

탈냉전 이후 유럽 아동 난민 영화

- <영원과 하루>, <인 디스 월드>, <르 아브르>를 중심으로

송 효 정 (대구대학교)
(nahbii@hanmail.net)



국문요약

탈냉전 이후 양산된 난민은 영화적 재현을 통해서도 그 모습을 드러내왔다. 유럽 주변부에서 벌어진 지정학적 파탄은 수많은 난민들을 유럽으로 유입시켰다. 본 연구는 유럽의 예술영화 중 아동 난민을 소재로 한 세 편의 극영화에 주목하였다. 테오 앙겔로풀로스의 <영원과 하루>(1998)는 죽음을 앞두고 미완의 시를 완성하려는 시인이 알바니아계 어린 난민을 돕는 와중에 궁극의 언어에 다가가는 과정을 다룬다. 마이클 윈터바텀의 세미-다큐멘터리적 극영화 <인 디스 월드>(2002)는 아프가니스탄 출신 난민 소년들이 경험하는 월경의 과정을 사실적으로 따라간다. 아키 카우리스마키의 <르 아브르>(2011)는 항구마을 구두닦이와 그의 친구들이 가봉 출신 난민 소년에게 베푼 무조건적 자비를 다루고 있다.

리얼리즘적으로 재현된 <인 디스 월드>는 손쉬운 동정이나 연민의 감정에 호소하지 않고 절제된 형식으로 난민 소년이 처한 현실의 바깥만을 보여주었다. 이와 달리 고도로 양식화된 영화 <르 아브르>는 복음주의적 신비주의를 활용해 난민의 수난이라는 현실적 이야기와 병의 치유라는 신비적인 우화를 뒤섞었다. <영원과 하루>는 거처와 주권을 잃은 존재자들인 난민과 시인-망명자가 서로 정서적으로 감응하는 과정을 서정적으로 그려냈다.

유럽의 시선으로 비유럽의 미성년을 바라본다는 비판에서 세 편 역시 자유로울 수 없었다. 그럼에도 조건 없는 자비와 기꺼이 연루되고자 하는 책임의 윤리의식을 보여주고 있다는 점에서 위 영화들의 시도에 어느 정도 의의를 부여해 봄직하다. 이 영화들에는 서사에 긴밀하지 않은 농담, 우화, 시가 등장한다. 명징한 의미로 해석되지 않는 언어적 요소들을 살펴봄으로써 영화가 보여주는 윤리와 미학의 양상을 살펴볼 수 있었다.

주제어 : 아동난민영화, 탈냉전 시대, 국경 넘기, 세미다큐멘터리, 복음주의적 신비, 우화

1. 서론

난민은 오늘날 생각할 수 있는 유일한 인민의 형상이며, 도래하는 정치공동체의 형태와 그 한계를 알 수 있게 해주는 유일한 범주라고 아감벤은 말한다. 난민이 기존의 국민국가의 질서와 정치적인 주체에 대한 재사유를 요청하는 요소가 된 까닭은 이들이 인간과 시민의 동일성, 출생과 국적의 동일성을 깨뜨림으로써 주권의 원초적인 허구/의제를 위기에 빠뜨리기 때문이다(아감벤, 김상운·양창렬 역 2009, 25-32).

탈냉전 이후 양산된 전세계적 난민 경험은 영화적 재현을 통해서도 그 모습을 드러내왔다. 동유럽, 중앙아시아, 아프리카의 내전 및 지정학적 파탄은 수많은 난민들을 유럽으로 유입시켰다. 1990년대 코소보 사태이후 탈냉전과 동반되어 이루어진 난민의 문제는 <웰컴 투 사라예보>(마이클 윈터바텀, 1997), <영원과 하루>(테오도로스 앙겔로풀로스, 1998)을 위시로 하여 <뷰티풀 라이>(필리프 팔라도, 2014) 그리고 최근의 <디판>(자크 오디아드, 2015)에 이르는 영화를 통해 국제적인 관심을 받았다. 탈냉전 이후 국제질서가 만들어낸 유럽 난민에 대한 태도, 입장, 감수성은 영화의 소재로 등장해왔다. 사회적·인권적 의제로서의 중요성 때문만이 아니라 인간과 삶에 대한 진정성 있는 사유와 미학을 담은 영화는 국제영화제의 수상결과로 이어지며 세계적인 주목을 받기도 했다.

냉전 질서의 와해는 동아시아의 지정학적 질서를 변화시켰고 한국의 경우에도 탈북 난민이 사회적 관심을 환기시켜왔다. 국민의정부 이후 북한 관련 소재의 영화적 재현이 비로소 가능해지게 되자 탈북자, 조선족, 이주노동자 관련 영화가 만들어지기 시작했다.

〈간첩 리철진〉(장진, 1999)은 스파이영화를 표방하였으나 남측에서도 북측에서도 거부 받은 남파간첩의 형상을 주권부재의 난민 형상으로 그려낸 선도적인 영화였다. 이후 제작된 〈의형제〉(장훈, 2010), 〈베를린〉(류승완, 2012), 〈용의자〉(원신연, 2013)와 같은 포스트-냉전 스파이물들은 대체로 국가에서 버림받은 정보요원의 정체성을 탐문하며 이들을 탈냉전시대의 난민과 유사한 존재로 그려냈다. 조선족 출신 감독 장률은 〈망종〉(2005), 〈경계〉(2007), 〈중경〉(2008), 〈두만강〉(2011) 등의 영화를 통해 북한-중국-한국의 국경을 넘나드는 무국적자, 조선족, 탈북자, 이주노동자의 형상을 다루었으며, 박정범 감독은 〈무산일기〉(2011)를 통해 남한사회 내의 탈북자 문제를 사실주의적으로 그려내 주목을 받았다. 김소영은 신자유주의의 축적, 운용체제나 인지자본주의의 확산이 난민화된 몸을 글로벌 하층 주변부 남성의 일상적 조건으로 만들어내고 있으며, 〈황해〉과 같은 영화가 비체화된 난민 남성의 몸을 징후적으로 보여주고 있다고 판단한다(김소영 2011, 95-101). 〈해무〉와 같은 작품은 선상난민의 공간을 절대적 탈-재현의 공간으로 제시하고 있는 작품으로 주목되기도 했다(박현선 2011, 168-171).

2015년에는 6,500만이 넘는 사람들이 분쟁, 폭력, 갈등, 박해 혹은 인권 유린의 이유로 삶의 터전을 떠났다. 특히 2015년 한 해 동안 보호자 없는 아동 9만 8,400명이 비호(庇護)를 신청했으며, 이 숫자는 유엔난민기구가 자료를 수집하기 시작한 2006년 이래 최고의 기록이었다(유엔난민보고서 2015). 이에 대한 관심의 연장선 상에서 본 연구는 유럽의 예술영화 중 아동 난민을 소재로 한 세 편의 극영화에 주목하려 한다.

