

영화 [실미도]의 이데올로기와 리얼리티에 대한 비판적 고찰

A Critical Study on Ideology and Reality of Silmido

서인숙
상명대학교 영화과

In-Sook Seo(isseo@smu.ac.kr)

요약

영화 [실미도](2003)는 은폐되었던 역사적 사실을 폭로하면서 실미도에서 행해진 특수부대의 훈련 과정을 스펙타클하게 묘사한다. 말하자면 영화라는 허구적 공간이 사실적으로 변모된다. 영화는 파쇼적인 정부에 대해 비판적 시각과 함께 정부의 권위를 보호하는 이데올로기적 모순을 노출시킨다. 또한 영화는 이런 역사적 사건을 재현하는데 있어서 신파와 같은 멜로적 표현에 의한 감성적 과잉으로 묘사한다. 여기서 관객의 동화작용은 비극적 민족 담론으로부터 파생되는 감정 이입으로 성취된다.

[실미도]는 이성적 차원이 아닌 감성적 차원에서 상상의 공동체라는 민족의식에 호소하는 영화이다. 시각적 영상은 남과 북으로 나뉜 민족적 비극이라는 감상주의에 의해 더욱 고조된다. [실미도]는 신파적인 감상주의를 통해 분단 이데올로기에 의해 야기된 비극적 상황을 더욱 심화시킨다. 더구나 이 비극에서 군사 정부는 야만적으로 묘사되는데 비해 실미도 부대원들은 영웅적으로 묘사되고 있다.

■ 중심어 : | 이데올로기 | 리얼리티 | 파시즘 | 전체주의 | 신파 |

Abstract

Silmido [실미도 2003] captures the covered historical reality and describes the spectacular training process of the special army stationed at Silmido in vivid detail. As a result, a fictional space is turned into a reality film. The film shows ideological inconsistency of the critical view about the fascism of government authority and at the same time the political aid about government authority. The film creates dramatic and friendly effect through melodramatic and emotional exaggeration called sinpa about historical events to produce the pleasure of assimilation based on the trust of the audience. Here, individual assimilation is subjectivity achieved through the general sympathy coming from the tragic national discourse.

Silmido appeals to the imaginary community not in a logical but in an emotional way. The spectacular action and realistic images are supported by national tragedy divided into the South Korea and the North Korea, and integrated sentimentalism to amplify the tragedy.

Silmido tries to strengthen the tragic situation caused by the division ideology through this sentimentalism called sinpa. In contrast to the brutality of the relentless military regime, the sacrifice of good-hearted Silmido force members is heroically portrayed.

■ keyword : | Ideology | Reality | Fascism | Totalism | Sinpa |

I. 서론

1. 연구의 배경

영화 관객 동원, 1000만 명 시대를 알리는 신호탄이었던 [실미도](2003년)는 남북 분단의 냉전 체제에서 북한의 김일성을 암살하기 위해 68년에 비밀리에 조직된 '실미도 684 부대'를 소재로 한 영화이다. [실미도]는 실제 존재했지만 은폐되었던 역사적 사실을 공개적으로 재구성 하였다. 역사에서 지워져 있던 실제 실미도 부대와 부대원들은 영화 개봉과 함께 뒤늦게나마 세간의 관심을 증폭시키며 사회적 이슈로 떠올랐고 이런 사회적 관심은 [실미도]의 흥행 대박의 기폭제가 되었다고 볼 수 있다.

대한민국 인구의 1/5에 해당하는 1000만이라는 관객 숫자는 그 숫자만으로도 영화 [실미도]가 우리 사회, 문화적 지형도에서 뚜렷한 하나의 현상을 일으켰음을 의미한다. 개봉 영화가 방송, 비디오, DVD, 인터넷, 케이블 영화 등 여러 종류의 영상 매체로 확대 재생산 된다는 유통, 배급 현황을 고려해 볼 때, [실미도]는 모든 국민이 지켜보고 반응한 '국민적 영화'의 지위를 확보했음에 틀림없다.

대중 영화로서의 [실미도]의 흥행 성공을 강조하는 이유는 현대 사회에서 영화는 국민의 문화 정체성을 형성하는 구체적인 재현 체계이기 때문이다. 사회, 경제, 정치, 문화의 복합적이고 복잡한 그물망에서 살아가는 현대인은 자신이 관계하고 있는 문화적, 사회적 행위를 통해 의미와 가치를 내면화하며 정체성을 유동적으로 구성해가는 탈 중심화된 주체이다. 단일하고 고정된 주체라는 계몽주의적 사고에서 이미 이탈되어 있는 현대적 주체성은 문화 체계들에서 재현되거나 다뤄지는 방식과 관련하여 끊임없이 새롭게 변형되어 형성된다. 즉, 모든 국민이 공유한 [실미도]의 담론과 의미작용에 의해 한국적 담론과 문화 정체성이 구성되고 국민이 집단적으로 동일화하는 주체 공간이 생성될 수 있음을 의미하는 것이다. 따라서 이런 관점에서 [실미도]를 국민적 영화라고 부르는 것이고 이것이 이 논문의 탐구의 대상으로 선택된 이유이기도 하다.

사회, 문화적 공간으로서의 [실미도]에 대한 분석적,

비판적 탐구는 거대 자본과 한국적 이데올로기의 만남이라는 한국형 블록버스터의 특수성과 실제 실패를 토대로 한 블록버스터의 리얼리티의 문제, 이 두 가지 이슈에서부터 출발하려고 한다. 이 두 개의 이슈는 이미 [실미도]의 제작자이자 감독인 강우석 감독이 영화 메이킹 필름에서 영화의 기획 의도로도 분명히 밝히고 있다.

그 동안에 할리우드의 잘 만들어진 내지는 재미있는 상업 영화를 보면서 왜 우리나라에는 저런 영화들이 없을까---[터록]이나 [다이하드]를 보면서 우리도 저 정도 영화는 찍을 수 있는데 하고 막연하게 생각해 오다가---그래 [실미도]라면 할리우드 상업 영화와 대적할만하다는 느낌이 너무 강하게 들어서 어렵지만 해보자 하는 생각에 [실미도]를 찍게 됐죠([실미도] 메이킹 필름 중 강우석 감독 인터뷰).

[실미도]를 제작하게 된 배경에는 할리우드 영화화에서도 대작에 속하는 액션 블록버스터와의 경쟁에서 이길만한 한국 영화를 만들겠다는 야심이 전제 되어 있었다. 이를 위해 강우석 감독은 사실감 있는 영상을 얻고자 뉴질랜드 로케 촬영을 감행하는 등 블록버스터에 걸맞은 제작비를 투자했음을 강조하고 있다. 특히 이전 한국영화에서는 촬영 불가능했던 [실미도]의 바다 한가운데에서의 수중 장면을 지중해 볼타 공화국의 수중 촬영 전문 스튜디오에서 7억원의 제작비를 들여 성공적으로 촬영함으로써 할리우드 영화에 비견할 만한 시각적 효과를 재현했음을 획기적인 성과로 꼽고 있다.

그 동안 우리나라 영화에서 바닷가 촬영은 가능했지만 바다 속에서 움직이면서 그것도 비가 오는데 밤 씬을 찍는다는 건 시나리오 상에서는 가능해도 한국 영화에서는 찍을 수 없었던 수중 장면이었는데---우리 영화가 할리우드를 따라가고 극복하려면 저런 스튜디오는 분명히 있어야 한다. 문자로 쓰여진 건 모두 영상화시킬 수 있는 좋은 본보기이다([실미도] 메이킹 필름 중 강우석 감독 인터뷰).

