

칠레의 <NO>와 한국의 <변호인>, 영화와 포스트메모리의 정치

박 정 원
(경희대학교)

❖ 국문초록

‘포스트메모리’는 역사적 상흔을 직접적으로 경험하지 않은 이후 세대의 기억으로, 현재의 고민과 관심사가 깊숙이 투영되면서 과거를 재해석하는 행위 혹은 서사를 지칭한다. 칠레 영화 <NO>는 피노체트의 연장집권을 묻는 국민투표가 실시된 1988년으로 돌아가 당시 반대캠페인 내부를 들여다본다. 이들은 효과적인 홍보 전략과 광고 언어를 사용하여 선거에서 승리하고 민주화에 기여하지만, 그 과정에서 감독은 민주주의를 상품화의 논리로 치환시키는 소비사회와 신자유주의 체제가 도래하는 이행기 칠레사회에 대한 성찰을 시도한다. 한편, 한국의 <변호인>은 1980년대 초반 군부독재 시절, 한 세금변호사가 국가보안법 사건을 맡으면서 인권변호사로 변화하는 과정을 다룬다. 영화는 국가주의에 의해 개인과 공동체의 삶이 위협받는 상황을 보여주면서 상식과 공감을 바탕으로 민주주의의 의미를 재구성한다. 역사적 맥락의 차이에도 불구하고 비슷한 시기에 제작된 두 영화는 민주화 이후 나타난 민주주의의 위기를 과거 역사를 통해 포착하며, 이와 함께 민주주의의 재구성을 위해 지식인과 전문가집단의 역할과 책임을 강조한다.

주제어 : 포스트메모리, 이행기, 민주주의, 유기적 지식인, <NO>, <변호인>

Ⅰ. 들어가며 - 역사적 트라우마와 포스트메모리

태평양을 사이에 두고 각각 남반구와 북반부에 위치한 칠레와 한국은 지리적 거리와 역사적, 문화적 차이에도 불구하고 주변부 국가의 모델로서 종종 유의미한 비교 대상이 되어 왔다. 군부 쿠데타와 이로 인한 장기간의 독재라는 어두운 역사의 터널을 통과하면서 1980년대 후반 이후 두 나라는 비교적 성공적으로 민주주의 체제로의 이행과정을 밟아온 것으로 평가받는다.¹⁾ 경제적 측면에서도 1970년대 이래 칠레와 한국은 공통적으로 국가가 주도하는 시장지향형 모델을 추진해 왔다(Park 2004). 높은 성장률을 바탕으로 비약적인 경제성장을 이룬 한국과 마찬가지로, 피노체트 당시부터 신자유주의 체제를 도입한 칠레는 ‘잃어버린 10년’이라고 불리는 1980년대 이후의 반복되는 위기에도 불구하고 라틴아메리카 국가 중에서 상대적으로 가장 안정적인 성장을 이룩하였다. 이 두 나라는 세계은행과 국제통화기금 등 주류진영으로부터 정치와 경제발전의 모범적 모델인 동시에 ‘신자유주의의 우등생’이라는 칭호를 얻기도 하였다.

그러나 다른 한편으로 ‘독재이후’(Post-dictatorship)로 명명되는 최근 약 삼십 년 동안의 이행기는 과거의 완전한 청산과 단절, 이를 바탕으로 새로운 기반을 구축하기보다는 여전히 과거 잔재와의 긴장과 갈등 속에서 전개되어 왔다. 이런 측면에서 1980년대 이후 문화연구와 문학의 영역에서 시작된 ‘기억’(Memory)에 대한 문제설정은 청산되지 않은 —혹은 그러지 못한— 과거를 연구하는 데 있어 새로운 전기를 마련하게 되었다. 이전의 전통적인 방식에서 과거에 대한 연구가 주로 역사학의 분야에 한정되었다면, 개인의 주관적인 역사적 체험이 역사를 구성하는 또 다른 요소로 인정받으면서 증언, 구술, 이야기와 민담, 기념행사나 의식 등에 대한 연구가 진행되었다. 또한 문학, 영화, 사진, 퍼포먼스 등의 예술 장르도 기억을 재현하는 서사양식으로 주목

1) 한국과 칠레의 민주화 과정에 대한 비교학적 연구로는 Geoff Gentilucci의 “Truth Telling and Accountability in Democratizing Nations: The Cases Against Chile’s Augusto Pinochet and South Korea’s Chun Doo-Hwan and Roh Tae-Woo”가 있다. 칠레의 민주화와 이후 이행과정의 명암에 관한 상세한 논의는 광재성의 「인권의 시각으로 본 칠레의 민주화와 신자유주의」(1998)를 참조하라.

받게 된다. 칠레를 비롯하여 아르헨티나, 우루과이 등 비슷한 시기에 군부독재를 경험한 나라들의 서사에는 기억을 통해 과거의 억압된 혹은 침묵 속에 남겨진 역사의 흔적과 그 트라우마를 해석하고 재구성하는 작업들이 활발하게 나타났으며 이에 대한 비평적 논쟁이 뒤따르게 되었다.²⁾ 1990년대에 한국에서 하나의 흐름으로 형성된 ‘후일담 문학’ 역시 군부독재라는 과거를 돌아보고 ‘기억’하는 문학적 대응방식으로 평가할 수 있다.³⁾ 이러한 작업들은 시간이 지나면서 약화되지만 완전히 사라지지 않고 다음 세대로 넘어가는데, 이렇게 지속적인 과거에 대한 소구를 이해하기 위해 ‘포스트메모리’라는 담론이 논의되기 시작한다.

기억(Memory)은 과거의 폭력이나 재난과 관련된 혹은 그 영향 속에서 살았던 관련자와 희생자, 증언자들의 경험을 통해 구성된다. 반면에, 포스트메모리(Post-memory)는 시간의 흐름에 따른 기억의 굴절과 불연속성, 시점의 변화를 강조한다. 과거의 비극적 역사를 직접적으로 경험하지 않은 희생자 자녀들의 경우처럼 기억의 그림자에서 자라온 이후의 세대에 의해 기록된 서사적 표현이나 문화생산물을 의미한다(Szurmuk 2009: 225). 따라서 포스트메모리는 과거에 대한 기억을 기억하는 행위이며, 시간의 굴절로 인해 과거의 이미지를 다시 이미지화하는 작업이다. 제임스 영(James Young)은 『기억의 가장자리에서』(*At Memory's Edge*)에서 생생한 경험을 기억하는 것과 시간상으로 멀리 떨어진 기억을 구별할 것을 제안한다. 후자를 지시하는 포스트메모리는 주관적 혹은 간접적인 경험을 기반으로 하기 때문에, 그 기억은 불완전하며 현재의 상황에 의해 상당한 영향을 받을 수밖에 없다. 하지만 확장된 시간을 토대로 과거를 재해석하면서 상실된 혹은 현재에 부재하는 공통의 정서적 기반을 구축하고 사회적 합의를 형성하기 위한 서사적 도구로서 가능한

-
- 2) 이른바 ‘독재 후 문학’(La literatura de pos-dictadura)이라는 새로운 장르를 형성한 이 흐름은 1990년대 이후 시대적 구분과 사회의 성격 및 정체성을 논의하는데 중요한 역할을 한다. 또한 상당수의 소설가와 비평가들이 이 논쟁에 참여하면서 독재와 민주화 이행과정의 사회적 갈등 및 개인과 공동체가 경험한 고통과 혼란의 극복 문제를 탐구해 왔다.
 - 3) 처음에는 부정적인 함의를 포함하는 명칭이었던 후일담 문학의 성격규정 및 의의, 한계에 관해서는 정재림의 「시모니데스의 기억술 - 90년대 후일담 문학에 관하여」를 참조하라.

다(Young 2002: 23).

2012년에 제작된 영화 <NO>는 가장 최근에 칠레에서 벌어진 포스트메모리 논쟁을 대표한다. 이 영화에서 감독 파블로 라라인(Pablo Larraín)은 칠레 민주화의 분기점이 된 1988년의 국민투표를 재조명한다. 독재가 종식된 지 이미 이십 오년이 지난 시기의 사건을 다루게 된 의도를 묻는 질문에 대해 그는 자신이 어린 시절에 일어나 잘 알지 못하던 칠레의 현대사를 재구성하고 싶었다고 대답한다.⁴⁾ 이런 측면에서 이 영화는 1981년의 국가보안법 사건에 초점을 맞추면서 민주화로의 이행이 본격적으로 진행되는 1987년에 이야기가 끝나는 양우석 감독의 정치영화 <변호인>(2013)과 비교할 수 있다. 한 세대에 가까운 시간이 지난 후 군부독재를 돌아본다는 점 이외에도 두 영화는 몇 가지 공통점을 지닌다. 먼저, 과거를 재해석하는 정치영화에서 빈번하게 사용되는 다큐멘터리나 (사회적) 리얼리즘이 아닌 대중적 극영화의 형식을 취한다. 두 번째로는, 역사적 사건을 다루는 데 있어 직접적인 피해자나 민중이 아닌, 변호사와 광고 홍보가라는 전문직과 인텔리 계층의 인물이 영화의 주인공으로 등장한다. 셋째, 이 두 영화는 사회가 보수주의로 회귀하는 시점에 만들어졌다. 기업가 출신 세바스티안 피네라(Sebastián Piñera)가 2010년의 대통령 선거에서 당선되면서 칠레는 1990년 이후 계속되던 중도좌파의 집권이 마감되고 우파정부를 통해 신보수주의 정책을 가속화한다.⁵⁾ 한국의 경우에도 민주화 이후 점진적으로 진행되던 개혁의 가치 대신에 보수적인 정치와 경제 이데올로기를 내건 정부가 연이어 당선된다. 그리고 마지막으로 개봉 이후 두 작품은 영화 외적인 상황과 맞물려 논쟁이 확산되었다. <변호

4) 라라인은 자신의 아버지가 피노체트 집권 당시 군부의 장군이었으며, 십대 시절에는 피노체트를 지지하는 분위기 속에서 자라왔음을 고백한다. 그러나 성인이 되면서 군부독재에 대한 다른 시각을 접하게 되었고, 이런 이유로 자신은 과거 역사에 대해 분열된 기억을 갖고 있다고 말한다(Orozco 2013).

