

신상옥 · 최은희의 북한영화 다시 읽기

－〈소금〉(1985) 속 방언과 문화어 재현 문제를 중심으로

정예인*

1. 들어가며
2. <소금>(1985)의 바깥: 동요하는 북(北)에서의 신상옥과 최은희
3. <소금>: 규범으로서의 문화어와 금기된 방언의 출현－성(聖)에서 혁명으로
4. 나가며

국문초록

신상옥 감독, 최은희 주연의 북한영화 〈소금〉(1985)은 방언을 사용했다는 점, 강간과 출산의 장면을 묘사하고, 여성 신체를 노출시켰다는 점 등에서 기존 북한영화계의 금기를 깬 사례로 잘 알려져 있다. 이 깨어진 금기들은 주로 최은희가 재현한 ‘혁명적 어머니’ 형상과 섹슈얼리티 문제의 측면에서 해석되어 왔다. 반면 문화어(표준어)만이 재현될 수 있었던 북한영화계의 방언 기입 문제는 면밀히 다루어지지 않았다. 이 글에서는 〈소금〉 속 방언을 다양한 요소들이 중층적으로 결합되어 있는 하나의 공간으로 파악하고, 방언 인용의 안팎을 포착함으로써 신상옥 · 최은희가 북에서 제작한 영화들이 갖는 함의를 재독하고자 한다.

김정일은 1970년대 후반 신상옥 · 최은희를 남북시킨 후 적극 후원함으로써 북한영화의 세계화와 산업화 이후 등장한 새로운 형태의 대중과

* 성균관대학교 국어국문학과 박사수료

공명할 수 있는 영화제작을 요구했고, 두 영화인은 상대적으로 자유로운 환경에서 다종한 시도를 행할 수 있었다. 〈소금〉 속 방언 재현 역시 그 궤도에서 가능했는데, 신상옥과 최은희는 〈소금〉에서 ‘리얼’함을 살려 북한 내 관객을 겨냥하기 위한 장치로 방언을 사용했다. 최은희의 신체 위에 ‘각성하는 (조선)여성의 생활력’을 새겨 넣음으로써 남북이 아닌 ‘(조선)민족’을 말하고자 한 것이다. 그러나 고통 속에 사는 인민의 삶을 대유하는 언어로는 방언이, 각성 이후의 삶을 표상하는 것이 문화어로 제시되면서 방언은 지역성 혹은 민족성보다 계급성을 부각하는 장치로 탈바꿈한다. 그 자리에서 최은희와 신상옥이 기획한 ‘리얼’한 요소로서의 방언은 문화어의 규범 아래에 포섭된 채 북한의 해계모니와 조우한다.

요컨대 〈소금〉 속 방언의 인용 사례는 북한영화계에서 돌출적인 위치에 있었던 신상옥·최은희가 일군 영화적 성과들이 북한 정권의 권역으로부터 불가분한 작업이었음을 드러낸다. 두 영화인의 금기 깨기는 어디까지나 허가된 금기 깨기의 성격을 갖기 때문이다. 그럼에도 그들의 작업은 김일성-김정일로 이어지는 정권 승계 과정에서 벌어진 틈새를 포착해낸다는 점에서 주목할 필요가 있다.

(주제어: 〈소금〉, 신상옥, 최은희, 방언과 문화어, 북한영화)

1. 들어가며

1985년 북한에서 개봉한 영화 〈소금〉은 다음의 내레이션으로 시작된다.

“너희는 세상에 소금이니 소금이 만일 그 맛을 잃게되면 아무소용도 없

게되며, 다만 밖에 버리워 사람들에게 밟힐 뿐이다.”

이는 잘 알려진 마태복음 5장 13절을 인용한 문장이다. 성경의 언어가 북한 영화의 첫 장면을 장식하는 것은 북한영화 계보에서 예외적인 일이다.¹⁾ 〈소금〉의 제작주체인 영화감독 신상옥과 배우 최은희의 위치만큼이나 말이다. 북한영화에 삽입된 구절은 많은 경우 김일성 수령의 교시나 혁명의 문장이어야 한다. 그러나 신상옥 감독은 〈탈출기〉(1984)에서는 『레미제라블』 속 한 문장을²⁾, 뒤이어 제작한 〈소금〉에서는 성경 문구를 오프닝 시퀀스에 인용했다. 이는 신상옥 감독이 북한 영화를 제작하며 북한영화계의 문법을 파기했다는 것을 보여주는 몇 가지 예시 중 하나이다. 예컨대 신상옥 감독은 북한영화계 최초로 ‘사랑’을 중심 주제로 택하고 영화제목에 ‘사랑’을 기입하거나(〈사랑 사랑 내 사랑〉(1984, 이하 〈사랑〉))³⁾, 직접 감독하진 않았으나 제작지도를 맡은 〈철길 따라 천만리〉(1984)에서 키스신과 포옹신을 처음으로 선보여 북한 인민들의 열광적인 호응을 이끌어 냈다. 이준 열사의 헤이그 밀사를 다룬 〈돌아오지 않은 밀사〉(1984)에서도 유부남인 이준 열사와 박상궁 사이의 애정을 묘사하여 윤리적 관계를 초과하는 삼각관계를 조명했다. 기존의

1) 김남석, 『북한영화 〈소금〉 연구』, 『동북아시아문화학회 국제학술대회 발표자료집』, 동북아시아문화학회, 2008, 133쪽.

2) 신상옥은 〈탈출기〉의 첫머리에 “지구상에 무지와 빈궁이 존재하는 한 이러한 종류의 이야기는 결코 무익하지 않을 것이다.”라는 자막을 넣었다고 회술한다. 신상옥, 『난, 영화였다: 신상옥 감독이 남긴 마지막 글들』, 랜덤하우스, 2007, 130쪽.

3) 신상옥에 따르면, 〈사랑 사랑 내 사랑〉은 “북한에서 사랑을 주제로 하고 ‘사랑’이라는 단어를 영화명에 붙인 최초의 영화”였으며, 당시 영화를 보기 위한 압표가 등장할 정도로 인기였다고 한다. “〈사랑 사랑 내 사랑〉이 극장에 붙여지자 전국적으로 인파가 몰려들어 북한영화사상 최초로 압표까지 등장, 10전짜리 입장권이 1백배나 되는 10원까지 거래되었다고 한다. 일반 노동자의 월급이 6, 70원임을 감안할 때 내가 들어도 믿어지지 않는 이야기였다.” 최은희·신상옥, 『金正日왕국: 崔銀禧·申相玉 남북수기, 홍콩-평양-비엔나 탈출까지』(하), 동아일보사, 1988, 281쪽.

북한 영화에서 성애적인 장면 혹은 멜로드라마적 요소가 극도로 소거되었던 점을 감안한다면⁴⁾, 이러한 신상옥 감독의 행보는 여러 연구에서 주목할 만한 지점이라 할 수 있다.

이제까지 신상옥이 북한에서 제작한 영화는 첫째, 신상옥 감독의 작가주의적 입장을 강조하는 측면에서⁵⁾ 둘째, 〈소금〉 〈춘향전〉(1985) 등에 주연배우로 출연한 최은희의 여성(성) 재현 문제를 다루기 위해서⁶⁾ 셋째, 북한영화의 계보를 설명하는 과정에서 분석된 경향이 강했다.⁷⁾ 때문에 신상옥과 최은희가 북한에서 제작·상영한 작품을 세밀히 다루지 못했다는 점은 아쉬움으로 남아있다.

4) 1960년대만 하더라도 북한영화에서 성애적 표현은 보기 드문 것이었는데, 1980년대 이후 북한영화에서는 사랑과 같은 인민에게 한층 친숙한 문법이 사용되기 시작했다. “북한문예의 교조화는 부부의 방안 문제나 연인의 접촉을 허락하지 않았다. ‘혁명적 동지애로 표현되는 남녀관계는 동지 이상의 연인의 개인적, 육체적 결합에 대하여 봉인해 온 것이다.’” 이명자, 『신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의』, 『현대북한연구』 8권 2호, 북한대학원대학교, 2005, 147쪽.

5) 안승범, 『신상옥 연출 남북한 『춘향전』 원작 영화 속 몽룡·들: 정치사회학적 관점에서 본 ‘캐릭터성격화’』, 『비교문화연구』 42권, 경희대학교(국제캠퍼스) 비교문화연구소, 2016; 이명자, 『신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의』, 『현대북한연구』 8권 2호, 북한대학원대학교, 2005; 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007, 127-138쪽; 이상우, 『남북한 분단체제와 신상옥의 영화』, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018, 307-346쪽. 신상옥의 작가론을 영화 테크놀로지 측면에서 주목하고 그 연장선상에서 북한영화를 조명한 논고에 관해서는 다음을 참고. 한상언, 『칼라영화의 제작과 남북한의 〈춘향전〉』, 『구보학보』 22호, 구보학회, 2019; 함충범, 『신상옥 영화의 기술적 시도와 제작 선점화의 양상들』, 『현대영화연구』 17권 2호, 한양대학교 현대영화연구소, 2021.

6) 박유희, 『영화배우 최은희를 통해 본 모성 표상과 분단체제』, 『한국극예술연구』 33호, 한국극예술학회, 2011.

7) Sonia Ryang은 신상옥의 〈탈출기〉와 〈소금〉이 “북한 사회주의의 원형”을 지니고 있다고 판단한다. 물론 그 속에 멜로드라마적 장치를 쓰는 면이나 미장센의 사용이 신상옥 특유의 색채가 묻어있으나 북한에서 제작된 경위에 따라 계급의식이 도드라지고 있다는 해석을 내어놓는다. Sonia Ryang, *North Korea: Toward a Better Understanding*, Lanham, MD: Lexington Books, 2009, pp.93-97.

그 중에서 비교적 작품 해석에 무게를 둔 연구로는 이명자와 가보 세보를 들 수 있다. 이명자는 신상옥의 작가주의적인 면을 조명함으로써 그가 북한영화에서 구사한 여성(성)과 섹슈얼리티 묘사 그리고 멜로드라마적 장치의 특수성에 대해 주목했다. 신상옥이 감독하거나 지도한 영화 〈길〉, 〈소금〉, 〈사랑〉, 〈돌아오지 않은 밀사〉 등의 내러티브를 남한에서의 작품들과 비교 분석하며 신상옥의 작가주의적 면면이 북한의 주체사상과 맞닿은 측면을 포착한 것이다.⁸⁾ 이명자는 1980년대 무렵 북한의 지정학적 상황이 변동하고 있었으며, 그것이 신상옥의 영화에도 반영되어 있다고 주장한다. 특히 신상옥의 북한 영화가 북한영화계 내에서 완전히 돌출적인 작품인 것이 아니라 “북한사회 내에서 대중적으로 수용될 준비가 이미 돼 있었던” 상황이 있었기에 제작·상영될 수 있었다고 설명한다. 또한 “그런 면에서 신상옥에 대한 평가는 북한의 내재된 변화 추동력을 감지하고 그것을 자신의 영화로 주물하는데 성공하였다고 보는 것이 옳을 것”이라 덧붙인다.⁹⁾

가보 세보 역시 신상옥이 북한에서 제작한 작품들은 당대 북한영화의 지형도와 맞물리는 측면이 있다는 점에서는 동의한다.¹⁰⁾ 그러나 그는 기존 북한영화와 신상옥 영화의 특징을 비교 분석하면서 신상옥이 제작한 북한영화는 기존 북한영화와 뚜렷한 차이를 보이고, 그것은 신상옥 이후의 북한영화에도 영향을 끼쳤다고 설명한다.¹¹⁾ 물론 그 역시 신상

8) 이명자, 「신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의」, 『현대북한연구』 8권 2호, 북한대학원대학교, 2005.

