

현대 한국 미디어의 식민지, 전쟁 경험 형상화와 그 영향 - 영화, 드라마를 중심으로

이기훈 (연세대)

1. 머리말

이 연구는 해방 이후 2000 년대까지 한국의 영화와 드라마가 어떻게 식민지와 전쟁 경험을 형상화하고, 그것이 대중의 역사 인식에 어떤 영향을 미쳤는지 고찰하는 것을 목적으로 한다. 시기 별로 나누어 접근하되, 어떤 소재를 통해 과거에 접근하는지, 또 동일한 소재에 어떻게 다르게 접근하는지, 그 역사적 변화를 통해 매체를 지배하는 역사인식과 그 영향을 추적하고자 한다. 우선 영화나 드라마가 ‘민족’을 표상하고, 과거를 활용하는 방식을 살펴볼 것이다. 그것은 국민/민족의 이미지를 형상화하는 과정이 어떤 것을 부정하고 배제하는지, 또는 새롭게 포섭하는지 탐구하는 것이기도 하다. 그것은 매우 극적 과정이다. 인류의 적이며 공존 불가능한 악으로 묘사되었던 북한군 혹은 좌익은, 50 여년 뒤 다시 나를 위해 희생한 형제의 얼굴로 돌아온다. 어떤 변화가 있었던 것인가? 각각의 시대 매체 속에서 ‘역사’는 어떤 의미를 지니고 있었는지 살펴보자.

2. 1950~ 1960 년대 냉전민족주의의 식민지, 전쟁 기억

1) ‘순결’과 ‘의지’의 구현으로서 ‘민족’ 만들기

해방 직후 독립의 정치적 열풍이 휩쓸던 한반도에서 식민지기는 곧 민족해방투쟁의 시기가 되어야 했다. 영화인들은 새로운 민족국가 건설에 대한 사명감을 고취하는 계몽영화들을 다수 제작하였고, 주로 독립투사의 항일운동을 그린 영화를 후대 남한에서 ‘광복영화’라는 용어로 지칭했다.¹ 1946 년 최인규(崔寅奎) 감독, 전창근(全昌根) 극본, 주연의 <자유만세>가 대표적인 영화다.

주인공 한중은 죽음을 두려워하지 않고 민족독립의 과제를 수행하는 남성 혁명가이다. 영화는 주인공 한중이 일본 경찰의 총격을 받으며 탈출하는 장면으로 시작한다. 이후 독립운동을 다룬 영화에서 흔히 등장하는 첫 장면이다.² 저항 조직에 합류한 한중은 동지들과 무장봉기를 준비하던 중 경찰에 쫓기다 우연히 일본 경찰의 애인인 미향의 집으로 피하게 된다.³ 한중에게

¹ 한국영상자료원, <<한국영화의 풍경 1945-1959>>, 문학사상사, 2003, 23 쪽

² 원래 시나리오에는 밤 장면으로 설정되어 있었으나 필름과 장비가 부족한 탓에 낮에 촬영하는 것으로 변경되었다. 김려실, <‘자유만세’의 탈정전화를 위한 시론-현존 시나리오와 영화의 차이를 중심으로->, <<한국문예비평연구>> 28, 2009, 294 쪽

³ 이 역을 맡은 배우 독은기(獨銀麒)가 월북하는 바람에 1975 년 복원한 영상에는 친일 경찰 남부가 등장하는 장면이 삭제되어 영화의 전개를 이해하기 쉽지 않다. 또 원래 영화에는 일본 경찰의 대사는 일본어로 녹음했으나 이후 다시 더빙을 하며 모두 한국어로 바꾸었다.

교화된 미향은 그의 은신과 탈출을 돕지만, 일본 경찰에게 추적당하는 빌미를 제공해 저항 조직의 아지트에서 미향은 사실당하고 부상당한 한중은 체포된다. 그러나 그를 사랑하고 있던 간호사 혜자의 도움을 받아 탈출한다.



FIGURE 1 즉각적인 무장봉기를 주장하는 한중(<자유만세>)

한중은 민족의 봉기와 반동의 처단, 무장투쟁을 준비하며 직접 투쟁하는 혁명가이며, 불굴의 의지로 마지막 순간까지 싸우는 남성 영웅이다. 투사들은 서로를 동지라고 부르지만, 동지들 속에 여성은 없다. 영화 속 여성들은 이들을 ‘선생님’이라고 부르고 존경 혹은 연모하며 이들의 투쟁을 위해 희생한다.



FIGURE 2 한중과 미향(<자유만세>)

미향은 반역자의 연인인 자신의 처지를 절망하며 울부짖는다. “사람은 다시 살아야 할 권리와 노력은 없는 것인가요?” 한중은 단호하게 대답한다 “물론 사람은 다시 살 권리가 있으며 우리는 민족의 다시 살기 위해 앞뒤로 폭탄을 짊어지고 왜놈의 소굴로 나아가는 것이 아니오. 하지만 그것은 자신의 감상이 아니라 강철 같은 의지와 화산 같은 정열이 있어야 할 것이오.”⁴



FIGURE 3 부상당하고 체포된 한중과 혜자(<자유만세>)

⁴ 현재 복원본은 탈출하는 장면에서 끝나는데, 실제 영화에서는 한중이 산 속에서 일본 경찰과 총격전 끝에 목숨을 잃는 것으로 끝났다고 한다. 김려실, 앞의 글, 289~290 쪽

체포된 한중을 구한 것은, 은신한 집의 딸이기도 한 간호사 혜자였다. 타락한 미향이 구원을 호소하고 울부짖는 것과 달리 달리 순결한 처녀인 혜자는 위기에 빠진 한중을 구하는 새로운 영웅으로 묘사된다.

영화 속에서 민족은 무조건적이고 절대적인 헌신의 대상이다. 일본 경찰에 쫓기던 한중은 생면부지의 미향 집에 침입해 요구한다. “당신이 한국 사람이라면 날 구해줘야겠소.”⁵ 혜자가 어머니에게 한중을 구하겠다고 선언하자, 어머니는 “내가 말려도 넌 기어코 선생님을 구하겠구나”고 목숨을 건 딸의 모험을 말리지 않는다.⁶

1959년 민족 독립 운동을 다룬 영화들이 갑자기 많이 등장했다. 이 해가 3.1 운동 40주년이었고, 그 전해인 1958년 조총련의 귀국운동이 본격화되면서 ‘북송’이 한일 간 최대 쟁점이 되었던 때였다. 또 다음 해 선거를 앞두고 이승만 정권의 위기감이 고조되던 시점이기도 했다. 이때 상영된 일련의 영화들은 (이승만을 포함한) 구국 영웅들의 전형을 창출하는 데 주력했다.⁷

