
기억의 층위들: 우키시마호 사건의 귀환과 재현(가제)

백소연(가톨릭대)

/ 목차

1. 머리말

2. 감정의 동원과 기억의 봉합

3. 증언의 병치와 책임의 호출

4장. 사라지지 않는 ‘짐’과 연루의 자각

5장. 맺음말

1. 머리말

1945년 8월 24일, 오미나토항에서 출발해 부산으로 향하던 우키시마호는 교토부 마이즈루만에서 침몰하였다. 이 배에는 식민지 시기 강제 동원되었던 조선인 노동자들이 다수 승선해 있었지만 승선 인원과 사망자 수를 둘러싼 정확한 규모는 현재까지도 합의된 결론에 이르지 못하고 있다. 사건 직후 일본 정부는 조선인 사망자 524명과 일본인 승무원 25명이라는 제한적인 수치만을 공식 발표하였고, 사망자 명부 역시 공개하지 않았다. 이후 반세기가 넘는 시간이 경과했음에도 출항의 경위, 침몰의 원인, 희생자 규모 등 사건의 전모는 여전히 불분명한 상태로 남아 있다.

우키시마호 사건은 역사적으로 충분히 규명되지 않았을 뿐 아니라, 기억의 차원에서 오랫동안 주변화되어 왔다. 1992년 한국인 피해자와 유족들이 일본 정부를 상대로 사죄와 배상을 요구하는 소송을 제기하였으나, 2003년 2심 판결과 2004년 최종심에서는 모두 패소하였다. 이 과정에서 소송 당사자들은 한국 사회 내부의 무관심을 반복적으로 증언한 바 있다.¹⁾ 실제로 국내 언론 보도와 정부 차원의 대응 등은 장기간 극히 제한적이었다.²⁾ 2025년 12월에 이르러서야 정부가 보유한 명부 자료를 분석한 결과가 처음 공개되었는데, 이에 따르면 명부상 승선자는 3,542명, 사망자는 528명으로 집계되었다. 이는 일본 정부가 과거 제시한 수치와 거의 유사한 결과였으며 유족들이 주장해 온 대규모 희생 추정 및 학계의 다수 견해와는 상당한 간극을 보이는 것이었다.³⁾ 이처럼 우키시마호 사건은 사실 규명의 차원에서도, 공적 인정의 차원에서도 완결되지

1) 김인성, 「구술조사를 통해 본 우키시마호 소송 참가자들의 사건에 대한 기억과 인식」, 『민족연구』65, 한국민족연구원, 2016, 106-110쪽.

2) 실제로 우키시마호 사건에 대한 일본 내 관심과 연구가 더 활발히 이루어졌다. 1984년 재일동포 저널리스트 김찬정이 펴낸 책에 이어, 사이토 사쿠지(1996), 시나다 시게루(2008) 등의 저서는 우키시마호 사건의 윤곽을 보여주는 중요한 자료가 되고 있다. 또한 2024년 일본 정부가 공식적으로 존재를 부정해 온 우키시마호 사건 관련 명부 역시 일본 언론인인 후세 유진의 노력으로 알려지게 되었다. (「79년 만에 드러난 우키시마호 승선자…“韓 정부, 日에 명부 요청해야”」, 『서울신문』, 2024.6.18)

3) 행정안전부가 발표한 명부상 승선자 수에 대해 김명신 우키시마호 사건 헌법소원청구인대표자회의 공동대표는, 유족들이 주장해 온 최대 1만 2,000여 명과는 큰 격차가 있다며 문제를 제기하였다(「승선자 3542명, 사망 528명」 정부, ‘폭침’ 우키시마호 명부 분석 결과 첫 공개, 『한국일보』, 2025.12.19). 또한 당시 조선인 노무자 추이와 아오모리 거주 조선인 수를 분석한 최근 연구 역시 승선자 규모를

않은 채 남겨져 있다.

이 사건을 둘러싼 침묵과 방관, 해결의 지연은 단순히 과거의 공백이 아니라, 현재의 사회가 과거와 어떤 관계를 맺고 있는가를 드러내는 지표이기도 하다. 임지현이 지적하듯 “기억은 전후 세대가 과거에 개입할 수 있는 거의 유일한 방법”이며, 과거를 기억한다는 것은 “지배적인 사회적, 문화적 코드 체계를 통해 끊임없이 재구성해야 되는 현재 진행형의 작업”이다.⁴⁾ 이러한 관점에서 볼 때, 우키시마호 사건의 재현은 이미 종결된 사실을 복원하는 작업이 아니라, 과거를 현재의 질서 속에 위치시키는 방식에 대한 선택이자 개입의 행위라 할 수 있다. 기억은 재현의 형식을 통해 구성되며, 그 형식은 곧 역사에 대한 태도와 입장의 표현이 된다. 더 나아가 재현의 방식은 단지 과거를 보여주는 형식적 선택에 머무르지 않고, 과거를 둘러싼 책임이 누구에게 어떻게 요청되는가를 결정하는 윤리적 장치로 기능할 수 있다.

오랫동안 공식적·사회적 기억의 바깥에 머물러 있던 우키시마호 사건은 1990년대 이후 간헐적으로 텔레비전 다큐멘터리나 언론 보도를 통해 조명되었고, 최근에는 정부 자료 공개를 계기로 다시 공론화되기도 하였다. 일본에서는 1995년 영화 <아시안 블루>가 제작되어 화제를 모았지만⁵⁾ 한국에서는 일본보다 늦은 시점인 2000년대 이후에야 본격적인 예술적 재현이 등장했다. 북한에서는 2000년 영화 <살아있는 령훈들> (감독 김춘송)⁶⁾이 제작되었고, 남한에서는 2007년 정복근의 희곡 <집> (연출 한태숙)⁷⁾이 무대에 올랐으며, 2019년에는 다큐멘터리 영화 <우키시마호> (감독 김진홍)이 개봉되었다. 사건 발생 이후 수십 년이 넘는 시간이 흐른 뒤에야, 우키시마호는 서로 다른 매체와 정치적 맥락 속에서 다시 의미화되기 시작한 것이다.

