

# 이효석 소설의 할리우드 표상과 유럽 영화라는 상상의 공동체

전우형\*

1. 식민지 조선 문학의 할리우드 표상
2. 이효석 소설과 서양 영화 사이의 간극
3. '농금'과 할리우드의 수사학적 조우
4. 유럽 영화와의 상상적 연대
5. 결론

## 국문요약

이 연구는 식민지 조선의 문학과 영화의 상호교섭 양상을 각각의 매체적 속성에 대한 모방 차원에서 살필 것이 아니라, 문학 작품의 상호텍스트적 기원으로서 구체적인 영화 작품의 인유 양상을 통해 확인하고자 한다. 이때 영화 작품이라 하면 당대 식민지 조선의 현실, 특히 문화의 지형 변화에 큰 영향을 미쳤다고 하는 할리우드와 유럽의 영화들을 말하며, 이들의 문학적 수용 사실이 뚜렷하고 반복적으로 나타나는 이효석의 소설들을 통해 영화가 매개하는 현실에 대한 인식과 그것을 활용한 재현의 제 양상을 규명하는 것을 이 연구의 목표로 삼는다. 그의 다양한 인용에는 당시의 영화 작품에 대한, 그리고 그 영화의 국적이자 스타일에 대한 그의 일정한 인식이 스며들어 있다는 점에서, 실제 영화 작품, 그리고 할리우드와 유럽 영화에 대한 본격적인 문학적 대응이라는

---

\* 건국대 교양교육센터 강의교수

중요한 의의를 갖는다 할 만하다. 아울러 이효석의 소설에 대한 이러한 접근방법은 그의 소설에 담긴 현실인식이나 그것을 재현하는 장치의 문화적 토대와 기원에 대한 새로운 해석에 도달할 가능성이 있다. 이 논문은 이효석의 소설에 나타난 할리우드 인식과 유럽 영화 취향의 발원 사이의 상관성을 규명하는 것으로 식민지 조선 문학의 할리우드 표상이 갖는 사회문화적 의미를 밝히는 시론(試論)의 성격을 지닌다.

이효석의 소설 속에 인용된 할리우드 영화는 상품화된 성(性)이나 애욕 그 자체이자, 유럽을 식민화하는 제국의 자본이기도 했다. 『오리온과 능금』이나 『주리야』 등, 그의 소설에 자주 등장하는 여성들을 은유하는 능금의 수사학은 분명 할리우드 영화 *Morocco*(모로코)(1930)로부터 비롯된 것이며, 그녀들이 보여주는 ‘능금의 철학’은 역시 그녀들의 ‘공설시장의 철학’과 뗄 수 없는 관계에 있다는 점에서 성(性)의 자본주의적 악용과 전유의 산물로서 의미화된다. 그런데 한편 이효석의 이 능금의 수사학은 할리우드가 지배하는 세계에 대한 은유로 확장되며, 이 순간 할리우드에 의해 철저히 식민화된 유럽영화에 대한 애수를 자극하게 한다. 『여수』라는 소설의 재현을 통해 내비친 프랑스 영화 *Pépé le Moko*(망향)(1937)에 대한 그의 예찬은 사실 그의 타고난 유럽주의나 스타일의 차이에서만 비롯되었다기보다 할리우드를 타자로 하는 상상의 연대로부터 빚어진 것일 가능성이 크다. 그의 소설에서 중요하게 다루고 있는 영화 〈모로코〉와 〈망향〉의 차이가 실제로는 명확하지 않다는 점, 게다가 〈망향〉에서 ‘파리’라는 기표가 미국적인 삶으로부터의 구원이라는 상징적인 기의를 획득하는 장면 등이 이러한 가능성을 확인시켜 준다. 그러나 할리우드 영화에 대한 부정적 인식과 유럽 영화 취향이라는 이효석의 대응에는 사실 조선과 유럽 사이의 차이에 대한 인식이 결여되어 있다는 점에서 문제적이며, 현재에까지도 일정한 영향력이 있다는 점에

서 문제적 기원이기도 하다.

(주제어: 식민지 조선, 이효석, 할리우드, 유럽영화, *Morocco*(모로코)(1930), 〈망향〉(1937), *Pépé le Moko*(망향)(1937), 「오리온과 능금」(1932), 「주리아」(1933), 「여수」(1939))

## 1. 식민지 조선 문학의 할리우드 표상

식민지 조선의 '영화'에 대한 관심이 높아지면서 제작, 배급, 상영 등 영화의 소통구조에 해당하는 각 영역들의 구체적인 양상을 드러내고 의미를 규명하는 연구들이 다수 축적되어 왔다. 그래서 식민지 조선 영화사(映畵史)의 주요 쟁점들은 이제 제작의 역사로부터 상영과 관람을 매개하는 물적 토대로서 영화관에 대한 연구<sup>1)</sup>, 상영 제도와 수용자 형성의 문제<sup>2)</sup>, 적극적인 감상(鑑賞)의 한 양태로서 문학<sup>3)</sup> 또는 미디어를 통한 영화 수용 연구<sup>4)</sup> 등으로 조금씩 이동해 왔다. 그러나 이런 연구의 경향이 영화의 예술적 속성에 간혀 여전히 엘리트주의와 연동되어 있다는 점은 문제적이다. 영화야말로 가장 엘리트적이지 않은 방식으로 생산, 소비되며, 따라서 그런 시각으로 접근했을 때 해소될 수 없는 문제들과 맞닥뜨리게 된다. 비교적 최근에 식민지 조선에서 영화가 대중들 사이에서 소비되는 방식에 주목한다거나<sup>5)</sup>, 시종일관 제작을 압도했던

---

1) 이화진, 「식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화정치」, 연세대 박사학위, 2011 참조.  
2) 호시노 유우코, 「『경성인의 형성과 근대 영화산업 전개』의 상호 연관성 연구 : 〈경성일보〉와 〈매일신보〉에 나타난 영화 담론을 중심으로」, 서울대 석사학위, 2012 참조.  
3) 줄고, 「1920~1930년대 영화소설 연구」, 서울대 박사학위, 2006 참조.  
4) 구인모, 「근대기 멜로드라마 서사 형성의 한 장면」, 『한국민족문화』 48호, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2013 참조.  
5) 김승구, 『식민지 조선의 또다른 이름, 시네마 천국』, 책과함께, 2012 참조.

외화의 수입 상영이 갖는 문화사적 의미를 규명하려는 시도<sup>6)</sup>는 오히려 대중과 호응하는 영화의 실제적 속성에 다가가는 적절한 방법이라 할 만하다. 그런데 또 이러한 접근은 당시 상영되었던 영화의 실체나 그에 대한 대중적 반응들을 확인하기 힘든 제한적 상황을 돌파해야 하는 문제에 직면하게 된다. 게다가 영화가 엘리트적이지 않은 방식으로 생산, 소비된다 했으나 그렇다고 전적으로 대중적인 방식으로 생산, 소비된다 고도 할 수 없다. 영화의 제작과 배급, 상영은 소위 엘리트와 대중 사이의 끊임없는 경합 과정이다. 문학작품을 통해 당시 상영되었던 실제 서양 영화 작품들의 제목이 남아있는 것은 그나마 다행이다. 특히 소설은 여러 계층의 등장인물들을 통해 그 영화에 대해 말하게 함으로써 그것에 대한 인식의 다성성을 엿보게 한다. 그래서 소설에 등장하는 구체적인 영화 작품이나 그것들에 대한 감상과 대응은 물론 재현(representation)적이기는 하나, 관객의 자발적 표현(presentation)이 부재하는 상황에서 영화를 두고 경합하는 두 세계를 동시에 확인할 수 있으며, 적어도 영화의 비균질적 소통의 문제적 기원들을 살펴볼 수 있는 거의 유일한 증거이지 않을까. 문학작품을 통해 드러나는 식민지 엘리트들의 영화에 대한 인식이 그들이 장악하지 못하는 영화의 대중적 소통 방식과의 결절을 드러내는 일종의 허위의식이었을 가능성이 크다는 점에서 말이다. 이 글이 우선 식민지 조선의 전부를 지배했다 하는 할리우드 영화<sup>7)</sup>의

6) 백문임, 『감상(鑑賞)의 시대, 조선의 미국 연속영화』, 『사이』14호, 국제한국문화학회, 2013,5 참조.

7) 유선영, 『황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934~1942』, 『언론과 사회』13권2호, 2005,봄 참조.

이 연구는 할리우드 영화 수입이 전면 금지된 전시체제에서도 이에 대한 외면과 거부의 한 형태로 외화소비라는 탈정상적 문화가 존속한 사실에 주목하고 있다. 할리우드 영화가 식민지 조선의 대중적 욕망과 그를 필요로 하는 문화정책 사이의 가장 중요한 화두였음을 확인시켜 준다.

문학적 재현들을 통해 문인들이 할리우드 영화, 그리고 그것이 소통되는 방식을 전유하는 양상을 살펴보려는 이유이다.

첫 번째, 식민지 조선의 재현된 현실은 이렇다. 주인공 이상은 별다른 목적 없이 경성을 떠나 동경에 와 있다. 그리고 제국의 수도 밤거리를 무작정 배회한다. 어디 그 뿐인가. 그 거리를 한껏 앞보다 도시의 진면목을 찾아 떠나리라 결심한다. 또 한명의 주인공 애순은 비교적 멀쩡한 집안을 뛰쳐나와 우연히 만난 남자와 호텔에서 밤을 보낸다. 그리고 그 남자와 관람한 극의 무용수에 반해 해외 순회공연을 떠나는 그를 붙잡으려 택시를 타고 뒤쫓는다. 각각 이상의 단편 『실화』(1939)와 양주남의 토끼 <미몽>(1936)의 주인공들의 일상이다. 이들 주인공의 행동에는 뚜렷한 의도나 목적도 없거니와 행동마저 거침없고 자연스럽다. 유학이나 자유연애 등 식민지 조선의 근대성에 대한 서사적 담론이라 한다면 그 시간, 그 공간에 있을 법한 일상의 한 편린이라고 할 수도 있겠다. 그런데 좀 석연치 않다. 아무리 식민지 본국의 수도라고는 하나 아무런 목적도 없이 여행하는 점이나, 아무리 유한부인이라 하더라도 호텔과 택시를 무시로 이용하는 여성은 당시 현실로서는 낯설다. 어디서 온 것인가. 부재하는, 단순히 상상된 현실이라고 하기에는 그들의 행동이 너무 자연스럽다. 떠나고 싶으나 떠날 수 없게 하는, 구하고 싶으나 구할 수 없게 하는 현실의 갖가지 장애들이 소거된 상태, 이 메트로폴리탄의 감수성과 낭만적 일상이라는 부재하기도 또는 실재하기도 한 현실, 식민지 조선의 문학과 영화에서 할리우드는 이렇게 모습을 드러낸다. 할리우드가 만들어낸 이 잘 구성된 현실은 이제 식민지 조선의 영화와 소설, 그리고 대중들의 삶이 재현하는 대상이자 그 자체로 기술이 되어 버린 것이다.