5) 영화 <NO>에서 다루는 1988년 국민투표의 결과로 피노체트의 집권이 공식적으로 종료되고 이듬해에 대통령 선거가 실시되었다. 당시 ‘반대캠페인’의 수장 격이었던 파트리시오 아일윈(Patricio Aylwin)이 중도파와 좌파진영이 연합한 콘세르타시온(Concertación)을 대표하여 후보로 나서 피노체트의 후계자인 우파후보에 승리를 거두었다. 이렇게 1990년 민간정부가 들어선 후 2010년까지 칠레는 콘세르타시온의 후보가 대통령 선거에서 계속 승리하게 된다.

인>은 노무현 전 대통령의 이야기를 영화화했다는 사실에 대한 관심과 논란으로 천만 명이 넘는 관객을 동원하였으며, <NO> 역시 상업적 성공과 동시에 아카데미상 출품작으로 선정되면서 비평적 평가를 받지만 한편으로는 역사 해석을 둘러싼 격렬한 찬반논란을 불러 일으켰다.

본 논문은 이러한 비교지점을 바탕으로 두 나라의 영화에 반영된 포스트메모리의 양상을 연구한다. 민주화로의 이행이 완료되고 거의 한 세대가 지난 시점에서 왜 과거로 돌아가 군부독재를 다시 이야기하는가? 당시를 기억하는 과정에서 감독은 자신이 현재를 바라보는 시각과 태도를 어떤 방식으로 드러내는가? 또한, 역사적 트라우마를 소재로 선택하면서 희생자가 아닌, 이들을 관찰하고 매개하는 지식인을 등장시키는 서사적 효과는 무엇인가? 이런 질문에 대답하기 위해 본 연구는 역사 해석의 균열지점에 개입하는 영화의 플롯과 촬영기법 및 이미지의 활용, 그리고 등장인물의 대사를 통해 과거를 현재 속에, 그리고 현재를 과거 속에 투영하려는 기억의 전략을 분석하고자한다. 특히, 포스트메모리의 서사인 이 두 영화가 과거-현재-미래로 이어지는 시간의 질서를 해체하고 재구성하는 방식을 통해 현실을 바라보는 태도를 드러낼 것이다. 이 과정에서 대중영화의 이해에 대한 통찰을 제공하는 안토니오 그람시(Antonio Gramsci)의 개념을 사용하여 극 중 지식인의 위치가 영화매체와 겹쳐지는 지점에 주목하고, 이를 통해 영화가 수행하는 역할과 과제에 대해 논의하고자한다.

II. 군부독재를 기억하는 방식

영화 <NO>는 우리에게 『파블로 네루다의 우편배달부』(2004)로 알려진 안토니오 스킨메타(Antonio Skármeta)의 미발표 희곡 「국민투표」(*El Plebiscito*, 2008)를 각색한 작품으로 2012년 제 85회 아카데미 외국어 최우수 외국어 영화상 부문에서 최종 후보에 오르는 등 국내외적으로 화제가 되었다.⁶⁾ 1973년 살바도르 아옌데 정부를 쿠데타로 전복하고 15년간 칠레를 칠

6) 라라인의 다음 작품인 <클럽>(El club 2015)은 제 65회 베를린 국제영화제에서

권통치하던 피노체트 장군은 국제사회의 압력으로 인해 1988년, 향후 8년간의 연장집권에 대한 찬반을 묻는 국민투표를 실시하기로 결정하고 27일 동안 매일 15분의 텔레비전 선거 홍보방송을 허용한다. 영화는 민주진영이 집결한 ‘반대캠페인’의 대표가 광고 크리에이티브인 르네 사아베드라를 찾아와 도움을 요청하는 장면으로 시작된다. 주인공인 르네는 아버지와 함께 피노체트의 쿠데타 직후 탄압을 피해 망명을 떠났다가 멕시코에서 귀국한 삼십대의 젊은 여피 감독이다.

영화는 당시 역사의 소용돌이에서 한발 떨어져 있는 인물을 주인공으로 설정한다. 르네는 멕시코 망명생활로 칠레에서는 누리기 힘들었던 미국의 팝 문화 세례를 받아 콩지머리를 하고 스케이트보드를 즐겨 타는 자유로운 젊은 세대다. 그러면서도 교외에 자신의 집을 소유하고 스포츠카를 타는 안정된 중산층으로 그려진다. 반대캠페인을 돕기로 결정한 주인공은 마케팅 언어와 광고 메커니즘을 십분 활용하여 피노체트 반대 진영에 승리를 가져오기 위해 노력하지만 안팎의 도전에 직면한다. 함께 일하는 상사는 캠페인 참여가 회사에 위험을 가져올 것이라고 경고한다. 다른 한편에서는 자유롭고 행복한 미래를 핵심 슬로건으로 내세우는 그의 홍보 아이디어가 캠페인 내부의 반대에 부딪힌다.

군부독재의 폭력과 억압적 실상을 사실주의적 방식으로 전달하는 데 익숙한 라틴아메리카의 영화 전통과 달리 <NO>는 대중적 상업영화의 틀과 전략을 사용한다. 멕시코 출신의 세계적 배우인 가엘 가르시아 베르날(Gael García Bernal)을 주연으로 기용하면서 사건보다 개인에 초점을 맞추어 이야기를 전개한다. 서사방식에 있어서도 현재와 과거를 연결하기 위해 액자형식이나 플래시백(flashback) 등의 회상기법을 사용하지 않는다. 영화는 1988년의 시점에서 바로 출발하며 이야기가 끝난 후에도 현재로 돌아오는 대신에 캠페인이 끝난 얼마 후의 상황을 묘사하는 에필로그를 삽입한다. ‘독재 이후’ 담론의 권위자인 넬리 리차드(Nelly Richard)는 이 영화가 ‘기억’의 행위를

심사위원 대상을 수상하였고, 2016년에는 시인 파블로 네루다의 생애를 재해석한 <네루다>(Neruda 2016)를 선보이며 칠레를 대표하는 감독 중의 하나로 성장하고 있다.

통해서 40년 전의 피노체트 쿠데타 시기, 25년 전의 국민투표, 그리고 마지막으로 스크린에는 전혀 등장하지 않지만 대통령 선거를 앞두고 있는 2012년 현재라는 영화 외적인 시간, 이렇게 세 개의 시간으로 구성된다고 분석한다 (2015: 5). 하지만 감독 라라인은 과거와 현재를 명확하게 구분하고 나누기보다는 이 둘을 뒤섞는 미학적 방식을 보여준다. 시대적 분위기를 살리기 위해 당시의 의상, 배경을 그대로 재현하는 미장센을 구축하고, 피노체트 시대의 실제 뉴스와 당시의 실상이 담긴 다큐멘터리를 영화 속에 삽입한다. 또한, 당시와 동일한 카메라를 동원하여 과거의 촬영기법, 영상기술을 그대로 사용함으로써 관객을 당시의 상황으로 안내한다. 이를 위해 1980년대에 사용하던 이케가미(Ikegami) 카메라와 3/4인치 비디오용 카메라로 영화의 모든 장면을 촬영하고 있다. 이는 과거의 시간을 현재에 경험하는 효과를 낳는다. 그 결과 관객은 과거를 현재와 분리시켜 거리를 두고 당대의 사건을 관찰하는 대신에, 영화를 보는 동안 과거와 현재를 지속적으로 반복하게 된다.

한편, 1978년의 장면을 시작으로 <변호인>은 신군부 등장 이후 전두환이 대통령 직에 오른 1981년으로 거슬러 올라가 당시 교사, 약사, 대학생 등 22명이 계엄법과 국가보안법으로 구속되었던 이른바 ‘부림’ 사건을 중심으로 전개된다.⁷⁾ 실제 인물과 실화에 바탕을 두지만 허구라는 점을 지시하는 자막으로 출발하는 영화는 고학과 막노동으로 어렵게 사법고시를 패스한 후 고향 부산에 내려온 송우석이 세금전문 변호사로 자수성가하는 성공스토리를 전반부에 배치한다. <NO>와 마찬가지로 당대의 정치사회적 현실과 거리를 두고 있는 전문직 종사자가 주인공으로 등장하며, 개인의 이야기로 시작해 점차로 주인공이 당대의 역사와 조우하는 상황을 그려낸다. 송우석은 가난한 시절 고시공부를 위해 외상값을 갚지 못했던 국밥집 주인의 대학생 아들, 박진우가 공안당국에 의해 끌려간 후 고문당한 사실을 알게 되고 고민 끝에 그와 관련 자들에 대한 변호에 나서게 된다. 이후 영화의 후반부는 개인적 성공과 안락을 추구하던 ‘속물’ 변호사가 국가보안법 사건에 개입하면서 ‘인권’ 변호사가 되는 과정을 추적한다.

<NO>가 1988년 당시의 카메라로 촬영하면서 현재 시간을 과거로 되돌리

7) 픽션인 영화에서는 이를 ‘부동연’ 사건으로 명명해 사용한다.

