

1. 서사들의 별자리
2. 여배우의 삶과 죽음
3. 서사의 빈자리
4. 서사의 재구축: 충후 여성의 일본인 되기
5. '조선해협'이라는 거리
6. 재생, 일시정지

국문요약

식민지 시기 여성을 둘러싼 서사는 역사적 국면에 따라 그 모습을 바꾸었다. 20년대 신문이나 잡지 등에서 여배우/여성들의 죽음을 다룬 기사는 당대에 유행하던 신파 서사와 유사한 측면을 보여준다. 이는 죽음이라는 치명적인 순간과 여배우라는 전시적 속성을 지닌 어트랙션을 서사적인 방식으로 통합하여 식민지에서의 근대가 지체되고 있다는 서사 서술자들의 인식을 드러낸다. 이런 서사는 30년대에 들어서면 좌절에 대한 인식이라기보다는 서사 속 여성에 대한 공격으로 바뀌게 된다. 일본 제국의 지리를 식민지의 자본이 확장할 수 있는 시장으로 파악하는 등, 소위 '근대'가 손에 잡힐 수 있는 무언가로 전환되면서, 신파적 여성상은 그 의미를 상실하게 된 것이다. 신파적 여성상을 배치하고서도 결

* 본 연구는 2007년 영화진흥위원회 신진연구인력지원사업을 통해 연구되었음.

** 한국예술종합학교 공연전시지원센터 영화전용관 프로그래머

국 거기에 커다란 역할을 부여하지 않는 <군용열차>처럼 영화 속 여성의 자리는 비워진다. 이 빈자리에 이제 총후부인의 이야기가 들어오게 된다. <조선해협>은 총동원 체제 하 총후에 남겨진 여성들의 삶을 다루는 영화로, 이 여성들의 '일본인 되기'가 무엇이었는지를 보여준다. 영화 속 여성들은 끈질기게 분투 하면서 총후부인 정체성을 직접 몸으로 새기는 신체적 실천을 보여주지만, 끝내 그녀들의 일본인 되기는 매끄럽게 이루어지지 못하는 듯하다. 이 글은 이러한 역사적 국면들을 여성과 서사를 둘러싼 하나의 별자리로서 그려보려는 시도이다. 역사적 국면에 따라 모양을 바꾸어 온 여성의 서사적 재현은 결국 근대라는 욕망 속에서 반복되고 있었던 것이다. 하지만 동시에 그러한 서사의 재현을 일시정지하는 주제들의 실천은 이러한 서사적 지배가 균질하게 작동한 것은 아니었음을 보여준다.

주제어

여배우, 서사영화, 일본인 되기, 근대, 신과, 총후부인, 문예봉, <군용열차>, <조선해협>, 재생, 일시정지

1. 서사들의 별자리

이제 그 자세한 내용을 듣건대 그는 좌하현 당진(佐賀縣唐津)출생의 산중정자(山中政子)(二一)로 어려서부터 불행하여 일찍이 부모를 여의고 의탁할 곳이 없이 자기 고모(姑母)인 포전모(浦田某)의 경영하는 곡마단 천우대일좌(天優大一座) 여배우가 되어 약한 몸에 견디기 어려운 역할과 어린 마음에 참을 수 없는 학대를 받아가며 七, 八년 동안 남모르는 눈물을 흘리고 시름없는 한숨을 지은 지가 한두 번이 아니었다고 한다. 이같이 불운의 비애에 싸인 정자로서도 二八의 방년을 맞이하게 됨에 본능적으로 짝트는 사랑의 움(苗)과 뜨겁게 일어나는 열

정의 발작으로 三년전 개성(開城)에서 흥행하던 때에 강촌광산(岡村鑛山)(二一)이라는 청년과 우연히 눈이 맞게 되어 달콤한 사랑을 주고받게 되었다고 한다. 그러나 배우란 그물에 휩쓸린 몸이라 사랑의 이상을 실현할 길이 없고 부자유의 현실을 면할 수가 없어 미지의 희망을 가득이 싣고 생(生)의 요구에 얽매어 그날그날을 지내보았으나 끝내 광명의 길은 열리지 아니하였다. 열렬히 불타는 애욕을 떼지 못하고 한 많은 억울을 풀지 못하여 애인 강촌에게 「불행에 싸인 약한 정자(政子)는 갑니다. 사랑하는 강촌씨 안녕히 계십시오」 동무배우들에게 「불쌍한 동무들이여 가는 나는 가거니와 너희들의 앞날을 어찌 하랴 하는 간단한 유서 두장을 남겨두고 한 많고 눈물의 세상을 훨훨 떠나갔다고 하는데 그 유서를 받은 연인의 마음과 동무들의 마음을 말하는 듯이 컴컴한 하늘에는 때 아닌 굵은비가 내리기 시작하였다.¹⁾

1933년 10월 31일자 『동아일보』는 한 여배우의 자살을 비통한 감정으로 전한다. 실낱같은 사랑의 희망을 붙들고 고된 삶을 영위해가던 여배우가 결국 자살에 이르는 이야기를 전하는 이 기사는 구술문자에서 문자문화로 이행하던 시기의 신문매체 보도기사가 표출할 수 있었던 감수성의 정도를 보여주고 있다고 하겠다. 같은 날 같은 면에 실린 다른 기사와 비교해 볼 때, 이러한 강렬한 감수성은 흥미롭게도 유독 이 기사에서 강하게 표출된다. 단속적이고 착종적인 시각적 경험이 감각적인 순간들의 나열로 구성되는 것과는 달리, 이러한 감정들은 서사적 배열 속에서 움직여 나간다. 이때의 경험은 특정한 정서가 직조되면서 일어나는 운동이라기보다는, 이미 운동하는 서사의 트랙 위에 놓임으로써 특정

1) 「曲馬團 따라다니는 女俳優 山中政子 飲毒自殺 - 〳의욕심과 사랑에 눈떠서 簡單한 遺書만 남기고(嶺美)」, 『동아일보』 1933년 10월 31일, 5면. (〳표시는 식자 불능)

지점으로 향해 간다. 그리고 많은 경우 이 서사들은 ‘죽음’으로 귀착된다. 때로는 여배우의 죽음으로, 때로는 모던걸의 죽음으로, 때로는 총후부인의 죽음으로 그려지는 이러한 귀결은 때로는 비통하고 애절한 죽음으로, 때로는 방탕한 삶에 마땅한 대가로, 때로는 식민지적 주체됨을 향한 위대한 희생으로 설명된다. 이러한 죽음 서사들은 시대적으로 그 모습과 의미작용을 달리하고 있지만, 궁극적으로는 일정한 틀 안에서 차이를 가지고 반복된다.

이 글은 이러한 서사들의 구축과 그것의 의미작용이 구성되는 과정에서 개입하는 힘들에 대해 질문해보고 하나의 별자리를 그려보려는 시도이다. 이를 위해서는 각각의 역사적 국면들을 분리하고 다시금 연결하는 절합의 과정을 거쳐야 할 것이다. 서사적 변화를 기준으로 볼 때 식민지 시기의 국면은 크게 세 지점으로 나눌 수 있을 듯하다. 하나는 여배우와 기생 등의 자살에 대한 담론적 매혹이 서사의 형식으로 드러나는 20년대 중반으로부터 30년대 초반이다. 두 번째로 이전 시기의 서사들을 전유하여 이제는 모던걸을 향해 실질적인 죽음을 선고하는 30년대 중반 이후가 될 것이다. 이 시기의 서사는 단지 모던걸의 경험을 교살하는 것을 목적으로 했다기보다는 궁극적으로는 새로운 주체를 예비하는 자리를 마련하기 위한 죽음을 배치한다. 세 번째는 전시 총동원 체제 하의 새로운 여성주체, 총후부인을 호명하고 구축하는 서사이다. 죽음에 대한 담론적 매혹으로부터 시작하여, 실질적인 죽음 선고, 그리고 구체적인 여성주체의 호명에 이르는 죽음 서사의 변화는 식민지 조선에서 근대적 주체 구성, 대중의 표상, 그리고 실재하는 대중의 경험 사이에 있는 간극들 사이에서 의미망을 형성한다. 이 때, 1920년대의 ‘모던’한 문화적 풍경들과 40년대의 ‘억압적’ 총동원 기제는 각각의 자리에 고립되는 것이 아니다. 이것들은 근대적 결여에 대한 인식, 이에 따르는 욕망, 그것이

요구하는 삶의 형태, 그리고 실제 삶이 바꾸어가는 또 다른 욕망의 양식들을 둘러싸고 하나의 별자리를 그리게 될 것이다.

2. 여배우의 삶과 죽음

1920년대 후반에서 30년대 초반에 이르기까지, 매체에 실린 기사 중 자살 비보를 전하는 글을 찾는 것은 그리 어렵지 않다.²⁾ 대개가 여배우, 기생, 신여성 등 여성의 자살을 다루고 있는 이들 기사는 ‘여배우 서사’라고 불리도 좋을 만큼 사건을 서사화하는 일정한 규범 속에서 작성된다. 기생과 여배우, 그리고 신여성은 이 시기 사실상 독립적인 표상으로서 존재했다기보다는 서로 그 이미지를 포개어가면서 하나의 새로운 여성주체 담론을 만들어갔다. 알려져 있다시피 실제로 많은 여배우들이 전직 기생이거나, 배우활동으로 얻은 명성을 통해 유명 기생으로 전업 내지는 겸업하는 경우도 많았다. 이들을 내세워 만들어낸 ‘여배우 자살 서사’는 앞에서 인용한 『동아일보』 기사처럼 정념으로 가득 찬 어떤 삶들을 다룬다. 가족을 부양하기 위해 상경한 여자들, 이들은 돈을 벌기 위해서 애쓰는 한편 도시의 새로운 문물에 매혹되어 지금과는 다른 삶을 꿈꾸기도 한다. 그 길에 이끌려 기생이나 배우가 되는 이 여자들은 사랑하는

2) 「산송장」 등의 연극에서 주요 배역을 맡았던 여배우 최성혜의 죽음은 비슷한 시기에 여러 신문에 동시에 실린다: 「女俳優投身 생활곤란으로」, 『동아일보』 1927년 8월 23일 2면; 「여배우 최성혜, 한강에 투신자살, 21일 오후 6시경에, 원인은 생활곤란」, 『중외일보』 1927년 8월 23일 2면. 그 외에도 자살 사건에 대한 신문 기사로는 다음과 같은 것이 있었다: 「畫家에 情들어서 女俳優가 飲毒, 信川서 興行中悲劇實演」, 『동아일보』 1929년 3월 16일, 5면; 「극단여배우가 음독을 實演, 정든 남자와 못살아 독약까지 마시게 된 그 여자」, 『조선중앙일보』 1935년 12월 17일 2면.

