



# 로컬의 유산과 두 ‘국가 풍경’의 창생

-1949년의 두 고향, 〈마음의 고향〉과 〈내 고향〉

이영재\*

## 〈차례〉

1. 1948과 1950 사이, 분단과 두 개의 영화적 ‘풍경’
2. 윤용규의 〈마음의 고향〉, 전전 일본의 ‘로컬’에서 ‘조국’의 원풍경으로
3. 강홍식의 〈내 고향〉, ‘땅’의 탈환과 역사의 예외적 완성
4. 남북 너머의 지층들, 포스트 콜로니얼 이미지 아카이브에 대하여

## 국문초록

1949년 남한과 북한 양쪽에서 ‘고향’에 관한 두 편의 영화가 등장하였다. 남한에서 만들어진 〈마음의 고향〉과 북한에서 만들어진 〈내 고향〉. 이 두 편의 영화는 각각의 장소에서 당시까지의 조선영화의 수준을 뛰어넘는 것으로 평가받았다. 이 두 ‘고향’의 이미지는 그것들이 도착한 시간을 고려한다면 더없이 흥미로운 것이다. 1948년 남한과 북한에서는 각각 대한민국과 조선민주주의인민공화국이 성립되었다. 이 순간 도착한 〈마음의 고향〉과 〈내 고향〉은 모두 고향이라는 심상과 관련된 ‘풍경’에 강하게 긴박되어 있다. 새로이 등장한 두 개의 분단 포스트콜로니얼 신생국가, 이후 오랫동안 한반도에서의 역사적, 정치적 정통성을 경주하게 될 이 두 국가가 성립한 순간 도착한 저 두 개의 ‘풍경’의 의미는 무엇인가? 이 글에서는 이 두 국가의 기원적 풍경에 대한 상상이라고 할만한 것이 어떻게 만들어졌는가를 추적하고자 한다. 이미지는 (시각과 전방이라는 의미 모두에서) 비전이자 또한 그 자체로 역사의 지층, 즉 아카이브를 갖는다. 그렇다면 이 영화들의 비전은 무엇이었으며, 그것은 어떤 역사의 지층으로 구성되어 있는 것인가.

함세택의 희곡 『동승』(1939)을 원작으로 한 윤용규의 〈마음의 고향〉은 식민지 로컬리티가 어떻게 후기 식민지 국가 창생의 원풍경으로 이동하는가에 관한 하나의 사례를 보여준다. 도요타 시로의 〈오히나타 마을〉(1940)과 윤용규 자신이 연출한 문화영화 〈개척하는 대륙〉(1944)과의 관계 속에서 이 영화는 내지-조선-만주를 잇는 제국 일본의 판도 내에서 상상된 ‘내지’의 고향을 최량의 질서로 추출하려 했던 제국-식민지의 만주 개척민들의 서사 내산천과 농촌의 이미지를 끌어오는 한편, 공간적 고립이라는 영화 이미지적 전략을 통해 로컬리

www.kci.go.kr

\* 성균관대학교 비교문화연구소

티를 공통적 '고향'의 심상으로서 자리매김시킨다. 즉, 역사가 증류된 한국의 산사(山寺)라는 원형적 이미지를 1949년에 요청되는 (통일된) 조국의 근원으로 심상(mental picture)화한다. 조국의 원풍경(archi-landscape) 안에서 방황하는 등자승의 어머니 찾기 서사는 신생 국가의 '출생'의 비루함을 뒤로 한 채 새로운 길이라는 과제로서 암시된다.

강홍식의 <내 고향>의 문화적 지층에는 두 개의 요소가 관여하고 있었던 것으로 보인다. 하나는 당대 북조선에서 지속적으로 요구되고 있던 소비에트 사회주의 리얼리즘 영화와 '역사의 완성'이라는 서사예의 규칙이었다. 계급적 불화의 장소이자 민족적 심성의 고향인 '토지'-땅을 다루는 이 영화는 그리움과 적대라는 상반된 감정을 하나의 장소에 동거시키는 한편 변증법적으로 지양하는 데 성공한다. 다른 하나는 식민지 시대의 유산과 관련되어 있다. 테크놀로지적 장치로서의 영화보다는 조선인의 주체적 개입이 보다 용이했던 식민지기의 연극 전통과 무대예의 관념, 조선색이라는 로컬리즘을 표방했던 회화적 세계는 해방의 시간에서 재활성화되었으며, 해방자로서의 김일성이라는 예외적 존재의 데우스 엑스 마키나적 출현에 의해 탈환된 역사이자 전통이 된다. 김일성의 출현이라는 예외적 사건 혹은 역사의 완성예의 요구를 오래된 로컬리즘의 미학과 결합시킬 수 있었던 이 영화는 이후 '역사의 완성-미달된 현실-인민의 동원 혹은 열기-난관 속에 나타난 예외자의 결정적 역할'이라는 순환적 북한 미학의 예기치 않은 전범이 될 것이었다.

주제어: 강홍식, 국가 창생, 남북한 영화비교, <내 고향>, <마음의 고향>, 북한 사회주의 리얼리즘, 윤용규, 포스트 콜로니얼, 풍경

## 1. 1948과 1950 사이, 분단과 두 개의 영화적 '풍경'

1949년 남한과 북한 양쪽에서 '고향에 관한 두 편의 영화가 등장하였다. 남한에서 만들어진 <마음의 고향>과 북한에서 만들어진 <내 고향>. 이 두 편의 영화는 각각의 장소에서 당시까지의 조선영화의 수준을 뛰어넘는 것으로 평가받았다. 윤용규의 감독 데뷔작인 <마음의 고향>은 조선영화의 고질이라고 일컬어진 "신파적 수법"을 벗어난 "해방 후 조선영화의 최고봉의 신기록을 지은 수작"<sup>1)</sup>으로 평가받았으며, 1947년의 북한 국립영화촬영소 설립 이후 최초의 극영화로 완성된 <내 고향>(강홍식)은 그 '역사적 의의'에 걸맞는 '민족영화예술의 '훌륭한 개화'<sup>2)</sup>로 상찬되었다.

이 영화들에 대한 평가는 어느 정도 '국가적' 차원의 것이기도 하였다. <마음의 고향>은 일반 공개 이전에 이승만 대통령 부부를 위해 경무대에서, 정부 관료들을 위해 중앙청에서 시사회를 가졌다. 프란체스카 여사는 "깊은 감명을 받았고", 이범석 국무총리는 "각종 곤란한 정세 아래에서 이토록 우수한 작품"을 만들어낸 영화 제작자들의 노고에 대해 치하하기를 마다하지 않았다.<sup>3)</sup> 이듬해 <마음의 고향>은 서울시가 제정한 문화상 영화부문의 수상작으로 선정되었으며, 일본 상영 추진과 함께 한국전쟁이 발발하기 직전인 6월초 한불문화교류의 첫 상영작으로 선정되어 파리에서 상영되기도 하였다.<sup>4)</sup> 적어도 1949년의 남한에서 "세계영화 수준에

1) 이태우, 「조선영화의 발전-〈마음의 고향〉을 보고, 『경향신문』, 1949.1.6.

2) 오덕순, 「극영화(劇映畵) 〈내고향(故鄕)〉에 대(對)하여, 『문학예술』 1950년 2월호, 35면.

3) 『조선일보』, 1949.1.28.

4) 『동아일보』, 1950.6.2. 이 기사에 따르면 당시 <마음의 고향>은 필리핀과 대만에서도 수입 교섭을 진행중이었다. 그러나 시기상 필리핀과 대만으로의 수출은 이루어지지 못했던 것 같다. <마음의 고향>은 이 영화가 거둬들인 흥행과 비평 양쪽에서의 주목할만한 성공에도 불구하고 한국전쟁 당시 윤용규의 월북과 함께 오랫동안 잊혀진 영화가 되었다. 이 영화의 필름의 존재는 1993년 파리 풍피두 센터에서 한국영상자료원 주최로 '한국영화 70년 회고전'이 열리던 당시 프랑스에 거주중이던 제작자 이강수가 16밀리 프린트를 가지고 있다는 정보를 입수하면서 처음으로 알려졌다. 2005년 일본 필름

오른 초대작<sup>5)</sup>이라는 이 영화의 광고 문구는 요란스러운 과장만은 아니었다.

<내 고향>은 북한 국립영화촬영소 소장 주인공을 필두로 “전 조선의 저명한 연극영화인들로서 총망라되어 각계로부터 다대한 기대”를 모은 ‘대규모 기획’으로 1949년 1월 촬영에 들어갔다.<sup>6)</sup> 국립영화촬영소 설립을 가능케 한 북한 정권 지도부의 지대한 관심과 안정적인 재생산의 토대에 대한 인민의 열의를 생각한다면<sup>7)</sup> 1947년 설립을 시작한 국립영화촬영소

센터로부터 35밀리 원본필름이 발견되었으며, 2022년 한국 영상자료원은 이 원본필름에 기초해 4K 디지털 복원을 완료하였다. <마음의 고향>의 발견 경위에 대해서는 한국 영상자료원에서 제작한 <마음의 고향> 블루레이 해설서(정중화, 『아름다운 미장센의 해방기 걸작 <마음의 고향>』, 2023.)를 참조.

- 5) 『마음의 고향』, 『경향신문』, 1949.2.3.
- 6) <내 고향>의 공개를 기념하며 『영화예술』이 마련한 ‘<내 고향> 특집’에서 주인공은 이 영화의 의의와 경위를 다음과 같이 밝히고 있다. “국립영화촬영소 예술영화 제1회 작품 <내 고향>이 드디어 완성되었다. 우리가 지난 3년간에 구축하여놓은 기술적 토대와 예술적 전 역량을 경주한 이 작품이 오늘이 있기를 열렬히 갈망하고 있는 전체 인민 앞에 공개될 날도 머지 않았음을 생각할 때 깊은 감회를 금할 수 없다. 우리들이 예술영화의 제작을 계획한 것은 이미 작년부터였으나 기자재의 불비라든가 적합한 씨나리오가 없는 등의 객관적 조건하에서 실천을 보지 못하였으나 급년 정월초에 이르러서야 비로소 김승구 동무의 창작 씨나리오 『내 고향』(작가 집필 원명 ‘고향’)의 영화화에 착수하게 되었던 것이다.” 주인공, 『예술영화 <내 고향>에 대하여』, 『영화예술』, 1949년 8월호, 조선영화예술사, 43면.
- 7) 안정적인 재생산 구조의 확립이야말로 아마도 조선영화계의 가장 오래된 그리고 가장 절실한 열망일 것이다. 조선영화계가 안정적 구조에 가담았던 유일한 순간은 1942년 총독부 주도로 민간 영화사의 통폐합의 결과 만들어진 조선영화주식회사의 설립과 제국 일본의 패망에 이르는 1945년까지의 약 3년에 못 미치는 시간이었다. 물론 이것이 ‘조선영화’라는 단위가 제국의 영화 판도 안으로 완전히 소실됨을 대가로 했음을 생각한다면, 이는 역설적인 것이다. 이 동원체제가 조선영화인들의 기량 확장에 아무 관심이 없었음은 당연한 일일 게다. 해방 이후 조선에 남겨진 기자재의 수준과 이를 운용할 수 있는 인적 자원은 매우 열악한 것이었다. 북한의 경우, 기존 조선영화의 중심지가 경성이었다는 점을 생각한다면 상황은 더욱 심각할 수밖에 없었다. 그런 외중에 소련으로부터 기자재를 비롯한 물적 자원의 상당한 지원과 당의 강력한 지시로 설립된 북한의 국립영화촬영소가 영화인들에게 안겨주었을 희망을 상상하기란 어렵지 않다. 이를테면 1948년 4월 남북연석회의에 『독립신보』의 특파원 자격으로 동행한 서광제가 국립영화촬영소를 방문하고 “꿈이 아닌가 생각이 들었다”라고 쓰고 있을 때, 그가 경험했던 식민지기부터 당시까지의 조선영화계의 사정을 생각한다면 이는 과장이 아니라 정말로 순수한 감탄이었다고 보아야 마땅하리라.(서광제, 『북조선기행』, 청년사, 1948.