두 번째, 그럼에도 불구하고 이런 현실에 대한 인식은 또 다음과 같

다. 김기림은 “나는 아직 『페페·르·목코』에 匹敵하는 한篇의 米國映  
 畫를 본일이없다.”(『東洋의美德』, 『문장』, 1939.9, 166쪽)라 하고 이효석  
 은 “영화 감상인으로서의 솔직한 고백을 하면 나는 미국 영화보다는 구  
 라파에서 제작되는 영화를 한층 높게 평가하는 자이며, 이 생각은 옛날  
 이나 지금이나 달라지지 않는다”(『스크린의 여왕에게 보내는 편지-Miss  
 다니엘 다류우』, 『조광』, 1938.9)라는 말을 버젓이 하고 다닌다. 그리고  
 영화 〈반도의 봄〉(이병일, 1941)에 등장하는 촬영소와 영화관 벽에 걸린  
 영화포스터는 죄다 유럽영화들이다. 물론 후자의 경우, 〈巴里의暗黑  
 街〉(*Au nom de la loi*, 1932), *Mister Flow*(1936), *Amok*(1934) 등의 프랑  
 스 영화와 *So endete eine Liebe*(1934), *Mazurka*(1935)와 *Burgtheater*(1936)  
 등 독일 영화 포스터로 도배된 장면은 미국 영화 수입 전면 금지가 시행  
 된 영화신체제의 시대적 반영이라지만 전자의 무의식이 투사된 영화적  
 장치로 보더라도 무방하다. 이 둘은 식민지 조선의 영화관에서 개봉된  
 대부분(60~70%)의 영화가 서양 영화인데다, 그 서양 영화들 중에서도  
 할리우드 영화가 90%이상을 차지했다 하는데<sup>8)</sup>, 영화에 대한 이야기는  
 대부분 유럽 영화 중심인 당대의 사정을 그대로 보여준다. 어디 그 뿐인  
 가. 신문과 잡지는 연일 할리우드의 소식을 쏟아내고 식민지 조선의 일  
 상은 그것을 모방하기로부터 자유로운 구석 하나 없음에도 불구하고 그  
 런 현실에 대한 제대로 된 비평 따위도 남아있는 것이 별로 없다. 당대  
 의 매체를 통해 드러나는, 할리우드에 압도당한 현실과 그것으로부터  
 일정한 거리 두기의 기묘한 공존이 빚어내는 사회 문화적 의미는 무엇  
 인가. 비판의 시야로부터 벗어나 전방위적으로 영향력을 펼쳤던 할리우  
 드의 시대에 존재하지 않거나, 느슨하게 존재했던 유럽 영화를 지지하  
 고 상상했던 시간이 만들어진 이유를 밝히는 것. 대체로 문인들과 그들

---

8) 위의 글, 9쪽.

의 작품이 이러한 불균형의 진원지임을 고려하면, 이를 규명하는 일은 할리우드를 매개로 하는 현실에 대한 인식과 문학적 대응의 한 양상을 살피는 일이 될 것이다.

이 연구는 식민지 조선의 문학과 영화의 상호교섭 사실을 각각의 매체적 속성에 대한 모방 차원에서 살필 것이 아니라, 문학 작품의 상호텍스트적 기원으로서 구체적인 영화 작품의 인유 양상을 통해 확인하고자 한다. 이때 영화 작품이라 하면 당대 식민지 조선의 현실, 특히 문화의 지형 변화에 큰 영향을 미쳤다고 하는 할리우드와 유럽의 영화들을 말하며, 이들의 문학적 수용 사실이 비교적 뚜렷하고 반복적으로 나타나는 이효석의 소설들을 통해 영화가 매개하는 현실에 대한 인식과 그것을 활용한 재현의 제 양상을 규명하는 것을 이 연구의 목표로 삼는다. 이효석은 당대 문인들 중에서 서양영화에 대한 관심이 비교적 높았으며, 자신의 소설에 구체적인 작품들을 인용하는 데 적극적이었다. 이들의 소설에서 영화 작품 인용은 단순히 주인공의 행적 중 관람체험으로 등장하는 것에서부터 주인공의 외양이나 성격을 암시하는 것으로, 그리고 다시 소설 전체의 분위기를 주조하거나 재현의 기술로 전유되는 등에 이르기까지 다양한 양상으로 펼쳐진다. 아울러 이러한 다양한 인용에는 당시의 영화 작품에 대한, 그리고 그 영화의 국적이자 스타일에 대한 그의 일정한 인식이 스며들어 있다는 점에서, 실제 영화 작품, 그리고 할리우드와 유럽 영화에 대한 본격적인 문학적 대응이라는 중요한 의의를 갖는다 할 만하다. 아울러 이효석의 소설에 대한 이러한 접근방법은 소설에 담긴 그의 현실인식이나 그것을 재현하는 장치의 문화적 토대와 기원에 대한 새로운 해석에 도달할 가능성이 있다. 그 중 이 연구는 이효석의 소설에 나타난 할리우드 인식과 유럽 영화 취향의 발원 사이의 상관성을 규명하는 것으로 식민지 조선 문학의 할리우드 표상이 갖는

사회문화적 의미를 밝히는 시론(試論)의 성격을 지닌다.

## 2. 이효석 소설과 서양 영화 사이의 간극

서장에 제기한 질문에 답하는 과정은 한국사회 지식계층들 사이에 만연해 있는 유럽, 특히 프랑스 영화 취향에 대한 몇 가지 오해를 확인하고 바로잡는 일이기도 하다. 그동안 지식계층들 사이의 프랑스 영화 취향은 프랑스 영화가 본래 지니고 있는 다소 이질적인 스타일을 선호했기 때문이라고 여겨왔다. 그러나 지금 그들이 매료되어 있는 프랑스 영화의 강렬한 스타일은 1960년대 누벨바그 이후에 급격히 분해되고 새롭게 조립된 것들이 대부분이다.<sup>9)</sup> 한국 사회 엘리트들의 프랑스 영화 취향은 그 시기보다 훨씬 앞서 오히려 프랑스 영화가 침체에 빠졌던 1930년대부터 등장했다. 그래서 한국사회의 프랑스 영화 취향은 두 개의 기원을 갖는다 말하는 것이 오히려 솔직할는지 모른다. 영화의 스타일에 대한 선호가 취향을 결정한다는 점에서 전자가 미학적인 것에 가깝다면, 후자는 영화가 놓여있는 바깥의 상황으로부터 영향을 받는 점에서 다소 정치적인 것에 가까울 수 있다. 그럼에도 불구하고, 이 두 기원은 모두 할리우드 영화에 대한 대타적 인식과 일정하게 연동되어 있다는 점에서 그 자체로 이미 충분히 정치적이다.<sup>10)</sup> 두 개의 기원이 되는 각 시기는

9) 프랑스 영화사에 대한 내용은 김호영 저, 『프랑스 영화의 이해』(연극과 인간, 2003) 참조.

10) 이때의 '정치'는 공동의 것을 규정하는 감성의 분할을 재구성하는, 즉 새로운 주체와 대상들을 끌어들이고 대립을 창조하는 이견(dissensualite)의 실천행위로서 정치의 미학 개념을 따른다. J. Ranciere, 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 인간사랑, 2008, 47~55쪽 참조.

할리우드 영화가 독점하는 문제적 현실이라는 공통점이 있으며, 각각 그렇게 분할된 위치에 대한 미학적 정치에 조응(스타일과 상상의 공동체)한다는 점에서 두 기원은 연결된다. 그리고 스타일에 대한 선호로부터 벗어났던 취향이 교양주의를 앞세우는 지식인들의 허위의식일 가능성이 큰 것만큼이나, 후자 역시 그러한 혐의로부터 자유롭지 못하며, 훨씬 문제적이다. 왜냐하면 유럽 영화 취향이 형성되기 시작한 시점에 그들은 할리우드의 영향으로부터 가장 자유롭지 못했고 두 개의 제국 사이에서 선택이란 중국에는 자신에 대한 부정으로 향할 수밖에 없기 때문이다.

이러한 측면에서 할리우드와 유럽이라는 서양 영화의 수용과 대응에 적극적이었던 사례는 이효석에게서 찾아볼 수 있다. 이효석은 식민지 조선의 다른 문인들에 비해 영화의 영향에 대한 문학적 증거들이 비교적 선명하게 남아있는 편이다. 연작 시나리오 『화륜』의 작업에 참여하고<sup>11)</sup>, 조선 최초의 영화소설 현상공모 당선작인 최금동의 『환무곡』을 시나리오 『애련송』으로 각색하기도 했다.<sup>12)</sup> 뿐만 아니라 그는 곳곳에서 영화보기를 좋아하며 할리우드 영화보다는 유럽, 그 중에서도 프랑스 영화에 취향이 있다고 거듭 밝혀왔다. 영화를 얼마나 자주 보느냐는 질문에 한 달에 7~8회까지 영화관을 찾을 때도 있다고 밝힌<sup>13)</sup> 내용을 참조해 보면 그가 프랑스 영화에만 취향이 있다고 해서 반드시 그것만 찾아

11) 『서울기노사제작 화륜』(『매일신보』, 1931.1.10) 기사에는 이효석이 안석영, 서광제, 김유영과 함께 『중외일보』에 발표한 연작 시나리오가 영화로 제작되어 개봉한다는 소식이 실려있다.