인터뷰에서 강우석 감독은 할리우드 영화를 극복하는 구체적인 방법으로 할리우드 영화들이 지닌 시각적 재현력과 동등한 능력을 갖출 때 한국영화의 경쟁력이 확보됨을 강력하게 시사하고 있다. 다시 말해 할리우드 영화를 모방함으로써 할리우드를 이긴다는 모방을 대

항 전략의 적극적인 수단으로 활용하였음을 나타낸다. 이는 곧 탈식민주의 문화연구가 호미 바바가 피식민 국가가 식민국가의 종속으로부터 벗어나는 탈식민화의 구체적인 수단으로 제시한 모방을 통한 저항적 주체성 확립과 그 맥을 같이하는 사고라 할 수 있다.

바바는 닭은꼴을 기초로 한 모방은 식민 권력에 복종하는 것을 강화하기도 하지만 동시에 식민과 피식민의 차별성과 차등을 지워버리고 해체하는 저항의 기능도 동반한다고 말한다. “모방은 닭은 것인 동시에 위협이기도 하다.”[1] 모방은 식민 이데올로기가 획일적으로만 행사될 수 없는 식민 권력을 붕괴시키는 왜곡된 전유에 의해 그 저항성을 창출할 수 있다[2].

말하자면 [더 록]이나 [다이하드]를 닮고자 하는 [실미도]의 영화적 모방 속에는 할리우드로 대표되는 서구 문화의 지배에서 벗어나려는 탈식민적 의지가 배어 있다고 볼 수 있다. [실미도]가 표방하는 한국형 블록버스터라는 장르의 생성 배경에서부터 이런 탈식민적 도전은 이미 예견되어 있었던 점이기도 하다. 할리우드의 제작 방식을 모방하면서 할리우드와의 차등을 왜해시키겠다는 장르 자체의 포부는 문화적 혼성성 속에서 정체성을 형성한 제 3 세계 국가의 국민에게는 더욱 시사하는 바가 크다. 우리 문화 정체성의 탈식민화라는 우리의 역사적, 문화적 당면 과제와 동일한 투쟁 의식을 [실미도]가 시도하고 있는 것이다[3].

두 번째, 강우석 감독은 인터뷰에서 실미도의 생존자들이 살아 있고 그 분들이 보아도 실제 그 때 상황과 ‘비슷하다’ ‘저랬다’라는 얘기를 듣고 싶었다고 말하고 있다. 그래서 사실감을 살리는 연출에 심혈을 기울였다는 것이다. 말하자면 [실미도]가 실화를 그대로 따르진 않았지만 실화를 근거로 했기 때문에 사실성을 중요시한 영화라는 인식과 신뢰를 관객에게 심어주기 위해 노력한 영화이다. 여기서 한 걸음 더 나아가 강우석 감독은 다음과 같이 말한다.

우리 근대사에 어쩔 이런 일이 있었을까, 나라가 이런 처참하고 야만스런 일을 했을까, 찍으면서 마음이 아팠다.---앞으로 이런 일이 절대 있어서는 안 되겠다는 반성을 하면서 찍었다([실미도] 메이킹 필름 중에서 강우석 인터뷰).

실화를 근거로 리얼리티에 충실하면서도 정보가 차단된 알 권리가 보장되지 않았던 암흑의 시대에 발생한 우리 근대사의 수치스러운 사건의 영화화라는 견지이다. 거기다 근대사에 대한 비판적 역사의식까지 피력하는 영화적 진정성을 강조하고 있다. 여기서 실제 있었던 역사적 사건을 소재로 한 영화이기에 사실성에 더욱 심혈을 기울인 블록버스터란 점은 시각적 볼거리를 최우선으로 하는 상업 영화의 리얼리티의 진정성 문제를 던져준다. 영화의 사실성이란 그것이 허구적이고 상상적인 것임에도 불구하고 현실과 유사한 객관성을 지녔다는 신뢰감으로 관객들을 동화시키기도 한다.

2. 연구의 목적

메이킹 필름에서 밝히듯 탈식민적 사고에서 사실성을 바탕으로 한 비판적 역사의식까지 [실미도]가 시도한 기획 의도는 이윤추구를 생명으로 하는 상업 영화로서는 참으로 야심찬 포부가 아닐 수 없다. 흥행 성공은 물론 할리우드 영화를 이겨 보겠다는 탈식민적 투쟁의식과 근대사에 대한 비판적 역사 읽기, 이 세 마리 토끼를 한꺼번에 잡겠다는 야심은 상업영화의 문화적 위치와 기능을 격상시킬 수 있는 가치 있는 도전이라 평가할 수 있다.

하지만 이러한 [실미도]의 원대한 포부들과 기획 의도는 영화 내에서 구체적으로 실현되었을 때, 그때야 비로소 빛을 발할 수 있는 문제이다. 영화의 기획의도와 목표로 세우는 정치, 역사, 문화 의식은 영화내의 담론과 재현 방식에서 유효하게 기능할 때 그 의미와 기능이 완결될 수 있기 때문이다. 따라서 실화를 소재로 한 한국형 블록버스터라는 [실미도]의 담론과 의미작용, 그리고 표현양식을 세부적으로 해부하고 분석해보려고 한다. 분석을 통해 드러난 [실미도]의 이데올로기와 재현양식은 대중영화의 정치, 역사, 문화, 의식의 현주소를 알려주는 지표가 될 수 있을 것이다.

II. 국민 되기의 송고함으로 통합된 파시즘과 전체주의

1. 영화의 배경

[실미도]는 한반도의 상황을 테마로 다뤄 흥행에 성공한 [쉬리], [JSA], [태극기 휘날리며], [웰컴 투 동막골]과는 성격이 다른 한국형 블록버스터이다. 흥행 대박을 터트린 다른 한국형 블록버스터들에서는 모두 분단 이데올로기가 중심 테마였지만 [실미도]에 있어 분단 상황은 시대적 배경일 뿐 영화의 중심을 차지하지는 않는다. 영화의 주요 테마는 분단 이데올로기 보다는 더 포괄적인 의제인 국가와 국민의 충돌과 그로부터 빚어지는 둘의 관계에 관심을 집중시킨다. 영화는 68년 북한 김일성 살해를 목적으로 조직된 684 부대원들의 구성에서부터 71년 박정희 정부에 의해 684 부대원들이 자폭하기까지의 3년간의 여정을 다루고 있다.

영화의 첫 번째 시퀀스는 주인공 강인찬(설경구 분)의 조폭 살해 시도와 김신조 일당의 청와대 습격을 교차시키는 긴박한 교차 편집으로 시작한다. 김신조 일당의 청와대 침투와 강인찬의 약혼식장 습격, 김신조와 강인찬에 대한 추격과 검거, 강인찬 재판 과정과 김신조 기자회견까지. 빠른 템포의 교차 편집은 각각 두 인물의 주요 행적을 동일한 맥락에서 동시성을 갖고 진행한다. 이것은 한편으론 684 부대 구성의 동기가 김신조 일당 침투에 있음을 의미하면서 동시에 다른 한편으론 한국 사회의 안정과 평화를 위협하는 인물들로 김신조와 강인찬을 동질화시켜 버린다. 말하자면 강인찬이 대한민국 국민이지만 간첩으로 난파된 김신조와 마찬가지로 대한민국을 위협하는 반국가적, 반사회적 인물임을 간략한 교차 편집으로 처리한다. 그래서 사회 암적 존재인 강인찬은 사형선고를 언도 받는다.

