

해방과 영화 그리고 신생 대한민국의 초상

- 영화 <독립전야>와 <무궁화동산>을 중심으로 -

한영현*

1. 서론
2. 해방 후 영화계의 재편 현상과 영화인들의 활동
3. 해방과 디아스포라 그리고 신생 대한민국의 초상
 - 3-1. '하와이'와 '무궁화동산'의 디아스포라적 재구성
 - 3-2. 기록 영화로서의 <무궁화동산>의 의미
4. 구질서의 청산과 젊은 대한민국의 탄생: <독립전야>
 - 4-1. 구세대의 표상들
 - 4-2. 젊은 세대의 표상과 신생 대한민국의 탄생
5. 결론

국문요약

이 글은 해방기에 제작된 영화 두 편을 분석하는 데 초점을 맞추고 있다. <독립전야>와 <무궁화동산>은 그동안 본격적으로 연구되지 않은 영화 작품으로서 1948년 대한민국 정부 수립 즈음에 맞춰 제작된 것이다. 이 두 작품을 통해서 해방 이후 영화가 재현하고자 했던 조선과 대한민국의 모습을 짐작해 볼 수 있다. <독립전야>는 무성영화이자 극영화로서 1948년 대한민국 정부 수립 전날 밤 경성의 한 허름한 창고를 배경으로 벌어지는 사건을 다룬다. 여기서 민가로 대표되는 사회적 구약은 젊은 청년 세대들로 구성되어야 할 새로운 대한민국 성립에 있어 척결해야 할 대상으로 자리매김 된다. 허름한 창고는 암울한 조선 현실을 상징하는데 이러한 창고를 들락거리는 악질 모리배와 밀수꾼 등의 사회적 악은 대한민국 정부 수립 전날 민가의 죽음을 통해 상상적으로 처리된다. 그리고 영화는 정의롭고 정결한 네 젊은이들을 내세워 새로운 정부 수립의 광명한 아침을 맞이하도록 설정

* 성신여자대학교 국어국문학과 강사

한다. 한편 <무궁화동산>은 하와이 디아스포라의 모습을 기록한 영화로서 대한민국의 성립과 관련하여 새로운 상상력을 보여 준다. 하와이 이주민들의 근대화된 삶과 풍요로운 혜택을 다큐멘터리적으로 보여 줌으로써 영화는 당대 조선의 비참한 현실로부터 벗어나 새로운 대한민국의 모습이 어떠한 내용으로 채워져야 하는지를 간접적으로 시사해 주는 것이다.

두 영화는 모두 신생 대한민국의 모습을 낙관적으로 이상화하고 있는데 이것은 해방 후의 3년 동안의 혼란과 갈등 속에서 새로운 대한민국의 국가상을 정립하고자 모색한 역사적 노력들을 성급하게 삭제해 버리고 역사를 단절적으로 인식하는 혐의를 보여 준다. 이는 최인규와 안철영의 역사적 과오에 대한 트라우마에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.

(주제어 : <독립전야>, <무궁화동산>, 해방기 영화, 신생 대한민국, 독립, 사회적 구약, 젊은 세대, 하와이 디아스포라, 낙관적 이상화)

1. 서론

해방기¹⁾는 정치·사회적인 혼란과 갈등 속에서 암중모색을 하는 시기였다. 이때에는 미군의 통치, 좌우익의 갈등, 대한민국의 성립이라는 여러 가지 문제들이 착종되어 혼란을 가중시키고 국론을 분열시켰는가 하면, 모리배의 극성과 악성 인플레가 가져온 가난과 부패로 조선 민중들의 삶이 밑바닥에서부터 뿌리째 흔들리고 있었다. 이러한 혼란과 갈등, 부패와 가난 등으로 점철되어 있던 당대를 읽는 방법으로 우리는 흔히 문학을 거론한다. 문학은 현실을 냉철하게 판단하는 시대 인식을 보여 줌으로써 당대의 삶과 그것에 부딪혀 살아간 주체의 태도를 살펴보는 유용한 잣대로 기능한다. 문학 작품들에 대한 연구가 어느 정도 축적됨으로써 현재 우리는 해방기의 삶을 좀더 총체적으로 들여다 볼 수 있게 되었다.

1) 일반적으로 ‘해방기’는 1945년 8.15 해방 이후부터 1948년 8월 15일 이전까지로 상정하는 경우와 1945년 8.15 해방 이후부터 1950년 6.25 전쟁 발발 이전까지로 상정하는 경우로 나뉜다. 본고에서는 대한민국 정부 수립의 문제에 초점을 맞추고 있으므로 전자의 경우를 ‘해방기’로 명명하기로 한다.

그렇다면 해방기의 영화는 어떠한가. 과연 영화를 통해서 들여다 볼 수 있는 해방기의 모습은 어떠한가. 문학이 글을 이용한다면 영화는 영상과 이미지를 통해 삶의 총체적인 현실을 보여 주는 장르라고 할 수 있다. 그런 만큼 영화가 어떻게 해방기의 삶을 조명하고 있었는지를 분석하고 그 의미를 파악한다면, 문학과 달리 영화 장르가 재현한 해방기의 모습과 그 현실을 새롭게 조명할 수 있을 것이다.

그런데 이러한 해방기 영화 작품에 대한 본격적인 분석은 아직까지 제대로 이루어지지 않고 있는 실정이다. 지금까지 해방기 영화 연구는 주로 영화 제작 환경에 초점이 맞춰져 왔으며 그렇지 않다 하더라도 작품 개관의 수준에 머물러 있었을 뿐이다.²⁾ 구체적으로 말하자면 이러한 연구는 해방기 영화의 조직 상황이나 정책적인 측면을 세부적으로 다루고 있거나 기존 사료를 근거로 하여 해방기에 제작된 영화 작품을 개관하는 수준에 머물러 있었던 것이다. 이렇다 보니 해방기에 제작된 영화 작품에 대한 구체적인 분석은 결여될 수밖에 없었다. 이는 우선적으로 발굴된 작품을 필름으로 직접 확인할 수 없었던 시기적 한계가 가장 큰 요인이라고 짐작되는바 현재까지의 연구는 해방기 영화 작품에 대한 분석의 필요성을 제고하고 있는 형편이다. 이를 반영하듯 최근에 나온 해방기 논문(의 경우³⁾)에는 해방기 영화의 정체성을 규명하는 과정에서 작품 분석을 시도하고 있으나 분석이 다각도로 이뤄지지 않고 있다는 점에서 여전히 해방기 영화 작품에 대한 심도 있는 논의의 필요성을 제기한다.

물론, 작품의 필름이 보존되어 있다고 해서 문제가 없는 것은 아니다. 해방 이후 5년 동안 제작된 영화 작품이 매우 적다 보니 분석의 한계에 맞닥뜨릴 수밖에 없는 것이다. 해방 이후 5년까지의 작품이 총 64편에 이르는

2) 위의 대표적인 논문은 다음과 같다.

이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.

호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2007.

한상언, 「해방기 영화인 조직 연구」, 한양대학교 석사논문, 2007.

조혜정, 「미군정기 영화 정책에 대한 연구」, 중앙대학교 박사논문, 1997.

조희문, 「영화사적 측면에서 본 광복기 영화연구」, 중앙대학교 석사논문, 1983.

3) 한영현, 「해방기 한국 영화의 형성과 전개 양상 연구」, 성신여자대학교 박사논문, 2010.

데 반해 현재 필름으로 확인할 수 있는 것이 고작 10여 편⁴⁾에 이르고, 이 중에서 대한민국 정부 수립 이전까지를 따지면 10편이 채 안 되는 형편이다. 이러한 상황에서 해방기 작품을 분석하여 특정한 의미를 파악하는 일은 매우 요원한 일이 되고 있다. 그러나 수량적 한계를 인정하게 되면 해방기 영화 연구는 지속적으로 답보 상태에 머물 수밖에 없다. 한계를 인정하면서도 현재 남아 있는 필름을 본격적으로 분석하여 해방기 영화가 보여 준 특성과 성격을 통해 영화 장르가 재현했던 해방기의 현실과 그 종합적인 모습을 그려 보는 게 무엇보다 중요하다.

본고는 이러한 점에 입각하여 특히 해방 이후 대한민국 정부 수립에 즈음하여 제작된 영화 두 편을 중심으로 논의를 전개하고자 한다. <독립전야>와 <무궁화동산>은 두 편 모두 시기상 1948년 대한민국 정부 수립에 즈음하여 제작되었다는 점에서 해방과 자주 독립의 표상, 나아가 새로운 대한민국의 탄생과 그 형성 방향을 영화가 어떻게 상정하고 있는지 살펴보는 데 유용하다. 구체적으로 말하자면 <독립전야>가 해방기의 혼란하고 암울한 과거를 상정하고 그것에 대한 반면교사로서 새로운 미래상을 구축한다면 <무궁화동산>은 풍요로운 현재의 모습을 전시함으로써 낙관적 미래상을 구축하려 한다. 또한 <독립전야>는 암울한 과거와 희망찬 미래에 대한 영화적 재현이 서사 전개 과정에서 지나치게 과도하고 극단적인 차이를 보이고 있다. 그러나 <무궁화동산>은 현재의 풍요한 사실들을 영화적으로 전시함으로써 나아갈 미래상을 자연스럽게 추상할 수 있도록 유도한다는 점에서 <독립전야>와 다른 양상을 보인다. 이는 ‘극영화’와 ‘기록영화’라는 영화 장르적 특성에서 비롯된 차별성이라고 할 수 있다. 그러나 그럼에도 불구하고 결과적으로 이러한 특징들은 미래에 대한 낙관주의적 성찰로 귀결된다. 과거와 현재의 어두운 일면보다는 미래의 전망을 우선시한다는 점에서 <독립전야>와 <무궁화동산>은 해방기 동안 이루어졌던 다양한 영화적 모색들의 일면을 보여 주는 것이다.

