

신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의

이명자(동국대 강사)

1. 들어가는 말

남한에서 북한의 작가들은 공식적 창작방법에 따라 작품 활동하는 것으로 알려져 왔다. 북한의 공식적 창작방법이란 1967년 이래 주체문예이론으로 선언되었고 김정일의 『주체문학론』 이후 그것은 공식적으로 ‘주체 사실주의’로 정리되었다고 할 수 있다. 북한이 말하는 창작방법은 일종의 ‘방향방법’으로서 작가들에게 한시대의 문학예술적 방향을 알려주는 지침서와 같은 구실을 해왔다. 그러나 북한의 이러한 창작방법에 대한 규정은 체제가 다른 남한에서 이해하기 어려운 부분이 있는 것이 사실이며 그것은 심하게는 다수 남한 평론가들이 북한영화를 오직 정치에 종속된 예술로서만 이해하는 계기를 제공해 주기도 했다. 자본주의 사회에서 예술은 기본적으로 개인적인 것이었으며 그것은 근대 이후 등장한 예술작품의 주체로서 개인 ‘작가’ 혹은 천재적 ‘예술가’라는 신념에서 벗어나지 않는 것이라 할 수 있다. 이런 태도는 북한영화 연구에도 영향을 미쳐 지금까지 감독을 개인작가로 그의 작품을 개성적, 예술적 작품으로 평가하는 작가주의를 북한의 감독에 적용하여 진

행한 연구의 예는 거의 없다. 그만큼 북한의 문예이론과 정책이 예술작품에 철저하게 관통할 것이라는 선입견이 남한에서 북한문학을 바라보는 논자들에게 존재했다고 할 수 있다.

그러나 남한에서 북한의 영화를 공식적 문예정책에 따른 산물로 간주하는 것과 달리 북한은 공식 창작방법과 더불어 ‘개인적 창작방법’을 구별해서 말하고 있다. 북한에서는 “일정한 역사적 시기에 같은 미학적 원칙에 의거하여 활동한 창작가들의 창작경향은 하나의 공통된 문예사조를 이루며 그에 기초하여 창작방법이 생겨난다”¹⁾고 말하고 있다. 공식창작방법이 한 시대의 작가들의 작품에서 공통적으로 나타나는 특징들이라면 개인의 창작방법은 한 작가의 개인적 특징, 고유성이 드러나는 것이라고 할 수 있다. 정작 북한에서는 창작방법이란 시대에 따라 달라진다면서 유연성을 주장하고 작가의 개성이 드러나는 영화에 대한 평을 하고 있는 것이다. 북한의 이러한 주장은 북한영화에도 작가주의적 연구가 가능할 것임을 가정하게 한다.

작가주의란 작가 개인의 내용적, 형식적 스타일을 아우르는 이론으로 한 감독이 작가에 반열에 올랐음은 그의 영화적 개성에 대한 찬사에 다름 아니다. 그런데 북한과 같이 공식창작방법이 하나의 방향방법으로서 존재한다면 작가의 개성이란 이미 정해진 길을 따라가는 정도에 불과한 것인데 북한에서의 작가주의 논의란 가능한 것인가. 북한에서도 한 작가가 자신의 작품을 통해 개인의 개성표현이 가능하다면 그것은 북한에서 어떻게 나타나는가. 북한의 작가성이란 남한의 그것과 다른 것인가. 이것이 이 연구가 하는 질문이다.

이 연구는 북한에서 작가주의 가능성과 그 존재방식을 신상옥의 북한영화를 통해 추적해 보고자 한다. 신상옥을 선택한 이유는 그가 남한에

1) 김정일, 『주체문화론』(평양: 조선로동당 출판사, 1992), 93쪽.

서 상업적으로뿐만 아니라 고유의 영상미와 주제의식을 가진 작가로 평가받은 바 있기 때문이다. 그가 북한에서 감독하거나 이름을 빌려 제작한 영화²⁾들에서 그의 작가적 특성이 드러나는 방식과 그 변형을 봄으로써 북한에서 작가의 개성표현이란 정책적으로 주어진 창작방법과 어떻게 길항하고 어떤 식으로 긴장을 일으키는지 보여줄 것으로 판단된다. 북한의 영화 문학작가나 연출자의 작품을 대상으로 하지 않은 이유는 그들의 경우 다분히 외재적 시선으로 판단하기 쉽고 그들 작품에 드러나는 특징들이 작가성인지 공식성인지 구별하기 어려울 수 있기 때문이다. 이에 비해 신상옥 영화는 그가 남한에서 이루한 작가적 특징이 이미 뚜렷하기 때문에 그러한 특징들이 북한에서 감독한 영화들에서 나타나는 방식을 비교해 볼 수 있는 가능성을 열어줄 것으로 기대된다.

따라서 이 연구의 구성은 작가주의가 북한영화에 일으키는 문제들을 간략하게 개괄한 후 신상옥의 남한에서의 활동을 알아볼 것이다. 신상옥이 남한에서 이루한 작가적 특징이 무엇인지 도출해 내고 본론의 마지막장을 통해서 그러한 특징들이 그가 북한에서 감독 혹은 제작 지도한 영화에도 적용가능한지, 적용된 경우 어떠한 변형을 거쳤는지, 그 결과 그의 작가적 개성은 어떻게 표현되고 있는지 분석하고 마지막 결론을 대신해 그것을 북한의 80년대적 맥락 안에서 위치지어 설명해 보고자 한다.

2) 신상옥의 수기를 참고로 보면 그가 북한에서 직접 제작했다고 밝힌 영화는 <돌아오지 않는 밀사>, <탈출기>, <소금>, <사랑 사랑 내 사랑>, <심청전>, <방파제>, <불가사리>, 제작을 지도한 작품으로는 <길>, <철길 따라 천만리>, <헤어져 언제까지>, <약속>, <붉은 날개>, <슬픔과 기쁨을 넘어>, <조선아 달려라>, <임꺽정>, <홍길동>, <격침>이 있다.

2. 본론

1) 작가주의가 북한영화에 일으키는 문제

작가주의(auteurism)는 1950년대 후반 프랑스의 감독이자 재기발랄한 비평가였던 프랑소와 트뤼포에 의해서 선언되었다. 그는 프랑스 영화의 연극성을 비판하며 영화는 감독의 영화라고 선언한다. 당시 프랑스에서 유행하던 영화는 연극을 영화화한 ‘필름다르’식의 영화이거나 시나리오 작가와 감독이 한 조가 되어 시나리오 작가가 써준 대본에 근거 감독이 그것을 착실하게 영상화한 영화들이었다. 이런 영화들을 트뤼포는 진정한 감독의 영화가 아닌 시나리오 작가의 영화라고 단정 지었다. 그가 말하는 감독의 영화란 다시 거슬러 올라가자면 1919년 루이 텔뢰이 주창한 인상주의 영화, 다시 말해 영화만이 갖는 영화적 시각성을 살린 영화이며 그 시각성을 만드는 감독이 영화의 전체적 주관자가 된 영화를 말한다. 이미 1948년 알렉상드르 아스트릭이 언급한 ‘카메라 만년필설’, 즉 소설이나 시작자가 만년필로 자신의 사상과 감정을 표현하듯 영화작가인 감독은 카메라로 자신의 생각과 감정을 표현할 수 있다는 주장은 트뤼포 작가주의의 뿌리를 이룬 사상이었다.

카메라를 자유자재로 구사하며 장면을 연출하고 사건을 시각화하는 감독이야말로 진정한 영화의 주체이며 그 가운데에서도 자신의 주제의식과 미장센(장면화)의 특징을 여러 작품을 통해 견지해 내는 감독이야말로 진정한 작가라고 언급한 것이 작가주의의 핵심이라 할 수 있다. 비록 미국으로 건너가 약간 세속화된 점이 있긴 하지만 작가주의는 영화 고유의 이론으로 탄생한 이래 영화학계에 중요한 파장을 일으킨 이론이 되었다. 60년대 후반 후기 구조주의의 등장이후 ‘작가의 죽음’이 선언되었지만 그럼에도 불구하고 작가주의는 여전히 위력을 떨치고 있

다. 일례로 지금도 임권택, 박찬욱, 김기덕 감독의 영화는 일정한 기대를 일으키며 관객을 극장으로 불러 모으기 마련이다.

이렇게 시작한 작가주의의 최대 화두는 작가가 여러 작품을 통해 표현해 내는 자기 자신만의 개성을 찾는 것이다. 그 누구와도 공유하지 않는 그래서 그만의 특성으로 말해지는 작가의 개성이란 개인적 특성, 개인성을 바탕으로 하는 것이다. 얼핏 듣기에도 이러한 작가주의는 북한의 공식적 창작방법과 대립될 것처럼 보인다. 북한에서는 개인성보다 집단성을 중요시하고 그것은 ‘집체 창작’을 이상적 방법으로 생각하기 때문이다. 북한의 창작방법은 특히 시대의 문제를 잘 반영할 것을 요구하고 있으며³⁾ 이는 수많은 북한영화들이 보여주는 내용이기도 하다.

