

# 타자를 재현하는 영화의 윤리적 태도:

탈북자를 다룬 영화들을 중심으로

강소희\*

## 【요약】

이 글의 목적은 한국사회의 새로운 타자로 등장한 탈북자를 우리 시대의 영화가 어떻게 재현하고 있는지를 분석함으로써, 영화가 타자 혹은 타자의 고통에 접근하는 윤리적 태도의 한 단면을 고찰하는 것이다. 먼저 장르영화의 문법을 충실히 따르고 있는 <의형제>와 <풍산개>의 인물들은 모두 ‘북한’이라는 타자에 대한 우리의 환상의 대상이다. 이러한 재현방식은 탈북자라는 존재가 지닌 현실적인 배경을 지음으로써 장르적 쾌감을 유발하는데 이용된다. 다음으로 저예산 독립영화인 <댄스타운>을 통해 독립영화의 주된 미학적 태도인 ‘사실주의’가 감독의 세계관으로 전이되는 양상을 비판적으로 분석하였다. 이러한 영화는 타자의 고통을 재현하면서도 그들이 놓인 현실의 변화가능성을 차단한다는 점에서 이율배반적이라고 할 수 있다. 마지막으로 <무산일기>와 <두만강>을 통해 타자를 재현하는 두 가지 윤리적 형식을 제시하였다. <무산일기>는 ‘검은 정적’의 시간을 마련하여 한국사회의 자본주의적 폭력성에 대해 관객의 질문을 이끌어내는 방식을, <두만강>은 영화가 재현하고 있는 타자의 고통스러운 현실을 관객 자신의 문제로 인식하게 만드는 방식을 보여준다. 이 두 영화는 정치적인 영역과 직접 대면하면서, 탈북자가 놓인 우리 사회의 현실을 직시하게 만드는 영화적 힘을 담보하고 있다.

【주제어】 탈북자, 타자, 윤리적 태도, <무산일기>, <두만강>

---

\* 전남대학교 호남학연구원 HK연구원

\*\* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-361-A00006)

## I. 타자성이 제거된 타자

탈북자는 한국 사회에 새롭게 등장한 타자의 형상이다. 특히 최근 3~4년 사이에 TV와 영화 등의 대중 매체에 탈북자가 빈번하게 등장하기 시작했는데, 이는 탈북자가 하나의 소수자 집단으로 우리 사회에 자리를 잡아가는데 따른 자연스러운 반응으로 보인다. 통일부 자료에 따르면 국경을 넘어 한국 사회에 정착한 탈북자의 수는 휴전 이후 1997년까지 800여명에 불과했다. 그러나 ‘고난의 행군’이라 명명되는 북한의 식량난으로 인해 그 수가 기하급수적으로 증가하여 2007년에 1만명을 넘어섰고, 2013년 현재 탈북자의 수는 2만 5천명에 달한다.<sup>1)</sup> 미디어에서 탈북자를 전면에 내세울 때 반복·강조하는 것처럼, 우리는 지금 ‘탈북자 2만 5천명 시대’에 살고 있다.

하지만 수적 증가라는 현상보다 더욱 중요한 것은 한국 사회에서 탈북자라는 존재의 의미망이 변하고 있다는 사실이다. ‘민족 내부의 적대적 타자’라는 정의가 잘 보여주듯이 탈북자는 오랜 기간 민족과 국가 담론 안에서 우리와 같은 민족이지만 적대적인 국가의 국민으로 규정되었다. 그러나 오늘날 탈북자를 규정하는 주요 담론은 소수자와 다문화주의이다. 이 담론 안에서 탈북자는 한국 사회에서 외국인 노동자 또는 외국인 여성들과 유사한 존재로 다뤄지며, 이와 함께 정치·경제적으로 이들의 소수성이 부각되면서 사회적 약자를 배려하는 시선으로 탈북자를 바라봐야 한다는 요청이 제기되고 있는 것이다.

이러한 변화는 한 사회가 타자성의 문제를 해결하는 두 가지 방식을

### 1) 탈북자 입국인원 현황 (2013. 03월 기준)

구분	~'98	~'01	'02	'03	'04	'05	'06	'07	'08	'09	'10	'11	'12	'13.3 (잠정)	합계
남(명)	831	565	511	472	624	423	512	571	608	671	589	797	402	87	7,663
여(명)	116	479	632	810	1,272	959	1,510	1,977	2,196	2,258	1,813	1,909	1,107	233	17,271
합계(명)	947	1,044	1,143	1,282	1,896	1,382	2,022	2,548	2,804	2,929	2,402	2,706	1,509	320	24,934
여성비율	12%	46%	55%	63%	67%	69%	75%	78%	78%	77%	75%	70%	72%	70%	69%

(통일부 홈페이지 <http://www.unikorea.go.kr/>)

고스란히 보여준다. 바우만은 『액체근대』에서 레비스트로스의 논의를 빌어, 인류의 역사에서 타자성의 문제를 해결할 필요가 있을 때마다 ‘뺏어내는 전략’과 ‘먹어치우는 전략’이 사용되었다고 설명한다. 첫 번째 전략은 교정할 수 없을 만큼 낮설고 이질적인 타자들을 사회에서 추방하는 것이며, 두 번째 전략은 타자의 이질성을 비이질화하여 타자성 자체를 유예시키거나 무효화하는 것이다.<sup>2)</sup>

한국 사회에서 오랜 기간 탈북자를 이념적 적대관계로 규정했던 방식이 첫 번째 전략에 해당한다면, 그들의 존재를 소수자 담론이나 다문화주의로 설명하는 것은 탈북자를 먹어치울 수 있는 존재, 다시 말해 우리 사회에 동화 가능한 존재로 만들려는 시도로 볼 수 있다. 물론 이러한 시도가 탈북자들에게 연대와 공존의 제스처를 보이는 것은 사실이지만, 그들을 ‘타자성이 제거된 타자’로 만드는 과정을 동반하고 있다는 점 또한 부인할 수 없다.

탈북자를 우리 사회에 동화 가능한 존재로 만드는데 TV와 영화 등의 대중매체가 커다란 역할을 담당한다. 먼저 TV에서 우리가 마주하게 되는 것은 탈북자들의 고통스러운 삶의 고백이다. <기분 좋은 날>(mbc), <여유만만>(kbs2)과 같은 아침 토크쇼나 극동방송 등의 종교 프로그램에 출현하여, 북한에서의 삶과 탈북을 결심하게 된 동기, 탈북 경로와 과정, 그리고 한국에서의 적응 문제 등을 이야기하는, 이른바 탈북자들의 자기 고백의 서사가 주를 이룬다.