죽을 운명에 처한 강인찬을 조건부로 살려 낸 사람은 공군 대장 최재현(안성기 분)이다. 그는 684 부대원들 발탁에서부터 북한 침투를 위한 훈련을 책임진 인물이다. 그의 지휘아래 모여진 31명의 684 부대원들은 강인찬처럼 대한민국 국민으로서는 부적격한 범법자들이다. 영화는 이런 대한민국의 낙오자들이 훌륭한 군인으로 부활하는 혹독한 훈련 과정을 스펙터클하게 전시한다. 영화에서 684 부대원들은 애초에 국가와 애국이 무엇인지 전혀 모르던 오합지졸들이었다. 그러던 그들이 북한 침투 하루 전 죽지 말고 살아 돌아오라는 당부에

다 같이 비장하게 애국가를 부르는 모습은 684 부대원들이 당당한 국민으로서의 자격을 갖춘 훌륭한 군인들로 변모했음을 관객에게 확인시키는 대목이다.

하지만 이들의 운명적 파국은 남북의 냉전이 종식되고 화해 분위기로 한반도 정세가 바뀌면서 폐기 처분되어야 할 부대로 전락하는데서 발생한다. 684 부대가 박정희 정부의 수지로 판단한 중앙정보부는 최재현 대장에게 684 훈련병들을 정리할 것을 명령한다. 하지만 이것을 그대로 따를 수 없는 최재현은 강인찬에게 의도적으로 이 사실을 알려주고 자결한다. 자신들을 죽이려 한 기관병들과의 전투에서 살아남은 684 훈련병들은 강인찬을 중심으로 자신들의 존재를 알리기 위해 청와대로 진격한다. 그러나 군인들의 저지에 부딪혀 부상을 입은 채 684 훈련병들은 더 이상의 진격은 무리임을 자각하고 스스로 장렬히 죽음을 선택한다.

2. 담론의 균열

영화는 국가의 필요에 따라 조직되고 버려진 684 훈련병들을 국가 권력의 비정함에 의해 무고하게 희생된 역사의 희생자로 장엄하게 묘사한다. 684 훈련병들을 희생자로 성격화하기에 영화는 자연스럽게 우리 근대사를 비판하는 효과도 거둘 수 있었다. 684 부대원들과 국가 권력을 대비하는데 있어서 선명한 선/악의 대립 구도 또한 이런 비판적 역사의식을 손쉽게 성취할 수 있는 요소로 작용한다. 애국적인 군인으로 거듭난 강인찬을 중심으로 영화의 에피소드가 전개되면서 684 부대원들은 인간적인 모습으로 공감대를 자연스럽게 확보한다. 이에 비해 관객들이 감정적으로 동화되어 있는 주인공들을 비인간적으로 처단하려는 국가 권력자는 당연히 악인으로 한정된다.

더구나 중앙정보부 오 국장의 684 부대원들의 처단을 명령하는 이유가 684 부대 창설 당시 국가의 목표는 대북 침투였지만 국가 정세가 바뀐 현실점에서는 684가 걸림돌이기에 처단되어야 한다는 것이다. 이런 논리는 개인은 전체를 위해서만 존재한다는 전체주의와 이를 위해 국가의 이익에 저해되는 국민은 누가 되었든 살려둘 수 없다는 파시즘적 국가관을 강변하는 것이다. 국가 권력자를 통해 구체화되는 국가의 이런 모습은 관객

으로 하여금 국가 권력의 횡포를 인식하게 만든다. 개인의 자유와 존재를 말살하는 국가 권력을 정당화하는 전체주의적 파시즘은 가장 폭압적인 사고가 아닐 수 없다. 따라서 이런 전체주의 입장을 대변하는 권력자는 관객에게 반감을 주는 악역인 것이고 주인공들은 잔혹한 전체주의의 희생양으로 정형화된다.

그러나 영화의 거시적 차원은 국가 권력에 대한 비판임에도 불구하고 구체적인 미시적 영화 장면들에서는 과연 영화의 담론이 국가권력에 대한 비판을 지향하고 있는가가 의심되는 지점들이 있다. 우선 의심스러운 모순을 발견하게 되는 지점이 영화의 결말에 해당하는 마지막 시퀀스이다.

기관병을 죽이고 살아남은 684 훈련병들은 자신들이 실미도에 들어올 때 이미 주민등록이 말살된 이름 없는 군인이라는 사실에 격분한다. 그리하여 이들은 자신들의 존재를 세상에 알리기 위해 민간인 버스를 탈취하여 청와대로 진격한다. 하지만 이들은 무장공비로 오인되고 군인들과의 충돌에서 죽어가던 훈련병은 동료들과 함께 피로 물들인 민중의 기, 붉은 깃발을 드높이라는 민중 봉기의 노래를 부르며 자신들을 무장공비로 규정하는 국가의 횡포에 항거하는 저항정신을 피력한다.

하지만 이렇게 민중봉기의 성격을 지녔던 이들이 서울에 진입해서는 강인찬이 갑작스럽게 진격을 멈추게 하는 대목에서부터 균열이 발생하기 시작한다. 스스로 자폭하기 직전, 684 훈련병들은 자신들이 죽은 후에도 무장공비로 오인 될 것을 두려워하며 혈서로 자신들의 이름 석 자를 쓰기 시작한다. 영화는 피로 이름을 쓰는 이들의 슬프고 비장한 죽음 의식을 오랜 시간 동안 장엄하게 묘사한다.

죽어가면서까지 이름으로 자신들의 존재를 남기고자 하는 684 훈련병들의 죽음 의식은 대한민국 국민으로서의 영원성을 확보하고자 하는 몸부림으로 보여 진다. 이름을 쓰는 이들의 행위가 개인이 아닌 국민으로서의 희생 제의로 연상되는 이유는 훈련병들 모두 개별적인 이타 없는 획일적인 결속으로 묶여진 집단적인 성격을 띠기 때문이다.

더 나아가 국민 되기의 엄원을 담은 숭고한 자결은 대한민국 국민이란 이름이 목숨을 걸만한 값어치가 있

는 영광스러운 이름임을 각인시킨다. 그리하여 자신들의 존재를 드러내어 국가 권력에 맞서겠다는 처음의 의도는 간데없고 자폭으로 스스로 자신들의 존재를 지워버린 이들의 선택은 국민의 자리를 지키기 위해 국가 권력에 순응하고자 하는 파시즘적 욕망과 달라 보이지 않는다. 이것이 바로 주인공들이 청와대라는 목적지를 앞에 두고 진격하지 않고 스스로 자신들의 여정을 끝마치는 석연치 않은 행위에 대한 해답이 되지 않을까.

요컨대 사회의 범법자들이 훌륭한 정예부대로 다시 태어났지만 국가가 그들을 국민으로 포용할 수 없다고 하더라도 대한민국 국민이기를 끝까지 포기하지 않는 주인공들의 행위는 단순한 선택을 넘어서 애국 충정으로 승화된다. 즉, 아무리 국가가 부당할지라도 끝까지 애국심을 잃지 않는 것이 국민의 도리를 다하는 영웅적인 행위임을 영화는 강조하고 있는 것이다. 그리하여 [실미도]의 여정의 종착지는 국민이란 이름이 얼마나 값진 것인가를 일깨워주는 국민 되기의 고귀함과 숭고함으로 국가 권위주의를 봉합하는 지점에서 머물게 된다.

이와 같은 애국충정의 선택은 영화상에서 684 훈련병들로만 국한 되지 않는다. 권력자의 부당한 명령에 정면으로 대항하던 최재현 대장의 선택에서도 동일하게 발견할 수 있다. 684를 정식 공군으로 인정 해 달라는 최재현에게 684 부대의 해체 명령이 떨어지자 '중앙정보부가 국가냐'면서 그는 정면으로 반발하며 부당한 권력에 대해 가장 비판적 목소리를 낸다. 그러던 그가 684 기관병들까지도 죽을 수 있다는 협박에 돌연 태도를 바꾼다. 684 기관병들과 훈련병들의 목숨을 건 사투에서 자신에게 총을 겨누며 항변하는 강인찬에게 최재현은 '국가의 명령에 복종하는 것이 군인으로서의 자신의 임무'임을 설득하고 총으로 자살을 선택한다.

