

일제 파시즘 시기 시나리오에 나타난 여성과 국가 이미지

박명진*

차 례

1. 머리말
2. 국가와 가족의 메타포-‘출산-기계’와 군인 양성소
3. 가상 인물의 정치학-총후부인(銃後婦人) 또는 여성전사
4. 맺음말

이 논문은 일제 말기 상영된 영화 시나리오에 나타난 가족, 국가, 여성 이미지 고찰을 목적으로 한다. 1940년 ‘신체제’ 이후 조선의 영화는 내선일체, 내선결혼, 聖戰 遂行과 같은 제국의 이데올로기 선전 도구로 전락하고, 시나리오 속의 등장인물 및 내러티브는 이러한 목적을 위해 왜곡된 형태로 재현된다. 이 시기 시나리오에서 가족은 국가의 은유로서만 작동되며, 여성은 전쟁을 수행하고 있는 천황을 위해 戰士를 낳아야 하는 ‘출산-기계’로 규정된다. 이때 여성은 제국주의와 자본주의 이데올로기에 의해 교환가치만을 지닌 상품처럼 物神化된다. 여기에서 여성에 대한 출산 담론은 전통적인 가부장 이데올로기에 파시즘 이데올로기를 적용한 결과물이다. 시나리오에는 여성들에게 銃後婦人의 임무 이외에는 아무런 권리도 제공하지 않는다. 한편, 시나리오 속에 등장하는 여성

* 중앙대 국어국문학과 교수

인물들은 남성보다도 강인하고 투철한 戰士 또는 가상 인물로서 재현된다. 외형상 性差를 극복하고 있는 것처럼 보이지만, 이는 젠더를 다양하고 복잡한 것으로 간주한 것이 아니라 피식민지인을 전시체제에 동원하기 위해 여성을 ‘擬似 軍人’으로 만든 것일 뿐이다. 이에 따라 식민지의 여성들은 戰士, 노동자, 군인의 정체성만을 부여받게 된다.

핵심어 : 가족, 국가, 銃後婦人, 출산-기계, 戰士, 사이보그(cyborg)

1. 머리말

일제는 1937년에 ‘만주 영화법’과 1939년에 ‘일본 영화령’에 이어 1940년에 ‘조선 영화령’을 공포한다. 1941년에 조선총독부에 의해 조선의 모든 영화사들이 단일회사로 통폐합되고, 마침내 1942년에는 조선인 영화자들의 제작 허가를 일제히 취소하기에 이른다. 이를 통해 일제는 조선영화의 제작 및 배급을 완전히 장악했다.¹⁾ 1940년에 조선 총독 미나미 지로의 임시 도지사 회의에서부터 공론화된 ‘신체제론’ 이후 일제의 탄압정책은 노골화되고 본격화되었다. 이때부터 ‘영화계 신체제라는 말까지 유행’²⁾하게 되었다. 바야흐로 이 시기의 조선은 ‘聖戰遂行’이라는 절대 명제 하에 모든 것이 동원되었다. 이 때 가장 효율적인 선전 도구로 각광받게 된 것이 영화였다. 1940년부터 1941년까지 외상을 지낸 바 있고 대동아공영권을 강하게 주장하던 마츠오카(松岡洋右)는 “百萬言의 말과 글보다 映畫가 第一이다. 어떠한 高雅한 文章이라든가 또는 귀로 듣는 것보다도 映畫가 제일 빠르게 人間の 머리에 들어간다. 그러

1) 김학수, 『스크린 밖의 영화사①』(인물과사상사, 2002), pp.120~122.

2) 한국영화기획창작협회, 『한국영화기획 70년사(1919-1964년)』(좋은세상, 1998), p.110.

므로 映畵는 國運을 左右”한다고 판단했다. 그가 보기에 조선은 오락의 토대가 열악하기 때문에 “映畵가 지닌 影響力, 指導力은 다른 무엇보다도 뛰어나다. 映畵의 重要性은 內地에서 갖는 그것보다도 實質的으로 몇 배”³⁾라고 생각했다. 일제의 강압적인 통제에 의해 만들어진 이 시기의 國策 영화들은 한국 영화사의 가장 어두운 심연을 드러내고 있다.

이효인은 이 시기의 國策 영화들을 유형 및 경향에 따라 네 가지로 분류한 바 있다. 첫째, 소극적으로 일제의 정책을 영화 속에 반영한 작품으로는 <軍用列車>, 둘째, 계몽적 성격을 통해 간접적으로 조선사회의 모순을 은폐한 작품으로는 <清明心>, 셋째, 조선인들에게 황국신민이 될 것을 강요한 작품으로는 <巨鯨傳>, <너와 나>, 넷째, 일제의 전쟁 야욕을 부추겨 조선 민중들을 전쟁터로 몰아넣은 작품으로는 <勝利의 뜰>, <志願兵>, <望樓의 決死隊>, <朝鮮海峽>, <젊은 모습>, <군인 아저씨> 등이 그것이다.⁴⁾ 이 글에서는 『해방 전(1940-1945) 상

3) 森浩, 『朝鮮に於ける映畵に就いて』, 『映畵旬報』 87, 1943, 4면. (이준식, 『일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁 동원 이데올로기』, 『동방학지』 118집, 연세대학교 국학연구원, 2002, p.702에서 재인용.)

4) 이효인, 『한국영화역사강의1』(이론과실천, 1994), pp.281~286.

이 시기 대동아공영권의 전쟁 동원과 내선일체의 황국신민화를 주제로 하는 영화들을 정리해 보면 다음과 같다. “서광제의 <군용열차>(1938), 이익/岡野進一의 <국기 아래서 나는 죽는다>(1939), 山中裕의 <바다의 빛>(1940), 방한준의 <勝利의 뜰>(1940), 山中裕의 <清明心>(1940), 방한준의 <최후의 승리>(1940), 안석영의 <志願兵>(1941), 히나쓰 에이타로(日夏英太郎)¹⁾의 <너와 나>(1941), 전창근의 <복지만리>(1941), 박기채의 <나는 간다>(1942), 안석영의 <흙의 결실>(1942), 水井正의 <望樓의 決死隊>(1943), 김영화의 <우러르라 창공>(1943), 豊田四朗의 <젊은 모습>(1943), 박기채의 <조선해협>(1943), 방한준의 <거경전>(1944), 방한준의 <군인 아저씨>(1944), 최인규의 <태양의 아이들>(1944), 신경균의 <감격의 일기>(1945), 최인규/금정정의 <사랑과 맹서>(1945), 최인규의 <神風의 아이들>(1945), 신경균의 <우리들의 전쟁>(1945), 신경균의 <血과 汗>(1945)”(강성률, 『친일영화의 재고와 자발성』, 김재용 외, 『재일본 및 재만주 친일문학의 논리』, 역락, 2003, p.244 참조.)