12) 신문기사 『극연영화부 작품 『애련송』 촬영개시』(『매일신보』, 1937.10.30)는 이효석이 이 영화의 시나리오 각색에 참여했다는 소식과 함께 촬영개시를 기념하는 사진(이효석 포함)을 게재하기도 했다.

13) 1937년 2월 『조광』에 연재된 『설문』에 '취미를 묻는 응답을 토대로 함.'(『이효석전집』6, 310쪽 참조)

관람했으리라고 보기는 힘들다. 할리우드 영화의 절대적 우위라는 당시의 사정을 감안한다면 그 역시 유럽 영화와 아울러 할리우드 영화 감상에 상당한 시간을 들였으리라 추측된다. 영화 관련 글들이나 수필은 차치하고, 소설에 반복적으로 등장하는 할리우드 영화배우, 특히 여배우의 목록만 보더라도 그의 할리우드 영화 이력이 심상치 않다는 것을 확인할 수 있다.

이효석에게 할리우드와 유럽의 서양 영화는 그 자체로 현실의 일부이다. 이효석의 단편 『장미 병들다』(『삼천리문학』, 1938)는 할리우드 영화가 소설의 앞부분에 등장하면서 서사를 전개하는 중요한 계기로 작동한다. 주인공 현보와 남죽은 할리우드 영화 〈목격자〉를 잠깐 보다 나오는 길이다. 소설에 등장하는 영화 〈목격자〉는 할리우드의 메이저 스튜디오 RKO Radio Pictures가 제작하고 조선에서 상영된 *Winterse*(1936)의 개봉 당시 번안 제목이다. 이 영화는 이민가족의 가장이 강도 누명을 쓰고 처형되고 몇 해가 지난 뒤 그의 아들이 아버지의 결백을 입증하기 위해 고군분투하는 이야기를 내용으로 한다. 영화를 보다 돌연 거리로 나온 현보와 남죽은 영화관에서 얼마 떨어지지 않은 음식점 앞에서 난투극을 목격하게 된다. 도시의 뒷골목에서라면 늘 끊이지 않는 이 난투극을 둘은 누가 먼저랄 것도 없이 영화의 한 장면처럼 낯설게 바라본다.

싸움이라는 것을 허다하게 보아 왔으나 그렇게도 짧고 어처구니없고-그러면서도 싸움의 진리를 여실하게 드러낸 것은 드물었다. 박고 차고 찢고 고향치고 욕하고 발악하다가 나중에는 피차에 지쳐서 쓰러져버리는-그런 싸움이 아니라 맞고 넘어지고 항복하고-그뿐이었다. **처음도 뒤도 없이 깨끗하고 선명하여서 마치 긴 이야기의 앞뒤를 잘라버린 필름의 몇 토막과도 같이 신선한 인상을 주는 것이었다.**

(『장미 병들다』, 『이효석전집2』, 창미사, 2003, 185쪽, 강조 인용자, 이하 이효석의 작품과 글의 인용은 『이효석전집』의 호와 쪽수로 표시)

이 백주대낮 도시 뒷골목의 익숙한 풍경은 그들이 미처 다 보지 못한 영화에 이어져 군더더기 없이 깔끔한, 그래서 하나의 특별한 삶으로 인식된다. 이 소설은 이 장면을 통해 영화와 현실의 편집을 시도한다. 그의 소설에 할리우드 영화, 또는 그것의 관람 체험이 무시로 등장한다는 점에서 서양 영화가 그의 현실 일부라 말하는 것은 단순하거나 과도한 해석일 수 있다. 영화 관람을 채 마치지 않고 주인공들이 영화관을 나서 거리로 나왔다는 설정, 그리고 그들이 거리의 대수롭지 않은 풍경에서 영화의 한 장면을 읽어내는 모습은 영화와 현실이 끊임없이 간섭하고 있음에 대한 자각을 드러내는 수사적 장치이다. 영화의 현실이 그 자체로 완결되지 않고 실제 현실로 미끄러지는 이 지연은 곧 영화가 일상 깊숙이 침투해 있다는 데 대한 승인의 한 형식이라는 점에서 이효석에게 서양 영화가 현실의 일부라 말할 수 있게 된다.

이효석에게 현실의 일부이기도 한 서양 영화는 이제 그의 현실에 대한 인식을 매개하는 역할로 확대된다. 이효석뿐만 아니라 식민지 조선의 문인들 사이에 가장 많이 회자된 영화를 들자면 단연 *Morocco*(모로코)(1930)와 *Pépé le Moko*(망향)(1937)이다. 이 두 영화는 각각 당대의 할리우드와 프랑스를 대표하는 작품으로 자주 인용되었고, 특히 후자의 경우는 현재까지도 프랑스 영화에 대한 취향의 발원으로 여기는 경향이 이어질 만큼 상징적인 작품이다. <모로코><sup>14)</sup>는 할리우드의 파라마운트 픽처스(Paramount Pictures)에서 제작되었고, <망향><sup>15)</sup>은 파리필름 프로

14) 『전발성일본판이편 『모로코』와 『타부』 이십삼일부터 조극서』, 『동아일보』, 1931, 10, 24 참조.

영화 <모로코>는 이미 1931년 10월 7일부터 상영한다는 한차례의 광고(『조선일보』 7일자, 『동아일보』 8일자)가 있었으나, 일본에서 수입한 필름의 상태가 좋지 않아 상영을 돌연 취소(『매일신보』 8일자, 『동아일보』 9일자)했다가 다시 개봉되었다.

15) 『매일신보』(1939,4,6)에는 이 영화가 3월 3주 약초극장에서 개봉된 지 일주일만에 12,000원의 흥행성적을 기록했다고 보도하고 있다.

덕션(Paris Film Production)에서 제작되었다. 두 영화 모두 제작 시점과 1~2년여의 시차를 두고 조선에서 상영되었으며 흥행 성적이나 반응이 꽤 좋은 편이었다. <모로코>는 당대 할리우드 최고의 스타 감독이었던 조지프 폰 스텐버그(Joseph von Sternberg)이 연출을 맡고, 마를렌 디트리히(Marlene Dietrich)와 개리 쿠퍼(Gary Cooper) 같은 스타가 주인공으로 참여한 영화이다. <망향> 역시 프랑스 최고의 감독 줄리앙 뒤비비에(Julien Duvivier)가 연출하고, 미레이유 바랭(Mireille Balin)과 장 가뱅(Jean Gabin) 등 프랑스 영화계의 내로라하는 스타가 주연을 맡은 영화이다. 두 영화 모두 당대의 표현대로라면 ‘특작(特作, Prestige Picture)’ 대열에 속하는 작품이었고, 단순히 대중적 흥행에 그치지 않고 문인들에게 충격을 가하고 그들의 작품 속으로 침투해 들어간 한 영화들이었다. 이효석과 그의 소설은 이러한 사실을 확인시켜주는 가장 적실한 텍스트인데, 그의 단편 『오리온과 능금』(『삼천리』, 1932.3), 그리고 연재소설인 장편 『주리아』(『신여성』, 1933.3~1934.3)와 중편 『여수』(『동아일보』, 1939.11.29~12.28) 등은 이 두 작품에 대한 오마주의 형식을 띄고 있다.

그런데 이 충격이라는 것이 매우 상반된 것으로 나타난다는 점에서 두 영화에 대한 이효석의 소설적 인용은 하나의 문제적 사건이 된다. <모로코>에 대한 부정적 인식과 <망향>에 대한 긍정적 인식은 이 영화들이 각각 대표한다 하는 할리우드와 프랑스(유럽) 영화에 대한 거의 최초의 문화적 대응이다. 문인이 또는 그들의 문학이 영화를 인용하거나 모방하는 역사야 물론 1920년대 영화의 전성기부터 ‘영화소설’ 같은 장르를 통해 시작된 것이기는 하나, 영화를 분별하고 차이를 인식하기 시작했음을 보여주는 문학적 증거는 1930년대 발성영화의 등장 이후에나 발견된다. 이 발성영화로의 전환은 상업영화의 범람을 견인하고 여기에 주도적인 역할을 하는 것은 단연 할리우드의 메이저 스튜디오 그룹들이

다. 무성영화에서 발성영화로의 전환은 제작비의 기하급수적 증가를 수반하며, 제작과 배급의 수직통합 시스템을 통해 제작비의 원활한 수급 문제를 일찌감치 해결한 할리우드가 발성영화 시장에서 무소불위의 패권을 누리게 시작한다. 그런데 비해 프랑스나 유럽 등지는 물가급등 등으로 최저 제작비마저도 유지하지 못할 상황에 처하기 일쑤이다.<sup>16)</sup> 이제 발성영화 시장은 보다 할리우드 영화 중심으로 재편되며, 더욱 더 잉여자본을 축적하기 쉬운 영화들로 채워지게 된다. 1930년대 식민지 조선 역시 이러한 현상으로부터 예외가 될 수 없으며, 발성영화로의 전환과 함께 할리우드의 상업영화들이 슬하게 쏟아져 나와 현실을, 또는 현실인식을 변화시키는 상황에 직면하자 문학은 일방적인 인용과 모방으로부터 거리를 둘 계기를 마련한 것으로 보인다.

‘카메라아이(Kinoglaz)’가 매개하는 러시아의 다큐멘터리 영화에 대한 박태원의 문학적 모방이나 르네 클레르(Rene Clair)로 대표되는 프랑스의 시적 리얼리즘 영화에 대한 이상의 넘쳐나는 욕망 등이 아무리 순수하게 출현했다 한들, 이러한 상황과의 비판적 관계를 부인하기란 사실상 힘들다. 『소설가 구보씨의 일일』 등을 통해 박태원이 보여준 다큐멘터리 영화의 소설적 실험은 대중소설과 상업영화가 공모하는 장으로부터 가장 이질적인 벡터이며<sup>17)</sup>, 이상에게 프랑스의 아방가르드나 시적 리얼리즘 영화 역시 재현의 투명한 거울을 대체하는 예술에 대한 욕망이기도 하다.<sup>18)</sup> 마찬가지로 이효석에게서 일어나는 이 상반된 인식 역

16) 『경제적으로위기에선 불란서의영화계\_질적으로는우수하나제작비가격등』, 『동아일보』, 1937.8.13.