4) 위와 같은 통계는 『한국영화총서』와 한국영상자료원의 자료를 참고한 것으로서 이에 근거하자면 현재 필름으로 확인할 수 있는 것은 <자유만세>, <독립전야>, <검사와 여선생>, <마음의 고향>, <무궁화>, <해방뉴스 특보>1호~4호이다.

2. 해방 후 영화계의 재편 현상과 영화인들의 활동

<독립전야>와 <무궁화동산>을 분석하기 전에 먼저 선행되어야 할 것은 두 작품을 제작한 감독들의 해방기 전후의 활동과 그 성향을 살펴보는 일이다. 이들의 사상적 궤적을 통해 <독립전야>와 <무궁화동산>이 내포하고 있는 주제와 역사적 의미가 더욱 확연하게 드러날 수 있기 때문이다.

<독립전야>를 감독한 최인규는 친일 행적으로부터 자유롭지 못한 대표적인 인물이다. 일제 말기 친일 어용 영화회사인 사단법인 조선영화제작주식회사(조영)에 소속된 영화인으로서 활동한 최인규는 해방 이전에 친일 영화 <수업료>, <집 없는 천사>, <사랑과 맹세> 등을 감독했다. 그리고 해방 이후 최인규를 비롯한 친일 영화 제작자들은 조영의 기체와 기술자를 그대로 인수받아 설립된 조선영화건설본부(영건)에서 일하게 된다. 이 때 최인규는 영건의 보존대에서 박기채와 함께 활동했다. 영건은 해방 직후 뉴스 영화를 제작하여 해방 후의 감격을 담아냈으며 이것이 가능했던 것은 조영의 모든 기자재를 인수받았던 미군정청의 협조 덕분이었다.

결과적으로 해방 직후 영건의 조직과 최인규의 활동은 일제 말기 친일 영화 회사인 조영의 활동, 해방 후 미군정청의 협조와 긴밀하게 관련되어 있었다. 이 사실은 친일 행적에도 불구하고 해방 후 그의 활동에 제약이 심하지 않았다는 것을 말해 준다.⁵⁾ 사실 해방 직후 영화인들 중에서 과거의

5) 최인규는 1948년에 설립된 반민족행위특별조사위원회에서 조사한 반민특위 피의자 명단에 올라 있다. 이는 일제 강점기 그의 친일 행적이 두드러졌던 데서 기인한다. 그러나 “필자가 반민법의 실천을 위한 관계의 말위(末位)를 더럽혀 고위들의 심부름에 분주한 지도 어느덧 2개월이 가까워 간다. 2개월 미만-이것은 극히 짧은 시간이지만 우리들의 활동도 국민의 기대에 비해 볼 때에 그렇게 만족한 것이 아니었다.” (이병홍(반민특위제1조사부장), 『반민자의 심장-경험과 소감의 2』, 『신천지』, 서울신문사, 1949.4, 112쪽)는 진술을 통해 확인할 수 있듯이 반민특위의 역할은 미미했다. 실제로 반민특위에서 조사된 친일파와 민족반역자들 중 중형을 선고받은 자는 거의 없었으며 이는 이승만과 친일파들의 강력한 저지로 인한 것이었다. 최인규도 여기에서 제외되지 않았다. 그는 1948년에는 <희망의 마을>을, 1949년 말에는 <파시>를 감독함으로써 영화 활동에 있어 큰 제약에 부딪히지 않았다고 할 수 있다. 즉, 최인규의 친일 행적은 반민특위와 같은 단체에 의해 수면 위로 떠올랐으나 반민특위 자체가 유명무실해짐으로써 영화인으로서 심각한 장애 없이 지속적으로 활동했던 것이다.

친일 행적으로부터 자유로울 수 있는 사람은 거의 없었다. 일제 강점 말기 사단법인 조영으로 조선의 모든 제작사가 통합된 후 조선 영화인들 중에서 친일로부터 자유로울 수 있는 자는 거의 없었다. 특히 영화는 감독과 스텝, 연기자들이 모두 공동으로 참여하는 작업이기 때문에 영화를 제작하는 데 있어 친일 부역 행위를 세심하게 따져 묻는다면 영화의 제작이 불가능해질 수밖에 없었다. 또한 해방 후의 영화계 상황은 워낙 열악하여 영화를 제작하기 위해서는 일제 강점기 조영의 기자재와 인력을 이용할 도리밖에 없었다. 이러한 복잡한 조건으로 인해 해방 후의 분위기는 친일 행적을 문제 삼는 데에 시간과 노력을 할애할 만한 여유를 주지 않았다. 해방 후의 혼란과 갈등을 극복하고 조직을 재정비하기 위해서는 친일 행적을 문제삼기보다는 서둘러 조직을 정비하고 과업을 달성하기 위한 노력이 필요했다. 이러한 과정에서 최인규를 비롯한 친일 영화인들은 무리 없이 해방 직후의 영화 제작에 투신할 수 있었던 것이다.

최인규가 1946년 <자유만세>를 통해 명예를 회복할 수 있었던 것도 이러한 일련의 상황과 관련된다.⁶⁾ 이러한 ‘명예회복’의 구체적인 상황은 <자유만세>가 상영된 당시의 여러 글들에서도 확인할 수 있다. “정예 감독 최인규씨가 해방 후 1년의 상념을 다듬어 쾌심의 작으로 자부하면서 자제 기타의 만난(萬難)을 극복하고 완성한 작품으로 이 1편을 통해서 조선 영화의 장래(將來)할 길이 명시될 것”⁷⁾이라든가 “현재의 조선 영화의 생명은 주제에서 찾아볼 수밖에 없으며 이런 의미에서 <자유만세>는 조선 최초로 혁명 투사를 묘사하였다는 점에 우선 배정을 하지 않을 수 없다”⁸⁾는 영화평은 최인규의 친일 행적을 덮고 해방 후의 성과와 치적에만 시선을 고정하고 있다는 사실을 반증한다. 게다가 <자유만세>는 최인규뿐만 아니라 친일 행적을 보여 준 전창근의 합작품이라는 점에서 해방 이후 이들의 행보가 매우

6) 호현찬은 그의 글에서 친일 영화를 제작했던 최인규가 해방 후 <자유만세>를 통해 명예를 회복했다고 말한다(호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2007, 87쪽). 이와 같은 인식은 해방 직후의 기사들에서도 살펴 볼 수 있을 뿐만 아니라 이영일을 비롯하여 여러 영화사학자들에 의해 통용되고 있다.

7) 『【연예】 지상봉철<자유만세> 고려영화작품』, 『경향신문』, 1946.10.20, 4면.

8) 『【신영화평】 자유만세』, 『자유신문』, 1946.10.25, 2면.

자유로웠으며 오히려 칭송받았다는 점을 짐작케 한다. 중경 임시정부와 관련된 것으로 알려진 전창근의 경우는 고향에서 <빙화>, 극단태양에서 <밤마다 돋는 별> 등의 친일연극을 연출⁹⁾한 경력의 소유자다. 이러한 두 친일 영화인들이 해방 직후 제작·연출한 영화 <자유만세>는 그야말로 자신들의 과거를 부정하기 위한 회심의 명예회복작인 셈이었다. 그리고 <자유만세>에 대한 당대의 호평은 이들의 친일 행적을 덮어 주는 구실을 했다. 결과적으로 해방 이후 최인규는 영화 제작을 통해 자신의 과오를 씻는 발판을 마련했으며 그것은 구체적으로 영화 속에서 해방과 자주 독립, 나아가 새로운 국가 성립의 필요성을 강조하고 충성 맹세를 하는 것으로 표출되었다.

한편 <무궁화동산>의 감독 안철영은 일제 강점기 당시 일본과 독일에서 유학하고 온 후 최영수와 함께 극광영화사를 설립하고 1939년 <어화>로 감독 생활을 시작했다. 이 영화는 신파적 요소가 다분한 멜로 영화를 표방하고 있다는 점에서 본격적인 친일 영화의 반열에는 들지 않는다는 의견이 지배적이다. 그러나 영화의 내용상 조선을 제국의 타자화된 대상으로 상징화하고 있다는 점, 영화 제작진의 다수가 일본인이라는 점에서 친일적 색채를 완전히 배제할 수 없다는 혐의 또한 있는 게 사실이다. 안철영의 감독 활동은 그다지 활발하지 않아서 <어화>를 제외하고 일제 강점기 동안 그의 활동은 전무하다. 이것은 해방 후에도 마찬가지인데 1948년 기록영화 <무궁화동산>을 감독한 이력 외에 감독으로서의 활동은 찾아보기 어렵다.

그러나 그는 해방 직후 미군정청 예술과장으로 재직하면서 영건의 활동 기반을 마련해 주었으며 영화계에서 꾸준히 평론 활동을 하며 지속적으로 영향력을 행사해 나갔다. 그리고 해방 후 격렬했던 좌우익 영화인들의 갈등과 혼란을 지켜보며 점차 자신의 계파를 정리해 나간다. 그는 해방 직후 가입했던 좌익적 성향의 영화동맹에서 탈퇴하고 영화감독구락부 등을 비롯한 체제 승인적 단체에 가입함으로써 점차 자신의 정치적 행보를 정립해 나갔던 것이다. 안철영의 다음과 같은 진술은 그의 정치적 성향의 일단을 잘 보여 준다. “영화는 장사니만큼 타산적 고려를 떠날 수는 없겠지만은 이것을 잘 이용하자면은 영화인들이 우선 양심적이어야 하고 계몽적 이면에 기본

9) 한상언, 『해방기 영화인 조직 연구』, 한양대학교 석사논문, 2007, 14쪽.

