

제노사이드 영화와 사회치유*

-조슈아 오펜하이머의 다큐멘터리를 중심으로

임정택**

- I. 서론
- II. 역사적 트라우마와 제노사이드 영화
- III. 가해자의 영화 <액트 오브 킬링>
- IV. 피해자의 영화 <침묵의 시선>
- V. 가해자와 피해자의 영화 <지슬: 끝나지 않은 세월2>
- VI. 결론

국문요약

본 논문은 1965~66년의 인도네시아 제노사이드를 다룬 조슈아 오펜하이머의 영화 <액트 오브 킬링>과 <침묵의 시선>을 치유와 화해의 관점에서 분석하고자 한다. 나아가 두 영화의 분석에서 얻은 결과를 기반으로 제주 4·3 사건을 다룬 오명 감독의 <지슬: 끝나지 않은 세월2>를 비교 고찰하고자 한다. 그리하여 제노사이드 영화를 통한 사회치유의 가능성을 살펴보고자 한다. 영화 분석에 앞서 본 논문은 트라우마는 상상력의 장애이고 표현의 장애이며 언어의 장애라는 명제로부터 출발한다. 그리고 영화는 표현의 장애를 극복하는데 기여할 수 있는 치유의 수단이라는 전제에서 출발한다.

* 이 논문은 2014년 연세 미래선도연구사업의 연구비 지원으로 작성된 것임.

** 연세대학교 독어독문학과 교수.

<액트 오브 킬링>에서 오펜하이머는 살인자들로 하여금 자기들이 저지른 살인을 재연하게 함으로써 영화를 직접 만들도록 한다. 영화 만들기를 통해서 살인자들은 당시의 대량학살을 적나라하게 재현하고 있다. 동시에 살인자들은 자기들이 만든 영화에 대해 자기성찰을 하면서 가해자로서 겪는 트라우마를 드러내고 있다. 반면에 <침묵의 시선>은 피해자의 가족인 아디가 형의 죽음에 대해 가해자들과 인터뷰를 시도하면서 진실을 추적한다. 그러나 가해자들은 침묵, 무책임, 범죄의 불인정, 부정, 책임회피, 정당화, 심지어 협박으로 반응한다. <지슬>은 구원과 치유를 컨셉으로 하면서 가해자와 피해자의 대립구도를 해체한다. 제사의 형식으로 진행되는 <지슬>은 희생자를 위로하고 생존자의 상처를 치유한다. 세 개의 영화는 모두 국가의 구조적인 폭력보다는 인간으로서의 가해자와 피해자의 고통에 초점을 맞추면서 사회치유를 추구한다.

주제어: 제노사이드 영화, 트라우마, 사회치유, 조슈아 오펜하이머, 오델.

I. 서론

1915~23년 오스만 제국에서 발생한 아르메니아 제노사이드¹⁾는 150만 명의 기독교계 아르메니아인들이 희생당한 사건이다. 제2차 세계대전 중 나치 독일에 의해 자행된 홀로코스트는 유대인 600만 명이 학살된 가공할 만한 역사적 사건이었다. 1948년에 체결된 UN 협약에서 “민족적, 인종적, 종족적 또는 종교적 집단을 전부 또는 일부 파괴할 의도를 가지고 실행된 행위”²⁾로 규정되고 있는 제노사이드는 홀로코스트가 끝

1) 제노사이드(genocide)는 민족, 인종을 의미하는 라틴어 genos와 살인을 의미하는 cide의 합성어로서 1943년에 유대인 법학자 라파엘 렘킨(Rafael Lemkin)이 나치 독일을 응징하기 위해 처음 사용한 개념으로 학자들마다 견해의 차이를 보이고 있어 쟁점이 되고 있다. 대량학살을 통칭하는 개념으로 홀로코스트와 제노사이드가 사용되고 있으나 홀로코스트는 일반적으로 독일 나치에 의한 유대인 학살을 지칭하고 있어 본고에서는 제노사이드 개념을 사용한다(최호근, 『제노사이드란 무엇인가』, 『독일연구』 8, 2004, 56쪽).

2) 위의 논문, 64쪽에서 재인용.

이 아니었다. 나치의 유대인 대학살 이후에도 전 세계적으로 제노사이드는 지속적으로 발생해왔다. 1960년부터 1994년에 이르기까지 남아프리카공화국에서는 흑백 인종 차별 정책인 아파르트헤이트(Apartheid)로 인해 무수한 희생자를 냈으며 특히 흑인감시를 위해 제정된 통행법에 반대하는 시위진압 중에 발생한 1960년 샤프빌 학살로 약 2만 명의 흑인들이 희생되었다. 1965~66년 인도네시아에서는 수하르토 장군이 정권을 잡는 과정에서 1년도 채 안 되는 사이에 노조원, 농부, 지식인, 화교 등을 공산주의자로 몰아 무려 100만 명이 희생된 제노사이드가 발생했다.³⁾ 캄보디아에서는 1975년 4월, 크메르루주의 지도자 폴 포트가 미군이 베트남에서 철수함에 따라 약화된 친미 론놀 정권을 몰아내고 정권을 장악하는 과정에서 전 국민의 20%인 200만 명이 처형당한 킬링필드(Killing Fields)가 있었다. 또한 1994년 4월부터 7월까지의 르완다 내전에서는 100일 동안 인구의 10%인 100만 명이 희생당한 대학살극이 있었다. 20세기는 가히 제노사이드의 시대라 불릴 만큼 대학살극의 연속이었다. 한국의 현대사도 예외가 아니다. 1948년 3월부터 1954년 9월까지 7년 7개월 동안 미군정과 이승만 정권하에서 25000~30000명의 희생자를 낸 제주 4·3과 1980년 신군부 세력에 의해 200여 명의 희생자를 낸 5·18 광주 민주화 항쟁도 국가권력에 의한 양민 학살 사건이라는 점에서 제노사이드의 범주에 넣을 수 있다.

제노사이드로 명명되는 이러한 가공할 만한 사건들은 인간 이성의 힘으로 역사는 발전할 수 있다는 낙관론적 계몽의 기획을 여지없이 파괴시키고 말았다. 또한 그것은 인간의 상상력의 영역에서마저도 이탈된 불가해한 사건으로 그 어떤 상상력으로도 상상해낼 수 없는 가공의 사건

3) 제노사이드에 관한 UN 협약에는 정치적인 살인은 포함되지 않기 때문에 인도네시아에서의 대량학살이 제노사이드인지는 논쟁이 될 수 있다. 본고는 인도네시아 학살극이 인종, 민족, 정치적 정체성의 복잡한 상호작용을 조명하고 있는 넓은 의미에서의 제노사이드라고 하는 견해를 따른다(Elizabeth Wijaya, "To See Die, Again: The Act of Filming and The Act of Killing", Parallax 21(1), 2016, p.82). 또한 UN 협약에 명시된 민족, 인종, 종족, 종교집단 외에 정치, 경제, 사회집단 및 성, 건강, 지역 등도 제노사이드의 보호대상에 포함되어야 한다는 학계의 제안들에 동의하며 제주 4·3 역시 제노사이드에 포함될 수 있다는 견해를 표방한다(최호근, 앞의 논문, 78쪽).

들이었다. 제노사이드는 국가 또는 민족을 구성하고 있는 개인 및 집단에게 역사적 트라우마를 남긴다. 제노사이드의 희생자 또는 가해자들은 무자비한 폭력의 기억을 의식적 무의식적으로 억압하며 침묵을 강요당한다. 그리고 사회로부터 이탈되어 자신의 정체성 혼란을 겪으며 고통당한다. 그래서 모든 제노사이드에는 피해자와 가해자들의 사회적 통합을 위한 사회치유 프로그램들이 수반된다. 일반적으로 제노사이드의 치유 방안으로는 진상규명, 책임자 처벌, 가해자나 국가의 사과, 관련 법률 제정, 관련 기구 설치, 보상 및 배상, 기념사업 및 문화예술 작품 활동 등이 실행되고 있다. 본고는 그중에서도 예술작품 특히 영화를 통한 사회치유의 가능성에 대해서 논하고자 한다. 제노사이드로 인한 트라우마의 진정한 치유를 위해서는 법률제정이나 관련 기구 설치 및 배보상 등과 같은 물리적이고 일회적인 방안도 중요하지만 희생자 또는 가해자의 고통과 상처를 진정으로 어루만져 줄 수 있는 예술을 통한 장기적인 치유 활동이 더 중요하다는 생각에서이다. 과거의 고통스러운 기억을 억압해야 하고 거부해야 하는 것이 역사적 트라우마의 핵심이라고 할 때 영화는 이미지나 스토리를 통해서 말할 수 없는 것을 상징적으로 표현함으로써 트라우마적 고통에 쉽게 다가갈 수 있는 장점이 있다.

조슈아 오펜하이머(Joshua Oppenheimer) 감독은 2012년 10여년 이상 인도네시아에 체재하면서 만든 제노사이드 다큐멘터리 <액트 오브 킬링>(The Act of Killing)을 발표함으로써 세계 70개국 이상의 영화제에서 상을 휩쓰는 등 영화계에 센세이션을 불러 일으켰다. 이 영화가 주목을 받은 이유는 1965~66년 인도네시아 제노사이드가 발생한 지 50여년 만에 처음으로 사태의 진면목을 가해자의 시각에서 조명하고 있으며 영화미학적으로 다큐멘터리의 역사에서 새로운 패러다임을 설정했기 때문이다. 오펜하이머는 2014년 <액트 오브 킬링>의 속편이라고 할 수 있는 <침묵의 시선>(The Look of Silence)을 발표하여 다시 한 번 세계 영화계의 주목을 받았다. 이 영화는 당시 처참하게 희생된 람리의 동생 아디의 시각에서 인도네시아 제노사이드를 다른 방식으로 다루고 있다.

한편 한국의 제주도에서는 2013년 오멸 감독의 <지슬: 끝나지 않은 세월2>가 개봉되었다. 저예산 독립영화로서 제주 4·3을 다루고 있는 이 영화는 14만 여 명이라는 많은 관객 수를 기록했으며 29회 선댄스

영화제 심사위원 대상을 수상하는 등 국제적인 주목을 받았다. 본 논문은 <액트 오브 킬링>과 <침묵의 시선>을 각각 가해자와 피해자의 영화로 규정하고 치유와 화해의 관점에서 분석하고자 한다.⁴⁾ 나아가 두 영화의 분석에서 얻은 결과를 기반으로 오명 감독의 <지슬: 끝나지 않은 세월2>를 가해자와 피해자의 영화로서 비교 고찰하고자 한다.⁵⁾ 그리하여 제노사이드 영화를 통한 사회치유의 가능성을 살펴보고자 한다. 이를 위해 제노사이드의 재현과 비재현에 관한 논의를 살펴보고 언어의 위기, 상상력의 위기로서의 트라우마의 개념을 제시하고자 한다.

