

항쟁의 기억 혹은 기억의 항쟁

- 5·18의 영화적 재현과 매개로서의 여성

조혜영*

차례

1. 서론
2. 기억과 망각 사이: 여성의 매개화
 - 2.1. 기억의 항쟁과 기억의 주체
 - 2.2. 1987~1990: 민중운동의 기원으로서의 광주
3. 새로운 시대, 새로운 민중의 출현
 - 3.1. 트라우마적 재현: 기억의 폭력성
 - 3.2. 순수-기억을 담지한 여성과 역사를 되감는 남성
4. 매개의 주체가 된 여성, 그러나...
5. 결론

이 글은 약 20년간에 걸쳐 ‘기억의 테크놀로지’인 영화의 광주항쟁 재현이 어떻게 변화해 왔는지, 그리고 한국의 근대사 속에서 광주항쟁이 어떤 위치를 차지하고 있는지를 보고자 한다. 또한 무엇보다 젠더적인 관점에서 광주항쟁을 역사화하는 과정에서 여성 주체성과 남성 주체성이 어떤 식으로 형성되고 있는지를 밝히는 것을 목적으로 하고 있다.

광주항쟁을 언급한 첫 영화 『칸트씨의 발표회』(1987)에서부터 최근작 『오래

* 평택대 교양학부 강사

된 정원』(2006)까지 광주항쟁을 다룬 영화를 연대기적으로 살펴보면 광주항쟁이 이후 한국 현대사의 상징적 기원과도 같은 역할을 하고 있음을 볼 수 있다. 1990년대 이전에는 반미 민족주의적 민중운동의 시발점으로 그려지며, 1990년대 이후에는 새로운 민중의 출현의 순수한 기원으로서 다루어진다. 그러나 망각의 공포에서 벗어나는 동시에 기억하고 재현하기 어려운 광주항쟁을 기억하고 1980년대 이후 한국 현대사의 기원으로서 연결하기 위해, 그 매개자가 필요했고, 영화적 재현물은 그 역할을 여성에게 일임해왔다. 다시 말하면, 광주항쟁은 여러 가지 측면에서 기억되기 어려운 사건이었지만 그 기억을 역사화하기 위해서 ‘사라지는 매개자’로서의 타자화된 여성이 한국 역사 속의 간극을 메우고 역사를 매개해 주었다고 할 수 있다. 최근작인 『오래된 정원』은 매개의 주체가 여성이었음을 부각하지만 다시 한번 여성을 가족의 테두리 속에 가둬둠으로써 그 한계를 드러낸다.

광주항쟁에 대한 여성주의적인 재현은 타자를 매개로 해 역사를 이어나가려는 욕망을 버리고 오히려 견고한 주체를 상실한 위험을 감수하고서라도 트라우마에 오염되고 재현 불가능한 트라우마 자체를 경험하는 것일 수도 있다. 즉 기억의 주체를 타자화하지 않고 스스로 타자가 되는 것이야말로 일회용이 아닌 사용할 수 있는 과거를 살려내는 또 다른 길이 될 수도 있을 것이다.

핵심어 : 광주항쟁, 트라우마적 재현, 사라지는 매개자, 타자화된 여성, 대항기억, 기억주체

1. 서론

이 글은 약 20년간에 걸쳐 ‘기억의 테크놀로지’로서 영화의 광주항쟁 재현이 어떻게 변화해 왔는지, 그리고 한국의 근대사 속에서 광주항쟁이 어떤 위치를 차지하고 있는지를 보고자 한다. 또한 무엇보다 젠더적인 관점에서, 광주항쟁을 역사화할 때 여성 주체성과 남성 주체성이 어

면 식으로 형성되고 있는지를 밝히는 것을 목적으로 하고 있다.

영화는 광주항쟁을 재현한 문화형식들 가운데 가장 늦은 후발주자였다. 일반적으로 보다 즉흥적이며 내밀한 장르인 시와 노래(민중가요)가 가장 먼저 광주를 주제로 한 결과물을 내놓았고, 이후 마당극과 연극, 그리고 소설과 르포가 그 뒤를 이은 반면, 영화는 광주항쟁이 일어 난 지 7년 후, 1987년에 가서야 광주를 소재로 한 첫 작품을 내놓았다.¹⁾ 흥미로운 것은 광주항쟁이 공식적인 국가기념사업으로 넘어가면서 타 장르에서는 광주를 소재로 한 재현이 사라지고 있는 반면, 영화는 많은 작품은 아니지만 현재까지 광주를 본격적으로 다룬 작품들을 내놓고 있는 거의 유일한 장르라는 것이다. 이것은 역사적 소재를 시각화함으로써 대중성을 보장하는 영화의 특성에 기인한 것인지도 모른다. 그런 면에서 영화에 드러난 광주항쟁을 보는 것은 광주항쟁에 대한 대중적 무의식과 역사의식을 알 수 있도록 할 것이다.

실제로 흥미롭게도 광주를 다룬 영화를 연대기적으로 살펴보면 각 영화의등장이 한국 현대사의 굵직굵직한 사건들과 맞물려 있는 것을 알 수 있다. 이렇게 반복적으로 그 곳으로 돌아가는 것을 볼 때, 광주항쟁은 어떤 면에서 광주 이후 대항적 한국 현대사의 상징적 기원과도 같은 역할을 하고 있다는 가설을 설정해볼 수도 있을 것이다. 여기서의 또 하나의 가설은 이렇게 80년 이후의 한국 현대사가 광주와 이어지게 하기 위해서 그것을 매개한 행위자가 바로 여성이었다는 것이다. 다시

1) 보다 사실주의적인 묘사와 서사적 재현을 관습화한 장르일수록, 즉 거리화가 필요한 장르일수록 시간이 더 필요했음을 알 수 있다. 이러한 경향은 영화들 내에서도 드러나는데, 광주를 다룬 초기 영화에서 광주 금남로에 대한 사실적인 재현과 재구성은 광주 외부에 거주하는 인물들의 고통스러운 기억을 통해서 단발적으로 구현된다. 광주항쟁 기간과 금남로에 대한 본격적인 재현은 『꽃잎』에 이르러서야 비로소 등장한다. 최근 개봉을 기다리고 있는 금남로를 그대로 재현한 스펙터클을 자랑하고 있는 『화려한 휴가』(2007)의 등장 역시 역사에 대한 접근의 변화 속에서 이해할 수 있다.

말하면, 광주는 여러 가지 측면에서 기억되기 어려운 사건이었고 그 기억을 역사화하기 위해서 ‘사라지는 매개자’로서의 여성이 한국 역사 속의 간극을 매개해 주었다고 할 수 있다. 여성은 다음에 논의할 독립영화에서 장편 상업영화들까지 단순히 민족이나 희생에 대한 알레고리를 넘어서 기억의 고통과 어려움을 극복하고 효과적으로 광주와 역사를 이어주는 하나의 매개이자 매체 자체가 된다.

앞에서 말한 것처럼 광주항쟁 재현방식의 변화를 보기 위해, 이 글에서는 광주를 소재로 하고 있는 극영화 일곱 편을 연대기적으로 다룰 것이다. 앞의 세 영화 『칸트씨의 발표회』, 『황무지』(김태영, 1988), 『오! 꿈의 나라』(이은, 장동홍, 장윤현, 1989)는 문화운동으로서의 영화를 설정한 독립영화진영에서 나온 것이며, 『부활의 노래』(이정국, 1990)는 독립프로덕션에서, 『꽃잎』(장선우, 1996), 『박하사탕』(이창동, 1999), 『오래된 정원』(임상수, 2006)는 제도권 장편 영화 쪽에서 만들어졌다.²⁾

각 영화들이 제작된 시기는 광주가 주는 트라우마적 무게감 및 거리감과 다분히 비례하며, 영화가 만들어지는 시대적 계기나 그 시대에 따라 광주를 기억하는 이유와 방식, 기억주체도 달라진다. 그 차이를 사회화하기 위해, 그리고 이 영화들에서 ‘기억의 테크놀로지’가 어떻게 작동하고 있는지를 보기 위해 다음과 같은 질문을 던져봐야 할 것이다. 광주를 기억하기 힘든 이유는 무엇이며, 그들이 갖고 있는 트라우마는 무엇인가? 누구의 시선으로 광주를 기억하고 목격하는가, 즉 텍스트의 화

2) 기억이 재구성되고 극화되는 작동방식과 그에 들어가 있는 이데올로기 및 여성의 재현문제를 중점적으로 다루고자 다큐멘터리는 제외하였다. 광주에 관한 다큐멘터리는 대개 방송국에 의해 제작되었고, 독립다큐멘터리 중에는 광주항쟁 직후 민주화와 노동현실타개를 외치며 분신을 했던 김종태 열사를 다룬 『김종태의 꿈』(김성환, 푸른영상, 2002년)이 있다. 광주를 다룬 다큐멘터리에 관한 논의는 『항쟁의 기억과 영상적 재현 - 5.18 다큐멘터리의 전개과정』(정근식, 『민주주의와 인권』 제3권 2호)을 참조하시오.

자는 누구인가?)³⁾ 텍스트 내에서 어떤 인물에 의해 광주가 기억되는가? 어느 시점에, 어떤 방식으로, 어떤 사건 속에서 광주가 재현되는가, 그리고 거기서 발생하는 감정은 무엇인가? 광주항쟁의 사건에서 여성과 남성인물은 각각 어떤 역할을 맡고 있는가? 광주항쟁을 중심으로 과거, 현재, 미래의 시간을 어떤 식으로 구조화하고 있는가?

2. 기억과 망각 사이: 여성의 매개화

광주항쟁과 다른 항쟁이나 전쟁 사이의 차이는 무엇일까? 그것은 광주항쟁이 항쟁 이후에 기억의 항쟁을 벌여야 했다는 것과 이후 진보파와 진영의 운동방향이었던 민중운동의 효시가 되었다는 것이다.