방향을 두어야 할 것이다. 맥아더 사령부에서는 일본 영화의 방향을 어떻게 민중을 계몽하여 민주주의로 이끌어 나갈까에 두고 있다고 하는데 우리나라의 영화 사명도 이러한 데 있지 않을까 한다”¹⁰⁾는 게 그의 주장이다. 이는 미국 중심적인 사고방식의 전면적인 수용이자, 이승만 정부의 영화 정책 방향을 표면화한 말이다. 안철영은 일본에 대한 미국의 영화 정책과 한국에 대한 미국의 영화 정책을 동일선상에 놓음으로써 한국과 일본의 체제에 대한 근본적인 비판 없이 무조건적으로 미국 중심의 정책을 승인하고 만다. 그리고 이것은 자연스럽게 미국을 등에 업은 이승만 정권 체제의 정당성을 승인하는 결과를 낳게 된다. 이러한 안철영의 체제 순응적 자의식은 그의 영화 <무궁화동산>의 내러티브에 깊게 투영되어 1948년 당시 대한민국 정부 수립에 대한 기대와 이상을 다채롭게 표출하고 있다.

3. 해방과 디아스포라 그리고 신생 대한민국의 초상

여기에서는 1948년에 제작되어 1949년에 일반에 공개된 안철영의 <무궁화동산>¹¹⁾의 의미를 ‘해방’과 ‘국가 형성’이라는 역사적 사건과 연관시켜 분석해 보고자 한다.

이러한 논점은 다음의 두 가지 상황과 관련된다. 우선 <독립전야>와 같

10) 안철영, 『생활문화를 건설하자/〈영화〉 계몽이 첫 사명』, 『서울신문』, 1949.1.1, 4면.

11) 영화 <무궁화동산>은 2000년대 후반에 발굴된 후 한 번도 연구된 바 없는 작품이다. 이 영화의 제작 및 상영에 관련된 내용은 다음의 신문기사를 통해 그 일단을 확인할 수 있다. “서울영화주식회사에서 제작한 우리나라 최초의 충천연색영화 <무궁화동산>은 일반공개에 앞서 28일 상오 9시부터 국도극장에서 유지를 초대하여 시사회를 개최하기로 되었다.”(『무궁화동산 기사』, 『동아일보』, 1948.8.28, 2면.)과 “일찍이 중배와의 트라블로 알려진 <무궁화동산>이 이제 겨우 공개되었다. <무궁화동산>은 안철영 감독이 작년 도미 중 하와이에서 우리 동포들의 이국적 생활과 조국의 향수를 증쇄(?)해서 거기 풍물을 서정시적으로 채록한 작품으로……”(이영준, 『【신영화단평】 <무궁화동산>』, 『조선중앙』, 1949.3.10, 2면.)를 통해서 1948년에 제작된 <무궁화동산>이 중배와의 마찰로 인한 우여곡절 끝에 1949년에 비로소 개봉되었다는 점을 알 수 있다. <무궁화동산>은 안철영이 각본과 감독을 맡았으며 총지휘는 도진호, 촬영은 티 쩌지, 현상은 코택하와이가 맡았다. 그리고 문교부의 추천을 받은 것으로 되어 있다.

은 극영화와는 달리 ‘기록영화’¹²⁾로서의 영화가 지니는 ‘역사적 상상력’¹³⁾이라는 것이 무엇일가에 대한 궁금증으로부터 기인하는 것이다. 과연 기록 영화로서의 ‘영화’는 무엇을 목적으로 제작·상영된 것일까. 다큐멘터리적 사실성에 입각하여 제작되는 기록영화를 단순히 사건의 정황을 보도하는 수준에 위치시킨다면 기록영화의 의의를 단순화하는 문제에 봉착하지 않을까. 이는 ‘기록영화’라는 특수한 장르의 의미를 탐색하는 것과도 연결된다. 다음으로는 <무궁화동산>이 놓여진 당대의 역사적 맥락에 대한 궁금증을 들 수 있다. 해방과 자주독립국가의 성립에 대한 강렬한 열망들이 다방면에서 제출되던 시기에 제작된 <무궁화동산>을 과연 단순한 사실적 기록의 차원에서만 분석할 수 있는가. 뒤에서는 두 가지 질문에 대한 답을 찾는 방식으로 논의를 진행할 것이다. 구체적으로 기록영화로서의 <무궁화동산>이 지니고 있는 역사적 상상력을 살펴보고 그러한 역사적 상상력이 ‘해방’과 ‘국가 형성’이라는 당대의 역사적 맥락과 긴밀하게 상호 작용하여 형성된 것임을 밝히고자 한다. 논의를 진행시키기 위해서 <무궁화동산>에서 다루고 있는 ‘하와이’와 ‘하와이 동포’들의 존재 방식과 그들의 ‘위치성’ 그리고 이 영화가 가져온 효과로서 환기되는 ‘신생 대한민국의 초상’을 기능해 볼 것이다.¹⁴⁾ <무궁화동산>이 ‘하와이’와 ‘하와이 동포’라는 존재를 부각시키는 방

12) <무궁화동산>은 해방기 당시에는 ‘기록영화’와 ‘문화영화’로 혼용하여 사용했다. 이 영준의 위의 기사에서는 <무궁화동산>을 “극영화와 달리 문화영화라는 것이 광범한 의미에서의 과학적 영화라면”이라고 하여 ‘문화영화’라고 명명하고 있다. 그러나 ‘문화영화’가 사회·정치·경제 등의 제 분야에서 교육과 계몽을 목적으로 하거나 사회 풍습 등을 소개하는 데 중점을 둔 반면, 기록 영화는 현실의 사실적 상태를 있는 그대로 보여 줌으로써 관객으로 하여금 사회 현실에 대한 올바른 시선을 지니도록 하는 데 목적이 있다. 본 고에서는 ‘교육’과 ‘계몽’보다는 ‘사실의 기록’을 중심으로 하고 있다는 점에 근거하여 <무궁화동산>을 ‘기록영화’라고 명명하여 논의를 진행시키기로 한다.

13) 여기에서 말하는 ‘역사적 상상력’이란 지나간 과거의 역사를 되돌아보면서 앞으로의 역사의 나아갈 방향을 예측하거나 상상해보는 일련의 행위를 의미한다고 할 수 있다. 본 고가 해방 이후의 국가상과 <무궁화동산> 사이의 상호 관련성을 탐구하는 것인 만큼, <무궁화동산>을 통해 기능해 볼 수 있는 국가상과 전망을 제시해 본다는 측면에서 ‘역사적 상상력’이란 개념을 사용했음을 밝힌다.

14) 여기에서 안철영이 <무궁화동산>에서 ‘하와이 동포’를 주목한 점도 생각해 볼 수 있다. 당시 조선인 중에서 해외 이주민들은 연해주, 간도, 상해, 일본 등 다양한 지역에 널리 퍼져 있었다. 그러나 이들 중 유독 하와이 동포들에 주목한 점은 다음과 같

법을 논의하는 데 있어 유용한 분석 틀이 되어 주는 것이 ‘디아스포라’라고 할 수 있다. 하와이 동포들의 삶을 보여 주는 영화는 그들의 디아스포라적 정체성을 본토 조선인들에게 환기시키고 있기 때문이다. 그리고 이것은 해방과 국가 성립의 과정을 거친 조선의 현실을 재조명하고 나아가야 할 미래 상을 가늠하는 데 있어 효과적인 장치 역할을 한다. 이러한 점을 구체적으로 밝히면서 <무궁화동산>이 지니고 있는 기록영화로서의 의미를 살펴볼 것이다.

3-1. ‘하와이’와 ‘무궁화동산’의 디아스포라적 재구성

영화 <무궁화동산>은 하와이로 이주한 조선 동포들의 삶을 여러 방면에서 조망한 기록영화이다. 실제로 조선인들이 하와이로 이주하기 시작한 것은 1902년 12월이었다. 이로부터 비롯된 본격적인 미주로의 하와이 이민은 처음 하와이 사탕수수 농장의 노동력 부족을 충당하기 위한 미국 측의 노동인구 요구와 구한말 당시 한국 사회의 정치적 위기와 혼란, 그리고 사회 경제적 피폐라는 시대 상황 속에서 이루어진 것이었다. 특히, 한국인의 하와이 이민은 대부분 하층민이었으나 그들은 온갖 역경을 무릅쓰고 생활 터전을 마련하고 조국이 처한 위기를 극복하려고 민족 운동을 전개하여 국

은 논의와 상관성이 있다고 추측해 볼 수 있다. “그런데 미주 한인들은 지리적으로 본국과 떨어져 있었기 때문에 다른 지역에 살았던 이민자들보다는 상대적으로 안정적이었다. 조센징으로서 주위로부터 끊임없이 멸시를 받아야 했던 재일 한인들이나 간도나 연해주라고는 해도 일본 제국의 감시망으로부터 자유로울 수 없었던 재만 한인들에 견주어 하와이나 남가주 등 미주에 이주한 사람들은 그러한 직접적인 위협으로부터는 비교적 자유로웠다. 따라서 이들은 태극기 등 한국(조선)을 표기하는 상징물을 제작하거나 소지하는 데 따르는 위험성은 상대적으로 낮았다. 한반도 안에 살고 있던 조선 민족이 일제의 강점과 이에 따른 무단 정치, 동화주의를 앞세운 문화 정치의 철망 안에서 태극기로 상징되는 국가 표상을 마음대로 펼쳐 보일 수 없는 상황이었음은 두말할 나위도 없다(목수현, 『디아스포라의 정체성과 태극기: 20세기 전반기의 미주 한인들 중심』, 『사회와 역사』 86, 한국사회사학회, 2010. 여류, 56~57쪽). 이에 따르자면 해외 조선 동포들 중에서 하와이 이민자들이 가장 안정적인 지위와 물질 토대를 확보할 수 있었다는 점이 <무궁화동산>에서 하와이 이주민들의 삶을 조명하고 그것을 이데올로기적으로 의미화 하는 데 일조할 수 있었다는 추측을 해 볼 적하다.