17) 줄고, 『구보와 카메라 눈(kinoglaz), 다큐멘터리 형식의 실험』, 『구보학보』6집, 2010 참조.

18) 줄고, 『이상 소설의 영화적 재휴 양상과 의미\_소설 『실화』의 환술과 스크린 이미지』, 『한국현대문학연구』33집, 2011.4 참조.

시 이효석 개인의 취향만으로는 환원될 수 없는 문제를 상기시킨다. 〈망향〉에 대한 무조건적인 상찬이나 〈모로코〉에 대한 비판적 인유는 이효석이라는 문제적 개인의 타고난 유럽주의로부터 비롯된 것이면서 동시에 그것을 넘어선다. 이 상반된 인식은 발성영화 시장의 패권을 장악한 할리우드 영화에 대한 비교적 정확한 인식으로부터 비롯된 것이면서, 따라서 그의 단순한 교양주의나 의고(擬古) 취향과는 구별되는 식민지인으로서의 정치적인 입장을 은연중에 드러내는 것이기도 하다. 이런 점에서 두 영화에 대한 이효석의 상반된 인식이 만들어지고 전유되는 양상을 살피는 일은 1930년대 식민지 조선과 할리우드 영화 사이의 관계에 대한 문학적 대응의 한 양상을 규명하는 중요한 시론이 될 수 있다.

### 3. '능금'과 할리우드의 수사학적 조우

할리우드 영화 〈모로코〉는 아프리카 정복에 나선 프랑스의 외인부대가 모로코의 휴양지가 되어버린 모가도르에 입성하면서 이야기가 시작된다. 술과 여자만을 밝히는 이등병 톰 브라운(개리 쿠퍼)은 마침 그곳에 도착한 쇼걸 에이미 줄리(마를렌 디트리히)의 쇼를 우연히 보게 되고, 그녀에게 첫눈에 반한다. 그녀 역시 돈 많은 장교나 사교계 인물들에게는 아랑곳 않고 가난한 이등병인 그에게만 유독 호의를 베푼다. 평소 톰 브라운과 내연 관계에 있던 장교의 부인이 둘 사이를 질투하고, 그녀가 에이미 줄리를 해치기 위해 보낸 사람들을 톰 브라운이 다치게 하는 일이 발생한다. 이를 모두 알고 지켜보던 장교는 톰 브라운의 군법 위반 사실을 빌미삼아 전투에 투입시킨다. 전장으로 가기 전날 톰 브라운과 에이미 줄리는 몰래 떠날 계획을 세우지만, 그녀의 옆을 지켜주는

사교계의 신사 베지레(아돌프 멘주)처럼 그녀를 행복하게 해 줄 자신이 없는 톰 브라운이 혼자 전장으로 떠난다. 전장에서조차 그녀를 잊지 못하는 톰 브라운은 베지레의 옆에서 행복한 생활을 하지만 역시 그를 잊지 못하는 에이미 졸리와 재회하고, 그녀를 단념시키고 다시 전장으로 떠나는 그의 뒤를 애처로운 마음으로 지켜보던 그녀가 베지레에게 작별을 고하고 그의 뒤를 쫓아가면서 이야기가 끝이 난다.

프랑스 영화 <망향>은 파리의 대도(大盜) 페페 르 모코(장 가뱅)가 알제리의 카스바를 은신처 삼아 살기 시작하면서 이야기가 시작된다. 천혜의 요새 카스바를 장악한 페페 르 모코는 현지인들을 매수해 고가의 귀금속들을 훔치며 살아간다. 그를 잡기 위해 파리의 경찰들이 알제리로 파견되고 카스바를 벗어나지 않는 그는 경찰의 추적을 번번이 따돌린다. 카스바에서 경찰과 한바탕 소동을 벌이던 그는 우연히 파리로부터 여행 온 가비(미레이유 바랑)를 만나 첫눈에 반한다. 가비 역시 함께 여행을 온 파리의 사교계 인사들과 비교되는 그의 남성적인 모습에 호감을 보인다. 가비에게 반해 본업을 등한시 하는 페페 르 모코에게 그의 동료들이 하나둘 등을 돌리고, 둘 사이를 눈치 챈 그의 정부 이네스(리네 노르)마저도 그를 의심한다. 페페 르 모코가 카스바 밖으로 나오지 않는 이상 그를 잡을 방법이 없다고 낙담하던 경찰들은 이것이 그를 잡을 유일한 기회라고 생각한다. 그를 잡기 위해 혈안이 나있던 현지 경찰 슬리만(루카스 그리두스)은 둘의 만남을 어긋나게 해 그를 카스바 밖으로 유인할 계획을 세운다. 그러나 둘이 만나지 못한 것이 계기가 되어 가비에 대한 사랑을 더욱 확신하게 된 페페 르 모코는 가비와 함께 파리로 돌아가려다 슬리만에게 체포되고, 가비가 오른 배가 떠나는 순간 스스로 목숨을 끊는다.

이 두 영화의 서사는 여러 면에서 매우 유사하다. 우선 가장 두드러지

게 드러나는 남녀 사이의 로맨스라는 점이 그렇고, 낯선 공간에서 일어나는 사건, 게다가 그 낯선 곳이 본국으로부터 떨어진 식민지라는 점 등이 그렇다. 주요 인물의 구성면에서도 유사성이 확인된다. 식민지를 배회하는 제국의 남녀 주인공, 그리고 그 주인공 남성을 사랑하는 여성들과 그를 위협하는 남성들, 또 주인공 여성을 후원하는 남성의 배치 역시 두 영화의 공통점이다. 이 두 영화의 이야기를 구성하는 인물, 사건, 배경은 너무 닮아 있다. 서사를 구성하는 요소들 사이의 유사성은 서사를 전개하는 양상 사이의 유사성에도 영향을 미친다. ‘낯선 공간에서 두 남녀의 조우와 사랑, 주변의 위협과 오해, 사랑의 쟁취 혹은 도피를 위한 필사의 탈출’로 이어지는 서사의 전개 역시 매우 닮아있다. 다른 것이 있다면 그 결말이 비극적인가 그렇지 않은가 정도이다. 페페 르 모코의 자살로 끝나는 〈망향〉이 비극적이라면, 에이미 줄리의 장정(長征)은 적어도 해피엔딩을 암시한다. 그러나 〈모로코〉에서 에이미의 결정이 원주민 여성의 맹목적인 사랑과 희생의 길을 따른다는 점에서 더욱 비극적일 수도 있다. 이 두 영화만 놓고 볼 때, 할리우드와 프랑스라는 국적의 차이나 그로 인한 스타일과 미학의 차이는 역시 크게 변별되지 않는다. 카메라 워크나 편집, 지도를 통해 이국적인 도시를 소개하는 장면이나 사이사이 등장하는 노래와 춤이 어우러진 공연 요소 등 눈에 띄는 차이는 거의 없다. 그렇다면 이야기의 구성 요소나 서사의 전개 양상 등이 매우 유사한 이 두 영화 사이에서 양 극단을 오고 가는 이효석과 그의 문학이 대응하는 지점은 무엇인가. 영화의 국적이나 그에 따른 스타일의 차이로부터 비롯되었다는 판단은 문제를 단순화시키거나 아니면 징후적 독해의 오류에 빠질 우려가 있다. 그렇다고 거의 유일한 차이로 보이는 해피엔딩과 비극적 결말이 그 극단적 차이를 만들어 냈다고 보는 것 역시 과도한 해석일는지 모른다. 그러기에 두 영화의 결말은 이루어

질 수 없는 사랑이라는 비극을 재현하는 두 가지 방식이며, 영화의 국적에 따라 기대되는 관습적 스타일을 위반하고 있기 때문이다. 해피엔딩이라는 전형적인 할리우드의 관습은 <모로코>에서 군인을 사랑한 원주민 여성의 비극적인 최후와 조우하며, 애상과 여운을 남기는 프랑스 영화의 관습은 <망향>에서 지나치게 선정적인 결말과 만나기 때문이다.

잘 알려진 대로 이효석의 소설에서 영화 <모로코>는 ‘능금’으로 인유된다. 『오리온과 능금』과 『주리야』 등에는 능금으로 표상되는 여인이 자주 등장한다.<sup>19)</sup> 소설 속에서 이 여인들은 어느 날 갑자기 남성 주인공들 앞에 나타나 그들로 하여금 애욕(愛慾)에 빠지게 한다. 애욕의 대상으로서 이 여인들의 출현은 주인공 남성들의 교양이나 사상에 위협적인 것이 되고, 이 위기 앞에서 남성들은 점점 지식인이나 이데올로그로서의 자기 동일성이 해체되는 상황에 빠져들게 된다. 『오리온과 능금』에서 주인공의 연구회에 입회한 나오미는 “밝은 거리를 꺼리는 법 없이 새빨간 능금을 껍질 채 버적버적 먹”(『이효석전집1』, 267쪽)으며 끊임없이 그의 금욕을 조롱하고 결국 성관계를 노골적으로 요구한다. 『주리야』의 주리야 역시, 주화의 강연에 반해 느닷없이 그의 집에 찾아와 동거하더니, 주화의 동지인 민호와도 관계를 갖고 떠날 차비를 한다. 그래서 능금을 그간 이효석 문학 연구에서 늘 지적해 온대로 그저 자연이나 본능과 매개되는 에로티시즘과 등가로만 해석하거나 여성의 주체적 성욕 발현과 승인과정으로 운운하는 것은 곤란하다. 그의 에로티시즘이 일반적

19) 김재영, 『구라파주의의 형식으로서의 소설 이효석 작품에 나타난 서양문화의 인유에 대하여』, 『이효석 문학의 재인식』, 소명출판, 2012, 81~88쪽 참조.

이 연구는 두 작품에 등장하는 여성이 보여주는 능금의 철학과 영화 <모로코>의 연관성에 대해 거의 최초로 언급한다. 그러나 이때 능금을 기존질서에서 억압되어 있는 본능적인 인간의 욕구의 자유로운 발현과 충족과 연결짓는 논의에 대해서는 재고의 여지가 있다. 이 소설에 등장하는 능금은 단지 성욕이나 애욕이 아니라 자본주의의 상품화된 질서에 포섭된 성욕과 애욕에 가깝다.

