

영화 <내 고향>과 <용광로>를 통해 본 초기 북한영화의 특징*

정태수
한양대학교 교수

목 차

1. 해방 이후 북한으로 전해지는 소련영화의 창작법칙
2. <내 고향>, <용광로>에 나타난 초기 북한영화의 특징
 - 1) 선명한 내러티브
 - 2) 전형화 된 인물
 - 3) 자연풍경을 통한 논리의 정당성 강화
 - 4) 특정한 인물로 귀결되는 결론
3. 결론

1. 해방 이후 북한으로 전해지는 소련영화의 창작법칙

북한영화는 1949년 <내 고향(김승구 시나리오, 강홍식 연출, 공형규 촬영)>과 1950년 <용광로(김영근 시나리오, 민정식 연출, 최순홍 촬영)> <초소를 지키는 사람들(강홍식 시나리오, 주인공 연출, 공형규 촬영)>¹⁾이 등장하면서 비로소 북한영화의 내용과 형식에 대한 특징이

* 이 논문은 2009년도 한양대학교 교내 일반연구비에 의해 지원되었음.

1) <초소를 지키는 사람들>은 1950년 제작이 완료 되었지만, 6.25 전쟁으로 인하여 개봉여부가 불분명한 것으로 알려졌다-한상언, 『해방기 영화인 조직연구』, 한양대 영화학 석사학위 논문, 2007, 109쪽. 따라서 본 논문에서는 초기 북한영화의 범위를 <내 고향>과 <용광로>만을 대상으로 하고 있음을 밝혀둔다.

나타나기 시작하였다. 이것은 곧 이들 영화 속에 향후 북한영화의 지향과 방향을 가늠할 수 있는 요소가 내포되어 있다는 것을 말한다. 그러나 해방 이후 이들 초기 북한영화에서 나타나고 있는 특징은 유감스럽게도 소련영화와 밀접한 연관 속에서 파악되어야 한다.²⁾ 이것은 1946년 12월 3일 제14차 당 중앙위원회 상무위원회에서 결정되어 북한의 예술창작법칙으로 적용된 바 있는 이른바 ‘고상한 사실주의’와 별개의 발전과정이라 할 수 있다. 왜냐하면 해방이후 북한은 자발적으로 영화를 제작할 수 있는 여건이 충분히 조성되어 있지 않았을 뿐만 아니라 소련군의 진주로 소련영화의 직접적인 영향을 받았기 때문이다.

해방이후 초창기 북한 영화의 토대는 1946년 1월 ‘민족주의민족전선(民族主義民族戰線, 약칭 민전, 民戰)’ 촬영차 북한에 들어온 정준채(鄭俊采), 윤재영(尹在英) 등 조선영화주식회사 조수출신 영화인들이 주축이 되어 조선공산당 북조선분국의 선전선동부 영화반이 만들어지면서 시작되었다. 선전선동부 영화반은 <우리의 건설> <민주선거> 등 2편의 다큐멘터리 영화를 제작하는 성과를 내긴 했으나 그 활동은 제한적이었다. 그리고 1946년 8월 북조선영화제작소가 만들어지면서 선전선동부 영화반을 흡수, 영화제작부문의 전문성과 독자성을 확보했다.

그러나 초기 북한영화는 소련군이 북한에 진주하면서 소련에서 온 영화촬영반의 촬영을 도우면서 영향을 받았을 뿐만 아니라 평양이나 함흥 같은 대도시의 주요 극장은 소련군에게 접수 당했고 극장에서는 주로 소련군이 가져온 소련영화가 상영되었다.³⁾ 이것은 소련영화 인력과 영화작품이 초기 북한영화의 형성에 중요한 요인으로 작용하였다는 것을 말하고 있다. 이러한 상황에 대해 역사학자 찰스 암스트롱(Charles K. Armstrong)은 다음과 같이 언급하고 있다. 그는 “조선에서

2) 북한영화 형성에 관한 보다 구체적인 사항은 『영화연구』 18호 『영화연구』 37호에 게재된 정태수의 논문 「스탈린주의와 북한영화형성 구조연구」와 한상언의 논문 「북한영화의 탄생과 주인공」을 참고하길 바람.

3) 오영진, 『소군정하의 북한-하나의 증언』, 중앙문화사, 1952, 133-134쪽; 朴林, <共和國北半部에 있어서의 劇場 映畫 事業에 對하여>, 《映畫藝術》, 1949년 3월호, 13쪽-한상언, 「북한영화의 탄생과 주인공」, 『영화연구』 제 37호, 한국영화학회, 392-393쪽.

의 영화의 임무는 국가로부터 영화를 자유롭게 하는 것이 아니라, 소련영화를 모델로 하는 혁명적 보위 아래에서 영화를 적극적인 국가정책의 수단으로 활용하는 것이다⁴⁾라고 하였다.

이의 언급을 뒷받침 하는 것으로써 소련정부는 북한의 초기 영화제작기반 형성에 필요한 것들을 매우 조직적으로 지원하였다. 즉 소련과 북한은 소련의 문화 및 영화 교류를 체계적으로 지원하기 위해 문화단체와 교류협회 등을 조직하여 활성화하였다. 특히 해방이후 1945년 11월 12일 평양에서 조직된 조소문화교류협회(Северно-корейское общество культурной связи с СССР)인 콕스는 소련과 북한의 영화와 문화예술 교류의 전진기지 역할을 하였다. 이 협회에는 “해방 이후 북한의 정치 분야의 실력자들뿐 아니라 문화, 예술 분야의 인재들이 총망라 되어 있었다. 그리고 이 협회의 가장 중요한 임무중 하나는 북한과 소련의 친선강화와 소련의 과학과 문화의 업적을 북한에서 대중화하는 것이었다. 이에 따라 이 협회에서 구체화 된 것으로는 1. 진보적인 민주적 문화를 창조할 것 2. 일본 제국주의의 잔재를 청산할 것 3. 생활, 문화, 삶과 도덕에서 봉건적 잔재를 제거 할 것 4. 북한문화와 세계의 민주 국가 특히 소련 문화를 배울 것 5. 북한 인민들과 세계 민주 국가의 인민들 특히 소련 인민들과의 우의를 확립 할 것 등이었다.”⁵⁾ 조소문화교류협회에서 채택된 주요 사항은 일제와 봉건의 잔재를 청산하고 소련문화를 배우는 것이었다. 이것은 해방이후 초기 북한문화와 예술, 영화창작에도 중요한 지침이 되었다.

해방이후 소련과의 문화교류가 대단히 중요한 것으로 인식된 실질적인 예는 1946년 3월 25일 김일성이 참석한 가운데 열린 평안남도인민위원회 회의실에서 북조선예술총연맹이 결성되었던 시기와 1946년 5월 24일에 평양에서 열린 북조선 각도인민위원회 정당-사회단체 선

4) 경남대학교 북한학 대학원 역음, 『북한현대사I-찰스 암스트롱/Charles K. Armstrong, 북한 문화의 형성』, 한울 아카데미, 2004, 158쪽.

5) 정태수, 『스탈린주의와 북한영화형성 구조연구』, 『영화연구』 제18호, 한국영화학회, 2002, 136-137쪽.