작가주의의 또 하나의 특징은 미장센에 의한 표현이다. 화면연출이라고 할 수 있는 미장센은 조명, 소도구, 색조 등을 통해 감독의 생각을 화면화하여 보여주는 방식이다. 그것은 영화의 내용을 단순히 보조하는 것이 아니라 주제 자체이기도 하다는 점에서 매우 중요하다. 그런데 사회주의적 리얼리즘의 창작방법은 내용과 형식을 아우르고 있음에도 내용중심주의로 변해갔으며 주체미학 역시 내용적 특징이 강하다고 할 수 있다. 김정일의 『영화예술론』(1973)에서 화면형상에 대해 강조하고 있음에도 그것의 특징은 주제중심이며 스타일에 대해서는 “촬영을 잘 해야 한다” “양상을 잘 살려 써야 한다”⁴⁾ 등과 같이 매우 단조롭고 선언적 수준에 불과한 것이다. 예컨대 『영화예술론』에서 창작적 개성이나 양상을 강조하긴 하나 그것들은 종자와 세계관 아래에 종속된다.

이런 의미에서 작가의 개성을 표현하는 카메라 스타일과 미장센에 의한 표현과 같은 것은 그동안 북한영화에서 간과되거나 소홀하게 여겨졌다고 할 수 있다. 이 점은 주체이론으로 북한의 문예이론이 교조화

3) 김정일, 『주체문학론』, 93쪽.

4) 김정일, 『영화예술론』(평양: 조선로동당 출판사, 1973).

되는 것과 더불어 1960년대 문예의 다양성이 축소된 것과 병행해서 북한영화에 나타난 현상이기도 하다. 내용과 달리 카메라를 통한 장면의 표현이란 영화의 핵심이면서 영화적 가능성이다. 카메라의 다양한 기법은 한 작가가 영화의 주제를 표현하는 수단이자 표면적 의미와 다른 발언을 하도록 할 수 있는 수단이다. 이것을 일찍이 발견한 이는 독일계 감독으로 할리우드에서 성공한 더글러스 서크였다. 그는 할리우드식의 달콤한 주제(연애의 성공)를 대중적 취미에 맞추어 해피엔딩으로 처리하면서도 불안한 카메라 움직임을 통해 그 결말에 대한 의심이 생기도록 구성한 멜로드라마를 제작하였다. 이런 점에서 작가주의는 북한의 공식적 문예 창작방법과 긴장을 일으킬 가능성이 있다고 할 수 있다. 또 북한에서는 영화문학 작가를 감독보다 우위로 여기는 경향이 강한 반면 장면 연출자 감독은 마치 영화문학을 영상으로 옮기는 존재 정도로 여기는 경향이 있다. 이는 트뤼포가 그토록 거부한 ‘시나리오작가의 영화’와 유사한 것으로 북한영화에 서구식 작가주의를 그대로 적용할 때 모순이 생길 수 있음을 보여준다.

특히 남한에서 활동했던 신상옥으로서는 북한의 공식 창작방법을 수용하는 것이 수월한 문제가 아니었을 것임은 충분히 짐작 가능하다. 그것은 곧 북한 주체문예가 구현하는 수령-당-인민의 관계를 수용하기 어려웠다는 의미가 될 수 있다. 신상옥은 자신의 수기에서 이러한 불화 가능성을 이렇게 예고하고 있다. “순수한 개인의 창작 예술활동은 있을 수 없고 모든 예술이 집체작으로 이루어진다. 따라서 작품은 있으되 작가의 얼굴은 없다. 그러기 때문에 영화에도 배우나 제작진을 소개하는 자막이 없다”⁵⁾ 이런 사정에서 그가 의식적으로 혹은 무의식적으로 표현하는 소위 ‘남한식’ 혹은 ‘개인적’ 소재와 장면들은 공식창작방법

5) 신상옥·최은희, 『김정일왕국』(서울: 동아일보사, 1987), 86쪽.

과 미묘한 긴장을 일으킬 수밖에 없는 것이었다. 신상옥의 남한에서의 활동을 간단하게 살펴보면 그의 개인적 특성이 무엇이었는가를 좀 더 구체적으로 볼 수 있을 것이다.

2) 모던한 화면 위를 걷는 체념과 수용의 여성

신상옥은 남한에서 1950년대 초반에 감독으로 데뷔하였다. 그는 일제시대 명망 있는 감독이었던 최인규의 조감독으로 활동한 후 전쟁 중이던 1952년 <악야>라는 리얼리즘영화로 데뷔하였다. 모든 감독의 데뷔작과 작가들의 등단작이 그 작가가 지닌 화두의 원형임을 고려하면 <악야>는 신상옥의 작가적 특성을 볼 수 있는 원형적 작품임에 틀림없다. 양공주와 뒷골목의 삶을 펼친하게 그린 <악야>와 유사한 작품 <지옥화>(1958) 역시 전후의 피폐한 사회를 리얼리즘의 시선으로 그리고 있다. 그는 이후에 여러 작품에서의 실험을 거쳐 최고의 상업감독이 된다. 그것은 최인규 아래에서 함께 조감독 생활을 한 홍성기의 감독과의 유명한 한판승부로 알려진 60년대 초반 <춘향전>(1961) 경쟁을 통해서 가능했다. 당시 김지미를 주인공으로 한 홍성기의 <춘향전>(1961)은 멜로의 마술사 홍성기 감독의 영화라는 점만으로도 극장을 선점할 수 있는 영화였다. 최은희를 춘향으로 내세운 신상옥의 <성춘향>(1961)은 개봉 전까지 관심의 그늘에 있었음에도 그 극적 구성의 재미와 신상옥 특유의 대중적 감수성으로 경쟁에서 최종고지를 점령하였다. <성춘향>은 그의 영화인생에서 또 하나 중요한 의미가 있는데 그것은 영화기업을 갈구하던 신상옥이 이 영화를 통해 얻은 수익으로 ‘신필립’이라는 영화사를 설립하게 된 것이다.

북한에서도 동명의 영화사를 차릴 만큼 그의 신필립에 대한 애착은 대단한 것이었고 그것은 그가 일본에서 유학시절 일본의 영화제작 시스

템을 익힌 것을 한국적 상황에 적용한 것이었다. 영화의 산업화에 대한 그의 생각은 당시 군사정권의 대기업육성정책을 영화적으로 실현하는 것이어서 정권의 비호를 받기도 하였다. 이러한 신상옥의 경력은 그를 대중영화적 감수성이 뛰어난 감독으로 이름 올리게 하는 계기가 된다.

그러나 여기에 머물렀다면 그는 작가일 수 없다. 그의 작품은 결코 예술영화가 아니지만 마치 히치콕이나 서크 즉 할리우드 제작시스템에서 일하면서도 자신의 개성을 영화속에 실현한 감독들처럼 신상옥은 최고의 흥행감독, 상업감독이면서도 모던한 스타일의 화면과 영상미, 체념과 수용의 미학, 그리고 그것을 실현한 아름답고 슬픈 여인상을 구축하며 자신의 스타일을 만들어낸다. 그의 작품 수는 너무나 많고 장르적으로도 다양하다. 멜로드라마에서 공포영화, 액션영화까지 다양한 영화들 속에서 그럼에도 그는 ‘신상옥 표’라 할 만한 고유의 주제의식과 영상을 드러낸 것이다.

우선 전통과 근대의 중간에서 머뭇거리는 주인공들이 그의 영화의 주요한 주제라 할 수 있다. 예컨대 그의 대표작 가운데 하나로 손꼽히는 <사랑방 손님과 어머니>는 50년대의 농촌마을을 배경으로 하고 있다. 이야기는 이미 황순원의 소설로도 잘 알려진 바 어머니는 사랑방 손님을 사랑하지만 전통에 얹매여 그를 떠나보낸다. 그녀는 풍금을 칠 줄 알고 당시로서는 모던걸의 소유물이었을 멋진 스카프(극중 하녀인 도금봉이 데이트하러 갈 때 그것을 빌려간다)를 소유하고 있는 모던한 여인 이지만 영화 내내 ‘순결한’ 흰색의 고운 한복 차림으로 등장하며 사랑방손님과 얼굴 한 번 제대로 대하지 않는 것으로 묘사된다. 소설과 달리 영화에서는 사랑방 손님의 애절한 구애가 재현되지만 그럼에도 그녀는 끝내 그를 거절하고 그가 타고 가는 것으로 추정되는 기차를 언덕위에서 그저 바라볼 뿐이다. 딸 옥희의 철없는 질문에 반응하지 않으며 최은희가 눈으로만 연기한 언덕 위의 장면은 영화사의 명장면으로

남은 것으로 아름답고 슬픈 신상옥 여인상의 절정을 제시하였다. 이와 같이 그의 영화 속의 여성은 운명처럼 주어진 삶에 순응하는 전통적 여성이다.

