

일본군 ‘위안부’ 영화의 자매애와 증언전수 가능성

The Signification of Sisterhood and Testimony in Japanese Military 'Comfort Women' Films

권은선

중부대학교 연극영화학과

Eunsun Kwon(eskwon@joongbu.ac.kr)

요약

한일 위안부 합의 이후 관객들의 관심 속에 소개된 두 편의 영화 <귀향>과 <눈길>은 모두 ‘위안부’ 소녀들의 우정을 다루면서 살아 돌아 온자가 살아 돌아오지 못한 자를 고향과 저승으로 보내는 해원의 이야기를 다루었다. 기존의 ‘위안부’ 서사들과는 다르게, 이 두 영화는 ‘위안부’ 여성의 전장에서의 로맨스 플롯을 가지고 있지 않으며, 일종의 여성공간을 구축하고 있다. 현실에서의 새로운 젊은 여성의 존재는 개인적 우정의 이야기를 자매애의 공동체 차원으로 확장시킨다. 특히 <눈길>은 ‘위안부’ 할머니가 새로운 후속 세대 여성에게 증언을 전수하는 증언작업의 가능성을 제시하고 있다. 영화적 현재에서는, 이렇듯 일본군 ‘위안부’ 서사를 여성주의적으로 사고할 수 있는 가능성을 보여주고 있지만, 과거 식민지 시절의 재현은 많은 부분 기존의 가부장제적인 민족주의적 관점을 벗어나고 있지 못하다. 주인공들이 여전히 ‘순수하고 순결한’ 조선 소녀들로 설정되어 있다는 것이 대표적이다.

■ 중심어 : | 일본군 ‘위안부’ | 증언작업 | 자매애 | <귀향> | <눈길> |

Abstract

After the Korea-Japan comfort women’s agreement, two films <Spirit’s Homecoming> and <Snowy Road> were released with the audience’s attention. Both films deal with the friendship of ‘comfort women’ girls. Unlike the existing ‘comfort women’ narratives, these two films are building a women’s space based on a kind of sisterhood. The emergence of a new generation extends the story of personal friendship to the community level of sisterhood. In particular, <Snowy Road> suggests the possibility of a testimony that the ‘comfort women’ grandmother passes testimony to a new generation of women. In the cinematic present, it shows the possibility of feminist thinking of the ‘comfort women’ narrative. However, the representation of the colonial period does not deviate much from the existing patriarchal nationalistic viewpoint. It is typical that the ‘comfort women’ characters are still set with a pure and innocent girls of Chosun era.

■ keyword : | 'Comport Women' | Testimony | Sisterhood | <Spirit's Homecoming> | <Snowy Road> |

1. 들어가는 말

서울 일본 대사관 앞에는 무엇인가를 기다리고 있는

소녀상이 있다. 2011년 ‘수요 집회’ 1000회를 기념하여 처음 만들어진 이후, 소녀상은 일본에 대한 사죄와 보상을 요구하는 운동의 상징으로 자리 잡아 왔으며, 최

접수일자 : 2017년 06월 05일

수정일자 : 2017년 06월 27일

심사완료일 : 2017년 06월 27일

교신저자 : 권은선, e-mail : eskwon@joongbu.ac.kr

근에는 전국 30여 곳에 소녀상이 존재하고 있다. 그런데 한편에선 소녀상이 수난을 당하고, 다른 한편에선 그 소녀상을 지키기 위한 자원자들의 활동이 이어지고 있다. 이러한 사태는 모두 2015년 말 기습적으로 발표된 한일 위안부 합의가 불러온 것이다. 일본 정부는 이번에도 표면적인 사죄와 책임 언급에 그쳤다. 그럼에도 불구하고 양국 정부는 한국 정부가 설립하는 재단에 일본이 10억 엔을 거출하는 것으로 '위안부'¹⁾ 문제를 최종 해결하는 데 합의했다고 밝혔다. 그런데, 그 최종적이자 불가역적이라는 합의의 이행 조건에 소녀상 철거가 포함되어 있으며, 무엇보다도 합의 과정에서 일본군 '위안부' 생존자의 의견이 전혀 반영되지 않았다는 점 등이 알려지면서 시민들의 분노를 샀다. 거기다 박유하의 일본군 '위안부'를 다룬 학술서 『제국의 위안부』의 내용이 알려지면서, 2016년 일본군 '위안부' 문제는 사회적으로 가장 뜨거운 이슈가 되었다.

이러한 일본군 '위안부' 이슈를 둘러싼 외교적, 사회적, 담론적 논쟁 속에서 개봉된 영화가 <귀향>이다. 특히 '위안부' 문제를 소재로 채택했기 때문에 제작비 마련에 곤란함을 겪었다는 제작 뒷이야기와 7만 5천여 시민의 클라우드 펀딩 참여 방식 등으로 인하여 이 영화는 개봉 전부터 이 많은 주목을 받았다. 그러한 영화 내적, 외적 문맥 속에서, <귀향>은 3백 50만 관객 동원이라는 흥행성공을 거두었다. 그리고 한해 뒤, 역시 일본 '위안부' 소녀를 소재로 한 또 한편의 영화, <귀향>과는 여러 측면에서 유사하면서도 다른, <눈길>²⁾이 개봉되

었다.

