

jeonju
international
film

festival

2002

04 26 _ 05 02

전쟁과 영화 : 전쟁 기계의 눈, 카메라의 눈

War and Cinema : The Eyes of the War Machine, Eyes of the Cinema

시네 아고라 - 2002 전주국제영화제 국제 학술 심포지엄

Cine-Agora - Jeonju International Film Festival 2002

International Arts and Sciences Symposium

2002 전주국제영화제

일시 | 2002년 4월 29일 (월) 오후 2시
장소 | 한국 소리문화의 전당 국제 회의장
Date | April 29th (Monday) 2:00 p.m
Place | Conference Hall at Sori Arts Center



전쟁서사와 추정된 역사

다나 이오르다노바
(영국 레스터 대학교 교수)

1990년대에 구 유고연방 지역에서 발생한 광범위한 국제적 분쟁은 '발칸적 상상계'라는 용어를 널리 퍼뜨렸다. 이 용어는 중세적 야만과 비합리적인 잔인함에 대한 이야기를 포괄하고 있다. 오랜 증오에 사로잡힌 완고한 사람들과 신비주의적인 폭력의 순환이라는 이야기는 이 분쟁의 정치적, 경제적 요인들에 대한 분석을 밀어내버렸다. 미디어에 그려지는 발칸의 이미지는 끝없이 순환되는 분쟁과 영원한 갈등이라는 운명에 사로잡힌 어둡고 원시적인 영역으로 고착되었다.

'역사'라는 용어가 잘못 사용되는 대부분의 경우가 발칸 담론에 대한 언론 보도들에서 나타나고 있다. 폭력의 '순환'을 계속 발견하고 반복한다거나 대부분의 경우 경제적, 정치적 요인을 '문명의 붕괴'와 같은 '역사화된' 수사로 구성된 문화적 담론으로 대체하는 것이 그것이다.

'드라마'나 '유혈 비극'과 같은 수사는 일반적인 발칸 서사의 핵심적

인 부분을 차지하고 있다. 지난 10여 년간 이 지역에서 계속된 분쟁 이후(비록 구 유고연방 지역에서만 계속되었다고 할지라도) 많은 사례들에서 감독들과 언론인들이 발칸 지역은 결코 그늘진 자신들의 역사에서 벗어날 수 없다는 보편적 발칸 서사를 조장하는 성향을 지녔음을 보여 준다. 이 글에서 나는 다큐멘터리와 극영화 그리고 동시적인 미디어 담론들이 이 발칸 서사를 만들고 유지하는 데 일조해온 방식에 대해 논의할 것이다.

| 1. 미디어와 발칸의 사건들: | 유혈 폭력 |

지난 1992년에 두 명의 언론학자인 캐나다인 지나 스토이치우(Gina Stoiciu)와 이스라엘인 도브 쉬나르(Dov Shinar)는 1989년 루마니아 혁명에 대한 서구 미디어들의 보도를 분석하면서 어떤 현상을 발견하고 이를 '리얼리티-구성'이라고 명명했다. 이는 언론 매체들이 극적인 보도라면 적절한 사실확인 없이도, 심지어 통신원의 보도와 모순된 것일지라도 우선적으로 뉴스에 포함시키는 현상이었다. 현장의 보도와 보도국의 편집자 사이의 관계에서 이런 '역할의 전도'가 발생한 것처럼 보였다. 전통적으로 보도국의 데스크는 현장 기자들의 열정을 누그러뜨리는 것이 일반적이다. 그러나 루마니아 혁명의 경우에는 이 관계가 뒤집혔다. 특파원들의 보도가 좀 더 조심스러운 반면에 보도국은 거기에 상상적 해석을 첨가했다. 그리고 데스크의 기대에 맞지 않는 자료들을 빼

버리거나 뒤늦게 보도하는 경우도 대단히 많았다.” 그들은 대량학살이
나 민간인에 대한 추악한 보복을 계획하고 있는 사악한 보안군의 이야
기라면 사실 확인되지 않은 소문들마저도 기꺼이 특파원들의 보도처럼
보도했다. 심지어 흡혈귀에 대한 이야기까지 뉴스로 보도된 경우도 있
었다. 예를 들어 프랑스 1채널의 보도에 의하면, 독재자 차우세스쿠는
백혈병을 앓고 있어 매달 수혈을 받아야 한다고 한다. 그리고 최근 카르
파티안 숲에서 피가 없는 젊은 남자들의 시체가 발견되었다고 한
다.(1992:60)