그 가운데 윤봉춘(尹逢春) 감독, 도금봉(都琴峰) 주연 <유관순>을 주목해야 한다. 항일 운동의 상징인 유관순은 1948년, 1959년, 1966년, 1974년, 2019년 모두 다섯 차례 극영화로 만들어졌는데, 이중 1948년, 1959년, 1966년 작품은 모두 윤봉춘이 연출했다. 1959년 <유관순>은 1948년 작품에 비해 훨씬 풍부한 내용을 담고 있으며, 1966년이나 1974년의 <유관순>보다 더 능동적인 여성 영웅의 모습을 보여준다.⁸



FIGURE 4 <유관순> 포스터

⁵ 원래 대사에는 ‘조선’이었지만 이후 다시 더빙하면서 모두 ‘한국’으로 바꿨다. 김려실, 위의 글

⁶ 그런데 이렇게 적극적인 항일투쟁을 강조한 <자유만세>의 제작진들은 대표적인 친일영화를 만든 주역들이었다. 감독 최인규는 지원병에 나갈 것을 강요하는 <태양의 아이들 太陽の子供達>(1944), <사랑의 맹서 愛の誓>(1945)를 감독했으며, 촬영감독 한형모(韓滢模)도 <태양의 아이들> 등에 참여했다. 한국영화 100년기념사업추진위원회 엮음, <<한국영화 100년 100경>>, 돌베개, 2019, 51 쪽

⁷ <독립협회와 청년 리승만>(신상옥 감독), <삼일독립운동>(전창근 감독), <고종황제와 의사 안중근>(전창근 감독), <한말 풍운과 민중정공>(윤봉춘 감독) 등이 대표적이다. 정상우, <해방 이후 1950년대 독립운동의 영화적 재현>, <<한국사연구>> 183, 2018

⁸ 1960, 70년대의 <유관순>은 권위주의 체제 하에서 제시된 이상적 여성성을 훨씬 더 강조한다. 김가을, <‘유관순 영화’ 연구 : 저항의 재현과 여성>, 연세대학교 석사학위논문, 2022, 37 쪽

3.1 운동 이후 고향에 내려간 유관순은 아버지의 학교가 문을 닫고 만세 시위를 주도한 오빠가 체포되는 상황을 마주친다. 관순은 친구와 함께 만세 시위를 적극적으로 준비하고 이끌어 나간다. 하나님께 투쟁을 이끌어 갈 힘을 달라고 기도하는 유관순의 모습은 잔다르크와 같은 헌신의 상징이다.



FIGURE 5 힘을 달라고 기도하는 유관순

만세 시위 와중에 부모를 잃은 유관순은 옥중에서 고문을 당하면서도 투쟁을 계속한다. 관순은 옥중에서 이화 재학 시절 경주로 수학여행 가서 보고 들었던 불국사, 석굴암 등을 회상한다. 민족의 문화와 역사에 대한 애착, 민족의식이 그를 민족 영웅으로 만든 원동력이었던 것이다.

한편 이 영화는 이후 한국 영화에서 일본인을 표현하는 클리셰들을 보여주고 있다. 콧수염, 거친 말투, 냉소와 멸시 등이 일본인 경찰이나 관료들에게 공통적으로 나타난다.



FIGURE 6 일본 헌병의 모습(<유관순> 1959)

관료나 경찰, 군인이 아닌 일본인의 전형적 캐릭터도 등장했다. 희극 배우 김희갑이 연기한 일본인 고리대금업자 조선인들을 수탈하는 악역이지만, 비굴하고 어딘가 바보스런 인물이다. 술자리에서 조선인들이 무서워하는 것이 별거벗고 춤추는 일본인이라는 농담을 듣고, 유중권의 집에 빛 받으러 찾아가서 별거벗고 춤추다 쫓겨난다. 어눌한 한국어 발음, 왜소한 체격, 무례하고 저속한 행동 등 이후 한국 미디어에 등장하는 식민지 일본인의 전형이다.



FIGURE 7 별거벗고 춤추다 쫓겨나는 야마다(<유관순> 1959)

한편 일본인을 묘사해야 하는데, 일본어를 쓸 수 없다는 것은 한국 영화나 드라마의 고민이기도 했다. ‘국어’로서 한국어를 확립해야 했던 남한 미디어는 “왜색 일소”를 시대적 과제로 여겼다. 이전에 수입했던 유럽 영화 중에서 일본어 자막을 사용한 영화도 1949년 7월 1일부터 상영이 금지될 지경이었다.⁹ 국어를 사용하는 민족 공동체가 확립될 때, 과거의 ‘국어’였던 제국의 언어는 아예 금지였고, 일본인은 왜곡된 언어를 사용하는 족속으로 묘사되었다.

반면 ‘민족’의 언어는 정확한 표준어로만 표현되었다. 항일 운동에 참여하는 민족 구성원들은 ‘표준어’로 통일되어 있어야 했다. 고향인 충청도 아우내에 내려가도 관순과 애덕은 전혀 사투리를 쓰지 않는다. 관순의 가족들이 대화할 때도, 관순이 친척 할아버지를 설득하며 대화할 때조차, 누구도 사투리를 쓰지 않는다.¹⁰ 사투리는 민족 투쟁의 언어가 될 수 없었던 것이다.



FIGURE 8 광주학생독립운동기념비(<이름없는 별들>)

감히 사투리로 표현할 수 없는 민족이라는 관념을 극적으로 보여주는 영화가 <이름없는 별들>(김강운 金剛濶 감독, 1959)이다. 1929년 일어난 광주학생운동을 소재로 한 이 영화는, 촬영도 광주와 나주 현지에서 광주 지역 학생들을 대규모로 동원하여 완성되었다. 그러나 영화의 등장 인물들 모두 표준어로 대화를 나눈다. 심지어 조선에서 더 이상 견디지 못하고 만주로 떠나는 농민조차도 사투리를 쓰지 않는다. 민족의 순수성, 단일성을 사투리가 침범해서는 안 되는 일이었다.

⁹ <<경향신문>> 1948. 10. 26(3) ; <<동아일보>> 1949. 3. 10 ; <<조선일보>> 1949. 3. 12(1) 사설

¹⁰ 심지어 유관순 역을 맡은 도금봉은 당시 가장 사투리를 잘 살려 배역을 소화하는 배우로 한때 사투리 쓰는 역할만 들어온다고 할 정도였다. <<동아일보>> 1962. 12. 21 (5) ; <<조선일보>> 1962. 12. 9



FIGURE 9 아버지의 태극기를 앞세우고 만세를 부르는 시위대

반면 신성한 항일운동의 대의는 혈통으로 연결되었다. 주인공 상훈 남매의 아버지는 3.1 운동을 주도하고 대한민국임시정부에서 활약하는 독립지사다. 그가 아내에게 맡기고 간 태극기는, 10 년 뒤 1929 년 광주학생운동 대열의 선두에서 다시 빛난다. 반면 친일 고등계 형사의 여동생 영애는 항일 학생 조직인 성진회에 가담하지만, 결국 오빠 때문에 희생당한다. 마지막 만세의 장면에는 상훈의 가족들이 선두에 나선다. <자유만세>에서 미향과 마찬가지로 영애의 자리는 없었다.