내 외에서 전개된 다양한 형태의 독립 운동에서 선구적 역할을 담당하였다.¹⁵⁾ 그런 만큼 하와이 동포들의 이주 역사는 디아스포라적 정체성의 측면에서 운위될 수 있다. 이들은 정치적, 경제적 기타 압박 요인에 의하여 비자발적이고 강제적으로 모국을 떠나고, 고유한 민족 문화와 정체성을 유지하고자 노력했으며 다른 나라에 살고 있는 동족에 대해 애착과 연대감을 갖고 서로 교류하고 소통하기 위한 초국적 네트워크를 만들려고 노력하며 모국과의 유대를 지키려고 노력하는 등의 모습을 보여 주기 때문이다.¹⁶⁾ 하와이 동포들의 이러한 디아스포라적 정체성은 그들이 하와이에 거주하지만 여전히 ‘조선인’의 정체성을 확보하고 ‘귀속감’을 형성하고 있다는 점을 잘 드러낸다.¹⁷⁾ 실제로 <무궁화동산>의 시작을 알리는 나레이션은 하와이 이주 역사 40여년을 소개하면서 “독립운동에 참여한 하와이 이주민들에게 감사하다”는 점을 언급한다. 하와이 이주민의 역사를 이러한 디아스포라의 역사로서 취급하고 있다는 점은 영화 전체를 통해 분명하게 확인할 수 있다.

영화 안에서 하와이 동포들의 다양한 삶¹⁸⁾은 대체적으로 ‘선진화된 근대

15) 김창수, 『하와이 지역 한인 민족운동의 연구 동향과 과제』, 『한국민족운동사연구』38집, 한국민족운동사학회, 2004, 25~29쪽 참조.

16) 이러한 디아스포라에 대한 정의는 최인범의 개념 정리에 입각해 있음을 밝힌다. “최인범은 기존의 디아스포라 개념들을 정리하면서 다음과 같은 공통적인 소식을 제시한다. 1) 한 기원지로부터 많은 사람들이 두 개 이상의 외국으로 분산한 것, 2) 정치적, 경제적, 기타 압박 요인에 의하여 비자발적이고 강제적으로 모국을 떠난 것, 3) 고유한 민족 문화와 정체성을 유지하고자 노력하는 것, 4) 다른 나라에 살고 있는 동족에 대해 애착과 연대감을 갖고 서로 교류하고 소통하기 위한 초국적 네트워크를 만들려고 노력하는 것, 5) 모국과의 유대를 지키려고 노력하는 것”(윤인진, 『코리아 디아스포라-재외 한인의 이주, 적응, 정체성』, 『한국사회학』37집, 한국사회학회, 2003, 103~104쪽).

17) 이것은 초기 하와이 이주민들이 일제 강점기의 나라 잃은 백성으로 타국에서 살아가면서 ‘국가’를 찾기 위한 독립 운동에 헌신적으로 참여했던 역사적 사실들을 통해 확인할 수 있다. 이들은 주로 상해임시정부 등을 비롯하여 이승만 등의 독립운동가의 활동에 필요한 자금을 조달하고 적극 협력해 왔던 것이다. 이와 관련된 논의는 다음의 연구를 참고할 수 있다(김창수, 『하와이 지역 한인 민족운동의 연구 동향과 과제』, 『한국민족운동사연구』38집, 한국민족운동사학회, 2004; 정병준, 『1940년대 재미한인 독립운동의 노선과 성격』, 『한국민족운동사연구』38집, 한국민족운동사학회, 2004; 김도형, 『1930년대 초반 하와이 한인사회의 동향』, 『한국근현대사연구』, 한국근현대사학회, 1998; 김도형, 『3.1운동과 하와이 한인사회의 동향』, 『한국근현대사연구』, 한국근현대사학회, 2002 여름 등등).

성의 성취'와 '물질적 풍요', '민족적 결속감' 혹은 '한국인으로서의 정체성의 유지'로 요약될 수 있다. 이들의 하와이에서의 성공과 풍요는 영화 안에서 하와이 원주민들의 삶과 대비적으로 제시되고 있어 흥미롭다. 영화는 하와이 원주민의 생활을 소개하고 있는데 현재는 문화생활을 하고 있다는 점을 언급하기는 하지만 주로 과거의 원주민적 생활의 일면을 보여 주는 방식으로 제시된다. 이러한 점을 통해 하와이에서 한국인들이 얼마나 큰 성공과 풍요를 누리고 있는지가 더 선명하게 부각되는 것이다.

한편 하와이 동포들의 모습은 단순히 근대화와 성공 등의 선진화된 모습에만 국한되어 있지 않다. 동포들은 조선의 정체성을 여전히 계승하고 있는데 이것은 교포3세 소녀들의 조선춤 공연과 하와이 전통 축제에 참여한 한국인들의 한복을 차려 입은 모습 등을 통해 시각적으로 재현된다. 다민족 국가를 지향하는 하와이에서 일본인, 중국인, 필리핀, 하와이 원주민 등과 더불어 살아가는 조선 동포들의 모습은 그들의 이주민으로서의 정체성 확보와 조선적 전통성의 보존이라는 이중적인 측면에서 매우 긍정적인 것으로 비춰진다.

그러나 조선 동포들의 위치성은 영화 안에서 '하와이'를 '무궁화동산'으로 의미화하는 지점에서 새로운 문제를 제기한다. 영화 <무궁화동산>에서 '하와이'와 '무궁화동산'은 표면상 동의어로 사용된다. 해설가는 사계절 꽃이 만발해 있는 하와이, 특히 무궁화가 만발한 하와이의 모습을 소개하고 있기 때문이다. 그러나 '무궁화동산'은 '하와이'라는 장소적 위치성과 그 특성뿐만 아니라 그 곳에 이주하여 새로운 한국인의 공동체적 삶을 형성한 '한인 동포'들의 위치성도 함께 보여 준다. 해설자가 "말만 들어도 그 얼마나 가슴 벅찬 꽃이냐"라며 감동의 언어로 표현하는 '무궁화'는 이렇듯 단순히 하와이에 지천으로 만발한 꽃을 넘어서 한국인의 삶과 정체성으로 대변되는 '국가

18) 영화에서 하와이 동포들의 다양한 삶은 여러 방면에서 제시되고 있다. 근대화된 농업 시스템을 통해 거대한 농장 경영주로서의 삶을 살아가고 있는 한인들의 모습이 제시되는가 하면, 의학, 교육, 상업 등에 종사하여 큰 성공과 부를 획득한 이주민들의 삶을 소개하기도 한다. 또한 이민1세대, 2세대, 3세대로 이어지는 그들의 세대적 정체성의 모습과 삶을 보여 주기도 하고 '대한민국민화'와 같은 대표적인 하와이 동포의 조직체가 구체적으로 소개되기도 한다.

의 상징'과도 중첩된다.¹⁹⁾ 그리고 영화의 끝부분에 삽입된 애국가가 심금을 울리는 가운데 하와이 동포들의 모습과 삶이 차례로 지나가는 장면을 보면 과연 '하와이'는 조선 동포들의 피와 땀이 서린 새로운 낙원으로서의 '무궁화동산'임을 새삼 느낄 수 있다. 여기에서 '무궁화동산'은 '하와이'의 영토적 위치성뿐만 아니라 조선 동포를 비롯한 전체 조선인들에게 지향과 전망의 장소로 상징화될 여지를 제공한다. 그러므로 무궁화동산에서 살아가는 조선 동포들의 주체적 위치는 하와이라는 현실적 공간을 벗어난 이상화된 공간에 머물게 되는 것이다. 그들은 현실의 하와이라는 공간에 뿌리내리며 살아가는 이주민이기도 하지만 동시에 무궁화동산으로 표상되는 전망의 공간에서 풍요와 번영을 누리며 살아가는 존재로 상상된다. 이때의 지향과 전망의 그 공간, 그 중심에는 해방 이후 국가 성립과 그 정체성을 고민해야 하는 역사적 상황이 가로 놓여 있다. 여기에서 다음과 같은 지적은 참고할 만하다.

요컨대, 디아스포라를 모국/정주국, 내부/외부, 포섭/배제의 이분법적 논리의 경계, 사이에 위치하는 불안정한 제3의 공간으로 파악한다면(중심적, 안정적, 상상된) 민족이라는 주체에서 (주변적, 불안정한, 실제적) 디아스포라라는 객체를 이해할 것이 아니라 거꾸로 디아스포라의 위치성을 토대로 어떻게 민족, 국가가 안정적, 중심적인 역사로 재구성되는가를 고찰하는 것이 중요하다고 생각한다. 따라서 디아스포라에 관한 연구가 민족적, 역사적 차원이 아닌 공간적 차원이라는 차원에서 접근되어야 디아스포라의 비판적 위치성이 드러날 수 있을 것이다.²⁰⁾

19) 이것은 하와이 동포들에게 '태극기'가 상징하는 의미와도 관련될 수 있다. "20세기 초 보다 나은 생존을 위해 하와이로 건너갔고 그리고 마침내 본토로 진출했던 미주 한인들은 국권이 침탈되고 합법적인 국가가 존재하지 않았음에도 불구하고 '국가'라는 상징을 매우 적극적으로 활용하였다. 그들은 영토 내에 존재하는 한인들은 물론, 다른 지역의 한인들에 견주어서도 가장 자유롭게 태극기를 자신들의 정체성의 표상으로 내세웠다. 하와이와 본토의 미주 한인들 안에 다양한 차이가 존재했음에도 불구하고 대한민국민회나 동지회, 대한부인구제회 등의 단체를 통한 활동에는 태극기가 내세워지고는 했다. 그들에게 태극기는 모국인 조선의 독립을 위한 것이기도 했지만 적국인 일본인과 구분해 주는 것으로서 생존을 지탱해 주는 표지이기도 했다 (목수현, 『디아스포라의 정체성과 태극기: 20세기 전반기의 미주 한인을 중심으로』, 『사회와 역사』86, 한국사회사학회, 2010. 여름, 72~73쪽). 이런 면을 감안했을 때 <무궁화동산>에서 언급된 '무궁화'는 단순히 꽃을 넘어 국가의 상징으로도 표상될 소지가 충분하다.

