

독재정권 속 여성 목격자

크리스티안 문지우 영화 〈내겐 너무 멋진 서쪽 나라〉,
〈4개월, 3주... 그리고 2일〉, 〈신의 소녀들〉

박소연 _한양대학교

정태수 _한양대학교*

논문요약

이 글은 루마니아 독재 정권 붕괴 후 영화 산업에서 등장한 루마니아 뉴 웨이브 감독 중 크리스티안 문지우(Cristian Mungiu) 감독 영화의 특징을 살펴본다. 1950년대 중후반, 공산주의 진영과 노선을 달리한 루마니아는 1965년 차우세스쿠 독재 체제로 전환되면서 국가적 행보의 독자성을 띄었다. 이후 1989년까지 25년간 지속된 차우세스쿠 독재 체제는 정치, 경제, 사회, 문화 전반에 지대한 영향을 끼쳤다. 특히, 영화는 독재 정권 하에서 검열의 대상이자 이데올로기의 도구가 되기 쉬웠다.

차우세스쿠 독재 정권이 무너진 후, 루마니아에서는 새로운 영화의 경향과 비전을 내세운 뉴 웨이브 영화감독들이 등장했는데, 크리스티안 문지우 감독은 그 중 한 명이다. 크리스티안 문지우는 영화 속에서 역사에서 타자화된 여성들의 관점을 통해 루마니아의 과거를 비판하고자 한다는 점에서 차별점을 지닌다. 우선, 크리스티안 문지우는 여성들의 몸을 통해 보이지 않는 국가의 권력의 폭력과 억압을 드러내고 있다. 또한, 크리스티안 문지우의 영화 속에서 등장하는 두 명의 여성

* 교신저자

DOI: <http://dx.doi.org/10.31008/MV.37.4>

은 일반적인 관계를 넘어 여성 연대의 가능성을 보여준다. 마지막으로 크리스티안 문지우가 설정한 과거를 목격한 주체인, 여성의 시선은 궁극적으로 영화 전체의 리얼리즘 형식을 전복하고 있는데, 이는 관객으로 하여금 역사의식을 촉구시킨다는 점에서 의의가 있다.

■ **주요어:** 루마니아 독재정권, 크리스티안 문지우, 여성, 권력, 과거 목격

1. 들어가며

어느 나라건 독재 정권 하에서 사회적 약자는 교묘한 권력의 압제를 받는 대상이 되기 쉬웠다. 니콜라에 차우세스쿠(Nicolae Ceausescu)의 독재 정권이 들어선 루마니아의 상황도 예외는 아니었다. 차우세스쿠 독재 정권은 공산주의 이념 아래 인구 정책과 경제 성장을 실현시키기 위해 여성을 관리 및 감시 대상으로 삼았다. 한편, 이 시기에 문화적으로는 이데올로기의 도구로서 영화가 정권의 이미지를 뒷받침했다. 그 때문에 당시 제작되었던 영화 속 여성 인물의 재현 역시 제한적이었다. 따라서 차우세스쿠 독재 정권 기간 동안, 영화 매체는 제대로 된 현실을 반영하기 어려운 상황에 처했다. 차우세스쿠 독재 정권이 붕괴된 이후에서야 비로소 영화는 보다 자유롭게 지나간 과거를 다루고 반추할 수 있었다. 특히, 차우세스쿠 정권 시대에 태어나 유년 시절을 보냈던 영화 창작자들은 표현의 자유를 부여받아 그동안 발화되지 못했던 과거

역사의 기억을 되살리기 시작했는데, 이들의 새로운 영화적 경향을 통해 루마니아 뉴 웨이브(Romanian New Wave)라 불렸다. 이 글은 루마니아 뉴 웨이브 감독 중 크리스티안 문지우의 영화 속에서 일관적으로 투영되고 있는 과거의 기억과 과거 재인식의 양상을 연구한다.

루마니아 뉴 웨이브 감독 중 크리스티 푸이유(Cristi Puiu) 감독이 다양한 장르의 영화를 선보이며 선두 역할을 했다면, 크리스티안 문지우(Christian Mungiu) 감독은 뉴 웨이브의 기수로서 현재까지 활발하게 작품 활동을 하는 감독이다. 2002년 장편 영화 <내겐 너무 멋진 서쪽 나라>로 데뷔 후, 2007년 <4개월, 3주... 그리고 2일>, 2012년 <신의 소녀들>, 2016년 <엘리자의 내일>을 연출한 크리스티안 문지우 감독은 루마니아뿐만 아니라, 세계 다수의 영화제에서 상을 수상하며 국제적 인정까지 받았다. 그러나 국내에서는 루마니아 영화에 대한 연구 자체가 거의 이루어지지 않았고, 개별 영화나 개별 감독에 대한 관심도 적은 편이다. 크리스티안 문지우 감독에 관한 학술 연구 역시 루마니아 뉴 웨이브 영화 운동이라는 큰 흐름 내에서만 연구된 것이 전부이며 단독으로는 연구되지 않았다. 정주리는 “루마니아 뉴 웨이브 영화의 리얼리티에 대한 연구”(정주리 2015)를 통해 뉴 웨이브 운동이 루마니아의 사회 문제를 왜 리얼리즘이라는 미학적 형식을 토대로 구현했으며, 루마니아 뉴 웨이브 영화의 차별점이 무엇인지 주목한다. 이 논문은 루마니아 뉴 웨이브 영화감독 집단이 공유하고 있는 공통적인 특징과 더불어 대표적인 5명의 감독들의 영화들을 분석하고 유형화하였다. 그 중 크리스티안 문지우 감독의 <4개월, 3주... 그리고 2일>에서 드러난 다큐멘터리적

리얼리즘과 도덕적 태도를 집중해 살펴보고 있지만, 그에 대한 분석은 뉴 웨이브 운동의 특징 중 일부로 환원되고 있다. 해외 학술 연구에서 크리스티안 문지우의 개별 영화 분석을 발견할 수 있지만, 그가 영화 속에서 일관적으로 구축해온 루마니아 과거 역사에 대한 시각과 재현의 형식적, 미학적 연구는 이루어지지 않았다.

이 글은 크리스티안 문지우가 루마니아 뉴 웨이브 감독 중 한 사람으로서 루마니아의 과거와 역사 비판을 독재정권에서 피해자일 수밖에 없었던 여성의 시선으로 바라보고 있다는 점을 주목한다. 또한, 여성의 시선이 리얼리즘과 리얼리즘을 전복하는 형식으로 구축되었다는 점을 테마로 삼았다. 우선 크리스티안 문지우가 루마니아 독재 정권에서 피해자였던 여성을 영화 속에서 주체로 등장시킴으로써, 당시 묵인당했던 여성들의 존재를 어떻게 복원하고 있는지를 살펴볼 것이다. 둘째, 크리스티안 문지우는 그의 영화 속에서 두 명의 여성을 등장시켜 여성의 보호자를 여성으로 지정하고 이들의 연대에 긍정적 가능성을 부여하고 있음을 함께 분석해본다. 마지막으로 영화 속에서 과거 및 과거 세대를 목격한 주체로 설정된 여성들로 하여금 루마니아 역사의 문제의식을 던지고 있는 영화적 형식을 분석해보고자 한다.

