

1940년대 식민지 조선영화의 역사화 전략*

- 현존 극영화 속 공간과 사건의 설정 방식을 중심으로

함충범** 한상언***

「차례」

1. 들어가며
2. 상징적 공간을 통한 동화 정책과 전시 체제의 합리화
3. 사건의 공론화를 통한 '시국'의 환기와 실천의 강조
4. 나오며

<국문초록>

본고에서는 1940년대 식민지 조선영화가 어떠한 역사화 방식을 활용하여 내러티브의 사실성과 메시지의 정당성을 확보하려 하는지에 관해, 현존 극영화를 분석의 대상으로 삼아 공간과 사건이라는 서사 구조의 근간을 이루는 두 가지 요소를 통해 살펴보았다. 그리하여 다음과 같은 연구 결과를 도출하였다. 첫째, <집 없는 천사>에서의 경성, <수업료> 속 수원 화성이나 <그대와 나> 속 부여 유적 등은 역사적 상징화에 의해, 군사 정책을 반영한 여러 극영화들 속 훈련소, 기차역, 전장 등의 공간은 현실적 상징화를 거쳐 식민지 권력의 동화 정책과 전시 체제를 합리화하는 데 활용된다. 둘째, 당시 제작된 다수의 극영화들 안에는 일본어 연설 또는 담화 장면이, <지원병>과 <사랑과 맹세> 속에는 대표적인 인쇄 대중 매체인 신문 이미지가 삽입되어 있는데, 이를 통해 이들 작품은 중일

* 이 논문은 한양대학교 교내연구지원사업으로 연구되었음(HY-2016년도).

** 한양대학교 현대영화연구소 연구교수

*** 한양대학교 현대영화연구소 연구교수

전쟁, 신체제, 태평양전쟁 등을 배경으로 한 '시국' 상황을 환기함과 동시에 조선인을 대상으로 그 실천을 강조한다.

주제어

식민지 조선영화, 1940년대, 공간, 사건, 역사화

1. 들어가며

한국영화사에서 흔히 '일제말기'로 구획화되는 1940년대 식민지 조선영화에 관한 많은 논의가 있었음에도, 영화 텍스트와 역사적 사실 간의 연관성에 대해서는 연구자들의 관심이 미치지 못하였던 게 사실이다. 최초의 영화법령으로서의 조선영화령의 도입(1940), 사단법인 조선영화제작주식회사 및 조선영화배급사로의 영화 제작·배급 기구의 일원화(1942), 전 조선영화의 일본어화(1943~) 등 일련의 과정이 전쟁 장기화에 따라 '국책'의 차원에서 이루어졌던 바, 인적, 물적 동원 및 내선일체 강화를 위한 목적으로 영화 속에 역사적 요소가 다양하게 결부되어 있었으나, 이에 집중한 연구 사례는 찾아보기 쉽지 않다.

게다가 1940년대는 민족 말살의 통치 기조 하에서 식민지 권력의 역사 왜곡 및 날조 행위¹⁾ 극에 달하던 때이기도 하다.²⁾ 따라서 전시 체제라는 시대적 조

1) 일례로, "조선총독부의 조선 고기록에 대한 조사와 관리는 식민통치의 필요에 의해" 지속적으로 행해졌다. 일제강점기 기록 수집 관련 기구 또한 1910년부터 1912년까지 취조국, 1915년까지 참사관실, 1938년까지 중추원, 그리고 조선사편찬위원회와 조선사편수회 등으로 계속해서 이어졌다. 이승일, 「조선총독부의 기록수집 활동과 식민통치」, 『기록학연구』제15집, 서울: 한국기록학회, 2007, 34쪽.

2) 그 전조는 중일전쟁 이후 가시화되기 시작하였다. 교육계에서의 현상을 예를 들면, 제3차 조선교육령을 계기로 "민족사인 한국사교육의 배제, 심상소학교의 국사지리과 설치, 재조선 일본인과 조선인용 역사교과서의 단일화, 독자적인 초등용 일본사교과서의 편찬 확대" 등의 변화가 현실화되었던 것이다. 권오현, 「황국신민화 교육정책과 역사교육의 변화」, 『사회과교육연구』제18권4호, 청주: 국사회교과교육학회, 2011, 2쪽.

건을 고려하건대, 당대 가장 파급력 있는 영상 매체로 자리하던 영화가 과거와 현재, 때로는 미래의 상(像)을 아우르며 어떻게 선전·선동 효과를 발생시키는지 하는 물음에 대한 답을 찾는 작업은 여전히 유효하다고 하겠다.

이에, 본고에서는 '1940년대 식민지 조선영화의 역사화 전략에 대해 고찰한다. 영화 양식을 대표하며 보편성과 대중성을 띤 극영화를 중심으로 동시기 조선영화가 어떠한 역사화 전략을 활용하여 내러티브의 사실성과 메시지의 정당성을 확보하려 하는지에 관해, 공간과 사건이라는 서사 구조의 근간을 이루는 두 가지 키워드를 중심으로 살펴볼 것이다. 여기서 '역사화 전략이란, "역사학과 같은 과학이 아닌 예술', '시각예술로 분류되는 영화가³⁾ 이미지(映像, 心象)를 통해 과거의 역사를 (재)구성하는 방식이나 현실적 조건 혹은 미래에 대한 지향을 역사로(혹은 역사처럼) (재)구축하는 방식 모두를 포괄한다. 즉, 특정한 영화 텍스트 속에서 어떠한 지시적, 상징적 기입을 통해 과거 혹은 현재의 공간 및 사건(들)이 어떻게 역사적으로 거듭나거나 시대적으로 중요하게 의미화되고 있었는지에 대한 탐색의 작업을 일컫는다.

이를 위해 본고에서는 1940년대 제작·개봉된 전체 극영화를 시야에 넣으면서도 대개 국책영화로 기획되어 화면 내에 역사적 요소를 담은 현존 작품들을 연구의 주요 대상으로 삼는다.⁴⁾ 아울러 1940년대 식민지 조선영화의 제작 경향을 '전쟁영화', '선전영화', '친일영화' 식의 고정적 프레임으로 단순화할 수 없듯이 역사와의 관계성에 대해서도 보다 다각적이고도 다층적인 측면에서 분석과 해석을 시도할 필요가 있음을 감안하여, 이들 영화에 대한 텍스트 분석과 함께 식민지 권력의 문화 정책 사항, 역사적 공간, 인물, 사건 관련 내용, 그리고 이를 둘러싼

3) 김기봉, 「과거는 낯선 나라다. 재현의 욕망과 욕망의 재현」, 『한국사학사학보』 제17집, 서울: 한국사학사학회, 2008, 201쪽.

4) 1940년대 들어서는 평균적으로 연간 제작 편수가 현저히 적어졌다. 완성을 이룬 후 극장에서 개봉된 조선 극영화의 수는 1940년 2편, 1941년 8편, 1942년 2편, 1943년 3편, 1944년 3편, 1945년 1편으로 집계된다. 이 가운데 영상 자료가 남아 있는 작품은 <수업료(授業料)>(최인규·방한준 감독, 1940), <집 없는 천사(家なき天使)>(최인규 감독, 1941), <지원병(志願兵)>(안석영 감독, 1941), <반도의 봄(半島の春)>(이병일 감독, 1941), <그대와 나(君と僕)>(허영 감독, 1941, 일부 보존), <조선해협(朝鮮海峽)>(박기채 감독, 1943), <젊은 자태(若き姿)>(도요타 시로(豊田四郎) 감독, 1943), <병정남(兵隊さん)>(방한준 감독, 1944), <사랑과 맹세(愛と誓ひ)>(최인규 감독, 1945) 등 모두 9편이다.