전원 문화인 예술가 대회에서 행한 김일성의 연설에서 확인된다. 여기서 김일성은 소련과의 문화적 교류를 강조했다. 그가 강조한 소련과의 문화적 교류는 결국 소련의 문화를 흡수하라는 뜻이었다.⁶⁾

이처럼 북한은 해방 이후 소련과의 문화교류에 매우 적극적이었다. 그 중에서도 김일성은 연극과 영화를 인민들의 선전선동에 가장 효과적인 수단으로 인식하였다. “이것은 이미 빨치산 투쟁 시기에 연극을 활용했던 김일성 자신의 경험으로부터 나온 것이기도 하지만 소련 군의 강력한 영향으로부터 나온 것이기도 했다. 스티코프는 선전선동의 도구로 영화의 중요성을 자주 강조하곤 했다. 예컨대 그는 1946년 11월 13일자 일기에서 ‘조선의 영화그룹에 대해 논의하다’라고 썼다.

그리하여 김일성은 1947년 1월 9일에 국립극장을 창설하기로 결정한데 이어 1947년 2월 6일에는 주인공을 소장으로 한 북조선국립영화촬영소(조선필름)를 창설하기로 결정했다.”⁷⁾ 이와 더불어 소련방대의 문화교류협회(Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, ВОКС)는 북한에 대한 문화, 예술, 영화창작에 대한 지원 확대를 강화하기 위해 1948년 7월 25일 평양에 소련문화원을 개원하였다. 이를 통해 소련영화들이 북한에 본격적으로 유입되기 시작하였다. 소련문화원 개원에 맞춰 평양으로 보내기 위하여 명시된 영화들로는 “<위대한 변혁(Великий перелом)> <맹세(Клятва)> <베를린(Берлин)> <차파에프(Чапаев)> <발틱 대의원(Депутат Балтики)> <10월에서의 레닌(Ленин в октябре)> <1918년에서의 레닌(Ленин в 1918)> 등이다.”⁸⁾ 이와 함께 소련은 “1948년 말 북한에서 상영되는 모든 영화의 60%가 소련영화여야 한다고 요구했다. 그러나 1949년 무렵 북한에서는 새로운 북한영화와 함께 소련, 중국, 동유럽 영화와 함께 상영되었다.”⁹⁾ 그럼에도 불구하고 소련영화는 북한 전 지역에서

6) 김학준, 『북한의 역사 제2권: 미소냉전과 소련군정 아래서의 조선민주주의 인민공화국 건국』, 서울대출판부, 2008, 219쪽.

7) 김학준, 위의 책, 579쪽.

8) 정태수, 앞의 논문, 139쪽.

개최된 다양한 정치적 행사를 통해 더욱 빈번하게 상영되었다. 특히 북한과 소련의 우의의 기간인 1949년 10월 14일부터 23일까지 약 10일 동안 더 많은 소련영화들이 추가되어 북한 전역에 상영되었다. 이 기간에는 북한의 40개 도시와 50개 극장에서 소련영화 축제가 개최되었다. 이 축제 기간 동안 88여 편의 영화들이 포함되었다. 그 중에서 <10월에서의 레닌(Ленин в Октябре)> <1918년에서의 레닌(Ленин в 1918г)> <무기를 가진 사나이(Человек с ружьем)> <맹세(Клятва)> <레닌(Ленин)> <차파예프(Чапаев)> <크론슈타트에서 온 우리들(Мы из Кронштадта)> <강철은 어떻게 단련되었는가(Как закалялась сталь)> <시베리아 땅에 관한 이야기(Сказание о земле сибирской)> <정부의 일원(Член правительства)> 등이다. 이에 따라 1949년 한 해만 하더라도 122편의 소련영화들이 상영되었고 51,196회의 영화 상영과 18,133,949명이 관람하였다.¹⁰⁾ 이처럼 해방 이후 소련 영화는 조직적이고 체계적으로 북한으로 보내져 상영되어 초기 북한 영화의 창작방식과 수법에 깊은 영향을 줄 수 있는 조건과 토대를 확립하였다.

문제는 북한에서 보여진 이들 대부분의 소련 영화가 1934년 스탈린에 의해 공식화된 사회주의리얼리즘이라는 창작법칙의 전형을 보여주고 있다는 데 있다. 즉 이데올로기적으로나 계급적으로 명확하게 구분된 단순한 도식의 내러티브 구조, 인물의 전형화, 국가정책 추진과 전쟁 승리과정에서 지도자의 위상을 강화하기 위한 포석으로 설정된 노동자나 역사적 인물의 영웅화 등이 이 시기 북한에서 상영된 소련 영화의 특징이었다. 그 결과 해방이후 초기 북한영화는 이데올로기적 기능 강화와 국가의 정책과 방향을 인도할 수 있는 계몽성, 인물의 영웅화, 지도자의 신비화로 이르게 되었다. 이데올로기적 기능을 통하여 사상적 일체감을, 계몽적 기능을 통하여서는 북한 인민들로 하여금

9) 찰스 암스트롱(Charles K. Armstrong)/김연철 역, 『북조선 탄생』, 서해문집, 2006, 291쪽.

10) 정태수, 앞의 논문, 141쪽.

국가정책 수행에 있어 적극적 동참을, 영웅화를 통하여 지도자를 절대화에 이르게 하는 방법을 획득할 수 있게 되었던 것이다. 이를 통해 형성된 구체적 수법이 선명한 내러티브, 전형화 된 인물, 자연풍경을 통한 논리의 정당성 확보, 특정한 인물로 귀결되는 결론 등이다. 이것이 해방이후 초기 북한 영화의 방향과 특징을 결정짓게 된 요인이었고, 그것은 1949년 북한 최초의 극영화인 <내 고향>과 1950년 <용광로>에서 내용과 형식으로 나타나고 있다.

2. <내 고향>, <용광로>에 나타난 초기 북한영화의 특징

1) 선명한 내러티브

일반적으로 “내러티브는 실제 혹은 허구적인 사건의 설명을 말한다. 그리고 내러티브는 이야기를 조직하기 위하여 채택되는 전략, 약호와 관습을 지칭한다. 내러티브 영화는 이러한 전략을 현실 세계를 재생산하는 수단으로 사용하는 영화로, 여기서 관객은 영화화 현실을 동일시하거나 영화는 가능성의 영역 안에 있는 것으로 생각한다.”¹¹⁾ 이러한 내러티브를 “문학 평론가인 제라르 주네트(Gerard Genette)는 세 가지 의미로 구분하였다. 첫 번째 내러티브는 이야기를 전달하는 텍스트의 실제 언어를 가리키는 것으로, 두 번째 내러티브의 의미는 담론에 의해 전달되는 내용을 가리킨다. 이것은 이 담론에 의해 부합되는 실제적이거나 꾸며낸 사건들의 연속이다. 세 번째 의미는 무엇인가를 얘기하는 어떤 사람의 사건 즉 본질적으로 서술하는 행위를 가르킨다.”¹²⁾ 이러한 측면에서 내러티브를 신화 만들기와 동일한 것으로 언급한 레비 스트로스의 언급은 매우 적절한 표현이라 할 수 있다.

11) Susan Hayward/이영기 옮김, *Key Concepts in cinema Studies* /『영화사전』, 한나래, 1997, 57쪽.

12) Leo Braudy Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, Oxford University, 1999, p.462.