그는 여러 영화들 속에서 전통적 여성상을 그렸고 그것은 그의 부인 이자 당대의 스타이기도 했던 최은희라는 배우를 통해 구현되었다. <꿈>, <어느 여대생의 고백>, <벙어리 삼룡>, <그 여자의 죄가 아니다>, <자매의 화원>에서 여자들은 숙명적으로 주어진 운명을 받아들인다. 이들 영화 속에서 인생의 고통이 마치 그녀들 인생 그 자체인 것 같은 느낌마저 준다.

이러한 전통성은 체념의 정서로 주로 묘사되는데 그것은 역사인물들을 그릴 때 또한 적용된다. <연산군>(1962), <폭군 연산>(1962), <청일전쟁과 여걸 민비>(1965), <대폭군>(1966) 등 그의 역사물들은 스펙터클을 주기 위한 영화로 고안되었음에도 장쾌한 스타일과 달리 영화의 주제는 하나같이 역사적 순응과 체념의 정서를 내재하고 있다. 이것은 정권을 쥐고 자기 마음대로 뒤흔드는 것같이 보이는 연산의 경우도 마찬가지다. 그는 최고의 권력을 휘두르며 온갖 짓을 다하지만 그럼에도 가슴 속에 남는 것은 허무뿐이다. 이렇게 신상옥의 영화는 이영일의 평대로 네거티브한 성격을 가지고 있다. 당대의 “유현목이나 김기영은 현실을 고발하고 현실에 저항했지만 신상옥은 현실에 절망하고 체념하고 만다”⁶⁾는 이영일의 지적은 이런 점에서 매우 타당하다.

한편 신상옥의 네거티브성 즉 절망과 체념은 눈물을 만들어내는 일종의 대중적 카타르시스 효과를 가짐에 따라 유현목이나 김기영이 당대에 이루지 못한 대중적 성공을 거머쥔다. 유현목이 당대 예술과 감독으로 불렸음에도 대중성이니 흥행성은 없었고 김기영이 기이한 영화감

6) 이영일, 『영화개론』(서울: 신영사, 1969), 365쪽.

독으로 말해지긴 했으나 역시 1990년대 재발견된 작가라면 신상옥은 이미 당시에 상업적 성공과 더불어 자기 스타일을 지닌 감독으로 평가 받는 감독이었다. 그는 일본에서 유학시절 초현실주의의 영향을 받은 결과 현실의 고난을 초현실적 시도로 넘어서려 한다. <꿈>(1955, 1967년 리메이크)이 그 대표적인 작품이다. 그 결과 그의 영상은 매우 모던하고 아름답다. 체념, 수용, 전통적 여성상이라는 다소 진부하게 느껴지는 그의 주제가 모던한 영상과 절묘하게 조화하는 것이 그의 작가적 개성이라고 할 것이다.

신상옥의 화가로서의 수업경험은 영화의 시각성을 살리려는 여러 실험적 화면으로 나타난다. <로맨스 그레이>(1963)에서는 화면전환시 책장을 넘기듯 화면이 넘어가는 기법을 선보이는가 하면 줌화면을 처음으로 의미 있게 선보이기도 했다. 또한 <빨간 마후라>(1964)의 공중액션은 아시아 영화제 촬영상을 거머쥘 만큼 당시로서 유례한 화면 형상을 연출한 것이었다. 신상옥의 작가적 특징은 시각매체라는 영화적 특성을 십분 살리는 영화를 찍으려 했다는 것이고 그것은 신상옥의 영화가 전통적 주제를 보여줌에도 매우 세련된 모던한 느낌을 풍기는 주요한 이유가 되었다.

이상으로 남한에서 활동한 신상옥의 영화에서 드러나는 공통점을 정리하면, 신상옥은 영화경력을 리얼리즘영화에서 출발했으나 대중성을 인식하고 영화기업화를 시도하며 대중적 극영화에 몰두한 작가라 할 수 있다. 그의 영화의 대중성의 중심에는 멜로적 감수성이 있었는데 그것은 그의 주제의식인 체념의 정서를 구현하는 전통적 여인상에서 비롯된 것이었다. 또한 그의 개성은 어느 감독 못지않은 모던한 영상미와 촬영기법의 실험을 통해 입증되는 것이기도 하였다. 이러한 그의 작가적 개성이 과연 그가 북한에서 제작한 영화들 속에서 어떻게 변형되고 주조될 것인지 다음 절을 통해 보도록 하자.

3) 신상옥 작가성의 북한적 변화

가. 체념과 수용의 여인상의 변형: 〈길〉과 〈소금〉

남한에서 신상옥의 영화에서 주조를 이루는 주제는 체념과 수용이라고 했다. 특히 여성을 주인공으로 하는 멜로드라마에서 이런 경향은 두드러진다. 북한에서 신상옥이 만든 여성 주인공의 영화 <소금>과 <길>에서 이런 경향이 나타날까. 북한에서는 주인공들이 실의에 빠져 오래도록 체념의 상태에 있도록 하지 않는다. 주인공은 실의에 빠지더라도 대체로 그들은 자기극복력이 강하거나 주변 인물들(주로 윗세대를 대표하는 당비서, 아버지, 공장지배인 등)에게 방조(도움)를 받고 다시 일어선다. 사회주의적 리얼리즘의 낙관성과 무갈등이론이 요구하는 것은 혁명적 낙관성을 잊지 않는 주인공이기 때문이다. 그런 까닭에 신상옥이 체념과 수용이라는 자신의 작가적 개성을 그대로 드러낸다면 비판의 대상이 될 것이다. 이러한 현실을 고려한 결과 혁명적 낙관성 혹은 당에 의한 해피엔딩을 거스르지 않기 위한 변형을 보여주지만 그럼에도 기본적으로 신상옥 자신의 주제를 견지하고 있는 영화가 <길>과 <소금>이다.

<길>은 일제시대 징용나간 남편을 기다리는 은순이라는 여인의 인생스토리이다. 그녀는 고등학교를 졸업하자마자 사랑보다는 필요와 믿음에 의해 남편과 결혼하고 아이를 낳는다. 그러나 곧 남편은 징용에 끌려 나가고 소식이 끊긴다. 해방이 되었지만 남편은 돌아오지 않고 그녀는 해방된 북한에서 트럭운전수를 하면서 남편을 기다린다. 그러던 중 고향에 찾아왔다 흘어머니의 죽음을 접하고 유랑 중이던 건축사 철수를 만나게 되고 그에게 심정적으로 의존하게 된다. 특히 남편의 전사 소식을 접하고 쓰러진 그녀를 정성껏 간호해 준 일과 아들의 입학식에 대신 나간 철수가 아버지 노릇을 해주는 모습을 보며 그녀는 더욱 그

에게 묘한 감정을 느끼기까지 한다. 그러나 전쟁이 터지고 전투장에서 죽은 줄로만 알았던 남편과 재회하게 되는데 알고 보니 남편은 부인이 죽은 줄 알고 중국에서 재혼한 상태이다. 실망감에 슬퍼하지만 곧 그녀는 고향으로 돌아와 철수와 재회하는데 은순이 남편을 만나 행복하게 살고 있으리라고만 생각한 철수도 그 사이 결혼을 했고 이에 절망한 은순은 아들을 혼자 키우며 살게 된다. 그러나 장성한 아들마저 결혼을 앞둔 어느 날 물에 빠진 아이를 구하다가 그만 익사하고 만다. 그녀는 홀로 남아 길을 가는 것이다.

간단한 줄거리 설명에서 알 수 있듯이 여인은 자신의 인생의 희로애락을 체념하고 수용한다. 아들이 죽고 홀로 남은 여인에게 철수가 찾아와 이제는 어떻게 살겠냐고 묻자 그녀는 “언제 누가 뭐 내 인생을 책임져준 사람이 있었나요. 다들 날 버리고 제 갈 길을 가더군요. 부모도, 남편도, 자식까지도. 고마운 선생님도 제 인생을 책임질 순 없지 않았습니까. 지나고 보니 내 모든 걸 지켜준 건 오직 당의 품이더군요. 건강하세요. 언제나 선생님을 잊지 않겠습니다.” 영화는 당의 품을 마지막 희망으로 제시한다. 그러나 그때까지의 이야기 진행과 여인의 상황에서 당의 품 운운은 그야말로 “기도 후에 볼이는 아멘”처럼 형식적인 것임을 알 수 있다. 그녀가 실제 하고 싶은 얘기는 아무도 자신의 인생을 책임져주지 않았다는 체념과 그것을 수용하며 살아가려는 것이다. 남편에 대한 기다림, 아들에 대한 헌신, 철수에 대한 연정 모두 혓된 것이었다. 그럼에도 인생은 계속되는 것일 뿐이라는 사실이 영화의 대사 속에서 깊게 느껴진다. 그리고 영화의 마지막은 여자의 회상을 뭉타주 시퀀스로 보여주면서 그녀 혼자서 트럭을 몰고 달리는 것이다.

