

일본군 '위안부'의 영화적 기억과 크로노폴리틱스*

박현선**

1. 서론
2. 일본군 '위안부' 역사와 시간의 정치학(Chronopolitics)
3. 침묵과 수치, 성애화: 1990년대 이전 '위안부'의 대중적 시각화
4. '재현할 수 없는 기억'의 영화적 재현: 홀로코스트와 일본군 '위안부'
5. 2000년대 '위안부' 기억을 다룬 영화적 재현의 전략들
 - 5-1. 멜로드라마적 전환
 - 5-2. 피해자성과 폭력의 재현
 - 5-3. 메타기억으로서의 '위안부' 극영화
6. 결론

국문초록

본 논문은 일본군 '위안부'의 영화적 재현이 어떻게 일상의 영역에서, 그리고 대중의 기억 속에서 '상상력'을 촉발하고 공통의 감각과 정동을 불러일으키는가 살펴보자 한다. 일본군 '위안부' 역사는 오랫동안 망각되었다가 1990년대에 들어서야 공공 기억의 장으로 들어설 수 있었다. 이러한 전환에는 피해자들의 증언과 일본군 '위안부' 문제의 담론화를 가능하게 만든 국내외적 크로노폴리틱스(chronopolitics)가 존재한다. 이는 '시간의 정치학'으로서 일본군 '위안부' 역사의 독특한 위상을 보여주는데, 일본군 '위안부' 문제의 영화적 재현은 역사적 크로노폴리틱스와 연속적이면서도 단절적인 이중성을 보여주며 새로운 시각적 크로노폴

* 이 논문은 2017년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(2017S1A6A3A01079727)

** 서강대학교 트랜스내셔널인문학연구소 HK+연구교수

리틱스를 드러낸다.

한국영화사의 맥락에서 일본군 ‘위안부’ 재현의 크로노토프는 크게 4가지 국면으로 나누어 생각해 볼 수 있다. 첫째, 1990년대 이전 일본군 ‘위안부’의 극적 재현들, 둘째, 증언과 역사쓰기로서 1990년대 후반 다큐멘터리, 셋째, 2000년대 들어 멜로드라마적 감수성을 이끌어낸 극영화들, 넷째, 애니메이션 및 기타 장르를 포함하는 매체의 확산이다. 이들 중에서 ‘위안부’ 문제를 대중적 극영화(fiction film)의 범주에서 표상하고 있는 첫 번째 국면과 세 번째 국면에 집중해 논의를 전개하는 것이 이 글의 목적이다. 1990년 이전의 ‘위안부’ 극영화들이 철저히 상업영화와 대중장르의 틀을 고수하며 일본군 ‘위안부’ 역사의 성애화를 추구했다면, 2000년대 이후의 영화들은 대중영화의 양식 속에서 다양한 시도들을 실험해보고 있다. 특히, 〈귀향〉, 〈아이 캔 스피크〉, 〈허스토리〉 등과 같은 2000년대 ‘위안부’ 극영화들의 등장은 우리가 그간 생존자들의 증언과 일본군 ‘위안부’ 운동 등을 통해서 ‘많이’ 알고 있다고 생각했던 이 이슈에 대하여 과연 우리가 ‘제대로’ 알고 있는지, 이에 대한 ‘문화적 재현은 어떻게 가능한지’ 등의 여러 문제를 제기해주고 있다. 일본군 ‘위안부’를 다룬 2000년대 영화적 재현의 전략들에 주목하면서, 이 글은 멜로드라마의 대중 정치학, 피해자성과 폭력의 재현, 메타기억으로서의 일본군 ‘위안부’ 극영화 등을 논의하고자 한다. 역사적 트라우마에 대한 멜로드라마적 상상이자 메타기억으로서, ‘위안부’ 극영화들은 일본군 ‘위안부’ 문제가 통과해야 할 역사적, 정치적, 미학적 관문들을 보여준다. 보다 구체적으로 말하면, 최근의 극영화들에서 일본군 ‘위안부’ 문제가 한-일 양국 간의 관계를 넘어서, 오래된 식민 구조를 해체하고자 하는 탈식민 주의적 과제이자 여성운동과 인권운동이 국제적으로 연대하는 트랜스내셔널한 프로젝트로 거듭나는 방식에 이 글은 주목한다.

(주제어: 일본군 '위안부' 영화, 크로노폴리틱스, 피해자성, 역사적 폭력, 메타 기억, 멜로 드라마)

1. 서론

2013년 여름, 캘리포니아주 글렌데일시의 시립공원에 '평화의 소녀상'이 세워졌다. 미국에서는 처음으로 건립된 평화의 소녀상이었다. 몇 개월이 지나지 않아서 일본계 극우단체인 '역사의진실을요구하는세계연합회'(GAHT)는 "역사적으로 검증되지 않은 일본군 '위안부'를 주제로 상징물을 만든 것은 연방정부의 외교권을 침해하는 행위"라며 소녀상 철거소송을 제기했다. 1심과 2심 모두 "표현을 자유를 침해하는 것"으로 패소 판결을 받았지만 GAHT의 활동은 집요했고, 일본 정부 차원에서도 법원, 유엔과 미의회, 각 주정부 등을 상대로 소녀상 철거를 정당화하기 위한 로비를 함께 벌였다. 이들이 최종 상고심에서 패소한 결과, 글렌데일시 평화의 소녀상은 그대로 남아 있게 되었다.

그런데, 이와 관련해서 필자가 이 글에서 이야기하고자 하는 것은 이 사건의 전개가 보여주는 국제정치적 맥락과는 무관한 것이다. 여기서 고민해보려는 질문은 다음과 같다. 소녀상 논란에서 보듯이 국내외적으로 확산된 일본군 '위안부' 문제가 어떻게 일상의 영역에서, 대중의 기억 속에서 '상상력'¹⁾을 촉발하고, 시간적으로나(70여년 전) 공간적으로(태평양 너머) 멀리 떨어진 사람들에게 지속가능한 '공통의 감각'을 불러일

1) 마사 누스바움이 말한 '시적 정의'로서의 상상력을 의미한다. 누스바움은 감정이 공적 삶의 영역에서 반드시 수행해야 할 중요한 역할을 하는 데 필수적이라고 주장하면서 상상력의 정치적 가능성을 제안한다(마사 누스바움, 『시적 정의』, 박용준 옮김, 궁리, 2013).

으킬 수 있는가.

굳이 글렌데일 시의 소녀상을 서두에 언급한 데는 개인적 배경이 있다. 당시 필자는 캘리포니아 대학 얼바인에서 강의를 하고 있었다.²⁾ ‘위안부’에 관한 수업을 진행하면서 그 주에 학생들에게 당부한 과제는 두 가지였다. 평화의 소녀상을 방문하여 함께 사진을 찍을 것. 그리고 한국의 일본군 ‘위안부’ 할머니들에게 편지를 쓸 것. 학생들은 이미 그 전에 ‘위안부’ 관련 기사들과 논문, 다큐멘터리를 본 상태였고, 방문 후에는 그 경험을 수업 중에 자발적인 발표를 통해 공유했다. 이렇게 자세히 설명하는 것은 이 날의 기억이 매우 생생하기 때문이기도 하지만, 사진을 공개하며 글렌데일 소녀상 방문에 대해 발표하는 과정에서 몇몇 학생들이 흐르는 눈물로 발표를 멈추곤 했기 때문이다. 무엇보다도, 모두를 감염시키던 감정적 파고는 이들이 당시 글렌데일 시에서 진행되던 소송에 대해 반응하던 방식과는 매우 다른 것이었다. 다른 나라, 다른 도시의 문제, 자신들과 큰 관계가 없는 이들의 분쟁으로 여겼던 학생들조차 이 경험을 통해 애정과 슬픔, 분노를 느꼈다. 객관적 역사에서 주관적 감정으로의 이러한 전환은 “공동체의 현재적 삶에서 실질적으로 작용하는 역사의식”이 공적영역에서 다양하게 형성되는 과정이 그저 역사교육에 한정되거나 역사교과서를 통한 것만은 아니라는 사실을 보여준다.³⁾ 그러면, 집단적 역사는 어떻게 개인의 삶에 파고든 기억이 되어 가는가. 여기에는 역사적 경험이 기억의 경험으로 와 닿으며 발생하는 개별적 특이성(singularity)과 정동적 지속성(duration)의 문제가 있다. 이는 또한 오늘과 과거, 미래를 연결할 수 있는 상상력과도 관계한다.

2) 동아시아학 전공 수업으로 한국계 미국인 학생들뿐만 아니라 한류의 영향으로 한당수의 미국인들과 중국계, 일본계 학생들이 섞여 있는 수업이었다.

3) 이동기, 『공공역사: 개념, 역사, 전망』, 『독일연구』 제31권, 한국독일사학회, 2016.

2. 일본군 '위안부' 역사와 시간의 정치학(Chronopolitics)

많은 이들이 동감하듯이, 일본군 '위안부' 역사의 끔찍함은 다중적이다. 한편에 사건의 폭력성이 갖는 끔찍함이 있다면, 다른 편에는 한국이 피식민 지배를 벗어난 이후에도 40여년이나 침묵하도록 만든 끔찍함이 있다. 양현아는 이를 여러 겹으로 둘러쳐진 침묵의 층위로 세분화한다. “첫째, 일본의 제국주의의 잔학행위에 대한 국제사회의 침묵, 둘째, 식민지 피해 규명에 적극적으로 나서지 않은 한국정부의 침묵, 셋째, 군'위안부'들에 대해 낙인을 찍은 가족, 이웃, 공동체의 침묵, 넷째, 생존자들의 침묵, 다섯째, 죽어간 사람의 침묵이다.”⁴⁾ '위안부 기림의 날'로 정해진 8월 14일은, 몇 겹의 침묵을 뚫고 1991년 김학순 할머니가 일본군 “위안부”의 피해사실을 최초로 공공의 장에서 증언한 날이다. 자신이 직접 경험한 폭력을 전달하는 김학순 할머니의 목소리와 얼굴은 일본군 '위안부'가 처음으로 '역사적 피해자'로 자리매김하게 된 순간으로 기억된다. 수치스럽고 '내 자신의 치욕'이었던 과거가 '공적인 피해'로 재정의된 것이다. 이는 “부끄러워해야 할 사람은 '위안부'가 아니다”라는 인식을 만들어낸 패러다임의 전환이었다.⁵⁾ 이를 더 잘 이해하기 위해서는, 이 증언을 가능하게 한 다양한 맥락들을 함께 고려할 필요가 있다. 우선, 1980년 민주화에 대한 열망이 이러한 전환의 전사로 연결된다. 특히 군사독재 정권에서 일어난 권인숙 학생운동활동가의 성고문 사건 고발은 (여성)피해자들이 (성)폭력을 공론화하는 배경을 마련했다. 또한, 증언을 직접적으로 이끌어내며 1990년 『한겨레』 신문에 '위안부' 여성들의 이야

4) 양현아, 『증언을 통해 본 한국인 '군'위안부'들의 포스트식민의 상흔(Trauma)』, 『한국여성학』, 22-3, 한국여성학회, 2006, 134쪽.

