

# 포스트메모리를 활용한 포스트이주 세대의 정체성 찾기

박언영\*

〈알마냐: 나의 가족 나의 도시〉(2011)

**초록** 본 논문은 이주 3세대에 속하는 터키계 독일 감독 야제민 삼데렐리가 자신의 가족사를 바탕으로 3대에 걸친 독일-터키 세대의 정체성 문제를 다룬 영화 〈알마냐: 나의 가족 나의 도시〉를 중심으로 다시 기억하기와 정체성과의 관계를 고찰한다. 영화는 ‘자라친 논쟁’으로 독일 사회에 터키인에 대한 선입견과 편견이 정점에 달한 시기에, 이와는 달리 독일 사회에 잘 적응하며 새로운 정체성을 만들어 가는 후세인 일마즈 가족의 이주사를 그린다. 손주 세대에 의해서 조부모 세대의 이주 이야기가 다시 기억되는 영화를 통해, 본 논문에서는 독일 사회에 공백으로 존재하던 이주와 관련된 집단 기억이 역사 속에서 재검증됨을 확인한다.

이를 위해서, 이주 3세대에 속하는 삼데렐리가 독일-터키 영화인 3세대로도 분류되기 때문에 3세대까지 이어지는 독일-터키 영화사를 살펴보고, 이를 바탕으로 영화 속에 드러나는 3대에 걸친 정체성 문제를 분석한다. 그리고 더 이상 직접적인 이주의 경험이 없는 포스트이주 세대인 이주 3세대들이 1세대의 이주 경험을 포스트메모리 형식으로 기억하고 있음을 고찰한다.

**주제어** 독일-터키 영화, 야제민 삼데렐리, 포스트이주, 포스트메모리, 정체성

---

\* 경북대학교 인문학술원 객원연구원

## 1. 독일 사회 터키인의 정형화와 영화 <알마나: 나의 가족 나의 도시>

2005년에 접어들어 공식적으로 이주국임을 선언했음에도 불구하고, 독일 사회에서 터키 이주자들은 “영원한 이방인”<sup>1</sup>으로 치부되는 경향이 있다. 이러한 인식은 다양한 형태로 드러나지만, 특히나 두 가지 사건이 사회적으로 큰 파장을 일으켰다. 첫 번째 사건은 베를린 장벽의 붕괴와 더불어 통일을 이루면서 파생된 사회적 불만이 독일 사회의 외국인을 대상으로 행해진 테러로 표출된 경우였다. 특히나 무고한 터키인들이 테러의 희생자가 되었던 뮐린(1992년 11월 23일)과 즐링겐(1993년 5월 29일)에서의 민간 주거지 폭탄 공격이 대표적이다.

두 번째 사건은 베를린시의 재무장관을 역임하기도 하고 독일연방 중앙은행의 이사를 담당하기도 했던 티로 자라친(Thilo Sarrazin)의 『자멸하는 독일: 우리가 어떻게 우리나라를 위협에 빠뜨렸나』(*Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*)(2010)가 “‘슈퍼셀러’라는 별칭”<sup>2</sup>까지 얻으면서 “독일연방공화국 건국이후 지금까지[2016년까지] 양장본 비소설 분야에서 가장 많이 팔린 책”<sup>3</sup>이 된 경우라고 할 수 있다. 자라친의 저서는 정치, 언론, 학계에 격렬한 논쟁을 불러일으켰는데, 2010년 9월 5일 『빌트 암 존탁』(*Bild am Sonntag*)이 발표한 여론조사 결과에 따르면, 독일인 5명 중 1명이 자라친의 견해에 동의한다는 의견을 밝히기도 했다.<sup>4</sup>

- 
- 1 유정희(2009), 「영원한 이방인: 독일의 터키 공동체」, 『독일연구 역사·사회·문화』 18, 한국독일사학회.
  - 2 이용일(2016), 「기획논문: 독일의 뉴라이트와 복지국가위기론 티로 자라친」, 『독일이 사라지고 있다』, 『서양사론』 129, 한국서양사학회, p. 78.
  - 3 이용일(2016), p. 78.
  - 4 안윤기(2010), 「이슬람 이민자들 출산율로 독일 점령: 티로 자라친, 이민자 문제 직격탄… 獨 국민 5명 중 1명 공감 파문 확산」, 『주간동아』, <https://weekly.donga.com/List/3/all/11/90787/1>(접속일: 2023.5.7.).

자라친은 나치와 홀로코스트의 역사를 가진 독일 사회에서 그동안 금기시되어 온 우생학을 바탕으로 특히나 터키 이주민들이 “높은 출산율로 독일을 점령”함으로써 발생하게 되는 문제들을 각종 통계와 수치자료로 뒷받침하면서 이주민 정책의 실패로 “자멸하는 독일”을 경고하고 있다.<sup>5</sup> 그런데 독일의 이주민 정책이 실패하게 된 근본적인 원인이 바로 터키 이주민들이 독일 사회에 동화하려는 의지와 노력이 부족하기 때문이라는 것이 자라친의 주장이자 독일인 5명 중 1명의 견해였던 것이다.

독일 이주민 중에서 가장 큰 집단을 형성하고<sup>6</sup> 있는 터키 이주민들에 대한 일반적인 인식은 교육 수준이 낮고 독일에 살면서도 독일어를 잘하지 못할 뿐만 아니라 주류 사회인 독일 사회와 융합되지 않은 채 자신들만의 계토를 형성해서 독일 내에 평행사회(Parallelgesellschaft)<sup>7</sup>를 만들어 낸다는 것이다. 따라서 터키 이주민들은 독일 내에서 계토를 이루고 실업자로 살며

- 
- 5 자라친은 저서에서 독일을 점령하는 이들이 터키 이주자가 아닌 독일인보다 평균 지능이 15% 정도 더 높은 동유럽 유대인이었더라면 더 좋았을 것이라고 탄식하며 우생학에 기반한 사고를 드러낸다. 자라친은 나치의 탄압으로 베를린을 떠나야만 했던 유대인들이 예술과 학문, 경제 부문 등에서 이룩한 업적은 수치자료를 사용하여 높이 평가했지만, 이와 대조적으로 터키 이주민들은 독일의 복지제도를 축내기만 하는 사회문제로 바라보았다. 이에 관해서는 다음 논문을 참조하길 바란다[Marc David Baer (2013), “Turk and Jew in Berlin: The First Turkish Migration to Germany and the Shoah,” *Comparative Studies in Society and History* 55/2, p. 333].
- 6 터키 출신의 이주민은 2022년을 기준으로 약 149만 명으로, 이는 독일 전체 인구의 약 13%에 해당한다. 중요한 점은 2001년 이후 지속적으로 감소하는 경향을 보인다는 사실이다[Statista (2023), “Anzahl der Ausländer aus der Türkei in Deutschland von 2001 bis 2022,” *Statista - das Statistik-Portal: Statistiken, Marktdaten & Studien*, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/152911/umfrage/tuerken-in-deutschland-seit-2001/>(접속일: 2023.5.7.)].
- 7 박정희는 평행사회를 “주류 사회와 동화되지 않는 별도의 사회”라고 정의하며 “독일에서는 터키 이주민 사회를 주로 지칭”하는 용어이자 “자신들만의 동질적인 언어와 사고 방식 및 생활양식을 영위하는 집단의 모습을 설명하는 용어”라고 설명하면서 영화 <알마나: 나의 가족 나의 도시>가 이러한 평행사회의 모습을 보인다고 분석했다[박정희 (2019), 「영화 <나의 가족 나의 도시>를 이해하기 위한 세 가지 관점: 이주에 의한 언어와 정체성의 문제」, 『브레히트와 현대연극』 40, 한국브레히트학회, p. 274].

출산율만 높이면서도 독일인들이 낸 세금으로 각종 사회복지정책의 혜택을 받고 있다는 것이 일반적인 선입견이자 편견이다.

이러한 일반적인 편견 및 선입견과는 달리, 3세대에 속하는 독일-터키 영화감독 야제민 샴데렐리(Yasemin Şamdereli)는 <알마냐: 나의 가족 나의 도시><sup>8</sup>라는 영화를 통해서 독일 사회에 잘 적응하며 살아가는 터키 이주자들의 모습을 자신의 가족사를 바탕으로 그려 내고 있다.<sup>9</sup> 영화는 내용뿐만이 아니라 제작에서도 샴데렐리 가족이 많은 부분 참여하여 진정한 ‘가족영화’를 만들어 냈다고도 할 수 있다. 영화의 시나리오를 영화감독이자 시나리오 작가로 활동하는 여동생 네스린 샴데렐리(Nesrin Şamdereli)와 감독인 언니 야제민이 공동으로 집필했으며, 오빠인 유제프 샴데렐리(Yusef Şamdereli)는 영화의 녹음관리자 역할을 맡기도 했다.<sup>10</sup> 그뿐만 아니라, 어머니와 아버지를 비롯한 친척들이 영화에 단역으로 출연했다.

영화는 ‘자라친 논쟁’으로 독일 사회가 아직 들끓고 있던 2011년 2월 12일 베를린 국제영화제에서 첫 선을 보였으며, 독일 아트하우스 시네마 협회(Guild of German Art House Cinema)에서 독일 영화에 수여하는 상(2011)

8 독일어 원어 제목은 *Almanya - Willkommen in Deutschland*이다. 이것은 나혜심의 번역처럼 “독일-독일로 오신 것을 환영합니다”라는 의미이나, “Almanya”가 독일을 뜻하는 터키어이기에 ‘터키식 독일에 오신 것을 환영합니다’라는 의미 정도가 될 것이다. 우리나라에서는 2017년에 <나의 가족 나의 도시>라는 제목으로 먼저 소개되었다. 하지만 최근에 <알마냐: 나의 가족 나의 도시>로 수정되었기에, 본고에서는 수정된 제목을 사용한다. 영화에서는 터키의 고향 마을에 집을 산 후세인에게 아내인 파티마가 아이들이 살고 있는 독일이 자신에게는 집이라고 말하면서 남편을 다그치는 장면이 나온다. 이를 바탕으로 영화의 한국어 제목을 다시 살펴보면, 후세인 가족이 실제로 함께 살고 있는 도시가 이들에게는 ‘알마냐’ 즉, ‘터키식 독일’이라고 해석할 수 있다.

9 이흥경은 영화를 “틸로 자라친의 테제에 대한 직접적 반작용”이라고 간주하면서, 손님 노동자로 독일로 이주한 할아버지 세대에서 포스트이주자로 독일에 정착한 손주 세대를 담고 있다고 분석했다[이흥경(2019), 「백만 한 번째 손님노동자에서 포스트이주자로: 샴데렐리의 영화 <나의 가족, 나의 도시> 고찰」, 『카프카연구』 42, 한국카프카학회, p. 182].

10 Linda Tutman (2014), “Auch mit Kopftuch kann man die Hosen anhaben,” *Focus Online*, [https://www.focus.de/familie/erziehung/familie/auch-mit-kopftuch-kann-man-die-hosen-anhaben-interview-yasemin-samdereli\\_id\\_2079442.html](https://www.focus.de/familie/erziehung/familie/auch-mit-kopftuch-kann-man-die-hosen-anhaben-interview-yasemin-samdereli_id_2079442.html)(접속일: 2023.5.7.).

과 독일 영화상(German Film Award)에서 수여하는 각본상 및 작품상(2011)을 수상했고, 같은 해에 시카고 국제영화제(Chicago International Film Festival)에서는 관객상을 수상하기도 했다. 또한, 독일 영화 비평가 협회(German Film Critics Association Awards)에서 수여하는 작품상과 신인 감독상을 이듬해에 수상하는가 하면, 개봉 후 3년까지 최대 관객을 동원한 독일 영화 100선에 선정되면서 작품성과 대중성을 모두 인정받았다.