가 몇 편의 뉴스필름 제작에서 드디어 극영화 제작으로 옮겨온 이 영화에 대한 기대는 심대한 것일 수밖에 없었다. <내 고향>은 '기본 건설사업을 겨우 끝마친 단계에 있는 국립영화촬영소에서 14명의 스태프들로 단 16일 만에 촬영 완료되었다는 사실만으로도 그 '열성과 결의'를 먼저 치하해야 마땅한 것이었다.<sup>8)</sup> 김일성 또한 이 영화에 각별한 관심을 기울였다. 연출을 담당한 강홍식의 회고에 따르면 영화의 완성 직후 국립영화촬영소를 방문한 김일성은 영화를 보고 몇 가지의 중요한 지시사항을 친히 교시하였는데, 영화의 제목을 '고향이 아니라 '내 고향으로 할 것, "조선 사람을 묘사할 때에는 패기 있게 그릴 것", 영화의 마지막을 "일제의 기반에서 해방되어 기뻐하는 희열에서만 끝날 것이 아니라 인민들이 나라의 주인이 되어 자기 주권을 세우고 행복한 새 생활을 내다보는 전망"으로 끝낼 것을 당부하였다.<sup>9)</sup>

<마음의 고향>과 <내 고향>이 공개 당시 불러일으켰던 반향과 더불어 이후 한국영화사와 북한영화사에서 이 영화들이 차지했던 위치, 윤용규와 강홍식, 주인공 등 창작주체들의 북한영화 형성에 대한 기여 등을 고려할 때, 이 영화들에 대해서는 그간 충실한 연구가 축적되어왔다. 특히 실증적인 자료를 바탕으로 한 한상언의 주요 창작주체들에 대한 생애사적 연구는 이 영화 이미지들을 형성해낸 지층을 파악하는 데에 중요한 길잡이가 되어준다.<sup>10)</sup> <마음의 고향>에 대한 전지니의 서지학적 연구는

102면.) 해방기 남한영화 산업과 기술에 대한 개략적 소개로는 다음을 참조. 책임연구원 김미현, 보조연구원 정종화, 자료조사원 장성호, 『한국영화기술사 연구(연구자료집)』, 영화진흥위원회, 2002, 16-23면. 북한 초창기 영화와 소련으로부터의 지원에 대해서는 다음을 참조. 최척호, 『북한영화사』, 집문당, 2000, 118면.

8) 오덕순, 앞의 글, 35면.

9) 강홍식, 「우리의 승리, 오늘의 행복」, 『조선영화』, 1962년 4월호. (한상언 블로그, 2018.11.19., <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?blogId=didas&logNo=221401233371&navType=by>, 2025.4.23. 확인.)

10) 지도의 주인공, 연출의 강홍식, 미술 윤상렬, 배우 박학 등 <내 고향>의 주요 창작주체들에 관한 그의 연구는 다음과 같다. 한상언, 「북한영화의 탄생과 주인공」, 『영화연구』 37, 한국영화학회, 2008; 한상언, 「영화미술가 윤상렬 연구」, 『현대영화연구』 16, 한

당대적 관점에서 이 영화를 둘러싼 담론의 면모를 확인할 수 있게 해준다.<sup>11)</sup> 또 초기 북한영화에서의 소련영화의 영향을 밝혀온 정태수의 <내 고향>에 관한 논의 또한 북한영화의 전형성이 어떻게 형성되고 있는가를 밝히고 있다는 점에서 중요한 참고점이다.<sup>12)</sup>

그럼에도 이 두 편의 영화를 함께 논하는 것이 여전히 흥미로운 이유는 아주 간단한 사실에서 기인한다. 질문은 단순하다. 왜 1949년이라는 시간에, '고향에 관한 두 편의 영화가 동시도착하고 있는 것인가?

첫 번째, 1949년이라는 시점의 문제. 1948년 8월 15일 이승만 정권은 “반도 강산에 유일할 법적 정부”<sup>13)</sup>로서 대한민국 건국을 선포하였다. 주지하다시피 남한은 1948년 5.10 총선거로 출범한 대한민국 정부를 유일한 합법 정부로서 승인한 UN의 결의를 자신의 법적, 정치적 정통성의 근거로 삼았다.<sup>14)</sup> 1948년 9월 9일 조선민주주의인민공화국을 선포한 김일성은 “남조

---

양대학교 현대영화연구소, 2013; 한상연, 「강홍식의 삶과 영화활동」, 『인문논총』 32, 경남대학교 인문과학 연구소, 2013; 한상연, 「박학의 삶과 영화 활동 연구」, 『영화연구』 69, 한국영화학회, 2016. 특히 단행본 『강홍식전』(한상연연구소, 2019.)에서는 강홍식의 전체 생애사를 복원하고 있을 뿐만 아니라 강홍식이 집필한 주요 자료들도 함께 게재하고 있다.

- 11) 전지니, 『『신영화』(2호) 특집 기사로 다시 보는 영화 <마음의 고향>(1949)』, 『근대서지』 18, 근대서지학회, 2018. 윤용규가 월북 이후 처음으로 완성한 영화 <소년 빨치산>과 <마음의 고향>을 비교하고 있는 이준엽·함충범, 「남한과 북한에서 제작된 윤용규 감독 영화에 대한 비교 연구」, 『한민족문화연구』 63, 한민족문화학회, 2018도 참조.
- 12) 정태수, 「영화 <내 고향>과 <용광로>를 통해 본 초기 북한영화의 특징」, 『현대영화연구』 6, 한양대학교 현대영화연구소, 2010. 소련영화의 영향에 대해서는 정태수, 「스탈린주의와 북한영화형성 구조연구」, 『영화연구』 18, 한국영화학회, 2002; 정태수, 「북한영화의 국제 교류 관계 연구(1945-1972): 소련·동유럽을 중심으로」, 『영화연구』 86, 한국영화학회, 2020 참조. <내 고향>에 대해서는 다음 논문도 참조. 송낙원, 「북한영화의 형성 과정과 최초의 극영화 <내 고향> 연구」, 『문학과 영상』 10(1), 문학과영상학회, 2009.
- 13) 이승만, 「이북동포와 인민군에게 보낸」, 1948.12, 金斑鸞 편, 『이대통령훈화록』, 중앙문화협회, 1950. (대통령 기록관, [https://www.pa.go.kr/online\\_contents/archive/president\\_speechIndex.jsp?activePresident=%EC%9D%B4%EC%8A%B9%EB%A7%8C](https://www.pa.go.kr/online_contents/archive/president_speechIndex.jsp?activePresident=%EC%9D%B4%EC%8A%B9%EB%A7%8C), 2025.4.23, 확인.)
- 14) 대한민국 정부가 UN 결의안 제195호를 정당성의 근거로 삼고 있지만 '유일한 합법정부(a lawful government)'라는 규정이 대한민국 정부를 한반도 전체를 대표하는 유일

선 총유권자의 77.52퍼센트와 북조선 총유권자의 99.97퍼센트의 참가 하'에 이루어진 조선최고인민회의의 선거 결과 수립된 이 국가야말로 남조선 단독 괴뢰정부와 달리 정치적 정통성이 있음을 선언하였다.<sup>15)16)</sup> “남북조선 인민의 총의에 의해 수립된 통일적 조선 중앙정부”<sup>17)</sup>라는 김일성의 언급은 이 정부가 ‘인민의 총의’에 의한 정당성을 부여받았음을 선포하는 것에 다름 아니었다. 요컨대 1949년은 남과 북의 두 정권이 각각 한반도의 유일정부로서의 정통성을 주장함으로써 실질적 분단과 잠정적 통일국가의 이념 아래 새롭게 성립된 순간이다. 하나의 영토에 대한 두 정권의 주장 속에서 분단은 명확해졌고, 지엽적인 분쟁은 날로 격화되어갔지만 아직 1950년의 전쟁은 일어나지 않았다.

두 번째는 이 1948년과 1950년이라는 한반도의 기점적 순간의 사이에 존재한 1949년이라는 시점 속에서 각각의 장소에 등장한 두 편의 영화가 모두 ‘풍경’에 강하게 긴박되어 있다는 점이다. 이 사실이 의미하는 바는 무엇인가? 국가의 성립이 “정치적 권위의 영토적 조직화”<sup>18)</sup>에 의거한다고 할 때, 이것은 땅 (land)의 영토화(territorialization)에 대한 가장 간명한 정의가 될 것이다. 땅의 풍경(landscape)이야말로 영토화의 핵심 자원이다. 풍경에

---

합법정부로 인정하는 것인가, 실제 선거가 실시된 남한 지역만을 대표하는 합법정부로 인정하는 것인가는 모호하다. UN에서의 이 결의안의 성립과정과 대한민국 정부 승인에 관한 핵심 조항인 195호 2항을 검토하며 정인섭은 어느 쪽으로도 해석 가능한 이 모호함이야말로 의도된 것이었음을 밝히고 있다. 정인섭에 따르면 당시 이승만 정부를 한반도 유일 정부로 승인하고자 한 미국의 의도와 남북지역이 갈라져 있는 현 상태를 고려해야 한다는 우방국들의 우려가 이러한 의도된 모호함을 낳았다. 정인섭, 「UN 총회 한국정부 승인 결의(제195호) 성립 과정과 의미 분석」, 『서울국제법연구』 29(1), 서울국제법연구원, 2022.

- 15) 김일성, 「1949년을 맞이하면서 전국 인민에게 보내는 신년사」, 『로동신문』, 1949.1.1.
- 16) 북한의 선거 실시 과정에 대해서는 다음을 참조. 서동만, 『북조선사회주의 체제 성립사 1945~1961』, 선인, 2005, 221-228면. 이 선거는 남한에서는 지하선거로 비밀리에 이루어졌다. 남한의 투표율에 대한 북한의 발표는 ‘엄청난 과장이었다.’ 박명림, 『한국전쟁의 발발과 기원 2』, 나남, 1996, 327면.
- 17) 김일성, 「조선민주주의인민공화국 정부의 경강발표」, 『北韓最高人民會議資料集. 第1輯. 1期1次會議 - 1期13次會議』, 국토통일원, 1988, 95면.
- 18) 밥 제습, 지주형 옮김, 『국가론』, 여문책, 2021, 72면.

대한 고전적 정의는 다음과 같은 사실을 다시 한번 상기시켜준다. “풍경은 자연이기 이전에 문화이며 숲과 물과 바위에 투사된 심상(心象)의 산물이다.”<sup>19)</sup>

새로이 등장한 두 개의 분단 포스트콜로니얼 신생국가, 이후 오랫동안 한반도에서의 역사적, 정치적 정통성을 경주하게 될 이 두 국가가 성립한 순간 도착한 저 두 개의 풍경은 이 지점에서 새삼 독해될 필요가 있다. 그런데 이 풍경은 또한 실효적 영토와 헌법적 영토의 불일치라는 난관의 상상적 극복과 관련되어 있을 수밖에 없다. 남한은 건국 헌법 제 4조에서 “대한민국의 영토는 한반도와 그 부속도서로 한다”고 규정하였다.(대한민국 헌법 제3조) 북한은 조선민주주의인민공화국 헌법 제103조에서 ‘조선민주주의인민공화국의 수부(首部)는 서울이다’<sup>20)</sup>라고 명기하였다.<sup>21)</sup>

이 글에서는 <마음의 고향>과 <내 고향>을 대상으로, 1949년 남한과

- 19) Simon Schama, *Landscape and Memory*, Vintage, 1996, pp. 6-7. 위 인용은 존 버거의 『풍경들』에 실린 톰 오버틴의 아름다운 발문의 인용구에서 가져왔다. (톰 오버틴, 「울타리를 걷어라」, 존 버거, 톰 오버틴 엮음, 신해경 옮김, 『풍경들』, 열화당, 2019, 3면.) 우리의 마음을 어루만져주는 ‘목가적’ 풍경이라는 일반적 개념을 재검토하고 있는 사이먼 샤마의 원문은 다음과 같다. “감각을 위한 안식처가 되기 전에, 풍경은 마음의 산물이다. 그 풍경은 암석층만큼이나 기억의 층으로 이루어져 있다.”
- 20) 조선 최고 인민회의 상임위원회, 『조선민주주의 인민공화국 헌법』, 조선 최고인민회의 상임위원회 출판과, 1948.11.10., 41면. (NARA1948, 문서군명 : RG 242 National Archives Collection of Foreign Records Seized, 시리즈명 : Captured Korean Documents, Doc No. SA 2008.)
- 21) 남북한 헌법이 서로가 서로를 강하게 의식한 ‘대생성’으로 이루어져 있음을 밝히며 박명림은 영토와 수도에 대한 규정이야말로 이 두 개의 헌법의 중앙성, 유일성, 독점성, 배타성을 극적으로 상징하고 있다고 지적한다. “대한민국과 조선민주주의인민공화국은 헌법의 제정을 통해 비로소 하나의 국민국가로 등장하게 되었다. 그리고 둘은 이를 자기 자신에게, 그리고 상대와 세계에게 확인하고 확인받기 위한 다양한 정치적 이념적 헌법적 장치를 취하였다. 그런데 흥미롭게도 자기 자신의 단독적인, 즉 배타적인 중앙성 주장과 확인으로 충만한 국가수립에 대해 둘은 다른 하나의 추가적인 헌법적 조치를 더 취하였다. 이는 단순한 헌법조문을 넘어 두 국가의 헌법정신, 헌법원칙, 그리고 국가의 존재이유, 상대 인식과 규정, 정체성의 핵심 국면을 관통하는 가치이자 이상이요 기축원리였다. 그 중심은 영토와 수도에 대한 규정이었다.” 박명림, 「남한과 북한의 헌법제정과 국가정체성 연구: 국가 및 헌법 특성의 비교적 관계적 해석」, 『국제정치논총』 49(4), 한국국제정치학회, 2009, 242면.

