

# 김내성의 <청춘극장> 과 한국액션영화

— 민족국가의 상상력과 식민지의 시공간 —

이호걸\*

1. 들어가며
2. 액션영화의 서사관습과 <청춘극장>
  - 2-1. 액션영화의 서사관습과 그 원천들
  - 2-2. <청춘극장>의 서사와 대중성
3. 민족국가의 상상력과 식민지의 시공간
  - 3-1. ‘친일’의 기억 지우기
  - 3-2. 민족적 무능의 상기
  - 3-3. 민족국가의 창세기
4. 탈-민족국가의 욕망과 식민지의 시공간
  - 4-1. 친일에 대한 변명
  - 4-2. 제국의 매혹 - 식민지적 의식과 식민주의적 무의식
  - 4-3. 개인의 욕망
  - 4-4. 민족과 우울증
5. 나오며

## 국문요약

김내성의 <청춘극장>과 1960~70년대 액션영화는 식민지의 시공간을 민족주의적 투쟁을 중심으로 그린다는 점에서 공통적이다. 그 속에서 식민지의 시공간은 고통스러운 민족적 상실을 의미함으로써 민족의 의지를 담금질하게 만드는 재료이지만, 한편으로는 자랑스러운 민족국가의 창세기를 구성하기도 한다. 그러나 이러한 표면의 논리와 모순되는 심층의 논리의 징후가 균열을 통해 드러난다. 그 심층의 논리의 핵심은 탈민족 국가적 욕망이다. 이를 따랐을 때, <청춘극장>과 액션영화가 재현하는 식민지의 시공간은 민족국가의 해체 혹은 궁극적 지향으로서의 제국의 과거/미래를 의미하거나, 이 모든 것으로부터의 탈주를 지향하는 개인적인 욕망의 시공간이다. <청춘극장>과 액션영화는

\* 성균관대 대동문화연구원 연구교수

식민지 시대를 남성적인 민족적 투쟁을 중심으로 구축하는 대중적 재현의 대표적 사례들에 속한다. 전자가 기원이라면, 후자는 다양한 양상의 반복들이다. 이들이 생산해내는 강력한 민족주의적 상상력들은 항상 그것을 위협하는 논리들을 수반했다. 비평은 지배 이데올로기뿐만 아니라, 대중적 재현이 그것을 경유해서 담고 있는 모순적인 저항과 성찰 또한 읽어내야 할 것이다. (주제어: <청춘극장>, 액션영화, 식민지, 민족, 탈-민족주의, 제국)

## 1. 들어가며

조무장(跳舞場) 용궁의 밤은 화려한 일루미네이션이 물결처럼 흐르는 사랑의 전당이며, 칠색의 찬연한 무지개인 양 가지각색의 사랑이 매매되고 있는 연애시장이다.. 그러나 그 무한히 매혹적인 빨간 입술들은 사랑만을 속삭이지는 않았다. 화려한 아회복 속에 탐스럽게 감추어진 젓가슴 밑에는 조국의 운명을 걸머지고 건곤일척, 먹느냐 먹히느냐의 조국애에 불타는 새빨간 심장이 무섭게 뛰놀고 있기도 하였다.<sup>1)</sup>

시라소니는 상해의 한 화려한 카바레에서 꼬냑을 주문한다. 마침 중국인 여가수는 붉은 색 조명 아래에서 에라이샹(夜來香)을 부르고 있다. 시라소니는 웨이터에게 자신의 생일이니 음악을 연주해 달라고 부탁한다. 그 때 야쿠자 일행들이 그곳에 들어온다. 그들은 천장절이니 모든 사람들을 내쫓으라고 웨이터에게 명령한다. 물론 시라소니는 황급히 그 곳을 빠져나가는 다른 사람들과 달리 계속 버티고 앉아 있다. 이제 야쿠자와의 대결은 피할 수 없게 되었다.

첫 번째 인용문은 김내성의 소설 <청춘극장>(1952) 중의 북경의 카바레 용궁에 대한 묘사이다. 두 번째는 영화 <시라소니>(1979) 중에서 상해의 한 카바레를 배경으로 하는 한 시퀀스의 일부를 글로 옮긴 것이다. 둘 사이에는 소설과 영화라는 매체의 차이, 그리고 30년의 시간차가 존재하지만, 그 상상력은 의외로 유사해 보인다.

1) 『청춘극장(중)-한국장편문학대계17』, 성음사, 1970, 304~305쪽.

들은 모두 식민지 시대를 배경으로 하고 있으며, 각각이 그리고 있는 북경과 상해의 카바레는 이국적인 매혹의 공간인 동시에 민족적인 대립과 투쟁의 공간이다. 이러한 상상력은 해방 후 여러 종류의 대중적 재현을 통해 쉽게 만날 수 있는 것이다. 그렇다면 이러한 식민지의 사공간의 재현은 어떤 의미를 가지는 것일까? 그것이 주는 쾌락의 질은 어떤 것이며, 그것은 실제 식민지의 사공간, 그리고 그것을 재현한 탈식민지의 사공간과는 어떤 관계를 가지는가? 이 글은 이러한 의문으로부터 출발했다.

<청춘극장>은 20세기를 대표하는 베스트셀러 중 하나이다.<sup>2)</sup> 지금의 오십대 이상의 세대에 있어서 이 소설을 읽지 않은 사람은 그리 많지 않을 것이다. 이는 한 번 잡으면 도저히 놓을 수 없어서 “침식을 잊게 하는” 강력한 흡인력을 가진 대표적인 대중소설이었다.<sup>3)</sup> 하지만 <청춘극장>에 대한 진지한 비평은 그리 많지 않다.<sup>4)</sup> 그 외면의 이유는 이 소설이 가지는 통속성에 다름 아닐 것이다.

하지만 관점을 바꾼다면 이 소설이 가지는 중요성은 매우 크다. 수많은 독자들의 승인을 받은 이 소설은 그것을 소비했던 대중의 심리에 접근할 수 있는, 그럼으로써 그들의 시대에 대해 이해할 수 있게 해 주는 주요한 통로이기 때문이다. 이는 다름 아닌 수많은 대중들의 ‘침식을 잊게 했던’ 통속성의 차원에 착목함으로써 가능할 것이다. 이 글은 <청춘극장>의 통속성과 그것이 가지는 정치적, 사회적 의미들에 대해 논의하기 위한 것이다. 논의의 시작에

- 2) <청춘극장>은 총 15만질이 팔렸다. 양평, 『베스트셀러 이야기』, 우석, 1985, 51쪽; 김영희, 「제1공화국 시기 수용자의 매체 접촉 경향」, 『한국언론학보』47권 6호, 한국언론학회, 2003, 314쪽에서 재인용.
- 3) 홍기삼, 「김내성과 <청춘극장>」, 『청춘극장(하)-한국장편문학대계18』, 성음사, 1970, 381쪽.
- 4) <청춘극장>을 단일 주제로 삼은 학술적 논의는 거의 없다. 단, 김내성 작품 전반에 대한 연구나, 해방 후 대중소설에 대해 논의하는 중에 부분적으로 <청춘극장>이 다뤄진 사례들은 있다. 정세영, 「김내성 소설론」, 동국대 석사학위논문, 1991; 김복순, 「해방 후 대중소설의 서사 방식(상)」, 『인문과학 연구 논총』 19, 1999.

앞서서 몇 가지의 방법론에 대해 먼저 밝히고자 한다.

첫째, <청춘극장>을 보다 확장된 맥락 속에 위치 짓고자 한다. 먼저 이는 그것이 만들어진 시대의 정치, 사회적 상황들 속에 위치 짓는 것이 될 것이다. <청춘극장>은 해방 이후 민족국가 건설을 중심으로 새롭게 재편된 정치, 사회적 지평 하에서 남성성을 재규정하는 과정에 위치해 있다. 그리고 이와 함께 <청춘극장>을 소설 장르를 넘어서는 대중적 재현이라는 보다 넓은 맥락 속에 위치 지을 것이다. 구체적으로 <청춘극장>과 1960~70년대 액션영화 사이의 관계에 주목하고자 한다. 이는 논의의 과정에서 작가의 맥락이나, 소설사의 맥락에 대한 고려는 약화될 것임을 뜻한다.

둘째, <청춘극장>이 가지는 특정한 요소로서의 식민지 시공간의 재현과 민족주의적 남성성의 문제에 주목할 것이다. 액션영화와의 관계가 문제가 되는 것은 바로 이 지점에 대한 관심 때문이다. 그 속에서 식민지 시대는 고통스러운 민족적 상실을 의미함으로써 민족의 의지를 담금질하게 만드는 재료이지만, 한편으로는 자랑스러운 민족국가의 창세기를 구성하기도 한다. 또한 그것은 민족국가의 궁극적 모델로서의 제국의 과거/미래의 시공간인 동시에, 개인적인 욕망을 향하는 탈국가적 상상력의 시공간이기도 하다. 식민지 시공간과 민족주의적 남성의 주제를 중심으로 해서, <청춘극장>에서 액션영화로 이어지는 텍스트의 계열이 생산하는 의미와 감정의 성좌를 그려보고자 한다.

셋째, 텍스트 분석에 있어서 표층의 논리 이상으로 심층의 논리에 주목하고자 한다. <청춘극장>은 매우 복잡한 서사와 모순적인 의미구조를 가지고 있다. 이러한 불균질성은 대중적 재현물에서 흔히 볼 수 있는 특성으로 액션영화들 또한 마찬가지이다. 이는 작품의 표층 뿐만 아니라, 심층의 의미에도 관심을 기울이며, 그것의 전치되거나 압축된 징후들을 적절히 해석해 내는 것을 요구한다. 이 글에서는 먼저 표층의 논리들을 추적한 뒤, 그것과 모순되는 심층의 논리를 찾아나가는 식으로 논의를 전개했다.

본문은 크게 세 부분으로 이루어진다. 2장은 액션영화의 서사관습과 <청

춘극장>의 서사를 비교하기 위한 것이다. 그 과정에서 <청춘극장>의 서사 구조에 대해 비교적 자세히 기술하고자 했다. 3장은 식민지의 시공간이 민족 국가의 정치적 상상력과 결합하는 양상을 다루었으며, 4장에서는 그러한 표층의 논리 이면에 있는 탈-민족국가적 의미들의 징후를 해석하고자 했다.

## 2. 액션영화의 서사관습과 <청춘극장>

### 2-1. 액션영화의 서사관습과 그 원천들

1960~70년대 한국영화의 주요한 경향 중 하나로 ‘액션영화’로 통칭될 수 있는 영화들을 들 수 있다.<sup>5)6)</sup> 정의롭고 강한 남성주인공의 과장된 ‘액션’으

- 
- 5) 이 글에서 사용하고 있는 장르명 중에는 당대에 사용되었던 것들도 있지만 서술의 편의성을 위해 내가 자의적으로 명명한 것들도 있다. 이는 영화장르 연구에 있어서 주요한 논점 중 하나인 ‘구체적으로 어떻게 특정한 장르가 구성되는가’의 질문을 중심으로 한 논쟁을 유발할 수 있는 문제이다. 무엇보다도, ‘액션영화’라는 명칭부터가 논쟁적인데, 당대에 그보다 더 즐겨 사용되었던 명칭은 ‘활극영화’였기 때문이다. 따라서 이러한 질문에 대한 답을 담고 있는 보다 정교한 논의의 전제가 필요하다. 하지만 이는 1960~70년대의 ‘액션’ 혹은 ‘활극영화’ 전반에 대한 보다 본격적이고 심도 있는 탐구에 의해서만 가능한 것으로, 현재의 역량을 벗어난다. 또 한 이 글은 ‘액션영화’ 장르 자체에 주목했다기보다는 ‘액션영화’로 묶일 수 있는 직한 일련의 영화들이 가지는 특정한 경향을 문제시하고 있다. 즉 이는 이 글에서 ‘액션영화’는 단지 기능적인 범주에 지나지 않음을, 그 영화들이 굳이 ‘액션영화’로 묶이지 않아도 무방함을 의미한다. 따라서 엄밀한 장르규정의 문제는 사실 이 글의 관심사를 벗어나는 것이기도 하다. 이 글에서 사용하는 ‘액션영화’는 다음과 같이 느슨한 수준에서 정의된 것이다. 이는 ‘남성성의 위기를 중심으로 한 서사패턴과 강력한 육체적 대결의 모멘트를 그 속에 담고 있는 1960~70년대 한국의 영화’를 뜻한다.
- 6) 김소영은 액션영화가 가지는 탈식민적 트라우마와 이를 관통하는 지배적인 민족담론의 작동과 그것의 내파를 동아시아라는 확장된 관점에서 이미 지적한 바 있다. 이 논의는 그러한 문제설정과 기본적으로 동일한 지반 위에 있다. 나는 이전의 논의를 통해서 액션영화에 대해 여러 차례 주목해 왔다. 이를 통해서 액션영화의 분류, 액션영화의 서사관습과 주제에 있어서 남성성, 민족주의, 그리고 그것으로부터의 이반의 징후가 동시에 포착되는 양상들을 지적해 왔다. 이 글은 그러한 상상력

로 특징으로 하는 이 영화들은 이 시기 한국영화산업의 주요한 흥행원으로서 지속적으로 제작, 소비되었다.

액션영화는 다양한 양상의 하위장르들로 이루어졌다. 이영일은 ‘스릴러 액션’의 하위장르로 ‘범죄 스릴러 영화’, ‘전쟁소재의 액션영화’, ‘대륙물’과 ‘마도로스물’로 이루어진 ‘구형활극’, ‘스파이 활극영화’ 등을 제시한다. 그리고 사극의 하위장르로 분류된 ‘사극액션물’을 여기에 더할 수 있다.<sup>7)</sup> 이를 통해 1960년대 한국 액션영화의 상을 대강은 그릴 수 있다. 그리고 1960년대 후반에서 1970년대 초에 많이 만들어졌던 당대 도시의 암흑가를 배경으로 하지만, 국적을 알 수 없는 표현적인 미장센을 보여주었던 영화들을 추가해야 한다.<sup>8)</sup> 1970년대에는 ‘김두한’과 ‘시라소니’라는 암흑가의 민족주의적 영웅들을 등장시키는 영화들 또한 다수 만들어졌다.

