

팔레스타인 해방의 가능성과 수행적 자기-구성 : 영화 <그라운드 제로로부터>를 중심으로*

윤 준 희

(연세대학교 국어국문학과 석사과정)

구 기 연

(서울대학교 아시아연구소 조교수)

◆ 국문초록

본 논문은 가자 지구 출신 스물두 명의 영화감독들이 제작한 옴니버스 영화 <그라운드 제로로부터>(2024)를 분석 대상으로 삼아, 이스라엘 식민주의 권력이 팔레스타인에 가하는 극심한 폭력의 구체적 작동 방식과 이에 맞서 영화가 수행하는 윤리적·정치적 실천을 고찰한다. 본고는 우선 영화 속에 재현된 폭력을 아실 음베크의 '죽음정치'와 자스비르 푸아의 '불구화할 권리' 개념을 통해 분석함으로써, 가자 지구의 일상에 구조적으로 배치된 죽음, 상처, 그리고 생존의 위태로움을 소명한다. 이러한 폭력은 주류 미디어에서 흔히 소비되는 스펙터클화된 비극 서사를 넘어, 다양한 젠더·연령·직업을 지닌 '평범한' 개인들의 삶에 침투한 상시적 조건으로 제시된다. 나아가 이 논문은 '서사 정체성'과 관련한 주디스 버틀러의 논의를 매개로, 영화 속 팔레스타인 감독과 등장인물들이 상처를 주는 권력 속에서 자기 자신을 설명하는 윤리적 '자기-구성'의 과정을 분석한다. 특히 타자와의 관계 속에서 드러나는 자기 자신의 불투명성과 취약성

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구 결과임을 밝힌다(NRF-2020S1A6A3A02065553). 본 논문의 공동 저자인 윤준희, 구기연은 각각 현장운영 스태프와 씨네토크 토론자로 제3회 전쟁과여성영화제에 참여하여 <그라운드 제로로부터>를 처음 접하게 되었다. 이 글은 전쟁과여성영화제 준비 단계의 토론 과정과 영화제 씨네토크 토론을 거쳐 발전되었다. 다시 한번 이 영화를 국내에 상영해준 전쟁과여성영화제 관계자분들과, 함께 영화를 보고 팔레스타인 문제에 대한 토론에 적극적으로 참석해준 씨네토크 청중들에게 감사드린다.

이 처벌과 복수의 논리에서 빠져나오는 윤리적 계기로 전환되는 방식 역시 조명한다. 이러한 윤리적 자기-서사는 권력이 강요한 명령을 재의미화하고 ‘부당 전유’함으로써 정치적 수행으로 확장된다. 본 연구는 <그라운드 제로로부터>가 폭력의 재현을 넘어, 예속의 조건 내부에서 저항과 해방의 가능성을 실천적으로 제시하는 영화로서의 수행임을 밝히며, 동시대 식민주의 폭력과 이미지 정치의 관계를 재사유하는 계기를 제공하고자 한다.

주제어 : 팔레스타인 영화, <그라운드 제로로부터>, 죽음정치, 불구화, 자기-구성, 부당 전유, 팔레스타인 해방

1. 들어가며

이 글은 스물두 명의 가자 지구 영화감독들이 만든 유니버스 영화 <그라운드 제로로부터>(2024)¹⁾에 재현된 이스라엘의 팔레스타인을 향한 극심한 폭력의 구체적 양상에 주목하는 동시에, 이에 맞서 팔레스타인 감독들이 실천하는 윤리적 ‘자기-구성’, 그리고 ‘상처를 주는 권력’²⁾ 으로부터 해방을 모색하기 위해 그 권력을 ‘부당 전유(misappropriate)’ 하는 정치적 수행성을 포착하는 데 목적이 있다. 본고는 <그라운드 제로로부터>에 재현된 이스라엘 식민주의 권력의 폭력을 아실 음베크의 ‘죽음정치(necropolitics)’와 자스비르 푸아의 ‘불구화할 권리(right to

1) 영화 <그라운드 제로로부터> 속 22편의 단편 영화는 제작자 라시드 마사라위에 의해 가자 지구 바깥으로 취합되어 하나의 유니버스 장편 영화로 만들어졌다. 관련한 제작 정보는 다음의 링크를 참조할 것. <https://www.masharawifilms.org/from-ground-zero/>, (검색일: 2026.01.10.)

2) ‘상처 주는 권력’에서의 ‘상처(injury, wound)’는 이 글에서 핵심적으로 인용하는 주디스 버틀러의 『혐오 발언』(2022, 알렙)에서 반복되는 용어로, 팔레스타인에 대한 권력의 효과로서 상처 역시 신체에 대한 물리적 손상에 더해 정신적 외상 모두를 포괄한다. 또한 이 연구에서 팔레스타인을 향한 ‘권력’은 핵심적으로는 이스라엘에 의한 것임을 인정하는 한편으로, 상처를 야기하는 권력이 전적으로 이스라엘만이 아닌 여럿의 얼굴을 매개로 작동한다는 점에서 권력이 미시적이고도 편제적인 것으로 바라본다.

maim)’ 개념을 통해 구체적으로 소명하고자 하며, 또한 작품 속 팔레스타인 감독들이 예속에서 벗어나고자 시도하는 윤리적·정치적 실천을 ‘서사 정체성’ 및 ‘저항적 수행’과 관련한 주디스 버틀러의 이론적 논의를 매개로 조명한다. 궁극적으로 이 글은 현재 팔레스타인, 특히 가자 지구에서의 위기를 구체적으로 드러냄과 동시에 이러한 위기의 극복 가능성을 예시하고자 한다.

2024년에 제작된 영화 <그라운드 제로로부터>는 그 직전에 일어난 2023년 10월 7일의 알아크사 홍수 작전(Operation Al-Aqusa Flood) 이후 가자 지구의 상황을 배경으로 한다. 팔레스타인의 이슬람주의 정당이자 무장단체인 하마스(Hamas)가 이스라엘을 기습 공격한 알아크사 홍수 작전에서 다수의 이스라엘 민간인 피해자가 발생하면서 이스라엘은 대대적인 보복 공격을 감행한다. 이에 따라 팔레스타인 가자 지구의 지역적 고립은 더더욱 심해지고 가자 지구를 향한 학살의 수위는 팔레스타인에 대한 영국의 위임 통치가 종료되며 이스라엘의 식민주의가 본격적으로 제도화된 1948년 이래 최고 수준에 이른다.

가자 지구에서 사상 최대 규모의 학살이 진행됨에 따라 식민주의로부터의 팔레스타인 해방을 지지했던 다양한 지식인들이 알아크사 홍수 작전에 대해 상반된 평가를 내리고 있다. 질베르 아슈카르(2024)에게 하마스의 군사 작전은 “이스라엘의 자신감에 타격을 입히는 것을 넘어 팔레스타인의 대의를 진전시키는 데 도움이 될지는 훨씬 의심스”러운데 이는 “팔레스타인인들은 이스라엘과 비교할 수 없을 정도의 희생을 대가로 치러야”(17)하기 때문이다. 하지만 안드레아스 말름(2025)은 이 작전에 대해 “21세기 가장 위대한 반식민지 반란”(189)이라고 평가하며 팔레스타인의 투쟁 전반에 대한 선명한 지지를 호소한다. 말름은 덧붙여 알아크사 홍수 작전이 이스라엘의 팔레스타인 민족에 대한 대량 학살을 촉발했다는 비난에 대해 “지극히 과도한 탄압에 대한 책임을 피해자 탓으로 돌리는 것”이며, “자유를 추구하는 사람들에게 지배를 유지하려는 광란의 시도에 대한 책임을 묻는 것이나 다름없다”(207)라고 일

축한다. 한편, 일란 파페(2025:186-187)는 “그들이 한 일을 정당화하려는 것은 아니”지만 “아무런 해결책도 보이지 않는 가운데 똑같은 트라우마에 시달렸더라도 우리는 한결 나은 대응을 했으리라고, 그렇게 확신해서는 안 된다”라고 주장하기도 한다.

알아크사 홍수 작전이 팔레스타인을 향한 이스라엘 식민주의 역사 속 주요한 국면임을 감안하더라도, 지식인들의 하마스를 둘러싼 다양한 논평을 소화하는 과정에서 우리가 주의해야 할 점은 팔레스타인 해방의 문제가 하마스의 반식민 무력 저항으로만 환원되지 않는다는 사실이다. 팔레스타인 바깥의 주류 매스 미디어(Mass Media)에서 팔레스타인을 재현하는 주된 방식은 공포스러운 테러리스트의 이미지 또는 기아·공습 등에 시달리는 거대한 죽음의 스펙터클로 한정된다. 즉, 해방으로서나 예측으로서나 팔레스타인에 죽음은 필연적인 것으로 재현된다. 죽음이 만연한 2023년 10월 7일 이후의 팔레스타인 가자 지구에서 탄생한 <그라운드 제로로부터>에 대한 적절한 주목이 필요한 것은 바로 이와 관련이 있다. <그라운드 제로로부터>에서의 감독들은 소여된 권력에 의해 상처 입은 상태를 결코 낭만화하지 않으면서도 예측된 상황으로부터 죽음 및 죽임 아닌 방식으로서의 해방을 끈질기게 탐색하기 때문이다. 따라서, 이 글은 팔레스타인의 비극을 필연적인 것으로 고착하고, 팔레스타인 해방 가능성을 봉합하는 주류적 재현에 균열을 내는 <그라운드 제로로부터>에 대한 분석을 통해 상처 주는 권력과 그 권력 속 주체의 저항하는 실천을 동시에 예증하려 한다.

<그라운드 제로로부터>는 팔레스타인의 가자 지구에서 만들어진 22개 단편으로 구성된 영화로, 팔레스타인 감독 겸 제작자인 라시드 마샤라위에 의해 시작된 프로젝트다. 이 영화는 애니메이션, 다큐멘터리, 픽션, 실험 영화가 뒤섞인 단편 옴니버스의 형식으로 구성되어 있다. 마샤라위는 업계의 경험이 전혀 없는 가자 주민들이 직접 이야기를 촬영하도록 했고, 그는 예술 고문이자 총감독으로서 영화 제작에 참여했다.³⁾ 아래 표는 <그라운드 제로로부터>의 단편을 작품에서 제시되는 순서대로 정리한 것이다.⁴⁾

순서	작품명(감독, 장르)	순서	작품명(감독, 장르)
1	셀카 Selfie (Reema Mahmoud, 다큐멘터리)	12	지옥 속의 천국 Hell's Heaven (Karim Satoum, 다큐 드라마)
2	신호 없음 No Signal (Muhammad Al Sharif, 실화를 바탕으로 한 픽션)	13	24시간 24 Hours (Alaa Damo, 다큐멘터리)
3	영화야, 미안해 Sorry, Cinema (Ahmed Hassouna, 다큐멘터리)	14	자드와 나탈리 Jad and Natalie (Aws Al Banna, 다큐멘터리)
4	플래쉬 백 Flashback (Islam Al Zeriei, 다큐멘터리)	15	재활용 Recycling (Rabab Khamis, 다큐멘터리)
5	메아리 Echo (Mostafa Kulab, 다큐멘터리)	16	와니사 택시 Taxi Wanissa (Etimad Washah, 실화를 바탕으로 한 픽션)
6	다 괜찮아 Everything is Fine (Nidal Damo, 다큐멘터리)	17	제물들 Offerings (Mustafa Al Nabih, 픽션)
7	보드라운 살결 Soft Skin (Khamis Masharawi, 다큐멘터리, 애니메이션)	18	아니오 No (Hana Eleiwa, 다큐멘터리)
8	마법 Charm (Bashar Al Balbisi, 실험극)	19	파라와 미리암 Farah & Myriam (Wissam Moussa, 다큐멘터리)
9	선생님 The Teacher (Tamer Nijim, 다큐멘터리)	20	조각들 Fragments (Basel El Maqousi, 비디오아트)
10	학교 가는 날 A School Day (Ahmed Al Danaf, 드라마)	21	프레임 밖으로 Out of Frame (Neda'a Abu Hasna, 다큐멘터리)
11	과적 Overburden (Alaa Islam Ayoub, 실험)	22	깨어남 Awakening (Mahdi Kreirah, 마리오네트)

3) 영화의 제작 배경에 관한 구체적인 내용은 다음 기사를 참조할 것. 기사: Sebastian Shehai(2025.02.17.), “From Ground Zero: the Gazan film made amid bombs, blackouts and bereavement”, *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/7e575b59-d127-4caa-9d67-4704ae023e84> (검색일: 2026.02.12.)