담론의 양상 등에 관한 조사 및 탐구를 병행하고자 한다.

2. 상징적 공간을 통한 동화 정책과 전시 체제의 합리화

“공간이란 의사 소통의 매체이며, 특정 공간 내의 대상물과 형상에 대한 우리의 반응 양식은 예술뿐 아니라 삶에서 정보의 끊임없는 원천이다.”라는 명제가 영화에서도 “상당히 관계가 깊다고 말할 수 있”음을 역설한⁵⁾ 자네티의 견해에 전적으로 동의하지 않더라도, 영화에서 공간(space)이 보유한 인지적, 감성적 영향력은 무시할 수 없을 만큼 크다. 이는 <실미도>(강우석 감독, 2003), <해운대>(윤제균 감독, 2009), <국제시장>(윤제균 감독, 2014) 등 1,000만 명 이상의 관객을 동원한 한국영화 중 여러 흥행작의 제목이 특정 ‘공간’으로 명명되어 있다는 사실을 통해서도 확인된다.

1940년대 식민지 조선영화의 경우는 어떠한가. <지원병>과 <조선해협> 속 경성 표상을 고찰한 바에 따르면, 이들 영화의 주요 공간적 배경인 경성은 “현실 문제의 발생 장소이자 해결 장소라는 이중적 성격을 띠”고 “식민지 동원 정책에 대한 실현의 장으로서 이미지화”되며 “주인공 남성의 입대를 통해 세대를 초월한 전쟁 참여와 국책 협력을 유도한다는” 특징을 지닌다.⁶⁾

그렇다면, 조선영화의 ‘역사화 전략’이라는 차원에서는 어떠한 양상을 발견할 수 있을까? 이를 위해서는 영화 속 역사적 공간에 대한 범주화가 선행되어야 할 것이다. 보다 자세히는 시간적 구분이 병행되어야 하겠지만, 기본적으로는 시대적 배경이 과거이든 현재이든 실재(實在)하(였)는가를 일차적인 기준으로 놓을 수 있으리라 여겨진다. 물론, 추상적인 스토리와 구체적인 이미지가 결합을 이루는 영상 매체의 특성 상, 영화 속 공간이 단순히 현지촬영(location setting)이나 장면화(Mise-en-Scène)의 기법을 통해 화면을 장식하는지 아니면 이야기의 주요 배경

5) Louis Giannetti, 김진혜 옮김, 『영화의 이해: 이론과 실제』, 서울: 현암사, 2007, 79-81쪽.

6) 함충범, 「1940년대 식민지 조선 국책 극영화 속 ‘경성」, 『도시인문학연구』 제8권1호, 서울: 서울 시립대학교 도시인문학연구소, 2016, 221-222쪽.

으로까지 설정되어 있는지에 대한 구별의 필요성은 상존한다.

실제로 있었던 미담이나 실존 인물의 수기를 원작으로 한 아동영화 <수업료(授業料)>(고려영화사 제작, 최인규·방한준 감독, 1940)와 <집 없는 천사(家なき天使)>(고려영화사 제작, 최인규 감독, 1941)의 주요 배경이 되는 지역은 각각 ‘수완과 ‘경성’이다. 먼저 ‘향린원(香隣園)’을 세우고 운영한 방수원 목사(극중 이름은 방성빈)의 이야기를 바탕으로 한 <집 없는 천사>를 들여다보자. 영화 초반 명자(김신재 분)와 용길(이상하 분)이 레스토랑 등지에서 꽃을 파는 구역은 전차가 통과하고 네온사인이 번쩍이는 경성의 중심부이다. 이후 자신의 누나와 헤어진 용길은 거리에서 우연히 방성빈(김일해 분)을 만나 그의 집에 머물게 된다. 얼마 뒤 방성빈은 자신의 가족 및 그가 데려온 고아들을 데리고 향린원으로 떠난데, 그 이동의 여정이 짧지만은 않다. 실제로 1940년 세워진 향린원은 경성 교외의 홍제외리(弘濟外里)에 위치하고 있었는데,⁷⁾ 영화 속에서도 이러한 사실을 토대로 향린원 자리가 상정된 것으로 볼 수 있다.

그런데, <집 없는 천사> 내에서의 향린원은 경성과 단지 물리적으로만 떨어진 곳으로 그려져 있지 않다. 과거 불량하였던 아이들로 하여금 도시의 ‘때’를 벗고 바르고 유익한 생활을 영위할 수 있게 하는 새 출발의 공간으로도 제시된다. 물론, 향린원 탈출을 시도한, 용길과 동갑내기인 두 명의 소년들처럼 갑갑하고 재미없는 향린원을 떠나 경성으로 되돌아가려 한 이들도 있지만, 결국에는 반성하고 향린원 생활의 소중함과 가치를 인정하게 된다. 이러한 이야기 패턴은, 착취의 대상이었던 용길과 명자를 잡으러 왔다가 부상을 입고 나서 잘못을 뉘우치는 권 서방 일당의 갱생 과정에서도 유사하게 적용된다.

다음으로 <수업료>를 살펴보자. <수업료>는 부모가 멀리 행상을 떠난 사이에 조모와 함께 지내던 심상소학교 4학년생 우영달(실존 인물명은 ‘우수영’)이 수업료가 없어 마음고생을 하다가 주변의 도움으로 학비를 마련하고 얼마 후 부모와도 재회한다는 내용을 담고 있다. 이 영화의 경우, 원작 수기에서는 전라남도 광주가 주요 공간적 배경이었으나,⁸⁾ 영화화 과정에서 그것이 경기도 수원으로

7) 方洙源, 『家なき天使』, 東京: 那珂書店, 1943, p.43.

8) <수업료>는 총독부 일본어 기관지 『경성일보(京城日報)』의 부록으로 발행되던 『경일소학생신

바뀌었다. 영달(정찬조 분)이 학비를 꾸기 위해 한나절 동안 걸어가는 숙모의 집 또한 기존의 장흥에서 평택으로 변경되었다. 그러면서 영화 속에는 수원이라는 지역성이 드러나게 되었는데, 대표적인 풍물이 바로 영달의 집 근처에 위치한 수원의 화성(華城)이었다.

영화 속 수원 화성은 동네 아낙들이 빨래를 하고 아이들이 뛰어 놀며 우편 배달원이 지나 다니는 평범한 공간으로 묘사된다. 한편으로, 영달의 열악한 집안 사정이 사람들의 입에 오르내리는 반면 부모로부터의 새로운 소식은 전해지지 못하는 다소 정체된 곳으로 비추어지기도 한다. 아울러, 보존되지 못한 채 방치 되어 버린 화성의 자태에는 지나간 세월과 옛 시절의 빛바랜 과거가 뒤섞여 묻어나 있다. “정조시대 한성부에 이어 제2의 도시로까지 승격되었던 수원의 위상이 한말에 이르러서는 크게 추락”하게 된⁹⁾ 수원 화성의 역사를 되짚어 보건대,¹⁰⁾ 넓고 좁은 영달의 집과도 같이 초라해진 조선의 현실이 투사되어 있는 듯도 하다.

그렇다고 영화 전반에 걸쳐 이러한 분위기 이상의 무언가가 곁들여져 있다고는 보기 어렵다. 오히려 영화는 일본인 교사의 따스한 배려와, 그의 가르침을 받은 영달의 용기와 의지를 통해 위기 상황을 해소시킨다. 이후 화성은 한가위를 맞이하여 축제의 장으로 변모하고, 결국에는 그곳에서 영달과 그의 부모가 감격적으로 상봉하게 된다. 이를 통해 영화는 수원이라는 공간을 조선(인)의 열악한 현실과 지나간 과거의 영화(榮華)가 공존하는 곳으로 그려낸다.

