creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

제121회 석사학위 논문

지도교수 육 영 수

제주4·3사건 트라우마에 대한 문화적 기억과 영상적 재현

중앙대학교 대학원

문화연구학과 문화이론전공

김종철

2014년 8월

제주4·3사건 트라우마에 대한 문화적 기억과 영상적 재현

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 8월

중앙대학교 대학원

문화연구학과 문화이론전공

김종철

dCollection CAU

김종철의 석사학위논문으로 인정함

심 사 위 원 장 박 명 진 ㊞

심 사 위 원 육 영 수 ㊞

심 사 위 원 장 규 식 ㊞

중앙대학교 대학원

2014년 8월

dCollection CAU

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

1. 연구목적 ····· 1

2. 연구대상 ····· 3

3. 선행연구검토 ····· 6

Ⅱ. 기억에 관한 이론적 논의 ····· 10

1.기억의 사회성 ····· 10

2.기억과 영화적 재현 ····· 16

Ⅲ. 제주4·3사건의 트라우마 기억 형성 ····· 23

1. 국가폭력의 경험 ····· 23

2. 국가폭력의 지속과 치유의 실패 ····· 29

3. 과거청산의 시작과 한계 ····· 33

4. 과거청산의 제도화 ····· 37

Ⅳ. 제주4·3사건의 영상적 재현과 기억의 정치학 ····· 43

1. 끝나지 않은 사건의 트라우마 : <끝나지 않은 세월> ····· 43

2. 여성의 이미지로 투영된 희생자 제주 : <꽃비> ····· 49

3. 수난의 반복 : <지슬> ····· 53

4. 이방인에게 관찰된 고통의 기억 : <비념> ····· 60

Ⅴ. 화해와 상생 담론을 넘어서 ····· 66

1. 수난사의 강조와 '억압된 기억'의 귀환 ····· 66

2. 행동화에서 성찰적 극복하기로 ····· 72

dCollection CAU

Ⅵ. 결론 ····· 76

참고문헌 ····· 79

작품목록 ····· 85

국문초록 ····· 86

ABSTRACT ····· 88

dCollection CAU

Ⅰ. 서론

1. 연구목적

> *'사건'의 기억을 나누어 갖는다는 것은 어떻게 하면 가능한 것인가. '사건'의 기억을 타자와 나누어 갖기 위해서 '사건'은 우선 이야기되지 않으면 안 된다. 그것은 전달되어야만 한다. '사건'의 기억을 타자와 공유하지 않으면 안 된다. 그러나 '사건'의 기억을 타자와 진정으로 나누어 갖는 형태로 '사건'의 기억을 이야기한다는 것은 어떠한 것인가. 그와 같은 서사는 과연 가능한가. 존재할 수 있는 것인가. 존재한다고 한다면, 그것은 리얼리즘이 보여주는 정교함의 문제인 것일까. 그렇지만 리얼하다는 것은 어떠한 것일까. 수많은 물음이 생겨난다.*[1)]
>
> 오카 마리

한국의 현대사는 일제강점기와 분단 및 전쟁, 그리고 권위주의 정권시기를 거치며 수많은 과거사 문제를 쌓아오며 현재에 이르렀다. 이러한 과거사 문제는 지난 권위주의 정권 시기 억압적 통치와 반공이데올로기 하에서 공적 역사로 편입되지 못하고 왜곡된 평가를 받거나, 은폐되어 사적인 영역으로 남아 있었다. 왜곡되거나 사적인 기억의 영역으로 가라앉은 과거사 문제는 집단과 개인에게 고통을 가중시켰으며 사회적 갈등의 원인 중 하나로 잠복해 있었다. 억압돼 있던 과거사 문제는 1987년 6월 항쟁이후 본격적으로 공적인 공간에서 논의되기 시작됐다. 특히 1998년 김대중 정부 출범과 2003년 노무현 정부의 출범은 과거사 청산 작업이 활발하게 진행되는 배경이 되었다. 그리하여 두 정부 시기 이뤄진 과거청산작업은 많은 성과물을 남겼다. 대표적으로 2000년 제주4·3사건 진상규명 및 희생자 명예회복에 관한 특별법, 2005년 진실·화해를 위한 과거사정리 기

1) 오카 마리, 김병구 옮김, 『기억·서사』, (소명출판, 2004), p. 39.

dCollection CAU

본법 등 특별법 제정, 2000년 민주화운동 관련자 명예회복 및 보상심위위원회, 2005년 진실화해위원회 등 각종 법령과 과거사 청산 위원회를 통해 과거청산작업은 활발히 진행되었다. 이런 과거청산작업은 사건 이후 시간의 경과와 가해 주체들의 반발로 어려움도 있었으나 진상규명에 있어서 어느 정도 소기의 성과를 거뒀다고 평가할 수 있다.

한편, 과거청산작업은 과거사에 대한 진상규명에 국한되는 것이 아니다. 과거청산은 일반적으로 진상규명, 피해자에 대한 복권과 보상·배상, 가해자에 대한 정치적·사법적 처리, 피해자와 가해자의 고백과 용서, 그리고 화해, 위령과 기념사업, 국가의 제도적·법률적 시정조치, 재발방지를 위한 시민교육 등이 포괄된 종합적인 작업이다.[2] 과거청산은 단순히 사실을 밝혀서 확인하는 진상 규명 수준에 머무르는 것이 아니라, 지속적인 향후 과제를 요청하는 작업인 것이다.

과거청산작업이 지속적인 과제를 통해 이루고자 하는 궁극적 목표는 과거에 대한 새로운 인식과 이를 통한 새로운 집단적 정체성의 수립이라 할 수 있다. 이것은 기억작업에 대한 요청이다. 기억은 인간의 일상적 행동과 추상적인 사고에 이르기까지 인간의 삶을 가능하게 하는 기본 틀이다. 기억은 존재의 삶에 연속성과 의미를 부여하며 정체성의 근간이 된다. 학살·전쟁·의문사 등 한국 현대사의 고통스런 사건들은 사건의 당사자들과 한국 사회를 살고 있는 많은 사람들에게 깊은 상처로 자리매김하고 있다. 상처로서의 기억은 정체성을 흔들어 사회적 건강성을 해치며, 단순히 개인들의 정체성 훼손에 그치는 것이 아닌 법과 규범 등 제도에 남아 사회를 위협한다. 따라서 과거청산은 이러한 상처로서의 기억을 치유하여 건강한 집단적 정체성을 만들어가는 데 그 목표를 둬야 할 것이며, 이것은 바람직한 사회를 만들어가는 기초가 될 것이다. 이를 위해 과거청산 이후 기억작업에 대한 성찰이 필요하다.

2) 김무용, 「한국 과거청산의 제도화와 국민통합 노선의 전망」, 『한국민족운동사연구』 제53호 (2007), p. 288.

dCollection CAU

2. 연구대상

본 연구는 위와 같은 목적에서 최근 과거청산작업이 진행된 제주4·3사건이 현재 어떻게 기억되고 있는가를 고찰하고자 한다. 4.3사건은 한국 현대사에서 한국전쟁 다음으로 인명피해가 많았던 불행한 사건이었다. 인명피해의 규모는 여러 주장들이 있으나, 2003년 확정된 진상조사보고서에 따르면 25,000~30,000명의 인명이 희생된 것으로 추정된다.[3] 4.3사건은 이처럼 많은 인명이 희생된 사건이었음에도 불구하고 50여 년간 사건의 진실이 묻혀있다 1990년대 들어서야 본격적으로 진상규명이 진행될 수 있었다. 진상규명 노력은 1998년 김대중 정부의 출범 이후 2000년 1월 4·3특별법 제정으로 결실을 맺었다. 특별법은 국가 차원의 진상조사기구인 제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회(이하 4·3위원회)를 만들어 진상조사작업을 수행할 수 있게 하였다. 그리고 이런 진상조사 결과는 2003년 2월 국가 차원의 공식문서인 4·3진상조사보고서 채택으로 이어졌으며, 진상조사보고서는 4·3사건을 국가공권력에 의한 민간인 학살 사건으로 규정[4]하여 기존 공산폭동론을 뒤집었다. 4·3사건의 진상규명이 이처럼 뒤늦게 진행된 이유는, 사건이 대한민국 정부수립 시기 미군정과 이승만 정권에 의해 자행된 국가폭력으로서 대한민국의 정통성과 관련된 문제적 사건이었기 때문이다. 그리하여 사건의 진실은 오랜 시간 국가권력에 의해 은폐되고 왜곡될 수밖에 없었다.

4·3사건의 은폐와 왜곡은 원초적 사건의 상처와 더불어 제주도민들에게 이중의 고통을 가져왔다. 사건의 진실은 철저히 은폐되었고, 사건을 직접 경험한 제주도민들은 자신들의 희생이 '공산폭동'에 의한 결과로 기억되도록 강요받았다. 사건 이후 이러한 정치적 상황과 삶의 조건 속에서 제주사람들의 의식과 심리는 극심한 패배주의, 공포심(레드 콤플렉스), 자책감, 체념적 숙명론, 허무주의 사고에 점령당했다.[5] 결국 제주도민들이 겪은 4·3사건으로 인한 고통과 상처의 기억

3) 제주4·3사건진상보고서작성기획단, 『제주4·3사건진상보고서』, (제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회, 2003), p. 537.
4) 제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회,『화해와 상생』, (제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회, 2008), p. 111.
5) 김종민, 「4·3이 후 50년」, 역사문제연구소 외 편, 『제주 4·3연구』, (역사비평사, 1999), pp. 369-379.

dCollection CAU

은 원초적 사건의 충격과 이후 강요된 침묵 양 쪽이 합해져 형성됐다고 할 수 있다. 또한 4·3사건은 제주도민만의 고통과 상처로 볼 순 없다. 4·3사건은 한국 전쟁기 학살 사건과 함께 현 한국의 지배질서를 형성한 근원적 폭력에 해당하는 사건이다. 더불어 오랜 기간 계속된 조직적 은폐와 강요된 망각의 모습은 한국 현대사가 폭력적 진실을 어떻게 대면해 왔는지를 대표적으로 보여 준다고 할 수 있다.

이렇듯 제주도민과 한국 사회에 상처로 남아있는 4·3사건의 기억은 과거청산 작업의 진척과 함께 변화를 맞았다. 사건의 기억은 더 이상 망각을 강요받지 않게 됐으며 왜곡된 역사적 사실은 새롭게 규명되고 재평가 되었다. 또한 사건의 희생자들은 재평가·복권되었고, 문학·영상재현 등의 재현작업과 기념공원 건립 및 공식 위령제 등 국가의 공식적인 상징화 작업이 진행되었다.

본 연구는 이러한 역사적 과정을 거친 4·3사건의 기억이 현재 어떤 양상을 띠고 있는지를 구체적으로 영상재현을 통해 고찰해보고자 한다. 2005년 이전까지 4·3사건의 영상재현은 주로 TV다큐멘터리와 다큐멘터리 형식의 독립영화를 통해 이뤄졌고, 혹은 1991년 <여명의 눈동자>, 2003년 <야인시대>같은 TV 드라마의 배경으로 취급되었다. 장편 극영화로서 2004년 임원식 감독에 의해 150여 억원 규모의 블록버스터 영화로 '한라산아' 가 제작 논의됐으나 4·3사건이 가진 소재의 민감성으로 투자자들의 투자가 취소되어 제작은 불발되었다. 이러던 중 2005년 최초의 장편 극영화인 김경률 감독의 <끝나지 않은 세월>이 제작·상영되었다. <끝나지 않은 세월>은 4·3사건을 실제 체험한 두 노인을 주인공으로 이들의 체험이 현재의 삶 속에서 어떻게 투영되고 자리해 있는지를 그린 영화이다. <끝나지 않은 세월>은 자발적 후원자 600여 명이 만든 저예산 영화이다. 영화는 저예산의 한계로 그 완성도와 기술적인 면에서 높은 평가를 받지는 못했으나 4·3사건을 알리려는 감독 김경률의 노력으로 제주 도내 코리아 극장, 대구평화영화제 등 제주 뿐 만 아니라 전국적으로 상영되었다. 또한 과거사청산국회의원모임 주최로 국회시사실에서 상영되기도 하였다.[6] 영화는 비록 큰 반향을 얻지는 못했지만, 최초의 장편 극영화라는 점에서 이후 영화 제작 논의의 시작으로서 의

6) 『컬쳐 뉴스』, 2008년 8월 4일.

dCollection CAU

의가 있다고 할 수 있다.

<끝나지 않은 세월>이 후 극영화 제작 논의는 여러 차례 있었으나 제작비 등의 문제로 제작은 성사되지 못했다. 이 후에 제작된 두 번째 장편 극영화는 2010년 제작된 제주출신 정종훈 감독의 <꽃비>이다. <꽃비>는 정종훈 감독 자신의 단편 <섬의 노을>을 장편으로 각색한 영화이다. <꽃비>는 4·3사건 이후 제주의 한 학교를 배경으로 학생들 간의 갈등을 통해 사건을 비유적으로 그려낸 영화이다. 꽃비는 독립영화라는 한계 때문에 별다른 반향을 일으키지는 못했으나 제주 뿐 아니라 CGV, 롯데시네마 등 대형 극장 체인을 통해 서울·경기·부산·대구에서 상영되기도 했다.

<끝나지 않은 세월>과 <꽃비>이 후 세 번째 장편 극영화는 2012년 제작된 오멸 감독의 <지슬>이다. <지슬>은 사건 당시의 한 마을을 배경으로 마을 주민과 군인들 간에 얽힌 사건을 통해 4·3사건의 비극을 그려낸 영화이다. <지슬>은 앞서 두 영화가 사회적으로 큰 반향을 일으키지 못한 데 반해 독립영화로서는 큰 흥행인 14만여 명의 관객을 불러 모았으며, 작품성을 인정받아 선댄스 영화제 대상 등 국내·외 각종 영화제에서 수상하였다.

극영화가 아닌 다큐멘터리 영화도 제작되었다. 2013년 제작된 임흥순 감독의 장편 다큐멘터리 영화 <비념>은 4·3사건으로 남편을 잃은 강상희 할머니를 중심으로, 그녀의 현재의 삶을 비추며, 개인의 상흔을 강정마을 사태까지 확대시켜 제주도의 어두운 이면을 드러낸다. <비념>은 <지슬>과 비슷한 시기에 극장 개봉되어 4·3사건의 문제를 환기시켰으며, 그 영상미에서 평단의 좋은 평가를 받기도 하였다.

본 연구는 제주4·3사건에 대한 영상재현물중, 위에서 제시한 <끝나지 않은 세월>, <꽃비>, <지슬>, <비념> 이상 네 편의 영화를 분석하고자 한다. 이들 영화들은 시간적으로 가장 최근에 제작된 영화로서 기억의 현재적 양상을 밝히는 데 유용성을 갖는다. 또한 이들 영화들은 사건의 진상규명 이후 제작된 작품들로서, 진상규명으로 변화된 공식 역사와 사회적 환경 속에서 사건이 어떻게 기억되고 있는지를 보여준다는 점에서 분석의 의의가 있다.

dCollection CAU

3. 선행연구검토

제주4·3사건은 한국전쟁의 소용돌이와 이승만 정권 시기 극심한 반공이데올로기 하에선 언급 자체가 금기시되는 사건이었다. 군과 경찰 자료들에서 4·3사건에 대한 기록이 있으나 이는 공산폭동론에 근거해 폭동진압과정의 군과 경찰의 활동 사항에 대한 기록 정도였다. 국내가 아닌 해외 연구자 중 미국의 존 메릴(John Merill)은 1980년 제주도 반란(Cheju-do Rebellion)이란 석사학위 논문을 발표하였다. 이 논문은 미국 측 자료에 기초한 탄탄한 근거 위해 과학적인 해석을 가한 첫 연구 성과란 면에서 그 중요성을 인정할 수 있다.[7] 국내에서 4·3사건 연구가 본격화 된 건 1987년 민주항쟁 이후였다. 학위논문으로 일방적인 공산폭동론의 시각에서 벗어나 4·3사건의 배경을 다룬 양한권(1988)[8], 박명림(1988)[9]의 석사논문이 발표됐고, 제주사회문제협의회(이하 제사협)와 아라리 연구원, 그리고 제주4·3연구소 같은 연구단체가 설립되어 활발한 연구 활동을 전개해 나갔다. 연구소들은 공동의 연구성과를 도출해내기도 했다. 그 결과물로 1999년 역사문제 연구소·역사학연구소·제주4·3연구소·한국역사연구회 4개 단체는 공동으로 서중석, 김성례, 박명림 등 여러 연구자들의 연구물들을 모은『제주4·3연구』[10]를 발간하였다.

1987년 6월 민주항쟁 이후 1990년대까지 4·3사건 연구가 활발히 진행되긴 했으나 자료의 미진으로 연구의 방향은 자료의 발굴과 구술채록으로 모아졌다. 이 시기 특기할 만한 구술채록 연구로는 제민일보 4·3취재반의 『4·3은 말한다』와 제주4·3연구소의 『이제사 말햄수다』가 있다. 이들 연구는 구술자료를 통해 억압돼있던 4·3사건의 기억을 복원하고 상기시키는 역할을 하였다.

1990년대 4·3연구가 활발할 수 있었던 데는 거창사건과 노근리사건 등 묻혀있던 한국전쟁시기 민간인 학살 사건들이 새롭게 조명되던 정치적·사회적 상황에

---

7) 박찬식, 「4·3연구의 쟁점」, 제주대학교 평화연구소 편,『제주 4·3연구의 새로운 모색』, (제주대학교 출판부, 2013), p. 57.
8) 양한권,「제주도 4·3폭동의 배경에 관한 연구」, (서울대학교 석사학위논문, 1988).
9) 박명림,「제주도 4·3민중항쟁에 관한 연구」, (고려대학교 석사학위논문, 1988).
10) 역사문제연구소 외 편, 『제주4·3연구』, (역사비평사, 1999).

dCollection CAU

도 기인한다. 1992년 김영삼 정부 출범의 정치적 상황과 피해자들의 진상규명 요구는 전후 민간인 학살 사건들의 재조명을 가능케 했고 4·3사건도 같은 맥락에서 활발한 진상규명이 이뤄질 수 있었다. 한국전쟁 전후 민간인 학살 연구로는 김동춘(2000)[11], 서중석(1999)[12] 등의 연구가 있으며, 이들 연구를 통해 민간인 학살이 대단히 큰 규모와 조직적으로 이뤄졌다는 게 알려질 수 있었다.

1980년대 후반부터 이뤄진 4·3사건 연구를 통해 사건의 진상규명은 한층 이루어질 수 있었고, 이에 피해자 유족들과 제주 사회는 제도적 차원의 사건해결을 요구했다. 제도적 차원의 사건해결 요구는 1998년 김대중 정부의 출범 이후 2000년 1월 제주4·3사건 특별법 제정으로 결실을 맺었다. 특별법은 국가 차원의 진상조사기구인 4·3위원회를 만들어 진상조사작업을 수행할 수 있게 하였다. 그리고 이런 진상조사 결과는 2003년 2월 국가 차원의 공식문서인 4·3사건진상조사보고서 채택으로 이어졌으며, 진상조사보고서는 4.3사건을 국가폭력에 의한 민간인 학살 사건으로 규정[13]하여 기존 공산폭동론을 뒤집었다. 4·3위원회는 진상조사보고서 뿐 아니라 전 11권의 『4·3 자료집』과 전 7권의 『증언 자료집』도 발간하여 4·3사건 자료를 정리해냈다.

진상조사보고서 채택 후 4·3사건연구는 4·3위원회 및 진상조사보고서의 평가와 향후 과제 문제에 초점이 맞춰졌다. 허상수는 진상조사보고서 확정으로 4·3사건이 국가의 인권침해 사례였음을 명백히 드러낼 수 있었고, 향 후 과제로 4·3사건의 교훈을 생명의 존엄성과 인간의 권리를 신장시키는 운동으로 만들어내야 한다고 주장했다.[14] 김영범은 4·3사건이 가지는 함의가 동아시아 평화운동과 인권운동으로 확장시킬 수 있는 잠재력을 가지며, 그것을 위해 '4·3운동'은 지속되어야 한다고 주장한다.[15] 한편, 4·3위원회의 성과를 인정하면서도 그 한계에 대한 비판도 제기됐다. 이재승은 진상조사보고서에 대한 평가에서 진상조사보고서가 공식적인 국가 문서로서 사건의 진상을 알리는데 공헌했지만, 책임관계의 구

11) 김동춘, 『전쟁과 사회』, (돌베개, 2000).
12) 서중석, 『조봉암과 1950년대<상>, <하>』, (역사비평사, 1999).
13) 제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회, 앞의 책, p. 111.
14) 허상수, 「정부보고서 확정 이후 제주4·3운동의 방향과 과제」, 『4·3과 역사』 제3호(2003), pp. 322-336.
15) 김영범, 『민중의 귀환, 기억의 호출』, (한국학술정보, 2010).

dCollection CAU

체성 결여나 희생자 규정의 차별성 등을 들어 그 한계 또한 명확함을 지적했다.[16] 국가폭력에 의한 민간인학살이란 진상조사보고서의 사건 규정과 차이를 보이는 4·3사건의 성격연구도 계속됐다. 최호근은 4·3사건을 제노사이드(genocide)이론에 비춰 연구하여, 진상조사보고서가 학살의 정치적 성격과 국가의 책임문제를 명확하게 적시하지 않았다고 비판하며, 4·3사건의 무차별한 민간인학살을 가져온 국가폭력 문제를 국가범죄로까지 확장시킨다.[17] 양정심은 항쟁론적 시각을 가지고 4·3사건을 연구한다. 그녀는 무장투쟁 이전 인민위원회를 중심으로 한 제주도민들의 자치 및 통일국가수립 노력에 주목하여 사건의 항쟁적 성격을 드러내고, 진상조사보고서가 이념적 논란을 회피하기위해 그 항쟁의 역사를 충분히 드러내지 못하고 있다고 주장한다.[18]

4·3사건의 진상규명이나 성격연구, 법·제도적 연구 외에 사건의 담론 변동에 관한 연구도 있다. 김성례는 1999년 연구를 통해 4·3위령제 등에서 벌어지는 용서와 화합의 메시지가 대량학살의 책임 문제를 교묘하게 회피하는 측면이 있음을 비판하고, 대량학살의 결과에 집중하는 양민학살론의 관점이 사건의 애도 작업을 방해한다고 비판한다.[19] 고성만은 2005년 연구에서 4·3사건 담론 변동 과정을 추적하여 사건의 담론이 공산폭동론->항쟁론->양민학살론->화해와 상생론으로 변화하였음을 밝히고, 담론 변동 과정에서 특정한 역사적 사실만이 집중적으로 유포되고 있다고 주장한다.[20]

4·3사건의 문화적 재현에 관한 연구도 있다. 김동윤은 4·3사건 문학을 '비본질적·추상화 형상화 단계'(1948~1978), '비극성 드러내기 단계'(1978~1987), '본격적 대항담론의 단계'(1987~1999), '전환기적 모색과 다양한 담론의 단계'(2000~)등 네 시기로 분류한다. 또한 그는 4·3사건 문학연구도 분석하여, 사건의 문학연구가 대부분 4·3사건을 얼마나 충실하게 재현해내면서 진실에 접근했는가라는 반영론적 관점을 취하고 있음을 지적하고, 피해자들의 트라우마에 대

16) 이재승, 「제주4·3사건진상조사보고서에 대한 평가」, 『민주법학』, 통권25호(2004), pp. 481-502.
17) 최호근, 『제노사이드-학살과 은폐의 역사』, (책세상, 2005).
18) 양정심, 『제주4·3항쟁』, (선인, 2008).
19) 김성례, 「제주4·3의 담론정치」, 역사문제연구소 외 편, 『제주4·3연구』, (역사비평사, 1999).
20) 고성만, 「제주4·3담론의 형성과 정치적 작용」, (제주대학교 석사학위논문, 2005).

dCollection CAU

한 정신분석학적 연구 등 좀 더 다양한 방법론의 필요성을 주장한다.[21] 권귀숙은 4·3사건 영상재현물의 현황과 담론을 분석하였다. 그녀는 4·3사건 영상재현물이 과거청산 환경에 따라 재현에 있어 담론의 변동이 있음을 분석하고, 대항 헤게모니가 확립된 이후 영상재현들은 국가폭력과 인권유린에 대한 내용과 함께 진상규명 투쟁의 주역인 제주인들을 부각하고 남은 과제 해결을 촉구하는 내용들을 담고 있음을 분석했다.[22]

4·3사건 연구들은 과거청산 환경의 변동에 따라 사건의 진상규명 측면에서 진상규명 이후 향후 과제 해결을 모색하는 측면으로 변화하고 있다. 또한 역사적 사실에 대한 연구에서 담론 변동과 문학, 영상재현 같이 연구소재가 다양해지는 흐름을 보이고 있다.

21) 김동윤, 「4·3문학의 전개와 그 의미」, 나간채 외 편, 『기억투쟁과 문화운동의 전개』, (역사비평사, 2004).
22) 권귀숙, 『기억의 정치』, (문학과 지성사, 2006).

dCollection CAU

Ⅱ. 기억에 관한 이론적 논의

1. 기억의 사회성

기억이 부각되기 시작한 건 과학적이고 객관적인 과거사실에 대한 진술로 인정받아 온 역사학의 지위가 흔들리면서 부터이다. 일찍이 19세기 랑케(L. von Ranke)는 있는 그대로의 과거 사실을 밝히는 것이 역사학의 목적이고 역사학자의 사명이라 주장했다. 그러나 기호학이 밝혀낸 언어의 지시불가능성이 폭넓게 받아들여지면서 역사에 대한 실증적 사고도 깨지게 된다. 역사를 서술하는 언어 또한 그 자의적인 속성을 벗어나지 못하며, 따라서 역사가가 취사선택한 언어로 서술된 역사 또한 있는 그대로의 객관적인 과거 사실을 밝혀내지 못한다는 것은 당연한 논리적 귀결이었다. 역사학이 봉착한 이러한 문제에 E. H. 카(Carr)는 “역사란 과거와 현재 사이의 대화”라는 말로서 역사지식의 실증적인 객관성과 파당적인 주관성 사이에서 균형을 찾으려 하였다.[23]

그러나 카의 주장으로 역사의 권위가 회복된 건 아니었다. 카 이후 역사학은 포스트모더니즘의 등장으로 위기를 맞는다. 포스트모더니즘이 역사학에 가져온 변화는 역사연구의 ‘언어로의 전환’이다. 역사연구의 언어로의 전환은 과거 사실이 아닌 그 과거 사실을 가리키는 데 사용된 매개체로서의 언어에 관심을 갖는 것을 말한다.[24] 기호학이 밝혀낸 언어의 지시 불가능성은 실재의 표상불가능성을 의미한다. 이는 역사에도 적용되어 역사서술이 과거의 사실에 대한 표상으로 인정받을 수 있는가에 대한 의문으로 이어진다. 앞서 카의 논의에서 전제되었던 것은 그 자체로서의 과거 사실이다. 카는 그 자체로서의 과거 사실을 바탕으로 역사가의 해석 작업이 이뤄진 것을 역사로 말한다. 이는 포스트모더니즘의 입장에서 실재의 표상불가능성을 간과한 논의로 비판받게 된다. 포스트모더니즘은 역사이론의 과학성을 해체하였다. 포스트모더니즘은 역사적 의미의 해석이라는 역

23) 조지형, 『랑케&카』, (김영사, 2006).
24) 위의 글, p. 165.

dCollection CAU

사가의 작업이 상상력을 동원한 하나의 픽션(Fiction)이라고 주장한다. 역사를 픽션으로 받아들인다면 역사학의 과제는 과거 사실의 기술이라는 오래된 명제를 벗어나 다른 차원으로 이동한다. 이로써 포스트모더니즘 역사가인 젠킨스(K. Jenkins)는 “우리는 역사를 연구할 때 과거 그 자체가 아니라, 역사가들이 과거에 관하여 구성한 것을 연구한다”고 말하며,[25] 또 다른 포스트모더니즘 역사가인 화이트(H. White)는 역사서술을 서사구조의 특징과 의미작용을 통해 접근하는 일종의 문학 비평적 관점을 취한다.[26] 이들의 관점은 결국 역사란 재창조된 과거에 대한 구성물이며 하나의 담론이라는 것이다.

위와 같은 역사의 권위 약화 속에 대두된 것이 기억에 관한 연구이다. 기억에 관한 연구는 역사서술의 파당적 주관성에서 출발한다. 과거의 시간과 사건 속에서 역사로 서술되는 것은 현재에 기억된 특정 과거이다. 기억에는 망각이 수반된다. 현재에 기억된 과거를 역사로서 서술한다는 것은 특정한 과거를 망각함을 의미하며 따라서 역사는 기억과 망각의 동학 속에 만들어진 산물로 파악할 수 있다. 역사가 기억과 망각의 동학 속에 만들어진 산물이라면 역사 그 자체도 하나의 기억이 될 수 있다. 이것은 역사라는 이름으로 기억된 특정한 과거 외에도 역사의 이름으로 기억되지 못한 특정과거가 존재함을 의미하며, 이렇게 역사에서 빗겨나간 기억을 간직하는 주체의 존재도 가정할 수 있게 한다. 결국 역사는 특정한 기억으로 구성된, 그리고 특정한 기억을 만들어내는 산물로 파악할 수 있으며 복수의 주체들을 포괄하는 것이 아닌 특정한 주체적 입장을 대변한다고 볼 수 있다. 기억에 대한 관심은 역사가 포괄하지 못하는 복수의 기억에 대한 관심이며, 이는 사회 내 지배 이데올로기에 대한 비판적 성찰이 될 수 있다.

기억을 통해 과거와 현재를 접근하기 위해서 전제돼야 할 것은 기억의 사회성이다. 개인의 기억은 정신적 활동의 영역에서 이뤄지기 때문에 사적인 영역으로 생각되기 쉽다. 그러나 개인적이고 주관적으로 보이는 기억은 사회에서 공유되는 언어와 문화적 가치, 시공간의 영향을 받아 형성된다. 따라서 기억은 사회적인 차원에서 접근돼야 한다.