스토이치우와 쉬나르는 왜 이런 일이 일어났을가에 대해 의문을 가졌
다. 이는 사건들의 본질과 범위에 관한 자발적인 자기기만의 경우이며,
그들이 명명한 뉴스 캐스터의 '자기조작' 과 유사한 것이었다. 스토이치
우와 쉬나르는 보도국의 데스크가 전반적으로 동유럽의 혁명에 도취된
결과 이런 현상이 발생했다고 설명했다. 그 도취의 결과로 데스크는 다
음과 같은 상황에 빠져 버린다.

그들은 현장의 특파원들이 보도자료를 모으기도 전에 자신들이 구성된 리
얼리티를 지각하고 약화시켜 버린다. 이러한 리얼리티는 유혈 비극과 드라마
라는 데스크 편집자의 심리적 선입에 적합한 동유럽의 정보원들에게서 얻은
자료들을 통해서 구성된다.(1992: 59)

1) 스토이치우와 쉬나르에 따르면 티미오사라에서의 학살에 대한 보도 중 대부분은 현
지 특파원의 확인보도를 기다리지 않고 방송되었다고 한다. 따라서 현장의 직원들이 본
부의 데스크보다 시간상으로 뒤처지는 듯한 느낌을 만들어냈다. 제3세계 전쟁과 혁명
에 대한 한 베테랑 기자가 만든 '나는 티미오사라에서 아무것도 보지 못했다' 라는 제목
을 단 기사는 편집실에 묻혀버렸다.(Stoiciu and Shinar, 1992:60)

그렇다면 서방세계 보도국의 전문가주의는 어떻게 되는가? 만약 자신들의 의도대로 그런 것이 아니었다라면 이 노련한 뉴스 편집자들이 루마니아 내의 몇몇 집단들에 유리한 것이 분명한 왜곡되고 과장된 정보들에 속지는 않았을 것이다. 왜 그들은 냉정한 루마니아의 현지보도를 물어버리고 음모의 냄새가 풍기는 흡혈귀 이야기나 과장된 소문들을 보도했는가? 그리고 왜 그렇게 폭력을 강조했는가? 베를린 장벽의 붕괴와 근래에 프라하에서 일어난 사건들이 도취감을 일으켰음이 분명하다. 하지만 그 보도들은 시종일관 '부드러운' 태도로 이 혁명이 어둠의 세력에 대항한 것이라는 점을 강조했다. 어떻게 루마니아의 경우에서만 편집자들이 '드라마와 유혈 비극을 심리적으로 선호' 하는 현상이 나타나게 되었는가?

그에 대한 해답 중의 하나는(내가 가장 선호하는 답이기도 한) '드라마'와 '유혈 비극'의 이미지가 루마니아가 속해 있는 발칸에 대한 보편적인 서사에서 핵심적인 부분을 차지하기 때문이라는 것이다. 이러한 발칸 서사는 이제 내가 살펴볼 다양한 개념의 틀 내에서 유지되어왔다.

첫째로 역사 속에서 폭력의 순환이 일어났다는 발칸 서사를 유지하기 위해 과거의 몇몇 요소들이 선택적으로 사용되었다. 흔히 '역사의 초고'로 간주되는 언론의 보도와 다큐멘터리들도 이 서사를 만들고 유지하는데 지대한 공헌을 했다. 또한 영화에도 이런 경향이 나타난다. 현재를 해석하는 데 '역사적 증거'를 사용하기 좋아하는 명백한 경향. 이 지역에 대한 추론적인 보도를 정당화하기 위해 빈번히 '역사의 교훈'을 들먹이는 것. '인스턴트 역사'의 확산은 매일 매일의 뉴스 생산을 더욱 필요하게 만들고, 과거의 사건들을 선택적으로 인용함으로써 현재의 사건들에 대한 신랄한 보도를 더욱 자극적으로 구체화한다.