강경애의 원작소설을 각색한 <소금> 역시 여인의 고통담을 영화의 기본 줄거리로 하고 있다. 행복한 일가를 이루며 간도 지방에 살던 여인은 어느 날 남편이 공산당 총에 맞아 죽고 하나뿐인 아들마저 ‘원수

같은' 공산당에 속아 투옥되자 자신의 불행의 원인이 모두 공산당 때문이라고 생각한다. 아들은 곧 풀려나지만 자신 대신 다른 친구를 밀고 한 어머니의 행동을 경멸하며 고향을 아주 떠나버린다. 여인은 어린 딸을 데리고 아들을 찾아다니다 마지막의 집에 머물게 되는데 거기에서 그에게 겁탈을 당하고 그를 살해했다는 혐의를 받고 감옥에 갇히게 된다. 겁탈의 결과 생긴 아이로 인해 감옥에서 풀려나지만 그녀는 살길을 찾던 중 어린 딸과 갓난아이를 집에 남겨둔 채 남의 집 젖어미로 들어 가게 된다. 그러나 엄마가 없는 사이 아이들은 전염병에 걸려 죽게 되고 자살하려는 그녀를 이웃이 구해 소금장사를 하도록 주선해 준다. 소금장사를 가던 중 그녀는 공산당의 도움으로 비적단으로부터 목숨을 구하게 되고 '사람 죽이는 공산당'인 줄만 알았는데 그들이 자신을 구해준 사실을 의아해한다. 그 자리에서 우연히 만난 옛날 옆집 살던 사람은 남편을 죽인 것은 공산당이 아니라 자신의 실수였음을 고백하고 숨을 거둔다. 비로소 진실을 알게 된 그녀는 소금장사꾼들을 따라가지 않고 자기를 도와준 공산당이 간 길을 더듬어 간다.

여인이 공산당을 찾아간다는 암시를 주는 결말은 북한영화에서 많이 보던 것이다. 즉 무지몽매한 주인공이 깨달음의 과정을 겪고 공산당에 자원한다는 공식의 변형인 것이다. 그러나 이 영화는 북한영화에서 여인의 고통담과는 조금 다른 특징을 갖는다. 예를 들어 어머니의 고생담과 깨달음을 보여주는 영화 <피바다>(1969)와 비교해 보면 이 영화의 여성고생담이 어떻게 다른지 알 수 있다. <피바다>는 잘 알려졌다시피 사회적으로 무지했던 어머니가 남편을 잃고 자식들마저 줄줄이 죽음에 이르게 되자 저항의 깨달음을 얻는 영화이다. 어찌 보면 어머니의 깨달음의 공식은 <피바다>에서 비롯되어 북한영화 전반을 지배했다고도 할 수 있다.

이 공식을 영리하게 이용한 신상옥은 그러나 공식을 자기 식으로 변

형한다. <소금>에서 어머니는 남편을 잃고 자식을 잃는다는 점에서 <피바다>를 따른다. 그러나 어머니는 일제나 지주에 의해서 고통을 받는 것만이 아니라 실제로는 남성들의 지배에 의해 고통을 당한다. 그녀를 괴롭히는 것은 자식과 어떻게든 먹고 사는 매우 현실적 문제와 그런 그녀에게 성적으로 접근하는 마지주이다. 마지주는 그녀를 자기 곁에 붙잡아두어 애를 낳지 못하는 부인 대신 후손 하나를 보려고 한다. 지주의 후손이란 전통적 가부장제를 견고하게 해주는 지지대이다. 지주의 강간과 죽음으로 인해 그녀는 고통스럽게 아이를 낳게 되고 그 아이들을 먹여 살리기 위해 또한 젖어미를 해야 하는 것이다. 그녀의 인생은 고통의 연속인데 그것은 보다시피 <피바다>의 어머니와는 다른 차원이라고 할 수 있다. <피바다>의 어머니가 남편과 자식들의 죽음으로 일제에 대한 저항의 정당성을 점점 얻게 되는 것과 달리 <소금>의 어머니는 남편이 아닌 외간 남자의 애를 낳았다는 고통과 남편 다음으로 믿고 의지해야 할 자신의 진정한 아들을 찾지 못한 데에서 비롯된 고통이다. 그녀의 고통의 원인은 일제나 지주 때문이 아니라 남성지배사회와 그것을 떠받치는 전통적 가치관 때문이다. 이런 이유로 <피바다>의 어머니의 각성이 혁명의 깨달음이라는 것으로 바로 연결되는데 비해 <소금>에서는 그녀가 공산당을 찾아간다는 결말이 그녀가 반드시 공산당원이 된다는 의미 외에도 적자인 아들을 찾겠다는 개인적이고 전통적인 소망 충족으로도 읽을 수 있는 가능성을 배제하지 않고 있다.

이와 같이 <길>과 <소금>은 여인의 생애를 다루고 있는, 여성을 주인공으로 한 멜로드라마라고 할 수 있다. 두 영화 모두에서 여자 주인공은 당의 품과 공산당의 품을 찾아 떠난다. 그러나 마지막 결론의 시퀀스를 제외하면 신상옥의 멜로드라마에서 이미 구축된 친숙한 여성 고통 담을 되풀이하고 있는 것이다. 여인은 모든 걸 희생하고 모든 걸 잃고

모든 고통을 감내하고 그래도 살아나간다는 것이다. 신상옥의 영화에서 여성은 거부하고 문제를 일으키는 인물이 아니라 외적으로 주어진 문제를 감내하고 수용하는 인물이다. 전통적 질서를 거부하거나 그것에 항거하지 않는다. 그것을 비판하지도 않는다. 여성은 그것을 자신의 숙명처럼 받아들임으로써 눈물뿐인 인생을 긍정하는 인물인 것이다.

<길>에서 은순은 아버지를 잃자 아버지 대신 남편을 믿고 남편을 잃고는 아들을 믿는다. 삼종지도를 그대로 재현하는 은순은 남편을 하염없이 기다린다. 철수에 대한 연정이 생겼음을 충분히 짐작할 수 있는 신(scene)이 있은 이후에도 그녀는 자신의 감정을 조금도 표현하지 않고 남편을 기다린다. 그렇게 기다리던 남편을 만났지만 그가 결혼한 사실을 알고 그녀는 새로운 여자에게 남편을 양보하고 만다. 그녀는 재가도 않고 아들을 혼자 키워내는데 자신에게 연정을 표현하는 사랑방 손님을 떠나보내고 홀로 옥희만을 키우며 살겠다고 다짐하는 <사랑방 손님의 어머니>를 다시 재현해내고 있다.

<소금>에서 어머니는 억센 함경도 사투리에도 불구하고 생활력 있는 여인상이 아니다. 그녀는 남편을 잃자 아들에게 매우 집착하는 모습을 보여준다. 아들이 출옥 후 어머니 때문에 자기 대신 다른 동료가 잡혀 들어가게 된 사실을 알고 어머니를 경멸하며 어디론가 떠나버리자 그녀는 모든 것을 잊은 것 같은 태도를 보여준다. 그녀에게 어린 딸은 안중에도 없는 듯이 보일 지경이다. 오직 아들을 찾는 것만이 그녀의 목표처럼 보인다. 다시 그녀는 남편에서 아들로 이어지는 삼종지도의 덕목을 그대로 반복하고 있는 것이다.

이와 같이 여성을 주인공으로 한 영화에서 신상옥 영화는 북한 문예가 전제로 하는 공식들을 크게 벗어나지는 않았다. 그러나 여기에 신상옥 식의 약간의 변형이 가해지고 있는데 그것이 그의 작가적 개성을 표현한 것이라 할 수 있다. 나약하고 무지렁이에 불과한 어머니의 깨달

음이라는 혁명영화에서 제기된 공식은 그의 영화에서도 똑같이 나오지만 그의 영화 속의 어머니들은 삼종지도에서 비롯된 체념과 현실을 바꾸기보다 그것을 받아들인다는 수용의 정서에 좀 더 적합하다. 여기서 흥미롭게도 삼종지도의 유교적 덕목이 자본주의 남한에서뿐 아니라 사회주의 제도에서도 영화에 자연스럽게 흡수되고 있는 사실을 발견할 수 있다. 즉 신상옥이 북한의 공식창작방법에 작가적 개성을 부여하면서 그 안전편으로 이용한 것이 유교적 덕목과 전통적 여성상이라는 사실은 체제의 차이에도 불구하고 북한에서도 남한과 마찬가지로 유교적 관념을 체제안정에 이용해왔음을 반증하는 것이라 할 수 있다.