는 전략을 취한다면, <변호인>은 반대로 과거를 현재 속으로 소환한다. 당시 상황에 맞는 복장, 배경, 오브제 등의 장치를 통해 과거를 재현하고 있지만, 등장인물은 현재와 같은 말투나 어법을 사용하여 연기함으로써 현대적인 감각으로 과거를 복원해낸다. 즉, 현재와 과거의 시간적 거리감을 좁히는 전략을 통해 관객들에게 스크린 속에서 벌어지는 사건이 먼 과거의 일이 아님을 인식하도록 돕는다. 이후 영화는 중반을 지나면서부터 법정영화의 형식으로 전환되고 상당 부분의 장면이 법정에서 전개된다. 이 과정에서 카메라는 주인공을 비롯한 등장인물들의 법정공방을 쫓아가면서도 종종 법정의 뒤편으로 자리를 옮겨 재판장 전체가 시야에 들어오는 쇼트를 삽입한다. 이를 통해 관객들은 자신이 이 재판과정에 실제로 참여하고 있다는 현장감을 느끼며 역사적 사건에 자신의 감정을 투사하게 된다.

개봉 당시 제작사는 홍보과정에서 이 영화와 노무현 전 대통령 사이의 관련성을 부인하였다. 하지만 주인공 송우석이 그를 모델로 한 페르소나라는 사실로 인해 오히려 더 많은 관객과 화제를 불러일으키고 상업적 성공을 거두게 된다.⁸⁾ 이렇게 <변호인>에는 영화 외적인 상황이 개입하면서 스토리가 관객에게 환기하거나 상기하는 일체를 포함하는 영화의 디제시스(diegesis)가 확장되는 효과가 발생한다. 이런 이유로 정병기는 이 영화를 올바르게 읽어나가는 방법은 관객이 등장인물과 더불어 그가 재현하는 영화 밖의 인물에 동시에 ‘공감’하게 되는 현상을 인지하는 것이라고 지적한다(2015: 272-273). <NO>와 마찬가지로 <변호인>의 내러티브 안에는 현재 시점을 드러내는 직접적인 장면이 존재하지 않는다. 하지만 두 영화는 과거를 기억하는 데 있어 현재의 존재를 지속적으로 환기시킨다. 이런 이유로 비록 서로 다른 스타일과 전략을 사용하고 있지만 이 영화들은 화석화된 ‘공식역사’(official history) 대신 역사에 대한 새로운 해석을 제공한다. 또한, 과거에 대한 재해석을 넘어

8) 송경원은 제작사가 “철저하게 영화와 노무현과의 연결을 언급하지 않고 한 인권 변호사의 성장담에 초점을 맞추려 애쓴다. 하지만 그렇다고 이 영화와 노무현을 연결시키지 않을 사람은 거의 없을 것이다”라고 지적한 바 있다(2014). 사실 제작사나 감독이 과도한 논란을 피하기 위해 설정한 전략은 주인공의 이름에서도 드러난다. 영화는 주인공에게 송우석이라는 가공의 이름을 부여하는데, 이는 감독 양우석과 주인공을 연기한 배우 송강호의 이름을 혼합한 것으로 보인다.

현재 벌어지고 있는 쟁점이나 논쟁에 대한 고민과 의견을 과거를 통해 간접적으로 반영하는 측면도 존재한다. 즉, 포스트메모리 서사인 이 영화들은 현재의 관심사와 고민, 좌절, 두려움과 희망이라는 다양한 감정을 과거를 기억하는 행위를 통해 드러낸다. 따라서 영화 속 인물과 사건에 대한 재현은 과거에 대한 감독의 재해석임과 동시에 현재 벌어지는 정치적, 사회적 현실에 대한 알레고리로서 기능한다.

III. 이행기, 민주주의, 그리고 현재의 위기

<NO>의 경우 현재의 고민이 어떻게 과거에 대한 재현과 해석에 투영되는가를 논의하기 위해서는 먼저 이 영화의 원작인 스킨카르메타의 희곡과 비교해 볼 필요가 있다. 원작에서 중년의 광고 기획자인 주인공은 피노체트 독재를 종식시키고 정의를 실현하려는 명확한 의지와 신념을 지니고 있다. 스킨카르메타는 그를 정치에 냉소적이던 젊은 세대인 딸의 마음을 돌려놓는 동시에, 국민투표에서 반대캠페인의 승리를 이끌어 칠레의 민주화에 기여한 인물로 묘사한다. 반면에, 주인공을 삼십대의 젊은 인물로 바꾸어 설정한 영화는 입체적이고 모순적이며, 상당히 논쟁적인 인물을 창조한다. 르네는 이 정치 캠페인에 상업광고의 논리와 방식을 적용한다. 피노체트가 지난 15년간 저지른 폭력과 인권침해는 이미 아는 사실이며, 캠페인에서는 잔인한 과거와 고통스러운 현실 대신 행복하고 밝은 미래의 모습을 보여줄 것을 제안한다. 그리하여 자신이 만들었던 상품광고와 유사한 방식으로 뮤지컬, 코미디, 팝문화적 요소를 차용하는 한편, 유머와 아이러니 등의 기호와 상징들로 채워진 영상을 제작한다. 이렇게 영화는 캠페인의 영상 제작 과정, 노래, 홍보 이미지 및 상대 캠페인과의 경쟁을 중심으로 전개된다.

그 과정에서 영화는 캠페인 내부에서 벌어지는 갈등을 중요하게 다루고 있다. 르네는 이 캠페인을 상업광고와 동일시한다. 쿠데타 과정에서 사라진 이들의 가족들이 실종자를 그리워하며 춤추는 장면과 이들의 증언을 방송에 내보내려하자 르네는 그 장면들이 “좀 보기 안 좋고”(un poco feo), 게다가

“너무 흐느껴”(llorón) 불편하다면서 이 아이디어에 반대한다. 캠페인의 핵심 슬로건인 ‘행복이 곧 온다’(Alegria ya viene)의 이미지를 형상화하기 위해 야외에서 가족들이 즐거운 시간을 보내는 장면을 촬영할 때, 동료 리카르도가 칠레인들은 바게트빵을 먹지 않는다며 빵이 담긴 바구니를 치운다. 르네는 바게트빵이 배경과 잘 어울리고 “보기에 좋다”(se ve bien)며 다시 갖다 놓으려하자, 리카르도는 캠페인의 목표는 칠레인의 정체성을 이야기하기 위해서 이지 대중에게 거짓 환상을 심어주기 위한 것이 아니라며 주인공에게 반기를 든다. 마찬가지로 감독 라라인은 르네의 전 아내이자 급진적 활동가인 베로니카를 통해 캠페인 외부에 존재하던 반독재 진영의 목소리를 들려준다. 그녀는 국민투표가 피노체트에 의해 조작된 것이고, 비록 반대캠페인에 가담한다고 해도 투표에서 이기지 못할 것이라고 말한다. 그럴 경우 이 캠페인에 참여하는 것 자체가 결과적으로 피노체트의 전략에 동조하고 마는 것이 아니냐고 반문한다. 또한, 반대캠페인에 참여하는 열일곱 개의 정당을 포괄하기 위해 사용한 무지개 로고나, 르네가 내세우는 ‘행복’이라는 캠페인 표어는 독재정권의 억압과 폭력성을 간과하고 오히려 그 잘못을 덮어주는 순진한 발상이라고 주장한다.

이러한 우려와 비판에도 불구하고 르네가 주도한 반대캠페인은 국민들의 관심을 확보하는데 성공한다. 또한 공포와 두려움을 이용해 독재를 연장하려는 찬성캠페인에 대한 우위를 확보하면서 결국 역사적인 국민투표를 승리로 이끈다. 캠페인의 성공을 민주주의의 승리와 등치시키는 스카르메타의 원작과 달리 라라인은 이를 불완전한 과정으로 묘사한다. 왜냐하면 주인공의 홍보 전략은 그 효과에도 불구하고 동시에 문제점과 논란의 여지를 내포하기 때문이다. 감독은 좀 더 복합적인 시선으로 국민투표를 바라본다. 따라서 이 영화는 이행기를 민주주의의 확장과 더불어, 칠레가 광고라는 상업화 논리에 의해 작동되는 미디어와 대중사회로 진입하는 복잡한 상황을 보여준다.

1988년의 국민투표에 대해 기존과는 다른 시각을 드러내는 이 영화에 대해 비평가들은 칠레 현대사에서 중요한 사회운동을 미디어 전문가가 주도한 광고캠페인으로 단순화하고 축소시켰다는 점을 부각시켰다. 독재를 종식시키고 민주주의로의 길을 열어놓은 국민과 대중의 노력과 잠재력을 누락시키고, 민

주주의의 공간을 주인공이 표상하는 부르주와 계급과 중산층으로 한정시킨다는 것이다. 또 다른 측면에서는 영화가 과거 콘서트타시온에 참여했던 인사들이나 좌파 진영에서 독재에 반대해 투쟁해온 이들에 대해 타협을 모르고, 적대적이며, 사회적 증오와 대립을 강화한 인물들로 묘사하고 있다고 비판한다.⁹⁾ 실제로 이 영화는 텔레비전 캠페인을 국민투표의 향방을 가르는 결정적 요소로 묘사하면서 다양한 사회 그룹들의 연대와 노력, 이전부터 지속되어왔던 민주화 투쟁을 간과하거나 과소평가한 측면이 존재한다. 하지만 감독 라라인은 민주주의 이행기에 존재한 균열지점을 젊은 광고감독의 시선을 통해 보여줌으로써 1988년에 관한 해석과 토론의 공간을 열어놓는 한편, 대중사회와 신자유주의라는 주제를 이 이행기의 상황과 결부시키고 있다.