으로 생의 욕구나 인간의 해방 등 사상과 현실의 간극을 메우는 긍정적 가치를 환기시키는 것이 사실이나, 사상이나 교양의 적대로서 부정적 인식의 대상으로 호명되는 것도 간과할 수 없다. 적어도 『오리온과 능금』에서 『주리야』에 이르는 애욕의 현실은 남성 주체의 사상과 교양에 위협적이고 따라서 그것에 대한 당혹스러움과 환멸을 드러내는 여정이며, 능금은 그러한 애욕의 은유이다. 그의 섹슈얼리티 표상은 일관적일 수도 없거니와, 인간해방에서부터 그 극단의 현실마저도 가볍게 넘나드는 재현의 장치임은 이미 여러 차례 확인되었다.<sup>20)</sup>

애욕의 현실을 매개하는 이 능금은 두 작품에서 등장하는 방식을 고려할 때 영화 〈모로코〉로부터 인유한 정황이 보다 분명해진다. 『오리온과 능금』에서 밝은 거리를 마다하지 않고 빨간 능금을 꺾질 채 버적버적 먹는 나오미의 모습은 여성의 섹슈얼리티에 대한 상투적인 묘사라기보다 그 자체로 스크린에 투사된 여배우의 대담한 섹슈얼리티를 대하는 남성 관객의 관음증적 시선을 떠올리게 하며, 영화 〈모로코〉는 여주인공의 쇼와 남성관객들을 통해 이 두 시선 사이의 은밀한 교환을 가시적으로 보여준 바 있다. 『주리야』에서 주리야가 장을 보러 나가면서 느닷없이 경쾌하게 읊조리는 영화 〈모로코〉의 주인공이 부르는 능금의 노래가 등장하는 장면은 이효석의 여성 재현에 스크린에 투사된 여성의 형상이 깊숙이 개입하고 있음을 일러준다. 능금으로 표상되는 두 여인은 영화에서 온 것이며, 그것의 출처는 단연 〈모로코〉이다. 이 능금이 〈모

20) 한수영, 『정치적 인간과 성적(性的) 인간\_이효석 소설에 나타난 '성(性)'의 재해석』, 『이효석 문학의 재인식』, 소명출판, 2012 참조.

본고는 이 연구가 제안하는 이효석 문학에서 '성'의 문제를 접근하는 방식의 전환 요구에 답하면서, 이효석 소설에서 성이 단지 그가 탐닉했던 사상과 현실의 간극을 보여주는 것만이 아니라, 사상에 대립하는, 말하자면 사회주의 사상과 화해할 수 없는 자본주의적 질서에 대한 은유로서 독해될 가능성을 추가한다.

로코)에서 온 것이라면, 이 영화에서 그것의 의미를 검토해야만 이효석 소설에서 능금이 표상하는 세계를 보다 명확히 규명해 낼 수 있다. 영화에서 능금은 주인의 강요로 에이미 졸리가 파는 음식이자 그녀의 노래 속에서 자기에 대한 은유이며, 가난한 이등병에게 베푸는 그녀의 자선으로 등장한다. 한 마디로 영화에서 능금은 교환의 가치로만 존재하는 사랑이나 성(性) 등의 은유이다. <모로코>의 주인공 톰 브라운과 에이미 졸리 사이에 놓여 있는 사랑의 갈등이 자본가 베지레에 의해 빚어지고 해결된다는 사실은 그들의 사랑이 교환의 논리에 일정하게 종속되어 있음을 보여준다. 대가 없는 사랑이란 대체로 불가능하며, 선의의 자본만이 그것을 가능하게 하는 유일한 구원의 형식임을 영화는 암시한다. 『주리아』에 삽입된 다음의 노래 가사는 <모로코>의 주인공 에이미 졸리가 실제로 부른 신성한 가치가 소멸된 능력과 교환가치로 전락한 자신의 육체에 대한 은유 중 일부를 전달하고 있다.

아담을 영리하게 한 과일  
나의 능력을 누가 사노  
역사 책에도 적혀 있지  
아담이 능력을 따먹길래  
새 낙원 내 앞에 열렸네

『이효석전집4』, 12쪽.

물론 위에 전제된 주리아의 노랫말은 낙원을 여는 능력의 신성한 가치를 소개하는 데 머무르지만, 영화에서 그 뒤에 이어지는 소멸과 속화의 가사는 소설에서 주리아가 주화, 그리고 민호에 이르는 애욕의 여정을 통해 가시화된다. 여기에서 다시 한 번 이효석의 소설에서 영화와 현실이 끊임없이 미끄러지는 현상을 확인해 볼 수 있다. 주리아의 ‘공설시장의 철학’이나 『오리온과 능력』에서 나오미의 직업이 백화점 점원인 점

등은 영화의 에이미 줄리와의 유사성을 확인시켜 주는 명백한 증거이다. 상품으로 뻑뻑이 진열된 현실에서 유물론을 발견하는 주리야의 궤변도 그렇거니와, 백화점의 여자 판매원이야말로 상품을 판매하는 자이자 그 자체로 진열된 상품과 등가이기 때문이다. 그래서 능금을 두고 여성의 주체적 사랑이나 성(性)의 발현이나 승인 등 인간해방의 문제와 연결시킬 가능성은 희박해 보인다. 나오미의 성적인 욕망은 기실 주체적이라기보다 소비의 대상으로서 상품의 입장에서 기인한 것이며, 주리야 역시 민호와의 관계 이후 주리야의 피해의식과 민호의 책임회피에서 보듯 상품의 유혹과 소비 행위로 치환될 수 있는 것이기 때문이다. 그녀들의 성적인 욕망은 유혹이라는 형식으로 남성의 성적 욕망을 견인하는 한에서만 발휘되고 곧 소비된다.

이효석의 소설세계는 유럽식 교양과 사회주의 사상에 대한 흥미 못지않게 에로티시즘 또한 중요한 몫을 담당하며 각각의 구성요소들은 서로 상보적인 관계를 형성하지만, 그만큼 자주 길항의 관계에 놓이기도 한다. 『오리온과 능금』에서 나오미는 사상적 동지로 등장하나, 끊임없이 여성으로 미끄러짐으로써 소위 주인공이 강조하는 프롤레타리아트의 도덕과 윤리를 교란시킨다. 『주리야』의 주리야는 사상적 동지의 모습은 극도로 약화되고, 아내와 애인의 입장을 넘나들면서 주인공 주화와 민호의 이데올로그적 동일성에 적대적 요소인 남성과 가부장의 폭력적인 모습을 들추어낸다. 위의 소설들에서 능금이 주인공의 사상과 교양에 위협적인 것이라면 그것은 단순히 에로티시즘이 아니라 성의 상품화와 같은 에로티시즘의 자본주의적 악용과 전유의 과정으로 보는 것이 마땅하다. 프롤레타리아트의 금욕을 조롱하며 끊임없이 주인공을 유혹하는 나오미의 모습은 소비의 욕망을 끊임없이 부추기는 상품과 겹쳐 있으며, 자신의 욕망에 솔직하면서도 만족하는 법 없이 욕망의 잉여를 끊임없이

추구하는 주리야의 모습은 소비지향적 현실을 매개한다. 이렇게 나오미와 주리야가 표상하는 능금의 세계에 대한 남성 주인공의 시선이 근원적으로 무엇으로부터 비롯되었는가를 확인시켜주는 소설의 한 장면이 있다. 매춘부와 하룻밤을 보내는 주인공의 자의식 과잉 상태를 보여주는 『천사와 산문시』(『사해공론』, 1936.4)에서 그녀가 마를렌 디트리히와 할리우드 여배우들의 브로마이드를 청하는 장면은 이효석이 생각하는 능금, 즉 속화된 애정이나 성의 시작과 끝이 할리우드 영화와 관련되어 있음을 넌지시 암시해 준다. 능금으로 표상되는 나오미와 주리야의 출처가 할리우드 영화 〈모로코〉이기도 하거니와, 소설 속 남성 주인공들과 그녀들, 그리고 매춘부와 관계는 현실에서 그들이 할리우드 영화를 수용하는 구조와 매우 닮아있기 때문이다. 느닷없이 스크린에 투사된 고혹적인 여배우에 대한 남성 관객의 강한 욕망의 충동과 그 연쇄 작용, 그리고 만인의 연인이자 스크린 외부로는 존재하지 않는 그녀들로부터의 배신과 허무함의 측면에서 말이다.

이효석의 능금, 즉 속화된 성(性)에 대한 부정적 인식은 실제로 그의 영화관과도 밀접한 영향 관계에 있다. 그의 단편 「공상구락부」(『광업조선』, 1938.9)에는 친구 사이로 보이는 남성들이 모여 앉아 자신들의 허황된 꿈들에 대해 갑론을박하는 장면이 있다. 목숨을 기꺼이 바칠 만한 이십세기의 클레오파트라를 찾아내겠다는 청해의 말에 천마는 할리우드의 여배우들 이름을 들먹이며 골라보기를 청한다. 그러자 청해는 할리우드 영화에서 미인들을 찾는 그의 태도와 소유욕을 통속적이라며 경멸한다. 할리우드 여배우들을 바라보는 일반적인 시선에 대한 비판은 할리우드 영화에 대한 이효석의 인식과 여러 면에서 겹친다. 이효석은 『스크린의 여왕에게 보내는 편지-Miss 다니엘 다류우』(『조광』, 1938.9)라는 글을 통해 다니엘 다류우(Danielle Darrieux)가 할리우드에 입성한

사실에 대해 유감을 표시한다. 이효석은 “Miss”라는 표현으로 다니엘 다류우에게 예의를 갖추는 것처럼 보이지만, 이 글에서 이 여배우는 시종 일관 돈과 자신의 몸을 바꾼 창녀처럼 다루어진다. 다니엘 다류우에게 보내는 편지처럼 보이는 이 글에서 그는 처음으로 할리우드 영화에 대한 공개적인 비판을 감행한다. 이 비판은 여배우의 삶 자체를 돈으로 환치시키는 할리우드 통신과 고가의 상품으로 할리우드에 진열되는 유럽 여배우, 그리고 그녀들의 관능적인 육체로 가득한 할리우드 영화에 대한 강한 반감으로 채워져 있다. 유럽 여배우의 할리우드 진출을 우려하는 이 글은 사실 상품화된 여성의 육체를 노골적으로 전시하는 할리우드 영화에 대한 반감을 표현하는 것이며, 이런 점에서 그의 소설에 인유되는 능금의 수사학과 조우한다. 말하자면 이효석의 소설에서 능금은, 시장과 화폐가 매개하는 사랑이나 성에 대한 환유이자, 그 자체로 할리우드 영화의 은유이기도 하다. 그러나 할리우드 영화에 대한 이효석의 비판이 곧바로 유럽영화에 대한 긍정적 인식으로 전환되는 것은 아니다. 애욕의 진열장이라는 할리우드 영화의 ‘능금’으로부터 유럽영화의 알리바이를 입증하는 일은 사실상 불가능하다. 따라서 이 능금의 수사학은 유럽영화에 대해서도 예외가 되기 힘들는지 모른다.