나. 민족주의와 섹슈얼리티 사이에서의 대중적 줄타기

남한에서 신상옥은 대중성을 갖춘 감독이라고 했다. 그의 작가적 특성은 대중영화에서 비롯된 것이지 결코 예술영화적 특징은 아니다. 이야기를 빚어내는 그의 대중적 솜씨는 그의 영화에 보인 남한 대중의 뜨거운 호응(관객수)으로 입증된 것이었다. 그의 영화는 관객 수의 기록을 깨는 영화들이었던 것이다. 이렇게 대중의 정서를 읽을 줄 알고 그것을 영화에 반영할 줄 아는 그의 직관력은 세련되고 뛰어난 영화들이 자칫 범하기 쉬운 대중에 대한 외면을 저지르지 않았다. 북한에서 그의 영화들에서도 그는 80년대라는 북한의 감각을 놓치지 않았다.

북한에서 그가 만든 영화들은 ‘북한영화 사상 최초의’라는 기록을 가진 영화들이 많다. 예컨대 처음으로 키스 장면이 나왔다든지, 강간장면이 나온다든지, 옷고름을 푸는 첫날밤 장면이 나온다든 지와 같은 것들이다. 그 결과 그의 영화는 암표가 팔릴 정도로 북한에서 꽤 입소문을 통해 알려졌고, 정확한 관객 수는 알 수 없지만 대중적 호응도가 높았던 것으로 보인다.

신상옥 영화는 당시의 대부분의 북한영화와 달리 대담한 성애적 표

현을 통해 대중성을 획득했으며 그것은 주체의 문예이론을 미묘하게 교란시키는 것이었다. 성애적 표현이란 북한영화에서 1960년대 이후 보기 드문 것이었다. 북한문예의 교조화는 부부의 방안 문제나 연인의 접촉을 허락하지 않았다. ‘혁명적 동지애’로 표현되는 남녀관계는 동지 이상의 연인의 개인적, 육체적 결합에 대하여 봉인해 온 것이다. 1950년대 영화[예컨대 <신혼부부>(1955)]에서 부부 사이의 포옹장면이 자연스럽게 등장하지만 1970년대 이후 영화에서 이런 장면은 거의 찾을 수 없다. 부부가 한 이불 안에 있는 장면은 말할 것도 없고 연인들 사이의 접촉도 거의 없는 것이다. 그러나 신상옥이 북한에서 제작한 영화에서는 실제적 접촉, 암시, 시선의 교환 등을 통해 성적인 장면을 드러내고 그것을 대중적으로 이용하였다.

북한에서 센세이션을 일으킨 <사랑 사랑 내 사랑>만 해도 그렇다. 북한에서 만들어진 <춘향전>(1979, 윤룡규)과 이 작품을 비교해 보면 신상옥 영화의 변별성이 뚜렷해진다. 북한의 <춘향전>에서는 춘향과 몽룡의 첫날밤에 대해서는 거의 언급하지 않는다. 그들은 오랜 시간에 걸쳐 데이트하는 것으로 묘사되는데 손도 잡지 않은 채 평행을 유지하며 겉은 하며 춘향의 순결을 상징하는 빨간 땅기는 그들의 만남이 오래 지속되도록 떼지 않는다.⁷⁾ 남한영화에서 첫날밤 장면이 얼마나 공들여서 만들어지는가를 고려하면 이것은 대중적 기대를 저버리는 것이라고도 할 수 있다.⁸⁾ 그런데 신상옥은 옷고름 푸는 장면을 삽입했으며 이후의 그들의 사랑의 장면은 춘향과 몽룡의 2인무를 통해 암시적으로

7) Hyang Jin Lee, *Contemporary Korean Cinema*(Manchester and New York: Manchester University Press, 2000), p.86.

8) <춘향전>의 감독 임권택은 춘향이 어린 나이에 이몽룡에 대한 절개를 지킬 수 있었던 것은 두 사람의 육체적 결합에서 비롯된 일치감의 체험 때문이라고 말한 바 있다. 이와 같이 남한에서는 춘향과 몽룡의 육체적 결합을 두 사람의 정신적 승화에서 중요하게 역할 짓는다.

보여주었다. 춤이라는 것이 성적 유혹을 전제로 한 행위임은 달리 언급 할 필요도 없을 것이다. 뮤지컬로 제작된 이 영화의 장르적 특성은 이런 혐의를 강화한다. 뮤지컬에서 남녀의 결합, 사랑의 확인은 두 사람의 마음과 몸을 일치시키는 2인무로 표현되곤 하기 때문이다. 춤향과 몽롱이 첫날 밤, 밤새 이어질 것 같은 춤을 추는 것을 통해 두 사람의 결합을 상징적으로 시각화한 것이다.

이준 열사의 헤이그 밀사라는 역사적 사건을 소재로 하는 <돌아오지 않는 밀사>에서 고종과의 연락책을 맡은 박상궁과 이준 열사는 그들의 첫 만남에서 미묘한 시선을 교환한다. 이준의 친구가 그에게 박상궁을 처음 소개하는 장면에서 분명히 드러나는 두 사람의 주관적 시점 속(point of view)에 의한 시선의 교환은 남한영화라면 이후 둘 사이에 연인의 관계가 성립될 것임을 암시하는 것이다. 영화는 이러한 기대를 바탕으로 극중 박상궁의 이준에 대한 과도한 현신을 정당화한다. 그러나 이준이 결혼한 사람이라는 것이 관객에게 뒤늦게 알려지고 관객은 박상궁과 이준이 이루어질 수 없음을 알게 된다(북한영화에서 윤리적 선을 넘는 남녀관계는 성립될 수 없다). 그러나 이 사실이 밝혀지기 전까지 관객은 둘 사이의 관계발전을 기대하게 된다. 신상옥은 표현의 한계를 이와 같은 수단으로 넘어서고자 했는데 이러한 사실은 이미 본 영화 <길>에서도 확인된다.

<길>은 앞서 줄거리를 설명했듯이 은순이 남편을 기다리며 혼자 살아가는 이야기이다. 그러던 중 만난 철수에게 그녀는 의지하게 되는데 부재하는 남편과 은순, 철수 사이에는 계속적으로 삼각관계가 형성된다. 철수가 은순의 집에서 밤을 보내던 날, 은순과 철수 사이에 놓인 남편의 사진(결혼사진)은 스크린 상 부재하는 남편을 내리티브 상 두 사람 사이에 끼어들게 한다(사진을 계기로 은순은 자신의 결혼과 관련된 사연을 철수에게 한다). 이 점은 아들의 말을 통해 분명해진다. 아들은 철수

가 자신의 아버지였으면 하는 심정을 어린이답게 솔직하게 드러내는데 이에 대해 두 사람은 지나치게 당황하는 기색을 보인다.

이런 상징적 삼각관계는 전쟁 중 남편과 재회하는 신(scene)에서 보다 명료해진다. 은순은 남편이 남한에 있을지도 모른다는 기대를 안고 수송부대원으로 자원해 참전한다. 어느 날 중국으로 기재를 가지러 가던 중 부상당한 철수를 만나게 되고 그녀는 그를 병원으로 후송하는데 그 부상당한 철수를 만나게 되고 그녀는 그를 병원으로 후송하는데 그 책임을 자처한다. 그러나 병원으로 가는 도중 다리 위에 고장 나 멈춰 버린 다른 트럭과 마주쳐 오도가도 못 하는 신세가 된다. 한시가 급한 상황에서 은순의 절망적인 아픔이 과도하게 표현되고 차에서 내린 은순이 길을 막은 자동차로 다가간 순간 그 자동차의 운전수가 바로 남편임을 알게 된다. 이 장면은 은순과 철수의 관계가 남편 때문에 더 이상 발전할 수 없음과 상징적으로 두 남자(남편과 새로운 애인) 사이에서 진퇴양난에 빠진 은순의 상황을 암시한다. 꿈에도 그리던 남편을 만났지만 이상할 정도로 그녀는 기뻐하지 않는다. 그녀가 지난 5년간 남편 만을 기다려왔다는 사실에도 불구하고 은순은 철수의 후송에 마음이 빼앗겨 있는 인상마저 주는 것이다. 남편과 후일에 만나자고 약속하고 그녀는 다시 철수의 후송에 나서는데 운전을 하는 은순의 근심스런 얼굴 클로즈업은 그녀의 묘한 감정상태를 시각화한다. 내러티브상으로 묵인돼 있지만 그녀의 수심에 찬 얼굴은 그녀가 실제로는 남편보다 철수에게 마음이 있다는 느낌을 전해준다. 그리고 병원에 철수를 후송한 이후에도 그녀는 병원을 떠나지 않고 그의 회복을 기다린다. 마침내 철수가 의식을 찾았다는 말을 듣고 나서야 자리를 뜨는 것이다.