액션영화가 이처럼 다양한 하위장르들로 이루어졌던 것인만큼, 이는 여러

---

이 해방 직후의 시점에 기원을 두는 것임을 그 시기의 가장 유명한 대중소설인 <청춘극장>과의 관계에 주목하여 밝히고자 한 것이다. 박유회는 ‘만주웨스턴’이라는 범주를 통해 1960년대 액션영화의 한 하위 장르를 새롭게 규정하고 설명한 바 있다. 그 논의를 통해 지적되고 있는 ‘만주웨스턴’을 관통하는 개인적 반항으로서의 탈주는 이 글을 통해 포착하고자 하는 <청춘극장>과 액션영화의 표면의 결을 거스르는 심층의 의미들과 동일한 계열일 것이다. 김유진 역시 ‘만주활극’에 대한 논의를 통해서 민족주의적 호명과 개인적 욕망의 긴장관계를 지적하고 있으며, 이 또한 이 글이 채택하고 있는 관점과 겹쳐진다. 김소영, 『콘택트 존들로서의 장르: 홍콩 액션과 한국활극』, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 연세대 미디어 아트센터 편, 소도, 2006; 이호걸, 『조폭영화의 성찰성과 <남버3>』, 『쌈미 블루스<남버3>』, 연세대 미디어아트연구소 편, 이가서, 2004, 66~73쪽, 이호걸, 『1970년대 영화』, 『한국영화사 공부: 1960~1979』, 이효인 외, 이채, 2004, 104~110쪽, 이호걸, 『신과양식연구-남성신과영화를 중심으로』, 중앙대 박사학위 논문, 2007, 164~183쪽, 박유회, 『만주웨스턴 연구』, 『대중서사연구』20, 대중서사학회, 2008; 김유진, 『트랜스내셔널 장르로서의 만주활극』, 중앙대 석사학위 논문, 2008.

- 7) 이영일, 『한국영화화사』(개정판), 소도, 2004, 365~378쪽, 384~387쪽. 이 중 사극액션물은 ‘무협물’과 동일한 것으로 보아도 무방할 듯하다.
- 8) 이 영화들은 제목에 주로 ‘홍콩’ ‘동경’ ‘명동’, ‘남포동’, 등과 같은 도시적 지명들을 포함하는 경향이 있었다. 당대의 암흑가를 배경으로 했지만, 그 이미지들은 실재하지 않는 과도하게 화려한 것들이었다.

계열의 서사관습을 가졌다. 그러나 이들을 하나로 묶어주는 공통의 관습 또한 존재했다. 먼저 남성서사의 대표적인 플롯 유형인, 남성성의 위기를 제시한 뒤 그 위기를 극복하는 전개방식을 들 수 있다. 그리고 강력한 육체적 대결, 즉 ‘액션’의 순간이 그 서사의 궤적 위 주요 지점들에 위치되었다. 이를 중심으로 해서 각 하위장르들에 고유한 서사관습들이 구축되었다. 여러 관습들이 있겠지만, 그 중에서도 반복적으로 발견되는 두 가지에 주목해 볼 수 있다.

첫 번째는 많은 하위 장르들에서 나타나는 서사관습 중 하나로, 남성인물에 민족주의적인 시각을 부여하는 것이다. 이는 액션영화에서의 남성의 위기와 극복이 민족적인 것이기도 함을 의미한다. 이러한 민족주의적인 남성인물의 존재는 매우 자주 서사의 시간대에서 식민지 시기를 포함하는 것을 수반한다. 어떤 경우에 식민지 시기는 남성인물들이 가지는 -주로 민족적인 것과도 연루되는- 원한이 형성되는 시간대이다. 물론, 식민지 시대를 전체배경으로 삼는 경우에는 그 원한을 해소하기 위한 실천이 이루어지는 시간대이기도 하다. 이처럼 액션영화에서 식민지 시대는 민족적 고통과 저항의 시대로 그려지고 있다.

두 번째는 확장된 공간적 감각이다. 액션영화는 한반도 내에 국한되지 않는 폭넓은 공간적 배경을 가지는 경향이 있다. 대륙물에서의 대륙의 들판과 도시들, 마도로스물에서의 바다와 항구들이 그러하다. 첩보영화에서도 서울(혹은 경성), 홍콩, 동경 등과 같은 동아시아의 여러 도시들이 주요한 공간적 배경이 되며, 1970년을 전후해서 만들어진 국적 불명의 액션영화들 역시 유사한 공간감각을 보여준다.

이 두 가지 특징은 다음과 같은 양상으로 결합한다. <북경열차>(1969)에서 경성의 독립운동가들은 비밀장치가 갖춰진 독립운동가들의 아지트를 거점으로 암약하고, <소만국경>(1964)에서 여러 만주의 도시들의 댄스홀은 첩예한 첩보전이 이루어지는 공간이며, <시라소니>(1979)에서의 상해는 시라소니가 중국인들과 연대하여 일본 야쿠자와 대결하는 공간이다. 이 모두는 식

민지 시대의 확장된 시공간을 일제의 억압에 대한 민족적 투쟁을 중심으로 구축한다.

그렇다면 이러한 액션영화 장르의 서사관습들은 도대체 어떤 원천으로부터 비롯한 것일까? 횡적으로는 당대의 수입영화들이 주요한 원천이 되었을 것이다. 널리 알려진 바와 같이 대륙물은 서부극의 영향을 크게 받았으며 첩보물 또한 ‘007 시리즈’로 대표되는 당대의 냉전적 첩보영화의 영향을 받았다.<sup>9)10)</sup> 분명치는 않으나 1970년을 전후한 국적불명의 액션영화들은 1960년대 일본의 무국적 액션영화와 영향관계를 가지는 것으로 짐작해 볼 수 있다. 그렇다면 이 액션영화들과 종적으로 관계를 맺는 이전의 전통에는 어떤 것들이 있을까?

액션영화의 먼 기원은 식민지 시기의 대표적인 한국영화인 <아리랑> (1926)일 것이다. 한국영화사 초기의 이 유명한 활극영화는 남성의 위기의 결정적 순간에 강력한 액션 시퀀스를 위치 짓는다는 점에서 액션영화의 선조임에 틀림없다. 하지만 이 영화는 민족의식을 전경화하지 않았으며, 따라서 식민지 시대를 민족적 억압과 저항의 시대로 그리지도 않았다. 1920년대의 시대적 조건 하에서 액션영화들이 전경화하고 있는 항일의식을 재현하는 것은 불가능했기 때문이다. 또한 액션영화들이 제공하는 ‘국제적’ 감각 또한 <아리랑>에서 찾아볼 수 없다. 이 영화는 경성 근방의 한 농촌을 배경으로 하고 있다. 식민지 시대의 확장된 시공간을 민족적 고통과 저항을 중심으로 구축하

9) 액션영화와 서부극과의 영향관계에 대해서는 다음을 참조 박유희, 「만주웨스턴 연구」, 『대중서사연구』20, 대중서사학회, 2008; 김유진, 「트랜스내셔널 장르로서의 만주활극」, 중앙대 석사학위논문, 2008.

10) 냉전의 상상력 또한 국제적인 것이다. 이는 당대를 배경으로 하는 많은 액션영화들이 보여주는 국제적 감각이 반공의 상상력과도 관련된 것임을 알 수 있게 한다. 그러나 이 글에서 주목하는 것은, 당대의 그 첩보영화에서조차도 끊임없이 끼어드는 식민지의 기억과 그것이 수반하는 국제적 감각이다. 액션영화에서 이는 때로 냉전의 국제적 감각과 혼재되기도 하지만, 그 기원과 성격에 있어서 냉전의 그것과는 반드시 구별되어야 하는 특정한 것이다.



면서, 남성적 위기와 극복의 서사를 ‘액션’과 함께 제시하는 액션영화 류의 관습은 해방 이후에야 비로소 나타나기 시작한다.<sup>11)</sup> <청춘극장>은 그 중에서도 결정적인 순간에 해당한다.

갑자기 사방이 캄캄해졌다. 달이 구름 속으로 얼굴을 감춘 때문이다. 이리하여 때 아닌 난투극이 캄캄한 어둠 속에서 벌어졌던 것.. 다만 영민의 귀에 들리는 것은 어지럽게 얽히어지는 발자국 소와 함께 툭툭툭툭 부딪치는 힘과 힘, 살과 살, 정열과 정열이 난무하는 희미한 음향뿐이었다.<sup>12)</sup>

<청춘극장>의 앞부분에서 중학을 갓 졸업한 백영민, 신성호, 장일수의 민족주의적 삼총사는 학창시절 일인선생의 꿈무늬를 쫓아 다녔던 최달근과 대동강변에서 마주친다. 마침 최달근은 덩치 좋은 청년 세 명을 대동하고 있다. 이들은 달빛 아래에서 긴장감 넘치는 대결을 펼친다. 장일수야 말 할 것도 없지만, 유도 2단인 백영민 또한 완력에서 밀리지 않는다. 힘이 약한 신성호도 기세에서만은 밀리지 않는다. 결국 이 싸움은 삼총사의 승리로 끝나고, 백영민은 최달근에게 “권력은 짧고 정의는 길다”고 일갈한다.<sup>13)</sup>

이 부분은 전체 소설을 관통하는 구도를 설정하고 있다는 점에서 매우 중요하다. 그것은 이 소설이 재현하는 식민지의 시공간에 있어서 민족적 고통과 저항을 중심으로 하는 남성적 투쟁이 중요한 의미를 가지게 될 것임을 뜻한다. 이후 이러한 투쟁은 평양, 경성, 그리고 북경을 비롯한 화북지역에 이르는 동아시아의 확장된 공간적 배경 속에서 펼쳐지게 된다. 이러한 <청춘극장>

11) 물론 <아리랑>은 민족주의적인 영화의 계보의 기원을 이루는 작품이다. 그러나 이 영화의 민족주의는 단지 암시된 것이거나, 혹은 관객들에 의해 해석된 것일 뿐이다. 작품의 표면에서 민족은 다루어지지 않았으며, 다루어질 수도 없었다. 또한 식민지 시대의 영화들은 종종 만주를 배경으로 한다. 그러나 만주를 민족주의적 투쟁의 공간으로 그리는 것은 역시 불가능했다. 오히려 이는 제국주의적 개척의 공간으로 그려졌으며, <북지만리>는 그 대표적 사례이다.

12) 『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 21~22쪽.

13) 『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 22쪽.

의 상상력은 이전에는 찾아보기 힘든 새로운 것인 동시에, 액션영화로 대표되는 이후의 대중적인 남성서사에서 반복적으로 재생산된 것이다. 그런 점에서 <청춘극장>은 액션영화의 매우 중요한 서사적 원천이라 할 수 있다.

## 2-2. <청춘극장>의 서사와 대중성

<청춘극장>은 1949년부터 『태양신문』에 연재되기 시작했다. 같은 해 말부터 단행본으로 간행되기 시작했고, 1952년에 이르러 총 5권이 완간되었다. 이 소설은 1939년 2월부터 1945년 8월까지를 서사의 시간적 배경으로 한다. 그리고 해방 전부터 구상되었고, 해방과 정부수립을 거친 뒤 집필되기 시작했으며, 한국전쟁 중에 완성되었다.<sup>14)</sup> 즉, 이는 격동의 시대에 대해, 격동의 시대에 쓰인 소설이다.

그 ‘격동의 시대’는 작가로 하여금 ‘모든 것을 말하는 것’에 도전하려는 욕망을 갖게 한 모양이다. 소설 속에서는 수많은 인물들이 등장하고, 수많은 사건들이 일어난다. 그리고 서로 충돌하거나, 혹은 그 자체 내에서 모순을 일으키는 여러 주제 의식들을 만나게 된다. 이처럼 <청춘극장>은 식민지 말부터 한국 전쟁에 이르는 넓은 시기에 걸친 여러 다양한 삶의 양상과 그것에 대한 다소 혼란스러운 성찰들을 담고 있다. 그렇다면 그 폭넓은 삶의 양상들을 따라가는 동시에 혼란스러운 성찰의 의미들도 읽어낼 수 있어야 할 것이다.

크게 보았을 때 <청춘극장>은 몇 개의 주요한 서사의 선(線)들을 가지고 있다. 이는 어떤 지점을 중심으로 놓고 보는가에 따라서 이 소설이 여러 다른 유형의 서사로 규정될 수 있음을 뜻한다. 각 서사의 선들은 매우 복잡하고 풍부한 여러 하위 서사들로 이루어져 있다. 그럼 먼저 이 주요한 서사의 선들에 대해서 살펴보도록 하자.

먼저 ‘청춘서사’라 할 만한 선을 발견할 수 있다. 기성세대가 중심이 되는

14) 박진영, 「연보 및 작품목록」, 『판타스틱』20, 2009년 봄, 171~175쪽.

‘세계와의 불화’라는 문제를 다루는 것은 청춘서사의 보편적 특성이다. 역시 <청춘극장>에 있어서도 이러한 특성들은 어김없이 발견된다. 영민의 애정관은 그의 아버지인 백봉학과 충돌한다. 신성호의 문학에 대한 열정은 세속의 처세법에 역행한다. 식민지배와 충돌하는 장일수는 청춘서사 특유의 불화를 가장 강력하게 보여준다. 최달근의 경우 세계와 불화하지 않는 듯 보이지만, 그 역시 백정인 자신의 아버지에 대한 분노와 세계에 대한 복수심으로 인해, 민족과의 불화를 선택했다는 점에서 역시 청춘 특유의 면모를 보여준다.

이러한 세계에 대한 태도는 극중의 주요 아버지들과 구별된다. 백봉학과 허상진은 비록 식민 지배와는 불화하지만 그들이 원래 속해 있었던 전통적인 세계와는 그렇지 않다. 오창윤은 당대의 세계에 가장 성공적으로 융합한 존재이다. 그는 불화를 일으키지 않는 것이 삶의 원칙이 되는 기회주의자다. 아마 모도 역시 청춘들과 대립되는 아버지들 가운데 포함시킬 수 있을 터인데, 그 역시 기회주의적이라는 점에서 오창윤과 같다.