우선 전자를 살펴보면 광주항쟁은 항쟁이 끝나자마자 기억하기라는 또 하나의 항쟁을 시작할 수밖에 없었다. 한국 근대사의 다른 항쟁들이 그러했던 것처럼 광주항쟁 역시 폭력의 가해자였던 군사세력이 국가를 장악함으로써 진상을 제대로 밝힐 수 없는 상황에 처했고, ‘항쟁을 알리고 망각하지 않기’ 위한 싸움을 지속해 나가야 했다. 망각과 기억의 문제는 근래 역사학에서 역사 자체에 대해 가장 급진적인 문제제기를 하는 방법론으로 대두되었으며, 최근 한국사회에서도 기억은 공적 역사를 보조하는 단순 증언이나 재현을 넘어서 대항역사쓰기의 가능성을 제시하는 하나의 정치학이 되고 있다. 특히 광주항쟁의 경우 항쟁 이후 가해자인 국가에 의한 진실의 은폐와 왜곡은 물론, 광주항쟁의 영향을 받은 민주화운동세력에 대한 탄압이 지속적으로 벌어지는 상황 속에서 역사와 분리되지 않는 기억의 행위는 개인의 기록이나 기념의 차원을 넘어서 왜곡된 역사를 바로잡고 집단기억으로서의 대항역사를 쓰는 하나의 정

3) 텍스트의 화자는 텍스트 내 화자와 실존적 작가의 위치 모두와 연계된다.

치적인 행위가 될 수 있다. 그러나 항쟁을 기억하는 행위는 여러 측면에서 결코 쉬운 일이 아니었으며, 심지어 고통스럽기까지 한 일이었다.

첫째, 광주항쟁은 국가와 국가 또는 민족과 민족 간의 전쟁이 아닌 내전의 형태를 띠었다. 10.26 이후의 혼란한 시국에서 비민주적으로 정권을 잡으려는 군부 세력과 이에 반대하고 민주화를 열망하는 시민 간의, 혹은 권력을 지닌 보수자본계급과 급속한 근대화의 과정 속에서 무의식적으로 그리고 의식적으로 계급의식을 쌓아가던 노동계급 및 기층민중 간의 내전의 형태를 띠었다.⁴⁾ 그러나 결국 그 내전에서 어마어마한 폭력을 행사한 군사세력이 강압적으로 정권을 장악하면서 국내에서 광주항쟁의 진상과 의미에 대해 논하고 그에 대해 알리는 것은 목숨을 걸고 권력에 정면으로 도전하는 행위였다. 둘째, 광주항쟁은 (10.26 이후 전국 곳곳에서 일어나고 있던 민주화를 바라는 시위의 과정 속에서 발전되긴 했지만) 전국적 차원이 아닌 광주라는 한정된 지역에서 일어난 사건이었기 때문에 타 지역민이 그 폭력의 상황을 정확히 파악하는 것이 불가능했다. 언론 역시 군부세력에 의한 발표만을 되풀이 하고 있던 상황 속에서 국민들은 폭력을 행사한 당사자들이 유포한 왜곡된 정보를 얻거나 유언비어 및 소문에 의한 정보에 의존할 수밖에 없었다. 진상 자체에 대한 접근이 어려운 상황 속에서 그것을 기억하고 잊지 않게 만드는 것은 더 어려운 일이었다. 마지막으로 기억하기의 어려움을 넘어 기억하기의 불가능까지 초래하는 고통의 수위까지 가는 것은 무엇보다 광주항쟁이 트라우마적인 성격을 지니고 있기 때문이다. 항쟁의 기억은 육체적, 정신적 측면 모두에서 몸에 각인된 폭력의 경험과 공포,

4) 광주항쟁을 시민들의 민주화운동으로 볼 것인가, 아니면 계급운동으로 볼 것인가에 대해서는 각 연구자와 해석자에 따라 입장이 다르다. 이에 대한 논의의 역사를 보기 위해서는 『5.18 항쟁의 성격·주체 - 연구사적 측면에서』(강현아, 『민주주의와 인권』 제4권 2호)을 참조하시오.

거대한 폭력 앞에서 선 주체의 취약함(vulnerability)과 무력감, 상실, 살아남은 자로서의 죄책감 등 다양한 감정과 감각을 현재적으로 떠올리게 함으로써 그 개인에게 고문과도 같은 엄습하는 고통을 불러일으킨다.⁵⁾ 트라우마는 잠재해 있다가 현재의 사건을 만나면서 예고 없이 돌발적으로 등장한다. 하지만 트라우마적 기억을 떠올리는 것은 그 기억 주체에 실제 위협을 가할 정도로 고통스러운 것이기 때문에 기억 자체가 불가능하거나, 기억한다 하더라도 논리적이고 단선적인 설명이 불가능하다. 그래서 기억도 하나의 재현이라고 했을 때 트라우마는 재현불가능성의 성격을 갖고 있으며, 늘 현재적으로 떠오르는 사건을 설명해 줄 목격자가 존재하지 않기에 기억하기 자체는 또 다른 폭력을 야기할 수도 있다. 망각하게 되면 역사의 행위자로서의 의미를 잃게 되고(이것은 ‘망각의 공포’를 불러온다), 기억하게 되면 끔찍한 과거를 현재적으로 재경험해야하는(이것은 ‘기억의 고통’을 가져온다) 두 가지 덧에 갇히게 된다.

2.1. 기억의 항쟁과 기억의 주체

“두부처럼 잘려나간 우리 누님의 젓가슴을...”

- 칸트씨의 냇두리, 『칸트씨의 발표회』 中에서

“애 뻥 여자 배를 칼로 썰서 부리고, 아 여인네들 젓가슴을 두부 자르듯이 도려냈다는데...”

- 인부들의 대화, 『꽃잎』 中에서

5) 트라우마적 사건으로서의 광주항쟁은 다분히 희생자의 측면에서만 다뤄진 측면이 있었다. 그러나 동일한 사건에서도 그것을 경험한 주체의 위치에 따라 트라우마로서의 광주항쟁은 각기 다른 양상으로 존재한다. 이 글에서는 희생자 재현의 수단으로만 사용된 트라우마 분석을 탈피하고자 한다. 트라우마와 항쟁과 기억의 주체와 관련해서는 다음 절에서 더 자세히 논의하기로 하자.

항쟁 이후, ‘항쟁의 기억’은 ‘기억의 항쟁’이 된다. 하지만 항쟁의 정신을 이어나갔던 이들에게는 앞서 언급한 기억의 고통과 역경에도 불구하고 광주항쟁을 어떻게 기억하도록 만들 것인가가 무엇보다 중요한 문제였다. 그렇다면 이 힘든 기억을 위해 어떤 매체와 전략을 활용했는가? 이것은 광주에 대한 어떤 재현물들이 존재했으며, 이런 재현물들을 통해 어떻게 투쟁하고 대항 기억을 만들었는가에 대한 질문이다. 하지만 이제 우리는 광주의 기억을 담지한 텍스트들에 대한 이제까지의 무성적인 시선을 거둬들이며 ‘망각의 공포’ 때문에 묻혀버린 다양한 행위주체들을 재인식하고 살려내기 위해 더 중요한 또 하나의 질문을 던져야 한다. 그것을 기억하도록 만들고, 그 기억을 이야기하고, 그 기억을 담지하는 주체는 각각 누구인가? 기억은 늘 선택적인 것이기 때문에 기억의 주체에 따라 대항기억 내에도 배제되고 타자화된 소수의 기억이 분명 존재한다. 특히 망각에 대한 공포는 대항기억 내의 타자들을 보지 못하게 만드는 경향이 있다. 그렇기 때문에 기억의 주체에 대한 질문은 젠더, 계급, 지역, 민족, 국가의 차원에서 겹쳐져 있는 광주항쟁의 의미를 더욱 풍부하게 만드는 것이고 잊혀지고 지워진 다양한 주체를 다시 살려내는 일이기도 하다.

그런 면에서 위에 인용된 두 영화, 『칸트씨의 발표회』(김태영, 1987)와 『꽃잎』(장선우, 1996)에 나오는 공통된 대사는 우리에게 어떤 시사점을 던져준다. 『칸트씨의 발표회』에서 미쳐버린 칸트씨는 조그만 흙무덤 앞에서 광주의 희생자로 암시되는 누나의 낡은 무용신발을 들고 “두부처럼 잘려나간 우리 누님의 젓가슴을”이라고 읊조린다. 이 대사는 『꽃잎』에서 전혀 다른 인물을 통해 동어반복 된다. 『꽃잎』에서 공사장의 한 인부가 광주에서 일어난 사건에 대해 고정간첩들이 저지른 짓이라고 하자, 다른 인부가 “애 밴 여자 배를 칼로 쭈셔 부리고, 아 여인네들 젓가슴을 두부 자르듯이 도려냈다는데...”라고 들려온 소문을 전하며 반박한다. 이

끔찍한 소문에 반신반의하던 다른 인부들도 군부세력에 분노한다. ‘잘려나간 젓가슴과 임신한 여자의 배’는 당시, 떠도는 소문과 몰래 돌려보던 NHK판 비디오로만 확인가능 했던 1980년 오월 광주의 끔찍함에 대한 관용구가 되다시피 한 표현이었다. 이 매우 선정적이고 포르노그래피적인 표현의 날 감각은 사람들의 몸에 직접적으로 새겨져 한번 들으면 절대로 잊혀지지 않게 했다. 공식적인 루트를 통해 사실을 확인하는 것이 불가능했던 시절 『꽃잎』의 인부들의 반응에서처럼, 오월 광주에 대한 자세한 정보와 정황에 대한 설명을 대신해 이 자극적이고 선정적인 짧은 표현은 빠르고 광범위하게 퍼져나갔고 심지어 광주항쟁 그 자체를 가리키는 말이 될 정도가 되었다.