철수 역시 은순에게 계속적으로 미묘한 감정을 담은 시선을 보낸다. 철수는 그녀를 처음 만난 날부터 애틋한 감정을 표현한다. 철수의 고아의식은 은순과 (아버지가 없는) 은순의 아이에게 가족적 애정으로 표현된다. 그는 은순의 아이 입학식에서 아이의 아버지를 자처하고 진짜

아버지처럼 아이의 손을 잡고 교문으로 들어선다. 사회적 정체성을 아들에게 마련해 줄 학교라는 공간으로 아이를 인도하는 철수의 모습은 유사 아버지에 다름 아닌 것이다. 철수가 은순의 남편을 만나는 장면에서 그가 은순의 남편임을 알자 기뻐하는 듯하다가 서운한 듯한 감정을 숨기는 모습이라든지, 은순의 남편에게 “당신은 참 행복한 사람이요”를 되풀이하는 것에서 이런 혐의는 짚어진다. 특히 은순의 남편을 그녀의 집에 데려다 주는 장면에서 철수는 은순의 집으로 들어가는 남편을 보며 잠시 심란한 표정으로 서 있다가 감정을 털어버리듯 돌아선다. 그것은 자신을 도와주던 아주머니의 행복을 비는 소년의 모습이 결코 아니다.

결정적으로 이들의 마음이 확인되는 것은 은순이 남편을 새 신부에게 돌려보내고 혼자 살던 중 철수와 재회했을 때이다. 은순은 트럭을 몰고 가다 건설현장에서 철수가 일하는 모습을 보고는 환하게 웃는다. 그리고 돌아와서 아들에게 철수 얘기를 꺼내는데 이는 마치 아들의 재가를 받으려는 행위로 보인다. 어린 시절 아들이 “엄마 아저씨도 우리집에서 살지요” 하던 말을 그녀는 다시 꺼내며 여전히 아들이 철수를 좋아하는지 확인하는 것이다. 아들은 철수가 보고 싶다면 다음에는 꼭 집으로 데려오라고 하고 바로 다음 장면에서 그녀는 철수가 일하는 건설현장으로 찾아간다. 여기에서 그녀가 철수 소식을 묻자 인부들은 놀리듯이 “이 동무가 방금 전에 물더니 또...”라고 말한다. 철수가 다른 곳에 자재를 구하기 위해 간 사이 그녀가 몇 번씩 찾아왔다는 사실은 관객들에게 은순의 다급한 마음과 철수에게 향한 본심을 짐작하도록 한다. 은순이 다시 물으러 왔을 때 다른 사람이 그의 집으로 가보라며 집을 알려주고 은순은 일을 평계로 철수의 집으로 직접 찾아가기로 한다. 여기에서 급격하게 카메라는 차를 몰고 가는 은순의 시점인 듯 트래킹 솟으로 빠르게 전개되고 도로변 언덕 위의 꽃들과 경쾌한 음악이

스크린을 가득 메우며 은순의 행복한 기대가 시각화된다. 이에 따라 관객의 기대 또한 절정에 달한다.

그러나 철수의 집에 가서 은순은 그가 그 사이 결혼했음을 알게 된다. 철수와 은순은 어색하게 재회하고 은순은 철수와 그의 부인을 자신의 트럭에 태워준다. 이 때 그녀는 너무나 실망한 나머지 동석한 철수의 부인이 하는 말을 거의 알아듣지도 못할 지경이다. 화면은 뒷자리에 탄 철수와 운전을 하는 은순의 실망스러운 듯, 회한에 찬 듯한 얼굴을 교차하며 보여주는 것으로 이들이 서로에게 연정을 품었음을 확인해 준다.

그들은 세월이 흘러서도 멀리 지켜보는 관계를 유지하는데 은순의 훈장수상 소식을 철수가 라디오를 통해서 듣는 장면이 암시적으로 보여주듯 그는 늘 은순의 생활에 주의를 기울이고 있다. 두 사람은 이루 어질 수 없지만 그렇다고 잊지도 못하는 관계인 것이다. 그래서 그녀는 “선생님도 저를‘책임질 순 없지 않았느냐’고 말하고 그 역시 “그녀를 동정하는 사람도 많았고 사랑한 사람도 많았지만 나 역시 그녀를 책임 지진 못했다”고 고백한다. 두 사람 사이에 책임질 아무런 실질적 일이 없었음에도(두 사람은 한 번도 서로에게 마음을 표현한 일조차 없다) 영화 말미에 두 사람이 책임 운운하는 말이 영화의 내적 리얼리즘을 벗어나지 않는 것은 이들이 지속적으로 상징적 남녀관계를 유지해 왔기 때문이다.

일제시대 조선인 비행사 이야기를 다룬 또 다른 영화 <붉은 날개>에서도 신상옥은 연인들의 접촉을 시도한다. 저공비행 신기록을 세운 주인공은 여자친구에게 이 사실을 알리려 가고 이들의 또 다른 친구가 그를 축하하기 위해 버찌를 따서 가지고 온다. 친구는 그것만 주고 가겠다고 하는데 여자는 자신들과 함께 있다가 가라고 그를 붙잡는다. 그러자 주인공 남자가 여자의 손을 뒤에서 잡아끄는 장면이 클로즈업으

로 삽입된다. 비록 한두 솟에 불과하지만 친구를 잡지 말라고 표현된 이 장면은 연인들을 ‘혁명적 동지’로서가 아니라 둘 만의 개인적 시간을 필요로 하는 평범한 남녀로 장면화한 것이다.

근대국가는 성을 통제하고 관리하려 한다. 개인적인 것에 불과했던 섹슈얼리티의 문제는 근대에 들어서 더욱 문제의 영역이 되었는데 이는 부르주아들이 권력을 잡자 자신들의 가치관을 주도적으로 내세운 데에서 비롯되는 것이었다. 새롭게 세력화한 부르주아들은 귀족의 푸른 피에 대항해 자기 계층을 확인하고 내버려두어도 스스로 왕성하게 번식하는 프롤레타리아와 차이 짓기 위해 육체, 건강, 자손, 종족이 수반되는 ‘계급의 육체’를 구성하려고 필사적으로 애썼다.⁹⁾ 그것은 귀족이나 천민과 달리 부르주아들이 가지고 있었던 ‘고결함’이라는 가치였고 이에 따라 성적 고결함과 순결의식이 중요해진다. 특히 이러한 고결함은 19세기에 민족주의와 연결되는데 민족의 스테레오타입으로서 남성성은 고결함과 민족적 이상형을 담아낸 것이었다.¹⁰⁾ 사회주의는 자본주의에 반대해 등장하였지만 성적 고결함의 의식, 민족주의, 민족적 전형으로서 남성적 상징은 자본주의와 공유하였다. 그것은 사회주의 역시 근대의 한 모습이기 때문이다.¹¹⁾ 북한의 혁명적 동지애는 근대국가 만들기의 과정에서 나온 것으로 이와 같은 근대국가의 이상을 반영하고 있다. 70년대 이후 혁명영웅과 노동영웅은 성적 고결함을 지닌

9) 미셸 푸코, 이규현 역, 『성의 역사』, 1권(서울: 나남, 1996), 137쪽.

10) George L. Moss, *Nationalism and Sexuality*(Wisconsin: The University of Wisconsin, 1985), pp.1~22.

11) 바우만은 사회주의가 자본주의에 반대해 등장함으로써 근대에도 반대한 것처럼 보였지만 실제로는 근대의 이상을 더 잘 실현할 수 있다는 믿음에 근거해 등장한 것이었다고 말한다. 이런 논리에 따르면 근대의 국가기획은 자본주의, 사회주의 모두에서 성과 개인의 욕망을 통제함으로써 생산증대 등과 같은 국가적 목표를 추진했다고 할 수 있다. Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*(New York: Cornell University Press, 1991).

이상적 남성상을 보여준다. 순결하고 강한 육체와 아름답고 고결한 정신이란 이들 영웅의 필요조건이라 할 수 있다.

