



## 검열, 프로파간다, 영화적 다중첩자

- 임권택의 ‘수상한’ 반공영화, <짜코>(1980), <아베고 공수군단>(1982)에 대하여

정재훈\*

### <차례>

1. 들어가며 — 반공의 시대로부터의 단절의 자기서사
2. 반공(영화), 잔존의 현실과 망실의 욕망: <짜코>
3. 반성문, 전향서, 혹은 ‘다중첩자적’ 텍스트: <아베고 공수군단>
4. 은밀하고 미묘한 ‘원대복귀적’ 순간들?: <짜코>에 대한 보론
5. 나가며 — 의미와 욕망의 미끄러짐, 흔들림, 얽힘과 텅 빈

### 국문 초록

당대 제도상 ‘반공영화’로 분류된, 임권택 감독의 1980년대 초 영화 <짜코>(1980)와 <아베고 공수군단>(1982)을 면밀히 분석해보면 이 영화들이 실은 ‘반공영화’라는 이름에 잘 들어맞지 않는 의미작용을 복합적, 다층적으로 발생시키고 있음을 알 수 있다. 특히, 영화 제작이 검열 제도와 만나는 지점에서 일어나는 수정과 변형을 고려하면서 나란히 배치하여 읽었을 때, <아베고 공수군단>은 <짜코>에서 제시하고자 시도한 ‘불온한’ 한국전쟁관을 정면 반박한다는 점에서 이 두 영화 간의 긴밀한 관계가 포착된다. 본고에서는 이 영화들을 당대의 검열 서류와 함께 독해하면서 어떻게 종점(終點)을 확정할 수 없는 의미작용의 진동·순환·중첩이 발생하는지 고찰한다. 이를 통해, 1980년 전후(前後)를 임권택이 ‘짜구려’ 장르영화 감독, 반공영화 등 국책영화 감독에서 벗어나 마침내 작가-감독으로 거듭났던 단절적 기원으로 설정하는 식의 종래의 이원론적·시대구분론적 감독론을 비판적으로 극복하고자 하는 논의에 다시 풍부한 맥락을 보태어, 1980년 초의 시점에서 감독 임권택의 욕망과 그의 영화 텍스트의 의미가 미결정적이고 중층적·복합적이었음을 논구한다. 이러한 맥락에서, <짜코>와 <아베고 공수군단>은

단순히 '반공영화'라고도, 반공주의 프로파간다에 저항하는 '반-반공영화'라고도 일컫기 어려우며 비유적으로 말해 일종의 '영화적 이중철자', 더 정확히는 진정한 소속을 알 수 없는 '다중철자'라고 논한다. 또한, 감독을 영화 텍스트의 의미를 결정하는 최종심급으로 전제하지 않는 방식의 감독론적 이해를 도모하면서, 임권택이 자기 영화의 핵심 의미로 제시하곤 하는 '인본(주의)'은 그 어떤 이데올로기에도 속하지 않는 다중철자에게 붙여진 '코드네임'에 비유할 수 있는, 일종의 텅 빈 기표이며, 이때 이데올로기의 공백에 침투한 이데올로기로서 민족주의가 등장한다고 논한다.

주제어: 검열, 내셔널 시네마, 반공영화, 〈아벤고 공수군단〉, 영화적 다중철자, 의미작용의 미끄러짐, 인본, 임권택, 작가주의, 〈짜코〉, 프로파간다, 한국전쟁

## 1. 들어가며 — 반공의 시대로부터의 단절의 자기서사

1980년대 초 임권택이 감독한 영화 〈짜코〉(1980)와 〈아벤고 공수군단〉(1982)은 당대 제도상 '반공영화'로 분류되었다. 〈짜코〉는 1980년 제 19회 대종상 영화제에서 우수반공영화상을 수상하였고, 〈아벤고 공수군단〉은 군의 주문과 지원을 받아 제작한 국책영화 성격의 전쟁영화로서 반공을 명시적 주제로 채택하였다. 그렇지만 실제로 살펴보면, 이들 영화는 실은 상당히 '수상한' 반공영화가 아닐 수 없다. 본고는 이들 영화를 한국영상자료원이 공개한 검열 서류와 함께 독해함으로써 다음과 같은 두 가지를 목적한다. 첫째는 종래의 임권택 '작가·감독론'의 단절적 기원 서사에 대해 비판적 거리를 두는 논의에 (큰 맥락에서 동의하면서도) 다층적이고 역동적인 의미와 맥락을 덧붙임으로써 임권택 감독론을 얼마간 더 풍부하게 하는 것이며, 둘째는 영화 제작이 검열 제도를 비롯한 당대의 역사적 맥락과 만나는 지점에서 어떻게 확정 불가능한 의미작용(signification)의 연쇄와 중첩, 순환과 진동이 돌발하는지 고찰하는 것이다. 이 두 가지 목표가 다시 종합되는 지점이기도 할 터인데, 본고에서 취하고자 하는 관점(상찬적 감독론은 물론 그에 거리를 두고자 하는 비판적 감독론 또한 일정 부분의 작가주의적 관점을 전제할 수밖에 없다는

문제에서 출발하여) 작가주의적이지 않은 감독론을 도모하는 것, 달리 표현하면, 기호의 의미작용과 욕망의 미끄러짐을 포착하는 독해 방법을 견지하면서도 감독의 존재를 무시해버리기보다는 오히려 보다 더 나은 감독론적 이해를 도모하는 것이라고도 말해볼 수 있겠다.

그런 만큼, 본고에서 〈짜코〉와 〈아벤토 공수군단〉을 분석 대상으로 설정한 까닭은 통상적으로 받아들여지는 임권택 감독론의 맥락에서 부연될 필요가 있겠다. 임권택의 필모그래피에서 1970년대 말 내지 1980년대 초는 그 이전의 시기와 단절하여 새로이 거듭나는 각성의 시점이자 ‘작가-감독’으로서의 임권택이 ‘탄생’한 시점으로 이야기된다. (주지하듯, 이때 통상적으로 ‘분수령’이 되는 영화로 꼽히는 것은 1978년의 〈죽보〉와 1981년의 〈만다라〉이다.) 임권택 그 자신의 회고적 자기서사에서 우선 그러하고<sup>1)</sup>, 이를 추수하는 작가주의적 비평에서도 그러하다.<sup>2)3)</sup> 임권택이라는 ‘작가-감독’의 탄생 서사는 주문이 들어오는대로 적당히 흥행할 만한 장르영화를 만들어 ‘납품’해야 했고 또 슬한 반공영화, 새마을영화 등의 국책영화를 찍어야 했던 1970년대까지의 시기에 대한 일정 부분의 (자기)평화와 (자기)부정을 통해 성립된다. 좌익 집안 출신으로서 처세에

- 
- 1) 이를 가장 명시적으로 보여주는 임권택 자신의 언술로는 정성일과의 인터뷰 중에 나온 다음 발언을 꼽을 수 있겠다. “어디다 내놔도, 저거 임권택이 영화잖네. 하는 어떤 임권택적 형식, 그런 것을 해놓고 보자 하는 것이 80년대인 것 같애.”(임권택·정성일 대담, 이지은 자료정리, 『임권택이 임권택을 말하다 2』, 현문서가, 2003, 27면).
  - 2) 송아름이 적절하게 지적했듯이, 임권택에 관한 종래의 비평과 연구는 1980년 전후(前後)를 분수령으로 논하거나 혹은 이를 전제하고 1980년대부터의 영화를 분석 대상으로 삼는 경향이 있다. 송아름, 「1980년대 한국 영화계의 욕망과 ‘국민감독’ 임권택의 탄생」, 『한국극예술연구』 48집, 한국극예술학회, 2015, 286-288면.
  - 3) 한국영화의 정전 작가-감독으로서의 임권택의 위치에 힘을 실어주는 논의뿐 아니라 임권택의 ‘내셔널 시네마’ 만들기에 일정 부분 비판적인 거리를 두고자 하는 논의에서도 이와 같은 명확한 시대구분론적 전제와 서술이 눈에 띈다. 대표적인 예로는 다음을 들 수 있겠다. 김경현, 「한국영화와 임권택: 개관」, 김경현·데이비드 E. 제임스 외 편저, 김희진 역, 『임권택, 민족영화 만들기』, 한울, 2005, 22-52면. 그 밖에도 이 책에는 다양한 주제의 글들이 수록되어 있으나, 분석 대상이 되는 영화는 1980년대 이후의 필모그래피에 한정되어 있다.

신경을 곤두세워야 했고 생활을 유지하기 위해 영화를 찍어야 했던, 그래서 지금은 잊고 싶은 영화들로 가득한 ‘작가·감독’ 이전의 시기와, 자신이 표현하고자 하는 것을 영화에 녹여냈던 ‘작가·감독’으로서의 시기라는 시대 구분론적 자기서사는 확실히 회고적으로 들린다. 여기에는 분명 모종의 욕망이, 혹은 ‘나여야 하는 나’ 내지는 ‘나이고 싶은 나’가 ‘나였던 나’의 불편한 면모를 잊거나 가려버리는 억압이 작동하고 있다.

논의의 편의를 위해 단순히 정리해보자면, ‘작가·감독’ 스스로가 제시하는 이 이분법적 서사에 의문을 던지는 두 가지 방식이 있다.<sup>4)</sup> 첫 번째는 ‘이전의 시기’를 (긍정적으로) 재평가하면서 거기서 ‘이후의 시기’의 맹아를 찾는 것이며, 두 번째는 ‘이후의 시기’를 (비판적으로) 재평가하면서 거기서 ‘이전의 시기’와 마찬가지로의 현실주의적 (현실 연합적) 흔적을 찾는 것이다. 첫 번째의 방식을 대표적으로 보여주는 것은 정성일이며<sup>5)</sup>, 두 번째의 방식을 대표적으로 보여주는 것은 박유희<sup>6)</sup>이다. 두 번째 방식에

- 
- 4) 다만, 이와 같이 ‘진지한’ 영화 감독으로 변신하는 단절과 기원을 설정하는 식의 자기서사에 비판적 거리를 유지하는 한에서 보다 나은 임권택 감독론을 쓰는 작업은 1980년 전후를 분수령으로 잡는 시대구분론 내지 이원론 자체를 극복함으로써만 가능한 일은 아닐 것이다. 송아름은 임권택의 영화세계의 지각변동을 사실로 인정하면서 이를 1980년대 한국 영화계 전반의 구조적 기제와 연결지어 설명한다. 이때의 구조적 기제란 1980년대에 접어들면서 변화하게 된 한국 영화계의 욕망, 즉 한국적 소재와 스펙터클로써 ‘내셔널 시네마’를 구축하고 이를 국제 영화제, 더 정확히는 유럽의 영화제에 선보여 수상 등으로써 인정받고자 하는 욕망에 감독 임권택이 적응하고 부응하며 또 비평이 이에 호응하는 등의 과정을 일컫는다. 본고에서는 송아름의 연구가 취하는 관점을 참조하되, 임권택의 영화가 당대의 이른바 영화계를 구성하는 제도적 요소들 중 검열과 조우하는 방식에 보다 초점을 맞추면서 임권택이 1980년 전후를 통과하는 모습을 이해하고자 한다. 송아름, 앞의 논문, 285-319면.
- 5) 정성일은 임권택과의 인터뷰집 제1권의 서문 격인 글에서 다음과 같이 쓴다. “대부분이 그러한 것처럼, 임권택을 <만다라> ‘이후’부터 말하는 것은 잘못된 일이다. [...] 두 명의 임권택으로 이해하는 것은 결국 임권택을 오해하는 것이다. 왜냐하면 임권택은 시행착오의 대가이기 때문이다. 그의 영화는 언제나 그 이전 영화가 이후 영화를 설명하고, 이후 영화는 이전 영화 없이 성립되지 않는다. [...] 그러므로 이전을 통해서 이후를, 혹은 그 역을 긍정하는 것은 매우 중요한 일이다.”(정성일, 『임권택을 말한다, 1934 - 1984』, 임권택·정성일 대담, 이지는 자료정리, 『임권택이 임권택을 말한다 1』, 현문서가, 2003, 14-25면).

