다른 민간영상데이터베이스를 구축하고 있다.¹⁸⁾

이처럼 90년대 말 민간영화단체를 시작으로 2002년 이후 베이징, 상하이, 난징, 광저우 등지로 확산되면서 다양한 규모의 정기 또는 비정기적인 독립다큐멘터리 상영 및 교류 활동이 성행했다. 2003년은 중국 독립다큐멘터리에 있어 아주 중요한 한 해였다. 2003년 3월 21일~3월 27일 雲之南人類影像展(격년 개최 총5회 개최)이 昆明에서 개최되었고,¹⁹⁾ 2003년 3월 29일~4월 1일 中國第一屆紀錄片交流周(년 1회 개최, 총9회 개최)가 베이징에서 개최되었으며, 2003년 9월 26일~28일 中國獨立影像年展(년 1회, 총9회 개최)이 난징에서 열렸다. 이로써 민간영상전이 공식적으로 번영의 시대에 접어들었음을 알렸다.²⁰⁾

이상, 민간영상기구들의 주요 활동은 정리하면 다음과 같다.

<표2> 민간영화단체와 활동

종류	상하이 '101공작실'(1996), 광저우 '연영회'(1998), 베이징 '실천사'(2000), 난징 '後窗에 술영화감상회(2000), 선양 '자유영화'(2000), 우한 '관영회', 정저우 '변연', 충칭 'M공사', 산시 '접근선관영회', 쿤밍 '영화학습팀', 베이징 '현상공작실'
활동장소	'다오스광', 'Everyday 바', '허쯔커피점', '엔웨이데커피점', '황팅쯔50호 바'(모두 베이징)
주요활동	1)실천사(베이징영화학원 학생들이 주축으로 발기) -2001년 「남방주말」, 베이징영화학원 감독과 '중국독립영상전'을 공동 주최 -10개 도시(선양, 항저우, 상하이, 청두, 충칭, 난징, 쿤밍, 허페이, 시안) 순회 상영 -프랑스 Clermont Ferrand 영화제와 2002년 2월 '중국 신 영상전' 공동 개최 -「실천수책」 민간 다큐잡지 출판/ 포럼 개최 2)2003년 난징과 아오먼에서 '제2회독립영상전' 개최 3)광저우의 연영회: '독립일: 주삼각영상전' 개최 4)현상공작실: '중국독립다큐멘터리교류주'(2003년마다 1년 1회)

다. 栗憲庭電影基金은 중국의 독립영화, 특히 독립 다큐멘터리를 체계적 소장, 지원한다. 中國紀錄片交流周 (2011.40.03). <http://baike.baidu.com/view/4521743.htm>

18) CNEX는 베이징국제교류협회영화문화공작위원회(北京國際交流協會影視文化工作委員會)가 진행하는 다큐멘터리를 지원하는 프로젝트이다. 2009년부터는 칭화대학, 중국전파매체대학(中國傳媒大學), 푸단대학, 통지(同濟)대학, 저장대학, 중산(中山)대학 등 23개 대학을 순회하면서 독립다큐멘터리의 국내 전파활동을 강화함은 물론 독립다큐멘터리의 대중적 전파와 확산에 중점을 두고 있다. 2007년에 제작된 「우산(傘)」이 제29회 암스테르담 국제다큐멘터리영화제, 제64회 베니스국제영화제 지평선 부분 등 14개 국제영화제에 선정되었고, 제30회 프랑스 Cinéma du Réel '국제심사단 특별 주목상'을 수상했다.

19) 雲之南紀錄影像展(www.yunfest.org)은 윈난대학, 윈난성사회과학원의 명의로 개최하고 있다. 윈지남은 남서 지역의 주요 도시인 昆明에 뿌리를 두고 있으며 장기적인 외부와 본토 영상 문화를 기초로 설립한 기구이다. 昆明 영화스터디그룹은 윈난대학 東亞影視人類學研究所의 몇 학생들이 창설한 팀으로 윈난대학에서 정기적인 영화 관람을 진행하고 있다. 활동 과정에서 윈난성사회과학원의 학자인 郭淨과 구성원 楊昆, 和淵, 易思成 등이 '2003立春.雲之南人類影像展'을 기획, 운영하였다.

20) 中國第一屆紀錄片交流周는 제3회는 安徽省 合肥市에서 개최한 것을 제외하고 나머지는 모두 베이징에서 진행되었다. 2007년부터는 베이징 宋莊에서 고정적으로 개최되었다. 中國獨立影像年展(CIFF)은 비영리 민간 독립영화(다큐멘터리)활동이다. 獨立影像年展은 난징에 뿌리를 두고 있으며 南京南視覺美術館과 고정적으로 협력관계를 유지하여 개최하고 있다.

비고	-베이징, 상하이, 난징, 광저우 등의 대학, 도서관 및 서점의 다공능홀/도시의 미술전시관 등으로 확대 -광저우 '연영회', 상하이 '101공작실', 베이징 '허쯔커피점'은 당국의 압력으로 잠시 상영 중단
----	---

출처: 저자 작성

<표3> 개인스튜디오나 민영화사의 주요 활동

인물	주요 활동
단진환·장웨이	리촨린웨이영화공사(立川林樾影視公司)(1998년, 베이징) 설립
허샤오광	다칭영화유한공사: 정샤오뤄이의 「비방」 등 제작
하오즈창(郝智強)	베이징 롱마평 문화전파 유한공사(北京龍馬風文化傳播有限公司) 설립
량웨이차오	롱마평공사와 합류: 「운산(雲山)」, 「맥상상」 등 제작
우원광	草場地工作站(2005): 「영상포럼」 개최, 해외와의 교류(瑞士電影中心), 草場地工作站的 檔案館
주르쿤(朱日坤)	現象工作室(2001): 現象網, 영상물 발행 보급
장젠민	影弟工作室(2004): 제작지원, 순회상영

출처: 저자작성

3) 해외 기구와의 네트워크

독립다큐멘터리가 주류 방송매체와 합작을 했다 해도 내용, 사상 면에 대해 일정정도 요구가 있을 수 있고 판권도 확보할 수 없는 제도적 한계가 있으며, 또한 국내 민간예술기금 확보나 영화제 참여 기회가 해외 시장에 비해 상대적으로 열악하다보니, 독립다큐멘터리 창작자들은 자연히 해외 시장으로 눈을 돌리기 시작했다.

단진환, 캉젠닝, 장웨이, 이샤오홍(李小紅)은 영국 BBC 등 7개 TV방송국과 계약을 통해 「Interesting Times」(「흥미로운 시대(有意思的時代)」) 다큐멘터리 시리즈를 촬영했다.²¹⁾ 또한 IDFA의 Jan Vrijman 기금이 지금까지 중국 독립다큐멘터리에 지원한 프로젝트로는 옌위(鄢雨) 「침몰II(淹沒II)」(2008), 선웨이웨이(沈伟卫) 「나는 2대 부자(我是富二代)」(2009), 판리신(范立欣) 「귀로 열차(歸途列車)」(2009) 등이 있다. 이 밖에도 2007년 우원광의 '향촌 다큐멘터리 프로젝트(鄉村紀錄片項目)'는 동남아 독립다큐멘터리 제작예술가, 문화종사자 등으로 구성된 단체인 Arts Network Asia(ANA)의 지원을 받았다.²²⁾ 이상의 여러 해외 지원 방식으로 인해 중국 독립다큐멘터리의 국제적 교류 네트워크가 활발해지면서 중국의 영화예술이나 독립다큐멘터리는 대외적인 확산 루트를 확보할 수 있었다. 90년대 이래 해외영화제는 중국 독립다큐멘터리의 주요 전파 네트워크였다. 특히 1991년부터 일본의 야마가타 국제다큐멘터리영화제, 홍콩 국제영화제, 프랑스 다큐멘터리영화제, 네덜란드 암스테르담 국제다큐멘터리영화제 등은 중국 독립다큐멘터리의 중요한 해외 창구로 역할을 하였다. 2000-2010년까지 국제영화제작자연맹(FIAPF)이 인정한 주요 영화제에서 중국 독립다큐멘터리가 수상한 작품은 총 61편이다.²³⁾ 이밖에도 여러 해외 영화기금회가 있다. 왕빙(王兵) 「철서구(鐵西區)」과 허젠젠(何建

21) 이 프로젝트는 단진환 「변변찮은 말로」(동북지역의 농촌 기층 선거활동 기록), 장웨이 <행복한 생활> (정저우 철도국 두 직원의 생활 기록), 캉젠닝 「군대(當兵)」(신병 입대 및 훈련)이 있다.

22) 2005년 12월 광저우에서 개최된 중국국제다큐멘터리대회는 42개 다큐멘터리 방안이 Pitch 활동에 소개되었고 총 21개 외국 다큐멘터리 바이어들이 참여 신청을 했다. 이 중에는 국가지리잡지와 탐색채널, 일본 NHK, 영국 BBC, 호주 ABC 등 국제 top 미디어들이 포함되어 있다.

23) 영국의 유명 영화제 검색 사이트 BRITISH COUNCIL의 국제영화제에 관한 상세한 정보를 보면, 80여개 국가에 걸쳐 1,300여개의 국제영화제들이 있고, 프랑스 FESTIVAL WORLD 검색 사이트에는 총 1,500여 개의 국제영화제가 수록되어 있다 한다. <http://www.britfilms.com>과 <http://www.filmfestivalworld.com> 참조.