본고가 이 세 작품을 함께 분석하는 이유는 이들이 그저 과거를 그대로 전달하는 데 그치지 않고, 기억을 특정한 형식으로 조직하기 때문이다. 텔레비전 보도나 시사 다큐멘터리가 사실의 확인과 정보 제공에 중점을 두고 있다면, 영화와 연극은 감정, 서사, 상징 등을 통해 사건을 일정한 관계의 구도 속에 배치해 나간다. 북한 영화는 감정을 동원해 기억을 일본에 대한 대결 의식과 체제 친화적 교훈으로 봉합하고, 남한 영화는 여러 증언과 사료를 병치함으로써 미해결 상태의 책임을 현재의 문제로 호출한다. 반면 연극은 해결되지 않은 기억이 사회 내부에 남긴 부담을 은유적으로 형상화함으로써, 책임이 특정 주체에게 귀속되기 이전의 상태를 무대 위에 제시한다. 이처럼 서로 다른 매체는 동일한 사건을 각기 다른 방식으로 의미화하는데, 그 차이는 재현의 미학적 선택을 넘어 기억이 누구에게 어떠한 방식으로 요구되고 있는가라는 책임과 관계의 문

약 8천여 명으로 추정하고 있어, 정부 발표 수치와는 상당한 차이를 보이고 있다(최진용, 「1945년 우키시마호 사건 경위와 진상규명 활동」, 국립목포대학교 석사학위논문, 2025).

4) 임지현, 『기억전쟁-가해자는 어떻게 희생자가 되었는가』, 휴머니스트, 2019, 92-93쪽.
5) 북한에서는 <에이지언 부르>라는 제목으로 해당 영화가 일본 개봉과 같은 해 상영된다는 사실이 신문 기사를 통해 확인된다(「우키시마마루사건을 주제로 한 영화」, 『조선신보』, 1995.09.08.). 반면 1995년 당시 한국에서는 일본 영화 상영이 금지되어 있었기 때문에 이 작품의 상영 허가 신청은 끝내 거절되었다. 이후 2000년 8월 17일에 이르러서야 서울 창천교회에서 국내 최초 상영이 이루어지게 된다. 당시 약 500명이 관람하였다고 하는데 설문조사 결과 응답자의 90퍼센트가 이 영화를 통해 우키시마호 사건을 처음 알게 되었다고 했다(시나다 시게루, 김영식 역, 『1945, 마지막 항해』, 어문학사, 2023, 176-180쪽).
6) <살아있는 령훈들>은 국내에서는 2003년 전주국제영화제에 초청, 상영된 바 있다. 현재는 통일부 북한자료센터에서 열람 가능하며, 온라인 플랫폼(유튜브)을 통해서도 전체 영화를 확인할 수 있다.
7) 연극 <집>의 대본은 『한국연극』(2007.10)에 수록되어 있으나 공연본과는 다소의 차이를 지닌다. 본고에서는 희곡과 공연본(2007년 공연녹화본, 아르코예술기록원) 모두를 참조하였다.

제로 이어진다.

기억은 단일한 서사로 고정되지 않는다. 동일한 사건이라 하더라도 누가, 어떤 위치에서, 어떤 형식으로 기억을 호출하는가에 따라 그 의미와 효과는 달라진다. 특히 우키시마호 사건을 둘러싼 재현들은 국가, 시민, 관객이라는 서로 다른 주체들을 각기 다른 방식으로 호명해 왔으며, 감정의 동원, 책임의 요청, 연루의 자각이라는 서로 다른 윤리적 국면을 형성하였다. 본고는 북한 영화 <살아있는 령혼들>, 남한 다큐멘터리 영화 <우키시마호>, 연극 <짐> 을 대상으로, 우키시마호 사건의 기억이 서로 다른 매체와 정치적 맥락 속에서 어떻게 재현되고 의미화되는지를 분석한다. 이를 통해 동일한 역사적 사건이 감정의 조직, 책임의 구성, 그리고 연루의 조건이라는 상이한 구조 속에서 작동하는 방식을 검토하고, 재현의 형식이 발생시키는 서로 다른 윤리적 요청의 성격을 밝히고자 한다.

2. 감정의 동원과 기억의 통합

북한 영화 <살아있는 령혼들> (2000)은 우키시마호 사건을 객관적 사실로 재구성하기보다, 사건을 둘러싼 감정을 단계적으로 동원하고 고조시키는 전략을 통해 과거를 재현한다. 영화는 1945년 8월 15일부터 24일까지 주요 사건의 개요를 자막과 내레이션으로 명시하며 재현의 진실성을 확보하려 한다. 그러나 이러한 표시는 사실 검증을 위한 장치라기보다, 이후 전개될 감정적 서사가 실존 사건에 근거하고 있음을 강조하는 틀로 기능한다. 사실 이 작품의 핵심은 무엇이 정확히 있었는지를 규명하는 데 있다기보다, 우키시마호 사건이 어떠한 감정적 구도 속에서 기억되고 의미화되는가에 있다.