대해 임권택 본인이 어떻게 반응할지는 명약관화하지만, 흥미롭게도 임권택은 정성일 방식의 재평가에 대해서도 저항하며, '이전의 시기'로부터의 단절의 욕망 및 잊고 싶은 시절에 대한 염증을 명확히 표현한다. 실은, 보다 정확히 말하자면 사태는 좀 더 복잡한데, 우선 임권택 본인의 회고적 서사에서 '이전의 시기'는 다시 1960년대와 1970년대로 구분되며, 각 시기를 바라보는 태도도 미묘하게 다르다. 1960년대는 기억조차 하기 싫은, 생활을 위해 "싸구려 영화"를 찍어냈던 시기라고 언급하며, 1970년대는 여전히 예술가적 자아랄 것은 없었고 그저 찍어야 하니까 국책영화를 찍었을 뿐인 시기이지만 한편으로는 시장 영합적 "때묻음을 조금씩 조금씩 벗겨냈던 시기"로 회고된다.) 정성일은 '이전의 시기' 중 1970년대뿐 아니라 1960년대 역시도 일정 부분 재평가하고자 하지만, (혹은 어쩌면 1970년대의 관제적 영화들보다도 1960년대의 상업적 영화들을 재평가하고자 하지만,) 임권택은 이에 직접적으로 반발한다. 즉 임권택은 자신의 필모그래피에서 '이전의 시기'에 대한 (기껏해야 "습작"<sup>8)</sup>일 뿐이라는) 상대적인 저평가를 용인하면서 '이후의 시기'에 특별한 의미를 부여하지만, 동시에 1970년대에 한해서 부분적인 재평가의 가능성을 열어 놓되 1960년대에 관해서는 이를 금한다. 그러나, 재평가 가능한 시기의 범위에 관한 이와 같은 차이에도 불구하고, 사실 정성일과 임권택은 큰 틀에서 같은 것을 말하고 있는 것일 수 있다. 왜냐하면, 그들은 '이전의 시기'의 영화들은 그것이 만들어내는 의미에 있어서는 고평하기 어려우나 기술적, 형식적 측면에서 이후 만개하게 될 영화적 미학의 맹아를 품고 있으며 바로 그 점에서 의의가 있다는 관점을 공유하고 있기 때문이다. 임권택의 발언을 빌리면, '이전의 시기'는 "후에 70년대 후반에서 80년대로의 영화를 위해서 트레이

6) 박유희, 「임권택 영화는 어떻게 정전(正典)이 되었나?」, 『한국극예술연구』 58집, 한국극예술학회, 2017.

7) 『임권택이 임권택을 말한다 2』, 25면.

8) 임권택·정성일 대담, 「임권택은 말한다 II」, 정성일 편, 『한국영화연구 1: 임권택』, 오늘, 1987, 103면.

닝을 하는 그런 소중한 시간<sup>9)</sup>)으로 여겨진다. (물론, 상술했듯 임권택 본인은 1970년대의 국책영화들을 염두에 두고 이렇게 말한 것이다.) 그러므로 진정한 의미에서 차이는 이원론적 필모그래피의 완강한 유지에의 욕망이나 완화에의 욕망이나 하는 차원에 있다고 할 수 있겠다.

박유희는 바로 이러한 맥락에서 임권택의 작가-감독론적 욕망을 감지하면서 임권택의 자기서사에 비판적 거리를 취할 필요를 주장한다. “기존 논의에서 임권택 감독을 ‘작가로 호명할 때 대부분의 근거는 거둬들인 인터뷰를 통해 감독 자신이 구축한 내러티브에 기반을 둔다. 이에 따라 임권택의 작가주의를 보여주는 영화는 몇 편으로 한정되고, 그것 또한 주로 임권택 감독 자신의 선별에 의존한다.”<sup>10)</sup> 여기서 출발해서, 박유희는 임권택 작가론이 지닌 이분법을 다른 차원에서 무너뜨린다. 박유희에 따르면, “임권택 영화가 구현한 리얼리즘의 이면에는 [...] 세파를 거스르지 않는 현실주의” 즉 “이념을 환멸하며 이념의 패배를 운명으로 받아들이는 태도”가 줄곧 자리하고 있으며, 그런 의미에서 임권택은 “시종일관 국가의 지향을 추수”<sup>11)</sup> 해왔다. 이와 같은 박유희의 지적은, 스스로의 작가론을 구성하는 서사에 거리를 두고 이를 재독해야 함을 강조한다는 점에서 적절할 뿐만 아니라, 임권택이 견지하고 있는 역사관, 특히 이념 갈등을 다룬 영화들에서 드러나는 정치적 태도가 지닌 근본적인 한계 및 그가 자기 영화들의 핵심적 의미로 제시한 ‘인본주의가 지니는 보수성을 환기한다는 점에서 필요하다.

이렇듯 1980년 전후를 임권택의 필모그래피에서의 분명한 단절점으로만 의미화하기는 어렵다. 이에 대한 명시적인 증거 중 하나는, 1980년대 초에도 임권택의 필모그래피에는 여전히 반공영화가 존재한다는 사실이다. 이 시기는 작가주의적 지향을 보여주는 영화들과 반공영화 등 국책

9) 위의 책, 103면.

10) 박유희, 앞의 논문, 53면.

11) 위의 논문, 82면.

관계영화가 뒤섞인 일종의 과도기일까? 임권택은 이 혼잡한 시기가 있었음에도 반공영화의 시대와 그 이후를 무리하게 구분지으려 했던 것일까? 설령 그렇다고 할지라도, 반공(영화)의 시대에 대한 지긋지긋함의 감각, 그것과 단절하고자 하는 욕망만큼은 사후적으로 구성된 허구적 서사의 일환으로만 볼 수는 없지 않을까? 본고의 논의는 바로 이 물음에서 출발한다. 왜냐하면, 1980년의 <짜코>와 1982년의 <아벤고 공수군단>은 어딘가 심히 '수상한 반공영화'이기 때문이다. '반공영화'라는 범주 개념에 대해 누구나 동의할 수 있는 정의를 내리는 것은 매우 까다로운 일일 것이나,<sup>12)</sup> 우선은 조준형의 논의를 준거 삼아 "반공영화란 '공산주의 이데올로기에 대한 환멸을 강조하거나 공산주의자들에 대한 투쟁의욕을 고취하는 영화'<sup>13)</sup>, 즉 반공 "이데올로기 선전기제로서의 특성"<sup>14)</sup>을 지니는 영화라고 말해줄 수 있을 터인데, 뒤에서 더 구체적으로 분석하겠지만 <짜코>와 <아벤고 공수군단>은 각기 그 나름대로 '반공의식 고취'라는 목

---

12) 집합론적으로 생각하여 '반공영화'라는 범주의 정확한 정의를 설정하는 것보다도 중요한 것은 '반공영화'라는 범주 개념의 성격을 역사적으로 이해하는 것일 터이다. '반공영화'는 어떤 영화들이 어떠한 특성을 공통적으로 갖고 있기 때문에 그 영화들을 하나의 범주로 묶을 수 있다는 식의 귀납적 추상화에 따른 기술적(descriptive)인 용어라기보다는 목적의식 및 당위성을 함축한 규범적(normative)인 용어에 가깝다. 그렇다고 해서 '반공영화'가 분명한 실체 없이 단지 규범성과 목적성을 지닌 구호나 관념에 그친 것은 아니며, 나름의 관습과 생산 체계를 지니고 영화계 내부에서 일정한 담론을 형성한 하나의 실정적인 장르로서 자리잡았던 것도 부인할 수 없는 사실이다. 모순되어 보이는 두 사실은 어떻게 종합될 수 있을까? 이에 관해서는 정영권의 주목할 만한 연구를 참조할 수 있다. 요약하자면, 정영권에 따르면 한국에서 반공영화의 제도화는 국가가 제시하고 지원한 규범적 범주로서의 반공영화 개념이 상업적인 장르 사이클을 형성한 전쟁영화(와 간첩을 소재로 한 영화, 그 외 일부 문예 영화)를 포획하고 전유함에 따라 이루어진 것이다. 반공영화라는 장르가 형성된 것은, 혹은 반공영화가 장르인 양 인식되고 제도화 되기에 이른 것은 바로 이와 같은 전유의 과정을 통해 전쟁영화가 곧 반공영화가 되는 공식이 성립됨에 따라서라는 것이다. 이에 관한 보다 자세한 논의는 다음을 참고할 것. 정영권, 『적대와 동원의 문화정치 — 한국 반공영화의 제도화 1949~1968』, 소명출판, 2015. (특히 제1장, 제2장 및 제5장).

13) 조준형, 「한국 반공영화의 진화와 그 조건」, 차순하 외, 『근대의 풍경 — 소품으로 본 한국영화사』, 소도, 2001, 332면.

14) 위의 글, 333면.

적성에 어긋나는 지점들을 분명하게 노정하고 있다. 〈짜코〉의 경우 특히 그러하고,<sup>15)</sup> 〈아벤고 공수군단〉의 경우에도, 일단은 한국전쟁을 배경으로 한 전쟁영화가자 반공영화의 외양을 하고 있지만, 동시에 그와 같은 의미화와 정합되지 않는 지점들을 노정하고 있다. 그러므로, 요컨대 이렇게 말할 수 있는 것은 아닐까? 이 시기는 임권택이 ‘여전히’ 반공영화를 찍었던 시기이면서도 동시에 반공적 국가장치가 허용치 않았던 의미 작용 또한 시도하는 시기였다고? 혹은 사태는 이것보다도 복잡했던 것일까? 후술하겠지만, 이와 같은 ‘수상함’은 이 두 편의 영화를 나란히 배치했을 때, 더 정확히는, 검열이라는 맥락 위에 두 영화를 연이어 놓았을 때 확연하게 드러난다.

## 2. 반공(영화), 잔존의 현실과 망실의 욕망: 〈짜코〉

〈짜코〉를 ‘늙고 병들고 빈털터리가 되어 갱생원에 갇혀서까지 빨치산 공비를 추적하는 전(前) 전투경찰 송기열의 집요함을 보여주는 영화라고도 요약할 수 있을까? 이 영화가 서류상으로 반공영화로 분류되고 급기야 우수반공영화상을 수상하기에 이른 것은 바로 이 측면의 서사 때문인 것일까? 여하간, 분명한 것은 이 영화의 ‘반공영화성’은 오직 이런 식으로 요약되었을 때에나 가능할 뿐, 영화의 디테일들은 그다지 ‘투철한 반공 정신 함양’이라는 목적성에 잘 들어맞지 않는다는 사실이다. 이를테면, 송기열의 집착은 ‘빨갱이’의 사악함에서 비롯되는 것도, 그의 투철한 반공

15) 안혜숙은 “왜 이 영화가 ‘반공영화’라는 이름을 달게 되었는지 이해할 수 없을 정도로 영화 〈짜코〉의 내용과 주제의식은 이전의 임권택 감독의 국책영화들과는 달리 반공이 데올로기적인 성격을 확실히 벗었다”고 평가하면서, 이 영화에는 차라리 당대에는 아직 사용되지 않았던 용어인 “분단영화”가 더 어울린다고 논한다. 안혜숙, 『임권택 영화에서 ‘반공영화’와 ‘분단영화’』, 『아시아영화연구』 13권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2020, 97-99면.