이런 경향을 가장 극적으로 보여주는 프로그램이 채널A의 <이제 만나러 갑니다>이다. <미녀들의 수다>와 비슷한 포맷을 가진 이 프로그램은 ‘이산가족 감동 프로젝트’라는 캐치프레이즈를 내걸고 2011년 12월 4일부터 방영되기 시작했다. 여러 명의 ‘탈북 미녀’들이 나와 제각기의 사연을 패널들에게 들려주는 것이 주된 내용인데, 이 프로그램이 문제적인 이유는 타자들의 ‘불쌍하고 놀라운’ 이야기를 우리 사회가 어떻게 소비하는지를 전형적으로

2) 지그문트 바우만, 이수일 옮김, 『액체근대』, 도서출판 강, 2009, 164-165쪽.

보여주기 때문이다. 고통스러운 탈북의 과정과 이산의 슬픔, 특히 중국에서의 성적 유린의 사건들이 시청자들의 흥밋거리로 소비되며, 눈물과 슬픔으로 일그러진 탈북 미녀들의 클로즈업된 얼굴이 관음증적 성격이 짙게 배인 시선에 노출되는 것이다. 탈북자를 다룬 대부분의 TV프로그램들이 이와 유사한 방식으로 그들의 타자성을 소비하며 지워버린다.

본고에서 다루고자 하는 탈북자를 재현한 영화들 또한 이러한 혐의에서 완전히 자유롭지 못하다. 타자 혹은 타자의 고통을 이미지화하는 영화는 그 매체의 특성상 본질적으로 이중적일 수밖에 없기 때문이다. 한편으로 영화는 그 시대의 망각과 묵인에 저항해 타자들을 재현함으로써 그들을 사회의 표면으로 드러나게 하지만, 다른 한편으로 타자들의 고통을 이미지화하여 그것을 극장에 모인 관객들에게 동시에 영사한다는 점에서 그 어떤 예술보다도 잔혹한 속성을 지니고 있다.

다시 말해 영화는 보이지 않던 타자들에 빛을 비춰 그들을 가시화하기도 하지만 동시에 관음증적 시선으로 타자들의 고통을 소비하기도 하는 것이다. 그러므로 타자 혹은 타자의 고통을 담아내려는 영화는 궁극적으로 이러한 윤리적 난관에 봉착할 수밖에 없으며, 이때 중요한 것이 바로 카메라의 시선, 즉 타자들을 재현하는데 있어서 영화가 지니는 윤리적 태도일 것이다.

먼저 탈북자가 영화의 재현 대상으로 등장하기 시작한 것은 2000년대 중반부터이다. 특히 대규모의 자본을 투자한 영화들이 ‘탈북’이라는 코드를 이용해 대부분 상업적으로 성공을 거두었다. 제법 큰 자본으로 만들어진 장르영화는 <태풍>(곽경택, 2005), <나의 결혼 원정기>(황병국, 2005), <국경의 남쪽>(안판석, 2006), <크로싱>(김태균, 2008), <무적자>(송해성, 2010), <의형제>(장훈, 2010) 등이 있으며, 저예산으로 제작된 독립영화로는 <처음 만난 사람들>(김동현, 2009), <댄스타운>(전규환, 2010), <무산일기>(박정범, 2011), <풍산개>(전재홍, 2011), <줄탁동시>(김경묵, 2011) 등이 있다. 한편 외국 국적의 감독이 탈북자 문제를 다룬 영화로는 조선족 감독인 장률의 <경계>(2006), <두만강>(2010)과 미국 출신의 N.C. 하이킨 감독의 다큐멘터리

<김정일리아>(2009)가 있다. 그리고 탈북자 감독이 직접 만든 <겨울나비>(김규민, 2011)와 <량강도 아이들>(김성훈, 2011)이 최근에 개봉하였다.

물론 대규모 자본이 투자된 영화와 장르의 문법을 전면에 내세운 영화가 반드시 일치하는 것은 아니지만, 장르영화 자체가 관객의 요구를 만족시키겠다는 일종의 약속을 담보하고 있다는 점에서 대규모 자본이 투자된 영화가 이를 외면하기는 사실상 힘든 일이다. 반면에 저예산 독립영화들은 상대적으로 이러한 요구로부터 자유롭기 때문에 자연스럽게 장르적 문법과도 거리를 두게 된다. 이에 따라 탈북자를 재현하는 방식에 편차가 있을 수밖에 없다는 것은 부인할 수 없는 사실이다. 위에 나열한 영화 중 <풍산개>만이 저예산으로 제작되었으나, 액션과 멜로라는 장르적 문법을 충실히 따르고 있다는 점에서 자본과 장르의 일치를 벗어나있다.

또 한 가지 주목할 만한 것은 탈북자를 재현한 영화들이 2010년과 2011년에 집중되어 있다는 점이다. 2년에 걸친 기간 동안 무려 9편의 영화들이 제작·개봉되었는데, 이는 2005년을 시작으로 2009년까지 해당 한두 편의 영화만이 제작된 것과 비교해보면 탈북자를 영화의 영역에 본격적으로 들여온 것이 최근 3~4년 사이에 일어난 현상이라는 것을 알 수 있다.

따라서 본고에서는 2010년과 2011년에 제작·개봉한 영화들을 중심으로 장르영화와 저예산 독립영화를 구분하여, 탈북자를 재현하는 몇 가지 방식을 읽어내고자 한다.<sup>3)</sup> 한국사회의 새로운 타자로 등장한 탈북자를 우리 시대의

3) 탈북자를 다룬 영화들에 대한 선행 연구는 다음과 같다.

강성률, 「동아시아 영화의 다양한 상상들: 영화가 탈북자를 다루는 시선들」, 『현대영화연구』, Vol.12, 한양대학교 현대영화연구소, 2011; 성일석, 「한국영화에서의 새터민 재현과 표현에 관한 연구: 영화 <무산일기>와 <댄스 타운>을 중심으로」, 경기대학교 석사학위논문, 2012; 성경숙, 「탈북자 소재 분쟁영화 분석: 크로싱, 두만강, 무산일기, 댄스타운, 겨울나비」, 『현대영화연구』, Vol.12, 한양대학교 현대영화연구소, 2012; 김선아, 「탈/국가의 영화적 공간: <민족과 운명>, <무산일기>, <두만강>을 중심으로」, 『현대영화연구』 Vol.14, 한양대학교 현대영화연구소, 2012; 오영숙, 「탈북의 영화적 공간 표상」, 『영화연구』 Vol.51, 한국영화학회, 2012; 오영숙, 「관객으로서의 탈북자」, 『영화연구』 Vol.55, 한국영화학회, 2013. 기존의 연구들은 대체적으로 탈북자가 우리 사회 안에서 겪는 차별이나,

영화가 어떻게 재현하고 있는지를 고찰함으로써 영화가 타자 혹은 타자의 고통에 접근하는 윤리적 태도의 한 단면을 더듬어 볼 것이다.