9) 이명자, 「신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의」, 『현대북한연구』 8권 2호, 북한대학원대학교, 2005, 151쪽.

10) Gabor Sebo, “A Study on the Impact of Shin Sang-ok on North Korean Cinema”, Ph.D. diss., Korea University, 2018.

11) 가보 세보는 신상옥이 제작한 북한영화와 기존 북한영화를 사랑의 묘사, 액션의 묘사, 혈액/고어의 사용, 개인주의 전시, 정치선전과 오락의 균형, 문자 언어의 사용 등의 기

옥이 북한영화의 ‘주체 리얼리스트 스타일’을 완전히 피할 수 있었다고 보지는 않지만, 그럼에도 신상옥의 북한영화가 당대 북한 관객들에게 새로운 충격을 준 측면이 있다고 판단한다.

요컨대 이명자는 북한영화계보에 있어 신상옥의 작품을 김일성-김정일이 허용한 범주 내에서 돌출적일 수 있었던 결과물임을 지적한다면, 가보 세보는 그 신상옥의 활동들이 비록 허가받은 것이라 할지라도 후일의 북한영화계에도 새바람을 불러왔다고 주장하는 셈이다. 이 글에서는 두 견해에 모두 동의를 표하는 한편 영화 〈소금〉을 면밀히 분석함으로써 북한영화계에서 신상옥이 돌출적인 지점이 어떻게 당대 북한의 지정학적 지형도와 공명하며 형성된 것인지 살펴보고 그것을 관장하는 신체로서 배우 최은희의 역할에 대해서도 주목해보고자 한다.

〈소금〉은 제14회 모스크바 영화제에서 여우주연상까지 수상한 작품으로 잘 알려져 있다. 또한 북한 최초로 동시녹음을 진행했다는 점, 방언(사투리)을 사용했다는 점, 강간과 출산의 장면을 묘사하고, 여성 신체를 노출시켰다는 점 등에서 북한영화계의 오랜 금기를 깬 사례로 언급된 바 있다. 이 깨어진 금기들은 크게 두 가지 흥미로운 해석 지점을 갖는다. 하나는 오프닝 시퀀스의 성경 인용과 방언의 사용 같은 ‘언어’의 문제이며, 다른 하나는 여타의 연구에서 주요하게 다루어진 ‘혁명적 어머니’ 형상과 섹슈얼리티 문제이다. 두 지점은 모두 북한에 당도한 남한의 두 영화인이라는 제작주체와 1980년대 북한을 둘러싼 세계정세 그리고 그 내부의 정치·사회·문화적 변동과 긴밀하게 연관되어 있다는 점에서 주목이 필요하다. 그러나 ‘언어’의 문제는 〈소금〉 해석에 있어 혁명과 여성 그리고 섹슈얼리티라는 키워드에 비해 상대적으로 덜 분석된

준으로 비교 분석한다. 자세한 내용은 Gabor Sebo, “A Study on the Impact of Shin Sang-ok on North Korean Cinema”, Ph.D. diss., Korea University, 2018, pp.125-138.

측면이 있다. 문화어만이 스크린 위를 찾을 수 있었던 북한영화계에서 방언의 기입은 연출 참여진들이 모두 꺼릴 정도로 금기시된 일이었음에도 이제까지 면밀히 포착되지 않은 것이다.¹²⁾

여기서는 〈소금〉 속 방언을 다양한 요소가 중층적으로 결합되어 있는 하나의 공간으로 파악하고 방언을 위시한 금기들이 깨어진 정황을 포착함으로써 ‘신상옥·최은희의 북한 영화’ 재독을 시도한다. 〈소금〉에서 사용된 방언 문제를 경유하여, 1980년대 무렵 북한이 처한 지정학적 상황(영화예술 안에 문화어와 방언이 공존할 수 있었던 당대 북한의 조건)과 북한 영화계에서 신상옥·최은희가 자리한 특수한 위치를 함께 이해하고 외부자가 (자기의 방식으로)이해한 북한의 헤게모니란 무엇인지 쫓아가보고자 하는 것이다. 이를 통해 북한의 헤게모니가 어떻게 근대적 예술인 영화 위에서 언어와 이데올로기가 조응하고 길항하는지 밝히고 ‘신상옥·최은희의 북한 영화’에 대한 새로운 해석을 더해보고자 한다.

2. 〈소금〉(1985)의 바깥: 동요하는 북(北)에서의 신상옥과 최은희

영화 〈소금〉은 장편소설 『인간문제』(1934)로 잘 알려진 강경애의 중편 『소금』(1934)을 영화화한 작품으로, 간도 지방으로 이주한 여성의 수난사를 그리고 있다. 본격적인 텍스트 분석에 앞서 〈소금〉을 둘러싼 두 가지 배경에 대해 언급할 필요가 있다. 하나는 〈소금〉의 제작주체인 남한 출신 영화인들에 관한 것이고, 다른 하나는 1980년대 북한 내외부의 변동 상황에 대한 것이다. 두 배경은 모두 〈소금〉의 제작주체가 시도한

12) 최은희, 『최은희의 고백: 영화보다 더 영화같은 삶』, 랜덤하우스코리아, 2007, 260-261쪽.

북한영화계의 금기 깨기 과정과 맞물리는 측면이 있어 이해가 필요하다.

영화 〈소금〉의 감독 신상옥과 주연배우 최은희는 1950년대부터 한국 영화계에 특기할 만한 작품을 남긴 것으로 잘 알려져 있다.¹³⁾ 두 사람은 신상옥 감독의 다큐멘터리 영화 〈코리아〉(1954)를 계기로 처음 만나 결혼한 후 1955년의 영화 〈꿈〉 이후 많은 영화를 함께 출연·연출·제작했으며, 최은희는 그 작품들을 통해 국내외 유수의 영화제에서 상을 받기도 했다.¹⁴⁾ 그러나 두 사람은 1976년 이혼한 후 각자의 길을 걸었다. 최은희는 안양영화예술학교 교장 자리에서 후학을 양성했고, 신상옥은 검열 문제로 인해 박정희 정권과 마찰을 빚은 결과 영화제작에 어려움을 겪고 있었다. 그 무렵인 1978년 최은희가 학교의 자금난을 해결하기 위해 홍콩으로 갔다 실종됐고, 신상옥은 최은희를 찾아 홍콩으로 향했다 사라졌다. 그들의 행방에 대해서 안기부는 1984년 4월 납북되었다고 공식발표했다.

그러나 신상옥과 최은희는 같은 해 체코에서 열린 제24회 카를로비바리 영화제에 등장해 일본 주관지와 인터뷰하며 ‘납치설’을 직접 부인한다.¹⁵⁾¹⁶⁾ 여전히 납북인지 월북인지 의견이 분분하지만 최은희가 녹음한

13) 신상옥은 1952년 영화 〈악야(惡夜)〉로 감독 데뷔한 후 신필름 영화회사를 차리고, 〈사랑방 손님과 어머니〉 〈성춘향〉 〈상록수〉 〈연산군〉 〈빨간 마후라〉 등 한국영화사에서 중요하게 손꼽히는 영화를 제작·연출했다. 최은희는 1942년 연극 ‘청춘극장’으로 데뷔하여 〈새로운 맹서〉 〈마음의 고향〉 〈젊은 그들〉 〈무영탑〉 〈자유 결혼〉 등에 출연해 60, 70년대 최고의 스타로 활약했다.

14) 〈지옥화〉(1958), 〈사랑방 손님과 어머니〉(1961), 〈청일전쟁과 여결민비〉(1965), 〈소금〉(1985) 등

15) 〈시사평론: 납북 신상옥, 최은희 북한탈출〉, 『통일한국』 28권, 평화문제연구소, 1986, 10-14쪽.

16) 물론 신상옥과 최은희 회고의 신빙성에 대해서는 논의가 필요하다. 이를테면 김보국은 헝가리 외교문서를 분석함으로써 신상옥 감독과 최은희의 미국 망명이 그들의 진술과 다른 과정으로 전개되었음을 지적한 바 있다. 다만 이 글에서는 신상옥과 최은희의 영화제작 의도가 어떻게 북한영화계의 실정과 겹쳐지고 반목하게 되는지 살피고

김정일과의 대화를 살펴보면, 김정일은 “북한 영화계에 새로운 자극을 주기 위해” 감독으로 신상옥을 “배우들을 지도할 수 있는 교육자”로는 최은희를 택했다고 설명하고 있다.¹⁷⁾ 다시 말해 영화를 포함한 예술 전반에 조예가 깊었던 김정일은 1980년대 북한의 문학예술에 변화가 필요하다고 판단했고 이에 신상옥과 최은희를 납치한 셈이었다. 그러면서도 김정일은 신상옥이 만드는 “영화에 정치적 간섭을 하지 않겠다는 것, 연간 미화 300만 달러를 전폭적으로 지원하겠다는 것을 약속”¹⁸⁾하고, 신상옥의 ‘신필름’ 역시 북한에 설립하게 해주었다.¹⁹⁾ 뿐만 아니라 헝가리에 신필름 촬영스튜디오를 설립하여 해외에 로케이션 촬영도 할 수 있도록 지원했는데, 이에 신상옥과 최은희는 ‘돈 걱정’ 없이 열정적으로 영화제작에 임했다. 그 결과 신상옥은 “북한에서 활동한 2년 3개월 동안 모두 7편의 작품을 만들었고, 북한의 젊은 감독들에게 13여 편의 영화를 만들 수 있도록 지도” 할 수 있었다.²⁰⁾ 김정일은 신필름을 만든 이유에 대해서 “(북한영화를) 국제적으로 좀 이름나도록”하기 위해서라고 말한 바 있는데²¹⁾, 그 기

자 하는 만큼 그들의 진술을 인용하면서도 북한의 내외부적 상황을 함께 살핌으로써 회고의 신빙성 문제를 보완하고자 한다. 김보국, 『신상옥 감독과 배우 최은희의 미국 망명 관련 의문점들』, 『아세아연구』 63권 1호, 고려대학교 아세아문제연구소, 2020.

17) 최은희, 『최은희의 고백: 영화보다 더 영화같은 삶』, 랜덤하우스코리아, 2007, 243-244쪽.

18) 최은희, 『최은희의 고백: 영화보다 더 영화같은 삶』, 랜덤하우스코리아, 2007, 244쪽.