2. 늦게 도착한 과거

1) 독재정권 속 억압된 여성

루마니아는 다른 동유럽 국가와 마찬가지로 제1차 세계대전과 제2차 세계대전을 겪은 후, 소비에트 정권 하의 사회주의 체제에 들어섰다. 그러나 소련 공산당의 세력이 약화됨에 따라 루마니아는 독자노선을 걷게 된다. 당시 루마니아는 산유국이었기 때문에 내부에서 소련의 도움 없이도 자금 조달이 가능할 것이라는 판단이 큰 영향을 미쳤다. 초기 공산당 지도자 게오르게 게오르지우데지(Gheorghe Gheorghiu-Dej)는 “사회주의로 가는 루마니아의 길(Romanian road to Socialism)”을 기조로 삼고 이를 근대화로 나아갈 루마니아의 목표로 설정했다(김성진 2000, 155). 게오르지우데지 정권 이후 1965년부터 1989년까지 집권한 차우세스쿠는 정권 초반, 게오르지우데지가 내세운 자립경제노선을 따르며 민족주의를 강화하는 행보를 보였다. 그러나 1971년에 북한 방문 이후, 차우세스쿠는 정권의 지향점을 독재정권으로 급선회함으로써 개인 우상화를 진행하기 시작했다.

여기서는 차우세스쿠의 독재 정권을 경제, 정치, 사회의 측면에서 독해하고 분석하기보다 독재 정권 억압의 피해자로서 여성을 중심에 놓고 차우세스쿠의 독재정권을 바라보고자 한다. 통상적으로 독재 정권 하의 약자 중에서도 여성을 통해 차우세스쿠 정권을 재구성해 복원하려는 이유는 차우세스쿠가 강력하게 강요한 인구 프로그램이 유독 여성을 직접

적으로 그리고 교묘하게 통제하는 권력으로 작용했기 때문이다. 차우셰스쿠 정권의 여성에 대한 태도를 비춰본다면, 정권의 실태에 보다 가깝게 접근할 수 있을 것이다.

1966년, 즉, 차우셰스쿠 정권이 집권한 지 1년 후, 차우셰스쿠는 모란 국가의 노동력을 보충한다는 명목 하에 770법, 이른바 낙태금지법을 실시했다. 이 법의 내용은 다음과 같다.

다음과 같은 경우를 제외한 낙태는 불법으로 간주된다. ① 임신이 여성의 생사에 위험을 주는 경우 ② 부모 중 한명이 유전적 질병을 앓고 있는 경우 ③ 임신한 여성이 육체적으로 혹은 정신적으로 장애를 지닌 경우 ④ 45살 이상의 여성이 임신한 경우 ⑤ 이미 4명의 아이가 있고 모두 돌보고 있는 경우 ⑥ 강간이나 근친상간의 임신인 경우(Iordache 2014, 6).

이는 차우셰스쿠 정권이 출생률 통제와 노동력 인구 증가를 꾀한 법으로, 위에 적시된 경우 이외에 낙태를 시술한 여성은 징역형에 처해졌다. 그뿐만 아니다. 40세 이하의 여성은 무조건 5명 이상의 아이를 낳도록 하고, 자녀의 수가 5명 미만인 가정에 높은 세금을 부과하기도 했다. 이러한 친-인구증가 정책의 결과로 일부 여성들은 불법 낙태를 시도하게 되었다. 이를 방증하는 예로, 1980년대의 임신부 사망률이 전례 없이 높았다고 한다(Iordache 2014, 12). 이른바 ‘월경경찰’이라고 불리는 감시 체계도 만들어졌다. 이들은 직장을 돌아다니며 여성들의 임신을 독려 및 보상하는 역할을 담당함으로써 임신을 하지 않는 여성에게는

정신적으로나 금전적으로 압박하여 여성의 몸을 사회적으로 감시했다 (Petrescu 2014, 87). 이처럼 강압적인 법이 시행되자 일상 속에서도 여성의 몸은 감시의 대상이 되었다. 즉, 차우세스쿠 정권 하의 여성의 몸은 국가 권력의 편제 속에서 권력에 요구당하며 훈육되는 대상이었다. 여성들 사이에서 이러한 강압적인 낙태법망을 피하려는 시도도 빈번했지만, 그 결과는 예상과 다르게 흘러갔다. 전체적으로는 오히려 출산율이 2배로 늘었으며, 동시에 신생아 사망률이 높아졌고, 버려진 아이들의 수도 급증했다. 갈 곳이 없는 이 아이들은 주로 고아원에서 자라게 되었고, 제대로 된 보살핌을 받지 못한 채 불량자로 떠돌아다니며 비참한 일상을 살았다.¹⁾ 이 시기에 태어나 버려진 아이들은 후에 ‘범령 세대’ 혹은 ‘차우세스쿠의 아이들’로 불렸다.²⁾ 이들은 주로 차우세스쿠로부터 차출되어 그에게 무조건적인 충성을 바쳐야 하는 비밀경찰, 세쿠리타테(Securitate)가 되었다.

또한, 차우세스쿠 독재 정권 시기, 여성의 몸은 단순히 이상적이고 사회적인 권력에 복무했을 뿐만 아니라, 정치적 선전에도 이용됐다. 1948년 제정된 남성과 여성의 평등을 보장하는 헌법은 여성이 투표할 권리, 선거에 나갈 권리, 일할 권리 등을 보장하였지만, 차우세스쿠 정권으로 인해 이 법 자체는 거짓으로, 이 모든 권리들은 실체 없는 것으로 탈바꿈했기 때문이다. ‘성평등’을 내건 공산주의 선전은 여성의 위치

1) <http://sufferinginromania.weebly.com/the-children.html>

2) 같은 곳

혹은 지위를 높여줄 수 있는 가능성을 제공했지만, 실질적으로는 유명무실한 셈이었다. 경제적 주체로서 여성의 지위가 신장되었기에 표면적으로 성평등이 이루어진 것처럼 보였지만, 실상은 달랐다. 여성은 가정을 돌보며, 동시에 경제적 일꾼이 되어야하는 이중고의 억압을 받았기 때문이다. 여성은 정권이 이루고자하는 목적을 위해 이용되었다. 차우세스쿠가 중요하게 여겼던 건 정치적 집권과 권력의 확대였을 뿐이고, 젠더의 문제는 관심 밖의 대상이었다. 사회주의 이론의 측면에서 여성은 전통적인 법규에 상응하는 한에서, ‘유용(useful)’한 존재였다(Banciu et al. 2012, 112). 특히, 차우세스쿠는 방대하고 건강한 인구를 구축하는 것이 사회주의 국가의 성공이라고 강하게 믿고 있었다. 그의 이러한 믿음은 특별히 편모 가정을 억압하는 기제로 작용하는 결과를 낳았고, 편모 가정에서 아이들도 기르며 일터에 나가 일하는 여성을 칭찬함으로써 자기 압박을 가하도록 이끌었다. 이처럼 여성에게 가정적으로나 사회적으로 이중의 짐을 지게하며, 가정과 일터 속에서 여성의 이중적인 지위를 찬사했지만, 이러한 차우세스쿠의 요구는 여성에게 부담만을 안겨주었다.