의식에 따른 것도 아니다. 송기열이 그토록 짝코를 잡고 싶어했던 것은, 그가 빨치산을 토벌하는 전투경찰로 승승장구하던 시절, 지리산 빨치산인 백공산 일명 ‘짝코를 마침내 사로잡았을 때 짝코의 금 가락지를 빼앗았는데, 짝코가 송기열을 속이고 도망쳐버리자 뇌물을 받고 놔준 것으로 오해 받아 불명예스럽게 제복을 벗어야 했고 이로 인해 아내가 자결하여 가족까지 잃었기 때문이다. 이러한 송기열의 개인적 원한 및 명예 회복의 열망에 따른 행동이 사회에 숨어 있는 ‘빨갱이’를 색출하고자 하는 국가 장치의 작동과 합치된다고 보기도 더 이상은 어렵다. 불명예 제대 이후 송기열의 짝코 추적은 개인의 일탈에 해당할 뿐이며, 특히 현재 시점에서 송기열은 시설에 가두어 관리해야 할 무용하고 불안한 존재일 뿐이다. 송기열의 원한을 한몸에 받는 숙적 짝코 또한 대단히 사악하고 위험한 인물로 그려지지 않는다. 그는 송기열과 마찬가지로 그저 병든 늙은이일 뿐이다. 무엇보다도, 두 인물은 오랜 세월이 지난 끝에 우연히 재회함으로써 그간 서로 어떻게 살아왔는지 알게 되며, 서로를 온전히 이해하게 되었다고까지 할 수는 없어도 더 이상 서로의 삶의 궤적에 관해 무지한 상태로, 맹목적으로 증오하지만은 않게 된다. 영화의 결말부, 송기열과 짝코가 갱생원을 탈출한 뒤부터는 일종의 로드무비가 펼쳐진다. 결국 서로만이 서로의 인생을 이해할 수 있게 되어버렸기 때문일지 몰라도, 오랜 숙적으로서 쫓고 쫓기며 스쳐 지나가고 또 재회하기를 반복하며 얽힌 운명이 이제는 기묘한 우정처럼 보이기에 이른다. 송기열은 점점 더 짝코를 증오할 이유도 기력도 점차 잃어가고 있지만 필사적으로 그를 증오하기 위해 노력하고 있는 것처럼 보이고, 짝코는 더 필사적으로 반항할 수도 있었을 텐데도 못 이기듯 송기열을 따라간다. 이렇게 해서, 용공과 반공의 싸움은 영화의 결말까지 계속해서 이어진다. 그러나 영화의 후반부를 가득 채우는 정념은 그 싸움의 허망함이다.

결말로 향하는 시퀀스 중, 영화의 제작 주체의 의도랄 것이 확연하게 드러나는 장면이 있다. 짝코가 몸이 좋지 않아 더 이상은 못 가겠다고, 좀

쉬어 가자고 호소하지만 송기열은 계속해서 그를 끌고 가려 하고, 이를 뿌리치려던 짝코와 잡으려는 송기열은 땅바닥에 뒹굴며 몸싸움을 벌이게 된다. 그때 경찰이 나타나고(그림 4), 송기열은 자신이 망실공비를 잡았다고 말하지만, 경찰은 ‘망실공비’라는 말을 모른다. 그리고 바로 이 지점에서 검열이 개입한다.

썸111        도심  
              [중략]  
순경        (소리) 나이트 분들이 이게 무슨 것이요  
송기열      이놈은 망실공비여 30여년만에 내가 잡은 망실공비여  
순경        망실공비가 뭐여?  
방법        머리털나고 침 듣는 소린데요  
순경        영감님 크게 도태채 무슨 말이죠?  
송기열      망실공비도 몰라  
              (마주보는 순경과 방법)  
              (무너져 내리는 송기열)<sup>16)</sup>

〈짝코〉의 공연윤리위원회 「영화검열 종합의견서」에서는 “썸111의 2순경·방법 대사삭제 “망실공비”부터 “무슨 말이여”까지 삭제”<sup>17)</sup>라고 명시되어 있다. 위의 심의대본에서 취소선 그어진 부분은 이에 따라 실제로 최종적으로 영화에서 빠진 부분이다. 이 검열의 의도는 무엇일까? 당국이 영화에서 드러나지 않기를 바랐던 것은 젊은 경찰이 ‘망실공비’라는 말의 뜻도 모를 만큼 반공 의식이 해이해져 있는 모습일까, 혹은 공비 어찌고 하는 소란이 이제 그저 시대착오적이고 허망한 것임을 암시하는 듯한 분

16) 한국영상자료원, 〈짝코〉 심의대본, 관리번호 DCKD017112, 39면. 취소선 표시는 인용자에 의한 것으로, 영화 최종본에서 삭제된 부분을 표시한 것임.

17) 「영화검열 종합의견서」(80. 9. 17. 접수, 80. 9. 24. 검열), 한국영상자료원, 〈짝코〉 검열서류, 관리번호 RK03470, 18면.

위기일까? 검열 서류에는 삭제 사유를 적시하고 있지 않으므로, 의도를 알 방도는 없을 것이다. 다만 당국이 후자의 의미작용을 감지했다면 필름에 더 많은 가위질을 시도하지 않았을까, 그러므로 경계했던 것은 단순하게 전자가 아니었을까 짐작해볼 수 있을 따름이다. 그렇지만 확인할 수 있는 것은, 영화는 분명하게 후자의 의미를 의도하고 있다는 점이다. 이를 증거하는 것은 경찰이 등장하기 직전 쇼트에서의 카메라의 운용이다.



[그림 1] 〈짜코〉 몸싸움 장면 (1)



[그림 2] 〈짜코〉 몸싸움 장면 (2)



[그림 3] 〈짜코〉 몸싸움 장면 (3)



[그림 4] 〈짜코〉 경찰 장면

몸싸움을 벌이고 있는 둘을 비추던 카메라([그림 1])는 두 인물이 프레임의 오른쪽에 치우쳐진 순간 돌연 줌인을 하며, 이로써 카메라는 노상에 뒤엎겨 있는 두 사람을 클로즈업해서 보여주는 것이 아니라 철망 너머로 차들이 썩썩 달리는 도로를 보여준다.([그림 2]) 송기열과 짜코의 모습은 완전히 프레임 바깥으로 빠진다. 잠시 뒤 송기열이 벌렁 자빠지며 오른쪽에서부터 프레임 안으로 들어오자 카메라는 곧바로 아래로 틸트하여 두 사람을 다시 찍기 시작한다.([그림 3]) 한창 싸우고 있는 두 주인공을 프레임 밖으로 빼버리고 도시 경관을 가만히 비추어주는 5초 간의 장면. 이를 통해 카메라가 말하고자 하는 바는 명확하다. 이 싸움에는 아무런 의미가 없으며, 세상은 이 '치열한 싸움에 무심한 채 그저 여느 때와 같이 바빠

돌아가고 있을 따름이라는 것.<sup>18)</sup> 이는 직후에 이어지는 ‘망실공비’라는 말을 모르는 경찰 장면의 의미를 반공 의식이 해이해진 작금의 세태를 표현한 것—이를 긍정적으로 보든 비판적으로 보든 간에—아니라 ‘공비’나 ‘빨갱이’니 하는 타령의 무의미성 내지 시대착오성으로 읽히게 만든다.

영화의 제작 주체는 최종본에서 공운이 지적한 대사를 삭제한다. 그런데 지적 받은 대사는 순경과 방범의 대사만이었으므로, 송기열의 “망실공비도 몰라”라는 대사는 남겨진다. 영화의 제작 주체는 검열 주체가 붙은 하다고 여긴 지점을 충분히 짐작할 수 있었겠지만, 그럼에도 그에 맞추어 적극적으로 대응하기보다는 의도적인 수동성을 견지하려는 듯 정확하게 지적된 부분만 잘라낸다. 이로 인해 송기열의 대사는 포함되고, 경찰들이 ‘망실공비’라는 말을 모른다는 사실은 지워지지 않고 영화에 남아 있게 되며, 앞서 논한 철망 밖 도시 경관 장면과 결합하면서 망실공비를 운운하는 일의 시대착오성이라는 의미를 발생시키는 데 성공한다.

다만, 이 영화가 제작된 시점이 1980년이라는 사실을 상기할 필요가 있다. 이후 8년 간 집권한 전두환 정부는 박정희 정부 못지 않게 수많은 간첩 조작 사건을 일으켰다. ‘우리’ 속에 ‘빨갱이’가 숨어들어 있을지 모른다는 공포는 여전히, 1980년대 내내 정치적으로 유효했다. 이를 고려할 때, ‘망실공비’의 망각은 시대상을 충실히 반영한 리얼리즘적 재현이라기보다는 감독 임권택이 시대를 앞질러 욕망한 바가 아니었을까 하는 의심을 해볼 수 있다. 이 욕망을 표출하고자 했던 시도 자체도 유신 체제가 붕괴된 후 신군부가 국가 통치권을 장악하기 전까지 억압적이데올로기적 국

18) 여기서 간과되기 쉬운 사실 한 가지가 있다. 인물들이 프레임 밖으로 빠지고, 철조망 너머의 도시 풍경을 비출 때, 렌즈의 초점은 무한대에 가 있지 않다. 여전히 초점은 마름모꼴로 직조된 철망에 맞춰 있으며, 그렇기에 그 너머 세상은 다소간 흐릿하게 보일 뿐이다. 이 점에서, 오히려 이 장면에서 강조되고 있는 것은 바로 이 철망일 수 있다. 그러므로 실은 카메라는 한 가지를 더 말하고 있다. ‘그들은 그들이 서로 싸울 수밖에 없도록 조건 지어진 이 상황 밖으로, 평화로운 일상으로 건너가지 못할 것이다.’ 달리 말하면, 적어도 이 디제시스 내에서, ‘그들은 끝내 화해하지 못할 것이다.’ 여기에도 이 영화의 의미작용의 복잡성 내지 중층성이 있다.

가장치의 작동이 다소 느슨해져 있었기에 가능했을 것이다.

그렇지만, 모든 영화적 표현이 전두환 정부의 통치 체제가 자리 잡기 전의 어수선한 시기를 틈 타 스크린까지 도달할 수 있었던 것은 아니었다. 이 영화에서 작가적 의도를 가장 직접적, 명시적으로 드러내고자 시도했던 대목, 그에 따라 검열 주체의 반공주의 지향과 정면으로 어긋나는 지점은 따로 있다. 「영화검열 종합의견서」는 「신104의 10-17 아나운서의 TV 화면 해설대사중 “한국은”에서부터 17카트까지의 대사 전체 삭제」<sup>19)</sup>를 지시하고 있다. 이는 영화의 최후반부, 송기열과 짝코가 갱생원을 탈출하기 직전에 TV로 한국전쟁 특집 대담 프로그램을 시청하는 장면이다. 영화는 송기열과 짝코로 하여금 이를 시청하게 함으로써 그들을 일깨우려 하고, 또 영화 속에 TV 화면과 음성을 넣어 관객에게 보여줌으로써 관객에게 또한 직접적으로 메시지를 전하려 했던 것이다. 「영화검열 종합의견서」에서 삭제 지시한 부분을, 길지만 인용해보도록 하겠다.

신104           중환자실

[중략]

(TV 화면)

사회           지금까지 6.25 30돌을 맞이하여 당시의 생생한 기록필름을 보았습니다 리차드 교수께선 직접 참전도 하였고, 또한 미국민의 입장에서 당시의 한국전쟁을 어떤 측면에서 보고 계십니까

리차드       당시 한국전쟁을 세계라는 커다란 무대에서 볼때는 지극히 조그만 충돌이고 소규모의 산병전이었습니다

(보는 송과 짝코)

리차드       (소리) 그러나 지구상의 2대 블록간에 벌어진 이 소규모의 산병전에서 200만 이상의 인명과 헤어릴수 없는 많은 물자

19) 위의 자료, 18면.