두 번째로 발칸 담론들은 저널리즘이나 다큐멘터리, 심지어는 극영화

의 영역에서도 발견되는 이러한 '역사의 초고'에 근거한 추정에 사로잡혀 있으며, 마케도니아 지역에 전쟁이 임박했다는 계속된 억측으로 발전해왔다. 이러한 관점에서 나는 절찬을 받은 마케도니아 영화 <비포 더 레인(Before the Rain)>(1994)의 제작과 수용에 대해 논의하고, 이 영화가 발칸 분쟁에 대한 또 하나의 추정된 예언인지, 아니면 이를 경고하고 저지하려는, 가능한 미래에 대한 경고성의 우화인지를 밝히려 한다.

나는 추정된 역사의 구성에 의해 생겨난 '발칸 서사'가 어떻게 '발칸 상상계'를 끝없는 분쟁의 운명을 타고난 어둡고 원시적인 지역으로 재설정하는 데 일조하는지를 밝히고자 한다.

| 2. 유산과 폭력 |

발칸의 문학적 유산에서는 수많은 폭력 묘사가 발견된다. 하지만 여기서 폭력은 다른 지역의 문학적 전통 속에서도 발견되는 폭력에 불과하다. 비록 유고슬라비아의 해체 시기에 인민주의자나 민족주의자들이 자신들의 선전을 위해 효과적으로 문학적 유산들을 사용한 것은 사실이지만 나는 이러한 유산 그 자체가 현재의 폭력을 야기하는 데 결정적인 역할을 하지는 않았다고 믿는다. 그러나 여전히 인문학자들이 발칸의 문학이나 영화적 전통에서 폭력의 경우를 조사하고 오늘날의 사태를 설명하기 위해 이를 사용하는 경우들을 접하게 된다. 영화학자 블라다 페트릭 Vlada Petric은 몬테니그로인 블랏코 길릭(Vlatko Gilic)이 도살장에서 일어나는 제의적인 폭력을 묘사한 단편 〈In Continuo〉(1971)를 보고는, 이 영화의 유희낭자한 이미지들과 암시적인 제목이 20년 뒤에 유고슬라

비아에서 발생할 악몽 같은 폭력에 대한 통찰이라고 해석한다²⁾(이러한 해석은 프랑스 도살장에 관한 폭력적이고 파편적인 다큐멘터리인 게오르그 프랑주(George Franju)의 <야수의 피(Blood of the Beasts)>(1949)를 알제리 전쟁의 전조로 해석하도록 만든다). 또 다른 경우로 문학자들이 현재 발견되는 폭력의 근원을 고전적인 세르비아의 민속시 <산의 소용돌이(The Mountain Wreath)>(Njegos, 1847)에서 발견되는 수많은 폭력장면으로까지 거슬러올라가서 찾기도 한다. 앤드루 왁텔(Andrew Wachtei)은 다음과 같이 쓰고 있다. “만약 우리가 1990년대라는 프리즘을 통해 <산의 소용돌이>를 바라본다면, 몬테니그로인, 이슬람교도와 그리스 정교회 형제들 사이에서 벌어지는 대화는 놀라울 정도로 예언적으로 보인다.”(1998: 49) 브라니미르 안줄로비치(Branimir Anzulovic)는 느제고스(Njegos)의 텍스트와 오랫동안 그 텍스트가 수용되어온 것은 “대량학살의 요청”이나 마찬가지로 말했다.(1999: 67) 이러한 추론은 나치 극단주의자들을 그림 형제의 동화에서 나타나는 음산한 측면으로 설명하려는 것과 마찬가지로이다. 이러한 접근이 문제가 있다는 것은 명확하다. 하지만 그것이 발칸에 관한 것이기만 하다면 이러한 접근은 의미있는 비판의 대상이 되고 있지 않은 것으로 보인다. 문학과 민속 유산에서 나타난 폭력적 내용과의 직접 연결되어 있다는 주장들은 계속되고 있지만, 국제화된 문화 환경 속에서 할리우드 스타일이나 아시아의 무술 스타일로 폭력을 미화하는 것이 발칸의 폭력자들에게 다른 곳보다 더 강하지는 않더라도 동등한 수준에서 영향을 미쳤음을 인정하는 경우는 없다.