II. 역사적 트라우마와 제노사이드 영화

1. 제노사이드의 재현 vs 비재현

새벽의 검은 우유 우리는 마신다 저녁에
 우리는 마신다 점심에 또 아침에 우리는 마신다 밤에
 우리는 마신다 또 마신다
 우리는 공중에 무덤을 판다 거기서는 비좁지 않게 눕는다
 한 남자가 집 안에 살고 있다 그는 뱀을 가지고 논다 그는 쓴다
 그는 쓴다 어두워지면 독일로 금빛 머리카락 마르그라테
 그는 그걸 쓰고는 집 밖으로 나오고 별들이 번득인다 그가 휘파람으로 자기
 사냥개들을 불러낸다

-
- 4) 국내의 연구로는 두 영화에 대해 각각 1편 씩의 논문이 나와 있으며 영화의 자기반영성을 중심으로 한 영화미학적 연구와 재현·비재현의 문제를 다룬 연구이다. 남기웅·정태수, 「자기반영적 영화의 이데올로기 해체 전략 연구: 영화 <액트 오브 킬링 The Act of Killing>을 중심으로」, 『현대영화연구』 24, 2016, 199-228쪽; 최수임, 「‘재현할 수 없는 것’의 (비)재현: 조슈아 오펜하이머의 다큐멘터리 <침묵의 시선>에서 침묵과 시선」, 『씨네포럼』 19, 2014, 43-74쪽.
- 5) 본고의 주요 분석 대상은 어디까지나 오펜하이머의 다큐멘터리 영화이다. <지슬>이 극영화임에도 불구하고 함께 다루는 것은 넓은 의미의 제노사이드 영화라는 점에서 일부 비교할 가치가 있기 때문이다. 따라서 <지슬>의 경우 본격적인 비평작업보다는 기존의 연구를 오펜하이머 영화의 관점에서 재확인하는 수준에 머물 것이다.

그가 회파람으로 자기 유대인들을 불러낸다 땅에 무덤 하나를 파게 한다
그가 우리들에게 명령한다 이제 무도곡을 연주하라⁶⁾

1920년 루마니아 체르노비츠에서 유대계 독일인으로 태어나 2차 대전 중에 가족과 함께 유대인 수용소로 끌려가 부모를 잃고 자신도 가스실에서 죽을 뻔한 위기를 넘기고 살아남은 파울 첼란(Paul Celan)의 시 『죽음의 푸가』의 시작 부분이다. 첼란의 시는 홀로코스트라는 불가해한 트라우마에서 시작될 수밖에 없었다. 그래서 그의 문장은 온전치 않으며 단어를 두서없이 나열하는 듯한 그의 시어는 해체적이다. 죽음을 비유하는 검은 우유를 마시고 무덤을 파는 행위는 시 전편을 통해 지속적으로 반복되고 있어 마치 홀로코스트의 트라우마가 매일 밤 악몽으로 나타나 그에게 고통을 가하는 듯하다. 결국 고통의 시인 첼란은 1970년 파리의 세느강에 투신 자살함으로써 생을 마감하고 만다.

아도르노는 “아우슈비츠 이후 시를 쓰는 것은 야만적이며, 불가능하다”⁷⁾고 했다. 원래 야만인(barbarian)이란 그리스어 어원으로 볼 때 ‘말을 할 줄 모르는 사람’이라는 뜻이다.⁸⁾ 홀로코스트는 윤리적 한계를 넘은 ‘극한 사례(limit-case)’이기에 그것은 인간의 인식틀 한계 밖에 있으며, “언어 밖의 사태”이기에 재현할 수도 없고 재현될 수도 없다는 입장이다. 이것을 흔히 ‘비재현의 윤리’라고 부른다. 프랑스의 리오타르 또한 홀로코스트를 지진계마저 파괴해버리는 측정 불가능한 것으로 파악하고 재현불가능성을 주장하고 있다. “그 누구도 글이나 그림, 혹은 그 어떤 것을 통해서든 송고라는 정감에 근접했다거나, 그것의 목격자인 척 혹은 그것에 대한 진솔한 보고자인 척 할 수 없을 것이다. 그것은 잘못된 것이며, 위선이다. 송고는 만들어질 수 없으며 스스로를 ‘투사(project)’하는 것도 아니다. 예술은 송고가 될 수 없는 것이다. 예술이 할 수 있는

6) 파울 첼란, 『죽음의 푸가』, 전영애 역, 민음사, 2011, 40쪽.

7) Theodor W. Adorno, “Cultural Criticism and Society”, in: *Can we live after Auschwitz?*, ed. Rolf Tiedermann, Stanford, California: Stanford University Press, 2003, p.162.

8) 최중철, 「‘재난의 재현’이 ‘재현의 재난’이 될 때-재현불가능성의 문화정치학」, 『미술사학보』 42, 2014, 67쪽.

것이라곤 숭고를 증언하는 것이 아니라, 예술의 이러한 아포리아를 그리고 그것의 고통을 증명하는 것이다. 예술은 말할 수 없는 것을 말하려는 것이 아니라 그것이 결국 숭고에 대한 어떤 말도 할 수 없음을 말할 뿐이다.”⁹⁾ 모리스 블랑쇼 역시 그의 저서 『재난의 글쓰기』에서 상상이 불가능한 인종말살이 결코 문학적 상상력의 대상이 되어서는 안된다고 주장한다. 재난에 대해 글을 쓴다는 것은 다시금 과거의 고통을 반복하고 재연하는 일이기 때문이다.¹⁰⁾

우리는 이 지점에서 되묻지 않을 수 없다. 홀로코스트에 대한 재현불가능성을 고수할 경우 역사적 트라우마는 영원한 침묵 속에 파묻히지 않겠는가? 트라우마에 대한 기억은 영원히 억압된 채 악몽으로서 피해자와 가해자들을 끊임없이 고통스럽게 하지 않겠는가? 그렇다면 그들의 상처를 어루만질 수 있는 치유의 수단은 존재하지 않는단 말인가? 재현의 포기는 곧 치유의 포기인가? 재현불가능성 때문에 재현을 본질로 삼았던 전통적 예술과 미학은 파산선고를 해야 하는가? 인간은 끊임없이 치유를 향한 존재라는 것을 고려할 때 비재현의 윤리는 어떤 의미에서는 비윤리적인 것이 되고 만다. 재현의 거부는 주체가 그 고통과 관계가 없음을 확인함으로써 주체의 안위를 보장받는 위선에 다름 아니기 때문이다.¹¹⁾ 사회치유라는 관점에서 우리는 재현의 불가능성에 저항해야 할 의무가 있다. 인간의 상상마저 초월하는 불가해한 집단학살에 대한 마비된 상상력과 언어를 복원할 때 비로소 치유의 길이 열린다. 그것은 아주 어려운 작업이다. 재현불가능성 자체를 재현하든가 아니면 상상을 초월하는 획기적인 재현방식을 개발해야 하기 때문이다.

우리는 트라우마의 치유에 있어서 재현불가능성과 재현에 대한 당위성 사이에서 항상 딜레마에 빠질 수밖에 없다. 재현불가능성을 등에 업고 불가해한 홀로코스트에 대해 언어나 이미지로 표현을 할 수 밖에 없기 때문이다. 재현을 통한 기억은 마음의 상흔을 덧나게 하며 재현의 포

9) Jean-Francois Lyotard, *Hickogger and "the Jews"*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p.48.

10) Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1986, pp.5-7.

11) 최종철, 위의 논문, 82쪽.

기를 통한 기억의 억압은 잠정적인 망각을 가능케 할 뿐 진정한 치유를 가져오지는 않는다. 시간이 가면 지혈이 되고 봉합되는 육체적인 상처와는 달리 트라우마를 통한 마음의 상처는 끊임없는 기억과 망각의 줄다리기를 통해 장기적으로 서서히 치유되어 가는 것이다. 첼란의 시를 읽은 아도르노는 재현불가능성에 대한 자신의 입장을 수정한다. “독일인이 저지른 것은 어떤 식의 이해도 허용하지 않지만 그럼에도 불구하고 말로 표현할 수 없는 사태를 견뎌내고 싶어하는 의식은, 객관적으로 지배하는 광기에 자신도 떨어지지 않기 위해 사태를 파악해보려는 시도를 매번 되풀이하고 있음을 보게 된다.”¹²⁾ 사실 홀로코스트에 대한 문학과 드라마와 영화들은 꾸준히 만들어져 왔으며 앞으로도 만들어질 것이다. 전후 독일의 문화예술은 거의 모두 나치의 범죄에 대한 과거극복을 성찰하는 것이었다고 해도 과언이 아니다. 이러한 재현의 실험들은 재현불가능성이라는 규범적 명제에도 불구하고 홀로코스트라는 역사적 트라우마를 나름대로 기억하고 성찰하고 동일시하고 객관화하면서 훼손된 인간의 이성과 상상력을 복원하는 작업이라고 할 수 있다. 그러한 실험들이 진정으로 피해자들 또는 가해자들의 트라우마적 상흔을 어루만져주고 치유하고 있는지 아니면 그 고통의 존엄성을 훼손하고 있는지는 또 다른 문제이다.

2. 상상력 장애로서의 트라우마

역사적 트라우마와 사회치유를 논함에 있어서 우리는 트라우마의 개념에 대하여 재고할 필요가 있다. 특히 영화를 통한 트라우마의 치유를 논구하기 위해서는 정신의학적 현상으로서의 트라우마를 예술적 재현의 문제로 확장시켜야 한다. 이점에서 “전쟁, 대참사, 재난 같은 ‘일반적인 인간 경험의 범주를 넘어서는’ 충격적인 외상 사건을 경험한 후 그 후유증으로 발생하는 장애”¹³⁾로서의 의학적 정의를 넘어 트라우마에 대한 또 다른 정의 또는 보완이 필요하다. 트라우마의 증상으로서 의학에서는

12) 아도르노, 『미니마 모랄리아』, 김유동 옮김, 도서출판 길, 2005, 142쪽.

13) 김준기, 『영화로 만나는 치유의 심리학』, 시그마북스, 2009, 30쪽.

초조, 불안, 두려움, 죽음에 대한 공포, 신경질, 공격성, 분노, 악몽이나 플래시백의 형태로 외상 사건을 반복적으로 재경험하는 것을 들고 있다. 의학적 치료가 아닌 예술적 치유를 논하고자 하는 본고는 이러한 의학 적 증상 외에 언어의 장애, 표현의 장애, 스토리텔링의 장애, 이미지의 장애, 상상력의 장애로서의 트라우마의 개념을 제안하고자 한다.

이 개념을 뒷받침할 수 있는 근거는 기존의 트라우마 연구에서도 발견될 수 있다. 캐롤린 요더(Carolyn Yoder)는 트라우마로 인한 기억들은 파편화된 형태로 남는다고 주장한다. 그래서 트라우마의 기억은 한 개의 그래픽 이미지로 나타나거나 때로는 사건의 순간을 전혀 기억하지 못하는 모습으로 나타난다고 한다. 말을 관장하는 뇌부분의 기능이 멈추거나 ‘공포에 의해 병어리’가 되는 증상이 이러한 트라우마와 관계된다.¹⁴⁾ 파편화된 기억은 곧 ‘의식의 파편화’로 이어지고 언어의 장애, 표현의 장애, 스토리텔링의 장애로 이어진다. 기억의 파편들을 연결시켜 하나의 통합된 서사로 구성하는 것이 예술적 상상력이라고 할 때 트라우마는 곧 상상력의 장애이다. 홀로코스트의 체험이 상상력의 마비라는 사실은 프랑스의 디디 위베르만의 저서 『그럼에도 불구하고 이미지』가 뒷받침하고 있다. 그에 의하면 홀로코스트의 근본 동기는 유대인을 많이 죽이는 것이 아니라 유대인을 말살하여 유대인의 이미지를 아예 지워버리려는 것이었으며 이미지의 종말은 결국 유대인에 대한 상상 자체를 불가능하게 만드는 것이었다고 한다.¹⁵⁾ 결국 홀로코스트는 상상을 초월하는 집단학살을 통해서 상상력을 마비시키는 가공할 사건인 것이다. 그러므로 트라우마에 대해 얘기할 수 있고 상상할 수 있는 그 지점에서 비로소 치유가 시작된다. 그것은 홀로코스트에 의해 마비된 상상력과 언어를 다시 회복해가는 것이기 때문이다.

홀로코스트의 트라우마에 시달렸던 파울 첼란은 왜 시를 썼는가? 그것은 자신의 존재를 지워버리기에 충분했던 ‘언어 밖 사태’인 인종말살에 대해서 지워져버린 자신의 존재를 어떻게든 확인해보기 위한 몸부림

14) 캐롤린 요더, 『트라우마의 이해와 치유』, 김복기 옮김, 아나뱃티스트, 2014, 45쪽.