#### 4. 유럽 영화와의 상상적 연대

그래서 이 능금의 수사학이 매개하는 속물적인 성, 상품화된 성은 우선 할리우드 영화가 여성을 상품화함으로써 만들어내는 선정성을 지시하기도 하지만, 그 너머를 암시하는 것일는지 모른다. 할리우드 영화의 전지구적 확산, 즉 전세계의 영화시장을 독점하고 있는 상황에 대한 비

판적 은유일 가능성을 배제할 수 없다. 할리우드 영화산업은 자신에게 위협적이기도 하거니와 시장으로서 엄연한 가치가 있는 유럽을 독점하기 위한 전략을 부단히 기획했으며, 이 과정에서 유럽 영화의 물적 토대를 장악해 왔다. 그러니까 이효석의 유럽 영화에 대한 상찬은 할리우드와 유럽의 이러한 제국-식민지적 관계에 대한 대응으로부터 발원한다. 여기에는 그의 타고난 유럽주의도 한몫을 했겠으나 할리우드가 유럽의 영화적 기반, 즉 감독이나 배우, 또는 시장은 물론 유럽의 역사나 문화마저도 침탈해 가는 상황에 대한 반감이라는 정치적 입장의 상상적 작용 가능성이 더욱 크다. 식민지 조선에서 상영된 서양영화 중 할리우드에 비해 유럽의 영화들이 극소수였던 상황은 할리우드와 유럽의 제국과 식민지 위치의 반영이기도 하거니와, 〈모로코〉와 〈망향〉의 관계로 대변되는 유사성은 할리우드라는 표준시가 작동하는 세계의 파편화된 증거이다. 유럽 영화의 탁월성에 대한 뚜렷한 제시 없이 개별적인 작품들에 대한 평가들로부터 곧바로 등장하는 이효석의 유럽 영화 취향은 적어도 이 둘 사이의 관계로부터 빚어진 정황만은 분명해 보인다.

영화 〈모로코〉는 프랑스의 외인부대와 그들의 식민지 모로코를 배경으로 한다. 이 시기 할리우드 영화는 미국 못지않게 유럽의 과거나 현재의 삶을 소재로 이야기를 구성하는 데 관심을 갖는다. 할리우드로 대거 유입된 유럽의 감독들이나 배우들, 또는 유럽의 시장을 장악한 할리우드 영화만큼이나 이러한 현상은 문제적이다. 할리우드 영화의 전지구적 확산은 이처럼 단순히 생산기반을 탈취하고 소비시장을 장악하는 데 그치는 것이 아니라, 재현의 대상으로서 역사나 문화마저도 식민화하는 데까지 이른다. 이효석의 눈앞에 펼쳐지는 영화 〈모로코〉는 유럽의 삶이 미국식 상품으로 둔갑한 것이며, 따라서 교환의 대상으로 전략해 버린 성(性) 만큼이나 불쾌하기 이를 데 없는 것이기도 하다. 여기에는 물

론 그의 유럽주의가 일정한 영향을 미쳤음이 분명하다. 그렇다고 영화 〈망향〉에 대한 그의 일방적인 상찬이 유럽주의나 유럽의 삶이 미국식 상품이 아닌 유럽 본연의 것으로 재현된 것으로부터 비롯되었다고 판단하는 것은 문제를 단순화시킬 우려가 있다. 그러기에 이 두 영화, 〈모로코〉와 〈망향〉은 스타일과 국적 사이의 동일성이 가장 약해 보이기 때문이다. 할리우드 영화와 오락영화, 프랑스 영화와 예술영화를 등치시키는 보편적 인식이 기대하는 것과는 달리, 앞에서 언급했듯 이루어질 수 없는 사랑이라는 결말에 대해 영화 〈모로코〉는 충분히 암시적이며, 그에 반해 〈망향〉은 지나치게 선정적이다. 그래서 이효석의 문학을 통해 재현된 두 영화에 대한 상반된 인식은 두 영화의 명백한 차이로부터 비롯되었다기보다 할리우드라는 일방적 현실과 유럽 영화들 사이에서 전방위적으로 일어나는 할리우드화에 대한 반감의 영향이 커 보인다.<sup>21)</sup>

영화 〈망향〉은 그의 소설 『여수』 첫 머리에서부터 한껏 매혹된 시선으로 다루어진다. 영화관에서 광고지 도안을 그리는 일을 하는 주인공은 〈망향〉의 개봉에 맞춰 여자 주인공의 얼굴을 그리는 데 유난히 고심하는 장면으로 시작한다. 그의 태도에는 아름다움의 원전에 대한 외경 심마저 감지된다. 그리고 그것이 지속적이고 의심의 여지가 없다는 점 등은 그의 소설들에서 〈모로코〉가 능금으로 인유되었을 때 나타나는 파편적인 회상과는 성격이 매우 다르다. 그런데 영화 〈망향〉에서 서사의 전개와는 다소 이질적인 장면이 하나 눈에 띈다. 친구들의 배신으로 딱한 처지의 페페 르 모코에게 한때 쇼걸 생활을 했던 노파가 노래 한국을

21) 「대규모,오개년계획 소련중립의출현」, 『동아일보』, 1936.3.28.

이 기사는 유럽의 영화계가 할리우드 시스템을 자발적으로 모방하는 소식을 전하면서, 이러한 상황이 할리우드에 위협이 될 가능성에 대해서 은근히 기대하고 있다. 할리우드화가 피할 수 없는 상황이라면, 이러한 상황이 할리우드 일변도의 문제적 현실에 전복적인 조건이 될 수 있기를 기대하는 양가감정을 엿볼 수 있다.

들려준다. 가사는 '사람들은 영화에서 본 미국을 찬양하며 파리를 떠나네, 이민자들의 천국 아메리카, 그 안에 슬픔과 회한이 가득한 채 속절없이 시간만 흘렀네, 아 파리는 어디 있는가!' 정도의 구슬픈 내용으로 요약된다. 소설 『여수』가 영화 〈망향〉보다 어트랙션 쇼를 위해 초청된 이민자 일행의 애수에 더욱 주목하는 사실은 이 노래와의 영향관계를 확인시켜주는 증거로 볼 만하다. 서사적 맥락과는 별개로, 그리고 가사의 내용이 일견 미국사회에 대한 비판으로 보일는지 모르지만 이 노래는 할리우드 영화에 포식된 프랑스, 또는 유럽 영화에 대한 자기 연민처럼 들린다. 그래서 〈망향〉의 문학적 재현으로 매개되는 이효석의 유럽 영화 취향은 그의 타고난 유럽주의와는 구별될뿐더러, 할리우드 영화라는 대타자를 대면하고 있는 유럽의 정치적 입장<sup>22)</sup>과 연동되어 있는 것으로 볼 가능성이 열린다. 당시 신문 기사를 통해 자주 보도되었던 유럽 영화계 소식 중 대부분은 할리우드 영화의 공세에 대응하기 위한 유럽 영화동맹 관련 기사였으며, 이는 할리우드에 의한 유럽 영화의 식민지적 상황을 그대로 반영한다.<sup>23)</sup>

소설 『여수』는 사실 앞부분에서 〈망향〉의 광고지 도안을 그리는 주인공을 통해 과도할 정도로 영화 〈망향〉에 몰두하는가 싶더니, 그 이후에는 어트랙션 쇼를 위해 초청된 유럽인 가무단의 떠돌이 삶에 집중한다.

22) 이상면, 『유럽 영화와 할리우드의 관계』, 『서강커뮤니케이션즈』3, 2002, 191쪽; 『영화와 문화적 정체성의 관계』, 『문화경제연구』7권2호, 한국문화경제학회, 2004 참조. 유럽영화와 할리우드 사이의 역사를 기술하고 있는 이 글은 1920년대 중반 유럽의 좌파 정치인들에 의해 '영화유럽(Film Europe)'이라는 운동이 제기되었음을 주목하고 있다.

23) 『전구영화연맹\_미국영화를대적코저』, 『동아일보』, 1926,10,7; 『미국영화회사가 이국에서철폐? 이유는이국의영화통제』, 『동아일보』, 1938,12,10; 『영국도영화통제\_외화제작수입\_오십%감소등\_미국영화계에대충동』, 『동아일보』, 1938,12,21 참조. 할리우드 영화의 시장 독점에 대응하기 위한 유럽영화연맹 소식을 전하기 시작하여, 1938년에는 유럽 각국의 할리우드 영화 통제 소식을 기사화하고 있다.

외국어에 밝고 그들과 이전에도 함께 일한 경험이 있다는 이유로 주인공은 공연 일정 내내 그들과 가까이 지낸다. 공연장에서나 숙소에서나 주인공의 눈에 비친 그들의 모습은 고향을 그리는 짙은 애수이다. 그들의 향수는 거의 주인공의 관찰을 통해 서술된다. 주인공은 자신과 가장 가까이 지내는 카테리나의 쌀쌀한 듯한 인상에서 “냉정하고 침착한 속에 말할 수 없이 으늑한 일종의 애수”(『이효석전집2』, 302쪽)를 발견하기도 하며, 이리이나의 외양에서도 “몸집이 건강한 데다가 무뚝뚝하고 말이 적은 것이 도리어 애티가 나고 애잔”(『이효석전집2』, 309쪽)함을 읽어낸다. 주인공의 이러한 발견은 다른 일행에게서도 마찬가지이며, 그들의 모든 행동을 고향을 그리워하는 애수와 강박적으로 연결한다. 영화 〈망향〉에 대한 오마주로 쓰였음이 분명한 이 소설 『여수』가 고향을 그리는 이민자 가무단의 심경에 집착하는 점은 좀 더 눈여겨 볼 필요가 있다.<sup>24)</sup> 이민자의 향수는 이효석의 그것이 끊임없이 간섭, 투영되는 것이기도 하거니와, 그 끝에 항상 지독한 애수와 애상이 위치하고 있음은 그의 유럽 영화 취향과도 일정하게 연동되어 있기 때문이다. 할리우드 영화에 대한 노골적 비판 뒤에 유럽 영화만이 지니는 탁월성으로 유일하게 언급한 “파리의 감상”은 이것과 묘하게 겹친다.