2) 한반도 밖에서 식민지 기억 만들기

가) ‘학병’의 경험과 기억

도식적인 영웅 이야기로 식민지를 기억하는 것은 한계가 있을 수 밖에 없었다. 대중의 관심을 끌기 위해서는 다른 방식으로 식민지 이야기를 구성해야 했다. 1961 년 개봉한 영화 <현해탄은 알고 있다>(김기영 金綺泳감독)는 이전과 다른 맥락에서 식민지를 회상한다. ‘학병’이라는 화자를 통해 한반도 밖에서 식민지 말기를 말하기 시작했다.



FIGURE 10 아로운과 히데코(<현해탄은 알고 있다>)

학병으로 끌려간 조선 청년 아로운(阿魯雲)은 일본 나고야에서 병영생활을 하며 일본군 상관과 고참들에게 여러가지 괴롭힘을 당한다. 그 속에도 아로운의 학교 선배인 나카무라는 자신의 이종 사촌 히데코 (재일조선인 孔美都리가 이 역을 맡았다)를 소개시켰고, 아로운과 히데코는 사랑을 가꾸어 간다. 히데코는 아로운과 사랑을 통해 민족적 편견에서 벗어나게 되고 “부끄러운 것은 인종이 아니라 인격”이라는 인식에 이르게 된다. 미군의 대공습 직전에 탈영한 아로운은 폭격이 쏟아지는 거리를 방황한다. 폭격이 끝나자 일본군은 유족들이 시신을 찾는 것도 금지하고 철조망을 쳐놓고 집단 화장을 시도하는데, 그 화염 속에서 아로운이 걸어나온다. 이를 목격한 군중이 철조망을 무너뜨리며 물려들고 아로운과 히데코는 다시 만난다.



FIGURE 11 철조망을 무너뜨리는 군중(<현해탄은 알고 있다>)

이 영화에서 조선인 아로운을 괴롭히는 것은 일본인 전체가 아니라 일본 군부이며, 마지막 장면에서 일본 민중의 저항이 아로운을 구해낸다. 일본인에 대한 일방적 증오 대신, 권력과 군부가 문제의 근원이 되고 양심적인 일본인들은 연대의 대상이 된다.

이런 경험이 가능한 것은 아로운이 ‘학병’이기 때문이다. 조선인 학병들은 당대 최고 교육을 받았던 지식인 엘리트들이었다. 또 중국, 태평양, 동남아시아 등 여러 지역에서 전쟁을 겪은 학병들 가운데는 탈출하여 광복군이나 조선의용군 등 항일 군사 조직에 참여하는 등 다양한 정치적 경험을 했다.¹¹ 따라서 학병을 주인공으로 하는 작품들은, 해방 직전의 식민지 경험을 다루지만, 당시 한반도 내에서 일어나고 있던 일을 직접 다루지 않아도 무방했다. 한반도 안으로 시선을 돌린다면 전시체제 하에서 조선인들의 협력 문제를 다루지 않고서 진지한 이야기를 만들 방법이 없었을 터였다. 학병들과 그 연인들의 이야기를 다룬 김내성(金來成)의 인기 소설 <청춘극장>이 1959년, 1967년, 1975년 세 번에 걸쳐 영화로 만들어진 것도 그 때문이었다. 그러나 <청춘극장>은 주인공 청춘남녀들의 복잡하게 얽힌 애증과 도주, 추격에 초점을 맞춘 영화였고, 식민지 역사 자체에 대해서는 배경 이상의 의미를 부여하지 않았다. ‘학병’의 역사적 경험을 강제동원과 제국주의 전쟁에 대한 반대, 해방 이후의 역사적 과제 등의 문제와 연결시켜 형상화하기 위해서는 더 오래 기다려야 했다.

나) 액션 공간 만주와 무의미한 시/공간

1960년대 한국에서는 1920~30년대 만주를 배경으로 하는 액션 영화들이 유행했다. 서부극, 특히 1960년대 중반 이후 스파게티 웨스턴 영향을 많이 받은 이 영화들을 후일 ‘만주 웨스턴’이라고 따로 계열화하기도 하는데¹², <두만강아 잘 있거라>(임권택 林權澤, 1962), <마적>(신상옥 申相玉, 1967), <무숙자 無宿者>(신상옥, 1968), <애꾸눈 박>(임권택, 1970), <쇠사슬을 끊어라>(이만희, 1971)과 같은 작품들이다. <무숙자>는 아예 ‘오리엔탈 웨스턴’이라는 캐치프레이즈로 선전하기도 했다.¹³

¹¹ 해방 이후 학병들은 학병동맹 등 독자적인 조직을 만들어 활동하기도 했으며, ‘학병세대’로서 정체성을 유지하며 현실에 대응했다. 손혜숙, <학병의 글쓰기에 나타난 내면의식 연구-한운사, 이가형, 이병주의 소설을 중심으로->, <<어문논집>> 75, 2018. 작가 한운사(韓雲史)도 일본에서 대학 예과에 재학하다 끌려간 학병 출신이었다.

¹² 2008년 한국영상자료원에서 ‘만주웨스턴 특별전’에서 14편의 영화를 상영하면서 널리 알려진 용어다. 김대근, <만주웨스턴 영화의 담론 분석>, <<인문사회 21>> 12-6, 2021, 240~241쪽

¹³ 이영재, <<아시아적 신체 냉전 한국 홍콩 일본의 트랜스/내셔널 액션영화>>, 소명출판, 2020, 6-0~61쪽

만주 웨스턴으로 분류하기는 했지만, <두만강아 잘 있거라>는 독립군의 근거지인 만주로 탈출하는 독립단원들이 국내에서 벌이는 투쟁의 이야기다. 독립운동가의 아들 영우는 다 서대문형무소를 폭파하고 무장, 탈출하여 일본군과 교전하며 만주로 넘어가려 한다. 영화는 이 과정에서 연인과 사랑, 일본 군경의 추격과 전투, 동지들의 희생과 구원 등을 다룬다. 영화 속에서 독립단원들은 대량의 탄약과 총기, 폭발물을 보유하고 일본군과 치열한 총격전을 벌인다. 영화의 무대는 만주가 아니지만, 신문광고에서는 “두만강과 만주 별판을 뒤흔든 독립단과 일본 헌병대의 파란만장한 투쟁상”이며 “숨막힐 듯한 추적과 탈주, 연속되는 긴박 속에 통쾌한 복수”를 그린 “스릴과 서스펜스”의 “일대 파노라마”라고 선전했다.¹⁴ 영화에서 필요했던 것은 일본군이라는 죄책감을 느끼지 않는 적과 “총격 연발 박수의 일대 파노라마”를 연출할 수 있는 장소였다. 어떻게 포장해도 내전이었던 한국전쟁을 “통쾌한” 액션 영화로 만드는 것은 모두에게 불편한 일이었다. ‘만주’는 이 죄책감에서 벗어나는 액션과 폭력 영화를 만들 수 있는 배경이 될 수 있었던 것이다.¹⁵ 만주는 실제하는 공간이 아니라, 비어 있는 기표이고 상상적 공간이었고,¹⁶ 장소와 시간의 역사성은 고려의 대상이 아니었다.



