

간첩영화로 본 2010년대 새로운 내셔널리즘 주체성 연구 – 영화 <의형제>와 <베를린>을 중심으로

전지은*

1. 들어가며: 왜 간첩영화인가
2. 한국 간첩영화의 지형과 현재적 위치
3. <의형제>와 <베를린>으로 살펴본 내셔널리즘 주체성
 - 3-1. 두 개의 조국과 하나의 가족: 내적 분열과 봉합된 자아
 - 3-2. 자본의 침식과 이념의 해체: 낭만적인 '요원'과 형식적인 '조국'
 - 3-3. 희생적 제스쳐와 사라지는 매개자: 그럼에도 불구하고 희망을 공모하며
4. 나가며: 여전히 간첩영화인 이유

국문요약

한국 대중영화에서 가장 인기 있는 소재가 무엇인지 꼽는다면 단연 '간첩물'이다. 이미 한국이라는 국가적 정체성은 '분단'이라는 상황을 전제하여 성립한 것이며, 냉전과 신자유주의 시대 이후에 성장한 세대 역시 그러한 역사적 자장의 영향력에서 자유롭지 못하다. 본 연구는 소통과 종전이라는 대북인식의 변화과정에서 대중서사가 어떻게 '간첩'을 구현하는지 분석하며 2010년대 한국인의 내셔널리즘 주체성을 살펴보는 것을 목표로 한다.

영화라는 매체가 가지고 있는 통합적 성격은 한 시대를 관통하는 자본과 정치적 의도, 소비자인 관객들의 욕망을 진단하는 공론장이 되어

* 한양대학교 국어국문학과 강사.

준다. 특히 본 연구에서 분석대상으로 선택한 〈의형제〉와 〈베를린〉은 간첩 자체를 중심인물로 전면화했을 뿐만 아니라 높은 대중적 호응도를 확보했다는 점에서 2010년대 영화의 바로미터라 할 수 있다. 두 영화는 간첩을 ‘북의 표상’으로 해석하려는 기존의 관점에서 나아가 그들에게 주체성을 부여하는 과정을 통해 ‘북한’이라는 기표 자체를 응시하고 획단하려는 시도를 한다. 또한 버디무비의 형식을 떠며 그들과 낭만적인 연대를 형성하는 중년의 남한 요원들을 등장시킨다. 공권력에서 밀려난 과거의 요원들과 북한간첩의 관계 자체는 영화가 주체의 분열을 어떤 방식으로 봉합하려 하는지를 선명하게 드러낸다.

두 영화의 중심인물들을 분석하는 과정을 통해 2010년대를 살아가는 우리들에게 여전히 간첩영화가 의미 있는 이유가 무엇인지 추론해 볼 수 있다. 동시에 네이션적 주체성은 어떻게 구성되고 어떻게 변화하며, 스크린은 어떻게 다시 대중의 베일로 기능하는지도 확인할 수 있다. 결국 두 영화는 끝맺지 못한 여정에 놓인 주인공들의 불완전하고 모호한 결말을 통해 우리가 분열과 봉합의 역설자체를 관통하고 있는 세대임을 ‘응시’하게 해준다.

(주제어: 간첩영화, 2010년대, 〈의형제〉, 〈베를린〉, 네이션, 내셔널리즘, 주체성, 분단 서사)

1. 들어가며: 왜 ‘간첩영화’인가

틸네전과 신자유주의라는 말이 자연스러운 하나의 정치적 흐름으로 인식된 지도 벌써 20여년이 지났다. 70년간 지속된 분단이라는 상황은 한국이라는 나라의 국가적 정체성을 형성해 왔으며 한국인이란 무엇인

가 하는 민족적 인식의 프레임을 형성해왔다. ‘북한’이란 남한에 있어서 정치적인 이슈의 가장 최우선적 과제이자 경제적, 외교적, 문화적, 교육적 측면에서 언제나 최후의 보루가 되어왔다. 최근에 이루어진 ‘역사적인’ 남북정상회담과 종전선언이라는 담론 역시 남과 북이라는 분단의 프레임 안에서 작동하는 단계적 변화양상이라 할 수 있다. 그만큼 70년이라는 시대 속에 걸쳐있는 그 어떤 한국인도 ‘분단’과 ‘남과 북’이라는 의식적 개념에서 자유로울 수 없을 것이다.

그러나 실시간의 정치적 상황이나 급박한 정치적 이슈가 동 시대를 살아가는 대중들의 민족적 의식에 일대일로 대응되거나 같은 속도로 반영된다고 보기는 어렵다. 민족적 정체성이란 사람들의 생활전반에 오랜 시간 누적되어온 총체적 지표로 드러나기 때문이다. 민족이라는 상상력이 발현되기 위해서는 단편적인 이미지화가 아닌 입체적인 스토리텔링이 필요하다고 할 때 한국사회에서 분단은 ‘종전’이나 ‘화해’의 태도와 긴밀하게 연결된다. 어떤 식으로든 분단은 현재진행형의 문제이며 한국인의 민족적 의식에서 아직도, 그리고 당분간은 그 효력을 계속 유지할 것이라는 예측이 가능하다.¹⁾

그렇다면 현재적 상황에서 한국인의 민족성이 어떻게 드러나고 있으며 무엇을 표상으로 삼고 있는가하는 문제는 정치적 흐름과는 다른 나름의 진단이 필요할 수밖에 없다. 더 이상 ‘반공’에 대한 공식적인 교육

1) 가라타니 고진은 칸트가 말하는 상상력을 언급하면서 ‘상상력은 재생적일 뿐만 아니라 생산적(창조적)인 것이다. 감성과 오성 또는 이성이 상상력에 의해 매개된다. 상상력은 감성과 이성이 종합되어 드러난다. 그리고 그와 같은 통합은 적극적으로 제시할 수 있는 것이 아니며, 그것은 결국 상상적인 것(가상)에 지나지 않는다’고 정리한다. 즉 공감과 상상을 통해 통합되는 민족이라는 공동체는 상상적이며 보르메오의 매듭을 거쳐야만 인식될 수 있다는 것이다. 이러한 점에서 도덕 감정을 통한 민족적 상상력은 하나의 흐름과 누적, 그리고 스토리의 맥락 속에서만 발현될 수 있다는 주장이 가능하다. 가라타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판b, 2009, 41쪽.

과 의도적인 강조가 자취를 감춘 지금의 시점에서 이념적 갈등과 배타적 대상이 아닌 북한은 어떻게 대중적 상상력 속에서 작동하고 있을까.²⁾ 종전(終戰)이 최대의 이슈가 되고 있는 상황에서 분단은 정치적 관심의 최대치로 기능하고 있지만 더 이상 생활의 불편이나 생존의 위협이 되지 않는다. 그렇기 때문에 분단은, 그리고 북한은 확실히 존재하지만 더 이상 실감되지 않는, 민족성에 누적되어 있지만 일상에서는 배제된, 분명한 공간으로 존재하지만 상상을 통해서만 가능한, 하나의 서사적 통합장으로 기능한다고 볼 수 있다.³⁾

그러한 통합장이 어떻게 작동하고 있는가를 진단해 보기 위한 가장 설득력 있는 분석대상으로 ‘간첩영화’를 들 수 있다. 실생활에서 분단과 대치상황을 가장 근접하게 체험할 수 있는 대상은 대중영화, 그 중에서 간첩영화이다. 한국영화에서 공간으로서의 북한은 재현되는 경우가 거의 없으며 있다 하더라도 지극히 제한적이고 단편적이다. 영화에서 ‘북한’의 표상은 대부분 인물, 즉 북한인물을 통해 구체화된다.⁴⁾ 그리고 북한이라는 실제 공간을 배제하고 남한인이 구현할 수 있는 대표적인 인

2) 반공교육을 받지 않은 민주화 이후 세대에겐 지난 세기 세계를 지배하던 이념의 종요성이 약화되고 직·간접적으로 전쟁을 경험하지 못하였기 때문에 더더욱 분단은 실감하기 어려운 일이 되었다. 박상익, 「통일에 대한 인식전환과 통일교육 폐마다임의 시프트」, 『한국동북아논총』 59호, 한국동북아학회, 2011, 123쪽.

3) 강준만은 한국전쟁의 휴유증이 일상적 삶의 활동에서도 포착되며 그것을 ‘6.25심성’이라고 표현하고 있다. 강준만, 『한국현대사산책 1950년대편 1권』, 인물과사상사, 2011, 12쪽. 김동준은 한국전쟁이 한국사회에 지대한 영향을 미쳤기 때문에 내재화, 일상화 되었다고 분석한다. 김동준, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2012, 56-57쪽. 이현진은 국가적 이슈와는 다르게 일상에서 분단을 직접 체감하지 않는 세대임을 강조하며 이미 분단이 실체가 명확하지 않은 막연한 대상처럼 일상의 일부가 되어버렸다고 주장한다. 이현진, 「분단의 표상, 간첩-2000년대 간첩영화의 간첩 재현 양상」, 『씨네포럼』 17호, 동국대학교 영상미디어센터, 2013, 74쪽.

4) 박유희, 「고립된 전사, 경계의 타자」, 『민족문화연구』 58호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013, 752-753쪽.

물은 자연스럽게 ‘간첩’으로 귀결될 수밖에 없다. 다른 국가와 지역에서 활동하는 북한인의 이미지는 첨보활동을 하고 우리 일상의 틈새를 파고드는 구체적인 인물이거나 보다 직접적인 이미지로 실체화된다.⁵⁾ 즉 우리에게 구체적인 북한의 표상은 ‘간첩’이라는 특수한 직업군을 가진 살아있는 인물로 구현된다.

영화매체가 가지고 있는 통합성은 중층적이다. 영화가 그 어떤 매체보다 시대반영이라는 측면에서 효과적이며 현대성의 첨병이라는 사실은 둘째치더라도 본질적으로 혼합적이며 복합적인 성향으로 가지고 있는 매체라는 점은 이제 상식이 되었다. 영화의 통합적 성격은 있는 그대로의 시대상과 기술적 가능성, 그리고 자본과 정치적 의도, 소비자인 관객들의 욕망을 진단하는 공론장으로 기능한다. 특히 영화는 ‘관객’ 즉, 동시대를 살아가는 대중과의 소통이 즉각적이고 가시적이라는 특성 때문에 역동적인 의식적 흐름을 살펴보는데 적합하다.⁶⁾ 이미 한국영화는 정책적·상업적으로 이러한 분단서사를 적극 활용하고 생산해왔으며 이렇게 반복되고 축적되어 온 분단서사는 대북인식 관계가 끊임없이 변화하고 있는 오늘날에도 여전히 가장 대표적인 하나의 장르로 기능한다. 역으로 해석하자면 아직도 한국대중들은 ‘분단’이라는 상황을 통해 유효한 긴장과 흥미, 그리고 공감과 정서적 유대를 이루고 있다. 영화가 재현적인 속성을 갖는다는 사실을 고려한다면 영화는 어떤 식으로든 현실을 반영할 수밖

5) “그는 영화에 나오는 상상의 존재가 아니며, 군사시설을 노리는 첨보전의 스파이도 아니다. 그는 언제든 우리의 일상의 빈약한 틈새를 파고들어 우리 자신의 정체를 심문하게 되는 존재이다. 간첩은 분단의 틈새를 파고드는 분단의 표상으로 파악할 수 있다.” 허병식, 「간첩의 시대—분단 디아스포라의 서사와 경계인 표상」, 『한국문학연구』 46집, 동국대학교 한국문학연구소, 2014, 13쪽.