차우세스쿠 정권 붕괴 이후, 이른바 포스트 차우세스쿠 정권에서 여성은 다른 형식의 권력 아래에 있었다. 1990년 초기, 루마니아와 다른 동유럽 국가의 여성들은 하녀, 간호사, 보모, 창녀, 아내 등 다양한 모습으로 교환의 대상으로서 급부상하기 시작했다(Parvulescu 2014, 201). 특히 이러한 교환은 결혼이라는 수단을 통해 활발하게 이루어졌다. 이처럼 루마니아의 여성들은 루마니아의 공산주의 시기, 차우세스쿠 독재 정권의 시기, 그리고 차우세스쿠 정권 붕괴 후에도 한동안 국가의 감시와

권력 아래서 줄곧 억압의 대상이었다.

2) 루마니아의 새로운 목소리

19세기 말, 근대화의 과정 속에서 초기 루마니아는 일찍이 뤼미에르 형제 감독의 활동사진을 받아들일 정도로 빠르게 영화를 수용했다. 물론 당시 등장한 영화는 루마니아에서 “일부 계층만이 누릴 수 있는 특권”이었지만 곧 이러한 특권은 점차 대중화되었다(권혁재 2009, 75). 1934년, 루마니아는 “영화를 위한 국가기금에 관한 법률을 제정하고 관광부 산하에 영화 사업단을 설치”할 만큼 전 국가적으로 영화 산업의 토대 마련에 관심을 쏟았다(권혁재 2009, 78). 그러나 1947년 소비에트 정권이 들어서고, 1965년에 차우세스쿠 독재 정권이 본격화되면서 영화 산업도 정권의 직접적인 영향 아래 놓이게 됐다. 특히, 1971년 북한 방문 이후, 북한 독재 체제의 일환인 소(小)문화혁명에 감화 받은 차우세스쿠는 이를 본받아 ‘71년 8월 테제’를 실행했고, 모든 예술을 이데올로기 전달의 도구로 이용했다(권혁재 2009, 76). 이 후, 국가 독점으로 제작된 다수의 영화들은 철저히 국가의 정치 이념을 뒷받침해주는 도구로서 기능하였다. 특히 차우세스쿠는 감독 연합의 당원 비서이자 관리자로서 감독들에게 임무를 부여했다. 그 임무의 내용은 대중 탐정 영화 혹은 그와 비슷한 내러티브 영화 속에서 공산주의의 권력을 대표할 수 있는, 긍정적으로 묘사된 남성 영웅 캐릭터를 만들어 달라는 것이었다(Pop 2014, 185). 이처럼 권력의 감시와 검열 하에 놓인 루마니아 영화들은 있는 그

대로의 현실을 반영하거나 비판하기 어려운 편이었다.

차우세스쿠 정권 말기에는 경제가 파탄화됨에 따라 국민들의 반발이 점점 심해지기 시작했다. ‘71년 8월 테제’ 이후 차우세스쿠 정권은 급격하게 스탈린주의로 회귀하며 본격적으로 독재 정치를 펼쳤고 이러한 정권의 변화는 심한 경제 인플레이션 문제와 부족한 식량 문제를 야기해 굶주린 국민들의 불만을 쌓았다. 시기적으로도 국제 정세 역시 공산당이 붕괴되는 분위기였다. 무리한 경제 정책과 불안한 국제 정세는 차우세스쿠 정권 붕괴의 기반이 되었다. 국민들의 불만은 1989년 12월 16일 루마니아 정부가 헝가리의 개혁교회 라즐로 퇴케시(László Tőkés) 목사가 민주주의를 되찾자는 설교를 지속적으로 했다는 이유로 추방시키면서 본격적으로 터져나왔다. 뒤이어 12월 21일 루마니아 공산당 본부 청사 앞 광장에서 약 10만 명의 시민들이 모였으며 차우세스쿠의 보안 경찰 세쿠리타테와 군대가 이들을 진압하는 과정에서 일부 사상자가 발생하기도 했다. 당시 모였던 시민들에 학생들과 또 다른 시민들이 합세하면서 22일부터 시작된 본격적인 투쟁은, 23일 차우세스쿠가 총살당하면서 일 단락되었다.

혁명집단이 53일 동안 반정부 시위를 하는 과정은 스테아 굴레아(Stere Gulea) 감독에 의해 고스란히 영상으로 담겼다. 이렇게 완성된 다큐멘터리 〈대학 광장〉은 당시 국민들뿐만 아니라 세계적으로 지대한 관심의 대상이 되었다(권혁재 2009, 78). 국내외에서 큰 반향을 일으킨 〈대학 광장〉은 그동안 현실을 제대로 반영하지 못했던 동시대의 감독들에게 창작 영감을 촉발시키기에 충분했다. 이 당시를 설명한 파블레

스쿠(Parvulescu)의 한 에세이에서 그 증거를 발견할 수 있다. 그의 에세이에 따르면, “차우세스쿠 정권이 붕괴된 후 루마니아 영화감독들은 영웅적 서사를 버렸다”고 한다(Jeong et al. 2016, 162). 파블레스쿠는 당시 이러한 변화를 이끈 세 가지 이유 중 첫 번째 이유로 영화감독들이 과거를 재현할 수 있는 대안적인 방법을 찾고자 했다는 점을 강조했다. 이 때 등장했던 감독들은 독재 정권 시기에는 불가능했었던 현실 반영의 영화 창작을 과거를 기억하는 방식으로 되살리고자 했다. 이 당시 이러한 비전을 공유한 신진 감독들을 ‘루마니아 뉴 웨이브’라 통칭해 부른다. 여기에 단 피차(Dan Pița), 크리스티 푸이우(Cristi Puiu), 코르넬리우 프룸보이우(Corneliu Porumboiu), 크리스티안 네메스쿠(Christian Nemescu) 그리고, 크리스티안 문지우 감독이 뉴 웨이브 영화감독에 해당된다.

