

# 영화 <하얀 전쟁>과 진보적 남성 민족 주체의 베트남전쟁 기억 만들기\*

조서연\*\*

## <차례>

1. <하얀 전쟁>의 등장과 기억의 자리
2. 반미 민족주의의 형성과 베트남전쟁 인식의 변화
3. 민간인 학살 트라우마와 파월 한국군의 피해자화
4. 두 개의 기지촌을 오가는 한국인 남성의 자기 인식
5. 나가며

## <국문초록>

<하얀 전쟁>(1992)은 한국군의 베트남전쟁 파병을 본격적으로 비판한 첫 영화로, 파월을 둘러싼 기억 투쟁의 장에서 큰 의의를 지닌 작품이다. <하얀 전쟁>에 나타난 베트남전쟁 및 한국군 파병에 대한 인식은 '미국 용병론'으로 요약할 수 있다. 이는 광주항쟁 이후 1980~1990년대에 이르기까지 한국 영화계에서 널리 공유된 반미 의식과 군사독재정권에 대한 비판 의식의 발로로, 조국 근대화의 발판을 이룬 반공 전쟁이라는 기존의 공식적인 베트남전쟁 기억을 전면적으로 넘어선 것이었다. <하얀 전쟁>은 파월 한국군에 의한 베트남 민간인 학살과 참전 군인의 트라우마를 구체적으로 형상화하고, 주한미군 기지촌 문제와 민주화 투쟁을 베트남전쟁에 대한 기억 재현에 걸쳐 놓는다. 이는 베트남전쟁이 미국과 한국 간의 종속적인 관계에서 이루어진 국제적인 대리전이자 한국 현대사의 윤리적 오점이었음을 드러낸다. 그러나 <하얀 전쟁>은 트라우마 기억을 영화적으로 재현하는 과정에서 파월 한국군을 박정희 군사정권과 미국에 희생당한 피해자의 위치에 정초하여, 가해자인 동시에 피해자라는 참전 병사

\* 이 글은 한국극예술학회 2019년 제1차 정기학술발표회에서 발표한 글을 수정한 것이다. 발표 이후 수정 방향을 설정하는 데 많은 도움을 주신 토론자 박현선 선생님께 감사의 말씀을 전한다.

\*\* 서울대학교 국어국문학과 박사수료.

들의 난감한 위상을 자기중심적으로 정리한다. 또한 주한미군 기지촌의 한국인 여성과 베트남 기지촌의 베트남인 여성을 성애화하고 타자화함으로써, 영화가 만들어진 당시의 탈식민적 민족주의의 담론이 지녔던 남성중심적 폭력성을 답습하는 한편으로 한국인 남성 자신들을 순전한 피해자로서 정당화한다. 파월 한국군의 피해자화 서사와 젠더 무감각은 <하얀 전쟁>이 지닌 통찰력의 바탕이 되었던 진보적 남성 민족 주체의 세계인식에 도사리고 있던 사각지대였다. 이에 대한 분석을 통해, 미래의 변화를 위해 과거를 돌아보는 '후회의 정치'라는 맥락에서 전쟁 기억의 영화적 재현이 지향할 바들을 뒤집어 짐작해볼 수 있을 것이다.

주제어 : 기지촌 여성, 남성중심적 민족주의, 민간인 학살, 반미 의식, 베트남전쟁, 베트남전쟁 영화, 전쟁 기억, 트라우마, 피해자화, 하얀 전쟁

## 1. <하얀 전쟁>의 등장과 기억의 자리

안정효의 장편 『하얀 전쟁』(1985)은 베트남전쟁을 다룬 한국 장편소설의 대표작 중 하나로 꼽힌다. 파월 장병 출신의 작가는 이 작품에서 서술자 한기주의 입을 빌어, “한국전쟁은 누구나 다 함께 겪은 전쟁이었지만 월남에는 총을 들고 싸우는 우리들뿐이었다.”<sup>1)</sup>라는 말로 한국 사회에서 베트남전쟁이 차지해 온 위상을 요약한다. 실제로 베트남전쟁은 1964년부터 1973년까지 연인원 32만여 명에 달하는 한국군 병력이 파병된 전쟁이었지만, 철군 및 1975년 종전 이후 ‘월남 패망’이라는 반공주의적인 프레임을 남기고 잊혀 갔다. 영화의 경우 민·관 제작 문화영화를 비롯하여 다수의 극영화들이 ‘무적의 타이한’에 대한 선전을 담당해 왔으나, 이 역시 불리해지는 전황 및 철군으로 잦아든다.<sup>2)</sup>

이후 1980년대까지는 계몽영화나 멜로드라마 영화에서 파월 경험이 소

1) 안정효, 『하얀 전쟁』, 고려원, 1989, 315면.

2) 베트남전쟁 문화영화 생산의 전개 과정에 대해서는 박선영, 「국가의 프레임으로 구획된 베트남전쟁」, 『사림』 53호, 수선사학회, 2015 참조. 파병 당시의 극영화에 대한 연구로는 백태현, 「베트남 참전시기(1964~1973) 한국영화의 이데올로기 연구」, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2019와 조서연, 「1960년대 베트남전쟁 영화와 파월 한국군의 남성성」, 『민족문화사연구』 68호, 민족문화사학회, 2018 참조.

재적으로, 혹은 인물의 과거 배경으로 사용되는 경우가 많았으며, 베트남 전쟁 자체에 대한 영화계의 관심은 점차 사그라졌다.<sup>3)</sup> 베트남 '전장의 모습'이 다시금 스크린에 불러 나오는 것은 참전 병사의 외상 후 스트레스 장애를 플래시백으로 표현하면서 전쟁 당시 촬영된 영상을 삽입했던 <우리는 지금 제네바로 간다>(송영수, 1987)에 와서의 일이다. 이어 전장에서 이루어진 '베트콩 여성과 한국군 남성 간의 사랑을 다루며 반전 의식을 담아낸 <푸른 옷소매>(김유민, 1991)가 개봉하고, 이듬해에는 예의 『하얀 전쟁』을 영화화한 정지영 감독의 <하얀 전쟁>이 등장한다. 베트남 전쟁 중 한국군에 의한 민간인 학살(이하 '민간인 학살') 문제는 <하얀 전쟁>에서 처음으로 영화화된다. 베트남전쟁을 비판적으로 바라보는 영화가 등장하기 위해서는 적어도 1987년까지, 본격적으로는 1992년까지의 시간이 필요했던 셈이다.

종전 이후로도 긴 시간이 흐르고 나서 베트남전쟁을 다시 재현하는 작업은 기억 투쟁의 일환으로 작용해 왔다.<sup>4)</sup> 제프리 올릭은 최근 30여 년간 보상과 사죄 등의 방식을 통해 세계적으로 이어지는 '후회의 정치(the politics of regret)'에 주목하면서, 이를 이해하기 위해서는 '왜 후회인가', '왜 지금인가' 등의 질문에 답하며 그 질문과 대답이 역사적 경로를 거치며 변화해 온 방식을 살펴보아야 한다고 말한다.<sup>5)</sup> 과거의 사건을 의미화하

3) 이는 미국 영화계에서 베트남전쟁 영화가 다수 생산된 것과 대조되는 침묵이라고 언급되기도 한다(박진임, 「님은 먼 곳에, 베트남전쟁도 먼 곳에」, 『문화과영상』 제9권 3호, 문화과영상학회, 2008, 617~618면).

4) 가령 베트남전쟁 민간인 학살 문제를 영화화한 최근의 사례인 이길보라 감독의 다큐멘터리 제목이 <기억의 전쟁>이라는 점은 이와 관련하여 시사하는 바가 크다. 2018년 부산국제영화제에서 공개된 이 영화는 2019년 인디다큐페스티발 '올해의 초점' 프로그램 상영작으로 선정되었는데, 이 프로그램은 "경험하지 않은, 당사자성 너머의 역사에 대한 재현"을 주제로 하여 "사건의 당사자가 아닌 사건 이후의 기억 주체가 자신만의 관점과 방법으로 역사적 사건에 접근하는 경우"를 다룬 것이었다(SIDOF2019 티켓 카탈로그 참조). 한국군의 베트남전쟁 참전과 관련한 진상규명의 장에서 '기억의 전쟁'이라는 표현은 관용적으로 사용되어 왔는데, 그 표현의 함의가 전쟁 미경험 세대의 담론 생산에까지 유효하게 작용하고 있는 것이다.

5) 제프리 K. 올릭, 강경이 옮김, 『기억의 지도』, 옥당, 2011, 214면.

려는 현재적 요구는 일회적인 상호작용으로 끝나지 않고 끊임없이 재생산, 수정, 대체되며, 이는 과거와 현재의 관계에만 의존하는 것이 아니라 누적되는 역사적 구성과 재구성의 영향을 받는 일이라는 것이다.<sup>6)</sup>

베트남전쟁의 과거에 대한 사후의 재현과 담론이 기억 투쟁으로 점화되었다고 할 때, 그 핵심에는 민간인 학살에 대한 인정이라는 문제가 놓여 있다. 시사주간지 『한겨레21』은 1999년 9월부터 총 46주에 걸쳐 민간인 학살 문제를 전면화하는 캠페인을 벌여 기존의 지배적인 베트남전쟁 기억에 균열을 내고 사회적 논쟁을 일으켰다. 이는 진실규명운동과 ‘미안해요 베트남’ 운동, ‘한베평화재단’의 설립, 김대중-노무현-문재인 대통령의 에두른 유감 표명 등으로 이어지면서 한국 사회에서의 ‘후회의 정치’를 이끌었고, 2018년 ‘베트남전쟁 시기 한국군에 의한 민간인 학살 진상규명을 위한 시민평화법정’, 학살 생존자들의 2019년 ‘제주 43 평화상’ 수상 등 피해 당사자들의 운동 주체화에 이르기까지 역사적인 변화를 겪으며 현재화를 거듭하는 움직임이 되었다.

영화 <하얀 전쟁>은 이보다도 앞선 1992년 대중문화의 장에서 민간인 학살 문제를 처음으로 다루어, 참전 단체들의 집단 항의를 맞닥뜨리며 기억 투쟁의 초기 국면을 만들어냈다. 해당 영화의 시사회장에서는 일군의 참전 군인들이 감독에게 시위를 하고 영화사를 찾아가 협박을 하였으며, 대한해외참전전우회와 파월유공전우회에서는 ‘민간인을 베트남으로 오인하여 사살한 분대장이 살아남은 이들을 마저 죽이라고 분대원들을 협박하는 장면, 분대원 중 하나가 심적 고통을 이기지 못해 분대장을 사살하고 탈영하는 장면, 사살된 베트남의 귀를 잘라온 장면, 오인 사살된 베트남인들을 본 분대원이 “양민이잖아요”라고 울부짖는 장면’ 등을 삭제하라는 긴급청원을 공연윤리위원회에 발송했다.<sup>7)</sup> 이 단체들과 뜻을 같이하는 이들은 “백 명의 베트남을 놓치더라도 한 명의 양민을 보호하라”<sup>8)</sup>는 것이

6) 제프리 K. 올릭, 앞의 책, 100~101면.

7) ‘영화 ‘하얀전쟁’ 표현의 자유 공방’, 『한겨레』 1992.07.10.

파월 한국군의 기본 지침이었음을 강조하며, 사살된 이들이 민간인이 아닌 베트남 및 그 부역자들이었기 때문에 민간인 학살이란 성립 불가능한 개념임을 현재까지 주장하고 있다. <하얀 전쟁>은 이처럼 과거의 한 사건에 대한 현재의 기억을 분화시키고 의제를 형성하는 계기 중 하나가 되었다. 이 영화의 제작과 개봉 자체가 새로운 대중적 기억을 만드는 작업이었던 것이다.

그렇다면 베트남전쟁이라는 과거의 재의미화를 요구했던 <하얀 전쟁> 개봉 당시의 ‘현재’란 어떤 맥락을 그리며 구성된 것이었을까. 윤충로는 “베트남전쟁 참전 이후 최근까지 한국의 베트남전쟁 기억은 ‘공식적 기억의 정형화와 망각-‘대항기억의 형성과 기억 투쟁’-‘전쟁에 대한 2차적 망각과 기억을 위한 투쟁’의 사이클을 그리며 변화해왔다”<sup>9)</sup>고 말한다. 여기에서 두 번째 사이클인 ‘대항기억의 형성과 기억 투쟁’이란 이르게는 1975년 발간된 리영희의 저작 『베트남전쟁』을, 주되게는 1980년대 민주화운동 당시의 필독서였던 구연 반 봉의 소설 『사이공의 흰옷』 등을 중심으로 형성된 반미·자주 혁명전쟁으로서의 베트남전쟁 이미지를 가리키며,<sup>10)</sup> 마지막 사이클은 1999년 『한겨레21』의 캠페인 이후 현재까지를 가리킨다. 영화 <하얀 전쟁>은 개봉 시기로나 작품의 내용 및 관점으로나 두 번째 사이클과 세 번째 사이클의 사이, 즉 일종의 이행기에 나타난 작품이다. 이 글은 <하얀 전쟁>이 놓여 있는 그와 같은 자리를 중요하게 의식하며, 해당 영화가 진보적 남성 민족 주체의 입장에서 베트남전쟁 기억 만들기를 시도하고 있었음을 살피고자 한다.