軍) 「우체부(郵差)」는 로테르담 영화제의 지원을 받았다.²⁴⁾

이처럼 해외영화제, 해외TV방송매체, 해외영화예술기금 등은 국내 독립다큐멘터리 창작자들의 주요 자원공급원이자 제작, 전파 루트였다. 독립다큐멘터리 창작자들이 국제로 향하는 첩경의 네트워크이자 중국의 체제 외 작품이 생존할 수 있는 중요한 토양이기도 하다.

이상, 해외기구와의 활동을 정리하면 다음과 같다.

<표4> 해외기구와의 네트워크 활동

해외정부 영화기금	-우원광: 2005년 유럽의 한 정부와 합작 프로젝트 '촌민자치와 촌민영상(村民自治與村民影像)'
해외영화제 기금	-왕빙 「철서구」, 허젠젠 「우체부」: 로테르담 영화제 일부 지원
해외TV방송매 체/에이전시	-상하이 다큐채널: 2009년 「나의 일생을 빌어」촬영, 제작->프랑스 ICTV-Solferino사를 통해 발행 -2005년 중국(광저우)국제다큐멘터리대회: 국가지리잡지, 탐색채널(探索頻道), 일본NHK, 영국BBC, 호주ABC, 미국PBS 등과 교역 -단진촨, 캉젠닝, 장웨이, 리샤오홍: 영국 BBC 등 7개 텔레비전방송국과 계약 「Interesting Times」 다큐멘터리 시리즈 촬영
해외 예술문화기금	-IDFA 의 Jan Vrijman 기금: 「침몰II」(2008, 엔위), 「나는 2대 부자」(2009, 선웨이웨이), 「귀로 열차」(2009, 판리신), 「향촌당안(鄉村檔案)」(2008, 리이판[李一凡]) -아시아 다큐멘터리 네트워크기금(Asian Network of Documentary/A.N.D) 가운 데 Aisan Project, DongSeo 아시아기금, 부산은행기금, PUFs 기금, Pan Star 기 금: 평옌(馮燕) 「빙아이(秉愛)」, 황원하이(黃文海) 「장하(長河)」 등 -Arts Network Asia (ANA): 우원광 '향촌다큐멘터리프로젝트'(2007)

출처: 저자 작성

3. 네트워크와 독립성의 함의

1) 체제 속 함의

중국 독립다큐멘터리의 '독립'에 대한 논의는 일찍이 1992년 북경 시단(西單)에 있는 장위안(張元)의 집에서 모인 비공식 모임에서 제기되었다. 이 모임에서는 '독립'에 대한 구체적인 정의와 문건을 제시하진 않았지만, 당일 참석한 리샤오산(李小山)은 당시 상황을 이렇게 정리한다. "독립이란 개념은 사실 두 가지 측면을 상호 연계하여 이해해야 한다. 바로 독립 작업과 독립 사상이다. 자신이 표현하고자 하는 것이 다른 이의 간섭을 받지 않으려면 반드시 독립적으로 작업해야 하며, 그러하려면 다른 사람의 돈을 받을 수 없는 것이다."²⁵⁾ 이는 '독립'의 의미를 단순히 제작과 정신으로 이분한다는 뜻이 아니라, 독립 제작을 하지 못함으로 인해

24) 해외 민간자금회와의 네트워크를 통해 국제영화제에서 중국 다큐멘터를 위한 특별 전시전을 벌임으로써 중국 독립다큐멘터를 전파하고 있다. 2000년 9월 뉴욕의 비영리 단체인 REC기금회(REC Foundation)의 민간 자금으로 창설한 독립 프로젝트인 'REEL CHINA' 당대 중국 다큐멘터리 전파제'는 현대 중국의 우수한 다큐멘터를 세계에 소개하는 것이 취지이다. 이 프로젝트는 2001년 10월, 2004년 10월 뉴욕과 보스턴, LA 등지에서 REEL CHINA 당대 중국 다큐멘터리 전파제를 개최했다. 平杰, 『另眼相看:海外學者評當代中國紀錄片』, 上海文匯出版社, 2006, 6; 於凡奇, 위의 책, 12쪽.

25) "獨立的概念實際就兩條, 一條是獨立操作, 一條是獨立思想. 我要表達的東西不受他人干擾, 但你要想做這一點, 你必須獨立操作, 不好拿別人的錢." 崔衛平, 「中國大陸獨立制作紀錄片的生長空間」, <http://www.cul-studies.com/old/bbs/besttreelist.asp?boardid=42&page=3>.

독립 정신을 담보하지 못한다는 의미이며, 독립 제작과 독립 정신은 상호 연관 속에서 이해해야 한다는 것이다.

그 후 푸단대학 뤼신위 교수는 이를 이론적으로 설명하고자 ‘신다큐멘터리(新紀錄片運動)’라는 용어를 제기하였다. 뤼신위 교수의 관점에 따르면, ‘신다큐멘터리’에 ‘신’ 자를 덧붙인 것은 전통 다큐멘터리에 대한 반대를 의미하는 것으로, 과거 정부 기관의 감독 하에 공리적 목적을 위해 제작된 국가 이데올로기 색채를 띤 선전용 다큐멘터리와 대립한다는 의미이다.²⁶⁾ 이로 볼 때, 독립다큐멘터리 창작자는 창작 이념과 창작 내용면에서 외부 체제로부터 구속을 받지 않고, 창작 주체의 내면적인 정신세계를 자유로이 표현하는 것이라고 할 수 있다. 또한 추이웨이핑은 독립 제작에서 독립이란 “비정부 기구의 제작물”²⁷⁾을 의미하며, 잔칭성(詹慶生)과 인홍(尹鴻)의 경우는 비정부 기구가 제작한 것으로 체제 내 심의 절차를 거치지 않았거나 체제 내 주류 미디어 채널을 통해 방영되지 않은 다큐멘터리 영상물이라고 보았다.²⁸⁾

하지만 ‘신다큐멘터리’를 표방하던 일부 독립다큐멘터리 창작자들은 점차 주류 방송매체의 선전용 다큐멘터리나 90년대 중반에 나온 CCTV의 ‘생활공간’, ‘동방시공’ 등의 주류 다크프로그램과 연계를 맺었다. 그러자 2000년에 이르러 주류매체의 체제가 다큐멘터리 창작자들에게 신분, 자금, 설비 및 제작과 전파 경로까지 제공하는 것이 과연 ‘독립’이라 할 수 있을 까라는 의문이 제기되는 것이다. 이로 볼 때, 독립다큐멘터리 창작자들은 신분상 주류 체제 밖에서 독립적인 촬영 자금으로 제작, 유통하고 스스로 판권을 소유하고, 제재와 내용면에서 주류에서 벗어난 사회현상을 주목함으로써 그들의 독립 제작과 정신을 추구하는 것이라 할 수 있다.

사실, 체제 면에서 모든 정신면에서 모든 이는 양자가 서로 밀접한 연관 관계에 놓여 있다. 하나의 작품이 ‘독립 제작’되었다는 여부는 제도적 측면에서 신분상, 자금 출처 상 주류 체제로부터 독립되었는가를 보아야 할 것이다. 이를테면, 독립다큐멘터리 창작자들이 체제 내 방송매체의 제작, 지원을 받는 과정에서 모종의 법률적 관계가 형성된 상태에서 촬영을 하는 것이 과연 독립적인 신분으로 ‘독립 제작’한 것이라 할 수 있을까. 또한 지원, 투자 측에서 작품과 내용에 대한 요구가 있을 수 있는 상황에서 과연 ‘독립정신’이 확보될 수 있을까라는 의문이 든다. 앞서 말했듯이, 제작(자금) 면에서 볼 때, 단진환 「바퀴 남쪽 거리 16번지」, 「침선」, 장웨이 「삼협」은 주로 CCTV와 지방방송국이 공동 출자했다. 전파 면에서도 대부분의 독립다큐멘터리는 주류 체제 안에서 전파될 수 없었고, 일부 소수 작품은 심지어 ‘지하영화’로 금지되기도 했지만,²⁹⁾ 역시 일부는 수정을 거친 후 체제 내로 들어와 전파 네트워크를 확보할 수 있었다.³⁰⁾

또한 ‘신다큐멘터리’를 표방하던 일부 독립다큐멘터리 창작자들은 점차 주류 방송매체의 선전용 다큐멘터리나 90년대 중반에 나온 CCTV의 ‘생활공간’, ‘동방시공’ 등의 주류 다크프로그램과 연계를 맺었다. 그러자 2000년에 이르러 주류매체의 체제가 다큐멘터리 창작자들에게 신분, 자금, 설비 및 제작과 전파 경로까지 제공하는 것이 과연 ‘독립’이라 할 수 있을 까라는

26) 呂新雨, 『紀錄中國:當代中國的新紀錄運動』, 北京三聯書店, 2003, 13쪽.

27) “獨立制作的獨立意味着非官方機構制作.” 攀啓鵬, 「個人書寫與民間影像:中國獨立紀錄片創作與傳播」, 北京師範大學(博), 2007.

28) 詹慶生, 尹鴻, 위의 글 참고.

29) ‘지하 다큐멘터리’라고도 칭하는 것은 일부 독립다큐멘터리 감독들이 당국의 심의를 피해 국제(다큐멘터리)영화제에 출품하는 상황이 발생하자, 독립다큐멘터를 국가 체제와 제도에 대한 반항, 비판적 태도로 간주하였다. 이에 ‘지하’를 ‘독립’에 대한 하나의 개념 틀로 이해한 것으로 보인다. 따라서 “독립적인 입장을 체제, 제도에 대한 대립적인 입장으로만 인식하고, 독립정신 역시 종종 주류 사상과 대립하는 존재로만 생각한다.” 王月華, 於凡奇, 위의 책 참고.

