

## 위안부 피해자 영상의 “포스트-기억 세대” 양식으로서의 변화와 사회문화적 함의 읽기\*

강 경 래\*\*

### [초 록]

본 논문은 지난 30여 년간 진행되어 온 위안부 피해자들에 대한 우리 사회의 담론과 이에 대한 영상 재현의 변화에 대해 논의한다. 1990년대 초반 한국 영화에서는 변영주 감독의 <낮은 목소리> 3부작이나 다큐멘터리 영화들을 중심으로 피해자들의 모습과 증언을 기록하는 데 주력하였다. 특히 2010년 이후에는 <눈길>, <귀향>, <아이 캔 스피크>와 같이 위안부 피해자들의 증언을 토대로 한 극영화들이 등장하였다. 본 논문은 이들 영화를 마리언 허쉬가 말한 포스트-기억 세대의 작품으로 읽기를 제안한다. 마리언 허쉬는 홀로코스트를 경험한 피해자들의 아들이나 딸들이 자신의 부모가 전수해 준 개인적이고 내밀한 기억들로 인해 홀로코스트에 대한 서사를 더욱 가슴 아프게 애도하게 된다고

\* 이 학술연구는 2013년도 한국학중앙연구원의 해외한국학지원사업에 의하여 수행되었음 (AKS-2013-R09).

\*\* 서울과학기술대학교 기초교육학부 조교수

주제어: 종군 위안부, 포스트-기억 세대, 대안기억의 윤리성, 재연과 정서적 역사  
Comfort Women, “Post-Memory Generation”, Counter-Memory, Reenactment,  
Affective History

지적하며, 이들을 포스트-기억 세대라 지칭한다. 또한 마이클 로스버그는 포스트-기억 세대가 작동하는 방식은 문화기억을 공유하는 한 사회 공동체로 확장될 수 있다고 주장한다. 다시 말해 홀로코스트에 대한 한 사회 내 공유된 기억들이 역사적 사건에 대한 공식 서사를 수용하는 데 영향을 미친다는 것이다. 2010년대 이래 등장한 위안부 역사 재현의 새로운 경향들은 지난 20여 년간 축적되어 온 위안부 피해자들의 증언과 시민운동들 속에서 길러져 온 우리 사회 내 위안부 피해자들에 대한 기억들을 바탕으로 한다. 나아가 이들 영화는 영화의 서사 속에서 중심축으로 내세우는 희생자/생존자 관계나 위안부 피해자와 우리 사회 내 일반 시민들과의 관계에 대한 강조를 통해 위안부 피해자들에 대한 기억이 우리 사회 내에서 침묵하게 존재해 온 방식들에 주목한다. 그런 점에서 이들 영화는 그동안 축적되어 온 우리 사회 내 위안부 피해자들에 대한 공유된 기억이면서, 동시에 이들 피해자들과 함께 살아가는 우리 사회 내 포스트-기억 세대들의 시선으로 보여진 피해자들에 대한 ‘기억’으로서, 포스트-기억 세대의 시각으로 재현된 작품들이라 할 수 있다. 본 논문은 포스트-기억 세대의 시각에서 제작된 이들 영화가 우리 사회가 위안부 피해자들을 바라보던 왜곡되고 억압된 시선들을 지적하는 동시에 이들을 우리 사회 내 일원으로서 위로하는 장면들을 살펴봄으로써 위안부 피해자들에 대한 우리 사회 공동체의 윤리적 태도를 강조하고 이들이 새로운 방향으로 변화되어가는 과정을 고찰하는데 의의가 있다.

## 1. 문제제기

영화 <아이 캔 스피크>(김현석, 2017), <히스토리>(민규동, 2018), <귀향>(조정래, 2016), <눈길>(이나정, 2015)에서와 같이 최근 일본 종군 위안부 피해자들에 대한 영상 재현이 활발하다. 오랜 시간 철저히 망각되어 온 종군 위안부에 대한 사회적 기억은 1990년대 초반 위안부 피해자

들의 증언을 통해 구술이나 문서형태로 기록되어 왔다. 우리 사회는 정신대문제협의회나 나눔의집을 중심으로 한 시민 단체들의 수요집회 개최 및 일본 정부를 상대로 한 법정 투쟁과 더불어 다양한 형태의 증언집 발간을 통해 위안부 피해자들의 잃어버린 권리를 회복하기 위해 노력해 왔다.<sup>1)</sup> 1990년대에 제작된 변영주 감독의 <낮은 목소리> 3부작은 위안부 피해자들의 참혹했던 과거를 증언하거나 오늘의 고단한 삶을 살아가는 모습을 영상으로 기록함으로써 부재하였던 이들 피해자들에 대한 기억들을 기록하는 데 기여하였다.<sup>2)</sup> 이후 위안부 피해자를 소재로 한 영화들의 잇따른 개봉은 30여 년의 이러한 꾸준한 노력의 성과로서, 다큐멘터리 형식으로부터 극영화와 애니메이션의 형식 등 다양한 방식으로 변모해 왔다. 지난 몇 년간 정치사회 담론의 변화에 병행하여 위안부 소녀상 건립이나 관련 법 제정을 통해 망각된 기억을 사회 곳곳에 형상물로 구체화하려는 사회 공동체의 노력이 있었으며 이들 영화는 이러한 노력의 일환으로 볼 수 있다.<sup>3)</sup>

위안부 피해자들의 증언 작업과 영상 재현을 주로 담당해 온 초기 시민운동의 경우, 이들이 겪었던 참혹한 과거에 대한 오랫동안 억압된 기억을 증언해 내는 데 있어서의 윤리적 태도에 대해 많은 질문을 해 왔다. <낮은 목소리> 시리즈나 증언 자료집 제작에 참여한 사람들은 공식 서사에서 배제된 트라우마적 사건을 증언하는 데 있어서의 어려움을 토로 하였다. 여러 학자들이 지적해 왔듯이 홀로코스트와 같은 참혹한 경험을

- 
- 1) 현재 출간된 여러 편의 증언집과 정신대문제협의회와 나눔의 집을 중심으로 지속되어 온 시민운동은 대표적인 활동들이다.
  - 2) 특히 <낮은 목소리> 1편은 독립 다큐멘터리 영화 중 최초로 극장에서 상영되었으며, 이들 3부작 영화는 해외 영화제에서 수상하고 일본에서 상영되기도 하였다.
  - 3) 위안부 소녀상 건립은 2000년대 일본대사관 앞 건립을 시작으로 하여 현재는 전국의 주요 도시와 공원들에 건립되고 있다. 이러한 시민단체의 활동은 일본 우익의 반발 속에서 어려움이 없지 않았으나, 오히려 이러한 어려움 속에서 위안부 피해자를 기억하려는 사회적 노력은 더욱 활발해지고 있는 듯하다.

한 생존자들의 증언은 언어적 상징체계로 담아내기에 어려움이 있으며, 이런 점에서 이들의 증언 가능성은 언제나 언어 너머에 있다. 따라서 이러한 피해자들의 증언에서는 구술을 통한 증언 이외에 비언어적 제스처나 침묵의 형태로서의 증언에도 귀 기울여야 했으며, 나아가 증언 과정에 내재된 어려움을 감안하여 이러한 언어적/비언어적 증언들을 기록하는 과정에서 요청되는 윤리적 태도에 관심을 기울여 왔다.<sup>4)</sup> 이러한 노력을 통해 영상과 증언 작업들은 우리 사회 내 부재하였던 기억으로서의 위안부 피해자들이 겪었던 참혹한 역사를 진정성 있게 담아내고자 했다.

2000년대 이후 등장한 영화에서는 초기 영화들이 지녔던 증언 가능성이라는 문제가 지속되는 중에 그간 진행되어 온 시민단체의 활동과 위안부 피해자들의 법적, 정치적 보상과 인권 보장을 위한 활동들에 대한 기록들이 덧붙여지며, 이 과정에서 생존자들의 증언과 기록에 초점을 맞추던 시각들은 점차 다양화되었다. <끝나지 않은 전쟁>(김동원, 2007)이나 <나의 마음은 지지 않았다>(안해룡, 2008)의 경우, 시민운동과 연계된 위안부 피해자들의 인권 회복을 위한 노력을 영상으로 재현하면서, UN 국제 재판이나 일본 법정에서의 재판과정을 그린다. 최근 영화 <눈길>, <귀향>, <아이 캔 스피크> 등은 이러한 영상 재현 방식에서 한 걸음 더 나아가 더 이상 다큐멘터리 형식을 통한 과거 역사에 대한 증언에만 주목하지 않는다. 오히려 이들 작품은 극영화의 형식을 통해 위안소에서 과거와 고통스럽게 마주하는 현 시점에서의 생존자의 모습, 그리고 위안부 피해자들과 함께 살아가는 우리 사회 공동체 내 사람들과의 관계에 초점을 맞춘다. 예를 들어 <눈길>과 <귀향>에서는 피해자의 어린 시절 모습과 현재의 모습 그리고 트라우마적 경험 속에서 죽은 친구와 생존자로서의 주인공을 함께 등장시키며, 이들 사이의 지속적인 대화를 통해 위안부 피해자들이 지닌 고통의 삶 및 그에 대한 담론에 중층적으로 얽

4) Hyun-Ah Yang (2008), "Finding the 'Map of Memory': Testimony of the Japanese Military Sexual Slavery Survivors," *Positions: Asia Critique*, 16(2).

혀 있는 긴장과 문제적 관계들이 작동하는 과정을 그려낸다.<sup>5)</sup> 나아가 <아이 캔 스피크>는 한국 사회의 일원으로서의 위안부 피해자들의 현재의 삶에 주목하며, 사회의 억압적 시선이나 왜곡된 담론들에 의해 고통 받았을 피해자들의 모습을 그리는 동시에 이러한 피해자들과 후세대로서의 젊은이들이 새로운 연대를 형성하는 과정을 다룬다.