2) Harvard Film Archive 디렉터인 Viada Petric, University of Texas at Austin에서의 강연, 1996년 2월

3. 분쟁이라는 목적론: 인스턴트 역사의 덩어리

로버트 로젠스톤(Robert Rosenstone)은 실제 역사의 교정으로서의 역사영화에 대해 논의하면서 두 종류의 중요한 접근법을 구분한다.(1995:6) 노골적인 접근은 영화가 제작되는 당시의 정치적, 사회적 관심사에 의해 지배되는 반면, 암시적인 접근은 역사적 기준에 의해 판단되는 영화 텍스트를 만들려고 한다는 것이다. 로젠스톤은 영화라는 매체가 갖는 서사적 특성으로 인해 역사는 필연적으로 시작과 중간 그리고 끝이 있는 이야기로 재현된다고 강조한다.

그러나 이야기에서 시작과 중간 부분에 사용된 것의 의미를 결정하는 것은 바로 끝이기 때문에, 이야기의 의미는 끝 부분이 무엇인가에 달려 있게 된다. 만약 끝 부분이 유혈 분쟁이라면 시작부분과 중간 부분도 유혈 분쟁이라는 서사와 일치할 것이고 임박한 분쟁의 씨앗을 비춰줄 요

소들을 포함하게 마련이다. 만약 이야기가 평화롭게 끝난다면 압박한 평화를 암시하는 다른 요소들이 서사의 중요부분을 차지할 것이다.

이러한 접근법을 발칸을 다루고 있는 국제적인 영화들에 적용시킨다면 우리는 이 영화들이 노골적인 접근을 취하고 있음을 보게 될 것이다. 대부분의 영화들은 1990년대의 분쟁에 대한 즉각적인 우려에 의해 만들어졌다. 그 중 대부분에서 이야기의 끝 부분은 폭력적인 분쟁이며, 이는 시작과 중간 부분에 사용되는 제재들의 선택을 결정지었다.

이처럼 오늘날 발칸에 대한 역사적 글쓰기의 대부분은 과거의 분쟁들을 가리킴으로써 현재의 사태들, 특히 유고슬라비아의 '유혈적인 종말'(Lampe, 1996)을 설명하려는 목적론적 태도를 견지하고 있다.³⁾ 지난 10여 년 동안 역사적 연구에서 방치된 분야였던 남동 유럽에 관한 역사적 글쓰기는 급작스럽게 확대되었다. 이는 발칸의 분쟁과 더불어 이루어진 것이고, 이러한 확대는 '인스턴트 역사'라는 대단히 적절한 별명을 얻게 되었다.(Stokes, Lampe and Rusinow, 1996)

발칸을 주제로 삼고 있는 다큐멘터리의 대부분에 숨겨져 있는 동인은 바로 현재 일어나고 있는 분쟁의 뿌리를 찾으려는 것이며, 바로 이 이유로 해서 이 기획들은 목적론적이게 된다. 슬로베니아 록그룹 '라이바하 Laibach' 나 NSK(Neue Slovenia Kunst, 신 슬로베니아 예술이라는 이름의 집단적 예술운동)을 다룬 마이클 벤슨(Michael Benson)의 다큐멘터리 제목인 <충격의 예언(Predictions of Fire)>(1996)에서처럼 충격이 한 번 일어

3) 목적론적인 역사 서술이 발칸 역사에만 고유하게 나타나는 것이 아니라는 사실은 명확하다. 문제는 역사에서의 원인과 결과의 연결하는 모든 논리적 조작에서의 자의성의 정도이다. 이는 역사 재구성을 회의적으로 보는 시각의 근거가 된다. 이러한 사유의 뿌리는 아리스토텔레스와 흄Hume에게까지 거슬러올라갈 수 있으며, 콜링우드(Richard Collingwood)의 저작이 가장 대표적이다.