30) 詹慶生·尹鴻, 위의 글 99-100쪽.

의문이 제기되는 것이다. 예를 들어, 스펜은 초기에 「천안문」과 「졸업」 등 실험적인 독립다큐멘터리를 촬영하였지만, 90년대 이후로는 ‘동방시공(東方時空)’과 ‘실화를 말하다(實話實說)’ 등의 칼럼을 담당하면서 점차 체제 내로 돌아섰다. 그들은 ‘생존’ 앞에서 보다 ‘안정적이고’ ‘의존적인’ 예술행위를 시도한 것인지도 모른다. 그러나 이러한 합작 네트워크 방식은 독립다큐멘터리 창작자들에게 자금과 신분보장 등을 제공하긴 했지만 판권, 방송권 외에 관련 자료(촬영 테이프 등) 등은 방송매체가 소유하였다. 이로 볼 때, 설사 독립다큐멘터리 창작자들이 체제 내와 연계를 맺고 있다 해도 그들의 독립성을 담보할 수 있는 ‘중심권으로의 진입’은 아니었던 것이다.³¹⁾

결국, 독립의 의미는 자금(제작, 전파)과 정신(사상)이 서로 연관되어 영향을 주는 것이므로, 특히 초기 중국 독립다큐멘터리 창작자들은 정부나 국가의 영향으로부터 완전하게 벗어난 것이 아니라 오히려 체제 내로 편입하였고, 또한 창작 태도와 작품 면에서 사회적인 문제에 대해 철저한 비판이 실제로 이루어졌는지 등에 대한 의문은 여전히 남는다.

이는 체제 내에 있었던 단진촨은 자신이 체제를 벗어나온 이유가 체제 내의 간섭과 선전용 이데올로기에 대한 요구 때문이라고 했듯이, 창작자가 체제와의 네트워크로 형성되어 합작, 지원을 받을 경우에 독립성에 대한 확보 여부가 의문이 든다는 것이지, 그렇지 않은 독립다큐멘터리 창작자도 많다. 중국 독립다큐멘터리에 있어 독립이란 체제 내 표현 방식에 대한 반향에서 출발하여 개인적인 독립적 표현을 출발점으로 삼았고, 따라서 사회적 변혁을 겪으며 개인적인 표현과 발언권에 대한 추구는 독립다큐멘터리의 필연인지도 모른다. 게다가 시장경제 체제가 자리를 잡아가면서 이데올로기와 문화 분야에 분화가 생기고 엘리트 문화가 점점 대중 문화와 지식에 의해 대체되고 있을 때, 영화는 시장성을 확보하면서 문화산업화가 되어갔지만 대부분의 독립다큐멘터리 창작자들은 시장과 흥행수입을 추구하기 보다는 창작과정의 독립적인 입장을 유지하고자 했다. 물론 독립이 상업성을 거절한다는 것은 아니지만 상업적 이익을 위해 창작의 본래의 이념과 품위를 매도하는 행위를 지양하고자 하기도 한다.

게다가 이렇게 주류 방송매체와 합작을 하거나 제작지원을 받는 경우는 그다지 많은 비율을 차지하는 것은 아니다. 주로 초기 유명 독립다큐멘터리 창작자들이 대다수를 차지하였다. 90년대 말 DV가 출현한 이후 특히 2000년대 이후로는 초기 독립다큐멘터리 창작자들과는 달리 비전문가들이 대거 독립다큐멘터리 창작에 뛰어들었고, 그들은 주로 민간영상기구를 통해 활동하였으며 주류 방송매체의 전파를 타는 경우는 그다지 흔치 않다. 따라서 그들은 초기 독립다큐멘터리 창작자의 경우와 같이 주류 방송매체와의 연계 속에서 독립성의 여부를 논할 경우는 상대적으로 적어졌다고 볼 수 있을 것이다.

2) 작품 속 함의

‘독립’이란 의미는 어찌 보면 상당히 ‘주관적’일 수 있으며 ‘명확한’ 개념과 범주를 정하기가 쉽지 않다. 우선 ‘다큐멘터리’의 특징을 생각해 보자면, 다큐멘터리는 과거 또는 현재 존재하는 사실, 진실을 기록하는 것이다. 즉 자연계에 대한 기록이든 환경문제에 대한 기록이든 인류사회에 대한 기록이든, 역사적 사건에 대한 기록이든 간에 모두 충실하고 진실하게 렌즈에 담아내는 것이다. 따라서 창작자는 어떤 이데올로기나 권력 관계의 통제를 받지 않고 끊임없

31) “후사회주의 영화 제작 체계가 빠르게 통합되고 있다. 영화 예술가들이 갈수록 의존성과 共謀性을 갖추고 있다. 그들은 이미 상당한 정도로 제도화, 직업화 되었다. 그들은 어쩔 수 없이 휩쓸려 들어온 것이지 ‘중심권으로 진입’한 것은 아니다. 後社會主義制片系統在迅速融合，電影藝術家越來越具有依賴性和共謀性，他們在相當的程度上被制度化或職業化，他們是被迫卷入而不是‘挺進中心’-而這個中心就是當今無所不在的市場。”張英進，「20世紀90年代以來中國電影的政治經濟格局」，《電影藝術》，2006，2기.

는 독립적 자세로 렌즈가 스스로 말하게 해야 한다.

그러면, 독립정신이 정확하게 어떠하다고 꼬집어 말하긴 어렵지만, 똑같이 ‘삼협’이라는 제재를 다룬 체제 내 작품 「대삼협(大三峽)」(감독:옌둥[閔東])과 독립다큐멘터리 「침몰(淹沒)」(감독:鄢雨)에서 두 명의 창작자가 삼협을 바라보는 시각과 묘사가 어떻게 다른지를 살펴봄으로써 다큐멘터리의 ‘정신’-‘독립’을 어떻게 해석할 수 있을지 유추해 본다.

「대삼협」은 CCTV가 촬영한 대형 다큐멘터리 작품으로 중화민족의 위대한 부흥을 상징하는 프로젝트인 삼협 공정을 찍은 것이다. ‘강국의 꿈(強國之夢)’, ‘서강석벽(西江石壁)’, ‘백만이민(百萬移民)’ 등 총 8집으로 매 집마다 45분씩 구성되어 있다. 국가의 시각에서 삼협의 이민 과정을 보여주고 있다. 즉 삼협공정이라는 역사적 사건을 직접 체험한 주민들을 대상으로 국가 이익을 위해 작은 가정의 이익을 희생하는 이민 정신을 표현하고자 했다. 작품 전체에는 해설과 음악을 삽입하였고, 국가의 각종 이민 정책과 이주민에 대한 지원, 이주민들의 새 생활에 대한 동경심 등의 내용을 담고 있다. 한편, 독립다큐멘터리 「침몰」 역시 삼협공정을 다룬 작품으로 오래되고 낡은 평제(奉節)현이 사라지는 전 과정을 담고 있다. 이 작품은 주민들의 삶의 터전이 해체되는 과정에서 모순과 갈등의 모습을 드러내고 있다. 작품은 동시녹음을 하고 해설이나 음악은 없으며, 렌즈의 초점은 어떠한 주관적 평가의 내용도 없으며 가능한 객관적이고 냉정하게 현실을 담고자 했다.³²⁾

이 두 편의 다큐멘터리는 같은 제재와 사건을 다루고 있지만 전달하고자하는 중점은 다르다. CCTV에서 방영된 「대삼협」은 ‘백만이민’을 국가와 사회의 시각에서 표현하였다면, 「대삼협」은 보다 민간의 입장에서 그들이 겪는 생존과 고통, 갈등, 선택 등을 보여주었다. 「대삼협」과 같은 체제 내 다큐멘터리는 대체로 국가나 관료 계층의 이데올로기를 반영하며 그들이 바라는 특징적인 역사적 사건에 대해 집단적, 사회적 기억을 구축해나가고자 한다. 하지만 독립다큐멘터리는 「침몰」은 독립적인 입장에서 개인화된 기록과 표현에 중점을 두고 있기 때문에 집체적이고 사회적인 기억이라기보다는 소외되고 무시된 계층들의 개인적 현실기억들을 엮어 나가고 있다.

지금은 관방의 다큐멘터리도 예전과는 다르게 지나친 이데올로기의 강조는 적어졌지만, 「대삼협」과 같은 체제 내 다큐멘터리의 경우는 아무래도 특정 역사적 사건에 있어 사회적 기억을 구축하는 과정이며, 사회 구성원들은 그들의 의도에 따라 기록될 것이다. 상대적으로 독립다큐멘터리는 독립적인 입장을 취하면서 보다 개인화된 기록과 표현을 하기 때문에 사회적 기억과는 다른 개인화된 기록으로 구축될 것이다.

창작자가 이데올로기의 영향을 받지 않고 자신이 의도한 대로 담아내는 것이 바로 ‘독립’이자 다큐멘터리의 ‘기록 정신’이라 할 수 있을 것이다. 이 두 작품의 표현은 절대적인 이원적 대립 관계라기보다는 기록에 대한 표현 방식과 각도, 관점이 다르다고 할 수 있다. 하지만 주류 문화 형태의 다큐멘터리는 국가 이데올로기의 표현을 주로 하면서 은연중에 국가의 목소리를 전달하게 된다. 따라서 체제의 지원을 받아서 제작, 전파하고자 한다면 아무래도 국가나 권력 속에 묻혀 있는 혹은 국가가 간과하거나 소홀히 한 일반인 특히 소외된 저층인들의 현실을 비판적으로 적나라하게 담아내기가 여의치 않을 것이다. 이러 면에서 볼 때, 과연 그들의 독립성이 담보되었다고 할 수 있을 까라는 의문은 여전히 남는다.