북한에서 만들어진 두 개의 풍경, 더 정확하게 말하자면 이 두 국가의 기원적 풍경에 대한 상상이라고 할만한 것이 어떻게 만들어졌는가를 추적하고자 한다. 이미지는 (시각과 전망이라는 의미 모두에서) 비전이자 또한 그 자체로 역사의 지층, 즉 아카이브를 갖는다. 이 영화들의 비전은 무엇이었으며, 그것은 어떤 역사의 지층으로 구성되어 있는 것인가.

## 2. 윤용규의 <마음의 고향>, 전전 일본의 '로컬'에서 '조국'의 원풍경으로

“내가 서울영화주식회사에 인연을 갖고 있는 때문에 자주 윤감독(윤용규-인용자)과 접촉하게 되고 구체적으로 작품에 대해서도 서로 의견을 교환한 일이 있는데 그때마다 내가 윤감독에 대하여 감복한 점은 그의 조직적인 두뇌와 치밀한 계획성에 대해서다. 윤감독은 일찌기 일본의 모 거장의 문하에서 십년 동안을 본격적으로 수련을 쌓아온 분으로서 조선의 영화팬에게는 이 감독의 이름이 처음일지 모르나 내가 생각건대 그 관록은 이 땅의 감독 중 제1석을 차지할 분이며 또 그 관록은 이번 <마음의 고향>을 통하여 보증될 것이라고 믿는다. 내가 예상하는 것은 이 작품은 상당히 사실적인 작품을 가질 것이다(라는 점이다.인용자). 또 이 점이 종래 조선영화가 기본과 감상성을 이탈하지 못한 영향에서 나와서 새로운 획기적인 작품을 보일 것이라고 믿는다.”<sup>22)</sup>

1949년 비평가 백철은 개봉을 목전에 둔 영화 <마음의 고향>이 종래의 조선영화를 벗어난 '획기적인 작품'이 되리라고 믿어 의심치 않고 있다. 아직 보지도 않은 영화에 대한 이 기대는 자칫 성급해 보일지도 모르겠다. 게다가 이 영화는 윤용규의 극영화 감독 데뷔작이었다.<sup>23)</sup> 그럼에도

22) 백철, 「新映畫 「마음의 故鄕」에 期待함」, 『민성』, 1949년 1월호, 80면.

백철이 거는 기대의 근거는 그가 “일본의 모 거장의 문하에서 십년 동안 을 본격적으로 수련을 쌓아”온 ‘관록’을 가지고 있다는 점 때문이었다. 결과부터 말하자면 이 기대는 헛되지 않았는데<sup>24)</sup>, 함세덕의 1939년 희곡을 각색한 <마음의 고향>은 문학과 연극이라는 인접 예술과 비견해서도 손색이 없는 것이라는 평가를 이끌어내었다. 이를테면 이 영화는 “영화의 표현능력에 대해서 의혹을 갖고 영화는 문학만치 넓고 깊은 리얼리티를 갖지 못한다고 단정하는 사람들에게 새로운 긍정을 가능케 하였”<sup>25)</sup>으며, “구각(舊殼)을 탈피하고 조선연극과 영화의 새로운 악수를 통해 이 땅 영화예술의 청풍을 가져왔다”<sup>26)</sup>고 평가받았다.

백철의 언급에서 확인할 수 있는 바 윤용규의 영화경력도 전전 일본영화계의 도제 시스템 속에서 시작되었다. 그는 1930년대 중반 도요타 시로(豊田四郎)와 시나리오 작가 야기 야스타로(八木保太郎)의 문하에서 ‘하루 야마 준(春山潤)’이라는 이름으로 경력을 쌓아갔다. 1940년 <고지마의 봄 小島の春>(도요타 시로 연출, 야기 야스타로 시나리오), <오히나타 마을 大日向村>(도요타 시로 연출, 야기 야스타로 시나리오), 1941년의 <우리 사랑의 기록 わが愛の記>(도요타 시로 연출, 야기 야스타로 시나리오)에서 퍼스트 조감독으로 참여한 그는 1942-43년 무렵 조선으로 돌아왔다.

23) 윤용규는 <마음의 고향> 이전인 1948년 서울영화사 창립작품으로 <꿈이 그리워>라는 가제로 알려진 작품을 연출할 계획이었다. ‘신문기자의 생활과 활동을 그린 것으로 기대’되었던 이 작품은 결국 불발되었으나, 서울영화사와 백철과의 관계는 계속 유지되었던 것으로 보인다. 참고로 <꿈이 그리워>는 다음과 같은 면면들로 완성될 계획이었다. 기획에 백철, 유두한, 제작에 이재명, 각본 이재식, 윤용규, 촬영 김학성, 미술 김일영, 음악 이승학. (『문화소식』, 『경향신문』, 1948.3.20.) 윤용규는 <마음의 고향> 이후 마찬가지로 서울영화사에서 정인택 원작으로 <하얀 쪽배>를 제작할 계획이었다. 이 영화는 1950년 5월의 기사에 따르면 이미 촬영에 들어갔으나 한국전쟁 발발과 함께 무산되었다. (『윤용규 감독이 『하얀 쪽배』 착수』, 『한성일보』, 1950.5.18.)

24) <마음의 고향>을 본 이후 백철은 신정부 수립 1년의 문화 산물을 개괄하는 글에서 “저급한 작품의 범람 속에서” “<마음의 고향> 일 편이 수준을 갖고 면목을 유지했다”고 적고 있다. 『광복 일년의 문화 개관: 시련과 고난의 족적』, 『경향신문』 1949.8.15.

25) 『新영화평 『마음의 고향』을 보고서』, 『자유신문』, 1949.1.15.

26) 『조선영화와 문학』, 『경향신문』, 1949.1.27.

윤용규의 조선으로의 귀환이 구체적으로 어떤 경위를 통해 이루어졌는지는 확인할 수 없지만, 일본영화계의 중심에서 경력을 쌓던 그에게 조선영화주식회사의 설립이 결정적인 귀환의 계기가 되었던 것은 분명해 보인다. 1942년 조선 총독부 주도로 민간 영화사들이 통폐합된 결과 만들어진 조선영화주식회사는 전쟁하는 제국 일본의 프로파간다 전선에 복무하는 것이었다. 이 순간 조선영화라는 단위는 상징적으로 또 실질적으로 소멸되었다. 또한 이 결정에는 그의 스승들인 야기 야스타로와 도요타 시로가 조선영화계와 조선영화주식영화사에 긴밀히 관여되어 있었다는 사실 역시 작용했을 것이다. 잘 알려져 있다시피 야기 야스타로는 <수업료>(최인규, 1940)의 각색에 참여하며 조선영화계와 관련을 맺었고, 이후 조선영화주식회사의 촉탁직을 수행했다. 도요타 시로는 조선영화주식회사의 창립작품으로 기획된 <젊은 모습 若き姿>을 감독했다.<sup>27)</sup>

해방 직후 윤용규는 '조선영화동맹'에 참여하였고, 반탁과 친탁을 둘러싼 좌우익의 대립이 첨예화되어가던 1946년 중순 조선영화동맹이 좌익계열로 완전 재편된 이후에도 동맹의 중요 인원으로 남아 조선영화동맹<sup>28)</sup> 서울시 지부의 집행위원으로 참가하였다.<sup>29)</sup> 그의 첫 번째 극영화 감독작

27) 결론적으로 말하자면 <젊은 모습>은 조선영화주식회사의 첫 번째 작품이 되지 못했다. 일본영화계의 상위 인적자원을 동원하여 대규모의 물량공세를 투입한 이 영화는 그 규모만큼 더디게 완성되었으며, 그 사이 조선영화인들의 주도로 만들어진 <조선해협>이 먼저 완성되었다. <조선해협>이 <젊은 모습>에 앞서 개봉된 경위에 대해서는 다음을 참조. 이영재, 「황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀가 죽는가 -<조선해협>, 기다림의 멜로드라마」, 『여성문화연구』 25, 한국여성문화학회, 2011.

28) 조선영화동맹은 1947년 7월 미소공동위원회의 결렬 이후 좌익에 대한 대대적인 탄압의 직접적 대상이 되었다. 이 단체의 주요인물이었던 서광재, 문예봉, 윤상렬 등이 북으로 갔으며, 단체의 활동은 중단되었다. 1948년 12월 국가보안법이 제정되었고, 1949년 6월 국민보도연맹이 만들어졌다. 조선영화동맹 전원이 보도연맹의 대상이 되었으며, 윤용규 또한 그중 하나였다. 조선영화동맹의 구성과 활동에 대해서는 조혜정, 「미군정기 조선영화동맹 연구」, 『영화연구』 13, 한국영화학회, 1997. 해방기 좌우익의 영화운동과 참가자들의 행방에 대해서는 다음 논문을 참조. 한상언, 「해방기 영화운동과 조선영화협단」, 『영화연구』 43, 한국영화학회, 2010.

29) 윤용규는 한국전쟁의 와중에 월북한 것으로 알려져 있다. 1952년 <소년 빨치산>, <항토를 지키는 사람들>을 연출했으며, 전쟁 후에는 <빨치산의 처녀>(1954), <신혼부부>

인 <마음의 고향>은 1948년 8월말 촬영에 들어갔다.<sup>30)</sup> 당시 조선영화동맹을 함께 했던 동료들은 이미 상당수 북으로 넘어간 상태였으며, 주지하다시피 남한 정부는 막 단정 수립을 선포한 직후였다. <마음의 고향>은 위에서 언급한 것처럼 함세덕의 원작에 기초해 있다. 이 희곡은 1939년 극 중 주인공 소년의 이름인 『도념』이라는 제목으로 처음 무대에 올랐으며, 1947년 박문출판사에서 출판되던 당시 『동승』으로 개제되었다. 1930년대 중반 희곡 『산허구리』로 등단한 이래 각광받는 젊은 극작가였던 함세덕은 해방 이후 『기미년 3월 1일』, 『고목』, 『태백산맥』 등 해방된 조국의 비전과 관련된 활발한 작품활동을 이어갔으나, 1947년 말 월북하였다.<sup>31)</sup>

윤용규의 해방 후 이력이나 마찬가지로 원작자 함세덕의 해방 후 이력과 작품 경향을 생각한다면 <마음의 고향>의 첫인상은 놀랍도록 탈정치적으로 보인다. 이 영화의 이야기는 더없이 단순한 것이다. 절에 사는 12

(1955), <어랑천>(1957), <수리봉>(1958) 등을 연출하며 1950년대 북한영화를 대표하는 연출가로 자리매김하였다. 1960년대 후반 이후 한동안 단절되었던 그의 경력은 1980년 <춘향전>을 통해 복귀되었다. 윤용규의 북한에서의 이력에 대해서는 다음을 참조. 이준엽, 함충범, 앞의 글. 다만 이 논문에서 윤용규가 1955년 조선문학예술총동맹 중앙위원회 후보위원으로 발탁되었다는 기술은, 조선문학예술총동맹이 1953년 해체된 사실을 염두에 둔다면 정확하지 않은 진술로 보인다. 또 윤용규가 연출한 <춘향전>에 대해서는 한상언, 「칼라영화의 제작과 남북한의 <춘향전>」, 『구보학보』 22, 구보학회, 2019를 참조. 이 논문은 1950년대 후반부터 1960년대 초반까지 '세계영화'의 스탠다드라고 할 수 있는 칼라와 시네마스코프의 시험장이었던 '춘향전'의 영화화(안중화, 홍성기, 신상욱)에 북한에서 윤용규가 연출한 <춘향전>까지를 시야에 넣음으로써 남북한 체제경쟁과 영화 테크놀로지의 관계를 밝히고 있다는 점에서 주목을 요한다.