광주의 끔찍한 상황을 드러내는 표현이 하필 여성 신체의 일부, 그것도 여성성을 매우 상징적으로 드러내는 젓가슴과 임신한 여자의 배로 물신화되었을까. 그것도 그냥 가슴이나 배가 아니라 ‘젓’가슴, ‘임신한’ 배이다. 여성성이 거세되는 장면은 끔찍한 폭력 앞에 무력해지고 황폐화된 광주의 은유를 위해 사용된다. 이런 식의 표현 속에서 일차적으로 여성은 희생자로서만 재현된다. 남성주체가 지켜주지 못한 누이, 끝까지 사수해야할 (성적이고 모성적인) 여성성을 잃어서 가장 처참한 최악의 상황에 있는 피해자로서만 그려지는 것이다. 여기서 여성은 보호해야할 소유물이 되고 광주는 남성주체와 남성주체 간의 싸움이 된다. 희생자로서의 여성은 다시 무자비한 폭력 앞에서 황폐화된 광주, 실패한 민족과 민중으로 은유되면서 광주항쟁에 적극적으로 참여했던 행위주체의 자리는 물론 실존적인 피해주체의 자리도 갖지 못하게 된다. 대신 희생자화된 여성은 폭력적 국가에 대한 분노와 투쟁을 이어가게 해주는 동기가 된다. 더불어, 절단되고 물신화된 여성의 몸은 광주를 잊지 않게 하기 위해 그나마 유력하게 활용할 수 있었던 소문이라고 하는 매체 자체가 되며, 여성의 몸에 대한 끔찍한 폭력과 선정성은 기억되기 힘든

기억을 망각하지 않도록 하고 패배하고 끊어진 역사가 진행되도록 하는 매개가 된다. 입에서 입으로 전국을 떠도는 여성의 몸은 기억하기의 항쟁이 벌어지는 전장이 된다. 기억하는 것 자체가 분투의 과정이고 고통인 상황에서 효과적이고 경제적으로 기억하게 하기 위해 전국을 떠도는 공간화된 여성의 몸은 소문이라는 기억의 매체 그 자체로서 또 다시 착취당하고 폭력 앞에 놓이게 되는 것이다. 대항기억을 만들고 그 폭력을 기억하고 드러내기 위해 타자 내의 타자에게 또 다른 폭력을 가하지 않았나를 질문할 필요가 있다. 이런 식으로 ‘젠더화된 소문’은 우리에게 ‘기억의 주체, 메커니즘 및 테크놀로지’에 대한 문제제기를 한다.

2.2. 1987~1990: 민중운동의 기원으로서의 광주

광주에 관한 각 영화들은 시대적인 상황과 맞물려 있다. 광주에 관한 첫 영화인 『칸트씨의 발표회』는 1987년 제작되었다. 아마도 약 5년간의 독립영화계의 역량 축적⁶⁾과 1987년 6월 항쟁의 영향으로 인한 민주화의 열기가 이 영화의 제작을 가능하게 했던 것으로 보인다. 그리고 그 이후 연이어 광주에 관한 영화 세 편이 제작되었다. 1988년 노태우정부가 들어선 뒤 정식으로 ‘광주민주화운동’으로 규정받고, 사건 규명을 위

6) 1982년 서울대 영화패 알라성 출신들에 의해 결성된 서울영화집단에서 시작된 독립영화운동은 문화운동의 일환으로 시작되었다. 이들은 사회변혁운동으로서 영화를 실천하고자 했으며 이후 8미리와 16미리의 영화들을 제작했다. 하지만 거의 습작에 가까웠고, 실제 본격적으로 영화가 제작되기 시작한 것은 1980년 중후반 이후 전두환 정권이 말기에 이르며 민주화의 분위기가 살아나던 시기였다고 볼 수 있다. 다큐멘터리 쪽에서는 서울영상집단(1986년 결성), 민족영화연구소(1988년), 여성영상집단 바리터(1989년), 노동자뉴스제작단(1989년), 대학영화연합(1987년)의 제작단체들이 활발하게 활동했고, 후반 들어 본격적으로 극영화도 제작되기 시작했다. <칸트씨의 하루>는 그런 분위기 속에서 제작되었으며 민중운동의 시발점이 된 광주를 그린 거의 첫 영화다. 『변방에서 중심으로』, (서울영상집단 엮음, 시각과 언어, 1996) 참조.

한 청문회가 열리는 분위기 속에서 1988년 『황무지』, 1989년 『오! 꿈의 나라』, 1990년 『부활의 노래』가 나왔고, 1995년에는 ‘5.18민주화운동 등에 관한 특별법’이 제정되어 진두환, 노태우, 정호용 등 책임자들을 구속하고, 사망. 부상자에 대한 보상이 정해지고 예전의 운동권 세력이 점차 제도권으로 진입해가는 가운데 1996년 대표적인 코리안 뉴웨이브⁷⁾ 영화중의 하나로 언급되는 『꽃잎』이 영화화되었다. 또한 한국경제의 대란인 IMF 체제를 겪고 1997년 김대중 정부가 들어선 이후 2000년대를 시작하기 바로 직전 『박하사탕』이 만들어졌다. 위에서 언급한 것처럼 당연하지만 각 영화들은 오월 광주를 다루었다고 해서 모두 동일한 의식구조와 감정구조를 표현하지 않는다. 이 영화들은 시간이 지나 거리가 생겨나고, 광주가 재평가되고, 상처를 치유하려는 제스처가 취해지고, 역사가 진행되는 정도에 따라 광주를 다르게 표현한다. 그러면서 각 영화가 그리는 기억의 주체와 여성의 역할, 광주를 다루는 목적도 달라진다.

각 영화들의 기억의 주체를 보면 다음과 같다. 『칸트씨의 발표회』-광주항쟁에서 살해된 누나가 있고, 스스로도 민주화운동에 참여해서 고문을 당했던 지식인 남성, 『황무지』-계엄군으로 광주에 갔다가 여학생을 죽이고 탈영하고 기지촌으로 숨어든 지식인 남성, 『오! 꿈의 나라』-광주항쟁에 참여했다가 마지막 항전의 날 도망쳐 기지촌으로 숨어든 지식인 남성, 『부활의 노래』-광주항쟁이 본격화되기 이전 피신했으나 투옥

7) 코리안 뉴웨이브는 단 하나로 정의될 수 있는 운동이나 그룹은 아니지만 대체로 80년대 민주화 운동과 좌파영화운동의 계보를 이으며 군사정권에 의해 억압받는 민중에 관심을 돌렸던 감독들의 영화를 포함한다. 박광수, 장선우, 박종원, 정지영 등의 감독이 코리안 뉴웨이브에 속하는 감독군 가운데 하나다(특히 박광수, 장선우 등은 대학영화페 출신으로 영상운동을 고민했던 이들이다). 한국의 리얼리즘 작가로 통하는 이들은 억압적인 국가를 비판하고 한국 근대사의 주요 사건들을 이슈화하며, 민중에 기반한 대안적인 민족을 꿈꾸는 영화들을 주로 만들었다.

돼서 끝까지 저항했던 전남대 학생회장, 『꽃잎』-광주항쟁 당시 어머니를 잃고 정신을 놓아버린 소녀와 공사장 인부, 『박하사탕』-계엄군으로 광주에 갔다가 어린 여학생을 죽인 기층민중 남성, 『오래된 정원』- 항전이 있기 전 피신한 지식인 남성과 그를 도와준 지식인 여성.

위에서 보는 것처럼 광주를 다룬 초기 영화들은 다분히 지식인 남성의 관점에서 광주를 다루고 있다. 광주에 관한 초기 영화들은 대부분 민족주의적인 좌파 학생운동 출신의 서울 기반의 지식인 남성들에 의해 만들어졌고, 민중과 노동계급을 지향하는 이들에게 광주는 80년대 민중운동의 기원이자 시발점 같은 사건이었다. 이 영화들은 계급적인 관점에서 광주항쟁의 주체로 각성하는 노동계급을 부각시키고, 민족주의적인 관점에서 폭력적인 국가보다는 민족을 강조하며 반미를 주장하는 경향을 보인다. 이런 경향은 특히 앞의 네 영화에서 두드러지게 드러난다. 이 과정에서 여성은 쉽사리 화해되거나 소통되지 않는 지식인과 민중, 광주를 경험한 자와 그렇지 못한 자를 매개하고, 궁극적으로 하나로 묶이는 민족을 은유화하게 된다. 흥미로운 것은 민족주의적인 결말을 지향하면서 오히려 국가의 문제는 사라지고, 민중운동의 기원으로서의 광주항쟁의 재현 역시 광주항쟁의 개별사건으로서의 특정성을 지우면서 여성과 마찬가지로 광주 또한 물신화하고 있다는 것이다. 80년대 좌파운동의 이 영화들의 공통점은 살아남은 자의 슬픔과 민중이나 기층민중이나 노동자 계급에 대해 느끼는 지식인의 부끄러움과 광주의 현장에 있지 않았던 죄의식이 광주에 대한 트라우마적 경험과 구분되지 않고 혼합되어 있다는 것이다. 그러면 이 텍스트들을 더 자세히 보면서 논하기로 하자.

광주에 관한 첫 영화 『칸트씨의 발표회』(16미리, 35분)는 살아남은 자의 슬픔과 죄책감, 기억과 망각의 문제를 중점적으로 다루고 있다. 광인인 칸트씨(조선묵)를 따라다니며 사진을 찍고 그를 기록하고, 마침내

전시회를 통해 다른 이들에게도 그를 기억하도록 권유하는 사진작가(김윤태)의 등장과 역할은 매우 의미심장하다. 전경들 앞에 매일 같은 시간에 등장해 칸트라는 별명이 붙은 이 남자는 동일한 시간에 출현함으로써 자신을 잊지 못하도록 만든다. 그래서 마지막에 그가 경찰에 잡혀가서 사라지고 신원미상의 시체로 떠올랐을 때 그의 부재는 더욱 선명해진다. 이 영화는 ‘잊지 말라’고 지속적으로 되뇌인다. 칸트씨는 두서없는 진리의 언어로서 “잊지 말아주세요. 기억하세요.”라고 주절거린다. 그러나 여기서 칸트씨를 미치게 만든 그리고 관객들이 기억하기를 바라는 오월의 광주는 암시적으로만 비쳐질 뿐 제대로 재현되지 못한다. 그 기억은 기억되어야 하지만 칸트를 미치게 할 정도로 너무나 고통스러운 기억이기 때문이다. 물론 영화제작의 재정적인 어려움과 정치적인 상황으로 인해 광주의 재현이 현실적으로 힘든 이유도 있었겠지만 감정적이며 의식적인 문제도 있었을 것이다. 칸트씨가 광주에서 어떤 일을 겪었는지 영화는 제대로 보여주지 않는다(“당신은 누구냐”는 사진작가의 질문에 칸트는 “잊어버렸어요. 내가 누군지...”라고 대답한다). 다만 그가 광주항쟁 운동의 주체였으며 그 일로 고문을 받았고, 무용수였던 그의 누이가 광주에서 죽었다는 것만을 암시한다. 아직 그것을 거리 두고 애도하는 것은 불가능하기 때문에 그리고 그것을 아는 것 자체가 힘들기 때문에 광주는 재현되지 못하고, 칸트를 기록하는 사진작가도 끝까지 그가 어떤 일을 겪었는지 알 수 없다. 위에서 언급한 두 가지 기억의 어려움이 바로 사진작가와 칸트씨로 대변되는 것이다. 사진작가와 가장 동일화되는 관객은 기억할 것이 무엇인지도 알지 못한 채 이미 ‘플라스틱 예수’가 지배하는 소비사회에 들어와 있고 칸트 씨는 그 기억을 말하기 어렵다.