20) 박경환, 『디아스포라 주체의 비판적 위치성과 민족 서사의 해체』, 『문화지리역사』19, 한국문화역사지리학회, 2007, 10쪽.

위의 글에서는 디아스포라의 불안정한 주체성을 토대로 하여 민족과 국가가 어떤 식으로 역사를 안정적으로 재구성하려는 욕망을 보여 주는지를 살펴야 한다고 주장한다. 즉, 민족과 국가는 안정적인 정체성 확보를 위해서 포섭의 논리를 통해 디아스포라적 정체성을 지속적으로 전유한다는 것이다. 이러한 점을 감안할 때 <무궁화동산>에서 하와이 이주민의 삶과 그들의 디아스포라적 정체성의 조명은 ‘무궁화동산’의 상징적 은유를 통해 지속적으로 민족과 국가의 정체성을 확보하는 욕망과 직결된다고 정리해 볼 수 있겠다.

3-2. 기록 영화로서의 <무궁화동산>의 의미

<무궁화동산>이 하와이 이주민들의 디아스포라적 정체성을 사실적으로 보여 주면서도 당대의 국가와 민족의 지향해야 할 공간을 ‘무궁화동산’이라는 상징화된 언표를 통해 실현하고 있다면 바로 그 지점에서 기록 영화가 지니고 있는 의미를 추론해 볼 수도 있을 것이다. 기록 영화의 의미는 단순히 사건을 다큐멘터리적 사실성의 차원에서 제시한다는 데 놓여 있는 게 아니라 그 사건을 둘러싼 ‘역사적 상상력’을 환기시킨다는 점에 놓여 있다. 그렇다면 <무궁화동산>에 반영된 역사적 상상력의 핵심은 무엇인가. 거기에는 바로 ‘신생 대한민국의 초상’이 응축되어 있다고 판단된다.

여기에서 잠깐 <무궁화동산>이 제작된 시기를 추적해 봄으로써 이 영화가 대한민국의 성립과 시기적으로 어떤 상관관계를 보여 주고 있는지 파악해 볼 수 있겠다. 앞서서도 지적한 바와 같이 이 영화는 제작된 후 1948년 8월 28일에 시사회를 가졌고 개봉은 1949년 3월 10에 이루어졌다는 점을 알 수 있다.²¹⁾ 대한민국이 공식적으로 출범한 시기가 1948년 8월이라는 점

21) 여기에서 1948년 8월에 개봉하기로 했던 영화를 하필이면 1년 후에 개봉하게 되었느냐 하는 데 대해 의문이 생길 수 있다. 당대의 기사를 보면 <무궁화동산>의 개봉 지연 이유를 짐작할 수 있다. “서울영화사 작품인 <무궁화동산>은 하와이에서 촬영한 것으로 국내 상영은 지난 31일부터 3일간 시내 국제극장에서 상영 예정이었던 바 돌연 미국 영화 배급기관으로 납조선 기구장을 독점하고 있는 중배(中配)의 반대로 상영 금지를 보게 되었다 한다.”(『조선영화 조선서 상영 못하다니』, 『조선중앙』, 1948.9.3, 2면). 당시 조선에서 활동하던 중배(중앙영화배급사)는 소위 미국 9대 영화

을 감안하면 국가 성립 시기와 맞물려 시사회를 가지고 개봉하려는 계획 하에 있었다는 것을 짐작 가능하다. 그리고 이를 통해 실제 제작 시기는 1948년 8월 이전에 이루어진 것을 알 수 있다. 1949년의 이영준의 말을 통해 안철영이 1948년에 도미를 했다는 사실을 알 수 있는데 그는 1947~1948년 사이에 도미 상태였다고 볼 수 있다. 그리고 이 과정에서 만들어진 게 <무궁화동산>이다. 실제로 안철영은 1947년에 도미한 것을 확인할 수 있다. <무궁화동산>은 1947년 10월 하순부터 11월 15일까지 촬영된 것이라는 기사가 이를 확인해 준다.²²⁾ 당시 잡지『신천지』에 『제20회 영화예술과 과학의 아카데미상 수여식 임석기』²³⁾를 통해서도 안철영은 자신이 1948년에 개최된 아카데미상 시상식에 참석한 내용과 미국의 촬영소 등을 둘러본 경험을 제시하고 있다. 1948년 아카데미상 시상식은 3월 20일이었고 안철영은 바로 이 장소에서 겪었던 일들을 생생하게 전하고 있다. 1947년 11월 5일자 『자유신문』에 실린 기사 또한 안철영의 <무궁화동산> 촬영을 뒷받침해 준다. 이 신문에는 도미한 안철영에게 하와이 동포들이 영화 제작 자금을 조달했다는 기사가 실린다.²⁴⁾ 종합해 보자면 서울영화주식회사 사장인 안철영의 도미는 미국 할리우드 영화계를 둘러보는 일과 하와이 동포의 삶을 기록영화로 담는 일로 요약된다. 영화인이자 정치인이었던 안철영의 신분을

제작회사의 대리상사로서 조선 극장들의 독점 배급권을 쥐고서 할리우드 영화를 위주로 상영하기를 종용했던 바, 조선 영화의 상영은 항상 불리한 조건에 처해 있었다. 이러한 악조건이 영화 <무궁화동산>의 상영에 제한을 가했다고 볼 수 있다.

- 22) “서울영화주식회사에서는 이번 동 회사 간부인 안철영씨가 미주 출중한 기회에 하와이 체제 기간을 이용하여 조선 동포의 생활을 주제로 한 천연색 장편 기록 영화를 제작키로 되어 도진호 총지휘, 안철영 감독으로 지난 10월 하순부터 촬영에 착수하였는데 하와이는 촬영 코디순이 절호한 관계로 11월 15일까지 촬영완료가 되어 연말까지는 본사에 필립 2본이 도착되리라고 한다(『천연색 영화 <무궁화동산>』, 『경향신문』, 1947.11.23, 2면).
- 23) 안철영, 『제20회 영화예술과 과학의 아카데미상 수여식 임석기』, 『신천지』, 서울신문사, 1948.7.
- 24) “이번 하와이의 朴普光 여사는 안국동 서울영화주식회사로 조선영화문화사업을 위하여 써달라고(美貨)2만불을 현재 하와이 제재 중인 동영화사 사장都 안철영씨에게 전했다고 한다. 또 가튼 형식으로 韓*흥여사도 3천불을 내노았는데 이 두분은 미주 재류 동포로서 본국의 문화사업에 거액을 히사한 *인 일이며 금후조선영화계 발전에 큰 도움이 될 것으로 일반의 기대가 높다고 한다.”(『布哇 同胞로부터 救濟品』, 『자유신문』, 1947.11.5, 2면).

감안할 때 헐리우드 영화계의 탐방과 영화 촬영은 단순히 개인적인 차원의 의미에 국한되지 않는다고 볼 수 있다. 하와이 동포들의 재정적 지원도 한 몫 했지만 무엇보다 <하와이동산>이 조선에서 상영될 때 미칠 사회적 영향력을 안철영이 고려하지 않을 수 없었다는 것이다.

1948년을 전후한 당시는 해방 직후 극심하던 좌우의 정치 갈등이 좌익의 탄압과 월북 등으로 정리되고 우익과 이승만을 주축으로 한 국가 성립의 기획들이 도출되던 시기였다. 그러므로 이러한 시기에 이루어진 영화의 제작 상영은 <무궁화동산>의 영화가 가지는 영화적 효과를 극대화하는 기회로 작용할 수 있었을 것이다.

이러한 시기의 적절함과 더불어 <무궁화동산>의 영화적 메시지는 당시의 대한민국 성립기의 조선인들에게 대한민국의 지향점을 재고해 보는 데 어느 정도 영향력을 끼쳤을 가능성이 있다. 해방 이후의 조선인들의 삶은 엄청난 인플레이와 생활고, 좌우익의 정치적 대립과 갈등, 암살과 테러, 분단 등의 혼란과 궁핍 등으로 점철되어 있었다. 이러한 조선 현실의 역경 속에서 맞닥뜨리는 하와이 이주민의 삶과 그들의 영토는 자연스럽게 당대의 조선적 현실을 재조명하고 나아가야 할 방향성을 알려주는 기회가 되기에 충분했던 것이다. 영화에서 드러나는 하와이 이주민들의 독립운동에의 헌신적 노력과 그들의 풍요로운 근대적 삶은 오히려 조선의 현실을 되비추는 거울과 같은 역할을 할 수 있었기 때문이다.

그러므로 영화 안에서 상상된 ‘무궁화동산’은 이미 하와이가 아니라 조선인들이 거주하게 될 ‘낙토’ 혹은 새로운 대한민국의 초상으로서 전유된다. 즉, ‘조선(현실)-하와이(이상)-새조선(국가)’라는 구조 속에서 하와이적 삶과 본토의 조선적 삶이 결집되고 착종되면서 선망과 혼란, 정체성의 재구조화 과정이 지속적으로 발생할 수 있는 것이다. 그리고 이것이 <무궁화동산>이 지니고 있는 의미의 일면이라고 할 수 있다.

그런데 여기서 또 한 가지 주목해야 할 것은 ‘대한민국’이라는 국가상이다. 이는 베네딕트 앤더슨의 논의를 통해서 구체적으로 살펴볼 수 있다. 그는 민족은 ‘상상의 공동체’로서 존재한다고 말했다. 이 논리에 근거한다면 민족과 국가는 그것을 구성해 줄 요소들을 타자들 속에서 지속적으로 소환

하고 그러한 논리 속에서 자신의 정체성을 확보할 수 있게 된다. 신생 대한민국은 새로운 국가의 탄생에 대한 수많은 기대와 소망들을 안고 있었기 때문에 해방 이후 조선의 역사적 상상력이 응축된 공동체였다. 그런 만큼 국가 담론은 수많은 이야기들 속에서 내적인 불안정성을 지니고 있을 수밖에 없었다. 이 때 국가의 모습을 구축하는 데 필요한 요소들을 타자 속에서 불러 오게 되는 것이다.