- 30) 『新機軸에 期待』, 『경향신문』, 1948.8.29.  
 31) 함세덕의 이력과 작품 경력에 대해서는 다음 책을 참조. 김만수, 『함세덕』, 건국대학교 출판부, 2003. 특히 역사적 소재를 다룬 함세덕의 희곡들에 대해서는 3장 「중기의 역사극과 친일」을 참조. 『낙화암』(1940), 『에밀레중』(1943) 등 일제 말기 전시 동맹 체제하에서의 역사극 혹은 『동승』의 원제였던 『도념』까지 포함하여 조선적 소재의 활용을 조선인으로서의 전쟁 협력의 의미로 볼 것인가, 저항의 산물로 볼 것인가에 대한 논의들은 다음을 참조. 이화진, 「일제 말기 역사극과 그 의미: 함세덕의 <낙화암>의 경우」, 『한국극예술연구』 18, 한국극예술학회, 2003; 김재석, 「함세덕 역사 소재극의 창작 전략과 그 의미」, 『어문학』 108, 한국어문학회, 2010; 조보라미, 「일제 말기 국민연극에 대한 수용미학적 고찰 - 함세덕 희곡을 중심으로」, 『우리문화연구』 44, 우리문화회, 2014.

살 동자승 도성(유민)은 어머니가 언젠가 자신을 찾으러 와줄 것이라고 믿는다. 도성의 어머니(김선영) 역시 이 절에서 자랐고, 나무꾼과의 사이에서 도성을 낳으며 파계한 그녀는 도성이 3살 때 절에 아들을 버리고 떠났다. 그런 도성 앞에 죽은 어린 아들의 백일제를 지내기 위해 온 서울 아씨(최은희)가 나타난다. 도성은 서울 아씨를 어머니처럼 따르고, 서울 아씨 역시 도성을 죽은 아들처럼 여긴다. 서울 아씨는 주지스님(변기중)에게 도성을 수양아들로 삼겠다고 청하지만 주지스님은 망설인다. 백일제를 올리는 날, 도성의 친어머니가 절을 찾는다. 도성을 데려가겠다는 친어머니의 청을 단호히 거절한 주지스님은 서울 아씨에게 도성을 데려갈 것을 허락한다. 소식을 들은 친어머니는 서울 아씨를 찾아와 도성을 데려가게 해달라고 청하지만, 서울 아씨 옆에서 기쁨에 들떠 있는 아이를 보고 자신이 누구인지 밝히지 않은 채 떠난다. 서울 아씨와 함께 떠나기 전 날, 도성이 어머니에게 줄 털부채를 만들기 위해 산비둘기를 잡았다는 사실이 탄로나고 주지 스님의 분노로 서울행은 좌절된다. 서울 아씨도 떠난 후의 어느 새벽, 도성은 홀로 절을 떠난다.

<마음의 고향>이 탈정치적으로 보이는 것은 이 영화의 표면으로부터 그 어떤 시공간적 지표도 발견하는 것이 불가능해 보이기 때문에 그렇다. 심지어 이 영화의 각색은 1939년의 원작이 담고 있던 민족적 함의로부터도 가능한 거리를 두고자 한 것으로 보인다(크레딧에 올라 있는 이 영화의 각색자인 곽일병은 제작자였던 이강수의 필명으로 알려져 있다). 초부의 아들이 부르는 동학농민투쟁의 파랑새요는 삭제되었고, 주인공 사미승의 이름은 도념에서 도성으로 바뀌었다. 위에서 언급한 것처럼 원작의 첫 공연 제목이기도 했던 이 이름은 극중에서 설명되는 바 수나라 대군이 고구려를 쳐들어왔을 당시 을지문덕 장군과 함께 끝까지 종을 치며 저항했다는 사미승 병사의 이름이었다. 1940년대 초 전시 동원체제하의 조선에서 '국민연극의 중요한 창작자로서 활동할 수밖에 없었던 함세덕에게 이 '역사적' 디테일들이 지녔을 다대한 의미를 생각한다면<sup>32)</sup>, 이 각

색은 매우 의도적인 것으로 보인다. 1939년이라는 시점, 즉 1937년의 중일 전쟁 이후 전쟁하는 제국의 ‘로컬’로서 자리매김되어야 했던 식민지 조선의 역사적 표상들이 1949년이라는 후기식민지 국가 창생의 시기에 삭제되고 있는 이 국면은 분명 흥미로운 지점이다.<sup>33)</sup> 무엇보다 이 역사적인 표상들을 삭제함으로써 이 영화적 시공간은 전혀 새롭게 창출되고 있는 것으로 보인다.

<마음의 고향>의 공간이 세상으로부터 동떨어진 장소로 보이는 것이 절과 외부를 연결하는 것이 길이 아니라 산속 샛강의 다리로 설정되어 있기 때문에 그렇다. 서울 아씨는 다리를 건너 절에 오고, 친어머니는 다리를 건너 떠나간다. 산에서 놀고 있는 동네 아이들은, 백일제를 구경하기 위해 온 마을 사람들은 대체 어떤 길을 통해 여기까지 오게 된 걸까? 외부로부터 단절된 산과 절은 과거와 현재와 미래의 시간의 흐름 바깥에 놓여있는 것처럼 보인다. 단적으로 말해 이 풍경은 초역사적인, 불변의 것으로 보여진다.

한편 거의 진공상태와도 같은 이 시공간적 고립에도 불구하고 1949년의 관객에게 이 영화의 설정은 어떤 리얼리티를 담보하는 것이었으리라. 도성의 나이는 12살이다. 이 아이는 1937년 생일 것이다. 서울 아씨는 6년 전 남편을 잃고 유복자인 아들을 낳았다. 그러니까 서울 아씨의 남편은

32) 위의 각주에서 언급한 것처럼 함세덕이 전시 동원 체제하에서 쓴 역사극, 역사적 소재를 둘러싸고 이를 어떻게 해석할 것인가는 함세덕 연구의 주된 논제 중 하나였던 것 같다. 저항/친일 혹은 이 이분법을 넘어선 양가성으로서의 해석이라는 관점에서 본 『동승』에 대한 논의는 조보라미의 다음 논문을 참조. 조보라미, 「함세덕 희곡에 나타난 정치적 무의식 : 〈동승〉, 〈무의도기행〉을 중심으로」, 『우리문학연구』 58, 우리문화회, 2018. 또 가족로망스적 관점에서 함세덕 희곡에서의 소년을 다루고 있는 다음 논문도 참조. 이상우, 「함세덕과 아이들 - 함세덕 희곡의 소년형 인물이 갖는 의미」, 『한국극예술연구』 29, 한국극예술학회, 2009.

33) 1949년의 <마음의 고향>과 1939년의 『동승』 사이에 놓여있는 로컬리티의 식민지/후기식민지의 연속과 단절에 관한 논의는 매우 흥미로운 주제이다. 그러나 본고에서 다루는 데는 지면의 한계가 있다고 생각되며 여기에 대해서는 고를 달리하여 논의해야 할 것 같다.

1944년에 죽었다. 이 연도들은 즉각적으로 중일전쟁(1937)과 조선의 징병제 실시(징병제 실시가 결정된 것은 1943년이었지만, 제반 조건들의 정비 이후 실제 조선인 병사들의 징병이 시작된 것은 1944년이었다)를 떠올리게 한다. 서울 아씨의 남편은 아마도 전쟁터에서 죽었을 것이다. 그리고 무엇보다 원작에는 등장하지 않는 도성의 친어머니. 도성의 배다른 동생까지 두 아이를 먹여 살릴 수 없어 도성을 절에 두고 간 친어머니에게 서울 아씨가 묻는다. 왜 아이를 버렸느냐고 어머니가 말한다. “다 못 사는 탓이지요” 이 간결한 대답이 같은 시간대를 살아가는 자들에게 얼마나 큰 울림을 주었을까 상상하기란 어렵지 않다.

영화의 디제시스가 마련하는 고립감과 그 속으로 밀려들어오는 역사적 사실들의 리얼리티. 아마도 <마음의 고향>을 성립시키고 있는 것은 이 두 가지로 요약가능할 것이다. ‘마음의 고향은 이 둘을 연결하는 실로 적절한 제목이다. 일견 이 제목은 영화의 내용과 별 상관없이 보인다.(그에 비해 ‘동승이라는 원작 제목은 얼마나 간결하고 지시적인가.) 이를테면 ‘마음의 고향이 영화 내에서 지시하는 것은 무엇인가? 아마도 여기에 대해 누군가는 어머니=고향이라는 강력한 상징체계의 작동 속에서 어머니라고 답할 수도 있겠다. 그런데 과연 그런가? 도성은 버림받은 아이이다. 서울 아씨는 도성의 어머니가 되는 것을 포기했다. 그럼으로 이 영화는 ‘아들과 ‘어머니가 각각의 빈 자리를 대체함으로써 보충하는 이야기가 아님을 명백히 한다. 그렇다면 다시 한번, ‘마음의 고향이란 무엇을 가리키는가? 여기에 대한 답변을 영화 내에서 찾는 것은 무망해 보인다. 왜냐하면 ‘마음의 고향은 지시 대상을 특정할 수 없는 그 모호성 속에서만 의미를 갖기 때문이다. 그것은 말 그대로 ‘심상(心象 mental picture)’이라고 할만한 것이다. 마음은 각자의 것이다. 따라서 마음의 고향 역시 각자의 것일 수밖에 없다. <마음의 고향>이 구축해내는 풍경의 탈시간성은 이 순간 비로소 의미를 갖는다. 그러니까 이 탈시간성을 통해서만 풍경은 각자의 심상을 아우르는 공통의 것으로서 제시될 수 있는 것이다.

이 순간 이 영화가 풍경을 포착해내는 방식은 다시 한번 주의 깊게 살펴볼 필요가 있다. <마음의 고향>의 첫 번째 시퀀스는 아마도 한국영화 사상 가장 유려한 패닝 쇼트라고 할만한 것을 보여준다.<sup>34)</sup> 프레임의 오른쪽의 나무로부터 천천히 카메라가 이동하며 왼편의 나무들까지 이어지는 첫 번째 쇼트는 이른 새벽 산사의 경내로 이어진다. 앞의 쇼트와 마찬가지로 패닝으로 이루어진 두 번째 쇼트는 운동의 방향을 왼편에서 오른쪽으로 바꿈으로 이전 쇼트와 이어지는 운동성을 강조한다. 오른쪽 끝까지 이동했을 때 한 젊은 승려가 목탁을 두드리며 걸어나오고, 이 동선을 따라 다시 왼쪽으로 팬하며 인물의 이동과 일치된 카메라는 젊은 승려가 주지스님의 방 앞에서 멈춰설 때 마찬가지로 멈춰선다. 목탁소리의 종결을 신호로 도성이 범종을 친다. 새벽 불경 외우기로 이어지는 산사의 아침. 이 시퀀스의 마지막 장면은 노동하는 도성의 씬이다. 아이는 물을 길어오고, 마당을 쓸고, 뒷마루에 걸레질을 하고, 석등 안에 넣을 등을 닦는다.

이 장면은 즉각적으로 도요타 시로의 <오히나타 마을>(1940)의 첫 장면을 떠올리게 한다. 느리게 팬하는 카메라의 운동성, 나무에서 나무로 이어지는 안정적인 구도의 구축, 산간벽지의 마을 오히나타의 산과 들을 느린 패닝으로 훑어가는 카메라는 확실히 <마음의 고향>의 첫 장면과 유사해 보인다. 언급한 것처럼 윤용규는 <오히나타 마을>의 퍼스트 조감독으로 참여했다. 아마도 그는 <마음의 고향>을 찍으면서 그 자신이 참여한 스승의 영화를 떠올렸을지도 모른다.

34) 이 영화의 촬영은 한형모가 맡고 있다. 도쿄발성영화사에서 윤용규와 함께 수학한 경험이 있는 그는 식민지 말기 국책영화 <사랑의 맹서>(최인규), <태양의 아이들>(최인규)의 촬영을 담당했으며, 해방 이후 최초의 '광복영화' <자유만세>(최인규, 1946)의 촬영을 맡았다. 1940년대 조선영화의 가장 실력있는 촬영감독으로 손꼽혔던 그는 1949년 여순사건을 다룬 반공영화 <성벽을 뚫고>로 감독 전향한 이래 1950년대 <운명의 손>, <청춘쌍곡선>, <자유부인> 등을 통해 한국영화의 정체성을 구축하는데 지대한 영향을 끼쳤다.