같은 맥락에서 북한영화들의 성애적 표현은 매우 제한적이고 엄격한 것이었다. 여성은 희생의 대상으로 삼지 않는다는 점에서 분명 긍정성을 확인할 수 있음에도 지나친 묵언 속에서 민족주의를 내재한 남성성이 이상화되는 가운데 여성은 부수적 존재로 여겨졌거나 무성적인 존재로 여겨지기까지 했다.¹²⁾ 그러나 신상옥의 영화는 민족주의에 위배되지 않으면서 섹슈얼리티를 재현하고 있다. 예컨대 그의 영화의 주인공들은 이준 열사, 일본 비행사를 누르고 신기록을 세운 비행사, 절개(충성)를 지킨 춘향, 새롭게 민족을 대표하게 된 노동자 계급 등과 같이 민족주의적 상상력을 만족시켜 준다. 이들 주인공을 보여주면서 그의 영화는 영화적 재미라는 측면에서 성과 사랑, 개인의 욕망을 언급하고 있는 것이다. 한편 신상옥 영화의 적극적 섹슈얼리티의 표현은 민족주의적 고결함을 원칙으로 하는 북한영화에 개인의 욕망과 성을 보여줌으로써 문제를 일으키는 것이었다. 그런 까닭에 신상옥 영화 속 성적 표현은 암시적으로 제시되거나 재현된 욕망의 시선이 답을 얻지 못하는 것으로 마무리되거나 윤리적 선(고결함의 원칙) 안에서 해결된다.

그러나 시선이나 욕망의 표현으로서 출발한 장면이 완전하게 마무리되지 않음으로서 이들 장면은 관객에게 의문을 남기기에 충분하다. 이런 의문들은 공식적 문예정책이나 창작방법 너머의 욕망을 일으키며 관객과 영화가 공조한 상상력을 만들어내는 것이다. 신상옥은 민족주의와 섹슈얼리티 사이에서 교묘하게 줄타기하는 것으로 이런 긴장을 유도하고 그것을 성공적으로 표현함으로써 제제를 받지 않고 대중과 만날 수 있었다.

12) 다이진후아, “성과 내러티브: 현대 중국영화에서 재현되는 여성,” 한국여성연구원 편, 『동아시아의 근대성과 성의 재현』(서울: 푸른 사상, 2002), 197쪽.

다. 인민성의 구현으로서 민중과 민속

신상옥의 영화에는 민중과 민속이 살아있다. 이것은 북한이 인민성을 내세웠음에도 불구하고 진정한 민중의 즐거움을 영화로 형상화하지 못한 것을 비판하는 것으로 보인다.¹³⁾ 북한영화를 보면 장면의 즐거움이 사라진 경우가 많은데 그것은 잘 닦여진 길과 정돈된 마을, 그곳에서 의지력 과잉이거나 무엇이든 해내는 인물이 등장하기 때문이다. 아니면 무엇인가를 지나치게 잘 배우고 저항정신이 강한 인민들 그래서 영웅이라 불릴 수 있는 이들이 과잉으로 존재하는바 영웅이 대중에게 던져줄 수 있는 카타르시스는 오히려 축소된 느낌마저 주었다.

그에 비하면 신상옥의 영화에서 필부필녀들이 자주 등장한다. 그의 영화는 평범한 고샅과 구부러진 들길을 보여주고 인민들의 흥겨운 잔치를 즐겁게 묘사하는 특징을 갖는다. 예컨대 <사랑 사랑 내 사랑>과 북한에서 만들어진 <춘향전>을 비교해 보면 이 점을 확연하게 구분 할 수 있다. 북한판 <춘향전>은 춘향을 새롭게 해석하여 길쌈하는 보통 처녀로 그런 것까지는 좋았지만 흥겨움이란 측면에서 <사랑 사랑 내 사랑>에 못 미친다. 신상옥은 일찍이 남한에서 흥성기 감독과의 <춘향전> 대결에서 승리한 바 있다고 했는데 이미 언급했듯이 그것은 그의 영화에 나오는 캐릭터의 풍부함과 민중적 즐거움에 있었다. 즉 춘향과 몽룡에 방점이 찍힌 춘향전이 아니라 그의 <성춘향>은 월매, 향단, 방자의 캐릭터가 살아있는 춘향전이었던 것이다. 이런 경험은 <사랑 사랑 내 사랑>에서도 되풀이 된다.

<사랑 사랑 내 사랑>에서 향단이의 기지는 특히 주목할 만하다. 그녀는 여러 가지 꾀를 내는 인물로 그려진다. 남한의 춘향전 대부분에서

13) 신상옥은 자신의 수기에서 북한이 “쌀은 사회주의이다”를 실천하지 못하고 있으며 공식적 문예이론 때문에 해방 후 월북한 만담가 신불출 등이 실패했음을 비판적으로 언급하고 있다. 신상옥·최은희, 『김정일왕국』, 305쪽.

향단과 방자는 주변인물에 불과한 반면 이 영화에서 향단이는 춘향과 몽룡의 재회에 결정적 구실을 한다. 춘향이 옥에 갇히자 몽룡에게 도와 달라는 편지를 보내는데 편지는 엉뚱한 손에 들어가게 된다. 변사또가 춘향의 편지를 가로챈 것이다. 향단은 방자에게 편지를 들고 직접 서울로 가게 하자고 꾀를 내고 이 편지만이 정확하게 이도령에게 전달된다. 방자 역을 맡은 북한의 배우 손원주는 북한 배우 가운데 드물게 창을 구사하는 배우이며 남한의 김희갑에 비견할 만한 희극배우이기도 하다. 그의 감칠맛 나는 노래와 희극적 연기는 이 영화에서 민중적쾌락을 배가시키고 있다.

이외에도 이미 언급했듯이 영화는 뮤지컬을 도입해 민중적 즐거움을 재현하고 있다. 그것은 ‘어깨춤이 절로 나는’ 홍겨운 상황에서 여지없이 춤과 노래를 동반함으로써 관객의 신명을 돌운다. 특히 영화의 마지막 시퀀스에서 이런 사실이 명료하게 보인다. 그 결말은 널리 알려졌듯이 춘향과 몽룡의 재회로 춘향이 절개를 지킨 데 대해 보상을 받는 것이다. 남한에서 결말부는 춘향과 몽룡의 뜨거운 포옹으로 묘사되어 개인적 행복과 소원성취의 감정을 강화시키지만 이 영화에서는 인민들이 함께 즐기는 마을 잔치로 그것을 처리하고 있다. 마을 사람들의 춤은 탐관오리를 벌하고 두 주인공의 사랑을 축복하며 잠시나마 관료 없는 자유세계를 만끽하는 몸짓이다. 그것은 일시적이긴 해도(곧 신임 사또가 올 것이다) 분명한 해방이미지이다. 내러티브의 균형은 찾았지만 마을의 질서가 완전히 회복되지 않은 상태에서 누리는 인민들의 틈새적 즐거움인 것이다.

최서해의 소설을 영화화한 <탈출기>에서도 이런 민중적 홍겨움이 잘 묘사된 장면이 나온다. 주인공이 마을로 돌아오자 허물어가는 집이지만 종가라고 사람들이 한들 모여든다. 곧 고난이 닥치겠지만 사람들은 잔치를 벌인다. 모여든 사람들의 잔치가 홍겨움을 더해가면서 절로

즐기는 어깨춤이 뒤섞이고 사람들은 즐겁게 옛날 시골잔치를 재현한다. 북한영화 속에서 사회주의 유토피아의 구현이라는 의미로 좀 더 정형화된 이런 잔치는 이제 북한에서 잊혀진 어떤 향수를 불러일으킬 것으로 보인다. 특히 곱사동이, 절름발이의 인물들과 꼬부랑 할머니 등 인물들 형상에서 풍부함은 기존의 북한영화에서 보이는 잔치와는 다르게 풍부한 정서를 불러일으키는 것이다.¹⁴⁾

바흐친의 축제가 강조하는 것은 축제에서의 민중적 에너지의 해방이다. “축제의 명랑한 웃음은 일의성과 환원을 정치시키고 양의성 속에서 그들을 용해해 내고 생사의 원초적 대립을 화해시킨다. 그러나 양의 성은 제거되지 않는다”¹⁵⁾ 그것은 비록 일시적인 해방이지만 축제가 끝난 이후에도 그 해방의 경험은 민중들에게 남아있다. 축제 이후에 모두 평범한 일상으로 돌아감이 예정돼 있지만 축제가 일으킨 민중적 즐거움과 웃음은 강한 여운으로 남는 것이다. 마찬가지로 신상옥의 영화들에서 보이는 평범한 사람들의 일상적 즐거움은 비록 영화 속 해방이긴 하나 관객들에게 전이되는 어떤 것이다.

민중적 에너지를 가진 영화란 북한영화의 인민성이 추구하는 것이다. 그럼에도 북한영화의 교조화는 민중적 에너지를 상당부분 관료적인 죽은 에너지로 위축시키거나 한 곳으로만 향하게 하고자 하는 의도를 노골적으로 드러낸 것이었다. 여기에 신상옥 영화의 의미가 있다. 그의 영화는 인민성이 의도하는 인민의 자발적이고 해방적인 즐거움을 영화 속에 재현한 것이다. 그리고 그 즐거움 속에 드러나는 ‘신명’이란

14) 남한에서 북한에 휠체어를 제공하겠다고 하자 북측이 자신의 공화국에는 그런 장애인이 없다고 거절했다는 일화는 유토피아에 대한 북한의 잘못된 설정을 짐작하게 한다. 이런 영향 때문인지 북한영화에서 장애인은 혁명영웅이거나 비정상적 사고를 보여주는 부정적 인물로만 등장하고 있다.