청춘 특유의 불화는 종종 서사를 이끌어가는 인물들의 죽음으로 귀결되곤 한다. <청춘극장> 역시 마찬가지로 결론을 내고 있는 것을 볼 수 있다. 어떻게 보았을 때 죽음의 결말은 청춘 그 자체가 근원적으로 죽음을 함축하고 있는 한시적인 것이기 때문이기도 하다. 청춘의 죽음을 통해서만 삶은 지속될 수 있는 것이다. 이러한 청춘서사는 식민지 시대에 그리 흔하지 않았다. 이것은 식민지 시대에 있어서의 청춘이란 주로 정치적 기획의 주체인 ‘청년’으로 표상되는 경향이 강했기 때문으로 보인다.<sup>15)</sup> ‘청년’에게는 단명하는 젊음이 주는 좌절에 사로잡히기보다는 능동적이고 생산적인 실천이 주로 요구되었던 것이다. 그러나 <청춘극장>이후에 이러한 서사유형은 더 이상 낮선 것이 아니다. 1960년대 이후 이는 한국에서도 청춘서사의 대표적인 패턴이 되었기 때문이다.<sup>16)</sup>

15) 식민지 시기에 ‘청년이 다양한 정치적 기획의 주체로 호명되었던 양상들에 대해서’는 다음을 참조 이기훈, 「일제하 청년담론 연구」, 서울대 박사학위논문, 2006.

<청춘극장>의 서사를 구성하는 또 하나의 선은 ‘애정’을 중심으로 한다. 여기에는 대부분의 인물들이 결부된다. 이 소설은 이전의 대중서사가 상상해 온 애정관계의 거의 모든 것을 보여준다. 남성을 기준으로 보았을 때에 백영민의 신여성과의 자유연애와 구여성 아내에 대한 의리의 정, 신성호의 기생에 대한 순정, 장일수의 동지애적 사랑, 박준길의 욕욕, 그리고 최달근의 여성에 대한 무감정을 들 수가 있다. 여성을 기준으로 보았을 때, 오유경의 신여성적 자유연애, 허운옥의 의리의 정, 박춘심의 화류비련적 기생의 순정과 물욕으로서의 애욕, 하세가와 나미에의 자유로운 애욕 등을 들 수 있다.

수많은 인물들은 서로 얽혀서 복잡한 애정의 관계망을 만들어낸다. 오유경을 둘러싸고 백영민과 김준혁이 대립관계에 놓이는 것이나, 장일수를 둘러싸고 나미에와 허운옥이 대립관계에 놓이는 것, 박춘심을 둘러싸고 신성호와 오창원이 대립관계에 놓이는 것 등 수많은 삼각, 사각, 오각의 애정관계가 구축된다. 삼각관계가 대중적인 애정서사가 만들어내는 쾌락의 주요한 원천이라면, <청춘극장>은 삼각관계의 대향연을 제공함으로써 그 역할을 충실히 수행한다. 이러한 애정서사는 식민지 시대 수많은 대중서사가 재현했던 것이다. <청춘극장>은 그러한 애정서사의 총결산이라고 할 수 있을 만하다.

서사전개의 선을 젠더를 중심으로 추적해 볼 수도 있다. 한편으로 이는 다양한 여성서사의 패턴들을 포함한다. 여러 인물들을 중심으로 한 여러 종류의 패턴들이 있지만, 이들은 공통적으로 여성성의 위기와 그것의 복원을 기본적인 틀로 가진다. 운옥을 중심으로 보았을 때, 우리는 전형적인 여성 수난사를 만나게 된다. 피치 못할 상황에서 살인을 저지른다는 설정은 <사랑에 속고 돈에 울고>(1936) 이후 통속적인 여성수난사에서 흔히 보아왔던 서사적 요소이다. 한편, 유경이 등장하는 대목은 신여성이 주인공이 되는 연애소설의

16) <맨발의 청춘>(1964), <바보들의 행진>(1975), <비트>(1996), 2000년대의 <비열한 거리>(2006) 등 시대와의 불화 끝에 죽음을 맞게 되는 청춘을 다룬 서사의 계보를 그려 볼 수 있다.

서사적 패턴을 볼 수 있게 한다.

춘심을 중심으로 했을 때, ‘팔러가는 딸’의 서사를 발견할 수 있다. 대중극의 전통과 관련짓는다면, 운옥의 서사는 가정비극적이고, 춘심의 이야기는 화류비극적이다. 나미에가 중심이 되는 ‘여간첩 서사’는 이전에는 쉽게 찾을 수 없었던 것이다. 공적 영역에 존재하고 훼손된 정조를 특징으로 하는 나미에가 조국 때문에 자신의 사랑을 어쩔 수 없이 포기해야 한다는 이 여간첩 서사는 크게 보았을 때 화류비극과 상동관계를 가진다.

그러나 <청춘극장>은 무엇보다도 남성서사이다. 이 소설이 구축하는 여성성이란 전적으로 가부장제적 논리 하에 있기 때문이다. 이 소설의 세계는 남성의 시점을 통해 포착된 것이며, 이는 남성의 윤리, 욕망, 고통, 쾌락, 그리고 환상을 중심으로 한다. 백영민이 그 가운데에서도 중심이라고 할 수 있겠지만, 사실 작품 속의 여러 남성인물들을 각각 중심으로 하는 여러 하위의 남성서사들이 구축된다. 각각은 서로 다른 삶의 원칙을 가진다. 백영민에게는 자아, 신성호에게는 문학, 장일수에게는 정치, 최달근에게는 출세가 가장 중요한 삶의 문제이며, 이는 서로 다른 서사 패턴들을 만들어낸다.

그러나 이 모두에게 있어서 공통적인 것은 남성성의 성취를 지상과제로 가진다는 점이다. 이는 남성성의 위기로부터 극복에 이르는 일종의 ‘외디푸스적 궤적’을 공유하는 것으로 나타난다. 이 때 남성성은 각자가 가지는 고유한 삶의 원칙과 결부되는 동시에, 자신으로부터 가족, 민족으로 확대되는 자기 정체성에 있어서의 능동성을 확보할 수 있는가의 여부와 관련된다. 이는 가족, 민족 등의 위기가 곧 남성성의 위기를 의미하는 것일 수 있음을 의미한다.

<청춘극장>의 서사를 ‘민족’을 중심으로 볼 수도 있다. 식민지 말을 배경으로 하는 이 소설은 민족적 대립의 구도를 큰 틀로 가진다. 일제의 억압과 차별이 주는 고통, 그것을 극복하고자 하는 노력이 전체 서사의 주요 궤적을 형성한다. 그리고 이는 다른 일련의 서사들을 그 부분으로 포섭한다. 다른 수많은 다른 재현에서와 마찬가지로, <청춘극장>에서도 허운옥을 중심으로 하

는 여성수난의 서사는 ‘민족의 수난’을 은유한다. 학병 소집의 분노와 슬픔, 탈출의 긴장과 환희를 포함하는 ‘학병서사’ 또한 주요한 민족 수난의 서사 중 하나일 것이다. 이 소설에서도 백영민을 중심으로 한 학병의 서사가 매우 고양된 감정과 함께 많은 분량의 지면을 통해 제시된다.

수난의 서사 못지않게 극복의 서사 또한 중요한 부분이다. 이는 ‘독립운동의 서사’라고 부를 수 있을지라도 강력한 민족주의적인 영웅의 투쟁을 중심으로 한다. <청춘극장>에서도 장일수를 중심으로 한 독립운동의 서사를 확인할 수 있다. 흔히 그러하듯이 탐정, 혹은 방첩의 서사가 이와 결부된다. 비밀의 아지트, 숨겨진 무기, 가명과 변장, 총격전, 자동차 추격전 등과 같은 모티프들이 여기에 수반된다. 단 이는 식민지 말의 사정이 전도된 양상으로 나타난다. 관심은 이제 탐정의 주체가 아니라 대상이다. 이제 잡는 것이 아닌 잡히지 않는 것이 문제가 되는 것이다. 같은 맥락에서, 총후의 공포는 매혹으로, 첩자는 영웅으로 전도된다.

마지막으로 <청춘극장>은 강력한 젠더화된 특유의 눈물을 중심으로 구축되는 ‘신과적 순간’들을 서사의 중요한 지점에 위치짓는다는 점에서 신과적 서사이기도 하다. 이 소설에 등장하는 주요한 인물들은 한 번 이상 이러한 신과적 순간들에 개입한다. 신과적 눈물이란 자신의 젠더를 지킬 수 있는가의 문제를 중심으로 하게 마련이다. 이는 항상 그것의 어려움을 호소하는 것이지만, 동시에 그럼에도 불구하고 그것을 실천하고자 하는 의지를 추동하는 것이기도 하다. 나는 남성적 눈물을 중심으로 하는 사례를 남성신과, 여성의 신과적 눈물을 중심으로 하는 경우를 여성신과로 규정한 바 있다.<sup>17)</sup> 이에 따랐을 때 <청춘극장>은 남성, 여성신과의 다양한 사례들을 매우 풍부하게 포함하고 있다고 볼 수 있다. 신과적인 것은 종종 정치적인 것과 결부된다. 이는 가족적인 것을 공동체에 은유함으로써 이루어지며, 그러한 공동체의 대표적인

17) ‘신과’의 개념에 대해서는 이전의 논의를 통해서 자세하게 다룬 바 있다. 이호걸, 「신과양식 연구-남성신과 영화를 중심으로」, 중앙대 박사학위논문, 2007.

경우는 민족이다. 그렇다면, <청춘극장>은 이러한 신파의 민족주의적 정치화의 대표적인 사례라 할 수 있다.

<청춘극장>은 매우 많은 인기를 얻었던 소설이다. 이러한 인기의 이유는 무엇보다도 재미있기 때문이다. 이는 일단 한 번 붙잡으면 ‘침식을 잊게 하는’ 작품인 것이다. 이러한 재미의 요인 중 하나는 이 소설이 대중서사의 관습들을 망라하고 있기 때문일 것이다. 이는 기존의 대중서사적 관습을 총정리하는 동시에, 달라진 정치, 사회, 문화적 조건 속에서 새로운 대중서사의 방향을 제시하고 있다. <청춘극장>은 이후 소설뿐만 아니라, 여러 다양한 대중서사 장르, 특히 1960년대 이후 대표적인 대중서사의 영역이 되는 영화와 방송극에 영향을 주었던 것으로 보인다.

실제로 이는 영화로 세 번, 방송극으로 세 번 만들어졌으며 그 때마다 많은 관심을 불러일으켰다. 홍성기 감독의 1959년작과 강대진 감독의 1967년작은 각각 그 해의 최고 흥행작이 되었다.<sup>18)</sup> 오유경의 역할은 항상 곧 최고의 위치에 오르게 될 여배우들의 몫이 되었다. 1959년 김지미에 의해서 연기되었던 오유경의 배역은 1967년에는 전국 신인공모를 통해 채워졌다. 그 매력적인 배역을 맡게 된 행운의 여인은 이후 오랫동안 톱스타의 자리를 지키게 될 윤정희였다. 1975년의 <청춘극장>의 오유경은 이후 소위 ‘신티로이카’를 이루게 될 정윤희에 의해 연기되었다.

<청춘극장>의 이후 대중서사에 대한 광범위한 영향 가운데에서도 이 글이 주목하는 대목은 1960~70년대 액션영화에 대한 것이다. 특히 양자 모두가 식민지 시대의 시간과 한반도를 넘어서는 확장된 공간을 배경으로 해서 민족적인 고통과 저항을 다루는 남성서사리는 점에 주목할 것이다. 그리고 왜 이러한 재현이 담고 있는 여러 사회적 의미들을 추적하고자 한다. 구체적으로 이는 <청춘극장>과 액션영화에서 나타나는 식민지 시대에 대한 재현이, 해

18) 『서울신문』, 1959.12.9 (4); 박진영, 「연보 및 작품목록」, 『판타스틱』20, 2009년 봄, 178쪽.

방 이후의 가장 지배적인 이데올로기로서의 ‘민족국가주의’를 절합하는 동시에 위반하는 양상들을 살펴보는 것을 의미한다.

### 3. 민족국가의 상상력과 식민지의 시공간

식민지 시대를 일제의 억압과 이에 대한 민족적 투쟁의 시대로 재현하는 것은 해방 이후에야 비로소 가능했던 일이다. 해방 직후 몇 년 동안 식민지 시대의 시공간을 새롭게 쓰는 작업이 매우 활발하게 이루어졌으며, 이 시기에 구축된 식민지의 시공간에 대한 상은 이후 지속적으로 반복 재생산되는 원형이 되었다. 이는 <청춘극장>과 1960~70년대 액션영화 사이에 10~20년의 시차가 있음에도 불구하고, 식민지 시대에 대한 재현이란 점에 있어서는 동일한 시대적 배경을 가지고 있음을 의미한다.

해방 이후 오랫동안 계속된 식민지 시대 재구성의 결정적인 맥락은 바로 ‘민족국가’일 것이다. 이 장에서는 민족국가의 정치적 상상력이 식민지 시대를 의미화하는 논리들에 대해서 살펴보고자 한다. 이는 크게 세 가지 양상으로 나눌 수 있다. 첫 번째는 ‘배산’의 기억을 지우고자 하는 시도이다. 두 번째는 ‘무능’의 기억을 상기하는 동시에 극복하고자 하는 시도이다. 세 번째는 ‘생성’의 기억을 창조하고자 하는 시도이다.

#### 3-1. ‘친일’의 기억 지우기

해방 직후는 식민지 시대를 새롭게 쓰려고 하는 욕구가 강하게 일어났던 시기이다. 이는 식민지 시대에는 불가능했던 것으로, 주로 식민지 시대를 일제의 민족에 대한 억압과 수탈, 그리고 이에 대한 저항을 중심으로 규정하는 식으로 나타났다. 무엇보다도 역사서술의 영역에서 그러했다. 예컨대 최남선은 1946년에 발간된 『한국독립소사』에서 “삼십칠년간의 눈물겨운 해방전과



(解放戰果)가 태화신운(泰和新聞)의 중(中)에 성숙하여 조선독립이 두렵이 현 전(現前)”했음을 주장했다.<sup>19)</sup>

이는 당시의 조선인들이 봉착했던 과거를 반성하거나 부정해야 하는 상황과 관련된 것이다. 해방은 우리의 손으로 쟁취한 것이 아니라, 주어진 것이었다. 해방을 위한 투쟁에 대다수의 조선인들은 참여하지 않아왔던 것이다.<sup>20)</sup> 더 심각한 문제는 조선인들이 식민지 체제에 어떤 식으로든 연루되어 있었다는 사실이다. 그 연루가 적극적이었던 소극적이었던 간에, 그들은 ‘친일’로부터 완전히 자유롭기가 쉽지 않았다. 과거의 기억들은 어떤 식으로든지 손질되어야 했다.