그럼에도 불구하고 유일하게 광주가 재현되는 한 장면이 있는데 그 장면은 모두 여성들과 연관되어있다. 칸트가 무용하고 있는 여자의 뒷

모습을 몰래 훑쳐보고 있는 장면에서 여자는 무용을 했던 누나를 연상시키고 칸트씨가 들고 있는 태극기와 한 화면 내에 잡힌다. 그리고 몽타주를 통해 섬광처럼 광주의 한 장면이 재현된다. 이때 여성은 기억하기 힘든 항쟁의 기억의 매개가 된다. 여성이 희생자화된 민중, 실패한 민족으로서 은유화 되는 순간 광주의 재현이 가능해지는 것이다. 정광식은 『칸트씨의 발표회』의 ‘칸트-누나-사진작가’는 나운규의 『아리랑』의 ‘영진-영희-현구’의 관계와 닮았다고 한다.⁸⁾ 칸트-영진은 민족적 지사이며, 누나-영희는 폭력에 노출된 민족/민중이고, 사진작가-현구는 미친 자를 연민의 눈으로 바라보고 자기인식을 해나가는 관객이라는 것이다. 이처럼 민족과 항쟁을 다룰 때 오랫동안 여성(누나-영희)은 희생자화된 민족/민중의 은유가 되어왔다. 그리고 『칸트씨의 발표회』에서는 황폐화된 광주/민중이 됨으로써 더 나아가 여성은 항쟁의 (남성) 주체와 항쟁 밖의 (남성) 주체를 이어주는 매개가 된다. 이런 매개는 남성주체들의 단절된 역사를 이어줌으로써 역사가 진행하도록 만들어준다. 칸트는 고문의 고통 속에서 분열적인 말들을 던지면서 사진작가에게 “이건 대화요. 당신과 나와의 대화...”라고 한다. 그러나 그 대화를 매개하는 것은 여성이지만 거기서 여성(의 몸)은 매개의 역할을 하고 사라진다. 칸트의 누나는 무용하는 여자의 뒷모습을 훑는 카메라의 이미지, 칸트가 들고 다니는 무용화, 태극기, 흙무덤, “두부처럼 잘려나간 우리 누나의 젓가슴” 등으로 물신화되어 등장한다. 후반부에서 칸트는 늘 들고 다니는 구겨지고 찢겨진 태극기(‘누나-무용수’와 동일시되었던 바로 그 태극기)를 밤거리의 술에 취한 여자(서갑숙)에게 건넨다. 전두환 정권이 물러나고 시민들이 주축이 된 6월 항쟁이 있었지만 노태우 정권이 들어섬으로써 다시 패배를 맞은 민중은 또 다시 밤거리의 술에 취한 여

8) 정광식, 『칸트씨와 대화하기...』, 『독립영화』 4호, 한국독립영화협회.

자로 대치된다(영화의 말미의 한 장면에서 텔레비전에 노태우가 나와 공안정국의 성공을 발표한다). 여기서 여성은 전혀 항쟁의 주체나 자신의 고통을 말하지 못한 채 연쇄적으로 은유화되고 희생자화될 뿐이다.

이런 식의 여성을 매개로 한 광주의 기억/재현은 『칸트씨의 발표회』와 같은 감독에 의해 만들어진 광주를 다룬 최초의 장편영화 『황무지』와 10만 이상의 관객동행으로 독립영화의 새 장을 연 『오! 꿈의 나라』⁹⁾에 오게 되면 더욱 도드라진다. 『칸트씨의 발표회』, 『황무지』, 『오! 꿈의 나라』는 모두 영화를 운동으로 실천하고자 했던 80년대 독립영화진영에서 만들어진 영화였고 이후 『꽃잎』의 장선우 감독 역시 이 80년대 독립영화진영의 학생단체에서 운동을 했던 경험이 있었다. 35미리 상업영화로는 최초로 광주를 다룬 『부활의 노래』는 ‘새빛 영화 제작소’라는 독립프로덕션에서 제작되었다. 대부분 좌파지식들에 의해 만들어진 이 영화들은 광주를 기억하고 재현하는데 힘들어한다.

『황무지』와 『오! 꿈의 나라』에서 모두 광주는 기억의 주체에게 트라우마를 안겨주었을 뿐만 아니라 기억하고 싶지 않은 경험이다(『황무지』의 주인공 김의기는 ‘어디서 왔냐?’는 양공주 주리의 질문에 ‘잊어버렸어요’라고 대답하고, 『오! 꿈의 나라』의 종수는 선배 태호에게 광주항쟁 기간동안 서울에 있었다고 거짓말을 한다). 여기서 묘사되는 트라우마는 단순하지 않다. 이 영화들에 나온 트라우마를 모두 절대적 폭력의 경험으로 인한 트라우마로 일반화시키는 것은 기억의 주체의 문제를 지워버리는 결과를 가져온다. 좌파지식인들에 의해 만들어진 이 두 영화

9) <오! 꿈의 나라>는 “독립영화인들이 모여 ‘장산꽃메’라는 이름을 걸고 공동작업을 했다는 점 그리고 당시로서는 꽤 큰 규모의 제작비(800만원 정도)를 독립영화인들이 자체적으로 생산해냈을 뿐 아니라 이후 재생산의 구조를 구축하려는 시도와 장편영화로 대중들과의 접점을 넓히고 심의를 거부했다는 점”에서 광주항쟁을 다루었다는 것 이외의 여러 의미를 갖는다. (강소원, 『<오! 꿈의 나라>』, 『메혹의 기억, 독립영화』 한국독립영화협회편, 2001, 82쪽)

는 폭력의 경험과 함께 다분히 지식인 남성의 죄의식, 살아남은 자로서의 슬픔을 광주의 트라우마에 투사하고 있다. 다시 말하면 광주에서 지식인/학생 보다는 기층민중/노동계급이 더 열정적으로 참여했다는 사실에 대한 부끄러움과 살아남았다는 것(혹은 도망쳤다는 것)에 대한 죄의식이 광주의 폭력의 경험에 모호하게 겹쳐지고 투영되고 있다. 여기에 기층 민중과 노동계급을 중심으로 하는 80년대 운동에서 이들의 각성과 행위성을 강조하고 부각시키려는 의식과 그것을 말하는 지식인으로서의 위치와 부끄러움이 분열적으로 혼재해 있다. 그래서 이 영화들에서 재현되는 트라우마가 무엇으로 인한 트라우마인지를 냉철하게 질문해볼 필요가 있다. 왜냐하면 종종 자신의 트라우마와 감정을 가린 채 그것을 다른 기층민중이나 여성의 희생자화를 통해 투사하는 방식을 취하고 있기 때문이다.

『황무지』는 반미/반제국주의와 광주의 문제를 포개고 있다. 여기서 영화의 공간이 되는 기지촌은 사회에서 가장 천대받는 소수자들이 모여 있는 곳으로 한국의 신식민지적 상황을 지시하고, 내러티브의 흐름을 방해하며 반복적으로 삽입되는 텅 빈 ‘황무지’로 은유화된다. 1980년 5월 계엄군으로 투입되었다가 한 소녀를 죽이고 탈영해 도망 중이던 김의기(조선묵)¹⁰⁾는 신분을 속일 수 있는 기지촌으로 들어간다. 그 곳에는 미군들에게 몸을 팔아 생계를 이어가는 지니(서갑숙), 쥬리(김경아) 등의 양공주, 떠난 미군 아버지를 기다리는 미군클럽의 혼혈인 DJ 베드로(양재만), 미군들에게 여자를 대주고 자기도 몸을 팔아 사는 게이남창(김영만), 광인 등이 사는 곳이다. 김의기는 이들과 더불어 살면서 어디를 가도 벗어날 수 없는 미국의 폭력을 다시 경험하고 자신의 죄에 고통스러워한다. 종교에 호소해 보지만 종교도 그를 도울 수는 없다. 베

10) 감독은 광주의 진실을 알리기 위해 투신자살을 한 김의기 열사를 기리기 위해 김의기라는 이름을 지었다고 한다. (김태영, 『황무지: 연출을 마치고』, 위의 책, 205쪽)

드로가 미군의 손에 죽자 그는 절망하고 무명열사의 묘 앞에서 분신을 한다.

영화는 총에 맞아 죽는 소녀로 시작되고, 소녀의 몸은 곧 황무지와 디졸브된다. 『황무지』는 시작부터 여성의 몸을 황무지와 겹쳐놓으면서 황무지로 지시되는 모든 시공간으로 대체한다. 여성은 폭력에 놓인 광주, 미군들의 폭력에도 불구하고 그들에게 기생해서 살아갈 수밖에 없는 기지촌, 신식민지적 상황에 놓인 한국사회, 실패한 민족/민중, 불능의 지식인 남성의 내면(김의기의 자의식과 괴로움은 종종 내러티브에 갑작스럽게 투입하는 불모의 황무지로 드러난다)으로 연쇄적으로 은유화된다. 의기를 좋아하던 양공주 주리는 미군에게 강간당하고 그를 죽인다. 이 순간 김의기는 그녀의 강간당한 몸 앞에서 갑작스럽게 잊고자 했던 광주의 끔찍한 사건을 떠올린다. 총돌의 몽타주는 김의기가 사살한 소녀와 황무지, 미군에 의해 강간당한 양공주 주리와 광주를 일치시켜서 두 여성 모두를 실패한 민중/민족의 은유로 만들고, 여성을 자신의 죄의식과 트라우마를 투사하는 공간으로 만들어버린다(김의기의 내면을 보여주는 황무지가 죽어간 소녀의 몸과 디졸브되는 것은 매우 의미심장하다). 혼혈인 베드로는 주리를 미군에게 넘긴 게이를 찾아갔다가 게이와 같이 있던 미군 라이건의 칼에 찔린다. 마지막 장면에서 베드로의 관은 유사가족을 형성했던 기지촌 사람들에 의해 빗속에서 장엄하고 비극적으로 옮겨진다. 베드로는 민중의 영웅적 투사가 된다. 그리고 게이는 눈물을 흘리며 그것을 보고 있다. 지식인/외지인 김의기는 떨칠 수 없는 죄의식에서 벗어나기 위해 자살을 한다. 이런 남성주체의 행위들 가운데 행위자로서의 여성은 또 다시 탈각된다.¹¹⁾ 그녀는 황폐

11) 김선아는 『황무지』가 다루고 있는 피식민 민중간의 격차에 대해 흥미로운 지적을 한다. “게이 남성의 섹슈얼리티는 양공주의 섹슈얼리티와 다르게 놓여진다. 양공주의 성매매는 생존을 위한 것이지만 게이 남성의 성매매는 피식민 민중의 고통에 포

화된 불능의 민족이나 지식인 남성의 내면으로 은유화되고, 김의기의 죄의식으로 인한 망각을 기억으로 매개하고(슈리의 강간당한 몸이 광주의 기억을 불러들인다), 그를 용서하고 받아들인다(김의기의 여자 친구는 전화로 김의기가 적어 보낸 신동엽의 「깍데기는 가라」를 읊는다. 이때 시를 읊는 김의기의 얼굴이 보여지는 가운데 여자 친구의 목소리가 외화면으로부터 동기화되고, 둘은 한 목소리가 된다).