김백영에 따르면, 일제강점기 도시화 과정에서 수원에는 “철도교통의 요지이자, 농업생산의 모범지역이며, 유서 깊은 구도시·역사도시라는” 복합적 지역성이 부여되었다.¹¹⁾ 1930년대 이후에는 기존의 농촌 도시에서 공장 도시로의 ‘비약

문(京日小學生新聞)』가 주최한 작문 현상 공모에서 가장 높은 조선총독부상을 수상한 작품이었다. 수상자는 광주 북정공립심상소학교에 재학 중이던 4학년생 우수영이었다.

9) 김백영, 『일제하 식민지도시 수원의 시기별 성격 변화』, 『도시연구』 제8집, 서울: 도시사학회, 2012, 13쪽.

10) 수원 화성의 역사는 조선 정조 시대에서 시작되었다. 정조는 재위한 13년(1789)에 사도세자의 무덤인 영우원(永祐園)의 위치를 수원 도호부가 있던 화산(花山)으로 옮겨 그것을 ‘현릉원(顯陵園)’이라 개명(改名)하였다. 또한 수원의 도읍도 새 장소로 옮기도록 하였다. 이어 ‘수원부로 부르던 고을의 이름 또한 ‘화성(華城)’으로 고쳐 부르도록 하였다. 그러다가, 1895년 지방 관제 개편 과정을 거치면서 ‘수원군’의 이름이 환원되어 현재에 이르고 있다.

적 ‘전환이 이루어지고¹²⁾ 역사도시로서의 수원의 관광도시화가 진척되었다. 그런데, 여기에 당시의 식민지적 상황이 결부되어 있었음이 중요하다. 수원의 도시화는 “적극적으로 전개”된 농업 및 상업 이민을 통한 일본인들의 이주를 통해,¹³⁾ “조선시대의 고적으로서의 화성”을 위시한 수원의 관광화는 “일본인들의 관심”에 의해¹⁴⁾ 이루어진 측면이 농후하기 때문이다.

<수업료>에도 극중 수업 시간 설정을 통해 수원의 위치와 농식물의 환경 등이 소개되어 있고, 화성이 공간적 배경으로 등장하는 장면도 다수 포함되어 있다. 그러나 그 표현 방식에 있어서는 ‘제국의 입장과 시선이 다분히 침투되어 있는 듯하다. 수업 시간의 교사는 일본인, 학생은 조선인이라는 점이 그러하고, 화성 주변에서 서민 혹은 하층민의 모습으로 살아가는 이들이 거의 조선인이며 이곳을 방문하는 일본인 담임 교사(스스키다 겐지(薄田研二) 분)가 영달에게 도움을 준다는 점이 그러하다.

수원 화성 못지않게 널리 알려진 역사적 공간이 등장하는 예는 <그대와 나(君と僕)>(조선군 보도부 제작, 허영 감독, 1941)에서도 찾을 수 있다. 지원병제 선전 영화인 이 작품 속에 조선인 지원병으로 나오는 4명의 주요 인물 중에서도 중심적인 인물은 가네코 에이스케(金子英助, 김영길 분)와 기노시타 다로(木下太郎, 심영 분)인데, 이들의 출신지는 모두 충청남도 ‘부여(夫餘)’이다. 영화 후반부, 4개월간의 훈련을 마친 가네코와 기노시타가 출정을 앞두고 휴가 기간 동안 부여를 방문한다. 기노시타는 훈련 기간 중 세상을 떠난 아들의 무덤을 찾고, 가네코는 자신의 부모와 재회한다. 또한, 가네코는 입대 직전부터 알고 지내 온 일본인 여성 아사노 미쓰에(淺野美津枝, 아사기리 교코(朝霧鏡子) 분)와도 다시 만난다.

가네코와 아사노 그리고 아사노의 음악학교 친구 이백희(김소영 분), 이렇게 세 명이 부여 소재의 백제 사적들을 둘러본다. 이들 3인은 부소산 자락의 전통적 건축물을 지나 나룻배를 타고 백마강을 건넌다. 백제 역사에 관한 가네코의 설명과 뱃사공(김정구 분)의 노랫가락이 잔잔하게 깔린다.¹⁵⁾ 낙화암을 지나서는 가네

11) 김백영, 앞의 글, 11쪽.

12) 같은 글, 33쪽.

13) 같은 글, 21쪽.

14) 같은 글, 28쪽.

코가 노래를 이어 부르면서¹⁶⁾ 백제 옛 터에 경쾌함이 배가된다. 여기에 강 건너에서 배를 기다리던 ‘만주의 소녀’(리코란(李香蘭) 분)의 목소리가 더해지며 분위기가 고조된다. 이를 통해 <그대와 나> 속 백제 고적은 망국에 대한 추억어린 옛 기억이 전시 상황에서 현실적 동력으로 치환되는 데 필요한 매개체로 기능한다.

부여 지역의 고적 발굴은 1915년과 1917년 두 차례에 걸쳐 시도된 후 답보 상태에 있다가, 1930년대 중후반 규암면 외리 유적 발굴(1936.4~5), 능산리 동고분군 조사(1937.4), 동남리와 가탑리사지 조사(1938) 등을 거치며 활성화되었다.¹⁷⁾ 그러면서 부여는 일본인들로부터 새로이 이목을 끌게 되었고, 자연스레 관광 코스가 구성되기도 하였다. 예를 들면, 일본여행협회 조선지부에서 발간되던 『관광조선(觀光朝鮮)』 1940년 11월 특집호에서는 “백마강, 낙화암, 백화정, 부소산, 석탑 등의 사진”이 ‘내선일체의 성자’ 부여의 이미지를 드러내고 있다.¹⁸⁾ <그대와 나> 속 3인의 인물들이 거쳐 간 코스와 중첩되는 곳이 많다.

나아가, 식민지 당국은 1939년 3월 8일 백제의 옛 도읍인 부여에 1943년 완공을 목표로 하는 신궁 건설 계획을 발표하고 동년 6월 15일 공사를 시작하였다.¹⁹⁾ 해방 시점까지 완성되지는 못하였으나, 부여신궁(夫餘神宮)은 기존의 조선신사(朝鮮神社, 1920)로부터 승격한 조선신궁(朝鮮神宮, 1925)²⁰⁾과 더불어 조선의 2

15) 조명암 작사, 김해송 작곡으로 오케레코드에서 1942년 1월에 발매한 김정구의 <낙화삼천>이라는 곡이다. 가사는 다음과 같다. “1. 반월성 넘어 사자수 보니 / 흐르는 황포돛대 낙화암을 감도네 / 미풍은 바람결에 살랑거리고 / 고란사 저문 날엔 물새만 운다 / 물어보자 물어봐 삼천 궁녀 간 곳 어데냐 / 물어보자 낙화 삼천 간 곳이 어데냐 2. 영월대 우에 송월대 우에 / 달만은 옛날같이 두거두거 하건만 / 옛님은 어디 가고 물새만 울어 / 눈 속에 발걸음을 멈추게 하나 / 물어보자 물어봐 삼천 궁녀 간 곳 어데냐 / 물어보자 낙화 삼천 간 곳이 어데냐 / (반복) 물어보자 물어봐 삼천 궁녀 간 곳 어데냐 / 물어보자 낙화 삼천 간 곳이 어데냐.”

16) 가네코 역을 맡은 김영길은 일본에서 나가타 겐지로(永田絃次郎)라는 이름으로 활동하던 저명한 테너가수였다.