19) ‘신필름 영화촬영소’는 “400평 규모의 스튜디오 2개, 200평 규모의 스튜디오 2개, 녹음실 6개에 직원용 아파트까지 달린 동양 최대의 규모”였다. 조준형, 『영화제국 신필름: 한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009, 194쪽.

20) 직접 제작한 작품은 〈돌아오지 않는 밀사〉 〈탈출기〉 〈소금〉 〈사랑 사랑 내 사랑〉 〈심청전〉 〈방파제〉 〈불가사리〉이며, 제작지도 작품은 〈길〉 〈철길 따라 천만리〉 〈헤어져 언제까지〉 〈붉은 날개〉 〈슬픔과 기쁨을 넘어〉 〈조선아 달려라〉 〈임꺽정 1, 2, 3〉 〈홍길동〉 〈격침〉 등. 최은희·신상옥, 『金正日왕국: 崔銀姬·申相玉 납북수기, 홍콩·평양·비엔나 탈출까지』(하), 동아일보사, 1988, 229쪽; 조준형, 『영화제국 신필름: 한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009, 194쪽.

21) 다큐멘터리 영화 〈연인과 독재자(The Lovers and the Despot)〉(2016) 속 김정일의 육

대에 부응하듯 신상옥과 최은희의 영화 두 편이 해외영화제에서 상을 거머쥔다. 〈돌아오지 않는 밀사〉로 체코에서 열린 제24회 카를로비바리 영화제에서 특별감독상을(1984.7.), 제14회 모스크바 영화제에서 최은희가 〈소금〉으로 여우주연상을 수상한 것이다(1985.7.).

그렇다면 김정일은 왜 남한의 두 영화인, 영화를 제작할 수 있다면 어디든 간다고 외치며 영화왕국을 꿈꾸던 ‘영화주의자’ 신상옥과 1950-60년대 남한 영화계를 풍미한 배우이자 감독인 최은희를 남북시켰을까. 더 정확히는 그들을 북한으로 불러들여 전례 없는 지원을 쏟아 붓고, 다양한 시도를 할 수 있게 기회를 주며 김정일이 펼치고자 한 문예 정책은 무엇이였을까. 그곳에서 신상옥과 최은희는 무엇을 시도하고 허가 받을 수 있었을까. 이에 대한 답을 찾기 전에 1970-1980년대 북한의 대내외적 상황을 잠시 경유해보고자 한다.

1970-1980년대 북한은 범박하게 말하자면 변화와 안정을 함께 얻고자 한 시기라 할 수 있다. 1967년 갑산파(甲山派) 숙청을 기점으로 북한의 지도 주체는 김일성에서 김정일로 옮겨가고 있었는데,²²⁾ 여전히 국가의 지도자이기보다 후계자로 인식되었던 김정일은 자신의 입지를 공고히 할 필요가 있었다. 이에 김정일은 민족주의를 고취시킴으로써 통일 중심의 체계모니를 구축한 김일성의 견지를 받아들여 권력세습의 당위를 확보하면서도, 새로운 형태의 ‘주체(이론)’를 형상화하여 ‘우리’라는 집단을 강화하고자 했다. 그것은 1980년 6차 당대회를 기점으로 김정일이 국

성, [01:08:58]

22) 갑산파(甲山派)란 식민지기부터 “조선 함경북도 갑산군 인근 지역에서 지하활동을 하던 일단의 조선인 공산주의자들”로서, 해방 이후 김일성과 함께 북한 정치를 주도했던 일군을 칭한다. 갑산파는 김일성이 김정일 후계구도를 세우는 과정에서 1967년 조선노동당 4기 15차 전원회의에서 숙청됐다. 한국민족문화대백과사전, 로버트 스칼라피노·이정식, 『한국 공산주의운동사』, 한홍구 옮김, 돌베개, 2015, 495쪽, 522쪽.

가의 지도자로 부상하기 시작한 후 본격화된 북한 국내적인 경제위기 (식량난)와 국외적인 세계정세의 변동에 대처하기 위한 것이기도 했다. 여전히 김일성의 그림자는 드리워진 채였지만 김정일은 ‘우리’ 만들기를 위해 ‘우리민족제일주의’와 ‘김일성민족론’을 내세우고 그렇게 결성된 ‘우리’를 강력한 조직원리 안에 결속시킴으로써 흔들리는 북한의 체제를 안정화하고자 시도한 것이다.²³⁾ 그러한 노력의 출발은 김정일이 1973년 9월 ‘노동당중앙위원회 제5기 제7차 전원회의’에 등장한 이후로 볼 수 있다. 김정일은 김일성의 후계자로서 정통성을 확립하고자 했고, 그 과정에서 김일성의 주체사상 속에 담긴 맑스·레닌주의의 색채를 격하시키고, 그 주체사상을 ‘김일성주의’로 승격했다.²⁴⁾ 이를 통해 김정일 승계체제가 안고 있었던 문제들을 소거코자 한 것이다.²⁵⁾ 그 중에서도 특히 김정일은 김일성과 달리 혁명경험이 없는 자신의 정통성을 확보할 것, 반대파들을 견제·숙청할 것, 정책 안정의 기반이 되는 일반주민들에 대한 상징화를 완수할 것 등이 과제로 요구되었다. 게다가 1970년대 이후 북

23) 강혜석, 『북한 민족주의론의 분화와 진동(1980-1997): 이중 통치의 부상과 정치적 계승을 중심으로』, 『아태연구』 27권 1호, 경희대학교 국제지역연구원, 2020, 56-57쪽.

24) 김일성주의는 마르크스-레닌주의 위치를 격하시키며 이루어졌다. 이현근은 김일성주의의 정식화는 “김정일의 정통성·상징성·카리스마적 인격성 결여를 조작하기 위한 의도”와 김정일 반대파들을 견제하기 위한 이유와 관계된다고 지적한다. 이현근, 『김정일체제와 주체사상: 권력세습과 체제유지』, 『한국시민윤리학회보』 9집, 한국시민윤리학회, 1997, 96쪽.

25) 고성준은 1970년대 초 이래 “김정일에 대한 상징조작의 결과, 북한의 상부권력층에서는 그의 후계자적 지위가 확립된 것으로 보이지만, 그의 후계자 승계 및 그 이후의 정치적 안정의 관건이라 할 수 있는 일반주민에 대한 상징화는 여전히 완전하지 못한 것으로 보인다”고 설명한다. 그는 특히 “공산당국가에서는 유례없는 세습승계에 서 오는 맑스·레닌주의의 정통성 상실이라는 문제, 세대간 또는 紅·專間 갈등문제로 표면화되고 있는 정책방향의 문제, 그리고 김일성과 같은 혁명투쟁 경험이 없음으로 해서 발생하는 카리스마적 인격성의 결여라는 문제 등은 김정일 승계체제가 안고 있는 중요한 부정적 요인”이었다고 지적한다. 고성준, 『주체사상의 ‘김일성주의’화에 관한 연구』, 건국대학교 박사학위논문, 1988, 64쪽.

한은 남한을 견제하면서도 자신의 헤게모니를 더욱 분명히 하여 ‘강한 북한’ 이미지를 구축해야 했다. 남북간의 힘의 균형이 1970년대 중반을 지나며 남한 우위로 변화하기 시작했기 때문이다. 이는 이응고 “남북 간의 힘의 균형을 상징하는 중대한 사건”인 1981년 9월 서울올림픽 개최 결정으로 귀결되며 북한에 자신의 입지를 대내외적으로 공고히 할 필요성을 안겨주었다.²⁶⁾

이러한 일련의 흐름 위에서 북한은 영화를 정치적으로 적극 활용한다. 예컨대 1970년대부터 이루어진 북한과 소련 및 사회주의권 블록 국가들과의 영화교류는 북한의 외교적 입장과 긴밀하게 연동하여 진행되었다. 북한은 경제적·문화적 교류를 맺는 상황이나 그 나라의 특별한 날을 기념하는 자리에서 북한영화를 상영 혹은 제작함으로써 김일성-김정일 체제의 지도력을 강조하고 북한 체제의 우월성을 세계에 선전하고자 했다. 특히 1980년 제6차 당대회에서 대외문화교류전략(자주, 친선, 평화)이 발표된 이후 영화교류에 대한 북한의 입장은 한층 공세적으로 변화한다. “온 세계의 자주화 실현을 위해 적극 투쟁”하고 “이를 위해 사회주의 나라들과 친선과 단결, 협조를 끊임없이 발전”시킬 것을 대외정책의 기조로 삼은 만큼 소련·동유럽 등과의 영화교류는 각 나라별 기념행사에 맞춘 영화감상회 개최를 넘어 영화기술협정 체결, 영화제작 현장의 교류 등으로 확장되었다.²⁷⁾ 여기서 주목할 것은 바로 그 때, 그러니까 북한이 체제적 안정화를 꾀하고 대외적인 선전에 심혈을 기울이

26) 강혜석, 『북한 민족주의론의 분화와 진동(1980-1997): 이종 통치의 부상과 정치적 계승을 중심으로』, 『아태연구』 27권 1호, 경희대학교 국제지역연구원, 2020, 54쪽; 북한의 경제 구조 변화의 자세한 내용 및 수지에 관해서는 다음을 참고. 홍순직, 『북한 경제 구조 변화에 관한 실증 연구: 구조 변화 요인 분석과 전망』, 중앙대학교 박사학위논문, 2010.

27) 정태수, 『북한영화의 국제교류 관계연구(1972~1994): 소련, 동유럽을 중심으로』, 『현대영화연구』 17권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2021, 240쪽.

고자 했을 때, 신상옥과 최은희가 북한에서 영화를 제작하기 시작했다는 점이다.²⁸⁾

한편 같은 시기에 북한의 수뇌부는 일반주민들과 관련하여 고뇌를 거듭하고 있었다. 1980년대에 접어들면서 일반주민들에 대한 새로운 방식의 전략이 필요하게 되었기 때문이다. 1980년대는 “도시화, 산업화가 일정하게 성과를 낸 결과”로 새로운 세대가 등장하고 인민들의 의식이 바뀌어간 시기였다.²⁹⁾ 이러한 맥락에서 김정일은 “북한 문예이론을 성립하고 주체사상과 종자론을 확고히 수립시키면서 북한 문예 정책의 중심에서 그 기획을 담당하고 제도화”함으로써 인민들에게 자신의 정책을 선전·교화코자 시도했다.³⁰⁾ 그것은 갑산파 숙청 이후 김정일이 견인한 일련의 예술이론 변화 과정을 보더라도 알 수 있다.³¹⁾ 영화예술을 위시한 문학예술 측면에서 인민을 혁명주체로 이끌어 낼 방향성을 모색하면서, ‘사회주의적 사실주의’가 아닌 “주체문학예술에 입각한 주체사실주의를 기본 창작 이념”으로 설정한 것이다.³²⁾ 그렇게 주체사상을 확립, 계승하기 위한 ‘주체예술 확립기’가 시작되었다.³³⁾

28) 신상옥과 최은희는 북한이 변화를 추구하고 있던 시점인 1983년 북한에 도착한지 5년 만에 재회할 수 있었다. 이후 2년 반 여의 시간 동안 활발한 영화활동을 펼친다.