---

25) 케이스 젠킨스, 최용찬 역, 『누구를 위한 역사인가』, (혜인, 1999).
26) 헤이든 화이트, 천성균 역, 『메타 역사』, (지만지, 2010).

dCollection CAU

기억의 사회성에 대한 논의는 알브바슈(M. Halbwachs)에 의해 시작됐다. 알브바슈는 기억이 순전히 개인적이고 사사로운 경험이지 않고 그 내용 및 구성·전달 과정 면에서 지극히 사회적인 현상임을 주장했다. 알브바슈에 따르면 절대적으로 고독한 개인에게는 기억이 가능하지 않다. 그는 기억과정이 타인과의 상호작용에 의존하며, 여러 집단 및 집합적 사고의 흐름 속에 자리 잡음에 의해서만 이뤄진다고 말한다.[27] 따라서 기억하는 주체는 어디까지나 개인이지만 기억하는 행위는 사회적 틀을 따른다. 그리고 그 사회적 기억틀은 개인적인 차원이 아니라 사회적인 표상의 차원이다.[28] 기억은 또한 재구성 행위이다. 알브바슈에 의하면 기억은 과거 사실 그대로가 보존되거나 되살려지는 것이 아니라 현재를 토대로 재구성된 것이다. 개인은 자신이 속한 사회적 기억틀에 의해 과거를 변형·왜곡시켜 기억한다. 여기서 사회적 기억틀은 과거사실을 쫓아 구성된다기보다 기억되는 시점의 지배적 권력과 필요에 의해 재구성된다. 또한 기억시점의 경험적 현실로부터 파생되는 이미지와 관념들은 기억을 순전한 회상이 아닌 재구성에 가까운 것으로 조형한다. 이러한 이유로 알브바슈는 기억이 현실의 삶에 맞추어 재구성되는 것으로 주장했다. 알브바슈는 기억이 이와 같이 사회적 집단과의 관계 속에서 이뤄지기 때문에 기억은 또한 집단 기억(Collective Memory)의 형태를 지닌다고 주장한다. 그리고 이러한 집단기억은 역사와 마찬가지로 사회적 사실로서 존재하는 것이라고 말한다.[29]

알브바슈의 연구는 사회적 구성물로서 기억의 문제를 제시하여 기억의 사회적 틀과 현재성에 대한 논의를 촉발시켰다. 그리고 집단기억을 하나의 사회적 사실로 제시하여 기억 연구를 추상적인 차원이 아닌 사회적 상징과 이미지 즉, 외재성의 차원으로 이동시켰다. 그러나 그는 기억의 구성과 변화·전수에 대한 면에선 구체적인 양상을 충분히 드러내진 못하였다. 그에게 집단기억이란 사회적 사실로서 하나의 고정된 대상이며, 기억의 외재적 차원에서도 어떠한 의미화의 과정을 거치는지 구체적으로 밝히지 못한다. 이러한 알브바슈 논의의 한계들은 이후 연구자들의 논의를 통해 보완돼야 한다.

---

27) 윤미애, 「매체와 문화적 기억」, 『동아대학교 독일학연구』 제11집(2002), p. 41.
28) 오경환, 「집단기억과 역사」, 『쟁점과 연구』, 제2권 제3호 통권7호(2007), p. 87.
29) 제프리 K. 올릭, 앞의 책, p. 43.

dCollection CAU

기억이 어떠한 과정을 거쳐 의미화 되는지에 관한 논의는 얀 아스만(J. Assmann)과 알라이다 아스만(A. Assmann) 부부가 제시한 '문화적 기억' 개념을 참조할 수 있다. 아스만 부부의 '문화적 기억' 개념은 제도적으로 공고화되고 조직적으로 전승되는 기억을 말한다.[30] 아스만 부부는 현실적 체험과 유리된 과거를 매개하는 상징물·사원·기념비·제의와 축제 등을 통해 기억이 문화적으로 전승되는 양식들에 주목한다. 얀 아스만은 기억을 모방적 기억, 사물의 기억, 소통의 기억, 문화적 기억으로 나누었다. 모방적 기억은 요리법이나 도구 사용법처럼 인간의 일상 행위를 가능하게 해주는 학습 기억이다. 사물의 기억은 침대와 식탁에서 집과 마을 및 도로에 이르기까지 인간이 '자기 자신을 투여한', 시간적 차원을 갖는 기억이다. 그리고 소통의 기억은 한 시대가 당대의 과거에 대하여 보유하는 기억이다. 얀 아스만이 설명한 이와 같은 기억은 '의미'를 통해 모두 문화적 기억으로 전환될 수 있다. 예를 들어, 모방적인 관습적 행위가 제의(祭儀)의 차원으로 승격되어 도구적 목적성 외의 '의미'가 부여될 때 그것은 문화적 기억이 된다. 그리고 도로와 집과 같은 사물 역시 상징으로 전환되어 '의미'를 함축하게 되면 문화적 기억으로 격상된다.[31] 이들 중 집단적 정체성을 형성하고 후대에 전승되는 기억은 문화적 기억이다. 문화적 기억은 '의미'를 획득한 것으로서, 여기서 '의미'는 집단적 사용가치의 획득을 뜻한다. 의미의 획득은 자연발생적으로 이루어지는 것이 아니며 특정한 권력적 의지에 의해 선택되어지는 것이다. 이렇게 의미를 획득한 문화적 기억은 상징물·기록물·건축물·기념비·제의와 축제 등의 매체에 의해 표현되고 전승된다. 결국 아스만 부부의 연구에서 집단적 정체성을 형성하는 문화적 기억이 구성되는 과정은 의미의 획득과 매체를 통한 전승 및 재구성에 있다. 그러나 아스만 부부의 문화적 기억 개념은 신화적인 상징에 의거한 하나의 지배적 기억으로서 기억 내부의 갈등을 보여주는 데 한계가 있다.[32] 그들은 기억의 의미화를 문화적 속성과 외재화된 상징을 통해 설명해주지만, 알브바슈와 유사하게 기억을 문화적 의미화에 의해 구성된 고정된 사회적 사실로 취급하여

30) 전진성, 「기억과 역사: 새로운 역사·문화이론의 정립을 위하여」, 『한국사학사학보』, 제8집 (2003), p. 110.
31) 김학이, 「얀 아스만의 문화적 기억」, 『서양사 연구』, 제33집(2005), pp. 237-239.
32) 위의 글, p. 256.

dCollection CAU

기억의 구성에 있어 선택과 망각이라는 실천적 맥락을 보여주는 데는 한계를 보이고 있는 것이다.

기억이 집단적으로 유통되기 위해선 주관적 기억이 객관화되어 집단에 의해 기념되고 재교육되는 복잡한 일련의 과정을 필요로 한다. 이런 과정 속에서 벌어지는 것은 선별과 배제를 통한 특정기억의 부양과 망각이다. 김영범은 역사적 사건에 대한 기억은 사건의 기억 그대로가 유지되어 전승되는 것이 아닌 주체들이 갖고 있는 다양한 기억들 가운데 어떤 기억들은 용인되고, 다른 기억은 가공되고 변형되면서 때로는 '공식기억' 혹은 '정사'로 편입되기도 하고, 어떤 기억은 망각되거나 소멸되는 과정을 거친다고 주장한다.[33] 이러한 점에서 기억의 논의는 그 선택과 망각의 과정에 주목할 필요가 있으며, 선택과 망각의 과정에서 벌어지는 사회적 주체들의 경쟁을 '기억의 정치'라 할 수 있다.

기억의 정치는 기억의 선택과 망각 과정에 개입하는 사회·문화적 및 정치적 힘들의 역학관계와 그것을 둘러싼 담론적 실천의 기제를 일괄하는 개념으로 이해할 수 있다.[34] 과거의 의미화는 해석을 둘러싼 사회 주체들의 경쟁을 발생시키며 이러한 결과는 특정 기억을 공적인 지배기억으로 위치시키며, 지배기억에서 소외되거나 혹은 그것의 잉여로서 기억은 사적기억으로 남거나 망각된다. 여기서 공적인 지배 기억과 구별되는 대중의 사적 기억들을 푸코(M. Foucault)와 영국의 대중기억연구회(Popular Memory Group)는 '대중기억(Popular Memory)'으로 분류한다. 대중기억은 지배기억에 편입되지 못한 대중의 사적 기억으로서 정치적 실천의 차원에서 정의되는 개념이다. 이들은 기억이 사회적으로 생산되는 방식은 공적/사적 재현이란 방식으로 이루어지며, 역사의 공적인 재현에는 과거를 둘러싼 여러 가지 해석간의 결합을 통해 지배적 기억이 등장한다고 말한다. 따라서 지배 기억과 대중기억은 지속적 경합-협상 관계이며, 공식기억과 대중기억 사이의 잠재적인 괴리가 대항기억이 창출될 수 있는 공간을 개방한다고 주장한다.[35] 푸코는 지배담론과 권력에 의해 억압·변형 및 잠재되어있는 대중들의 과

33) 김영범, 앞의 책, pp. 262-263.
34) 위의 책, p. 263.
35) 김원, 「서벌턴은 왜 침묵하는가? : 구술, 기억 그리고 재현을 중심으로」, 『사회과학연구』, 제17집 1호(2009), pp. 144-145.

dCollection CAU

거를 되새기며 이러한 기억을 대중기억으로 부른다. 이것은 자신의 계보학과 유사한 맥락으로 과거를 접근하는 방식으로서, 역사의 이름으로 묻힌 보통 사람들의 익명의 지식을 발굴하여 현재의 이데올로기를 해체하는 작업이다. 이러한 해체의 일환으로 푸코는 대중기억을 형성하는 실천적인 개념인 '대항기억(Counter-Memory)' 을 제시한다. 대항기억은 지배에 대한 저항으로서의 기억이며 반(反)기억으로 부르기도 한다. 이는 지배기억에 묻힌 사적 기억의 해석·발굴을 목표로 하는 것이 아닌 새로운 기억의 구성을 목표로 하는 실천적 개념이다. 대항 기억은 단순히 지배 기억과 대립된 사적 기억의 영역이 아니다. 즉, 대항기억은 특정 주체의 기억이 아니며 발견돼야 할 과거의 어떠한 사실로 그치지 않는다. 대항기억은 지배기억을 구성하는 이데올로기에 대한 개입이며 지배기억이 과거를 특수하게 표상하려 할 때, 그 표상의 단절과 불연속으로서의 차이를 드러내기 위한 실천이다. 따라서 대항기억의 실천은 지배기억에 의해 억압된 기억의 드러냄 그 자체가 목표가 아닌, 지배기억의 모순을 드러내기 위한 목표로서의 실천이다.

푸코의 대항기억 개념은 기억의 정치가 지배/사적 기억 혹은 공식/비공식 기억 간의 대립구도를 넘어서야 한다는 요청이다. 둘 사이의 대립을 강조하다보면 사적-비공식 기억에 진리로서의 위상을 부여할 우려가 있다. 한국의 경우 해방 및 6·25 전쟁과 권위주의 정권 시기를 거치며 많은 과거 사건의 기억들이 억압·변형 되어왔던 게 사실이다. 이런 상황 속에서 억압되어 온 사적-비공식 기억의 발굴은 자칫 진실의 발견으로 취급될 우려가 있다. 마찬가지의 맥락에서 전진성은 한국 사회의 기억투쟁이 보수나 진보 할 것 없이 대립구도의 설정에 경도되어 자신들을 진실의 담지자로 규정한다고 주장하며, 국가권력 대 시민사회, 국가이데올로기에 포섭된 기억 대 자발적 기억의 이분법적 대립구도는 기억투쟁의 현실을 정당화할 뿐, 기억에 대한 원리적 규명과는 거리가 멀다고 주장한다. 그는 기억의 진실성에 주목하거나 이분법적 대립구도에 경도될 경우 기억을 고정된 실체나 정치적 기능으로만 파악할 것을 우려하며, 기억 내용으로서의 진리가 아니라 '진리의 효과'가 산출되고 발휘되는 형식에 대한 접근에 주목할 것을 요청한다.[36] 결국 사적-비공식 기억들은 과거 사실의 담지자가 아닌 현재 의식의 일

dCollection CAU

부로서 받아들여야 할 것들이며, 기억의 정치에서 대항기억의 목표는 복수의 기억이 혼재해 있는 기억의 장에서 권력의 작용으로 구성된 지배기억의 특수성을 밝히고 그것을 해체하는 데 있다.

결론적으로 본 장을 요약하자면, 기억에 대한 관심은 역사의 권위 약화와 함께 촉발됐다. 여기서 기억은 개인의 사적인 수준을 넘어 사회에서 공유되는 언어와 문화적 가치·시공간의 영향을 받아 형성되는 것으로서 사회적인 차원에서 접근돼야 할 문제이다. 따라서 기억은 사회적으로 구성 및 재구성되는 것이며, 구성의 조건으로는 문화적 의미화와 매체를 통한 재현 및 전승에 있다. 한편 이러한 기억의 사회적 구성은 선택적·권력적 과정이며 복수의 기억이 존재하는 기억의 장에서 벌어지는 경쟁의 결과로 이뤄진다. 따라서 기억의 장에서 벌어지는 경쟁에 대한 관심이 필요하며, 다음 절에서는 이러한 경쟁이 이뤄지는 지점으로 재현의 문제를 다루도록 하겠다.

2. 기억과 영화적 재현

프랑스의 피에르 노라(P. Norra)는 자신의 '기억의 터' 연구에서 프랑스인의 기억을 형성하는 상징 기제들에 주목했다. 여기서 '터'는 이제는 실재 과거에 대한 기억이 남아있지 않고 흔적만 남은 기억에 대한 은유이다. 흔적인 '터'의 기표는 현재에 이르기까지 불변하는 과거의 실재 혹은 의미로서가 아닌 진행 중에 있는 담론으로서 기능하고 있는 것이다. 이는 의미로서의 기억 뿐 아니라, 기호의 차원에서 존재하고 있는 형식적 측면에 대한 문제로서, 더 이상 경험하지 못하는 과거에 대한 재현의 논의이다.[37] 노라의 이러한 논의는 기억에 대한 추상적인 접근이 아닌 기호화된 재현을 통한 구체적인 접근을 요구하는 것이다.

---

36) 전진성, 「기억을 정치학을 넘어서 기억의 문화사로: '기억'연구의 방법론적 제언을 위한 제언」, 『역사비평』, 통권76호(2006).

37) 기억의 터와 관련한 자세한 논의는 다음을 참조. 피에르 노라, 김인중 외 역, 『기억의 장소 1』, (나남출판, 2010). 태지호, 『영상 재현을 통한 사회적 기억의 의미화에 관한 연구 : <독립기념관>과<우리는 8·15를 어떻게 기억하는가>(KBS)에 나타난 1945년 8월 15일의 기억을 중심으로』, (서강대학교 박사학위논문, 2011), p. 30.

dCollection CAU

재현은 기호를 통해 사물, 사건, 인물 그리고 현실이 표현되고 의미가 부여되는 과정이다. 재현은 어떠한 대상에 대한 단순한 표상이 아닌 현실의 조건 속에서 대상을 재구성한 것이다. 이러한 속성은 재현이 단순한 기호 내부의 표현체계로서가 아닌 특정한 사회관계 속에서의 의미작용의 산물로서 이해해야 하는 것을 뜻한다. 다시 말해 재현은 결코 자연적이지 않으며, 사회관계의 산물인 기존의 문화적 관습에서 구축되어 나오는 것으로 이해할 수 있다. 기억이 재현을 통해 구체화된다는 것은 추상적인 관념 속의 과거 상이 기호와 매체로 현시화되는 것이며, 이는 사회성의 획득을 의미한다. 여기서 사회성의 획득은 기억이 재현을 통해 집단이 공유할 수 있는 대상으로 존재할 수 있게 되는 것을 뜻하며, 그러한 조건으로 재현의 문화적 관습을 따르게 됨을 의미한다. 따라서 기억의 재현은 문화적 관습이라는 사회적 맥락에서 논의되어야 할 것이다.

과거는 항상 특정한 재현 매체를 통해 우리에게 오며, 기념관, 기념비, 기념일, 폐허, 사진, 영화, 역사서 등 재현 매체들은 각각의 고유의 방식으로 기억과정에 개입한다. 즉, 기억의 재현은 매체를 통해 현시화되며 매체의 고유한 속성의 영향을 받는다. 고대부터 기억의 주된 매체는 문자였다. 문자는 현재까지 과거를 전달해주는 매체로 중요한 위상을 가지고 있으나, 19세기 사진의 발명 이후 이미지의 역할이 증대하면서 그 위상은 감소한 상태이다. 특히 현대에 이르러 언어의 표현 능력의 한계가 문제시되면서 이미지는 언어로 표현될 수 없는 것을 담는 매체로 혹은 문자의 의미에 저항하는 장소로, 때로는 관념적인 것에 상반되는 체험을 표현하는 매체로 부상하였다.[38] 또한 기술의 발달은 이미지를 담지한 텔레비전·영화 등 영상매체의 발전을 가져왔고, 그리하여 오늘날 기억의 재현에서 문자와 함께 영상재현은 중요한 위상을 차지하고 있다.

영상 재현은 영상이라는 형식을 통해 그 사회, 문화의 맥락 속에서 의미화를 부여하는 기호화 과정이다. 영상재현의 요소는 공간·선·모양·색 등 시각작용을 일으키는 것이 주된 요소이며 여기에 스토리와 사운드가 결합되기도 한다. 영상재현은 이러한 영상 구성요소를 활용하여 미디어, 특정 장소 및 공간에서 시각적 경험을 가능케 하는 '커뮤니케이션 텍스트'로 이해할 수 있다.[39] 커뮤니케이션

38) 윤미애, 앞의 글, pp. 49-51.

dCollection CAU

텍스트로서 영상재현은 생산과 소비 주체간의 의식과 경험을 매개하는 역할을 한다. 이러한 영상 재현은 그 속성에서 사회적인 구성물로서 접근해야 할 대상이다. 영상 재현의 주된 체험은 시각적 체험이다. 따라서 인간의 보는 행위가 체험의 주된 양상이 된다. 인간의 보는 행위는 신체 활동으로서 시지각(visual perception)이상의 것으로서, 그가 속한 사회의 문화적 내용들에 의해 매개되는 것이다. 이에 따라 특정한 시대 특정한 사회는 세계를 바라보는 일정한 '보는 방식 way of seeing'을 규정한다. 즉, 보는 행위는 자연스럽고 생리적인 것 뿐 아니라 사회적인 성격을 띄는 것이다.[40] 또한, 영상 재현의 대상과 내용 및 형식의 결정 즉, 의미화의 과정도 사회적인 성격을 띈다. 의미화의 과정은 자연적인 것이 아닌 하나의 작업이다. 이는 의미가 사물의 이치에 의존하는 것이 아니며, 그에 대한 의미작용의 문제이며, 현실 자체의 구조에 의해 절대적으로 결정되는 것이 아닌 사회적 실천을 통해 성공적으로 수행되는 의미 작용의 작업에 제약되는 것이기 때문이다.[41] 따라서 영상재현은 사회적이고 문화적인 맥락에서 접근해야 할 대상이며, 특정한 의미를 수반하는 실천적 작업으로 이해할 수 있다.

영화는 영상재현의 한 형식으로서 위에서 다룬 영상재현의 맥락과 마찬가지로 특정한 의미를 수반하는 커뮤니케이션 텍스트로 이해할 수 있다. 영화는 오늘날 예술의 한 갈래로서 그치는 것이 아닌 사회 문화적인 복잡한 현상이자 사회적 언어로 이해할 수 있으며, 개인과 집단의 기억과 정체성에 관여하는 매체의 하나로 그 중요성은 증대되고 있다 할 수 있다. 또한 영화의 과거재현은 역사 서술에서 담지 못한 비공식 역사의 형성에 기여할 수 있다.[42]

기억의 매체로서 영화는 과거를 현재화시키는 기능을 한다. 과거의 역사적 사건이나 인물 혹은 시대 배경을 소재로 제작되어 과거를 해석하고 현재화시키는 영화는 사극(costume drama)이나 서사극(epic film), 시대극 등으로 분류된다. 본 연구에서는 이것들을 통칭하여 '역사영화'라고 부르도록 하겠다. 역사영화는 과거에 존재했던 역사적 사건이나 인물의 삶에 초점을 맞추면서, 시각적으로는

39) 태지호, 앞의 글, p. 36.
40) 주은우, 『시각과 현대성』, (한나래, 2003), p. 19.
41) 스튜어트 홀, 임영호 역, 『스튜어트 홀의 문화이론』, (한나래, 2008), p. 267.
42) 마르크 페로, 주경철 역, 『역사와 영화』, (까치, 1999), pp. 29-38.

dCollection CAU

세팅, 의상, 컬러를 사용해야 할 대상에 이르기까지 모든 디테일이 사실처럼 보이도록 연출하는 영화 텍스트를 일컫는다.[43] 이러한 역사영화에 대한 논의는 초기에 역사학계에서 많이 진행됐는데, 그 논의의 중심은 얼마나 충실한 과거의 재현인가라는 리얼리티의 문제였다. 이 문제제기는 영화가 하나의 역사서술로 인정받기 위해선 역사서와 같이 충분한 정보를 제공해야 한다는 인식에 따른 것이었으며, 영화의 역사서술 가능성을 인과적 설명과 정보제공이라는 역사학의 전통적 기준으로 평가한 것이었다. 그러나 역사학에서 전통적인 랑케식 실증사관이 힘을 잃은 것과 같은 맥락으로 최근에는 영화의 역사서술 가능성을 리얼리티의 문제에서 벗어나 평가하게 됐다. 로젠스톤이 제기하듯 영화는 “과거를 표현하고 해석하는 독특한 방식”[44]으로 볼 수 있으며, 전통적인 역사학의 평가기준을 벗어나 영화 고유의 어떠한 기호와 전략을 사용해 과거를 해석하여 사회적 텍스트로 기능하는지가 문제의 중심이 됐다.

그렇다면 영화는 어떤 식으로 전통적인 역사서술과 차별화하여 과거를 재현하는가? 영상 텍스트가 역사를 기술하는 매체로서 주는 장점은 다음과 같이 요약된다. 첫째, 영상의 중요한 특성인 ‘구체성’은 글의 추상성에 대한 일종의 해독제 역할을 할 수 있다. 둘째, 영상은 역사를 과정으로, 즉 동적인 것으로 제시할 수 있다. 문자 역사가 과거를 정치, 경제, 인종, 계급, 성 등 여러 범주로 파편화하는 반면에, 영상 역사는 그 모든 요소를 한 개인, 혹은 하나의 집단, 혹은 한 국가의 삶 속에서 서로 교차하는 것으로 그린다. 셋째, 영상 매체는 복합적인 매체(multi-media)이다. 영화는 시각적인 요소, 색채, 음성, 문자까지 다양한 요소로 구성되어 있으며, 이러한 요소들을 활용하여 다양한 의미의 층을 형성한다. 그 다양한 의미의 층들이 빚어내는 긴장과 조화의 효과는 그러한 요소들의 단순한 합 그 이상이다.[45] 결국 영화는 언어 뿐 아니라 다른 요소를 통해 우리에게 과거를 현재화시키며, 일반적인 역사학의 의미구성 방식을 벗어나 과거의 시공간과 이야기를 통합적으로 강렬하게 체험시키는 기억장치로 이해할 수 있다.

기억장치로서 영화가 재현하고 있는 것은 무엇인가? 영화가 과거를 재현할 때,

43) 수잔 헤이워드, 이영기, 최광렬 역, 『영화사전』, (한나래, 2012), p. 233.
44) 로버트 A. 로젠스톤, 김지혜 역, 『영화 역사』, (소나무, 2002), p. 13.
45) 김지혜,「영상에 의한 역사: 또 하나의 역사 서술」, (서강대 석사학위논문, 1997), pp. 30-36.

dCollection CAU

그 창작과 소통이 이뤄지는 시점은 현재이다. 따라서 영화가 과거를 재현한다는 것은 현재의 시점에서 과거를 해석하는 작업이며, 이러한 재현에 관여하는 것은 당대의 담론과 이데올로기 같은 현실적 조건이다. 영화는 당대의 현실적 조건을 직접적 진술이나 반영의 형태를 통해 드러내지 않는다. 그것은 내러티브 구조 속에 숨어 있고 이미지, 신화, 관습, 영상 스타일 등 동원되는 담론들 속에 존재한다. 제임슨(F. Jameson)은 영화가 현실을 드러나는 방식을 무의식적으로 파악한다. 그는 한 작품의 정치적 관점이 그 내용뿐 아니라 그 내용을 담는 틀과 표현인 형식을 통해 드러난다고 보며, 작품의 장르 또한 이데올로기라고 말한다.[46] 로버츠는(A. Roberts) 제임슨의 입장이 정신분석학의 원리처럼, 텍스트의 의미를 반드시 지시 대상이 되는 중요 사물에 의존하여 해석할 필요는 없으며 오히려 표층 아래에서 진행되는 것과 관련한 징후에 주목할 것을 주장한 것이라 말한다. 이러한 접근은 무의식적 실재에 다가가려는 노력이며, 표층에 드러난 텍스트의 표면적 서사는 텍스트의 무의식적 실재를 매개한다. 여기서 텍스트의 무의식적 실재는 서사를 통해서만 파악될 수 있는 '부재'하는 대상이다.[47] 이 부재하는 대상은 제임슨에게 역사(History)로 표현되며, 이 대문자 역사(History)는 일반적인 역사(history)와 그 성격을 달리하는 것[48]으로 라캉의 실재와 유사하게 부정, 결핍, 간극, 빈자리 등으로 자신을 현시하는 것이다. 즉 제임슨의 역사(History)는 텍스트 속에 숨어있는 좌절과 실패·억압의 흔적이며, 정치적 무의식이다. 영화 텍스트는 꿈의 작업이 그러하듯 현실 혹은 과거를 다양한 무의식적 전략들(억압, 반복, 전이, 치환, 투사 등)을 통해 변형시킨다. 결국 제임슨의 논의를 따르면, 정치적 무의식은 다양한 무의식적 전략들에 의해 펼쳐진 영화의 서사를 통해 해석될 수 있으며, 또한 영화는 정치적 무의식에 따른 산출이자 그것을 재생산한다.

---

46) Fredric Jameson, Political unconscious (cornell university press, 1982), p. 141.

47) Jameson, op. cit., p. 81. 애덤 로버츠, 곽상순 역, 『트랜스 비평가 프레드릭 제임슨』, (앨피, 2007), pp. 160-161.

48) 제임슨에게 대문자 역사(History)는 일반적인 역사(history)와 구별되는 개념으로 텍스트나 서사자체가 아니지만, 텍스트의 '부재원인(absent cause)'으로서 텍스트를 통해서만 접근할 수 있는 것이다. 즉, "역사(History)란 직접적으로 존재하는 것도 아니고, 어떤 상식적인 외부적 실재도 아니며, 또한 역사서술이라는 전통적 서사도 아니다. 그것은 사실 그 자체를 따라 항상 (재)구성되어야 하는 어떤 것이다". Ibid., p. 22. 배경민, 「역사영화의 정치적 무의식 연구: 1987년 이후 한국영화를 중심으로」, (동국대학교 박사학위논문, 2008), p. 37.

dCollection CAU

이것은 영화를 사회 내 담론과 이데올로기·역사적 변동 등의 현실적 조건 속으로 끌어들이는 것이며, 그 현실적 조건을 영화가 무의식적으로 재현하고 있다는 것을 뜻한다.

한편, 공적인 지배기억과 사적 기억 간에는 차이와 긴장이 존재한다. 둘은 의미투쟁을 통해 과거를 재해석하고, 특정 기억의 부양 혹은 새로운 기억을 생산한다. 또한 기억은 주체를 호명하는 사회규범에 의해 작동된다. 기억과정에는 선택과 배제의 논리가 작동하며, 그 작동 원리는 사회적 규범이나 이데올로기에 의한 해석의 틀이다. 사회적 규범과 이데올로기에 의한 해석의 틀이 기억의 의미망을 형성하며 영화의 재현은 이러한 의미망의 틀 안에서 이뤄진다. 영화가 다루는 과거는 역사서술과 같이 학문적 엄밀함을 요구하지 않으며 픽션의 형태를 취할 수 있으므로 그 소재 및 형식은 상대적으로 개방돼 있다. 이것은 영화가 사적 혹은 대항기억의 재현 매체로서 가질 수 있는 장점이다. 그러나 영화의 재현은 사회적 의미망의 틀 안에서 이뤄지며, 그 안에서 공적 지배기억과 사적 기억간의 중재 및 타협이 이뤄진다.