이주 1세대인 조부모 세대에 대한 “사랑 고백”(Liebeserklärung)<sup>11</sup>이라고 영화를 표현한 것처럼, 삼테렐리 자매는 현재 당면하고 있는 문제로 많은 이들이 까맣게 잊고 있는 초창기 독일-터키 이주의 역사를 가족사를 바탕으로 다시 보여 준다. 3세대에 속하는 이들에게 할아버지가 독일 정부로부터 공식 초청을 받아 열렬한 환영 속에 ‘손님 노동자’(Gastarbeiter)로 이주해 왔다는 사실은 무엇보다도 중요했다고 한다. 한 인터뷰에서 삼테렐리 자매는 다음과 같이 표현했다. “우리는 초청받아서 왔습니다. 모든 것은 공식적이었습니다. 우리는 위장 조끼를 입고 국경을 몰래 포복해서 넘어온 게 아닙니다.”(Man hatte uns gerufen, es war alles offiziell, wir sind nicht mit Tarnwesten über die Grenze gerobbt.)<sup>12</sup>

〈알마냐: 나의 가족 나의 도시〉에 관한 국내 연구는 이주가 정체성에 미치는 영향을 분석하는 연구가 중심이 되어 왔다.<sup>13</sup> 이에 더해, 영화를 통

11 Linda Tutman (2014).

12 Josef Engels (2011), “Wir sind nicht mit Tarnwesten über die Grenze gerobbt,” *Welt*, [https://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article12515701/Wir-sind-nicht-mit-Tarnwesten-ueber-die-Grenze-gerobbt.html](https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12515701/Wir-sind-nicht-mit-Tarnwesten-ueber-die-Grenze-gerobbt.html)(접속일: 2023.5.8).

13 이 범주에 속하는 논문은 다음과 같다. 나혜심(2016), 「터키인의 독일 이주를 통해 본 이주자의 문화적응 방식, 그리고 이주의 의미: “독일-독일로 오신 것을 환영합니다(Almanya-Willkommen in Deutschland)”라는 영화를 중심으로」, 『독일연구: 역사·사회·문화』 33호, 한국독일사학회, pp. 39-77; 신종락(2018), 「터키인의 독일 이주와 정체성 문제: 〈나의 가족, 나의 도시(Almanya-Willkommen in Deutschland)〉라는 영화를 중심으로」, 『인문과학』 68, pp. 177-202; 박정희(2019), pp. 261-280; 김옥선(2021), 「‘Almanya - Willkommen in Deutschland’를 활용한 독일어 수업: 터키 이주자의 정체성을 중심으로」,

해 다문화 교육의 가능성을 제시하는 연구<sup>14</sup>와 다문화 사회통합 모델로서 영화를 분석한 연구<sup>15</sup>도 진행되었다. 본고에서는 포스트이주 담론을 바탕으로 손님 노동자 세대에서 자의식을 드러내는 포스트이주 세대로 변화하는 과정을 분석한 이흥경의 연구<sup>16</sup>를 포스트메모리의 관점으로 확장하는 연구를 진행한다. 무엇보다도, 3세대 독일-터키 영화감독인 아제민 삼테렐리에 의해서 3대에 걸친 독일-터키 이주사가 그려진 영화 <알마냐: 나의 가족 나의 도시>를 통해서 ‘다시 기억하기’의 의미를 되짚어 보게 될 것이다. 이를 위해서 3세대까지의 독일-터키 영화사를 개략적으로 살펴보고, <알마냐: 나의 가족 나의 도시>를 세대 간의 정체성과 고향에 대한 인식을 중심으로 분석할 것이다. 이러한 분석을 바탕으로 다시 기억하기의 역할과 중요성을 ‘포스트메모리’와 관련지어 ‘포스트이주’ 세대의 관점에서 설명하게 될 것이다.

## 2. 3대에 걸친 독일-터키 영화사

독일-터키 이주사는 공식적으로 1961년에 시작되었다. 1950년대 중반부터 경제 호황을 경험하던 서독에서는 1961년 8월에 서독으로의 동독 주민 이탈을 막기 위해 동독 정부가 베를린 장벽을 설치하면서 노동력 부족 현상을 겪게 되고, 외국인 노동자를 유입함으로써 이러한 문제를 해결하려

---

『외국어로서의 독일어』 49집, 한국독일어교육학회, pp. 5-33.

14 김용현(2015), 「영화 자막번역 수업을 통한 다문화교육 가능성에 관하여: <나의 가족 나의 도시>에 나타난 스테레오타입을 예로 삼아서」, 『독일어문학』 23(1), 한국독일어문학회, pp. 101-123.

15 김진숙(2015), 「독일영화 속 다문화 사회통합 모델: 영화 <천국의 가장자리>와 <나의 가족 나의 도시>를 중심으로」, 『인문과학연구』 33, 인문과학연구소, pp. 163-192.

16 이흥경(2019), pp. 181-203.

고 했기 때문이다.<sup>17</sup> 1961년 10월 30일에 서독과 터키 정부 간에 노동협약이 맺어지면서 터키인의 독일 노동 이주의 역사가 공식적으로 시작되었다. 이때, 서독 측에서는 부족한 노동력을 채우려는 의도에서 협약을 맺었다면, 터키 측에서는 제2차 세계대전 이후 황폐해진 터키 경제의 근대화를 위해서 무엇보다도 외화가 필요했기 때문이었다.<sup>18</sup> 게다가, 국내에 넘쳐나는 실업자를 외국으로 유출하고, 이들의 경험이 차후에 터키의 “경제적 근대화”<sup>19</sup>를 촉진할 것이라는 희망도 있었다. 독일 측에 의해 노동과 체류 권리가 최대 2년으로 제한되었기 때문이기도 하지만, 처음에 독일로 이주한 터키 노동자들은 2년 후에 귀국할 것이라는 생각으로 독일에 갔다.

이러한 계획과는 달리, 터키 노동자들의 성실함과 생산성에 크게 만족한 독일 경영자협회는 2년이 채 되기도 전에 재무부의 동의를 얻어서 체류 기한 조항을 삭제해 달라고 요청하게 되고, 내무부는 “가족재결합 권리를 부여하지 않는다는 조건하에서 체류기한 제한을 철회하겠다는 입장”<sup>20</sup>을 밝히게 된다. 하지만 내무부의 입장은 국내외적으로 많은 비판을 받게 되고, 결국 체류 기한 제한이나 가족 재결합권을 제한하는 항목을 포함하지 않은 개정된 협약서가 1964년에 발표되었다.<sup>21</sup> 아이로니컬하게도, 노동조건에 이러한 변화에도 불구하고 독일 고용주에게 터키 노동자들은 여전히 임시로 단순노동을 제공하는 ‘노동력’(Arbeitskräfte)일 뿐이었다.

이주 노동자에 대한 이러한 인식은 호황을 이루던 독일 경제가 불황을 겪으면서 사회문제를 야기하게 된다. 1973년 제1차 석유파동을 계기로 독일 정부가 이주 노동자 고용 중단을 선언하면서 신규고용은 불가능해졌지

17 유정희(2009), pp. 149-151; 박언영(2022), 「부재하는 기억을 위한 글쓰기: 자파 세노작의 『위험한 친족성』, 『서강인문논총』 65집, 인문과학연구소, pp. 260ff.

18 나혜심(2016), p. 44.

19 나혜심(2016), p. 44.

20 유정희(2009), p. 151.

21 유정희(2009), p. 152.

만, 가족 초청을 통해서 터키 이주자들의 독일 유입은 지속되었다.<sup>22</sup> 쉽지 않은 상황 속에서도 터키인들이 귀국하지 않고 오히려 가족들을 독일로 불러오게 된 배경에는 자국민 터키에서 1971년에 쿠데타로 군부 세력이 권력을 장악하게 된 사건도 자리 잡고 있다. 이에 더해, 오랜 시간 단순노동에 종사했던 이들은 특별한 경쟁력을 지니고 있지 않았기에, 귀국해서 새로운 일자리를 찾는다는 것은 사실상 불가능했다.<sup>23</sup> 또한, 터키에서는 그사이 높은 인플레이션으로 물가가 치솟아 이들이 받은 임금으로 고향에서 편안한 노후를 보낸다는 것 역시 상상에서나 가능한 일이었다고 할 수 있다.

처음에 손님 노동자를 초청할 때 ‘독일에서 실업률이 높아지면 외국인 노동자들을 본국으로 돌려보내면 된다’<sup>24</sup>라고 생각했던 것처럼 독일 정부는 더 이상 쓸모없게 된 노동력을 독일 영토에서 본국으로 되돌려 보내려 했고, 그 과정에서 이주 노동자들은 차별과 소외를 비롯한 많은 사회적 어려움을 겪게 된다. 하지만 “우리는 노동력을 불렀는데, 사람들이 왔다”(Wir riefen Arbeitskräfte, und es kamen Menschen)<sup>25</sup>는 인용 문구가 보여 주듯이, 이들이 봉착한 문제는 당사자인 1세대 이주 노동자 자신들보다는 이들의 처지에 연민과 연대 의식을 느꼈던 독일인들에 의해서 세상에 먼저 알려졌다.

이러한 배경에는 두 가지 원인이 작용한다. 첫 번째는 2세대와 3세대가 등장해야만 1세대가 비로소 시작될 수 있다는 사회적 원인이다. ‘세대’(generation)를 “상징적 형태”(a symbolic form)로 설명한 지그리드 바이겔(Sigrid Weigel)은 “2세대와 3세대가 나타난 후에야 1세대가 식별될 수 있다. 종종 ‘1세대’라고 명시적으로 이름을 붙이지 않고도 암묵적으로 그렇게 이해된

22 나혜심(2016), p. 44.

23 나혜심(2016), pp. 44f.

24 유정희(2009), p. 152 재인용.

25 <알마나: 나의 가족 나의 도시>의 엔딩 크레딧에 삽입된 자막으로, 스위스 작가이자 건축가인 막스 프리쉬(Max Frisch)가 독일과 터키 간의 노동협약(Anwerbeabkommen)이 체결된 지 4년 후인 1965년에 당시의 상황을 묘사한 언급이다.

다”<sup>26</sup>라고 설명했다. 이렇게 순차적 시간의 바깥에 위치하는 ‘1세대’라는 명칭은 새로운 “기억의 위계”(a hierarchy of memories)<sup>27</sup>를 만들어 낸다는 점에서 상징적으로 중요성을 가진다. 특히나 후세대가 주류 사회가 기억하는 기존의 역사와는 다른 주장을 할 때, 1세대의 역사로 소환되는 기억은 후세대에게 기존의 위계에 도전할 수 있는 새로운 정당성을 부여한다고 해석할 수 있다. 이런 관점에서 볼 때, 후속세대가 등장하기 전까지 1세대는 존재하지 않는다고 해석할 수 있기 때문에 손님 노동자 1세대의 삶은 1세대 자신들이 아닌 독일인들에 의해서 영화화되었다고 볼 수 있다.