내용만으로 보자면 <오히나타 마을>과 <마음의 고향>은 아무 상관도 없어 보인다. 1940년의 이 제국 일본의 국책영화는 1938년 일본 전국에서 처음으로 만주로의 '분촌이민(分村移民)'을 실시, 모범마을로 선정된 나가노현 오히나타 마을의 주민들이 만주로 떠날 때까지의 과정을 극화한 것이다.<sup>35)</sup> 카메라가 그려내는 마을의 풍경은 지극히 아름답지만 그 위로 흐르는 내레이션은 이 마을의 지형적 협소함, 일모작밖에 되지 않는 기후적 한계, 땅의 크기에 비해 너무 많은 인구로(아마도 이 지적은 일본 전역에 가능할 터인데) 인한 빈곤이 이 풍경을 감상할 수 있는 기회조차 빼앗아감을 강조한다. 오히나타 마을은 특정한 장소이지만 그곳의 풍경은 일본 전체에 대한 환유로서 기능한다. 특정한 풍경은 느린 카메라의 패닝 속에서 심상으로서의 공통의 '고향'으로 자리매김된다. 일본 전역에서 만주로 떠나는 (혹은 떠나야 하는) 자들은 이 '고향의 풍경을 마음에 품고 떠날 것이다.

나는 위에서 윤용규가 <마음의 고향>을 찍으며 스승의 영화를 떠올렸을지도 모른다고 썼다. 이 추정에는 추가적인 설명이 필요해 보인다. 실은 윤용규는 <오히나타 마을>과 동일한 구조의 국책 문화영화를 연출한 바 있다.<sup>36)</sup> 1944년 조선영화사에서 제작, 윤용규가 연출한 <개척하는 대륙 拓け大陸>은 "만주 국내의 미개발지에 이주해서, 정신(挺身)분투하고 있는 개척민을 주제"<sup>37)</sup>로 하였다. 전북과 충남<sup>38)</sup>의 고향을 떠난, 떠나야 하는 조선인 개척민들은 만주의 황야에서 '낙토 건설'에 매진한다. 그때 떠나는 자들에게 기억되는 풍경, 그것이야말로 그들 '마음의 풍경'에 다름

35) 1986년에 만들어진 다큐멘터리 <오히나타 마을의 46년: 만주 이민 그 이후의 사람들 大日向村の46年・満州移民・その後の人々>(山本常夫)은 만주로 떠났던 오히나타 마을 사람들의 패전 이후를 추적하고 있다. 집단 이주를 감행했던 약 800명의 사람들 중 절반 가까이가 패전 직후 장춘의 난민수용소에서 굶주림과 추위로 죽었으며, 남은 자들 또한 오히나타 마을로 돌아가지 못했다.

36) <개척하는 대륙>의 존재를 지적해준 익명의 심사위원에게 깊은 감사의 뜻을 전한다.

37) 『『拓け大陸』近く封切』, 『京城日報』, 1944.2.22.

38) 『『拓け大陸』現地撮影』, 『京城日報』, 1944.6.11.

아니었을 것이다. 그러니까 윤용규는 스승의 영화와 그 자신이 연출한 문  
화영화 양쪽에서 심상으로서의 '고향'을 구축해내는 하나의 사례와 실천  
을 이미 보고, 행했던 셈이다.

물론 <마음의 고향>과 이 떠나야 하는 자들의 영화, 그럼으로 필연적  
으로 공간의 개방으로 이어질 수밖에 없는 영화들 사이에는 유사함만큼  
또한 명백한 차이가 존재한다. 단적으로 말해 <마음의 고향>의 공간은  
<오하나타 마을> 보다 훨씬 고립되어 있는 것처럼 보인다. 물론 이는  
<마음의 고향>의 배경 설정이 절이라는 점에서 기인할 터이지만, 영화  
이미지 안에서 말하자면 이 고립감의 구체적 이유는 절과 마을을 잇는  
길이 주의 깊게 숨겨져 있기 때문에 그렇다. 거의 진공상태에 가까운 공  
간, 그럼으로 1949년의 '사회'의 그 어떤 흔적도 없이 단절됨으로써 불변의  
것으로 보이는 이 공간야말로 이 '분단된 조국에서 '조국(motherland)' 그 자  
체를 상상하는 유일한 방식이 아니었을까?

그러나 이 영화는 여기서 끝이 아니다. 윤용규는 마지막 순간에 저 아  
래의 '세상을 보여준다. 세상과 연결되기 위해서는 '갈'이 필요하다. 길은  
이 영화의 마지막 장면에서 처음 모습을 드러낸다. 첫 장면과 동일한 구  
도의 새벽 산사. 짧은 승려의 목탁 소리가 멈칫음에도 불구하고 도성이  
쳐야 하는 범종이 울리지 않는다. 아이가 걸레질을 하던 툇마루는 비어있  
고, 제자리에 놓여있는 물통과 빗자루가 아이의 부재를 알린다. 한편, 붓  
짐을 진 도성은 산길을 걸어가고 있다. 언덕에 선 도성의 눈 아래 불현  
논과 밭과 길로 이루어진 '세상이 펼쳐진다. 아이는 싱긋 웃고 길을 걸어  
간다.

익스트림 롱쇼트로 이루어진 마지막 쇼트에서 길은 저 멀리 산등성까  
지 구불구불 이어지고 도성은 그렇게 세상을 향해 걸어 들어간다. 아이가  
엄마를 찾을 수 있을지 알 수 없지만, 도성의 웃음과 이어지는 저 길의  
마지막 이미지, 여기에는 미래에 대한 낙관적 비전을 어떻게든 갖고 싶어  
하는 열망이 있다. 세상으로 열리는 아이와 길이라는 이 미결정의 도상이

야말로 이제 막 탄생한 신생국가, 식민지 유산과 분단을 안고 있는 이 국가의 비전에 대한 가장 소망스러운 상상이었을 것이다. 그러나 이 마지막 이미지의 비전은 역설적으로 그것이 영화 시간 속에서 '끝이기 때문에' 가능한 것이었다. 영화 바깥의 시간은 계속되고, 윤용규는 1950년 한국전쟁의 와중에 북으로 갔다.

### 3. 강홍식의 <내 고향>, '땅'의 탈환과 역사의 예외적 완성

1949년 북한 국립영화촬영소의 첫 번째 극영화 <내 고향>의 완성은 실로 고무적인 사건이었다. 북한영화사의 다음과 같은 기술은 극영화(예술영화)에 대한 요구가 얼마나 '역사적'인 것이었는가를 웅변한다.

“1949년에 들어서면서 우리 나라에 조성된 력사적 환경은 대중교양의 강력한 수단인 예술영화 창작을 더는 미룰 수 없는 절박한 요구로 제기하였다. 이러한 시대적 환경은 새 생활 창조를 위한 위대한 투쟁으로 인민들을 불러일으키는 사상예술성이 높은 예술영화를 만들어낼 것을 절실하게 요구하였다. 이것은 특히 해방 직후에 단 한 편의 예술영화도 없었던 형편에서 더욱 그러하였다.”<sup>39)</sup>

소련의 절대적 영향 하에 놓인 해방 후 북한에서 “대중을 계몽하는 힘과 선동선전자로서 그리고 조직자로서” “다른 어떠한 예술보다도 극히 중대한 역할과 사명을 가지고 있는”<sup>40)</sup> 영화는 적어도 담론적 차원에서는 압도적 위상을 자랑하고 있었다. 1947년 2월 북조선 임시인민위원회의 결정으로 창설에 들어간 이후 국립영화촬영소는 빈약한 기자재와 영화인력의

39) 김룡봉, 『조선영화사』(제2판), 사회과학출판사, 2013, 62-63면.

40) 북조선직업총동맹군중문화부, 『영화씨클린 수첩』, 로동자신문사, 1949, 2면.

절대적 부족에도 불구하고 지속적인 기록영화 작업을 수행해나갔다. 그러나 1949년의 시점에 이르러서는 극영화 제작이 시급한 요청이 될 수밖에 없었다. 무엇보다 이 국가가 어떤 이미지·내러티브를 만들어낼 것인가는 한반도의 주권을 둘러싼 '정통성'과 남한의 '식민지화'와 구별되는 소위 '자주성'을<sup>41)</sup> 경주하는 데 있어 핵심 장치가 될 것이기 때문에 그렇다.

1949년 1월 개최된 최고인민회의 제1기 제2차 회의에서 국가계획위원회 위원장 정준택의 보고로 상정, 법령화된 '2개년 인민경제계획'은 경제 뿐만 아니라 교육, 문화, 보건을 망라하며 문화의 향상과 복지의 증진을 목표로 한 것이었다. 이 계획의 일환으로 2개년 동안 극영화는 6편, 기록영화 8편, 뉴스영화 30편 제작이 천명되었다.<sup>42)</sup> 같은 달 국립영화촬영소는 <내 고향>의 작업에 들어갔다.<sup>43)</sup> 이 국가적 기획으로서의 첫 번째 극영화는 가열찬 항일투쟁의 서사로 이 국가의 '역사적' 정통성을 구축하고, 과시할 것이었다. <내 고향>의 이야기는 다음과 같다.

독립군의 아들인 관필(유원준)은 소작을 떼려는 악독한 지주(태을민)에게 저항하다가 감옥에 갇힌다. 감옥에서 야학선생 학준(심영)을 만난 그는 모순의 근원이 일제 침략자들과 봉건 지주들의 야합이라는 것을 깨달으며 감옥을 탈출하여 김일성 장군이 이끄는 항일유격대에 합류한다. 격전에 참가하면서 어엿한 빨치산으로 성장한 관필은 5년 만에 군수공장 폭파라는 중대한 임무를 띠고 국내에 들어온다. 임무는 성공적으로 수행되지만, 관필은 일제의 감시 속에서 어머니(유경애)의 얼굴도 보지 못한 채

41) 정부 수립 당시 북한 지도층의 국가 정통성론의 핵심 논거는 두 가지였다. 첫째, 실상이 어떻든 간에 이 정부가 남북총선거라는 절차를 통해 탄생했다는 점. 둘째, 미군정하 식민지 경제구조가 잔존되어 있던 남한과 대비되는 자주적 인민경제의 수립이 그것이다. 특히 1949년의 '2개년 인민경제계획'은 "식민지 경제 구조의 청산과 인민경제의 자립성을 실현하고 인민정권의 토대를 강화함으로써 인민민주주의 국가체제의 자주성을 드러내고 있다는 가장 확실한 논거였다." 방기중, Suzy Kim, 「정부수립기 북한의 국가 자주성 인식」, 『동방학지』 143, 연세대학교 국학연구원, 2008, 308면.

42) 국토통일원 편, 『北韓最高人民會議資料集 第1輯. 1期1次會議 - 1期13次會議』, 국토통일원, 1988, 270-317면.

43) 주인규, 앞의 글, 43면.

다시 떠난다. 고향은 일제의 강제공출과 강제징용으로 더욱더 피폐해진다. 관필의 동생 관식도, 연인 옥단(문예봉)도, 옥단의 아버지도 강제징용으로 끌려가고, 급기야 옥단의 아버지는 징용터에서 죽임을 당한다. 남아 있는 자들, 관필의 어머니와 친구 순철(류현)은 감옥으로 끌려간다. 드디어 8월 15일. “절세의 애국자 김일성 장군님은 15성상에 걸친 항일무장 투쟁 끝에 드디어 일본 제국주의를 타도하고 조국을 해방시키시었다.”<sup>44)</sup> 감옥에 있던 자들은 풀려나고, 악덕 지주는 마을 사람들에 의해 응징되고, 징용나갔던 사람들은 돌아오고, 곳곳에는 인민위원회가 조직된다. 김일성 장군과 함께 돌아온 관필은 고향으로 금의환향한다.