1) “日夏英太郎이라는 일본 이름으로 일본인 행세를 하던 허영은 그가 일본으로 밀항해

영 시나리오집』⁵⁾에 수록된 시나리오를 중심으로 논의를 전개하고자 한다. 이 시기 국책 영화 중에서 현재 ‘한국영상자료원’에 필름이 보관되어 있는 작품으로는 <군용열차>, <국기 아래서 나는 죽으리>, <지원병>, <망루의 결사대>, <조선해협>, <병정님> 등이 있다. 시나리오는 ‘완제품의 청사진과도 같’⁶⁾은 것이기 때문에 그 자체로 완결된 문학 작품으로 간주하기 어렵다. 게다가 시나리오는 영화를 위한 도구일 뿐이기 때문에 모든 글쓰기 중에서 읽힐 가능성이 가장 적고, 그나마 영화 제작과 관련된 몇몇의 사람들이 읽은 뒤에는 폐기처분되는 신세가 된다.⁷⁾ 따라서 이 시기 국책 영화의 진면목을 구체적으로 파악하기 위해서는 필름 영상을 대상으로 분석하는 것이 바람직하다. 그러나 현재 소장되어 있는 필름들이 모두 일본어로 녹음되어 있기 때문에 접근하는 것에 한계가 존재한다. 따라서 이 글은 분석 대상을 영화의 청사진으로서의 시나리오에 국한하는 한계를 안고 있다고 하겠다. 시나리오의 영상적 완성품으로서의 필름 분석은 이후 시나리오와 영화의 대비를 통한 연구로 보완될 수 있을 것이다.

이 글에서 주목하고자 하는 것은 신체제 이후 조선의 영화사 정리가 아니다.⁸⁾ 그보다는 발굴, 번역, 발표된 시나리오를 통해 이 시기 파시즘

일본 영화계에서 각본, 조감독, 기획 등 여러 가지 일을 하다 16년만인 1941년 조선으로 돌아와 <너와 나> 제작을 위해 떠난다. 33세 때다. 그 당시 중학생이나 국민학생이었던 50대 후반 이후의 한국인이란 아마 단체 동원되어 극장으로 구경 갔던 그 <너와 나>라는 영화를 기억할 것이다. 일본이 한국인의 마음을 사보려고 눈 가리고 아웅하는 식으로 만들었던 조선인 지원병 제도의 합리화를 위한 일본 국책영화였다.”(임영, 『양사 한국 영화: 친일 국책 영화 <너와 나>제작』, 『중앙일보』, 1990.7.22.)

5) 이재명 외, 『해방 전(1940-1945) 상영 시나리오집』(평민사, 2004). 이 책은 한국학술문화재단의 지원 과제 “해방전(1940-1945) 공연회곡과 시나리오 자료 정리 및 공연문화사 연구”(과제번호 : 2003-073-AM1005)의 결과물이다. 필자는 이 과제에 공동연구원으로 참여하여 같이 연구한 바 있다.

6) 루이스 자네티, 『영화의 이해』, 김진해 옮김(현암사, 1999), p.377.

7) 장 클로드 카리에르, 『영화, 그 비밀의 언어』, 조병준 옮김(지호, 1997), p.212.

이 욕망하고 재현해 낸 국민/국가, 여성의 이미지를 분석하는 데에 더 무게를 실을 것이다. 특히 ‘가족-민족-국가-병영(兵營)-공장(工場)’ 등이 서로 복잡하게 착종되는 양상과, 전시체제 하에서 새롭게 재구성되고 탈성화(脫性化)되는 여성의 재현 의미에 관심을 갖도록 하겠다.⁹⁾

2. 국가와 가족의 메타포 - ‘출산-기계’와 군인 양성소

식민지 경영을 성공적으로 추진하기 위해서는 공적영역과 사적영역의 일사불란한 통일성을 추구해야 했다. 이를 위해 ‘가족’은 ‘국가’의 보

8) 이 시기 국책 영화에 대한 사적(史的) 정리는 비교적 상세하게 정리된 바 있다. 신체제 시기 조선 영화를 정리한 선행 연구 중에서 이 글에서 주로 참고한 자료는 다음과 같다.

강성률, 『친일영화의 재고와 자발성』, 김재용 외, 『재일본 및 재만주 친일문학의 논리』(역락, 2003).

김학수, 『스크린 밖의 영화사①』(인물과사상사, 2002).

한국영화기획창작협회, 『한국영화기획 70년사(1919-1964년)』(좋은세상, 1998).

호현찬, 『한국영화 100년』(문학사상사, 2000).

김종원·정중헌, 『우리 영화 100년』(현암사, 2001).

이준식, 『일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁 동원 이데올로기』, 『동방학지』 118집(연세대학교 국학연구원, 2002).

이효인, 『한국영화역사강의1』(이론과실천, 1994).

安鍾和, 『韓國映畫側面秘史』(春秋閣, 1962).

이화진, 『조선영화 - 소리의 도입에서 친일 영화까지』(책세상, 2005).

김려실, 『일본 영화와 내셔널리즘』(책세상, 2005).

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사 강의록』(도서출판 소도, 2006).

9) 박명진, 『친일영화에 나타난 낭만성과 파시즘』, 『어문논집』 제32집, 중앙어문학회, 2004.

_____, 『1940년대 전반기 시나리오에 있어서의 파시즘 담론 연구』, 『한국극예술연구』 제21집, 2005.

필자는 이미 위 두 편의 논문을 통해 이 시기 시나리오에 나타난 파시즘, 국가주의, 인종주의, 젠더 정치학 등을 언급한 바 있다. 이 글에서는 기왕의 연구 결과를 바탕으로 국가와 젠더의 관계에 집중하여 논의하도록 하겠다.

조관념이 됨으로써 철저하게 은유적 논리 체계에 종속되어야 했다. 그런데 근대 시기에 있어 공적영역은 ‘국가’와 ‘시장’이라는 두 개의 영역을 포함한다. 일제의 식민지 정책은 제국주의 국가의 파시즘에 포박되는 형국을 지님과 동시에 근대적 자본주의 욕망에 종속될 수밖에 없는 특성을 가진다.

‘시장’으로서의 자본주의 생산 체제는 끊임없는 재생산을 통해 유지될 수밖에 없다. 왜냐하면 자본주의는 본질적으로 ‘상품’과 ‘노동’ 관계의 모순을 내포하고 있는데, 이 기본적인 모순을 은폐하면서 지속하기 위해서는 확대 재생산을 도모하지 않을 수 없기 때문이다. 이때 생산과 재생산을 담당하는 ‘공장’은 ‘가정’ 또는 ‘출산’이라는 메타포와 만나게 된다.

상품이 되기 위해서는 특정한 ‘물품’ 속에 ‘가치(value)’가 내포되어야 한다. 노동 시간과 노동량 등 물건을 만들기 위해 투자된 노동자의 육체적, 정신적 노력과 투자 시간은 ‘가치’의 근거가 된다. 두 개의 서로 다른 ‘물건’이 ‘상품’이 되기 위해서는 이처럼 각기 다른 ‘물건’에 투자된 노동량과 노동시간이 교환 가능한 등가(等價)의 것으로 작동되어야 한다. 그러나 ‘교환가치’가 지배적인 상황에서는 ‘상품’ 속에 포함되어 있는 본래적인 노동 가치가 은폐된다. 그것은 ‘화폐’라는 초월적 기호에 의해 ‘상품’ 속에 원래부터 고유한 ‘가치’가 포함되어 있다는 거짓된 신화를 만든다. 말하자면, 교환가치에 의해 유통되는 ‘상품’ 속에는, 인간이 자연이라는 대상에 자신의 노동을 투여함으로써 정체성을 확인하는 절차가 은폐/삭제되어 있다. 여기에서 노동자는 교환가치의 법칙 하에 ‘상품’으로부터 소외당한다. 근대적 자본주의 체제는 이 모순을 은폐하기 위해 끊임없이 상품을 생산해 내야만 한다. 생산을 중단하면 파멸할 것이라는 자본주의적 이데올로기는 ‘화폐’라는 초월적 상징 기호를 등에 업고 모든 생산 활동의 의미를 균질화한다.¹⁰⁾