첫 번째 작품인 〈영원과 하루〉(1998)는 그리스 항구도시 테살로니키를 배경으로 한 영화다. 감독은 죽음을 앞둔 노시인이 미완의 시를 완성하기 위한 여행을 떠나려다가 알바니아계 어린 난민을 만나 궁극의 언어들을 얻게 되는 과정을 로르무비로 엮어 냈다. 이 작품은 51회 칸영화제의 그랑프리인 황금종려상을 받았다.

두 번째 작품은 영국 감독 마이클 윈터바텀의 세미-다큐멘터리적 극영화 〈인 디스 월드〉(2002)이다. 영화는 아프가니스탄 출신 소년들이 파키스탄의 난민촌에서 영국의 런던까지 험한 육로와 해로를 통해 국경을 넘어가는 과정을 매우 사실적인 재현과정으로 따라간다. 이 작품은 53회 베를린영화제 그랑프리인 황금곰상을 수상했다.

세 번째 작품은 핀란드 감독인 아키 카우리스마키의 〈르 아브르〉(2011)이다. 영화는 프랑스의 항구도시 르 아브르를 배경으로 하여 이곳에 불시착한 가봉 출신 난민 소년을 돕는 한 노인과 마을사람들의 선의를 다룬다. 이 작품은 64회 칸영화제 경쟁부문 및 각종 세계영화제의 초청작으로 주목을 받았다.

미학적·윤리적 지향 내지 영화의 형식은 상이하지만, 세 편의 영화들은 유럽적 주체의

시선으로 비유럽적 주체인 ‘아동 난민’을 바라보고 있다는 점에서 유사성을 지닌다. 세 감독들이 국제분쟁·난민·디아스포라에 대해 보여준 관심은 일회적인 것이 아니었다. 마이클 윈터바텀은 〈웰컴 투 사라예보〉(1997), 〈인 디스 월드〉, 〈관타나모로 가는 길〉(2007)을 통해 국제분쟁과 난민에 관한 3부작 영화를 만든 바 있다. 테오도로스 앙겔로풀로스는 〈황새의 정지된 시간〉(1991), 〈울리시즈의 시선〉(1996), 〈영원과 하루〉를 통해 난민과 디아스포라의 주제를 심화시킨 발칸 3부작을 만들었다. 아키 카우리스마키는 〈르 아브르〉를 위시로 하여 유럽의 난민을 주제로 한 항구 3부작을 기획하고 있다.

스피박은 제 3세계 주체가 서구 담론 안에서 재현되는 방식에 주목한 바 있다. 스피박이 서구의 가장 급진적 주체이론가인 푸코와 들뢰즈를 비판한 방식에는 단일체적·익명적인 혁명-속-주체, 즉 ‘마오주의자’와 ‘투쟁하는 노동자’가 부각시키며 아시아(나아가 아프리카)를 징후적으로 투명하게 했다는 점이 반영되어 있었다(스피박, *태혜실 역* 2013, 402). 좌파라는 이념성, 노동자라는 계층성에 입각해서 비서구 주체를 바라보고 있다는 점에서 푸코와 들뢰즈는 이들이 처한 구체적 현실들을 의도적으로 은폐하고 있었다. 이에 대한 비판적 입장에서 스피박은 서발턴 여성 주체들로 관심을 환기시킨다. 하지만 “하층민 유색인 여성”과 같은 다중-식민성에 포섭된 여성주체에 주목해온 서발턴 연구들이 보여준 주된 젠더 관점의 범주를 넓게 확장시킬 필요가 있다. 급진적 주체이론에서도, 서발턴 연구의 관심사에서 비서구 미성년은 주체의 지위에 등록되지 못한 “형상되지 못한 존재자들”로 남아있기 때문이다. 이들은 아직 계층적으로 분화되어 있지 않으며, 이념적-종교적 정체성도 뚜렷하지 않다. 달리 말해 프롤레타리아, 노동자, 무슬림, 공산주의자 등등으로 분화되지 못한 채 불투명한 상태로 머물고 있다. 본 연구는 구획된 이념, 계층, 젠더 범주의 바깥에 있는 존재자 중 비서구 미성년 주체가 영화에 재현되는 방식과 특성을 살펴봄으로써 문화적 담론의 영역에서 이들이 등록되는 방식에 관심을 둘 것이다.

본 연구의 관심사는 한정된 시공간의 분쟁을 사회적으로 환기시키는 데 있지 않다. 대신 탈냉전 이후 신자유주적 자본의 기획이 진행되는 장소의 외부에서 창출된 비서구 아동 난민의 경험에 주목한다. 이어지는 본론은 다음과 같은 질문들에 대한 대답이 될 것이다. 탈경의 서사는 어떠한 형식으로 재현되고 있는가, 다시 말해 리얼리즘과 신비주의는 어떠한 효과를 야기하는가? 영화 속 서구-비서구의 관계, 달리 말해 재현하는 주체와 재현된 주체는 어떠한 관계를 지니고 있는가? 아동 난민의 언어는 어떠한 방식으로 현대의 세계상에 영향을 끼치는가?

2. 아동 난민 영화의 세 가지 양상

2-1. 리얼리스트의 시선으로 본 탈경의 서사: 〈인 디스 월드〉

〈인 디스 월드〉는 사실주의적 재현방식으로 감정 이입의 여지를 최대한 줄인 채 소년의 이동을 밀착해 따라간 세미-다큐멘터리적 극영화다. 이러한 방식으로 영화는 소박한 인도주의와 연민의 작동방식을 의도적으로 차단한다. 파키스탄의 난민촌인 페샤와르에서 시작된 여정은 이란, 터키, 이탈리아를 경유해 런던으로 이어진다. 영화의 전개를 간략히 소개하면 다음과 같다. 파키스탄 내에 있는 아프가니스탄 난민촌에서 태어난 자밀은 고아 소년이다. 그의 사촌인 에나야트가 런던으로 밀입국한다는 말을 듣게 된 자밀은 통역을 자처해 동행에 나서게 된다. 이들은 유럽에 가기 전까지 육로를 통해 파키스탄, 이란, 터키의 멀고도 험준한 국경들을 넘어간다. 터키에서는 밀항을 통해 이탈리아로 넘어가지만 컨테이너 박스 안에서 동료들과 사촌 에나야트는 질식해 숨지고 만다. 가까스로 살아남아 걸식과 행상을 통해 가까스로 런던에 도착하지만 자밀의 미래는 여전히 불확실하다.

이 작품 속에서 무엇이 사실이고 무엇이 허구인지 구분하는 것은 힘들다. 자밀 역할의 배우는 영화에 등장하는 난민 수용소에서 태어났다. 영화에 나오는 그의 형제자매 역시 실제 자밀의 형제자매다. 영화 속 자밀은 고아지만, 현실의 자밀에게는 난민출신인 부모가 있다. 보이스-오버-내레이션으로 시작되는 세미-다큐멘터리적 형식, 어느 정도 즉흥적인 설정, 불간섭적 연출, 비전문 배우의 활용은 마이클 윈터바텀의 사실주의적 극영화의 특징들이기도 하다. 이러한 특징들은 영화의 형식적 사실주의 및 영화가 전달하려는 주제의 진정성 구현에 기여하고 있다.