여기서 광주가 재현되는 순간에 쓰인 충돌의 몽타주는 트라우마적 재현을 위해 사용된다. 의식적인 플래시백의 방식이라기보다는 잠재해 있다가 현재의 어떤 사건과 마주쳤을 때 폭력적으로 떠오르는 트라우마적 재현, 즉 컷 사이에 갑작스럽게 예고 없이 삽입되는 방식을 취한다. 그러나 김의기가 광주를 떠올리지 않는 것은 트라우마적인 것이기 때문이라기보다는 죄의식 때문이며, 그것을 기억하지 않으려는, 즉 망각하려는 그의 의지에 의한 것이다. 트라우마는 잠재해 있을 뿐이지 망각되지 않는다. 그럼에도 광주가 기억되는 순간은 외상 후 증후처럼 재현된다. 이런 몽타주와 관념적인 황무지의 이미지화는 죄의식에 휩싸인 지식인 남성 주체로 하여금 자신의 고통과 부채감을 타자에게 전이시키고 자신의 고통을 희생자화된 여성/민중과 동일시하도록 만든다. 여성과 기층민중에게로의 투사와 동일화는 그가 죄의식을 벗어내는 방법으로 분신을 하고 역사를 만들어 나가는 주체가 되게 한다. 이런 식의 몽타주는 지식인과 민중, 제국으로서의 미국과 피식민으로서의 한국, 국가와 시민, 남성과 여성, 소수자들 간의 서로 다른 역학관계와 폭력의 복잡한 문제를 여성에 대한 젠더적인 폭력은 지우면서 여성을 매개로 모두 등치시켜 버리는 위험을 갖고 있다.

「오! 꿈의 나라」에서는 이런 식의 충돌의 몽타주와 지식인 남성주체

합되지 못한 채 버려지며 오히려 그의 섹슈얼리티로 인해 황무지가 더욱 피폐해진다”고 지적한다. 위의 책, 80~81쪽.

의 죄의식은 기층 민중에 대한 열등감으로 보다 분명해지며 반미 민족주의의 맥락도 더 강하게 드러난다. 광주항쟁에서의 미국의 책임을 분명하게 물으며 심지어 마지막 장면은 여전히 꿈작도 안하고 거대하게 서 있는 미국대사관으로 끝난다. 또한 「오! 꿈의 나라」 역시 기지촌과 광주를 연결시키며 광주에서의 미국의 책임과 한국 사회 전체의 피식민적 상황을 언급하고 있다. 전남대 학생이자 야학교사인 종수는 광주에서 최후 결전의 순간에 야학학생이던 구두담이 소년 구칠을 남겨두고 도망친다. 기지촌에서 PX 장사를 하는 고향선배 태호의 집에 묵게 된 종수는 그 곳에 사는 양공주들과 미군들의 역학관계를 보게 된다. 학습을 통해 미국과 한국의 관계를 정확히 파악하고 있는 종수는 의식적으로는 그 어느 누구보다 깨어있지만 늘 결정적인 순간에 행동을 미루고 도망친다. 반면 구칠과 태호는 미국을 동경했지만 각성하고 결정적인 순간에 행동을 취한다. 이 영화는 한 편에서는 지식인들의 학습장면을 통해 미국의 진면목을 계몽적으로 드러내지만 또 한편으로는 지식인에 대해 비판하고 민중들에 대한 신뢰를 보낸다. 그리고 민중에 대해 무한한 신뢰를 보내는 동시에 부끄러움을 느끼는 지식인의 분열이 드러난다. 그러나 여기서 여성은 또 다시 탈각된다. 구칠은 자각을 통해 민중항쟁의 주체가 되고, 태호는 실제 미국의 숨겨진 얼굴을 대면하고 나서 행동에 나서지만, 스티브가 떠난 뒤 자살을 한 제니는 배신당하고 수난을 겪는 민족의 은유가 된다. 종수가 자살한 제니를 보는 장면에서 광주의 참혹한 장면들이 투입한다. 거의 「황무지」와 유사하게 진행되는 이런 식의 구성은 여성이 행위자로서의 지식인과 민중 어디로도 표상되지 못하도록 하며 희생자화되어 매개적 은유의 역할을 하는 여성은 심지어 살아남은 자로서의 슬픔이나 부채감을 갖지도 못한다. 12)

12) 「5.18 항쟁 역사의 양면성-여성의 참여와 배제」, (『여성이론』 제3권, 여성문화이론 연구소)에서 강현아는 광주항쟁의 대항 역사 기술에서도 행위자로서의 여성이 배제

민주화 열기 속에서 만들어진 위 영화들은 모두 광주는 민족주의적 관점에서 반미에 대항하는 민중의 표상이 된다. 이 표상을 그리는 것은 기층민중에 열등감과 살아남은 자의 죄의식을 갖고 있는 지식인남성이다. 이 감정으로 인해 광주에 다가가지 못하는 지식인 남성은 여성을 매개해 기억을 이어나가면서 광주와 민중운동의 역사를 잇는다. 여기서 여성은 매개자로 광주는 광주항쟁 자체로서보다는 반미와 민중운동의 기원으로서 물신화된다.¹³⁾

3. 새로운 시대, 새로운 민중의 출현

3.1. 트라우마적 재현: 기억의 폭력성

문민정부가 들어서고 냉전시대가 끝난 이후 만들어진 『꽃잎』은 반미로 분명한 대립각을 세우던 민족주의적 좌파운동의 계열에서도 분명히 벗어나 있는 영화다. 그런 만큼 광주를 기억하는 주체도 달라진다. 이전 영화들이 모두 광주의 목격자/행위자로서 지식인 남성주체를 설정하고 있는 반면, 『꽃잎』은 광주의 한 중간에서 그 폭력을 온 몸으로 겪은 소

되거나 축소되어왔다고 주장한다.

13) 그 다음에 등장한 『부활의 노래』는 독립영화에서 장편상업영화로 가기 전 독립프로덕션에서 제작된 영화로 광주항쟁을 본격적으로 다뤘으면서도 영웅화 내러티브에 집중해 가장 표피적인 접근을 보여준다. 트라우마보다는 실제인물이었던 박관현(철기-김영건 분)과 윤상현(태일-이경영 분), 두 남자주인공을 영웅적으로 그리면서 광주를 재현한다. 개별적인 두 남자주인공의 영웅화는 상대적으로 같이 활동하고 항쟁의 주체였던 여자주인공, 현실(박지수 분)과 민숙(김수경 분-실제인물 박기순을 형상화)을 내러티브의 로맨스 삽입을 위한 역할로 박제화 한다. 이들의 활동이 그러지긴 하지만 여전히 무조건적이고 헌신적인 믿음을 순종적으로 바치는 연인이나 영혼결혼식의 대상, 그리고 그들의 아이를 낳아 역사를 이어주는 재생산의 매개(철기가 단식투쟁으로 죽은 이후, 현실은 태일과 민숙의 영혼결혼식이 있는 날 아이를 분만한다)로 부각된다. 광주에 대한 묘사 역시 몇 장의 짧은 사진으로 대체된다.

녀(이정현)의 트라우마를 다루고 있다는 점에서 분명한 변화를 보여주고 있는 영화다. 또한 이전 영화들이 기층여성들, 주로 성매매 여성들이 광주를 매개하는 주체로 등장했다면, 여기서는 민족의 역사를 새로 시작하기 위한 새로운 순수한 주체, 때 묻지 않은 소녀가 역사의 매개이자 기억의 주체로서 등장한다. 한편 이 영화는 트라우마적 기억으로 인해 광주를 재현하지 못했던 이전 작들과는 달리 본격적으로 광주항쟁 당시를 실감나게 재현한 첫 영화이기도 하다.

