유기와 봉쇄

2000년대 한국 독립영화 속 북한 재현

송효정*

목차

1. 탈냉전과 분단의 동시대적 감각
2. 논쟁의 증발과 생계로의 몰두
3. 사실주의적 관찰과 관계의 양상
4. 탈주의 욕망과 투사하는 카메라
5. 결론

1. 탈냉전과 분단의 동시대적 감각

북한 관련 표상을 등장시킨 한국 초기 독립 다큐멘터리는 1990년대 후반 탈냉전기에 등장했으며 그 특징은 '동시대성'으로 집약된다. 충무로로 통칭되는 기성의 한국영화는 한국전쟁과 냉전이 만든 남북의 적대를 회고적 서사로 구축하고 있었다. 한편 독립영화 특히 다큐멘터리는 탈냉전의 동시대적 이해의 경험으로 관심의 지평을 넓혔다. 비전향장기수를 다룬 〈어머니의 보랏빛 손수건〉(김태일, 1995), 〈송환〉(김동원, 2003),

* 대구대학교

월북지식인을 다룬 〈경계도시〉(홍형숙, 2002), 〈경계도시 2〉(홍형숙, 2010) 등이 이에 해당한다.

이러한 다큐멘터리들은 한국사회가 '북한'은 위험한 곳이자 불온한 전염력을 지닌 상상적 영토로 간주하는 냉전의 사고에 사로잡혀 있음을 냉정하게 직시하게 하는 동시에 국가보안법과 검열에 맞서 사상과 표현의 자유를 옹호하는 입장에 선 작품이었다. 이들은 냉전적 적대의 구성물인 이념적 경계인(in-between)의 경험에 주목하였는데, 남한사회에서 귀순자가 사선을 넘어 자유민주주의를 택한 귀순 '용사'로서 우대되어왔음에 반해 월북자, 북송 재일조선인, 비전향장기수는 남한의 체제를 부정하는 불온한 자들로 여겨졌기 때문이다. 이들의 영화는 제작단계부터 국가보안법에 강하게 연루되었으며, 2000년대 국민의 정부와 참여정부 시절에조차 끊임없이 국가정보원의 간섭을 받아야 했다. 홍형숙 감독이 연출한 〈경계도시〉 시리즈의 경우에서 분단 시대 남북 양쪽 영토를 오간 재외동포 지식인의 경험은 서사화 되기에는 파편적이고 우연적이었으며 자기 모순적 충동들로 가득한 것으로 그려지며 우리 사회의 레드 콤플렉스를 적나라하게 보여주었다.

냉전 질서의 와해는 동아시아의 지정학적 질서를 변이시켰고, 이와 관련해 한국의 경우 탈북 난민 문제가 사회적 관심을 환기시켜왔다. 북한의 국경을 넘은 자들은 그들이 실존적으로 처한 상황에 따라 탈북자, 이주 노동자, 난민 등으로 명명됐다. 국민의 정부 이후 북한 관련 소재의 예술적 재현이 가능하게 되자 탈북자 관련 작품들이 만들어지게 된다. 남한사회는 북한-유라시아 국가(러시아, 중국, 베트남, 라오스, 태국 등)-한국의 국경을 넘나드는 경계인-난민-무국적자 형상에 관심을 기울이게 되었다.[1]

---

1 소위 '정치적 탈북'에서 '경제적 탈북'으로 바뀌며 탈북자 수가 증가한 1990년 중반을 분수령으로 탈북자를 다룬 문학의 양상이 새롭게 전개되었으며, 특히 2000년대 이후에는 제3국을 표류하는 탈북자를 다룬 소설들이 전지구적 감각으로 탈북의 문제를 논의하기

1990년대 후반이 되면 이전까지 '귀순' 개념이 '북한 이탈'로 대체되기 시작한다. 사회주의 진영의 개혁개방, '고난의 행군' 시절 기아와 빈곤으로 인한 북한 탈주의 증가와 맞물려 대규모의 탈북자가 양산되었다.[2] 2000년대 독립영화는 이전의 대상인 이념적 경계인과 달리 생존형 경계인의 모습을 보여주기 시작했다. 상대적으로 저예산으로 제작되는 형편상 이러한 작품들은 중국, 라오스, 태국 등 월경의 장소를 배경으로 한 해외 로케이션 촬영이 어려운 관계로 대개는 한국 사회 내에서의 적응 부조화를 경험하는 탈북자를 그려내는 것이 대부분이었다.

탈북자란 국경과 제3국을 통해 북한에서 남한으로 오는 주민을 뜻한다. 탈북자의 정부 공식 용어는 '북한이탈주민'으로 "북한에 주소, 직계가족, 배우자, 직장 등을 두고 있는 자로서 북한을 벗어난 후 외국의 국적을 취득하지 아니한 자"를 말한다.[3] 분단 이후 탈북자에 대한 명칭은 '귀순자'였으나 1997년 1월부터는 '북한이탈자'로, 2005년에는 '새터민'으로 바뀌어갔다. 탈북자에 대한 개념이 변화하게 된 계기는 탈냉전이

에 문제적이라는 관점은 문학 연구에도 반영되어 왔다. 김세령은 『리나』, 『바리데기』, 『찔레꽃』 등의 소설을 예로 들어 난민으로 떠돌며 성적 폭력과 노동 착취를 당하는 탈북 여성이 등장하는 소설들이 전지구적 디아스포라의 문제를 복합적으로 드러냄을 언급한다(김세령, 「탈북자 소재 한국 소설 연구」, 『현대소설연구』 53, 한국현대소설학회, 2013, 57쪽). 김영미와 허정은 『로기완을 만났다』를 예로 들어 탈북자를 타자로 재현하는 양상에서 벗어나 연민을 넘어선 공감과 연대의 실천에 주목하였다(김영미, 「탈북자를 바라보는 새로운 시각」, 『통일인문학』 69, 건국대 인문학연구원, 2017, 26쪽; 허정, 「타인의 고통과 증상과의 동일시」, 『코기토』 76, 부산대 인문학연구소, 191~192쪽).

2 1993년 6월부터 시행된 <귀순북한동포법>은 귀순자를 (기존의) 국가유공자에서 생활능력이 결여된 생활보호대상자로 전환하였다. 귀순용사에게 주어지던 혜택은 대폭 수정되어 정착금을 하향 조정되었고 지원 규모도 축소되었다. 1997년 1월부터는 <북한이탈주민의 보호 및 정착지원에 관한 법률>이 시행되었다. 탈북자는 1998년 한 해 947명에서 2011년 한 해 2,706명으로 지속적으로 증가 추세를 유지하다가 2012년 이후부터는 연간 1,500여 명대로 감소한 후 지속적으로 감소하는 추세다. 2019년 3월 입국자기준으로 32,705명의 탈북자가 입국하였다. 통일부 홈페이지(www.unikorea.go.kr, 검색일 : 2018.5.30) 참조.

3 이종원, 「난민과 탈북자의 윤리적 문제」, 『기독교사회윤리』 34, 한국기독교사회윤리학회, 2016, 106쪽.

시작되던 1980년대 후반 이후부터다. 박명규는 이후 현재까지 탈북자들의 변화를 총 5단계로 나누어 설명한다. 이 시기는 탈사회주의 국제정세 속에서 구소련과 동유럽에 진출한 북한의 벌목노동자들과 유학생들이 체제를 이탈했던 탈북 제1기(1989~1994), 북한의 식량난 이후 가장 많은 탈북 이주가 생계목적으로 이루어진 탈북 제2기(1995~1999), 정보 접촉이 늘어나면서 더 나은 삶의 조건을 위한 탈북이 이루어진 탈북 제3기(2000~2003), 미국의 '북한인권법' 제정과 서방 세계의 탈북자 망명이 공식 허용된 이후 탈북의 국제적 확산이 적극적으로 진행된 탈북 제4기(2004~2008), 북한 체제의 경제사회 불안정성의 증대와 정보유통의 증가로 경제적 목적의 탈북이 다시 진행되는 등 다양한 형태의 탈북 이주가 이루어진 탈북 제5기(2009~현재)로 구분된다.[4]

한국 독립영화는 이 중 북한의 식량난 이후 탈북 이주가 생계 목적으로 이루어진 탈북 제2기부터 탈북 제4기까지의 북한 이탈주민을 소재로 하였다. 탈북자라는 용어가 지닌 부정적인 이미지를 불식시키기 위한 용어 새터민은 '새로운 터전에서 삶을 시작하는 사람'이라는 의미의 순우리말 대체 용어다. 희망적인 뉘앙스의 새터민이라는 용어에는 그들이 남한사회에서 감내해야 하는 현실의 결이 오롯이 반영되지 않기에 이 글에서는 북한 국경을 넘은 자들을 탈북자라는 용어로 통칭한다. 생계 목적으로 탈북하여 남한으로 온 탈북자들에 다시금 생계의 문제에 봉착하는 상황이 독립영화에서 반복적으로 그려지는데, 경제적 파탄과 구직의 곤란함이라는 조건은 IMF 구제금융 시대 이후 한국사회 청년들의 실존적 경험과 강하게 공명될 수 있는 것이었다.

2000년대 이후 영화에 등장한 북한 재현에 대한 기존의 연구는 주로 2010년을 전후로 일어난 북한 재현 영화의 붐에 주목하였다. 대개의 선

4 박명규 외, 『노스 코리안 디아스포라』, 서울대 통일연구원, 2011, 40~53쪽.