나면 그에 앞선 모든 사건들이 그에 맞추어져 해석된다. <유고슬라비아: 국가의 사망(Yugoslavia: Death of a Nation)>(1995)에서와 같이 살인사건이 한 번 일어나면 그에 앞선 모든 사건들이 살인으로 이어지는 것으로 해석된다. 이 영화들은 현재의 사태와 구체적인 과거의 사건들 간에 직접적인 인과관계가 존재한다는 믿음에서 만들어진 것이다. 하지만 문제점은 그것이 정확하게 어떤 사건인가라는 점이다. 이런 해석적인 활동에서는 과거의 어떤 사건이 이후의 전개와 가장 잘 부합되는지를 잠정적으로 선택해야만 하고, 이 선택이 역사의 초고의 기반이 된다. 이런 선택적 과정은 문제가 되는 현재의 사건을 과거의 사건이 얼마나 잘 설명하는가라는 정도의 문제가 되며 재구성은 쉽사리 조작으로 이어진다. 이러한 과정이 역사에 관한 것이 아니라 역사적 기억에 관한 것이라는 사실은 제대로 인정되지 않고 있다. 혹은 미카엘 이그나티에프(Michael Ignatieff)가 지적하듯이 발칸에서 결정적인 것은 어떻게 과거가 현재를 지배하는가가 아니라 어떻게 현재가 과거를 조작하는가의 문제이다.(1993:21)

현재를 설명하고자 욕구를 충족시키려는 과정에서 많은 다큐멘터리들은 '인스턴트 역사'에 불과한 기획으로 그친다. 역사에 대한 이들의 목적론적인 접근은 현재의 사건들에 대한 역사적 배경을 재구성하는 데 어떤 이미지를 반복적으로 사용하고 어떤 이미지를 뺀 것인지를 결정함에 있어 결정적인 요인이 된다. 미국 다큐멘터리인 <유고슬라비아: 전쟁의 기원(Yugoslavia: Origins of a War)>(1992)은 슬로베니아의 독립투쟁이라는 관점에서 이야기를 전달하며, 문명화된 독립 슬로베니아의 부흥을 야만적인 다른 유고슬라비아 지방과 대비하는 역사적 근거를 제시한다. <유고슬라비아에서 보스니아까지(From Yugoslavia to Bosnia)>(1993)라는 저독의 또 다른 다큐멘터리는 보스니아 사태에 대해 비슷한 설명을 한

다. 하지만 이번에는 크로아티아의 독립투쟁이라는 관점에서 이를 서술한다. 세르비아에서 만들어진 수많은 다큐멘터리들은 현재의 사건들을 설명하기 위해서 코소보 전쟁으로까지 거슬러 올라간다. 발칸 문제 전문가 수잔 우드워드(Susan Woodward)는 보스니아 전쟁에 관한 많은 다큐멘터리들이 취하고 있는 목적론적 접근을 '반역사적(ahistorical)' 서사라고 묘사한다. 그녀의 주장에 의하면 이들이 "현재의 사태를 역사적인 것으로 여기려는 강박관념에 사로잡혀 있는 것처럼 보이지만" 실제로 그들은 "작가의 개인적 경험이나 지인들과의 관계에 의존하는 극단적인 현재주의자"이거나 단순히 사변적으로 "수세기 전 사람들의 행동에서 현재의 행동들을 추론하는 것"에 불과하다.(1997:1)

보이스-오버 해설을 만드는 것은 쉬운 일이지만 그에 따른 이미지와 그 해설이 결합될 때면 문제는 더 복잡해진다. 예를 들어 '고대의 적대 관계'가 다시 깨어났다는 말을 한다고 할 때 이에 적합한 이미지는 어떤 것이 될까? 그 중의 한 방법은 다큐멘터리에 발칸 극영화들의 일부분을 삽입하는 것이다. 이렇게 극화된 재현은 관객들에게 전달하는 해석을 그럴듯하게 만들기 위해 사용되며, 어떤 역사적 요인들이 현재의 결과에 영향을 미쳤다는 것을 증명하는 기록으로 사용되어왔다. 그 부분이 다큐멘터리가 아니라 극영화의 일부라는 사실은 별다른 차이를 만드는 것처럼 보이지 않는다. 예를 들어 공식적인 유고 극영화인 <코소보 전투(Boj na Kosovu)>(1989)는 그 유명한 전쟁터에서 일어난 오토만과 슬라브 세력 간의 극적이고 폭력적인 충돌을 묘사하고 있다. 영국의 채널4 뉴스는 1998년 코소보 사태에 대한 보도의 배경화면으로 이 장면을 이용했다. 따라서 이 장면은 그러한 해석을 직접적으로 언급하고 있지 않으면서도 문명의 충돌이라는 시각적 암시를 전달한다. 이 보도는 코소보 전투의 신화를 세르비아 민족주의 선전의 주요한 축으로 여기고 그것을

부정하고 있지만, 시각적 암시는 그들이 부정한 것과 같은 세르비아 선전물로 만들어진 이미지에 의존하는 것이었다.