영화는 형식적으로 다큐멘터리와 유사한 방식으로 촬영되었다. 영화의 서사에는 실제 난민경험을 했던 주연배우 자밀 우단 토라비의 경험이 일부 반영되었다. 난민출신 비전문배우 자밀은 이 영화를 찍는 동안 영국에 망명신청을 했다가 거부당하였으며, 이 과정은 영화의 엔딩부분에서 자막으로 소개되었다. 영화 안에 현실, 영화를 만드는 과정, 영화 자체(허구)가 중첩되어 있는 셈이다. 기록이자 재현으로서의 영화 형식은 〈인 디스 월드〉의 분명한 특징 중 하나다.

사회정치적으로 민감한 주제에서 문화적으로 전복적인 상상력에 이르기까지 다양한 소재로 영화를 만들어왔지만, 마이클 윈터바텀의 이 영화는 그의 필모그래피 중 사라예보 내전을 영화화했던 〈웰컴 투 사라예보〉(1997) 및 이라크 전쟁 실화를 다룬 〈관타나모 가는 길〉(2007)과 같은 계보에 놓인 작품이다. 보스니아 내전을 최초로 영화화했던 〈웰컴 투 사라예보〉는 9살 전쟁 고아 소녀의 구출을 다룬다는 점, 실화를 바탕으로 실제 기록화면을

사용하여 사실감을 높였다는 점에서 〈인 디스 월드〉와 유사하다. 쿠바 관타나모 미군기지 수용소에서 벌어진 인권 유린 상황을 고발한 〈관타나모로 가는 길〉 역시 파키스탄-아프가니스탄 국경에서 발생한 우발적 상황에서 발생한 인권적 참상을 다룬다는 점에서 〈인 디스 월드〉의 문제의식과 맞닿아있다.

〈인 디스 월드〉의 오프닝 장면은 마치 다큐멘터리의 도입부처럼 시작한다. 영화의 설명에 따르면 2002년 당시 파키스탄 페샤와르의 삼사투에는 5만 3천명의 아프가니스탄 난민이 거주하고 있었다. 영화는 2002년 당시 1,450만명의 난민이 전세계에 있으며, 500만명 이상이 아시아에 그리고 그 중 100만명이 자밀이 사는 페샤와르 근처에 있다고 증언한다.¹⁾ 1979년 이후에는 소련의 침공을 피해서, 2001년 이후에는 미국의 폭격을 피해서 아프가니스탄 난민들이 모여들었다. 아이들은 대개 난민촌에서 태어나 자라난다. 영화의 주인공 자밀 역시 이곳에서 태어나 벽돌공장에서 하루 1달러도 안 되는 품삯을 받고 일하고 있다.



〈그림1〉 아프가니스탄 난민 소년을 다룬 〈인 디스 월드〉는 유사 다큐멘터리 형식을 차용하여 사실감을 높였다. 해상도 낮은 흑백영상으로 촬영된 우측의 장면은 마치 실제 기록 화면인 듯한 착각을 준다.

다큐멘터리적 오프닝으로 시작한 영화는 점점 보이스 오버 내레이션을 숨기며 극영화처럼 전개된다. 영화의 시작 부분은 파키스탄의 난민촌의 일상을 기록화면처럼 보여준다. 전문 직업배우가 아니라 현지인들 및 비전문배우를 활용한 점도 사실성을 높이고 있다. 또한 소년들이 이동하는 경로를 따라 파키스탄, 이란, 터키의 민속지적 풍경들이 기록영상처럼 제시된다. 핸드헬드 카메라는 인물들의 여정에 밀착하여 따라간다.

1) 유엔난민보고서(2015)에 의하면 2015년 세계 난민은 2130만명에 이른다. 이 중 아프가니스탄 난민은 270만명으로 최근 분쟁지역인 시리아계 난민에 이어 세계 2번째 규모다. 파키스탄은 160만명의 난민을 보유하고 있는, 터키에 이은 세계 제2위의 난민 비호국이다.

극도로 절제된 형식은 인물에 대한 손쉬운 동정을 이끌어내는 것을 거부한다. 촬영은 인물의 감정을 드러내는 클로즈업 쇼트를 불필요하게 활용하지 않았으며, 상대적으로 미디엄 쇼트와 풀 쇼트를 주로 활용하여 인물을 상황 속에 배치시켰다. 영화에서 감정이 응집될 법한 장면들, 가령 밀항의 과정 중 만난 아홉의 가족과 자밀의 사촌 형이 컨테이너 박스 속에서 질식사한 상황이라든가, 런던에 홀로 도착한 자밀이 겪는 고립감 등은 어린 소년이 감당하기 어려운 현실이다. 하지만 다큐멘터리적 카메라는 인물의 내밀한 감정이 아니라 소년이 처한 현실의 바깥만을 촬영한다. 이러한 절제된 접근을 통해 작위적 감동을 배제하고, 경험을 직시하는 과정을 통해 관객들의 성찰을 유도하고 있다.

2-2. 우화적 구성과 복음주의적 신비: 〈르 아브르〉

〈르 아브르〉는 리얼리즘적 형식을 견지한 〈인 디스 월드〉와 달리 고도로 양식화된 영화다. 배경은 프랑스 항구도시 르 아브르이다. 고유명사인 도시 이름 르 아브르(Le Havre)가 ‘항구(le havre)’라는 의미의 일반명사와 동음이의어라는 점이 인상적이다. 아키 카우리스마키는 이 작품을 시작으로 하여 이후 ‘항구도시 3부작’을 만들 프로젝트를 계획하였다. 최근 알려진 소식에 의하면 〈난민(Refugee)〉이라는 제목으로 알려진 차기작에서 그는 핀란드에 거주하는 난민을 다룰 예정이라고 한다(Filmcomment 2016, 3). 최근 유럽의 난민 위기에 관심을 기울이고 있는 카우리스마키 감독의 〈난민〉은 〈르 아브르〉에 이은 항구 3부작의 두 번째 편이 될 것이다.

〈르 아브르〉는 다음과 같이 전개된다. 젊은 시절 보헤미안으로 떠돌던 마르셀은 아내를 만난 후 르 아브르에 정착해 살고 있는 구두닦이다. 어느 날 그의 아내가 불치병에 걸려 병원에 입원하게 된다. 그 즈음 마르셀은 탈주 난민 소년 이드리사를 돕게 된다. 여러 사람의 호의가 모여 난민 소년은 런던으로 무사히 탈출하고, 기적처럼 병이 다 나은 아내와 함께 마르셀은 벚꽃이 핀 집으로 돌아온다.