17) 김중수, 「일제강점기 부여고적의 재해석과 고적관광의 성격」, 『문화재』 제49권1호, 대진: 국립문화재연구소, 2016, 87쪽 참조

18) 같은 글, 91쪽.

19) 이를 위해 동년 4월 1일에는 조선총독부박물관 부여분관이 개관되기도 하였는데, 그 설립을 주도한 곳은 1915년 설립되어 1929년 재단법인화되면서 부여의 고적 발굴 사업을 이끈 ‘부여고적보존회’였다. 같은 글, 87쪽 참조

20) 조선신궁 건립은 ‘조선신사(朝鮮神社)’로 계획되어 1912년부터 총독부의 주도로 추진되었다. 1918년 12월 16일 ‘조선신사 창립에 관한 청약’이 일본 내각에 제출되었고, 1919년 7월 18일

대 ‘관폐대사(官弊大社)’로서 오진(應神), 사이메이(齊明, 또는 皇極), 덴지(天智) 일왕과 진구(神功)왕후를 봉안하기로 되어 있었다. 내선일체의 기반이 되는 ‘일선동조론(日鮮同祖論)’을 정당화하기 위함이었음은 물론이다.

이를 통해 동시기 식민지 권력이 추진하던 동화 정책의 흔적을 엿볼 수 있다.²¹⁾ 이 영화가 가네코와 아사노 미쓰에, 미쓰에의 오빠이자 이미 출정한 병사 아사노 겐조(淺野謙三, 가와즈 세자부로(河津清三郎) 분)와 이백희를 연결시킴으로써 조선인 남성과 일본인 여성, 일본인 남성과 조선인 여성 간 ‘내선연애(內鮮戀愛)’의 모범을 제시한다는 점, 아울러 미쓰에의 형부이면서 그녀와 가네코의 내선결혼(內鮮結婚)을 적극적으로 권장하는 구보 료헤이(久保良平, 고스기 이사무(小杉勇) 분)의 직책이 부여 박물관장(博物館長)으로 설정되어 있다는 점은 이를 뒷받침한다.

한편, <그대와 나> 속 다른 역사적 공간으로는 지원병 훈련소를 들 수 있다. 물론 1940년대 조선 극영화의 주류였던, ‘지원병’을 다룬 국책영화에는 대부분 지원병 훈련소 장면이 삽입되었던 바, 이는 <그대와 나> 이외에도 <지원병(志願兵)>(동아흥업사 제작, 안석영 감독, 1941), <조선해협(朝鮮海峽)>(사단법인 조선영화제작주식회사 제작, 박기채 감독, 1943), <병정님(兵隊さん)>(조선군 보도부 제작, 방한준 감독, 1944) 등에 공유되어 있던 특징적 양상이라 할 만하다.

그런데, 이들 영화는 모두 조선인 육군 훈련병을 주요 인물로 대상화하였고, 촬영 역시 실제로 육군특별지원병훈련소가 위치한 경기도 양주군 노해면 공덕리의 구 ‘제생원 양육부(濟生院 養育部)’ 자리에서 이루어졌다.²²⁾ 이곳은 경성으로

일본 내각고시 제12호로 공포하였다. 1920년 5월 27일 남산의 한양공원 부지에 기공, 1925년 10월 15일 완공되었는데, 완공을 앞둔 1925년 6월 27일 일본 내각고시에 따라 그 명칭이 신사에서 신궁으로 승격되었다. 조선신궁에서는 아마테라스 오미가미(天照大神)와 메이지(明治) 일왕을 봉안하고 있었다. 두산백과, <http://terms.naver.com>, 접속일 2017.9.18 참조

21) “일제의 한국에 있어서의 동화정책은, 특히 1930년대 이후 ‘일선동조론’을 철저히시키는 가운데 진행되었다.” 호사가 유지(保坂裕二), 『일제의 동화정책에 이용된 신화(日帝の同化政策に利用された神話)』, 『일어일문학연구 제35집, 서울: 한국어일문학회, 1999, 396쪽.

22) <지원병>에서 지원병 1기생으로 나오는 춘호의 경우, 촬영 장소는 공덕리 훈련소였으나 이야기 상의 훈련소 장소는 이곳이 아닌 경성 시내에 위치한 경성제국대학 법문학부 구내로 상정된다. 왜냐하면, 공덕리 훈련소의 완공 시점이 1938년 7월로 예정되어 있던 관계로, 이보다 먼저 입소한 지원병 1기생들은 경성시대 법문학부 구내의 일부 교사에서 훈련을 받았기 때문이다. 함충범, 앞의 글, 239쪽 참조

부터 얼마 떨어져 있지 않은 장소였기에, 타지방 출신의 지원병이 등장하는 <지원병>, <그대와 나>, <병정님>에서도 군인이 되고자 각지의 젊은이들이 모이는 공간으로서의 경성의 존재감이 은연 중에 발산되기도 한다.

이러한 부류의 공간 표상은 당시 국책영화 속에 이미 여러 가지 형태로 제시된 바 있었다. 예를 들면, 젊은 영화 제작자 이영일(김일해 분)이 자금 부족에 시달리다가 조선에서도 영화 통제가 실시됨으로써 위기를 극복하고 연인 사이가 된 신인 배우이자 친구의 여동생 김정희(김소영 분)와 함께 선진적 영화 문화를 습득하기 위해 도쿄(東京)로 떠난다는 줄거리로 구성된 <반도의 봄(半島の春)> (명보영화사 제작, 이병일 감독, 1941)에서는, 경성이라는 공간에 '제국의 부름에 응답하고 그곳을 향해 전진하는 통로로서의 의미가 부여되어 있다.

대를 이어 마름 일을 해 온 임춘호(최운봉 분)가 조선육군특별지원병제도의 도입에 따라 자신의 꿈을 실현하며 입대를 하게 되는 여정을 그린 <지원병>의 경우, 춘호는 경성에 위치한 지주 박창기(김일해 분)의 집을 방문하고 대화를 나눈 뒤 돌아오는 길에 건물에 걸린 일장기와 '내선일체(內鮮一體)', '생업보국(生業報國)', '일억일심(一億一心)', '국민정신총동원(國民精神總動員)', '일본정신발양(日本精神發揚)' 등의 선전 구호를 목도한다. 이어지는 거리에서는 천인침(千人針)을 놓는 여인들을 지나친다. 시골 출신으로 농지 개발을 통해 나름대로 의미 있는 일을 해 오던 그였지만, 시국 상황을 잘 빠르게 전달하는 이러한 경성의 모습에 춘호는 자극을 느끼게 된다.

나아가, 남성 측 부친의 반대로 사실혼 관계에 있던 젊은 남녀가 각각 지원병과 애국반원으로서 활동하다가 남자는 전장에서 부상을 입고 여자는 공장에서 일하다 쓰러져 결국은 병원에서 안정을 되찾고 주변 사람들로부터는 인정을 받는다라는 내용을 담은 <조선해협>에서 경성은, 보다 강도 높은 전시 수행을 위한 메카로서의 위상을 취한다. 단적으로, <반도의 봄>의 마지막 장면에도 등장하는 서울역 신(scene)에서, <조선해협>의 남자 주인공 세이키(남승민 분)는 자신의 아내 긴슈쿠(문예봉 분)와 작별 인사도 나누지 못하고 가족들의 배웅을 뒤로 한 채 전장을 향하는 열차에 몸을 실어 떠나 버린다.