## II. 양극의 환상의 대상

탈북자는 다중적인 기표이다. 우선 탈북자가 영화에 의해 재현되는 순간, 전쟁과 남북분단이라는 과거의 비극적 역사가 함께 호출된다. 이와 동시에 과거가 여전히 지속되고 있는 우리의 현재, 즉 위태롭게 급변하는 남북의 대치상황, 이산의 슬픔 등의 문제가 뒤따라온다. 다음으로 탈북자가 남과 북의 경계를 넘어온 존재라는 점에서 두 국가의 현실과 그곳에서 살아가는 사람들의 삶의 문제가 호출된다. 북한의 억압적인 체제와 인권유린의 현장들, 그리고 공포와 배고픔의 기억 등의 주제가 북한의 현실로 그려진다면, 남한의 현실은 신자유주의 체제에 완전히 포섭된 사회에서 살아가는 소외된 인간의 모습이 주로 그려진다. 도식적으로 구분해보면 대체적으로 장르영화가 전자에, 저예산 독립영화가 후자에 기대고 있다고 할 수 있다.

사실 탈북자의 존재와 그들의 현실 자체를 전경화해서 그린 장르영화는 찾기 힘들다. 장르영화에서 전경화되는 것은 장르적 요소 자체이기 때문에 장르영화에 등장하는 ‘탈북’은 대체로 인물의 캐릭터나 서사의 소재 중 하나로 다뤄진다. 장르영화가 남북분단의 현실과 이산의 슬픔이라는 테마에 자주 기대는 이유 또한 이 테마들에서 각각 ‘액션’과 ‘멜로’라는 장르적 특성을 용이하게 끄집어낼 수 있기 때문이다. 분단과 이산이라는 테마 안에 이미

---

정체성의 혼란 등의 문제가 영화 속에서 어떻게 표현되어 있는지를 분석하는데 치우쳐 있다. 분석의 층위 또한 영화의 서사적 측면에 한정된 논의가 대부분이다. 영화가 탈북자를 어떻게 재현하고 있는지를 영화의 형식에 대한 분석을 통해 읽어냄으로써, 영화가 지닌 정치적 혹은 윤리적 의미들을 포착하려는 시도들은 아직 이루어지지 않고 있다.

스펙타클과 극적 드라마의 요소가 내재되어 있는 것이다. 이 장에서 다름 <의형제>와 <풍산개> 또한 이러한 프레임을 크게 벗어나지 않는다. 두 영화 모두 액션과 멜로가 혼합된 양상을 보여주는데, <의형제>가 남과 북의 ‘우정’의 멜로라면, <풍산개>는 ‘사랑’의 멜로라는 차이가 있을 뿐이다.

장르영화도 남과 북을 선악의 구도로 재현하며 반공이데올로기를 재생산 하던 과거의 방식과는 오래전부터 거리를 두고 있다. 이제 영화에서 북한 사람은 대부분 순수하고 인간적으로 그려진다. <의형제>는 제목 그대로 국정원 요원인 이한규(송강호)와 남과 간첩인 송지원(강동원) 두 사람이 이념을 초월해 의형제가 되는 과정을 그리고 있는데, 영화 곳곳에 지원의 인간적인 모습을 부각시키기 위한 장치들이 설정되어 있다.

이것은 특히 두 ‘아이’를 대하는 지원의 모습에서 잘 드러나는데, 첫 번째 아이는 탈북자 김정학의 아들로, 북한특수요원인 그림자가 김정학과 그의 아내를 살해하는 장면에서 지원은 아이의 눈을 가리며 그를 잔인한 장면으로부터 보호한다.[장면-1] 두 번째는 다문화가정의 아이로, 지원은 한규와 함께 도망간 외국인 아내를 잡으러 다니는 일을 하게 되는데, 이때 우연히 만난 한 아이를 바라보는 지원의 눈길이 너무나 따뜻하다.[장면-2]



[장면-1] <의형제>-아이의 눈을 가리는 지원



[장면-2] <의형제>-아이를 따뜻하게 바라보는 지원

주목해야 할 것은 지원이 한규보다 도덕적으로 우위에 있는 인물로 그려진

다는 사실이다. 외국인 아내들의 손에 수갑을 채우고 그들을 함부로 대하는 한규에게 지원은 그들을 인간적으로 대해줄 것을 요구하며, 결국 한규를 도덕적 인물로 변화시킨다. 또한 국가로부터 버림받았지만, 북에 있는 아내와 아이 때문에 자수도 할 수 없는 지원의 상황과 국정원에서 잘리고 가족에게 버림받은 한규의 처지가 묘하게 겹치면서, 영화의 처음과 끝부분을 제외한다면 지원이 관객에게 보여주는 모습은 대부분 가족에 대한 그리움과 한규를 향한 우정이다. 이렇게 영화는 끊임없이 지원을 ‘탈북자’가 아닌 우리와 같은 ‘인간’으로 바라볼 것을 요구하며, 나아가 지원이 우리보다 더 도덕적 인간이라는 점을 강조한다.

과거에 남북을 선악의 구도로 재현하던 것과 비교한다면, 표면적으로 지원이라는 인물은 탈북자에 대한 인식의 변화지점을 드러내는 듯 보인다. 그러나 문제는 이러한 재현 방식이 ‘탈북자’라는 존재가 지닌 역사적이고 현실적인 맥락을 지움으로써 기능한다는 사실이다. 그래서 지원은 ‘탈북자’가 아닌 ‘인간’으로 재현되며, <의형제>는 남북의 문제를 이야기 하는 듯 하지만 결국 남자들의 우정을 그린 영화가 되는 것이다. 따라서 악한 ‘북한’에서 선한 ‘북한’으로의 이행은 인식의 변화지점을 보여주는 것이 아니라, 동일한 지점을 가리키는 양극의 재현에 불과하다. 그것은 모두 ‘북한’이라는 타자에 대한 우리의 환상의 대상이다.

반면 <풍산개>에서 주인공 ‘풍산’(윤계상)은 인간적인 특성들을 제거한 ‘초인’의 이미지로 그려진다. 세 시간 만에 서울과 평양을 왕복하며 이산가족의 유품이나 사람을 배달하는 일을 한다는 설정에서부터 풍산을 초인적인 영웅으로 재현하려는 의도가 드러난다. 말을 할 수 없는지, 하지 않는지 확실하진 않지만 영화 속에서 그는 한 마디의 대사도 하지 않는다. 즉 풍산에게는 언어가 없다. 또한 그는 이름도 없다. 단지 주변인들이 그가 피우는 담배인 ‘풍산’으로 그를 부를 뿐이다.