영화는 기존의 아키 카우리스마키의 스타일을 잇고 있다. 르 아브르라는 프랑스의 도시 이름을 제외한다면 영화의 외견은 핀란드에세 촬영된 그의 전작과 큰 차이가 없어 보인다. ‘빵과 꽃과 한 줌의 돈’은 앞선 그의 영화에 등장하는 삶의 층분조건들이다. 그의 영화에 등장하는 인물들은 보헤미안처럼 자유롭게 얽매임 없이 살면서도 한 끼 먹을 빵과 한 송이의 꽃 그리고 한줌의 돈만 있으면 행복하다. 최소한의 대사와 연기, 절제된 카메라 움직임과 세트, 풍자와 블랙유머를 담은 감독의 스타일은 〈르 아브르〉에서도 확인할 수 있다.

그럼에도 이 영화가 현실을 분명히 지시하는 지점은 있다. 소위 ‘좁비’라 일컬어지는 밀항 난민들이 탄 런던행 컨테이너가 사고로 르 아브르 항구에 도착해서 벌어지는 사건이 그것이다. 경찰과 일부 주민들은 과격 이슬람단체 및 테러리즘에 두려움을 느낀다. 텔레비전에 등장하는 뉴스 화면은 이를 10년 전 상가트 난민 거주지역의 철거 사건과 관련짓는다. 이 장면은 우연히 등장한 것이 아니다. 이 영화 속에서도 마르셀이 칼레의 난민거주지에 방문하는 장면이 등장한다. 칼레에 있는 난민 거주지역은 현재까지 아동 난민과 관련된 지역이기도 하다.²⁾

영화 속 난민 소년 이드리안은 가봉에서 밀항선을 타고 런던으로 가는 도중에 의도치 않게 르아브르 항구에 도착했다. 홀로 컨테이너에서 탈출한 이드리안은 경찰을 피해 물속에 반쯤 잠긴 채 숨어 있었다. 우연히 마르셀이 이드리안을 도와주게 되고, 이 선의에 감사를 느꼈던 이드리안은 마르셀을 찾아 은혜를 갚겠노라 말한다. 이드리안은 아내가 입원한 후 마르셀의 집안일을 비롯, 마르셀의 구두를 닦아주기도 하고 그가 집을 비운 동안 위험을 무릅쓰고 기차역에 나가 구두닦이로 돈을 벌려고까지 했다.

프랑스 나아가 유럽의 난민이 처한 현실을 지시하는 매우 제한된 장면을 제외하고 다른 장면들은 그곳이 르아브르가 아니어도 일어날법한 우화적 설정들로 이루어져 있다. 이 영화는 실제 ‘우화’ 내지 ‘동화’로 평가되기도 하였다. 영화평론가 정한석과 이지현은 이드리안을 둘러싼 르 아브르 주민들의 연대가 만들어낸 기적 같은 ‘우화/동화’라고 언급했다(정한석 2011; 이지현 2011). 핀란드의 영화연구자이자 감독인 한 피터 폰 바흐는 이 작품을 두고 “이제는 사라진 듯 보이는 프랭크 카프라, 비토리오 데 시카 혹은 그와 같은 휴머니스트들의 영혼 속에서 다시 도래한 동화”라 평했다(Bagh Sep/Oct 2011, 38).

2) 프랑스 서북부 도시인 칼레에 위치한 상가트 수용소(일명 ‘정글’)는 1999년 난민 지위 신청자들을 임시수용하기 위해 건립됐다. 이 영화에도 마르셀이 이드리안을 돕기 위해 칼레에 위치한 난민수용소를 방문하는 장면이 등장한다. 1990년대 후반, 영국이 난민들을 위한 근로·생활조건이 서유럽에서 가장 나은 것으로 알려지면서 영불 해저터널을 관통하는 유로스타 열차를 타고 영국으로 밀입국하려는 불법이민자들이 칼레로 몰려들었으며 상가트 수용소는 밀입국의 기지가 되었다. 2002년 프랑스와 영국은 유엔난민고등판무관실과 협의해 난민 지위 신청자들의 실제 난민 여부를 가린 뒤 불법이민자로 판명되는 피수용자들을 자발 귀국 또는 강제 송환시키기로 하였다. 연합뉴스(2002/09/27)일자 참조.

성인 난민들이 분산된 후에도 미성년 난민들이 최근까지 프랑스와 영국 사이에 국제적인 문제로 부상된 바 있다. 프랑스와 영국 정부는 미성년 난민을 누가 떠맡을 것인지를 두고 논쟁을 벌여왔다. 프랑스는 영국 총리에게 칼레 미성년 난민 1천 500여명을 받아달라고 요청했으나 거절당하자, 결국 이들을 전국에 분산된 정식 난민시설들에 수용하기로 하였다. 연합뉴스(2016/11/02) 참조.



〈그림 2〉 가봉 출신 난민 소년을 다룬 〈르 아브르〉는 절제된 화면으로 블랙 유머와 복음주의적 우화를 전달한다. 우측의 그림은 오즈 야스지로에 대한 헌사와도 같은 엔딩 쇼트로, 기적과 같은 결말에 대한 간결한 인상을 전달한다.

동화(fairy tale) 내지 우화(fable)로 지칭된 것은 이 영화가 보여주는 상징성 내지 형식적인 단순성 때문이기도 하지만, 초자연적 이야기에서나 나올법한 기적이 영화 속에 등장하기 때문이기도 하다. 바흐가 〈르 아브르〉를 ‘동화(fairy tale)’라 지칭한 까닭은 이 영화가 보여주는 독특한 엔딩구조의 비현실성에서 기인한다. 그는 이 영화의 엔딩이 기묘하다는 점을 지적했다. 이드리안은 런던 밀항에 성공하고 마르셀의 아내는 불치병에서 기적적으로 낫는다. 영화의 결말은 해피엔딩이 두 번 이어지며 전개된다(Bagh Sep/Oct 2011, 41).

일반적인 엔딩은 행복이 불행을 예비하거나, 불행이 행복을 예견케 하는 방식으로 구성된다. 즉 불행한 결말 내지 행복한 결말이다. 그런데 이 영화에는 두 번의 해피엔딩이 반복됨으로써 이야기의 사실적인 구성감각이 훼손되고 동화/우화적 단순성이 부각된다. 이 부분을 보다 자세히 살펴볼 필요가 있다.

우화적 설정을 면밀히 살펴보기 위해서는 우연히 등장한 것으로 보이는 성서의 소재에 주목해 볼 필요가 있다. 영화에는 신약 복음서에 등장하는 소재들이 곳곳에 등장한다. 첫 번째는 이드리안이 집에 찾아왔을 때, 마르셀이 던진 질문인 “퀴바디스, 이드리사(Quo Vadis, Idrissa?)”이다. 이는 복음서에 나오는 “주여 어디로 가시나이까(Quo Vadis, Domine)?(「요한복음」 13장 26절)”라는 질문을 환기시킨다. 두 구문을 비교하면 호격(呼格) Domine의 자리에 Idrissa가 놓여있다는 점이 인상적이다.

