

# 인민 ‘여’배우의 탄생

- 해방-전쟁기 문예봉의 활동에 대한 소고

전지니\*

## 차례

1. 서론
2. 지원병의 연인에서 혁명군의 연인으로, 『내 고향』(1949)
3. 현모양처 이미지의 뒤틀기, 『용광로』(1950)
4. 여전사로 나아가는 여정, 『소년 빨치산』(1952)
5. 결론: 인민배우로의 여정에 나타난 반복과 변주

## 〈국문초록〉

본고는 일제 말기 선전영화의 ‘꽃’이었던 문예봉이 월북 이후 최초의 ‘인민배우’로 안착하기까지의 과정을 조명할 것이다. 구체적으로 북한 최초의 예술영화인 『내 고향』(1949)을 비롯해 『용광로』(1950), 『소년 빨치산』(1952) 등의 출연작을 분석하며, 부정해야 했던 일제 말기 선전영화 속 문예봉의 이미지가 해방 후 어떻게 반복, 변주되고 있는지를 논의한다. 문예봉은 월북 이후 매체 기고를 통해 북로당의 입장을 적극 강변하면서 강도 높은 사상성을 피력하는 동시에, 스크린 위에서는 과거와 마찬가지로 인고하는 병사의 연인이나 헌신적인 어머니 역할을 맡으며 기존의 스타 이미지를 이어간다. 이 과정에서 조선인 지원병 대신 인민 혁명군의 연인으로, 황국신민을 꿈꾸는 소년 대신 빨치산 소년의 어머니로 등장하며 과거의 이미지를 변주해 갔다. 그런데 북한 체제는 영화 속 문예봉의 연기와 관련해 신뢰성의 탈피, 해방 후 현실 생활의 체험, 정치성과

\* 한국항공대학교 인문자연학부 교육중점교수

예술성의 조화 같은 이전과는 다른 역할의 형상화를 요구했다. 문예봉은 김일성 등이 내린 평가를 즉각적으로 수렴하는 동시에 적극적인 자아비판을 시작했고, 이어 사회주의체제하 인민의 생활과 인물의 형상을 연구하는 데 몰입했다. 이처럼 문예봉은 식민지시기 조선적 조강지처를 형상화하는 과정에서 얻었던 현모양처 이미지를 지켜가는 동시에, 사회주의 체제하의 급변하는 요구를 의식하고 부응해가는 과정에서 비로소 친일의 과거를 탈각하고 인민배우로 자리매김할 수 있었다.

핵심어 : 북한영화, 문예봉, 인민배우, 『내 고향』, 『용광로』, 『소년 빨치산』

## 1. 서론

본고는 식민지시기 ‘삼천만의 연인’에서 북한의 ‘인민배우’로 거듭났던 배우 문예봉(1917~1999)의 해방 이후 8년간의 활동에 집중한다. 구체적으로 북한 최초의 예술영화<sup>1)</sup>인 『내 고향』(1949, 김승구 시나리오, 강홍식 연출)부터, 전쟁 직전 개봉된 영화 『용광로』(1950, 김영근 시나리오, 민정식 연출), 그리고 전쟁 중 제작, 개봉된 영화 『소년 빨치산』(1952, 윤두현 시나리오, 윤용규 연출)을 통해 일제 말기 프로파간다 영화의 ‘꽃’이었던 문예봉이 인민배우로 안착하기까지의 과정을 조명할 것이다.<sup>2)</sup> 이 과정에

1) 예술영화에 대한 정의는 ‘기록영화’와 ‘예술영화’를 구분해서 설명하는 북한영화사의 서술방식을 따르고 있다. 여기서 해방 후 제작을 시작한 기록영화가 민주주의 현실을 높은 사상성과 정론성을 통해 반영하는 것을 지향했다면, 예술영화는 인민 대중을 혁명정신으로 교양할 수 있는 주제의 작품 창작에 집중했다. 또한 전쟁기의 경우 기록영화가 전쟁 현실을 민감하게 보도해야 할 사명에 입각해 짧고 기동성 있는 단편 형식 위주로 제작했다면, 예술영화는 갈등관계를 첨예하게 설정하고 평범한 인간의 영웅성을 극화하는 데 집중했다. 배우 문예봉의 형상은 평화적 민주건설과 조국해방전쟁의 시기 북한의 예술영화가 인민의 혁명정신과 영웅성을 묘사하는 과정에서 만들어질 수 있었다. 김룡봉, 『조선영화사』, 평양: 사회과학출판사, 1989, 54~68쪽, 79~94쪽.

서 『군용열차』(1938), 『수업료』(1940), 『지원병』(1941), 『집없는 천사』(1941), 『조선해협』(1943) 등 해방 후 부정해야 했던 일제 말기 출연작의 이미지가 월북 이후 어떻게 반복, 변주되고 있는지를 논의한다. 곧 식민 지시기 '지원병의 연인' 혹은 '군국의 어머니'였던 문예봉이 월북 후 여배우로서 친일의 과거를 탈각하고 공훈배우로 자리매김하는 과정을, 이상 세 편의 영화와 그녀의 기고를 통해 살펴보려 한다.<sup>3)</sup> 이는 북한 초기 영화 속 성역할의 변화를 확인하는 것과 동시에 여성 배우가 사회주의 체제에 안착하는 과정을 조명하는 작업이 될 것이다.

『로동신문』은 해방 후 10주년을 맞아 열 명의 공훈배우를 선정한다. 조국이 해방된 이후 민족예술이 장황한 발전의 길에 들어섰으며, 국가와 인민의 이익을 토대로 한 진정한 인민예술이 성립됐다는 성과를 기념하기 위함이었다. 이 목록에는 무용가 최승희를 비롯해, 황철, 배용, 안기옥, 김완우, 정남희, 박영신, 류은경, 립소양 그리고 문예봉이 포함됐다. 이 기사는 문예봉에 대해 “그는 항상 사실을 높은 정치적 수준에서 재고하며 혁명적 정신을 일상생활에서 체험하려고 노력하고 있다.”고 언급한다. 이어 『내 고향』, 『소년 빨치산』, 『빨치산의 처녀』(1954)에 이르기까지, 문예봉이 자기에게 담당한 중요한 인물들의 성격을 형상하는 데 성공했다고 설명한다.<sup>4)</sup> 이상의 공훈배우 중 일제 말기 프로파간다에 적극적으로 동원됐던 이는 최승희(1911~1969), 황철(1912~1961), 그리고 문예봉이며,

2) 한상언에 따르면 문예봉은 추민, 강홍식, 김승구, 윤용규 등과 함께 남로당 숙청과 8월중파사건 속에서 살아남은 기성 영화인이었다. 한상언, 『해방기 영화인 조직 연구』, 한양대학교 석사학위논문 2007, 117쪽.

3) 북한에서는 영화배우를 효율적으로 이용하기 위해 김일성 생일(4.15) 등을 기념해 각종 상품과 포상, 그리고 칭호를 수여하는 우대정책과 각종 상훈제도를 펼치고 있다. 사기 진작책으로는 그들의 능력과 당성에 따라 인민배우, 공훈배우, 다시 이를 세분하여 1급 배우에서 8급 배우까지 두고 있다. 당으로부터 칭호를 받은 영화 배우는 북한 사회에서 사회적 지위와 그에 상응하는 대우를 받으며, 인민배우는 최고의 영예 칭호로 내각 부장급(차관급) 대우를, 공훈배우는 국장급 대우를 받는다. 최연용, 『차이와 동질성-북한에도 스타가 있다』, 정재형 편, 『북한영화에 대해 알고 싶은 다섯 가지』, 집문당, 2004, 268쪽.

4) 『조선 인민의 위대한 10년 생활』, 『로동신문』, 1955.7.20., 3면.

해방 공간에서 이들의 부역 행위는 논란이 됐다. 이 중 최승희는 해방 이후 친일파로 몰렸으나 민족무용예술에 투신했다는 점에서 과거의 오점을 극복하고 인민배우로 거듭날 수 있었다.<sup>5)</sup> 또한 ‘조국해방전쟁 시기 직접 전선지대에 출동해 헌신적으로 예술 활동을 했다.’고 평가받은 황철은, 북한의 국립극장 총장직을 맡고 배우 연기지도의 ‘대부’로 자리매김하면서 북한 연극사에서 존재감을 확보했다.<sup>6)</sup> 그렇다면 문예봉이 과거를 탈각하는 과정에는 어떤 변곡점이 놓여 있었는가. 본고의 질문은 여기서 출발한다.

그간 토키의 도입 이후 활동한 2세대 여배우 중 연구자들에게 가장 주목받은 것은 문예봉이지만, 문예봉에 대한 연구는 주로 월북 이전 식민지 시기 영화 활동에 편중되어 있다. 특히 제국 일본의 선전영화 속에서 문예봉이 표상하는 이미지에 대한 논의가 주를 이루었다. 이화진은 문예봉과 김신재를 중심으로 프로파간다 영화에서 여배우가 수행하는 역할을 논의했으며<sup>7)</sup>, 박현희는 식민지시기부터 해방 이후까지 유사하지만 다른 길을 걸었던 문예봉과 김신재의 영화와 삶의 궤적을 고찰했다.<sup>8)</sup> 손이레는 프로파간다 영화의 ‘일본인 되기’ 서사를 논의하며 『조선해협』의 서사와 실제로 일본어에 서툴렀던 배우 문예봉의 위치를 겹쳐 조명한다.<sup>9)</sup> 이외 문예봉의 이력에 집중한 연구로는 주창규, 유현주, 정영권·김소원 등의 논의가 대표적이다.<sup>10)</sup> 이 중 주창규는 일상에서 ‘현모양처’의 이미지

5) 이혜진, 『전후-해방 정신의 계류점-리상관과 최승희의 재신화화를 중심으로』, 『한국문학과 예술』 18, 숭실대학교 한국문학과 예술연구소, 2015, 113~146쪽.