4) <그라운드 제로로부터> 개개 단편의 장르는 하나로 정하기 어려운 만큼 장르 구분에 대한 여러 이견(異見)이 있을 수 있으나, 표에 작품명, 감독 이름과 함께 기입한 개별 단편의 장르는 ‘마샤라위 펀드’의 공식적 분류에 따른 것임을 밝힌다. 더불어, 작품명과 감독 이름의 철자는 작품 내 오프닝 또는 엔딩 크레딧의 표기를 기준으로 따르고 있다는 점도 밝혀둔다. 마샤라위 펀드 공식 홈페이지는 다음 링크를 참조할 것. <https://www.masharawifilms.org/from-ground-zero/> (검색일: 2026.02.12.)

II. 죽음정치와 불구화

앞서 언급한 것처럼 주류 미디어 속 팔레스타인의 재현은 크게 양극화된 두 가지 방식으로 환원된다. 주류 언론을 통해 재현되는 팔레스타인은 끔찍한 가해자 또는 끔찍한 피해자로 표상된다. 예를 들어, 한국의 기성 언론 가운데 보수 언론들은 이스라엘 및 서구 중심의 관점에서 주로 팔레스타인을 하마스로 환원한 뒤, 잔인한 테러리스트의 이미지로 코드화한다. 반면에 진보 언론들은 보수 언론들과 달리 가자 지구의 인도주의적 위기에 집중하며, 천문학적인 사상자의 규모 및 팔레스타인의 고통을 부각한다(안소연·구기연 2025 참조).

주권이 행사하는 권력의 배치 및 발현을 연구한 아셀 음베펬베는 근대적 권력의 주요한 한 양상으로 “인간 실존의 전반적인 도구화와 인간의 몸과 인구의 물질적 파괴를 핵심적인 기획으로”(2025:132) 삼는 죽음정치의 개념을 제안한다. 죽음정치는 인종주의 및 식민주의를 매개로 몸들을 위계화하고, 그 위계에 따라 특정 주체를 죽게 만들거나 죽음의 조건에 노출한다. 즉, 주류 미디어에서 재현된 팔레스타인의 ‘끔찍함’은 죽음정치에 의한 폭력적 조건의 부당한 분배를 의미한다. 주류 미디어를 통해 코드화된 팔레스타인은 가해자로서도 죽어야 하고, 피해자로서도 죽어야만 한다.

한편 죽게 만드는 죽음정치의 확장된 표현형으로서 팔레스타인 내 인구를 지속적인 쇠약 상태에 머물게 하는 불구화가 있다. 자스비르 푸아는 “이스라엘이 팔레스타인의 신체와 환경을 무력화하고 불구화할 권리를 은밀하게 천명하고 있다”(2016:248)라며, 팔레스타인 내 주체들의 일상적 쇠약에도 주목한다. 이스라엘이 팔레스타인을 대상으로 주장하는 불구화할 권리는 팔레스타인 내 주체들을 느리지만 마멸적(磨滅的)으로 죽게—또는 시혜적으로 죽지는 않게—만든다. 이스라엘에 의한 불구화는 팔레스타인인들의 몸을 공격해 생겨나는 신체적 손상뿐 아니라 사회기반시설 붕괴를 통한 일상 전반의 파괴까지를 포괄한다.

국내 주류 진보 미디어를 통해 드러나는 팔레스타인 내 죽음 아닌 극

심한 고통의 재현은 바로 이러한 불구화와 관련이 있다. 불구화가 온정적이고 윤리적인 폭력으로 윤색될 만큼, 죽음정치의 예외적 폭력 속에 있는 팔레스타인의 역사적 조건은 기정사실의 비극으로 의미화되어 미디어 속에서 유통된다. 죽음정치가 의도한 권력의 효과인 팔레스타인의 소위 ‘필연적’ 비극에 저항하는 주체들의 저항적 수행을 살피기에 앞서, <그라운드 제로로부터>의 가자 지구 감독들이 재현한 이스라엘 식민주의 권력의 구체적 양상을 죽음정치와 불구화 개념의 틀을 통해 살피고자 한다. 이는 추후 살피게 될 감독들의 저항적 수행을 순진하게 낭만화하지 않는 동시에, 위태로운 주체들의 저항을 조건 짓는 이스라엘 식민주의 폭력의 심각성을 명확히 하기 위함이다.



[사진 1] <학교 가는 날> 스틸 이미지



[사진 2] <보드라운 살결> 스틸 이미지

죽음정치의 만연화는 2023년 10월 7일 이후의 가자 지구 모습을 담고 있는 <그라운드 제로로부터>의 스물두 개의 단편 전반에 걸쳐 나타

나지만, 그중에서도 대표적으로 <학교 가는 날(A School Day)>, <보드라운 살결(Soft Skin)>, <신호 없음(No Signal)>, <24시간(24 Hours)>, <자드와 나탈리(Jad and Natalic)>와 같은 작품을 사례로 들 수 있다. 난민촌 소년의 등갯길의 행선지가 실은 폐허가 된 학교 터의 선생님 묘지 앞이었음을 드러내는 <학교 가는 날>은 이스라엘 정부가 팔레스타인을 향해 행사하는 군사적 폭력이 국소적(surgical) 공격임을 자부하며 전쟁 범죄를 ‘인도적(人道的)인 것’으로 윤색하는 것과 달리 다수의 학생이 머무는 교육 기관 역시 얼마든지 이스라엘의 공습 대상이 되고 있음을 드러낸다. 집으로 돌아온 소년이 난민촌 주변을 울리는 드론 소리와 함께 잠을 뒤척이는 작품의 마지막 장면은 공습으로 인간-신체가 파편화 되는 스펙터클한 죽음의 순간 외에도 죽음정치가 팔레스타인 가자 지구 내 인간-신체에 일상적으로 끈끈하게 달라붙어 있음을 시사한다.

연장선에서 인간-신체에의 죽음정치의 물리적 기입이 확연하게 드러나는 사례가 <보드라운 살결>이다. 공습 트라우마를 애니메이션으로 극화하려는 가자 난민촌 아이들의 증언과 그를 토대로 창작된 이야기를 담고 있는 이 작품은, 아이들의 팔다리에 검은 글씨로 크게 새겨지는 이름을 소재로 한다. 가자의 부모들이 아이들의 팔과 다리에 이름을 새겨 넣은 까닭은 추후 공습에서 파편화될 아이들의 시신 수습에 대비하기 위함이다(구기연 2025 참조). 이와 같은 새김은 죽음정치의 물질-기호적 현현으로 볼 수 있다. 이러한 물질-기호의 신체적 기입은 아이들로 하여금 죽음정치 앞 자신의 살갓이 한없이 연약하다는 사실을 끊임없이 주지하게 만든다. 죽음정치의 강요된 사실은 아이들이 직접 만든 페이퍼 스톱 모션 애니메이션에도 잘 드러나듯, 아이들을 매일 밤 끝없는 악몽 속에 몰아넣는다. 애니메이션 속 아이들은 서로의 몸에 적힌 검은 글씨를 지워주고서야 간신히 잠에 들 수 있다. 즉, 죽음정치는 거대한 죽음의 스펙터클 속에서만 존재하는 것이 아니라 개개의 신체와 정동(affect) 속에 일상적으로 편재하기도 한다.



[사진 3] 〈신호 없음〉 스틸 이미지



[사진 4] 〈24시간〉 스틸 이미지



[사진 5] 〈자드와 나탈리〉 스틸 이미지

한편, 공습으로 무너진 건물 잔해에서 살아있을지도 모를 가족 구성원을 찾는 성인 남성과 소녀의 이야기를 다룬 <신호 없음>은 4분 정도 길이의 롱테이크(long-take)로 촬영된 한 개의 컷과 그 뒤에 짧게 붙여진 또 다른 한 개의 컷으로 구성되어 영화 내 시간성을 실시간적으로 감각하게 한다. 건물 잔해에 묻혀버린 피해자의 휴대전화와 그를 찾던

성인 남성의 휴대전화 사이의 신호가 찰나의 순간 연결되지만, 배터리 방전으로 인해 그 신호마저 끊긴다. 시민 구조대의 도움을 요청하기 위해 주변 다른 사람에게 휴대전화를 빌려달라고 요청하지만, 그는 이미 수많은 피해자가 발생한 다른 공습 지역이 있어 구조대가 오지 않을 것이라는 조언과 함께 그 요청을 거절한다. 공습을 진행하는 전투기의 소음과 폭발음은 점차 커지고 남성은 결국 소녀를 데리고 자리를 황급히 피하기로 한다. 이때까지 롱테이크로 이어지던 첫 번째 컷은 마치 끊어져 버린 휴대전화의 신호처럼 남성이 아이를 데리고 그 자리를 떠나야 하는 시점에 끊긴다. 남성이 아이를 들쳐 안고 자리를 뜨는 것으로 구성된 짧은 두 번째 컷은 블랙아웃(black-out)된 이후에도 시끄럽게 울리는 전투기 소음으로 가득하다. 생존해 있을지도 모를 누군가의 신호를 외면해야만 할 정도로 전방위적·실시간적으로 진행되는 공습의 극 중 재현은 가자 지구 내 만연한 죽음정치의 양상을 조금이나마 짐작하게 한다.

죽음정치의 만연화를 <신호 없음>이 픽션의 틀 안에서 비교적 극적으로 다루고 있다면 이러한 픽션이 픽션 바깥의 현실과 실은 구분되지 않음을 단적으로 보여주는 사례가 <24시간>이다. 하루 사이 세 번의 공습으로부터 살아남은 전쟁 피해자의 실제 증언을 담아내는 이 단편은 공습 당시의 스펙터클을 보여주지는 않지만, 공습 이후 폐허가 된 건물의 잔해를 담아낸다. 더 나아가 증언자가 구출될 당시 휴대전화로 촬영된 영상 푸티지(footage)에는 잔해로 뒤덮인 증언자의 모습과 살아남은 증언자 바로 옆에서 무너진 문에 목이 졸려 사망한 증언자의 사촌까지도 함께 담겨있다. 가족들이 몰살당하고 세 번의 공습으로부터 살아남은 피해자는 이와 같은 참혹한 비극 역시 ‘신의 뜻’이 아니겠냐며 체념에 가깝게 죽음정치를 내면화한다.