29) 이명자, 『신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의』, 『현대북한연구』 8권 2호, 북한대학원대학교, 2005, 151쪽.

30) 장혜련, 『북한 영화 〈춘향전〉과 〈사랑 사랑 내 사랑〉 비교 연구』, 『문학과영상』 9권 2호, 문학과영상학회, 2008, 435쪽.

31) 1967년 이후부터 1973년 『영화예술론』 집필 전까지 김정일이 영화예술에 관해 쓴 글 리스트는 다음을 참고. 김선아, 『영화국가 만들기: 『영화예술론』을 중심으로 한 사회주의 영화미학에 대한 고찰』, 『영화연구』 48권, 한국영화학회, 2011, 121쪽.

32) 김성경·이우영·김승, 『민족영화 개념의 분단사』, 김성경 외, 『한(조선)반도 개념의 분단사: 문학예술편 3』, 사회평론아카데미, 2018, 89쪽.

33) 김성경·이우영·김승은 북한의 ‘민족영화 개념사’를 총 네 시기로 구분한다. 제1시기: 일제강점기(1920-1945년) / 제2시기: 사회주의 건설기(1945년 해방부터 6.25전쟁과 전후 복구를 거쳐 사회주의 기초를 다지는 1967년까지) / 제3시기: 주체예술 확립기(갑산파 숙청 이후 1986년까지) / 제4시기: 우리식 사회주의기(조선민족제일주의를

이를테면 1970년대의 천리마영웅이나 혁명영웅과 달리 인민의 현실에 “더 밀접한 인물들인 숨은 영웅들” 즉, “평범한’ 사람들 속에서 찾아진 영웅인 ‘숨은 영웅 형상화’ 작업과 같은 구체적 활동과 더불어 사랑이라는 친밀한 소재를 활용하는 등 인민과 소통하면서도 다른 한편으로 그들을 새로운 주체로 탄생시킬 계기를 모색했다.³⁴⁾ 이는 문학예술의 관점에서 인민과 접촉하기 가장 좋은 수단으로 여겨진 영화와도 관계한다. 이른바 ‘주체영화예술의 백과전서’로 소개되는 김정일의 『영화예술론』(1973)에 따르면³⁵⁾, 영화는 “인민대중이 세계의 주인으로 등장하여 자기 운명을 자주적으로, 창조적으로 개척해나가는” 새로운 시대를 맞이한 시점에 ‘주체의 문학예술’로서 “새시대의 요구와 인민대중의 지향에 맞는 공산주의적문학예술”이 되어야 하는 것이었다.³⁶⁾

영화문학, 연출, 배우, 촬영, 영화미술, 영화음악, 창작방법, 창작지도 등을 총망라한 1973년의 『영화예술론』과 그 이후의 영화예술 논의에서 특기할 만한 것은 1980년대 영화에서 새롭게 부각되는 ‘주체’는 1960, 70년대와 달리 “충성심과 아울러 과학기술로 무장되지 못한 인간들은 긍정적 인물로 설정되지 않는다는 점이다. 즉, 수령과 당에 대한 충성심만으로는 시대의 전형이 될 수 없으며, 오늘날 노동계급의 전형은 선진 과학기술로 무장된 인텔리화된 노동계급”이어야만 할 것이 요구되기 시작한

주창한 1986년부터 김정일이 사망한 2011년까지). 김성경·이우영·김승, 『민족영화 개념의 분단사』, 김성경 외, 『한(조선)반도 개념의 분단사: 문학예술편 3』, 사회평론 아카데미, 2018, 90쪽.

34) 바로 이 지점에서 신상옥이 들여온 ‘사랑’이라는 테마는 온전히 신상옥의 특이점이라 판단하기 어렵다. 이명자, 『신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의』, 『현대북한연구』 8권 2호, 북한대학원대학교, 2005, 151쪽.

35) 이경식, 『북한 영화의 이론과 특성』, 『아시아영화연구』 4권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2011, 171쪽.

36) 김정일, 『영화예술론(1973.4.11.)』, 『김정일 선집』(증보판 5), 조선로동당출판사, 주체 99, 2010, 18쪽.

다.³⁷⁾ 이때 어떤 영화적 요소보다 중요한 배우는 “형상도구나 수단이 아니라 일정한 세계관과 구체적인 사상감정, 생활체험, 미학적인 이상과 창조적 능력을 가지고 영화문학의 인간성격을 화면에 재현하는 예술가이자 창조자”로서, 진실성과 생동성 있는 연기로 ‘생활의 논리’를 상세히 묘사해낼 수 있어야 하는 과제를 부여받게 된다.³⁸⁾ 배우는 민족의 자주성을 천명하는 주체, “자기 운명의 주인은 자기 자신이며 자기운명을 개척할 수 있는 힘도 자기 자신에게 있다”는 인본주의적 주체, 수령중심적 주체를 혼합한 주체, 즉 새로운 주체를 진실하게 그려낼 수 있어야 하는 것이었다.³⁹⁾ 이러한 맥락에서 〈소금〉은 1970-1980년대 북한의 주체를 잘 형상화했다고 할 수 있다.⁴⁰⁾ 김일성이 항일유격대로 활동했던 만주를 배경으로 삼고, 중국인 지주와 일본 제국의 핍박을 겪으며 스스로 각성하고 혁명적 여성이 되길 택하는 주인공(최은희 분)이야말로 ‘숨은 영웅’이면서 새로운 주체의 예시가 될 수 있었을 것이기 때문이다.

한편 이는 세계영화계에서도 수용 가능한 범주로 전달된다. 이를테면 소비에트 영화제에서의 최은희 수상 이후 『프라우다(Правда)』를 비롯한 소비에트의 주요 신문에서는 “영화가 인간의 참다운 자각, 혁명적 삶의 길에로의 진리를 깊이있게 밝혀주고 있는데 대하여 지적하면서 ‘주인공역을 맡은 녀배우의 매력과 열정은 가장 극적인 장면을 더욱 두드러

37) 이경식, 『북한 영화의 이론과 특성』, 『아시아영화연구』 4권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2011, 174쪽.

38) 이경식, 『북한 영화의 이론과 특성』, 『아시아영화연구』 4권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2011, 175쪽.

39) 김선아, 『영화국가 만들기: 『영화예술론』을 중심으로 한 사회주의 영화미학에 대한 고찰』, 『영화연구』 48권, 한국영화학회, 2011, 122-123쪽.

40) 김일성은 금기를 깨고 만든 〈소금〉에 대해 “예전에 조선 여성들은 저렇게 고생하고 힘하게 살았더랬다. 정말 감동있게 잘 만든 영화구래.”라고 평했다 한다. 최은희, 『최은희의 고백: 영화보다 더 영화같은 삶』, 랜덤하우스코리아, 2007, 261-262쪽.

지게 보여주고 있다”고 평했다.⁴¹⁾ 특히 소비에트의 영화잡지 『영화예술』은 최은희가 맡은 ‘어머니’의 형상을 막심 고리키의 『어머니』에 빗대며 “정치적으로 깨지 못하였던 사람이 눈을 뜨는 과정, 중립으로부터 혁명의 편으로 넘어오는 과정, 이러한 줄거리구성은 처음이 아니”지만, “〈소금〉은 기성의 틀, 자명한 교훈의 설교, 도식주의 등을 벗어난 독자적이고도 기대를 안겨주는 일보로 보아진다는 것을 강조할 필요가 있다”고 고평했다.⁴²⁾ 소비에트 영화평론가 Victor Dyomin는 “무궁한 생활력을 가진 여성” “자기가 영웅이라는 것조차 의식하지 못한 소박한 여성”을 연기한 최은희가 경이적이었다고 표현했다. 이들은 공통적으로 사회주의의 시점에서 〈소금〉 속 최은희의 ‘혁명적 여성(어머니)’ 재현을 높게 평한 셈이다.

반면 신상옥이 기억하는 소비에트 영화계의 〈소금〉 평은 조금 달랐다. 그는 시상식 다음날 소비에트의 주요 신문에서 “영화가 감동적이다. 이 영화는 어디까지나 조선 민족의 것이며 민족의 생활감을 생생히 재현했다”고 썼다고 회술한다.⁴³⁾ 원문을 찾지 못해 신상옥의 진술을 온전히 신뢰하기는 어렵지만, 신상옥이 구태여 해당 평을 기억한다는 점은 특기할 만하다. 신상옥이 〈소금〉을 제작하며 주요하게 고려한 두 측면이 드러나기 때문이다.

신상옥은 혁명성과 계급성이라는 단위로 세계적 시점에서 접근을 용이하게 하면서도 그와 동시에 ‘민족성’을 부각하고자 기획했다. 특히 후

41) 〈조선영화인의 긍지: 제14차 모스크바국제영화축전에서 연기상(금상)을 받은 최은희 선생〉, 『로동신문』, 1985.7.16., 4면.

42) Виктор Демин(Victor Dyomin), 『Соль(КНДР)』, 『ИСКУССТВО КИНО』 1985.12., pp.131-133; 〈기성의 틀, 자명한 교훈의 설교, 도식주의 등에서 벗어난 독자적이고도 기대를 안겨주는 영화, 최은희의 경이적인 연기: 소련잡지가 예술영화 《소금》에 대한 관평을 발표〉, 『로동신문』, 1986.3.3. 4면에서 재인용.

43) 신상옥, 『난, 영화였다: 신상옥 감독이 남긴 마지막 글들』, 랜덤하우스, 2007, 132쪽.

자의 경우 최은희의 신체 위에 ‘각성하는 (조선)여성의 생활력’을 새겨 넣음으로써 남북이 아닌 ‘(조선)민족’을 말하고자 한 의도와 연결된다.⁴⁴⁾ 때문에 신상옥·최은희의 북한영화를 국제영화제에 출품하기 위한 결과물로 곧바로 이해하는 일은 재고가 요구된다. 김정일이 두 영화인을 북으로 들여오며 국제적으로 북한(영화)을 홍보하고자 했던 것은 주지의 사실이지만, 그와 동시에 신상옥과 최은희는 북한 내 관객 역시 고려한 것으로 보이기 때문이다.⁴⁵⁾ 그리고 그것은 신상옥이 영화적 활동 내내 견지했던 두 입장, 세계영화제에 대한 열망과 대중성에 대한 희구를 함께 녹여내고자 한 시도와 관련되어 있다는 점에서 주목이 필요하다.

신상옥은 남한 영화계에서 “영화정책에 부응하여 정부의 지원을 받기보다 대중의 호응을 얻거나 해외영화제에서 입상하여 독자적인 시장을 마련하는 길을 모색”했는데,⁴⁶⁾ 후자의 경우 북한에서도 시도되었던 듯하다. 신상옥은 80년대 북한에서 가장 주류를 이뤘던 김일성의 업적을 다룬 혁명영화나 근로자들의 모범을 그린 예술영화 등과는 다른 새로운 작품을 북한 관객에게 선보이고자 했고,⁴⁷⁾ 실제로 당대 북한 관객은 〈소금〉을 기존 북한영화에서 찾아보지 못한 충격적인 작품이라 인식했다. 그들은 또한 “우리의 참된 경험을 그대로 반영한 영화”였고 “우리 삶의 정확한 표현”을 해내 감동적으로 받아들였다고 한다.⁴⁸⁾ 그렇게 신상

44) “나는 북한에서 만든 내 영화들을 이데올로기에 오염되지 않고 순수하게 남북의 영화인들이 손을 잡고 만든 공동 작품이라고 생각한다.” 신상옥, 『난, 영화였다: 신상옥 감독이 남긴 마지막 글들』, 랜덤하우스, 2007, 133쪽.