15) Georges DiDi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago: University of Chicago Press, 2008, p.43.

이었다. 그리고 잃어버린 언어를 다시 찾아보기 위한 절규였다. 트라우마로 인해 마비된 감각과 상상력을 다시 복원시키기 위한 외침이었다. 파울 첼란의 시는 파편화된 의식의 산물이다. 첼란의 시가 우리에게 고통으로 다가오는 것은 어쩌면 정상인의 언어보다는 장애인의 언어가 비정상적인 학살사건을 더 잘 재현하고 있으며 폭력과 문명의 야만성을 더 잘 고발하고 있기 때문이다. 그 끔찍한 죽음의 공포를 검은 우유를 매끼 마시는 극히 원초적이고 일상적인 언어로 그것도 파편적으로 그리고 엄습하는 악몽처럼 반복적으로 표현할 수밖에 없는 언어의 장애인, 상상력의 장애인 파울 첼란은 우리에게 그 무서운 트라우마에 대한 기억을 상기시켜주고 있다. 그러나 그 무거운 기억을 자신이 혼자 감당하기에는 너무 큰 부담이었다. 그래서 그는 우리에게 과거의 고통스러운 기억을 남겨두고 자신의 존재는 스스로 지워버릴 수밖에 없었다.

‘비재현의 윤리’에도 불구하고 영화는 홀로코스트에 대한 다양한 재현방식을 실험해왔다. 크게 두 가지 유형으로 분류될 수 있는 바 첫 번째 유형은 허구화를 통해서 상업영화의 문법을 따르며 관객과 인물과의 강한 동일시를 불러일으키는 서사전략으로 홀로코스트에 대한 기억을 매개하는 것이다. 대표적인 예가 미국에서 4부작 TV 미니시리즈로 제작되어 1979년 1월에 전 독일에 방영된 <홀로코스트>이다. 이 드라마는 전후 의식적 무의식적으로 기억을 억압하고 거부하면서 잠정적인 망각의 지대에 놓아두었던 홀로코스트를 대토론의 장으로 이끌어들이으로써 독일 대중들의 표현의 장애를 어느 정도 치유하는 효과를 거두었다고 본다. 그것의 기본 원리는 가해자와 피해자와의 동일시를 가능케하는 전통적 미학의 재현방식이었다.¹⁶⁾

두 번째 유형은 시각적 재현과 내러티브를 거부하며 ‘장애적’ 시각으로 홀로코스트를 기억하는 것이다. 1985년 프랑스의 클로드 란츠만 감독이 발표한 다큐멘터리 <쇼아>는 9시간 30분의 긴 상영시간 동안 유대인의 학살 장면을 한 번도 보여주지 않는다. 당시의 기록필름이나 영상자료를 전혀 사용하지 않은 것이다. 대신 스크린을 가득 채우고 있는 것은 생존자와 가해자, 목격자, 관련 당사자들의 증언의 목소리이다. 그

16) 신명훈, 「드라마 <홀로코스트>와 독일의 과거청산」, 『역사와 문화』 20, 2010, 26쪽.

리고 과거 홀로코스트의 현장인 첼모 수용소, 트레블링카 집단처형장, 아우슈비츠, 바르샤바 유대인 게토의 텅빈 현재의 모습이 보여질 뿐이다. 재현은 영화 속에서 부재하며 포기된다. 재현이 이루어지는 곳은 영화가 아니라 관객의 의식 안이다. 영화를 보면서 또는 들으면서 관객은 이미지의 부재를 홀로코스트에 관련된 이미지들을 연상하며 채워나간다. 이러한 강요되지 않은 기억이 관객으로 하여금 홀로코스트의 트라우마로부터 거리를 취하게 하고 성찰하게 함으로써 스토리텔링의 장애를 극복하게 한다. 이것이 비재현적 영화의 치유방식이다. 오펜하이머의 <액트 오브 킬링>은 첫 번째 유형도 아니고 두 번째 유형도 아닌, 픽션과 다큐멘터리의 절묘한 융합과 자기성찰을 통해서 전혀 다른 유형의 대안적 재현방식을 창조하고 있다.

III. 가해자의 영화 <액트 오브 킬링>

1. ‘영화 속 영화’를 통한 제노사이드의 재현

제노사이드를 다룬 영화들은 피해자의 시각에서 가해자들의 잔인성을 그리는 것이 일반적이다. 어디까지나 피해자가 주인공인 것이다. 그러나 오펜하이머 감독의 <액트 오브 킬링>은 전적으로 가해자가 주인공인 영화이다.¹⁷⁾ 오펜하이머가 가해자의 영화를 만들게 된 것은 인도네시아 제노사이드 이후 50년이 지난 후에도 당시 학살에 대한 공포가 아직까지도 지배하고 있는 현실을 반영하고 있다. 오펜하이머 감독은 2001년 인도네시아 인권단체의 요청으로 북수마트라 메단 지역의 농장노동자들에게 대한 다큐멘터리를 찍으면서 노동자들이 노조에 가입하기를 꺼려하

17) 가해자를 다룬 영화로는 캄보디아의 다큐멘터리 감독 리티 판(Rithy Panh)이 2003년에 발표한 <S-21: The Khmer Rouge Killing Machine>이 있다. 이 영화는 캄보디아 제노사이드의 상징적인 장소인 뚜얼 슬랭(Tuol Sleng) 수용소에 관한 다큐멘터리로서 희생자를 구타하는 간수를 그리고 있다. Saira Mohamed, “Of Monsters and Men: Perpetrator Trauma and Mass Atrocity”, *Columbia Law Review* 115, 2015, p.1196.

고 있다는 사실을 알게 되었다. 당시 농장의 스태프들 모두가 공산주의자로 몰려 제거되었고 그들은 그러한 엄청난 일이 자기들에게 다시 일어날 지도 모른다는 공포에 휩싸여 있었기 때문이었다. 아직 한 번도 가해자들에 대한 처벌이나 재판이 진행되지 않았고 또한 여전히 그들이 권력의 핵심부에 자리 잡고 있는 상황에서 1965~66년의 트라우마가 그들을 옥죄고 있는 것이다.

오펜하이머는 이 다큐멘터리 프로젝트에 참여하면서 희생자들의 가족들과 또 다른 영화를 찍을 계획을 가지고 있었으나 희생자 가족들의 공포와 군 당국과 지방 당국의 방해로 인해 실현이 어렵다는 것을 알게 되었다. 그러나 가해자들을 인터뷰하면서 그는 의외로 가해자들은 자기들의 과거 학살행위에 대해 조금도 거리낌 없이 오히려 자랑스럽게 이야기한다는 것을 확인하게 되었다. 그래서 그는 피해자의 시선이 아닌 가해자의 시선에서 인도네시아 제노사이드에 대해 영화를 만드는 것이 훨씬 수월하다고 판단했다. 2003년~2005년 사이에 오펜하이머는 북수마트라 전체 41명 이상의 가해자들을 인터뷰하며 영화를 찍기 시작했다. 그 결과가 바로 가해자들의 영화 <액트 오브 킬링>이다.¹⁸⁾

오펜하이머는 인터뷰한 가해자들 중 북수마트라 메단 지역에서 1965~66년 당시 암살단 리더로서 공산주의자 및 혐의자 1000여명을 죽였다고 스스로 말하는 안와르 콩고와 그 일당에게 자신들이 행한 살인을 극영화로 만들자는 제안을 한다. 그리하여 이 영화는 가해자들이 씨나리오를 쓰고 직접 배우로 등장하여 연기하고 연출까지 하면서 자신들의 영화를 만드는 형식으로 진행되며 오펜하이머는 이 ‘영화 속 영화’에 대해 다큐멘터리를 찍는 또 한 사람의 보이는 않는 연출자로서 영화에 함께 참여한다.

오펜하이머는 극영화적 서사장치를 이용하여 가해자로 하여금 마음껏 살인을 재연하도록 함으로써 제노사이드의 재현불가능성을 정면으로 돌파하고 있다. 가해자들은 말할 수 없는 것, 말해서는 안되는 것을 재현하는 것이 아니고 자신들의 실제 살인행위를 그저 재연하기만 하면 된

18) Rose Pacatte, “Film exposes genocide’s lingering legacy”, in: *National Catholic Register* 51(21), 2015, p.3A.

다. 자기들이 만드는 영화의 내용은 실제의 살인행위이기에 더 이상 어떠한 상상력도 필요없다. 실제와 영화가 동일하며 하나이다. 그들에게 제노사이드는 표현의 장애가 아니며 오히려 표현의 날개를 달아주고 있는 셈이다. 가해자들은 영화가 흥행에 성공하면 자신들은 스타가 될 것이라는 기대감에 젖어 살인의 광기를 마음껏 발산한다. 안와르 콩고는 피를 덜 흘리면서 죽이기 위해 철사 줄로 목졸라 사람을 죽였던 상황을 상세하게 설명하며 살인을 재연한다. 죽은 시신의 배를 갈라 내장을 파먹는 상황까지 거침없이 연출하는 장면들에서 가해자들의 잔인성과 극악무도함은 그로테스크의 경지에 달한다. 오펜하이머는 역사적 실재와 영화의 절묘한 조합을 통하여 제노사이드 다큐멘터리의 새로운 패러다임을 창출함으로써 역사적 트라우마의 새로운 재현가능성을 제시하고 있다. 그는 진실을 탐구하고 추적하는 전통적인 다큐가 아닌 ‘상상의 다큐’를 만들고 있다. 시각을 거부하고 재현을 거부하며 총체적인 서사를 포기하는 <쇼아>적 다큐멘터리와는 달리 오펜하이머는 오히려 영화의 재현적 서사장치를 활용하여 제노사이드의 재현불가능성에 도전하고 있다.

더욱이 흥미로운 것은 가해자들이 만들고 있는 ‘영화 속 영화’는 할리우드의 느와르, 서부극, 뮤지컬과 상호텍스트적 관계를 가지고 있다는 것이다. 가해자들의 영화는 철저하게 할리우드 상업영화 문법을 따르고 있다. ‘영화 속 영화’의 제작자이자 감독인 안와르 콩고는 실제로 미국 영화와 관련이 깊은 인물이다. 그는 메단에서 영화관을 운영했으며 암표를 팔아 돈을 벌었다. 그가 암살단의 리더가 되어 학살을 주동하게 된 직접적인 동기는 공산주의자들이 미국영화 상영을 축소하라고 함으로써 영화관 운영에 타격을 가했다는 사실이다. 그는 마론 브란도, 알파치노, 존 웨인, 엘비스 프레슬리 같은 할리우드 배우를 좋아하며 살인의 기술도 갱스터 느와르 영화나 웨스턴 영화에서 직접 보고 배웠다고 말한다.

“영화장르마다 나름대로 방식이 있잖아요. 마피아 영화에서는 차안에서 사람을 죽이고 시체를 파묻잖아요. 우리도 그렇게 했어요. ...사람들이 왜 제임스 본드 영화를 볼까요? 액션을 보려는 거잖아요. 나찌 영화를 사람들이 왜 볼까요? 권력과 가학을 보기 위해서잖아요. 우리도 그런 걸 할 수 있어요. 나찌 영화에서 보는 것보다 더 가학적인 영화를 우리도 만들 수 있단 말이죠. 그럼요, 할

수 있죠.”¹⁹⁾

안와르 콩고는 자신이 실재로 저지른 가학적 살인이 그대로 영화의 내용이 된다는 것을 강조한다. 그래서 자신의 영화는 할리우드 영화보다 더 가학적일 수 있다는 것이다. 그것은 곧 영화적 허구와 살인의 실재가 교묘하게 착종된 오펜하이머의 다큐멘터리 미학의 기본 컨셉이다. 영화 만들기를 통해서 가해자들은 자신을 학살행위와 동일시하면서 광기적 살인에 더욱 더 몰입하게 된다. 허구와 사실의 경계가 해체되고 가해자들은 자기들의 살인행위와 영화가 하나라는 허구적 환영에 사로잡혀 더욱 더 거리낌 없이 학살극을 재연한다.