세이키를 비롯한 영화 속 출정 지원병(들)의 목적지는 어디였을까? 1939년 6월 22일 조선인으로서의 최초로 전사한 이인석 상등병을 모티브로 기획된 <그대와

나>의 경우 그가 사망한 중국 산시(山西) 지방이었겠지만,²³⁾ 여타 작품들에서는 구체적으로 명시되어 있지 않다. 이 경우, 단서는 일단 작품 내에서 구해 볼 수 있다. 예컨대 <조선해협>의 첫 부분에는 전사한 자신의 형의 영정 앞에 무릎 꿇은 주인공 세이키의 모습이 나오는데, 여기에 카메라가 어느 성곽을 훑고 지나가는 장면이 어우러지면서 중국 전선을 연상시킨다.²⁴⁾

아울러, 비록 필름은 보존되어 있지 않으나 개봉 당시의 신문 기사를 보건대 <태양의 아이들(太陽の子供たち)>(사단법인 조선영화사 제작, 최인규 감독, 1944)에서는 사이판(Saipan) 섬이 전투 장소로 설정되어 있었음이 포착된다.²⁵⁾ 식민지 조선의 마지막 장편 극영화이자 영상 자료가 현존하는 <사랑과 맹세(愛と誓ひ)>(사단법인 조선영화사 제작, 최인규 감독, 1945)에서 역시 태평양 전선이 출정의 목적지로 상정되어 있다. 일본 해군성과 조선총독부의 후원 하에 대본영 해군 보도부로부터 지도 받은 <사랑과 맹세>의 경우, 1943년 8월 1일 실시된 해군특별지원병제를 제도적 근간에 둔 채 해군특별공격대 입대를 독려하는 차원에서 만들어졌기에 주인공 소년 김에이류(金英龍, 김우호 분)가 입소하는 마지막 장면은 진해에 위치한 해군특별지원병훈련소로 공간화되어 있다.

이와 같이, 1940년대 식민지 조선영화는 현지 촬영이나 장면화의 기법 등을 활용하여 역사적으로 의의를 띠거나 시대적인 배경이 될 만한 공간을 상징화함으로써, 동화 정책과 전시 체제를 합리화한다. 물론, 그 층위가 단적이지 않고 여러 겹으로 구분되어 있다는 점을 간과할 수 없다. 전술한 바를 토대로 크게 두 가지로 분류해 보자. 우선 경성이나 수원, 부여처럼 조선의 (전)근대적 유물(혹은 유산)을 동화정책의 수단으로 활용하는 경우이다. 다음으로 지원병훈련소, 중심지로서의 경성, 해외의 전장이 지닌 장소성을 통해 군국주의를 뒷받침하고 군

23) 영화 첫 부분에는 전투 산(scene)에 배치되었는데, 이인석의 모습은 적진에 돌격하다 포탄에 맞아 “천황폐하 만세”를 외치며 ‘장렬하게’ 전사하는 배우의 연기로 재현되어 있다.

24) 영화 속에 성곽이 나오는 또 다른 사례는 <사랑과 맹세>에서 주인공 김에이류가 무라이 소위의 집을 떠나기 직전 버스의 운송 차질로 인해 한 청년이 마을 사람들의 환송을 받으며 입영을 위해 달리는 장면을 들 수 있다. 이때에도 성곽에는 전쟁의 이미지가 묻어나 있다. <조선해협>과 <사랑과 맹세> 속 위치와 명칭이 명확하지 않은 이러한 성곽의 표상은 전술한 <수업료>의 수원화성의 그것과는 사뭇 다르다.

25) 「영화가 현실로 주연배우에 소집장, 『매일신보』, 1944.10.2., 2쪽.

사 동원 정책을 강화하는 경우이다. 전자가 역사적으로 표지화되어 왔던 지나간 과거를 환기시키는 기능을 수행한다면, 후자는 현재적 상황을 지표화함으로써 동 시대(의 사망)를 역사의 한 페이지에 새기는 역할을 담당한다. 이들 공간은 작품에 따라 그 비중을 달리하며, 때로는 다양한 양상을 동시에 포함하며 화면을 채우고 있었다. 당연히도 이는 조선(인)의 문화적 자산과 현실적 상황을 전유하여 식민지 권력을 강화하기 위한 방책의 일환이었다고 볼 수 있다.

3. 사건의 공론화를 통한 ‘시국의 환기와 실천의 강조

이영일은 “무릇 영화 가운데서 가장 많이 제작·생산되는” 극영화의 특징을 ‘허구(fiction)’로 지목하면서 이를 “인간과 사회에 대한 보편적 진실을 흥미있게 표현하여 주”는 핵심적인 장치로 설명한다.²⁶⁾ 그런데, 소설, 연극 등 여타 서사 예술 분야에서와 같이, 극영화에서도 이야기의 3요소 중 허구의 적절성 및 효과에 큰 영향을 미치는 것은 다름 아닌 ‘사건’이라 할 수 있다. 한편, 역사의 영문 표기 ‘history’가 ‘story’를 포함하고 있듯이, 역사 서술에 있어서도 많은 경우 사건이 차지하는 비중은 매우 크다.

이에 따라, 제2차 세계대전 시기 일본을 비롯한 전쟁 당사국의 뉴스영화들은 실제의 사건들에 각각의 타이틀을 붙여서 주로 전시 상황이나 전시 체제 관련 정보가 담긴 몇 개의 단편 소식을 편성하는 방식으로 영상물을 구성한 바 있었다. 이렇게 만들어진 뉴스영화의 단편 필름들은, 일본에서는 가메이 후미오(亀井文夫)가 연출한 <상해(上海)>(1938), <북경(北京)>(1938), <싸우는 병사(戦い兵隊)>(1939) 등의 경우처럼 기록영화에 삽입되는 과정을 거쳐 장편화되기도 하였다.

극영화의 경우, 전쟁 선전영화의 전형을 제시한 아베 유타카(阿部豊) 감독의 <불타는 하늘(燃ゆる大空)>(1940)이나 야마모토 가지로(山本嘉次郎) 감독의 <하와이 말레이 해전(ハワイ・マレー沖海戦)>(1942)에서처럼, 작품의 시간적 배경이 되는 중일전쟁 및 태평양전쟁 기간 동안의 역사적 기점이 되는 특정한

26) 이영일, 『영화개론』, 서울: 집문당, 1997, 99-101쪽.

시점을 자막에 명기하는 방법으로 이야기 전체의 틀을 구성하는 경우도 종종 발견된다.

그러나 동시기 식민지 조선영화 중에는 이와 같은 사례를 찾아보기 힘들다. 그 대신, 청각적 커뮤니케이션 또는 인쇄 매체를 통해 굵직한 역사적 사건이나 시대적 배경에 관한 정보를 제공하거나 그것을 매개로 주위를 환기시키는 방식을 취하곤 하였다.

전자의 경우 주로 여러 사람들이 모인 공적 자리에서 행해진다. 이러한 예는 일제말기 본격적 친일 극영화의 효시작으로 알려져 있는 <군용열차(軍用列車)> (성봉영화원 제작, 서광제 감독, 1938) 내에서도 찾아볼 수 있다. 작품 속 주요 인물은 기생 영심(문예봉 분)과 그녀의 애인인 원진(독은기 분)이다. 이들 사이에는 영심의 오빠이면서 원진의 친구이자 군용열차 기관사로 일하는 김점용(왕평 분)이 있는데, 영화 속에는 군용열차의 기관구장(고바야시 주지로(小林重四郎) 분)이 점용을 포함한 기관사들 앞에서 일본어로 훈시하는 장면이 삽입되어 있다. “이번 닛시사변의 발발에 따라 우리 철도는 대 운송의 중책을 맡게 되었다. 그래서 군용열차 운전의 중책에 대해 제군에게 반복해서 중요한 주의를 주겠다.” 영화 스토리의 전체적 흐름과는 크게 관련성이 없는 장면 구성처럼 보인다. 그러나 이를 통해 영화는, 영심의 빛을 깊이주고자 하는 동기에서 자신에게 접근한 중국 스파이에게 군용열차 정보를 넘겨 버린 원진의 행위가 얼마나 위험하고 잘못된 것인가를 암시한다.²⁷⁾ 여기서 1937년 7월 7일 노구교사건(蘆溝橋事件)을 계기로 발생한 ‘닛시사변(日支事變 혹은 支那事變)’이라는, 중일전쟁을 가리키는 역사적 사실에 대한 표지가 시대적 배경을 명시하는 동시에 ‘시국 상황을 강조하는 기능을 수행하고 있음은 물론이다.

