

이해할 수 없는 가족으로서의 북한-양영희 영화를 중심으로

배새롬

1. 양영희 영화의 북한

소련의 붕괴와 함께 냉전은 공식적으로 막을 내린 것으로 결론이 난 듯했다. 한국전쟁 이후 분단과 분단을 이용한 독재를 경험한 한반도에도 소련 붕괴 이후의 정치적 풍경은 달라졌다. 무엇보다도 남한에서 북한은 더 이상 '빨 달린 괴물'이나 '부모도 모르는 패륜아'와 같이 극단적이며 비현실적인 타자화의 대상에서 벗어났다. 이 변화에는 '탈냉전'이라는 국제적 정치 질서의 변동과 함께 체제 경쟁에서 승리했다는, 북한보다 '잘 산다'는 남한의 자신감이 큰 몫을 했다. 널리 알려진 것처럼, 1990년대의 북한은 '고난의 행군'으로 집약되는 극심한 빈곤을 겪었고, 이 때문에 남한에서 북한은 '못 살면서 말썽만 일으키는 친척'과 같은 이웃 국가가 되었다. 분단 이전 한 나라였고, 여전히 같은 '민족'이며, 휴전선을 사이에 두고 오가지 못하는 이산가족들이 생존해 있으니 북한과의 깊은 연루는 부정할 수 없는 것이었고, 이 연루와 경제적 우월감이 합쳐지자 90년대 이후 남한에서 북한은 혐오와 동시에 연민의 대상이 되었다.

'탈냉전'이라는 전지구적인 흐름, 혹은 탈냉전이 전지구적인 흐름이라는 인식과 남북 사이에 일어난 일련의 사건들은 북한에 대한 남한 사람들의 시각을 어느 정도 바꾸었다. 문화어는 텔레비전의 코미디 프로그램에서 자주 들렸고, '한국형 블록버스터'의 시조 격으로 여겨지는 <쉬리>가 1999년 개봉한 후 북한인에게 공감할 만한 캐릭터를 부여한 영화가 다수 제작되었으며, 흥행에 성공했다. 그러나 여기서 보이는 것은 여전히 남한의 인식과 상상이었다. 실제의 북한 사람들에 대한 관심은 휴전선을 넘기 어려웠고, 넘는다 해도 의미 있는 관찰이 허락되지 않았다. 그럼에도 이것은 예리하게 인식되지 않았다. 남한에서 대중적으로 상상되는 북한과 북한의 이미지는 파편을 모아 이뤄진 것이었지만 그것이 파편으로 이뤄졌다는 것, 우리는 결코 '평범한 북한 사람'을 알지 못한다는 사실은 큰 관심을 받지 못했다. 냉전은 끝났다고 했지만 문민 정부의 집권과 남북 정상 회담 이후에도 간헐적인 군사적 충돌은 끊이지 않았고, 이것이 남한 병사의 희생으로 이어지면 북한은 언제든 국가보안법이 규정하는 '주적'으로 매도될 가능성이 있는 외국 혹은 타자로 돌변했다. '주적'에 대한 인도적 차원의 원조 철회는 같은 인권의 논리로 요구되었다.

우리에게 양영희의 영화가 갖는 가치는 이 맥락을 고려할 때 선명해진다. 조총련 계 재일교포 부모에게 태어난 재일교포 2세로, 남한에는 거의 알려지지 않은 '북송선'을 탄 오빠 셋을 둔 양영희는 최근 실용적인 이유로 남한 국적을 택함으로써 자신의 아이덴티티를 남한, 북한, 일본 3국 모두와 결부시켰다. 그러나 양영희의 정체성은 세 나라의 단순한 합으로 설명될 수 없다. 평양에 있는 오빠들의 가족을 그리워하면서도 이념을 우선에 둔 부모와 갈등하고, 민족 학교에서 김일성을 수령님으로 지칭하는 교육을 받으면서도 자본주의 일본이 허락하는 세계상과 자유를 섭취하며 자란 양영희는 가족사를 다룬 다큐멘터리 영화 두 편 <디어 평양>(2005)과 <굿바이 평양>(2009), 가족사를 바탕으로 한 극영화 <가족의 나라>(2012)에서 탈식민과 (탈)냉전이 교차하는 가정에서 자란 사람이 갖는 복잡함을 이야기한다.

양영희의 영화는 우리가 볼 수 없던 북한의 모습을 보여준다. 그의 영화에서 우린 북한 가정에도 피아노가 있고 그 피아노 위에는 일본어로 제목이 붙은 악보가 있으며 정전이

되는 밤에는 양초와 휴대용 형광등을 이용해 악보를 읽으며 피아노를 연주한다는 것도 볼 수 있다. 그러나 양영희는 북한을 다녔던 지금까지의 남한이나 외국 영화가 줄곧 해 왔던 말을 하지 않는다. 그의 영화는 자기가 보여주는 것이 북한의 보편적인 현실이라고 이야기하지 않는다. 평양의 아파트에 살며 일본의 가족이 보내주는 물자로 생활을 이어가는 사람들을 분명 북한의 보편으로 위치시키기는 어려울 것이다. 그러나 그것은 남한의 재현이 보여주지 않던 북한임에는 분명해 보인다. 이는 무엇보다도 우리가 양영희의 영화를 볼 때 시점과 발화자로 위치해 있는 양영희의 복잡한 위치를 매개하여 북한을 경험하게 되기 때문이다. 북한에 사는 가족이 있으며, 북한계 기관에서 평생을 바친 활동가로 산 부모 밑에서 그들과 갈등하며 자란 양영희에게 북한은 남한의 재현이 그러하듯 몇 단어로 정리되는 지역이나 상징 혹은 이념일 수 없는 것이다.

2. 탈식민, 냉전, 북송선

연합군에 의한 해방 후 일본에 살던 조선인들에게 어떤 곡절이 닥쳤는지는 최근 재일조선인에 관한 재현이 증가하며 예전보다 많이 알려졌다. 당시 그들은 국제법 상 일본인이었지만 일본은 조선인을 최대한 빨리 영토에서 제거하고 싶어했다. 그들이야 말로 일본 패전의 '살아 있는 증인'이었으며¹⁾ 대부분이 저소득층으로 '사회 불안 세력'과 같이 여겨졌기 때문이다. 그러나 연합군은 일본 점령 중 일본과 일본 식민지 출신 독립국 사이에 합의가 있을 때까지 일본 재류 조선인들은 일본 국적을 보유한다는 입장을 고수했다. 일본의 바람은 자국민의 해외 추방을 목표로 한 것이나 다름없었기 때문이다.²⁾

공교롭게도 재일조선인을 사회에서 제거하려는 일본의 바람은 노동력 부족을 해소해야 했던 북한의 이해와도 맞물렸으며, 당시 북한의 원조를 받던 조총련은 기관지를 통해 사회주의 조국에서의 삶이 얼마나 이상적일지 홍보했다. 이 홍보를 통해 북한으로 이주한다면 주거, 교육, 의료가 보장되며 일본에서와 달리 자기 나라의 공민으로 살 수 있다는 선전이 대대적으로 이루어졌다.³⁾ 이는 재일조선인들의 귀에 솔깃한 이야기였다. 그들은 취직이나 진학, 공민권 등에서 큰 차별을 받고 있었고 1952년 샌프란시스코 강화조약의 발효 이후 일본 제국의 피식민자로 살아왔던 역사를 무시당한 채 다른 외국인과 다를 바 없는 취급을 받았기 때문이다. 또한 한국전쟁 후 분단 된 나라 중 한 쪽을 택하기를 거부하며 조선적을 유지하려는 사람들은 세상에 더는 존재하지 않는 나라의 국민이 된 것이나 다름없었기에 일본 사회에 이들의 삶은 많은 벽에 부딪혔다. 귀국 사업의 한 주체였던 국제적십자회의 문서고에는 당시 재일 조선인의 어려움을 증언하는 편지의 번역문이 보관되어 있다. "북한에 가는 동기는 단 하나, 살아갈 방도를 찾고 가족 친지들과 함께 사는 것이다. 이 나라에서 살아가는 것은 너무 어렵기 때문이다. 사실상 불가능하기도 하다."⁴⁾

일본은 재일조선인이 살고 싶은 조국에서 살수 있도록 돌려보낸다는 인도주의를 강조했지만, 2004년 공개된 적십자의 문서에 따르면 일본 정부는 범죄율이 높고 빈곤한 가정이 많다는 이유로 조선인들을 일본에서 내보내고 싶어했고, 일단 북한에 가게 되면

1) 사라이 사토시, 정선태 외 역, 『영속패전론』, 이숲, 2017, 13쪽.