그렇다면 영화와 현실을 동일시하거나 신화를 만들어내는 내러티브는 어떻게 구축되는가. 그것은 서로 다른 것들의 대립을 통해서 이루어진다. 즉 평온한 균형 상태에서 그 균형을 파괴하는 요인을 통한 불균형상태, 다시 균형 상태로의 전이를 이루게 됨으로써 획득된다. 그리고 내러티브가 도식성을 피할 수 있는 것은 최초의 평온한 균형 상태에서 불균형상태로 다시 균형 상태로 가는 과정에서의 얼마나 많은 다양한 사건들과 에피소드, 인물들로 구축되었느냐에 따라 판단될 수 있다. 따라서 내러티브의 선명성과 다양성은 균형 상태에서 불균형상태로, 또다시 균형 상태로 진행되는 과정에 전적으로 의존하고 있다 해도 과언은 아니다. 특히 내러티브의 선명성은 권력기반의 안정화, 이데올로기와 국가정책 등을 효율적으로 관리, 해결하기 위해 메시지를 인민들, 혹은 대중들에게 보다 쉽고 간결하게 전달하려고 하는 과정에서 필연적으로 등장한다. 이와 같은 상황은 해방이후 북한정권 수립과정에서도 예외는 아니었다.

해방이후 북한정권에서 해결해야 할 가장 시급한 문제는 공산주의 이데올로기의 일체성과 권력구조의 착근, 그리고 토지분배, 경제건설과 같은 정책추진이었다. 이와 같은 상황들은 영화 <내 고향>과 <용광로>에 투영되어 명확한 도식을 통해 선명한 내러티브 구조를 확립하게 하는데 중요한 근거가 되었다. 따라서 이 두 영화에서는 초기 북한영화의 상황과 특징들이 선명한 내러티브 구조를 통해 논리적으로 설명되고 있다. 그러므로 영화 <내 고향>, <용광로>에서는 이와 같은 초기 북한영화의 특징을 가장 효과적으로 나타내주고 있다 할 수 있다.

특히 <내 고향>에서는 치부책을 뒤적거리고 있는 지주인 최경천과 소작농인 관필과의 명확한 적대적 관계를 보여주는 첫 번째 에피소드가 끝나자마자 어린아이의 목소리로 다음과 같은 내레이션이 흐른다.

우리의 원수는 왜놈이다. 지주도 우리의 원수이다. 우리나라에 왜놈과 지주놈이 있으면 우리는 잘 살 수 없다. 우리는 왜놈과 싸워야 한다. 지주하구도 싸워야 한다. 싸워서 이겨야 한다.

영화 중간에 또다시 반복되는 이 내레이션은 <내 고향>의 내러티브를 선명하게 드러내는 가장 핵심적 요소라 할 수 있다. 즉 영화에서 드러내고자 한 메시지의 목표는 왜놈이고 지주를 왜놈과 동일시함으로써 해방이후 북한정부가 어떤 성격을 지향하고 있는 것인가를 확실하게 나타내고 있는 것이다. 또한 이 내레이션은 해방이후 북한정부의 방향을 나타내고 있을 뿐만 아니라 북한인민들에게도 적대적 개념이 누구인지를 선명하게 심어주는 데 매우 효과적이다. 화면에서는 이 내레이션의 논리를 뒷받침하기 위해 왜놈과 지주를 동일시하고 그것의 정반대에 핍박받는 인민들을 배치하고 있다. 이 구조는 매우 명쾌하고 단순하게 설정되었다. 그럼으로써 왜놈과 지주들에 대한 북한인민들의 태도와 행위를 명확하고 단순하게 논리화 시킨다. 그리고 이를 강화하기 위해 역사적 조건과 필연성이 필요하게 되었다. 그것이 바로 일본 군들과 그들과 결탁한 지주들을 상대로 한 빨치산들의 해방투쟁인 것이다. 그리고 그들의 해방 투쟁을 이끌었다고 한 김일성은 영화 속에서 인민의 지도자로서 신비화된 인물로 언급된다. 즉 영화 <내 고향>에서는 왜놈과 지주를 동일시하고 이들로부터 핍박받는 대상으로 인민들을 배치하였고 그들 사이에 발생하는 다양한 문제들을 해결해 주는 인물로 김일성 장군이라는 도식으로 설정하였다. 이처럼 영화 <내 고향>에서는 내러티브 축적과정에서 다양한 해석의 여지를 피하고 명확한 적대적 개념을 통해 단순하고 명쾌한 논리의 내러티브 구조를 통해 영화화 되었다. 이러한 내러티브 구조의 단순화, 선명화는 해방이후 북한정권의 착근시기로서 그 토대와 기반을 설명하고 선전하기 위한 것으로 매우 효과적인 수법이었다.

이와 같은 내러티브 구조의 특징은 북한정권 수립이후 북한의 인민 경제계획을 실현하기 위한 정책에 발맞추어 등장한 영화 <용광로>에서도 확인된다. 이 영화에서는 북한의 경제복구사업의 역사적 목표가 어디에 있고 그것을 성취해나가는 데 무엇이 필요한 것인가를 드러내기 위해 영화 <내 고향>에서처럼 단순하고 선명한 내러티브 구조를

취하고 있다.

이 영화는 일제 패망과 함께 파괴된 많은 북한의 기업들 중 하나인 제철소의 용광로 복구사업에 관한 내용을 다루고 있다. 영화에서는 용광로 복구사업을 서로 다른 시각을 가진 인물들의 대립을 통해 설명하고 있다. 즉 용광로를 복구하기 위해 화북점토를 수입해 오지 않으면 안 된다는 로완섭이 주장하는 과학의 논리와 인간의 의지와 자신감이 중요하다는 홍기사의 논리로 구축되었다. 이들의 논리 사이에는 화북점토 없이는 용광로 복구가 불가능하다고 주장하는 로완섭을 비롯한 기존의 기술자들 이른바 전통적인 기존의 낡은 세력이 있고, 가능성과 의지, 자신감, 헌신 등을 통해 자체기술로도 가능하다고 믿는 홍기사, 노동자 룡수로 대변되는 새로운 세력으로 구축되었다. 특히 노동자 룡수는 북한에서 새로운 노동자의 전형을 보여주고 있다. 따라서 이 영화에서 벌어지는 모든 사건들은 불가능하다고 주장하는 기존의 세력과 인간의 의지와 헌신, 자신감, 노력으로 가능하다고 믿는 새로운 세력과의 사이에서 발생하고 있는 것이다. 그리고 영화의 최종적 결론은 기존의 세력들이 온갖 방법을 동원해 룡수의 실험과 헌신적인 노력을 방해하지만 공장의 굴뚝에서 나온 하얀 뭉게구름을 통해 용광로의 복구는 성공하게 되면서 끝을 맺게 된다. 이처럼 용광로에서의 내러티브 구조는 용광로 복구라는 테마를 통해 기존의 과학적 논리와 인식을 바탕으로 한 로완섭을 낫고 전통적인 세력으로, 자신감과 헌신, 노력을 바탕으로 한 홍기사와 룡수를 북한사회의 새로운 세력으로 구축하였다. 그리고 이러한 대립적이고 대조적인 내러티브 구조는 이 영화 처음 부분에서 해방이후 북한정권의 각종 경제정책 즉 토지개혁, 모든 공장들의 인민 국가권력으로서의 귀속조치 노동자들의 동참에 대한 김일성의 치적들이 내레이션으로 설명되는 것과 그 궤를 같이한다. 따라서 선명한 대립적 관계를 통해 구축된 영화 <용광로>의 내러티브 구조는 영화의 결말을 매우 노골적이고 강력하게 이끌어 가고 있는 핵심적 요소인 것이다.