그러나 문제는 트라우마는 기본적으로 재현불가능하다는 것이다. 트라우마는 잠재성과 뒤늦음을 그 특징으로 한다. 그것은 위의 영화들의 트라우마로 포장된 망각처럼 잊고자 하는 욕망에 의해 잊혀질 수 있는 것이 아니다. 더 정확히 말하면 외상 후 증후군(Post-Traumatic Stress Disorder)은 잠재해 있다가 현재의 사건에 대한 연속적인 반응, 즉 사건의 회귀를 통해 나타난다. 그것은 과거의 경험이 아니라 현재의 삶 속에서 반복적으로 환각, 꿈, 갑자기 떠오른 생각 등으로 나타나는데 특히 그것을 자극하는 현재의 사건과 만났을 때 갑자기 투입하게 된다. 그렇기 때문에 그 시간에 겪는 경험이나 동화의 구조가 아니라 그 이미지나 사건에 의해 뒤늦게 그것을 경험하는 자가 점령당하고 압도당하게 되는 형식을 취하게 된다. 현재와 뒤늦게 만나 드러나는 트라우마가 불확실성을 갖거나 뒤늦게 드러난다고 해서 그것을 거짓이나 전치된 의미의 병리학 혹은 방어기제를 위한 망각 혹은 억압이라고 할 수는 없다. 오히려 그것은 역사 자체이며 가장 진실된 이야기라고 할 수 있다. 트라우마는 그 사건의 고통을 다시 경험함과 동시에 그 장소에 지속적으로 남겨지게 된다. 이것은 “목격의 실패”를 불러온다. 즉 처음에 구성되었던 경험과 그에 대한 사실을 알기 어렵다. 트라우마는 그래서 불가능성 자체를 목격하고, 듣는 것에 대한 도전을 요청한다. 불가능한 것을 듣기 위해서는 듣는 자도 트라우마에 감염될 수밖에 없고 그것을 트라우마의 경험에 노출되

는 경험을 감수해야한다. 트라우마의 위기를 듣는 것은 단순히 그 사건에 대해 듣는 것이 아니라 생존자가 어떻게 이탈되었는지에 대해 듣는 것이다. 이것은 단순히 개인적인 차원에서뿐만 아니라 문화적이고 사회적인 것이기도 하다. 트라우마는 문화와 문화의 연결을 가능하게 해준다. 그것은 타자의 과거를 단순히 이해하는 것이 아니라 현대의 역사에서 우리가 우리 자신으로부터의 이탈을 듣는 능력에 의해 가능하다.¹⁴⁾

그러나 『꽃잎』의 트라우마적 재현은 재현불가능성 자체를 듣고 보기 보다는 사건 자체를 이해하고 기억해서 역사를 다시 앞으로 진행시키려는 시도를 한다. 이런 시도는 당연히 외상 후 증후를 겪고 있는 타자를 다시 폭력에 놓이게 할 수밖에 없다. 『꽃잎』의 내러티브는 인부 장씨(문성근)와, 광주에서 어머니를 잃은 후 정신을 놓아버린 소녀, 우리로 지칭되는 소녀를 찾아다니는 소녀의 오빠의 친구들(추삼미 등)로 구성된다. 이 트라우마의 불가능성을 목격하는 이들은 누구인가? ‘우리들’은 소녀를 찾으러 다니지만 소녀의 흔적을 확인하고 그녀를 자신들 나름대로 해석하고 목격한 이들의 증언을 들을 뿐 늘 언제나 뒤늦게 나타나 소녀를 만나지 못한다. 이 영화에서 오히려 소녀를 이해하는 것은 지식인/학생들이 아닌 인부 장씨로 묘사된다. 그래서 이 광기에 빠진 소녀를 이해하기 위해서 관객들은 소녀와 시공간적으로 철저히 거리를 두고 있는 ‘우리들’이 아니라 그의 폭력성 때문에 동일화하기 힘든 인부 장씨에 동일화 하고 그의 시선으로 소녀를 봐야하는 딜레마에 빠진다. 이것은 지식인과 거리를 두고 기층민중에게 신뢰를 두려는 감독의 의도로 보인다. 그러나 이 과정에서 감독은 소녀의 기억을 인부 장씨가 목격하고 이해하도록 하기 위해 소녀를 인부 장씨의 폭력에 노출시킨다. 소녀의 광기는 『칸트씨의 발표회』의 칸트의 광기와 다르다. 칸트는 부조리

14) Cathy Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, ed. Cathy Caruth, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995, pp.4~11.

하지만 사진작가와 대화를 하고 자신의 입장과 주장을 분명하게 밝힌다. 그리고 사진작가는 그의 말이 진정 시이고 진실이라고 이해한다. 남성주체가 광기에 빠지더라도 언어를 가지는 반면, 소녀의 광기는 소녀로 하여금 언어를 잃도록 만든다. 마지막 장면의 셋김굿 형식의 소녀의 애도 전까지 소녀는 거의 말을 하지 않는다. 그녀는 다만 알아들을 수 없는 중얼거림과 비명, 기괴한 웃음으로 일관한다. 김선아는 『한국영화의 낮은 경계』에서 이 영화의 구도가 남성주체의 역사적 시간과는 달리 텍스트 내 텍스트라는 미장아빴의 형식을 취하고 있고 소녀는 남성적 시간에 갇힌 텍스트를 통해서만 말해지고 이런 구조는 여성을 심연에 빠뜨린다고 말한다.¹⁵⁾ 이것은 사운드에서도 마찬가지인데 마지막 셋김굿을 제외한 텍스트의 대부분에서 소녀는 언어를 갖지 못한 채 신체화된다. 카야 실버만은 『청각적 거울 *Acoustic Mirror*』에서 여성의 목소리를 분석하며 고전적 대중영화에서 신체화되지 않은 보이스 오버를 주로 남성주체가 맡으면서 권위를 갖고 관객을 통합한다면, 여성의 목소리는 신체화되기 때문에 담론적 권위를 갖지 못하게 된다고 한다. 여성의 목소리는 들리더라도 남성 캐릭터의 목소리로 재봉합되거나(『파이란』이나 『미지의 여인으로부터의 편지』에서처럼 그녀는 남성의 읽기 혹은 듣기를 통해서만 말해질 수 있다), 언어적 무능력을 드러내거나(『사랑은 비를 타고』에서 리나 라몽의 히스테리컬한 목소리와 언어적 무능력), 마지막으로 공포영화에서의 비명소리나 비언어적 혹은 무의식적 언어라는 전략을 취하게 된다.¹⁶⁾

『꽃잎』의 소녀는 세 번째에 해당하며 그녀는 관객이 도달할 수 없는

15) 김선아, 『한국영화라는 낮은 경계: 코리안 뉴 웨이브와 한국형 블록버스터 시대의 국가, 섹슈얼리티, 번역, 영화』, 커뮤니케이션 북스, 2006, 22~24쪽.

16) Kaja Silverman, *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p.61.

비언어적인 소리들로 온전히 신체화된다. 『꽃잎』은 그러면 그녀를 어떻게 관객과 만나도록 할 것인가? ‘우리들’은 마지막 내레이션에서 그녀를 기억하고 애도하기를 관객에게 요청하는데 그러기 위해서 관객은 그녀를 어떤 방식으로든 만나야한다. 이 과정에서 감독은 그 불가능성을 듣고 그녀의 트라우마를 경험하도록 하기 보다는 인부 장씨를 통해 폭력적으로 그녀의 기억을 보려 한다. 『꽃잎』에서 광주가 재현되는 순간을 보면 위의 영화들과 마찬가지로 여전히 여성의 신체를 매개로 한다. 강박적으로 등장하는 인부 장씨의 강간장면은 그녀의 기억을 관객들이 보도록 하고 남성주체의 역사를 재건축하기 위한 폭력적인 순간이다. 『꽃잎』에서 광주 재현 장면은 오프닝 씬에서의 다큐멘터리 삽입장면을 제외하고는 소녀의 현재로의 투입된 기억을 통해 재현된다. 이 장면들은 거의 대부분 흑백장면으로 처리되거나 애니메이션으로 재현된다. 이 중 일부는 슬로우 모션으로 처리된다. 소녀가 현재에 광주라는 과거를 다시 경험하는 사건은 인부 장씨의 강간, 즉 폭력적인 순간을 재경험하면서 가능해진다. 인부 장씨는 소녀를 동정하고 그녀에게 공감을 갖고 난 이후에도(그녀를 이해하기 시작한 순간은 그녀가 광주의 현장에서 입었던 붉은 원피스를 입고 어떤 사연이 있는 것처럼 거울을 쳐다보는 순간이다. 이때부터 인부 장씨는 그녀가 과거에 어떤 일을 겪었음을 짐작하고 그녀를 이해하려는 태도를 취한다. 그러나 그 이해는 결국 실패하고 만다) 지속적으로 그녀를 강간한다. 그 강간의 폭력적인 순간 그녀가 경험한 광주를 목도하는 것은 인부 장씨가 아니라 관객이다. 관객이 광주를 목도하고 기억하도록 하기 위해 인부 장씨로 하여금 폭력을 가하도록 하는 것이다. 소녀는 죽음을 재경험하는 트라우마의 지속적인 침입에도 불구하고 인부 장씨의 곁에 머문다. 재현불가능성을 가능성으로 만들기 위한, 관객이 재현불가능성을 목도하는 것이 아니라 그 사건을 보도록 하기 위한 폭력이 개입된다. 동시에 그녀의 신체는 피로 물든

광주와 일치되고, 철저히 희생자화되며 실패한 민중으로 남게 된다. 관객은 그녀의 현재화된 트라우마에 오염되고 그것을 경험하기보다는 그녀의 과거를 봄으로써 그 외상 자체를 변하지 않는 고정된 것으로 물신화한다. 이 순간 광주 역시 고정된 어떤 것으로 물신화된다. 폭력에 의한 그 물신화를 통해, 즉 소녀의 신체를 매개로 역사는 다시 기억/재현되고 단절되고 훼손된 역사는 진행할 수 있게 된다. 그래서 어머니의 무덤 앞에서 갑작스럽게 언어화되는 셋김굿과도 같은 소녀의 내레이션은 소녀를 위한 것이 아니라 인부 장씨와 관객이 소녀의 과거를 이해하도록 하기 위한 봉합에 불과하다. 소녀에게서 강제적으로 끌어낸 기억은 점차적으로 소녀의 기억을 넘어서 집단적인 기억이 된다. 처음에는 소녀의 주관적인 시선과 기억을 통해 투입되던 광주는 영화가 진행될수록 일반화되고 객관적인 시선으로 재현된다. 그녀의 기억을 집단기억화하는 이런 과정은 여성을 매개로 역사를 이어나가고 그 사이에서 여성을 지워버리게 된다. 마지막에서 인부 장씨와 관객에게 모든 이야기를 들려준 소녀는 사라진다. 그녀는 이해를 받는 순간 또 다른 이들에게 광주를 이해시키고 기억하게 하기 위해 사라진다. 그녀는 이곳에서 저 곳으로 떠도는 광주에 대한 소문 자체가 된다. 여성은 광주를 은유하는 신체로서 재현되면서 공간화되고, 시간으로서의 남성의 역사가 앞으로 나아갈 수 있도록 만들어준다. 소녀는 소문이 되어 ‘피어나간다’. 공간화된 언어인 소문(여성)은 (남성) 역사가 흐를 수 있는 장이 되고 촉매가 된다.