- 
- 8) 주월한국군사령관 채명신 인터뷰, 「양민인지 아닌지 가려보자」, 『한겨레21』 287호, 1999.12.16.  
 9) 윤충로, 「한국의 베트남전쟁 기억의 변화와 재구성」, 『사회와 역사』 105집, 한국사회학회, 2015, 7면.  
 10) 1980년대 민주화운동 세대가 『사이공의 흰옷』을 받아들인 구체적인 정황과 맥락에 대해서는 정중현, 「투쟁하는 청춘, 번역된 저항」, 『한국학연구』 제36집, 인하대학교 한국학연구소, 2015 참조.

선행 연구들은 베트남전쟁을 본격적으로 성찰하는 한국 영화의 대표작으로 <하얀 전쟁>을 꼽아 왔다.<sup>11)</sup> 이 연구들은 <하얀 전쟁>이 1979년을 영화 속의 현재 시점으로 설정한 것에 주목하면서, 이는 “한국 사회에서 미국에 대한 시선의 변화가 시작된 80년 5월의 역사적 공간을 차용하기 위한 포석”<sup>12)</sup>이었다는 식으로 평가했다. 이는 원작과의 비교를 통해 볼 때 더욱 뚜렷해진다. 『실천문학』 1985년 봄호에 발표된 후 1989년에 단행본으로 출간된 『하얀 전쟁』에서는 1970~80년대의 정치적 상황을 직접 가리키는 부분을 찾아보기 힘들지만, 영화 <하얀 전쟁>은 서사의 한 축을 “박정희의 피살과 전두환의 등장으로 시작하여 계엄령에 대한 저항으로 끝”내면서 “베트남전쟁 서사를 민주화 투쟁의 서사와 겹쳐 놓고”<sup>13)</sup> 있기 때문이다.

이 지점에서 <하얀 전쟁>을 코리안 뉴 웨이브 영화의 하나로서 다룬 김소연의 연구를 주목할 만하다. <하얀 전쟁>에 대한 여러 선행 논의들은 “뒤늦게나마 충무로에 도착한 80년대성을 구현하는 영화들”<sup>14)</sup>인 코리안 뉴 웨이브 영화들이 ‘리얼리즘적인 한국 영화의 계보를 잇는다는 기존의 영화사적 규정을 부지불식간에 공유한다. 그러나 김소연은 그 ‘1980

11) 이승환, 「역사적 기억의 재구성을 통한 한국사회의 호명」, 『영화연구』 27호, 한국영화학회, 2005.; 강성률, 「남한 영화를 통해 본 베트남전쟁의 기억」, 『역사비평』 통권 84호, 역사비평사, 2008.; 박진임, 앞의 글.; 백태현, 「베트남전쟁의 재현 양식 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2009.; 이승환, 「대중영화를 통해 확인해보는 한국사회의 포스트모던적 징후들」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010.; 부이 티 투 투이, 「베트남 전쟁을 다룬 영화에 나타난 반전 이데올로기 연구」, 인하대학교 대학원 석사학위논문, 2014.; 오영숙, 「탈/냉전기 미국주의의 굴절과 영화표상」, 『한국문학연구』 제46집, 동국대학교 한국문학연구소, 2014.; Lee Seulgi, “The Rhetoric of the Vietnam War in Korean Films”, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2016.; 이선화, 「미국과 한국의 베트남전쟁영화 비교연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2017 등. 이 논의들에서 <하얀 전쟁>과 함께 가장 즐겨 꼽히는 영화인 <알 포인트>(2004)의 감독 공수창은 <하얀 전쟁>의 시나리오 각색자 중 1인으로, 자신의 연출작에 <하얀 전쟁>의 특정 에피소드를 참조한 신을 넣기도 했다.

12) 이승환, 위의 글, 2005, 212면.

13) 조서연, 「돌아온 군인들」, 권보드래 외, 『문학을 부수는 문학들』, 민음사, 2018, 279면.

14) 김소연, 『실재의 죽음』, 도서출판b, 2008, 15면.

년대성'이란 “군부독재의 퇴진과 함께 이미 ‘승자의 서사로서의 지위를 확보한 상태의 것’으로서 “90년대성’과의 교섭관계 속에 있”<sup>15)</sup>었다고 진단한다. 그에 따르면 <하얀 전쟁>을 포함한 일련의 영화들은 남성 지식인 인물을 성찰의 주체로 내세운 내러티브를 취함으로써 정치적 이행기에 귀환하는 불안하고 혼란스러운 과거의 기억들을 재질서화하고, “베트남전 참전이라는 실제적 경험도 역사화”<sup>16)</sup>한 결과들이다.

이 글은 그와 같은 관점에 동의하면서 영화 <하얀 전쟁>에 대한 비판적 독해를 제안한다. <하얀 전쟁>은 베트남전쟁에 대한 대안적인 기억 만들기의 과정에서 파월 장병들 자신을 피해자화하는 데 주력했다는 점에서 반성과 성찰의 방법에 대한 고찰이 요구되는 텍스트이다. 일부 선행 연구에서도 <하얀 전쟁>이 민간인 학살을 형상화함에 있어 한국군 입장에서의 변명과 자기 정당화를 동반한다는 점을 지적한 바 있는데,<sup>17)</sup> 그 분석이 가해(자)와 피해(자)에 대한 일반론적인 차원에서 윤리적 당위성을 논하는 데 그쳐 아쉬움을 남긴다. <하얀 전쟁>이 시도한 파월 장병 당사자들의 피해자화는 영화가 만들어진 시기를 전후하여 사회적으로 널리 공유된 반미 의식, 그리고 남한의 군사독재에 대한 비판적 재평가라는 진보적인 역사 인식과 연결되어 있음에 유의해야 한다. <하얀 전쟁>의 인물들이 학살의 기억을 지우지 못하고 외상 후 스트레스 장애 증상에 시달리는 것은 그 자체로 양심의 발현이나, 고통을 겪는 자신들의 자리를 박정희 군사정권과 미국에 희생당한 피해자의 위치에 정초하는 과정에서 영화의 초점을 자기 자신들의 고통에 맞추고 있기 때문이다.

이러한 파월 한국군의 피해자화 서사는 (신)식민지 남성의 콤플렉스와 연결되는데, 이는 평택 주한미군 기지촌과 미군을 상대하는 성노동자 영

15) 김소연, 앞의 책, 73면.

16) 위의 책, 127면. 여기에서의 ‘실재적 경험’이란 정신분석학적 의미에서 상징적 질서에 균열을 내는 ‘역압된 것의 귀환’(Wiederkehr des Verdrängten)을 가리킨다.

17) 백태현, 앞의 글, 2009, 60면.; 부이 티 투 투이, 앞의 글, 41면.

옥을 중심으로 나타난다. 미군 기지촌의 등장은 베트남전쟁 파병이라는 비극의 책임자 중 하나로 지목된 미국에 대한 비판이 한국의 군사정권과 미군 사이의 여성 거래 문제에 대한 비판으로까지 이어질 수 있는 가능성을 마련하지만, 그 재현 과정에서 <하얀 전쟁>은 한국인 여성에 대한 이중의 착취를 보여준다. 이는 영화 텍스트 내적인 분석뿐 아니라, 영화가 만들어진 당시 소위 ‘양공주가 민족주의적 함의를 지닌 기표가 되었던 현상 및 일본군 ‘위안부’에 대한 성애화된 재현이 만연했던 상황 등 텍스트 외적 맥락과도 연결하여 생각해 볼 만한 지점이다. 이러한 여성 착취적 재현은 미국과 베트남 사이에 낀 한국 남성의 위치와 결부되면서 베트남 여성의 타자화로까지 이어지고 있어, 베트남전쟁에 대한 반성적인 텍스트로서 <하얀 전쟁>의 한계를 노출하기도 한다.

이 글은 대안적인 기억 만들기 작업으로서의 <하얀 전쟁>이 지닌 베트남전쟁에 대한 이해와 파월 한국군의 정체성에 대한 파악이 1980~90년대 초반 당시 미국에 대한 한국 대중 및 영화계의 인식 변화와 함께 형성되었다는 전제를 2장에서 제시한 후 논의를 전개하고자 한다. 이는 <하얀 전쟁>이 베트남전쟁 참전과 그 이후의 문제를 영화화하며 형성한 두 가지의 중요한 국면, 즉 3장에서 다룬 민간인 학살 트라우마의 재현과 4장에서 다룬 한국-베트남의 성노동자 여성을 둘러싼 남성 민족 주체의 시선 및 감정의 문제로 이어진다. <하얀 전쟁>은 베트남전쟁과 파병의 실상을 폭로하고 파월 장병들의 고통을 직시함으로써 기존의 지배적인 기억에 의미 있는 균열을 일으켰으나, 그 재현 전략상의 문제들로 인해 함정에 빠진 텍스트이기도 하다. 이에 대한 분석을 통해, 미래의 변화를 위해 과거를 돌아보는 ‘후회의 정치’라는 맥락<sup>18)</sup>에서 기억의 재현이 지향할 바들을 뒤집어 짐작해볼 수 있을 것이다.

www.kci.go.kr

18) 제프리 K. 올릭, 앞의 책, 208~209면.

## 2. 반미 민족주의의 형성과 베트남전쟁 인식의 변화

<하얀 전쟁>은 1979년 현재 서울에 살면서 자신의 파월 경험을 시사잡지에 소설로 연재하고 있는 한기주에게 같은 부대의 일병이었던 변진수가 불쑥 찾아와 베트남에서의 기억을 해집어놓는 이야기이다. 영화는 원작 소설이 취했던 현재와 과거를 반복해 오가는 교차적인 플롯을 공유하는데, 이는 기억과 트라우마를 서사화하는 해당 작품의 방법론으로 기능한다. 이와 관련하여 김우영은 소설 『하얀 전쟁』의 인물들이 “트라우마의 형태로 과거를 끊임없이 현재화하는 행동을 수행”함으로써 “화석화된 ‘추모’를 거부”한다는 점에 주목한다. 그는 이것이 “사회구성원들의 윤리적 태도와도 결부된다는 점에서 중요한 사유의 실마리를 제공”<sup>19)</sup>한다고 평가하는데, 이 윤리적 태도란 베트남전쟁이 남긴 상처와 베트남에서 저질러진 과오를 과거에 묶어두지 않고 지속적으로 현재화하여 공감과 연대, 속죄의 책임을 함께 나누어 지는 것을 말하는 듯하다.

울릭은 “어떤 행동이 윤리적 속성을 가지려면 똑같은 가능성을 지닌 여러 행동 중에서 선택된 것이어야 한다”는 윌리엄 제임스의 말을 빌려 ‘대안적 가능성의 지각이 지닌 중요성을 강조한다.<sup>20)</sup> 베트남전쟁을 기억하고 서사화하는 작업이 그와 같은 윤리적 성격을 지닌다고 할 때, 이는 첫째로는 과병하지 않을 수 있었던 가능성, 둘째로는 학살하지 않을 수 있었던 가능성에 대한 지각을 가리킬 것이다. 여기에서 과병 정책의 피해자이면서 학살의 가해자인 파월 한국군의 복합적인 정체성에 유의할 필요가 있다. 이것이 한국의 입장에서 베트남전쟁을 이야기할 때 발생하는 난감함의 근원이 되기 때문이다.

이 난감함은 국민국가 체제의 군대에 속한 병사들의 전쟁 수행이 지닌

19) 김우영, 『베트남 전쟁을 기억하기, '추모'와 '망각'을 넘어서』, 『현대문학의 연구』 54호, 한국문학연구학회, 2014, 191면.

20) 제프리 K. 울릭, 앞의 책, 216면.

속성 자체에 기인하고 있기도 하다. 가령 이진경은 병사들의 전쟁 수행을 ‘군사 노동’으로 명명하는데, 이는 “국가의 죽음정치적 권력의 대리인”인 병사들의 위치가 “적을 정복하고 굴복시키는 국가의 의지를 수행하지만, 또한 적에 의해 제거될 수 있는 위험을 수반”<sup>21)</sup>하는 역설적이고 모순적인 속성을 지니고 있음을 밝히기 위한 것이다. <하얀 전쟁>이 예리하게 파헤친 파월 한국군 병사들의 고통스러운 위치는 것처럼 군사 노동을 수행하는 병사들에게 주어진 보편적인 모순과, 한국군의 파월이 미국과 한국 간의 종속적인 관계에서 이루어진 일종의 국제적인 대리전이라는 사실로 인해 발생한 특유한 모순 위에 놓여 있었다.

