

‘국민’처럼 연기하기 : 프로파간다의 여배우들*

이 화진**

차 례

1. ‘대동아의 지정학’과 여배우
2. ‘국민’처럼 연기하기
3. 문예봉과 김신재, 그리고 ‘지원병의 모매(母妹)’
4. 『그대와 나(君と僕)』에서 만난 제국의 여배우들

일제 말기 식민지 조선의 여배우들은 사치와 허영, 성적인 방종과 결부되어 온 기존의 부정적 이미지를 극복하고 총후 여성으로서 새로운 면모를 보여주도록 요구받는다. 여배우들은 영화에서는 후방의 ‘산업 전사’나 ‘군국의 어머니’, 지원병의 누이나 연인 역으로 출연해 전쟁 동원을 선전하고, 스크린 바깥에서는 건전하게 쇠신된 총후 여성으로서 자신을 전시해야 했다. 몇몇 스타들은 일본과 만주 여배우들 함께 ‘대동아’의 문화적 교류의 상징으로서 호명되기도 했다. 프로파간다에 가장 많이 동원된 조선 여배우는 문예봉과 김신재였다. 문예

* 이 글의 초안은 2007년 2월 5일 연세대학교 국어국문학과 BK21 한국 언어·문학·문화 국제인력양성 사업단이 주최한 “동아시아 영상 문화” 심포지엄에서 발표되었다. 이 자리에서 토론을 맡아 귀한 생각을 나누어주시신 유선영, 이순진 두 선생님에게 지면을 빌어 감사의 말씀을 전한다. 아울러 귀한 사진자료를 제공해주신 니시키 유리코(西龜百合子) 씨에게도 감사드린다.

** 연세대 국문과 강사

봉은 1930년대에 구축한 ‘정숙한 현모양처’ 이미지의 연장선상에서, 또 선전영화를 통해 스타덤에 오른 김신재는 지원병들이 지켜야 하는 ‘조선의 누이’ 이미지로서, ‘총후 여성’을 연기했다. 그들은 내선일체 이데올로기를 선전하기 위해 영화 안팎에서 ‘국민 되기’의 수행 과정을 전시해야 했다. 바로 그러한 프로파간다의 결정판인 『그대와 나』에서 여배우들은 ‘대동아’의 친교와 유대를 과시하도록 배치되었다. 그러나 이 영화에서조차 여배우들의 ‘국민 되기’는 결코 완료될 수 없는 것, 그리하여 계속 ‘연기(演技/延期)’될 수밖에 없는 것이었다.

핵심어 : 프로파간다, 여배우, ‘국민’처럼 연기하기, 문예봉, 김신재, 내선일체, 총후 여성, 지원병의 모매(母妹)

1. ‘대동아의 지정학’과 여배우

1940년 여름, ‘만영(滿映)의 스타’ 이향란(李香蘭)이 경성을 방문했다. 그녀는 중국에서 태어난 일본여성으로 본명인 야마구치 요시코(山口淑子) 대신 ‘리향란(李香蘭)’이라는 중국 이름으로 만주 연예계에 데뷔해 아시아를 무대로 활동했다.¹⁾ 국적에 대한 의혹도 많았고, 실제로

1) 李香蘭을 만주에서는 중국식으로 ‘리향란’이라고 불렀지만, 일본과 조선에서는 각각 ‘리코란’, ‘이향란’이라고 발음했다. 영화학자 요모타 이누히코(四方田犬彦)는, 1992년 홍콩에서 열렸던 李香蘭에 관한 국제 심포지엄에서 발표자마다 자신의 언어권에 따라 李香蘭을 다르게 부르는 데 흥미를 느꼈다고 한다. 심포지엄에서 李香蘭은 일본어, 북경어, 광둥어로 각각 리코란, 리향란, 리혼란 등으로 발음되었다.(四方田犬彦, 『引首-李香蘭を求めて』, 四方田犬彦 編, 『李香蘭と東アジア』, 東京大學出版會, 2001, 12쪽) 이는 李香蘭에 대한 연구가 하나의 국가, 하나의 언어, 하나의 민족으로 환원될 수 없는 이유를 시사해준다. 이 지점에서, 각각 다르게 발음하면서도 李香蘭이라는 같은 기표/여배우를 소비하고 이를 각각의 맥락에서 의미화 한다는 점에서, 국경과 언어를 넘어서는 동아시아 영화사가 요청되는 까닭을 찾을 수도 있으리라. 본고는 李香蘭을 당시 보통의 조선인들이 부른 대로 ‘이향란’으로 표기하되 문맥에 따라서는 ‘리향란(中)이나 ‘리코란(日)으로 바꾸어 쓰기도 할 것

이향란의 본명과 부모가 일본인이라는 사실이 알려진 일도 있지만 일본이 패전하기 전까지 공식적으로 그녀는 어디까지나 만주국의 여배우로서 ‘흥아(興亞)’의 이상을 구현하는 인물이었다. 그해 여름에 이향란은 후에 자신의 대표작이 될 『지나의 밤(支那の夜)』(1940)이 대히트를 기록한 가운데, 도쿄(東京)의 가부키자(歌舞伎座)에서 한 달 간 『계명서광(黎明曙光)』을 실연(實演)하러 가는 길이었다. 만주의 신징(新京)을 출발해 조선의 경성(京城)을 경유하는 여정이었는데, 당시 그녀가 투숙한 반도호텔은 만주 출신으로 제국 영화계의 스타가 된 화제의 여배우를 만나려는 영화인들과 기자들로 북새통을 이루었다. 그렇게 한 무리의 소란이 지나간 후 이향란은 조선을 대표하는 두 명의 여배우 문예봉과 김신재를 만나게 된다. 그들의 만남은 “만주국 명우를 환영하는 좌담회”라는 제목으로 『삼천리』 1940년 9월호에 지상중계 되었다.²⁾

1930년대 초반에 데뷔해 이미 ‘조선의 댕트릿히(Marlene Dietrich)’, ‘조선의 이리에 다카코(入江たか子)’, ‘조선의 이향란(李香蘭)’으로 이름이 높았던 문예봉, 그리고 남편인 영화감독 최인규의 권유로 뒤늦게 영화계에 입문하여 짧은 기간에 스타덤에 오른 ‘조선의 미즈타니 아예코(水谷八重子)’ 김신재. 이 두 조선인 여배우와 만영 스타 이향란의 회합은 사실 그날 모임을 정리한 기자만 수선스러울 뿐, 그들끼리는 많은 대화를 나누지 못한 것으로 보인다. 무뚝뚝한 “석고의 미”를 보여주는 문예봉은 예의상 조선의 첫인상을 물을 뿐 달리 궁금한 것이 없고, 아직 문예봉의 출연작을 본 적이 없는 이향란은 문예봉이 합작영화 『아리랑』 관계로 도쿄에 가는 일정을 묻는 일 말고는 화제가 없다. 다행히 이향란이 김신재가 출연한 『수업료』를 본 일이 있어, 둘 사이에 그나마 약간 호들갑스런 대화가 오갈 뿐이다. “표정이 풍부하다는 향란이까지도

이다.