FIGURE 12 전투를 치르고 이동하는 독립단원(<두만강아 잘 있거라>)

¹⁴ <<경향신문>> 1961. 12. 13(4) 하단 광고

¹⁵ 이영재, 2020, 앞의 책, 80 쪽

¹⁶ 최수웅, <한국영화에 나타난 ‘만주’ 표상의 가치와 활용방법 연구>, <<순천향인문과학연구>> 34-4, 순천향대 인문과학연구소, 177 쪽; 조혜정, 2017, <‘만주웨스턴’에서의 장르 수용양상 및 변안 연구>, <<한민족문화연구>> 60, 251 쪽



FIGURE 13 <두만강아 잘 있거라> 포스터

이후 만주웨스턴 영화에서 만주는 서부와 마찬가지로 액션 영화의 배경으로 의미를 가질 뿐이다. <두만강아 잘 있거라>가 그나마 수많은 엑스트라와 탄약을 소비하며 스펙터클한 독립군 전투신을 만들어냈지만, 이후 항일 투쟁의 고난과 처절함은 거의 사라지고 소영웅들이 활개치는 액션 장면들이 이어졌다. 많은 만주웨스턴 영화들이 서부극의 명작이나 당시 인기있던 작품들의 전형적인 장면들을 변형해서 사용했고, 심지어 줄거리를 그대로 활용한 모방작이 나오기도 했다.



FIGURE 14 만주=서부의 전형적 장면 <쇠사슬을 끊어라>

독립군은 클리셰로 잠깐 등장할 뿐이며, 독립의 대의를 강조하고 한국인의 민족의식을 부르짖지만, 영화 전개와 무관했다.¹⁷ 캐릭터들은 점점 코믹해졌으며 전형적인 B 급영화들이 양산되었다. 도식적으로 국가와 민족을 강조하는 장면들이 삽입되었지만, 영화를 만드는 사람들도 보는 사람들에게도 별 의미 없는 관행일 뿐이었다.

작품성을 중시한 영화도 크게 다르지 않았다. 이 무렵 한국 문학의 유명 작품을 각색하여 만든 영화들을 흔히 ‘문예 영화’라고 했는데, 식민지 시기 작품들이 많았다. 대표적인 작품이 김동인 원작(1925)의 <감자>다. 김승옥 감독의 감자(1968)는 무능한 남편 때문에 매춘으로 내몰리는

¹⁷ 김대근, <만주웨스턴 영화의 담론 분석>, <<인문사회 21>> 12-6, 2021

주인공 봉녀가 겪는 고난에 초점을 맞추고 있다.¹⁸ 그런데 원작이 보여준 하층민들의 도덕적 타락에 대한 냉정한 시선이 사라졌다. 원작에서 봉녀는 중국인 왕서방과 고정적인 매매춘 관계를 맺게 되고, 남편은 이를 목인한다. 왕서방이 혼인하게 되자 질투에 찬 봉녀가 왕서방을 습격하다 목숨을 잃게 되지만, 남편과 왕서방은 그녀의 시신을 두고 사건을 묻어 버리기로 거래를 한다. 그러나 1968 년 영화 <감자>에서 봉녀는 도덕적으로 타락한 자가 아닌 희생양으로 묘사된다. 봉녀는 빈곤과 남편의 무능으로 끝없이 고통받지만, 딱히 지주도 자본가도, 총독부 권력도 등장하지 않는 추상적 빈곤일 뿐이다. 가부장 권력과 폭력의 문제를 드러내기는 하지만, 그조차도 남편이 마지막에 돌아와 그녀의 무덤에서 우는 것으로 마무리되어 돌아온 탕자의 후회만 있을 뿐이다. 원작에서도 선명하지 않은 계급과 젠더, 식민지 수탈 구조의 문제는 거의 사라졌다. 무능한 가장과 불운한 여성 희생자의 비극만이 남은 영화에서 시대의 역사성에 대한 예민한 감각을 찾기는 어렵다.



FIGURE 15 봉녀와 남편 <감자>(1968)

3. 적 그러나 민족 - 1950~60년대 냉전 민족주의 전쟁 서사의 모순

1) 냉전 진영 논리와 '적' 만들기

한국전쟁 중에 제작된 홍보 영화에서 전쟁은 단순한 선악 구도로 규정되었다. 정의는 유엔군, 곧 미군과 동일시되었으며, '자유진영 대 공산진영'의 진영 간의 투쟁이었다. 평화를 애호하는 자주국이며 유엔의 인정을 받은 '대한민국'은 미국과 함께 하는 자유 진영의 일원이고 전쟁은 인류의 자유와 지구의 평화를 지키기 위한 싸움이었다.¹⁹ 1950년대 반공영화에서 좌익은 인류의 적이며, 죄악 그 자체다. 인민과 민주를 내세우지만, 자기 욕망의 충족에만 몰두하는 자들이며, 전형적인 좌익(인민군, 빨치산)은 도덕적식은 물론이고 최소한의 동료 의식조차 없는 악마적 존재들이어야 한다. 그러므로 설혹 이후 회개하는 자들이 등장한다 해도, 먼저 선과 악, 자유와 공산의 대립이 뚜렷한 구도가 먼저 설정되어야 한다. <자유전선> (김홍 金鴻 1955), <나는 고발한다> (김묵 金默 감독, 1959) 등이 대표적인 사례일 것이다.

그런데 이런 비현실적인 진영 논리 대신 휴머니즘과 사랑을 강조하는 것이 더 낫다고 생각하는 사람들도 있게 마련이었다. 여기에 주목한 감독들은, 적의 내부에서 '인간 대 비인간'의 대결을 보여주하고자 했다. 1955년 작 영화 '피아골(감독 이강천 李康天)이 대표적이다. '아가리'라는 대장이 이끄는 빨치산들은 학살, 약탈, 성폭행 등 온갖 만행과 비열한 행동을 저지르고, 이를 바라보는 지식인 출신 철수는 회의와 환멸을 느낀다. 결국 철수와 그를 사랑한 빨치산 애란은 귀순을 결심하지만 발각되고 결국 애란만 살아남아 하산한다. 영화 속에서 대부분의 빨치산들은

¹⁸ <감자>는 영화(1968 김승옥 감독, 1988 배장호 감독)는 물론이고, 드라마(TV 문학관, 1984)로도 자주 만들어졌다.

¹⁹ 이명자, <전쟁 경험의 재구성을 통한 국가 만들기>, <<통일문제연구>> 56, 2011, 22 쪽

목적을 위해 수단 방법을 가리지 않는 냉혈한이고 이기적인 비열한 인간들이다. 동료도 반동의 조카라는 이유로 처단하고, 부상당한 동료를 성폭행해 죽음에 이르게 한다. 심지어 철수를 사랑하는 애란조차도 민간인들에게 반공 인사 학살을 강요하는 무자비한 행위를 서슴지 않는다.



