북한영화로 접근하는 남북의 사회통합

김 정 수
(통일교육원)

북한영화로 접근하는 남북의 사회통합

김 정 수 (통일교육원)

목 차

Ⅰ. 여는 글
Ⅱ. ‘감정’의 사회성과 정치성
Ⅲ. 영화 <포성없는 전구> 분석
Ⅳ. 영화 <포성없는 전구>의 ‘감정’
Ⅴ. 맺는 글: 통합을 위하여

국문요약

본 연구의 목적은 북한 예술영화를 분석하여 영화 속에 주조된 ‘감정’을 밝혀보고 남북의 통합을 위해 생성되어야 할, 또는 교육되어야 할 ‘감정’의 단서를 찾는 것이다. 분석 결과 북한 당국은 북한 주민에게 감정이입과 동화를 유도하며 자기비하를 통한 죄책감으로 북한 주민을 통제하는 것이 드러났다. 그렇다면 남북의 통합을 위해 생성되어야 할 ‘감정’은 무엇일까? 그것은 역으로 이화(異化)의 훈련, 자신에 대한 자부심, 개인 욕망의 긍정이 아닐까? 북한 당국이 북한 주민의 생각할 기회를 원천적으로 차단한다면 우리는 ‘동화(同化)’의 반대인 ‘이화(異化)’의 패러다임을 제시할 필요가 있다. ‘이화’는 스스로 상황을 판단하여 감정적인 면과 비판적인 면이 서로 조화를 이룰 수 있는 편을 선택하는 훈련이다. 보다 구체적으로는 서사극의 관람이나 서사극을 같이 만들어봄으로써 교육과 훈련을 병행하는 것이 하나의 방법일 수 있다. 동시에 개인 욕망에 대한 긍정이 중요하다. 이 역시 교육을 통해서 가능하다. 분석한 바와 같이 북한 당국이 북한 주민에게 끊임없이 주조하는 자기비하와 죄책감은 실상 통치의 한 방식일 뿐이다. 인간이 자신의 욕망을 추구하는 것은 자연스러운 현상임을 대화와 교육을 통해 긍정할 필요가 있다. 현상은 다양하게 나타날 수 있지만 ‘욕망’은 자신의 존재 속에서 존속하려는 노력이므로, 북한 주민의 대학에 진학하고 싶은, 출세하고 싶은 욕망 등은 크게 보면 “자신의 존재 속에서 존속하려는 노력”인 것이다. 따라서 ‘코나투스(Conatus)’의 긍정이 남북 통합을 위해 회복되어야 할 요소 중 하나라 하겠다.

* 주제어: 북한 영화, 포성없는 전구, 남북 사회 통합, 동화-이화, 자기비하-죄책감, 감정, 코나투스

Ⅰ. 서론

본 연구의 목적은 북한 예술영화 <포성없는 전구> 1부~5부를 분석하여 영화 속에 주조된 '감정'을 밝혀보고 남북의 통합을 위해 생성되어야 할, 또는 교육되어야 할 '감정'의 단서를 찾는 것이다.[1] 오늘날 남북의 사회통합에서 인문학적 접근은 중요하다. 최근 통일 담론에서 인문학적 접근의 필요성은 점차 공유되어 인간을 중심에 두자는 통일 담론은 점차 그 중요성을 인정받고 있다. 인문학적으로 통일을 사유하는 연구도 이루어지고 있으며[2] 현장에서 체험교육, 놀이교육, 연극을 활용한 교육 등 인문학적 통일교육도 진행되고 있다. 남북의 사회통합과 통일교육의 외연 확대를 위해 모두 의미 있는 실천이라 하겠다. 그런데 인간의 '감정'을 중심에 놓으면서 남북의 사회통합과 통일교육을 모색하는 연구는 아직 초기단계임을 주목한다.

남북의 사회통합을 위해서는 북한 사회에 주조된 또는 북한 주민에게 주조된 '감정(affectus)'에 대한 이해는 필수이다. 통합은 '타자의 이해'를 출발점으로 하며, "타자를 이해하는 근원에는 타자의 감정을 알아차리는 능력, 타자의 감정에 대한 감수성, 죄책감이 있기 때문이다. 이것이 있기에 어떻게 사람과 관계를 맺느냐라는 '약속·관여 문제'가 비로소 해결된다."[3] 이러한 인간의 '감정'이 현실에서 창조와 개혁을 위한 실천으로 이어진다면 감정은 현실의 변화를 유도하는 동인이 된다. '감정'은 통합을 위한 주요 요소인 것이다. 따라서 "감정은 결코 집합심리학자들이 주장하듯 무분별한 집합적 흥분 상태를 일으키는 비합리적인 것이 아니다. 셸러의 지적처럼 감정은 바로 가치라는 본질에 대한 직관이며, 이성적 사고에 앞서 작용한다."[4] 이러한 '감정'은 예술에 반드시 동반된다. '역사가 의식의 영역이라면 일상이란 무의식의 영역이어서 주조된 감정을 잘 드러내는 매체는 역사가의 저작보다는 영화'인 것이다.[5] 따라서 본 연구는 북한 영화에 주조된 '감정'을 밝히고, 통합을 위해 모색되어야 할 '감정'의 단서를 찾음으로써 남북 사회 통합 연구의 토대로 기여하고자 한다.

Ⅱ. '감정'의 사회성과 정치성

'감정'은 근대 사회가 성립하면서 경계의 대상이 되었다. 주술로부터의 해방과 과학의 발전이 '감정'의 억압과 동일시된 것이다. 그런데 '인간의 본질적이고 천부적인 특징이 인간의 잠재적인 고귀함, 정의 또는 합리성에 있는 것이 아니라, 인간의 행동을 추동하는 욕망과 혐오에 있다'면 '감정'의 속성은 다분히 사회적이고 정치적이다.[6]

---

1) 본 연구에서 의미하는 '감정(affectus)'은 '인지적 측면이 포함된' 것으로 "신체의 행위 역량을 증대시키거나 감소시키고 촉진하거나 억제하는 신체의 변용(affections of the body)이자 이러한 변용의 관념(the ideas of these affections)"이다. Robert C. Solomon, *What is an Emotion? Classic and Contemporary Readings,* (New York, 2003), pp. 5~7., Edwin Curley, *A Spinoza Reader*, (New Jersey: Princeton university press, 1994), p. 154.

2) 박영균·박민철, "인문학적 통일 패러다임의 사회적 적용" OUGHTOPIA 31(1), 2016. 5.

3) 요시다 도오루 지음, 『정치는 감정에 따라 움직인다』 (서울: 바다출판사, 2015), p. 241.

4) 박형신·정수남, 『감정은 사회를 어떻게 움직이는가?』 (서울: 한길사, 2015), p. 380.

5) 김기봉, "북한에 대한 일상연구의 가능성과 의미", 박순성·홍민, 『북한의 일상생활세계』 (서울: 한울, 2010), p. 120.

6) 잭 바바렛 엮음, 박형신 옮김, 『감정과 사회학』 (서울: 이학사, 2009), p. 30.

감정은 “생물학적이면서도 문화적이다. 문화란 특정 집단의 구성원들이 공유하는 상징체계이자 인식 틀로서 다양한 맥락을 내재한 행위촉발 요인이나 해석의 자원”이다. 감정은 특정한 사회역사적 맥락을 탈각한 채 모든 상황에서 동일한 반응으로 나타나는 것이 아니다. 각기 다른 상징체계를 공유한 사회성원들에 따라 다르게 표출된다는 점에서 일정한 상징체계로 작동한다. 감정은 공유된 의미체계이자 상징체계로서 특정한 사건에 대응하는 문화적 구성물인 것이다. 루츠가 감정을 문화적으로 구성된 판단, 즉 사람들이 자신들이 처한 상황을 이해하기 위해 이용하는 문화적 의미체계의 한 측면으로 기술하는 것은 이러한 맥락이다. 감정은 역동적인 것으로 즉 그것이 산출되고 재생산되고 표현되는 역사적·사회적·정치적 맥락에 따라 변화할 수 있는 것이다. 귀족들이 자신들의 추락해가는 지위하락의 불안감을 해소하기 위해 다른 계급들과 구별될 수 있는 온갖 새로운 행동양식을 만들어내면서 수치심과 당혹감을 강력한 권력유지 수단이자 자신들의 정체성으로 활용했다는 엘리아스의 주장은 이 같은 사실을 입증하는 일례라 하겠다. 감정은 역사, 사회, 개인을 매개하면서 인간세계의 지속적인 변화 ‘과정’을 이끄는 동력이며 상이한 감정 표출이 모여 그 사회의 지형을 형성하고, 그 사회가 나아가는 방향을 규정짓는 것이다. 이와 같이 감정은 사회적 관계를 순식간에 바꿔놓는 기제로도 작용한다. 사회학이 감정에 주목해야 하는 이유는 감정이 인간에 대한 인간학적인 낭만성을 넘어 사회비판의 원천적 에너지를 제공해주기 때문이다. 따라서 한때 사회학에서 비합리적이라는 이유로 추방당한바 있지만 감정은 “첫째, 다른 사람이나 대상과의 관계 속에서 표현된다는 점에서, 둘째, 행위주체가 처한 상황적 맥락에 다양하게 표출된다는 점에서, 셋째, 하나의 사회적 행위라는 점에서, 넷째, 사회관계의 형성과 유지를 위해 일련의 사회규범에 의해 조정되고 규제된다는 점에서, 다섯째, 개인적으로 경험되지만, 종종 집단적으로 표출된다는 점에서 사회적인 것”이다.[7]

이로써 감정은 정치적인 것이 된다. “정치가 자기 이외의 타자의 존재를 전제로, 이런 사람들과 협력하거나 거래하거나 이들에 반발하거나 이들을 강제하여, 공동체에 바람직하다고 생각되는 것을 끈질기게 실현해 가는 것”[8] 이라면, 감정은 “정치의 우연한 분열자가 아니라 정치에 본질인 것이다.” 감정은 정치과정을 지속시키고 정치적 행위와 동인의 근원을 이루며 정치제도에 착근되어 있다. 감정의 불확정성은 정치 영역에서 특히 두드러진다. 1930년대 중반에 이탈리아에서 파시스트 정권이 감정 에너지 창출을 위해 로마에서 일련의 대규모 집회를 기획한 것은 민족 국가가 감정 공동체를 산출하기 위해 퍼레이드, 휴일, 공적 의례, 집회를 활용한 일례라 하겠다. 실제로 감정 정치는 감정 에너지를 산출한다기보다는 전유한다. 이탈리아 공산당이 당원을 충원하고 그들의 헌신을 지속시키기 위해 카톨릭 교회의 의례 에너지를 사용한 것, 모성 감정 속에 착근된 안전이 감정 에너지의 한 형태로 전쟁채권구매운동 속에서 정치적으로 유효한 감정 공동체를 창출한 것은 감정의 정치성을 잘 말해준다. 기억 역시 감정이며 정치이다. 베버는 공동기억이 문화적, 언어적 또는 인종적인 것보다 심층적인 유대를 형성한다고 주장한다. 공유된 역사가 없을 경우, 우리는 정치를 가질 수는 있으나 공동체는 가질 수 없는 것이다. 근대 민족국가가 민족에 대한 사랑의 형태로 국가에 대한 애착감을 창조해내는 우애의 정신을 창출하는 상상

7) 본 장의 ‘감정의 사회성’ 부분은 박형신·정수남, 『감정은 사회를 어떻게 움직이는가?』 (서울: 한길사, 2015), pp. 42~74까지의 내용이다. 별도로 각주를 표시하지 않음을 밝힌다.

8) 요시다 도오루 지음, 김상운 옮김, 『정치는 감정에 따라 움직인다』 (서울: 바다출판사, 2015), p. 9.