사람을 만나게 되지만, 몇 가지 문제에 봉착하게 된다. 기생, 혹은 거의 기생이나 다름없는 ‘여배우’라는 신분으로서는 도저히 넘을 수 없는 제약이라든가 사랑만으로는 결코 해결되지 않는 생활의 곤란 등. 여기에 ‘돈’은 핵심적인 갈등 요소로서 배치된다. 즉, 여배우 서사는 신파극의 서사와 유사한 요소들로 구성된다. 말 그대로 ‘사랑에 속고 돈에 울고’.

‘자살’이라는 클라이맥스를 포함하고 있지 않더라도, 신문보다는 비교적 덜 정형화된 기사를 실는 대중 잡지에서도 여배우의 삶은 유사한 방식으로 서사화된다. 이들 기사는 흔히 사람들이 여배우들이 사치스럽고 방탕한 삶을 살고 있다고 생각하지만 실상은 ‘예술’에 대한 열정 하나만으로도 넉넉지 못한 살림을 감내하고 순정한 사랑에 목을 매어 그것 하나만을 향해 모든 것을 바치는 사람들이라고 변호한다.³⁾ 중요한 것은 그 희생과 노력에도 불구하고 결국 참된 사랑과 예술의 꿈은 언제나 요원하기만 하다는 점이다. 당대에 극장가를 주름잡던 서양영화 배우들의 화려한 삶은 “우리의 눈으로 보면 강 건너의 싸움같이 구경이나 할 따름”이며, 어떠한 것도 제 힘으로 성취하지 못한 조선의 배우들의 입장에서는 “참으로 우리의 상상 밖의 일”일 뿐이다.⁴⁾ 그렇기에 욕망을 담지한 여배우들의 굴곡진 삶-서사는 비극적 결말을 향해 갈 수밖에 없다.

이러한 서사는 1930년대 식민지 조선의 도시 경성에서 유행하던 문화 담론과 맥을 함께 한다. ‘에로틱, 그로테스크, 년센스’의 준말인 ‘에로 그로 년센스’는 당시 식민지 조선의 신문과 잡지 등 매체들에서 당대의 문화 현상을 설명하는 어휘로서 빈번하게 등장했던 말이자, 쌍S생, 은파

리, 파영생 등 필명을 바꾸어가며 신여성과 모던걸, 그리고 이들이 표상하는 모던 문물을 정탐하던 방정환의 글을 비롯하여 많은 취미 독물들이 적극적으로 표방하던 양식이기도 했다.⁵⁾ 이런 기사들은 신파적 서사, 즉 둘 다 근대적 산물인 ‘돈’과 ‘낭만적 사랑’ 사이에서 어쩔 수 없는 운명에 휘말린 여자 주인공의 비극적인 서사를 기반으로, 보다 감축적인 순간들로 이끌려 간다.⁶⁾ 다시 말해, 이들 서사는 퇴폐적이고 음산한 감각으로 이끄는 어트랙션들, 그것이 제공하는 감축적인 매혹으로부터 출발하여, 그 감각을 충족시키는 극단의 순간에서 멈추어 막을 내린다. 여성의 자살을 둘러싼 서사는 이러한 감각에 대한 지향과 그것이 구축하는 (동시에 그것을 에워싼) 담론을 욕망함으로써 추동하는 것이다.

로라 멀비(Laura Mulvey)는 서사 영화가 여성에 대한 카메라와 (남성) 관객의 시선을 서사, 정확히는 영화 속에서 주인공들의 시선 속에 종속 시킴으로써 여성의 이미지가 제공하는 위협적인 순간들을 매끄럽게 통합한다고 지적한다.⁷⁾ 여성 연기자가 보여주는 도상적인 매력은 내러티

3) 「裏面으로 본 男女俳優의 生活相」, 『동광』 제39호, 1932년 11월, pp. 100-103; 李瑞求, 「女俳優와 貞操와 사랑」, 『삼천리』 제4권 제2호, 1932년 2월, 92-96쪽; 「海外에 빛나는 朝鮮女俳優艷史」, 『만국부인』 제1호, 1932년 10월, 70-75쪽.
4) 「활동 여배우들의 시네마와 유행, 옷 입은 이 모양 저 모양」, 『동아일보』 1933년 11월 1일 6면.

5) 미리엄 실버버그는 1920년대에서 40년대 일본 미디어의 모토로 등장했던 ‘에로 그로 년센스’가 당대의 문화현상을 설명하는 중요한 키워드가 될 수 있다고 지적한다. 한편, 채석진은 식민지 조선의 문화 현상을 일본 제국의 문화적 흐름 속에서 파악하는 가운데, 그것이 당시 조선의 매체에서도 지배적인 양식으로 등장하고 있음을 주목한다. 동시에 제국의 질서 속에서 구성된 유사한 문화 맥락을 지적하는 에로 그로 년센스가 일본에서는 자본주의와 제국주의의 확산 속에서 좌절과 실패를 경험한 지식인들이 비정치화되는 과정에서 “제국으로서 자신의 이미지를 구축하는 과정”으로써 기능하였다면, 식민지 조선에서는 그렇게 구축된 “제국의 이미지를 식민지 조선인들에게 이식하는 과정”이었다는 차이가 있었음을 지적한다. (채석진, 「제국의 감각: ‘에로 그로 년센스’」, 『페미니즘 연구』 제5호, 동녘, 2005.)
6) 雙S生, 「처녀가 혼자 잉태할 수 있는가, 男子가 모르는 處女가, 아기를 배어自殺하기 까지 — 너머도 그것말가튼 事實秘話」, 『별건곤』 제22호, 1929년 8월, 78-91쪽; 覆面兒, 「그 女子들은 왜 鐵道自殺을 하였나?」, 洪·金 兩女子, 永登浦鐵道自殺事件 後聞」, 『별건곤』 제40호, 1931년 5월
7) Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and Other Pleasures*,

브의 “깊이의 환영”을 파괴하여 평면성을 부여함으로써 꺾진성을 무너뜨리지만, 그녀를 바라보는 남자 등장인물의 시선과 (남성) 관객의 시선은 내러티브의 꺾진성을 파괴하지 않으면서 결합될 수 있는 것이다. 이러한 시선의 봉합은 당대 남성 지식인들이 가지고 있던 식민지적 결여 인식과 ‘진정한 근대’에 대한 욕망과 맞닿아 있다. 이루지 못한 사랑, 성취할 수 없는 자본, 이 모든 것을 도상적으로 드러내는 여배우의 죽음이라는 순간 속에서, 결여된 것에 대한 욕망과 끊임없는 지체에 대한 불쾌는 역설적으로 여성의 삶과 죽음을 서사화함으로써 쾌락의 영역으로 진입한다. 결국 (여배우의) 죽음이란 두 가지를 드러내게 된다. 하나는 앞서 말했듯 식민지 조선이 넘어서야 하는 구습에 대한 서사구성자들(즉, 지식인들)의 인식이고, 다른 하나는 그것을 넘어서려는 시도가 결국 좌절될 것이라는 숙명론이다. 정지된 순간들로 지속되는 근대 문물의 충격들은 관객들에게 단속적 경험을 안겨주었지만, 그러한 경험들의 근대적 성격을 인정하지 않는 지식인들이 보기에 그것은 ‘진정한’ 근대를 지체시키는 요소들이었다. 움직여야만 하는 것들은 “관객을 향해 밖으로 뻗어 나가려 하는” 어트랙션의 전시성에 이끌려 멈추어 있었고, 이를 계몽하려는 지식인들은 “인물 중심적 상황을 향해 안으로 들어가”서 대중의 주목을 이끌어내는 서사적 충동에 이끌리고 있었다.⁸⁾ 단속적인 근대 경험은 서사적 형식을 통해서 그 성취/지체의 과정이 밝혀져야 했다. 당대 시각적 어트랙션, 그 얼굴로 표상되는 여배우는 이를 위해 역으로 이용된다. 그녀의 (죽음을 향한) 삶은 움직이지 않으려는 관성 속에 있던 어떤 상황을 움직이도록 작동시킨다. 여배우의 삶이 보여주는 굴곡이

Indiana University Press, 1989.

8) Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Guard” in Thomas Elsaesser & Adam Baker, eds., *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI, 1990.

서사적 형식을 통해 운동을 직조해 가는 한편, 여배우의 (삶을 통과한) 죽음은 이 모든 과정에도 불구하고 그 숙명적인 좌절, 끊임없는 지체를 환기시킨다. 식민지 조선의 통속적 근대의 경험은 여배우 서사를 우회하면서 그 가치가 절하되고, ‘진정한’ 근대에 대한 욕망을 생산하는 것이다.