그들은 청소년기를 차우세스쿠 정권에서 보내고 성년이 되어서야 검열과 이데올로기의 굴레를 벗어날 수 있었던 신세대 감독들로서 차우세스쿠 독재 정권 당시에는 언급하기 어려웠던 다양한 문제들에 대한 회고와 체제전환기의 혼돈 그리고 피해의식을 다큐멘터리와 극영화가 접목된 리얼리즘 영화 속에서 담고 있다(권혁재 2009, 78).

부쿠레슈티대학교에서 영화연출을 전공한 크리스티안 문지우 감독은 루마니아 뉴 웨이브 감독 중, 세계적으로 가장 뚜렷한 두각을 드러내고 있는 감독이다. 2000년대 중후반, 크리스티 푸이우 감독이 가장 먼저 “침체되어 있던 루마니아의 영화산업의 침묵을 깨고” 국제적 명성을 얻

으며 루마니아 뉴 웨이브를 이끌며 지대한 영향을 미치기 시작했다면, 크리스티안 문지우 감독은 크리스티 푸이우, 프롬보이우 감독과 함께 기운을 이어받아 루마니아 국가 내부적으로는 영화 산업을 부흥시키고 외부적으로는 평단의 관심을 이끌었다(Pop 2014, 42). 첫 장편 〈내겐 너무 멋진 서쪽 나라〉 이후, 크리스티안 문지우는 두 번째 장편 영화 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉로 60회 칸국제영화제에서 황금종려상을 수상했는데, 이는 루마니아 영화감독으로서는 최초였다. 이 영화에 대한 주목과 관심은 사회적으로 큰 반향을 일으켰다. “2007년 당시 루마니아는 50개 미만의 영화가 만들어졌고, EU에서 가장 낮은 비율의 영화 관객을 기록”할 만큼 영화 산업이 침체되어 있었다(Nasta 2013, 198). 하지만, 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉이 칸영화제뿐만 아니라 유럽영화상의 유러피언 작품상과 감독상, LA비평가 협회상 외국어영화상 등 수많은 영화제에 초청되고 상연되고, 작품성을 인정받으면서 그의 영화적 영향력이 영화 산업에도 작용했다(Nasta 2013, 198). 일례로 〈4, 3, 2 카라반〉(원제 〈The 4, 3, 2 Caravan〉)이라는 프로젝트가 실행됐다. 이른바 “트래블링 시네마”라는 크루를 조직해 15개의 루마니아 마을에 낙후되고 버려진 극장에 새로운 숨결을 불어넣어 주는 작업이 진행되었고, 이를 소린 아브람(Sorin Avram)이라는 감독이 다큐멘터리 영화로 만든 것이다. 독일의 촬영감독과 언론인이 미니버스를 타고 루마니아 일대를 다니면서 한동안 버려져 있었던 극장들을 고치고 새롭게 단장하는 프로젝트였다. 뒤이어 크리스티안 문지우는 차기작 〈신의 소녀들〉로 65회 칸국제영화제에서 각본상을 받았다. 그리고 올해 열린 69회 칸국제영화제에서 선보

인 네 번째 장편 영화 〈엘리아의 내일〉은 그에게 감독상을 안겼다. 루마니아의 과거와 사회 현실을 담아내면서도 인간으로서의 보편적 정서의 묘사를 치밀하게 그려낸 크리스티안 문지우의 영화들은 루마니아 국가 내부뿐만이 아니라 세계적으로 유의미한 성과를 이루었고, 그는 루마니아 뉴 웨이브 기수로서 꾸준히 활동하고 있는 감독이다.

3. 억압된 여성의 부활

1) 권력과 여성의 몸

이미 널리 알려졌듯, 푸코(Michel Foucault)는 일찍이 인간의 몸을 “사회적으로 구성된 몸”으로 여겼다(푸코 2016, 213). 푸코는 그의 저서 『감시와 처벌』을 통해 몸과 권력의 관계에 대해 이렇게 설명했다. “어떤 사회에서나 신체는 매우 치밀한 권력의 그물 안에 포착되기 마련이고, 권력은 신체에 구속이나 금기, 혹은 의무를 부과할 수 있었다”(푸코 2016, 213). 때문에 몸은 개인적이면서도 동시에 사회적인 것이다. 이때, 몸은 다양한 종류의 권력과 감시의 대상이 된다. “다시 말해 몸은 주요 규제들, 위계질서들, 그리고 문화와 관련한 극히 추상적인 실행조차도 각인되어지고 그래서 결국 그 몸의 구체적인 언어를 통해 강화되어지는 외피, 즉 강력한 상징적 형식”이라는 것이다(심영희 1998, 308). 특히, 남성 중심의 권력 사회 아래서 여성의 몸은 더욱 취약하며, 훈육되

기 쉽다. 여성의 출산을 둘러싼 일련의 법규들이 이를 방증하는 좋은 예다. 출산에 대한 선택은 여성 자신의 통제권 안에 있어야 함에도 불구하고, 국가에서 이를 규제한다. 이는 여성의 몸에 대한 자기 통제권을 박탈하는 것이며, 여성의 몸을 단지 재생산의 수단으로서 바라보는 제한적 시각에 기반을 둔다. 비슷한 맥락에서 보면, 여성 강간도 역시 정치적 문제와 연결된다. 남성 권력이 여성의 몸을 침범하는 행위는 남성적 국가 권력이 개인에게 미치는 폭력과 유비 관계를 이루기 때문이다.

크리스티안 문지우의 영화는 루마니아의 차우세스쿠 독재 정권이라는 특수한 상황과 여성의 몸을 둘러싼 법적 폭력과 육체적 폭력을 연결짓는다. 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉의 시간적 배경은 차우세스쿠 정권이 혁명으로 붕괴되기 2년 전, 낙태금지법이 실시되고 있었던 시대다. 오틸리아의 친구 가비타는 불법으로 낙태 수술을 받아야 하는 상황에 처했다. 당시 불법 낙태에는 엄중한 처벌이 이루어지지만, 가비타는 위험을 무릅쓰고 낙태를 감행한다. 영화 속, 두 여성을 통해 표면화되는 불법 낙태에 대한 의식은 여성의 몸을 감시 및 관리의 대상으로 상정한 루마니아 독재정권의 편재한 시선을 드러내고 있다. 하지만 영화는 여기서 그치지 않고, 이로 인해 연쇄적으로 구조적 폭력에 노출될 수밖에 없는 여성을 보여준다. 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉에서 이를 드러내고 있는 장면은 불법으로 낙태 시술을 행하는 의사는 오틸리아와 가비타에게 부족한 수술비를 보충하기 위한 방편으로 성관계를 강요하는 장면으로, 이는 여성의 몸이 재화 혹은 교환의 가치로 대상화되는 과정을 폭로한다. 이처럼 독재정권 하에서 국가적이고 남성적인 권력이 구조화한

폭력은 여성을 감시해야 할 대상, 나아가 교환의 가치 대상으로 전략시키고 있다.