행 연구는 상업영화의 장에서 제작된 북한 재현 장르 영화 중 특히 간첩을 소재로 한 작품들에 관심을 보였다.[5] 연구 대상은 〈의형제〉(장훈, 2010), 〈용의자〉(원신연, 2013), 〈위대하게 은밀하게〉(장철수, 2013), 〈베를린〉(류승완, 2013), 〈공조〉(김성훈, 2017), 〈강철비〉(양우석, 2017) 등 북한 출신 인물로 미남형 배우들이 등장하며 이들의 캐릭터를 매력적인 것으로 묘사한 영화들에 집중되었다. 이러한 작품들이 북한 출신 타자들을 묘사하며 가족주의를 통해 남한사회로 포섭하려는 시도를 보여주는 한편, 남한 사회의 남성을 무능력한 자로 묘사하면서 대조시키는 전략을 활용했다는 강성률의 연구가 대표적이다. 김충국과 박현선은 한국영화사를 검토하면서 신자유주의시대 혹은 포스트 냉전 시기 북한 관련 표상 중 각각 생계에 허덕이는 소시민적 인물인 간첩과 난민으로서의 표상 가능성에 주목했다. 상업영화와 함께 〈무산일기〉, 〈댄스타운〉, 〈두만강〉 등의 영화에 주목한 연구도 있는데 이들을 대개 외국인 이주자 혹은 다문화[6]의 관점에서 탈북자를 소재로 한 영화의 증가에 주목하거나 탈북자가 출몰하는 영화적 공간 관심을 두었다.[7]

탈북자는 그들이 지닌 난민 및 소수자성으로 인해 독립영화가 관심을 두는 소재로 자리 잡게 된다. 이는 표현의 자유와 인권에 대한 열린 감수성을 지닌 독립영화의 특징인 동시에 북한 인권 관련 영화들이 소개될 수 있는 영화제의 저변이 꾸준히 확장되어 온 결과이기도 하다. 부산국

---

5 강성률, 「2010년 이후 영화의 북한 재현 양상」, 『씨네포럼』 31, 동국대 영상미디어센터, 2018; 김충국, 「분단과 영화—봉합의 환상을 넘어 공존의 실천으로」, 『한국민족문화』 53, 부산대 한국민족문화연구소, 2014; 박현선, 「난민과 한국영화 : 냉전 한국의 생명정치와 탈—장소의 정치적 미학」, 『상허학보』 48, 상허학회, 2016.

6 오윤호, 「외국인 이주자의 문화 적응과 다문화 재현으로서의 영화」, 『대중서사연구』 19-2, 대중서사학회, 2013, 297쪽; 배상준, 「한국의 다문화 영화—장르적 접근」, 『인문콘텐츠』 36, 인문콘텐츠학회, 2015, 91~92쪽.

7 김선아, 「탈/국가의 영화적 공간—<민족과 운명>, <무산일기>, <두만강>을 중심으로」, 『현대영화연구』 14, 한양대 현대영화연구소, 2012; 오영숙, 「탈북의 영화적 공간 표상」, 『영화연구』 51, 한국영화학회, 2012.

제영화제, 전주국제영화제, 서울독립영화제, 인디포럼영화제 등 독립영화가 소개되는 연례 영화제뿐 아니라 서울인권영화제, 북한인권국제영화제, 디아스포라영화제, 가톨릭영화제 등이 탈북자 소재 영화들이 소개될 다양한 플랫폼을 마련하고 있다. 남북정상회담이 열렸던 지난 2018년 서울독립영화제는 '통일기획전'을 마련하여 〈판문점 에어컨〉(이태훈, 2018), 〈여보세요〉(부지영, 2018), 〈우리 잘 살수 있을까〉(강이관, 2018), 〈보이지 않는 아이들〉(아오리, 2018) 등 통일을 소재로 한 북한 관련 독립영화를 소개한 바 있다.

이 글은 2000년대 이후 출현한 한국 독립영화의 북한 재현을 주된 관심사로 한다. 탈북자들을 난민 혹은 우리 사회 내의 소수자로 소환하여 연민과 투사의 장치를 활용한 2000년대 이후 독립영화들의 흐름을 짚어내고, 그 중 대표적인 작품들을 통해 독립영화에서 탈북자 재현의 특징을 밝히도록 할 것이다.

2장에서는 독립영화 이념형 경계인을 다룬 영화 〈경계도시〉를 통해 북한 재현에 대한 남한사회의 의식구조를 살핀 후 남한에서의 북한 관련 재현의 변화 양상을 다룬다. 3장에서는 2000년대 독립영화에서의 탈북자 재현의 특징을 보여주는 작품을 단편과 장편으로 나누어 특징을 서술한다. 단편으로는 〈여기가 끝이다〉와 〈배낭을 맨 소년〉, 〈이빨 두 개〉, 〈명희〉를 중심으로, 장편으로는 〈처음만난 사람들〉, 〈무산일기〉, 〈줄탁동시〉, 〈마담B〉 등의 영화를 중심으로 2000년대 독립영화에서의 탈북자 재현의 특징을 다룰 것이다. 4장에서는 단편과 장편 모두에서 발견되는 독립영화의 탈북자 재현의 관습 및 서사의 특징을 살펴볼 것이다.[8]

---

8 이 글에서 다루는 작품 외에도 북한 표상 인물을 다룬 저예산 영화로는 재외동포 출신 감독의 영화나 외국 국적 제작자의 영화가 있다. 그 첫 번째는 재외동포 출신의 영화다. 재중동포 장률 감독의 <경계>(2007), <두만강>(2009)이나 재일교포 양영희의 <디어 평양>(2006), <굿바이 평양>(2009), <가족의 나라>(2012)가 있다. 두 번째 외국 국적 감독들의 영화로는 대니얼 고든의 <천리마 축구단>(2002), <어떤 나라>(2004), <푸른 눈의

모든 인간에게 자연적인 권리가 부여된다는 사상[9]은 신자유주의 형태의 경제 및 국민·참여정부라는 의회주의 정치와 자연스럽게 동조되어 탈북자들에 대한 인권적 관심을 불러 일으켰다. 독립영화에 이들을 바라보는 윤리와 인권적 관심이 우리 사회의 자기만족(혹은 불만족)과 어떠한 방식으로 연동되어 있는지의 양상을 살펴보는 일도 이 글의 관심사 중 하나다.

2. 논쟁의 증발과 생계로의 몰두

불교의 초기경전 '쌍윳따니까야[雜阿含經]'는 검은 소와 흰 소가 하나의 밧줄에 묶여 있을 때 사람들은 이를 보고 대개는 흰 소가 검은 소에, 아니면 검은 소가 흰 소에 묶여 있다고 말하지만, 사실은 두 마리의 소를 묶고 있는 것은 밧줄이라고 가르치고 있다.[10]

평양 시민(2006) 3부작, 짐 워터비스 외 <서울 트레인>(2004), NC 헤이킨의 <김정일리아>(2011), 제임스 레옹과 린 리의 <위대한 극장 북조선>(2012), 안나 브로이스키의 <안나, 평양에서 영화를 배우다>(2013), 알라로 로고리아의 <프로파간다 게임>(2015) 등이 있다. 세 번째는 탈북자출신 감독의 영화로 <겨울 나비>(김규민, 2011), <량강도 아이들>(김성훈·정성산, 2011)이 있다.

9 알랭 바디우는 오늘날 일상적 용법으로서의 '윤리'가 특혜적인 방식으로 '인권'에 관여하는 것을 비판적으로 사유한다. 인간의 자연권이라는 낡은 교리로의 회귀는 혁명적 마르크스주의와 그에 의존하는 진보적 개입의 모든 형상에 관여한다는 것이다. 모든 집합적 지표들을 상실하고, 역사의 의미에 대한 사고를 박탈당한 채 사회 혁명을 더 이상 의망할 수 없는 상황에서 지식인들은 자본주의적 형태의 경제와 의회민주주의에 동조해버렸다. 그들은 과거 그들의 적들의 불변하는 이데올로기가 지닌 덕목을 재발견하는데 그것은 인도주의적 개인주의, 그리고 조직화된 강제들에 대항하는 권리들의 자유주의적 방어가 그것이다. 알랭 바디우, 이종영 옮김, 『윤리학』, 동문선, 2001, 11~12쪽.

10 송두율, 「송두율 칼럼-경계선 그리고 경계인」, 『서울신문』, 2005.5.19.

2000년대 초반 한국사회에서 가장 논쟁적인 북한 관련 표상은 재독 사회학자 송두율 교수로 대표될 수 있을 것이다. 유학 간 독일에서 민주사회건설협의회를 발족해 유신정권과 갈등을 빚은 뒤 그는 반체제 인물로 분류되어 한국 입국이 금지된 상태였다. 1997년 북한 노동당 비서와 조국평화통일위원회 부위원장을 지낸 황장엽이 한국에 망명하여 송두율은 북한 당 서열 23위 김철수와 동일인이라고 주장하자 남한 사회의 레드 콤플렉스는 송두율이라는 표상에 강력하게 결합되었다.