이 시기 시나리오에서 여성이 산업 전사나 산모(產母)의 이미지로 반복되는 것은 일본 제국주의의 파시즘 욕망과 자본주의적 욕망이 착종된 결과물이라 할 수 있다. 물론 우리의 경우 전통사회에서도 여성의 주요한 역할을 가문을 잇기 위한 남아(男兒) 출산 및 육아에 두어왔다. 일제 말기 시나리오가 여성의 출산 능력을 과도하게 강조하고는 있지만 우리의 전통적인 강박적인 남아 선호 의식이나 적자(嫡子) 중심주의와는 그 성격을 달리 한다. 왜냐하면 최소한 이 시기 시나리오에서 추구하는 출산의 대상은 적자(嫡子)에만 국한되어 나타나는 것이 아니기 때문이다. 일제가 피식민지 여성에게 원했던 것은 일본이라는 ‘가국(家國)’의 혈통을 유지하기 위한 남아 출산뿐만 아니라, 전쟁 수행을 원활하게 하기 위해 가급적 많은 남녀 전사(戰士)를 낳는 것이었기 때문이다. 따라서 이 시기 출산에 있어 남아(男兒)와 여아(女兒)의 성별은 그리 중요하지 않다. 일본 제국주의의 시각에서 남녀의 차이는 전쟁 수행에 있어서의 업무 분담 차원에서만 고려될 뿐이었다. 전쟁에서 이기기 위해서는 전장(戰場)에 내보낼 수 있는 남자와, 그 전쟁을 후방에서 뒷받침할 수 있는 총후(銃後) 세력으로서의 여성이 모두 필요했다. 이들은 전통적인 의미에서의 성차(性差)를 상실한 채 모두 전사(戰士)라는 기의(記義)를 부여받아야 했다. 이를테면 일제(日帝)는 젠더를 단순히 전술학적(戰術學的) 차원에서만 접근했다고 볼 수 있다.

①

에이스케, 생각난 듯이 수첩을 꺼내 조용히 읽는다.

“소장님, 그리고 교관님, 그 후에도 별 일 없으십니까? 남편 기노시타 타로의 장남 가즈오가 오늘 그간 써온 약의 효험도 없이 세상을 떠습니다. 남편 부재중에 소중한 아이를 잃은 것은, 아내로서 무거운 책임을 느끼기

10) K. 마르크스, 『資本論 I(上)』, 김수행 옮김(비봉출판사, 2000), pp.43~105 참조.

때문에, 무엇보다도 빨리 이를 남편에게 알려려 했습니다만, 포기했습니다. 지금 중요한 훈련 중인데 이 일을 알리면 모처럼의 사기가 떨어질 것 같아서, 남편에게는 알리지 않았습니다. 남편의 마음속에 군인정신이 굳건하게 자리 잡았을 때 털어놓을 참입니다. 그때까지는 선생님께서 남편에게 이 소식을 알리지 마셨으면 합니다.”

(중략)

기노시타 : 죄송합니다. 그런 줄도 모르고, 저는 아내를 원망하고 있었 습니다.

말하고 에이스케에게 ‘반장님, 오늘밤 저의 계집애 같은 행동을 용서해 주십시오. 아이 아빠로서, 아이의 죽음 소식을 들었을 때는 인간인 이상 누구나 슬플 것이라고 생각합니다. 저도 한때는 충격 때문에 쓰러질 뻔도 했습니다만, 뭐야 이런 일로 군인의 본분을 망각해서 되겠는가, 하고 마음을 다잡았습니다. 그래도 무심코 눈물을 흘린 것은 제국 군인에게 있어서는 안 되는 행위였습니다.’라 말하고, 다시 ‘그런데, 저의 눈물은 죽은 애에 대한 애착의 눈물이 아닙니다. 제 아이는 일본 애입니다. 일본의 사내를 잃은 것이 자꾸자꾸만 안타까웠습니다.’¹¹⁾

(〈나와 나〉¹²⁾, 밑줄 강조는 인용자)

②

19. 운동장

가로수 사이를 걸으면서 최여사 말한다. ‘내가 주장하고 있는 것은, 지

11) 이재명 외, 『해방 전(1940-1945) 상영 시나리오집』(평민사, 2004), p.183. 이후 인용면수만 표기함.

12) 〈너와 나〉는 조선명 ‘허영’, 일본명 ‘히나쓰 에이따로(日夏英太郎)’, 인도네시아명 ‘닥터 후유’이라는 세 개의 이름을 갖고 활동하던 친일영화 감독의 작품이다. 1941년 신코교토촬영소의 기획부에서 시나리오를 쓰고 있던 허영은 조국으로 돌아와, 일본군 지원병 제도를 취재한 시나리오 〈너와 나〉를 써서 조선군사령부의 군 수뇌부로부터 영화를 만들라는 허가를 받는다. 이 작품은 징집되어 최초로 전사한 이인석의 죽음에 대한 신문 기사를 바탕으로 창작되었다.

금까지의 여성미에 대한 사고방식을 고치기 위한 운동이에요.’

최여사는 계속한다. ‘특히 지금부터 어머니가 되는 여성들은 아이를 낳아 강한 자손을 남긴다는 큰 역할이 있어요.’

미즈에 등, 와- 하고 소리 지른다.

최여사 열심히 설명한다. ‘정말로 생각해야 할 것이예요. 고등교육을 받은 여성들 중에는 독신이 편하다고 해서, 결혼을 기피하는 사람도 있어요. 혹 여러분 중에는 그런 분은 없으리라고 생각하지만, 그런 사고방식이야말로 봉건적인 것이라고 생각해요. 즉 개인의 입장만 생각하고 국가가 여성에 대해 현재 어떤 것을 요구하고 있는가 그것을 생각하지 않는 것이지요.’
(〈너와 나〉, 189면.)

③

산 파 : 아기는 나라의 보물이니까요. 소중하게 해야죠.

라며 너무나도 소중하다는 듯이 아기를 들여다보고, 가제로 입을 닦아준다.
錦淑, 미소를 지으면서 보고 있다.

英子, 갑자기,

英子 : 나도 아기를 갖고 싶어졌어.

산파, 손을 움직이면서,

산 파 : 낳으세요. (〈조선해협〉, 316면.)

①에서는 아내가 병영에 있는 남편에게 아들의 사망 소식을 일부러 알리지 않았다는 편지 내용이다. 아내가 그 소식을 굳이 남편에게 비밀로 하고 싶었던 이유는 소중한 혈육을 지키지 못한 것을 말하기 미안했기 때문이 아니라 남편의 군인 정신이 해이해질까봐 걱정해서이다. 남편, 아내, 교관에게 있어 ‘아들’의 생명은 ‘군인 정신’보다 부차적이다. 그

러나 결정적인 이유는 다른 데 있었다. 즉 아내가 편지 속에서 밝힌 “저의 눈물은 죽은 애에 대한 애착의 눈물이 아닙니다. 제 아이는 일본 애입니다. 일본의 사내를 잃은 것이 자꾸자꾸만 안타까웠습니다.”와 같은 심정 때문이었다. 이때 등장인물인 기노시타와 아내는 천황(天皇)의 ‘一大家族國家’를 위한 대리모(代理母)와 대리부(代理父)가 된다.