이것은 영화 <무궁화동산>의 의미와도 연결된다. 영화 속에서 하와이 조선 동포들은 조선인이면서도 조선인이 아닌 제3의 정체성을 지닌 존재들이라고 할 수 있다. 이들이 ‘국가’에 속해 있으면서도 ‘국가’의 경계 밖에 서 있는 존재들이라는 이중적 의미는 이들과 이들이 거주하는 하와이의 공간이 ‘타자화’되어 있다는 점을 전제한다. <무궁화동산>은 이러한 타자화된 존재들을 적극적으로 포섭함으로써 대한민국의 새로운 국가상을 가늠할 수 있게 된다.

그러나 그것은 오히려 국가 담론이 내포한 불안정한 주체의 위치를 드러내는 것일 수 있다. 하와이 이주민들의 삶을 통해 ‘하와이’의 현실적 영토를 유토피아적 ‘무궁화동산’으로 재영토화하고 그것을 국가의 담론 안으로 포섭하는 것. 그리하여 새로운 대한민국의 초상을 가늠해 보는 작업은 이렇듯 상상된 대한민국이 지니고 있는 결함을 노출하는 일이기도 한 것이다.

그러나 이러한 결함에도 불구하고 놓치지 말아야 할 것은 <무궁화동산>이 기록 영화를 표방함으로써 받았던 비판에서 벗어나 그 역사적 의미를 가늠해 볼 수 있다는 점이다. 즉 “극영화와 달리 문화 영화라는 것이 광범한 의미에서의 과학적 영화라면 태평양상의 하와이 풍물의 이러한 서정시적 묘사에는 어느 정도의 서사가 필요한데 그래프 하나 없이 그저 서투른 아나운서의 설명으로 종시해 버린 것은 천만유감이며 조잡한 앵글과 실패한 음악도 문제라는 기술적 한계에 대한 비판”²⁵⁾에서 일정 정도 벗어나 새롭게 의미를 조망해 볼 수 있는 것이다.

4. 구질서의 청산과 젊은 대한민국의 탄생: <독립전야>

1948년 8월에 상영된 최인규의 영화 <독립전야>²⁶⁾는 정부 수립 바로 전날 밤을 공간적 배경으로 하여 서울의 한 허름한 창고에서 벌어지는 사건을 다룬다. 마치 한 편의 인생 단막극을 보여 주는 듯한 이 영화는 정부 수립 이전 조선의 현실을 상징적으로 묘사하고 있다. 영화는 악질 모리배인 민가에게 겁탈당할 뻔한 설희를 오랫동안 해외를 헤매다 누이를 찾아 조선에 돌아온 경일이 우연히 도와주고, 이들이 거리의 한 허름한 창고에 숨어드는 것으로 시작된다. 그리고 이 상황을 5년 동안 아버지의 복수를 위해 민가를 쫓던 옥란(경일의 누이)과 그를 돕는 송이 지켜본다. 경일과 설희가 숨어든 창고에는 다양한 인물 군상들이 드나든다. 이들은 주로 아편쟁이, 밀수꾼, 술주정뱅이, 노름꾼, 깡패 등 당시 조선 사회의 사회적 악이라고 지칭되었던 존재들로서 이들을 대표하는 자가 바로 악질 모리배인 민가이다. 설희와 경일은 창고에서 벌어지는 일련의 사건들을 지켜보면서 창고로 대표되는 조선의 암울한 현실을 관찰하는 관찰자의 입장에 선다. 이때 설희와 경일이 집을 떠나거나 조선을 떠나 정치 없이 떠돌아다닌 이방인이라는 설정은 이채롭다. 즉, 이 두 사람은 부패한 조선을 바라보는 이방인(국외자/디아스포라)의 위치에서 있음으로써 때문지 않은 외부인의 정체성을 부여받는다. 영화 말미에 이르러 민가는 결국 자신의 재물에 대한 욕심으로 인해 불량배들의 칼에 찔려 죽음에 이른다. 이때 민가는 설희가 자신이 버린 딸

26) <독립전야>는 대한민국 정부 수립 바로 전날을 상징하고 있다는 점에서 대한민국 정부 수립과 때를 맞춰 제작 상영하여 영화의 효과를 극대화했을 것으로 추측할 수 있다. 기사와 자료를 통해 확인할 수 있는 내용은 다음과 같다. “최인규 프로덕션 작품 <독립전야>의 일반공개는 명2일부터 시공관과 단성사에서 1주일간 상영키로 되었는데 금1일은 특별 유료시사회를 오전 11시부터 시공관에서 개최한다고 한다.” (『영화 <독립전야> 완성/유료시사회 개최』, 『경향신문』, 1948.8.1, 2면). 이 기사를 통해서 영화가 8월 2일부터 9일까지 상영되기로 했다는 점을 확인할 수 있다. 그런데 한국영화총서에 따르면 <독립전야>의 개봉일이 1948년 8월 11일로 되어 있다. (한국영화진흥공사, 『한국영화총서』, 한국영화진흥공사, 1972, 273쪽). 이 두 가지 개봉일 중에서 어떤 것이 정확한지 구체적으로 규명할 수 없으나 이 영화가 정부 수립 바로 직전에 상영되었다는 사실은 이 영화가 정부 헌정 작품에 비견될 만하다는 것을 알려 준다.

이라는 사실을 알고서 죄를 참회하고 유산을 정부 성립에 써달라고 유언을 남긴다. 마지막으로 경일과 설희, 옥란과 송 네 사람이 서울이 내려다보이는 언덕에 올라 희망에 가득찬 표정으로 서울의 전경을 내려다보며 영화는 막을 내린다.

무성 영화를 표방하고 있어 변사의 목소리가 쟁쟁하게 울리는 이 영화는 <독립전야>라는 제목에서도 알 수 있듯이 대한민국 정부 수립 바로 전 날밤의 풍경을 통해서 조선의 나아갈 방향을 투사하고 있으므로 다양한 층위에서 해석할 여지가 풍부하다. 여기에서는 주로 영화에 나타난 구세대와 신세대의 표상들을 중심으로 살펴봄으로써 최인규가 지향하고자 했던 신생 대한민국의 초상을 추출해보고자 한다.

4-1. 구세대의 표상들

영화 안에서 모리배인 민가는 돈 욕심에 혈안이 되어 밀수품을 거래하고 온갖 악덕한 짓을 일삼는 표본으로 등장한다. 그는 창고에 모여든 인간 군상들을 대표하는 자로서 조선의 풍기문란을 조장하는 사회적 악의 상징이다. 이러한 악의 청산은 해방 이후 조선의 진정한 독립을 위해 반드시 필요한 사회적 의제였다. “같은 동포의 사랑을 모르고서 제뱃장만 생각하는 모리배와 매국노만이 조선 건국을 좀먹는 무서운 벌레들입니다.”²⁷⁾라든가 “해방 이후 내가 다시 붓을 잡을 시초에 나는 전 민족이 총궐기를 하자고 외쳤고 오십보 소백보일 뿐으로서 따지고 따져 보면 일본에 협력 않은 자 누구라 하여 친일분자, 민족반역자 처단의 주장을 삼가자 하였으나 이제 와서 나는 그 일문을 취소할 수밖에 없으며 친일분자, 민족반역자와 모리배 등 반동분자의 무자비한 소탕이 없이 인민의 나라를 건설할 가망이 없다는 주장을 찬성하지 않을 수 없”²⁸⁾다는 구절에서 알 수 있듯이 당대의 문학작품뿐만 아니라 여러 논평들에서 조선 독립과 건국에서 청산해야 할 가장 중요한 요소로서 제기되었던 것이 바로 모리배와 봉건 잔재 세력들이었다. 영

27) 이주홍, 『춤』, 『백민』, 백민문화사, 1947.5, 94쪽.

28) 오기원, 『민족의 비원(숙)』, 『신천지』, 서울신문사, 1946.11, 27쪽.

화에서도 이를 적극 차용하여 민가를 청산해야 할 사회적 악의 대명사로 호출하고 있다.

그런데 영화에서는 이러한 사회적 악에 세대적 표상을 덧씌운다. 악질 모리배인 민가와 착하고 순결한 그의 딸 설희, 민가의 동업자이던 아버지의 자식²⁹⁾인 경일과 순옥 등을 배치함으로써 영화는 당대의 골칫거리였던 모리배와 봉건 잔재 세력의 청산을 구세대 청산의 의제로 환원한다. 이때 구세대는 ‘악’의 상징이요, 신세대는 ‘선’의 상징으로 자리매김되고 나아가 해방 직후의 혼란한 조선은 ‘구악’이요, 새로운 정부는 새로운 ‘선’의 상징으로 표상된다. 구세대의 표상들이 민가로 대표되는 아편쟁이, 밀수꾼, 깡패, 술주정뱅이들로 구체화되면서 해방 이후 3년 동안의 모든 조선 현실이 암울과 부패로 점철된 과거지사가 되어 버리고 만다. 1946년 <자유만세>에서 8.15 직전의 독립 투쟁 혁명 열사의 영웅 일대기를 서사화한 것을 함께 감안하자면, 최인규의 영화에서 1945년 8.15 직후부터 1948년 정부 수립 이전까지의 시기는 공백이거나 암울하고 부패한 구악일 뿐이다. 영화의 공간적 배경으로 설정된 낡고 음침한 창고의 분위기는 조선의 암울한 현실을 여실히 보여주는 은유적 장치로서 매우 효과적으로 기능한다. 설희와 경일이 피신하기 위해 숨어든 공간에서 이들의 안전을 위협하는 것은 이 창고를 불법 점거하 다시피 하며 들락날락하는 사회적 불순분자들이다. 사회의 풍기문란을 조장하는 이들의 모습과 설희와 경일의 모습이 교차편집되는 가운데 경일과 설희의 눈에 비친 창고 안의 존재들은 비정상적이고 악한 존재로 한층 부각된다.

