

## 북한 대중영화의 갈등 연구

- <우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>의 비판 장면과 반성 장면에서 드러나는 인물·공간·발화의 문제를 중심으로

서곡숙\*

1. 북한영화의 갈등과 인물·공간·발화의 문제
2. 갈등과 인물: 주인공/적대자, 개인/집단, 현실/이상의 충돌
3. 비판 장면과 공간: 단일성/다성성, 공식적/비공식적 삶, 집단/개인의 갈등
4. 반성 장면과 발화: 영상/소리, 주체/타자, 현실/이상의 갈등
5. 북한체제의 변화와 북한영화의 갈등

### 국문요약

주체미학의 무갈등론은 북한영화가 부정적인 인물과 갈등이 없고 새 것과 낡은 것의 투쟁을 그려야 한다고 주장한다. 본고는 주체미학의 무갈등론으로 인해서 북한영화에서 인물들의 갈등이 어떤 방식으로 재현되는가를 살펴보고자 한다. 연구대상은 <우리 집 문제> 시리즈의 후반부에서 토론과 반성 장면을 집중적으로 논의하고자 한다. 그래서 본고는 <우리 집 문제> 시리즈에서 인물들의 갈등이 공간, 발화를 통해 어떻게 나타나는지를 고찰하고자 한다.

<우리 집 문제>시리즈에서 인물의 특이성은 주인공이 문제적 인물로서 개인의 욕구를 대변하고, 적대자는 긍정적 인물로서 집단의 규범을 대변한다는 점이다. 그래서 주인공의 성격이 복합적이고 주인공과 적대자의 역할이 전도되어 있다. <우리 집 문제>시리즈에서 현실적인 주인공은 문제적, 입체적, 모방적,

---

\* 동국대학교 예술대학 영화영상학과 강사

갈등적인 인물로서 패배하는 반면, 이상적인 적대자는 유형적, 평면적, 설명적, 도덕적이고 바람직한 인물로서 승리한다. 그래서 <우리 집 문제>시리즈는 한편으로는 현실적인 주인공의 패배와 이상적인 적대자의 승리를 통해 문제적 개인의 결함을 비판하고 풍자하지만, 다른 한편으로는 이상이 현실을 억압하고, 규범이 욕구를 억압하고, 집단이 개인을 억압하는 북한 사회의 문제를 드러낸다.

<우리 집 문제>시리즈의 비판 장면은 공식적으로는 북한사회의 풍요를 찬양하지만 비공식적으로는 궁핍을 드러냄으로써 공식적인 문화와 비공식적 문화의 갈등을 보여준다. 그리고 이러한 갈등은 현실적인 인물과 이상적인 인물의 갈등으로 나타나며, 이 갈등은 항상 특정한 공간에서 일어난다. 문턱--현관, 계단, 복도--은 위기와 급변의 공간으로서 갈등, 개입, 극단, 한계점, 경계선을 의미한다. 또 광장--거실, 거리--은 스캔들과 파국의 공간으로서 다성성의 충돌, 박탈, 교체, 갱신, 약화된 웃음을 의미한다. 그리고 사적 공간이 침범당하고 공적 공간이 익명성을 갖는 등 공간의 의미가 전도된다. 그래서 <우리 집 문제>시리즈는 문턱과 광장에서의 엿듣기와 폭로를 통해 집단의 억압에 대해 비판하면서 개인의 본성, 욕구, 해방을 드러낸다.

<우리 집 문제>시리즈의 마지막 반성 장면에서 우편국장의 보이스 오버는 타자의 목소리, 간접화법이며, 교조적이고 공식적인 담론을 대변한다. 시각적으로는 주인공의 얼굴을 보고 청각적으로는 우편국장의 보이스 오버를 들음으로써, 반성 장면은 주인공 내면에서 일어나는 교조적 목소리와 민중적 목소리 간의 긴장, 상호작용, 갈등을 드러낸다. 그래서 집단적인 비판을 통한 공공연한 논쟁은 주인공의 반성을 통한 은닉된 논쟁으로 전환된다.

주체미학의 무갈등론으로 인해서 북한영화 <우리 집 문제>시리즈에서 인물들의 갈등은 현실적이고 문제적인 주인공이라는 인물의 유형, 문턱과 광장이라는 특정한 공간에서의 충돌, 타자의 보이스 오버와 주인공의 얼굴로 표현되는 이중적 목소리를 통해 간접적으로 드러난다. 그래서 <우리 집 문제>시리즈는 희극/비극, 긍정/부정 등의 이중성을 통해 교조적인 진지성을 배척하는 약화된 웃음을 보여준다.

---

## 주제어

인물, 갈등, 공간, 발화, 북한영화, <우리 집 문제> 시리즈

### 1. 북한영화의 갈등과 인물·공간·발화의 문제

여태까지의 북한영화연구는 북한체제의 정치·사회·이념의 통제와 영향의 결과로 드러나는 북한영화의 획일성에 대한 논의가 다수를 차지한다. 민병욱에 의하면, 북한사회 자체가 “비평적 회의를 결코 정치사회적으로 용납하지 않는 단일 해석공동체로서 거시담론과 미시담론이 정치적 논법 속에서 일치하는 매우 특이한 정치사회적 언술체”<sup>1)</sup>이다. 서정남에 의하면, 북한영화에서 ‘주인공은 긍정적, 이상적, 영웅적 인물이고, 전형적, 도식적, 선형적인 플롯으로 입체적이고 다면적인 인물을 상정할 수 없으며, 북한사회가 이상적이기 때문에 부정인물과 갈등이 없어야 한다는 점에서 무갈등론이 두드러지게 나타난다.’<sup>2)</sup> 하지만, 최근 북한영화 제2세대 연구자들은 ‘북한영화의 무의식적, 암묵적 의미를 읽어내어 변화하는 북한 관객 및 창작의 기류를 살펴보고자 한다.’<sup>3)</sup> 특히 이러한 관객의 변화를 볼 수 있는 것이 바로 북한 대중영화인 <우리집 문제> 시리즈이다.

북한 영화의 대부분은 “당성과 북한 지배 이념을 홍보하기 위한 도구로 김정일 교시에 의해 70% 이상이 제작”<sup>4)</sup>되지만, 나머지는 좀더 다른

---

1) 민병욱, 『북한영화의 역사적 이해』, 역락, 2005, 18-19쪽.

2) 서정남, 『서정남의 북한영화탐사』, 생각의나무, 2002, 145-152쪽.

3) 정재형, 「제2세대 북한영화연구의 서장을 열며」, 정재형(편), 『북한영화에 대해 알고 싶은 다섯 가지-제2세대 북한영화연구-』, 집문당, 2004, 7쪽.

내용으로 자유롭게 제작되며 “<우리 집 문제> 등의 가정 문제에 대한 영화 등은 북한 주민들 자체가 아주 즐긴다”<sup>4)</sup>고 한다. <우리집 문제> 시리즈는 “숨은 영웅형상 영화를 중심으로 인민성이 상대적으로 강화됨에 따라서 이 시기에 등장하는 새로운 영화”로서 “일반 주민의 일상생활을 소재로 삼고 있는 가족영화”<sup>5)</sup>이다. 본고의 출발점은 <우리 집 문제> 시리즈의 특이성에 대한 관심에서 비롯된다. 김정일은 <우리 집 문제>를 보고 부정적인 반응을 보였는데 반해 북한관객은 이 작품에 대해 호응하였다. 이러한 대중의 호응의 결과로서 김정일은 이 작품에 대해 관심을 보이게 되고 제작에 관여하기 시작해 시리즈물로 제작하게 되었다. 이 시리즈는 전체가 형식상 통일성을 이루고 있으며 매 작품마다 어느 한 집의 문제를 짚어나가고 있다. <우리 집 문제> 시리즈는 문제가 있는 주인공과 다른 인물들의 갈등을 다룬다는 공통점이 있다. 특히 <우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제><sup>6)</sup>은 이런 갈등을 해결하는 방식에 있어서 공통된 내러티브적 특성

을 보인다는 점에서 주목할 필요가 있다. 세 영화들은 항상 결함이 있는 주인공이 주변 인물들로부터 비판을 받은 후 거리에서 자신의 과오를 반성하는 장면으로 이야기가 종결된다.