그러나 무엇보다 그를 영웅적인 인물로 만드는 것은 그가 하는 일과 그 방식의 상징성이다. 영화의 프롤로그와 에필로그에 해당하는 장면들이



이를 잘 보여주는데, 풍산은 남북의 경계선인 철책을 장대 하나로 훌쩍 뛰어넘어 이산가족의 영상이 담긴 테이프를 각각 남과 북에 있는 가족들에게 전달한다. 즉 풍산은 60년이 넘도록 국가가 해결하지 못했던 이산가족의 만남을 세 시간 만에 상징적으로 이뤄내는 것이다.

이렇게 풍산은 마치 할리우드의 슈퍼히어로들이 그들의 초인적인 능력으로 그가 속한 세계를 조롱하듯, 남북 두 국가의 무능을 동시에 비웃는다. 그리고 마치 배트맨이 폐허가 된 고담시를 내려다보며 그곳에서 시민들의 고통을 듣는 것처럼, 풍산 또한 임진각 철조망에 수없이 매달린 이산가족들의 쪽지를 바라보며 그들의 아픔과 소망을 듣는다.[장면-3]



[장면-3] <풍산개>-임진각의 쪽지들을 바라보는 풍산

풍산이라는 영웅적 캐릭터가 남북의 이념적 장벽을 조소하기 위해 설정된 것은 사실이지만, <의형제>의 인간적인 지원과 마찬가지로 영웅적인 풍산 또한 현실성과 역사성이 지워진 인물이라는 것에는 의문의 여지가 없다. 풍산 또한 우리가 사랑할 수 있을 만한 탈북자로 재현된 환상의 대상인 것이다. 그러나 문제는 ‘환상’ 그 자체에 있는 것이 아니다. 왜냐하면 때때로 영화적 환상은 현실의 불가능성을 지시하면서 강력한 정치적 힘을 발휘하는 장치이기 때문이다. 따라서 두 영화가 보여주는 환상이 어떠한 방식으로

작동하고 있는지가 중요한데, 이는 두 영화의 결말에서 잘 드러난다.

먼저 <의형제>의 결말. 한규는 그림자를 죽인 공로를 인정받아 국정원에서 감사패를 받고, 치명적인 부상을 입었던 지원도 죽지 않고 살아난다. 시간이 흐른 후 한규는 지원에게 편지 한통을 받게 되는데, 편지에는 지원이 요리사가 되었으며 그의 아내와 딸도 무사히 탈북해 같이 살고 있다는 소식과 함께 영국행 비행기 티켓 한 장이 들어있다. 그리고 마침내 비행기 안에서 한규는 지원의 가족을 만나게 된다.[장면-4] 그야말로 환상적인 해피엔딩이라 할 수 있다.

반면 <풍산개>의 결말은 비극적이다. 영웅적 인물이었던 풍산은 인옥이 죽었다는 사실을 알게 되고, 복수의 화신으로 변모한다. 물론 여기서 중요하게 다뤄지는 것은 복수의 정당성이 아니라 복수 행위 자체가 주는 장르적 쾌감이다. 그는 술집에서 술을 마시는 국정원 직원들과 남파 공작원들을 차례로 한명씩 납치해 창고에 가두고, 그들이 서로에게 총을 겨누며 폭력을 휘두르는 장면을 지켜본다.[장면-5] 이 창고 시퀀스는 하나의 연극 장면처럼 연출되는데, 첨예한 이데올로기적 대립의 장소였던 한반도를 무대로 옮겨와, 우리의 지난 역사가 마치 한편의 코미디처럼 우스웠다고 말하는 듯한 인상을 준다. 풍산은 이 연극을 관람하고 철책을 넘다 결국 총에 맞아 죽는다.



[장면-4] <의형제>-가족과 함께 한규를 만나는 지원



[장면-5] <풍산개>-서로에게 총을 겨누는 국정원 직원과 남파공작원

표면적으로는 <의형제>의 결말만이 환상적이고, <풍산개>의 결말은 현실적인 것처럼 보이지만, 두 결말은 사실 모두 환상적이다. 하나는 남과 북이 통일된 한반도에 대한 환상, 다른 하나는 이러한 현실이 절대 불가능하다는 환상이다. 앞서서도 언급했듯이 문제는 이 두 영화의 인물과 결말이 환상적으로 재현되었다는 사실이 아니라, 두 영화의 환상이 현실과 맺는 긴장 관계를 전혀 드러내지 못한다는 데 있다.

영화가 환상이라는 장치를 끌어들이는 때 중요한 것은 그것의 작동방식이 현실과의 간극을 지우는가, 아니면 그 간극과 대면하게 만드는가의 문제일 것이다. 그런 점에서 두 영화는 모두 환상을 통해 남북분단이라는 우리의 현실과 그 현실 위에 가로놓인 탈북자라는 존재의 특수성을 지우고, 관객으로 하여금 환상 그 자체에 머물게 만든다.

### Ⅲ. 사실주의적 ‘관찰’의 태도

우리 시대의 타자를 재현하는 문제에 꾸준한 관심을 보였던 것은 사실 저예산 독립영화들이다. 특히 독립영화 담론의 중심에 있던 대표적인 작품들이 신자유주의에 포획된 사회에서 살아가는 잉여적 존재들을 형상화해 국내외 영화계의 관심을 끌게 되면서 이러한 경향이 더욱 굳어졌다. <댄스타운>, <무산일기>는 이러한 경향의 손꼽히는 작품들로, 한국의 자본주의 사회에서 살아가는 탈북자를 우리 시대의 타자로 호출한다.

타운 3부작의 마지막 작품인 <댄스타운>은 탈북자 리정임(라미란)이 살아가는 서울이라는 공간이 얼마나 고통스러운 공간인지를 영화적 수사를 일체 배제하고, 마치 현미경으로 관찰하듯 그려낸다. 영화는 타이틀이 뜬 후, 첫 장면에 정임이 한강변의 서울 풍경을 앞에 두고 구토하는 모습을 배치하여 그녀가 서울에 대해 느끼는 신체적 반응을 단적으로 전달한다.

[장면-6]



[장면-6] <댄스타운>-서울의 풍경을 보며 구도하는 정임

영화의 마지막에 가서야 이 영화가 액자식 구성을 취하고 있다는 사실을 알게 되는데, 마지막 부분과 첫 장면이 서사적으로 연결되어 있기 때문이다. 따라서 <댄스타운>은 탈북자 여성인 정임이 왜 서울이라는 공간에 대해 구도를 느끼게 되었는가의 과정을 그려내는 영

화라고 할 수 있다.