2) 테사 모리스-스즈키, 한철호 역, 『북한행 엑서더스』, 책과함께, 2008, 89쪽.

3) 위의 책, 244쪽.

4) 위의 책, 191쪽.

다시 일본으로 돌아올 가능성이 거의 없으리란 사실을 숨겼을 뿐만 아니라 적십자를 개입시켜 책임 소재를 흐리며 이를 국제 사회에 인도주의적 처사로 보이게 했다.⁵⁾ 귀국사업 진행 중에는 널리 알려지지 않았지만 수만 명에 이르는 재일조선인의 대량 귀국이라는 아이디어를 처음 고안한 것은 일본 정부였다. 일본 적십자를 비롯해 적십자 본부와의 긴밀한 제휴 하에 계획을 실행한 것은 국제 사회에 일본이 재일조선인에 대해 가진 경제, 치안 상의 우려나 편견을 숨기기 위한 전략이었던 것이다.⁶⁾

재일 조선인을 북한으로 보내려는 일본 당국의 노력은 당시 일본 사회 내부의 갈등과도 관련이 깊다. 패전 이후 민주화를 지향하는 에너지가 표면화되기 시작했으나 이는 냉전의 경화로 퇴보했고 연합국이 점령하던 동안 이뤄진 교육과 노동 분야의 개혁 또한 후퇴하면서 재군비나 미국과의 동맹에 대한 논의가 열띤 오가고 있었다. 이에 대해서 일본의 정당들은 제각기 다른 대안을 제출했으나 재일 조선인의 문제에 대해선 그들이 북한으로 돌아가야 한다는 점에서 의견의 일치를 보았다.⁷⁾ 이는 일본 대중의 호응을 받는 의제이기도 했으며, 당시 미일 안보조약 개정으로 압력을 받던 기시 정권에게도 북송 사업은 국민의 지지를 유지하는 데 도움이 되었다.⁸⁾

북송 사업을 두고 일본 내부의 좌우는 협력했지만, 국제적 차원에서 이는 냉전의 심화와 같은 궤도에 놓이는 일이었다. 소련은 북한의 귀국사업을 지원하며 중국을 견제했고⁹⁾ 미국은 호의적이지 않았지만 일본과의 안정보장 조약을 개정한 후 이 사업에 반대하지 않았다. 안보조약 개정과 북송사업은 냉전 하 고도성장기에 진입하기 시작한 1960년대 초의 일본에 중심적인 사건이었다. 안보조약 개정 후, 기시 내각은 외국인을 배제한 국민연금제도를 만들었으며 식민지의 '망령'은 안보조약 개정으로 일소한 후 '단일 민족국가'로서 새로운 복지제도를 수립해 갔다. 도시 내 재일조선인 커뮤니티의 인구가 감소하고 도시 재개발이 시작된 것도 같은 시기의 일이었다.¹⁰⁾ 북송사업은 식민주의의 흔적을 삭제하며 냉전 질서 하에서 미국과 더욱 긴밀해지는 전략의 일환이었던 것이다.

반면 신생 독립국이었던 북한과 북한행을 택한 '귀국자'들에게 이는 한 가지 탈식민의 시도로 수용되었을 수 있다. 북한은 사회주의 국가를 건설하며 그것이 남한에 뒤지지 않을 것임을 남한과 세계에 증명해야 했고, 귀국자들은 북한행을 택함으로써 식민주의적 피차별자의 위치에서 벗어나 독립한 한 국가의 국민이라는 정체성을 가질 수 있었다. '귀국' 혹은 '귀환'이라는 표현으로 재일조선인의 북송이 논해졌지만, 사실 북송선에 오른 재일조선인의 대부분이 지리적으로 남한 지역 출신이라는 점도 이들의 북한행이 문자 그대로의 귀향 혹은 귀환의 의미보다 탈식민적 주체 구성에 무게가 실렸음을 짐작케 한다.¹¹⁾ 해방 후 북송선에 탄다는 것, 혹은 이 사업의 대상이 되는 조총련계 재일조선인, 즉 사회주의를 자신의 이념으로 택하는 것의 의미는 해방 전부터 사회주의가 조선에서 갖던 함의를 고려할 때 더 잘 이해된다. 재일조선인인 김시중에 의하면 식민지 시기부터 사회주의자는 "동족을 위해 노고하는 사람, 또는 그로 인해 쫓기거나 붙잡힌 사람들"을 가리켰다. 해방 후의 사회주의 역시 "수난의 민족사"에서 "정의의 확고한

5) 주승현, 『조난자들』, 생각의힘, 2018, 152쪽.

6) 테사 모리스-스즈키, 앞의 책, 307쪽.

7) 위의 책, 139쪽.

8) 위의 책, 307쪽.

9) 위의 책, 309쪽.

10) 위의 책, 323쪽.

11) 위의 책, 33쪽.

근거지"¹²⁾였으므로 사회주의자가 되는 것은 탈식민주의적 자기 구성의 통로였다.

1959년 12월 시작해 사업이 종료된 1984년까지 북한으로 건너간 재일조선인은 9만 3,340명에 이르지만¹³⁾ 이들의 존재는 남한 사회에서 거의 논해지지 않았다. 남한을 관련시키지 않은, 북한과 일본이라는 '외국'의 일이라고 보면 이해할 수 없는 일은 아니지만 북한이 국제 사회에서 보이는 모든 움직임이 언론에 보도되는 요즘이라면 있기 힘들 일이다. 일본에 있던 재일조선인들이 남한이 아닌 북한을 택했다는 것, 그리고 이것이 국내에 거의 알려지지 않았다는 것은 그 자체로 한반도를 지배하던 냉전을 증거한다. 냉전과 분단을 이용해 오래 집권한 한국의 군사정권들은 북한을 금기시하며 그들을 악마화하는 재현만을 허락했고, 북한에 대한 다른 관심은 허용하지 않았다. 또한 오랜 군사정권기 동안 한국인의 해외 왕래는 지극히 제한된 수준으로만 허용되었고, 남한은 사실 상 섬나라와 같이 고립되었다. 이는 국제적 차원에서 남한 사람들의 시야를 좁혔으며, 남한 밖에서 일어나는 일들에 대한 무지와 무관심을 키웠다. 1990년대의 변화한 정치 지형 후에도 북송 사업이 사회적으로 논해지지 않은 것은 국경 밖의 사건에 대한 무관심의 체화에서 일정 부분 비롯했을 것으로 보인다. 일본에 의한 북송 사업 고안, 북한의 협력, 재일조선인의 호응과 남한의 오랜 무관심은 한반도와 일본의 냉전, 탈식민이 교차한 결과다.

이와 같은 맥락에서 양영희의 영화 앞에서 남한의 관객은 다른 나라의 국민이라면 느끼기 어려울 당혹과 마주한다. 영화가 들려주는 역사는 북송사업을 제외하면 익숙한 것이지만 일본과 평양에 사는 감독의 가족은 남한에 살고 한국인으로 자기를 정체화하는 대부분의 사람들이 지금껏 상상해 보지 못한 종류의 삶을 살고 있고, 화면에서 일본어와 섞여 내내 들리는 한국어를 자막 없이 알아들을 수 있는 문화적 동질성도 이 무지를 단번에 삭제해 주지는 않는다. 실제로 세 편의 영화 모두에서 남한은 감독이나 등장인물의 말로 몇 번 언급될 뿐, 시각적으로는 한 것도 등장하지 않는다. 이로써 한반도의 분단과 식민, 탈식민을 다루는 영화를 감상하면서도 남한의 관객은 외부에 놓인 자신을 발견하게 된다.