<우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>의 갈등에서 드러나는 내러티브 반복은 의미가 있다. 왜냐하면 특정한 내러티브의 반복은 “인간의 보편적 마음을 읽는 열쇠”이며, “인간은 특별한 방식으로 이야기를 구성하며, 그렇게 구성된 이야기는 그 심층구조에 있어서 일정한 패턴을 반복”<sup>7)</sup>하기 때문이다. 그래서 본고는 북한영화 <우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>에서 공통적으로 반복되는 내러티브인 비판 장면과 반성 장면을 중심으로 갈등이 인물·공간·발화의 문제를 통해서 어떤 양상으로 드러나는가를 살펴보고자 한다. 즉, 세 편의 영화들의 갈등과 인물에서의 주인공/적대자, 개인/집단, 현실/이상의 충돌(=2절), 비판 장면과 공간에서의 단일성/다성성, 공식적/비공식적 삶, 집단/개인의 갈등(=3절), 반성 장면과 발화에서의 영상/소리, 주체/타자, 현실/이상의 갈등(=4절)을 중심으로 논의하고자 한다.

4) 변혜정, 「영화에서 재현되는 여자다움과 그 의미」, 『통일과 여성--북한 여성의 삶』, 이화여자대학교 출판부, 2001, 221쪽.

5) <우리 집 문제> 시리즈는 <우리 집 문제>(1973)로 시작하여 그 속편 영화들은 <우리 아랫집 문제>, <우리 옷집 문제>, <우리 사돈집 문제>, <우리 처갓집 문제>(1979), <우리 삼촌집 문제>(1980), <우리 누이집 문제>(1981), <우리 큰 집 문제>, <우리 작은집 문제>(1983), <우리는 모두 한 가족>(1984)으로서 10부작 시리즈로 제작된다. 이후 <다시 시작한 우리 집 문제>(1987)가 제작되면서 그 후속편이 다음 시기까지 이어진다. --민병욱, 『북한영화의 역사적 이해』, 역락, 2005, 183쪽.

6) <우리 삼촌집 문제>: 조선예술영화촬영소, 1980년, 79분, 칼라. 영화문학 리회찬, 연출 정건조.

<우리 누이집 문제>: 조선예술영화촬영소, 1981년, 82분, 흑백. 영화문학 리회찬, 연출 정건조.

<우리 사돈집 문제>: 조선예술영화촬영소, 1980년, 89분, 흑백. 영화문학 리회찬, 연출 정건조.

## 2. 갈등과 인물: 주인공/적대자, 개인/집단, 현실/이상의 충돌

### 2-1. 인물: 입체적이고 부정인물인 주인공과 평면적이고 긍정인물인 적대자

인물 유형에 대해 살펴보자면, ‘평면적 인물은 오직 하나의 특성만이

7) 박주식, 「언어, 내러티브, 담론: 헤이든 화이트의 역사 이론」, 『내러티브』, 제4호, 한국서사학회, 예림기획, 2001, 256-257쪽.

존재하기 때문에 그의 행동은 고도로 술어적인 반면에, 다면적 인물은 다양한 특성들을 갖는데 그 중의 어떤 것들은 서로 갈등적이거나 심지어는 적대적인 것<sup>8)</sup>이다. 또 ‘유형적 인물이 외적 상황 변화에 거의 영향을 받지 않는 통합된 의식의 소유자들인 반면에, 개성적 인물은 불안정한 의식의 균열로 인해 보이지 않는 내면적 갈등의 상태에 놓여 있는 인물들’<sup>9)</sup>이다. 그리고 ‘설명적 인물은 선한 행위를 하며 윤리적이고 바람직한 인간상을 구현하는 인물이고, 모방적 인물은 선한 행위를 하지 않으며 개별화된 갈등적 인물’<sup>10)</sup>이다. 이렇듯 인물유형을 크게 두 가지로 나뉘보면, 평면적·유형적·설명적 인물은 술어적, 통합적이고 선한 행위를 하는 반면에, 입체적·개성적·모방적 인물은 개별화되고 다양하며 적대적, 갈등적이다.

<우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>에서 문제가 많고 갈등하는 주인공<sup>11)</sup>은 입체적, 다면적, 개성적, 모방적 인물로서 북한사회에 대한 통찰과 보이지 않는 갈등을 개별화하는 인물이다. 주인공은 입체적인 인물로서 경직되고 억압적인 삶의 규율에 의해 고통 받는 사람들이기 때문에, 인간과 환경 사이에는 적극적이든 소극적

이든 존재의 변화를 가져오는 내적인 주고받음의 관계가 형성된다는 것을 보여준다. 이런 다면적인 인물들은 개방된 구축물로 기능하며 더 깊은 통찰을 가능하게 한다. 또 주인공은 개성적 인물로서 작가가 놓여 있는 현실의 세계와 작가가 지향하는 욕망의 세계 사이에 어떤 보이지 않는 갈등이 내포되어 있음을 암시한다. 그리고 주인공은 모방적 인물로서, 일반적으로 선한 행위를 하지 않으며 그 행위의 동기를 윤리적으로 해석할 수 없는 고도의 개별화된 인물이다. 그래서 주인공은 변화하는 북한사회에서 개인의 생존의 본능, 삶의 의지, 욕구의 표출 등을 나타낸다는 점에서 북한사회의 모순을 드러내는 역할을 수행한다.

반면에, 이상적이고 원칙을 고수하는 적대자는 평면적, 유형적, 설명적 인물로서 술어적이고 통합적이고 선한 행위를 함으로써 체제의 요구를 대변한다. 그래서 적대자는 정체된 세계 속에 갇혀 있는 인물이고 환경을 투영하는 상징의 자리에 서려고 하며, 고립되고 정체된 윤리성의 세계를 보여준다. 적대자가 갖는 도덕적 우위는 주어진 삶에 대한 거의 맹목에 가까운 순종의 대가로 얻어진 것이다. 또 적대자는 유형적 인물로서 현실적 세계와 이상적 세계 사이의 갈등을 부정한다. 그리고 적대자는 설명적 인물로서 선한 행위를 하고 나라에 충성하고 부모에게 효도하는 바람직한 인간상을 구현하며, 자신의 욕구를 버리고 당에 순종하는 삶의 태도를 보인다. 그래서 적대자는 변화하는 북한대중의 욕구와는 상관없이 체제를 수호하고 유지하고자 하는 당의 거대담론을 드러낸다. 북한영화에서 1980년대부터 주인공/적대자의 갈등이라는 틀은 흔한 구조이지만, 세 편의 영화들처럼 부정인물이 주인공인 영화는 흔하지 않다.

8) Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press. 1978, 김경수(역), 『영화와 소설의 서사구조: 이야기와 담화』, 민음사, 1999, 159-160쪽.

9) 박혜경, 「삶과 윤리의 통합을 지향하는 세계: 황순원 문학에서의 근대성의 문제」, 『내러티브』, 한국서사학회, 제3호, 2001년, 190쪽.

10) 김재용, 「서사문학과 인물」, 『내러티브』 2001년, 제3호, 한국서사학회, 98쪽.

11) 세 영화들에서 주인공과 적대자는 다음과 같다. <우리 삼촌집 문제>의 주인공은 우편국장의 남동생인 도시건설 처장이고, 적대자는 부하인 여자지도원 송선희이다. <우리 누이집 문제>의 주인공은 우편국장의 누이이고, 적대자는 자신의 며느리이다. <우리 사돈집 문제>의 주인공은 우편국장의 사돈이 될 건설사업소 지배인이고, 적대자는 미래의 며느리가 될 우편국장의 교사 딸이다. 이렇듯 세 편의 영화들에서 주인공은 모두 우편국장의 친인척이거나 이웃이며, 적대자는 그 주인공의 직장 동료이거나 며느리이다.