<변호인>의 감독 양우석은 한 인터뷰에서 자신은 정치인 ‘노무현’이 아닌 1980년을 그리고 싶었다고 밝힌바 있다.¹⁰⁾ 그가 대통령이 되고나서 벌어지는 논란은 처음부터 영화적 관심이 아니었다. 이렇게 영화는 한 세대 이전의 과거로 돌아가지만 직접적인 정치적 소용돌이로 바로 진입하지는 않는다. ‘복고’의 코드를 활용하여 당대의 일상을 잔잔하고 유머러스하게 그려내면서 전 반부의 상당 부분을 할애하여 주인공의 성공스토리와 어려웠던 시절의 따뜻한 주변인물을 묘사한다.¹¹⁾ 이런 맥락에서 전직 판사이자 세금변호사인 주인공은 사회의 기득권이 아닌 소시민으로 재현되고 있다. 이렇게 당대의 평범한 일상을 묘사하는 영화 전반부의 전략은 단순히 복고적 취향을 충족시키는 상

9) 이 영화와 관련하여 칠레 내에서는 상당한 정치적 논란이 일어났고, 이는 미국언론에게 지 소개가 되면서 군부독재에 대한 재해석이 다시 한 번 관심을 불러 일으키게 된다. 이에 관해서는 『뉴욕타임즈』(*The New York Times*)의 2013년 2월 8일의 기사 “One Prism on the Undoing of Pinochet: Oscar-Nominated No Stirring Debate in Chile”를 참고하라.

10) 그는 <씨네21> 938호에서 노무현에 대한 ‘이해’도 결국 지난 1980~90년대의 한국 사회에 대한 ‘해석’을 통해 가능하다고 언급한다.

11) 김지미는 이 영화를 읽는 키워드 중의 하나가 ‘복고’임을 지적한다. 그러나 1980년대를 시대적 배경으로 만들어진 한국영화들이 깔려있는 정치적 상처들을 완전히 배제하거나 피해가면서 과거를 추억하고 그리워하는 감수성을 자극하고 있다면, <변호인>은 이러한 향수를 매개로 하여 당대의 정치적 현실을 극의 주요한 갈등으로 전면에 내세우고 있다는 점에서 이 영화가 ‘복고’를 다루는 데 있어 차이를 부각시킨다(김지미 2014: 366).

업적 의도로만 볼 수는 없다. 이런 장치는 후반부에 등장하는 정치공작과 고문, 국가의 폭력에 관한 법정공방이 전반부에 등장하는 인물들과 연관되어 있음을 보여준다. 정치와 무관하게 평범한 삶을 사는 사람들에게도 일어날 수 있는 사건임을 암시해주는 영화적 포석인 셈이다.

흥미롭게도 영화는 1980년대의 군부독재 상황을 다루고 있지만 법정에 걸려있는 사진을 제외하고 독재자는 그 존재를 드러내지 않는다. 대신 차동영 경감이라는 인물을 내세워 정치적 억압과 폭력의 실체를 보여준다. 6.25 전쟁 당시 아버지가 학살당한 가족사를 가진 그는 상부의 지시를 받고 ‘부동연’ 사건을 주도하게 된다. “애네들 진짜 빨갱이면 대한민국은 망한 것”이라는 그의 대사는 조작과 왜곡까지도 서슴지 않는 공권력의 힘을 보여준다. 변호사라고 해서 그것을 피해갈 수 있는 것은 아니다. 차동영은 박진우의 고문이 자행되던 건물물 찾아 들어온 송우석을 발견하고 밖으로 내몰며 위협을 가한다. 땅바닥에 주저앉은 주인공의 시선으로 차동영을 올려다보는 장면에서 사용되는 수직적인 앵글은 당시 경찰로 상징되는 국가권력의 무소불위한 힘을 암시한다. 이 쇼트는 애국가가 울리자 차동영이 행동을 멈추고 국기에 대한 경례 자세를 취하는 다음 장면으로 연결된다. 차동영은 주인공에게도 애국을 강조한다. “나 같은 사람들이 있으니깐. 나 같은 사람들이 목숨 걸고 빨갱이들 잡아주니까. (...) 집에 가서 곰곰이 생각해봐. 나 같은 사람들이 얼마나 고마운가. 당신이 할 수 있는 애국이 뭔지.” 이 시퀀스는 반공주의가 애국과 결합되는 방식을 상징적으로 묘사하고 있다. 감독은 차동영이라는 인물을 통해 1980년대의 군부독재를 드러내면서 개인의 자유와 기본적인 권리를 제한하는 근거로 제시되는 국가주의 담론을 영화의 주요한 논점으로 부각시킨다.

영화의 후반부는 이 국가주의와 민주주의 사이의 치열한 법정공방을 보여주지만 결국 주인공은 국가보안법과 고문의 피해자들을 성공적으로 변호하는데 실패한다. 주인공이 유죄가 선고된 학생들의 형량문제를 논의하는 장면과 함께 화면이 디졸브(dissolve)되면서 시간이 흘러 1987년의 시점으로 넘어온다. 이 에필로그에서는 박종철 추모 시위를 주도하다 수감되어 재판에 회부된 송우석을 비춘다. 감독은 아이러니하게도 주인공이 변호사에서 피고인의 위치로 바뀐 순간을 선택한다. 한국 현대사에서 1987년은 민주화로의 이행의

요구가 전사회적으로 터져 나오면서 군부독재에 본격적으로 균열이 발생한 해로 기억된다.¹²⁾ 그러나 이 시퀀스는 과거로부터 육 년이 지난 시점에서도 공권력의 집행과 사법질서가 정의롭고 공정하게 이루어지지 않는 상황을 보여준다. 민주주의로의 이행에 관한 징후가 나타나지 않은 채 영화는 종료된다. 이러한 플롯의 구성은 시간의 흐름과 함께 민주화가 진행된다는 진보에 대한 관념과 믿음을 불확실하게 만드는 동시에, 민주주의가 완성된 상태로 이해하는 현재의 관행을 되돌아보고 성찰하도록 돕는 효과를 만들어 낸다. 이런 맥락에서 송경원은 <변호인>이 “1980년대 이야기를 다루지만 현재 사회 분위기와 맞물려 강력한 기시감을 제공”한다고 지적한다(2014). 즉, 극의 결말을 해결되지 않는 상황으로 남겨두는 방식을 통해 당시의 민주주의의 위기가 현재에까지 연결된다는 것을 암시하고 있다.

IV. <NO> - 풍자와 패러디를 통한 ‘성찰적’ 기억의 서사

앞서 언급했듯이 <NO>의 스토리는 국민투표의 승리 과정을 따라가지만 감독은 선거결과에 초점을 맞추지 않는다. 오히려 그 과정에서 제기된 민주주의에 대한 논란을 조명하는데, 특히 반대캠페인의 주요 슬로건인 ‘행복이 곧 온다’에 대한 당시의 논란을 비중 있게 다룬다. 광고 내용에 관해 논의하던 중 동료인 리카르도는 르네에게 “내가 생각하는 행복은 네가 말하는 행복과는 다르다”고 말한다. 르네가 화를 내면서 “내가 생각하는 행복이 뭐 줄 아느냐?”고 묻자, 리카르도는 “누가 알겠나?”고 냉소적으로 대답한다. 두 사람의 갈등을 보여주는 이 대화는 관객으로 하여금 선거 결과와는 별개로 주인공에 대한 의구심을 갖도록 만든다. 르네는 반대캠페인을 소개하는 자리에서 “칠레는 이제 새로운 미래를 생각한다”(Ahora Chile piensa en su futuro)는 도입부로 발표를 시작한다. 그러나 재미있는 사실은 그가 광고주들 앞에서 자신

12) 박종철 고문치사 사건을 통해 점화된 민주화의 열기는 6·10항쟁으로 절정에 올라 6·29선언을 이끌어내었으며, 이후 노동자 대투쟁과 대통령 선거로 연결된다. 즉, <NO>에서와 마찬가지로 이 영화도 이행기가 되는 시점을 삽입하면서 주인공의 행위와 ‘민주화’와의 관계를 암시적으로 드러내고 있다.

이 제작한 청량음료나 전자레인지 광고를 소개할 때도 정확히 같은 문구를 사용했다는 점이다. 그가 반대캠페인에서 사용하는 ‘자유’와 ‘평화’는 할리우드나 미국의 대중문화 속에 정형화된 이미지를 그대로 차용하고 있는 것인지도 모른다. 전 부인 베로니카는 르네의 캠페인을 다음과 같이 평가한다. “당신 캠페인은 복제한 것을 복제하고, 복제하고, 복제하고, 거기에다 또 복제를 한 것일 뿐이야.” 그녀가 보기에 그의 홍보물은 칠레 현실과는 상관없는 이미지를 짜깁기한 것에 다름 아니었다. “무지개 상징도 그렇고, 모델같이 잘생긴 남자와 여자들, 똘지는 모르겠는데 축하하고 기뻐하는 금발의 아이들, 그리고 5미터는 될 법한 꺾다리 남자라니! 우리 칠레인들은 키가 작다고!” 이렇게 감독은 대중의 관심을 끌기 위해 광고의 논리와 문화산업의 메커니즘을 받아들이는 것의 문제점을 전 부인의 목소리를 통해 드러낸다. 그 결과 민주주의는 더 이상 신념체거나 사회의 구성원리, 혹은 이상을 표현하는 것이 아니라, 이제 하나의 상품으로 기능하는 결과를 가져오게 된 것이다.