6) 김정수, 『인민배우 황철의 연기훈련법-화술 훈련을 중심으로』, 『북한연구학보』, 16권 1호, 북한연구학회, 2012, 247~248쪽.

7) 이화진, 『‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들』, 『여성문학연구』 17집, 한국여성문학학회, 2007, 387~422쪽.

8) 박현희, 『문예봉과 김신재』, 선인, 2008, 1~205쪽.

9) 손이레, 『재생, 일제 정치-일제 시기의 서사영화와 여성 재현 역학』, 『대중서사연구』 18호, 대중서사학회, 2007, 289~323쪽.

10) 주창규, 『문예봉, 발명된 ‘국민 여배우’의 계보학-‘은막의 여배우’의 훈육과 ‘침묵의 콜레쇼프를 중심으로』, 『영화연구』 46호, 한국영화학회, 2010, 157~211쪽.

유현주, 『미디어 『삼천리』와 여배우 ‘문예봉』, 『한국극예술연구』 33집, 한국극예술학회, 2011, 51~83쪽.

를 가진 문예봉이 국민여배우로 '발명'된 과정을 지적한다. 여기서 유일하게 문예봉의 월북 후 활동을 논의하는 정영권 · 김소원은 문예봉을 동시대 프로파간다의 '꽃'이었던 리상란, 하라 세츠코와 비교하며, 월북 후 촬영한 「내 고향」의 역할이 일제 말기 선전영화 속 역할과 어떻게 흡사한지 설명한다. 이어 식민지 조선의 처녀가 해방 후 '사회주의 조국'의 어머니로 변모하는 과정을 살핀다.<sup>11)</sup> 두 연구는 문예봉의 해방 전 · 후를 연결시킬 수 있는 단서를 제공한다는 점에서 참고가 된다. 이와 함께 전영선은 문예봉의 월북 후 일대기를 정리한 바 있다.<sup>12)</sup>

그 외 문예봉이 출연한 북한의 초기 예술영화 중에서는 「내 고향」에 대한 논의가 가장 많이 이루어졌다. 북한의 첫 예술영화라는 상징성과 함께 당대 북한 국립영화촬영소의 수준 및 월북한 배우들의 모습을 확인할 수 있는 작품이기 때문이다. 관련하여 다음의 연구 성과를 주목할 수 있다. 장용훈은 작품과 관련한 제반 정보를 소개하며 북한영화사에서 가지는 위치를 규명한다.<sup>13)</sup> 송낙원은 소 군정의 영화 정책이 영화 「내 고향」에 투영된 결과에 대해 논하며 영화 속 '토지개혁'이 형상화되는 방식을 주목한다.<sup>14)</sup> 정태수 또한 「내 고향」과 「용광로」를 토대로 북한 초기영화의 특징을 논의하며, 소련영화의 창작법칙이 투영된 결과 선명한 내러티브, 전형적인 인물, 자연 풍경을 통한 논리적 정당성과 같은 특성이 드러난다고 설명한다.<sup>15)</sup> 한상언의 경우 강홍식, 박학 등 월북 영화인을 논의하며 이들이 관여했던 영화 「내 고향」을 분석한다.<sup>16)</sup> 이 중 강홍식과 관

---

정영권 · 김소원, 「국민 여배우 혹은 선전의 꽃」, 『한국문화기술』 20권, 단국대학교 한국문화기술연구소, 2016, 307~339쪽.

11) 정영권 · 김소원, 앞의 글, 322~324쪽.

12) 전영선, 「북한 최초의 공훈배우-영화배우 문예봉」, 『북한』 335호, 1999.11, 152~161쪽.

13) 장용훈, 「「내 고향」-해방 이후 최초의 예술영화」, 『통일한국』 181호, 평화문제연구소, 1999, 20~21쪽.

14) 송낙원, 「북한영화의 형성 과정과 최초의 극영화 「내 고향」 연구」, 『문학과 영상』 10권 1호, 문학과 영상학회, 2009, 111~137쪽.

15) 정태수, 「영화 「내 고향」과 「용광로」를 통해 본 초기 북한영화의 특징」, 『현대영화연구』 20호, 한양대학교 현대영화연구소, 2010, 419~444쪽.

런해 그가 『내 고향』의 연출을 맡으면서 배우의 연기를 영화 연출의 주요 요소로 활용한 점, 로컬리티를 드러내기 위한 장치를 삽입한 점 등을 지적한다.<sup>17)</sup>

살펴본 것처럼 여배우 중 상대적으로 연구자들에게 주목받았던 문예봉에 대한 연구는 대개 식민지시기의 활동에 주목하고 있으며, 북한 초기 영화에 대한 논의 역시 주로 소련 영화와의 관련성을 중심으로 이루어지고 있다. 본고의 경우 해방 이후부터 종전 이전까지 북한의 예술영화를 배우 문예봉을 통해 조명하고 있다는 점에서 이상의 논의와 차별화된다.

주지하다시피 일제 말기 다수의 선전영화에 출연했던 문예봉은, 해방 이후 『영화시대』 등의 잡지 표지를 장식하는 등 간간히 매체에 얼굴을 드러낸다. 그녀는 해방공간에서 조선영화동맹의 선두에서 활약하지만, 극영화 제작이 어려웠던 시기 연극을 통한 작품 활동 대신 집회를 통해 대중과 만나는 방식을 취한다.<sup>18)</sup> 이 같은 움직임은 해방 후 민족반역자에 대한 반감 및 친일 예술인에 대한 비판의 목소리가 높았던 것과 함께, 당시 좌파 예술인의 주력 작업이 예술 대중화운동이었던 것과 관련지어 볼 수 있다. 문예봉은 김소영, 이병일, 독은기 등과 함께 조선영화협단에 참여하지만, 여전히 작품 활동에는 나서지 않은 채 1948년 초 남편 임선규와 함께 월북한다.

북한에서 문예봉이 안착할 수 있었던 첫 번째 요인으로는 투철한 사상성을 논할 수 있다. 북한 사회 속 영화배우의 특수성과 관련해, 최연용은 김정일의 『영화예술론』을 토대로 영화배우는 주체사상 의식에 영향을 끼치는 결정적인 인물이며, 배우의 사상은 배우를 자립적인 창조자, 형상창조의 주인이 되게 하며 역할을 창조하는 데 중요한 요인으로 작동한다

16) 한상언, 『강홍식의 삶과 영화 활동』, 『人文論叢』 32호, 경남대학교 인문과학연구소, 2013, 329~355쪽; 한상언, 『박학의 삶과 영화 활동 연구』, 『영화연구』 69호, 한국영화학회, 2016, 227~252쪽.

17) 한상언, 『강홍식의 삶과 영화 활동』, 앞의 글, 342~344쪽.

18) 문예봉은 조선영화동맹의 영화강좌에서 ‘여배우와 연기론’ 등을 맡기도 했다. 한상언, 『해방기 영화인 조직 연구』, 앞의 글, 59~60쪽.

고 설명한다. 이어 북한의 영화배우는 “목적의식의 창조자”이자 “사상성의 모델”이 된다고 정리한다.<sup>19)</sup> 여기서 해방 이후부터 문예봉이 줄곧 피력했던 반제국주의, 반봉건주의는 그녀가 북한 사회에 자리 잡는 배경이었던 것으로 보인다. 그녀는 월북 이후 북로당의 입장을 적극 강변했으며, 전쟁 발발 이후에는 문화선전 활동을 통해 미국 제국주의를 강하게 규탄했다.<sup>20)</sup> 이는 황철 등 월북한 남성 배우들이 북한 사회에 안착하는 것과 흡사한 방법이었다.

두 번째 요인은 문예봉의 이미지이다. 이명자는 문예봉이 “매혹적인 스타 이미지를 북으로 ‘가져간’” 경우라 설명하는데,<sup>21)</sup> 그 스타 이미지의 근간에는 모범적인 배우이자 스크린과 실생활에서 구축한 현모양처의 이미지가 깔려 있었다. 박현희는 문예봉의 월북 이후 활동을 논하며, 서른이 넘는 나이에 『내 고향』에 출연한 문예봉이 순수하고 아름다운 조선 처녀 이미지를 반복하면서 해방 전 영화 속 이미지를 이어가고 있다고 설명한다. 과거 일본군의 자리를 독립투사가 대체했고, 이에 따라 지원병의 연인이었던 문예봉은 독립투사의 연인으로 탈바꿈했다는 것이다.<sup>22)</sup> 이는 일제 말기 국민연극의 주인공이었으나 월북 후 연극 <을지문덕>, <이순신 장군> 등에서 역사 속 영웅을 연기함으로써 공훈배우, 이어 인민배우로 자리매김한 황철의 경우와 유사하면서도 차별화된 것이었다. 황철이 역사 속 인물, 북한의 지도자 등을 연기하며 해방 이전과 흡사하게 남성 영웅으로서 북한 연극계에 자리를 잡았다면, 문예봉 역시 과거와 마찬가지로 인내하는 연인, 어머니로서 스크린에 등장한다. 다만 문예봉의 경우 여성의 역할에 대한 시대적 요구의 변화에 따라 기존의 이미지를 변주하거나 탈각해나가는 작업을 이어간다.

그렇다면 북한의 평화적 민주건설 시기(1945-1950)부터 조국해방전쟁

19) 최연용, 앞의 글, 267쪽, 269~272쪽.

