

기획인터뷰

사회의 창: 현대 중국의 다큐멘터리 : 뤄신위 교수와의 서신인터뷰

* 본 인터뷰는 현재 중국과 한국에서 공히 미진한 연구영역인 중국의 다큐멘터리에 대한 전반적인 이해를 돕고자 기획되었다. 이 인터뷰는 현 중국의 사회상을 여러 가지 주제로 담은 현대 중국의 기록영상물인 다큐멘터리의 시대적 변화와 그 특징을 소개한다. 인터뷰 내용은 중국인문사회연구소 박영순 HK연구교수가 2015년 1월 23일 이메일로 발송한 인터뷰 내용에 대해, 3월 4일 뤄신위 교수가 기존연구를 토대로 하여 논문형태로 보내온 것을 재정리·번역한 것이다.

□ 일시: 2015년 1월 23일~3월 4일

□ 방식: 서신인터뷰

□ 참가자: 뤄신위(呂新雨, 푸단대학 신문학원 교수)

박영순(국민대 중국인문사회연구소 HK연구교수)

□ 정리·번역: 박영순

□ 인터뷰 내용:

1. 신 다큐멘터리운동의 출현 배경
2. 신 다큐멘터리 운동과 촬영수법
3. 체제 내와 체제 외의 다큐멘터리
4. 다큐멘터리 속 도시와 농촌문제
5. '인문'다큐멘터리와 서술 시각

뤄신위(呂新雨)



현재 푸단(復旦)대학 신문학원 교수이다. 중국 다큐멘터리의 대표적인 연구가로서 '신 다큐멘터리운동'이란 개념을 제시하였다. 안후이대학 중문과를 졸업 한 후 항저우대학(현, 저장대학)에서 중국현대문학 전공으로 석사학위를 받고, 1993년 푸단대학에서 문예미학전공으로 박사학위를 받았다. 현재 중국TV예술가학회 다큐멘터리학술위원회이사이다. 1997년 제4회 중국TV 다큐멘터리학술상과 제16회 중국TV'金鷹獎'다큐멘터리상 심사위원과 2003년 윈난박물관이 주관하는 '윈난인류학영상전'심사위원 등을 맡았다. 주요 연구방향은 당대 중국다큐멘터리, 영화이론, 희곡미학 등이며, 신문방송이론과 실천, 다큐멘터리 이론과 실제, 광고미학 등을 강의하고 있다. 대표 저서로 『다큐멘터리 중국: 당대 중국의 신기록운동』, 『기록과 은폐(書寫與遮蔽)』 등이 있다.

사회의 창: 현대 중국의 다큐멘터리

뤼신위(푸단대학 신문학원)

1. 왜 신 다큐멘터리운동인가?

현대 중국의 신 다큐멘터리운동은 아직 폭넓게 인식된 개념이 아니다. 보다 폭넓은 공감대를 형성하고 깊이 있는 연구를 위해 중국의 신 다큐멘터리 운동에 대한 출현 배경과 의미, 이론 등에 대한 전반적인 소개가 필요하다.

신 다큐멘터리운동은 현대 중국에 있어 중요한 문화적 현상이다. 80년대 중반에서 90년대 이후로 중국의 다큐멘터리는 변영 국면을 맞이하였다. 신 다큐멘터리운동이 공식적으로 제기된 것은 1992년의 어떤 한 모임에서 시작되었다. 장위안(張元)의 집에 10여명이 모였다. 주로 다큐멘터리의 독립성 문제--운영의 독립성, 사상의 독립성 문제에 대해 토론했다. 하지만 사실상 중국의 선전용 기록물을 비판하는데 있었다. 이러한 비판은 체제 내와 체제 외에서 동시에 진행되었으며 이것을 신 다큐멘터리운동이라 칭한다.

선전용 기록물은 중국의 TV체제의 산물이다. 중국에서 TV시대가 생기기 전에 한 편의 정식 영화가 상영될 때 그 앞에 뉴스용 기록영화가 방영된다. 이는 50년대에 '뉴스브리핑(新聞剪報)'으로 처음 시작하여 1978년에는 '조국의 새로운 모습(祖國新貌)'로 바뀌었으며 중앙뉴스기록영화제작소(中央新聞紀錄電影制片廠)에서 제작하였다. 이 외에 전국 각지의 대형 영화 제작사들이 제작한 과학교육영화가 있는데 이들도 다큐멘터리라고 칭한다. 이들의 기능은 국민들의 사회주의 인식을 향상시키는 것이고 창작 이념은 '사회주의 리얼리즘'을 반영하는 것이다. 이들은 국가의 주류 이데올로기를 위한 것이고 레닌의 이른바 '形象化的政論(형상화한 정치적 이론)'의 방법을 사용하였다. 이후 선전용 다큐멘터리의 주요 방법이 되었고, 80년대 중반의 『황하의 죽음(河殤)』을 위시한 정치 영화에서도 그 흔적이 역력하다.

다큐멘터리의 기능은 80년대 이후 TV가 이어 받았다. 오늘날 CCTV1의 시청률이 가장 높은 프로그램은 『연합뉴스(新聞聯播)』이다. 이의 전신이 바로 '新聞剪報'와 '祖國新貌'이다. 80년대 초 중국 TV방송체제 가운데 가장 중요한 부서 중의 하나가 뉴스부(新聞部)였고 그 다음이 선전용 다큐멘터리부(專題部)였다. 『新聞聯播』는 新聞部가 만든다. 專題部가 만드는 것은 선전용 다큐멘터리이다. 이것이 중국 TV에서 방송되는 '專題片'이란 명칭의 유래이다. 주요 기능은 TV사회교육프로그램이며 그 전신은 각종 영화제작사가 생산한 다큐멘터리들이다.

80년대 초부터 TV가 빠른 속도로 중국 가정에 보급되었고 이에 따라 뉴스와 다큐멘터리 제작 사업이 쇠퇴하기 시작했다. 이때 다큐멘터리(紀錄片)이란 용어가 진부하다고 해서 TV專題片으로 대체하였다. 그래서 우원광(吳文光)이 1988년에 『베이징유랑(流浪北京)』을 촬영하기 시작할 때 자신의 마음속에는 다큐멘터리란 개념이 없었다고 말했다. 하지만 선전용 다큐멘터리에 대한 비판의 기반에서 세워졌다.