## 2-2. 플롯: 선형적/비선형적 서술구조의 충돌과 체제의 요구/대중의 요구의 갈등

일반적으로 선형적 서술구조는 전통적인 이야기 틀을 일컫는 것이고, 비선형적 서술구조는 주인공(protagonist)과 조역(minor characters)의 경계를 긋기가 모호하고 여러 개의 중심을 가지고 산발적으로 이루어지는 것이다. 즉 전통적인 서술구조는 그 특성상 지배와 복속, 힘의 대결이라는 사디즘적인 요소가 있고 독자에게 자신이 알고 있는 유일한 진실을 주입시키고 독자를 자신의 의지대로 변화시키고자 하는 저자의 욕망을 갖고 있다. 반면에 비선형적 내러티브는 여러 목소리를 함께 담고 어느 한 목소리가 다른 목소리를 억누르지 않는 열린 공간을 지향한다.<sup>12)</sup> 세 영화들은 주인공의 복합적인 성격으로 인해서 전기 구조주의자인 프로프이 제시하는 7개의 인물유형, 즉 ‘악한, 조력자, 주인공, 공주와 그녀의 아버지, 파견자, 증여자, 가짜 주인공’<sup>13)</sup>에 맞지 않는다. 중심인물은 주인공이면서 악한을 겸하여 여러 가지 인물 기능을 갖고 있어서, 자기 내부에서도 갈등할 뿐만 아니라 다른 인물들과 심하게 갈등한다. 반면에, 주인공과 적대하는 인물은 선하고 이상적인 성격으로서 기존의 인물 유형 도식에서 오히려 주인공의 성격에 가깝다.

그리고 우편국장과 주인공은 주연/조연의 역할을 동시에 수행한다. <우리 집 문제>에서는 우편국장이 주인공이고 플롯은 우편국장이 문제를 일으켜서 공개적으로 비판을 당하고 자신의 과오를 반성하게 된다는 내용이다. 이후 우편국장은 다른 영화들에 등장하여 관찰자 입장으로

사건을 지켜보다가 갈등에 개입하게 되는 역할을 수행한다. 그래서 우편국장은 주연/조연의 역할을 동시에 수행한다. 또 주인공도 성격적으로 결함이 많기 때문에 주인공/반대자의 역할을 동시에 수행하며, 우편국장처럼 자신의 영화에서는 주연이지만 다른 영화에서는 조연으로 등장한다. 그래서 세 편의 영화들은 시리즈 영화라는 특성과 인물의 복합적인 성격으로 주인공/반대자, 주연/조연의 경계가 모호하여, 선형적 서술구조와 비선형적 서술구조를 동시에 보여주고 있다는 점에서 북한영화의 전반적인 플롯구조에서 벗어나 있다.

## 2-3. 주제: 입체적이고 부정인물인 주인공의 갈등과 욕구

세 영화들은 주인공이 낡은 것을 대변하며, 적대자가 새 것을 대변한다는 점에서 북한영화의 전반적인 주제에서 벗어나 있다. 낡은 것인 주인공은 부정적인 인물이지만 개인의 욕구를 표출하고 있는 반면, 새 것인 적대자는 긍정적인 인물이지만 체제의 가치를 수호하고 있다. 주인공은 타락함, 비열함, 악함, 음탕함, 자멸을 의미하는 반면, 적대자는 숭고함, 고결함, 청결함, 순결함, 사랑을 의미한다. 주인공을 악한 인물로 설정해서 우리는 왜 주인공이 이런 특성을 갖게 되었는지 주인공이 처한 현실에 대해 더 관심을 갖게 된다. 이처럼 주인공은 제한적으로 제시되었던 부정인물이 개과천선하는 과정을 통해 주류 사회와 주도적 가치에 재편입하는 경우에 해당하며, 이런 역동적 캐릭터를 통해 체제의 주도적 가치에 대해 의문을 제기하게 만든다. 그래서 주인공은 미숙한 개인주의자로서 북한대중을 대변하고, 적대자는 이상적인 인물로서 당을 대변하고, 우편국장은 주인공을 질책하고 적대자를 옹호하는 중재자로서 지도자를 대변한다.

세 영화들에서 드러나는 갈등의 충돌을 염두에 둘 때, 거꾸로 읽기,

12) 박진임, 「비선형적 서술 구조, 여성적 글쓰기의 한 가능성--글로리아 네일러를 중심으로--」, 『내러티브』, 2000년 봄·여름 창간호, 한국서사학회, 202208쪽.

13) Vladimir Propp, *Morfologija skázki*, Leningrad, 1928, 루이스 와그너(영역)(1968), *The Morphology of the Folklore*, 인디애나대학, 유영대(역), 『민담형태론』, 새문사, 1987/2000.

뒤집어 읽기가 가능하다. 왜냐하면 <우리 집 문제> 시리즈에서 이상적인 인물이 관객에게 있어서는 자신들을 억압하는 이데아로서의 역할인 “현행가치의 개”인 데 반해, 부정적인 인물이 자신들의 욕구를 대변하는 인물인 “망치질”<sup>14)</sup>이기 때문이다. 즉, 주인공은 다면적 인물이기 때문에 다양한 특성들이 서로 갈등하거나 적대하여 북한사회의 삶이나 체제의 모순에 대해 더 깊은 통찰을 가능하게 만든다. 반면에 적대자는 지고한 도덕률과 성취욕구, 영웅적 투쟁능력을 두루 갖춘, 범인으로서 도저히 따라갈 수 없는 인물로서, 너무나 이상적이어서 현실 속의 대중을 오히려 억압하는 기능을 한다. 그래서 세 영화들에서 전반부는 입체적, 개성적, 모방적 인물인 주인공의 승리로 대중의 욕구를 표출시키는 이면적 주제를 드러낸다면, 후반부에서는 평면적, 유형적, 설명적 인물인 적대자의 승리로 당의 당위성을 유지시키는 표면적 주제를 드러낸다. 그 결과 주인공과 적대자의 갈등은 현실/이상, 열린 구조/닫힌 구조, 개인/집단 사이의 갈등을 의미하게 된다.

### 3. 비판 장면과 공간: 단일성/다성성, 공식적/비공식적 삶, 집단/개인의 갈등

#### 3-1 비판 장면: 문제적 인물의 결함과 우편국장의 “문제를 빼개자!”

<우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>에서 비판 장면은 ‘중핵’<sup>15)</sup>으로서, 모든 시리즈 영화들에 공통적으로 있는

14) Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Presses Universitaires de France, 1962, 질 들리즈, 『니체와 철학』, 이경신(역), 민음사, 1998/2003, 112쪽.

15) 서사적 사건들은 ‘위계(hierarchy)의 논리’를 갖고 있는데, 어떤 사건들은 나머지 사건들보다 중요한 것으로서 바로 중핵과 위성으로 나뉜다. 즉 “중핵들은 사건

내러티브적 요소이면서 위기와 절정을 이끌어가는 주요한 힘이다. <우리 삼촌집 문제>는 형인 우편국장이 가족들을 다 모아놓고 ‘사상 문제이다. 학습을 안 해서 잘 모른다. 사업을 잘 하기 위해서는 사업장을 잘 관리해야 한다’며 자신의 동생을 비판한다. <우리 누이집 문제>는 남동생인 우편국장이 가족들을 다 모아놓고 ‘봉건사상을 없애야 된다. 며느리가 집안일, 바깥일 다 해야 하다 보면 집안일을 소홀히 할 수도 있는데 이해해야 한다. 시어머니가 며느리를 아껴주지 않고 시누이는 중간에서 이간질을 하고 있다. 가정이 화목해야 사회 일을 잘 할 수 있다’며 자신의 누이를 비판한다. <우리 사돈집 문제>는 우편국장이 이웃 사람들을 다 모아놓고 ‘건설공사 지배인보다 자녀들 교양에 힘쓰는 것이 중요하다. 자식은 다 나라에서 키워주겠거니 생각하는데 학교나 사회 힘만으로는 힘들다. 부모나 가정 교양이 중요하다. 사돈 가르는 것도 딸이 구박받는 것도 참겠지만 아이를 내버려두는 것은 참을 수 없다. 범죄의 길로 가는 것은 못 참는다’며 미래의 자신의 사돈을 비판한다.