우선 그녀의 일상은 ‘감시’된다. 남편을 북에 두고 홀로 탈북한 정임은 하나원에서 지원받은 아파트로 들어가 생활하게 되는데, 아파트에는 CCTV가 설치되어 있고 그녀의 일상 전체가 남쪽 기간원인 김수진(주유량)에게 감시되는 것이다. 그런데 여기서 중요한 것은 수진이 정임을 카메라로 지켜보고 있다는 사실을 알게 되면서 관객의 시선이 수진의 시선과 묘하게 닮아간다는 점이다. 특히 아파트라는 공간과 그 안에 놓인 정임의 모습이 화면에 등장할 때, 영화를 보고 있는 것이 아니라 마치 카메라를 통해 정임을 몰래 관찰하고 있는 듯한 느낌을 받는데, 이렇게 관객의 시선을 감시자의 시선 혹은 관찰자의 시선으로 전이시키는 것은 전규환 감독 영화의 두드러진 형식적 특징 중 하나라고 할 수 있다.

영화는 정임과 마주치는 인물들의 일상을 하나씩 노출시킨다. 정임이 서울에 와서 가장 먼저 알게 되는 인물인 수진의 삶은 한마디로 이중적이다. 영화는 직장, 집, 교회 등 장소마다 각기 다른 수진의 모습을 통해 그녀의 이중성을 드러내는데, 특히 정임에게 “대한민국 국민이 된 것을 축하합니다”라는 말을 반복하는 장면과 정임을 감시하는 장면을 대비시키며 그녀의 위선적인 모습을 보여준다.

다음은 정임의 시선에 계속해서 포착되는 여고생으로, 그녀의 삶 또한

이중적이긴 마찬가지다. 그녀는 엄마에게는 착한 딸, 친구들에게는 함께 웃고 떠드는 활달한 친구로 보이지만, 임신을 해서 아이를 지을 방법을 고민 중이며 가끔 본드를 흡입한다. 이렇게 두 사람은 정임의 주변에 존재하며 그녀와 끊임없이 마주치지만, 어떠한 인간관계도 맺지 못한다. 단지 정임은 수진에게 관찰되고, 또한 여고생을 관찰할 뿐이다.

이러한 관계맺음의 불가능성을 가장 잘 보여주는 것이 두 번의 섹스 장면이다. 전규환 감독에게 돌발적이고, 불만족스러운 섹스는 인간관계 자체가 불가능한 도시의 삶을 형상화하는 주된 영화적 장치로 활용되는데, 이는 <댄스타운>에서도 마찬가지다. 첫 번째 섹스는 돌발적으로 일어난다. 경찰관인 성태(오성태)와 술을 마신 후 함께 길을 걷다가 정임이 비틀거리며 쓰러지자 성태가 이를 부축하려다 갑작스럽게 골목길 바닥에서 섹스를 하게 된다. 그리고 감독은 길을 가던 노숙자를 등장시켜 이 장면을 ‘관찰’하게 한다.

두 번째 섹스는 시도되지만 이루어지지 않는다. 정임은 하반신이 마비된 장애인인 준혁(이준혁)에게 김치를 주러 갔다가 자살을 시도하는 준혁을 발견하게 되고, 그의 목에 감긴 넥타이를 풀려고 애쓰는 정임을 그는 추행한다. 이렇게 전규환 감독의 영화에서 섹스 장면은 자유로운 욕망의 분출이 아니라 그것의 불가능성을 극적으로 드러내기 위한 장치이다. 다시 말해 섹스라는 행위로도 타인과 관계 맺는 것이 불가능하다는 사실을 보여주려는 것이다.

남다운은 최근 한국의 독립영화들을 비판적으로 고찰한 글에서 독립영화가들이 보여주는 ‘사실주의적 태도’에 대해 다음과 같이 비판한다.

반면 독립영화들의 관심은 특정한 극적 사태가 아니라 후자의 상태를 벗어나지 못하고 반복되는 삶의 조건에 있다. 출구 없는 타자의 일상, 죽은 듯 고여 있는 현실의 시간을 형상화하기 위해 이들은 단지 다루고 있는 내용, 즉 내러티브적인 차원에서뿐만 아니라, 미학적 차원에서도 사실주의적인 태도를 고수한다. 일반적으로 ‘사실주의’라는 단어가 사용되는 범위가 좀 넓고 애매하기는 하지만, 어쨌든 이 영화들에 한해서 그것은 타자의 세계를 관찰할 수 있을 뿐 개입할 수 없다는 의미가 함축되어 있다. 이들에게 사실주의적 태도란 일종의 거리두기다. 하지만 영화가 어떤 세계를 담는다는 것은 이미 거기에 영화적

개입이 작동하고 있다는 의미가 아닌가. 그러나 미세한 차이를 인식해야 한다. 이 영화들은 개입할 수 없다고 주장하는 게 아니라 개입하거나 규정할 수 없다는 믿음을 영화적으로 형상화하는 것이 중요하다고 생각한다.<sup>4)</sup>

물론 독립영화들이 보여주는 사실주의적 태도의 중심에는 대규모 자본이 투자된 장르영화의 재현방식과 어떻게 거리를 둘 것인가에 대한 고민이 자리한다. 다시 말해 장르적 쾌감과 스펙타클의 장소로 타자성을 소비하지 않으면서, 자본주의 사회의 주변부에 놓인 타자들의 삶을 어떻게 재현할 것인가에 대한 문제의식이 가로 놓여 있는 것이다. 그러나 남다운의 지적처럼 독립영화의 미학적 형식인 ‘사실주의적 태도’가 감독의 믿음으로 전이되어 이것을 영화적으로 형상화하는 경향이 있는 것도 사실이다. 다시 말해 윤리적 거리두기의 태도로서 타자의 세계를 관찰하는 것에서 나아가, 이 세상은 관찰하는 것만이 가능하다는 감독의 믿음을 영화화하는 것이다.

전규환의 영화들이 바로 여기에 기대고 있다. 그의 영화는 어떤 방식으로든 타자에게 다가가는 것은 불가능하며 그래서 이 세계에 희망은 없다는 것, 단지 우리의 삶은 출구를 찾을 수 없는 일상의 반복에 불과하다고 말한다. 탈북자라는 새로운 타자를 등장시켜 <댄스타운>에서 그가 하는 이야기도 여기에서 벗어나지 않는다.

<댄스타운>에 등장하는 인물들이 어떤 관계도 맺지 못하고 끊임없이 관찰하고 관찰당하는 대상으로 재현된다는 점에서도 그렇지만, 더욱 문제적인 것은 앞에서 언급했듯이 관객의 시선을 감시자의 시선으로 전이시키는 방식이다. 때때로 이러한 영화적 장치는 관객에게 윤리적 각성의 효과를 발생시키기도 하지만, <댄스타운>에서 읽혀지는 것은 모든 개입가능성에 대한 차단이다. 특히 관객은 영화에서 재현되는 타자에게 결코 다가갈 수 없으며, 그래서 영화는 단지 보여주지만 할뿐 그 어떤 것도 변화시킬 수

4) 남다운, 「한국 독립영화들의 최근 경향에 대하여」, 『독립영화』 41호, 한국독립영화협회, 2011, 24쪽.