'다큐멘터리'란 용어는 80,90년대 중국의 역사적 환경에서 '선전용 다큐멘터리'에 대한 대립적인 시각에서 새로운 '발견'을 한 것이다. 이는 다큐멘터리에 대한 일종의 '공감대'를 형성하기 시작하였으며, 그 위에서 비판이라는 공통된 방식으로 나타나면서 결국 '운동'으로 형성된 것이다. '다큐멘터리'는 80, 90년대에 중국의 일부 다큐멘터리인들 사이에서는 일종의 신성한 경지로 보면서 마치 신앙을 지키는 것과 같이 '진실'을 수호하고자 했다. 따라서 이 단어는 특정한 시대적 의미가 들어있다. 즉, 신 다큐멘터리운동이 보여준 다큐멘터리에 대한 발견과 추

구 과정은 시대가 만들어낸 것이며 그 배경에는 특정의 역사적 환경이 존재한다. 따라서 80년대 이후 중국의 사회 변화의 큰 배경위에서 보아야 이해할 수 있다.

1989년 천안문사건이 이러한 변화에 매우 직접적인 영향을 미쳤다. 중국의 일부 영화종사자들로 하여금 밑에서부터 위로 향하는 중국 사회의 현실을 이해하게 하였다. 위에서 아래로 이해하고 홍보하는 것은 '진실'하지 않다고 보았으며, 새로운 '진실'이란 기치아래 새로이 출현한 다큐멘터리는 주제와 창작이념 및 미학 풍격 면에서 모두 커다란 변화가 생겼다. 따라서 필자는 대량의 '필드조사(田野調查)'의 기초 위에서 이를 현대 중국의 '신 다큐멘터리운동'이라 칭했다.

'신 다큐멘터리운동'은 체제 외와 체제 내 간의 상호 영향과 갈등의 두 가지 측면이 모두 존재한다. 80년대 이래 중국의 사회변화와 밀접한 관계가 있다. 즉 현대 사회의 발전에 대해 특별한 관심을 가지고 주로 민간의 시각과 의미를 많이 포함하고 있다. 그리고 독립제작이 전에 없던 공간과 지위를 얻었고 DV출현으로 민간제작부분도 활발하였다. 동시에 체제 내 다큐멘터리도 전과는 다른 발전을 보였다. CCTV에서부터 지방 TV방송국에 이르기까지 다큐멘터리 프로그램의 생존이 자리를 잡았고 대중매체를 통해 관객들과 만나는 채널도 확립되어 점차 광범위한 시청자들을 확보함으로써 중국 다큐멘터리의 발전에 기여하였다. 필자는 『중국을 기록하다: 당대 중국의 신 다큐멘터리운동(紀錄中國: 當代中國的新紀錄運動)』이란 책에서 90년대까지의 맥락에 대해 설명하였다.

2. 신 다큐멘터리 운동과 영화 이론

신 다큐멘터리운동은 충분한 이론적 준비가 없는 상황에서 출발하여, 점차 스스로 모색해나가면서 전개되었다. 당시 영화이론계에서는 80년대 초 2차 대전 후에 나타난 앙드레 바쟁(Andre Bazin)과 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)영화이론과 이탈리아 리얼리즘 영화가 소개되었다. 4세대 감독들에게 존중을 받았다. 이유는 그들의 이론이 '현실'을 강조하고 전통 사회주의 리얼리즘과 모종의 유사성이 있기 때문이며, 또한 일종의 '인도주의'로서의 신 리얼리즘이 그들에게 문화대혁명 영화방식에 대한 합법적인 돌파구로 작용하였기 때문이기도 하다. 하지만 리얼리즘이란 사실 자신들이 의탁하고 있는 이데올로기에 따라 달라지므로 이데올로기에 의해 버려지기도 한다. 제4대 감독들이 리얼리즘의 기치 아래 '사회주의'에 대한 허무를 실행했다면 5세대 감독들은 혁명 낭만주의의 기치 아래 '혁명' 서술방식에 대한 전복을 실행하였다. 『황토지(黃土地)』와 『하나와 여덟(一個和八個)』 등은 혁명을 소재로 한 작품이다. 5세대 감독들이 등장할 때 바쟁과 크라카우어 영화이론이 중국의 영화 이론계에서 비판을 받기 시작했다. 5세대의 눈부신 성과는 그 어떠한 리얼리즘 이론의 해석도 필요하지 않았다. 잊혀진 이 영화의 전통은 6세대 감독이 출현하면서 다시 기억되었다. 왕샤오쑤이(王小帥)는 『북경자전거(十七歲的單車)』로 이탈리아의 신 리얼리즘의 대표작인 『자전거를 훔친 사람(偷自行車的人)』에 경의를 표하였다.

한편 4세대에서 6세대 사이는 바로 중국의 신 다큐멘터리운동이 TV분야에서 발전한 단계이다. 영화계가 바쟁 이론을 비판하고 있을 때 이 이론은 TV분야에서 발효되고 있었다. 신 다큐멘터리운동은 '진실'에 대한 탐구에서 시작되었으며, 그 당시의 바람은 최종적으로 TV다큐멘터리의 합법적 공간에 대한 개척이었으며, '진실'이론에 관한 이론적 탐구는 그다지 깊지 않았다. 당시 대부분 기술 수법의 확립에 관한 것으로 렌즈와 카메라 위치, 인터뷰, 동시녹음,

론테이크 등이 주요 지표가 되었다. 다큐멘터리의 기법은 일종의 발견으로서 자연적으로 '진실'성이 있는 것으로 인식되었다. 하지만 '진실'과 기록주의(紀實主義)와의 관계는 갈수록 회의를 낳았다. 다큐멘터리의 기법이 점점 TV다큐멘터리로부터 분리되어 각종 TV형태에 운용되면서 더 이상 효과적으로 다큐멘터를 가리키는 상징성을 잃었다. 따라서 다큐멘터리의 본질에 대해 다시 고민하게 되면서 이를 통해 '진실'의 배후에 실은 심도 있는 관념과 가치의 문제가 숨어 있다는 것을 알게 되었다. 다이렉트 시네마, 시네마 베리테 등 다큐멘터리 영화의 가장 중요한 키워드를 어렵게 체험하게 되었고, 이에 따라 '진실'에 대한 보다 깊이 있는 반성을 하게 되었다.