32) 汲生才, 『新紀錄運動中的底層表達』, 復旦大學(碩), 2008, 37-40쪽 참고.

Ⅲ. 독립다큐멘터리의 저층서사

1. 독립다큐멘터리와 저층서사의 출현

독립다큐멘터리와 저층서사의 관계는 독립다큐멘터리 창작자들의 출현 배경과 그들이 추구하고자 하는 독립정신과 관련한다. 초기 독립다큐멘터리 창작자 판진환은 TV방송매체의 다큐멘터리를 제작하는 사람으로서 자신의 관점을 표현하고 싶었지만, 체제 내 언론인으로서 받는 제약이 많았기 때문에, 선전용 주류 이데올로기 문화로부터 돌파구를 찾는 것이 자신의 정신적인 자아의 위안이였다고 말했다.³³⁾ 이처럼 초기 독립다큐멘터리 창작자들은 주류 문화로부터의 이탈을 시도해왔다. 자신의 독립정신을 이상 속에 둔 채 특히 사회 밑바닥의 주변화되고 소외된 사람들에게 시선을 맞추면서, 개인화된 영상 창작을 통해 표현의 갈망을 충족해나가고자 했다. 게다가 1980년대 후반 문학, 예술 면에서 선봉문학, 실험예술이 등장하면서 독립다큐멘터리 창작자들은 더욱 힘을 얻게 된다. 그들이 기존 이데올로기의 틀에서 탈피하여 비주류의 목소리를 높이고 개성과 창의성을 추구하고자하는 점은 독립다큐멘터리 창작자들과 동일하였다. 그 후 1990년대 중후반부터 계급 격차, 빈부 격차 등을 비롯한 사회적 불평등 문제는 사회적 현실문제로 부상하게 되었고, 사상계, 문예계 등 전반적인 지식인들의 시야에 중요한 화제로 떠올랐다. 특히 문학에서는 2004년 「당대(當代)」(5월호)에 실린 차오정루(曹征路)의 「거기(那儿)」를 시작으로 저층인민들의 생활을 묘사한 소설들이 나오기 시작했고, 이어 ‘打工文學’ ‘打工詩歌’ 등의 문학현상도 나타났다. 문학계뿐만 아니라 사상계, 이론계에서도 ‘저층서사’, 문예의 ‘인민성’ 등의 문제에 대해 논쟁을 벌이기도 했다.

이러한 배경 속에서 가장 먼저 탄생한 우원광 「베이징유랑」을 일반적으로 독립다큐멘터리의 효시로 보고 있다. 그러나 「베이징유랑」은 물질적으로 빈곤한 상태에서 자신들의 유토피아적 이상을 추구하려는 몇몇 표류하는 지식인 예술가들의 일상생활을 다루고 있는 이른바 ‘엘리트식 저층’이다. 스젠 「졸업」 역시 80년대 말에 졸업한 대학생들의 일상생활을 통해 사회, 인생, 이상에 관한 독특한 경험과 인식을 보여주고 있다. 초기의 창작에서는 촬영 대상이 설사 주변인이라 해도 ‘엘리트식 저층’이라 할 수 있다. 이로 볼 때, 초기 독립다큐멘터리 창작자들은 하층에 대한 전반적인 삶을 다루진 못했고, 하층 서술에 대한 창작자의 자발적인 의식이 아직 형성되지 않았다고 할 수 있다.³⁴⁾ 그 후 90년대 말 2000년대가 되면서 아편, 동성애, 마약 등 사회의 어두운 도시 빈민자로 살아가는 유동 인구, 농민, 노동자 등에 대한 서사들이 점차 나타나기 시작했다. 이 시기에 이르러 중국 독립다큐멘터리의 하층민을 소재로 한 작품들이 집중적으로 광범위하게 나타나게 되었고, 자발적인 저층서사 의식이 초보적으로 형성되기 시작했다고 볼 수 있다. 뤼신위 교수는 당시 저층서사에 대해 이렇게 지적하고 있다.

소외 계층에 대한 관심이 계속되었을 뿐만 아니라 더욱 급진적으로 되었다. 성정체성, 소수민족, 장애인, 하층 생활, 광부, 성 접대자, 농민, 각종 일용직 근무자, 마약 흡연자 등 규모가 갈수록 확대되었고 포괄하는 사회의 면면도 더욱 넓어졌다.³⁵⁾

33) 李薇, 「視角更加多元, 創作更趨自由: 淺析中國獨立紀錄片創作」, 『山東視聽』, 2005, 10기.

34) 羅鋒, 『「歷史的細語」: 新紀錄運動中的底層影像研究(1991-2010)』, 復旦大學(博), 2011, 44쪽.

35) “對邊緣人群的關注一如既往, 而且更加激進, 性別認同, 少數民族, 殘疾人群體, 底層生活, 礦工、性工作者、失地農民、各種打工者、吸毒者、規模更加擴大, 涵蓋的社會面極為廣闊.” 呂新雨, 「新紀錄運動的力與痛」, 『載書寫與遮蔽: 影像傳媒與文化論集-』, 廣西師範大學出版社, 2008.

하지만 독립다큐멘터리의 제재와 저층서사를 동일시하는 것은 아니다. 뤼신위 교수가 ‘신다큐멘터리’에 ‘신’ 자를 덧붙인 것은 과거 공리적 목적을 위해 제작된 ‘국가 이데올로기 색채를 띤 선전용 다큐멘터리’에 대한 상대적인 표현’이라고 말했듯이, 독립다큐멘터리 창작자는 창작 이념과 창작 내용면에서 외부 체제로부터 구속을 받지 않고, 창작 주체의 내면적인 정신세계를 자유로이 표현하는 것을 독립 정신이라고 보았으며, 그 독립정신은 주로 저층서사로 잘 드러났다는 것이다.

물론 독립다큐멘터리 창작자들이 국내 TV방송매체와 처음 네트워크를 맺은 1993년 5월 CCTV ‘동방시공’의 ‘생활공간(生活空間)’이 후에 ‘일반 사람들의 이야기를 말하다(講述老百姓自己的故事)’로 바뀌면서 체제 안에서도 일반 민간인의 삶을 다룬 다큐멘터리가 정식으로 자리를 잡게 되었다. 하지만 체제안의 다큐멘터리는 관방의 요구가 따르기 때문에 그들이 표현하고자하는 저층인의 삶을 다 드러낼 순 없었을 것이며, 이는 그들이 조기에 체제로 들어갔다가 다시 체제 밖으로 나오는 계기가 되었다.

이처럼 중국 독립다큐멘터리가 고수하고 있는 입장은 주류 이데올로기 및 담론권력과 거리를 두고자 한 것이다. 물론 절대적으로 주류 담론과 대립하고 반항한다기보다 독립적인 관찰과 사고를 견지하고자 한 것으로 이해된다. 만약 정부 관료와 주류 이데올로기의 체제에 편승 혹은 타협한다면 ‘독립정신의 렌즈’를 덮개로 가리는 것과 같아서 독립다큐멘터리의 혼도 사라지게 되기 때문이다. 중국 초기 독립다큐멘터리 감독 뤼진완은 2001년에 발표한 「독립제작: 나의 생존방식(獨立制作:我的生存方式)」이란 글에서 ‘독립적 정신’은 ‘다큐멘터리가 가장 본질적인으로 추구하는 목표 중의 하나’라고 지적했듯이, 여기에서 독립이라는 것은 태생적으로 정치와의 대립각을 세운다라기 보다 창작자의 사상과 작업상의 독립을 우선시 한다는 것이며, 체제 내의 창작 방식과 선전, 교화의 구속으로부터 해방되어 자아를 기록하고 중국을 기록하고 저층의 현실을 기록하는 것이라 하겠다. 따라서 독립다큐멘터리 창작자들의 독립정신과 저층서사는 서로 유기적 연계 속에서 이해되는 것이다.

2. 「算命」의 내용과 저층형상

1) 「算命」의 내용

「算命」(2009)은 중국의 대표적인 3대 민간영상전 ‘중국독립영상년도전’, ‘중국다큐멘터리교류주’, ‘운지남다큐멘터리영상전’에서 모두 수상한 저층서사를 다룬 쉬통(徐童)작품이다.³⁶⁾

허베이(河北) 옌자오(燕郊)현. 허름한 골목 속의 어느 한 집. 한 중년의 남자가 ‘나무아미타불 나무아미타불’을 되뇌이며 염불을 하고 있다. 마른체구에 절름발이 점쟁이 리바이청(歷百程, 50여세)이다.³⁷⁾ 정신지체에다 귀머거리에 병어리인 아내 스전주(石珍珠)와 함께 사는 결혼

36) 「算命」: 徐童 | 2009 | 184분. 전통 장회소설 구조(총9회와 결말)로 여러 사회 저층 인물들의 삶의 궤적을 보여주고 있다. 쉬통은 1965년 베이징에서 태어났다. 中國傳媒大學에서 촬영을 전공했다. 첫 다큐멘터리 작품 「麥收」는 한국서울디지털영화제 경쟁부분의 ‘레드카멜레온상(紅變色龍獎)’을 수상하고, 로테르담영화제에도 수상을 했다. 「算命」두 번째 장편 작품이다. 2009년 제6회 중국독립영상년도전(CIFF)10대 우수 다큐멘터리상, 2010년 홍콩화어다큐멘터리(香港華語紀錄片) 장편부문 은상, 2010년 제7회 중국다큐멘터리교류주 심사위원상, 2011년 제5회 운지남다큐멘터리영상전 입선작.