이는 영화 제작진이 스스로 밝힌 이념적 목표와 긴밀히 연결되어 있다. ‘영화문학’에 참여한 김용식은 “군국주의 일본의 정책이 달라지지 않는 한 일제의 침략성과 야수성도 달라질 수 없으며 그런 놈들에게 환상을 가지는 것은 죽음에로 가는 길”이 “작품에 심으려는 사상적 핵”⁸⁾이라고 밝힌다. 또한 영화의 개요를 설명하는 글에서는 “일제는 한 하늘을 이고 살 수 없는 우리 인민의 백년숙적이며 우리 인민이 흘린 피값을 기어이 받아 내야 한다는 것을 력사의 교훈”⁹⁾이라고 그 의의를 확정하여 제시한다. 이러한 발언들은 <살아있는 령혼들>이 해당 사건을 다양한 가능성 속에서 사유하도록 열어두기보다, 애초에 정형화된 교훈으로 수렴되는 방향성을 전제하고 있음을 보여준다. 감정은 여기서 작품의 서사를 보조하는 요소가 아니라, 기억을 특정한 도덕적 결론으로 조직하기 위한 핵심 장치로 기능한다.

영화의 전반부에서 제시되는 해방 서사는 이러한 감정 조직의 출발점이자 전환점이 된다. 해방 소식이 일본 내 조선인 노동자들에게 전해지는 장면에서 영화는 김일성 장군의 항일 투쟁과 그에

8) 김용식, 「력사적사실과 예술적진실」, 『조선예술』2, 문학예술출판사, 2001, 77쪽.

9) 「예술영화 살아 있는 령혼들」, 『조선예술』8, 문학예술출판사, 2001, 46쪽. 영화에 대한 이러한 평가는 다른 평론들에서도 매우 동일하게 나타난다. 『통일신보』의 한 기사에서도 “세월이 흐르고 강산이 열백번 변해도 일본군국주의자들의 침략적이고 살인적인 본성만은 절대로 변하지 않는다는 력사의 진리를 수십년전에 희생된 령혼들의 목소리로 다시금 힘있게 강조”한다며 영화의 의의를 평가한다. (『력사의 절규를 새겨 주는 화폭, 조선예술영화 《살아있는 령혼들》」, 『통일신보』, 통일신보사, 2001.01.20.)

따른 해방의 의미를 명시적으로 호출하며, 조선인들이 비로소 조국으로 돌아갈 수 있게 되었다는 역사적 전환을 강조한다. 고된 노동의 흔적을 드러내는 헐벗은 몸의 조선인들은 흰 저고리와 바지로 갈아입고 거리로 나와 환희에 차 만세를 외친다. 이는 “우리 백의민족을 구원해 주신 은인”인 김일성의 존재를 부각하는 동시에, 식민지 상태에서 해방된 주체로서의 각성과 감격을 시각화하여 보여주는 부분이다. 이 장면에서 그들은 더 이상 억압받는 피해자로만 형상화되지 않고, 귀향 이후의 삶과 미래를 기대하는 능동적 주체로 재배치되고 있다.

이후 귀향차지위원회의 결성, 귀국선 탑승 소식, 고향에서의 삶에 대한 기대가 순차적으로 제시되면서 희망의 정서는 점층적으로 고조되어 간다. 특히 명진과 해연의 재회와 사랑의 재확인인 해방 이후 회복될 수 있었던 정상적 삶, 그리고 가능했으나 끝내 실현되지 못한 미래를 상징적으로 드러낸다. 영화는 평화로웠던 과거 조선의 모습과 도달할 것으로 믿었던 미래의 상상(명진과 해연의 결혼)을 병치함으로써, 이후 닥칠 파국의 감정적 충격을 준비한다. 이처럼 귀향의 설렘과 미래에 대한 기대가 절정에 이른 순간 발생한 폭침은 약속된 삶의 폭력적 중단으로 의미화된다. 관객이 경험하는 상실은 죽음이라는 현재적 비극을 넘어, 곧 실현될 것이라 믿었던 삶의 파괴를 통해 더욱 증폭된다.

이러한 감정의 고저는 전형적인 멜로드라마적 전략으로 이해할 수 있다. 피터 브룩스에 따르면 멜로드라마는 “과장을 통해서 일상에서 현전시키고자 하는, 숨겨져 있으나 작동하고 있는 가치의 영역”, 즉, 이러한 “도덕적 비의”를 위치시키고 명료하게 표현하기 위해 존재한다.¹⁰⁾ <살아있는 령혼들>에서 폭력과 로맨스, 희망과 파국 등의 뚜렷한 대비는 도덕적 의미를 과잉 표명하는 전략으로 기능하며, 이를 통해 일본 제국주의의 악과 조선인의 피해자성을 감정적으로 확증하게 만든다. 멜로드라마적 장치는 복잡한 역사적 맥락을 단순화하면서 도덕적 구도를 선명하게 만드는 기술로 작동하는 것이다.

이러한 구도는 인물의 전형적 배치를 통해서도 확인된다. 영화는 일본 제국주의와 조선인을 도덕적으로 명확한 대립항으로 설정한다. 일본 장교 고무라는 보호자적 태도와 신사성을 가장하다가 폭침을 주도하는 인물로 전환되는데, 이러한 이중성은 한 개인의 일탈이 아니라 일본 제국주의의 본질을 상징적으로 드러낸다. 고무라는 선량한 모습을 가장하면서 해연을 겁탈하려 들고, 조선인들의 청을 들어주는 척하다가 결국 모두를 죽음에 몰아넣으며, 나아가 자신의 처제인 도미에마저 살해하는 잔혹한 인물로 그려진다. 반면 조선인들은 일관되게 선량하고 무고한 피해자로 재현된다. 또한 폭행과 고문, 성폭력, 신체 훼손은 식민지 폭력이 남긴 상처를 신체의 차원에서 각인해 보여준다. 해연의 다리 손상과 이춘의 혀 절단, 금화의 정신 이상 등은 집단적 피해의 징표로 제시되는 것이다.