두 번째는 마르셀이 자신의 구두를 닦아주는 이드리안에게 하는 말 속에 등장한다. “더 좋은 직업도 많아. 그래도 목동과 구두닦이는 서민과 친밀한 직업이야. 산상수훈을 지키는 유일한 사람들이지.” 「마태복음」에 등장하는 산상수훈(Sermon on the Mount)은 기독교의 윤리적 입장이 집약적으로 드러난 설교로 평가받는다.³⁾ 세 번째는 마르셀이

구두를 닦아주던 신부들이 나누는 대화를 통해 간접적으로 드러난다. 이들은 「마태복음」 12장과 「누가복음」의 산상수훈 관련 내용에 대한 이야기를 나눈다. 「마태복음 12」장에는 신에게 제사를 지냄보다 이웃에게 베푸는 자비가 중요하다는 내용이 등장한다.

이렇듯 영화는 복음서에 등장하는 내용들을 암시로 삼아 결말에 있을 신비에 대한 전제를 마련한다. 마르셀과 이웃들은 그 자신들도 구두닦이, 빵집 주인, 식료품 상인, 선술집 주인, 뱃사람 등 르 아브르의 서민들이다. 그들은 꺾박받고 쫓기는 난민 소년을 자비로 돌보아준다. 대가를 바라지 않는 이들의 자비로움은 결말에서 우발적 기적으로 이어진다.

2-3. 망명자/난민의 근원적 노스텔지어: 〈영원과 하루〉

국경을 넘어 온 알바니아계 아동 난민을 다루는 영화 〈영원과 하루〉는 1990년대 유럽에서의 국경, 난민, 이동의 문제의식을 다루는 테오 양겔로폴로스 감독의 ‘발칸 3부작’ 중 마지막 편이다. 이에 앞선 두 작품은 그리스 국경지대의 난민을 다룬 〈황새의 정지된 비상〉(1991), 근원을 찾아 고국에 돌아온 망명 예술가의 여정을 다룬 〈올리시스의 시선〉(1995)이다.

발칸 3부작의 공간적 배경은 주로 그리스의 국경지대다. 이곳은 발칸 반도 분쟁이 양산한 난민과 그리스 디아스포라 망명자의 배회공간이기도 하다. 라세 토마센은 테오도로스 양겔로폴로스의 발칸 3부작에 있어서 그리스는 곧 발칸인 동시에 유럽이라고 언급한다. 이런 맥락에서 그리스 국경지대는 1980년대 베를린 장벽 붕괴의 여파 속에서 공동체의 정체성 및 경계에 대한 정치적인 함의를 품고 있는 공간이 된다(Thomassen 2005, 382).

〈영원과 하루〉의 설정은 다음과 같다. 그리스에서 존경받는 시인인 알렉산더는 죽음을 앞두고 있다. 100년 전 시인이 완성시키지 못한 시의 언어를 찾기 위한 여행을 준비하던 그는 길을 떠나기에 앞서 거리에서 한 알바니아계 난민 소년을 만나게 된다. 우연치 않게 소년과 동행한 길에서 그는 난민 소년이 가져다준 시어를 통해 깊은 깨달음을 얻게 된다. 소년이 미지의 나라로 밀항한 후 홀로 돌아온 그는 여행에서 얻은 마지막 시어들을 끄집어낸다.

영화의 흐름은 크게 두 방향으로 일별된다. 첫 번째 방향은 알렉산더가 100년 전 시인인

3) 산상수훈의 앞부분에는 8복이라고 하는 부분이 이어진다. 마음이 가난한 사람, 슬퍼하는 사람, 온유한 사람, 의에 주리고 목마른 사람, 자비로운 사람, 마음이 깨끗한 사람, 평화를 이루는 사람, 의를 위해 박해를 받은 사람은 여기서 복 있는 사람으로 언급된다. 「마태복음」 5장 1절-12절.

디오니시오스 솔로모스(Dhionísios Komis Solomós, 1798~ 1857)의 미완의 시를 위해 흩어진 말을 찾아 불멸성에 다가가는 방향으로 전개된다. 솔로모스의 시어를 찾아다니는 일은 그리스를 떠난 망명자 내지 모국어를 잃은 그리스 디아스포라의 정서를 규명하는 일과 연관된다. 솔로모스가 그리스를 떠나 이탈리아어를 사용하다가 고국의 혁명 소식을 듣고 귀국하여 모국어를 새로 배워 그리스의 근대문학의 기틀을 닦은 시인이기 때문이다. 두 번째 방향은 알바니아 난민 소년을 위협에서 구해내고 그와 함께 안개 자욱한 그리스의 국경도시를 배회하는 일이다. 겉으로 상이해 보이는 이 두 흐름은 망명자, 이방인, 모국어를 잃은 자의 본향(本郷)찾기라는 측면에서 연관된다.

영화는 죽음을 앞둔 노년의 시인과 죽음을 뚫고 국경을 넘어온 난민 아이의 우연한 만남을 다룬다. 죽음과 생, 늙음과 신생, 시민과 난민이라는 정체성은 알렉산더와 이름 없는 난민 아이의 속성을 드러내는 변별적 자질들이다. 테오도로스 앙겔로풀로스 감독은 자신의 영화에 대해 이렇게 언급했다. 이 영화에서 국경이란 알바니아와 그리스, 유럽과 비유럽 사이의 물리적 국경을 넘어 '삶과 죽음'의 국경이기도 하다(Angelopoulos and Fainaru 2001, 106)



〈그림 3〉 〈영원과 하루〉는 알바니아계 난민아이와 노시인이 그리스-알바니아 국경 지대를 배회하는 과정으로 전개된다. 우측의 그림에서 안개 자욱한 국경 철조망에 널린 시체들은 유럽 분쟁이 만들어낸 비극성을 고스란히 보여준다.

초반에 아이를 본국으로 돌려보내려던 시인이 아이의 결핍감에 공감하는 과정에서 제시되는 공간이 있다. 그리스와 알바니아의 국경지대로 추정되는 공간이다. 눈 덮인 고지대를 가다가 안개로 자욱한 국경지대가 나온다. 서서히 카메라가 움직이면 안개로 흐릿해진 저편에 철조망과 국경경비대, 그리고 도주하다 철조망에 매달려 죽은 시체들의 형상이 흐릿하게 떠오른다.

시인 알렉산더는 거처할 곳이 없는 아이를 여러 차례 도와준다. 먼저 시인은 거리에서

불법노동을 하고 있는 아이를 경찰 공권력에서 구해준다. 다음으로는 그는 불법 아동 성착취를 암시하는 인신매매 위협에서 아이를 구조해 낸다. 마지막으로 국경 근처 군인의 폭력으로부터 아이를 안전하게 보호한다. 주권(national sovereignty)과 주거지(shelter)가 없는 소년의 처지는 마음의 고향과 영혼의 은신처를 상실한 시인-망명자의 처지와 중첩된다.