유사한 양상은 1940년대 제작·개봉된 여러 극영화들에서도 재연되었다. 일례로 <반도의 봄> 속 ‘반도영화주식회사’ 창립식 장면을 들여다보자. 회사의 대표가 직원들을 양 옆에 두고 다음과 같이 공식적으로 발언한다.

27) 이후 원진은 자신을 추궁하는 점용에게 사실을 고백하고, 점용의 신속한 대응으로 스파이들은 경찰들에 의해 소탕된다. 그리고, 영화 말미에서 원진은 결국 유서를 남긴 채 달리는 군용열차에 뛰어 들어 생을 마감하게 된다.

이 시대에 맞춰 대중이 향하고 있는 것은 분명히 하고 생활 향상을 꾀하는 내선일체 원칙과 함께 황국신민의 책임을 다할 수 있게 하는 진정한 문화재인 훌륭한 영화를 만드는 것은 한시도 잊어서는 안 되는 중대한 책임입니다. 이 회사를 설립하는 이유입니다. 이후 여러분과 일치협력 하여 국민문화 진전에 공헌하는 영화를 만들어 사명을 다하고자 생각합니다.

<군용열차>에서 닛시사변으로 표현된 중일전쟁에 대한 역사적 표지가 <반도의 봄> 내에서는 ‘내선일체’, ‘황국신민화’와 결부된 식민지적 현실과 연동하며 더욱 구체화되었음을 알 수 있다.

조선영화령 실시를 전후하여 조선의 영화업계는 일본의 그것에 종속되어 가던 산업적 환경 속에 놓이고 있었다. 이러한 와중에 일본 문화 당국이 취한 ‘생필품 배급 통제’라는 압력 속에 총독부의 주도로 사단법인 조선영화제작주식회사(조영)와 사단법인 조선영화배급사(조선영배)라는 “유사 국가기관화된 영화제작사와 배급사”가 설립되었던 것이다.²⁸⁾ 이러한 면에서 동시기 조선영화계의 자기반영적 상황을 그린 <반도의 봄> 속 ‘반도영화주식회사’의 출범은 이듬해의 사단법인 조선영화제작주식회사 출현에 대한 예지적 설정이라 할 만하다.

이와 같은 영화 속 공적 발화는 <그대와 나>를 필두로 <젊은 자태(若き姿)>(사단법인 조선영화제작주식회사 제작, 도요타 시로(豊田四郎) 감독, 1943), <병정님>, <사랑과 맹세> 등 일제의 군사 동원 정책을 옹호하는 국책영화 속에 공식과도 같이 삽입되곤 하였다. 가령 조선군 보도부가 제작한 <그대와 나>와 <병정님> 속 다큐멘터리 스타일로 촬영된 훈련(소) 신에는 교관이 훈련병들에게, 또는 선임 병사가 후임에게 훈시하는 장면이 심심찮게 포함되어 있다.

‘학교’라는 공식적인 교육 기관이자 학습 공간 속 ‘훈육’을 위한 연설 역시 영화에서는 강력한 선전의 기제로 활용된다. 일례로, 사단법인 조선영화제작주식회사의 창립 기획자이면서 제2회 개봉작인 <젊은 자태>에서는 중학교 담임교사 마쓰다 마사오(松田正雄, 황철 분)가 부대의 방한복 제작에 사용하려 한 토끼 14마리를 관리 소홀로 잃은 중학교 5학년 생도들을 훈계하는 장면이 나온다. 여기

28) 김동호 외, 『한국영화 정책사』, 파주: 나남출판, 2005, 92쪽.

서 그는 “공동체 의식과 책임감”을 일본인의 ‘정신’으로 등치시키면서 ‘세계 제일의 일본군대’에 편입되기 위해서는 이러한 정신을 갖추어야 함을 역설한다.²⁹⁾

한편으로 이러한 당위를 강조하기 위해, <사랑과 맹세>의 경우 가미가게 특공대원으로서 태평양 전선에 참가한 일본 군인을 연설을 통해 영웅화하기도 한다. 전사한 무라이 소위(독은기 분)의 부친(시무라 다카시(志村高) 분)이 교장으로 있는 국민학교 운동장에서 에이류의 양부이자 경성신보 국장인 시라이(다카다 미노루(高田稔) 분)가 학생들을 향해 이야기한다. 다음은 그 내용 중 일부이다.

무라이 소위를 이는 사람 손들어 보세요 좋아요, 말을 하거나 만나본 사람 손들어 보세요 좋아요, 특공대란 하늘이 보낸 특별한 존재라고 생각하겠지만 아닙니다. 무라이 소위도 여러분처럼 연못에서 수영하고 여러분이 통학하는 길로 다녔어요. (중략) 내가 말하고자 하는 바는 여러분도 얼마든지 무라이 소위를 따를 수 있습니다.

시라이는 굳이 무라이 소위를 ‘특별한 존재’로 보아야 해서는 안 된다고 강조하고 있으나, 이러한 연설의 과정을 통해 오히려 무라이 소위는 아이들이 본받고 따라야 할 모범적인 존재로 재차 ‘역사화’된다. 더구나 시라이는 “외부로부터 공급된 인사”이자 “제국으로부터 호출 받은 연사”로서 “제국의 이데올로기를” 보다 효과적으로 전달한다.³⁰⁾

이주영의 설명대로 “일제말기 조선영화에 나타난 연설에는 제국일본이 추구하는 정치적 이념과 목표가 가장 집약적으로 드러나 있”을 뿐 아니라 “영화에서의 연설은 제국이 전달하고자 하는 바를 분명하게 관객에게 투사”한다.³¹⁾ 그러나 듣는 이들에게 현재적 감각을 통해 생생하고 직접적인 의사 전달을 해 줄 수 있는 이러한 청각적 커뮤니케이션에 시각 정보의 부재라는 근본적 한계가 내재한다는 점도 간과될 수 없을 것이다.³²⁾

29) 이주영, 「일제말기 조선영화와 연설의 정치학」, 『문학과영상』 제13권3호, 서울: 문학과영상학회, 2012, 548쪽.

30) 같은 글, 549-550쪽.

31) 같은 글, 546쪽.

32) 이에 더하여, 내부적으로는 조선어와 일본어라는 언어적 간극 또한 다른 차원의 한계를 노정하고 있었다. 조선교육령 3차 개정 이후 교육 현장에서 조선어 과목이 자리를 상실하면서 극영화

이에, 1940년대 식민지 조선영화 가운데는 중대한 시대적 사건이 보다 넓은 주변성과 장기적인 기록성을 지니는 인쇄 대중 매체를 통해 전달되고 파급되는 광경을 담은 작품들도 존재한다. <지원병>과 <사랑과 맹세>의 경우가 그러하다.