독일, 이태리와 더불어 三國同盟을 결성하고 있는 일본이 담당할 임무는 대동아공영권의 건설에 있는데 그 근본정신은 어디까지나 東洋 古來의 사회사상에 근거하고 있다는 것이다. 즉 ‘작계는 家, 크게는 國으로 나아가는 바로 국가 본위의 정신이며, 그 가운데서도 일본은 一大家族國家로서 天皇과 臣民과의 관계에서 義는 君臣간의, 情은 父子간의 기본으로 이것을 겸하는 것이 그 본질이다’라고 하였다.¹³⁾

일제 말기 시나리오에서 ‘일본의 사내’를 잃어서 미안하다는 말을, 일본이라는 ‘가족=국가’의 혈통을 잇는 남아(男兒)의 상실과 관련된 미안함으로 이해해서는 안 된다. 왜냐하면 일제가 지속적으로 ‘내선일체’와 ‘내선결혼’을 외치고 있었지만, 일본 당국에서는 그것이 가능하지도 않고 가능해서도 안 된다는 의견을 숨기고 있었기 때문이다. 오히려 일본 본국에서는 조선총독부의 내선결혼 정책을 못마땅하게 생각하고 있었다. 1943년 후생대신의 명령에 의해 후생성연구소 인구민족부는 3천 항을 넘는 『야마토민족을 중핵으로 한 세계정책의 검토』를 작성했는데, 이 문서를 통해 당시 일본이 ‘내선결혼’에 대해 어떠한 속내를 지니고 있었는지 명확하게 알 수 있다.

13) 崔由利, 『日帝 末期(1938-45년) ‘內鮮一體’論과 戰時動員體制』(이화여대 박사학위논문, 1995), pp.15~16.

잡혼이 많은 것은 성충동의 결과이기 때문에 “잡혼 부부는 그 민족의 평균인보다도 사회적 지위나 지능이 열등” 하고, 더구나 부모의 반대를 무릅쓰는 경우가 많기 때문에 가족제도의 해체까지도 초래한다는 것이다. 또 혼혈아는 적응력이나 질병 저항력이 없어 대를 거듭할수록 원주민에 가까운 별종의 민족이 되어 지배민족으로부터 멀어지고, 게다가 “성격적으로 의뢰심, 사대주의, 무책임, 의지박약 또는 허무적, 성격 파탄적 성향을 지닌다”는 점을 강조하고 있다. (중략) 인구민족부의 전신인 후생성 인구문제연구소가 조사했다는 천5백 쌍 가량의 내지 거주 조선인 남성과 내지인 여성의 통혼 사례를 검토하여 그 혼혈아는 “수치심이 없고 국가정신이 박약”하다고 했다. 또 조선인 남성을 “내지인으로 오인”하여 결혼한 경우가 많은 것이 “과도적인 내선일체론과 창씨개명에 기초한 비극적 측면”으로 묘사되고 있다.¹⁴⁾

그렇다면 ①에 나타난 아내의 죄책감은 황국(皇國)의 혈통을 잇는 아들이 아니라 전쟁에 보낼 남자를 상실했다는 것에서 나온 것이라고 보아야 할 것이다. <너와 나>는 병영에 있는 남편과 총후(銃後)의 아내, 그리고 죽은 아들을 통해 전쟁 수행 시기에서의 주체 위치를 말해주고 있다. 죽은 아들이 남편의 뒤를 이어 가문을 지키는 역할을 한다는 의식 따위는 이 작품에서 허용하지 않는다. 전사(戰士)를 잃어 천황에게 미안할 따름인 것이다. 이것은 근대적 자본주의 체제의 노동자 이미지를 전사(戰士)로 은유한 것이라 하겠다. 역동적인 자본주의 체제에서 아들의 상실은 아주 큰 노동력의 상실로 이어질 수 있기 때문이다. 재미있는 것은 이때의 자본주의적 메타포는 동북아의 전근대적인 가족 내러티브와 긴밀하게 연결되어 있다는 사실이다. 아들의 죽음은 ‘국가’에게 노동력의 상실을 의미하는 것이지만, 이때 국가는 초월적 아버지로서의 천

14) 오구마 에이지(小熊英二), 조현설 옮김, 『일본 단일민족신화의 기원』(소명출판, 2003), p.330.

황에 환원되는 하위 범주이기 때문이다.

②의 경우는 여성의 입을 통해 전달되고 있다는 점에서 더욱 문제적이다. 분명 지원병과 정신대 선전을 위해 활동을 하고 있는 당시의 여성 지도자였을 최여사는 젊은 여성의 자격을 명쾌하게 제시한다. 그것은 ‘여성미’이다. 그녀가 말하는 여성미는 신체를 건강하게 유지하여 전쟁에 나가 싸울 수 있는 남자 아이를 많이 낳을 수 있는 능력이다. 특히 밑줄 친 부분에서 알 수 있듯이 최여사는 봉건적인 가치관과 근대적인 가치관에 대해서 대단히 비논리적인 비교를 하고 있다. 고등교육을 받은 여성들이 독신으로 살면서 아이를 출산하지 않는 것은 봉건적이라는 논리는 모순적이다. 국가를 위해 아이를 많이 낳는 것이 근대 국가를 위한 신여성의 선택이라는 논리는, 일제가 근대 ‘국가’를 동양의 봉건적인 가족 이데올로기와 연결시켰기 때문에 가능했던 것이다. 즉 최여사는 국민은 국가를 위해 자손을 낳아야 한다고 역설하고 있지만, 정작 그녀가 상정하고 있는 국가는 초월적 아버지인 천황으로 환원되는 가국(家國)이기 때문이다. 여기에서 봉건적인 가족의 가치와 근대적인 국가의 가치가 교묘하게 착종되어 있음을 확인할 수 있다. 특히 최여사가 강조하고 있는 ‘여성미’는 이 시기 시나리오에서 재현해 내고 있는 강인한 여성 이미지와 균열을 일으킨다. 이를테면, <거경전>에서는 허약한 남성과 강인한 여성의 날카로운 대조를 통해 임전태세(臨戰態勢)를 강조하고 있다. 전쟁을 수행하고 있는 파시즘 정권은 강인하고 투쟁적이며 남성적인 여성을 선호하는 경향이 짙다고 할 수 있다. 아래 인용문은 여성에 대한 파시즘 이데올로기의 분열된 양가성을 말해주고 있다.