이러한 배경 속에서 '진실'에 이어 '개인화'가 또 하나의 저항 담론으로 떠올랐다. '개인화'의 행위는 일종의 독립적인 사상행위로 어떠한 격식[틀]도 배척하였다. 격식이나 전형적인 모델에 대해 반성과 비판을 하면서 각자의 길을 걷게 되었다. 이로써 중국의 신 다큐멘터리운동은 다이렉트 시네마 이론에 보다 가까워지게 되는 한편 이를 기반으로 반성을 하기 시작했다.

이러한 개인화된 입장으로 각자의 길을 가지만 그 속에서는 공통적인 내용을 읽어낼 수 있다. 이것은 중국 다큐멘터리의 가장 소중한 정신 중의 하나이다. 그들은 약속이나 한 듯 중국 사회현실의 하층 문제와 존재에 관심을 돌리면서 이를 통해 자신의 입장을 보여주었다. '개인화'와 다큐멘터리의 '진실' 문제 간의 관계가 이론적으로 한발 더 발전하는 계기가 된 것이다.

'개인화'의 의미에 대해 분명히 할 필요가 있다. 어떠한 개인도 모두 사회적 존재로서 사회적 가치 속에 존재한다. 이른바 이데올로기의 제약으로부터의 해방이란 말은 자신의 이데올로기 입장을 갖지 않아도 되는 것, 자신의 입장을 반성하지 않아도 되는 것, 도덕적 면책특권을 가지는 것을 의미하는 게 아니다. 특히 중국의 다큐멘터리는 그 시기의 현실과 상응한 것으로 반드시 자신의 이데올로기를 담보해야 한다. 이것이 중국 다큐멘터리의 의미이고 힘이기도 하다. 여기에서 말하는 '개인 입장'이란 사실 체제의 사람에 대한 제약에 상대한 말이지만, 각자의 입장에서 출발하여 드러낸 것은 도리어 공통적인 추구가 있다. 이것이 운동의 이유이고 시대의 역량이며 나아가 다큐멘터리 양심의 체현이기도 하다.

중국의 신 다큐멘터리운동이 왜 80년대 말, 90년대 초에 다이렉트 시네마에 공감하고 인정한 것인가는 중요한 문제 중의 하나이다. 당시 5세대를 둘러싼 영화이론계는 다이렉트 시네마의 이념에 대해 아무런 반향이 없었음을 알 수 있다. 오늘날 일부 신세대 감독들은 '사회적 책임감'을 일종의 압박의 개념으로 이해하는 경향이 있다. '사회적 책임'이란 감독이 자신의 방식으로 사회와의 대화 관계를 유지하는 것이며, 이러한 대화에는 관찰과 이해 및 개입을 모두 포함한다. 변화 중인 사회에 살면서 억지로 눈을 가리지 않는 한 이러한 사회적 변화가 사람들의 마음속 깊이 자리 잡고 있음은 당연하다. 사실상 스스로 이러한 사회변화로부터 격리한다는 것은 상당히 어렵다. 이는 우리 자신의 사회적 역할과 이 사회 속에서 자신의 운명에 대해 반성하게 한다. 중국의 다큐멘터리 감독이라면 이러한 변화에 대해 민감하게 반응하는 것은 거의 피할 수 없는 운명이다. 그리고 현대 중국의 다큐멘터리에 있어 이러한 변화를 기록하는 것은 미룰 수 없는 책임이기도 하다. 책임이자 운명이다. 우리가 다큐멘터리에 관심을 가지는 것은 사실 우리 자신에게 관심을 갖는 것이다. 우리는 같은 지구와 국가, 도시, 사회에 살고 있으므로 우리의 운명은 사실 다른 사람들의 운명과 연관되어 있다. 다큐멘터리가 제공하는 넓은 사회 화면을 통해 우리는 놀라움, 몸부림, 눈물을 볼 수 있으며 이것들을 손으로 만질 수 있다. 이 시대와 사회의 아픔은 우리 개개인이 겪고 있는 것이다.

3. 체제 내, 체제 외의 신 다큐멘터리운동

신 다큐멘터리 운동의 부상은 체제 내와 체제 외가 동시에 시작되었다. 80년대 초 CCTV는 대형 선전용 다큐멘터리의 촬영에 초점을 맞추었다. 하나는 인문 지리류로 주로 거대한 강산과 산천을 촬영하였다. 『장강을 말하다(話說長江)』 그 대표작이다. 다른 하나는 정론(政論)류로서 대표적인 작품은 『황하의 죽음(河殤)』이다. 이러한 작품들은 예외 없이 먼저 각본을 쓰고 그 각본대로 화면을 찾은 것이다. 80년대 선전용 다큐멘터리가 흥행하게 된 것은 당시 지식엘리트들의 ‘문화 뿌리 찾기’와 밀접한 관계가 있을 뿐 아니라 새로운 개혁시기에 국가의 동원이 필요했기 때문이기도 하다. 이에 따라 조국의 강산을 주제로 한 대형 선전용 다큐멘터리들이 출현하면서 조국의 아름다운 강산, 풍토, 인정 등이 새로운 중국의 정체성과 중국의 의미를 확인하는 자원이 되었다. 애국주의는 국영 TV방송국이 송출한 시리즈 프로그램의 주선율이었다.