이들 영화에서는 초기 다큐멘터리 영화에서 제기되었던 윤리적 태도와는 다른 새로운 층위의 윤리적 태도가 제기된다. <눈길>, <귀향>, <아이 캔 스피크>는 위안부 피해자들과 희생자들의 재현된 모습과, 과거를 경험하지는 않았지만 이러한 기억들을 문화적으로 전수받은 사람들에게 보다 초점을 맞춘 작품이다. 이런 점에서 볼 때, 이들 작품은 마리언 허쉬(Marianne Hirsch)가 홀로코스트 희생자들의 후세대들이 자신의 선조에 대해 갖는 독특한 기억 방식을 지칭한 용어인 “포스트-기억 세대”(post-memory generation) 담론을 통해 설명될 수 있다.<sup>6)</sup> 허쉬에 따르면 포스트-기억 세대란 홀로코스트를 직접 경험하지는 않았으나 이를 경험한 사람들의 가족이나 후손으로서, 참혹한 과거의 기억들을 구술이나 개인적인 유품을 통해 전수받은 사람들을 뜻한다. 이들은 개인 혹은 가족 공동체가 지닌 문화적 공통성을 공유하며, 이를 통해 공식 서사와는 차별되는 기억을 전수받게 된다. 나아가 마이클 로스버그(Michael Rothberg)에 따르면 포스트-기억 세대 개념은 가족이나 혈통적 연대를 넘어서 더 넓은 사회 공동체로 확장될 수 있다. 다시 말해 직계 가족은 아닐지라도 한 사회 공동체에 속하는 후세대로서 공동체 내에서 전수되어 온 대중담론이나 기억들을 공유하는 사람들 역시 포스트-기억 세대라 지칭할 수 있다.<sup>7)</sup> 특히 홀로코스트나 위안부 문제에서와 같이 한 사회

5) 이 부분은 최근 위안부 영화 속에 등장하는 생존자와 희생자 사이의 우정과 증언의 전수 가능성에 대한 기존 논의들에서의 지적과도 유사하다.

6) Marianne Hirsch (2008), “The Generation of Postmemory,” *Poetics Today*, 29(1), pp. 103-104.

공동체 내에서 오랫동안 기억되어 왔으며 동시에 공동체의 정체성과 관련된 침예한 문제의 경우, 이러한 역사를 포스트-기억 세대 담론의 형태로 확장하는 것은 의미가 있다. 허쉬나 로스버그의 분석에서 보듯이, 포스트-기억 세대의 시각은 선조들이 겪은 고통에 대한 내밀한 기억들을 공유한 후세대들이 자신들의 정체성에 있어 빈자리로 남아 있는 타자에 대해 갖는 윤리적 의무라는 측면을 부각시킨다. 이렇게 볼 때 이 담론은, 홀로코스트와 같은 참혹한 과거의 재현과 관련하여 수잔 손탁(Susan Sontag)이 중요한 측면으로서 지적한, “타인의 고통을 재현하는 방식에 대한 윤리적 태도”에 귀 기울일 수 있게끔 한다.<sup>8)</sup> 포스트-기억 세대 담론을 통해 이러한 역사를 바라볼 때, 우리 사회 공동체의 일원으로서 이러한 피해자들에게 우리가 얼마나 빚지고 있는지에 대해, 그리고 후세대로서 우리가 그들의 과거를 왜곡 없이 현 사회 속에 전수하는 윤리적 태도에 대해 보다 주목하게 된다.

본 논문은 위안부 피해자들에 대한 최근의 영화 재현들을 포스트-기억 세대 담론을 통해 살펴본다. 특히 포스트-기억 영화의 초기작이라 할 수 있는 <눈길>과 <아이 캔 스피크>를 분석함으로써 이들 영화에서 다큐멘터리 영상, 극영화나 트라우마 영화 등과 같은 다양한 장르의 영화기법들이 포스트-기억 세대의 윤리성과 정치성을 드러내거나 사회 구성원들을 서로 화해시키는 장치로 작동하는 방식들에 대해 주목한다. 실제 위안부 문제가 일제 강점을 경험한 한국인에게 가장 큰 고통 중 하나였으며, 종전 후 해결을 위한 진척이 이뤄지지 않음으로써 현재 반일 감정이 유지되는 가장 큰 원천이라는 사실을 고려할 때, 위안부 문제에 대한 이해와 담론의 성장은 한국 사회 공동체가 일제 강점에 대한 기억이나 국

7) Michael Rothberg (2000), *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press.

8) Susan Sontag (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Strauss, and Giroux.

제사회와의 관계 속에서 우리 사회 공동체의 경계를 새롭게 설정하려는 윤리적이자 정치적인 노력의 중요한 사례라 할 수 있다. 이런 점에서 위안부 피해자의 영상 재현을 포스트-기억 세대 담론의 측면에서 탐구하려는 시도는 최근 등장한 새로운 양식의 영화들이 우리 사회 내 정체성과 역사적 타자에 대해 갖는 윤리적 태도의 측면을 부각시킨다는 점에서 또 다른 의의가 있다.

## 2. 위안부 담론의 전개와 영화적 재현 방식의 변화

### 2.1. 초기 위안부 담론과 위안부 영상 재현의 변화

1990년대 제작된 변영주 감독의 다큐멘터리 영화 <낮은 목소리> 3부작은 공식기록으로 남아있지 않은 상처들을 증언의 형태로 기록하였다. 역사 다큐멘터리나 트라우마 영화 논의 등에서 지적하듯이, 전쟁이나 홀로코스트와 같이 감당하기 어려운 폭력을 경험한 사람들은 이러한 트라우마적 경험을 일상 언어로 전달하기 어렵다. 이와 관련하여 여러 학자들은 트라우마적 경험을 언어로 담아내는 작업들, 즉 증언(testimony)은 항상 ‘언어 너머’에 있다고 지적해 왔다.<sup>9)</sup> 따라서 위안부 피해자에 대한 영화 재현 초기인 1990년대에는 철저히 망각된 기억이자 통렬한 기억을 영상 언어로 재현할 수 있는가의 문제가 중요시되었다. 서사를 중심으로 한 극영화와 달리 다큐멘터리 영상이나 사진은 피사체로서의 대상을 필름 위의 흔적으로서 포착하는 지표성과 이를 통해 가능해진 리얼리즘을

9) 트라우마 영화에 대한 논의는 Janet Walker (1999), *Trauma cinema: Documenting incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press를 참조. 증언의 불가능성에 대한 논의는 Giorgio Agamben (1999), *Remnants of Auschwitz*, New York: Zone Books 등을 참조.

특징으로 한다.<sup>10)</sup> 은폐되고 망각된 기억들의 증언에 초점을 맞추었던 위안부 피해자들에 대한 초기 영상들은 다큐멘터리가 지닌 이러한 사진적 리얼리즘(photographic realism)에 기대어 제작되었다. <낮은 목소리>는 나눔의집에 함께 거주하는 위안부 피해자 할머니들의 일상을 촬영자의 개입을 최소화시킨 관찰자 모드의 다큐멘터리 형식으로 재현한다. 이러한 방식은 다큐멘터리의 다이렉트 시네마(direct cinema)<sup>11)</sup> 전통에서 제기된 ‘촬영자의 개입 없이 보여주기’의 형식을 채택한 것이다. 이를 통해 영화는 생존자들의 목소리로서만 접근 가능한 트라우마적 기억들을 진정성 있게 기록하기 위해 노력했다.<sup>12)</sup>

이후 위안부 피해자 관련 시민운동과 재판과정이 진행됨에 따라 위안부 재현 다큐멘터리 또한 정치적이고 교육적인 성격을 띠기 시작하였다. 특히 2000년대 등장한 다큐멘터리들은 그간의 시민운동의 성과와 축적된 증언들을 일반 대중에게 전파함으로써 공식 서사에 부재한 기억들을 드러내며, 그 과정에서 존 그리어슨(John Grierson)이 지적하였던 다큐멘터리의 정치적이고 계몽적인 성격을 강조한다. 김동원 감독의 <끝나지 않은 전쟁>(2007)이나 안해룡 감독의 <나의 마음은 지지 않았다>(2008)는 다큐멘터리 영화의 해설적(expository) 모드와 참여적(participatory) 모드를 적극 활용함으로써 위안부 피해 관련 기록들이 발굴된 과정과 그간의 시민운동의 성과, 그리고 피해자들의 증언들을 설득의 수사학으로 풀어내었다. 예를 들어 일본에 거주하는 위안부 피해자인 송신도 할머니가

10) 다큐멘터리와 사진적 리얼리즘에 대한 고전 논의들은 Roland Barthes (1982), *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard. New York: Hilland Wang; Bill Nichols (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 등을 참조.

11) 다이렉트 시네마 전통에서는 Susan Hayward, *Cinema Studies: Key Concepts* 참조.

12) 다큐멘터리가 지닌 특성으로서의 사물에 대한 탐구를 가능하게 하는 시선(epstemic gaze)은 공식 서사에 부재해 온 위안부 피해 기억을 심층적으로 이해하고 진정성 있게 담아내는 데 적합한 것으로 여겨졌다. Nichols (2001), pp. 20-34.

일본 정부를 상대로 벌이는 법적 투쟁 과정을 기록한 <나의 마음은 지지 않았다>는 초기 다큐멘터리 영화와 달리 1990년대 이후 진행되어 온 위안부 피해자들의 법적 제도적 권리를 회복하기 위한 노력의 과정들을 요약해 보여주며, 이러한 인권 운동 속에 담긴 피해자들의 목소리와 그것의 사회 문화적 의미를 담아내고 있다.