20) 대표적으로 다음 논설이 있다. 문예봉, 『제 무덤 속으로 들어갈 날을 재촉하는 발악』, 『로동신문』, 1950.6.25., 2면.

21) 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007, 35쪽.

22) 박현희, 앞의 책, 191쪽.

시기(1950-1953)로 요약되는, 영화사적으로 사회주의 영화예술이 대동하고 영화예술역량 보존 강화가 이루어지던 시기<sup>23)</sup>, 문예봉은 예술영화 속에서 어떤 역할을 맡았으며, 어떻게 연기하고, 또한 어떠한 평가를 받았는가. 본론에서는 그 여정을 단계적으로 규명하고자 한다.

## 2. 지원병의 연인에서 혁명군의 연인으로, 「내 고향」(1949)

평화적 민주건설 시기 북한영화사의 주요 사건은 북조선 영화인 동맹 조직, 국립영화촬영소 및 영화관 설립, 조소 문화협회 창설 등으로 요약된다. 이 시기 북한의 정치사회적 목표는 민주주의적 민족국가의 건설이었으며, 문화예술의 기본 노선은 ‘고상한 사실주의’였다. 민병욱에 따르면 고상한 사실주의는 ‘새로운 민족적 기풍을 가진 전형적인 인간’을 창조하는 것으로 요약되며, 그 전형은 49년 12월 구체화된다. 여기서 과업은 노동자, 농민을 비롯한 근로인민들의 투쟁 모습의 형상화, 사회 민주화와 조국 통일을 위해 투쟁하는 남반부 인민들의 형상화, 그리고 인민군대의 형상화였다.<sup>24)</sup> 이에 따라 국가 건설의 시기 북한의 극문학은 소재에 따라 항일 혁명을 다룬 경우, 노동계급과 농민의 생활을 형상화한 경우, 조국 통일을 위한 애국 투쟁을 다룬 경우, 그리고 반침략 및 반봉건주의를 형상화한 경우로 구분된다.<sup>25)</sup> 이 같은 소재적 특성에 의거해, 극 중 여성 인물은 혁명군의 일원, 농촌 공동체의 지도자, 공장 노동자 등으로 형상화되는 것을 발견할 수 있다.<sup>26)</sup>

23) 최척호는 ‘지도’ 주체와 영화정책을 기준으로 ‘김일성 지도기(1926-1961)의 영화를 항일혁명예술전통기(1926.10-1945.8) / 영화예술 시원기(1945.8-1950.6) / 영화예술 역량보존강화기(1950.6-1953.7) / 주체영화실험기(1953.7-1961.9) 등 사단계로 구분한다. 최척호, 『북한영화사』, 집문당, 2000, 3~5쪽.

24) 민병욱, 『북한영화의 역사적 이해』, 역락, 2005, 111~113쪽.

25) 오정애·리용서, 『조선문학사』 10: 해방 후편, 사회과학출판사, 1994, 195-197쪽.

26) 전지니, 『해방기 남북한 희곡의 젠더정치 연구』, 『한국극예술연구』 40집, 한국극에



이 기준에 입각해 『내 고향』을 논한다면, 식민지시기부터 해방 이후를 아우르는 영화는 김일성의 항일무장투쟁과 이를 지지하는 농민의 생활을 묘사하며 김일성의 정통성과 북한 토지개혁의 성과를 강조하고 있다. 관련하여 김정수는 최초의 예술영화 『내 고향』이 사회주의적 사실주의와 민족적 색채를 강조하는 카프 사상을 이론적 배경으로 삼아 “민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은” 작품 중 하나라고 설명한다.<sup>27)</sup> 여기서 ‘민족적 색채’는 조선 여인의 얼굴이었던 문예봉을 통해 완성될 수 있었는데, 영화 속에서 문예봉은 혁명군으로 거듭나게 되는 관필(유원준)의 연인으로 등장한다. 해방을 거치면서 과거 일본 지원병의 아내 역을 연기했던 문예봉의 위치가 혁명군의 연인으로 재배치된 것이다.

영화의 줄거리는 다음과 같다. 주인공 관필(유원준)은 소작농의 아들로, 지주 최경천의 아들 인달(박학)을 폭행한 후 감옥에 갇힌다. 관필은 감옥에서 야학교사인 학준(심영)을 만나 김일성의 항일 투쟁에 대해 전해 듣고, 감옥을 탈출한 후 항일유격대에 합류한다. 한편 관필이 떠난 고향에 남아있는 관필 모(유경애)와 그의 연인 옥단(문예봉) 등은 최경천 부자와 일본군의 수탈에 시달린다. 인달은 혼자 남은 옥단을 유혹하려 하지만 옥단은 단호히 거절한 후 당당하게 징용길에 오른다. 이 와중에 징용나간 옥단부가 사망하고, 마을 사람들이 순사에게 끌려가는 등 비극은 이어지지만 마침내 조국은 해방을 맞는다. 관필은 조선노동당의 간부가 되어 고향으로 돌아오고, 징용 나갔던 옥단 역시 무사히 돌아온다. 마침내 상봉한 연인은 김일성의 항일투쟁 성과와 북한의 토지개혁에 대해 이야기하며, 희망찬 미래를 바라본다.

언급한 것처럼 극 중 옥단은 동시기 극문학에 나타난 여성 노동자와 견주어 볼 때 소극성이 두드러진다. 그녀는 혁명군의 일원이라고 보기에 도, 또한 농촌 공동체의 지도자라 보기에 도 미진한 인물이다. 기존 연구

술학회, 2013, 58~59쪽.

27) 김정수, 『북한 예술영화의 ‘행동’과 ‘감정’ 분석』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2018, 26쪽.

가 지적한 것처럼, 영화 『지원병』과 『내 고향』의 문예봉의 역할을 비교해 볼 때 그녀는 여전히 군인의 연인에 머물러 있는 것이다. 물론 군인이 떠난 자리에 남겨지는 『지원병』의 분옥과 비교할 때, 『내 고향』의 옥단은 야학에 다니며 글을 읽고, 일본 제국과 지주 계급에 대한 강력한 적개심을 표출하는 적극적인 인물이다. 또한 중국에 전선과 총후가 분리하는 『지원병』이 떠나는 이와 남겨지는 이에 대한 이야기라면, 『내 고향』은 고향을 떠났던 청년남녀가 귀환하여 건설에 나서는 이야기라는 점에서 영화의 지향점은 다르다. 하지만 『내 고향』에서 문예봉의 형상은 끊임없이 식민지시기의 선전영화를 상기시킨다(그림 1).



그림 1) 영화 『내 고향』의 문예봉  
출처 | 『내 고향』 (조선예술영화촬영소 제작)

『미몽』(1936)에서 이례적으로 자신의 욕망에 충실한 식민지판 ‘노라’를 연기했던 문예봉은 『군용열차』부터 『조선해협』에 이르기까지 인고하는 조선 여인의 이미지를 반복해 갔다. 『군용열차』에서는 오빠를 위해 팔려간 기생이자 의도치 않게 애인의 배신행위를 부채질하는 ‘가련한’ 여성이었으며, 『지원병』에서는 소학교밖에 졸업하지 못했고 출정하는 연인의 결정을 묵묵히 수용하는 인물이었다. 극 중 분옥은 연인이 떠난 후, 그의 어머니와 함께 남아 조선의 빈궁한 현실을 견디게 된다. 그리고 문예봉이 연기하는 분옥은 실제 정식교육을 받지 못하고 데뷔했으며, 병약한 남편

임선규를 묵묵히 보좌하는 스타 문예봉의 일상과 겹쳐질 수 있었다.

『내 고향』은 고상한 사실주의를 극화하는 과정에서 계급 갈등과 일제의 잔혹함을 고발하는 데 집중하며, 인민군대와 농민의 형상을 창조하는데 몰두한다. 이에 따라 일제 말기 선전영화 속에서 전경화됐던 문예봉의 비중은 상대적으로 줄어든다. 그런데 선전영화의 지향점은 해방 이전과 완전히 달라졌지만, 선전영화 속 문예봉의 역할은 유혹에 굴하지 않는 결연한 조선 여성으로 제한되어 있다. 여기서 문예봉이 식민지시기 출연한 일련의 선전영화나 해방 이후 출연한 『내 고향』 모두 극 중 인물의 주변에는 그녀를 흔들고 유혹하려 하는 남성들이 존재한다는 점에 주목할 수 있다. 『지원병』의 경우 분옥의 주변에는 호감을 표하는 춘호의 친구와 그녀를 머느리로 들이려 하는 사람들이 있으며, 『내 고향』에서도 지주의 아들은 징용 회피를 미끼로 옥단을 흔들고자 한다. 언급한 것처럼 『내 고향』의 옥단은 묵묵히 고통을 감내했던 과거 출연작의 여성들과는 다른 인물로, 보다 결연하고 주체적인 형상으로 드러난다. 그럼에도 불구하고, 결과적으로 문예봉은 식민지시기와 비슷한 방식으로 남성 주체의 연인을 연기하게 된다. 이명자는 『내 고향』을 논하며 '신파적 내러티브의 탈피'<sup>28)</sup>를 언급하지만, 선전영화 속 수난사의 내러티브는 배우 문예봉의 신체를 빌려 해방 이후에도 변주됐다.

#### 옥단의 집

옥단이가 아궁이 앞에서 불을 때며 야학에서 배우는 공책을 펴들고 읽는다.

옥단 : 우리의 원수는 왜놈이다. 지주도 우리의 원수이다. 우리 나라에 왜놈과 지주놈이 있으면 우리는 잘 살 수 없다. 우리는 왜놈과 싸워야 한다. 지주하구두 싸워야 한다. 싸워서 이겨야 한다... (10)<sup>29)</sup>

28) 이명자, 앞의 책, 22쪽.