식민 지배에 협력했던 문학인들은 이러한 상황을 가장 두드러지게 보여주었던 경우일 것이다. 한 대담에서 김남천은 자신의 죄에 대해서 쓰고 싶다고 말하는 채만식에게 자신들은 예수가 아니며, 십자가를 질 필요가 없다고 말한다.<sup>21)</sup> 이는 곧 “전날의 과오에서 비롯한 죄의식에 언제까지나 포박당해 있을 수 없”음을 의미한다.<sup>22)</sup> 협력은 어쩔 수 없는 선택이었으며, 무엇보다도 너무 오래 붙잡고 있어서는 안 되는 것이었다. 새로운 건설의 시대이기 때문이었다. 그리고 그 건설에 있어서 민족국가는 가장 주요한 목표 지점이었다.

최남선의 역사서술은 이것이 개인적인 문제인 동시에 집단적인 문제이기도 했음을 웅변한다. 그것은 최남선 자신을 위해서나 한민족을 위해서나 공통적으로 필요한 작업이었던 것이다. 그리고 이는 과거를 빨리 정리하는 것뿐만

19) 최남선, 『조선독립운동소사』, 동명사, 1946(임종명, 「탈식민 남한, 3·1의 표상과 경쟁 그리고 설립초기 대한민국」, 『1919년: 동아시아근대의 새로운 전개』성균관대 동아시아학술원 국제학술회의 자료집), 2009.2, 130쪽에서 재인용).

20) 이는 민족국가 건설의 자격을 의심받을 수 있게 할 만한 부적절한 과거일 뿐만 아니라, 미·소군이 점령했던 해방직후의 시점에서는 공포를 불러일으키는 것이기도 했다. <자유만세>에서 관중이 봉기를 주장하면서, 아무것도 하지 않는다면 전쟁에 협력한 우리들을 연합군이 학살할 수도 있다고 말하는 대목에서도 이는 확인된다.

21) 「창작협평회」, 『신문화』 1946.6, 158쪽(김윤식·정호웅, 『한국소설사』(개정증보판), 문학동네, 2000, 341~342쪽에서 재인용).

22) 김윤식·정호웅, 『한국소설사』(개정증보판), 문학동네, 2000, 343쪽.

아니라, 새롭게 재구성하는 것이 절실했음을 의미하는 것이기도 하다. 그 결과 민족국가 건설의 시대에 식민지의 역사는 민족적 억압과 저항의 구도를 중심으로 새롭게 쓰이게 되었다.

이러한 재구성은 본격적인 역사서술 뿐만 아니라, 역사에 대한 허구적 재현에 이르기까지의 넓은 폭의 외연으로 나타났다. 특히 허구적 재현에 있어서는 윤봉춘 감독의 영화 <윤봉길 의사>(1947)나 <유관순>(1948) 등이 보여주는 실존했던 항일투사들에 대한 관심에 그치지 않았다. 종종 이는 개연성을 무시하는, 역사적 왜곡을 수반하기도 했다. 예컨대 식민지 말 경성에서의 항일 레지스탕스의 총격전을 담고 있는 최인규 감독의 영화 <자유만세>(1946)는 식민지 시대에 불가능했던 것을 재현하고 있다. 이러한 양상은 개인과 집단 모두의 차원에서 이루어졌던, 과거의 기억들을 적절히 처리하고자 하는 시도를 의미하는 것에 다름 아니었다. 모두들 한마음이었다.

이 글이 논의의 대상으로 삼고 있는 <청춘극장>도 이러한 해방직후의 사정과 무관치 않다. 앞에서 살펴보았듯이 <청춘극장>에서도 일제 치하의 억압과 차별, 동원의 문제가 전경화되고, 이에 대한 거부와 실천이 중요하게 다루진다. 이는 특히 가장 민족주의적인 남성인 장일수를 중심으로 한다. 그는 헌병오장이 버티고 있는 내로라하는 친일파의 집에 출몰하며, 경성의 밤거리에서는 일경과 자동차 추격전을 펼친다. 북경에서는 더 전면적인 대립구도가 만들어진다. 이는 장일수가 ‘암흑의 대통령’으로 군림하며, ‘상하이 도라(호랑이)’와의 치열한 첩보전을 펼치는 곳이다.

김내성은 식민지 시대 말기에 <매국노>, <태풍> 등의 소설에서 ‘방첩’의 논리를 구사함으로써 식민지 지배 체제에 협력한 바 있다.<sup>23)</sup> 그런 점에서 김내성은 최남선, 최인규 등과 마찬가지로 친일의 과거를 손질해야 할 상황에 처해 있었다. <청춘극장>은 그러한 상황의 결과물일 것이다. 한편으로 이

23) 이에 대해서는 다음을 참조 정혜영, 「방첩소설 <매국노>와 식민지 탐정문학의 운명」, 『한국현대문학연구』24, 한국현대문학회, 2008.

소설은 출간 이후 매우 오랫동안 최고의 베스트셀러의 지위를 유지했다는 점에서, 식민지 시대 다시 쓰기에 대한 가장 강력한 대중적 승인의 사례로서의 의미 또한 가진다고 볼 수 있다.

식민지 시대에 대한 이러한 재구성은 1960~70년대의 액션영화에서는 물론 현재에 이르기까지 계속된다. 개인의 차원에서 친일의 과거를 정리하는 것 이상으로 집단적 차원에서도 민족적 배신의 기억을 지우는 것이 중요했기 때문이다. 이는 민족국가의 시대에 필수적인 과제인 것이다. 물론 ‘친일’이 민족국가의 정체성을 규정하는 담론적 논리 내의 타자로서 존재할 필요는 있었으며, 실제로 그래왔다. 그러나 이는 결코 타자의 위치를 벗어나지는 않아야 하는 것이었다.

### 3-2. 민족적 무능(無能)의 상기

식민지 시기는 ‘민족사’에 있어서의 훼손을 의미한다. ‘배신’과 함께 ‘무능’은 민족적 훼손의 주요한 요인에 해당한다. 그런데 배신에 비해 무능은 상대적으로 덜 숨겨지는 경향이 있다. 물론 무능의 과거 역시 때로 날조된 영웅적 투쟁들에 의해 숨겨진다. 하지만, 그러한 투쟁들 사이에서도 무능은 여전히 자신의 자리를 지키고 있다.

이 때 무능은 남성적인 것이다. 즉 민족적 남성 주체의 무능이다. 이는 여성적인 것으로 은유되는 민족적 고난의 원인이 된다. 가부장제 서사의 한 양상이기도 한 민족서사는 이처럼 남성적 주체화와 여성적 대상화를 중심으로 스스로를 쥘터화한다. 그리고 민족서사로서의 <청춘극장>에서 역시 이는 잘 나타난다.

앞서 지적했던 바와 같이, 허운옥은 조선을 의미한다. 그는 독립 운동가의 딸이고, 순사의 눈을 찢러 쫓기는 몸이며, 북경의 댄스홀 용궁에서 일본 스파이들과의 총격전에 참여하기도 한다. 결국 그는 순사를 죽여 법정에서 서게 되며, 장일수와 함께 독립운동에 뛰어들 것을 결심한다. 조선 여인을 대표하는

그는 어느 누구도 좋아하지 않을 수 없는 존재이다.<sup>24)</sup> 그런 그의 고난은 백영민, 장일수, 김준혁, 신성호, 심지어 백봉학까지 모든 남성들의 근심이 된다. 그들은 허운옥의 고난에 대해 깊은 책임감을 느낀다.

액션영화에 있어서도 이와 유사한 설정들을 흔히 볼 수 있다. 예컨대 <실록 김두한>(1974)에서 김두한은 야쿠자들의 손에 아내를 잃는다. 마찬가지로 <시라소니>에서도 주인공은 야쿠자의 손에 아내를 잃는다. 야쿠자들이 아내를 죽인 것은 그들의 남편이 김두한이고 시라소니였기 때문이다. 이처럼 여성의 고난의 책임은 남성에게 있으며, 그 고난은 항상 남성의 무능함을 환기한다.

이처럼 남성적 무능함의 고통은 해방 이후 식민지 시대를 재현하는 서사에서 지속적으로 귀환해서 남성인물들을 괴롭힌다. 왜 ‘배신’과 달리 ‘무능’의 기억은 억압되지 않는 것일까? 그것은 무능의 기억이 민족적 남성의 트라우마를 구성하기 때문이다. 트라우마는 반복적인 귀환과 함께, 그것을 극복하려는 행위 또한 수반한다. 다시 말해, 트라우마로서의 식민지 시대의 무능했던 기억은 반복적으로 귀환하며, 반복적인 극복의 대상이 된다. 이는 어떤 민족적 남성의 실천을 자극하는 것이다.

사실, 민족담론에 있어서 고통스러운 기억이 중요한 의미를 가지는 것은 보편적이다. 에른스트 르낭은 민족에게 있어서 고통스러운 기억의 중요성을 역설한 바 있다.<sup>25)</sup> 이처럼 민족주의는 매우 자주 민족의 위기가 초래한 고통을 환기하며, 이를 근거로 강력한 민족주의적 실천을 요구한다. 그렇다면 식민지의 무능했던 기억은 잊혀지지 않아야 하는 것이다. 그것은 반복적으로 상

24) 김준혁은 허운옥을 “거룩한 여인, 우리 조선 3천만 민족이 다같이 우러러볼 수 있는 위대한 여인”으로 규정한다. 『칭춘극장(중)-한국장편문학대계17』, 성음사, 1970, 93쪽.

25) 르낭은 “함께 하는 고통은 기쁨보다 훨씬 더 사람을 단결시킵니다. 민족적인 추억이라는 점에서는 애도가 승리보다 낫습니다. 애도의 기억들은 의무를 부과하며, 공통의 노력을 요구하기 때문입니다.”라고 주장한다. 에른스트 르낭, 『민족이란 무엇인가』, 신행선 역, 책세상, 2004, 81쪽.

기되어야 한다.

이는 스스로를 약소민족으로 규정하는 담론에서 매우 잘 나타난다. 이는 특히 1960년대 이후 공식적으로 담론화되었다. 박정희의 『우리 민족의 나아갈 길』의 반 이상은 조선시대 이후 민족의 수난사를 다룬다. 박정희는 “설움과 슬픔과 괴로움에 시달리던 이 민족의 앞길에는 반드시 갱생의 길이 있을 것이다”고 일갈한다.<sup>26)</sup> 이처럼 공식적으로 민족적 무능함이 소환되었던 것은 그것이 민족국가 체제에 대해 보다 강력한 동의를 추동할 것이라고 보았기 때문일 것이다.

식민지시대에 대한 재현 속에서 이는 실제로 어떤 실천을 불러온다. 때로 이 실천은 식민지 시대에 이루어지는 것이다. <청춘극장>이 그러하며, 김두한과 시라소니는 즉각적으로 행동에 나서 야쿠자를 일망타진한다. 한편으로 이는 식민지 이후의 시대에 있어서의 실천을 동기화하는 것이기도 하다. 마도로스물 <남>(1968)에서 장동휘는 식민지 시대에 자신의 아내와 재산을 빼앗아 간 황해에게 복수하기 위해 삼십여 년을 기다린다. 민족국가 시대에 민족국가의 정당성을 확인하고 강화하기 위해 환기되었던 무능함의 기억이기에 그것의 실천이 식민지 시대가 아니라 현재에 이루어지는 것은 더 환영할만한 일이었을 것임에 틀림없다. 그것은 분명 민족의 산업전사로서의 남성노동자들의 실천을 자극했을 것이다.

모든 역사가 그러하듯이 민족국가의 정치적 상상력에 있어서도 과거는 현재의 대화이다. 민족적 ‘훼손’로서의 식민지의 역사 또한 현재의 민족국가의 정체성의 유지에 연루되어 있다는 점에서 현재적이다. 그렇다면 이러한 관점을 계속 연장해서, 민족과 국가의 문제에까지 적용해 볼 수 있을 것이다. 민족국가가 구성하는 민족사는 일종의 전도를 포함한다고 볼 수 있다. 그것의 논리 속에서 민족은 국가에 선행하는 것이지만, 실제로 민족은 국가에 의해서

26) 박정희, 『우리 민족의 나아갈 길』, 동아출판사, 1962, 13쪽.

사후적으로 구성된 것이다. 그렇다면 일제 식민지의 시공간에 대한 상상력에 있어서, 더 중요한 기준이 되어야 할 것은 ‘대한민국’일 것이다.

대한민국을 기준으로 보았을 때, 식민지의 시공간은 훼손이 아닌 미형성의 단계이다. 이는 민족이 일시적으로 상실된 시공간이지만, 한편으로는 민족국가 시작되기 이전의 시원적 상태이기도 한 것이다. 이 때 그것은 소멸의 시공간이 아니라, 생성의 시공간이 된다. 그렇다면, 해방 직후부터 식민지 시대가 각별한 민족주의적 의미들을 부여받으며 반복적으로 재구성되어 왔던 데에는, 그것이 민족의 일시적 훼손을 의미하는 동시에, 민족국가가 탄생하는 시공간으로서의 의미 또한 함께 가지고 있었기 때문으로 보아야 한다. 여기에도 주목할 필요가 있다.