〈신의 소녀들〉에서 여성의 몸에 대한 폭력은 조금 다른 양상으로 드러난다. 몸에서 이상한 발작을 보이는 알리나는 병원에서 의사에게도 치료를 거부당하고 수녀원에 오지만, 발작을 일으키는 그녀를 수도원장은 탐탁지 않아 한다. 그에게 중요한 건 알리나가 신을 믿지 않는다는 사실이며, 그녀가 일으키는 발작은 그 때문이라고 생각한다. 독일에서 일을 하다 옛 고아원 친구를 데리러 온 알리나는 제대로 정착할 곳이 없는 상황이다. 알리나는 보이치타의 도움으로 인해 가까스로 수도원에 머물게 된다. 하지만 이내 그녀는 다시 발작을 일으키고, 수도원장은 그녀의 몸에 악마가 깃든 것이라 판단하고, 퇴마의식을 위해 알리나의 몸을 결박한다. 특히, 수도원장과 수녀들이 알리나의 몸을 쇠사슬로 묶는 장면은 여성의 몸에 대한 폭력이 직접적으로 드러나는 장면이다. 〈신의 소녀들〉에서 수도원을 엄격한 규율과 신에 대한 복종만을 강요하는 루마니아의 차우세스쿠 정권을 상징하는 것으로 읽는다면, 알리나의 죽음은 국가적 규율에 복종하지 않는 자의 죽음일 것이다.

〈내겐 너무 멋진 서쪽 나라〉속 여성의 몸은 보다 교묘한 상황에 처한다. 영화에서 미하엘라가 결혼할 상대를 찾는 과정이 흥미롭게 묘사된다. 루마니아 남자를 만나고 싶어 하는 딸 미하엘라의 의지와는 달리 미하엘라의 어머니는 딸의 좋은 남편감, 특히 서유럽 출신의 남자를 소개받기 위해 국제결혼만을 다루는 대행업체에 돈을 지불하고, 대행업체는 의사 혹은 미국인을 권유한다. 결국 미하엘라는 서유럽의 남자를 만나

게 되지만, 서툰 영어로 겨우 간단한 소통만을 이어간다. 그러나 이미 루시안이라는 젊은 루마니아 남자와 사랑에 빠진 미하엘라는 이 구혼자에 관심이 없다. 미하엘라의 엄마는 다시 이탈리아 남자를 데려오고, 미하엘라도 그를 마음에 들어하지만, 결국 결혼으로 이어지지 않는다. 이처럼 〈내겐 너무 멋진 서쪽 나라〉의 시대적 배경은 차우세스쿠 정권이 붕괴된 후이자 냉전 이후 시기로서, 앞서 언급했듯, 이 시기에 동유럽 여성들은 교환과 재화의 대상이 되었다. 오아나 가드누-켄워시(Oana Godeanu-Kenworthy)는 “〈내겐 너무 멋진 서쪽 나라〉에서 여성 캐릭터들이 그들의 삶과 젠더화된 정체성을 협상하는 모습이 나타난다”고 지적했다(Andreescu 2015, 8). 또한, 그에 따르면, 영화 속 루마니아 약혼자를 버리고 프랑스 남자와 해외로 간 또 다른 여성인 소리나의 경우, 사랑을 경제적 안정으로 교환함으로써 그녀 자신을 효과적으로 보살필 수 있게 되었다고 보았다. 이처럼 영화 속 여성 캐릭터인 미하엘라와 소리나를 통해 크리스티안 문지우는 공산주의 체제가 무너진 후에도 여성의 몸을 통해 여전히 보이지 않는 권력이 작동하고 있음을 보여준다.

2) 여성적 보살핌과 연대

크리스티안 문지우 감독은 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉과 〈신의 소녀들〉을 통해 억압적 국가 권력 구조로부터 해방될 수 있는 가능성을 여성에게서 찾는다. 그의 영화 속에서 국가 폭력의 피해자가 되는 것은 여성이지만, 또 다른 피해자가 될지도 모를, 잠재적 피해자로서의 여성

이 피해자 여성 옆에서 보호자 역할을 대리하기 때문이다. 크리스티안 문지우는 국가의 억압을 피하려다 또 다른 폭력을 맞닥뜨린 여성의 옆에 또 다른 여성을 나란히 붙여놓음으로서 여성적 연대의 힘을 암시한다.

〈4개월, 3주... 그리고 2일〉에서 실제로 불법 낙태 시술을 받은 여성은 가비타이고, 오티리아는 가비타 옆에서 도와주는 친구다. 오티리아는 가비타의 불법 낙태 시술에 필요한 돈과 장소를 마련한 것은 물론이고, 그녀를 대신해 직접 의사를 만나고 데려온다. 시술 후 두려움에 떨며 가비타의 사산한 아이를 처리하는 것 역시 오티리아의 몫이다. 보다 중요한 지점은 의사의 불법 시술 전, 모자란 수술비를 성관계로 충당하라는 의사의 강요에 직면할 때 어려운 결정을 먼저 내리는 인물이 당사자 가비타가 아닌 오티리아라는 점이다. 오티리아의 담대하고도 절박한 결정의 이면에 자신도 얼마든지 가비타의 상황에 처할 수 있다는 불안이 자리했음을 그녀가 남자친구의 집에서 보이는 행동을 통해서 알 수 있다. 오티리아는 남자 친구에게 가비타의 이야기를 털어놓으며 자신과 남자친구 사이의 임신 가능성에 대해 불안해한다. 뒤이어 오티리아는 가비타에 대한 걱정과 자신에게 엄습한 불안에 못 이겨 남자 친구의 집에서 나오고, 가비타가 있는 호텔로 향한다. 이처럼, 오티리아는 불법 낙태를 시술한 가비타의 보호자이자, 불법 낙태 시술 과정에서 벌어진 구조적 폭력의 간접적 피해자이면서, 동시에 언제나 이와 비슷한 상황을 또 마주할 가능성이 높은 잠재적 피해자로 그려진다. 크리스티안 문지우는 직접적 피해자인 가비타보다 오티리아라는 또 다른 여성에게 중첩적인 역할을 부여함으로써 국가 폭력에 대한 불안과 두려움을 확장하

고 있으며, 여성의 공감과 연대의 가능성을 내비친다.