소설 『하얀 전쟁』에 비해 영화 <하얀 전쟁>은 베트남전쟁이라는 과거의 기억을 반추하는 일이 자신이 입은 상흔으로 인한 고통과 자신에게 피해를 입은 타인에 대한 죄책감이라는 양가감정을 동반한다는 점을 한층 예민하게 다루었다. 이는 <하얀 전쟁>이 트라우마의 재현에 집중하는 영화이기 때문에 가능한 것이기도 했다. <하얀 전쟁>은 국가 주도의 지배적인 ‘내러티브 기억’에 편입되지 못한 파월 한국군의 ‘트라우마 기억’<sup>22)</sup>을 본격적으로 탐구하면서, 전쟁 이후에도 계속되는 고통과 죄책감의 문제를 재현한다. 그렇다면 이 감정들의 사이에서 <하얀 전쟁>은 구체적으로 어떠한 태도를 취하고 있으며, 파월 한국군의 자리를 어디에 마련해 두고 있는가.

<하얀 전쟁>에서 한기주와 변진수의 위치는 영화가 취한 시대적 배경과 관련되어 있다. 이승환은 영화가 만들어진 1992년이 문민정부가 선출된 대선이 있었던 해로, 한국 사회가 “군사독재의 악몽에서 조금씩 벗어나는

21) 이진경, 나병철 옮김, 『서비스 이코노미』, 소명출판, 2015, 42면.

22) 피에르 자네는 인간의 기억을 습관적 기억, 내러티브 기억, 트라우마 기억으로 분류하는데, 여기에서 트라우마 기억이란 사회적으로 유의미한 이야기 체계를 이루는 내러티브 기억에 편입되지 못하고 무의식에 고착된 충격적인 체험을 의식의 통제 밖에서 시시때때로 재현하는 기억을 말한다. 전진성, 「트라우마의 귀환」, 전진성·이재원 엮음, 『기억과 전쟁』, 휴머니스트, 2009, 24면 참조.

시기"였음을 짚는다.<sup>23)</sup> 그러한 때에 <하얀 전쟁>이 동시대가 아닌 1979년 12월을 배경으로 한 것은 “미국과 박정희의 정권욕의 교차지점이 베트남 파병”이었다는 인식 아래 “한국의 베트남전 참전과 그에 의해 시작된 한국과 베트남의 악연들을 정리할 수 있는 지점”을 고른 결과라는 것이다.<sup>24)</sup> 상식적으로 동의할 수 있는 견해지만, <하얀 전쟁>이 보여주는 베트남전쟁에 대한 인식을 이해하기 위해서는 좀 더 상세한 맥락이 필요하다.

여기에서 우선 호출될 수 있는 것이 바로 1987년 민주화와 탈냉전의 흐름 속에서 일어난, 과거 국가폭력에 대한 진실규명운동의 물결이다. 4·3 사건, 거창 학살 사건, 광주항쟁 등에 대한 기억의 수정이 대대적으로 요구되던 당시의 상황은 ‘아래로부터의 기억’을 수면 위로 불러내었고, 이러한 기억 투쟁은 베트남전쟁에서의 민간인 학살 문제를 공론화할 수 있는 사회적 역량을 마련했다.<sup>25)</sup> <하얀 전쟁>이 개봉한 후의 일이지만 한국전쟁 당시 노근리 학살의 공론화가 베트남전쟁에 대한 재인식을 촉구하는 계기 중 하나로 작용했다는 점을 이 맥락에서 짚어갈 만하다. 가령 6월항쟁의 결과 1989년에 조직된 ‘건강사회를 위한 치과의사회’의 캠페인은 이를 대중 담론의 장에서 드러내었으며,<sup>26)</sup> 2000년에 결성된 대책위원회의 내부문건은 “노근리를 바탕으로 베트남 학살의 참회로 나아가고, 다시 우리의 베트남 참회를 바탕으로 노근리 학살과 중군위안부의 역사청산을 이끌어”<sup>27)</sup> 나가자고 호소했다.

영화 <하얀 전쟁>을 이해하고자 할 때 이와 같은 배경은 크게 두 가지

---

23) 이승환, 앞의 글, 2005, 209면.

24) 위의 글, 212면.

25) 윤충로, 앞의 글, 14~15면.

26) ‘건강사회를 위한 치과의사회’는 베트남전쟁 진실규명운동에 참여하고 있는 단체 중 가장 먼저 결성된 곳이다. 이들은 1999년 당시 『한겨레21』의 캠페인에서 노근리와 베트남에서의 학살을 한데 연결하며, “미군의 만행”과 같은 “한국군의 만행”에 대한 독자들의 주목을 호소했다. 「건치 치료답사팀, 빈호야로 출발, 『한겨레21』 280호, 1999.10.28.

27) 윤충로, 앞의 글, 22~23면.

의미를 지닌다. 첫째는 기존의 공식적 기억이 기초했던 반공과 경제발전이라는 프레임을 벗어나 베트남전쟁을 바라보는 새로운 시각이 이 영화가 만들어지던 때에 공유되기 시작했다는 것이고,<sup>28)</sup> 둘째는 그 시각이 “현대사에서 한국이 지닌 모순된 위치, 곧 한국전쟁 시기의 피해와 베트남전쟁 시기의 가해, 이 양자를 접합<sup>29)</sup>하고 있었다는 것이다. 여기서 눈에 띄는 부분은 한국전쟁과 베트남전쟁 양자 모두에서 미국이 가해자의 위치에 있다는 점이다. 베트남전쟁과 관련한 ‘양삼’의 움직임은 1990년대 이후 한국의 인권·평화운동이 견지해 온 국제적인 연대への 지향을 기본적으로 공유하고 있지만, 미국이라는 항의 존재는 이를 신식민지에 대한 인식 속에서 작동해왔던 반미 민족주의의 자장으로 끌어들이는 여지를 만들기도 했다.

<하얀 전쟁>이 베트남전쟁 기억 투쟁의 사이클 중 두 번째와 세 번째의 이행기에 놓여 있음은 앞 장에서 짚은 바와 같다. 한편 영화사적인 맥락에서 보자면 <하얀 전쟁>은 코리안 뉴 웨이브라는 굵직한 사조의 정점에 있는 작품이며, 1980년대 중반 이후 1990년대에 이르기까지 영화계 및 문화 장 전반을 휩쓴 반미국적 경향의 한가운데에서 만들어진 작품이기도 하다. 오영숙의 연구에 따르면 1980년대 중반 이후 한국 영화에는 일종의 트렌드를 이를 정도로 미국에 대한 부정적인 묘사 및 추악한 미국인의 표상이 등장하기 시작했고, 한국인과 미국인 간의 폭력적인 대결이 냉전기 한국 영화의 금기를 넘어 형상화되었으며, 이른바 ‘운동권 영화’가 아닌 상업영화에서까지 미군 기지촌에 대한 관심이 증대되었다.<sup>30)</sup> 영화 <하얀 전쟁>이 소설 『하얀 전쟁』을 새로이 각색하는 과정에서 박

28) 이는 1980년대 학생운동·노동운동 등에서 공유되었던, 제국주의적 외세에 대항하고 공산 혁명과 통일을 완수하는 베트남 인민들의 반미·자주 혁명전쟁이라는 측면에 집중하면서 이를 남한의 상황에 대입하고자 했던 인식과는 다른 지점에서 국가의 공식 기억에 반한다. <하얀 전쟁> 및 1990년대 이후의 진실규명운동은 그 초점이 한국군 파병 및 전쟁 수행의 정당성 문제에 맞추어져 있다는 점에서 이전의 대항 기억과 구별된다.

29) 위의 글, 같은 면.

30) 오영숙, 앞의 글, 97~102면.

정희·전두환 군부와 파월 미군 및 주한미군의 존재를 눈에 띄게 부각하며 베트남전쟁을 둘러싼 제 문제를 재현했던 것은, 이르게는 1980년 5월 광주항쟁 이후 형성된 남한의 군부와 미국 간 공조에 대한 인식에서부터 구체적으로는 1980년대 이후 공유된 한국 영화계의 반미 감정에 이르는 흐름과 함께한 일이었던 셈이다.

<하얀 전쟁>의 베트남전쟁 인식에 깔린 대미 의식을 이야기할 때 그와 더불어 고려해야 할 사항이 바로 한국 영화인들의 UIP 직배 반대 투쟁이다. 1987년 제6차 영화법 개정에 따라 1988년 1월 미국 메이저 영화사 UIP가 한국 내 지사를 설립하여 직배를 시작하자, 영화인들은 직배 반대 및 영화진흥법 쟁취 운동을 조직화하고 대국민 호소를 시작한다. ‘미국 대중문화에 대한 한국 문화의 종속’, ‘영화시장의 식민지화’ 등을 골자로 하는 이들의 호소는 각종 문화운동 단체들의 연대투쟁과 국민서명운동 등으로 이어지는데,<sup>31)</sup> 이후 스크린쿼터 사수 투쟁으로도 이어진 영화계의 운동이 이처럼 범사회적인 공감을 얻을 수 있었던 것은 미국을 대상으로 하는 탈식민주의적 세계관이 1987년 이후 형식적 민주화를 얻어낸 당시 한국 대중의 정서에 널리 공유되고 있었기 때문이다.

<하얀 전쟁>의 감독 정지영은 이러한 투쟁의 과정에서 선봉에 선 인물로 잘 알려져 있다. <안개는 여자처럼 속삭인다>(1982)로 데뷔한 정지영은 <거리의 악사>(1987), <위기의 여자>(1987) 등 멜로드라마 영화로 흥행한 감독이었으나, 직배 반대 투쟁에의 적극적 참여와 <남부군>(1991)의 연출 등을 통해 소위 ‘사회파’ 감독으로 자리매김하게 된다. <하얀 전쟁>은 휴머니즘적 시각에서 빨치산을 묘사하여 전쟁과 분단 문제에 대한 탈냉전적 재현의 주요 사례가 된 <남부군>에 곧이어 만들어진 영화로, 베트남전쟁에 대한 기존의 냉전적 이해를 완전히 벗어나는 한편으로 한국군 파월 및 그에 뒤따르는 사회 문제들에 있어 한국의 군부와 미국의 책

31) 안지혜, 「시민사회의 성장과 한국 영화의 역동적 관계에 대한 연구」, 중앙대학교 대학원 박사학위논문, 2007, 219~223면.

임을 묻는다. 역시 안정효의 동명 소설을 원작으로 하는 <할리우드 키드의 생애>(1994)에서도 정지영은 직배 반대 투쟁의 현장을 담은 텔레비전 뉴스를 영화 속에 직접 인용하는 등, 한국 문화가 미국에 종속되는 현상에 대한 자신의 비판적 인식을 뚜렷하게 표현한다.

그런데 흥미로운 것은 <하얀 전쟁>이 할리우드에서 다수 만들어진 베트남전쟁 영화들과의 친연성을 계속하여 지적받아 왔다는 점이다. 이 중 정재형, 강성률, 백태현의 경우는 <디어 헌터>(1978), <7월 4일생>(1989) 등의 할리우드 영화가 베트남전쟁에 대한 반성보다는 과연 미군 장병들의 고통에 초점을 맞춘 것과 마찬가지로 태도를 <하얀 전쟁>이 취하고 있다고 단정적으로 비판한 한편,<sup>32)</sup> 오영숙은 <하얀 전쟁>이 1979년 당시 국내 개봉하여 흥행에 성공한 <디어 헌터>가 이미 보여준 할리우드 산 베트남전쟁 영화의 장르적 관습(convention), 즉 정글 수색 작전, 양민학살 모티프, 정신 착란과 광기, 핑음을 울리며 바람을 일으키는 헬기, 베트남전쟁과 한국전쟁을 겹쳐 놓기 등을 그대로 구사하고 있음을 지적한다.<sup>33)</sup> 이 모두 일리 있는 논의이지만, 영화 내적으로나 외적으로나 1990년대 초반 당시의 반미 의식과 단단히 결부된 작품인 <하얀 전쟁>이 할리우드 영화의 면모를 지녔다는 모순 혹은 양가성을 이해하기 위해서는 좀 더 다른 각도에서의 접근이 필요하다.

1980년대의 영향 속에서 1990년대까지 이어진 한국의 진보적인 영화들이 지닌 할리우드적 색채가 논쟁의 대상이 된 것은 비단 <하얀 전쟁>의 경우만이 아니다. 이 지점에서 <하얀 전쟁>의 시나리오 작가 중 한 명인 공수창의 발언을 살펴볼 만하다. 공수창은 1980년대 후반 민족영화운동의 대표적인 단체인 '장산꽃매'의 일원으로 <오! 꿈의 나라>(1989), <과업전야>(1990) 등의 시나리오 작가로 활동했고, 이후 <하얀 전쟁>과 함께 비

32) 정재형, 「중국과 월남에 관한 네 편의 영화」, 『창작과비평』 통권 78호, 창비, 1992, 284~285면.; 강성률, 앞의 글, 414~415면.; 백태현, 앞의 글, 2009, 61면.

33) 오영숙, 앞의 글, 114~115면.