이처럼 영화 <내 고향>, <용광로>에서는 선명하고 명확한 서로 정반대의 내러티브 구조를 통해 구축되었다. 이것은 매우 단순하고 명쾌한 논리로서 해방이후 북한 정권의 정당성과 기반을 선전하고 인민들을 설득하는데 매우 효과적인 수법이였다. 이와 같은 내러티브 구조는 해방이후 초기 북한영화에서 나타난 특징이고 향후 북한영화의 중요한 창작 수법의 토대로 작용하였다. 즉 초기영화에서 나타난 이러한 특징은 영화 “전반부에 주인공이 외부 상황의 어려움 때문에 겪게 되는 고난을 배치하고 후반부에 어려움을 극복, 해결하는 구조를 보인다”¹³⁾는 서정남의 북한영화의 이야기 구조의 특징과 일맥상통하고 있는 것이다.

그러나 보다 본질적인 의미는 영화 <내 고향>, <용광로>에서 나타나고 있는 내용적, 형식적 특징이 해방이후 북한에 전해진 소련 영화들의 특징과 영향의 범위 내에 있었기 때문이라 할 수 있다. 즉 해방이후 북한에 전해진 소련영화들은 대부분 이데올로기와 국가의 정책, 지도자에 대한 선전과 찬양의 메시지를 인민들에게 보다 쉽고 선명하게 전달하기 위해 사건과 에피소드를 긍정과 부정이라는 비교적 단순하고 명확한 개념을 통해 만들어진 것들이다. 이러한 영화적 특징들이 가장 뚜렷하게 부각된 영화들이 해방이후 북한에 전해진 소련영화들이였다. 그러므로 영화 <내 고향>, <용광로>는 이러한 소련영화의 특징들로부터 결코 자유로울 수 없다 할 수 있다. 그리고 그 중 하나가 바로 영화 <내 고향>, <용광로>에서 나타난 내러티브의 선명함인 것이다.

2) 전형화 된 인물

선명하고 명확한 내러티브 구조는 전형화 된 인물에 의해 강화된다.

13) 서정남, 『북한 예술영화의 미학적 특징으로서의 신파성과 내러티브 체계에 관한 연구』, 영상문화, Vol. 2 No, 2000, 89쪽.

왜냐하면 전형화 된 인물이 내러티브의 선명성과 명확성을 드러내는데 중요한 요인으로 작용하기 때문이다. 영화 <내 고향>과 <용광로>에서도 인물의 전형적 특징을 통해 선명한 내러티브를 구축하였다. 따라서 이들 영화에서 나타나고 있는 인물의 전형은 해방 이후 초기 북한영화의 특징과 성격을 파악하고 가늠하는데 있어 중요한 요소라 할 수 있다. 북한에서 전형화 된 인물에 대한 언급은 “1946년 12월 3일 제 14차 당 중앙위원회 상무위원회에서 결정한 바 있는 고상한 사실주의에서 이미 언급되고 있다. 여기서서는 새로운 민족적 기풍을 가진 전형적 인간의 창조이다. 여기서의 전형은 물론 김일성을 가리키고 있다.”¹⁴⁾

그러나 일반적으로 예술창작에서의 전형은 “집단 또는 계층의 근본동향 및 본질을 한 몸에 구현하고 있으며 어떤 상황이 지닌 모순을 첨예한 갈등으로 제시하는 역할을 담당하는 존재”¹⁵⁾라고 규정하고 있다. 북한 사회과학원에서 출간한 <문학대사전>에서도 전형은 “일정한 계급이나 계층의 본질적 특성을 뚜렷이 구현하고 있는 인물형상을 가리키는 개념으로 쓰인다…(그리고) 인간과 그 역할을 현실 그대로의 진실성과 구체성을 가지고 전일적으로, 종합적으로 그려낸 문학은 긍정인물의 전형도 창조하며 부정인물의 전형도 창조한다. 긍정인물의 전형은 해당 사회에서 선진적인 계급과 계층을 대표하는 인물형상이며 부정인물의 전형은 낡고 반동적인 계급과 계층을 대표하는 인간형이다.”¹⁶⁾ 즉 전형은 인물을 통해 이루어지고 뚜렷한 계급적 특징을 나타내고 있다는 것이다. 여기서의 인물은 “당대 사회의 성격과 여러 관계들의 양상, 그 발전 경로를 최대한 집약적으로 반영하고 있는 것을 의미한다. 이러한 집약적 반영이 곧 당대 현실의 객관적 필요의 내용인 것이다.”¹⁷⁾ 이러한 측면에서 전형적 인물은 동시대 사회에 토대한 역사적 환경을 함축적으로 내포하고 있다 할 수 있다. 그러므로

14) 민병욱 저, 『북한영화의 역사적 이해』, 도서출판 역락, 2005, 113쪽.

15) 박신현, 『이원적 대립구조와 인물유형의 전형성』, 『문학과 언어』 제14집, 1993, 298쪽.

16) 사회과학원, 『문학대사전 3』, 사회과학출판사, 2000, 357쪽.

17) 실천문학 편집위원회 엮음, 『다시 문제는 리얼리즘이다』, 실천문학사, 1992, 155쪽.

전형화는 전형에 기반 한 인물을 통하여 구축되고 그 과정에서 인물은 핵심적 위치를 차지하게 되는 것이다.

이와 같은 특징은 영화 <내 고향>과 <용광로>에서 적용되어 나타나고 있다. 영화 <내 고향>과 <용광로>에서는 일제 강점기와 해방 직후의 역사적 공간을 민족적, 계급적 대립이 집약되어 있는 역사적 전형으로 묘사하고 있다. 이러한 역사적 공간은 영화 속 인물들을 설명하는 토대로 작용하고 있다. 그리고 영화 속 배경으로 일제 강점기와 해방되어야 할 공간으로 미리 규정된 역사적 토대 이른바 역사적 전형은 인물의 전형에 의해 구체화 된다. 그러나 그 과정에서 중요한 것은 전형화 된 인물들이 영화 속에서 연출의 최종 목표인 메시지를 전달하기 위해 그 인물의 심리적 상황 속으로 깊이 빠져들지 않는다는데 있다. 이것은 오로지 영화에서 드러내고자 한 연출의 최종적 목표를 위해 다양한 인물의 심리를 통해 구축하지 않고 그들을 희생시키지도 않는다는 의미이다. 그리고 그 과정에서 인물의 전형은 영화에서 일어난 모든 것들의 이원적 대립구조 속에서 이루어진다는 사실이다. 즉 전형은 대립적 인물을 통해 그 전형의 특징들이 확보된다는 점이다. 그러므로 인물의 전형은 비교적 단순하고 명확한 목표를 지닌 이데올로기의 확산과 정치적 목표를 선전할 때 효과적일 수 있다. 따라서 인물의 전형화는 주로 장르영화나 이데올로기적인 정치적 목적이 뚜렷한 영화에서 나타나고 있다. 이와 같은 특징이 영화 <내 고향>과 <용광로>에서 확인된다.

영화 <내 고향>에서는 왜놈, 지주 최경천과 이들에 저항하면서 새로운 시대를 열고자 한 관필을 축으로 형성되었다. 서로 다른 계급에 속해 있는 이 두 진영의 인물들은 이 영화의 메시지인 왜놈과 지주를 타도하고 새로운 공산주의 북한을 건설하기 위한 이야기가 그 중심축에 위치하고 있다.