<24시간> 바로 다음에 이어지는 <자드와 나탈리>는 결혼을 약조한 연인과 연인의 가족이 공습으로 몰살당한 건물 잔해 주변에서 슬퍼하는 피해자의 이야기를 다룬다. 작품의 제목에도 담긴 자드(Jad)와 나탈리

(Natalie)라는 이름은 사망한 연인과 함께 미래의 아이들에게 붙이자고 약속했던 이름이다. 제목이 연인의 죽음으로 이 아이들이 영영 태어날 수 없게 된 현실을 상기시키듯, 죽음정치는 희생자의 목숨을 앗아갈 뿐 아니라 살아남은 존재자가 꿈꿔온 미래가 부정당한 상태 속에서 살아가도록 강제한다. 작품 말미 해변에서의 행복한 한때가 흑백으로 삽입된 연인의 셀프 카메라 영상 푸티지는 혼자 살아남은 피해자가 기나긴 애도 과정에서 과거에 저당잡힌 채 ‘산 송장’으로 살아가게 될 것임을 암시한다.

이처럼 팔레스타인에서의 죽음정치는 팔레스타인인들을 실제적으로 죽일 뿐만 아니라 그들의 몸에 언제든지 죽을 수도 있는 조건을 배분하고, 질식당한 현재 속에서 죽음에 가까운 삶을 살아가도록 한다. ‘죽이기’에 더해 죽음에 가까운 조건을 위태로운 주체에 부여하는 죽음정치는 따라서, 불구화와 권력 테크놀로지의 통합체 속 환유적인 관계를 맺는다.



[사진 6] <플래쉬 백> 스틸 이미지



[사진 7] <선생님> 스틸 이미지



[사진 8] <재활용> 스틸 이미지

죽음정치가 연장된 ‘일상적’ 통치술로서 불구화의 구체적 양상은 <그라운드 제로로부터> 속 여러 단편에 걸쳐 확인 가능한데, 그중 대표적으로 <플래쉬 백(Flashback)>, <선생님(The Teacher)>, <재활용(Recycling)>, <과적(Overburden)>, <깨어남(Awakening)>의 사례가 있다. <플래쉬 백> 속 공급의 트라우마에 시달리는 가자 지구의 소녀에게 주요한 일상은 수시로 배낭을 싸는 것이다. 언제 또 머리 위로 폭탄이 떨어질지 모르기 때문이다. 글쓰기, 그림 그리기 등이 취미인 그녀는 일상적인 드론 소음으로부터 피난하기 위해 종종 헤드셋을 끼고 음악을 들어야만 한다. 끊임없이 원치 않는 곳으로 이산을 강요당하며 배낭을 싸야만 하는 현실, 생명을 앗아가는 살상 무기로 활용되거나 감시의 테크놀로지로 활용되는 전투기와 드론이 늘 머리 위로 날아다니는 현실은 공간적 통치술에 의한 주체의 일상적 마모를 드러낸다.⁵⁾

<선생님>에서 중년 남성은 빵과 물을 구하고 휴대폰을 충전하기 위해 난민촌 천막집을 나선다. 시내로 나가 긴 줄을 서보기도 하고 종일

5) 이와 같은 지점에서 가자 지구를 표현하는 ‘하늘만 열린 감옥’이라는 관용적 수사는 실은 부정확하다. 예알 와이즈만(2002)이 ‘수직성의 정치(The Politics of Verticality)’라는 개념을 매개해 설명하듯, 이스라엘 식민주의의 공간 통치술은 수평에 더해 수직적으로도 작용한다. 수직성의 정치는 지표면 위의 경계선을 따라 이동성을 제약하는 전통적인 영토 개념만으로 설명되지 않는, 지하·지표면·공중이 계층화되고 분할되는 복잡하고도 전방위적인 공간 통치술의 등장을 말한다. 수직적 통제 대상의 범위에는 지하수 자원, 매장된 오페수 처리 시스템 및 고고학적 유물, 정착촌, 공중 감시 등이 모두 포함된다. 팔레스타인인들에게 공간적 수축 및 구부러짐은 수평적으로도 수직적으로도 일어난다.

돌아다녀 보지만 이 모든 것이 요원하다. 집으로 돌아오는 길에 중년 남성은 과거에 지도했던 수업에서의 제자를 만난다. 이를 통해 전쟁 발발 이전까지만 하더라도 이들이 각자 선생과 제자였음을 알 수 있다. 제자는 선생에게 ‘필요한 것이 없냐’고 묻고 선생은 ‘필요한 것은 전혀 없’으며, 오히려 ‘언제든 자신이 도움을 주겠다’고 제자를 달랜다. 앞선 상황에서 선생이 아무런 소득 없이 집에 돌아오는 길이었음을 아는 관객은 이들 모두가 서로를 도울 수 있는 상황이 아니라는 사실을 쉽게 짐작할 수 있다. 즉, 팔레스타인의 ‘보통’ 사람들은 서로에게 그들 나름의 선의를 제외하고는 빵, 물, 전기조차 나누어줄 수 없는 지경으로 기초 인프라의 조직적 파괴 속에 놓여 있음을 알 수 있다.

연장선에서 <재활용> 속 어린 딸의 어머니이기도 한 젊은 여성이 시내로 나가 운 좋게도 물을 배급받아 온다. 이 작품은 먼 곳에서 진땀을 흘리며 가져온 물을 집안 곳곳에서 알뜰하게 활용하는 일련의 과정을 연속적으로 담아낸다. 가장 먼저 딸과 한 컵씩 물을 나누어 마신 후, 식수로 활용한 물을 제외하고 나머지 물을 옮겨 담아 이 물을 샤워, 빨래, 설거지, 바닥 청소라는 일련의 과정 모두에 재사용한다. 여성은 마침내 구정물이 된 이 물을 그냥 버리는 것이 아니라 집 주변의 식물에 줄 물로 쓰거나 하수도가 끊긴 변기에 부어 마지막까지 재활용한다. 이 작품은 앞선 작품과 마찬가지로 물과 전기 등을 생산하는 기반 시설의 붕괴와 생활을 유지하기 위해 필수적인 기초 자원에 대한 접근성이 무너진 가자 지구 상황을 일상의 재현 속에 담아낸다.



[사진 9] <과적> 스틸 이미지



[사진 10] <깨어남> 스틸 이미지

한편, <과적>은 2023년 이후 정국이 지나치게 위협해지면서 피난길에 오른 젊은 여성의 사색을 담아내고 있다. 이 여성은 피난을 가기 위한 짐을 싸기 위해 과거에 읽었고 소중히 여기는 책을 챙겨야 할지, 앞날을 밝힐 수 있는 책을 챙겨야 할지 고민하다가 모든 책을 두고 길을 떠나기로 한다. 대신 남겨두고 온 책들보다도 훨씬 무거운 여행 가방을 잔뜩 챙기는데 전적으로 지금의 생존을 위해서다. 비정상의 정상화 속에서 과거의 언어는 무력하고 도래할 미래의 언어는 기약이 없다. 절체 절명의 현재는 미래의 가능성을 명확하게 예시하지 않는다는 점에서 미래로의 도약을 만들어낼 언어의 가능성을 앗아가려 하고, 또한 현재의 예외적 위기는 과거의 누적된 결과라는 점에서 현재의 파국에 책임 있는 과거는 현재를 설명하고 해결하기에는 자격 미달이다. 현재에 지나치게 무게 지워진 시간성의 지평은 무기력 속 주체의 기억 상실 및 미래에의 단념으로 쉽게 이어지곤 하는데, 이러한 시간축의 뒤틀림은 또 다른 작품에서도 발견할 수 있다.

인형극을 촬영한 <깨어남>에서는 난민촌을 향한 공습 속에서 2014년 전쟁에서의 폭발로 기억을 잃어버린 남편의 기억이 돌아와 아내를 알아본다. 난민촌 텐트에 살고 있는 현재, 여전히 공습이 지속되는 현재에 당황한 남편은 본인이 과연 2014년 이후의 미래에 깨어난 것이 맞는지, 아니면 과거(1948년 나크바⁶⁾)에 깨어난 것인지 당혹스럽다. 여전히 지속되는 공습과 이산의 현실에 절망한 남편은 모든 기억을 함께 잃자

고 제안하지만 이내 아내와 아들을 보고 기억을 간직하고 다함께 하기로 결심한다. 두 작품은 불구화가 일상적 리듬의 교란 즉, 시간성의 왜곡으로까지 이어진다는 점을 잘 보여준다. 끝없는 이산은 현재의 과거의 언어, 유산, 기억으로부터 계속 멀어지게 하고 현재의 폐쇄 회로는 미래를 악몽과도 같은 현재의 동일한 반복으로서만 상상하게 한다. 즉, 주체의 쇠약화는 시간성의 차원에서 과거와 미래 모두가 주체의 현재로부터 등돌리게 하고 주체는 현재 속에 고립된다.

죽음정치의 연장선에서 논한 <그라운드 제로로부터>의 여러 단편 속 불구화의 구체적 양상을 요약하자면, 현재 이스라엘 식민주의는 아파르트헤이트 장벽과 같이 건축적으로 조직된 분리와 감금 속 이동성 제약 및 감시, 물과 전기 등을 생산하는 기초적 인프라 시설의 파괴 그리고 이를 통한 일상적 리듬의 끝없는 교란을 통해 팔레스타인 내 주체의 위태로움을 그 권력의 효과로 생산하려 한다. 다음 절은 이러한 위태로움 속 주체들이 상처 주는 ‘너’에 대해 복수를 하는 것이 아니라, ‘나’ 자신을 설명하는 말-걸기에 ‘너’를 초대함으로써 위태로움으로부터 함께 빠져나가려는 ‘나’의 서사 정체성 형성에 대해 살핀다.

Ⅲ. 타자와 함께하는 자기-구성

주체를 향한 타자의 파괴적 행위는 타자를 향한 복수를 정당화하는 조건으로서 상호 파괴라는 최악의 결과로 이어지기 십상이다. 많은 이스라엘 민간인 사상자를 발생시킨 하마스의 2023년 군사 작전의 직접적 배경으로는 지속적으로 강화되는 가자 지구 봉쇄와 하마스의 온건화 기조에 대한 국제사회의 외면이 있었다. 2017년 새로이 발표된 하마스

6) 나크바는 좁은 의미에서 1948년에 이스라엘에 의해 벌어진 인종청소를 말하며, 이스라엘에 의한 팔레스타인인들의 대규모 실향(失鄉)과 이산(離散)의 통시적 역사를 넓게 지칭하기도 한다.

의 새 현장에는 ‘이스라엘을 비롯한 국제사회와의 협상 가능성을 열어 두려 하는 온건화 기조’가 뚜렷하게 보인다. “2017년 현장에서는 이슬람이 추구하는 종교적 가치가 아닌 세속적인 관점에서 민주주의 원칙을 언급”하고 있으며, 현장 16조에서는 하마스의 투쟁이 ‘종교 전쟁이 아니’므로 ‘유대인이라는 존재로서 유대인에 저항하는 것이 아니’라 ‘적대적 침략자인 시온주의에 저항하는 것’임을 분명히 하고 있다(안소연 · 김강석 2024:66-77). 이슬람 근본주의와 거리를 두고 세속화를 통해 나름의 공존 가능성을 모색하려던 하마스의 이와 같은 변화에도 불구하고, 서구 열강은 물론이고 우방이었던 아랍 국가들이 이스라엘과의 국교를 공식화함에 따라 하마스와 팔레스타인은 고립된다. 특히 아랍에미리트와 이스라엘이 맺은 아브라함 협정, 그리고 사우디아라비아와 이스라엘과의 긴밀한 협력 관계 형성과 같은, 소위 평화 협정 체결은 팔레스타인인들에게 ‘커다란 고통’으로 다가왔으며 총체적인 난국을 직면하게 했다(홍미정 2022 참조). 이와 같은 고립은 하마스의 군사적 도발의 결정적 계기로 작용하게 된다.