그들의 허구적 환영이 오히려 제노사이드의 사실성을 강화시켜주는 효과를 내고 있다. 안와르 콩고가 만든 ‘영화 속 영화’의 마지막 장면은 극히 초현실주의적으로 연출되어 있다. 뮤지컬의 형식을 취하고 있는 이 장면에서는 검은 색의 의상을 입은 안와르에게 철사 줄로 죽임을 당한 피해자가 나타나 죽여서 천국으로 보내준 것에 대해 감사하면서 안와르에게 메달을 걸어준다. 이러한 가해자와 피해자의 초현실주의적 화해는 오펜하이머의 상상적 다큐멘터리의 절정이다. 이러한 허구적 결말을 통하여 살인의 재연은 극에 달하고 있다. 오펜하이머는 할리우드적 영화장치를 활용하여 인도네시아 제노사이드의 재현과 폭로에 성공하고 있다.

2. 가해자의 트라우마

오펜하이머의 다큐멘터리는 ‘영화 속 영화’를 통해 인도네시아 제노사이드를 적나라하게 재현하는 것으로 그치지 않는다. 그는 <엑트 오브 킬링>에서 영화의 자기반영성을 통해서 다층적인 의미망을 구축해낸다. 그것은 영화의 다층적인 서사 시점으로 구현된다. 즉 ‘영화 속 영화’의 감독과 주연배우로서의 안와르 콩고의 시점 외에 자신이 찍은 영화를 조그만 TV 화면으로 다시 보면서 동료들과 함께 비평하고 성찰하는 비

19) 조슈아 오펜하이머, <엑트 오브 킬링>. 이하 영화 대사 인용 시 각주는 생략하기로 한다.

평가로서의 안와르 콩고의 시점이 함께 존재하고 있다. 그들은 자신들의 영화 연출에 대해서 성찰하며 자신들의 살인과 과거 역사적 사실에 대해서도 토론한다. 또한 카메라 뒤에 숨어서 가해자들에게 질문을 던지면서 진실을 추적하고 폭로하려는 전통적 다큐멘터리 감독으로서의 오펜하이머의 시점이 있으며 영화 <액트 오브 킬링>을 보는 관객의 시점이 있다. 이러한 다중적 서술시점을 통해서 가해자들은 광기적 살인마로서 자신들의 잔혹한 살인에 대해서 성찰하는 이중적 면모를 드러낸다. 40년 전 자신들이 저지른 만행과 동일시하면서 거침없이 살인을 재연하고 있는 가해자들은 추후도 ‘후회하지 않는 괴물’의 모습이다. 그야말로 그들은 죄와 처벌과 책임으로부터 완전히 자유로운 갱스터 프레만(preman)들이다.²⁰⁾ 가해자들은 상부의 명령으로 살인한 것이 아니라 스스로의 의지에서 학살에 가담했음을 공공연하게 주장한다. 이점에서 그들은 기존의 제노사이드 영화들에서 나타난 여타의 가해자들과는 차원을 달리 한다. 기존의 가해자들은 모두가 국가의 명령을 받아 제노사이드에 가담했다고 주장함으로써 자신들을 희생자로 만들고 책임으로부터 벗어나려 하지만 <액트 오브 킬링>의 가해자들은 적어도 ‘영화 속 영화’에서는 완벽한 가해자들로 나타난다. 오히려 그들은 자기들의 학살극을 자랑스럽게 재연하고 있으며 역사가 자기들을 기억해야 한다고까지 주장한다.

가해자들이 자신들이 찍은 영화를 조그만 TV화면으로 다시 보면서 자기성찰을 하는 부분에서도 그들은 여전히 완벽한 가해자로 나타난다. 안와르가 옥상에서 철사 줄로 많은 사람들을 죽인 살인의 장면을 재연한 후에 그는 즐거운 살인자로서 차차 춤을 추고 있다. 그리고 하얀 바지를 입지 않았어야 했다든가 또는 연기를 더 과감하게 했어야 한다는 등의 주로 의상과 연기에 관한 자기 성찰적 주석을 달고 있다. 이것은 그가 사람을 죽인다는 것의 의미나 살인자로서 자신의 죄의식 같은 것은 추후도 생각하지 않는다는 것을 드러내고 있다. 그는 영화와 살인의 재연을 완전 동일시하고 있는 것이다. 그러나 또 한편으로 그는 의식적으로 영화와 실재를 구분하고 있다. 오펜하이머 감독의 반대에도 불구하고

20) 영화 내내 가해자들은 인도네시아어로 갱을 의미하는 preman은 자유인 free man 이라고 반복적으로 정의내리고 있다.

고 안와르 콩고는 자신이 찍은 살인의 폭력적인 영상을 자신의 어린 손자들에게 거리낌 없이 보여준다. 폭력은 폭력이고 영화는 영화라는 생각에서이다. 살인과 영화는 별개라는 것이다. 살인과 자신을 동일시했던 안와르가 이번에는 ‘영화 속 영화’와 살인은 다르다는 생각을 하는 것은 그의 의식 안에서 동일시와 거리취하기가 동시에 일어나고 있기 때문이다. 가해자 안와르는 이중적이며 분열적 인물이다. 이러한 이중성에서 가해자의 트라우마가 노출되기 시작한다. 안와르 콩고는 살인의 기억에서 연유한 트라우마를 ‘영화 속 영화’ 만들기를 통해서 영화적 허구로 전가하고 있다. 그럼으로써 그는 역사적 범죄로부터 자유로울 수 있기를 무의식적으로 희망한다. 가해자들이 살인의 재연에 몰입하고 있는 실제적 이유는 자신들의 죄의식을 역으로 씻어내기 위함이다. 이런 의미에서 ‘영화 속 영화’는 자신의 트라우마를 비추는 거울이며 동시에 트라우마의 방어기제로 작동하고 있는 것이다.

자신과 역사와의 동일시를 통해 제노사이드의 완벽한 재현을 주도하고 있는 안와르 콩고가 자신의 트라우마를 고백하고 있는 이유가 여기에 있다. 그는 스크린 밖 보이지 않는 오펜하이머 감독에게 고백한다. “좋은 음악, 춤, 행복감, 약간의 술, 마리화나, 엑스타지로 이 모든 것을 잊어버리려고도 해보았지.” 그리고 안와르는 동료 아디 즐카드리에게 자기가 철사 줄로 목졸라 죽인 사람들 때문에 매일 밤 악몽을 꾸다고 고백한다. 구체적으로 그의 트라우마의 핵심은 눈을 뜨고 죽은 자기의 희생자가 항상 자신을 바라보고 있다는 그 악몽이다. 죽은 자의 눈을 감기지 않은 것에 대해 그는 후회를 한다. 죽은 자의 눈은 어쩌면 자신의 살인을 찍고 있는 카메라의 눈으로 해석될 수 있다. 안와르 콩고는 살인을 과시하고 즐기면서 동시에 트라우마에 시달리는 전례 없는 가해자 유형으로 나타난다.²¹⁾ 가해자로서의 안와르는 반성과 후회는 있을 수 없다고 생각했다. 그러나 철사 줄로 목조이면서 고문을 당하는 피해자의 역할을 연기할 때 그는 더 이상 감당하지 못하고 연기를 중단한다. 그리고 후회한다.

21) Saira Mohamed, 앞의 논문, 1194쪽.

“내가 고문한 사람들도 내가 느낀 기분과 마찬가지로 기분이었을까요. 고문당한 사람들의 기분을 나도 알 것만 같아요. 나의 인격이 파괴되는 것만 같잖아요. 그곳의 두려움. 갑자기 공포감이 내 몸을 지배했어요. 내 몸을 휩싸고 지배했어요. ...내가 죄를 지은 건가요. 이런 짓을 너무 많은 사람들에게 했어요, 조슈아. 이 모든 게 나한테 되돌아오는 걸까요. 그게 아니라고 믿고 싶어요, 안 그랬으면 좋겠어요 조쉬.”

여러 사람들을 철사 줄로 목조여 죽였던 마지막 옥상 장면에서 안와르 콩고는 자신이 저지른 살인을 기억하며 오래 동안 제어할 수 없는 헛구역질을 한다. 카메라는 롱테이크로 헛구역질을 하는 안와르를 오래 동안 비춘다. 안와르는 살인의 재연을 통해서 자기가 행한 것이 무엇을 의미하는지를 알게 되었다고 토로한다. 그는 살인이 잘못된 일이었다는 것을 알지만 그러나 해야만 하는 일이었다고 말한다. “왜 내가 그들을 죽여야 했지. 나의 양심이 말했다. 그들은 죽어야 한다고”. 안와르는 다시 헛구역질을 계속하지만 아무 것도 토해내지 않는다. 구토는 가해자로서의 자신의 정체성을 해체하는 행위이다. 구토에 실패한 것은 그가 후회의 장면을 연기할 수 없다는 의미이다.²²⁾ 그래서 그의 오래 지속되는 무익한 헛구역질은 반카타르시스의 효과를 가지고 있으며 이것은 곧 그를 사로잡고 있는 악몽과 트라우마로부터 벗어날 수 없다는 것을 의미한다. 잘못은 알지만 해야만 했다고 하면서, 후회는 하지만 가해자로서의 정체성을 포기하지는 않는 이러한 분열된 의식에서 그의 트라우마는 계속된다. 이점에서 그는 ‘후회하지 않는 괴물’이 아니라 단지 평범한 인간이라는 사실이 드러난다.

살인을 재연하고 차차 춤을 추었던 안와르 콩고가 이제는 살인이 잘못된 일이었다는 것을 인정하는 것에서 가해자 안와르 콩고의 내적인 변화를 감지할 수 있다.²³⁾ 그렇다면 ‘영화 속 영화’ 만들기 자체는 안와르 콩고에게 일종의 이야기치유 같은 것이었다고 할 수 있을까? 그것은 비약적 해석이다. 오픈하이머 감독도 구원이나 화해가 이 영화의 목적이

22) Elizabeth Wijaya, 앞의 논문, 91쪽.

23) 영화비평계에서는 변화가 있었다는 의견과 변화가 없었다는 의견이 엇갈리고 있다. 변화를 인정하지 않는 비평기는 마지막 옥상 장면에서의 헛구역질 자체도 단지 연기에 불과했다고 본다.

아니라고 하면서 “영화가 할 수 있는 것은 평범한 인도네시아인들이 자기들의 가장 고통스러운 문제를 처음으로 두려움 없이 말할 수 있는 공간을 열어주는 것.”²⁴⁾이라고 했다.

3. 치유의 가능성

억압되어 왔던 제노사이드의 기억을 말할 수 있게 하겠다는 오펜하이머의 감독의 목표를 넘어 그래도 이 영화가 희망을 던져주고 있는 것은 가해자들이 자신들의 영화에 대해 성찰하는 장면들에서 화해와 치유를 향한 잠재적 가능성에 대한 암시들이 나타나고 있기 때문이다. 자신이 찍은 고문과 방화 장면을 보면서 안와르 콩고는 이 장면이 이렇게 끔찍하리라고는 생각 못했다고 한다. 더구나 울부짖는 아이들과 여자들의 미래를 걱정하며 자기들을 저주하지 않겠느냐고 후회하는 모습을 보인다. 안와르 콩고와 같은 암살단원으로서 당시 학살에 가담한 동료 아디 즐 카드리는 피해자의 입장에 서서 사과에 대해서 처음으로 언급한다. 그는 용서를 위해서 정부의 사과가 필요하며 그러한 사과는 피해자들에게는 고통을 줄여주는 치료약과 같은 것이라고 주장한다. 그러나 그는 자신의 개인적 책임은 회피하는 입장을 고수한다. 여기에서 자기성찰적 가해자들은 ‘결코 후회하지 않는 괴물’로서가 아니라 평범한 한 인간으로서의 면모를 보여주고 있다.