5) 우에노 치즈코, 『위안부를 둘러싼 기억의 정치학』, 이선이 옮김, 현실문화연구, 2014년, 100쪽.

기를 알린 윤정옥의 활동도 10여년 넘게 지속된 숨은 노력에서 비롯되었다. 다른 한편으로, '위안부' 역사의 공공기억화는 '밖으로부터의' 흐름과도 연결되는 지점이 크다. 88올림픽을 계기로 일어난 여성단체들의 섹스관광 반대 운동, 90년대 탈냉전의 시대에 일본이 '역사 문제'에 대해 새로운 압력을 받게 되면서 일본 내부의 변화, 그리고 1990년대 초반 국제사회가 보스니아의 인종 청소와 조직적 강간 문제에 경각심을 갖게 된 것 등은 모두 일본군 '위안부' 사건이 기억의 장으로 들어오게 한 '밖으로부터의' 힘들로 평가된다. 안과 밖에서 이루어진 다양한 맥락들 속에서 일본군 '위안부' 역사는 독특한 크로노폴리틱스(chronopolitics)의 의미를 보여준다. 크로노폴리틱스는 정치적 전환점이 시간의 영향을 받음을 보여주는 시간의 정치학이다. 캐롤 글릭은 "모든 나라들에는 기억을 둘러싼 그들만의 '시간의 정치학'이 존재한다. 그것은 국제적, 국내적 정치를 변화시키고 시간을 거슬러 기억의 풍경에 변화를 가져오는 조건을 만들고 때로는 영웅이야기에 변화를 가져왔다"고 말한다.⁶⁾ 각 시기마다 '위안부' 문제를 다른 방식으로 담론화한 크로노폴리틱스를 주목함으로써 이 글은 일본군 '위안부' 역사와 영화적 재현의 역사를 교차시키고자 한다.

한국영화사의 맥락에서 일본군 '위안부' 재현의 크로노토프는 어떻게 출현하는가. 일본군 '위안부' 문제를 다룬 다큐멘터리로 〈낮은 목소리〉 시리즈(변영주, 1995, 1997, 1999), 〈침묵의 소리〉(김대실, 1998), 〈나의 마음은 지지 않았다〉(안해룡, 2007), 〈그리고 싶은 것〉(권효, 2012), 〈레드마리아 2〉(경순, 2015), 〈침묵: 일어서는 위안부〉(박수남, 2017) 등이 있다. 극영화의 경우, 〈소리굽쇠〉(추상록, 2014), 〈마지막 '위안부'〉(임선, 2014),

6) 캐롤 글릭, 『기억의 작용: 세계 속의 위안부』, 나리타 류이치 외 지음, 『감정, 기억, 전쟁』, 정실비 외 옮김, 소명출판, 2014, 241쪽.

원래 2015년 광복 70주년을 맞아 텔레비전 특집 단막극으로 방영되었다가 편집을 거쳐 2017년에 극장 개봉한 <눈길>(2017), <귀향>(조정래, 2016), <아이 캔 스피크>(김현석, 2017)와 <히스토리>(민규동, 2018) 등이 2000년대 이후 새롭게 부상하고 있는 극적 재구성물들이다. 그밖에, <소녀이야기>(2011), <끝나지 않은 이야기>(2014) 등의 단편 애니메이션, <각시탈>(2012), <눈길>(2015)과 같은 텔레비전 드라마를 꼽을 수 있다.

SBS 데이터저널리즘팀이 일본군 '위안부' 피해자 기림의 날을 맞아 2018년 8월 당시 한국에서 만들어진 '위안부' 소재의 영화를 전수 조사한 바에 따르면, KMDb에 등록된 한국영화 2만 2,988편 중에서 '위안부' 소재 영화는 *대략* 36편에 불과하다.⁷⁾ 한중합작인 다큐멘터리 <22>와 '위안부' 문제를 중심으로 다루지 않고 주변인물로 활용한 <군함도>와 같은 영화들까지 모두 포함해서이다. 이 자료를 토대로 표로 만들어 보면, 아래와 같다.

연도	영화명	감독	구분	비고
1965-09-09	사르빈강에 노을이 진다	정창화	극영화	전쟁물, 액션
1974-10-23	여자 정신대	나봉한	극영화	멜로/로맨스, 드라마
1985-06-29	여자 정신대	이상언, 정중	극영화	드라마, 전쟁
1991-10-05	에미 이름은 조센삐였다	지영호	극영화	드라마
1995-04-29	낮은 목소리 - 아시아에서 여성으로 산다는 것	변영주	다큐멘터리	
1997-08-22	낮은 목소리 2	변영주	다큐멘터리	
1998	침묵의 소리	김대실		
2000	낮은 목소리 3: 숨결	변영주	다큐멘터리	
2001	붉은 나무	한남식	애니메이션	판타지
2003	아직도 아물지 않은 상처들	안해룡	다큐멘터리	
2003	침묵의 외침	안해룡, 박영임, 김정민우	다큐멘터리	단편(15분)
2003 (KMDb)	몸	김남기	드라마	단편(20분)

7) https://news.sbs.co.kr/news/endPage.do?news_id=N1004890102&plink=COPYPASTE&cooper=SBSNEWSEND

2002)					
2008	끝나지 않은 전쟁	김동원	다큐멘터리		
2008	위대한 타자들	조혜정	다큐멘터리	단편(22분)	
2009	나의 마음은 지지 않았다	안혜룡	다큐멘터리	한일합작	
2011	소녀이야기	김준기	애니메이션/증언	단편(11분)	
2012-04-26	레드마리아	정순	다큐멘터리		
2013-08-15	그리고 싶은 것	권효	다큐멘터리		
2014-03-06	만신	박찬경	다큐멘터리/드라마		
2014-10-30	소리굽쇠	추상록	극영화	드라마, 미스터리	
2014	엄마 미안해요	엄동철	애니메이션	단편(10분)	
2015-08-03	마지막 '위안부'	임선	극영화		
2015	레드마리아2	정순	다큐멘터리		
2015	보자기 속 손거울	이하운	실험다큐멘터리	단편(9분)	
2015	지울 수 없는...	김호민	극영화	단편(14분)	
2016-02-24	귀향	조정래	극영화		
2016	침묵	박수남	다큐멘터리		
2016	0814, 멈춰진 시간 - 끝나지 않은 이야기	백유경	다큐멘터리	단편(30분)	
2017-03-01	눈길	이나정	극영화		
2017-09-21	아이 캔 스피크	김현석	극영화	코미디/드라마	
2017-09-14	귀향: 끝나지 않은 이야기	조정래	다큐멘터리/드라마		
2017	소녀에게	김준기	애니메이션		
2017	군함도	류승완	극영화	액션, 드라마	
2017	어폴로지		다큐멘터리		
2018-06-27	히스토리	민규동	극영화	법정, 드라마	
2018	22	귀커	다큐멘터리	한중합작	
2018	애움길	이승현	다큐멘터리		
2019	김복동(필자 추가)	송원근	다큐멘터리		

다만 여기서 누락된, 좀 더 확인해야 할 몇몇 작품들이 없지 않다. 홍콩과 합작한 것으로 알려진 〈여자정신대〉 속편, 정지영 감독·시나리오의 〈울밑에선 봉선화야 - 종군 '위안부'〉⁸⁾가 그 사례들이다. 또한 영화가 아닌 다른 시각매체까지 포함한다면 위안부의 시각적 재현은 그 수가 더 많다고 하겠다. 하지만, 이런 점을 염두에 두더라도, 거친 시도이긴 하지만, '위안부' 영화의 한국영화사적 국면들은 크게 네 가지로 나누

8) 〈종군 '위안부' 영화 만든다 정지영 감독 "울밑에선..."〉, 『중앙일보』, 1994.12.24., 44쪽.

어 볼 수 있을 듯하다.

- 1) 1990년대 이전 일본군 '위안부'의 극적 재현물: 침묵과 수치, 성애화의 패러다임
- 2) 1990년대 중·후반 다큐멘터리: 증언과 역사쓰기의 패러다임⁹⁾
- 3) 2000년대 극영화: 장르적 접근과 멜로드라마적 전환
- 4) 2000년대 애니메이션 및 기타 장르: 매체의 확산¹⁰⁾

이 글에서는 '위안부' 문제를 대중적 극영화(fiction film)의 범주에서 표상하고 있는 첫 번째 국면과 세 번째 국면에 집중해 논의를 전개해보고자 한다.