알렉산더는 하루 동안 이 이름 없는 아이와 만남과 헤어짐을 반복한다. 그리고 솔로모스가 그러했듯 알렉산더도 흠어진 시어들을 사람들로부터 사 오게 되는데, 영화에서 그 시어를 가져다주는 매개자가 바로 난민 아이이다. 이러한 관계성 속에서 난민 아이는 자본의 악한 교환의 회로(아동노동, 성매매)에서 벗어나 정서적 가치의 교환의 회로(한 단어의 시어와 한 편의 동전) 속으로 귀환하게 된다. 아이는 미지의 정착지를 향해 밀항선에 오르고 시인은 아이가 가져다준 흠어지고 망각된 언어들を 가지고 원점인 집, 아내, 고향으로 돌아온다.

3. 의무로서의 자비와 책임의 윤리

아동 난민에 주목하는 방식은 난민 유입으로 인한 유럽 내 현실적 갈등의 문제를 간과할 수 있다는 점에서 윤리적 위험성을 내포하고 있기도 하다. 또한 위 영화들은 서구-비서구의 관계가 성인-아동(그것도 남성인)으로만 설정되어 있다는 점에서도 외견상 한계를 지니고 있다. 그런 까닭에 <르 아브르>에서 난민은 유럽을 치유할 신비를 가져다주기 위한 서사적 장치로, <영원과 하루>에서 해맑은 난민 아이는 시인에게 불멸의 시어를 가져다주는 예술적 뮤즈로, <인 디스 월드>의 소년은 유럽 좌파들에게 비참의 세계상의 지평을 넓혀줄 이해의 호소자로 기능하고 있다는 혐의에서 자유롭지 못하다.

이와 다른 차원에서의 면밀한 해석을 위해 먼저 <르 아브르>에 등장하는 질병의 은유에 주목할 필요가 있다. 영화의 결말은 희생의 결과로 주어진 기적이라는 인과론적 서사로 귀결되지 않는다. 마르셀의 희생으로 인한 보답으로 아내의 질병이 나았다는 식으로 영화를 독해하는 것은 영화의 의도를 오독하는 것이다. 인과론적 서사였다면 영화가 권선징악이라는 윤리적 개연성의 구조에 갇힌 세속적 드라마처럼 느껴질 것이다.

<르 아브르>의 결말이 주는 인상은 이와는 상이하다. 이드리사의 탈출 성공과 아내의 불치병 완치, 내적 리듬 상 인과적 연관성 없는 두 개의 사태가 엔딩에서 초자연적으로 접합되어 있다.⁴⁾ 그리고 마르셀과 아내가 돌아온 집에는 비현실적이게도 벚꽃이 활짝 피어있다. 이러한 당혹스러운 상황들의 접합은 세속적 드라마 내지 인과적 개연성을 벗어나

있다. 이러한 방식으로 영화에는 난민 소년의 '수난'이라는 현실적 이야기와 병의 '치유'라는 신비적 우화가 뒤섞여 있다.

한편 가봉 출신 난민 소년은 그 정체가 불분명함에도 불구하고 알카에다 소속 무장 테러리스트라는 추정을 받는다. 프랑스인들이 난민을 “좀비”라 부르는 것도 의미심장하다. 이들은 공포를 전염시키는 역병의 요인으로 상상된다. 이와 달리 마르셀 아내가 앓고 있는 질병의 명칭은 등장조차 하지 않는다. 영화는 전자, 즉 전염병의 원인이라 추정되는 존재자가 실은 원인 불명의 질병을 치유하기 위한 구원자일 수 있음을 암시한다. 영화 속에서 소년이 그리스도로 던지시 비유되고, 마르셀과 마을 사람들이 산상수훈의 교훈을 실천하는 낮은 사람들이라는 점을 떠올려 볼 필요가 있다. 핍박을 피해 어디론가 가던 도중에 소년은 르 아브르의 가장 낮은 자인 구두닦이의 구두를 닦아준다.

보편 규칙에서 기적을 감지할 수 있는 것은 예외가 있기 때문이다. 지젝은 신비주의의 비밀, 즉 모든 것을 이해하기 위해서는 자기가 이해하지 못한 것(예외)의 도움을 받아야 한다고 주장한다. 이성의 토대를 세우는 예외를 고수함으로써 이성을 구원한다는 것이다. 예외를 빼앗긴 이성은 맹목적인 자기파괴적 회의주의, 즉 총체적 비합리주의로 퇴보한다(지젝, 김정아 역 2007, 78-79). 이런 방식으로 보자면 <르 아브르>는 아키 카우리스마키가 동시대 유럽이 처한 증상을 병리학적으로 성찰한 후 이드리사라는 예외적 존재자의 출현을 통해 신비주의적 해법을 제시한 영화라고 볼 수 있다.

그렇다면 <영원과 하루>에서 아동 난민의 경우는 어떠한가. 이 영화는 자칫 시인의 예술적 완성을 위해 난민 아이가 예술적 뮤즈로서 등장하는 경우로 독해될 수도 있다. 그러한 경우 비참 속에서 얼굴을 내비친 아이는 망각된 시어를 수집해 시인을 예술적 불멸의 세계로 인도한 후 자신의 세계로 떠나버리는 도구적 존재로 전락하고 만다. 과거와 현재를 자유자재로 오가는 초현실적인 분위기 속에서 '난민'이라는 현실적 존재의 경계가 흐려질 우려도 있다.

난민 아이는 목숨을 걸고 지뢰가 매설된 국경을 넘어왔다. 가족도 없이 동료 아이들과 그리스에서 저임금 노동을 하며 때때로 인신매매의 위협에 시달린다. 이 경우의 난민 아이는 현실적 존재처럼 느껴진다. 그런데 알렉산더의 길에 동행하면서 아이는 알렉산더의

4) 이드리안이 숨은 배에 형사 모네가 찾아온다. 경찰들이 수색을 위해 달려오자 모네는 배의 해치 위에 앉는다. 해치를 열어보라는 경찰의 말에 모네는 이미 자신이 확인했다고 거절한다. 경찰은 놀라울 정도로 순순히 물러난다. 이후 병원에 찾아가 마르셀은 아내의 침대가 비어있음을 본다. 마르셀은 직감적으로 아내의 죽음을 생각한다. 굳어있는 간호사의 얼굴도 이러한 애감을 강화시킨다. 하지만 아내는 불치병에서 완쾌한 상태다.

상상력이 만들어낸 환상적 시공간에 동참하기 시작한다. 100년 전 시인 솔로모스의 공간, 버스 속 그리스의 근현대사가 교차하는 공간을 아이는 알렉산더와 함께 한다. 그리고 솔로모스가 돈을 주고 모국어 시인들에게 산 것처럼, 아이는 알렉산더를 대신해 거리의 사람들에게 망각된 시어들을 수집해 준다.

하지만 다른 관점에서 〈영원과 하루〉를 〈르 아브르〉에서처럼 신학적 입장에서 바라볼 수도 있다. 테오도로스 앙겔로풀로스는 비전문배우를 활용해 이름 없는 아이를 연기시켰다. 아이는 처음에 말을 알아듣지 못하는 듯, 백치 같은 얼굴로 등장한다. 지젝은 우리가 사물 자체에 도달하지 못하도록 가로막는 장애물이 우리로 하여금 사물 자체와 직접 동일시하게 해주는 바로 그것이라는 갑작스러운 깨달음, 이행이 기독교적 동일시의 본질적 특징이라고 언급한다. 즉 망각된 시어에 도달하지 못하게 하는 죽음, 여행의 종점으로 가는 일을 지연시키는 되는 난민의 출현이야말로 시인이 불멸의 여행의 종착지에 도달하게 해주는 계기라고 해석할 여지가 있는 셈이다.