45) 신상옥은 북한에서 영화를 만들며 북한 사회에서 영화가 갖는 영향력에 대해서 생각했다고 진술한다. 소재를 다양화하고, 북에서는 잃어버린 효의 미덕을 되살리는 등 김일성의 교시에 얽매이지 않는 작업을 거듭하려 했다고 설명한다. 신상옥, 『난, 영화였다: 신상옥 감독이 남긴 마지막 글들』, 랜덤하우스, 2007, 121-122쪽.

46) 박유희, 『스펙터클과 독재: 신상옥 영화론』, 『영화연구』 49호, 한국영화학회, 2011, 108쪽.

47) 김룡봉, 『조선영화사』(제2판), 사회과학출판사, 주체102(2013), 296-298쪽.

옥·최은희가 북한관객을 고려한 예시는 〈소금〉의 방언 문제에서 역시 살펴볼 수 있다.

3. 〈소금〉: 규범으로서의 문화어와 금기된 방언의 출현－성(聖)에서 혁명으로

〈소금〉은 간도 지방으로 이사 온 한 가족, 그 중에서도 어머니(최은희 분)를 중심으로 생활의 어려움을 묘사한 작품이다. 그 줄거리는 다음과 같다. 간도에서 중국인 지주(팡둥)의 땅을 소작하며 지내던 봉염의 가족은 마을을 습격한 한 집단으로 인해 산산조각 난다. 봉염 아버지는 사망하고, 아들 봉식은 사라진 것이다. 봉염 어머니는 딸 봉염과 함께 간도와 용정을 오가며 아들을 찾던 와중에 강간을 당하거나 길에서 아이를 낳고 다시 그 아이를 잃는 등 수난을 겪게 된다. 그럼에도 봉염 어머니는 먹고 살기 위해 소금 밀수를 감행하고, 그 과정에서 혁명으로 발걸음을 할 것을 결심하게 된다. 소금 밀수 과정에서 몇 가지 사실을 깨닫고 각성하게 되기 때문이다. 봉염 아버지를 죽인 것이 공산당이 아닌 자위단이라는 점 그리고 그 자위단과의 총격전을 통해 소금 밀수업자들의 목숨을 구한 일행이 공산당(항일유격대)이며, 그들은 일제에 맞서는 것이지 인민들을 위협하는 존재가 아니라는 점을 알게 된 것이다. 그렇게 봉염 어머니는 자신의 삶을 펴박한 것은 일본 제국임을 깨닫고 자신 역시 그에 맞서는 항일유격대로 나아갈 것을, 즉 소금과 같이 가치 있는 삶을

48) 당대 북한 관객의 감상은 가보 세보가 진행한 신상옥, 최은희의 북한영화 관련 탈북민 인터뷰를 참고. Gabor Sebo, "A Study on the Impact of Shin Sang-ok on North Korean Cinema", Ph.D. diss., Korea University, 2018, p.277.

살 것을 결심하게 된다.

이 줄거리는 영화 〈소금〉의 내용으로 강경애 원작소설 『소금』(1934)의 줄거리와는 약간의 차이가 있다. 소설에서 흥미로운 것은 당대 만주에서 지역민을 보호하는 역할을 맡았던 보위단과 자위단 그리고 중국인 지주가 민중을 수탈하는 집단으로 묘사된다는 점이다.⁴⁹⁾ 이는 사회주의 노선을 강조하고자 한 강경애의 의도가 내포된 결과라 할 수 있다. 영화 〈소금〉 역시 여성 주인공의 사회주의로의 노정을 선명하게 부각하는 지점에서는 유사하다. 그러나 원작소설과 달리 ‘항일유격대=공산당’이라는 도식이 강력해지고, 일본 제국의 악행이 도드라지게 설정됨으로써 중국인 지주와 자위단의 민중 수탈이 상대적으로 약하게 묘사된다. 그것은 ‘(조선)민족’을 부각하기 위한 장치이면서 동시에 북한과 중국의 협력관계를 고려한 결과로 보인다. 또한 소설 속 만주가 디아스포라적, 다인종적, 법역 바깥의 미개척지라면, 영화의 만주는 일본 제국의 통제구역이자 ‘조선 공산주의자들의 항일무장투쟁의 발원지’⁵⁰⁾로 그려지는데, 이 역시 일본 제국을 악의 자리에 위치시킴으로써 항일유격대(=공산당)를 정의의 자리에 안착시키기 위한 설정이었다고 할 수 있다.⁵¹⁾

이 글의 주된 논의는 아니지만 원작과 영화를 비교한 이유는 신상옥 감독과 주연배우 최은희가 〈소금〉을 위시한 북한영화에서 시도한 장치

49) 1930년대 초반의 간도지역은 일본 제국의 법역(法域)이 미치지 않았을 때로 민족주의 계열의 항일유격대, 공산 유격대, 자위단, 마적, 토비 그리고 일반 농민들이 뒤섞여 있던 공간이었다. 마적과 보위단, 자위단 등은 무방비한 공간에서 지역민을 지키는 역할을 도맡기도 했다. 자세한 내용은 다음을 참고. 정은경, 『만주서사와 “비적”』, 『현대소설연구』 55호, 한국현대소설학회, 2014.

50) 영화 〈소금〉(1985, 평양: 신필림영화촬영소)의 초반부 내레이션, [00:03:13-00:03:17]

51) 원작소설 『소금』(1934)과 영화 〈소금〉의 내러티브 비교는 박유희, 『영화배우 최은희를 통해 본 모성 표상과 분단체제』, 『한국극예술연구』 33호, 한국극예술학회, 2011, 153-154쪽 표를 참고.

가 어디를 겨냥하고 있는지 이해하기 위해서다. 혹자들의 견해처럼 신상옥·최은희의 북한영화는 큰 틀에서 볼 때 사회주의에 기반한 작품이기는 하다. 그러나 구체적인 장치들(금기 깨기)을 자세히 보면 최종적으로 그들은 ‘민족(성)’에 대해 말하고자 했다는 점, 그리고 그 ‘민족(성)’이 북한의 해계모니와 완전히 일치되지 않는 지점을 포착할 수 있다. 여기서 극 중 봉염 어머니가 구사하는 방언을 경유하여 신상옥과 최은희가 북한영화계에서 무엇을 시도하고자 했고, 그것은 어떤 결과로 귀결되었는지 살핌으로써 〈소금〉의 새로운 해석 가능성을 제시해보려 한다.

〈소금〉에서 방언은 주로 봉염 어머니의 구어로만 사용된다. 그것이 기묘하게 감각되는 것은 그 누구도, 심지어는 봉염 어머니와 함께 간도로 온 그의 가족들조차 방언을 쓰지 않기 때문이다. 이는 북한의 실정과도 무관치 않다. 북한은 재현의 영역에서 문화어 사용만을 허용하고 있었기 때문이다. 이를테면 김정일은 김일성의 교시를 바탕으로 둔 『영화예술론』에서 영화에 사용하는 대사는 인민들이 일상에서 사용하는 언어이면서 동시에 인민들에게 본보기를 줄 수 있는 말을 제시하여야 한다고 주장한 바 있다. “사람들의 사상도덕적풍모를 높이고 사회주의적생활양식을 확립하는데 중요한 영향”을 미치는 “새시대, 새생활에 맞는 새로운 문화어”를 사용할 필요가 있다고 강조한 것이다.⁵²⁾

실제로 신상옥 감독은 〈소금〉보다 앞서 촬영한 최서해 동명 원작의 문예영화 〈탈출기〉에서는 방언을 사용할 수 없었다고 설명한다.⁵³⁾ 〈탈출기〉의 주인공은 함경도 산골 오지에 사는 인물인데 이를 표현하기 위해 투박한 방언을 사용하고자 했으나 그러지 못했다. 그러나 〈소금〉에

52) 김정일, 『영화예술론(1973.4.11.)』, 『김정일 선집』(증보판 5), 조선로동당출판사, 주체 99, 2010, 124쪽.

53) 최은희, 『최은희의 고백: 영화보다 더 영화같은 삶』, 랜덤하우스코리아, 2007, 253-254쪽; 260-261쪽.

서는 완성도를 위해, 즉 “현실에 밀착한 ‘리얼리티’”를 위해 방언을 고집했다.⁵⁴⁾ 이러한 금기 깨기가 허용된 것은 방언의 사용자가 북한의 영화인이 아닌 최은희였다는 점, 그리고 영화 〈돌아오지 않은 밀사〉가 카를로비바리 영화제에서 상을 받으며 김정일과 영화관련 참모들에게 영향을 미쳤다는 점 때문으로 보인다. 김정일은 〈돌아오지 않은 밀사〉의 수상 이후 신상옥·최은희의 영화에 대한 검열을 줄임으로써 자유로운 제작을 허용케 하고, 그렇게 탄생한 북한영화를 세계로 진출시키고자 했다.⁵⁵⁾ 다시 말해 신상옥과 최은희는 ‘리얼’한 완성도를 위해 방언을 택하고, 김정일은 자유로운 영화제작을 위해 그들의 금기 깨기를 암묵적으로 허용했다 할 수 있다.

그러나 김정일의 의도와 달리 영화제작 현장에서는 “영화에서는 문화를 써야 된다”는 김일성의 교시 때문에” 시나리오 각본가, 연출진 등이 방언에 대한 도움을 주지 않았고 결국 최은희가 “자기 나름대로 대사를 고쳐 그동안 경험으로 익힌 사투리를 사용, 동시녹음” 해야만 했다.⁵⁶⁾ 그래서인지 〈소금〉에서 최은희의 방언은 기획단계에서 의도한 ‘북간도식 함경도 사투리’라기보다 함경도 방언 혹은 육진방언과 닮은 ‘어떤 방

54) 최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1929-2006』, 열화당, 2009, 114쪽.

55) 김정일은 “앞으로 외국으로 수출하는 영화는 국내상영은 안해도 좋으니 대담하게 찍어서 내보내라.”며, 더 많은 지원을 약속한다. 최은희가 녹음한 김정일과의 대화내용에 따르면 김정일은 “요번에 영화제에 갔다온 우리 동무들 말을 들어보니까 앞으로는 체육보다도 영화를 많이 내보내야겠다는 것을 느꼈읍니다. (….) 앞으로는 영화제에 많이 나가게 해서 세계 방방곡곡에다가 만방에다가 한번 조선이라는 걸 인제 영화를 통해서 선전해야 되겠다. 뭐 로동신문에 대가리 선전문에 큰 돈 먹여가지고 선전해도 영화 하나 하는 것만 못하다 말입니다.”라 말했다고 한다. 최은희·신상옥, 『金正日왕국: 崔銀嬭·申相玉 납북수기, 홍콩-평양-비엔나 탈출까지』(하), 동아일보사, 1988, 239쪽.

