

21세기 중국영화 속의 문혁*

고영희**

요약

1980-1990대 문혁을 소재로 한 유명 영화들은 민족과 개인의 수난사를 중심으로 문혁을 다루거나 비판하는 작품들이 대다수였다. 그러나 개혁개방에 따른 부패 심화, 정부의 지배기억과 다른 대항기억의 출현, 중국영화산업의 상업화로 인해 최근 영화 속 문혁은 점차 다른 모습으로 나타나고 있다. 즉 2000년대에 이르러 문혁에 대한 정치적인 내용을 축소한 작품들이 많아지고 있는 추세이다. 그 대표적인 사례가 바로 영화 「공작(孔雀, 2004)」, 「빨간 버스(芳香之旅, 2006)」, 「산사나무 아래서(山楂樹之戀, 2010)」이다.

이 논문은 위의 세 작품의 외부적 요인을 (1)지배기억과 대항기억, (2)사회주의 노스탤지어와 소비문화, (3)문혁영화와 검열로 구분하여 최근 문혁관련 영화가 사회와 시장, 국가의 영화 검열이라는 상관관계 속에서 '탈역사화' 하게 된 원인을 규명하고자 한다. 또한 텍스트 분석을 통해 세 편의 영화가 전달하려는 사회주의 노스탤지어의 성격을 검토할 것이다. 이를 통해 최근 중국에서 제작된 문혁관련 영화의 탈정치화적 경향을 분석하고자 한다.

주제어: 문혁 영화, 대항기억, 사회주의 노스탤지어, 소비문화, 검열

* 이 논문은 2011년 11월 25일, 현대중국학회 2011추계학술대회(주제: 2012, 중국의 세대교체와 새로운 변화의 가능성)에서 발표한 글을 수정·보완한 것이다. 당시 논평을 통해 필자에게 많은 가르침을 주신 광수경교수님(동아대)을 비롯하여 임대근교수님(한국외대) 외 여러 선생님들께 지면을 통해 감사를 드린다. 특히 부족한 논문을 심사해 주신 세 분의 심사위원께도 깊은 감사를 드린다.

** 성균관대학교 동아시아학술원 BK21 박사후연구원, goh0316@skku.edu

I. 서론

최근 중국에서는 베이징(北京)대학 쿵칭둥(孔慶東) 교수의 발언 때문에 문혁(文革)이란 단어가 이슈화되었다. 그가 기자에게 던진 욕설이 일명 ‘쿵칭둥 욕설사건’¹⁾으로 비화되면서 평소 문혁에 대해 긍정적이던 그에 대한 비난 여론이 들끓었기 때문이다. 이러한 그의 부적절한 언행(욕설, 폭력 미화)은 그동안 인터넷과 여러 매체에서 보였던 좌편향의 돌출발언들과 함께 비판의 표적이 되었다.(邱震海 2011)

쿵칭둥(2010) 교수는 문혁의 한계를 인정하면서도 현재의 중국을 있게 한 중요한 시기라고 규정했다. 이에 대해 칭화(淸華)대학 샤오잉(肖鷹 2010) 교수는 ‘그에게 문혁의 잔재가 있다’고 비난했다. 어떤 매체관계자는 그가 좋은 출신성분 덕분에 문혁의 피해를 면하게 되었으며, 이 때문에 그의 왜곡된 역사인식이 생겼을 것이라고 꼬집기도 했다.(吳祚來 2010) 그러나 쿵칭둥 교수는 자유주의 지식인의 한 사람인 자신을 좌파로 몰아가는 사회현실이 오히려 심각한 문제라고 반박하였다.(孔慶東 2010)

문혁은 개혁개방 이후 중국정부에 의해 ‘10년 동란(十年動亂)’과 ‘재난(浩劫)’의 역사로 규정되어 왔다.²⁾ 이러한 정부의 공식적인 입장에 따라 중국인들은 문혁 시기를 중국공산당의 위대한 역사에서 삭제되어야 할 잘못된 역사로 인식해왔다. 그러나 최근 중국사회 일각에서는 빈부격차, 특권

1) 2011년 11월 7일 일어난 사건으로서 현재 쿵칭둥교수의 해임을 놓고 베이징대학 학생뿐만 아니라 네티즌도 찬반 의견이 엇갈리고 있다. 현재 확인된 사건의 전말은 그가 웨이보(微博)에 올린 내용이 전부이다. “1분전 『남방인물주간(南方人物周刊)』의 기자가 전화로 나를 취재하겠다고 괴롭혔다. 태도는 공손하지만 질문내용은 음흉했다. 나는 단호하게 대구(排比)로 대답해주었다. 去你媽的！滾你媽的！×你媽的！”(一分鐘前, 『南方人物周刊』記者電話騷擾要採訪我, 態度很和氣, 語言很陰險. 孔和尚(孔慶東)斬釘截鐵答復了一個排比句：去你媽的！滾你媽的！×你媽的！) “北大學生要求解聘孔慶東 過半網友不同意”, 『廣州日報』(2011.11.16); “孔慶東罵人引發網絡批孔運動”, 『法治周末』(2011.11.22.).

2) 「中國共產黨中央委員會關於建國以來的若干歷史問題的決議(1981)」: 文化大革命是一場由領導者錯誤發動, 被反革命集團利用, 給黨國家和各族人民帶來嚴重災難的內亂.

충부패 등 사회문제가 심화되자 다시 한 번 ‘문혁’으로 제국자본주의의 부조리를 척결해야 한다는 주장이 제기되고 있다.³⁾ 이들은 대부분 ‘문혁시절이 지금보다 살기 좋았다’는 기억을 갖고 있는 사람들이다. 이처럼 ‘문혁’이 종결된 지 30년 만에 상당수의 사람들은 ‘문혁’의 의미를 정부방침과는 다르게 해석하고 있다.

한편, 영화계에서도 문혁을 다루는 입장이 변하고 있다. 1980-1990대 문혁을 소재로 한 유명 영화들은 민족과 개인의 수난사를 중심으로 문혁을 다루거나 비판하는 작품들이 대다수였다. 그러나 앞서 언급한 개혁개방에 따른 부패 심화, 정부의 지배기억과 다른 대항기억의 출현, 중국영화산업의 상업화로 인해 최근 영화 속 문혁은 점차 다른 모습으로 나타나고 있다.⁴⁾ 즉 2000년대에 이르러 문혁에 대한 정치적인 내용을 축소한 작품들이 많아지고 있는 추세이다. 그 대표적인 사례가 바로 영화 「공작(孔雀, 2004)」, 「빨간 버스(芳香之旅, 2006)」, 「산사나무 아래서(山楂樹之戀, 2010)」이다. 기존 문혁관련 영화에서는 대자보, 비판투쟁, 홍위병 등의 정치적인 배경을 자주 등장시켰다면, 이 세 편의 영화는 이러한 정치적 색채를 축소하거나 삭제했다.⁵⁾ 이러한 차별화된 서사방식은 오히려 관객들의 향수를 자극하여

3) 혁명원로 마빈(馬賓)은 최근 2차 문혁뿐만 아니라 78년 만에 문혁이 한 번씩 이루어져 프롤레타리아 문화대혁명을 끝까지 완수해야 한다고 주장했다.(馬立誠 2009) 중국사회에 대한 이러한 극단적인 처방은 상당수의 민심을 얻고 있다.(丁學良 2011, 203-204)

4) 일찍이 문혁 시기 다위엔(大院) 일대 청년들의 일탈과 낭만을 그린 영화 「햇빛 쏟아지던 날들(陽光燦爛的日子, 1994)」이 상영되자 영화계에서는 문혁 기억의 분화가 예견되었다.(이육연 2006, 205-222)

5) 2000년대 이후 문혁을 소재로 한 영화는 이외에도 다이쓰제(戴思杰)의 「발자크와 소녀재봉사(巴爾扎克與小裁縫, 2002)」, 뤼러(呂樂)의 「미인초(美人草, 2004)」, 평샤오롄(彭小蓮)의 「상하이 이야기(美麗上海, 2004)」, 장원(姜文)의 「태양은 다시 떠오른다(太陽照常升起, 2007)」가 있다. 프랑스로 이주한 다이쓰제의 「발자크와 소녀재봉사」는 본래 해외시장을 겨냥한 작품으로서 중국내에서는 상영되지 않았다(홍콩에서만 상영). 장이머우와 「인생(活着, 1994)」을 촬영한 뤼러의 「미인초」는 예술·홍행면에서 호평을 받았지만, 기존의 지식청년을 소재로 한 영화와 큰 차별성이 없다. 평샤오롄의 「상하이 이야기」는 중국 금계상(金雞獎) 시상식에서 작품상, 감독상 등을 수상했지만, 문혁을 개인과 민족의 수난사로서 다루는 점에서 기존의 문혁 영화와 크게 다르지 않다. 또한 장원의 작품은 예술·홍행면에서는 인

홍행면에서 성공을 거두거나 혹은 작품성을 인정받아 국제영화제 수상이라는 성과를 거두었다. 그러나 이와 동시에 문혁의 역사를 왜곡하고 ‘탈역사화’ 시켰다는 비난을 받기도 했다.⁶⁾ 그 이유는 문혁에 대한 역사정리가 완전하지 않은 상황에서 진지한 성찰이 아닌 단순한 그리움 혹은 어떠한 형태로든 소비의 대상으로 삼는 것 자체가 역사적 비극을 자칫 재연하게 될 수도 있다는 우려 때문이었다.(徐賁 2005)

위의 세 작품의 감독인 구창웨이(顧長衛, 1957~), 장자루이(章家瑞, 1958~), 장이머우(張藝謀, 1951~)는 모두 청소년기에 문혁을 경험했던 세대이다. 그들에게 문혁이란 모호한 상상의 대상이 아니라 구체적이며 실제적인 생생한 체험의 대상이다. 그렇다면 그들이 영화에서 정치적 요소를 제거한 이유는 무엇일까? 또한 그들의 서사전략은 무엇일까?