두 번째 원인은 많은 자본을 필요로 하는 영화매체의 특수성이다. 특히나 상업영화는 대자본과 문화산업 인프라를 필요로 하기에, 이러한 토대가 전혀 없는 1세대 이주 노동자들이 영화를 제작한다는 것은 불가능하다고 볼 수 있다. 흔히, 이주 노동자를 다룬 독일 영화의 효시는 라이너 베르너 파스빈더(Rainer Werner Fassbinder)의 <불안은 영혼을 잠식한다>(Angst essen Seele auf, 1974)로 간주된다. 할리우드 감독인 더글라스 서크(Douglas Sirk)의 <순정에 맺은 사랑>(All That Heaven Allows)(1955)에서 영감을 받은 파스빈더 작품은 독일인 청소부 여인과 모로코 출신의 젊은 이주 노동자 사이의 사랑이 주위로부터 의심과 차별을 겪는 모습을 그려 내고 있다.<sup>28</sup> 이 밖에도,

26 “Only after the second and third generations have appeared can a first generation be identified, and often it is implicitly understood such without expressly gaining the name ‘first generation’”[Sigrid Weigel (2002), “‘Generation’ as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945,” *The Germanic Review* 77(4), p. 265].

27 Sigrid Weigel (2002), p. 265.

28 서크의 영화는 중년의 백인 중산층 미망인과 그녀의 집에서 정원사로 일하는 젊은 남성 간의 사랑이 주위 사람들로부터 인정받지 못하고 의심과 차별을 받는 양상을 그리면서 서로 다른 계급이 혼종되는 것에 대한 1950년대 미국 사회의 불안을 표현하고 있다. 이 영화는 두 번에 걸쳐서 리메이크되었다. 첫 번째 리메이크는 파스빈더의 작품으로 여기서는 사회적 계급이 비숙함에도 불구하고 인종과 나이가 서로 다른 남녀 간의 사랑에 대한 1970년대 독일 사회의 불안이 그려진다. 두 번째 리메이크는 1990년대 뉴 퀴어 시네마의 새 장을 열었다고 평가받는 미국 감독 토드 헤인즈(Todd Haynes)가 만든 <파 프롬 헤븐>(Far from Heaven)(2002)이다. 헤인즈의 영화는 1950년대 미국 사회가 인종차별과

주로 젊은 독일 감독들이 이주민의 삶을 다루는 영화를 제작했다. 대표적으로, 파스빈더 작품에 배우로 출연하기도 했고 영화감독이자 시나리오 작가 그리고 교수까지 역임했던 하르크 봄(Hark Bohm)의 〈야제민〉(Yasemin, 1988)과 작가이자 영화 평론가 및 영화감독과 시나리오 작가로 활동하면서 여성을 소재로 한 영화를 주로 만든 도리스 되리(Doris Dörrie)의 〈생일 축하해!〉(Happy Birthday, Türke!, 1992)<sup>29</sup>가 이러한 영화에 속한다.

하지만 일반적으로 독일-터키 영화사에서는 테브픽 바세르(Tevfik Başer)를 독일에서 영화를 제작한 1세대 터키 감독으로 간주한다.<sup>30</sup> 특별한 점은, 터키 이주 노동자 대부분이 아나톨리아 시골 출신으로 초급 교육도 제대로 받지 못한 계층이었던 것에 반해, 바세르는 유학을 위해서 독일에 왔을 정도로 사회적 엘리트층에 속한다는 사실이다. 함부르크의 미술 아카데미에서 1980~1987년에 수학한 바세르는 그전에는 5년간 영국에서 공부하기도 했다. 따라서 바세르가 바라보는 터키 이주 노동자의 삶은 위에서 언급한 독일 감독들이 묘사한 이주민의 삶과 근본적으로 다르지 않다. 이들은 모두 관찰자의 입장에서 연민과 연대 의식을 가지고 독일 이주민들의 소외되고 차별받는 삶을 카메라에 담았던 것이다. 따라서 1세대 독일-터키 영화에서는 터키 가부장제의 희생양으로 묘사되는 여성의 삶이 주로 그려졌고, 이로 인해 ‘명예살인’(Ehrenmord)과 ‘강제결혼’(Zwangsheirat) 그리고 ‘히잡’으로 대변되는 억압받는 터키 여성의 이미지가 대중적으로 인식되는

---

성소수자 차별 등 각종 차별을 통해서 사회 질서를 깨트리는 개인의 일탈을 철저히 금지하면서도, 이러한 차별이 남녀 사이에 다르게 적용되고 있음을 보여 준다. 영화에서 동성 애자인 백인 남편은 암묵적으로 주류 사회의 인정을 다시 받지만, 자신의 집에서 일하던 흑인 정원사와 사랑에 빠진 주인공 백인 여성은 주류 사회로부터 배제된다.

29 되리의 영화는 독일인과 터키인에 대한 사회적 고정 관념을 풍자하는 코미디라는 점에서 1세대보다는 3세대 독일-터키 영화의 특성과 더 밀접한 관계를 보인다. 하지만 독일 영화인으로서 독일에 사는 터키인을 주제로 영화를 만들었다는 점에서 되리는 독일-터키 영화 1세대 감독으로 분류된다.

30 Ayça Tunç Cox (2011), "Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany: Three Different Narratives," *Turkish Studies* 12(1), p. 118.

계기가 만들어지기도 했다.<sup>31</sup> 바세르의 〈40 평방미터 독일〉(40 Quadratmeter Deutschland, 1986)과 〈잘못된 천국과의 이별〉(Abschied vom falschen Paradies, 1989)은 이러한 범주에 속하는 대표작이다.

본격적으로 터키 이주자의 시각으로 묘사되는 독일-터키 영화는 2세대부터 가능해진다. 부모 세대가 독일로 이주하여 독일에서 태어나고 자랐으며 교육까지 마친 2세대 독일-터키 영화인들은 1세대가 만들어 놓은 정형화된 터키 또는 오리엔트 피해자상과는 다른 이주민들의 모습을 선보이게 된다. 이들이 영화감독이 된 이유도 독일 매체에서 이주민들을 부정적으로 그리고, 특히나 터키인들을 불만족스럽게 묘사하는 데에서 연유한 경우가 많다.<sup>32</sup> 따라서 2세대 독일-터키 영화인들은 이주민의 삶을 보다 사실적으로 묘사하게 되고, 이로 인해 이주민에 대한 대중적인 인식이 변하는 계기가 만들어지게도 된다. 다시 말해서, 1세대 독일-터키 영화에서 그러지는 이주민의 문제는 명예살인이나 히잡처럼 이슬람 문화권 여성의 문제로 치부될 수 있었다면, 2세대 독일-터키 영화에서는 문화권에 상관없이 누구나 공감할 수 있는 인물들이 그려지게 된다고 말할 수 있다.<sup>33</sup>

또한, 이들의 영화는 주로 도시를 배경으로 하면서 자전적 요소가 강하게 드러난다는 특징을 갖는데,<sup>34</sup> 이들은 언어와 문화로 대변되는 독일 정체성과 부모 세대로 대변되는 터키 정체성을 모두 수용한 ‘혼종 세대’(hybrid generation)라고 일컬어진다.<sup>35</sup> 그리고 이들의 문화적 혼종성이 터

31 삼테렐리의 영화를 분석하면서, 신종락은 히잡과 명예살인과 같은 주제가 터키의 “전통이라는 인습”과 다르게 묘사되었다고 지적했는데, 이런 지적이 나오게 된 배후에는 1세대 독일-터키 영화에서 그려졌던 터키 여성상이 아직까지도 대중적으로 각인되어 있다는 사실이 숨겨져 있다고 볼 수 있다[신종락(2018), pp. 190-196].

32 Ayça Tunç Cox (2011), p. 123.

33 Kerstin Muff (2011), *Denkmuster des gegenwärtigen deutschen Films: Thomas Arslans Ferien und Fatih Akins Auf der anderen Seite*, Diplomarbeit, Universität Wien, p. 73.

34 Kerstin Muff (2011), p. 71.

35 Cox는 2세대 독일-터키 영화인들이 “혼종성의 기쁨”(pleasure of hybridity)을 표현한다고 적고 있다[Ayça Tunç Cox (2011), p. 123].

키 영화의 전통과 현대 독일 영화를 접목시켜 새로운 영상미학을 만들어 내면서 1960년대와 1970년대 독일 영화에 새로운 변화를 일으켰던 ‘뉴 저먼 시네마’(New German Cinema) 운동과도 견주게 된다.<sup>36</sup> 무엇보다도 파티 아킨(Fatih Akin)으로 대변되는 2세대 독일-터키 영화는 독일에서 뿐만 아니라 국제적으로도 인정받으면서 이들의 영화가 단순히 ‘이주민 영화’(Migrantenkino)로 규정될 수 없다는 사실을 증명하기도 했다. 따라서 독일 영화 평론가 게오르그 제슬렌(Georg Seeßlen)의 경우 독일-터키 영화를 “혼종 영화”(Cinéma du métissage)<sup>37</sup>라고 칭하고도 있다.

아킨의 대표작에는 <미치고 싶을 때>(Gegen die Wand, 2004)와 <천국의 가장자리>(Auf der anderen Seite, 2007), <소울 키친>(Soul Kitchen, 2009) 그리고 <심판>(Aus dem Nichts, 2017) 등이 있고, 이들은 베를린 국제영화제에서 황금곰상(2004)을, 칸 국제영화제에서는 각본상(2007)을, 베니스 국제영화제에서는 심사위원 특별상(2009)을 그리고 제75회 골든 글로브 시상식에서는 외국어 영화상(2018)을 수상하는 등 국내외적으로 다양한 상을 받으면서 국제적인 명성과 인정을 받았다. 이 밖에도, 2세대 독일-터키 영화인에 속하는 감독에는 아이한 살라르(Ayhan Salar), 욱젤 야부즈(Yüksel Yavuz), 토마스 아슬란(Thomas Arslan) 등이 있다.<sup>38</sup>

36 Ayça Tunç Cox (2011), p. 123.

37 제슬렌은 프랑스어 “métissage”를 다음과 같이 정의한다. “métissage란 옛 문화에서 새로운 문화로 그렇지만 다시 되돌아가면서 지속적으로 여행하는 것을 의미한다. 이것은 옆에 나란히 병존하는 것이면서 동시에 상호 침투하는 것을 의미하고, 마찬가지로 위장과 지식을 의미한다.”(Métissage — das heißt: Unterwegs sein, von der alten zur neuen Kultur, aber auch wieder zurück, heißt zugleich Nebeneinander und Ineinander, heißt zugleich Verstellung und Kenntnis.) 이런 관점에서 보면 “Cinéma du métissage”를 ‘이중 교배 영화’라고 번역할 수도 있을 것이다[Kerstin Muff (2011), p. 75 재인용].

38 살라르의 대표작에는 <죽은 꿈>(Totentraum, 1994)과 <낯선 땅에서>(In fremder Erde, 1999/2000)가 있으며, 야부즈는 <나의 아버지, 손님 노동자>(Mein Vater, der Gastarbeiter, 1994)와 <사월의 아이들>(Aprilkinder, 1998)이 그리고 아슬란은 베를린 삼부작으로 불리는 <독일 형제자매 - 터키 형제>(Geschwister - Kardeşler, 1997), <딜러>(Dealer, 1999), <좋은 날>(Der schöne Tag, 2001) 등의 작품으로 특히 유명하다.

1990년대부터 두각을 나타내기 시작한 2세대 독일-터키 감독들의 영화는 각기 다른 스타일을 지니지만, 이주민 2세대라는 인식을 바탕으로 서로 다른 문화를 포용한다는 공통점을 보인다. 따라서 이들의 영화는 정체성 정치에 관여하면서 이주자들을 사실적으로 재현하는 데 관심을 둔다.<sup>39</sup> 무엇보다도 이주해 온 고향과 이주국의 다양한 영화적 전통을 혼합함으로써 이들은 트랜스내셔널적인 영화 제작을 실행해 오고 있다고 볼 수 있다. 또한, 자신들이 그리는 영화 세계가 자신들의 정체성과 밀접한 연관을 가지며 이들 자신이 대부분 이주 노동자 2세이기 때문에, 이들이 1세대 손님 노동자를 바라보는 시선은 1세대 독일-터키 영화인들과는 사뭇 다르다. 앞에서 언급했듯이, 1세대 독일-터키 영화인들은 관찰자의 시선으로 손님 노동자의 삶을 그리면서 사회적 고정 관념을 만들어 냈다면, 2세대 독일-터키 영화인들은 이들을 공감 어린 시선으로 바라보면서 기존의 고정 관념을 변화시키는 데 기여하게 된다.