29) 리호윤 편, 『조선영화문학선집』 1, 평양: 문학예술종합출판사, 1994. 앞으로 『용광로』 시나리오를 발췌할 때는 본문 옆에 페이지 번호만 명기한다.

마을길

인달이가 거드름을 피우며 오다가 무엇을 보았는지 길옆 나무그루 뒤에 숨는다. 옥단이가 수심에 잠겨 걸어온다. 발걸음이 무겁다.

고목나무 곁을 지나려는데 인달이가 나무 뒤에서 불쑥 나오며 앞을 막는다.

옥단: 에그머니...

흠칫 놀라 물러서는 옥단.

인달: 옥단아! 너 아직두 늦지 않았어. 지금이라두 내 말만 들으면 정용두 면할 수 있다.

옥단: 왜 이래요.

옥단은 그놈을 쏘아보다가 분을 참으며 그냥 지나가려 한다.

인달: 너 (다시 앞을 막으며) 정 내 말을 안 들을 테니!

인달은 옥단의 손을 잡으려 한다.

옥단: 개자식!

옥단은 인달놈의 뺨을 후려치고 급히 발길을 옮긴다.

인달은 어이가 없는 듯 쓴입을 다시며 불을 만진다.

인달: 두고 보자!

인달은 독을 품고 걸어가는 옥단의 뒷모습을 바라본다. (52-53)

옥단: 못 만나벌 줄 알았어요.

관필: 옥단동무, 김일성 장군님께서는 항일무장투쟁을 전개하시어 조국을 광복하시고 우리에게 자유와 해방을 가져다주셨소!

맑은 하늘에 햇썬 같은 구름이 뭉게뭉게 피어오른다.

관필이와 옥단이가 논길을 나란히 걸어온다.

관필은 발을 멈추고 별판을 감개무량하게 바라본다.

옥단: 김일성 장군님께서는 토지를 우리 농민들에게 노나주셨어요!

관필: 그렇소, 토지는 영원히 농민들의 것이 됐소! (74-75)

그렇다면 『내 고향』에서 혁명정신을 갖춘 처녀를 연기했던 문예봉의 시도는 어떤 평가를 받았는가. 오덕순은 문예봉의 연기에 대해 “옥단이는 좀 더 활달하고 담력 있는 연기를 놀랐으면, 더 좋았을 것이다. 이 배우는 영화배우로써 가장 경험이 오랜 존재이지만 피로를 보이는 대신에 새로운 공부와 꾸준한 전진이 필요하다고 보여졌다.”고 평가했다.<sup>30)</sup> 또한 문예봉에 한정된 것은 아니지만, 그는 이 평론에서 “신과극 세속극의 냄새를 피우는 배우들에 있어서는 그것이 연출가의 지도 탓인지 배우들 자신의 탓인지 판단할 수는 없으나 영화 연기의 일대 혁신이 없어서는 안 될 것으로 보여진다.”고 지적한다. 그의 평을 정리하면, 고상한 사실주의에 입각한 해방 후의 인물 전형이 등장했지만 여전히 연기 측면에서 과거 신과의 잔재는 자리하고 있기에, 배우들 역시 자신만의 연기 이론을 소유하고 연구와 수업에 매달려 혁신을 이루어야 한다는 것으로 요약할 수 있다. 이처럼 해방과 월북을 가로질러 대략 5년 만에 출연한 영화에서, 문예봉은 과거의 연기 방식을 답습하고 있다는 지적을 받았다. 이 같은 지적은 김일성에 의해 공식적으로 제기된 것은 아니었지만, 북한에서 문예봉의 인물 형상화는 이후에도 재차 비판받게 된다.

### 3. 현모양처 이미지의 뒤틀기, 『용광로』(1950)

『용광로』<sup>31)</sup>는 황해제철소를 배경으로 일본인이 파괴한 용광로를 노동자, 기술자가 합작하여 복원한다는 내용을 담았으며, 전체 지도는 월북 영화인 주인공가 맡았다. 영화는 북한 산업성의 후원을 받아 제작됐다. 『내 고향』의 경우와 마찬가지로 『용광로』 역시 명확한 선악 이분법에 의거해 진행되며, 갈등의 해결 과정이 정권 수립 시기 북한 사회의 방향성

30) 오덕순, 『극영화 『내 고향』에 대하여』, 『문학예술』, 1949, 52쪽.

31) 『용광로』의 경우 북한자료센터에서 관람이 가능하다. 기술적 문제로 영화 중반 이후 관람이 불가능한 상태다. 본고의 경우 중반(46분 1초)까지 영화를 관람하고, 『조선영화문학선집』에 실린 시나리오를 참고해 작성했음을 밝혀 둔다.

을 보여준다. 『내 고향』이 김일성의 항일투쟁과 토지개혁 성과를 예찬하며 북한의 미래에 대한 긍정적 전망을 제시한다면, 『용광로』는 인민-근로자들의 애국심이 국가 발전을 가져올 것이라 역설한다. 또한 전자에서 악역은 일본 순사와 지주가 맡았다면, 후자의 경우 이승만이 파견한 것으로 설정된 북파간첩과 지주 출신 근로자 등이 갈등을 조장한다.

공장의 용광로를 비추며 시작하는 영화는 소련군대 진격 후 일본의 사보타지 행위를 자막으로 설명한다. 이후 카메라는 민주개혁을 담은 기사와 근로자 쫓기대회 방송 등을 비춘다. 건설 과업을 위해 매진하는 공장에 용광로 복구라는 과제와 함께 벽돌 제작의 필요성이 대두된다. 성실한 근로자 룡수(박학)에게 벽돌을 만드는 임무가 주어지고, 주변에는 룡수를 질투하는 사람들이 생긴다. 지주 출신의 석만은 방화, 살인까지 불사하라는 북파 간첩의 권유에 따라 룡수의 작업을 방해하고자 한다. 룡수는 역시 성실한 여성 근로자 혜영과 함께 연구실에서 밤을 새며 벽돌 제작에 골몰한다. 하지만 룡수의 아내인 가정주부 용연(문예봉)은 남편의 과업을 인식하지 못하고 가사에만 골몰한다. 그녀는 자신의 일을 “집에서 애 잘 기르고 일 잘 하는 것”으로 제한하고, 글을 배우라는 남편과 주변인의 권유를 반복해서 거절한다. 그 와중에 석만은 룡수와 혜영의 스캔들을 확대, 재생산하고, 혜영의 연인인 창훈과 용연까지 이 사실을 알게 되면서 갈등도 커진다. 남편과 갈등을 빚던 용연은 설움을 이기지 못하고 친정으로 가버리고, 룡수는 악재 속에서도 화북점토 없이 튼튼한 벽돌을 만들어 낸다. 룡수의 열정 앞에 과학의 중요성을 주장하던 완섭 역시 설득 당한다. 북파간첩과 석만은 음모가 좌절되자 고압선을 끊고 달아나려 하지만, 노동자들은 힘을 합쳐 송전선을 복구하고 용연의 기지로 말미암아 석만 일당은 농민에게 체포된다. 각성한 용연은 글을 배워서 사회주의 체제하의 인민 여성으로 거듭나게 된다.

『용광로』에서 룡수의 과업을 방해하는 요소는 두 가지이며, 이것이 그를 번민하게 만들고 고립시킨다. 첫 번째는 남한에서 온 간첩과 그의 뜻에 동조하는 모리배로, 이들은 룡수와 혜영의 관계를 추문으로 만들고,

벽돌에 이물질을 투입하면서 룡수의 성과를 지연시킨다. 흥미로운 점은 두 번째 요소가 아내 용연의 무지라는 점이다. 그녀는 글을 읽지 못하는 탓에 중요한 편지를 남편에게 전달하지 않고, 심지어 버리기까지 해서 그의 분노를 산다. 이후 그녀는 자책하는 대신 친절로 가며 문제를 확대시키고, 자신을 찾아온 혜영과도 대화하려 하지 않는다. 물론 용연이 만들어내는 갈등은 전자에 비해 무게감 없이 처리되며, 때로는 시종일관 진지한 룡수의 태도와 대비되어 영화 속에서 웃음을 유발하기도 한다. 극 중 편지를 버린 것을 알고 화를 내는 남편을 이해하지 못하고, 친진난만하게 자신이 가져온 먹을 것을 보여주는 장면이 대표적이다.

곧 문예봉은 『용광로』에서 『내 고향』과는 사뭇 다른, 전근대적인 조선 여성을 연기한다. 영화 속에서 문예봉은 시종일관 아이를 업고 보따리를 든 모습으로 등장한다. 그녀는 가족을 사랑하고 아내의 의무에 충실하고자 하지만 국가적 과업을 이해하지 못하고 스스로의 역할을 한정시킨다. 『용광로』에서 문예봉은 아이를 업고 리어카를 끄는 모습으로 처음 등장한다. 마을 사람들은 용연에게 한글학교에 나올 것을 권유하지만, 용연은 이를 단숨에 거절한다. 이어지는 집 안 장면에서는 아이에게 밥을 해주기 위해 부엌으로 들어간다. 그리고 용연이 점차 변화해 가는 여정은 건설이라는 과업 속 노동자의 임무 및 모리배의 소탕이라는 시대적 과제와 결부되어 영화의 주제의식을 형성한다.