2) 『滿洲國 名優를 歡迎하는 座談會』, 『三千里』 제12권 8호, 1940년 9월, 148~151쪽.

시선 둘 곳을 몰라하는” 어색한 침묵을 무마하기 위해 김신재가 나서서 취미 이야기를 꺼내보지만 이향란의 바쁜 일정상 그마저도 황급히 끝나 버렸다.

그럼에도 모임은 그 자체만으로도 충분히 의미 있는 자리였다. 그로부터 5년 뒤 자신들의 인생이 어떻게 펼쳐질지 전혀 짐작할 수 없었을 세 여배우는 모임의 보이지 않는 주재자인 제국의 의도대로 흐뭇한 장면을 만들어 주고 있었다. 합작영화 제작 건으로 도쿄에 가는 문예봉에게, “인제 동경가신다니까, 거기 가시면, 종종 만나볼 수” 있으리라고 기대하는 이향란의 말에서 엿볼 수 있듯이, 그들은 제국의 중심 도쿄를 향해 배치된 식민지의 여배우들이다. 그리고 조선인 여배우들이 “하이안 데-쓰의 상의와 붉은 치마의 중국복(中國服)” 위로도 “아들아들한 살냄새가 풍기는 듯” 관능미 넘치는 만주 여배우를 만나고 있는 경성은, 이향란의 출발지 신징과 목적지인 도쿄로 가는 ‘경유지’다. 그들 중 누구도 일본을 중심으로 만주와 조선, 대만 등의 주변 식민지로 구성되는 ‘대동아(大東亞)의 지정학’을 이야기하지는 않는다. 하지만 만주 여배우 이향란이 방문해, 유창한 일본어로 조선의 자연과 조선옷에서 느낀 인상들을 조곤조곤 이야기하고, 현숙한 외모의 문예봉과 귀염성 많은 김신재가 그 이야기를 경청하는 분위기가 말로 ‘대동아공영(大東亞共榮)’의 이데올로기에 부합하는 것이었다. 각각 만주와 조선을 대표하는 스타 여배우들의 이미지를 한 자리에 불러낸 그날의 모임은 바깥으로는 경계의 확장을, 안으로는 서로간의 긴밀한 회로를 만들어가는 제국일본의 현재를 보여주고 있었다.

세 여배우의 회합이 ‘대동아’를 말하지 않고도 ‘대동아’를 보여주는 것은 추상적이고 모호한 ‘대동아공영’의 상(像)을 대중에게 구체화하는 데 있어서 이들이 하나의 ‘통로’ 역할을 하고 있기 때문이다. 그날 이 여배우들은 정치와 무관한 곳에서 정치에는 무심한 듯 이야기하고 있지만,

이들의 이미지가 만들어내는 의미 작용은 다층적이다. 1월 조선영화의 ‘신체제’가 선언되고, 8월 마쓰오카 요스케(松岡洋右) 일본 외상이 ‘대동아공영권’을 결성해 아시아에서 서양 세력을 몰아내자고 주창했던 1940년 시점에서는 만영 여배우의 조선 방문도, 조선 여배우들과의 회합도 순진하게 ‘그들만의 모임’이 되지 않는다. 그들이 입고 있는 중국옷이나 조선옷, 이향란의 유창한 일본어와 조선 여배우들의 서툰 일본어도 그저 ‘말’이나 ‘옷’인 것이 아니다. 이향란이 도쿄로 가는 길에 이루어진 경성 반도호텔의 회합은 조선의 두 여배우에게나, 조선의 독자들에게나, 이향란을 통해 조금이나마 구체적으로 제국을 실감할 수 있도록 매개하고 있다. 그러나 만주에서 온 이향란에 대해 알고 싶고, 문예봉이나 김신재를 만나보고 싶으며, 이들이 한 자리에 모인 장면이 무척이나 궁금한 대중에게, 이러한 맥락은 은폐된 채 보이지 않거나 부차적이다. 순전히 대중의 욕망이 세 여배우들을 만나게 한 것으로 여겨질 뿐, 그 욕망의 근원과 배후에 대해서는 별로 관심을 두지 않기 때문이다.

이처럼 식민지의 여배우들을 제국으로 향하는 문화적 교량으로 배치하는 이벤트들은 실상은 식민지 대중을 ‘국민화(國民化)’하는 문화적 기획의 일환으로 볼 수 있다. 이 글의 관심은 이러한 문화적 기획 속에서 프로파간다를 위해 다시 배치되고 있는 조선 여배우들의 수행성에 있다. 1940년에 선포된 영화 신체제 이후 조선 여배우들은 이전과는 전혀 다른 상황에 놓이게 된다. 문예봉과 김신재의 경우에서 보듯이, 조선 여배우들의 얼굴과 이름은 조선 안의 관객들만을 향하지 않는다. 이들은 단순히 ‘조선’의 여배우가 아니라 제국의 중심을 향해 열려 있는 ‘제국의 일지방인 조선’의 여배우인 것이다. 이러한 ‘대동아의 지정학’에서, 조선 여배우들에게 부여된 새로운 사회적 요구들은 한 마디로 ‘국민 되기(Becoming Japanese)’³⁾의 수행과 전시라고 할 수 있다.

2. ‘국민’처럼 연기하기

최초의 총력전(total war)이었던 제1차 세계대전에서 영화는 시각 매체이자 보도 매체로서 신문과 잡지, 광고 등과 함께 프로파간다와 긴밀한 관계를 맺었다. 그리고 세계가 다시 전란에 휩쓸린 제2차 세계대전에서 영화와 프로파간다의 관계는 더욱 정교해진다. 중일전쟁 발발 이후 전 사회가 전시 체제로 재편된 일본과 그 식민지들에서도 영화가 프로파간다에 적극 활용되었음은 물론이다. 영화는 전쟁의 또 다른 무기였다.