3. <디어 평양>(2006): 아버지의 탈식민과 나의 탈냉전



20세기 전반 한반도와 일본의 역사, 북송사업의 배경과 결과를 간략하게 요약한 자막이 지나간 후 <디어 평양>은 일본어를 쓰는 한 가정의 식탁을 비춘다. 특이한 것은 일본어의

12) 김시중, 윤여일 역, 『조선과 일본에 살다』, 돌베개, 2016, 120-121쪽.

13) 테사 모리스-스즈키, 앞의 책, 31쪽.

대화 사이에 '어머니'와 '아버지'라는 한국어와 '영희'라는 한국 이름이 자주 등장한다는 사실이다. 카메라가 비추는 노부부는 양영희의 부모, 카메라 뒤에서 이야기하는 목소리는 감독 양영희 본인으로. <디어 평양>은 세 오빠를 1970년대에 북송선에 태워 보낸 가족의 이야기를 다룬 다큐멘터리이다. 감독의 아버지 양공선은 제주도 출신으로 해방되기 전 일본의 식민지배에서 벗어나고자 일본을 향한다. 이미 제주도에서 러시아 혁명 성공의 영향으로 김일성과 마르크스주의에 친숙했던 그는 해방 후 김일성의 사상에 공감해 조총련의 활동가가 된다. 역시 제주도 출신으로 일본에 이주해 양공선과 결혼한 강정희, 즉 감독의 어머니는 아들들이 북송선을 탄 후에는 양공선과 함께 전업 활동가가 된다. 부부와 당시 어렸던 감독은 일본에 남았지만 평양에 사는 세 오빠는 여전히 이 가족에게 생활의 큰 부분이다. 세 오빠와 오빠의 가족에게 필요할 물자를 우편으로 부치는 것은 강정희의 중요한 일상이며, 김일성과 김정일 부자의 초상 사진은 아직 벽에 붙어 있다.

<디어 평양>에 대해 기술적인 면에서 뛰어나게 세공되었다고 하기는 어렵다. 비전문가가 쓸 법한 캠코더로 녹화된 것 같은 영상이 계속 이어지며, 화면은 자주 흔들리고 화질도 좋지 않다. 한편으로는 리얼리티를 강화하는 이 기술적 특성과 함께 이 영화의 다큐멘터리적 특성을 강화하는 것은 조총련 활동과 오빠들의 북한행에 대한 무게 있는 질문과 부모, 자식 간의 일상적인 대화가 경계 없이 섞여 들어있다는 점이다. 이를테면 아버지의 조총련 활동 계기와 활동 내용에 대해 묻고 답하며 화면으로는 조총련 연설 중인 아버지의 사진, 김일성과 함께 찍은 아버지의 사진이 나오다가도 어머니와의 연애와 결혼에 대한 질문으로 넘어가고, 감독의 아버지는 "컷눈에 반했다"는 대답을 하다가 수줍어서 웃음으로 넘기거나 장난스럽게 인터뷰를 거부하는 식이다. 대화의 주제가 가시적인 경계 없이 전환되는 것은 감독에게 조총련 활동가인 양공선과 어머니의 남편이며 자신의 아버지인 양공선이 분리되지 않기 때문이다.

이는 영화에서 일관되게 이어지는 감독의 태도이기도 하다. 조총련의 오사카 지부 임원의 딸로서 민족 학교를 다니면서도 자본주의 일본이 주는 자유를 누리며 양쪽을 마음대로 오가며 크던 감독은 최종적으로 부모와 다른 쪽의 삶을 택했다. 그러나 감독에게 가족은 여전히 가족이며 평양의 오빠들은 여전히 그리움의 대상이다. 동시에 지상 유일 사회주의 낙원이라 주장하면서도 빈곤을 감추지 못하는 북한이라는 나라를 불가해하게 여기면서도 북한 내부를 향하는 감독의 시선은 외부자의 그것과는 차이점을 지닌다. 이는 부분적으로 외부자에게는 허용되지 않는 북한 내부의 일상 관찰이 감독에게 허용되는 환경에서 비롯한다. 평양의 아파트에 거주하는 감독의 오빠들의 집에 방문한 감독은 우리에게 북한에도 우리와 비슷한 집이 존재함을, 그곳에서도 아이들은 장난을 치고 잔칫날의 노인들이 한복을 입는다는 사실을 알려 준다. 프레임 한 칸에 종종 걸리는 김일성과 김정일의 초상화는 우리가 보고 있는 이 영상이 평양의 가정임을 잊지 않게 하면서도 그 이질감과 우리가 익숙하게 여길 수 있는 현실이 평양에 공존하고 있음을 알린다. 또한 오빠 가족들과 감독, 그리고 감독 부모의 재회는 남한을 경유하지 않는 일종의 '이산가족 상봉'으로, 남한 관객이 북한과의 관계에서 자신의 위치를 상대화하는 계기를 제공한다. 북한이 자신의 우월성을 입증해야 하는 절대적 대타자로서의, 북한에 식량을 원조하며 북한을 '남북문제'의 일부로만 보는 주체로서의 남한은 <디어 평양>에 존재하지 않는 것이다.

일본에서 성장했고, 부모와 다른 삶을 살기로 택한 사람으로서 감독은 북한의 전체주의 문화와 그것의 전시에 대한 자신의 이질감을 숨기지 않는다. 그에게 북한은 그의 부모가

말하듯 '조국'이 아니라 '조국이라고 배운 나라'이며, 버스의 차창 밖으로 보이는 황량한 풍경과 달리 위대한 사회주의 실현을 자랑하는 가이드의 말은 위화감을 준다. 하지만 감독이 '조국이라고 배운 나라'에 처음 갈 때, 그는 오빠들을 11년 만에 만나러 가면서 바다에서 오빠들이 이 바다를 어떻게 건넜을지 상상했다고 하며 가이드의 말을 들으면서는 친숙함에 반가움을 느끼기도 한다. 감독에게 평양이 혁명의 수도나 '조국'은 아니지만 보고 싶은 사람들이 있으며, 보고 싶은 사람들이 자신을 기다리는 곳이다.

한국어와 일본어가 한 문장 안에서 섞이는 작은 언어 공동체의 말을 전하는 영화는 대부분 한국어 자막을 붙이고 있는데, 단 한 장면, 감독의 아버지가 평양에서 연설을 하는 장면 만은 자막이 없다. 감독 아버지의 진감과 결혼 오십 주년 기념 잔치를 열기 위한 이 평양 방문에서 아버지는 그동안 받은 훈장을 모두 달고 조총련 간부로서 여전히 자신이 김일성 수령님과 김정일 장군님에게 얼마나 부족한 사람인지 말한다. 감독은 측면에서 거리를 두고 아버지를 화면에 담으며 자신이 느끼는 거리감을 시각적으로 표현한다. 아버지의 연설이 끝난 후 감독은 나레이션으로 '조국'에 대한 비판이 허용되지 않던 집안 분위기가 자신에게 고통이었으며, 세 아들을 북한으로 보내고 100명을 초대할 잔치의 비용을 일본에서 직접 자신이 가져왔으면서도 조국에 대한 헌신의 부족함을 말하는 아버지로부터 혼란을 느끼고 아버지와 자신 사이의 장벽이 메워지지 않을 것 같으며 아버지의 연설을 듣는 도중 뛰쳐나가고 싶었다고 말한다. 이 순간 이 영화가 시도하는 것이 북한의 억압적 체제나 기만적인 현실을 담거나 이를 비판하는 것이 아닌 북한과 깊이 연루된 자신의 가족과 자신을 이해하는 것이라는 점이 확실해진다.