3. 침묵과 수치, 성애화: 1990년대 이전 '위안부'의 대중적 시각화

먼저, 1990년대 이전 '위안부' 극영화들에 나타난 침묵과 수치, 성애화

- 9) 지금까지 '위안부' 관련 다큐멘터리 영화들은 증언의 윤리성과 새로운 여성사쓰기라는 두 과제 속에서 매우 중요한 작품들을 생산해왔다. 이는 1990년대 중반 변영주 감독의 <낮은 목소리> 3부작을 필두로 '위안부' 사건의 영화적 기록에 불이 붙은 것에서 비롯되었다. 1995년 단관극장에서 개봉한 <낮은 목소리>는 서울관객 5,500명을 동원하며 세간의 주목을 끌었고, '위안부' 할머니들의 증언과 일상, 목소리와 육체의 언어에 주목함으로써 '위안부' 다큐멘터리의 윤리적 미학을 개척하였다. 반면, 경순 감독의 <레드 마리아2>는 감독 자신의 어머니의 기억, 성산업 노동자들, 그리고 '위안부' 문제를 병행하며 여성의 성문제를 다루고 있는데, 아마시타 영애와 박유하의 연구들과 맞물려 '위안부' 논의의 민족주의적 전유를 경계하는 동시에 일본 식민지배의 억압적 본질을 희미하게 만듦으로써 뜨거운 논란을 일으켰다.
- 10) 위의 표에서 언급된 애니메이션들과 더불어, 만화(<나비의 노래>, <도라지꽃>, 단편집 『시선』 등), 샌드아트(샌드아트 디렉터 최은영의 <나와 우리의 이야기를 부디 기억해다오>), 웹툰(이무기의 <곰개 자란 자식> 등 다른 매체로의 전환이 눈에 띄게 확산되고 있다. 이 부분 역시 앞으로의 연구가 주목되는 부분이라 할 것이다.

의 엽함을 살펴보자. 일본군 ‘위안부’ 문제의 공공기억화가 이루어진 1990년대를 기점으로 했을 때, ‘위안부’ 관련 영화가 이 전에도 이미 여러 편 제작되었다는 사실은 놀랍게도 잘 알려지지 않았다. 더 놀라운 사실은 이미 일본에서는 전후 시기 내내 끊이지 않고 ‘위안부’ 관련 표상들을 영화의 배경이든 소재 차원에서든 등장시켰다는 점이지만 말이다. 한국영화의 경우, 그 제작편수가 일본만큼 많지는 않지만, 시간적 간격을 두고 지속적으로 등장했음을 확인할 수 있다. 한국영화사에서 가장 먼저 ‘위안부’ 표상이 등장한 것은 정창화 감독의 〈사르빈 강에 노을이 진다〉(1965)이다.¹¹⁾ 이 영화는 처음에 일본의 군국주의에 동조해 조선 청년이 태평양 전쟁에 참전하지만 전쟁에 회의를 느끼고 일본군을 대항해 싸우게 된다는 내용으로, 영화에서 ‘위안부’로 표상된 여성들은 120분 전체길이에서 약 4분 나오는 게 전부이며 극 초반에 등장했다가 사라진다. 그렇긴 하지만, 이 영화에서 ‘위안부’의 표상성은 성애적 대상화로 진입하는 과정을 예견한다는 점에서 꽤 흥미롭다. 일본군부대에 ‘위안부’ 여성들이 투입되자 일본 ‘내센타이’ 장교들은 자신들의 성경험을 자랑하듯 다른 병사들을 순진하다고 놀린다. 다만, 주인공인 조선 출신 일본군 장교는 오히려 이 여성들을 같은 고향에서 온 누이들로 바라보며 이들에 대한 낮은 처우를 안타까워한다.

〈사르빈 강에 노을이 진다〉 이후로 1970년대와 1980년대 중반에 동명의 ‘위안부’ 영화들이 등장한다. 1974년작 〈여자정신대〉와 1985년작 〈여자정신대〉가 그것들이다. 이 작품들은 일본군 위안소를 배경으로 역사적 문제를 직접 조명했음에도 불구하고 상업적 이익을 쫓아 폭력을 성

11) 같은 해 일본에서는 스즈키 세이준 감독이 〈작부이야기〉를 만들었다. 스즈키 감독의 이 영화는 다무라 다이지로 원작인 『춘부전』의 세 번째 영화화로, 이전의 영화들에서 검열되거나 억압된 조선인 ‘위안부’ 형상이 원작에 따라 복원되어 등장한다.

애화하고 대상화함으로써 영화사에서 잊혀진 작품들이 되었다. 김청강은 1990년대 이전의 '위안부' 재현 방식이 곧 '위안부'가 잊혀지는 방식과 연결되어 있음을 지적하면서 다음과 같이 말한다. “이 영화들은 동아시아 지역의 뿌리깊은 남성중심주의와 가부장제 속에서 '위안부'라는 하위 주체가 어떻게 폭력적으로 재현되어왔는지를 명징하게 보여준다. [...] 공통적으로 이 영화들 모두 표면상으로는 '문제작'으로 만들어졌지만, 한국에서는 특히 '에로 영화'로 제작과 배급의 경로를 통해 구성된 남성의 쾌락을 위한 영화로 만들어졌다.”¹²⁾

두 편의 <여자정신대>와 더불어 일본군 '위안부'의 대중적 성애화가 본격화되고, 이렇게 형성된 '위안부' 재현의 특정한 패러다임이 피해자들의 침묵과 수치심을 더욱 촉발시켰다고 할 것이다. 여기에는 비록 1991년에 만들어지긴 했지만, 1990년대 이전의 재현 패러다임을 따르는 지영호 감독의 <에미 이름은 조센삐였다>도 포함되는데, 이 세 작품들은 기이할 정도로 '상호참조적'인 작품이다. 1974년 <여자정신대>가 1965년에 만들어진 스즈키 세이준의 <작부이야기>를 가져다 살짝 윤색한 작품이라면 1985년 <여자정신대>는 1982년 출간된 윤정모의 작품 <에미 이름은 조센삐였다>를 원작으로 하고 있다. 그리고, 1991년 영화는 그 제목에서 알 수 있듯이 윤정모의 작품을 원작으로 하고 있다. 무엇보다, 이 두 편의 <여자정신대>와 <에미 이름은 조센삐였다>를 관통하는 주제는 '위안부' 여성들의 성애화이다.¹³⁾ 이 영화들은 70년대에서

12) 김청강, 『'위안부'는 어떻게 잊혀 졌나?: 1990년대 이전 대중영화 속 '위안부' 재현』, 『동아시아문화연구』 제71집, 동아시아문화연구소, 2017, 155쪽.

13) 감독 지영호는 <고금소총>이라는 에로영화를 만든 전력이 있으며, 제작자 문태선도 80년대 내내 <빨간 앵두>(1982), <애마부인>(1982), <어우동>(1985) 등에 자주 출연하던 배우이자 제작자였다. (김청강, 『'위안부'는 어떻게 잊혀 졌나?: 1990년대 이전 대중영화 속 '위안부' 재현』, 『동아시아문화연구』 제71집, 2017, 177-180쪽)

80년대 한국영화 산업이 남성의 관음증적 쾌락을 구성해온 방식에 정확히 부합하면서 ‘위안부’ 표상의 지지대를 만들어냈다. 그것은 20대 초반의 육감적인 여성 신체의 집합적, 반복적 전시 속에서 피해자들의 고통을 성적 폭력의 판타지로 전환하고, 한 개인이 아닌 집단적인 형태의 피해자들을 ‘민족의 오욕’으로 구현하는 방식이었다. <에미 이름은 조센삐였다>의 포스터문구가 이를 잘 전달하고 있다.

“하이얀 베옷에 실려 간 꽃다운 이 내 청춘들...”

“이 오욕의 역사를 누가 책임질 것인가?”

“민족문학의 기수 윤정모 원작소설 완전 영화화!”

이렇게 여성신체의 성애화로 이루어진 기표와 한없는 피해자성의 기의, 그리고 이를 ‘문제작’ 혹은 민족적 작품으로 포장하는 프레임은 서로 긴밀히 얽히게 되었다. 여러 가지 면에서, ‘강간’의 재현은 ‘위안부’의 극화에 매우 중요한 위치를 점유했다. 그것은 무엇보다 폭력적이고 스펙타클해야 했으며, 일회적인 것이 아니라 반복적으로 차이를 발생시키면서 되풀이되어야 했으며, 또한 여러 여성들의 고통이 겹겹이 포개져야 했다.¹⁴⁾

위의 영화들에서 드러나듯이, ‘위안부’ 문제의 영화적 재현은 ‘침묵’의 흐름과 연속적이면서도 단절적인 이중성을 보여준다. 어떤 면에서는, 민족적, 가부장적 프레임 안에서 죄의식과 수치의 감정으로 일본군 ‘위안부’ 여성들을 침묵하게 만들었던 사회적 현실에 비추어보면, ‘위안부’ 영화들은 ‘에로영화’의 채널들 속에서 만들어졌고 대중들의 쾌락을 소급

14) 일본군 ‘위안부’ 여성의 고통을 소비하는 관객성에 대한 논의는 다음을 참조할 수 있다. 최은주, 『‘위안부’ 소녀 이야기와 국민적 기억』, 『일본학보』 제107권, 한국일본학회, 2016, 305-321쪽.

했다는 사실은 놀랍기도 하고 그지 놀라운 일이 아니기도 하다. 1990년 이전에 일본군 '위안부' 영화들이 마치 없었던 것처럼 느껴지는 데는 확실히 이유가 있다. 이 영화들에서 폭력의 성애화는 역사적 기억을 일깨우는 대신 침묵하게 만드는 문제적 재현의 패러다임을 고스란히 드러낸다. 반면에, 2000년 이후 최근에는 '위안부' 문제가 지나치게 많이 이야기된다고 할 정도의 시각이 있다. 문제가 해결되지 않은 상태에서 '위안부' 재현의 과잉은 무엇을 의미할까? 이는 일본군 '위안부' 문제에 대해 새로운 크로노폴리틱스와 새로운 재현의 정치학이 필요하다는 점을 잘 시사한다.