일제 말기 선전영화에 대한 최근의 많은 연구들은 바로 이 ‘전쟁무기로서 영화’의 재현 양상에 주력해 왔다. 조선인의 전쟁 동원과 내선일체 이데올로기 주입을 위해 영화가 무엇을 어떻게 재현했는지에 대해서 집중적으로 조명한 연구들은 그동안 왜곡되고 미화되어 왔던 한국영화사의 어두운 뒷면을 드러내며 그 나름의 성과를 거두고 있다.⁴⁾ 그럼에도 주로 영화 텍스트에 재현된 담론에 집중하다 보니 선전영화의 문제를 국가주의 담론과 그것이 투사되는 스크린으로 한정하는 경향이 있다. 선전영화를 재현의 완성된 결과물로 보고, 프로파간다가 ‘수동적인 관객’들에게 미칠 효과에 주목함으로써 오히려 단순화의 벽을 넘지 못한 것이다. 그러나 프로파간다는 단일한 수용자 집단에게 하나의 메시지를 전달하는 단선적인 방식으로 진행되지 않으며, 재현물을 대중에게 제시

3) 이에 대해서는 식민지 타이완의 지배 담론에서 드러나는 ‘일본인 되기(Becoming Japanese)’에 대한 존재론적 갈망과 정치적 욕망을 고찰한 Leo Ching, *Becoming "Japanese" : Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkely : Univ. of California Press, 2001을 참조.

4) 일제 말기 선전영화의 재현 양상에 대한 주목할 만한 연구들로 강성률, 김려실, 박명진 등의 작업을 거론할 수 있다. 이들의 대표저작은 이 논문의 참고문헌을 참고하기 바란다.

하는 것으로 완결되지도 않는다. 프로파간다는 여러 정체성 집단의 다양한 이해관심을 다각도로 공략할 때 비로소 효력을 발휘하기 때문이다.

조선총독부가 영화를 통해 기획한 프로파간다의 효력은 최소한 세 측면에서 설정되었다. 첫째는 국책에 충실한 영화를 관람하게 하여 내선일체 이데올로기를 교육하고 조선인의 자발적인 전쟁 참여를 조장하는 것이다. 이에 대해서는 최근 연구들이 그 나름의 성과를 거두고 있다. 두 번째는 일본국민이 되기 위해 각고의 노력을 다하고 있는 식민지 조선인의 모습을 식민본국인 일본과 제국의 다른 식민지에 과시함으로써 조선총독부의 위상을 확립하는 것이다. 특히 내선일체 이데올로기를 내세우며 일본과 합작으로 제작된 영화들의 경우는 조선총독부의 인정투쟁이라는 측면에서 살펴볼 수 있을 것이다.⁵⁾ 마지막으로, 프로파간다에 동원된 영화인들이 끊임없는 ‘자기 수양’을 통해 ‘황국 신민’이 되어가고 있음을 증명하게 하고, 이 과정을 전시함으로써 프로파간다의 파급효과를 만드는 것이다. 이 글에서 논의하는 것은 바로 이 세 번째 측면, 즉 프로파간다에 참여하는 영화인들의 존재 증명 과정 및 그 전시 효과와 관련된다.

1940년 1월 조선영화령이 공포되자, 상당수의 영화인들은 영화령이 조선영화계에 미치는 ‘긍정적인 영향’을 선전하느라 분주했다. 이들은 조선영화령을 계기로 향후 조선영화의 질적 향상과 시장 개척, 인적 재정비 등에 있어서 기대감을 내비치며, 영화인들의 자발적인 동원과 인

5) 이를 테면, 사단법인 조영이 일본과 합작으로 제작한 『젊은 모습(若き姿)』(1943)의 경우, 이 영화는 대본의 심의가 진행되는 과정에서 내선일체 이데올로기의 선전보다는 징병제 실시가 내선일체 실현의 증거이자 아직도 ‘미완의 일본인’인 조선의 ‘진짜 일본인 되기’의 단계임을 제시하는 방향으로 바뀌어갔다. 사단법인 조영이 같은 시기에 제작해 조선에서만 개봉한 『조선해협』과 비교했을 때, 조선과 일본 관객 모두를 겨냥해 제작했던 『젊은 모습』은 조선에 대해서는 징병제 실시에 관한 선전영화이지만, 일본본국에 대해서는 조선총독부와 조선군의 인정투쟁이라고 볼 수 있다.

격 수양을 다짐했다. 영화령에 붙여진 “최초의 문화입법”이라는 수사가 매혹적이었기 때문인지, 다른 분야와 비교해 봐도 국가의 통제와 동원에 대해 이 정도로 대대적인 환영을 표한 집단은 찾아보기 어렵다.⁶⁾

그동안 인격과 양심이 없는 저열한 문화인으로 폄하되어 왔던 영화인들은 “국가가 영화를 국민문화로서 인정하였고 최초의 문화입법으로 제정”했으니 “새로운 시대의 권력자”⁷⁾가 될 것이라고 환호하면서, 자유주의적이고 개인주의적인 생활을 청산하고 인격을 수양하며 각자 자신의 분야에서 전문성을 갖출 것을 다짐한다. 과거부터 문제가 되어 왔던 영화인의 역량과 자질은 영화인등록제를 거치면서 국가에 등록될 (국민의) 자격 문제로 전환된다. 영화감독 안석영은 “과거에 간혹 영화인 개중(介中)에 불미한 행동이 전 영화인에게 맞치여 일반 사회의 비난을 받은 일이 있으나 영화령은 이러한 개인의 생활까지를 지도하게 되었고 앞으로는 인격이 없는 자는 등록이 취소되어 이것이 취소되는 날은 영원히 이 즐거운 문화인권내(文化人圈內)를 떠나게 되는 것”⁸⁾이라

6) 많은 영화인들이 두 팔을 번쩍 들고 반기는 포즈를 취한 것은 만주영화협회 설립이나 일본영화법의 공포를 지켜보며 국가 주도의 영화 산업으로의 재편이 불가피하다는 점을 이미 예감했기 때문이겠지만, 1930년대 중반 이후 활발히 논의되어 온 ‘문화기업론’의 이상 과열이 강한 유인력으로 작용했음을 주목할 필요가 있다. 임화의 지적대로 1930년대 중반은 문화가 “중여의 시대”를 지나 점차 그 경제적 가치가 전면적으로 부각되는 시점이었다. (林和, 『文化企業論』, 『靑色紙』 제1호, 1938년 6월, 17쪽) 향유할 소비층이 얇아 수요가 부족한 공급 과잉 상태로 계몽적·이상적 성격을 낳았던 식민지 조선의 문화가 1930년대 중반에 이르러 비로소 교환 가치와 경제 가치로 환산되는 시장을 발견했던 것이다. 특히 이 시기 영화계는 문화와 자본의 결탁이라는 문제를 재빨리 ‘영화기업화론’으로 구체화했다. 영화 제작 방식을 자본과 기술, 인적 자원 면에서 조직화하는 영화기업화를 통해서 조선영화의 질을 향상시키고, 일본과 만주 등으로 시장을 넓힐 수 있다고 주장해 온 영화인들의 꿈은 전시 체제와 연동해 영화 산업의 구조를 개혁하려는 당국의 정책과 절묘하게 맞아 떨어졌던 것이다.