2010년대에 이르러 위안부 피해자들에 대한 영상 재현은 새로운 모습으로 등장한다. 과거 피해자들의 증언을 진정성 있게 기록하는 데 주력 하였던 다큐멘터리에서 벗어나 기존의 증언들을 토대로 상상적인 투사나 창작 과정을 거친 극영화들이 등장한 것이다. <귀향>에서부터 <눈길> 그리고 <아이 캔 스피크> 등으로 이어지는 영화들은 피해자들의 육성 증언이나 다큐멘터리, 피해자들이 남긴 그림 증언에서의 기억을 토대로 제작되었다. <귀향>이나 <눈길>은 위안부 피해자들을 재현하는 데 있어 이들 피해 소녀들이 지옥 같은 수용소에서 생활하면서 길러 온 우정과 연대의식을 강조한다. 이러한 생존자와 희생자 간의 자매애에 대한 강조는 위안부 피해자들이 증언해 온 참혹했던 수용소 시절과 고달팠던 이후의 삶들에 대한 기존의 증언이 지닌 보다 내밀하고 정서적인 측면들을 부각시킨다. 나아가 <아이 캔 스피크>에 이르면, 우리 사회 내 일반 시민들과 젊은이들이 위안부 피해자와 관련한 역사적 상흔들에 대해 공감하고 연대감을 드러내는 방식에 초점을 맞춘다. 이와 같이 위안부 피해자들에 대한 영상 재현은 1990년대의 재현양식들과 달리 지옥 같은 과거를 겪어내는 피해자들의 모습과 고달팠던 이후의 삶, 그리고 최근의 시민운동과 법정투쟁 등이 갖는 의미를 보다 친밀하고 개인적인 것으로 수용하게끔 한다.<sup>13)</sup>

13) 또한 <나의 마음은 지지 않았다>의 경우, 이러한 관계는 한국인 피해자와 일본인의 관계로 확장된다. 다시 말해 피해자 할머니와 그녀를 지원하는 일본인들간의 연대의 과정을 그려냄으로써 포스트-세대로서의 일본인들이 가해국의 후손으로서의 자신이 느꼈을 감정들이 영화 속에 드러난다. 이와 같이 <나의 마음은 지지 않았다>는 가해자-피해자 관계로서의 포스트-기억 세대 논의를 가능하게 하며, 이

## 2.2. 포스트-기억 세대 논의와 포스트-기억 세대 영상의 특징들

2010년 이후의 위안부 피해자들에 대한 재현은 마리언 허쉬(Mariann Hirsch)가 홀로코스트 연구에서 지적한 바 있는 포스트-기억(post-memory) 세대의 형태를 차용한다고 말할 수 있다. 허쉬는 생존자나 희생자들에 대한 담론을 넘어서 이들의 아들이나 딸과 같은 제2세대에 의해 형성된 ‘기억’에 주목한다. 아우슈비츠 수용소에서 희생된 남성의 자식이 자신의 아버지가 젊은 시절 촬영한 사진을 바라보는 경우를 생각해 보자. 빛바랜 사진 속에는 평범하고도 행복한 모습의 남성이 미소를 띠고 있다. 이 지극히 평범한 일상을 담은 한 장의 사진은 이후 이 남성이 집단 수용소로 끌려가고 그곳에서 겪어야 했던 지옥 같은 시간에 대한 정보가 덧씌워질 때, 이를 바라보는 감상자들(특히 그의 아들이나 딸들)에게 깊은 애도의 정서를 불러일으킨다. 다시 말해 이들은 자신이 성장하는 과정에서 자신의 부모나 선조들이 경험한 트라우마적 사건에 대한 이야기나 이미지, 그와 관련된 행동을 통해 해당 사건에 대한 개인적인 ‘기억’을 갖게 되며, 이러한 기억들은 사회 내 공유된 역사로서의 홀로코스트를 기억하는 방식에 영향을 미친다.<sup>14)</sup>

이와 같이 포스트 기억 세대들은 참혹한 역사에 대해 개인적이고 내밀한 정서를 전수받으며, 객관적인 역사를 넘어선 보다 통렬한 감정으로 이러한 사건들을 받아들일게 된다. 특히 개인적으로 전수된 내밀한 기억들은 젊은 세대들의 삶을 송두리째 흔들어 놓고 실질적으로 그들의 삶을 대체할 정도로 강력하다. 헬렌 엡스타인(Helen Epstein)이 지적하듯이 “홀로코스트의 아이들은” 자신이 직접 경험하지 않은 역사이지만 이러한 전수된 역사/기억에 의해 자신의 역사가 사로잡혀 있는 것이다.<sup>15)</sup> 무

---

들이 형성해내는 연대의 과정을 통해 시민운동과 법정투쟁 등이 갖는 의미를 보다 친밀하고 개인적인 것으로 수용하게끔 한다.

14) Hirsch (2008).

엇보다도 이들에게 있어서는 홀로코스트에 대한 공식 서사 위에 참혹한 사건으로 희생된 자신의 부모나 친척에 대한 이식된 ‘기억들’(전수된 이야기나 사진 등)이 더해지며, 이를 통해 포스트-기억 세대가 홀로코스트에 대해 갖는 기억은 무엇보다도 희생된 타자들에 대한 애도와 윤리적 태도로 채워진다. 포스트-기억 세대로서 자신들의 이러한 정서를 드러낸 작가들의 작품들은 생존자로서 느끼는 희생자에 대한 죄책감과 부끄러움의 정서를 표출하거나 혹은 후세대로서 느끼는 희생자/생존자들에 대한 애도와 역사적 부채의식을 드러내기 위한 장치로서 기능한다.<sup>16)</sup>

포스트-기억이란 기억과 동일한 것이 아니다. 이들은 무엇보다도 사건을 기억하지 않은 후세대에 일어나며, 이 기억은 무엇보다도 정서적인 형태로 수용된다. 섬광과 같이 떠오르는 과거의 이미지, 파편화된 시구들을 통해 소통되거나 혹은 신체의 언어들을 통해 전달되는 이러한 “비-기억들”이야말로 포스트-기억들이라 할 수 있다.<sup>17)</sup> 따라서 위의 작품들에서 포스트-기억이 과거와 관계 맺는 방식이 실질적인 회상 과정이 아니라 상상적인 투사나 창작 과정을 통해서 이루어진다는 것은 의미가 있다. 기존의 비디오 증언들 속의 장면들이 생생한 모습으로 재연되어 정서적 효과를 고조시키고, 재연된 장면들은 기존의 아카이브 기억들을 다시 활성화시키고 체화시킨다. 이 작품들은 2세대 작가들이나 아티스트에 의해 제작된 작품들을 자전적으로 읽는 과정을 통해 가족적인 연대를 강조하며, 정서적 기억의 형태를 제공한다. 이를 통해 부재했던 트라우마적 기억은 단지 사회 내 한 영역에 존재했던 과거가 아니라 나 혹은 우리라는 관객들과 긴밀히 연계된다. 그리고 이러한 기억들이 정서적 기억으로서 재연(reenactment)되고 확대(augment)될 때, 포스트-기억 세대들은

15) Helen Epstein (1979). *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York: Penguin; Hirsch (2008), p. 109.

16) Hirsch (2008), pp. 105-106.

17) Hirsch (2008), pp. 106, 109.

이를 타자에 대한 애도이자 자신의 정체성에 대한 것으로 수용하며, 과거의 역사를 통렬하게 윤리적인 태도로 받아들인다.

여기에서 포스트 기억 세대에 대한 논의는 단지 가족이라는 친밀하고 체화된 공간에만 한정되는가라는 의문이 생긴다. 알레이다 아스만(Aleida Assmann)에 따르면, 기억은 개인들 간에 서로 연결되어 있으며, 사회 내 상호주관적인 상징체계인 언어 등을 통해 소통된다. 가족은 기억이 전승되는 데 있어 가장 주요한 장소이다. 민족이나 정치체제, 문화/아카이브 기억은 세대와 세대를 연결하는 가족에서의 기억과는 차이가 나지만, 그럼에도 불구하고 이러한 공동체에서의 포스트-기억은 가족 구성원들 간의 친밀하고 체화된 실천을 통해서 전수되는 것과는 달리 사회 내 상징적 시스템들을 통해 매개된다.<sup>18)</sup> 아스만의 이러한 주장을 토대로 하여 마이클 로스버그(Michael Rothberg)는 포스트-기억 세대 작품이 단지 자신의 가족이 경험한 기억만을 의미하지는 않으며, 한 사회 공동체로 확장될 수 있음을 지적한다. 이러한 트라우마적 기억을 공유한 공동체들이 마치 포스트-기억 세대와 같이 기능할 수 있다는 것인데, 이를 위해서는 공동체 내의 기억들이 보다 개인적이고 가족적인 형태로 재현될 필요성이 있다.<sup>19)</sup> 더욱이 트라우마적 역사 사건이나 유배, 민족 이산(diaspora)과 같은 상황 속에서는 세대 간 기억의 직접적인 전수가 가능하지 않으며, 따라서 공동체와 사회는 체화된 연결 장치를 인위적으로 만들어내기도 한다. 이런 의미에서 포스트-기억 작품들은 매개와 미학적 표현에 있어 개인적이고 가족적인 형태를 불러일으킴으로써, 사회적/민족적, 아카이브적/문화적 기억의 구조들을 다시 활성화시키고 체화시키려고 노력한다.<sup>20)</sup> 허쉬에 따르면 이러한 포스트-기억 작품들은 마치 개

---

18) Aleida Assmann (2006), "History, Memory, and the Genre of Testimony," *Poetics Today*, 27(2), pp. 261-273; Hirsch (2008), p. 110.

19) Rothberg (2000), p. 186.

20) Hirsch (2008), p. 111.

인적이고 가족적인 형태의 매개와 미학적 표현들을 만들어냄으로써 보다 큰 단위의 사회나 국가, 아카이브나 문화기억 구조 속에서 이러한 단절된 기억들을 체화하고 생생한 것으로 변모시키는 데 기여한다.