하마스의 군사 작전에 대한 이스라엘 측의 대응인 ‘철의 검 작전(Operation Swords of Iron)’ 이후 가자 지구에서 벌어지고 있는 학살의 규모는 팔레스타인에 대한 이스라엘 식민주의 역사 이래 사상 최대 수준에 이르고 있다. ‘너’가 죽어야지만 ‘나’는 존재할 수 있다는 ‘나’의 자기-구성 방식은 어느 한쪽이 절멸하지 않는 이상, 끝없는 복수의 논리에 대한 윤리적 정당화로 이어지게 된다. 폭력을 윤리적으로 정당화함에 따라 ‘나’와 ‘너’의 상호 확증적 파괴로 이어지는 것과는 다른 방식의 윤리적 자기-구성 모델을 주디스 버틀러는 제안한다.

버틀러(2013)는 주체가 결코 자기 충족적인 것이 아니라 타자와 상관적일 때에만 존립 가능하다고 주장한다. 주체가 주체로 인정받기 위해서는 주체를 인정해 줄 ‘너’로서의 타자(the other)—‘나’와 분별되는 개인으로서의 타자—와 ‘너’가 인정을 수여하기 위한 기준이 될 규범적 틀로서의 타자(the Other)—‘나’의 시간성과는 다른 시간성에 놓인, 즉

‘나’의 죽음에 무관심한 언어·규범·제도를 포괄하는 상징계적 타자—를 필요로 하기 때문이다. 즉, 규범적 폭력 앞의 위태로운 주체는 주체로 온전히 취임하기 위해서 ‘나’를 설명하기 위한 말-걸기 대상으로서의 ‘너’와 ‘너’와의 소통을 가능하게 할 공통된 인식의 틀을 필요로 한다. 바로 이러한 이유 탓에 주체로서의 ‘나’는 파르마콘(pharmakon)적인 타자와의 관계 속에서만 출현 가능하다.



[사진 11] <메아리> 스틸 이미지



[사진 12] <조각들> 스틸 이미지



[사진 13] <제물들> 스틸 이미지

<그라운드 제로로부터>의 한 단편 <메아리(Echo)>에는 담배를 입에 물고 해변에 앉아 생각에 잠긴 한 인물이 하나의 긴 테이크로 담긴다. 해변에서의 사색에 대한 외재음(non-diegetic sound)으로는 공습 현장에서 대피 중인 아내의 긴박한 목소리가 담긴 전화 녹음 내용이 재생된다. 아마도 사망했을 것으로 추정되는 아내의 긴박한 목소리에 ‘왜 바깥에 있었냐’는 책망과 ‘밖에 나가도록 내버려둔’ 자신에 대한 자책이 담긴 남편의 음성이 이어진다. 작품은 아내의 생사를 명확히 알려주지 않은 채 끝이 나지만, 해변 위의 남성은 끝없는 메아리처럼 공습 당시 수화기 너머 아내의 음성을 되새기고 있다. 즉, 영화 <메아리>에서 ‘나’의 이야기는 ‘나’에 대한 폭력에서 시작한다. <메아리>에서 ‘나’의 주체임을 입증하려는 자기-서사는 ‘나’의 주체임을 부정하는 절멸적 폭력으로부터 반성적으로 출발하는 셈이다. 이때 폭력으로서의 타자는 ‘나’를 위태롭게 하지만, 역설적으로 위태로운 ‘나’의 이야기는 그 타자와의 관계 속에서 기원한다.

<조각들(Fragments)>은 수많은 파편의 조합으로 구성된 작품이다. 이 단편은 가자 지구를 촬영한 다양한 푸티지와 가자 지구의 난민촌에서 크레용으로 제작되고 있는 회화 작업의 파편들을 끊임없이 디졸브(dissolve)하며 혼란스러운 감각을 형상화한다. 논리정연한 서사로 잘 요약되지 않는 이 작품은 가자 지구에서의 공습 이후의 참상만큼이나 갓 지어진 따뜻한 밥, 연을 날리는 해맑은 아이, 사람으로 복적이는 시장, 가축의 도살 장면, 소녀가 소년을 외락 안아주는 모습, 난민촌을 활기 넘치게 활보하는 일련의 무리 등의 영상 푸티지들과 검은색 크레용의 구불구불한 선으로 —가자 지구에 대한 구상 회화와 작가의 복잡한 내면을 표현한 추상 회화 사이의 무언가로— 형상화되고 있는 작품을 혼란스럽게 뒤섞는다. 와중에 이 파편들을 끊임없이 수평적으로 중첩하고 있는 작가의 모습 역시 간헐적으로 디졸브로 겹치게 된다. <조각들>은 혼란스러운 파편들이 합쳐져 완성되었을 회화 작품을 끝내 온전히 보여주지 않고, 사색에 잠겨 담배를 피는 작가의 모습과 타오르다 사그

라드는 불꽃의 이미지를 중첩하며 끝을 맺는다.

‘나’의 이야기를 개진함에 있어 타자적인 것으로서의 파편들을 혼란스럽게 조합하려 한 <조각들>은 자기-동일성이 전제하는 일관된 이야기 전달과 거리가 있다는 점에서 작품 속 작가는 충분히 주체답지 못하다는 혐의를 받을 수 있다. 일상적 파편들로 혼란스럽게 중첩된 이미지들, 그리고 구상성과 추상성 사이에서 끝내 일관적 형상으로 제시되지 않는 그림은 이와 같은 혐의를 일면 정당화하기도 한다. 그러나, 이러한 뒤엀김 속에서도 개시되는 작가 ‘나’의 비일관적인 이야기는 서사적 실패가 필연적인 것이며, 동시에 이러한 실패가 주체로서 ‘나’의 자격을 입증 가능하게 하는 조건임을 시사한다. 즉, 주체로 취임하기 위한 ‘나’의 주체됨에 대한 설명은 자기-동일성을 위협하는 타자와의 관계 속에서 출발한다. 폭력적인, 하지만 이따금 자애롭기도 한 타자와의 관계가 ‘나’를 견디기 어려운 비일관성 및 불투명성으로 내모는 동시에 어찌면 그것을 함께 견딜 만한 것으로 만들 수도 있다.

<제물들(Offerings)>은 전통적 팔레스타인의 내러티브로부터 자신을 해방하고 삶, 사랑, 희망에 대해 말하고 싶었다던 여성 작가의 사색적 증언을 담아낸다. 주인공이 수행하는 증언으로서의 말-걸기는 두 가지의 층위에서 일어나는데 작품 안에서 벌어지는 난민촌 아이들을 향한 이야기와 작품 바깥의 관객을 향한 증언이다. 난민촌 아이들에게는 명명 불가능한 전-존재론적 조건으로 여겨질 박해(迫害)가 실은 추인된 망각 속의 구성적 결과임을 알려주는 ‘이산의 역사’를 들려주고—이 역사는 물론 관객에게 들려주는 것이기도 하다—인터뷰어(interviewer)나 작품 바깥의 관객을 향해서는 개개의 단독자가 희생자의 숫자로 환원되는 현실을 고발하기도 한다.

‘희생 제물’을 뜻하는 작품의 제목 ‘Offerings’가 환기하듯, ‘나’는 이미 타자에게 탈취된 것이다. 하지만 역설적으로 희망, 평화에 대한 소망, 사랑 역시 그 탈취 속에서도 이야기되기 시작한다. 작품의 주인공인 이 작가는 작품 초반에 전쟁의 와중에서 어떻게 삶, 사랑, 희망을 말해

야 할지 모르겠다며 난색을 표현하기도 하지만 결국 영화는 아이들이 날리는 연으로 가득한 하늘의 모습으로 끝이 난다. 다만, 아이들이 해맑게 연을 날리고 있음에도 그 아이들이 발 딛고 있는 주변에는 여전히 윤행 철조망이 마구잡이로 방치되어 있다는 사실 역시 주목해야 한다. 윤행 철조망으로 은유된 폭력은 개인을 규정하는 힘이지만, 이 개인은 그 규정적 힘 속에서 자기 자신에 대한 설명과 ‘연 날리기’로 은유된 희망의 이야기를 개시함으로써 주체의 주체됨을 입증하려 한다. ‘나’의 이야기는 ‘너’와의 관계에서 출발하여 불투명성을 ‘너’와 함께 견디며 나아감으로써 ‘나’와 ‘너’의 주체됨이 구성된다. 바로 이 지점에서 ‘Offerings’는 ‘너에게 귀속된 제물’에서 ‘나와 너의 제안들’로 의미 전환이 일어난다.

‘나’에 대한 사적 이야기들의 연쇄로 구성된 영화 <그라운드 제로로부터> 속 ‘나’들은 박해에 후행하여 자기-서사 속에 기입된다. ‘너’는 살만하지 않다는 박해 및 기소(起訴)의 목소리에 대응해 설명하기 위해 등장한 자기-서사 속의 ‘나’는 박해의 외상으로부터 시작된 자기-구성 중인 것으로서, ‘나’ 혹은 ‘우리’의 단일한 목소리로 쉽사리 간추려지지 않는다. 이때, 존재자는 존재에 앞선 조건에 의해 이미 일부 점유된 것이다. 이미 자기충족적인 ‘나’로서 ‘나’가 투명하게 제시되는 것이 아니라, ‘나’라는 주체는 타자에 의해 조건 지어진 채 ‘나’ 역시 살만한 것이라는 입증의 책임을 다하고자—또는, 설명 가능성을 입증하기 위해—뒤늦게 반성적으로 취임하기 시작한다. 이때 기소당함을 통해 등장한 ‘나’는 복수심에 압도당할 수도 그 복수를 실제 실행할 수도 있지만, <그라운드 제로로부터>에서의 수많은 ‘나’들은 타자의 절멸을 목적하는 사보타주(sabotage)를 택하지 않는다. 앞서 설명했듯 타자에 의해 탈취된 ‘나’의 자기-동일성을 상상적으로 회복하는 가장 직관적인 방법으로 ‘너’를 살해하는 적대적 복수가 있다.

오랜 이산과 제노사이드의 역사를 경유한 유대인을 영원한 초역사적 피해자로—또는 전-존재론적인 선민(選民)으로—의미화하고, ‘너’에

대한 끊임없는 처벌을 통해 주체로서의 자기-동일성을 유지하려는 것이 이스라엘 시오니즘(Zionism)⁷⁾의 주요 메커니즘이다. 시오니즘적 주체는 ‘너’로부터의 —실은 대부분 상상된— 처벌과 정의 구현을 목적으로 하는 ‘너’를 향한 윤리적 복수를 통해서야 주체의 취입이 가능하다고 상상한다. 하지만 작품 속 박해 이후의 ‘나’들은 ‘나’를 자기-구성하는 과정에서 동일한 역사에 기반한 당사자성을 지니는 ‘우리’로 환원하고 상해에 상응하는 복수를 통해 ‘나’와 ‘우리’의 자기-동일성 및 일관성을 증명하지 않는다.