7) 金正革, 『映畫令의 實施와 朝鮮映畫界의 將來』, 『朝光』 제6권 제9호, 1940년 9월, 254쪽.

고 하면서 조선영화령이 영화계의 인적 재정비를 위한 계기가 될 것으로 확신했다. 여기서 잠시 그의 글을 인용해보자.

옛날에는 돈만 있으면 아무나 소위 감독, 배우가 될 수 있었고 기생 외 트데스 등 매춘부도 여배우가 될 수 있어서 그런 사람들이 끼쳐 놓은 풍기가 얼마 전까지도 영화계 一隅에 남아있어 영화 작품에도 영향을 주어 얼마간 조선 영화의 발달을 저해했지만 지금은 그런 분자가 있을 수가 없다. (중략) 인격이란 사회적 지위가 높다든지 학식이 많아서만도 아니요 그 사생활에서 더욱 빛날 수가 있음으로 아모리 **사회적 지위가 높고 학식이 有餘하드래도 인격이 틀리면 등록이 않될 뿐 아니라 문화인이 될 수가 없다.** 인격이란품을 가장해도 앓되고 방만한 것도 아니다. 사상, 성격, 학식, 경력, 기호, 취미, 행동 기타 세밀한 곳까지 보아서 전적으로 높은 사람을 인격이 높다고 할 수 있을 것이다.⁹⁾(강조는 인용자)

안석영은 영화인을 천대하는 과거와 달리 최근에는 영화계에 진출하고 싶어 하는 “청춘남녀”들이 늘어나고 있다고 하면서, 사회적 지위나 학식보다도 ‘인격’이 영화인에게 가장 중요한 자질이라고 말한다. 조선영화령을 통해 영화의 역할이 중요해진 만큼, 영화인은 지도자적 입장에서 인격을 갖추어야 한다는 것이다. 그런데 영화인 내부에서도 특히 쇠신을 요구받고 이에 응답하는 목소리들이 높았던 것은 배우 집단이었다. 영화 저널리즘을 주도해온 영화감독들이 배우들에 대해 이전과 다름없이 지도적인 입장을 고수했던 데다가 누구보다도 프로파간다의 대중적인 효과가 큰 집단이 또한 이들이었기 때문이다.

영화 신체제 특집으로 마련된 『삼천리』 같은 호에서 박기채는 제1회

8) 映畫監督 安夕影, 『映畫俳優와 監督이 되는 法』, 『三千里』 제13권 6호, 1941년 6월, 247쪽.

9) 安夕影, 앞의 글, 247쪽.

로 등록된 영화배우들에 대한 인상평을 적고 있다. 박기채 역시 영화인의 국가 등록은 “국가 비상시엔 어느 때나 총을 들고 전선에 나갈 수 있는 정신과 또한 문화적 입장에서 총후 국민을 지도하는 역할을 가졌다는 것”을 의미한다고 하면서, “영화로서 총후 국민을 지도하는 데 배우의 역할은 중대하다.(강조는 인용자)”¹⁰⁾고 강조한다. ‘총후 국민의 지도’라는 사명을 다하기 위해 배우는 국가가 요구하는 인격을 갖추어야 할 뿐 아니라 끊임없는 자기 갱신의 노력을 수반해야 하며, 그 과정을 보여줄 수 있어야 하는 것이다. 스스로 정체성 변환을 위해 노력하고 있음을 보여주는 것은 새로운 환경과 당면한 배우에게는 생존의 문제와 다름없었다. 그러한 노력은 흡사 ‘국민 되기’를 ‘연기(演技)’하는 것과도 같았다. 그들은 (일본)국민이 아니지만, (일본)국민이 되는 과정에 자신을 위치지어, 그 과정을 수행하고 이를 전시함으로써 의미 있는 존재가 될 수 있었다.

이런 면에서 일제 말기에 썩어진 배우들의 수기(手記)는 그들이 스스로 국민 되기를 위해 노력하고 있음을 증명하는 방식이었다. 이를 테면, 극단 고희은 고려영화협회가 조직한 극단으로 영화 『복지만리』를 촬영하기 위해 북선(北鮮)과 만주로 로케를 떠났을 때나 ‘연극보국(演劇報國)’을 위한 순회공연에 나섰을 때나 중앙의 신문이나 잡지에 ‘지방통신’의 형식으로 로케 수기와 순회 보고, 단원들의 집단 일기 등을 기고했다. 이를 통해 문예동원을 위해 방방곡곡을 누비는 그들의 활동을 중앙에 보고하고, 프로파간다에 주체적으로 참여하는 과정 속에서 스스로 국민 되기를 수행하고 있음을 전 조선에 보여주는 것이다.

극단 고희은의 총무이자 영화와 연극 양쪽에서 활발하게 활동한 배우 심영은 『그대와 나(君と僕)』의 촬영을 위해 군속으로 지원병 훈련소에

10) 朴基采, 『朝鮮 男女映畫俳優 人物評』, 『三千里』 제13권 6호, 1941년 6월, 230쪽.

서 생활했다. 그는 이 기간 동안 새로운 자기를 건설하면서, 어떠한 계기가 예술가를 분기시키는지 느끼었다고 했는데,¹¹⁾ 『국민문학』 좌담회에 참석한 카라시마 다케시(辛島驍)는 심영의 수기를 예로 들어 “연극인이든 문예가이든 계기가 있다면 진정한 일본국민으로 쫓기할 수 있다고 나는 확신하고 있습니다. 문예가의 동원 문제는 이런 계기를 그들에게 부여하는 것”¹²⁾에서도 생각해야 한다고 말한다. 이 좌담회에서 카라시마는 문예동원에는 “대중을 지도 계발하는 입장”과 “자기 수양, 자기 재건을 위한 동원”의 두 방법이 있는데 조선 문학인들의 경우에는 엘리트적 입장에 젖어 후자와 같은 방식의 동원이 약하다는 점을 지적한다. 카라시마의 말을 뒤집어 해석하면, 프로파간다를 위해 동원된 문예인들 내부에서도 엘리트 집단과 비엘리트 집단 간의 의식과 방법 면에서의 차이가 드러남을 감지할 수 있다. 상대적으로 비천하다고 멸시되어 온 배우 집단은 적어도 수사의 차원에서는 지도적 입장에서 대중을 계몽하는 것보다 스스로의 과거 청산과 자기 쇄신의 계기에 더 큰 의미를 부여하고 있었다.