이러한 기억간의 중재 및 타협은 대중의 욕망이 이데올로기 안에서 봉합되는 것으로 볼 수 있는데, 제임슨은 이와 같은 현상을 '이데올로기적 봉쇄(ideological containment)' 로 설명한다.[49] 이데올로기적 봉쇄는 역사적 모순을 가리기 위해 통합적, 일관적 서사에 위배되는 것들을 억압, 배제하는 과정을 의미한다. 이데올로기적 봉쇄는 이데올로기가 특정한 사유의 원인이 된다기보다 일종의 선험적인 존재로 사유에 기본적인 제한을 가한다는 것을 의미한다. 지젝에 따르면, "이데올로기의 기능은 우리에게 현실로부터의 도피처를 제공하는 것이 아니라, 현실 자체를 어떤 외상적이고 실재적인 중핵으로부터의 도피처로 제공하는 것이다."[50] 이데올로기의 이러한 기능은 특정 사회와 집단의 어떠한 결핍을 가리면서 그 공동체의 현실적 삶을 유지시키는 역할을 하게 된다. 영화의 재현은 공동체의 통합적, 일관적 서사를 위해 그것에 위배되는 것들을 억압, 배제하는 이데올로기적 봉쇄의 과정을 거친다. 그러나 이데올로기적 봉쇄가 영화의 재현에

49) 이데올로기적 봉쇄에 대한 개념은 다음을 참조. 김수경, 「프레드릭 제임슨의 서사이론에 대한 연구」, (서울대학교 석사학위논문), 2009. pp. 55-78. 배경민, 앞의 글, pp. 31-45.
50) 슬라보예 지젝, 이수련 역, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, (인간사랑, 2002), p. 220.

dCollection CAU

어떠한 한계만을 의미하는 것은 아니다. 영화는 스스로를 일관된 서사로 완성하기 위해 실재의 잔여를 억압하지만, 이러한 억압된 실재의 잔여도 영화의 상징화된 재현 속에서 해석이 가능하다. 다시 말해 영화의 재현은 이데올로기적 봉쇄로 일정한 한계를 내포하지만, 이 한계가 실재를 드러내는 기능 역시 하게 되는 것이다. 결국 영화의 의미형성은 이데올로기적 봉쇄 속에 일정한 한계를 지니며, 표층의 서사는 영화의 의미를 명시적으로 드러내지 않는다. 영화의 재현이 가지는 의미를 밝히기 위해선 영화가 가진 무의식적 속성을 이해하고 이를 해석하는 작업이 필요하다. 이러한 해석의 방법은 알레고리적 해석이라 할 수 있다. 알레고리적 해석은 징후와 파편으로 등장하는 영화의 약호를 특정한 해석적 약호를 통해 재해석하고 다시 쓰는 작업이라 할 수 있다. 알레고리적 해석은 영화가 검열하고 있는 부분을 드러냄으로써 영화가 등장하게 된 구체적인 현실을 드러내게 하는 방법이며, 영화를 통하여 과거를 대하는 현재 인식의 지도를 그리는 방법이 될 수 있다.

dCollection CAU

Ⅲ. 제주4·3사건의 트라우마 기억 형성

제주4·3사건은 한국 현대사에서 한국전쟁 다음으로 많은 인명피해를 낳은 사건으로서, 극심한 피해규모와 잔혹성으로 인해 당사자들에게 씻을 수 없는 상처를 남겼다. 또한 어두운 한국 현대사의 이면을 드러내는 사건의 성격은 오랜 기간 왜곡과 은폐를 불러왔고, 이러한 은폐와 왜곡은 개인과 집단에 굴절된 기억을 형성하게 만들었다. 이렇게 형성된 사건의 기억은 한마디로 '트라우마(Trauma)[51]'적 기억이라 부를 수 있다. 사건은 당사자들에게 가해진 직접적인 폭력에 따른 트라우마 뿐 아니라, 집단에게는 집단적 리비도[52]의 상실이라는 트라우마를 가져왔다. 또한 사건의 가해자인 국가와 이를 지탱하던 반공체제의 구조적 폭력은 후체험 세대에게 또 다른 트라우마를 가져왔다고 볼 수 있다. 본 장에서는 4·3사건의 트라우마 기억 형성을 사건 당시의 폭력적 체험과 더불어 이후 지속된 폭력적 구조에 따른 것으로 보고 이를 드러내고자 한다.

1. 국가 폭력의 경험

2011년 제주대 의대 연구에 의하면, 제주4·3사건 피해자 중 70%가 외상 후 스트레스 장애를 겪고 있는 것으로 나타났다. 이 수치는 5·18사건 피해자의 외상 후 스트레스 장애율이 30% 수준인 것과 비교해 매우 높은 수치라 할 수 있으며, 사건 이 후 60여년이나 시간이 경과한 점을 미뤘을 때 세계적으로도 유래없이

51) '트라우마(trauma)'라는 용어는 원래 정신이 아니라 육체가 받은 상처를 기리키는 말이었다. 트라우마를 정신에 가해진 상처로 정신분석에 차용한 이는 프로이트(S. Freud)였다. 프로이트에 따르면 트라우마는 물리적 사건의 끔찍함으로 인해 주체의 심리적 보호막에 구멍이 뚫린 상태를 말한다. 지그문트 프로이트, 박찬부 역, 『쾌락원칙을 넘어서』, (열린책들, 1997), p. 299.

52) 본 글에서 사용한 집단적 리비도는 특정한 시대에 형성되는 민중의 열망이나 집단의지를 뜻한다. 프로이트의 이론을 전기와 후기로 비교하여 전기 프로이트는 리비도를 개인의 성충동 차원으로 제한 하였으나, 후기 프로이트는 인간 본성의 개인적 차원에서 사회적 차원으로, 리비도의 성적 욕망에서 총체적인 인간활동 에너지로 그의 분석을 이동시켰다. 집단적 리비도는 이러한 프로이트의 이론에 근거한 것으로서 프롬(E. Fromm)이나 마르쿠제(H. Marcuse)등에 의해 수정·보완 되었다. 지그문트 프로이트, 이상률 역, 『집단심리학과 자아분석』, (지도리, 2013). 김종곤, 「역사적 트라우마 개념의 재구성」, 『시대와 철학』, 24권 4호(2013), pp. 45-51.

dCollection CAU

높은 수치라 할 수 있다.[53] 이처럼 극심한 피해양상의 원인은 무엇인가? 이를 살펴보기 위해선 우선 4·3사건 당시의 모습을 조명할 필요가 있다.

4·3사건 당시 학살은 전투과정에서 벌어진 전투원간의 학살보다 전투 외 벌어진 무차별한 학살의 사례가 더 많았으며, 젊은 남성 뿐 아니라 부녀자·노인·어린아이까지 학살의 대상이 되었다.[54] 학살의 방법은 매우 잔인하고 반문명적이었다. 총살 외에 찔러죽이거나, 때려죽이거나, 불태워 죽이고, 바다에 수장하는 방법 등이 동원됐으며, 가족 간의 살해 강요나 강간 후 살해의 경우도 있었다. 대살(代殺)의 경우도 흔하게 일어났다. 남편이나 부모가 입산하거나 마을에 없는 경우 그 가족이 대신 죽임을 당하는 경우가 비일비재 했으며, 본격적으로 초토화 작전이 시작된 뒤로는 한 마을 인원 전체가 학살의 대상이 되기도 했다.[55] 학살을 피해 살아남았어도 안심할 수는 없었다. 1950년 한국전쟁이 발발하자 당시 이승만 정권은 전국적으로 예비검속을 행했는데, 제주도 예외가 되지 않았다. 1948~1949년의 대대적인 초토화 작전에서 살아남아 수감되거나 보도연맹에 가입했던 인원들은 전쟁 발발 후 대부분 총살되는데, 그 인원은 600~700여 명으로 추산되고 있다.[56]

학살 피해자의 약 80~90%는 군·경·우익 청년단에 의한 피해였으며, 이는 일차적으로 당시 미군정과 이승만 정권의 책임이라 할 수 있다. 미군정과 이승만 정권은 사건 발발 이후 문제를 오판하거나 혹은 정권의 안위를 위해 사건을 이용하였다. 이러한 사건 인식은 제주도를 '빨갱이들의 섬'으로 규정한 후 전투원 뿐 아니라 민간인까지 무차별 학살하는 초토화 작전으로 이어졌으며, 사건의 가장 큰 피해는 이 초토화 과정에서 이뤄졌다. 따라서 사건 피해자들의 대부분은 미군정과 이승만 정권이라는 국가폭력의 피해자라 할 수 있으며, 국가폭력에 의한 사건의 경험이 피해자들의 트라우마적 기억에 근원이라 할 수 있다.

인명 피해 뿐 아니라 마을 공동체의 피해도 컸다. 4·3사건으로 인한 마을 피해

53) 『제주의소리』, 2011년 4월 29일.
54) 2003년 발표된 『진상조사보고서』에 따르면, 희생자에서 10세 이하 어린이가 차지하는 비율이 5.8%, 61세 이상 노인의 비율이 6.1%이며, 여성의 희생이 21.3% 였다는 점에서 희생자가 남녀노소 가리지 않고 발생했음을 알 수 있다. 진상조사보고서작성기획단. 앞의 글, p. 537.
55) 서중석, 『조봉암과 1950년대<하>』, (역사비평사, 1999), pp. 573-578.
56) 위의 책, p. 601.

dCollection CAU

는 300여 마을이었으며, 가옥 피해는 2만여 호(戶), 4만여 동(棟)으로 파악된다.[57] 마을 피해 대부분은 토벌대의 초토화 작전에 의해 일어났다. 군·경은 무장대 협조 가능성을 이유로 특히 중산간 마을을 집중 파괴했다. 토벌대는 중산간 마을을 소개할 때 마다 민가를 소각하여 마을 전체를 초토화 시켰다. 마을 공동체의 피해에 대한 통계는 집계시기와 기관에 따라 차이가 있으나 대략 6만여 호 가옥중 약 2만여 호가 소실됐으며, 당시 제주인구 30여 만 명 중 9만여 명이 이재민이 된 것으로 추정된다.[58] 이렇게 파괴된 마을은 이 후 복구사업으로 어느 정도 복구됐으나, 파괴된 300여 마을 중 84개 마을은 진상조사보고서 작성 시점인 2003년까지도 복구되지 못했다. 이렇게 복구되지 못하고 잃어버린 마을이 생긴 원인은 마을 주민들이 대부분 죽은 이유 때문으로 추정된다.

마을 공동체의 피해는 가옥과 농경지 파괴 등 물적 피해만이 아니었다. 4·3사건 당시 행해진 초토화 작전과 소개령은 마을 구성원을 뿔뿔이 흩어지게 하여 서로 간 협력관계를 파괴하고, 생존을 위해 밀고가 이뤄지며, 해안 마을 사람들에 의해 중 산간 마을이 피해를 보는 등 공동체 의식의 파괴를 가져왔다.[59] 1990년 '제주도 4·3연구회'가 실시한 설문조사에 따르면, 4·3사건으로 가족이 희생된 피해자들 중 상당수는 피해의 원인으로 "이웃의 모함(10.3%)"이나 "이웃의 잘못(9.1%)"을 꼽고 있다.[60] 또한 살아남은 이들의 여러 증언은 자신의 피해에 대한 증오가 주변의 이웃에게 향하고 있는 것을 알 수 있다. 사건 당시의 모습과 현재까지 남은 이웃에 대한 증오로 볼 때 피해자들이 공동체를 향한 인식은 단절과 고립에 따른 불안에 의해 형성된 것으로 보인다. 그러나 이러한 인식이 표면에서 드러나듯 내적인 증오가 이웃에게 향하고 있는가는 생각해 볼 문제다. 사건 당시 분위기에서 피해자가 자신의 증오를 가해 주체인 토벌대 및 국가에게 표출한다는 건 상상하기 어려운 일이었다. 그런 분위기는 1980년대 후반 진상규명이 본격화되기 전까지 계속 이어졌고, 이러한 억압이 피해자의 증오를 이웃에

57) 진상조사보고서작성기획단, 앞의 책, p. 376.
58) 위의 책, pp. 509-518.
59) 사건 이후로 '밀세다리(밀고자)'라는 말이 다른 지역보다 제주에서 유독 혐오감을 갖는 말로 자리하고 있다. 김종민, 앞의 책, p. 389.
60) 권귀숙, 『기억의 정치』, (문학과지성사, 2006), p. 30.

dCollection CAU

게 전치시켰다고 볼 수 있다. 따라서 이웃을 향한 증오는 피해자가 가진 트라우마 증상의 하나로 볼 수도 있다.

이렇듯 4·3사건은 피해자들에게 육체적·물질적인 심대한 피해를 가져왔으며, 사건의 피해 강도와 국가 및 가까운 공동체로부터도 보호받지 못하는 피해자들의 상황은 엄청난 충격의 경험을 가져왔을 것으로 추정된다. 사건의 경험은 피해자들의 육체와 정신에 상처로 각인되었다. 사건의 와중에 살아남아 부상자로 분류되는 이 들 중 상당수는 총상·자상 같은 중상을 입어 '무명천 할머니'[61] 처럼 일상생활에 곤란을 겪었다. 충격의 경험은 사건을 발설하지 못하는 환경 속에 우울·허무주의와 레드 콤플렉스로 고착화됐고, 한국전쟁기 대거 해병대에 자원입대하는 경우처럼 가해자인 국가에 과잉충성을 맹세하는 반동적인 방어기제를 형성하기도 했다.

4·3사건의 트라우마가 사건을 겪은 피해자 개개인에게만 일어난 것은 아니었다. 트라우마는 집단의 층위에서도 경험됐으며, 이 경험은 제주인들의 자치열망과 근대적 민족국가를 향한 집단적 리비도가 상실되는 경험이었다.[62]

4·3사건의 성격을 논할 때 그것이 공산폭동이냐, 민중항쟁이냐, 혹은 국가폭력에 의한 인권유린이냐의 문제는 현재까지도 결론이 나지 않은 상태이다. 이 중 국가폭력에 의한 인권유린이 현재 시점에서 통용되는 사건의 규정이지만, 이 규정은 해방직후에 국가수립을 둘러싸고 벌어진 갈등의 모습을 충분히 드러내지 못하는 성격을 띤다. 그러나 4·3사건을 다룰 때 빠지지 말아야 할 것은, 대대적인 학살 이전에 원인이 된 갈등과 집단적인 욕망이 존재했고, 그러한 욕망이 폭력적인 진압과정을 통해 상실됐다는 점이다.

제주도는 해방 직후 다른 지역과 마찬가지로 건국준비위원회와 인민위원회가

---

61) 제주 4·3사건의 와중에 턱에 총상을 입어 평생 무명으로 턱을 감싸고 살다 2004년에 사망한 진아영 할머니를 말한다. 1999년 그녀의 삶이 김동만 감독에 의해 <무명천 할머니>라는 다큐멘터리로 제작되기도 했다.

62) 김성민과 박영균은 한국 사회 분단 트라우마의 발생 기제를 근대적 민족국가를 향한 집단적 리비도가 해방정국의 모순과 한국전쟁으로 인해 상실되는 것에서 찾는다. 김성민, 박영균,「분단의 트라우마에 관한 시론적 성찰」, 『시대와 철학 』, 제21권 2호(2010), pp. 19-40. 제주 4·3사건은 제주라는 지역에서 벌어진 단일사건으로 파악할 수 없다. 4·3사건은 해방정국의 모순과 한국전쟁까지 이어지는 한국 현대사의 맥락에서 벌어진 사건이며, 이러한 점에서 4·3사건의 트라우마는 한국 사회 분단 트라우마의 틀 속에서 파악할 수 있다.

dCollection CAU

꾸려져 자치활동을 개시하였다. 제주도 인민위원회는 좌우익을 망라한 통일전선적 조직체로서 당원뿐만 아니라 지역의 유지, 명망가, 심지어는 일제 관료들까지 포용한 다양한 성분의 인물들로 구성되어 있었다.[63] 그 중에서도 실질적으로 인민위원회를 주도한 건 좌익세력이었지만, 인민위원회는 다양한 계층과 지역의 요구를 수용하여 제주도민들의 신뢰를 받았었다. 제주도 인민위원회의 활동 중엔 야학 강습이 있었다. 이 야학 중 부녀야학에선 일부일처제의 실시 등 반봉건적인 내용을 교육했는데, 이는 부녀자들이 인민위원회를 적극적으로 지지하게 하는 이유가 되기도 했다. 이와 같이 인민위원회는 정치투쟁 뿐 아니라 실제 주민들 삶의 문제를 지역 공동체 안에서 풀어내려 하였고, 이러한 이유로 제주도민들은 인민위원회를 자신들의 자치기구로 받아들이고 지지하였다.[64] 그리고 이 같은 지지는 인민위원회를 이끈 좌익세력 주도하에 벌어진 무장투쟁과 단선반대 투쟁에 대한 지지로 이어졌다.

인민위원회를 통한 제주도민들의 자치 활동을 당시 미군정은 폭력적인 방법으로 파괴하였다. 해방 후 한반도의 상황은 미·소 냉전체제와 사회주의·자본주의, 친일·반일 세력 간 대립으로 극심한 혼란 상황이었다. 한반도 남쪽에 진주한 미군정의 정책은 한반도에 반공국가를 수립하여 동북아시아 패권을 위한 전초기지로 삼으려는 것이었다. 미군정의 이런 정책은 한국인들의 자치와 근대적 민족국가수립 노력을 무산시키는 것이었다. 당시 미군정은 제주에서도 이러한 열망을 무시하고 1947년 3·1사건[65]과 3·10 총파업[66] 강경대응으로 제주도민들의 불만을 가중시켰다. 미군정의 강경 대응은 무장투쟁의 원인이 됐다. 1948년 4월3일 전면적인 무장봉기가 일어나기 전 경찰과 주민들의 충돌은 이미 수차례 있었으며, 혼란의 와중에 미군정의 강경대응은 계속되어 1947년 3·1사건 이후 1948년 4월3일 무장봉기 발발 전까지 2500명이 검속돼 유치장이 모자랄 지경이었다.[67]

63) 양정심, 앞의 책, pp. 32-33.
64) 위의 책, pp. 38-40.
65) 1947년 3월1일 제주에서 벌어진 시위와 경찰의 발포 사건을 말한다. 자주독립과 삼상회의 지지, 미소공동위원회 재개를 구호로 내걸고 약 3만여 명이 참여한 이 시위에 경찰은 발포로 대응하여 6명이 사망하였다. 진상조사보고서작성기획단, 앞의 책, pp, 107-113.
66) 3·1사건의 여파로 벌어진 제주에서 일어난 민·관 총파업을 말한다. 166개 기관·단체에 약 4만여 명이 참여하였다. 미군정은 파업 참여자에 대한 대규모 검거로 대응하여 제주도민들의 불만을 가중시켰다. 위의 책, pp. 114-123.

dCollection CAU

대규모 검속은 제주도 내 여러 좌익단체와 자치기구들을 무력화시켰으며, 통일국가 수립은 무산되고 미군정과 우익 주도하에 남한 내 단독정부 수립이라는 위기감은 고조됐다. 무장봉기는 이러한 배경에서 일어났다. 미군정의 정책은 제주인들의 자치와 근대적 민족국가 수립에 대한 열망을 무산시키는 것이었다. 미군정은 또한 남한 내 반공국가 수립을 위해 경찰 등 공권력 뿐 아니라 서북청년단 등 사적 우익단체를 동원한 폭력을 통해 자신들의 정책을 펼쳤다. 무장투쟁은 이러한 폭력적 상황에서 제주도민들이 벌인 저항폭력의 성격을 지닌 것이었다.[68]

무장봉기 이후 제주도민들의 태도는 투쟁이 단순히 몇몇 지도부의 정치적 목적에 의해 진행되지 않았음을 보여준다. 외부의 선동이나 지시에 의한 폭동이었다면 제주도민들의 긴 시간 무장투쟁은 불가능했을 것이다.[69] 무장투쟁은 토벌대가 대규모 초토화 작전으로 제주도민들을 공포에 몰아놓고, 투쟁의 동력이 대부분 상실된 뒤에도 계속됐다. 또한 중간에 김달삼에서 이덕구로 지휘관이 교체되는 과정과, 이덕구가 사살된 뒤에도 무장투쟁이 지속된 점은 투쟁이 단순한 소수 집단의 행동이 아닌 제주도민들의 적극 동조가 있었음을 보여주는 것이었다. 이 같은 제주도민들의 동조는 4·3사건이 가진 항쟁의 면모를 보여준다. 그러나 항쟁의 결과는 처참한 학살과 지역사회의 파괴였다. 학살과 파괴를 낳은 가해주체는 새로 수립된 국가였다. 새로 수립된 국가는 통일 민족국가도, 자주적이거나 민주적인 국가도 아니었다. 그리고 한국전쟁은 새로 수립된 국가를 반공체제 속에 고착시켰다. 해방 이후 벌어진 자치 활동은 파괴되고, 집단이 욕망하던 국가는 현실화되지 못했다. 집단적 욕망은 좌절되고 그 자리엔 좌절의 경험이 낳은

---

67) 위의 책, p. 128.

68) 저항폭력의 정당성을 논의하기 위해선 그와 대별되는 국가폭력이 부당했으며, 이에 저항하는 수단으로 폭력의 사용이 방어적인 차원에서 최후의 수단이었는가가 우선 논의돼야 한다. 이동윤·박준식, 「민주화과정에서 저항폭력의 정당성」, 『민주주의와 인권』, 제8권 1호(2008), pp. 22-28. 해방정국에서 미군정은 점령군의 위치에서 국가기관과 권력을 장악하고 남한 지역을 통치했는데, 이러한 통치행위에 대한 남한 내 동의과정은 없었고, 자발적 자치기구인 건국준비위원회와 인민위원회를 무력화하면서 이뤄졌다는 점에서 통치의 정당성은 결여됐다고 할 수 있다. 또한 통치의 수단으로 서북청년단 같은 우익단체의 비합법적 폭력행사를 용인하였고, 이들의 폭력이 야만적인 형태로 이뤄지며 일반 주민들의 생존을 위협했다는 점에서 제주에서 벌어진 무장투쟁은 저항폭력의 형태로 봐야 할 것 이다.

69) 서중석, 「제주 4·3의 역사적 의미」, 역사문제연구소 외 편, 『제주 4.3연구』, (역사비평사, 1999), p. 112.

dCollection CAU

의식과 구조가 남게 되었다.

2. 국가 폭력의 지속과 치유의 실패

트라우마의 치유는 우선적으로 피해자의 안전이 확보되고 난 다음에 기억하고 애도하며, 마지막으로 일상과 다시 연결되는 과정을 통해 이뤄진다.[70] 이런 정상적인 치유과정과 대조적으로 제주4·3사건의 트라우마는 치유와는 거리가 먼 역사적 과정을 거쳤다.

트라우마를 경험한 이들이 갖고 있는 최악의 두려움은 공포의 순간이 다시 발생할지도 모른다는 점에서 온다.[71] 국가는 4·3사건을 공산폭동으로 규정하고 침묵과 은폐를 강요했다. 피해자의 위치는 국가에 반역한 가해자의 위치로 전도됐고, 사회적인 멸시와 함께 삶이 다시 파괴될지 모른다는 불안과 공포에 시달렸다. 침묵과 은폐의 강요는 제도화된 국가폭력의 형태로 이뤄졌으며, 이로 인해 사건의 트라우마는 치유의 실패와 더불어 후체험세대와 여타 집단에 전이된 역사적 트라우마를 양산시켰다.[72]

사건 이 후 피해자들은 연좌제에 시달렸다. 2000년 '제주 4·3 진상규명과 명예회복을 위한 도민연대'는 연좌제 피해관련 설문조사를 실시했다. 그 결과, 응답자의 86%는 자신이 연좌제 때문에 피해를 봤다고 응답했다.[73] 조사시점이 연좌제가 한국 사회에서 사실상 사라진 것으로 파악되는 2000년이었다는 점에서 이

---

70) 주디스 허먼, 최현정 역, 『트라우마』, (열린책들, 2012), p. 260.
71) 위의 책, p. 153.
72) 역사적 트라우마 개념은 단순히 역사적 사건에 의해 발생한 트라우마로 파악할 수 없다. 라카프라(D. LaCapra)는 프로이트의 트라우마 개념을 집단에 무차별하게 대입 시키는 것이 아닌, '행동화(acting-out)'와 '성찰적 극복하기(working-through)' 개념을 활용해 역사학과 정신분석학의 융합을 모색한다. 그는 '역사적 트라우마' 에 대한 설명에서, 역사적 트라우마는 단순히 역사적 사건의 경험에서 오는 것이 아니라 세대·집단 간 전염을 통해 전승된다는 점에서 '역사적'이고 '집단적'이라 주장한다. 도미니크 라카프라, 육영수 역, 『치유의 역사학으로』, (푸른역사, 2008). 한편 김종곤은 역사적 트라우마에 대한 라카프라의 주장을 따르면서 또한 비판을 제기한다. 그는 라카프라가 주장하는 역사적 트라우마의 세대·집단 간 전염이 추상적인 차원에서 머무르고 있다고 지적하며, 트라우마의 지속 조건인 사회 구조적 요인을 고려해야 한다고 주장한다. 김종곤, 앞의 글, 결국, 제도화된 국가폭력과 같은 실체적인 사회 구조가 역사적 트라우마의 조건이 된다.
73) 진상조사보고서작성기획단, 앞의 책, p. 498.

dCollection CAU

결과는 놀랍다. 4·3사건이 일어나고 1950년 8월에 당시 이승만 정권은 27,000여명의 보도연맹원과 5만여 명의 사건 관련자 명부를 작성하여 사찰당국에 의해 관리케 하였다. 연좌제로 인한 피해는 일상생활에서의 감시, 신원조회, 각종 시험 및 채용시 불이익 등이었으며 공식적으로 관련 자료가 폐기된 것은 1981년에 와서였다. 그러나 법적·제도적 금지에도 불구하고 제주도민들은 연좌제의 실시를 계속 의심하였으며, 연좌제 근거서류의 폐기를 진상규명 과정에서 지속적으로 요구하였다.[74]

진상규명의 시도는 더 큰 피해를 감수해야 했다. 이승만 정권시기 완전한 침묵을 강요받던 피해자들은 1960년 4·19혁명과 이에 따른 변화의 분위기에서 진상규명을 시도하였다. 진상규명 분위기는 폭발적이었다. 이 시기 진상규명 활동으로는 대학생 조직인 '4·3사건진상규명동지회'의 결성 및 조사 활동, 대정읍민들의 진상조사 촉구 궐기대회, 제주신보사의 피해사실 신고접수 창구 개설, 재경제주학우회원들의 국회의사당 앞 시위 및 자체 조사 작업 시도 등이 있으며, 1961년 봄에 남제주군 지역구 국회의원 김성숙은 「제주도 양민학살 보고서」를 내고 위령탑 건립 등을 제안하기도 했다.[75] 그러나 바로 뒤이은 5·16 쿠데타로 진상규명 노력은 좌절되고 말았다. 운동의 주역이었던 '4·3사건진상규명동지회' 학생들과 제주신보 신동방 전무 등 언론인은 쿠데타 세력에게 검거되었다. 짧은 시기 분출됐던 진상규명의 요구는 허무하게 무산됐다. 이들의 요구가 반공을 기치로 내걸었음에도[76] 국가는 이를 용납하지 않았다. 이 후 박정희와 전두환 군사정권 시기 사건에 대한 진상규명은 전혀 이뤄질 수 없었다. 1987년 6월 민주항쟁 이전까지 피해자들의 공적인 증언활동은 단 한건도 이뤄지지 않았다.[77] 국가가 강요하는 것은 완전한 침묵이었고 그것이 피해자의 안전을 보장하는 것이었다.

---

74) 위의 책, pp. 497-500.
75) 김영범, 앞의 책, p. 395.
76) 4·3사건진상규명동지회의 5개의 실천 요강에는 다음과 같은 반공의 내용이 담겨 있다.
1. 우리 동지 일동은 4·3사건의 진상을 규명함에 있어 적색분자와 불순세력의 책동을 경계하고 정부와 언론기관 그리고 도민의 협조를 얻어 다음과 같은 강령 실천에 박차를 가하고자 한다. (...중략) 1. '민주주의 바로잡아 공산주의 타도하자' 기치 하에 인간 기본권의 중요성과 생명의 가치를 강조하고 장래에 4·3사건과 같은 사태가 재발되지 않도록 경계한다. 양정심, 앞의 책, p. 220.
77) 위의 책, p. 222.

dCollection CAU

트라우마의 치유는 언어적 기표를 통해 상처받은 감정을 치료하는 과정이다. 역사적 사건에서 발생되는 트라우마는 상징화된 재현을 통한 사건의 집단적 공유와 애도를 통해 가능해진다. 그런데 4·3사건에 대한 침묵의 강요는 사건의 재현을 어렵게 했다. 문학에서 4·3사건의 재현은 사건 이 후 몇몇 작품들에서 피상적으로 다뤄졌다. 황순원의 「비바리」(1956), 전현규의 「4·3아(兒)」(1964)등 몇몇 작품들이 사건을 삽화식으로 다루거나 소재로 삼고 있지만 전면적으로 다룬 작품은 없었다. 사건을 전면적으로 다룬 최초의 소설은 현기영의 「순이삼촌」(1978)이었다. 「순이삼촌」은 제주 북촌리 학살사건[78]을 중심으로 학살현장에서 극적으로 살아난 순이삼촌의 삶이 어떻게 황폐화되어 가는가를 보여줌으로써, 4·3사건의 참혹상과 그 후유증을 고발한 작품이다. 4·3의 비극을 드러낸 이 작품은 당시의 상황에서 금기에 도전하는 작품이었다. 도전에 대한 국가의 대응은 금서조치와 작가에 대한 고문이었다. 이런 상황은 1980년대에도 이어진다. 「순이삼촌」으로 금기가 어느 정도 허물어지자 다른 문학작품들도 발표되기 시작했다. 그러나 문학작품 속 재현에는 한계가 있었다. 1987년 이산하는 장편서사시「한라산」을 발표했다가 국가보안법에 의해 구속되었다. 금기는 여전히 작동됐으며, 상징화를 통한 애도의 가능성은 힘겨웠다. 문학 외에 연극, 회화, 영상에서 공개적으로 4·3사건의 비극을 드러내는 일은 1987년 이전까지 없었다. 이렇듯 사건의 경험은 문화적 재현의 통로가 막혀버린 속에서 오랜 기간 집단적으로 공유되지 못했다.

희생자의 추모를 통한 애도는 사적인 형태로 이뤄졌다. 공산폭동론 속에서 4·3사건의 학살 희생자를 공적으로 추모하는 것은 어려웠다. 추모의 어려움을 보여주는 사건으로 백조일손지묘[79]사건이 있다. 백조일손지묘는 4·3사건 당시 예비검속으로 인해 학살된 이들의 유족들이 만든 것으로, 학살 이후 6년이 지난

78) 1949년 1월 17일 당시 북제주군 조천읍 북촌리에서 발생한 학살사건으로 4·3사건에서 단일학살사건으로는 가장 많은 400여명의 인원이 희생되었다.

79) 제주도 서귀포시 대정읍 상모리에 있는 예비검속자들의 묘지. 4·3사건과 관련하여 예비검속 된 인원들이 한국전쟁 발발 후 묘지 인근에서 학살됐는데, 6년 뒤 시신을 수습하니 신원을 알 수 없어 한 곳에 이장하여 생긴 묘이다. 위령비에는 “서로 다른 132분의 조상들이 한 날, 한 시, 한 곳에서 죽어 뼈가 엉기어 하나가 되었으니 그 후손들은 이제 모두 한 자손”이라는 의미로 ‘백조일손(百祖一孫)의 묘’라 하였다고 적혀있다.

dCollection CAU

1956년 시신을 수습해 이장하여 1959년에 위령비를 세운 묘였다. 그러나 얼마 후 일어난 5·16 쿠데타로 묘는 파괴되었다. 이 당시 경찰은 묘를 파헤치고 위령비는 깨서 땅에 묻는 만행을 저질렀다. 이는 유족들에겐 또 하나의 트라우마가 됐다. 백조일손지묘 사건에서처럼 공개적으로 추모할 수 있는 대상은 한정돼 있었다. 공적인 추모는 무장대에 희생된 군·경·민간인 유족들에게 가능했고, 이들이 모인 충혼위령제는 반공 관제 행사처럼 치러졌다.