3. 서사의 빈자리

30년대 중후반으로 넘어가면 상황은 크게 달라진다. 여배우들의 힘겨운 삶—그것으로 표상되는 식민지 조선의 힘겨운 상황—은 더 이상 비통한 감정과 동정심으로 서사화되지 않는다. 신여성과 모던걸에 대한 포화 와도 같은 비판이 쏟아지기 시작하고, 이상향에 대한 강조가 보다 거세어진다.⁹⁾ 당대의 지식인들이 비판했던 학생들의 성적 풍기문란의 문제는 구체적인 실체로 포착되지는 않는다. 오히려 그것은 김수진의 지적처럼 “욕망의 풍기문란”을 향한 비판이었을지 모른다.¹⁰⁾ 20년대 중반 이후, 성취 자체가 불가능해 보였던 새로운 가치들이 일군의 여성들의 통속적인(vernacular) 일상에서 그 나름의 근대성을 형성하고 있었다. 근대적 경험들의 한 형태라 보이는 이러한 근대성을 사치, 풍기문란, 데카당스, 곧 죽음에 이르는 위험한 것으로 평가하는 담론이 전면화되고, 이는 ‘여성적인 것’으로서 재구성된다. 이 비판자들이 겨냥하고 있었던 것은 단순한 비판이 아니었다. 그것은 하나의 흐름, ‘여성적인 것’으로 재구성

9) 柳光烈, 「모던이란 무엇이나, 모-던걸-모-던뻐-이 大論評」, 『별건곤』 1927년 12월. 이 글은 모던걸과 보던보이를 ‘형식적 근대아녀(近代兒女)’라고 규정하고, 아직 진정한 의미에서 해방된 근대아, 근대녀는 조선 땅에 없다고 비판한다.
10) 김수진, 「1920~30년대 신여성담론과 상징의 구성」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.

된 통속적 근대의 경험에 대한 교살을 시도한 것이었다. 이제 여배우의 죽음은 다른 의미를 부여받게 된다. 일례로 가정을 박차고 나가 사기꾼과 동거를 시작하는 여성이 실수로 딸의 생명을 위협으로 이끌게 되어 결국 자기 죄를 뉘우치고 죽음을 선택한다는 이야기를 다룬 <미몽>(1936)은 이 시기의 여배우 서사가 어떻게 다시 구성되고 있었는지를 보여준다. <미몽>은 주연배우 문예봉(애순 역)의 히스테리컬한 목소리를 통해 여성의 고백을 하나의 담론양식으로 구축하고, 그 안에 섹슈얼리티를 배열하여 통제 가능한 무엇으로 만들려는¹¹⁾ 소위 ‘건전한’ 욕망, 진정한 근대적 의식을 향한 욕망을 보여준다. 거리로 터져 나오는 음습한 욕망의 다발이 아닌, 진취적이고도 건전한 욕망, 대상을 발견하게 된 낯은 욕망이 통속적 근대성이 죽은 자리 위에 놓일 수 있게 된다.

여배우 서사가 식민지적 현실 경험에 대한 환유로서 존재해왔다면, 그것은 다시 자신이 구축해온 비통한 정서 자체를 내파시키는 방식으로 작동하게 된다. 성취되지 않는 근대라는 문제는 여배우를 통해 표상되었지만, 여기서는 그 표상 자체가 폐기된다. 구체적인 밑그림을 그리기 위해서는 시기적인 상황을 상기할 필요가 있다. 1930년대 중반, 일본은 전 세계를 휩쓸었던 공황을 타개하고 적극적으로 북으로, 그리고 남으로 진출하기 시작했다. 공황을 겨우 넘기기는 하였으나 여전히 사회적인 혼란은 계속되었기에 이를 효과적으로 통제할 수단이 필요하기도 했고, 다른 한편 식민지-시장을 확장하여 자본의 이윤 창출을 이끌어내야 했기 때문이었다. 식민지 조선의 몇몇 사람들도 시장을 확보하는 것이 매우 중요한 과제임을 인식하고 있었다.¹²⁾ 이 때 제국적 차원에서 일어난

총동원의 움직임은 ‘반도’의 사업가에게도 시장을 확보할 중요한 계기로서 작용할 가능성을 가지고 있었다. 20년대에는 미처 손에 닿지 못할 곳에 있었던 정상국가 혹은 자본주의적 발전으로 표상되는 ‘근대’가 제국이라는 거대한 기계 속에서 획득 가능한 무언가로 변형되는 순간이었다. 이에 따라 실패에 대한 표상, 지체되는 욕망의 환유로서 구축된 20년대의 여성 서사는 더 이상 필요하지 않게 되었다.

1935년 조선영화 흥행작이었던 <춘풍>과 조선 최초의 발성영화 <춘향전>으로 스타덤에 오른 문예봉은 35년과 36년 사이에만 춘향전의 속편 격인 <그 후의 이도령>(1936) <장화홍련전>(1936), <무지개>(1936) 등 7편의 영화에 잇달아 출연하면서 인기를 구가한다. 춘향을¹³⁾ 비롯한 당대의 여배우가 할 수 있는 가장 대중적인 배역을 도맡아 하던 그녀는 앞서 말했던 <미몽>에서 한 번의 자살을 경험함으로써 ‘담론’이 요구하는 스타의 반열에 오른다. 조선영화의 기업화라는 과제가 주어졌던 1930년대 중반을 지나, 조선영화계에 시장 개혁의 절호의 기회가 주어지기 시작했던 전시동원 시기로 들어오면, 대부분의 조선영화가 프로파간다적인 색채를 띠게 된다.¹⁴⁾ 이전의 문예봉이 보여주었던 역할들—손에 잡히지 않는 이상, 탈출구가 보이지 않는 비참한 삶, 근대 성취의 끊임없는 지체, 즉 ‘식민지 조선적인’ 무엇—은 이제 더 이상 큰 의미를 지니지 못하게 되었다. 중요한 것은 ‘새로운’ 시대가 요구

얼마나 중요한가를 역설한다.

- 13) 백문임은 ‘춘향’이라는 아이콘이 당대의 여러 가치 맥락 속에서 생산된 역사적 산물임을 밝힌다. (백문임, 『춘향의 딸들, 한국 여성의 반쪽짜리 계보학』, 책세상, 2001.)
- 14) 발성영화에 대한 열망으로부터 배태된 조선영화의 자본화/기업화라는 문제는 바로 그 산업적인 욕망 때문에 제국에 협력하는 귀결을 낳게 된다. (이화진, 『조선영화—소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005.) 이는 20세기 초 자본주의적 욕망이 제국의 욕망과 어떻게 절합하는가를 보여주는 사례이다.

11) 김소영, 「신여성의 시각적 재현」, 『한국여성학 연구의 쟁점들 I』 한국여성학회 2006년 춘계 학술대회 자료집, 2006. 6. 10, 113~140쪽.

12) 가장 대표적인 사례가 고려영화협회의 이창용이다. <삼천리> 등에서 행해진 여러 대담에서 그는 일관되게 만주나 내지에서 흥행하는 것이 조선영화에 있어

하는 배우, ‘새로운’ 시대가 요구하는 서사를 만들어내는 것이었다.

전시 총동원 체제는 총동원이라는 말 그대로 억압적 총동원은 물론, 일상 지배까지 강화하기 위해 영화 등의 문화영역에서도 매우 강력한 이데올로기 체제를 구축하려 하였다. 조선영화 여배우의 이미지 역시 총동원되었는데, 이전부터 유명했던 배우들이 이들 영화에서 주요 배역을 맡아 연기하고, 실제 영화상 역할의 비중과는 무관하게 홍보의 중요한 부분을 차지했던 것은 자연스러운 귀결이었다. “삼천만의 연인”이라 불리었던 문예봉은 이영일이 ‘최초의 친일영화’로 설명하는 <군용열차> (1938)를 비롯하여 잇달아 여러 프로파간다 영화의 주인공으로 출연한다.

<군용열차>는 군용열차와 이 정보를 빼내려는 스파이를 둘러싼 두 친구의 갈등을 장르적으로 표현한다. 점용(왕평 분)과 원진(독은기 분)은 함께 사는 친구 사이로, 원진은 점용의 동생 영심(문예봉 분)과 서로 사랑하는 사이다. 점용은 열차 기관사로서 군용열차를 몰고자 했던 소망을 기어코 이루게 된다. “너의 몸은 너만의 몸이 아니다. 우리 모두의 몸이다”라는 다소 비장한 충고를 듣고 천황과 국가를 위해 몸을 바칠 것을 다짐하는 점용의 모습은 ‘친일영화’로서 평가되었던 이 영화의 면모를 보여준다. 더욱이 프로파간다 영화가 대중의 인식에 보다 손쉽게 다가가기 위해서 대중의 인지에 관습적으로 자리한 ‘장르’를 동원한다는 점을 고려할 때, 군용열차를 몰게 된 제국의 청년의 건강한 모습과 스파이의 유혹에 넘어가 정보를 흘리게 된 그의 친구가 겪는 갈등을 대립시키며 당대에 유행했던 장르로서 첩보물을 동원한 것 역시 이 영화의 프로파간다적 속성을 보여주는 측면이라 하겠다.

그런데 제국 청년의 의무를 역설하는 장면이 상대적으로 영화 전체 서사에서 곁돌고 있다는 점은 조금 이상하게 보인다. 프로파간다로서 <군용열차>는 선전 내용을 명료하고 투명하게 전달하되 그 부분이 전

체 서사에서 돌출부위로 느껴지도록 만들려고 하지는 않았을 것이다. 이 영화가 장르라는 외피를 동원한 것에서 볼 수 있듯이, 선전을 위한 서사는 특히나 매끄러운 표면에서 움직이면서 대중의 의식을 보다 용이하게 장악해야하기 때문이다. 그럼에도 이 영화가 ‘친일영화’라고 평가 받을 때 핵심이 되는 몇몇 장면은 아예 없더라도 서사의 진행에 아무런 무리가 없을 정도로 뜬금없이 등장한다. 이것은 이 영화의 프로파간다성 자체에 대해 회의해 볼만한 근거가 될 수도 있다. 그러나 여기에는 몇 가지 맹점이 있다. 우선은 오늘날 우리가 본 프린트가 완전본이 아닐 가능성이, 동시대 관람 환경을 잣대로 당시의 미디어 리터러시를 평가할 수는 없다는 점이 있겠다.