이주 3세대로 규정될 수 있는 독일-터키 3세대 영화인들은 이주 배경을 가지고 있으면서도 터키 언어나 문화보다는 독일어와 독일 문화에 더 친숙한 경향을 보이는 세대라고 할 수 있다. 아마도 이들의 경향은 부모의 고향에 관한 내적 갈등을 그린 케말 괴르귄튀(Kemal Görgülü)<sup>40</sup> 감독의 두 번째 다큐멘터리 영화인 <나의 슬픔에 젖은 마을>(My Sorrowful Village, 2005)에서 화자의 다음과 같은 표현으로 가장 잘 드러난다고 할 수 있을 것이다. “내게 [방학 때마다 방문하는 부모님의 고향인] 부루뇌렌은 거대한 놀이터였다면, 나의 고향은 [내가 태어나고 자란] 프랑크푸르트다.”(For me Burunören was like a big playground, but Frankfurt is my home.)<sup>41</sup> 자신의 근원이라

39 Ayça Tunç Cox (2011), p. 124.

40 괴르귄튀 감독은 할머니가 1969년에 손님 노동자로 먼저 이주했고, 할머니를 따라서 할아버지가 나중에 독일로 이주한 경우다. 그리고 터키에 있던 감독의 어머니와 아버지는 결혼해서 할머니와 할아버지를 따라 독일로 이주하게 된다. 따라서 독일에서 태어난 괴르귄튀 감독은 이주 3세대로 분류된다[Ayça Tunç Cox (2011), p. 124].

41 Ayça Tunç Cox (2011), p. 125.

고 할 수 있는 부모의 고향을 “놀이터”라고 표현한 것처럼, 3세대 독일-터키 영화인들의 가장 큰 특징은 정형화된 독일 사회의 터키인으로부터 거리를 두고 이를 희화화할 수 있다는 것이다. 마찬가지로 이들은 터키인의 시선으로 정형화된 독일인의 모습을 희화화하기도 하면서 2세대 독일-터키 영화인들과는 또 다른 다문화사회의 모습을 그려 내게 된다.

3세대 독일-터키 영화인에 속하는 야제민 삼데렐리의 작품은 이러한 경향을 잘 드러낸다. 1973년에 도르트문트에서 태어난 삼데렐리는 빔 벤더스(Wim Wenders)를 비롯한 다수의 저명한 독일 영화인을 배출한 뮌헨의 방송 영화 예술학교(Hochschule für Fernsehen und Film)를 졸업한 후, 조감독 경험을 거쳐 시나리오 작가와 감독으로 활동하고 있다. 단편 영화 <사방으로>(Kreuz und quer, 1996)로 주목받기 시작한 삼데렐리는 성룡과 진목승 감독의 1998년 작 <성룡의 CIA>(Who Am I?)와 진덕삼 감독, 성룡 주연의 <엑시덴탈 스파이>(The Accidental Spy, 2001)에서 제작 보조로 일하면서 국제적 경험을 쌓았다. 본격적으로 주목받기 시작한 것은 단편 영화 <키즈멧>(Kismet, 2001)이 독일, 오스트리아, 스위스 출신 신인 영화인들의 축제인 막스 오펔스(Max Ophüls) 영화제에서 수상작 후보로 지명되면서부터다.

2002년부터는 그녀의 트레이드마크가 된 ‘다문화 코미디’(Multi-Kulti-Komödie)를 주로 만들고 있다. 여동생 네스린과 함께 시나리오를 쓴 <모든 것이 터키화됐다>(Alles getürkt)가 2002년에 방송사 프로지벤(ProSieben)을 통해서 방영되었고, 2007년에 방영된 <난 사장, 넌 아무것도 아냐>(Ich Chef, du nix)에서도 감독을 맡았다. 또한, 독일 공영 방송사인 ARD가 제작한 TV 시리즈물 <초보자를 위한 터키어>(Türkisch für Anfänger)에 공동 시나리오 작가로 참여하기도 했다. 그리고 네스린과 함께 시나리오를 쓴 첫 번째 장편영화 <알마나: 나의 가족 나의 도시>는 2011년 제61회 베를린 국제영화제에서 첫 선을 보인 후 많은 상을 받았다.

흥미로운 점은 3세대로 구분되는 삼데렐리와 2세대로 구분되는 아킨이 동년배라는 사실이다. 아킨 역시도 1973년에 독일에서 태어났다. 하지만 부

모 세대가 독일로 이주한 아킨에게는 독일어와 터키어의 혼종으로 대변되는 문화적 혼종성이 뚜렷한 반면에, 조부모 세대가 이주를 한 삼테렐리의 경우에는 ‘독일화’가 명백히 드러나는 경향이 있다. 이러한 차이는 무엇보다도 언어 사용을 통해서 확인할 수 있다. 예를 들어, <천국의 가장자리>의 주인공 네트자트 악수는 독일어와 터키어를 모두 사용할 수 있음에도 불구하고 독일어 사용을 고집하는 모습을 보인다. 심지어 아버지와 식사를 하면서도 터키어로 말하는 아버지에게 독일어로 답한다. 이때, 이러한 주인공의 언어 사용은 주인공의 의지이자 선택의 결과였다. 하지만 <알마나: 나의 가족 나의 도시>에서 이주 3세대인 카난과 첸크는 더 이상 터키어를 할 줄 모른다. 카난의 경우 터키어를 이해할 수는 있기 때문에 할아버지는 터키어와 독일어를 섞어서 손녀와 대화하지만, 첸크의 경우에는 독일어로만 대화가 가능하다.

등장인물의 이러한 언어 사용은 영화미학과 장르에도 영향을 미친다. 카난이 할아버지와 할머니의 이주이야기를 시작하자마자 첸크는 등장인물들이 터키어로밖에 말할 수 없냐고 따지 걸게 되고, 첸크를 이해시키기 위해서 이야기 속 터키 사람들은 독일어를 능숙하게 말하게 된다. 오히려 독일 사람들이 알아들을 수 없는 말(Kauderwelsch)을 하게 함으로써, 조부모가 독일에 처음 도착했을 때 경험했을 낯선 어려움들을 어렵פות이나마 짐작케 한다. 이로 인해, 삼테렐리의 영화는 코미디 장르로 분류되지만, 웃음 뒤에 존재하는 현실을 인식하게 되면 애잔함을 느끼게 하는 동화적 성격의 희비극이라고 할 수 있다. 반면에, 아킨의 영화는 사실적인 드라마로 인정받는다.

화려한 이력에도 불구하고, 삼테렐리 자매가 영화를 완성하기까지는 거의 10년이 걸렸다.<sup>42</sup> 제작사들과 방송사들이 크게 두 가지 이유로 재정치

42 DW News (2011), "Our Guest on 30.10.2011 Yasemin Şamdereli, Talking Germany," <https://www.youtube.com/watch?v=EaCYJU7Xv0E>(접속일: 2023.5.14.).

원을 하지 않으려고 했기 때문이다. 먼저, 이주 배경을 소재로 한 코미디 영화가 비슷한 시기에 두 편이나 제작되었기 때문에 관객의 흥미를 끌 수 없다는 것이 첫 번째 이유였다. 파티 아킨의 <솔리노>(Solino)(2002)와 안노 자울(Anno Saul)의 <케밥 커넥션>(Kebab Connection, 2005)이 개봉되어 평론과 관객으로부터 이미 좋은 평을 얻었기 때문에, 이주 관련 주제는 “포화상태”<sup>43</sup>에 이르렀다고 판단한 것이다. 두 번째 이유는 영화가 명예살인이나 강제결혼과 같이 정형화된 터키인의 모습을 그린 드라마 장르가 아니기 때문이었다. 이주민의 융합이라는 복잡하고 어려운 주제를 코미디 장르로 표현한다는 것은 많은 독일인에게 상상하기 힘든 일이기도 했다. 이에 더해, 암묵적인 세 번째 이유는 아마도 형제가 아닌 자매가 영화를 만들려고 했기 때문인 것으로 보인다. 사회의 거의 모든 분야가 그런 것처럼, 영화계도 남성 위주로 구성되어 있다. 이런 속에서 자매가, 그것도 이주 배경을 가진 여성들이, 영화를 만든다는 사실에 대해 주류 사회에서는 의심의 눈초리를 보냈었던 것으로 해석할 수 있다.

독일-터키 영화사를 정리하자면, 이들을 구분하는 기준은 대개 이주 세대를 구분하는 기준과 상응한다. 60년이 넘는 독일-터키 이주사가 현재까지 3세대에 이르는 이주민을 구분하고 있듯이, 독일-터키 영화사도 3세대를 거치면서 달라지는 양상을 보인다. 후속세대가 등장해야만 존재할 수 있는 1세대의 특성과 대자본 및 문화산업 인프라를 필요로 하는 영화산업의 특성으로 인해서 1세대 독일-터키 영화는 사회적 약자로서의 손님 노동자의 삶에 연민과 연대 의식을 가졌던 독일인이나 이들에 상응하는 사회적 지위를 지녔던 테브픽 바세르와 같은 터키 감독에 의해서 만들어졌다. 관찰자의 시선으로 손님 노동자를 바라보는 이들의 시선은 특히나 가정과 사회로부터 이중적으로 억압받는 터키 여성을 피해자로 그리는 영화를 주로 생산해 냈고, 이로 인해 명예살인이나 강제결혼과 같은 주제를 다루는 드라마

43 이홍경(2019), p. 183.

장르가 1세대 독일-터키 영화의 주산물이 되었다.

독일에서 태어나고 자라 교육까지 받은 2세대 독일-터키 영화인들은 1세대가 만든 부정적이고 불만족스러운 이주민 상을 수정하기 위해 보다 현실적인 영화를 만들게 된다. 문화적 혼종성에 대한 인식을 바탕으로 작업하는 이들의 영화에는 전통적인 터키 영화의 관습과 현대 독일 영화의 관습이 혼합되는 양상이 나타나고, 이를 통해 새로운 영화미학이 만들어지기도 된다. 국내외적으로 다양한 상을 받으면서 인정받고 있는 이들의 영화는 1960년대와 1970년대에 독일 영화계에 새로운 변화를 가져온 뉴 저먼 시네마 운동과도 비교된다.

터키인이라는 정체성보다는 독일인이라는 정체성이 더 강한 3세대 독일-터키 영화인들은<sup>44</sup> 독일 사회에서 정형화된 터키인의 모습으로부터 거리를 두면서 이를 희화화할 수 있게 된다. 마찬가지로, 이들은 터키인들에 의해서 정형화된 독일인의 모습도 희화화하기 때문에 코미디 장르는 이들의 장기를 특히나 잘 드러낸다고 할 수 있다. 또한, 1세대 영화인들에 의해서는 주로 가정과 사회의 피해자인 터키 여성상이 그려졌었다면, 3세대에서는 터키 출신의 여성 감독과 시나리오 작가 등이 배출되면서 좀 더 다양한 관점의 영화가 만들어지고 있다. 이러한 사실은 이들의 행보를 눈여겨보아야만 하는 이유이기도 하다.