오펜하이머는 살인의 재연을 통해서 가해자의 잔혹성과 한 치의 후회도 없는 태도를 그 자체로서 노출시킴으로써 제노사이드의 재현에 성공하고 있으며 동시에 영화적 서사를 활용한 역사적 트라우마의 반복적 재현을 통해서 제노사이드에 대한 비판적 태도를 자극시키고 있다. 고통스러운 과거를 영원히 묻어둘 때 트라우마의 치유는 있을 수 없다. 억압된 트라우마적 기억을 일단은 재현을 통해서 불러들이고 그것을 의식의 체계 안에서 서사적으로 연결시키기 시작하면서 치유는 시작된다. <액트 오브 킬링>은 언어적 재현의 위기를 아이러니하게도 영화 만들기를

24) Rebecca Harkins-Cross, “Performing History, Performing Truth: The Act of Killing”, *Metro Magazine* 180, 2014, p.95.

통한 폭력의 과감한 재현을 통해서 극복하고 있다. 재현불가능성에 저항하지 못할 경우 영원한 침묵이 지속될 뿐, 치유의 가능성은 열리지 않는다. 치유는 바로 침묵을 깨는 작업에서 시작된다. 오펜하이머의 서사전략은 영화라는 장치를 활용하여 바로 이 침묵을 깨는 것이며 이를 통해 치유의 첫 걸음을 내딛는 것이다. 이 영화로부터 인도네시아 사회 안에서 과거의 제노사이드에 대한 담론이 확장되고 성찰적 계기를 마련하게 된다면 영화의 사회치유적 가능성이 기대될 수 있을 것이다.

오펜하이머는 그의 영화 <액트 오브 킬링>이 인도네시아의 제노사이드에 대한 과거 기억을 상기시키고 진실, 국가적 화해, 정의를 향한 걸음을 내딛기 위한 새로운 공간을 창출함으로써 인도네시아의 변화를 촉진시킬 수 있다고 낙관한다.²⁵⁾ 그러나 이에 대한 비판도 만만치 않다. 무엇보다도 가해자들로 하여금 그들의 폭력적 판타지를 무모하고 선정적으로 연기하도록 유도했고 폭력적 과거를 너무 열광적으로 재창조하고 상상하도록 함으로써 오히려 리얼리티를 오도했다는 비판이 있다.²⁶⁾ 그리고 증거에 입각한 인과율적 개연성이 약하다는 비판도 있다. 필자는 여기에 동의하지 않는다. 우리는 제노사이드에 접근하는 이 영화의 예술적 방식 즉 예술적 상상력을 통한 제노사이드의 재현가능성을 높이 평가해야 한다. 오히려 잔인한 살인의 재연을 통해서 가해자들은 솔직한 성찰을 하고 있고 폭력을 쉽게 이해시키고 있으며 나아가 부패한 레짐을 폭로하고 있다. 이 영화의 효과는 무엇보다도 가해자들을 폭력의 괴물로서가 아니라 우리 주위에 있을 법한 친밀한 인간으로서 접근함으로써²⁷⁾ 가해자들의 트라우마와 고통을 함께 드러내고 있다는 것이다. 그리하여 감독이 희망하고 있는 것처럼 장기적으로 국가의 화해와 사회적 치유에 한 걸음 더 다가가고 있다는 사실이다.

25) Adam Tyson, "Genocide documentary as intervention", *Journal of Genocide Research* 17(2), 2015, p.177.

26) 위의 논문, 181쪽.

27) Peter Bradshaw, "The Look of Silence: Act of Killing director's second film is as horrifically gripping as first", *Venice film festival review*, 2015.

IV. 피해자의 영화 <침묵의 시선>

1. 침묵의 트라우마

<액트 오브 킬링>으로 1965~66년 인도네시아에서의 공산주의자 대학살극에 대한 50년 동안의 침묵을 깨버린 오펜하이머는 2014년 베니스 영화제에서 그의 두 번째 다큐멘터리 <침묵의 시선>을 발표한다. 역시 인도네시아 제노사이드를 다룬 <침묵의 시선> 또한 전 세계적인 주목을 받으며 많은 영화제에서 수상하는 등 찬사를 받고 있다. 그의 영화가 이렇게 주목을 받는 이유는 100만 명의 학살극을 다루고 있는 것 때문만은 아니다. 그의 영화는 기존의 다큐멘터리의 전통을 넘어 영화미학적으로 전대미문의 스타일로 역사적 트라우마의 재현을 시도하고 있다. <액트 오브 킬링>은 안와르 콩고와 그 일당으로 하여금 당시의 살인을 마음껏 재연하는 영화를 직접 만들게 함으로써 광기적 폭력의 극단을 보여주었다. 그리고 자기성찰적 서사를 통해서 가해자들의 트라우마를 드러내주었다. 반면에 <침묵의 시선>은 스네이크강가에서 처참하게 살해당한 형 랍리의 죽음에 대한 진실을 추적하는 동생 아디를 통해서 보다 객관적인 시점에서 제노사이드 트라우마를 다루고 있다. <액트 오브 킬링>이 가해자의 영화라면 <침묵의 시선>은 피해자의 영화이다.

본고는 위에서 트라우마를 기억의 과편화를 통한 언어적 장애, 표현의 장애 나아가 인간 상상력의 총체적인 장애로 파악한 바 있다. 말과 언어가 부재한 침묵은 분명 트라우마로 인한 장애이다. 트라우마의 증상으로로서의 침묵은 그 주체에 따라 다양한 양태로 나타난다. 첫째는 인도네시아 전 국가적 침묵이다. 1965~66년 대량학살에 대해 인도네시아 사회 전체가 50년간 침묵해왔다. 살인자들은 한 번도 재판에 회부된 적이 없었고 처벌받지도 않았다. 그 역사적 사건은 공론화되지 못하고 오래 동안 침묵 속에 묻혀있었다. 둘째는 가해자들의 침묵이다. 가해자들 또는 그들의 가족들은 계속 침묵을 원한다. 그들은 모두 과거는 과거이며 이미 지나간 일을 무엇 때문에 들추어낼 필요가 있느냐고 반문한다. 기억을 거부함으로써 침묵이 지속되기를 원하는 것이다. 셋째, 희생자와 생존자들의 침묵이다. 죽은 자들은 영원히 침묵하고 있으며 생존자들은

아직도 공포에 질려있다. 같은 일이 또 일어날까봐 겁에 질려있다. 아직도 가해자들이 권력을 쥐고 있고 영웅시되고 있기 때문이다. 그래서 그들도 역시 가해자들처럼 침묵의 지속을 원한다. 램리 형이 살해된 스테이크강의 학살에서 살아남은 크맛의 입장이 그것이다. “다 지난 일인데 그런가 보다 해야지. 굳이 생각하고 싶지 않아 그래봤자 문제만 일으킬 뿐이야. 이미 한 번 덮은 것을 뭐하러 다시 들춰내? 다 아문 상처를 뭐하러 긁느냐고?”²⁸⁾ 가해자이건 희생자이건 자신들의 트라우마에 대해 모두가 침묵으로 대응하고 있다. 침묵은 그들의 공통분모이다. 넷째, 가해자와 희생자 사이에 지배하는 침묵이다. 가족을 죽인 자들이 여전히 같은 마을에서 살며 거리에서 만나기도 하지만 서로 아무 말도 할 수 없다. 모든 것을 알고 있으면서도 그들은 모른 채 하며 침묵 속에서 살아간다. 오펜하이머의 영화는 가족을 살해한 자들과 그 희생자의 가족들이 함께 산다는 것이 무엇인지를 보여주는 영화이다. 다섯째, 잔혹한 살인이 일어났던 자연 풍경의 침묵이다. 특히 인도네시아의 자연을 사랑했던 오펜하이머는 영화에서 자연풍경을 자주 보여준다. 학살을 지켜보고 있는 산, 강, 밀림 등 아름다운 인도네시아 풍경은 말이 없다. 아름다운 자연과 잔인한 살인이 극한 대조를 이루면서 제노사이드의 끔찍한 기억이 강조된다.

오펜하이머는 영화 속에서 지나가는 자동차 소리, 오토바이 소리도 모두 소거해버렸다. 침묵을 의도적으로 만들어낸 것이다. 침묵 자체가 영화의 실제 주인공이며 서술을 주도하고 있는 보이지 않는 화자이다. 오펜하이머는 자신의 영화를 “폭력에서 태어난 침묵에 관한 시 -그 침묵을 깰 필요성에 관한 시, 그러나 또한 침묵이 깨졌을 때 오게 될 트라우마에 관한 한 편의 시”²⁹⁾라고 했다. 영화 제목상의 침묵은 평화로운 침묵이 아니라 말해지지 않은 환영과 고통의 균집을 통해 구성된 침묵이다.³⁰⁾

<액트 오브 킬링>에서는 가해자들의 영화제작을 통하여 광기적 살

28) 조슈아 오펜하이머, <침묵의 시선>. 이하 영화의 인용은 각주를 생략한다.

29) Tania Glyde, “Film, 50 years of silence”, *The Lancet* 385, 2015. 6. 20.

30) Nick Bradshaw, “The Atrocity Exhibition”, *Sight and Sound* 25(7), July 2015, p.40.

인을 몰입과 환영의 미학으로 구사하고 있는 반면 <침묵의 시선>에서는 보다 더 분석적이고 냉철한 접근을 위하여 서사기법상 거리를 취하는 전략을 구사하고 있다. 오펜하이머 자신은 전면에 나서지 않고 항상 카메라 뒤에 숨는다. 그 대신 항상 자신의 대리인을 내세운다. <침묵의 시선>에서는 아디가 그의 대리인으로서 내러티브를 이끌어간다. 안와르 쿵고가 자유인을 뜻하는 갱스터로서 재기 발랄하고 영화적이고 자기몰입적 서술자라면 아디는 점잖고 냉정하고 침착하고 집요하며 결코 화를 내지 않으며 감정의 기복이 없는 인물이다. 그는 살인자들에 대해서도 결코 복수심을 가지고 대하지 않는다. 더구나 형 람리가 죽은 지 2년 후에 태어난 아디는 사건을 직접 경험해보지 못한 세대로서 학살극으로부터 어느 정도 거리를 취할 수 있는 인물이다. 그는 오펜하이머가 오래 전에 찍어놓은 영상자료를 봄으로써 살인을 간접경험하고 있다. 이러한 아디의 시선을 통해서 이 영화는 학살극을 객관적 시각에서 접근하고 있다.

오펜하이머는 자신을 숨기고 대신 학살극에 관련된 다양한 사람들의 시각을 서로 만나게 하고 소통시키고 있다. 그는 어느 시각도 절대화하지 않으며 살인에 대한 다층적 국면을 편견 없이 제시하고 있다. 즉 영화 안에는 살인을 저지른 가해자들의 시점이 있는가 하면, 전혀 몰랐다고 주장하는 가해자 가족의 시점, 카메라 뒤에 숨어 가해자들에게 질문을 던지는 감독 자신의 시점, 또한 오펜하이머의 영상기록을 시청하는 아디의 침묵적 시점, 가해자들과 직접 만나 진실을 찾기 위해 인터뷰를 하는 아디의 시점, 카메라 뒤에서 아디에게 말을 거는 감독의 시점들이 복잡하게 얽혀 서로 교차하며 만나고 있다. 이러한 다층적 서술시점을 통해서 오펜하이머는 인도네시아에서의 공산주의자 집단학살을 분석적으로 해부하고 과거의 트라우마적 사건을 각자의 시점에서 대면할 수 있는 기회를 제공한다. 각 인물에 대한 자신의 단정적 심판을 포기함으로써 오펜하이머는 침묵으로부터 트라우마의 두꺼운 껍질을 하나씩 벗겨내고자 하는 것이다.