공개적인 추모가 어려운 시기에 민간에서 의지한 추모의 방식은 굿이었다. 제주지역은 역사적으로 전통신앙이 강한 곳이다. 제주에서 굿을 포함한 무속에 대하여 강하게 의존했던 것은 생산성이 낮은 척박한 토지, 위험한 어로 행위, 중앙기구의 수탈, 외적 침략 등의 여건이 작용했기 때문이다.[80] 4·3사건 이후 굿은 자신들의 상처와 고통을 공개적으로 발설하기 어려웠던 피해자들에게 애도를 통한 치유의 기능을 하였다. 4·3사건과 관련하여 제주에서 행해진 굿은 대개 치병굿의 형식을 보였다. 사건의 피해자들이 겪는 고통은 트라우마로 인한 신경증적 증세였다. 굿에서 심방[81]의 입을 빌어 내뱉는 말들은 죽은 자의 언어였지만 산 자에게 치유의 언어가 됐다. 심방이 내뱉는 말들은 4·3사건에 대한 증언이자 살아남은 생존자가 전하고자 하는 메시지였다. 죽은 자와 산 자의 의사소통이라는 형식을 빌어 재구성되는 4·3사건의 이야기는 침묵 속에 닫혀있던, 재현될 수 없는 생존자들의 고통을 드러내고 새로운 서사로 전환시키는 것이었다. 이는 정신의학의 트라우마 치유과정과 닮아있다. 정신의학에서 트라우마 치유과정은 언어적 기표를 통해 '말할 수 없는 것을 말하기'이며, 트라우마적 기억을 정상적인 서사적 기억으로 전환시키는 것이다.[82] 사건의 피해자들은 강요된 침묵의 고통 속에서 그 해결책을 굿에서 찾았고, 심방은 정신의학에서 환자를 치유하듯 그들의 고통을 치유해내고 있던 것이다.

그러나 국가는 치병굿이 4·3사건을 증언하고 있다는 사실을 인식하고, 심방들이 소속된 '대한승공경신연합회'라는 조직을 정비하여 굿에 대한 검열을 행하였

80) 강창일·현혜경, 「기억 투쟁과 4·3위령의례」, 나간채 외 편, 『기억투쟁과 문화운동의 전개』, (역사비평사, 2004), p. 112.
81) 무당의 제주방언
82) 박찬부, 「트라우마와 정신분석」, 『비평과 이론』, 제15권 제1호(2010), pp. 51-54.

dCollection CAU

다.[83] 굿에서 발설되는 언어는 제한됐고, 한편으로 진상규명의 사회적·담론적 맥락과 연결됐다. 1980년대 후반 진상규명이 본격화된 이후 벌어진 굿에서는 총과 칼에 의한 찔림 등의 구체적인 양상이 더 생생하게 묘사됐다. 이는 심방의 증언에 의하면 이전의 굿에서는 볼 수 없는 현상이었다고 한다.[84] 굿과 같은 사적 의례도 국가폭력이 지속되는 구조 속에서 한계가 따를 수밖에 없었던 것이며, 진상규명과 같은 사회적 환경의 변화가 사적 의례에서 사용되는 언어에도 영향을 끼쳤던 것이다.

이렇듯, 억압과 침묵의 강요라는 국가폭력의 지속은 트라우마 치유의 실패를 가져왔다. 국가폭력의 지속은 피해자들과 제주사회에 불안을 야기했으며, 안전이 미 확보된 불안정한 상황은 트라우마 치유의 가능성을 봉쇄했다. 또한 4·3사건의 트라우마가 국가폭력에 의해 발생했다고 볼 때, 사건 이후로도 계속되는 국가폭력은 원인적 사건의 기억을 불러오는 계기로 작용하여 지속적인 트라우마 상황의 출현을 야기 시켰다고 할 수 있다. 한편으로 억압과 침묵의 강요는 4·3사건 뿐 아니라 지난 날 한국 현대사의 과거사 문제에서 국가가 취해온 일반적인 대응방식이었다. 따라서 억압과 침묵의 강요라는 국가폭력의 문제는 4·3사건 뿐 아니라 전체 과거청산 논의에서 다뤄질 수 있는 부분이며, 4·3사건을 개별 사건이 아닌 한국사회와 현대사 전체의 문제로 위치시켜야 할 이유이기도 하다.

3. 과거청산의 시작과 한계

1987년 6월 민주항쟁 이후 사회 변화는 4·3사건의 진상규명과 애도를 가능케 했다. 진상규명은 공산폭동론에 막혀 드러나지 않았던 학살의 실체를 드러냄으로써 사건의 사회적 의미를 변화시켰다. 진상규명의 시작은 구술 채록과 학계의 연구로 진행됐다. 구술 채록은 제주 내 언론사의 활동이 두드러진다. 1989년 제주신문 4·3특별취재반은 「4·3의 증언」 연재를 시작하여 구체적 실상에 접근하기 시작했다. 좀 더 폭 넓은 증언 수집은 1990년 제민일보의 창간과 함께

83) 강창일·현혜경, 앞의 글, p. 116.
84) 위의 글, pp. 117-120.

dCollection CAU

「4·3은 말한다」[85]가 연재되면서 이루어졌고 이를 통해 사건에 대한 실상이 사회적으로 공유되기 시작했다. 학계의 연구도 이어졌다. 사건의 인과관계를 공산폭동론에서 벗어나 다룬 양한권, 박명림의 석사논문이 발표되었고, 서울의 '제주사회문제협의회'와 '아시아·아프리카·라틴아메리카 연구원'(일명 '아라리' ALARI), 그리고 제주에 '제주 4·3 연구소'가 설립되어 사건의 진상에 대한 연구가 진행되었다. 제주 4·3연구소의 초기 활동은 구술 채록과 자료 수집을 중심으로 이뤄졌으며, 그 결과물로 증언 자료집인 「이제사 말햄수다」[86]가 출간되었다. 구술 채록이 진상규명 초기 중요시됐던 이유는 자료 수집의 목적과 함께 진상규명에 대한 공론화의 목적도 있었다. 구술 채록의 과정에서 피해자들은 사건이 더 이상 발설해서 안 되는 금기가 아님을 인식했고, 이들의 생생한 증언은 사건의 진상을 알지 못하는 이들에게 사건을 알려내는 것과 함께 진상규명의 당위를 강조할 수 있는 계기가 됐다.

진상규명의 본격화와 함께 반공적인 성격과는 다른 공개적인 추모도 이뤄지기 시작했다. 1989년 제주지역 민주화집단들이 결성한 '사월제공동준비위원회(이하 사월제 공준위)'는 제주에서 처음으로 제1회 '제주항쟁추모제'를 개최했다. 사월제 공준위가 개최한 이 추모제는 '사월제'란 명칭으로 매년 4월에 개최됐으며, 5회까지 개최되는 동안 대학과 시민단체들의 결합이 계속 늘어나는 추세를 보였다.[87] 사월제는 최초로 토벌대에 학살당한 다수 희생자들을 공개적으로 추모하였다. 이러한 추모는 그 동안 죽음의 의미를 부여받지 못하던 토벌대에 의한 다수 희생자들에게 의미를 부여함으로써, 사건에 대한 새로운 기억 형성을 가능하게 만들었다.

1987년 6월 민주항쟁으로 인한 변화는 4·3사건의 문화적 재현도 활발하게 만들었다. 소설의 경우 전체 4·3사건 관련 소설 중 가장 많은 비중인 64.1%가 1987년에서 1999년 사이에 발표됐다.[88] 영상재현에 있어선 TV 다큐멘터리 제

85) 『4·3은 말한다』는 제민일보 4·3취재반에 의해 책으로도 출간되어 1994년부터 1997년 까지 총5권이 출간되었다.
86) 『이제사 말햄수다』는 제주 4·3 연구소에 의해 1989년 총3권으로 출간되었다.
87) 현혜경, 「제주4·3사건 기념의례의 형성과 구조」, (전남대 대학원 박사학위논문, 2008), pp. 67-71.
88) 김동윤은 2004년에 이뤄진 연구에서 4·3사건 관련 소설을 1948년~1978년, 1978년~1987년,

dCollection CAU

작이 돋보였다. 최초의 TV 방영 다큐멘터리는 1989년 제주 MBC TV의 4·3사건 기획 보도 시리즈 첫 작품인 <현대사의 큰 상처>와 같은 해 방영 된 제주 KBS TV의 <영원한 아픔 4·3사건>이 있다. 이 후 여러 TV다큐멘터리들이 제작·방영됐으나, 그 공간은 중앙 공중파 방송이 아닌 제주 내 공중파 방송으로 한정되었다. 1989년 중앙 KBS에서 <해방과 분단, 제 1편, 제주도: 4·3전후>가 제작됐으나 방송은 불발되었다. 최초의 중앙 공중파 TV 다큐멘터리는 1999년 중앙 MBC TV <이제는 말할 수 있다> 시리즈의 1편인 <제주 4·3>이었다. 이 다큐멘터리의 방영은 4·3사건의 과거청산을 공약으로 1998년 출범한 김대중 정부와 1999년「제주4·3사건 특별법안」국회 발의 등 공적으로 진전된 4·3사건 과거청산 논의를 바탕으로 한다. TV 다큐멘터리 뿐 아니라 김동만 감독이 1993년에 제작한 <다랑쉬굴의 슬픈 노래>, 1999년에 제작한 <무명천 할머니>, 1997년 조성봉 감독이 제작한 <레드헌트> 등의 독립 다큐멘터리 영화들도 제작되었다.

구술채록과 자료수집과 같은 학계의 노력, 희생자에 대한 추모, 그리고 영상재현과 같은 문화적 재현은 감춰졌던 4·3사건의 진상을 알리려는 고발적 성격이 강했다. 4·3사건 과거청산에서 가장 시급한 문제는 피해자들에 대한 실질적인 지원과 명예회복이었다. 실질적인 지원과 명예회복을 위해선 기존의 공산 폭동론과 다른 역사적 평가가 필요했다. 4·3사건의 역사적 평가가 공공적 또는 대중적 차원에서 재구성되기 위해서는 그 기초자원이 될 역사인식 자체가 바뀌어야 했고, 역사인식의 전환은 역사적 진상 자체의 온전한 회복 또는 재구성이 전제되어야 했었다.[89] 따라서 4·3사건 과거청산 초기의 일련의 움직임들은 공산폭동론을 극복하기 위한 대항담론의 성격으로서 사건에 대한 고발이 중심이 됐다.

그러나 4·3사건 과거청산 환경에는 여전히 제약이 존재했으며, 제약은 국가폭력의 양상으로 전개됐다. 국가폭력은 1989년에는 4·3사건을 '항쟁'이라고 규정한 내용의 유인물을 배포한 혐의로 서울 목동중학교 김맹규 교사가 국가보안법 등

1987년~1999년, 2000년 이후로 분류하고 비중을 조사했다. 그의 연구에 따르면 4·3사건 관련 소설은 1948년~1978년에 8편(7.8%), 1978년~1987년에 21편(20.4%), 1987년~1999년에 66편(64.1%), 2000년 이후 8편(7.8%)이 발표됐는데, 1987년 6월 민주항쟁과 제주 4·3특별법 제정 사이의 기간 동안 발표된 소설의 숫자가 압도적으로 많음을 알 수 있다. 김동윤, 앞의 글, pp. 212-213.

89) 김영범, 앞의 책, p. 392.

dCollection CAU

의 혐의로 구속되는 사건이 일어났다. 이어 1990년엔 『제주민중항쟁』[90]관련 출판물을 발행한 출판사 '소나무'의 대표 유재현과 『제주민중항쟁』을 제작한 아라리 연구원 원장 김명식, 사무국장 부좌현, 연구원 이재호 등이 국가보안법 위반(이적표현물 제작, 배포 등)으로 구속된다. 1997년에는 4·3사건을 다룬 조성봉 감독의 다큐멘터리 영화 <레드헌트>[91]가 국가보안법상 이적표현물로 분류되어 인권영화제서 상영불허를 받았고, 이런 불허 방침에 불응하여 인권영화제에 상영을 한 집행위원장 서준식은 구속되었다. 이러한 국가의 태도는 영화 뿐 아니라 4·3사건에 대한 접근금지와 제한을 의미하는 것이었다.[92]

4·3사건의 연구와 재현물에 대한 국가보안법 적용 외에도 국가폭력의 양상은 1992년 다랑쉬굴 발굴 때도 보여진다. 다랑쉬굴은 제주시 구좌읍 세화리 다랑쉬오름에 있는 굴로, 1992년 4·3사건 당시 희생된 11구의 유골이 발견되어 충격을 줬던 곳이다. 발견 당시 유골은 화장되어 바다에 뿌려졌고, 입구는 경찰에 의해 콘크리트로 봉쇄되었다.

이와 같이 여전한 국가폭력의 양상은 4·3특별법을 통해 제도화된 과거청산이 이뤄지기까지 계속됐다. 한편으로 이러한 국가폭력이 과거청산 제도화 과정이 진행되고 있던 시점에서 이뤄졌다는 점은 국가가 포용할 수 있는 4·3사건의 역사적 진실과 의미화에 한계가 있었음을 보여준다. 또한 포용의 한계는 4·3사건의 과거청산을 제도화하여 진행하려는 피해자 및 각계의 노력이 부딪칠 수밖에 없는 한계였으며, 이로 인해 제한된 내용만이 사회적으로 유통될 수밖에 없었다.

---

90) 『제주민중항쟁』은 아라리 연구원에서 제작되어 1988년에서 1991년까지 총 3권으로 발간됐다. 제목에서 '항쟁'이란 단어를 사용한 것에서 볼 수 있듯이 4·3사건을 항쟁적 시각에서 연구한 책이다.

91) 피해자들의 증언과 4·3사건의 역사적 진실에 대한 추적으로 구성된 <레드헌트>는 이승만과 미군정의 책임을 주장하는 관점과 표현, 그리고 현재 국가체제에 대한 문제제기까지 4·3사건을 뚜렷하게 정치적인 문제로 풀어낸 다큐멘터리 영화이다.

92) 박명림, 「민주주의, 이성, 그리고 역사이해-제주 4·3과 한국현대사」, 역사문제연구소 외 편, 『제주 4·3연구』, p. 432.

dCollection CAU

4. 과거청산의 제도화

1987년 6월 민주항쟁의 열기로 촉발된 제주 4·3사건의 과거청산도 90년대 중반 이후 제도화의 단계로 접어들게 된다. 1993년 제주도 의회는 4·3특위를 설치, 읍·면별 피해실태 조사에 착수했다. 같은 해 10월에는 제주도의회와 제주지역총학생회연합회가 각각 4·3 특별법 제정과 특위 구성을 촉구하는 청원서를 국회에 제출하였다. 이러한 요구에 국회는 1994년 2월 2일, 여·야 국회의원 75명의 서명을 받아 '제주도 4·3사건 진상규명특별위원회 구성결의안'을 국회에 제출함으로써, 4·3특위안이 처음으로 국회에 정식 의안으로 발의되었다. 제주도의회는 같은 해 2월 7일, '4·3피해신고실'을 개설하여 제주 4·3사건으로 인한 피해신고를 접수하기 시작하였다. 그 결과, 1995년 5월 제주도의회 4·3특별위원회는 「4·3피해조사 1차보고서」를 발간해 14,125명의 희생자 명단을 밝혔다.[93]

이렇게 제주도민들이 진상 규명을 요구하는 분위기 속에서 1996년 3월 신구범 제주도지사가 정부에 대해 4·3사건의 진상규명을 공식 요청하였다. 진실규명의 요구는 더해져 1997년 4월1일 서울에서 '제주 4·3 50주년 기념사업추진 범국민위원회'가 결성되었고, 같은 해 9월26일에는 '제주 4·3사건 희생자위령사업 범도민 추진위원회'가 조직되었다. 같은 해 12월 대통령선거에서 당선된 새정치국민회의 김대중 후보는 4·3사건의 진상규명과 명예회복을 공약으로 내세웠다. 이에 따라 새정치국민회의는 1998년 3월30일 당내에 '제주도 4·3사태 진상조사특별위원회'를 구성했다. 1999년에 접어들면서 진실규명 운동은 특별법 제정 등 더욱 구체성을 띠고 전개되었다. 그리하여 같은 해 12월 16일 4·3특별법안이 국회에 가결되었고, 2000년 1월12일 법률 제6117호로 제정·공포되었다.[94] 이로써 특별법으로 제도화된 틀에서 4·3의 진상규명과 명예회복 작업이 이후 진행되게 된다.

그러나 4·3사건 과거청산의 제도화는 일정한 한계에 부딪칠 수 밖에 없는 성격을 내포하고 있었다. 일반적으로 과거청산이 제도화의 단계로 접어들면, 국가

93) 진상조사보고서작성기획단, 앞의 책, pp. 15-16.
94) 진상조사보고서작성기획단, 앞의 책, pp. 16-23.

dCollection CAU

의 제도적 절차에 따라 피해자와 가해자의 이해관계를 뛰어넘어 사건을 조사하고 결과를 도출함으로써 내용의 객관성을 획득하고 그 의미를 공식화하는 데 기여할 수 있는 효과가 일어난다. 그러나 운동이 제도화되면, 과거 청산의 과제나 내용이 조절·통제되고 타협적인 성격을 나타낼 수 밖에 없다. 또한 과거청산의 제도화는 국가폭력에 의한 피해나 희생의 문제가 행위 주체의 법적 절차성, 행동의 수동성, 그리고 피해의 순수성과 억울함으로 축소·왜곡되는 문제를 낳을 수 있다.[95]

4·3사건의 과거청산이 국가에 의해 조절되는 모습은 제주4·3사건진상규명및희생자명예회복에관한 특별법(이하 특별법)의 내용에서 드러난다. 2000년 발효되고 2007년 부분 개정된 특별법은 제1조에 “이 법은 제주 4·3사건의 진상을 규명하고 이 사건과 관련된 희생자와 그 유족들의 명예를 회복시켜줌으로써 인권신장과 민주발전 및 국민화합에 이바지함을 목적으로 한다”라고 명시되어 있다. 그리고 특별법에 의해 과거청산 작업을 할 기관으로 4·3위원회를 만들었다. 특별법에 명시된 내용과 위원회의 명칭에서 볼 수 있듯이, 특별법은 희생자의 배상 문제와 책임자 처벌의 내용이 빠진 명예회복을 기본입장으로 하여 만들어졌다. 이런 특별법은 기본입장에서부터 국가범죄의 해결방향으로는 잘못된 내용을 담고 있는 것이었다. 배상의 문제가 빠진 명예회복은 ‘희생자들이 빨갱이 폭도가 아니었다’ 라는 수준의 내용일 수 밖에 없으며, 국가가 배상을 하지 않음으로써 사건의 책임에서 회피하려는 시도라고 할 수 있다.[96] 또한 명예회복이 진상규명, 책임자 처벌에 부수적·자연적으로 따르는 형식이 아닌, 책임자 처벌 및 단죄가 없는 국가에 의한 시혜적인 명예회복은 그 수준이 국가에 의해 조절되고 부여받는 형식이 될 수 밖에 없다.

특별법을 통해 만들어진 4·3위원회에서 가장 노력을 기울인 건 진상규명 작업이었다. 4·3위원회는 약 2년간의 진상규명 활동 후 그 결과물로 2003년 10월 15일에 『제주4·3사건진상조사보고서』를 정부 공식보고서로 확정, 발간하였다. 여타 과거사 문제나 5·18광주민주항쟁에 대해서도 정부의 공식적인 보고서가 발

95) 김무용, 앞의 글, pp. 297-300.
96) 김순태, 「제주4·3사건 위원회'의 활동과 평가」, 『민주법학』,통권 24호(2004). p. 107.

dCollection CAU

간되지 않은 점이나, 외국의 경우에도 보고서 발간이 흔치 않다는 점에서 진상조사보고서의 발간은 의미 있는 성과였다. 그러나 진상조사보고서가 담고 있는 내용은 일정한 한계를 내보였다. 진상조사보고서의 가장 큰 문제점은 학살의 국가책임에 대한 불확실한 태도와 제주도민들의 피해 사실 나열에 치우친 서술이다. 진상보고서는 국가형성기에 일어난 학살의 만행을 국가범죄로 규정하기보다 과오나 안타까운 불상사라는 입장을 취했다. 용어에 있어서도 진상보고서 확정 과정에서 '초토화작전'이 '강경진압작전'으로 '집단살해'는 '대량인명살상'으로 바뀌는 등 제주4·3사건에서 국가 책임의 수위를 조절하는 모습을 보였다. 또한 항쟁의 역사적 성격 규명보다 제주도민들의 피해 양상에 치우침으로써 사건이 가지는 이데올로기적 갈등과 위험성을 회피하려는 입장을 취하는 내용이 담겨 있다.

제도화된 과거청산이 가진 한계는 4·3사건의 담론 형성에도 영향을 끼쳤다. 진상규명으로 학살의 사실이 드러나면서 기존 공산폭동론의 시각은 차츰 붕괴되었다. 그러나 공산폭동론의 시각이 한순간에 무너진 것은 아니다. 공산폭동론은 분단 이데올로기로부터 자유롭지 않은 한국에서 깨지기 쉽지 않은 담론이었다. 공산폭동론이 깨질 수 있었던 건 유족 등 사건의 직접적인 피해자들과 각계의 노력이 합쳐져서이다. 그리고 이 과정에선 일정한 담론적 합의가 이뤄졌으며, 그렇게 해서 등장한 것이 '화해와 상생' 담론이었다. 진상규명이 본격화되기 전 4·3사건에 대한 담론은 공식역사의 담론이었던 공산폭동론과 이에 대한 대항적 성격이 강한 항쟁론으로 나뉘었었다. 공산폭동론은 4·3사건을 좌익세력의 도발과 이에 따른 군과 경찰의 진압관점에서 바라본 담론으로써, 사건 직후부터 국가에 의해 유포된 담론이었다. 항쟁론은 공산폭동론에 대한 반발에 의해 생긴 담론이다. 항쟁론의 시각은 4·3사건의 원인적 배경과 경과를 중시하여, 무장투쟁을 해방직후 이승만정권 수립과정에서 벌어진 폭력에 대항한 제주도민들의 주체적인 항쟁으로 평가한 시각이다. 이러한 항쟁론은 현 국가지배체제의 기원을 문제시한다는 점에서 도발적인 성격을 가진 것이었다.

두 담론의 대립구도로 벌어지던 갈등 양상은 1980년대 후반 이후 본격적인 진상규명이 진행되면서 양민학살론이라는 제주도민들의 수난사적 접근이 대두되며 또 다른 양상으로 변화했다. 양민학살론은 4·3사건의 배경과 경과에서 제주도민

dCollection CAU

들의 주체적인 항쟁 사실은 배제되고, 사건 진압과정에서 벌어진 군과 경찰의 민간인 학살 측면을 부각시키는 담론이다. 즉 양민학살론은 사건의 원인보다 결과가 중시된 담론이다. 양민학살론은 이전 시기 지배와 저항의 구도 하에 벌어지던 담론 갈등을 현실적 합의 하에 봉합한 것으로써, 대중성 확보와 국가의 제도적 지원을 현실화시킬 수 있는 효과를 기대할 수 있었다. 결국, 양민학살론의 합의 양식은 과거청산의 제도화란 성과를 이루어 2000년 특별법을 제정케 만들었다. 그리고 특별법이 제정된 후 4·3사건에 대한 소모적인 이데올로기적 대립을 청산하고 평화와 인권의 가치를 지향하여, 화해하고 상생하자는 화해와 상생담론이 조직적으로 생산되게 된다.[97]

과거청산작업은 4·3사건의 재현에도 변화를 가져왔다. 이전 시기 재현작업들이 4·3사건의 진상과 피해사실을 고발하고 이를 통한 진상규명이 주된 목적이었던 데 반해, 진상조사보고서 확정 이후는 변화된 공식적 역사를 알리고 새로운 과제를 모색하는 방향으로 변화됐다. 이러한 변화 속에 TV 다큐멘터리는 진상규명의 성과와 향후 과제를 보여주는 영상물들이 등장하기 시작했다.

이 시기의 TV 다큐멘터리는 2003년 4월 <4·3연구소의 4월>을 시작으로 <4·3 진상보고서 채택, 그 후는...>, <4·3 인권보고서 : 55년만의 진실>, <순이삼촌, 그리고 진상보고서>, <55년만의 결실: 4·3의 해원을 꿈꾸다>, 2004년 <4·3 잊혀지지 않은 기억>, <4·3 56주년: 그 성과와 과제>, <쿠데타에 짓밟힌 4·3 진상규명 운동>, <4·3 그리고 평화를 그리는 사람들>, 2005년 <화해를 넘어 상생으로>가 있다. 이들 다큐멘터리는 중앙 공중파가 아닌 제주 지역 공중파와 KCTV 제주방송에서 제작된 작품들로써 사건의 진상규명 과정 조명과 진상조사보고서에서 규정된 민간인 학살의 역사를 적극적으로 드러내고 있다.

TV 다큐멘터리는 또한 진상규명 이 후 새로운 과제를 모색하였다. 2004년 제주 MBC에서 제작된 <섬을 떠난 사람들>은 4·3사건으로 섬을 떠나야 했던 재일동포를 조명하여 사건의 피해자를 국외로까지 확장하고 있다. 2005년 제주가 아닌 중앙 KBS에서 제작된 <뮤직 다큐멘터리: 김윤아의 제주도>는 4·3사건이 남긴 문제 중 간첩 혐의 사건을 다루어, 이들이 현재까지 겪은 고통을 그려내고 있

97) 4·3사건의 담론변동에 대한 내용은 다음을 참조. 김성례, 앞의 글. 고성만, 앞의 글.

dCollection CAU

다. 이 작품은 형식에서 그간의 4·3 다큐멘터리가 설명적 방식의 진행이었던 것을 탈피하여, 음악을 적극적으로 활용하기도 했다. 2005년 제주 MBC에서 제작된<후유장애인 1~3부>는 4·3사건으로 인해 피해자가 겪은 육체적·정신적 고통을 조명하여, 이들이 현재까지 겪고 있는 고통을 보여줌으로써 4·3사건의 향 후 과제를 제시하고 있다. 2005년 제주 MBC에서 제작된 <4·3 기억과 평화 1~2부>는 4·3 평화공원을 다루며, 독일과 프랑스 등 외국의 사례를 들어 평화공원의 향후 방향을 제시하고 있다.

이들 다큐멘터리들은 4·3특별법 제정과 진상조사보고서 채택으로 변화된 사건의 재평가에 바탕 하여 사건의 기억을 적극적으로 드러내고 있다. 이전 시기 영상재현이 사건의 실상과 인과관계 및 책임소재를 다루는 데 중심을 두었던 데 비해, 이제는 과거청산작업의 결과와 과정, 그리고 향후 과제를 조명하는 방향으로 영상재현이 이뤄지기 시작한 것이다. 또한 이들 다큐멘터리들은 4·3사건 진상조사보고서의 내용과 과거청산작업 작업의 담론인 화해와 상생론을 적극 수용하고 있다. 이는 사건이 억압되던 시기 영상재현이 공식적 역사와 새로운 담론 형성을 위한 대항기억의 위치에서 사건을 다루고 있던 데 반해, 이제는 공식적 역사를 문제삼지 않고 이를 따르면서 새로운 과제를 모색하는 방향으로 재현이 이뤄지고 있는 것이다.

이와 같이 제도화된 틀에서 진행된 일련의 과거청산작업은 사건의 진상을 규명하고 피해자들에게 실질적인 지원과 명예회복을 가능하게 하였다는 점에서 소기의 성과를 거뒀다고 할 수 있다. 그러나 제도화된 과거청산은 가해자인 국가가 과거청산의 주체가 되면서 일정한 한계를 가지게 된다. 그 한계는 제도화된 과거청산을 통해 형성된 '국가폭력에 의한 민간인학살'이란 공식적 역사서술의 사건규정에서 드러나듯, 사건이 가진 문제적 소지를 회피하면서 여러 주체들의 동의를 얻을 수 있는 관점으로 사건에 대한 수위가 조절되는 점이다. 이 같은 관점하에서 두드러지게 드러나게 되는 역사적 사실은 피해자들의 수난이란 그 가시적인 면에 대한 집중이다. 한편으로 이러한 면은 단순히 국가의 필요에 대한 반영이라기보다 이전시기까지 형성된 사건의 기억과 피해자들의 요구가 반영된 것이기도 하다. 4·3사건 이 후 오랜 기간 지속된 국가폭력의 양상은 피해자들을 트

dCollection CAU

라우마 치유의 실패와 함께 트라우마의 반복적 재출현 상황에 놓이게 했다. 이런 상황 속에 1987년 6월 민주항쟁 이 후 과거청산작업의 시작은 피해자들에게 자신들이 놓인 상황과 고통에 대한 토로를 가능하게 하였다. 또한 피해자들에게 시급했던 건 당장의 지원과 명예회복이었고 이를 위해 스스로가 문제적 담론을 피하는 모습을 보였다. 과거청산의 제도화는 이런 피해자들의 요구를 국가가 받아 진행된 것으로서, 국가의 필요와 피해자들의 트라우마적 기억이 결합된 것이라 할 수 있다. 다음 장에서는 이 같은 성격을 띤 과거청산 이 후 4·3사건을 다룬 영화들을 통하여 사건이 현재 어떻게 기억되고 있는지를 좀 더 구체적으로 접근해 보도록 하겠다.

dCollection CAU

Ⅳ. 4·3사건의 영상적 재현과 기억의 정치학

본 장에서는 앞 장에서 다룬 4·3사건 기억 형성을 토대로 영화 속에서 사건을 어떻게 다루고 있으며, 사건을 다루는 방식이 함의하는 바를 비평적으로 분석 하고자 한다. 이를 위해 2005년 이후 제작된 네 편의 영화를 선정하였다. 네 편의 영화는 <끝나지 않은 세월>, <꽃비>, <지슬>, <비념> 으로서 이들은 각각의 방식을 통해 4·3사건을 다루고 있으면서도 특정한 사건 인식을 공유하고 있다.