FIGURE 16 산을 내려오는 애란<피아골>



FIGURE 17 애란의 귀순을 상징하는 태극기<피아골>

그러나 자유-공산 진영의 논리는 모든 적들을 비인간으로 묘사할 것을 요구했다. 당시 국방부 정훈국장 김종문은 <피아골>에 빨치산만 등장하는 것이 “자유와 반자유라는 상반된 두 개의 세계가 대결하는 모습은 고의적으로 제외”시키는 결과를 초래하여 “빨치산을 영웅화”했다고 비난했다. 결국 <피아골>은 애란이 하산하는 장면에서 태극기를 삽입하여 겨우 다시 개봉할 수 있었다.²⁰ 영화는 빨치산 내부에서 ‘인간성’을 가진 존재들이 겪는 갈등과 모순을 드러내고자 했으나, 그조차 허용되지 않았던 것이다.

이 영화에서 인상적인 것은 현지에서 입산한 빨치산 소년의 운명을 묘사하는 방식이다. 빨치산 부대가 소년이 살던 마을을 습격하고, 한 대원이 소년의 어머니인 줄 알면서도 저격했다. 소년이 죽어가는 어머니를 발견하고 울면서 마지막 대화를 나누는데, 죽어가는 어머니가 아들을 꾸짖는다. “네가 에미를 쫓지” “아냐 엄마” 어머니는 아들이 부정해도 “이 놈아”라며 떡살을 잡으려다 숨을 거둔다. 죽어가는 어머니와 아들의 마지막 대화라고 상상하기 어려운 내용이다. 좌익의 악마성은 모성도 용서할 수 없는 것이었고, 소년은 결국 외삼촌이 반동분자였던 것을 감추었다는 죄목으로 살해당한다.

²⁰ 이영재, 2020, 앞의 책, 73~74 쪽



FIGURE 18 소년 빨치산과 죽어가는 어머니(<피아골>)

놀라운 것은 이 마지막 대화가 모두 표준말로 진행된다는 것이다. 소년의 고향 마을이라는 설정이 거듭 강조되고 있지만, 소년과 어머니, 외삼촌 그리고 마을에서 끌려온 사람들까지 모두 표준말을 쓴다. 지리산 마을의 사투리를 쓰는 것 자체가 이 엄숙한 반공 민족 서사의 진행에 어울리지 않는다는 강박이 작동한 것이다. 일상적 드라마나 영화 속에서 사투리가 다양한 성격을 드러내는 소재로 사용되고 있음에도 불구하고, 전쟁과 민족 서사에서 사투리는 금기시되었다. 군대나 전쟁을 다룬 영화에서 사투리를 사용하는 것은 대단한 용기를 필요로 하는 결정이었고, 1961년 <5인의 해병>에서 처음으로 한 대원이 전라도 사투리를 쓰는 인물로 등장한다.²¹

그러나 관객들의 호응을 얻기 위해서 한국전쟁 영화는 스펙터클한 액션영화가 되어야 했다. 정부와 군대의 적극적인 지원을 받은 대형 전쟁영화들이 제작되었다. 대표적인 작품이 <돌아오지 않는 해병> (이만희 李晩熙 감독, 1963)이었다. 이 작품의 마지막 장면 촬영하는 데 하루에 해병대 병력 3천명, 탱크 10대, 전투기 12대가 지원하고 엄청난 양의 탄약을 소비했다. 광고의 포인트도 “영화사상 공전의 스케일로 재현하는 인류최대 작전”이었다.²² 영화는 이념적 대결 구도보다는 포화 속 군인들의 모습에 초점을 맞춘다. 다양한 계층과 지역 출신의 군인들이 해병대의 한 분대에 속해 혹독한 전투와 시련을 함께 겪으면서 결속을 다진다. 이들은 결국 중국군의 대규모 침공에 끝까지 맞서 싸우다 최후를 맞는다.

²¹ ‘촌놈’ 역을 맡았던 전남 순천 출신 박노식이 전라도 사투리를 쓸 것을 제안했고, 김기덕 감독이 용기를 내어 이 제안을 수락했다고 한다. 이영재, <1960년대 한국전쟁 영화의 세 국면, 국민 반복강박 공중공중의 관점>, <<상허학보>> 62, 216~217쪽. 1988년 제작된 <<남부군>>에서 비로소 사투리를 쓰는 빨치산들이 등장한다.

²² <<동아일보>> 1963. 3. 20(5) 하단 광고



FIGURE 19 동료애를 다지는 해병대원들(<돌아오지 않는 해병>)



FIGURE 20 '중공군'과 싸우는 해병대원(<돌아오지 않는 해병>)

이제 전쟁을 구체적인 한국 군인들의 경험이라는 측면에서 조망하면서, 국군의 전쟁, '대한민국' 국민의 전쟁은 곧 '내전'이라는 사실을 피할 수 없었다. 인류의 적으로 내몰았던 적이 사실 '민족'의 일원이라는 모순을 자각할 수밖에 없었다. 영화 속에서도 이 문제는 재현될 수밖에 없었다. 동료의 여동생을 살해한 것이 자신의 형이라는 사실을 알게 된 해병대원은 고뇌한다. 형을 만난다면 나는 쏠 수 있는가? 한국전쟁 영화에서 이후 계속 반복되는 질문이며, 근본적인 위기였다. 또 이 관객을 불편하게 하는 이 질문은, 스펙터클한 액션영화의 가능성을 무너뜨릴 위험도 있었다. 감독은 인민군이 아니라 '중공군'이라는 적의 형상을 창출하여 이 위기를 모면한다. 가장 격렬한 전투 장면에서 산등성이를 가득 메운 '중공군'은 인간이 아니라 '인해'라는

사물화된 표상이다.²³ 이로써 형제상잔을 회피하고 오랑캐로 표상된 물화된 적과 싸우게 된다.²⁴ 이후 ‘공산오랑캐’ 표현이 굳어지며 공산당을 민족에서 제외하는 효과를 가져왔던 것이다.²⁵

그러나 ‘중공군’이라는 이미지가 모든 것을 해결해주시는 못했다. 오히려 중공군과 북한군을 구분하려는 시도가 반공의 잣대를 강화하고 있던 정권에게 빌미를 제공하기도 했다. <돌아오지 않는 해병>의 이만희 감독은 바로 <7인의 여포로>라는 영화를 연출하기 시작했다. 1964년 12월 영화 검열을 받고 상영허가를 받았으나, 직후 남한의 중앙정보부가 직접 개입하여 상영 불가 결정을 내리고 다음해 감독을 구속했다. 영화의 줄거리는 단순했다. 이동 중이던 간호대 여군들과 민간인들이 북한군에게 사로잡혔다. 북한군 수색대가 이들을 호송하다 중공군이 여성들을 겁탈하려 하자 격분한 북한군들이 중공군과 교전 끝에 이들을 구하고 남한으로 귀순한다는 내용이었다. 무엇이 문제였을까? 검찰은 반공법 위반으로 감독을 기소하면서 “감상적 민족주의를 내세웠고, 무기력한 국군을 묘사했으며, 북한 괴뢰군을 찬양하고, 미군에게 학대받는 양공주들의 참상을 과장 묘사하는 등 외세 배격의 풍조를 고취”했다고 주장했다.²⁶