없다는 믿음이 읽혀진다.

타자를 영화적으로 재현하는 방식에 하나의 정답이 있을 수는 없지만, 분명한 것은 우리 시대의 타자를 이야기하면서 이 세계의 변화가능성을 꿈꾸지 않을 수 없다는 사실이다. 타자를 재현한다는 것은 타자가 놓인 현실에 접근하는 과정을 동반하며, 이는 자연스럽게 현실의 변화를 꿈꾸게 만든다. 이런 점에서 우리 사회의 타자를 카메라에 담아내면서 ‘변화 불가능한 세계’에 대한 믿음을 피력하는 영화들은 솔직하긴 하지만, 윤리적이라고 하기에는 무엇인가 부족하다.

#### IV. 자본주의적 풍경을 낫설게 하기

<무산일기>도 ‘탈북자’를 오랜 시간 사실주의적 태도로 ‘관찰’하지만, <댄스타운>과는 다른 지점이 발견된다. 감독의 친구였던, 지금은 고인이 된 탈북자 전승철씨의 실제 삶을 영화화한 <무산일기>는 영화의 마지막 10분을 제외한다면, 사건 자체가 존재하지 않는다. 영화는 주인공 승철(박정범)의 일상을 핸드헬드로 따라다니며 한국사회의 자본주의적 풍경과 그가 사는 철거촌의 풍경을 대비시켜 보여주면서, 승철이 아주 조금씩 우리 사회에 진입해 들어가는 과정을 그리고 있다.

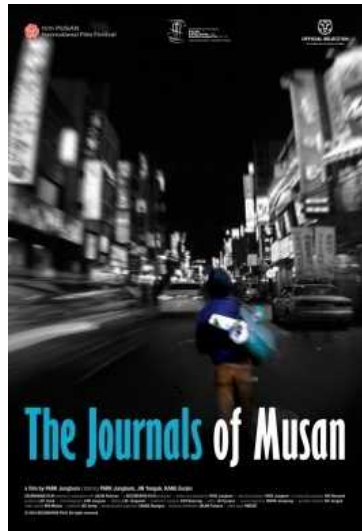
감독은 ‘무산일기’라는 타이틀이 뜨기 전, 단 두 장면으로 우리 사회에서 승철이 어떤 위치에 놓여 있는지를 분명하게 드러낸다. 그는 위험한 차도에서 전단지 붙이는 일을 한다는 것, 그리고 건물이 다 허물어져가는 철거촌에 살고 있다는 것. “행복해지려고 탈출했는데, 행복해지지 않는 부조리함”<sup>5)</sup>을 이야기하고 싶었다는 감독의 말을 반증하듯, 영화는 승철의 고달픈 일상을 전달하는데 많은 시간을 할애한다.

5) 기선민, <영화 리뷰, ‘무산일기’>, 《중앙일보》, 2011.01.09.

그런데 주목해야 할 것은 승철이 바라보는 한국 사회의 낯선 풍경이 어느새 관객에게도 낯설게 다가온다는 사실이다. 수많은 상품이 진열된 상점가, 휘황찬란한 네온사인이 늘어선 거리, 그리고 그곳을 바쁘게 지나다니는 사람들, 다시 말해 우리에게 너무나도 익숙한 자본주의적 풍경 속으로 탈북자라는 낯선 존재가 들어오면서 그 풍경 자체가 낯설게 되는 것이다. 이렇게 자본주의적 풍경을 낯설게 만들어 그것이 지닌 ‘자연성’을 순간 사라지게 하는 것, 바로 이것이 일상의 반복을 카메라로 담아내는 영화들이 노리는 정치적 효과라고 할 수 있다.

하지만 <무산일기>는 여기에서 조금 더 나아간다. 승철이 좋아하는 숙영(강은진)을 미행하는 시퀀스에서 감독은 자본주의적 풍경 안에 숙영을 배치하고, 승철이 그녀를 따라가면서도 진열된 상품에 계속해서 눈을 돌리는 모습을 반복해서 보여준다. 이때 상품과 숙영 사이에 이상한 동일시가 생겨난다. 다시 말해 승철이 따라가는 것은 숙영인 동시에 상품이라는 것, 혹은 숙영에 대한 승철의 욕망과 상품에 대한 승철의 욕망이 다르지 않다는 사실이다. 그리고 이내 승철은 조금씩 변한다.

그 변화가 단적으로 드러나는 것이 바로 외모스타일인데, 그는 마치 이 사회에서 살아갈 준비가 되었다는 듯 미용실에서 머리를 하고 양복으로 말쑥하게 차려입은 후, 다시 말해 상품들로 자신을 바꾼 다음 숙영을 만나러 간다. <무산일기>의 해외용 포스터는 이 영화의 의도를 하나의 이미지로 잘 전달하고 있다.[장면-7] 그것은 탈북자 승철을 통해 한국 사회의 자본주의적 풍경을 낯설게 만든 후, 그 낯선 풍경 속으로 걸어 들어가는 승철의 모습을 관객에게 보여주려는 것이다.



[장면-7] <무산일기> 해외용 포스터



<무산일기>의 마지막 장면이 이것을 극적으로 재현해낸다. 승철에게는 백구라는 강아지 한 마리가 있는데, 길에 버려졌던 것을 주워 정성을 다해 키우고 있다. 숙영이 일하는 노래방에서 다시 아르바이트를 하게 된 승철은 맥주를 사기 위해 거리로 나오고, 일하는 동안 노래방 옆 건물에 묶어두었던 백구를 잠시 풀어준다. 그리고 카메라는 맥주를 사러 편의점으로 걸어가는 승철의 뒷모습을 핸드헬드로 따라간다. 그때 꺾히고 서는 자동차의 소음이 들리고, 관객은 백구가 차에 치였다는 사실을 짐작한다.

아무것도 모르고 맥주를 사서 돌아오는 승철의 뒷모습을 보면서 관객은 차에 치인 백구를 마주한 승철이 어떤 반응을 보일지 예상했을 것이다. 그러나 마지막 장면이 주는 충격은 이 예상이 빗나간다는 데 있다. 프레임 안으로 길에 쓰러져있는 백구가 들어오고, 곧 승철도 백구를 발견하지만 그는 한참을 서서 백구를 바라만 보다가 노래방으로 걸음을 옮긴다.[장면-8]



[장면-8] <무산일기>-차에 치인 백구를 바라보는 승철

그러나 더 중요한 부분은 이 장면 뒤에 있다. 시끄러웠던 도시의 소음과 풍경이 갑자기 사라지고 화면이 검게 변한다. 10초 정도의 정적이 흐른 후 검은 화면 위로 “지금은 고인이 된 전승철군에게 이 영화를 바칩니다”라는 자막이 나오고 엔딩 크레딧이 모두 올라갈 때까지 그 어떤 음악도 흐르지

않는다. 만약 <무산일기>의 마지막 장면이 어떤 정치적 힘을 지닌다면 그것은 바로 뒤에 존재하는 이 ‘검은 정적’ 때문이다.