1. 끝나지 않은 사건의 트라우마 : <끝나지 않은 세월>[98]

김경률 감독의 <끝나지 않은 세월>은 4·3사건을 다룬 최초의 장편 극영화이다. 영화 제작 직후인 2005년 사망한 감독 김경률은 “각각의 인간 군상 속에 4·3이라는 역사적 아픔이 어떻게 투영되고 자리해 있는지를 그리려 했다"고 영화 제작 동기를 밝힌다.[99] 영화는 이러한 동기와 목표 하에 상업영화가 아닌 600여명의 자발적 후원자들의 모금을 통한 저예산 독립영화의 형태로 제작되었다.

<끝나지 않은 세월>은 2003년 진상조사보고서 발간으로 4·3사건 과거청산작업의 한 단락이 마무리 된 시점에 제작됐다. 이 시기는 사건의 재조명을 통한 기존 공산폭동론의 극복과 피해 사실의 규명이 상당 부분 진척된 시기였다. 이러한 사회적 분위기의 반영으로 TV 다큐멘터리와 같은 영상재현에 있어서도 사건의 진상규명이나 피해 사실에 대한 발굴을 다룬 작품보다 과거청산작업의 성과와 향후 과제를 모색하는 작품들이 제작됐다.[100] 영화는 이러한 맥락과 같이 하여, 4·3사건의 진상규명을 시도하기보다 피해자들이 가진 현재의 고통과 과거청산작업의 성과를 드러내고 있다.

---

98) <끝나지 않은 세월>은 설문대영상에서 2005년에 제작되었다. 총 상영시간은 111분이며, 출연배우는 양영호(형민 역), 고동원(황가 역) 등이 있다.
99) 『오마이뉴스』, 2005년 12월 2일.
100) 권귀숙, 앞의 책, pp. 196-199.

dCollection CAU

영화는 도입부에 별다른 설명 없이 식당에서 쓰러진 두 노인을 보여준다. 식당에서 쓰러져 구급차에 실려 가는 두 노인의 모습은 이 노인들이 왜 쓰러졌는가란 궁금증을 자아낸다. 쓰러진 두 노인은 형민과 황가라는 인물로서 4·3사건을 직접 체험한 인물들이다. 영화는 이 두 노인을 주인공으로 이들의 과거와 현재를 넘나들며 진행된다. 형민은 4·3사건 당시 어린 학생으로서 가족과 평화로운 일상을 보낸다. 그러나 갑작스레 찾아온 4·3사건의 비극은 형민의 평화로운 삶을 파괴시키고, 그의 가족과 이웃들은 토벌대에 의해 무참히 살해된다. 형민은 이렇게 4·3사건으로 인한 비극을 경험하고 그 트라우마 속에 살아간다. 사건의 트라우마는 현재의 삶 속에서 드러난다. 형민은 친구와의 대화에서 그는 "나는 그때 그일(4·3사건)에 대해 생각하지 않고 살려 하는 사람이야" 라며 사건 당시의 일들을 회피한다. 친구가 사건의 배경이 된 관덕정[101]을 가자고 해도 그는 주저한다. 그러나 이러한 회피가 사건에 대한 망각을 의미하진 않는다. 형민은 마지못해 찾아간 관덕정에서 사건 당시 보았던 잘린 목이 갑작스레 떠올라 괴로워하며, 친구와 만나고 돌아오는 택시 안에서도 마찬가지로 사건의 기억이 떠올라 급히 내려 구토를 한다. 형민의 트라우마는 4·3사건 당시의 경험 뿐 아니라 이후 지속된 억압에 의해서도 형성됐다. 영화 초반엔 형민과 그의 아들이 대화를 나누는 장면이 나온다. 형민의 아들은 농민대회에 참석한다며 아버지 형민에게 알리지만 형민은 그런 일 해서 뭐하냐며 무기력한 태도를 보인다. 이를 못마땅해 하는 아들은 무기력한 아버지 형민에게 화를 내며, 4·3사건 희생자 신고는 왜 안하냐며 소리치고 농민대회 참석을 위해 집을 나선다. 형민이 무기력한 태도를 보이고 희생자 신고조차 하지 않는 이유는 과거청산작업에 대한 불신 때문이다. 형민에게 4·3사건은 목소리를 낸다고 해결되지 않는 사건이며, 패배감과 우울에 사로잡혀 기억하고 싶지 않은 과거이다. 아들과 불편한 관계에 있는 형민은 자신의 어머니와도 불편한 관계에 있다. 어머니와 불편한 관계의 이유는 명시적으로 드러나진 않지만 4·3사건 당시 살기위해 재혼한 어머니에 대한 원망으로 추정된다. 이와 같이 형민에게 4·3사건은 육체적 고통과 함께 가족 간의 관계를 멀어지게 한 원인이

101) 제주도 제주시 삼도2동에 있는 조선 전기 만들어진 정자로서 4·3사건의 원인이 된 1947년 3·1절 발포사건이 일어났던 곳이다.

dCollection CAU

며, 지워지지 않고 현존하는 고통이다. 영화는 이러한 형민의 고통을 보여주면서 사건 당사자들이 현재에 겪고 있을 고통을 우리에게 상기시킨다.

형민의 트라우마가 피해자로서 겪는 고통이라면, 황가의 트라우마는 피해자와 가해자라는 중첩된 그의 과거 행적에서 오는 고통이다. 황가는 4·3사건 당시 경찰에 의해 부모와 부인을 잃는다. 가족을 잃은 황가는 이에 따른 울분으로 무장대에 가담해 활동한다. 그러나 무장대 활동은 힘겨운 일상이었고, 황가는 점점 무장대 활동에 회의가 들기 시작한다. 토벌대의 좁혀오는 포위망으로 무장대 활동이 위기를 맞자 무장대의 지도자는 더 이상 희생을 막기 위해 황가 및 무장대원들에게 “부디 살아남으시오”라는 명령과 함께 하산을 지시한다. 무장대 지도자의 지시에 황가는 미친 듯이 뛰어 산을 내려온다. 황가는 산을 내려오는 길에 배신을 질책하며 하산을 거부하는 무장대원과 실갱이를 벌인다. 그리고 그 와중에 그 무장대원을 돌로 쳐 죽이게 된다. 동료를 배신하고 황가가 택한 선택은 자신의 가족을 죽인 경찰로의 투신이다. 황가는 무장대 지도자가 명령한 부디 살아남으라는 지시를 이렇게 실천하였다. 그리고 이러한 선택의 죄책감에서인지 그는 영화 속에서 시종일관 침묵하고 무기력하다.

영화의 결말부에는 황가가 죽인 무장대원의 정체가 밝혀진다. 그 무장대원은 다름 아닌 형민의 아버지였다. 황가의 옆자리에서 친구들과 술자리를 벌이던 형민은 친구와 말다툼을 벌이다 내가 바로 폭도 아들이라며 아버지의 이름을 말한다. 그 이름을 들은 황가는 형민의 아버지를 죽였던 과거가 떠올라 그 자리에서 발작해 바닥에 머리를 찧고 피를 쏟는다. 그리고 황가의 피를 본 형민은 토벌대에 의해 형의 목이 잘리던 과거의 끔찍한 기억이 떠올라 황가 옆에서 쓰러진다. 영화 도입부에서 나온 두 노인의 쓰러짐은 4·3사건에 얽힌 각기 다른 색깔과 내용의 트라우마가 상징적으로 충돌한 결과였다. 끔찍했던 과거의 시간은 잊혀지지 않고 황가와 형민에게 새겨져 현재에 되풀이 됐던 것이다.

<끝나지 않은 세월>은 트라우마 증상을 보이는 형민과 황가의 현재를 보여주면서 4·3사건이 제목에서처럼 ‘끝나지 않은 세월’임을 우리에게 말하고자 한다. 여기서 ‘끝나지 않은 세월’은 4·3사건의 직접적인 체험자들의 계속되는 고통 뿐 아니라 그 이후 세대에게도 계속되는 고통이다. 그렇다면 어떤 면에서 고통은 계

dCollection CAU

속되는가? 우선 영화가 트라우마를 만나는 방식을 살펴보자.

영화에서 다루는 트라우마는 실제 사건 당사자들의 것은 아니다. 사건 당사자들의 트라우마는 원인을 제공했던 사건이 실체로서 명확히 존재했고 그 존재가 체험 당사자들에게 악몽과 같은 두려움과 불안을 분명하게 야기했음에도 불구하고, 트라우마를 경험하는 당사자에게는 그 실체에 대한 기억이 명증하게 존재하지 않는다는 이율배반적인 성격을 가진다.[102] 또한 어떤 진위의 판별이나 인과적 설명, 내러티브를 통한 재현도 트라우마를 상쇄하기 힘들게 만든다. 트라우마가 보장하는 진실이란 오직 실존적 고통의 현존이며 그 외의 것은 모두 허위에 지나지 않는다.[103] 이러한 이유로 트라우마 당사자들이 실제 겪었던 체험을 영화 속에서 재현하기란 불가능한 목표라 할 수 있다. <끝나지 않은 세월>의 경우와는 달리, 클로드 란츠만 감독의 다큐멘터리 영화 <쇼아Shoah>는 홀로코스트 생존자들의 트라우마를 대면하면서 구체적인 내러티브를 제시하는 것이 아닌 생존자들이 현재에 내뱉는 언어 그 자체를 드러내는 재현 방식을 취하였다. 5·18 광주민주화운동을 소재로 한 <꽃잎>에서도 주인공 소녀의 트라우마가 드러나는 장면에서 언어로 표현하기 힘든 소녀의 웅얼거림과 절망적인 외침을 통해 트라우마를 드러내려 한다. 이는 트라우마를 쉽사리 대상화[104]하는 오류를 피하기 위한 선택이며, 트라우마의 재현 불가능성에 대한 성찰이다.

<끝나지 않은 세월>은 트라우마의 재현 불가능성까지 고려되진 않는다. 영화는 주인공들 트라우마의 원인인 4·3사건 당시를 구체적으로 묘사한다. 원인이 된 4·3사건 당시의 묘사는 일반적인 역사서술처럼 주인공들의 체험을 사건의 경과에 따라 진행시키며, 트라우마가 가진 분열적이고 비 내러티브적인 성격을 보여주기 위해 사건을 상징화하거나 알레고리적으로 드러내진 않는다. 따라서 영화에서 재현되는 사건의 트라우마는 체험 당사자들이 가진 실존적 고통을 그대로 보

---

102) 박종욱, 「<저개발의 기억>과 트라우마 서술하기」.『이베로아메리카연구』, 제21권 1호 (2010), p. 34.

103) 전진성, 「트라우마, 내러티브, 정체성 : 20세기 전쟁 기념의 문화사적 연구를 위한 방법론의 모색」, 『역사학보』, 제193집(2007), pp. 218-219.

104) 라카프라는 트라우마를 취급하는 두가지 그릇된 방식으로 첫째, 트라우마의 의미를 축소하여 역사의 일부로 편입시키는 것. 둘째, 트라우마를 잊혀진 진실에 대한 증언으로 보는 것을 꼽았다. 이는 둘 다 트라우마를 쉽사리 대상화하는 오류이다. 위의 글, p. 232.

dCollection CAU

여준다기보다 감독의 시선에 의해 대상화되어 가공된 트라우마이다.

현재의 주인공들이 가진 트라우마와 이들의 회상은 감독의 시선에서 4·3사건의 과거를 불러오기 위한 장치로 기능한다. 그렇다면 이들의 트라우마와 과거 회상을 통해 <끝나지 않은 세월>이 보여주는 4·3사건의 역사는 무엇인가? 우선 영화는 거대한 역사적 비극 속에서 겪는 개인들의 수난에 초점을 맞춘다.

영화는 4·3사건의 항쟁을 주도하는 인물이나 가해 책임이 있는 인물이 아닌 사건에 휘말린 수동적인 개인들의 삶에 초점을 맞춰 4·3사건의 역사를 드러낸다. 형민과 형민 어머니, 황가 등이 겪은 4·3사건의 역사는 외부에서 주어진 숙명과도 같은 것이었다. 사건으로 인해 가족과 이웃을 잃은 형민과 형민 어머니, 그리고 가족을 잃은 상처에 동료를 배신한 죄책감이 더해진 황가, 이들이 현재까지 겪는 고통은 모두 자신들이 주체적으로 선택한 결과와 거리가 멀며, 주어진 역사적 비극 속에 휘말린 개인으로서 단순히 살아남기 위한 행동의 결과이다.

역사적 비극을 겪은 개인들의 수난과 함께 <끝나지 않은 세월>에서 강조되어 드러내는 것은 4·3사건 과거청산작업의 성과이다. 영화의 결말은 형민의 변화를 보여준다. 형민은 술집에서 쓰러진 뒤 병원에 실려온다. 실려온 병원의 TV에서 나오는 건 실제 2003년에 있었던 노무현 전 대통령의 4·3사건 사과 담화이다. 사과 담화를 보던 형민은 미소 지으며 돌아누워 황가를 바라보고 황가는 부끄러운 듯 형민과 TV에게서 돌아눕는다. 이어지는 장면에서 형민은 아들, 어머니와 함께 4·3사건 위령제에 참석해 헌화하고 위패봉안소에 있는 아버지와 형의 위패를 확인한다. 위령제와 위패봉안소의 장면은 실제 4·3평화공원과 위령제 현장을 보여준다. 그리고 위령제 연단에서 4·3사건의 성격에 대해 성토하는 아들을 보고 형민은 어머니와 함께 웃으며 박수친다. 희생자 신고를 하지 않고 되려 아들을 나무라던 영화 초반의 모습과는 대비되는 모습이다. 형민의 변화는 트라우마의 치유를 암시한다. 그리고 트라우마의 치유는 4·3사건 과거청산을 통해 가능했던 것으로 묘사된다.

하지만 이전까지 전혀 치유의 과정을 보이지 않던 형민의 트라우마가 어떠한 주체적인 문제해결의 모습 없이 발작과 깨어남, 위령제 참석을 통해 치유됐다는 영화의 결말은 갑작스럽다. 4·3사건 이후 형민이 60여년의 세월동안 겪어왔을

dCollection CAU

고통은 위령제 공간인 4·3평화공원에서 마치 꿈처럼 한 순간에 사라진 듯 보이고 불편한 관계였던 가족 간의 사이도 회복된다. 형민이 가족과 평화롭게 보내던 4·3사건 이전의 일상으로 복귀하는 것이다. 이러한 결말은 지젝이 말한 잉여공간의 모티브를 떠올리게 한다.[105] 4·3사건과 이후 60여년의 세월은 평화로운 형민의 삶에서 일탈적인 과거처럼 되는 것이다.

<끝나지 않은 세월>이 제작된 2005년은 대통령의 사과와 진상조사보고서 발간으로 4·3사건 과거청산의 한 단락이 마무리 된 시점이었다. 4·3사건의 트라우마는 과거청산의 성과로 치유됐으며, 피해자와 가해자가 서로 용서하고 화해하자는 화해와 상생 담론 하에서 4·3사건의 과거를 승화시키자는 메시지가 유포됐다. 영화가 별도의 애도 과정없이 주인공 형민의 트라우마를 위령제와 4·3평화공원 안에서 치유시키고 승화시키는 것은 이러한 사회적 배경을 반영한다고 할 수 있다. 그러나 이같이 4·3사건의 과거를 대면하는 방식은 사건의 트라우마가 가진 문제적 성격을 마주하기보다 이를 회피하고 있다고 볼 수 있으며, 이러한 양상은 이후의 영화들을 통해 좀 더 확인할 수 있다.

105) 지젝(S. Zizek)에 따르면 잉여공간은 이야기가 파국의 절정에 다다랐을 때 파국으로 치닫던 사건 전체가 단순히 주인공이 꾼 악몽에 불과했음을 보여줌으로써 사태가 갑자기 역전되는 것을 말한다. 이러한 사태의 역전은 역전 이전의 파국적 상황을 일종의 꿈같은 판타지로 위치시킴으로써 영화 속 벌어졌던 실제 사건들을 허구로 전치시킨다. 그러나 영화가 지시하고 욕망하는 무의식적 실재의 진실이 드러나는 것은 허구로 전치된 파국적 상황이다. 지젝은 프리츠 랑(F. Lang)의 <창 안의 여인Woman in the window>에서 어느 심리학 교수가 일탈적 사랑과 살인을 저지르다 그것이 꿈이었다고 밝혀지는 이야기의 예로 이를 설명한다. 영화는 점잖은 교수가 일탈처럼 꿈꾸는 살인자 이야기가 아니다. 대신 영화는 그가 일상생활 속에서는 그저 점잖은 부르주아 교수이기를 꿈꾸는 살인자임을 드러낸다. 즉, 영화 속 메시지의 진실과 외상적 징후는 일탈처럼 표현된 파국적 상황에 있다. 슬라보예 지젝, 김소연·유재희 역, 『삐딱하게 보기』, (시각과 언어, 1995), pp. 38-41.

dCollection CAU

2. 여성의 이미지로 투영된 희생자 제주 : <꽃비>[106]

<꽃비>는 4·3사건이 있은 후 제주의 한 학교를 배경으로 학생들 간의 갈등을 통해 사건을 은유적으로 그려낸 영화이다. <꽃비>의 감독 정종훈은 1981년생 제주 출신 감독으로 영화는 감독이 간접적으로 체험한 4·3사건을 영화라는 장르를 통해 표현한 것이라 볼 수 있다. 1981년생 감독의 위치는 4·3사건을 직접 경험하지 않은 후체험세대를 '억압세대'와 '개방세대'[107]로 구분할 때 개방세대가 가진 사건인식을 반영한다고 할 수 있다. 권귀숙의 2001년 연구에 따르면, 억압세대에 비해 개방 세대는 가족 간 구술과 같은 사적기억이 아닌 매체의 재현을 통한 공공기억의 영향을 더 받고 있는 것으로 볼 수 있으며, 억압세대에 비해 사건을 좀 더 사회적인 영역에서 적극적으로 평가하고 있는 것으로 알 수 있다. 그러나 한편으로 사건에 대한 관심은 줄어들고 있으며, 사건에 대한 체험의 성격은 공공 담론에 의존되고 있는 것으로 볼 수 있다.[108] 또한 억압세대에 비해 개방세대는 내부 요인보다 외부 요인에, 그리고 개인보다 체제에 피해 원인을 돌리고 있으며, 외부 세력은 비난하고 내부 구성원들은 긍정적으로 평가하고 있다.[109] 영화는 이러한 인식의 변화 흐름과 맥락을 같이 하여 4·3사건을 묘사하고 있다.

<꽃비>의 주요인물은 남학생 도진, 민구, 동일과 여학생 서연, 이상 네 학생으로서 이들은 4·3사건 당시의 각 주체들을 상징적으로 대표한다. 도진은 우파 혹은 남한을 상징하는 인물로서 서연에 대한 욕망과 반 급장 자리를 차지하기 위해 민구와 대립한다. 민구는 좌파 혹은 북한을 상징하는 인물로서 도진과 마찬가지로 서연과 급장 자리를 욕망하는 인물이다. 이 둘은 서연과 급장 자리를 둘러싸고 미묘한 신경전을 벌이기도 하지만 전면적인 갈등으로 치닫지는 않고 같이

106) <꽃비>의 감독은 정종훈이며, 2000년 자신이 만든 단편 <섬의 노을>을 장편화하여 2010년에 유메이크 필름에서 제작되었다. 총 상영시간은 79분이며, 출연배우로는 육동일(도진 역), 이승주(민구 역), 한이빈(서연 역), 김두진(동일 역) 등이 있다.

107) 권귀숙은 4·3사건을 직접 경험하지 않은 후체험 세대를 후기 청년기와 초기 성인기에 4·3사건이 공개되고 토론되는 환경 속에 있었느냐에 따라 억압세대와 개방세대로 분류한다. 연대로는 1980년대 후반 이 후 후기 청년기와 초기 성인기를 보낸 세대부터가 개방 세대가 된다. 권귀숙, 『기억의 정치』, (문학과지성사, 2006), pp. 111-120.

108) 위의 책, pp. 121-137.

109) 위의 책, pp. 141-143.

dCollection CAU

어울리며 평화롭게 지낸다. 이 둘 사이에 끼어들어 전면적인 갈등을 발생시키는 인물은 육지에서 전학 온 동일이다. 동일은 당시의 미군정·이승만 정부와 같은 육지의 중앙권력을 상징하는 인물로서 도진의 욕망을 간파하고, 도진을 이용해 자신의 욕망을 채우는 인물이다. 여학생 서연은 여러 가지 의미를 내포하는 인물로서 당시의 제주도민 혹은 제주도라는 공간과 권력의 상징으로 읽혀질 수 있다.

<꽃비>는 4·3사건의 각 주체들을 상징하는 이들 인물들을 중심으로 사건의 경과를 학교 안에서 벌어지는 사건에 대입시켜 전개해 나간다. 영화는 오프닝에서 형석이라는 인물에게 함께 폭행을 당하고 있는 도진과 민구를 보여준다. 여기서 형석은 일제로 상징되는 인물이다. 형석이 전학간 뒤 급장 자리가 비면서 도진과 민구는 급장자리를 놓고 겨룬다. 이 둘이 급장자리를 놓고 벌이는 싸움은 서로 한 대씩 주고받아 버티는 쪽이 이기는 나름의 공정한 방식으로 표현된다. 이러한 급장 선출에 끼어든 건 육지에서 전학 온 동일이다. 동일은 도진 편에 서서 급장 선거에 투표 방식을 제안하고, 도진을 급장자리에 앉히려 학생들을 회유하거나 폭력을 써서 제거한다. 결국 동일에 의해 학교는 아수라장이 되고 도진과 민구, 서연이 사라진 학교에는 동일이 급장이 된다. <꽃비>의 이러한 전개는 해방->미군정의 등장->좌·우의 대립->토벌대 투입->단독선거 무산->초토화 작전과 대규모 희생이라는 4·3사건의 전체적인 경과를 학교에서 일어나는 사건들로 대입시킨 것이다. 영화는 4·3사건에 있어 특정 시기나 지엽적 사건에 초점을 맞추지 않고 전체적인 경과 속에 다루면서 특별한 역사적 해석을 내리진 않는다. 영화가 다루고 있는 4·3사건의 경과는 현재 공론화된 역사적 해석을 따르고 있다.

<꽃비>는 4·3사건의 비극을 가져 온 원인으로 정치 세력 간의 권력 투쟁과 외지인의 개입을 들고 있다. 도진과 민구로 대표되는 남학생들은 형석이라는 절대 권력이 사라진 학교에서 급장이라는 권력을 차지하기 위해 다툼을 벌인다. 영화는 민구와 도진의 다툼에서 어느 한 쪽에게 정당함을 부여하거나하여 편을 들려하지 않는다. 각각 좌파와 우파로 상징되는 이들 중 누구의 편도 들지 않고 이들의 다툼 자체를 부정적이게 묘사함으로써, 영화는 4·3사건에 있어 정치 주체 간 권력투쟁 자체를 부정적으로 묘사한다. 또한 영화는 악역으로 동일을 설정함으로써 4·3사건의 책임을 외지인에게 돌린다. 민구와 도진은 급장과 서연을 향한 욕

dCollection CAU

망으로 미묘한 갈등 관계에 있지만 둘의 갈등은 격렬한 충돌로 나아가진 않고 나름의 룰을 가진 경쟁으로 묘사된다. 여기에 개입한 외지인 동일은 둘의 갈등을 격화시켜 격렬한 충돌로 이어지게 한다. 동일은 도진을 사주하여 비열한 방법을 동원하게 하고 이성을 잃게 한다. 영화 후반에 등장하는 서연의 윤간도 이성을 잃은 도진에게 동일이 사주하여 벌어진다. 결국 외지에서 온 동일이 벌여놓은 판에 도진과 민구패거리, 그리고 서연까지 휘말리면서 나름의 평화를 유지하던 학교는 난장판이 되고 급장자리도 동일의 차지가 된다. 영화는 이렇게 학교 공동체를 파괴시키는 역할을 외지에서 온 동일에게 부여함으로써 4·3사건의 비극을 가져온 원인으로 외지인의 책임을 묻고 있다.

권력투쟁과 외지인의 개입 문제로 발생한 4·3사건의 비극은 여학생 서연을 통해 표현된다. 서연은 급장을 둘러싼 싸움에 직접 개입하지 않는다. 그녀는 도진과 민구의 싸움을 못마땅해 하고 전학 온 동일의 접근에도 냉담하게 반응한다. 서연에게 있어 급장을 둘러싼 남학생들의 갈등은 무의미한 싸움을 유발할 뿐이며, 그녀는 갈등이 없던 이전으로 돌아가기를 희망한다. 여기서 서연은 앞서 거론했듯이 4·3사건 당시 제주인들의 상징이다. 영화는 남학생들의 갈등과 분리된 서연의 모습을 통해 제주인들을 이상적이고 평화로운 공동체를 희망하며 권력투쟁과는 무관한 존재로 위치시킨다.

남학생들이 벌이는 갈등과 동 떨어져 평화를 얘기하는 서연은 동일과 도진의 왜곡된 욕망에 의해 윤간을 당하게 되고 얼굴에 심한 상처를 입게 된다. 서연에게 가해진 폭력은 남학생들의 욕망에 의한 일방적인 것으로서, 이를 통해 일방적인 폭력의 피해자인 서연의 무고함, 그리고 서연이 상징하는 제주인들의 무고함이 강조되게 된다.

영화는 비극을 맞는 서연을 전형적인 청순가련한 여성으로 설정한다. 영화 속 서연은 서정적인 노래를 즐겨 부르며 흰 옷을 입고 자주 등장한다. 영화는 피해자인 서연의 청순가련한 이미지를 영화 속에서 반복함으로써 관객들에게 연민을 불러일으키게 한다. 서연에게 연민의 감정을 불러일으키는 또 다른 내용은 4·3사건으로 피해를 입은 그녀의 개인사다. 서연은 4·3사건 당시 어린아이로 사건의 참상을 경험한 인물로 나온다. 또한 그녀의 어머니는 4·3사건으로 실어증에 걸리

dCollection CAU

고 집 밖으로조차 나오지 않는 인물로 묘사된다. 비극적인 개인사를 가진 청순가련한 여성으로서의 설정은 서연으로 상징되는 제주인들의 이미지와 연결된다. 청순가련한 여성으로 이미지화된 제주인들의 모습은 앞서의 무고함과 연결되어 4·3사건을 제주인들의 수난사로 접하게 한다.

제주인들의 수난사로서 4·3사건의 재현은 영화 마지막 결말에서 극대화된다. 영화는 결말에 등장하는 서연의 윤간 장면에서 흰옷을 입은 서연을 등장시켜, 4·3사건에서 정치세력들의 폭력을 순결한 여성에 대한 폭력으로 재현한다. 또한 영화는 윤간이 일어나는 장소로 제주의 아름다운 바다를 선택함으로써 4·3사건이 제주라는 공간에 가해진 폭력임을 은유적으로 드러낸다. 그리고 이러한 폭력의 결과는 서연의 얼굴에 깊게 남은 상처로 남게 된다. 결국에 영화는 권력 투쟁과 무관한 순결한 여성의 이미지로 제주인과 제주라는 공간을 위치시키고, 4·3사건을 순결한 제주에 가해진 폭력으로 재현함으로써 사건의 수난사적 입장을 강화한다.

감독 정종훈은 <꽃비>를 제작하면서 4·3사건을 중립적이고 객관적인 시선으로 풀어내려 했다고 밝힌다. 또한 영화를 통해 4·3사건을 알리고 전국적으로 공감할 수 있기를 바란다고 밝힌다.[110] 그렇다면 감독이 생각하는 중립적이고 객관적인 시선이란 무엇이며 알려내고자 하는 4·3사건의 역사는 무엇인가? 영화는 4·3사건의 전반적인 사건 경과를 따르면서 특별한 역사적 사실을 발굴하진 않고 학교를 통해 은유적으로 4·3사건의 역사를 드러내려 한다. 특별한 역사적 사실의 발굴 없이 일반적인 4·3사건의 경과를 따르면서 영화에서 부각되는 것은 제주인들의 수난사다. 서연으로 상징되는 제주인들은 수동적이며 권력투쟁과 무관한 순수하고 약한 존재로 그려지고 있으며 이것이 4·3사건에 대한 중립적이고 객관적인 시선이라고 영화는 말하고 있다.

앞서 후체험세대의 4·3사건 인식은 공공담론에 의존되고 있다고 밝혔다. 후체험세대로서 감독 정종훈의 위치도 이러한 지점에 서 있다 할 수 있다. 그런 면에서 제주인의 수난사적 입장을 견지하는 영화의 재현은 현재 공공담론이 가지는 성격에 대한 반영이라고 할 수 있다. 공공담론이 4·3사건의 피해자들과 제주사회

110) 『제주의 소리』, 2010년 3월 29일.

dCollection CAU

를 호명하는 방식은 <꽃비>에서 서연의 모습인 수동적인 피해자상과 유사하다. 과거청산이 제도화되면서 4·3사건 진상규명의 주체는 피해자들을 중심으로 한 제주사회에서 국가로 변화하였다. 국가는 4·3사건을 초래한 가해자이면서도 진상규명과 새로운 담론 형성의 주체가 되었다.[111] 이러한 국가는 4·3사건 진상규명 과정에서 항쟁의 역사나 정치적으로 문제의 소지가 있는 역사를 배제한 채 가시적인 피해양상 규명을 중심으로 진상규명을 수행하였다. 결국 이 과정은 국가에 의해 주도되는 담론환경에서 수동적인 위치로 변모한 피해자들과 제주사회를 국가가 정치적인 위험이 제거된 피해자상으로 호명하는 과정이었다. 영화가 상투적 역사 해석 속에 수동적인 피해자상으로 피해자들과 제주사회를 재현하는 것은 이같은 공공담론의 호명에 대한 응답이다.

3. 수난의 반복 : <지슬>[112]

2012년 제작된 <지슬>은 제주출신 오멸 감독에 의해 만들어졌다. 제목 <지슬>은 감자의 제주 방언이다. 지슬은 영화 속에서 삶과 죽음의 매개로 수 차례 등장한다. 오멸 감독은 김경률 감독의<끝나지 않은 세월>에서 미술스태프로 참여한 경력이 있으며 이러한 인연으로<지슬>을 <끝나지 않은 세월>의 오마주이자 2005년 사망한 김경률 감독을 기리는 의미에서 <지슬>의 다른 제목을 <지슬 : 끝나지 않은 세월2>로 이름 붙였다[113].