이런 비판에서 가장 반복적으로 나오는 대사는 우편국장의 “문제를 빼개자!”라는 대사이다. 가정이 사회의 근간이 되고 가정이 화목하고 정서생활을 잘 조직해야 사회나 국가사업이 잘 굴러가기 때문에 가정 문제를 잘 빼개는 것이 중요하다고 강조한다. 이러한 비판을 주도하는 것은 항상 우편국장이다. 영화 속에서 인물들은 문제적 인물(=주인공), 이상적 인물(=적대자), 중재적 인물(=우편국장)로 나뉜다. 우편국장은 예전에는 문제적 인물이었으나 지금은 이상적 인물이다. 우편국장은 문제적 인물과 이상적 인물이 갈등할 때, 전반부에는 문제적 인물의 말만

들에 의해 취해진 방향에서 중요한 문제들을 야기시키는 서사적인 순간들”이며, “중핵들이 생략되면 서사적 논리가 파괴”된다.--Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press. 1978, 김경수(역), 『영화와 소설의 서사구조: 이야기와 담화』, 민음사, 1999, 62쪽.

듣고는 그를 옹호하지만, 후반부에는 그의 결함을 알게 되면서 다른 인물들을 그의 집에 모아놓고 그에게 집단적인 비판을 가하는 주동자 역할을 수행한다.

### 3-2. 문턱: 위기와 급변의 공간

서사와 공간은 서로 연계되어 있고 영화서술에서 공간은 반드시 고려해야 하는 요소이다.<sup>16)17)</sup> 세 영화들에서 비판 장면에서 항상 특정한 공간에서 특정한 사건이 벌어지고 종결된다는 사실이다.<sup>18)</sup> 인물들의 행위는 특히 두 지점 즉 문턱과 광장에 집중된다. 우선 문턱은 갈등과 문제점을 표출시키는 ‘위기와 급변의 공간’<sup>19)</sup>이다. 고프만에 의하면 “서로에 대해 전혀 모르는 이웃들은 서로가 상대방에 대해 너무 잘 알고 있다는 사실을 알게 되는 당혹스런 위치에 자신이 처해 있음을 발견”<sup>20)</sup>한다. 얇은 벽은 가정의 시설들을 시각적으로 분리할 수 있지만 청각적으로는

사생활이 이웃집까지 들리게 만들기 때문에, 시각에서는 위장할 수 있지만 청각에서는 그 위장이 드러난다. 세 영화들의 중반부에서 우편국장과 이웃 사람들은 항상 현관 밖에서 문제적 주인공의 사적인 이야기를 엿듣는다. 그래서 주인공은 집이라는 사적 영역이 항상 침범 당하기 때문에, 오히려 익명성이 보장되는 공적 영역인 거리에서 자신만의 시간을 갖는다.

문턱은 인물들 사이의 갈등이 표출된다는 점에서 다성성과 대화성의 발현 장소가 된다. 문턱은 “위기, 급격한 교체, 운명의 예기치 않은 급변이 벌어지고, 여러 결정이 내려지고, 금단의 경계선이 무너지고 갱생이 이루어지나 소멸당하기”<sup>21)</sup>도 한다. 세 영화들에서 방은 밀폐되고 닫힌 공간인 반면에 현관, 층계, 문턱 등은 각 집안의 문제점을 표출시키는 다성성의 공간이다. 이웃들은 계단, 현관 밖에서 각 집안의 소리를 엿듣고 동참하여 아파트 전체의 문제로 확대하는 등 여러 목소리로 퍼져 나간다. 그래서 현관과 계단은 위기와 급변, 다성적 목소리의 공간이다. 그리고 <우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>의 전반적인 특징은 우편국장이 자신의 친척이나 이웃의 문제를 지켜보다가 개입하는 방식이기 때문에, 전체 시리즈의 주인공은 우편국장이고 각 시리즈의 주인공은 문제 당사자와 그의 가족이다. 이런 인물들의 구성과 개입으로 영화는 이중적 목소리를 내면서 다성성을 보여주는 데, 그러한 개입이 이루어지는 공간이 바로 문턱이다. 그래서 문턱은 생/사, 거짓/진실, 이성/광기의 문턱으로서, 결함이 많은 문제적 주인공의 행위를 위기와 급변의 지점에 이르게 만든다.

- 16) 왜냐하면 “서사물에 있어서 시간은 제1의 환영이고, 공간은 제2의 환영”이며, 특히 영화에 있어서 “형태적 구성 인자로서 공간이 어떻게 사용되는가라는 문제”가 중요하기 때문이다.--김병욱, 「언어서사물에 있어서의 공간의 의미」, 『내러티브』, 제2호, 한국서사연구회, 2000년 가을·겨울, 150-151쪽.
- 17) 그리고 영화서술의 기본 단위인 영상은 “본질적으로 공간적인 기표이며, 그 결과 많은 다른 서술 매체들과는 반대로 영화는 언제나 서술을 이루는 행위와 그 출현 맥락을 ‘동시에’ 제시”하며, “특정한 공간에서 동시에 벌어지는 모든 사건을 ‘말할’ 수 있”다는 점에서 정보의 다성악이기 때문이다.--앙드레 고프만, 프랑수아 조스트, 『영화서술학』, 송지연(역), 동문선, 2001, 125-127쪽.
- 18) 세 영화의 공간은 문턱, 현관, 복도, 층계참, 계단, 계단의 층층이, 계단을 향해 열려 있는 문, 대문, 광장, 거리, 건물의 정면 등이다.
- 19) 문턱은 문지방, 현관, 계단, 복도 등이다. -미하일 미하일로비치 바흐첸, 『도스토예프스키 창작의 제문제: 도스토예프스키 시학』, 김근식(역), 정음사, 1988/1989, 190-219쪽.
- 20) Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959, 어빙 고프만, 『자아표현과 인상관리--연극적 사회분석론』, 김병서(역), 경문사, 1987, 99쪽.

- 21) 미하일 미하일로비치 바흐첸, 『도스토예프스키 창작의 제문제: 도스토예프스키 시학』, 김근식(역), 정음사, 1988/1989, 247-248쪽.

### 3-3. 광장: 스캔들과 파국의 공간

다음으로 광장은 모든 것을 극단, 경계선, 한계점까지 밀고 가는 ‘스캔들과 파국의 공간’<sup>22)</sup>이다. 비판 장면은 바로 ‘폭로의 플롯’<sup>23)</sup>에서 노출되는 중요한 지점이 된다. 이때 영화 속에서 주무대인 간부아파트의 가옥 구조는 거실이 없고 큰방과 작은방만 있고 두 방 사이에는 미닫이문이 있다. 그런데 비판 장면에서는 항상 이 두 방 사이의 미닫이문을 열고 넓은 공간을 만들어 등장인물 모두가 모여 앉아 토론을 벌이는 광장으로 변화시킨다. 즉 단일성의 공간이 다성성의 공간으로 바뀌고, 사적 공간이 공적 공간으로 바뀌게 된다. 광장은 이전의 권력자를 쫓아내는 민중적 조롱의 이미지이다. 그래서 문제적 주인공이 추하게 처신했던 일이 폭로되면서 냉소적인 타산이 드러나고, 광장에서와 같이 거리낌 없이 가면을 벗기는 분위기를 조성시키게 된다.