56) 최은희·신상옥, 『金正日왕국: 崔銀嬭·申相玉 납북수기, 홍콩-평양-비엔나 탈출까지』(하), 동아일보사, 1988, 282쪽.

언'으로 들린다. 〈소금〉의 '어떤 방언'에 대해 말하기 전에 잠시 북한의 영화와 문화어에 대해 말할 필요가 있겠다.

문화어란 평양말을 중심으로 하는 북한의 표준어를 칭한다.⁵⁷⁾ 문화어의 형성은 남북분단 이후 각자의 정부를 설립하는 과정과 관계한다. 1966년 북한은 『조선말규범집』을 발간하며 주체사상을 중심으로 한 언어 정책을 전개하고, 1968년 박정희 정권은 '국어조사연구위원회'를 설치하여 표준어와 맞춤법 수정 정책 개진을 예비했다.⁵⁸⁾ 이는 1972년 7.4 남북공동성명 개최 직후 남한에서는 '유신체제'를, 북한에서는 '유일체제'를 합법화하는 헌법(유신헌법, 사회주의 신헌법)을 공포하며 사실상 두 국가로 발돋움하는 분기의 선행 절차이기도 했다. 김일성은 1966년 '언어학자들과 한 담화'에서 "언어는 민족의 중요한 징표의 하나"⁵⁹⁾라 밝히며 우리말의 민족성 및 고유성을 강화할 것을 요구한다. 이를 위해 말 다듬기 사업을 진행하고 "문화어운동"이라는 군중운동을 벌여 평양말을 중심으로 하여 북한 언어의 규범들을 정리"⁶⁰⁾하기에 이른다.⁶¹⁾ 이러한

57) 전영선·김지니, 『북한의 언어 정책과 대중매체를 활용한 언어 교양 사업』, 『북한학보』 44권 1호, 북한학회, 2019, 166쪽.

58) 국가기록원 사이트 내 "흔글이 걸어온 길" 참조.

(<https://theme.archives.go.kr/next/hangeulPolicy/standardLanguage.do>, 최종접속일: 2022.1.19.)

59) 김일성, 『조선어의 민족적 특성을 살려나갈 데 대하여: 언어학자들과 한 담화』(1966년 5월 14일), 서대숙 편, 『북한문헌연구: 문헌과 해제, 제6권 사회·법』, 경남대학교 출판부, 2004, 74쪽.

60) 전미영, 『북한 '문화어' 화술(話術)의 수사학(修辭學)적 특성 연구』, 『현대북한연구』 9권 2호, 북한대학원대학교, 2006, 96쪽.

61) 사실 김일성은 1964년만 하더라도 완전한 문자개혁론에는 반대하는 입장을 취했다. 남북 각각에 수도와 이를 기준으로 하는 표준어를 생성할 경우 '민족통일은 요원해질 것'이라는 게 이유였다. 그러나 현실적으로 남북 각 지역의 중심 정권이 형성되면서 김일성 역시 문화어를 형성하고 언어 정비 작업에 착수한 것이다. 김일성, 『조선어를 발전시키기 위한 몇 가지 문제: 언어학자들과 한 담화』(1964.1.3.), 서대숙 편, 『북한문헌연구: 문헌과 해제, 제6권 사회·법』, 경남대학교 출판부, 2004, 23-32쪽.

언어 개혁은 “주체사상을 기본으로 하는 언어정책으로 일대 전환”된 사건이기에 눈여겨볼 필요가 있다.⁶²⁾ 김원진에 따르면 문화어에 담긴 북한의 언어관은 언어가 계급과 관계 맺는다 생각한 점에서 마르크스주의적이며, 소통을 가능케 하는 도구로서 언어를 받아들인다는 점에서는 스탈린적이다.⁶³⁾ 그리고 그 두 측면을 주체사상으로 결합한 것이 김일성의 언어관이다. 김일성은 “언어학에서도 주체를 세워 우리말을 체계적으로 발전시키며 사람들이 그것을 쓰는 데서 민족적 자부심과 긍지를 가지도록 하여야 하겠”다고 선언하며, 언어와 민족 그리고 주체사상을 연결한다.⁶⁴⁾

그 과정에서 문화어는 단독적인 언어로 자리매김하게 됐다. 문화어의 기능과 역할이 그 태생부터 “사회주의, 공산주의를 성과적으로 건설하기 위하여 사람들의 사상개조에 적극 이바지하는 데”⁶⁵⁾있는 만큼, 대중을 사상적으로 설득·선동·교화하기 좋은 수단인 방송, 영화, 라디오

62) 전영선·김지니, 『북한의 언어 정책과 대중매체를 활용한 언어 교양 사업』, 『북한학보』 44권 1호, 북한학회, 2019, 166쪽; 조선민주주의인민공화국 내각직속 국어사정위원회, 『조선말규범집』, 사회과학원출판사, 1966.

63) 마르크스주의적 관점에서 “언어는 상부구조적·이데올로기적 성격을 띤 계급적 형성물”이며, 따라서 “단일한 민족의 단일한 민족어라는 개념은 계급을 고려하지 않은 것이기에, 민족어는 허구에 지나지 않으며, 여러 단계의 계급적 언어층의 혼합물인 것으로 파악되었다.” 반면, 스탈린은 “언어는 토대 위에 있는 상부구조가 아니며 사회의 토대에 의해 생겨난 것이 아니라 수세기에 걸친 사회의 역사 및 토대의 역사적 전 과정에 의해 생겨난 것”이라 주장한다. “언어 자체는 ‘문화’와 같은 이데올로기적 요소가 아니며” 사람들 간 상호간 이해를 가능케 하는 수단이자 도구라고 파악한다. 김원진, 『북한 문화어의 성립과 전개: 언어정책적 차원에서의 접근』, 연세대학교 석사학위논문, 2000, 41쪽.

64) 김일성, 『조선어의 민족적 특성을 살려나갈 데 대하여: 언어학자들과 한 담화』(1966년 5월 14일), 서대숙 편, 『북한문헌연구: 문헌과 해제, 제6권 사회·법』, 경남대학교 출판부, 2004, 82쪽.

65) 전미영, 『북한 ‘문화어’ 화술(話術)의 수사학(修辭學)적 특성 연구』, 『현대북한연구』 9권 2호, 북한대학원대학교, 2006, 98쪽.

등의 미디어를 통해 지속적으로 강조되었다. 특히 대중을 잘 동원할 수 있도록 어휘, 단어, 문장의 발음, 말소리, 화술영역 등을 규범화했다. 그 중에서도 화술영역의 경우 “노동 계급적 선이 뚜렷하고 혁명하는 인민들의 사상 감정을 가장 잘 반영한 혁명적인 화술로 규범화”되었다는 점에서 중요하다.⁶⁶⁾ 화술은 선전·선동에 중요한 장치로 1) 사상교양, 담화화술 2) 선동연설, 웅변화술 3) 방송화술 등으로 세분화되어 정의되었는데 〈소금〉속 봉염 어머니가 문화어를 사용하는 순간은 선동연설·웅변화술의 기법을 상당부분 차용하면서 진행된다는 점에서 주목이 필요하다. 화술은 누구나 알아들을 수 있게 쉬운 말을 사용하고, 설득력과 호소성이 높은 표현수법을 통해 은유·비유적 표현을 사용하여 생동감 있게 전달해야 하는 특성을 갖는다. 극 내내 방언을 사용하던 봉염 어머니가 상기한 요건을 갖추어 발화할 때 문화어가 갖는 규범적 성격은 한층 돋보이게 된다. 봉염 어머니가 문화어를 사용하는 순간 혁명의 에토스가 발휘되게 된다고 할 수 있는 것이다. 그리고 바로 이 지점에서 봉염 어머니는 ‘공산주의적 인간의 전형’을 표상하게 된다.

예컨대 봉염 어머니는 서사의 마지막에 가서 자신이 알던 공산당(=항일유격대)에 대해 의문을 품게 되는 상황을 맞이한다. 공산당이 봉염 어머니 앞에 나타난 자위대를 물리치고 그와 함께 소금 밀수하던 이들의 목숨을 보호해주었던 것이다. 이 유격대원들은 다음과 같이 말한다.

66) 전미영에 따르면 “선전이란 ‘일정한 사상, 이론, 정책 등을 대중에게 논리적이며 체계적으로 해설해 줌으로써 이론적으로 파악하고, 인식하게 하는 사상사업의 한 형식’이며, ‘선동’이란 ‘혁명 사업을 잘 수행하도록 대중에게 호소하며 그들의 혁명적 기세를 돋우어주며 당 정책 관철에로 직접 불려일으키는 정치사상사업의 한 형태로 정의’되어 있다면서, “선전이 논리적인 설득작업이라면 선동은 대중의 감성에 호소하는 감정적 설득방법이라고 할 수 있다”고 정의내린다. 『조선말대사전』, 조선과학백과사전출판사, 1992, 1743쪽; 전미영, 『북한 ‘문화어’ 화술(話術)의 수사학(修辭學)적 특성 연구』, 『현대북한연구』 9권 2호, 북한대학원대학교, 2006, 103쪽 재인용.

“우리는 여러분들이 처자를 먹여 살리기 위해 이처럼 목숨을 내배고 험한 길을 걷지 않으면 안 되게 만드는 일제놈들과 그 주부들을 쳐없애게 만들고 조국을 광복하기 위해 손에 무장을 들고 싸우는 항일유격대원들입니다. 우리 항일유격대는 일제놈들의 무기는 빼앗지만 인민들의 재산은 절대로 다치지 않습니다. 여러분 시간이 없어 더 긴말은 못하겠습니다. 다만 여러분들이 이 다음에도 놈들의 학대에서 더 살길이 없게 되면 아무 때나 찾아올 수 있는 품이 있다는 것을 알려드리는 바입니다. 지금 동만 각지에는 유격고가 형성되었습니다. 거기에 오시게 되면 여러분들도 자유롭게 평등한 생활을 할 수 있습니다.”⁶⁷⁾

이에 봉염 어머니는 이렇게 생각한다.

“저 사람들이 정말 내 남편을 죽이고 내 아들딸을 앗아간 공산당이란 말인가. 모를 일이다. 저 사람들이 공산당이라면 사람 죽이기를 파리 죽이듯 하고 돈과 쌀을 빼앗는 그런 사람들이라면 왜, 왜 우리 소금을 빼앗지 않을까. 모를 일이다.”⁶⁸⁾

이 대사는 최은희의 내레이션으로 처리된다. 극 내내 방언을 사용하던 봉염 어머니는 이 순간에 이르러서야 문화어를 사용하게 되는데, 그것이 공산당에 대한 자신의 오해를 풀게 되는 장면이라는 점은 문화어 운동의 의도와 조화를 이룬다는 것을 표지한다. “북한 문화어 화술에서 화자가 견지해야 할 성품표현(에토스) 중 중요하게 강조되는 것으로 당성, 계급성, 인민성을 들 수 있다.”⁶⁹⁾ 이는 “북한의 혁명수행을 위해 갖추어야 할 공산주의적 인간의 기본 덕목이기도 하다.”⁷⁰⁾ 그래서 봉염 어

67) 영화 〈소금〉 속 대사 인용, [01:28:45~01:29:33]

68) 영화 〈소금〉 속 대사 인용, [01:30:03~01:30:30]

69) 전미영, 「북한 ‘문화어’ 화술(話術)의 수사학(修辭學)적 특성 연구」, 『현대북한연구』 9권 2호, 북한대학원대학교, 2006, 115쪽.