37) 리바이청의 외할아버지는 지금으로 치면 현위서기정도 되며, 4형제 가운데 둘이 장애인이면서 집 식구들은 모두 다 점을 조금씩 칠 줄 안다. 셋째 형도 장애인이자 ‘小神仙’라 불리는 용한 점쟁이다.

14년차 부부이다.

리바이청은 마흔이 넘도록 혼자 살다가 어느 날 스전주에 대한 얘기를 듣는다. 당시 스전주도 마흔이 넘은 나이였다. 리바이청은 두 어 명에게 스전주를 소개시켜 주었지만 밥도 지을 줄 모르고 장애인이라며 거절당했다. 자신도 혼자 살고 있는데다 아무것도 가진 게 없고 집안 일은 본인이 할 수 있으며, 또 이런 여자라도 있으면 행복할 거라고 단순하게 생각하고선 110 위안을 주고 그녀를 집으로 데려왔다. 리바이청은 그녀의 손을 씻겨 주고, 머리를 빗겨 양 갈래로 묶어주고, 옷을 벗겨주고 이불을 덮어주는 등 아이를 대하듯 그렇게 한 식구가 되어 살아간다. 스전주는 종종 자신의 얼굴을 리바이청의 팔에 기대고서 바보스럽게 웃곤 한다.

생활능력이 전혀 없는 스전주. 열 댓 살에 부모가 세상을 떠나자 큰오빠 집에서 살았다. 집 밖의 허름한 막사에서 추운 겨울이나 찜통더위에도 그저 짐승 같은 고통의 소리를 내면서 그렇게 살아왔다. 리바이청은 16년 전에 스전주를 이곳으로 부터 데려왔다.

어느 한겨울, 추위와 ‘黃色소탕’의 단속을 피해 리바이청은 스전주의 큰 오빠 집 청룡(靑龍)현 바후꺼우(白虎溝)로 떠난다. 친정집으로 돌아간 스전주는 자신이 살았던 막사 난간 앞에서 무엇을 기억해냈는지 불안하고 공포스런 눈빛을 보인다. 그런 후 카메라를 보며 다시 어린아이 같이 바보처럼 천진하게 웃는다. 지금은 양 한 마리가 살고 있다(양이 서있는 높이와 막사의 높이와 거의 같다). 고향에 간 김에 리바이청은 두 명의 장애인 보조금을 수령하기 위해 장애인연합회를 찾아간다. “보조금은 머리수대로 지급하는 것도 아니고, 앞으로 정부에만 의지하지 말고 스스로를 의지하며 살라.”는 말만 듣고 허탕치고 돌아온다.

그렇게 스전주의 집을 거쳐 자신의 고향집 청룡현 스쯔마오춘(獅子廟村)에 들렀다가 허베이 옌샤오옌현으로 다시 돌아온 후, 또 다시 신지(辛集)의 절 부근에 임시로 장이 서자 그곳으로 하루의 운을 찾아 떠난다. 그는 점을 보기 위해 오랜 동안 사용하지 않았던 목마 회전판 ‘馬前課’(점보는 기구)를 꺼내고, 전기밥솥을 신문 종이로 싸서 동냥 그릇을 만든다.

허베이 첸쓰(遷西)현. 신지(辛集) 묘회(廟會)의 첫날. 스전주는 마냥 기쁘기만 하다. 묘회에는 도시에서 잊혀진 것들이 다 모여 있다. 노점들 사이로 구걸하는 거지며, 옆드려 노래를 부르는 시각장애인이 보인다. 알 수 없는 도사와 중들은 리바이청과 함께 고객을 유치하고 있다. 그 옆에서 스전주는 붉은 코트를 입고 ‘살아있는 현대 바보 부처’라는 노란색 띠를 걸고 앉아있다. 신문지로 싸 전기밥솥 안으로 가끔씩 돈이 떨어지거나 혹 카메라와 눈이 마주칠 때면 정말 살아있는 바보부처처럼 천진하고도 바보같이 웃는다. 묘회가 끝나 교통비를 제하고 나면 고작 110위안 정도 밖에 안 되자, “늑대가 많으니 고기가 부족할 수 밖에”라며 운이 없는 하루를 보내며 부부는 그곳을 떠난다.

어느 날, 눈썹을 치켜 그리고 관공이 튀어 나온 거칠고 기가 세 보이는 여자 탕샤오옌(唐小雁)이 리바이청을 찾아온다. 리바이청은 그녀에게 고독한 운명을 타고났다고 한다. 탕샤오옌은 카메라 앞에서 17세에 강간당한 이야기를 비교적 덤덤하게 꺼내 놓는다. 고독한 운명을 고치려면 끝 자가 반드시 12획이어야 한다면 개명을 요구하자, 100위안을 주고 개명을 한다. 하지만 그녀는 어릴 적 음영에서 벗어나지 못하고 관련 업종에 종사하면서 기구한 자신의 운명을 계속 이어간다. 그 후로도 자학을 하다가 결국 그 곳을 떠났고 어느 누구도 그녀의 종적을 알지 못했다.

그 후 여자 한 명이 더 리바이청을 찾아온다. 살다가 죄를 짓고 감옥에 갇힌 남편을 빼내려고 안마소에 출근하며 몸을 파는 룡샤오윈(龍小雲)이다. 감옥에 있는 사람이 내 남편이니, 별다른 방법이 없다며 한 번에 100위안을 받아 포주와 3:7로 나눠가지는 생활을 한다. 한 해가 지나고 4만 위안을 마련하여 남편을 교도소에서 빼냈고, 고향으로 돌아가기 전에 리바이청 부

부와 함께 천안문을 구경한다. 이 밖에도 리바이청과 알고 지내는 늙은 거지 정씨는 길거리에서 노숙하며 지낸다. 본능적 욕망을 찾아 아내 없이 살면서 어렵게 모은 돈을 오랫동안 생각해 온 곳에 쓰려한다면 여자를 찾아간다.

마지막으로 ‘往事只能回味(지난 일은 그저 회상할 수밖에)’가 배경 음악으로 깔린다. 노래 소리가 퍼지면서 선과 악이 교차하는 교활하면서도 선량한 강호인 리바이청과 치켜 그린 눈썹에 광대뼈가 튀어 나온 탕샤오옌이 나타난다. 차례로 탕샤오옌이 남자와 싸우는 장면, 룡샤오원이 눈물 흘리는 장면, 과거에 자신이 살았고 지금은 양의 우리가 된 막사를 바라보는 스전주의 눈빛, 자신이 주워온 옷이 예쁘다며 고집 피워 입고서 좋아하는 스전주의 천진한 모습, 리바이청과 스전주가 서로 도와가며 상대의 바지를 벗겨주는 모습, 리바이청의 팔에 얼굴을 비비는 스전주의 모습, 살아있는 바보 부처가 되어 천진하게 웃는 스전주의 모습.... 그렇게 「산명」은 클로즈업이 된다.

2) 「算命」 속 저층형상

「算命」속 인물들은 모두 신체적, 정신적, 심리적 장애를 안고 살고 있지만 그들이 보여주는 생활방식과 태도는 강인한 생존적 생명력을 보여준다.

리바이청은 오랜 세월동안 사회 하층생활에서 단련된 거칠고도 기민한 강호인의 형상을 보여 준다. 노련하고도 교활하기까지 한 눈빛에서도 잘 드러나듯, 자신의 주어진 운명 속에서 자신만의 생존의 방법을 터득하며 살아가는 전형적인 강호의 유랑민의 형상을 띠고 있다. 그가 자주 말하는 ‘來日方長(앞으로 날이 아직 길다)’, ‘後會有期(만남을 기약할 수 있다)’에서도 엿볼 수 있다. 점을 치는 일이 음성적으로 이루어지는 데다 ‘음란영업소탕’의 단속 대상이 되다보니, 언제라도 피신해야하는 유랑민의 심리가 깔려 있는 거다. 그가 옌자오를 떠나게 된 이유도 그러하다.

그때가 음력 18일이었어요. 청시(城西)파출소에서 사람을 보내 저의 벽에 걸려 있는 간판을 내렸어요. 어떤 높은 관료의 자제가 점을 보았는데 점쟁이가 8만 8천 위안을 요구했답니다. 그 남자는 일시적 충동으로 돈을 지불하고 나서 집에 돌아가 생각해 보니 영심기가 불편했나봅니다. 어찌 그렇게 큰돈을 사기 칠 수 있을까 했던 거죠. 그래서 그는 지시를 하달했던 거죠. 허베이성에서 랑팡(廊坊)으로 지시가 하달되고 그 다음 삼허(三河)로, 그리고 옌자오(燕郊)까지 하달되어 엄청난 바람이 불었지요. 지금 이미 전국적으로 지명수배령이 내려진 상태입니다. 그 사람은 분명 큰 인물일겁니다. 그렇지 아니면 어떻게 지명 수배령을 내릴 수 있겠어요! 분명 큰 인물이에요!

리바이청은 언제든지 자신의 터전을 떠나야하는 생활을 강한 생명력으로 지탱해나가는 전형적인 ‘강호 유민’의 성격으로 대체하고 있다. 추위와 ‘음란영업단속’으로 집을 떠나 이듬해 봄에 돌아오기까지 리바이청 부부의 동선은 ‘허베이 옌자오현->칭룽현 바이후꺼우->칭룽현 슌즈마오촌->허베이 옌자오현->허베이 첸시현->허베이 옌자오현’으로 이어졌다.