의 공동체임을 기억한다면, 민족국가 프로젝트가 감정적 애착과 일체감을 창출하기 위해서 두 가지 종류의 활동이 필요한 것을 알 수 있다. 첫 번째 종류의 활동은 모든 시민에게 영향을 미치는 제도에 시민을 강제적으로 참여시키는 것이다. 이러한 활동의 전형이 군대, 학교, 국어이다. 사투리와 방언을 금지시키는 것은 민족국가 건설 어젠다에서 대개 첫 번째 항목을 이룬다. 집합행동으로서의 전투, 학습, 말하기는 참여자들에게 공유된 문화를 창출하기 때문이다. 두 번째 활동은 소비-신문, 예술, 문학, 영화 속에서의 국가 이미지, 말, 상징의 소비-이다. 박물관, 기념물, 음악뿐만 아니라 국어, 문학, 교육제도는 민족적 소속 의식을 생생하게 유지하는데 기여한다. 생산과 소비는 민족을 그 시민들의 정체성 위에 인지적·감정적으로 각인시키는데 기여하기 때문이다."[9] 국가는 정치제도 내에 감정을 용해하며 이로써 감정은 정치적인 것이 된다.

Ⅲ. 영화 <포성없는 전구> 분석

<포성없는 전구>는 1, 2부로 구성된 소설을 영화화한 첩보물에 속한다.[10] 현재까지 5부가 제작되었고 배경은 해방 이후이며 주인공은 남희(스미꼬)이다. 영화의 이야기(story)는 해방 이전부터 시작한다. ① 남희는 아버지가 일본경찰에 의해 사형을 당하자 천황을 무너뜨리기 위해 공산당운동에 바위쇠와 함께 참가한다. ② 남희와 바위쇠는 공산주의 운동을 하던 중 일본 경찰에 잡히는데 남희는 버티지만 바위쇠는 모진 고문에 못이겨 전향하고 만다. ③ 감옥에 남아있던 남희는 김수향을 만나게 되고 김수향을 통해서 김일성을 알게 된다. ④ 김수향은 사형을 당하지만 남희는 김수향의 조언대로 거짓 전향을 한 이후 김일성을 위해 일한다. 영화의 서사(narrative)는 이 지점부터 시작한다.

그림 1 〈포성없는 전구〉 등장인물도

9) 본 장의 '감정의 정치성' 부분은 잭 바바렛 엮음, 박형신 옮김, 『감정과 사회학』 (서울: 이학사, 2009)의 pp. 72~82의 내용이다. 별도로 각주를 표시하지 않음을 밝힌다.

10) <포성없는 전구>의 대본은 소설 <포성없는 전구> 허문길, 금성청년출판사, 2003년, 2005년을 참고했다. 이후 대사를 인용할 경우 각주를 따로 표시하지 않는다.

영화의 서사(narrative)는 다음과 같다. ① 남희는 한반도 정보수집의 임무를 받고 미군의 통역관으로 일하는데, ② 남희가 정보요원이라는 사실을 유일하게 아는 방호성과 정치국장이 살해당한다. ③ 남희는 조국과 연락이 두절되지만, 좌절하지 않고 맡은바 임무를 다 한다. ④ 마침내 조국 역시 자신을 찾고 있었음을 알게 되자 남희는 감격하며, ⑤ 한국전쟁에 대한 정보를 청년을 통해 북조선에 전달한다.

1. 서사구조(narrative-structure)와 플래시백

<포성없는 전구>의 서사는 시간 순으로 진행되며 플래시백이 삽입되는 구조를 취한다. 실사와 다큐멘터리를 활용하여 신화를 역사적 사실로 확정짓는 특징이 있다. 다큐멘터리에서 김일성의 육성을 연출하는 씬은 허구를 완전한 실화로 위장하는 일례가 될 수 있다. 영화는 총 5부작 구성이지만 하나의 부가 완결구조가 아니므로 총 5부를 한편의 영화로 보아 각 부를 하나의 시퀀스로 분류하고 서사를 살펴보기로 한다.[11)]

표 1 〈포성없는 전구〉의 서사

기	승	
시퀀스1	시퀀스2	시퀀스3
플래시백	플래시백1, 2 * 김일성 육성	플래시백1, 2
맥아더의 음모를 알아내러 위장 전향한 남희	월로우비에게 접근하기 위해 캐논의 부대에서 활약하는 남희	
전	결	
시퀀스4	시퀀스5	
플래시백		
이승만의 한국전쟁계획을 알아낸 남희	임무를 수행하고 사망한 남희의 메신저 청년	

11) 쇼트(shot): 카메라가 찍기 시작한 순간부터 멈출 때까지 연속적으로 기록된 영상. 다시 말해서 편집되지 않은 필림 조각. 씬(scene): 수많은 유관한 쇼트들로 이루어진 불명확한 영화의 구성단위로서, 보통 주된 관심사-장소, 사건 혹은 이차적인 극의 클라이맥스-에 따라 통합되어 있다. 시퀀스(sequence): 몇 개의 씬이 씨퀀스를 이룬다.

영화의 초목표(super-objective)는 “남희가 위장 전향하여 맥아더의 음모를 알아내는 과정”으로 정리할 수 있다. 소설의 영향이어서인지 등장인물과 사건이 복잡하게 얽혀 진행되지만 구조는 단순하다. 아리스토텔레스적 기승전결의 구조이다. 주인공 남희가 중심플롯을 이끌며 한반도 정보수집을 위해 미국에 위장전향하고(기), 월로우비에게 접근하기 위해 캐논의 부대에서 활약하다가(승), 이승만의 계획을 알아내지만 조국과 연결이 끊겨 어려움에 처하고, 조국이 자신을 찾는다는 것을 알게 되어(전), 메신저를 북한에 보내 정보를 알리는 것(결)으로 구성되어 있다. 서사구조를 보기로 한다.

그림 2 〈포성없는 전구〉 서사구조

<포성없는 전구>의 서사구조 특징은 모든 것이 과하다는 점이다. 음악과 주제가는 오프닝부터 (결)까지 계속 흐르고, 설화는 기승전결 모두에서 몇 차례씩 등장하며, 플래시백 역시 (기), (승), (전) 모두에 나타난다. 소설을 영화화함에 따라 재현하기 어려운 장면을 설화와 플래시백으로 처리하여 서사 전개가 느려지고 극적 리듬이 끊기기도 한다. 감정이입과 동화가 가능할까 하는 의심이 들지만 영화는 주제가를 이용하여 감정이입과 동화를 이끌어낸다. <포성없는 전구>의 특징은 이 같이 설화와 음악을 많이 사용한다는 점이다. 이것은 곧 영화가 관객의 감정이입을 목적으로 한다는 것을 말해준다.

이제 서사구조에서 활용된 장치를 보기로 한다. 영화는 플래시백을 시퀀스 1, 2, 3, 4 모두에서 활용하는데 플래시백의 주된 기능은 인물과 상황에 대한 설명이며 극적 전개의 흥미를 유도하는 것이다. 시퀀스별로 플래시백을 살펴보기로 하자.[12)]

12) 플래시백(Flashback): 영화에서 사용되는 내러티브 장치로, 시간상으로 등장인물의 인생이나 역사의 좀 더 앞선 시기로 되돌아가 그 시기를 이야기하는 것을 말한다.

표 2 〈포성없는 전구〉의 플래시백: 임무를 맡게 된 과정의 회상

시퀀스 1	
플래시백 이전	플래시백
플래시백	플래시백 이후

시퀀스 1에서의 플래시백은 남희가 어떻게 특수임무를 맡게 되었는지에 대한 설명이다. 여기서 주목할 것은 플래시백 전후 재현되는 남희의 모습이다. 홀로 적진에 떨어져 임무를 수행해야 하는 남희는 외로움과 두려움을 완전히 떨치지 못한다. 위장 아들 노을이 잠든 밤에 일어난 남희는 정치위원으로부터 받은 비밀편지를 읽고 생각에 잠기는데 바로 이 지점에서 플래시백이 활용된다.

정치국장: 남희. 저 노을을 보라구. 떠오르는 태양이 있어 붉게 타는 법이요. 장군님 품에 안기기전에 동무나 나나 얼마나 어둠속에서 헤맸나. 장군님의 태양의 빛을 받았기에 저 노을처럼 삶의 빛을 찾을 수 있었던게 아니요. 그래서 조직의 이름도 노을이라고 달았던 거요. 이제 동무가 가는 곳은 조국과 멀리 떨어진 적후요. 태양과 아득한 멀리에 있다고 해도 노을은 자기빛을 잃지 않소. 태양의 빛을 받아 불타는 저 노을처럼 이역만리에서도 장군님을 따르고 조국을 지키고 강건히 불태워가자구.

이 같이 플래시백에서 정치국장은 김일성을 태양으로 비유하며 남희를 격려한다. 노을이 이역만리에 있어도 빛을 잃지 않을 수 있는 것은 태양이 있기 때문이라는 것이다. 남희는 정치위원의 말과 같이 이역만리에서 김일성을 따라야 한다는 것을 다시 기억하며 마음을 다잡는 것이다. 플래시백은 이 같이 관객에게 남희의 정보를 전달하는 것과 김일성에 대한 관객의 태도 교육이라는 2중의 기능을 수행한다. 이때 플래시백에서 남희의 결심은 주제가가 대신 말해준다.

묻지를 마라 묻지를 마라 / 내 어이 이 길을 가는지
아스란 순간을 잊어가며 / 끝까지 이길 가는 거

태양이 그 빛을 받아 / 불타는 저 노을 지며
영원히 그대의 빗발로 / 이 심장을 불태우리

주제가는 남희의 결심을 서정적 운율과 더불어 관객에게 알려주며 플래시백이 끝난 이후 남희가 변하게 되는 원인을 제공한다. 남희와 정치위원은 김일성을 만나기 전을 '어둠속의 나'로, 김일성을 만난 이후에는 '밝음 속의 나'로 규정된다. 김일성을 알기 전에는 의미 없는 손짓에 불과했지만 김일성에 의해 호명될 때 비로소 삶의 이유를 찾고 인간답게 존재할 수 있다는 것이다. 플래시백이 끝난 이후 남희는 플래시백 이전과 사뭇 달라진다. 외로움을 떨쳐내고 노래의 가사처럼 "심장을 불태우는" 각오를 하는데 아리스토텔레스의 '발견(recognition)'이 생산되는 지점이다.[13)]

그림 3 플래시백 이후 마음을 정리한 남희

남희의 '발견'은 자신이 노을이며, 김일성이 태양이라는 것이다. 태양이 있는 한 자신은 어디서나 태양의 은혜로 살아나갈 수 있다는 깨달음이다. 흥미로운 것은 이 플래시백은 김일성의 업적 기억과는 결이 다르다는 점이다. 김일성과의 관계와 김일성에 대한 태도를 교육하기 때문이다. 남희가 노을이라면 노을은 반드시 태양을 전제로 존재할 수밖에 없다. 이것을 어떤 관계라 명확히 규정할 수는 없지만, 분명한 것은 '태양-노을'의 관계는 남희로 대변되는 북한 주민을 더욱 수동적 위치로 고정시킨다는 점이다. '부모-자식'의 관계에서는 부모의 사망 이후에도 자식은 존재할 수 있지만, '태양-노을'의 관계에서는 태양의 부재 시 노을은 절대로 존재할 수 없기 때문이다. 따라서 이 지점은 기의를 생산하는 지점이 된다. 따라서 <포성없는 전구>의 전제가 될 수밖에 없는 2013년의 '김정일애국주의'를 보기로 한다.

> 김정일애국주의를 예술작품창작에 구현하는데 나서는 가장 중요한 문제는 무엇보다도 위대한 장군님께서 조국과 인민, 혁명앞에 쌓으신 불멸의 업적을 형상한 작품들을 더 많이, 더 훌륭하게 창작하는 것을 장군님의 전사, 제자들인 창작가, 예술인들의 첫째가는 도덕의리로, 제일생명선으로 간직하는 것이다.… 다음으로 김정일애국주의를 삶의 좌우명으로 간직한 혁명가, 애국자들의 사상정신세계와 그들의 생활을 진실하게 그려내는 것이다.(밑줄-본 연구자)[14)]

13) 아리스토텔레스의 발견(recognition)은 인물이 무지(ignorance)에서 앎(knowledge)으로 이행하는 것을 의미한다.