물론 이 전에도 한국영화사에는 일본군 '위안부'를 소재로 한 극영화와 다큐멘터리들이 존재해왔다.³⁾ 그러나 본 논문은 <귀향>과 <눈길>이, 일본군 '위안부' 문제와 관련한 사회적, 담론적, 외교적 측면에서 하나의 결정적인 계기 혹은 전환점이 된, 한일 위안부 합의 이후에 개봉된 영화라는 측면에 주목한다. 이 영화들은 현재의 일본군 '위안부' 담론 구성과 상호 맥락적으로 겹쳐져 있으며, 일본군 '위안부' 역사에 대한 동시대적 집단적 기억 구성에 참여한다. 일본군 '위안부' 이슈는 여전히 현재 진행형의 문제이며, 바로 그러한 이유로 이 이슈에 대한 공통감각의 구성과 역사쓰기의 중요성이 더더욱 강조되고 있는 지금이기 때문이다.

지금까지 일본군 '위안부' 소재 영화들에 대한 연구는 주로 다큐멘터리 중심으로 이루어져왔다. 그것은 1991년 김학순이 일본군 '위안부' 이슈를 공적 영역으로 가져온 이후, 한국영화가 이와 관련해서 다큐멘터리 제작으로 즉각 응수하였기 때문이기도 하고, 변영주 감독의 '낮은 목소리 3부작' 같은 걸출한 다큐멘터리가 생산되었기 때문이기도 하다. 최근 일본군 '위안부' 다큐멘터리 영화에 대한 연구들로는, 그동안 생산된 관련 다큐멘터리들의 기억 기록 및 역사적 담론 구성을 다큐멘터리 양식의 점검을 통해서 논증하는 연구들, 그리고 한국이라는 일국의 경계를 넘어, 한국, 대만, 필리핀, 일본, 중국, 네덜란드 등의 일본군 '위안부' 생존자의 증언과 삶을 기록한 다양한 국가에서 생산된 다큐멘터리들을 비교 분석하는 연구 등이 있다.⁴⁾ 상대적으로 그동안 일

1) 일본군 '위안부'는 일제강점기 이후 오랫동안 위안부, 정신대, 종군 위안부 등의 용어로 혼용되었다. 정신대는 근로 동원된 본국과 식민지의 여성을 가리키는 것으로, 일본 제국이 미혼 여성들을 속여 군 위안소로 강제 동원하는 데에 이 용어를 사용함으로써 혼란을 가져오게 된 것이다. 위안부라는 용어는 일본군이 붙인 것으로, 피해자가 아닌 가해자인 군의 입장을 대변하는 남성 중심적 용어라는 측면에서 문제적이다. 종군위안부라는 용어 역시 은연중 '위안부'의 자발성을 강조함으로써 일본 제국의 범죄를 은폐한다는 문제가 있다. 이에 1993년 유엔 인권소위는 '군성노예'라는 개념을 적용하여, '한국 일본군 성노예' (Korean Military Sexual Slavery by Japan)를 채택하였다. 그러나 이 용어에 거부감을 느끼는 생존 피해자들이 존재했다. 결국 논쟁을 거듭하다, 1993년 2차 '정신대문제 아시아연대회의' 이후, 범죄 주체인 일본군을 명시하고, 일본군에 의해 위안부라고 불렸던 여성들이라는 의미에서 위안부에 작은따옴표(")를 사용하는, 일본군 '위안부'로 표기하기로 합의가 모아졌다. 현재 이 용어는 역사학과 여성학계에서 일반적으로 통용되는 용어로 정착되었다. 따라서 본 논문은 일본군 '위안부'로 통일하여 표기한다.

2) 이 영화는 원래 2015년 '광복70주년기념 특집극'으로 KBS에 의해 제작되었다. 이후 일부 수정을 거쳐 2017년에 극장개봉 되었다. 본 논문은 이 극장개봉 버전을 기본 연구 텍스트로 삼았다.

3) 다큐멘터리로는 변영주의 낮은 목소리 3부작-〈낮은 목소리〉(1995), 〈낮은 목소리2〉(1997), 〈숨결〉(1999)-이 대표적이며, 〈침묵의 소리〉(1998, 김대실), 〈나의 마음은 지지 않았다〉(2007, 안혜룡), 〈그리고 싶은 것〉(2012, 권효), 〈레드 마리아2〉(2015, 경순) 등이 있다. 극영화로는 〈여자정신대〉라는 동명의 두 영화(나봉헌, 1974; 이상인, 1985)와 윤정모의 소설을 영화화한 〈에미 이름은 조센삐였다〉(1991, 지영호) 등이 있다. 이후 한동안 제작이 뜸하다가 2010년대 들어 〈소리굽쇠〉(추상록, 2014), 〈마지막 위안부〉(임신, 2014) 등이 제작되었다. 한편, 〈소녀이야기〉(2011, 김준기) 등의 애니메이션 역시 일본군 '위안부'를 소재로 다루고 있다. 아마도 대중들의 기억 속에 가장 선명하게 각인된 '위안부' 소재 서사-이미지는 TV드라마 〈여명의 눈동자〉(1991~1992)일 것이다.