흥미진진한 다큐멘터리 <유고슬라비아: 국가의 사망>(1995)은 국제 합작작품이며 밀로세비치가 정권을 잡을 무렵인 1987년 경의 이야기이지만 분쟁이라는 목적론에 의한 선택에서 자유롭지 못했다. 풍부한 자금으로 제작된 이 다큐멘터리는(1995년에는 로라 실버(Laura Silber)와 알란 리틀(Allan Little)이 영화를 따라 책을 발간했다) 잘 선택된 필름들로 이야기를 전달하고 다양한 분쟁 당사자들과의 많은 인터뷰를 보여준다. 이 영화는 어떻게 최근의 긴장이 고조되었는지에 대한 설득력 있는 설명과 중요 인물들의 주장, 그들에 대한 오해 및 그에 대한 반응들을 함께 담고 있다. 비록 역사가들이 이 서사의 몇 가지 선택에 대해 의문을 제기하기는 했지만, 전체적으로 이 작품과 책은 모든 당사자들에게 발언 기회를 줌으로써 편견을 줄이고 "전쟁의 직접적 원인들과 상세한 과정에 대한 접근하기 쉬운 안내서"라는 평판을 얻었다.(Stokes, Lampe and Rusinow, 1996:147) 그러나 수잔 우드워드⁴⁾는 사소한 부정확성으로 보이는 것일지라도 심각한 문제의 원인이 되기도 한다고 주장했다."그녀는 이 영화뿐 아니라 다른 다큐멘터리들과 언론 보도가 민족주의를 구체적인 정치-경제적 맥락에서 분리시키고, '티토주의 시대'와 그 여파를 오인하고 오도 하였으며, 민족주의적 성향들과 그 결과에 대해 선택적으로만 주목했다는 점에서 비판했다. 그러나 그녀는 과거에 민족주의가 발흥했던 사건들을 지칭하면서 민족주의라는 대의를 설명하려 한다면 이를 절대로 정

4) 우드워드는 다음과 같이 주장한다. <유고슬라비아: 민족의 죽음>에서 "서사에 들어 있지 않은 사실들은 종종 오용되었고, 다른 지역에서의 비슷한 행동들은 다른 분위기로 기록되었다."(1997:3).

확하게 이해할 수 없다고 주장한다. 공화국의 경제적 세력들 내에서 일어난 구체적인 변화와 IMF의 요구사항에 따른 변화, 그리고 1980년대 경제 개혁이 고용과 소득에 미친 심각한 영향 속에서 — “이 모든 이유들은 유고슬라비아 공화국 내의 불공평한 소득분배에 대항하는 폭동을 야기했다” — 민족주의의 뿌리를 찾으려고 노력하지 않음으로써 민족주의의 부흥 뒤에 숨겨진 진정한 원인을 확인할 수 없게 되었다고 우드워드 주장한다.⁹⁾

시간이 지난 이후, 즉 이야기가 여러 가능성 중의 하나로 고정된 이후 만들어진, 과거와의 단순한 인과관계를 암시함으로써 간단히 설명할 필요가 있는 영화들은 예전에는 쓸모없던 것으로 보였던 사실들과 필름들을 다시 고려한다. 따라서 과거라는 복합적인 그림은 변화하는 목적에 맞추어졌다. 예를 들어 1998년 이전에는 코소보에서 초기에 발생했던 분쟁을 보여주던 화면은 거의 활용되지 않았었다.

과거의 분쟁들을 지속적으로 암시하는 것은 지금껏 새로운 분쟁을 기다려온 것처럼 이 분쟁의 발생이 필연적인 것으로 보이도록 만든다. 이러한 작품들은 발칸에서는 전쟁이 일탈이 아니라 규범인 것처럼 받아들여이도록 만드는 데 일조한다.