이런 점은 오랜 세월 이곳저곳을 떠돌며 살아온 탕샤오옌(唐小雁) 역시 마찬가지이다. 탕샤오옌 역시 세파에 단련되어 거칠고 강한 성격의 소유자로 비춰진다. 탕샤오옌은 한 마시지 업소의 사장으로 16세부터 사회에 발을 들여 놓아 ‘원저우(温州)保健’이란 간판을 내걸고 ‘洗頭房(안마나 발마사지 등을 영업)’을 운영하고 있다. 종종 사람들에게 경멸당하는 ‘포주’로서 자신이 겪은 비참한 인생 앞에서 주체할 수 없는 고통을 보여준다. 하지만 카메라 앞에서 자신

의 어두운 기억인 성폭행을 당한 전 과정을 비교적 덩덤하게 이야기하거나, 마오전웨이(苗振偉)란 무뢰한이 업소에서 치근덕대자 몽둥이로 쫓아내다 머리를 내리쳐 다섯 바늘을 꿰매게 된 장면에서도 알 수 있듯이, 떠돌이 하층 여성으로서 강호의 분위기에 따라 자신의 이익을 보호하기 위해 전력을 다하는 거칠고도 노회하며 강인한 ‘강호’ 인의 기질을 보여준다.

하지만 오랜 시간 심리적으로 힘든 시간을 보내온 탕샤오옌은 어느 날 술에 취해 입양한 딸 탕신신(唐新蕊) (「算命」 중 또 다른 성접대 종사자)에게 다음과 같이 자신의 솔직한 심정을 토로한다.

너 아냐? 정말 누군가 나를 안아주었으면 좋겠다, 그런 안정감을 정말 느끼고 싶다.
너 알아? 난 베이징에 있을 때나 다른 어떤 곳에 있을 때에도 늘 외로웠다. 보호해 주는 사람이 없으니 스스로에게 의지할 수밖에. 여자란 말이야, 사업이 얼마나 성공하든 한 달에 600위안을 벌든 1000위안을 벌든 간에, 그저 가난하든 부유하든 나를 사랑해 주는 남편이 하나 있으면 그게 가장 큰 행복이지. 평생의 일인데, 이게 나 탕샤오옌에게겐 없다는 거지, 이게 바로 내 운명이다.

자신의 고독한 운명을 개명을 해서라도 바꿔보려 하지만 결국 그녀는 도시로 들어왔다가 또 다시 도시를 떠난다. 작품의 이러한 시작과 엔딩은 은유적인 효과를 띤다. 그들의 운명에 대해 마치 결론이 내려진 듯이, 그들은 도시란 환경으로 들어왔지만 여전히 그러한 환경에 융합되지 못한 채 다시 그곳을 떠난다.

그리고 그러한 자신의 운명을 숙명적으로 받아들이거나 아니면 끊임없이 벗어나려고 노력한다. 대표적인 전자의 형상은 리바이청이고, 후자는 탕샤오옌이다. 리바이청은 정신적으로나 신체적으로 장애를 지닌 스전주를 세심히 돌본다. 머리 빗겨주는 장면, 바지를 벗겨주며 잠자리를 돌 봐주는 장면, 손 씻는 따뜻한 물을 갖다 주는 장면, 약을 챙겨주는 장면 등은 그들의 작은 삶의 공간을 온정으로 채운다. 또한 어느 날 “점은 남의 마음을 잘 헤아리는 사람이 잘 하는 것입니다.”라고 말했듯이, 그리고 역시 점쟁이인 셋째 형이 물고기를 방생하는 것을 보고 “방생이 중요한 게 아니라 양생이 더 중요하다.”고 말했듯이, 기본적으로 인간에 대한 연민과 살아가는 것에 대한 소중함을 보여준다. 사실 리바이청의 이러한 심리 저변에 깔려 있는 것은 그는 ‘운명’을 믿는다는 점이다. 리바이청은 자신의 신체적 결함, 점을 보는 일, 스전주와의 만남 등을 모두 자신의 운명으로 여기며 살아가는 사람이다. 그는 한시도 자신의 운명에 대해 생각하지 않은 적이 없다. 스전주의 오빠 집에 갔을 때, 오빠가 스전주의 머리를 자르려 하자 완강하게 거부한다. 그냥 머리를 자르는 것에 불과하지만, 실은 자신의 가장 가까이에 있는 스전주를 자신의 운명으로 받아들이면서, 훼손으로 인한 자신들의 운명에 상처를 입을까 두려웠던 것이다. 스전주에 대한 마음이 연민이든 단순한 미신적 신앙이든 그는 자신의 신체적 결함을 운명으로 받아들이듯이 자신의 가장 가까이에 있는 스전주를 자신의 운명과 동일시하며 살아간다. 점을 생계의 수단으로 삼은 이유도 어찌 보면 운명적으로 타고난 신체적 조건 때문인지도 모른다. 그는 자신이 예측한 것이 맞는 지의 여부는 알지 못하지만, 이렇게 자신의 운명 속에서 살아나가는 것이 최대의 원동력이라고 여기므로, 끊임없이 자신의 삶 속에서 강호술사의 책략을 학습하듯 자신의 생존을 이어간다.

리바이청이 자신의 운명을 숙명적으로 받아들이는 인물이라면, 탕샤오옌은 자신의 운명을 끊임없이 바꾸고 거부하려는 형상으로 드러난다. 그녀는 개명을 해서라도 자신의 고독한 운명을 바꿔 보려 한다. 그리고 과거의 어두운 기억과 남자에 대한 증오와 불신 그리고 안정을 찾

지 못한 심리로 인해 결국 자신의 배꼽을 꿰매는 자해까지 저지르기도 하며, 때론 내면의 아픔을 씻어내고자 몸부림쳐보지만, 여전히 그 굴레에서 벗어나지 못하는 숙명적인 운명을 이어간다. 결국 탕샤오옌은 수감되는 운명을 피할 수 없었고, 결국 그곳을 떠나 종적을 알 수 없게 되었다.

이처럼 그들의 거칠고도 노획한 생존방식과 생활태도를 통해 세상 속 작은 인물들의 생존의 궤적을 발견할 수 있다. 감독 쉬통은 이러한 저층사회를 ‘강호’로 ‘전환’하여 그냥 그들의 생활을 걸러냄 없이 그대로 반영하면서 어떤 연민이나 동정심을 화면에 담지 않았다. 이처럼 「算命」에서는 소도시의 하층세계를 사는 그들만의 생활방식이 잘 드러난다. 그들은 어두운 운명을 가지고 있지만, 자신들이 속한 세계의 행위방식과 생활태도로 자신들의 존재감을 확인하며 살아가고 있다.

3. 서사방식과 저층서사의 함의

1) 「算命」 속 서사방식

쉬통은 그들의 생활을 어떤 동정어린 시각이나 기술적인 화면으로 덧칠하지 않았다. 일반적으로 볼 때, 저층서사방식은 박애주의의 마음으로 하층의 고통을 표현하고 인간에 대한 깊은 사랑과 관심을 표현하는 방식, 계몽주의 관점에서 지식인으로서의 비평 정신을 발휘하여 하층의 생존 상태를 깊이 있게 관찰하는 방식, 중립적 태도와 사실 기록방식으로 하층생활의 진실한 내용을 객관적으로 표현하는 방식 등일 것이다. 쉬통은 주로 세 번째 방식을 취하고 있다. 쉬통은 탕샤오옌의 어두운 과거로 인한 정신적 충격이나 심지어 자기 학대의 장면에서도 어떤 감정의 동요나 이입이 없이 그대로를 카메라에 담았다. 리바이청 부부의 정신적, 신체적 장애, 과거 오빠 집에서 경험한 스전주의 암울한 기억 등에 대해서도 동정이나 연민을 표현하지도 않았고, 깊은 인간적 관심을 드러내지도 않았다. 결국, 쉬통은 그들만의 생존력으로 살아가는 모습을 그대로 노출시켰다. 그냥 저층인들로 구성된 음성적 사회현실 속으로 자연스럽게 관객을 이끌어 그들의 생존방식, 감정표현, 생활태도 등을 접하게 한다.

그런데 중간 중간 조금은 의도된 듯한 클로즈업 장면이 몇 컷 연출된다. 그 이유는 무엇일까. 이는 쉬통이 이 작품과 저층서사를 다룬 이유를 이해할 수 있는 은유적 암시이자 단초로 이해된다. 예를 들어, 스전주가 길거리에서 옷을 주워와 지저분해진 손을 씻고 난 더러운 물, 스전주가 약을 먹다가 토한 약물을 다시 마시는 장면, 탕샤오옌의 자학하는 장면, 스전주가 과거에 살았었던 막사 등이 그러하다. 이런 장면은 어찌 보면 일반 관객들의 시선을 다소 불편하게 만들지만, 한편으론 경험하지 않았던 체험적인 영상으로 다가선다. 쉬통은 왜 이러한 장면을 노출했을까? 다큐멘터리 평론가 왕샤오루(王小魯)는 이렇게 평가한다.