6) 이러한 영화의 시대적 통합성과 역동적 대중성에 대해서는 전지은, 「매체간 통합장으로서의 스크린과 그 안에서 작동하는 재매개의 주체성 연구」, 『한국어문』 58집, 한국언어문화학회, 2015 참조.

에 없다. 이런 맥락에서 북한의 간첩이나 공작원을 다루는 한국영화의 관점이 어떠한지 살펴보는 과정은 중요하다. 따라서 본 연구는 도대체 무엇이 대중들로 하여금 분단과 간첩이라는 대상을 호출하도록 하며 상상적 공동체를 형성해 가는지, 그리고 그렇게 상상적이고 감성적으로 결합된 민족성이 ‘간첩’이라는 영화적 인물을 통해 어떻게 구체화되는지를 밝히고자 한다. 그 과정을 통해 분단이 더 이상 일상적인 영향력을 행사하지 못하는 오늘날의 한국사회에서 ‘네이션’이란 어떻게 구성되고 있으며, 어떻게 전회를 맞이하고 있는지, 그리고 서사 속에서 어떤 기능을 하며 대중과 의식적으로 결합하는지를 살펴보고자 한다.

2. 한국 간첩영화의 지형과 현재적 위치

한국전쟁이나 이산가족 문제, 간첩 등 분단 상황을 소재로 내면화된 분단서사를 기반으로 하는 영화들을 ‘분단영화’라 한다.⁷⁾ 분단의 역사만큼 한국 영화에서는 분단 상황을 다룬 ‘분단영화’가 꾸준히 생산되어왔다. 분단과 그러한 상황에서 파생되는 다양한 갈등들이 지속적으로 영화의 소재가 될 수 있었던 배경은 다양하겠지만, 가장 중요한 이유는 그것이 사실을 기반으로 한 거시적인 정치사의 현위치이기 때문이다. 다시 말해서, 분단은 별도의 설명과 노력 없이도 경제적이고 효과적으로

7) “지금까지 우리의 영화사에서는 월남소재의 영화라든가 반공 영화, 군사물, 이데올로기 영화, 이산가족 영화라든가 하는 여러 가지 이름으로 불리어 왔던 작품들은 그 제작된 영화의 소재나 시대 환경에 따라서 적절하고도 편리하게 사용된 것이다. 그러나 이러한 영화들은 결국 민족의 분단시대라는 커다란 배경에서 파생한 작품 경향이며 그 변모들이라는 것을 생각할 때, 그것은 하나의 거시적인 역사적 관점에서 ‘분단영화’라고도 말할 수 있을 것이다.” 이영일, 「영화: 분단비극 40년 영상 증언한 한국영화」, 북한연구소, 『북한』, 1984, 106쪽.

관객을 긴장상황으로 유도할 수 있는 매력적인 소재로 기능하고 있다는 것이다. 적어도 한국관객들에게 남과 북이 전쟁 중이라는 사실은 특별한 설명과 시간을 할애하지 않아도 그 설정만으로 충분히 몰입도가 가능하며 이러한 긴장은 영화 내적인 것을 넘어서 분단이라는 체제에서 오는 외적 긴장까지도 수렴한다.⁸⁾ 제한된 시간 안에 캐릭터를 구축하고, 갈등을 형성하고, 또 설득력 있게 해결해나가야 하는 영화장르에서 분단은 한국의 잠재된 긴장감을 가장 적극적으로 활용할 수 있는 소재가 아닐 수 없다.⁹⁾ 한국영화에서 분단서사는 정치적이고 상업적인 필요에 의해, 그리고 감독과 관객의 역사적 공모를 전제하며 끊임없이 반복되고 있는 것이다.

그러한 ‘분단영화’는 1990년대 말을 변곡점으로 그 성격이 크게 변화 한다.¹⁰⁾ 영화가 현재의 반영서사로서 하나의 통합장을 이룬다고 했을 때, 분단영화에서 북한을 바라보는 관점의 변화는 남북관계는 물론이고 북한과 냉전 자체를 바라보는 대중적 시각을 반영, 및 구현하고 있다고 할 수 있다.¹¹⁾ 영화는 대중과의 접촉이 가장 즉각적인 매체이기 때문에

8) 김의수, 『한국 분단영화에 관한 연구－분단 영화의 장르적 진화과정을 중심으로』, 서강대학교 신문방송학대학원 석사학위논문, 1999, 35쪽.

9) ‘분단서사’는 ‘자기서사’의 방법으로 해방 후 민족국가를 향한 열망이 한국 전쟁으로 민족정체성의 분열의 경험과 이후 남과 북의 적대적 상황에서 분단국가의 상징폭력에 의해 신체에 각인된 정서적이고 이념적인 성향과 믿음체계들을 주로 가리키지만, 그 내부에 분단 극복의 서사를 내포하는 개념이다. 이병수, 「분단 트라우마의 성격과 윤리성 고찰」, 『시대와 철학』 22호, 한국철학사상연구회, 2011, 167-168쪽.

10) 이러한 변화양상에 대해서는 선행연구를 통해 그 변곡점과 계보를 파악할 수 있다. 이현진의 앞의 논문에서도 2000년대를 기점으로 구분하고 있고, 박유희 역시 이 시기를 변화의 기점으로 놓고 논의를 진행한다. 또한 송치만·백일 역시 이 시기에 북한을 바라보는 한국 영화의 시선 변화가 눈에 띄게 달라지고 있음을 언급한다. 송치만·백일, 「북한을 바라보는 한국영화의 시선－간첩의 서사적 역할 분석을 중심으로」, 『통일인문학』 59집, 전국대학교 인문과학연구소, 2014, 266-267쪽.

11) 피히테의 주장을 언급하면서 고진은, 국가가 국경을 갖는 데 반해 네이선은 ‘내적 국

시대에 대한 반영적 기능을 하는 동시에 예시적 기능도 한다.¹²⁾ 때문에 영화의 서사적 변화과정을 통해 시대적 흐름을 진단하는 것은 의미 있는 시도라 할 수 있다. 특히 내셔널리즘과 같은 복합적 의식체계는 그 자체로 정치와 자본, 상징과 해석이라는 하나의 통합장을 이루는 영화에서 더욱 실증적으로 들어난다. 대중과의 접촉면이 그 어떤 것보다 큰 영화라는 매체는 그만큼 탄력적으로 시대적 변화를 반영하고, 또 대중의 변화를 유도한다.

따라서 2000년대 이후의 분단영화가 서사적 다양성을 획득하는 동시에 소재적 특이성을 띠고 있다는 사실은 주목할 만하다. 본 연구에서 집중하는 2010년의 기점은 2000년대와는 또 다른 변화의 양상을 보인다. 2000년대를 기점으로 하는 영화들이 분단을 배경서사로 삼아 첨예하게 날선 대립각을 둔각화하는데 기여했다면, 2010년대를 기점으로 생산된 영화들은 새로운 형식의 화합과 소통을 다루는데 집중한다. 다시 말해

경'을 갖는다고 정리한다. 그리고 '내적 국경'이 현실화되었을 때, 진정으로 이성적인 국가가 확립되는 것이다. 그러나 내적 국경으로서의 언어에서 이미 이성적인 것이 명백히 감성화 = 미학화 되고 있다. 예를 들어 언어(문학)를 통해 산과 강이 내셔널한 풍경으로 미학화 되는 것이다. 가리타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판, 2009, 46-47쪽. 현대사회에서 영화가 이러한 미학화의 문학적 기능을 한다고 했을 때 대중영화는 외적 국경인 정치적인 상황과 국토 분단을 반영하는 과정을 통해 대중들에게 하나의 '내적 국경'을 확보할 수 있도록 기능한다고 할 수 있다. 한 국의 분단영화는 멀리 느껴지는 휴전선과 분단이라는 정치적 상황을 '간접'이라는 구체적인 인물화와 갈등양상을 통해 서사화시킴으로서 탈냉전시대 국민들의 내셔널적 미학화로 작동한다.

12) "영화와 시대의 상관관계를 논할 때 주목해야 하는 것이 영화에 드러나는 표상이다. 표상은 역사에 대한 기억이자 현실의 반영인 동시에 미래를 향한 상상이기도 하기 때문이다. 영화는 상상력이 자본, 기술, 대중을 만나 충돌하고 길항하며 정향되는 과정 속에서 만들어진다. 따라서 영화는 본질적으로 한 작가에게 귀속되는 '작품'이기보다는 공동 창작된 '생산물'에 가까우며, 거기에서 드러나는 표상은 자본의 욕망, 대중의 기대, 그리고 때로는 국가권력까지도 참여하여 구성된다." 박유희, 「고립된 전사, 경계의 타자」, 『민족문화연구』 58호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013, 753쪽.

서, 2000년대 기점 영화들이 북한과 간첩을 하나의 인간, 즉 생활형 보편자로 형성시켜왔다면 한 세대가 흐른 2010년 전후로는 그러한 북한 간첩을 오히려 한국의 요원으로 표상되는 보편적 인물보다 더욱 낭만적이고 감상적으로 구현하고 있는 것이다. 보편을 넘어선 낭만성과 도덕성은 오히려 현실에 없을 것 같은 새로운 인물상을 만들어냈다. 1970-80년대의 간첩이 보편적 인간형이 아닌 북한이라는 무시무시한 대상을 구현한 표상으로 기능했다면, 역설적으로 현재의 간첩 역시 — 보편화라는 단계를 지나 — 가상적 인물의 표상으로 회귀하고 있다. 물론, 새로운 표상은 보편보다 아름답고 도덕적이며 영웅의 형질을 갖추고 있다는 점이 다르지만 말이다. 새로운 영웅으로 재편된 '간첩'은 보이지 않는 곳에서 민족적 화합과 통합이라는 가능성을 만들어내는 역할을 하고 있다.

2000년대를 기점으로 생산된 분단과 간첩을 다룬 영화에 대한 연구들은 이미 다양하게 진행되고 있다.¹³⁾ '탈냉전'과 '신자유주의'라는 정치적

13) 강성률, 「영화가 탈북자를 다루는 시선들」, 『현대영화연구』 12호, 한양대학교 현대영화연구소, 2011; 김영준·김승경, 「최근 한국 첨보영화에 대한 연구—다문화시대의 간첩 인식 변화를 중심으로」, 『다문화콘텐츠연구』 15집, 중앙대학교 문화콘텐츠기술 연구원, 2013; 김지영, 「한국영화에 나타난 정보기관, 요원의 이미지 변화에 대한 연구—시나리오를 중심으로」, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2011; 김충국, 「분단과 영화—봉합의 환상을 넘어 공존의 실천으로」, 『한국민족문화』 53집, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2014; 박유희, 「고립된 전사, 경계의 타자」, 『민족문화연구』 58호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013; 오영숙, 「탈북의 영화적 표상공간 상상」, 『영화연구』 51호, 한국영화학회, 2012; 이현진, 「분단의 표상, 간첩—2000년대 간첩 영화의 간첩 재현 양상」, 『씨네포럼』 17호, 동국대학교 영상미디어센터, 2013; 송치만·백일, 「북한을 바라보는 한국영화의 시선—간첩의 서사적 역할 분석을 중심으로」, 『통일인문학』 59집, 건국대학교 인문과학연구소, 2014; 혀병식, 「간첩의 시대—분단 디아스포라의 서사와 경계인 표상」, 『한국문학연구』 46집, 동국대학교 한국문학연구소, 2014. 여기에 이름순으로 정리한 논문들은 2010년 이후 연구된 것들로, 한국영화에서 분단이나 간첩이 2000년대를 기점으로 어떻게 변화되어 서사에 반영되었는지를 연구하고 있다. 이러한 선행연구를 토대로 그 후의 시대적 변화를 반영하며 2010년 이후의 영화를 검토하는 것이 본 연구의 핵심이다.