최근의 위안부 피해자 재현에서 드러나는 자매애의 강조나 후세대와의 연대의식에 대한 강조는 우리 사회 내 위안부 피해자에 대한 포스트-기억 형태라 말할 수 있다. <귀향>이나 <눈길>에서는 희생자와 생존자 간의 자매애(우정)를 부각하여 이들 사이에 가족과 같은 친밀한 관계를 형성하며, 관객은 위안소에서 고통과 전후의 고통을 보다 가까이에서 느낄 수 있게 된다. 이들 영화는 피해자들의 증언을 진정성 있게 담아내는 데에만 주목하는 것이 아니라 이러한 증언을 하는 주체로서의 피해자들, 다시 말해 위안부 피해 사실에 있어서의 타자(the Others)에 대해, 생존자들, 후세대들, 그리고 관객들이 갖는 애도의 감정과 윤리성을 부각하는 방식으로 확장되어 왔다. 동시에 기존의 위안부 기억들에 대해 이들을 매개하고 미학적으로 표현하는 데 있어 개인적이고 가족적인 형태와 의미를 부여함으로써, 사회/국가적, 문화 아카이브적 차원에 머물러 있던 위안부 피해 기록들을 재활성화시키고 체화된 형태로 제공하였다.<sup>21)</sup>

---

21) <귀향>, <눈길>에 대한 이전 연구들은 이들 영화가 ‘소녀’ 혹은 ‘할머니’ 이미지에 초점을 맞추면서, 위안부 피해자들에 대한 우리 사회 내 담론의 한계점으로 지적되어 온 가부장제에 기반한 민족주의적 시선을 벗어나지 못한다고 지적한다. 동시에 이들은 위안부 피해자들을 순결한 소녀나 나약한 할머니로 표상함으로써 우리 사회 내 관객들에게 손쉬운 공감을 얻어내고자 한다고 비판한다(권현정 (2017), 「조선인 위안부에 대한 영화적 재현 양상 : 영화 귀향을 중심으로」, 『아시아영화연구』, 9(2); 최은주(2016), 「‘위안부’=소녀이야기와 국민적 기억 — 영화 『귀향』에 주목하여 —」, 『일본학보』, 107). 반면, <귀향>이나 <눈길>에 그려진 위안부 피해 여성들간의 자매애나 후세대 여성과의 연대에 주목하였던 권은선의 연구나 주유신의 연구의 경우, 이들 영화가 선행 논의에서 제기된 가부장제적 시선의 한계점을 지남에도 불구하고 그간 위안부 피해자 증언이나 인권운동 속에서 지속되어 온 여성들간의 연대의식을 그려낸다는 점을 평가한다. 나아가 이들 연구가 지적하듯이, <귀향>이나 <눈길>이 그려내는 여성들간의 연대의식은 우리 사회 구성원들이 지닌 위안부 피해자들에 대한 기억을 변경하고 이를 통해 피해자들의 아픔에 공감하고

지난 20여 년간 위안부 피해자들의 증언과 인권운동 과정을 지켜 본 우리사회의 구성원들은 이들 피해자들의 기억을 직접 경험하지는 않았지만, 이들의 기억을 공유하고 아파할 수 있는 포스트-기억 세대이다.<sup>22)</sup> 이렇게 볼 때, 이들이 기억하는 피해자들의 증언과 그림, 박물관의 유물들과 기록들, 그리고 영상자료들은 포스트-기억 세대들이 현재의 시점에서 이들 피해자들에 대한 ‘기억’을 확장시켜 나갈 수 있는 지점들이다. 기존의 증언에 기초한 기억들과 비교해 보았을 때, 포스트-기억은 과거에 대한 정서적 연결, 혹은 체화된 생생한 연결의 감각을 의미하며, 트라우마적 사건에 대한 개인적이고 세대적인 정보를 통해 포스트 기억 세대로 하여금 이러한 과거의 경험과 생생하게 연결될 수 있게 한다.

덧붙여 지적하고자 하는 바는 변영주 감독의 작품이나 이후의 다큐멘

---

이들에 대한 사회적 책임감을 드러내는 것이라 볼 수 있다(권은선(2017), 「일본군 ‘위안부’ 영화의 자매애와 증언전수 가능성」, 『한국콘텐츠학회논문지』, 17(8); 조유신(2017), 「위안부 영화와 역사쓰기의 새로운 도전: <귀향>과 <눈길>을 중심으로」, 『동북아 문화연구』, 51).

본 연구는 허쉬의 개념인 ‘포스트-기억 세대’ 답론을 차용함으로써, 선행연구들이 초점을 맞춘 위안부 피해자 답론에 있어 우리 사회의 시선과 연대/책임감들에 대한 논의를 확장한다. 특히 본 논문에서 다뤄질 두 영화 <눈길>과 <아이 캔 스피크>의 경우, 기존의 순결한 소녀나 나약한 할머니라는 획일화된 이미지를 벗어나 현실의 역경과 맞서는 피해자의 모습을 구체화한다는 점에서 논의의 잇점이 있다. 나아가 본 연구는 ‘포스트-기억 세대’ 답론을 통해 우리 사회가 위안부 피해자를 재현하는 방식을 분석함으로써, 초기 다큐멘터리 영화들과 증언 답론을 공유한 포스트-기억 세대로서의 우리 사회 구성원들이 위안부 피해자들과 맺는 연대의식을 더욱 내밀한 형태로 이해하게 한다. 이를 통해 본 연구는 최근의 영화 재현들이 과거 위안부 피해자들에 대한 억압적 시선들로부터 변모해 온 방식들을 드러내는 동시에 이들 피해자들에 대한 윤리적 자세로서 (단지 여성 피해자나 이와 유사한 상황에 처한 후세대들 뿐 아니라) 우리 사회 구성원 전체가 지녀야 할 연대의식과 책임감에 대해 초점을 맞춘다는 점에서 위안부 피해자 재현에 대한 새로운 시각을 제시하고자 한다.

- 22) 물론 이러한 의미가 어느 지점까지 확장되어야 하는가에 대해서는 논란의 여지가 있을 수 있지만, 이 개념은 어느 정도 폭넓게 활용될 수 있다고 생각된다 (Rothberg (2000), p. 186 참조).

터리에서 이루어진 증언 방식은 구술 증언과 달리 비디오 증언(video testimony)이라는 것이다. 아스만(Assmann)에 따르면 현대사(contemporary history)란 역사가들이 살아있는 증인들의 기억들과 경쟁해야만 하는 시기이다. 그런 이유에서 위안부 피해자들의 역사는 여전히 현대사에 속한다. 하지만 시간이 흐르고 세대가 바뀌면 이러한 기억들은 점차 오래된 먼 과거로 변화해 간다. 아스만에 따르면 비디오 증언은 이처럼 역사가 변화해 가는 과정을 지연시킨다. 다시 말해 비디오에 기록된 생존자들과의 인터뷰는 세대 간 기억들이 무한정한 미래로 연장될 수 있는 잠재성을 갖는다. 세대 간 기억은 시간의 흐름에 따라 점차 사라진다. 하지만 비디오 증언이 갖는 현재성으로 인하여 비디오 증언은 세대를 넘어선 계약(transgenerational contract)으로서의 기억을 작동시킨다. 비디오 증언 속 기억은 더 이상 생생한 증인이 존재하지 않는 과거사가 아니라 미래의 순간에서도 생생하게 증언할 수 있는 살아있는 기억인 것이다.<sup>23)</sup> 이런 점에서 증언을 듣는 시청자들은 단지 인터뷰 질문자들의 말을 듣는 청자의 위치에만 전치(displacement)되지 않는다. 시간이 지난 시점에서 증언을 듣는 후세대의 시청자들은 이들의 기억을 공유하는 “딸”이자 “손자”의 위치 속으로 들어간다.<sup>24)</sup> 이렇게 볼 때, 위안부 피해자들이 남긴 자료들을 리얼리즘적 영상으로 재연하거나 혹은 허구적 서사의 상황 속에서 이해하고자 하는 방식들은 피해자들이 남긴 기존의 자료들과 서로 보완해 나가는 것이라 할 수 있다.

---

23) Assmann (2006).

24) Assmann (2006), p. 271.

## 3. 윤리적 태도로서의 생존자의 증언, ‘부끄러움’의 정서: &lt;눈길&gt;

2015년 텔레비전 드라마로 첫 방영되었던 <눈길>은 함경도 강경 전매 서기의 딸인 영애(김새론 분)와 샛바느질로 생계를 유지하는 가난한 엄마의 딸 종분(김향기 분)의 이야기를 그린다. 영화가 시작되면 사각거리는 눈길을 겁먹은 표정으로 걸어오는 종분의 모습이 보인다. 종분이 울창한 나무숲을 헤치고 나오면, 한겨울 매서운 바람에 퐁퐁 언 강에 도달한다. 카메라는 한껏 멀리 물러나며, 공중샷(aero-shot)으로 세상 모두를 하얗게 물들인 빙판길을 비춘다. 그리고 그 위로 비장한 모습으로 빙판의 한복판을 걸어가는 영애와 다급한 목소리로 뒤쫓는 종분을 멀리 롱샷(long shot)으로 잡아낸다. 이내 영애가 깨진 빙판 아래로 발을 디디며 넘어지면, 종분은 다급하게 친구의 이름을 부른다.

위험의 순간 놀라 잠이 깬 종분은 더 이상 어린 소녀의 모습이 아니다. 낡은 화장대와 조출한 세간들로만 채워진 반지하의 작은 방은 노년의 종분이 홀로 살아가는 공간이다. 종분은 어릴 적 자신의 엄마가 그러하였듯 바느질과 뜨개질로 생계를 꾸린다. 그리고 어느 날 종분에게 날아든 보훈처로부터의 우편물 한 장은 어린 시절 영애와 함께 했던 추억의 공간으로 종분을 데려다 놓는다. 하얗게 탐스러운 목화꽃이 영애네 넓은 대청마루 위에서 사각거리는 소리가 들리면 종분은 1944년의 과거로 돌아와 있다. 신식 교육을 받으며 양장을 한 영애를 부러워하거나 영애의 오빠를 다정히 바라보던 종분의 행복했던 시간은 그다지 길지 않다. 부잣집 영애는 아버지가 조선 독립에 힘을 보탰다는 이유로 가족들과 헤어져 근로정신대에 보내진다. 종분 또한 일본군들에 의해 납치되는데, 이들은 무수히 많은 조선 소녀들과 함께 만주의 일본군 위안소로 보내져 지옥 같은 시간을 보낸다. 종분의 시점에서 기록된 이 영화는 이후 1945년 전쟁이 끝나고 탈출을 하는 순간까지 영애와 종분이 위안소에서 마주했던 폭력과 고통의 순간들을 담아내며, 어린 종분과 노년의 종분의 시

간을 지속적으로 교차시킨다.