‘미모의 여성스파이’ 류의 이야기들이 재생산되는 것을 포착, 이 담론이 제국의 식민지적 주체를 생산하는데 어떻게 작동했는지를 서술하는 권명아의 지적은 보다 문제적인 지점을 제기한다.¹⁵⁾ 대중의 흥미를 유발시켰을 스파이 담론이 ‘배운 사람’, ‘외국어를 할 줄 아는 사람’ 등에 대한 일종의 경각심을 일깨우면서 황민화라는 정체성 투쟁을 대중이 내면화하게 되는 계기를 만들어냈다는 것이다. 따라서 이 영화의 프로파간다성은 노골적인 황민화 선전 부분에 있다기보다는 당대의 맥락에서 ‘스파이’라는 기호가 배치되어 있던 상황에 있는지도 모른다. 환언하면 노골적인 선전 부분이 전체 서사에서 돌출하는 문제가 이 영화의 프로파간다성 자체에 대한 기각을 결정할 수는 없다는 것이다. 중요한 것은 이 영화가 프로파간다성을 가지고 있는가 아닌가하는 성격 논쟁이 아니라, 이 영화가 신파서사가 총동원 체제로 옮겨갈 때의 과도기적 형태를 보여주고 있다는 점이다. 특히 이 과도기적 형태는 20년대 중반부터 구

15) 권명아, 『역사적 파시즘: 제국의 판타지와 젠더정치』, 책세상, 2005. 2부의 1장과 2장 참조.

성되었던 여배우 서사가 총동원 체제로 들어오면서 어떠한 변화를 겪는지를 읽는데 많은 도움을 줄 것이다.

이 영화에서 문예봉은 20년대 여배우 서사, 마치 남편 임선규가 쓴 ‘고등 신파극’이자 희대의 흥행작 『사랑에 속고 돈에 울고』에서 곧바로 튀어나온 인물 같다. 문예봉이 연기한 영심은 오빠의 학비와 가족의 생활비를 대기 위해 일찍이 기생이 되었고, 그 때문에 기적(妓籍)에서 빠져 나와 원진과 결혼하기 위해서는 거금 2000원을 지불해야 한다. 결국 원진은 영심과 결혼하기 위한 자금을 마련하려고 스파이와 결탁하게 된다. 즉, 영심의 희생으로 점용은 기관사가 되어 제국을 위해 큰일을 하는 사람이 될 수 있었지만, 그녀가 사랑하는 남자가 나라를 배신하는 것으로 그 희생의 빛을 갚게 된다. 영심은 가족부양을 위해 노동하는 여성이자, 그 때문에 결국 곤란에 처하는 인물, 그리고 <군용열차>의 가장 결정적인 갈등요소를 제공하는 인물인 것이다.

이 영화가 그리는 갈등의 지도에 가장 중요한 국면으로 보이는 영심이라는 인물은 기이할 정도로 서사에서 배제되어 있다.¹⁶⁾ 영심은 66분 남짓 상영되는 영화에서 18분이나 지나서야 예의 “조선영화의 화형(花形) 여우” 문예봉의 클로즈업으로 등장한다. 이후 영심은 상당 부분 회상 장면이나 상상 속 장면으로 묘사됨으로써 서사를 이끌어가는 것과는 다소 무관하게 배치된다. 영심은 술자리에서 강요에 못 이겨 노래를 부르

16) 이화진은 <군용열차>에서 “조선옷을 다소곳하게 차려입은 문예봉이 등장하는 장면은 … 단절이나 휴지(休止)로 위치”한다면서, 문예봉이 “전체적인 내러티브와 매끈하게 결합되지 못”하는 것을 지적한다. 이는 문예봉이 환기하는 ‘조선적인’ 정서와 당시의 국책 영화의 목적 사이에 일정한 간극이 형성되고, “슬픔과 비애가 어린 잔영”으로 남는 문예봉의 이미지가 선전 영화의 서사적 결말을 실패에 이르도록 하는 것은 아닐까 하는 질문을 던지는 것이다. (이화진, 『“국민”처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들』, 『여성문학연구』 제17호, 한국여성문학학회, 2007년 6월, 387-422쪽.)

게 된다. 그 순간 화면은 과거 회상으로 보이는 장면으로 옮겨간다. 이때 화면의 안팎이 매우 혼란스러워진다. 화면에서는 영심의 클로즈업에서 아이들이 뛰노는 마을이 디졸브로 옮겨간다. 하지만 원심이 부르는 민요의 처연한 곡조는 부르는 일본어 동요 소리와 동시에 재생되면서 뒤섞인다. 이 장면은 신파적 여성 서사와 전시 동원체제가 구축하고자 하는 서사가 혼재되어 소란스러운 상황을 연출하는 한편, 봉합되지 않는 기표들 사이의 충돌을 보여준다. 아이들이 일본어 동요를 부르며 뛰노는 동안 한쪽 곁에는 나무 밑에 혼자 서 있는 여자 아이가 보인다. ‘일본어 동요’는 1920년대 후반에 태어난 아이들에게는 이미 주어진 조건이었다. 소학교에서부터 일본어를 배우고, 어느 시점부터는 아예 조선어과목마저 사라져버렸던 상황에서, 이들의 경험과 습속들은 일본어를 중심으로 구성되었을 것이다. 이때 한 쪽 구석으로 내몰려 있는 한 여자 아이의 모습은 그러한 상황에 쉽사리 적응하지 못하고 바깥으로 밀려나고 만 어떤 삶의 흔적을 보여준다.

맥락상 영심의 현재에 대한 은유거나 그녀의 외로웠던 어린 시절을 묘사하는 이 장면은 서로 잡음을 일으키고 있는 두 개의 노랫소리와 함께, 달라지고 있는 체제에 쉽사리 적응하지 못하는 ‘기생 신분의 여성’의 처지를 역설적으로 드러낸다. 황민화 서사로 곧바로 나아가기에는 멈출 수 밖에 없는 20년대식 여성의 위치말이다. 제국을 위해 멸사봉공하기를 꿈꾸는 점용은 영화의 마지막에서 군용열차를 몰고 어디론가 달려가게 됨과 동시에 드문드문 등장했던 로맨스에 성공하지만, 그가 그렇게 될 수 있도록 뒷받침했던 영심의 로맨스는 애인의 매국행위와 결국 그의 자살로 인해 좌절되고 만다. 그녀가 기생 처지에서 벗어났는지 여부는 영화는 알려주지 않는다. 다만 영심은 뜬금없이 등장한 삼촌을 마중하는 것을 끝으로 전체 서사에서 완전히 이탈해버린다. 영심은 과거에

속한 인물이었고, 영화가 이 영화를 만들었던 담론이 요구하는 삶으로 나아가기 위해서는 버려져야 했기 때문이었다. 이제 국가 건설에 새로운 식민지 주체로서 참여하기 위해서는 새로운 인물상이 필요해졌다.

4. 서사의 재구축: 총후 여성의 일본인 되기

1939년 8월 조선영화인들을 통합하기 위한 조직인 조선영화인협회의 발족과 이듬해 2월 영화인 등록제도 시행, 1939년 10월 일본 내지의 영화법 시행에 따른 1940년 8월 조선영화령 반포, 이어 내지의 영화사 통합에 부응하는 1942년 조선영화제작주식회사로의 모든 영화사 통합에 이르기까지 소위 ‘영화신체제’ 구축을 향한 총독부의 영화 선전 정책은 숨 가쁘게 달려온다. “과거에는 영화감독이나 배우되기가 용이했지만 지금은 아무나 될 수 없는 것이 감독과 배우다”라는 안석영의 말처럼, 이후 조선에서 영화를 만들기 위해서는 총독부의 관리감독 하의 조선영화제작주식회사에 편입됨으로써만 가능해졌다.¹⁷⁾

<조선해협>은 조선영화제작주식회사의 작품으로 당시의 정책에 따라 영화는 일본어로 제작되었고, 당시 1류 개봉관 중 하나였던 약초극장에서 개봉했다. <군용열차>에서 영심의 애인 원진은 비록 나라를 배신했다는 죄책감을 이기지 못해 자살로 마감하기는 했지만, 그 자살로 황국신민으로서의 본분을 자각하게 되었음을 선포함으로써 일본인 되기의 궤도 위로 올라온다. 하지만 원진의 매국행위에 결정적 계기로 작용했던 ‘과거의 여자’ 영심은 서사에서 밀려나게 된다. 하나의 빈자리, 시

대가 요구하는 새로운 주체가 들어올 수 있는 공간이 서사 속에 마련되었다. <조선해협>(1943)은 바로 이 자리에 총동원체제가 요구하는 새로운 여성 주체를 배치한다.

<조선해협>은 형의 죽음으로 자신의 의무를 각성하고 지원병에 나서는 세이키(聖基, 남승민 분)와 그의 아이를 가지게 된 연인 긴슈쿠(錦淑, 문예봉 분)의 이야기를 다룬다. 세이키는 뼈대 있는 가문의 둘째 아들로 부모의 뜻에 반하는 삶을 살다가 “정신을 차리고” 군인이 되기로 결심하지만, 그의 아이를 가진 긴슈쿠는 세이키의 집안에서 받아들여지지 않는다. 그녀는 세이키의 여동생 기요코(清子, 김신재 분) 등의 개인적인 도움으로 어렵지만 꾀꾀하게 살림을 꾸려나간다. 그러다 세이키는 전쟁터에서 총상을 입어 후방 병원으로 옮겨지고, 긴슈쿠는 공장에서 힘들게 일하다 결국 실신하고 만다.

1941년에 개봉한 <지원병>이 지원병으로 나서고자 하는 남자의 고민 과정을 보여주었다면, <조선해협>은 남자가 군인이 되기로 결심하면서 출발한다. 이 영화는 <지원병>의 마지막 장면, 분옥(문예봉 분)이 애뜻한 눈빛으로 떠나가는 연인을 바라보는 그 지점에서 시작하는 것이다. 이 영화의 광고문구 중 “청춘의 감격에 둘러싸인 아름다운 여성영화입니다”¹⁸⁾라는 표현은 이 영화가 당대의 신파적 정서에 익숙했던 여성 관객을 위한 영화임을 홍보하는 한편, “사랑의 꿈과 삶의 고통이 아스라한 애수와 환희의 꽃잎을 색칠하여, 질푸른 ‘해협’에 신시대의 결실을 맺다!”¹⁹⁾라고 이 영화가 “현대의 영웅적 청춘영화”임을 강조하는 것은 그러한 신파적 정서를 ‘신시대’의 질서와 결합시키고자 하는 의도를 내비친다.