이 글에서 흥미로운 것은 '장군님의 전사, 제자'라는 표현이다. 북한에서 '전사'는 이전에도 자주 발견되는 표현이지만 '제자'라는 표현은 자주 사용되는 용어는 아니기 때문이다. 유교 문화권에서 제자는 스승을 전제로 하며 '학생-선생'과의 관계와는 또 결이 다르다. '스승-제자'는 유교적·종교적 패러다임으로 라즈니쉬에 의하면 '무엇이 선이고 무엇이 악인가에 대한 분별을 잊는 날 바로 제자가 되며, 자신의 존재 전부를 드러내어놓는 바로 그날 비로소 한 사람의 제자가 되며, 스승과 관계에서의 핵심은 '싸움(struggle)이 아니라 항복(surrender)'이다.[15] 완전한 신뢰 관계를 의미하는 것이다. 물론 북한이 이를 의식하고 '제자'라는 용어를 사용했는지는 확인할 수 없지만 <포성없는 전구>에서 최고 지도자와 북한 주민의 관계는 분명 '학생-선생', 또는 '부모-자식'과는 결이 다른 관계, 극한의 신뢰관계로 나타나는 것은 확실해 보인다. 김일성·김정일은 단순한 지도자가 아니라 자기 자신의 무장을 해체하고 완전한 항복을 바칠 최고의 신뢰대상인 것이다. 따라서 <포성없는 전구>에서 플래시백은 남희와 관객에게 김일성과의 관계를 재설정하며, 김일성에 대한 남희와 북한 주민의 관계를 더욱 종속적으로 설정한다고 하겠다.

시퀀스 2와 3의 플래시백도 남희를 '발견'에 이르게 한다. 다만 현재의 남희가 아닌 어린 남희에 관한 것이다. 주인공 남희는 과거 무엇에 의해 아리스토텔레스의 정의를 빌려 '무지(ignorance)에서 '지(knowledge)'로 건너가게 되었을까? 시퀀스 2에서는 두 개의 플래시백이 등장하는데 첫 번째 플래시백은 어린 시절 남희와 톰스(바위쇠)에 대한 설명에 해당한다.

표 3 〈포성없는 전구〉의 플래시백과 발견: 어린 시절과 아버지에 대한 남희의 기억

시퀀스2	
	플래시백
플래시백	

14) 김광혁, "예술작품 창작에서 김정일 애국주의를 철저히 구현하자," 『조선예술』 3호 (2013).
15) Osho, *The Mustard Seed,* Element Books, Inc, 2000, pp. 7~9.

어린 시절 남희는 아버지를 찾으러 일본에 가는데, 남희를 아낀 어린 바위쇠도 남희를 따라간다. 남희는 감옥에 갇힌 아버지의 유언을 받들고 조선의 독립을 위해 살기로 결심한다는 내용 이외에 내러티브에 대한 기여는 발견되지 않는다. 다만 주목할 것은 어린 남희에게 '발견'이 발생한다는 것이다. 남희는 독립운동을 한 아버지의 유언을 들으며 새로운 세계에 눈을 뜨게 되는 것이다. 그러나 영화는 이 '발견'은 이후의 '발견'에 비하면 한계가 있다고 말한다. 따라서 시퀀스 2의 두 번째 플래시백은 주목을 요한다. 설화로서 북한이 주조하는 역사를 사실화하기 때문이다.

표 4-시퀀스 2의 플래시백 2: 김일성을 환호하는 북한 주민

〈포성없는 전구〉	
	플래시백
플래시백	

설화: 미국은 조선에서 전 조선적인 통일정부를 세우려는 움직임이 강해지자 남쪽 절반만이라도 차지할 목적으로 부랴부랴 유엔에서 거수기까지 동원하여 남조선에서 단독선거를 강행하였다. 갓 해방된 조선은 다시금 대국들의 리해관계에 따라 둘로 영구분열될 엄중한 위기가 조성되였다. 영명하신 김일성장군님께서는 나라의 분열을 막고 조국의 통일을 앞당기기 위해 해방 후 3년간 제반 민주계획의 성과로 튼튼히 다져진 자주국가 건설을 토대로 1948년 9월 9일 전조선적인 총선거를 실시하여 진정한 인민의 국가인 조선민주주의 인민공화국 창건을 세상에 선포하시였다. 9월 12일에는 위대한 수령님을 모시고 공화국 창건을 경축하는 평양시군중대회가 진행되였다.

해방이후 남측에서 단독선거가 실행된 것은 분명한 사실이다. 북한은 다큐멘터리를 통해 이승만의 연설장면을 보여줌으로써 이 설화가 사실임을 증명하는데, 실상 북한이 초점을 두는 것은 그 이후이다. 김일성이 나라의 분열을 막기 위해 북측에 총선거를 실시하였다는 것, 그로 인해 북한의 표현을 따르면 "진정한 인민공화국이 창건"되었다는 것이다. 영화는 평양시군중대회의

다큐멘터리를 보여줌으로써 이 설화가 사실임을 거듭 강조하는 동시에 김일성의 위대성도 함께 부각한다. 디제시스에서 남희는 서둘러 집에 들어와 라디오에서 나오는 김일성의 연설에 집중한다.[16)]

그림 4 라디오에서 나오는 김일성 연설을 듣고 감동하는 남희

"친애하는 평양시민 여러분, 노동자, 농민, 사무원, 문화인, 학생 여러분. 기업가, 상인, 종교가 여러분 우리 민족이 일일천추로 고대하던 조선민주주의인민공화국 중앙정부는 전체 조선인민의 열렬한 지지와 환영속에서 창건되였습니다."(김일성 육성).

이 연설을 들으며 남희는 위와 같이 울컥 눈물을 쏟는다. 이때 영화는 김일성의 연설과 부드러운 서정적 음악을 조합함으로써 관객의 감동을 자극한다. 음악과 김일성의 연설은 계속 이어지는데 이때 영화는 태양을 보여준다.

그림 5 김일성 라디오 연설 육성시 화면

16) 디제시스(diegesis): 내레이션과 내러티브의 내용, 스토리 내부에서 묘사된 허구의 세계. 스크린 위에서 실제로 전개되는 모든 것, 즉 허구적인 실재를 지칭한다.

친애하는 여러분, 조선민주주의 인민공화국 정부의 수립은 자주독립 국가건설을 위한 우리 민족의 투쟁 역사에서 빛나는 새 페이지를 열어놓았습니다. 조선민주주의인민공화국의 창건과 중앙정부의 수립은 조국의 통일과 자유독립을 위한 남북조선 인민의 단결된 투쟁의 결실이며, 우리 인민의 위대한 력사적 승리입니다. 창건된 우리 공화국의 전도는 양양하며, 우리민족앞에는 승리의 광활한 대로가 열려져있습니다.

이후 남희는 벅찬 가슴을 억누르지 못해 밖으로 나와 한참을 달리다 태양과 노을을 보고 멈춰서며 경례를 한다. 서정적 음악은 멈추지 않고 계속 흐름으로 남희의 경례를 숭엄하게 보이는데 일조한다. 결국 시퀀스 2의 플래시백은 실사와 다큐멘터리를 동원하고 관객에게 김일성의 육성을 들려줌으로써, 물론 성우가 더빙했을 것으로 예상되지만, 김일성이 북한을 건설하고 일제의 탄압에서 구원한 메시아임을 강조한다. 남희는 또 다시 '발견'을 하는 것이다. 영화는 이같이 신화를 사실로 교육시키면서 관객에게 김일성에 의한 구원을 시청각적으로 각인시킨다고 하겠다.

시퀀스 3의 플래시백 역시 주목을 요한다. 2개의 플래시백이 등장하는데, 첫 번째 플래시백은 남희의 공산당 시절이 주 내용이다. 남희와 바위쇠는 전단을 붙이다가 붙잡혀 고문을 받는데 바위쇠는 못이기고 전향하면서 남희도 전향하도록 설득한다. 그러나 남희가 거부한다는 내용이므로 이 플래시백 자체가 특별한 극정 기능을 수행하지는 않는다.

표 5 〈포성없는 전구〉의 플래시백 1

시퀀스3	
고문당하는 바위쇠	전향하라고 설득하는 바위쇠
거부하는 남희	벽에 기대어 오는 바위쇠

다만 주목할 것은 영화가 바위쇠를 고문하는 장면을 불필요하게 긴 시간을 할애해서 보여준다는 점이다. 일본 경찰이 행하는 손가락 고문, 물고문, 몽둥이 고문은 관객들에게 공산주의를 지킨 사람들의 헌신에 대한 존경심과 일본에 대한 적개심을 자극한다. 동시에 조국이 튼튼하지 못할 때 국민들은 외세에 의해 고난을 받게 될 것을 암시하기도 한다. 영화는 고문으로 관객의 공포를 자극하면서 자연스럽게 관객으로 하여금 조국의 존재에 대한 감사를 유도하는 것으로 보인다.

그림 6 남희가 전향을 거부하자 혼자 전향하겠다고 말하고 나와서 벽에 기대어 오는 바위쇠

그런데 흥미로운 것은 영화가 전향하는 바위쇠를 부정적으로만 묘사하지 않는다는 점이다. 바위쇠는 남희의 설득을 실패하고 혼자라도 전향하겠다고 큰소리치고 나가지만 결국 벽에 기대어 울고 만다. 영화는 일본 경찰을 무자비한 인간으로 재현하면서도 배신한 바위쇠를 부정으로 점철시키지 않고 일말의 인간적 시선을 주는 것이다. 김정은이 강조한 '애민정신' 때문일까? 아니면 공산주의 운동을 해야 할 절실한 이유가 있었던 남희에 비해, 공산주의와 상관없이 남희를 좋아해서 일본에 온 순정남 바위쇠에 대한 연민 때문일까? 김정은 시대에는 영화가 관료가 아닌 부정적 인물에게는 상대적으로 관대한 시선을 보낸다고 하겠다. 이로써 인물들이 이전에 비해 비교적 입체적으로 구현되고 있다.[17]

시퀀스 3의 두 번째 플래시백은 남희에 의해 시작된다. 바닷가에서 남희와 톰스(바위쇠)가 만나는데, 톰스는 남희에게 캐논을 조심하라고 말한다. 남희는 냉정하게 톰스에게 "우리는 통할 수 없는 양극에 있으니 끼어들지 말라"고 할 때 플래시백이 시작된다. 이 플래시백은 '발견'을 위한 중요한 극적 기능을 수행함으로 주목을 요한다.

17) <포성없는 전구>는 적과 아군의 특징이 비교적 분명했던 기존 북한 영화와 다소 변별성이 있다. 북한 영화에서 재현되는 주인공은 항상 뛰어난 지략과 용감성을 겸비한 이상화된 주인공이었으며 이에 비해 적(미국, 한국)은 항상 우매하고 비열하게 형상화되었다. 그런데 이 영화에서는 적(미국)이 기존 북한 영화에서의 재현보다 입체적으로 그려진다. 미국의 군관료 역시 북한의 주인공만큼 치밀하고 똑똑하게 그려지고 있다. 김정은 시대 영화의 인물들은 비교적 입체적으로 재현되고 있다.

표 6 〈포성없는 전구〉의 플래시백 2

시퀀스 3	
감옥에서 김수향을 만난 남희	김일성을 들려주는 김수향
김일성을 찾아가라는 김수향	사형장에 끌려가는 김수향

이 플래시백에서 남희의 인생에서 처음 김일성이 개입한다. 남희는 전향을 거부하여 계속 감옥에 갇혀 있는데 그때 만난 김수향을 언니라고 부르며 따르게 된다. 그런데 점점 사형 날이 가까이 오자 김수향은 남희에게 김일성을 찾아가라고 하며 김일성을 "우리 민족을 구원해주신 태양"으로 소개한다. 남희는 김일성을 소문으로만 들었을 뿐 실제 그에 대해 아는 것이 없다. 지금까지 남희를 공산주의의 길로 이끌었던 것은 그의 아버지였을 뿐인데 이제 남희는 김수향에 의해서 더 큰 어버이 김일성을 찾아가게 되는 것이다. 마치 <꽃파는 처녀>의 서사가 다시 반복되는 듯하다.[18] <꽃파는 처녀>에서 "어린 애국소녀는 식민지 계급착취의 폭압에 가족이 붕괴된 후 암울한 세상에서 외롭고 궁핍한 영혼이 된다. 그녀는 혈육을 대신할 새로운 부모자식 관계와 도덕적 소속감을 빨치산 지도자에게서 찾고, 빨치산 집단이라는 혁명가족 덕분에 또 다른 차원의 삶의 의미를 발견"하는데 이 서사가 그대로 반복되는 것이다.[19] 김수향의 대사에서도 김일성은 해님으로 고정된다는 것을 주목하기로 한다.