2002년 제작된 다큐멘터리 〈경계도시〉는 한국 정부로부터 간첩 혐의를 받아 입국 금지 상태인 송두율 교수가 33년 만에 귀향을 시도하지만 끝내 실패로 머문 과정을 따라간다. 송두율은 영화에서 양자택일로는 아무 것도 해결할 수 없으며 남과 북은 서로를 내 속에 있는 타자로 인식해야 한다는 경계인의 사유를 보여주었다. 그는 스스로를 경계인이라 칭했으며, 그가 말한 경계인이란 이쪽과 저쪽이 모두 숨 쉴 수 있는 틈을 만드는 사람이다.

이 작품이 국내 최초 공개된 2002년 11월 제7회 부산국제영화제에서는 국가정보원 직원이 등장하는 4분여의 장면이 삭제된 채 상영되었다. 국가정보원측이 민감해한다는 문화관광부의 염려 때문이었는데, 이후 감독 최종판은 같은 해 12월 서울독립영화제에서 선보였다.[11] 최종판에는 '제작을 중단하든지 아니면 만들되 이적성만 없게끔 만들라'며 국가정보원 직원들이 제작자에게 압력을 가하는 몰래카메라 장면이 추가되었다.

2009년 제작된 〈경계도시 2〉(2010)는 2003년 체포영장이 발부된 상황 속에서도 37년 만의 귀국을 감행한 송두율 교수가 입국 1주일 만에 존경받는 해외민주인사에서 "해방이후 최대 거물 간첩"이자 "노동당 서열 23위 김철수"로 전락하는 과정을 살펴보며 보수진영뿐 아니라 진보

11 이성욱, 「국정원이 흔든 송두율 다큐」, 『한겨레21』, 2002.12.26; 남동철, 「<경계도시> 복원상영」, 『씨네21』, 2002.12.23.

진영 내부에 여전히 남아있는 분단의 자기모순을 다룬다.

당시 송두율 교수의 3주간의 귀향 과정을 촬영하려던 홍형숙 감독은 입국 이후 벌어진 예기치 못한 사건을 고민 끝에 기록하기로 한다. 총 9차례에 걸린 검찰 출두, 두 차례의 기자회견, 1심과 2심을 합쳐 8차에 이르렀던 공판의 주요 장면들이 영화에 담겼다. 본래 송두율 교수를 대상으로 하려던 감독은 영화의 초점을 바꿔 송두율 교수를 바라보는 대한민국이라는 현상에 관심을 돌린다. 선정적인 보도를 일삼는 언론, 원색적 비난을 퍼붓는 보수단체, 송두율을 구명하려는 자를 비난하는 사람들, 그리고 무엇보다 개인보다는 진영과 집단의 논리를 앞세워 기자회견 전에 송두율 교수에게 '전향'을 요구하는 진보인사의 자기 모순적 모습까지 영화 속에 담겼다. 송두율 교수는 재판의 자기변론을 통해 이에 대한 경험을 다섯 마리 원숭이로 비유하기도 하였다.[12]

2009년 제14회 부산국제영화제에서 처음 선보인 〈경계도시 2〉는 이듬해인 2010년 3월에 개봉하여 9천 32명의 관객을 동원하였다. 흥미로운 점은 비슷한 시기인 2010년 2월에 개봉한 영화 〈의형제〉의 경우다. 이 작품은 남파 간첩 송지원과 국정원 요원 이한규의 형제애를 다룬 영화로 5백 50만 명의 관객을 동원하며 남파 간첩을 이념형 경계인이 아닌 생계형 경계인으로 형상화하며 탈냉전시대 북한재현 영화의 상업적 전형을 마련하였다.

김경옥은 〈경계도시 2〉의 완성과 개봉이 늦어지는 바람에 뜻하지 않게 〈의형제〉와 거의 동시에 관객을 만나게 된 상황에 주목했다. 〈의형제〉에서 송지원이 기표는 간첩이지만 그 기의가 가련한 탈북자(외국인 노

---

12 해당 내용이 송두율 교수의 단행본에 언급되어 이를 인용한다. "2003년과 2004년의 가을, 겨울, 봄 그리고 여름 동안 그 시끄러운 굿판을 벌여온 네 마리의 원숭이 — 국정원, 공안검찰, 썩은 내 나는 신문 그리고 위선적인 지식인 — 의 벌거벗은 모습을 새삼 떠올리게 된다. 그래서 나는 다섯 번째의 원숭이, 즉 '달리 생각하는 사람들'에게 또다시 기대를 걸 수밖에 없다." 송두율, 『미완의 귀향과 그 이후』, 후마니타스, 2007, 34쪽.

동자)였던 반면, 〈경계도시 2〉에서 송두율은 기표는 재독학자이마 기의는 간첩으로 받아들여진 점이 흥미롭다는 것이다.[13] 영화 〈경계도시 2〉에서 홍효숙 감독이 작품의 방향을 송두율 교수에서 대한민국으로 바꾸었던 것은 한국 사회가 이 사건을 '송두율 사건'으로 간주했을 뿐 한국 사회의 문제로 받아들이지 못했음을 직시하기 위해서였다. 이후 송두율은 북한 노동당 후보위원 혐의 등 대부분의 공소사실에 대해 무죄판결을 받았으며, 그가 떠난 다음에 그를 둘러싼 들끓던 논의는 신기루처럼 사라져버렸다.

〈경계도시 2〉 이후로 이념형 경계인, 나아가 국가보안법과 표현의 자유에 대한 독립영화의 저항적 관심은 눈에 띄게 적어졌다. 앞서 언급했듯이 2010년 전후로 〈의형제〉(2010), 〈용의자〉(2013), 〈위대하게 은밀하게〉(2013), 〈베를린〉(2013)과 같은 북한 소재 상업영화들이 이후 상당수 제작되었고, 〈두만강〉(2009), 〈댄스타운〉(2010), 〈무산일기〉(2011), 〈줄탁동시〉(2011)와 같은 탈북자의 난민 혹은 소수자성을 부각시킨 독립영화들이 상당수 등장했음에 비하면 이러한 현상은 시사적이다.

이러한 현상은 탈냉전 시대 특히 국민의 정부와 참여정부 기간 동안 남북의 문제를 이념적 쟁점에서 벗어나 고찰하게 된 사유구조의 변화에 의해 자연스럽게 이루어진 현상으로 보인다. 동시에 이는 이념형 경계인을 대하는 남한사회의 진보진영과 보수진영 모두의 관점이 여전히 합의되기 어려운 것이기에 암묵적으로 논쟁을 유예하고 있던 때문이기도 하

---

13 김경욱, 「<의형제>의 환상, <경계도시 2>의 실재, 어느 쪽이 우리를 즐겁게 하는가?」, 『영상예술연구』 17, 영상예술학회, 2010, 117, 124쪽. 이 글에서 김경욱은 <의형제>의 '그림자'(당 서열 43위의 인물이자 국제적으로 암약하는 악명 높은 첩보원)가 제거되어야 해피엔딩이 완성됨을 지적하며, 그림자에서 송두율을 '징후적으로' 읽어낸다. "그림자가 완전히 제거된 다음 이야기는 종결되고 모든 인물들에게 해피엔딩이 찾아온 것처럼, 37년 만에 귀국한 송두율 교수가 구속되고 재판을 받은 다음 결국 독일로 떠나버렸을 때, 그를 둘러싸고 용광로처럼 들끓었던 남한 사회도 일시에 조용해졌다"(122쪽).

다. 상업영화에서 국정원 요원과 협조하는 북한 정보요원은 과거의 관점에서 보면 '간첩'이다. 이제 간첩은 포용 가능한 인물이지만 북한의 이념에 동조하는 지식인은 민감한 존재이자 서사적으로도 흥미로운 요소가 덜한 존재였던 것이다.

북한 재현은 독립영화에서조차 이제 국가보안법이나 이념적 불온성의 영역에서 벗어나 생존의 문제에 몰두하게 되었다. 이는 포스트IMF 시대 한국인들이 처한 경제적 파탄의 경험을 공감적으로 확산시킬 수 있던 대상으로 탈북자들이 소환된 까닭인 한편, 1980년대 후반~1990년대 사회운동이자 변혁운동의 일환이던 독립영화가 저항의 추동력을 잃어간 과정과도 맞물린다.

실직과 생계의 위협에 맞서 신자유주의 경제에 가혹하게 적응해가야 하는 한국인들의 경험은 방향감각을 상실한 채 남한사회에 힘겹게 적응해야 하는 탈북자의 정체성에 강하게 동조될 수 있었다.

3. 사실주의적 관찰과 관계의 양상

2000년대 초반 탈북자와 이주노동자 문제 등 동아시아의 지정학적 공간의 실존적 체험의 문제와 더불어 신자유주의 기획의 확산과 유럽 및 아랍권의 내전으로 인해 난민은 국제적 현상이 되었다. 탈냉전 이후 양산된 전세계적 난민 경험은 영화적 재현을 통해서도 그 모습을 드러내왔다. 동유럽, 중앙아시아, 아프리카의 내전 및 지정학적 파탄은 수많은 난민들을 유럽으로 유입시켰고, 〈웰컴 투 사라예보〉(마이클 윈터버텀, 1997), 〈영원과 하루〉(테오 앙겔로풀로스, 1998)를 위시로 한 영화들은 탈냉전 이후의 유럽 난민에 대한 태도, 입장, 감수성을 선보였다.