이런 최재현의 선택은 영화 마지막 자폭으로 생을 마감하는 684 훈련병들의 행위와 동어반복이라 할 수 있다. 아니 더 정확하게 표현하자면 강인찬이 이끈 훈련병들의 행동이 최재현의 행적을 그대로 따른 것이라 할 수 있다. 영화상에서 아버지가 일찍 월북한 강인찬에게 최재현은 부재한 아버지를 대신하는 정신적 아버지의 역할로 그려지고 있다. 강인찬은 생부에 대해서는 끝없는 중요성을 표현하지만 자신을 혹독하게 훈련시키는

최재현에게는 절대 복종을 나타낸다. 주인공 강인찬의 빨갱이 아버지와는 대비되게 의로운 군인의 모습인 최재현은 강인찬이 닮아야 하는 반공 이데올로기로 무장한 이상적인 모델로 설정되어 있다. 이런 인물들의 관계와 설정을 바탕으로 최재현의 최종 결단과 닮은꼴인 강인찬과 훈련병들의 선택은 최재현의 애국주의를 다시 한 번 강화시키면서 국민의 희생을 정당화한다.

결국 영화의 후반부는 실미도 부대를 말살하는 파시즘적 국가 정책을 비판하기도 하지만 동시에 주요 인물들의 희생을 자발적인 애국충정으로 승화시킴으로서 국가의 권위를 보호하는 이데올로기적 모순을 보여준다.

실미도 실화를 통해 파쇼적인 국가 권력을 고발한다는 영화 본래의 의도를 희석시키는 이데올로기의 균열은 684 부대원들을 정예부대로 만드는 훈련과정에서도 찾아 볼 수 있다. 차출된 684 훈련병들의 혹독한 훈련과정을 재현하는 긴박한 액션 장면은 영화 스펙터클의 핵심을 이룬다. 그러면서 동시에 훈련과정의 시각적 영상 속에는 훈련병들에 대한 비인간적인 구타와 욕설과 처벌 행위들이 거침없이 동반된다. 폭력적인 행위와 광경을 무비판적으로 스펙터클화 함으로서 영화는 상업영화로서의 한계점을 노출시킨다.

최재현 대장의 지휘 아래 기관병들이 훈련병들에 가하는 발길질과 매질은 일상적이고, 고문을 견디기 위한 사전 훈련으로 인두로 생살을 지진다든지, 물속에서 훈련병들이 오래 견디게 하기 위해 총을 발포해 위협하거나 연발총으로 사격을 가하는 일도 다반사이다. 총은 훈련병들의 훈련에 가장 빈번하게 동원되는 가장 손쉬운 수단이기도 하다. 총은 영화 곳곳에서 등장하면서 등장인물들의 감정을 전달하는 언어 보다 앞서서 가장 직접적인 표현 방식으로 사용된다. 그만큼 폭력적이고 폭압적인 행위가 영화 전체를 지배하지만 이에 대한 비판은 영화 속에서 형성되지 못한다.

오히려 단순한 재현의 충위를 넘어서서 훈련병들이 특출한 정예부대로 환골탈태 하는 가장 명확한 방법으로 가혹적인 육체 단련의 효력을 과시한다. '썩어빠진 정신은 육체의 단련으로 새로운 인간으로 만들어 진다'가 최재현 대장의 훈육 모토이다. 이것은 [감시와 처벌]에서 인간을 대상으로 주조하는 권력의 테크놀로지가

신체를 유순하게 만들어 작동된다는 미셸 푸코의 지적을 실천적으로 예시하는 것과 다를 바 없다[4]. 그리하여 영화의 담론 층위에서까지 684 훈련병들의 뛰어난 정예부대로의 변모는 파시즘적 군사 정신의 효력을 입증하는 결과를 가져온다.

실미도에서의 모든 훈련은 훈련병들의 능력을 훨씬 뛰어넘는 목표가 설정되고 이 목표 달성을 위해서는 훈련병 사살도 불사하는 강도 높은 체벌이 동반된다. 이런 목표 설정의 기준은 훈련병들이 김일성 암살을 명령한 국가의 목표에 도달할 수 있는나에 맞춰져 있고 이를 위해서는 폭력을 포함한 모든 극단적 방법까지도 용인되고 실행되는 것이다.

훈련 초반, 다 함께 빠른 시간 내에 다리를 통과해야 하는 훈련에서 전체를 위해 낙오된 훈련병 한 명이 목숨을 잃은 상황에 강인찬이 동요하자 최재현은 다른 부대원들 앞에서 공개적으로 강인찬이 현명했음을 강조한다. 그 한 명을 제거하지 않았다면 팀 전체가 위험에 빠졌을 것이라는 논리이다. 최재현의 이런 훈육 방식은 영화 후반 국가를 위해 684 훈련병들 전원 사살을 명령하던 중앙정보부 오 국장의 사고와 조금도 다르지 않는데 아이러니가 있다.

분명 684 부대원들과 중앙정보부를 표면적으로는 선/악의 대립구도로 이분화 시키면서도 개인과 전체가 갈등하는 시점에서는 내용적으로 최재현 대장은 오 국장과 그리고 강인찬은 최재현과 동일한 판단을 내린다. 그리하여 결국 최재현, 강인찬, 오 국장, 세 주요 인물은 684 부대와 중앙정보부를 나누던 경계선을 허무는 동일한 담론을 파생시키면서 684 부대에게 파쇼적인 중앙정보부, 684 훈련병들에게 파쇼적인 기관병들, 훈련병들 사이에서도 팀원에게 파쇼적인 팀장이라는 닮은 꼴을 형성한다.

강인찬이 훈련병들 사이에서 강간범이 발생했을 때 취한 행동은 최재현의 훈육 정신을 대물림 한 파시즘적 해결 방식을 단적으로 드러낸다. 훈련의 무료함을 견디지 못한 훈련병 두 명이 민간인 마을로 잠입해 간호원을 강간하고 이들을 처벌하는 내용은 이 영화에서 가장 문제적인 시각을 노출시키는 대목이기도 하다. 강간을 저지른 훈련병들을 처단하는 이유가 강간 행위 자체 보

다는 군인으로서의 무단이탈과 느슨해진 정신 상태에 더 초점이 맞춰져 있고 이들의 강간 행위의 원인을 국가의 책임으로 돌리면서 동정적인 시각을 고수한다.

말하자면 국가로부터 2년 넘게 방치되어 희망을 상실한 훈련병들이 욕구 분출을 감행하는 이탈은 어쩌면 당연한 귀결인 것처럼 강간 행위에 대한 죄의식은 삭제되어 있다. 오히려 이들을 잡으러 온 조중사의 출현을 앞에 두고 두 명의 강간범이 칼로 서로의 자결을 도와주는 순간, '다음 생에 태어 날 때는 부잣집 아들로 태어나라'는 이들의 눈물어린 호소는 이들을 불평등한 사회의 희생자로만 부각시키고 강간이란 범죄를 덮어 버린다.

이어지는 다음 장면에서도 붙잡혀 온 나머지 한 명의 강간범이 밧줄에 묶여 형벌을 기다리는데 그의 대사와 행위가 강간으로 빚어진 탈선이 마치 억압적인 군인 정신에 반항하는 저항정신의 표출로 맥락화 된다. 동료들이 자신으로 인해 집단 형벌을 받게 되자 참다못한 강간범은 여자와 잤다는 것을 자랑스럽게 떠벌리면서 민중의 깃발은 붉은 깃발이라는 저항적인 민중 봉기의 노래를 드높게 부른다. 그 노래 소리는 들은 훈련병들에게 가하던 매질을 멈추게 하고 눈물을 글썽이며 들던 강인찬은 갑작스럽게 달려가 몽둥이로 강간범의 머리를 내리쳐 죽여 버린다. 모두들 강인찬의 행동을 경악하며 쳐다보지만 강간범은 강인찬에게 고맙다는 듯 웃으면서 죽어간다.