3.2. 순수-기억을 담지한 여성과 역사를 되감는 남성

IMF체제를 겪고 김대중 정부가 들어선 이후 2000년대를 맞이하며 만들어진 「박하사탕」에서도 광주는 트라우마적 경험이지만 몽타주나

틈입하는 방식의 트라우마적 기억으로 재현되지 않는다. 대신 광주는 순수했던 한 인물을 더럽힌 첫 사건으로 등장한다. 『박하사탕』 역시 2000년대라는 새로운 시대를 맞아 새로이 역사를 쓰기를 원한다. 과거와 현재가 혼재된 그리고 비장소적인 트라우마적 재현은 새로운 시대의 역사쓰기를 위해서 과감히 버려진다. 이 영화에서 역사를 다시 쓰는 방식은 역사를 되돌리는 것이다. 주인공 김영호(설경구)는 노동계급의 기층 민중으로서 역사주체로서의 순수성을 보장받고, 2000년대를 새롭게 시작할 주체이다. 하지만 그는 광주라는 사건을 통해 한국 근대 역사의 굴레 속에서 오염된다. 광주는 2000년대를 시작하는 동시대 남성주체의 훼손의 시발점이자 기원이다. 그 오염을 벗어내기 위해 그는 자신이 순수했던 그 순간으로 돌아가서 역사를 다시 쓰기를 원한다. 근대의 산물인 기차를 타고 그는 거꾸로 시간여행을 한다. 그가 그곳으로 돌아갈 수 있는 건 80년 광주 이전의 순수했던 시절의 그를 기억하고 그가 언제나 그 곳으로 다시 돌아올 수 있을 것이라고 믿는 순임(문소리)이 있기 때문이다. 실제로 그녀는 시간이 흐르고 죽어가면서도 김영호의 순수함과 꿈이 무너지지 않은 채 살아있을 것이라고 믿고, 그를 다시 보기를 원한다. 영호도 스스로도 믿지 않는 영호의 순수함을 순임이 보존하고 있다.

이 영화에서 여성은 역사 속에서도 변치 않는 고정된 순수한 희생자적인 민족을 상징하는 동시에 역사 속에서 오염된 (남성) 민중의 순수성을 보존하는 자리가 된다. 영호가 광주에 계엄군으로 투입돼 총을 쏘아 죽인 소녀와 객지에서 그를 위로하던 술집 여자는 순임과 겹쳐진다. 각 여성들의 개별성은 사라지고 순수한 누이이자 따뜻하게 영호를 감싸는 어머니 같은 순임으로 모두 통합된다. 영호가 지나쳐가는 여성들의 오버랩은 시간 속에서 아무리 그가 오염되더라도 순임은 변하지 않은 채 영호가 순수했던 그 시절 그 자리에서 그가 돌아오기를 기다리고 있

음을 기억시킨다. 테레사 드 로레티스는 동화 ‘잠자는 숲속의 미녀’를 분석하면서 여성은 영웅의 여행을 끝나는 곳의 공간으로서 위치 지워진다고 말한다. ‘잠자는 숲속의 미녀’에서 미녀는 잠자면서 왕자를 기다린다. 그 곳에서 미녀는 왕자가 올 때까지 자신뿐만 아니라 그녀가 있는 공간도 시간의 영향을 받지 않은 채 고정불변 한다. 이렇게 남성영웅의 여행이 끝나는 곳에서 여성이 기다림으로써 남성이 다른 역사의 단계로 넘어갈 수 있게 해주는 것이다.¹⁷⁾ 『박하사탕』 역시 새롭게 순수-민족의 담지한 여성은 고정된 채 공간화된다. 여성은 역사 속의 행위자가 되지 못한 채 오염된 남성주체가 과거를 청산하고 새로운 역사를 시작할 수 있도록 하는 매개의 역할이 된다. 여기서 광주는 한 개인을 완전히 다른 인간으로 만든 역사적 트라우마로 등장한다. 『박하사탕』은 역사를 거꾸로 돌려 이 트라우마로 돌진해 기차를 타고 트라우마 자체를 아예 없애고 지나가기를 원한다. 하지만 이 남성주체가 상상하는 역사는 여전히 과거화되고 박제화된 미래, 즉 향수적 미래에 불과하다.

4. 매개의 주체가 된 여성, 그러나...

1980년대 후반의 독립영화들이 지식인 남성주체로서 살아남은 자의 슬픔과 노동계급/민중에 대한 죄의식, 부끄러움을 타자, 특히 여성에게 투사하는 방식을 취하고 그들의 몸을 매개로 우회하면서 광주를 기억한다. 반면, 동구권이 무너지고 80년대 좌파운동의 이념적 대의가 희미해지는 가운데 1990년대 중반 『꽃잎』은 애도를 마치고 새 시대로 접어들 준비를 하기 위해 희생자로서의 여성주체의 트라우마적 기억을 헤집고

17) Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984. p.133.

직접 그녀의 기억을 목도하며 다시 폭력을 가한다. 그리고 2000년대를 시작하는 「박하사탕」은 새로운 시대의 (남성)민중의 역사를 다시 쓰고, 새롭게 여행을 떠나기 위해 여성을 순수의 기원으로 설정한다. 이들 영화는 모두 공통되게 단절되고 훼손된 역사를 이어나가고 진행시키기 위해 그리고 고통스러운 기억을 재현하기 위해 여성(의 몸)을 매개로 하면서 역사 속의 행위자로서의 여성을 지워버린다. 여성의 매개화는 광주항쟁에 직접 참여했던 여성들의 행위뿐만 아니라 실제로 실존적인 개별 여성들의 피해, 살아남은 자로서의 슬픔마저 지워버리는 효과를 낳는다. 또한 위의 영화들에서 여성(의 몸)을 매개로 해서 그려지는 광주는 80년대 이후 근대사의 시발점, 기원 등으로만 피상적으로 그려짐으로써 역시 물신화된다. 80년대 후반의 영화에서는 80년대 민중운동의 기원이 되고, 90년대 중반에는 희생당한 민족이 되고, 90년대 후반에는 민중을 훼손시킨 시발점이 되는 사건이 된다. 이런 시발점과 기원으로서의 광주의 묘사는 광주가 가지고 있는 젠더, 민족-국가, 지역, 계급 등 다양한 역학관계를 보지 못하도록 만든다. 특히 민족주의적 관점에서 다뤄지는 위의 영화들은 국가의 폭력이라는 부분을 의도치 않게 약화시키고 지워버리는 효과를 낳는다.

이데올로기와 대의에 의해 진행되는 역사가 끝난 포스트모던 시대라고 하는 2006년 말 우리는 광주를 어떻게 상상하고 있을까? 오염된 아버지의 역사를 부정하고 (모성성에 의존하지 않는) 모계의 역사를 상상해 온 임상수 감독의 영화 「오래된 정원」은 이전의 광주 영화들과는 확실히 다른 궤도를 보여준다. 표면적으로 보면 「오래된 정원」 역시 여성의 역사의 매개로서의 역할을 강조하는 것처럼 보인다. 그러나 그 매개의 과정에서 여성을 지워버리기보다는 여성이 그 동안 역사의 매개의 주체가 되어왔음을 드러낸다. 지식인 남성 오현우(지진희) 또한 자신의 트라우마나 죄책감과 슬픔을 타자에게 투사하거나 애써 지워버리려 하

지 않고, 자신의 것으로 인정한다. 광주에서 혈전이 벌어지기 전 도망을 나온 그는 5.18이 다시 돌아온 날 “지금 그래서 기분이 어떠냐?”고 묻는 한윤희(염정아)의 질문에 부끄럽다고 분명하게 말한다. 그는 위의 선배들처럼 자신의 죄책감과 슬픔에 대한 연민으로 휩싸이지 않는다. 이런 분명한 인정은 한윤희가 한윤희의 삶을 살아가고 그녀 또한 광주에 대한 자기 자신의 슬픔과 생각을 가질 수 있도록 한다.

이 영화에 등장하는 주요 여성인물들은 모두 죽음을 맞이한다. 광주에서 끝까지 남아 도청을 사수하고 남편이 감옥에 들어가자 옥마라지까지 했던 건의 아내 혜순, 노동운동을 하다가 분신한 최미경, 그리고 한윤희까지. 그들은 각자의 자리에서 역사의 행위자로서 실천을 하다가 죽음을 맞이한다. 그리고 남자들은 그 행위의 선봉장에 섰지만 결국 인생의 실패자가 되거나 권력의 길을 가거나(영작은 인권변호사가 된다. 『바람난 가족』의 영작과 동일 이름을 사용한 것은 감독의 의도적 차용으로 보인다), 역사와의 단절로 현재에 적응하지 못하는 인물로 그려진다. 하지만 한윤희의 죽음은 영화가 미장아빤의 구조를 갖도록 만든다. 오현우는 17년의 감옥생활을 끝내고 출소한다. 출소한 그는 한윤희의 노트를 읽으며 자신의 과거와 그리고 자신이 감옥에 있던 기간 동안 세상에서 일어났던 이들을 간접경험하고 현재에 도달한다. 자신의 이데올로기를 위해 세상의 역사와 단절되어있던 오현우는 한윤희의 매개를 통해 현재와 만날 수 있게 되고 심지어 존재조차 몰랐던 그녀와 그의 딸을 통해 미래를 상상하게 된다. 이는 일견 미장아빤 구조에 갇힌 여성 주체로 보일 수 있지만 마지막 지점에서 이 영화는 살짝 방향을 뒤흔다. 한윤희가 그림을 그리는 화가라는 사실은 중요하다. 연필초상을 주로 그리는 그녀는 사진을 토대로 정밀하게 묘사하는 스타일을 취한다. 그녀의 그림 스타일은 역사의 기록 행위를 강조한다. 광주의 현장에 있거나 직접 민주화운동에 뛰어들지는 않았지만 자신의 방식대로 역사 속에

서 끊임없이 행동을 해왔던 그녀는 자신의 마지막 그림을 남긴다. 한 화폭 안에 그녀/오현우와 비슷한 역사를 경험한 젊은 시절의 아버지와 나이든 어머니, 젊은 시절의 오현우, 암으로 대머리가 된 나이가 든 한 윤희, 그리고 현재의 딸이 함께 그려져 있다. 그녀는 역사를 매개하고 매개 그 자체가 되어 사라지는 것이 아니라, 자신이 바로 그 매개의 주체임을 드러낸다. 과거, 현재, 미래를 잇고 그것을 살아간 것이 자신임을, 여성임을 드러낸다. 이 그림에서 이데올로기의 신념, 역사적 사명을 위해 역사와 단절되었던 남자들은 모두 젊은 시절의 그림인 반면 그 역사를 살아간 여자들은 성숙함을 머금은 채 나이가 들어있다. 그녀들은 역사를 매개하고 사라지는 것이 아니라 그 곳에서 살고 있으며, 그 매개의 주체이자 행위자임을 그림은 단적으로 드러낸다.