〈신의 소녀들〉에서도 수도원에서 수녀가 되기로 한 보이치타는 그녀와 함께 새로운 삶을 꿈꾸며 독일에서 온 알리나의 곁에서 낯선 수녀원 생활에 적응하도록 돕는 일련의 과정이 펼쳐진다. 이상한 증세를 보이는 알리나는 의사도 알지 못하는 병을 진단받고, 병원에서 쫓겨나며, 수도원에서도 지속적으로 배척당한다. 이러한 알리나 곁을 지킨 사람은 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉과 마찬가지로 또 다른 또래 여성인 보이치타다. 〈신의 소녀들〉은 알리나와 보이치타의 관계를 단순한 우정보다는 애정의 관계로 암시하고 있지만, 그보다도 수도원이라는 사회가 이 둘의 관계를 어떻게 분리시키고 있는지에 더욱 집중한다. 보이치타가 알리나의 보호자로서 최선을 다할수록, 수녀원 사람들은 알리나를 탐탁치 않아한다. 영화의 말미, 수도원장 주도로 진행된 퇴마의식으로 인해 몸을 결박당한 알리나는 결국 죽음에 이른다. 비록 보이치타는 보다 적극적인 행동을 취해 알리나를 구할 수는 없었지만, 비상식적인 방식으로 인해 알리나가 죽고 나서, 그녀는 수녀복을 벗고 알리나가 입었던 회색 스웨터를 입는다. 보이치타가 알리나의 옷을 입는 행위는 알리나의 입장이 되어 그녀를 대신해 보겠다는 다짐이다. 영화는 수녀원 사람들 앞에서 선 보이치타를 그들의 증언을 지켜보겠다는 듯 세우는 장면을 배치한다. 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉에서 직접적 피해자인 가비타 옆에 또 다른 여성 오티리아를 위치시킴으로써 여성의 공감과 연대의 가능성을 보여주었듯, 크리스티안 문지우는 〈신의 소녀들〉에서도 직접적 희생자인 알리나의 친구 보이치타에 친구이자 유일한 보호자이며, 친구를

없는 간접적 피해자라는 변화하는 층위를 부여하며 여성 간의 연대에 힘을 싣는다.

이처럼 크리스티안 문지우 감독은 권력과 억압 하의 여성을 지키고 보호하는 존재가 또 다른 여성임을 그리면서, 여성간의 연대를 통해 어떤 가능성을 이야기한다. 공통의 억압을 직간접적으로 경험하고 공감할 수 있는 여성만이 여성의 보호자로서 힘을 실어줄 수 있다는 듯 말이다. 미국의 도덕 심리학자 캐럴 길리건(Carol Gilligan)은 다수의 면접 조사와 연구를 통해 “여성들의 도덕적 판단에 있어 남성들과 달리 ‘돌봄’, ‘관계’, ‘책임’ 중심의 행동과 판단을 한다”고 주장했다(김은희 2016, 130). 혹자는 이러한 판단이 결국 가부장주의적 사회 속에서 당연시되었던 여성의 희생을 강조하는 것 아니냐고 반문할지도 모른다. 하지만 길리건이 ‘보살핌의 윤리’에서 강조한 것은 ‘관계적 자아’로서 어린 시절에 맺는 관계적 패턴을 통해 형성되는데, “여성들에게서 특징적으로 나타나는 돌봄(보살핌)의 윤리가 그 안에 여성 자신의 일방적 희생과 착취로 귀결되지 않는 발달 경로를 드러낸다”는 점이다(연구모임 사회비판과대안 2016, 132). 이는 길리건이 주장하는 ‘보살핌의 윤리’에 대한 문제를 제기한 배경을 살펴보면 더욱 명확해진다. 그녀의 문제제기는 “남성의 경험으로 모든 인간 경험을 설명하는 이론들, 다시 말해서 여성들의 삶을 가리고 여성들의 목소리를 차단하는 이론들에 대한 것”에 향해 있다(조주영 2008, 107). 트론토(Joan Tronto)는 길리건의 이론을 보다 확장시키며 이러한 여성주의적 보살핌의 윤리가 정치적 실천으로까지 이어질 수 있음을 주장한다.(이정은 2009, 157). 트론토에 따르면, 사적인 영역의 돌봄

을 공적인 영역으로 확장할 수 있다면, 진정한 의미의 평등을 전제로 한 이상적인 민주주의를 성취할 수 있다. 이러한 관점에서 크리스티안 문지우 감독의 영화 속에서 등장하는 여성들은 동등하고, 평등한 관계를 맺으면서도 보살핌과 강한 책임의 윤리를 지고 있다는 측면에서 민주주의의 가능성을 품은 존재라 할 수 있다. 그리고 여성들의 실천이 그들을 억압한 과거와 가해자를 향한 여성적 연대의 가능성을 품고 있다는 점에서 더욱 그렇다.

3) 리얼리즘의 전복

차우세스쿠 정권의 붕괴 이후 새로운 정권이 들어서기 전에, 등장한 스테아 굴레아 감독은 〈대학 광장〉이라는 다큐멘터리를 통해 정부의 문제를 폭로하였고, 이 영화는 루마니아 뉴 웨이브의 시발점으로 작용했다. 크리스티안 문지우는 〈대학 광장〉의 리얼리즘 미학적 토대를 이어받아 영화 속에서 루마니아의 차우세스쿠 독재 정권의 영향을 받은 개인을 통해 그동안 수면 아래 감춰져 있었던 루마니아의 암흑기를 들춘다. 주로 핸드헬드 촬영과 롱 테이크 신을 사용한 그는 독재정권의 영향과 억압을 받고 있는 개인의 일상에 미시적으로 접근하고, 억압된 여성들의 불안과 고통을 고스란히 화면에 담아냄으로써 독재정권의 양상을 집중 조명한다.

크리스티안 문지우의 리얼리즘 미학이 가장 두드러지게 표현된 장면은 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉에서 오틀리아가 친구 가비타가 낙태한

아이를 최대한 먼 곳에 버리려고 길거리를 돌아다니는 장면이다. 정주리에 따르면, 크리스티안 문지우는 다큐적 리얼리즘을 이용해 관객에게 실제와 비슷한 경험을 선사하고 있다. 정주리는 한밤에 오틸리아가 산된 태아를 가방에 넣은 채 시신을 버릴 곳을 찾아 거리를 불안하게 방황하는 여정에 대해 이렇게 묘사한다.

그녀는 단지 거리를 헤매고 있을 뿐이지만, 화면 안으로 들어오는 것은 그녀의 발소리와 거친 숨소리, 희미한 거리의 불빛, 사람들의 움직임, 말소리, 병 깨지는 소리, 개 짖는 소리 등 현실의 디테일들이다(정주리 2015, 72).

핸드헬드 촬영 기법으로 연출된 이 장면은 오틸리아의 불안을 고스란히 전달하여 과거 루마니아 정권의 보이지 않는 공포가 일상 속에 편재되어 있는 모습을 상기시키는 역할을 한다.