여기서 강인찬의 행동은 양가적인 모순적 의미로 해석될 수 있다. 그 하나는 '684 부대에 방해가 되는 미친놈은 처단해야 한다고 배운 대로 실행했다'는 강인찬의 울분 섞인 항변은 최재현의 훈육 방식을 극단적으로 실천함으로써 파시즘의 무자비함을 드러내고자 하는 의도로 해석될 여지가 있다. 그러나 다른 하나는 한상필이 자신의 부하였던 강간범을 처단하는 일은 자신이 할 일인데 강인찬이 대신해줬다며 잘못된 거 없다고 강인찬을 옹호하고 위로하는 다음 장면에서 강인찬의 반항성이 희석되고 통합된다는 것이다.

한상필의 이런 위로는 강간범의 반항행위가 다른 훈련병들에 대한 가혹 행위로 이어질 것을 방지하기 위해 강간범 처단은 필연적이었음을, 즉, 훈련병 전체를 위한 결단이었음을 시사한다. 강인찬의 살인 행위와 이것을

정당화하는 한상필의 언행은 최재현이나 오 국장과 동일한 사고인 전체를 위한 파시즘적 결단의 필요성을 재확인시킨다. 그리하여 강인찬이 시도했던 반항이 파시즘적 당위성으로 통합되는 지점에서 영화 이데올로기의 균열이 다시 발생한다. 즉, 실미도라는 특수한 상황에서는 어쩔 수 없는 선택이었다는 강인찬과 한상필에 대한 영화적 옹호는 파시즘을 묵인하거나 동조하는 담론으로 의미화 될 우려가 있다. 또한 영화상에서 여자 간호사에 대한 강간을 가볍게 다루는 시각에서도 여성에 대한 남성 파시즘을 옹호하는 문제점을 지닌다.

III. 영화의 리얼리티와 신파 사이의 간극

1. 영화 텍스트의 리얼리티

[실미도]의 이데올로기 균열은 담론적 차원에서도 발생하는 문제이지만 동시에 이 담론을 어떻게 형상화 시키느냐의 재현 방식과도 연관되어 나타난다. 내용적 담론을 형상화하는 수단이 미학적 표현이기에 담론과 그 재현방식은 상호 유기적인 관계로 얽혀 있는 요소들이기 때문이다. 그렇다면 이제 실화에 기초한 영화이기에 리얼리티가 살아 있는 사실적 영화라고 영화 스스로가 주장하고 있는 것처럼 과연 사실적 표현이 지배하는 영화인지 그 재현 방식을 점검해 볼 차례이다.

개봉 당시, 영화 홍보는 실제 있었던 실화를 바탕으로 한 사실성과 객관성에 충실한 영화임을 유난히 강조하며 관객의 관심과 신뢰를 얻는데 성공한 영화였다. '은폐되었던 역사의 영화화'라는 마케팅 전략은 관객에게 영화 [실미도]가 허구적 공간이 아닌 사실적 기록에 충실한 리얼리티가 살아 있는 사실적인 영화임을 각인 시키는데 총력을 기울였다.

이처럼 영화가 실화를 바탕으로 했거나 실제 영상으로 구성된 다큐멘터리인 경우, 사람들은 흔히들 그 영상이 있는 그대로의 현실을 객관적으로 담아낸 현실세계의 완전한 복사물이거나 적어도 실제와 비슷한 중립적인 투명성을 기대하는 경향이 있다. 사람들이 이러한 오해를 일으키는 가장 중요한 원인은 우선 영화를 표현하는 가장 일차적인 전달 수단인 시각적 이미지가 현실

세계를 그대로 닮은 도상성이 강하게 지배하기 때문이다.

영화의 기본을 이루고 있는 사진 이미지는 그것이 담고 있는 대상과 완벽하게 일치하여 실제 대상을 복제한다. 가령 의자를 찍은 영상 이미지는 의자의 모양을 있는 그대로 시각화하기에 실제 의자와 다른 모습으로 찍혀 있을 것이라는 의심을 전혀 들게 하지 않는다. 더구나 사람들이 현실 세계의 사물을 인지하는 지각 체계 또한 시각적인 이미지의 세계로 이루어져 있다는데서 이미지를 현실과 동일한 것으로 혼동하는 이유를 가중시킨다. 그러나 이것은 사진 이미지의 일차적 복제 기능에만 주목한 관념이고 사진이 품고 있는 사회적, 문화적 층위에서의 내포된 의미는 간과된 것이라 할 수 있다.

사진 이미지의 특성을 구체적으로 정의한 롤랑 바르트에 따르면, 사진은 단순히 복제물로서의 기능만을 하지 않고 또 다른 층위의 의미작용이 동시에 작동한다. 즉, 그에 따르면, 두 가지 층위에서 작동하는데 그 하나는 외연적 차원 denotation에서 우리가 흔히 알고 있는 사진이 대상의 완전한 복제물 perfect analogon 이란 점이다. 그러면서 동시에 동일한 사진 속에는 내포적 차원 connotation 에서 이차적 의미가 추가되는데 그 이미지의 창작자가 이미지를 어떻게 다루느냐에 따라 미학적, 혹은 이데올로기적 의미로서 그 이미지의 메시지를 수용하는 사회의 문화성을 언급하게 된다는 것이다. 바르트는 코드 없는 메시지인 외연적 층위 보다는 특히 기호적 의미 작용을 하는 사진의 내포적 차원에 주목하고 강조하는데, 사진이 내포적 차원의 요소들인 직업적, 미학적, 이데올로기적인 관습에 따라 선택되고 구성되고 조직되고 작업되는 대상이기 때문이다. 즉, 사진이 지각될 뿐만 아니라 전통적인 기호 작용에 따라 소비하는 대중에 의해 읽혀지고 의식적으로 연결되는 코드로 작용한다는 것이다. 따라서 사진의 역설은 코드 없는 메시지와 코드를 지닌 메시지, 이 두 가지 메시지가 동시에 공존하는데 있다[5].

결국 바르트에 따르면 외형적으로 완벽한 복제물로 보이는 모든 사진에는 사진의 창작자와 그 사진을 바라보는 감상자가 서로 소통하는 수단인 사회적 코드라는 이차적 의미가 반드시 내포되어 있기에 아무런 코드가

발생하지 않는 단순한 객관적이고 중립적인 사진이란 불가능하다는 것이다. 아무리 객관성을 전제한 사진이라 하더라도 어떤 식으로든 역사적 혹은 문화적 의미로 읽혀질 수밖에 없다는 의미이다.

더구나 단순히 파편화된 사진 이미지로만 머물러 있지 않고 이미지들의 연쇄 사슬로 연결되고 조직되고 구성된 영화는 그 목적과 의도에 따라 이미지들을 사회적, 문화적 맥락에서 역사화하고 상상할 수 있다. 곧 영화란 이미지들을 ‘텍스트화’ 하는 작업과 동일한 행위이다. 즉, 영화는 단순히 이미지의 기계적 재현을 넘어서 현실을 기억하고 사고하고 역사화한 새로운 텍스트란 점이다.