### 3-3. 민족국가의 창세기

수잔 벅 모스는 근대적인 국민주권(popular sovereignty)은 “정당성에 대한 초법규적이거나 아마도 전법률적인 형태로 정확히 독단의 이단지역인 폭력적인 권력을 또한 소유”한다고 지적한다.<sup>27)</sup> 국민주권은 입법할 권리를 국민이 가지는 것, 즉 국민으로 하여금 스스로 다스릴 수 있는 권리를 가짐을 의미한다. 따라서 이는 법에 의한 문명화되고 평화로운 권력을 뜻한다. 그렇다면 국민주권이 야만적이고 폭력적이라는 것은 무슨 뜻인가? 이것은 ‘주권’에 근원적으로 내재한 어떤 성격을 지시하는 것으로 보아야 한다.

구체적으로 이는 국민주권에 의해서 제정되는 법의 내부와 외부를 구분함으로써 파악 가능하다. 국민주권은 국민에게 두 가지의 위상을 부여한다. 법을 제정하는 자로서의 국민과 법적 적용의 대상으로서의 국민이 그것이다. 전자가 법의 외부에 위치한다면, 후자는 법의 내부에 위치한다. 스스로 제정한 법에 의해서 통치되는 영역으로서의 법의 내부는 문명적이며 평화롭다. 그러

27) 수잔 벅 모스, 『꿈의 세계와 파국 - 대중 유토피아의 소멸』, 윤일성, 김주영 역, 경성대 출판부, 2008, 21쪽.

나 이를 위해서 법의 제정이 이루어지는 영역으로서의 법의 외부는 야만적이고 폭력적이다.

이 두 영역은 외부와 내부에서 서로를 규정함으로써 다음과 같은 역설을 만들어낸다. 법을 제정하기 위해서는 탈법적일 수밖에 없으며, 문명과 평화를 위해서 야만과 폭력은 필수적이다. 주권자로서의 국민 또한 마찬가지로 역설적인 존재일 것이다. 그리고 민족국가의 시대에 등장한 국민주권의 개념에서 국민(people)은 곧 민족(nation)을 의미한다는 점에서, 역설은 민족에 있어서도 근본적이다. 법의 외부에 위치하는 한 국민, 혹은 민족은 주권자로서 군주와 다를 바 없는 폭력적이고 야만적인 존재인 것이다.

민족의 폭력적이고 야만적인 상태가 명확하게 인정되는 영역은 민족국가 간 관계, 즉 국제관계다. 그러나 실상 그것은 민족국가 내부에서도 상존하는 것이기도 하다. 즉, ‘내란’에 대해 법 제정권이 수호되어야 한다. 그래서 시위를 진압하는 경찰의 목적은 위법 행위에 법을 적용하는 것뿐 아니라, “법을 제정하기 위한 권리의 독점을 보호하기 위한 것”으로서의 성격 또한 가지는 것이다.<sup>28)</sup>

이처럼 민족국가의 상상력에 있어서 법 외부의 시공간은 필수적이다. 그래서 민족국가는 끊임없이 이러한 상태를 환기함으로써, 자신을 존속할 수 있게 한다. 당대를 배경으로 했을 때, 이는 전쟁과 내란에 대한 공포와 이에 대한 항전의 의지와 관련된다. 과거를 배경으로 했을 때, 이는 법 외부에 해당하는 어떤 시원적인 시공간의 소환으로 나타난다. 이 태초의 영역은 법이 작동하는 영역이 아니라, 법을 제정할 수 있는 초법적인 힘이 작동하는 영역이다. 그것은 초인간적인 무력을 행사하는 민족적 남성주체들의 영역이다. 그리고 이 영역에서 벌어지는 투쟁의 서사는 민족국가의 현 상태로서의 폭력을 자연화, 신성화하고 그럼으로써 민족국가의 존속을 정당화한다는 점에서 일종의 건국신

28) 수잔 벅 모스, 『꿈의 세계와 파국 - 대중 유토피아의 소멸』, 윤일성, 김주영 역, 경성대 출판부, 2008, 21쪽.

화이다. 아마도 미국의 서부극은 이러한 건국신화의 대표적인 사례일 것이다.

근대적인 민족국가로서의 대한민국 역시 항상 폭력과 야만에 기반해 왔다. 특히 해방 이후부터 1980년대에 이르는 독재의 시대에, 폭력과 야만은 평화와 문명을 압도해 왔다. 국가폭력이란 법 제정권을 지키기 위한 것이며, 전쟁과 내란의 위협을 향한 것이기에, 이 시기 국민국가의 상상력은 항상 전쟁과 내란에 결부될 수밖에 없었다.<sup>29)</sup> 이는 <청춘극장>에서 액션영화로 이어지는 식민지 시대를 회고하는 민족주의적 서사에 의미심장한 맥락을 부여한다. 즉, <청춘극장>과 액션영화가 구축하는 식민지의 시간과 확대된 동아시아의 공간은 대한민국의 건국신화적 시공간이라 할 수 있을 것이다. 법의 외부의 시간적 표현은 건국 이전이며, 공간적 표현은 영토 바깥이기 때문이다.

여기에 만일 황색인종 하나가 중국 옷을 입고 달밤의 黃龍江 공원이나 혹은 불야성의 ‘캐피탈 맨스 홀’ 같은데 나타났다고 가정할 때, 우리들은 그 인물을 단순한 한 사람의 중국인으로 생각해서는 아니되었다.. 게다가 주외와 국제관계를 달리하는 백색 인종들이 한데 뒤섞여.. 전쟁중에 있어서의 중국의 대도시는 실로 착잡한 국제관계로 말미암아 엷힐대로 엷크러진 글자 그대로 난마와 같은 혼란상태 속에서 그의 독특한 생태를 영위.. 이와 같은 독특한 생태가 가장 현저히 영위되고 있는데가 소위 대도시의 암흑가...<sup>30)</sup>

<청춘극장>에 있어서 가장 명시적인 법적 외부의 표상은 중국의 대도시들이다. 이곳에서는 특정한 민족국가의 법이 영향력을 행사하지 못한다. 이곳은 법 제정을 둘러싼 민족간의 투쟁의 공간이다. 이곳을 지배하는 것은 법이 아니라, 민족주의적인 남성주체의 원초적 폭력이다. 액션영화가 즐겨 재현하는 식민지 시기의 대륙의 평원과 도시, 대양과 항구들 역시 이와 마찬가지로의 의미를 가진다.

29) 내란은 언제나 혁명으로 규정될 수도 있다.

30) 『청춘극장(중)-한국장편문학대계17』, 성음사, 1970, 301쪽.



이러한 법제정의 시공간으로서의 식민지 시대는 훼손과 같은 부정적인 의미를 가지지 않는다. 그것은 생성의 시공간이라는 점에서 활력에 넘친다. 심지어 이는 대한민국의 시원으로서 신성하기까지 하다. 이러한 점에서 식민지는 예찬되고 환호되어야 했다. 요컨대, <청춘극장>과 액션영화를 포함한, 식민지를 민족국가를 향한 영웅적인 폭력의 시공간으로 묘사하는 이 재현물들은 대한민국의 건국신화라고 할 수 있다. 대한민국은 스스로의 유지를 위해 행사되는 폭력의 정당성을 확보하기 위해, 적자생존의 원칙이 지배하는 당대의 국제관계를 환기하는 동시에 신화적 시공간으로서의 식민지를 이와 병치시켰던 것이다.

마지막으로 이러한 관점 하에서 <청춘극장>에서 법의 문제가 다루어지는 방식에 대해 한 번 생각해 보도록 하자. 백영민은 와세다에서 법을 전공하고 변호사가 된다. 그런데 백영민은 단 한 순간도 제국의 법에 대한 불신을 드러내지 않는다.<sup>31)</sup> 이는 그가 법의 외부를 보지 못함을 의미한다. 백영민은 법제도를 신뢰하고, 법이 잘 유지되길 원한다는 점에서 법의 내부에 위치한다.

그러나 다른 인물들은 그렇지 않다. 최달근은 법에 대해서 백영민과는 대립되는 입장을 취한다. 그에게 법은 형식적인 것이며, 본질적인 것은 힘의 논리이다.<sup>32)</sup> 그에게 법이란 출세하기 위한 수단에 지나지 않는 것이다. 최달근이 법의 내부와 외부에 동시에 위치하는 존재라면, 장일수는 전적으로 법 바깥에 위치한다. 그의 투쟁은 바로 법의 제정권을 쟁취하기 위한 것이다.

<청춘극장>의 뒷부분을 구성하는 주요한 사건으로 ‘운옥의 재판’을 들 수 있다. 이는 식민지 하의 ‘법’이 어떤 의미를 가지는지를 잘 보여준다. 운옥

31) 그는 “민중으로 하여금 도덕률에 선행하는 법률적 양심을 깨우쳐 주”기 위해서이다. 그는 백성들이 “권리와 의무를 명확히 구별할 수 있”기를 바란다. 『청춘극장(하)-한국장편문학대계18』, 성음사, 1970, 272쪽.

32) “‘힘을 길러야 한다’는 하나의 야망이 최달근의 가슴 속에서 불붙고 있었다. 그 힘이 옳으나, 그르냐를 생각할 필요는 전혀 없었다. 현하의 법률이 그것을 저지하지 않은 이상, 이 힘은 최달근에게 있어서 마땅히 하나의 정의를 의미하였다.” 『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 111~112쪽.

은 자신에게 씌워진 누명이 구성하는 유죄를 기꺼이 받아들인데, 그 이유 중의 하나는 그것이 자랑스럽기 때문이다. 그는 심지어 자신이 그렇게 자랑스러운 누명을 써도 되는 것인지에 대해 걱정하기까지 한다. 이러한 상황은 식민지의 법에 대한 근본적인 부정의 태도를 함축하고 있다. 그렇다면, 운옥에게 있어서 법정 투쟁은 법을 둘러싼 투쟁이라기보다는 법 제정을 둘러싼 투쟁이다.<sup>33)</sup>

대한민국이라는 민족국가의 정치적 상상력 속에서 식민지 시대는 법이 제정되기 이전을 의미한다. 그렇다면, 식민지에 대한 재현에서 법 자체에 대한 의문과 거부 중심이 될 수밖에 없다. 이는 액션영화에서도 흔히 볼 수 있다. 1970년대 ‘실록 김두한 시리즈’를 대표하는 ‘일경에게 체포되는 김두한의 이미지’ 역시 식민지 법에 대한 거부를 함축하고 있다. 그는 범법자여서 매혹적인 것이 아니라, 법 자체를 부정하는 존재이기에 매혹적이다. 이처럼 식민지 시대는 민족국가로서의 대한민국의 법의 외부를 표상한다.

#### 4. 탈-민족국가의 욕망과 식민지의 시공간

지금까지 <청춘극장> 과 그것의 후예로서의 1960~70년대의 액션영화들이 구축하는 식민지 시대의 시공간의 의미를 살펴보았다. 그것은 민족적 훼손의 시공간이자 민족국가 형성의 시공간으로, 민족적 트라우마를 구성하는 동

33) 허운옥의 살인은 일제의 법체계 하에서는 유죄이지만 민족국가의 상상력에서는 유죄도 무죄도 아니다. 식민지란 법 제정 이전의 시공간이기 때문이다. 정당방위임을 주장하는 백영민의 논리가 공허한 것은 그러한 이유에서이다. 그는 결코 민족주의에 고취된 허운옥을 이해할 수도 도울 수도 없다. 결국 백영민은 허운옥을 살릴 수 있는 유일한 사람은 법의 외부에 위치한 장일수임을 깨닫게 된다. 그리고 허운옥은 해방, 즉 법 제정권을 획득하게 되는 순간에 이르러서야 비로소 풀려날 수 있게 된다.

시에 민족국가의 건국신화를 구성하는 시공간이었다. 이는 <청춘극장>과 액션영화에 있어서 ‘민족’과 ‘민족국가’라는 주제를 중심으로 구축되는 표층적 논리의 결을 따라 읽은 결과일 것이다. 그러나 모든 재현은 탈중심성을 불가피하게 함축한다. 이제 그 탈중심의 힘들에 주목해 보도록 하자.

이는 크게 세 가지로 요약된다. 첫 번째는 친일의 기억을 부정하려는 시도와 충돌하는 친일에 대한 변명이다. 두 번째는 민족국가의 상상력과 충돌하는 동시에 이를 확장하는 제국주의, 혹은 식민주의적 지향이다. 세 번째는 민족국가의 상상력으로부터 이탈하려 하는 개인적 욕망이다. 이 모두는 일관된 논리로 제시되기 보다는 표면상의 민족국가주의적 서사의 표면에 모순을 만들어 내면서 불규칙하게 투입한다. 따라서 그것의 실체는 그것의 징후인 표면의 흔적들로만 확인할 수 있다. <청춘극장>과 액션영화의 주요한 특징 중 하나인 남성적 우울증은 그 중에서도 가장 결정적인 사례에 해당할 것이다.

#### 4-1. 친일에 대한 변명

백영민과 함께 전장으로 끌려가는 학병 지원자들 중에는 야스다라는 인물이 있다. 그는 경성제대 출신의 엘리트이다.<sup>34)</sup> 그는 민족주의적 태도를 강력하게 드러내는 백영민과 황철성에게 냉소를 보내며 다음과 같이 말한다.

나에게는 하나의 어휘상의 조국은 있었으나 나를 인도하고 나에게 정신적인 양식을 준 정치적인 조국은 없었소.. 나에게 조국의 역사를 살뜰히 가르쳐준 교사라고는 단 한명도 없었소.. 조국에 관한 약간의 역사적 지식이 있다면 그것은 모다 구비나 전설에서 배운 단편적인 것 밖에는 없었소.. 십여 세를 넘었을 무렵까지 나는 나의 조국이 일본인 줄만 알고 있었소.. 우리 부모들까지도 모다 하루 바빠 충실한 일본

34) 백영민이 ‘제대(帝大)’에 대해서 그리 호의적이지 않다. 백영민이 와세다에 진학할 때, 이벼지인 백초시가 관람에 진학하느냐고 묻자 그는 딱 잘라서 아니라고 대답한다. (『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 43~44쪽.) 이는 저자의 태도가 반영된 것으로 보이며, 저자 자신도 그런 이유에서 와세다에 진학했던 듯하다.