흐름과 맞물려 ‘북한’에 대한 표상이 급진적으로 변화한 시기가 2000년대 전후이기 때문이다. 2000년대를 기점으로 가장 인상적으로 변화한 것은 ‘분단영화’의 동의어가 ‘간첩영화’가 되었다는 것이다.¹⁴⁾ 물론 기존의 영화에서도 간첩과 스파이는 반복적으로 등장했지만, 이 시기를 기점으로 한 간첩은 국가와 분단이라는 상황 자체를 드러내는 입체적 캐릭터이자 상징적 표상으로 영화의 중심축이 되었다. 즉 기존의 영화에서 간첩이 북한과 국가의 부속물이나 이념적 메신저로 기능했다면, 이 시기의 영화에서 간첩은 국가를 전제로 한 독립적 표상으로 이념적 갈등 자체를 체화 시킨 존재이다.¹⁵⁾ 이러한 설정은 반복되는 분단영화의 갈등이 소재적 신선향을 상실했기 때문이기도 하지만 남북 갈등의 핵심이 이념적 적대성이라는 불변하는 테마에 머물러 있다는 이유가 더 크다고 할 수 있다. 거대담론 자체로는 변화하는 시대적 흐름과 대중적 인식을 탄력적으로 반영할 수 없다. 간첩이라는 캐릭터에 개별성을 부여하고 인간적인 갈등을 첨가하는 방식이 2000년대 분단영화의 가장 큰 변화양상이다. 따라서 이 시기를 기점으로 하는 간첩영화는 더 이상 분단영화의 하위 장르가 아닌, 대표성을 가지는 독립적인 장르라 할 수 있다.

이러한 간첩영화는 한 민족이었지만 강제적으로 분단 상황에 놓여있는 한국의 특수성을 가장 효과적으로 반영한다. 이미 한국전쟁을 소재로 다룬 영화들이 ‘동족상잔’이라는 인간적 비극에 초점을 맞추고 있으며 이산가족이라는 전후의 증상들은 이미 ‘가족’과 ‘개인의 비극’에 적합

14) 이와 같은 영화사적 구분에 대해서는 앞선 연구가 많이 진행되어 있기 때문에 본 연구에서는 구체적인 내용을 생략하였다. 간첩영화의 기원에 대해서는 박성학, 『세계 영화문화사전』, 집문당, 2001을 참고하였다.

15) 이러한 주장들은 앞서 정리한 연구사 검토에서 반복적으로 확인할 수 있다. 공간적 대상으로서의 북한이나 갈등 자체에 대한 서사보다는 인물을 중심으로 서사를 만들 어가는 것이 21세기 등장하는 분단영화의 대표적 변화이다.

한 형태로 담론화 되었다. 분단 자체와는 거리가 먼 실생활에서 간첩이라는 특수한 존재는 남북의 갈등과 민족적 비극을 온전히 상징화하는데 효과적이다. 한국의 역사적, 정치적, 민족적 상황을 내포하고 있는 간첩은 그 설정만으로도 위태로운 긴장감과 뿐만 아니라 깊은 갈등상황을 효과적으로 재현하며 육화되어 나타난 네이션의 표상이다. 간첩은 관객을 극적 긴장감의 상태로 끌어들이며 일상에서 이면화 되어 있지만 동시에 그 일상을 지탱하는 일종의 시뮬라시옹으로 기능하는 것이다.¹⁶⁾

그러한 흐름을 반영하여 2010년대를 변곡점으로 새롭게 생산된 간첩영화를 분석하는 과정은 2000년대로부터 십여 년의 시간이 흐른 시점에서 급변하는 정세를 영화가 어떻게 반영하고 표상하고 있는지를 살펴보는 시도가 될 것이다. 핵전쟁이라는 새로운 위협과 함께 종전이라는 화해의 모드가 혼재하는 2010년대의 정세는 그 자체로 변화의 소용돌이를 형성하고 있다. 따라서 공동체의 상상력이 자본과 기술, 대중을 만나 충돌하고 길항하며 형성되는 매체인 영화는 그 역동의 과정을 온전히 내포하고 있을 수밖에 없다. 그런 이유에서인지 2010년을 기점으로 몇 년 흐르지 않은 지금까지 간첩영화로 규정되는 분단서사는 끊임없이 생산되고 있다.

2010년을 기점으로 생산된 영화는 대략적으로 정리해도 꽤 많은 편수를 확인할 수 있다. 개봉 순서대로 살펴보면, 〈포화 속으로〉(2010), 〈의형제〉(2010), 〈고지전〉(2011), 〈풍산개〉(2011), 〈코리아〉(2012), 〈붉은 가족〉(2012), 〈베를린〉(2013), 〈온밀하게 위대하게〉(2013), 〈용의자〉(2013), 〈공조〉(2016), 〈브이아이피〉(2017), 〈강철비〉(2017), 〈공작〉(2018) 등으로

16) 지젝은 “국가장치는 그것들의 어두운 분신 즉 공식적으로는 부인된 것들에 의해 보충된다.”고 언급한다. 토니 마이어스, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 박정수 옮김, 엘피, 2005, 220쪽. 한국영화에서 간첩은 공식적으로 인정하거나 실체화할 수 없지만 한국이라는 국가가 내셔널리즘을 획득하는 과정에서 부인이라는 행위자체를 통해 표상화 된 대상이라 할 수 있다.

정리할 수 있다.¹⁷⁾ 만으로 10년을 채우지 못한 기간 동안 양적으로 많은 수의 간첩영화가 제작되었으며 장르적 다양성도 보여주고 있다. 이들 영화 속 간첩은 이제 남한 요원들의 대척점이나 상대역이라는 제한적인 캐릭터에서 벗어나 영화의 중심인물이자 입체적 갈등서사를 이끌어가는 주체적인 인물이 되었다. 이제 그들은 간첩이라는 집단적인, 아니면 표상적인 대상화에서 탈피하여 개별적인 인간이자 새로운 인물상으로 격상하고 있는 것이다. ‘간첩’이라는 프레임을 제거한다면 그들은 북한인이라는 국적도, 스파이라는 특수한 직업도, 핵전쟁과 종전이라는 시대적 격변과도 상관없는 복잡하고 입체적인 개별자로 성장하는 영웅적 서사의 주인공일 뿐이다.

그 중에서도 본 연구에서 집중적으로 분석할 영화는 〈의형제〉(2010)와 〈베를린〉(2013)이다. 영화라는 대중 매체를 통해 시대적 분기점과 내셔널리즘적 흐름양상을 진단하는 연구에서 분석대상의 대표성은 무엇보다 중요하다고 생각한다. 따라서 2010년과 2013년에서 개봉했으며 동시에 이슈화와 흥행에 성공한 두 편의 영화는 선행연구와의 연장선상에서 시야를 확보하는데도 효과적이며 시대적 분기점이라는 지표로서의 기능도 한다. 또한 영화가 시대적 통합장으로서 설득력을 얻기 위해서는 대중적 인지도가 필수적이다.¹⁸⁾ 영화라는 매체를 분석한다는 것은

17) 이 중에서 〈포화 속으로〉와 〈고지전〉, 〈코리아〉는 간첩이라는 캐릭터가 전면으로 제시되지는 않는다. 〈포화 속으로〉는 한국전쟁 당시 학도병을 중심인물로 설정하고 있고, 〈고지전〉은 전쟁 막바지의 전시상황을 배경으로 한다. 그리고 〈코리아〉는 최초의 남북단일 스포츠팀에 대한 서사이다. 다만 남한과 북한이라는 정치적 상황과 분단이라는 설정이 전제된다는 점에서 분단영화의 계보로 익을 수 있다. 이만큼 2010년 이후에도 ‘분단’이라는 상황은 한국영화에서 반복되는 핵심갈등으로 기능한다.

18) 〈의형제〉는 관객수 540만 명으로 2010년 박스오피스 2위를 기록하고, 〈베를린〉은 700만 명 이상을 동원하며 2013년 박스오피스 5위를 기록한다. 두 영화의 가장 큰 공통점은 간첩서사를 바탕으로 한다는 것과 동시에 흥행에 성공했다는 것이다. 즉 대중적 호응과 소통에 성공한 두 영화는 시대적 흐름을 진단하는 분석대상으로 기본

대중적 인정을 필요충분조건으로 할 수 밖에 없으며 그랬을 때 매체의 존재론적 가치가 확보되기 때문이다.

3. <의형제>와 <베를린>으로 살펴본 내셔널리즘 주체성

3-1. 두 개의 조국과 하나의 가족: 내적 분열과 통합된 자아

2000년대 간첩영화가 신자유주의 시대에 들어선 ‘생계에 허덕이는 간첩’이나 ‘생활인이 된 간첩’을 주로 그리며 여전히 북이라는 상징적 기표를 전제로 진행된다고 했을 때, 2010년대 간첩영화의 바로미터로 손꼽히는 <의형제>와 <베를린>은 도대체 ‘북’은 어디에 있는가 하는 의문으로 서사를 시작한다.¹⁹⁾ 특별한 설명과 보충적 기표 없이도 북한은 충분히 적대적이거나 위협적인 대상으로 그려질 수밖에 없었고, 그렇기 때문에 생계유지를 위해 고군분투하는 간첩들의 남한생활은 그 자체만으로도 하나의 이야기 거리나 볼거리가 되었던 것이다.²⁰⁾ 절대적 대타자가 존재한다는 전제에서 간첩들의 ‘인간적이고 일상적인 개별화’와 ‘노동자로서의 보편화’는 2000년대 간첩영화의 가장 대표적인 코드이다. 나의

적인 요건을 충족하고 있다.

19) “2000년대 이후 영화에서는 국가로서의 북한과 인간으로서의 북한인 사이에서 균열이 발생한다. 이전까지 북한체제의 수호자로서 존재하던 북한군 간첩들은 현실적이며 인간적인 모습을 가진 일상의 존재로 변화되어 등장한다.” 송치민·백일, 「북한을 바라보는 한국영화의 시선—간첩의 서사적 역할 분석을 중심으로」, 『통일인문학』 59집, 건국대학교 인문과학연구소, 2014, 268쪽.

20) “생계에 허덕이는 간첩은 결국 관객 자신이 처한 처지이며, 이는 자신의 처지와 다를 바 없는 간첩 주인공을 통해 공감과 위안을 얻으려는 태도에서 유래한다.” 김충국, 「분단과 영화—통합의 환상을 넘어 공존의 실천으로」, 『한국민족문화』 53집, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2014, 291쪽.

일상과 비슷한 욕망을 보이는 이웃으로서의 간첩은 ‘북’이라는 이분법적 적대자와 격리되었기 때문에 가능한 것이었다.