보훈처로부터 편지가 날아든 날 노년의 종분에게 위안소를 함께 탈출하다 죽은 영애가 17세 소녀의 모습으로 찾아온다. 종분에게 있어 영애는 위안소에서 함께 고통을 견뎌낸 동지이자 자신을 대신하여 죽은 희생자이다. 또한 집으로 돌아온 종분이 영애의 이름을 빌려 살아갈 때, 종분에게 있어 영애는 자매 같은 친구이자 분신 같은 존재이다. 이와 같이 영애의 이름으로 살아가는 종분에게 영애는 폭력적 과거를 떠올리게 하는 그림자와 같다. 그림에도 불구하고 위안소 시절의 남루한 복장을 한 채 추위와 두려움에 떨고 있는 영애의 등장은 종분을 과거의 기억들과 마주하게 하는 순간이며, 이러한 반복적 시간의 교차를 통해 종분은 그 지옥 같은 과거를 (영화적 서사를 통해) ‘증언’한다. 홀로코스트 연구에 있어 프리모 레비(Primo Levi)는 홀로코스트를 경험한 생존자들은 희생자들에 대해 증언하는 것이 불가능하다고 말한다.<sup>25)</sup> 물론 여기서 레비는 홀로코스트와 같은 트라우마적 사건이 갖는 증언의 어려움을 말한 것이지만 보다 중요한 것은 레비가 생존자들이 희생자들에 대해 갖는 무한한 애도와 죄의식, 혼자 살아온 데 대한 미안함과 윤리의식을 말하고자 했다는 사실이다.<sup>26)</sup> 이렇게 볼 때, 영애와의 못다 한 대화라는 장치를 통해 종분으로 하여금 증언하게 함으로써, 영화는 언어로 풀어내기 어려웠던 위안소에서의 학대와 폭력, 그리고 총살당했던 소녀들에 대해 마침내 증언하게 하는 동시에 종분이 생존자로서 희생자들에 대해 가졌을 형언할 수 없는 죄의식과 윤리적 태도를 표상한다.

영화가 재연해 내는 위안소의 모습은 무엇보다도 동굴같이 어둡고 희망이라고는 찾아볼 수 없는 폐쇄적인 공간이다. 폭력적인 위안소의 장면들에 다가갈 즈음, 영화는 일상의 서사를 멈춘 채 속도를 늦춘다. 그리고

25) Primo Levi (1989), *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage.

26) Bernstein, J. M. (2006). “Intact and Fragmented Bodies: Versions of Ethics ‘After Auschwitz’” *New German Critique* 97, 33(1).

모든 대사와 서사적(diegetic) 음향이 제거된 순간, 마치 기억 속의 한 장면에서와 같이 증인은 트라우마적 과거를 재생하는 데 집중한다. 이내 느린 화면으로 보이는 수많은 군인들, 노란 일본군 제복을 입은 군인들이 바쁘게 군표를 내고, 군화 소리를 저벽인다. 그리고 긴 복도에 줄지어 선 작은 철문들이 씩 없이 쇠소리를 내면, 영화는 피해자들이 그동안 증언해 온 지옥 같은 위안소의 모습을 재연한다. 이와 같이 영화 속 위안소의 생활은 이들 희생자들에게 있어 트라우마적 순간으로서, 특정 장면들이 파편화된 모습으로 재연되는데, 폭력의 절정으로서 트라우마적 순간에 가까워지는 순간 영화는 마치 정신분석학적 의미에서 트라우마가 작동하듯이 이후의 시간을 정지시키며, 구체적인 서사적 묘사는 생략된다. 이러한 서사적 생략(ellipsis)은 어쩌면 위안부 피해자들이 초기 증언을 통해 지속적으로 드러냈던 침묵의 순간들, 구체적인 명사를 사용하기보다는 ‘그것’이라는 대명사의 사용을 통해 언표 행위를 주저했던 순간들, 그리고 대화를 회피하는 순간들 등 증언이 멈추는 지점들(blockage)의 순간들<sup>27)</sup>을 은유하는지 모른다. 홀로코스트와 같은 트라우마적 사건은 헤이든 화이트(Hayden White)가 지적하였듯이 역사적 지식체계를 혼란시키는 사건이자, 역사담론에서 명확한 지점으로 정박되기 어려운 사건이다. 이는 무엇보다도 하나로 정리하기에는 수없이 많은 사항들이 있기 때문이며, 기억을 가로막는 트라우마와 너무도 적게 남은 생존자들 때문이다.<sup>28)</sup> 이에 대해 정신분석학자인 도리 라움(Dori Laub)은 홀로코스트를 경험한 사람들은 그 지옥 같은 고통에서 희생되었거나 혹은 그 참혹한 고통의 시간에 대한 기억들을 억압한다는 사실을 떠올리며, 홀로코스트는 “증인이 없는 사건”(an event without a witness)이며 절대적으로 이해될 수 없다고 말한다. 다시 말해 나치 수용소의 세계는 우리의 이성과

27) 증언이 갖는 이러한 침묵과 몸의 증언의 순간들에 대해서는 Yang (2008) 참조.

28) Hayden White (1996), “The Modernist Event,” in *The Persistence of History*, ed. Vivian Sobchack, New York: Routledge, pp. 31-32.

언어 너머에 있으며, 홀로코스트는 미학적 재현과 역사성에 있어 언표의 불가능성을 드러낸다.<sup>29)</sup>

트라우마적 사건에 내재된 재현 불가능성, 혹은 어려움으로 인하여 증언의 순간에는 필연적으로 많은 ‘리비도적 투사’가 필요하다. 다시 말해, 증언의 서사를 이끌어내는 작업은 과거 트라우마적 순간에 목격하였을 파괴와 죽음, 상실, 그리고 절망들로 가득한 과거를 다시금 조우함으로써 가능해지며, 이러한 무시무시한 과거 앞에서 증언자가 느끼는 수많은 주저와 정서적 투사가 병행되는 것이다.<sup>30)</sup> 이렇게 볼 때 영화가 병든 소녀를 충살하는 끔찍한 장면이나 소녀들을 학대하는 모습들을 삽입하는 순간, 포스트-세대 기억은 기존의 증언에 기초한 기억들과 비교하여 과거에 대해 정서적으로 연결되거나 혹은 과거 피해자들의 고통을 마치 몸으로 느끼듯 생생하게 전달받게 된다. 이렇게 볼 때 영화 속 트라우마적 장면의 재연은 이들 피해자들에 대한 축적된 증언들과 포스트-세대 ‘기억’들을 현재의 시점에서 확장시켜 나가는 것이라 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 앞서 말한 바와 같이 <눈길>은 이러한 트라우마적 순간들을 애써 기술하지 않는다. 오히려 트라우마적 장면이 가까워지는 순간 서사를 중지하며, 종분과 영애가 그 지옥 같은 시간들 속에서 서로에 대한 연대의식을 쌓아가는 장면들로 승화시킨다. 영화 서사 속에서 소녀들은 전매서기의 딸과 가난한 집안의 딸이라는 계급적 차이에도 불구하고 함께 역경을 겪음으로써 화해하고 자매와 같은 관계로 발전해 간다. 따라서 이들의 위안소에서의 경험을 재연하는 것은 단지 반인권적인 범죄 행위를 영상으로 재생하는 것이 아니라, 현재 시점에서의 생존자가

29) Dori Laub (1992b) “An Event without a Witness: Truth, Testimony, and Survival,” Felman, Shoshana, and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, pp. 75-92.

30) Dori Laub (1992a), “Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening,” in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, by Shoshana Felman and Dori Laub (New York: Routledge), p. 71.

과거의 순간에 희생된 이들에 대해 갖는 부채의식과 연대의식을 드러내는 것이다.

이별의 순간 영애는 위안소에서 촬영한 단체 사진을 종분에게 건넨다. 위안소에서 함께 했었던 소녀들이 간호부 복장을 한 채 열은 미소를 띠고 있는 사진이다. 종분이 오랫동안 간직해 온 이 사진으로 인해, 돌아오지 못한 사진 속 친구들은, 당시의 시간성을 그대로 증언한 채, 종분의 현재의 삶 속으로 지속되어 왔다. 또한 희생된 자들과 상실의 순간을 포착하는 이 사진은 종분의 고단하지만 깨끗한 삶 속에서 그녀의 생존이라는 시간성과 겹쳐진다. 더욱이 종분의 노년의 삶 속에서 등장한 이 색바랜 사진은 어쩌면 오늘의 포스트-기억 세대들이 지난 20여 년 동안의 증언과 발굴 과정에서 목격하였던 위안부 피해자들의 과거 사진과 닮아 있다. 이들 사진은 (피해자들의 증언이나 그림, 박물관의 유물들이나 기록들과 함께) 포스트-기억 세대인 우리 사회의 구성원들이 직접 경험하거나 목격하지 않았지만, 이러한 위안부 피해사실들을 포스트-기억의 형태로 공유하고 아파할 수 있는 장치로 기능해 왔다. 이렇게 볼 때, 영화 속 사진은 트라우마적 순간을 파편화된 장면으로 재연한 채 생략되어 버린 영화 서사 속에서 빠져나간 (통렬하고 아픈) 순간들을 가리키며 이를 포스트-기억 세대로서의 오늘의 관객들에게 전달한다.

한편 노년의 종분은 자신의 이웃에 사는 17살 소녀인 은수의 비행을 마주하게 되고 그녀를 돕는다. 구치소에서 함께 시간을 보내고 집으로 향하던 두 사람은 산동네 비탈길에 걸터앉아 대화를 시작한다. 종분이 증언하지 못했던 마지막 사연들을 오랜 시간 풀어내는 동안 은수는 할머니의 증언을 듣는 후세대이자 대화자(interlocutor)가 된다. 그리고 쓸쓸하게 자신의 증언을 마무리하는 종분에게 은수는 “왜 힘들다고 말하지 않았냐”고 위로한다. 이에 더하여 은수가 던지는 “할머니가 부끄러워할 필요가 없다”는 대사는 위안부 피해자들을 완고한 가부장제 하에서 철저히 감추어 왔다는 우리 사회의 잘못과 이 속에서 위안부 피해자들이 지

냈던 잘못된 감정으로서의 부끄러움을 가리킨다. 종분이 더 이상 우리 사회에서 감추고 부끄러워해야 하는 존재가 아니라는 사실을 언표함으로써 은수는 종분의 상처를 위로하는 후세대의 모습으로 전치된다.