김수향: 해님을 찾아가요.
남희: 해님이요?
수향: 우리 민족을 구원해주신 태양이 솟았어요. 지금 열혈청 애들이 찾아가고 있어요.
남희: 언제부터 묻고 싶었는데 언닌 누구예요?

18) <꽃파는 처녀>는 "1972년 선보인 대중적 혁명가극으로 전 세계에 걸쳐 1400회 이상 공연을 했다는 북한의 대표적인 문화작품이다. 이야기는 식민지 만주에서 아버지를 잃고 소작으로 가난하게 사는 4인 가족의 일원인 꽃분이라는 십대 소녀를 중심으로 전개된다.", 권헌익·정병호, 『극장국가』 (서울: 창비, 2013), pp. 76~79.
19) 권헌익·정병호, 『극장국가』(서울: 창비, 2013), pp. 83~84.

아버지가 전부였던 남희는 태양이 있다는 것을 '발견'하는 것이다. 그 태양은 민족의 독립을 위해 싸우다 죽는 유한한 아버지가 아니라, 민족을 구원하며 현존하는 메시아인 것이다. 이로써 남희는 인생에서 두 번째 반전(reversal of situation)을 맞게 된다. 남희는 김일성을 만나고, 김일성에 의해서 민족을 위해 더 큰 일을 하는 첩보원이 되는 것이다. 평범한 어린 소녀였던 남희가, 아버지의 유언을 따라 열정만으로 공산주의 운동을 하다가 감옥에 갇힌 남희가 김일성을 발견하고 인생의 반전을 맞게 된다는 이 이야기가 과연 사실일까? 영화는 남희와 김수향의 만남이 사실임을 설화를 통해 강조한다.[20]

설화: 이 여인에 대하여 뒷날 우리의 한 문건에는 다음과 같이 기록되어 있다. 이름 김수향. 생년월일 1908년 5월 26일. 출생지 제주도. 경력; 조선인민혁명군 지하공작원, 방호성과 결혼 아들.

이같이 영화는 김수향의 구체적인 생년월일을 제시한다. 물론 이것은 김수향이 실존인물이라는 것을 강조하기 위함이라기보다는, 실존인물이 하는 말이 사실이라는 점을 강조하기 위한 우회적 접근이다. 김일성이 민족을 구원한 태양이라는 수사가 사실임을 증명하기 위한 극적 장치인데 북한이 이와 같은 장치를 활용하는 이유가 무엇인지 알아보기로 한다. 다소 길지만 인용해보기로 한다.

이렇게 현재에 끼어든 과거는 관객에게 과거를 재경험하게 하며 과거를 기억하게 한다는 점에서 집단의 멤버들에게 공통된 기억을 제공하고 일체감을 부여하는 역사쓰기의 한 수단이 될 수 있다. 영화의 플래시백을 기억과 역사와 관련지으며 영화사를 연구한 모린 투림은 플래시백이 개인 과거의 보관소로서 기억의 이미지를 제공하기도 하고 공유되고 기록된 과거인 역사의 이미지를 제시하기도 한다며 이는 허구물에서 한 인간의 주관적 경험으로서의 역사를 제시하는 것이자 관객을 허구적 인물이 처한 허구적 사회현실과 동화시킴으로써 역사의 주체로 형성하는 이중의 의미를 지닌다고 언급한바 있다. …투림이 간파했듯이 플래시백은 역사를 주관함으로써 그것을 본질적으로 개인적이고 감정적 경험으로 만들어내며 원인 이전에 결과를 제시하는 특성상 역사를 숙명적 인과론으로 귀결짓는다.[21]

이후 시퀀스 4에서도 플래시백은 등장하지만, 이것은 최병덕과 남희와의 관계를 설명하는 기능으로 특별한 주목을 요하지는 않는다. 따라서 <포성없는 전구>에서 플래시백은 북한 허구역사의 사실화, 즉 김일성에 의한 구원이라는 허구의 사실화, 일본제국주의에 대한 분노, 북한 주민들의 초라했던 과거기억, 태양-노을의 관계를 시청각적으로 교육하기 위해 동원되었다고 하겠다.

2. 인물의 행동목표(acting-purpose), 자서전(bibliography), 관계

<포성없는 전구>의 주요인물은 남희, 남희가 감옥에서 만난 김수향, 캐논, 남희의 어릴 때 친구 바위쇠 등이다. 주요 인물의 행동목표를 분석하고 배경과 관계를 살펴보기로 한다.

---

20) 설화는 일종의 해설이라 할 수 있는데 북한은 설화를 "작가의 감정을 대신하며 작품의 정서성을 높이는 기능을 수행하고 작품의 마감부분에서 울려 정론적인 호소성과 여운을 준다"고 설명한다. 김숙, 『영화문학창작』(평양: 문학예술종합출판사), pp. 119~120.

21) 이명자, "<민족과 운명 '로동계급편'-플래시백과 역사재현," 『통일논총』 제20호, 숙명여자대학교 통일문제연구소, p. 133.

표 7 〈포성없는 전구〉 인물의 행동목표

인물	행동목표	변화
남희	조국의 명령대로 미국의 정보를 취합해 조국에 전달한다.	변화 없음.
김수향	공산당 운동을 하면서 김일성에게로 혁명가를 이끈다.	
바위세	공산당 운동을 한다.	시절을 따라 안락한 삶을 누린다.
캐논	돈을 모아 방탕한 생활을 한다.	변화 없음.
방호성, 정치위원	남희와 연락하며 정보수집을 한다.	변화 없음.

<포성없는 전구>의 인물들은 이와 같이 뚜렷한 행동목표를 가지고 있으며 특징은 바위쇠를 제외하고는 변화하는 인물이 없다는 것이다. 남희는 한순간도 흔들리지 않고 조국과 김일성에게 충성하며, 김수향 역시 감옥에서도 뜻을 굽히지 않고 남희를 김일성에게로 이끈다. 바위쇠는 공산당 운동을 하는 것이 초기의 목표였지만 일본경찰에 고문을 당한 이후에는 가치관 자체를 바꾼다. 일본이든 미국이든 상관없이 시절을 따라 처세하는데 그의 목표는 안락한 삶을 누리는 것이기 때문이다. 이에 비해 방호성과 정치위원은 남희와 같이 일관된 행동목표를 갖는다. 그들은 조국을 위해 정보 수집이 목표인 것이다. 그렇다면 이 인물의 배경은 행동목표의 변화와 관련 있는 것일까? 인물의 배경을 보기로 한다.

표 8 〈포성없는 전구〉 인물의 자서전(bibliography)

인물	자서전(bibliography)	성별	극중 나이	세대	극중 직업
남희	어머니와 아버지는 3.1운동을 했으며, 어머니는 3.1운동 때 팔을 잃었다. 아버지가 일본에 간 이후 어머니는 지주(바위세의 아버지)에게 핍박을 당한다. 남희는 일본에 아버지를 찾으러갔지만 아버지는 감옥 에서 자신의 뜻을 이어달라는 말을 남기고 사형 당한다. 남희는 아버지의 친구 집에서 크며 바위세와 공산주의 운동에 가담한다. 고문을 이기지 못한 바위쇠는 전향을 하고 남희는 감옥 에서 김수향을 만난다. 김수향은 남희에게 김일성을 찾아가라는 말을 남기고 사형 당하는데, 이후 김일성을 찾아가 혁명 활동을 한다.	여성	30대 초반	혁명 2세대	첩보원
김수향	김일성을 만났으며 조국의 독립을 위해 헌신한다. 방호성과의 사이에 아들 노을이 있다.	여성	30대 후반	혁명 1세대	독립 운동가
바위쇠	남희의 어린 시절 친구이다. 아버지가 남희의 어머니를 구박하는 것을 미안하게 생각하며 남희가 일본에 건너갈 때 따라간다. 바위쇠는 이후 남희와 같이 공산주의 운동을 하지만 일본 경찰에 고문을 받고 전향한다.	남성		혁명 2세대	미군 중위
캐논	미군의 중좌이다.	남성			미군 중좌
방호성	김수향의 남편이며 김수향과 사이에 아들 노을이 있다. 김일성과 민족의 독립을 위한 일을 한다.	남성			
정치 위원	김일성을 직접 만났으며 첩보대장의 일을 한다.	남성			정치 위원

영화에서 인물에 대한 구체적 정보가 있는 것은 남희와 바위쇠이다. 특히 남희는 어렸을때부터 어떻게 살아왔는지에 대한 정보가 있기에 입체적인 인물로 구축될 가능성이 큰데 영화를 통해서 볼 때 오히려 남희는 평면적인 인물로 나타난다. 영화의 주제에 대한 강박으로 올곧은 인물, 변하지 않는 지조 등으로 완벽한 인간에 가깝게 설정되기 때문이다. 입체적 인물이 가져야할 기본인 '갈등' 자체가 없는 것이다. 김수향의 경우도 마찬가지이다. 일본경찰에 붙잡혀 모진 고문을 받아도 김일성을 배신하지 않는 인물로 주인공 남희를 김일성에게 이끌어주는 기능을 하므로 살아있는 인간이라기보다는 만들어진 인간으로 느껴진다. 굳이 비교하면 오히려 배신하고 갈등하고 괴로워하는 바위쇠가 입체적 인물에 가깝다. 그러나 평면적 인물이 곧 주인공이므로 이들의 남다른 무언가를 포착해야 하는데, 목표가 일관된 인물의 공통점은 무엇일까? 그것은 바로 김일성을 직접 만났다는 것이다. 김수향은 김일성을 먼저 만났고, 김수향을 통해 남희도 김일성을 직접 만났으며, 방호성과 정치위원도 김일성을 직접 만난 인물이다. 남희의 경우는 친아버지에 의해 준비된 혁명가라는 점이 차이이지만 목표를 지키는 인물과 공통점은 역시 '김일성을 안다'는 것이다. 이에 비해 바위쇠는 개인의 안일함을 느라 김일성을 만날 기회 자체가 없었다. 영화가 의도했든 의도하지 않았든 김일성을 만난 사람만이 일관된 목표를 가지는 것이다. 이것이 이 영화를 지루하게 만드는 큰 이유가 되기도 한다. 상당수의 인물이 처음부터 끝까지 동일한 목표를 갖기에 갈등 자체가 북한의 표현을 따르면 '미제국주의'로 고정되기 때문이다. 김정은 시대 영화 중 <포성없는 전구>가 가장 전형적인 인물을 재현하는 것으로 보인다. 마치 충성에 대한 어떤 강박이라도 있는 듯 비중 있는 인물은 충성에 대해서 완벽에 가깝다. 다만 이 지루함 속에서도 한 가지 흥미로운 것은 혁명 1세대가 혁명 2세대를 김일성에게 이끈다는 점이다. 혁명 1세대는 김일성과 함께 동고동락한 세대이므로 누구보다도 김일성에 대해 잘 알고 있다. 영화는 혁명 1, 2 세대가 혁명 3, 4 세대에게 김일성을 전해야 한다고 말하는 셈이다. 이제 이들의 관계를 그레마스(Greimas)의 틀로 보기로 한다.