가장 민족적인 상징적 의미가 있는 지리적 공간개념이 가장 영향력이 있는 선전용 다큐멘터리의 내용이 되었다. 『실크로드(絲綢之路)』, 『당번고도(唐蕃古道)』, 『만리해강(萬里海疆)』과 같은 선전용 다큐멘터리는 당시 중국의 ‘개방’의 합법성에 대응한 것이었다. 하지만 80년대 말 유구한 역사를 지닌 강을 중화문명의 쇠락의 상징으로 만들면서, 결국 문화 뿌리 찾기는 내부 단절이란 형태로 자신의 역사적 사명을 마무리하였다. 그것은 이 사회와 시대의 단절에 상응하는 것으로 바로 90년대 시장경제였다.

그러나 1990년 1월 『만리장성을 보며(望長城)』의 촬영이 공식적으로 시작될 당시는 아직 시장경제가 중국의 TV체제를 점령하지 않은 시기였다. 그래서 10년이 채 안 되는 중국 TV다큐멘터리는 짧은 황금시대를 맞게 되었고, 신개념과 프로그램 및 새로운 작품들이 많이 출현하였다. 그리고 1988년 말에 시작을 준비한 『만리장성을 보며』의 경우 주요 창작자들이 1989년에 일제히 미리 거금을 들여 작가를 초청하여 작성한 원고를 뒤집었고, 이를 위해 그들은 위험을 무릅쓰고 항쟁하였다. 결국 그들은 다시 주도권을 잡게 되었다. 먼저 주제를 정하고 각 촬영 팀이 나가서 활동하면서 사실성을 살린 촬영과 인터뷰 방식의 운용, 현장 녹음, 롱테이크 방식 등 일련의 새로운 방법들을 습득하여 체제 내에서 사실성이 강한 다큐멘터리 스타일의 기반을 다지는데 기여하였다.

이러한 것들이 중국의 가장 핵심적인 체제 내의 엄격한 심사를 통과하고 합법적인 인가를 받을 수 있었던 데는 당시의 배경과 관계가 있다. 하나는 개혁개방으로 인해 점진적으로 개방되면서 해외 TV촬영기법을 모방하기 시작했다. 당시 TV방송계에서는 요리스 이벤스(Joris Ivens)와 미켈란젤로 안토니오니(Michelangelo Antonioni)의 중국에 관한 작품을 공개적으로 또는 사석에서 돌려보며 열띤 토론을 벌였다. 다른 하나는 『만리장성을 보며』와 일본 도쿄 TBS방송국과의 협력이다. 일본 다큐멘터리의 작업 방식은 중국 다큐멘터리에 깊은 인상을 주면서 가장 합법성을 띤 지원이 되었다. 주요 창작자들은 반복적인 토론을 거쳐 일찍이 시대에 뒤쳐진 것으로 인식했던 ‘다큐멘터리’란 명칭을 다시 찾아서 당시 유행했던 ‘선전용 다큐멘터리’란 개념으로 대체 명명하였다. 이유는 이러한 작품들은 이미 새로운 TV형태라고 생각했기 때문이다. 이것이 ‘다큐멘터리’가 체제 내에서 ‘발견’된 시발점이 되었다.

사실 1989년 상하이에서도 상하이국제TV제를 개최하였다. 일본의 추적 촬영방법을 사용하여 스토리를 구성한 일련의 다큐멘터리들은 상하이TV방송국 국제부의 편집자와 감독들에게 영향을 주면서, 1993년 다큐멘터리로 명명된 첫 TV프로그램 『기록편편집실(紀錄片編輯室)』이 등장하게 되었다. 이는 당시 36%의 시청률을 기록하였다. 상하이 시민의 삶을 제재로 한 작

품들이 빠르게 나타나면서 일반인의 운명과 시대 운명이 드라마틱하게 얹혀 폭넓은 시대 배경을 보여주었다. 동년, CCTV 체제개혁의 산물, 즉 제작자 제도로 운영되는 『동방시공(東方時空)』의 「생활공간(生活空間)」이 등장하여 매일 1집(8분)씩 중국 시청자들에게 ‘일반인들의 이야기를 말하다(講述老百姓自己的故事)’가 방영되었다. 1994년, 1995년 이후 각 지방 TV방송국에서도 이와 유사한 프로그램들이 우후죽순처럼 생겨나 비주류 집단에 대한 관심이 일시에 거대한 흐름을 형성하였다. 그리고 ‘인문적 관심(人文關懷)’은 다큐멘터리의 가장 유행하는 이론적 용어가 되었다. 이것이 신 다큐멘터리운동의 가장 중요한 성과 중 하나이다.

중국의 신 다큐멘터리운동은 TV에서 더 많이 나타났다. 매우 중요한 현상이다. TV종사자로서 그들은 중국 사회와 보다 직접적이고 민감하게 접촉할 수 있었다. 80년대 이후의 TV는 이러한 사실에 직면하게 되었다. 이를테면, 선전용 다큐멘터리는 해외시청자들이 선호하지 않았기 때문에 TV방송국은 방향을 바꾸게 되었고, 체제 내에서 가장 먼저 실험을 시도한 부서가 ‘국제부’였다. 상하이의 『기록편편집실』은 당시 상하이방송국의 국제부였다. 중국의 체제 내에서 최초로 다큐멘터리 창작을 시작한 사람들이 바로 이 부서 사람들이다.

이와 동시에 독립제작 다큐멘터리 작업자들도 자신들을 ‘지하’ 집단으로 정의하는데 대해 반감을 표하면서 부인했다. 자신들을 체제와 대립된 위치에 놓는 것을 좋아하지 않았다. 단지 다르다는 것뿐이다. 사실 90년대 이래 체제가 갈수록 탄력적으로 변하면서 독립제작 부분도 끊임없이 체제와 협력 가능성을 모색해왔다. 생존의 저변을 넓히기 위한 것이다. 하지만 자신들의 가장 중요한 원칙을 희생하지 않는 것이 전제조건이었다. 예컨대, 단진촨(段錦川)의 가장 성숙한 작품 『바퀴난제16호(八廓南街16號)』의 주요 투자자는 CCTV였다. 문화기금회의 찬조가 없는 중국에서 그들은 TV방송국에서 일하면서 생계를 유지해야 했다. 그리고 체제 내에서도 가능한 그들로부터 경험을 배웠다. 독립 제작 감독자 장웨이(蔣巍)는 CCTV방송국의 최초 다큐멘터리 프로그램 「생활공간」의 기본적인 틀을 다지는데 중요한 역할을 하였다. 스텐(時間)은 현재 CCTV체제 내의 실권자로서 그의 초기 독립제작 다큐멘터리는 자신이 몸담고 있던 체제의 편리성을 십분 활용하였다. 정부 시각에서 제작되는 지도자 인물들의 전기나 역사기록도 가능한 다큐멘터리의 요소를 흡수하였다. 그리고 일부 독립제작 다큐멘터리 작품의 제작자들은 체제 내에 몸담고 있는 사람들이다.