4.1970~80년대 ‘역사’의 붕괴와 재구성

가. 반공주의의 극단화

1970년대에 접어들며 한국전쟁을 그린 반공영화들은 문화공보부 산하 기관이나 마찬가지로 있던 영화진흥공사에서 제작했다. 당대의 유명감독들도 정책적인 요구를 거부하지 못했고, <들국화는 피었는데>(이만희, 1974), <증언>(임권택, 1973) 등이 제작되었다. 임권택의 회고에 의하면 영화진흥공사가 요구하는 국책 영화 제작을 거부하려 하자 월북한 친척을 언급하며 압박을 가했다고 한다. <증언>은 철저히 정권의 요구에 따라 만들어졌다. 평화롭던 1950년 6월 25일 박순아는 연인 장욱 소위와 데이트를 즐기고 있었지만, 곧 장욱은 전선으로 소환되고 박순아는 피난길에 나선다. 영화는 피난을 떠나 낙동강 전선 넘어 유엔군 지역에 이르기까지 그녀가 마주친 양민 학살, 고문과 살해 등 온갖 인민군의 만행을 보여주는 것에 주력한다. 영화의 제목이 <증언>인 것도 수많은 참상의 화면들과 여기에 대한 박순아의 설명으로 이루어져 있기 때문이다.²⁷ 영화는 이야기조차 사라지고 공산주의의 ‘만행’에 대한 증언록이 되어 버렸다.

반공영화의 도식화는 만화영화 <똥이장군>에서 절정에 달한다. 1978년 똥이장군 자체는 한국전쟁을 소재로 하고 있지 않지만, 주인공 ‘똥이’가 북한 인민군과 싸우는 투쟁의 장면들을 통해 실제 한국전쟁 영화와 다를 바 없는 이미지를 창출했다. 똥이 장군의 모티브는 영화와

²³ 영화에서 좀비 무리가 등장하는 것은 1968년(조지 로메로, <살아있는 시체들의 밤>)이지만, 한국 전쟁 영화에서 ‘인해전술’로 대표되는 중공군의 이미지는 요즘의 좀비와 크게 다르지 않다. 이영재, 앞의 책, 224~225쪽

²⁴ 중국인민지원군이 한국전쟁에 개입하자, 남한 매체는 ‘중공군’을 오랑캐라고 표현하기 시작했다 <<조선일보>> 1950. 12. 16(2)

²⁵ “무찌르자 오랑캐 몇백만이나...”로 시작하는 군가 <승리의 노래>는 이 당시 ‘공산오랑캐’의 이미지를 단적으로 보여준다.

²⁶ 박유희, <<한국 영화 표상의 지도>>, 책과 함께, 2019, 198~199쪽

²⁷ 정성일, <증언 Testimony 임권택 1973> <https://www.kmdb.or.kr/story/5/1344>

드라마로 널리 인기를 끌던 ‘타잔(Tarzan)’에서 출발했다. 숲 속 동물들과 함께 자유롭게 살던 풀이는 공산당의 강요로 산삼을 찾다 다친 숙이를 구해준다. 숙이와 함께 세상에 나온 풀이는, 사람들을 강제로 혹사하며 땅굴을 파 침략을 준비하고 있던 공산당을 무찌르고 자유를 찾아온다. 이 과정에서 풀이가 사우는 인민군은 늑대와 여우들이고, 마지막 순간에 가면을 벗고 정체를 드러내는 ‘붉은 수령’은 거대한 돼지다. 배우들이 연기하는 실사영화로는 불가능한 ‘적’의 이미지를 창출했던 것이다.



FIGURE 21 <풀이장군 제 3 땅굴편>의 포스터

나. 사라진 역사 - 의미 없는 식민지

강박적인 반공 이데올로기와 민족주의가 지배하는 속에서 시대의 역사적 의미를 영화나 드라마가 구현하는 것은 현실적으로 불가능했다. 식민지를 다룬 드라마라고 해도 시대는 단순한 배경으로 물러날 뿐이었다. 1970 년대에 자주 만들어진 흔히 ‘협객물’이라고 하는 B 급 액션영화들이 대표적이지만, 1980 년대 들어서는 에로티즘 영화들이 그 자리를 대신했다. 영화 <뽕>(이두용, 1985)이 대표적인 작품이다. <뽕>은 원래 나도향이 1925 년 발표한 소설이다. 원작 소설에서 작품에 현실성을 부여한 것은 안협집과 삼보 부부의 타락과 비도덕성이다. 남편 삼보는 노름꾼이며 아편중독자, 폭력가장이며, 아내 안협집은 생존을 위해 자신의 미모를 활용해서 살아간다. 그러나 영화에서 남편은 독립운동가이며 생존을 위한 아내의 몸부림을 이해하고 받아들이는 관대한 지사로 등장한다.²⁸ 안협집 또한 모두에게 관대하지만, 일본 순사에게 굽실거리는 머슴 삼돌과 성적 접촉은 단호히 거부한다. 삼보 또한 아내의 부정을 폭로하는 삼돌을 응징한다. 마을은 민족 공동체의 상징²⁹이며 남편의 부재는 이 공간을 지키기 위한 필수적 과정이다. 그러나 이런 민족주의적 설정들은 시대의 역사성을 의식한 것이 아니라, 식민지라는 과거 시점을 형상화하기 위해 만든 의미 없는 장치일 뿐이다. 영화는 토속적 에로티즘과 부담 없는 코미디로 가득 차 있으며, 민족주의적이고 가부장적 설정은 관객들에게 더욱 안정감을 부여하는 역할을 할 뿐이다. 식민지든 조선시대든 그 어떤 과거라도 큰 차이

²⁸ 김지미, <문학과 영화의 재매개-서사적 제휴와 변용의 이론과 실제->, <<한국현대문학연구>> 45, 2015

²⁹ 영화 속에서 마을은 카니발의 장이며 반복되는 축제를 통해 공동체 의식을 고무하고 예찬한다. 맹수진, <희생양, 그리고 민족적 알레고리로서 여성이미지 분석-이두용 감독의 ‘뽕’을 중심으로->, <<영화연구>> 24, 2004, 112 쪽

없었다. 충일한 민족주의는 오히려 시간과 공간의 차이를 소멸시켰다. ‘뽕’의 시공간 속에 조선인만 있을 때는 일종의 유토피아적 공동체를 형성한다. 이 공간을 침범하는 존재가 친일파와 그 앞잡이 삼돌이며, 유토피아를 떠날 수밖에 없는 남편은 지사적 존재다. 뽕의 시공간은 민족 내부에서 갈등과 차별, 가부장의 억압조차 사라진 비역사적 공간이 되었다.