4) 최근 발표된 논문 중에 「일본군 '위안부' 소재 다큐멘터리의 기억 기

본문 '위안부' 소재 극영화를 대상으로 한 연구는 적게 생산되었다.⁵⁾

앞서 밝혔듯이 대내외적으로 침예한 논쟁의 맥락 속에서 화제의 중심이 된 <귀향>은 적지 않은 비평적 관심을 받았으며, 이에 관한 다채로운 비평적 스펙트럼에 속하는 글들이 유통되었다. 그러나 상대적으로 <눈길>에 대한 담론 생산은 눈에 띄게 적었으며, 두 영화에 대한 본격적인 상호 비교 연구 역시 이루어지지 않았다. 이에 본 논문은 <귀향> 뿐만 아니라 <눈길>을 동시대의 주요한 일본군 '위안부' 관련 대중 서사로 위치시키고 두 작품의 비교 분석을 통하여 이 영화들이 지니는 현재적 의미들을 밝혀보고자 한다. 다큐멘터리와 달리 대중 서사-이미지로서 극영화는 역사적 상상의 재구성을 통해 그 특유의 관경 동일화와 공감 형성 능력을 끌어냄으로써 특정한 역사적 사건에 대한 공통 감각 형성에 큰 힘을 발휘한다.

특히 본 논문은 이 두 편의 영화가 기존의 일본군 '위안부' 서사들과는 달리 자매애(sisterhood)를 주요한 서사적 요소로 불러오고 있으며, 그에 기반 한 여성 기억 공동체와 증언 전수의 가능성을 탐색하고 있다는 측면에 주목한다. 이러한 작업은 "증언이 우리에게 권유하고 강제하는 것, 즉 말의 공동(空洞) 자체 속에서 연구하라는 것"의 의미를 살펴보는 것으로, 영화에서 보이는 "증언이 가정하는 침묵, 분절되지 않는 비명 소리와 더불어"[1]의 의미를 밝혀내는 것이다. 자매애와 증언 작업은 여성적 글쓰기와 여성 생애 구술사 작업 등과 관련된 중요한 여성주의적 이슈이기도 하다. 따라서 본 논문의 논증은 전체적으로 여성주의적 관점에서 이루어질 것이다.

특과 담론 전개방식: <낮은 목소리> 3부작, <나의 마음은 지지 않았다>, <레드마리아2>를 중심으로 (정민아: 영화연구 68, 2016)가 전자에 해당된다면, 「증언의 맥락과 의미화: 한국, 대만, 일본의 '일본군 위안부' 다큐멘터리 비교」 (오영숙: 동북아문화연구 제50집, 2017)는 후자의 경향을 대표하는 논문이다.

5) 우선 공적 담론화 이전의 일본군 '위안부' 소재의 극영화들은 이 소재를 성적 호기심과 외설적인 재현으로 담아냄으로써, 진지한 연구의 대상이 되지 못했다. 그리고 담론화 이후에도 일본군 '위안부' 소재의 극영화들은 상대적으로 제작이 적었는데, 이는 부분적으로 재현의 장벽을 의식한 결과이기도 하고, 제작비 마련의 어려움이 초래한 것이기도 할 것이다.

II. 자매애, 유령과 함께 한다는 것의 의미

<귀향>과 <눈길>은 상당히 유사한 서사 구조를 가지고 있다. 두 영화 모두 과거와 현재를 오가는 구성으로 되어있으며, 과거와 현재를 오가는 구성을 가능하게 하는 것은 두 '위안부' 소녀의 우정 혹은 자매애다. 공교롭게도 두 영화 모두에서 한명은 살아 돌아오고, 한명은 돌아오지 못했다. 이 두 영화가 이전의 '위안부' 서사와 눈에 띄게 차별적인 지점은 모두 무속 혹은 귀신이라는 전근대적인 주술적 모티브를 주요한 서사 장치로 활용하고 있다는 점이다. 두 영화 모두 일본군 '위안부'의 증언(록)을 바탕으로 하였다고 밝힌 바 있어서 사실주의적인 재현을 예상하게 하지만, 무속이나 유령 등 주술적인 모티브를 활용함으로써 귀신들림, 환각, 환시, 공수 등이 주요하게 사용되며, 따라서 판타지나 공포 영화의 관습 등이 차용된다.

위안소에서 돌아오는 길의 죽음과 그로 인한 헤어짐이라는 고통, 그리고 시신을 그곳에 두고 왔다는 죄책감이 감싸는 비극의 전모는, 과거와 현재가 한참을 교신한 후에 영화의 마지막에 이르러서야 온전히 드러난다. 그러나 <눈길>은 그 도입부에서부터 '위안부' 소녀의 유령이 늘 현재의 '위안부' 할머니와 함께 산다. 그리고 <귀향>은 무속과 영매를 통해 끊임없이 현재와 과거의 접속을 시도하며, 마지막 절정 부분 진혼굿, '귀향'을 통해 죽은 '위안부' 소녀의 혼령(들), 닛(들)을 달래고 그녀(들)을 이곳으로 모셔온다. <귀향>이 길림성 위안소 근처에 남겨진 닛을 이곳, 고향으로 모셔오는 이야기라면, <눈길>은 늘 곁에 있는 '위안부' 소녀 귀신을 저승으로 보내는 이야기인 것이다. 즉 <귀향>과 <눈길>은 일본군 '위안부' 짝패, 즉 귀신(유령)소녀와 할머니의 짝패 영화(buddy movie)라고 할 수 있다.