나아가 이 시기 한국 독립영화의 주제와 미학에 강력한 영향을 끼친 것은 소외, 빈곤, 실업, 불법이민, 10대의 문제를 다룬 다르덴 형제의 〈약속〉(1996), 〈로제타〉(1999) 등이었다. 다큐멘터리적 기법, 핸드 헬드와 비전문배우를 활용한 극사실주의, 롱테이크 촬영과 배경음악 배제, 사회성 짙은 주제 등 다르덴 형제의 영화의 미학, 형식, 태도는 이후 한국 독립영화에 강한 영향을 끼치게 된다. 다음에서는 2000년대 초반 독립영화에서 탈북자를 소재로 한 단편영화와 장편영화를 나누어서 살펴보도록 한다.

본격적 탈북자 소재 단편영화 〈여기가 끝이다〉(박인제, 2003)는 이후 등장할 탈북자 영화의 좌표와도 같은 작품이다. 영화는 남한 자본주의 사회에 적응하려 애쓰는 탈북 청년의 이야기를 다룬다. 주유소에서 일하다 실수로 해고당한 후 일자리를 구하고자 하나 북한출신이라는 것이 번번이 구직을 방해한다. 일자리를 위해 북한 출신임을 감추어도 보지만, 결국 청년은 자신의 정체성을 반대로 희화화하여 폭로함으로써 일자리를 구하게 된다. 영화는 청년이 유흥업소 삐끼가 되어 닉네임인 "북에서 온 강냉이"라고 스스로를 호명하는 서글픈 장면으로 끝난다.

〈배낭을 멘 소년〉(정지우, 2005)은 우여곡절 끝에 탈북에 성공한 19세 소녀 진선과 소년 현이를 다룬다. 진선은 학교에서는 따돌림을 당하고 아르바이트 가게 주인에게는 돈을 떼인다. 진선은 자신의 출신을 감추기 위해 남한 사람들 앞에서 말을 하지 않기에 영화가 상당히 진행되는 동안 우리는 그녀가 청각장애자라고 오인하게 된다. 한편 오토바이를 타는 현이는 남한사회에 적응하지 못한 채 늘 고향을 그리워한다. 언젠가 고향의 부모에게 줄 선물을 배낭에 채워 넣는 것이 현이의 일상이다. 카메라는 세상과의 단절감을 침묵으로 표현하는 진선과 언제가 이곳을 떠날 준비를 하는 현이의 고립된 경험을 밀착하여 따라간다.

〈여기가 끝이다〉, 〈배낭을 맨 소년〉은 탈북자를 소재로 한 2000년대

초반의 대표적 사실주의 경향의 단편영화다. 영화 속 탈북 청년들은 남한사회에 적응하기 위해 노력하는데 이를 위해 북한출신이라는 자신의 정체성을 은폐하려 한다. 희망을 품기 어려운 현실과 먹고 살기의 궁핍함, 경험과 다름을 기준으로 타자를 배제하는 불관용적 사회에 대한 동시대 청년세대의 경험이 탈북자가 느끼는 소외와 고립감에 쉽게 동조될 수 있는 것이었다. 탈북자 거주 아파트의 폐쇄성과 획일성, 남한 주민들이 보여주는 차별과 편견, 북한을 탈주해 남한으로 왔지만 아직 자신의 오롯한 처소로 도착하지 못한 자들의 상실감 등이 이러한 탈북자 단편에 반영되어 있다.

상술한 단편들이 탈북자의 삶을 사실주의적으로 관찰하는 데 관심을 두었다면 2010년 이후 등장하는 탈북자 단편이 보여주는 정서와 인물에 대한 거리감은 미묘하게 달라진다. 탈북자가 주인공으로 등장하든 등장하지 않든 영화에서 중요한 점은 탈북자의 경험보다 그들을 타자로 대하는 남한 사회 구성원들의 다양한 입장들이다.

가령 강이관의 〈이빨 두 개〉(2010)는 학교에서 악의 없이 놀다가 이빨이 부러졌는데 하필이면 가해자가 탈북자 소녀인 경우를 다룬다. 이와 관련된 다양한 입장들이 존재한다. 미래의 보상까지 염려하는 피해자 부모의 입장, 아이들 문제로 덮을 수 있다는 가해자(탈북자) 부모의 입장, 선량한 의도에서 학칙에 나온 보상제도로 해결하자는 학교의 입장, 돈의 문제로 접근하는 합리적 의사의 입장 등이 그러하다. 이 작품은 앞선 단편영화들의 경향처럼 실존적 고립감을 강조하지도 않고 특정한 방식의 문제해결책을 제시하지 않는다. 대신 관객들은 사소해보이지만 결코 간단치 않은 윤리적 선택지 사이에서의 심리적 동요를 경험하게 된다.

〈명희〉(김태훈, 2014)는 탈북자 소녀 명희의 일상적 경험을 따라가는 단편이다. 그녀는 주위의 친구들이 보여주는 태도가 선의의 배려인지 값싼 동정심인지 구분하기 어렵다. 작품은 뚜렷한 차별이나 거대한 모순을 다

루지는 않으며 오히려 관계 속에서 애매하게 작동하는 정서적 착취의 문제를 드러낸다. 이들처럼 인물의 심리에 미시적으로 접근하여 정서적 착취와 윤리적 선택을 탐문하는 방식은 학교폭력, 집단따돌림, 빈곤과 구직 등 경험과 연관된 10대 소재 사실주의 드라마로 쉽게 이어질 수 있는 것이었다.

초기 단편인 〈여기가 끝이다〉와 〈배낭을 맨 소년〉에서 '탈북 서사'가 남한사회 정착의 문제가 실존적 층위의 것이었다면 이후 〈이빨 두 개〉와 〈명희〉의 경우 '탈북 서사'는 일상 속에서 경험함직한 인권적 감수성에 대한 소재적 층위의 것으로 변화하고 있는 것으로 보인다. 탈북 소재 단편영화들은 학교폭력, 집단 따돌림, 빈곤과 구직 등 동시대 청년세대가 느낌직한 부적응과 상실의 경험과 연동하며 이후 사회적 소재의 사실주의적 단편영화의 하위 범주를 이루게 된다.

탈북자를 재현의 소재로 삼은 독립 장편 극영화는 2000년대 중반 이후 등장하기 시작하였다. 이러한 영화에서는 대도시와 그 주변부 지역이 중요한 공간으로 등장한다. 영화들은 공간과 인물의 괴리감으로 영화의 고유한 정서를 만들어낸다. 호미 바바의 언급처럼 주변부 이주민들이 고향과 공동체의 정서가 사라진 도시의 역사와 픽션을 쓰기 위해 도시로 귀환[14]하는 양상이 영화에 드러나고 있는 셈이다. 대표적인 탈북자 소재 독립 장편영화로는 〈처음만난 사람들〉, 〈무산일기〉, 〈줄탁동시〉, 〈마담 B〉가 있다.

독립 장편영화로서 본격적인 작품인 〈처음 만난 사람들〉(김동현, 2007)은 탈북자와 이주노동자의 경험을 겹쳐 보이는 로드무비다. 영화는 크게 두 부분으로 구성된다. 전반부는 탈북자 사회적응기관에서 갓 퇴소한 진욱이 임대아파트에 입주한 첫날 마트에 갔다가 길을 잃어버린 과정을 보

14 호미 바바 엮음, 류승구 옮김, 『국민과 서사』, 후마니타스, 2011, 19쪽.

여준다. 그가 집을 찾기 위해 올라탄 택시를 운전하는 혜정은 서울에 정착한 지 10년째인 탈북자다. 두 사람은 택시를 타고 서울의 밤을 헤매다 결국 집을 찾지 못한 채 헤어진다. 후반부에서는 가까스로 집을 찾은 진욱이 다음날 부산으로 가는 길에 버스를 잘못 탄 베트남 이주노동자 팅윤을 만나는 과정을 따라간다. 한국어를 모르는 팅윤을 위해 진욱은 전라북도 부안으로 향하는 길을 동행하게 된다.

전반부에 숲처럼 아파트가 들어선 곳에서 길을 잃고 헤매는 진욱이 느끼는 당혹스러움은 10년간 닳고 닳은 남한생활에서 자신을 보호할 위장술을 익힌 택시운전사 혜정의 노련함과 사뭇 대조된다. 후반부엔 서로 말이 통하지 않는 탈북자 진욱과 베트남 이주노동자 팅윤의 처지가 처연하게 겹친다. 팅윤은 2달치 월급을 떼이고 자신의 여자친구가 사는 곳의 주소만 들고 전북 부안에 가는 길이다. 차마 그를 외면하지 못한 진욱은 애써 팅윤과 함께 부안의 시골집에 찾아가지만 이미 팅윤의 여자친구는 베트남 신부로 농가에 팔려와 임신한 상태다. 여동생은 팔려가고 가족은 저 먼 북쪽에 있는 진욱의 처지와, 연인이 신부로 팔려가고 만리타향에서 월급이 떼인 채 생계형 경범죄범이 된 팅윤은 이심전심의 눈물을 나눈다.