이 논문은 위의 세 작품의 외부적 요인을 (1)지배기억과 대항기억, (2)사회주의 노스탤지어와 소비문화, (3)문혁영화와 검열로 구분하여 최근 문혁 관련 영화가 사회와 시장, 국가의 영화검열이라는 상관관계 속에서 ‘탈역사화’ 하게 된 원인을 규명하고자 한다. 또한 텍스트 분석을 통해 세 편의 영화가 전달하려는 사회주의 노스탤지어⁷⁾의 성격을 검토할 것이다. 이를 통해 최근 중국에서 제작된 문혁관련 영화의 탈정치화적 경향을 분석하고자 한다.

정받았지만 예술적 실험이 강한 편이다. 따라서 이 논문에서는 다루지 않았다.

- 6) 崔衛平, 2006, “電影中的文革敘事”, 『粵海風』 第4期; 裴亞莉·饒曙光, 2006, “迷失在意識形態的選擇和判斷中 - 從影片芳香之旅說開去”, 『電影藝術』 第4期; 吳大志, 2006, “無舊可懷的懷舊電影”, 『文化博覽』 第9期; 傅書華, 2011, “山楂樹之戀-有毒的甜蜜記憶”, 『粵海風』 第3期; 柴瑩, 2011, “消費文化背景中的山楂樹之戀”, 『文藝爭鳴』 第7期 등이 있다.

- 7) 노스탤지어는 근현대성의 한 특징이며, 체제전환 또는 전환기사회에서 흔히 나타나는 보편적인 현상이다. 흔히 노스탤지어는 과거의 산물로 여겨지지만, 반면 곧 획득할 미래이기도 하다. 일반적으로 노스탤지어는 세 가지 조건을 갖추고 있다. 첫째, 선형의 시간개념(즉 역사개념)을 지닌 문화환경 속에서만 생겨날 수 있다. 둘째, 노스탤지어는 ‘현실에 대한 어떤 불충분한 느낌’을 요구한다. 셋째, 노스탤지어는 과거로부터 남겨진 인위적인 물적 존재를 요구한다. (바오야밍, 노정은 역 2009, 394)

II. 포스트사회주의⁸⁾시대의 문혁

1. 지배기억과 대항기억

문혁의 고통을 가장 크게 받았던 사람들은 당시 40-50대 사람들이다. 그러나 이제는 노년이 된 이들 피해자들은 문혁에 대해 침묵하는 경우가 많다. 그들에게 문혁이라고 하는 트라우마(傷痕)를 기억하는 것만으로도 충분한 고통이 되기 때문이다.

현재 중국에서 문혁에 대한 ‘지배기억(dominant-memory)’⁹⁾이란 정부의 공식 입장인 「건국 이후 몇 가지 역사문제에 관한 결의문(建國以來的若干歷史問題的決議, 1981)」에 입각한 기억이다. 1980년대 초기부터 소설화되어 중국인에게 잘 알려진 지식청년의 기억은 이러한 지배기억(10년의 재난)과 궤를 같이 한다.(이옥연 2001, 294-295) 그러나 문혁에 대한 지식청년들의 기억은 사실 그들의 복잡한 심리를 보여주고 있다. 그들은 문혁을 기억할 때 ‘마오쩌둥의 말에 따라 하향(下鄉)했다’와 ‘당시 분위기가 하향하지 않으면 안 되었다’는 모순된 반응을 보인다. 따라서 지식청년들은 정부가 자신들이 믿고 따랐던 문혁자체를 부정하기 때문에 자신을 ‘합리화’ 할 수밖에 없게 된 것이다. 결과적으로 그들은 자신이 사람들을 괴롭혔던 과거에 대한 책임은 망각한 채, 자신들이 하향하면서 겪은 고난만을 강조하고 그 고난을 국가차원으로 승격시켰다. 그리고 이러한 자기 ‘합리화’ 과정에서

8) ‘포스트사회주의’란 일반적으로 사회주의 30년과 개혁개방 30년을 ‘중국 근현대 장기지속’의 관점에서 보기 위한 하나의 관점으로 활용된다. 포스트사회주의 개념에 대한 자세한 논의는 “포스트사회주의 중국의 상하이 글쓰기와 도시공간 담론”(임춘성 2010, 55-59) 참조.

9) 과거에 대한 여러 해석들이 역사의 공적인 재현(public representation)에서 경합을 벌이는데, 이 중 하나가 지배기억이 되고 나머지는 대항기억(counter-memory)이 된다. 이 두 가지 기억은 그것들이 만드는 역사적 진실의 정당성을 주장하며 서로 대립되는 역사적 해석을 제시한다. 또한 헤게모니 쟁취를 위해 두 가지 기억 사이에는 지속적인 경쟁이 일어난다. 한편, 지배기억의 재현들은 국가기구들에 의해 공식적인 역사 속에서 계속 형식화되고 재생산된다.(윤택림 1993, 283-284) 대항기억은 지배기억에 대응하는 개념으로서 푸코에 의해 제시되었다.(전진성 2005, 93-94)

‘청춘은 후회없다(青春無悔)’로 나타나는 집단기억을 형성한 것이다.(劉亞秋 2003, 67-73)¹⁰⁾

1980년대 획일화된 문혁의 기억과 달리 1990년대 중반 이후는 정치이데올로기가 약화된 가운데 지배기억과 다른 대항기억(counter-memory)에 관한 기술들이 많아졌다. 예컨대 문혁 급진파들의 회고록이 1990년대 중반, 특히 2000년대 이후 홍콩 등 중국 대륙 외부에서 많이 출판되고 있다.(안치영 2006, 24-25)¹¹⁾ 또한 구술사나 일상사에 대한 관심이 높아지자 당시 소요파(逍遙派)¹²⁾ 등을 포함한 다양한 지식청년들의 기억이 주목받고 있다.¹³⁾ 이밖에도 문혁을 어렵풋하게 기억하는 1960-70년대 출생한 젊은 작가들은 자신들의 유년기 경험을 바탕으로 방관자적 입장에서 서술하고 있다.¹⁴⁾ 이처럼 은폐되었던 다양한 기억들은 문혁에 대한 새로운 시각을 제시해 주었다.¹⁵⁾ 이것은 기성세대가 문혁에 대해 진지하게 성찰하지 않고, 신세대가 문혁에 대해 무관심한 상태¹⁶⁾에서 또 하나의 진전이라고 말할 수 있다. 물

10) 쉬쯔둥(徐子東 2000)은 지식청년들의 소설이 주로 ‘고난으로 복을 받고’, ‘나쁜 일이 좋은 일이 되고’, ‘설명 불가능’ 또는 ‘청춘에는 후회가 없다’는 주제로 서술되었다고 분석한다. 그들은 선택적 기억을 통해 다른 기억을 은폐 또는 망각하려고 했다고 말할 수 있다.

11) 한국에서는 그동안 문혁에 가담한 사람들의 기억으로서 주로 홍위병의 회고록이 소개되었다. 최근 노동자들의 문혁 기억을 연구한 『중국 노동자의 기억의 정치』(백승욱 편 2007)와 한 노동자의 조반운동을 기록한 『문혁대혁명, 또 다른 기억-어느 조반파 노동자의 문혁 10년』(천이난 지음, 장윤미 옮김 2008)이 출간되어 그동안 알려지지 않은 문혁에 대한 노동자의 입장을 이해하는 데에 도움을 주고 있다.

12) 문혁 시기 조반파(造反派), 보황파(保皇派)와 달리 정치와 거리를 두던 지식청년들을 가리킨다.

13) 北島·李陀主編의 『七十年代』는 70년대를 회고하는 30편의 글(阿城, 王安憶, 韓少功, 高默波 등이 참여)을 모은 것이다.

14) 樊星은(樊星) “當代作家筆下的文革日常生活”에서 상흔문학, 지청문학 등과 대별되는 또 다른 ‘문혁의 기억’으로서 소요파와 현실대응파, ‘신세대(新生代)’ 작품을 언급했으며, 그 중 신세대 작가로 한둥(韓東, 1961~)과 웨이웨이(魏微, 1970~)를 꼽았다. 그는 한둥이 문혁의 일상을 방관자의 차가운 시선으로 처리하고 있으며, 웨이웨이는 산뜻하고 향수를 불러일으키는 방식으로 회고하고 있다고 평가했다.(樊星 2006, 18-20)

15) 최근 진다루(金大陸)의 『非常與正常』(上海辭書出版社, 2011)과 같은 문혁시기 생활사 연구도 문혁에 대해 다양한 시각을 제공해 주고 있다.

론 문혁의 역사적 복원이라는 측면에서 이러한 새로운 기억들이 문혁에 대해 얼마나 진지한 역사적 성찰을 가져다줄지는 미지수이다. 왜냐하면, 당초 개혁개방의 정당성이 문혁의 부정과 함께 획득되었고, 당안(檔案)자료와 같은 역사자료가 완전하게 공개되지 않은 상황에서 개인의 기억들은 한계를 드러낼 수밖에 없기 때문이다.(안치영 2006, 24-25) 그러나 이러한 문혁에 대한 대항기억의 주목은 영화산업이 보다 유연하게 문혁을 사고하고 예술 작품으로 형상화할 수 있는 토대를 마련해 주었다. 지배기억과 대항기억이 경쟁함으로서 이에 대한 문화산업은 더욱 활기를 띄었기 때문이다.