다. 희생과 절망의 전쟁 이야기들

영화 속에서 역사의 의미는 1970년대말~80년대 초부터 변하고 있었다. 무엇보다 한국전쟁을 대하는 시각이 변했다. 관제 반공영화에서 역사가 공산주의의 악행을 증언하는 자료였다면, 새로운 영화들 속에서 전쟁은 지금까지 계속되는 상처와 고통의 출발점이었다. 역사가 현실적인 의미를 획득하기 시작했다. 또 이제 좌우의 진영이 선악을 결정하지 않았다. 악은 권력이었고, 관객은 피해자들의 시각에서 전쟁 이후의 역사를 보게 되었다.

1980년 상영된 영화 <짜코> (임권택), <최후의 증인>(이두용)이 이런 경향을 대표하는 작품들이다.³⁰ <최후의 증인>에서 여전히 빨치산들은 범죄자들이지만, 우익이 더 악랄하다. 소녀 지혜는 빨치산들에게 성폭행당해 임신하고, 순진한 머슴 황바우가 그녀를 구해 결혼한다. 그러나 그녀의 아버지가 남긴 유산을 노린 청년단장과 검사, 배신한 빨치산이 결탁하여 황바우는 억울한 살인 누명을 쓰게 되고, 지혜는 첩살이와 술집을 전전한다. 이 사실을 알고 충격을 받은 지혜의 아들이 정신 착란 속에 복수한다. 형사는 살인 사건의 배후에는 음모와 배신, 오랜 범죄들이 있었던 것을 밝혀낸다. 그러나 황바우는 아들을 위해 자신이 죄를 지었다며 자살하고, 지혜도 그 장례식장에서 목숨을 끊는다. 영화는 사건을 추적하던 형사마저 스스로에게 방아쇠를 당기는 것으로 끝난다. 황바우와 지혜는 전쟁과 냉전 질서, 그리고 그 속에서 형성된 권력에 희생당하는 약자들을 상징한다. 이제 좌익과 우익이라는 구분은 별다른 의미가 없다. 그러나 희생과 피해는 진행형이지만, 권력은 공고하다. 형사의 자살은 당대 지식인들의 무력함과 좌절을 상징하는 것이었다.



FIGURE 22 지혜와 황바우<최후의 증인>

³⁰ 박유희, 앞의 책, 208 쪽

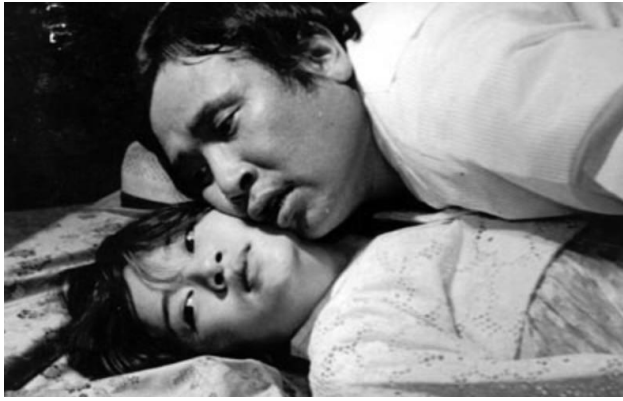


FIGURE 23 지혜를 농락하는 청년단장<최후의 증인>

5. 민중과 현실 - ‘역사’의 재현 : 1990년대 이후

1) ‘역사’와 ‘민중’의 재발견

1987년 6월 항쟁 이후 민주화가 진행되면서 한국전쟁에 대한 이데올로기 장벽도 약화되었다. 특히 빨치산 경험을 직접 기록한 수기와 소설들이 베스트셀러가 되었다. 대표적인 작품이 <<남부군>>, <<태백산맥>>, <<지리산>> 등이며 이 작품들은 영화로도 제작되었다. 가장 먼저 영화로 제작된 것은 <남부군>(1990, 정지영 鄭智泳)이다. 휴머니즘과 인간애를 바탕으로 전쟁을 비판한다는 점에서는 <피아골>의 연장선에 있지만, 구체적인 인간으로 빨치산들을 묘사하고 있다는 점에서는 대단한 진전을 보여준 것이기도 했다. <그 섬에 가고 싶다> (박광수, 1993)나 <태백산맥> (임권택, 1994) 또한 이념적 대립에서 벗어나 고통받는 민족 혹은 민중의 상처를 드러내고 화해를 시도하는 작품들이었다. <짜꼬>나 <최후의 증인>이 개인들의 죄악과 피해를 다루었다면, 1990년대 일련의 작품들은 개인의 의도를 벗어난 세계사적, 구조적 대결의 구도 속에서 일어나는 민족의 희생을 재현하는 데 초점을 맞추고 있었다.

‘역사’를 이해하는 관점의 변화를 가장 뚜렷하게 보여주는 것은, MBC가 창사 30주년 특집극으로 제작한 미니시리즈 <여명의 눈동자>(김종학 연출, 김성동 원작, 송지나 각본)이었다. 1991년부터 1992년까지 36부작으로 방영된 이 드라마는 당시로서는 놀라운 수준의 제작, 주제, 50%가 넘는 높은 시청률 등으로 TV 드라마의 이정표를 이루었다고 평가받았다. 드라마는 대치와 하림, 두 사람의 ‘학병’들이 전쟁에 동원되며 겪는 이야기다. 두 사람 모두 고난 속에서도 학병을 탈출해 투쟁에 길에 접어들지만, 좌와 우로 나뉘어 다른 길을 걸어간다. 이 두 사람을 연결하는 것은, 일본군 ‘위안부’로 끌려간 여성 ‘여옥’이다. 이들이 겪는 제국주의 군대의 폭압과 전쟁의 고통, 해방된 조국에서 희망과 좌절, 좌우 대결과 전쟁, 그리고 사랑과 죽음의 이야기가 드라마의 주조를 이룬다. 원래 1970년대 스포츠 신문에 연재되었던 이 작품의 원작 소설은 자극적인 성과 폭력 묘사에 치중한 반공소설의 전형이었다.³¹ 그러나 드라마로 각색하면서 <여명의 눈동자>는 냉전 대립이 아닌 실제 인간들의 역사를 재현하려는 노력을 기울였다. 주인공들의 변화를 타당한 동기와 이유를 갖춰 설명하기 시작했고, 친일과 청산 실패나 제주 4.3 항쟁 등 남한에서 그동안 다루지 않았던 문제들을 소재로 다루기 시작했던 것이다. ‘학병’과 ‘위안부’를 제국주의의 강제동원이라는 맥락에서 묘사하기 시작했고, 남한 국가의 성립을 비판적으로

³¹ 장수희, <단절과 고립의 냉전서사로서의 일본군 ‘위안부’ 서사 연구 -1970~80년대 일본군 ‘위안부’ 서사를 중심으로->, <<감성연구>> 22, 114 쪽

이해하는 시각을 도입했다. 냉전 국가주의를 넘어 ‘역사’의 실재를 드라마에서 구현하려 했다는 점에서 중대한 변화였다.³²

이런 변화는 1980년대 이후 민주화운동의 성장, 특히 ‘민중’ 이념의 확산과 밀접하게 관련되어 있었다. 애초에 모호한 감성적 주체였던 ‘민중’은 점점 역사적 과제를 해결하는 주체로 구체화되었고, 하층민들의 계급 연합이라는 점도 강조되기 시작했다. 2000년 이후에는 좌익 혹은 인민군을 주인공으로 하는 서사도 등장하기 시작했다.