영화의 마지막에 이르러 종분은 영애로서 살아왔던 자신을 알리고 영애의 사망신고를 한다. 그리고 영애를 마지막 보내는 순간 혼령으로서의 어린 영애와 노년의 종분이 손을 맞잡고 눈길에 서 있다. 이들은 마치 수십 년 전 그들이 헤어지던 순간을 재연하듯 천천히 앞으로 발을 내딛는다. “너 참 열심히 살았다”며 종분을 위로하는 영애와 “네가 있어 내가 여태 살았지”라고 인사하는 종분. 이들의 마지막 인사는 고통의 시간을 서로에 의지하며 견뎌낸 이들의 우정을 은유할 뿐 아니라 희생자에 대해 갖는 생존자의 윤리의식을 드러낸다. 그리고 “참 열심히 살았다”라 말하는 영애의 모습은 마지막 인사로써 종분의 상처를 어루만지는 위로라 할 수 있다. 나란히 걷던 길은 어느 순간 종분 혼자만의 길로 바뀐다. 영화는 이들의 이별 이후 생존자들이 외롭게 걸어왔을 그 고독한 눈길을 드러내지만, 눈길은 종분과 영애가 기억하는 목화솜 마냥 따뜻한 눈길로서 그들에게는 쓸쓸하지만 위안과 치유를 주는 장소로 그려진다.

#### 4. 후세대에로의 증언 가능성과 포스트-기억 공동체의 새로운 경계짓기: <아이 캔 스피크>

2017년 개봉한 <아이 캔 스피크>는 <눈길>이나 <귀향>과 같은 이전 영화들의 문제의식에서 한 걸음 더 나아간다. 이 영화는 2007년 6월 미 하원 연방의회에서 이뤄진 위안부 사죄 결의안(HR121)을 극화하여 만든 작품이다. 이 결의안은 1991년 위안부 피해 사실에 대한 최초의 증언 이후 제3국인 미국 법정에서 최초로 위안부 피해 사실에 대해 확인하고 이

들에 대한 배상을 결의한 사건이다. 일본이 인정하지 않았던 중군 위안부에 대해 성노예 개념을 정립하여, 이들의 인권이 침해당했으며 이를 보장해 주어야 한다는 결의안으로서 국제사회가 일본의 위안부 강제 동원 사실을 최초로 공식 인정한 사건이라는 점에서 특별한 의의를 갖는다. 위안부 피해자와 관련된 중요한 역사적 사건을 배경으로 함에도 불구하고 이 영화의 전반부에서는 위안부 관련 담론이 등장하지 않는다. 영화의 시작은 구청을 매일 드나들며 민원을 넣는 나오편 할머니(나문희 분)와 구청 9급 공무원 박민재(이제훈 분) 사이의 갈등과 이들 사이에 우정이 싹트는 모습을 그린다.

영화가 시작되면, 비오는 밤 상가 건물의 벽을 깨고 그 속에 무언가를 은밀히 뿌리는 사내의 모습이 보인다. 사방이 어두운 골목에서 사내를 촬영하는 카메라 셔터 소리가 들리면 카메라는 사내를 관찰하는 옥분 할머니를 등장시킨다. 다음 날 옥분은 구청으로 찾아오는데, 이를 통해 영화는 할머니가 자신이 거주하는 시장에서 생기는 사소한 불편사항이나 위법사실들을 깨알같이 기록하여 하루에도 수차례 민원을 접수한다는 사실을 보여준다. 20여 년간 민원을 제기한 간간한 성격으로 인하여 옥분은 구청 직원들과 상가 주민들 사이에서 “도깨비 할머니”라 불리며 갈등을 키워 왔다. 특히 최근 근처 상가 재개발을 둘러싸고 갈등이 고조된다. 하지만 영화 서사가 전개되어 감에 따라 옥분은 구청 직원들 그리고 이웃들과 우정을 쌓게 되고 이를 통해 유난스럽지만 정 많은, 그래서 우리 사회 어느 곳에서나 만날 수 있는 평범한 할머니로 그려진다.

지나치게 일상적으로 보이던 영화의 서사는 옥분의 오래된 친구 정심(손숙 분)이 찾아오면서 서서히 균열이 가해진다. 동네 카페에서 옥분과 마주 앉은 정심은 유창한 영어로 전화 통화를 한다. 그리고 이를 부러운 듯 바라보는 옥분의 모습은 다소 생경하다. 이후 구청 직원 민재에게 토로하듯, 옥분이 영어를 배우고자 하는 욕망은 어릴 적 헤어진 동생 정남(테니스 엔 분)과의 단절된 소통을 위한 것이자, 동시에 (영화 후반부에서

분명히 드러나는 바와 같이) 위안부 피해자로서 철저히 숨겨왔지만 (혹은 사회적으로 억압되어 왔지만) 자신의 피해사실을 증언하고 싶은 욕망을 암시한다. 이후 영화의 서사는 민재가 옥분의 영어 선생이 되어 영어를 가르치는 과정에서 겪는 에피소드를 그리며, 그 과정에서 옥분이 구청 직원들 및 이웃들과의 단절의 벽을 허물고 소통해 가는 과정을 보여준다. 하지만 영화 서사가 증반부를 넘어설 즈음, 옥분은 상가 재개발과 관련한 구청 직원들의 알박한 속임수를 깨닫고 민재와 다툼을 벌이며, 이를 통해 옥분의 ‘소통’을 위한 몸짓은 더 이상 가능하지 않은 지점으로 이끌린다.

옥분이 이웃들과의 소통이 단절될 무렵, 옥분의 친구 정심은 알츠하이머로 입원을 한다. 그녀는 더 이상 과거를 기억하지 못하며 영어로 말할 수 없다. 하지만 정심이 과거를 말하지(기억하지) 못하는 이러한 장면을 통해 영화는 역설적으로 정심과 옥분의 (영화 서사뿐 아니라 우리 현실에서도) 말하여지지 못한 과거를 서사 속으로 끌어들인다. 영화는 정심이 기억을 상실한 순간에 (서사의 전반부에서 너무나 일상적인 모습으로 등장하였던) 옥분과 정심이 실상은 위안부 피해자라는 새로운 충격적 사실을 전달한다. 이들은 위안소에서 함께 고통을 겪으며 의지하였던 친구였지만, 피해 사실을 증언하기 위해 열심이었던 정심과 달리 옥분은 또 다른 피해자들이 그러하듯 자신의 과거를 철저히 숨긴 채 살아왔다. 하지만 정심은 (세계인들을 향한) 증언을 위한 장치로서 배웠던 영어는 물론 자신이 겪었던 지옥 같은 과거로서의 위안소에서의 기억 또한 망각한다. 다시 말해 그녀는 더 이상 증언이 가능하지 않은 상태로 들어선다. 이 순간 옥분은 온전히 숨겨왔던 자신의 과거를 드러내고 친구 정심에 대한 윤리적 태도로서, 그녀에게 더 이상 가능하지 않은 증언을 대신 해야 할 (마치 더 이상 말할 수 없는 희생자에 대해 생존자가 지니는 것과 유사한 의미에서의) 의무를 깨닫게 된다.

증언을 결심한 옥분은 엄마의 산소를 찾는다. 홀로 마주한 엄마의 산소에서 옥분은 지옥 같은 시간을 보내고 돌아왔지만, 가족에게서조차 위

로받지 못했던 위안부 피해자로서의 회한을 토로한다. “엄마. 왜 그랬어”라며 눈물 짓는 장면은, 위안부 피해자들이 과거의 전쟁에서 고통을 겪어야 했을 뿐 아니라 이후의 삶에서도 가부장제와 후기 식민의 종결되지 않은 역사 속에서 우리 사회의 차갑고 억압적 시선을 견뎌야 했음을 짚지만 인상적으로 그려낸다.<sup>31)</sup> 옥분이 증언을 결심한 이후 진주댁(염혜란 분)과 나누는 대화는 감동적이다. 진주댁이 “왜 나한테도 말하지 않았냐”며 자신이 알았다면 그 상처를 보듬어 주었을 것이라고 말하는 장면을 통해서 영화는 변모된 우리 사회의 시선을, 동시에 우리가 이들 피해자들에 대해 지녀야 할 윤리적 자세를 서사 속에서 풀어낸다. 또한 이 지점에서 영화 전반부 서사를 통해 그려내었던 소통의 부재와 화해의 과정이 사실은 위안부 피해자와 우리 사회의 젊은이들(혹은 관객 일반) 사이의 연대의 과정이었다는 사실이 드러난다. 옥분과 민재, 옥분과 시장 사람들이 겪는 갈등과 화해의 장면은 옥분과 같은 피해자들이 실상은 우리와 함께 살아가는 이웃이라는 사실을 강조한다. 옥분의 증언이 가능해지는 지점은 민재와 시장 사람들이 옥분에 대해 연대의식을 기르고 옥분을 ‘이웃’이자 (민재가 영화의 서사에서 언표하듯) ‘가족’으로 받아들이면서이다. 이렇게 볼 때, 옥분의 증언은 단지 위안부 피해자라는 제3자의 위치에서 이루어지는 것이 아니며, 이러한 증언의 과정 속에서 옥분 스스로를 가족이자 이웃으로 위치시킨다. 이를 통해 영화는 옥분의 증언이 관객들에게 내밀하고 정서적인 것으로 받아들여지게 한다.