여기서 또 한가지 눈에 띄는 것은 민가로 대표되는 구악의 정체가 사회적 풍기문란의 수준에 그치고 만다는 점이다. 여기에는 친일파 청산과 같은 악질 봉건 잔재에 대한 청산의 문제는 포함되어 있지 않다. 민가는 단지 사회적 풍속을 단속하기 위한 상징성을 확보하면서 구악의 대표자로 죽어갈 뿐이다. 영화는 민가를 정부 수립 전날 죽음에 이르도록 극적으로 설정하고

29) 영화에서 경일과 옥란의 아버지에 대한 구체적인 서사는 나타나지 않는다. 단지 민가의 동업자였는데 우연한 실수로 민가가 경일과 순옥의 아버지를 죽게 했다는 식으로만 처리되어 있다. 민가의 모리배적 성향을 보았을 때 동업자인 아버지 또한 민가의 세대적 특성과 긴밀하게 연결되어 있을 가능성을 짐작해 볼 수 있다.

구약과의 단절을 피하지만 이것은 좀더 심각한 과거의 문제를 서둘러 은폐하는 전략일 수 있다. 이렇게 될 때 영화는 독립 전야에 해결해야 했던 범사회적 의제가 축소된 채 서둘러 봉합되는 인상을 풍기고 정부 수립의 전망이 지나치게 낙관적으로 이미지화되는 효과를 낳게 된다.

4-2. 젊은 세대의 표상과 신생 대한민국의 탄생

민가로 대표되는 구약이 청산되는 자리에 미래를 책임지는 존재로 부각되는 것이 경일과 설희를 비롯한 젊은 세대이다. 특히 영화에서 눈에 띄는 것은 이들의 사회적 정체성인데, 이들은 당시의 조선에서 정착하지 못한 채 떠돌아다니는 이방인 내지 디아스포라의 모습으로 재현된다. 설희는 과거에 어머니와 함께 민가로부터 버림받아 정치 없이 여기저기를 떠돌아다니면서 자랐으며 경일은 오랫동안 조선을 떠나서 살다가 해방 후 돌아온 전제민으로 등장한다. 한편 경일의 누이 옥란 또한 아버지의 복수를 위해 민가를 쫓아다니지만 그녀의 사회적 정체성은 전혀 밝혀지지 않는다. 이것은 옥란을 돕는 송도 마찬가지로이다. 영화 전반적으로 보았을 때 이들 또한 허름한 창고에서 벌어지는 단막극의 일개 배우일 수 있으나 그런 배우들과 달리 네 사람은 새로운 독립의 아침을 맞이하는 주역이라는 점에서 특별하다. 영화의 중간 부분에서 설희와 경일은 창고에 들어와 한 여자를 두고 여러 청년들 중에서 두 청년이 격투를 벌이는 장면을 목격한다. 여기에서 설희와 경일에게 격투에 열중하는 청년들의 모습은 한낱 건달들의 시답잖은 촌극을 연상케 하는데, 이때 설희와 경일의 심각한 처지와 대비되어 청년들의 모습은 치기에 어린 희극적인 것으로 부각된다. 이렇듯 설희와 경일은 창고에서 벌어지는 인생극장의 주연이기도 하지만 그들과 달리 사연과 곡절을 지닌 진지한 관찰자의 입장에서 있다는 점에서 그 무게감이 특별하다.

이러한 설정은 다른 장면에서도 비슷하게 연출된다. 민가를 비롯하여 악질 모리배, 아편쟁이, 도박꾼, 밀수업자 등이 사회적 악을 대표하는 사회적 구성요소의 한 부분을 차지한다면 이를 관찰하는 네 사람의 젊은이들은 그 반대편에 서서 이들 구약의 일면을 더욱 선명하게 부각시키는 것이다. 교차

편집의 형태로 촬영된 장면들은 이러한 효과를 극대화한다. 그리고 이들의 부재하는 사회적 정체성은 오히려 네 젊은이들의 정결성을 보장하는 장치라고 할 수 있다. 독립전야의 전 조선을 구악으로 재현할 때 이로부터 자유로울 수 있는 존재는 바로 이러한 조선의 현실에서 한발 비껴나 있는 이들이 된다. 이들 네 젊은이들이 비록 정치 없이 국내외를 떠돌아 다닌 존재로 부각되지만 그들의 현실적 난관이나 고민, 그들의 살아온 삶을 진지하게 규명하지 않은 이유도 이런 데서 기인한다. 그들은 단지 더럽고 추한 조선의 현실을 바라보고 그것을 교정하기 위해 불러들인 존재들이다. 그런 점에서 이들 네 젊은이들은 사회적 정결성과 미래의 전망을 새로운 대한민국 정부에 투사하기 위해 호명된 이데올로기적 주체라고 할 수 있다.

영화의 마지막 장면에서 네 젊은이들이 어둠이 가득한 음침한 창고를 벗어나 밝은 언덕에 희망에 찬 모습으로 나란히 서 있는 장면은 이전의 영화 장면들과 상당히 대비된다. 이전의 영화 장면들이 독립 전야의 깊은 밤을 설정하고 어두운 톤으로 일관된 촬영을 했다면 이 마지막 장면에서는 밝게 트인 전경 속에 인물들을 두고 그들로 하여금 한강이 보이는 서울의 전경을 바라보게 함으로써 영화의 효과를 극대화한다. 이들 네 젊은이들은 새로운 독립의 아침을 광명 속에서 희망에 부푼 모습으로 맞이한다. 그들 앞에는 새로운 대한민국의 전경이 장관처럼 펼쳐져 있으며 그 중심에서 있는 그들은 그야말로 새롭게 탄생하는 젊은 대한민국의 현현이라고 할 수 있다.

4-3. 이분법적 공간 설정과 교조적 목소리

앞에서도 잠시 언급했지만 영화의 공간 설정은 상당히 이분법적이다. 정부 수립 전날 밤의 배경이 되는 서울의 한 허름한 창고는 독립 전 사회상의 압축된 공간이라고 할 수 있는데, 이 폐쇄적이고 음침한 창고는 영화의 마지막 장면에서 확 트인 야외로 변경되면서 정부 수립 전후의 상황을 극단적으로 가른다. 주목할 것은 이러한 공간 설정이 민가와 네 젊은이, 독립 전후의 상황과 겹쳐서 영화 전체를 이분법적으로 나누는 결정적인 장치 역할을 한다는 점이다. 암흑과 광명, 악과 선, 구(舊)와 신(新), 정부 수립 전후 등에

포커스가 맞춰지는 것은 역사를 대하는 주체의 태도가 상당히 이분법적으로 규정되어 있다는 반증이다. 해방 이후 전 조선 민중이 신탁통치의 그늘 아래에서 진정한 독립을 갈망한 것은 엄연한 역사적 사실이지만, 정부의 수립을 통한 진정한 독립이 과거를 부정적인 것으로, 청산해야 할 것으로 규정할 수 있느냐의 여부는 다른 차원의 문제에 속한다. 해방 후 3년간의 조선 현실이 혼란과 갈등, 주권 상실로 점철되어 있다고 하여 그 안에서 살아 숨쉬던 다양한 사회적 힘들과 그들의 실천적 모색들이 함께 소거되어야 하는 것은 아니다. 역사는 과거와 현재의 끊임없는 대화라고 말한 E. H. 카의 말에서도 알 수 있듯이 역사는 과거를 통해 현재를 해석하고 현재를 통해 과거를 새롭게 기억하면서 끊임 없이 연속선상에서 규명되어야 할 해석 작업이라고 할 수 있다. 그러나 영화는 간단하게 정부 수립 이전의 사회적 공간을 어두운 창고로 제한한 채 그것들이 서둘러 청산되어야 할 사회적 악이라고 규정한다. 이러한 역사적 단절의식으로 인해 영화는 이데올로기적 효과를 극대화할 수 있다. 젊은 세대들이 새로운 대한민국의 주체로 호명되었듯이 영화 <독립전야> 또한 두 가지 조선의 모습을 극적으로 재현하면서 체제 순응적인 기념작으로서 호명되고 있는 것이다.

이러한 <독립전야>의 특성을 보조하고 있는 것이 바로 변사의 목소리이다. 1935년 최초의 발성영화 <춘향전>이 제작된 이후 조선에서 차츰 무성영화는 사라져 갔고 변사의 인기도 시들해져 갔다. 그러나 해방 이후에도 간혹 변사가 출현하는 무성영화가 만들어졌는데 <독립전야>도 이러한 영화에 속한다. 영화에서 변사는 배역들의 역할뿐만 아니라 영화적 해석까지 하는데 이로 인해 영화의 메시지는 마음의 느낌으로 다가오는 게 아니라 귀에 직접적으로 선명하게 주입된다. 묵은 질서가 사라지고 새로운 질서가 자리 잡는다는 변사의 목소리가 영화의 마지막 장면에 흐를 때 네 젊은이가 서 있는 광명에 가득한 언덕과 서울의 전경은 더더욱 새로운 질서로 자리 잡힐 미래의 공간으로 확정된다. 영화 내내 배역에 몰두하던 변사가 영화의 말미에서 주제를 선명하게 설명하자 영화가 가져다주는 울림은 오로지 ‘묵은 질서’의 청산과 ‘새 질서’의 확립에 고정되어 버리고 상당히 프로파간다적이고 경직된 텍스트로 축소되어 버린다. <독립전야>가 극영화를 표방하

면서도 극적 리얼리티와 긴장감이 반감되는 데에는 이러한 교조적인 목소리가 한몫을 한 셈이다.