탈북자의 정체성을 일용직 노동자의 정체성으로 규정하여 이를 사실주의적으로 따라간 또 다른 2010년대 중요한 탈북자 독립영화는 박정범 감독의 〈무산일기〉(2010)다. 이 작품은 본래 2008년에 제작된 감독의 단편 〈125 전승철〉을 장편화한 것이다. 이 영화는 일용직으로 생계를 유지하는 탈북자 승철의 경험을 따라간다. 순박하고 과묵한 승철의 유일한 낙은 일요일 예배 때 성가대석에 앉은 숙영을 먼발치서 바라보는 일이다. 승철은 숙영의 노래방에서 일하게 되지만, 숙영은 승철을 매몰차게 대한다. 승철의 유일한 친구 경철은 탈북자 브로커에 엮여 동료 탈북자들의 돈을 떼먹고 도망자 신세가 된다.

영화는 단독자로 고립된 채 남한사회에서 살아가야 하는 탈북자의 부

적응기를 다루며 한국사회의 최하층민이 된 탈북자의 입장을 연민 없이 드러낸다. 과묵한 승철은 일용직 그룹에서도 동네 부랑자 무리에서도 심지어 탈북자 친구들 사이에서도 가장 열등한 인간 취급을 받는다. 고요히 감내하는 승철의 삶이 영화 중반 이후 미묘하게 변화하는 것을 감지하게 되기는 하지만 대체로 영화는 어떠한 극적 요동 없이 평탄하게 전개되다 끝내 기만도 과잉도 없는 파국에 도달한다.[15]

〈처음만난 사람들〉과 〈무산일기〉는 탈북자의 사회적응기를 다룬다. 이 작품들에선 남한 사회를 살아가는 타자로서의 북한출신 인물이 외국인 노동자 및 일용직 노동자의 정체성에 강하게 동조되고 있다는 점에서 공통적이다. 이들은 한국사회의 최하층을 구성하는 사회적 소수자로 재현된다.

이들이 경험하는 공간은 일종의 '접촉지대'라고 볼 수 있는데, 접촉지대란 역사, 지역, 문화, 이데올로기적 분리를 경험한 주체들이 고도로 비대칭적인 권력관계의 맥락에서 서로 만나고 충돌하고 싸우는 사회적 공간(social space)이다.[16] 그에 의하면 공간은 사회적 관계를 주조하는 틀인데, 서로 다른 배경을 지닌 사람들이 만나는 접촉지대라는 개념은 상상된 하나의 문화, 언어, 역사를 지닌 공동체의 개념과 대비되는 것이다.

한편 〈줄탁동시〉(김경묵, 2012)와 〈마담B〉(윤재호, 2016)는 고립된 개인의 경험이 아니라 관계망 속에서 탈북자의 경험을 탐문한다. 그 관계 속에서 피학적 경험이 정체성의 각성에서 중요한 계기로 등장하게 된다는 점도 공통점이다. 단순히 관계성만 복잡해진 것이 아니다. 두 영화는 시간의 선조적 구성을 파괴한다. 영화 속 탈북자 인물이 경험하는 사태는 정

---

15 영화 <댄스타운>에도 순박하고 과묵한 탈북자가 등장한다. 영화는 예상치 못하게 홀로 탈북하게 된 리정님이 새터민 아파트에 입주하고 국가기관의 감시를 받으며 교회와 일터에서의 적응하는 과정을 따라간다. 탈북자가 교회와 일터를 통해 남한사회에 적응해 간다는 구상이 <무산일기>와 유사하다.

16 Mary Louise Pratt, "Arts of Contact Zone", *Proffession 91*, 1991, pp.33~40.

합적인 서사로 봉합될 수 없기 때문이다.

'줄탁동시'란 병아리가 알에서 나오기 위해서는 새끼와 어미닭이 안팎에서 서로 쪼아야 한다는 뜻으로, 선종의 공안에서 유래한 말이다. 닥치는 대로 일하는 탈북소년 준은 체불 임금을 받으려다 주유소 매니저에게 성희롱당하는 조선족 순희와 함께 도망친다. 한편 몸을 파는 게이 소년 현은 펀드매니저 성훈의 고급 오피스텔에서 거처하고 있으면서도 위험한 즉석만남을 즐기고 이를 기록한다. 그리고 탈북자 소년 준과 남창 게이 소년 현은 우연히 만나 동반자살을 꾀하게 된다.

영화 속 준과 현의 삶의 공간은 교차 병렬된다. 거리의 탈북자인 준을 비추는 카메라는 다큐멘터리적으로 그가 배회하는 도시의 길 위를 유랑한다. 한편 현을 비추는 카메라는 고급스러운 오피스텔의 폐쇄적이면서도 연극적 실내에 고정된다. 영화는 탈북자, 일용직 노동자, 조선족, 게이라는 정체성을 오가며 불안정한 삶을 초극하려는 인물들의 열망을 보여준다.

다큐멘터리 〈마담B〉의 이름을 밝힐 수 없는 주인공 역시 불법적이면서도 위험한 삶을 살아간다. 주인공 마담B는 북한에 남겨진 가족의 생계를 위해 월경한 여성이다. 탈북 후엔 브로커에 속아 중국의 가난한 농부에게 팔려 10년을 함께 살고 있다. 그녀는 북의 가족을 위해 이제 자신이 탈북 브로커가 되어 불법적인 일을 마다하지 않으며 악착같이 돈을 모은다. 결국 가족들을 탈북 시켜 함께 남한에 머물지만 그녀는 탈북한 남편이 아니라 중국의 남편에게 돌아가고자 한다. 남한과 중국에 두 가족을 꾸린 그녀는 자신의 터전을 북한에서 중국으로 그리고 한국으로 이동시켜왔다.

〈줄탁동시〉와 〈마담B〉에서 탈북자는 다른 정체성들과의 관계망 속에서 살아가는데, 가령 그들의 주위에는 동료 탈북자뿐 아니라 조선족, 성소수자, 성매매자들이 있다. 이들은 기본적으로 생계를 위해 사회의 하

층부에서 안정적이지 않거나 때로는 불법적인 노동을 한다는 점에서 공통적이다.

일련의 장편에서 다른 국가에 정착해 살아간다는 것, 현재의 처지를 초극하여 다른 삶의 형태로 나아간다는 것은 암울하게 봉쇄된다. 〈처음 만난 사람들〉의 경우 순박한 탈북자의 곤혹을 바라보는 온정적 시선을 유지하지만, 〈무산일기〉의 주인공은 살인을 고백한 후 사회적인 자아로 살기위해 이전까지의 자신을 부정하는 심리적 자살을 결행하며, 〈줄탁동시〉에서 소년 현과 준은 동반자살을 시도한다. 또한 스스로 탈북을 결행했지만 어딘가에 자신이 버려졌다는 유기의식은 탈북자 영화의 기본적인 정서를 이룬다. 버려진 채 혹독한 세계에 적응해야 하지만 가능성은 봉쇄되었다는 감각 역시 마찬가지다.

구직은 난망하고, 시선은 차별적이며, 여전히 어딘가에 도달하지 못한 채 그들은 재개발로 인해 황량해진 도시의 주변부나 목적지가 정해지지 않은 접촉지대 위에 있다. 〈무산일기〉에서는 도시 주변부의 공간이 인물의 심리와 정서에 대한 강력한 암시로 등장한다. 가령 철거가 진행되는 아파트촌의 황량한 풍경을 담은 〈무산일기〉나, 어디로든 연결될 수 있지만 주인공들이 결코 어떠한 장소에 도달하지 못하는 〈줄탁동시〉의 공간들이 그러하다.

4. 탈주의 욕망과 투사하는 카메라

오토바이는 남한에서의 삶에 적응하기 위해 이들에게 필요하다. 음식이나 기타 물건을 배달하기 위해서다. 동시에 오토바이는 갑갑한 현실에서 탈주할 수 있는 유일한 탈것이기도 하다. 아늑한 자신만의 공간이나

제대로 된 일자리 없는 길 위의 인생인 그들이 꽉 막힌 현실에서 일탈할 수 있는 방법을 오토바이를 타고 거리를 질주할 때뿐이다. 배낭은 그들이 탈주할 때 그러했듯이 언제라도 다시 보이지 않는 경계선이 분명한 남한 사회를 벗어나기 위한 길을 떠날 수 있도록 꾸려진다.

〈사진 1〉〈배낭을 멘 소년〉

〈사진 2〉〈줄탁동시〉

본격적 탈북자 소재 독립영화인 〈이것이 끝이다〉에서부터 〈배낭을 멘 소년〉, 〈줄탁동시〉, 〈뷰티풀 데이즈〉에 이르기까지 탈북자들의 정주 없는 경계위의 삶을 표상하는 소재는 오토바이와 배낭이다.[17] 오토바이를 타고 터널을 지나는 장면은 〈배낭을 멘 소년〉, 〈줄탁동시〉와 같은 영화에서 등장인물들이 느끼는 탈주에 대한 욕망을 상징하는 장면으로 반복적으로 등장한다.

낯선 공간에서 유사한 소수자들과 동거하는 삶의 방식은 이후 홈리스 가출팸 영화들에도 반복되는 사항이다. 오토바이와 길 위의 인생, 구직과 생계의 궁핍함, 무엇보다 스스로의 정체성에 대한 온당한 인정욕구 등은 이후의 장편 독립영화 〈꿈의 제인〉(2017), 〈스틸 플라워〉(2016), 〈박화영〉(2017) 등의 영화에 적용될 수 있는 것이었다.