옥분이 증언을 결심한 날, 민재는 옥분을 방문한다. 위안소 시절 찍은 한 장의 사진을 민재에게 보여주는 옥분. 그 누구에게도 보여준 적이 없다는 이 색 바랜 한 장의 사진 속에는 일본 군인들과 나란히 서 있는 남루한 복장의 소녀들이 보인다. 그리고 이 순간 비로소 자신의 마음이 편해진다는 옥분의 대사에서 영화는 그녀의 증언 가능성을 시사한다. 전

31) 실제 영화 <귀향>에서 주인공이 주민센터 직원과 나누는 대화는 이러한 지난 20여년간의 시선들을 극적으로 보여주는 장면이다.

후 70년이 넘는 기간 동안 그녀에게 있어 증언은 ‘불가능성’으로 남아 있어 왔다. 이는 단지 우리 사회 내 억압적 시선으로 인한 침묵의 시간만을 의미하지는 않는다. 극도의 인간 고통에 대한 증언은 홀로코스트 연구에서 지적되어 왔듯이 (“증인이 없는 사건”으로서) 칠혹 같은 부재로 남아 있으며, 이러한 과거에 대한 미학적 재현과 언표는 불가능성으로 이해되어 왔다.<sup>32)</sup> 이 불가능성의 순간, 옥분이 꺼내든 이 한 장의 사진은 증언하기 어려운 트라우마적 사건을 그 과거의 순간들과 지표적(indexical)으로 연결하며, 이를 통해 형언할 수 없는 고통이 실재하였음을 증명한다.<sup>33)</sup> 마치 이러한 증언의 가능성을 (한 순간으로나마) 언표하듯 영화는 짧은 순간 그 지옥 같은 시간으로 돌아간다. 카메라가 사진 속 한 소녀의 겁먹은 얼굴을 서서히 클로즈업하면, 영화는 사진이 지표하는 1940년대의 어느 날을 재생한다. 도망가는 소녀의 머리채를 잡아끄는 일본군의 폭력과 일상화된 폭력 앞에 애원하는 소녀의 목소리, 그리고 스스로 목숨을 끊고자 했으나 정심의 도움으로 살아난 어린 옥분의 모습이 빠르게 재연된다. 5분여의 짧은 시간 재연된 옥분의 증언 영상은 기존의 증언 작업들 속에서 축적되어 온 위안부 피해 사실들에 대해 우리 사회 공동체가 갖고 있는 기억의 파편들이다. 영화는 이러한 장면들을 재연함으로써 이러한 과거에 대한 관객들의 심리적, 정서적 기억을 강화한다.

“증인 없는 사건”으로서의 홀로코스트에 대한 수많은 주석들이 존재하지만 그럼에도 불구하고 도리 라웁은 이러한 증언의 서사는 불가능성으로 남아있는 부재와 침묵을 증언하는 사람들로부터 시작된다고 말한

32) Laub (1992b). pp. 75-92.

33) 이러한 포스트-기억의 논리는 이들 영화가 활용하는 과거 사진의 지표성(indexicality)을 통해 강화된다. 사진은 단지 정보나 과거 사건에 대한 확인이 아니다. 오히려 친밀하고 물질적이며, 정서적인 연대를 가능하게 한다. 관객들은 이 속에서 충격을 받을 수 있고(벤야민에서와 같이), 감동을 받거나 찌르는 듯한 상처를 함께 느낄 수 있고(바르트의 폰크툼과 같이), 혹은 마치 관객의 주체성이 찢겨나간 듯한 경험을 할 수 있다(위베르만). 이런 점에서 사진은 관객 자신이 역사의 순간에 의해 보여지고 전유되는 하나의 스크린이 된다. Hirsch (2008), pp. 116-117.

다. 나아가 이 같은 존재하지 않는 지식을 생산하는 데에는 무엇보다도 증언을 — 윤리적인 태도로 — 들어줄 청자가 요청된다. 평생 짊어질 고통을 경험하고 여전히 그 고통 속에서 신음하는 생존자들의 서사는 이러한 말하기와 듣기, 해석과 녹취의 과정들 속에서 한 순간 (온전한 모습으로) 떠오를 수 있다. 이런 점에서 증언으로서의 말하기는 그 자체로 하나의 사건이자 대화의 결과이다.<sup>34)</sup> 나아가 트라우마적 사건 증언에 있어 언표 불가능성의 문제는 포스트-기억 세대에게 있어 더욱 큰 어려움으로 다가온다. 이와 관련하여 라옌은 강제수용소로부터 돌아온 생존자들의 아이들이 그들의 선조들의 표현할 수 없는 과거에 대하여 갖는 관계에 대해 기술한 바 있다: “(그것이 아무리 역설적일지라도) 그 거대한 침묵의 공간, 다시 말해 죽음이 일상처럼 행해졌던 수용소의 공간만이 유일하게 생존자의 아이들이 자신들이 출생하기 전 살아왔던 삶들, 혹은 자신의 선조들이 겪었던 지옥 같은 경험에 대해 접근할 수 있는 유일한 공간이다.”<sup>35)</sup> 이런 점에서 라옌은 이러한 침묵들, 지식과 말들의 블랙홀을 통해 들을 필요가 있다고 지적한다. 유사한 방식으로 포스트-기억 세대에게 있어 이러한 통로는 무엇보다도 우리 사회 내 이러한 피해자들이 남겨둔 증언들과 피해자들의 존재일 것이다.

이런 점에서 위안부 피해자들이 드러내는 증언의 방식, 그들의 몸속에 새겨진 상처들과 낡은 사진은 또 다른 중요성을 갖는다. 피해자들이 축적해 온 증언의 기록들과 함께 이것들은 후세대인 우리 사회의 젊은이들이 이들 피해자들의 목소리를 들을 수 있는 유일한 장소이다. 그런 점에서 후세대들은 자신들의 타자, 희생된 자들을 듣고자 하는 윤리적 의지를 통해 이러한 증언을 듣는다. 또한 이들이 증언을 들을 수 있는 장소는 이러한 파편화된 기억이자 동시에 불가능성으로서의 침묵으로 남아 있는 그 재현되지 않는 공간이다. 이런 점에서 우리 사회의 듣고자 하는

34) Laub (1992a).

35) Laub (1992a), p. 64.

윤리적 태도가 요청된다. 이러한 순간은 임마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)가 제안한 타자에 대한 윤리적 태도, 타자에 대한 열림과 자아가 타자를 대체할 수 있을 정도로 책임을 지는 무조건적인 상태를 통해 가능해지는 타자와의 소통을 위한 부름과 유사한 상태라 말할 수 있다.<sup>36)</sup>

마치 이러한 피해자와 청자 간의 윤리적 관계를 통해 가능해지는 증언 과정을 은유하듯이 영화 속 옥분의 증언은 그가 미국으로 떠나기 전 구청 직원들 앞에서 먼저 행해진다. 그리고 이후 미국 하원 의회에서의 발언은 텔레비전을 통해 동네 주민들에게로 퍼져나간다. 옥분의 증언이 방영되는 동안 카메라는 작은 방안에 모인 시장주민들의 얼굴을 담는다. 옥분과 언쟁을 하였던 혜정(이상희 분), 중국집 사장, 진주댁까지 모두 가슴 졸인 표정으로 증언을 듣는다. 그리고 이어지는 장면에서 옥분의 증언은 병상에 있는 정심에게 닿으며 이웃들과 더 큰 공동체어로 확대된다. 옥분의 증언이 텔레비전을 통해 확대되는 장면은 영화를 감상하던 관객들에게 있어 자신들과 유사한 위치에 있는 등장인물들과 동일시할 수 있는 순간을 마련해 준다. 관객은 이러한 동일시의 과정을 통해 영화 속 장면으로 초대된다. 라웁이 언급한 “증언의 연쇄”(the testimonial chain)라는 과정 속으로 들어가는 것이다: “트라우마는 생존자의 기억 속에서 파편화된 모습으로 재생되기 때문에, 증언을 듣는 이들은 이러한 트라우마의 파편들인 자신과 생존자 모두에게 영향을 미치게끔 해야 한다. 증언은 ‘들어야 한다’라고 하는 서사의 부름이다... 누군가 생존자를 알게 된다면, 그는 자기 자신에 대해 진정으로 알게 되는 것이다. 그리고 그것은 단순한 작업이 아니다... 이러한 막대하게 헌신적인 노력은 하나의 거대한 위험이자 악몽으로 그리고 모든 치유를 거부하는 상처로서 남아 있다.”<sup>37)</sup>

이와 같이 포스트-기억 세대의 영화가 만들어내는 또 다른 윤리적 태

36) Emmanuel Levinas (1981), *Otherwise than Being, or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis (The Hague: Martinus Nijhoff Publishers), pp. 89, 119.

37) Laub (1992a), pp. 71-73.

도는 기존의 정형화된 프레임을 깬 채, 영화를 감상하는 우리 사회 내 포스트-기억 세대들이 이러한 동일시의 과정을 통해 이러한 피해자들에 대해 공감하고 이들의 증언을 듣고자 하는 윤리적 자세를 갖게끔 한다는 데 있다. 이런 점에서 증언을 듣는 시청자들은 단지 인터뷰 질문자들의 말을 듣는 청자의 위치에만 전치(displacement)되지 않는다. 피해사실로부터 많은 시간이 흐른 시점에서 증언을 듣는 후세대의 시청자들은 이들의 기억을 공유하는 “딸”이자 “손자”의 위치 속으로 들어간다.<sup>38)</sup> 피해자들이 남긴 자료들을 리얼리즘적으로 재연하거나 혹은 허구적 서사의 상황 속에서 이해하고자 하는 방식들은 피해자들이 남긴 기존의 자료들과 서로 보완해 나가는 것이라 할 수 있다. 따라서 영화의 마지막 장면에서 미국 국경 보안요원이 “영어할 줄 아세요?”라는 질문에 대한 옥분의 긍정적 대답은 이제는 ‘증언할 수 있다’는 이중적 의미를 갖는다. 다시 말해 영화가 엔딩 크레딧에 적어둔 “아이 캔 스피크”는 더 이상 증언 불가능성으로서의 트라우마적 상처가 아니라 자신의 증언을 통해 이웃들과 소통하고 치유받을 수 있는 형태로 변화였음을 (혹은 변화하기를 기대하는 소망의 과정을) 상징한다.