하지만 크리스티안 문지우가 개인을 통해 과거를 재현하고 집단적 기억을 상기시키는 방식은 단순히 리얼리즘만으로 이루어진 것은 아니다. 크리스티안 문지우의 영화 속에는 리얼리즘만으로는 설명이 안 되는 장면들이 존재한다. 리얼리즘에 투입한 이질적인 장면들은 크리스티안 문지우가 궁극적으로 전하고자 하는 주제가 함축하고 있다. 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉과 〈신의 소녀들〉에서 공통적으로 사실적인 재현들을 전복하는 장면들을 살펴보자. 우선, 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉은 가비타의 불법 낙태 시술을 도와주고 남자친구의 어머니 생일을 축하하기 위해 남자친구 집에 온 오틸리아가 그의 가족과 친척들로 둘러싸인 채



〈그림 1〉



〈그림 2〉

식탁에 앉아있는 장면을 보여준다. 고정된 카메라 앞에서 화면 한 중간에 자리한 그녀는 한 세대 전의 어른들이 나누는 계급과 부에 대한 대화를 듣고 있다. 롱 테이크로 촬영된 이 테이블 장면은 이전 세대와 부조화된 오�티리아를 주목하게 함으로서 그녀가 듣고 경험하고 있는 당시 루마니아의 상황이 얼마나 부조리한지를 관객으로 하여금 인지하도록 설계되어 있다. 이는 줄곧 오�티리아를 중심으로 자연스럽게 극을 따라갔던 리얼리즘적인 시선을 전복하고 있는 장면이다(〈그림 1〉 참고). 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉의 이 장면은 〈신의 소녀들〉이 프레임한 보이치타의 정면 시선 구도와 상황이 비슷하다. 보이치타는 알리나의 곁에서 수도권 원장, 수녀들 그리고 의사가 알리나에게 취한 비정상적인 조치와 행위들을 모두 관찰한 인물이다. 즉, 보이치타는 알리나를 죽음에 이르게 한 기성세대 혹은 권력으로 치환되는 수도원의 억압적인 범행을 목격한 자이다. 특히, 이 장면에서 보이치타는 그동안 입고 있었던 수녀복을 벗고 죽은 알리나의 회색 스웨터를 입고 있는데, 이는 죽은 알리나의 입장에서 그들의 진술을 듣고 있는 것이나 다름없다. 이 장면에서 보이치타는 경찰에게 거짓으로 진술하고 있는 수도권 원장과 수녀들을



〈그림 3〉



〈그림 4〉

정면으로 바라보고 있는데, 이렇게 정확히 짜인 구도 역시 관객의 시선을 리얼리즘이 이끄는 시각과는 전혀 다른 방식으로 유도하고 집중하게 한다. (〈그림 3〉 참고) 이처럼, 크리스티안 문지우는 극의 내러티브를 추동했던 리얼리즘을 전복하는 장면을 삽입해 관객과 거리를 두면서도 동시에 주인공이 처한 과거의 상황을 함께 목격하고 경험하도록 만들고 있다.

리얼리즘적 미학에 반하는 시선은 두 영화의 엔딩에서 다시 한 번 극대화된다. 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉은 불법낙태를 시술한 가비타와 그녀를 도와준 오티리아가 호텔 레스토랑에서 음식을 주문하는 장면으로 끝이 난다. 이때 오티리아는 카메라로 시선을 돌려 정면을 직시하고, 화면은 암전 된다. 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉는 가비타의 불법 낙태를 처음부터 끝까지 도운 오티리아의 관점으로 이루어진 영화다. 관객은 오티리아 시선으로 권력 감시의 불안함, 불법 낙태를 돕는 과정 중에 발생한 강간 폭력, 잠재적 피해자가 될 수 있다는 두려움을 등을 간접적으로 경험하게 된다. 이러한 오티리아의 마지막 시선은 이 모든 과정의 목격자이자 피해자, 그리고 잠재적 피해자로서 차우세스쿠 정권에

공모한 과거 세대, 가해자, 나아가 루마니아의 새로운 현재 세대를 동시에 바라보고 있다(〈그림 2〉 참고). 줄곧 리얼리즘으로 일관했던 영화는 마지막에 이르러 관객에게 직접적으로 오스트리아의 시선을 넘기며 과거 의식을 촉구하며 질문을 던지고 있는 것이다. 〈신의 소녀들〉의 엔딩 역시 비슷한 맥락을 따른다. 수도원의 엄격한 규율 속에서 수녀가 되기로 한 보이치타를 구하러 독일에서 온 알리나는 신부와 수녀들의 강압적이고 폭력적인 퇴마의식을 받던 도중 죽음에 이른다. 카메라는 수사를 받기 위해 경찰차에 올라탄 수도원 원장과 수녀들이 나란히 앉은 한 가운데 서 있다. 화면의 양 가장 자리에 수도원 원장과 수녀들이 죄인처럼 고개를 약간 숙인 채 앉아있다. 이때 카메라는 서서히 자동차 앞 유리를 향해 줌인이 되고, 간밤에 일어난 사건에 대해 말하고 있는 경찰들의 말소리가 오가는 사이 횡단보도에서 아이들이 걸어가는 장면을 비춘다. 이 때 앞 유리창에 갑자기 흙탕물이 끼었어지고, 화면은 암전된다. 와이퍼는 흙탕물을 이내 지워버리지만, 관객은 당혹스러움을 마주하게 된다(〈그림 4〉 참고). 〈신의 소녀들〉은 흙탕물을 끼얹은 주체가 누구인지 알려주지 않은 채 극을 마무리함으로써, 리얼리즘적 시선 즉, 보이치타의 시선이 아닌 익명의 시선으로 남겨둔다. 이렇게 리얼리즘을 전복한 시선은 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉의 엔딩의 시선이 가해자(국가)를 향한 직시이자 관객에게 던져진 것과 마찬가지로, 영화 속에서 차에 타고 있는 실질적 가해자에게 던져짐과 동시에 과거 세대, 현재 세대가 함께 섞여 있는 관객에게 향한다.

이처럼 크리스티안 문지우 감독은 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉의 엔

당의 시선을 〈신의 소녀들〉의 엔딩에서 다시 변주함으로써 리얼리즘을 전복하는 시선을 반복한다. 리얼리즘적 시선과 형식에서 일탈한 전복적 시선은 당시에 이루어지지 못했던 독재 정권의 비판과 폭로를 피해자이자 동시의 목격자인 여성의 시선을 관객으로 이양시킴으로써 ‘과거를 어떻게 바라보고 기억할 것인가’라는 문제에 대해 질문하고 있다.

4. 나가며

크리스티안 문지우 감독은 3편의 단편 영화 〈재핑〉(2000), 〈터키 여자 아이〉(2005), 〈황금시대 이야기〉(2009), 4편의 장편 영화 〈내겐 너무 멋진 서쪽 나라〉(2002), 〈4개월, 3주... 그리고 2일〉(2007), 〈신의 소녀들〉(2012) 그리고 최근 개봉한 〈엘리자의 내일〉(2016)을 연출하며 주로 단편 영화에서는 우화적으로, 장편 영화에서는 상대적으로 사실적인 묘사로 루마니아의 독재 정권 시기의 단면 및 당시 시대를 기억할 수 있는 이야기를 만들었다. 동유럽의 공산주의 진영 속에서 독자적 노선을 취하고자 했던 루마니아의 차우세스쿠 독재 정권의 설립과 붕괴 과정을 지켜보았던 크리스티안 문지우는 독재정권이 의도적으로 타자화했던 소외 계층들의 목소리를 뒤늦게나마 자신의 미학적 세계를 통해 대변했다.