전쟁 분위기 속에서 강조된 것은 전체주의 국가가 요구하는 강한 남성상(男性像)이었다. 상대적으로 여학생에게는 현모양처(賢母良妻)를 강조했는데, 명령 복종의 수직적인 질서로 짜인 사회 전체의 가장장적 분위기

가 반영된 것이기도 하였다. 이런 풍조는 독일군 점령 지대의 학교들과 거의 같았다.¹⁵⁾

(독일 나치즘 시대의) 조각에서 나타나는 것처럼 남성의 이상적인 형태와 여성의 이상적인 형태 사이에는 놀랄 만한 유사점이 존재한다. 비록 여성의 가슴과 엉덩이가 조각을 지배하기는 하지만, 어느 정도까지 여성의 육체는 남성의 그것과 흡사하다. 이는 부분적으로 노출을 탈성화(脫性化)하려는 시도의 결과이지만, 아울러 남성 지배의 결과이기도 하다. 여성의 지배 안에서 여성은 몇몇 방식으로 남성적으로 변한다.¹⁶⁾¹⁷⁾

결국 위의 인용문 ②에서 강조되고 있는 여성상은 ‘현모양처’를 넘어 출산 능력이 왕성한 ‘분만-기계’를 지향한다고 할 수 있다. 단순한 ‘현모양처’ 자질로써는 전쟁 승리에 대한 강박증을 해결할 수 없었다.

③에서 영자와 산파의 내적 논리는 위의 ①이나 ②의 경우와 크게 다르지 않다. 아기가 나라의 보배라는 산파의 말이나, 자기도 아기를 낳고 싶어졌다는 영자의 선동적인 대사는 일제가 전쟁 수행에 있어 얼마나 전력 보충이 절실했었는지에 대해 설명해주고 있다. 그러나 이 장면은 일제가 내선일체와 내선결혼을 외치고 있었지만 실제로는 내선결혼을

15) 이치석, 『전쟁과 학교』(삼인, 2005), p.87.

16) 조지 모스, 서강여성문학연구회 옮김, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』(소명출판, 2004), p.301.

17) 그러나 신체제 시기의 파시즘(또는 파시즘 영화)을 독일의 경우와 동일한 것으로 볼 수는 없다.

“영화령 이후의 영화에는 오락성이 철저히 배제되고 정신주의가 전면화되었다. 이 정신주의는 나치 감독 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)의 스펙터클한 작업과 형식적으로는 상반되지만 전쟁터와 군대를 정신수양과 인격도야의 장소로 미화한다는 점에서 동일한 방식의 대중기만술이었다. 나치의 반유대주의의 영화가 배제의 내셔널리즘을 전파했던 것에 비(93면)해 조영의 선전영화는 ‘내선일체(內鮮一體)’라는 동화의 내셔널리즘을 앙양하기 위해 제작되었다.”(김려실, 『조선영화령 이후 일제의 영화 통제와 공작』, 김미현 책임 편집, 『한국 영화사 - 開化期에서 開花期까지』(커뮤니케이션북스, 2006), pp.92~93.)

통해 일본의 순혈주의가 위협받을까봐 두려워하는 이중 심리를 은폐하고 있다.

이 시기의 시나리오는 여성의 출산 능력을 찬양하고 있다. 이는 전시 체제 하에서 총후부인으로서 전쟁 물자를 생산하는 산업전사의 이미지로 자연스럽게 연결된다. 여성들은 전쟁에 나가서 싸울 수 있는 인적 자원을 생산해야 할뿐더러, 이들이 성공적인 전투를 수행할 수 있도록 전쟁 물자를 생산해야만 한다. 중요한 사실은, 이 시기 시나리오에서 재현되고 있는 수많은 여성들은 정작 자기 자신을 위해 아무것도 생산하지 않는다는 것이다. 결국 그녀들은 끊임없이 무엇인가를 생산해낼수록 그에 비례하여 그녀 자신들이 소모품으로 재배치된다는 역설 속에 빠져버린다.

3. 가상 인물의 정치학 - 총후부인(銃後婦人)과 여성전사

일제 말기 파시즘적 욕망과 영화 매체의 속성은 놀랄 만큼 닮았다. 일제는 전쟁을 승리로 이끌기 위해 온 힘을 쏟았다. 특히 외지(外地)인 한반도의 피식민지인들을 ‘일본 국민’의 이름으로 호명함으로써 전시 체제의 동력으로 활용하려고 도모했다. 그러나 그들이 내세웠던 ‘일선동조(日鮮同祖)’ 메타포는 지극히 추상적이고 허위적인 이미지에 불과했다. 조선인과 일본인은 그 뿌리가 같기 때문에 하나의 민족이라는 메시지는 의미 없는 기표처럼 담론 상에서만 흘러 다닐 뿐이었다. 이 담론은 피식민지인들에게 일본에의 ‘상상적 동일시’를 요구하고 있었지만, 대다수의 피식민지인들이 이 내러티브에 동조했다고 보기는 어려울 것이다. 일본인과 동일한 자격으로 그려진 조선인의 이미지는 판타지로 구현된 가상 이미지에 가까웠다.

영화 매체는 카메라로 실제 대상을 포착함으로써 실제(實在)와 영상 이미지 사이의 필연적인 관계를 믿게 만든다. 그러나 아무리 실제와 영상 이미지가 같은 것으로 인식된다 하더라도 이 둘은 같은 것이라 볼 수 없다. 실제하는 대상을 향한 카메라의 시선, 즉 대상과 카메라 사이의 거리, 대상을 바라보는 카메라의 각도, 대상을 찍은 장면과 장면 사이의 몽타주, 궁극적으로는 내러티브에 의해 가동되고 있는 장면들의 연속체는 이미 하나의 가상현실이다. 영상이 마치 담론처럼 ‘구성’된 것에 불과하다는 사실만 간과해낸다면 실제와 영상 사이의 자의적 연계성을 발견할 수 있을 것이다.

파시즘 정권이 영화 매체에 특별한 관심을 쏟은 것은 우연이 아니다. 파시즘이 국민을 특정 이데올로기에 복속시키기 위해서는 그 이데올로기를 자명하고 당연한 것으로 인식시킬 필요가 있고, 이에 따라 특정 이데올로기에 다양한 담론 장치를 개입시킬 필요가 있기 때문이다. 파시즘 담론은 국민을 호명함으로써 특정한 주체로 구성한다. 그러기 위해서는 국민으로 호명된 개인들이 파시즘 이데올로기 담론에 대해 현실감과 사실성을 느껴야만 한다. 파시즘 정권은 그들의 목적을 수행하는 데 있어 영화처럼 효과적인 매체가 없음을 일찍부터 알고 있었다. 일제는 영화 매체를 통해 피식민지인들을 전시 체제에 어울리는 주체로 구성하고자 꾀했다. 이에 따라 영화는 “健全한 思想과 健全한 感情을 刺戟”하는 데 복무해야만 했던 것이다.

藝術이라고 해서 우리는 아무 作品이나 만들 수는 없다. 故로 文學이나 映畫를 통해 文化의 發達을 보기 위해선 이 新體制 下에 있어서 어떠한 感情을 選擇하여 大衆에게 傳할까 하는 것이 한 個의 問題일 줄 안다. 新體制 下에 있어서 藝術의 各 部門은 健全한 思想과 健全한 感情을 刺戟하는 데 有意해야 할 것이다.