## 5. 결론

본 논문은 마리언 허쉬가 제시한 “포스트-기억 세대”라는 개념을 중심으로 최근 대중들의 관심을 끌어 온 위안부 피해자들에 대한 영상적 재현 방식이 갖는 사회 문화적 의미에 대해 살펴보았다. 특히 포스트-기억 영화의 초기작이라 할 수 있는 <눈길>과 <아이 캔 스피크>를 분석함으로써 변화된 위안부 피해자 재현 방식과 이들에 대한 우리 사회의 변모

---

38) Assmann (2006), p. 271.

된 정서가 그려지는 과정들을 살펴보았다. 앞서 설명하였듯이 이들 영화는 초기의 다큐멘터리 영화 속에서 등장하였던 위안부 피해자들의 증언을 진정성 있게 담아낸다는 차원을 넘어서 이러한 부재하는 기억들을 재연과 서사를 통해 체화시켜왔다. 나아가 이들 영화는 희생자/생존자, 피해자/후세대와 관계를 서사의 중심에 놓음으로써 기존의 다큐멘터리 영화 속에 담겨있던 문제의식인 질문하는 주체와 촬영 대상으로서의 타자의 관계에 대한 관심을 지속시키면서 동시에 이 속에서의 윤리적 태도에 대한 문제를 부각시킨다. 포스트-기억 세대 영화는 현재의 시점에서의 생존자들이 자신의 삶을 곳곳이 지탱해 나가는 모습을 보인다. 이들의 삶은 고단하지만 성실한 모습이며, 역경을 이겨낸 그들의 모습은 과거의 자신의 모습에 대해 갖는 윤리적 태도라 할 수 있다. 이런 점에서 이들이 갖는 자매애와 연대의 표상은 이중화된 자신의 모습이자 과거의 자신과 희생자들에 대한 윤리적 차원에서의 성실한 증언의 모습이라 할 수 있다. 나아가 이들 영화에서는 (다큐멘터리에서와 같이) 주체와 대상이 상호 교류하면서 고정되어 있던 사고나 정체성의 변화를 체험하고, 관객 또한 영화를 보며 변화하거나 행동으로 나아간다.<sup>39)</sup> 이를 통해 영화는 위안부 피해자들의 고통이 이해되고 포착되는 지점으로서 우리라는 공동체의 정체성과 피해자들과의 관계성에 대한 문제에 주목한다.

최근 위안부 피해자들을 재현하기 위해 다양한 영화들이 제작되는 동시에 소녀상 건립이나 사진전 등 다양한 예술작품들이 등장하고 있다. 이러한 작품들이 재현하는 피해자들의 모습은 언제나 새로운 담론을 불러일으킬 수 있다. 이러한 위안부 피해자 재현에 대한 관객들의 지속적인 관심은 고무적인 현상이다. 그럼에도 불구하고 위안부 피해자들의 사례에 있어서는 개인적 기록이나 사진과 같이 포스트-기억을 전수할 매개 장치들이 많이 존재하지 않은 상황이다. 이들이 자신들의 기억과 부름을

39) Michael Renov (1999), *Collecting the Visible Evidence*, University of Minnesota Press.

요청할 장소는 무엇보다도 위안부 피해자들의 존재, 그들의 신체와 증언 일 뿐이다. 이렇게 볼 때, 최근 위안부 피해사실을 재현한 작품들의 증가는 부재한 기억으로서의 위안부 피해사실을 새롭게 형성된 ‘포스트-기억’의 형태로 우리 사회 곳곳에 흩뿌리고자 하는 노력이라 할 수 있다. 포스트-기억 세대 영화들이 축적된 증언을 토대로 부재하는 기억들을 재연하고 극화하는 과정은 이런 점에서 초기 다큐멘터리 속에 축적된 역사 아카이브에서는 부재한 기억들을 소환하고 체화하는 과정이다. 나아가 이러한 기억문화의 성장은 어쩌면 트라우마적 역사들에 대한 공유된 자산들이 존재함에도 불구하고 그간 우리 사회 내 부재했었던 기억으로서의 위안부 피해자들의 기억을 공식 서사 속에 담아내어야 한다는 사회적 요청이라 할 수 있다. 그리고 이 과정에서 그동안 축적되어 온 위안부 피해자들의 증언은 이제 우리 사회 내 위안부 피해자들의 기억에 대한 일종의 좌표가 되고 있다.

이렇게 볼 때 포스트-기억 세대 영화는 무엇보다도 이들이 공유해 온 생존자와 희생자들에 대한 애도의 마음, 그리고 이로부터 기인하는 책임감과 윤리의식의 표현인 듯하다. 또한 이들 영화는 우리 사회가 그간의 축적된 증언들을 토대로 위안부 피해자들에 대한 이해의 폭을 넓히고 동시에 이들을 위한 화해의 몸짓을 제안하는 영화적 시도들이라 할 수 있다. 나아가 위안부 피해자들과 관련한 포스트-기억 세대적 영화의 등장은 어쩌면 부재했었던 위안부 피해자들에 대한 공식 기억에 ‘우리’라는 공동체적 연대에 대한 정서가 생겨나는 과정을 암시하는 듯하다. 공식 역사의 장에서 배제된 역사로서의 위안부 피해자들의 서사는 한국 근현대사에 지속적인 균열을 가하고 이를 새롭게 수정하고 재해석하는 데 원동력이 되어 왔으며, 이를 통해 우리 사회의 경계를 새롭게 설정하는 데 기여한다.<sup>40)</sup>

40) 위안부 피해자들에 대한 기억과 민족적 경계에 대한 논의는 Kyoung-Lae Kang (2014), *Guilt Cinema: Memory, Boundaries, and Ethical Criticism in Postcolonial Korea*. University of Rochester Dissertation Thesis, 참조.

## 참고문헌

- 권은선(2017), 「일본군 ‘위안부’ 영화의 자매애와 증언전수 가능성」, 『한국콘텐츠학회논문지』, 17(8), pp. 414-421.
- 권현정(2017), 「조선인 위안부에 대한 영화적 재현 양상 : 영화 귀향을 중심으로」, 『아시아영화연구』, 9(2), pp. 95-119.
- 주유신(2017), 「위안부 영화와 역사쓰기의 새로운 도전: <귀향>과 <눈길>을 중심으로」, 『동북아 문화연구』, 51, pp. 95-111.
- 최은주(2016). 「‘위안부’=소녀이야기와 국민적 기억 — 영화 『귀향』에 주목하여 —」, 『일본학보』, 107, pp. 305-321.
- Agamben, Giorgio (1999), *Remnants of Auschwitz*, New York: Zone Books.
- Assmann, Aledia (2006), “History, Memory, and the Genre of Testimony,” *Poetics Today*, 27(2), pp. 261-273.
- Barthes, Roland (1982), *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard. New York: Hilland Wang.
- Bernstein, J. M. (2006), “Intact and Fragmented Bodies: Versions of Ethics ‘After Auschwitz’” *New German Critique* 97, 33(1), pp. 31-52.
- Epstein, Helen (1979), *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York: Penguin.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: Key Concepts*. New York: Routledge.
- Hirsch, Marianne (2008), “the Generation of Postmemory” *Poetics Today*, 29(1), pp. 103-128.
- \_\_\_\_\_ (1992-93), “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory,” *Discourse*, 15(2), pp. 3-29.
- Kang, Kyoung-Lae (2014), *Guilt Cinema: Memory, Boundaries, and Ethical Criticism in Postcolonial Korea*. University of Rochester Dissertation Thesis.
- Laub, Dori (1992a), “Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening,” in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and*

- History*, by Shoshana Felman and Dori Laub, New York: Routledge.
- Laub, Dori (1992b), "An Event without a Witness: Truth, Testimony, and Survival," in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, by Shoshana Felman and Dori Laub, New York: Routledge.
- Levi, Primo (1989), *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage.
- Levinas, Emmanuel (1981), *Otherwise than Being, or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis, The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Renov, Michael (2004), *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Collecting the Visible Evidence*, University of Minnesota Press.
- Rothberg, Michael (2000), *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Strauss, and Giroux.
- White, Hayden (1996), "The Modernist Event," in *The Persistence of History*, ed. Vivian Sobchack, New York: Routledge.
- Walker, Janet (1999), *Trauma cinema: Documenting incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press.
- Yang, Hyun-ah (2008), "Finding the 'Map of Memory': Testimony of the Japanese Military Sexual Slavery Survivors," *Positions: Asia Critique*, 16(2).

원고 접수일: 2018년 9월 30일

심사 완료일: 2018년 10월 30일

게재 확정일: 2018년 11월 5일

ABSTRACT

---

The Recent Cinematic Depiction of Comfort Women  
and Its Cultural Significance in Korean Society:  
Examined through “Post-Memory Generation” Discourse

Kang, Kyoung-Lae\*

This essay examines the recent changes in Korean cinema representing former comfort women. Discourses on comfort women have grown since the early 1990s — the time in which the first testimony of a former comfort woman came out. Early Korean cinematic representations on comfort women were invested in recording the colonial victims’ testimonies in a documentary mode, in the hope of maintaining an ethical distance from the victims’ undescrivable experiences. Recent Korean films, such as *Snowy Road* (Najeong Lee, 2015) and *I Can Speak* (Hyunseok Kim, 2017), however, mark a deviation from the early mode of cinematic depiction. While dramatizing the traumatic history of comfort women, these films highlight a certain solidarity between two protagonists, often portrayed as two female friends suffering together at a comfort station, or the convoluted relationship between the colonial victims and contemporary Korean people. This essay seeks to understand this newly-conspicuous relationship depicted in these films — particularly through a theoretical lens

---

\* Assistant Professor, School of Liberal Arts, Seoul National University of Science and Technology

of “post-memory generation“ discourse, and in so doing, hopes to disclose how this new cinematic representation of comfort women contributes to establishing a close and family-like relationship between the colonial victims and the young generation in our society, thereby helping to redraw the boundary of contemporary Korean society.