이러한 동일시는 궁극적으로 실패와의 동일시이며, 동일시의 대상은 신이다. 지젝은 「고린도후서」를 인용하며 이때의 신을 궁극적인 신성한 바보로 묘사한다. 혼돈의 주님, 바보왕이 나아가 새로운 질서의 토대를 상징하게 된다. 이는 단순한 신비주의적 견지에서가 아니라 칸트적 의미에서 이해해야 할 문제기도 하다. 칸트는 수치와 고통이 유일하게 초월적인 감정이라고 주장했다. 신에게서 분리되는 무한한 고통을 경험(동일시)하지 않고서는 신 자신과 어떠한 경험도 교감할 수 없다. 〈영원과 하루〉에서의 아이는 무구한 얼굴을 통해 존재를 드러내는 바보왕, 혼돈의 주님처럼 등장한다. 아이가 경유한 고통을 통해 시인은 신적인 것과 교감하거나 불멸성에 동참할 수 있게 된다.

두 영화에서 아이의 등장을 신학적 방식으로 살펴보았다. 그렇다면 난민을 대하는 유럽인의 태도는 어떠한지 살펴보자. 〈르 아브르〉에서 마르셀과 마을 사람들은 아이에 대해 조건 없는 자비를 베푼다. 신학적 교리에 정통한 성당의 신부들도 성서의 문구에 대해 회의하고 있다는 점을 대조해보는다면, 이들은 얌 이전에 자비를 실천하고 있다고 볼 수 있다. 〈영원과 하루〉에서도 알렉산더는 난민 아이가 처한 위험한 상황들을 지켜보고 구출해낸다.

결론으로 보기에 법이란 우리가 복종해야 하는 의무이고 자비란 주체가 베풀 수도 베풀지 않을 수도 있는 자유롭고 과잉적인 행위처럼 보일 것이다. 하지만 좀 더 깊은 차원에서 보자면 오히려 법에 대해서는 선택의 자유가 있는(법을 지킬 수도 어길 수도 있다) 반면, 자비는 우리가 베풀어야만 하는 의무이다. 즉 법은 위반하는 자를 처벌할 뿐 아니라 법 자체가 지닌 모호함을 통해 처벌을 벗어날 길을 제공하면서 주체의 자유를 허용한다.

반면 자비는 주체가 자신의 초법적 권위를 증명하는 유일한 방법이다(지적, 김정아 역 2007, 148-149).

이때의 자비는 버틀러가 말하는 ‘책임감’과도 연관된다. 버틀러의 관점은 영화에 등장하는 유럽적 주체의 입장을 설명하는 데 유용하다. 위의 영화들이 난민문제에 접근하면서 아동을 내세운 까닭은 소모적 논쟁을 피하고 인도주의적 관점에서 전쟁의 참상과 난민의 현실상을 바라보기 위함이기도 하다. 하지만 이미 운명론적인 몰락으로 접어들어가고 있는 늙은 유럽이 신생의 동력으로 비유럽의 난민 아이들을 소환하고 있다는 혐의를 지니고 있음도 사실이다.

하지만 세 편의 영화들은 난민 아이를 위해 기꺼이 고통을 분담하고 주체의 훼손을 감당하려는 태도를 보이고 있다. 책임감은 타자와의 관계에서 기꺼이 훼손당하려는 자발성 이자 필연적 고뇌이기도 하지만 그것은 사회적 삶에서 대가를 치르고 정당한 주체를 형성시키는 방식이기도 하다(버틀러, 양효실 역 2013, 230-231). 이러한 지점에서 유럽 주체의 시선에 포획된 비유럽적 주체 형상화라는 유럽 난민 영화에 대해 일부 옹호할 여지가 생겨난다.

4. 농담, 시, 우화: 서사적 과잉과 의미의 잔여

서사에 불필요한 과잉처럼 느껴지는 언어적 요소에 대해 침언하며 글을 마무리하고자 한다. 매우 사실주의적 방식으로 촬영되었지만 〈인 디스 월드〉에는 우화적 농담들이 맥락없이 등장해 눈길을 끈다. 주인공 자밀은 혹독한 여정에서 재미있는 이야기라며 우화를 들려주곤 했다. 그 중 한 이야기 속 주인공은 몰라 나스루딘(Mulla Nasrudin)이다. 몰라 나스루딘은 13세기에 활동한 이슬람의 신비가로 해학적 우화를 지었다고 알려져 있다. 하지만 자밀이 하는 이야기는 고전 우화가 아니라 현대에 재창조된 이야기이다.

가령 이러한 이야기가 있다. 몰라 나스루딘이 길을 걷고 있는데 어떤 영국인이 넘어져 있었다. 가엾게 여긴 나스루딘은 그를 도와줬다. 그러자 영국인은 나스루딘에게 “고맙다(Thank you)고 말했다. 이 말을 들은 나스루딘은 불같이 화를 낸 후 영국인을 밀어버린 후 중얼거린다. “탱크로 밀어버리겠다고(Tank you)?” 다소 억지스러운 전개지만 아이다운 상상력과 문법체계 속에서 외국어인 영어가 번역되고 있으며, 이 와중에 이슬람과 유럽의 관계가 무의식적으로 드러고 있다는 점이 눈길을 끈다. 〈인 디스 월드〉는 아동 난민의 고된 여정을 다루지만 슬픔과 고립감 이라는 내면을 파고들지는 않는 완강한 현실주의를 고집하고 있다. 무의미해 보이는 농담을 제외하고 자밀은 불필요한 말을

하지 않는다. 영화의 엔딩 장면에서 자밀은 런던에 있는 이슬람 사원에 가서 기도를 한다. 자밀의 모국어로 나직하게 음송되는 말들의 의미를 관객은 끝내 이해할 수 없다. 영화가 자밀의 내면에 파고들지 않듯이, 그 언어는 여전히 관객에게 이해 불가능한 영역에 남겨져 있다.