2. 사회주의 노스텔지어와 소비문화

1989년 베를린 장벽 붕괴, 1990년 독일의 통일, 1991년 소련의 해체와 유고슬라비아를 비롯한 동구권 사회주의국가의 잇따른 체제전환은 중국에서 일명 ‘소동파(蘇東波)’¹⁷⁾로 불리며 널리 회자되었다. 그러나 이러한 새로운 변화는 10년도 채 되지 않아 과거 사회주의시대에 대한 노스텔지어를 불러왔다. 예컨대 러시아에서는 일찍이 1990년대 중반부터 브레즈네프시기에 대한 향수가 확산되었다. 또한 2000년대 초반 독일에서는 사회주의 동독에 대한 향수가 일어났으며, 이밖에 헝가리의 카다리즘(Kádárism) 등 ‘사회주의 노스텔지어’가 잇따라 출현했다.¹⁸⁾

중국에도 러시아와 동구권 사회주의 국가에서처럼 ‘사회주의 노스텔지

16) 펑지차이(馮冀才 2004)의 『一百個人的十年』에는 저자가 문혁이후 세대들을 상대로 한 인터뷰가 수록되어 있다. 문혁이후 출생한 젊은 세대들은 대부분 문혁에 대해 무관심하거나 잘 알지 못한다. 젊은 세대 중 문혁에 관심을 갖는 청년들은 학교에서 문혁에 대해 잘 가르치지 않으며, 또한 문혁에 대한 정보를 어떻게 얻어야 할지도 모른다고 답했다. 이밖에 타오둥펑(陶東風)의 “余秋雨的不懺悔與80後的不懂文革” 참조.

17) 송대(宋代) 문학가 소동파(蘇東坡)와의 해음(諧音)현상을 이용하여 ‘소련과 동구권 국가의 변화 물결’을 가리키는 용어로 사용된다.

18) 1990년대 초반까지만 해도 브레즈네프시기는 정체와 결핍, 비효율성 등으로 인식되었지만, 현재는 안정과 질서, 풍요의 상징으로 재의미화되고 있다.(이문영 2011, 151-153)

어'가 등장했다. 이 시기는 1989년 톈안먼 사건, 1992년 덩샤오핑의 남순강화, 1993년 마오쩌둥 탄생 100주년을 맞이한 시점이었다. 개혁개방 이후 중국의 1980년대는 '10년 동란'이라는 문혁의 트라우마로 인해 '혁명문화'가 위축되고 그 자리를 '서구문화'와 '근대성' 담론이 대체한 시기였다. 따라서 당시 지식인들은 문혁을 부정하는 개혁개방의 상황에서 문화의 주도권을 획득할 수 있었다. 그러나 톈안먼 사건 이후 1990년대에 이르러 중국에서는 급격한 시장화가 이루어져 지식인들은 문화의 중심에서 점차 주변화되고 분화되었다. 이 시기 중국에서는 대중문화로 일컬어지는 통속적인 유행문화가 1990년대를 풍미하였다.¹⁹⁾ 특히 대중문화에서 두 가지 중요한 문화현상은 옛 상하이와 구(舊)사회주의시기에 대한 노스텔지어였다. 전자가 1920-1930년대 국민당정부시기 화려한 코스모폴리스(Cosmopolis)에 대한 상상이라면,(박자영 2004; 임춘성 2007) 후자는 신중국 건국 이후 혁명문화에 대한 노스텔지어라고 말할 수 있다. 이러한 두 가지 과거기억에 대한 소비는 불완전한 시장체제에 대한 아쉬움과 급변하는 사회변화에 대한 불안감을 반증해준다.

한편, 1990년대에 일어난 중국의 '사회주의 노스텔지어'는 일명 '마오쩌둥 열풍', '홍색경전 열풍'²⁰⁾ 등으로 이어졌다. 물론 1990년대 사회주의 노스텔지어는 과거 마오쩌둥에 대한 신격화와 혁명문화에 대한 찬양과는 엄연히 다르다. 왜냐하면, 당시의 사회주의 노스텔지어란 지배이데올로기와 상업화로 만들어진 유행문화였기 때문이다. 즉 1950년대부터 문혁 시기까지 마오쩌둥을 신격화했다면, 1990년대는 '신단에서 내려온' 인간 마오

19) 여기에서 대중문화란, 중국의 역사적 문맥에서의 민중이 아닌 통속의 의미로서 상업화를 기반으로 한 소비문화를 뜻한다.(戴錦華 1999, 55-57; 평판화 지음, 김태만·이종민 옮김 2002, 289-292)

20) 홍색경전은 혁명을 소재로 한 문예작품이다. 1990년대 초 「붉은 태양(紅太陽)」 등 리메이크 혁명가요가 크게 성공하자 혁명소설, 혁명영화, 양판회(樣板戲) 등의 장르에서 리메이크 붐이 일어났다. 이러한 홍색경전 리메이크의 주된 소비층은 중년 이상의 노동자와 농민, 중년 지식인 등이다.(劉康 2003, 51)

쩌둥을 강조했다.(戴錦華 1999, 91) 이밖에 홍색경전을 글로벌시대에 걸맞게 리메이크한 드라마들은 경제적으로 큰 수익을 거두었다. 그러나 이러한 드라마들은 경전에 대한 모독이라는 평가와 함께 일부 시청자들의 비난을 받기도 했다.²¹⁾

문혁 시기에 대한 노스탤지어는 지식청년의 하향(下鄉)을 테마로 한 음식점, ‘문혁문물 열풍’ 등으로 나타났다. 예컨대, 1990년대부터 출현한 ‘상양툰(向陽屯)’, ‘라오차(老插)’, ‘헤이투디(黑土地)’ 등 지식청년들의 향수를 불러일으키는 중·고급 음식점과 주점들은 현재 여전히 성업 중이다. 이처럼 옛 지식청년들은 동베이(東北)지역의 음식과 분위기를 즐기며 문혁에 대한 자신들의 추억을 소비하고 있다.(戴錦華 1999, 101) 또한 1990년 후반부터 문혁의 유물들은 사람들에게 ‘현대 문물’로 인식되어 활발하게 거래되고 있다. 일반적으로 ‘문물(文物)’이란 100년 이상 된 역사적 유물을 가리키지만, 문혁 시기 물품들은 문혁 종결 30년 만에 문물로 인식되고 있다.²²⁾ 이것은 문혁의 특수성으로 인한 시대적 단절감에 기인한 것이기도 하지만,

21) 2004년 홍색경전 리메이크에 대한 논란이 사회적으로 일어났으며, 같은 해 5월 23일 중국 문련(中國文聯), 극련(劇聯) 등이 ‘홍색경전 개작 좌담회(紅色經典改編創作座談會)’를 개최하였다. 또한 5월 25일 국가광전총국(國家廣播電視總局)은 「홍색경전의 드라마 개작 심사·관리에 관한 통지(關於紅色經典改編電視劇審查管理的通知)」를 발표하여 홍색경전 드라마 제작에 대한 심의 강화를 밝혔다. 장파(張法)는 당시 홍색경전 리메이크에 대한 사회각계의 비판을 세 가지로 정리하고 있다. 첫째, 영웅을 ‘인간적’으로 묘사하는 과정에서 왜곡시키는 것. 둘째, 악한 인물을 ‘인간적’으로 묘사하는 과정에서 미화하는 것. 셋째, 이야기가 ‘풍부해지는’ 과정에서 대중적(時代的) 취향에 영합하는 것 등이다.(張法 2005, 24) 타오둥펑(陶東風)은 중국사회에서 리메이크된 홍색경전은 극좌편향 이데올로기의 나쁜 영향과 사회주의 정신적 상징의 훼손이라는 상반된 우려를 불러일으키고 있다고 지적한다. 그러나 그는 이러한 리메이크 작품이 소비주의담론과 혁명정치담론의 틈새 ‘홍색’과 소비, 정치와 경제, 혁명과 금전 사이-라는 곤경에 빠져 앞의 두 가지 ‘위험성’ 뿐만 아니라 예술성조차도 없다고 비판한다.(陶東風 2004, 45)

22) 마오쩌둥 초상 배지(毛澤東像章)는 1982년 전국 인민대표상무위원회에서 통과된 「문물보호법(文物保護法)」에 의해 현대문물로 지정되었다. 1990년 후반부터 문혁유물들은 점차 높은 가격에 거래되고 있다. 2009년 홍콩의 한 경매장에서는 장당 인민폐 8원(分)이던 문혁 시기 우표 ‘全國山河一片紅’(1968)가 367만 홍콩달러에 거래되었다고 한다.(邵春華 2007; “全國山河一片紅刷新單枚中國郵票拍賣世界紀錄”, 新華網 2009/11/01)

당시 많은 유물이 훼손되었기 때문에 회소성에 의한 상업화가 작용한 결과이기도 하다.(徐賁 2006) 현재 중국에서 문혁에 대한 정치적 논의는 사회적으로 금기시되고 있다. 그럼에도 불구하고 정부의 지배 이데올로기에 상충되지 않는 수준에서 문혁에 대한 기억이 ‘소비’되고 있는 것은 엄연한 사실이다.²³⁾

2001년 WTO가입 이후 중국의 영화계는 할리우드 영화와의 경쟁 속에서 상업화가 신속하게 이루어지고 있다. 제5세대의 대표주자 장이머우와 천카이거(陳凱歌) 등의 감독들은 중국판 블록버스터 영화를 제작하였으며, 펑샤오강(馮小剛)도 최근 블록버스터와 함께 새해맞이 영화(賀歲片)를 지속적으로 만들며 그 대열에 합류하고 있다. 이러한 배경에서 ‘문혁 시기’는 개혁개방 이전에 출생한 관객들에게 ‘사회주의 노스텔지어’라는 공감대를 제공하여 중국내 관객을 동원할 수 있는 좋은 소재이다. 또한 ‘문혁’과 같은 지극히 중국적인 소재는 해외영화제를 통해 자신의 지명도를 높이고 차기 작품에 대한 해외투자를 유치할 수도 있다는 점에서 감독들에게도 매력적이기는 마찬가지이다.²⁴⁾ 그렇지만 문혁관련 영화에는 한 가지 해결해야 할 문제가 있다. 그것이 바로 영화검열제도이다.