17) 안석영(安夕影), 「映畫俳優와 監督이 되는 法」, 『삼천리』 제13권 제6호, 1941년 6월호.

18) 『조광』 1943년 6월호 광고.

19) 『조광』 1943년 7월호 광고.

20년대 후반의 신파적 여배우 서사가 이후 시대의 지배 담론에 의해 끊임없이 공격을 받았지만, 일단 한 번 대중을 사로잡았던 과잉의 감수성은 여전히 흔적으로 남아 있게 된다. 『삼천리』 1940년 4월호에 실린 여배우 좌담회의 제목은 「文藝峰等 當代 佳人이 모여 『紅淚·情怨』을 말하는 座談會(강조는 인용자)로, 당대의 여배우들이 둘러 앉아 여배우로서 자신의 삶을 직접 고백하고 전시하며 신세타령을 하는 모습을 볼 수 있다. 이 좌담에서 이들의 “홍루정원”은 직접적인 자기 고백을 동반한다.²⁰⁾ 이 고백이 전시되는 과정은 지배 담론에서는 사라져야 했던 것이 다른 층위에서 여전히 남아있음을 보여준다. 담론상의 재현을 통해서 구축된 이전의 서사가 신여성과 모던걸을 질식시키고 신파적 여성이 있던 자리마저 빼앗겼음에도 이미 정서로서 남아버린 하나의 흔적 말이다. <조선해협>은 이러한 정서적 흔적들, 그리고 흔적 위에 놓인 경험들을 적극적으로 좇는다. 영화 속 여성들과 마찬가지로 ‘반도’에 남겨진 여성 관객은 자신들의 처지를 반추하게 하는 이야기를 보게 된다. 당대의 인기를 끌던 신파극이 이들 관객에게 모종의 카타르시스를 제공했던 한편, 이 영화는 그 카타르시스의 효과를 프로파간다로 이어가고자 한다. 여성 대중에게 적극적으로 소구하고자 했던 프로파간다 <조선해협>이 이전의 서사들과 다른 것은 바로 이 지점이다. 이전의 서사가 여성서사를 우회하여 (남성의) 불안과 (초월적 근대예의) 욕망을 드러냈다면, <조선해협>의 서사는 여성 대중을 직접 겨냥하여 작동하고자 한다. 이 영화는 총후의 여자들의 반항을 이끌어내어 이들을 황민화 혹은 국민화라

20) 김소영은 여장 남자배우와 온나가타(女型), 즉 여형배우로부터 신여성이 일종의 ‘과국’으로서 재현되는 역사적 과정에서 남성 지식인들의 “복화술적 대변과 재현”의 계보를 찾는다. (김소영, 「신여성의 영화적 재현: 과국, 급변 그리고 판타지」, 『전 지구적 현상으로서의 신여성과 재현의 정치경제학』 세미나 발표문, 이화여자대학교 아시아여성학센터, 2007. 8. 24.)

불리는 과정, 즉 식민지적 주체로서 완성시키려는 서사적 재구성을 시도한다. 말하자면 <조선해협>은 남자들을 전쟁터로 보내고 총후에 남겨진 여성들의 삶을 그려냄으로써 부과된 국가적 의무에 대해서 역설하는 영화인 셈이다.

후반부의 한 시퀀스는 총후의 여자들의 삶이 어디에 도달하게 되는지를 보여준다. 세이키는 전쟁터에 나가서 싸우고, 긴슈쿠는 공장에서 일하며 아이를 키운다. 그동안 두 사람의 만남을 지독할 정도로 어긋나게 만들던 이 영화는 이 장면에 이르러서 더 이상 두 사람의 길을 어긋나게 배치하지 않는다. 여기서 영화는 두 사람의 동선을 평행편집으로 교차시키면서 일치의 순간들을 이끌어내려 한다. 격전이 이루어지는 어느 고지, 카메라는 세이키가 잡고 있는 총으로 다가가고, 그것은 이내 재봉틀로 교차된다. 카메라가 재봉틀의 클로즈업에서 빠져나오면 재봉틀 앞에 있는 긴슈쿠의 모습이 보인다. 전투가 격렬해질수록 두 사람의 공간은 빠르게 교차된다. 그러다 전투 장면에 응답하듯 교차하던 공장 장면은 어느 순간 마치 전쟁터에 그녀의 표정을 기입하듯 긴슈쿠의 클로즈업으로 바뀐다. 곧, 세이키는 총탄을 맞고 쓰러지고 긴슈쿠도 식은땀을 흘리면서 쓰러진다. 세이키의 총과 긴슈쿠의 재봉틀, 총포소리의 잔향과 공회전하는 재봉틀의 실패, 그리고 두 사람의 쓰러짐은 서로 다른 두 사람의 길이 사실은 하나의 길, 황국신민의 길에서 만나고 있음을 보여준다. 그 동안 두 사람의 만남이 지연됨으로써 발생하는 멜로드라마적 긴장은 <조선해협>과 이 영화가 직조하려는 총후부인 서사를 추동하는 요소로 작용하는 한편, 제국의 기계 속에서 하나하나의 부품으로서 자신의 자리에서의 역할들을 충실히 할 것을 요청하고 있기도 하다.

하지만 서로 다른 길을 가고 있는 듯 하던 두 사람이 만나는 그 길의 끝에는 “죽음”이라는 과국이 놓여 있다. 바다를 건너 전쟁터로 나가게

된 세이키는 “형에게 지지 않”을 것을 아버지와 삼촌으로부터 당부 받고, 또 스스로도 그렇게 다짐한다. 이미 전쟁터에서 전사한 형에게 지지 않는다는 것은 황국신민으로서 우뚝 서기 위해 형에 못지않은 공훈, 즉 죽음을 각오하겠다는 이야기다. 이는 식민지 주민이 일본인이 된다는 것은 곧 일본인으로 죽는 것을 의미했다는 리오 칭의 언급을 상기시킨다.²¹⁾ 전쟁터로 나갈 자격을 얻은 식민지 청년은 죽음을 향한 돌진을 통해서만 그 공훈을 인정받고 황민으로서 의무를 완수하는 길에 오르게 된다. 세이키는 죽은 형이 천황의 군대로서 하사받은 훈장, 죽음과 맞교환한 황민의 지위 앞에서 자신 역시 그렇게 죽겠노라고 다짐하고 있었던 것이다.

그런데 <지원병>의 춘호(최운봉 분)와 <조선해협>의 세이키의 지원병이 되겠다는 다짐, 전쟁터로 나가 죽음을 각오하고 싸워야 한다는 강박이 긴슈쿠에게서는 보이지 않는다. 그녀에게는 삶을 영위하고 아이를 기르는 것만이 당면 과제인 것처럼 보인다. 그 분투 과정의 끝에는 세이키와 마찬가지로 ‘죽음’이 자리하고 있지만, 긴슈쿠는 이 시기 영화 속 (남성) 인물들이 사로잡혀 있던 질문들—어떻게 하면 일본인으로 죽을 수 있을까, 그 대의를 어떻게 실현시킬 것인가 하는 질문을 던지지 않는다. 사실 하나의 주체에서 다른 주체로의 이행의 순간에서 질문을 던지는 행위 자체는 주체가 자기 신체에 개입하는 타자와 자신을 인식한다는 것을 포함한다. ‘일본인으로 죽기일 수밖에 없는 일본인 되기’의 과정이 남성 주체를 통해 재현될 때는 비교적 매끄러운 서사를 구사하게 되고, 이 과정에서 식민지 남성 주체의 자아와 타자가 명확하게 분리되는 것처럼 보이게 된다. 처음부터 하나의 시각적 어트랙션으로써 서사

에 도입되었던 여성 주체에게는 질문을 던지는 역할보다는, 던져진 질문을 체화하는 것이 더 자연스러울 것이다. <지원병>의 춘호가 방황하고 고민하고 모색하는 것과는 달리 <조선해협>의 긴슈쿠는 일하고 아이를 낳고, 또 일하는 것으로 총후부인에게 지워진 의무를 재현한다. 결국 남성주체들에게서 리오 칭이 지적했던 것처럼 심리적이고 개인적인 존재론으로서 황민화 이데올로기가 재현되는 것과는 달리, 여성주체를 통해서 <조선해협>에서 볼 수 있듯 실질적인 동원의 양태가 그녀들의 몸이 단련되는 과정을 재현함으로써 드러난다. 이 과정은 시대가 요구하는 새로운 주체 상으로서 총후부인을 서사의 자리에 놓는 것에 머무르지 않는, 그리고 총후부인으로써 갖춰야 할 덕목으로서 현모양처와 같은 정체성이나 의식의 차원이 아닌 신체적 실천들을 통해 일상이 재구성되어가는 과정이다.²²⁾

<조선해협>은 현모양처 담론이 전시 체제의 일상 동원 전략과 어떻게 절합을 이끌어내는지를 보여준다. 앞서 인용한 광고문구 그대로 이 영화는 “여성영화”라고 불릴 만큼 당시 식민지 조선이라는 총후에서 살아가는 거의 모든 여성의 모습이 등장한다. 사랑하는 남자를 전쟁터로 보낸 뒤 홀로 아이를 키우는 긴슈쿠, 그녀를 곁에서 돕는 일본인 에이코(英子), 세이키의 동생으로 밝고 명랑한 소녀 기요코 등 서로 다른 민족, 서로 다른 계급의 여성들이 총 등장하여 긴슈쿠의 사랑과 삶을 응원한다. 긴슈쿠가 아이를 낳는 장면의 경우, 영화 속 거의 모든 여자들이 함께 모여 이를 돕는다. 한쪽에서는 물을 데워 나르고 다른 한쪽에서는 죽을 끓이며 분주히 오가는 이 여자들의 동선을 따라서, 카메라도 분주하게 오간다. 화면이 분주한 동선에서 비로소 진정되는 것은 아기 울음 소리가 터져 나오는 순간이다. 새로운 아이의 탄생은 긴슈쿠에게 중요한

21) Leo T. S. Ching, *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, University of California Press, 2001.