그러나 한편으로는 그녀가 역사의 한 축을 담당하고 있었고, 그녀 자신이 매개의 주체였다는 것을 드러냄에도 불구하고 한윤희라는 캐릭터는 여전히 한계를 갖고 있는 듯 하다. 그녀의 역사의 매개가 가족의 재구성에 다름 아니라는 사실은 여성이 여전히 가족이라는 원형적 테두리에서 벗어나지 못하고 가족주의 안에 갇혀있음을 역설적으로 보여준다. 이전의 영화들에서 여성은 역사를 진행하게 하기 위해 간극을 매개하는 역할을 일임했다면, 이 영화에서는 여성은 비선형적인 역사 속에서 과거, 현재, 미래를 모두 연결하는 매개의 주체로서 드러나지만 유령처럼 시간성이 느껴지지 않는 원형의 자리를 배회한다. 그녀는 또 다시 새로운 가족형태의 새로운 아버지의 자리를 만들어주고 사라지는 것으로 끝나는 것일까?

5. 결론

광주항쟁은 이후 한국 현대사에 있어 큰 영향을 미친 사건이었다. 90년대 이전에는 반미 민족주의적 민중운동의 시발점이 되었으며, 90년대 이후에는 새로운 민중의 출현의 순수한 기원으로서 다루어진다. 문제는 여기서 광주를 단순히 기원으로서 물신화한 것뿐만 아니라 기원으로서의 광주와 이후 한국의 현대사를 각 시대의 요청에 따라 연결시키기 위해, 그리고 광주항쟁에 대한 망각의 공포에서 벗어나기 위해 여성을 매개로 사용해왔다는 것이다. 최근에 등장한 『오래된 정원』은 한편으로는 남성지식인 자신의 죄책감을 타자의 트라우마로 전이하는 것과 여성을 매개화했던 역사를 거부하고 매개주체로서의 여성을 그리는 새로운 길을 텃다고 볼 수 있다. 그러나 이 영화 역시 선형적인 역사를 거부하고 새로운 시대를 받아들이는 가운데 여성을 다시 한번 가족의 테두리 안에 가둬두고 있는 듯하다. 광주항쟁은 제대로 다루어지기도 전에 빠르게 기념화되는 듯하고, 여성은 여전히 각 시대의 요청에 맞춰 역사를 매개하는 역할로만 한정된다.

2007년에도 광주항쟁에 관한 영화가 등장할 것이라고 한다. 김상경, 안성기, 이준기, 이요원 등의 스타들이 출연하는 『화려한 휴가』는 제작비가 100억 원 가까이 되는 블록버스터로 민중들을 중심으로 오월 광주의 한복판을 휴머니즘적으로 스펙터클하게 그릴 것이라고 한다.¹⁸⁾ 대중 오락적인 성격을 지닌 블록버스터로의 영화화는 대중들에게 광주항쟁

18) 아직 제작단계에 들어가지는 않았지만 영화화 될 예정에 있는 광주에 관한 또 하나의 영화가 있다. 이미 강풀 원작의 인터넷 만화로 연재되어 많은 인기를 끌은 『26년』이 그것이다. 『26년』은 현재의 시점에서 광주에서 죽은 후손들이 전두환에게 복수를 계획한다는 내용을 담고 있다. 스펙터클을 사랑하는 영화와 함께 매우 장르적인 속성을 지니고 있는 대중상업영화들이 등장하는 것은 그만큼 광주항쟁에 관한 기억들이 해소되었음을 의미하는 것일까?

은 더 이상 역사적 트라우마를 발생하지 않는다고 볼 때, 광주에 대한 ‘기억의 테크놀로지’는 또 다른 차원을 맞고 있다고 볼 수 있다. 즉 「태극기를 휘날리며」나 「웰컴 투 동막골」에서 한국전쟁이 오락적 스펙터클의 소재로 활용된 것처럼 광주도 하나의 오락적 소재로 선택될 만큼 역사적 거리화가 취해졌다고 할 수 있다. 광주를 기억함에 있어 이것이 더 이상 트라우마로 고통스러워하지 않으면서도 광주를 모르는 새로운 세대를 위한 기억하기의 방법 중 하나가 될 수 있을까? 이것은 오히려 새로운 세대를 위한 기억하기로서 과거의 유령을 도로 부여잡고 여성의 이미지를 착취하는 동일한 길이 아닐까? 최근의 한국영화를 생각해 보면 안드레아스 후이센이 말한 것처럼 현재는 과거의 유령에 사로잡혀 있다고 말할 정도로 과거를 재현하기에 여념이 없다. 그는 대중영화가 전쟁이나 항쟁과 같은 역사에 대해 기억이 없는 세대를 위해 상상된 기억을 제공하도록 하는 영화적 기억의 재현은 상당히 문제적이라고 말한다. 소비를 위해 구성된 이런 기억들은 살아있는 기억이라기보다는 한번 쓰고 버리는 일회용의 기억에 불과하기 때문이다. 그렇기 때문에 이것은 역사에 대한 것이기보다는 현재적인 공포를 드러내는 것이라고 한다. 그는 우리가 정말로 기억의 범람으로 고통 받는다면 일회용적인 과거로부터 사용가능한 과거를 구별하는 노력이 필요하다고 한다. 그것은 오히려 망각의 공포로부터 벗어나는 것으로서 가능하다. 그리고 불확실한 미래를 불안해하고 기억의 미래를 걱정하고 망각의 공포를 느끼기보다는 미래 그 자체를 기억할 때라고 말한다.¹⁹⁾ 미래를 기억하는 방식은 과연 어떻게 상상되어야 하는 것일까?

미래를 기억하는 것이란 그리고 사용할 수 있는 과거를 구별하는 것이란 적어도 「꽃잎」처럼 폭력적으로 기억을 추출해내거나, 「박하사탕」

19) Andreas Huyssen, *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, 2003, p.14, p.29.

처럼 과거를 되돌리고 다시 시작하는 방식은 아닐 것이다. 또한 그것을 사실적으로 스펙터클화하는 것도 아닐 것이다. 광주에 대한 여성주의적인 재현은 기억 자체를 사실주의적으로 재현해내려는 망각의 공포와 강박에서 벗어나, 오히려 견고한 주체를 상실한 위험을 감수하고서라도 트라우마에 오염되고 재현 불가능한 트라우마 자체를 경험하는 것일 수도 있다. 즉 기억의 주체를 타자화하지 않고 스스로 타자가 되는 것이야말로 일회용이 아닌 사용할 수 있는 과거를 살려내는 또 다른 길이 될 수도 있을 것이다.

□ 참고문헌

- 강현아, 『5.18 항쟁 역사의 양면성-여성의 참여와 배제』, 『여성이론』 제3권, 여성문화이론 연구소, 2000.
- _____, 『5.18 항쟁의 성격·주체 -연구사적 측면에서』, 『민주주의와 인권』 제4권 2호, 전남대학교 5.18 연구소, 2004.
- 김선아, 『한국영화라는 낯선 경계: 코리안 뉴 웨이브와 한국형 블록버스터 시대의 국가, 섹슈얼리티, 번역, 영화』, 커뮤니케이션 북스, 2006.
- 서울영상지단 엮음, 『변방 에서 중심으로』, 시각과 언어, 1996.
- 정광식, 『칸트씨와 대화하기...』, 『독립영화』 4호, 한국독립영화협회, 2000.
- 정근식, 『항쟁의 기억과 영상적 재현 - 5.18 다큐멘터리의 전개과정』, 『민주주의와 인권』 제3권 2호, 전남대학교 5.18 연구소, 2003.
- 한국독립영화협회 엮음, 『매혹의 기억, 독립영화』, 한국독립영화협회 엮음, 2001.
- Caruth, Cathy, *Trauma: Exploration in Memory*, ed. Cathy Caruth, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995.
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Huyssen, Andreas, *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, 2003.

Silverman, Kaja, *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Abstract

Remembering of the Resistance or Resistance of Remembering
 - the Cinematic Representation on May Movement and Women as a
 Mediator

Cho, Hye-young

This essay will discuss how the cinematic representation as a 'technology of memory' on Gwangju Uprising (May Movement) has been changed over 20 years and Gwanju Uprising has been positioned in South Korean history since the 1980s. It, above all, aims for examining how female and male subjectivity have been constructed in the process of a historicization of Gwangju Uprising far from a gender-blinded perspective.

Looking into chronologically from the first film on Gwangju Uprising *Kant's Exhibition*(1987) to the latest *The Old Garden*(2006), we can see that Gwangju Uprising has played a role of a kind of a symbolic origin in a counter-history since May Movement of South Korea. It was portrayed as the start of anti-American, nationalist and people-centered movement before the 1990s and a pure origin where new people are emerging after the 1990s. However, in order to free from the horror of forgetting, remember Gwangju Uprising difficult to be remembered and represented and then link it to pure origin of South Korean counter-history since the 1980s, a counter-history needs the mediator, and has burdened women with the role in the cinematic representation

and also eliminated her historical subjectivity. In other words, Gwangju Uprising, which is the historical event difficult to be remembered in many respects, has to be remembered and historicized in a counter-history. So, women as a 'vanishing mediator' make up the gap and mediate a counter-history with a male subjectivity and make the history progress. The latest film on Gwangju Uprising *The Old Garden*, meanwhile, emphasizes and acknowledges the fact that women is herself the subject of the mediation of the history but again with placing women in the frame of a family, reveals its limitation.

What is a feminist representation on Gwangju Uprising? It could be a kind of a way to give up a desire for making a progress of a history through a mediation of the other, and experience the unrepresentable trauma itself and be contaminated with it at the risk of the loss of a solid subject.

Key words : Gwangju Uprising(May Movement), traumatic representation, vanishing mediator, othering of women, counter-memory, an agency of memory

■ 본 논문은 4월 30일 투고되어 5월 20일에 심사가 완료되었으며 5월 30일 게재가 확정되었음.