<내 고향>이 이후 북한영화의 전범이 될만한 어떤 전형을 창조해내는데 성공했음은 분명해 보인다. 일제의 침략자들과 지주의 결탁, 조선 바깥에서 벌어지는 무력투쟁, 수탈당하는 농민, 해방의 영웅 김일성. 반제국주의 계급투쟁의 대상인 적의 형상은 명료하며, 이 투쟁의 주체, 즉 항일 유격대와 이를 이끄는 김일성은 영화의 서사 안에서 역사적 정당성을 축적하고 발산한다. <내 고향>의 ‘고상한 사상성’은 평가받아 마땅했다. 북조선문학예술총동맹 기관지인 『문학예술』의 1950년 2월호에 오덕순은 이 영화에 대한 장문의 비평을 게재하고 있다.<sup>45)</sup> “영화 전체에 있어서 조선 민족의 높은 사상적 정의감, 도덕적 성품들이 잘 관찰되어 있”다는 점에서 <내 고향>은 “조국의 생활에 있어서 가장 중요한 사건들 위대한 사회

44) <내 고향> 중간자막. 1960년대 재편집된 것으로 알려져 있는 현재 버전에서 해방의 순간은 매우 모호하게 처리되어 있다. 일제 말기 고통받는 인민들의 얼굴이 빠른 몽타주로 연속된 직후, 폭격 사운드가 들리고 감옥에 갇힌 순철과 관필의 어머니의 환희의 표정에 이어 지주와 일본의 앞잡이들이 혼비백산 도망간다. 곧이어 전투 장면이 등장하지만, 산과 들판에 폭탄이 터지는 이 장면에 사람은 존재하지 않는다. 이 모호함은 현재 버전에서 소련군을 전면 삭제했기 때문으로 보인다. 1949년 당시 공개 버전을 충실히 옮겨온 것으로 보이는 『영화예술』의 줄거리에 따르면 이 장면은 다음과 같이 설명되어 있다. “드디어 력사의 날 8.15의 해방을 조선인민들은 맞이한다. 쏘련 군대의 손에 의하여 감옥의 문은 열려 애국투사들은 석방된다.” (『예술영화 <내 고향> 특집, 『영화예술』, 1949년 8월호, 조선영화예술사, 42면.)

45) 오덕순, 앞의 글, 35-54면.

적 사변, 인민운동, 인민생활의 본질적 측면들을 반영하여 심오한 사상적 내용을 가진 감명 깊은 작품으로 되었다.”<sup>46)</sup>

그러나 오덕순에 따르면 <내 고향>은 ‘높은 사상성’을 선취한 반면 “영화적 콤포지션과 영화적 퍼스펙티브에는 무관심”하다는 점 역시 마땅히 지적되어야 한다. 영화란 “1. 카메라로 관찰하고 2. 그것을 필름에 기록하여 3. 기록할 것과 기록한 것을 본다·쭈하는데 독특한 영화예술적 방법들이 있다는 근본적이고 기초적인 문제가 충분히 이해되지 않아서 안’되는데, “이 영화의 제작 일꾼 가운데 우수한 쏘베트 영화작품들을 잘 분석하여 충분히 연구하지 않은 사람들이 있는 것이 감득”된다는 점이 문제다.

“특히 연출가는 자기의 영화창작사업에 있어서 그 대상은 옳게 파악하고 있으면서도 그것을 영화예술적으로 어떻게 처리하는가에 방황하고 있는 형편에 있으며 영화의 사상적 정치적 내용에만 관심을 가지고 그 예술적 가치에는 부주의하였으며 새로운 연구가 원숙하지 못하였다고 아니할 수 없다.”<sup>47)</sup>

이 전문비평가의 평가의 요지는 이 영화가 동시대적 ‘영화의 형상 기준에 미달한다는 것이다. 여기서 동시대적 영화의 기준이란 물론 동시기 소련영화이다. 소련영화는 해방 후 북한 지역에서 압도적 물량으로 상영되었다.<sup>48)</sup> 그러나 “영화적 콤포지션과 영화적 퍼스펙티브에는 무관심”하다는 이 평가는 비록 그 경계가 애매하긴 하지만 영화 ‘일반에 대한 지적으로 받아들여도 무방해 보인다. 간단히 말해 오덕순의 견해는 이 영화가

46) 위의 글, 37-38면.

47) 위의 글, 53-54면.

48) 이 시기 소련영화의 유입은 압도적인 것이었다. 1948년 평양의 소련문화원을 시작으로 북한 전역의 주요 도시에 문화원이 설치되었으며, 40개 도시의 50여 개의 극장에서 88편의 소련영화가 상영되었다. 1949년에는 모두 122편의 소련영화가 상영되었다. 소련영화 상영과 북한영화에 끼친 영향에 대해서는 다음 논문을 참조. 정태수, 「스탈린 주위와 북한영화 형성 구조연구」, 『영화연구』 18, 한국영화학회, 2002.

충분히 '영화적'이지 않다는 것이다.

확실히 <내 고향>은 회화와 연극 등 제 예술이 그대로 자신의 형식을 드러낼 뿐 아니라, 와이프에 의한 장면전환과 중간자막 등 무성영화적 관습을 적극적으로 활용하는 한편 짧은 지속시간을 지닌 컷들을 가속화시켜나가는 소비에트 몽타주적 방식까지 혼재되어 있다는 점에서 이 성실한 비평가가 무수히 열거해내는 당시 소련영화라는 기준으로부터 벗어나 있는 것 같다.<sup>49)</sup> 이를테면 영화의 초반 관필의 어머니가 지주를 찾아가는 장면을 보자.

방문 앞에 서 있는 관필의 어머니의 얼굴에서 시작하는(클로즈업) 이 장면은 카메라의 화면 전방으로의 이동으로 화각을 넓히면서 방에 있는 지주의 옆모습을 보여준다. 그는 자신의 산에서 낙엽을 주어진 관필의 행위를 책망한다. 지주의 책망과 함께 카메라가 관필의 어머니 얼굴로 다시 이동해간다.(바스트 쇼트) 그녀가 화면 왼편으로 빠져나가자 뒤편에 웅크리고 앉아있던 두 명의 소작인 중 한 명이 몸을 일으켜 관필의 어머니가 서 있던 자리로 들어온다. 소작인과 지주의 대화 장면 역시 여전히 컷이 나누어지지 않은 채 소작인과 지주 사이를 오가는 카메라의 이동을 통해 이루어진다.

커트의 분할 없이 카메라의 이동으로 이루어진 이 일련의 장면들은 이

49) 한국의 한 영화비평가는 <내 고향>을 미디어적 관점에서 볼 것을 제안하며 다음과 같이 지적하고 있다. "이 영화는 연극, 미술, 음악 등 전통적인 예술 매체를 칸트식의 '합성하여 표상하는 능력', 그야말로 종합판단이 가능한 하나의 '완성'으로서의 예술작품으로 영화 매체의 정체성을 구성하고 있다. 북한에서 극영화를 현재까지 예술영화라고 명명하는 이유도 여기에서 찾을 수 있을 것이다. 역설적인 건 최초의 대상이 갖고 있는 불완전성이 오히려 또 다른 미디어를 불러들이는 토대가 된다는 점일 것이다." (김선아, 「한국영화 걸작선 <내 고향>」, KMDB(한국영화데이터베이스), 2012.1.12., <https://www.kmdb.or.kr/story/10/1873>, 2025.4.23. 확인.) 극영화에 대한 북한에서의 명칭인 '예술영화'가 김선아가 지적하듯 제 예술형식의 총합이라는 의미인지에 대해서는 이견의 여지가 있으나, 오덕순의 비평과 70년의 시차를 둔 이 비평에서 <내 고향>의 영화로서의 '불완전성'에 대한 동일한 감지가 발견되는 것은 확실히 흥미롭다. 당대의 '선진' 영화 모델을 전제한 오덕순이 이를 미달로 봤다면, 김선아는 북한에서의 극(예술)영화의 매체사적 발생의 한 사례로 보고자 하는 차이점이 있지만 말이다.

영화를 연극적으로 보이도록 만든다. 편집의 절제는 식민지기 영화에서도 종종 발견되지만, 이 장면을 흥미롭게 만드는 것은 카메라의 이동 기준이 등장인물에게 있다는 점이다. 카메라는 마치 무대 내의 존재처럼 등장인물들에게 다가가고, 그들의 동선을 따라간다.<sup>50)</sup> 연극적인 요소는 오픈 세트로 지어진 관필의 집 장면에서 또한 두드러진다. 이 집이 마치 연극의 무대장치처럼 보이는 것은 마을 내에서 이 집의 위치성이 불명확하기 때문이다. (이를테면 관필의 집과 지주의 집, 혹은 옥단의 집은 어떻게 연결되어 있는가.) <내 고향>의 미술을 담당했던 윤상렬 스스로가 “영화의 지리적 관계가 설명되지 않았다는 점”을 한 가지 결함으로 지적하고 있다시피,<sup>51)</sup> 확실히 ‘지리적 관계’를 가늠할 수 없다는 감각은 이 집을 무대 위의 세트처럼 단독적으로 보이도록 만든다. 이 단독성으로 인해 관필의 집이 연극적 무대장치로 감지된다면, 감옥 장면은 카메라의 이동을 통해 세트를 노출시킴으로써 그렇게 한다. 즉, 무대 내 카메라가 인물들의 동선을 따라갔던 것처럼 카메라는 이번에는 무대의 세트를 따라간다.<sup>52)</sup>

- 
- 50) 한상언은 이를 배우 출신이었던 강홍식이 자신의 영화 연출작에서도 배우의 연기에 가장 큰 중점을 두고 있기 때문으로 보고 있다. “배우들이 필름 프레임 안에서 동선을 맞추어 연기를 펼치고 이를 영화연출의 중요한 요소로 사용한 것은 강홍식이 오랜 배우 생활을 통해 얻어낸 결과이다. 그는 배우들을 혹독하게 조련하여 배우들의 표정, 대사, 동선까지 철저하게 계산하고 연기하게 만드는 것으로 유명했다.” 한상언, 앞의 글, 『인문논총』, 342면. 이 설득력 있는 언급을 참조한 위에, 이는 또한 배우의 연기의 문제까지 포함하여 무대화라는 장치적 관점에서 파악할 수 있다.
- 51) 윤상렬, 「행복한 환경에서」, 『영화예술』, 1949년 8월호, 조선영화예술사, 48면. 윤상렬은 식민지 조선에서 영화미술가로 활동한 몇 안 되는 사람 중 하나였다. 화가로서 경력을 시작한 그는 1930년대 중반부터 영화미술에 관여하기 시작했다. <지월병> <반도의 봄> <조선해협> 등에서 미술을 맡은 그는 1944년 조선영화사의 미술책임자로 임명되었다. 해방 후 조선영화동맹에 참여한 윤상렬은 1948년 월북하였다. 윤상렬의 이력에 대해서는 다음을 참조. 한상언, 앞의 글, 『현대영화연구』, 2013.
- 52) 참고로 오덕순은 이 장면이 <내 고향>의 기술적 미숙함을 드러내는 치명적인 실수라고 보았다. “셋트가 露見되어 감방의 진실성에 근본적인 결함을 보이고 있는 것은 카메라 기사와 연출가의 공동책임이며 유치장 내의 조명이 있어서도 고려할 여지가 많았다고 생각된다.”(오덕순, 앞의 글, 49면.) 아마도 이 비평가는 이것을 영화적 시공간의 가상적 완결성에 급이 가버린 사태로 감지했을 것이다. 그런데 만약 우리가 영화의 관객이자 또한 연극의 관객이라면 어떠한가? 연극 관객에게 있어 무대 위의 세트가 드러나는

<내 고향>이 보여주는 이러한 특질들은 이 영화 이미지의 역사적 레이어를 보여주는 것에 다름 아닐 것이다. <내 고향>은 식민지 시기 조선 최고의 예인(藝人)으로 손꼽혔던 강홍식의 첫 번째 영화 연출작이다. 1920년대 초 이시이 바쿠(石井獮)의 산하에서 연기를 배운 강홍식은 20년대 중반 닛카츠 소속의 연기자로 활동했으며 1927년 심훈의 <먼동이 틀 때> 출연을 계기로 조선으로 돌아왔다. 이 영화 이후 최성좌, 조선연극사 등의 극단에서 활동했으며, 「처녀총각」, 「유쾌한 시골영감」 등 히트곡을 양산한 인기가수이기도 하였던 그는 1937년 <복지만리>(전창근)에 출연하며 영화출연을 재개, 해방 전까지 연극과 영화를 오가며 활동하였다.(이 시기 강홍식의 주요 영화 출연작은 다음과 같다. <집없는 천사>(1941), <망루의 결사대>(이마이 타다시, 1943), <거경전>(방한준, 1943), <태양의 아이들>(최인규, 1944)). 그의 월북이 언제 이루어졌는지는 확실하지 않으나 1946년 북조선연극동맹의 상임위원으로 활동했으며, 북조선 국립영화촬영소의 연출부장으로 활동하였다.<sup>53)</sup>

총지도를 맡은 주인규 역시 식민지 시기 영화와 연극 무대를 아울러왔던 관록의 배우였다. 1920년 악극단 배우로 경력을 시작한 주인규는 초기 조선영화의 주요 배우였다. 윤백남 프로덕션, 조선키네마 등에서 활동하며 <개척자>(이경손, 1925), <아리랑>(나운규, 1926), <풍운아>(나운규, 1926) 등에 출연하였다. 1931년 흥남질소비료공장에서 일하며 노동자 투쟁의 주요 조직가로 활동하였던 그는 '제2차 태평양노동조합(太勞) 사건'으로 검거, 1937년 출소하였다. 이후 극단 고향을 이끌며 연극 활동을 이어간 주인규는 1940년대 <복지만리>, <망루의 결사대>, <태양의 아이들> 등의 국책영화에 출연하였다. 해방 이후 북한영화의 총책임자로서(북조선영화

---

것은 하등 위화감이 없지 않은가.