22) 도미야마 이치로, 『전장의 기억』, 임성모 옮김, 이산, 2002, 33쪽.

국면이 된다. 이 아이는 긴슈쿠가 이씨 집안의 며느리로 인정받기 위한 중요한 계기가 되기 때문이다. 세이키의 부모는 긴슈쿠(와 그녀의 친구들이) 낳은 아기를 보고서야 전통과 가문이라는 이름으로 굳게 닫혀있던 마음을 연다. 전통적으로도 여성의 영역에 놓여있던 ‘출산’이라는 행위는 태어날 아이를 통해 영화 속에서 긴슈쿠의 지위를 보다 분명하게 자리매김할 수 있도록 한다. 출산의 과정은 기실 국민적 정체성이라는 가치와 잠재적 재생산자라는 신체적 지위를 맞바꾸는 과정이 된다. 따라서 이 과정은 단지 긴슈쿠 개인의 노동으로 머물지 않는다. 영화 속에서 여성들의 ‘연대’를 가장한 집단적 의식(儀式)으로 수행된 긴슈쿠의 출산 장면은 기실 그것이 국가의 관리와 통제 하에서 이루어져야 함을 내포하고 있다.

이씨 집안의 아이를 낳았다는 사실은 긴슈쿠가 가족의 일원이 되기 위한, 다시 말해 재생산 가능한 여자가 사회적 존재의 세포가 될 수 있는 필요조건이 된다. 이것이 그 집안의 가장 기초적인 부분을 충족시키고 있기는 했지만, 그렇다고 해서 그녀가 바로 가문의 일원이 될 수는 없다. 긴슈쿠가 이씨 집안의 일원이 되기 위해서는 제국 사회를 구성하는 ‘이예(家)’의 논리 속에 자신을 적극적으로 배치해야 하고, 국민 정신 총동원의 기초 단위로서 ‘가태이(家庭)’라는 공간을 창출할 능력을 입증해야 했다. 그것은 재생산에 머무르지 않는 노동, 그리고 그것을 통한 생산이라는 충분조건 역시 만족시킬 것을 요구하는 것이었다. 시어머니(복혜숙분)가 긴슈쿠의 존재를 받아들여지게 되는 것은 세이키를 전송하는 플랫폼에 뒤늦게 도착한 긴슈쿠가 떠나가는 열차를 황망히 바라보다 떨어뜨린 손수건 때문이었다. 전쟁터에 나가는 세이키의 수훈을 기원하며 긴슈쿠가 한땀한땀 정성스럽게 “祈武”라는 글귀를 자수로 놓은 이 손수건은 큰 일을 앞둔 남편/연인을 위해 헤어짐이라는 극단적인 상황까지 감내하

는 긴슈쿠의 ‘성숙한 부인’으로서의 모습을 보여준다. 다른 한편, 아기를 보고서야 겨우 긴슈쿠의 생계를 돕기로 결정한 시아버지가 긴슈쿠를 ‘가족’의 일원으로 받아들이는 것은 그녀가 고된 노동 중 실신에 이르고 난 이후였다.

아이를 낳고 성실한 삶을 다하는 것이 ‘현모’로서의 모습이라면, 남편 혹은 연인을 떠나보내고도 꾀꾀하게 자신의 자리를 지키며 삶을 영위해 가는 것이 ‘양처’로서의 모습일 것이다. 결국 ‘현모양처’는 총후의 여성들이 소국민을 낳고 기르는 재생산의 영역을 지키는 한편, 남자들이 떠나간 생산의 영역을 채우도록 요청하는 하나의 담론이었다. 그렇지만 그것이 생산과 재생산이라는 일상 공간에 대한 개입인 한, 현모양처라는 담론은 여성들의 신체를 직접 통제하고 새롭게 구축하려는 시도이기도 했다. 그렇기 때문에 여기서 이 여자들이 직면하고 있었던 것은 그러한 주체가 되어야 한다는 강박이나 시대가 요구하는 ‘현모양처’, ‘총후부인’ 등의 주체상에 대한 의무감이 아니었다. 긴슈쿠가 보여주듯이, 총후의 여성들에게 보다 중요했던 것은 오히려 새로운 주체에 대한 호기 넘치는 의무감이라기보다는 생존 그 자체에 가까웠다. 그녀들은 아주 작은 부분에 이르기까지 규율화되고 제도화된 뻘뻘한 매트릭스 속에서 것처럼 폭력적인 체제를 살아남기 위해 생산과 재생산의 영역에 투신해야 했다.²³⁾ 그러나 이때의 ‘생존’이란 오로지 죽음으로써만 벗어날 수 있을 것 같은 고된 노동의 무한한 반복이었다. <조선해협>의 총후부인 서사는 일본

23) 권명아에 따르면 “살아남아야 한다”는 강박은 경쟁 논리를 내면화하는 것과 관련이 있으며, 이는 “이미 구성된 기제들을 전유하면서 파시즘적으로 재배치하는 연속과 변화의 과정”을 보여준다. 본 논문은 권명아의 주장을 “협력층 엘리트의 부지런한 전시 동원 체제 하의 일상”과 “체제에 저항한 민족 해방 투쟁의 지사나 잠복한 엘리트의 파시즘의 저항 방식”이 대척점에 있는 것이 아닌 총동원의 매트릭스 안에 함께 배치될 수 있는 동원의 양태들을 보여주는 것으로 이해한다. (권명아, 『역사적 파시즘: 제국의 판타지와 젠더정치』, 책세상, 2005, 121-123쪽.)

인이 된다는 것이 결국 제국의 시간 속에 편입된 노동임을 재현한다.

5. '조선해협'이라는 거리

‘생존’이라는 문제를 조금 더 고민해보도록 하자. ‘살아남으라’는 체제의 명령은 주체가 제국의 시간을 벗어나지 못하도록 일상을 촘촘하게 규율화했다. 식민지 대중은 몸뻐 등을 비롯한 권장되는 ‘국민복’을 입어야 했고, 공적 공간에서는 일본어를 써야 했을 정도로 일상의 세세한 부분이 규율로서 정해져 있었던 것은 물론이고, 병영 일과처럼 구성된 학교 일과라든지 전차가 조선신궁이 있던 남산 앞을 지나가게 되면 멈춰서 목례를 해야 했을 정도로 시간적으로도 꽉 짜진 삶을 살아야 했다. 일상화된 전쟁 그리고 전장이 끊임없이 침투하는 일상이라는 맥락 속에서, 노동이 되었건 그 무엇이 되었건 신체를 규율화하려는 꽉 찬 동원의 그물망 속에서, 식민지의 대중은 새로운 주체로 이행할 것을 요구받고, 그 요구는 점차 그녀들을 임계지점으로 몰고 간다. 그러나 전장의 질서가 일상으로 침투하면 침투할수록, 이런 삶을 살아야 했던 사람들은 이 체제를 살아간다는 것의 의미를 고민하게 하는 순간을 마주하게 된다. 물론 그것은 사실 갈등이나 고민의 분명한 형태를 띠고 있지는 않다. 그것은 오히려 팍팍한 노동, 뻣뻣하고 매끄러운 서사, 즉 제국의 시간 속에서 멈춰있는 순간으로 발생한다.

<조선해협>에서 실신에 이르도록 분투하는 김슈쿠에 비해 기요코의 모습은 시종일관 밝고 명랑한 여성으로 등장한다. 기요코는 결혼에 대한 전통적인 사고방식을 보여주는 어머니에게 “그래도 결혼은 당사자들의 문제”라고 섹쭉하게 답하기도 하고, 아버지에게 김슈쿠를 며느리로 받

아들여달라고 부탁하다가 결국 우는 조카를 떠넘기고 방을 나가버리는 식으로 문제를 해결하려 하기도 한다. 일본인 에이코 역시 친구들과 아 기용품을 사러 백화점에 왔다가 계산을 옆 친구에게 은근슬쩍 떠넘기는 귀여운 장면을 연출한다. 김슈쿠의 장면이 삶의 괴로움에 찌든 여인네의 모습을 보여준다면, 이들의 명랑쾌활한 행동은 전반적으로 무거운 느낌의 영화를 한층 가벼운 터치로 채색한다.

김슈쿠와 기요코가 보이는 차이는 문예봉과 김신재의 차이로 그대로 들어온다. 당대 일본 제국의 스타였던 이향란이 1940년 조선을 방문했을 때, 문예봉과 김신재, 조선영화의 두 인기 여배우가 그녀를 맞아 좌담을 벌인다.²⁴⁾ 기자는 일본어로 진행된 이 대담을 번역하여 수록하는 한편, 세 여배우의 말과 말 사이에 여배우 인상에 대한 논평을 끼워넣는다. 이 논평은 세 명의 ‘스타’ 여배우가 당대 관객들에게 소구된 이미지의 단면을 묘사한다. “하이얀 레-쓰의 상의와 붉은 치마의 중국복”을 입은 이향란은 “옷 위로서도 그의 아들이들한 살냄새가 풍기는 듯”하고, 김신재는 “그 애교스런 덧이빨을 해죽해죽 들어내 놓으며” 이향란에게 말을 건넨다. 이향란에게서는 “무엇을 무진장으로 감춰두었을 것 같은 믿음성”이 보이고 “조금도 불안하지 않”은 안정된 여유로움이 묻어나는 한편, 김신재에게서는 “아기자기 예쁘고” 귀여운 명랑쾌활함이 엿보인다. 실제로 일본어에 능했던 김신재가 서글서글하고 붙임성 있는 말투로 지면을 장식했다면, 일본어를 잘 못했던 문예봉은 이 대화에 좀체 참여하지 못한다. 기자는 “환-히 잘난” 문예봉의 점잖은 얼굴과 정숙한 자태에 대해서 이야기하며 “얼굴이 조금도 움직이지 않”는 모습을 “石膏의 美”라며 칭송한다. 그렇지만, 여기에는 대화의 맥락을 파악하지 못하여 자

24) 「滿洲國 名優를 歡迎하는 座談會」, 『삼천리』 제12권 제8호, 1940년 9월, 148-150쪽.