머니의 문화어 내레이션은 소시민처럼 보이던 봉염 어머니가 ‘각성’되는 순간에야 스크린 위로 흘러나올 수 있었다. 또한 봉염 어머니가 완전히 각성되어 혁명적 주체로 거듭날 때가 되면 다시 문화어 내레이션은 흘러나온다. 그리고 그 내레이션은 영화의 가장 첫 장면인 성경의 ‘소금’과 연결되며 성(聖)에서 혁명으로 향하는 과정을 극적으로 보여준다.

“나는 이제까지 소금 안친 음식처럼 싱겁게 살아왔다. 지금이라도 늦지 않았다. 가야지비. 내 아들 내 며느리 있는 곳으로. 이 소금을 가지고, 이 소금처럼 보람 있게 살기 위해서.”⁷¹⁾

물론 해당 내레이션에는 ‘가야지비’라는 방언이 포함되어 있다. 그럼에도 상기한 내레이션 대사를 문화어로 보길 제안하는 이유는 봉염 어머니의 일상적 구어와 차이점을 갖는 특징을 지니고 있기 때문이다. 봉염 어머니는 일상적으로는 최은희식 함경도 방언(어떤 방언)을 사용한다. 이를테면 “뉘기요” “어서오오” “고맙소다” “~하디” “간나” “~하우다” 등이 그러하다. 여기서는 이를 언어학적 차원에서 분석하기보다 화용론적 입장에서 말해보고자 한다. 〈소금〉에서 방언을 쓰는 것은 오로지 봉염 어머니 한 사람이다. 특히 그는 구어를 구사할 때에만 방언을 사용하는데, 그것은 일상어로서의 방언을 강조하기 위한 것처럼 읽힌다. 그저 잘 먹고 잘 사는 것에만 관심 있는 기혼 여성, 공산당이나 혁명과 동떨어진 인물, 아들 봉식의 수사처럼 “세상 물정 모르는” 인물을 묘사하는데 방언이 쓰이는 것이다. 달리 말하자면 공적인 말은 문화어 내레이션으로, 사적인 말은 방언(외부적 발화)으로 표기된다고도 할 수 있겠다.

70) 전미영, 『북한 ‘문화어’ 화술(話術)의 수사학(修辭學)적 특성 연구』, 『현대북한연구』 9권 2호, 북한대학원대학교, 2006, 115쪽.

71) 영화 〈소금〉 속 대사 인용, [01:33:13-01:33:38]

그리고 몇 중의 함의를 갖는 두 언어(문화어, 방언)는 ‘평범한 사람들 속에서 찾아진 영웅’, ‘자기가 영웅이라는 것조차 의식하지 못한 소박한 여성’ 안에서 매끄럽게 융합된다.

봉염 어머니가 사용하는 두 가지 언어(문화어와 방언)는 세 가지 요소가 중층된 과정에서 탄생할 수 있었다. 1) 김정일이 국제적으로 북한의 해계모니를 홍보하기 위해 신상옥과 최은희가 거둬온 다양한 시도(금기 깨기)를 북측 영화인들보다 상대적으로 자유롭게 허가한 점 2) 남한 영화인인 신상옥과 최은희가 받아들인 북한 해계모니가 수령중심이 아닌 마르크스-레닌주의의 계급성과 혁명성 그리고 (조선)민족성으로 발현된 점 3) 2)의 지점에 있어 우리말 사용자에게만 도착할 수 있는 코드를 심음으로써 충격을 일으키려 의도한 점 등이 뒤섞여 구성된 결과물이다.

이러한 방언의 사용을 통해 두 가지를 알 수 있다. 첫째는 방언의 번역불가능성 측면이다. 방언이란 보편과 지역을 인식할 때에야 수신자에게 전달될 수 있다고 할 수 있을 터인데, 그런 면에서 〈소금〉 속 방언은 세계의 관객에게는 별다른 효과를 주지 못했으리라 추측할 수 있다. 〈소금〉이 모스크바 영화제의 출품을 염두에 두며 제작된 작품임을 감안하면, 최은희·신상옥이 ‘리얼’하다 판단한 그리고 어떤 ‘분위기’를 전달할 수 있으리라 고려된 ‘방언’은 오로지 북한 내 관객을 위한 장치인 것처럼 보인다. 둘째는 방언의 역할이 민족성을 부각하기보다 계급적인 효과를 불러왔다는 점이다. 〈소금〉의 제작주체는 줄곧 북의 해계모니에 고착되기보다 민족성을 부각하길 바라왔다. 방언 역시 북한의 영화관객을 고려해 그들에게 신선함을 전달해주고자 한 장치로 사용된 것으로 판단된다. 그러나 방언은 성경의 인용이나 섹슈얼리티의 노출, 생활의 구체적 묘사 등과 같은 장치들에 비해 크게 주목받지 못했다. 방언의 역할이 제작주체의 의도와 다르게 구현되었기 때문인데, 남한 영화계에서

방언이 인물의 출신 혹은 그가 몸담은 지역의 분위기를 표현하게 되는 것과 달리 〈소금〉에서의 방언은 인물의 계급을 드러내는 효과를 낳게 된 것이다. 이는 봉염 어머니만이 방언을 사용한 경위와도 무관치 않다. 봉염 어머니를 제외한 그 누구도 방언을 사용하지 않은 점은 봉염 어머니를 도드라진 인물로 구현해낸다. 그때 방언은 그저 봉염 어머니의 계급성, 즉 식자가 아닌 하층계급의 면을 부각하는 장치로 전환된다. 그것은 봉염 어머니의 단독적인 방언 사용 그리고 문화어와 방언의 대비가 만들어낸 효과이기도 하다.

요컨대 〈소금〉에서의 방언은 “김일성의 사회주의 국가건설의 한 과정 속에서 목적의식적으로 만들⁷²⁾어진 문화어를 빛내주는 역할로만 재현의 영역에서 머무를 수 있었으며, 그것은 최은희와 신상옥이 북한 영화계의 금기 깨기를 시도한 명장면이면서 동시에 그들이 완전히 북한의 체계모니로부터 분리되기는 어려웠다는 한계를 표지한다고 볼 수 있다. 그리고 바로 그 자리, 방언과 문화어의 대립이 부각하는 하층계급 여성의 삶과 각성이라는 구도로부터 최은희의 신체 및 섹슈얼리티 문제를 볼 때에야 〈소금〉 속 여성 인물의 형상화 문제를 재독할 수 있을 것이다.

4. 나가며

이상에서 신상옥·최은희가 제작한 북한 영화 〈소금〉의 방언 문제를 둘러싼 다층적인 면면을 살펴보았다. 기존에 〈소금〉은 단독 주연인 최

72) 전미영, 「북한 ‘문화어’ 화술(話術)의 수사학(修辭學)적 특성 연구」, 『현대북한연구』 9권 2호, 북한대학원대학교, 2006, 111쪽.

은희의 재현된 섹슈얼리티 문제나 남북한영화계에서 모두 자신의 영화 회사(신필름)를 설립한 기린아 같은 영화감독 신상옥의 계보에서 이해된 측면이 있다. 이는 모두 신상옥과 최은희가 북한영화계에서 돌출된 존재였음을 전제하고 출발한다. 그래서 〈소금〉 역시 ‘북한’ 영화라기보다 북한에서 제작된 ‘신상옥과 최은희’의 영화로 판단된 경향이 주를 이뤘다. 여기서는 〈소금〉의 방언을 경유하여 기존의 신상옥·최은희의 ‘북한’ 영화 해석에 조금 다른 시선을 더해보고자 하였다. 그것은 이명자가 지적한 것처럼 신상옥과 최은희가 북한영화계에서 돌출적인 행보를 보일 수 있었던 것은 당대 북한영화계가 그들의 금기 깨기를 받아들일 준비가 어느 정도 되어있었기 때문이라고 보는 것이 적합하다는 주장을 확장하는 방향에서 진행되었다.

정리하자면 신상옥과 최은희의 ‘북한’ 영화 〈소금〉은 다음과 같은 중층적인 맥락에서 제작·상영됐다. 첫째, 1980년대 북한은 지정학적 변동을 맞이하고 있었다. 김정일은 김일성의 정통성을 계승하는 과정에서 북한 내외부에 자신의 입지를 공고히 할 필요성이 있었고, 이는 세계에 북한영화를 소개함으로써 북한의 주체사상을 선전하는 것으로, 북한 내부에는 산업화 이후의 주체들에게까지 이식될 수 있는 새로운 형태의 주체를 재현의 영역에 들여놓고자 시도함으로써 진행되었다. 그리고 그 무렵에 남한에서 활발히 활동하던 최은희와 신상옥이 남북되었다. 둘째, 최은희와 신상옥이 구현한 〈소금〉 속 봉염 어머니는 70년대식 ‘숨은 영웅’과 80년대식 ‘새로운 주체’의 특징을 모두 배태한 인물이었을 뿐 아니라 세계영화제에서도 독해될 수 있는 혁명성을 지닌 인물로 묘사되었다. 셋째, 신상옥과 최은희는 북한에서 영화를 제작하는 동안 기존의 북한영화계에서는 시도하지 않은 금기 깨기를 행했다. 성애묘사, 사랑의 재현, 방언의 사용, 성경의 인용 등이 그 예시이다. 넷째, 북한의 재현 영역

에서 방언의 사용은 문화어의 위상과 긴밀한 관계를 맺는다. 문화어는 김일성이 사회주의 국가건설을 목표로 할 때 목적의식적 측면에서 사회를 구성하기 위한 전략으로서 중요한 의미를 갖는다. 따라서 인민에게 노출되어 선전·선동의 도구로 활용되는 재현의 영역에서 언어는 문화어로 통일돼야 했다. 그러나 김정일이 정권을 계승하면서 기존에 김일성이 정립한 규범으로서의 문화어라는 연결에 느슨함이 생겼다.