3. 문혁영화와 검열

문혁처럼 정치적으로 민감한 소재는 정부당국의 검열을 피하기 어렵다. 문혁영화로 유명한 「푸른 연(藍風箏, 1992)」, 「패왕별희(霸王別姬, 1994)」, 「인

23) 사회주의 노스텔지어가 상업화에 힘입어 대중문화로 확산된 것은 비단 중국만의 현상은 아니다. 예컨대, 러시아에서 소비에트 관련영화는 작품성과 관계없이 일단 그 자체만으로도 대중들의 관심의 대상이 되고 있으며, 또한 흥행될 가능성도 높다. 한편, 독일의 동독에 대한 노스텔지어(오스텔지) 산업의 적극적인 추진은 대부분 자본주의 논리에 익숙한 서독인들에 의해서이다.(이문영 2011, 168-171)

24) 장자루이는 영화를 국제영화제에 출품하여 수상하는 것은 매우 현실적인 문제를 해결하기 위한 것이라고 밝혔다. 그는 영화 투자를 유치하기 어려운 상황에서 영화제 수상은 투자자들을 모으는 하나의 방법이라고 말했다.(張玉洪 2006)

생(活着, 1994)과 같은 작품은 모두 정부에 의해 중국내 상영금지 처분을 받았다.²⁵⁾ 특히 「푸른 연」의 경우, 시나리오가 당국의 심의에 통과하지 못하자 심의용 시나리오를 별도로 제작하여 제출하기도 했다. 또한 촬영 후 편집과정에서 감독은 출국금지를 당한 채 일본에서 진행된 편집과정을 서면으로 지시하였다.(Zhu Ying 2003, 124) 이후 「푸른 연」은 일본과 홍콩의 공동투자로 제작되었기 때문에 일본작품 자격으로 동경국제영화제에 출품되어 최우수 작품상과 여우주연상을 수상했다. 그러나 이로 인해 텐쑹쑹(田壯壯)감독은 한동안 정부의 영화제작 허가를 받을 수 없게 되었다. 「패왕별희」 역시 대만과 홍콩의 공동투자로 제작되어 홍콩작품으로서 칸영화제에서 황금종려상을 수상했다. 이처럼 해외에서는 작품성과 흥행성을 동시에 인정받았지만, 정작 중국에서는 문혁에 대한 폭력적인 묘사로 인해 상영금지처분을 받았다. 이후 「패왕별희」는 천카이거에 의해 내용수정을 거친 후 영화홍보와 토론을 허용하지 않는 선에서 겨우 중국에서 상영될 수 있었다.(陳墨 2006, 137)

이밖에 칸영화제에서 심사위원대상과 남우주연상을 수상한 「인생」은 홍콩의 제작사가 당국의 심의를 받던 중 칸영화제에 출품한 것 때문에 상영금지 처분을 받았다.(李爾葳 2003, 115-116) 같은 해 베니스 영화제 남우주연상을 수상한 「햇빛 쏟아지던 날들(陽光燦爛的日子, 1994)」은 중국내에서 정상적으로 상영될 수 있었지만 많은 우여곡절을 겪었다. 감독은 당국의 허가를 받기 위해 심의결과대로 7곳을 수정하고 한 장면을 삭제했으며, 싸움 장면의 배경음악인 「인터내셔널가(The International)」를 삭제하는 등 재편집을 감행했다. 이후 영화는 해외에서 큰 화제가 되었지만, 중국에서 상영하기 위해 ‘햇빛 쏟아지는 영화제작사(陽光燦爛製片公司)’를 설립하고 중국내 제작사와 합작하여 겨우 상영허가를 얻었다.(馬戎戎, 2005)

1990년대 문혁영화들이 현실적으로 부딪친 당국의 검열은 2000년대에

25) 검열을 포함한 전체적인 영화관련 법규는 『중국영화의 이해』(한국 중국현대문학학회 엮음 2008, 284-303) 참조.



도 여전하다. 다행히 영화시장 개방과 산업화에 따라 검열이 일부 완화되었다.²⁶⁾ 그럼에도 불구하고 경험있는 감독들은 제작과정에서 자기검열과 수정을 통해 상영불가와 같은 ‘불상사’를 피하고자 노력한다. 예컨대 문혁을 소재로 다루었던 평샤오롄(彭小蓮) 감독은 ‘자신이 항상 자각적으로 게임의 규칙에 따라 사전검열을 하고 영화를 제작한다’고 말한다. 이 때문에 평 감독의 작품은 대사 하나 고치지 않고 심의를 무사히 통과할 수 있었다.(王小魯 2010) 장이머우 감독은 「산사나무 아래서」를 촬영할 당시 당국심의 허용범위 안에서 만들겠다고 밝혔다.²⁷⁾ 이처럼 감독들의 자체적인 검열은 문혁영화의 탈정치화를 촉진하는 계기가 되었다. 이러한 배경에서 제작된 「공작」, 「빨간 버스」, 「산사나무 아래서」는 과연 문혁을 어떻게 다루고 있는지 살펴보자.

III. 문혁 기억의 재현양상

1. 공작 : 과거의 일상과 현재의 삶

구창웨이(顧長衛)는 천카이거(陳凱歌)와 장이머우(張藝謀) 등 유명감독들과 작업했던 촬영감독 출신이다. 그는 일찍이 「패왕별희」, 「햇빛 쏟아지던 날들」을 촬영하여 해외영화제에서 수차례 촬영상을 수상하기도 했다. 그의 감독 데뷔작인 「공작」은 2005년 베를린영화제 심사위원 대상을 받아 작

26) 2003년 11월 13일, 영화 관련 당국(電影局)은 신세대 감독 지아장커(賈樟柯), 왕차오(王超), 왕샤오쑤이(王小帥) 등을 베이징영화대학(北京電影學院)으로 초대하여 회의를 개최하였다. 이 회의에서 당국은 지아장커, 왕차오, 러우예(魯燁) 등의 신작이 모두 심사에서 통과되었으며, 정지되었던 감독자격도 회복되었다고 통보했다. 같은 해 10~11월, 중국 국가광과전영총국(國家廣播電影電視總局)은 일련의 범규를 발표하여 영화규제를 완화했다. 베이징영화대학 정둥톈(鄭洞天)교수는 이러한 조치가 모두 ‘(영화)산업화’에 따른 것이라고 말했다.(馬戎戎 2005)

27) 인터뷰 기사 “張藝謀談‘山楂樹’：在允許範圍處理文革背景”(新浪娛樂 2010/02/15) 참조.

품성을 인정받았을 뿐만 아니라 중국내 흥행면에서도 약 1천만 위안의 수입을 기록하여 화제가 되기도 했다.(洪偉成 외 2005)

「공작」은 문혁 후기인 1970년대 중반부터 개혁개방 초기인 1980년대 초의 지방 소도시(河南安陽)를 배경으로 평범한 한 가족이야기를 다루고 있다. 기본 형식은 가오웨이창(高衛強, 동생)의 내레이션으로 시작하여 가오웨이홍(高衛紅, 누나), 가오웨이궈(高衛國, 형), 그리고 자신의 청년시절을 회고하는 내용으로 전개된다.

영화의 큰 비중을 차지하는 누나 가오웨이홍은 이상주의자이다. 그녀는 본래 낙하산병이 되고 싶었지만, 현실은 탁아소 보모와 유리병 세척공을 전전하는 신세였다. 그녀는 자신의 꿈을 이루기 위해 수단과 방법을 가리지 않지만 번번히 실패한다. 그녀의 마지막 선택은 결혼이었다. 좀 더 나은 직장을 보장받기 위해 결혼을 선택한 그녀는 결국 이혼하고 만다. 그 후 현실에 지친 그녀는 자신이 평소 무시하던 친구와 재혼한다. 반면, 형 가오웨이궈는 현실주의자이다. 그는 정신지체를 앓고 있어서 집안의 특별한 존재였다. 이러한 상황을 잘 알고 있는 그는 동생들에게는 인색하고 친구들에게는 관대했다. 또한 그는 어머니를 종용하여 짝사랑하는 여자와 만나는 방법도 잘 알고 있었다. 결혼은 마음에 들지는 않지만 생활력 강한 여인과 하고, 장사를 하여 성공을 거둔다. 남동생 가오웨이창은 비관적인 현실도 피자이다. 그는 학교를 중퇴하고 가출하여 타향에서 전전하다가 손가락이 잘린 후 결국 직업도 없이 미혼모에게 의탁하여 더부살이를 하게 된다.