기 자리를 찾지 못했던 문예봉이 느꼈던 곤란함이 담겨 있다. 결국 1941년 이향란이 다시 조선을 방문했을 때는 그 자리에 다시 할 수 있었던 사람은 김신재 뿐이었다.²⁵⁾ 1년도 채 되지 않아 만난 두 사람은 반가운 기색을 드러내며 친근한 대화를 나눈다. 기자는 “향란은 신재를 몹시 좋아하고 귀해하는 눈치였다. 똑 자기의 동생 같은 태도”라며 두 사람의 친근한 대화를 가족적인 분위기로 재구성한다. 여배우들의 대답은 제국을 중심으로 배워들 “대동아의 지정학” 속에서 “바깥으로는 경계의 확장을, 안으로는 서로간의 긴밀한 회로를 만들어”갔다.²⁶⁾ 그러나 그 자리에 “석고”처럼 앉아 있던 문예봉은 제국 일본의 현재를 관통하는 다층적인 기획의 뒷자리로 몰려날 수밖에 없었다.

김신재가 맡은 기요코라는 배역이 밝고 건강한 쾌활함을 보여주면서 제국의 지도의 한 부분을 그려내는 배우로서 이 서사가 요청하는 팍팍한 생존의 일상을 감추는 것과는 달리, 문예봉이 연기하는 김슈쿠는 ‘현모양처’로서 총후부인에게 주어진 의무를 담지하며 당대 여성대중이 살아야 했던 제국의 시간을 체현한다. 그렇기 때문에 영화 <조선해협>에서 김슈쿠가 처했던 딜레마는 이향란과의 좌담에서 문예봉이 처했던 곤란함보다 친연성을 가진다. 총후부인 서사, 제국의 시간 속에 던져진 여성들의 몸은 그 신체적 실천을 통해 단련되지만 기실 그 몸이 문제가 되는 순간이 찾아온다. 대부분의 여성대중은 당국의 다양한 시도에도

25) 「李香蘭, 金信哉 會見記」, 『삼천리』 제13권 제4호 1941년 4월, 180-184쪽. 일본의 패전 후 중국에서 한간(漢奸) 혐의로 고초를 치루었던 이향란은 사실 이 대답에서 이미 자신의 정체가 일본인 야마구치 요시코(山口淑子)라는 사실을 밝힌다. 이향란의 민족성은 전쟁이 진행되던 시기에도 중국 뿐 아니라, 일본, 조선에서 계속 문제가 되었는데, 이 세 지역에서 그녀가 자기 정체성과 관련한 스타 소구 전략이 달랐던 것은 꽤 흥미로운 주제다.
 26) 이화진, ““국민”처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들», 『여성문학연구』 제17호, 한국여성문학학회, 2007년 6월, 387-422쪽.

불구하고 일본어를 비롯한 황민이 되기 위한 중요한 조건을 충족시키지 못했던 것이다. 이러한 상황은 주체에게 자신이 서 있는 위치가 도대체 어디인지를 결정적으로 고민하게 하는 순간을 만들어낸다. 그 자리에 석고처럼 앉아있을 수밖에 없었던 문예봉이 생각했던 것은 무엇이었을까. 결국 다음 자리에 불려나오지 못했던 그녀는 자신의 위치에 대해서 어떠한 질문을 던지게 되었을까.

『삼천리』 1941년 6월호는 조선영화인협회 1주년을 기념하는 안중화의 글을 필두로 임화의 「조선영화발달소사」, ‘내선문화의 교류’를 역설하는 총독부 도서과 김영균의 글, 미국영화의 해악을 논하는 글, 조선영화의 기업화를 논하는 글, 내지의 영화 촬영소, 조선영화 배우 수기 등 장장 80여 페이지에 걸친 영화 특집을 다룬다. 이 과정에는 황민화라는 주체화를 통해 정상국가에 편입되고자하는 욕망 뿐 아니라 보다 시스템화된 영화인 양성과 영화제작환경을 만들고자 하는 열망, 당대에 인기가 높았던 미국영화의 가치를 폄하함으로써 영화문화, 영화정책, 영화통제를 정당화하려는 의도, 그리고 관객들을 위한 팬서비스(이틀테면 배우 수기라던가, 영화인 인물평 등) 까지 다층적인 의도와 목적들이 개입되어 있다. 여기서 흥미로운 것은 임화의 글이다. 임화는 「朝鮮映畫發達小史」에서 경향파 영화에 빗대어 나운규의 영화를 “다분히 「내슈넬」 [national-인용자]한 경향을 가진 것”이라고 평가한다. 그가 ‘nation’이라는 외래어를 가져다 쓸 때, ‘민족’이라는 번역어를 사용하지 않고 영문 음차를 그대로 가져다 쓰는 것에는 번역의 정치학이 발생시키는 긴장이 담겨있다. 여기에는 ‘민족’이기도 하고 ‘국가’이기도 한 네이션(nation)이라는 단어와, ‘민족’도 아니고 ‘국가’도 아닌 현 단계의 상황 사이의 긴장이자, 자신이 외래어 음차로 우회할 수밖에 없는 상황에서의 멈춤이 있다. 어느 쪽으로 가더라도 죽음에 이를 것은 명백하지만, 그 어느 쪽도

갈 수 있을 것 같지 않은 상황에서의 멈칫함 말이다.

다시 영화 <조선해협>으로 돌아오자. 사랑하는 남자를 만나고 싶어 서 군대 사열을 환영하는 행렬을 헤집고 다니며 애처롭게 그것을 바라보던 긴슈쿠는 거의 죽음에 이르는 고통스러운 과정 끝에서도 결국 세이키를 만나지 못한다. 그녀가 정말로 어떤 지위를 원했는지 아니면 그것만이 자신의 그리움을 해소하는 길이기 때문에 그렇게 한 것인지는 모르겠으나, 중요한 것은 세이키를 만나고자 하는 긴슈쿠의 마음이 치명적인 결과로 치달고 있었다는 것이다. 하지만 그 죽음은 이 서사에서 치명적인 것으로 이야기되지 않는다. 오히려 긴슈쿠의 행동은 아름다운 죽음을 향한 “영웅적인 청춘”의 모습으로 칭송된다.

<조선해협>의 마지막 시퀀스는 분투 끝에 쓰러진 긴슈쿠의 모습을 “영웅적인” 것으로 칭송하는 한편, 이 영웅성 자체를 모호한 공간 속으로 흩어버린다. 처음부터 끝까지 계속 지체되던 긴슈쿠와 세이키의 만남은 긴슈쿠가 공장에서 쓰러지고 세이키가 전투 중 총탄을 맞고 병원으로 후송된 뒤에야 ‘조선해협’을 사이에 두고 전화로나마 겨우 성사된다. ‘우리들은 지금부터 시작’이라고 힘주어 말하는 세이키와 ‘또 공훈을 세우라’며 ‘당신의 아들도 훌륭한 군인이 될 것’이라고 힘없는 목소리로 말하는 긴슈쿠의 애절한 대화에서 긴슈쿠의 목소리에는 반짝이는 바다가 덧씌워진다. 전화로 어렵사리 이루어진 대화가 끝난 뒤, 다리를 다친 세이키는 간호사(김소영 분)와 함께 해변을 걷는다. 해안에 앉아있던 간호사는 바다를 보면서 별떡 일어나 말한다. “와, 아름답다! 대단한 걸요!” 세이키의 얼굴이 잠시 화면에 비친다. 바다를 바라보고 있는 두 사람. 다시 간호사가 말한다. “압도적이네요.” 바로 긴슈쿠가 거의 죽기 직전까지 싸워서 힘겹게 도달한 곳은 바로 그녀의 목소리에 덧씌워진 ‘아름답고 대단하고 압도적인’ 바다이다. 식민 모국과 식민지 사이에 있는 바

다, “조선해협”은 이제 총후 여성의 희생이 성취할 수 있는 아름답고 대단한 자리이지만, 동시에 식민 모국에도, 식민지에도 속할 수 없는 ‘압도적인’ 공간적 거리, 사이 공간을 의미하게 된다. 공간적인 거리 사이에 놓인 여성, 영화 <조선해협>에서 긴슈쿠의 여정은 앞으로도 뒤로도 가지 못하고 바로 여기서 멈칫하게 된다.

제국과 식민지, 국민과 비국민, 협력과 저항이라는 대의적 실천 사이의 다층적 거리 사이에 놓인 주체들의 멈칫거림은 주체 이행 과정의 임계지점에서 일어날 수 있는 교착 상황을 역설적으로 드러낸다. 도미야마 이치로가 지적했던 것처럼, 일본인 되기의 과정은 황민화 등의 용어로 설명되는 것처럼 하나의 주체에서 다른 주체로 옮겨가는 매끄러운 과정이 아니라, “‘일본인’ 되기를 시작한 순간부터 타자성이 자기 내부로 슬며시 다가온다고 하는 양의적인 정체성의 양상”을 드러내는 것이었다²⁷⁾ 이화진은 정숙한 현모양처로서 문예봉의 이미지가 식민지의 총후부인 아이콘으로서 배치될 수 있었고 그러한 ‘비애’나 ‘우울’의 정서에 기반한 멜로드라마에 밀착하는 성격과 내러티브를 구축했으나, 결국 문예봉의 연기가 식민지인으로서 가지는 차이를 환기시킴으로 인해서 여배우들의 국민처럼 연기(演技)하기는 “계속 연기(演技/延期)되는 것일 수밖에 없었다”고 한다.²⁸⁾ <조선해협>에서 문예봉의 분투는 통속적인 공간에서 자기 나름대로의 ‘근대성’을 형성하며 자기 신체를 스스로 조직해가던 여성 주체들이 그 신체를 규율화하려는 제국의 시간이 개입되었을 때 어떻게 되는지를 보여준다. 20년대의 여성들이 창출해가던 근대적 경험은 생존하라는 체제의 명령 아래에 묻힌 지 오래되었고, 그 때문에

27) 도미야마 이치로, 『전장의 기억』, 임성모 옮김, 이산, 2002, 32쪽.

28) 이화진, ““국민”처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들”, 『여성문학연구』 제17호, 한국여성문학학회, 2007년 6월, 387-422쪽.