판적인 베트남전쟁 영화로 첫손에 꼽히는 <알 포인트>(2004)를 연출하기도 한다. 할리우드 영화의 양식적 수용에 대한 1980년대 후반 영화운동계의 찬반 논쟁에서 공수창은 자신이 시나리오를 쓴 <인재를 위하여>(1987)의 성공이 미국영화에 길들여진 관객들에게 매끄럽게 다가갈 수 있는 형식을 취했기 때문이라 주장하며, “결국 미국영화를 이기기 위해서는 가장 할리우드적인 형식으로 가장 반할리우드적인 영화를 만들어야 한다는 이 율배반적인 얘기”라는 진단을 내세운다.<sup>34)</sup> 이후 만들어진 <파업전야> 역시 정식 개봉을 하지 못했음에도 100만 명 이상의 관객을 동원하고 1억 원 이상의 순수익을 올리며 당시 관객 대중의 의식화에 성공했으나, 형식적인 측면에서 할리우드적이라는 비판의 대상이 된다.<sup>35)</sup>

<하얀 전쟁> 제작진의 인적 구성을 떠올려 보면, 이 영화에서 평택 주한미군 기지촌이 등장하고 한국군 파월의 책임자로 미국의 존재가 언급되는 것이 1980년대 중후반부터 사회적으로 공유된 반미 의식 및 (가령 <오 꿈의 나라>에서와 같은) 그 영화적 재현의 흐름과 깊이 연관되어 있음을 알 수 있다. <하얀 전쟁>의 할리우드적 경향 역시 이상에서 살핀 바와 같이 반미적 영화 실천의 한 방법론으로서 할리우드적 양식을 의식적으로 전유한 양가적 태도였다고 보아야 할 것이다. 이 글에서 논의할 범위를 넘어서는 부분이나, 실제로 <하얀 전쟁>은 참전 군인이 겪는 트라우마의 영화화라는 측면에서 <디어 헌터>와의 비교 연구가 가능할 정도로 해당 영화와의 친연성을 지니고 있기도 하다. 3장에서 후술하겠지만, 여기에서 중요한 지점은 <하얀 전쟁>이 <디어 헌터>와 같은 할리우드의 베트남전쟁 영화와 양식적 관습을 공유한다는 사실 자체 및 어떠한 관습들이 사용되고 있는나의 여부보다도, 그 관습들의 사용이 <하얀 전

34) 『스크린』 신년특집호, 1998.1, 197면. 김소연, 「1980년대 영화운동 담론에 나타난 세계영화사와의 전이적 관계 연구」, 『현대영화연구』 15호, 한양대학교 현대영화연구소, 2013, 160면에서 재인용.

35) 김소연, 앞의 책, 2008, 47면.

쟁>에서 자아내는 특유한 효과에 있을 것이다.

다시 <하얀 전쟁>의 베트남전쟁 인식 문제로 돌아가 보자. 이처럼 여러 방면에서 미국을 강하게 의식하는 영화인 <하얀 전쟁>이 베트남전쟁을 이해하는 방식의 핵심은 ‘파월 한국군의 미국 용병론’이라 요약해볼 수 있다. 파월 한국군을 미국의 용병으로 간주하는 것은 베트남에서도 지배적인 인식인데, 이는 베트남의 공식적 역사 서술 속에서 베트남전쟁이 ‘American War in Vietnam’ 혹은 ‘항미(구국)전쟁’으로 칭해지는 것과 관련된다. 반면 한국에서 일부 통용되는 용병론의 초점은 ‘혈값에 팔려간 우리 청년들에 맞추어져 있었으며, 그들의 생명을 거래한 것이 박정희 군사정권과 미국이라는 것이 중요하게 여겨진다. 이는 반공 및 근대화와 ‘월남 패망’이라는 기존의 냉전적 틀로도, <우리는 지금 제네바로 간다>와 같은 영화가 선취했던 참전 병사 개인의 트라우마라는 틀로도 포착할 수 없었던 글로벌 군사주의의 문제와 국제적 대리전으로서의 베트남전쟁 및 한국군 파월에 대한 통찰을 담고 있다.

그러나 <하얀 전쟁>이 이와 함께 갖고 있었던 것은 1980년대부터 이어진 반미 의식에 내재해 있던 남성 민족 주체의 시점이다. <하얀 전쟁>이 제작된 시기의 용병론이 트랜스내셔널한 관점에서 미국과 한국의 위치를 새로이 인식하는 차원으로까지 나아가기에는 민족주의적 반미 의식의 자장이 강력했던 것이다. <하얀 전쟁>의 제작진은 초국적적인 미국 자본이 한국 사회를 잠식하는 것에 대한 저항감을 가졌고, 한국의 군사독재정부가 미국의 군사주의적 팽창과 결탁했던 데 대한 비판적 인식을 갖추고 있었으나, 그 성찰이 충분히 자기반성적으로 이루어지거나 미래의 새로운 상을 그려내는 데까지는 가닿지 못한다. 이는 비슷한 시기에 만들어진 영화인 <머나먼 사이공>(황동주, 1990)이나 <라이 타이한>(서운모, 1994)이 베트남전쟁 당시 생겨난 혼혈아 문제를 인본주의적 차원에서의 과오로 표현하고 있으나, 그 해결에 대한 모색의 내용이 마치 파병 당시 만들어진 선전용 영화들이 그랬던 것처럼 가부장적 상상력 및 ‘동남아 진출

에의 욕망을 여전히 땀뼀했던 것을 떠올리게도 한다.

<하얀 전쟁>에 대한 비판적 재독해는 2019년 현재의 관점에서 1992년의 작품을 평가절하하는 사후적 가혹함이 아닌, 해당 영화가 바탕에 깔고 있는 남성 민족 주체의 진보적인 세계관이 지닌 한계에 대한 포착이다. 군사 노동을 수행하는 병사들의 역설, 즉 가해자성과 피해자성의 공존에 대한 통찰이 대리전에 동원된 한국인 남성의 순전한 피해자화를 향하는 재현 속에서 굴절될 때, 민간인 학살의 피해자들과 베트남 여성·한국인 여성은 다시 한번 타자화되고 소외된다. 그것이 어떻게 베트남전쟁의 기억을 새로이 만드는 작업으로서의 <하얀 전쟁>이 지닌 모순과 한계를 형성했는가를 이어지는 장에서 구체적으로 살펴보자.

### 3. 민간인 학살 트라우마와 파월 한국군의 피해자화

베트남전쟁의 영화화는 시기에 따라 그 빈도의 부침이 있었으나 <하얀 전쟁> 이전에도 지속되어 왔던 바다. 1960~70년대의 전쟁영화, 반공영화, 계몽영화 등에서 전쟁이라는 극단적인 폭력을 야기한 책임은 공산 진영의 탓으로 돌려졌고, 1970년대 이후 신파적인 가족 멜로드라마 및 이성애 로맨스 영화 등에서 참전 지원의 동기는 가난의 극복이나 군사개발독재 시기의 헤게모니적 남성성(hegemonic masculinity) 획득 등으로 나타났다. <하얀 전쟁>은 이 점에서 이전의 영화들과 두드러진 차이를 보이며 베트남전쟁 재현과 기억 형성의 새로운 국면을 연다. <하얀 전쟁>은 기존의 냉전적 세계관을 전면적으로 벗어난 영화이지만, 반공주의의 허상성을 힘주어 비판한다기보다는 그에 대한 주목 자체를 거의 하지 않는 편에 가깝다. 탈냉전의 기류가 갖 시작되던 때에 만들어진 이 영화가 베트남전쟁과 한국군 파병에 대해 보여주는 인식의 초점은 반공주의의 문제

보다는 제국주의적 군사활동을 펼치는 미국의 존재 및 그와 결탁한 박정희 군사정권의 책임에 맞추어져 있다. <하얀 전쟁> 속 파월 한국군 분대원 개개인의 지원 동기는 앞선 영화들에서와 마찬가지로 경제적 요인 혹은 ‘사나이다움’의 획득에 대한 기대 등으로 설정되어 있으나,<sup>36)</sup> 그 역시 순진하고 평범한 청년들을 미국의 용병으로 팔아넘긴 남한 군부의 착취를 부각하는 식으로 구현된다.

흥미로운 것은 미국의 군사주의적 팽창과 한국의 관계에 대한 <하얀 전쟁>의 인식이 베트남전쟁 문제를 넘어서 한국전쟁에 대한 기억의 재현에까지 가닿고 있다는 점이다. 영화의 초반부에서 한기주와 변진수가 속한 부대의 병사들은 고국을 떠나며 각오했던 바와는 달리 별다른 전투도 없이 무료한 나날만 보낸다. 그러다 어느 비 오는 밤, 보초를 서던 병사들이 경계선 너머에서 베트남들이 움직이는 소리를 듣고 일제 사격을 하는 것이 영화에서 벌어지는 첫 ‘전투’ 장면이다. 다음날 해가 뜨자 이들이 농가의 물소 떼를 베트남으로 오인해 사격했던 것이 드러나고, 주민들이 부대 근처로 몰려와 물소 값을 물어내라는 시위를 한다. 이때 한국군 병사들에게 군것질거리를 요구하는 마을 어린이들과 그들을 타박하는 부하 병사를 보며, 한기주는 한국전쟁 당시 또래 아이들과 함께 미군 트럭을 따라다니며 ‘기브 미 초콜렛’을 외치던 자신의 어린 시절을 겹쳐 회상하고는 씩씩한 웃음을 짓는다.

선행 연구에서는 <하얀 전쟁>이 이처럼 베트남전쟁과 한국전쟁을 겹쳐 보는 것이 미국산 베트남전쟁 영화의 관습에 대한 의식적인 전유의 일환이라고 분석된 바 있다.<sup>37)</sup> 그런데 이처럼 두 전쟁을 나란히 놓는 것은 1960~1970년대 파병 당시의 언론 보도 및 연설 등 국가 주도의 담론을

36) 이와 같은 지원 동기는 여러 베트남전쟁 영화에서뿐 아니라 실제 파월 군인들의 구술에서도 유사하게 확인된다. 윤충로, 『베트남전쟁의 한국 사회사』, 푸른역사, 2015, 142~146면 참조.

37) 오영숙, 앞의 글, 114~115면.

통해 익숙하게 유포된 인식들이자 국책 문화영화와 극영화에서도 즐겨 쓰이던 발상임에 유의할 필요가 있다. 해당 영화들에서 이는 베트남전쟁을 반공 전쟁으로 규정하던 당시의 공식적 내러티브와 연결되며 베트남에 대한 한국의 우월함을 가부장적 상상력 속에서 과시하는 데 쓰였다. 여기에서 한국군은 “한국전쟁을 통해 공산당의 비인간성을 먼저 경험한 형님으로서”<sup>38)</sup> 미국과 어깨를 나란히 하며 남베트남 인민들을 공산화의 위기에서 구해 주는 존재로 그려졌다.

<하얀 전쟁> 역시 베트남전쟁에서 한국군의 위치와 한국전쟁에서 미군의 위치를 유비하고 있으나, 두 차례에 걸쳐 이어지는 한기주의 회상에서 이는 초콜릿을 구걸하다 미군들의 장난에 놀아나는 어린 한국 소년의 굴욕감을 환기하는 장치로 사용된다. 한기주의 과거 회상 플래시백과 베트남전쟁 참전 당시 한기주의 표정 및 베트남 소년의 행동이 별다른 대사나 내레이션을 통한 설명도 없이 병렬적으로 교차되지만 해도 그와 같은 의미망이 형성될 수 있는 것은, 이 신의 연출이 관객들의 마음속에 한국전쟁에 대한 ‘민족적 기억’이 내재해 있음을 상정한 것이기에 가능했다. 이는 <하얀 전쟁>이 베트남전쟁을 다룬 한국 영화의 관습에 전기를 마련했음을 보여주는 한편, 이 영화가 한국전쟁과 베트남전쟁을 연결할 때 사용한 고리에 미국의 존재가 놓여 있음을 시사하기도 한다.

<하얀 전쟁>이 파월 한국군 병사들과 미국/미군 간의 불평등한 관계를 바라보는 시선이 구체적으로 표현되는 순간 중 하나가 바로 첫 번째 전사자가 발생하는 장면이다. 이는 <하얀 전쟁>의 가장 논쟁적인 부분이었던 민간인 학살 장면에서 영화가 취하는 태도와 깊이 결부되어 있다.

38) 조서연, 「1960년대 베트남전쟁 영화와 파월 한국군의 남성성」, 앞의 글, 499면 참조. 오영숙의 위 연구에서 언급된 할리우드 산 베트남전쟁 영화의 여타 컨벤션들 역시 1960~70년대 한국의 영화에서 유사한 방식으로 빈번히 등장하였다(같은 글, 496~497면 참조). 이 영화들과 <하얀 전쟁>이 비슷한 모티프들을 전혀 다른 방식으로 사용한 것에 주목하면 <하얀 전쟁>이 한국 영화에서의 베트남전쟁 재현에 있어 중요한 분기점을 형성했음을 다시금 짐작해볼 수 있다.