4. '재현할 수 없는 기억'의 영화적 재현: 홀로코스트와 일본군 '위안부'

일본군 '위안부' 역사는 종종 '아시아의 홀로코스트'로 비유된다. 마찬가지로 '위안부' 영화는 홀로코스트 영화가 제기한 재현의 문제와 중첩되어 있으면서도 중요한 차이를 시사하고 있다. 미리엄 바투 한센은 홀로코스트를 할리우드 양식으로 극화한 스티븐 스피버그의 <쉰들러 리스트>(1993)를 분석하면서, 이 영화가 "논쟁의 관점을 어떻게 이끌어냈는지 뿐만 아니라 국가가 무엇을 어떻게 기억하고 있는지에 대한 주장을 하기 위해 다양하고 불평등한 담론 사이에서 논쟁을 가시화하는 방식—즉, 동질적인 국가가 아니라 민족적 대중이 명백히 다르게 형성되는 것"에 주목한 바 있다. 진행 중인 홀로코스트 기억과 소위 '홀로코스트의 미국화'(혹은 할리우드화) 문제에 대한 징후로서 영화를 둘러싼 논쟁이 격렬하게 오갔지만, 그 사이에서 이런 논쟁들과 더불어 한센이 주목한

것은 역사와 기억, 지식인과 대중문화 사이의 복잡한 관계에 있다. “이 영화는 경험적으로 다양한 청중을 위해 중요할 뿐만 아니라 쇼아(Shoah)의 재현과 ‘공공 기억’의 문제에 관한 중요한 이슈들을 통해 생각하는 데도 큰 역할을 하는 것 같다.”¹⁵⁾

한센의 홀로코스트 영화 분석에는 네 가지 뜨거운 쟁점이 등장한다. 문화 산업, 내러티브, 영화 주체성, 재현성의 문제가 그것들이다. 이들은 ‘위안부’ 역사의 극적 재현에서 파생되는 다양한 이슈들과 맥을 같이 하는데, 이들 네 가지 쟁점들을 토대로 90년대 이전의 ‘위안부’ 극영화와 2000년대 이후의 ‘위안부’ 극영화를 다음과 같이 비교해볼 수 있다.

첫째, 문화산업의 측면에서 1990년 이전의 ‘위안부’ 극영화들이 철저히 상업영화의 틀을 맞춰 ‘위안부’ 역사의 성애화를 추구했다면, 2000년대 이후의 영화들은 대중영화의 양식을 벗어나지 않는 동시에 다양한 시도들을 실험해보고 있다. 가장 두드러지는 예는 〈아이 캔 스피크〉로, 무거운 역사적 이슈를 되도록 경쾌한 코미디의 수사에 기대어 대중에게 전달하고 있다. 그밖에 최근의 ‘위안부’ 극영화들은 멜로드라마적 감수성을 적극적으로 담아내면서 역사적 공공기억의 산업적, 정치적, 문화적 접근성을 높이고 있다. 문화산업과 ‘위안부’ 극영화의 관계가 달라지는 지점이기도 하다.

둘째, 내러티브의 문제는 대중영화의 고전적 서사구조에 기대어 ‘위안부’ 역사를 재현한다는 사실이 갖는 함의를 생각하도록 만든다. “구성주의적 단결, 동기 부여, 직선형, 평형 및 폐쇄라는 신 고전주의주의 원칙에 의존”한 재현들은 어떤 의미에서든 “역사적인 경험의 불연속성과 타자성”에 질서를 부여하도록 강요하게 된다.¹⁶⁾ 다큐멘터리와 다른 면에

15) Miriam Batu Hansen, “Schindler’s List is Not Shoah: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory”, *Critical Inquiry*, Vol.22 No.2, 1996, p.80.

서 대중 극영화의 서사화 과정이 갖는 근본적인 딜레마라고 할 수도 있겠지만, 〈귀향〉이나 〈눈길〉과 같이 극적 드라마투르기를 사용하는 영화들에서 '피해자중심주의'에 입각한 윤리적 내러티브는 어떠해야 하는가에 대해 다시 한번 신중하게 생각해야 할 시점이다.

셋째, 일본군 '위안부' 영화에서 주체성은 이중적인 방향에서 진행된다. 영화가 다양한 캐릭터들 사이에 주체성을 부여하는 방향이 있다면 그 과정에서 관객의 주체성이 연결되는 방향이 있을 것이다. 영화 속 '위안부' 여성들과 일본군 군인들, 그리고 주변의 가족, 친구, 혹은 이들의 미래 후손들이 상호작용할 때, 이 인물들은 그 어떤 장르영화에서보다 더 강력하게 영화이미지와 장치들을 움직인다. 따라서, 일본군 '위안부' 극영화들이 플래시백, 보이스 오버, 시점 쇼트 등을 사용하는 방식은 매우 중요한 문제이다. 여기에 관객들이 어떻게 동일시되고 연루되고 새로운 보기를 만들어나감으로써 영화 밖 역사적 기억을 형성하는 데 동참하게 되는가를 함께 살펴보아야 할 것이다.

넷째, 재현 (불)가능성의 문제와 관련하여 “홀로코스트 이후 예술이 가능한가?”라는 아도르노의 질문에서 이미 제기된 바와 같이, 역사적 트라우마¹⁶⁾와 그 재현물들 사이에는 언제나 뜨거운 긴장이 존재한다. 일레로, 〈신티러 리스트〉에 대한 반대 논쟁들은 스티븐 스피버그 감독이 표현에 대한 금기를 위반하고 “상상할 수 없는 것의 이미지”를 부여하려고 한다고 비판했다. 마찬가지로, 역사적인 경험의 불연속성과 타자성에 어떤 질서를 강요하고자 하는 '재현' 양식이 과연 '위안부' 역사의 트라우마와 폭력성을 담아낼 수 있을까 하는 물음이 제기된다. 이에 답하

16) Miriam Batu Hansen, “*Schindler's List* is Not *Shoah*: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory”, *Critical Inquiry*, Vol.22 No.2, 1996, p.81.

17) 홀로코스트는 절대적이고 타자적인 사건이자 파열되고 궁극적으로 역사 외부의 사건으로서 그 재현불가능성이 항상 제기되어 왔다.

기 위해서는, 사실, 단순히 보여주거나 보여주지 않는 이원론적 대립으로 재현 문제가 해결될 수는 없다. 죽은 자들, 그리고 유린당한 자들의 기억을 손상시키지 않으면서 그 사건의 '특이성'(singularity)을 보여주는 재현양식에 대해 생각해 볼 필요가 있다.

'위안부' 할머니들은 극심한 개인적 고통을 말하는 대신 '죽기 전에 정의를 보고 싶다는 희망을 더 자주 표현해왔다.¹⁸⁾ '위안부' 역사의 극영화적 재현에 관심이 고조되고 있는 것은, "사건이 폭로된 지 꽤 많은 시간이 흘렀지만 문제 해결의 기미가 보이지 않은 채 고령이 된 생존자들이 점점 사망해가는 상황에서 제작자나 관객 모두에게 있어 달라진 '위안부' 문제의 위상을 반영"하는 측면이 없지 않다.¹⁹⁾ 이에 덧붙여, 역사적 사건에 대한 개인들의 기억과 다중적 이야기가 더욱 중요해지면서 역사적 사건의 상상적 재구성은 매우 중요한 전환점에 도달하게 되었다. 테사 모리스 스즈키는 "특정한 역사적 사건에 대한 공포, 기분의 고양, 혼란의 전달에 큰 힘을 발휘하는 영화의 기능을 동일화로서의 역사"라고 규정한 바 있지만,²⁰⁾ 동시에 영화는 우리에게 또 하나의, 그리고 매우 새로운 형태의 기억을 제공하는 가능성으로 열려 있다.

5. 2000년대 '위안부' 기억을 다룬 영화적 재현의 전략들

이어지는 논의의 주된 목적은 동일화의 역사 너머에서 역사적 사건을

18) 캐롤 글릭, 『기억의 작용: 세계 속의 위안부』, 나리타 류이치 외 지음, 『감정, 기억, 전쟁』, 정실비 외 옮김, 소명출판, 2014, 257쪽.

19) 정미나, 『일본군 '위안부' 소재 다큐멘터리의 기억 기록과 담론 전개 방식』, 『영화연구』 제68호, 한국영화학회, 2016, 157쪽.

20) 테사 모리스 스즈키, 『우리 안의 과거』, 김경원 옮김, 휴머니스트, 2010, 214쪽.

기억하려는 상상력의 힘을 염두에 두고 2000년대 한국에서 제작된 '위안부' 영화의 대중적 재현양상과 그 정치적 미학을 살펴보고자 한다. 특히, 최근 뜨거운 관심을 불러 일으켰던 세 편의 '위안부' 극영화들—〈귀향〉, 〈아이 캔 스피크〉, 〈허스토리〉—을 멜로드라마와 재현, 기억의 관점에서 비교해보고자 한다. 2000년대 '위안부' 극영화들의 등장은 우리가 그 간 생존자들의 증언과 '위안부' 운동 등을 통해서 '많이' 알고 있다고 생각했던 이슈에 대하여 과연 우리가 '제대로' 알고 있는지, 이에 대한 '문화적 재현은 어떻게 가능한지' 등의 여러 문제를 제기해주고 있다.²¹⁾

5-1. 멜로드라마적 전환

조정래 감독의 2015년 작 〈귀향〉은 제작을 시작한 지 14년 만에 개봉한 영화로 7만 5천여 명의 지원을 받아 완성되었다. 영화는 2000년대 초 사회적 관심에 조용하여 시작되었으나 완성되지 못하다가 2015년 박근혜 정부의 12.28 한일합의에 대한 국민적 반감이 뜨거워지면서 힘을 받아 완성될 수 있었다. 기실, '위안부' 문제에 대한 최종적이고 불가역적인 해결'을 전면에 내세운 12.28 한일합의는 과거 1965년 한일협정의 언캐니한 재생인 동시에 서둘러 상처를 봉합하고 되돌아보지 않는 '망각'의 정치학을 제창한 것이다. 당시 박근혜 정부는 블랙리스트를 가동해 정부 비판적인 독립영화를 영화진흥위원회 지원대상에서 의도적으로 배제했는데, 그 27건의 영화계 블랙리스트 사례 중에 〈귀향〉도 포함되어 있다.²²⁾ 그러나 정부의 탄압에도 불구하고, 〈귀향〉은 358만 명의 관

21) 주유신, 『위안부 영화와 역사쓰기의 새로운 도전』, 『동북아 문화연구』 제51권, 동북아시아문화학회, 2017, 99쪽.