2. 진실과 화해를 향한 모험

영화의 초반부에서 아디는 화면 밖 무엇인가를 응시하고 있다. 그의 얼굴은 무표정하며 침묵적이다. 그의 침묵의 시선이 향하고 있는 것은 조그만 TV이다. 그것은 오펜하이머가 기록해놓은 살인에 관한 가해자들의 끔찍한 영상기록을 보여주고 있다. 오펜하이머의 영상기록을 통해서 아디는 형 람리가 스테이크강에서 처참하게 죽었다는 사실을 알게 된다. 이러한 폭력적 기록영상이 그의 시선을 살인의 진실로 향하도록 동기부여 했다. 그는 오펜하이머에게 가해자들을 직접 만나 인터뷰를 하겠다고 제안했으나 오펜하이머는 가해자들이 아직 권력의 핵심부에 있는 상황에서 그것이 얼마나 위험한 일인지를 경험상 잘 알고 있기에 극구 반대했다.³¹⁾ 그러나 아디는 진실과 화해를 위하여 무모한 모험을 감행하기로 한다. 아디가 이러한 결정을 내리게 된 계기는 오펜하이머의 폭력적 영상기록 외에 자신의 아이들이 학교에서 왜곡된 역사 교육을 받고 있다는 사실이다. 아디는 자기 아이들을 통해서 학교 교사가 가해자들의 입장에서 프로파간다를 하면서 1965년의 학살을 정당화하고 있다는 것을 알게 된다. “공산당은 잔인한 놈들이예요. 공산당은 신도 믿지 않는 사람들이죠. 그들이 정권을 교체하기 위해서 6명의 누구를 어떻게 했죠? - 납치 납치했죠.- 그들은 날카로운 칼로 장군들 얼굴을 잘랐어요. 눈알을 파버렸어요. 아팠겠죠.” 교사는 아이들에게 공산주의자들의 잔인성을 강조하면서 공산당 탄압을 정당화하고 있으며 가해자들을 민주주의를 위해 투쟁한 국가 영웅으로 미화하고 있다. 아이들에게 ‘공포의 감옥’을 물려주지 않기 위해 아디는 가해자와 만나겠다는 무모한 결심을 한다.

아디는 가해자들로부터 진실을 들을 수 있을 것이라고 기대했다. 아디는 2003년 4월에 오펜하이머가 찍은 학살을 묘사하는 한 가해자의 영상자료를 보면서 트라우마 극복을 위한 낙관적 태도를 보이고 있다. “아

31) 오펜하이머는 만약의 경우에 대비하기 위해 아디가 가해자들과 인터뷰를 하는 동안 도주차량을 준비해두고 대사관과의 신속한 연락을 위해 덴마크 번호가 입력된 핸드폰도 준비했다. 마치 첩보작전을 방불케하는 모험이었다고 한다.

마도 이 사람이 이러한 이유는 자신이 한 일을 후회하기 때문일 거예요. 사람들을 죽였던 것에 대해 후회가 되고 죄책감이 느껴져서 저렇게 아무렇지도 않은 듯 행동하는 거예요.”³²⁾ 그러나 실제로 아디의 인터뷰 과정에서 가해자들은 후회와 죄책감은 커녕 침묵, 범죄의 불인정, 부정, 책임회피, 정당화 심지어 협박으로 반응한다.

아디는 가해자들을 찾아다니며 집요하게 진실과 책임을 강조한다. 그러나 아디는 자기가 만난 가해자들 중 어느 누구도 책임을 느끼는 사람이 없었으며 후회조차 하지 않는다는 것을 확인한다. 아디의 목적은 가해자들과 터놓고 진실을 말하자는 것이다. 그럼으로써 오랫동안 억압적이었던 침묵을 깨자는 것이다. 그는 가해자의 가족들에게 자기의 목표는 결코 복수가 아니라고 분명히 단언한다. 그는 살인자들을 용서하고 싶고 사람과 죄를 분리할 수 있다고 주장했다.³³⁾ 그리고 그는 가해자와 희생자 대신 인간으로서 함께 살아갈 수 있을 것이라고 믿었다. 그리고 그의 가족을 공포의 덫으로부터 해방시킬 수 있다고 생각했다. 아디가 옹시하고 있는, 오픈하이머가 오래 전에 찍어놓은 TV 속의 영상자료는 과거의 학살사건을 상기시키고 있다. 아디의 시청을 통해 과거의 학살은 현재로 전이된다. 아디는 과거와 현재를 매개하는 기능을 수행한다. 과거의 트라우마를 현재로 가져옴으로써 진실과 화해를 추구하고자 한다. 그러나 그의 희망은 아직은 이루어질 수 없는 상황이다.

아디의 직업이 검안사인 것은 영화 전체의 내용에 중요한 시각적 상징으로 작용한다. 사물을 더 잘 볼 수 있도록 안경을 맞추어주는 작업은 곧 가해자로 하여금 형 램리의 죽음을 더 잘 보게 함으로써 진실을 추구하려는 아디의 의지를 상징하고 있다. 나아가 1965~66년의 대량학살 사건을 더 객관적으로 바라보려는 아디의 시선과 관계된다. 아디는 시력측정을 계기로 가해자들의 집들을 방문하여 끈질기게 진실을 추적

32) 아디의 이 말은 마치 <엑트 오브 킬링>의 안와르와 그 일당을 두고 한 것으로 들린다. 본고는 위에서 가해자들의 살인의 재연 즉 영화 만들기는 그들의 범죄를 영화라는 픽션에 전가시켜 책임으로부터 빠져나오려는 무의식적 시도라고 해석한 바 있다.

33) Ethan Alter, “PRESCRIBING JUSTICE”, *Film Journal International* 118(7), 2015, p.27.

한다. 가해자들은 모두 역사적 시각장애에 시달리고 있는 환자들이다. 안경을 통해서 이들의 역사적 시각을 교정하는 것이 아디의 임무이다. 안경을 통해서 트라우마적 과거를 더 정확하게 보자는 의미이다.

진실을 향한 아디의 노력에도 불구하고 <침묵의 시선>에서 가해자들은 도무지 트라우마와는 상관없는 듯한 인물들로 나타나고 있다. 그들에게서 외상의 흔적은 찾아 볼 수 없으며 여전히 그들은 그 당시처럼 완벽한 가해자로 머물러있다. 그들은 그들의 범죄를 무조건 부정하며, 과거의 살인행위에 대해 아직도 확신에 차있고 당연시하고 정당화하는 입장을 반복한다. 아디가 계속 다그치면 그때 그 일이 다시 반복될 것이라고 오히려 위협까지 한다. 지나간 것은 지나간 것이고 상처가 치유되었으니 기억을 하지 말자고 주장한다. 상처가 치유되었다고 말하는 그들은 트라우마 조차 의식하지 못하는 상태에 있다. 무의식에 가두어둔 죄의식과 외상은 전혀 의식되지도 않고 있다. 알면서도 모른다고 하는 그들은 트라우마를 완강히 거부하고 있는 것이다. 50년 동안의 침묵은 그토록 단단하게 굳어있었던 것이다. 영화 첫 장면에서 한 가해자가 부르는 노래가 가해자들의 이러한 입장을 대변하고 있다. “나는 왜 노래를 하는가? 아픈 가슴의 상처를 달래기 위해서 노래하지. 어차피 끊어질 것을 알고 있으면서 무엇 때문에 물레에 실을 짓고 있는가? 어차피 가슴만 아플 뿐인데 무엇 때문에 묻어 둔 기억을 들춰내는가?” 그들은 과거를 타자로서 인식하지 못하고 자신과 동일시함으로써 트라우마로부터 빠져 나오지 못하고 오히려 상태를 고착시키고 있다. 그러나 아디의 집요한 질문에 그들은 과민반응을 보이기 시작하고 트라우마적 상흔을 서서히 노출시킨다. 아디의 진실규명은 가해자들의 무의식에 갇힌 외상을 최소한 의식시켜주는 작업이다.

아디는 당시 감옥의 간수였던 삼촌이 형의 죽음을 방조했다는 사실을 알고 학살을 방조했으니 책임이 있다고 삼촌을 몰아간다. 삼촌의 반응은 다른 가해자들과 대동소이하다. 자기는 죄수들을 감시하라는 군대의 명령을 따른 것뿐이고 나라를 지킨 것뿐이었다고 변명한다. 둘 사이엔 긴 침묵이 흐른다. 그 침묵에는 도덕적 책임과 책임회피, 피해자와 가해자의 접근 불가능한 시선들이 교차하고 있다. 32명을 죽인 가해자들 중 한 사람이었으며 랍리의 잔인한 살인자인 하싼은 후손들에게 자기의 공적

을 알리기 위해 직접 람리의 살해 장면을 그림으로 그려 책으로 남겼다. 어깨와 등을 칼로 찌르고 배도 칼로 찢러 내장이 쏟아져 나오게 하고 결국 음경을 잘라 람리를 죽인 이야기를 생생하게 책으로 남긴 그 살인자는 얼마 전에 사망했다. 아디는 그 그림책을 증거물로 들이대며 가족들에게 진실을 종용한다. 명확한 증거에도 불구하고 살인자의 아내, 아들, 친척은 이구동성으로 자기들은 몰랐다고 하며 기억을 거부한다. 오펜하이머가 다시 그 아버지의 살인을 조사하고 있는 영상자료를 증거로 제시하지만 가족들은 계속 진실을 부인한다.

역사적 진실을 밝히려는 아디의 노력에도 불구하고 드러나는 것은 진실과 화해의 불가능성이다. 과거를 현재로 가져오는 것은 침묵을 깨는 행위이다. 그러나 현재로 들어온 과거는 가해자들의 부인, 책임회피, 정당화를 통해서 또 다시 침묵을 낳는다. 이러한 변증법적 순환이 곧 진실과 화해의 불가능성을 시사하고 있다. <침묵의 시선>은 아디를 통해서 진실과 화해의 필요성을 말하고 있으나 동시에 또한 그것의 실현 불가능성도 함께 말하고 있다. 치유의 불가능성은 아디의 부모들에게서 가장 잘 나타나 있다. 아디의 어머니 로하니는 람리의 잔혹한 죽음에 대한 트라우마에 시달리고 있으나 그녀는 과거의 기억을 거부하지 않고 적극적으로 기억하는 인물로 등장한다. 그녀는 영화 내내 죽은 람리를 불러내고 있지만 현세에서는 트라우마가 결코 극복될 수 없다는 체념적 태도를 보이고 있다. “신이 알아서 하시겠지 그렇게 멋대로 살라고 그래. 다른 사람 인생을 망쳐놓고 지금은 잘 먹고 잘 살고 있지만. 저세상에서 어떻게 되는지 두고 봐. 나중에 다 벌 받을 거다. 괜히 지금 문제 키울 필요 없어”. 더구나 알츠하이머에 걸려있고 시각을 잃고 청각 장애인까지 되어버린 아버지의 처참한 모습에서 우리는 트라우마의 극단화된 모습과 함께 치유의 불가능성을 확인하게 된다. 실제 나이는 100살이 넘었으나 본인은 17세라고 생각하는 아버지는 현세의 시간 틀에서 이탈하여 초시간적 세계에서 살아있는 시체로 살아가고 있다. 그는 더 이상 아들의 죽음을 기억조차 할 수 없는 상황에 처해있다. 그는 언어의 장애자이자 곧 소통의 장애자이기도 하다. 또한 아버지는 자기 집안에서 길을 잃고 헤매고 있다. 그는 시간적 인지력뿐만 아니라 공간적 인지능력마저 상실한 상태이다. 영화는 트라우마에 의해 완전 파괴된 삶을 살아가는

아버지를 통해 트라우마의 고통을 극단적으로 보여주고 있다. 아버지의 장애야 말로 가장 확실한 트라우마의 증거이다. 트라우마의 희생자로서의 아버지의 이미지는 역으로 그만큼 더 잔혹했던 제노사이드를 폭로해 주고 있다.