귀국을 한 달 앞둔 분대원들은 마지막으로 일주일 간의 장기 수색전에 투입된다. 별다른 소득 없는 나날이 이어지던 중 베틀콩이 설치한 부비트랩을 밟은 윤주식 일병이 사망하는 사고가 발생한다. 전우의 죽음을 처음 목도한 분대원들은 울분에 휩싸인 채 수색을 계속하는데, 근처 갈대밭 너머에서 일군의 베트남인들이 대화하는 것을 들은 김문기 하사가 변진수 일병과 조태삼 상병만을 데리고 소리가 나는 방향으로 접근하여 소총을 난사한다. 자신이 쏘아 죽인 사람들이 베틀콩이 아닌 농민이었음에 당황한 김 하사는 항의하는 생존자 농민 중 한 명을 개머리판으로 때려눕힌 후 총검으로 난자하고, 민간인을 죽일 수 없다는 변진수와 조태삼을 총칼로 협박하여 학살에 동참시킨다.

이 장면의 연출은 여러 측면에서 문제적인 지점을 드러낸다. 백태현과 부이 티 투 투이의 선행 연구는 해당 장면에서 학살의 시작이 고의가 아닌 오인사격으로 설정되어 있다는 점을 비판하는데,<sup>39)</sup> 곧 이어지는 김문기 하사의 폭주가 철저히 잔학하게 묘사되어 있음을 고려할 때 여기에는 재고의 여지가 있다. 한편 변 일병과 조 상병이 김 하사의 협박으로 원치 않은 학살에 동참한다는 전개의 경우, 실제 베트남에서 한국군이 자행한 것으로 증언된 학살 사건들의 진상과 비교해보면 오인사격이라는 설정보다도 변명의 농도가 한층 짙음을 부정하기 힘들다. 부이 티 투 투이가 지적인 이 부분 역시 의도적으로 선행해 보자면, 사병들이 명분 없는 살인과 폭력을 상관에게 강요받는 전쟁 일반의 양상을 재현한 것으로 볼 여지가 있다.

그러나 이 같은 부분적인 선행은 해당 신이 속해 있는 시퀀스 전체를 생각할 때 설득력을 잃게 된다. 김문기 하사가 오인사격을 한 것은 부하인 윤 일병이 부비트랩에 걸려 전사한 직후의 일로, 이는 베틀콩을 향한 김 하사의 복수심과 적대감이 급격히 상승할 수밖에 없었던 상황을 관객

39) 백태현, 앞의 글, 2009, 60면.; 부이 티 투 투이, 앞의 글, 40~41면.

에게 감정적으로 설득하는 효과를 발휘한다. 김 하사의 행위는 가해자의 고의적인 학살이라기보다 ‘희생자’, ‘피해자’를 대신한 복수가 되는 것이다. 한편 숨을 막 거둔 윤 일병의 모습이 화면에 비치는 동안 다른 병사가 “양놈들은 포탄에 맞아 뉘져두 닙아주고 꺾매주고, 성형수술까지 해서 냉동 장치가 된 관에 넣어 집에까지 배달해 준다던데 (...) 옛장수 저 새끼는 전투 수당은커녕 먹으라고 준 C-레이션까지 모아서 마누라한테 꼬박꼬박 부치더니...”라며 울먹이는 긴 대사가 깔리는 것은, <하얀 전쟁>이 전반적으로 견지하고 있는 ‘미군 용병론’을 강화하면서 참전 군인들의 억울하고 안타까운 처지를 부각하는 기능을 한다. 냉전 체제에서 미국과 박정희 정부의 이해관계에 의해 파월 한국군 장병들이 ‘값싸게’ 희생되었다는 것은 여러 정황과 증거 및 연구들을 통해 입증된 바로, 베트남전쟁에 대한 기억 투쟁의 과정에서 거듭 들추어낼 가치가 있다. 그러나 이 문제에 대한 감정적인 언급이 민간인 학살 신의 직전에 붙어 나오므로써, 영화는 파월 한국군이 지닌 복합적인 속성 중 가해자성을 약화하고 피해자성을 강조하는 효과를 자아낸다.

<하얀 전쟁>이 파월 한국군을 피해자화하고 있음은 플롯의 배치뿐 아니라 시청각적 연출에서도 드러난다. 이는 민간인 학살의 피해자인 베트남인들의 얼굴을 지우는 방식으로 구현된다. 앞서 언급한 학살 장면에서 카메라는 살해당하는 베트남 농민들의 모습이 아닌 그 광경을 바라보는 변진수 일병의 얼굴에 드러나는 감정을 담아내는 데 주력한다(<캡처 1>). 단행본으로 출간된 시나리오에 묘사된 것과<sup>40)</sup> 약간의 차이를 보이는 이 장면은 공연



<캡처 1>

윤리위원회의 사전 심의에서 일부 쇼트들을 걸러낸<sup>41)</sup> 결과로 짐작해 볼 수 있지만, 영화 전체가 한기주와 변진수의 트라우마를 다루고 있음을 생각하면 애초에 의도된 연출로 이해하는 것이 더욱 적절해 보인다.

정신의학자 노다 마사아키와 태평양전쟁 당시 일본군 중대장 고지마 다카오의 인터뷰에 대한 임지현의 언급을 이 지점에서 상기해볼 만하다. 고지마는 중국 전선에서 살아있는 중국인을 상대로 총검 훈련을 실시했던 경험을 반성하는데, 그 회상 속에는 억울한 죽음을 당한 중국인의 얼굴이 없고 상대를 찌를수록 피투성이가 되었던 고지마 자신과 병사들의 손만이 생생하게 남아 있었다. “살해당한 상대방을 물체로밖에 인식하지 않은 거네요”라는 노다의 물음에 고지마는 귀국 후 수년이 지난 어느 날 잠든 아들의 얼굴 위로 옛날에 자기 부하들에게 죽은 중국 아이의 노려보는 얼굴이 겹쳐 보이는 경험을 한 후 비로소 가책이 시작되었음을 힘겹게 고백한다.<sup>42)</sup> 이 일화를 떠올리며 <하얀 전쟁>의 학살 재현을 살펴보면, 이상에서 설명된 방식의 촬영과 감상적인 오케스트라 음악의 사용을 통해 변진수의 감정에 관객을 몰입시키는 이 영화가 ‘나에 의해 죽은 당신의 고통보다 ‘당신을 죽인 나의 고통을 훨씬 크게 의식한다는 점이 눈에 띈다. 실제로 한국군의 손에 죽은 베트남인의 얼굴이 영화 속에서 의미를 갖고 비중 있게 등장한 것은, 파월 한국군의 가해자성에 한층 본격적으로 주목한 공수창의 2004년 작 <알 포인트>에 와서야 가능해진 일이었다.

변진수와 한기주가 지닌 트라우마를 만들어낸 주요 사건이 베트남인에 대한 한국군의 학살이라 할 때, <하얀 전쟁>에서 베트남인들의 ‘얼굴 없음’을 대신하는 장치로 기능하는 것이 바로 그들의 ‘귀’이다. 이 영화에서

40) 시나리오 상으로는 S#101에 해당하는데, 여기에서는 김문기 하사가 난사하는 M16 총탄에 맞아 쓰러지고 그의 대검에 배를 찢리는 베트남인들의 모습이 지시문에 드러나 있다. 안정효 원작, 정지영·공수영·조영철·심승보 각색, 『한국시나리오결작선 59: 하얀 전쟁』, 커뮤니케이션북스, 2005, 67~70면.

41) 『영화 ‘하얀 전쟁’ 표현의 자유 공방』, 앞의 기사.

42) 임지현, 『기억 전쟁』, 휴머니스트, 2019, 271~272면.

한국군이 베트남인을 처음으로 죽이는 것은 작품 중반부에 등장하는 마을 수색 작전에서의 일이다. 이 장면에서 한국군은 민가에 무차별적인 사격을 가하고 포로들을 물고문하며 어린아이와 노인들을 구타하는 모습으로 그려진 반면, 포로로 잡힌 베트남들의 경우 대사에 자막이 없어 관객들이 그 내용을 알 수는 없으나 분노하는 저항군으로서의 면모가 충분히 드러나게끔 연출되어 있다.<sup>43)</sup> 여기에서 한기주는 지하 방공호로 내려가 베트남을 마주치자 죽음의 공포에 사로잡혀 소총을 난사한 후 그 충격으로 얼이 빠진 모습을 보여준다. 이는 적군을 살해함으로써 자신도 트라우마에 사로잡히게 된다는 전쟁 수행의 역설과 병사의 고통을 드러내는데, 이때 화면에 등장하는 것이 바로 베트남의 잘린 귀다. 훈장을 위한 ‘영수증’이라며 한기주가 죽인 베트남의 귀를 부하가 대신 잘라오는데, 깡통에 담긴 귀를 본 한기주가 그 시각적 충격을 이기지 못하고 구토하며 쓰러지는 것이다.

전승의 증거로서 베트남의 귀를 자르는 모티프는 앞서 살펴본 민간인

43) 단행본으로 출간된 시나리오에는 해당 대사의 내용이 한국어로 실려 있다. “난 임신했다. 기필코 사내아이를 낳아 그 애가 크면 밀림으로 보내겠다. 니네 외국군들이 우리 땅에서 사라질 때까지 난 계속 사내아이를 낳을 것이고 또 싸울 것이다. 니네들이 이 땅에서 영원히 사라질 때까지……. 더러운 타이한 놈들아.”(안정효 원작, 정지영·공수영·조영철·심승보 각색, 앞의 책, 48면.) 실제로는 ‘베트남’, 즉 남베트남민족해방전선의 전사로 직접 참전한 여성들이 많았던데다 이 장면의 여성 포로 역시 수류탄으로 자폭 공격을 하는 전사인데도, 전쟁 수행의 주체는 남성이고 여성은 전사를 낳는 어머니로서 존재한다는 전쟁 서사의 남성중심성을 이 대사가 여지없이 드러내고 있다는 점을 지적하지 않을 수 없다. 어쨌든 베트남인의 입장에서 보면 한국군도 미군도 모두 외세라는 이와 같은 비판적인 시각은 작품의 후반부에서 촌락 앞을 행군하는 병사들에게 한 노인이 길게 내뿜는 대사에서도 드러난다. 이 역시 시나리오 상으로는 한국어로 표기되어 있으나(같은 책, 81~82면.) 영화에서는 자막 처리가 되어 있지 않은데, 베트남어를 할 줄 아는 전희식 상병이 노인의 말을 요약하여 동료 병사들에게 한국어로 옮겨 준다. 미국과 한국 간 종속적인 관계에 대한 영화의 입장 속에서 이는 한국 측의 자기 반성으로서 눈에 띄는 지점이다. 그러나 이는 베트남전쟁의 구체적이고 특수한 성격을 본격적으로 인식한 데서 비롯한 것이라기보다는, 한국전쟁의 기억을 베트남 소년의 모습에 겹쳐 보았던 한기주의 회상과 마찬가지로, 미국에 침탈되고 있는 남한의 상황과 베트남의 상황을 반외세적 민족주의의 틀에서 유비하는 추상화된 장치에 가깝다.

학살 장면에서 다시 한 번 등장하며, 영화의 후반부에서 변진수가 학살의 기억이 주는 고통을 이기지 못하고 자신의 귀를 잘라내는 부분에서 그 역할이 극대화된다. 한기주의 구토와 변진수의 자해는 베트남인의 ‘귀’가 얼굴 대신 남아 그들의 주변을 유령처럼 떠돌면서 가해자로서의 파월 한 국군이 지닌 죄책감을 자극하고 있음을 알려준다. 그런데 문제는 “귀 잘린 베통이라는 실재적 타자와의 완전한 동일화”<sup>44)</sup>라는 선행 연구의 해석이 있었을 만큼 죄책감과 반성의 극대치를 이루는 변진수의 자해에 바로 뒤잇는 것이 베트남전쟁의 트라우마와 민주화운동의 현장을 연결하며 남한 군부독재의 국가폭력을 형상화하는 장면이라는 점이다. 가해자의 속죄가 곧바로 국가폭력과 동원의 피해자로서 참전 군인에 대한 감정이 입을 유도하는 장면으로 이어지는 이 문제적인 연출은 베트남전쟁에 대한 <하얀 전쟁> 특유의 통찰에서 가장 중요한 부분 중 하나다.

<하얀 전쟁>이 베트남전쟁에 대한 기억 투쟁의 작업이라고 할 때, 이는 영화의 내용이나 영화가 다루는 에피소드의 수준에서만 판단될 것이 아니라 과거의 기억이 영화의 현재로 불러 나오는 방식과 관련해서도 논의되어야 한다. <하얀 전쟁>은 이 층위에서도 예의 ‘얼굴 없음’이라는 문제를 노출한다. <하얀 전쟁>의 인물들을 괴롭히는 고통의 정체는 시도 때도 없이 침습해와 현재의 일상을 휘젓는 전쟁의 트라우마이며, 이는 주로 변진수가 겪는 플래시백 증상으로 구체화된다. 외상 후 스트레스 장애의 흔한 증상 중 하나인 플래시백은 <하얀 전쟁>에서 대개 음향 자극을 통해 촉발되는데,<sup>45)</sup> 이러한 증상의 재현이 가장 두드러지는 순간은 계엄

44) 김소연, 앞의 책, 125면.