여배우들 역시 부정한 과거를 청산하고 새로운 자기를 건설하여 직역봉공(職域奉公)에 임할 것을 요구받았다는 점에서 남성배우들과 마찬가지로, 개인의 행실과 가정 단위의 생활 개선이 상대적으로 강조된다는 점에서 차이가 있다. 이는 과거 192·30년대 미디어에서 조장된 여배우들에 대한 부정적인 이미지에서 기인한다. 조선 여배우들은 직업적 전문성이나 경제적 독립성, 적극적인 사회 활동에도 불구하고 저급하고 무식한 계층으로서 조소와 반감을 사기 일쑤였고, 성적으로

11) 沈影, 『志願兵 映畫『君と僕』에 出演한 나의 感想』, 『三千里』, 1941년 11월, 138~139쪽.

12) 『座談會：文藝動員を語る』에서 辛島驍의 발언. 『國民文學』, 人文社, 1942년 1월, 108쪽. 번역은 인용자.

방종하고 비도덕적이며 서구적인 라이프스타일을 즐기는 도시 소비문화의 일면으로 쉽게 환원되었다. 여배우는 허영 때문에 “정조를 판매하는 절조 없는 계집”¹³⁾으로 기생이나 카페 여급과 마찬가지로 언제나 도덕과 풍속의 문제와 결부되어 전 사회적인 관음증적 시선을 감당해야 했다.¹⁴⁾ 그러나 한 여배우의 토로처럼, 조선여배우의 ‘타락’은 개인의 허영 때문이 아니라 ‘생활의 불안정’ 때문이고, 사회적으로 물의를 빚는 여러 사람들 중에서도 유독 여배우들이 손가락질 받는 것은 배우를 무조건 찬찬한 광대로 보려는 ‘완고한 인습’ 때문이었다.¹⁵⁾

이러한 환경 속에서 배우로서의 자의식보다 자기 연민을 부추기는 ‘카츄샤 콤플렉스’¹⁶⁾는 조선 여배우들을 이해하는 핵심이 된다. 많은 여

13) 李瑞求, 『女俳優와 貞操와 사랑』, 『三千里』 제4권 제2호, 1932년 2월, 96쪽.

14) 초창기 여배우들은 공적인 장소에 전시된 신체와 익명의 관객들의 관음증적 시선을 통해서, 때로는 불편할 만큼 위험하지만 뿌리칠 수 없는 매혹으로 자기 위치를 설정해 갔다. 여성의 역할을 훈련된 남성 연극자가 맡아서 연기했던 여형(女形) 배우 대신 무대 위에 등장한 여배우는 여성성이 연기를 통해 형성되는 것이 아니라 신체에 근거하는 것임을 입증하는 역설적인 존재였다. 이에 대해서는 Ayako Kano, *Acting like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, NY: Palgrave, 2001 참조. 동아시아에서 여배우를 비롯한 여성에 능인은 극장 개량의 중요한 항목이었으며, 이후로도 언제나 도덕과 풍속의 문제와 결부되어왔다. 일본과 중국에서 여배우의 등장과 연극 개량에 대한 문제는 池内靖子, 『“여배우”와 일본의 근대성: 주체, 몸, 시선』, 한국여성연구원 편, 『동아시아의 근대성과 성의 정치학』, 푸른사상, 2002; Weikun Cheng, *The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin*, *Modern China*, Vol. 22, No. 2. (Apr., 1996); Ayako Kano, *Ibid.* 등을 참조하라.

15) 『映畫俳優 一問一答-金蓮實 편』, 『朝鮮映畫』 제1집, 조선영화사, 1936, 94쪽.

16) 이 글에서는 조선 여배우들이 ‘정조를 잃고 전락하는 비련의 카츄샤와 동일시하며 자기 연민의 서사를 구축한 것을 ‘카츄샤 콤플렉스’로 명명한다. ‘카츄샤’는 톨스토이의 소설 『부활』의 여주인공이다. 소설 『부활』은 물론이고 이를 각색한 연극 『부활』이 일본과 조선에서 화제가 되고, 연극 『부활』의 삽입곡 ‘카츄샤의 노래’(中山晉平 작곡)가 유행하는 등 1910년대 후반부터 1920년대에 걸쳐 일본과 조선에는 ‘카츄샤 신드롬’이라 할 만한 현상이 일었다. 식민지 조선에서 『부활』의 여주인공 카츄샤가

배우들이 자발적인 동기에서 무대에 섰고 그 나름의 전문성을 갖추고 있었지만, 여배우에 대한 사회적 이미지와 여배우의 자기 서사는 그렇지 않았다. 실제로 여배우들은 (오빠나 계모로 대표되는) 가족과 극단주의 착취로 인해 곁보기의 화려함과 달리 가난에서 헤어나기 어려운 경우가 많았으며, 극단이나 영화사의 재정적 어려움 때문에 여배우가 ‘정조(貞操)를 팔아’ 자금을 충당하는 일도 있었다. 기생이나 여급으로 전락하거나 부호의 소실을 전전한 몇몇 여배우들의 불행한 말로(末路)는 ‘키썬샤 콤플렉스’를 더욱 강화했다.

그러나 1930년대 중반 조선영화가 발성영화 시대로 전환하면서, 여배우들은 여전한 사회적 편견 속에서도 연기와 배우로서의 태도 등을 평가받고 자기의 목소리로 말할 수 있는 계기를 얻게 된다. 조선영화에 대한 관심의 폭이 넓어졌고, 발성영화의 시대에 맞게 발성과 연기력이 뒷받침되는 배우에 대한 요청이 있었기 때문이다. 이 시기 조선영화의 세대교체가 이루어지고 일련의 영화 저널리즘이 형성되면서, 발성영화와 함께 등장한 여배우군(群)은 연기보다 사생활이 더 화제가 되었던 무성영화 시대의 여배우들—이월화, 신일선, 복혜숙 등—보다 배우로서 자신을 알릴 기회가 많아졌다. 과거에는 배우 집단 안에서도 학식과 연