<지슬>은 프롤로그와 신위-신묘-음복-소지의 네 개의 장 그리고 에필로그로 이루어져 있다. 신위(神位 : 영혼을 모셔 앉히다), 신묘(神廟 : 영혼이 머무는

111) 조명기, 장세용, 「제주4·3사건과 국가의 로컬기억 포섭과정」, 『역사와 세계』, 43호(2013), pp. 217-218.

112) <지슬>은 설문대영상에서 2012년에 제작되어 2013년에 개봉했다. 총 상영시간은 108분이며, 출연배우로는 성민철(만철 역), 홍상표(상표 역), 어성욱(박상덕 역) 등이 있다.

113) 영화 <지슬>의 오멸 감독은 김경률 감독을 기리는 의미에서 <지슬>의 다른 제목을 <지슬 : 끝나지 않은 세월2> 로 이름 붙임과 함께 총 제작 지휘에 김경률 감독의 이름을 올린다. 그러나 실제 김경률 감독이 제작에 참여 하진 않았다. 실제 제작에 참여하지 않은 김경률 감독을 총 제작 지휘로 이름을 올린 이유에 대해 오멸 감독은 인터뷰에서 김경률 감독님 산소에서 "저는 산자 쪽에서 영화를 만들 테니 형님은 그쪽에서 함께 영화를 하자했다. 그래서 총 제작 지휘라는 타이틀을 달았고, 그저 이름만 올리는 것이 아니라 찍으면서도 김경률 감독이 함께 있는 듯한 감흥을 느꼈다"고 밝힌다. 『무비조이』, 2013년 4월 3일.

dCollection CAU

곳), 음복(飮福 : 영혼이 남긴 음식을 나눠 먹음), 소지(燒紙 : 신위를 태우며 염원함)라고 이름 붙여진 네 개의 장은 오멸 감독이 영화를 통해 제사를 지낸다는 의미에서 하나의 상징적인 의미로 제시된 것이다[114]. 이들 각 장은 명칭에 맞는 에피소드를 가지고 있긴 하지만 이야기를 단절시키지는 않으며, 영화는 한 흐름을 통해 이야기를 전달한다. 따라서 네 개의 장은 영화 전체의 플롯 구조에서 각각 발단-전개-위기-절정 및 결말의 역할을 한다고 할 수 있다. 영화의 서사 구조가 각 장들을 통해 분절되지 않음에도 감독이 네 개의 장을 통해 영화를 구성한 이유는 영화를 통해 제사를 지낸다는 메시지를 드러내기 위한 상징적인 장치라 할 수 있다. 제의가 갖는 애도의 기능은 죽은 자의 원혼을 떠나보냄으로써 산 자들의 고통을 치유하는 것이다. 영화가 전달하려는 애도의 메시지도 결국 4·3사건으로 죽은 이들과 남아있는 산 자들에게 보내는 애도와 진혼의 메시지다.

<지슬>은 사건의 전말을 다루지 않는다. 영화는 4·3사건을 해방 직후의 역사적 배경 같은 거대한 서사 속에서 드러내지 않고 사건 당시 있었음직한 개인들의 삶과 한 마을 공동체의 파괴를 통해서 드러낸다. 영화의 공간적 배경은 4·3사건 당시의 한 마을과 마을사람들이 피신한 굴[115]이며, 등장하는 인물들은 마을사람들과 한 무리의 군인들이다. 그렇다고 해서 영화가 단순히 4·3사건을 소재로 또 하나의 이야기를 풀어내고 있는 것은 아니다. 영화는 미시적인 사건들과 인물들에게 초점을 맞추지만 그러한 미시적인 사건과 인물들을 통해 4·3사건이라는 거대하고 무거운 역사적 사실을 관객들에게 상기시키려 한다.

<지슬>에서 주목해서 봐야 할 것은 마을을 점령한 군인들과 굴로 피신한 마을 주민들 두 무리에 대한 영화적 설정과 이들의 행위이다. 영화 도입부의 장면들은 이 두 무리의 대비적인 성격을 드러낸다. 한 축을 이루는 군인들은 시체 앞에서 과일을 썰어 먹거나 아무렇지 않게 살인을 자행하며, 군인들끼리 가혹행위가 일

114) 영화 <지슬>의 오멸 감독은 영화가 죽은 이들을 위한 제사라고 밝힌다. 감독은 인터뷰에서 "각본·연출 작업 때 어디에 역점을 뒀나?"라는 질문에 "구원과 치유다. 원혼들을 위로하고 생존해 계신 분들의 가슴에 남아있는 상처를 씻겨드리고 싶었다. 네 소제목(신위·신묘·음복·소지)에 따라 제사처럼 구성했다."고 밝힌다. 『스포츠 경향』, 2013년 3월 25일.

115) <지슬>에서 마을 사람들이 군인들을 피해 굴로 피신하는 설정은 실제 4·3사건 당시 제주도민들이 굴로 피신했던 상황을 차용한 것이다. 이 중 영화는 4·3사건 당시 100여명의 주민이 50일 이상 피신하였다 발각되어 대부분이 토벌대에 의해 살해당한 제주도 서귀포시 안덕면 동광리 '큰 넓궤' 동굴의 사례를 가져와 영화의 모티브로 활용한다.

dCollection CAU

어나는 비인간적인 모습을 드러낸다. 반면에 마을 주민들은 피난 가는 와중에도, 피난 간 굴 안에서도 마치 나들이를 나온 것처럼 일상적인 대화를 주고 받는다. 그들의 대화에는 한 마을 사람들끼리의 정겨움이 묻어 있다. 마을 주민들의 모습과 정겨운 대화 속에는 죽음의 그림자가 드러나지 않는다. 마을 사람들이 굴 속에 모여있을 때 카메라는 수평적으로 이들을 잡는다. 반면 군인들이 솥 앞에서 모여있을 때 카메라는 수직적으로 이들을 잡는다. 이러한 카메라워크를 통해 마을 사람들의 수평적인 공동체성과 그에 대비되는 군인들의 수직적이고 권위적인 속성은 강조된다.

<지슬>에서 군인들은 두 부류로 나뉜다. 하나는 김상사 등 지휘관 급과 이들에 대항하는 말단병사들이다. 영화에서 폭력에 저항하는 인물은 박상덕 일병과 한동수 이병이다. 박상덕은 무의미한 학살에 의문을 제기하고 명령을 거부함으로써 김상사의 광기와 그의 명령을 수행하는 백상병에 맞선다. 한동수는 처음엔 학살에 별다른 문제의식이 없다가 박상덕의 행동과 설득, 그리고 박상덕의 죽음 후 마을에서 벌어진 집단 학살의 목격 뒤 각성하여 탈영하는 인물로 그려진다. 박상덕과 한동수의 반발은 비인간적이고 비이성적인 행위에 대한 반발로 관객들이 보편적으로 받아들일 수 있는 휴머니즘적 행동이다. 이들과 대비되어 영화 속에서 폭력을 행사하는 군인은 김상사와 고중사, 그리고 그들의 명령을 수행하는 백상병이다. 영화 속 김상사는 잔인하고 사람을 죽이는 것에 전혀 죄책감이 없이 태연한 인물이다. 특이한 점은 그가 마약쟁이 광인으로 나온다는 점이다. 이는 그가 저지르는 행위들을 비이성적인 광기의 발현으로 만든다. 또 다른 지휘관인 고중사는 서북청년단을 연상시키는 이북 사투리를 쓰는 인물로서, 칼로 사람을 죽여 얼굴에 피를 뒤집어 쓴 섬뜩한 모습으로 자주 등장한다. 고중사가 이렇게 잔인한 살인을 저지르는 이유는 자신의 어머니가 빨갱이들 때문에 죽었다는 믿음에서이다. 또 다른 군인인 백상병은 김상사와 고중사의 명령에 따라 주민들을 살해하고 박상덕 일병에게 가혹 행위를 저지른다. 이러한 그의 행위는 상관의 명령에 의해 맹목적으로 이뤄지는 것이다.

이들의 폭력에는 어떠한 이성적 판단이 없다. 그들의 행위는 광기와 복수, 군인의 맹목적 명령 수행일 뿐이다. 이성적 판단이 결여된 이들의 폭력은, 폭력에

dCollection CAU

대해 어떠한 면죄부를 주는 효과를 가져온다. 그리고 이것은 4·3사건의 폭력을 전달하는 데 있어서도 적용된다. 잔혹한 폭력은 있었으나 그러한 폭력은 광기와 비이성적인 행동이었다. 폭력을 이렇게 받아들이는 순간 사건의 폭력성은 완화되고 관객은 안심한다. 광기와 비이성적인 폭력은 영화 속에만 존재하게 되고 현실에서는 접할 수 없는 허구성이 강화되는 것이다. 그러나 4·3사건의 폭력성은 광기와 비이성적인 판단의 결과라기보다 당시 국가 수립과정에서 미군정과 이승만 정권의 정치적 판단에 의한 폭력이다. 영화가 폭력의 문제를 광기와 비이성적인 동기로 제시하고 이에 대한 저항을 보편적인 휴머니즘의 문제로 풀 때 많은 사람들에게 공감을 얻을 순 있으나 사건의 폭력성은 한편으로 은폐된다.[116] 폭력의 구조적인 문제는 사라지고 개개인들 속에 흩어진 폭력이 남는다. 이것은 4·3사건을 불러온 근본적인 구조적 폭력에 대한 회피이다. 이러한 태도는 군인들 폭력의 희생자인 마을 사람들에 대한 묘사를 통해서도 드러난다.

군인들과 대비되는 마을 사람들의 모습은 지나치게 순박하고 무지하다. 이들은 군인들을 피해 피신할 때 굴을 찾지 못해 헤매는가 하면, 가재도구는 커녕 감자 몇 알 말고는 식량조차 챙기지 않는다. 가재도구나 식량대신 챙긴 건 말린 고추다. 피신하고서도 이들은 하루 이틀이면 끝날 일이라고 안심한다. 군인들에 의해 살해되는 순덕과 원식이 삼촌은 생존의 위기 속에서 구체적인 상황 인식조차 결여돼있다. 그 난리 중에 학교 가서 책 찾아오겠다고 혼자 떠났다 죽는 순덕과, 뻔히 죽음이 예상되는데 돼지 밥 주겠다고 군인들이 있는 마을로 돌아온 원식이 삼촌의 모습은 지나치게 무지하다. 굴에 남아있던 마을 사람들은 순덕과 원식이 삼촌이 사라지고, 군인들이 굴 근처에 접근했는데도 바람 쐰다고 굴 밖으로 나온다. 마을사람들의 무지함은 몇몇 개인 뿐 아니라 전체적인 것이다. 최초에 마을 주민들의 피신은 어떠한 이데올로기나 정치적 신념에 의한 것이 아닌 생존을 위

116) 이와 관련하여 지젝의 폭력에 관한 논의는 참조할 만하다. 지젝은 가시적인 주관적 폭력과 비가시적인 객관적 폭력을 구분한다. 여기서 객관적 폭력은 상징적 폭력과 구조적 폭력을 지목한다. 사악한 개인이나 사회적 행위자, 억압적 공권력과 같은 주관적인 폭력 행위에 집중하고 이에 대해 행해지는 인도주의적 폭력 중지의 요청은 폭력이 가진 여러 층위와 본질을 희석시키는 것이다. 그는 현대사회의 자본주의적 질서 속에 관용 같은 자유주의적 이데올로기가 폭력의 문제를 개개인 및 정체성의 문제로 치환하고 있다고 진단한다. 이와 같은 폭력 논의는 가시적인 폭력을 가져온 구조적 폭력의 문제를 은폐하는 것이다. 슬라보예 지젝, 이현우·김희진·정일권 역, 『폭력이란 무엇인가』, (난장이, 2011).

dCollection CAU

한 것이다. 그러나 그 생존에 있어서도 마을사람들은 지나치게 순박하다 못해 무지한 면을 드러낸다. 군인들의 비정상적인 폭력은 마을사람들의 비정상적인 순박함과 만나 폭력이 하나의 판타지가 된다. 폭력의 가해자와 피해자가 모두 비정상적일 때 그들 간에 벌어지는 폭력은 현실에 존재하지 않는 외부의 것이 되며, 폭력의 구체적인 양상은 교란되고 모호하게 남는다. 또한 영화 마지막 군인들과 마을주민들의 싸움에선 연기가 자욱한 죽음의 위기 속에 마을 주민인 병호가 지난날 자신의 친일행각으로 고통 받은 용필에게 사과하는 장면이 나온다. 죽음의 위기 속에서 인물간의 화해를 그리는 이 장면 또한 사건의 폭력성을 은폐시킨다고 볼 수 있다. 여기서 나치의 절멸수용소를 그린 손 매티어스 감독의 <벤트>에 대해 오카 마리가 지적했던 내용은 참조할 만 하다.

> *인간이 살아남는다는 것에 내재하는 폭력성이라는 문제를 접하면서 작품은 결국 막스와 호르스트라는 두 피수용자의 '진실한 '사랑 이야기로 손쉽게 환원되어 버리고 만다. 절멸수용소라는 극한 상황에서조차 인간은 그만큼 숭고할 수 있었고, 어떠한 폭악함도 인간의 정신적 존엄까지 빼앗지 못한다는 서사를 필요로 하는 사람은 누구일까. 그것은 절멸수용소라는 것을 직접 체험한 적이 없었던 사람들, '사건'의 외부에 살고 있는 사람들, 말하자면 바로 우리가 이 세계의 일상을 안심하며 살아가기 위해 필요로 하고 있는 서사가 아니었을까. '사건'내부에서 일어났지만 우리로서는 알 수 없는 상상을 초월한 폭력이 '사건'의 외부, 즉 우리 세계에 침입해 오지 못하게 하고 우리를 불안하게 하지 않도록 하기 위해, 우리는 우리의 서사와 우리의 판타지를 그것에 투영한 것이다.*[117]

사건의 폭력을 더 모호하게 만드는 건 영화적 연출이다. <지슬>은 흑백의 화면으로 영화를 만들었다. 흑백의 이미지는 컬러 이미지에 비해 사물의 구별을 덜하게 되고 몽환적인 분위기를 연출한다. 흑백의 이미지는 명암을 통해 사물을 구별해야 함으로 연기나 구름과 같이 빛을 가리는 대상의 존재는 사물의 구분을

117) 오카 마리, 앞의 책, p. 96.

dCollection CAU

흐리게 한다. 영화에선 연기와 같이 시야를 흐리는 이미지가 자주 사용된다. 영화의 오프닝은 제주의 하얀 구름에서 시작해 어느 집의 연기 속에서 등장하는 김상사로 시작한다. 이런 이미지는 여러 번 등장한다. 영화 중반에 군인들이 돼지를 삶을 때 클로즈업되는 솥의 연기는 시야를 흐린다. 마찬가지로 중반에 군인들이 다른 마을주민들을 학살하는 장면에서는 불타는 집들의 뿌연 연기가 학살의 순간을 부분부분 가린다. 영화 후반에 마을주민과 군인들의 싸움에서 마을주민들은 군인들이 굴 안으로 들어오지 못하게 고추를 태워 연기를 피우는 데[118], 연기에 가려진 두 무리의 싸움은 총소리와 연기 때문에 매워하는 인물들을 통해서만 알 수 있다. 이렇게 흑백영화에 연출된 연기는 폭력적인 장면에 등장해 시야를 가림으로서 그 순간을 노골적으로 드러내지 않고 몽환적, 암시적으로 혼란스럽게 드러내는 효과를 낸다.

그렇다고 해서 <지슬>이 4·3사건의 모든 폭력 자체를 은폐시키거나 순화시키려하는 건 아니다. 영화에서 4·3사건의 폭력은 강조되기도 한다. 영화 속 등장하는 여러 죽음 중 가장 비극적인 죽음은 군인들의 윤간과정에서 죽는 순덕, 아들을 위해 마을에 남았다가 불에 타 죽고 죽는 순간까지 아들 생각에 지슬을 품고 죽는 무동 어머니, 그리고 굴 입구에 걸려 못 나오자 남편 먼저 보내고 굴에 남아 죽는 임산부인 무동의 처와 뱃속 아이의 죽음이라 할 수 있다. 이들은 모두 여성, 노인, 임산부와 아이라는 가장 약한 개인들이다. 영화는 이들의 죽음을 강조하고 비극적인 연출에 주력하면서 4·3사건의 폭력으로 겪는 평범한 개인들의 수난에 초점을 맞추고 있다.

<지슬>이 4·3사건의 폭력에서 또 하나 초점을 맞추는 것은 제주라는 지역에 가해진 폭력이다. 영화는 폭력이 드러나는 장면에서 제주의 특징적인 이미지를 차용해 지역적 속성을 강조한다. 영화 공식 포스터의 이미지이기도 한 순덕의 죽음을 둘러싼 장면에는 제주의 오름[119]이 나온다. 제주의 오름은 예로부터 제주

118) 한편으로 군인들에 대항하여 마을 주민들이 굴 속에서 고추를 태우는 장면은 4·3사건 당시 큰 넓궤 동굴에서 실제 벌어졌던 일을 영화가 차용한 것이다. 『제주의 소리』, 2013년 3월 29일.

119) 오름은 기생화산의 제주 방언이다. 약 370여개가 제주 내 분포하며 얕은 언덕과 분화구의 형태를 보인다. 오름은 제주인 들에게 민속신앙의 터로 역사적으로 이용되어 왔으며, 다양한 설화를 통해 제주인의 사유 체계에 지대한 영향을 미치기도 하였다.

dCollection CAU

민속신앙의 터로 제주인 들에게 신성한 곳이다. 영화는 순덕의 납치 장면을 오름을 배경으로 재현함으로써 군인들의 폭력을 제주인들의 신성한 공간에 가해지는 폭력으로 묘사한다. 오름은 순덕의 죽음에서 다시 한 번 등장한다. 납치된 순덕이 군인들에게 강간을 당한 뒤 살해된 후 이를 목격한 만철과 상표가 달리기를 하는 장면에선 제주의 용눈이 오름[120]과 겹쳐진 순덕의 나신이 등장한다. 이는 순덕이에게 가해진 윤간이 제주에 가해진 폭력의 은유임을 드러낸다고 볼 수 있는 것과 함께 여성의 순결하고 결백한 몸을 제주의 자연과 등치시켜 희생자로서 제주의 모습을 강화한다고 할 수 있다. 또 어머니가 죽은 불탄 집을 발견하고 오열하는 무동의 모습을 비추는 다음 장면에선 이를 쓸쓸하게 지켜보는 듯한 팽나무[121]가 단독으로 등장한다. 이 또한 제주의 특징적인 자연 이미지를 차용하여 폭력의 희생자로서 제주의 모습을 강화한다.

<지슬>이 폭력을 모호하면서도 한편에서는 강조하고 있다는 점은 4·3사건의 역사에서 특정한 부분이 부각되고 있음을 알 수 있게 한다. 영화는 사건의 폭력 그 자체를 은폐한다기보다 특정한 종류의 폭력, 즉 이념적이고 구조적인 폭력, 현 한국사회에서 문제적인 소지가 있는 폭력의 문제를 회피한다. 그리하여 윤간 장면이나 약하고 연민을 불러일으키는 개인들의 살해장면을 다루면서도 김상사와 같이 마약쟁이 광인을 등장시켜 폭력의 행위동기는 모호하게 처리한다. 즉 행위동기라 할 수 있는 윗선의 가해책임과 사회구조적 문제의 지점에서 영화는 정면으로 대면하지 못하고 멈춘다.

이는 <지슬>의 기본 테마인 제의와도 관련된다.[122] 영화는 마지막에 영화 속

120) 용눈이 오름은 그 곡선미가 여성과 닮았다 하여 제주 설화나 문학에 영감을 주기도 했다. 『나의문화유산답사기』를 집필한 유홍준은 인터뷰에서 “제주의 용눈이 오름은 아름다운 능선이 대자연의 위대한 누드화를 보는 느낌을 주었죠”라고 밝힌다. 『채널 예스』, 2012년 11월 23일.

121) 팽나무는 제주 방언으로 폭낭이라고 한다. 팽나무는 제주의 마을에서 무속 신을 모시는 본향당의 신(神)목으로 예부터 많이 활용됐으며, 제주시 조천읍 와흘리에 있는 와흘리 본향당의 400년 된 팽나무가 대표적이다. 4·3 평화공원 내 기념관에는 아픈 기억을 치유하고 희생자의 넋을 위로하는 의미로 ‘해원의 폭낭’이 설치돼 있기도 하다.

122) 한편으로 제의 형식의 차용은 국가폭력과 관련된 역사적 사건을 재현할 때 사용되는 지배적인 코드를 따르는 것이다. 그동안 국가폭력과 관련된 역사적 사건을 재현할 때 허용되는 가장 지배적인 코드는 ‘진혼’과 ‘애도’ 였다. 원한과 복수의 상상력은 ‘사회분열을 책동하는 파괴적인 에너지로’로 의미화되거나, ‘과거에 사로잡힌 인식’이라는 언설에 의해 통제되어 왔다. 오혜진, 「‘그 날’ 이후의 서정시와 망막적인 것-‘다큐/영화’의 미학과 정치를 다시 묻기 위해」,

dCollection CAU

에서 죽은 이들을 비추고 그들에게 지방을 태우며 마무리된다. 지방은 영화 속 망자 모두에게 태워진다. 살해당한 마을 주민 뿐 아니라 가해자인 김상사에게도 지방은 태워진다. 지방이 태워지는 데 위계는 없다. 제의는 가해자와 피해자를 아우르며 사건을 봉합한다. 죽음의 위계를 가르지 않고 사건의 사망자 모두를 아우르는 애도와 진혼의 제의는 4·3사건의 문제적 성격과 정면으로 대면하지 않고 사건을 봉합한다. 이러한 결말은 앞서 <끝나지 않은 세월>의 결말을 연상 시킨다. 끝나지 않은 세월에서 주인공들의 트라우마를 드러내다 과거청산작업으로 상처를 봉합한 것처럼, <지슬>에서도 과거의 시간을 불러와 학살의 모습을 재현한 뒤 제의를 통한 애도로 봉합한다. 여기서 애도는 무엇을 애도할 것인가가 구체적으로 설정되지 않음으로서 불충분한 애도(Incomplete mourning)로 남는다.[123]

이렇게 <지슬>은 4·3사건의 과거를 우리 앞에 소환해내지만 사건을 발생시킨 구조적인 폭력의 문제를 다루지 못하면서 역사적 사건에 휘말린 개인들의 수난사를 반복한다. 결국, <지슬>에서 발견되는 건 트라우마적 기억의 반복된 소환에 지나지 않는 것이다.

4. 이방인에게 관찰된 고통의 기억 : <비념>[124]

<비념>은 4·3사건으로 남편을 잃은 강상희 할머니를 중심으로 사건의 상흔 속에서 현재를 살고 있는 피해자들과 제주의 모습을 그려낸 다큐멘터리 영화이다. 제목 <비념>은 제주에서 무당 한 사람이 요령만 흔들며 기원하는 작은 규모의 굿을 뜻하는 비념을 차용한 것이다. 제목이 제주 굿의 한 명칭을 차용했듯이 영화는 일종의 주술적인 성격을 지닌다. 영화의 도입부에는 전통 복장을 한 두 사람이 등장한다. 이들의 의식은 '영감놀이'라는 제주도의 굿이다. 도입부뿐만 아니

『문화과학』, 75호(2013), p. 321.

123) 프로이트에게 애도는 상실된 대상을 인정하고 떠나보내는 과정이다. 여기서 정상적인 애도가 가능하기 위해선 상실된 대상이 어떤 것인지 구체적으로 알아야 한다. 지그문트 프로이트, 윤희기 역, 『정신분석학의 근본 개념』, (열린책들, 2010).

124) <비념>은 2013년에 스튜디오 반달·볼에서 제작되었으며, 총 상영시간은 93분이다. 영화 속에서 카메라가 비추는 주요 실존인물은 4·3사건으로 남편을 잃은 강상희와 자식을 잃은 한신화이다.

dCollection CAU

라 영화 전체적으로 무속에 관련된 소재가 다수 등장한다. 감독 임흥순은 4.3사건의 피해자들에 대한 위로의 마음으로 영화를 만들었다고 한다[125]. 감독은 위로의 마음과 염원을 담아 앞서 <지슬>과 유사하게 4·3사건에 대해 위령제를 지내고 있다. 둘의 차이는 <지슬>이 과거로 돌아가 원혼의 넋을 달래려 한다면 <비념>은 그 원혼을 현재로 불러와 산 자들의 망각을 추궁한다는 차이가 있다.

<비념>은 픽션의 형식을 갖춘 앞서 세 영화와 달리 다큐멘터리의 형식을 통해 4·3사건의 역사를 접근한다. 김선아는 독립 다큐멘터리가 역사에 접근하는 방식을 세 가지로 분류한다. 첫째, 지배적인 역사가 왜곡했거나 생략한 부분을 채우는 보철로서의 역사 쓰기. 둘째, 국가나 경제적 사건사를 중심으로 한 영웅 중심의 거대역사에서 배제되어 있는 개인의 경험을 중심으로 한 개인사 쓰기 방식. 셋째, 보철로서의 역사와 개인의 사적 역사에 대한 접근을 혼합한 것으로 '일인칭 시점'으로 보철로서의 역사 쓰기 방식이다.[126] <비념>에서 역사를 다루는 방식은 이 중 세 번째 접근 방식에 해당한다. 영화는 강상희 할머니를 중심으로 사건의 생존자들을 비추지만, 이들의 개인사를 쓰고 있는 것이 아닌 현재 한국사회 속에서 망각되고 있는 4·3사건의 역사를 미시사적 관점에서 보철로서 다시 쓰고 있다.

<비념>이 역사를 다시 쓰는 방식은 과거를 직접적으로 재현하는 식으로 이뤄지지 않는다. 영화에서 과거 당시로 돌아가는 것은 중간에 등장하는 사건 당시의 짧은 기록필름 정도이다. 영화가 재현하고 있는 것은 사건 이후에 남은 피해자들과 제주의 상처에 관한 것이며, 이 또한 직접적인 재현보다 흔적으로서 기표로 제시된다. 이를 통해 4·3사건의 역사는 직접적으로 제시되지 않고 사건과 거리두기 속에서 제시되며 과거에 대한 재구성은 관객의 몫으로 남기는 일종의 포스트모던적 연출을 시도한다.

다시 말하면, 4·3사건에 대한 구체적인 설명과 내레이션의 개입 대신 관찰자적

125) <비념>의 감독 임흥순은 인터뷰에서 비념의 제작의도로 "구체적인 생각보다 후손으로서 '위로의 마음'을 전하고 싶었다"며 "이런 마음이 관객들에게 전해지고 퍼져가는 것이 '비념'(굿)이 될 수 있을 것"이라고 밝힌다. 『제민일보』, 2013년 4월 4일.

126) 김선아, 「나의 작품은 초점을 잃고 새로운 방향을 찾아가야 했다: 한국 독립 다큐멘터리의 정체성, 역사, 기억을 중심으로」. 『영상예술연구』, 12호(2008). pp. 35-56.

dCollection CAU

서술과 미학적인 이미지를 활용하여 전개를 이어나간다. 그러나 영화는 단순한 관찰이 아닌 이미지들과 구술 증언, 기록 영상을 통해 4·3사건의 망각을 경계하는 전체적인 메시지를 전달하려 한다. 표현이나 감정은 절제되지만, 그 절제 속에서 4·3사건이라는 역사적 사건에 개입하려는 태도는 다큐멘터리 양식으로서 참여적·관찰자적·수행적 양식이 혼합된 형태라 할 수 있다.[127]

앞서 세 영화의 감독들이 제주 출신인데 반해 <비념>의 감독 임흥순은 서울 출신 감독이다. 감독 임흥순은 영화의 제작 배경으로 제주여행 중에 우연스럽게 4·3사건 이야기를 전해들은 것에서 출발했다고 밝힌다.[128] 감독의 제작배경은 영화의 연출과 시점에도 영향을 미친다. 영화는 제주에 도착한 이방인에 의해 관찰된 4·3사건의 모습을 다루고 있다. 영화는 초반에 비행기 탑승자의 시점에서 제주공항에 내리는 장면을 보여준다. 그리고 이 후 카메라는 제주의 곳곳을 비춰주며 4·3사건의 흔적을 찾는다. 카메라가 비추는 4·3사건의 흔적은 피해자들의 삶과 증언, 제주의 자연 등이다.

감독에 의해 관찰된 4·3사건의 흔적들은 자신들의 고통을 털어놓는다. <비념>은 4·3사건으로 남편을 잃은 강상희 할머니를 비춘다. 그녀가 겪었을 삶의 고통은 절절한 호소로 표현되지 않는다. 그녀는 영화 속에서 말하지 않는다. 그녀가 겪었을 고통은 주변 사람들의 구술을 통해 짐작될 수 있을 뿐이다. 영화는 또한 귀양풀이라는 제주 무속의례를 비춘다. 이 의례는 무당에 의해 진행되는 제사이

---

127) 빌 니콜스(Bill Nichols)에 따르면, 다큐멘터리는 크게 6가지 양식으로 나누어진다. 여기서 6가지 양식은 시적(poetic), 설명적(expository), 참여적(partisipatory), 관찰자적(observational), 성찰적(reflexive), 수행적(performative)양식 들이다. 이 중 가장 흔하게 접할 수 있는 다큐멘터리 양식은 설명적 다큐멘터리라 할 수 있으며, 설명적 다큐멘터리는 해설자의 설명과 기록 영상 등을 활용해 정보와 교훈을 전달하는 다큐멘터리 양식이다. 참여적 양식은 특정 관점에서 역사적 세계에 적극적으로 참여하는 다큐멘터리 양식이다. 관찰자적 양식은 해설과 재연을 최대한 배재하고 있는 그대로의 상황을 관찰해 다큐멘터리를 제작하는 방식이다. 수행적 방식은 객관적인 지식과 정확한 사실들을 이야기하기보다, 주관적이고 정서적이며, 감각적인 이미지를 통해 일반적인 사회의 모습을 표현하는 방식이다. 하지만 이러한 분류가 절대적인 것은 아니며, 모든 다큐멘터리들은 어느 정도 객관적 관찰과 주관적 설명, 사실적 묘사와 감성적 접근, 기록적 포착과 능동적 개입의 복합적 구성물이다. 빌 니콜스, 이선화 역, 『다큐멘터리 입문』, (한울 아카데미, 2012). pp. 167-220.