한편 영화에서 탈북자들은 자신의 정체성을 들키지 않으려 애쓴다. 정

17 <파고>(진성문 2014), <비행>(조성빈, 2018)과 같은 탈북자 소재 영화에도 오토바이 배달족으로 탈북자가 등장한다.

체가 드러나면 주변인과의 관계가 불편해지기 때문이며 무엇보다 탈북자를 신뢰하지 않는 업주들에게 고용되기 어렵기 때문이기도 하다. 우선 〈여기가 끝이다〉, 〈무산일기〉와 같은 영화의 초반부에 탈북청년들은 일자리를 얻기 위해 자신이 탈북자라는 사실을 숨긴다. 남한사람들에게 불편한 존재인 탈북자이기보다 차라리 무관심한 무시의 대상인 조선족이라고 밝히는 것이 편리하기도 하다.

〈배낭을 멘 소년〉에 등장하는 소녀 진선은 말을 하지 않고 살아간다. 사람들은 그녀가 말을 못하는 것이라고 생각하지만 사실은 말을 통해 자신의 정체를 들키고 싶지 않은 것이다. 〈처음만난 사람들〉의 탈북 10년차 택시운전사 혜정은 자신이 탈북자임을 드러내지 않는다. 영화가 어느 정도 진행될 때까지 관객은 그녀의 신분을 눈치채기 어렵다. 길을 잃은 정길을 택시에 태우고 밤새도록 길을 찾는 동안에도 그녀는 자신 역시 탈북자라는 점을 드러내지 않다가 헤어지기 전에야 이를 밝힌다. 남한사회에서 안 해 본 일 없이 살면서 터득한 노련함으로, 그녀는 가급적 다른 탈북자를 만나기를 피하며 살아왔다. 〈마담B〉의 경우도 신분증 없는 탈북자 신분으로 중국 공안을 두려워하기 때문에 주인공은 자신의 정체성을 조선족으로 위장하기도 한다.

여러 편의 탈북자 영화는 자신의 정체성을 은폐하고 살아가고자 하는 주인공이 강제 아우팅을 통개 곤혹에 처한 경우를 다룬다.[18] 다른 한편에서 탈북자 영화는 커밍아웃 혹은 고백이라는 장치를 활용하여 적응을 위해 노력하거나 혹은 상태의 변화를 도모한다. "그 전에는 아이들에게 북한에서 내려왔다는 말을 하지 않았어요. 미술 전시를 통해서 저 북한에서 왔다는 걸, 그 작품에도 그런 내용이 있고 그렇게 커밍아웃했죠." 탈북 청소년 그룹 홈을 소재로 한 다큐멘터리 〈우리 가족〉(김도현, 2014)에

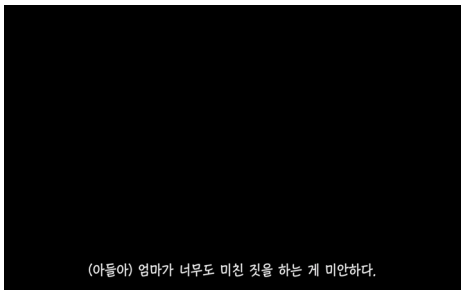
18 독립영화 <파고>의 경우 탈북자임이 밝혀져 아르바이트 자리에서 쫓겨난 주인공의 처지는 강제로 아우팅 당한 경우와 유사하다.

등장하는 말이다. 여기서 학생은 자신이 탈북자임을 드러내는 것을 '커밍아웃'이라 칭하고 있다.

다른 한편 고백에 대한 욕망도 영화에 드러난다. 〈무산일기〉의 경우 과묵하던 주인공은 영화의 후반부에 교회의 신도 모임에 참석하여 북한 체류 시 자신의 경험을 고백한다. 굶주림에 시달리다 옥수수를 얻기 위해 동무와 싸웠고 결국 그 동무가 죽었다는 말이다. 살인자라는 주인공의 고백에 선량한 이웃을 가장한 교회 구성원들은 잠시 어색해진 분위기를 바꾸어 그를 위로한다. 이 고백은 주의 사람들과의 관계에서 주인공 승철의 위계를 뒤바꾸게 되는 계기가 되는데, 교회사람들 및 주인공이 짝사랑하던 숙영이 이 고백 이후 승철에 대한 태도를 바꾸기 때문이다. 독실한 신자인 숙영은 자신의 아버지가 운영하는 노래방에서 일하고 있다는 점을 수치스럽게 생각하여 사람들에게 밝히지 않는다. 자신은 숨기고 있는 것이 많지만 승철은 자신의 치부를 신도들 앞에서 고백했다. 이후 영화 속 관계망 속에서 최하층에 위치하던 승철은 점차 변모하기 시작한다. 머리를 자르고 좋은 옷을 입으며 차차 기만적 자본주의 질서에 순응해간다.

〈마담B〉와 〈뷰티풀 데이즈〉[19]의 경우 여주인공이 쓰는 일기 역시 고백의 일환이다. 마담B는 평소에 틈틈이 일기를 쓴다. 이 일기 속에는 탈북 이후 중국에 거류하면서 자신이 살아온 삶의 이력이 담겨 있다. 이 안에는 강제 매매혼을 당한 이야기 뿐 아니라 영화의 표층에는 분명히 드러나지 않은 불법적인 일들까지 기록되어 있을 것이다. 다큐멘터리는 여주인공의 이름과 신분을 분명히 드러내지 않고 그 불법적인 일이 탈북

19 <뷰티풀 데이즈>는 다큐멘터리 <마담B>를 연출한 윤상한 감독이 극화한 영화이다.



〈사진 3〉〈마담B〉

브로커와 마약중개인과 관련된 일이라는 암시를 준다.

상술한 영화의 초반부에는 탈북자들이 처음으로 남한 주민과 대화를 할 때 상례적으로 등장하는 대사가 있다. "연변에서 오셨어요?" 탈북자 영화에서 그들의 정체성은 조선족 정체성과 경합을 벌인다. 어느 경우이든 재현의 양상은 타자화 된다. 상업영화의 경우 조선족은 열등하고 범죄자의 이미지로 그려지는 경우가 많다. 반면에 탈북자는 중립적이거나 호의적 연민의 대상으로 빈번히 재현된다.

관람의 경험을 통해 민족 구성원 간에 남한 거주민-탈북자-조선족의 위계가 형성된다. 그런데 경험의 주체를 관객이 아니라 영화 속 탈북자로 환원한다면 그 양상이 다르다. 앞의 절에서 서술하였듯이 영화 속 탈북자들은 자신의 신분을 가급적 은닉하려 한다. 그들의 심리 속에서는 강한 정서적 관여(대개는 혐오와 배제)와 연관된 탈북자 정체성보다 무관심의 느슨한 정서적 관여와 연관된 조선족 정체성이 선호된다.

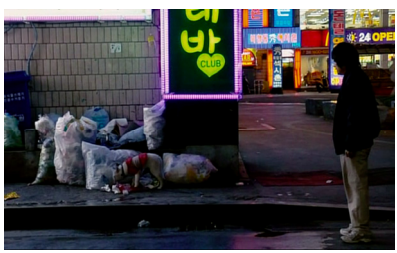
중국에서는 불법적 신분을 공안당국에 노출시키지 않기 위해, 한국에서는 탈북자에 대한 이념적 적대와 차별에서 벗어나 무시의 영역에 안전하게 놓이기 위해서다. 탈북자, 난민, 조선족, 성소수자,[20] 이주노동자는

20 성소수자성이 탈북민의 정체성과 겹쳐진 탈북자 영화로는 <줄탁동시>와 <어느 여름날 밤에>(김헌, 2016)가 있다.

탈북자 재현 영화에서 경우에 따라 교환 가능한 가치들이 된다. 이러한 정체성은 남한 사회에서 사회의 하층부를 구성하는 소수자들의 정체성들이기도 하다.

탈북자 영화에 빈번히 동원되는 장치는 '투사'다. 탈북자 소재 영화서 탈북자는 대개 영화 속 인간관계의 최하층에 위치한다. 그들의 처지는 영화에 등장하는 다른 사회적 약자들의 처지에 투사된다. 〈이것이 끝이다〉에 일자리를 찾아 헤매는 탈북자 정길은 자신을 모욕했던 파렴치범이 밤의 거리에 술 취해 쓰러지자 그를 보듬는다. 주변부적 정체성은 정길이 자신의 처지를 그의 처지에 투사하게끔 하는 동인이 된다.

〈사진 4〉 〈처음 만난 사람들〉



〈사진 5〉 〈무산일기〉

〈처음 만난 사람들〉에서는 서로 말이 통하지는 않지만 탈북자 진욱과 이주노동자 팅윤의 경우가 그러하다. 이들은 가족과 떨어져, 사랑하는 누이나 연인을 잃고 길 위에서 갈 곳을 잃는다. 다른 한편 주변인물들 중에는 탈북 10년차인 택시운전수 혜정과 같은 운수회사의 월남 참전용사 출신 독신자 박 기사 역시 서로의 고독함을 투사하는 짝이 된다.