왜놈과 동일시한 지주 최경천이라는 인물은 두 가지 측면을 가지고 있다. 첫째는 재산에 대한 탐욕으로 점철된 인물로 묘사되고 있고, 둘

째는 왜놈들과의 결탁관계를 통해 친일파로 설정되었다. 즉 지주 최경천은 소작인들에게는 냉정하고 혹독한 모습으로 묘사되었지만 일본 앞잡이들과의 관계에서는 온갖 여흥과 음식을 대접하면서 비굴하게 행동한다. 따라서 최경천은 지주의 특징과 일본 앞잡이들과의 관계를 통해 지주와 친일파의 전형성을 가진 인물로 설정되었다.

지주 최경천이라는 인물의 전형과 함께 또 다른 인물의 전형은 그와 대립되는 인물로 설정된 관필을 들 수 있다. 즉 최경천이 제국주의 일본과 지주 계급과의 동일시를 이끄는 중심인물의 전형이었다면, 관필은 그를 극복하고 타도해야 하는 인물의 전형인 것이다. 따라서 관필을 통해 지주와 일본의 혹독함과 잔인함을 드러내야 할 뿐만 아니라, 그를 통해 새로운 세상을 위해 투쟁해야 하는 정당성을 담보하게 된다. 그러므로 관필은 영화 <내 고향>에서 계급적 불평등에 근거한 혹독한 현실, 그리고 그것이 일본의 앞잡이들과 연결되어 있다는 사실에 저항하는 인물의 상징으로 묘사되었고, 이를 극복하기 위한 무장투쟁, 그리고 새로운 세상의 도래라는 결론을 이끄는 상징적인 인물의 전형으로 설정되었다. 따라서 관필은 북한정권의 근거와 토대를 설명하는데 있어 가장 전형적 형태라 할 수 있다. 그리고 이 두 인물의 전형화를 강화시키는 것으로 최경천을 둘러싸고 있는 일본 앞잡이들, 최경천의 부인과 아들 인달이 배치되어 있고, 관필의 주변에는 점차 계급적 인식에 눈을 뜨게 되는 어머니, 옥단 등이 있다. 이들은 서로 다른 인물인 지주 최경천과 관필의 전형성을 더욱 강화시키는 역할을 하고 있을 뿐만 아니라 이 영화의 대립적 관계를 증폭시키는 기능을 하고 있다. 그리고 관필을 새로운 영역으로 인도하고 연결시키는 역할로 설정된 인물이 감옥에서 만난 항일 유격대의 김학준이다. 그는 관필을 항일 유격대로 연결시키는 역할을 할 뿐만 아니라 김일성 장군이라는 신비화된 인물로 인도하는 인물의 전형인 것이다. 그에 따라 영화의 최종 결론은 김일성 장군으로 귀결된다.

이처럼 영화 <내 고향>에서는 지주 최경천과 관필, 김학준이라는

인물의 전형을 통해 해방이후 북한정권의 근거와 지향, 토대를 선명하게 설명하고 있을 뿐만 아니라 인물의 영웅화, 신비화로 이끄는 요소로 사용하고 있다. 따라서 영화 <내 고향>에서 나타나고 있는 인물의 전형화는 해방 이후 북한정권의 성립토대와 지향, 특징을 설명하는데 가장 효과적인 창작 수법인 것이다.

영화 <내 고향>이 적대적이고 대립적인 인물의 전형을 통해 내러티브의 선명성을 구축하였다면, 영화 <용광로>에서는 해방 이후 북한정권 수립 이후 북한의 인민경제계획수립에 있어 북한 인민들이 어떻게 극복해야 하는지를 보여주기 위하여 전통적인 낡은 시각과 헌신과 열정에 토대한 새로운 시각의 대립으로 묘사하였다. 이를 구체화하기 위하여 영화 <용광로>에서는 기존의 이론이 과학적이라고 주장하면서 그 이론에 집착하고 있는 인물로 로완섭을, 인간의 의지와 헌신을 통해 그것을 극복해 갈 수 있다고 주장하는 인물로 홍기사를 설정하였다. 그리고 로완섭과 같은 노선의 인물로는 요업 노동자인 석만과 성호를, 홍기사와 같은 노선의 인물로는 룡수를 배치하였다.

이러한 인물구조 속에서 영화 <용광로>에서는 룡수를 북한 인민경제 재건의 상징이라 할 수 있는 용광로를 복구하는데 헌신적인 노력을 하는 인물의 전형으로 설정하였다. 룡수는 처음에 전통적인 과학이론을 주장한 로완섭에 의해 방해받지만 그가 공장 간부인 기사장 등에 의해 비판을 받고 난 후 룡수의 실험과 헌신적인 노력에 동참하게 된다. 그러나 마지막까지 룡수에게 대립적이고 적대적인 인물로는 같은 요업과 사무실에 근무하는 석만과 성호를 들 수 있다. 이들은 나태와 무사 안일한 인물의 전형으로서 룡수의 헌신적이고 열정적인 의지와 노력을 방해하는 자들이다. 물론 이들의 행위는 룡수의 헌신적인 노력을 통해 성공을 상징적으로 보여준 공장의 하얀 연기 기둥을 통해 무력화 되면서 끝이 난다.

이처럼 영화 <용광로>에서는 국가정책 추진에 있어 헌신적이고 열정적인 인물의 노동자와 이를 방해하는 인물 그리고 처음에는 전통적

인 과학이론과 논리를 통해 반대하였지만 당 간부 등에 의해 비판받고 자신의 잘못을 뉘우친 인물을 배치함으로써 긍정적 인물과 적대적 인물, 그리고 그 과정에서 자신의 잘못을 인정하는 이른바 순응적 인물을 통해 북한이 당면하고 있던 시대적 문제에 대해 북한 인민들이 어떻게 대응하고 극복해야 하는지를 로완섭, 룡수, 그리고 석만, 성호와 같은 전형적 인물을 통해 보여주고 있다. 즉 국가정책에 헌신적이고 열정적으로 복무하는 인물과 이를 반대하는 인물, 그리고 전통적인 이론과 사고에 사로잡힌 인물이 열정적이고 헌신적인 인물을 만남으로서 자신의 시각과 인식을 교정하여 국가정책과 계몽에 기여하는 인물이라는 전형으로 구성되어 있는 것이다.

이와 같은 인물의 전형은 북한의 이데올로기와 사상을 통합하는 과정과 북한의 경제정책과 계몽을 다루는데 있어 매우 효과적이고 유용한 수법들이다. 따라서 인물의 전형화, 전형적 인물은 영화 <내 고향>과 <용광로>에서 나타나는 특징일 뿐만 아니라 초기 북한영화의 특징을 넘어 향후 북한 영화 창작의 토대로 작용하고 있다.