영화는 어느 겨울 아버지의 죽음을 마지막으로 “아버지가 돌아가시고 곧 입춘이 되었다. 어머니는 갑자기 늙으셨고, 우리는 잘 지낸다”라는 남동생의 내레이션과 함께 끝을 맺는다. 영화에서 아버지의 죽음은 한 시대의 종결과 새로운 시대의 시작을 상징한다. 구시대를 상징하는 아버지의 존재는 죽기 전까지 가정에서 크게 부각되지 않는다. 오히려 억척같은 어머니가 가정의 중심에서 권위와 소통을 주관할 뿐이다. 아버지는 단지 주로 형이 벌인 사고를 뒷수습하거나 남동생과의 간헐적인 대화에서 잠시 모습을 보일 뿐

이다. 아버지는 누나와 형을 가리켜 ‘쓸모없는 것들’ 이라고 말하며 남동생에게 은근한 기대를 나타낸다. 그러나 결국 남동생이 그려 놓은 여자의 나체상을 보고 격분하여 급기야 남동생을 가출하게 만든다. 또한 아버지는 남동생이 미혼모와 고향에 돌아오자 그의 일자리를 이웃에게 부탁하는 일마저도 성공하지 못한다. 이렇게 아버지는 묵묵히 자신의 책임을 다하려고 노력하지만 시종 삶의 무게에 짓눌려 실패하는 무기력한 존재로 묘사되고 있다.

구창웨이 감독은 「공작」이란 작품이 시대·역사·구체적 사건이 아닌 인간의 삶에 주목한 영화라고 말한다.(顧長衛 외 2005, 35) 따라서 문혁 시기의 정치적 시대배경은 이 영화에서 의도적으로 배제되어 있다.²⁸⁾ 반면 70년대의 소소한 일상들이 정교하게 재현되고 있다. 예컨대 연탄 만들기, 피단(皮蛋) 만들기, 토마토소스 만들기, 분필로 신발 덧칠하기, 어머니가 삼남매에게 사탕을 나눠주는 모습 등은 물자빈곤의 시대에 대한 소소한 기억들을 추억하게 만든다. 또한 가족들이 옛 저택의 복도에서 다른 가족과 함께 식사하는 모습, 몰래 사보던 성(性)지식 책자, 극장에서 늘 상영하던 혁명영화, 70년대의 길거리 모습 등은 당시 생활을 기억할 수 있는 사람들이라면 누구나 향수를 느낄 수 있는 요소들이다. 또한 아코디언 연주, 형이 반복하는 베이징 시간 알리는 소리, 안양(安陽) 지역의 사투리, 잦은 룽테이크, 우울한 색채의 배경화면은 시청각적으로 폐쇄적이며 적막한 소도시의 분위기를 연출한다.

이처럼 영화는 시종 무겁고 차가운 시선으로 보통사람들의 일상을 관조한다. 각본을 쓴 리창(李樺, 1968-)은 문혁을 어린시절에 겪었기 때문에 주변 사람들에 의한 간접체험과 오랜 타향생활의 불우한 자신의 경험을 바탕으로 작품을 완성했다고 말했다.(吳菲 2005) 반면 청년기 문혁을 체험한 구창웨이

28) 구창웨이 감독이 정치적으로 민감한 사건이나 역사를 다루지 않는 것은 그가 촬영했던 천카이거의 「패왕별희」와 장원의 「귀신이 왔다(鬼子來了, 2000)」의 경험 때문일 수도 있다. 「패왕별희」는 일정기간 상영금지된 적이 있고, 장원의 「귀신이 왔다」는 칸영화제 심사위원 대상을 수상했지만 상영금지 처분을 받아 제작사가 큰 손해를 입었다.(馬戎戎 2005)

이는 「공작」이 ‘향수적(懷舊) 영화’가 아닌 “현재의 차분한 관점에서 옛 이야기를 돌아본 것”이라고 밝혔다.(李彥 2004, 31) 이렇게 볼 때, 「공작」은 문혁 시기의 삶을 형상화한 것이지만, 동시에 산업화 이후 이질적인 도시 속 노동자들의 모습을 그렸다고도 볼 수 있다. 즉 감독은 기존의 정형화된 문혁 시기의 재현방법에서 탈피하여 과거의 익숙한 일상에 대한 묘사를 통해 관객의 현재적 삶을 영화로 끌어들인다. 물론 관객이 느끼는 노스텔지어는 사실 문혁 시기에 대한 것이 아니라 고향(공간)과 젊은 날(시간)에 대한 그리움이다. 여기에서 고향은 폐쇄적이며 궁핍한 문혁 시기의 소도시이며, 젊은 날은 이상과 좌절, 억압과 욕망으로 표상된다. 이것은 동생이 반복하는 내레이션 을 통해 더욱 구체화된다. “여러 해 지났지만, 난 아직도 생생하게 기억한다. 70년대 어느 여름 우리 집 다섯 식구가 함께 복도에서 저녁을 먹던 모습을. 그 때 아버지와 어머니는 아직 건강하셨고 우리 삼남매는 어렸다.”

이처럼 과거를 ‘복원’ 하는 듯한 일상에 대한 세밀한 연출이 인물과 어우러지지 않았다면, 이 영화는 단지 기억의 파편들을 나열하는 수준에 그쳤을 지도 모른다. 구창웨이 감독은 문혁 후기의 시대적 특징을 인물의 내면 심리를 통해 조심스럽게 드러낸다. 예를 들어, 아버지와 어머니의 무표정과 쉽게 격분하는 모습 등은 당시 정치적으로 긴장되고 억압된 사회분위기와 경제적으로 궁핍한 현실을 간접적으로 보여준다.

흥미롭게도 영화가 문혁 시기를 넘어 개혁개방시기로 접어들자 생활 속 억압과 폭력은 비정함, 무절제, 탐욕으로 변질된다. 형은 출산을 위해 돈을 빌리러 온 친구에게 자신이 받았던 빈 담뱃갑으로 어렸을 때의 일을 복수하고, 형이 짝사랑하던 여인은 무도회장장에서 만취해 있다. 또한 개혁개방 시기에 ‘성공한’ 사람은 현실주의자인 ‘형’ 이고, 누나와 동생은 그럭저럭 살아갈 뿐이다. 이렇게 볼 때, 문혁은 “유럽의 중세와 같은 광기어린 정신, 억압된 본능, 비참한 운명의 시대”였으며, 개혁개방 이후 현재는 “유럽보다 심각하게 윤리가 전복되었으며, 경박한 욕정과 만물군상의 시대”라고 말할 수 있다.(余華 2010, 631) 이처럼 영화 「공작」은 물질결핍시대에서 물질과잉

시대로 오면서 사람들의 삶의 무게는 여전하다는 것을 형상화하고 있다.

2. 빨간 버스: 노동자의 아름다운 추억

문혁 40주년(2006년), 장자루이는 「빨간 버스」로 카이로 국제영화제 최우수작품상을 수상하여 해외에서 갈채를 받았다. 그러나 중국에서는 흥행에 실패했으며, 그의 작품은 오히려 영화관이 아닌 인터넷이나 DVD를 통해 많이 알려졌다.²⁹⁾ 영화의 한국어 제목은 「빨간 버스」지만, 영어 제목은 「길(The Road)」, 원래 중국어 제목은 「향기로운 여행」이다. 제목에서 알 수 있듯이 「빨간 버스」는 주인공을 통해 중국의 60년대부터 개혁개방시기까지의 역사를 하나의 여정으로 묘사하고 있다. 영화의 시나리오 작업에 참여한 장자루이는 ‘이 영화가 부모세대의 희생과 삶을 기리는 영화’라고 말했다. 따라서 주인공인 라오추이(老崔)와 춘편(春芬)의 실제 모델은 참전영웅인 감독의 아버지, 그리고 사랑없이 나이 많은 아버지와 결혼한 감독의 어머니이다.(易立靜 2006)

영화의 줄거리는 이렇다. 시골의 장거리 버스 ‘태양호(向陽號)’의 운전기사 라오추이는 마오쩌둥을 접견한 적이 있는 모범 노동자(勞動模範)이다. 버스 안내양 춘편은 상하이 지주 출신의 젊은 의사 류펀더우(劉奮鬥)를 사랑한다. 그러나 그의 정치적인 문제로 둘은 결국 헤어지고 만다. 이후 춘편은 당간부의 권유로 나이 많은 라오추이와 결혼한다. 결혼 첫날 밤, 잠자리에서 사소한 실수로 마오쩌둥 조각상을 깨뜨린 라오추이는 남성의 기능을 상실하게 된다. 한편 류펀더우는 중국을 떠나기 전에 춘편에게 만나자고

29) 장자루이는 「빨간버스」의 영화홍보가 중국에서 전혀 이루어지지 않은 상태에서 발렌타인 데이(2월 14일)에 상영했다고 말했다. 그는 상영하기 전 신문보도나 홍보가 전무하여 괴로웠다고 밝혔다. 한편, 「빨간 버스」가 애초에 기획단계부터 중국시장보다 해외시장을 겨냥했기 때문에 국제영화제 수상작임에도 불구하고 중국에서의 흥행성적이 부진하다는 평가도 있다. (“章家瑞郁闷牆裏開花牆外香 新片宣傳推廣下大力”, 新華網 2009/04/17; “中國電影市場06年度綜述:低成本之路怎麼走”, 搜狐娛樂 2007/01/15)

연락한다. 이 때문에 라오추이는 춘편과 다투게 되고 류펀더우를 데리러 가는 길에서 교통사고를 당해 식물인간이 되고 만다. 그녀는 우연히 라오추이의 수첩에서 자신에 대한 남편의 사랑을 알게 되지만, 결국 남편은 숨을 거두고 만다. 세상은 점차 개혁개방으로 인해 이질적인 공간이 되어버린다. 춘편은 폐차장에 있던 ‘태양호’를 몰고 시내를 질주한다. 그러나 ‘태양호’는 도심 한 복판에서 멈추어버리고 그녀는 절망한다. 영화는 몇 년 후 춘편이 남편의 성묘길에서 아름다운 지난날을 추억하며 생각에 잠기는 장면으로 끝을 맺는다.