인이 되기를 꺼린다기 보다도 도리어 원했었소.. 우리 삼천만 가운데서 당신네들처럼 완고한 민족적 감정을 가지고 그날 그날을 민족의 이익과 번영을 위하여 살아 온 사람이 과연 몇 퍼센트나 되는지 그것을 묻고 싶소..<sup>35)</sup>

화자는 그를 최악의 구제불능의 친일파로 규정하고, 분노한 황철성은 그의 따귀를 친다.<sup>36)</sup> 하지만 사실 그의 말이 어떤 다른 인물들의 말보다도 더 정연하고 설득력 있다. 그를 최악으로 규정하고, 그의 따귀를 치는 것은 어쩌면 그 설득력이 주는 공포와 불편함의 징후일 것이다. 혹은 야스다의 입을 빌어서 친일의 불가피성에 대한 변명을 하기 위한 일종의 속임수일 것이다.

동경에 강연을 온 ‘과거의 열렬한 민족주의자’ M씨의 사건에서도 친일에 대한 이와 유사한 태도를 찾을 수 있다. 그는 오창윤과 함께 동경에 와서 학병 지원을 선동하는 강연을 하다가 학생들의 반발을 산다. 그 날 밤 숙소에서 그는 학생들에게 “진정한 애국주의자가 된다는 것이 얼마나 어려운 일인가를” 깨달았으며, 자신이 생각하던 애국주의는 “일신이 안일하고 여유가 있으면 하겠다는” “도락”에 지나지 않았음을 고백한다.<sup>37)</sup> 그리고 백영민에게 자신의 뺨을 쳐주기를 청한다. 이에 M씨와 학생들은 함께 부둥켜안고 목을 놓아 운다. 이는 “민족의 고달픔”에 따른 “치절한 민족의 오열”이라 규정된다.<sup>38)</sup>

<청춘극장>은 이처럼 여러 대목에서 친일의 불가피성에 대한 공감을 드러낸다. 그것은 종종 친일할 수밖에 없었던 ‘민족의 고달픔’에 대한 공감으로

35) 『청춘극장(하)-한국장편문학대계18』, 성음사, 1970, 32쪽.

36) “친일파에도 여러가지 분류가 있다. 최달근이 같은 출세를 위한 자도 있고 박준길 이 같은 무지에서 오는 자도 있고 오창윤이 같은 일종 명예욕 때문에 그러한 이도 있는 반면에 이 야스다와 같이 확고한 인생관 내지 세계관 밑에서 움직이는 소위 의식적인 분자도 있었던 것.. 다른 분자들에게는 반성의 기회가 있을 수도 있었지만 이 야스다에게는 도저히 그것이 있을 수 없었다..” 『청춘극장(하)-한국장편문학대계18』, 성음사, 1970, 35쪽.

37) 『청춘극장(중)-한국장편문학대계17』, 성음사, 1970, 185쪽.

38) 『청춘극장(중)-한국장편문학대계17』, 성음사, 1970, 186쪽.

미화된다. 사실 이 ‘불가피한 친일’이라는 문제는 주인공인 백영민에게 있어서 가장 뚜렷하게 드러난다. 그는 군국주의자 아바모도 선생의 가장 사랑하는 제자이고, 제국의 법에 동의하는 변호사이며, 친일파 오창윤의 사위이다. 이는 자신의 민족관과는 무관하게, 직업을 구하고 결혼을 하는 과정에서 불가피하게 행해지는 친일의 측면을 보여준다. 백영민은 M씨에게 공감할 수밖에 없었던 것이다.

저자는 이처럼 은근히, 혹은 자신도 모르는 사이에 친일에 대한 변명을 늘어놓고 있다. 그리고 그것의 논리는 모두가 그랬으며, 또 그럴 수밖에 없었다는 것이다. 김남천이 ‘우리가 예수가 아니라’고 역설했던 것도 유사한 의미일 것이다. 모든 사람의 잘못인데, 왜 자신들이 그 죄를 대속해야 하느냐는 것이다. 그러니까 M씨도 뺨을 내밀 것까지는 없었던 것이다. 그래서 백영민도 그의 뺨을 치지 못했다. 야스다의 말처럼 이는 지식인 차원의 문제가 아니라, ‘삼천만’의 대부분에 해당하는 문제였다. 그리고 이는 <청춘극장>과 그 변명을 유사한 양상으로 재생산하는 액션영화들에 대한 열렬한 대중의 호응으로 입증된다.

<청춘극장>에서와 같이, 액션영화에서도 친일의 불가피성이라는 주제는 여전히 다뤄진다. <불붙는 대륙>(1965)의 주인공 강지석은 처자를 버리고 떠난 아버지에 대한 원한 때문에 일본군 장교가 된 케이스이다. 물론 결국 그의 아버지를 이해하게 되면서, 독립군 활동에 본격적으로 참여하게 된다는 이야기지만, 이 영화는 강지석이 왜 일본군이 될 수밖에 없었는지에 대해 설득력 있게 묘사하고 있다. <황야의 독수리>(1969)에서 훈도 소위는 일본인 아버지 밑에서 자신이 조선인이라는 사실을 모른 채 키워진다. 늙름하게 자라난 이 아들은 자신의 아버지와 조국 일본에 대해 충성스럽게 그지없다. 결국 그의 일본인 아버지가 자신의 친모를 죽인 사악한 살해범이며, 자신을 재미삼아 사육한 것임을 알게 된다는 이야기지만, 결국 이 또한 친일행각이 불가피한 것에 대한 진술의 징후로 해석될 수 있다.

이처럼 민족적 배신의 기억을 부정하고 새롭게 과거를 재구성하는 작업은 그리 깔끔하게 마무리되지 않았다. 그것은 오랫동안 구구한 변명들로 부연되어 왔다. 그것의 핵심은 다음과 같다. 누구도 진정으로 친일을 하지 않았다. 모두가 생존을 위해서 선택한 길이었다. 물론 실제로도 어느 정도는 그랬을 것이다. 그러나 항상 그런 것은 아니었다. 때로 제국에 대한 강력한 매혹과 동의도 있었기 때문이다.

#### 4-2. 제국의 매혹- 식민지적 의식과 식민주의적 무의식

그림엽서로서만 보던 대동경의 한 토막 한 토막이 드높은 빨당들을 배경으로 마치 파노라마인 양 눈 앞에 전개된다. “아아, 동경! 문화의 도시 동경!” 영민의 가슴이 고무풍선처럼 부풀어 오른다...<sup>39)</sup>

때마침 영민과 동행하던 아마모도는 <동경행진곡>을 부르며, ‘사랑의 마루비루’를 소개해 준다. 동경으로 향하는 여행은, 비록 현해탄에서의 조선인 차별이 다소 흠이 되긴 했지만, 어쨌든 매혹적이다. 침대칸의 짧은 로맨스 차창에서 느껴지는 시원한 바람, 배 식당 칸에서 맛보는 치킨 라이스와 빠루까지. 그리고 동경에 도착했을 때 영민은 그만 탄성을 지르고 만다. <청춘극장>에서 묘사되는 동경의 이미지는 놀랍게도 단 한 번도 부정적이지 않다. 백영민에게 동경은 항상 그리운 곳이다. 무사시노 사진관과 미쓰코시 백화점을 지나 신궁외원을 거닐었던 신주쿠의 기억은 상큼함 그 자체이다.

동경에서 아주 멀리 떨어진, 그러나 연락선과 급행열차로 연결된 북경은 이와 다른 식으로 매혹적이다. 하루 일이 시작되기 전 한적한 카바레 ‘용궁’에서 나미에는 그랜드 피아노 앞에 앉아 ‘조국이나, 사랑이나?’를 고민하며, <시나노 요류(중국의 밤)>와 <라 팔로마>를 연주한다. 나미에의 비서 목

39) 『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 86쪽.

단은 음악소리에 맞춰 어린 보이 한 명을 붙잡고 흐느적거리며 춤을 춘다. 용궁은 한편으로는 각국의 제5열의 눈초리가 번득이는 곳이지만, 한편으로는 데카당하고 위험한 로맨스의 공간이며, 그래서 매혹적이다.

<청춘극장>이 재현하는 식민지 말의 시공간이 매혹적인 것은 무엇보다도 그것이 청춘의 시공간이기 때문일 것이다. 하지만 단지 이유가 그 뿐일까? 동경과 북경, 그리고 양자를 연결해주는 급행열차의 경험은 모두 일본제국의 존재에 의해 가능해진 것이다. 게다가 백영민이 동경에 대해 느끼는 감정은 풍요와 번영에 대한 ‘향수’이며, 장일수가 북경에 대해서 느끼는 것은 이국취향이자, 새로운 실천의 가능성이다. 그렇다면 혹시 식민지 말의 시공간에 대한 그리움은 제국적인 것에 대한 매혹 또한 담고 있는 것 아닐까?

최근에 이루어진 식민지 말에 대한 최근의 논의들은 조선인들이 제국의 상상력에 매혹되고 제국의 지배에 동의하는 것에 이르는 과정의 논리를 잘 보여 준다. 이는 특히 대륙으로까지 일본제국의 영역이 확장되는 것과 관련된다. 만주를 비롯한 새롭게 ‘개척’되는 대륙의 식민지에 대해서 조선인들은 “의사-제국주의자”가 될 수 있다는 믿음을 갖게 되었기 때문이다.<sup>40)</sup> 이 과정에서 좁은 조선이라는 범주는 ‘대동아’라는 확장된 제국의 범주 속으로 해체되었으며, 반도가 아닌 대륙이 중심이 되는 제국주의적 상상지리가 부상했다. 이는 바로 고모리 요이치가 지적한 ‘식민지적 무의식과 식민주의적 의식’이 조선에서도 반복되는 시점이었다.<sup>41)</sup>

그렇다면 이러한 제국에 대한 매혹과 동의가 탈식민의 시공간에서도 그렇게 쉽사리 사라질 수는 없었을 것이다. 해방과 함께 조선인들은 일종의 폐소 공포증에 시달려야 했을 것이다. 이는 귀환민들의 유입과 38선의 구획으로

40) 김철, 『몰락하는 신생 만주의 꿈과 <농군>의 오독』, 『90년대 한국문학의 동향』, 상허학회 편, 깊은샘, 2002, 157쪽.

41) 윤대석, 『식민지 국민문학론- 1940년대 전반기 ‘국민문학’의 논리와 심리』, 『근대를 다시 읽는다 1』, 역사비평사, 2006, 186쪽.

인한 것이지만, 더욱 근본적으로는 동아시아를 범주로 삼던 제국이 각각 반도와 열도를 범주로 하는 범주로 하는 민족국가들로 축소되는 것에 따른 것이었다.<sup>42)</sup> 특히 해방 직후의 상황은 해방 전에 비해 경제적으로는 훨씬 더 궁핍했으며, 사회적으로는 훨씬 더 혼란스러웠다.<sup>43)</sup> 이는 차라리 식민지 말을 그리워하기에 충분한 조건이었던 것이다. 그렇다면 백영민의 법에 대한 생각은 당대의 혼란스러운 상황에 대한 반응일 수 있다. 법이 안정적으로 작동하던 시절로 되돌아가고 싶었던 것이다. 이처럼 제국에 대한 그리움이 <청춘극장>을 휘감고 있다. 물론 이는 작품의 표면상의 논리와는 충돌하는, 징후로만 짐작할 수 있는 심층의 논리이다.

‘동아시아를 무대로 놀았던’ 추억에 대한 그리움은 1960~70년대의 액션영화에도 그대로 나타난다. 누차 지적했듯이 이 시기의 액션영화들은 대륙과 대양을 배경으로 했다. 이 또한 <청춘극장>과 마찬가지로 제국에 대한 매혹을 담고 있다고 해야 할 것이다. 그러나 액션영화에 나타나는 이러한 매혹은 <청춘극장>의 그것과는 다소 다른 질을 가진다. 한편으로 그것은 분명 과거의 기억에 대한 매혹이다. 그러나 이는 과거보다는 미래에 더 방점을 찍고 있는 듯하다.

오랫동안 민족주의는 제국주의에 대한 거부의 논리로 기능했다. 그것은 민족주권을 부정하는 것으로서의 제국주의와 논리적으로 충돌하는 것이며, 실제로 제국에 대한 약소민족의 독립을 정당화하는 논리로 기능해왔다. 하지만 한편으로 유럽 민족국가들이 제국으로 성장해온 역사적인 궤적을 간과해서는 안 될 것이다. 실제로 민족주의는 제국의 팽창에 있어서 근간이 되는 논리를

42) 장세진, 「해방기 공간 상상력의 전이와 ‘태평양의 문화정치학」, 『1945년 8·15 해방의 드라마』, 상허학회 학술대회 자료집, 2008. 11, 1~3쪽.

43) “1946년 10월의 서울은 ‘왜정 때보다도 못하다’는 실망과 분노를 곱씹으며 그날그날의 의식주 문제를 해결하기 위해 발버둥치는” 공간이었다. 이봉범, 「해방공간의 문화사 - 일상문화의 실연과 그 의미」, 『1945년 8·15 해방의 드라마』, 상허학회 학술대회 자료집, 2008.11, 2쪽.



제공했기 때문이다.

“공간권력 구성체”로서의 민족국가의 상상력에 있어서 “모험과 항해를 통해 신세계의 육지를 취득하는 것”은 근원적인 요소이다.<sup>44)</sup> 민족주권을 둘러싼 원초적 투쟁의 영역에 대한 민족국가의 상상, 만국공법체제에도 불구하고, 국제관계에 있어서의 투쟁을 불가피한 것으로 만들었다. 무엇보다도 초역사적으로 정당화되는 민족주의의 강력한 자기동일성이 민족적 타자에 대한 강력한 배제로 이어졌다. 그 결과 민족주권은 일부 국가들 간에서만 서로 존중되는 것이 되고 말았다.

따라서 강력한 민족국가주의의 시대로서의 1960~70년대에 만들어진 액션영화가 보여주는 확장된 공간적 감각은 과거를 그리워하는 것이라기보다는 차라리 미래를 향하는 것, 혹은 미래를 위해 과거를 참조하는 것이라고 해야 할 것이다. 그런 점에서, 액션영화에서의 대륙과 해양은 법의 외부에 존재하는 신화적인 민족적 투쟁의 공간인 동시에, 언젠가 확보되어야 할 확장된 민족국가로서의 제국의 영역으로서의 의미 또한 가진다고 할 수 있다.