이런 스캔들과 박탈의 장인 광장에서 모든 것은 ‘정상적인’ 일상생활의 흐름 속에서는 예기치 않고, 부적합하고, 양립할 수 없고, 허용될 수 없는 것들이다. 광장에서는 통상적인 생활로부터, 말하자면 정상적 궤도의 생활로부터 이탈한 생활을 묘사하고, 인간의 모든 위계적 지위를 뒤집고 그 지위를 희롱하며, 역전, 이변, 신비화에 차서 묘사되는 모든 세계를 거리낌 없는 접촉의 장(場)에서 지각한다.<sup>24)</sup> 그래서 세 영화의 후반부에서의 비판장면은 이러한 ‘찌뿌듯한 삶’과 ‘광장적인 삶’<sup>25)</sup> 사이의

갈등을 보여준다. 세 영화들은 부정인물을 주인공으로 하기 때문에 정상적인 궤도에서 벗어나 북한 현실의 이면적인 모순을 드러내게 한다. 후반부의 비판 장면과 말다툼은 자유로움, 독창성, 상호모순성, 상대성, 상호배반적 이중성을 보여준다. 염문, 괴상한 행위, 그리고 적합지 못한 말씨와 발언의 장면들은 통념적이고 인습적인 사건들의 진행과 어투, 행동, 예절 등의 기존 규준을 송두리째 위반하는 것이다. 스캔들<sup>26)</sup>과 기행은 서사적, 비극적인 세계의 통일성을 파괴하고, 견고하고 정상적인 인간사의 흐름에 구멍을 뚫고, 인간의 행위를 미리 내정된 인간의 규범과 동기로부터 해방시킨다. 그래서 비판 장면에서 주인공의 스캔들과 파국은 교조적 목소리에 대한 비판이자 그로부터의 해방이다.

이런 점에서 볼 때 이상적인 적대자는 일면적인 삶과 사상의 진지성과 일면적인 파토스를 표현하는 반면, 문제적 주인공은 그 진지성과 일면성 이면의 모순과 다양성을 드러낸다. 우편국장은 이상적인 적대자를 옹호하는 반면, 문제적 주인공의 결함을 비판하면서 계속 종지부를 찍지만, 그런 최종적 결말에도 불구하고 여러 목소리는 자꾸 자꾸 되살아난다. 그래서 세 영화는 ‘커다란 대화’ 속에서 삶과 사상의 다양성들을 충돌시키며 그 대화를 벌여 놓는다. 교조적인 목소리가 썩은 밧줄로 변하며 대화의 집요한 카니발화가 벌어진다. 이런 카니발화는 교체와 갱신의 파토스로 모든 것을 상대화시키고 심층으로 파고들게 하여 인간의 이중적이고 미완성적인 본성이 밖으로 드러나게 만든다. 세 편의 영화는 문

22) 광장은 식당, 거실, 홀 등이다.--미하일 미하일로비치 바흐젠, 『도스토예프스키 창작의 제문제: 도스토예프스키 시학』, 김근식(역), 정음사, 1988/1989, 190-219쪽.

23) 채트만에 의하면 “해결의 플롯에서 전개는 해결이며, 폭로의 플롯에서는 노출”이다.--Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press. 1978, 김경수(역), 『영화와 소설의 서사구조: 이야기와 담화』, 민음사, 1999, 55쪽.

24) 미하일 미하일로비치 바흐젠, 『도스토예프스키 창작의 제문제: 도스토예프스키 시학』, 김근식(역), 정음사, 1988/1989, 219-230쪽.

25) 두 가지의 삶이 있다. 하나는 공포, 도그마티즘, 공경, 경건함으로 가득 찬 엄격한 위계질서에 예측된 공식적이고 천편일률적으로 진지하고 찌뿌듯한 삶이다. 다른 하나는 상호모순적인 이중적 웃음, 성물모독, 성스러운 모든 것의 속악화, 비속화, 모든 사람과 모든 것과의 친밀한 접촉으로 가득 찬 자유분방하고 카니발 광장적인 삶이 있다.

26) 예술적 구조에 있어서 이러한 스캔들은 서사적 사건 및 비극적 파국과 극히 틀리다. 또한 그것은 희극적인 말다툼이나 폭로하기와도 본질적으로 다르다.



제적 인물인 주인공의 대관, 스캔들, 박탈의 과정을 보여주며, 주인공은 전반부의 상승 단계, 중반부의 충돌 단계, 후반부의 하강 단계를 거치게 된다. 그래서 세 영화들의 비판 장면은 북한사회에서 상층계급인 주인공의 위선과 탐욕이 폭로되는 한편, 관객도 일반적으로 가지고 있는 욕구가 주인공을 통해 드러난다.<sup>27)</sup>

#### 4. 반성 장면과 발화: 영상/소리, 주체/타자, 현실/이상의 갈등

##### 4-1. 반성 장면: 시각/청각의 대립과 우편국장의 “가정은 사회의 세포”

<우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>에서 비판 장면 뒤에는 반드시 반성 장면이 따라온다. 세 영화들의 마지막 부분에서 문제가 많은 주인공은 항상 우편국장의 말을 ‘보이스 오버’<sup>28)</sup>로 되새기면서 자신을 반성한다. <우리 삼촌집 문제>에서 처장은 자신이 박대한 옛날 은사인 교장의 딸에게 거절당하고 사표를 쓴 여자지도원 송선희를 찾아가서 상봉장면에 눈물을 흘린다.<sup>29)</sup> 이때 “당에서 맡겨

27) 그래서 <우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>의 비판 장면은 문체적 인물인 주인공과 이상적 인물인 적대자의 갈등을 통해 공식적이고 친편일률적인 썩어빠진 삶과 자유분방하고 카니발 광장적인 삶의 충돌을 보여준다. 그래서 세 영화에서 문체는 갈등의 시작점, 전환, 촉발점이 되는 공간이고, 광장은 인물의 스캔들이 드러나고 파국이 일어나는 공간이다.

28) 관습적으로 보이스 인은 “화면 영역에서 발음된 목소리”를 말하며, 보이스 오프는 “프레임 밖이지만 인접한 공간에 있는 인물의 목소리”를 가리키며, 보이스 오버는 “구두 문장이 서술의 일부를 전달할 때, 스크린에 보이는 영상과 동시에 제시되는 시공간과는 다른 시공간에 위치한, 보이지 않는 발화자가 말할 때”를 의미한다.--앙드레 고드로·프랑수아 조스트, 『영화서술학』, 송지연(역), 동문선, 2001, 114-115쪽.

29) 처장이 자신이 박대한 옛날 은사인 교장을 찾아가다. 교장은 제자인 처장이 수양이 부족해서 실수할까봐 걱정하다가 심장이 약해서 길에서 쓰러진다. 처장이

준 처장 자리가 벼슬자리가 아니다”라고 말하는 형인 우편국장의 보이스 오버가 들리고 처장은 반성하게 된다. <우리 누이집 문제>에서 시어머니는 가출한 며느리가 살며시 돌아와서는 자신의 신발을 신장에 넣어주는 것을 지켜보고는 감동하게 된다. 이때 “친딸처럼 도와줘. 일을 잘 하게”라며 “가정은 사회의 세포”라고 강조하는 우편국장의 말이 보이스 오버로 들리고 누이는 반성하게 된다. <우리 사돈집 문제>에서 지배인은 ‘아버지처럼 얼굴 새까매지게 일할 겁니다’라는 가출한 아들의 말을 떠올리며 그를 그리워한다. 이때 ‘건설 잘 하는 것보다 아이가 더 중요하다’라는 우편국장의 말이 보이스 오버로 들리고 지배인은 반성하게 된다.