45) 전후(戰後) 문제를 다루는 각국의 많은 영화들은 전쟁을 경험한 인물들이 자동차 엔진 소리나 천둥소리 등을 총포나 전투기 소리로 착각하여 패닉에 빠지는 모습을 형상화하곤 한다. 이는 미군 측의 UH-1 헬리콥터 상용화로 인해 ‘헬기 전쟁’이라고도 불렸던 베트남전쟁을 다룬 (주로 미국의) 영화들에서도 자주 등장하는 바로, <하얀 전쟁> 역시 한기주가 꾸는 악몽을 담아낸 오프닝 쇼트를 비롯한 여러 장면에서 헬리콥터 소리를 트라우마를 자극하는 기제로 사용한다. 실제로 귀국 후 일상을 잘 살아가던 참전 군인들이 어느 날 갑자기 시작된 외상 후 스트레스 증후군을 호소하는 여러 증언들에서도

령 반대 가두시위 장면이다. 자신의 한쪽 귀를 직접 잘라버린 변진수가 한기주의 부축을 받으며 병원을 나왔을 때 시위대를 진압하는 군인들의 발포가 시작되고, 변진수는 “콩이예요, 콩!”을 외치며 서울 시내 한복판에서 홀로 베트남



<캡처 2>

남전쟁의 과거 현장으로 끌려간다. 이때 변진수를 덮치는 환각의 내용은 <캡처 2>에서 보이는 바와 같다. 겹쳐 있는 이미지 중 앞쪽은 베트남 농민들을 칼로 난자하던 김 하사의 모습, 뒤쪽은 변진수가 소속된 소대의 거의 모든 병사들이 전사했던 마지막 전투의 현장이다. 변진수를 괴롭히는 기억의 핵심들이 이 플래시백 쇼트에 집약되어 있는 셈이다.

<하얀 전쟁>에서는 민간인 학살이나 전투 현장의 장면도, 이를 기억으로 떠올리는 여러 차례의 회상 장면들도 모두 한국군 측의 얼굴로 가득하다. 이때 베트남인들의 모습은 회상 장면에서 다루어지는 사건의 현장에 분명히 존재했음에도 프레임 내에 아예 잡히지 않거나, 현장 장면에서도 인격적인 특징이 없는 익명의 약체(弱體)들로 스치듯 등장한다. <하얀 전쟁>에서 트라우마의 고통을 가장 극대화한 순간이 계엄령 반대 시위에 대한 무력 진압의 순간이라는 것은, 전쟁의 피해자로서 변진수가 겪는 고통의 문제를 군사독재정권의 압제와 결부시키겠다는 연출자의 의도를 드러낸다. <캡처 2>에 나타난 플래시백 쇼트의 뒤쪽 공간을 차지하는

---

헬리콥터 소리의 존재가 종종 언급된다. 음향 자극을 통해 과거의 특정 순간으로 갑자기 돌아가는 증상을 재현하기에 영화의 매체적 특성은 특히 적합하며, <하얀 전쟁>의 현재-과거 장면 전환에서 헬리콥터 소리나 총성과 연결되는 사운드 디졸브가 자주 사용되는 것 역시 전쟁 기억의 이와 같은 특성과 관련된다.

전투의 내용을 생각하면 이는 한층 분명해진다.

격렬한 야간 전투가 끝난 후 아침이 찾아오면 한국군의 시체가 가득한 벌판이 화면을 채운다. 이때 뒤늦게 찾아와 생존 병사들을 치하하는 한국군 장군은 이 전투가 변진수의 소대를 미끼로 사용하여 월맹군의 주력 부대를 유인하는 동안 적의 근거지를 점령하려는 더 큰 작전을 위해 의도적으로 계획된 것이었음을 알려준다. 그 말에 충격을 받고 “하지만 소대장두 죽구 저희 애들이 너무 많이 죽었습니다.”라며 울먹이는 대위에게 “부대 전체를 보면 작은 희생이지, 그게 전쟁이야.”라며 사무적으로 대답하는 장군의 대사는 관객들로 하여금 자국 청년들의 생명을 도구적으로 착취한 주월한국군사령부와 군부의 책임을 따져 묻게 하며, 이 전투의 기억이 시위대를 향한 발포의 순간에 다시 호출되면서 베트남전쟁의 비극은 박정희-전두환 군사정권의 국가폭력이라는 문제로 확대된다.

변진수가 겪는 정신착란 증세 중 하나가 이 전투에서 전사한 동료들이 아직 살아서 한국에 있다고 믿는 것이라는 점은 그 비극성을 증폭시킨다. <하얀 전쟁>은 이처럼 한 개인이 도저히 댄 정신으로 소화할 수 없는 전쟁의 기억과 그 상흔의 책임을 미국과 결탁한 박정희 정부에, 그리고 그와 같은 폭력을 국내에서 계속 자행해 온 전두환 정부에 묻고 있다. 베트남전쟁에 대한 이와 같은 새로운 인식들은 한국 사회의 민주화와 과거사에 대한 진상규명이라는 역사적 맥락에서 의의를 지닌다. 그러나 민간인 학살의 현장에 가담한 병사 개개인의 책임이라는 윤리적 문제는, 변진수가 저지른 학살 행위와 그 기억을 상부의 강요와 착취에 의해 발생한 트라우마로 재현하는 과정에서 흐려지고 만다. 군부에 대한 비판이라는 큰 틀 속에서, 가해자인 동시에 피해자라는 파월 병사들의 난감한 과거가 피해자의 기억으로 정리되는 것이다.

#### 4. 두 개의 기지촌을 오가는 한국인 남성의 자기 인식

베트남전쟁의 기억을 갱신하는 작업으로서 <하얀 전쟁>이 보여준 통찰력의 깊이는, 이에 앞서 참전군인 및 그 주변인들의 고통을 영화화한 바 있는 <우리는 지금 제네바로 간다>나 <미친 사랑의 노래>(김호선, 1990) 등과 비교해볼 때 한층 뚜렷해진다. 이 두 영화가 전쟁 일반의 폭력성을 개인적인 상처의 문제로 형상화했다면, <하얀 전쟁>은 베트남전쟁이라는 구체적인 사건이 당시의 사회적·정치적 구조와 결부된 것이었음을 분명히 가리켰기 때문이다. 이와 같은 확장은 국내적 차원에서뿐 아니라 미국과 남한의 인식민지적 관계로까지 이어지고 있다.<sup>46)</sup> <하얀 전쟁>에서 윤 일병의 전사 장면에서와 같이 미군과 한국군의 처우 차별에 대한 문제에서도 어느 정도 언급되지만, 그에 대한 본격적인 재현은 주한미군을 다루는 장면들에서 이루어진다. 흥미로운 것은 이것이 기지촌 문제를 둘러싸고 나타남으로써 감상적 민족주의와 남성중심적 섹슈얼리티가 결합하는 양상을 드러낸다는 점이다.

영화 <하얀 전쟁>이 원작과 큰 차이를 보이는 지점 중 하나로 각색 과정에서 새로 만들어진 인물인 영옥의 등장을 꼽을 수 있다. 김문기 하사는 영화의 초반에서 부대의 병사들 중 가장 ‘쓸만한 놈’을 뽑아 자신의 여동생 영옥과 펜팔을 시켜 주겠다고 나선다. 여기에서 ‘쓸만한 놈’이란 말 그대로 건강한 남근, 그리고 가장으로서의 경제적 능력과 의지를 갖춘 남성인데, 김 하사의 선발전에서 뽑힌 인물이 바로 변진수이다. 그러나 전쟁을 치르면서 변진수는 정신이상 증세로 생활력을 상실하고, 여대 무용과 재학생이라던 영옥은 평택의 미군 전용 클럽에서 ‘사라’라는 이름을

46) 미국의 존재에 대한 이러한 인식이 당시 민주화 이후의 과거사 진실규명운동과 관련되어 있다는 것은 2장에서 살핀 바와 같다. 베트남전쟁이 미국과 연관된 구조적 문제임을 서사화하는 작업은 황석영의 『무기의 그늘』을 비롯한 소설에서 1980년대에 선취된 것이었다는 점 역시 짚고 갈 필요가 있다. 그러나 이것이 대중영화의 장에서 구체화된 것은 <하얀 전쟁>에 와서야 가능했다는 점 또한 누락할 수 없는 사실일 것이다.

달고 스트립 댄스를 추는 성노동자임이 드러난다. 강성률은 이에 대해 “미군 부대가 여전히 주둔하고 있고, 미군 병사에게 몸을 팔아서 먹고 사는 여성이 있다는 사실을 상기시킴으로써, 남한의 현 상황이 베트남과 그리 다르지 않음을 보여준다.”<sup>47)</sup>고 평한다. 변진수를 보살피던 영옥은 결국 자신의 고객이던 미군 상사와 함께 미국으로 떠나버리는데, 이는 또 다른 선행 연구에서 “그(변진수)가 사랑했던 영옥은 미군들을 위해 옷을 벗고 (...), 미국과의 관계가 철저하게 일방적인 유린의 관계임을 보여주는데”<sup>48)</sup> 것이라고 정리된다. 영옥은 아들과 새 남편을 데리고 미국으로 떠난 한기주의 전처와 마찬가지로 “참전자들의 전쟁 트라우마를 이해하지 못하는 한국 사회의 부분을 대표”하는 여성들로서 “참전한 남성들의 일상을 파괴한 주변에 미국이 있음을 제시하”<sup>49)</sup>는 존재라는 것이다. 표면적으로 타당해 보이는 논의들이지만, 이처럼 변진수와 한기주의 입장에서 이루어진 해석만으로는 그 이면에서 작동하는 미국에 대한 콤플렉스가 <하얀 전쟁>의 베트남전쟁 인식틀 및 피해자로서의 기억 만들기과 맺는 연계의 문제를 포착하기 힘들다.

<하얀 전쟁>에서 주한미군 기지촌 성노동자의 등장은 원작의 다소 관념적인 세계관을 냉전과 신식민지의 정치적인 층위로 확장하는 장치로 기능한다. 영옥의 존재라는 요소는 영화의 첫머리에 등장하는 박정희 암살 기사와 TV 화면 속 전두환의 얼굴, 영화의 대단원을 차지하는 계엄령 반대 투쟁이라는 요소들과 동등한 위상을 지닌 것이다. 나아가 영화는 영옥을 통해 사회에서 소외된 타자들의 존재를 드러내고 이들 간의 유대를 보여주려 시도한다. 소설 『하얀 전쟁』에도 미군을 상대하는 한국 여성들이 등장하는데, 이들은 베트남으로 ‘원정 매춘’을 온 여성들이며, 여기에서 서술자 한기주는 소위 ‘양공주’에 대한 전형적인 방식의 여성혐오를

47) 강성률, 앞의 글, 414면.

48) 이승환, 앞의 글, 2005, 213면.

49) 이선화, 앞의 글, 92면.

드러낼 뿐이다.<sup>50)</sup> 이에 반해 영화는 이들 모두가 미국과 박정희 정부가 일으킨 베트남전쟁의 피해자라는 점을 보여주며 서로의 상처를 보듬도록 한다. 가령 개장 전 손님이 없는 미군 전용 클럽에서 한기주와 대화하던 영옥이 “전쟁이 무엇이길래 나를 이렇게 만든 거죠? 그것도 남의 땅에서 일어난 전쟁이..... 왜 아무 상관도 없는 나한테서 오빠를 뺏어가고 결국은 진수 씨마저 뺏어가는 거죠?”라고 호소하는 장면은 이 영화가 영옥의 존재를 통해 말하고 싶었던 바를 단적으로 드러낸다.

소설에 나타난 베트남의 한국인 성노동자 여성이 한국인 남성의 굴욕감을 보여주는 용도로만 쓰인다면, 영화는 박정희 정권과 미국(군) 간을 오갔던 ‘여성 거래’<sup>51)</sup>라는 문제를 나름대로 인식하고 있다. 파월 한국군의 군사 노동과 미군 기지촌의 성노동을 동궤에 놓는 것은 이 영화가 베트남전쟁 재현을 통해 남한의 군사독재를 비판하고 있음을 생각할 때 중요한 부분이다. 가령 한기주의 동창회 장면에서 베트남 파병과 남한의 경제성장 간 관계가 뚜렷하게 지적되고 있음을 생각할 때, 그 경제적 이익이란 파월 장병 및 기지촌 성노동자들의 생명과 성적 자기결정권을 군사정부가 미국에 제공한 결과라는 인식이 변진수와 한기주, 영옥의 관계를 통해 어느 정도 드러나고 있는 것이다.