또한 TV방송국에서 다큐멘터리에 대해 특별한 대우를 하였다. 이유 중의 하나는 해외 영화제, TV제에서 수상하는 것이 목적이었다. 수상은 TV방송국의 전문적인 수준에 대한 인정과 국제사회와의 교류를 의미한다. 그래서 가능한 상업적 이익을 고려하지 않고 수상 가능성이 있는 제재에 투자하기를 원한다. 중국 다큐멘터리의 절대 다수의 경비 출처는 체제 내 TV방송국이다. 공공기금의 지원이 없기 때문에 독립제작에 필요한 경비가 상당히 어려운 실정임으로, 스스로 자금을 조달하는 것 외에 정부 TV방송국과 모종의 방식으로 합작을 해야 한다.

따라서 신 다큐멘터리운동은 첫 시작부터 체제 내와 체제 외가 상호 작용하는 관계였다. 사람들이 상상한 것과 같이 단순한 대립적 관계는 아니다. 이러한 교집합 영역은 실은 중국의 TV분야에 있어 가장 생명력과 창의성이 있는 대륙봉이며, 이는 중국의 다큐멘터리뿐만 아니라 현재 중국의 전체 TV체제를 관찰하고 연구하는데 주요한 관건이다. 이 부분을 제대로 이해하지 못하면 중국의 현재 TV방송계의 상황과 변화를 파악할 수 없다.

90년대 이후 중국의 TV산업화의 흐름으로 다큐멘터리 프로그램화의 생존이 어려운 국면을 맞이하게 되었다. 시청률이라는 저울 위에 놓인 것이다. TV프로그램 형태로 나타난 TV다큐멘터리이든 독립 형태로 나타난 다큐멘터리이든 모두 가혹한 시험대 위에 올랐다. 신 다큐멘터리운동이 시작된 80년대와 비교하여 21세기의 중국은 이미 역사적 공간이 크게 달라졌다. 즉

오늘날 적은 비용을 들인 독립제작 작품들이 다양한 형태로 등장하고 있다. 특히 소형 디지털 장비의 출현과 보급으로 각종 실험적인 작품들이 대량으로 쏟아져 나오고 있다. 이러한 현상은 더 많은 발전의 공간을 제공하고 있다. 고압적인 이데올로기의 압력이 소실된 이후의 상태이다.

정리하자면, 신 다큐멘터리 운동은 중국에 있어 다음과 같은 의미를 지닌다. 밑에서부터 위로 관찰하는 채널을 제공하여 현재 중국의 정치, 경제적 환경에서 다양한 계층의 생존과 요구, 정감을 투시하는 한편, 주류 이데올로기를 보충, 수정하면서 역사를 공개하고 있다. 개인이 역사 속으로 진입할 수 있는 가능성을 허락하였으며, 이는 역사를 창조 것이자 사회의 민주를 체현하는 것이다. 또한 신 다큐멘터리운동은 80년대에서 90년대 이래 중국 사회의 변화와 사람들의 변화적 산물이기도 하다.

4. 중국을 기록하다: 도시와 농촌의 이중적 시각

일부 다큐멘터리 작품에는 중국의 현대화 과정에서 도시와 농촌의 관계가 반영되었다. 자장커(賈樟柯) 감독의 영화 『샤오우(小武)』에서 중국의 소도시(城鎮)를 발견한 후부터 도시와 농촌의 결합은 일종의 은유가 되었다. 현대화와 향토중국, 연해 지역과 내륙 지역, 중국과 글로벌화의 접전지이다. 주삼각(珠三角)에 위치한 광저우(廣州)는 중국 연해 지역 중에서 가장 일찍 현대화를 시작한 도시 중 하나이며, 그 중 싼위안리(三元里)는 도시와 농촌의 접합 지역이다. 청나라 말기의 광저우는 중국 최대의 통상구역으로 청나라 제국과 서방의 직접적인 교전지였다. 당시 대영제국이 중국을 상대로 한 아편 덤핑도 이곳을 통해 중국 내륙으로 들어왔다. 1841년 1차 아편전쟁 중 최대 규모의 민간항쟁이 이곳 싼위안리에서 터졌다. 당시 이곳은 광저우 북부 교외의 한 촌락에 불과했다. 그 항쟁은 ‘사학(社學)’이 주도하였으며 향토 중국과 서방 산업문명 간의 대결이었다. 100년이 지난 오늘 도시 확장으로 싼위안리는 ‘도시 속의 농촌’이 되었다. 다시 말해, 도시 속에 농촌의 촌락 형태를 유지하고 농촌의 거주지와 농촌의 호적 제도를 유지하는 것이다. 사방에서 현대화 건축물들이 이 지역을 포위했을 때 이곳은 도시 속의 농촌이 되었다.