22) 문화예술계 블랙리스트 진상조사 및 제도개선위원회에 따르면, 국가정보원이 영화진흥위원회에 압력을 가해 인디플러스에서 '귀향'을 상영하지 못하도록 했으며 일반극

객동원이라는 흥행성적을 기록했다.²³⁾ 또한, 9급 공무원 청년과 성질사나운 ‘위안부’ 할머니의 이야기를 담은 〈아이 캔 스피크〉는 코미디라는 대중수사학으로 ‘위안부’ 역사를 다룬 작품으로 개봉 당시부터 주목을 받으며 300만 이상의 관객을 동원했다. 대중적 오락영화를 표방하지 않았음에도 불구하고 이례적으로 높은 관객수를 기록한 것이다. 법정드라마의 외양을 지닌 〈허스토리〉는 통상적인 배급시스템에서 벗어나 관객이 영화상영을 주도하는 방식으로 나아가면서 영화관객과 공동체, 대중문화와 공공기억 사이의 연결고리들을 만들어냈다. 〈귀향〉, 〈아이 캔 스피크〉, 〈허스토리〉는 모두 다른 제작방식과 장르를 전유했지만 이들이 받은 대중적 관심에는 공통된 이유가 존재하는 듯 해 보인다. 바로, 2000년대 이후 ‘위안부’ 문제를 둘러싼 시간의 정치학이 더욱 가속화되는 상황에서 이 영화들은 멜로드라마적 수사학을 적극적으로 전유하고 있다.

그렇다면, 2000년대 이후 일본군 ‘위안부’ 재현의 멜로드라마적 전환을 어떻게 바라볼 것인가? 여기서 잠시 멜로드라마의 비평담론적 전개를 살펴보는 일이 필요하겠다. ‘멜로드라마’는 자주 상반되고 비판적인 반응을 불러일으키는 장르적 용어이자 비평 개념이다. 어떤 장르이론가도 멜로드라마란 무엇인지에 대해 통일성 있는 구조로 혹은 단일한 정의로 규정하지 못했고 그럴 것을 거부했다. 멜로드라마는 논쟁의 역사를 통해서 풍부해진 용어라는 인식 아래, 여기서는 멜로드라마의 정치적, 정동적

장 상영관도 최소화하도록 지시한 사실이 확인되었다. (박현선, 『블랙리스트의 텍스트성과 징후들』, 문화예술계 블랙리스트 진상조사 및 제도개선위원회, 『블랙리스트 사태의 총체적 전망』, 문화체육관광부, 2019)

23) 조정래 감독은 2017년 〈귀향: 끝나지 않은 이야기〉를 이어서 완성했는데 이 영화는 전작에서 소녀들의 에피소드를 내용을 바탕으로, 실제 에 담지 않은 소녀들의 에피소드와 제작과정에서 배우가 ‘나눔의 집’ 역사관을 방문하고 할머니들을 위한 노래를 준비하는 과정, 그리고 실제 ‘위안부’ 할머니들의 증언이 교차한다.

상상력에 주목하고 이를 '위안부' 영화의 극적 재현의 전략 혹은 분석틀로 사고해보려 한다. 피터 브룩스의 『멜로드라마적 상상력: 발자크, 헨리 제임스, 멜로드라마와 과잉의 양식』, 크리스틴 글레드힐의 논쟁, 스티븐 닐의 논의는 '가족 멜로드라마'나 '여성영화'의 이데올로기에 대한 탐구를 벗어나 멜로드라마의 중요한 특질로 파토스에 집중한다. 이들의 새로운 접근에 따르면, 멜로드라마는 현실의 재현이라는 리얼리즘에 관심이 없이 '눈물을 끌어내기 위해 어떻게 관객과 등장인물들 사이에 지식과 관점의 차이를 발생시키는 독특한 재현양식이다.²⁴⁾ 멜로드라마는 관계를 맺고 있는 극단적 정서를 통해 드러나는 것이며 시각적이고 극적인 수단을 통해서 강렬한 정서, 심리 상태를 전달하기 위해 고투하는 수사적 전략이라는 것에 유념할 필요가 있다. 이렇게 멜로드라마는 영화와 같은 시각적이고 극적인 매체의 바로 그 경계 안에 존재한다. "그것은 거의 재현하기 불가능한—멜로드라마는 말할 수 없는 것을 말하고 재현할 수 없는 것을 재현한다—것들을 분명하게 하려는 시도다."²⁵⁾

파토스의 멜로드라마적 감수성은 2000년대 한국에서 제작된 '위안부' 영화의 크로노폴리틱스와 대중적 재현양상을 살펴보는 데 중요한 요소로 비춰진다. 스티븐 닐이 설명했듯이 멜로드라마적 감수성은 너무 늦게 오거나 거의 너무 늦은(아슬아슬한 때에) 깨달음(관객은 이미 알고 있는 것을 등장인물들이 발견하는)으로부터 기인한다. "지연과 가능성으로 너무 늦어진다면 우연의 일치가 너무 늦거나 시간에 맞거나 간에 눈물이 나온다."²⁶⁾ 이와 같은 맥락에서, '위안부'의 극영화가 상징하는

24) 존 머서·마틴 싱글러, 『멜로드라마』, 변재란 옮김, 커뮤니케이션북스, 2011, 147쪽.

25) 존 머서·마틴 싱글러, 『멜로드라마』, 변재란 옮김, 커뮤니케이션북스, 2011, 178쪽.

26) Steve Neale, "Melodrama and Tears", *Screen*, Vol.27 No.6, 1986, p.11; Linda Williams, "Melodrama Revisited" in N. Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley: University of California Press, 1998, p.48.

역사적 시간차에는 이미 멜로드라마적 파토스가 내재되어 있다. 앞서 말한 이중, 삼중, 오중의 침묵들로 인해 전쟁 성범죄가 자행된 시간과 피해자들의 상흔을 깨닫기까지의 시간 사이에 ‘너무 늦은’ 시간의 격차가 발생했다. 여기 현재를 살아가는 우리들은 역사 뒤편으로 이들이 곧 사라져갈지 모른다는 ‘아슬아슬한’ 깨달음을 가지고 ‘위안부’ 극영화들을 보게 되며 ‘눈물’은 그러한 파토스의 표현이 된다.

멜로드라마의 파토스가 지닌 윤리적 차원을 집중조명해온 피터 브룩스에 따르면, 정의에 대한 요구가 있을 때 멜로드라마가 등장한다.²⁷⁾ 더 나아가 멜로드라마의 도덕적 요구는 단순히 감정 과잉의 장르가 아니라 보다 다양한 담론들, 즉, 젠더와 민족, 인종, 모더니티, 역사적 경험 등에 대해 말하도록 이끈다.²⁸⁾ 최근 멜로드라마의 논의를 엮은 단행본인 *Melodrama after Tears*는 상상력과 정동적 사유(affective thinking)의 모드로서 멜로드라마에 주목하고 있는데, 보다 복잡하게 얽힌 문화적, 정치적 범주를 아우르는 메타장르로서 멜로드라마가 지닌 정치적 담론성을 부각시킨다. 여기서 감정과 미적 정동성의 문제가 중요해지는데, 크리스틴 글레드힐이 지적한 대로, 멜로드라마는 미학이 정치학으로 포섭되거나 혹은 둘 사이에 완전한 분리가 일어나는 위험으로부터 우리를 구출해주기 때문이다.

27) 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력: 발자크, 헨리 제임스, 멜로드라마, 그리고 과잉의 양식』, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 소명출판, 2013, 46쪽.

28) 같은 맥락에서, 크리스틴 글레드힐과 같은 학자들이 주장한 양식으로서의 멜로드라마의 유연하고 진보적인 개념은 장르나 스타일보다 감수성으로서의 멜로드라마, 혹은 멜로드라마적인 것에 관한 연구로 이어졌다. 여기서, “멜로드라마적인 것은 그것들이 일정하게 특정 주제를 다루고 있는 어떤 종류의 등장인물을 갖고 있거나 특정한 도상법을 사용하기 때문이 아니라 오히려 주제가 무엇을 다루든 어떤 유형의 등장인물이 개입되든 특별한 접근법을 보여주기 때문이다.” (존 머서·마틴 싱글러, 『멜로드라마』, 변재란 옮김, 커뮤니케이션북스, 2011, 173쪽)

[멜로드라마를 통해서] 우리는 인간에 대한 보이지는 않지만 강제적인 담론과 제도적 압력을 느끼게 되는데 이러한 압력들은 사회적 관계가 개인들 간의 개인화된 행동으로 구체화되는 힘들이다. 이것은 우리가 단순히 자유로운 개인들이라고 제안하지 않는다. 오히려 사회 정치적 힘들과 개별적인 심리적 투자 사이의 카텍시스는 공공 영역에서의 행동을 이해하는 데 결정적인 역할을 하므로 사적으로 보이는 것은 커다란 공공의 결과를 낳는다. 멜로드라마는 이 과정을 매우 폭발적인 방식(in a high-octane way)으로 극화한다. 그 이유는 멜로드라마가 행동의 가장 깊은 곳에서 감정적 핵심을 찾기 때문이며 거기서 사회적인 것과 심리적인 것이 만나기 때문이다. 그리고 결과를 대중에게 보여 줄 플랫폼들을 조율하기 때문이다. 따라서 이것은 퍼블릭과 개인 간의 순환적 전이 과정이며, 단순히 퍼블릭을 일방적으로 개인적인 것으로 옮기는 일방향적 전이가 아니다.²⁹⁾

위의 지적은 멜로드라마가 지닌 정동의 정치학과 맞닿아 있다. 이 때 정동은 어떤 개인화된 심리적 상태나 사적 감정이라기보다는 '탈주체의 정치학'으로 이해하는 것이 맞다. 왜냐하면, 정동은 사회적 환경과 그에 조응하는 인간 에이전시 사이의 효과로서 생산되고 고정된 범주가 아닌 잠재적 범주로서 항상 변형함으로써 주체의 주어진 자리를 항상 탈위치시키기 때문이다.