「빨간 버스」에는 「공작」과 달리 1960-70년대를 나타내는 소품들이 많이 등장한다. 라오추이의 수많은 마오쩌둥 조각상과 초상화, 마오쩌둥 어록을 손에 든 결혼사진, ‘태양호’, 혁명영화, 빨간 수첩, 빨간 스카프, 빨간 단추 등이다. 그러나 문혁 시기의 혼란스런 상황은 ‘태양호’가 ‘수정주의 반대호(反修號)’로 바뀌고, 벽에 붙은 표어들과 류펀더우가 강제소용소로 추방되는 장면 등을 통해서만이 대략 알 수 있을 뿐이다. 당시 홍위병들이 ‘수정주의 반대호’를 타면서 불렀던 혁명가요는 오히려 축제 같은 분위기를 자아낸다. 또한 ‘태양호’가 가로지르는 유채꽃밭과 원난지역의 평화롭고 아름다운 풍경은 지난 세월에 대한 아련한 향수를 느끼게 한다. 「공작」이 전체적으로 1970년대를 우울한 색채로 묘사했다면, 「빨간 버스」는 자연의 아름다움을 수채화처럼 담고 있다. 이것은 영화 속에서 개혁개방 이후 시대를 삭막한 도시풍경으로 묘사한 것과 강렬한 대비를 이루고 있다.

춘편의 일생에는 세 명의 남자가 등장한다. 그들은 각기 시대적인 특징을 가지고 있다. 예컨대 라오추이는 1960년대, 류펀더우는 1960-70년대, 라오텐(老田)은 1980-90년대를 대표한다.(滕斌 2007, 30) ‘마오쩌둥 사상’을 신앙으로 가진 라오추이는 평생 ‘마오주석을 접견한 모범 노동자로서 그에 걸맞은 인격을 갖추어야 한다’는 것을 생활신조로 삼고 있다. 이러한 모범 노동자로서의 영예는 마을사람들이 그를 존경하는 이유였으며, 또한 춘편이 곤경에 처했을 때 당(黨)에 선처를 요청할 수 있는 권위의 상징이었다.

그는 춘편에게 아버지 같은 존재였지만, 결혼 후에는 ‘정신적인’ 남편으로서 만족해야 했다. 심지어 식물인간이 되어 춘편의 보살핌을 받아야만 했다. 그의 버스 ‘태양호’ 역시 ‘은퇴’ 후 한때 태양호 기념관에서 옛 영광을 뽐내지만, 결국 도시개발로 인해 기념관자리에 현대식 사우나건물이 들어서게 되자 폐차가 된다. 이렇게 볼 때, 라오추이는 사회주의 이데올로기와 노동자의 지위 몰락을 상징하는 인물로 그려지고 있음을 알 수 있다.

한편, 지식청년 류펀더우는 1960년대 춘편이 있는 시골로 하향(下鄉)하지만, 출신성분 때문에 노동개조 현장으로 하방(下放)된다. 한때 춘편과 사랑을 나누지만 결국 결실을 맺지 못하고 1970년대 개혁개방과 함께 외국으로 떠난다. 이는 문혁 시기 지식청년의 전형적인 삶이었다. 그러나 류펀더우는 영화 속에서는 큰 비중을 차지하지 않고, 본의 아니게 춘편에게 비극(정치적 곤경, 라오추이의 교통사고)만을 안겨주는 인물이다. 즉 라오추이가 강인한 노동자라면, 그는 유약한 지식인으로 형상화되고 있다. 또한 국립극단 단원 출신인 라오텐은 개혁개방 이후 정리해고(下崗)되지만, 수입화장품 장사(下海)를 하여 성공을 거둔다. 그는 시장경제체제의 선두주자인 광둥(廣東)지역 출신으로 춘편에게 적극적으로 구애한다. 그의 물질지향적 성향은 라오추이의 정신지향적 성향과 강한 대비를 이룬다. 이것은 춘편이 사랑없는 결혼에서 정신적인 사랑만으로 라오추이를 기리며 살아가는 것과는 대조된다.

문혁 시기는 노동자들에게 영광의 시절이었다. 그러나 개혁개방 이후 그들의 지위는 주인공에서 노예로, 혹은 공장의 일개 생산도구로 전락했다. (백승욱 2007, 194) 장자루이는 문혁 시기 노동자들에게 추모와 경의를 표하며 그들의 역사를 부정하는 것은 잔혹한 것이라고 말한다. 또한 이 영화의 영어제목이 「The Road」인 것에 대해, “그 길은 개인의 길, 국가의 길, 민족의 길이다. 어떻게 역사를 바라보아야 (비극의) 재연을 막을 수 있는가? 그것이 오늘날의 철저한 이기주의인가?”³⁰⁾라고 말했다. 그가 노동자들의 입장에서 문혁을 재구성하는 것에 대해 사회일각에서는 문혁 시기를 미화

하고 단순화한다는 비판을 하기도 한다.(裴亞莉 외 2006, 83) 그러나 그는 오히려 젊은 세대의 문혁에 대한 무관심과 무지를 지적한다.³¹⁾

오늘날 중국은 문혁에 대한 역사연구가 활성화되지 못하고 문혁에 대한 심도있는 논의조차 제대로 이루어지지 않고 있는 것이 사실이다. 이렇게 볼 때, 장자루이의 「빨간 버스」는 현실비판적 의미와 함께 중국인들에게 문혁 시기에 대한 또 다른 기억, 즉 대항기억을 보여준다는 적극적인 의미를 동시에 갖는다고 말할 수 있다.

3. 산사나무 아래서 : 순수의 시대

2010년 「산사나무 아래서」는 장이머우에게 흥행과 명예를 동시에 안겨 주었다. 그동안 그는 중국식 블록버스터 제작으로 상업화되었다는 비판을 받아왔다. 그러나 「산사나무 아래서」를 계기로 1억 위안이 넘는 수입은 물론 초심으로 돌아왔다는 호평을 듣게 되었다. 「산사나무 아래서」는 실화를 바탕으로 한 동명 인터넷 소설을 영화화한 것이다. 이 때문에 그의 흥행 성공은 어느 정도 예견된 것이기도 하다. 제작과정 중 원작의 내용에서 많이 벗어났다는 원저자의 비난 등 장이머우에 대한 부정적인 견해도 없지는 않았다. 그럼에도 불구하고 이 영화는 관객들을 비극의 감동에 젖게 하며 2010년 10대 흥행영화로 선정되기도 했다.

‘역사상 가장 순결한 사랑’이라는 영화 홍보문구처럼 이 영화는 문혁 시기 고등학생 징치우(靜秋)와 지질탐사원 라오싼(老三)의 순애보를 중심소재로 다루고 있다. 징치우는 아버지의 정치적 문제로 인해 현실적으로 전전 궁궁하며 살아가는 인물이다. 그녀는 군사령관의 아들인 라오싼을 만나 사랑하지만, 모교에 남아 일해야 하기 때문에 연애사실을 숨기고 조심스럽게

30) 인터뷰 기사 “章家瑞: 不是懷舊, 是不能忘記”(『成都日報』2006/03/03) 참조. 아버지가 참전 영웅이었던 장자루이는 문혁에 대한 참혹한 기억이 없는 듯하다.(易立靜 2006)

31) 앞의 “章家瑞: 不是懷舊, 是不能忘記” 참조.

행동한다. 라오싼도 그녀를 이해하고 25살이 되기까지 기다리기로 약속하고 모든 면에서 그녀를 도와준다. 결국 라오싼은 백혈병에 걸려 죽기까지 그녀와 지고지순한 사랑을 나눈다.

영화개봉 이후 라오싼은 중국 관객에게 ‘최고의 로맨티스트(情聖)’로 환영받았다. 지고지순한 사랑 이야기 속에 등장하는 그는 흰칠한 신장에 잘 생기고 완벽한 남자였기 때문이다. 또한 징치우는 원작에서 건강하고 씩씩한 이미지이지만, 영화에서는 출신배경으로 인해 수동적이고 여린 이미지로 그려졌다. 이 때문에 이 영화가 한국과 일본식 드라마를 의식하지 않았냐는 비판을 받기도 했다.³²⁾ 징치우의 성격에 대해 장이머우는 자신의 아픈 과거를 언급하며, 징치우가 ‘흑오류(黑五類: 지주, 부농, 반혁명분자, 불온분자, 우파)’ 출신이기 때문에 소극적일 수밖에 없다고 설명했다.(郑照魁, 2010) 그러나 분명한 것은 장이머우가 ‘로맨스영화’ 장르에 문혁 시기 지식청년 이야기를 적절히 안배하여 젊은층(80後)과 중장년층(知郑) 공략에 모두 성공할 수 있었다는 점이다. 특히 관객들은 라오싼의 도덕적 순결함을 문혁 시기라는 시대적 배경에서 찾았다. 이 때문에 문혁 시기의 향수에 젖어있는 관객들은 영화에 더욱 몰입할 수 있었다.