카 괴짜당했다는 사실은 인류가 지향하는 길이 깊은 틈새  
카 벌어졌음을 옹변으로 말해주고 있는 것입니다

리차드 크리고 무엇보다 중요한 것은 **당시 한국전쟁이 3차대전어  
일어날 경우를 가정한 세계 열강국들의 국지전 시험장으  
로 이용됐었다는 점입니다**

(보는 송과 짝코)

리차드 미국의 저술가 페렌바하도 한국전쟁이란 책<sup>20</sup>속에 체커  
보오드란 말을 도처에 쓰고 있듯이 한국은 열강국의 장기  
판이나

(보는 송)

리차드 (소리) **다름 없었습니다**

[중략]

리차드 (소리) 공산측은 1950년 6월 25일 새벽을 기해 소련의 앞잡  
이로서 불법남침을 해왔습니다 이 장기판엔 삼년여에 걸  
친 양대 블록간의 대국이 벌어지게 된것이죠 크리나 승리  
한쪽도 패배한쪽도 없이 1953년 7월 27일 휴전을 조인하므  
로써 한국전쟁은 어무해결도 보지못한채 어느덧 30년이  
흐름 것입니다 여기에서보다 중요한 것은 당시 한국인의  
통일에 대한 염원은 처음부터 성취될수 없었다는 점입니  
다 왜냐하면 **한국전쟁은 세계 전사상 가장 인기없는 전쟁  
이었으며 정당성마저 느끼게 할수 없을 만큼 한국전쟁은  
한국을 위한 전쟁이 아니었고, 앞서 말한바 3차대전을 가  
상한 열강국들의 국지전 시험장에 불과했기 때문입니다**

사회 네, 리차드 교수의 말씀을 듣고 보니 결국 우리를 지키고

---

20) T. R. Fehrenbach의 *This Kind of War* (1963)를 가리킨다. 이 책의 최초 한국어  
번역본은 1965년 문학사(文學社)에서 『實錄 韓國戰爭』이라는 제목으로 발간된다. 다만  
임권택이 본 것은 역자가 같은 1976년 현암사(玄岩社) 판일 수 있는데, 앞선 다른 판본  
들에서는 저자의 이름을 한글로 표기할 때 '페렌바크' 또는 '페렌바흐'라는 표기를 채  
택하고 있으나 현암사 판만 '페렌바하'라 적었기 때문이다. T. R. 페렌바하 저, 안동림  
역, 『韓國戰爭 — 이 특수한 戰爭』, 현암사, 1976.

이걸 사람은 우리들 자신뿐이란것을 통감하게 되는군요  
 김선생께선 어떤 측면에서 한국전쟁을 보고 계시는지요  
 인사1 우선 리처드 교수의 말에 전적으로 수긍을 합니다 거기에  
 부연에서 한가지 문제가 되는 점은 당시 그 엄청난 인명  
 의 희생을 내코도 30년이 지난 어서간까지 분단의 비극을  
 씻지못하고 있는 우리들의 현실입니다  
 인사2 바로 그점이 문제죠 4만세기전 동란때 입은 역사의 상처  
 카 지금도 많은 사람들에게 치유될 수 없는 비극으로 나  
 타나고 있다는 점입니다 그 구체적인 실예를 들자면  
 (듣고 있는 송과 짝코)  
 실장 (소리) 어이 텔레비 그만 끄고 취침들 하라우  
 짝코 저 사람들 말이 진짜라면 말이지 나나 거그나 불쌍한 사  
 람들이여  
 송 내가 왜 불쌍해 헛소리 말여 21)

이 장황한 감마저 있는 ‘역사 강의’는 분명하게 영화 제작 주체가 한국 전쟁을 바라보는 관점을 드러낸다. 실제로 임권택은 정성일과의 인터뷰에서 TV 좌담회 장면이 < 짝코 >의 핵심적인 의미를 보여주는 부분이었으나 검열에 의해 잘려나가게 되었다며 안타까움을 표한 바 있다.

내가 제일 아쉽게 생각하는 것은 < 짝코 >에서 거의 주제와 닿고 있는 데가 잘려나갔던 말이오 [...] 요지는 결국은 6.25가 열강들의 대리전쟁 격 이었다는 이야기인데, 그건 내가 『한국전쟁』이라는 책을 보면서 공감한 부분을 끌어들인 대목이오. 한국 민족은 열강의 대리전을 치른 희생자들, 피차 희생자였다는 것을 좌담으로 해기는 거요. 두 사람이 비로소 거기서 알아차린 거요. 자기들이 피해자였던 것을. 사실은 서로 윈수처럼 알고 쫓

---

21) 한국영상자료원, < 짝코 > 심의대본, 36-37면. 취소선 및 강조 표시는 인용자에 의한 것 이며, 취소선은 영화 최종본에서 삭제된 부분을 표시한 것임.

기고 했는데 그 대상이 아니었다는거를 비로소 알아차리고 탈출을 하게 되는데, 그 대목을 검열에서 삭제해버렸다고 아주 핵심을 찔라버렸으니까.<sup>22)</sup>

확실히, ‘한국전쟁이 열강국 즉 미·소의 대리전이었고, 비유컨대 한국은 그 전쟁의 장기판에 불과했으며, 한국을 위한 전쟁이 아니었던 만큼 어떠한 정당성도 없었다’는 관점은 한국전쟁을 ‘공산주의의 침략에 맞선 승고한 싸움’으로 의미 짓고자 했던 국가장치의 입장에서 상당히 불온한 것이었을 터이다. 이 대목이 통째로 삭제되기 전에도 <짜코>는 반공영화라는 규정으로 감싸지지 않는 돌출점들을 노정하고 있는 영화였지만, 이 장면은 도저히 이 영화를 반공영화로 볼 수 없게 만든다. 뒤집어 말하면, 이 부분이 삭제됨으로 인해서 이 영화는 (여전히 다소간 수상하긴 하지만) 반공영화의 틀 안에 넣을 수 있는 최소한의 조건에 들어오게 된다. 바로 이 점에서, 이 영화를 제작한 주체는 감독 임권택과 그 휘하 스태프들 내지 제작사 삼영필름 등이겠지만, 이 영화를 반공영화로 만든 것은 일정 부분 검열 당국이었다고도 할 수 있다.<sup>23)</sup>

여기서 주목을 요하는 것은, 영화의 제작 주체는 검열의 지시에 순응하지만 그러면서도 여전히 자신들이 원하는 의미작용의 거점들을 남겨 놓는다는 점이다. TV 대담 장면이 통째로 삭제되었으므로 바로 그 다음에 이어지는 짜코의 대사가 어색할 수밖에 없게 된다. “저 사람들 말”에 해당하는 무엇인가가 제시되지 않을 수 없는 것이다. 그렇지 않다면 왜 짜코가 “나나 거그나 불쌍한 사람들이여”라고 말하는지 알 수 없게 되어버릴

22) 『임권택이 임권택을 말한다 1』, 425면.

23) 박우성은 임권택의 1970년대 반공영화를 분석하면서 해당 영화들이 반공 선전매체로 기능한다고 볼 수 있는 이유를 영화 내적 기법에서만 찾고 있다. 그러나 <짜코>의 사례만 보더라도 어떤 영화가 반공영화가 되는 까닭은 영화 내적 특징으로만 환원될 수 있는 것이 아니다. 박우성, 「선전매체로서의 영화가 반공담론을 구성하는 방식에 관한 연구 - 1970년대 임권택의 반공영화를 중심으로」, 동국대학교 연극영화학과 석사학위논문, 2008.

테니까 말이다. 재편집을 거쳐 완성된 영화를 보면, TV에서는 대담이 아니라 역사에 관한 교육 영상 내지 다큐멘터리가 방영 중이다.<sup>24)</sup> 여기서는 한국전쟁에 대한 직접적인 언급 자체가 회피되고, 굴곡진 한국사에 대한 일반론적 서술이 등장한다. “한반도를 짓밟은 이 무수한 침략의 발. 이는 비단 일제 36년의 압박만이 아니다. 역사를 돌아보면, 나라가 열린 이후 우리는 줄곧 외세에 부대끼며 생존해왔다 해도 과언은 아닐 것이다.” 그런데 내레이션이 “외세...”라고 말할 때 동시에 화면에 나오는 장면과 자막은 “마소 회담”이다. ([그림 5]) “외세”라는 말로 가리키는 것이 미국과 소련이라는 듯이, 소련뿐 아니라 미국 역시 바로 “외세”<sup>25)</sup>에 해당함이 분명하다는 듯이. 이렇게 음성언어와 시각적 재현 및 문자언어를 나누어 배치하고 수용자가 결합해서 메시지를 완성케 함으로써 영화는 검열이 금지한 의미작용을 미약하게나마 남겨놓는다.



[그림 5] 〈짜코〉 TV 역사 다큐멘터리 장면

이처럼 영화는 분류상 반공영화면서도 반공영화의 시대의 종언에 대한 기대를, 시간을 한참 앞질러 품고 있다. 여기까지만 보면, ‘반공영화를 찍

24) TV 화면이 프레임 내에 들어와 있는 쇼트에서는 사운드 역시 교체되어 있으나, 바로 다음 쇼트, 앵글이 바뀌어 카메라가 송기열과 짜코를 보여주고 있는 쇼트에서 송기열과 짜코의 대사와 겹쳐 들리는 오프 스크린 사운드는 교체되기 전의 대답으로 되어 있다.

25) 격렬한 이념 대립에 대한 회의감을 대체한 표현이 ‘외세(에 부대끼며 생존해온 한국사)’라는 점에서, 임권택의 일종의 ‘양비론적 중립’은 상당 부분 민족주의적 관점과 결부된 것임을 미루어 짐작할 수 있다.

던 시기와의 단절은 사후적으로 덧붙인 이야기일 뿐이라기보다는 정말로 1980년의 임권택이 품었던 욕망으로 생각된다.<sup>26)</sup>

### 3. 반성문, 전향서, 혹은 ‘다중첩자적’ 텍스트: 〈아벤고 공수군단〉

그러나 1982년에 임권택은 군의 의뢰를 받아 반공영화적 성격의 전쟁 영화 〈아벤고 공수군단〉을 찍는다.<sup>27)</sup> 그것도, 자신이 〈짜코〉의 핵심

26) 단, 1980년대에 들어 임권택의 필모그래피에 생긴 ‘변화’에 있어서 각본가 송길한과의 협업의 영향력을 무시할 수 없는 것이 사실이다. 1970년대 말 임권택과 만나게 된 후 송길한은 임권택과 함께 〈짜코〉(1980), 〈만다라〉(1981), 〈우상의 눈물〉(1981), 〈안개마을〉(1982), 〈나비춤에서 울었다〉(1983), 〈비구니〉(1984), 〈겉소뜸〉(1985), 〈씨받이〉(1986), 〈티켓〉(1986)을 만들었다. 이 목록들은 이후 비평적으로 높은 평가를 받거나 국제영화제에서의 수상을 기록한 영화들을 포함하고 있다. 그런 만큼, 1980년 전후를 작가-감독 임권택의 (재)탄생으로 서술하는 임권택 감독론은 일정 부분 각본가 송길한론으로 바뀌 쓰일 필요가 있다. 지금까지 송길한과의 협업이 전혀 언급되지 않았던 것은 아니지만, 임권택의 ‘작가성’ 구축에 기여한 송길한의 ‘크레딧’이 충분히 인정되지 않은 측면이 있다고 생각되기 때문이다. 그렇지만 이는 본고의 논의 범위를 넘는 것이므로, 추후의 과제로 남겨둔다. 다만 그럼에도 〈짜코〉의 불온성의 ‘출처’를 송길한에만 국한시킬 수는 없다. 송길한은 한 인터뷰에서 영화로 제작될 시나리오로 〈짜코〉를 낙점한 것은 물론 감독인 임권택이었다는 점, 불온하게 읽힐 수 있는 텍스트라는 인식과 임권택 감독 모두 공유하고 있었지만 그럼에도 “모험”을 감행했던 것임을 밝힌 바 있다. “감히 어느 제작자나 그런 걸 영화화하려고 생각조차도 못했던 시기예요. 그리고 이것은 코에 걸면 코걸이 귀에 걸면 귀걸이인 시대에 이것은 상당한 불온성을 가진 작품이란 말이야. 둘[영화화 후보로 고려하고 있던, 김원일의 장편(長篇) 『노을』과 김중희의 장편(掌篇) 『짜코』] 다 불온한 거예요, 보기에 따라서는. 그래서 우리도 상당히 내면적으로든 어떤 모험성이랄까? 이런 것들을 임 감독이나 나나 같이 가지고 있으면서 하여튼 썼어요.” 한국영상자료원 연구전시팀 편저, 송길한 구술, 이경아 채록, 『송길한: 2019년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 〈생애사〉 2권』, 한국영상자료원, 2019, 122면.