그렇다면, 왜 귀신이고 혼일까. 왜 제국주의 국가에 의한 젠더화된 성/폭력 피해라는 근대성의 트라우마적 기억을 전근대적인 자질을 경유하여 풀어내는 것일까. 이는 곧 귀신으로서의 위안부란 무엇일까라는 질문에 다름 아니다. '귀신(유령)소녀와 할머니의 짝패 영화'로서 두 영화에는 자매애가 강조된다. 진혼굿에서 '위안부' 할머니 영육이 영매 은경의 들림과 공수를 통해 마

침내 '위안부' 소녀 정민과 해후했을 때, 그녀는 “그 때부터 지금까지 거기 있었다”고, 즉 정민이 죽은 그 곳에 늘 함께 있었다고, “몸은 돌아와도 마음은 못 돌아왔다”고 말한다.

이러한 죽음 혹은 혼령과 함께함은 일본군 '위안부' 증언록과 공명한다. 일본군 '위안부'들의 증언록에는, 증언 과정의 자기재현(self-representation)에 공통적으로 내재하는 구조적인 틀, 즉 “증언의 기억구조”[2]라는 것이 있다. 이것은 모든 일본군 '위안부' 할머니들의 증언이 일정한 형식에 따라 구성된다는 것을 뜻한다. 그 특징 중에 하나는 그들의 이야기를 단지 나라는 개인의 식민 경험의 이야기를 넘어 우리라는 공동체의 식민 경험의 이야기로 제시하는 특성을 가지고 있다는 것이다. 이는 '나'의 이야기가 아닌 '우리'의 이야기를 전달한다는 측면에서 이해될 수 있으며, 살아남은 일본군 '위안부'의 이야기가 다른 살아남지 못한 수많은 '위안부'들의 지워지고 잊힌 이야기를 대신한다고 볼 수 있다[3]. <귀향>과 <눈길>에서의 혼령 혹은 유령의 존재는 '위안부' 할머니들의 이러한 삶의 독특한 양태에 대한 영화적 형상화다. '위안부'의 삶이란 이렇게 죽음이 늘 함께 있음, 과거에 묶여있음, 그리고 죽음과 함께 함이다.

또한 유령의 재현은 잔존의 존재 방식의 의미화다. 잔존이란 이미지의 흔적이자 이러한 흔적의 존재방식으로서 생명을 벗어난 역설적인 생명을 지칭한다. 잔존의 존재 방식은 연대기적으로 정렬된 연속적인 시대들이 아니라 모순적으로 공존하는 복합적인 시간성들을 도입함으로써, 연대기적 질서를 휘젓고 시간의 불균질한 구조를 보여준다. 이처럼 잔존의 불균질한 시간성은 과거와 완전히 단절된 현재의 시대정신을, 현재의 요소가 개입되지 않는 과거의 순수한 기원을, 미래의 직선적인 진보를 가정하는 역사의 목적론을 불가능하게 만든다[4].

결국, 유령이란 무엇인가. 또 유령은 언제 오는가. 데리다(Derrida)는 유령(spectre)을 사라진 이, 죽은 이의 재출현으로서의 출현으로, 즉 어떤 정신의 현상적 신체(the phenomenal body of the spirit), “정신의 떠도는 가짜-몸(the wandering pseudo-body of a spirit)”⁶⁾으

로 정의 한다[5]. 그는 유령은 정신의 유령이며, 어디까지나 정신에 참여하고 그것에 속해있는 것이라고 논한다. 그것은 내면화된 관념이나 사고가 대상으로 배출되는 것으로서, 거기엔 항상 죽음이 프로그램 되어있으며 애도작업이 존재한다. 즉 유령은 어떤 정신을 기다리기 위해, 어떤 구원을 위해 출몰하는 것이다[6]. 영육이 영혼(ghost)과 늘 함께했다고 느끼는 것, 그리고 유령인 영애가 늘 종분 곁에 함께하며 조잘조잘 떠드는 것, 이러한 유령과 함께함, 그리고 잔존의 이미지와 함께함은 영화에 연대기적 시간이 아닌 다른 시간성을 도입하면서, 과거와 현재의 공존을 의미화 한다. 이것은 그들의 죽음과 회생에 대한 구원 받기를 위함이며, 후세대 혹은 관객들에게 어떤 정신을 촉구하기 위함이다.

III. 여성공간과 증언작업

흥미로운 것은 두 영화 모두 현재 시점에 제3의 인물인 젊은 어린 여성이 존재한다는 점이다. 과거 '위안부' 시절의 우정에 덧붙여, 현재에서 '위안부' 할머니와 어린 여성 간 우정이 매우 중요한 의미를 부여받는다. 확실히 이 지점에서 두 영화에서 여성들 간 관계의 의미는, '위안부' 소녀들 간 개인적 차원의 우정에서 세대를 넘는 보편적 자매애로 확장된다. 이렇게 함으로써 여성들 간 연대의 가능성이 새롭게 펼쳐진다. 이처럼 여성들 간, 여성들 사이의 관계(성)에 대한 이야기라는 점이 <귀향>과 <눈길>이 기존의 위안부 서사와 갖는 차별성이다. 이 지점에서 이 영화들은 그동안 생산되었던 대중적인 '위안부' 서사의 클리셰(cliche)를 벗어나고 있기도 하다. 일본군 '위안부' 이슈가 담론화 되기 이전이든 혹은 그 이후든 한국과 일본에서 생산된 대부분의 '위안부' 소설과 영화가 조선인 '위안부'가 위안소 경험 전후를 통해 맺게 되는-그 대상이 조선인이든 일본인이든-로맨틱한 관계를 다루고 있기 때문이다. 그러한 '위안부'의 연애=사랑 공식을 다루는 영화들은 여성의 신체 혹은 연애를 통해 남성 주체의 욕망을 충족시키고