영화의 후반부, 오사카의 집에서 감독은 아버지에게 오빠들을 보낸 것을 후회하냐고 묻는다. 아버지는 어쩔 수 없지만 안 보냈다면 좋았으리라고 대답한다. 당시 재일조선인 운동이 양양되며 전망을 지나치게 낙관했다고 회고하는 아버지에게 대해 감독은 전에는 과거 얘기를 회피했지만 얘기해 주어 고마웠다고 말한다. 감독은 이어서 오랫동안 고민하던 아버지에게 문제를 꺼내 놓는다. 외국에 자주 오가며 '조선적'이라는, 국적 아닌 국적과 난민의 여권 같은 자신의 여권이 야기하는 불편함 때문에 남한으로의 국적 변경을 고려하고 있다는 것이다. 이에 아버지는 흔쾌히 변경을 허락한다. 오랫동안 국적 변경을 반대하며 변경을 한다면 그것은 아버지의 삶을 부정하는 것이라 화를 내던 과거와는 다른 모습이다.¹⁴⁾

피식민자로서 제국으로의 이주를 감행한 후 조총련 활동에 매진한 감독의 아버지는 가본 적 없던 북한을 조국으로 삼으며 자신의 탈식민적 주체성을 구성했던 것으로 보인다. 일본에 거주하면서도 김일성을 원수로 모시며 그는 현실에서 언제나 외국인 등록증을 소지하고 다니길 강제당하는 피차별자이자 피식민자이지만, 조총련이라는 커뮤니티 내에서는 공화국의 공민일 수 있었다. 한편 이 아버지의 딸은 시대의 변화와 더불어 다른 방향에서 자신을 찾는다. 민족 교육과 조총련 활동가 부모, 평양에 있는 오빠들조차

14) 주목할 것은 아들들을 북송선에 태운 것에 대한 소회와 국적 변경에 대한 허락이 모두 감독이 손에 들고 있는 카메라 앞에서 이뤄졌다는 점이다. 카메라가 없었다면 이 대화는 모두 딸과 아버지라는 가족 관계의 사적 대화로 머물렀을 테지만 카메라의 존재로 이 대화는 (영화의 개봉 이전에도) 발화자로 하여금 자신의 발화가 공적 성격을 갖게 될 것임을 의식하게 한다. 말하자면 감독의 아버지는 자식의 '귀국'에 대한 생각도, 딸의 국적 변경에 대한 허락도 딸인 감독만이 아니라 미지의 관객에게 알리고 있는 것이다. 카메라가 마련하고 있는 현실 속 제 3의 공간, 영화적 공간이라고도 할 수 있을 이 공간은 아버지에게 새로운 장을 마련해 줌으로써 역설적으로 솔직함을 가능케 한 것으로 보인다.

감독에게 북한 인민으로서의 정체성을 설득하지는 못했다. "여전히 북한을 숭배하는 부모님의 모순, 조총련의 사상에 따르기를 강요하는 조선대학교의 모순, 저 나라의 모순. 그리고 그 모순 속에서 사는 나 자신의 모순."¹⁵⁾을 평생 자각하며 살았기에, 감독은 조국을 정하고 그곳에 충성을 다짐하는 방식으로 자신의 정체성을 구성하지는 않는다. <디어 평양>은 가본 적 없는 곳을 조국으로 선택한 아버지의 탈식민적 주체화 과정을 이해하려는, 탈냉전의 맥락에 존재하는 딸의 시도이며 아버지와는 다른 방식의 정체성을 구성하려는 딸의 시도를 아버지에게 이해받으려는 시도인 것이다.

그러나 이 시도의 결과가 성공인지 실패인지를 단정 짓기는 어렵다. 양공선은 두 아들에게 자신의 지나친 낙관을 후회했다고 말한 지 얼마 지나지 않아 "김일성 수령님을" 절대 존경한다고 말하고 강정희는 생필품을 아들 가족뿐만 아니라 먼 친척들에게까지 보내면서도, 즉 북한이 한때 믿었던 사회주의 지상낙원과는 거리가 멀다는 사실을 누구보다 구체적으로 실감하면서도 북한을 "우리나라"로 부르고 "우리나라"가 경제적으로 비약할 것을 믿는다고 한다. 너무 오래 믿은 것 아니냐는 딸의 질문에는 믿음이 오랏수록 가치 있는 것이라 답한다. 감독은 논리적으로는 양립할 수 없는 태도를 취하는 부모에 대한 이성적 반발과 함께 이런 사람들에게 내가 딸로 받아들여질 수 있을까 하는 감정적 불안을 내비친다. 가족 누구와도 다른 국적을 택하며 다른 삶을 살기로 결정하는 것은 한편으로 "아버지가 원하는 대로 살 수 없"는 것을 뜻하기도 하기에 감독 개인에게 정치적 선언 이상의 의미를 지닌다. 양영희의 가정에서 남한 사람이 된다는 것은 감독의 아버지, 어머니, 오빠와 그의 가족들이 함께 묶이는 북한이라는 상상적 공동체에서의 공식적 이탈을 뜻한다. 때문에 국적 변경에 대해 예상 외로 흔쾌한 허락을 받고서도 감독은 자신과 아내, 아들들만 가족으로 언급한 아버지에게 "영희만 왕따시켰죠?"라며 농담조로 불안을 드러낸다. 이 불안 속에서도 아버지의 이해를 고마워하며 "아버지가 지키려던 것은 무엇일까"를 계속 생각해 보리라는 감독의 다짐은 양공선이 병으로 중태에 빠지며 뜻밖의 상황에 부딪친다. 이제 평양은 아버지의 지난날이나 딸의 미래에 관한 심도 있는 대화가 아니라 호흡마저 힘들어하는 아버지가 힘을 내기 바랄 때 딸이 꺼내는 말이 되었다. 이 영화의 결말에 이르러서도 우리는 알 수 없다. 감독이 가족과의 갈등을 완전히 해결했는지, 감독의 아버지가 감독을 어떻게 받아들이는지, 감독의 부모가 자신의 모순된 언행을 어떻게 설명하는지, 이것은 감독에게 어떻게 해명될 수 있을지. 다만 <디어 평양>은 가족과 우호적인 관계를 유지하면서도 그들과 자신이 각각 가진, 그들과 자신의 관계가 가진 모순을 피하지 않고 대면하는 개인을 보여준다.

4. <굿바이 평양>: 또 다른 나와 우울의 정체

15) 양영희, 장민주 역, 『가족의 나라』, 씨네21북스, 2013, 72쪽.



<디어 평양>에 이은 <굿바이 평양>은 전작과 비슷하게 구성되었다. 장르는 다큐멘터리이며, 장소는 오사카와 평양을 오간다. 하지만 원래 제목이 <선화, 또 하나의 나>였던¹⁶⁾ <굿바이 평양>의 주인공은 감독의 둘째 오빠의 딸, 즉 감독의 조카인 선화다. 감독은 선화를 "나의 분신"¹⁷⁾이라 부르며 어떤 조카 보다 큰 애정을 표현한다. 1995년부터 2009년까지의 긴 시간을 다룬 <굿바이 평양>에서 세 살로 처음 등장했던 선화는 대학생으로 성장한다.

영화에서 선화는 두 번의 시 낭송을 선보인다. 두 시 모두 김정일을 찬양하는 내용인데, 한 번은 선화의 죽은 엄마 묘지에서, 한 번은 집 안에서 한다. 흥미로운 것은 감독의 태도다. 감독은 북한 체제가 어릴 때부터 얼마나 심한 세뇌교육을 하는지 알 수 있게 하는 선화의 시 낭송을 듣고도 이에 관한 코멘트를 하지 않는다. 감독의 코멘트 부재로 남한의 관객은 북한에 대한 여전히 유효하지만 해묵은 비판을 잠시 유보하고 감독이 보여주는 다음 장면에 집중하게 된다. 중요한 장면은 두 번째 시 낭송 직후에 나온다. 선화가 낭송을 마친 후 감독은 외운 것이 아닌 즉흥 연기를 선보여 달라고 부탁한다. 잠시 생각하던 선화는 밖으로 나가더니 수건을 머리에 쓰고 한 손에 지팡이를 들며 할머니 흉내를 낸다. "여보게 친구들, 내가 바로 양선화일세. 영희 고모 조카이지. 아 정말일세. 안녕하시오?"라고 능청스럽게 연기하는 선화 덕에 모두가 웃는다. 이 순간은 앞의 시 낭송과 이질적이지만 여느 아이라도 보일 만한 모습을 보여줌으로써 북한식의 세뇌 교육의 영향력과 그것이 개인에게 미치는 영향에 대해 섬세한 사유를 촉발한다. 선화는 북한에서 태어나 북한의 교육을 받고 자라는 아이지만 그것만으로 우리는 선화의 전부를 알 수 없다는 사실이 이 짧은 즉흥극에서 드러나는 것이다. "나이 어리신 원수님의 발자국 소리"를 격앙된 어조로 읊다가도 고모의 즉흥 연기 부탁에 할머니를 흉내내는 선화는 '북한 아이들'에 대한 우리의 고정 관념을 이렇게 빗나간다. 북한의 아이들은 체제의 잔인함과 빈곤함을 논할 때 가장 흔한 희생양으로 동원되지만 선화의 이 같은 모습은 다른 모든 타자와 마찬가지로 북한의 아이들 역시 우리의 단순한 정의에 포획되지 않는 면을 가졌음을 보여준다.