27) 정성일은 임권택과의 인터뷰에서 아주 의외라는 듯이 왜 〈만다라〉 직후 〈아벤고 공수군단〉을 찍었느냐고 묻는다. 이때 정성일의 이 질문이 전제하는 것은 ‘예술적’이고 ‘진지한’ 영화를 연출한 것과 그 직후에 전쟁영화라는 장르영화이자 국가의 우수영화제도에 부응하는 국책영화를 찍은 것 사이의 비정합성이다. 이에 임권택은 연출자로서의 심리적 저항감 같은 것은 별로 없었다고, 자신은 “프로 감독” 즉 “영화로 살아남아야 하”는 사람, “이게 직업인 사람”일 뿐이며, “직장에서 하고 싶은 일만 할 수는 없는” 법이라고 답한다. (『임권택이 임권택을 말한다 1』, 473-474면) 이와는 달리 본고에서는

메시지로 여긴 역사관을 정면으로 부정하면서 말이다. 액자식으로 구성된 〈아벤고 공수군단〉은 한국전쟁 당시 아벤고 공수군단의 대원이었던 오일규의 아들 오승지가 성운수 소장(당시 중위)에게 찾아와 아버지가 어떻게, 무엇을 위해 죽었는지 묻고, 이에 성 장군이 아벤고 공수군단의 양동작전 격의 침투작전에 관해 이야기하면서 과거 시점의 이야기가 시작된다. 이때 오승지는 한국전쟁은 열강들의 대리전이었고 아무런 의미도 없는 전쟁이지 않았느냐고, 그렇다면 아버지는 무엇을 위해 죽은 것이냐고 묻는다. 그런데 자세히 들어보면, 오승지의 말은 전체적인 요지에서뿐만 아니라 구체적인 어휘와 표현의 차원에서 **〈짜코〉**에서 삭제 지시를 받은 TV 대담에서의 언설과 닮아 있다. 두 영화는 각 영화가 만들어내는 의미작용의 불일치와 간극으로 인해 동떨어져 있다기보다는 명시적이고도 직접적인 부인이라는 지점에서 기묘하게 접붙는다.

오승지      제가 알기로는 말이죠, 당시의 **한국전쟁은 3차대전을 가상한 세계 열강국들의 국지전 시험장으로** 이용됐구 **아무런 명분도 인기도 없었던 추악한 전쟁**이었다고 알고 있습니다. 미국의 저술가 **페렌바하도 『한국전쟁』이란 그의 체험적 저서 속에 ‘체커보드’란 말을 도처에 쓰고 있더군요.** 요컨대 **한국은 세계 열강국들의 장기판이나 다름 없다**는 뜻이죠. 그렇다면, 그런 추악한 전쟁에 목숨을 바친 저희 아버지의 죽음에 과연 무슨 의미가 있습니까? [중략] 장군님, 저희 아버지의 죽음에 과연 그럴 만한 가치가 있습니까?

이 영화의 과거 시점의 이야기는 곧, 이와 같이 ‘그릇된’ 의식을 갖고 있는 ‘철없는’ 청년의 말에 반박하면서, 그렇지 않다고, 국군의 희생은 승고한 의미가 있는 것이었다고 훈계하기 위해 들려주는 전쟁 회고담에 해

보다 생산적인 물음은 ‘왜 〈짜코〉 직후 〈아벤고 공수군단〉인가’라고 본 것이다.

당한다. 그렇다면 이 영화는 2년 전 검열 당국에 의해 삭제될 지시 받은 바로 그러한 한국전쟁관에 대한 정면 반박인 셈이다. 어떻게 이런 식의 회심이 일어날 수가 있을까? 이 직접적이고 명시적인 부인의 제스처를 어떻게 해석해야 할까? 짧았던 서울의 봄의 기대가 좌절되고, 새로운 군사 정권이 통치의 기틀을 마련함에 따라 다시 반공 국책에 협력하기로 마음을 바꾼 것일까? 그런 상황에서, 군에서 들어온 주문을 거부할 수는 없었으므로, 지금껏 그랬듯 주문 받은 '제품'을 만들어 '납품'한 것 뿐일까? 설령 그렇다고 해도, '적당히' 반공 이념을 선전하는 영화를 찍으면 될 일인데, 어째서 2년 전 영화에서 하지 못했던 말을 굳이 가져와서는 정면 반박의 대상으로 삼은 것일까? 〈아벤고 공수군단〉은 〈짜코〉 때의 시도로 인해 검열 당국으로부터 받은 '경고'를 만회하기 위해 짐짓 더 명시적으로 자신의 과오를 고백하고 자기 비판하는 반성문인 것일까? 이것은 일종의 영화적 전향서인 것인가?

그런데, 과연 이 영화는 오승지에게 아버지가 열강들 간의 싸움의 장기 말로 무의미하게 희생된 것이 아니라는 것을 설득하는 데 성공하고 있는 것일까? 성 장군이 들려주는 과거 시점의 이야기는 오히려 그에 반박하기 보다는 그것을 예증하는 것처럼 보이기까지 한다. 우선 아벤고 공수군단이 한국인 병사로 구성된 부대이면서도 맥아더 사령부 직속의 특수부대로서 미군의 지휘를 받는 것으로 되어 있다는 점이 공교롭다. 뿐만 아니라, 실상 정예 인원의 침투 작전은 그것으로써 전황을 뒤바꾼 영웅적인 성과를 낸 것이 아니었다. 작전의 진짜 목적은 일부러 적에게 사로잡힌 뒤 상륙작전이 펼쳐질 곳이 (인천이 아닌) 원산이라고 적이 믿게 만드는 것이었음이, 즉 투입된 대원들은 처음부터 희생이 확정된 장기말에 다름 아니었음이 밝혀진다. 아벤고 공수군의 유일한 한국인 지휘관인 고 중령은 미군 지휘관의 명령에 따를 수 밖에 없고 그에 따라 자기 휘하의 한국인 병사들이 희생될 수밖에 없는 상황에 계속해서 괴로워하며 불만을 표해왔는데, 심지어는 침투작전의 진짜 의도를 알게 되자 더욱 좌책감에 시

달린다. 영화는 오일규와 그 동료들의 전투 장면 못지 않게 무력감과 죄책감에 괴로워하는 고 중령의 모습을 공들여 묘사한다. 바로 이 고 중령의 존재로 인해 이 영화는 특수부대원들의 투철한 애국, 반공 정신과 용맹한 작전 수행 능력을 자랑하는 단순한 프로파간다 전쟁영화로만 치우치지 않게 되며, 군인들의 희생을 정당화하는 데 복무하기보다는 그 정당성을 의문에 부치는 의미작용을 작동시키게 된다.

물론, 이 영화가 기획 단계부터 그리고 외표적으로 명백히 프로파간다적이라는 점을 간과해서는 안 된다. 〈아벤고 공수군단〉은 당시 새로운 군가가 지어짐에 따라 이를 군을 넘어 대중 일반에 보급·전파하기 위해 군가를 적극 활용하는 영화로서 주문된 것이었다. 국군영화제작소에서 한국영화제작자협회에 보낸 공문에는 세 편의 군가 〈조국이 있다〉, 〈멋진 사나이〉, 〈전선을 간다〉의 가사가 첨부되어 있으며<sup>28)</sup>, 이후 실제로 완성된 영화에서도 이 군가들(특히 〈조국이 있다〉)이 주제가로 활용된다. 문화공보부 내부결재 문서 「새 군가를 주제가로 한 극영화 촬영 지원」에는 「극영화 촬영지원계획」이 첨부되어 있는데, 그 내용은 흥미로운 지점을 여럿 포함하고 있다.

1. 지원목적

- 새군가를 주제가로 한 군사극영화를 제작 지원 하므로써 군가를 자연스럽게 전파하여 군·민 일체감 조성과 범국민적 안보홍보에 기여한다.

2. 제작방침

- **의도적 군가 보급을 탈피**, 영화의 주제가에 부합되는 상황전개로 **자연발생적**으로 전국민이 가창할 수 있도록 유도.
- 영화 내용상의 **인간의 내면적인 공감**을 통한 국가관 확립모사

28) 「81호 국극영화 합작협조」(81. 7. 24.)의 첨부 문서 「군가」, 한국영상자료원, 〈아벤고 공수군단〉 검열서류, 관리번호 RK03592, 2-4면.

- 강인한 군인정신과 혈육의정을 능가하는 전우애를 묘사하므로써 관객으로 하여금 공감을 불러 일으킬수 있도록 전개
- 새군가 보급과 호국정신 함양을 동시에 추구할 수 있는 수준높은 작품 제작

[중략]

#### 4. 제작경위

- 81. 7. 20 새군가 제정 결과보고서 “새군가”를 주제로한 극영화를 제작, 널리 보급하라는 **대통령각하의 분부에 따라** 영화제작자협회에 영화업자를 선정의뢰 “주식회사 우진필림”을 추천받아 새군가를 주제로한 영화대본을 작성의뢰하여 제작 추진중인 작품임.<sup>29)</sup>

위의 문서에서 우리는 정교해진 프로파간다와 좀 더 ‘부드러운 권력’에 의 지향을 엿볼 수 있다. (반공적) 안보의식 고취는 부자연스럽고 인위적인 방식으로 이루어지는 안 되며, 자연스러운 방식으로 이뤄져야 한다. 그러기 위해서 영화의 장면과 주제를 자연스럽게 잇고, 이를 통해 군가의 습득이 “자연발생적”으로 이뤄지도록 유도해야 한다. 또 관객을 영화 장면에 몰입하게 하기 위해서는 영웅과 적이라는 단순한 구도에 액션적 쾌감만을 더하는 것이 아니라, 인물의 내면을 묘사하고 공감할 수 있게 해야 한다. 더 이상 반공 안보대세 확립은 세뇌나 훈련으로서 성취되는 것이 아니라, 미디어를 통해 홍보되고 친근하게 느껴져야 하는 것이 된다.

앞서 논했던 고 중령과 같은 인물은, 바로 이와 같이 관계적 반공 프로파간다 영화에서 “인간의 내면적인 공감”을 제작방침으로 삼음에 따라 나올 수 있었던 것이 아닐까? 의기소침해 있거나 절망에 빠져 있거나 회의감에 젖어 있는 부하들을 독려하고 사기를 진작시키는 이상적인 리더가 아니라, 그 자신이 회의와 죄책감에 시달리는 인물. 대의를 위해서 휘하

29) 「새 군가를 주제로 한 극영화 촬영지원」(81. 10.)의 첨부 문서 「극영화 촬영지원계획」, 위의 자료, 32면.