그런데 『용광로』는 문예봉의 필모그래피 안에서 타락한 신여성을 연기했던 『미몽』, 여전사를 연기했던 『빨치산 처녀』와 함께 주목할 만한 영화이다. 실제로 문예봉은 훗날 그간 연약한 여성을 주로 수행해 온 자신이 노동계급의 아내 역을 맡게 된 후 우려 때문에 잠을 이루지 못했다고 서술하기도 한다.<sup>32)</sup> 문예봉은 『용광로』에서 시종일관 혁신노동자의 과업을 보조하는 아내 대신, 각성에 이르기까지 남편과 충돌을 빚는 역센 아내로 영화에 웃음을 만들어내는 역할을 맡았다. 극 중 용연이 룡수를 오해하

32) 문예봉, 『내 삶을 꽃피준 봄』, 문학예술출판사, 2013, 136쪽.

고, 혜영의 연인 창훈 또한 연인에게 불신을 내비치는 장면이 반복해서 등장하지만, 전자의 경우 상대적으로 가볍게 그려진다. 용연이 조장하는 갈등은 무게감이 없고 진지하지 않으며, 그녀가 바쁜 남편을 타박하거나 혜영과 맞서는 장면은 웃음으로 소비될 수 있다. 남편에게 온 편지를 버린 후 상황의 심각성을 인지하지 못하거나 남편의 추문을 신경 쓰며 홀로 고민하고, 자신을 찾아온 혜영을 외면하는 장면 등이 대표적이다. 애초 의도한 것이든, 혹은 그렇지 않든 『용광로』는 문예봉이 코미디에 가까운 연기를 하고 있다는 점에서 주목할 만한 작품이다.

룡수는 책을 들여다보다가 용연에게로 돌아왔으며 말한다.

룡수: 자, 우리 배우기 경쟁 해볼까?

용연: 나 같은 게 집이나 지키면 되지 않아요 어서 영화 아버지나 하세요

룡수는 돌연히 불쾌한 빛을 띤다.

룡수: 뭐라구요 뭐나 하겠어?

용연은 무안한 낯으로 고개를 숙이며 머뭇거리다가 부엌으로 나가 물사발을 들고 들어온다.

룡수는 물사발을 받아들며 용연을 물끄러미 바라본다.

룡수: 어째 그런 소릴 하오?

용연은 말을 돌린다.

용연: 옆집 할머니가 산골이 생겼다고...

룡수도 그 말을 못 들은 듯이 계속 자기 말을 한다.

룡수: 제 나라 글조차 몰라서야 어찌겠소?

용연: 자! 어서 잡수세요. (116-117)

룡수는 어이없다는 듯 돌아앉아 노트를 들고 일어서며 입맛을 다시다가 혼자소리로 중얼거린다.

룡수: 무식쟁이란 참 할 수 없군.

용연은 그 말에 뻔뻔해진다.



용연: 누가 무식쟁이를 데려 오랬나?

룡수: 그래 잘했단 말이요?

용연: 누가 잘했다우.

룡수: 고 주둥아리만...

용연: 흥, 어서 유식쟁이 녀편네 데려오구려. 그러지 말구. (127)

흥미로운 점은 영화 속에서 용연과 혜영이 형성하는 관계이다. 용연이 바깥일은 남자의 것이라고 치부하는 반면, 혜영은 밤을 새며 룡수의 연구를 돕는다. 그리고 남편과 혜영이 함께 있는 것을 본 용연은, 『지원병』의 분옥처럼 남편(연인)과 근대화된 여성과의 관계를 오해하고 홀로 발길을 돌린다. 『용광로』의 경우 스타 문예봉이 연기한 용연과 혜영의 내면을 골고루 비추며, 두 인물 간 비중에는 별다른 차이가 없다. 이 중 혜영은 영화 중반부에 이르기까지 근로자로서의 책무와 연인에 대한 신의 사이에서 갈등하고, 자신을 오해하는 룡수와 갈등을 빚기도 한다. 용연에게 초점이 맞춰지는 것은 중반 이후이다. 무지했던 그녀는 모리배의 색출과 벽돌의 개발이 이루어지는 과정에서 비로소 남편의 과업을 이해하고 글을 배우기 시작한다.

그런데 해방 전후를 막론하고 문예봉은 우울한 구여성-명량한 신여성의 구도에서 전자의 역할을 맡았다는 점에 주목할 수 있다. 영화 속 문예봉이 연기한 여성들은 반복해서 근대화된 여성에 대한 열등감을 느끼고, 이 같은 설정이 관객의 감정 이입 기반을 마련한다. 『지원병』에서 분옥은 연인이 지주의 동생인 신여성과 함께 있는 모습에 발을 돌리고, 『용광로』의 용연 역시 역량 있는 근로자인 혜영을 질투한다. 『조선해협』의 경우 이 같은 갈등 관계가 드러나지는 않지만, 기생 출신의 긴슈쿠는 그의 시누이이자 밝고 명량한 에이코(김신재)와 대비된다. 물론 『용광로』에서 문예봉은 역센 가정주부를 연기한다는 점에서, 그가 과거 맡았던 처연하고 우울한 구여성과는 구분된다. 하지만 문예봉은 여전히 지식 권력을 갖지 못한 구여성으로 배치되어 관객의 동정심을 자극한다.

용연: 기쁘다고요? 어서들 돌아가 같이들 지내세요.

혜영: 그래요: 그래서 언니는 제 남편이 가장 골몰할 때에 떠났군요.

용연: 아무 말도 듣기 싫어요. 어서들 마음대로 하세요.

혜영: 마음대로 하겠어요. 하지 말래두 하겠어요. 그러나 언니!

혜영이가 다가서자 용연은 보를 집어 들고 나오며 내쫓는다.

용연: 더 말 말아요.

혜영은 어이없다는 듯이 멍하니 서 있다가 밖으로 뒤따라 나온다. (158)

이명자는 『용광로』를 당대 북한의 사회 분위기를 보여주는 작품이라 언급한 바 있다. 실제 북한에서는 사회주의 초기 성평등을 내세우며 근대화를 추구한 결과 조강지처를 버리는 사례가 증가하면서 사회 문제화됐다. 이명자는 영화가 육체노동자와 정신노동자의 차이를 없애고자 하고, 이혼 후 신여성과의 자유연애와 결혼 문제를 드러내며 당대 북한 사회의 고민을 보여준다고 설명한다.<sup>33)</sup> 물론 영화 속에서는 구여성 용연이 각성하고 변화하면서 부부 간 화해가 이루어진다. 하지만 실제 북한 사회에서는 혁신노동자와 구여성 간의 융합될 수 없는 문제가 자리하고 있었고, 문예봉은 과거와 다름없이 여성 간의 대비 구도에서 조강지처의 자리에 배치됐다. 극 중 용연의 행동은 희화화될 소지가 다분하며 그녀의 무지나 또 다른 갈등을 조장하다. 그럼에도 불구하고 용연은 남편과 아이를 우선 순위에 두는 조강지처라는 점에서 관객의 이해를 얻고 해피엔딩을 맞을 수 있다.

정순: 언니, 오늘 저녁부터 우리 글 학교에 가야 해요. 모르는 것은 수칙 다, 배워야 한다. 이 걸 아직도 모르나?

정순은 머뭇거리는 용연을 잡아끈다.

용연: 애가 왜 이러니? 글썸 같 뎨 같게. 놔라!

---

33) 이명자, 앞의 책, 23쪽.

정순이는 그냥 손을 잡아당긴다. (150-151)

용연: 여기 석만이란 놈의 일당이 일망타진되었다는 기사가 났어요.

룡수는 신문을 보는등 마는등 한다

룡수: 당신도 괜찮게 배웠구려. 참 석만이란 놈을 붙잡는데 당신의 힘이 컸었소.

용연은 얼굴을 붉히며 부끄러워한다.

용연: 그 녀석 때문에 나두!

룡수: 여보! 진리는 반드시 이기는 게라오. 어느 누가 우리를 넘어뜨리려 해두 그건 안 되지. 당신도 좀 배우요 -

용연은 룡수의 얼굴을 믿음직하게 바라보고 있다. (166)

그런데 문예봉이 과거 함흥 제사공장에서 노동하던 사실을 떠올리며 노동계급의 형상 창조에 노력을 기울였음에도 불구하고, 영화를 먼저 관람한 김일성은 1947년 인민경제발전계획 관련 신문 삽입 장면을 비롯해 문예봉의 인물 형상화를 주요 문제로 지적했다. 당시 김일성이 관람한 필름에는 주인공 룡수가 공장에서 일을 마치고 돌아왔을 때, 등에 업힌 아이는 울고 밥은 준비되어 있지 않아 용연이 당황하는 장면이 삽입되어 있었다. 김일성은 이와 관련해 영화 속에서 묘사된 생활은 노동계급이 주인이 된 북한의 현실과 맞지 않다고 지적했다. 이에 문예봉은 아내 역 형상화가 잘못되었다는 것을 깨닫고, 스스로 노동계급의 생활을 잘 몰랐다는 것을 깊이 반성했다고 회고한다. 그리고 김일성의 지적에 따라 수정 작업이 이루어진 최종 필름에는 지적받은 집 안 장면이 수정된 것은 물론 음모를 꾸미는 북파 간첩 이야기가 강조되었다.<sup>34)</sup> 이처럼 김일성을 위한 시사 과정에서 문제가 된 장면은 수정되었고, 궁극적으로 아내 형상은 북한의 시대적 구호에 걸맞은 모습으로 변화하게 됐다. 이후 문예봉은

---

34) 문예봉, 앞의 책, 138-139쪽.

맡은 배역의 생활을 탐구하는 데 더욱 골몰하게 된다.