'나의 분신'이라지만 감독과 선화의 만남에서는 어쩔 수 없이 둘의 다른 세계가 만드는 마찰음이 들린다. 고모가 올 때만 갈 수 있을 식당에서 무엇을 주문할지 몰라 고민하는 선화에게 감독은 무엇이든 주문해 보고 후회하는 것이 낫지 않느냐고 조언하지만 선화는 메뉴판을 보면서도 각 이름이 가리키는 음식이 무엇인지 상상할 수 없는 것처럼 보인다.

16) http://acf.biff.kr/kor/html/projects/documentary_view.asp?section=AND&column=&searchString=&this_year=2006&gotoPage=1&idx=16

17) 양영희, 앞의 책, 128쪽.

그러나 선화의 곤경을 완전히 이해하지 못한 듯한 감독은 난처해하는 선화에게 같은 말을 되풀이할 뿐이다. 떡볶이, 피자, 스파게티 같은 흔한 이름의 음식이 선화에게는 낯설다는 것을 감독은 미처 고려하지 못한 것 같다.

다른 장면에서 더 자라 중학생쯤 되어 보이는 선화와 감독은 평양 대극장 앞까지 산책을 간다. 극장을 보고 감독은 선화에게 연극을 본 적이 있냐고 묻고, 선화는 없다고 답한다. 감독은 "고모는 연극을 좋아하는데 선화와는 취미가 안 맞네."라고 하는데, 선화는 예상치 못한 반응을 보인다. 앞으로의 대화가 외부에 유출되면 위협할 것이니 숨겨야 한다는 표정과 몸짓으로 감독에게 카메라를 끄라고 하는 것이다. 감독은 카메라를 끈다. 이후 관객에게는 검은 바탕에 흰 텍스트가 쓰인 화면이 제시된다. 텍스트의 내용은 다음과 같다: 선화는 감독에게 어떤 연극을 보았는지 묻고, 감독은 세계 각지에서 보았던 연극과 좋아하는 작가들을 말한다. 선화가 이 중 누구도 알지 못할 것을 뒤늦게 떠올린 감독은 미안하다며 사과하지만 자막에 따르면 선화는 "잘 모르지만 이야기조차 못 듣는 것보다 나아요. 좀 더 들려주세요. 고모만 괜찮으면..."이라고 말한다. 선화에게 감독은 자신이 결코 가볼 수 없는 외부에서 온 사절이자 그 외부의 존재에 대한 증인이다. 선화에게 고모라는 가까운 가족인 감독이 북한 안팎을 모두 체험할 수 있는 것과 달리 선화에게는 북한 내부만이 경험의 장으로 존재하고, 이 현실은 둘 사이에서 연극이라는 소재를 통해 불평등으로 나타난다.

"처음 본 그 애는 완전히 '나'였다. 오빠들과 놀던 시절의 내가 눈앞에 있었다. 목마를 태워준 오빠, 칼싸움 놀이를 함께 하던 오빠, 자전거 짐칸에 태워준 오빠, 함께 웃던 오빠. 선화를 보고 있으면 오빠들과의 추억이 한꺼번에 머릿속을 가득 메웠다."¹⁸⁾라고 감독은 회고한다. <굿바이 평양>에서 감독은 나레이션으로 자신이 할 수 없는 일, 즉 오빠들과 함께 하는 일을 선화가 해주는 것을 보고 선화에게 고마움과 부러움을 느낀다고 말한다. 이를 단서로 우리는 <굿바이 평양>에 전작과는 다른 종류로 흐르는 우울을 이해하게 된다. 전작 <디어 평양>이 복잡한 역사를 지닌 가족의 일원으로서 자신이 택한 삶을 인정받고 부모의 삶을 이해하기 위해 평양과 오사카에 걸쳐 있는 감독과 가족의 삶에 대한 성찰이 주를 이뤘다면, <굿바이 평양>에서는 선화라는 개별적 인물에 대한 감독의 사랑과 미안함 등의 복잡한 감정이 엿보인다. 그리고 이 복잡한 감정의 기저에는 평양에 갈 수 없게 된 북일 관계나 첫째 오빠의 병, 그로 인한 죽음 등과 함께 우울이 있다.

여기서 선화를 분신으로 보는 감독의 시각에 대해 다시 질문하게 된다. 선화는 감독이 그랬던 것처럼 감독의 오빠들과 놀고, 그것은 감독의 유년을 상기시키지만 둘은 엄연히 다른 세계에 놓인 사람인 것이다. 감독이 선화를 자신의 분신으로 부를 때 이 차이에 대한 인식은 잠시나마 보류된다. 감독의 지적처럼 둘 모두 이민자 가정의 2세대로 태어나 북한이 강제하는 이데올로기적 교육을 받고 자랐지만, 감독은 자신의 회고처럼 학교 밖에서 일본이 제공하는 다른 세계를 경험할 수 있었다. 선화에게 그것은 오로지 감독의 존재만으로 가능하다. 이것을 모르지 않을 감독이 선화를 그림에도 자신의 분신이라고 부르는 것은 선화를 향한 애정과 선화와의 동질성에 무게를 더 두고 싶은 바람 때문일 것이다.

이렇듯 '분신'이라는 표현은 감독이 선화를 얼마나 가깝게 느끼는지 알게 하는 동시에 영화에 흐르는 우울을 다른 방향에서 생각해 볼 여지를 준다. 프로이트에 의하면 상실 후 현실을 수용하는 회복으로 이르는 애도 과정을 겪는 사람은 세계가 공허하다고 느끼는 반면 상실을 인정하지 못해 우울을 겪는 사람은 자신이 비어 있다고 느낀다.¹⁹⁾ 가족이 놓여

18) 양영희, 앞의 책, 165-166쪽.

있는 정치적, 외교적 입장에 큰 영향을 받고 살아올 수밖에 없던 감독에게 오빠들은 멀리 떨어져 있지만 그 장소가 평양인 까닭에 역설적으로 부재로서 짙은 그림자를 드리운다. 이미 많은 제약으로 가로막힌 오빠들이기에, 감독은 이미 이 지속되는 관계를 지속에도 불구하고 일면에선 상실로 경험하고 있다. 일본이 평양과의 왕래를 중단한 후 이 상실의 정도는 증가한다. 이런 현실에서 선화를 '분신'으로 부르는 것은 감독이 선화를 비롯한 평양의 가족들을 상실된 자기로 여기는 마음을 추측하게 해준다. 이 상실은 북한의 체제가 크게 변하거나 북일 관계가 대폭 개선되지 않는 한 해결될 방법이 없을 것이므로 감독에게 분열과 우울을 초래한다. 감독은 상실을 인정하고 평양의 사람들을 영영 잃었다고 간주하고 일본에 자리 잡은 자신의 삶에만 집중할 수도, 잃은 자신의 일부를 되찾기 위해 부가적인 노력을 할 수도 없는 것이다.