관객은 이 정적 속에서 무수히 많은 질문을 던질 것이다. 왜 백구를 죽여야 했을까, 승철은 죽은 백구에게서 무엇을 보고 있는 것일까, 유일한 친구이자 동일시의 대상이었던 백구를 승철은 왜 길에 버리고 갔는가, 현실의 전승철군은 왜 죽었는가. 그리고 아마도 이 모든 질문은 승철이 걸어 들어간 한국 사회의 자본주의적 폭력성과 얽힐 것이다.

만약 영화가 타자를 재현하는데 있어서 윤리적일 수 있다면, <무산일기>가 보여주는 방식이 하나의 해답이 될지도 모르겠다. 그것은 바로 관객들에게 우리 사회의 구조적 모순을 향한 질문을 이끌어내는 방식으로, <무산일기>는 ‘검은 정적’의 시간을 마련해 관객에게 “질문하라”라고 요구한다. <무산일기>가 지닌 영화적 힘이 바로 여기에 있다고 생각된다.

## V. 증언자 없는 죽음을 목격하기

영화는 본질적으로 그것이 담아낸 세계를 “지켜보라”라는 요구를 담고 있다. 따라서 중요한 것은 타자의 세계를 얼마나 사실적으로 재현했는가의 문제가 아니라, “지켜보라”라는 요구를 어떠한 내용과 형식으로 전달하는가에 있다. 그리고 이 문제에 대한 고민의 결과가 바로 영화의 윤리적 태도로 연결될 것이다. 마지막으로 이러한 고민의 흔적이 묻어나는 <두만강>의 두 장면을 이야기하고자 한다.

조선족 출신 장물 감독의 작품인 <두만강>은 중국 연변의 작은 조선족 마을을 배경으로 그곳에서 살아가는 창호(최진)와 탈북자 정진(이경림)이 친구가 되어가는 과정과 그들이 겪게 되는 사건을 그리고 있는 영화이다. 하지만 영화 <두만강>의 주인공은 무엇보다 ‘두만강’이다. 북한 함경도와 중국 연변의 경계에 가로놓인 두만강은 북한 사람들이 탈북을 하기 위해

건너는 주된 경로로, 영화의 홍보 문구처럼 “죽음이 일상화 된 곳”이다.

장률 감독은 무엇보다 이 두만강이라는 장소 자체를 영화에 담아내고자 한다. 그래서 영화의 여러 장면들이 얼어붙은 두만강을 담는데 할애되며, 카메라는 인물들이 프레임에 들어오기 전에도 그리고 프레임에서 사라진 후에도 한참을 풍경 그 자체에 머문다. 따라서 장률 감독이 이 영화를 통해 ‘지켜보라’고 요구하는 것은 바로 ‘죽음이 일상화 된 두만강’이라고 할 수 있다.

그런데 감독은 여기에서 나아가 ‘이렇게’ 지켜보라고 말한다. 다시 말해 영화를 보는 태도 혹은 방식을 관객에게 요구하는 것인데, 이는 영화의 첫 장면에서 제시된다. 카메라는 하얗게 눈이 쌓인 얼어붙은 두만강을 오랫동안 비춘다. 그리고 드디어 마을에 사는 어른 둘이 프레임 끝에 등장해 중앙을 향해 걸어온다. 갑자기 걸음을 멈추고 놀란 눈으로 강바닥을 바라보는 그들의 시선을 따라 카메라가 내려가면 한 소년이 강 위에 웅크린 채 누워있다.[장면9] 소년에게 어른이 “창호 아닌가”라고 말하자 소년은 갑자기 일어나 강 끝으로 뛰어간다. 이어서 ‘두만강’이라는 타이틀이 뜨고 탈북자의 시체 두 구가 누워있는 두만강이 화면에 나타난다.[장면-10]



[장면-9] <두만강>-강에 누워 죽음을 생각하는 창호



[장면-10] <두만강>-강을 건너다 죽은 탈북자들

영화적 문법에 기대어 <두만강>의 장면을 읽어보기로 한다. 많은 영화에

서 첫 장면은 영화를 소개하는데 활용된다. 다시 말해 영화 전체를 함축하는 하나의 이미지를 통해 영화가 담고 있는 세계, 혹은 영화에서 하고자 하는 이야기를 관객에게 제시하는 것이다.

그리고 때로 영화의 첫 장면은 감독이 영화를 보는 관객에게 무엇인가를 부탁하거나 요구하는데 사용되기도 한다. 예를 들면 정성일 감독은 자신의 영화 <카페, 느와르>의 첫 장면에서 한 소녀가 큰 햄버거를 꾸역꾸역 끝까지 먹는 모습을 보여주는데, 감독은 이 장면을 통해 영화가 재미없어서 중간에 나가고 싶더라도 참고 끝까지 봐달라는 부탁을 관객에게 하는 것이다.

<두만강>의 첫 장면에서 장률은 두 가지 이야기를 동시에 한다. 먼저 <두만강>은 친구 정진이 놓인 고통스러운 현실을 죽음으로 경험하는 창호의 삶을 그린 영화라는 것이다. 정진은 북한에 있는 아픈 동생을 먹일 음식을 구하기 위해 두만강을 여러 번 건넌다. 그리고 매일 두만강에 죽어 있는 탈북자들을 본 창호는 두만강을 건너오는 일이 죽음과 얼마나 가까운 경험인지를 알고 있다. “죽음을 생각하는 소년의 이미지”<sup>6)</sup>라는 감독의 말처럼, <두만강>의 첫 장면은 바로 친구 정진이 놓인 죽음과 가까운 현실을 온몸으로 느끼려는 창호의 모습이다. 그리고 감독은 관객들에게 창호와 같은 태도로 이 영화를 봐줄 것을 부탁한다. 다시 말해 창호가 정진의 고통스러운 현실을 온몸으로 느끼려는 것과 같은 방식으로 관객 또한 이 영화를, ‘죽음이 일상이 된 두만강’을 지켜보라는 것이다.

그리고 <두만강>의 마지막 장면. 여기서 감독은 마을에 사는 치매에 걸린 할머니가 고향인 북으로 가기 위해 두만강 다리를 걸어가는 모습을 3분이 넘는 시간동안 ‘정적’ 속에서 보여준다.[장면-11] 두만강에 중국과 북한을 연결하는 다리가 있는 것은 사실이지만, 이 다리를 건너 북한으로 가는 것은 불가능하다. 따라서 이 장면은 ‘환상’이다. 그러나 앞에서 언급했던 장르영화가 ‘환상’을 사용하는 방식과는 전혀 다르다. 화면은 다리를 건너

6) <두만강> 상영 후 CGV에서 관객의 질문에 대한 장률 감독의 대답, KU 시네마텍스, 2011.03.20.