특히, 크리스티안 문지우는 영화에서 독재 정권이라는 강력하고도 억압적인 권력이 전 국가적이고 전 사회적인 감시체제로 작동하면서 직간접적으로 피해자가 된 여성을 주체로 등장시켰다. 이들 여성은 몸과 시

선을 통해 억압적인 과거를 목격하고, 기억함으로써 루마니아의 역사를 현재의 수면 위로 떠오르게 했다. 또한, 직접적인 피해자 여성과 함께 간접적 혹은 잠재적 피해자이자 동시에 보호자인 또 다른 여성을 설정해, 여성적 연대의 가능성 혹은 힘을 상정하고 있다. 이는 바꿔 말하면, 크리스티안 문지우 감독이 과거 루마니아 정부의 독재 정권에서 지워진 여성을 돕고 여성이 당하는 폭력을 함께 경험하고 기억하는 여성의 연대 의식에서 과거를 들추어낼 혹은 청산할 가능성을 보고 있는 것이다. 마지막으로 과거의 피해자이자 목격자로서의 여성들은 지극히 사실적인 묘사를 기반으로 하는 리얼리즘이라는 형식을 통해 그 존재가 형상화되고 있지만, 크리스티안 문지우는 과거를 반영하는 데 있어 단순히 현실 재현에만 몰두하지 않는다. 그는 과거를 경험하고 목격한 여성들의 시선을 정면으로 관객에게 돌려줌으로써 과거를 어떻게 기억할 것인지에 대한 문제제기 및 각성을 내밀하게 촉구하고 있는 것이다. 이 리얼리즘의 시선을 전복하는 시선은 단순히 열린 결말로 환원되기에는 너무도 명징하고도 서늘하다.

최근 들어 국내에서 다수의 항일 영화, 독립운동 영화들이 제작되고 상영되고 있다. 과거를 기억하고자하는 움직임은 고무적인 현상임에 분명하나, 크리스티안 문지우 감독의 영화를 다시 되새겨 본다면, 이들 영화가 대부분 환상이 가미된 결말을 제시하고 있다는 점에서 역사 영화가 오락적인 소비에 그치고 있는 것은 아닌지 되돌아볼 수 있지 않을까. ~~아니~~

참고문헌

크리스티안 문지우의 영화

〈내겐 너무 멋진 서쪽 나라〉(2002)

〈4개월, 3주... 그리고 2일〉(2007)

〈신의 소녀들〉(2012)

권혁재. 2009. 『동유럽 영화 이야기』. 한국의국어대학교출판부.

김성진. 2000. “차우세스쿠의 정치 과정: 정권 수립에서 붕괴까지.” 『동유럽 발칸학』 Vol.2. 151-171.

심영희. 1998. “Foucault의 담론권력을 통한 사회통제이론: 여성과 몸의 정치학을 중심으로.” 한국사회학회 사회학대회 논문집. 307-312.

연구모임 사회비판과대안. 2016. 『현대 페미니즘의 테제들』. 사월의 책.

이정은. 2009. “현대 여성주의 철학에서 보살핌 윤리: 실천적 판단에서 특수 윤리와 보편 윤리의 전환 가능성.” 『한국여성철학』 제11권. 143-171.

정주리. 2015. “루마니아 뉴 웨이브 영화의 리얼리티에 대한 연구.” 명지대학교 영화뮤지컬학과 석사 논문.

조주영. 2008. “새로운 도덕 패러다임으로서의 보살핌의 윤리: 헤크만의 길리건 해석을 중심으로.” 한국여성철학회. 103-125.

푸코, 미셸(Michel Foucault). 2016. 『감시와 처벌』. 오생근 옮김. 나남.

Andreescu, Florentina C. 2015. *Genre and the (Post-)Communist Woman*. Routledge.

Banciu, Viorica, Chipea Floare, and Ionut Bancila. 2012. “The Social Status and Image of the Romanian Woman Presented in Nationalist

- Discourses of the Dictator Nicolae Ceausescu,” *History and Society IPEDR*, vol.34, 112-116.
- Dominique, Nasta, 2013. *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Perseus Books Group
- Iordache, Adriana, 2014, “The Discourse and Control of Reproduction in Communist and Post-Communist Romania,” *Journal of Gender and Feminist Studies*, Issue 2, 1-28.
- Jeong, Seung-hoon, Jeremi Szaniawski, 2016, *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, Bloomsbury Academic.
- Parvulescu, Anca, 2014, *The Traffic in Women’s Work: East European Migration and the Making of Europe*, University of Chicago Press.
- Petrescu, Christina, 2014, “A Genderless Protest: Women Confronting Romanian Communism,” *Annals of the University of Bucharest, Political science series*, 16, 79-101.
- Pop, Doru, 2014, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*, McFarland & Company

참고사이트

<http://sufferinginromania.weebly.com/the-children.html>

Female Witnesses in Dictatorship

〈Occident〉, 〈4 Months, 3 Weeks... and 2 Days〉, and 〈Beyond Hills〉

directed by Christian Mungiu

Park, Soyeon _Hanyang University

Jeong, Tae Soo _Hanyang University

This paper examines characteristics of Romanian movies, directed by Christian Mungiu, who is one of the New Wave directors after the dictatorship was broken. In the late-middle of the 1950s, Romania moved independently from Soviet communism, and dictatorship of Nicolae Ceausescu started in 1965. Since then, affect of the dictatorship which lasted for about 25 years permeated greatly on politics, economy, society and culture. Especially, under the dictatorship, film was likely to be a tool for national ideology, so it could be easily censored.

After the collapse of Nicolae Ceausescu regime, a group of directors who shared new tendency and vision appeared and they were called as New Wave including Christian Mungiu. He has uniqueness in that he criticized Romanian past through otherized women's perspective in three ways. First, Christian Mungiu revealed the violence and repression of dictatorship power by showing how women's bodies were violated and oppressed. Second, he portrayed two women who established not merely common relationship but female solidarity which created the positive possibility between women. Lastly, as a subject of witnessing the past,

there was a moment that women's perspective subverted the realism which pervaded in his films and this makes the audience demand historical awareness.

■ **Keyword:** Romanian Ceausescu Regime, Chistian Mungiu, Women, Dictatorship Power, Witnessing the Past

투고 : 2017/9/29 심사 : 2017/10/19 확정 : 2017/11/22