15) 미하일 바흐친, 여홍상 역음, 『바흐친의 문화이론』(서울: 문학과지성사, 1995), 76쪽.

남북이 공유하는 정서라는 사실에서 그의 영화가 남북한 영화 교류에 던지는 의미를 찾을 수 있다. 교류 자체보다 중요한 것은 정서의 공유이기 때문이다.

3. 우회로에서 길 찾기: 80년대 북한에서 신상옥 영화의 의미

신상옥이 북한에서 활동했던 1980년대는 북한이 변화를 갈구하던 때라고 할 수 있다. 북한은 ‘합영법’을 발표해 외국투자에게 손짓하는가 하면 체제 내적 개혁의 시도를 보여주기도 하였다. 북한의 경제적 지표는 1970년대 아래 계속 떨어져 1980년대에는 위기의 징후가 여기 저기에서 감지되기도 했다. 게다가 1980년대 북한이 도시화, 산업화가 일정하게 성과를 낸 결과 새로운 세대의 등장과 인민들의 의식의 변화는 체제의 변화시도를 요구하고 있었다.

동일한 맥락에서 북한은 문학예술에 있어서 ‘숨은 영웅 형상화’를 선언한다. 숨은 영웅은 영웅이긴 하지만 1970년대 천리마영웅이나 혁명영웅들과는 조금 다른 것이었다. 대중의 현실에 좀 더 밀접한 인물들인 숨은 영웅들은 ‘평범한’ 사람들 속에서 찾아진 영웅인 것이다. 이런 결과 서민의 삶의 장소인 집과 일상생활이란 것이 이전의 북한영화에 비해 전면적으로 드러나는 것을 볼 수 있다. 또한 일상적인 소재에 대한 관심으로 이어지는 것은 물론이고 사랑이란 문제가 중요하게 소재화 되는 것으로 변화가 나타난다. 또 1980년대에는 창작단 실험을 통해 각각의 창작단에 어느 정도 자율성을 확대하고 각 창작단별 경쟁을 시키기도 했다. 그 결과 다양한 장르의 영화들이 등장했는데 이것은 1950~60년대 사회주의 체제였던 동유럽 국가에서 이미 경험한 것이

기도 하다. 즉 동유럽 국가들은 그 당시 인간의 얼굴을 한 사회주의에 대한 주장이 높아지면서 이런 주장이 영화에까지 영향을 미치게 된다. 이때 창작단 실험을 통해 동유럽 각국이 자신들의 영화(사회주의적 리얼리즘)들에 변화를 추구하게 되었다. 그 결과 창작단별 독립채산제를 실시하고 유명한 감독 밑으로 사람들이 모여들면서 작가의 개념이 생길 뿐 아니라 세계영화사에 이름을 남긴 감독과 작품이 나오게 된다. 폴란드의 아네스 바르다, 헝가리의 졸탄 파브리, 그리고 좀 후세대로 안드레이 타르코프스키, 미클로스 얀초, 로만 폴란스키 같은 작가 감독들이 이 때의 직간접적 산물이다. 북한도 1980년대가 이런 때였던 것이다.

이런 배경에서 신상옥이 등장할 수 있었다. 그리고 유사한 의미에서 그의 영화는 돌출적인 영화가 아니라 북한사회 내에서 대중적으로 수용될 준비가 이미 돼 있었던 것이다. 이와 같은 사실에서 신상옥에 대한 평가는 북한의 내재된 변화 추동력을 감지하고 그것을 자신의 영화로 주물하는데 성공하였다고 보는 것이 옳을 것이다. 그리하여 그의 영화는 북한의 공식창작방법 즉 평범한 영웅들을 묘사하면서 영화적 재미를 주어 인민들을 영화관으로 불러 모음으로써 ‘인민교양수단’으로서 북한영화의 실용성에도 공헌할 수 있었다. 그런 한편 그는 자신의 개인적 작가성 북한식으로 말하면 개인적 창작방법을 북한식 내러티브 공식에 녹여 ‘혁명의 길 위에 선 평범한 인물들(특히 여성인물들)의 고통 담과 역경극복기’를 만들어내었다.

한편 그의 영화는 공식적 창작방법을 따르면서도 오직 우회하는 방식이긴 해도 그것에 의문을 갖게 한다는 점에서 의미가 있다. 그의 영화 속에 재현된, 충분한 답을 얻지 못한 개인적 성적 욕망과 진실한 인민적 즐거움은 교조화된 북한영화의 ‘딱딱한’ 자세에 대해 인민들로 하여금 물음표를 제기하도록 하는 것이다. 또한 신상옥 영화의 시각적 표현은 영화의 시각적 특성을 다시 북한영화 속에 구현한 것이자 작가적

가능성이 북한에서도 여전히 영상을 통해서 가능할 것임을 예고하는 것이다.

신상옥의 영향은 그의 조감독이나 촬영감독이었던 전종팔, 황룡철¹⁶⁾ 등에서 찾아진다. 그들은 이후 1990년대 북한영화의 변화를 이끈 감독과 촬영가이다. 제한적인 변화 시도가 1993년 창작단 실험 실패를 선언하며 막을 내리는 듯하였으나 1994년 수령의 소멸과 이후 김정일체 제의 연착륙을 통해 영화에 있어서 변화가 가속화되고 있는 사실이 보여주듯 북한 영화의 변화와 남북 영화교류의 희망적 가능성은 모두 보여주는 것이 신상옥 영화라고 할 수 있다.

■ 접수: 7월 26일 / ■ 채택: 8월 10일

참고문헌

<1차 자료>

- 김정일, 『영화예술론』(평양: 조선로동당 출판사, 1973).
_____, 『주체문학론』(평양: 조선로동당 출판사, 1992).

<2차 자료>

- 미셸 푸코, 이규현 역, 『성의 역사』(서울: 나남출판, 1996).
미하일 바흐친, 여홍상 엮음, 『바흐친의 문화이론』(서울: 문학과지성사, 1995).
신상옥·최은희, 『김정일왕국』(서울: 동아일보사, 1987).
이영일, 『영화개론』(서울: 신영사, 1969).

16) 이들이 북한에서 90년대 활동은 매우 두드러지는 것이다. 전종팔은 <하랑과 진장군>(1994), <청춘이여>(1995), <가족룡구선수단>(1998)을 연출했고 황룡철은 <노래 속에 꽃피는 가정>(1990), <해운동의 두 가정>(1996), <가족룡구선수단>(1998)을 촬영했다. 이 영화들이 매우 인기를 끈 영화들이라는 사실을 생각하면 신상옥이 북한영화에 미친 영향은 이들을 고려해 보아야 할 것이다.

- 한국여성연구원 편, 『동아시아의 근대성과 성의 재현』(서울: 푸른 사상, 2002).
- George L. Moss, *Nationalism and Sexuality*(Wisconsin: The University of Wisconsin, 1985).
- Hyang Jin Lee, *Contemporary Korean Cinema*(Manchester and New York: Manchester University Press, 2000).
- Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*(New York: Cornell University Press, 1991).

Abstract

Auteurism in North Korea

— Concentrating on Shin Films —

Myung-Ja Lee(Lecturer of Dongguk University)

It has been taken for granted that a director works with politics of the party in North Korea. This is a reason that most people regards North Korean films as strong political nature. The auteurism is comprised of individual styles at contents, forms etc. How personal traits consist in the official film making method. It is a motive of my thesis. This thesis search for an auteurism through Shin's films in North Korea.

Shin Sang-ok was a well known director who made many films and diverse genres. He consistently showed himself personality in commercial popular films in South Korea. It was a traditional woman with despair and permission. He built 'Shin film' in North Korea as that in South Korea. He kept himself vigorous by making films which 7 films by director, 13 films by producer. Shin's woman who permitted tragic fate represented the road that Shin made in North Korea. The heroin after all went to communist party that is consider

as overcoming dispair. Sexuality is often represented at Shin's films. But it is suggested by national characters. The mass of Shin's films revealed emancipation energy that practice people.

There was variety in Shin's Films compare to established North Korean films. Shin's attempt stood with North Korea's improvement which was so called 'hidden hero' films. North Korea's auteurism put into detail individuality along with official method.

Key Words: auteurism, Shin Film, traditional woman, sexuality, people. hidden hero films

영향』(2003)이 있다.

이명자

1969년 서울 출생이며 동국대학교에서 영화를 전공하여 2004년 12월 “김정일 통치 시기 가족멜로드라마 연구—북한 근대성의 변화를 중심으로”로 박사학위 받음. 현재 동국대, 상명대 등에서 영화관련 강의를 하고 있다.