차명진과 리이춘의 서사 또한 이러한 구조 안에 배치되어 있다. 차명진은 고무라의 아량을 경험하며 일본인에 대한 경각심을 일시적으로 낮추지만, 폭침 사실을 알게 된 이후 환상을 가졌던 자신의 잘못을 깨닫게 되고 끝내 목숨을 잃게 된다.¹¹⁾ 리이춘 역시 선의로 도미에를 돕지만, 그

10) 피터브룩스, 이승희·이혜령·최승연 역, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013, 5쪽, 31쪽

11) <살아있는 령혼들>에서 차명진의 서사는 가장 강렬하게 부각되고 있다. 잠시나마 일본인에 대한 경계를 늦춘 것이 자신은 물론 약혼자 해연, 다른 동료들의 죽음을 가져오게 된 것이다. 심영택의 평론에서도 언급되었듯이, “원수에 대한 추호의 환상이나 타협은 죽음 밖에 선사 받는 것이 명백한 철리”라는 것을 이 작품이 보여주고자 했기 때문이다. (심영택, 「침략자 일제에 대한 피 맺힌 단죄」, 『조선 예술』8, 문학예술출판사, 2001, 28쪽)

결과 불구가 된 채 어떠한 보상도 받지 못한다. 일본을 향한 조선인의 선의는 화해의 가능성으로 이어지지 않고, 오히려 경계와 불신의 교훈을 강화하는 계기로 전환될 뿐이다. 그 경험은 공동체 내부의 이념적 규범을 정당화하는 사례로 기능한다.

영화는 인물들의 비극적 운명을 통해 경계의 교훈을 축적해 가는 동시에, 다른 층위에서는 상실의 정서를 집요하게 심화시킨다. 그 중심에는 명진과 해연의 로맨스가 놓여 있다. 해연의 붉은 댕기와 결혼의 약속은 남녀의 사랑을 넘어, 해방 이후 회복될 수 있었던 조국에서의 삶의 가능성을 상징한다. 영화는 첫 장면에서 붉은 댕기가 바다에 빠져 핏빛으로 물드는 이미지를 제시하고, 폭침 이후에는 밀려드는 물살 속에서 명진이 해연을 찾는 장면과 붉은 댕기의 흔적을 찾는 모습을 반복한다. 의미심장한 것은, 말 못하는 이춘이 노인이 된 이후에 그 붉은 댕기를 간직하고 있다는 설정이다. 혀가 절단된 그는 더 이상 자신의 목소리로 기억을 발화할 수 없는 존재가 되었지만, 동시에 과거의 상실을 간직하는 인물로 남아 있다. 개인적 사랑의 표식이었던 붉은 댕기는 이제 이춘의 침묵 속에서 집단적 기억을 위한 물질적 표상으로 변환된다. 그 결과 기억은 생존자들의 다성적 증언으로 열려 있기보다, 하나의 강력한 이미지로 응축되어 제시된다.

여기서 주목할 것은 이러한 감정의 작동 방식이 공동체의 경계를 조직하는 효과를 지닌다는 점이다. 사라 아메드가 지적하듯 감정은 공동체의 경계를 구축하고 타자를 향한 위협이나 동조의 정서를 순환, 조직하는 장치로 작동한다. 그녀의 말대로 “공포는 ‘위협적인 것’을 생성함으로써 사람들을 어떤 타자와는 동조하고 어떤 타자와는 적대하도록 만든다”.¹²⁾ 이러한 관점에서 볼 때 〈살아있는 령혼들〉에서 반복적으로 강조되는 일본 제국주의의 야수성과 폭력성은 도덕적 규정만이 아니라, 감정을 통해 ‘위협적인 타자’를 구성하는 과정으로 이해할 수 있다. 일본은 변하지 않는 본성을 지닌 위험한 존재로 형상화되며, 공포와 분노는 일본을 공동체 외부의 적대적 타자로 고정시킨다. 동시에 이러한 감정의 순환은 조선인을 ‘우리’라는 공동체 내부로 묶어내며 결속을 강화한다.

영화의 말미에서 말 못하는 이춘만이 살아남아 현재의 증언자로 등장하는 설정은 이러한 기억 조직을 상징적으로 완결하는 부분이다. 영화 초입에서 그는 “여기서 숨진 나의 친구들, 많은 동포들의 영혼이 때없이 부르짖는 절규를 세상에 그대로 전하고 싶”다고 한다. 그러나 그는 자신의 목소리로 그 절규를 직접 전할 수 없는 상태에 놓여 있다. 기억을 증언하고자 하는 생존자가 말할 수 없게 된 이 역설 속에서, 그의 침묵은 영화의 강한 내레이션과 집단적 메시지에 의해 대리된다. 개인의 발화는 지워지고, 공동체의 목소리가 그 자리를 대신 채우는 것이다. 그리하여 작품의 마지막은 마이즈루만의 붉은 화면 위에 “그토록 가고 싶던 내 조국을 부디 푸른 꿈을 안고 울고 웃으며 귀향길에 올랐던 그네들의 원혼이 오늘도 우리들의 마음 속에 살아 부르짖고 있다. 사랑하는 혈육들이여 세월이 흐르고 강산이 열백번 바뀌어도 군국주의 야수의 본성은 변하지 않거니 부디 이 참화를 잊지 말라”는 내레이션으로 마무리된다. 우키시마호 사건은 질문으로 남겨지기보다, 하나의 교훈으로 확정된다.

이러한 마무리는 아비샤이 마갈렛이 말한 기억을 공유하는 윤리적 공동체의 문제와 맞닿아 있다. 마갈렛에 따르면 기억의 의무는 특정한 역사적 기억을 공유하는 집단, 즉 윤리적 공동체에 속하며, 기억은 돌봄과 결합되어 희생자를 공동체 내부에 포함시키는 실천을 구성한다.¹³⁾ 〈살아

12) 사라 아메드, 시우 역, 『감정의 문화정치-감정은 세계를 바꿀 수 있을까』, 오월의 봄, 2023, 164쪽.