그대는 파리에서 태어났고 파리에서 자라난 순수한 파리내기-파리젠느가 아닌

24) “이효석 문학의 디아스포라”를 주제로 하는 최근의 한 연구에서 이 소설 『여수』의 이민자 가무단에 주인공의 망향의식이 병적으로 투영되는 것을 일제강점기로 인한 상실된 고향으로서 조선에 대한 이효석의 인식이자 이국지향의 정서가 과도한 감정 이입으로 나타난 결과로 분석한 사례가 있다. 아울러 이 연구는 프랑스 영화 〈망향〉의 서사구조가 이국에서 동향인을 만나 향수에 사로잡히는 것을 이국이나 다름없는 일본의 지방 경성에서 동향인을 만나 향수를 달래는 소설 『여수』의 서사구조와 닮아 있다는 흥미로운 분석을 제시하고 있어 참조할 만하다.(조고운, 『이효석 소설의 ‘디아스포라 의식’ 연구』, 서강대 석사학위, 2009 참조)

가. 파리의 감상의 예술적 표현이라는 것을 더러 생각해 본 적이 있는가 없는가. 나는 파리에 관해서는 무지는 하나 먼 이국에서 파리의 감상이라는 것을 때때로 공상해 보며 그 표현을 생각해 본다. 벌써 낚시질하는 사람들의 그림자도 드물어진 세느강 언덕의 가을! 안개가 자욱이 끼인 속으로 단풍든 수목이 울창해 보이고 간간이 낙엽이 날아와서는 강물 위에 떨어지는 가을 어디서인지 군밤 굽는 냄새가 흘러오는 강 언덕을 검게 입은 여인의 외로운 그림자 걸어오는 강가의 가을 이런 파리의 그림을 생각할 때 그것을 배경으로 한 파리의 애끓는 이야기가 반드시 있을 법하며 그것의 표현이 하나의 아름다운 예술의 길이 아닐까.

『스크린의 여왕에게 보내는 편지-Miss 다니엘 다류우』, 『이효석전집7』, 214쪽.

다소 길게 인용된 위 글에서 이효석은 할리우드에 진출한 다니엘 다류우에게 “파리의 감상”을 표현하는 진정한 영화의 세계로 돌아갈 것을 청한다. 이때 파리의 감상이란 쓸쓸하고, 외롭고, 애끓는 경치가 빚어내는 애잔한 이야기이다. 이효석에게 유럽 영화 취향이란 이런 종류의 애수나 애상이며, 파리를 떠난 다니엘 다류우에게 파리에 대한 그리움을 불러일으킬 만한 정서적 특질이다. 말하자면 그가 유럽 영화 취향을 드러내면서 유독 강조했던 애수 또는 애상은 『여수』에서 고향을 잃고 떠돌아다니는 유럽의 디아스포라에 대한 병적인 자기 동일시처럼, 유럽 영화가 본래 지니고 있던 그것이라기보다 할리우드에 의해 본향으로부터 떨어진 유럽 영화라는 특수한 상황에 의해 빚어진 스타일이라고 할 수밖에 없다. 그래서 이것은 고향을 타자화하고 이국적인 것에 무한한 향수를 느끼는 이효석의 보편적인 유럽주의<sup>25)</sup>나 세계 문화 진수들의 통합을 추구하는 문화적 이상주의<sup>26)</sup> 너머 자기 연민에 가까운 유럽취향이라 할 만하다. 이효석이 영화 〈망향〉에서 정서적 공감을 발견했다면, 주인공 페페 르 모코가 가비로 인해 고향을 그리워하는 마음이자 돌아갈

25) 정여울, 『이효석 텍스트의 공간적 표상과 미의식 연구』, 서울대 박사학위, 2012 참조.

26) 방민호, 『이효석 소설 『여수』와 영화 〈망향〉』, 『문학의 오늘』, 2012 가을 참조.

수 없는 절박한 현실이 빚어내는 애상이다. 새로운 영토를 향해 질주하는 〈모로코〉에는 없고 〈망향〉에만 있는 이 고향 상실로 빚어지는 애상, 그리고 이것을 소설로 옮길 수밖에 없었던 이효석의 서사 전략은 유럽 영화라는 식민지적 상황이나 위치에 조용한 정서적 공감의 재현으로 보인다.

고향을 상실한, 그리고 그리워 할 수밖에 없는 유럽의 디아스포라라는 소설 『여수』의 재현 요소들을 놓고 보면 적어도 이효석의 문학적 재현이 보여주는 유럽 영화 취향은 할리우드 영화에 의해 훼손, 또는 유린된 유럽에 대한 상상적 동일시처럼 보이게 한다. 그러나 이러한 인식은 한편으로는 이미 충분히 할리우드 영화가 세계의 보편적 규범이 된 상황, 그래서 이미 유럽의 영화들이 충분히 할리우드 영화를 모방하는 상황에 대한 앞의 결어나 은폐를 수반하기도 한다. 이것은 제국의 주체인 유럽에 지나치게 동화되어 식민지 조선의 엘리트들이 놓여있는 현실의 간극을 외면하게 하는 하나의 장치라는 점에서 문제적이기도 하다. 〈망향〉과 〈모로코〉 사이에 놓여있는 이효석과 그의 문학은 식민지 조선의 엘리트가 자기 동일시의 대상으로 삼은 유럽이 할리우드 영화의 문화적 식민화의 대상으로 전략하는 현상에 대한 환멸을 보여주는 것이면서, 동시에 문화 제국주의의 발원으로서 유럽의 위치를 스스로 지위나감으로써 유럽에 대한 끊임없는 향수를 불러일으키게 하는 문제적 기원이 형성되는 순간을 보여주는 것이기 때문이다. 앞서 반복한 것처럼 두 영화의 차이는 거의 없거나 미미하다. 그들이 할리우드로 보낸 유럽의 영화들이 할리우드식 상품으로 편집되어 다시 돌아왔을 가능성도 있다. 그럼에도 불구하고 그 시간에 비속한 할리우드 영화, 예술적인 유럽 영화라는 인식이 엘리트들 사이에서 생겨났다는 사실은 할리우드 영화 일변도의 현실에서 식민지 문인의 정치적 입장들이 유럽 영화와의 상상적

연대를 꿈꾸었던 제한된 의미로서만 가치를 지니게 된다.

할리우드가 자신의 영화시장을 전지구적 규모로 확대하기 시작한 것은 이미 1920년대부터였다. 1차 세계대전으로 인해 유럽의 경제사정이 급속도로 침체되는 동안, 미국은 할리우드를 중심으로 영화의 제작과 배급 및 상영 시스템을 구축했고 유럽과 유럽의 식민지 교역로를 손쉽게 장악했다. 1920년대 할리우드 영화는 가장 매력적인 상품이 되었고, 전세계 곳곳의 영화관 프로그램을 장식했다. 할리우드 영화의 존립 근거이자 그들이 전달하는 자본주의와 그 일상이 영화팬들의 삶과 인식을 오염시키는 동안 그 해악을 알리고 각성을 촉구하는 일은 사회주의 사상가들의 몫이었다. 식민지 조선에서도 예외는 아니어서, 카프 비평가들을 중심으로 할리우드식 영화제작이나 미학은 줄곧 비판의 도마 위에 올라 논쟁이 계속되었다. 그러는 동안 할리우드 영화의 대안으로 줄곧 모색되어 온 것은 물론 러시아의 몽타주 미학이나 집단예술 등이었다. 그러나 당시의 이러한 논의가 제작은커녕 이론적 실천으로도 확대되지 못하고 실패를 거듭하는 동안 1930년대 세계영화는 발성영화시대로 급전했고, 할리우드 영화의 시스템이나 스타일, 미학과 경쟁할 만한 차이의 가능성은 점점 희박해졌다. 이제 유럽의 영화계, 유럽적인 것들은 학습이나 모방의 대상이라기보다 신화나 전설 등으로 물러나 앉는다. 유럽 영화계의 중심이었던 프랑스 영화의 이질성은 1920년대 예술영화를 표방한 아방가르드 운동에 의해 시작되나 이후 시적 리얼리즘 영화들이 퇴행하는 가운데 지속적이지 못했다. 오히려 그 차이는 1960년대 할리우드를 타자로 삼아 의식적으로 구축하기 시작하면서 활기를 띠기 시작한다. 1930년대 발성영화 시장에서 장르영화로 무장한 할리우드의 파괴력과 흡인력은 가공할 만한 것이었다. 두 영화 사이의 유사성은 이러한 현실로부터 기인한 것으로 보인다.

한국사회의 지식계층들 사이에 유럽영화 취향이 우세한 것은 여전히 보편적 사실이다. 그런데 이 보편적 취향이라는 것이 과연 취향으로 성립할 수 있을 만한 자명한 근거가 있는가의 논란, 즉 유럽영화를 선호하는 기준이 우리 내부에 형성되었으며, 그것이 개인을 넘어 특정 계층이 공유할 만한 것인가를 확인하는 우회적 방법이 있다. 1930년대 식민지 조선의 엘리트들 사이의 유럽 영화 열망에 견줄만한 시기는 아무래도 1980년대 중반 이후가 유일하다 할 만하다. 이 시기는 한국영화의 역사에서 할리우드 영화 직배 문제로 혼란을 겪던 때이다. 이러한 사실은 한국사회 엘리트들의 유럽 영화 취향의 역사가 지속적이지 않을뿐더러 할리우드의 영향력이 극대화되는 시점에 단속적이고 폭발적으로 등장해 왔다는 점을 확인시켜준다. 그래서 한국사회에서 유럽 영화 취향의 문제는 그 스타일에 대한 선호 못지않게 할리우드 영화 일변도의 문제적 현실에 대한 대응이라는 측면도 중요하고, 따라서 1930년대 식민지 지식인의 현실인식과 대응이라는 기원의 무의식적 욕망과 더욱 밀접하게 조응한다. 그러나 문제는 그 이후에 이러한 취향을 그럴듯하게 만드는 수사들, 즉 리얼리즘 전통이나 차이의 미학적 효과, 그리고 예술영화와 작가주의 등 끊임없이 개발되는 비평적 용어들이야말로 우리와 유럽 사이의 지정학적 차이를 은폐함으로써 우리의 현실을 스스로 영원한 미래와의 동일시를 꿈꾸는 상상계로 대체하는 기표들의 연쇄일 가능성에 대한 경계가 필요하다는 점이다.