<지원병> 속 신문 이미지는 육군특별지원병제 도입 당시 조선총독부의 일본어 기관지인 『경성일보(京城日報)』에 실린 실제의 기사가 화면에 담겨지는 방식으로 구성되었다. 또한, 춘호에게 소식을 전하면서 신문을 보여 주는 이는 같은 마을에 살며 춘호와 친분을 나누며 지내던 일본인 구장(區長)으로 설정되어 있다. 그가 다른 신(scene)에서는 등장하지 않으며 그 역을 조선인 배우인 임운학이 연기한다는 점이 주목되는데, 이를 통해 (의도적 혹은 무의식적으로) 영화에 깔려 있는 일본인-조선인 간 위계 질서의 단면을 엿볼 수 있다. 이러한 경향은 춘호의 상상 속 훈련소 장면에도 묻어난다. 다수의 조선인 훈련병들의 앞 열에, 그리고 그들이 내려다 보이는 단상에 일본인 교관이 위치하고 자리하며, 그 최정점에 조선총독 미나미 지로가 서 있는 것이다.

한편으로, 재현의 측면에서 작품 속 당시 조선총독 미나미 지로(南次郎)의 존재성은 『경성일보』에 실린 그의 사진 이미지가 이후 영상 이미지와 연결되며 점차 강화된다. 그러면서 영화는 육군특별지원병제 도입이라는 역사적 사실을 보다 현실적으로 보여주게 된다. 1936년 8월 5일 제7대 조선총독부 총독으로 부임한 뒤 중일전쟁 이후에는 더욱 본격적으로 민족 말살 정책과 전시 동원 정책을 펼친 그의 이력과 결합을 이룬 채, 지원병이 된 춘호가 속한 훈련병들로부터 사열을 받는 미나미 지로의 모습은 움직이는 영상(映畵)을 통해 보다 생생하게 전달되는 것이다. 그러면서 영화는 춘호가 체험할 것이며 영화 밖 조선인에게도 크게 파급될 지원병제의 현실화를 주지시킨다.

속에도 차츰 일본어의 위력이 강화되어 갔는데, 1940년대 초반 ‘이중언어적 양상을 보이다가 시단법인 조영 중심의 제작 체제가 현실화되는 1943년 이후에는 기본적으로 일본어 중심으로 그 기초가 달라졌다. 물론, 여기에는 “조선어의 잔존”이 “국어에 의한 ‘동화에 방해’ 요인으로 작용한다는 식민지 문화 권력의 인식이 바탕으로 깔려 있었던 것으로 보인다. 다카시 미쓰이(崇 三ツ井), 「식민지 하 조선에 있어 언어의 정치학: 조선언어정책사회사 고찰(植民地朝鮮における言語の政治學: 朝鮮言語政策・社會史再考)」, 『한림일본학』 제20집, 춘천: 한림대학교 일본학연구소, 2012, 66쪽.

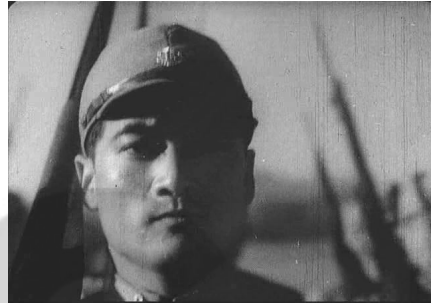


그림 1. <지원병> : 지원병제 도입 기사가 게재된 신문이 나오는 장면(상)
 춘호의 상상 속에서 미나미 지로가 등장하는 장면(하)

위의 정지 영상을 살펴보자. 극중 지원병제 실시 이전 시점에서 조선총독 미나미 지로의 형상은 신문이라는 문자·인쇄 미디어 속에 박제화되어 있으나, 지원병제 실시 이후로 상정되는 화면 속에서는 생동감 있게 그려진다. 신문 속 그의 사진은 ‘영상 화면-신문 지면’이라는 이중적 프레임 속에 갇혀 작은 크기로 비추어 지는 데 반해, 춘호의 상상 속 훈련소 장면에서 그의 모습은 일장기와 화면을 양분하며 충분히 채워져 있다. 시선의 측면에서도, 전자는 부감으로, 후자는 양각으로 촬영되어 그 존재감에 차이를 보인다. 이는 인물 간 응시의 관계로도 연결된다. 즉, 장면(상)에서 춘호는 응시의 주체가, 미나미 지로의(사진)는 그 대상이 되는 반면, 장면(하)에서는 그 역전 현상이 일어나는 것이다. 이를 통해 영화는, 지원병제의 조선 도입이라는 역사적 사실이 단순히 신문 속 사건이 아닌 실생활에서 충분히 일어날 수 있는 일이라는 점을 암시한다.

<사랑과 맹세>의 경우, 신문 기사에 실린 미나미 지로가 춘호의 상상 속에

모습을 드러내는 <지원병>과는 다소 상이한 방식으로 당시 독보적인 일상적 매스 미디어였던 신문 매체를 국책 선전에 활용한다. 해당 장면은 초반부에 배치되어 있다. 가미가제특공대 출격을 앞둔 무라이 소위(독은기 분)가 경성신보사로 시라이를 찾아온다. 둘은 기념 촬영을 위해 건물 옥상으로 올라가는데, 거기서 마침 집을 나와 방향 중이던 에이류와 조우한다. 이를 계기로 에이류는 무라이 소위와 들어서 사진 촬영을 하게 된다. 다음 장면에서 무라이 소위는 전투기를 몰고 적진의 함대로 돌진하여 사망한다. 그리고 이 소식은 신문 지상에 대서특필되어 알려진다. 아래의 정지 영상은 이러한 일련의 과정을 순차적으로 묘사한 것들이다.



그림 2. <사랑과 맹세> : 김에이류와 무라이 소위의 만남 장면(상-좌)
 무라이 소위의 전투 장면(상-우, 하-좌)
 무라이 소위의 전사 소식을 알리는 신문 장면(하-우)

<지원병>에서의 춘호와 조선총독 미나미 지로의 관계 설정과는 달리, 이 작품에서 에이류는 무라이 소위와 직접적으로 대면한다.(상-좌) 물론, 이때까지 무라이 소위는 ‘유명 인사’가 아니었다. 그의 존재는 신문을 통해 알려지면서 ‘역사

화되는데,(하-우) 이를 위해 그는 ‘자살 특공’이라는 ‘영웅적 행위’를 실천해야 한다.(상-우) 그런데 이러한 그의 행동은 다름 아닌 태평양전쟁이라는 공식적인 역사적 사건 속에서 이루어지는 바, 영화 속에서는 이는 무라이 소위를 비롯한 일본군의 전투기가 미 항공모함을 향해 돌진하는 장면(하-좌) 등을 통해 제시된다.

이와 같은 장면 구성을 통해 영화는 에이류를 비롯한 조선의 소년들 또한 태평양 전선에 출격한 무라이 소위가 선택한 길을 적극적으로 따라 갈 것을 종용한다. 그러면서 에이류와 무라이 소위 사이의 민족적 위화감은 상쇄되고³³⁾ 에이류가 무라이 소위의 집에 기거하며 취재하는 영화 속 이후의 여정을 통해 그 거리감은 줄어든다. 그리고 결국 영화의 마지막 부분에 이르러 에이류는 해군특별지원병이 되어 자신의 양모와 무라이 소위의 미망인(김신재 분)을 양 옆에 두고 훈련소를 향해 걸어간다.