그러므로 영화가 일견 외양적으로 갖고 있는 듯이 보이는 리얼리티란 단순히 객관적이고 중립적인 현실세계의 유리창이 아닌 창작자의 가치와 사고가 개입되어 재구성된 ‘상상적 리얼리티’인 것이다. 이는 곧 영화 [실미도]가 실화를 바탕으로 68년 실미도 부대의 상황을 사실적으로 재현한다고 표방하고 있지만 이건 어디까지나 영화 리얼리티가 품고 있을 것으로 추정되는 진정성이라는 코드를 이용, 허구적인 인식을 바탕으로 한 마케팅 전략에 지나지 않는다는 것이다. 영화의 실미도 부대는 상상된 텍스트로서의 실미도일 뿐 실제와는 다를 수밖에 없다.

여기다 영화의 리얼리티가 실제와 상당한 간극을 지닌 또 다른 특성은 영화란 반드시 ‘형식적인 변형’이 요구된다는 점이다. 영화가 텍스트화 된다는 의미는 그 과정에서 단지 개념적인 차원의 가치와 의미작용만 작동하는 것이 아니라 하나의 예술품으로 창조되기 위한 미학적이며 형식적인 변형과 실천이 동반되게 되어 있다. 즉, 영화가 내포한 가치체계를 정서적으로 수용하고 느끼게 만드는 ‘예술적인 포장’이 반드시 필요하다는 의미이다. “예술과 과학을 구별하는 차이는 그것들이 동일한 대상을 다른 형식으로 제시한다는, 즉 과학은 엄밀한 지식 형식으로 예술은 ‘보기’나 ‘지각’, 또는 ‘느낌’의 형식으로 제시한다는 데 있다.”[6] 영화라는 대중 예술은 현실이 제공한 원재료들과 이데올로기를 미학이란 수단으로 포장해 관객들이 호응하고 반응 할 만 한 정서적인 공감을 얻는 작업이라 할 수 있다. “따라서 예

술은 명확히 실천이며 예술이 그 원료를 변형시키는 과정에서 생산한 것은 ‘미학적 효과’의 형태로 주어진다. 예술이 이데올로기에 대한 지식을 제공하지 않는다 하더라도 그것은 이데올로기를 감지 할 수 있고 인식할 수 있게 해주며 징후적 독해의 형태로 접근할 수 있게 해준다.”[7]

말하자면 이런 관점은 [실미도]가 내포한 이데올로기에 대한 미학적 효과 없이는 대중 예술로서 관객을 사로잡는 영화적 효력 또한 기대하기 어려웠음을 말해준다. 실미도라는 실화를 정서적으로 포장하는 미학적 변형, 즉, 극적 효과라는 인위적인 변형이 개입되었기에 대중적인 반응과 호응을 얻을 수 있었을 것이다. 만약 [실미도]가 무거운 이데올로기만 담론화하는 텍스트였다면 정서적 감흥을 느끼지 못한 관객들은 영화를 외면했을 것이다.

2. 비극적 과잉, 신파

그렇다면 이제 [실미도]의 이데올로기를 자연화 하여 정서적으로 다가가도록 만든 미학적 형식에 대해 주목해 볼 때이다. 한마디로 [실미도]의 미학적 효과는 비극성에 있다. 이 영화는 누가 보아도 한 눈에 군대 훈련 장면이나 전투 신이 빈번하게 등장하는 시각적인 스펙터클성의 액션영화임을 알 수 있다. 영화에는 어머니를 제외한 여성이 거의 등장하지 않으며 남녀 간의 애정에 관련된 에피소드가 영화 어디에서도 찾아 볼 수 없다.

그럼에도 불구하고 영화는 남녀 간의 애정 관계가 중심인 최루성 멜로 영화와 유사한 비극성에서 비롯된 감정적 과잉이 영화 전체를 장악하는 멜로적인 영화 톤을 유지한다. 액션 영화이지만 동시에 감정적, 정서적 과잉이 넘쳐나는 멜로 비극영화라고 단정해도 과언이 아니다. 그리고 이점이 영화 [실미도]의 특이점이라고 할 수 있다.

영화의 비극성은 주인공 강인찬을 연좌제에 묶여 있는 국가 이데올로기의 희생물로 설정한 비극적 삶에서부터 출발한다. 영화 초반 최재현 준위와 강인찬의 첫 대면에서 드러나듯이 강인찬은 살인 미수의 범행을 저질렀음에도 월북한 아버지에게 대한 죄 값이 보태진 연좌제로 인해 사형 선고를 받는 첫 번째 희생양으로 부각

된다. 국가는 강인찬에게 불공평한 형벌을 내렸음에도 불구하고 국가의 목적에 부합하는 이용가치가 생기자 그의 목숨을 담보로 거래를 제시하고 이에 순응 할 수밖에 없는 개인의 고통과 국가의 냉혹성을 대비시킨다.

강인찬을 ‘빨갱이 새끼’로 몰아붙이며 아버지의 잘못을 아들에게 전가시키는 연좌제의 족쇄는 영화 시종일관 그를 따라다니는데 개인의 사회적 고통을 극적으로 표출하기 위한 의도된 설정이라 할 수 있다. 이런 설정은 영화 중반 강인찬과 담당 기관병 사이의 다툼과 화해를 통해 개인의 상처와 아픔을 감정 과잉의 멜로적 톤으로 표현함으로써 비극성을 최대치로 끌어 올리고 있다.

이 장면에서 표현되는 모든 영화적 요소들, 즉, 인물들의 연기와 대사 그리고 상황 묘사는 상당히 과잉되어 있다. 조중사로 부터 강인찬을 통제하지 못한다고 질책을 받은 담당 기관병은 강인찬에게 의도적으로 시비를 건다. 군기를 잡기 위해 강인찬을 빨갱이라고 욕박지르면서 이를 강하게 부정하는 강인찬을 구타하는데 두 사람의 대화의 강도가 범상치 않게 극단적이다.

기관병: “여기서 같이 살던 마누라, 피질러 놓은 새끼 버리고 갈 정도면 빠속까지 빨갱이란 거야, 그런 새끼가 낳고 기른 새끼가 빨갱이가 아니면 누가 빨갱이란 거야, 니 눈깔만 봐도 빨갱이이잖아.”

강인찬: “난 빨갱이 아니야--- 그 새끼(아버지) 찾아가서 머릿통에 구멍 내서 빨갱이 피는 어떻게 다른 건가 볼 거야. 그래서 죽을 수도 없고 물러설 수도 없어. 목숨 받쳐 충성하는 위대한 수령 어버이 모가지 따서 그 새끼 얼굴에 들이대려면 나 평양 가야 돼.”

여기서 두 배우는 숨을 헐떡거리는 격앙된 어조와 부릅뜬 눈으로 위의 거친 대사를 소리를 내지르면서 절규하는데 그 연기가 다른 어떤 장면에서 보다는 한 층 더 고조된 과장을 동반하는 감정을 분출시킨다.

곧이어 강인찬이 무릎을 꿇고 용서를 빌면서 둘의 관계는 인간적인 이해와 화해로 이어지는데 영화의 톤은 진정되지만 대신 강인찬의 어머니에 대한 고백은 상당히 비애스럽다. 아버지가 월북 한 후, 10년 넘게 냉방에서 누워서 자지 않는다는 어머니의 한 맺힌 세월에 대

한 강인찬의 눈물어린 고백은 연좌제가 품고 있는 냉전 이데올로기를 비극화시킴으로서 분단의 고통이 멜로적 인 통속성으로 치환되는 순간이다.