한편, 「산사나무 아래서」는 남녀간의 사랑에 집중하기 위해 당시의 정치적인 상황을 의도적으로 단순화시켰다.(夏辰 외 2009) 즉 문혁 시기의 고난은 주로 징치우의 어머니에 의해 표현되었다.(萬佳歡 2010, 79)³³⁾ 예컨대 징치우의 어머니가 학교에서 여러 선생님들에게 괴롭힘을 당하거나, 징치우에게 항상 정치적 문제가 없도록 신신당부하고 라오싼과의 연애를 반대하는 모습으로 그려지고 있다. 물론 영화에서는 학교의 거대한 마오쩌둥 동상, 마오쩌둥을 찬양하는 충자무(忠字舞) 등의 장면이 삽입되어 있다. 그러나 그것

32) 인터넷 상에서는 장이머우가 「산사나무 아래서」를 ‘문혁관 일본·한국 아이돌 드라마(文革版日韓偶像劇)’로 만들었다는 혹평이 잇따랐다.

33) 장이머우는 일찍이 「인생」에서 문혁을 다룬바 있다. 「인생」은 「산사나무 아래서」와 달리 역사적 서사로 문혁 시기의 참혹함을 그려낸 바 있다.

은 단지 시대를 나타내는 소품과 에피소드일 뿐 문혁 시기의 잔혹성은 부각되지 않는다. 이것은 장이머우가 「산사나무 아래서」를 제작할 때 영화관련 당국의 허용범위 안에서 촬영하겠다고 입장을 밝힌 것에 원인이 있다고 말할 수 있다. 일찍이 「인생」이 상영금지 처분을 받았던 경험은 그가 스스로 '게임의 규칙' 안에서 영화를 제작하도록 만들었을 것이다. 또한 이 영화가 주인공의 사랑에 초점을 두고 있다는 그의 말처럼, 영화 속 문혁 시기는 순수한 로맨스의 극적효과를 더해주는 장치에 지나지 않기 때문이다.

이처럼 영화의 모든 요소들은 라오싼과 징치우의 숭고한 사랑을 위해 배치된다. 소설에서는 라오싼-징치우-창린(長林)의 삼각관계가 있었지만, 영화 속에서는 창린이 단지 그들의 연애를 돕는 착한 시골청년으로 등장한다. 다만 라오싼의 죽음은 「공작」의 아버지, 「빨간 버스」의 라오추이의 죽음처럼 어떠한 시대적 의미를 나타낸다고도 말할 수 있다. 왜냐하면 라오싼의 죽음이 단지 로맨스영화에서 비극을 극대화하기 위해 등장하는 사건일 수도 있지만, 마지막 장면에 나오는 산사나무의 수몰과 연관이 있기 때문이다. 산사나무는 혁명열사의 희생을 상징하는 나무로서 라오싼을 상징하며 영화 도입부에서 마지막장면까지 지속적으로 등장한다. 라오싼이 죽은 후 산사나무 또한 댐 건설로 인해 수몰된다. 여기에서 라오싼과 산사나무가 순결한 사랑과 희생 같은 정신적인 가치를 상징한다면, 댐은 이러한 모든 정신적 가치를 덮어버리는 현대문명을 상징한다. 결국 관객들은 징치우와 함께 잃어버린 '순수의 시대'를 노스텔지어로서 그리워하고 슬퍼하게 되는 것이다.

「산사나무 아래서」는 장이머우의 또 다른 작품 「집으로 가는 길(我的父親母親, 1999)」과 자주 비교된다.(汪洋 외 2011) 두 작품 모두 청춘남녀의 순수한 사랑을 낭만적으로 묘사하고 있기 때문이다. 다만 「집으로 가는 길」의 노스텔지어는 시골풍경과 시골처녀의 순수함에 근거하고 있지만, 「산사나무 아래서」의 노스텔지어는 주로 문혁이라는 시대적 배경에 근거하고 있다는 점이 특징이다. 이렇게 볼 때, 「산사나무 아래서」는 '청춘은 후회없

다'라는 지식청년들의 젊은 날에 대한 공감대에 기초하고 있다고 말할 수 있을 것이다.

IV. 결론

개혁개방을 주도했던 덩샤오핑은 1992년 “한 손에는 물질문명을 잡고 한 손에는 정신문명을 잡아야 한다. 두 가지 모두 확실히 잡아야 한다”³⁴⁾고 강조했다. 그러나 현실에서 물질문명에 대한 추구는 사회도덕의 부재³⁵⁾, 이기주의와 부패라는 병폐를 낳았다. 덩샤오핑의 표현대로라면 정신문명을 손에서 놓친 셈이다. 따라서 중국의 시장화 개혁은 중국인들로 하여금 개혁개방 이전의 시대를 ‘물질문명은 빈곤했지만, 정신문명은 풍요로웠던 시대’로 인식하게 만들었다.

현재의 결핍이 노스텔지어를 만드는 것처럼, 중국은 개혁개방 이후 10년이 경과한 1990년대부터 사회주의 혁명문화를 중심으로 한 사회주의 노스텔지어현상이 일어났다. 이 과정에서 문혁 시기 또한 점차 ‘상흔’에서 ‘노스텔지어’의 대상이 되었다. 이러한 현상이 출현하게 된 중요한 요인 중 하나가 정치이데올로기의 약화와 대항기억의 부각이다. 다양한 대항기억의 출현은 특히 영화계에서 문혁 시기를 보다 유연하게 사고하고 활용할 수 있도록 만들었다. 예컨대 「공작」과 「빨간버스」는 일상사와 노동자계층의 관점에서 문혁 시기를 재현하고자 하였다. 물론 정부당국의 검열은 감독들이 ‘게임의 규칙’ 안에서 문혁 시기를 다루도록 유도하여 문혁 시기가 노

34) 「廣東南巡講話」: 一手抓物質文明建設, 一手抓精神文明建設, 兩手抓, 兩手都要硬.

35) 2011년 10월 13일, 광둥성의 한 여아가 자동차에 치였다. 현장에 있던 18명의 행인들은 피해자를 전혀 도와주지 않았으며, 결국 범행 자동차에 의해 다시 치여 아이는 사망하였다. 이 사건을 계기로 중국사회에서는 사회도덕의 부재를 비판하는 여론이 들끓었다. (「廣東小悅悅事件引起全社会呼唤道德回歸」, 廣東新聞網 2011/10/22)

노스텔지어로서 소비문화에 기여할 수 있도록 하였다. 이러한 점에서 볼 때, 「산사나무 아래서」는 시청들의 아련한 추억과 젊은이들의 사랑이야기를 절묘하게 결합시켰다고 말할 수 있다.

「공작」, 「빨간 버스」, 「산사나무 아래서」에 비친 문혁은 각각 개인의 일상생활, 노동자 계층의 관점, 청춘남녀의 로맨스라는 형식으로 재현되었다. 이것은 향후 문혁관련 영화가 예술영화와 상업화된 장르영화 속에서 다양하게 해석될 수 있는 무한한 가능성을 암시한다고 볼 수 있다. 또한 세 편의 영화 속에서 나타난 문혁 시기는 각각 고향에 대한 도시인의 노스텔지어, 영광세월에 대한 노동자의 노스텔지어, ‘순수한 시대’에 대한 중국인들의 노스텔지어로 각각 형상화되었다. 이는 모두 개혁개방 이후 중국의 현실문제를 보여주고 있다. 즉 생계를 위해 고향을 떠날 수밖에 없는 사람들, 노동자계층의 몰락, 사회도덕의 붕괴 등이다.

향후 문혁 시기를 소재로 하는 영화제작은 더욱 증가할 것이다. 왜냐하면, 문혁 시기는 중국인들의 공동체기억으로서 그 잠재적 시장이 매우 크며, 문혁을 체험한 감독들이 자신에게 익숙한 과거를 필연적으로 영화화할 것이기 때문이다.³⁶⁾ 그러나 영화를 통해 나타난 문혁에 대한 노스텔지어가 현실사회에 대한 비판을 넘어 문혁 시기에 대한 새로운 역사연구를 추동할지는 여전히 미지수이다.

[투 고 일 : 2012년01월02일]

[심사완료일 : 2012년01월18일]

[게재확정일 : 2012년01월18일]

36) 장이머우는 앞으로 문혁 시기를 배경으로 한 영화를 더 제작하겠다고 밝혔다.(夏辰 외 2009).

참고문헌

- 바오야밍 글, 노정은 역. 2009. “소비공간 ‘바’와 노스텔지어의 정치.” 임춘성·왕샤오밍 엮음. 중국문화연구공부모임 역. 『21세기 중국의 문화지도-포스트사회주의의 중국의 문화연구』. pp. 391-414. 서울: 현실문화연구.
- 박자영. 2004. “상하이 노스텔지어: 중국 대도시문화현상 사례와 관련 담론 분석.” 『중국현대문학』 30: 91-122.
- 안치영. 2006. “문화대혁명에 대한 연구 자료 안내.” 『현대중국연구』 8(2):1-36.
- 윤택림. 1993. “기억에서 역사로: 구술사의 이론적 방법론적 쟁점들에 대한 고찰.” 『한국문화인류학』 25: 273-294.
- 이문영. 2011. “탈사회주의 국가의 사회주의 노스텔지어 비교 연구-러시아의 소비에트 노스텔지어와 독일 오스텔지를 중심으로.” 『슬라브학보』 26(2): 151-180.
- 이옥연. 2001. “소설 속의 문화대혁명: 중국 8, 90년대 문화대혁명 소설 비교 연구.” 『중국현대문학』 20: 283-310.
- _____. 2006. “문학, 영화 속 기억의 정치학.” 한국 중국현대문학학회 지음. 『영화로 읽는 중국』. pp.205-226. 파주: 동녘.
- 임춘성. 2007. “彭小蓮의 ‘상하이 삼부곡’을 통해본 노스텔지어와 기억 그리고 ‘역사들’.” 『중국연구』 39: 369-386.
- _____. 2010. “포스트사회주의 중국의 상하이 글쓰기와 도시공간 담론.” 『중국현대문학』 52: 55-84.
- 명관화 지음, 김태만·이종민 옮김. 2002. 『중국, 축제인가 혼돈인가』. 서울: 예담.
- 백승욱 편. 2007. 『중국 노동자의 기억의 정치』. 서울: 폴리테이아.
- 전진성. 2005. 『역사가 기억을 말하다』. 서울: 휴머니스트.
- 顧長衛·譚政. 2005. “孔雀: 平凡生命的平凡傳奇.” 『電影藝術』 3: 24-30.
- 陶東風. 2004. “紅色經典: 在官方與市場的夾縫中求生存(下).” 『中國比較文學』 57: 31-48.
- _____. 2010. “余秋雨的不懌悔與80後的不懂文革.” 『當代文壇』 4: 4-6.
- 滕斌. 2007. “個人情感命運的歷史書寫-對電影芳香之旅的一種解讀.” 『電影評介』 14: 30-31.