5) 우드워드는 유명한 <발칸의 비극>(1995)에서 이 모든 요소들을 세밀하게 분석하고 있다. 지난 20여 년간 유고슬라비아를 심각한 분쟁상태로 몰고간 국제적인 경제적, 정치적 요소들에 대한 그녀의 분석은 지금까지 발간된 것 중에서 가장 진지하고 체계적인 분석이다.

4. 마케도니아에 분쟁을 투사하기

이러한 문제는 특히 마케도니아처럼 분쟁이 실제의 것이라기보다는 투사에 불과한 나라에서 대단히 중요하다. 1990년대 초반 이래로 언론인들과 정치분석가들의 시나리오에서 마케도니아는 '화약고'로 간주되어왔다. 다시 말해서 이곳의 분쟁 과정에서 통제할 수 없는 폭력이 발생하여 이웃 나라까지 전면전으로 치닫게 될 것이라고 여겨졌다. 구 유고 연방의 남동부에 자리잡은 이 신생 공화국을 방문한 뱃심좋은 자유기고가들은 이곳의 평화롭고 한가로운 분위기에 놀라지 않을 수 없었고 이 분위기를 허위라고 해석할 수밖에 없었다. 게다가 마케도니아에 관해서는 수많은 폭동, 음모, 납치 및 폭력적 분규와 관련된 폭력과 테러리즘에 관한 수많은 보도들이 있었다. 새로운 폭력이 시작될 것을 예견하고는 1993년 마케도니아에 평화유지군이 주둔했다.

마케도니아를 주제로 서구에서 만들어진 몇몇 다큐멘터리들은 분쟁이 임박했다는 추정을 강조했다. 예를 들어 〈마케도니아에 무슨 일이?(What about Macedonia?)(1994)라는 제목의 다큐멘터리는 커버에 실린 글에서, 이 영화를 만든 이유는 이웃한 보스니아와 크로아티아에서 발생한 인종적 유혈사태와 인권침해가 마케도니아로 번져서 새로운 세계대전으로 확산될지도 모른다는 두려움에서 비롯된 것이라고 말한다. 〈마케도니아: 다음 차례의 보스니아?(Macedonia: The Next Bosnia?)(1995)라는 암시적인 제목을 가진 또 다른 다큐멘터리의 시사 회 자료에 따르면 이 영화는 보스니아가 걸었던 끔찍한 길을 마케도니아가 걷기 시작하고 있으며 마케도니아의 내전은 틀림없이 인접한 국가들까지 휩쓸고 들어갈 것이라는 확신에서 이 나라의 현재 상황을 탐구하고 있다. 이 영화에는 인종 간의 긴장을 보여주는 비밀스럽게 촬영된 부분이 들어 있다. 이 영화에서 감독인 줄리앙 쇼메(Julian Chomet)는 임박한 분쟁 때문에 쇠퇴해가는 마케도니아의 관광산업을 암시하기 위해 제철이 지난 오크리드 호수 주변의 관광지에 있는 텅 빈 레스토랑과 호텔을 찍은 필름을 사용한다. 황폐해진 경계를 보여주기 위해 반쯤 파괴된 건물의 시퀀스를 이용한다. 하지만 이 쇼트에서 보여지는 구 스톱제 기차역은 1963년의 대지진으로 반쯤 파괴되었고, 이후에는 이 재난을 상기하기 위한 기념물로 남아 있는 것이었다.

마케도니아를 분쟁, 혼란, 전쟁이라는 틀로 바라보는 것은 10여 년 전에 시작되었고, 1990년대에도 계속 유지되어서 다음과 같은 형태의 언급으로도 나타났다. “물론 마케도니아에서 전쟁은 전혀 새로운 것이 아니다.”(R. Cohen, *The New York Times*, 1995)