이러한 통속적인 과장은 어머니의 사진을 품고 있던 강인찬이 최재현과 조중사에게 발각되는 다음 장면에서 더욱 강화되면서 비극성을 상승시킨다. 강인찬이 갖고 있던 어머니 사진을 조중사가 찢어버리자 광분하여 오열하는 강인찬에게 총으로 경고 사격을 한 후 최재현 대장은 총을 건네주며 어머니가 보고 싶으면 자기를 죽이고 갈 수도 있다고 제시한다. 그러자 강인찬은 평양 갔다 와서 어머니를 찾아뵙겠다고 순순히 포기 하면서 눈물을 뚝뚝 흘리는데 앞 장면에 이어 강인찬 모자의 슬픔을 반복하기에 강요된 비극성을 느끼게 한다.

이처럼 연좌제에 목인 강인찬의 일화에 대한 상황설정과 이야기를 풀어가는 방식을 보면, 상당부분 극단적인 행동과 선택만이 제시되고 그 표현 수위도 과장과 과잉으로 인한 작위성이 강하게 작용하며 이로부터 유발되는 비극성 또한 통속적인 성향이 짙다. 따라서 영화의 이런 특성들은 60년대 유행했던 [미워도 다시 한번] 유의 통속 멜로드라마에서 보여주었던 신파성과 매우 닮아 있는데, 이 신파성이 [실미도]가 지닌 정치적 담론을 멜로적인 통속성으로 변환하는 미학적 효과로 작용한다는 측면에서 주목할 필요가 있다.

[미워도 다시 한번]과 같은 최루성 멜로 영화에서 드러나는 신파의 특성을 이효인은 다음과 같이 세 가지로 규정한다[8].

- (1) 이야기 구조에서 불행의 연속, 위기의 연속, 기쁨의 연속과 같은 반복적인 감정들이 작위적으로 드러날 때
- (2) 이야기 구조에서 행복이나 불행이라는 극의 목적을 위해 사건의 연속선상에서 별다른 개연성 없이 반전이 거듭될 때
- (3) 영화 중 인물의 심리가 사건을 통해 반영되기 보다는 인물의 심리 자체가 극적 맥락과 관계없이 유난히 강조 될 때

이것을 한마디로 요약하면, 인물의 특정 감정이 중심을 이루면서 인물의 감정 표현이 내러티브의 논리적 개

연성에 우선하여 반복됨으로서 작위적인 특성을 지닌다는 것이다.

이와 같은 신파적 특성은 연좌제에 연루된 강인찬의 일화에서도 이미 확인된 것처럼, 그의 슬픔과 비극이라는 감정과 심리가 극 전개에 우선하여 강조되고 있다. 또한 영화 시작부터 강인찬의 운명은 불행의 연속으로 목숨을 놓고 반전에 반전을 거듭하는 극적 반전이 빈번한데 이런 반전이 극적이긴 하나 현실적인 개연성은 미약할 수밖에 없다. 연좌제에 묶여 있는 강인찬이나 사형수인 다른 훈련병들이 실제로 복과 공작원으로 선택된다는 설정은 극히 우파적인 60년대 시대 상황을 고려해 볼 때, 현실적으로 일어나기 힘들다. 기록에 따르면, 실제 68년에 실미도 부대원이 된 실존 인물들은 범죄자 출신이 아니었다. 그럼에도 불구하고 시나리오 단계에서 영화의 극적 효과를 위해 모두 범죄자의 신분으로 설정된 것부터가 사실성과는 거리가 먼 작위적 설정이다.

이처럼 슬픔을 과장되게 표현하는 하나의 미학적 양식인 신파성은 일제시대 일본에서 건너 온 신파극에 영향을 받아 등장한 것이었다. 슬픔을 표현하는 또 하나의 형태인 우리의 전통적인 한(恨)의 정서와는 비극성에 뿌리를 두었다는 점에서는 동일하나 슬픔의 표현 방식에서는 둘은 사뭇 다르다고 할 수 있다. 조선의 한(恨)이란 슬픔을 적극적으로 표현하지 않고 가슴에 묻어둔 절망적인 체념의 상태로써 억압적인 비애의 정서를 말한다[9]. 말하자면 슬픔을 비애적인 정서로 표현하지만 외부에 능동적으로 발설하지 않는 비극의 형태가 한(恨)이라 할 수 있다. 즉, 눈물을 소리 없이 흘리면서 눈물을 흘리는 행위나 표현은 상대적으로 절제되어 있는 것이다. 이에 비해 신파는 슬픔을 표현하는데 마음껏 쏟아내고 분출시키는 과장과 과잉이 그 특성이라는 점에서 다르다. 여기다 신파는 감정의 분출과 함께 통속성과 작위성을 동반해 감정 과잉, 낭만적 성향을 증폭시키는 경향이 있다[10]. 곧, 한은 신파에 비해 비극의 '절제 미학'이라 할 수 있는데 반해 신파는 비극의 '과잉 미학'이라 정의 할 수 있을 것이다.

비극의 과잉 미학인 신파성은 영화 전체에 응축되어 있지만 가장 두드러지는 대목만 좀 더 논의해 보도록 하자. 훈련병들과 기관병들 사이의 인간적 유대 관계를

강화하는 영화 중반부에서도 비극적 신뢰성은 그대로 유지된다. 영화 초반에 비인간적인 폭행을 일삼던 기관병들이 영화 중반부터 나이 많은 근재와 젊은 기관병과의 인간적인 우정에 대한 묘사에서 시작되어 강인찬과 기관병 사이의 싸움과 화해를 정점으로 점차 훈련병들과 가까워지는 인간적인 모습들이 부각되기 시작한다.

특히 오 국장이 최재현 대장에게 684 부대원들의 완전 소멸을 명령한 직후, 최재현 대장의 시점에서 보여지는 훈련병들과 기관병들이 함께 뛰어 노는 모습들을 슬로우 모션으로 강조하며 이들의 관계를 유토피아적으로 장면화 하는 대목이 눈길을 끈다. 이는 곧 이어 국가에 의해 서로를 죽일 수밖에 없는 상황에 던져진 훈련병들과 기관병들의 모습에 강력한 비극성을 부여하기 위한 의도된 대비라 할 수 있다.

훈련병들과 기관병들 사이의 인간적 유대관계는 서로를 죽여야만 하는 상황에 직면했을 때 양쪽 모두에게 심한 죄책감을 부여하는데, 평소 냉혹한 조중사와 인간적인 박중사의 성격을 갑작스럽게 뒤바꾼 역할의 반전은 등장인물의 일관성을 훼손하는 극적 과잉을 위한 개연성 없는 반전이라 할 수 있다. 그런가하면 긴박한 전투 속에서도 자신이 죽인 젊은 기관병을 끌어안고 눈물을 흘리는 훈련병, 근재에 대한 극적 맥락에서 이탈된 묘사는 비극성을 증폭시키기 위한 인물의 정서와 감정만이 강조된 장면이다. 이런 비극성에 대한 강조는 영화 내용상 반드시 필요한 부분이기 보다는 감정 고양이라는 정서적 잉여를 과도하게 창출하기에 신뢰가 되는 것이다.

영화의 주제를 집약하는 마지막 시퀀스도 역시 신뢰적 과잉이 주를 이룬다. 684 훈련병들의 최종 목표였던 새로운 삶에 대한 좌절은 국가에 대한 분노로 이어지는데 훈련병들의 작전이 성공하든 실패하든 이미 주민등록증이 말소되어 버린 국가에 의해 버려진 존재라는 인식은 국가에 대한 전면 항거로 나타난다. 즉, 영화는 삶에 대한 욕망에서 국가에 대한 분노로 주인공들의 감정적 모티브를 전환시킴으로서 영화가 극적 클라이막스 climax로 나아 갈 수 있는 내러티브의 기반을 구축한다.