#### 4. 여전사로 나아가는 여정, 『소년 빨치산』(1952)

『소년 빨치산』은 전쟁 중인 1951년 제작된 작품이다. 1950년 10월 북한군이 일시적으로 후퇴했던 시기를 배경으로 한 영화는 후방 소년들의 활약상을 극화했으며, 카를로비바리 국제영화제에 출품되었다. 문예봉은 작품에 출연한 것을 계기로 영화제에 참여했고, 소년 빨치산의 애국정신과 대담성에 관한 영화가 해외 관객에게 큰 감동을 주었다고 적은 바 있다.<sup>35)</sup>

민병욱은 이 시기 북한 문학의 이론적 토대는 ‘프롤레타리아 국제주의’라 설명하는데, 이는 곧 소련을 중심으로 한 사회주의의 국제적인 연합정신을 옹호, 강화하는 이데올로기이다.<sup>36)</sup> 그는 이 시기 ‘대중적 영웅주의 영화’에 주목하며, 당대 인민군대의 영웅성을 강조한 영화로 『소년 빨치산』 외에 『또 다시 전선으로』, 『향토를 지키는 사람들』, 『전투기 사냥군조』, 『정찰병』 등을 열거한다.<sup>37)</sup> 인민의 영웅성을 극화한 전쟁기 영화의 경향은 전쟁 중 제작을 시작해 전후 개봉된 문예봉 주연의 『빨치산 처녀』에까지 이어진다. 『소년 빨치산』과 『빨치산 처녀』는 모두 부대와 마을 인민의 연대를 강조하며 이름없는 인민(들)의 활약상을 강조한다. 감독 윤용규는 두 영화를 비롯해 『향토를 지키는 사람들』을 연출했고, 세 영화는 모두 빨치산의 투쟁을 극화했다.

문예봉은 이 영화에서 빨치산 소년 귀남의 어머니 역할을 맡았으며, 영화 초반부 등장해 중반에 이르기 전 퇴장한다. 문예봉은 과거에도 투철한 애국심을 가진 소년의 어머니 역할을 맡았다. 실화를 소재로 한 최인규

35) 문예봉, 『국제영화축전 관람기』, 『로동신문』, 1951.10.27., 3면.

36) 민병욱, 앞의 책, 122쪽.

37) 민병욱, 앞의 책, 126쪽.

감독의 「수업료」에서, 문예봉은 소년이 기다리는 행상나간 어머니로 등장하여 결말부 소년이 해피엔딩을 맞을 수 있게 기여한다. 문예봉의 경우 「지원병」 외에 「집없는 천사」에서 향린원을 후원하는 목사의 아내로 등장해 가난한 소년들을 끌어안는다. 「소년 빨치산」의 귀남 모 역할은 과거 문예봉이 연기한 어머니 역할과 비교할 때, 보다 적극적이며 전투적이다. 문예봉은 소년을 보듬어주는 어머니로 등장하는 대신 영화 초반부 소년에게 투철한 애국심을 강조하며 퇴장한다. 그리고 그녀의 죽음이 아들을 각성하게 만든다.

북한군이 일시적으로 후퇴했던 1950년 10월, 당위원장은 빨치산과 연락하며 소년 운동을 지도할 임무를 맡을 소년을 찾고, 이 임무는 창룡에게 주어진다. 인민군이 후퇴한 후 미군의 침탈은 더욱 심해지고, 이들은 농가와 여성을 약탈하는 데 열중한다. 또한 교사 강태식은 미군에 협력하며 마을 사람들을 괴롭히는 데 앞장선다. 한편 경찰은 큰아들을 군대에 보낸 귀남 모를 잡아가두고, 그녀는 경찰서에서 심한 고문을 받은 아들과 마주한다. 경찰대장은 귀남 모자를 조롱하고, 귀남 모는 큰아들을 격려한 후 경찰대장을 나무라다 총을 맞고 숨을 거둔다. 옆에서 이를 지켜보던 귀남은 이후 창룡 무리에 합류한다. 창룡과 귀남을 비롯한 다섯 명의 소년은 전선주를 끊고, 배라를 붙이며 미군을 혼란스럽게 만든다. 이들의 친구인 인순은 전화 연결 업무를 맡아 미군의 동향을 주시한다. 그러던 중 소년들의 한 명인 승환이 총을 훔치려다 경찰의 손에 잡히고, 모진 고문을 당한 후 총살당한다. 이후 소년들의 행동은 더욱 대담해져 지뢰와 폭약을 묻거나 술에 취한 치안대원을 응징하기에 이른다. 전황이 급변한 후 궁지에 몰린 미군은 경찰대를 시켜 인민을 대량 학살하려 하나 소년들이 기지를 발휘하고, 이어 인민군대가 마을에 당도하면서 마을 주민들은 풀려난다. 소년들은 직접 반역자를 총살하고, 전선으로 나가는 인민군을 배웅한다.

감독 윤용규는 「소년 빨치산」에 이어 「빨치산 처녀」에 이르기까지 인민부대의 활약상, 군대와 마을 주민의 연대를 반복해서 형상화한다. 이

과정에서 애국심을 가진 소년이나 처녀가 청년 남성을 넘어서는 활약을 보이며, 이들이 투철한 애국심을 갖게 된 계기에는 가족이 희생 당한 과거가 놓여 있다. 전쟁 중 제작된 두 영화에는 가혹한 고문 장면이 반복해서 등장하며, 대담한 작전을 시행하던 소년과 처녀는 모두 총살당한다. 두 영화는 전쟁 중 수반될 수밖에 없는 숭고한 희생에 초점을 맞추는데, 이 과정에서 사회주의 연대의 반대편에 있는 미군의 약탈상과 타락상이 지속적으로 배치된다.

『소년 빨치산』에서 미군은 잔혹하고 방종하다는 점에서 인민군대-마을 주민의 반대편에 있다. 특히 이들의 잔혹함은 여자와 아이 등 약자에 대한 학대 장면에서 극대화된다. 영화 속 미군은 부녀자를 희롱하다 뜻대로 되지 않자 바로 총격을 가하고, 총을 훔치다 잡힌 소년 승환을 고문한 후 맨몸으로 나무에 묶고 총살한다. 카메라는 초반부 대규모 학살 장면에서 죽은 어머니의 옆에서 울음을 터뜨리는 간난아이를 클로즈업하면서 미군에 대한 적개심을 끌어올린다. 극 중 미군의 집무실에는 누드화가 붙어 있으며, 이들은 학살에 나서거나 모락을 꾸미지 않을 때는 줄곧 술을 마시고 취해있는 채로 등장한다.

어린 소년들은 ‘반미’를 구호로 걸고 투사로 성장한다. 애초 이들의 전략이란 전선주를 끊고 뼈라를 붙이는 것이었지만, 그 행동은 점차 대담해서 무기를 훔치거나 치안대원을 살해하고, 중국에는 반역자를 총살하는 것으로 확장된다. 특히 소년 창룡은 승환이 미군에게 잡혔을 때 극도로 침착한 태도를 보이며, 친구들이 동요하는 와중에도 승환이 발설하지 않을 것을 믿고 투쟁을 계속한다는 결정을 내린다. 영화 속에서는 미군이 승환을 총살하는 장면 이후 결말부에서 빨치산 소년들이 변절자를 총살하는 장면이 같은 구도로 연출되면서 복수의 완성을 상징적으로 제시한다.<sup>38)</sup>

전쟁 중 제작된 『소년 빨치산』의 경우 비장함과 긴장감이 교차되며, 극

38) 『조선영화문학』에 실린 시나리오에서는 총살 장면이 담겨 있지 않으며, 소년들의 대화를 통해 미군이 승환을 개에게 물려 죽게 했다는 설명이 등장한다.

초반 귀남 모의 장렬한 죽음이 아들의 성장에 계기를 부여한다. 문예봉이 등장하는 것은 총 세 장면이다. 먼저 귀남 모는 붓짐을 들고 아들과 함께 길을 걸으며 등장한다. 이어 치안대는 큰아들의 행방을 물으며 귀남 모를 농락하고, 이들을 의연하게 노려보던 어머니는 귀남과 함께 경찰대에 끌려간다.<sup>39)</sup> 이후 경찰대에 간 귀남 모는 행방이 불분명했던 큰아들과 마주하고, 그가 다시 투옥되자 강한 어조로 경찰대장을 꾸짖다 총을 맞고 숨을 거둔다. 영화 속에서 문예봉은 시종일관 결연한 모습으로 등장해 두 아들에게 용기를 북돋아주고, 변절자들과 대립한다. 극 중 귀남 모는 고개를 높이 들고 치안대를 노려보며 준엄하게 이들을 꾸짖는다. 문예봉은 이 같은 연기 방식을 통해 투철한 사상성을 가진 어머니의 형상을 드러내고자 했다(그림 2).



그림 2) 영화 『소년 빨치산』의 문예봉  
출처 | 「소년 빨치산」(조선예술영화촬영소 제작)

시종일관 결연하던 귀남 모는 경찰서에서 붙잡혀간 큰아들과 마주한 후 처음으로 망연자실한 표정을 지으며 어머니로서 갖는 애처로움을 드러낸다. 하지만 아들과의 상봉 후 표정을 가다듬고 한층 격렬하게 치안대장을 꾸짖는다. 카메라는 흔들리지 않고 인민의 적을 비판하는 문예봉의 얼굴을 수차례 클로즈업한다(그림 3). 귀남 모는 이어 귀남이 회상하는

39) 『조선영화문학』에 실린 시나리오에는 경찰대가 귀남의 집을 급습해 집을 뒤지고, 이어 귀남과 귀남 모를 경찰대로 끌고 간다.

과거, 곧 북한의 5.1절 행사에서 무대에 선 자신을 보며 웃어주던 자애로운 어머니를 떠올릴 때 등장한다.<sup>40)</sup> 이 장면은 해방 후 북한의 발전상을 보여주기 위해 삽입된 동시에 소년이 기억하는 어머니의 이미지를 집약해서 보여준다. 곧 문예봉은 『소년 빨치산』에서 투쟁을 불사하는 강인한 어머니인 동시에 자애로운 어머니로서 스크린에 소환된다.