한편 제국주의 전쟁의 피해자이며 살아있는 역사로서 일본군 ‘위안부’가 1990년대 재조명되기 시작했다. 1960년대부터 알려져 소설이나 영화에 등장하기도 했지만, 제대로 그 실체가 밝혀지지 않았던 일본군 ‘위안부’ 문제를 다룬 다큐멘터리 <낮은 목소리>(변영주, 1995, 1997, 1999)이 제작된 이래 많은 다큐멘터리와 극영화 <귀향>(조정래, 2017), <눈길>(이나정, 2017), <아이 캔스피크>(김현석, 2017), <허스토리>(민규동, 2018) 등이 개봉되었다. 특히 2000년대 이후 영화들은 피해를 입은 소녀의 이야기가 아니라 전쟁범죄의 책임과 배상을 요구하는 여성들의 이야기를 다룬다는 점에서 ‘민족’의 틀을 벗어나 ‘식민지’ 경험의 현재성을 보여주었다.

2) 냉전 이후의 ‘민족’

2004년 제작된 영화 <태극기 휘날리며> (강제규 감독)은 한국의 미디어에서 한국전쟁을 다루는 관점의 변화를 단적으로 보여준다. 전쟁이 일어나자 피난을 떠난 주인공 진태는 동생 진석과 함께 징병되자, 동생을 살리기 위해 온 힘을 다 한다. 전공을 세우면 동생을 집에 보내준다는 말을 믿고 목숨을 걸고 전투에 임한다. 그러나 국군 지휘관의 명령으로 동생이 희생되자(실제 동생은 구사일생으로 목숨을 건진다), 포로가 된 진태는 인민군의 일원으로 참여해 복수의 화신이 된다. 진석은 치열한 전투가 벌어지는 현장에서 형을 찾아간다.

주인공 진태는 국군과 북한군을 오가며 전쟁 영웅이 되지만, 그 동기는 이념이 아니라 동생을 구하기 위한 것이다. 동생 또한 형을 살리기 위해 목숨을 걸고 전장을 다시 찾아간다. 영화는 전쟁을 가족의 시선에서 해석하고, 같은 민족의 비극으로 형상화한다. 진태가 진영을 넘나드는 것은 기회주의가 아니라 가족을 위한 헌신이였다. 그러나 상처가 없을 수 없고, 인민군이 된 진태의 얼굴에는 짙은 흉터가 새겨진다.³³ 영화는 ‘희생자’와 가족 중심의 서사를 구축한다. 동생을 살리고자 발버둥치는 진태는 거부장으로서 의무를 다하려 몸부림치는 것이며, 목숨을 버리는 형제애와 별개로 영화 속에서 갈등의 원인이기도 하다. 인간애와 가족을 내세운 영화지만, 여전히 인민군이나 중공군은 인간이 아닌 사물로서 ‘적’ 이상의 의미를 지니지 않는다.

³² 백두산, <민주화 이행기 텔레비전 드라마의 분단 재현 방식 : ‘여명의 눈동자’를 중심으로>, <<스토리엔이미지텔링>> 15, 2018

³³ 이후 한국전쟁이나 남북 관계를 다룬 영화에서 ‘북한군’의 얼굴에 새겨진 흉터는 일종의 클리셰처럼 정착한다. (박유희, 2019, 앞의 책, 221~223) 민족의 역사적 고통을 상징하는 것이며 동시에 여전히 ‘적’임을 나타내는 표식이기도 하다.



FIGURE 24 <태극기 휘날리며>의 포스터



FIGURE 25 인민군 진태

극적인 변화는 <웰컴 투 동막골>(박광현, 2005)에서 나타난다. 너무 깊은 산골이라 전쟁을 피해간 동막골에서 인민군 패잔병과 국군 탈영병들이 만난다. 대립하던 이들은 평화로운 동막골 주민들에게 동화되어 어느새 공존하게 된다. 동막골은 민족공동체, 그 자체를 상징하게 된 것이다. ‘적’은 민족 밖에서 등장한다. 동막골이 미공군의 폭격 대상이 되자, 인민군과 국군 병사들은 동막골을 지키기 위해 대공 화기들로 폭격기에 저항하여 마을을 지키고 죽는다. 순수한 민중들로 이루어진 민족공동체가 외세에 의해 위기에 처하게 되자, 이를 지키는 젊은이들이 등장하는 구도를 형성한다.

한국전쟁을 다룬 영화나 드라마가 여전히 휴머니즘과 민족주의를 벗어나기 어려웠던 만큼, 식민지를 다룬 영화에서도 탈민족의 시도는 많았으나 성공적이지는 못했다. <라디오 데이즈>, <모던 보이>, <기담>, <청연>(윤종찬, 2205) <YMCA 야구단>, <아나키스트> 등 많은 영화들이 식민지의 삶을 친편일률적인 항일의 도식에서 벗어나 재구성하려 했지만, 관객의 반응이 열렬하지는 않았다. 오히려 여전히 항일 투쟁을 다룬 영화들이 흥행에 성공했다. <암살>, <밀정>, <항거> 등이 대표적이다. ‘국사’의 힘은 여전히 있다고 봐야 할 것이다. 그러나 저항은 이전의 엄숙한 남성 중심의 이야기에서 벗어났다. <암살>과 <항거>가 모두 여성들의 이야기라는 점에서, 역사의 가능성을 새롭게 보여준다.

■ 이기훈 (李 基勳 / LEE, Kihoon)

1991 년 서울대 국사학과 졸업, 1993 년 서울대 국사학과 석사, 2005 년 서울대 국사학과 박사. 목포대학교 사학과 교수를 거쳐 현재 연세대학교 사학과 교수, 계간 <<역사비평>> 편집주간, 역사문제연구소 부소장. 전공분야는 근대사회사 및 문화사.

대표저작: <언니의 곡절 - 한국 근대 가족과 여자 어린이 노동>, <<역사비평>> 141, 2022.
<<무한경쟁의 수레바퀴: 1960-1970 년대 학교와 학생>>서해문집, 2018. <<청년아 청년아 우리 청년아 : 근대 청년을 호명하다>>, 청년사, 2014.