3) 자연풍경을 통한 논리의 정당성 강화

영화 <내 고향>과 <용광로>에서 나타나고 있는 초기 북한영화의 또 다른 특징으로는 자연풍경을 들 수 있다. 즉 자연풍경이 이들 영화에서 이야기와 상황의 정당성을 강화하는 요소로 작용하고 있다. 일반적으로 영화에서의 자연풍경은 이야기나 상황, 감정에 연관된 에피소드를 정리하거나 전환하는 데 사용되지만, 이들 영화에서는 내용의 정당성을 강화하기 위한 요소로 사용되고 있을 뿐만 아니라 특정한 인물을 자연적인 순리와 필연성을 통해 그 인물의 초월성과 신비성을 드러내기 위한 암시로서 사용하고 있다. 따라서 영화 <내 고향>과 <용광로>에서의 자연풍경 즉 자연적 요소는 단순히 객관적으로 존재하는 시각적 요소로서가 아니라, 내용을 전개시켜 나가는 과정에 있어

인물을 영웅화, 신비화하는 기반으로 이용되고 있는 것이다. 이처럼 자연풍경이 영화 <내 고향>과 <용광로>에서 중요한 창작 요소로 등장하게 된 요인은 물리적이면서 객관적으로 존재하고 있는 자연풍경도 그것을 바라보고 있는 사람에 따라 다르게 해석될 수 있다는 여지 때문이다. 즉 “순수한 자연풍경도 인간의 역사적·계급적 관점에 따라 취택되어 묘사되므로, 각 민족의 역사적 계급적 관점이 반영될 수 있다는 것이다. 북한에서는 이를 애국주의와 관련이 있다고 설명한다. 즉 순수한 자연 묘사는 깨끗하고 우아한 정서, 숭고하고 장엄한 감정 환기, 향토애와 민족적 긍지감을 포함한 애국주의 감정을 불러일으킨다”¹⁸⁾고 하였다.

이와 같은 특징과 전통의 맹아가 영화 <내 고향>에서 나타나고 있다. 영화 <내 고향>은 마을의 아름다운 자연풍경인 구름, 나무, 논, 시골집 등과 같은 평화로운 시골풍경을 보여주면서 시작한다. 그러나 이러한 자연풍경은 바로 뒤이어 이어지는 장면인 지주 최경천이 머리를 조아리고 있는 관필의 어머니를 호통치고 있는 모습과 대비되면서 극적인 효과를 창출한다. 즉 평화로운 자연풍경은 뒤이은 사건과 내용을 설명하기 위한 중요한 기제로 사용된 것이다. 시골의 자연풍경은 그들이 지켜내야 할 내 고향이라는 것을 암시하고 있을 뿐만 아니라 뒤이어 전개될 일본 제국주의와 지주 그리고 그 속에서 힘들고 어렵게 살아가고 있는 농민들의 삶을 설명하는 데 중요한 토대로 작용하고 있다. 이와 같은 의미를 가진 장면으로는 힘들고 고통스럽게 살아가고 있는 인민들의 삶 속에서 새로운 희망의 상징 중 하나라 할 수 있는 야학 선생을 지주 최경천이 공산주의자라고 밀고해 체포된 바로 이후의 장면을 들 수 있다. 즉 야학 선생이 체포된 이후 화면에서는 바로 금수강산과 풍요롭고 아름다운 자연과 꽃을 보여준다. 그와 동시에 평화롭고 아름다운 남녀의 모습과 자연과 금수강산을 노래한 여성의 노래와 합창이 이어진다. 이 장면은 이전 장면 즉 지주 최경천과 일본

18) 이상숙, 『북한문학의 전통과 민족적 특성』, 『한국어문학연구』 제46집, 2006, 75쪽.

군, 경찰들로부터 착취당하고 고통스럽게 살아가고 있는 북한 인민들의 삶과 유격대에 참여하게 된 관필의 모습 등에 대한 반대 논리로서 작용하게 된 것이다.

그러나 자연풍경의 의미는 영화 후반부로 가게 되면 다른 의미로 발전한다. 이전의 대립적이고 반대적인 의미를 강조하기 위한 것이 아니라, 자연풍경은 평온하고 아름다운 삶의 상징으로 묘사되고 있다. 이와 같은 의미의 자연풍경은 일본 제국주의 패망과 함께 항일 유격대원들에 의해 해방된 고향과 환호하는 군중들, 노동자들의 모습을 보여주는 장면에서 확인된다. 뿐만 아니라 영화 <내 고향>에서 자연풍경의 의미는 징용 갔다 고향으로 되돌아 온 관식을 기다리는 어머니의 모습과 유격대원으로 활동하다 공산당 간부로 돌아온 관필의 모습, 그리고 김일성이 조국을 해방시켰다는 말과 토지분배 정책 실시라는 자막과 함께 아름답고 평온한 자연풍경을 보여주고 영화가 종결되면서 자연풍경의 의미는 절정으로 치닫게 된다.

이처럼 영화 <내 고향>에서의 자연풍경은 내용의 극적요소를 드러내기 위한 토대와 내용에 대한 대립적 의미와 극적요소, 그리고 그것의 해소 논리로서 기능하고 있는 것이다. 즉 자연풍경은 평온하고 아름다운 삶을 훼손한 세력과 요인들을 드러내기 위한 가장 근본적인 근거로서, 그리고 그러한 세력과 요인들이 제거되었을 때 다시 질서와 평온함을 되찾았다는 것을 상징화하기 위한 것으로 기능하고 있다. 따라서 영화 <내 고향>에서의 자연풍경은 긍정과 부정, 극적전환, 다시 긍정으로 끝나게 되는 중요한 요소로 작용하고 있는 것이다. 그리고 자연풍경이 지니고 있는 가장 강력한 의미는 모든 것이 자연의 순리와 인과관계 속에 내재되어 있는 필연성을 들 수 있다. 이것은 곧 초월성, 신비성과 결부되어 있다. 그렇기 때문에 영화 마지막 부분에서 특정한 인물 즉 김일성과 연결시키고 있는 것은 그의 존재를 역사적 이행과정에서 반드시 필요한 절대화, 절대적 가치의 존재로 인식하게 하는 기능을 한다. 따라서 영화 <내 고향>에서의 자연풍경은 극적 내

용의 대립적 관계를 부각시키는 요소로서 사용되기도 하지만, 보다 본질적인 것은 김일성이라는 북한의 지도자를 부각시키기 위해 사용되었다 해도 과언은 아니다.

반면 영화 <용광로>에서는 자연풍경이 <내 고향>에서처럼 작용과 반작용, 작용의 도식으로 나타나지 않고 있다. <용광로>에서는 영화 시작과 함께 일본제국주의에 의해 훼손되고 파괴된 공장 전경을 보여 주면서 그것의 극복과정에 초점이 맞추어져 있다. 따라서 <용광로>에서는 <내 고향>에서처럼 자연 풍경이 영화 내용의 긍정과 부정, 긍정으로 이어지는 논리적 토대로서 작용하고 있지는 않다. 이것은 영화 <용광로>가 해방이후 북한의 경제극복 과정에서 북한 노동자들의 헌신적인 노력에 초점을 맞추고 있기 때문이다.

이처럼 해방 이후 만들어진 영화 <내 고향>에서는 자연풍경이 영화의 내용을 전개시켜 나가는데 중요한 요소로 작용하고 있다. 그 중 하나가 영화 속에서 내용을 강조하기 위한 대립적 요소로 자연풍경을 이용하고 있다는 데 있다. 그렇기 때문에 자연풍경은 일반적으로 영화 속 각 인물의 상황을 직접적으로 설명하고 있지는 않는다. 그러나 자연풍경이 역사적 필연성이라는 상징적 의미와 조우했을 때 그 의미는 완전히 달라진다. 이것은 한 인물의 전지전능함을 전파하고 주장하는데 자연풍경이 지니고 있는 인과관계적 필연성이 중요한 요소로 작용할 수 있다는 의미이다. 즉 자연풍경이 갖고 있는 필연성, 순리성 그리고 인간의 능력 범위를 넘은 초월성, 신비성이 한 인물로 집중하게 되면 그 인물은 절대화, 신비화, 우상화의 길로 접어들게 된다는 것이다. 이러한 측면에서 영화의 모든 내용이 김일성 한 인물로 귀결되고 있는 <내 고향>은 이런 형태의 전형적 예라 할 수 있다. 이 영화에서의 자연풍경은 김일성을 영웅화, 신비화 시키는 데 있어 논리적 기반으로 작용하고 있고 매우 효과적으로 사용되고 있다. 이것이 바로 이들 영화에서 나타난 특징 중 하나이고 향후 북한영화 형성에 중요한 창작요소로 발전하였다.