이리나 드제로(Irina Dzero)는 이 영화가 칠레의 이행기에서 민주주의가 일종의 ‘시물라크르’(simulacre)가 되는 과정을 그리고 있다고 분석한다. 20세기 후반 장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 산업사회의 도래와 함께 대량생산이 가능해지고 복제기술이 발달하면서 나타나는 징후를 포착한다. 대규모로 동일한 상품을 생산하고 판매한 결과, 현대사회에서는 원조와 복제품, 진품과 모조품을 가르는 구분의 경계가 점점 모호해지고 결국에는 불가능해진다고 진단한다. 현실은 계속 복제되고 그 복제가 세계를 구성하는 또 다른 현실이 되면서 사물은 본질적 의미를 잃어버린다. 이렇게 복제가 원본을 대체하고 그 결과 의미가 사라져 사물이 기표로만 존재하는 상황을 시물라크르라고 부른다. <NO>에서 르네는 홍보영상에서 민주화된 상황을 표현하기 위해 각종 이미지와 상징을 차용한다. 그런데 그 과정에서 억압으로부터 벗어나는 정치적 자유와 경제적 평등에의 열망을 함의하는 본질적 의미는 사라지고, 결국 민주주의라는 단어는 비어있는 기표로 남아 반복적으로 소비된다 (Dzero 2015: 125-126). 영화의 후반부에 이르러 르네 자신도 이를 깨닫는 장면이 나온다. 직장 상사인 루이스 구스만이 찬성캠페인에 결합하여 르네가 만든 홍보영상을 짜깁기해 बे끼고 조롱하는 광고를 내보내자, 주인공은 베로

니카가 자신에게 했던 비난을 구스만에게 돌려준다. “당신 캠페인은 복제한 것을 복제하고, 복제하고, 복제하고, 거기에다 또 복제를 한 것일 뿐이야!” 민주주의에 대한 토론과 논의의 공간이 되어야 할 국민투표는 찬성과 반대 캠페인 사이의 광고 전쟁으로 변질된 것에 대해 그 또한 좌절한다. 이런 맥락에서 칠레의 이행기에 대한 해석은 달라진다. 국민투표는 민주화의 기폭제가 된 사건이라기보다는, 오히려 대중문화와 미디어 사회의 출현과 그 결과 정치에 대한 소비현상이 본격적으로 시작된 계기가 된다.

감독 라라인의 회의적 시각은 결말부분에서 더욱 명확해진다. 국민투표 결과가 공표되고 반대캠페인이 승리했다는 소식과 함께 국민들이 거리로 뛰쳐나와 자축을 벌인다. 하지만 영화의 마지막은 캠페인의 승리를 축하하는 장면으로 끝나지 않는다. 찬성과 반대로 갈라져 대립하던 주인공과 그의 상사는 회사의 다음 프로젝트를 위해 다시 협력한다. 새로 방영될 예정인 연속극 <미인과 용자들>(Bellas y audaces)에 대한 예고편 광고를 뉴스의 형식으로 찍기 위하여 이들은 칠레 근대화의 상징인 수도 산티아고시의 고층빌딩을 선택한다. 마천루 사이 한 빌딩의 옥상에서 여주인공들은 우아한 의상으로 한껏 치장한 채 카메라를 향해 자세를 취한다. 그리고 주위를 맴도는 헬리콥터 안에는 제임스 본드처럼 턱시도를 입은 멋진 남자 배우가 여주인공들에게 손을 흔드는 스펙터클을 연출한다. 이 마지막 장면은 현대화된 칠레를 상징한다. 감독은 이 화려한 장면이 과연 르네가 국민투표 캠페인을 통해 추구한 자유와 민주화의 진정한 목표이자 성과인가를 냉소적으로 묻는다. 그리고 선거의 승리에 불구하고 민주주의조차도 상품화의 논리로 치환하는 신자유주의 사회로 향하는 칠레를 풍자적으로 암시하고 있다.



〈그림 1〉 신자유주의의 승리를 암시하는 〈NO〉의 마지막 장면

라라인은 인터뷰에서 “1988년 국민투표에서는 피노체트가 패배한 것인지, 아니면 피노체트가 구축해 놓은 체제가 승리한 것인지”라는 고민 속에서 만든 영화가 <NO>라고 밝히고 있다(Richard 2015: 16에서 재인용). 그가 본 2012년의 칠레는 광고가 뉴스 형식으로 제작되며, 실종자 가족의 증언과 고백이 광고 문구에 영감을 주는 즉, 진실과 허구, 이념과 상업주의의 경계가 허물어지고 환상과 실재의 구분이 무의미한 시물라크르가 지배하는 사회에 다름 아니다.¹³⁾ 또 한편으로는 민주주의와 이념을 위해 편을 달리했던 이들도 상품홍보와 이윤추구라는 목표를 위해 서로 협력한다. 권력을 잡은 후 ‘시카고 보이즈’(Chicago boys)를 통해 가장 먼저 신자유주의 경제 질서를 도입하여 시장을 개방하고 강력한 경쟁체제를 도입한 피노체트의 그림자가 1988년 이후에도 그리고 현재에도 여전히 짙게 드리운 상황을 드러낸다.

영화 <NO>는 1988년의 국민투표를 정치적 자유를 통한 ‘민주화’와 ‘상품화’가 동시에 진행된 시점으로 파악한다. 선거에서 승리하며 피노체트의 독재

13) 르네는 연속극에 대한 광고에서 여주인공이 자신은 결혼을 했고 산티아고에 미용실을 소유하고 있다고 소개하는 인터뷰 형식의 쇼트를 삽입한다. 이 장면은 캠페인에서 방영한 다큐멘터리에서 실종자의 가족들이 자신을 소개하는 방식을 차용한 것이다. 즉, 실종자 가족의 증언 형식을 상업광고에 활용하고 있다.

에서는 벗어났지만 정치적 자유와 민주주의는 자본과 상업화의 논리 속으로 포섭되기 시작한 아이러니한 상황을 포착해내고 있다. 이로 인해 ‘행복이 곧 온다’는 슬로건을 바라보는 감독 라라인의 태도는 양가적이다. 따라서 이 영화가 보여주는 기억의 형태는 ‘성찰적 기억’(memoria contemplativa)으로 정의할 수 있으며,¹⁴⁾ 과거에 대한 분석과 통찰을 통해 칠레 민주화 과정의 성과와 한계를 돌아보는 기회를 제공한다.

V. <변호인> - 상식의 재구성과 공감의 정치

칠레의 <NO>가 패러디를 통하여 민주화 과정을 비판적으로 응시한다면, <변호인>의 경우 민주주의에 대한 공감대 형성과 재구성의 열망을 그려낸다. 이를 위해 감독 양우석은 앞서 언급했듯이 군사정권 하에서 평범한 일상을 살아가던 사람들에게 초점을 맞추고, 당대의 다양한 인물 군상들을 모두 ‘일반인’이라는 범주에 포함시킨다. 이런 이유로 ‘부동연’ 사건을 재현하는 데 있어 당시 학생운동의 참여자들이 보여준 사상적 모색은 배제된 채 이들을 법정에서 고개조차 들지 못하는 연약한 존재로 묘사한다.¹⁵⁾ 또한 아학에 다니는 여공들은 피친득의 소설을 읽으며 첫사랑에 가슴 설레는 낭만적인 존재로 일반화되며, 한 번도 자신의 이름으로 호명되지 않는 국밥집 ‘아지매’는 한국 영화에서 전형적으로 등장하는 자애롭고 희생적인 어머니의 이미지를 반복하고 있다. 이렇게 주인공을 둘러싼 주변인물들은 역사의 행위자로서의 ‘시민’

14) 벨리 리차드는 이 영화가 이 행기를 거치며 대중소비사회가 구축되면서 민주주의가 상품화되는 아이러니를 성찰적 태도를 통해 보여주고는 있지만, 상황에 대한 명확한 비판적 관점을 취하기보다는 상품사회에 대한 ‘무기력감’(lo inerte)을 관객에게 전달하는데 그친다고 지적한다. 결과적으로 이 한계는 시장의 지배와 시민사회의 탈정치화에 균열을 가하고 대안을 모색하는 “비판적이고 변화를 추동하는 기억”(memoria crítico-transformadora)의 형태로 나아가지 못한다는 것이다 (Richard 2015: 25).

15) 정윤수는 이 영화에서 사건 관련자들의 담대함이 누락된 채 어리고 순진한 학생으로만 묘사되는 점을 비판한다. 그리고 실제로 이들이 재판과정에서 시국 사건을 처음 맡은 변호사인 노무현을 오히려 이끌고 격려했다는 사실을 지적하고 있다(정윤수 2014: 98).

혹은 ‘민중’이 아닌 수동적이고 소극적인 위치에 머물고 만다.

순진한 희생자와 피해자들을 돕는 변호사의 이야기를 내세우는 영웅적 서사구조로 인해 이 영화는 역사적 전환기의 현실을 일면적으로 그리고 복고에 호소한다는 비판을 받는다. 일례로 천정환은 <변호인>이 ‘민주화운동’에서 민중의 역동성이 차지하는 의미와 가치를 제거한 결과, 민주화 과정을 다루고 있지만 형식적인 ‘자유민주주의’ 수준에서만 논의하고 있다고 지적한다(천정환 2015: 200). 군사독재에 반대하는 과정에서 정치, 경제적 자유와 평등을 요구하는 다양한 목소리들이 분출된 시대의 파노라마를 담아내는 대신에, 민주주의를 법 앞에서의 평등이라는 제도적, 법률적 문제로만 국한시키고 있다는 것이다. 따라서 기존의 모순된 관계를 재구성하기 위한 실천적 담론공간을 만들어 정치를 복원하고 확장하는데 기여하기 보다는 과거의 틀에서 벗어나지 못하는 한계를 지닌다는 것이다.¹⁶⁾ 반면에, 급진정치의 빈곤이라는 한계를 인정하면서도 <변호인>이 대중영화로서 보여주는 가치와 미덕에 주목하는 입장도 존재한다. 그간 한국의 현대사를 다룬 대중정치영화들이 자유롭지 못했던 국가의 무게로부터 벗어나려 시도한다는 점이다(남다운 2014). <변호인>은 ‘국가주의’를 ‘국민’에 대한 대립항으로 설정하면서 국가라는 단어를 옹호하고 행동의 근거로 삼는 등장인물의 문제점을 보여주는 동시에 국민의 중요성을 강조한다. 또한, 김지미 등의 비평가는 국민을 선행조건으로 위치시키는 과정에서 이 영화가 좌/우를 기준으로 한 명확한 정치적 구분보다는, 공통의 가치로 알려진 ‘상식’을 내세워 민주주의에 대한 공감대를 형성한다고 분석한다(김지미 2015: 368-369).