다행히도 아디는 어느 학살자의 딸로부터 유일하게 사과를 받는다. 그녀는 아버지가 공산당을 죽였기 때문에 자랑스러웠다고 말하지만 아버지가 학살에 가담했고 죽은 자의 피까지 마셨다는 얘기를 듣고 아디에게 사과한다. 여기에 대해 냉철하고 냉담한 아디는 “아버지가 살인자인 게 당신 잘못은 아니죠. 어떤 일을 했든 당신한테는 그냥 아버지일 뿐이에요”라고 하며 그녀의 사과를 받아들인다. “이제 서로 잘 지내요. 우리를 가족처럼 생각하고 아버지를 용서해요”라고 하면서 가해자와 피해자가 서로 포용하는 장면은 제노사이드 영화가 침묵의 트라우마를 깰 수 있다는 그래서 치유와 화해를 향해 갈 수 있다는 한 가닥 희망을 던져주고 있다. <침묵의 시선>은 50년간 지배하고 있던 인도네시아의 침묵을 깨고 1965~66년의 대량학살사태에 대해 공적으로 말할 수 있게 만들었다. 그것은 억압된 기억이 해방되는 순간이었으며 표현의 장애가 극복되기 시작하는 전조였다.

V. 가해자와 피해자의 영화 <지슬: 끝나지 않은 세월2>

오펜하이머의 <액트 오브 킬링>과 <침묵의 시선>이 50년간 인도네시아 사회를 지배하고 있던 침묵을 깨는 제노사이드 영화였다면 오멸 감독의 <지슬: 끝나지 않은 세월2> 역시 기억의 억압으로 인해 파생된 침묵 즉 언어의 위기, 표현의 위기, 상상력의 위기를 극복하려는 시도이다. 모든 사회적 치유는 과거의 트라우마에 대해서 말할 수 있을 때 시작된다. 트라우마에 대해 말할 수 있다는 것은 트라우마를 객관화하고 타자화 함으로써 거리를 취할 수 있다는 의미이다. 제주 4·3은 제주인들에게 오래 동안 기억 속에만 가둬두고 입 밖으로 나오면 안 되었던 공포의 언어였다.³⁴⁾ 공포의 언어를 넘어 그것은 내적으로 강요된 표현의 금기였다. 제노사이드 영화를 위시한 예술작품들은 언어의 장애와 표

현의 장애를 넘어 희생자 및 가해자들의 고통에 쉽게 다가갈 수 있는 재현의 장치로 작동함으로써 치유를 실행한다. <비념>의 감독 임흥순도 이러한 관점에서 언어의 위기와 예술의 기능을 언급한 바 있다. “역사는 승자의 기록이다. 전쟁이나 참회는 패자에게 충격과 상처로 아무 말도 하지 못하게 한다. 그 아픔은 곧 익숙해져 간다. 강상희 할머니가 그 대표적인 예다. 충격과 상처로 말문이 닫힌 것이다. 말을 못하고 더듬거리게 된 것을 내가 기록해서 대변하고 싶었던 것이다. 예술은 이 세세한 부분을 기록해야 한다고 생각했다.”³⁵⁾

오펜하이머와 오델은 바로 영화 만들기를 통해서 트라우마에 시달리고 있는 각 개인들의 미시적이며 원초적인 고통에 말을 걸고자 한다. 그것은 외상 후 스트레스 장애(PTSD)를 앓고 있는 환자에 대한 치료가 아닌 인간으로서의 정상성을 회복하는 치유의 작업이다. 이 점에서 오펜하이머와 오델은 재현의 방식은 다르지만 치유와 평화라는 같은 목표를 지향하고 있다. 오펜하이머는 미국에서 태어나 미국과 영국에서 교육받고 덴마크와 영국에서 영화 활동을 하는 아웃사이더적 인물이다. 그의 인도네시아에 대한 유별난 사랑에서 시작한 제노사이드 영화는 외부자의 시각에서 1965~66년의 대량 학살사건을 조명하고 있다. 반면에 <지슬>은 철저하게 제주인들에 의해 내부자의 시선에서 4·3을 이야기하고 있다. 가해자에 집중된 오펜하이머의 영화 <액트 오브 킬링>에는 제노사이드의 정치적 배경에 관한 서술이 결여되어 있다는 비판을 받았다. <지슬> 역시 정치적 맥락에 대해서는 거의 언급을 하지 않고 있다.³⁶⁾ 영화들은 공통적으로 탈정치적이며 탈이데올로기적 경향을 보이고 있는 것이다. 이는 두 감독이 모두 국가권력의 폭력을 둘러싼 역사적 진실을 정치사회적으로 파헤치기 보다는 가해자나 피해자 각 개인들의 트라우마적 고통에 초점을 맞추고 있다는 사실을 의미한다. 두 감독의 영화 모두 희생자나 가해자에 대한 인간적인 접근을 시도함으로써 치유

34) 문순덕, 「제주 4·3 사건으로 침묵된 언어표현」, 『제주발전연구』 16, 2012, 220쪽.

35) 손은하, 「재현된 이미지에 나타난 로컬의 기억: 영화 <지슬>과 <비념>을 중심으로」, 『동북아문화연구』 48, 2016, 201쪽.

36) 두 영화 모두 영화의 첫 부분에서 한 번의 자막으로 사건의 배경을 간단히 제시하고 있을 뿐이다.

와 화해를 지향하고 있는 것이다.

오명 감독은 자신의 영화의 기본 컨셉을 구원과 치유로 설정하고 영화를 통해서 원혼들을 위로하고 생존자들의 상처를 씻겨드리고 싶었다고 말한다.³⁷⁾ 영화의 형식이 신위(영혼을 모셔 앉히다) - 신묘(영혼의 머무는 곳) - 음복(영혼이 남긴 음식을 나눠먹음) - 소지(신위를 태우며 염원함)의 제사형식을 띠고 있는 이유가 여기에 있다. 따라서 <지슬>에서는 가해자들의 캐릭터가 <액트 오브 킬링>에서처럼 확실한 정체성을 보이지 않고 있으며 또한 가해자와 피해자의 적대적인 관계도 약화되어 있다. 토벌대의 대표격으로서 국가의 사살명령을 수행하고 있는 김상사는 시체를 앞에 두고 사과를 먹는 등 잔인함을 보여주고 있기는 하나 그의 폭력은 약물중독으로 환원되고 있어 상쇄되며 가해자로서의 정체성이 불안정적이다. 또한 김상사와 같은 계열에 있는 고중사 역시 어머니가 공산주의자에 의해 살해된 희생자로 나타나고 있다. 토벌대의 구성원들은 저마다 모두 각양 각색의 모습을 보인다. 상사의 명령을 거부하는 부하, 김상사를 죽이는 정길, 순덕에게 호감을 가지고 돕는 박일병과 김이병, 마을사람들의 간호를 받고 있는 한동수 이병 등 마을 사람들의 적대세력으로서의 가해자들의 정체성은 통일적이지 않으며 또한 가해자와 피해자들 사이의 적대관계도 중화되고 있다. 이는 마을 사람들 사이의 관계에서도 그대로 드러난다. 경찰의 아들 상표도 함께 동굴로 피난 왔으며 마을 사람들은 그를 이해하고 포용한다. 친일 행적이 있는 병호를 그 때문에 아버지가 죽은 용필이 용서한다. 영화는 원래의 대립 구도인 마을사람들 vs 토벌대를 국가 vs 토벌대/마을사람들의 대립으로 변형시키고 있다.³⁸⁾ <지슬>은 구조적 폭력에 관한 영화가 아니다. 오히려 모두 4·3의 희생자가 되어버린 사람들에 관한 영화이며 상생과 화해의 기표들로 가득 차 있다. 영화 초반부터 오래 동안 화면을 가득 채운 연기는 모든 대립적 요소들의 경계를 해체하고 중화시키는 상징이다.

아직 한 번도 가해자에 대한 재판 및 처벌을 위시한 진상규명이 이루

37) 오명 감독 인터뷰, 스포츠경향 2013년 3월 25일.

38) 황인성, 「‘기억’으로서의 영화 <지슬>과 <지슬>이 구성하는 ‘기억’의 의미에 대하여», 『Speech & Communication』 23, 2014, 363쪽.

어지지 않은 인도네시아 제노사이드와는 달리 <지슬>은 80년대부터 시작된 진상규명 및 국가 주도의 과거극복 운동이 있고 난 후 비교적 유리한 환경에서 나온 영화이기에 화해와 상생의 분위기를 제시하고 있다고 볼 수도 있겠으나 오히려 지슬에 나타난 화해와 상생의 코드는 제주의 원초적 신화적 상상력으로 거슬러 올라간다고 봄이 타당하다. 기존의 연구들이 <지슬>을 자신을 술에 끊여 오백 장군을 먹여 살렸다는 설문대할망의 신화로 환원시키는 이유가 그것이다. 신화는 영화에서 무동의 어머니가 죽으면서 남긴 감자를 아들이 가져와 동네사람들에게 먹이는 장면으로 구체화되고 있다. 가해자와 피해자의 대립구조는 이러한 신화적 상상력에서 그리고 그 구체적인 상징물인 지슬에서 통합되고 있다. 영화에 나타나고 있는 용서와 포용의 정신은 자신을 희생하여 평화를 실현시키는 설문대할망과 자식을 희생하는 무동 어머니 즉 제주의 모성성에 기초하고 있다.³⁹⁾ <지슬>은 제주의 어머니처럼 그저 모두를 보듬고 싶은 영화이다. <지슬>은 가해자와 피해자의 영화라기보다 피해자 모두를 위한 영화이며 희생양 제주 자체를 위한 영화이다. 그래서 마지막에 태우는 지방은 가해자와 피해자의 구분이 없이 제주인 모두를 위한 제의가 되고 있다.

<지슬>이 나오기 전 가해자와 피해자의 경계 와해는 2000년 하귀리에서 시작되었다. 항일운동가, 호국영령 그리고 4·3 희생자를 함께 기리는 합동위령시설을 추진하여 2003년 영모원을 건립하고 합동위령제를 개최했다. <지슬>이 나온 해인 2013년에는 4·3 이래 65년간 대립관계에 있었던 제주 4·3 희생자 유족회와 제주특별자치도 재향경우회가 화해를 선언했다. 이듬해 2014년 10월 28일에는 4·3유족회장과 재향경우회장이 제주에서 개최된 95회 전국체전 개막식에서 공동으로 성화를 봉송했다. 그리고 아직도 4·3을 둘러싼 좌·우의 이념적 갈등은 지속되고 있다.

인도네시아에서는 아직도 진상규명이 시작되지도 않은 반면 제주에서는 1999년 ‘제주 4·3사건 진상규명 및 희생자 명예회복을 위한 특별법’

39) 장우진, 「설화, 땅, 그리고 모성에 대한 그들의 이야기, <지슬: 끝나지 않은 세월 2>」, 『현대영화연구』 17, 2014, 113쪽.