그러나 〈의형제〉와 〈베를린〉에서는 적대적이고 위협적인 모습의 북한이 다시 등장한다. 두 영화에서 ‘북’은 절대적이고 강력하게 서사의 바깥에서 기능하는 것이 아니라 오히려 직접 드러남으로써 화합과 공존 가능성을 암시해준다. 이제 북한은 반드시 제거하거나 적대시해야 할 대상이 아니라 이해관계로 엮여있는 외교적 상대일 뿐이다. 남과 북의 관계는 서로 더 많은 이익을 얻기 위해 세계자본 시장에서 투쟁하는 모든 국가단위와 다르지 않다. 〈의형제〉가 배경으로 삼고 있는 것은 ‘6.15 남북공동선언’이며, 〈베를린〉의 배경은 말 그대로 외교 전쟁이 한창인 독일의 ‘베를린’이다. 북한의 모습을 환상이 아닌 실재(實在)로 언술하는 방식을 통해 두 영화는 베일 뒤에 있는 네이션의 실체와 대면한다.²¹⁾

〈의형제〉의 남파간첩 송지원(강동원)은 첫 장면부터 적극적으로 지령을 파악하기 위해 암호를 해독한다. 허름한 쪽방에서 남루한 옷을 입고 그가 하는 작업은 이곳, 즉 남한에서 자신이 무엇을 해야 하는지 명령을 받는 일이다. 이 첫 장면을 통해 영화는 결국 송지원이라는 인물이 간첩이며 그 ‘남파 간첩’으로서의 아이덴티티가 영화에서 얼마나 중요하게 작동하는지를 강조해준다. 김일성 정치군사대학을 우수한 성적으로 졸업하고, 칼자루 하나로 총을 든 다수의 적을 제압할 수 있는 최정예 요원인 송지원은 2000년대 간첩영화에 등장하는 평범한 간첩의 모습보다

21) 베일과 응시를 통해 실재 개념을 분석하는 라캉의 논의로 이러한 과정을 보충할 수 있다. 환영은 우리가 마주하고 있는 것이 단지 감춰진 진실을 덮고 있는 베일일 뿐이라고 생각하는 바로 그 관념에 있다. 그러나 그 뒤에 아무것도 없다는 사실, 그 자체 임을 깨달았을 때 응시의 주체는 실패할 수밖에 없다. 간첩인 송지원과 표종성의 실패 역시 베일에 대한 절대적 믿음에서 기인한다. 슬라보예 지젝, 『How to read 라캉』, 박정수 옮김, 웅진지식하우스, 2007 참조.

월등히 우월하다.

그러나 그런 송지원은 남한에서 아무것도 하지 않는다. 아니, 하지 못 한다. 아군과 적군의 구별 없이 (때로는 베트남 이주 노동자나 가출한 동남아 여자들까지) 모두를 구해주고 지켜주는 그의 모습은 유능한 간첩이라기보다는 히어로 영화의 영웅과 같다. 그렇다면 그는 왜 아무것도 하지 않는 것일까?²²⁾ 그에 대한 힌트는 이미 영화의 초반에 제시되어 있다. 비가 내리는 저녁에 혼자 컴퓨터 앞에 앉아 암호를 해독하는 송지원의 첫 등장은 그가 남파 간첩이라는 사실을 알려준다. 그러나 그것보다 더 먼저 등장하는 것은 그의 목소리이다. 아내와 통화하며 아내의 뱃속에 있는 아이에게 동화를 읽어주는 송지원이라는 아버지의 목소리. 이 첫 장면을 통해 영화는 간첩이라는 자의식과 아버지라는 자의식이 공존하는 그의 모습을 노골적으로 보여준다. 그리고 그가 ‘유능한’ 능력과 별개로 얼마나 ‘따뜻한’ 인간인지를 강조한다.

물론 송지원이라는 인물의 인간적인 성향이 유능한 간첩으로서 그가 아무것도 하지 않는 이유를 전부 설명해 주지는 못한다. 〈의형제〉는 송지원이 첫 번째 거사에서 함정에 걸려 혼자 떠돌다가 6년 만에 새로운 지령을 받는다는 설정으로 진행된다. 송지원과 그의 동료 손태순에게 춤과 노래를 시키며 희롱하던 그림자(전국환)라는 인물은 조국과 당을 대표하는 메신저이자 절대자이다. 때문에 그의 명령이라면 우스꽝스러운 모습으로 좁은 화장실에서 춤을 추기도 하고, 칼자루 하나만 쥔 채 변절자 김성학의 일가족을 몰살하러 가기도 한다. 그리고 자신의 스승이었던 지명훈을 암살할 마음을 먹기도 한다.

22) 김경욱은 이러한 송지원의 모습을 ‘너무나 인간적인 간첩’이라고 언급하며, 환상적 장치로 작동한다고 정리한다. 김경욱, 「〈의형제〉의 환상, 〈경계도시2〉의 실재, 어느 쪽이 우리를 즐겁게 하는가?」, 『영상예술연구』 17호, 영상예술학회, 2017, 113-114쪽.

그런데 바로 ‘그림자’라는 북의 대리자가 그 대리적 위치를 상실하는 순간 송지원은 조국의 균열을 목격하고 만다. 6년 동안 송지원이 외국인 노동자와 같이 떠돌아다닐 수밖에 없었던 이유는 6.15 남북공동선언으로 남과 북이 화해의 모드로 돌아섰기 때문이다. 인정사정없이 — 그림자의 지령으로 — 변절자의 아내와 어린 아이까지 죽이려 했던 조국이 눈앞에서 남한 대통령과 악수를 하는 장면은 송지원이 조국의 균열을 응시하도록 몰아간다. 때문에 그는 아무것도 하지 못한 채 6년의 시간을 보내는 것이다. 절대적인 조국의 상실은 간첩이라는 그의 정체성을 직접적으로 위협하는 것이었으며 인간적인 그의 성향과 간첩으로서의 뛰어난 능력은 그가 점점 아무것도 하지 못하도록 하는 아이러니를 발생시킨다. 버려진 간첩으로서 그의 능력은 북에게 위협이 되며, 북에 남아 있는 가족은 그에게 약점이 된다.

6년의 시간이 지난 뒤 이 간극은 송지원의 노력을 비웃듯 더 벌어질 뿐이다. 그동안 자신에게 무차별적 살인을 명령한 실체가 조국이 아니라 그림자라는 개인의 사이코패스적 욕구라는 사실을 깨달았을 때 그는 망연자실한다. 그림자를 안고 뛰어내리는 그의 자살적 제스처는 결국 간첩이라는 자의식에서 조국을 삭제당한 그가 취할 수 있는 유일한 방식이다. 가족을 빼돌려 남한으로 귀화하려는 그에게 조국은 다시 핵실험 감행이라는 폭탄을 던지고, 그림자는 ‘남조선의 낭만적인 놈들은 죄다 감상적인 새끼라며 살상을 강요한다. 영화에서 송지원의 크고 슬픈 눈을 통해 투영되는 조국은 어떤 모습인가? 조국의 이익과 번영을 위해 존재하고 국가의 명령을 수행하는 간첩이라는 존재에게 텅 빈 국가의 실체를 대면하도록 하는 것은 이미 죽음으로 귀결될 수밖에 없는 비극인 것이다.²³⁾

23) 라캉이 지적했듯이 이미 상상계에서 상징계로 들어서는 순간 주체가 분열되고 주체에게 가장 중요한 부분이 상실된다. 브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 옮김, 도서

〈베를린〉에서는 이러한 ‘북한’이라는 국가의 실체가 더욱 전면적이고 노골적으로 드러난다. 〈의형제〉로부터 3년 뒤에 개봉한 〈베를린〉에서 북한은 하나의 이념이나 체제가 아니라 네이션으로서의 보편적 모습을 견지한다.²⁴⁾ 그만큼 더 북한은 적대적이고 절대적인 악의 기표가 아니라 공존과 공생이 가능한 거래의 대상으로 근접해진다. 표종성(하정우)은 북한에서 ‘천하의 공화국 인민 영웅’으로 추앙받는 능력 있는 간첩이다. 송지원이 남파간첩이라면 표종성은 독파간첩으로 베를린에서 국제 스파이 활동을 한다. 표종성의 능력은 그가 등장하는 첫 장면에서부터 인상적으로 표현된다.

연기부터 외국어, 싸움실력까지 표종성은 우리가 흔히 접하는 미국 스파이영화의 주인공처럼 비현실적인 능력으로 상황을 정리한다. 비록 혼자 진통제를 주사하며 고통을 삼키기는 하지만 그의 해결사적 능력은 베를린이라는 국제적인 공간에서 남한 정보원이나 제 3세계 첨보요원들 보다 월등히 뛰어나게 묘사된다. 이러한 그의 능력은 당에 대한 절대적인 믿음과 충성으로 완전무결하게 제시된다. 북한을 대표하는 베를린 대사이자 사실상 그의 직속 상관격인 리학수(이경영)가 변화하는 시대를 운운하며 당의 의도를 의심할 때도 표종성은 오히려 그의 유약한 신념을 질책한다. 잔혹한 방식으로 사람들을 죽이고 다니는 동명수(류승

출판), 2010 참조.

24) “근대에 자본=네이션=스테이트라는 삼위일체 또는 보로메오의 매듭이 형성되었다. 그 경우 국가와 시장경제를 묶고 있는 것은 네이션이다. 네이션이 ‘상상의 공동체’라 하더라도, 그것이 그저 상상(환상)이 아니라 국가와 시장사회를 매개하여 종합하는 상상력으로 기능한다.” 이를 통해 보았을 때 북한이라는 대상도 결국은 자본과 긴밀하게 매듭지어져 있는 하나의 실체적 네이션이라 할 수 있다. 〈베를린〉에서 주인공 표종성을 제외한 나머지 인물들이 자본을 중심으로 움직이고 투쟁한다는 사실은 영화가 결국 북한이라는 대상을 하나의 근대적 네이션의 범주로 인식하고 있음을 반증 한다. 가라타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판, 2009, 31쪽.

범)를 마주한 뒤에도 표종성의 의심은 절대 당을 향하지 않는다. 자신의 아내를 뒷조사하고 상사인 리학수의 끔찍한 죽음을 목격하면서도 표종성에게 당은 의심할 수 있는 대상이 아니다. 자신을 배신하고 리학수를 죽인 것이 공화국이 아니라 동종호(명계남)라고 믿는 그의 완고한 태도는 표종성이라는 인물의 기반이 무엇인지 알게 해준다.

그렇다면, 당은 어디 있는가? 면 이국땅에서 혼자 모든 고통을 감내하며 고군분투하던 그가 절대적으로 믿었던 당은 도대체 무엇인가? 표종성의 가장 최측근이었던 리학수가 동명수에게 지극히 효율적인 — 그래서 서구적이고 기본적인 — 방식으로 살해당하고, 아내가 당의 이익이라는 명분으로 성접대를 강요받고, 자신이 아내를 의심하고 몰아새우도록 하는 모든 과정에서 당은 무엇을 하고 있었는가?²⁵⁾ 결국 표종성의 실패와 비극 역시 송지원의 자살처럼 정해진 결말을 향해간다.

남한 국정원 요원인 정진수(한석규)의 도움에도 불구하고 아내 련정희(전지현)가 피를 흘리며 눈앞에서 죽는 모습을 목도한 표종성은 결국 자신이 어느 곳으로도 갈 수 없음을 깨닫는다. 그가 남한으로 전향할 뜻을 품고 아내의 복수를 위해 동명수를 죽이게 되는 과정은 그의 개인적이고 갑작스런 변화라고 볼 수 없다.²⁶⁾ 아내의 죽음을 계기로 표종성은

25) 북에서 새롭게 파견된 간첩인 동명수(류승범)는 명분과는 상관없이 필요하다면 간단하게 독을 사용해서 살상을 자행한다. 동명수의 몸짓은 전사라거나 투사라기보다는 일종의 청부 살해업자의 형태를 띈다. 표종성이 온몸에 상처를 입으면서도 살상을 피하고 물리적으로 화려한 액션을 보여준다면 동명수의 살인은 지극히 화학적이며 그래서 효율적이다.