그림 7 〈포성없는 전구〉 인물관계도

이와 같이 남희와 대립의 위치에 캐논과 바위쇠가 있고, 인접의 관계에 김수향, 방호성, 정치위원이 있다. 남희가 캐논과 대립하는 이유는 이들의 행동목표가 다르기 때문이다. 남희의 행동

목표는 혁명가로서의 임무를 완성하는 것이며, 캐논의 행동목표는 미국에 대한 충성인 듯 보이지만 실은 자신의 쾌락추구이다. 김수향과 바위쇠가 대립 관계인 것도 그들의 행동목표의 차이 때문이다.

표층에서 공산주의 혁명가인 남희와 미국의 중좌 캐논의 대립은 다른 체제와 가치관에서 오는 자연스러운 것이다. 그런데 심연을 보면 이들 대립의 원인은 체제의 차이에서 비롯되는 것이 아니라는 사실이 발견된다. 먼저 남희의 심연을 살펴볼 때, 남희의 심연에는 세 사람이 자리하고 있다. '친아버지-김수향-김일성' 이다. 친아버지는 조국의 독립을 위해 천황을 암살하려다가 실패해서 감옥에 갇히고 사형판결을 받는다. 그는 일본까지 자신을 찾아와 마지막 면회를 하는 딸 남희에게 독립투사가 될 것을 유언으로 남긴다.

그림 8 남희에게 독립운동을 이어나가라고 유언하는 남희 아버지

아버지: 울지마라. 이년아. 쪽발이들 앞에서 눈물을 다 흘리냐. 내 왜놈을 죽여 우리 2천만 동포들과 독립군 친구들의 원한을 풀라고 했건만. 내 이루지 못하고 이렇게 간다. 아 눈을 부릅뜨고 살라. 살아서 이 서러움과 끝장을 봐야 한다.

어린 시절 남희는 아버지에게 깊은 영향을 받는다. 독립투사인 아버지는 사형직전까지 굽히지 않고 남희에게 이 독립운동을 이어나갈 것을 유언한다. 이 장면에서 배우는 부자연스러울 정도로 강한 어조와 표정을 짓는다. 자신의 죽음을 앞두고 홀로 남을 외동딸 남희의 앞길은 전혀 걱정하지 않아서 일면 야단을 치는 듯이 보이기도 한다. 그래도 남희의 심연에는 1차적으로 조국의 독립만을 목표로 하며 타협하지 않는 친아버지가 있는 것이다. 아버지는 김일성을 알지 못했던 인물이라는 한계는 있지만 남희가 어린 시절부터 공산주의 운동을 감행했던 근원으로는 역할을 다 하고 있다. 친아버지가 일본경찰에 이끌려가서 사형을 당한 이후 남희는 천황을 반드시 무찌르겠다는 결심으로 공산주의 운동에 나선다. 그러나 남희를 거듭나게 하는 것은 앞에서도 언급했듯이 친아버지가 아닌 감옥에서 만난 김수향이다. 영화에서 김수향은 1908년생으로 김일성을 직접 만난 인물이며, 김일성의 항일운동혁명의 단원으로 설정되는데 그녀가 두 번째로 남희의 심연에 위치하는 인물이 되는 것이다. 김수향은 조국과 김일성에 헌신하며 감옥에서 죽음을 맞는데 죽음 직전에 앞장에서 밝힌바와 같이 '민족을 구원한 김일성'이 누구인지를 남희에게 알려준다. 마치 메시아를 직접 만난 사도가 메시아를 모르고 있는 일반 대중에게 전도를 하는

방식과 유사하다. 김수향의 심연에는 그녀가 만난 김일성이 위치하고 있는 것이다. 그렇기에 김수향은 모든 유혹을 떨치고 사형장으로 당당히 갈수 있는 것이다.

이후 영화에서 남희도 김일성을 만난 것으로 설정된다. 남희는 홀로 적진에 떨어져 당과 연락이 끊긴 상태에서도 라디오를 통해 김일성의 육성을 들으며 다음과 같이 말한다.

남희: 장군님, 이국의 산에 피를 뿌리며, 우리 얼마나 애타게 찾고 부르던 조국이었습니까. 다시 찾은 그 조국땅에 장군님께서 우리의 국가, 저 높은 인민공화국을 세워주셨습니다. 사령관동지. 이 전사는 조국과 멀리 떨어진 이역만리에 있지만, 태양의 전사, 공화국의 전사로 이 한 몸, 온 몫을 훨훨 불태워가겠습니다.

이제 남희는 친아버지의 유언이 아닌, 김일성의 혁명투사로 거듭난다. 남희는 '태양'의 전사가 되었고, 이제 노을이 되어 자신을 태워가는 성장된 인물인 것이다. 물론 이것은 북한 주민이 살아야 할 자세를 말해주는 것이다. 영화가 관객이 남희와 같이 공화국의 전사가 되기를 유도하는 지점이다. 이런 남희와 인접관계에 있는 인물은 방호성과 정치위원이다. 그들의 심연 역시 김일성임을 앞장에서 밝힌바 있으므로 다음 북한 평론가 심영택의 글로 확인하고 더 이상의 설명은 생략하기로 한다.

지하공작조 조장인 방호성은 위대한 수령님을 받드는 길에서 한몸이 그대로 태양의 빛을 받아 붉에 타오르는 노을이 될 깨끗한 충정과 불굴의 신념으로 심장을 태워가는 혁명가이다.
노을은 태양의 빛을 받을 때만이 붉에 타오르며 아름답게 빛나는 법이다.
배우는 바로 노을이라는 의미로 새겨지는 미학문제를 축으로 하여 진중하고 깊이있는 심리정서적인 연기형상을 주동적으로 일관시켜 인물의 성격적특징을 연기색채에 조화시켜줌으로써 독특한 개성을 창조하였다.[22]

한편 김수향과 대척점에 있는 인물은 바위쇠이다. 바위쇠는 남희와 공산주의 운동을 하지만 일본경찰의 고문을 받자 곧 전향한다. 그러나 일본이 패망하자 바위쇠는 주저하지 않고 미국의 첩보원이 된다. 바위쇠에 대한 정보는 그가 부유한 아버지를 두었다는 것 외에 다른 설명이 없으며 그의 심연에 존재하는 것은 그의 안락일 뿐 다른 것은 보이지 않는다. 영화에서 보면 바위쇠가 어린 시절 남희를 좋아한다는 암시만이 있는데 그들의 사랑은 더 이상 발전하지 않는다. 바위쇠가 사랑도 성취하지 못하고, 일정 직위 이상으로 출세하지도 못하고, 때에 따라 옷을 갈아입는 것은 뿌리에 확실한 그 무엇인가가 없고, 단지 자신의 안일만이 위치하기 때문인 것이다. 영화는 심연의 뿌리가 튼튼할 때 참다운 혁명가가, 심연의 뿌리가 돈이거나 자신의 안락이거나 부재할 때 멸망의 길을 걷게 됨을 보여주고 있는 것이다. 영화는 참된 인간다운 삶이란 태양의 빛을 받아 노을이 되는 것뿐임을 '관객'에게 강조하고 있는 것이다.

22) 서철, "극적흥미를 일관성있게 끌고나간 개성적인 연기형상", 『조선예술』, 1호 (2015).

3. 주제가 분석

<포성없는 전구>에서 주제가는 기, 승, 전, 결 모두에서 나타난다. 가사와 동반하여 나타나기도 하지만 선율로도 나타나 영화의 처음부터 마지막까지 이 주제가는 관객에게 분명 각인된다. 이 주제가가 관객의 감정이입을 이끌어내는 주요 요소인데, 주제가 자체가 어떠한 정서를 갖는지 분석하기로 한다.

그림 8 〈포성없는 전구〉 주제가

이 곡은 “1도 화음이 영화 속 대사와 함께 이어지다가 빠르고 임팩트 있는 3개음이 스트링과 타악기인 심벌로 연주되며 시작되는 이 곡은 4/4박자, 다단조이다. 구성을 살펴보면 전렴 8개 마디와 후렴 8개 마디로 구분되며 총 16마디로 이루어져있다. 악곡의 제1마디와 제3마디, 제5마디에 동일선율을 사용하며 제9-10마디와 제11-12마디 또한 유사한 음형을 배치하여 통일성을 주고 있다. 곡의 빠르기는 조금 느린 반면 전렴에 비해 후렴 부분에서 리듬을 강조함으로써 분위기의 전환과 더불어 가사의 내용과 부합되도록 하였다. 북한 가요의 특징 중 하나는 장/단조가 전환되는 전조가 적지 않다는 점이다. 후렴 부분 첫 5개 마디에서 나타나는 장조로의 전조는 시적 내용상의 변화와 조응하면서 음악적 다양성에도 일조한다. 전렴 부분과 후렴의 후반부에서 유지되는 단조 조성은 서정성의 강조이며, 전렴부분의 하행하는 화성진행은 장중함의 표현이다. 가사는 총 2개의 문장으로 이루어져 있는데, 명령문으로 시작되어 의지를 나타내는 종결어미인 ‘~리라’를 사용한 평서문으로 마무리하고 있다. 선율 진행상 큰 도약이 없다는 점은 시적 화자의 굳은 의지 속에도 감정의 절제를 보여주는 측면이라 판단된다.”[23]

23) 홍성규, 경희대학교 작곡가 교수, 2017년 11월 19일. 본 연구의 악보작업도 홍성규가 담당했다.

주제가는 영화에서 선율로만 들리다가 (기)의 마지막 부분과 (승), (전), (결)에서 반복하여 나타난다. 주제가는 서정적 운율로 애잔함을 자아내며 남희가 위기에 처할 때에는 남희를 동정하게, 남희가 새로운 결심을 할 때는 남희의 결심을 비장하게 채색하는데 일조한다. 설화로 끊어질 수 있는 극적 리듬을 주제가가 보완해주는 것이다. 주제가의 목적은 가사처럼 관객이 "태양의 그 빛을 받아 심장을 불태우고 싶은" 결심을 하도록 유도하는 것이다. 이 목적을 이루었는지는 확인할 수 없지만 영화가 서정적 음악을 계속 사용하여 관객의 감정을 이끌어내려 애쓰는 것은 분명하다.

Ⅳ. 영화 <포성없는 전구>의 '감정'

1. 감정이입

이제 Ⅲ장에서 분석한 바를 토대로 영화 <포성없는 전구>의 감정을 도출해보기로 한다. 무엇보다 <포성없는 전구>가 특이한 것은 영화를 통한 교육을 중요시하면서도 교훈극의 대표적 구조인 서사적 구조를 취하지 않는다는 점이다. 교훈극은 "관객이 스스로 무대 위에 묘사된 사건이나 묘사 자체에 대하여 이의를 제기할 수 있는 비판적 자세를 가질 수 있게" 서사적 구조를 활용한다.[24] 그러나 북한은 아리스토텔레스적 구조를 취함으로 서사적 구조의 효과를 오히려 차단한다. '아리스토텔레스적 구조는 관객을 사건 속에 몰아넣고, 관객의 능동성을 소모시키고, 관객의 감정을 일으키고, 관객에게 체험을 전달하고, 관객을 줄거리 속에 감정이 이입되도록 하여 관객의 감정을 축적시킨다. 반면 서사적 구조는 관객을 관찰자로 만들고, 관객의 능동성을 일깨우고, 관객에게 결단을 강요하고, 관객에게 지식을 전달하고, 관객이 줄거리와 마주 대하게 하여 관객을 인식의 단계까지 몰고간다'.[25] 결정적인 차이는 아리스토텔레스적 구조는 관객이 냉정하게 대상을 관찰할 기회를 주지 않는다는 점이다. 여기에 북한은 빈번한 클로즈업과 애(哀)와 비장미를 담은 주제가로 관객이 냉정한 관찰자로 머무는 것을 원천 차단한다.

24) 베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극 이론』 (서울: 한마당, 1989), p. 22.
25) 베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, pp. 34~35.