4) 특정한 인물로 귀결되는 결론

영화 <내 고향>과 <용광로>에서 가장 두드러진 특징 중 하나는 영화의 결론이 특정한 인물로 귀결된다는 데 있다. 이것은 영화자체의 내용 전개에 따른 내용적 결론과 함께 그 결론을 가능케 한 원인이 특정한 인물로 수렴된다는 의미이다. 이러한 특징은 이들 영화의 전개 과정 곳곳에서 나타나고 있다.

영화 <내 고향>에서는 ‘다시 찾은 내 고향’이라는 노래의 선율과 함께 특정한 인물 즉 김일성을 해방과 미래의 등불로 언급하면서 시작되고 있다. 뿐만 아니라 관필이 지주 최경천의 고발로 경찰에 체포되어 감방에 수감되었을 때, 그는 김학준으로부터 보천보 전투를 승리로 이끈 김일성의 탁월한 지도력을 듣게 된다. 또한 관필이 감방을 탈출하여 유격대원으로 활동하고 있으면서 잠시 상념에 잠기고 있을 때 친일파, 민족반역자, 피비린내 나는 암흑 땅으로 변해가고 있는 자신의 고향을 언급하면서 김일성 장군을 우러러 용감하게 싸워야 한다는 내레이션이 흐른다.

이처럼 영화 <내 고향>에서는 김일성을 영화 중간 중간에 언급하면서 영화를 보는 인민들에게 그를 환기시키도록 요구한다. 이를 위한 보다 노골적인 장면으로는 해방이 되자 이 해방은 김일성이 일본제국 주의를 타도하고 조국을 해방시켰다라고 강조한 데서 확인된다. 그리고 바로 뒤이어 김일성 만세를 외치는 다양한 노동자, 농민들의 모습을 보여주면서 그 논리를 정당화시킨다. 이러한 논리의 정당성은 평화로운 농촌 마을을 보여주면서 자료 필름으로 김일성의 북한 입성 장면과 연설장면, 이를 열렬히 환영하는 군중들을 보여주고 합창 노래로 이어지면서 김일성에 대한 영웅화는 절정에 이르게 한다. 그리고 김일성은 민족의 영웅으로 칭송받는 존재로 확실하게 각인된다. 이와 같은 모든 과정을 다시 한 번 강조하기 위해 영화 마지막 부분에서 관필과 옥단의 말을 통해 결론 내린다. 즉 “김일성은 항일무장투쟁을 전개하

시어 조국을 광복하시고 우리에게 자유와 해방을 가져다 주셨고 김일성 장군께서는 토지를 우리 농민들에게 노나주셨다”라고 말하면서 영화는 종결된다.

이처럼 영화 <내 고향>의 모든 내용은 특정한 한 인물인 김일성으로 귀결되고 있음을 알 수 있다. 이와 같은 수법은 김일성을 항일투쟁의 영웅으로 인식하게 하여 영화 내용의 정당성을 확립하게 할 뿐만 아니라 그를 신비화 하도록 하는 데 있다. 따라서 이 영화에서는 김일성을 모든 역사적 사건의 중심에 두면서 그의 탁월한 능력을 신비화 시키고 그에게로 귀결시킴으로써 그를 영웅화하였다. 이런 수법은 이 영화가 나아가야 할 최종 방향과 목적이 특정한 인물인 김일성으로 설정되어 그를 영웅화 하고 있다는 것을 보여주고 있다.

이와 같은 특징은 1947년 인민경제계획을 추진하기 위한 노동자들의 의지를 다룬 영화 <용광로>에서도 찾아 볼 수 있다. 그러나 <용광로>에서는 영화 <내 고향>에서처럼 김일성을 영웅화, 신비화하기 위해 그의 존재를 영화 곳곳에서 설명하고 환기시키지는 않았다. 이런 측면에서 <내 고향>과 <용광로>는 큰 차이를 보이고 있다.

그럼에도 불구하고 영화 <용광로>에서는 인민경제계획 실천의 토대는 김일성으로부터 비롯되었다는 것을 영화시작과 함께 언급하고 있다. 즉 영화가 시작되면서 소련군대의 진주 직전 일본인들에 의해 방화와 침수 등으로 파괴된 공장의 전경과 모습을 보여주고 바로 뒤이어 김일성의 모습을 담은 사진을 보여주면서 해방 이후 토지개혁, 모든 공장들의 인민국가 권력으로서의 귀속, 노동자들의 참여를 요청하는 김일성의 연설을 보여주고 있다. 그리고 노동자들을 민주국가 건설의 주인공으로 되게 하였다는 김일성에 대한 언급을 내레이션으로 설명하고 있다. 이것은 비록 영화 <내 고향>에서처럼 시작과 중간, 결말의 모든 과정에서 김일성에게로 집중되어 귀결되지는 않았지만, <용광로>에서는 인민경제계획을 가능케 한 것이 김일성과 그에 의한 연설로부터 시작되고 있다는 것을 보여주면서 그를 특별한 존재로 각인시

키고 있다. 즉 김일성이라는 특별한 인물은 영화 시작부분에만 등장하지만 용광로를 통해 전개되고 있는 모든 사건들의 해결은 김일성의 존재가 있기에 가능한 것이라는 것을 영화 시작과 함께 선언하고 있는 것이다. 이처럼 <내 고향>과 <용광로>에서 나타난 특징은 영화에서 전개되고 있는 사건의 시작과 전개과정, 결론이 김일성이라는 한 인물로 귀결되고 있음을 알 수 있다.

이와 같은 특징은 해방 이후 북한영화가 스탈린 시기의 소련 영화로부터 깊은 영향을 받게 되면서 이미 예견되었던 사실이다. 그러나 소련영화에서는 스탈린을 이상화하는 데 일정한 역사적 이행과정을 거치면서 형성되었다. 즉 스탈린은 정치적 경쟁관계에 있는 정적들이 제거된 이후에도 곧 바로 자신을 이상화 시키지 않았다. 그는 정치적 상황과 역사적 상황에 따라 노동자들이나 역사적 인물 등을 영웅화 시키면서 점차 자신을 이상화 시키도록 하였던 것이다. 이에 비해 해방이후 북한정권 수립과 함께 북한 최초의 극영화인 <내 고향>과 <용광로>에서는 즉각적으로 김일성을 영웅화 시키면서 이상화와 절대화의 토대를 확립하였다. 이 두 영화에서는 특정한 인물인 김일성을 영웅화 시키면서 유일한 지도자로 부각시키고 있는 것이다. 이것이 이 두 영화에서 나타나고 있는 가장 중요한 특징이라 할 수 있다. 이것은 초기 북한영화뿐 아니라 향후 북한 영화의 가장 중요한 특징이 이미 이들 영화에 내포되어 있다는 것을 말하고 있다.