人生이 여기 있다는 즉 ‘내’가 있다는 것부터가 벌써 個人主義를 意味하는 것이다. 그러므로 國民 全體를 ‘나’로 認識해야 하며, 眞正한 ‘나’는 나를 떠나서 있다. 이러한 意味에서 文學과 映畫 等 文化的 各 部門은 全體主義, 國家主義를 基調로 하는 新體制에 參加하여야 할 것이며, 朝鮮의 藝術群도 內鮮一體의 旗幟 下에서 國歌를 위해 그 步調를 가지 해야 할 것이다. 여기에 附言하는 것은 內鮮一體 問題에 있어서 朝鮮人은 大和族과 朝鮮人의 皮가 다르다고 해서, 즉 血統이 다른 民族이라고 해서 內心으로 歡迎하지 않는 分子가 있는 듯싶다. 그러나 內鮮 兩 民族은 皮를 함께 한 民族이다. ... 이로써 우리는 天皇陛下의 臣民으로써 忠義를 다하는 者가 되어야 할 것이며 및 우리의 藝術도 그러해야 할 것이다.¹⁸⁾

일제 말기 선전 영화 속의 여성 이미지는 주로 총후부인, 산업전사, 결혼 적령기의 건강한 여성, 또는 국가 정신에 투철한 어머니로 고착된다. 마치 이들 가공의 여성상은 현실에 존재하지 않는 가상 인물로서의 아바타를 닮았다. 그런데 시나리오 속에 등장하는 여성 인물들은 크게 두 가지 부류로 나뉜다. 일반적인 성차(性差) 개념으로는 포착되지 않을 정도로 군인 정신에 투철한 여성들, 그리고 남성의 사랑과 관심을 얻기 위해 노력하는 여성들. 이것은 일제 말기 선전 영화가 여성의 정체성을 복수로 인식하고 있음을 시사한다. 시나리오 속에서 여성들은 황군(皇軍)에 뒤지지 않는 투사(鬪士)이면서 동시에 현모양처라는 복잡한 정체성을 지닌 존재로 나타난다. 이처럼 여성에 대한 분열된 시각은 역설적으로 여성의 정체성에 대한 하나의 질문을 유도한다. 이 시기 시나리오가 그리고 있는 여성관은 단지 분열된 자기모순에 불과한 것인가, 아니면 여성의 복잡한 정체성에 보다 현실적으로 접근한 것인가.

재미있는 것은 시나리오 속에서 구현되고 있는 여성 캐릭터는 투사와

18) 李光洙, 『新體制下的 藝術의 方向 - 文學과 映畫의 新出發』(『三千里』 40호, 1941.1.)

현모양처라는 분열된 양상으로 나타지만, 이때의 ‘투사와 현모양처’는 기실 하나로 묶일 수 있는 속성이라는 점이다. 이 두 가지 속성은 문명 속에 존재하는 여성이라기보다는 자연의 질서 속에 있는 야생의 속성을 지향한다. 왜냐하면 여기에서 ‘투사’ 이미지 속에는 개인으로서의 여성 자신과, 그 여성과 끊임없이 갈등을 겪을 수밖에 없는 가정, 사회, 국가와의 관계를 배제하고 있기 때문이다. 이들 작품들에서 여성이 용감해지는 경우는 남편과 아이에 대한 일들에 관계하고 있는데, 이 남편과 아이는 그녀의 것이 아니라 국가의 것이다. 따라서 이 여성들의 투쟁은 국가의 입장에서 볼 때에는 순종에 불과하다. 결국 시나리오 속에서 구현되고 있는 여성상은 분열된 것이라기보다는 오히려 극한적으로 동일화된 여성 주체이다. 그녀들은 임무를 입력받은 자들이기 때문에 흔들리거나 뒷걸음치지 않는다. 그런 의미에서 그녀들은 파시즘 정권이 상상 속에서 만들어낸 가상 인물이다.

남성주의적 민족주의는 여성을 성애적인 타자로 고착화시키는 경향이 있다. 특히 식민지 시기 여성의 위치는 제국주의가 바라보는 소유 욕망의 대상으로 규정됨과 동시에, 피식민지 내부에서는 전통적인 가부장적 이데올로기에 의해 타자화됨으로써 이중 타자화(또는 이중 식민지화)된다고 받아들여졌다.

식민 종주국인 ‘자아’와 식민지 ‘타자’ 사이의 차별적 관계는 흔히 젠더(gender)의 관계로 표현되어 왔다. 이러한 성(차별)적 관계는 성애적인 은유(metaphors)로 재현된다. 다시 말해 서구와 비서구를 각각 문명 대 원시, 그리고 남성성 대 여성성이라는 이항 대립적인 두 축으로 구성해 왔던 것이다. 물론 수세기 동안 작동해 온 토착 가부장제가 이 이항 대립의 두 축과 교차한다.¹⁹⁾

19) 최정무, 박은미 옮김, 『한국의 민족주의와 성(차)별 구조』, 일레인 김·최정무 편저,

그러나 이 시기 시나리오에 나타나는 여성 이미지는 남성성/여성성이라는 이항 대립적 젠더 정치학의 공식을 그대로 구현하지 않는다. 즉, 시나리오의 외형상 진취적이고 투쟁적인 남성과 수동적이고 의존적인 여성이라는 짝패 구도는 벗어나고 있다. 오히려 심약하고 우유부단한 남성에게 투사로서의 자질을 계몽하는 주도적 인물로 그려지기도 한다. 이는 본격적인 임전(臨戰) 태세에 몰입한 일제의 입장에서 전통적인 남성/여성의 이분법을 고려할 만한 정신적 여유가 없었음을 간접적으로 시사하는 것이다. 표면상 식민지의 여성들을 남성보다 더 투철한 전사로 그려내는 것이 여성성에 대한 근대적 발견으로 보일 지도 모른다. 그러나 이와 같은 여성 이미지의 생산은 전통적인 가부장주의와 군국주의 욕망이 교묘하게 얽힌 뒤에야 가능했던 것으로 볼 수 있다. 왜냐하면 오로지 가문을 지키는 데에서만 여성의 가치를 인정했던 전근대적 여성관은 지극히 도구적인 여성관으로서, 전시 상태에서 국가를 지키는 데에서만 여성의 가치를 인정하고 싶은 제국주의의 여성관과 동일하기 때문이다.

온 정력을 전쟁에 쏟아야 하는 일제로서는 전통적인 여성상을 통해서 목적을 달성할 수 없다는 사실을 깨달았다. 이에 따라 남성과 가족을 위해서만 존재한다는 봉건적인 여성관에 군국주의적 국민관을 첨가할 수밖에 없었다. 이제 식민지 후기의 조선 여성들은 가정을 수호하는 현모양처임과 동시에 ‘국가’ 수호를 위한 의사(擬似) 군인이라는 소임을 맡게 된다. 여기에서 불가해하고 중층적인 여성 정체성에 대한 자각에 이르렀다고 보는 것은 논리적 비약이다. 군국주의의 남성주의는 온순하게 가정을 지키는 전통적 여성상에 틈을 내고, 그 사이에 자신들이 욕망하고 상상하는 군인 이미지를 삽입한 것이다. 여기에서 시나리오 속에 등

『위험한 여성』(삼인, 2001), p.31.

장하는 여성 인물들은 죽지 않는, 또한 죽어서도 안 되는 가상 인물로 재현된다. 이 가상 인물들은 초월적인 내러티브 구성 주체가 입력해 놓은 ‘국민’ 이데올로기에 따라 일사불란하게 움직이도록 강요받는다.

秋子 : 무슨 소리 하는 거야. 너 대신에 엄마랑 누나가 부탁한 거잖니.
 뱃사람의 자식이, 아니 고래잡이의 자식이 고래잡이가 되는 것은 당연한 거야.

正明 : 아버지는 아버지고 나는 나야. 두 번 다시 배 같은 거 안 탈 거야. 생각해봐 그렇잖아?