5-2. 피해자성과 폭력의 재현

대중적 성공과는 달리 비평적 측면에서 적잖은 비판을 받았던 <귀향>

29) Scott Loren & Jörg Metelmann, "Interview with Christine Gledhill", *Melodrama After Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam: Amsterdam University, 2016, p.299.

은 1943년과 1991년이라는 시간적 배경을 횡단하며, 시골 소녀 정민이 위안소로 끌려가는 과거와 성폭력을 당한 소녀 은경이 무녀와 살며 영매가 되어가는 현재를 중첩시킨다. 이 때 이야기를 끌어가는 중심에는 1991년의 위안부 할머니가 아니라 두 시대의 소녀들이다. '위안부' 극영화의 멜로드라마적 전환에 있어서, '소녀' 이미지의 확산은 대중적 공통분모를 이미 확보한 상태였고 따라서 소녀를 중심에 둔 기억구조는 매우 자연스러운 혹은 계산가능한 선택이었다고 할 수 있다. 무엇보다 소녀들이 갖는 순수한 여성. 피해자성은 멜로드라마적 효과를 극대화할 수 있기 때문이다. 그러나, 비판의 쟁점은 '위안부' 할머니들의 '소녀화'가 가부장적인 한국 민족주의의 관점을 상기시킨다는 점이다.³⁰⁾ 오염되고 타락한 여성으로 '위안부' 여성들을 바라보는 '정조' 규범과 빼앗긴 누이라는 관점의 남성적 민족 주체들 간의 '자존심' 문제가 오랜 시간 '위안부' 여성들을 침묵하게 만들었다면, 동일한 기제를 통해서 소녀 이미지는 이들이 역사와 공공 기억의 장으로 들어서게 하는 데 매우 안정한 표상체로 자리매김되었다. 이런 맥락에서 대중문화 속 '위안부' 재현이 과거와 소녀시절에 머무르는 것은 '피해자 민족주의'(victimhood nationalism)³¹⁾의 틀을 벗어나기 어렵다. 게다가, <귀향>은 우리에게 과거를 돌아보게 하는 방식은 어떠한가? 마치 영매의 눈을 통해 과거로 날아 들어가듯이 갑자기 과거와 현재 사이에 통로가 놓이며 과거의 '위안부' 소녀와 현재의 '위안부' 할머니는 마주보기 시작한다. 그러나, 접신의 시간이 끝나고 통로가 닫혔을 때, 남는 것은 무엇인가? 과거의 죽은 친구와 지금 보고 있는 것처럼 이야기를 나누며 흘린 눈물은 현재로 돌아왔을 때 어떤 의미를 지니는가? 통속적 눈물?

30) 소녀의 표상은 오랫동안 민족적 노스텔지아와 결합되어 왔다. '위안부'를 '민족의 순결한 소녀/누이'로 표상하는 방식은 '위안부' 역사가 공공기억으로 떠오른 순간부터 시작되었으며 계속해서 반복, 재생산되는 이미지 중의 하나이다.

31) 임지현, 『적대적 공범자들』, 소나무, 2005.

반면, 〈아이 캔 스피크〉와 〈허스토리〉는 통념적인 피해자 서사에 갇히지 않는다는 점에서 높이 평가를 받아왔다. 특히, 〈허스토리〉는 법정 드라마의 형식 속에서 한 사람 한 사람의 증언을 부각시키며 '위안부' 문제에 다가간다. 이러한 접근은 법정 드라마의 관습 속에서 진실과 거짓을 둘러싼 극의 반전을 형성하는 동시에, 증언대에 선 '위안부' 여성이 '집단적 피해자'가 아니라 각각 고유한 스토리와 개성을 지닌 여성들임을 보여준다.³²⁾ 왜 법정에 선 피해자들은 전형적인 '피해자' 상을 구현해야 하는가? 우리사회에서 성폭력, 가정폭력, 성매매와 같은 문제들에서 여성피해자는 '피해자화'(victimization)됨을 당연하게 생각한다. 그러나, "피해를 드러낸다는 것이 곧 피해자화를 가져오는가"라는 질문을 다시금 던질 필요가 있다. 양현아의 지적처럼, '피해자화'와 '피해자중심주의'는 다르다.³³⁾

'가해자'의 위치에 있는 일본의 재현에 대해서도 생각해볼 필요가 있다.³⁴⁾ 〈아이 캔 스피크〉의 일본인 미의원과 로비스트들은 돈 때문에 '위안

32) 피해자 개인의 특이성에 주목하는 이 글의 분석에 대해 한 심사위원은 일본군 '위안부' 주체의 집합성을 상기시켜주었다. 그 분의 해안에 진심으로 감사드린다. 필자 역시 여성들의 집단적 연대와 결합이 '위안부' 증언의 역사쓰기를 가능하게 했다는 점에 깊이 공감한다. 다만, 이 글에서 주목하고 싶은 것은 〈허스토리〉에서 개별화된 피해자 표상이 연대의 시작에 선 개인 각각을 조명하고 기억한다는 점에서 하나의 집합 기억(a collective memory)이 아닌 집합된 다수의 기억(collected memories)에 좀 더 가깝게 다가선다는 점이다.

33) 양현아, 『증언을 통해 본 한국인 '군위안부'들의 포스트식민의 상흔(Trauma)』, 『한국여성학』 22-3, 한국여성학회, 2006, 141쪽.

34) 멜로드라마의 이데올로기를 이해하는 데 중심이 되는 것이 바로 마니교적 이원론의 견해이다. 즉, 선과 악, 순수와 부도덕의 양 극단이 백과 흑의 차이처럼 선명하게 그려진다. '위안부' 관련 극영화들은 제국주의 군인 대 식민지 여성이라는 구도를 유지하여 이들 상호 간의 관계를 뚜렷이 대립시키는데, 그 경계는 여러 가지 측면에서 조심스럽게 지켜지도록 관리된다.(Christine Gledhill, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute, 1987, p.30)

부'가 된 여자로 '위안부' 피해자를 바라보며 일본 정부의 의식을 대변하고 있는데, 그런 점에서 〈아이 캔 스피크〉에서의 의회 연설이 대상으로 삼고 있는 수취인은 국제사회인 동시에 일본정부인 것이다. 연설이 끝나고 자신을 비방하는 일본인 관료들(재미일본인)을 향해 옥분은 일본어로 욕을 하며 되받아치지만 진정으로 그녀가 원하는 것은 '사과'이자 '존중'임을 드러낸다. 사죄의 행위는 단순히 피해자에게만 혜택을 주는 것이 아니다. 옥분이 말하는 대로, '사죄'를 통해서 일본은 다음 세대에게 이전 세대의 과오를 넘겨주지 않고 앞으로 나아갈 기회를 줄 수 있다.

〈아이 캔 스피크〉는 피해자에 대한 통념을 벗어날 뿐만 아니라 피해자성의 진정한 의미를 건드린다는 점에서 주목할 만 하다. 즉, 피해자는 스스로 피해자성을 드러냄으로써 증언의 주체가 된다. 여기서 피해자가 된다는 것의 의미를 다시금 생각해보지 않을 수 없다. 옥분은 증언을 결심한 후에도 정부와 기관의 법적, 서류적 절차를 거치지 않았다는 이유로 증언자격이 박탈될 위험에 처한다. 국민청원을 통해 아래로부터의 절차를 거쳐 국제 증언대에 서게 되었을 때에도 '위안부' 피해자로서의 증거' 유무는 증언의 진실성을 넘어서는 강력한 기준이 된다. 증언의 진실성과 증거 유무 사이의 시소 게임을 뒤집기 위해서 김현석 감독은 관객은 이미 알고 있는 옥분의 '위안부 피해자성'을 여러 차례에 걸쳐 지연시키면서 감정적 고양을 이끌어내는 전략을 취한다. 즉, 증거에 해당하는 '위안부' 사진을 청문회장에 제출하는 시점을 옥분이 자신의 몸에 난 칼자국과 강제문신을 드러내 보이는 바로 그 순간까지 미룸으로써, 영화는 '살아있는/생생한 증거'로서의 '위안부' 피해자성이 그 어떤 증거보다 우선함을 강조한다.

이 클라이맥스의 순간은 멜로드라마적 상상력의 힘을 빌어 고양된다. 옥분이 바느질상자 속에 감추어두었던 '위안부' 사진은 옥분과 민재를

연결하는 감정적 심급을 먼저 건드린 후에 먼 거리를 뛰어넘어 때늦게, 그러나 너무 돌이킬 수 없이 늦은 것은 아니게 도착함으로써 '위안부'의 몸과 증언의 피해자성이 법적 심급에 도달할 수 있게 도와준다. 순서상 그 반대가 아니라는 점은 <아이 캔 스피크>가 지닌 멜로드라마적 상상력의 정치학과 매우 잘 연동되어 있다. <아이 캔 스피크>의 멜로드라마성은 따라서 옥분이 어머니의 무덤 앞에서 목 놓아 우는 장면도, 오랫동안 외면해온 오빠가 찾아와 옥분을 끌어안는 장면도, 옥분의 '커밍아웃' 이후 동네 사람들이 십시일반 챙겨준 여행경비에 있는 것도 아니다. 오히려 그것은 그 모든 것을 포함하여 살아온 '위안부' 피해자 여성의 개인적 삶과 자신의 피해자성을 확인하고 나아가는 정치적 삶 사이의 시차(분명히 중첩될 수 있으나 어긋난 타이밍들 속에서 일어나는 사건들)에 내재된 것으로, 그 역사적 파토스의 감각이 관객에게 감정적 연대를 불러일으키는 것이라 할 수 있다.