안토니오 그람시(Antonio Gramsci)에 따르면 영화를 비롯한 20세기 대중 문화는 정치적 헤게모니 획득을 둘러싼 담론과 인식이 경쟁하는 문화적 장소라고 해석한다. 그리고 다양한 사회그룹과 세력들 간의 주도권은 누가 ‘상식’(common sense)을 자신들 편으로 가져올 수 있는가와 관련이 있다고 주

16) 이광일은 이를 ‘포스트민주주의’의 관점에서 설명한다. 민주화의 과정 이후 더 이상 역사가 뒤로 후퇴하지 않을 것이라는 믿음 속에서 민주주의에 대한 논의는 종결된다. 그러나 이 상황에서 민주주의 위기의 징후가 나타날 때, 이에 대한 근본적인 성찰을 하기보다는 형식적인 제도의 회복으로 문제를 해결하려는 태도를 보이는데 <변호인>도 여기에서 더 나아가지 못한다는 것이다(이광일 2014: 249-251).

장한다. 그람시에게 상식은 종교, 도덕, 사회적 관습, 문학, 민중의 지혜 등을 포함하는 제도에 대한 과거의 경험으로부터 구성되기 때문에 단일한 목소리로 통합되지 않고 때로는 모호하고, 모순적이며, 다성적 형태로 드러난다 (Landy 1996: 5). 따라서 일반적으로는 기득권의 이익이나 주류질서를 대변하지만 고정불변한 것은 아니다.¹⁷⁾ 오히려 시대와 장소에 따라 재구성될 수 있는 가능성을 가지며, 이 과정에서 상식은 지배이데올로기에 의문을 품고 도전하는 역할을 하기도 한다.

<변호인>은 상식의 토대를 재구축하려는 의지와 열망을 드러낸다. 영화의 중반 세금전문 변호사인 주인공이 국가보안법 사건을 맡게 된 계기는 부분적으로는 박진우가 국밥집 ‘아지매’의 아들이기 때문이다. 그러나 영화는 그 결정적 원인을 무엇보다 자신이 믿던 상식이 배반당한 현실에 대한 분노로 설명하고 있다. 뜬눈으로 밤을 새고 새벽에 선배 변호사의 집을 찾아가던 송우석은 이렇게 말한다. “이건 아니잖아요. 이래서는 안 되는 거잖아요.” 이후 여러 차례의 법정 시퀀스에서 벌어진 주요한 공방은 상식을 둘러싼 국민의 기본권과 국가주의 사이의 충돌을 극적으로 다룬다. 영화의 클라이맥스에서 카메라는 “대한민국의 주권은 국민에게 있고, 모든 권력은 국민으로부터 나온다”라고 헌법 제1조 1항을 외치는 송우석을 정면으로 응시한다. 감독은 한 사회와 공동체의 공통적 기반이 되는 최소한의 —그러나 필수불가결한— 기준을 변호하기 위해 절규하는 주인공을 통해 역설적으로 그 기반이 얼마나 허약한가를 보여준다. 그리고 관객은 송우석이 상징하는 상식이 패배하는 상황을 바라 보면서 법과 제도, 경찰, 판사 등 국가기관의 정당성에 대해 의문을 제기하게 된다.

따라서 <변호인>에서 민주화는 상식, 즉 사회 구성원 사이의 공통가치를

17) 그람시에게 있어서 상식은 단순히 지배이데올로기로 환원되지 않는다. 또한, 가장 낮은 수준에서의 동의와 합의로 그 의미가 축소되지도 않는다. 오히려 역사적 경험을 해석하는 과정을 통해 다양한 사회 그룹 사이에 형성된 ‘공통의 인식기반’과 ‘사유의 내용’으로 이해된다. 따라서 상식은 시대와 장소에 따라 변할 수 있는 모호성을 지니고 있으며, 상식을 소유하는 것으로 인정받는 집단이 그 사회의 헤게모니를 획득한다. 이런 이유로, 그람시에게 있어 상식은 정치가 부재한 상황이 아니라, 정치를 (재)구성하는 행위와 과정을 의미한다.

회복하고 재구성하는 과정 일반으로 이해된다. 그리고 그 과정에서 국가가 아닌 국민이 공감의 근거와 원칙이 된다. 민주주의의 의미가 상실된 이행기의 칠레를 암시하는 <NO>의 에필로그와 달리, <변호인>은 민주주의의 구축과 확장애의 열망을 판타지의 형태로 그려낸다.



〈그림 2〉 〈변호인〉에서 피고가 된 주인공의 변호인들을 호명하는 장면

주인공 송우석이 피고로 법정에서 선 영화의 마지막 장면은 당시 부산 지역에 등록된 104명의 변호사 중 80명이 노무현의 변호에 나선 실제 사례를 화면에 옮기고 있다. 재판이 시작되고 판사가 송우석의 변호인을 호명하자 변호인석에서 뿐 아니라 방청석을 가득 메운 이들이 차례차례 대답하며 일어난다. 이 시퀀스는 법정 앞쪽에서 피고인석의 송우석을 비추는 앵글, 그리고 뒤편에서 관객의 시선으로 법정에서 일어나는 상황을 바라보는 앵글, 이 두 가지 시선을 교차시킨다. 정의와 상식을 구현하는 인물로서 송우석에 초점을 맞추는 한편, 이 상식에 동의하여 또 다른 ‘변호인’이 되는 공감의 과정을 담아내고 있다. 영화는 상식이 다른 변호사들에게로 확장되어 도덕적 헤게모니를 획득하는 순간을 극적인 방식으로 묘사한다. 그리고 뒤편에서 이 상황이 일어나는 법정 전체를 바라보는 쇼트를 통해 영화를 보는 관객 또한 호명된다. 이런 방식으로 영화 속 인물들과 정서적 일체감을 형성하는 효과를 낳는다.

이런 측면으로 볼 때, <변호인>에 투영된 기억은 역사적 경험을 통해 공통의 기반인 상식을 구축하려는 행위의 과정으로 이해할 수 있다.

VI. 유기적 지식인의 소환

이 두 영화는 독재를 기억하는 행위 속에서 각각 다른 방식으로 —해체적 성찰과 상식의 재구성— 민주주의의 위기를 논의한다. 하지만 이를 매개하는 인물로 전문직과 인텔리 주인공을 등장시킨다. 대중영화의 형식으로 군부독재를 다루는 정치영화인 김지훈의 <화려한 휴가>(2007)와 정지영의 <남영동 1985>(2012)가 과거를 리얼리즘적 태도와 방식으로 기억하고 재현하는 영화에 포함된다면, <변호인>은 주인공의 개인적 스토리에 초점을 맞추면서 당시의 시대와 국가폭력을 재해석한다(문관규 2015: 71). 세금번호사로 성공하고 가정에 충실했던 송우석은 극이 전개되면서 시대와 상식이 요구하는 공정함과 자유를 실현하려는 인물로 묘사된다. 인물의 구체적 성격에서의 차이에도 불구하고 <NO>의 주인공 역시 유사한 스토리를 지닌다. 어린 아들을 둔 삼십 대의 르네는 자신의 분야에서 성공가도를 달리던 중산층에서 시대적 요구에 답하는 방식으로 반대캠페인에 참여한다. 이렇게 두 영화는 당대의 정치적 현실과는 거리를 둔 채 소시민적 삶을 살던 전문직 주인공들이 개인적인 인연을 통해 현실정치와 맞닥뜨리면서 겪는 갈등과 고민을 묘사하고 이들의 변화 과정을 집중적으로 조명하는 구조를 갖는다. 이런 의미에서 두 영화를 일종의 ‘성장영화’로 분류할 수도 있을 것이다.

그람시는 세계에 대한 관념으로서의 ‘상식’이 (재)구성되는 국면에서 지식인의 역할을 강조한다. 그런데 그는 철학자나 문필가, 예술가를 지식인의 범주로 파악하고, 이들이 사회와 공동체 안에서 독립적이며 자율적이라는 전통적 사고에 반대하고 그 개념을 현대화한다. 그리고 과학기술의 발전과 관료체제의 팽창으로 직업이 세분화되면서 나타나는 전문직에 주목하면서 지식인의 개념을 확장시킨다. 기업가, 법률가, 목사, 기술자, 저널리스트, 의사 등은 지식과 상품의 생산에 참여하면서 자신이 속한 계급의 관념 및 이해관계를 대변

하기도, 또한 기존의 사회적 주도권에 대항하여 새로운 헤게모니를 형성하는데 역할을 담당한다(Landy 1996: 6-7). 그림시는 이들이 직·간접적으로 현실의 권력 관계와 연관된다는 점에서 ‘유기적 지식인’(organic intellectual)으로 명명한다. 이런 맥락에서 <NO>와 <변호인>는 단순한 ‘영웅스토리’로 환원되기보다는, 전문직 종사자가 개인적 이해관계를 넘어 보편적 윤리와 상식의 복원을 위해 역사적 사건에 개입한다는 점에서 유기적 지식인의 성장서사로 이해할 필요가 있다.

이러한 과정을 설득력 있게 보여주기 위해 <변호인>은 영화의 초·중반부에 다양한 에피소드를 배치시킨다. 송우석이 등장하는 장면은 개인 사무실, 아파트, 안방과 거실 등 주로 사적인 공간들로 구성되며, 이 장소들은 주인공의 개인적 성공스토리와 가족의 행복을 표상한다. 그가 자주 찾는 국밥집의 텔레비전에서 나오는 시국 관련 뉴스나, 경찰에 쫓긴 시위대가 그의 사무실 건물로 들어오다 그와 부딪히는 사건도 그의 삶에는 개입되지 않는다. 그러나, 중반 이후 국밥집 아주머니의 편에 서면서부터 —즉, 타자와 공동체의 삶을 자신의 것으로 받아들인 이후로— 그가 등장하는 장소는 주로 공적인 공간이다. 교도소 접견실, 고문이 행해지던 건물, 법원의 재판장과 로비, 제보자와 만나는 성당 등은 이전 주인공을 재현하던 공간과 구별되어 자신의 이해관계를 넘어 —혹은 이와 절합(articulation)하는 과정을 통해— 사회적 책임에 답하는 지식인의 모습을 담아낸다.