다른 장면에서 학교에 가는 선화와 동행하여 정문까지 가던 감독은 학교 안으로 들어가지 못한다. 교실을 향하는 선화의 뒷모습을 찍으며 감독은 자신이 선화의 삶에서 잠깐의 방문자일 뿐이며, 학교가 상징하는 선화의 일상에는 절대 머무를 수 없는 처지임을 절감한다. <디어 평양>의 개봉 이후 북한 당국이 감독의 입국을 금지해서 감독은 더이상 선화를 볼 수조차 없게 되었는데, 이는 '탈냉전'이 적어도 감독과 선화에게는 닿지 않는 조류임을 드러낸다. 권헌익의 지적처럼 1989년 소련의 붕괴 이후 냉전이 끝났다는 선언은 세계의 일부, 특히 유럽에 한정된 것이며 세계의 여러 부분은 양영희와 그의 가족처럼 지역적 구체성을 가진 고유한 경험을 지속하고 있다.²⁰⁾

이렇듯 감독이 마주하는 현실은 냉전과 탈냉전의 경험에 개별적 상황의 특수성이 작용함을 시사한다. <디어 평양>이라는, 북한 체제에 대한 비판적 시각을 지닌 영화를 개봉했다는 감독 개인의 사정과 탈냉전으로만 설명될 수 없는 북일관계는 감독과 가족의 삶에 여전한 영향을 미친다. 우울증으로 고통받는 감독의 첫째 오빠는 감독의 어머니가 보내는 일본의 약을 먹었지만 일본의 정책 변화로 약을 더이상 제공받을 수 없고, 북한의 일본 민간인 납치로 북일 관계가 악화되자 니이가타와 원산을 오가는 만경봉호 역시 운항이 중단된다. 자연히 감독 가족의 평양 왕래도 그친다. 영화의 후반부, 오사카의 집에서 감독의 아버지는 북한의 민간인 납치를 비판하는 텔레비전 프로그램을 보고 있다. 양공선은 텔레비전 앞에서 분노를 표하지만, 감독은 다르다. 감독은 민간인을 납치한 것이 북한의 잘못이라 주장하며, 북한의 행동에 대한 불가해함과 비판적 태도를 드러낸다. "이런 텔레비전 프로그램은 누가 시키는 거야"라며 역정을 내던 양공선 역시 감독과의 대화 중에는 누그러진 태도로 "공화국"의 잘못이라고 말한다. 그 역시 피랍된 일본인의 가족의 처지에 공감한 듯 보인다. 이 공감에 자신의 처지로부터 유래한 유비가 작용했다면, 양공선의 입장과 생각은 냉전 하에서 형성된 그의 정체성과 정치적 입장, 탈냉전 이후에도 장막을 거두지 않은 북일관계, 그리고 북송사업이라는 북한과 일본 사이에만 있었던 역사적 사건을 모두 고려할 때만 이해될 수 있다. 북한을 비난하는 일본의 방송에 화를 내는 북한 인민의 정체성을 유지하면서도 일본인 납북자의 처지에 공감하며 딸의 국적 변경을 마침내 허락하는 복잡한 개인의 내면은 냉전이나 탈냉전이라는 거시적 어휘로만 환원되지 않는다.

5. <가족의 나라>: 양동지와 오빠가 사는 나라

19) 지그문트 프로이트, 윤희기·박찬부 역, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2007(1997), 247쪽.

20) 권헌익, 이한중 역, 『또 하나의 냉전』, 민음사, 2013, 36-37쪽.



본 글이 다루는 영화 중 유일한 극영화인 <가족의 나라>는 감독이 실제 경험한 일을 토대로 한다. 북한에 있던 막내 오빠 성호가 뇌종양을 진단받은 지 5년 만에 일본 체류 허가를 얻어 가족의 곁으로 온 것이다. 주인공이자 여동생인 리애와 여전히 조총련 일을 하는 아버지, 카페를 운영하는 어머니는 오빠의 환영을 들뜬 마음으로 준비하고 병원에 가서 오빠의 치료 계획을 세우려 한다. 그러나 3개월로 예정되었던 체류는 며칠 만에 끝나고 만다. 이유를 알려 주지 않은 채 본국에서 모두 귀국하라는 명령이 떨어진 것이다. 할 수 없이 성호는 떠나고, 가족들은 분노와 슬픔을 동시에 느낀다.

<가족의 나라>의 독특함은 물리적 배경과 비물질적 배경의 불일치에서 나온다. 일본 배우들이 출연해 일본어 대사를 하는 이 영화의 배경은 역시 일본인 도쿄다. 그러나 이 영화의 세계를 지배하는 규칙은 일본의 것이 아니라 북한의 것이다. 성호가 어디를 가나 따라붙는 감시원 양동지도 북한인이며, 성호의 아버지가 활동가로 소속된 조총련 역시 북한의 규칙을 따르는 조직이다. 아버지의 이념에도 동조하지 않고, 북한의 불합리한 처사에 가장 크게 분노하는 리애도 북한의 질서에서 못 벗어나기는 마찬가지다. 조선적인 그녀는 서울 지사로 발령받은 동료의 초대를 거절할 수밖에 없다. 한편 성호는 리애에게 조심스럽게 리애가 앞으로 만날 사람들에 대해 그들이 하는 말을 보고하는 일을 할 의향이 있는지 묻는다. 리애는 공작원 같은 것이냐고 묻고, 크게 화를 내며 그런 일에 전혀 관심이 없고 얽히고 싶지 않다고 한다. 그렇지만 화를 내기 전 리애는 만약 자신이 거절하면 오빠는 어떻게 되냐고 묻는다. 리애도 당국의 명령을 자유롭게 거절할 수 없게 하는 북한의 체제에 친숙하기에 나온 질문일 것이다.

이처럼 성호가 돌아온 후 리애 가족의 모든 행동은 북한의 체제와 감시를 의식한 결과로 나온다. 성호와 성호 가족의 안위가 자신들의 행동에 따라 위협해질 수 있기 때문이다. 역설적으로 도쿄라는 북한 밖의, '자유세계'의 공간은 성호와 가족이 북한과 깊이 연루된 사람들임을 더욱 절감하게 한다. 그동안의 안부를 비롯해 이것저것 물어보는 친구들에게 귀국해 보고할 생각을 하며 대답하지 않는 성호나 성호의 안위를 걱정하며 양동지의 옷과 돈까지 챙기는 성호의 엄마는 냉전과 탈냉전이 확일적이며 단절적으로 작용한다는 단순한 사고를 되돌아보게 한다. 성호의 민족 학교 동창들이 게이임을 드러내고 살고, 보수적인 정치 성향을 띠게 되는 등의 변화를 겪는 동안 성호는 자신의 삶에 관해 자유롭게 말할 권리를 빼앗긴 인간이 되었다. 이렇게 달라졌지만 이들은 함께 모여 민족학교 시절의 추억을 나누며 즐거워한다. 이들에게도 과거와 현재는 혼종적으로 존재하고 있다.

대사가 적고 움직임이 조심스러워 북한 체제의 억압이 개인에게 가하는 영향을 반영한 듯한 캐릭터로 보이는 성호가 감정을 터뜨리는 한 장면이 있다. 성호와 리애의 아버지는