마케도니아의 긴장상태는 2001년까지 계속 유지되었고, 모든 묵시론적 전망에도 불구하고 그럭저럭 평화를 유지하고 있다. 또한 마케도니

이는 코소보로부터 유례없는 난민들(자국민의 30%에 달하는)을 받아들여야만 했던 1999년의 위기도 극복했다. 마케도니아에 대한 서방 언론의 보도는 계속해서 예언적인 분위기를 유지했다. 아직 전쟁이 일어나지는 않았으나 조만간 일어날 것이라는 식으로, 코소보 분쟁의 여파 속에서 알바니아 민병대들과 정부군의 충돌을 피할 수는 없었다. 하지만 이것이 발칸 유혈사태의 순환 속의 또 다른 극적 에피소드로서 일어난 것인지, 아니면 이런 폭력의 순환을 종식시키겠다는 명목 하에 진행된 코소보에 대한 국제사회의 개입에 의해 야기된 것인지는 의문의 여지가 있다.

5. <비포 더 레인>

영화 <비포 더 레인(Before the Rain)>(1994)은 아름답고 매혹적인 작품으로서 베니스 영화제에서 황금사자상을 수상했고 유럽과 북미지역에 배급되었으며 유고연방의 붕괴에 관한 가장 영화적인 통찰력을 보여주는 작품으로 받아들여지고 있다. 나는 이 영화가 마케도니아를 일박한 분쟁의 땅이라고 추정한다라는 관점에서 논의하고자 한다. 내 연구의 초점은 다음과 같다. 이 영화는 현재로 설정되어 있고, 원칙적으로는 편협(intolerance)에 대해 이야기하고 있다. 그런데 어떻게 이 영화가 미래에 일어날 발칸의 분쟁을 예언하는 것으로 보여지게 되었는가? 내 대답은 이렇다. 이 영화가 그것과는 다른 메시지를 전달하고 '경고성의 우화'(V. Friedman, 2000:135)만을 의도하였다고 할지라도, 이 영화는 마케도니아를 분쟁이 예견된 땅으로 간주하는 알도적인 보도를 떠나서는 받아들여질 수도 해석될 수도 없다.

이러한 보도가 이 영화의 작가이자 감독인 밀코 만체브스키(Milcho Manchevski)에게 얼마나 큰 영향을 미쳤는가는 영화의 수용이라는 보다 보편적인 문제를 밝히는 데 도움을 줄 수 있는 문제 중의 하나이다. 그 답은 만체브스키의 증언에서 드러난다. 마케도니아에서 태어나 미국에서 교육을 받은 감독은 오랫동안 조국을 떠나 있다가 1990년대 초에 다시 조국을 방문하였다. 그는 유고연방의 붕괴 직후의 이상스레 긴장된 분위기를 느꼈다. 무언가 엄청나고 끔찍한 일이 일어날 것만 같다는 느낌이 모든 것을 사로잡은 것처럼 보였다. 이러한 느낌은 유고슬라비아의 다른 지역에서 나온 보도들에 의해 더욱 심해졌다. “나는 이 소식을 한 달 동안의 고향방문 이전과 이후에 계속 읽은 『뉴욕 타임즈』를 통해 들었다. 개인적인 접촉과 신문 보도가 무엇인가 나쁜 일이 일어날 것이라는 느낌을 만들었다. 이는 이성적인 분석의 문제가 아니라 느낌의 문제였다.” (Manchevski, 2000:129)

분쟁이 임박했다는 느낌은 또 다른 느낌, 다시 말해서 무엇인가 새로운 것이 탄생하고 있다는 고통스럽지만 흥분된 예감과 결합되어 있었다. 만체브스키는 이러한 불확실의 순간에 관한 영화를 만들고, 다른 사람들에게 그가 개인적으로 경험한 이중적 느낌을 전달하기로 결심했다. 하지만 만체브스키는 그곳의 실제 상황을 알지 못했기 때문에 영화는 마케도니아에 대한 논평을 의도한 것은 아니었다. 이 영화는 원칙적으로 폭력과 편협에 대한 것이었다.

나는 이 영화가 어떤 사건들에 대한 언급도 아니길 바란다. 사실 나는 전쟁에 대해 잘 모른다. 내가 그곳에서 살지 않은지도 오래되었다. 오히려 나는 내 이야기가 스타일과 음악 그리고 내용이라는 면에서 이런 사건들에서 끌어내어지기를 바랐다. …… 중요한 것은 나는 내 영화가 실제 사건들에 대한 다