‘정조를 유린당하고 전락하는 비련의 여인’의 이미지로 구축되는 데에는 1920년대 초반 토월회가 공연한 『부활』이 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 토월회의 『부활』 공연은 삽입곡 ‘키썬샤의 노래’를 크게 유행시키며 대중적인 반향을 일으켰고, 이때 처음으로 키썬샤 역을 맡았던 이월화는 일본의 여배우 마츠이 수마코(松井須磨子)에 비견되며 ‘조선의 키썬샤’라고 불렸다. 그러나 조선총독부의 계몽영화 『월하의 맹세』(1923)에 출연한 ‘조선 최초의 여배우’로, 토월회를 대표하는 여배우로 한때 큰 인기를 누렸던 이월화는 토월회 탈퇴 이후 전락의 길을 걸었다. 그녀는 계모를 봉양해야 한다는 이유로 기생과 상해의 댄서, 부호의 소실 등을 전전하다가 결국 1933년 일본 모지(門司)에서 심장마비로 사망했다. 토월회에서 이월화와 함께 활동했으며 그 뒤를 이어 ‘조선의 키썬샤’로 인지도를 높였던 복혜숙도 한때 기적(妓籍)에 이름을 올려 제1세대 여배우들의 ‘키썬샤’ 이미지를 강화했다. 『부활』의 수용과 ‘키썬샤 콤플렉스’에 대해서는 추후 별도의 논문을 통해 논의를 구체화할 예정이다.

론이 있는 중견 남성배우들이 ‘어리고 무지한 여배우들’에 대해 지도적인 입장을 취하고 그들 대신 말함으로써 여배우들은 자기를 드러낼 기회조차 없었다. 그러나 발성영화 이후 저널리즘의 다각도에 걸친 관심을 받게 된 여배우들은 소극적으로나마 자신의 목소리를 찾을 수 있는 기회를 얻은 것이다. 그리고 때마침 ‘영화 신체제’가 공포되자 여배우들은 사치, 허영, 무식, 방종 등과 결합되어 온 과거의 부정적 이미지와 단절하고 직업연기자로서 국가에 봉공(奉公)하며, 후방에 있는 조선 여성들에게 ‘총후 여성’의 모델을 전시해야 하게 된 것이다.

신체제의 시대적 요구 속에서 총후의 여성상에 가장 부합하는 조선 여배우는 문예봉이었다. 최초의 조선어 발성영화 『춘향전』(1935)에 출연해 조선 최초로 ‘말하는 여배우’가 된 문예봉은 『춘향전』 이후로도 조선적인 색채가 농후한 영화에 연거푸 출연하면서 조선을 대표하는 여배우로 자리를 굳혔다.¹⁷⁾

『삼천리』 1941년 6월호 “남녀배우수기” 특집에는 화장대 앞에 앉은 문예봉의 단상이 실렸는데, 이 글에서 그녀가 화장대 앞에 앉아서 하는 생각이란 화장도 ‘파아마넨트’도 싫고, “잘 생기지 못한 내 얼굴을 조선식으로 다듬는 것이 제 격”이라는 것이다. 원래부터 “보선에 갓신 신고, 긴 치마에 머리를 쪽지는 것으로써 전형미를 나타내기에 노력”하는 그녀는 조선의복이 “경쾌하고 소박하고 아담하고 품이 있게 미려”하며, 양장보다도 경제적이라고 하면서, “내 것을 무시하고 헛되히 서양풍에도 취됨”을 생각해야 할 때라는 말을 덧붙인다.¹⁸⁾ “『박래』 송배자”들에

17) 오스트리아 태생의 미국 영화감독 요제프 폰 스텐버그(Josef von Sternberg)가 1936년 9월 아시아 유람 중 잠시 경성을 방문했을 때, 문예봉은 환영의 꽃다발을 들고 역에 나가 그를 반겼으며 조선영화주식회사 창립사무소 주최로 열린 환영회에도 조선여배우로서는 유일하게 참석했다. 또한 스텐버그가 보고 간 유일한 조선영화는 문예봉이 주연한 『장화홍련전』이었다. 잠시나마 조선영화계를 들썩였던 스텐버그의 방문은 이후 조선영화계에서 문예봉이 차지하게 될 위상을 예고한 사건이었다.

게 양풍을 근절하고 검소한 복장을 하자고 선전하는 데 스스로를 ‘조선 식 외모’로 가꿔왔다고 말하는 문예봉만 한 이가 있을까. 서구 문화를 근절하고 사치를 배격하자는 구호 아래 문예봉의 검소한 생활 태도와 ‘조선적 색채’는 더욱 긍정적으로 부각되었다.

『삼천리』 1940년 4월호에 실린 좌담회에서도 문예봉은 “출연한 영화의 작품이 그췌 것보다 어췌 것이 났고, 어췌 것보다 오늘 것이 났고, 오늘 것보다 내일 것이 났다고, 이렇게 자꾸 자꾸 제 연기가 진보되고 향상되어 간다는 평을 듣게 되도록”¹⁹⁾ 연기에 임할 것이라고 다짐하면서 배우로서 적극적인 면모를 보여준다. 원래부터도 배우로서의 자의식이 남달라 “시간의 여유가 없어서 공부할 수 없는 것”에 불안을 느끼고, “좀 더 공부해서 영화예술을 진정으로 이해할 수 있도록 노력하려는 것”²⁰⁾이 소망이라고 말하곤 했으며, 활동하는 내내 정숙하고 “조선 여성의 전통적 미”를 지닌 “현모양처”²¹⁾로 부각되어 왔기 때문에, 문예봉은 누구보다도 프로파간다의 효과를 높일 수 있는 여배우였다. 그래서 녹기연맹 강사였던 이영근은 “문예봉 씨는 내가 들은 바로는 전혀 학교에 다닌 적이 없다고 한다. 그런데 청렴한 성품이 오늘의 그녀를 만들었다고 한다.”²²⁾고 하면서 문예봉과 같은 성품과 생활태도를 영화인들

18) 文藝峯, 『내化粧室』, 『三千里』 제13권 제6호, 1941년 6월, 262쪽.

19) 『文藝峯等當代佳인이 모여, 『紅淚·情怨』을 말하는座談會』, 『三千里』 제12권 4호, 1940년 4월, 146쪽. 이 좌담회에는 삼천리 측에서 이서구, 박계주, 최정희, 여배우 측에서 문예봉과 복혜숙을 비롯해, 김선영, 남궁선, 남해연 등이 참석했다.

20) 『映畫界의花形을찾어서이야기하다 - 文藝峯訪問記』, 『朝光』 제2권 3호, 1936년 3월, 191쪽.