그렇다면, 이는 <청춘극장>이 보여주는 과거에 대한 태도와는 대립된다. 그것은 민족의 소멸로서의 과거의 제국이 아니라, 확장으로서의 미래의 제국을 지향하기 때문이다. 그러나 액션영화는 <청춘극장>의 반대방향으로만 온전히 향하지 못한다. 이 역시 식민지의 시공간을 소환해야 하기 때문이다. 이는 일본이 제공한 차관을 기반으로 추진되어야 했던 1960~70년대 한국의 근대화가 처한 역설적 상황과도 동일한 것이다.<sup>45)</sup> 궁극적으로는 제국에 이르러야 할 민족의 발전에 있어서 일본은 극복의 대상인 동시에 항상 결정적인

44) 장세진, 「해방기 공간 상상력의 전이와 ‘태평양의 문화정치학」, 『1945년 8·15 해방의 드라마』, 상허학회 학술대회 자료집, 2008.11, 3쪽.

45) 이러한 역설은 식민지 시대에 이루어진 근대화가 해방이후 경제성장의 기반이 되었다고 보는 식민지 근대화론과, 식민지 시대의 수탈이 근대화에 결정적 장애가 되었다고 보는 식민지 수탈론이 내밀하게는 ‘민족주의’라는 논리를 공유하는 이형 동질의 관계를 가지는 것에서도 발견된다.

참조의 대상, 혹은 스승이기도 한 것이다. 식민지 민족주의자의 그 서글픈 역설 속에서 미래는 항상 과거의 또 다른 이름일 따름이다.

이런 점에서 <청춘극장>의 아마모도는 대단히 흥미로운 인물이다. 그는 <청춘극장>에서 가장 혼란스러운 인물이다.<sup>46)</sup> 백영민은 끝까지 그를 이해하지 못한다. 그러나 그 심층의 차원에서 진정 혼란스러운 것은 아마모도가 아니라 아마모도를 바라보는 백영민의 시선일 것이다. 그는 민족을 억압하는 타자로서의 제국의 표상인 동시에, 궁극적으로 도달해야 할 동일자로서의 민족, 그리고 그것의 확대된 외연으로서의 제국의 모범인 것이다. 주인공들의 민족주의는 불가피하게 스승의 그림자 아래에 있다. 소설의 앞부분에서 삼총사는 친일과 최달근과의 싸움에서 그들을 멋지게 제압한다. 하지만 그들을 승리할 수 있게 해 주었던 것은 다름 아닌 ‘중학’에서 배운 ‘유도’와 ‘검도’인 것이다.

그렇다면 백영민의 문제가 무엇인지 분명해진다. 그는 아마모도의 충실한 제자이다. 심지어 그는 아마모도와 전장에서 생사를 거는 위기를 함께 나누는 전우이기도 하다. 그가 좌절에 빠지게 되는 것은 모든 것을 배운 대로 했음에도 불구하고 제대로 되는 것이 하나도 없었기 때문이라고도 말할 수 있다. 하지만 그는 사실 배운 대로 하지 않았으며, 배운 것을 제대로 실천했던 것은 장일수였던 것이다. 이런 점에서 백영민이 아마모도를 이해하지 못하겠다고 말할 것은, 바로 이러한 모범적인 식민지인이 봉착할 수 밖에 없는 좌초에 대한 당혹감의 징후를 드러내는 것에 다름 아니다. 역시 진짜 모범생은 장일수였다.

<청춘극장>과 액션영화에서, 식민주의 혹은 제국주의는 민족과 대립되는 ‘나쁜 것’이다. 그러나 표면의 아래에서 이는 열망되고 있는 것이기도 하다. 식민지 말이 조선인들이 식민지적 무의식과 식민주의적 의식을 내면화했던

46) 그는 군국주의 선생이었다가, 모던보이이자 기회주의자로 변신하고, 니중에는 일본군 장교가 되어 ‘천황폐하만세!’를 외치며 장렬하게 전사한다.

시기였다면 해방 이후는 이것이 전도된 형태로 기능하기 시작했던 시대라고 할 수 있을 것이다. 이 시기는 다시 식민지배의 기억이 강렬하게 재구성된다. 하지만 식민지 말기에 가질 수 있었던 식민주의는 무의식으로 침잠한다. 식민 지적 의식과 식민주의적 무의식. 이것이야말로 <청춘극장>과 액션영화의 결정적인 콘텍스트이다.

#### 4-3. 개인의 욕망

일제 식민지는 민족이 훼손된 시공간인 동시에, 민족국가가 부재했던 시공간이다. 이러한 민족(국가)적 훼손(부재)의 시공간으로서의 식민지가 한편으로 그것의 시원으로 신성화되는 동시에, 훼손을 복원하는 열망을 생산함은 이미 앞에서 살펴본 바와 같다. 하지만, 그것은 항상 중심으로부터의 이탈을 수반하는 것이기도 하다. 그 이탈의 방향으로 먼저 살펴보았던 것은, 제국에 대한 매혹이었다. 이제 그 반대 방향의 이탈로서의 ‘개인’의 차원에 주목하고자 한다. 양자 모두는 탈민족의 시공간으로서의 식민지의 재현이 필연적으로 수반할 수밖에 없는 이탈의 방향이라 할 수 있을 것이다.

<청춘극장>에서 식민지는 ‘기회주의’의 시공간이다. 오창윤은 원래 사회 문제에 관심이 많은 인물이 전혀 아니다. “총독부의 산금정책에 순응하여 금광에 손을 댄 것이” “일확천금”으로 이어져 “저도 모르게 장안의 명사가 되고 보니,” “신문사의 권유에 못 이겨 몇 마다” 외쳤을 뿐이다.<sup>47)</sup> 그가 학병지원에 동참할 것을 주장할 수 있는 결정적인 이유는 그에게 딸만 있기 때문이다. 그는 전형적인 기회주의자다. 최달근 역시 비슷한 생각이다. 그가 진심으로 일본제국에 충성하는 것은 아니기 때문이다. 그는 단지 출세하기를 원할 뿐이며, 이는 상황이 달라진다면 얼마든지 충성의 대상을 바꿀 준비가 되어있음을 의미한다.<sup>48)</sup>

47) 『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 160~161쪽.

48) 소설의 후반부에 그는 일본인 아내에게 싫증을 내면서 분이에게 관심을 돌린다.

화자는 의외로 오창윤과 최달근에 대해서 호의적이다. 화자의 논리에 따르면, 이들은 진정으로 일본에 충성하지 않았기 때문에 면죄부를 얻을 수 있다. 차라리 기회주의자가 나은 것이다. 이처럼 민족(국가)적 훼손(부재)의 식민지 시공간은 어떤 개인적 욕망의 추구의 차원에 대해 호의적인 경향을 가진다. 이는 민족(국가)적 훼손(부재)의 시공간으로서 식민지가 한편으로는 복원과 건설의 열망을 환기함으로써 민족국가의 정당성을 재확인해 주기도 하지만, 한편으로 이는 탈-민족(국가)적 상황을 상상해 볼 수 있는 기회를 제공해 주기도 함을 의미한다. 그렇다면 민족(국가)가 그것의 정당성을 강화하기 위해 식민지 시대로 회귀하는 것은 항상 그것에 대한 전도의 위협을 감수해야 하는 일일 것이다.

국가에 대해 동의할 수 없는 지배라는 차원에서 그들의 기회주의는 백영민의 학병에 대한 태도와도 맞닿아 있다. <청춘극장> 전체를 통틀어 보았을 때, 백영민이 가장 강력하게 분노하는 대상은 학병지원제이다. 현해탄을 건널 때 당한 치욕에도 그는 그렇게까지 강하게 반응하지는 않았다. “어쩌서 내가 일본제국을 위해서 죽지 않으면 안된다는 말이나” 철학을 공부한 사람으로서 백영민은 “내 발로 내 자신의 의사로 내 스스로가 걸어나가고 싶다. 그럴려면 나는 어떠한 일이 있어도 죽음의 가치를, 죽임의 의의를 발견하여야 한다.”고 생각한다.<sup>49)</sup>

물론 백영민의 ‘일본을 위해 죽을 수는 없다’는 말에는 조선을 위해서는 죽을 수 있음이 함축되어 있다. 그러나 부재하는 정치적 공동체인 조선을 위한 죽음에 이르기까지의 현실적 거리는 상당하다. 바로 양자 사이의 간극, 자신이 속한 국가를 부정하는 동시에 자신이 속해야 할 국가에는 이르지 못하는

---

그리고 다음과 같이 말한다. “게다짱 냄새에는 이제 구역이나!” “하얀 버선에도 흰 고무신을 신은 발 모양만 보아도 끝없는 향수를 느끼곤 해.” 그에게 민족이나 국가는 별로 중요한 것이 아니다. 『청춘극장(하)-한국장편문학대계18』, 성음사, 1970, 215쪽.

49) 『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 175쪽.

틈새에 개인을 위한 자리가 마련된다. 비록 그 공간이 좁고 불안정하며, 모순적이지만 이는 분명히 실재한다. 그래서 백영민에게 가장 큰 문제가 되는 것은 그것이 ‘조선을 위한 죽음이 아니라’는 ‘잡’이 아니라, ‘스스로 선택하지 않은 죽음이라는 잡’이다. 영민은 독재의 무서움에 치를 떨며, “국가는 쓰러지고 민족은 멸망하여도 인류는 영원히 존재할 것입니다”라고 외친다.<sup>50)</sup>

탈-민족(국가)적 상상력의 이러한 틈새가 더 크게 벌어지는 곳은 대륙이다. 식민지배자의 국가적 권력이 약화된 대륙이라는 공간은 개인적인 욕망을 추구할 여지를 더 크게 남겨두기 때문이다. <청춘극장>은 물론, 1960~70년대의 액션영화가 구축하는 대륙은 민족(국가)의 복원과 건설의 차원보다는 강력한 남성 주인공의 욕망의 성취로 채워진다. 법 제정을 둘러싼 투쟁의 공간에서, 개인의 욕망은 법 이전의 원초적 자유를 누리는 것이다.

<소만국경>에서 권춘조는 동지들의 오해를 사고 그들에게 쫓기는 몸이다. 그의 진심은 계속에서 미스터리로 남겨지며, 따라서 서사가 진행되는 과정에서 그가 행하는 것들이 민족적인 것인지 알기 어렵다. 그럼에도 관객들은 그에게 매료될 수밖에 없는데 이는 그가 매우 강력한 남성이기 때문이다. 물론 서사의 끝에 이르면 그의 모든 행동이 민족을 위한 것이었음이 밝혀진다. 이로써 민족의 훼손을 극복하고, 민족국가를 건설하고자 하는 식민지의 민족 영웅이 된다. 그렇지만 여기에서 간과하지 않아야 할 것은 압도적으로 스크린을 지배하며 관객을 몰입하게 했던 그의 무법적인 행동들이다. 그의 민족주의적 진정성을 알려주는 것을 끝까지 미루었던 것은 바로 그의 개인적 욕망의 원초적 자유를 위한 간극을 만들어주기 위해서였을 것이다.

<쇠사슬을 끊어라>(1971)에서 서사의 주된 논리는 보물을 독립운동 자금을 대기 위해서 반드시 찾아야 한다는 것이다. 그러나 심층에서 이 영화는 결코 민족주의적이지 않다. 이 영화를 압도하는 것은 남성 무법자들의 사적인

50) 『청춘극장(하)-한국장편문학대계18』, 성음사, 1970, 320쪽.

이익의 추구이며, 이를 위한 유희로서의 폭력들이다. 그 속에서 민족은 사실상 사라지고 없다. 심지어 그 속에서는 일본군 장교조차 단지 한명의 무법자일 뿐이다. 이 영화는 민족을 핑계로 탈-민족의 상상력을 펼치고 있다. <쇠사슬을 끊어라>가 일본인을 단지 한 명의 개인으로 그리고 있는 대목은 <청춘극장>에서 유일하게 중요한 비중을 부여받는 일본인인 아마모도와 나미에 커플의 이미지와 맞닿는다.

현해탄을 건너는 배 안에서 만난 과거의 국수주의자 선생 아마모도는 모던 보이이자 기회주의자가 되어 있다. 그는 자신이 원래 그랬으며, ‘황국신민’은 단지 ‘가면’일 뿐이었다고 말한다. 동경에 도착하자 아마모도는 황궁을 살아 있는 귀신이 사는 곳이라 말하며, 천황제를 현대의 동화로 비웃기까지 한다.<sup>51)</sup> 나미에 또한 마찬가지이다. 나미에는 북경의 조무장 용궁에서 국가와 개인사이의 심각한 갈등에 사로잡힌다. 물론 나미에는 ‘격렬한 전율’과 함께 조국애를 인식하고 ‘아마토 나테시코’로서의 자신을 되찾기는 하지만, 그가 동백꽃, 장미꽃, 패랭이꽃을 오가며 민족적(국가적) 정체성의 혼란을 느끼는 것이 매우 박진감 있게 묘사되고 있음을 간과해서는 안 될 것이다. 이러한 일본인의 이미지 또한 식민지를 탈-민족적 공간으로 보고자 하는 시선의 징후이다.

민족국가의 관점에서 식민지 시대는 법 제정을 위협하는 전쟁과 내란의 위협에 대한 그것의 폭력성을 정당화하기 위해 소환되었다. 하지만 이는 동시에 민족국가의 현재를 부정하는 개인적인 이탈의 욕망, 더 나아가서는 새로운 법 제정에 대한, 즉 내란에 대한 욕망의 장 또한 함께 열어놓았다고 보아야 할 것이다. 그곳에는 민족(국가)의 힘이 미치지 않는 자유가 있다. 물론 그것의 존재는 오직 징후를 통해서 확인할 수 있겠지만.

51) 『청춘극장(상)-한국장편문학대계16』, 성음사, 1970, 212쪽.