생리적으로나 문화적 측면에서 강자들의 감상적 쾌감을 박탈하여 그들로 하여금 약자들의 세계에 대한 깊이 있는 체험을 하게 하고, 그들과 가까이서 함께 하게 한다. 그는 건강하고 체면을 차리는 사람들을 대상으로 약세한 세계에 대한 인내심을 훈련시키고, 그들로 하여금 평등적 인식을 갖게 한다.³⁸⁾

38) “剝奪了一些生理和文化兩方面都是強勢者的觀看快感，讓他們對一個殘弱世界進行深度的體驗，與他們逼近地共處。他在訓練健康體面的人對那個殘弱世界的忍耐力，培養一種深刻的平等意識。” 王小魯，「新游民電影」，《經濟觀察報》，2011.01.24.

하층을 소재로 한 영상의 가치는 현실과의 일정한 관계를 구축하는 데 있다. 이러한 관계는 현실을 관찰하고 이해하는 기회를 제공하며, 또한 이를 통해 하층사회가 발하고 있는 가려진 ‘현실 속 작은 목소리’를 들을 수 있게 한다. 쉬통은 아마도 이런 점을 염두에 둔 것이 아닐까 한다. 왜냐하면 인간은 일상생활의 주체로서 그 의미와 가치는 자연 일상생활 속에 존재하며, 하층민들의 일상의 의미와 가치를 인정하는 것은 곧 인간의 존재의 의미와 가치를 인정하는 것이기 때문이다. 따라서 쉬통은 하층민을 소재로 한 영상을 통해 하층민의 생존 실태를 보여 줌으로써 그들의 존재를 확인 내지는 새롭게 발견하게 하고 있다.

「算命」은 하층 소재의 영상으로서 비록 주류 영상과 같이 격앙되고 거대한 풍격과 영상기술의 품질을 보여주지 못하고, 절망적인 몸부림, 노회하고 기민한 태도, 인간에 대한 연민 등 다양한 현실사회적 질감을 느끼게 한다. 하지만 제목에서도 보여주듯이, 자신들의 운명을 알지도 변화시키지도 못한 채 사라져가는 탕샤오옌같은 이가 있음을 알게 한다.

이러한 사람들은 응당 불행 속에 있으면서 사랑이든 증오든 걱정으로 가득 차 있다. 하지만 기록할 만한 가치가 있다고 인식되는 일을 제외하고 그들의 인생은 여전히 암담하고 평범하다……이른바 이러한 생명들은 본래 숙명적으로 어떠한 언어로도 다다를 수 없는 하층에서 살며, 심지어 언급되지도 않은 채 소리 없이 사라지는 운명을 맞는다.³⁹⁾

이처럼 「算命」은 현실 속에 가려있거나 잊혀져가는 하층민을 소재로 하여 ‘현실 역사 속의 작은 목소리와 생활상’을 발견하게 한다.

다큐멘터리의 특징 중의 하나는 생활 속의 질감을 드러냄으로써 사회변천 속의 경관과 인물의 내심세계를 포착하는 것이다. 하지만 대부분의 작품 속에서 저층은 볼 수 있지만, 저층은 영상 속 문제를 구성하거나 주요 표현 대상이 아니라, 단지 작품 속 주체 서술의 일부분을 이룬다. 저층이 비록 주목을 받는 대상이지만 단지 피동적인 객체로 반영되곤 한다.

2) 저층서사의 함의

독립다큐멘터리 창작자들은 왜 저층서사를 다루며, 그 함의는 무엇인가? 대만 역사학자 왕밍커(王明珂)는 저층서사의 함의를 이렇게 비유하였다.

여름 밤, 어느 연못에 여러 개구리들이 서로 소리를 내고 있다. 우리의 주의력은 그 중에서 가장 우렁차고 규칙적인 소리에 집중하게 되며, 그 외에 다른 소리는 없는 것처럼 느껴진다. 이것이 우리의 역사이다. 역사는 단지 그런 큰 소리만 있는 것이 아니라 연못에 있는 모든 개구리들의 합창이어야 한다.⁴⁰⁾

저층서사가 독립다큐멘터리에 많이 등장하는 것은 독립다큐멘터리의 정신이 현실 속에서 가려진 작은 인물들의 현실을 진실 되게 기록하고자 함일 것이다. 나아가 뤼신위 교수는 ‘진실재현’과 다큐멘터리 역사와의 관계에 대해, 다큐멘터리 영상은 가라앉을 수 있는 것들을 기록하

39) “這些人應該置身於不幸之中，無論是愛還是恨，都滿懷激情，但除了那些一般被視為值得記錄的事情之外，他們的生存灰暗平凡……所有這些生命，本應注定活在所有話語不及的底層，甚至從未被提及就鎖聲匿迹。”羅鋒，위의 글，211쪽.

40) “夏夜的荷塘中，有很多只不同品種的青蛙在爭鳴，我們的注意力會被其中宏亮的，規律的聲音所吸引，除此之外，似乎沒有了其他的聲音。這就像我們的歷史，歷史不是只有那個宏亮的聲音，它應該是荷塘中所有青蛙的合鳴。”唐莉，『作為‘民間記憶’的中國獨立紀錄片分析：以雲之南紀錄影像展為例』，安徽大學(碩)，2010，41쪽.

여 수면 위로 끌어 올리는 것이라고 했다. 단순한 기록을 넘어 다원적인 역사를 구축함과 동시에 일종의 발견의 시각으로 역사를 바라본다는 것이다. 즉 국가, 역사와 같은 거대한 개념과 문화 상징에 의해 가려진 한 사람 또는 한 집단들의 현실적 생존형태가 기억의 파일 안에 기록되게 하는 것이다.⁴¹⁾ 천왕(陳虻) 역시 이에 대해 이렇게 언급하였다.

사회는 주류 이데올로기가 필요하며 그건 마치 태양이 필요한 것과도 같다. 하지만 지구는 등글고 태양과 흑암은 함께 존재한다. 태양이 비출 수 없는 곳에는 달과 별, 탐조등이 필요하다. 역사를 비춰주는 가치 있고 의미 있는 것들이 단일 이데올로기의 시각에 의해 가려지지 않고, 흐르는 시간에 의해 삼켜지지 않게 해야 한다…… 역사를 ‘환하고 탁 트이게’하여 열린 파일이 되게 해야 한다.⁴²⁾

중국 독립다큐멘터리의 대부분의 주제들은 소외계층에 관한 이야기이며, 저층서사의 창작주체는 다큐멘터리 창작자들이다. 이러한 창작자 또는 일반 지식인들은 과연 저층서사를 어떻게 인식하고 있는가? 동제(同濟)대학 문화비평연구소의 장홍(張閔) 교수는 저층서사와 지식인과의 관계에 대해 다음과 같이 말했다.

하층민들의 침묵은 엘리트 지식인들로 하여금 ‘代言의 충동’을 느끼게 한다. (하지만) 관련 문헌을 통해 볼 때, 이른바 ‘저층에 관심은 둔다’는 인사들이 실제로 관심 갖는 것은, 어떻게 해서 그 ‘하층’을 그들의 ‘지식 담론’의 생산 자료로 사용할 것인가이다. 다시 말해서 그들은 어떻게 그 ‘하층’을 자신들의 지식생산체계 속으로 편입시킬 것인가를 고려하고 있다는 것이다.⁴³⁾

이런 점에서 볼 때, 90년대 들어 일부 독립다큐멘터리 감독들은 도시 저층 영상으로 국제영화제에서 독립적인 위치를 확립했다. 그들은 개체 의식을 확대하여 도시 하층인들의 생각과 사상을 표현하고자 했다. 이는 해외영화제가 중국의 독립다큐멘터리에 주목하는 점이기도 하다. 사실 해외 영화제가 독립다큐멘터리 창작자들에게 새로운 무대가 되어준 것은 사실이지만, 해외에서 중국 독립다큐멘터리 작품에 주목하는 것은 ‘반 주류의식 형태에 협력하지 않는 태도’에 있다고 다이진화(戴錦華)는 말한다.⁴⁴⁾ 따라서 이는 독립다큐멘터리의 ‘독립’의 의미가 무엇인지 또 한 번 고민하게 한다. 해외영화제는 독립다큐멘터리 창작자들이 국내 체제에서 이탈하여 또 다른 체제 속으로 들어가는 것이기도 하다. 영화제도 하나의 기제이므로 분명 일정정도 영향을 줄 것이며, 그렇게 되면 서방의 표준과 요구대로 중국 독립다큐멘터리의 예술 수준

41) 呂新雨, 위의 책, 310쪽.

42) “一個社會需要主流意識形態就像我們需要太陽, 但是地球是圓的, 太陽與黑暗同在, 太陽照不到的地方我們需要星光, 月光和探照燈. 照亮歷史意味着使有價值和有意義的東西不被單一的意識形態的視角所遮蔽, 不被時間所吞沒……讓歷史成為‘豁亮’和‘敞開’, 成為開放的文本.” 呂新雨, 위의 책, 295쪽.

43) “底層的沉默型, 勾起了精英知識層的‘代言衝動’. 但從幾篇相關的文獻來看, 所謂‘底層關懷’的人士, 實際上關懷的是如何將‘底層’轉化為其‘知識言說’的生產資料, 也就是考慮如何將‘底層’納入他們的知識生產體系中.”

44) “구미의 중요 신문 잡지의 제6세대 영화에 관한 대부분의 평론을 보면, 영화의 예술성과 문화적 성취도를 평가하는 경우는 극히 드물며, 영화의 정치적 의미를 더 많이 강조한다. ……제6세대들이 서방세계에서 선정되는 것은 다시 한 번 ‘타자’가 되어 서방 자유주의 지식인이 먼저 지니고 있던 것을 보충하고, 90년대 중국 문화경관을 예견하는데 서방 자유주의 지식인이 중국의 민주, 진보, 반향, 공민사회, 주변인에 대해 더욱 완만하게 그릴 수 있도록 다시 한 번 거울이 되라는 것이다.” 戴錦華, 『隱形書寫: 90年代中國文化研究』, 江蘇人民出版社, 1999, 152쪽.