성호가 리애에게 공작원 업무를 제의하는 대화를 듣게 되고, 문 닫은 어머니의 카페로 성호를 따로 불러 이에 대해 자신의 의견을 전한다. 아버지는 먼저 자신도 조직의 인간이라 너의 입장을 이해한다고 운을 떼지만 성호는 이 말에 아버지가 이해할 리 없다며 분노를 쏟아 내기 시작한다. 이 분노에도 동요하지 않는 아버지는 그런 업무와는 얽히지 않는 것이 좋겠다고 당부하고 본래 방문 목적인 치료에 전념하라고 한다. 이 장면에서 아버지는 테이블 앞의 의자에 앉아 있고, 아버지 위에는 주변만을 좁게 비추는 작은 등이 켜있다. 성호는 아버지 오른쪽의 입구를 통해 카페로 들어오며 고함을 치고, 아버지의 왼쪽으로 이동하며 빛이 거의 없는 쪽에 위치해 어둠에 둘러싸이게 된다. 아버지가 말하는 동안 성호는 상체를 앞으로 조금 구부렸다 피는 동작을 반복하며 분노와 그것을 참으려는 노력을 몸으로 드러내고, 아버지는 이런 성호에 아랑곳하지 않고 차분한 말투를 유지한다. 아버지의 말이 끝난 후 성호는 "애긴 그게 다예요? 정말 그게 다예요? 언제나, 언제나, 언제나 그런 말밖에 하지 않는군요."라고 대답하는데, 여기서 관객은 성호가 곤경에 빠지게 된 가장 근본적인 이유, 즉 북송선을 타고 북한으로 이주한 것에 대해 아버지가 사과하지 않는 것을 간접적으로 비난하는 성호의 마음을 읽을 수 있다. 감독의 전작을 모두 본 관객에게는 한 번도 북한을 부정하지 않는 아버지에게 감독이 하는 말로 들리기도 한다. 내내 어둠 속에 있어 관객은 성호의 표정을 자세히 볼 수 없지만 그의 말투와 몸짓, 예상치 못한 큰 소리로 성호의 분노와 좌절의 크기를 짐작하게 된다. 핸드헬드 기법으로 촬영된 듯 미세하게 지속적으로 흔들리는 화면은 성호와 리애 가족에게 닥친 흔들림을 이미지화 한 것처럼 보이기도 한다.

감시를 맡은 양동지는 북한인으로, 성호와 달리 일본에 사는 가족과 같은 '외부'를 갖지 않는다. 그는 오로지 성호를 감시하기 위해 일본에 파견되었으며 성호가 만나는 사람 외의 누구도 만나지 않는다. 관객은 성호와 성호의 가족에게 감정을 이입하며 양동지의 감시에 반감을 느끼기 쉽지만, 북한의 규제를 받는 영화의 인물들 중 가장 큰 억압 하에 놓인 것은 어쩌면 양동지일지도 모른다. 그에게는 중병에 걸려도 방문할 외국의 가족 대신 북한의 인민이라는 비교적 단일한 성질의 정체성을 강요받는 세계만이 존재할 것이다. 성호가 감시 속에서도 친구나 가족들과 소소하게 즐거운 시간을 누리는 동안에도 양동지는 감시 업무만을 수행해야 한다.

성호가 분노를 쏟아낸 직후, 아버지와 성호의 대화를 들은 리애는 집 밖의 차에 있는 양동지에게 다가가 그의 부당함에 화를 낸다. 남을 통해 공작원 업무를 제의하는 것은 비겁한 일이고, 일본어를 다 이해할 것이 뻔하니 양동지 본인이 하라는 것이다. 말을 마치며 리애는 "당신도, 당신 나라도 싫어."라며 소리친다. 양동지는 이에 같이 화를 내는 대신 가라앉은 목소리로 "동생분이 싫어하는 그 나라에서 오빠도 저도 같이 살고 있습니다."라고 대답하는데, 그의 대답을 통해 관객은 이해할 수 없는 법칙으로 운영되는, 생각을 하면 "머리가 이상해져 버리"는 나라에도 각자의 사정을 가진 구체적 개인이 살고 있다는 사실을 떠올린다. 북한을 "동생분이 싫어하는 그 나라"로 칭하며 양동지는 리애의 부당함 표현에 자기의 의견을 직접적으로 드러내지 않고 일견 동조한다. 그러면서 "그 나라"에는 불합리한 체제뿐 아니라 자신과 성호 역시 있음을, 북한을 세계에서 유일하게 문을 걸어 잠그고 독재를 이어가는 부조리한 국가라고만 인식하는 것은 일종의 폭력일 수도 있음을 양동지는 자신과 성호의 존재로 항변하는 것이다.

영화의 마지막 장면, 양동지와 차를 타고 평양으로 떠나는 성호를 보여준 뒤, 영화는 방에 있는 리애를 비춘다. 갑자기 집을 나가는 리애는 커다란 여행용 캐리어를 산다. 이

캐리어는 첫 외출에서 성호가 리애에게 사주고 싶었던 것이었다. 지나가는 길에 우연히 본 가방이 마음에 들었던 성호는 가방을 이리저리 만져보고 리애에게 가방 옆에 서 보라고 시키며 리애가 가방을 들고 떠나는 모습을 구체적으로 그려본다. 그러나 가격을 확인하고 성호와 리애 모두 조용히 가게를 나선다. 그 정도로 비싼 가방을 리애가 성호의 짧은 체류가 끝난 뒤 바로 산다는 것의 의미는 명확하다. 자신은 생각을 하면 살 수 없는 곳에 갇혀 살면서도 동생에게는 자기가 원하는 대로 살라는 오빠의 말에 부응하는 삶을 리애가 살고자 하는 것이다.

3개월로 예정되어 있던 성호의 체류가 사흘로 줄어든 것이 큰 이유겠지만, 서사 내내 몸에 조심스러움이 벤 듯한 태도를 보여주는 <가족의 나라>의 인물들은 본래 움직임이 클 것 같지 않다. 영화의 연출도 비슷한 색채를 띤다. 배경음악은 거의 들리지 않고, 컷 수는 적으며, 카메라는 천천히 움직이고, 발견된 지 몇 년째인 중앙 치료를 포기하는 가족의 이야기라는 비극임에도 감정 표현은 절제되어 있다. 3개월이라 하더라도 치료 외의 행동은 원천적으로 차단되어 있는 성호와 성호를 둘러싼 가족은 이 영화에서 어떤 일에도 적극적인 자세를 취하기 어렵다. "이들의 대화와 만남과 행위는, 새로운 결과", 즉 중앙을 제외한 부분에서 성호의 삶에 큰 변화를 만들어내는 것, 평양과 도쿄의 가족이 자유롭게 왕래하는 것과 같은 결과를 "만들어낼 가능성으로부터 원천적으로 차단돼 있기에 뒤척임이나 움찔거림에 가까워 보인다. 산다기보다 부지(扶持)하는 삶"이 성호와 가족의 삶인 것이다. 이런 삶은 "아침에 일어나 뭔가를 시도하고 실망하고 감동하는 평범한 일상의 메커니즘이 사치인 사람들이 있다는 소식을 전하"는데, 앞서 언급했듯 영화는 관객이 이 비극에 잠겨 그것으로부터 손쉬운 카타르시스를 얻도록 허락하지 않는다. 이 비극은 한번 잠겼다가 빠져나올 수 있는 종류의 것이 아니기 때문이다. "점점 물이 흐려져가는 어항을 손도 못 쓰고 지켜보는 기분"을 느끼게 하는 절제된 스타일을 고수한 까닭은 아마도 "양영희 감독이 이 '가족'의 일원이기 때문일 터다."²¹⁾

6. 양영희의 관점

2000년대에 이르러 남한 국적이 아닌 많은 외국의 감독들이 북한을 방문하여 영화를 만들었다. 비탈리 만스키 감독의 <태양 아래>(2015)는 영화를 찍는 동안 지속되는 당국의 간섭과 그로 인해 프로파간다의 형태를 벗어나지 못하는 영화의 탄생을 노출함으로써 북한 체제의 기만성을 폭로하고, N.C. 하이킨의 <김정일리아>(2009)는 탈북민 인터뷰를 통해 정치범 수용소 등 북한 체제의 잔혹한 면을 고발한다. 한편 알바로 룡고리아의 <프로파간다 게임>(2015)은 북한이 홍보하고자 하는 프로파간다의 거짓됨과 이 거짓됨을 고발하는 매체가 저지르는 실수를 동시에 지적한다. 다니엘 고든의 <어떤 나라>(2004)는 전승 기념일의 매스게임에 참여하는 두 소녀의 일상을 집중적으로 취재한다. 매스게임이 북한의 체제와 두 소녀의 삶에서 얼마나 큰 의미를 차지하는지, 북한의 매스게임이 얼마나 큰 스케일로 이뤄지고 얼마나 많은 사람을 동원하는지를 설득력 있는 이미지와 함께 보여주며 <어떤 나라>는 북한이 강력한 전체주의로 작동하는 국가라고 말한다. 주인공인 두 소녀, 현순과 송연에게는 매스게임 외의 삶이 있고, 영화는 그것을 삭제하지 않고 보여주지만 현순과 송연이 공연을 마치자마자 다음 공연을 위한 연습에 돌입했으며, 다음

21) 김혜리, 「영화의 일기」, 『씨네21』 (2013. 04. 12.), <http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=73033> (검색일: 2018. 8. 19.)