제국주의 일본의 전시 동원 정책이 상당히 정교한 작동 체제를 바탕으로 하였듯이, 이처럼 1940년대 식민지 조선의 영화 분야에서 역시 청각 커뮤니케이션³⁴⁾과 대중적 인쇄 매체를 통해 선전 및 선동 방식의 체계화를 도모함으로써 그 효과를 극대화(려)는 움직임이 있었음이 확인된다.

4. 나오며

본고에서는 영상 자료가 남아 있는 국책 극영화 속 공간과 사건의 설정 방식을 중심으로, 1940년대 식민지 조선영화의 ‘역사화 전략’에 대해 살펴보았다. 전체적인 내용은 다음과 같이 요약된다.

33) 무라이 소위의 역할도 조선인 배우 독은기가 담당하였다.

34) 1940년대 대표적인 청각적 대중 매체는 단연 라디오였다고 할 수 있다. 1927년 2월 16일부터 시단법인 경성방송국에서 송신이 이루어지기 시작한 라디오 전파는 1940년대 들어 “전시 통제 체제를 유지해 나가는 데 주도적 역할을 하였”기에 그러하다.(임상원·김민환·유선영 외, 『매체·역사·근대성』, 파주: 나남출판, 2004, 317쪽) 그러나 당시 조선 극영화 속에서 역사화 전략의 차원에서 라디오 방송이 활용되는 예는 찾아보기 어렵다.

첫째, <집 없는 천사>에서의 경성, <수업료> 속 수원 화성이나 <그대와 나> 속 부여 유적 등은 역사적 상징화에 의해, <그대와 나>, <지원병>, <병정님>, <사랑과 맹세> 등 군사 정책을 반영한 극영화 속 훈련소, 기차역, 전장 등의 공간은 현실적 상징화를 거쳐 식민지 권력의 동화 정책과 전시 체제를 합리화하는 데 활용된다. 둘째, <반도의 봄>, <그대와 나>, <젊은 자태>, <병정님>, <사랑과 맹세> 등에는 일본어 연설 또는 담화 장면이, <지원병>과 <사랑과 맹세> 속에는 대표적 인쇄 대중 매체인 신문 이미지가 삽입되어 있는데, 이를 통해 이들 작품은 중일전쟁, 신체제, 태평양전쟁 등을 배경으로 한 '시국' 상황을 환기함과 동시에 조선인을 대상으로 그 실천을 강조한다.

이영일은, “1940년대에 사단법인 조선영화주식회사³⁵⁾에서 제작한” 일련의 “영화들을 한국영화로 볼 것인가”에 대한 논란의 여지가 병존함을 지적하며 “실질적으로 이 시기의 한국영화는 없었다고”까지 말할 수 있음을 피력한다. 그러면서도, “특정 시기에 한국영화가 백지상태였다고 강조하기보다는 이 시대 이명에서 일어난 영화적 사건을 다양한 측면에서 기술하는 것이 더 타당할 것”임을 자인한다.³⁶⁾

이러한 양가적 인식이 비단 영화(사) 분야에만 한정적으로 적용될 수 있는 것이 아님은 물론이다. 식민지 시기 중 ‘일제말기’에 해당하는 1940년대 전반기는 피해치면 피해칠수록 아픔과 공분, 비판과 교훈이 혼재하는 시기일 수밖에 없기 때문이다. 이에, 보다 합리적인 사고체계와 심도 깊은 역사의식을 토대로 당대 문화·정치 프로세스의 지형 및 그 배경을 규명할 필요가 있을 터, 가장 구체적인 시대적 상(象)을 드러내는 영화 텍스트를 분석의 대상으로 삼아 이에 관한 통찰을 시도하는 일은 여전히 유효한 연구의 방법론이라 할 만하다.

35) 정확한 명칭은 ‘사단법인 조선영화제작주식회사(1942~1944) 및 ‘사단법인 조선영화사(1944~1945)이다.

36) 이영일, 『한국영화전사』(개정판), 서울: 소도, 2004, 208쪽.

참고문헌

1. 단행본

- 김동호 외. 『한국영화 정책사』. 파주: 나남출판, 2005.
- 이영일. 『영화개론』. 서울: 집문당, 1997.
- 이영일. 『한국영화전사』(개정판). 서울: 소도, 2004.
- 임상원·김민환·유선영 외. 『매체·역사·근대성』. 파주: 나남출판, 2004.
- Giannetti, Louis. 김진해 옮김. 『영화의 이해: 이론과 실제』. 서울: 현암사, 2007.
- 洙源, 方. 『家なき天使』. 東京: 那珂書店, 1943.

2. 논문

- 권오현. 「황국신민화 교육정책과 역사교육의 변화」. 『사회과교육연구』제18권4호. 청주: 국사회교과교육학회, 2011.
- 김기봉. 「과거는 낫선 나라다: 재현의 욕망과 욕망의 재현」. 『한국사학사학보』제17집. 서울: 한국사학사학회, 2008.
- 김백영. 「일제하 식민지도시 수원의 시기별 성격 변화」. 『도시연구』제8집. 서울: 도시사학회, 2012.
- 김종수. 「일제강점기 부여고적의 재해석과 고적관광의 성격」. 『문화재』제49권1호 대전: 국립문화재연구소, 2016.
- 이승일. 「조선총독부의 기록수집 활동과 식민통치」. 『기록학연구』제15집. 서울: 한국기록학회, 2007.
- 이주영. 「일제말기 조선영화와 연설의 정치학」. 『문학과영상』제13권3호 서울: 문학과영상학회, 2012
- 함충범. 「1940년대 식민지 조선 국책 극영화 속 ‘경상」. 『도시인문학연구』제8권1호 서울: 서울시립대학교 도시인문학연구소, 2016.
- 미쓰이, 다카시(三ツ井, 崇). 「식민지 하 조선에 있어 언어의 정치학: 조선언어정책사회사 고찰(植民地下朝鮮における言語の政治學: 朝鮮言語政策・社
會史再考)」. 『한림일본학』제20집. 춘천: 한림대학교 일본학연구소, 2012.

유지, 호사카(裕二, 保坂). 「일제의 동화정책에 이용된 신화(日帝の同化政策に利用された神話)」, 『일어일문학연구』제35집. 서울: 한국일어일문학회, 1999.

3. 신문 기사

「영화가 현실로 주연배우에 소집장」, 『매일신보』, 1944.10.2.

4. 인터넷 웹사이트

두산백과. <http://terms.naver.com>. 접속일 2017.9.18.



A Study on the Historicizing Strategies of Colonial Joseon Cinema in the 1940s

– Focusing on Setting Method in Existing Feature Films

Ham Chung-beom* Han Sang-eon**

This paper aims to figure out some methods of historicizing in the colonial Joseon cinema of the 1940 which construct actuality of the narrative and the justification of the message. Based on existing feature films produced in line with the national policy, I analyzed two elements in narrative structure; place and event in them. As a result, I classified and characterized in two kinds of historicizing. First, Gyoungseong in *Homeless Angel*, Suwon Hwaseong in *Tuition*, and remains of Buyeo in *You and Me* are symbolized historically. In addition, places such as training camp, railway station, and battlefield in the feature films which reflected the military policies are symbolized realistically. Second, there are many scenes including speeches or discourses spoken in Japanese and some images of newspaper in Joseon cinema. These images call Korean people's attention to the circumstances of 'state of affairs' backgrounded Sino-Japanese War, New system, or Pacific War and at the same time emphasize practice to them.

key words

Colonial Joseon Cinema, 1940s, Space, Event, Historicalization

* Research Professor, Hanyang University

** Research Professor, Hanyang University

접 수 일 : 2017년 10월 15일

심사기간 : 2017년 10월 20일~2017년 12월 3일

계재결정 : 2017년 12월 4일

K C I