- 劉康. 2003. “在全球化時代‘再造紅色經典’.”『中國比較文學』50: 38-52.
- 劉亞秋. 2003. “青春無悔：一個社會記憶的建構過程.”『社會學研究』2: 65-74.
- 萬佳歡. 2010. “張藝謀：我原本是一個低調的人.”『中國新聞周刊』35: 78-79.
- 樊星. 2006. “當代作家筆下的文革日常生活.”『南京師範大學文學院學報』2: 14-21.
- 裴亞莉·饒曙光. 2006. “迷失在意識形態的選擇和判斷中-從影片芳香之旅說開去.”『電影藝術』4: 80-84.
- 汪洋·何春耕. 2011. “我的父親母親與山楂樹之戀藝術風格比較.”『電影文學』3: 93-94.
- 李彥. 2004. “顧長衛孔雀開屏.”『大眾電影』23: 28-31.
- 張法. 2005. “紅色經典改編現象讀解.”『文藝研究』4: 21-25.
- 崔衛平. 2006. “電影中的文革敘事.”『粵海風』4: 36-46.
- 戴錦華. 1999. 『隱形書寫：90年代中國文化研究』. 南京：江蘇人民出版社.
- 北島·李陀主編. 2008. 『七十年代』. 香港：牛津大學出版社.
- 徐子東. 2000. 『爲了忘却的集體記憶-解讀50篇文革小說』. 北京：三聯書店.
- 余華. 2010. 『兄弟』. 北京：作家出版社.
- 李爾葳. 2003. 『張藝謀的電影世界』. 新莊：情報文化.
- 丁學良. 2011. 『辯論中國模式』. 北京：社會科學文獻出版社.
- 陳墨. 2006. 『陳凱歌的電影世界：少年的詩篇』. 台北：風雲時代.
- 馮冀才. 2004. 『一百個人的十年』. 吉林：時代文藝出版社.
- Zhu Ying. 2003. *Chinese cinema during the era of reform: The ingenuity of the system*. Westport: Praeger.
- 孔慶東. 2010. “新中國的文化歷史空間-烏有之鄉喬遷講座.”烏有之鄉.
<http://www.wyzxx.com/Article/Class16/201009/177740.html>(검색일: 2011.11.1)
- 邱震海. 2011. “孔慶東罵人事件體現內地共識分裂.”鳳凰衛視-時事開講.
http://news.ifeng.com/opinion/phjd/sh/detail_2011_11/14/10647030_0.shtml(검색일: 2011.11.17)
- 馬立誠. 2009. “有人想為四人幫平反.”『中國評論月刊』網路版.
<http://cnm.tw/cnm-webapp/mag/docDetail.jsp?coluid=21&docid=100922901&page>

=2.(검색일: 2011.10.15)

馬戎戎. 2005. “姜文和新生代: 電影審查是問題嗎?” 『三聯生活周刊』.

<http://lifeweek.com.cn/2005-12-01/0000113866.shtml>(검색일: 2011.11.17)

邵春華. 2007. “哪些毛澤東像章收藏價值高.” 『青島晚報』.

http://www.qingdaonews.com/epaper/qdwb/html/2007-03/25/content_743040.htm

徐賁. 2005. “全球傳媒時代的文革記憶: 解讀三種文革記憶.” 愛思想網.

<http://www.aisixiang.com/data/detail.php?id=8850> (검색일: 2011.10.10)

_____. 2006. “文革文物收藏和懷舊的大眾文化.” 愛思想網.

<http://www.aisixiang.com/data/detail.php?id=11402> (검색일: 2011.10.10.)

易立靜. 2006. “章家瑞紀念芳香之旅.” 『南方人物周刊』.

<http://nf.nfdaily.cn/rwzk/20060301/gg/200603140030.asp>. (검색일: 2011.9.15)

吳菲. 2005. “寫一部孔雀跟命運和解.” 『北京青年報』.

<http://www.china.com.cn/chinese/CU-c/770015.htm>. (검색일: 2011.9.15)

吳祚來. 2010. “孔慶東教授應該講邏輯’有良知.” 共識網.

<http://www.21ccom.net/plus/view.php?aid=25914>(검색일: 2011.11.1)

王小魯. 2010. “後文革電影敘事.” 『經濟觀察報』.

<http://finance.sina.com.cn/roll/20101126/22549017995.shtml>(검색일: 2011.11.15)

張玉洪. 2006. “導演章家瑞: 得獎有助吸引投資.” 『北京青年報』.

<http://bjyouth.ynet.com/article.jsp?oid=14957868>(검색일: 2011.11.15)

鄭照魁. 2010. “我是黑五類成分比靜秋還差.” 『南方日報』.

http://epaper.nfdaily.cn/html/2010-09/13/content_6878931.htm(검색일: 2011.9.15)

肖鷹. 2010. “從孔慶東現象看文革遺害.” 光明網.

http://view.gmw.cn/2010-12/03/content_1435484.htm(검색일: 2011.11.1)

夏辰 외. 2009. “張藝謀: 文革都成歷史了, 還要讓人沉重多久啊.” 『南方周末』.

<http://nf.nfdaily.cn/epaper/nfzm/content/20091210/ArticleE21002FM.htm> (검색일: 2011.9.15)

洪偉成 외. 2005. “孔雀票房一千萬 打破高藝術低票房怪圈.” 『解放日報』.

<http://ent.sina.com.cn/x/2005-03-30/0901689533.html>(검색일: 2011.9.15)

“章家瑞: 不是懷舊, 是不能忘記.” 『成都日報』(2006/03/03).

<http://www.chengdu.gov.cn/newsrelease/list.jsp?id=53469>(검색일: 2011.9.15)

“中國電影市場06年度綜述: 低成本之路怎麼走.” 搜狐娛樂(2007/01/15).

<http://yule.sohu.com/20070115/n247608373.shtml>(검색일: 2011.9.15)

“章家瑞郁悶牆裏開花牆外香 新片宣傳推廣下大力.” 新華網(2009/04/17).

http://news.xinhuanet.com/video/2009-04/17/content_11199975.htm(검색일: 2011.9.15)

“全國山河一片紅刷新單枚中國郵票拍賣世界紀錄.” 新華網(2009/11/1).

http://news.xinhuanet.com/gangao/2009-11/01/content_12369496.htm(검색일: 2011.12.16)

“張藝謀談‘山楂樹’: 在允許範圍處理文革背景.” 新浪娛樂(2010/02/15).

<http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-02-15/18102876816.shtml>(검색일: 2011.11.15)

“北大學生要求解聘孔慶東, 過半網友不同意.” 『廣州日報』(2011/11/16).

http://www.chinadaily.com.cn/dfpd/shehui/2011-11/16/content_14102538.htm(검색일: 2011.11.17)

“孔慶東罵人引發網絡批孔運動.” 『法治周末』(2011/11/22).

<http://www.legalweekly.cn/content.jsp?id=169784&lm=%25E7%25A4%25BE%25E4%25BC%259A>(검색일: 2011.11.28)

ABSTRACT**Cultural Revolution in 21C Chinese Cinema****GOH Young Hee**

Post-doc

Academy of East Asian Studies, Sungkyunkwan University

Most of the famous films on Cultural Revolution from 1980s to 1990s covered or criticized the Revolution focusing on the hardships of an individual or the people. However, Cultural Revolution is now conveyed in many new perspectives for following reasons : deepening corruption following China's reform and opening of the market; people's counter-memory that is different from the government's dominant-memory; and commercialization of Chinese film industry. Starting from 2000s there are growing number of films that de-emphasizes political aspect of the cultural revolution. Representative cases include 「Peacock(孔雀, 2004)」, 「The Road(芳香之旅, 2006)」, 「Under the Hawthorn Tree(山楂樹之戀, 2010).

This paper aims to find out why the films on Cultural Revolution are “ahistorical,” refusing to be placed as part of the history due to their relationship with the society, the market, and national attempt to censor films. I will categorizing external factors into three: (1) dominant-memory and counter-memory, (2) China's nostalgia for socialism and consumer culture, and (3) films on Cultural Revolution and censorship. By analyzing the text, I am going to review the characteristic of Chinas' nostalgia for socialism that these three films are trying to show. Through this text analysis, I hope to analyze why current chinese films on the Cultural Revolution have become apolitical.



Key Words films on the Cultural Revolution, counter-memory, nostalgia for
socialism, consumer culture, censorship