5. 결론

영화 <독립전야>와 <무궁화동산>에 대한 선행 연구는 현재까지는 찾아볼 수 없다. 해방 이후부터 한국전쟁 전까지의 5년 동안의 영화 연구가 대체적으로 폭넓게 이루어지지 않은 점이 이와 관련된다고 볼 수 있다. 두 영화 모두 공통적으로 해방 후 대한민국 정부 수립에 즈음하여 제작된 것으로서 영화 안에는 신생 대한민국에 대한 열망과 소망이 녹아들어가 있다. <독립전야>는 무성영화이자 극영화로서 정부 수립 전날 밤 경성의 허름한 한 창고를 배경으로 삼아 벌어지는 사건을 중심으로 삼는다. 민가로 대표되는 사회적 구악과 경멸과 설희 등으로 대표되는 정의롭고 순결한 젊은 세대를 대비시켜 결과적으로 독립전야 조선의 암울한 현실의 구악을 모두 일소하고 새롭고 광명에 찬 젊은 대한민국을 건설해 나가야 한다는 교조적인 메시지를 전달한다. 영화에서 변사의 목소리로 울려 퍼지는 구질서의 청산과 새질서의 도래는 민가와 젊은이들의 모습, 어둡고 음침한 창고와 광명한 언덕 등으로 표상되고 있다.

한편 <무궁화동산>은 기록영화로서 <독립전야>와 비슷한 시기에 제작된 영화이다. <무궁화동산>은 당대 하와이 디아스포라들의 삶의 일단을 다각적으로 살펴봄으로써 대한민국이 나아가야 할 새로운 방향을 상징화하여 보여 준다.

두 영화는 무엇보다 우리가 현재의 시점에서 주목해야 할 ‘기억의 장소들’을 되새겨 보는 데 있어 귀중한 자료적 가치가 있다. 과연 해방기와 대한민국 정부 수립이라는 지난한 역사적 과정을 거치면서 영화는 ‘독립’과 ‘해방’ 그리고 ‘대한민국’을 어떠한 방식으로 상상했으며 그 구체적인 내용은 무엇이었는가. 최인규와 안철영은 영화를 통해서 신생 대한민국의 모습을 낙관적인 미래상으로 규정하고 있다. 어쩌면 이것은 해방 후 3년 동안의 신탁통

치와 좌우익의 혼란과 갈등, 민생고 등을 겪으면서 조선 전 민중이 바라고 상상하던 일이었을 것이다. 해방기의 조선 민중들에게 ‘진정한 독립’은 오로지 자주 독립 국가를 통해서만 달성될 수 있었고 그것이 현재의 모든 고통과 갈등을 해결해 줄 유일한 대안이라고 믿었기 때문이다. 그러나 조선 민중의 바람과 소망이 그렇게 신생 대한민국에 응축되어 있다 하더라도 영화 안에서 재현되는 대한민국의 모습은 상당히 낙관적이다. <독립전야>는 독립 전야의 모습을 구약으로 설정하고 일소해 버려야 할 것으로 간단히 치부해 버리는 방식에서 과거와 성급하게 결별하려 한다. 또한 <무궁화동산>은 하와이 디아스포라들의 역사적 질곡을 삭제한 채 오로지 풍요로운 현재만을 전시함으로써 미래의 대한민국을 상상하고 있다. 이 과정에서 <독립전야>는 과거와 미래를 극단적으로 대비한 데 비해 <무궁화동산>은 현재의 기록적인 사실만을 보여 줌으로써 자연스럽게 대한민국의 미래상을 추상할 수 있도록 유도한다. 이는 극영화와 기록영화의 장르적 특성과 관련되는 차별성이다. 그러나 해방기의 혼란한 현실이나 복잡했던 과거사와 배제하여 역사적 연속성을 간과하고 있다는 점에서 이 두 영화는 결과적으로 같은 맥락에 놓여 있다. 그리고 이것은 최인규와 안철영을 비롯한 당시의 영화인들이 지니고 있던 과거의 과오가 빚어낸 결과물일 수 있다. 과거와 신속하게 결별하고 새로운 역사적 단계로 넘어가고자 하는 의욕적인 자세는 오히려 과거 그들의 과오가 부른 과욕일 수 있는 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 안철영, <무궁화동산>, 1948.
최인규, <독립전야>, 1948.

2. 논문과 단행본

- 김도형, 「1930년대 초반 하와이 한인사회의 동향」, 『한국근현대사연구』 9호, 한국근현대사학회, 1998. 202-236쪽.
_____, 「3.1운동과 하와이 한인사회의 동향」, 『한국근현대사연구』 21호, 한국근현대사학회, 2002. 97-130쪽.
김창수, 「하와이 지역 한인 민족운동의 연구 동향과 과제」, 『한국민족운동사연구』 38집, 한국민족운동사학회, 2004. 25-38쪽.
목수현, 「디아스포라의 정체성과 태극기:20세기 전반기의 미주 한인을 중심으로」, 『사회와 역사』86, 한국사회사학회, 2010 여름. 47-79쪽.
박경환, 「디아스포라 주체의 비판적 위치성과 민족 서사의 해체」, 『문화지리역사』 19, 한국문화역사지리학회, 2007. 1-12쪽.
윤인진, 「코리안 디아스포라-재외 한인의 이주, 적응, 정체성」, 『한국사회학』37집, 한국사회학회, 2003. 101-142쪽.
이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
정병준, 「1940년대 재미한인 독립운동의 노선과 성격」, 『한국민족운동사연구』38집, 한국민족운동사학회, 2004. 111-147쪽.
조혜정, 「미군정기 영화 정책에 대한 연구」, 중앙대학교 대학원 박사, 1997.
조희문, 「영화사적 측면에서 본 광복기 영화연구」, 중앙대학교 대학원 석사, 1983. 한국영화진흥공사, 『한국영화총서』, 한국영화진흥공사, 1972.
한상연, 「해방기 영화인 조직 연구」, 한양대학교 대학원 석사, 2007.
한영현, 「해방기 한국 영화의 형성과 전개 양상 연구」, 성신여자대학교 대학원 박사, 2010.
호현찬, 『한국영화100년』, 문학사상사, 2007.

3. 신문 잡지 기사

- 「무궁화동산 시사」, 『동아일보』, 1948.8.28, 2면.
「【신영화평】 자유만세」, 『자유신문』, 1946.10.25, 2면.
안철영, 「생활문화를 건설하자/<영화> 계몽이 첫 사명」, 『서울신문』, 1949. 1.1, 4면.

- _____, 『제20회 영화예술과 과학의 아카데미상 수여식 임석기』, 『신천지』, 1948.7.
- 『【연예】 지상봉절/<자유만세> 고려영화작품』, 『경향신문』, 1946.10.20, 4면.
- 『영화 <독립전야> 완성/유료시사회 개최』, 『경향신문』, 1948.8.1, 2면.
- 오기원, 『민족의 비원(속)』, 『신천지』, 1946.11.
- 이병홍(반민특위제1조사부장), 『반민자의 심장-경험과 소감의 2 3』, 『신천지』, 1949.4.
- 이영준, 『【신영화단평】 <무궁화동산>』, 『조선중앙』, 1949.3.10, 2면.
- 이주홍, 『즘』, 『백민』, 1947.5.
- 『조선영화 조선서 상영 못하다니』, 『조선중앙』, 1948.9.3, 2면.
- 『천연색 영화 <무궁화동산>』, 『경향신문』, 1947.11.23, 2면.
- 『布哇 同胞로부터 救濟品』, 『자유신문』, 1947.11.5, 2면.

Abstract

Liberation period and independent and formation of new Republic of Korea

- Focusing on <Eve of Independence> and <Garden of Rose of Sharon> -

Han, Young-Hyun (Sungshin Women's University)

This writing is focusing on analyzing two pieces of movie manufactured in liberation period. <Eve of Independence> and <Garden of Rose of Sharon> were manufactured by fitting to the time of founding of government of the Republic of Korea in 1948 as movie works which have not been studied on a full scale in the meantime. Through these two works, we can guess the form of Korea and the Republic of Korea that movie tried to reproduce after liberation. <Eve of Independence> treats the event to happen with a shedlike warehouse in Kyongsung on the eve of founding of government of the Republic of Korea in 1948 for a background as silent movie and film drama. Here, social old evil to be represented as Mr. Min is settled as the subject to have to expose in the formation of new Republic of Korea to have to be composed of younger generations. Shedlike warehouse symbolizes the gloomy actuality of Korea. Then, social evil of bad profiteer and smuggler etc. to go in and out this ware-house frequently is managed imaginatively through the death of Mr. Min on the eve of founding of government of the Republic of Korea. And, movie is created, so that one may meet the bright morning of founding of new government, by putting up 4 righteous and clean and neat young-sters. In addition, <Garden of Rose of Sharon> shows new imagination in connection with the formation of the Republic of Korea as a movie which recorded the form of Hawaii Diaspora. Movie suggests which contents is filled as the new form of the Republic of Korea by getting out of wretched actuality of Korea of the day indirectly, by showing the modern-ized life and rich benefit of Hawaii immigrants documentarily. Two movies are idealizing the form of newly emerging Republic of Korea optimistically. Then, this shows suspicion to eliminate historical efforts groped for establishing new nation phase of the Republic of Korea in confusion and trouble for 3 years after liberation hastily and recognize history with severance. It can be said that this originated from trauma for historical mistake of Choi, In Kyoo and Ann, Cheol Young.

(Keywords : <Eve of Independence>, <Garden of Rose of Sharon>, movies of

in liberation period, formation of new Republic of Korea,
independent, social old evil, young generations, Hawaii Diaspora,
idealization of optimistic)

투고일 : 2011년 10월 29일 투고
심사일 : 2011년 11월 5~23일 심사
수정보완일 : 2011년 12월 3일 수정제출
계재확정일 : 2011년 12월 10일 게재확정