26) 김영준·김승경은 이러한 표종성의 변화를 가족에 대한 죄책감과 책임감으로 해석하고 있다. 처음부터 가족은 그가 조국을 위해 헌신하는 이유였으며, 가족이 반전을 위한 멜로적 장치로 기인한다는 논의는 〈베를린〉을 일종의 멜로서사나 가족서사로 봤을 때 충분히 가능한 설명이다. 김영준·김승경, 「최근 한국 첨보영화에 대한 연구—다문화시대의 간첩 인식 변화를 중심으로」, 『다문화콘텐츠연구』 15집, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2013, 258-259쪽. 그러나 만약 가족, 즉 아내라는 기표 자체가

자신의 상징 기표였던 조국의 실체를 응시하고 만다. 텅 빈 채로 기능하는 조국에 대한 표종성의 신념이 강하면 강할수록 그 배반감과 좌절의 간극은 커질 수밖에 없는 것이다. 표종성이 끝까지 당의 뜻이라고 믿지 않았고, 믿지 않아야만 했던, 동종호와 동명수 부자의 '천박한 자본주의 부르주아 형태'는 영화의 결말에서 남북이 평양 경유 가스관 사업에 합의하는 장면을 통해 북한이라는 네이션의 모습으로 드러난다.²⁷⁾ 그를 '고스트'로 만든 것은 남한도, 동명수도, 자본도 아니었다. 당에 대한 절대적 확신으로 분열된 자기 자신이었다.²⁸⁾ 결국 표종성의 비극은 아내를 상실했기 때문이 아니라 아내를 죽인 장본인이 자기 자신임을 깨달았기 때문이다.

바로 이런 지점에서 '가족'이라는 기표는 송지원과 표종성의 분열된 자아를 봉합해 줄 수 있는 유일한 가능성이 된다. 송지원에게 가족은 그가 북한의 명령을 들을 수밖에 없도록 만드는 약점이지만 그 이전에 그가 분열되지 않도록 봉합해주는 유일한 실제이다.²⁹⁾ 〈의형제〉라는 영화

하나의 베일로 작용하여 대타자의 실체를 보지 못하도록 가리고 있는 것이었다면, 그 인과성이 달라진다. 아내의 죽음은 그의 변화에 원인이 되는 것이 아니라 일종의 결과로 기능한다. 그 결과를 통해 그는 자신의 절대적 대상인 당의 실체를 목도하게 되는 것이다.

27) 동종호와 동명호가 표종성을 배신자로 만들면서 손에 넣으려고 했던 것은 다름 아닌 비자금 계좌이다. 자본을 손에 넣어야만 북한 내 권력구조에서 우위를 점할 수 있다 는 설정은 북한이 특수한 적대국가가 아니라 자본주의의 자장 안에 있는 네이션의 하나임을 반증한다.

28) 잉여는 억압된 무의식이 낯설면서도 익숙한 형태로 현실로 귀환하는 언캐니처럼 현실의 빈틈을 통해 상징계로 등장하여 '유령'이 되기도 한다. 슬라보예 지젝, 『이데올로기라는 송고한 대상』, 이수련 옮김, 인간사랑, 2002, 74쪽.

29) '봉합'은 서사매체가 어떻게, 무엇을 통해, 누구에 의해 의미를 획득하는가 하는 주체 설정의 문제를 다루고 있다. 라캉주의 영화이론은 그 전개과정에서 그 초기와 후기 에 다르게 진행되는 경향을 보이는데, 초기에는 주로 주체가 자신을 통일된 자아로 오인하는 라캉의 거울단계와, 주체가 이데올로기의 호명으로 구성된다는 알튀세르의 이론을 접목한 것이 주류였다면, 후기에는 주체를 이데올로기적 과정의 정점으로 파

의 제목에서도 노골적으로 표면화시켰듯 전 국정원 요원 이한규(송강호)도 그에게 가족기표로 기능한다. 이한규는 조국을 상실하고, 그래서 모든 기반이 무너진 채 분열되어 가던 송지원이 새로운 주체성을 획득 할 수 있도록 해주는 ‘대리 형제’의 기능을 수행한다. 마지막 장면에서 이한규의 배를 찌르는 대신 자신의 손에 칼날을 박았던 송지원의 선택은 그래서 선택이라기보다는 분열된 주체를 봉합하기 위한 마지막 발악이라고 할 수 있다. 이한규라는 가족을 찌르는 순간 송지원은 남아있던 마지막 봉합의 가능성조차 상실하기 때문이다.

표종성에게도 련정희라는 대상은 그가 의미를 두고 주체를 확보할 수 있는 마지막 기표가 된다. 련정희를 외롭게 방치하고 함부로 다루고 의심하고 죽음으로 내몰았던 모든 과정의 배경에는 결국 조국의 (자본주의적) 의도가 깊숙이 개입되어 있었던 것이고, 련정희의 죽음을 통해 텅 빈 조국의 베일 너머가 드러난 것이다. 때문에 그가 아내의 복수라는 명목으로 동명수를 죽이고 조국의 배반자로 유령이 되어 투쟁하는 것은 자신의 주체를 봉합하기 위한 유일한 방법이다. 비록 그의 조국이 그의 죽음을 바라고 남한정부도 그를 외면하며 죽은 아내가 살아 돌아올 수 없기 때문의 그의 봉합은 완성되지 못할 가능성이 놓후하지만 말이다.

3-2. 자본의 침식과 이념의 해체: 낭만적인 ‘요원’과 형식적인 ‘조국’

“일반적으로 국가나 네이션은 경제와는 다른 정치적, 문화적 또는 이데올로기적 차원에 있다고 간주된다. 그러나 나는 국가나 네이션을 넓은

악하기 보다는 이데올로기가 실패하는 지점으로 보며 할리우드 영화들이 이데올로기 내의 간극과 상징적 질서 내부의 공백을 지시한다고 주장한다. 김지영, 「라캉주의 영화비평에서 봉합이론의 재고찰」, 『한국영어영문학회』 58집, 한국영어영문학회, 2012, 566쪽.

의미의 경제적 문제로 다뤄야 한다고 생각한다. 즉 국가나 네이션을 상품 교환과는 다른 양식의 교환에 뿌리를 둔 것으로 파악하는 것이다.”³⁰⁾ 즉 상품교환만이 경제적인 것이고 국가나 네이션은 정치적이고 문화적인 것으로 간주한다면 자연스럽게 신비화될 수밖에 없다. 2000년대 간첩영화는 자본에 침식당한 간첩의 ‘소시민적 삶’을 북한이라는 국가를 보이지 않도록 전경화하는 방식으로 구성하며 또 다시 신화를 강화한다. 반면 2010년대 간첩영화는 북한과 남한이라는 국가를 간첩이라는 인물을 교환대상으로 삼아 경제적 논리로 존속하는 네이션으로 드러낸다.

〈의형제〉에서 남파간첩인 송지원이 북에 두고 온 자신의 부인과 애듯하게 통화를 하는 장면은 남한 국정원 요원인 이한규가 자신의 아내와 언쟁하는 통화 소리로 오버랩 된다. 송지원에게 가족이 자신의 존재를 봉합해 줄 수 있는 유일한 기표로 기능한다고 했을 때, 이한규에게 가족은 그러한 기능조차 하지 못하는 대상이다. 영화가 진행되는 내내 가족에 대한 송지원의 신파는 계속 반복되지만 이한규의 가족은 그에게 돈을 요구할 때만 잠깐씩 언급된다. 김정학 피살사건 실패의 책임을 떠안으며 그가 국정원에서 짤린 시점과 아내와 이혼하는 시점이 묘하게 맞물리는 것은 우연이라 할 수 없다. 결국 가족을 지탱하는 힘, 그리고 국가의 안보를 지탱하는 원동력이 자본에서 나온다는 논리는 이한규라는 인물의 설정 자체로 근거를 갖는다. “가족 같은 팀원을 잃어서 피눈물 나지만 진짜 가족은 먹여 살려야죠”라고 말하는 이한규에게 팀장은 “그래서 니가 안 된다는 거야 임마. 간첩 잡는 일을 한 달 치 밥벌이로 생각하고 있으니까”라고 말한다.

그렇다면 간첩 잡는 일을 어떻게 생각해야 하는가? 결국 이한규는 국정원에서 자발적인 듯 쫓겨나고 오래 지나지 않아 남북한은 공동선언을

30) 가라타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판b, 2009, 13쪽.

통해 화해의 모드로 돌아선다. 결국 이한규가 쫓겨난 이유는 더 이상 국가가 간첩을 잡는 일로 밥벌이를 할 수 없기 때문이다. 정치적 공조가 더욱 효율적인 시대적 흐름에서 간첩을 잡고 빨갱이를 미워하는 국가유공자는 재화로서 쓸모가 없을 수밖에 없다.³¹⁾ ‘보수꼴통’소리나 듣는 이한규가 국정원에서 나와 하는 일은 도망간 사람을 잡아다 주거나 떼인 돈을 받아다 주는 흥신소 운영이다. 국정원에서의 정보력과 경험을 살려 흥신소 일을 하는 이한규의 모습은 국정원 요원일 때와 크게 다르지 않다. 일을 도와주는 조무래기들을 부하직원처럼 부리고, 도청을 하고, 잡입과 위장을 하며 사람을 잡는 일은 언뜻 국정원의 일과 동일해 보인다. 간첩을 잡는 일이 밥벌이어서는 안되고, 보수꼴통이어서도 안된다면 도대체 무엇이야 하나는 질문에 영화는 대답을 유보한다. 그렇게 6년의 시간이 지나고 자신을 물 먹인 송지원과 이한규는 직장 동료가 되어 다시 만난다. 두 사람이 손을 잡는 이유가 결국 돈을 벌기 위해서라고 했을 때 이 영화가 근거를 두고 있는 자본의 논리는 명확해진다.

이한규가 자신이 짤리는 이유에 대해 “사고를 쳐서 그런거야, IMF 때문이야, 뭐 이혼 때문이야, 짜르려면 한 가지로 몰아가야지, 논리를!”이라고 말할 때 그가 미쳐 알지 못했던 것이 그 모든 것이 결국 한 가지 논리라는 사실이었다면, 〈베를린〉에서 정진수는 더 많은 것을 알지 못한 채 행동한다. 영화 초반에 능력 있는 북한 간첩 표종성을 맨몸으로 막아서는 것은 초로의 중년요원 정진수이다. 총은 든 요원들을 때려눕힐 만큼 강한 표종성에 비해서 정진수는 쇠약하고 초라하며 무능해보이

31) 그런 팀장에서 이한규는 주먹을 날리며 “시대고 뛰고 쫓까라고 그래! 나 빨갱이 잡는 국가 유공자야!”라며 소리 지른다. 이런 장면에서 이한규는 자본의 논리가 아닌 국가를 위한다는 명분으로 자신의 정체성을 강조한다. 역설적으로 그에게 밥벌이를 운운했던 팀장과 국정원 관리자들은 지극히 국가의 이익논리에 기반을 두고 국정원을 구조조정 한다.