3. 결론

영화 <내 고향>과 <용광로>는 해방 이후 북한 정권이 수립된 이후 등장한 북한 초기의 극영화들이다. 그러나 이들 영화들은 일정부분 불가피하게 소련영화와의 관계 속에서 파악되어야 한다. 왜냐하면 북한 정권은 소련정부의 절대적 지원을 받으면서 수립되었기 때문이다. 이

리한 정치적 역학관계 속에서 북한 영화는 해방이후 소련으로부터 전해진 영화들로부터 영향을 받게 되었다. 특히 이 시기 북한으로 전해져 받아들인 소련영화 대부분은 스탈린이 절대 권력을 휘두르고 있을 때 만들어진 스탈린 시기의 영화들이었다. 따라서 해방이후 북한의 영화들은 이시기 소련영화에서 나타나고 있는 특징인 선과 악의 구분이 명확한 내러티브 구조, 인물의 영웅화, 국가정책과 연동한 인민들의 계몽화 그리고 스탈린의 업적을 신비화하면서 연결되는 이상화 등을 자연스럽게 받아들이게 되었다. 이러한 소련영화의 특징들은 초기 북한영화의 특징을 판가름하게 하는 중요한 요인이었다. 왜냐하면 초기 북한정권의 수립과 공고화는 공산주의 이데올로기 강화와 국가정책에 대한 인민들의 적극적인 선전과 계몽과 연결되어 있기 때문이다. 이를 위해 영화가 초기 북한정권의 정치 지도자를 영웅화, 신비화하거나 그의 정치적 기반을 공고히 하는 데 중요한 역할을 하게 되었던 것이다.

북한 영화 창작수법은 이와 같은 특별한 정치적 상황 속에서 형성되었다. 그리고 영화 <내 고향>과 <용광로>의 특징은 이러한 이행과정에서 발생하였다. 특히 이들 영화에서 나타나고 있는 내러티브의 선명성, 인물의 전형화, 자연풍경을 이용한 논리의 정당성 강화 등은 초기 북한영화의 가장 구체적 특징들인 것이다. 즉 내러티브의 선명성을 통해 이야기 구조의 단순한 도식이, 인물의 전형화를 통해 예측 가능하고 규정화된 인물의 행위가, 자연풍경을 통해서서는 거부할 수 없는 인과 관계적 필연성이 나타나게 되었다. 그러나 이 모든 것은 북한정권의 특정한 인물인 김일성에게로 집중되고 있다. 즉 구체적이고 명확한 이야기를 전달하기 위한 수법들이라 할 수 있는 선명한 도식과 인물의 전형화, 자연풍경 등은 영화의 최종 목표라 할 수 있는 북한정권의 최고 지도자인 김일성에게로 그것의 원인과 결과가 집중되도록 하였다. 그 결과 영화 <내 고향>, <용광로>에서는 해방을 기점으로 전개된 해방 이후의 역사적 이행과정에서 김일성은 필수불가결한 역사의 영웅적 인물로 등장할 수 있었다. 이들 영화를 통해 김일성은

해방을 위해 투쟁하였고, 그가 해방을 주도한 유일한 인물이며, 지도자로서의 그의 등장은 마치 자연의 섭리처럼 누구도 부인할 수 없이 이미 예견되었던 필연적 과정의 결과로 인식하게 하였다. 이러한 특징들이 영화 <내 고향>, <용광로>에서 나타났던 특징들이었다. 영화 <내 고향>과 <용광로>에서 나타나는 이러한 도식과 특징들은 초기 북한영화의 특징이었을 뿐만 아니라 향후 북한영화의 중요한 창작의 근간이 되었고 북한영화의 특징과 성격을 파악할 수 있는 중요한 요인들이라 할 수 있다.

따라서 영화 <내 고향>과 <용광로>에서 나타나고 있는 형식들은 북한 초기 영화의 특징들을 있는 그대로 드러내고 있을 뿐만 아니라 향후 북한영화의 방향과 형식을 견인한 요소들인 것이다. 그것이 바로 내러티브의 선명성, 인물의 전형화, 자연풍경을 이용한 논리의 정당성, 특정한 인물 즉 김일성으로 귀결되는 결론 등인 것이다. 이것이 곧 북한 초기 영화의 특징이고 그 속에서 향후 북한영화의 중요한 방향과 형식이 내포되어 있다.

참고문헌

<단행본>

- 민병욱 저, 『북한영화의 역사적 이해』, 도서출판 역락, 2005.
- 김학준, 『북한의 역사 제2권: 미소냉전과 소련군정 아래서의 조선민주주의 인민공화국 건국』, 서울대출판부, 2008.
- 사회과학원, 『문학대사전 3』, 사회과학출판사, 2000.
- 경남대학교 북한학 대학원 엮음, 『북한현대사1-찰스 암스트롱/Charles K. Armstrong, 북한 문학의 형성』, 한울 아카데미, 2004.
- 실천문학 편집위원회 엮음, 『다시 문제는 리얼리즘이다』, 실천문학사, 1992.
- 찰스 암스트롱(Charles K. Armstrong)/김연철 역, 『북조선 탄생』, 서해문집, 2006.
- Susan Hayward/이영기 옮김, *Key Concepts in cinema Studies*/『영화사전』, 한나래, 1997.
- Leo Brady Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, Oxford University, 1999.

<논문>

- 정태수, 「스탈린주의와 북한영화형성 구조연구」, 『영화연구』 제18호, 2002.
- 한상언, 「해방기 영화인 조직연구」, 한양대 영화학 석사학위 논문, 2007.
- _____, 「북한영화의 탄생과 주인공」, 『영화연구』 제 37호, 2008.
- 서정남, 「북한 예술영화의 미학적 특징으로서의 신파성과 내러티브 체계에 관한 연구」, 『영상문화』, 2000.
- 박신현, 「이원적 대립구조와 인물유형의 전형성」, 『문학과 언어』 제14집, 1993.
- 이상숙, 「북한문학의 전통과 민족적 특성」, 『한국어문학연구』 제46집, 2006.

ABSTRACT

Early North Korean Cinema 〈Naegohyang〉 and 〈Yonggwangro〉

Jeong, Tae Soo
Professor / Hanyang University

The North Korean cinema after Liberation was substantially influenced by the Soviet cinema of the time, especially films of Stalin's regime; it generally took on what the Soviet cinema mainly comprised, such as the clear narrative structure of discerning good from evil, the creation of heroic image, the mobilization and indoctrination of the populace in association with national policies, and the cult of personality. For the establishment of the North Korean state and consolidation of its political power, the inevitably necessary subsequence was the consolidation of communist ideology, propaganda, and indoctrination of the populace. In order to make propaganda films providing idealized and heroic images of their political leader, the political narrative devices of the Soviet cinema were so dominantly employed into North Korea films of the formative period. This consequently led to the formation of the cinematic characteristics of early North Korean cinema. 〈Naegohyang, 1949〉 and 〈Yonggwangro, 1950〉 are typical of the early North Korean cinema; they all draw on the simple narrative structure, the character stereotype, and the incorporation of landscape shots into narratives that dominantly shaped the early North Korean cinema. And the absolute leader Kim Jeong-Il was the centre at which all these cinematic devices converged. The leader was described as a hero of Liberation and established as the embodiment of the Korean nation itself in the early films. This paper examines the cinematic devices employed in the two typical films that later became dominant in the politics of North Korean cinema.

Keywords

Early North Korean Cinema, the Soviet Cinema during Stalin's Regime, Cult of Personality, Propaganda Films, Naegohyang, Yonggwangro, Kim Jeong-Il