오히려 작품 속 ‘나’들은 ‘토대 있음’, ‘근본 있음’을 증명해야 하는 상황에서 토대 없는 자유 낙하의 곤경 속에 빠져있는 듯하다. 다만 작품 속 ‘나’들의 자기-서사로부터 통약 가능한 이전까지와는 다른 종류의 보편성이 있는데, 바로 ‘무지’, ‘실패’ 등으로 명명될 수 있을 취약성이라는 공통 기반이 발견된다는 점, 또 그 기반에서 출발하여 자기-서사를 공-산(共-産, sympoiesis)하는 파트너로 이차적(二者的) 관계에서의 ‘너’를 기꺼이 초대한다는 점이다. <그라운드 제로로부터>가 제시하는 ‘나’와 ‘너’의 관계는 윤리적 관계 및 윤리적 주체는 처벌의 논리모만 파생한다는 생각을 파열한다. 이때에야 “너를 죽여야 내가 사는 윤리가 아니라 너를 살려야 내가 사는 윤리가 출현”(양효실 2013:241)하게 된다. 이와 같은 ‘너’를 향한 ‘나’에게로의 초대는 <셀카(Selfie)>, <프레임 밖으로(Out of Frame)> 그리고 <와니사 택시(Taxi Wanissa)>에서 두드러지게 나타난다.

7) 시오니즘은 일반적으로 이스라엘 민족주의로 번역 가능하다. 시오니즘은 유럽 곳곳으로 이산해 있는 유대인이 반유대주의에 대한 해답으로 ‘유대인의, 유대인에 의한, 유대인을 위한 국가’ 설립을 목표로 하며 등장한 담론이자 정치적 운동이었다. 이후 홀로코스트와 같은 인종학살의 역사를 경유해 ‘순수한 유대인 국가’를 위해 역사적 팔레스타인 영토 내 팔레스타인인들을 대상으로 한 인종청소를 윤리적으로 정당화하는 이스라엘 식민주의의 핵심 기제로 자리하게 된다(오카 마리 2024:60-77 참조).



[사진 14] <셀카> 스틸 이미지



[사진 15] <프레임 밖으로> 스틸 이미지



[사진 16] <와니사 택시> 스틸 이미지

<셀카>는 난민촌의 청년 여성이 익명의 수신자에게 쓴 편지의 형식을 띤다. 영화는 익명의 수신자에게 편지를 보내는 과정을 담아낸 동시에 바로 그 편지의 내용이 곧 이 영화라는 점에서 클라인 병(Klein Bottle)⁸⁾의 구조를 닮았다. 내부가 이미 외부를 끌어안고 있는, ‘나’가

8) 4차원 공간에서 존재하는 위상수학적 도형 개념으로, 도형의 내부와 외부가 구별

이미 ‘너’를 끌어안고 있는 형태라고도 볼 수 있다. “수신자의 위치에 있는 사람은 전혀 수신하지 않고 있을 수도 있고, 어떤 상황에서도 수신이라 불릴 수 없을 것에 몰입해 있을 수도 있고, 혹시 있을지 모르는 수신과의 관계가 접합되는 구조적 장소, 어떤 현장, 위치를 확립하는 것 외에는 나를 위해 하는 게 아무것도 없는 사람일 수도 있다”(버틀러 2013:119). 편지라는 형식의 핵심은 실제 수신자의 유무가 아니라 “만에 하나 있을지 모르는 수신과의 관계가 모양을 갖출 장소”(119)가 있어야 한다는 점이다. 즉 —비록 그것이 상상된 것일지라도—수신자 ‘너’가 전제되어야만 말-걸기로서 편지가 시작된다.

익명의 친구 ‘너’를 위해 일상적 파괴와 폐허에 대한 이야기를 들려주고 싶다는 시작된 편지는 ‘비행기, 로켓, 앰블런스의 소음으로 시달린 난민촌 텐트에서의 불면’, ‘열악한 환경 탓에 공공 화장실에 가기 위해 길게 늘어선 줄에서 만난 다른 난민 여성과의 대화’, ‘피로를 감추기 위해 하루를 시작하는 주된 일과로서의 메이크업’, ‘공습으로 인해 난민촌으로 대피한 이후 원래의 집을 다시 찾아가 공습 현장에 두고 온 반려고양이와 재회한 일’, ‘식량난, 질병과 전염병의 만연’, ‘지금의 공습이 있기 전 이미 2014년에도 공습으로 일가족이 몰살당한 기억’ 등의 내용을 담고 있다. 주인공은 익명의 수신자를 향해 ‘삶을 즐기라’고 ‘전쟁은 추하다’는 당부를 담아 편지를 바다에 띄운다.

한편 <프레임 밖으로>는 미술 작업을 하는 여성 아티스트가 공습으로 폐허가 된 자신의 작업실에 찾아가 잔해 속 자신의 작업물을 하나씩 꺼내고 쌓인 먼지를 털어내며 그간의 작업물에 대한 이야기를 청자에게 들려주는 구성이다. <프레임 밖으로>에서 ‘나’의 이야기를 들려주는 과정에 ‘너’를 청자로 참여시키는 말-걸기의 형식은 메타포로서의 먼지건, 실제 물질로서의 먼지건, 이러한 먼지를 털어내는 자기-서사가 ‘너’와

되지 않는다. 편지의 발송 과정을 담은 <셀카>를 보는 동안 이미 그 편지는 수신되었다는 점에서 영화 내외부를 구별하는 ‘제4의 벽’은 무너지고, 바로 이러한 점에서 유비적으로 <셀카>의 구조는 클라인 병의 그것과 닮았다.

함께일 때 가능하다는 ‘나’의 존재론적 취약성을 잘 드러낸다. 결국 자기에 대한 설명 가능성의 확립에 있어 서로에게 반드시 의존한다는 ‘나’와 ‘너’의 공통된 취약성은 인정을 수여할 ‘너’에 대한 ‘나’의 인정과 이러한 인정에 부응하는 ‘너’의 인정이라는 상호인정 모델의 조건이 된다. 고립적·자족적 주체라는 환상을 거부하는 상호인정 모델에서 취약성이라는 보편성은 특수성을 말살하는 지금까지의 보편적 에토스와는 달리 그 누구도 살 만하지 않은 것이라고 규정하지 않는다.

이 중에서도 <와니사 택시>는 자신의 불투명성 및 토대 없음을 타자에 대한 전적인 신뢰 속에 용기 있게 내보이는 작품이다. <와니사 택시>는 당나귀 택시를 운영하는 주인공과 주인공의 반려동물 당나귀 와니사의 이야기를 다룬다. 하루의 시작과 함께 사람들이 주인공과 와니사가 운영하는 당나귀 택시에 하나둘씩 타는 한편, 공중에는 설 새 없이 전투기가 날아다닌다. 이때 영화의 줄거리는 갑자기 중단되고 영화감독이 쇠 철조망을 배경으로 카메라 앞에 등장해 프로덕션 기간 도중 자신의 오빠와 조카들이 실제 폭격으로 모두 사망했음을 밝힌다. 기존 영화의 예정된 결말은 공습으로 주인공은 사망하고 당나귀 와니사만 빈 수레를 끌고 집으로 돌아오는 것이었음을 설명하지만, 감독은 실제로 일어난 비극 앞에 이 결말을 결코 만들 수 없었다고 고백한다. 극적으로 잘 봉합되지 못한 작품은 소위 ‘좋은 취향’과 거리가 멀지만, 작품의 불완전함은 그 자체로 참혹한 현실에 대한 강렬한 정동적 증언이 된다. 일관되고 매끄럽게 가공하지 않은 자신의 이야기를 어찌면 수신하고 경청해 줄지도—혹은 그렇지 않을지도—모를 ‘너’를 향해 발신하는 것은 ‘너’를 향한 선제적인 신뢰와 인정을 전제하는 한에서 가능하다.

결론적으로 <그라운드 제로로부터> 속 주체 ‘나’의 주체됨은 타자와의 관계 속에서 이를 구성해 내는 과정을 필요로 한다는 점에서 서사적이다. ‘나’의 주체됨은 ‘너’에게 ‘나’ 자신을 설명하고 ‘너’가 이에 대한 인정을 수여하는, ‘너’와 함께 하는 서사가 된다. 즉 ‘나’로서의 서사 정체성은 ‘나’의 본질이 타자와의 독립적 위치에 선결적으로 존재해 ‘나’

가 이를 서사 형식으로 전달하는 것이 아니라, ‘너’와 함께 만들어 나가는 것이라는 점에서 서사적이다. ‘나’의 본질이 자기충족적이라는 모델은 자기-동일성, 즉 서사의 일관성을 유지하기 위해 폭력을 수반한 끝없는 타자의 배제를 필요로 한다. 이와 달리 <그라운드 제로로부터>의 서사적 자기-구성 방식은 비밀관성 및 불투명성을 견디며 ‘너’와 함께 구성해 나가는 방식의 상호인정 모델로서만 주체 ‘나’와 ‘너’의 공존하는 주체됨이 가능함을 예시한다.

IV. 부당 전유하는 정치적 수행

‘나’를 주체로 구성하는 것에 있어 타자를 배제하지 않겠다는 윤리적 자기-구성의 방식은 윤리에 그치지 않고 윤리적 주체의 정치적 수행의 방법론으로도 이어진다. 상호인정의 윤리적 모델을 살피며 검토했듯 버틀러는 주체가 “일차적인 의미에서 인정될 수 있음으로 인해 ‘존재’한다”(2022:20)라고 주장한다. 즉, 어떠한 주체의 존재는 그 존재에 선행하는 권력에 의해—그 권력에 대한 주체의 실제 인정 여부와는 무관하게—미리 한정되는데, 따라서 존재의 세계를 구성하는 힘으로서의 권력은 종종 존재에 위협적이기도 하다. 본고는 존재를 위협하는 권력과 관련해 II 절의 논의를 통해 팔레스타인에서의 죽음정치 및 불구화를 자세히 다룬 바 있다. 하지만 권력에 의한 주체의 배제 및 주체를 향한 위협은 그 존재를 한정 짓는 이상으로 결정하지는 않는다. 버틀러는 말할 수 없는 것이 “‘공식적 담론’에 출현하여 그 수행문을 예측할 수 없는 미래로 개방할 때 그것이 갖는 반란적인 ‘힘’”(272-273)을 권력의 권력임 역시 주체에 의존한다는 사실에서 발견한다.

버틀러는 권력을 ‘생산적인 것’으로 이해하는데(2022:272 참조) 그것이 주체에게 늘 긍정적이기 때문이 아니라, 앞서 상호인정의 모델에서 살폈듯 권력은—주체의 실제 인정 여부와 무관하게—주체에게 인정될

수 있음으로 인해 권력으로 작동하기 때문이다. 즉, 권력은 주체에 앞서 발생하는 동시에, 주체의 반복 및 인용에 의해 생산되기도 한다. 버틀러는 바로 이와 같이 권력 및 규범에 대한 반복·인용 가능성에서 저항적 수행의 단초를 발견한다. 권력은 그것의 효과가 자명하게 나타나는 것이 아니라 반드시 주체를 매개함으로써 나타난다는 점에서, 매개하는 주체의 부당 전유는 ‘권력의 작동으로부터 그 권력을 재영토했다’(300 참조)하기도 한다.

부당 전유는 ‘나’를 상처 주는 권력을 문제화하기 위해 바로 그 권력을 인용하는 것으로 권력의 변화를 초래하는, 권력 안에서의 반복이 된다. 부당 전유는 인용을 통한 권력의 반복이 그 권력이 의도한 효과와는 다르다는 점에서 ‘부당한 것’이 된다. 권력으로부터 독립적이라는 상상적 위치에서 발화하는 것이 아니라 오히려, 그 권력 안에서 권력을 부당하게 인용함으로써 권력에 의한 배제와 폭력을 폭로한다. 즉, 상처를 주는 권력은 “그것이 작동했던 과거의 영토를 파괴하는 재배치(redeployment) 속에서 저항의 도구”(버틀러 2022:308)가 된다. 타자를 배제하는 독립적이고 자족적 주체로서의 ‘나’라는 환상에 빠지지 않은 채 주체로 취임하려는 윤리적 자기-구성의 방식은 폭력의 연쇄를 끊고 상처 주는 타자의 변화를 야기하는 저항적 수행이 된다.