44 자신을 독일인이라고 생각하는지 아니면 터키인으로 생각하는지를 묻는 한 인터뷰에서 야제민 삼데렐리는 “좀 더 독일인”(Eher deutsch)이라고 답한 바 있다[Sascha Rettig (2011), “Wir wollten das Gegenbeispiel zeigen: Leute wie unsere Familie, die hier sehr gut leben,” *kinofenster.de*, <https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1103/yasemin-samdereli-kf1103/>(접속일: 2023.5.14.)].

### 3. 3대에 걸쳐 변화하는 정체성

〈알마냐: 나의 가족 나의 도시〉는 1964년 9월 10일 백만 번째 손님 노동자로 쾰른-도이츠(Köln-Deutz)역에 도착한 포르투갈인 아르만도 로드리게스 데 사(Armando Rodrigues de Sá)를 환호하는 독일연방공화국의 성대한 행사에 대한 기억을 소환하면서 시작한다. 기자들이 몰려들어 사진을 찍고, 로드리게스에게 꽃다발과 소형 오토바이가 선물로 증정되는 이 순간은 독일인들에게 ‘경제 기적’(Wirtschaftswunder)을 이룩한 역사적인 순간으로 강하게 뇌리에 남아 있다.<sup>45</sup> 하지만 영화는 실제 백만 번째 손님 노동자가 아닌 허구의 백만 첫 번째 인물을 그린다.

터키에서 온 후세인 일마즈는 입국심사에서 로드리게스에게 순서를 양보하면서 아무도 기억하지 않는 백만 첫 번째 손님 노동자가 된다. 영화는 이로부터 45년 후에 독일 시민권을 취득하면서 후세인이 경험하는 정체성 혼란을 그린다. 이와 동시에, 후세인의 대학생 손녀 카난은 가족 몰래 영국인 남자 친구와 동거하던 중에 계획에도 없던 임신은 하게 되어 혼란에 빠진다. 또한, 후세인의 어린 손자 첸크는 학교에서 독일 대 터키로 축구 시합을 하는데, 터키 팀에서 외모는 터키인 같지만 터키어를 할 줄 모르기 때문에 첸크를 “짜퉁 터키인”이라고 끼워 주지 않으면서 정체성 혼란을 겪게 된다. 중요한 점은 영화에서 손주들이 경험하는 혼란은 명백한 데 반해, 후

45 로드리게스가 손님 노동자로 일하던 중에 암에 걸려 포르투갈로 돌아갔고, 결국 53세라는 젊은 나이에 사망했다는 사실은 알려져 있지 않다. 더 나아가, 로드리게스가 손님 노동자로 채용되기 위해 본국에서 어떤 신체검사를 치러야 했는지, 그가 어떤 노동환경과 조건 속에서 일했는지에 대해서도 알려진 사실이 거의 없다. 독일어를 하지 못하고 자신의 권리에 대해서도 무지했던 로드리게스는 독일 정부에 질병 보조금(Krankengeld)을 신청할 수 있다는 사실도 모른 채, 병 치료를 위해서 손님 노동자로 일하며 모았던 돈을 모두 썼다고 한다(Otto Langels (2014), “Millionster Gastarbeiter vor 50 Jahren: Ein Moped für Armando Rodrigues de Sá,” *Deutschlandfunk*, <https://www.deutschlandfunk.de/millionster-gastarbeiter-vor-50-jahren-ein-moped-fuer-100.html>(접속일: 2023.5.15)).

세인의 혼란은 명백히 제시되어 있지 않다는 사실이다. 자라친의 시각에서 영화를 보면, 후세인의 정체성 혼란은 독일 사회에 동화하려는 의지와 노력의 결핍에서 기인하는 것이라고 해석할 수도 있을 것이다. 하지만 독일 여권을 취득했음에도 불구하고 기뻐하지 않고, 오히려 가족 모두와 터키의 고향 마을로 휴가를 계획하는 후세인의 의도를 파악하는 것은 쉽지 않다.

‘기억 문화’(Erinnerungskulturen)를 연구하는 독일 출신 이집트 학자 안아스만(Jan Assmann)에 의하면, 40년이라는 “비판적 문턱”(kritische Schwelle)<sup>46</sup>이 지나면 자신들의 경험을 자료화하여 후대에 전달하려는 역사의 증인들의 욕망이 커진다고 한다. 이를 통해서, 45년이라는 세월을 독일에서 보낸 이주 1세대 후세인이 자신의 이야기를 누구보다도 손주 세대에게 전달하고 싶은 욕망을 읽어낼 수 있다. 또한, 독일에 거주한 지 45년이나 지난 후에야 시민권을 인정받게 됐다는 사실은 후세인이 그간 경험했을 사회적 약자로서의 삶이 함축적으로 암시되어 있다고 이해할 수도 있다.

가족 모임에서 손주의 경험을 듣게 된 후세인은 손주가 짝퉁이 아닌 진짜 터키인이라고 주장하고, 터키의 고향 마을에 집을 샀으며 그 집을 수리하기 위해 가족들의 도움이 필요하기 때문에 가족 휴가를 모두 고향 마을로 간다고 선언한다. 여러 가지 핑계로 가족들이 같이 갈 수 없다고 말하자, 후세인은 터키 가족이기 때문에 가족 모두 함께 가야 한다고 단호히 밀어붙인다. 그러자 첸크의 혼란은 폭발한다. “우리 어느 나라 사람이야? 터키야? 독일이야?”라는 첸크의 질문에 독일인 엄마는 독일인이라고, 터키인 아빠는 터키인이라고 대답하면서 혼란은 더욱 가중된다.

독일인인 첸크의 엄마는 할아버지와 할머니도 독일 여권을 받았으니 독일 사람이라고 설명하지만, 후세인은 여권은 종잇조각에 불과할 뿐이고 첸크를 포함한 자신의 가족은 모두 터키 사람이라고 주장한다. 혼란에 빠진

46 Jan Assmann (2007), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck, p. 51.

첸크에게 카난은 독일인이면서 동시에 터키인일 수도 있다고 설명하지만, 첸크에게 국적이란 축구 경기처럼 이쪽이 아니면 저쪽에 속해야만 하는 단 하나의 팀을 의미한다. 터키에 사는 사람을 터키인이라 칭하고 독일에 사는 사람을 독일인이라고 부른다면, 터키인인 할아버지와 할머니는 왜 독일에 서 사는 것일까? 어린 첸크의 질문에 답하기 위해서 카난은 할아버지의 독일 이주 이야기를 들려준다.

영화는 터키의 시골로 가족 여행을 떠나는 일마즈 대가족의 현재 이야기와 카난이 첸크에게 들려주는 가족들의 과거 이주 이야기가 로드무비 형식으로 결합된 형태를 보인다. 이러한 형식을 통해서 영화는 첸크로 대변되는 독일 관객에게 후세인으로 대변되는 터키인의 독일 이주사를 이야기하게 된다. 이에 더해, 코미디 장르를 취하는 <알마냐: 나의 가족 나의 도시>는 독일이나 터키로 규정되는 특정 시선으로부터 거리를 두면서 풍자와 해학을 통한 사회 비판을 행한다는 특징도 갖는다.

먼저, 첸크의 질문은 대다수의 독일인이 터키 이주민에게 던지는 질문이다. 터키 이주자들은 ‘손님 노동자’로 잠시 독일에 왔으니 다시 자신들의 고향인 터키로 되돌아가야 한다는 인식이 널리 퍼져 있었기 때문이다.<sup>47</sup> 손님 노동자들이 45년이라는 시간이 지난 후에도 여전히 독일에 거주하면서 시민권을 취득하는 현상을 이해하기 위해서는 이들의 이주사와 더불어 현대적인 ‘국가’와 ‘국민’의 관계에 대한 (재)인식이 요구된다.

근대 유럽에서 국가는 1648년 베스트팔렌조약 이후 “하나의 주권국가로서 국민에 대한 통제권”<sup>48</sup>을 갖게 되었다. 동시에 국민은 “국가를 실제적으로 지탱하는 의무와 권리를 갖는 주권자[이]나 시민권자”<sup>49</sup>로 인정받았다. 19세기에는 ‘민족 국가’라고도 번역되는 ‘국민 국가’(Nation-State)가 형

47 여러 인터뷰에서 야제민 샴테렐리는 자신이 어렸을 때 줄곧 손님 노동자들은 다들 언제 집으로 다시 돌아가는지에 대한 질문을 받았었다고 밝힌 바 있다[Sascha Rettig (2011)].

48 나혜심(2016), p. 57.

49 나혜심(2016), p. 57.

성되면서 서유럽에서는 국가에 대한 국민의 권리를 본격적으로 요구하기 시작한다. 이때의 국민은 혈연을 바탕으로 하는 ‘민족’에 기반한다면, 국가는 일정한 영토를 관리하는 통치기구라는 인식에 기반한다. 이때부터 국민인지 아닌지에 대한 여부가 곧 한 국가에 대한 권리를 행사할 수 있는지 없는지를 결정하게 되고, 하나의 민족이 하나의 국가를 형성한다는 인식이 자리 잡게 된다.<sup>50</sup> 다시 말해서, 첸크가 이해하는 터키인은 터키에 살고 독일인은 독일에 산다는 인식의 기반이 19세기의 국민 국가로부터 유래한다고 볼 수 있다.

하지만 제2차 세계 대전 이후 국가의 경계를 넘어 이주하는 현상이 잦아지면서, 하나의 국가라는 고정된 영토에 다양한 인종이 거주하는 현상이 나타나게 된다. “즉 애초에 그 ‘민족’ 구성원이 아니었던 이주자들이 그 국가에 사는 ‘상태’[State]”<sup>51</sup>가 발생하면서, 이주국은 이주자 통합이라는 새로운 문제에 당면하게 된다. 캐슬(Stephen Castles)과 밀러(Mark J. Miller)에 따르면, 이주자 통합정책은 (1) 차별배제모형(differential exclusionary model)과 (2) 동화모형(assimilational model) 그리고 (3) 다문화주의모형(multicultural model)의 세 가지 모델로 구분된다.<sup>52</sup>

(1)은 이민자를 3D직종의 노동시장과 같은 특정경제영역에서만 받아들이고, 복지혜택, 국적, 시민권, 선거권, 피선거권 같은 사회정치영역에는 받아들이지 않는 것을 말한다. (2)는 이민자가 출신국의 언어와 문화, 사회적

50 베네딕트 앤더슨은 민족을 고전적 공동체라고 할 수 있는 종교와 왕조의 쇠퇴 이후에 등장한 “상상된 정치적 공동체로서, 본성적으로 제한적이며 주권을 지닌 것으로 상상된” 근대적 산물로 정의하고, 특히 인체 자본주의의 발전과 밀접한 관계를 가진다고 설명했다 [베네딕트 앤더슨(2022), 서지원 역, 『상상된 공동체: 민족주의의 기원과 보급에 대한 고찰』, 길, p. 25].

51 나혜심(2016), p. 56. 나혜심은 국가를 통치기구로서의 권력이자 동시에 “어떤 상태(State)를 의미”한다고 정의한다[나혜심(2016), p. 55].

52 장세룡(2007), 「다문화주의적 한국사회를 위한 전망」, 『인문연구』 53호, 인문과학연구소, p. 310.