이 통과되어 2003년 10월 진상조사보고서가 최종 확정되었고 이어 대통령의 공식사과가 있었다. 인도네시아에서는 제노사이드 영화가 현실을 앞서갔고 제주에서는 영화보다 현실이 앞서갔다. 제주의 경우 중요한 것은 무엇이 앞이고 뒤인가가 아니라 화해와 치유 그리고 상생과 평화가 제주의 원초적인 신화적 상상력에 뿌리를 두고 있다는 인식이다. 제주 4·3은 화해와 평화에 관한 신화적 상상력을 마비시켰고 이제 그 상상력의 장애를 치유하고 있다. 거시적 관점에서 실행되는 국가주도의 사회치유 정책들은 흔히 희생자와 가해자의 미시적 트라우마를 놓치기 십상이다.⁴⁰⁾ 한 인간으로서 당하는 트라우마적 고통의 치유는 제도적 물리적 프로그램으로는 한계가 있다. ‘평화의 섬’ 프로젝트에 대한 경계의 목소리가 나오는 이유이다. 그리고 미시적 고통에 대한 스토리텔링으로서의 영화적 치유작업이 중요한 이유이다.

불균형, 부조화, 혼돈, 분열, 갈등, 자아상실, 고통, 억압, 폭력, 멜랑코리, 소외가 근대의 지배담론이라면 근대 이후 문학과 예술은 모두 잃어버린 조화와 질서와 균형을 향한 외침이다. 자유, 평화, 화해, 해방을 향한 치유의 몸부림이다. 치유는 상실된 총체성을 다시 찾는 것, 분열된 자아를 복구하는 것, 자연과의 친화관계를 재구성하는 것, 질서의 세계로 복귀하는 것, 훼손된 사람됨을 복원하는 것이다. 오픈하이머와 오멸의 영화는 트라우마를 가진 각 개인들의 고통을 애기함으로써 본원적 의미에서의 사람의 치유를 향하며 이것이 사회적 치유로 이어질 수 있는 가능성을 보여주고 있다.

VI. 결론

인간의 이성과 상상력을 초월한 반인도적 현상으로서의 제노사이드에 대해 일련의 예술이론가와 역사학자들은 재현불가능성 또는 ‘비재현의 윤리’로 대응했다. ‘비재현의 윤리’는 어디까지나 제노사이드에 대한 하

40) 조명기, 장세용, 「제주 4·3 사건과 국가의 로컬 기억 포섭과정」, 『역사와 세계』 43, 2013, 216쪽.

나의 반응이며 대응책이지 결코 해결책은 되지 못한다는 것이 본고의 출발점이다. 왜냐하면 인간은 본원적으로 치유를 추구하는 존재이기에 제노사이드의 트라우마로부터 해방되기를 바라며 그것은 오로지 이야기하기 즉 재현을 통해서 가능하기 때문이다. 따라서 본고는 재현과 비재현의 딜레마에서 치유를 향한 새로운 형태의 재현이 불가피하다는 전제에서 논의를 전개하였다. 이같은 맥락에서 의학에 국한되어 사용되어 왔던 트라우마의 개념을 언어의 장애, 표현의 장애 및 상상력의 장애로 확장하여 규정하였다.

분석의 대상이 된 오펜하이머의 영화 <엑트 오브 킬링>에서는 가해자들이 자신들의 살인을 재연하는 영화 만들기를 통해서 제노사이드의 재현불가능성을 극복하고 있으며 또한 다중적 서술시점들의 교차를 통한 자기반영성을 통해 가해자들의 트라우마를 드러내면서 표현의 장애를 극복함과 아울러 치유를 지향하고 있다는 것을 밝혔다. 또한 <침묵의 시선>에서는 희생자의 가족 아디가 가해자들과의 직접적인 인터뷰를 통해서 침묵의 트라우마를 극복해가는 과정을 살펴보았다. 감독은 자신의 전지전능한 시점을 포기하고 카메라 뒤에 숨어 내러티브의 주도권을 피해자와 가해자들에게 부여함으로써 당사자들의 소통을 통해 표현의 장애를 극복하게 한다. 오멸의 <지슬> 또한 오랫동안 억압되었던 4·3의 기억을 불러들이며 가해자와 피해자의 대립구도를 중화시키면서 화해의 기호들로 채우고 있다는 점에서 오펜하이머의 영화들과 궤를 같이 하고 있다. 세 개의 영화들은 모두 정치적인 제노사이드를 다루면서도 정치적인 맥락을 매개하는 것을 절제하고 있다. 그것은 이 영화들이 거시적인 구조적 폭력보다는 개인들의 미시적인 고통에 대해 인간적인 접근을 함으로써 궁극적으로 치유를 지향하고 있다는 방증이기도 하다.

영화 <엑트 오브 킬링>은 인도네시아 118개 도시에서 1100회 상영되었고 일부 지역에서는 무료 다운로드가 가능했다. 친국가적 성향의 잡지 『템포』(Tempo)는 집단학살 이야기에 대한 비공식적 검열을 중지하였다. <침묵의 시선>은 인도네시아에서 가장 큰 극장에서 개봉되었고 수만 명의 인도네시아인들이 이 영화를 보았다. 침묵을 깨려는 오펜하이머와 그의 영화 속 대리인 아디의 목표는 성취된 듯했다. 그러나 또 다시 침묵이 다가왔다. 경찰은 폭력배와 반체제인사들에 의한 폭력을 방지한

다는 명분으로 상영을 중단했다. 아마도 그 폭력은 군대나 경찰 자신들에 의해 조직되었을 것으로 추정되고 있다. 바로 직후 인도네시아 검열청은 이 영화를 혼란스러운 불안을 가중시킬 수 있다는 이유로 동자바 지역에서 금지시켰다. 아디와 그의 가족은 살인자들과 군대의 위협 때문에 다른 지역으로 이주해야 했다.⁴¹⁾ 오펜하이머는 다시는 인도네시아로 들어갈 수 없다. 그러나 그의 영화는 사회치유를 향한 길을 계속 가고 있다.

41) Hanna Schenkel, "Clarifying the past. Joshua Oppenheimer's *The Look of Silence*", *Metro Magazine* 186, 2015, p.101.

참 고 문 헌

1. 저서

- 김준기, 『영화로 만나는 치유의 심리학』, 시그마북스, 2009.
아도르노, 『미나마 모랄리아』, 김유동 옮김, 도서출판 길, 2005.
캐롤린 요더, 『트라우마의 이해와 치유』, 김복기 옮김, 아나베티스트, 2014.
파울 첼란, 『죽음의 푸가』, 전영애 역, 민음사, 2011.

2. 연구논문

- 남기웅·정태수, 「자기반영적 영화의 이데올로기 해체 전략 연구: 영화 <액트 오브 킬링 The Act of Killing>을 중심으로」, 『현대영화연구』 24, 2016.
문순덕, 「제주 4·3 사건으로 침묵된 언어표현」, 『제주발전연구』 16, 2012.
손은하, 「재현된 이미지에 나타난 로컬의 기억: 영화 <지슬>과 <비념>을 중심으로」, 『동북아문화연구』 48, 2016.
신명훈, 「드라마 <홀로코스트>와 독일의 과거청산」, 『역사와 문화』 20, 2010.
오명감독 인터뷰, 스포츠경향 2013년 3월 25일.
장우진, 「설화, 땅, 그리고 모성에 대한 그들의 이야기, <지슬 - 끝나지 않은 세월 2>」, 『현대영화연구』 17, 2014.
조명기·장세용, 「제주 4·3 사건과 국가의 로컬 기억 포섭과정」, 『역사와 세계』 43, 2013.
최수임, 「‘재현할 수 없는 것’의 (비)재현: 조슈아 오펜하이머의 다큐멘터리 <침묵의 시선>에서 침묵과 시선」, 『씨네포럼』 19, 2014.
최종철, 「‘재난의 재현’이 ‘재현의 재난’이 될 때-재현불가능성의 문화정치학」, 『미술사학보』 42, 2014.
최호근, 「제노사이드란 무엇인가」, 『독일연구』 8, 2004.
황인성, 「‘기억’으로서의 영화 <지슬>과 <지슬>이 구성하는 ‘기억’의 의미에 대하여」, 『Speech & Communication』 23, 2014.

3. 외국서

- Adorno, Theodor W., “Cultural Criticism and Society”, in: *Can we live after*

- Auschwitz?*, ed. Rolf Tiedermann, Stanford, California: Stanford University Press, 2003.
- Alter, Ethan, "PRESCRIBING JUSTICE", *Film Journal International* 118(7), 2015.
- Blanchot, Maurice, *The Writing of the Disaster*, Lincoln:University of Nebraska Press, 1986.
- Bradshaw, Nick, "The Atrocity Exhibition", *Sight and Sound* 25(7), July 2015.
- Bradshaw, Peter, "The Look of Silence: Act of Killing director's second film is as horrifically gripping as first", *Venice film festival review*, 2015.
- DiDi-Huberman, Georges, *Images in Spite of All:Four Photographs from Auschwitz*, Chicago:University of Chicago Press, 2008.
- Glyde, Tania, "Film, 50 years of silence", *The Lancet* 385, 2015. 6. 20.
- Harkins-Cross, Rebecca, "Performing History, Performing Truth:The Act of Killing", *Metro Magazine* 180, 2014.
- Lyotard, Jean-Francois, *Heidegger and "the Jews"*, Minneapolis:University of Minnesota Press, 1990.
- Mohamed, Saira, "Of Monsters and Men:Perpetrator Trauma and Mass Atrocity", *Columbia Law Review* 115, 2015.
- Pacatte, Rose, "Film exposes genocide's lingering legacy", *National Catholic Reporter* 51(21), 2015.
- Schenkel, Hanna, "Clarifying the past. Joshua Oppenheimer's The Look of Silence", *Metro Magazine* 186, 2015.
- Tyson, Adam, "Genocide documentary as intervention", *Journal of Genocide Research* 17(2), 2015.
- Wijaya, Elizabeth, "To See Die, Again:The Act of Filming and The Act of Killing", *Parallax* 21(1), 2016.

Abstract

Genocide Films and Social Healing -focusing on Documentary of Joshua Oppenheimer

Lim, Jeong-Taeg*

This paper aims to analyze, from perspectives of reconciliation and healing, Joshua Oppenheimer's films "The Act of Killing" and "The Look of Silence" which deal with the Indonesian Genocide of 1965~1966. Furthermore, based on findings from the analysis, the paper intends to compare the two films with and discuss Muel O's "Jiseul: The Unfinished Years II," a movie about the tragic Jeju April 3 Incidence. The author accordingly examines the possibility of social healing through genocide films. Before the film analysis, this paper starts from the proposition that trauma is an impediment to imagination, expression and language. It also begins with the premise that films serve a means of healing which can contribute to overcoming the impediment to expression.

In his "The Act of Killing", Joshua Oppenheimer inspires murderers to make a film by challenging them to reenact their killings. "The Act of Killing" represents the genocide explicitly through the murderers' participation in the film-making process. At the same time, the murderers introspect about the film they have made and disclose the trauma they have experienced as perpetrators. On the contrary, "The

* Professor, Dept. of German Language & Literature, Yonsei University.

Look of Silence” tells the story of Adi, a member of a victim family, who tries to trace the truth by interviewing his brother’s killers about his death. However, the killers respond with silence, irresponsible behavior, disapproval, denial, avoidance, justification, excuses or even naked threats. The film “Jiseul” breaks down the structure of confrontation between perpetrators and victims by conceptualizing the ideas of redemption and healing. The film which features the scenes of performing memorial rites attempts to comfort victims and heal survivors’ broken hearts. All of the three films pursue social healing with a focus on the pain of perpetrators and victims as human beings, rather than the structural violence at a national level.

Key Words : genocide films, trauma, social healing, Joshua Oppenheimer, O Muel

교신 : 임정택 03722 서울시 서대문구 연세로 50
연세대학교 독어독문학과
(E-mail : limjt@yonsei.ac.kr)

논문투고일 2016. 12. 31.

심사완료일 2017. 02. 05.

게재확정일 2017. 02. 07.