표 9 〈포성없는 전구〉의 클로즈업

빈번한 클로즈업		

영화는 관객의 능동성을 소멸하고 인식의 방어기제를 해체하여 관객이 영화 속 인물이 체험하는 희노애락을 같이 체험하게 한다. 그 결과 관객은 영화가 끝날 때까지 생각이 아닌 감정을 축적한다. 관객의 능동성을 잠재우는 것, 영화와 거리감을 갖지 않게 하는 것, 영화가 재현하는 감정에 이입하는 것, 이것이 북한 예술영화의 가장 큰 특징 중 하나이다.

이와 같이 북한이 '감정'에 천착하는 이유는 무엇일까? "놀랍게도 우리의 욕망이나 감정, 정서는 어떤 개인의 자발적인 주관적 작용을 통해 생겨나는 것이 아니라 모방을 통해서 이루어"지기 때문이다.[26]

> 다른 사람의 욕망을 모방하는 이유는 바로 자기 자신의 존립을 위해서라고 말할 수 있다. 인간의 본성이 욕망인 한, 인간들은 욕망하지 않고서는, 정서적 활동 없이는 살아갈 수 없지만, 인간들이 항상 이미 정서 모방의 연관망 속에 들어 있는 한, 인간들은 다른 사람들의 욕망, 정서들을 모방하지 않고서는 자기 자신의 욕망을 가질 수 없는 것이다.[27]

26) 진태원, 본 연구자와 전화 인터뷰, 2016년 12월 5일., 2017년 3월~7월. 진태원은 고려대학교 민족문화연구원 교수이자 철학가이다. 스피노자와『에티카』관련 국내 최고 전문가이다.

27) 진태원, 본 연구자와 전화 인터뷰, 2016년 12월 5일., 2017년 3월~7월.

인간은 자신의 존립을 위해 다른 사람의 욕망을 모방한다. 인간은 관계망 속에서 존재하기에 자신의 욕망과 감정을 갖기 위해서 타인의 욕망과 감정을 모방해야 하는 것이다. 우리가 "슬퍼하거나 기뻐하고, 사랑하거나 미워할 때, 이는 우리 자신의 마음속에서 자생적으로 생겨나는 것이 아니라, 다른 누군가의 슬픔과 기쁨, 사랑과 미움에 대한 모방으로 이루어지는 작용"이며, "우리의 욕망도, 우리의 슬픔도, 우리의 사랑도 온전히 우리 자신의 것이 아닌 셈이다."[28] 북한이 욕망하는 감정이 모방을 통해서 북한 주민에게 내면화된다면, 영화에서 체험하는 감정이 현실로 이어진다면 '물리적 강제력에 의하지 않고서도 이해대립이나 분쟁을 완화시켜 통합이 가능한 것'이다.[29] 특히 대내외적으로 긴장감이 조성되는 시기에 통합은 필수이며 '감정'은 중요한 통제 수단이 되는 것이다.

2. 자기비하와 죄책감

<포성없는 전구>가 욕망하는 '감정'은 어떤 것일까? 이 질문에 대해 Ⅲ장 분석을 토대로 답하면 '자기비하(겸손)'와 '죄책감'이다. <포성없는 전구>에서 남희는 아버지를 잃고 일본에 항거했지만 결국 잡히는 무력한 존재였다. 영화는 모든 인물을 지극히 가난한, 천대받던, 미숙했던 과거를 갖도록 설정하여, 인물 스스로가 자신에 대해 자기비하의 표현을 서슴지 않도록 한다. '자기비하'는 어떤 효과를 갖기에 북한은 자기비하에 천착할까?

> 자기비하(Abjectio)는 슬픔에 의해 자기 자신을 실제보다 더 낮게 여기는 것이다.[30] (Despondency is thinking less highly of oneself than is just, out of sadness)

인간이 '자기 자신을 하찮게' 여긴다면, 인간은 자신의 독립성을 포기한다. 비루한 자기 자신과 자기 자신으로서 존재하는 것을 견딜 수 없기 때문이다. 더 나아가 자기비하는 '사람이 자신의 무능력이나 무력함을 바라봄으로써 느끼는 슬픔'인 자괴감(humility)으로 이어진다.[31] 이 자괴감이 주는 불편감이 인간에게 곧 자기 이외의 의존할 어떤 사람을 찾도록 한다. 자기보다 더 우월한 대상과 동일시함으로써 불편한 자신에게서 도피하고 싶기 때문이다. 이로써 의존 받는 사람은 "그들에게 절대적이고 무제한적인 지배력을 행사하여 그들을 '도공의 손에 있는 점토'처럼 도구에 불과한 존재로" 만든다.[32] 의존하고자 하는 사람은 '자아를 제거하고 부담에서 벗어나 다시 안전감을 느끼려고 미친 듯이 애쓰면서 사랑이나 충성을 자발적으로 바치기' 때문이다.[33]

그런데 누군가에게 사랑이나 충성을 바친다고 해도 한결같기는 어려운 만큼 이 지점에서 북한이 동원하는 것이 '죄책감'이다. 흥미로운 것은 영화에서 등장인물이 김일성에 의해 구원받는데,

---

28) 진태원, 본 연구자와 전화 인터뷰, 2016년 12월 5일., 2017년 3월~7월.
29) 이극찬, 『정치학』 (서울: 법문사, 2013), p. 210.
30) Benedict de Spinoza, *A Spinoza Reader*, ed and translated by Edwin Curley (New Jersey: Princeton University Press, 1994). p. 193.
31) Benedict de Spinoza, *A Spinoza Reader*, p. 192.
32) 에리히 프롬, 『자유로부터의 도피』 (서울: 후마니스트, 2016), p. 153.
33) 에리히 프롬, 『자유로부터의 도피』, pp. 160~161.

영화는 인물이 구원을 받은 이후 잠시 구원을 잊어 죄책감을 느끼도록 설정한다는 점이다. 영화에서 죄책감은 극을 이끌어나가는 중요 요소인 것이다. 왜 하필 죄책감일까? 다음 글을 보기로 한다.

> 두 감정의(수치심과 죄책감-본 연구자) 가장 근본적인 차이는 부정적 자기평가에 직면한 상황에서 어디로 시선을 향하고 어떻게 심리적으로 처리하는가에서 극명하게 드러난다. 수치심은 '노출'된 자아 전체에, 그리고 죄책감은 자신의 행위와 사실에 심리적 공격성(Agression)의 에너지가 방향을 맞춘다. 언어로 치자면 일종의 주어와 목적어의 위상과도 비슷한데, <'내'가 이런 짓을 했다>와 <내가 이런 '짓'을 했다>의 차이라고 설명하면 아마 조금 이해가 빠르지 않나 싶다. 수치심은 '나'에 대한 부정적 평가이며, 죄책감은 나의 '행위'에 대한 부정적 평가인 셈이다. 그러다보니 자아의 입장에서 볼 때 수치심은 "자아에 대한 전반적인 공격"이 되어 충격도 크고 벗어나기도 어려운 반면에 죄책감은 그 대상에 초점이 맞춰지고 자아의 일부가 문제가 되므로 타격도 국지적이고 해결점을 찾기도 상대적으로 용이하다.[34]

'죄책감'은 '수치심'과 맥락이 다르다. 죄책감은 인간이 '정말로 누군가에게 피해를 주었는가' 하는 사실과 전혀 관계없다. 단지 '그런 행동을 했다'는 믿음과 관련 있다. 죄책감은 자신이 아니라 자신의 행위에 대해 공격성을 갖는다. 북한은 죄책감을 자기비하를 통해 더욱 강화한다. 학대받고 무기력한 인간이었던 '내'가, 김일성을 만나 그 은혜로 구원 받았는데, 잠시 그 은혜를 잊고 우쭐거리는 '행위'를 하였으므로 죄책감은 증폭되는 것이다. 그러나 '행위'의 잘못이기에 그 '행위'를 '수정'만 한다면 다시 공동체로 복귀할 수 있다. "죄책감은 매우 고통스러운 감정이기 때문에 그 감정을 제거하기 위해 우리가 어떤 조치를 취할 때까지는 거기에 온 신경을 집중"하게 한다.[35] 따라서 죄책감은 '특정 행동이 일어나지 않도록 또는 반복되지 않도록 하는 사회의 치유도구가 되며, 더 나은 자기 자신의 모습을 만들어내고, 이해타산을 억제하며, 이타주의적이고 친사회적 행동이 자리 잡을 공간을 마련해'주며, '자신의 행동으로 인한 피해를 복구하려는 행동을 자극하고 자행된 범죄의 결과를 중단시키고 무효로 만들거나 보상하려고 시도하며 도덕적으로, 사회적으로 용인되는 방식으로 행동하고 자신의 행동을 고치게 하는 강력한 동기요인'이 되는 것이다.[36] 바로 이때 북한은 '수정된 행동'의 증거로 '보은'을 제시한다. 자신의 목숨을 바쳐서 수령을 옹호하거나 노동함으로써 북한 주민은 다시 사회로의 재통합이 가능해지는 것이다. 유대교의 "유일신을 준거로 삼은 율법체계가 죄의식의 내면화를 통해서 자신의 생존을 항상 위협받고 있는 사회의 통합을 지속적으로 보장"해갔던 것처럼,[37] 북한 역시 '김일성과 김정일 교시를 준거로 죄의식을 북한 주민에게 내면화' 시킴으로써 대내외적으로 긴장되는 시기에 사회의 통합을 지속적으로 도모한 것이다. 북한은 자기비하와 죄책감으로 북한 주민이 스스로를 비하시킴으로 "자신들의 생존조건을 수용하도록 만듦으로써 지배계급의 정치적 지배를 지속적으로 가능하게"[38] 한다고 하겠다.

---

34) 이준서, "수치심 문화와 죄책감 문화 담론에 대한 비판적 고찰," 『브레히트와 현대연극』, (2015), p. 317.
35) 수잔 포워드, 『그들은 협박이라고 말하지 않는다』 (서울: 선돌, 2005), p. 104.
36) 조반니 프라체토, 『감정의 재발견』 (서울: 프런티어, 2016), p. 72.
37) 임홍빈, 『수치심과 죄책감』 (서울: 바다출판사, 2014), PP. 271~272.
38) 호르헤 라라인 지음·신희영 옮김, 『맑스주의와 이데올로기』 (서울: 백의, 1998), p. 122.

3. 성(性)과 쾌락(快樂)의 욕망

Ⅲ장에서 언급하지 않았지만 <포성없는 전구>를 분석해보았을 때 과감한 성적(性的) 표현과 액션 장면의 불필요한 증가를 주목할 필요가 있다. 북한 당국이 자본주의의 경계수위를 높이지만 북한 영화에는 북한의 표현을 빌려 '자본주의적 문화'가 내면화되어 있는 것이다.

표 10 〈포성없는 전구〉의 성적표현

남희와 일본 중위와의 만남	
남희를 보고 수작을 걸겠다고 하는 오까야마	남희에게 가서 상급의 맛을 보겠다는 오까야마
오까야마를 응원하는 일본 군인들	남희 앞에서 옷을 벗는 중위

일본 군인: 야, 거 계집이 궁상을 떠니 재수가 없는데?
오까야마: 아무래도 저 미인의 슬픔은 이 오까야마다 달래줄까봐.
(일본 군인들은 환호하고 오까야마는 남희에게 간다)
오까야마: 니 어디서 날아왔소. 오늘 저녁 나와 함께 화끈하게 놀아보는게 어때?
(중략)
남희: 중위. 난 관동군 참모부 중좌 스미꼬예요. 중위에겐 상급도 없는가?
오까야마: 관동군 중좌? 중좌... 다 패망한 패전국에 중좌는 뭐 말라빠진 중좌야? 오늘은 이 오까야마 중위가 상급의 맛을 좀 보는게 어때?

이것은 배에서 남희를 처음 본 일본 중위가 남희에게 수작을 거는 장면인데, 이와 같이 성적 표현이 노골적이다. 그리고 오까야마의 "화끈하게 놀아본다", "상급의 맛을 보겠다"는 표현에 일본 군인들은 모두 환호하며 응원한다. 더 나가 오까야마는 남희 앞에서 옷을 벗는다. 물론 옷을 벗는 군인들은 북한이 적대시하고 부정적으로 재현하는 일본 군인이지만 북한 영화에서는 적이라고 해도 이 같이 노골적으로 성적 표현을 재현하는 경우는 극히 드물다. 그리고 이 장면은 극

적 전개에 필연적이지도 않다. 확실히 흥미를 위해서 배치된 장면인 것이다. 이와 유사한 맥락으로 액션 씬을 보기로 한다.