특성을 완전히 포기하여 주류사회의 구성원들과 차이가 없게 되는 것을 이상으로 삼는다. 이 모형은 이민유입국 사회가 자국사회의 국민이 되려는 이민자에게 문화적 동화를 요청한다. [...] (3)은 이민자가 자신들의 문화를 지켜 나가는 것을 인정하고 장려하여 정책 목표를 주류사회로 소수민족의 동화가 아니라 공존(symbiosis)에 둔다. 다문화주의는 한 나라 안에 다양한 문화나 가치, 여러 민족 집단의 개별언어와 습관들을 공존시키는 정책이다.<sup>53</sup>

많은 논문에서 이미 지적되었듯이,<sup>54</sup> 영화에서 비록 꿈으로 밝혀지지만, 후세인 부부의 독일 국적 취득 장면은 의미심장하다. 후세인 부부와 담당 공무원은 독일어로 소통하는 데 아무런 문제가 없고, 수많은 서류에 끝없이 도장을 찍으면서 담당 공무원은 마침내 독일 여권을 후세인 부부에게 건넨다. 그러면서 독일 여권을 소지하는 것의 의미를 터키 문화를 거부하고 독일 문화에 동화하는 것으로 설명한다. 즉, 독일 정부가 이주민들에게 두 번째 모델인 “동화모형”을 시행하고 있음이 드러난다. 이에 따르면, 독일 문화를 그들의 주요 문화(Leitkultur)로 받아들여서 무슬림인 후세인 부부가 일주일에 두 번은 돼지고기를 먹고 독일인들처럼 사격클럽에 가입해야 하며, 독일인들이 즐겨 보는 <범행 현장>(Tatort)이라는 범죄 수사극을 시청하고 2년에 한 번은 독일인들이 즐겨 찾는 휴양지인 마요르카로 휴가를 가야 한다는 것이다.

후세인은 자신이 45년간 일하고 거주한 독일이라는 영토에서 권리를 취득한다는 점에서는 독일 여권을 인정하지만, 자신의 문화가 인정받지 못하고 독일 문화에 동화되어야 한다는 사실에는 강한 반감을 표출한다. 그도 그럴 것이, 손님 노동자로 독일로 올 때는 1년만 열심히 일하면 터키에

53 장세룡(2007), pp. 310f.

54 나혜심(2016), p. 56; 박정희(2019), p. 271.

서 택시를 살 수 있다는 생각으로 왔기 때문에 독일어를 비롯해서 독일 문화를 배울 생각조차 할 수 없었다. 독일 측에서도 마찬가지로 단기간만 고용할 사람들이라는 생각으로 손님 노동자들을 단순한 임시직에 종사시키면서 독일어와 독일 문화를 가르치려고 노력하지 않고 이주자 정책으로 첫 번째 모델인 “차별배제모형”을 시행했다.<sup>55</sup> 하지만 계획대로 진행되지 않는 삶은 후세인의 1년 계획을 45년으로 연장시켜 놓게 되는데, 다음 아닌 자식 교육 때문이었다. 가족을 부양하기 위해서 손님 노동자의 신분으로 독일로 왔던 것처럼, 후세인은 자식 교육을 위해서 가족을 모두 독일로 데려가게 된다.

이런 후세인에게 태어나서 자라고 아내인 파티마를 만나 가정을 이룬 터키의 고향 마을에 대한 기억은 자신의 정체성을 이루는 근간이라고 할 수 있다. 마찬가지로, 터키어와 터키 음식을 비롯한 터키 문화는 후세인에게 있어서 포기할 수 없는 문화 정체성을 형성한다. 동시에, 모국어인 터키어도 읽을 줄 모르고 특별한 직업 교육도 받지 못한 후세인이 오로지 가족을 부양하기 위해서 문화권이 다른 독일로 이주할 수 있었다는 사실은 가족에 대한 애착과 더불어 모험심과 용기를 암시한다. 따라서 후세인은 독일인 며느리도 마다하지 않고, 혼전 임신을 한 손녀를 닮하기보다는 가족의 중요성을 강조하는 모습을 보인다. 영화에서는 무엇보다도 집을 통해서 후세인의 정체성이 암시되어 있다. 후세인은 가족들이 실질적으로 거주하고 생활하는 집은 독일에 장만했지만, 터키의 고향 마을에는 “별장”이라고 칭한 한쪽 벽과 문만 남아 있는 상징적인 집을 장만했기 때문이다. 가족을 중요시하는 후세인에게 독일 집은 독일 여권과 같은 실질적인 편의와 삶을 의미한다면, 터키의 집은 가족의 도움을 통해서만 보존할 수 있는 상징성을 갖는다고 볼 수 있다.

55 영화에서 후세인은 터키의 고향 마을에서와 마찬가지로 독일에서도 건설 현장에서 막노동을 하는 것으로 그려진다.

이주 1세대인 후세인과는 달리, 부모와 함께 이주한 1.5세대인 세 자녀 벨리, 무하메드, 라일라와 독일에서 태어난 이주 2세대 알리는 정체성에 대해 또 다른 인식을 가지고 있다. 독일에서 태어난 알리는 터키인이라는 분명한 정체성을 지니면서도 독일 사람들과 비슷한 선입견과 편견을 터키 사람들에게 가지고 있다. 독일인인 가비와 결혼해서 아들 첸크를 두고 있지만, 알리보다 오히려 가비가 터키 문화에 더 개방적인 모습을 보인다.

터키에서 태어나 학교 교육을 받다가 독일로 이주한 벨리와 무하메드, 라일라에게는 문화적 혼종성이 나타난다. 특히나 두 가지 에피소드를 통해서 이러한 현상이 잘 드러난다. 첫 번째 에피소드는 독일로 이주하기 전에 무하메드가 친구와 작별 인사를 나누는 장면이다. 친구는 콜라를 많이 마실 수 있어서 독일에 가면 좋긴 하겠지만, 자신은 독일에 가지 않아 다행이라고 말한다. 그 이유는 독일 사람들이 돼지고기뿐만이 아니라 사람고기까지 먹기 때문이라는 것이다. 더 나아가, 죽은 사람을 나무토막에 매달아 놓고 썬기면서 그 사람의 피와 고기를 먹는 나라가 독일이라고 설명한다. 친구의 이야기는 무하메드에게 악몽으로 재현되고, 독일에 도착해 실제로 십자가에 매달린 예수를 보자 공포에 빠지면서 이슬람과 기독교 문화의 충돌을 경험하기도 한다. 하지만 두 번째 에피소드가 보여 주듯이, 학교에 가기 시작하면서 아이들은 독일 사회에 빠르게 융화한다. 이제 아이들은 부모의 통역사 역할을 하고 부모한테 독일식 크리스마스트리와 선물을 요구하는 것이다. 더 나아가, 항상 수영을 기르고 있는 아버지 후세인에게 독일 남자들처럼 수영을 껌으라고도 요구하게 된다.

중요한 점은 1.5세대인 후세인의 자녀들은 독일 사회에 융화된 모습을 보이면서도 동시에 터키 전통을 따른다는 사실이다. 라일라의 경우, 부모 몰래 담배를 피우거나 딸 카난의 임신 소식에 아버지인 후세인보다 더 엄하게 딸을 탓하는 것으로 이러한 양상이 드러난다. 벨리와 무하메드의 경우에는 서로 다투면서도 형인 벨리가 실업자가 된 동생 무하메드에게 생활비를 보내는 모습을 통해서 가족을 중요시하는 터키 전통이 이어지고 있음을

볼 수 있다. 무하메드가 결국 아버지가 터키에 산 상징적인 집을 수리하여 보존하는 역할을 맡게 되는 것도 혼종된 정체성을 지니고 있기 때문에 가능한 일이라고 할 것이다.

3세대에 속하는 카난과 첸크는 영화의 화자인 카난이 설명하듯이, 독일의 ‘경제 기적’ 덕분에 “독일산”(Made in Germany) 터키인이 된 세대라고 할 수 있다. 첸크를 통해서 잘 드러나듯이, 이들은 스스로 독일인이라고 여기지만 주위에서는 외모가 다르다는 이유로 이주민으로 분류한다. 이에 더해, 출신국을 규정할 때도 이들이 태어난 독일이 아니라 부계 혈통에 따라 출신국이 정해지고 있음을 알 수 있다.<sup>56</sup> 하지만 여전히 터키인으로 규정되고 있음에도 불구하고 이들은 터키어를 할 줄 모른다. 이런 속에서, 독일인 엄마와 터키인 아빠 사이에서 태어난 첸크의 정체성 혼란은 가중된다. 마찬가지로, 독일도 아닌 영국 출신 남자 친구와의 사이에서 임신한 카난도 혼란에 빠진다. 태어날 아이는 어떤 국적을 갖고, 어떤 언어를 모국어로 하게 될 것인가와 같은 문제가 놓여 있기 때문이다.

3세대의 이와 같은 혼란은 1세대로부터 이어지는 이주의 역사를 이해할 때만이 풀릴 수 있다. 그런 점에서, 할아버지와 할머니의 터키 고향 마을로의 가족 여행은 카난과 첸크에게 뿌리를 일깨워 주는 여행이라고 할 수 있다. 할아버지의 갑작스러운 죽음으로 여행은 할아버지의 장례식으로 뒤바뀌고, 그 과정에서 다시 한 번 문화가 충돌하는 현상이 나타난다. 자신을 무슬림으로 규정했던 할아버지의 믿음과는 상관없이 독일 여권을 소지한

56 독일 연방통계청에 따르면, 2019년을 기준으로 독일의 초중고 학교에 이주 배경 가정 출신의 학생 비율이 약 39%에 달한다고 한다[Anja Petschel (2021), “Kinder mit Migrationshintergrund,” *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/kurzknapp/zahlen-und-fakten/datenreport-2021/bevoelkerung-und-demografie/329526/kinder-mit-migrationshintergrund/>(접속일: 2023.5.20.)]. 영화에서는 학교에서 첸크가 어디 출신인지를 묻는 질문에 독일이라고 대답하는 것을 볼 수 있다. 선생님은 그것도 맞지만, 아버지가 이주해 온 고향이 어디인지를 다시 질문하면서 부계 혈통을 강조하는 속 인주의 모습을 보인다.

다는 이유로 할아버지는 터키 정부가 제공하는 외국인 묘지에 매장될 위기에 처하기 때문이다. 하지만 여권은 종잇조각일 뿐이라는 할아버지의 말을 되풀이하면서 할머니가 앞장서 고향 마을에 할아버지의 시신을 매장하게 된다. 그리고 장례식에서 첸크의 눈에는 할머니를 비롯한 가족들의 과거와 현재가 서로 만나는 모습이 그려진다.

이제 첸크는 “독일은 감사를 표합니다”(Deutschland sagt Danke!)<sup>57</sup>라는 1세대 손님 노동자에게 감사를 표하는 정부 행사에서 할아버지를 대신해 메르켈 총리 앞에서 연설하게 된다. 연설자로 초청되었던 할아버지가 하지 못한 말을 손주인 첸크가 대신하는 것이다. 이를 통해, 그동안 존재 자체가 지워지거나 왜곡되어 있던 1세대 이주 노동자인 할아버지 세대에 대한 기억이 수정되어 역사 속에 자리 잡을 수 있게 된다. 어린 첸크는 아직 인식하지 못할지라도, 백만 번째 손님 노동자의 입국은 독일 경제 기적의 상징인 값싼 노동력의 외부 제공이 성공적으로 이루어진 경우였고, 이를 통해 경제가 발전하면서 독일 사회에 복지혜택이 가능해졌다는 사실이 비로소 드러나기 때문이다.