있는 령혼들》 역시 피해자들을 ‘우리’의 일부로 호출하며 돌봄의 형식을 취한 듯 보인다. 그러나 이 작품에서의 돌봄은 개별 피해자나 유족의 현재적 삶을 사유하는 방향으로 확장되기보다, 적대의 기억을 지속하고 공동체의 동일성을 강화하는 방식으로 한정된다. 기억은 구체적 관계의 재검토로 나아가기보다, 체제적 결속을 정당화하는 일종의 자원으로 기능한다. 그 결과 우키시마호 사건은 감정의 동원을 통해 하나의 국가주의적 기억 서사로 수렴되며, 균열이나 미완의 애도로 남기보다 공동체 내부의 결속과 외부의 적대를 분명히 하는 방향으로 봉합된다고 할 수 있다.

3. 증언의 병치와 책임의 호출

북한 영화 <살아있는 령혼들> 이 허구적 서사를 통해 감정을 극적으로 고조시키고 사건을 체제 수호의 교훈으로 봉합한다면, 다큐멘터리 영화 <우키시마호> 는 서로 다른 증언과 자료를 차례로 배열하면서 사건을 현재의 책임 문제로 끌어낸다. 영화는 객관성과 균형을 표방하는 형식을 취하지만, 그 과정에서 감정을 배제하지는 않는다. 오히려 정서를 세심하게 조율함으로써 관객이 사건을 과거의 비극으로 거리 두기보다, 아직 해결되지 않은 현재의 과제로 받아들여도록 이끈다.

<우키시마호> 가 제기하는 핵심은 새로운 사실을 발굴하는 데 있지 않다. 영화는 “사건 발생 74년이 지나도록 폭발 원인이 밝혀지지 않았다”라는 문구를 제시하지만, 그렇다고 미궁에 빠진 상태 그 자체를 강조하려는 것은 아니다. 이미 상당한 증언과 연구가 축적되어 있음에도, 그것이 공적으로 승인되지 못하고 제도적 역사로 정착되지 못한 현실을 드러내는 데 영화의 초점이 놓여 있기 때문이다. 감독 김진홍 역시 인터뷰를 통해 이 사건이 일본뿐 아니라 한국 사회에서도 오랜 시간 주변화되어 왔음을 지적하며, 영화 제작의 동기를 “역사적 실체를 알려야겠다”는 의지라고 설명한 바 있다.¹⁴⁾ 즉 우키시마호 사건은 여전히 종결되지 않은 역사적 사안으로 남아 있으며, 사실과 공적 인정 사이의 간극이 메워지지 않은 채 하나의 공백으로 지속되고 있다.

이러한 문제의식은 영화의 구성 방식에서 선명하게 드러난다. 다양한 시기에 촬영된 생존자의 회상과 유족의 증언, 일본인 및 한국인 연구자들의 해석, 해방 전후 국제 정세를 설명하는 자료 화면, 그리고 한일 시민들을 대상으로 한 거리 인터뷰¹⁵⁾는 영화 내에서 차례로 이어진다. 이러한 각기 다른 목소리들은 시간과 공간을 달리하여 위치해 있지만, 하나의 흐름 속에서 점차 겹쳐진다. 표면적으로는 다양한 시각이 병존하는 형식처럼 보이지만, 내레이션의 존재로 인해 여러 발화들은 흩어지지 않도록 엮어진다. 그 결과 복수의 증언과 해석은 점차 하나의 질문으로 수렴되어 간다. 왜 이 사건은 명백한 증거에도 불구하고 여전히 공적으로 인정되지 않았는가 하는 물음이다.

<우키시마호>는 이러한 물음을 단번에 제시하는 대신, 서로 다른 발화의 층위를 통해 점진적으로 구축해 나간다. 생존자들의 증언은 침몰 당시의 경험을 현재의 언어로 되살리고, 유족의 발화

13) 오창환·박의연, 「기억, 돌봄, 윤리의 관계 맺기: A. 마갈렛의 『기억의 윤리』를 중심으로」, 『민주주의와 인권』23-1, 전남대학교 5.18연구소, 2023, 144쪽, 152-153쪽.

14) 「3년간 치열한 준비...다큐영화 '우키시마호' 김진홍 감독」, 『인터뷰 365』, 2019.9.5

15) 영화는 우키시마호 사건을 알고 있는가라는 질문을 던지면서, 이를 난징대학살과 비교함으로써 국제적으로 공적 기억으로 인정된 사건과 그렇지 못한 사건 사이의 위계적 차이를 암시한다.

는 상실의 시간을 지금-여기의 삶과 맞닿도록 만든다. 전문가들은 폭침 가능성과 구조적 배경을 검토하면서 이미 충분히 제기된 의혹들이 공식적 결론으로 승인되지 못한 현실을 환기한다. 여기에 길거리 인터뷰가 더해지면서, 대규모 희생에도 불구하고 사건이 대중적으로 거의 인식되지 못하고 있다는 사실이 드러난다. 이처럼 기억의 공백은 개인의 망각이 아니라 사회적 무관심과 국가적 차원의 침묵이 맞물린 결과로 제시된다. 이에 따라 우키시마호 사건은 무엇이 일어났는가를 묻는 차원에서, 왜 이것이 공적 책임의 문제로 다뤄지지 못했는가를 묻는 차원으로 이동할 수 있게 된다.

그 과정에서 특히 두드러지는 것은 이러한 증언을 청취하는 관객의 자리이다. 영화는 방대한 자료를 병렬적으로 제시하는 데 머물지 않고, 그것을 듣는 현재의 관객을 응답의 위치로 옮겨 놓는다. 증언은 과거를 설명하는 정보에 그치지 않고, 듣는 자에게 일정한 책임의 감각을 요청하는 발화로 작동한다. 관객은 사건을 외부에서 해석하는 제3자가 아니라, 이미 이 기억의 장 안에 발을 들여놓은 존재로 재배치된다. 서로 다른 목소리가 연쇄적으로 이어질수록 관찰자와의 거리는 점차 좁혀지게 되고, 관객은 기억을 함께 깊어져야 할 공동체의 한 구성원으로 호명된다.