6) 원래 마르크스가 『독일 이데올로기』에서 사용한 개념을 데리다가

인용한 것으로, 원어는 “sie ist der wandelnde Scheinleib eines Geistes”

여성을 타자화/대상화하는 문제를 지니고 있었다[7]. 그러나 <귀향>과 <눈길>에는 그 어떤 로맨틱한 연애라는 하위 플롯이 부재하다.

로맨스 하위 플롯의 부재, 그리고 유의미한 남성 인물의 부재는, 영화적 현재에서도 이어진다. 이렇게 이 두 영화는 자매애에 기반 한 여성들의 공간(women' space)을 만들어 내고 있는 것이다. <귀향>의 영옥, <눈길>의 춘분 모두 혼자 사는 여성들이다. <귀향>의 경우 영옥의 양아들이 있는 것으로 설정되어 있지만, 그는 영화 전체를 통틀어 서사-이미지 공간내로 진입하지 못한다. 심지어 마지막에 어머니가 큰 굵판을 열었을 때조차도 모습을 드러내지 않는다. 영애의 오빠는 미국에 있고 편지 목소리만으로 등장한다. 남성이 부재한 공간, 여성들의 공간, 자매애의 공간인 것이다.

일견, 이것은 남성애 의한 젠더 억압의 특정한 형태인 '전시 성폭력'의 자행, 그리고 그러한 사실을 전후 46년간 공적 비밀로 유지시키는 데 기여한 남성중심적인 가부장제에 대한 거부 혹은 저항으로 읽힐 수도 있다. 그러나 이러한 함의는 제한적이며, 저항의 가능성 또한 명백히 한계를 가진 것이다. <귀향>과 <눈길> 모두 적어도 과거 식민지 조선의 가부장의 묘사에 있어서는 극히 전형적인 재현을 벗어나지 못하고 있기 때문이다. 그들은 나라를 빼앗긴 역사적 피해자이며, 힘없는 조선의 아버지(<귀향>의 정민 부)이거나 독립 운동가(<눈길>의 영애 아버지)이다. 특히 <귀향>의 경우, 힘없는 무력한 조선의 아버지상은 현재 시점에서 성폭행 당하는 딸을 구하려다 죽는 은경의 아버지에게로 연결되며, <눈길>이 고향을 어머니에 기호적으로 연합하는 데 반해서, 이 영화는 고향을 아버지로 의미화한다. 이러한 방식으로 <귀향>은 일본군 '위안부' 피해라는 피식민의 피해이자 동시에 명백히 여성의 피해인 문제를 '조선의 순결한 딸을 지키지 못한' 민족 전체의 수난과 오욕의 경험으로 국민화하는, 남성중심적이고 민족적인 관점을 드러낸다.

영화적 현재에서 자매애가 중요성을 갖는 것은, 그것이 세대 간의 관계라는 점이며, 결국 후속 세대의 등장을 함의한다는 측면에서이다. 앞서 밝혔듯이, 할머니들은 옛 동무의 혼, 귀신, 유령과 함께 하지만, 또한 그들

자신의 죽음과 함께 있기도 하다. 극장 밖 현실의 현재 시점에서, '위안부' 생존자의 숫자는 점점 줄어들고 있으며, 여전히 일본군 '위안부' 문제는 해결되지 않고 있다. 따라서 어떻게 이 증언, 목소리를 이어갈 것인가, 가해국가와 가해자의 범죄가 그들의 공적 역사 속에 기입되지 않고, 최소한의 사회와 법적 보상조차 이루어지지 않은, 이 역사 투쟁을 어떻게 계승, 전승할 것인가는 매우 중요한 의제다. 할머니의 기억을 전수 받는 것은 누구의 몫인가. 바로 그러한 측면에서 영화 속에 등장하는 현재의 새로운 세대의 젊은 여성의 존재는 매우 중요한 인물들인 것이다.

새로운 세대의 젊은 여성인 <귀향>의 은경과 <눈길>의 은수의 서사적 기능은 많이 다르다. 무당으로 설정된 은경은 영화 속에서 과거와 현재의 서사를 연결하는 매개로서 역할이 큰 비중을 차지한다. 그야말로 영화적 서술의 영매 역할로서 관객들의 정서적 몰입을 돕는 역할이다. 그러나 적어도 한 장면에서 <귀향>은 이러한 세대 간의 기록 전승에 대한 문제를 자의식적으로 드러내고 있다. 은경이 영옥의 고향집 방문에 동행하는 장면이 그것이다. 정민이 고향에 돌아오지 못한 것처럼, 영옥 역시 아직 귀향하지 못했던 것이다. 너무나 바뀐 어버린 고향 모습에 그녀는 실망감을 내보이며 “괜히 왔다이”라고 한숨을 내쉬는데, 은경이 사진을 찍자고 한다. 그녀는 거절하려하지만 은경이 “사진이 남는다”고 하는 말에 급히 마음을 바꾼다. “남는다고? 안없어져 빨고, 찍자! 은경아, 찍자.” 이 장면은 역사는 기록되어야 한다는 것, 남겨야 한다는 것, 그리고 매체가 가지고 있는 증거의 힘을 보여준다.