갑자기 심하게 입 주위를 떨고 눈물을 보이며

正明 : 이런 약한 몸으로……약한 몸으로…….

하고 남자답지 못하게 울기 시작한다.

秋子 크게 한숨

秋子 : 한심하구나……남자인 주제에 바다가 무섭다느니 배를 탈 수 없다느니……슬픈 건 오히려 누나야. (<거경전>)

위 작품에서 볼 수 있듯이 남동생 정명에 비해 그의 누나 추자가 훨씬 더 적극적이고 가부장주의적이다. 그녀는 아버지의 뒤를 이어 뱃사람이 되는 것을 거부하는 남동생의 생각을 강하게 비판한다. 고래잡이의 자식은 고래잡이가 되어야 한다는 것이나, 남자가 바다를 무섭다고 하는 것을 한심하다고 생각하는 추자의 인생관은 지극히 보수적이다. 그녀는 장남인 남동생이 아버지의 가업(家業)을 이어야 한다는 생각, 그리고 남자라면 당연히 모험과 위험을 감수해야만 한다는 고정 관념에서 자유롭지 못하다. 시나리오상의 이와 같은 역전된 젠더 역할²⁰⁾ 설정

은 당시 식민지 조선의 현실이 전혀 그렇지 못했다는 사정에 대한 반증(反證)에 속한다. 게다가 총후부인(銃後婦人)²¹⁾이 일치단결해서 전시국면에 대처하지 않고서는 전쟁에서 이길 수 없다는 조바심의 결과물이기도 하다.

①

료헤이, 호쾌하게 웃는다. 그리고 ‘그런데 말이야, 내선결혼은 우생학적으로도 매우 좋대. 후생성에서도 총력연맹에서도 특히 내선결혼을 장려하고 있다는 얘기가.’

후사코 : 어머 정말이예요?

료헤이 : 음, 통계상에 나타난 모양이야. 좋은 애가, 그것도 굉장히 많이 나올 테니까 이런 좋은 얘기가 어디 있어.

20) 여기에서 ‘역전된 젠더 역할’이라는 표현을 쓴 것은 여성보다 남성이 위협에 대해 대범하다는 전통적인 남녀관에 동의한다는 것을 의미하지는 않는다. 다만 이 시나리오에서 재현되고 있는 누이와 남동생의 젠더 역할이 통상적인 수준을 역전시키고 있다는 것을 지적하는 한도 내에서만 그 의미를 지닌다. 한편 이 시기에는 피식민지 남성들이 징병, 징용, 망명 및 도피 생활 등에 의해 가정에 부재하는 경우가 현실적으로 많았다. 이에 따라 ‘역전된 젠더 역할’은 실제 현실에서도 적지 않게 발생했던 현상이라고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 이 글에서 시나리오 상의 ‘역전된 젠더 역할’을 강조하는 이유는, 실사 현실에서 家長不在 현상이 늘어났다 하더라도, 전통적인 의미에서의 가부장 중심주의나 여성에 대한 제약이 극복되었다고 보기 힘들기 때문이다. 시나리오는 극단적인 女戰士 창조를 통해 현실을 훨씬 뛰어넘는 가상 현실을 구축하고자 노력했다.

21) 권명아, 『식민지 경험과 여성의 정체성』, 『한국근대문학연구』 제11호(한국근대문학회, 2005), p.85.

“당시 ‘총후 부인’으로 활동하던 여성 인사들은 대부분 황군을 후원하는 ‘후방’의 원조자이기도 하였지만, 내적으로는 ‘우매한’ 조선의 여성 대중을 계몽하는 ‘지도자’로서의 위치를 자임할 수 있었다.” 그런 의미에서 ‘총후부인’이라는 주체는 당시 식민지 조선에 실재하고 있던 대상이 아니라, 일제의 황민화 정책을 선전하기 위해 내세운 가공인물에 가깝다. ‘총후부인’은 식민지 조선의 여성들을 대표하고 일반화함으로써 식민지 내부의 다양한 계급 차이를 은폐하고 있다.

후사코 : 요새 유행하는 세 쌍둥이라도 나온대요?

료헤이 : 세 쌍둥이는 어떤지 모르지만, 우리 나라로서는 이 인구문제는 중대하니까. 스물 셋이나 됐는데 미츠에도 어슬렁어슬렁 놓고만 있어선 안 돼요.

②

료헤이 : 감자(芋)란 것은 대체로 부인이라는 의미라서 말이지, 즉 부인이 자손을 번식시키는 것과 같이, 감자도 아들 감자, 손자 감자를 낳아 번식한다는 데에서 나온 말이거든.

후사코 : 정말 어렵네.

료헤이, 기분 좋은 듯이 ‘그럼 그런 어려운 것은 생략하고, 어쨌든 감자는 말이지, 모든 의미에서 국책(國策) 식물의 대표격이에요. 틀립니까?’

에이스케 : 아니요. 맞습니다.

료헤이 : 그렇죠. 그렇게 보면 인간과 감자의 관계도 끊을래야 끊을 수가 없는 인연이 있을 수밖에 없지 않겠어요. 거기서 말이지요, 감자도 아들 감자도 손자감자를 만들어내는 놈이 역시 좋은 감자이니, 인간도 마찬가지죠. 언제더라, 어느 부부가 자식을 16명이나 두었다는 기사가 신문에 나온 적도 있지만, 16명은 특수한 예라 하더라도, 적어도 5명은 필요하겠지요.

①과 ②의 인용문은 내선일체의 본격적 구체화인 내선결혼을 선동하는 장면이다. 앞에서도 언급했듯이 ①과 같은 내선결혼 선전은 실제 현실과는 큰 거리가 있었다. 엄밀하게 말하자면, 내선결혼의 궁극적 목적은 조선과 일본이 하나의 민족으로 뭉친다는 의미는 아니다. 오히려 적극적인 내선결혼 때문에 일본 민족의 순수한 혈통이 오염될 수 있다는 우려의 목소리가 더 설득력을 확보하고 있었다.

내선결혼의 실제적인 목적은 일본이 일으킨 전쟁에 조선 민중을 동원하기 위해서 이들로 하여금 자신들이 일본 민족이라는 환상을 불러일으키는 것이었다. 자본주의가 원활하게 작동되기 위해 가용 노동력이 필요하듯이 전쟁을 수행하는 일본으로서는 전투에 투입할 군인과 그 군인들을 후원해줄 여성들이 필요했던 것이다. 이때 식민지의 여성들은 끊임없이 남아(男兒)를 낳아야 하는 소명을 받게 된다. 이제 여성은 출산의 주체로서, 또는 가정의 한 주체로서, 또는 가족과 함께 가정을 꾸려나가는 주체로서 나설 수 없게 된다. 오히려 군사 용품을 만들어 내는 노동자에 가깝다. 그녀들의 출산권과 양육권은 모두 전시 체제 하의 일본 제국주의에 포섭 당한다. 그런 의미에서 그녀들은 일본 제국주의라는 강압적인 공장에서 근무하고 있는 노동자이다. 그런데 ①에서 전경화되고 있는 ‘내선결혼’의 정당성과 효율성은 현실적으로 매우 모순적인 것이었다. 왜냐하면 식민지 시기 일본 국내의 민족주의자나 조선의 주민들은 모두 이 정책에 대해 부정적이었기 때문이다.