[사진 17] 〈아니오〉 스틸 이미지



[사진 18] <다 꿰찰아> 스틸 이미지

<그라운드 제로로부터>의 <아니오(No)>는 그 제목이 시사하듯 상처 주는 권력에 단호히 “아니오”라고 대답해 권력이 수행적으로 팔레스타인에 의도한 권력의 효과를 공론화한다. 영화에 등장하는 여성 다큐멘터리 감독은 자신의 다큐멘터리 제작을 위해 기쁨, 행복, 희망, 사랑의 이야기를 들려줄 사람을 물색한 끝에 가자 지구 난민촌에서 희망의 음악을 노래하고 연주하는 밴드 ‘솔 밴드(Sol Band)’를 찾아 그들의 연주와 인터뷰를 카메라에 담는다. 아래는 영화의 마지막에 담긴 밴드의 보컬 라하프 샤말리와의 인터뷰 내용이다.

감독: 라하프, 당신은 무엇에 대해 “아니오”라고 말할 건가요?

라하프: 부정의에 대해 “아니오”, 폭력에 대해 “아니오”, 인간의 기본권을 침해하는 행위에 대해 “아니오”, ‘인간성, 기쁨, 삶’에 반하는 것에 대해 “아니오”라고 말하겠어요.

또, ‘우리의 미소, 우리 아이들의 미소, 우리의 꿈, 우리의 희망’을 파괴하는 것에 “아니오”라고 말하겠어요.

감독: 우리를 파괴하는 그 모든 것에 대해 “아니오”.

라하프: (고개를 끄덕이며) 우리를 파괴하는 그 모든 것을 향해 “아니오”.

<아니오>에서의 행위 주체들은 상처 주는 권력을 폭로하기 위해, 그들에게 가해지는 부정의, 폭력, 기본권 침해, 파괴 등을 나열하며 상처

주는 권력을 구체적으로 인용한다. 또 밴드의 연주 장면 속 “행복한 날이 올 것임을 확신해요”라는 가사처럼 권력의 의도와는 다른 ‘행복할 수 있는’ 주체를 수행적으로 생산하기도 한다. 권력이 의도하는 효과를 인용하는 동시에 그 의도가 반드시 결과로 이어지지 않을 것임을 선언하는 영화의 수행(문)은 권력의 변화 가능성을 예시한다. 따라서, 술 밴드의 즐거운 연주로서의 수행 및 다큐멘터리 감독이 밴드의 연주를 즐겁게 감상하고 담아내는 촬영으로서의 수행은 권력의 의도가 예측하지 못한 미래를 개방한다.

또 다른 단편 <다 괜찮아(Everything is Fine)> 역시 ‘모든 것이 전혀 괜찮지 않은’ 팔레스타인의 상황을 감안하면, 그 제목은 상처 주는 권력이 의도한 효과와는 다른 수행적 발화라는 점에서 도발적이다. ‘모든 것이 괜찮지 않은’ 상황에서 ‘모든 것이 괜찮다’는 이 작품은 아무것도, 심지어 전쟁조차 스탠드업 코미디를 향한 의지를 꺾지 못한다는 난민촌의 스탠드업 코미디언을 주인공으로 한다. 스탠드업 코미디 공연을 위해 주인공은 목욕을 해야 하는데, 이 목욕을 위한 과정이 지난하게 담긴다. 예를 들어, 난민촌으로 대피하면서 방치하게 된 집을 허물어 목욕을 위한 물을 덤힐 땀감으로 삼는 부조리, 귀하게 얻어낸 따뜻한 목욕물로 목욕하던 외중 근처 공습의 폭격음으로 인해 유발되는 슬랩스틱 등이 그 과정에 담긴다. 영화는 웃을 수 없는 상황 속 웃음을 담아내는 한편, 예정된 공연 장소에 도착한 주인공은 —아마도 폭격음이 들렸던 목욕의 외중이었을—공연 직전 공습으로 그 인근이 수백 명의 사망자와 함께 폐허가 된 상황을 맞닥뜨린다.

놀랍게도 공습 현장 이후에 바로 맞붙는 시퀀스(sequence)는 난민촌으로 돌아와 스탠드업 코미디를 하는 주인공의 공연 모습이다. 영화는 공연을 성공적으로 마치며 행복해하는 주인공과 즐거워하는 난민촌 내 관객들의 모습으로 마무리된다. ‘너희는 웃지 못할 것’이라는 권력의 수행(문)은 ‘너희’로서 권력에 호명된 주체가 실제로 웃지 못하게 되는 결과로 이어질 개연성이 높다는 점에서 개시(inaugurate)적이지만, 반드시

웃지 못하게 되지는 않는다는 점에서 진술적이지는 않다(버틀러 2022:74 참조). 즉, ‘웃길 수 없는’ 혹은 ‘웃을 수 없는 자’로서의 자리 배분에 대해 <다 괜찮아>가 파괴적 공습을 부당하게 인용하는 수행은 권력의 예상된 효과를 권력으로부터 분리한다는 점에서 권력의 보편타당한 토대에 균열을 낸다.



[사진 19] <영화야, 미안해> 스틸 이미지



[사진 20] <파라와 미리암> 스틸 이미지 1



[사진 21] <파라와 미리암> 스틸 이미지 2

‘나도 행복할 수 있는 사람’, ‘나도 웃을/길 수 있는 사람’이라는 수행(문)이 환기하는 보편적 인권의 담론은 ‘나도 영화를 만들 수 있는 사람’, ‘나도 말할 수 있는 사람’이라는 또 다른 수행(문)의 연쇄 속에도 반복된다. <영화야, 미안해(Sorry, Cinema)>에서 영화감독은 극장도 없고 스태프를 꾸리기도 어려운 가자 지구에서 한때 극영화를 마침내 완성한 바 있다. 이 극영화는 해외 영화제에 초청받아 수상하지만, 감독과 스태프는 가자 지구 봉쇄로 영화제에서 관객을 마주하지도 스크린으로 자신의 영화를 감상하지도 못했다. 그럼에도 동기를 부여받은 감독은 차기작을 준비하지만, 작품이 다루고 있는 현시점 전쟁이 발발하고 생존의 위협 속에서 영화는 사치가 된다. 먹을 것도, 연료도 없는 현실 속에서 감독은 클래퍼보드(clapperboard)를 빨감으로 쓰며 ‘영화야, 미안해’라고 읊조린다. 영화를 만들 수 없게 하려는 권력 속에서 주체를 한계 짓는 바로 그 조건을 보이기 위해 공습이 벌어지는 현장 속에서, 또는 하늘에서 내려오는 한정된 구호품을 얻기 위해 벌어지는 생존의 달리기 속에서 수행되는 ‘카메라를 들고 찍기’는 권력이 의도하는 기존 맥락과의 단절을 일으킨다. 영화를 만들 수 없게 하려는 권력 속 ‘영화 만들기’의 수행은 탈맥락적이라는 점에서 권력의 자명성을 의심에 부친다.

한편 <파라와 미리암(Farah & Myriam)>은 전쟁과 공습으로 인해 친척이나 가족 모두를 잃게 된 두 소녀의 증언과 증언하는 얼굴을 담아낸다. 두 소녀의 증언은 각각 피로 흥건히 젖은 보자기에 싸인 채 사촌의 시신이 매장되는 장면과 가족이 모두 사망한 공습 직후의 혼란을 담아낸 현장 장면 바로 뒤에 시작된다. 저 혼자 살아남게 된, 그리고 살아내고 있는 자로서 카메라 앞에 등장해 입을 연 두 소녀는 각각의 증언 바로 앞에 맞붙은 죽음의 장면들이 예시하듯 권력이 의도한 효과로는 마땅히 죽었어야 할 이들이다. 두 소녀는 증언이 진행됨에 따라 공습이 일어났던 현장에서 둘이 만나 함께 이야기를 나누기도, 거주하고 있는 난민촌 텐트를 청소하거나 설거지를 하기도, 그리고 ‘전쟁이 이제 끝났으면 좋겠다’는 소망을 내비치기도 한다. 저 혼자 살아남게 되었다는 소

녀들의 죄책감, 두려움, 슬픔 그리고 미래의 소망까지를 담고 있는 증언들은 ‘죽어서 말하지 않았어야 할’ 혹은 ‘살아났더라도 결코 말하지 못할’ 자로 자리 배분하려는 권력의 의도 속에서 ‘끝내 말함으로써’, ‘끝내 살아남음으로써’, 그리고 ‘끝내 살아내고 일상을 영위함으로써’ 그것을 수수방관하지 않는다.



[사진 22] <플래쉬 백> 스틸 이미지



[사진 23] <마법> 스틸 이미지



[사진 24] <지옥 속의 천국> 스틸 이미지

앞서 팔레스타인인들을 쇠약하게 만드는 불구화의 구체적 양상으로 공간의 통치술을 살핀 바가 있는데, <그라운드 제로로부터>의 작품 속 여러 주체는 자신을 죽이려 하거나 불구화하려는 권력이 기입된 다양한 구체적 장소⁹⁾를 인용하며 권력에 이의제기한다. 장소의 인용에서 상처 주는 권력의 재활성화와 부당 전유를 통한 권력에 대한 탈공식화가 병존한다는 점에서 인용된 장소는 ‘헤테로토피아’가 된다. 미셸 푸코는 헤테로토피아가 ”보통 서로 양립 불가능한, 양립 불가능할 수밖에 없는 여러 공간을 실제의 한 장소에 겹쳐놓는 데 그 원리가 있다”(2023:18)라고 설명하는데, 실제 사회에 반(反)하는 장소 없는 공간 ‘유토피아’와는 다르게 권력의 배치가 재현되는 동시에 권력에 대한 반(反)배치가 이루어진다는 점에서 헤테로토피아는 “위치를 가지는”(13) “실제로 현실화된 유토피아”(51)로도 볼 수 있다. 권력에 반항적인 수행(문)의 부당 전유를 통한 헤테로토피아는 <플래쉬 백(Flashback)>, <마법(Charm)>, 그리고 <지옥 속의 천국(Hell’s Heaven)>에서 대표적으로 찾아볼 수 있다.

Ⅱ 절에서 살폈던 <플래쉬 백>에는 끝없는 공습, 그로 인해 지속되는 이산, 그리고 쉴 새 없이 소음을 내며 공중을 날아다니는 드론 등 주체를 조건 짓는 죽음정치 및 불구화의 테크놀로지가 잘 드러난다. 작품 속 소녀는 이따금 공습의 트라우마에 시달리는 한편, 일상 대부분의 시간을 감시 및 죽음을 상기하게 하는 드론 소음 속에서 보내야 한다. 언제든지 불시에 직면하게 되는 죽음정치로서의 공습과 드론 및 앰블런스 사이렌 소리가 야기하는 일상적 불구화 속 ‘살아내기’를 때로는 담담하게, 때로는 힘겹게 증언하던 소녀는 드론 소음이 울리는 건물의 옥상에 올라 헤드폰을 착용한 채 헤드폰에서 나오는 음악에 맞추어 신나게 춤을 춘다. 드론에 무방비로 노출되기 쉬운 옥상에 올라 드론 소음으로

9) Ⅱ, Ⅲ 절에서 공간적 통치술로서의 죽음정치 및 불구화 테크놀로지가 기입되는 구체적 장소의 사례로 <학교 가는 날>에서 폐허가 된 학교 터의 선생님 묘지 앞, <보드라운 살결>에서 어린이들의 살갓, <프레임 밖으로>에서 먼지가 내려앉은 미술 작품 등을 살핀 바 있다.