21) 朴基采, 『내가監督한主演女優印象 : 清雅한百合文藝峯嬢』, 『朝光』 제3권 10호, 1937년 10월, 190쪽.

22) 上田龍男, 『戰時下娛樂の再編成』, 『朝光』 제9권 1호, 1943년 1월, 125~126쪽. 번역은 인용자. 우에다 다치오(上田龍男)는 현영섭의 뒤를 이어 녹기연맹에 가입했던 이영근의 창씨명이다.

의 모범으로 제시하기도 했다.

스크린 안팎에서 ‘국민 되기’의 수행을 시각적으로 구체화해야 했던 여배우들은 선전영화에서는 후방의 ‘산업 전사’나 지원병의 모매(母妹), 연인, 아내 등으로 출연했다. 사회적으로 요구되는 이미지를 ‘연기(演技)’를 통해 구체화하는 것이 배우들의 존재 의미인 이상, 그들은 ‘국민 되기’의 완성이 아닌, 과정의 수행을 보여주기 위해 ‘국민’을 ‘연기’해 갔다. 이에 대해서는 다음 장에서 조선영화계의 대표적인 여배우 문예봉과 김신재를 중심으로 논의를 전개하기로 한다.

3. 문예봉과 김신재, 그리고 ‘지원병의 모매(母妹)’

문예봉과 김신재는 일제 말기에 가장 활발하게 활동한 여배우들이다. 두 사람 모두 여러 인터뷰 기사나 동료들의 인상평에서 연기는 물론이고 가정에도 소홀함이 없는 좋은 아내이자 어머니로 묘사되고 있다. 문예봉은 아버지인 배우 문수일의 영향으로 무대와 가깝게 자랐고, 성장해서는 극작가 임선규와 결혼해 배우 생활에 제약을 받지 않았다. 신의 주 신연극장에서 사무원으로 일하다가 같은 극장 영사기사였던 최인규와 결혼한 김신재는 남편이 영화계에 입문하면서 그의 권유로 연기를 시작했다. 이러한 가정환경은 1930년대 후반부터 해방 전까지 이들이 영화계에서 활발하게 활동하는 데 든든한 버팀목이 되었다.

연기와 가정생활 양쪽에서 건실한 이미지를 구축했던 두 여배우는 일제 말기에 제작된 선전영화에서 ‘지원병의 모매(母妹)’나 ‘지원병의 아내/연인’ 역을 연기하며 ‘총후의 여성’ 상을 보여주었다. 그러나 영화 속에서 문예봉과 김신재가 연기한 ‘총후의 여성’은 조선의 과거와 현재, 미래의 운명과 관련해 사뭇 다른 양상을 보인다. 이 장에서는 문예봉과

김신재의 비교를 통해 조선을 대표하는 두 여배우의 역할 분담에 초점을 맞추고자 한다.

문예봉은 1930년대 초반에 활동을 시작해 수수한 차림새와 단아한 외모, 정숙한 가정부인의 이미지로 조선영화계를 대표한 여배우다. 아버지 문수일이 관계한 연극시장과 조선연극사에서 연기를 시작한 문예봉은 이규환 감독의 『임자 없는 나룻배』(1932)에서 나운규가 연기한 뱃사공 춘삼의 딸 애연으로 출연하며 스크린에 데뷔했다. 『임자 없는 나룻배』는 딸을 겁탈하려는 철교 공사 책임자를 도끼로 살해한 뱃사공 춘삼의 이야기인데, 춘삼 역을 『아리랑』(1926)의 나운규가 연기했다는 점, 그리고 춘삼의 딸 애연 역으로 문예봉이 등장했다는 점만으로도 주목할 영화다. 이 영화의 ‘춘삼(나운규 분)-애연(문예봉 분)’ 구도는 『아리랑』의 ‘영진(나운규 분)-영희(신일선 분)’의 반복으로, 문예봉을 조선영화의 상징 나운규의 ‘딸’로서 무성영화 시대의 ‘화형배우(花形俳優)’ 신일선의 뒤를 잇는 차세대 여배우로 지정한 것이기 때문이다. 『임자 없는 나룻배』 이후 대부분의 출연작에서 문예봉은 주로 선하고 순진하며 고전적인 정조를 풍기는 조선(농촌) 여성을 연기했는데,²³⁾ 그 중 그녀를 ‘삼천만의 연인’으로 자리매김하게 한 대표작은 역시 이규환의 『나그네』(1937)였다.

가난하지만 건실했던 한 남성이 가족을 위협하는 악당을 살해하고 자수하는 내용인 『나그네』에서 문예봉은 악당 삼수에게 겁탈당할 뻔 하

23) 이러한 이미지는 영화 속에서는 『춘향전』의 ‘춘향’과 『춘풍』의 ‘영옥’, 『장화홍련전』의 ‘장화’ 등을 통해서 구축되었다. 그러나 『장화홍련전』 이후 언젠가 ‘팍프’역에 한번 도전해 보고 싶다고 했던 문예봉은 『미몽』(1936)의 ‘애순’ 역을 맡아 매우 돌출적인 행보를 보여준다. “어떤 방탕녀의 이면을 묘사한 행장기”라고 광고된 『미몽』(1936)에서 애순은 남편이 사치와 허영을 질타하자 “나는 새장 속의 새는 아니니까요.”라고 말한 뒤 남편과 아이를 버리고 뛰쳐나간 타락한 여성으로 문예봉이 쌓아온 ‘현모양처’의 이미지와는 전혀 다르다.

는 복룡의 아내 옥희 역을 맡았다. 「임자 없는 나룻배」와 「나그네」는 가족(딸/아내)을 지키기 위해 살인이라는 비정상적이고 극단적인 행동을 취할 수밖에 없는 식민지 남성의 무기력과 식민지의 비참한 현실을 우회적으로 그린 영화들이다. 여기서 문예봉은 「아리랑」의 영희, 「임자 없는 나룻배」의 애연으로 이어지는 식민지 여성의 초상, 즉 ‘강간당할 위기에 처한 누이/딸/아내’의 상을 빚어냈다. 「나그네」의 흥행과 출연작들의 해외 수출을 통해 조선을 넘어 만주와 일본에까지 그 인지도를 넓힌 문예봉은 이후 해외에서도 조선을 대표하는 여배우로 각인된다.