공원이 언제가 될지 모른다고 알리는 마지막의 자막은 두 소녀의 삶을 다시 체제에 속박된 것으로 환원한다. 소재와 방법은 다르지만 위의 영화들은 공통적으로 전체주의적이며 폐쇄적인 국가 북한을, 다시 말해 북한의 익히 알려진 특성을 영화화했다. 한편 한국인 감독인 김명준의 <우리학교>(2007)는 일본의 민족학교 학생들을 찍은 다큐멘터리로, 이들이 일본의 억압에도 굴하지 않고 왜 민족 교육을 고집하는지, 그것으로 얻는 자긍심은 무엇인지 담아낸다. 하지만 이 영화가 그리는 민족학교는 지나치게 정제된 공동체인 것처럼 보인다. 북한에 수학여행을 다녀온 아이들의 반응 역시 긍정 일색이다. 학교에서 사회주의 지상낙원으로 배운 국가가 일본과 비교해 갖는 모순을 못 보지 않았을 텐데도 <우리학교>에 담긴 반응은 획일적이다. 어떤 면에서 <우리학교>는 민족학교를 통해 공동체의 구성원이 공동체에 투신하고 순종하는 아름다움을 그리려 했던 것처럼 느껴질 만큼 민족학교가 고수하는 가치와 이 공동체의 구성원 사이가 평화롭고 조화롭다고만 말한다.

<쉬리> 이후 남한 영화에서 북한은 군사적으로 대치하면서도 형제애를 느낄 수 있는 국가로 형상화된다. <의형제>(장훈, 2010)에서 북한 조직으로부터 억울한 의심을 받는 스파이인 송지원(강동원 분)은 남한의 전직 국정원 요원인 이한규(송강호 분)를 정말 형이라 부르고, <베를린>(류승완, 2012)의 표중성(하정우 분)은 "교차로에서 좌회전"도 안 하지만 표중성을 기꺼이 돕는 남한 국정원 소속 정진수(한석규 분)의 도움을 얻어 북한의 체제 변화에서 사익을 추구하는 무리에게 복수를 다짐할 수 있게 된다. 장훈의 차기작인 <고지전>(2011)에서는 한국전쟁 당시 지루하게 이어지던 전투와는 별개로 편지 전달과 같은 인간적인 도움을 주고받는 남북한 군인이 등장한다. 근작인 <공조>(김성훈, 2017)와 <강철비>(양우석, 2017)에서도 남과 북의 우정은 이어진다. <공조>에선 북한의 범죄자를 체포하기 위한 공조 수사를 위해 남북의 경찰이 협조하고, <강철비>에선 남과 북을 대표하는 두 인물이 이름까지 공유한다. 우발적인 사고로 북한의 최고지도자가 북한군인 광철우(정우성 분)와 함께 월남하고, 이 사태의 해결을 위해 투입된 남한의 고위 공무원인 엄철우(곽도원 분)는 광철우를 돕고 보호하고 가르친다. 특히 광철우의 자기희생적 죽음 이후 그의 유족을 돌보는 엄철우의 모습은 그들의 관계가 얼마나 돈독하며 형제애와 유사한가를 묘사한다.

그러나 남한의 영화에서 북한 국적을 가진 인물들은 국적이 그 인물의 전부인 것처럼 그려진다. 주로 블록버스터 장르인 이 영화들은 개성있는 인물보다 화려한 볼거리나 박진감 있는 액션, 즉 장르 자체가 주인공이고, 이 때문에 북한 국적 캐릭터들의 특징 중에서는 그들이 남한을 대표하는 주인공과 군사적, 정치적으로 대립하는 위치에 놓여 있다는 것이 가장 중요해진다. 탈냉전과 한국 영화 시장 확대의 신호탄과도 같았던 <쉬리>이후 많은 분단 블록버스터가 제작되었지만 성격이나 개인사와 같은 개별적 특징으로 기억되는 북한 국적의 캐릭터는 여전히 드물다.

<굿바이 평양>의 한 시퀀스는 양영희에게 북한이 얼마나 복잡한 의미인지를 음악과 이미지의 충돌로 드러낸다. 베토벤의 월광 소나타가 배경음악으로 깔리고, 화면에는 북한의 매스게임이 보인다. "수령님 그리움으로 사무치는 이 강산"이라 써진 카드섹션이 지나가고 화면은 어두워진다. 전기가 들어오지 않는 평양 밤거리를 비추는 것이다. 다시 군인들이 참여하는 매스게임을 보여준 후 다시 어두운 거리가 나온다. 거리 다음엔 카메라를 신기하다는 듯 쳐다보는 선화 학교의 아이들이 나오고 밤 바닷가의 만경봉호가 출항하는 모습이 뒤를 따른다. 그리고 세 오빠의 사진과 함께 오래 우울증을 앓던 큰오빠 건오의

죽음을 알리는 감독의 나레이션이 들린다. 마지막으로 드러나는 것은 내내 깔리고 있던 월광 소나타의 정체다. 이것은 감독이 따로 삽입한 외부의 음악이 아니라 운신의 연주였다. 처음에 집단주의적 매스게임과 대조를 이루며 그것을 보는 이가 집단주의에 희생되는 사람들을 생각하며 슬픔을 고조시켰던 음악 역시 평양에서 송출된 것이라는 사실은 이 하나의 시퀀스에 담긴 이질적인 심상 모두를 감독이 북한이라는 기표에 기의로 짝짓고 있음을 암시한다. 북한은 개인을 매스게임의 소모품으로 대하는 나라이면서 오빠가 고생하던 곳이고, 그 오빠가 남긴 조카 운신이 아름다운 피아노곡을 연주하는 곳이다.

이 복잡한 인식은 양영희 감독의 위치에서 기인할 것이다. 감독은 내부자로 사는 이들과 긴밀한 관계에 있으며 북한의 내부에 들어가곤 했다. 감독이 태어나기 훨씬 전부터 감독의 부모는 북한을 조국으로 섬겼고, 양영희는 이런 부모의 딸로 태어나 그들에게 좋은 딸이 되기 위해 노력했었다. 삶의 방향을 달리한 후에도 그들의 딸로 여겨질 수 있을까를 고민하는 양영희에게 북한은 단순한 남, 즉 나 아닌 무엇으로 몽똥그려지거나 단순화할 수 없는 곳이다. 북한의 프로파간다를 반복하는 아버지의 연설과 조국에 대한 믿음을 내세우는 어머니는 분명 그에게 쉽게 이해할 수 없는 사람들이지만 양영희는 남으로 선을 긋고 그들과의 차이점으로 자신을 구성할 수 있는 위치에 있지 않다. 엄밀히 말하자면 그들의 모순과 자신의 모순이 불가분의 관계에 있음을 인정하고 회피하지 않음으로써 그 위치에서 거부를 거부한다. 가족의 불가해한 면을 훼손하거나 환원하지 않으면서 자신의 가치관을 고수하는 이 감독이 자기 자리에서 찍은 영화가 북한에 대해 말하는 바는 단순하다: 우리는 북한을, 북한에 충성하는 사람들의 마음을 다 알지 못한다.

참고문헌

- 김시중, 윤여일 역, 『조선과 일본에 살다』, 돌베개, 2016.
사라이 사토시, 정선태 외 역, 『영속패전론』, 이숲, 2017.
테사 모리스-스즈키, 한철호 역, 『북한행 엑서더스』, 책과함께, 2008.
주승현, 『조난자들』, 생각의힘, 2018.
양영희, 장민주 역, 『가족의 나라』, 씨네21북스, 2013.
지그문트 프로이트, 윤희기·박찬부 역, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2007(1997).
권헌익, 이한중 역, 『또 하나의 냉전』, 민음사, 2013.