둘러싸인 채 추는 소녀의 춤은 권력이 예상한 효과가 아니라는 점에서 반동적이다. 헤드셋을 끼지 않고서는 잠시도 일상을 영위하기 힘든 만큼, 주체는 위태롭게 조건 지어지는 한편 결정되지는 않는다. 폭격에 의해 폭탄이 언제라도 떨어질 수 있는, 혹은 살상 및 감시를 위해 날아다니는 드론에 쉽게 노출될 건물 옥상에서의 춤은 권력 속에서의 수행이라는 점에서 권력을 반복하지만 그 예상된 효과를 굴절한다는 점에서 동일하게 반복하지는 않는다. 건물의 옥상은 권력이 의도한 죽음정치 및 불구화의 장으로서 반복되는 한편, 그 반복 속에서 소녀의 춤판으로 재기입된다는 점에서 헤테로토피아가 된다.

<마법>에서 친구와 놀던 중 —학교에서 친구들과 함께 춤을 추는 공습 이전의 기억으로 짐작되는—과거의 기억이 떠올라 수심에 잠긴 주인공 소녀는 심란한 마음 탓에 난민촌을 지나 계속 달리지만, 해변에 이르러 바다에 가로막힌 소녀의 달리기는 멈추게 된다. 가자 지구에서 바다는 육지의 아파트헤이트 장벽과 함께 팔레스타인인들의 이동을 가로막는 또 다른 해안 장벽이다. 동시에 바다는 너머의 연결성에 대한 상상을 촉발하는 장소기도 한데, 소녀는 해변에서 상상 속 팔레스타인 민속 음악에 맞추어 춤을 춘다. 탁 트인 시야의 바다는 일종의 상상적 스크린이 되어—위의 [사진 23]을 참조할 것— 다양한 팔레스타인 사람들이 디졸브의 형태로 소녀와 함께 어우러져 춤을 추는 무대가 된다. ‘가리는 것’으로서의 스크린이었던 바다는 <마법>에서 소녀의 춤을 통해 부당 전유되면서 ‘보여주는 것’으로서의 스크린이 된다.¹⁰⁾

또한, 헤테로토피아가 가지는 독특한 공간적 위상이 시-공간의 통합체 속 이따금 이질적 시간인 ‘헤테로크로니아’를 불러일으킨다는 푸코(2023:57-58 참조)의 통찰은 <마법>에서 역시 유효하게 나타난다. <마법>에서 헤테로토피아로서의 공간인 바다는 고립된 현재를 과거와 미

10) 참고로, 단어 ‘스크린(screen)’은 보이지 않게 하는 ‘가리개, 차폐물, 장막’으로서의 의미와 보이게 하는 ‘화면’으로서의 이질적 의미를 모두 지닌다. 권력은 전자를 의도한다면, 영화 속 행위 주체는 전자를 후자로 부당하게 전유하는 셈이다.

래로 열어젖힌다. 현재의 바다에서 수행되는 소녀의 춤과 이 춤이 촉발한 스크린-바다에 펼쳐지는 도래할 미래의 춤들은 현재와 미래의 춤을 감싸는 과거의 민속 음악 속에서 일어난다. 상처 주는 권력이 요구한 일상적 시간성은 등 돌린 과거와 미래로부터 감금된 현재에의 고립이었다면, <마법>에서의 부당한 인용을 통해 과거와 미래는 현재와 연결된 거대한 해방적 지평이 된다.

<지옥 속의 천국>은 시체 가방(body bag)에서 깨어나는 청년 남성으로 시작해 이 주인공이 어떻게 시체 가방 안에서 깨어날 수 있었는지 그 전날의 사건들을 다룬다. 춤고 열악한 난민촌 텐트 안에서 포근한 한숨의 잠이 절박했던 주인공은, 전쟁으로 인한 사망자들의 시신이 수습되는 화장터에서 시신들을 위해 사용되어야 할 시체 가방을 훔친다. 누군가가 시체 가방을 훔치는 주인공을 제지하지만, 주인공은 ‘어차피 언젠가 곧 시신이 되어 그 시신 가방 안에 들어가게 될 것’이라는 이유를 대 시신 가방을 자신의 텐트 안으로 가져온다. 마침내 ‘지옥에서 천국으로 왔다는 느낌’을 만끽하며 주인공은 시체 가방 안에서 포근한 잠을 청한다. 팔레스타인에서의 죽음 정치는 시체로 들어가게 될 시체 가방이 지옥일 것을 명한다면, 주인공은 이 시체 가방을 부당 전유하며 이곳이 바로 숙면을 가능하게 하는 천국이라고 재의미화한다. 이 시체 가방은 죽음 정치의 기표라는 점에서 권력을 재활성화하는 동시에 권력을 권력이 의도하는 효과로부터 떼어낸다는 점에서 권력을 해체하는 장소가 된다. 즉, 영화 속 시체 가방은 ‘지옥의 천국’으로서 이질성이 공존하는 헤테로토피아가 된다.

이처럼 영화 <그라운드 제로로부터> 속 여러 등장인물 및 감독들은 권력 내부에서 그 권력의 소여성(giveness)을 사건화한다. 또한, 주체 스스로 선택하지 않은 조건으로서 권력의 명령이 반드시 그것이 기대한 효과로만 이어지지 않는 반복적 실천에 의해, 이 명령의 뜻이 일의적이거나 일방적으로 결정되지 않음을 폭로한다. 권력이 ‘나’를 조건 짓는다면, 그 조건 속에서 ‘나’ 역시 권력을 다른 방식으로 생산할 수 있음을

드러내는 영화 속 부당 전유의 저항적 수행은 팔레스타인의 비극을 기정사실화하지 않는다. 상처 주는 권력 속 그 권력을 반복하며 만들어내는 조금씩의 차이는 현재 팔레스타인을 변화시키고 있고 변화시킬 것이다. 팔레스타인 해방의 가능성은 팔레스타인을 억압하는 그 권력과의 내재적 관계에 위치한 위태로운 주체들의 다양한 수행 속에 이미 잠재해 있다.

V. 나가며

2024년 5월 제77회 칸 영화제 기간, 영화 <그라운드 제로로부터>는 많은 관객과 만났다. 그러나 상영 장소는 ‘뤼미에르 극장’으로 대표되는 공식 극장이 아니었다. 가자 지구 안에서 제작된 단편 22편을 장벽 바깥으로 반출해 한 편의 유니버스 영화로 엮어낸 제작자 라시드 마샤라위는 이 영화를 제77회 칸 영화제에 공식 출품했다. 영화제 측은 처음에 상영을 승인했으나 이후 결정을 번복했고, 영화는 최종 공식 상영작에서 제외되었다. 77회 칸 영화제 개막 전 기자회견에서 가자 지구 내 전쟁, 미투(#MeToo) 운동, 영화제 내 프리랜서 노동자의 파업에 대한 영화제 측의 입장을 묻는 기자들의 질문에 대해 영화제 집행위원장 티에리 프리모는 “칸에서 정치는 스크린에 머물러야 한다(In Cannes, the politics should be on the screen)”라고 불만을 표하며, “우리는 이와 같은 정치적 공방이 없는 영화제를 만들려고 노력할 것이다(We are trying to have a festival without these polemics)”라는 답을 한다.¹¹⁾

11) 정치 없는 영화제를 지향한다는 칸 영화제 집행위원장 티에리 프리모의 입장에 대한 자세한 내용은 다음 기사를 참조할 것. 기사: Scott Roxborough(2024.05.13.), “Cannes Boss Dodges Questions on #MeToo, Strike Threat, Says “Politics Should Be on the Screen””, *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/cannes-film-festival-fremaux-me-too-politics-strike-1235897404/> (검색일: 2026.01.10.)

<그라운드 제로로부터>의 제작자 마사라위는 영화의 공식 상영 제외와 칸 영화제가 ‘정치 없는 영화제’, 특히 팔레스타인에 대한 정치적 논의를 배제하는 영화제를 지향한다는 점에 항의했다. 그는 영화제 현장 앞에 가자 지구 난민촌을 연상시키는 텐트를 설치하고, 그 안에서 <그라운드 제로로부터>를 상영하는 시위를 벌였다. 영화제 기간 동안 영화는 공식 극장이 아닌 극장 바깥 임시 텐트에서 관객과 만났다. 마사라위의 증언에 따르면, 프랑스 경찰은 텐트 입구에 설치된 팔레스타인 국기를 철거하려는 시도를 하기도 했다.¹²⁾ 가자 지구의 텐트와 팔레스타인을 배제하는 영화제 공간을 모두 부당 전유하는 정치적 수행은 영화 속 실천이 영화 바깥으로까지 이어지는 한편, 이 일련의 사건은 팔레스타인의 비극을 고착시키는 치안적 폭력이 꼭 이스라엘만에 의한 것이 아니라는 점을 단적으로 확인케 한다. 하지만 마사라위는 마사라위 재단을 설립하고, 팔레스타인의 목소리가 담긴 영화를 통해 기금을 마련하고 가자 주민들이 직접 경험한 일상과 꿈 그리고 예술적 활력이 세상에 알려지도록 지금도 노력하고 있다.

2024년 10월 7일 하마스의 공격으로 촉발된 이스라엘-가자 전쟁은 2025년 1월 15일 정전 합의에 도달하며 총성이 멈추는 듯했다. 그러나 정전 합의로부터 1년이 지난 2026년 2월 현재, 팔레스타인 민중이 마주한 현실은 억압과 폭력의 지속이다. 이스라엘군은 정전 합의에도 불구하고 가자 지구 전체 면적의 절반 이상에 군사력을 배치하고 있으며, 이는 인도적 위기를 고착시키는 요인이 되고 있다. 요르단강 서안 지구에서는 2025년 1월부터 시작된 ‘철의 벽(Iron Wall)’ 작전으로 마을 전체가 공동화(空洞化)되는 등 군사적 통제에 의한 민간인 피해가 계속 보고된다.¹³⁾ 이와 같은 폭력의 확산은 단순히 군사적 충돌의 잔상이 아

12) 제작자 라시드 마사라위가 2024년 제77회 칸 영화제에서 벌인 <그라운드 제로로부터> 항의 상영회에 대한 자세한 내용은 다음 기사를 참조할 것. 기사: Ruwaida Amer(2024.07.02.), “‘Film was the best way to convey our art amid the suffering in Gaza’”, +972 Magazine. <https://www.972mag.com/ground-zero-raid-masharawi-cannes-gaza/> (검색일: 2026.01.10.)

니다. 이는 팔레스타인의 국가 건설 가능성을 근본적으로 차단하려는 정치적 기획이다. 이스라엘은 최근 서안 지구 심장부에 대규모 불법 정착촌 건설을 승인하고 추가 군사력을 배치함으로써 팔레스타인의 영토적 완전성을 파괴하고 주권 국가로서의 존립 자체를 무력화하고 있다.¹⁴⁾

정전 합의가 팔레스타인의 비극을 종식하지 못했다는 사실은, 이 문제가 특정 시기의 군사적 대립이 아니라 구조적이고 지속적인 식민 점령의 문제임을 다시 확인하게 한다. 2026년 현재 팔레스타인의 풍경은 권력의 폭력이 일상에 편재해 있으며, 그 비극이 ‘필연적’인 것으로 재생산되고 있음을 보여준다.