그림 3) 영화 『소년 빨치산』의 문예봉  
출처 | 『소년 빨치산』(조선예술영화촬영소 제작)

경찰대장놈은 조롱하듯 세 모자를 번갈아보면서 자기 숨씨를 뿜낸다.  
귀남이 어머니: 넌 어찌다가 이놈들의 손에 잡혔니?  
길룡: 어머니, 걱정 마십시오. 저는 로동당원이고 인민군대 군관입니다.  
비겁하게 죽지는 않습니다. 어머니에게 불명예를 끼칠 비겁한 죽음은 안 하  
겠습니다.  
길룡은 동생 귀남이에게도 힘을 준다.  
길룡: 귀남아, 넌 형이 무엇을 위해 누구 손에서 죽는다는 것을 잘 기억  
하고 있거라.  
귀남은 말을 못한다. (...)  
경찰대장: 왜 아들을 이렇게 길렀어.  
귀남이 어머니는 감정을 억제하느라고 복잡한 표정을 하다가 머리를 들

40) 이 장면은 영화 속에만 등장하며 『조선영화문학』에 실린 시나리오에서는 찾아볼 수 없다.



고 나직한 목소리로 말한다.

귀남 어머니: 내 아들이 어떻단 말이요. 너같이 조국도 동포도 모르는 미  
국놈들의 개가 되지 않고 떳떳하게 죽는 것을 자랑으로 생각한다.

경찰대장은 빈정댄다.

경찰대장: 그런 자랑 한 번만 더 해봐라.

귀남 어머니: 흥, 내게는 아들이 수천만이다. 그 아들들은 너 같은 놈을  
잡으려고 싸우고 있다.

경찰대장: 이놈의 녀편네가 아들을 죄인으로 길러놓구두 무슨 큰 소리냐,  
큰 소리가!

귀남 어머니: 내 아들이 죄인이야? 너같이 미국놈의 개질을 하면서 동포  
를 죽이지 않은 것이 죄야? 제 나라 독립을 위해서 목숨바쳐 싸운 것이 죄  
냐? 이 돼지보다도 못한 놈아! 오늘은 내가 내 아들을 죽였지만 래일은 네  
가 내 손에 죽을 줄 알아라.

귀남이 어머니는 흥분하여 생각나는 대로 불을 토한다.

경찰대장놈은 자기 감정을 억제하는 체하다가 잔인한 웃음을 띄우더니  
발광적으로 변하여 권총을 빼더니 귀남이 어머니를 쏜다.

귀남은 쓰러지는 어머니를 일으켜 소리쳐부른다.

귀남: 어머니, 어머니.

귀남이는 분기를 참느라고 울상을 하며 입술을 깨문다. (183-184)

『용광로』의 첫 시사에서 해방 후 인민의 생활을 잘 포착하지 못했다는  
김일성의 지적을 들은 문예봉은 깊은 고민에 빠졌던 것으로 보인다. 이어  
『소년 빨치산』에 출연하면서 홀로 두 아이들을 투사로 키워내는 어머니  
의 투쟁정신을 표현하고자 했다. 그런데 이번에는 투쟁정신의 과도한 묘  
사가 다시 문제가 됐다. 김일성은 전쟁 중 『소년 빨치산』을 관람한 후 전  
반적으로 작품을 호평했으나 이번에는 어머니 형상이 진실되지 못하다고  
지적했다. 아들이 사형장으로 끌려가는데도 눈물을 흘리지 않는, 자식의  
죽음 앞에도 지나치게 의연한 어머니 형상이 진실되지 못하다는 것이다.

곧 김일성은 배우의 연기와 관련해 사상의 투철함을 주문하는 동시에 감정적인 자연스러움을 요구한다. 문예봉은 훗날 어머니 형상에 대한 김일성의 지적을 수용한 후, 연기 형상 창조 과정에서 정치성과 예술성의 결합이 얼마나 중요한지 느꼈다고 회고한다.<sup>41)</sup> 여기서 『용광로』에 대한 지적을 통해 터득한 사상성의 형상화는 연기의 정치성과 결부되며, 『소년 빨치산』에 대한 비판을 통해 느낀 감정적인 자연스러움은 연기의 예술성과 결부될 수 있다. 문예봉은 김일성의 지적을 수용하는 과정에서 정치성과 예술성의 결합이 곧 자신에게 주어진 과제임을 절감한다. 이 같은 인식의 결과는 전쟁 중 사망한 인민영웅 ‘조옥희’를 연기한 『빨치산 처녀』에 이르러 완성될 수 있었다. 그녀는 월북 후 처음으로 주연을 맡은 영화에서 인민투사의 형상을 깊이 연구한 후 촬영에 임했고, 세심하고도 표현력이 풍부한 연기를 했다는 평가를 받았다.<sup>42)</sup> 최초의 공훈배우이자 인민배우는 이 같은 철저한 자아비판 과정을 통해 비로소 완성될 수 있었다.

주지할 점은 북한 초기 문예봉의 연기에 대한 비판은 주로 ‘처녀’ 그리고 ‘어머니’의 형상화에 대한 지적에서 비롯되었다는 점이다. 오덕순은 『내 고향』 관람 후 해방 후 현실에 맞게 보다 활발하지 못한 문예봉의 연기에 아쉬움을 표했다. 또한 김일성은 『용광로』를 보고 어머니의 행동이 해방 후 인민의 생활과 어울리지 않음을 언급한 데 이어, 『소년 빨치산』을 보고서는 아들을 잃은 어머니의 형상이 지나치게 경직되어 진실성이 없다고 지적했다. 문예봉은 월북 이후 과거와 마찬가지로 ‘고운 마음’을 가진 병사의 연인, 조강지처, 현명한 어머니를 번갈아가며 연기했다. 그러나 북한에서는 이상의 인물을 과거와는 ‘다르게’ 표현할 것을 주문했다. 문예봉은 이 같은 비판을 토대로 『빨치산 처녀』에 이르면 사상성과 예술성이라는 두 가지 목표를 성취하고, 이후 일련의 영화에 조연으로 출연하며 북한체제에 어울리는 어머니상을 만들어간다. 이상의 여정을 통해, 문

41) 문예봉, 『강의한 생활을 체현-조선예술영화 『빨치산의 처녀』』, 『로동신문』, 1954.11.27., 3면.

42) 오상근, 『조선예술영화 『빨치산의 처녀』』, 『로동신문』, 1954.11.27., 3면.

예봉은 일제 말기 선전영화의 꽃이었던 과거를 탈각하고 인민배우로 거듭날 수 있었다.

## 5. 인민배우로의 여정에 나타난 반복과 변주

그렇다면 문예봉의 역할과 연기는 해방 이전과 비교할 때, 어떻게 그리고 얼마나 달랐는가. 주목할 점은 북한의 독재자와 평론가가 문예봉의 연기에 '다름'을 요구하고, 그녀가 그 요구에 부응하면서 인민배우로 자리 잡았음에도 불구하고, 그 근간에 놓인 선전영화 속 여성인물의 이미지는 여전히 유효했다는 점이다. 물론 북한에서는 지금까지와는 다른 처녀, 다른 아내를 요구했고, 문예봉은 이 같은 요구에 부응하기 위해 새로운 연기 형상을 창조하고자 했다. 하지만 그녀는 북한에서도 여전히 좋은 아내, 어머니여야 했으며, 이에 따라 식민지시기 만들어진 문예봉의 스타 이미지는 북한에서도 활용될 수 있었다.

문예봉의 스타 이미지는 그녀가 고난의 길을 걸을 때 극대화됐다. 문예봉은 월북 이후에도 해방 이전과 마찬가지로 팔려갈 지경에 처한 가난한 농촌 처녀, 남편의 부재 속에서도 의연하게 자식을 길러내는 어머니를 연기한다. 해방된 조국의 현실과 근로자의 사명을 이해하지 못하는 아내로 등장한 「용광로」의 경우 문예봉의 필모그래피에서 상대적으로 흥미로운 작품이지만, 여전히 그녀는 조강지처로서 자리 잡고 있다. 살피본 것처럼 해방과 분단, 그리고 전쟁이라는 격변기를 거치는 과정에서 자연스러운 역할 전환이 이루어질 수 있는 배경에는, 일상과 스크린 위에서 구축된 인고와 헌신이라는 특유의 이미지가 작용했다. 「내 고향」의 옥단은 지주 아들의 유혹을 물리치고 연인을 기다리며, 「용광로」의 용숙은 무지하지만 늘 남편의 도시락을 들고 연구실로 향한다. 「소년 빨치산」의 귀남 모의 경우 군대에 간 아들을 기다리며 경찰의 협박과 맞선다. 그렇게 문예봉은 조선의 딸, 어머니로서의 스타 이미지를 북한에서 변주, 재생산했다.

주목할 것은 북한에서 여배우의 섹슈얼리티가 다루어지는 방식이다. 식민지시기 출연작과 마찬가지로 북한영화 속에서도, 극 중 악인들은 문예봉이 연기한 여성인물을 유혹하려 들며 그녀는 이를 단호히 거절하고 신념을 지킨다. 『내 고향』에서 지주의 아들은 관필의 부재를 틈타 재차 옥단에게 접근하나 그녀는 유혹을 거부한 채 징용을 간다. 그리고 옥단은 ‘순결한’ 몸으로 무사히 돌아와 마을 재건에 앞장선다. 『소년 빨치산』에서도 아들과 함께 걸어가는 귀남 모에게 추근거리는 치안대의 모습이 그려진다. 이처럼 북한 초기 예술영화에서 문예봉에게는 남성의 부재 속에서 주변의 유혹을 물리치고 의연하게 상황을 감내하는 처녀, 그리고 어머니의 이미지가 주어졌다. 북한 초기 영화에서 문예봉이 연기한 여성인물들은 수난 속에서도 육체와 정신을 지켜낸다.<sup>43)</sup> 곧 이 같은 수난의 깊이를 강조하는 과정에서 기존에 문예봉이 만들었던 연약하고 가련한 스타의 이미지가 재활용되었고, 이는 남성배우와는 다른 방식으로 그녀가 북한에서 자리 잡을 수 있었던 방식이었다.