표 11 〈포성없는 전구〉의 시퀀스 3

후꾸다와 불량배들의 싸움	
싸우고 있는 불량배들	불량배들을 보고 다가오는 후꾸다
후꾸다에게 맞고 쓰러지는 불량배	썬글라스를 낀채 발차기 하는 후꾸다

후꾸다: 왜들 싸우나?
불량배: 당신은 누구요
후꾸다: 백주에 싸움판을 벌여놓고.
불량배: 제 갈길이나 가오. 이 싸움은 한 놈이 돼져야 끝나는 싸움이오.
후꾸다: 너!

이 액션 장면 역시 극적 전개에는 필연적이지는 않다. 그런데 영화는 상당한 시간을 할애해 후꾸다가 불량배들을 처리하는 장면을 보여준다. 여기에 승마바지에 썬그라스를 낀 후꾸다의 의상은 마치 80년대 우리 액션영화의 한 장면을 보는 듯하다. 카메라는 로우-앵글 등 다양한 각도에서 배우들을 잡음으로 액션을 보다 역동적으로 보이게 하려 애쓴다. 전체적으로는 엉성하지만 영화가 관객의 재미를 충족하기 위해 노력함은 알 수 있다. 또 다른 액션 씬을 보기로 한다.

표 12 〈포성없는 전구〉의 액션장면

후꾸다의 개인 무사들	
후꾸다의 개인 무사들의 훈련.	물속에서 체력단련을 하는 무사들
후꾸다의 설교를 듣는 무사들	훈련중인 후꾸다를 만나는 남희.

이 같이 <포성없는 전구>의 3부는 후꾸다의 개인 무사들이 훈련을 하며 물속에서 체력을 단련하는 장면을 보여준다. 마치 소림사의 한 장면을 보는 것과도 같은데, 실제 영화의 전개상 불필요한 장면이다. 그럼에도 불구하고 영화는 거의 매 부마다 액션장면을 배치하고 있다. 김정은 시대에 관객을 위해 공들인 장면의 소재 중 하나는 성(性)과 액션인 것이다. 그 이유가 무엇일까?

> 현 시기, 북한은 주민의 외부 문화, 특히 남한 대중문화 접촉을 상당히 경계하면서 두 가지 방법을 사용한다. 하나는 혁명전통의 재강조와 물리적 통제, 다른 하나는 모란봉 악단처럼 일부 문화예술 작품(공연)에서 외부 문화의 형식 보여주기이다.[39]

북한은 내용에 있어서는 혁명전통의 재강조를 중시하며 사회주의적 가치관과 수령형상화에 초점을 두지만, 형식에 있어서는 일부 외부 문화를 보여주고 있다. '문화에 대한 경제적 접근 방식을 취하여 사상성을 걷어내어 세계로의 수출'을 모색하기 위함일 수 있다.[40] 김정은은 집권한 이후 '세계화'를 표방하며 '사회주의 문명강국'을 강조해왔기 때문이다. 그런데 이 이유를 다른 각도에서도 찾아보면 어떨까? 다음은 1970년대 신춘문예에서 당선된 우리나라 작가 고동률의 당선소감이다.

> 하지만 한국적인 눈물은 싫어요. 우리는 너무나 오랜 동안 지쳐버렸으니까요. 좀 더 우리 주변에는 생기에 찬 무엇이 필요하겠어요.[41]

39) 조현성, "북한 문화정책의 지속과 변화", 『한반도 포커스』, 가을호 제37호 (2016), pp. 22~23.
40) 조현성, "북한 문화정책의 지속과 변화", pp. 22~23.

1970년 전후까지 우리나라에서도 감정적인, 흔히 신파의 눈물이라고 하는 영화가 다수를 차지했다. 관객의 감정을 자극하는 것이 일종의 공식이었다. 관객에게 극장은 삶의 고단함을 푸는 카타르시스의 장소였던 것이다. 그러나 1970년대서부터 우리 젊은이들의 정서 자체가 달라진다. 눈물이 싫어지고 '생기에 찬 무엇'을 욕망하게 된 것이다. 젊은이들의 속성은 남북이 크게 다르지 않을 터 고난의 행군 이후 세대, 즉 2000년 전후에 태어난 북한 신세대 관객의 감성도 이와 같지 않을까? 그렇다면 이 성적(性的) 표현과 액션 장면의 증가는 현재 북한 관객이 영화에서 무엇을 보고 싶어 하며, 무엇에 흥미를 느끼는가를 말해주는 것은 아닐까? 동시에 북한 당국 역시 신세대의 욕망을 무시하지 못한다는 것을 말해주는 것은 아닐까? 북한 당국의 욕망이 영화를 통해 지배층의 담론을 전파하는 것이라면, 적어도 관객이 영화를 봐야 하고, 영화를 보게 하기 위해서는 영화에 대해 흥미를 느끼도록 해야 한다. 북한이 자본주의 문화를 경계해도 북한 신세대가 갖는 성(性)과 액션에 대한 호기심을 막지는 못하며, 그 결과 김정은 시기에 성(性)과 액션이, 의도하든 의도하지 않던, 영화에 재현되었다고 할 수 있다. 잘 알려진 바와 같이 현재 북한 주민의 상당수는 자본주의 영화와 드라마를 접하고 있다. 북한 주민의, 특히 북한 신세대의 사상이 어떠하든 그들의 감각은 외부세계를 감각하는 것이다.

> 인간 신체가 외부 물체에 의해 변용될 때 우리는 그 변용되는 것을 지각하게 되는데, 여기에는 인간 신체의 본성과 더불어 외부 물체의 본성도 포함되어 있다는 뜻이다.[42]

인간의 신체가 외부의 것을 수용하여 변용될 경우에 인간의 정신과 정서 역시 변용될 수밖에 없다. 북한 주민의 신체를 매개해서 유입된 외부의 물체(자본주의적 몸짓, 제스츄어)는 북한 주민의 정신과 정서에 반응을 일으켜 그것을 다른 무엇으로 바꾸어 놓는다. 바꾸어진 그 정신과 정서 속에는 외부의(자본주의의) 본성이 침투할 수밖에 없는 것이다. 북한 영화가 북한 주민을 통제할 목적으로 관객의 흥미를 위해 자본주의적 몸짓을 수용할 때 북한이 누누이 경계하는 자본주의적 정신과 정서 또한 유입되는 것이다.

Ⅴ. 맺는 글: 통합을 위하여

이와 같이 <포성없는 전구>를 통해 살펴보았을 때 북한 당국은 북한 주민에게 감정이입과 동화를 유도하며 자기비하를 통한 죄책감으로 북한 주민을 통제하는 것이 드러났다. 감정이입과 동화, 자기비하와 죄책감의 감정은 남북의 사회통합을 위해 생각해보아야 할 지점이다. 인간은 무의식중에 '각자 다른 모든 사람들이 그 자신이 사랑하는 것을 사랑하고 증오하는 것을 증오하도록 만들기 위해 노력'하며 '같은 것을 사랑하고 같은 것을 증오한다'는 사실 하나만으로도 사회적 유대감을 형성하기 때문이다.[43] 그렇다면 남북의 통합을 위해 생성되어야 할 것은 무엇일까?

41) 고동률, <동의서>『신춘문예당선집』7권 (서울: 중앙출판사, 1973), p. 172.
42) 진태원, "정동인가 정서인가? 스피노자 철학에 대한 초보적 논리", 『현대시학』4월호 (2016), p. 20.

그것은 역으로 이화의 훈련, 자신에 대한 자부심, 개인 욕망의 긍정이 아닐까?

북한 당국이 북한 주민이 스스로 생각할 기회를 원천적으로 차단한다면 우리는 북한 주민에게, 또는 탈북민에게 '동화'의 반대인 '이화(verfremdungseffect)'의 패러다임을 제시할 필요가 있다. '이화'는 관객이 스스로 상황을 판단하여 감정적인 면과 비판적인 면이 서로 조화를 이룰 수 있는 편을 선택하는 훈련이다. 보다 구체적으로는 서사극의 관람이나 서사극을 같이 만들어 봄으로써 교육과 훈련을 병행하는 것이 하나의 방법일 수 있다. 북한 주민에게(탈북민에게) 너무나 '당연한' 것들을 당연하지 않게 생각하는 능력을 고무하는 것이다. 다시 강조하지만 무대를 하나의 사건을 이야기 하는 시공간으로, 관객을 관찰자로, 관객의 감정이 아니라 관객을 인식의 단계까지 가는[44] 교육이 중요하다. 북한 이탈주민의 의식은 어떤 방식으로든 북한에 살고 있는 주민에게 영향을 미친다. 북한 이탈주민이 무대 위에서 벌어지고 있는 사건에 무조건적으로 동화되어 주인공의 감정을 그대로 수용하는 것이 아니라, 무대 위에서 벌어지는 사건에 대해 항상 비판하고 언급하고 감정적으로 분리되는 훈련이 되어 있다면 이것은 북한 주민에게 전해질 가능성이 있다고 하겠다. 그렇다면 북한 주민은 표현하지 않아도 자기에게 부과되는 통치로부터 중심을 잡을 수 있는 능력을 갖추게 되지 않을까?

동시에 개인 욕망에 대한 긍정이 중요하다. 이 역시 교육을 통해서 가능하다. 분석한 바와 같이 북한 당국이 북한 주민에게 끊임없이 주조하는 자기비하와 죄책감은 실상 통치의 한 방식일 뿐이며, '자기비하'라는 감정은 '모멸'일 뿐이다. 인간이 자신의 욕망을 추구하는 것은 자연스러운 현상임을 인식하고 상호 교육할 필요가 있다. 여기에서 욕망은 "쾌락"(voluptas)이나 "육욕"(libido)처럼 맹목적이고 비합리적인 것을 의미하는 게 아니다. 코나투스에 대한 규정에서 알 수 있듯이 "자신의 존재 속에서 존속하려는 노력"을 의미한다.[45] 다시 말하면 현상은 다양하게 나타날 수 있지만 '욕망'은 자신의 존재 속에서 존속하려는 노력이므로, 북한 주민의 대학에 진학하고 싶은, 출세하고 싶은 욕망은 크게 보면 "자신의 존재 속에서 존속하려는 노력"인 것이다. 이 욕망은 "변화하지 않은 채 정태적으로 존재하는 것이 아니라 항상 변화하는 것이며, 더 나아가 이러한 변이는 욕망에 대해 부수적이거나 외재적인 것이 아니라 그것을 구성하는 내재적 본질"이어서 "정지 상태에 있는 어떤 형태나 관계를 소극적으로 보호"하지 않는다.[46] 동적으로 자신을 확장하고 정지 상태에 있는 어떤 형태나 관계에 적극적으로 균열을 가하여 "능동적 역량에 기초하여 자신을 위협하는 힘들에 맞서 존재를 보존하려는 적극적인 노력"인 것이다.[47] 따라서 '코나투스'의 긍정이 남북 통합을 위해 회복되어야 할 요소 중 하나라 하겠다.

43) 에티엔 발리바르 지음, 『스피노자와 정치』, pp. 128~129.
44) 베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, pp. 34~35.
45) 진태원, 본 연구자와의 인터뷰, 2017년 3월~7일.
46) 진태원, 본 연구자와의 인터뷰, 2017년 3월~7월.
47) 진태원, 본 연구자와의 인터뷰, 2017년 3월~7월.