하지만 이 내러티브 구축은 영화 마지막 이들의 항거가 스스로 자폭을 선택하는 주인공들의 개연성 없는 죽

음으로 바뀌는 대목에서부터 비극성 창출이라는 감성에 초점이 맞추어진다. 주인공들의 행위에 대한 서사적 인과관계 보다는 국가에 의해 무고하게 희생되는 희생자로서의 이들의 심리와 감정에 묘사가 집중된다. 즉, 우는 아이를 달래는 엄마에게 말을 건네는 훈련병의 순박함이나 동료들을 위해 자신을 희생하려는 모습, 강인찬의 찢어진 어머니 사진을 다시 붙여온 한상필의 인간적 배려, 조중사가 사온 땅에 떨어지는 알사탕, 특히 눈물을 흘리며 혈서로 이름을 남기는 행위, 마지막 자폭하는 이들의 눈물을 흘리는 얼굴 클로즈업 등.

주인공들의 죽음은 내러티브의 논리적인 개연성에 근거하기 보다는 관객들을 비극적으로 동화시키는 감정 이입에 토대를 두어 형상화 된다. 그리고 이 감정 이입은 무자비한 국가에 대한 분노와 비판을 끌어내기 위한 영화적 포석이라 할 수 있다. 말하자면 영화가 마지막에 노골적으로 표면화시켜 성취하는 박정희 정권에 대한 반감은 이성적인 비판 의식을 동반한 미학적 효과이기 보다는 전적으로 비극성이라는 외피를 두른 멜로적인 감정 효과에 의해 이루어진다. 영화 자체가 박정희 정권의 파쇼적인 권력에 대한 사회, 정치적 맥락에서의 이성적이고 논리적인 접근 없이 주인공들을 비극적 희생자로만 부각시키는 신뢰적 감정 과잉에만 집중한 결과이다. 그리하여 영화가 실화를 소재로 하고 있더라도 실화가 지니고 있을 것이라고 기대되는 리얼리티의 미덕은 영화 속에서 찾기 힘들고 작위적인 과정이 넘치는 영화로 마감한다.

IV. 결론

상업영화로서의 [실미도]가 품고 있는 정치, 역사, 문화 의식을 점검해 본 결과, 탈식민적 문화의식이나 비판적 역사 읽기에 상당한 모순점들을 발견하게 된다.

영화 [실미도]에는 위에서 논의되었던 것처럼, 표면적으로는 박정희 정권의 파시즘에 대한 반감을 불러일으키면서도 심층적인 담론 작용에서는 주요 인물들의 희생을 자발적인 애국충정으로 승화시킴으로서 국가의 권위를 보호하는 이데올로기적 균열로 인해 저항성이

와해되는 결과를 가져온다. 뿐만 아니라 여성을 강간하는 장면에서 드러나듯 남성 파시즘에 대한 묵인과 파시즘적 폭력성에 대한 동조는 파시즘적 전체주의에 대한 영화적 옹호로 해석될 요지를 충분히 주고 있다.

이와 같은 이데올로기적 모순은 서구 vs 제3세계의 힘의 균형을 찾고자 하는 탈식민적 사고와도 충돌하는 지점이 된다. 여기서 탈식민화를 반드시 서구와 제3세계와의 관계에만 적용되는 협소한 관점으로 볼 것이 아니라 남성 vs 여성, 개인 vs 국가, 강자 vs 약자 등 불평등한 권력이 있는 곳이면 어느 곳에서나 적용할 수 있는 광의의 저항정신으로 사고할 필요가 있다. 힘의 불평등을 평등으로 바꾸려는 투쟁의식이 바로 탈식민화의 근간을 이루기 때문이다.

따라서 국가 대 개인, 남성 대 여성의 관계에서 파시즘적 묵인 내지는 옹호를 맥락화 하는 영화의 이데올로기는 탈식민화의 저항 정신을 성취하는 것과는 거리가 먼 담론 작용이라 할 수 있다.

[실미도]의 이데올로기 균열은 담론적 차원에서도 발생하는 문제이지만 동시에 미학적 표현방식도 그 균열을 더욱 심화시키는 영향력을 행사한다. 내용적 담론을 형상화하는 수단이 미학적 표현이기에 담론과 그 재현 방식은 상호 유기적인 관계로 얽혀 있는 요소들이기 때문이다. 영화의 이데올로기의 모순은 영화 담론을 지나치게 신파적 비극성에만 의존하는 감정화, 멜로화로 치환해 감정 과잉에 의한 역사의식이 함몰된 결과로 파생된다.

영화가 잉태한 신파적 감정 과잉은 관객들을 끊임없이 감정적으로 자극하는 극적 효과를 거두어 흥행 성공의 밑거름이 되었겠지만 우리 근대사에 대한 비판적 역사의식을 생성하는데 걸림돌이 된 미학적 효과였다. 이런 신파적 성향의 영화에서 사실성에 기초한 리얼리티를 기대하기란 어려운 것이다.

따라서 [실미도]의 제작방식과 마케팅 전략은 블록버스터라는 최첨단 장르일지라도 영화의 실제 표현 방식은 60년대 멜로드라마의 신파적 표현과 닮은 유사성으로 과거로 회귀한 퇴행적 모습이다. 결과적으로 [실미도]의 할리우드 스펙터클성에 대한 모방을 보면, 모방을 통한 전복을 성취하기 보다는 할리우드의 탁월한 시

각적 재현에 대한 동경에서 비롯된 흉내 내기에 머물고 있다고 보여 진다.

영화 도처에 노출된 파시즘에 대한 무비판적인 시각은 아마도 영화를 만든 창작자가 자신에게 내면화되어 있는 파시즘을 무의식적으로 반영하고 있다고도 볼 수 있을 것이다. 또한 퇴행적인 신파적 표현은 영화적 쾌락을 생성해야 하는 상업영화이기에 극적 장치들을 위해 선택한 어쩔 수 없는 결과일 수도 있을 것이다. 그러나 어느 쪽이 되었든 [실미도]라는 대중 영화의 공간은 한국적 담론과 문화 정체성이 구성되어 관객의 동일화가 작동하는 국민적 공간이 될 가능성이 크다. 그러기에 더욱 세심한 배려와 주의가 필요하고 이에 대한 비판이 따르는 것이다.

참고 문헌

- [1] B. Homi, *The Location of Culture*, Routledge, p.86, 1994.
- [2] *ibid.* p.241.
- [3] “한국영화의 미학 탐구: 탈식민주의 문화이론을 중심으로”, 한국콘텐츠학회논문지, 제6권, 제11호, pp.45-55, 2006.
- [4] 드레피스 라비노우, 미셸 푸코, 서우석, 구조주의와 해석학을 넘어서, 나남 출판, pp.206-207, 1996.
- [5] Barthes and Roland, *Image-Music-Text*, translated by Stephen Heath, Hill and Wang(New York), pp.17-19, 1977.
- [6] 데이비드 노먼 로도윅, 김수진, *현대 영화 이론의 궤적*, 한나래, p.139, 1999.
- [7] 데이비드 노먼 로도윅, 김수진, *현대 영화 이론의 궤적*, 한나래, p.140, 1999.
- [8] 이효인, “신파적 멜로드라마의 근대성에 대해:[미워도 다시 한 번]다시 보기”, *영화평론*(제7호), pp.140-141, 1995.
- [9] 최길성, *한국인의 한*, 예전사, p.14, 1991.
- [10] 이효인, 위의 글.

저자 소개

서인숙(In-Sook Seo)

정회원



- 1984년 2월 : 한양대학교 연극영화과(문학사)
- 1989년 3월 : 미국 Ohio State University(M.A)
- 1997년 8월 : 중앙대학교 영화과(Ph.D)

▪ 1997년 9월 ~ 현재 : 상명대학교 영화과 교수

<관심분야> : 영화 이론, 영상 문화 연구