싼위안리는 중국에서 유동 인구가 가장 많은 철도역이고 중국 농민공의 최대 터미널이기도 하다. 따라서 이곳은 도시와 농촌이 만나는 곳이기도 하다. 이곳은 인구와 체제가 가장 복잡하고 마약과 범죄, 성산업이 가장 발달하고 도시 관리가 가장 혼란스러운 곳이기도 하다. 따라서 싼위안리는 중국의 전체 근대사와 현대화 과정의 역사적 명칭을 함축하고 있으며, 또한 중국과 서방, 농촌과 도시의 의미를 함축하고 있다. 영화 『싼위안리』는 일종의 역사적 퇴적물의 단층을 추출하여 보여준 작품이다. 기존의 다큐멘터리와는 다른 방식이다. 아방가르드(先鋒)예술가들이 신 다큐멘터리운동에 참여한 결과물이다. 당시 우원광이 베이징의 선봉 예술가의 삶을 기록한 『베이징유랑(流浪北京)』으로 신 다큐멘터리운동의 시작이 되었다면, 『싼위안리』와 같은 다큐멘터리가 신 다큐멘터리운동의 2단계이며, 이는 예술·현실·역사의 관계와 이슈들을 다시 한 번 뚜렷하게 제시하고 있다. 중국의 신 다큐멘터리운동은 오늘날 중국의 가장 선봉에 선 예술로서 중국의 반동적인 영화 산업화나 헐리우드화와 정반대이다. 후자의 경우 특하면 1억에 달하는 대규모 투자와 비역사성, 비정치성, 비지역성을 특징으로 ‘민족영화’의 대표자가 되고 있다.

주삼각을 다룬 다큐멘터리로 『허우제(厚街)』(감독 周浩, 吉江紅)가 있다. 허우제는 유명한

산업단지인 광둥 동완(東莞)에 있는 실존하는 지역이다. 이곳에 사는 사람들은 모두 떠나면 농촌에서 온 외지 농민공들이다. 쓰촨(四川)에서 온 사람들이 가장 많다. 영화를 촬영할 당시 '9·11'테러가 일어난 지 얼마 지나지 않아 세계적 경기가 좋지 않았고 근로자들은 실업의 위기에 직면하게 되어 계속 남아 있을지 아니면 돌아갈 것인지를 고민하고 있었다. 영화는 이들 집단의 이야기를 담고 있다. 그들은 각기 다른 지역에서 '운명'에 의해 이곳으로 모이게 되었다. 일상에서 벌어지는 각종 분쟁과 정감, 패싸움, 가치관의 충돌 등 생생하고 원초적인 삶을 그대로 보여주고 있다. 가장 일찍 개혁개방을 실시한 주삼각은 중국에서 가장 격렬하고 가장 드라마틱한 역사의 산 증인이 되었다. 이외에도 주삼각에 있는 농촌의 현대화 도시개발 과정을 기록한 다큐멘터리 『어떤 촌장의 이야기(一個村莊的故事)』(감독 艾曉明)에서는 전통 민간 음악을 구조로 한 영상으로 현대성의 깊은 비극을 보여 주었다.

한편, 『겨울날(冬日)』(감독 趙剛)을 통해 도시 확장과 땅을 잃은 농민간의 관계를 볼 수 있다. 이는 '민주'라는 명의로 발생하였다. 『겨울날』에서 농민들은 도시 현대화 과정에서 돌이킬 수 없는 실패를 겪었다. 주민들이 민주적인 방식으로 선출한 대표자가 이들의 이익에 반하는 배반 행위를 했기 때문이다. 이 촌락은 중국 고대의 유명한 시인 소동파(蘇東坡)의 이름을 따서 명명하였다. 동파촌의 도시화 과정에서 주민들의 토지가 사라지고 각종 약속이 지켜지지 않자 두려움과 걱정으로 사로잡힌 그들은 자신들에게 이익을 지켜줄 수 있는 유능한 사람을 선출하고자 한다. 그들은 운세를 점쳐보았더니 운명은 자신들의 손에 있지 않고 일종의 외부의 힘에 있다고 나오자, 대항할 수 없는 이러한 운명 앞에서 무력감을 느끼게 된다. 사실 이는 이식되어 온 민주제도를 어떻게 본토화하고 어떻게 진정으로 주민들의 이익을 보호할 수 있는가의 문제를 반영한 것이다. 주민들이 얻을 수 있는 것은 선거권뿐이며 감독과 파면권은 얻을 수 없다. 농민들은 이를 위해 엄청난 대가를 지불했다. 영화에서도 볼 수 있듯이 농민들은 선거 참여에 대단한 열정을 보여주었다. 자신의 이익과 생존이 달려 있는 사안이기 때문이다. 하지만 대중적 민주선거는 영원히 대중의 문제가 아니고 한 사회의 구조적 문제이기도 하다. 대중의 기층 문제는 중간 계층과 상위 계층의 문제와 연관되어 있어서 단독으로 해결할 수 없다. 이 영화는 중국의 가장 하층민인 농촌 주민들이 중국의 민주화 과정에서 가장 큰 대가를 지불하였음을 보여주고 있다.

사실상 도시화로 인하여 땅을 잃은 수많은 농민들이 부득이하게 도시에서 생존하게 된다면 중국의 농촌 위기는 반드시 도시의 위기로 이전될 것이다. 중국의 농촌에 대해 어떻게 이해하느냐가 중국의 도시에 대해 어떻게 이해하느냐를 결정한다. 중국의 도시화는 산업화 배경에서 진행되었기 때문에 도시-농촌의 이원화 구조는 원인이 아니고 결과이다. 이러한 의미에서 도시는 '원죄'가 있는 것이다. 도시가 가지고 있는 모든 편리는 무상으로 얻어진 게 아니라 대가를 치른 것이기 때문이다.

한편, 소홀히 할 수 없는 새로운 소재의 작품들이 나타났다. 농촌이 어떤 의미에서 향수를 담고 있을 때 중국의 수많은 중소 도시는 실업의 늪에 빠져있었다. 이로 인해 도시에 대한 새로운 표현이 나타났다. 도시 하층민의 삶에 대한 인도주의적 묘사와는 달리 이곳은 희망이 없는 사람들이 무기력하게 몸부림치는 참혹하고 냉정한 현실이다. 이러한 참혹함은 물질적인 것이 아니다. 또는 물질적인 것일 뿐 아니라 정신세계의 황폐이자 한 집단의 전체적인 몰락이다. 이러한 류의 작품으로는 황원하이(黃文海) 『시끄러운 세상(喧囂的塵土)』를 들 수 있다. 이 영화는 후난(湖南)의 한 중소 도시에 살고 있는 사람들의 희망 없는 삶을 보여주고 있다. 실직 후 할 일이 없어서 마장과 도박에 빠져 있다. 그런데 가장 황당한 것은 이 도시에서는 남녀 할 것 없이 모두 서방에서 들어온 『텔레토비(天線寶寶)』를 시청하고 있다는 것이다. 지하세계

의 육합채(六合彩, Mark Six)의 숫자가 여기에 숨겨져 있다는 소문 때문이다.