감정적 연대의 중요성을 뒷받침해주는 또 다른 예시 역시 영화의 클라이맥스 내에서 이루어진다. 영화가 보여주는 청문회 장면은 옥분 뿐만 아니라 또 다른 '위안부' 여성이 증언을 한다. 2007년 실제 결의안 발의 당시, 호주에 거주하는 '위안부' 피해자 안 루프 오헤른 할머니가 이 용수 할머니와 함께 증언대에 섰던 것을 극화한 것이다. <아이 캔 스피크>라는 영화 제목에서 나타나듯이, 증언은 '위안부' 피해자의 가장 강력한 무기이며 진실의 거울이다. 시각적 매체이자 허구적 재현인 극영화에서 '증언'이 아니라 다른 방식으로 '위안부' 여성들의 기억과 경험을 시각화했다는 점은 그래서 더욱 아이러니한 측면이 있다. 오헤른은 이 영화에서 재초점화된 증언의 의미를 잘 지적하고 있다. "이 제목은 말한다는 것이 '위안부' 서사가 지닌 정치성의 강력한 동력이자 서사적 결절점일 수 있음을 깊이 의식하고 있다. 이는 병의나 신들림, 트라우마나 정

신분열 같은 영적, 병리적 장치를 통해서만 ‘위안부’에게 (비)언어를 허용하거나 말해질 수 없음의 방식으로만 고통을 재현해온 주류 ‘위안부’ 서사와 대비된다. 이 영화는 ‘위안부’ 피해자들도 말할 수 있다거나 말해야 한다는 당위를 넘어, 이미 이들이 자신과 이웃, 그가 속한 공동체에 끊임없이 말 걸어왔음을 깨닫게 한다.”³⁵⁾

문제는 <아이 캔 스피크>에서 ‘말하기’의 언어가 영어라는 설정이다. 이미 이전의 영화들에서 영어회화를 배우는 캐릭터들을 코믹하게 그린 적이 있는데, 대중문화적 코드로서 언어를 낮설게 하기, 혹은 낯선 언어 앞에서 당황하기는 친숙한 소재이다. 그러나, 웃음을 지우고 생각한다면, 국제사회의 공통어인 이 언어가 어느 면에서나 권력의 언어임을 우리는 모두 알고 있다. 더 많은 사람들에게, 더 넓은 곳에 가 닿기. ‘위안부’ 피해자의 영어 연설은 직접 피해자의 목소리에 그 메시지를 담아 최대한 많은 사회적 파장을 일으키고 국제적 연대를 호소하기 위함이다. 그러나, 필자가 주목하는 장면은 이 언어가 그다지 중요하지 않게 되는 지점이다. 옥분이 준비한 연설문을 발표하기 전에 누구보다 긴장하고 안타까워하는 것은 증언하기 위해 함께 나온 다른 ‘위안부’ 여성이다. 백인 ‘위안부’ 할머니(미첼)는 영어를 자유롭게 구사할 수 있지만, 참혹한 기억과 고통을 다 전달하지 못한 채 몇 번이나 멈출 수밖에 없다. 그런데, 옥분이 앞으로 나와 몸의 상처를 드러내고 한국어로 그 고통을 이야기하기 시작할 때, 좌중의 사람들이 서둘러 번역기의 이어폰을 찾아 꽂는 장면에서 유일하게 이어폰을 빼는 사람이 바로 이 할머니이다. 그녀는 언어의 경계와 상관없이 옥분의 고통을 몸으로 알며 옥분의 증언을 몸으로 듣는다. 서사적 흐름을 따라 옥분이 영어 연설문을 하는 장면이 이어지면서 이렇게 다른 언어, 다른 민족, 다른 국가의 ‘위안부’ 여성들

35) 오혜진, <무수한 ‘말걸기’의 역사, ‘아이 캔 스피크’>, 『한겨레』, 2017.10.1.

이 서로를 이해하고 느끼는 순간은 짧게 지나가지만, 필자는 이 장면에서 언어의 차이를 상쇄하는 정동의 파동이 결국에 경험의 차이를 상쇄하는 멜로드라마적 정동의 정치학으로 나아가는 단초가 되지 않는가 생각하지 않을 수 없었다.

5-3. 메타기억으로서의 '위안부' 극영화

끝으로, 메타기억에 대한 담론의 영역으로 '위안부' 사건의 극영화적 재현들을 논의해보고자 한다. 메타기억의 장은, "하나의 기억 자체가 격렬한 공적 논쟁의 대상이 되고, 그 기억과 관련된 '주변'의 논쟁들이 그 기억을 '보여주는' 혹은 그 기억에 '속하거나 일부가 되는' 또 다른 기억의 장을 구성하기 시작"하면서 형성된다.³⁶⁾

〈아이 캔 스피크〉와 〈허스토리〉는 시민사회운동의 측면에서 '위안부' 투쟁이 보여준 성과에 기반하고 있다. 두 영화 모두 실화에 바탕하고 있는데, 〈아이 캔 스피크〉가 미국 하원 결의안인 121(House Resolution 121)이 2007년 7월 30일에 하원에서 만장일치로 통과한 것³⁷⁾에 기반하는 한편, 〈허스토리〉는 '관부 재판'으로 불리는 사건³⁸⁾을 바탕으로 하고 있다. 할머니들은 1998년 4월까지 약 7년 동안 이어진 21차의 공판 끝에

36) 캐롤 글러, 『기억의 작용: 세계 속의 위안부』, 나리타 류이치 외 지음, 『감정, 기억, 전쟁』, 정실비 외 옮김, 소명출판, 2014, 236쪽.

37) 법적 구속력은 없지만, 종군'위안부'라는 식민의 역사에 대한 국제사회의 인식을 분명히 하고, 그 책임소재가 민간단체에 있는 것이 아니라 일본 정부에 있다는 것을 천명했다.

38) 김문숙 회장이 설립한 부산정신대대책협의회에 신고한 총 8명의 종군 '위안부' 여성들 중 하순녀, 박두리, 유찬이, 박소득 등 네 명의 할머니들이 야마구치 지방재판소 시모노세키 지부에 제소한 사건으로, 정식 명칭은 "부산 '위안부', 근로정신대 대일 사죄와 배상 청구 소송"이다.

1심 판결을 받을 수 있었으며 일본 정부가 30만 엔을 지불하라는 내용을 포함, 최초의 일부 승소 판결로 기록을 남겼다. 그러나, 실화에 바탕한 극영화라는 점은 매우 역설적인 면을 갖는다. ‘실화’가 보여주는 역사적 진정성의 힘은 변형을 통한 행동의 힘을 요청하는 멜로드라마적 상상력과 충돌할 수밖에 없기 때문이다. 일례로, 〈히스토리〉에서 재현된 일본 재판 장면이나 일본 측에서 연대했던 여성운동가들의 모습이 ‘사실과 다르다’는 이유로 논란이 제기되기도 했다.

그러나 보다 중요한 것은, 〈히스토리〉가 적극적인 드라마트루기를 통해서 보여주듯이, 역사적 사실의 재연이 아니라 네 명의 여성이 보여주는 각기 다른 ‘포스트식민 상흔의 흔적들’에 있다. 그녀들의 상흔들은 육체적, 정신적, 사회적, 경제적 차원에 걸쳐 얽혀 있으며 이 여성들이 계속해서 견뎌내야 했던 생존의 문제에 맞닿아 있다. 이는 다분히 멜로드라마적 상상력의 영역에서 힘을 발휘한다. 또한, 〈히스토리〉의 멜로드라마성은 모성 멜로드라마의 틀을 차용하는 동시에 이를 ‘가족 너머’의 연대로 이끌어내고 있다. 진취적인 여성과 딸의 관계는 점차 관습적인 방식의 모성본능을 지워나가며 동등한 여성들끼리의 이야기로 나아간다. 한평생을 희생으로 바친 ‘위안부’ 여성과 원망과 혐오에 사로잡혔던 아들의 관계는 마지막 재판을 통해서 피를 나눈 가족이 아닌 관계에 기반한 가족으로 거듭난다. 이렇게 모성 멜로드라마 내에서의 의미심장한 변형은 분명 가족의 틀 뿐만 아니라 법, 민족, 국가의 규범과 틀까지 뒤흔들 가능성을 보여준다.

같은 맥락에서, 〈히스토리〉와 〈아이 캔 스피크〉에서 증언은 한국사회라는 내부로 향해 있지 않다. 이 점은 특별히 주목할 만한데, 이 영화들에서 ‘위안부’라는 과거가 “국경이나 문화적 경계에 얽매이지 않고 사회적, 법적, 도덕적 귀결을 수반했던 트랜스내셔널한 기억의 일부가 될 수”

있었기 때문이다.³⁹⁾ 국민이 희생물이 되는 이야기 속에서 단일한 국민적 통합을 투영하는 자국중심주의적 입장을 버리고 '위안부' 문제는 점차 더욱 국제적인 지형으로 나아가고 있다. 이는 조선의 '위안부'가 단순히 아시아에서의 전쟁기억의 참혹함을 말하는 표본사례가 되는 것이 아니라 현재 국제사회 내부의 역사적 차이를 인식하면서도 공통의 장을 마련하고 더욱이 전세계에 걸쳐 "여성에 대한 전쟁 중 성적 폭력이 지닌 '불가시성'을 종식"시켰음을 의미한다.⁴⁰⁾

다른 한편으로, <허스토리>는 <귀향>과 매우 중요한 연결점을 지니고 있는데, 두 영화에는 '위안부' 역사의 시각적 메타-기억화를 제시하는 동일한 장면이 등장한다. 일종의 원자료로서 1991년 김학순의 공개회견장면이다. 두 영화는 이 순간을 모두 TV 모니터의 화면을 통해 보여준다. <귀향>의 첫 오프닝 시퀀스는 이 영상에 나타난 김학순의 클로즈업에서 시작되는데, 이 화면을 다른 '위안부' 피해여성이 보고 과거로 빠져드는 장면이다. <허스토리>에서도 틀어놓은 TV 화면에서 김학순 할머니의 모습이 비치고 이를 극 중 인물들이 바라보는 것이 나온다. 이 첫 공개 증언이 기억의 방아쇠 역할을 하는 <귀향>에 비해서, <허스토리>는 다른 피해자 여성의 보다 적극적인 행동을 촉발시키는 모습을 보여준다. 영화의 주된 사건인 관부재판은 김학순 할머니의 '위안부' 피해 사실이 공개되면서 부산에 당시 '정신대 신고전화'가 개설되고 함께 모이게 된 피해여성들이 시모노세키 지방법원에 고소장을 제출하면서 시작되었다.