이와 함께 영화는 주인공이 시국사건의 변호를 맡으면서 벌어지는 일련의 선택과 갈등을 주의 깊게 묘사한다. 요트타기를 즐기면서 국가대표로 올림픽에 출전하고 싶은 욕망이나, 지방 유력 사업가의 전담 변호사가 될 기회는 유예되거나 사라진다. 또한 카메라는 주인공이 공적인 삶에 개입한 후 감당해야 하는 감시와 압력을 포착한다. 자신의 사무실이 경찰의 난입으로 엉망이 되고, 자녀의 안전이 위협받을 수 있는 상황을 보여주는 장면, 법정에서 그를 몰아세우는 편파적인 판사를 묘사하는 시퀀스에서 감독은 송우석을 빈번하게 클로즈업(close-up)한다. 그 과정에서 카메라를 일시적으로 정지시키고 동시에 주변의 사물이 화면에서 사라지는 디졸브 기법을 사용함으로써 인물의 감정에 초점을 맞춘다. 이렇게 주인공을 전경화(前景化)하면서 영화는 위기에

처한 시대의 요구에 답하는 지식인의 중요성을 강조하고 있다.¹⁸⁾

<NO>의 경우 소비사회 시대의 지식인이 보여주는 이중적인 모습에 초점을 맞춘다. 네스토르 가르시아 칸클리니(Néstor García Canclini)는 포스트모던 시대로 접어든 현대사회의 가장 큰 특징 중 하나는 미디어의 확장을 통한 대중 사회로의 진입 현상임을 지적한다. 영화, 텔레비전, 비디오, 게임 등 대중문화가 비약적으로 성장하고 이들이 상품화 과정을 통해 확산되면서 기존의 전통적인 교육기관과 공식문화를 대체하게 된다(Néstor García Canclini 2011: 36). 그 결과, 전통적 지식인은 과거에 보유했던 권위와 영향력을 상실하고 소비사회와 대중문화의 일부로서 참여하고 소통하는 위치에 놓이게 된다. 감독 라라인은 광고회사의 크리에이티브인 주인공을 통해 지식인이 처한 딜레마를 보여준다. 르네는 피노체트의 장기독재로 정치에 대한 무기력과 혐오를 느끼며 투표를 주저하는 국민들을 끌어들이기 위해 광고언어와 이미지를 활용한 캠페인을 기획한다. 하지만 그 결과로 투표와 민주주의 행위 또한 판촉과 홍보, 소비와 구매라는 문화산업의 논리로 치환되며 시장에 흡수되고 만다. 이렇게 영화는 상품과 자본의 논리에 잠식되는 전문가의 모습을 묘사한다.

그럼에도 불구하고 라라인은 지식인의 존재 자체와 가치를 부정하기보다는 이들이 갖는 한계 안에서의 양가적이고 역동적인 측면을 부각시킨다. 이를 보여주기 위해 피노체트 찬성캠페인에 가담한 상사인 루이스 구스만을 활용한다. 그는 반대캠페인의 동향을 상부에 보고하는 한편, 정부 기관의 도움을 받아 불법적인 방법으로 조직적으로 이들의 제작을 방해한다. 반면, 르네는 자신 또한 감시 대상이 되는 상황에 직면하면서 군부독재의 실상을 체감한다. 영화의 후반부에서 그는 광고 촬영 현장과 스튜디오를 벗어나 독재 반대를 외치는 거리 행진에 참여하고 베로니카와도 화해를 하게 된다. 또한, 국민투표의 개표가 진행되는 순간을 동료들과 함께 지켜보면서 역사적인 순간의 증언자가 된다. 감독은 이 두 인물의 대비를 통해 전문가 집단의 한계에도 불구하고 이들의 선택이 역사에 미치는 영향과 결과를 암시적으로 드러내고 있다.

18) 앞서 이 영화에서 대학생, 어머니, 여성 노동자 등 주변 인물들이 입체적이기보다는 일면적이고 전형적으로 재현된 점을 지적하였다. 이는 일정 부분 주인공의 변화과정에 주목하고, 지식인의 역할과 책임을 강조하고 위해 여타의 인물을 배경화하는 대중영화로서의 서사적 전략과 한계로 보인다.

이 두 영화에는 공통적으로 두 나라 민주주의와 미래를 상징하는 주인공의 어린 자녀가 등장한다. <변호인>은 늦은 밤 귀가한 송우석이 자녀들의 안전을 걱정하는 아내의 말을 들은 후 아이들의 방문을 열고 굳이 잠든 이들을 응시하는 장면을 삽입한다. <NO> 역시 르네의 집에 돌맹이가 날아드는 상황이 발생하자, 어린 아들을 전 부인의 집으로 보낸다. 주인공에 대한 위협을 암시하는 이러한 관습적인 장면의 삽입은 유기적 지식인으로서의 갈등과 선택의 긴장을 극적으로 표현하고 있다. 하지만 결국 송우석은 끝까지 재판을 포기하지 않고, 르네 역시 아들과 함께 거리에 나가 피노체트가 패배하는 역사적 순간을 만끽한다. 즉, 한 가정의 가장으로서 자녀를 지켜내는 것이 공동체의 위기를 극복하려는 시대적 요청에 답하는 것과 배치되는 것이 아님을 보여준다. 이런 측면에서 이 두 영화는 사적영역과 공적영역의 경계를 넘어 새로운 참여의 공간을 모색하는 동시에, 역사적 전환기에서 지식인과 전문가 집단의 책임과 윤리적 결단을 강조하고 있다.

IV. 나가며 - 민주화 이후의 민주주의

태평양을 사이에 두고 비슷한 시기에 영화를 만든 이 감독들은 영화가 재현하는 시대적 사건을 직접적으로 경험하지는 않았으며, 그런 연유로 과거를 새로운 방식으로 기억한다. 따라서 이 포스트메모리 영화들은 현재에 대한 불만, 기대, 변화에의 욕망을 과거의 해석 과정에 투영하고 있다. <NO>와 <변호인>은 칠레와 한국의 군부독재를 기억하는 과정을 통해 이 두 나라가 선거제도의 개혁과 화해의 과정을 거쳐 성공적으로 민주화를 완성하였다는 이행기에 관한 관습적인 해석에 의문을 제기한다. 그리고 다각적 측면에서 민주화의 과정과 민주주의의 의미에 대한 성찰을 시도한다.

이러한 태도는 일정 정도 전 세계를 관통하는 최근의 사회적 분위기와 연관된다. 9.11 사태 이후 미국을 비롯한 각국의 정부는 테러리즘에 대한 전쟁을 선언하였고, 그 결과 향후 발생할 수 있는 폭력과 테러의 위협에 대비해 개인의 자유를 제한하고 구속하는 것을 용인하는 과정 속에서 민주주의가 위

축되는 상황이 전개되었다. 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)은 이를 ‘비상사태’(state of emergency)를 통해 설명한다. 그는 국가가 주권질서와 사회의 안전을 위해 폭력을 독점하고 초법적 권력을 행사할 수 있는 정당성을 확보하게 되면서 개인의 기본적 권리가 박탈당하고 공동체에서 배제되는 상황을 지적한다(Giorgio Agamben 2008: 27). 여기에 덧붙여 아감벤은 이러한 상황이 독재와 파시즘 체제 하에서만 발생하는 예외적인 현상이 아니며, 현대국가에 본질적으로 내재한다는 분석을 제시하면서 민주주의의 위기를 진단한다.¹⁹⁾ 다른 한편으로는 신자유주의 체제의 심화로 인한 사회적 삶의 구조적 변화와 관련된다. 시장중심의 경제정책은 빈부격차와 불평등이 심화되는 상황을 야기하였고, 이에 따라 기회의 균등과 공정한 분배라는 경제민주화와 사회적 기본권에 대한 요구가 어느 때보다 커지고 있는 상황이다.²⁰⁾ 즉, 기존의 정치영역 뿐 아니라 경제적, 사회적, 문화적 분야에서 민주주의에 대한 전면적인 재고의 필요성이 대두되었다.

이런 측면에서 <NO>와 <변호인>은 민주화 이후의 민주주의를 묻는 영화가 된다. <변호인>은 국가주의의 논리가 강화되는 현실 속에서 반공의 논리를 통해 희생자를 양산했던 삼십년 전의 군부독재로 돌아가 민주주의의 가치와 중요성을 재조명한다. 그리고 헌법을 환기시키는 주인공의 목소리를 통해

19) 아감벤은 현대 민주주의의 상징이라고 할 수 있는 미국을 예를 들어 이 역설적 상황을 설명한다. 9/11 사태 이후 미국의 관타나모 수용소는 테러범으로 의심되는 이들에 대해 초법적인 절차를 통해 보편적 기본권이 무시되고 구금과 고문 등이 벌어진 ‘예외적인 장소’이다. 그러나 이렇게 예외적인 상황의 적용을 허용하는 순간 그것은 더 이상 예외가 아니며 체제의 일반적이고 내재적인 기능이 된다. 이런 측면에서 아감벤의 논의는 독재시대에 벌어지는 ‘계엄령’과 민주주의 하의 ‘비상사태’가 같은 맥락에서 이해될 수 있음을 지적한다. 또한, 민주화 이후에 민주주의 체제가 비상사태를 선포하는 상황이 보여주는 민주주의의 취약성에 대한 고찰을 요구한다.