기까지 한다. 이한규가 스스로 자본 시장에 뛰어들며 네이션의 운영논리와 시장의 논리가 크게 다르지 않다는 사실을 증명할 때도 정진수는 끝까지 국정원 요원으로 고군분투하는데, 이 사실은 그가 얼마나 낭만적인 인간인지 짐작하도록 한다.

정진수는 증거와 자료를 요구하는 청와대 직원에게 ‘우리 요원의 척추가 부러졌다’며 엉뚱한 대답을 한다. 국가는 거래 계약서와 증거가 있어야 돈이 된다는 사실을 말하고 있는데 정진수는 평생을 휠체어에서 생활해야 하는 동료를 언급하며 희극을 연출하는 것이다.³²⁾ 이 메워질 수 없는 간극이 정진수라는 인물이 빠져있는 함정의 실체이다. 정진수는 후배지만 이제는 상관이 된 강민호(최무성)에게 큰소리로 ‘빨갱이 새끼’ 때문에 자신의 동료가 다쳤다고 울분을 토하지만 국제시장에서 교환 가치가 있는 증거자료를 요구하는 청와대 직원과 미국 주재원으로 가고 싶어 하는 후배에 비한다면 행동의 근거가 공허할 뿐이다. 겨우 ‘빨갱이 새끼’ 때문에 죽음을 감수하는 요원활동을 하고 있는 정진수는 그래서 낭만적이며, 그래서 사라질 수밖에 없는 운명이다.

〈베를린〉에서 드러나는 국정원의 포즈는 오히려 〈의형제〉의 국정원 보다 더욱 노골적으로 이념의 논리를 거부한다. 표종성과 동명수의 싸움을 알고 정진수는 지원을 요청하지만 국정원은 “회사하고는 상관없는 일”이라며 무심하게 그의 요구를 거절한다. 스스로를 ‘회사’로 칭하는 국정원은 이미 세계시장의 한 축을 이루는 존재임을 대단한 것도 없이 ‘무

32) “미학적이고 이데올로기적인 관행들을 파괴”(스티브 닐 · 프랑크 크루트니크, 『세상의 모든 코미디』, 강현두 옮김, 커뮤니케이션북스, 2001, 125쪽) 하는 장치를 통해 웃음을 유발하고 희극을 연출하는 경우는 흔하다. 이는 보통 세태풍자나 기득권에 대한 조롱으로 해석되는 경우가 많다. 그러나 이 장면의 경우 관객은 웃음이 나온다기보다는 정진수의 순진함과 무능함에 답답함을 느낀다. 왜냐하면 정진수라는 인물은 명백히 영화서사를 이끌어 갈 주인공이고 이 주인공의 위치를 직관적으로 보여주는 장면은 이 영화가 낭만의 실패로 귀결될 것임을 암시하기 때문이다.

심하게' 인정하고 있고, 그래서 '로타리에서 좌회전도 안하는' 꽈 막힌 정진수는 국정원의 한심한 아웃사이더일 뿐이다. 국가로 대표되는 국정원의 태도가 실리적일수록, 그리고 정진수라는 인물의 신념이 낭만적일수록 영화의 긴장감은 증폭될 수밖에 없는데, 그 간극 자체가 정진수라는 인물과 표종성이라는 인물의 연대를 가능하도록 만들기 때문이다.

정진수가 국정원 요원으로서 문제를 해결하는 방식 역시 올드하다. 첩자를 회유하고 정보원과 접촉하고 몸으로 부딪히는 방식은 전통적인 영국의 스파이물을 떠올리도록 한다. 이한규가 영화의 초반에 국정원을 나와 버린 반면, 정진수는 끝까지 과거의 낭만적인 방식을 고수한다. 자신의 네이션과 정면으로 충돌하지 않고 점차 간극을 벌리며 긴장을 유발하는 방식은 국정원을 나와 바깥에서 응시하는 이한규의 방식과는 다른 결말을 예고한다. 자신이 절대적으로 믿었던 당의 실체를 철저하게 체험하는 표종성을 돋는 사람은 정진수가 유일하다. 정진수는 왜 그토록 미워했던 '빨갱이 새끼'를 목숨 걸고 도와주는 것일까?

상사에서 모욕적인 말을 밥 먹듯이 듣고, 아무도 도와주지 않고, 꼳대라며 모두가 불편해 해도 정진수는 국정원을 포기하지 않는다. 다시 말해서, 그는 과거의 형태인 자신의 몸 자체로 이념이 해체된 국가의 기표를 채워주고 있는 것이다.³³⁾ 과거의 방식들을 통해 형식만 남은 '조국'의 틈새를 메꾸는 위치를 자임함으로써 정진수는 스스로의 주체성을 구성해나가고 있다.³⁴⁾ 이러한 그의 위치는 자연스럽게 조국으로부터 떨어져 나온 잔여물인 표종성을 떠안을 수밖에 없다. 국가의 형식을 유지시키는 존재가 정진수라고 본다면 그가 북한과 당의 기표를 유지하기 위해

33) 정진수 역을 맛은 한석규라는 배우의 나이와 이미지, 그리고 중후함을 상기했을 때 그의 신체 자체가 하나의 기표로 기능한다고 해석할 수 있다.

34) 정진수라는 인물의 개인사는 거의 언급되지 않는다. 가족이나 과거, 사적 영역에 대해서는 가려져 있다기보다는 처음부터 중요하지 않았다는 분위기로 서사가 진행된다.

고군분투하다 고스트가 되어버린 표종성에 자신의 모습을 투영하는 것은 당연해 보인다. 조직의 도움 없이도 총알이 날아드는 별판에서 정진수가 표종성을 돋기 위해 뛰어다는 것은 결국 자신에 대한 연민이며 가련한 봉합의 제스쳐이다.

자본의 침투가 갑작스럽게 이루어진 북한의 내셔널리즘적 변화는 조국이라는 기표의 형식을 유지하던 표종성을 퉁겨낼 수밖에 없다. 그래서 그 실체를 직면한 표종성은 기표로부터 떨어져 나와 부유할 수밖에 없는 것이다. 아무 곳에도 없는 존재가 되어야 하는 그의 결말은 북한의 변화속도 자체의 급진성과 틈새의 간극이 얼마나 큰지를 드러낸다. 반면 천천히 내셔널이 되어온 남한이라는 국가의 요원 정진수는 비난받고 욕을 먹고 무시당하는 과정 자체를 다 경험하게 된다. 자신이 메우고 있던 형식적 기표에게 내쳐지는 속도가 다를 뿐, 결국 표종성과 정진수는 자신의 주체성을 구성하던 국가라는 기표의 틈새를 메우기 위해 고군분투하다 매몰되는 운명공동체인 것이다. 그 합정의 크기에 따라 추락의 속도만 다를 뿐이다.³⁵⁾

3-3. 희생적 제스쳐와 사라지는 매개자: 그럼에도 불구하고 희망을 공모하며

영화 매체에서 해피엔딩의 기준은 비교적 명확하다. 선과 악으로 편재된 서사의 중심축을 기준으로 악이 제거, 혹은 소멸하거나 선이 살아남으면 해피엔딩이 된다. 여기서 악의 죽이란 꼭 인물일 필요는 없다.

35) 영화의 결말에서 표종성은 확실히 고스트가 되어 흔적 없이 살아야 한다. 그리고 정진수 역시 조직과 국가의 명령을 무시하고 표종성을 살려주는 선택을 하기 때문에 지금까지와는 굽이 다른 처벌이 기다리고 있을 것임을 짐작할 수 있다.

때로는 부모세대의 악연일 수도 있고, 병마 일수도 있고, 전쟁과 가난 같은 상황일 때도 있다. 물론 간첩영화에서 악의 축은 보다 단순하고 비교적 거대하다. 이념과 분단이라는 정치적 갈등 자체가 이미 감독과 관객이 공모하여 구축한 악의 축으로 기능한다. 2000년대 간첩영화 역시 그러한 국가적 상황 자체를 악의 축으로 설정하여 서사를 전개키고 있다. 누구에게 공포를 느끼고, 누구를 미워하며, 누구와 투쟁해야 하는가의 그 ‘누구’가 등장인물의 입에서 직접 언급되지 않는다고 해도 외부의 적은 명확했다.³⁶⁾ 그런데 〈의형제〉와 〈베를린〉에서 악은 누구(혹은 무엇)인가? 송지원과 이한규는 자본을 명분으로 손을 잡았고, 표종성과 정진수는 필요한 것을 주고받으며 동료가 되었다. 그렇다면 그들이 한 팀을 이루어 쓰리트려야 하는 적은 누구인가? 그리고 그들은 그 적을 무찌르고 해피엔딩을 이루어냈는가?

〈의형제〉와 〈베를린〉에서 공통적으로 확인할 수 있는 설정 중 하나는 타민족과의 갈등이다. 〈베를린〉의 첫 장면에 표종성이 거래를 하는 조직은 러시아 무기 브로커들이다. 동명수 역시 이런 외국 밀매상과 결탁해서 표종성을 위협한다. 그리고 정보를 얻기 위해 브로커들을 추적 하던 정진수는 표종성의 고립과 고난을 목격하고 그와 거래를 명분으로 연대를 이룬다. 〈의형제〉에서는 이러한 타민족의 개입이 더욱 노골적으로 표현된다. 6년 만에 재회한 송지원과 이한규를 한 팀으로 만들어 주는 것은 다름 아닌 한국에 불법 체류하고 있는 외국인 노동자들이다. 베트남 조직으로 설정된 외국인 노동자 집단이 이한규를 위협하는 상황이

36) 한국의 정체성을 형성하는 가장 강력한 테제가 바로 ‘반공’이었음을 상기할 때 조작간첩은 한국사회에 내면화된 분단의식의 이면을 들여다 볼 수 있는 또 다른 단면이다. 실제 간첩도 존재했지만 정권유지를 위한 조작간첩 역시 양산되었던 것은 부인할 수 없는 사실이다. 이현진, 「분단의 표상, 간첩－2000년대 간첩영화의 간첩 재현 양상」, 『씨네포럼』 17호, 동국대학교 영상미디어센터, 2013, 85-86쪽.

발생하고 그들 속에 숨어서 이방인으로 지내던 송지원이 6년 만에 자신의 신분을 드러내는 이유는 바로 위기에 빠진 이한규를 구하기 위해서이다.

그렇다면 그들이 싸워서 이겨야 하는 적은 결국 타민족인가? 그렇다고 하기엔 그들의 영향력이 영화의 전체 서사를 장악하지 못한다. 물론 타민족을 통해 상상적 공동체를 구축하는 방식은 인간의 사회사에서 가장 보편적이면서도 효과적인 것이지만, 그 자체가 두 영화에서 악의 축으로 설정 되었다고 보기에는 제압의 과정이 너무 간단하다.³⁷⁾ 〈의형제〉의 베트남 노동자들은 송지원과 이한규에게 자본적 가치로 교환되는 과정에서만 의미를 가지며, 〈베를린〉의 러시아 브로커와 베를린이라는 이국의 땅은 단순히 표종성과 정진수의 투쟁을 더욱 스펙터클하게 만들 어주는 장치일 뿐이다.³⁸⁾

결론적으로 말해서, 〈의형제〉와 〈베를린〉의 등장인물들이 싸워야 하는 적은 아무 곳에도 없다. 영화가 시작되기 이전부터 이미 전제되었던 거대한 적(이라고 생각했던 것)은 영화가 진행되는 과정에서 점점 실체가 모호해진다. 송지원에게 적은 남한이었다가, 변절자였다가, 마지막엔 그림자로 대표되는 당의 메신저로 바뀐다. 결국 송지원은 자신의 의형

37) 헤겔은 한편으로 민족이 가족이나 부족이라는 감정적 기반에서 기인한다는 것을 시사하면서도, 다른 한편으로 그것은 가족·공동체를 넘어선 시민사회를 다시 넘어서 실현될 고차원 즉 국가에서만 나타난다고 말한다. 가라타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판 b, 2009, 47-48쪽. 이렇게 봤을 때 궁극적으로 송지원과 표종성이 이한규와 정진수에게 같은 민족임을 느낄 수 있는 기반은 결국 조국이라는 상징 기표일 뿐이다. 때문에 막연히 타민족 자체를 악의 축으로 설정하기에는 무리가 따른다.