<눈길>에서 은수의 역할은 자매애와 세대간 기억 전수에 대해서 훨씬 더 자의식적인 문제의식을 드러내고 있다. 옆집에 사는 문제가 은수는, 식민지 조선의 하층 계급 소녀인 춘분의 동시대적인 버전, 즉 오늘날 '헬조선'의 하위계층 소녀다. 무슨 영문으로 은수가 부모도 형제자매도 없이, 전기 가스도 끊겨 썰렁한 연립주택에 혼자 남겨졌는지 영화가 밝혀주진 않지만, 급격한 가족 해체와 조선시대만큼 계층 간 격차가 격화된 '헬'(hell)을 살아내고 있는 소녀의 전사(前史)는 관객들에게 즉각적으로 인지된다. 마치, 몇 개의 단서만으로 춘분의

위안소 이후의 삶이 어떠했으리라는 것이 짐작가능 하듯이 은수의 전사 역시 영화관 밖에서의 앓으로 채워 넣을 수 있는 것이다. 종분과 은수의 만남은 조선과 헬조선의 하위계층 소녀들 간의 만남이다.

종분은 은수에게 지속적으로 도움의 손을 내미는데, 그것은 여성으로서, 하위계층여성으로서 공감으로 가능한 것이다. 은수가 결정적으로 위기에 빠졌을 때 마침내 종분에게 도움을 요청한다. 그리고 은수에게 '성적 서비스'를 요구하다 시비가 붙은 남성에게 화가 복받쳐 종분이 소리를 지르는 순간, 은수는 처음으로 자신에게 내민 진정한 손의 의미를 받아들일 수 있게 된다. 구치소에서 하룻밤을 나고 두 사람이 동네 계단에 앉아 담배를 피며 대화를 나누는 장면은 이러한 경험을 매개로한 세대 간의 소통을 잘 보여준다. 이후 과거의 가장 트라우마적인 장면-학살과 도망, 영애의 죽음-이 플래시백으로 재현되고, 현재 시점으로 돌아와 새벽녘에 나란히 앉아 있는 두 사람이 비춰진다. 그리고 다시 종분의 목소리를 브릿지로 삼아 과거의 비밀, 다시 말해, 종분이 영애로 살아 온 이유가 드러난다. 즉, 파출소 이후의 현재와 과거의 교차는 바로 다음 세대인 은수에게 들려주는 '위안부' 할머니 김종분의 증언 행위인 것이다. 헬조선의 소녀 은수는 할머니의 증언을 듣고 새기는 좋은 청자(聽者)가 된다.

증언이라는 것은 반드시 그 청자, 응답가능성을 전제로 하는 것이다. 증언을 듣는 행위는 말을 듣고 기억하는 것이자 말하는 이를 느끼며 그 울림에 공명하는 것이다. 은수는 응답하고 공명한다. 이것은 후세대에겐 해결되지 않은 '위안부' 문제를 해결해야 할 책임감이다. 책임감(responsibility)이라는 것은 어원상 곧 응답(response)할 수 있는 능력(ability)을 가리키기 때문이다. <눈길>은 이렇게 증언 행위 자체, 그리고 가장 이상적인 청자를 영화 서사장치 내에 기입해 놓는다. 그것은 곧 텍스트 내 증언작업의 각인이다. 이 과정은 "증인이 자신 안에서도 끊기고 유실된 기억의 회로를 복구하는 작업이며, 그 녹음 회로를 이후세대의 면접자, 편집자, 나아가 독자의 지식회로와 서로 연결하는 작업이라 할 수 있다. 이렇게 증언작업은 생존자의 기억과 의미를 중심으로 이 사건을 알게 만드는 작업"이다.

이렇게 함으로써 <눈길>은 증언자의 행위 수행성, 그리고 역사 기술의 행위자(agency)로서의 일본군 '위안부'와 이후세대의 책임감을 형상화한다. 행위자로서의 '위안부' 할머니와 역사적 응답가능성/책임감에 기반한 후세대 소녀, 이 두 사람의 자매애는 은수가 할머니의 집에서 같이 거주하는 것으로 이행된다. 유명 영애가 죽은 자들의 정주처로 갈 수 있게 된 것은 은수=후세대의 청자가 종분의 곁에 들어왔기 때문이다. "전수해야 할 역사적 사실의 사멸, 기억을 담지하고 있는 생존자들이 사라져가고 있다는 엄연한 현실에 직면하여, 생존자 여성을 통해 역사적 지식을 복원 생산 확장해나가는 작업"은 중요하다.

<귀향>의 은경이 후세대 여성으로서 역사를 간직하는 역할보다는 원한의 해소를 위한 서사적 매개 장치로서의 역할에 주로 기여한 반면, <눈길>은 역사적 사실의 전승, 책임감에 대하여 말하고 있다. 마찬가지로 <귀향>의 기저에 흐르는 죄책감의 정동보다 우리에게 요구되는 것은 이러한 '위안부' 문제에 응하고 답하는, 책임 의식이다.