이처럼 반성 장면에서 주인공이 혼자 고뇌하는데 우편국장의 목소리가 항상 보이스 오버로 들려오고 대부분 “가정은 사회의 세포”라며 주인공의 반성을 촉구한다. 괴로워하는 주인공과 즐거운 적대자 가정을 대조적으로 보여주며, 거리 장면에서는 대개 눈이 내리면서 주인공의 고통스러운 얼굴 표정을 더욱 강조한다. 시각적으로 주인공의 얼굴을 보여주고 청각적으로 우편국장의 목소리를 들려준다. 반성 장면에서 청각이 시각을 압도한다. 마지막 장면은 주인공이 반성하는 영상 너머로 우편국장의 말이 보이스 오버로 들려온다. 반성할 때 주인공의 독백으로 할 수도 있는데 꼭 우편국장의 목소리를 보이스 오버로 들려준다. 주인공의 추악한 육체를 시각으로 보여주고 우편국장의 설득력 있는 말을 청각으로 들려주면서 대비를 보여줌으로써 영화의 중대한 문제를 제기한다.

가까이 다가가자 교장 딸이 자기 아버지 앞에 나타나지 말라고 막아서고, 처장은 돌아서며 눈물을 흘린다. 그는 이번에는 송선희 집을 찾아가는데, 송선희 가족은 재회로 인한 기쁨의 눈물을 흘리고 멀리서 지켜보던 그도 눈물을 흘린다.

#### 4-2. 타자의 발화: 주체/타자의 갈등과 보이스 오버

보이스 오버로 시작할 때, 우리의 첫 번째 관심사는 이 목소리의 ‘출처를 찾는 것’이다. 이 목소리의 출처는 비판 장면에서의 우편국장의 대사이다. 그리고 우편국장의 목소리는 주인공의 생각 속에서 나온 것이다. 비판 장면에서 주인공은 고통스러워서 스캔들과 파국의 공간에서도 망쳐 버린다. 그리고 거리를 걷는데 계속 우편국장의 목소리가 들려온다. 결국 마지막의 반성 장면은 주인공의 육체와 우편국장의 목소리가 결합한다. 그래서 주인공은 목소리가 없고 육체만 있고, 우편국장은 육체는 없고 목소리만 있다. 둘 다 목소리와 육체가 분리된다. 보이스 오버는 보통 명시적이거나 하위적인 서술자이다. 그럼에도 불구하고 우편국장의 목소리는 안 보이는 공간까지 따라와서, 우편국장이 존재하지 않는 공간에서도 서서히 주인공을 잠식하기 시작한다. ‘저기’ 있던 과거의 목소리가 ‘여기’의 현재에서 일어난다. 바로 현재에 대한 과거의 지배이자 주체에 대한 타자의 발화의 침투이다. 그래서 보이스 오버를 통한 주인공의 회상과 반성은 바로 목소리/육체, 과거/현재의 갈등을 드러낸다.

타자의 발화는 “계층적 위치 감각이 강하여 발화의 경계를 설명해주며 응답, 주석하는 경향이 그 속으로 침투하는 것을 허용하지 않는다.”<sup>30)</sup> 세 영화에서 우편국장의 보이스 오버는 타자의 발화로서 발화 속의 발화이며, 독자성을 유지하는 다른 사람의 발화로서 간접화법, 의사직접화법이다. 타자의 발화는 독자성을 유지하기 때문에 자기의 것으로 체화되지 않는다. 그래서 교조적이고 공식적인 거대 담론으로 존재하며 이성과 당위성의 목소리를 체현하는데, 사실은 이성적인 것이 아니라 회생과

30) V.N. Vološnov, *Markszizm i filozofija jazyka*, Leningrad, 1929, 미하일 미하일로비치 바흐친, V.N. 볼로쉬노프, 『마르크스주의와 언어철학』, 송기현(역), 한겨레, 1988, 161-169쪽.

인내를 강조하는 원한과 가책의 목소리이다. 보이스 오버는 타자의 발화가 주인공의 생각보다 더 강하고 우위에 있으며 주인공이 타자에 의해 호명되고 있음을 인식시키고자 한다. 하지만 주인공은 고통스러운 표정을 통해 그러한 강요를 거부하고자 하는 욕구를 표출시킨다. 그래서 보이스 오버를 통한 주인공의 회상과 반성은 바로 주체/타자의 갈등을 드러낸다.

이렇듯 보이스 오버는 주인공의 내적 갈등으로 하나의 육체에 두 개의 목소리가 갈등하는 것을 형상화한 것이다. 주인공의 하나의 육체에 우편국장의 다른 한 목소리가 합쳐진다.<sup>31)</sup> 청각으로 들려오는 우편국장의 보이스 오버와 시각으로 보여지는 인물의 얼굴은 두 발화의 상호작용, 대화를 보여준다. 그래서 주인공의 보이스 오버를 통한 회상은 인물의 반성을 담고 있는 반면 이중성을 통해 갈등과 충돌을 보여준다는 점에서 양가적이다. 세 영화는 다성적 목소리의 대화를 보여주고 있다.<sup>32)</sup> 즉 환경에 순종하라는 목소리와 그 환경에 맞서려는 주체의 목소리의 갈등을 보여준다. 영화는 영상과 음향이라는 이중의 방법을 사용하는데, 반성 장면에서는 영상으로는 주인공의 욕구의 좌절로 인한 고통의 표정을 보여주고 음향으로는 우편국장의 질책의 목소리를 보이스 오버로 들

31) 담화 면에서 볼 때도 자기반성 후 다른 인물들과 화해하고 갈등을 해소하는 것이 아니라 혼자 있는 시간으로 끝나면서 열린 결말을 추구한다. 그리고 문체적 인물의 심정을 토로하는 장면을 넣음으로써 그 인물에 대한 일방적인 비판에 대해 이의를 제기한다. 우편국장의 보이스 오버는 타자(=우편국장)의 말을 통해 주인공 자신을 깨닫는다는 점에서 타인의 말 끼어들기이다.

32) <우리 집 문제> 초기 시리즈에서는 반성 이후에 달라진 현실을 보여주면서 해피엔딩을 강조하고 우편국장의 보이스오버와 인물의 생각이 통일되고 있다는 점에서 주인공의 결합에 대한 관용과 수동적 수용을 드러낸다. 반면에 후기 시리즈에서는 보이스 오버를 테두리 내에서 수용하며 반성하는 비극적이고 장엄한 분위기를 강조하여 타자의 발화의 능동적 수용과 주인공의 결합에 대한 비판이 강화되고 있다.

려줘 영상과 음향의 상호모순성을 보여주고 있다. 이런 청각과 시각의 대비를 통해 우리는 상호모순성을 깨닫게 된다. 즉 이상은 멀고 현실이 고달프다는 것이다.

#### 4-3. 비판 장면과 반성 장면: 공공연한 논쟁과 은닉된 논쟁의 충돌

<우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>는 이러한 두 개의 목소리의 충돌을 드러낸다. 비판 장면에서는 이러한 목소리들이 직접적으로 충돌하는 것이고, 마지막 반성 장면에서는 내적인 갈등으로 내면화되는 경우이다. 전자는 “공공연한 논쟁”이고, 후자는 “은닉된 논쟁”<sup>33)</sup>이다. 그래서 은닉된 논쟁적 말이 이중적 목소리를 띠고 있다. 이처럼 비판 장면과 반성 장면은 공공연한 논쟁과 은닉된 논쟁의 충돌이다. 비판 장면에서는 우편국장을 위시한 다수의 인물들이 주인공에게 체제의 요구에 순종하라는 공공연한 논쟁을 벌였다면, 반성 장면에서는 주인공이 체제의 요구를 대변하는 우편국장의 보이스 오버에 대해 자신의 욕구를 드러내고 타인의 말 즉 우편국장으로 대변되는 체제의 요구를 무너뜨리려는 은닉된 논쟁을 보여준다.