<허스토리>에서는 기억과 역사, 재현의 문제를 정교하게 고양되는 시퀀스가 존재한다. 배정길은 자신이 끌려갔던 대만의 위안소를 방문하고

39) 캐롤 글릭, 『기억의 작용: 세계 속의 위안부』, 나리타 류이치 외 지음, 『감정, 기억, 전쟁』, 정실비 외 옮김, 소명출판, 2014, 222쪽.

40) 캐롤 글릭, 『기억의 작용: 세계 속의 위안부』, 나리타 류이치 외 지음, 『감정, 기억, 전쟁』, 정실비 외 옮김, 소명출판, 2014, 262쪽.

재판을 위해 문정숙은 이 여정을 카메라에 담는다. 지금도 남아 있는 건물을 거닐며 배정길은 자신이 있었던 방의 위치까지 기억하고, 문정숙은 묵묵히 뒤를 따라가며 그런 그녀의 모습을 지켜본다. 잡초가 무성한 건물 한켠에 배정길이 잠시 멈추고 뒤를 돌아볼 때, 영화는 이 순간을 TV모니터 안의 배정길의 모습으로 전환시키며 자연스럽게 이점된 시간과 공간을 교차시킨다. 이 때, TV 모니터의 거친 질감과 조악해보이는 색채감은 1990년대라는 시간적 배경을 환기시키는 동시에 앞서 삽입되었던 김학순 할머니의 공개 증언 영상을 연상시킨다. 즉, 역사적 기억이 영상으로 전환되어 계속해서 기억되고 다시 등장하듯이, 허구 속 '위안부' 피해자의 모습도 한번 더 영상 속으로 들어가며 지금에서처럼 재판장에서, 혹은 다시 언젠가는 다른 미래의 시간과 장소에서 재등장하는 이미지가 되는 것이다.

6. 결론

위에서 살펴본 위안부 극영화들은 정체불명의 구별되지 않는 다수의 집단에게 말을 거는 것이 아니라 '고유의 개별적 인간 존재'를 향해 말을 걸며, 역사적, 정치적으로 정당한 공공기억을 위한 감정의 형태를 구축한다. 세 편의 영화 모두를 관통하는 특징으로, '위안부' 여성들을 매개하는 현재의 존재들에 주목하는 것도 주목할 만하다. 이들은 극중 인물들(〈귀향〉에서의 영매, 〈아이캔스피크〉의 구청직원/영어개인교사, 〈허스토리〉의 여행사대표)이기도 하고, 영화제작과 상영, 담론적 확산을 가능하게 했던 관객들이기도 하며, 앞으로도 마음을 움직여 참여할 시민들이기도 하다.

역사적 트라우마에 대한 멜로드라마적 상상이자 메타기억으로서, '위안부' 극영화들은 '위안부' 문제가 통과해야 할 역사적, 정치적, 미학적 관문들을 보여준다. 최근의 영화들에서 우리가 발견하는 것은 '위안부' 문제가 한일 양국관의 관계를 넘어서 아직까지 위력을 발휘하는 식민 구조를 해체하고자 하는 탈식민주의적 과제이자 여성운동과 인권운동이 국제적으로 연대하는 트랜스내셔널한 프로젝트로 거듭나고 있다는 점이다. 오랜 시간에 걸쳐 진행된 무관심과 망각의 폐허 속에서 '위안부' 역사의 진실들을 길러내고, "이 문제를 어떻게 개인적인, 집단적인 차원에서 적극적으로 비판적인 기억의 행위로 이끌어 올 수 있느냐"⁴¹⁾하는 것이 계속 논의되어야 할 것이다.

41) 이유혁, 『이동하는 또는 고통스러운 기억들: 한국인 중군위안부들의 트라우마의 초국가적 이동, 그것의 문화적 재현, 그리고 식민의 망각에 관하여』, 『인문연구』 64호, 인문과학연구소, 271쪽.

참고문헌

1. 논문과 단행본

- 김청강, 『'위안부'는 어떻게 잊혀 졌나?: 1990년대 이전 대중영화 속 '위안부' 재현』, 『동아시아문화연구』 제71집, 2017, 149-193쪽.
- 마사 누스바움, 『시적 정의』, 박용준 옮김, 궁리, 2013.
- 양현아, 『증언을 통해 본 한국인 '군'위안부'들의 포스트식민의 상흔(Trauma)』, 『한국여성학』 22-3, 한국여성학회, 2006, 133-167쪽.
- 우에노 치즈코, 『위안부를 둘러싼 기억의 정치학』, 이선이 옮김, 현실문화연구, 2014.
- 이동기, 『공공역사: 개념, 역사, 전망』, 『독일연구』 제31권, 한국독일사학회, 2016, 119-142쪽.
- 이유혁, 『이동하는 또는 고통스러운 기억들: 한국인 중군위안부들의 트라우마의 초국가적 이동, 그것의 문학적 재현, 그리고 식민의 망각에 관하여』, 『인문연구』 64호, 인문과학연구소, 267-296쪽.
- 임지현, 『적대적 공범자들』, 소나무, 2005.
- 정미나, 『일본군 '위안부' 소재 다큐멘터리의 기억 기록과 담론 전개 방식』, 『영화연구』 제68호, 한국영화학회, 2016, 153-186쪽.
- 존 머서·마틴 싱글러, 『멜로드라마』, 변재란 옮김, 커뮤니케이션북스, 2011.
- 주유신, 『위안부 영화와 역사쓰기의 새로운 도전』, 『동북아 문화연구』 제51권, 동북아시아문화학회, 2017, 95-111쪽.
- 최은주, 『'위안부' 소녀 이야기와 국민적 기억』, 『일본학보』 제107권, 한국일본학회, 2016, 305-321쪽.
- 캐롤 글러, 『기억의 작용: 세계 속의 위안부』, 나리타 류이치 외 지음, 『감정, 기억, 전쟁』, 정실비 외 옮김, 소명출판, 2014.
- 테사 모리스 스즈키, 『우리 안의 과거』, 김경원 옮김, 휴머니스트, 2010.
- 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력: 발자크, 헨리 제임스, 멜로드라마, 그리고 과잉의 양식』, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 소명출판, 2013.

Browne, Nick (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley: University of California Press, 1998.

Gledhill, Christine, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the*

Woman's Film, London: British Film Institute, 1987.

Hansen, Miriam Batu, "Schindler's List is Not Shoah: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory", *Critical Inquiry*, Vol.22 No.2, 1996, pp.292-312.

Loren, Scott & Jörg Metelmann (eds.), *Melodrama After Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam: Amsterdam University, 2016.

Neale, Steve, "Melodrama and Tears", *Screen*, Vol.27 No.6, 1986, pp.6-23.

2. 기타자료

오혜진, <무수한 '말걸기'의 역사, '아이 캔 스피크'>, 『한겨레』, 2017.10.1.

<종군 '위안부' 영화 만든다-정지영 감독 "울밑에선...">, 『중앙일보』, 1994.12.24.

Abstract

Chronopolitics in the Cinematic Representations of “Comfort Women”

Park, Hyun-Seon (Sogang University)

This paper examines how the cinematic representation of the Japanese military “comfort women” stimulates ‘imagination’ in the realm of everyday life and in the memory of the masses, creating a common awareness and affect. The history of the Japanese military “comfort women” was hidden for a long time, and it was not until the 1990s that it entered the field of public recognition. Such a transition can be attributed to the external and internal chronopolitics that made possible the testimony of the victims and the discourse of the “comfort women” issue. It shows the peculiar status of the comfort women history as ‘politics of time’. In the same vein, the cinematic representations of the Japanese military “comfort women” can be found in similar chronopolitics. The ‘comfort women’ films have shown the dual time frame of the continuity and discontinuity of the ‘silence’.

In Korean film history, the chronotope of the reproduction of “comfort women” can be divided into four phases: 1) the fictional representations of “comfort women” before the 1990s 2) documentaries in the late 1990s as the work of testimony and history writing, 3) melodramatic transformation in the feature films in the 2000s, and 4) the diffusion of media and categories. The purpose of this article is to focus on the first phase and the third phase in which the issue of ‘comfort women’ is represented in the category of popular fiction films. While the “comfort women” representations before 1990 were strictly adhering to the framework of commercial movies and pursued the sexual exploitation of “comfort women” history, the recent films since the 2000s are experimenting with various attempts in the style of popular imagination. Especially, the emergence of ‘comfort women’ feature films in the 2000s, such as *Spirit's Homecoming*, *I Can Speak*, and *Herstory*, raise various questions as to whether we are “properly” aware of issues and how to remember and present the “cultural memory” of comfort women.

Also, focusing on the cinematic representation strategies of the 2000s “comfort

women”, this article discusses the popular politics of melodrama, the representation of victims and violence, and the feature of ‘comfort women’ as meta-memory. As a melodramatic imagination and meta-memory for the historical trauma, the “comfort women” drama shows the historical, political, and aesthetic gateways to which the “comfort women” problem must pass. As we have seen in recent fiction films, the issue of “comfort women” goes beyond transnational relations between Korea and Japan; it demands a postcolonial task to dismantle the old colonial structure and explores a transnational project in which women’s movements and human rights movements are linked internationally.

(Keywords: “Comfort Women” films, Chronopolitics, Victimhood, Historical violence, Meta-memory, Melodramatic imagination)

논문투고일 : 2020년 1월 17일

심사완료일 : 2020년 2월 5일

수정완료일 : 2020년 2월 12일

게재확정일 : 2020년 2월 13일