128) <비념>의 감독 임흥순은 영화 제작배경으로 “제주도에 관심을 갖게 된 것은 2009년도에 여행을 갔다가 김민경 PD의 외할머니를 만나게 됐는데, 그런 상황을 알고 찾아가면서 시작했다”고 밝힌다. 실제 <비념>에 등장하는 강상희 할머니는 영화의 프로듀싱을 맡은 김민경 PD의 외할머니다. 『한국일보』, 2013년 3월20일.

dCollection CAU

다. 같은 날 집단 학살되었는지 한 집에 모인 사람들은 무당의 목소리에 반응하고 눈물을 흘린다. 어두운 밤 집 안에 모인 이들의 목소리는 집안의 북적한 분위기와 달리 집 밖에서는 조용하게 비춰진다. 영화는 이들의 고통을 비추며 별다른 부연 설명을 하지 않으며 정리된 이야기를 전달하지 않는다. 증언은 정리된 말이라기보다 그저 넋두리에 가깝다. 이미지는 제주라는 공간을 관조하듯 비추고 있으며, 학살의 순간을 이야기 할 때도 그 장면을 재현하거나 상징화하진 않는다. 영화는 재현 불가능한 사건의 기억을 균열이나 흔적으로서 드러내려할 뿐, 4·3사건에 관한 하나의 정연한 이야기를 전달하지 않는다. 영화 속에서 접할 수 있는 건 흔적으로서 파편화된 고통의 기억이다.[129]

고통의 흔적은 제주 밖에서도 존재한다. 영화는 제주 뿐 아니라 카메라를 일본으로 옮긴다. 일본에서 만나는 4·3사건의 상처는 사건 전후에 제주에서 바다 건너 일본으로 이주한 할머니들과 재일교포 연극인들의 모습이다. 이들을 통해 전해지는 건 사건으로 인해 고향을 떠난 한이다. 영화는 이를 통해 피해자들의 범위를 확장시킨다.

<비념>은 또한 4·3사건을 지나간 과거의 사건으로 고정시키지 않고 비극을 현재화시킨다. 이를 통해 4·3사건의 문제는 현재의 문제로 확장된다. 영화에서 현재 반복되고 있는 비극으로 제시되는 것은 강정마을 문제이다. 영화에서 실제 사건 당시 경찰의 진압과 학살을 다룬 기록영상 뒤에 나오는 장면은 현재 강정마을의 모습이다. 강정마을에서 시위대와 대치하는 경찰의 모습은 4·3사건 당시 경찰의 모습을 연상 시킨다. 구럼비 바위를 파괴하는 장면은 4·3사건 당시 파괴되던 마을의 모습을 연상시킨다. 영화는 이러한 장면 구성을 통해 반복되는 역사로서 4·3사건과 현재 강정마을의 문제를 제기한다. 영화에 직접 개입하지 않는 감독의 목소리는 다른 이들을 통해 간접적으로 개입된다. 강정마을의 활동가들은

129) 잔혹한 폭력의 경험을 어떻게 표현해 낼 것인가는 동일하게 유태인 집단수용소를 체험한 프리모 레비(P. Levi)와 장 아메리(J. Amery)의 의견이 엇갈린다. 프리모 레비의 방식이 잔혹한 폭력의 경험 속에서도 그 경험을 분노로 표현하지 않고 인간성에 대한 물음으로 담담하게 연결짓는다면, 아메리의 방식은 폭력에 맞선 폭력을 주장하며 분노의 표출을 옹호하고 화해와 용서의 차원을 거부한다. 프리모 레비, 이현경 역, 『이것이 인간인가』, (돌베개, 2007). 장 아메리, 안미현 역,『죄와 속죄의 저편』, (길, 2012). <비념>에서 피해자들의 트라우마를 드러내는 방식은 프리모 레비의 방식에 가깝다.

dCollection CAU

시위를 진압하는 경찰에게 국민을 보호하라며 울분을 토로한다. 강정마을의 장면에서 이어지는 장면에선 일본에서 만난 4·3사건 피해자의 목소리가 나온다. 피해자의 목소리는 “한국은 사람 살 곳이 못 되니 일본이나 미국에 가서 살아라” 라는 냉소이다. 여기서 드러나는 감독의 문제의식은 4·3사건에서와 같이 제주라는 공간과 주민들의 삶을 해치는 국가폭력에 대한 비판이다. 영화는 종반부에 강정마을 구럼비 바위에 세워진 제단을 비추며 제목 <비념>의 의미와 영화가 전달하고자 하는 메시지를 상징적으로 드러낸다. 영화는 4·3사건 당시 피해자들과 그들의 고통을 강정마을의 제단까지 연결시켜 국가폭력이 이어지는 현재를 비판하며, 비극이 반복되지 않기를 바라는 일종의 굿을 하고 있는 것이다.

그러나 재일교포를 비추며 피해자들의 범위를 확장시키고, 강정마을의 문제를 제기하여 4·3사건의 시간적 경계를 확장시키는 영화의 재현은, 고통이 ‘왜’ 일어났는가란 문제를 제시를 제시하지 않음으로서 고통의 기억을 피해자들로 한정시키는 한계를 가진다. ‘왜’ 라는 질문의 부재는 영화 특유의 관조적 연출의 문제만은 아니다. 영화는 피해자들의 고통과 증언, 강정마을의 문제를 비춘 뒤 후반부에 희생의 무고함을 주장하는 내용을 배치한다. 영화 후반에 2009년 사망한 강상희 할머니의 오빠 고(故)강상문은 “당시 제주에는 공산당이 단 한명도 없었다”, “공산당이 있어야지만 내려졌어야 할 계엄령이 내려져 죄 없는 사람들이 죽었다” 고 증언한다. 이러한 사건인식은 죄=공산당을 일치시켜 공산당이 아닌 무고한 이들이 죽었다는 양민학살론의 시각을 반영하는 것이다. 영화에서 강상문 씨의 증언을 제시하는 건 단순히 피해자들의 사건인식을 드러내기 위함이 아니다. 강상문 씨 증언 이후 등장하는 건 4·3사건 당시 학살당한 강상희 할머니의 남편 고(故)김봉수 씨의 학살 이유이다. 여기서 영화는 4·3사건 당시 교원들이 이유없이 대규모로 학살당했음을 드러내며, 당시 교원이던 김봉수 씨의 죽음에 있어 가해주체의 학살 이유를 제시하기보다 학살의 무고함을 강조한다. 그리고 영화에서 등장하는 마지막 증언자인 한선화 할머니의 증언에선 처음으로 증언자의 눈물을 드러내고 사건 당시 한선화 할머니의 어린 아이들의 죽음에 대한 증언을 등장시켜 연민을 자아내게 한다. 이렇게 죽음의 무고함과 고통에 대한 연민의 강조는 사건으로 인한 고통을 접하며 그것이 왜 일어났는가란 문제로 문제를

dCollection CAU

확장시키지 못하고, 고통에 대한 연민적 동일시와 체험의 반복을 가져오게 한다.

피해자에 대한 연민을 강화하는 <비념>의 이러한 재현 양상은 이방인에 의해 관찰된 4·3사건이라는 영화의 전반적인 설정과도 맞물리며 4·3사건의 범위를 한정시킨다. 영화에서 보여주는 강상희 할머니나 재일 교포들이 가진 4·3사건의 고통과 한, 그리고 현재의 강정 마을 문제는 제주라는 공간으로 수렴된다. 4·3사건과 현재 강정마을에서 벌어지는 모습은 감귤 밭과 말, 제주의 해변·오름이라는 제주의 상징적이고 아름다운 경관과 오버랩 되며 우리가 관광지로서만 바라보던 제주의 이면을 생각하게 만든다. 영화에서 등장하는 현재의 오름은 탐방객들의 산책로로 이용되지만 자막을 통해 이곳이 학살터 였음을 환기시킨다. 마찬가지로 현재의 천지연 폭포는 수학여행 온 학생들의 관광지가 됐지만, 이 곳 역시 4·3사건 당시 학살이 이뤄졌던 곳임을 영화는 자막을 통해 환기시킨다. 이렇게 영화는 제주라는 공간에 4·3사건이라는 역사적 사건성을 부여함으로써 기존의 관광지로서 제주가 가진 스테레오 타입을 무너뜨리려한다. 그리고 관광지로서 제주가 가진 이미지가 해체된 자리는 4·3사건의 고통을 간직한 공간으로서 제주라는 이미지로 대체된다.[130]

그러나 4·3사건의 고통을 간직한 공간으로서 제주는 고통이 '왜' 일어났는가란 문제제기의 부재와 무고함의 강조로 인해 관찰자인 이방인에게 수동적으로 자신의 고통을 토로하는 존재가 된다. 결국에 4·3사건과 강정마을에서 벌어진 국가폭력의 문제는 한국현대사의 전반적인 흐름 속으로 확장되지 못하고 피해자들과 제주 안에서 들끓는 문제로 한정되며, 국가폭력으로 인한 고통은 이방인에게 연민의 대상으로, 타자화된 관찰의 대상으로 한정되게 된다.

130) 우리가 특정 경관을 볼 때 그 경관에 대한 사고는 문화와 이데올로기에 의해 결정된다. 돈 미첼(Don Mitchell)은 프랑스 파리 몽마르트 언덕에 세워진 사크레쾨르 성당의 예로 이를 설명한다. 몽마르트 원덕은 파리코뮌이 시작된 장소이자 학살이 일어난 곳이지만, 사크레쾨르 성당의 장엄한 모습에 의해 그 역사성은 망각된다. 이 같은 경우처럼 그 경관의 이미지에 의해 사건의 기억은 각인되기도 혹은 삭제되기도 한다고 할 수 있으며, 보여지는 이미지에 대한 해석을 어떻게 할 것인가는 문화전쟁이 벌어지는 장이라 할 수 있다. 돈 미첼, 류제현 외 역, 『문화정치 문화전쟁』, 살림, 2011, p. 259-270.

dCollection CAU

Ⅴ. 화해와 상생 담론을 넘어서

본 장에서는 4편의 영화들에서 공통적으로 나타나는 4·3사건 재현 양상을 분석해 보고자 한다. 4편의 영화들에선 공통적으로 사건에 대한 수난의 기억이 강조되고 있는 데, 이는 사건의 원인에 초점을 맞추지 않는 것과는 대조적이다. 본 장에서는 이러한 재현을 행동화(acting out)의 양상으로 규정하고, 이에 대한 대안으로 성찰적 극복하기(working-through)를 제시한다.

1. 수난사의 강조와 '억압된 기억'의 귀환

<끝나지 않은 세월>, <꽃비>, <지슬>, <비념> 이상 4편의 영화들은 4·3사건을 피해자들에게 접근하여 이들의 고통을 재현하고 있지만, 이들이 고통이 '왜' 발생했는지에 대해선 초점을 맞추지 않는다. 고통이 왜 일어났는가의 문제제기는 국가폭력의 가해주체에 대한 책임을 밝히고, 국가폭력을 가져온 사회구조와 이데올로기에 대한 비판적 접근을 가능하게 하는 선행조건이다. <끝나지 않은 세월>에서 재현하고 있는 주인공들의 트라우마는 과거청산을 통한 치유로 마무리됨으로써 트라우마를 발생케 한 원인이 아닌 과거청산작업의 성과와 과제에 초점을 맞추게 한다. <꽃비>는 사건의 전체적인 경과를 드러내고 비극의 원인으로 좌우파의 권력투쟁과 미군정 같은 외부적인 책임을 심문하는데 그친다. 남학생들의 권력 투쟁은 서연이라는 여학생에 대한 욕망으로 단순화되어 4·3사건의 구조적 원인에 대한 구체적인 접근을 어렵게 한다. <지슬>의 경우 폭력의 문제와 적극적으로 대면하지 못하면서 4·3사건의 구조적인 문제를 회피하게 된다. 영화 속 작은 마을에서 벌어지는 폭력의 가해주체가 비정상적인 인격을 가진 주체로 그려짐으로써 학살을 가져온 가해주체의 문제와 폭력의 구조적인 원인 규명은 회피된다. 이러한 재현 양상은 <지슬>의 에필로그 자막에서도 드러난다. 에필로그의 자막은 4·3사건으로 인한 피해와 미군정의 책임을 거론하고 있다. 4·3사건에 대한 미군정의 책임을 거론하면서도 삭제되는 부분은 당시 한국정부의 책임이다.

dCollection CAU

이러한 서술은 가해 주체의 문제를 거론하는 듯 하지만, 4·3사건 당시 학살 명령을 내린 이승만 정권에 대한 문제제기가 삭제됨으로써 한국 사회 내부의 가해주체라는 문제적 성격을 회피하려는 태도이다. <비념>은 강정마을의 문제를 거론하며 국가폭력의 회귀를 이야기하지만 강정마을을 비춘 뒤 4·3사건으로 인한 희생의 무고함을 주장하는 내용들을 배치시킴으로써, 국가폭력의 성격규명에 초점을 맞추기보다 폭력의 피해에 대한 연민적 공감에 초점을 맞추고 있다.

4·3사건의 구조적·이데올로기적 원인에 침묵하는 4편의 영화들은 대조적으로 피해자 개인들의 수난사에 하이라이트를 맞춘다. 수난사적 접근은 죄 없는 무고한 양민이 희생됐다는 관점에서 출발한다. 여기서 '죄' 없이 무고함은 4·3사건에 있어 무장투쟁의 적극 가담과 좌파적 연루라는 죄가 제거된 존재이다. 영화 속 피해자로 등장하는 인물들은 저마다 죄 없이 무고하고 순수한 존재로 표상된다. <지슬>에서 군인들에게 희생당하는 마을 주민들은 소개령이 무엇인지도 모르고 본인들이 왜 굴로 도망쳐야 하는지도 모르는 순진하고 정치적으로 순수한 존재들이다. <꽃비>에서 제주인으로 상징되는 서연은 남학생들의 권력투쟁을 부정적으로 보고 싸움이 없던 이전의 이상적인 학교를 바라는 순결하고 청순가련한 여성이다. <비념>에서 카메라가 비추는 주요 인물인 강상희 할머니와 한신화 할머니는 4·3사건 당시 그저 평범한 아낙이었으나 사건에 휘말려 가족을 잃은 인물로 묘사된다. 그리고 강상희 할머니의 남편 김봉수 씨의 죽음은 파업이나 무장투쟁에 가담하지 않았으나 교원이라는 신분 때문에 학살당한 것으로 묘사된다. <끝나지 않은 세월>에서 주인공 형민의 아버지와 형은 무장 투쟁에 가담한 인물들이다. 그러나 형민은 사건 당시 어린아이로서 정치적 연루와는 무관한 존재이다. 이렇게 영화들은 피해자로 등장하는 주요 인물들에게 정치적으로 순수한 이미지를 씌어 4·3사건의 수난사적 입장을 드러내고 있다.

또한 피해자로 등장하는 영화 속 주요 인물들은 사회적 약자들이다. <끝나지 않은 세월>의 주인공인 어린아이 형민, <꽃비>의 주인공이자 제주인의 상징인 여학생 서연, <지슬>에서 영화적 사건을 이끄는 여학생 순덕, <비념>에서 강상희 할머니와 한신화 할머니, 이들은 어린아이와 여성이라는 약자들로서 동정과 연민을 불러일으키는 인물들이다. 영화들은 이들을 피해자로서 등장시켜 관객들

dCollection CAU

에게 동정과 연민을 불러일으키며 4·3사건의 수난사적 입장을 강화한다.

수난사적 입장의 재현은 4·3사건의 범위를 제주라는 공간과 직접적인 피해자들에게 한정시킨다. 영화들에서는 공통적으로 이와 같은 양상을 발견할 수 있다. 영화들은 제주의 자연 공간을 4·3사건과 연관시켜 시각적으로 등장시킨다. <지슬>에서 순덕의 윤간과 무동어머니의 죽음과 같은 학살의 주요 장면에서 등장하는 오름이나 팽나무, <꽃비>에서 서연의 윤간장면에 등장하는 제주의 바다, 그리고 <비념>에서 등장하는 감귤 밭이나 제주의 해변·오름은 단순히 영화의 공간적 배경이 아닌 제주라는 공간에 가해진 비극으로 4·3사건을 재현하기 위해 상징적으로 등장시킨 것이다. 또한 영화들은 시각적 이미지 외에도 제주의 특수성을 활용해 4·3사건의 역사를 조명하기도 한다. <지슬>의 마지막 결말에서 군인 김상사를 솥에 삶아 죽이는 것은 또 다른 군인 정길이다. 정길이 김상사를 삶아 죽이는 장면에서 등장하는 솥과 그 속에 빠져죽는 김상사의 모습은 제주 민속 설화인 설문대할망 설화를 모티브로 한 것이다.[131] <지슬>에서 차용하는 설문대할망 설화는 할망이 오백 아들에게 먹일 죽을 끓이다 솥에 빠져 죽었고 죽을 먹던 아들들이 할망이 솥에 빠져 죽은 것을 알고는 슬피 울다 영실기암의 오백장군이 되었다는 이야기이다. 영화에서 이 설화의 차용을 통해 전달하는 메시지는 선량한 사람들을 죽인 김상사가 솥에서 죽음을 맞이하여 새로운 모습으로 거듭나라는 암시이다. 또한 김상사를 삶아 죽이는 정길이란 인물은 감독에 따르면 설문대할망을 상징하는 인물이라 한다.[132] 그래서 정길은 군인이지만 실제 배역을 맡은 이는 여자이다. 이는 김상사를 삶아 죽이는 징벌의 역할과 죽어서 선량한 사람이 되라는 화해의 역할을 제주 민속신화의 여신에 맡김으로서 폭력의 대응에서 제주도민을 상징적으로 표현한다.

이와 같이 시각적 이미지나 설화와 같은 제주의 지역적 특색을 활용하는 것 외에도 <꽃비>에서 제주인의 상징으로 순결한 여 주인공 서연의 비극을 다룬다거나, <비념>에서 이방인에게 관찰된 제주의 비극을 드러내는 것과 같이 영화들

131) 설문대할망은 제주도의 지형과 관련하여 전해 내려오는 신화 속 여신이다. 지역에 따라 전해 내려오는 이야기들이 조금씩 다르고 불리는 이름도 제각각이지만 제주도를 대표하는 신화 속 인물이며 태초에 제주 섬 곳곳의 지형을 탄생시킨 것으로 설화 속에 등장한다.

132) 『맥스무비』. 2013년 3월 14일.

dCollection CAU

은 사건을 재현하면서 제주라는 지역적 특색을 강화하거나 제주에 가해진 비극의 측면을 부각시키고 있으며, 이는 결국 4·3사건을 제주의 비극으로 한정시키고 있다 볼 수 있다.

이러한 양상은 1997년 제작된 <레드헌트>와 비교해서 생각해 볼 수 있다. <레드헌트>는 4·3사건의 개요와 인과관계, 피해 사실을 전문가와 사건의 실제 체험자 인터뷰를 중심으로 풀어낸다. 영화는 사건의 인과관계에 대한 설명에서 실제 미군정 보고서·신문자료·전문가 및 체험자 인터뷰를 통해 사건의 가해자가 미군정과 토벌대 지휘부임을 명백히 보여준다. 영상언어의 표현에 있어서도 강요배 화백의 그림과 사건 당시 기록영상·학살 장면을 보여주어 관람자에게 사건의 참상과 가해자의 실상을 강력하게 전달한다. 또한 영화는 마지막에 이렇게 끝맺음 한다.

> *"반공 이데올로기와 미군정의 비호 아래 다시 권력의 전면에 나타난 친일파, 정통성과 국내 기반이 약했던 이승만 정권, 그리고 미국이 제주인들을 정치적 희생양으로 삼았다는 데 있다. 4·3의 비극은 청산되지 못한 우리 현대사의 모순과 우리 현실의 연장선상에 있다. 이것은 우리 사회 냉전의 산물인 흑백이데올로기와 연관돼 있다."*

이러한 끝맺음은 4·3사건을 과거의 역사나 제주의 문제로 한정하지 않고 현재와 한국사 전체의 문제로 확대하는 시각을 보여주는 것이다. 이와 달리 앞서 다룬 4편의 영화들은 이같이 확장된 문제의식을 드러내고 있지 않다.

영화들이 수난사적 입장을 견지하는 면은 한편으로 4·3사건 과거청산에서도 드러나는 부분이다. 4·3사건진상조사보고서는 "1948년은 제주 섬에서 '제노사이드 범죄의 방지와 처벌에 관한 국제협약'과 같은 국제법이 요구하는 기본 원칙이 무시됐고 국가공권력이 법을 어기면서 민간인 살상 등 중대한 인권 유린의 과오가 있었다."고 밝히고 있다.[133] 이와 같은 서술은 국가가 '무력을 동원해야 하는 상황'에서 과오로 인해 민간인들이 살상됐다는 것으로, 법집행의 과잉과 과오를

133) 진상조사보고서작성기획단, 앞의 책, pp. 539-540.

dCollection CAU

문제시 삼는 것이다. 국가폭력의 문제가 불법성이나 과잉의 문제로 흐르면서 폭력이 가진 근본적인 정치적 속성과 국가체제의 문제는 드러나지 않고 회피되는 것이 진상조사보고서가 가진 한계라 할 수 있으며, 이러한 한계 때문에 학살로 인한 피해사실의 기술이 진상조사보고서의 중점적인 내용으로 다뤄지는 원인이 됐다고 할 수 있다.

또한 국가폭력의 문제가 법집행의 불법성이나 과잉의 문제로 주어진다는 것은 어쨌거나 국가공권력이 개입할 수밖에 없던 어떠한 '죄'라는 개념을 조건으로 한다. 여기서 '죄'는 진상조사보고서에 명시하고 있진 않지만 무장투쟁의 적극 가담이나 좌파적 연루를 말하는 것이었다. 이는 4·3사건 희생자선정에서 드러난다. 4·3사건 희생자선정은 선택적으로 이뤄졌다. 4·3위원회는 2002년 3월 제4차 회의에서 '희생자 심의·결정 기준'을 합의했다. 위원회는 "헌법의 기본 이념인 자유민주적 기본 질서 및 대한민국의 정체성을 훼손하지 않으면서, 4·3특별법의 취지를 살려 희생자의 범위를 최대한 폭넓게 인정한다는 원칙"에 따라 "직접적인 책임이 있는 남로당 제주도당의 핵심 간부"나 "주도적·적극적으로 대항한 무장대 수괴급 등"을 희생자에서 제외 대상으로 하되 이 경우에는 "객관적으로 입증할 수 있는 자료가 있어야한다"고 확정했다.[134] 이 방침에 따라 무장대 지도자 이덕구나 여타 무장대 주요 관련자 등은 4·3사건 희생자로 처리되지 못하여 위패가 안치되지 못하거나 차 후 철거됐다.

진상조사보고서의 내용과 희생자 선정에서 드러나듯이 4·3사건 과거청산은 정치적 속성을 회피하고, 무장투쟁 가담과 같은 문제적 소지가 있는 희생자를 제외시킴으로써 무고하고 순수한 성격으로 상정된 민간인들의 피해사실을 드러내는 데 중점을 두고 있다. 이렇게 정치적 속성이 회피되면서 강화되는 것은 민간인들의 수난에 대한 강조이며, 이는 네 영화들에서 보여주는 내용과 맥락을 같이 하는 것이다.

이 같은 상황이 발생하게 된 경위는 4·3사건 과거청산의 근본적인 한계에서 찾을 수 있다. 앞서 3장에서 거론했듯이 4·3사건 과거청산은 피해자들의 담론과 국가의 제도화 담론이 결합되어 진행되었다. 그 과정에서 일정한 담론적 합의가

134) 고성만, 앞의 글, p. 54.

dCollection CAU

이뤄졌고, 이 과정에서 출현하게 된 것이 '화해와 상생' 담론이었다. 화해와 상생 담론은 포괄할 수 있는 사건의 진실과 희생자 수를 증가시켜 사건의 외연을 넓혔다. 그리고 외연의 확대는 과거청산의 본격화를 가져왔다. 그러나 화해와 상생 담론은 외연은 확대시켰지만 사건의 정치적 속성을 회피함으로써, 담론에서 제시하는 해원과 상생, 용서와 화해라는 기표를 특정 기의에 고정되지 못한 채로 '부유하는 기표'가 되게 하였다. 이 때 부유하는 기표의 담지자가 된 건 국가였다. 이에 대해 조명기와 장세용은 "국가는 용서와 화해라는 기표를 탈 코드화하여 '평화'라는 기표로 재수정 했다. 국가는 '평화'를 주인기표로 삼기 시작했다. 용서와 화해가 피해자와 가해자의 관계 혹은 대립적인 두 주체간의 관계를 암시하고 있었다면, '평화'는 폭력의 주체와 가혹성에 대한 암시를 '삭제'한 기표였다. '구원과 상생'->'용서와 화해'->'평화'로 이어지는 기표의 변화는 물리적 폭력성이 은폐되고 상황의 구체성이 몰각되고 가해자와 피해자라는 폭력의 방향성이 삭제되어가는 과정이었다."라고 분석했다.[135]

국가가 피해자들의 기억과 호응하여 4·3사건을 '평화'를 앞세운 화해와 상생 담론으로 재구성 할 때, 4·3사건과 희생자들은 평화를 위한 일종의 순교자가 되었다. 국가가 주도하는 담론 지형은 사건에 있어 이념대립과 국가에 내재하는 폭력의 문제를 은폐시키고, 과잉폭력을 문제시 하도록 하였다. 폭력으로 형성된 국가체제를 문제시삼지 않고, 폭력이 하나의 일탈적인 현상이 될 때 사건은 폭력을 제어하지 못한 국가의 일부, 즉 당시의 운영방식이나 개개인 같은 지엽적인 문제로 축소되며, 평화를 노정하는 국가 정체성의 일종의 상흔이 된다. 그리고 국가체제 자체는 문제시 되지 않는다. 여기서 4·3사건은 한국사 전체의 문제가 아니라 제주도민과 제주라는 공간으로 축소된다. 평화를 노정하는 국가의 일탈적 사건으로서 4·3사건이 위치하면서 국가의 일탈에 대한 사과는 제주도민과 제주라는 공간으로 대상화되고 축소된다. 이것은 사건을 한국사 전체로 확대시키지 못하고 제주와 피해자 집단으로 고립시키는 결과를 낳는다.

이 같이 국가가 주도하고 제주와 피해자 집단으로 고립된 과거청산의 환경 속에서 사회적으로 유통되는 4·3사건의 기억은 한정 될 수 밖에 없었다. 용서와 화

135) 조명기, 장세용, 앞의 글, p. 216.

dCollection CAU

해 그리고 평화라는 추상적이고 보편적인 윤리감각에 대한 호소 속에서, 문제적 소지의 기억은 배제된 채 피해자들이 가진 가시적인 고통의 기억이 부각되고 유통되고 있는 것이다. 영화들에서 수난사가 강조되고 있는 것은 이러한 4·3사건 과거청산의 성격과 맥락을 같이하는 것이다.

2. 행동화에서 성찰적 극복하기로

한편으로 수난사가 강조된다는 것은 4·3사건의 학살과 피해자들의 고통에 있어 일차적이고 가시적인 부분이 반복적으로 재현되는 데 그치고 있다는 것을 의미한다. 이 문제는 하나의 트라우마적 '행동화(acting out)'로 파악할 수 있다. 행동화는 정신분석에서 피분석자가 자신의 경험에 있어 어떤 것을 기억해 내거나 언어로 표현하기보다는 행동으로 표현한다는 것을 말한다. 이때 피분석자는 자기가 무엇인가를 회피한다는 것을 인지하지 못하고 행동을 반복한다. 여기서 피분석자가 반복하고 있는 것은 단적으로 말해 트라우마적 상황이다.[136]

라카프라는 역사적 사건에 있어 행동화의 양상을 홀로코스트의 예로 설명한다. 홀로코스트의 피해자가 가진 행동화의 양상은 악몽에 시달리거나 환각 등의 증상을 통해 과거의 경험이 재생되는 것처럼 느끼는 강박적인 증상으로 나타난다. 이들 홀로코스트 피해자들은 이미 죽은 가족들이나 동료들에 대한 죄책감으로 행동화의 습관을 버리지 못하는 경우가 많으며, 이러한 태도는 미래를 위한 계획이나 희망을 멀리하는 결과를 낳기도 한다.[137] 이들은 과거의 망령에 사로잡혀 과거를 정면으로 마주하지 못하고 피해자 위치에서 과거의 트라우마적 상황을 반복한다.

라카프라는 행동화를 역사 연구에 적용시켰다. 그는 트라우마적 사건에 대한 역사서술이나 매체의 재현이 피해자들에 과도하게 동일시되어 이뤄지는 것을 행

136) 지그문트 프로이트, 이덕하 역, 『끝낼 수 있는 분석과 끝낼 수 없는 분석』, (도서출판 b, 2004), p. 110.
137) 정지민, 「도미니크 라카프라의 역사적 트라우마 연구 : 홀로코스트를 중심으로」, (이화여자대학교 석사학위논문, 2008), p. 22.

dCollection CAU

동화의 양상 중 하나로 파악한다.[138] 연구자가 역사 속 트라우마 피해자의 경험과 마주할 때 그들에 대한 지나친 감정이입은 피해자와 자신을 긴밀히 동일시하게 하여 트라우마에 대한 성찰을 방해하고, 자신을 상흔의 대리희생자로 설정하게 된다. 이러한 피해자와의 동일시로 주체위치의 독립성이 성찰되지 못한 연구자는 피해자들의 가진 트라우마의 병리적 상황을 반복하게 된다.