4. 맺음말

이 논문은 일제 말기 상영된 영화의 시나리오를 중심으로 텍스트에서 재현되고 있는 여성과 국가의 이미지 분석을 목적으로 하였다. 1940년 ‘신체제’ 이후, 조선의 영화는 내선일체(內鮮一體), 내선결혼(內鮮結婚), 성전수행(聖戰遂行) 등의 이데올로기 때문에 선전영화로 전락하는 불행에 봉착했다.

이 시기 시나리오 속의 등장인물과 내러티브는 일본 파시즘 이데올로기에 의해 왜곡되고 과장된다. 시나리오에서, 가족은 국가의 은유로 처리되며, 여성은 천황을 위해 전사(戰士)를 낳아야만 하는 ‘출산-기계’로

호명된다. 이에 따라 시나리오 속의 여성은 제국주의와 자본주의 이데올로기에 의해 교환가치만을 지닌 상품처럼 물신성(物神性)을 띠게 된다. 그러나 이때 여성에 대한 출산 담론은 전통적인 가부장주의와 피식증이 혼합된 결과이다. 일제는 독일, 이탈리아와 함께 강력한 가국(家國)체제를 공유하고 있었지만, 내적 논리는 전통적인 동아시아 가부장주의를 토대로 하고 있었다. 결국 시나리오는 여성들에게 총후부인(銃後婦人)의 임무 이외에는 아무런 권리도 제공하지 않았다.

한편, 시나리오 속에 등장하는 여성인물들은 남성보다도 강인하고 용맹한 전사(戰士) 또는 가상 인물로 묘사된다. 이것은 외형상 남녀의 性差(gender)를 극복하고 있는 것처럼 보인다. 그러나 이는 젠더를 다양하고 복잡한 것으로 간주한 것이 아니라 피식민지인을 전쟁에 동원하기 위해 여성을 ‘의사군인(擬似軍人)’으로 만든 것일 뿐이다. 이에 따라 식민지의 여성들은 산업戰士, 노동자, 군인의 정체성만을 부여받게 된다. 일제는 피식민지 여성들을 탈성화(脫性化)시키고 그 위에 군복과 작업복을 입혔다. 그 결과 이 시기 시나리오는 외형상 극사실주의적인 묘사를 채택하면서도 그 본질상 판타지 영화를 지향하는 균열상을 드러내고 있다.

그러나 시나리오의 이데올로기가 당시의 피식민지인들에게 그대로 받아들여졌다고 보기는 어렵다. 시나리오가 조선인을 일본인의 동료로 취급하고, 여성을 강인한 戰士로 묘사했다면, 그것은 당시 조선의 민중들이 일제의 정책에 거의 동조하고 있지 않았다는 사실을 의미할 것이다. 그런 의미에서 이 시기 시나리오는 역사에 대한 재현이나 모방이라기보다는 역사를 임의적으로 재해석하거나 재구축하고자 하는 일제의 욕망을 재현한 것에 머무르게 된다.

□

- 강성률, 『친일영화의 재고와 자발성』, 김재용 외, 『재일본 및 재만주 친일문학의 논리』(역락, 2003).
- 권명아, 『식민지 경험과 여성의 정체성』, 『한국근대문학연구』 제11호(한국근대문학회, 2005),
- 김려실, 『조선영화령 이후 일제의 영화 통제와 공작』, 김미현 책임 편집, 『한국영화사 - 開化期에서 開花期까지』(커뮤니케이션북스, 2006),
- _____, 『일본 영화와 내셔널리즘』(책세상, 2005).
- 김종원·정중현, 『우리 영화 100년』(현암사, 2001).
- 김학수, 『스크린 밖의 영화사①』(인물과사상사, 2002),
- 박명진, 『친일영화에 나타난 낭만성과 파시즘』, 『어문논집』 제32집, 중앙어문학회, 2004.
- _____, 『1940년대 전반기 시나리오에 있어서의 파시즘 담론 연구』, 『한국극예술연구』 제21집, 2005.
- 安鍾和, 『韓國映畫側面秘史』(春秋閣, 1962).
- 오구마 에이지(小熊英二), 조현설 옮김, 『일본 단일민족신화의 기원』(소명출판, 2003),
- 李光洙, 『新體制下의 藝術의 方向 - 文學과 映畫의 新出發』(『三千里』 40호, 1941.1.)
- 이재명 외, 『해방 전(1940-1945) 상영 시나리오집』(평민사, 2004).
- 이준식, 『일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁 동원 이데올로기』, 『동방학지』 118집 (연세대학교 국학연구원, 2002).
- 이치석, 『전쟁과 학교』(삼인, 2005),
- 이화진, 『조선영화 - 소리의 도입에서 친일 영화까지』(책세상, 2005).
- 이효인, 『한국영화역사강의1』(이론과실천, 1994).
- 崔由利, 『日帝 末期(1938-45년) '內鮮一體'論과 戰時動員體制』(이화여대 박사학위논문, 1995),
- 최정무, 박은미 옮김, 『한국의 민족주의와 성(차)별 구조』, 일레인 김·최정무 편저, 『위험한 여성』(삼인, 2001),

- 한국영화기획창작협회, 『한국영화기획 70년사(1919-1964년)』(좋은세상, 1998).
한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사 강의록』(도서출판 소도, 2006).
호현찬, 『한국영화 100년』(문학사상사, 2000).
조지 모스, 서강여성문학연구회 옮김, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』(소명출판, 2004).
K. 마르크스, 『資本論 I(上)』, 김수행 옮김(비봉출판사, 2000).

Abstract

The Study on the Images of Families, States,
Women in the Scenarios
- focussing on the later period of Japanese rule

Park, Myeong-Jin

This thesis aims to investigate the images of families, states, women in the scenarios written in the later period of Japanese rule. Since 'the new colonial policy(新體制)' in 1940, the Chosun's movies fell into propaganda films because of the ideologies such as an assimilation of Japan and Korea, marriage between Koreans and Japanese, and the conduct of the holy war. The characters and narrative in the scenarios were distorted and overstated by the ideologies of Japanese fascism. In the scenarios, family were described as a metaphor of the state, and women were expressed as a 'delivery-machine' that must give birth to a soldier for the Emperor of Japan. Women became a fetish which is dealt with as a commodity having an exchange value in terms of the ideologies of imperialism and capitalism. The reason why women were described as 'delivery machines' resulted from mixing an ideology of patriarchal system with Fascism. In the scenarios, women were not offered any right except for a duty of madam in the rear guard.

On the other hand, the characters of women in the scenarios were depicted as soldiers or cyborgs stronger and braver than men. It seems in the scenarios that the differences between gender were overcome

superficially. However, gender was regarded not as a various and complex object but as 'a similar-soldier' in order to mobilize people of colony into war. As a result, women in a colony were given an identity of an industrial worker, laborer, soldier. However, it is difficult to say that the ideologies in scenario were accepted intactly to people of the colony at that time. In the scenarios, people of Chosun were treated as comrades of Japanese and women described as strong soldiers, which means that people of Chosun did not sympathize with a policy of Japanese imperialism.

Key words : family, state, madam in the rear guard, parturition- machine, soldier, cyborg

■ 본 논문은 9월 30일 투고되어 11월 10일에 심사가 완료되었으며 11월 20일 게재가 확정되었음.