후신위(胡新宇)의 『남자(男人)』는 인생에 실패한 세 남자를 기록했다. 술을 달고 살며 성적 갈증을 느끼며 욕설을 일삼는 그들은 엽총(남성의 상징)을 가지고 하루 종일 새를 잡으려 다닌다. 그들은 농민도 아니고 실직한 산업근로자도 아니며 바로 ‘예술가’들이다. 하지만 이들 ‘예술가’들이 몸으로 보여준 것은 ‘남자’로서의 정체성의 붕괴였다. 침통하고 비참함이 바닥에 깔려 있다. 사실 오늘날 ‘남자’·‘여자’·‘아버지’·‘어머니’ 등 기본적인 사회적 신분들이 엄청난 위기와 도전에 직면해 있다. 이 세 남자 중 한 사람이 바로 이 영화의 감독이다. 감독 자신의 말에 의하면, 자신은 카메라를 통해 남자들을 ‘팔고’ 자신도 ‘판다’고 한다. 그는 진실한 방식을 사용했으며 자신 또한 ‘진실’을 강조한다. 더욱 놀라운 작품은 장밍(章明)의 『무산의 봄(巫山之春)』이다. 이 영화에서 감독은 설을 보내기 위해 자신의 고향 쑤저우로 돌아가 보니 과거 도시는 이미 사라졌고 방탕과 환락에 빠진 신도시가 세워졌다는 이야기이다. 그는 자신은 학창시절의 친구들과 환락의 생활을 보냈다고 서술했다. 일상의 폭력과 성이 적나라하게 드러났다. 도덕에 대한 고려와 금기는 전혀 찾아볼 수 없다.

현실은 더 이상 안정적인 땅이 아니고 끊임없이 깨져가고 있는 빙판이 되었다. 우리는 그 위에 적나라하게 서 있지만 구제받을 수 없다. 이러한 유형의 작품들은 이러한 공통점이 있으며 시대의 징조이기도 하다. 농촌을 제제로 한 영화와 이러한 ‘탈 도덕’의 도시를 제제로 한 영화는 상호 내적인 연관성이 있다. 양자는 서로 대조적이면서도 인과관계가 있다. 동전의 양면과도 같다.

5. ‘인문’다큐멘터리와 역사의 기록

오늘날 중국의 체제 내에서 현실을 소재로 한 다큐멘터리 프로그램은 이미 쇠락하고 있으며 새로운 ‘인문 다큐멘터리’가 성행하고 있다. 이들 작품의 유형과 표현 방식은 80년대를 강하게 연상시킨다. 80년대의 선전용 다큐멘터리에서부터 오늘날의 인문 다큐멘터리에 이르기까지의 변화를 보면, 오늘날 이 시대를 이해하는 데는 첩경이 없다는 것을 설명하는 듯하다. 이미 80년대 시리즈를 다시 촬영하는 열기가 나타나고 있다. 80년대의 『자금성(紫禁城)』에서부터 『고궁(故宮)』과 『다시 장강을 말하다(再说長江)』는 이미 인기를 끌었다.

하지만 변화가 있다. 전체 민족을 상징하는 인문지리유산을 다룬 영상에서 드러난 국가적 서술 외에도 80년대에는 없었던 지역 영상물들이 부상하고 있다. 『강남(江南)』, 『휘주(徽州)』, 『휘상(徽商)』, 『진상(晉商)』 등이 그러한 작품들이다. ‘사라진 상업문명을 건져내다’라는 구호가 이러한 인문 다큐멘터리의 의미를 보여주고 있다. 이 작품들은 시장경제의 시각에서 역사를 돌아보는 것이자 중국의 역사와 지리에 대한 회고이며, 사학계의 중국 자본주의 맹아단계에 관한 토론에 호응하고 있다. 이는 『황하의 죽음』에 대한 반동으로 보이지만 오랜 옛날의 상업문명이 중국 자본주의 시장경제의 선도가 되지 못했음을 단언하면서 비통한 마음을 보여준다.

이러한 인문, 지리 다큐멘터리를 ‘인문 다큐멘터리’라고 말하지만, 문화는 80년대의 키워드이고 90년대 ‘인문정신’의 토론 이래로 지금에 이르기까지의 키워드는 바로 인문이다. ‘인문정신’의 쇠퇴에 대한 우려와는 반대로 오늘의 인문, 지리류 다큐멘터리는 중국 TV산업의 일대 핫이슈가 되고 있다. 인문지리는 현재 번창하고 있는 중국 여행업의 핫이슈이다. 그렇다면 이 시대는 지금 어떠한 ‘인문’ 언어를 구축하고 있는가?

모든 인문, 지리류 다큐멘터리에 대해 우선 정리해야 할 문제는 시간과 공간의 관계이다. 어떠한 시공간 관계를 구축하느냐의 문제는 역사와 현실의 관계를 어떻게 이해하느냐를 직접적으로 보여준다. 공간, 역사 그리고 인문은 서로 뒤엉켜 있다. 즉 과거 ‘사물’의 존재를 기록하고 혹은 사라질 가능성이 있거나 사라지고 있는 것들을 영상으로 남겨둔다. 하지만 이렇게 하면 시간의 변화가 이러한 ‘物(사물)’에 끼치는 영향 과정을 확인할 수 없고, 현재 사회 정치적 맥락이 문물에 대해 끼치는 영향도 볼 수 없으며, 남은 것은 ‘物(사물)’의 한 순간의 존재뿐이다. 현대의 파괴적인 요소들을 모두 깨끗이 제거하고 전통적인 인문적 아름다움과 따뜻함만을 남겨 둔다면, 또는 정신을 의탁할 ‘物(사물)’만을 남겨 놓는다면, 모든 현대적 요소는 일종의 간섭으로 이해된다. ‘인문’은 ‘문물’로 고착화되어 살균, 소독, 격리된 박물관에 보관된다. 하지만 ‘物(사물)’의 의미는 이렇게 시공간 속에 응고되어 정신적으로 숭배하는 존재로 남아 있어야 하는가? 기록 영상의 목적이 단지 영상 ‘박물관’을 만들어 관객들에게 보이기 위한 것인가? 근 백년에 걸친 피와 불의 역사가 수정 유리의 겉모양으로 남았으며 이러한 유리를 통해 역사를 바라보는 것은 역사가 단지 문물의 형태로 나타나며, 비공리적 심미 방식으로 관찰한다는 의미에 불과하다.