이처럼 관객의 위치가 재구성되는 대목에서, <우키시마호>는 관찰적 다큐멘터리의 거리감을 끝까지 유지하지 않는다. 영화는 침몰 장면을 재현하고, 물속으로 가라앉는 여성의 이미지를 느리게 반복하며, 준비한 시신 사이를 헤매는 아이의 울음과 부모 잃은 얼굴을 강조한다. 반복되는 ‘아이고’의 울음소리와 비장한 선율의 음악은 사건을 감각적으로 현재화해 보여준다.¹⁶⁾ 이러한 연출 방식은 당시의 상황을 생생하게 전달하는 것을 넘어 보호받지 못한 생명의 취약성과 집단적 상실을 체감하도록 만든다. 특히 여성과 아이의 이미지는 정서적 반응을 강하게 환기할 수 있는 요소이다. 실제 희생자의 상당수가 남성 강제 동원 노동자였을 가능성을 고려할 때, 이는 통계적 대표성을 지닌 재현이라기 보다는 감정의 방향을 조정하기 위한 전략적 선택에 가깝다. 보호받지 못한 존재의 형상은 관객에게 책임의 감각을 환기하며, 이미 제시된 사실들에 응답을 요구하도록 배열된다.

영화의 시작과 끝에 되풀이되는 ‘아이고’의 울음소리 역시 이러한 정서적 흐름을 하나로 결속시킨다. 관객은 상실의 분위기 속에서 사건을 체험하게 되며, 그 감정은 일체에 대한 적대의 강화로 귀결되기보다 현재적 과제로 전환된다. 북한 영화가 일본에 대한 분노와 경계 설정을 통해 내부 결속을 공고히 하려 했다면, <우키시마호>는 애도와 슬픔을 매개로 공적 책임을 상기시킨다. 이러한 정서는 결말부에서 애도를 공동의 실천으로 이끄는 장면으로 응축된다. “이제 우리가 묻혀진 진실을 찾아야만 한다”라는 내레이션에 이어, 검은 바다 화면 위로 “우키시마호 폭침으로 억울하게 희생된 8천여 명의 고인들을 위해 잠시 묵념해 달라”는 요청이 자막으로 제시된다. 이 순간 관객은 잠시나마 공동의 행위에 참여하는 ‘우리’로 호명된다. 애도는 감상의 종착점이 아니라, 기억을 공적 차원의 과제로 전환하는 출발점으로 자리매김하는 것이다.

이러한 맥락에서 아비샤이 마갈릿의 논의는 하나의 참조점이 될 수 있다. 마갈릿에 따르면 기억의 의무는 보편적 인류애의 차원이 아니라, 특정한 역사와 경험을 공유하는 집단, 곧 윤리적

16) 사이트 사쿠지의 『우키시마호 폭침사건 진상』의 일본판 제목은 『아이고의 바다』이기도 하다. 목격자 증언에 따르면 “무수히 많은 사람들이 저마다 ‘아이고-아이고’하는 외마디 소리”(38쪽)를 질렀다고 하며, 이 울음은 사건 당시의 참상을 상징하는 표현으로 정착하였다. 이후 해당 소리는 다양한 극장르에서 비극의 현장을 환기하는 청각적 기호로 자주 활용되고 있다.

공동체의 책임에 속한다.¹⁷⁾ 기억은 상실된 존재를 공동체 안에 계속 머물게 하는 돌봄의 실천과 연결된다. 〈우키시마호〉 역시 희생자들을 현재의 공동체 안으로 불러들이지만, 그 요청은 상징적 포함에 머물지 않는다. 영화는 공식 인정의 부재와 배상 및 사과와 지연, 교육과 전승의 단절을 지적하며 기억을 공적 책임의 문제로 확장한다. 이때 윤리적 공동체는 이미 완결된 동일성으로 주어지는 실체가 아니라, 아직 이행되지 않은 책임을 통해 현재적으로 구성되어야 할 집단으로 나타난다. 이런 점에서 〈우키시마호〉는 〈살아있는 령혼들〉과 분명히 구별된다. 북한 영화가 “부디 이 참화를 잊지 말라”는 호소를 통해 기억을 체제적 동일성 안에 정착시켰다면, 다큐멘터리는 기억을 현재형의 과제로 남겨 둔다. 책임은 이미 확정된 교훈이 아니라, 여전히 이행되지 않은 과제로 제시된다.

결국 〈우키시마호〉는 객관성을 표방하면서도 감정을 매개로 기억의 방향을 현재의 과제로 전환시키는 작품이다. 애도는 종결이 아니라 출발점으로 기능한다. 관객은 사건의 외부에 머물 수 없으며, 아직 완료되지 않은 책임과 마주하도록 요청받는다. 다만 그 책임의 경로가 비교적 또렷하게 제시된다는 점은, 동시에 방향성이 일정하게 유도되고 있음을 의미하기도 한다. 바로 이러한 대목에서 다음 장에서 다룰 연극은 동일한 사건을 다루면서도 책임의 주체와 형식 자체를 흔들어 놓는다. 다음 장에서는 이러한 차이를 중심으로, 재현 양식에 따라 책임이 어떻게 달리 형식화되는지를 살펴보고자 한다.