세 영화는 고귀하고 이상적인 인물이 승리하고 탐욕적이고 현실적인

33) 공공연한 논쟁은 “논박당하는 타인의 말을 그대로 자신의 대상으로 삼”으며, 은닉된 논쟁에서 “말은 통상적인 대상을 향해 있는 채로 그 대상의 이름을 짓고 묘사하고 표현하며, 간접적으로만 타인의 말을 공격하고, 흡사 대상 자체 속에서인 양 타인의 말과 충돌”한다. 은닉된 논쟁에서 “작자의 말은 다른 모든 말처럼 그 자신의 대상을 향해 있지만, 이때 대상에 대한 각 주장은 그 대상적 의미를 떠나서 같은 대상에 관한 타인의 주장이나 똑같은 테마에 대한 타인의 말을 무너뜨리게끔 세워져 있다.” 자신의 대상에 지향되어 있는 말은 그 대상 자체에서 타인의 말과 충돌한다.--V.N. Vološnov, *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad, 1929, 미하일 미하일로비치 바흐진, V.N. 볼로쉬노프, 『마르크스주의와 언어철학』, 송기환(역), 한겨레, 1988, 282-283쪽.

인물이 패배하고 자신의 과오를 뉘우친다는 권선징악 구조이다. 하지만 영화를 보는 동안 현실적인 인물의 패배가 석연치 않게 느껴지는 것은 바로 그 현실적인 인물이 주인공으로 설정되어 관객이 그와 동일시를 해왔기 때문이고, 실제적으로 그 인물의 탐욕이라는 것이 대중이 가질 수 있는 일반적인 욕구라는 점이다. 그래서 <우리 집 문제> 시리즈에서 탐욕적이고 현실적인 인물을 주인공으로 설정한 것이 바로 체제와 집단의 당위성의 논리에 대한 비판이라는 주제와 연결될 수 있는 것이다. 이처럼 세 영화는 ‘커다란 대화’ 속에서 그것들을 충돌시키며 그 대화를 벌여 놓은 채로 내버려 두고 종지부를 찍지 않는다. 이런 점에서 우편국장의 보이스 오버는 새로운 우리들의 이해와 평가를 불가피하게 받아들이며 하나의 말 속에서 두 개의 의미가 충돌하여 이중적 목소리를 띠게 되는 것이다.

## 5. 북한체제의 변화와 북한영화의 갈등

여태까지의 다수의 북한영화 연구는 북한영화에 대한 북한체제의 일방향적 영향과 통제를 강조하며, 북한영화와 북한대중은 북한체제라는 초월적 주체에 의해 획일적으로 호명된다고 설명한다. 하지만 북한영화에 대한 이런 일방향적이고 획일적인 평가에서 본다면 앞에서 말한 <우리 집 문제> 시리즈에 대한 체제의 부정적인 평가와 대중의 호응이라는 상반된 결과를 설명해내기 힘들다. 이에 본고는 북한영화 <우리 집 문제> 시리즈가 북한체제이념을 표피에 전시하지만 그 이면에 결과적으로 북한체제가 은닉하고 있는 북한인민들의 생활정서상의 갈등이 노출되고 있다는 전제에 근거하고 있다. 그래서 본고는 북한영화가 북한체제

의 요구와 북한대중의 욕구의 충돌이기 때문에 초월적 주체에 의한 호명·봉합이면서 동시에 다성성과 욕구 표출이라는 점을 주장하고자 한다. 즉 북한영화는 ‘그 획일성에도 불구하고 제한적이지만 장르의 상호작용이 적용되며 체제의 균열, 모순과 대중의 욕구가 반영되고 있다.’<sup>34)</sup>

<우리 삼촌집 문제>, <우리 누이집 문제>, <우리 사돈집 문제>가 제작된 시기는 김정일 후계체제시기이다. 김정일 후계체제시기(1980-1991년)은 ‘주체 사실주의, 숨은 영웅 형상 영화, 혁명영화들, 가족 영화, 시대극 영화들이 제작되었으며, 김일성 가계 우상화 영화가 확산되는 한편 다양성, 인민성이 강화된다.’<sup>35)</sup> 1967년의 문학 예술계 반종파 투쟁을 통해 일당 일인 체제의 수령 형상화 중심의 영화 제작은 1980년대부터 변화를 보이기 시작한다. 즉 “편향된 작품들의 지속적인 양산 결과 북한 주민들의 정치적 설득력이 떨어진다고 판단되어 생활에 밀착된 소재와 일반 주민들이 주인공으로 등장하며 일상생활에서 정치적 메시지를 찾게 하는”<sup>36)</sup> 시기이다. 그래서 이 시기는 영화 소재의 다양성이 확산되고 인민성이 상대적으로 강화되어, 다양한 영화장르로의 확산이 이루어지며 관객의 수용자 지향성이 영화의 가장 중요한 평가 기준으로 등장하게 된다.<sup>37)</sup>

북한영화 제작에 있어서의 통제적 방침 속에서 작가나 감독이 이러한 의도를 갖고 영화를 만들기는 힘들다. <우리집 문제> 시리즈의 애초의 의도는 북한대중의 모범이 되어야 할 당 간부의 문제를 비판하여 더 발

견된 북한사회를 이끌어내야 한다는 것이었다. 이 영화들을 보는 북한대중의 일반적인 평가는 재미있다는 것이었다. 그렇다면 이 영화들을 보는 관객들의 쾌락이 어디에서 근거하는지에 대해 생각해 볼 필요가 있다. 그리고 이 과정에서 북한체제의 영화제작에 대한 일방향적인 통제와 작가·감독의 원칙에 충실한 제작 등에도 불구하고 영화 텍스트가 자율성을 가지며 그 독해과정에서 관객이 다른 의미들을 적극적으로 발견하고 호응했을 가능성을 배제하기 힘들다. 왜냐하면 “예술작품은 관객의 변화를 추수하기 때문에 정치적으로는 감히 언명할 수 없는 변화적 양태를, 작품 속에서는 은연중 정서적 형태로 재현”<sup>38)</sup>할 수 있기 때문이다. 그래서 작가나 감독이 외면적으로 추구하고자 하는 영화의 궁극적인 메시지와 주제의식은 획일적이고 독백적이지만, 작가나 감독의 의지와는 상관없이 텍스트 자체가 ‘다성성’의 징후를 내포하고 있다는 점이 바로 관객의 호응을 받은 요소들 중 한 부분일 수 있다. 즉 1980년대 북한 체제에서 바흐찐이 말했던 ‘다성적’, ‘대화적’, ‘카니발적’ 텍스트를 의도적으로 생산되고 소통시킨 것이 아니라 그들의 통제와 요구와는 별도로 관객이 이 텍스트들을 다양하게 해석한 지점이 있을 수 있다.

<우리집 문제> 시리즈에서 드러나는 이러한 균열의 지점이 바로 관객의 즐거움의 토대가 될 수 있다. 이 영화들은 관객을 북한 주민으로 ‘호명’하고 북한체제와 이데올로기로 ‘봉합’시키는 작용을 함과 동시에 공식 담론을 거부하고자 하는 관객의 욕구 사이의 갈등과 충돌을 보여준다고 할 수 있다. 이런 갈등과 충돌을 가장 잘 보여주는 것이 바로 문제적 주인공이며 특히 비판 장면과 반성 장면에서 극대화된다. <우리집 문제> 시리즈의 제목은 모두 <우리 OO집 문제>로서 어떤 한 집의

38) 정재형, 「제2세대 북한영화연구의 서장을 열며」, 정재형(편), 『북한영화에 대해 알고 싶은 다섯 가지--제2세대 북한영화연구--』, 집문당, 2004, 7쪽.

34) 서곡숙, 「거짓말/방문/가출이라는 북한영화의 내러티브 반복과 연기/침입/일탈이라는 북한여성의 자아정체성 재현」, 『영화연구』, 33호, 2007년 9월 23일, 139쪽.

35) 민병욱, 『북한영화의 역사적 이해』, 역락, 2005, 171-194쪽.

36) 변혜정, 「영화에서 재현되는 여자다움과 그 의미」, 『통일과 여성 - 북한 여성의 삶』, 이화여자대학교 출판부, 2001, 220쪽.

37) 민병욱, 『북한영화의 역사적 이해』, 역락, 2005, 193쪽.