『황하의 죽음』은 문화와 전통에 대한 철저한 자기비판으로, 현대화에 대한 우려를 표현하였다. 오늘날 중국 경제의 발전과 함께 중국 문화에 대한 재평가에 대한 요구가 나타났다. 현재의 인문 다큐멘터리가 전통을 대하는 방식은 다시 전도되어 현실과 진실을 걸러낸 일종의 역사와 응고된 과거에 대한 미련을 표현하고 있다. 이는 오늘날 ‘독경(讀經)’열이나 복고풍과 같은 사회적 충동에 속한다. 하지만 그 방식은 80년대와 마찬가지로 현재의 시각으로 역사와 전통에 대한 심판을 강렬하게 표현한 것이다. 만약 우리가 독단적인 방식과 태도로 서술권을 행사한다면 자기의 역사관의 근원과 그 한계성에 대해 반성할 수 있을까? 그리고 ‘인문’의 내용과 범위는 어디에 있는가?

이 과정에서 우리가 반성해야 할 문제는 우리는 누구이며 우리는 어떻게 서술하며 왜 서술하는가이다. 따라서 ‘인문 다큐멘터리’의 주제적 문제에 대해 다시 토론할 필요가 있다. 우리는 서로 다른 언어(담론, 논의)를 열어갈 수 있을까? 엘리트 문인들의 다큐멘터리로 하여금 과연 서로 다른 시각을 개방하고 또 다른 시각이 들어오게 할 수 있을까? 작은 인물들과 백성들의 삶을 역사의 서술 속으로 들어오게 할 수 있을까? 서술 시각의 문제는 기술적인 문제일 뿐 아니라 역사관의 문제이기도 하다. 오늘날에는 역사를 열어 역사 이해의 다양한 가능성을 열어 놓을 필요가 있다. 과거에 우리는 역사를 봉해 놓았지만, 오늘날은 역사를 비역사적 차원에 올려놓고 공양하고 있으니 이 역시 문제이다. 이른바 인문을 과연 사물의 체현으로만 논할 수 있을까? 사람과 사물이 함께 겪은 역사의 흐름을 어떻게 이해해야 하는가? 사람과 사물이 함께 겪은 역사의 흐름이 없다면, 중국의 수백 년에 걸친 왕조와 사회 변화가 사람들의 심령에 영향을 미치지 않았다면, 과연 ‘인문’ 반성의 기반은 어디에 있는가? 이것이 인문 다큐멘터리가 추구해야 할 의미가 아닌가?

신 다큐멘터리운동은 역사와 현실의 급격한 변화 속에서 백성들의 삶과 역사 간의 관계를 추구하였다. 오늘날의 사람들은 당연히 100년 전으로 돌아가 살 수 없기 때문에 카메라가 ‘시공간을 초월하여 우리의 정신적 세계를 찾아가고자 할 때’ 남은 것은 사물 밖에 없고 사람은 존재하지 않는 것이 사실이다. 그러나 우리가 초역사적, 초 시공간적 반성을 할 수 있는 공간을 소유할 수는 없는가?

그렇다면 ‘객체’의 역사와 현실을 어떻게 다큐멘터리에 나타나게 할 것인가? 비록 영화는 감독의 주관적 진술과 구성에 따라 달라지지만 감독과 ‘객체’ 간에는 충돌 관계가 있다. 주관

과 ‘객체’는 서로 엉켜서 나타날 수밖에 없다. 다큐멘터리에 있어 창작자 개인의 의도와 생각은 항상 역사와 현실의 도전에 직면하게 되며 이것이 다큐멘터리의 매력과 의미이기도 하다. 또한 다큐멘터리의 진실성 문제가 항상 그렇게 복잡한 이유이기도 하다. 기록은 감독의 행위로서 그의 의도와 생각은 피 촬영대상자와 완전한 동일체 관계가 아니기 때문에 기록 영상 자체는 복잡성을 가지기 마련이다. 실제로 사상과 영상 사이는 완전한 동일체가 아닌 분리체이다. 감독의 의지에 복종하고 감독의 의지를 나타내는 극영화와는 다르다. 이것이 다큐멘터리가 일종의 현장 행위로서 서재와 스튜디오에만 머물러 있을 것이 아니라 현실 속의 사람과 사회와 접촉하고 부딪쳐야하는 이유이다.

이처럼 다큐멘터리는 현실과의 대화 과정이기 때문에 복잡성을 가지고 있다. 따라서 다큐멘터리의 ‘객관성’에 대해 잘 이해할 필요가 있다. 어떤 ‘객관성’에 대한 강조는 경계할 필요가 있다. 다른 사람에게는 알릴 수 없는 비밀이 있거나 자신의 의도를 숨기기 위함이다. 하지만 서술자가 자신의 객관성을 강조하는 것이 ‘개인’의 시각을 초월하여 개인의 시각으로 무엇을 감추려는 것을 경계하고, 개인적 시각을 유일한 시각으로 간주하지 않으며 보다 많은 시각으로 구성되는 ‘진실’을 개척하고 받아들이기 위한 의도일 가능성도 있다. 따라서 아직은 ‘객관’이란 단어를 버릴 때가 아니다. 이는 아직도 유효하며 ‘객체’를 충분히 존중한다는 관념이 자리하고 있기 때문이다.