을 평가하는 경우가 발생할 수 있기 때문이다. 그리하여 독립다큐멘터리 ‘하층’을 자신들의 개인적 입장을 표현하는 ‘문화적 상징의 객체’나 ‘본인의 양심의 객체’로 생각할 뿐, 하층민의 실존성에 대해서는 관심이 없다.⁴⁵⁾는 비평도 제기되는 것이다.

IV. 맺으며

이상 대략 중국 독립다큐멘터리의 네트워크 출현, 전파네트워크의 종류와 특징 및 네트워크와 독립성 등에 대해 살펴보고, 나아가 독립다큐멘터리와 저층서사의 출현, 저층인의 형상, 서사방식과 저층서사의 함의 등에 대해 살펴보았다.

중국 독립다큐멘터리의 전파네트워크는 크게 TV방송매체, 민영기구 및 해외영화관련기구 세 부분으로 나뉜다. 전자는 주로 TV방송매체의 다큐멘터리부를 통해, 민영기구는 민간영화단체, 민간영상제, 영화관련기금회, 인터넷 등을 통해, 해외 부분은 해외다큐멘터리영화제, 해외방송매체, 영화예술기금회 등을 통해 제작(지원), 전파되고 있었다. 이를 도식화하면 다음과 같다.

<그림1> 중국 독립다큐멘터리의 전파네트워크



출처: 저자 작성

45) 張閱, 「底層關懷:學術圈地運動」, 『SOHO小報』, 2006, 1期.

다음 몇 가지로 결론을 맺고자 한다.

첫째, 초기 독립다큐멘터리 창작자들은 대부분 이미 체제 내 방송국에서 활동하던 사람들로 서 체제 내부로부터 벗어나왔지만 다시 체제 안으로 재편된 신분이었다. 체제는 독립다큐멘터리 창작자들에게 신분, 자금, 자원 등의 이점과 전파, 확산의 채널을 제공하였는지는 모르지만, 체제 내 제도에서 요구하는 창작 내용과 방향 및 판권 소유 등의 법적인 문제로 인해 불균등한 네트워크를 형성할 수밖에 없었다. 그리고 체제내로의 진입과 해외 영화제에 출품하는 가장 큰 이유가 자금 마련이라는 점에서 볼 때, 그들이 연계한 체제와의 네트워크는 의존적이고도 생존적인 형태를 띠 수밖에 없었다. 또한 중국의 독립다큐멘터리는 제재와 담론의 성격상 ‘아래로부터 위로’의 성격을 띠지만, 해외와의 교류와 제작지원 면에서 볼 때는 ‘밖으로부터 안으로’의 형태를 띠기도 한다. 그러므로 체제와의 갈등을 낳기도 하고, 체제 안으로 흡수되기도 하며, 체제를 변화시키기도 하며, 외국으로부터 영향을 받을 수 있는 것이다.

둘째, 과거 초기 독립다큐멘터리의 환경이 ‘전문’적이면서도 ‘엘리트’의 담론표현 방식이었다면, 특히 2000년대에 들어서면서 점차 평범화, 보급화, 대중화 성격을 띠었다. 상대적으로 독립다큐멘터리는 민간 역량에 의해 지원, 보급, 전파되고, 제제도 도시빈민, 농민 등 약세군체(弱勢群體)들을 다루며, 상영 장소도 작은 소 공간에서 점차 공공장소로 확대해가고 있다. 이런 면에서 볼 때, 독립다큐멘터리의 변화의 흐름은 ‘위로부터 아래의 향하는 것’ 이라기보다 오히려 대중문화를 촉진시키는 ‘아래부터 위로의’ 성격을 띤다.

셋째, 자금원과 제작방식을 더 이상 다큐멘터리(영화)의 ‘독립성’ 여부를 평가하는 절대적인 잣대라고 볼 수 있을까, 영화산업의 메커니즘 속에서 순수 독립다큐멘터리가 과연 존재할 수 있을까라는 생각이 든다. 절대적인 독립 정신도 아마 이상에 불과할진 모르겠지만, 여하튼 창작자가 추구하고자 하는 ‘독립 정신’은 지켜져야 하고, 독립 사상과 예술적 품격을 끊임없이 추구하는 것이 독립다큐멘터리와 독립영화가 지향해야할 점은 아닐까 한다.

넷째, 개인이든 사회이든 모든 것은 기억의 역사이다. 그러나 저층인들의 기억은 거대 집단이나 권력에 의해 가려지고 도외시되고 심지어 은폐될 수 있으며, 또 집단적 기억은 암묵적으로 자신이 구축해놓은 기억과 사고를 요구할 수 있으므로, 한 사람 또는 약세 집단의 개인 기억은 간과될 수 있다. 독립다큐멘터리는 주류에 의해 가려진 비주류의 목소리를 보여줌으로써 그들의 현실을 진실 되게 재현하려는 것일 것이다. 하지만 저층서사의 함의와 가치가 거기에 있다하더라도 실제로 저층인들의 삶을 주제로 한 독립다큐멘터리가 그들의 삶의 변화 나아가 사회변화를 가져올 수 있을 거라는 기대는 쉽지 않아 보인다. 어찌 보면 다큐멘터리는 사회운동의 차원이라기보다 영상을 통한 하나의 예술행위일 수도 있으며, 하층소재를 다룬 다큐멘터리의 궁극적인 가치는 그것이 현실을 변화시킬 수 있느냐에 있다기보다, 가려지거나 소외된 또 다른 우리를 발견하고 느끼게 해주는 역할까지만이 아닐까 한다.

참고문헌

王小魯, 『電影與時代病:獨立電影文化評價與見證』, 花城出版社, 2009.

李幸 等, 『被遺忘的影像』, 中國社會科學出版社, 2006.

何蘇六, 『中國電視紀錄片史論』, 中國傳媒大學出版社, 2005.

張獻民, 『看不見的影像』, 上海三聯書店, 2005.

劉立濱 主編,『電視紀錄片創作』,中國電影出版社,2004.

梅冰,朱靖江,『中國獨立紀錄片檔案』,陝西師範大學出版社,2004.

呂新雨,『紀錄中國:當代中國的新紀錄運動』,北京三聯書店,2003.

羅鋒,『‘歷史的細語’:新紀錄運動中的底層影像研究(1991-2010)』,復旦大學(博),2011.

唐莉,『作為‘民間記憶’的中國獨立紀錄片分析:以雲之南紀錄影像展為例』,安徽大學(碩),2010.

師歡歡,『我國大陸獨立紀錄片傳播方式研究』,吉林大學(碩),2009.

於凡奇,『中國獨立紀錄片十年走向研究(2001-2010)』,暨南大學(碩),2009.

汲生才,『新紀錄運動中的底層表達』,復旦大學(碩),2008.

攀啓鵬,『個人書寫與民間影像:中國獨立紀錄片創作與傳播』,北京師範大學(博),2007.

王月華,『中國獨立紀錄片的生產機制與精神特徵』,上海師範大學(碩),2007.

謝杰,『中國獨立紀錄片生存與發展初探』,中南大學(碩),2007.

張千山,『民間的影像:自由的表達』,南昌大學(碩),2007.

張亞璇,「無限的影像:1990年末以來中國獨立電影狀況」,『天涯』,2004,2期.

詹慶生,尹鴻,「中國獨立影像發展備忘(1999-2006)」,『文藝爭鳴、藝術』,2007,5期.

蔣俊:王暉,「“底層”如何影像?」,『電影藝術』,2007,3期.

王小魯,「新游民電影」, <http://www.eeo.com.cn/eeo/jjgcb/2011/01/24/192037.shtml>

王小魯,「主體漸顯:20年中國獨立紀錄片的觀察」,
<http://www.indicine.org/cntextdetails.aspx?id=23>

崔衛平,「中國大陸獨立制作紀錄片的生長空間」,
<http://www.douban.com/group/topic/5553999/>

中國獨立影像年度展(CIFF): <http://www.chinaiff.org/>

中國紀錄片交流周: <http://baike.baidu.com/view/4521743.htm>

影弟工作室: <http://www.indicine.org/cnindex.aspx>

崔衛平:我們時代的精神貧困——兩部有關底層的紀錄片
<http://www.aisixiang.com/data/12921.html>

기이 고티에 저, 김원중·이호은 역,『다큐멘터리, 또 하나의 영화』, 커뮤니케이션북스, 2006.

맹수진,『한국 독립 다큐멘터리 영화의 대항기억 재현에 관한 연구』, 동국대학교(박), 2009.

신동순,「사라지는 문화와 남겨진 사람들, 그 일상의 기록: 위광이(於廣義)의 독립다큐멘터리를 중심으로」,『중국학논총』, 2012, 제37집.

이응철,「현대 중국의 주선울영화와 독립다큐멘터리: 장르의 형성과 국가의 역할」,『비교문화 연구』, 2008, 제14집.

김선아,「나의 작품은 초점을 잃고 새로운 방향을 찾아가야 했다: 한국 독립 다큐멘터리의 정체성, 역사, 기억을 중심으로」,『영상예술연구』, 2008, 12호.

남인영,「독립 다큐멘터리의 지형변화와 공연적 양식」,『문화과학』, 2001(겨울), 제28호.

김영범,「알박스(Maurice Halbwachs)의 기억사회학 연구」,『사회과학연구』, 제6집(제3호), 1999.