의 병사를 희생시키는 결단력을 갖춘 지휘관이 아니라, 자신의 병사를 희생시키는 명령을 더는 내릴 수 없다며 미군에게 거칠게 항의하는 인물. 결국 바로 이 인물의 입을 통해 영화 제작 주체의 생각이 겉으로 드러나게 된다. 원산 상륙작전은 실제 이뤄질 상륙작전을 위한 양동작전이자 위장이며, 자신의 부하들은 처음부터 의도적으로 정보를 흘린 뒤 죽게 되어 있는 희생양이라는 것을 알게 된 고 중령은 “이렇게 의미 없이 소모시키다니”<sup>30)</sup>하고 불만을 드러내 놓고 표출한다. 미군 지휘관 알렉산더는 “이 전쟁을 내 탓으로 돌리지 말게. 누굴 탓하고 싶거든 김일성을 탓해아지!”<sup>31)</sup> 하고 말하고, 이에 고 중령은 “이 전쟁은 지도에 선을 그으면서 시작 된 겁니다”<sup>32)</sup>라고, “누구든 간에 38선을 그은 자들이 책임을 져야 하는 게 아닙니까”<sup>33)</sup>라고 응수하며, 대들 듯 “이건 무의미한 살육입니다”<sup>34)</sup>라고까지 말한다. 군의 희생이 무의미하다는, 한반도를 분할 점령한 열강에게 (즉 소련뿐 아니라 미국에게도) 책임이 있다는 ‘금기어’가 검열을 통과해 군가를 홍보하기 위한 프로파간다 영화의 한중간에 자리하게 된다.

이 모든 것은, 그저 다시 반공영화 제작에 협력하는 쪽으로 전향했으나 다만 입체적인 인물들을 배치하는 과정에서 발생하게 된 우연적인 효과일까? 그렇게만 보기에는, 영화의 제작 주체가 기획부터 최종 완성까지 밀어붙인 ‘수상함’ 또는 ‘불온함’이 하나 더 존재한다. <아벤고 공수군단>은 본편 검열을 두 차례나 받았는데, 이는 검열을 마친 후 제작사 측에서 검열(신청)을 취하하고<sup>35)</sup> 재촬영 및 재편집 후 다시 검열을 신청하

---

30) 실제 대사는 영어로 되어 있으며, 들리는 대로 적으면 다음과 같다. “What a meaningless waste!” 번역은 인용자.  
 31) 위와 같다. “Don’t blame this war on me. You wanna blame somebody? Blame Kim Il-sung!” 번역은 인용자.  
 32) 위와 같다. “This war started on the map.” 번역은 인용자. (“This war started with a line drawn on the map”을 의도했던 것이라고 보았다.)  
 33) 위와 같다. “Whoever drew the 38th Parallel, must take responsibility.” 번역은 인용자.  
 34) 위와 같다. “This is useless slaughter!” 번역은 인용자.

여 받았기 때문이다. 이때 제작사에서는 첫 번째 검열에서의 지적 사항들에 더해 제작 신고 시에 통보받은 유의사항들까지도 고쳐 제작하여 두 번째 검열을 받는다. 우리는 이를 오리지널 대본과 심의대본을 비교해봄으로써 확인할 수 있다. 그 덕인지, 두 번째 검열에서는 한 가지의 지적 사항도 없이 통과를 받게 된다.

2. 유의사항: 다음과 같은 문제점을 순화 또는 삭제하여 격조 높은 작품을 제작하기 바랍니다.

가. 장면

- 씬30: 깡패가 일본도를, 유격대원이 단검을 들고 대치한 장면
- 씬31: 홀안에서 난투하는 장면
- 씬56: 정사 장면

나. 대사

- “마마”, “과과” (예: 씬2, 3, 188 등)
- “...조국이라는 이름의 까치가 파먹은 한알의 사과...”, “조국이 나를 잡아먹는—” 등 대사 (예 : 씬3, 146 , 149 등)
- “...사무라이...”, “따라지 쫄병” (예: 씬30, 33 등) 36)

위의 인용은, 문화공보부에서 우진필립에 보낸 공문 「극영화 제작신고에 대한 유의사항 통보」에서의 구체적인 지적 사항이다. 여기서 음란성이나 저속성 등이 아닌 정치적 불온성의 측면에서 문제가 될 만한 유일한 항목은 ‘나. 대사’의 두 번째 사항이다. 그리고 이는 문공부의 삭제 권고 사항들 중에서 영화의 제작 주체가 삭제하지 않고 최종 결과물에 끝

- 
- 35) 제작사 측에서는 그 이유에 대해, 원래 영화제 출품을 위해 서둘러 검열을 신청했던 것이나 익년에 출품하기로 일정을 바꾸었고, 또 국방부 요청에 따라 재촬영·편집을 할 예정이기 때문이라고 밝혀놓았다. 「“아벤고 공수군단” 검열취하에 관한 건」(82. 4. 1.), 한국영상자료원, 〈아벤고 공수군단〉 검열서류, 82면.
- 36) 「극영화 제작신고에 대한 유의사항 통보」(81. 9. 22.), 한국영상자료원, 〈아벤고 공수군단〉 검열서류, 17-18면. 강조는 인용자.

까지 포함시킨 유일한 요소이기도 하다. 해당 대사는, 조국을 ‘사과를 쪼아먹지만 많은 해충도 먹어 없애주기에 비난할 수 없고 오히려 고마운 새인 까치에 빚댄 것이다. 수정 전의 오리지널 대본에서 이 비유는 처음에는 성 장군에 의해 제시되고, 그 구체적인 의미는 오일규의 아버지 오목사에 의해 언급된다.

#3           사령관실  
들어오는 두 사람.

[중략]

승지       과파의 죽음에는 과연 그럴 만한 가치가 있었습니까?  
성         있었구 말구. 너의 아버지는 조국이라는 이름의 까치가  
            파먹은 한 알의 사과였다.  
승지       ...? 37)

#146       과수원 길(회상)

하얀 무서리가 내린 과수원길을 등지고리를 입은 아버지와 소  
년 일규가 걸어오며.

오목사    일규야...  
일규      네.  
오목사    너 이 사과 밭에서 제일루 맛있는 사과가 어느 것인 줄  
            알겠느냐?  
일규      ...? 모르겠는걸요, 아버지...  
오목사    하하 그럴테지. 그건 말이다. 어느 사과밭에서고 **단물**이  
            **제일 많이 뻥** 맛있는 사과는 **까치가 쪼아먹은 사과**란다.  
            알겠니?  
            [중략]  
일규      그럼 아무리 기쁜 소식을 전해 준다구 하더라도 까치는

나쁜 놈이구만요.

오목사      아니지. 그런 것만두. **사과를 쪼아먹는 까치는 그 대신 수  
추수만 마리의 해충을 잡아 주거든.** 일규야, 안 그렇느냐?

일규      그건 그런데요...

오목사      넌 이담에 커서 어떤 사과가 되고 싶으냐? 빛깔만 요란하  
구 알맹인 신아마도 같은 사과가 되고 싶으냐 아니면 부  
피는 작더라도 듬뿍 든 황주 사과 같은 사과가 되고 싶으  
냐?

일규      햇 참 아버지두 아 기왕이면 단 사과가 돼야죠.

오목사      물론이지. 단 사과가 돼야지. 단물이 속속들이 배어있는  
그런 사과가 돼야지. 그래야만 **조국이란 까치가 우리 일  
규란 사과를 맛있게 쪼을 테니깐...** 38)

#149      병실

[중략]

떠오르는 수나.

수나      가지마. 응? 나랑 도망쳐.

일규, 고개를 흔든다.

일규      (소리) **난 단물이 담뱃 담긴 사과가 돼야 해. 조국이 나를  
쪼아먹는...**39)

이 비유에서 까치는 조국 즉 국가를 뜻하며, 까치가 쪼아 먹은 사과는 희생되는 국군을, 벌레는 공산 세력, ‘복괴’를 빗댄 것이다. 이 비유는 일규가 자신의 목숨을 국가를 위해 바치고자 하는 비장한 애국적 결의를 강조하기 위해 제시된 것이다. 그렇다면 왜 이 대사들은 검열 과정에서 정치적 불온성을 의심 받았던 것일까? 이에 대한 가능한 하나의 해석은

38) 위의 자료, 54면. 강조는 인용자.

39) 위의 자료, 55면. 강조는 인용자.

다음과 같다. 구체적인 표현을 살펴보면, 사과와 적은 사과를 해치는 별레이긴 하지만 결국 사과를 과먹는 주체로 지목되는 것이 별레가 아닌 까치로 되어 있다는 점이 눈에 띈다. 달리 말하면, 국군 병사들은 공산 세력의 존재 때문에 희생되는 것이긴 하지만, 병사들을 희생시키는 직접적인 행위주체는 다름 아닌 국가인 것이다. 이런 결끄러움을 눈치챘기 때문인지 공보부의 최초 유의사항 통보에서는 이 대사의 삭제가 요청되지만, 영화의 제작 주체는 이 비유 자체를 완전히 포기하지는 않고 다만 대사가 등장하는 위치를 액자 내부(플래시 백)에서 액자(현재 시점)로 조정하고 비유의 의미를 해설하는 인물을 성윤수 장군으로 바꾸는 등 구체적인 배치를 다듬는다. 왜인지 확실하게 알 수는 없으나 이후 공운의 (두 번째) 본편 김열에서는 이 사항이 더 지적되지 않으며, 이와 같은 사과와 까치의 비유는 최종적으로 영화에 포함된다. 국가를 위해 희생을 각오하는 정신의 숭고함을 강조하려는 듯한 외피를 두르고, 결연한 어조로 말해지면서, 그러나 병사들을 죽인 것은 적이라기보다는 국가였다고 이야기하는 불온한 비유의 의미작용을 간직하면서 말이다. 지금까지 논의한 맥락을 고려하면서 다시 앞으로 돌아가본다면, <짜코>와의 연결 고리이기도 했던 ‘열강들의 대리전으로서의 무의미한 한국전쟁’론은 표면적으로는 오승지의 대사를 통해 제시되고 성 장군에 의해, 즉 영화 전체에 의해 반박되는 모양새를 취하고 있지만, 어쩌면 이는 영화의 제작 주체가 국가와 군의 주문에 맞추면서도 자신들이 말하고 싶었던 메시지를 영화 속에 끝내 남겨두는 교묘한 방식이었다는 독해 또한 가능해진다.

마치 전향서처럼 보였던 반공 프로파간다 전쟁영화는, 보다 자세히 살펴보면 자신이 부인하겠다고 선언했던 과오를 은밀히 다시 정당화하거나 선전 목적에 상충되는 ‘수상한 코드들을 도입한다. 전향을 하지 않을 수는 없어서 했지만, 그것만이 다는 아니라는 듯이, 혹은 전향의 제스처를 취하되 여전히 거기에 전적으로 복무하고 싶지는 않다는 듯이. 말하자면, 1980년대 초의 이 수상한 반공영화는 일종의 ‘영화적 이중접자처럼 작동

한다. 여기서 감독의, 혹은 영화의 ‘진의’가 어디에 있는지를 파헤치고자 하는 시도는 크게 유의미하지 않을 것이다. 어느 쪽이 의미의 최종심급인가? 감독인가, 검열인가, 관객 혹은 비평인가, 텍스트 자체인가? 그 무엇도 아닐 것이며, 아마도 영화 텍스트의 의미의 최종심급이란 존재하지 않을 것이다.<sup>40)</sup> 그렇다면 고쳐 말하자. 이런 경우, 영화는 다중첩자, 말하자면 N중첩자이며, 이때 ‘N=?’의 답은 알 수 없다. (부연하건대, 이 영화적 다중첩자는 바로 그 N중의 중첩으로 인해 단순하지 않은 방식으로 불온해 보이지만 실은 어떤 것에 대해서도 근본적으로 불온하지 않게 된다.)

#### 4. 은밀하고 미묘한 ‘원대복귀적’ 순간들?: 〈짜코〉에 대한 보론

‘영화적 다중첩자가 진정으로 봉사하는 ‘진짜’ 소속을 밝힐 길은 처음부터 그리고 영영 요원한 법이라면, 다음과 같은 가설 또한 제기해볼 수 있지 않을까? 즉, 반공영화로 간주된 것이 적어도 표면상 그리 이상한 일은 아니었던 〈아벤고 공수군단〉의 경우보다 훨씬 더 반공영화라는 분류가 어색하게 느껴지는 영화, 말하자면 보다 확연하게 ‘반·반공적’이어보이는 〈짜코〉에도 다시 ‘반·반·반공적’인 의미작용의 흔적이 남아있을 터라는 혐의를 말이다.