이러한 맥락에서 〈소금〉에 등장한 방언은 최은희와 신상옥이라는 돌출적 존재들이 행한 기존 북한영화계의 금기 깨기에 해당하면서도, 다른 한편으로는 1980년대 김정일이 정권을 승계하며 벌어진 틈새에서 행해질 수 있는 허가된 금기 깨기의 성격 역시 갖는다는 점을 알 수 있다. 문화어가 완성된 사회주의사회로서의 북한과 각성된 인민을 상징한다고 할 때, 방언은 민중의 성격을 부각하는 차원에서 활용된 장치였다. 예컨대 〈소금〉 속 봉염 어머니가 다른 주민들과 대화할 때에는 방언으로 발화하지만, 내면의 각성이 이루어질 때는 문화어를 사용하는 점을 주의 깊게 살펴보면, 방언은 나날이 부딪힌 고초를 표현하는 언어로 활용됨으로써 〈소금〉이 유도한 문제의식을 드러낸다는 점을 포착할 수 있다. 이는 북한 당대 영화의 규범을 드러내는 지점이라고도 할 수 있을 터인데, 고통 속에 사는 인민의 삶을 대유하는 언어가 방언이라면 그 반대편에서 각성 이후의 삶을 표상하는 것이 문화어로 제시되기 때문이다. 이때 최은희와 신상옥이 기획한 ‘리얼’한 요소로서의 방언은 문화어의 규범 아래에 포섭된 채 지역적인 특성이 탈각되고 계급적인 장치로 사용된다. 따라서 이 방언은 ‘함경도 방언’이 아닌 ‘어떤 방언’으로서 북한의 관객들에게 이질적인 언어로 당도하고, 문화어의 규범을 한층 강력하게 인식할 수 있게 하는 역할을 도맡는다. 반면 세계의 관객들에게 방언은 번역되지 않아도 무관한 언어였는데, 그들에게 중요한 것은 최은

회가 보여주는 고난에 빠진 여성의 깨달음, 즉 계급적 각성일 뿐 북한의 정치적 이념이 아니었기 때문이다.

요컨대 〈소금〉의 방언은 신상옥과 최은희가 북한의 관객을 염두에 두고 기획한 장치였음에도 불구하고 그 효과의 굴절로 인해 외려 북측의 규범을 강화하고만 미완의 금기 깨기에 해당한다. 그럼에도 불구하고 북한의 재현 영역에서 방언이 사용될 수 있었다는 사실은 북한(영화계)에서의 신상옥과 최은희의 위치를 드러내고 1970-1980년대 북한의 정치적 지형 변화의 틈을 포착할 수 있는 단초를 제공한다는 점에서 유의미한 기획이었다고도 할 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

신상옥 감독, 〈소금〉, 신필름영화촬영소, 1985.

2. 논문과 단행본

강혜석, 「북한 민족주의론의 분화와 진동(1980-1997): 이중 통치의 부상과 정치적 계승을 중심으로」, 『아태연구』 27권 1호, 경희대학교 국제지역연구원, 2020, 51-83쪽.

고성준, 「주체사상의 '김일성주의'화에 관한 연구」, 건국대학교 박사학위논문, 1988.

김남석, 「북한영화 〈소금〉 연구」, 『동북아시아문화학회 국제학술대회 발표자료집』, 동북아시아문화학회, 2008, 131-134쪽.

김룡봉, 『조선영화사』(제2판), 사회과학출판사, 주체102, 2013.

김보국, 「신상옥 감독과 배우 최은희의 미국 망명 관련 의문점들」, 『아세아연구』 63권 1호, 고려대학교 아세아문제연구소, 2020, 191-219쪽.

김선아, 「영화국가 만들기: 『영화예술론』을 중심으로 한 사회주의 영화미학에 대한 고찰」, 『영화연구』 48호, 한국영화학회, 2011, 117-151쪽.

김성경 외, 『한(조선)반도 개념의 분단사: 문학예술편 3』, 사회평론아카데미, 2018.

김원진, 「북한 문화어의 성립과 전개: 언어정책적 차원에서의 접근」, 연세대학교 석사학위논문, 2000.

김정일, 「영화예술론(1973.4.11.)」, 『김정일 선집』(증보판 5), 조선로동당출판사, 주체99, 2010.

로버트 스칼라피노 · 이정식, 『한국 공산주의운동사』, 한홍구 옮김, 돌베개, 2015.

박유희, 「영화배우 최은희를 통해 본 모성 표상과 분단체제」, 『한국극예술연구』 33호, 한국극예술학회, 2011, 129-164쪽.

_____, 「스펙터클과 독재: 신상옥 영화론」, 『영화연구』 49호, 한국영화학회, 2011, 93-127쪽.

서대숙 편, 『북한문헌연구: 문헌과 해제, 제6권 사회·법』, 경남대학교 출판부, 2004.

신상옥, 『난, 영화였다: 신상옥 감독이 남긴 마지막 글들』, 랜덤하우스, 2007.

안승범, 「신상옥 연출 남북한 『춘향전』 원작 영화 속 몽룡'들': 정치사회학적 관점에서 본 '캐릭터성격화」, 『비교문화연구』 42권, 경희대학교(국제캠퍼스) 비교문화연구소, 2016, 343-369쪽.

이경식, 「북한 영화의 이론과 특성」, 『아시아영화연구』 4권 1호, 부산대학교 영화연

- 구소, 2011, 171-190쪽.
- 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007.
- , 「신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의」, 『현대북한연구』 8권 2호, 북한대학원대학교, 2005, 125-156쪽.
- 이상우, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018.
- 이현근, 「김정일체제와 주체사상: 권력세습과 체제유지」, 『한국시민윤리학회보』 9집, 한국시민윤리학회, 1997, 93-108쪽.
- 장혜련, 「북한 영화 〈춘향전〉과 〈사랑 사랑 내 사랑〉 비교 연구」, 『문학과 영상』 9권 2호, 문학과영상학회, 2008, 431-456쪽.
- 전미영, 「북한 ‘문화어’ 화술(話術)의 수사학(修辭學)적 특성 연구」, 『현대북한연구』 9권 2호, 북한대학원대학교, 2006, 89-131쪽.
- 전영선·김지니, 「북한의 언어 정책과 대중매체를 활용한 언어 교양 사업」, 『북한학보』 44권 1호, 북한학회, 2019, 153-189쪽.
- 정은경, 「만주서사와 “비적”」, 『현대소설연구』 55호, 한국현대소설학회, 2014, 53-84쪽.
- 정태수, 「북한영화의 국제교류 관계연구(1972~1994): 소련, 동유럽을 중심으로」, 『현대영화연구』 17권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2021, 229-258쪽.
- 조선민주주의인민공화국 내각직속 국어사정위원회, 『조선말규범집』, 사회과학원출판사, 1966.
- 조준형, 『영화제국 신필름: 한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009.
- 최은희, 『최은희의 고백: 영화보다 더 영화같은 삶』, 랜덤하우스코리아, 2007.
- 최은희·신상옥, 『金正日왕국: 崔銀禧·申相玉 남북수기, 홍콩-평양-비엔나 탈출까지』(하), 동아일보사, 1988.
- 최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1929-2006』, 열화당, 2009.
- 한상언, 「갈라영화의 제작과 남북한의 〈춘향전〉」, 『구보학보』 22호, 구보학회, 2019, 571-599쪽.
- 함충범, 「신상옥 영화의 기술적 시도와 제작 선점화의 양상들」, 『현대영화연구』 17권 2호, 한양대학교 현대영화연구소, 2021, 175-201쪽.
- 홍순직, 「북한 경제 구조 변화에 관한 실증 연구: 구조 변화 요인 분석과 전망」, 중앙대학교 박사학위논문, 2010.
- Ryang, Sonia, *North Korea: Toward a Better Understanding*, Lanham, MD: Lexington

Books, 2009.

Sebo, Gabor, "A Study on the Impact of Shin Sang-ok on North Korean Cinema",
Ph.D. diss., Korea University, 2018.

3. 기타자료

〈기성의 틀, 자명한 교훈의 설교, 도식주의 등에서 벗어난 독자적이고도 기대를 안
겨주는 영화, 최은희의 경이적인 연기: 쏘련잡지가 예술영화 《소금》에 대한
관평을 발표〉, 『로동신문』, 1986.3.3., 4면.

〈시사평론: 남북 신상옥, 최은희 북한탈출〉, 『통일한국』 28권, 평화문제연구소, 1986,
10-14쪽.

〈제14차 모스크바국제영화축전에서 예술영화 《소금》의 주인공역을 맡은 최은희가
연기상을 받았다〉, 『로동신문』, 1985.7.14., 4면.

〈조선영화인의 긍지: 제14차 모스크바국제영화축전에서 연기상(금상)을 받은 최은
희 선생〉, 『로동신문』 1985.7.16., 4면.

국가기록원 사이트 내 “훈글이 걸어온 길”.

(<https://theme.archives.go.kr//next/hangeulPolicy/standardLanguage.do>)

Abstract

A study on re-reading of Shin Sang-ok
and Choi Eun-hee's North Korean movies
- Focusing on the dialect
and North Korean standard language represented in *Salt*(1985)

Jeong, Ye-In(Sungkyunkwan University)

The North Korean film *Salt*(1985) starred Shin Sang-ok and Choi Eun-hee is well known for breaking the taboos of the North Korean film industry in terms of that they used dialects, described rape and childbirth, and exposed women body. These 'broken taboos' have mainly been interpreted in respect of the 'revolutionary mother' image and sexuality reproduced by Choi Eun-hee. On the other hand, the issue of utilizing dialects in the North Korean film industry, where only Munhwaŏ (North Korean standard language) could appear, has not been closely addressed. This article would like to re-read the implications of movies produced by Shin Sang-ok and Choi Eun-hee in the North by apprehending the dialect as a space where various elements are combined in layers and capturing the inside and outside of the dialect use.

Kim Jong-il kidnapped Shin Sang-ok and Choi Eun-hee to North Korea in the late 1970s and demanded a new type of film that could resonate with the public emerged after the globalization and industrialization of the North Korean film industry. The two filmmakers could have made various attempts in a relatively free environment under the support of Kim Jong-il. Representing the dialect in *Salt* was also possible in that sense, and Shin Sang-ok and Choi Eun-hee used the dialect as a device to sympathize with North Korean audiences by taking advantage of its 'realness' in *Salt*. The dialect symbolizing 'livelihood of (Joseon) women awakening' from Choi Eun-hee's mouth intended to refer to the (Joseon) people, not the two Koreas. However, as the dialect represented the wretched life of the lower class whilst NK standard language as wokeness, the dialect transformed into a device that emphasized class disparity rather than locality or ethnicity. The dialect as a 'realistic' element originally intended by Choi Eun-hee and Shin Sang-ok interlocked North Korea's

hegemony while being incorporated into the norms of NK standard languages in that respect.

In conclusion, the dialect in *Salt* reveals that the cinematic achievements of Shin Sang-ok and Choi Eun-hee, prominent position in the North Korean film industry, were inseparable from the North Korean regime. Their breaking taboos had a characteristic of being allowed in a tolerance range. Nevertheless, it is worth noting that their works captured the gap taking place in the succession of the regime from Kim Il-sung to Kim Jong-il.

(Keywords: *Salt*, Shin Sang-ok, Choi Eun-hee, North Korean standard language and dialect, North Korean film)

논문투고일 : 2021년 12월 31일

심사완료일 : 2022년 1월 27일

수정완료일 : 2022년 2월 9일

게재확정일 : 2022년 2월 10일