53) 강옥희·이순진·이승화·이영미, 『식민지 시대 대중예술인 사전』, 도서출판 소도, 2006, 19-21면; 한상연, 「강홍식전」, 한상연영화연구소, 2019. 한상연의 책은 앞의 책에서 빠져 있는 강홍식의 생애의 많은 부분을 상세히 보충하고 있다.

동맹 위원장) 국립영화촬영소 설립에 매진한 그는 초기 북한영화에 지대한 영향력을 행사하였다.<sup>54)</sup> 시나리오를 쓴 김승구는 1930년대 중후반 희곡작가로서 경력을 시작했다. 이 창작주체들의 이력에서 알 수 있는 비는 <내 고향>이 동시대 소련영화의 영향만큼 식민지기 연극을 중심으로 한 대중예술의 형식과 결합되어 있었다는 점이다.

그런데 과연 이러한 특질들이 스탈린 시대의 사회주의 리얼리즘 영화라는 모범을 꼼꼼히 열거하고 있는 오덕순의 견해처럼 이 모범에 대한 ‘미달을 의미하는 것일까? 이후 북한영화의 전개를 생각할 때, 오히려 <내 고향>은 제 예술의 형식들을 자유롭게 접붙임으로써 최종적으로 북한식 ‘사회주의 리얼리즘의 전형을 완성해낸 것일지도 모른다.

<마음의 고향>처럼 <내 고향> 역시 ‘풍경’으로부터 영화를 시작한다. 백두산 천지를 카메라가 360도 회전하는 위에 영화의 타이틀이 뜬다.(천자는 명백히 미니어처로 보인다) 곧이어 유유히 흐르는 강과 강변의 나무들, 강기슭의 기암괴석, 들판에는 곡식이 자라고, 시냇물은 흐드러지게 핀 들꽃 사이를 흐르며, 무성한 버드나무 잎새는 바람에 흔들린다. 이 목가적 풍경은 강과 나무와 하늘이 한 폭의 ‘풍경화처럼’ 펼쳐진 마지막 쇼트에 이르러 절정에 달한다. 수면 위에 길게 드리워진 나무 그림자 너머 흰 모래가 깔린 강변이 프레임의 아래 절반을 채우고 위의 절반은 뭉게 구름이 떠 있는 하늘로 나누어져 있는 이 쇼트는 가로축의 안정성만큼 오른쪽과 왼쪽의 세로축에 거의 비슷한 크기의 나무를 배치함으로써 풍경화의 안정적인 구도를 획득한다. 정확히 말하자면 이 순간 ‘풍경화처럼’이라는 말은 수정되어 마땅한데, 왜냐하면 이 장면에서 우리는 부드럽게 사물들의 윤곽을 뭉개는 화가의 ‘붓칠’을 감지할 수 있기 때문에 그렇다. 이 효과 속에서 풍경은 거의 몽환적으로 보인다. 곧이어 원경으로 마을과

54) 주인공의 이력에 대해서는 KMDB(한국영화데이터베이스), <https://www.kmdb.or.kr/db/per/00010865> 참조. 북한에서의 활동에 대해서는 다음을 참조. 한상연, 「북한영화의 탄생과 주인공」, 『영화연구』 37, 한국영화학회, 2008.

마을 사람들이 보인다. 인민들은 풍경의 일부로서 여전히, 아름답다. 이 풍경의 묘사는 물론, 억압과 수탈을 끝장내고 인민들이 포함된 이 아름다운 풍경을 오롯이 회복해야 한다는 당위와 맞물려 있다. 빨치산 관필과 그의 동지들은 아름다운 '내 고향을 적들의 손에서 기필코 구해낼 것을 다짐한다.

그런데, 이 장면은 단지 내러티브적 당위만을 보충해오는 기능으로 한정되어 있지 않다. 이 풍경을 정말로 흥미롭게 만드는 것은 다시 한번, 바로 저 붓칠이다. 그것은 실재를 이상적인 것으로 '교정'하는 수단에 다름 아닐 터, 사실적 재료(카메라의 렌즈에 찍힌 '실재')는 이 교정을 통해 숨어있는 '진정한 본질', 이데아를 드러낸다. 이것을 진정 '사회주의 리얼리즘'의 달성에 성공적으로 도달한 사례라고 보아야 하는 이유는 여기에 있다. "사회주의 리얼리즘적 미메시스는 결국 물(物)의 현상이 아니라 '물의 숨겨진 본질'을 꾀한다"<sup>55)</sup>는 명제가 맞다면, 이 고향은 현상(現象)적 고향이 아니라 '본질로서의 고향이다.

영화의 마지막, 중간자막이 김일성 장군의 개선(凱旋)을 알린다. "1945년 10월 14일 전체 조선 인민은 민족의 영웅 김일성 장군님의 조국 개선을 열렬히 환영하였다." 극단적 부감 쇼트가 거대한 군중의 무리를 과시하는 한편 아이 레벨의 패닝 쇼트와 미디엄 쇼트들이 군중의 다양한 면모를 일별한다. 남자들과 여자들과 젊은이들과 노인들과 학생들과 어린 아이들이 모두 한마음 한뜻으로 박수를 치고 깃발을 흔들며 김일성 장군 만세를 외친다. 클로즈업된 김일성의 단독 쇼트는 복수의 저 거대한 인간 무리와 대별된다. 흘러내리는 머리카락을 썩 뒤로 넘기며 연설하는 이 매력적인 젊은 지도자는 힘과 지혜와 덕성의 현현으로 보이기에 부족함이 없다.

영화 내내 김일성이 항일유격대를 이끄는 위대한 지도자로서 끊임없이

55) 보리스 그로이스, 최문규 옮김, 『아방가르드와 현대성』, 문예마당, 1995, 94면.

‘소문’ 속에서 들려왔다는 점을 상기한다면, 실제 김일성의 등장은 극의 클라이맥스가 되기에 부족함이 없어 보인다. 극이란 서사이며, 서사 내에서 인물은 갈등과 투쟁을 통해 성장한다.(주인공 관필은 분명 이런 인물이다.) 그러나 김일성은 서사로서의 역사 바깥의 인물이다. 그의 등장은 갈등과 투쟁으로서의 서사-역사의 완성을 뜻하는 것에 다름 아니다.<sup>56)</sup> 북한의 ‘공식적인 영화사에서 이 영화가 김일성의 등장을 통해 ‘사상적 결론을 명백히 하였다고 언급하고 있는 것은 바로 이런 이유에서이다.

“영화는 구성의 마지막 부분에서 조국 해방의 력사적 위업을 성취시키고 평양에 개선하신 위대한 수령 김일성 동지의 영상을 정중히 모심으로 써 형상 창조의 새로운 의도를 실현하였을 뿐 아니라 사상적 결론을 명백히 하였다.”<sup>57)</sup>

고향에 돌아온 관필은 마을 사람들의 열렬한 환영을 받는다. 옥단 앞에 선 관필이 말한다. “옥단 동무, 김일성 장군님께서서는 항일무장투쟁을 전개하시어 조국을 광복하시고 우리에게 자유와 해방을 가져다주었소” 이 순간 우리가 보는 것은 관필과 옥단이 아니라 건너편에 마을 사람들과 함께 서 있는 관필의 어머니이다. 관필의 어머니에게 다가가는 카메라가 그녀의 얼굴을 클로즈업시킬 때, ‘조국(motherland)’은 어머니(mother)의 얼굴로 현시된다. 옥단이 응답한다. “그리고 김일성 장군님께서서는 토지를 우리 농민들에게 노나주셨어요” “그렇소 토지는 영원히 농민들의 것이 되었소” 관필과 옥단의 시선을 따라 카메라가 강과 나무와 논과 밭으로 향

56) 북한문학에서의 김일성 형상에 대한 신행기의 다음과 같은 언급은 정확하게 여기에 적용될 수 있을 것이다. “김일성은 프롤레타리아의 성장과 단결, 그리고 승리의 필연적 과학성을 선취한 존재였다. (중략) 그는 진리의 빛을 밝혀 실천을 이끌 존재였다. 어떻게 그럴 수 있는가? 그러나 이런 물음은 물어서는 안 되는 것이었다. 이미 김일성은 역사 속에서 성장한 인물이 아니었기 때문이다. 그는 특별히 예외적인, 등장과 함께 완성된 존재였다.” 신행기·오성호, 『북한문학사』, 평민사, 2000, 43면.

57) 김룡봉, 앞의 책, 66면.

한다. 영화의 첫 장면과 대구를 이루는 이 마지막 장면은 “인민들이 나라의 주인이 되어 자기 주권을 세우고 행복한 새생활을 내다보는 전망”(김일성)을 보여주기에 부족함이 없다. 투쟁은 승리했고, 내 고향은 오롯이 회복되었으며, 역사는 완성되었다.

<내 고향>은 진정 '북한영화'의 시작이라고 불러야 마땅한데, 왜냐하면 여기에서 우리는 역사적 승리의 선언을 통한 역사의 '완성'을 보기 때문이다. 그렇다면 역사의 완성 이후의 역사는 무엇일까? 선언의 효과 속에서, 현실이란 언제나 거기에 미달된 것일 수밖에 없다. 역사적 승리는 이미 선포되었는데 현실은 그것과 어긋나 있는 상태, 어쩌면 이 불일치야말로 북한영화의 시작 지점에서 우리가 발견할 수 있는 것이리라. 여기에서 열리고 있는 것은 승리한 역사에 현실이 맞춰져야 할 시각에 다름 아니다. 요컨대, 역사는 완성되었다. 그러나 종언 이후의 현실은 완성된 역사의 이상에 미달한다. 인민의 물력(物力)과 의지에 대한 동원이 이 간격을 메우지만 그것이 완성되기 위해서는 예외자(김일성)의 출현이 요구된다. 다시 역사는 완성되고, 이 운동은 언제까지나 반복될 것이다.

#### 4. 남북 너머의 지층들, 포스트 콜로니얼 이미지 아카이브에 대하여

대한민국과 조선민주주의인민공화국이 병립하던 그 순간부터 시작되었을 두 영화의 기획과 그 성립에 작용했을 이미지의 지층들을 묻는 일은 쉽지 않다. 문자의 인용과 달리 이미지의 인용은 그 자체로 환원될 수 없는 차이와 일회성을 갖기 때문이다.

윤용규의 <마음의 고향>은 내지-조선-만주를 잇는 제국 일본의 판도 내에서 상상된 고향을 최량의 질서로 추출하려 했던 <오히나타 마을>과 <개척하는 대륙>의 산천과 농촌의 이미지를 끌어오는 한편, 역사가 증류된 한국의 산사(山寺)라는 원형적 이미지를 1949년에 요청되는 (통일된) 조

국의 근원으로 심상(mental picture)화한다. 그 조국의 원풍경(archi-landscape) 안에서 방황하는 동자승의 어머니 찾기 서사는 신생 국가의 '출생'의 비루함을 뒤로 한 채 새로운 길이라는 과제로서 암시한다. (여기서 더러운 역사와 엮인 아버지의 존재는 주의 깊게 회피된다.) 1949년의 한반도는 다리-길-사회로 열리는 아이의 길 떠남을 통해 잠깐 그 모습을 드러내지만, 필시 가없는 고난으로 이어질 이 여정은 그림에도 어두운 숲을 벗어나며 희한한 해방적 빛을 발산한다. 윤용규의 월북이 보여주듯, 이 빛-겨우 존재했던 가능성은 한반도의 남쪽에서 계속될 성질의 것은 아니었다. 그럼에도 이 탈역사적인 산사(山寺)와 동자승의 풍경은 때때로 다른 형식, 다른 의미망 속에서 간헐적으로 출현하게 될 것이었다.