4장. 사라지지 않는 ‘집’과 연루의 자각

앞서 3장에서 살펴본 다큐멘터리 〈우키시마호〉가 생존자와 유족의 증언, 전문가의 해석, 역사적 기록물과 시민 인터뷰 등을 병치함으로써 사건의 경위를 재구성하고 윤리적 공동체의 책임을 비교적 분명하게 호출했다면, 연극 〈집〉은 동일한 역사적 참사를 다루면서도 다른 층위의 접근 방식을 보여준다. 다큐멘터리 영화가 “누가, 무엇을, 어떻게 해결해야 하는가”라는 질문을 전면에서 내세우고 있다면, 〈집〉은 그러한 질문이 제기되기 이전의 조건을 무대 위에 제시한다.¹⁸⁾

이 작품은 사건의 진상을 선명히 규명하려 들거나 책임의 주체를 특정하지 않는다. 대신 사건 이후의 세계에 이미 얽혀 있는 상태, 곧 책임이 명확히 규정되기 이전부터 형성되어 있는 연루의 조건을 감각적으로 드러내는 데 초점을 둔다. 여기서 중요한 것은 무엇을 해야 하는가가 아니라 우리가 이미 어떠한 상태에 놓여 있는가 하는 부분이다. 연극은 해법을 분명하게 제시하지 않지만 해법을 내기 이전의 자리로 관객을 이끌고 있는 것이다.

작가 정복근은 “자신의 잘못이 아닌, 시대나 사회의 잘못으로 죽은 사람들을 죽어서 잊혀진 채로 어딘가에 내버려 두는 것은 옳지 않다”라고 밝힌 바 있다.¹⁹⁾ 그러나 〈집〉은 이러한 명제를 곧바로 도덕적 단죄나 실질적 책임 이행의 요구로 환원하지 않는다. 오히려 과거의 폭력과 무고

17) 아비샤이 마갈릿, 박의연·오창환·추주희 역, 『기억의 윤리』, 한국문화사, 2023, 20-21쪽, 80-87쪽; 오창환·박의연, 앞의 글 참조.

18) 정복근의 〈집〉에 대한 선행 연구로는 다음을 참조할 수 있다. 백소연, 「정복근의 〈집〉에 나타난 역사 재현 양상 연구」, 『이화어문논집』 55, 이화어문학회, 2021.

19) <집> 공연 브로셔, 작가의 말.

한 죽음이 완결되지 않은 채 현재에 어떠한 방식으로 남아 있는지를 보여줌으로써, 잊어서는 안 된다는 당위 이전에 놓인 조건을 드러내고 있다. 책임은 아직 수행되지 않았으며, 동시에 구체적으로 규정되지도 못했다. 다만 그것이 사라지지 않는 문제로 우리 안에 남아 있음을 반복적으로 환기되고 있을 뿐이다.

즉 이 작품이 주목하는 것은 책임의 명령이 아니라, 책임을 외면할 수 없는 상태 그 자체이다. 그리고 그 상태는 '짐'이라는 형상으로 드러난다. 이 짐은 단순히 과거의 기억을 상징하는 소품이 아니라, 이전되지도 소멸되지도 않는 어떤 흔적의 표식이다. 그것은 설명될 수 없는 부분, 해명되지 않은 부분, 귀속되지 않은 책임의 덩어리와도 같다. 누구의 것이라 명확히 말할 수 없지만, 동시에 아무의 것도 아니라고 말할 수 없는 것, 이러한 모호성은 우연이 아니라 사건 이후의 세계가 지닌 구조적 조건을 드러낸다. 짐은 특정 개인이나 집단에 부여된 부채의식을 넘어, 역사적 사건이 남긴 관계의 매듭이 풀리지 않은 채 여전히 지속되고 있음을 단적으로 보여주는 장치라 할 수 있다.

극중 인물 김윤식은 우키시마호 폭침과 관련된 책을 통해, 위안부로 끌려갔던 고모 할머니(정화)의 죽음의 원인을 알게 되었다고 고백한다. 이 장면은 오랫동안 은폐되어 온 과거가 예기치 않은 경로를 통해 현재로 침입하는 순간을 보여준다. 정화는 일본군 위안부로 끌려갔다가 해방 후 우키시마호에 승선하여 귀환하던 중 목숨을 잃은 인물이다. 그러나 가족은 그녀가 겪은 피해의 사실과 그 죽음을 외부에 드러내지 않으려 했고, 그 과정에서 그녀의 존재 자체는 오랫동안 침묵 속에 놓여 있었다. 이러한 은폐의 시도는 가족 내부에 하나의 트라우마로 응축되어 남아 있다. 과거는 종결된 사건으로 완전히 정리되지 못했으며, 오히려 말해지지 않음으로써 더 강하게 현재를 잠식해 들어온다. 이때 침묵은 사건을 둘러싼 사회적 낙인과 억압의 구조 속에서 형성된 것이다. 그러면서도 동시에 이러한 침묵은 사건이 완전히 서사화될 수 없음을 드러내는 또 다른 징후로 작동할 수 있다.

이러한 지점에서 오카 마리가 제기한 '사건'의 표상 불가능성이라는 문제를 고민할 수 있다. 오카 마리에 따르면 사건은 언어로 완전히 포획될 수 없으며, 재현되는 순간에도 언제나 설명되지 않은 부분이 남을 수밖에 없다. 사건은 항상 어떤 과잉을 동반하며, 바로 그 과잉이 사건을 사건으로 성립하게 하는 것이다. 폭력적 사건을 현재형으로 살아가고 있는 이들은 그 사건을 온전히 말할 수 있는 언어를 갖지 못할 가능성이 크다. 그러나 바로 그렇기 때문에, 말해지지 않은 사건의 기억은 타자와 공유되기 위해 다시 말해질 필요가 있다. 이 과정은 스스로 말할 수 없는 이들의 경험을 외부의 언어가 매개하는 작업이기도 하다.²⁰⁾

〈짐〉은 우키시마호 사건을 완벽하게 정돈된 서사로 정리하여 보여주지 않는다. 대신 '짐'이라는 물질적 형상을 통해, 설명되지 않은 부분을 무대 위에 남겨 두고 있다. 관객은 그 정확한 내용물을 알지 못한 채, 다만 그것이 여전히 존재한다는 사실과 마주할 뿐이다. 사건은 이야기로 제시되지만 완전히 해석되지 않는다. 재현은 부분적으로 이루어지지만, 결국 재현의 바깥에 남겨진 부분은 제거되지 않는다. 이때 남겨진 것은 미해결 상태가 아니라, 우리를 계속해서 사건 이후의 시간 속에 붙들어 두는 힘으로 작동하게 된다.