지금까지 영화 <그라운드 제로로부터> 속 팔레스타인에 상처를 주는 권력의 구체적 재현을 살핀 뒤, 권력이 이야기하는 위태로움에도 불구하고 영화가 보이는 윤리적인 자기-서사 진행의 방식과 이와 연동된 저항하는 실천을 소명했다. 영화 <그라운드 제로로부터>는 대개 주류 미디어에서 스펙터클화 되어 필연적 비극으로 묘사되는 통상적 팔레스타인 재현과 달리, 다양한 젠더, 연령, 직업을 가진 ‘평범한’ 개인들의 일상에 편재한 죽음의 분배를 드러내고 있었다. 더불어, 상처 주는 타자에 대한 차별 및 복수의 윤리적 정당화가 낳는 상호 확증 파괴의 악순환 속 자기 스스로의 불투명성을 연루된 ‘나’와 ‘너’가 함께 사는 자기-구성 계기로 삼는 영화의 윤리적 실천을 발견할 수 있었다. ‘나’를 죽일 수도

13) 관련한 최신의 구체적 내용은 유엔 팔레스타인 난민구호기구(UNRWA)에서 작성한 “UNRWA Situation Report #203 on the Humanitarian Crisis in the Gaza Strip and the occupied West Bank, including East Jerusalem”(2026.01.07.)을 참조할 것. <https://www.unrwa.org/resources/reports/unrwa-situation-report-203-situation-gaza-strip-and-west-bank-including-east-jerusalem> (검색일: 2026.01.10)

14) 관련한 최신의 구체적 내용은 다음 기사를 참조할 것. 기사: Emma Graham-Harrison & Quique Kierszenbaum(2026.01.06.), “Israel pushes ahead with vast illegal settlement in heart of West Bank”, *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2026/jan/06/israel-vast-illegal-settlement-west-bank> (검색일: 2026.01.10.)

살릴 수도 있을 가능성이 이중 접합된 타자와의 관계 속 ‘나’에게 강요된 명령(문)을 재의미화하는 영화의 실천이 앞선 윤리적 모델을 정치적 수행으로 확장하고 있다는 점 역시 확인했다.

작품의 이와 같은 윤리-정치적 실천과 관련하여 제기 가능한 의문에 대해 나름의 대답을 하며 본 논문을 마무리하려 한다. 팔레스타인 내 파괴적 권력의 테크놀로지가 심히 폭력적이고 편재한 반면에, 영화의 윤리-정치적 실천은 국지적이고 미시적인 탓에 미약하지 않냐는 지적이 있을 수 있다. 바꾸어 말해, <그라운드 제로로부터>를 중심으로 본 연구가 핵심적으로 규명한 해방의 가능성은 해방 그 자체가 아니지 않냐는 냉소를 말한다. 이러한 냉소를 역견으로만 치부할 수 없는 까닭은 이미 이 글에 내재해 있기도 하다. 첫째, 본고 역시 죽음정치 및 불구화의 개념을 통해 개인을 한계 짓는 권력의 구조적 힘을 소상히 설명한 바 있다. 둘째, 권력의 자명성을 의문시하는 영화의 윤리-정치적 실천은 그것이 (권력의) 수행과 수행의 결과를 분리한다는 점에서, 해방 가능성의 선언이 의도하는 효과로서 해방 역시 그리 자명하지 않음을 예증하게 된다.

거대한 네트워크 속 팔레스타인을 향해 상처 주는 권력의 편재성 및 위력은 부정할 수 없고 이는 이 글이 밝히고자 한 바다. 논의의 편의상 이 논문이 이스라엘 식민주의라는 담론적 언어로 제시한 팔레스타인 대상의 파괴적 권력은 앞선 칸 영화제에서의 사건에서 볼 수 있듯 실은 여럿의 얼굴을 가진 것으로 학살을 옹호하거나 외면하는 세계 곳곳의 개인들에 의해 생산되고, 이들을 통해 매개된다. 이와 같은 점에서 영화 <그라운드 제로로부터> 속 수행들이 한없이 작아 보이는 것도 사실이다. 본 논문이 해방의 진술이 아닌 해방 가능성의 선언으로 끝나야 하는 까닭은 이 때문이다. 하지만 역설적으로, 영화에 내재한 해방 가능성 및 불투명성의 공존은 해방을 향한 정치적 수행이 지속되어야 하는 당위가 되기도 한다. 해방의 불투명성이 동시에 개인적인 해방의 가능성을 의미하므로 상처 주는 권력에 대한 지속적인 세공을 통해 비극은 ‘필연적

이지 않은' 것이 될 수 있다.

궁극적으로 본고는 <그라운드 제로로부터>를 윤리적·정치적 작품으로서 상찬하고 정전(正典)으로 채워진 팔레스타인 영화사의 만신전에 등극시키는 집정관의 위치가 아닌, 팔레스타인의 해방을 개시하는 영화의 실천과 나란한 위치에서 반복되는 또 다른 차이의 반복임을 분명히 하고자 한다. 결국 팔레스타인을 향해 상처 주는 권력이 편재한 만큼이나, '너'와 함께 하는 차이의 반복이 곳곳에서 국지적으로 반복되는 한에서 팔레스타인 해방이라는 선언이 비로소 자명한 진술이 될 수 있을 것이다.

■ 참고문헌

1. 단행본 및 논문

- 미셸 푸코, 이상길 옮김(2023), 『헤테로토피아』, 문학과지성사.
- 아설 음벰베, 강서진·김은주 옮김(2025), 『죽음정치』, 동녘.
- 안드레아스 말름, 추선영 옮김(2025), 『팔레스타인의 파괴는 지구의 파괴다』, 두번째테제.
- 안소연·구기연(2025), 「기성 언론과 디지털 대항 공론장: 2023년 가자 전쟁과 한국사회의 담론 지형」, 『중동연구』, 44(2), 35-60, 한국외국어대학교(글로벌캠퍼스) 중동연구소.
- 안소연·김강석(2024), 「하마스의 변화된 정체성과 2023년 이스라엘 공격 -온건화에서 공세적 전환 배경 분석-」, 『지중해지역연구』, 26(2), 63-92, 부산외국어대학교 지중해지역원.
- 양효실(2013), 「역자의 말」, 『윤리적 폭력 비판』, 234-247, 인간사랑.
- 오카 마리, 김상운 옮김(2024), 『가자란 무엇인가』, 두번째테제.
- 일란 파페, 유강은 옮김(2025), 『이스라엘 팔레스타인 분쟁의 아주 짧은 역사』, 교유서가.
- 자스비르 푸아, 김지영 옮김(2016), 「불구화할 ‘권리’ : 팔레스타인에서의 무력화(Disablement)와 비인도적 생명정치」, 『오늘의 문예비평』, 102, 248-282, 오문비.
- 주디스 버틀러, 양효실 옮김(2013), 『윤리적 폭력 비판』, 인간사랑.
- 주디스 버틀러, 유민석 옮김(2022), 『혐오 발언』, 알렘.
- 질베르 아슈카르, 팔레스타인 평화 연대 옮김(2024), 『이스라엘의 가자 학살』, 리시올.
- 홍미정(2022), 「아브라함 협정 이후의 중동 정세 변화와 팔레스타인 자치정부의 총체적 난국」, 『지중해지역연구』, 24(2), 71-110, 부산외국어대학교 지중해지역원.

2. 인터넷 자료

- 구기연(2025.09.30.), 「죽은 자가 산 자를 구하는 시간」, 『경향신문』. <https://www.khan.co.kr/article/202509302151005> (검색일: 2026.01.10.)
- Amer, Ruwaida(2024.07.02.), “Film was the best way to convey our art amid the suffering in Gaza”, *+972 Magazine*. <https://www.972mag.com/ground-zero-rashid-masharawi-cannes-gaza/> (검색일: 2026.01.10.)
- Graham-Harrison, Emma & Kierszenbaum, Quique(2026.01.06.), “Israel pushes ahead with vast illegal settlement in heart of West Bank”, *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2026/jan/06/israel-vast-illegal-settlement-west-bank> (검색일: 2026.01.10.)
- Roxborough, Scott(2024.05.13.), “Cannes Boss Dodges Questions on #MeToo, Strike Threat, Says “Politics Should Be on the Screen””, *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/cannes-film-festival-fremaux-me-too-politics-strike-1235897404/> (검색일: 2026.01.10.)
- Shehadi, Sebastian(2025.02.17.), “From Groun Zero: the Gazan film made amid bombs, blackouts and bereavement”, *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/7e575b59-d127-4caa-9d67-4704ae023e84> (검색일: 2026.02.12.)
- UNRWA(2026.01.07.), “UNRWA Situation Report #203 on the Humanitarian Crisis in the Gaza Strip and the occupied West Bank, including East Jerusalem”, UNRWA. <https://www.unrwa.org/resources/reports/unrwa-situation-report-203-situation-gaza-strip-and-west-bank-including-east-jerusalem> (검색일: 2026.01.10.)
- Weizman, Eyal(2002), “The Politics of Verticality”, *OpenDemocracy*. https://www.opendemocracy.net/en/article_801jsp/ (검색일: 2026.01.10.)

3. 사진 자료

22명의 팔레스타인 영화 감독 <그라운드 제로로부터>(2024)

웹사이트 '마샤라위 펀드' <https://www.masharawifilms.org/from-ground-zero/> (검색일: 2026.01.10.)

❖ ABSTRACT

The Possibility of Palestinian Liberation
and Performative Self-Construction
: Focusing on the Movie *From Ground Zero*

Yoon, Junhee
Yonsei University

Koo, Gi Yeon
Seoul National University

This article examines *From Ground Zero* (2024), an omnibus film created by twenty-two filmmakers from the Gaza Strip. It analyzes the extreme violence inflicted upon Palestinians by Israeli colonial power, as well as the ethical and political practices adopted by Palestinian filmmakers in response. Utilizing Achille Mbembe's concept of 'necropolitics' and Jasbir Puar's idea of 'the right to maim,' this study explores how death, injury, and precarity are systematically woven into everyday life in Gaza.

Unlike mainstream media representations of Palestine that often depict inevitable tragedy, this film highlights the ordinary lives of individuals across various genders, ages, and occupations, portraying violence as a persistent structural condition rather than an exceptional event. Building on Judith Butler's theory of self-accountability, this paper further investigates how the filmmakers engage in ethical self-construction by narrating their experiences under conditions of subjugation.

The article emphasizes how opacity, vulnerability, and relationality with others—who can both sustain or endanger lives—serve as ethical

resources that resist the logic of mutual assured destruction. The film's ethical narratives extend into political performativity within Butler's theoretical framework, utilizing the re-signification and misappropriation of the commands imposed by oppressive power. Ultimately, this study argues that *From Ground Zero* functions not just as a depiction of extreme violence but as a cinematic performance that articulates possibilities for resistance and emancipation within the very conditions of colonial domination, thus providing a critical intervention in contemporary discussions on colonial violence, visibility, and politics.

Keywords: Palestinian Movie, *From Ground Zero*, Necropolitics, Maiming, Self-Construction, Misappropriation, Palestinian Liberation

- 논문투고일 : 2026. 01. 10
- 심사완료일 : 2026. 02. 01
- 게재확정일 : 2026. 02. 09