투사의 대상은 사람만이 아니다. 〈무산일기〉에서 승철은 거리에서 싼값에 전시된 강아지에게 정을 주다가 결국 그 강아지를 집으로 데려온다. 일자리를 찾아 여기저기를 헤매지만 번번이 실패하고 거리의 벤치에 앉아있는 승철의 모습은, '3만원'이라는 저렴한 가격이 휘갈겨진 박스

안에 팔리기를 기다리는 강아지의 처지와 유사하다. 검소하고 순박한 승철은 스스로는 옷 한 벌 돈 주고 사 입는 법 없이 친구의 옷을 빌려 입고 머리도 자르지 않는 금욕적 생활을 하지만, 강아지에게는 좋은 잠자리에 고급 사료와 자신은 돈 주고 살 일 없는 생수를 먹이려 한다. 영화는 자신의 욕망에는 엄격한 승철이 강아지를 통해 욕구를 대리만족하는 모습을 보여준다. 그러나 결국 길 잃고 헤매다 쓰레기를 주워 먹는 개의 처지가 그를 바라보는 승철의 시선에 포착된다. 이때 승철이 바라보는 것은 자신의 운명이다.

5. 결론

2000년대 이후 한국의 독립영화는 다양한 방식으로 북한 형상을 재현해왔다. 국경을 넘어 남한사회에 편입해왔지만 낯선 타자도 친밀한 동일자도 아닌 상태에서 살아가는 그들의 방향상실감은 목적지 없이 터널을 질주하는 상황으로 비유되었다. 재개발 단지, 공동화되고 허물어져가는 구도심과 접촉지대는 그들이 도달한 곳이 또 다른 경계지역임을 암시한다. 획일적 양식의 아파트촌 안에 폐쇄적 공간으로 드러난 탈북민 정착지는 고립감을 심화시켰다.

탈북자에 대한 독립영화의 관심은 사회주의적 혁명의 초월성과 신자유주의적 체제 내에서의 진보가 이중 봉쇄된 IMF 관리체제 이후의 삶을 살아가는 청년세대의 정신적 좌표를 보여준다는 점에서도 주목할 만하다. 경제는 파탄 나고 일자리는 난망하다. 거주할 곳과 나날의 먹고사는 문제에 봉착한 청년세대의 정서적 경험은 독립영화에서 탈북자에 관심을 보였다. 독립영화에서 탈북자는 외국인 노동자, 가출팸 청소년, 나아

가 동성애자 등 한국사회의 소수자성과 교환될 수 있는 정체성이었다.

2000년대 이후 한국의 독립영화계는 탈냉전의 이념적 공백과 포스트 IMF 시대의 경제적 불안정성을 배경으로 북한 소재 작품들을 만들어왔다. 이러한 영화들은 일반적으로 난민, 소수자로서의 탈북자를 우리 사회의 타자들로 상정하며 윤리적인 관점에서 이들의 삶을 사실주의적으로 따라가는 방식을 전형화했다. 이전의 독립영화가 국가보안법에 맞서 사상의 자유를, 검열에 맞서 표현의 자유를 옹호하며 이념적으로 논쟁적인 소재나 인물을 영화의 소재로 불러들였던 것과는 다른 경향성이다.

이러한 변화를 알랭 바디우가 비판적으로 언급한 '윤리와 인권'의 개념에 비춰 재고해보게 된다. 바디우는 오늘날 소위 '윤리와 인권'으로의 회귀가 인간을 피해자처럼 규정한다는 점에서 반대한다. 이는 대상이 된 인간을 동물적 하부구조에 동일화시키는 야만성에 근거하고 있다. 이 야만성은 우리들의 표면적으로 높은 시민적 평화의 자리에서 그들을 내려다보는, 즉 문명화된 자의 문명화된 개입을 요구하는 야만성이다. 이러한 점 때문에 '윤리'란 식민주의와 제국주의에 대한 전위적이고 혁명적인 비판이 물러간 다음 서구인들의 비열한 자기만족과 동시대적인 것이다. 바디우는 '윤리'의 이데올로기적 장치를 던져 버리고 인간에 대한 부정적이고 피해자적 정의에 양보해서는 안 된다고 말한다.[21]

국가보안법과 검열에 맞서 사상과 표현의 자유를 위해 맞섰던 독립영화는 탈냉전·탈이념의 시대가 되자 사상과 표현의 자유에 대한 윤리와 인권의 감수성으로 탈북자를 재현의 대상으로 포섭해왔다. 이주(imigration)라는 유령이 세계를 배회하는 시대에 이주민, 추방자, 디아스포라적 존재를 '판타스마틱 타자'[22] 내지 호모 사케르(homo sacer), 조에(zoe)로 규정하는 윤리적 입장이 있다.

---

21 알랭 바디우, 이종영 옮김, 앞의 책, 18~25쪽.

22 김소영, 『파국의 지도』, 현실문화연구, 2014, 15~18쪽.

하지만 대상을 오롯이 그 존재성으로가 아니라 소재적으로 교체 가능한 대상으로 볼 때, 이는 윤리적이기에 앞서 바디우가 앞서 시민적 평화의 자리에서 그들을 내려다보는 야만적인 태도로 변질 될 우려도 있다. 투사하는 카메라는 피해자로서의 그들을 내려다보는 문명화된 시선을 지니고 있지 않았는가. 차별을 목적으로 강제 아우팅을 당하거나 적응을 위해 기만적 자기 고백을 하는 장면에서의 말하기 담론은 시민권과 연결된 권리, 푸코가 말하는 진실의 담론인 '파레시아(parrhesia)'[23]와는 거리가 멀어 보인다.

이 시기 독립영화에서 탈북자는 때로 외국인노동자, 가출팸 청소년, 성소수자와 교환 가능한 정체성으로 다종의 소수자성이 혼종된 존재로 나타났다. 2010년 전후로 탈북 소재 영화가 다수 등장했으나, 2015년을 전후로 하면 가출팸이나 홈리스 미성년을 다룬 〈꿈의 제인〉, 〈스틸 플라워〉, 〈박화영〉과 같은 영화들이 이 자리를 채워갔다. 그런 점에서 탈북자 영화는 쉽게 소수자성을 소재로 한 영화들과 코드전환 가능한 것들이었던 것이다.

한국 독립영화는 투사하는 카메라와 공감-동일시라는 정동적 기제를 통해 탈북자 영화를 선보여 왔다. 탈북자 재현 영화는 한국사회 구성원 특히 포스트 IMF 시대의 청년세대가 느끼는 고립과 봉쇄에 대한 정서적 반응으로 나타났다. 경계인으로 서의 탈북자 표상은 일상의 폭력과 고립에 노출된 청년, 청소년으로 이동되어 가는 추이와 연관된다. 이는 전반적으로 한국의 독립영화가 전위와 저항의 에너지를 상실하고 자기연민과 동정의 내적 충동에 휩싸인 현실의 반영이 아닌가 생각해봄직 하다.

---

23 미셸 푸코, 오트르망 · 심세광 · 전혜리 옮김, 『담론과 진실』, 동녘, 2017, 233~234쪽,

부록—2000년 이후 탈북자 독립영화 목록

〈국내 제작 영화〉

연도	작품명	감독	상영 및 개봉
단편 다큐멘터리			
1999	탈북소년들 중국에 가다	변재성	6회 야마가타국제다큐멘터리영화제
1999	조국은 없다-탈북자 김용화의 끝없는 유랑	변재성	-
2011	따뜻한 이웃	조연수	1회 북한인권영화제
2012	더 재즈 쿼텟	유대얼	12회 미장센단편영화제
2018	보이지 않는 아이들	아오리	44회 서울독립영화제
단편 극영화			
2003	여기가 끝이다	박인제	2회 미장센단편영화제
2005	배낭을 멘 소년	정지우	〈다섯개의 시선〉, 2006.1.13.
2007	불을 지펴라	이종필	2회 시네마디지털서울영화제
2008	125 전승철	박정범	7회 미장센단편영화제
2010	이빨 두 개	강이관	〈시선 너머〉, 2011.4.28.
2011	선처	권순도	1회 북한인권국제영화제
2011	인사이드	이상현	1회 북한인권국제영화제
2012	충심, 소소	김정인	17회 부산국제영화제
2014	명희	김태훈	19회 인디포럼
2014	파고	진성문	20회 인디포럼
2017	인디펜던스 데이	김래원	6회 디아스포라영화제
2018	판문점 에어컨	이태훈	44회 서울독립영화제
2018	여보세요	부지영	44회 서울독립영화제
2018	우리 잘 살 수 있을까	강이관	44회 서울독립영화제
장편 다큐멘터리			
2009	사요나라 안녕 짜이쩬	고명성	2회 DMZ국제다큐영화제
2014	우리 가족	김도현	4회 북한인권국제영화제
2016	려행	임흥순	21회 부천판타스틱영화제
2017	올드 마린 보이	진문영	9회 DMZ국제다큐영화제
2017	메콩강에 악어가 산다	박유성	7회 북한인권국제영화제

연도	작품명	감독	상영 및 개봉
장편 극영화			
2007	처음 만난 사람들	김동현	12회 부산국제영화제
2010	댄스타운	전규환	15회 부산국제영화제
2011	무산일기	박정범	15회 부산국제영화제
2012	줄탁동시	김경묵	68회 베니스국제영화제
2014	사선의 끝	이은상	4회 북한인권영화제
2015	설지	박진순	19회 부천판타스틱영화제
2015	북쪽에서 온 여행자	이원식	-
2016	어느 여름날 밤에	김헌	6회 서울프라이드영화제
2018	비행	조성빈	19회 전주국제영화제
2018	뷰티풀 데이즈	윤성호	23회 부산국제영화제

〈재외동포 제작 영화〉

연도	작품명	감독	상영 및 개봉
2006	경계	장률	2007.11.18.
2009	두만강	장률	2011.3.17.
2006	디어 평양	양영희	2006.11.23.
2009	굿바이 평양	양영희	2011.3.3.
2012	가족의 나라	양영희	2013.3.7.