〈짜코〉는 일견 좌우의 이념 대립을 비판적으로 조명한다는 점에서 어느 정도 중립적인 관점—물론 이때의 ‘중립성’에는 모종의 민족주의가 깃들어 있다고 볼 수 있겠다—을 지닌 것으로 보인다. 짜코가 악마 같은

40) 이는 텍스트를 해석하고 그 의미에 관해 논하는 일이 무용하다거나, 텍스트의 의미란 알 수 없는 것이라는 식의 인식론적 회의주의 내지 허무주의를 제기하는 것이 아니다. 텍스트를 둘러싼 맥락들이 구체적으로 주어졌을 때, 어떤 특정한 의미작용의 계열이 경쟁하는 다른 의미작용들에 비해 두드러지는 사건이 돌발될 가능성은 존재한다. 본고에서 논하고자 하는 것은 다만 의미작용이 결론에 다다라 마침내 결정되고 고정되는 최종장이란 도래하지 않는다는 점이다.

빨갱이가 아닌 만큼이나 송기열 또한 국가의 영웅과는 거리가 멀고, 쫓기는 짝코의 삶만큼이나 송기열의 삶 또한 피폐하기 짝이 없는 것으로 그려진다. 감독은 이 둘 모두를 냉전 하 이념 대립의 피해자로 그리고자 의도했다. 그러나 과연 빨치산과 전투경찰에 대한 묘사는 정말로 도덕적으로 동등하게 그려지는가? 그렇다기에는, 플래시백과 현재 시점을 통틀어서 언제나 짝코 쪽이 교활한 인물로 그려진다. 이를테면, 송기열이 짝코를 놓친 것도 불일을 보고 싶다고 수갑을 풀어 달라는 짝코의 요청을 송기열이 받아들였지만 짝코가 송기열을 속이고 달아났던 것이었으며, 갯생원에서 짝코는 자신에게 계란을 양보하는 등 자비를 베푸는 송기열을 속이고 그에게 수은 가루를 탄 국을 먹인다. 두 인물의 도덕적 정당성의 비대칭이 가장 두드러지는 것은 영화의 마지막 씬이다. 송기열의 고향으로 향하는 열차에서, 짝코는 죽기 직전 사회주의 사상에 몰두하고 빨치산 활동을 했던 것에 대한 후회와 부끄러움을 내비치고, 자신의 지난 행적을 “죄”라고 부른다. “사람이 태어나서 죄 짓고 살 건 못 되야. 죽어서만 이라도 고향 땅에 묻히고 싶었는데, 고향에도 낫짝이 있다고, 당최 갈 수가 있어야제.....” 이와는 대조되게, 송기열은 30년 만에 망실공비를 다시 잡았어도 그간의 사투가 별 소용없게 된 데 허망함을 느낄 뿐, 자신이 반공 이데올로기에 매몰되었다는 사실을 깨닫고 이를 후회하고 있는 것은 아니다. 그의 행적에서 드러나는 것은, 개인적 원한과 억울함이 반공과 결합되는, 혹은 차라리 반공이라는 ‘대의’를 넘어서는 모습이다. 그러므로 송기열의 생애 이야기에서 점차 반공 이데올로기가 후경화되는 듯 보이는 것이 사실이지만, 한편으로 반공주의는 마지막 순간까지 송기열이 포기하지 못하는 것, 끝끝내 기대지 않을 수 없는 것으로서 나타난다는 점 또한 사실이다. 요컨대 영화는 이 두 사람의 질긴 악연, 끝없는 추적과 도피와 싸움을 허망하기 그지없는 것으로 드러내지만, 디제시스 내적으로 오직 짝코만이 자신의 생애를 반성하고 후회한다.

좌우를 막론하고 이념 대립 자체를 비판적으로 조명하는 것으로 비치

는, 그런 점에서 일견 ‘양비론’적으로 읽히는<sup>41)</sup> 이 영화는 ‘근본적으로 더 나쁜 것’을 설정해둔 듯한 인식을 이면에 깔고 있다. 즉 여기에는 부지불식간에 전제로 깔려 있는 인식들이 있는데, 이를 범박하게 표현하면 다음과 같다. 임권택에게 이데올로기는 그 자신이 역설하는 바 ‘인본주의’를 해치는 것으로서 ‘나쁜 것’이다. 이 ‘원칙’에 따라, 이데올로기 갈등은 반인간적이며 ‘나쁘다’. 즉 사회주의 이데올로기도 반공주의 이데올로기도 그다지 바람직한 것이 못 된다. 바로 이런 식의 구도에서, ‘나쁜 것’도 ‘그에 반하기 위해 역시 나빠지는 것’도 그릇되지만, 후자는 전자로 인해 파생된 것, 전자에 ‘어쩔 수 없이’ 대항하기 위해 등장한 것이라는 점에서 후자보다는 싸움의 원인을 제공한 ‘원초적 잘못’, ‘본원적 이데올로기인 전자가 ‘더 나쁘다.’<sup>42)</sup> 첨언컨대, 어쩌면 바로 이 점에서 〈짜코〉는 좌우의 대립이 극에 달했던 혼란한 해방공간을 그린 선우희의 동명 소설을 영화화한 또 다른 반공영화 〈깃발없는 기수〉(1979)<sup>43)</sup>와 시기적으로뿐

41) 부연하건대, 기실 임권택의 이념에 관한 영화들에서 나타나는 정치적 태도는 단순하게 양비론으로 요약될 수 있는 것도 아니다. 거기에는 두 번째 진동, 즉 양비론과 양시론 사이에서의 진동이 존재하는 것처럼 보이기 때문이다. 달리 말해, 임권택은 사회주의에도 반공주의에도 환멸을 표하는 동시에 반공주의에도 찬동하기도 하고 또 반-반공주의에 찬동하기도 한다.

42) 박유희 또한 임권택의 이념 대립에 관한 영화들이 이념에 비판적인 태도를 취하지만 이때 이념이란 결국 좌익 이데올로기를 가리키는 것으로 편향된다는 점을 지적한다. “그러나 이 영화들(〈깃발없는 기수〉, 〈짜코〉, 〈태백산맥〉 등의 영화들)은 이념에 의한 피해를 강조하고 그로 인한 환멸을 보여줌으로써 결과적으로 반공영화로 귀결된다. 이 영화들에서 ‘이념’으로 표상되는 것은 공산주의자밖에 없기 때문이다.”(“임권택 영화는 어떻게 정전(正典)이 되었나?”, 68면) “텍스트를 들여다보면 임권택 영화에서는 언제나 이념이 가해자로 설정된다. 따라서 좌익은 선부른 이상에 사로잡혀 날뛰다가 이념에 대한 회의와 허무 속에서 외롭게 죽어가는 것으로 재현되어, 결과적으로 임권택 영화는 반공영화의 계보에 놓이게 된다.”(위의 논문, 72면) 다만, 박유희는 이 점을 근거로 이념 대립을 다룬 임권택의 영화들이 결국 반공영화에 해당한다고 단언하는 것과 달리, 본고는 그 영화 텍스트들에서 의미작용의 복잡성과 비결정성에 보다 더 주목을 기울인다.

43) 〈깃발없는 기수〉는 우익 단체의 폭력 행사 역시도 묘사하지만 서사 전체적으로는 좌익을 폭력적이거나 기만적이고 타락한 존재로 그리며, 영화는 결국 주인공 허윤이 좌익 단체의 리더 이철을 총으로 쏘아 사살하는 것으로 끝을 맺는다. 〈깃발없는 기수〉의 경우 이념 대립의 문제성이라는 주제가 나타나지 않는 것은 아니지만 비교적 분명하게

아니라 만들어내는 의미에 있어 그리 멀지 않다고 말할 수 있을지 모른다.

어쩌면, 이 지점들을 일컬어 이 영화가 도무지 반공영화답지 않음에도 불구하고 드물게 남아 있는 반공적 요소라고 말하기보다는 이념 갈등에 대한 염증과 허무의 표현에 여전히 남아 있는 편향된 인식들의 흔적이라고, 감독의 의식적 메시지라기보다는 감독의 정치적 무의식이자 시대의 무의식의 흔적이라고 보는 것이 보다 더 합당할지도 모르겠다. 이러한 맥락에서, 반공영화로 분류된 텍스트는 단순히 ‘반공적’인 것으로도, ‘반·반공적’인 것으로도, 그렇다고 또 ‘반·반·반공적’인 것으로만 남지도 않는다. 어쩌면 존재한다고 말할 수 있는 것은 ‘반공영화라기보다는 [반·]공영화( $n=?$ )’뿐일지도 모르겠다. (그러나 어쩌면 그와 동시에, [반·]공영화( $n=?$ )는  $n$ 이 홀수이든 짝수이든 간에 어떤 의미에서는 결국 ‘반공영화’라고도 할 수 있을지도 모르겠다.)

## 5. 나가며 — 의미와 욕망의 미끄러짐, 흔들림, 얽힘과 텅 빈

이상에서 살펴보았듯, ‘반공영화’라는 규정에 잘 들어맞지 않는 측면을 확연하게 노정하고 있기에 이후 ‘분단영화’<sup>44)</sup>라는 비편 이름으로 호명되곤 하는 〈짜코〉는<sup>45)</sup> 그럼에도 여전히 편향된 정치적 무의식을 가리키는 기호들을 포함하고 있다. 그런 점에서 이 영화는 반공영화라는 분류 속에 어울리지 않게 섞여 들어간 이질적인 외부인이면서도 또 은밀하게

---

좌익에 대한 부정적 묘사가 전경화된다.

44) ‘반공영화’, ‘분단영화’의 범주 개념을 역사적, 통시적으로 논구하고 ‘전쟁영화’-‘반공영화’-‘분단영화’ 개념 간의 관계에 관해 정리한 연구로 가장 참조할 만한 것은 앞서 언급한 정영권의 책 『적대와 동원의 문화정치』라 할 수 있겠다.

45) 〈짜코〉를 ‘분단영화’로 규정하는 논의의 예로는 앞서 언급한 바 있는 안혜숙의 논문을 들 수 있다.

그 분류에 부합될 수도 있을 모종의 편향성의 흔적을 지니고 있는 내부인이다. 〈아벤고 공수군단〉의 경우, 외견상 상대적으로 ‘반공영화’라는 이름에 어울리는 특징들을 지니고 있다. 그렇지만 이 영화의 의미는 거기에서 정지되지 않고 모종의 연쇄, 순환 혹은 진동을 일으키며 미끄러지고 운동한다. 〈아벤고 공수군단〉은 한편으로는 〈짜코〉에서 한국전쟁에 관한 ‘불온한’ 역사관을 직설적으로 제시하려 했던 시도에 대한 반성문이자 전향서이되, 그렇지만 어딘가 미심쩍고 본의가 의심스러운 반성문-전향서이다. 또 다른 한편으로, 제작 목적과 과정의 맥락에서 볼 때 분명 프로파간다적 전쟁영화에 해당하되, 성공적인 프로파간다를 방해하는 서사, 연출, 이미지가 곳곳에서 돌출되며, 부정하겠다고 선언한 역사관을 오히려 은밀히 후방지원한다. 그러면서도 군가를 영화의 주제가로 적극 활용함으로써 군·관의 제작방침을 따랐고, 새 군가를 널리 알린다는 소기의 목적에 충실했다.<sup>46)47)</sup> 요컨대 이들 영화는 단순한 ‘반공영화’로도, ‘반공영화를 가장한 반·반공영화’로도 의미화되기 어려우며, 전자로 이름 붙일 만한 의미작용과 후자로 이름 붙일 만한 의미작용 사이를 오가며 순환하고 진동한다.