#### 4-4. 민족과 우울증

액션영화의 결말은 언제나 우울하다. <소만국경>에서 권춘조는 영웅적 실천 끝에 죽음을 당한다. 김두한은 야쿠자를 제압한 뒤 일경에게 체포된다. 야쿠자 두목을 때려 죽이고 상해를 떠나는 시라소니의 뒷모습은 쓸쓸하기 그 지없다. 그의 손에는 야쿠자에게 죽음당한 아내의 유해가 담겨 있다. <황야의 독수리>에서 훈도는 힘들게 만난 친아버지와 함께 하지 못한 채 죽어간다. 가장 중요한 서사의 관심사이던 일제와의 대결에서 승리했는데 대체 왜 이렇게 우울한 것일까?

<청춘극장>의 후반부는 백영민의 눈물로 점철된다. 백영민은 자신이 이등변 삼각형의 꼭지점에 위치한 것을 깨닫는다. 허운옥과 눈물의 하룻밤을 보내면서 허운옥이 원래부터 오유경과 같은 거리에 있었음을 알게 되는 것이다. 그리고는 허운옥과 오유경의 사이에서 어느 쪽도 선택하지 못한 채 괴로워하기 시작한다. 그 결과 이 민족주의적인 작품은 놀라게도 해방의 흥분이 조선을 휩싸고 있는 바로 그 순간에 절망하며 죽어가는 주인공의 모습으로 마무리된다.

<청춘극장>과 여러 액션영화들 각각에 있어서 그 결말의 우울함은 서로 다른 이유를 가진다. 하지만, 이 모두에게서 우울함이 공통적으로 나타나고 있음은, 그 개별적인 차원과 구별되는 공통의 이유가 있음을 짐작케 한다. 그 개별적인 차원의 이유들은 공통의 이유의 대체물이기도 한 것이다. 그렇다면 그 이유가 대체 무엇인지 밝힐 필요가 있다. 사실 <청춘극장>은 그것의 이유를 매우 명료하게 보여주는 사례이다.

<청춘극장>에서 백영민이 처한 사정은 표면적으로는 참으로 기구한 연애상의 문제이다. 그러나 여기에는 은유적 의미가 있다. 누차 언급했던 바와 같이, 허운옥은 명시적으로 조선을 표상한다. 이것이 분명하게 드러나는 장면은 허운옥이 아학을 졸업하는 날일 것이다. 그는 결혼불가의 선언을 듣고 난 뒤의 절망의 눈물을 흘리며 ‘애국가’를 부르는 것으로 표현한다. 이는 그의 아

버지인 허상진이 정말 힘든 일이 있을 때 애국가를 부르라고 했던 것을 충실히 따른 결과다. 허운옥에게 있어서 사적인 것으로서의 개인적 차원과 공적인 것으로서의 민족적인 차원은 서로 잘 구별되지 않는다. 비평도 그 논리를 따라 갈 필요가 있다.

그렇다면 오유경이 의미하는 바가 무엇인지도 짐작할 수 있다. 그는 친일파의 딸이며, 백영민과는 동경과 아타미의 추억을 공유한다. 물론 이것이 그가 일본을 상징하는 것이라고 말할 수 있는 근거는 아니다. 하지만 분명한 것은 오유경은 허운옥, 혹은 조선으로부터의 일탈을 의미한다는 사실이다. 즉 이들의 삼각관계는 사적인 것인 동시에 공적인 것이다. 그리고 이러한 삼각관계는 그들에게만 국한되지 않는다.

백영민, 장일수, 김준혁은 물론 시아버지 백봉학까지 모든 남자들이 허운옥을 끄찍히 여긴다. 하지만 동시에 허운옥은 모두에게 지독한 근심거리이기도 하다. 모두가 허운옥에 대해서 죄책감을 느낀다. 그리고 각자에게는 허운옥과 대립하는 다른 무엇이 있다. 백영민에게는 오유경이, 김준혁에게는 오유경과 영주가, 장일수에게는 나미에가, 백봉학에게는 손자인 금동이가 있다. 아마도 그들은 모두 허운옥만 없었더라도 자신의 파트너와 함께 행복했을 것이다.

그렇다면, <청춘극장>의 남성들이 겪는 우울증은 운옥 혹은 민족 때문에 잃어야 했던 것이다. 민족이란 이런 것이다. 그것은 지독한 억압의 원천인 것이다. 이제 <청춘극장>의 결말이 왜 그토록 우울한지 알 수 있겠다. 그것은 민족이라는 이름으로 엄청나게 많은 것들을 희생해야 할 순간 - 해방의 순간이 도래하고 있기 때문이다. 그렇다면 액션영화의 우울증도 마찬가지로 민족과 결부된 것이라고 할 수 있을 것이다. 물론 여러 액션영화들의 우울증의 원인은 서로 다른 것이지만, 그것은 민족과 국가 때문에 잃어버린 무엇이라는 점에서는 공통적이다.



## 5. 나오며

식민지의 시공간에 대한 재현은 계속된다. 그것은 여전히 민족주의적 실천의 재현을 통해 친일의 기억을 삭제하고, 과거의 무능함을 환기함으로써 민족의 의지를 담금질하게 만들며, 원초적인 민족적 투쟁이 이루어지는 자랑스러운 민족국가의 창세기를 구성한다. 최근 식민지를 다룬 일련의 문화사 대중서들이나, 식민지를 다루는 일련의 영화들은 식민지의 시공간이 민족적인 대립만을 중심으로 구축된 것은 아니었음을 보여주기도 한다. 그러나 이것이 식민지기에 대한 대중의 관점을 근본적으로 전환하는 데 성공하고 있는 것 같지는 않다. 그건 민족국가가 계속 유지되는 한 결코 쉽지 않은 일이다. 일본과의 국가대표 축구나 야구경기가 앞으로도 계속 대부분의 한국인들을 흥분시킬 것과 같은 이치다.

그러나 비평이 이러한 지배 이데올로기의 반복적인 관철에만 주목한다면 이는 일면만을 보는 것이 될 것이다. 지배 이데올로기에 연루된 것으로서의 지배적 재현의 상상력은 항상 그것을 근원적으로 훼손할 수 있는 의미와 감정들 또한 대상으로 한다. 그것을 특정한 이데올로기적 방향으로 코드화하는 것이 바로 지배적 재현의 작동방식이다. 따라서 이는 항상 실패를 수반하며, 코드화되지 않은 잔여물을 남긴다. 그러므로 그것을 읽는 것이야말로, 지배 이데올로기에 투항한 듯 보이는 대중적 재현물들에 대한 비평이 수행해야 하는 작업의 중요한 부분이다. 또한 그 실패의 잔여물은 징후적으로만 독해될 수 있는 것일 터, 징후를 통해 원래의 의미를 복원하는 것은 대중적 재현에 대한 비평이 익혀야 하는 주요 기술일 것이다.

정치가 부재하는 경제의 시대로서의 오늘날, 민족주의는 거의 유일하게 작동하는 정치담론인 것으로 보인다. 이에 대해 비판의 잣대만을 들이댄다면, 그것은 일면만을 보는 것이 되며, 무책임한 엘리트주의적 우월감을 드러내는 것에 불과할 것이다. 대중의 민족주의적 열망 속에서 민족주의가 코드화하지

못한 잔여들을 발견해내고, 민족주의의 뒤에 기생하는 전복적인 열망을 읽어 내는 것이야말로 진정한 비평가의 임무이다. <청춘극장>과 액션영화에 대한 이 글은 그러한 시도의 일환으로 쓰인 것이다.

마지막으로 이 글이 시종일관 배제하고 있었던 <청춘극장>의 작가 김내성의 차원에 대해서 몇 마디 덧붙이고자 한다. 해방 전의 탐정물에 있어서나, 전후의 연애물에 있어서나 김내성의 관심은 ‘집단’ 보다는 ‘개인’ 쪽으로 기울다. 탐정물이 개인적 능력으로서의 과학적 이성에 매료된다면, 연애물의 사랑은 개인적 자유이자 윤리이다. 이처럼 그의 소설에서 집단은 개인 다음에 위치한다. 그렇다면 <청춘극장>은 분명 독특한 위치를 가진다. 여기에는 아마도 해방과 건국이라는 민족사적 전환의 시대적 배경이 변수가 되었을 것이다.

개인주의자 김내성 또한 강렬한 민족사적 전환의 순간에 개인의 위치를 고수하기란 쉽지 않았던 것이다. 당대 사회의 일원으로서 그는 분명 어떤 민족적인 고양감에 사로잡혔을 것이며, 작가로서 시대를 증언하며 또 논평하고 싶었을 것이다. 그 결과물이 바로 <청춘극장>인 것으로 보인다. 개인주의자의 민족주의적 흥분은 개인, 민족, 제국, 그리고 그것의 역사에 대해 각종 모순되는 내용들을 동시에 담고 있는 작품의 생산으로 이어졌다. 그것이 이 작품을 매우 다성적인 것으로 만들었다. <청춘극장>은 심층을 드러내는 균열의 상처를 이후의 자신의 어떤 후예들보다도 더 크게 벌려 보여준다. 그리고 이는 매우 풍부한 비평의 가능성을 제공했다.

이후 김내성은 민족주의적 태도를 더 이상 보여주지 않는다. 그는 개인적인 욕망의 실현인 동시에, 개인적 욕망을 스스로 제어하는 윤리적 실천으로서 ‘사랑’에 매료된다. 그것은 수단방법을 가리지 않고 자신의 이익을 추구하는 방종으로서의 ‘자유’의 시대인 1950년대에 대한 그의 논평이었다. 이는 타인의 자유를 해치지 않는 한도 내에서 자신의 자유를 허락하는 자유주의적 입법의 태도를 보여준 것에 다름 아니었다. 이러한 태도는 결국 해방 이전의 탐정

소설에서 그가 보여주었던 이성주의적 태도의 연장선상에 있다. 탐정소설이 이성주의적 인식론의 통속적 표현이라면, 그의 연애소설은 이성적인 시민적 윤리학의 통속적 표현일 것이다. 이처럼 격렬한 흥분과 혼란의 시기를 거치면서 <청춘극장>이라는 괴물을 썬 뒤, 그는 다시 원래의 자리로 되돌아갔다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『청춘극장-한국장편문학대계』 제16-18권, 성음사, 1970.

### 2. 논문과 단행본

고모리 요이치, 『포스트콜로니얼』, 송태욱 역, 삼인, 2002.

권명아, 『역사적 과시즘 - 제국의 판타지와 젠더정치』, 책세상, 2005.

김복순, 「해방 후 대중소설의 서사 방식 상」, 『인문과학 연구 논총』 19, 1999, 33~60쪽.

김소영, 「콘택트 존들로서의 장르: 홍콩 액션과 한국 활극」, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006, 56~74쪽.

김영희, 「제1공화국 시기 수용자의 매체 접촉 경향」, 『한국언문학보』 47권 6호, 한국언론학회, 2003, 306~332쪽.

김유진, 「트랜스내셔널 장르로서의 만주활극 - 만주활극의 형성 및 변화과정 연구」, 중앙대 석사학위논문, 2008.

김윤식·정호웅, 『한국소설사』(개정증보판), 문학동네, 2000.

김철, 「몰락하는 신생: 만주의 꿈과 <농군>의 오독」, 『90년대 한국문학의 동향』, 상허학회 편, 깊은샘, 2002, 123~159쪽.

미르치아 엘리아데, 『신화, 꿈, 신비』, 강응섭 역, 숲, 2006.

박유희, 「만주웨스턴 연구」, 『대중서사연구』 20, 대중서사학회, 2008, 7~46쪽.

박정희, 『우리 민족의 나아갈 길』, 동아출판사, 1962.

박진영, 「연보 및 작품목록」, 『판타스틱』 20, 2009년 봄, 167~183쪽.

수잔 벅 모스, 『꿈의 세계와 파국 - 대중 유토피아의 소멸』, 윤일성, 김주영 역, 경성대출판부, 2008.

에른스트 르낭, 『민족이란 무엇인가』, 신행선 역, 책세상, 2004.

윤대석, 「식민지 국민문학론 1940년대 전반기 ‘국민문학’의 논리와 심리」, 『근대를 다시 읽는다 1』, 역사비평사, 2006, 157~187쪽.

이봉범, 「해방공간의 문화사 - 일상문화의 실연과 그 의미」, 『1945년 8·15 해방의 드라마』, 상허학회 학술대회 자료집, 2008. 11.

이영일, 『한국영화전사』(개정판), 소도, 2004.

이영재, 『제국 일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.

- 임종명, 「탈식민 남한 3·1의 표상과 경쟁, 그리고 설립초기 대한민국」, 『1919년: 동아시아근대의 새로운 전개, 성균관대 동아시아학술원 국제학술회의 자료집, 2009. 2, 127~144쪽.
- 장세진, 「해방기 공간 상상력의 전이와 ‘태평양의 문화정치학」, 『1945년 8·15 해방의 드라마」, 상허학회 학술대회 자료집, 2008. 11.
- 정세영, 「김내성 소설론」, 동국대 석사학위논문, 1991.
- 정혜영, 「방첩소설 <매국노>와 식민지 탐정문학의 운명」, 『한국현대문학연구』24, 한국현대문학회, 2008, 275~302쪽.
- 지그문트 프로이트, 「슬픔과 우울증」, 『정신분석학의 기본개념』, 윤희기 역, 열린책들, 2003.
- 토마스 샤희, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호, 허문영 역, 한나래, 1995.
- 프래신깃트 두이라, 『주권과 순수성 : 만주국과 동아시아적 근대』, 한석정 역, 나남출판사, 2008.

## Abstract

Kim, Neasung's *Cheongchoon Keukjang* and Korean Action Film in 1960~70s the imagination of nation state and era of colony

Lee, Ho-Geol

The novel, *Cheongchoonkeukjang*(*Youth Theatre*) of Kim Nea-Sung and Korean Action Film in 1960~70s is common in description of colonial time and space. They regard the colony as the time and space of national struggle. But, another desires undermine the logic of the textual surface. It can be summarized as a nostalgia for colonial situation, because the era of colony means de-national situation. In brief, they are not only fired up with the nationalist passion but also aspire to be free from the nation. (key words: *Cheongchoonkeukjang*, *Youth Theatre*, Korean action film, colony, nation, de-nationalism, empire)

▣ 위 논문은 2009년 4월 30일 투고되었고, 심사를 거쳐 5월 26일 게재가 확정되었음.