IV. 피해자의 행위주체 가능성-귀불노리개와 소공녀

중요한 것은 잔혹한 트라우마적 기억을 이미지로 재현하느냐 마느냐, 혹은 그것이 얼마나 잔혹하냐 아니냐를 따지는 것이 아니라, 인간성이 부정되는 과정을 드러내는 것이다. 위안소에서 행해진 절멸에 가까운, 식민제국의 국가적 성/폭력의 잔악함이 진정으로 잔악한 것은 그것이 인간성 그 자체를 부정하는 행위이기 때문이다. 그러나 프리모 레비(Primo Levi)가 이야기했듯이, "인간은 파괴될 수 있더라도 파괴할 수 없는 것이다."^[8] 그런 의미에서, <눈길>에서 인간성 말살의(성) 기계장치인 위안소 내에서 종분이 영애에게 한글을 가르쳐줄 것을 요구하고, 글을 읽고, 문학작품 『소공녀』를 읽는 것은, 단순한 동화 읽기를 넘어서는 행위이다.

종분은 '위안부'에게 인간성이 말살될 것을, 그저 한낱 군수물품인 '별거벗은 생명'으로 존재할 것을 요구하

는 제국주의의 억압 속에서, 글을 읽고 쓰는 행위를 통해서 ‘소녀다운’ 방식으로 인간성 자체, 인간으로서의 존엄성을 길어 올리고자 한다. 이것은 또한 가부장제적 억압과 계급 차를 넘어서려는 시도이기도 하다. 중분이 ‘까막눈’으로 있었던 것은, 식민지 조선에서의 남아선호 사상과 잔여적인 신분계급 차이의 중층적인 결과였기 때문이다. 중분의 남동생은 장차 제사를 지낼 장손이라는 이유로 학교에 가서 글을 배웠고, ‘주인집’ 자체 영애 역시 근대적 교육의 수혜를 받았지만, 중분은 여자가기 때문에, 가난 때문에 받을 수 없었던 것이다.

15세대 재미 한국인 교포인 노라 옥자 켈러(Nora Okja Keller)의 『종군위안부(Comport Woman)』에서 소녀 ‘위안부’에게 주어지는 말은 단 두 마디, 즉 “입닥쳐”와 “다리벌려”[9]이다. 이 두 마디 말에만 반응할 수 있다고 교육받는다. 이렇듯 모든 언어와 행위 가능성이 철저히 차단된 곳에서의 배우기, 소리내어 읽기는, 피해자의 행위 가능성과 말하기 주체(Speaking Subject)로서의 가능성을 살려내는 것이다. 이러한 위안소라는 억압적 감금감시 장치를 뚫는 피해자의 행위 주체성은 <눈길>의 다른 곳곳에서도 발견된다. 가령 손짓이나 몸짓, 눈짓, 벽 두드리기 같은 간접적인 시각적, 감각적 신호에서부터, 영애의 일본군 대화 훔쳐보기(듣기)까지가 그러하다. 이러한 행위자로서의 수행 가능성과 말하기 주체로서의 능력이 현재에서의 증언작업 수행을 가능하게 하는 것이다.

이 부분에서 영애와 중분이 교환하는 책이 서양 책인 『소공녀』라는 점을 눈여겨 볼 필요가 있다. 영화 내에서 근로정신대로 차출되어 일본에 가는 것을 유학과 등치시켰던, 그리하여 유학가면 공부해서 무언가 근대적인 여성이 되고자했던 영애나, 양장과 서양구두, 서양 책을 갈망했던 중분이나 모두 ‘근대적인 것’을, 근대성의 경험을 욕망했다는 점이다. 이는 <귀향>에서 그려지는 것과는 사뭇 대비되는 것이다. <눈길>이 식민지에서의 제국주의적 학교 시스템이나 근대적인 풍경 등을 보여주는 데 반해, <귀향>을 지배하는 것은 철저하게 전근대적인 자질들이다. 영화에서 현재와 과거를 이어주는 주요한 매개물이자 장난감인 귀불노리개에서부터, 철저하게 조선적인 한복, 향토감이 물씬 풍기는 고

향집에 이르기까지, 이미 식민지 조선이 식민지배를 통해 근대성의 시간 안에 들어서 있음에도 불구하고, <귀향>에는 그 어떤 근대적인 것들도 삭제되어 있다.

이는 물론 일차적으로 이 영화의 전체 구조를 감싸고 있는 무속이나 주술성의 모티브에 힘입은 것이기도 하다. 하지만 무엇보다 고통에서 해원으로, 즉 고통과 비명의 위안소에서 ‘위안부’ 소녀의 혼을 불러내 고향과 아버지에게로 돌려보냄으로써, 즉 귀향(鬼郷)함으로써, 원을 해소하고자 하는 서사적 욕망 때문이다. 이 영화에는 잔혹함과 순수함, 고통과 치유, 근대와 전근대, 위안소와 고향이라는 일련의 의미망의 대비가 있다. 즉 잔혹함-고통-근대-위안소와 순수함-치유-전근대-고향이라는 계열체의 대비다. 이러한 의미의 대비는 “순수함을 강조하기 위한 일종의 순수애의 강박으로, 마치 근대의 폭력으로부터 격리시키는 것이 소녀들의 순결에 대한 옹호인양 근대성의 거부를 통해 근대성 이전의 여성성의 복원을 희망한다.”[10]고 할 수 있다.