## 5. 결론

식민지 조선의 할리우드는 현실이자 그 자체로 현실 너머이기도 했

다. 현실과 비현실의 경계에 교묘한 방식으로 존재했던 이 할리우드 영화들은 식민지 조선의 대중들에게 쉽게 포착되는 것이면서 동시에 영원한 미래였다. 그런데 이러한 상황은 당시의 문인들에게도 결코 예외가 될 수 없었다. 식민지 조선의 문학은 할리우드와 가장 가까이 있으면서도, 가장 낮은 타자와 대면하고 있는 순간을 기록하는 데 애를 썼다. 한편으로는 날카로운 현실인식을 통해, 다른 한편으로는 새로운 형식에 대한 실험을 통해 식민지 조선의 문학에서 할리우드는 엄연한 타자가 된다. 그런데 실상 이 타자는 우리의 현실을 비추는 거울이자 우리의 문학과 예술이 통과해야 하는 창이기도 했다. 공교롭게도 이효석은 이 거울이자 창이기도 한 할리우드의 기묘한 존재방식을 발견하고 그 너머의 세계를 지향하기 위한 도구로서 잘 활용한 편이다. 할리우드에 대한 이효석의 현실인식은 유럽영화라는 상상의 공동체를 향해 열렸으니 말이다.

이효석의 소설 속에 인용된 할리우드 영화는 상품화된 성(性)이나 애욕 그 자체이자, 그것으로 유럽을 식민화하는 제국의 자본이기도 했다. 『오리온과 능금』이나 『주리야』 등, 그의 소설에 자주 등장하는 여성들을 묘사하는 능금의 수사학은 분명 할리우드 영화 〈모로코〉로부터 비롯된 것이며, 그녀들이 보여주는 ‘능금의 철학’은 역시 그녀들의 ‘공설시장의 철학’과 떼어낼 수 없는 관계에 있다는 점에서 성(性)의 자본주의적 악용과 전유의 산물로서 의미화된다. 그런데 한편 이효석의 이 능금의 수사학은 할리우드가 지배하는 세계에 대한 은유로 확장되며, 이 순간 할리우드에 의해 철저히 식민화된 유럽 영화에 대한 애수를 자극하게 한다. 『여수』라는 소설의 재현을 통해 내비친 프랑스 영화 〈망향〉에 대한 그의 예찬은 사실 그의 타고난 유럽주의나 스타일의 차이에서 비롯되었다기보다 할리우드를 타자로 하는 상상의 연대로부터 빚어진 것일 가능성

이 크다. 그의 소설에서 중요하게 다루고 있는 영화 〈모로코〉와 〈망향〉의 차이가 실제로는 명확하지 않다는 점, 게다가 〈망향〉에서 ‘파리’라는 기표가 미국적인 삶으로부터의 구원이라는 상징적인 기의를 획득하는 장면 등이 이러한 가능성을 확인시켜 주었다. 그러나 할리우드 영화에 대한 부정적 인식과 유럽 영화 취향이라는 이효석의 대응에는 사실 조선과 유럽 사이의 차이에 대한 인식이 결여되어 있다는 점에서 문제적이며, 현재에까지도 일정한 영향력이 있다는 점에서 문제적 기원이기도 하다.

이효석의 소설을 통해 매개된 할리우드는 물론 제한적이거나 식민지 조선을 지배했던 할리우드의 영향력을 다시 한 번 확인시켜 주며, 동시에 할리우드 너머를 꿈꾸는 삶의 기원을 보여주고 있다. 할리우드는 식민지 조선뿐만 아니라 전지구적으로 확산된 문화였기에 어디에서도 예외일 수 없으며, 또 할리우드 내부에 그 너머를 꿈꾸는 내파하는 힘 또한 그 뿌리가 형성되고 있었다. 이러한 문제는 지금 여기에도 여전히 흔재된 채로 일정한 영향을 미치고 있기 때문에 그것을 분별할 만한 기원을 탐색하는 것은 의미가 있어 보인다. 이러한 기원들이 여전히 수입된 서양 영화가 대중 사이에 소비되는 방식과는 거리가 있으나, 확고부동한 것처럼 보였던 그들의 인식에 내재하는 균열을 드러낼 수 있는 방법이라는 점에서 흥미롭다. 이효석의 소설을 통해 식민지 엘리트의 할리우드에 대한 부정적 인식과 유럽 영화 예찬이 결국 차이에 대한 인식으로부터 비롯된 순수한 것만이 아니라 정치적인 것이며, 그 안에 역시 조선과 유럽의 차이가 소멸됨으로써 일종의 허위의식으로 흐를 위험이 있는 것이었다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『새롭게 완성한 이효석전집』, 창미사, 2003.

### 2. 단행본 및 논문

구인모, 『근대기 멜로드라마 서사 형성의 한 장면』, 『한국민족문화』48호, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2013, 3~31쪽.

김승구, 『식민지 조선의 또다른 이름, 시네마 천국』, 책과함께, 2012.

김재영, 『구라파주의의 형식으로서의 소설 이효석 작품에 나타난 서양문화의 인유에 대하여』, 『이효석 문학의 재인식』, 소명출판, 2012, 71~102쪽.

김호영, 『프랑스 영화의 이해』, 연극과 인간, 2003.

방민호, 『이효석 소설 『여수』와 영화 〈망향〉』, 『문학의 오늘』, 2012 가을, 372~382쪽.

백문임, 『감상(鑑賞)의 시대, 조선의 미국 연속영화』, 『사이』14호, 국제한국문화문화학회, 2013, 5, 213~264쪽.

유선영, 『황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934~1942』, 『언론과 사회』13권 2호, 2005, 봄, 7~62쪽.

이상면, 『유럽 영화와 할리우드의 관계』, 『서강커뮤니케이션즈』3, 2002, 189~209쪽.

\_\_\_\_\_, 『영화와 문화적 정체성의 관계』, 『문화경제연구』7권2호, 한국문화경제학회, 2004, 41~61쪽.

이화진, 『식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화정치』, 연세대 박사학위, 2011.

전우형, 『구보와 카메라 눈(kinoglaz), 다큐멘터리 형식의 실험』, 『구보학보』6집, 2010, 101~123쪽.

\_\_\_\_\_, 『이상 소설의 영화적 제후 양상과 의미\_소설 『실화』의 환술과 스크린 이미지』, 『한국현대문학연구』33집, 2011, 4, 249~273쪽.

정여울, 『이효석 텍스트의 공간적 표상과 미의식 연구』, 서울대 박사학위, 2012.

조고운, 『이효석 소설의 ‘디아스포라 의식’ 연구』, 서강대 석사학위, 2009.

한수영, 『정치적 인간과 성적(性的) 인간 이효석 소설에 나타난 ‘성(性)’의 재해석』, 『이효석 문학의 재인식』, 소명출판, 2012, 137~176쪽.

호시노 유우코, 『‘경성인’의 형성과 근대 영화산업 전개에 상호 연관성 연구 : 〈경성일보〉와 〈매일신보〉에 나타난 영화 담론을 중심으로』, 서울대 석사학위, 2012.

502 대중서사연구 제30호

Altman, R., "Cinema and Genre", ed. by G. Nowell-Smith, The Oxford History of  
World Cinema, Oxford:Oxford Univ. Press, 1996.

Ranciere, J., 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 인간사랑, 2008.

## Abstract

### The Hollywood Representations and Imaginative Association with European Film in Lee, Hyo-suk's Novels

Chon, Woo-Hyung (Konkuk University)

This study locates the mutual negotiation of literature and film in the colonial era of Chosun in intertextuality between two media, not in the ways in which one medium emulates the specificities of the other. Through a close reading of the specific cinematic quotations in Lee Hyo-Suk's novels, this study explores how Lee's perception of the Hollywood films affects his bent for the European films. Ultimately, this is an essay on the socio-cultural implication of the Hollywood representations in Chosun literature of the colonial era.

The Hollywood film quoted in Lee's novels connote the commodified sexuality or sexual desire itself, that is, a commodity serving to colonize what is European. The metaphor of the apple that frequents in Lee's novels such as *Orion* and *Apple* and *Juriya*(1933) can be traced back to *Morocco*, a 1930 Hollywood film. "The philosophy of apple" championed by the women in these novels is nothing more than the philosophy of market, speaking to the ways in which their sexualities are misused and appropriated by capitalism. The apple even serves as a metaphor for the world dominated by Hollywood, evoking the pity for the European film devastatingly colonized by the Hollywood film industry.

Lee's admiration of *Pépé le Moko*(1937), a French film, in his novel, *Yeosu*(1939), is predicated on his "imaginative" association of Hollywood with the other, not so much as attesting to his European style. However, Lee's negative perception of the Hollywood films and counterpart predilection for the European films are problematic due to his negligence of the difference between Chosun and Europe. Lee's lop-sided attitude towards Hollywood and Europe is more problematic in that this kind of attitude is still effective in the present.

(Key Words: Colonial Chosun, Lee Hyo-Suk, Hollywood, European film,

504 대중서사연구 제30호

*Morocco, Pépé le Moko, Orion and Apple, Juriya, Yeosu*

투고일 : 2013년 10월 29일 투고

심사일 : 2013년 11월 5~23일 심사

수정보완일 : 2013년 12월 3일 수정제출

게재확정일 : 2013년 12월 10일 게재확정