‘근대적 경험’이란 그녀들을 비판했던 그 논자들의 이상향처럼 지체된 것처럼 되어버린다. 하지만 이미 근대 경험의 터널을 지나 온 대중은 이제 제국의 시간이 제공하는 ‘다른 근대’ 속에서 타자의 요구를 충족시키지 못하는, 타자에 의해 재현된 자기 모습을 발견하는, 결국 타자화된 자신의 이미지를 자기 신체에서 만나게 된다. 그때 그녀들은 문예봉 혹은 긴슈쿠가 그랬던 것처럼 ‘조선해협’이라는 거리에서 멈춰 선다.

6. 재생, 일시정지

식민지적 근대의 지체에 대한 탄식으로 가득 찬 20년대 중반의 여배우 서사, 특정한 경험을 아예 질식시켜버리려는 30년대의 모던 걸 자살 서사, 모던걸을 서사 밖으로 몰아 낸 이후에, 생산과 재생산을 통해서 만들어진 새로운 주체를 구성함으로써 그 빈자리를 채우려는 총후부인 서사, 이들이 구성하는 하나의 별자리는 서사들이 형성되어 재생하는 것이 단순한 재생이 아닌, 재-생(再生)이었음을 드러낸다. 여배우의 이미지가 가지는 전시적 속성이 신파적 서사와 마주쳐서 전도되어 규범화된 서사 원리를 구축했지만, 여전히 그 이미지의 전시적 속성이 가지는 위험-정지된 순간으로 지속되는 근대적 경험-은 남아있었다. 그러한 어트랙션은 여배우의 삶-서사에 대한 재생을 통하여 전도된 방식으로 이용되어 규범화된 서사 원리를 구축한다. 동시에 그 이미지가 여전히 내포한 정지 효과를 막기 위해서는 서사적인 새로운 형상들을 구축해야 했다. 얼굴을 바꾸어가며 새로운 서사들을 구축하려는 시도는 특정한 무의식과 담론을 반복해서 되살아나도록 만드는 과정이었던 것이다.

여배우에 대한 초기의 서사가 식민지 조선의 근대라는 문제를 강력하

게 환유화하고 있었다면, 일제 말기의 총동원체제에서의 서사는 ‘근대’로 불리는 제국의 시간으로 여성을 휘감으며 구축, 재생된다. 20년대의 치명적인 여성 자살 서사로부터 전시 동원기의 총후부인 서사에 이르기까지 여성 재현을 둘러싼 서사는 ‘국가’라는 근대적 욕망을 향해서 달려간다. 이 욕망의 흐름 속에서 대중은 자신에게 주어진 서사를 온 몸으로 체현하기 시작한다. 하지만 길을 달리던 이 욕망이 이들에게 이처럼 투사될 때, 그것은 결코 그 하나의 길 위에서만 움직이지는 않는다. 제국의 욕망과 식민지의 욕망 사이의 ‘조선해협’만치 드넓은 거리 사이에 놓여 있던 대중은 국가라는 욕망의 서사가 계속해서 ‘재생’되는 와중에 어느 곳에서 속하지 못하는 자신을 발견하고 그 서사가 ‘일시정지’되는 순간을 경험한다.

때로 실천적인 공간에서 ‘일시정지’가 발생하기도 했다. 이를테면 ‘넌센스’ 양식을 통해서 식민지 정책에 대한 노골적인 조롱을 표현한다거나, 학교라는 규율권력에서 잠시 이탈하여 영화관으로 도주하는 학생들의 모습은 식민지 말기 일제의 동원 정책의 매끄러워 보이는 공간에서 잡음을 일으킨다.²⁹⁾ 한편 남학생들의 수첩 속에 들어있던 이항란의 사진이나, 화면을 가득 채우는 문예봉의 클로즈업 등 배우의 얼굴은 서사의 재생을 순간적으로 결빙시키기도 한다. 현실에 작동하는 서사의 흐름을 조롱하거나 거기에서 이탈하는 순간, 배우의 곤란과 고통이 서사 자체의 재생을 현실적 삶과 부딪히게 하는 순간, 서사를 위한 어트랙션이 어트

29) 권명이는 ‘역사적 파시즘’ 체제의 지배가 투사와 투영의 관계로 일방적이었거나 대중의 광범위한 동의만이 존재했던 공간이 아니었음을 입증하는 사례들을 제시한다. 권명이는 넌센스 양식, 학생노동자들의 공간 이탈 등이 ‘역사적 파시즘’ 체제를 이해할 때 종종 간과되는 주체들의 생존이라는 문제에 있어 중요함을 역설한다. (권명아, 『역사적 파시즘: 제국의 판타지와 젠더정치』, 책세상, 2005. 1부 2장 참고.)

렉션 자체로서 서사의 일시정지를 이끌어내며 잠시나마 전환을 창출하는 순간, 스크린 위의 서사가 재생되는 와중에 그것을 일시정지시키는 현실의 경험과 식민지 주체의 신체에 각인된 흔적들은 그녀들의 위치를 모호한 자리에서 요동치게 한다. ‘조선해협’이라는 양가적인 공간에 떨어진 자신을 발견하는 이 순간, 어떤 서사를 타고 흐르는 제국의 시간이 잠시나마 멈추는 바로 이 순간들은 서사가 식민지 대중에게 투명하고 명료하고 매끄럽게 투사되지 않았음을 보여주는 지표이다. 말 그대로 ‘충동원’이 되어야 했던 이 시기에 누구의 의도와도 무관하게 발생하는 이러한 순간들은 제국의 지배가 불균질했고 끊임없이 스스로를 갱신해 가야 했음을 보여주는 것이다.

이는 물론 ‘저항’이 아니다. 재생 중의 일시정지는 말 그대로 일시정지일 뿐, ‘일시정지’한 서사는 결국 자신을 정비하고 또 다른 어트랙션을 동원해 서사를 재생시킬 것이다. 벤야민이 “정치적 미학화”라 불렀던 재현의 정치학, 전시 동원기의 유산은 그 형태를 달리하는 서사를 동원하여 지금도 자신을 재생하고 있다. 소위 ‘저항’이 아님에도 ‘일시정지’가 중요한 것은 바로 그 때문이다. 그것은 친일과 반일, 협력과 저항, 투사와 투영 사이에서 일어나는 감정 기억의 교환과 대립적 논쟁의 틀 속에서는 어디까지나 ‘잡음’에 불과할 것이다. 하지만 식민지의 유산과 파시즘의 잔영으로부터 다른 길을 찾고자 하는 사람들에게 그것은 잠재성의 영역이 된다. ‘일시정지’의 순간이 ‘서사의 재생’에 대한 저항일 수는 없더라도 지배가 불균질하다는 것을 드러내는 이 지점에서 주목할 때, 그리고 서사의 흐름을 잠시나마 멈추는 이 지점에서 출발할 때, 지금까지 지와는 다른 대안적인 서사, 제국의 시간이 아닌 어떤 다른 시간을 발굴하고 모색할 수 있지 않을까 조심스럽게 기대해본다.

참고문헌

- 권명아, 『역사적 파시즘: 제국의 판타지와 젠더정치』, 책세상, 2005.
- 김소영, 「신여성의 시각적 재현」, 『한국여성학 연구의 쟁점들 I』 한국여성학회 2006년 춘계 학술대회 자료집, 2006. 6. 10, 113~140쪽.
- 김소영, 「신여성의 영화적 재현: 파국, 급변 그리고 판타지」, 『전 지구적 현상으로서의 신여성과 재현의 정치경제학』 세미나 발표문, 이화여자대학교 아시아여성학센터, 2007. 8. 24.
- 김수진, 「1920~30년대 신여성담론과 상징의 구성」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.
- 도미야마 이치로, 『전장의 기억』, 임성모 옮김, 이산, 2002.
- 백문임, 『춘향의 딸들, 한국 여성의 반쪽짜리 계보학』, 책세상, 2001.
- 이화진, 『조선영화—소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005.
- 이화진, 「“국민”처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들」, 『여성문학연구』 제17호, 한국여성문학학회, 2007년 6월, 387-422쪽.
- 채석진, 「제국의 감각: ‘에로 그로 넌센스’」, 『페미니즘 연구』 제5호, 동녘, 2005, 43-87쪽.
- Ching, Leo T. S. *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, University of California Press, 2001.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Guard" in Thomas Elsaesser & Adam Baker, eds., *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI, 1990.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Play(revitalization), Pause:

Female Representation in Narrative Cinema of Colonial Korea

Sohn Irhe

Narratives on women during the colonial period changed itself by the historical situation. Articles in newspapers and magazines which deal with the death of actresses/women shows similarities to shinpa narrative popular to people in 20s. It reveals the narrators' consideration of the modern in colonial Korea as deferred while suturing the fatal moment of the death and the exhibitional attributes in attraction of actresses with narrative. In 1930s, this narrative changed into frontal attack to the women in the narrative rather than depression. Women figure of shinpa had lost its meaning at that time since the so-called 'modern' seemed to be able to be grabbed in hands with extending the market in the geography of the Japanese empire. Like *Military Train* which do not grant any appropriate role to the shinpa women figure, women's place would be vacant in the narrative cinema. 'Women in the rear ground(중후부인)' took its place at the very vacancy room. *Straits of Chosun*, A film which shows the life of the women, is a film about 'becoming japanese' of those women leaving behind the rear ground. Presenting the bodily practices carving the identity of 'women in the rear ground', they are struggling to the death, though it would not be achieved smoothly just like it implied. As an attempt to draw a constellation around

women and their narratives along with historical situations, this article focuses on the desire of the modern in the colonial period with narrative representation of women, had changed its figure by time but repeated. Though, it also breaks the homogeneous ground of the narrative that the subjects' practice sometimes make the moment of the pause while it is playing.

Key Words

actress, narrative cinema, becoming japanese, the modern, *shinpa*, Mun Yebong, *Military Train*, *Straits of Chosun*, play(revitalization), pause

* 위 논문은 2007년 10월 28일에 투고되어, 11월 21일 심사 완료 후, 11월 23일 게재가 확정되었음.