38) 그저 베를린은 글로벌한 차원의 첨보 전쟁이 벌어지고 있는 “거대한 국제적 음모가 숨겨진” 오늘날 세계의 메트로폴리스의 하나일 뿐이다. 권은선, 「한국형 블록버스터에서 변화된 민족과 국가의 의미화에 대한 연구: 〈베를린〉을 중심으로」, 『영화연구』 56호, 한국영화학회, 2013, 10쪽.

제(이한규)를 지키기 위해 그림자와 함께 건물 아래로 투신하는 순간까
지도 누구를 미워하고 원망해야 하는지 결정하지 못한다. 그림자로 설
정된 잔혹한 살인마조차 칼로 찌르지 못하는 송지원의 유약함은 단순히
그의 성정 탓이라 할 수 없다. 국가의 표상을 상실한 순간 이미 선과 악
의 경계가 모호함의 영역으로 들어가기 때문이다. 표종성 역시 결국엔
자신의 아내를 죽인 동명수를 제거하면서 복수에 성공한 듯 보이지만
그의 적이 동명수가 아니라는 사실 때문에 그의 복수는 미완에 그친다.
인민의 영웅으로 남한을 경계하고, 변절자와 불손한 사상을 처단하고,
동종호 부자라는 자본주의 앞잡이를 처단하지만 결국 표종성에게 남은
것은 평생을 없는 사람처럼 살아야하는 도망자의 삶이다. 절대적 기표
가 지워진 자리에 정말로 사라져야 하는 기표가 자신의 이름이어야 한
다는 사실은 역설적이지만 적을 상실한 전사가 있을 곳은 처음부터 '배
제'의 영역일 수밖에 없음을 알려준다.

〈의형제〉에서 송지원과 이한규가 동료인척 하면서 서로를 감시하는
설정은 일종의 '가면 벗기기 게임'이다. 상대의 신분을 알지만, 상대가
자신의 신분은 모를 것이라 생각하는 기묘한 위장 상황은 이 영화의 가
장 핵심적인 재미요소이다. 송지원은 이한규가 아직도 국정원 직원이라
고 생각하면서 그의 정보력을 이용하려 한다. 이한규 역시 송지원이 여
전히 북한에 줄이 달아 있는 간첩이라고 생각하면서 그를 지켜본다. 이
러한 오인과 오해로 형성된 게임에서는 아무도 이길 수 없으며, 게임을
빼쳐나오는 순간 자신의 주체를 구성한 근간, 즉 상징계는 깨질 수밖에
없다. 상대의 가면이 아니라 자신의 가면이 벗겨지는 그 순간이 결국은
송지원이라는 영웅이자 이방인이라는 주체가 자신의 기표를 재설정해야
하는 순간이다. 따라서 그림자의 정체가 밝혀지고, 연쇄적으로 자신
의 가면까지 강제적으로 벗겨진 송지원이 마지막에 이한규라는 (대리)

가족을 살리기 위해 자신을 희생하는 낭만적인 선택은 해피엔딩을 위한 유일한 희망인 것이다.³⁹⁾

〈베를린〉의 표종성은 결국 평생을 쫓겨 다니며 숨어 살아야 한다. 전향하겠다는 표종성을 북한에 넘겨주기로 했다는 상부의 결정을 듣고 정진수는 표종성을 구하는 선택을 한다. “내려 이 빨갱이 새끼야”라는 정진수의 마지막 말은 언어적 기표와 정 반대의 낭만을 투사한다. 표종성에게 평생을 숨어 살라고 종용하는 정진수는 결국 스스로 자신의 신념을 배반하는 마지막 낭만을 선택한다. ‘빨갱이 새끼’를 살려주기 위해 앞으로 감당해야 하는 그의 불이익은 관객의 상상에 맡겨지지만 그 전에 이미 그는 자신의 상징적 기표를 스스로 훼손하는 엄청난 희생을 감내한 것이다. 이 영화에서 사라지는 것은 결국 표종성과 정진수 둘이다. ‘무엇을 위한’ 희생이 아니라 ‘위해야 할 무엇이 없음’을 인정한 두 사람의 희생은 결국 표종성의 생존으로 해피엔딩을 꿈꾼다.⁴⁰⁾

두 영화는 등장인물들의 희생을 통해 그들만의 해피엔딩으로 행해간다. 희생해야만 가능한 행복이란 그 자체로 이미 역설이지만, 처음부터 불가능한 봉합을 꿈꿨던 그들에게 이러한 결말은 이미 정해진 것이었다.

39) 〈의형제〉의 마지막 장면에 대해서는 이미 많은 연구에서 다루고 있지만, 비행기에서 가족과 만난 송지원과 사업에 성공한 이한규가 재회한다는 설정은 현실이라기보다는 환상적 에필로그로 보는 견해가 지배적이다. 시간적 설정이 맞지 않고 모든 일이 비현실적으로 마무리 된다는 점에서 과연 그러한 재회가 가능한 것인가 하는 점은 역시 의문일 수밖에 없다. 본 연구에서는 단순히 둘이 살아남아서 재회한다는 점 때문에 해피엔딩이라고 정리하기 이전에 그러한 모호한 결말이 주는 희망의 가능성에 초점을 맞추고자 한다.

40) 마지막 장면에서 정진수는 차 유리에 비친 자신의 모습을 정돈한다. 어쩌면 마지막이 될지도 모르는 국정원 요원으로서의 몸단장은 결연하다기 보다는 의연하다. 그리고 표종성은 결국 동종호를 만나기 위해 평양으로 돌아가려한다. 블라디보스톡으로 향하는 그의 결연한 의지는 정진수의 의연함과 대조를 이룬다. 〈베를린〉 역시 완전한 엔딩을 유보함으로써 마지막까지 ‘행복’과 ‘비극’의 경계를 봉합하지 않는다.

그렇지만 그들의 결말이 행복이라거나 비극이라고 단정하기엔 아직 이르다. 등장인물들은 기준의 상징적 기표를 포기하고 - 때로는 기표에서 배제되고 - 봉합의 매개자로서 스스로 사라지는 방식을 선택하고 있기 때문이다. 2000년대 간첩영화들은 마지막에 등장인물들의 갈등을 완전히 해소하는 방식을 통해 신화적 기표로 다시 회귀한다. 완전한 봉합이란 결국 상징적 기표 안에서만 가능한 것이며 주체가 실패했음을 인정하는 것이기 때문이다.⁴¹⁾ 그런데 2010년을 대표하는 간첩영화인 〈의형제〉와 〈베를린〉이 공교롭게 ‘어쩌면’으로 서사를 끝내고 있다는 점은 그 자체로 하나의 ‘횡단’과 ‘통과’의 과정이라 할 수 있다. ‘어쩌면’ 송지원의 생존과 이한규의 런던행이 그저 꿈일 뿐이라 하더라도, ‘어쩌면’ 정진수가 국정원에서 쫓겨나지 않고 표종성이 동종호를 죽이는 것이 실현 불가능하다 하더라도, 그리고 ‘어쩌면’ 그들의 희생이 정말로 자신들의 선택이 아니었다 하더라도, 단 한 순간이라도 베일 뒤에 있는 조국의 실재를 마주했던 그들의 시도조차 사라지는 것은 아니기 때문이다.

4. 나가며: 여전히 간첩영화인 이유

한국영화가 반복적으로 ‘간첩’을 다루고 있다는 사실 자체에 주목할 필요가 있다. 어째서 영화이며, 어째서 간첩이고, 그리고 또 어째서 계속 반복되는가? 영화가 이야기를 통해 공시적으로 집단적 무의식을 구

41) 실제계의 윤리는 상징계에 저항하면서 끊임없이 상징계를 뚫고 나오려는 실재계를 회피하거나 판타지로 임시 봉합하는 대신 정면으로 대면하고 이 대면에 따른 자유와 책임을 지는 윤리적 태도를 말한다. 따라서 지젝은 매개된 욕망, 타자의 욕망에서 깨어나 자신의 욕망을 정면으로 응시하고 그 대면에 따르는 책임과 위험을 무릅쓸 것을 요구한다. 서수정, 「〈다크 나이트〉에 나타난 ‘실재계’ 연구」, 『영상예술연구』 20호, 영상예술학회, 2012, 56쪽.

현하는 매체임을 인정한다면 그 반복강박은 그 자체만으로도 대중의 베일로 기능한다고 할 수 있다.⁴²⁾ 2010년대가 이제 이년도 채 남지 않은 지금의 시점에서 한 세대의 영화가 어떠한 프레임을 통해 대중의 안전한 베일로 기능했는가 하는 연구는 너무 늦었을 수도, 다소 이를 수도 있다. 그래서 본 연구가 선택한 방법이 2010년을 변곡점으로 그 직전의 영화와 그 후의 영화적 설정을 비교하여, 2010년이 끝난 뒤의 내셔널리즘 주체성까지 가늠해 볼 수 있는 하나의 ‘횡단’ 행위 자체인 것이다.⁴³⁾

2000년대를 전후하여 생산된 간첩영화들은 ‘간첩’이라는 인물을 ‘북한’이라는 주인기표로부터 독립시키는데 치중했다. 신자유주의 시대에 접어들면서 이제 간첩들도 하나의 생활인이 되었고, 생계유지라는 목적이 그들의 행동을 추동하는 제1논리가 되었다. 때문에 간첩은 간첩임에도 불구하고 때로는 나의 모습이나 이웃의 형태로, 그리고 아주 노동자의 모습으로 드러났다. 그러나 기표로부터의 독립이 진정한 독립이 아니라 자본이라는 또 다른 주인기표로 바뀌기만 했다는 점이 한계일 수 있다. 북한, 조국, 그리고 당이라는 존재를 전제하고 이면화하는 과정에서 이미 그들의 투쟁은 외부의 새로운 대상을 찾을 수밖에 없기 때문이다.

2010년대가 시작되며 개봉한 〈의형제〉와 〈베를린〉은 ‘간첩’을 ‘간첩’으로 만든 그 주인기표를 정면으로 응시한다는 점이 가장 큰 차이이다.

42) 대중영화는 대중들의 여러 가지 욕망과 불안, 추구하는 가치 등을 대변한다. 그러나 실제하는 대중은 명확하게 정의내리기 힘든 집단이며, 끊임없이 변화하는 집단이므로 대중이 선호하는 영화의 장르는 그 시대의 대중의 욕망에 근접해 있다고 볼 수 있다. 김영준·김승경, 「최근 한국 첨보영화에 대한 연구－다문화시대의 간첩 인식 변화를 중심으로」, 『다문화콘텐츠연구』 15집, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2013, 273쪽.