그러나 <하얀 전쟁>은 베트남전쟁 파병을 초래한 미국 및 한국 군사정부와 파월 한국군 장병의 관계를 기지촌 여성의 존재를 통해 유비하는 과정에서 영옥을 다시금 타자화하는 모순적인 태도를 드러낸다. 군사 노

50) 안정효, 앞의 책, 135면. 이진경은 『하얀 전쟁』의 이 부분과 한국군을 상대로 하는 베트남 여성들의 기지촌이 등장하는 부분을 견주면서, 작가 안정효의 인식이 지닌 한계를 다음과 같이 비판한다. “베트남의 한국군을 위한 R&R(Rest and Relaxation) 센터는 구조적으로 한국의 미국 기지촌과 동일하며 점령한 군대를 위한 준치외법권의 공간이다. 그러나 이 소설은 한국의 미군과 베트남의 한국군 사이의 전위가능성을 인식하길 거부한다.” (이진경, 앞의 책, 130면.)

51) 한국 정부가 주한미군제도를 지속하기 위해 성상품화된 여성을 외교 수단이자 거래의 대상으로 이용한 양상에 대해서는 캐서린 H.S. 문, 이정주 옮김, 『동맹 속의 섹스』, 삼인, 2002 참조.

동과 성노동의 영역에서 군사주의적 지배체제에 동원된 피착취자로서 연대를 맺을 수도 있었던 영옥과 변진수, 한기주의 관계가 상처받은 남성의 시선으로 낭만화되는 것이다. <하얀 전쟁>이 베트남전쟁에서의 죄과를 성찰하고 재현하는 과정에 군부독재와 미국의 초국적 군사주의에 대한 진보적이고 민족주의적인 비판이 개입하면서 파월 병사들을 피해자화하는 효과가 발생했다면, 이것이 남성의 입장에서 젠더화되어 있다는 점 또한 중요하게 짚지 않을 수 없다.

이는 우선 ‘성녀-창녀’ 전형의 사용을 통해 드러난다. 영화가 영옥을 전쟁의 피해자로 위치시키면서 보여주는 온정적인 시선은, 그가 밤에는 어쩔 수 없이 미군 클럽에서 스트립 댄서로 일하지만 낮에는 화장기 없는 수수한 모습으로 변진수를 보살피는 청순한 여성이며, 변진수에게 목이 졸리고 배를 맞아 아이를 유산한 것 역시 전쟁으로 인해 변진수가 입은 상처 때문이라고 생각할 줄 아는 이해심 많은 여성임을 보여주는 방식으로 나타난다. 이는 영옥의 ‘타락’에 대한 나름의 변명을 제공해 보려는 가부장적 상상력의 발현인 셈이다.

이보다 더 문제적인 것은 영옥이 실은 기지촌의 성노동자임을 처음 보여주는 장면, 그리고 이후에 변진수를 찾으려는 한기주가 기지촌에 가서 영옥을 만나는 장면의 연출이다. 술에 취한 주한미군 남성들이 가득한 클럽의 무대에서 한국인 여성이 스트립 댄스를 추는데, 카메라가 댄서의 얼굴을 잡으면서 이 여성이 김문기 하사가 부대원들에게 자랑했던 사진 속의 영옥임이 드러난다. 꽤 긴 시간에 걸쳐 계속되는 스트립 댄스 장면은 영옥을 바라보는 미군들의 탐욕스러운 눈빛과 행동을 잡아내는 미디엄-롱 쇼트와 영옥의 육체를 부위별로 분절화하여 관음하는 클로즈업 쇼트의 반복적인 교차 편집으로 구성되어 있다. 이러한 쇼트의 연쇄는 영옥의 몸을 성애화하는 시선의 주인을 미군으로 설정하는 기반을 형성한다. 한국인 여성이 미군에 의해 성적으로 대상화된다는 쇼트 연결의 논리를 취하고 있지만, 카메라의 시선과 화면의 프레임은 한국인 남성 관객의 시각

적 쾌락(visual pleasure)에 복무하고 있는 것이다.

<하얀 전쟁>이 영욕을 변진수나 한기주와 같이 미국과 한국 간 신식민지적 관계에 의한 피해자로 인식하는 한편으로 그를 성적으로 대상화한다는 모순은, 해당 영화가 만들어진 1990년대까지 이어졌던 일본군·위안부에 대한 성애화된 대중적 재현이 보여주는 남성중심적 민족주의의 성 관념과도 맞물린다는 점에서도 눈길을 끈다. 대중영화에서의 일본군·위안부 재현을 연구한 김청강은 1990년대 초반까지도 ‘위안부’의 신체가 남성 관객의 시각적 쾌락을 위한 스펙터클로 재현되어왔음을 밝힌다. 관련 영화들에서 ‘위안부’들이 남성과 맺는 관계는 일본군 남성과의 관계와 조선인 남성과의 관계로 양분되는데, 이때 성폭력적인 침탈은 전자에, 순수한 사랑은 후자에 할당되면서 “여성의 성에 대한 침해는 타민족에 의해서만 일어났다는 허구적 인식”이 “위안부에 대한 동정심이나 반인감정을 앞세워” 공유되고 있었다는 것이다.<sup>52)</sup> 영욕이 미군 상사 해리를 비롯한 미군들, 한국인 파월 제대군인 변진수와 각각 맺는 관계에서도 유사하게 드러나는 그와 같은 구도는 “피식민지 여성들의 이중적인 종속에 대해서는 입을 다무는 남성 동질적 민족주의 담론”<sup>53)</sup>을 구성한다.

‘위안부’에 대한 1990년대까지의 성애화된 재현과 남성중심적 민족주의의 관계가 <하얀 전쟁>의 분석에서 참조될 만한 이유는, 이 영화가 만들어지던 당사가 ‘위안부’와 기지촌 성노동자 여성이 민족주의적 서사에서 유사한 방식으로 동시에 표상되던 시기였다는 데 있다. 이나영은 1980년대 후반부터 2000년대 초반까지의 담론장에서 “여성의 몸을 빌려 민족의 자존심이라는 명목으로 일본 제국주의와 미국 제국주의의 ‘잔인함’을 고발”<sup>54)</sup>하는 기표로서 ‘위안부’와 미군 기지촌 성노동자가 호출되던 양상의

52) 김청강, 「‘위안부’는 어떻게 잊혀졌나? 1990년대 이전 대중영화 속 ‘위안부’ 재현」, 『동아시아문화연구』 71집, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2017, 177~180면.

53) 최정무, 「한국의 민족주의와 성(차)별구조」, 일레인 김·최정무 편저, 박은미 옮김, 『위협한 여성』, 삼인, 2001, 51면.

54) 이나영, 「글/로컬 젠더질서와 한반도 여성의 몸」, 『동방학지』 161집, 연세대학교 국학

상동성과 동시성의 문제를 짚은 바 있다. 이는 광주항쟁 이후 1980년대의 민주화 투쟁과 민족주의 운동을 거치며 형성된 “민족의 딸들에 대한 제국주의의 성침탈”이라는 담론<sup>55)</sup>의 맥락 속에 있는데, <하얀 전쟁>이 영옥을 형상화하는 방식은 정확히 그 자장에 속한다.

이 담론의 극점을 이룬 사건이 바로 <하얀 전쟁>의 개봉으로부터 3개월이 지난 후에 발생한 주한미군의 동두천 기지촌 여성 살해 사건, 소위 ‘윤금이 사건’이었음을 생각하면 이 영화가 영옥을 재현하는 외설적인 시점이 어디에서 비롯했는지를 미루어 짐작할 수 있다. 이 사건이 미군이 ‘민족의 딸을 짓밟은 것으로 서사화되는 과정은 참혹하게 훼손된 피해자의 시신을 여과 없이 담은 사진과 성범죄 및 살인의 구체적인 내용에 대한 묘사가 널리 유통되는 방식으로 구성되었다. 기지촌 성노동자에 대한 다층적인 착취가 민족주의적인 서사 속에서 ‘식민지배자 외국인 남성과 피식민지 여성’의 문제로 환원되는 동안, 피해자 여성의 몸이 스펙터클화되고 외설적으로 전시되는 일은 민족적 공분의 이름으로 정당화되었던 것이다. 1980~1990년대의 남성중심적 민족주의는 이처럼 ‘위안부’ 여성과 기지촌 여성을 민족의 딸로 표상하는 동시에 성애화하는 재현의 관습을 만들어냈다. 이 시기에 형성된 ‘민족의 딸에 대한 상상이라는 문제를 경유하지 않고서는, <하얀 전쟁>이 미국의 군사주의적 침탈을 비판하는 장치로 영옥이라는 인물을 만들어내고 그의 몸을 시각적 쾌락의 재료로 삼으며 한국인 남성의 훼손된 남성성을 토로했던 것의 의미를 온전히 이해할 수 없다.

<하얀 전쟁>이 기지촌 여성들이 당하는 착취의 책임을 미군 남성들에게 전가하고 한국인 남성들을 순전한 약자로 만드는 양상은 한기주가 연락이 끊긴 변진수를 찾기 위해 평택 기지촌을 방문하는 과정에서도 드러

연구원, 2013, 18면.

55) 이나영, 「탈식민주의 페미니스트 읽기」, 『한국여성학』 제24권 3호, 한국여성학회, 2008, 98~99면.

난다. <하얀 전쟁>에서 기지촌 거리는 항상 저녁 어스름이 질 무렵 네온 사인이 스산한 빛을 비추는 쇠락하고 황량한 풍경으로 그려진다. 낮선 거리에서 긴장하고 위축된 모습으로 등장하는 한기주는 영육이 일하는 클럽을 물어 물어 찾아간다. 아직 개장 시간 전이라 손님은 없고 영육을 비롯한 직원들만 나와 있는 클럽에 한기주가 들어서자, 험악한 인상의 남자 직원이 “여기는 내국인 출입금지입니다.”라며 한기주를 몰아낸다. 이곳에서 일어나는 일들은 한국인 남성의 제어권 밖에 있는 일이 되는 것이다. 베트남전쟁의 현장에서도 미군에게 밀려나던 한국인 남성은 자신의 조국에 돌아와서도 여전히 미군에게 굴욕을 겪는 존재가 된다.

주한미군에 대한 남성중심적인 민족 감정과 콤플렉스의 문제는 다수의 연구를 통해 이미 지적된 바이며 관련된 작품들도 그만큼 많다. <하얀 전쟁>이 베트남전쟁 영화로서 독특한 측면을 보이는 지점이 있다면, 이는 성적 대상으로서의 여성을 둘러싸고 벌어지는 미국인 남성과 한국인 남성 간의 갈등이 전쟁 당시 베트남 기지촌 장면에서도 나타난다는 데서 찾아볼 수 있다. 부대 내에서 한기주와 유일하게 말이 통하는 진지한 동료였던 전희식 상병은 한국에 두고 온 첫사랑 수진을 향한 순정을 간직한 남성으로 등장한다. 수진이 자신을 기다리다 못해 결국 다른 남성과 결혼했다는 편지를 받은 전 상병은 전쟁 때문에 실연을 당한 자신의 처지를 비판한다. “이럴 줄 알았으면 면회 왔을 때 양평 여관에서 조지는 건데.....”라며 울분에 차 내뱉는 전 상병은, 다른 한국군 병사들과는 달리한 번도 찾지 않았던 베트남 시내 유흥가를 한기주와 함께 방문하여 “수진이랑 닮은 년 하나”를 찾는다. 그곳에서 그는 강간에 가까운 폭력적인 언사와 행동으로 베트남인 여성과 관계를 맺는데, 이 부분에서 영화는 움직이는 전 상병의 모습을 후경으로 처리하고, 자신에게 배당된 여성의 유흥을 외면한 채 전 상병에게 건네받은 수진의 편지를 읽는 한기주의 쓸쓸한 얼굴을 전경에 배치한다. 또한 음향상으로는 수진의 내레이션으로 편지의 내용을 읊어주는 동시에 서정적이고 슬픈 분위기의 배경음악을

사용함으로써, 영화는 전 상병의 행동을 순수한 청년의 위악으로 낭만화한다. 평택 주한미군 기지촌과 한국군이 찾는 베트남 기지촌이라는 공간 및 그곳에서 벌어지는 일들을 각기 의미화하는 영화의 입장에 큰 차이가 있는 것이다.