20) 2006년 시작되어 2011년 절정에 달했고 현재까지 진행되는 칠레 학생운동의 물결은 이에 대한 적절한 예를 제공한다. 대학생들 중심으로 중·고등학생에 이르기까지 학교를 점거하고 거리로 나서 정부에 해결책을 요구한 이 운동의 기저에는 신자유주의에 대한 강력한 거부감이 자리하고 있다. 칠레의 대학 등록금은 세계에서 가장 비싼 나라 중 하나가 되었으며 사립 중·고등학교의 비율이 지나치게 높은 현실은 공교육 시스템에 대한 붕괴와 함께 기회의 균등이라는 민주주의의 원리에 대한 심각한 도전을 의미하는 것이다.

공감과 동의의 원칙 속에서 상식을 재구성할 필요성에 대해 역설하고 있다. 반대로 <NO>의 경우 재구축보다는 기존의 민주화가 지닌 모순을 해체하는데 중점을 둔다. 감독 라라인은 민주화 과정에서 민주주의 또한 상품화되는 역설적 상황 속에서 신자유주의가 변화시킨 현재의 칠레 현실을 풍자적으로 바라보고 있다.

앞서 언급했듯이 이 과정에서 두 영화는 한계를 지닌다. 민주화 과정이 상품화의 다른 이름이었다는 사실을 인식하는 가운데 <NO>는 딜레마에 빠진다. 따라서 영화가 보여주는 기억의 힘은 시장지배에 균열을 가져오도록 추동하는 데까지는 나아가지 못하고 역설적 상황을 인정하는 데 그친다. 마찬가지로 <변호인>의 경우 상식을 재구성하려는 행위는 형식적 제도와 기존의 민주주의 틀의 회복이라는 지점에 멈추어 선다. 이런 측면에서 최근 한국영화에서 보여주는 복고의 소비라는 경향을 완전히 극복하지 못하고 있다.

그럼에도 불구하고 대중영화로서 두 영화는 과거의 트라우마를 기억하는데 있어 새로운 방향을 제시하고 있다. 특히, 카메라는 주인공의 변화과정을 따라가면서 오늘날 전문가 집단이 갖는 역할과 위상을 성찰한다. 지식인의 역할이 테크노크라트로 축소되고 자신의 전문영역 안에 스스로를 가두는 추세에 반대하여 주인공들은 공동체의 문제를 해결하는데 적극적으로 참여한다. 두 영화는 이 과정 자체를 민주주의의 재구성을 위한 중요한 과제로 설정하고 있다. 이런 측면에서 영화 속 유기적 지식인으로 등장하는 주인공들은 일정 정도 영화라는 미디어의 역할과도 겹쳐진다. 지식인이나 전문집단과 마찬가지로 대중매체인 영화가 상업적 목적과 자본의 논리에서 완전히 벗어나는 것은 불가능하다. 그러나 다른 한편으로는 개인과 사회의 소통을 매개하는 공론장의 역할을 수행해야할 책임을 지니고 있다. 이 두 영화는 공동체의 과거를 기억하고 성찰하는 방식을 통해 현실의 분석과 변화에 개입한다. 따라서 포스트메모리 서사로서의 <NO>와 <변호인>은 지속적으로, 또한 새로운 방식으로 역사를 기억하는 행위가 가지는 중요성과 가치를 예시해 준다.

❖ 참고 문헌

- 곽재성, 「인권의 시각으로 본 칠레의 민주화와 신자유주의」, 『이베로아메리카연구』, 제9권, 1998.
- 김영진, 「영웅의 일대기에서 멈춰다오」, 『씨네21』 936호, 2014.
http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=75481 (검색일: 2016. 08. 10.)
- 김지미, 「영화는 시대를 어떻게 ‘변호’하는가: <변호인>과 함께 도래한 문화정치의 몇가지 키워드들」, 『황해문화』 제82호, 2014.
- 남다운, 「국가 대신 국민을 위해」, 『씨네21』 936호, 2014.
http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=75685 (검색일: 2016. 08. 10.)
- 네스토르 가르시아 칸클라니, 『혼중문화 - 근대성 넘나들기 전략』, 이성훈 옮김, 그린비, 2011.
- 문관규, 「역사와 선비 정신의 소환 그리고 진실의 힘: 양우석의 <변호인>(2013)」, 『현대 영화연구』 제17권, 2014.
- 송경원, 「보편타당하게 소통한다 - 잘 만든 상업 영화와 정치적 논란 사이, <변호인>은 어떻게 흥행했나」, 『씨네21』 938호, 2014.
http://www.cine21.com/news/view/?idx=0&mag_id=75683 (검색일: 2016. 08. 10.)
- 이광일, 「자유주의 정치 기획의 반복, ‘정치 빈곤’의 자화상: 영화 <변호인>을 중심으로」, 『민주사회와 정책연구』 통권26권, 2014.
- 양우석, <변호인>, 위더스필름, 2013.
- 장 보드리야르, 『시물라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 2001.
- 정병기, 「영화 <변호인>의 선택과 누락 그리고 공감의 정치학」, 『경제화사회』 제106호, 2015.
- 정윤수, 「영화 ‘변호인’과 재현의 한계」, 『녹색평론』 제135호, 2014.
- 정재림, 「시모니데스의 기억술 - 90년대 후일담 문학에 관하여」, 『비평, 90년대 문학을 묻다』, 여름언덕, 2005.
- 조르조 아감벤, 『예외상태』, 김항 옮김, 새물결, 2008.
- 주성철, 「“노무현이 보석처럼 빛나는 시간을 고민했다”-<변호인> 양우석 감독」, 『씨네21』 938호, 2014. http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=75646 (검색일: 2016. 08. 10.)
- 질 들뢰즈, 『시네마 I: 운동-이미지』, 유진상 옮김, 시각과언어, 2008.
- Chermin, Andrew. “En la mente de Pablo Larraín,” *Programa Ibermedia*, 25,

- Feb, 2013.
<http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larrain/> (검색일: 2016. 08. 10.)
- Dzero, Irina. "Larrain's Film *NO* and Its Inspiration, *El plebiscito*: Chile's Transition to Democracy as a Simulacrum" *Confluencia*, 31.1 Spring 2015.
- Gentilucci, Geoff. "Truth Telling and Accountability in Democratizing Nations: The Cases Against Chile's Augusto Pinochet and South Korea's Chun Doo-Hwan and Roh Tae-Woo." *Connecticut Public Interest Law Journal*, Vol 5:1, 2005.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Landy, Marcia. *Film, Politics, and Gramsci*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- _____. *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- _____. "Gramsci, Passive Revolution, and Media," *Boundary 2*, 35.3 Fall 2008.
- NO*, Dir. Pablo Larraín, Fábula, 2012.
- Orozco, Grisela. "Pablo Larraín: Los verdaderos motivos de 'NO'." *Vívelohoy*, 7 Mar, 2013, <http://www.vivelohoy.com/entretenimiento/8332321/pablo-larrain-los-verdaderos> (검색일: 2016. 08. 10.)
- Ortega, Víctor Hugo C. "*NO* y la alegría que no llegó." *Cinechile*, 4 Feb, 2013, <http://cinechile.cl/crit&estud-221> (검색일: 2016. 08. 10.)
- Park, Jeanette. "New Comparative Advantages." *Harvard International Review*, 26.3 (Fall 2004). <http://hir.harvard.edu/europenew-comparative-advantages/> (검색일: 2016. 08. 10.)
- Richard, Nelly. "La crítica de la memoria." *Cuadernos de literatura*, 15.8 (enero-junio 2002): 187-193.
- _____. "Las réplicas del 'NO' a cuarenta años del golpe militar y a veinticinco años del Sí y del No." *alternativas*, No. 5, 2015.
- Rohter, Larry. "One Prism on the Undoing of Pinochet: Oscar-nominated *NO* Stirring Debate in Chile." *The New York Times*, Nytimes.com, 8 Feb, 2013. http://www.nytimes.com/2013/02/10/movies/oscar-nominated-no-stirring-debate-in-chile.html?_r=0 (검색일: 2016. 08. 10.)

- Szurmuk, Mónica, "Posmemoria," *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, ed. Mónica Szurmuk and Robert Mckee Irwin, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editories, 2009.
- Weyland, Kurt. "Neoliberalism and Democracy in Latin America: A Mixed Record," *Latin American Politics and Society* 46.1 Spring, 2004.
- Young, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2002.

❖ ABSTRACT

Film and the Politics of Post-memory
in Chile's *No* and Korea's *The Attorney*

Park, Jungwon

'Post-memory' is the act of remembering traumatic events in history by subsequent generations who have not had direct experiences or relations with them. For this reason, the narratives of 'post-memory' are considered as re-interpretations of the past deeply influenced by current perspectives and concerns. The Chilean film *NO* goes back to the Referendum of 1988 in order to examine the "NO campaign" which was opposed to another eight years of continuation of the Pinochet regime. Although this campaign contributed significantly to the Chilean democratization, the filmmaker does not just celebrate it: rather he attempts to cast a critical reflection on its strategies that eventually turned democracy into a "commodity" by deploying commercial language and marketing tools for characterizing and describing it. On the other hand, the Korean movie *The Attorney* sheds light on the story of an attorney who, during the military regime in the 1980's, became a human rights lawyer when he tried to advocate for university students accused of violating national security law. This film reconstitutes the meaning of democracy built upon the logic of "common-sense" that privileges freedom and fundamental human rights over Statism. Despite the different historical contexts between Chile and South Korea, these two movies retell the history of a dictatorship that ended a couple of decades ago. In doing so, they raise questions about history, memory and democracy in order to deepen the understanding of current social and political circumstances while placing an emphasis on the roles and responsibilities of intellectuals during the transition to democracy and democratic consolidation.

Key Words

post-memory, transitional period, democracy, organic intellectual, *NO*, *The Attorney*

논문접수일: 2016년 08월 10일

심사완료일: 2016년 09월 05일

게재확정일: 2016년 09월 06일