또한, 독일의 경제 기적 덕분에 ‘독일산 터키인’ 세대가 된 카난과 첸크는 할아버지의 이야기를 통해서 자신들의 정체성을 찾아 나갈 수 있게 된다. 터키인임에도 불구하고 이들이 터키어를 할 줄 모르는 것은 독일어를 할 줄 모르기 때문에 경험했던 조부모 세대로부터 이어지는 차별과 소외의 영향이었다고 할 수 있기 때문이다. 따라서 이주자들이 이주국으로 동화되어야 하는 것이 아니라, 이주자와 이주국 모두 서로의 문화를 존중하고 이해할 수 있어야만 한다는 인식이 대두된다. 이는 3세대가 되어서야 비로소 이주국인 독일과 이주자에게 모두 “다문화주의모형”의 필요성이 인식되고 있다는 것을 보여 준다. ‘국민 국가’ 인식이 강하던 조부모 세대에게는 양자

57 실제로, 2008년 10월 1일 독일 총리 앙겔라 메르켈은 1세대 손님 노동자를 대표하는 200명을 벨류궁으로 초청하여 감사를 표하는 행사인 “Deutschland sagt Danke!”를 개최했다. 영화에서는 뉴스 푸티지를 사용하여 실제 역사와 허구인 영화를 접목하고 있다.

택일이라는 어려운 선택만이 있었다면, 이주의 경험이 없이도 이주 배경을 갖게 되는 손주 세대에서는 독일인과 터키인 (그리고 영국인이) 모두 될 수 있는 길이 필요하게 되었다고 볼 수 있다.<sup>58</sup>

#### 4. 포스트이주자의 포스트메모리

브루노우(Dagmar Brunow)를 비롯해서 많은 이들이 지적했듯이,<sup>59</sup> “이주 노동에 대한 문화적 기억의 주변화”<sup>60</sup> 현상은 일반적이다. 따라서 “손님노동자가 독일에서 대단히 환영받았던 시대가 있었다”<sup>61</sup>는 사실은 망각된 채,

58 이주자 통합정책에서 독일은 1990년대까지 이주자를 일시적으로 거주하는 ‘외국인’으로 보는 정책을 시행해 왔다. 하지만 1992년에 유럽 연합의 기초가 되는 마스트리히트 조약(Maastricht Treaty)에서 유럽 연합 내 출신자들의 지방선거권이 인정되면서 유럽연합 바깥 출신자들의 독일 참정권 문제가 논의되기 시작했다. 2000년에는 독일 국적법이 개정되어 터키인이 참정권을 부여받고 독일 시민이 될 수 있게 되었다[나혜심(2016), p. 57; p. 59]. 또한, 2014년에는 독일 국적과 부모의 국적을 모두 선택할 수 있는 이중 국적을 허용하는 법안이 의회를 통과했다.

59 마시아코브스카-오세즈(Dorota Masiakowska-Osses)는 역사학자 에티엔 프랑수아(Etinne François)와 하겐 술체(Hagen Schulze)가 2001년에 출간한 기념비적인 저서 『독일의 기억의 장소들』(*Deutsche Erinnerungsorte*)에서 “최근 독일계 터키인이 나 동유럽에서 추방되어 독일로 이주한 독일인, 전쟁 피난민과 망명 신청자들에 관한 집단적인 기억은 필연적으로 우리의 시선 밖에 있다”(das kollektive Gedächtnis der jungen Deutsch-Türken, der Spätaussiedler, der Kriegsflüchtlinge und der Asylanten, entzieht sich notwendigerweise unserem Blick)고 밝히며, 저자들이 이러한 사실을 책을 쓰는 중에야 인식했다고 고백한 점을 지적했다. 2004년이 되어서야 역사학자 모테(Jan Motte)와 올리거(Rainer Ohliger)가 『이주 사회의 역사와 기억』(*Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft*)이라는 저서를 통해서 “이주와 관련된 기억의 공백”(Gedächtnisvakuum in Bezug auf Einwanderung)을 메우려는 시도가 행해졌다[Dorota Masiakowska-Osses (2014), “Erinnerungsorte der Migration im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* und im Film *Almanya - Willkommen in Deutschland*,” *Germanistische Werkstatt* 6, pp. 217f].

60 이홍경(2019), p. 186.

61 이홍경(2019), p. 187.

현재 독일 사회가 당면한 문제에만 시선이 집중되는 경향이 있다. 포로우탄(Naika Foroutan)에 따르면, 독일에서는 “이민국이라고 인정한 2000년대부터 포스트이주사회가 시작”<sup>62</sup>되었다. 이전까지 이주는 주류 사회로의 통합을 지향했기 때문에 “현실적으로 구성된 사회적·상징적 불평등의 상징”<sup>63</sup>이었다면, 이주가 더 이상 특별한 예외현상이 아닌 일반화된 포스트이주 사회에서는 다문화화를 인정하면서 “국가적·문화적 다중소속성과 다중동일시”<sup>64</sup>를 새로운 가치로 삼게 된다. 즉, 이주민 정책이 “동화모형”에서 “다문화주의모형”으로 이행하게 된다. 포스트이주 사회의 또 다른 특징은 직접적인 이주의 경험이 없는 후속세대 즉, 포스트이주 세대의 정체성 문제가 새롭게 등장한다는 사실이다. 독일어를 모국어로 사용하고 터키문화보다 독일문화에 더 친숙하지만, 외모가 다르고 이주 배경을 가진 가정 출신인 카난과 첸크가 경험하는 혼란이 대표적이다.

하지만 직접적인 이주의 경험이 없을지라도 후세인 가족의 독일 이주 경험은 이야기를 통해서 손주 세대인 카난에게 전해져 있고, 카난은 이를 사촌 동생 첸크에게 다시 들려주고 있음을 알 수 있다. 이렇게 이야기를 통해 조부모 세대의 이주 경험이 전달되면서 손주 세대에게는 ‘포스트메모리’가 형성된다고 볼 수 있다. 허쉬(Marianne Hirsch)는 포스트메모리를 특히 홀로코스트와 관련하여 이전 세대의 트라우마에 대한 후속세대의 기억이라고 정의했다.<sup>65</sup> 무엇보다도 후속세대가 성장하는 동안 접하는 이야기나 사진 또는 특정 행동을 통해서 이전 세대가 경험한 트라우마를 ‘기억’하게 된다고 허쉬는 설명했다.<sup>66</sup>

62 이홍경(2019), p. 185.

63 이홍경(2019), p. 185.

64 이홍경(2019), p. 186.

65 Marianne Hirsch (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York City: Columbia University Press, p. 5.

66 Marianne Hirsch (2012), p. 5.

〈알마냐: 나의 가족 나의 도시〉에서는 (아직까지는 국적불명의 아이를) 임신한 카난이 영화의 화자로 기능하고, 어린 첼크가 청자의 역할을 한다는 점이 특히 중요하다. 삼데렐리 자매 모두가 등장인물 중 카난과 가장 동일시한다고 밝혔듯이, 카난은 스스로 정체성 혼란을 겪는 3세대 이주자이면서 동시에 조부모 세대의 이야기를 첼크에게 전달하는 인물이다. 이야기를 듣는 첼크가 어린아이라는 사실은 충격적일 수 있는 실체가 각색되고 미화되어 전체적으로 동화적인 성격을 띠게 만든다. 이에 더해, 스스로 독일인이라고 믿는 첼크에게 터키인임을 상기시키려는 할아버지 후세인의 노력은 갑작스런 죽음으로 영화에 신화적인 성격마저 부여하게 된다.

특히나 도입부는 영화의 서술구조와 양식을 잘 보여 준다. 음악이 흐르는 가운데 카난이 가족사진을 보여 주면서 자신과 가족을 소개하고 나면, 비로소 영화의 제목이 등장한다. 이후, 독일 경제 기적을 상징하는 유행가 〈호경기 차-차〉(*Konjunktur Cha-Cha*, 1960)가 배경 음악으로 흐르면서 뉴스 릴을 연상시키는 오래된 영상과 이를 해설하는 뉴스 해설자의 목소리가 이어진다. 해설자는 1950년대 중반부터 시작된 경제 호황으로 남유럽 출신의 이주 노동자들이 독일로 몰려들고 있다며, 독일 의료진이 현지에서 이들을 채용하기 위한 검진을 실시하는데 마치 가축시장을 연상시킨다고 설명한다. 계속되는 경제 성장으로 유럽 출신만으로는 감당할 수가 없어서 터키 출신의 노동자들도 추가된다는 설명이 이어진다. 해설자의 역사적 배경 설명이 끝나면, 다시 카난이 백만 첫 번째 이주 노동자로 독일에 입국하는 자신의 할아버지 후세인 일마즈를 소개하게 된다.

뉴스 릴을 사용함에도 영화의 도입부는 유행가의 삽입과 편집으로 인해서 마치 뮤직비디오처럼 느껴진다. 이러한 형식은 이주 노동자들이 현지에서 받는 채용 검진이 가축시장을 연상시킨다는 충격적인 내용과 영상을 희석시키는 경향이 있다. 실제로 많은 이주 노동자들에게 채용 검진은 수치심과 모욕감을 불러일으키는 트라우마적인 경험이었다.<sup>67</sup> 하지만 〈알마냐:

67 다음진술이 뉴스 릴 영상에 대한 실제적인 설명이라고 할 수 있다. “독일 의사들은 우

나의 가족 나의 도시)는 이주 노동자들의 트라우마를 부각시키기보다는 이를 극복하고 45년 동안 독일의 경제 발전을 위해 일하다 은퇴한 후세인의 정체성 혼란에 초점을 맞추고 있다.

3장에서 언급한 아스만의 ‘기억 문화’와 연관시켜 후세인이 경험하는 혼란을 살펴보면, 후세인의 독일 여권 취득은 무엇보다도 자신을 독일인이라고 생각하는 첸크에게 터키 유산을 모두 지워 버리면서도 혼란은 가중시키는 효과를 가져올 수 있기 때문이라고 해석할 수 있다. 독일 여권의 취득으로 첸크에게 할아버지는 독일에서 복지혜택을 누리면서 살았으면서도 독일어를 제대로 할 줄 모르는 터키에서 온 사람으로 기억될 수 있다. 이러한 상황은 터키 이주자에 대한 독일 사회의 선입견과 편견이 심해질수록 첸크와 같은 3세대 그리고 후세대들로 하여금 자신들의 뿌리인 터키 사회로부터 이질감을 느끼게 만들 수 있다. 마치 첸크의 아버지 알리가 독일에 서 태어난 터키인임에도 불구하고 독일인들과 똑같은 선입견과 편견을 터

---

리에게 속옷까지 다 벗게 했습니다. 그들은 우리의 치아와 눈, 폐, 손을 검사했고, 말하기 부끄럽지만, 우리의 다리 사이도 살펴보았습니다. 마치 우리가 서로 혼동되지 않도록 하기 위한 것처럼, 등과 가슴에 색연필로 숫자를 그려 넣기도 했습니다. 우리의 이름은 의미가 없었고, 숫자가 훨씬 더 중요했습니다.”(Die deutsche Ärzte zogen uns bis auf Hemd und Unterhose aus. Sie prüften unsere Zähne, unsere Augen, unsere Lungen, unsere Hände und schauten sogar, ich schäme mich, es zu sagen, zwischen unsere Beine. Damit wir nicht verwechselt würden, haben sie auf unseren Rücken und unsere Brust mit farbigen Stiften Nummern gemalt. Unsere Namen waren ohne Bedeutung, unsere Nummern viel wichtiger.)[Aydin Engin (2008), “Der Auswanderer kehrt nicht zurück,” *Süper Freunde. Was Türken und Deutsche sich wirklich zu sagen haben* (ed. by Kai Diekmann, Ertuğrul Özkök), München: Pieper Verlag, pp. 84f.]. 또한, 영화에서 후세인 가족은 비행기편으로 독일에 오는 것으로 묘사되어 있지만, 실제로 이주 노동자들은 선박과 기차 등의 교통편을 이용했고 독일로의 여행자체가 손님 노동자의 삶을 상징하듯이 지난하고 고됐다. 손님 노동자로 독일로 이주해서 현재 독일을 대표하는 작가이자 예술가로 활동하고 있는 외즈다마(Emine Sevgi Özdamar)는 『골든 호른의 다리』(*Die Brücke vom Goldenen Horn*, 1998)에서 독일로의 여행을 여자들이 삼입 받냈으로 옷을 갈아입지 못했다는 문장으로 압축해서 표현하고 있기도 하다. 이 밖에도, 후세인 부부는 이주하자마자 아이들을 학교에 입학시키는데 아무런 문제가 없지만, 실제로 학교 문제는 터키인들이 계투를 이루면서 살아가는 근본적인 문제라고 할 수 있다.