그러므로, 영화 텍스트의 의미를 결정하는 최종심급이란 아마도 존재하지 않을 것이다. 영화 프로덕션과 검열 제도가 만나 복잡한 맥락의 층

46) 결과적으로, 세 편의 군가 중 〈멋진 사나이〉, 〈전선을 간다〉의 두 편은 오늘날에도 (육군 내에서 적극 활용되는 군가로서 살아남았으며, 영화의 주제가 격인 〈전선을 간다〉의 경우 가장 인기 있는 군가들 중 하나로 자리매김했다. 국방부 기관지 『국방일보』에서 2025년 3월에 현역 병사 489명을 대상으로 설문조사한 결과에 따르면 〈전선을 간다〉는 2위(24.5%)를 차지했다. (『국방일보』 3월 병영차트 최고의 군가: 차오르다 군부심, 『국방일보』 2025. 3. 26, 12면) 물론 이는 다분히 결과론적인 이야기일 뿐, 〈아벤고 공수군단〉이 흥행에는 실패한 것이 사실인 만큼 해당 군가의 인기가 영화 덕택이라고 보기는 무리가 있다는 점은 감안할 필요가 있을 것이다.

47) 〈아벤고 공수군단〉 제작 주체는, 관에는 반공 프로파간다 영화로서 어필하여 적극적인 지원을 받고 일반 대중을 상대로는 전쟁영화 장르로 어필하는 전략을 취한 것으로 보이지만, 프로파간다 내의 반·프로파간다적 요소가 전쟁영화 장르의 관습 또한 거슬렀기 때문인지 — 이를테면 부대원들의 영웅주의와는 거리가 먼 허망한 죽음 등이 전쟁 액션 영화에서 기대되는 쾌감을 반감시켰다고 볼 수 있다 — 대중적 흥행에는 실패한다.

위들을 만들어내는 상황에서는 더더군다나 그러할 것이다. 설령 작가-감독을 의미의 핵심 심급에 놓으려 해도, 감독 임권택의 욕망 역시 단일하지 않았던 것으로 보인다. 그에게는 6, 70년대를 거치며 살아남는 동안 지녀왔던, ‘빨치산의 아들이라지만 나도 반공영화를 만들 수 있다는 것을 보여주겠다’는 증명의 욕망과 80년을 전후로 꿈틀거리기 시작한 ‘이제는 반공영화라면 지긋지긋하다’는 일탈적 욕망 모두가 있었던 것이 아닐까? 즉 1980년대 초라는 분기점은 사후적으로 회고된 작가-감독 임권택의 기원인 동시에 실제로 분열적인 욕망과 미끄러지는 의미작용의 운동이 있었던 시기였기도 했던 것이 아닐까? 임권택의 ‘수상한 반공영화들은 반공 이데올로기에 저항하는 영화라고 할 수만도, 그렇다고 결국에는 반공영화로 귀결되는 영화라고 할 수만도 없으므로, 다만 서로 정합되지 않는 여러 의미와 욕망의 작용이 미끄러지면서 엮히는 장(場)이라고 보아야 하지 않을까? 확실히 임권택이라는 감독은, 국가장치가 허용하는 표현의 한계선을 조심스럽게 두드려보고 조금씩 찢어보면서 자신이 욕망하는 표현의 최대치와 접하는 타협의 지점을 정확하게 찾아나가는 타진술(打診術)의 대가였던 것으로 보인다. 그 결과로 탄생한 텍스트들은 그와 같은 발생의 맥락과 조건 내에서 자신 나름의 의미의 삶을 살아나갈 것이다. 어쩌면 감독은 다시 그것과 대화해왔을 것이다. 그리고 자신의 진정한 소속을 결정할 수 없었던 다중접자<sup>48)</sup>가 채택한 ‘코드네임’이 바로 ‘인본’이었을 것이다. 환언하면, 임권택이 자신의 영화들을 관통하는 핵심 의미로서 스스로 제시하는 ‘인본주의’는 실제로 그의 필모그래피에서 확인될 수 있는 사상이라기보다는 ‘현실주의자이자 ‘이데올로기 회의주의자’인 임권택이 이념의 전면 거부와 사상의 부재에 붙인 그럴싸한 이름이자 텅 빈 기표

48) 임권택의 다음 발언은 본고에서 논한 바 임권택의 영화 텍스트의 ‘다중접자성’과 임권택이라는 감독의 인식론적 태도 사이의 관계를 미루어 짐작하게 한다. “나는 이 세상에 진리라고 단언해서 말할 것이 아무것도 없다고 생각하는 사람이거든요. 지금은 절대로 진리다, 하는 것도 저 뒤에 가서는 최종 아닐 수 있기 때문에, 뭣이든 끝이끝대로 믿고 떠받들 생각이 없는 사람이라고.”(『임권택이 임권택을 말한다 1』, 432면)

에 다름 아니다. 유현미 역시 임권택 영화의 ‘인본주의’란 구체적인 내용은 없고 다만 이데올로기 일반(좌익과 우익 모두)의 대립물로서 설정된 것이며, 결과적으로 정치성의 부재를 정당화할 뿐이라고 적절하게 지적한 바 있다. 그리고 바로 그런 의미에서, 이데올로기를 모조리 거부하는 신념인 ‘인본주의’는 역설적으로 그 자체로 다시 일종의 이데올로기가 된다.<sup>49)</sup> 그런데 공허한 기표라고 해서 정말로 아무 기의와도 관계 맺지 않고 순수 기표로서만 존재하는 것은 물론 아니다. 아마도 ‘인본’이라는 텅 빈 기표가 가리키는 의미들 중에서 가장 빈번한 것이 민족이었을 것이며, 이데올로기의 공백에 침투한 이데올로기로서 주요한 것이 민족주의였을 것이다. 임권택의 영화들이 1980년 전후의 시점을 통과하면서 점차 ‘내셔널 시네마’의 구축 과정에 긴밀히 관여하게 된다고 논할 수 있다면, 이는 바로 이와 같은 맥락에서 이해될 필요가 있을 것이다.

49) “임권택의 인본주의가 신화적 지위에 이르는데 가장 큰 공헌을 한 저널리즘에서 인본주의는 [...] 그 안에 구체적인 내용은 비어 있다.”(23면) “임권택은 종종 인본주의의 대립항을 이데올로기로 상정한다.”(42면) “어떤 사회적 현상의 원인을 분석하고 설명하고 퇴치하기 위해서는 필연적으로 역사적이고, 사회적이고, 정치적인 관점이 필요하다. 임권택은 그러한 관점 자체를 이데올로기로 간주하는 것으로 보인다. 결국 임권택에게 있어서 사회적이고 정치적인 설명이나 분석은 반인본주의인 것이다.”(43면) “임권택의 인본주의는 유토피아가 아니라 유토피아 이데올로기라고 할 수 있다. [...] 임권택의 인본주의는 현실적인 모순을 은폐하고 그로써 생긴 빈 터를 대체하는 이데올로기이다.”(45면) 보다 자세한 논의는 다음을 참고할 것: 유현미, 『임권택의 ‘인본주의 신화’ 분석: 『娼』을 중심으로』, 『영화연구』 14호, 한국영화학회, 1998.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

임권택, 〈짜코〉, 1980.

\_\_\_\_\_, 〈아벤고 공수군단〉, 1982.

한국영상자료원, 〈짜코〉 김열서류, 관리번호 RK03470.

\_\_\_\_\_, 〈짜코〉 심의대본, 관리번호 DCKD017112.

\_\_\_\_\_, 〈아벤고 공수군단〉 김열서류, 관리번호 RK03592.

\_\_\_\_\_, 〈아벤고 공수군단〉 오리지널 시나리오, 관리번호 DCKO003359.

### 2. 단행본

김경현 · 데이비드 E. 제임스 외 편저, 김희진 역, 『임권택, 민족영화 만들기』, 한울, 2005.

임권택 · 정성일 대담, 이지은 자료정리, 『임권택이 임권택을 말하다 1』, 현문서가, 2003.

임권택 · 정성일 대담, 이지은 자료정리, 『임권택이 임권택을 말하다 2』, 현문서가, 2003.

정성일 편, 『한국영화연구 1: 임권택』, 오늘, 1987.

정영권, 『적대와 동원의 문화정치 — 한국 반공영화의 제도화 1949~1968』, 소명출판, 2015.

한국영상자료원 연구전시팀 편저, 송길한 구술, 이정아 채록, 『송길한: 2019년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 〈생애사〉 2권』, 한국영상자료원, 2019.

### 3. 논문 및 기타

박우성, 「선전매체로서의 영화가 반공담론을 구성하는 방식에 관한 연구 — 1970년대 임권택의 반공영화를 중심으로」, 동국대학교 연극영화학과 석사학위논문, 2008.

박유희, 「임권택 영화는 어떻게 정전(正典)이 되었나?」, 『한국극예술연구』 58집, 한국극예술학회, 2017.

송아름, 「1980년대 한국 영화계의 욕망과 ‘국민감독’ 임권택의 탄생」, 『한국극예술연구』 48집, 한국극예술학회, 2015.

안혜숙, 「임권택 영화에서 ‘반공영화’와 ‘분단영화’」, 『아시아영화연구』 13권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2020.

유현미, 「임권택의 ‘인본주의 신화’ 분석: 『娼』을 중심으로」, 『영화연구』 14호, 한국영화학회, 1998.

조준형, 「한국 반공영화의 진화와 그 조건」, 차순하 외, 『근대의 풍경 — 소품으로 본 한국영화사』, 소도, 2001.

「국방일보 3월 병영차트 최고의 군가 — 차오르다 군부심」, 『국방일보』 2025. 3. 26, 12면.

Abstract

Censorship, Propaganda, and the Cinematic Multiple Agent:  
Im Kwon-taek's "Suspicious" Anti-Communist Films, *Jagko*  
(1980) and *Abengo Airborne Corps* (1982)

JEONG, Jaehoon

A close analysis of Im Kwon-taek's early 1980s films *Jagko* (1980) and *Abengo Airborne Corps* (1982) — both officially classified as “anti-communist films” in their time — reveals that these films in fact produce signification that is complex and multilayered, and that does not readily conform to the label of “anti-communist film.” When read in tandem, with careful attention to the revisions and transformations that occur at the intersection of filmmaking and the censorship apparatus, a close relationship between the two films comes into view: *Abengo Airborne Corps* directly repudiates the heterodox view of the Korean War that *Jagko* had attempted to articulate. Reading these films alongside contemporaneous censorship documents, this paper examines how an open-ended oscillation, circulation, and superimposition of signification — one that admits of no definitive endpoint — comes to emerge. In doing so, it adds new layers of context to the existing critical discourse that seeks to move beyond the prevailing binary and periodizing auteur narrative — one that frames the period around 1980 as a moment of rupture, in which Im Kwon-taek shed his identity as a director of cheap genre films and state-commissioned films (including anti-communist films) and was finally reborn as an auteur-director — arguing that, at the juncture of the early 1980s, both Im Kwon-taek's desire as a director and the meaning of his film texts were undecidable, contradictorily layered, and irreducibly complex. Against this context, the paper argues that *Jagko* and *Abengo Airborne Corps*

can be characterized neither simply as “anti-communist films” nor as “anti-anti-communist films” resisting anti-communist propaganda — but rather, speaking figuratively, as a “cinematic double agent,” or more precisely, as a “multiple agent” whose true allegiance remains unknowable. The paper further pursues an understanding of auteurship that does not presuppose the director as the last instance in which the meaning of a film text is determined, arguing that *inbon(ism)* — the concept Im Kwon-taek habitually presents as the core meaning of his films, which posits the human being as the essential ground of all value, or humanism understood accordingly — is a kind of empty signifier, metaphorically a “code name” assigned to a multiple agent who belongs to no ideology, and that it is into this ideological void that nationalism emerges as an infiltrating ideology.

Keywords : *Abengo Airborne Corps*, anti-communist film, auteurism, censorship, cinematic multiple agent, Im Kwon-taek, *inbon(ism)*, *Jagko*, Korean War, national cinema, propaganda, slippage of signification

접 수 일: 2026년 4월 7일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 3일

게재결정: 2026년 5월 5일