이것이 역사서술이나 매체를 통해 재현될 때, 재현되는 것은 피해 당시의 일차적이고 가시적인 상황의 반복적인 전달 혹은 정형화된 상징적 이미지의 답습이다. 이는 우울을 유발하는 증상적인 기억의 반복적인 재생이며, 상실된 대상에 대한 구체적인 애도를 방해한다.[139] 결국에 행동화적 재현은 트라우마를 가져온 원인적인 문제에 접근하지 못하고 일차적인 피해의 양상에 고착되어 그것을 재현하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이 같은 관점에서 영화들에 드러나는 제주와 피해자 집단으로 고립된 수난사적 입장의 강화는 트라우마의 원인과 상실된 대상에 대한 구체적인 대면을 어렵게 한다는 점에서 행동화적 재현이라 할 수 있다.

4편의 영화들은 4·3사건의 후체험세대에 의해 제작된 영화이다. 이들은 직접적인 트라우마적 경험을 겪진 않았고 피해자들과 공공재현을 통해 맺은 사후적 경험에 근거해 영화를 제작하였다. 또한 영화들은 모두 역사적 사건을 소재로만 활용하는 상업영화의 형태가 아닌, 4·3사건에 대한 소명의식과 피해자들에 대한 연민에서 출발한 영화이다. 영화들이 가진 소명의식은 감독들의 인터뷰들을 통해 확인할 수 있다. <끝나지 않은 세월>의 감독 김경률은 제주대 경영학과 재학생이던 1987년, 제주대에서 열린 '4·3 사진전'을 본 것을 계기로 학교를 자퇴하고 서울의 사설 영화학교에 입학하여 영화를 만들었다고 한다. 그는 4·3사건을 알리려는 목적 하에 영화를 배웠고, 사건을 진실하게 그려야 한다는 책임감과 부담감, 제작비 고갈에 시달렸다고 밝힌다.[140] 제주에서 김경률 감독과 같이 영화 작업을 했던 <지슬>의 오멸 감독 역시 사건을 알리기 위한 목적 하에 영화를 제작했다고 밝히고, 제작비 문제로 자신의 집 보증금을 빼거나 주변 지인의 도움을 받는 등 어려움을 겪었다고 말한다.[141] 이와 같이 어려운 조건 속에서도 4·3사

138) 위의 글, p. 20-25.
139) 라카프라, 앞의 책, pp. 154-157.
140) 『경향신문』, 2005년 4월 25일.

dCollection CAU

건 영화를 제작한 이들의 노력에서 4·3사건을 알리고자 하는 무거운 소명의식을 발견할 수 있다.

4·3사건의 진실을 알려내려는 이들의 무거운 소명의식은 한편으로 피해자들과의 과도한 동일시를 가져왔다. 이것은 4·3사건을 정치·사회적 담론에서 출발하여 상기시키는 것이 아닌 개인들과 제주 지역에 대한 미시적 조명에서 출발하여 상기시키는 영화의 재현 방식과, 그 재현 방식 속에 강화되는 수난사의 입장을 통해 확인된다. 이것은 피해자들의 트라우마적 기억에 기반한 사건의 재현이다. 그러나 피해자들의 기억을 드러내는 일이 역사의 진실을 확보하고 피해자들에 대한 치유를 반드시 담보하는 것은 아니다. 오히려 피해자 기억의 강조는 어떠한 종류의 기억을 소환하여 재현하고 있는가에 대한 성찰을 방해하여 과도한 동일시의 결과인 행동화적 재현으로 이어질 수 있으며, 이는 자칫 트라우마의 반복적 소환이라는 고리에서 벗어나지 못하게 할 우려가 있다.

그렇다면 역사적 트라우마로 인한 행동화의 극복은 어떻게 가능할까? 라카프라는 이에 대해 '성찰적 극복하기(working-through)'[142] 를 제시한다. 그에 따르면, 행동화가 트라우마를 경험한 개인이 그 어두운 기억의 무게에 질식되어 희생자 상태를 벗어나지 못한 미성숙한 단계라면, 성찰적 극복하기는 희생자가 과거와 정면으로 대면하여 트라우마의 기억을 객관화함으로써 자신을 그 굴레에서 해방시키는 진일보한 상태다.[143] 라카프라는 성찰적 극복하기를 위한 자세로 피해자들을 객관적 탐구의 대상으로 여기거나 과도한 동일시를 경계하고 '공감'의 필요성을 제시한다. 여기서 공감은 객관적 탐구와 동일시 어느 한 쪽으로도 경도되지 않고 오히려 그 사이에서 줄타기하며 잠재된 무언의 목소리를 부단히 '곱씹어가는' 비 결정적인 태도를 말한다.[144] 그가 제시하는 '공감'은 타인의 기억과 상흔을 실제로 경험하지만 그가 전달하는 증언에 전적으로 동의하거나 그의 세

141) 『연합뉴스』, 2013년 2월20일.
142) working-through는 '억압기제 돌파' 나 '정면통과', '훈습薰習'을 의미하는 용어로 번역되어 통용되나, 육영수는 용어의 난해함을 피하기 위해 '성찰적 극복하기'로 번역했다. 육영수, 「기억, 트라우마, 정신분석학 : 도미니크 라카프라와 홀로코스트」, 도미니크 라카프라, 육영수 역, 『치유의 역사학으로』, (푸른역사, 2008), p. 407. 본 연구에서는 육영수의 번역을 따른다.
143) 위의 글, p. 393.
144) 전진성, 앞의 글, p. 241.

dCollection CAU

계관에 함몰되지 않는 절제력을 요구하는 것이다.[145] 결국 '공감'은 피해자들의 고통을 경험하기 위해 노력하면서도 자신의 독립적인 주체위치를 망각하지 않는 자세이다. 피해자들에 고통에 전유되지 않으면서, 또한 그들의 고통을 과학적 인식의 대상으로만 놓지 않는 이러한 공감을 통해 행동화를 넘어선 성찰적 극복이 가능해 질 수 있을 것이다.

145) 육영수, 앞의 글, p. 392.

dCollection CAU

Ⅵ. 결론

특정한 기억이 사회적으로 힘을 얻기 위해서는 그 기억을 담지하는 특정집단이 사회·정치적 투쟁을 통해 헤게모니를 획득해야 한다. 그리고 그 기억이 사회적으로 통용되어 집단의 정체성을 형성하기 위해서는 적절한 매체를 통한 재현이 이뤄져야 한다. 이러한 과정 속에서 과거는 비로소 한 사회의 정체성을 이루는 정당한 일부로 자리 잡게 된다. 따라서 매체 속에 재현된 한 시대에 대한 기억의 복잡한 의미체계의 성찰은 중요하다. 매체에 재현된 과거의 의미화는 문화적 기억으로 살아남아 지속적으로 영향을 끼치기 때문이다. 이 중 영화는 시간과 공간의 격리를 뛰어넘어 집단의 정체성을 형성시킨 근원적 사건을 눈앞에 다시 생생하게 현재화 시키는 가장 진화한 서사 장르라 할 수 있다. 따라서 영화에 대한 접근은 문화적 기억의 형성과 현재 양상을 밝히는 데 적절하다고 할 수 있다. 제주4·3사건은 치열한 과거청산 노력의 결과로 역사적 재평가가 이뤄졌다. 이러한 재평가가 뿌리내리기 위해선 매체를 통한 재현으로 사람들의 기억 속에 자리 잡을 수 있어야 한다. 그러기 위해선 4·3사건이 현재 어떻게 기억되고 있는지에 대한 성찰이 필요하다.

4·3사건은 또한 당시 '조선의 축도' 라고 표현됐을 만큼 해방 이 후 한국 현대사의 모순을 압축해서 보여준다. 따라서 4·3사건에 대한 조명은 단순히 단일 사건에 대한 조명으로 그치지 않고 한국 현대사의 모순을 드러내는 작업이 될 수 있다.

제주 4·3사건의 기억은 충격적인 사건의 경험과 역사적으로 억압과 강요된 침묵의 폭력 속에 형성된 트라우마적 기억이라 할 수 있다. 트라우마적 기억은 잠복해 있다 민주화 된 사회 환경에서 본격적으로 분출되기 시작했다. 이러한 사건의 기억은 제도화 된 과거청산으로 새로운 국면을 맞았다. 본 논문에서 다룬 영화들도 이런 맥락에 서 있다.

영화들은 공통적으로 특별한 역사적 사실을 발굴하거나 새로운 역사적 해석을 내놓지 않는다. 영화들에서 4·3사건을 다루는 방식은 피해의 실상과 고통에 초점

dCollection CAU

을 맞추고 있다. 여기서 그 피해와 고통의 원인에 대한 문제제기는 이뤄지지 않고 피해의 실상과 고통을 극적으로 강화하여 피해자들에게 연민과 동정을 구하는 방식으로 영화는 사건을 재현하고 있다. 결국 영화들에서 접하게 되는 것은 사건으로 인한 수난의 기억이다. 수난의 기억이 반복적으로 재현되고 있는 점은 행동화의 양상으로 파악할 수 있다. 잠복해있던 트라우마적 기억이 제도화된 과거청산으로 사회적으로 분출된 상황에서 영화들은 이러한 기억을 행동화적으로 재현하고 있는 것이다.

행동화적 재현이 트라우마에 대한 불충분한 치유에서 기인한다고 봤을 때, 영화 재현의 바탕인 4·3사건 과거청산을 되새겨보지 않을 수 없다. 4·3사건의 과거청산은 2014년 현 시점에서 아직 현재 진행 중이다. 국가적으로 재평가되고 추모되고 있음에도 학살의 진실을 외면하고 부정하는 세력이 여전히 위세를 떨치고 있으며, 2008년 이명박 정부 출범 이후엔 4·3사건 공식 위령제에 대통령이 참석하지 않고 있는 실정이다. 대통령이 위령제에 참석하지 않고 있는 이유는 역시나 4·3사건이 가진 이데올로기적이고 정치적인 성격의 문제여서일 것이다.

대통령조차 사건에 대한 의문스러운 태도를 보이는 현재 이 시점의 상황에서 4·3사건 과거청산의 갈 길은 아직 멀다고 할 수 있다. 그렇다면 이 시점에서 요구되는 4·3사건 과거청산의 방향은 어떤 것이 있을까? 이를 위해 4·3사건 영화에 대한 사회적 평가를 살펴볼 필요가 있다. 본문에서 논의한 <지슬>의 경우 많은 영화제 수상과 평단의 극찬을 받았고, 상업영화가 아님에도 성공적인 흥행을 이뤄냈다. 영화에 대한 찬사는 4·3사건이라는 무거운 주제를 영화를 통해 전달하는 데 성공했다는 것으로 이어진다. 평단은 '망각하고 있던 4·3사건의 역사를 현재에 불러왔다.' '이름 없는 희생자들을 우리에게 상기시켰다.'고 찬사한다. 그러나 여기서 의문이 든다. 4·3사건이 알려지기 시작한 게 1987년 6월 민주항쟁 기준으로 이십여 년이 넘는 시간이 흘렀고, 국가가 특별법을 통해 진행한 과거청산 작업이 이뤄진지도 십여 년이 넘는 시간이 지났는데 아직도 4·3사건을 알려지지 않은 역사라 할 수 있을까? 국가에서 건립한 위령공간인 4·3평화공원 내에 대부분 희생자들의 위패가 모셔지고 매년 국가적으로 추모되는 지금에도 사건의 희생자들을 이름없는 희생자라 말할 수 있을까? 사회가 아직 4·3사건을 이렇게 알

dCollection CAU

려지지 않은 역사로 받아들인다면 사건의 과거청산작업이 불충분했다고 밖에 말할 수 없을 것이다.

법적·제도적인 과거청산작업이 있었음에도 4·3사건이 아직 충분히 알려지지 못한 데는 사건을 어떻게 기억할 것인가의 논의가 부족했음을 지적해 볼 수 있다. 진상규명과 피해자 구제라는 우선적 목표 속에서 '무엇을 어떻게 기억할 것인가'의 구체적인 논의보다 사건에 대한 일차적인 소환이 이뤄지고 그것으로 만족해하는 것이 아닌가하는 문제제기를 해볼 수 있다.

여기서 본문에서 제시한 성찰적 극복하기의 자세를 다시 한번 제시 해 볼 수 있다. 피해자들의 트라우마적 기억과 동일시되어 고통의 기억을 반복하는 악순환이 아닌, 트라우마의 치유를 위해 구체적인 애도의 대상 설정과 공적의례의 개발, 4·3사건을 자신과 한국사회 전체의 문제로 받아들이는 노력이 계속돼야 할 것이다. 또한 이를 확장시키면 성찰적 극복이 가능한 사회를 만들기 위한 노력, 즉 트라우마의 반복적 회귀를 가져오는 국가폭력의 문제를 거론하고 이를 개선하기 위한 사회구조 건설을 위한 노력 역시 병행돼야 할 것이다.

2013년 6월 27일엔 4월3일을 '제주4·3사건 희생자추념일'로 지정하는 내용을 포함하는 4·3특별법 개정법률안이 국회 본회의를 통과했다. 이에 따라 2014년 4월3일에 치러진 제 66주년 4·3희생자 추념식은 국가추념일로 치러졌다. 국가추념일 지정은 반길 만한 것이지만 추념일 명칭을 둘러싸고 논란이 벌어진 끝에 보수단체들의 요구[146]가 상당 부분 반영된 '제주4·3사건 희생자추념일'이란 명칭이 지정된 것은 우려할 만하다. 그것은 사건을 여전히 축소시키려는 움직임이 강건하게 자리잡고 있다는 것과, '희생자추념일'이란 명칭처럼 자칫 4·3사건이 피해자들에게 한정된 역사로 자리 잡지 않을 까 하는 우려이다. 피해자들로 축소된 기념은 4·3사건을 한국사회에서 망각시키는 원인이 될 수 있으며, 피해자들의 트라우마를 치유하는데도 도움을 주지 못한다. 4·3사건이 피해자들에게 매몰돼 관제화되고 박제화된 기념으로 자리 잡기 전에 사건의 기억을 나누어 갖고 바람직한 사회적 정체성 형성을 위한 기억작업이 진행되기를 기대해본다.

146) 대한민국 재향경우회 제주지부는 국가추념일로 지정되는 4·3사건의 명칭에 대해 '추념일' 이나 '기념일'은 무장대를 기념하는 것이라 주장하며 '제주4·3사건 희생자추념일'로 지정하는 게 맞다는 의견을 냈다. 『제주의 소리』, 2013년 12월17일.

dCollection CAU

참 고 문 헌

단행본

권귀숙, 『기억의 정치』, 문학과지성사, 2006.

김동춘, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2000.

김영범, 『민중의 귀환, 기억의 호출』, 한국학술정보, 2010.

도미니크 라카프라, 육영수 역,『치유의 역사학으로』, 푸른역사, 2008.

돈 미첼, 류제현 외 역, 『문화정치 문화전쟁』, 살림, 2011.

로버트 A. 로젠스톤, 김지혜 역, 『영화, 역사』, 소나무, 2002.

마르크 페로, 주경철 역, 『역사와 영화』, 까치, 1999.

빌 니콜스, 이선화 역, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2012.

서중석, 『조봉암과 1950년대<하>』, 역사비평사, 1999.

수잔 헤이워드, 이영기·최광렬 역, 『영화사전』, 한나래, 2012.

슬라보예 지젝, 이수련 역,『이데올로기라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2002.

_____, 김소연·유재희 역 『삐딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995.

_____, 이현우·김희진·정일권 역,『폭력이란 무엇인가』, 난장이, 2011.

스튜어트 홀, 임영호 역, 『스튜어트 홀의 문화이론』, 한나래, 2008

애덤 로버츠, 곽상순 역,『트랜스 비평가 프레드릭 제임슨』, 앨피, 2007.

양정심, 『제주4·3항쟁』, 선인, 2008.

오카 마리, 김병구 옮김, 『기억·서사』, 소명출판, 2004.

장 아메리, 안미현 역, 『죄와 속죄의 저편』, 길, 2012.

제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회, 『화해와 상생』, 제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회, 2008.

제주4·3사건진상보고서작성기획단, 『제주4·3사건진상보고서』, 제주4·3사건진상규명및희생자명예회복위원회, 2003.

dCollection CAU

제프리 K. 올릭, 강경이 역, 『기억의 지도』, 옥당, 2011.
조지형, 『랑케&카』, 김영사, 2006.
주디스 허먼, 최현정 역, 『트라우마』, 열린책들, 2012.
주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003.
최호근, 『제노사이드-학살과 은폐의 역사』, 책세상, 2005.
지그문트 프로이트, 박찬부 역, 『쾌락원칙을 넘어서』, 열린책들, 1997.
_____, 이상률 역, 『집단심리학과 자아분석』, 지도리, 2013.
_____, 윤희기 역,『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2004.
_____, 이덕하 역, 『끝낼 수 있는 분석과 끝낼 수 없는 분석』, 도서출판 b, 2004.
케이스 젠킨스, 최용찬 역, 『누구를 위한 역사인가』, 혜인, 1999.
프리모 레비, 이현경 역, 『이것이 인간인가』, 돌베개, 2007.
피에르 노라, 김인중 외 역, 『기억의 장소 1』, 나남출판, 2010.
헤이든 화이트, 천성균 역, 『메타 역사』, 지만지, 2010.

논문

강창일·현혜경, 「기억 투쟁과 4·3위령의례」, 나간채 외 편, 『기억투쟁과 문화운동의 전개』, (역사비평사, 2004), pp. 69-96.
고성만, 「제주 4·3 담론의 형성과 정치적 작용」, (제주대학교 석사학위논문, 2005).
김동윤, 「4·3문학의 전개와 그 의미」, 나간채 외 편,『기억투쟁과 문화운동의 전개』, (역사비평사, 2004). pp. 210-252.
김무용, 「한국 과거청산의 제도화와 국민통합 노선의 전망」, 『한국민족운동사연구』, 제53호(한국민족운동사학회, 2007).
김민환, 「누가, 무엇을, 어떻게 기억할 것인가」, 김진균 외 편, 『저항. 연대.

dCollection CAU

기억의 정치』, (문화과학사, 2003), pp. 399-416.
김선아, 「나의 작품은 초점을 잃고 새로운 방향을 찾아가야 했다」: 한국 독립 다큐멘터리의 정체성, 역사, 기억을 중심으로". 『영상예술연구』, 12호(영상예술학회, 2008). pp. 35-56.
김성민·박영균, 「분단의 트라우마에 관한 시론적 성찰」, 『시대와 철학 』, 제21권 2호(한국철학사상연구회, 2010), pp. 15-49.
김성례, 「제주4·3의 담론정치」, 역사문제연구소 외 편,『제주4·3연구』, (역사비평사, 1999).
김수경, 「프레드릭 제임슨의 서사이론에 대한 연구」, (서울대학교 석사학위논문, 2009).
김순태, 「제주4·3사건 위원회'의 활동과 평가」, 『민주법학』, 통권 24호 (민주주의법학연구회, 2004),
김종민, 「4·3이 후 50년」, 역사문제연구소 외 편, 『제주 4·3연구』, (역사비평사,1999), pp. 369-379.
김종곤, 「역사적 트라우마 개념의 재구성」, 『시대와 철학』, 24권 4호(한국철학사상연구회, 2013).
김지혜, 「영상에 의한 역사: 또 하나의 역사 서술」, (서강대 석사학위논문, 1997).
김학이, 「얀 아스만의 문화적 기억」, 『서양사 연구』, 제33집(한국서양사연구회, 2005).
박명림, 「민주주의, 이성, 그리고 역사이해-제주 4·3과 한국현대사」, 역사문제연구소 외 편, 『제주 4·3연구』, (역사비평사, 1999), p. 425-460.
_____, 「제주도 4·3민중항쟁에 관한 연구」, (고려대학교 석사학위논문, 1988).
박제철, 「행위로 기억하기 : 2000년대 초반 한국영화와 트라우마의 반복강박」, 『대중서사연구』, 제14호(대중서사학회, 2005).
박종욱, 「<저개발의 기억>과 트라우마 서술하기」, 『이베로아메리카연구』, 제21권 1호(서울대학교 라틴아메리카 연구소, 2010).
박찬부, 「트라우마와 정신분석」, 『비평과 이론』, 제15권 제1호(한국비평이론

dCollection CAU

학회, 2010).

박찬식, 「4·3연구의 쟁점」, 제주대학교 평화연구소 편,『제주 4·3연구의 새로운 모색』, (제주대학교 출판부, 2013).

서중석, 「제주 4·3의 역사적 의미」, 역사문제연구소 외 편, 『제주 4.3연구』, (역사비평사, 1999).

양한권, 「제주도 4·3폭동의 배경에 관한 연구」, (서울대학교 석사학위논문, 1988).

오경환, 「집단기억과 역사」,『쟁점과 연구』, 제2권 제3호 통권7호(한양대학교 아태지역연구, 2007).

오혜진, 「'그 날' 이후의 서정시와 망막적인 것-'다큐/영화'의 미학과 정치를 다시 묻기 위해」, 『문화과학』, 75호(문화과학사, 2013).

윤미애, 「매체와 문화적 기억」, 『동아대학교 독일학연구』 제11집(동아대학교 독일학연구소, 2002).

육영수, 「기억, 트라우마, 정신분석학 : 도미니크 라카프라와 홀로코스트」, 도미니크 라카프라, 육영수 역,『치유의 역사학으로』, (푸른역사, 2008), pp. 370-409.

이동윤··박준식, 「민주화과정에서 저항폭력의 정당성」, 『민주주의와 인권』, 제8권 1호(전남대학교 5·18 연구소, 2008).

이재승, 「제주4·3진상조사보고서에 대한 평가」, 민주법학 통권25호(민주주의법학연구회, 2004).

전진성, 「기억과 역사: 새로운 역사·문화이론의 정립을 위하여」, 『한국사학사학보』, 제8집, (한국사학사학회, 2003).

_____, 「기억을 정치학을 넘어서 기억의 문화사로: '기억'연구의 방법론적 제언을 위한 제언」, 『역사비평』, 통권76호(역사비평사, 2006).

_____, 「트라우마, 내러티브, 정체성 : 20세기 전쟁 기념의 문화사적 연구를 위한 방법론의 모색」, 『역사학보』, 제193집, (역사학회, 2007).

정지민, 「도미니크 라카프라의 역사적 트라우마 연구 : 홀로코스트를 중심으로」, (이화여자대학교 석사학위논문, 2008).

dCollection CAU

조명기, 장세용, 「제주4·3사건과 국가의 로컬기억 포섭과정」, 『역사와 세계』, 43호(효원사학회, 2013).
태지호, 「영상 재현을 통한 사회적 기억의 의미화에 관한 연구 : <독립기념관>과<우리는 8·15를 어떻게 기억하는가>(KBS)에 나타난 1945년 8월 15일의 기억을 중심으로」, (서강대학교 박사학위논문, 2011).
허상수, 「정부보고서 확정 이후 제주4·3운동의 방향과 과제」, 『4·3과 역사』, 제3호(제주4·3연구소, 2003), p. 322-336.
현혜경, 「제주4·3사건 기념의례의 형성과 구조」. (전남대학교 박사학위논문, 2008).

해외문헌

Fredric Jameson, *Political unconscious*, (Cornell University Press, 1982).

신문·잡지 기사

『경향신문』, 2005년 4월 25일.
『맥스무비』. 2013년 3월 14일.
『무비조이』, 2013년 4월 3일.
『스포츠 경향』, 2013년 3월 25일.
『오마이뉴스』, 2005년 12월 2일.
『제민일보』, 2013년 4월 4일.
『제주의 소리』, 2010년 3월 29일.
_____, 2011년 4월 29일.

dCollection CAU

_____, 2013년 3월 29일.

_____, 2013년 12월17일.

『채널예스』, 2012년 11월 23일.

『한국일보』 2013년 3월20일』.

dCollection CAU

작품목록

<꽃비>, 정종훈, 유메이크필름, 2010, HD, 79분.

<끝나지 않은 세월>, 김경률, 설문대영상, 2005, Digibeta, 111분.

<지슬 - 끝나지 않은 세월 2>, 오멸, 설문대영상, 2012, DCP, 108분.

<비념>, 임흥순, 스튜디오 반달·볼, 2013, HD, 93분.

dCollection CAU

국 문 초 록

제주4·3사건 트라우마에 대한 문화적 기억과 영상적 재현

김종철

문화연구학과 문화이론전공

중앙대학교 대학원

전쟁과 학살 등 한국 현대사의 고통스런 사건들은 당사자들과 한국 사회에 깊은 상처로 자리매김하고 있다. 상처로서의 기억은 단순히 개인들의 정체성 훼손에 그치는 것이 아닌 법과 규범 등 제도에 남아 사회를 위협한다. 따라서 과거청산은 이러한 상처로서의 기억을 치유하여 건강한 집단적 정체성을 만들어가는데 그 목표를 둬야 할 것이며, 이것은 올바른 사회를 만들어가는 기초가 될 것이다.

본 연구는 이러한 문제의식 하에 제주4·3사건을 접근했다. 제주4·3사건은 해방직후의 어두운 이면과 국가형성의 모순을 보여주는 사건이며, 한국 현대사의 폭력적 단면을 적나라하게 드러내는 사건이다. 또한 제주4·3사건은 2000년대 초반 대대적인 과거청산 작업이 진행된 사건으로서 현재 한국사회가 불편한 과거와 어떻게 대면하고 있는지를 잘 보여주는 사건이라 할 수 있다.

본고는 제주4·3사건이 현재 한국사회에서 어떻게 기억되고 있는가를 연구주제로 설정하였다. 이를 위해 최근에 제작된 제주4·3사건 영화들을 연구소재로 삼았다. 영화는 과거재현 매체로서 현대에 가장 발전한 장르이자 과거 인식을 좌우하는 중요한 매체이다. 또한 영화의 과거재현양상은 한 사회의 사회적 기억과 문화적 관습을 보여주는 지표가 된다. 본고는 영화가 가진 이러한 유용성에 바탕하

dCollection CAU

여, 현재 한국사회에서 제주4·3사건이 어떻게 기억되고 있는가를 2000년대 이후 제작된 <끝나지 않은 세월>, <꽃비>, <지슬>, <비념> 이상 네 영화를 통해 다루었다.

본고는 영화 속 제주4·3사건의 재현을 이전시기부터 형성된 의미구조 속에서 다루었다. 참혹했던 사건 당시의 경험과 이후 국가폭력이 지속되는 상황 속에 트라우마로 남아있던 제주4·3사건에 대한 기억은 과거청산작업으로 변화를 맞이했다. 제주4·3사건 과거청산작업은 큰 성과를 남겼다. 그러나 한편으로 제도화된 과거청산이 가진 한계와 불충분한 애도로 트라우마의 문제는 현재 완전히 해소되지 못하고, 혹은 제대로 성찰되지 못한 상황에 처해 있다.

이러한 상황은 영화들에서도 확인할 수 있다. 본문에서 다룬 네 편의 영화들은 제주4·3사건의 과거를 현재에 불러와 우리에게 상기시키며, 제주4·3사건의 망각에 대응한다. 그러나 한편으로 이들 영화들은 제주4·3사건으로 인한 고통이 '왜 일어났는가'란 문제에 초점을 맞추지 못하고, 피해자들의 수난사적 과거 측면을 강조하여 제주4·3사건을 재현하고 있다. 이러한 재현양상은 도미니크 라카프라가 역사적 트라우마에 관해 제시한 행동화의 문제로 파악할 수 있다. 그에 따르면 행동화적 재현은 트라우마를 가져온 원인적인 문제에 접근하지 못하고 일차적인 피해의 양상에 고착되어 그것을 재현하고 있는 것으로 볼 수 있다. 본고에서 다룬 제주4·3사건 영화들에서도 이러한 행동화의 양상이 확인된다. 이것은 영화의 과거재현양상이 한 사회가 가진 사회적 기억과 문화적 관습을 보여준다는 점에서, 현재 한국사회가 가진 제주4·3사건 기억양상을 드러내는 것이다.

핵심어: 제주4·3사건, 과거청산, 문화적 기억, 트라우마, 지슬, 행동화

dCollection CAU

ABSTRACT

Cultural Memory and Film's Representation on Trauma of the Jeju 4·3

김종철

Department of Cultural Studies

The Graduate School

Chung-Ang University

Painful events in modern Korean history such as war and genocide have left deep scars on and Korean society. Memories as a scar not only damage individual ideology but also remain in legal norms to threaten society. Therefore, liquidation of the past should be performed to create a collective identity by healing these memories as a scar. This will be form a basis for creating a desirable society.

This study approached the Jeju 4·3 based on this awareness. The Jeju 4·3 was a series of events to show a dark side and contradiction in state formation right after the Independence of Korea and to clearly expose the violent aspects of modern Korean history. In addition, with regard to the Jeju 4·3, large projects for liquidation of the past were conducted in the early 2000s. It can be said that this clearly describes how the Korean society is facing the uncomfortable past.

The subject of this paper was to examine how the Jeju 4·3 has been remembered in the Korean society. For this purpose, recently produced

dCollection CAU

films related to the Jeju 4·3 were determined as research material. As a medium to represent the past, films are the most developed genre at the present time and are important media to influence the perception of the past. Moreover, representation of the past in films provides an indication of social memories and cultural conventions of a society. Based on the availability of films, this paper examines how the Jeju 4·3 is now remembered in the Korean society through four films that were produced after the 2000s: *<4·3 Story>*, *<Sadness in Beauty>*, *<Jiseul>*, and *<Jeju Prayer>*.

This paper deals with the representation of the Jeju 4·3 in the previously formed semantic structure. The memories of the Jeju 4·3 as a trauma in the horrible experiences at the time of the incident and the subsequent state violence faced changes through the projects for liquidation of the past. On the other hand, however, the trauma has not been fully resolved or properly reflected due to the limitations of liquidation of the past and incomplete mourning.

These conditions can be found in films. The four films in this paper remind us of the Jeju 4·3 and prevent forgetting it by leading it in the past back into the present. On the other hand, these films fail to focus on the problem 'why such an incident happened', but represent the Jeju 4·3 with an emphasis on the history of suffering of the victims. This representation can be understood by the problem of 'acting out' on historical trauma proposed by Dominick LaCapra.

According to him, it can be considered that the representation of acting out is fixated with the primary damage and represented it without being able to approach the problem causing trauma. These aspects of acting out are also found in the films related to the Jeju 4·3 in this paper. Currently, this exposes memories of the Jeju 4·3 in Korean society in

dCollection CAU

that representation of the past in the films shows social memories and cultural conventions of a society.

Keywords : The Jeju 4·3, liquidation of the Past, cultural memory, trauma, Jiseul, acting out

dCollection CAU