키인에게 갖고 있는 것처럼 말이다. 따라서 자신들의 할아버지는 독일 경제 발전에 기여한 터키 출신의 손님 노동자였다는 사실을 손주 세대가 기억할 수 있기를 후세인이 원했던 것이라고 볼 수 있다.

손주들에게 새로운 기억을 만들어 주기 위해서 후세인은 고향 마을로 가족 여행을 감행하고, 카난은 첸크에게 독일로 이주하는 할아버지와 할머니의 이야기를 들려주게 된다. 그리고 이야기를 통해서 조부모의 이주경험은 손주 세대의 ‘기억’으로 자리 잡게 된다. 일종의 포스트메모리가 형성되는 것인데, 허쉬의 포스트메모리는 홀로코스트 세대의 트라우마가 후속 세대에게 이전되는 기능을 갖는다면, 트라우마적인 경험이었을 수도 있었던 후세인의 이주경험은 어린 첸크를 위해서 각색되고 미화되어 새로운 정체성 신화를 쓰게 된다는 차이가 있다. 이 신화 속에서는 태어날 아이마저도 독일 사회의 구성원으로 인정받을 수 있는 가능성이 열려 있다는 점에서 변화하는 독일 사회와 후속세대에게 새로운 지평을 제공한다고 해석할 수 있다.

이전 세대의 경험에 대한 기억을 바탕으로 후속세대가 정체성을 형성해 간다는 점에서 포스트메모리는 정체성 형성에 중요한 역할을 하고 있음을 알 수 있다. 이러한 사실은 가정 내에서 뿐만이 아니라 사회적으로도 국가의 정체성 형성에 포스트메모리가 기여할 수 있음을 암시한다. 따라서 학교를 비롯한 공공기관에서 “이주와 관련된 기억의 공백”을 메꾸기 위한 노력이 필요하고, 문학과 영화와 같은 예술작품이 여기에 중요한 역할을 한다는 사실도 알 수 있다.

〈알마나: 나의 가족 나의 도시〉는 포스트이주 세대에 속하는 삼테렐리 자매가 손님 노동자로 독일로 이주한 조부모 세대의 경험을 포스트메모리로 재형상화하여 변화하는 독일 사회를 그려 낸 작품이다. 가족 내에 혼종성을 보여 주면서, 더 이상 ‘평행사회’로서의 독일 내 터키 사회가 아닌 ‘터키식 독일’ 사회를 그려 낸 작품이라고 말할 수 있다. 비록 ‘필 굿 무비’(Feel-Good-Movie)라는 비판에서 자유로울 수는 없지만, 관객은 영화를

보고난 후에 실제 역사 속에서 내용을 재구성하며 새로운 사실을 발견해 나갈 수 있다는 점에서 ‘다시 기억하기’의 중요성을 일깨우는 영화라고 할 수 있다. 그리고 다시 기억한다는 것은 확인과 검증을 통해서 왜곡되고 잊혀진 사실을 수정하고 복원하는 것이며, 과거와 현재를 연결하면서 새로운 미래를 만들어 가는 창의로운 행위임을 일깨우는 영화라고도 할 수 있다.

## 참고문헌

### 자료

- 안윤기(2010), 「이슬람 이민자들 출산율로 독일 점령: 티로 자라친, 이민자 문제 직격탄... 獨 국민 5명 중 1명 공감 파문 확산」, 『주간동아』, <https://weekly.donga.com/List/3/all/11/90787/1>(접속일: 2023.5.7.).
- DW News (2011), “Our Guest on 30.10.2011 Yasemin Şamdereli, Talking Germany,” <https://www.youtube.com/watch?v=EaCYJU7Xv0E>(접속일: 2023.5.14.).
- Engels, Josef (2011), “Wir sind nicht mit Tarnwesten über die Grenze gerobbt,” *Welt*, [https://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article12515701/Wir-sind-nicht-mit-Tarnwesten-ueber-die-Grenze-gerobbt.html](https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12515701/Wir-sind-nicht-mit-Tarnwesten-ueber-die-Grenze-gerobbt.html)(접속일: 2023.5.8.).
- Langels, Otto (2014), “Millionster Gastarbeiter vor 50 Jahren: Ein Moped für Armando Rodrigues de Sá,” *Deutschlandfunk*, <https://www.deutschlandfunk.de/millionster-gastarbeiter-vor-50-jahren-ein-moped-fuer-100.html>(접속일: 2023.5.15.).
- Petschel, Anja (2021), “Kinder mit Migrationshintergrund,” *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/datenreport-2021/bevoelkerung-und-demografie/329526/kinder-mit-migrationshintergrund/>(접속일: 2023.5.20.).
- Rettig, Sascha (2011), “Wir wollten das Gegenbeispiel zeigen: Leute wie unsere Familie, die hier sehr gut leben,” *kinofenster.de*, <https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1103/yasemin-samdereli-kf1103/>(접속일: 2023.5.14.).
- Statista (2023), “Anzahl der Ausländer aus der Türkei in Deutschland von 2001 bis 2022,” *Statista - das Statistik-Portal: Statistiken, Marktdaten & Studien*, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/152911/umfrage/tuerken-in-deutschland-seit-2001/>(접속일: 2023.5.7.).
- Tutmann, Linda (2014), “Auch mit Kopftuch kann man die Hosen anhaben,” *Focus Online*,

[https://www.focus.de/familie/erziehung/familie/auch-mit-kopftuch-kann-man-die-hosen-anhaben-interview-yasemin-samdereli\\_id\\_2079442.html](https://www.focus.de/familie/erziehung/familie/auch-mit-kopftuch-kann-man-die-hosen-anhaben-interview-yasemin-samdereli_id_2079442.html) (접속일: 2023.5.7.).

## 논저

- 김옥선(2021), 「'Almanya - Willkommen in Deutschland'를 활용한 독일어 수업: 터키 이주자의 정체성을 중심으로」, 『외국어로서의 독일어』 49집, 한국독일어교육학회, pp. 5-33.
- 김용현(2015), 「영화 자막번역 수업을 통한 다문화교육 가능성에 관하여: <나의 가족 나의 도시>에 나타난 스테레오타입을 예로 삼아서」, 『독일어문학』 23(1), 한국독일어 문학회, pp. 101-123.
- 김진숙(2015), 「독일영화 속 다문화 사회통합 모델: 영화 <천국의 가장자리>와 <나의 가족 나의 도시>를 중심으로」, 『인문과학연구』 33, 인문과학연구소, pp. 163-192.
- 나혜심(2016), 「터키인의 독일 이주를 통해 본 이주자의 문화적응 방식, 그리고 이주의 의미: “독일-독일로 오신 것을 환영합니다(Almanya-Willkommen in Deutschland)”라는 영화를 중심으로」, 『독일연구: 역사·사회·문화』 33, 한국독일사학회, pp. 39-77.
- 박언영(2022), 「부재하는 기억을 위한 글쓰기: 자폐 세노작의 『위험한 친족성』」, 『서강인문논총』 65, pp. 255-283.
- 박정희(2019), 「영화 <나의 가족 나의 도시>를 이해하기 위한 세 가지 관점: 이주에 의한 언어와 정체성의 문제」, 『브레히트와 현대연극』 40, 한국브레히트학회, pp. 261-280.
- 신종락(2018), 「터키인의 독일 이주와 정체성 문제: <나의 가족, 나의 도시(Almanya-Willkommen in Deutschland)>라는 영화를 중심으로」, 『인문과학』 68, pp. 177-202.
- 앤더슨, 베네딕트(2022), 서지원 역, 『상상된 공동체: 민족주의의 기원과 보급에 대한 고찰』, 길.
- 유정희(2009), 「영원한 이방인: 독일의 터키 공동체」, 『독일연구: 역사·사회·문화』 18, 한국독일사학회, pp. 145-177.
- 이용일(2016), 「기획논문: 독일의 뉴라이트와 복지국가위기론: 틸로 자라친」, 『독일이 사라지고 있다』, 『서양사론』 129, 한국서양사학회, pp. 77-103.
- 이홍경(2019), 「백만 한 번째 손님노동자에서 포스트이주자로: 샴테렐리의 영화 <나의 가족, 나의 도시> 고찰」, 『카프카연구』 42, 한국카프카학회, pp. 181-203.
- 장세룡(2007), 「다문화주의적 한국사회를 위한 전망」, 『인문연구』 53, 인문과학연구소, pp. 307-348.
- Assmann, Jan (2007), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck.
- Baer, Marc David (2013), “Turk and Jew in Berlin: The First Turkish Migration to Germany and the Shoah,” *Comparative Studies in Society and History* 55(2), pp.

330-355.

- Cox, Ayça Tunç (2011), "Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany: Three Different Narratives," *Turkish Studies* 12(1), pp. 115-127.
- Engin, Aydin (2008), "Der Auswanderer kehrt nicht zurück," *Süper Freunde. Was Türken und Deutsche sich wirklich zu sagen haben* (ed. by Kai Diekmann, Ertuğrul Özkök), München: Pieper Verlag, pp. 83-94.
- Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York City: Columbia University Press.
- Masiakowska-Osses, Dorota (2014), "Erinnerungsorte der Migration im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* und im Film *Almanya - Willkommen in Deutschland*," *Germanistische Werkstatt* 6, pp. 217-226.
- Muff, Kerstin (2011), *Denkmuster des gegenwärtigen deutschen Films: Thomas Arslans Ferien und Fatih Akins Auf der anderen Seite*, Diplomarbeit, Universität Wien.
- Weigel, Sigrid (2002), "'Generation' as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945," *The Germanic Review* 77(4), pp. 264-277.

원고 접수일: 2023년 7월 11일, 심사완료일: 2023년 8월 1일, 게재확정일: 2023년 8월 8일

## ABSTRACT

# Creating the Identity of the Postmigrant Generation Using Postmemory

Park, Unyoung\*

*Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011)

Focusing on the relationship between remembering and identity, this paper analyzes the film *Almanya – Willkommen in Deutschland*, which deals with the identity issues of three generations of Turkish-German immigrants. The film is based on the director Yasemin Şamdereli's own family story, who belongs to the third generation of Turkish-German immigrants. The film depicts the migration history of the Hüseyin Yılmaz family, who integrated well into German society and created new identities at a time when prejudice and bias against Turks reached their peak in German society due to the 'Sarrazin Dispute.'

With this film in which the grandparents' migration story is remembered anew by the grandchildren, this paper explores how the collective memory related to migration, which has existed in a vacuum in German society, is re-examined in a historical context. To this end, this paper gives an overview of the Turkish-German film history up to the third generation since Şamdereli is classified as the third generation of Turkish-German filmmakers, and

---

\* Visiting Scholar, Institute of Humanities Studies, Kyungpook National University

based on this, the identity problem of the three generations revealed in the film is analyzed. In addition, this paper discusses that the third generation of migration can be called the generation of the postmigration who no longer has direct migration experience. Thus, this generation remembers the migration experience of the first generation in the form of postmemory.

**Keywords** Turkish-German Film, Yasemin Şamdereli, Postmigration, Postmemory, Identity