이렇게 영화는 피해자 소녀를 근대에 ‘때묻지 않은’, 근대이전의 ‘순결하고 완전무결한’ 피해자로 만들으로써 관객들의 분노를 증폭시키고 귀향과 해원에 대한 집단적 염원을 고취시킨다. 그러나 이러한 순수 혹은 순결에 대한 강박적 재현이야말로 민족적인 남성중심적 역사관의 투영에 다름 아니다. 더 나아가 이러한 근대성에 대한 거부, 그리고 그로 인한 역사적 문맥의 탈각으로는, 피식민지 여성에 대한 전시 성/폭력이라는 문제를 중층적으로 구성하는 문제들, 즉 식민제국과 피식민, 가부장제 억압과 젠더, 섹슈얼리티, 계급의 문제들을 사유할 수 없다.

V. 나가는 말

한일 위안부 합의 이후 관객들의 관심 속에 소개된 두 편의 영화 <귀향>과 <눈길>은 모두 ‘위안부’ 소녀들의 우정을 다루면서 살아 돌아 온자가 살아 돌아오지 못한 자를 고향과 저승으로 보내는 해원의 이야기를 다루었다. 기존의 ‘위안부’ 서사들과는 다르게, 이 두 영화는 ‘위안부’ 여성의 전장에서의 로맨스 플롯을 가지고

있지 않으며, 일종의 여성공간을 구축하고 있다. 이는 최근 한국 사회에서 페미니즘 담론의 재부상과 관련을 맺고 있다.

현실에서의 새로운 젊은 여성의 존재는 개인적 우정의 이야기를 자매애의 공동체 차원으로 확장시킨다. 특히 <눈길>은 '위안부' 할머니가 새로운 후속 세대 여성에게 증언을 전수하는 증언작업의 가능성을 제시하고 있다. 영화적 현재에서는, 이렇듯 일본군 '위안부' 서사를 여성주의적으로 사고할 수 있는 가능성을 보여주고 있지만, 과거 식민지 시절의 재현은 많은 부분 기존의 가부장제적인 민족주의적 관점을 벗어나고 있지 못하다. 주인공들이 여전히 '순수하고 순결한' 조선 소녀들로 설정되어 있다는 것이 대표적이다.

특히 본문에서 언급하지 않았지만, <귀향>에서 위안소내의 잔혹한 장면들, 그러니까 '위안부'들의 트라우마적 기억을 구성하는 집단 성/폭력의 재현은 남성적인 관음증적 시선과 가해자의 시선으로 촬영되었다. 잔혹한 폭력을 고발하기 위해 잔혹한 이미지로 맞서는 것으로는 그 어떤 유의미한 정치적 효과도 거둘 수 없다. 잔혹한 장면의 재현에서, 결국 스펙터클의 일부로서 대상화되는 것은 생존자이다. 더불어 생존자의 구체적 경험, 언어, 말하기 주체로서의 가능성 역시 소멸되고 만다. 향후의 일본군 '위안부' 서사-이미지는 억압된 과거의 트라우마에 사로잡힌 주체 모델이 아닌 트라우마를 구성하는 문제에 대해 비판적 태도와 욕망할만한 변화를 보여주는 주체 모델에 의한 것이어야 할 것이다.

인문연구, 제64호, pp.267-300, 2012.

- [4] 조르주 디디-위베르만, 김흥기 옮김, *반딧불의 잔존-이미지의 정치학*, 도서출판 길, 2016.
- [5] Derrida, Jacques, *Specters of Marx*, Newyork & London: Routledge, pp.135-136, 1994.
- [6] Derrida, Jacques, *Specters of Marx*, Newyork & London: Routledge, pp.126-128, 1994.
- [7] 최은주, "위안부'=소녀이야기와 국민적 기억," *日本學報*, 第107輯, pp.306-321, 2016.
- [8] 조르주 디디-위베르만, 김흥기 옮김, *반딧불의 잔존-이미지의 정치학*, 도서출판 길, p.146, 2016.
- [9] 노라 옥자 켈러, 박은미역, *중군위안부*, 밀알, 2001.
- [10] 송효정, "현재적 의미가 봉쇄당한 고통의 무기력함," *문학동네*, 제23권, 제2호(통권 87호), 2016.

저 자 소 개

권 은 선(Eunsun Kwon)

정희원



- 2010년 2월 : 중앙대학교 영상예술학 박사
- 2011년 9월 ~ 현재 : 중부대학교 연극영화학과 교수

<관심분야> : 영상이론, 문화컨텐츠

참 고 문 헌

- [1] 조르주 디디-위베르만, 오윤성 옮김, *모든 것을 무릎쓴 이미지들*, 도서출판 레베카, 2017.
- [2] 한국정신대문제대책협의회 2000년 일본군 성노예 전범 여성국제법정 한국위원회 증언팀, *강제로 끌려간 조선인 군위안부들4-기억으로 다시 쓰는 역사*, 풀빛, 2001.
- [3] 이유혁, "이동하는 또는 고통스러운 기억들-한국인 중군위안부들의 트라우마의 초국가적 이동, 그것의 문학적 재현, 그리고 식민의 망각에 관하여,"