파병 지역의 취약 계층 여성을 도구화하는 한국군의 행동이 지닌 착취적인 성격은 이 직후에 이어지는 신의 내용을 통해 한 겹 더 은폐된다. “누군가가 그랬죠? 현대인에게 있어서 그리움이 영원할 수는 없는 것이라고..... 그래요, 희식 씨가 그토록 멀리 있을 때 그는 내 곁을 서성였어요”라는 수진의 편지가 슬픈 음악과 함께 내레이션으로 흐르는 동안 전 상병이 화면의 후경에서 하체를 드러낸 채 서럽게 통곡하는 연출은, 전 상병을 파병 때문에 고국의 사랑하는 이에게서 소외되고 다른 남자에게 ‘자기 여자를 빼앗긴 안타까운 청년의 자리에 위치시켜 놓은 참이다. 편지를 다 읽은 한기주가 전 상병이 나오길 기다리며 침통한 얼굴로 입구에서 담배를 피우는 동안, 한 무리의 들뜬 미군들이 가게로 들어오고 곧이어 화면 바깥 전 상병이 있는 위치에서 드잡이하는 소리가 들린다. 전 상병을 상대하고 있던 베트남 여성을 미군들이 가로채려 한 것이다. “She’s mine, get away!”를 외치며 자신을 밀쳐내는 미군들 때문에 기왕의 울분이 극에 달한 전 상병은 “꺼지라니 어디로 꺼지란 말이야?” “우린 너네가 불러서 여기 왔다!”라며 욕설을 내치르고, 이에 움찔하여 도망가는 미군 군용차량의 쾰무늬에 대고 소총을 내갈긴다. 전희식 상병의 실연과 베트남 기지촌 방문은 파병 생활로 비롯된 박탈감에서 ‘미군의 용병’으로서 느끼는 울분의 분출로까지 이어지는 것이다. 이 과정에서 전 상병은 남한 군부와 미국이 만든 전쟁이라는 판의 피해자가 되고, 수진과 익명의 베트남 여성을 동시에 성적으로 대상화한 전 상병의 폭력성은 어느새 자취를 감춘다.

1990년대 초반, 일본군 ‘위안부’ 문제가 한국의 주류 언론에서 가시화되기 시작했던 때의 보도 양상을 연구한 양현이는 당시의 다양한 언설에서 “국민과 민족의 ‘자존심’”<sup>56)</sup>이라는 표현이 공통적으로 빈발했다는 점을 지

적했다. 해당 연구에 따르면 이는 반제국주의적 민족주의에서 흔히 나타나는 “우리 대 그들, 희생자 대 가해자, 선 대 악”이라는 이분법적 범주를 형성하며, 그 속에서 구성되는 “한국인의 정체성이란 오로지 희생자성(victimhood) 위에서 설정”<sup>57)</sup>된다. “일제의 식민주의와 한국사회의 민족주의적 가부장제는 결코 동떨어진 것이 아니라, 복잡하게 얽혀 결국 피해자들을 ‘말할 수 없는 상태로 지속시키는 공모적 관계’<sup>58)</sup>에 놓여 있듯이, 한국군의 베트남전쟁 파병으로 발생한 수많은 상흔과 트라우마를 촉발했던 박정희 군사정권과 미국의 책임은 베트남에 대해 한국인들이 지녔던 젠더화된 식민주의적 상상력의 존재와 껄끄럽히 분리하여 생각될 수 없다. <하얀 전쟁>이 수행했던 베트남전쟁에 대한 새로운 기억 작업은 1990년대 초반 한국의 진보적 남성 민족주의가 지녔던 그림자들을 함께 품고 있었다.

## 5. 나가며

남한의 군사독재가 막을 내린 1987년의 형식적 민주화 이후, 한국 영화에서 베트남전쟁을 그리는 양상은 이전까지와 달리 베트남전쟁이라는 어두운 과거의 기억을 어떤 식으로든 직시하고 인정하려는 방향으로 전개되어 왔다. 그러나 이는 <우리는 지금 제네바로 간다>나 <미친 사랑의 노래>, <모스크바에서 온 S여인>(석도원, 1993)이 그러했듯 파월 후 제대한 한국군 남성 개인의 상처를 성적으로 개방적인 여성이 위무하는 방식으로 나타나거나, <웨딩드레스>(이혁수, 1990), <머나먼 사이공>, <라이파이한>이 그러했듯 가부장적이고 식민주의적인 상상력의 자장 속에서 베트남인의 처지를 한국 남성의 아내 혹은 아들딸로서 위계적으로 가족

56) 양현아, 「한국인 ‘군 위안부’를 기억한다는 것」, 일레인 김·최정무 편저, 앞의 책, 166면.

57) 위의 글, 같은 면.

58) 김청강, 앞의 글, 156면.

화하는 방식으로 드러나곤 했다. 2004년 <알 포인트>가 등장하기 전까지 파월 한국군의 군사활동을 전쟁폭력의 가해자라는 관점에서 다룬 유일한 대중영화였던 <하얀 전쟁> 역시 그와 같은 한계에서 자유롭지 못했다. 이는 함께 언급된 영화들이 지닌 젠더 무감각에서 비롯한 문제인 동시에, <하얀 전쟁>이 지닌 통찰력의 바탕을 이룬 진보적 남성 민족 주체의 세계인식에 도사리고 있던 사각지대의 문제이기도 했다.

베트남전쟁을 비판적으로 다룬 한국 영화의 대표작으로 꼽히는 <하얀 전쟁>의 위상 자체는 정치적·역사적 맥락과 영화사적 맥락 속에서 여전히 타당할 터이지만, 해당 텍스트를 바라보는 시각의 구체적인 내용은 최근 또다시 새로운 국면에 접어든 베트남전쟁 기억 투쟁의 장에서 여러모로 갱신되어야 할 것이다. 이 새로움을 설명할 다양한 방법이 있겠지만, 이 글의 논지에서는 특히 피해 생존자로서의 공식적인 증언 활동을 활발히 펼치고 있는 두 명의 ‘응우옌 티 탄의 등장, 그리고 ‘시민평화법정’을 꾸린 다수의 젊은 법조인 및 인권활동가들과 <기억의 전쟁>(2018)을 발표한 1990년 태생의 다큐멘터리 감독 이길보라의 등장 등을 꼽을 만할 것이다. 이는 젠더의 차원과 세대의 차원을 베트남전쟁 기억 만들기라는 작업에 새로이 기입하고 있기 때문이다. 사회적 담론의 장과 영화적 재현의 장에서 베트남전쟁에 대한 한국 사회의 기억은 그 모습을 꾸준히 달리해 왔다. 기왕에 발표되고 꾸준히 논의되어 온 <하얀 전쟁>과 같은 작품을 새로이 해석하려 한 이 글의 시도 역시 그 흐름의 일환에 있으리라 생각된다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

<하얀 전쟁> (정지영 감독, 1992)

안정효, 『하얀 전쟁』, 고려원, 1989.

\_\_\_\_\_, 원작, 정지영·공수영·조영철·심승보 각색, 『한국시나리오결작선 59: 하얀 전쟁』, 커뮤니케이션북스, 2005.

『한겨레』, 『한겨레21』

### 2. 단행본

김소연, 『실재의 죽음』, 도서출판b, 2008.

윤충로, 『베트남전쟁의 한국 사회사』, 푸른역사, 2015.

이진경, 나병철 옮김, 『서비스 이코노미』, 소명출판, 2015.

임지현, 『기억 전쟁』, 휴머니스트, 2019.

문, 캐서린 H.S., 이정주 옮김, 『동맹 속의 섹스』, 삼인, 2002.

울릭, 제프리 K., 강경이 옮김, 『기억의 지도』, 옥당, 2011.

### 3. 논문

강성률, 「남한 영화를 통해 본 베트남전쟁의 기억」, 『역사비평』 통권 84호, 역사비평사, 2008.

김소연, 「1980년대 영화운동 담론에 나타난 세계영화사와의 전이적 관계 연구」, 『현대영화연구』 15호, 한양대학교 현대영화연구소, 2013.

김우영, 「베트남 전쟁을 기억하기, ‘추모’와 ‘망각’을 넘어서」, 『현대문학의 연구』 54호, 한국문학연구학회, 2014.

김창강, 「‘위안부’는 어떻게 잊혀졌나? 1990년대 이전 대중영화 속 ‘위안부’ 재현」, 『동아시아문화연구』 71집, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2017.

박선영, 「국가의 프레임으로 구축된 베트남전쟁」, 『사림』 53호, 수선사학회, 2015.

박진임, 「님은 먼 곳에, 베트남전쟁도 먼 곳에」, 『문학과영상』 제9권 3호, 문학과영상학회, 2008.

백태현, 「베트남전쟁의 재현 양식 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2009.

\_\_\_\_\_, 「베트남 참전시기(1964~1973) 한국영화의 이데올로기 연구」, 동국대학교

- 대학원 박사학위논문, 2019.
- 부이 티 투 투이, 「베트남 전쟁을 다룬 영화에 나타난 반전 이데올로기 연구」, 인하대학교 대학원 석사학위논문, 2014.
- 안지혜, 「시민사회의 성장과 한국 영화의 역동적 관계에 대한 연구」, 중앙대학교 대학원 박사학위논문, 2007.
- 양현아, 「한국인 ‘군 위안부’를 기억한다는 것」, 일레인 김·최정무 편저, 박은미 옮김, 『위험한 여성』, 삼인, 2001.
- 오영숙, 「탈/냉전기 미국주의의 굴절과 영화표상」, 『한국문학연구』 제46집, 동국대학교 한국문학연구소, 2014.
- 윤충로, 「한국의 베트남전쟁 기억의 변화와 재구성」, 『사회와 역사』 105집, 한국사회사학회, 2015.
- 이나영, 「탈식민주의 페미니스트 읽기」, 『한국여성학』 제24권 3호, 한국여성학회, 2008.
- \_\_\_\_\_, 「글/로컬 젠더질서와 한반도 여성의 몸」, 『동방학지』 161집, 연세대학교 국학연구원, 2013.
- 이선화, 「미국과 한국의 베트남전쟁영화 비교연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2017.
- 이승환, 「역사적 기억의 재구성을 통한 한국사회의 호명」, 『영화연구』 27호, 한국영화학회, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「대중영화를 통해 확인해보는 한국사회의 포스트모던적 징후들」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010.
- 전진성, 「트라우마의 귀환」, 전진성·이재원 엮음, 『기억과 전쟁』, 휴머니스트, 2009.
- 정재형, 「중국어 월남에 관한 네 편의 영화」, 『창작과비평』 통권 78호, 창비, 1992.
- 정종현, 「투쟁하는 청춘, 번역된 저항」, 『한국학연구』 제36집, 인하대학교 한국학연구소, 2015.
- 조서연, 「돌아온 군인들, 권보드래 외」, 『문학을 부수는 문학들』, 민음사, 2018.
- \_\_\_\_\_, 「1960년대 베트남전쟁 영화와 파월 한국군의 남성성」, 『민족문화사연구』 68호, 민족문화사학회, 2018.
- 최정무, 「한국의 민족주의와 성(차)별구조」, 일레인 김·최정무 편저, 박은미 옮김, 『위험한 여성』, 삼인, 2001.
- Lee, Seulgi, “The Rhetoric of the Vietnam War in Korean Films”, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2016.

Abstract

*Hayanjeonjaeng* (*White Badge*, 1992),  
Making the Vietnam War Memories  
from a Progressive Nationalist Males' Perspective

Cho Seoyoun

*Hayanjeonjaeng* (*White Badge*, 1992) is the first film to criticize Korean troops dispatching the Vietnam War in earnest. It is a significant work in the field of struggle of memories surrounding the dispatch of Korean troops to Vietnam. The understanding of the Vietnam war and the identity of the Korean troops in *Hayanjeonjaeng* can be summarized as 'America's mercenary.' It was the outcome of anti-Americanism and criticism of Korean military dictatorship which were widely shared in the Korean film industry, from the 1980s to 1990s, after the Gwangju Uprising. And it has completely overcame the official Vietnam War memory called anti-communist war that laid the foundations of modernization of the country. *Hayanjeonjaeng* embodied the civilian massacre in Vietnam War by the Korean troops and the trauma of the war veterans, superimposed the US military camp towns' issues and the democratization struggle in the recollection of the Vietnam War, thereby revealed that Vietnam War was an international proxy war made up of a subordinate relationship between the United States and South Korea and an ethical blot of South Korean history. But in the process of cinematic representing the trauma memories, the Korean troops were placed in the position of the victim who has been sacrificed by the Korean military regime and the United States, and the awkward position of the veterans who were both the perpetrators and the victims was arranged in the self-centered way. In addition, by sexualizing and alienating Korean

women in the US military camp town and Vietnamese women in the Vietnam military camp town, *Hayanjeonjaeng* followed the male-centered violence of the postcolonial nationalism discourse at the time the film was made and justify the Korean men as pure victims. The narration of victimization of the Korean troops and the gender insensitivity were blind spots in the view of the progressive nationalist males that was the basis of the insights of *Hayanjeonjaeng*. Through the analysis of that, we could see what the cinematic representation of war memories should aim at in the context of 'politics of regret' to look back on the past for the future change.

Key Words: Anti-Americanism, Camptown Sex Workers, *Hayanjeonjaeng*, Masculine Nationalism, Massacre of Civilians, Trauma, Victimization, Vietnam War, Vietnam War Films, War Memories

접 수 일: 2019년 5월 15일

심사기간: 2019년 5월 22일 - 6월 31일

게재결정: 2019년 6월 7일