〈영원과 하루〉에서 시인과 아이는 하루 동안의 여행을 함께한다. 아이가 불멸성을 위한 시인의 여정에 동원되었다는 점이 아니라, 아이와 시인이 공통의 경험을 공유하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 아이에게는 주권이 없고, 시인에게는 언어가 상실되었다. 국외를 떠돌다 돌아온 솔로모스의 처지에서 이 둘의 입장이 겹쳐진다. 시인이 아이를 통해 얻게 되는 시어는 세 가지이다. 코르풀라무(korfulamu), 제니티스(xenitis), 아르가티니(argathini)가 그것이다. 앙겔로풀로스 감독은 인터뷰를 통해 코프풀라무는 꽃의 중심을 의미하는 말로 그리스에서는 어린아이가 엄마의 품에 잠들 때의 느낌을 표현할 때 사용된다고 말한다. 이방인 혹은 망명자를 의미하는 제니티스는 오늘날에는 망각된 언어로, 감독이 우연히 늙은 뱃사람에게 전해 들은 단어라고 한다. 아르가티니는 너무 늦었다는 의미다 (Angelopoulos and Fainaru 2001, 108-110). 영화의 후반부에 아이는 시인과 헤어져 밀항선을 타고 어딘지 알 수 없는 먼 나라로 떠난다. 그리고 홀로 남은 시인은 마지막으로 바닷가에 서서 주워온 세 개의 시어를 읊는다. 여기서 마지막 시어인 아르가티니의 경우 ‘너무 늦었다, 그러므로...’라는 종결의 의미보다 ‘너무 늦었다, 그렇지만...’이라는 유보의 의미로 해석하는 것이 마땅할 것이다.

마지막으로 살펴볼 〈르 아브르〉에는 그 의미를 해석하기 어려운 동화가 삽입된 바 있다. 영화 중반에 병원에 입원한 마르셀의 아내를 찾아온 마을 친구들이 그녀에게 책을 읽어준다. 카프카의 짧은 동화인 「국도의 아이들」이다. 영화에 등장하는 마지막 부분을 인용하면 다음과 같다.

벌써 시간이 다 되었다. 나는 옆 아이에게 입을 맞추고, 그 옆의 다른 세 명에게는 그저 손을 내밀었다. 그리고 오던 길을 되돌아 달려갔다. 아무도 나를 부르지 않았다. 그들이 나를 더 이상 볼 수 없게 된 첫 번째 네거리에서 나는 구부러져서 들길을 달려 다시 숲속으로 들어갔다. 나는 남쪽도시를 향해 힘껏 달렸다. 우리 마을에서는 이 도시에 대해 이렇게 말하고 있다.

생각 좀 해봐. 그곳에서는 사람들이 잠을 자지 않는데! 왜요? 피곤하지 않으니까. 왜요? 미친 사람들이니까. 미친 사람은 안 피곤한가요? 미친 사람이 어떻게 피곤해지겠니.

동화의 결말에서처럼, 세 편의 영화에도 국경을 넘는 아이들이 등장한다. 아이들은 죽음을 피해 더 나은 삶의 조건이 마련된 곳, 카프카의 동화로 치자면 “남쪽 도시”를 향해 간다. 하지만 국경을 넘어 온 아이가 도달한 이곳 유럽은 아직 아이의 최종 도착지가 아니다. 이들이 더 나은 미래로 가기 위해서는 이곳의 시민들이 보이는 자비와 책임감이 필요하다. 그것이 지금 유럽인들이 보여야 할 윤리적 의무다.

아이들의 미래에 대해서 영화는 좀처럼 밝은 미래를 제시하지 않는다. 반(反)동화처럼 느껴지는 카프카의 세계는 불안의 저 깊은 곳에서 생겨난다. 난민 아이들 역시 탈냉전 이후 변화하는 유럽 주변부에서 형성된 불안의 공간에서 출발해 비참의 세계를 편력하고 있다. 세 편의 영화는 오늘날 유럽으로 이주한 아동 난민이 처한 윤리적 상황을 미학적으로 제시하는 현대의 반동화로 평가될 수 있다.



기본영상자료

- 앙겔로폴로스, 테오도로스. 1998. 영원과 하루.
- 윈터바텀, 마이클. 2001. 인 디스 월드.
- 카우리스마키, 아키. 2011. 르 아브르.

참고자료

- 김소영. 2011. 신자유주의 시대의 폭력, 육체, 인지적 매핑. 젠더와문화 4(2). 71-108.
- 박현선. 2016. '난민'과 한국영화. 상허학보(48). 149-183.
- 버틀리, 주디스, 양효실 역. 2013. 윤리적 폭력 비판. 인간사랑.
- 스피박, 가야트리 차크라보르티. 모리스, 로절린드 C. 편. 태혜실 역 2013. 서발턴은 말할 수 있는가?. 인간사랑.
- 아감벤, 조르주, 김상운·양창렬 역. 2009. 난장.
- 유엔난민보고서(2015). 출처:http://unhcr.or.kr/unhcr/files/pdf/2016Q2_2015%20Annual%20Report%20in%20Korean.pdf (검색일: 2016.10.30.)
- 이지현. 2011. 노블레스를 전제한, 모든 사람을 위한 메시지. 씨네21 835호.
- 정한석. 2011. 그 코윈의 선술집에선 누구나 영웅이다. 씨네21 831호.
- 지젝, 슬라보이, 김정아 역. 2007. 죽은 신을 위하여. 도서출판 길.
- Angelopoulos, Theodoros and Dan Fainaru ed. 2001. The Time that flows by: Eternity and a day. Theo Angelopolous: Interviews. University Press of Mississippi.
- Bagh, Peter Von. Sep/Oct 2011. Common People, Film Comment 47(5).
- Editor. Jan/Feb 2016. Give'em shelter. Film Comment 52(1).
- Thomassen, Lasse. 2005. Heterogeneity and Justice: Borders and Communities in Angelopoulos's Eternity and a Day. Contemporary Justice Review 8(4). 381-395.

● 투고일: 2016.11.17. ● 심사일: 2016.11.17. ● 게재확정일: 2016.11.24.

| Abstract |

European films about children refugees in Post-Cold War era

Song, Hyojoung
(Daegu University)

Refugees have been increasing since the end of the Cold War, and this aspect can be confirmed through cinematic representation. The geopolitical devastation, especially in the periphery of Europe, has brought many refugees into Europe. This study focuses on the three feature films of child refugees in European art house films. *The Eternity and the Day* (Theodoros Angelopoulos, 1998) deals with the process of approaching the ultimate language while a dying poet helps Albanian refugees. As semi-documentary feature film, *In This World* (Michael Winterbottom, 2002) follows Afghan refugee boys through the border. *Le Havre* (Aki Kaurismaki, 2011) shows the process of helping a refugee boy from Gabon in the style of a mystical fable.

In This world, doesn't appeal to cheap compassion but shows only outside of reality in a restrained form. The stylistic film *Le Havre* utilizes evangelical mysticism. It mixes up with the real story of the passion of refugees and the mystical fable of healing the sickness. *Eternity and the Day* deals with beings who have lost shelter and sovereignty. It lyrically depicts the process that refugee and exile-poet emotionally react to each other.

These works are not free from critics, because they are looking at the non-European under-age through the eyes of European subjects. Nevertheless, it has meaning that they show unconditional mercy and an ethics of responsibility to be willing to engage with refugee boys. Meanwhile there are unfamiliar jokes, strange fables,

and equivocal poems in three narratives. By examining the linguistic factors that are not interpreted in a clear sense, we can see the moral and aesthetic aspects of the films.

〈Key words〉 European art-house films, Post Cold War era, children refugees films, semi-documentary, evangelical miracle, crossing border, fable