〈외국인 제작 영화〉

연도	작품명	감독	상영 및 개봉
2002	천리마 축구단	다니엘 고든	2005.08.26
2004	어떤 나라	다니엘 고든	2005.08.26
2004	서울 트레인	짐 버터워스, 아론 루바스키, 리사 슬리스	제1회 DMZ국제다큐영화제
2006	푸른 눈의 평양 시민	다니엘 고든	2007.08.23
2009	김정일리아	NC 헤이킨	2011.06.23
2012	위대한 극장 북조선	제임스 레옹, 린 리	5회 DMZ국제다큐영화제
2013	안나, 평양에서 영화를 배우다	안나 브로이노스키	2018.09.13
2015	태양 아래	비탈리 민스키	2016.07.14
2015	프로파간다 게임	알바로 롱고리아	8회 DMZ국제다큐영화제

〈탈북자 제작 영화〉

연도	작품명	감독	상영 및 개봉
2011	겨울 나비	김규민	2011.07.07
2011	량강도의 아이들	김성훈, 정성산	2011.11.17

:: 참고문헌

1. 기본자료

1) 단편
<여기가 끝이다>(박인제, 2003)
<배낭을 멘 소년>(정지우, 2005)
<이빨 두 개>(강이관, 2011)
<명희>(김태훈, 2014)

2) 장편
<경계도시>(홍형숙, 2002)
<경계도시 2>(홍형숙, 2010)
<처음 만난 사람들>(김동현, 2007)
<무산일기>(박정범, 2010)
<줄탁동시>(김경묵, 2011)
<마담B>(윤재호, 2018)

2. 논문

강성률, 「2010년 이후 영화의 북한 재현 양상」, 『씨네포럼』 31, 동국대 영상미디어센터, 2018.
김경욱, 「<의형제>의 환상, <경계도시 2>의 실재, 어느 쪽이 우리를 즐겁게 하는가?」, 『영상예술연구』 17, 영상예술학회, 2010.
김선아, 「탈/국가의 영화적 공간 : <민족과 운명>, <무산일기>, <두만강>을 중심으로」, 『현대영화연구』 14, 한양대 현대영화연구소, 2012
김충국, 「분단과 영화-봉합의 환상을 넘어 공존의 실천으로」, 『한국민족문화』 53, 부산대 한국민족문화연구소, 2014.
남동철, 「<경계도시> 복원상영」, 『씨네21』, 2002.12.23.
박현선, 「난민과 한국영화-냉전 한국의 생명정치와 탈-장소의 정치적 미학」, 『상허학보』 48, 상허학회, 2016.

송두율, 「송두율 칼럼 : 경계선 그리고 경계인」, 『서울신문』, 2005.5.19.
오영숙, 「탈북의 영화적 공간 표상」, 『영화연구』 51, 한국영화학회, 2012.
이성욱, 「국정원이 흔든 송두율 다큐」, 『한겨레21』, 2002.12.26.
Mary Louise Pratt, “Arts of Contact Zone”, *Proffession* 91, 1991.

3. 단행본

김소영, 『파국의 지도』, 현실문화연구, 2014.
송두율, 『미완의 귀향과 그 이후』, 후마니타스, 2007.
미셸 푸코, 오트르망 · 심세광 · 전혜리 옮김, 『담론과 진실』, 동녘, 2017.
알랭 바디우, 이종영 옮김, 『윤리학』, 동문선, 2001.
호미 바바 엮음, 류승구 옮김, 『국민과 서사』, 후마니타스, 2011.

2000년 전후, 한국사회의 분단에 대한 상상력은 한국전쟁을 반복적으로 소환하던 냉전적 회고적 서사에서 벗어나 비로소 동시대적 지평으로 확장되기 시작하였다. 〈경계도시〉(홍형숙, 2002), 〈경계도시 2〉(2010)는 '월북지식인'을 소재로 한 작품으로, 여기서 북한과 접촉한 자는 불온한 전염력을 지닌 '이념적 경계인(in-between)'으로 등장한다. 2010년을 전후로 허면 이념형 경계인 내지 북한재현 관련 국가보안법이나 표현의 자유 논쟁이 가라앉고 탈북자 형상을 소재로 한 상업영화들이 등장하기 시작한다.

독립단편영화 〈여기가 끝이다〉(박인제, 2003)나 〈배낭을 맨 소년〉(정지우, 2003)등은 윤리적 카메라 워킹과 사실주의적 관찰로 탈북 청(소)년의 자본주의사회 부적응기를 보여주었다. 독립장편영화 〈처음만난 사람들〉(김동현, 2007), 〈무산일기〉(2010) 등은 탈북자와 이주노동자의 정체성을 겹쳐두었다. 〈줄탁동시〉(김경묵, 2011)와 〈마담B〉(2016) 등은 성소수자, 성매매자가 합법・불법의 경계를 오가며 공간을 유랑하는 모습을 선보인 실험적 기법의 영화다.

북한 출신 청소년은 이주와 떠남이 가능한 배낭을 싸든 채 길 위에 선 형상으로 선보였다. 오토바이는 남한사회에서 노동을 위한 수단인 동시에 유일한 탈주・초월의 수단이었다. 탈북자는 종종 고백을 통해 자신의 정체성을 커밍아웃하게 되는데, 성소수자성이 탈북민의 정체성과 겹쳐진 영화에서 이러한 특징이 두드러졌다. 탈북자가 남한사회에서 자신보다 더 사회적으로 열악한 취지의 존재자(외국인 노동자, 유기동물 등)와 동일시하는 연민의 빈번히 발견된다.

이러한 영화는 이후 〈꿈의 제인〉(2017), 〈스틸 플라워〉(2016), 〈박화영〉(2018), 〈소공녀〉(2018) 등 가출팸 청소년, 홈리스, 성소수자 등 사회적 소수자를 등장시킨 독립영화들로 전환되는 양상을 보인다. 이는 앞선 탈북자 영화들이 청년세대가 느끼는 고립감과 곤혹에 대한 심리적 반영이었음을 방증하는 한편, 한국 독립영화에서 탈북자를 소재적으로 취해오지 않았는지 탐문하게 한다.

2000년대 한국의 독립영화는 투사하는 카메라와 공감-동일시라는 정동적 기제를 통해 탈북자 영화를 선보여 왔다. 탈북자 재현 영화는 한국사회 구성원 특히 청년세대가 느끼는 경제적 고립과 감정적 봉쇄에 대한 정서적 반응으로도 독해될 수 있다. 이는 전반적으로 한국의 독립영화가 전위와 저항의 에너지를 상실하고 자기연민과 동정의 내적 충동에 휩싸인 현실의 반영은 아닌가 고민해 봄직하다.

핵심어 : 탈북자, 월북지식인, 전향, 독립영화, 유기, 봉쇄, 연민, 투사, 윤리, 파레시아

:: Summary

Dereliction and Containment

Representation of North Korean Refugees in Korean Independent Films in the 2000s

Song, Hyo-joung

In the 2000s, the imagination of the division of Korean society escaped the Cold War recall narrative that repeatedly summoned the Korean War. It began to expand into contemporary horizons.

<Boundary City>(Hong Hyung-sook, 2002) and <Boundary City 2>(2010) are works based on 'North Korean intellectuals'. Here, the person who comes into contact with North Korea appears as an 'in-between' with uncomfortable infectious power. Since 2010, debates on National Security Law and freedom of expression have subsided, and feature films of North Korean refugees have begun to emerge.

The independent short film <The End of The Road>(Park In-je, 2003) and <A Boy With The Knapsack>(Jung Ji-woo, 2003) showed ethical camera work and realistic observations and capitalist social maladjustment of the North Korean refugee. The independent feature film <Hello, Stranger>(Kim Dong-hyun, 2007) and <Musanilgi>(Park Jung-bum, 2010) have overlaid the identity of defectors and migrant workers. The film is an experimental technique in which sex marginalists and prostitutes show off the space between legal and illegal boundaries.

North Korean youth showed off their backpacks, which were able to migrate and leave. Motorcycles were a means of labor, escape, and transcendence. Refugees often

come out of their identity through confessions. This characteristic was highlighted in the film where the sexual minority overlapped with the identity of the refugee. It is frequently found that North Korean refugees are identified with socially disadvantaged being (foreign workers, abandoned animals, etc.) in South Korean society.

These films are then transformed into independent films that feature social minorities such as runaway teenagers, homelessness, and LGBT and minority groups. Reproducing North Korean refugee films are an emotional reaction to the economic isolation and emotional blockade felt by Korean society members, especially the younger generation. These films are a reflection of the reality that the Korean independent film industry has lost the energy of vanguard and resistance and is surrounded by the internal impulses of self-compassion and compassion.

Keywords : refugees form North, conversion, independent films, dereliction, containment, compassion, ethics, parrhesia

이 논문은 2019년 3월 31일에 접수되었으며, 2019년 5월 10일에 심사를 거쳐 2019년 6월 10일에 게재가 확정되었음.