43) 국민이란 현재 있는 자들만이 아니라 과거와 미래의 성원도 포함하는 것이다. 네이션은 지배-종속적인 인간관계나 시장적, 경제적 인간관계가 아닌 상호부조적인 인간관계의 ‘상상적인’ 회복이다. 가라타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판b, 2009, 72쪽.

‘간첩’이라는 위치를 점하고 있는 송지원과 표종성은 스스로의 선택이 아닌—간첩이라는 아이덴티티 자체도 이미 선택이 아니었지만—시대적 변화라는 피할 수 없는 이유로 주인기표를 정면으로 응시할 수밖에 없는 상황에 처한다. 조국이라는 기표를 유지하기 위해 존재하는 ‘간첩’이 그 베일 뒤의 텅 빈 실체를 마주해야 하는 역설은 이미 송지원과 표종성의 결말이 불완전하고 모호할 수밖에 없음을 암시한다. 완전한 소멸이나 죽음, 비극적 카타르시스도 불가능한 그들의 마지막 모습은 불완전한 채로 기표와 기표 사이의 틈새로 사라지고 만다. 남한의 요원이 한규는 자신을 내친 국정원에서 표창을 받으며 금의환향 하는 듯 보이지만, 복직이 아닌 위로에서 끝날 뿐이고, 상부의 명령을 어기고 국가의 이익을 저버린 정진수의 마지막은 더욱 불안전하다.

그렇다면 이렇게 갈등 해결을 유보하고 화합을 의심하고 봉합의 틈새를 방치하는 것을 어떻게 해석할 수 있을까? 송지원은 더 시끄러운 나라로 가기 위한 여정을 선택하고, 표종성은 복수의 완성을 위해 길을 떠난다. 두 간첩이 정착하지 못하고 어딘가로 이동하는 ‘과정’이라는 마무리는 우리에게 두 영화를 해석할 수 있는 근거를 마련해준다. 정착하지 못하고 끊임없이 부유하는 간첩의 모습은 결국 이 시대가 놓여있는 아노미의 균열 자체를 보여준다. 시대는 소통과 화합을 반복적으로 이야기하고, 통일과 종전은 이제 먼 미래의 이야기가 아니다. 북한과 남한, 조국과 국가라는 프레임이 사라지거나 와해되거나, 그도 아니면 재편되는 문제에 봉착했을 때 근본적인 아이러니는 소통과 화합을 위해 그 프레임이 반드시 존재해야만 한다는 것이다.

네이션은 지배 - 종속적인 인간관계나 시장적 경제적 인간관계가 아닌 상호부조적인 인간관계의 ‘상상적인’ 회복이다. 바꿔 말해, 낭만주의자

는 국가와 자본이 초래하는 현실적 문제를 네이션이라는 가상으로 해결하려고 했던 것이다. 이 경우, 그것이 상상물에 지나지 않는다고 비판하더라도, 그와 같은 상상물을 필요로 하는 현실이 있다는 것은 부정할 수 없다. 마르크스가 종교비판에 대해 서술한 것처럼 네이션을 환상으로 비판하면서면, 그와 같은 환상을 필요로 하는 현실을 비판해야 한다. 그리고 그것을 실천적으로 해결할 길을 제시하지 않으면 안 된다.⁴⁴⁾

종전과 평화를 위해 반드시 필요한 것이 전쟁과 비극을 유발한 네이션이라는 아이러니는 이미 분단 상황에서 태어나 성장한 우리들의 의식적 위치를 단적으로 보여준다. 분단과 전쟁이라는 불안을 차치하고서라도 균열을 봉합하기 위해 필요한 수없이 많은 간첩—으로 대표되는 영웅의 기표를 가질 수 없는 사라지는 매개자들—은 2010년대에도 꾸준히 필요한 존재인 것이다. ‘균열’과 ‘옹시’의 단계까지 온 수 없이 많은 간첩들이 아직은 완전한 ‘봉합’의 결말을 도출하지는 못했지만, 그 ‘횡단’의 과정 자체가 2010년의 네이션적 주체성이라고 한다면, 송지원과 표종성의 여정은 그 자체로 하나의 의미 있는 시도이다.

70년간의 분단 상황은 네이션의 베일을 점점 더 크고 견고하게 만들어왔고, 분단과 종전의 간극만큼 베일의 균열은 커질 수밖에 없다. 베일 뒤의 공허가 70년간 우리가 상상적으로 구축해온 환상이라면, 송지원과 표종성의 여정은 생각보다 길어질 수 있다. 미워하고 분노하고 책임을 전가해야 할 대상을 찾아가는 그들의 여정만큼 당분간 간첩영화는 계속해서 봉합의 가능성은 말하며 대중들의 안전한 베일로 기능할 것이다. 영화가 환상과 오인을 통해서만 주체의 봉합을 가능하게 하더라도 그 환상과 오인의 과정이 아니라면 횡단의 가능성도 없기 때문이다.

표종성을 보내주며 정진수가 던지는 마지막 말은 상상의 네이션에 살

44) 가라타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판b, 2009, 73쪽.

아가는 모든 사람들에게 던지는 담담한 위로의 메시지일지도 모른다.
“그냥 그렇게 사는 거야 먼지처럼. 보통 사람들처럼.” 베일 뒤에 아무것
도 없다 하더라도 그 환상을 통과하려하는 수 없이 많은 간첩들을 위해
서, 그리고 틈새의 간극 속에서 사라진다 하더라도 희망을 공모하는 우
리들을 위해서.

참고문헌

1. 기본자료

- 장훈, 〈의형제〉, 2010.
류승완, 〈베를린〉, 2013.

2. 논문과 단행본

- 강성률, 「영화가 탈북자를 다루는 시선들」, 『현대영화연구』 12호, 한양대학교 현대 영화연구소, 2011, 5-31쪽.
강준만, 『한국현대사산책 1950년대편 1권』, 인물과사상사, 2011.
권은선, 「한국형 블록버스터에서 변화된 민족과 국가의 의미화에 대한 연구—〈베를린〉을 중심으로」, 『영화연구』 56호, 한국영화학회, 2013, 5-25쪽.
김경욱, 「〈의형제〉의 환상, 〈경계도시2〉의 실재, 어느 쪽이 우리를 즐겁게 하는가?」, 『영상예술연구』 17호, 영상예술학회, 2017, 111-135쪽.
김동춘, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2012.
김영준·김승경, 「최근 한국 첨보영화에 대한 연구—다문화시대의 간접 인식 변화를 중심으로」, 『다문화콘텐츠연구』 15집, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2013, 249-278쪽.
김의수, 「한국 분단영화에 관한 연구—분단 영화의 장르적 진화과정을 중심으로」, 서강대학교 신문방송학대학원 석사학위논문, 1999.
김지영, 「한국영화에 나타난 정보기관, 요원의 이미지 변화에 대한 연구—시나리오를 중심으로」, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2011.
_____, 「라캉주의 영화비평에서 봉합이론의 재고찰」, 『한국영어영문학회』 58집, 한국영어영문학회, 2012, 565-588쪽.
김충국, 「분단과 영화—봉합의 환상을 넘어 공존의 실천으로」, 『한국민족문화』 53집, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2014, 279-304쪽.
박상의, 「통일에 대한 인식전환과 통일교육 패러다임의 시프트」, 『한국동북아논총』 59호, 한국동북아학회, 2011, 119-143쪽.
박성학, 『세계영화문화사전』, 집문당, 2001.
박유희, 「고립된 전사, 경계의 타자」, 『민족문화연구』 58호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013, 751-789쪽.
서수정, 「〈다크 나이트〉에 나타난 ‘실재계’ 연구」, 『영상예술연구』 20호, 영상예술학회, 2012, 35-62쪽.

- 송치만·백일, 「북한을 바라보는 한국영화의 시선－간첩의 서사적 역할 분석을 중심으로」, 『통일인문학』 59집, 건국대학교 인문과학연구소, 2014, 263-286쪽.
- 오영숙, 「탈북의 영화적 표상공간 상상」, 『영화연구』 51호, 한국영화학회, 2012, 185-212쪽.
- 이병수, 「분단 트라우마의 성격과 윤리성 고찰」, 『시대와 철학』 22호, 한국철학사상 연구회, 2011, 153-183쪽.
- 이영일, 「영화－분단비극 40년 영상 중언한 한국영화」, 북한연구소, 『북한』, 1984, 106-114쪽.
- 이현진, 「분단의 표상, 간첩－2000년대 간첩영화의 간첩 재현 양상」, 『씨네포럼』 17호, 동국대학교 영상미디어센터, 2013, 73-104쪽.
- 전지은, 「매체간 통합장으로서의 스크린과 그 안에서 작동하는 재배개의 주체성 연구」, 『한국어문』 58집, 한국언어문화학회, 2015, 267-298쪽.
- 허병식, 「간첩의 시대－분단 디아스포라의 서사와 경계인 표상」, 『한국문학연구』 46집, 동국대학교 한국문학연구소, 2014, 7-38쪽.
- 가라타니 고진, 『네이션과 미학』, 조영일 옮김, 도서출판b, 2009.
- 브루스 평크, 『라캉의 주체』, 이성민 옮김, 도서출판b, 2010.
- 스티브 닐·프랑크 크루트니크, 『세상의 모든 코미디』, 강현우 옮김, 커뮤니케이션 북스, 2001.
- 슬라보예 지젝, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 이수련 옮김, 인간사랑, 2002.
_____, 『How to read 라캉』, 박정수 옮김, 웅진지식하우스, 2007.
- 토니 마이어스, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 박정수 옮김, 엘피, 2005.
- 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력』, 이승희 외 옮김, 소명출판, 2013.

Abstract

Formation of New Nationalism Subject in 2010s through Spy Films.

— Focused on the movie, *<Secret Reunion>*, and *<The Berlin File>*

Jeon, Ji-Eun(Hanyang University)

The most popular material of popular Korean movies is ‘a spy story’ by far. Already, the national identity of Korea has been established on the premise of ‘separation,’ and generations that grew up after the Cold War and neo-liberalism are also not free from the influence of such historical growth. This study aims to analyze how Chinese librarians implement the process of changing the perception of North Korea that communication and war end, and to examine the identity of Korean nationalism in the 2010s.

The integrated nature of the media of the movie serves as a forum for diagnosing capital, political intentions, and the desire of audiences as consumers through an era. In particular, “*Secret Reunion*” and “*The Berlin File*”, that chose to be the subjects of the study, not only transformed the spy into a central figure, but also received high public acclaim. The two movies are not the traditional view of interpreting spies as “a symbol of North Korea.” They try to look at the North’s sign itself through the process of giving them a sense of identity. Also featured are middle-aged South Korean agents in the form of Buddy Movie Format and forming romantic ties with them. The relationship between past agents forced out of power and North Korea’s spy shows how the film unites the main body.

Through analyzing the central characters of the two movies, we can see why spy movies are still meaningful to us in the 2010s. At the same time, we can see how national identity is constructed and how it changes, and how screens function as public veils. In the end, the two movies show the incomplete ending of the main characters on their unfinished journey. The process allows us to ‘receive’ that we are a generation that passes through the paradox of division and unity.

(Keyword: spy movies, 2010s, *<Secret Reunion>*, *<The Berlin File>*, Nation,

Nationalism, subjectivity, divided epic)

논문투고일 : 2018년 10월 10일

논문심사일 : 2018년 11월 5일

수정완료일 : 2018년 11월 9일

제재화정일 : 2018년 11월 13일