강홍식의 <내 고향>의 문화적 지층에는 두 개의 요소가 관여하고 있었던 것으로 보인다. 하나는 당대 북조선에서 지속적으로 요구되고 있던 소비에트 사회주의 리얼리즘 영화와 '역사의 완성'이라는 서사에의 규칙이었다. 계급적 불화의 장소이자 민족적 심성의 고향인 '토지'·'땅'을 다루는 이 영화는 그리움과 적대라는 상반된 감정을 하나의 장소에 동거시키고 또한 변증법적으로 지양하는 데 성공한다. 다른 하나는 식민지 시대의 유산과 관련되어 있다. 테크놀로지적 장치로서의 영화보다는 그 수행성의 차원에서 조선인의 주체적 개입이 보다 용이했던 식민지기의 연극 전통과 무대への 관념, 조선색이라는 로컬리즘을 표방했던 회화적 세계는 해방의 시간이자 새로운 국가 건국의 시간에 '조국의 형상으로 재활성화'되었으며, 해방자로서의 김일성이라는 예외적 존재의 데우스 엑스 마키나적 출현에 의해 탈환된 역사이자 전통이 된다. 소련 영화라는 모범에 관련된 미학적 요구를 완전히 충족시킬 수는 없었지만, 김일성의 출현이라는 예외적 사건 혹은 역사의 완성에의 요구를 오래된 로컬리즘의 미학과 결합시킬 수 있었던 이 영화는 이후 '역사의 완성-미달된 현실-민민의 동원 혹은 열기-난관 속에 나타난 예외자의 결정적 역할'이라는 순환적 북한 미학의 예기치 않은 전범이 될 것이었다.

그리스어 기록관(archeion)에서 유래한 아카이브에는 통치자/집정관의 집 혹은 명령하는 지배자(archons)라는 어원적 함의가 포함되어 있다. 1945년의 해방이 많은 아카이브의 파괴와 사라짐을 의미했던 것도 사실이고, 1949년이라는 시간이 바로 이 집정관, 지배자가 바뀌고 기록의 주체와 형식이 바뀌고 그래서 세상이 다시 구획되던 시간이었던 것도 사실이다. 한편, 그 어떤 텍스트도 이전 텍스트들의 아카이브들과 무관하게 만들어질 수는 없다. 1949년 남과 북의 '고향 되찾기(혹은 만들기) 프로젝트를 대표했던 두 영화에서 이전 지배의 부스러기들을 찾아내는 일은 쉽지 않지만 불가능한 일은 아니다. 또한 거기서 새로운 지배자가 도래하는 순간을 발견해내기란 어려운 일이 아니다. 문제는 그 부스러기들의 출처라기보다는 어떻게 그것을 통제할 것인가에 있었던 것이 아닐까. 아카이브의 통제 없이 정치적 힘은 성립할 수 없다면<sup>58)</sup>, 이제 이 두 국가는 각자 (때로는 의식적으로, 때로는 무의식적으로) 바로 이 통제와 테크놀로지를 시험하고 있었던 것 같다.

---

58) Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, translated by Eric Prenowitz, University of Chicago Press, 1998, p. 10.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『京城日報』, 『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『한성일보』, 『자유신문』  
『민성』  
『문학예술』, 『로동신문』, 『영화예술』

### 2. 단행본

강옥희 · 이순진 · 이승희 · 이영미, 『식민지 시대 대중예술인 사전』, 도서출판 소  
도, 2006.  
국도통일원, 『北韓最高人民會議資料集 第1輯 1期1次會議 - 1期13次會議』, 국도  
통일원, 1988.  
김룡봉, 『조선영화사』(제2판), 사회과학출판사, 2013.  
김만수, 『함세덕』, 건국대학교 출판부, 2003.  
박명림, 『한국전쟁의 발발과 기원 2』, 나남, 1996.  
밥 제습, 지주형 율김, 『국가론』, 여문책, 2021.  
보리스 그로이스, 최문규 율김, 『아방가르드와 현대성』, 문예마당, 1995.  
북조선직업총동맹군중문화부, 『영화씨클릴 수첩』, 로동자신문사, 1949.  
서광제, 『북조선기행』, 청년사, 1948.  
서동만, 『북조선사회주의 체제 성립사 1945~1961』, 선인, 2005.  
책임연구원 김미현, 보조연구원 정종화, 자료조사원 장성호, 『한국영화기술사  
연구(연구자료집)』, 영화진흥위원회, 2002.  
신형기 · 오성호, 『북한문학사』, 평민사, 2000.  
조선 최고 인민회의 상임위원회, 『조선민주주의 인민공화국 헌법』조선 최고인  
민회의 상임위원회 출판과, 1948. (NARA1948: RG 242)  
존 버거, 톰 오버턴 엮음, 신해경 율김, 『풍경들』, 열화당, 2019.  
최척호, 『북한영화사』, 집문당, 2000.  
한상언, 『강홍식전』, 한상언연구소, 2019.

Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, translated by Eric  
Prenowitz, University of Chicago Press, 1998.

Simon Schama, *Landscape and Memory*, Vintage, 1996.

### 3. 논문

- 김재석, 「함세덕 역사 소재극의 창작 전략과 그 의미」, 『어문학』 108, 한국어문학회, 2010.
- 박명림, 「남한과 북한의 헌법제정과 국가정체성 연구: 국가 및 헌법 특성의 비교적 관계적 해석」, 『국제정치논총』 49(4), 한국국제정치학회, 2009.
- 방기중 · Suzy Kim, 「정부수립기 북한의 국가 자주성 인식」, 『동방학지』 143, 연세대학교 국학연구원, 2008.
- 송낙원, 「북한영화의 형성 과정과 최초의 극영화 <내 고향> 연구」, 『문학과 영상』 10(1), 문학과영상학회, 2009.
- 이상우, 「함세덕과 아이들 - 함세덕 희곡의 소년형 인물이 갖는 의미」, 『한국극예술연구』 29, 한국극예술학회, 2009.
- 이영재, 「황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀가 죽는가 -<조선해협>, 기다림의 멜로드라마」, 『여성문학연구』 25, 한국여성문학학회, 2011.
- 이준엽 · 함충범, 「남한과 북한에서 제작된 윤용규 감독 영화에 대한 비교 연구」, 『한민족문화학회』 63, 한민족문화연구, 2018.
- 이화진, 「일제 말기 역사극과 그 의미: 함세덕의 <낙화암>의 경우」, 『한국극예술연구』 18, 한국극예술학회, 2003.
- 전지니, 「『신영화』(2호) 특집 기사로 다시 보는 영화 <마음의 고향> (1949)」, 『근대서지』 18, 근대서지학회, 2018.
- 정인섭, 「UN 총회 한국정부 승인 결의(제195호) 성립 과정과 의미 분석」, 『서울국제법연구』 29(1), 서울국제법연구원, 2022.
- 정대수, 「스탈린주의와 북한영화형성 구조연구」, 『영화연구』 18, 한국영화학회, 2002.
- \_\_\_\_\_, 「영화 <내 고향>과 <용광로>를 통해 본 초기 북한영화의 특징」, 『현대영화연구』 6, 한양대학교 현대영화연구소, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「북한영화의 국제 교류 관계 연구(1945-1972): 소련 · 동유럽을 중심으로」, 『영화연구』 86, 한국영화학회, 2020.
- 조보라미, 「일제 말기 국민연극에 대한 수용미학적 고찰 - 함세덕 희곡을 중심으로」, 『우리문학연구』 44, 우리문학회, 2014.

- \_\_\_\_\_, 「합세덕 희곡에 나타난 정치적 무의식 : <동승>, <무의도기행>을 중심으로」, 『우리문학연구』 58, 우리문학회, 2018.
- 조혜정, 「미군정기 조선영화동맹 연구」, 『영화연구』 13, 한국영화학회, 1997.
- 한상언, 「북한영화의 탄생과 주인공」, 『영화연구』 37, 한국영화학회, 2008.
- \_\_\_\_\_, 「해방기 영화운동과 조선영화협단」, 『영화연구』 43, 한국영화학회, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「영화미술가 윤상렬 연구」, 『현대영화연구』 16, 한양대학교 현대영화연구소, 2013.
- \_\_\_\_\_, 「강홍식의 삶과 영화활동」, 『인문논총』 32, 경남대학교 인문과학 연구소, 2013.
- \_\_\_\_\_, 「박학의 삶과 영화 활동 연구」, 『영화연구』 69, 한국영화학회, 2016.
- \_\_\_\_\_, 「칼라영화의 제작과 남북한의 <춘향전>」, 『구보학보』 22, 구보학회, 2019.

#### 4. 인터넷 자료

- 金玗燮 편, 『이대통령훈화록』, 중앙문화협회, 1950. (대통령 기록관, [https://www.pa.go.kr/online\\_contents/archive/president\\_speechIndex.jsp?activePresident=%EC%9D%B4%EC%8A%B9%EB%A7%8C](https://www.pa.go.kr/online_contents/archive/president_speechIndex.jsp?activePresident=%EC%9D%B4%EC%8A%B9%EB%A7%8C), 2025.4.23. 확인.)
- 김선아, 「한국영화 결작선 <내 고향>」, KMDB(한국영화데이터베이스), 2012.1.12., <https://www.kmdb.or.kr/story/10/1873>, 2025.4.23. 확인.
- KMDB(한국영화데이터베이스), <https://www.kmdb.or.kr/db/per/00010865>, 2025.4.23. 확인.
- 한상언 블로그, 2018.11.19., <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?blogId=didas&logNo=221401233371&navType=by>, 2025.4.23. 확인.

Abstract

Local Heritage and the Creation of Two 'National  
Landscapes'

—1949 on Screen, Local Memory and National Imaginaries in  
〈Hometown of the Heart〉 and 〈My Hometown〉

Yi Youngjae

In 1949, two films centered on the idea of 'hometown' appeared simultaneously in South and North Korea: *The Hometown of the Heart* (South Korea) and *My Hometown* (North Korea). Both were acclaimed as surpassing the artistic and technical achievements of Korean cinema up to that time. The imagery of these two 'hometowns' becomes especially compelling when examined within their historical context—the founding of the Republic of Korea and the Democratic People's Republic of Korea in 1948. Arriving at this critical juncture, both films are deeply invested in constructing a 'landscape' of the hometown, one imbued with ideological and symbolic significance.

What, then, do these two cinematic landscapes signify, emerging precisely as the Korean Peninsula fractured into two competing postcolonial states—each claiming legitimacy over the other? This article investigates how these foundational national imaginaries were visually and narratively articulated. Images—both as visual representations and as perspectives—function not merely as visions but as historical strata, archival deposits of their time. What visions did these films project, and what layers of history constitute them?

*The Hometown of the Heart* (1949), adapted from Ham Se-deok's play *The Boy Monk* (1939), presents a compelling case study of how colonial locality transforms into the archetypal landscape (archi-landscape) of postcolonial nation-building. Situated within the

intertextual network connecting Toyoda Shirō's *Ohinata Village* (1940) and Yun's own colonial-era cultural film *Pioneering the Continent* (1944), this cinematic work simultaneously appropriates the idealized imagery of Japanese agrarian homeland - particularly its mountains and rural landscapes - from the imperial narratives of Manchurian settlers while strategically employing visual isolation to reconstruct locality as a shared mental image of 'hometown'.

Through this process, the film transforms Korea's mountain temples, as distilled historical archetypes, into a mental picture of unified national origins demanded by the historical moment of 1949. The narrative of the wandering boy monk searching for his mother within this archi-landscape allegorically suggests the new nation's difficult 'birth', framing the quest as both a reckoning with historical impurities and a forward-looking project of forging new paths.

*My Hometown*, on the other hand, appears to engage with two distinct cultural strata in its construction. The first involves the prevailing demands of Soviet socialist realism in North Korean cinema and its narrative imperative of 'historical completion.' By centering on the land (toji)—simultaneously a site of class struggle and the emotional homeland of national consciousness—the film successfully synthesizes the contradictory affects of nostalgia and antagonism within a single space, dialectically transcending them in the process.

The second stratum stems from colonial-era cultural legacies. Rather than cinema as technological apparatus, the film reactivates pre-existing theatrical traditions, stage conventions, and painterly aesthetics of Joseon regionalism (Joseonsaek)—cultural forms that had allowed greater space for Korean agency during colonial rule. These elements, revitalized in the post-liberation moment, become reconfigured as both tradition and history reclaimed through the deus ex machina appearance of Kim Il-sung as liberator.

By fusing the exceptional event of Kim's emergence (or the demand for historical fulfillment) with older localist aesthetics, the film unexpectedly established the cyclical

template for North Korean visual politics: 'historical completion → deficient reality → popular mobilization/fervor → decisive intervention by an exceptional figure in crisis.' This would become an enduring paradigm in North Korea's revolutionary aesthetics.

Key words: Kang Hong-sik, locality, *My Hometown*, National landscape, North Korean socialist, Realism, *The Hometown of the Heart*, Yun Yong-gyu

접 수 일: 2025년 3월 07일

심사기간: 2025년 3월 16일~2025년 3월 28일

게재결정: 2025년 4월 13일