문제를 중심으로 이야기가 펼쳐지며, 각 에피소드의 주인공은 우편국장  
의 친인척이나 이웃이며 대부분 당 간부이다. 그래서 이 시리즈는 크게  
두 가지의 상반된 특징들로 관객의 즐거움을 창출한다. 우선 상층계급이  
자 당 간부인 문제적 주인공은 바로 북한 체제가 안고 있는 모순을 대변  
하는 인물이라는 점에서, 민중적 조롱의 대상으로서 추하게 처신했던  
부정적 인물의 가면 벗기기는 바로 북한체제의 모순에 대한 비판이 된  
다. 다음으로 문제적 주인공의 결합은 바로 관객들 자신들도 겪는 문제  
들이라는 점에서 주인공의 생각에 대한 공감을 이끌어내면서, 사회체제  
의 모순에 대한 책임을 한 개인에게 전가시키려는 북한 체제가 안고 있  
는 문제에 대해 비판하게 만든다. 바로 이러한 양가적 감정, 즉 조롱으로  
인한 통쾌함과 동일시로 인한 공감이라는 관객의 상반된 욕구 충족이  
이 시리즈영화들의 흥행 요인들 중 한 부분이 되었을 수 있다.

## 참고문헌

- 김병욱, 「언어서사물에 있어서의 공간의 의미」, 『내러티브』, 제2호, 한국서사연  
구회, 2000년 가을·겨울, 150-166쪽.
- 김기우, 「세 가지 범주로 서사 구조 이론의 새 가능성 제시--미케 발의 『서사란  
무엇인가』」, 『내러티브』 제4호, 2001년, 한국서사학회, 293-304쪽.
- 김재용, 「서사문학과 인물」, 『내러티브』 2001년, 제3호, 한국서사학회, 93-116  
쪽.
- 민병욱, 『북한영화의 역사적 이해』, 역락, 2005.
- 박주식, 「언어, 내러티브, 담론: 헤이든 화이트의 역사 이론」, 『내러티브』, 제4  
호, 2001년, 한국서사학회, 251-269쪽.
- 박진임, 「비선형적 서술 구조, 여성적 글쓰기의 한 가능성--글로리아 네일러를  
중심으로--」, 『내러티브』, 2000년 봄·여름 창간호, 한국서사연구회,  
194-211쪽.
- 박혜경, 「삶과 윤리의 통합을 지향하는 세계: 황순원 문학에서의 근대성의 문제  
」, 『내러티브』, 한국서사학회, 제3호, 2001년, 181-212쪽.
- 변혜정, 「영화에서 재현되는 여자다움과 그 의미」, 『통일과 여성--북한 여성의  
삶--』, 이화여자대학교 출판부, 2001, 214-251쪽.
- 서곡숙, 「거짓말/방문/가출이라는 북한영화의 내러티브 반복과 연기/침입/일탈  
이라는 북한여성의 자아정체성 재현」, 『영화연구』, 33호, 2007년 9월  
23일, 139-200쪽.
- 서정남, 『서정남의 북한영화탐사』, 생각의 나무, 2002.
- 서정남, 「영화--음영서사에서 초점화와 서술의 문제」, 『내러티브』, 봄·여름 창간  
호, 한국서사연구회, 2000, 69-103쪽.
- 서정남, 「영화 서사의 창작-전달-수용 매커니즘과 매체」, 『내러티브』 제4호,  
2001년, 한국서사학회, 2001, 48-78쪽.
- 임효수, 「북한 경희극영화의 희극성과 웃음유발 연구」, 동국대학교 대학원 연극  
영화학과 석사논문, 2000.

정재형(편), 『북한영화에 대해 알고 싶은 다섯 가지--제2세대 북한영화연구--』, 집문당, 2004.

미하일 미하일로비치 바흐진, 『도스토예프스끼 창작의 제문제: 도스토예프스끼 시학』, 김근식(역), 정음사, 1988/1989.

앙드레 고드로·프랑수아 조스트, 『영화서술학』, 송지연(역), 동문선, 2001.

Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959, 어빙 고프만, 『자아표현과 인상관리--연극적 사회분석론』, 김병서(역), 경문사, 1987.

Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Presses Universitaires de France, 1962, 질 들뢰즈, 『니체와 철학』, 이경신(역), 민음사, 1998/2003.

Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press. 1978, 김경수(역), 『영화와 소설의 서사구조: 이야기와 담화』, 민음사, 1999.

Vladimir Propp, *Morfologija skázki*, Leningrad, 루이스 와그너(영역)(1968), *The Morphology of the Folklore*, 인디애나대학, 유영대(역), 『민담형태론』, 새문사, 1987/2000.

V.N. Vološnov, *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad, 1929, 미하일 미하일로비치 바흐진, V.N. 볼로쉬노프, 『마르크스주의와 언어철학』, 송기환(역), 한겨레, 1988.

## Abstract

### A Study on Troubles in North Korean Popular Films

Seo, Kok-Sook

In the subject of no trouble theory -aesthetics has persisted that North Korean films should have no negative characters, no trouble and should describe struggles between the new and the old. I want to study which method characters' troubles are represented by in North Korean films related to the no trouble theory. The subject of research are the debate scenes and the reflection scene in the latter half of *Troubles in my Home* series. The method of research is the space and speech theory of Bakhtin. So I want consider how *the* characters' troubles are represented by the types of characters, spaces and voices in *this* series.

The distinctive trait of characters in *the Troubles in my Home* series is that *the* protagonists represent the desire of an individual to be a trouble maker, while the antagonists represent collective criterion as the logical character. The protagonist and antagonists roles are reversed and therefore the protagonists' personality is very complex. In *the Troubles in my Home* series the real protagonists are questionable, and troublesome characters, who and lose. While the ideal antagonists are typical, and moral, desirable but they win. So on one hand *Troubles in my Home* series criticize and satirize the effects of a trouble maker by the real protagonist's losing and the ideal antagonist's winning. On the other hand, they reveal the problems of North Korea that

the ideal oppresses the reality, the criterion oppresses the desire, and collective oppresses an individual.

Formally the debate scenes of *Troubles in my Home* series admire wealth of North Korea but informally they reveal poverty of North Korea, so they show the conflict between formal culture and informal culture. And these conflicts are expressed by the conflicts between the real character and the ideal character. Although it had always happened in particular( or very detailed) spaces. The entrance of a doorsill, stairs and a passage, means a conflict, intervention, a limit, the space of a crisis representing in a boundary and a sudden change. And a square--the living room and street signify a square mean a crash that blends deprivation, shift, renewal as well as a weak laugh. Because the informal space is invaded and the formal space becomes anonymous which is why the space reversed. So *Troubles in my Home* series criticize the oppressed of the collective and reveal the original nature, the desire and release of an individual by overhearing and exposure *within* a doorsill and a square.

In the reflection scene of *Troubles in my Home* series a postmaster's voice-over is the other's voice and indirect speech, it represents the doctrinaire and formal discourse. By showing the protagonist's face *vidually* and by listening the postmaster's voice-over, the reflection scene reveals tension, interaction and conflict between doctrinaire voice and the popular voice that happens inside the protagonist. So an open dispute by collective criticism is converted to a secret dispute by the reflection of the protagonist.

In the subject of no trouble theory -aesthetics, the characters' conflicts in the North Korean films *Troubles in my Home* series are revealed indirectly through the character type that is the real and questionable protagonist, by the crash that happens in detailed spaces like the doorsill and a square. The double voices that represent the other's voice-over and the protagonist's face. In conclusion, the *Troubles in my Home* series show a weak laugh that rejects doctrinaire seriousness by dualism--comedy/tragedy, as well as affirmative

action and negative action.

---

### Key Words

trouble, character, space, voice, North Korean film, *Troubles in my Home* series

\* 위 논문은 2007년 10월 11일에 투고되어, 11월 21일 심사 완료 후, 11월 23일 게재가 확정되었음.