본고는 북한 정권 수립부터 전쟁 발발에 이르기까지 문예봉이 출연한 영화를 토대로 그녀가 친일의 흔적을 지우고 인민배우로 거듭날 수 있었던 과정을 확인했다. 이 과정에서 지면상 한계로 전후 문예봉이 출연한 영화는 논의하지 못했다. 기존의 문예봉 연구가 식민지시기에 집중된 상황에서, 해방 이후부터 1990년대까지 북한영화의 변천을 확인할 수 있는 문예봉의 출연작을 통시적으로 고찰하는 작업은 북한영화사를 재구하는 토대가 될 것이다. 향후 출연작에 대해서는 다른 지면을 빌려 논의하고자 한다.

43) 이영재는 문예봉이라는 스타를 피학적으로 전시하는 영화 『조선해협』을 “피학적 멜로드라마”라 설명한 바 있다. 목적은 다르지만, 『소년 빨치산』에서 『빨치산 처녀』에 이르기까지 전쟁기 북한의 영화 역시 결연한 빨치산 주체를 형상화하는 과정에서 미군/변절자에게 수탈당하고 고문 받는 스타 문예봉을 재차 클로즈업한다. 이영재, 『황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀가 죽는가 -<조선해협>, 기다림의 멜로드라마-』, 『여성문학연구』 25호, 한국여성문학학회, 2011, 219-222쪽.

## 참고문헌

### 1. 자료

- 김승구 각본, 강홍식 연출, 『내 고향』(1949)  
김영근 각본, 민정식 연출, 『용광로』(1950)  
윤두헌 각본, 윤용규 연출, 『소년 빨찌산』(1952)

### 2. 단행본

- 김룡봉, 『조선영화사』, 평양: 사회과학출판사, 1989, 54~68쪽, 79~94쪽.  
리호윤 편, 『조선영화문학선집』 1, 평양: 문학예술종합출판사, 1994, 5~75쪽, 113~166쪽, 167~213쪽.  
문예봉, 『내 삶을 꽃피준 봄』, 문학예술출판사, 2013, 120~181쪽.  
민병옥, 『북한영화의 역사적 이해』, 역락, 2005, 111~122쪽.  
박현희, 『문예봉과 김신재』, 선인, 2008, 1~205쪽.  
오정애, 리용서, 『조선문학사』 10: 해방 후편, 사회과학출판사, 1994, 195~197쪽.  
이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007, 22~35쪽.  
최척호, 『북한영화사』, 집문당, 2000, 3~5쪽.

### 3. 논문

- 김정수, 『인민배우 황철의 연기훈련법-화술 훈련을 중심으로』, 『북한연구학학보』, 16권 1호, 북한연구학회, 2012, 245~266쪽.  
\_\_\_\_\_, 『북한 예술영화의 '행동'과 '감정' 분석』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2018, 26쪽.  
문의영, 『해방 후 영화예술의 발전』, 리령 편, 『빛나는 우리 예술』, 평양: 조선예술사, 1962, 136~151쪽.  
손이레, 『재생, 일시 정지-일제 시기의 서사영화와 여성 재현 역학』, 『대중서사연구』 18호, 대 중서사학회, 2007, 289~323쪽.

- 송낙원, 「북한영화의 형성 과정과 최초의 극영화 「내 고향」 연구」, 『문학과 영상』 10권 1호, 문학과 영상학회, 2009, 111~137쪽.
- 오덕순, 「극영화 「내 고향」에 대하여」, 『문학예술』, 1950.2, 36~64쪽.
- 유현주, 「미디어 『삼천리』와 여배우 ‘문예봉」, 『한국극예술연구』 33집, 한국극예술학회, 2011, 51~83쪽.
- 이영재, 「황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀가 죽는가 -<조선해협>, 기다림의 멜로드라마-」, 『여성문학연구』 25호, 한국여성문학학회, 2011, 197~237쪽.
- 이화진, 「‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들」, 『여성문학연구』 17집, 한국여성문학학회, 2007, 387~422쪽.
- 이혜진, 「전후-해방 정신의 계류점-리상란과 최승희의 재신화화를 중심으로」, 『한국문학과 예술』 18. 숭실대학교 한국문학과 예술연구소, 2015, 113~146쪽.
- 장용훈, 「「내 고향」-해방 이후 최초의 예술영화」, 『통일한국』 181호, 평화문제연구소, 1999, 20~21쪽.
- 전영선, 「북한 최초의 공훈배우-영화배우 문예봉」, 『북한』 335호, 1999.11, 152~161쪽.
- 전지니, 「해방기 남북한 희곡의 젠더정치 연구」, 『한국극예술연구』 40집, 한국극예술학회, 2013, 51~88쪽.
- 정영권 · 김소원, 「국민 여배우 혹은 선전의 꽃」, 『한국문화기술』 20권, 단국대학교 한국문화기술연구소, 2016, 307~339쪽.
- 정태수, 「영화 「내 고향」과 「용광로」를 통해 본 초기 북한영화의 특징」, 『현대영화연구』 20호, 한양대학교 현대영화연구소, 2010, 419~444쪽.
- 주창규, 「문예봉, 발명된 ‘국민 여배우’의 계보학-‘은막의 여배우’의 훈육과 ‘침묵의 클레쇼프를 중심으로」, 『영화연구』 46호, 한국영화학회, 2010, 157~211쪽.
- 최연용, 「차이와 동질성-북한에도 스타가 있다」, 정재형 편, 『북한영화에 대해 알고 싶은 다섯가지』, 집문당, 2004, 268~272쪽.

- 한상언, 『해방기 영화인 조직 연구』, 한양대학교 석사학위논문 2007, 59~60쪽, 117쪽.
- \_\_\_\_\_, 『강홍식의 삶과 영화 활동』, 『人文論叢』 32호, 경남대학교 인문과학연구소, 2013, 329~350쪽.
- \_\_\_\_\_, 『박학의 삶과 영화 활동 연구』, 『영화연구』 69호, 한국영화학회, 2016, 227~252쪽.

#### 4. 기타

- 문예봉, 『제 무덤 속으로 들어갈 날을 재촉하는 발악』, 『로동신문』, 1950.6.25., 2면.
- \_\_\_\_\_, 『국제영화축전 관람기』, 『로동신문』, 1951.10.27., 3면.
- \_\_\_\_\_, 『강의한 생활을 체현-조선예술영화 『빨치산의 처녀』』, 『로동신문』, 1954.11.27., 3면.
- 오상근, 『조선예술영화 『빨치산의 처녀』』, 『로동신문』, 1954.11.27., 3면.
- 『조선 인민의 위대한 10년 생활』, 『로동신문』, 1955.7.20., 3면.

## Abstract

### The Birth of the People's Actress

- A Review of Mun Ye-bong's Activities in the Liberation War Period

Jeon, Ji-Ni

This paper sheds light on the process leading up to the safe arrival of Mun Ye-bong, a “flower” of Japanese propaganda films during the latter colonial period to, the “people’s actress” after defecting to North Korea. Specifically, three films in which she appeared are analyzed - *My Home Village* (*Nae kohyang*, 1949), *Blast Furnace* (*Yonggwangno*, 1950), and *Boy Partisan* (*Sonyŏn ppalch’isan*, 1952) - the first of which was North Korea’s first art film. The paper discusses how Mun’s image in Japanese propaganda films was necessarily denied by her North Korean handlers, and how that image was then repeated and varied following the Liberation. Once she defected to the North, Mun actively advocated the Bukrodang (北勞黨) ideology with energy and sophistication via a media columnist. At the same time, she continued to cultivate the same star image that she had portrayed in the Colonial Period, either as the lead romantic interest for a stoic soldier or as a devotional mother figure. Thus, rather than playing the romantic interest for a Korean collaborator, she began playing the romantic interest for a member of the People’s Revolutionary Army. Likewise, when she played a motherly role, the son who dreamed of being a loyal subject of Japan (皇國臣民) was swapped out for a boy partisan. Of note, the North Korean



regime demanded that Mun take on different roles than those she had depicted under Japanese rule. Her new handlers wanted her to bring modern experiences to the screen, including the escape from Shinpaseong (新派性), experiences reflecting life after the Liberation, and the harmony between politics and artistic values. Mun began to engage in positive self-criticism while receiving evaluations from Kim Il-sung, and she embarked on a process of inquiring into people's lives and developing characters that reflected socialist life. Thus, while Mun had originally cultivated the image of a good wife and wise mother of the Colonial Period, particularly in the sense of embodying traditional Korean values, she was subsequently able to emerge as the people's actress in North Korea, successfully ridding herself of her pro-Japanese past by embracing the rapidly-changing demands of socialist life.

Key words : North Korean films, Mun Ye-bong, the people's actress, *My Home Village* (*Naekohyang*), *Blast Furnace* (*Yonggwangno*), *Boy Partisan* (*Sonyŏppalch'isan*)

■ 본 논문은 2018년 3월 24일에 접수되어 2018년 3월 26일부터 4월 10일까지 소정의 심사를 거쳐 2017년 4월 20일에 게재가 확정되었음