북으로 가는 할머니의 모습을 보여주지만, 이를 통해 관객이 마주하게 되는 것은 그것이 불가능한 우리의 현실이기 때문이다. 이렇게 <두만강>의 환상은 현실의 불가능성을 직접 지시하면서, 현실과의 간극을 대면하게 한다.



[장면-11] <두만강>- 다리를 건너 북으로 가는 환상 장면

<두만강>의 두 장면은 감독의 정치적인 목소리가 발화되는 지점이다. 따라서 <두만강>은 사실주의를 강박적으로 고수하는 독립영화들과는 전혀 다른 윤리적 태도를 취한다고 할 수 있는데, 그것은 영화가 재현하는 타자의 고통과 현실을 관객들과 관계 맺게 만드는 방식이다.

장률은 첫 번째 장면에서 지금 두만강에 아무도 이야기하지 않는 죽음이 있으니, 그 죽음과 아프게 대면하는 목격자가 되라고 말한다. 그리고 마지막 장면에서 남북분단과 이산의 아픔이 여전히 지속되고 있는 현실을 환상 장면으로 제시하여, 이 현실이 탈북자만이 아닌 우리 모두의 현실임을 상기하게 만든다.

## V. 결론

지금까지 2010년과 2011년에 제작·개봉한 영화들을 중심으로 장르영화와 저예산 독립영화를 구분하여 탈북자를 재현하는 몇 가지 방식을 살펴보았다. 이상의 논의를 요약하면 다음과 같다.

먼저 장르영화의 문법을 충실히 따르고 있는 <의형제>와 <풍산개>의 인물들은 모두 ‘북한’이라는 타자에 대한 우리의 환상의 대상이다. 이러한 재현방식은 탈북자라는 존재가 지닌 현실적인 배경을 지움으로써 장르적 쾌감을 유발하는데 이용된다.

다음으로 저예산 독립영화인 <댄스타운>을 통해 독립영화의 주된 미학적 태도인 ‘사실주의’가 감독의 세계관으로 전이되는 양상을 비판적으로 분석하였다. 이러한 영화는 타자의 고통을 재현하면서도 그들이 놓인 현실의 변화가 능성을 차단한다는 점에서 이율배반적이라고 할 수 있다.

마지막으로 <무산일기>와 <두만강>을 통해 타자를 재현하는 두 가지 윤리적 형식을 제시하였다. <무산일기>는 ‘검은 정적’의 시간을 마련하여 한국 사회의 자본주의적 폭력성에 대해 관객의 질문을 이끌어내는 방식, <두만강>은 영화가 재현하고 있는 타자의 고통스러운 현실을 관객 자신의 문제로 인식하게 만드는 방식을 보여준다. 이 두 영화는 정치적인 영역과 직접 대면하면서, 탈북자가 놓인 우리 사회의 현실을 직시하게 만드는 영화적 힘을 담보하고 있다.

물론, 우리 시대의 타자 혹은 타자의 고통을 재현하는 방식에 해답이 있을 수는 없지만 분명한 것은 타자를 이야기하면서 정치적인 영역을 비껴갈 수는 없다는 사실이다. 왜냐하면 ‘타자’라는 명명 자체가 이미 정치적이기 때문이다. 따라서 영화에서 발화되는 감독의 정치적인 목소리는 관찰의 객관성을 무너뜨리는 요소가 아니라 타자를 재현하는 윤리적 방식일 수 있다. 그리고 정치적인 영역과 대면하려는 이러한 목소리들이 영화가 끝난 후에도 그 영화를 관객 자신의 문제로 사유하게 만드는 힘을 담보할 것이다.

## 참고문헌

- 강성률, 「동아시아 영화의 다양한 양상들: 영화가 탈북자를 다루는 시선들」, 『현대영화 연구』, Vol.12, 한양대학교 현대영화연구소, 2011.
- 기선민, <영화 리뷰, ‘무산일기’>, 《중앙일보》, 2011.01.09.
- 김선아, 「탈/국가의 영화적 공간: <민족과 운명>, <무산일기>, <두만강>을 중심으로」, 『현대영화연구』 Vol.14, 한양대학교 현대영화연구소, 2012.
- 남다운, 「한국 독립영화들의 최근 경향에 대하여」, 『독립영화』 41호, 한국독립협회, 2011.
- 성경숙, 「탈북자 소재 분쟁영화 분석: 크로싱, 두만강, 무산일기, 댄스타운, 겨울나비」, 『현대영화연구』, Vol.12, 한양대학교 현대영화연구소, 2012.
- 성일석, 「한국영화에서의 새터민 재현과 표현에 관한 연구: 영화 <무산일기>와 <댄스타운>을 중심으로」, 경기대학교 석사학위논문, 2012.
- 오영숙, 「탈북의 영화적 공간 표상」, 『영화연구』 Vol.51, 한국영화학회, 2012.
- \_\_\_\_\_, 「관객으로서의 탈북자」, 『영화연구』 Vol.55, 한국영화학회, 2013.
- 지그문트 바우만, 이수일 옮김, 『액체근대』, 도서출판 강, 2009.

**【Abstract】**

The purpose of this study is to identify an aspect of ethical attitude with which movies approach the others or the agony of the others by analyzing how the movies in this era reproduce the North Korean defectors appearing as new others of Korean society. All characters of the Secret Reunion and Poongsan faithfully complying with the grammar of genre movies are the objects of our fantasy toward the others of ‘North Korea.’ This type of reproduction method is in use to ignite a genre orgasm by removing the realistic background that North Korean defectors might have. Next, through Dance Town, a low budget independent film, this study critically analyzed the aspects of transferring the realism, a primarily aesthetic attitude into a view of the world of the director. These movies should be the Antinomy in the point that they reproduce the agony of the others but that they block the possibilities of change in reality as they are. Finally, this study presented two types of ethical forms reproducing the others through the Journals of Musan and Duman River. The Journals of Musan shows a method of inducing questions of audience for capitalistic violence of Korean society by preparing time of ‘black silence,’ and Duman River shows a method of helping the audience recognize the painful reality of the others that the movie would reproduce as their own problems. By directly conflicting with the area of politics, these two movies secure film power of helping the audience facing facts as they are in our society where the North Korean defectors reside.

**【Keywords】** North Korean defectors, the others, ethical attitude, the Journals of Musan, Duman River

논문 투고일: 2013. 08. 29

심사 완료일: 2013. 10. 10

게재 확정일: 2013. 10. 10