이렇게 설명되지 않은 부분은 당시의 피해자와 남겨진 유족에게만 한정된 문제가 아니다. 우키

20) 오카 마리, 김병구 역, 『기억·서사』, 소명출판, 2004, 147-149쪽.

시마호 침몰을 목격했던 일본인 어부의 기억 역시 사라지지 않는 흔적으로 남아 있다. 그는 가해자도, 직접적 피해자도 아니지만 사건과 완전히 분리되지 못한 채 평생을 살아야 했다. 그는 평생 알 수 없는 울음과 비명에 시달리며 과거가 결코 사라지지 않았음을 보여준다. 동시에 그의 손녀 요시코 역시 그러한 기억의 파장 속에서 살아가는 인물로 제시된다. 그녀는 사건의 직접적 경험자가 아니지만, 할아버지의 삶을 통해 형성된 정서적 세계 안에 이미 놓여 있다. 이는 국가적 차원의 죄책감만이 아니라, 사건 이후의 질서가 세대를 넘어 이어지고 있음을 보여주는 징후이다.

마찬가지로 김윤식의 가족사 역시 이러한 구조에서 벗어나지 않는다. 울케의 존재를 평생 부인해 왔던 할머니는 결국 그녀의 환영에 시달리며 살아가고, 김윤식 또한 그 침묵과 부인의 시간 속에서 형성된 기억의 자장 안에 놓여 있다. 이처럼 연극은 피해자와 가해자의 이분법을 넘어, 사건 이후의 세계에 위치한 인물들 모두가 서로 다른 방식으로 그 기억에 연루되어 있음을 드러낸다.

이처럼 사건 이후의 기억이 관계의 틈을 따라 확장되는 구조는 작품의 형식에서도 반복된다. 일본과 한국의 남녀 인물들은 끝내 쉽게 마주 서지 못한 채 서로 편지만을 주고받는다. 언뜻 편지는 소통의 시도처럼 보이지만 동시에 거리를 유지하도록 만든다. 이해를 향한 제스처 같으면서도 그 과정에서 책임은 계속 유예되고 있을 뿐이다. 김윤식과 요시코 모두 “나와 상관없는 일”이라 말하며 오래된 짐을 서로에게 넘기려 하고 있다. 그러나 그 짐은 완전히 정리되지도, 완전히 사라지지도 않는다. 이 반복은 우키시마호의 문제가 양국 사이에서 여전히 처리되지 않은 상태로 남아 있음을 상징한다.

이 지점에서 테사 모리스-스즈키가 제시한 연루(implication)의 개념을 떠올릴 수 있다. 직접적인 가해나 피해의 경험이 없더라도, 역사적 사건 이후에 형성된 질서 속에 위치한 주체는 그 사건과 결코 무관할 수 없다. 연루는 선택의 결과가 아니라 조건이며, 행위 이전에 형성된 관계성의 문제이다. 다시 말해, 연루는 과거에 대한 도덕적 판단 이후에 생겨나는 것이 아니라, 판단 이전부터 이미 작동하고 있는 시간적 구조라 할 수 있다.²¹⁾ 이 연극은 이러한 전체를 ‘짐’이라는 은유로 형상화한다. 책임은 특정 인물에게 명확히 귀속되지 않지만, 그 누구도 완전히 벗어날 수 없는 상태로 남는다. 따라서 이 연극이 요청하는 것은 책임의 즉각적인 수행이 아니라, 연루 그 자체를 깊이 자각하는 것에 있다. 관객은 도덕적 판단의 자리에 서기보다, 이미 자신이 이 사건 이후의 세계 안에 놓여 있다는 사실을 인식하게 된다. 이는 외부에서 사건을 평가하는 위치가 아니라, 설명되지 않은 부분과 함께 존재하는 자리이다.

결과적으로 〈짐〉은 우키시마호 사건을 명징하게 해석하거나 해결책을 제시하는 작품은 아니다. 작가 정복근 역시 특정한 역사적 의무나 사명감을 전면에 내세우기보다, 풀리지 않은 사건을 무대 위에 드러내는 데 초점을 두었다고 밝힌 바 있다.²²⁾ 오히려 이 연극은 사건 이후에 남겨진 설명되지 않은 부분과 함께 살아가고 있는 우리의 위치를 드러낸다. 영화 <살아있는 령혼들>이 기억을 도덕적·체제 친화적 서사로 봉합하고, <우키시마호>가 애도의 현재 속에서 책임의 방향을 제시했다면, 연극 〈짐〉은 그 책임을 특정 주체에게 귀속시키지 않은 채 열린 상태로 남겨 둔다.

21) 테사 모리스-스즈키, 김경원 역, 『우리 안의 과거』, 휴머니스트, 2006, 43-47쪽.

22) 김옥란 글·김주연 대담, 『우리 시대의 극작가』, 객석아카이브, 2010, 91쪽.

기억은 완결되지 않으며, 목은 ‘집’의 형태로 무대 위에 놓여 있다. 이 연극은 바로 그 매듭지어지지 않은 상태를 드러냄으로써, 우키시마호 사건을 둘러싼 재현이 도달한 또 다른 윤리적 국면을 제시한다.

5장. 맺음말