참고문헌

〈단행본〉

권헌익·정병호.『극장국가 북한』. 서울: 창비, 2013.
김갑식.『김정은 시대의 정치와 외교』. 북한연구학회. 서울: 한울 아카데미, 2014.
김기선 옮김.『서사극 이론』. 서울: 한마당, 1989.
김찬호.『모멸감』. 서울: 문학과 지성사. 2014. 2016.
단국대학교 한국문화기술연구소 편.『주체의 환영: 북한문예이론에 대한 비판적 이해』. 서울: 도서출판 경진, 2011.
안민수.『배우수련』. 서울: 김영사, 2015.
안민수.『연극연출-원리와 기술』. 서울: 집문당, 1998.
이극찬.『정치학』. 서울: 법문사, 2013.
이남복 편저.『연극사회학』. 서울: 현대미학사, 1996.
이명자.『북한 영화와 근대성-김정일시기 가족멜로 드라마-』. 서울: 도서출판 영락, 2005.
이명자.『북한영화사』. 서울: 커뮤니케이션 북스, 2008.
임홍빈.『수치심과 죄책감』. 서울: 바다출판사, 2014.
장인숙·최대석 편저.『북한의 시장화와 정치사회 균열』. 서울: 도서출판 선인, 2015.
전미영. 우승지 편저.『김정은 시대의 정치와 외교-선군인가, 선경인가』. 서울: 한울, 2014.
전진성.『역사가 기억을 말하다』. 서울: 휴머니스트, 2009.
정창현.『키워드로 본 김정은시대의 북한』. 서울: 도서출판 선인. 2014.
정창현.『장성택 사건 숨겨진 이야기』. 서울: 도서출판 선인. 2014.
통일부 통일교육원.『북한이해』. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017.
한국문화예술진흥원.『2013 문예연감』.『2014 문예연감』.『2015 문예연감』.
한병철.『아름다움의 구원』. 서울: 문학과 지성사. 2015.
한병철.『피로사회』. 서울: 문학과 지성사. 2012. 2016.

〈번역서〉

노스럽 프라이. 임철규 옮김.『비평의 해부』. 서울: 한길사, 2013.
롤랑 바르트. 정현 옮김.『신화론』. 서울: 현대미학사, 1995.
루이스 자네티. 박만준·진기행 역.『영화의 이해』. 서울: 도서출판, 2010.
린다 카우길. 이문원 옮김.『시나리오 구조의 비밀』. 서울: 시공사, 2003.
수잔 포워드. 김경숙 옮김.『그들은 협박이라고 말하지 않는다』. 서울: 선돌, 2005.
수잔 헤이워드. 이영기 외 옮김,『영화사전 – 이론과 비평』. 서울: 한나래, 2012.
수잔 K. 랭거. 박용하 역.『예술이란 무엇인가』. 서울: 문예출판사. 1996.
슈테판 마르크스. 신종훈 옮김.『나치즘, 열광과 도취의 심리학』. 서울: 책세상, 2016.
스타이안. 윤광진 역.『표현주의 연극과 서사극』. 서울: 현암사, 1988.
베르톨트 브레히트. 김기선 옮김.『서사극 이론』. 서울: 한마당, 1989.

빅토리아 D. 알렉산더. 최샛별·한준·김은하 옮김. 『예술사회학: 순수예술에서 대중 예술까지』. 서울: 살림출판사, 2012.
와다 하루키. 『와다 하루끼의 북한 현대사』. 서울: 창비, 2014.
에리히 프롬. 김석희 옮김. 『자유로부터의 도피』. 서울: 후마니스트, 2016.
에티엔 발리바르. 진태원 옮김. 『스피노자와 정치』. 서울: 그린비, 2014.
와다 하루끼 지음. 남기정 옮김. 『와다 하루끼의 북한 현대사』. 서울: 창비. 2014.
요시다 도오루 지음. 김상운 옮김. 『정치는 감정에 따라 움직인다』. 서울: 바다출판사. 2014.
조반니 프라체토. 이현주 옮김. 『감정의 재발견』. 서울: 프런티어, 2016.
제롬 케이건. 노승영 옮김. 『정서란 무엇인가?』. 서울: 아카넷. 2009.
크리스 바커. 이경숙·저영희 옮김. 『문화연구사전』. 서울: 커뮤니세이션북스, 2009.
플라톤. 최현 옮김. 『소크라테스의 변명: 피아톤, 크리톤, 향연, 프로타고라스』. 서울: 집문당, 2008.
호르헤 라라인. 신희영 옮김. 『맑스주의와 이데올로기』. 서울: 백의, 1998.
잭 바바렛 지음. 박형신·정수남 옮김. 『감정의 거시사회학-감정은 사회를 어떻게 움직이는가?』. 서울: 일신사. 1998.
잭 바바렛 엮음. 박형신 옮김. 『감정과 사회학』. 이학사. 2009.

〈외국문헌〉

Assmann, Aleida. *Erinnerungsraume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedachtnisses*, verlag C. H. Beck Munchen, 1999.
Assmann, Aleida. *Cultural memory and western civilization Arts of Memory*. New York: Cambridge University press, 2013.
Barbalet. J. M. *Emotion, Social Theory and Social Structure*. Cambridge University. 1998.
Barbalet. Jack ed. *Emotions and Sociology.* BlackWel Publishin. 2002.
Benedict de Spinoza, ed and translated by Edwin Curley, *A Spinoza Reader*, Princeton University Press, 1994.
Bertolt. Brecht. ed. John Willet. *On theatre*, London: Methuen, 1978.
Cooper, Lane. *The Rhetoric of Aristotle*. Prentice-hall, 1960.
Cris Barker and Dariusz Galasinski. *Cultural Studies and Discourse Analysis-A dialogue on Langage and Identity*. Los Angeles: Sage Publication, 2001.
Eric J. Hobsbawm. "Ethnicity and Nationalism in Europe Today," *Mapping the nation*, ed. Gopal Balakcshnan, 1996.
Halwachs, Maurice. *On collective Memory*. ed, tr, Coser Lewis A. Cicago: The univerty of Chicago. 1992.
James Curran·David Morley·Valerie Walkerdine. Cultural Studies and Communications. London: Arnold. 1996.
James J. Gross. *Handbook of emotion regulation.* New York: The Guilford. 2007.
Kagan. Jerome. *What is Emotion?* New haven and London: Yale university Press. 2007.

Loise Tyson, *Critical theory today*. New York: Routledge, 2006.

Lyons, William. *The Philosophy of Cognition and Emotion*. Tom Dalgleish and Mick Power, eds, New York: Handbook of Cognition and Emotion, 1999.

Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge, 1986.

Silbermann, Alphons. *Soziologie der Kunst*, in: Rene Konig(Hrsg.), Handbuch der empirischen Sozialforschung, Sd. 13, Sttuttgart 1979,

Simo Knuuttila. *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*. Oxford. 2006.

Solomon, Robert C. *What is an Emotion?: Classic and Contemporary Readings*. New York. 2003.

Story, John. *Cultural theory and popular culture a reader*. Cambridge University press. 1994.

Suk-Young, Kim, *Illusive utopia – theater, film, and every performance in north korea*. The university of Michigan press, 2013.

Susanne K. Langer. *Philosophy nine a New Key*. Havard University Press. 1957.

Susanne K. Langer. Problems of art. New York: Charles Scribner's Sons. 1957.

Theodore D. Kemper. *A Social Interactional Theory of emotions*. New York: St. John's University. 1978.

Translated by S. H. Butcher Introduction by Fransis Fergerson. *Aristoteles's Poetics*. New York: Hill and Wang, 1961.

Turim, Maureen. *Flashbacks in Film-memory & history*. New York: Routledge. 1989.

〈학위논문〉

이명자. "김정일 통치시기 가족 멜로드라마 연구: 북한 근대성의 변화를 중심으로." 동국대학교 영화학과 박사학위논문, 2004.

홍성규, "북한 서정가요의 주제와 음악분석." 고려대학교 응용언어문화학 협동과정 박사학위논문, 2015.

〈연구논문〉

김갑식. "김정은 정권의 수령제와 당·정·군 관계." 『한국과 국제정치』, 제30권 1호 (2014).

김근식. "김정은 시대의 '김일성-김정일주의'." 『한국과 국제정치』, 제30권 제1호 (2014).

김성경. "북한 청년의 세대적 '마음'과 문화적 실천-북한'사이(in-between) 세대'의 혼종적 정체성-." 『통일연구』, 제19권 제1호 (2015).

김영범. "알박스의 기억사회학 연구." 『사회과학연구』, 제6집 제3호 (1999).

김정수·최대석. "김정은 시대 문예정책의 감성체계 연구." 『정책연구』, 통권 181호 (2014).

박형중. "김정은 권력승계의 대내와 정책의 추이." 『KDI 북한경제리뷰』, 제16권 10호 (2014),

박형중·최대석·김학성·박영자·장인숙. "수령독재 하에서 권력과 이권을 둘러싼 갈등 동학 그리고 장성택 숙청." 『북한연구학회보』, 제18권 제1호 (2014).

이우영. "북한의 사회정책과 인민생활." 『통일경제』, 1호 (2012).

이준서. “수치심 문화와 죄책감 문화 담론에 대한 비판적 고찰.”『브레히트와 현대연극』, 제32호 (2015).
이평전. “김원일 소설의 ‘기억’과 ‘회상’ 연구.”『우리문학연구』 제39호 (2014).
정영철. “김정은 체제의 출범과 과제.”『북한연구학회보』, 제16권 제1호 (2012).
조동호. “경제·핵 병진노선의 의미와 김정은 시대의 경제정책 전망.”『국가전략』, 제19권 4호 (2013).
한승호. “김정은 시대의 북한 ‘조선예술영화’ 분석.”『통일인문학』, 제59집 (2014).

〈북한문헌〉

『조선중앙년감』, 2015.
북한 예술영화 <포성없는 전구>1~5부.
김정일. “노래창작에서 절가형식은 가사와 곡을 밀착시킬 수 있는 가장 우월한 형식이다.” 김정일 『음악예술론』, 평양: 조선로동당출판사, 1992.
김광혁. “예술작품 창작에서 김정일 애국주의를 철저히 구현하자.”『조선예술』, 3호 (2013).
김금철. “주인공의 사상정신세계를 보여준 인상깊은 장면.”『조선예술』, 9호 (2014).
김성호. “부르죠아영화예술은 자본주의사상의 대변자, 전파자.”「조선예술」, 6호 (2014).
김은철. “숭고한 병사사랑의 세계를 구현한 영화적 형상.”『조선예술』, 4호 (2014).
김정은. “위대한 김정일동지를 우리 당의 영원한 총비서로 높이 모시고 주체혁명위업을 빛나게 완성해나가자.” 평양 조선로동당출판사, 2013.
김정일. “혁명적 영화창작에서 새로운 전환을 일으키자: 영화예술부문 창작가, 예술인들 앞에서 한 연설(1966.2.26.).”『김정일 선집 Ⅰ』, 평양: 조선로동당출판사, 1992.
리현순. “(론설) 창작가, 예술인들은 명작폭포로 당의 선군령도를 충직하게 받들어 나가자.”『조선예술』, 8호 (2014).
민룡길. “명작영화 폭포로 주체문학예술을 빛내여나가자.”『조선예술』, 9호 (2014).
박영무. “(평론) 영화의 극조직이 주목된다.”『조선예술』, 3호 (2014).
서 철. “극적흥미를 일관성있게 끌고나간 개성적인 연기형상.”『조선예술』, 1호 (2015).
손태광. “형상의 견인력을 보장한 영화흐름.”『조선예술』, 3호 (2014).
김태성. “수령영생위업 실현에 이바지하는 명작을 더 많이 창작하자.”『조선예술』, 1호 (2013).
정철애. “(평론) 인물성격을 깊이있게 돋구어낸 대사형상.”『조선예술』, 6호 (2014).
최광진. “영화의 시작과 마감에서의 정서적여운.”『조선예술』, 6월 (2014).
허영철. “김정일애국주의로 튼튼히 무장하자!.”『조선예술』 8호 (2012).

〈기타〉

진태원. 본 연구자와의 인터뷰, 전화인터뷰, 서면질의, 2016년 12월., 2017년 2월~7월, 매주 금요일.
홍성규. 경희대학교 작곡과 교수, 채보작업과 곡 해석.