일제 말기에 문예봉이 출연한 선전영화는 이러한 기존 이미지의 연상선 위에 새로운 이미지가 덧입혀진 것이었다. 「나그네」 이후 출연한 첫 선전영화인 「군용열차」(1938)에서 문예봉은 기생이 되어 오빠 점용(왕평 분)을 철도학교에 보낸 헌신적인 여동생 영심으로 출연한다. 가족을 위해 어쩔 수 없이 기생이 된 여동생과 그를 구하지 못하는 무력한 오빠의 구도는 당시 유행했던 ‘화류비극’의 코드로, 이는 앞서 살펴봤듯이 식민지 시기 영화에서 반복되는 민족의 알레고리, 즉 식민지의 무능한 남성과 강간당할 위기에 처한 여성(‘누이/딸/아내/애인’) 구도의 또 다른 변형이었다. 하루 빨리 몸값을 치르지 않으면 여동생이 다른 곳에 팔려갈 처지라고 해도 점용에게는 영심을 구할 돈이 없다. 이때 그의 친구이자 영심의 애인인 원진에게 중국스파이가 접근하고, 애인을 구하려는 마음에 원진은 스파이에게 군용열차에 대한 기밀을 판다. 영화는 결국 이 사실을 점용에게 고백한 원진이 “동양 평화를 위하여 반도 철도를 잘 지켜주길 바라네. 그리고 영심이를 행복스럽게 해주게. 모든 것이 영심이를 위해서였네.”라는 유서를 남기고 자살하게 함으로써 멜로드라마의 통속성과 프로파간다의 목적성을 양 손에 쥐려고 했다. 하지만 「군용열차」에서 멜로드라마와 프로파간다의 결합은 그다지 성공적이지 못했다.²⁴⁾

『군용열차』에서 문예봉이 연기한 영심은 원진이 “매국노”가 되는 계기를 제공하는 인물이지만 전체적인 내러티브와 매끈하게 결합되지 못한다. 조선옷을 다소곳하게 차려입은 문예봉이 등장하는 장면은 첩보물이나 활극 분위기로 진행되는 영화 속에서 오히려 단절이나 휴지(休止)로 위치한다. 이는 문예봉을 통해 환기되는 특정한 정서와 국책 선전영화가 내세우는 당위 사이의 간극이며, 이후 문예봉이 출연한 선전영화들에서 발견되는 식민지적 무의식을 예고한 것이기도 하다.

문예봉이 출연한 두 번째 선전영화는 안석영이 연출한 『지원병』(동아영화제작소, 1941)이다. 이 영화에서 문예봉은 지원병으로 출정하는 춘호(최운봉 역)의 애인 분옥으로 출연했다. 검은 치마에 하얀 저고리를 단정하게 차려입은 농촌처녀 분옥(문예봉 분)은 양장에 퍼머넌트를 하고 경성에서 내려온 지주의 여동생 ‘모던 걸’ 영희(김영옥 분)와 대비되어, 세련되지 않는어도 단아하고 청초한 인상을 풍긴다. 이 영화에서 가장 문제적인 것은 첫 장면과 수미쌍관을 이루는 마지막 기차역 장면이다. 애인 춘호가 포함된 출정군인들을 환송하며 분옥은 일장기를 들고 흔드는데, 영화는 문예봉의 조선옷 위에 ‘애국부인회’ 휘장을 두르는 손쉬운 조작으로 그녀를 총후의 여성으로 소환하고 있다.(사진 1)

24) 김려실은 비슷한 시기 일본에서 제작된 리코란(李香蘭) 주연의 『백란의 노래(白蘭の歌)』(1939)와 비교했을 때 『군용열차』(1938)는 조선적인 멜로드라마에 국책 프로파간다를 봉합하는 데 실패한 영화였다고 평가한다. 『군용열차』에 대한 상세한 분석은 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』(삼인, 2006), 145~161쪽을 참조.



사진 1. 영화 「지원병」에서 춘호(최운봉 분)를 배웅하는 분옥(문예봉 분).
조선옷 위에 애국부인회 휘장을 두르고 있다.

그런데 수수한 조선옷 차림 위에 애국부인회의 휘장을 두른 분옥의 복장처럼 이 마지막 장면의 이미지는 영화가 제시해야 하는 당위와 충돌한다. 떠나는 애인을 배웅하는 분옥은 「나그네」에서 끌려가는 남편이 사라질 때까지 하염없이 바라보는 처연하고 가련한 옥희와 그다지 멀지 않기 때문이다. 조선옷을 입고 망연히 배웅하는 문예봉은 언제까지나 슬픔과 비애가 어린 잔영으로 남는다. 때문에 마지막의 기차역 환송 장면에서 영화는 신체제가 요구하는 명랑보다 가족과 고향을 두고 떠나는 청년의 비애를 더욱 강하게 환기시킨다. 출정하는 춘호를 배웅하는 춘호 모의 클로즈업된 얼굴과 떠나는 춘호의 슬프고 처량한 눈빛, 그리고 선로에 떨어진 일장기를 주어들고 애인이 탄 기차가 떠나가는 것을 오래 바라보는 분옥의 얼굴은 이 청년이 과연 지원병이 되기를 그토록 열망했는지, 모두가 그의 출정을 진정으로 기뻐하는지 의심하게 만들으로써, 선전영화의 결말로서는 실패했다. 일제의 선전영화로 제작된 「지원병」이 해방 후 버젓이 상영관에 내걸릴 수 있었던 이유도 바로 여기에서 찾을 수 있을 것이다.²⁵⁾

문예봉이 조선을 대표하는 정숙한 현모양처의 이미지를 바탕에 두고

프로파간다와 결합되었다면, 김신재는 1940년대에 제작된 선전영화를 바탕으로 이미지를 구축했다. 그녀는 1930년대 후반 출연작 몇 작품을 제외하고는 자신의 필모그래피를 거의 선전영화로 채웠다. 함경도 사투리가 남아있는 억양과 투박한 음색, 그리고 일본어에 자신이 없었던 문예봉과 달리, 만주의 안동고녀에서 수학한 김신재는 청아한 목소리와 능숙한 일본어 실력으로 만영의 이향란(李香蘭)이나 일본의 사노 슈지(佐野周二)를 비롯한 제국의 배우들과 교우하며 좌담회에 참석하고, 일본어로 합작영화의 로케수기를 기고하는 등 누구보다 적극적인 방식으로 ‘대동아의 지정학’에 배치된 여배우였다.

안석영 감독의 『심청』(1937)에 단역으로 출연해 연기 생활을 시작했던 김신재는 이후 『도생록』(1938), 『애련송』(1939), 『무정』(1939) 등에 연이어 출연하면서 인지도를 넓혔다. 이광수의 원작을 영화화한 『무정』에서 김신재는 신여성 ‘선형’으로 출연했다. 원작과 달리 1930년대의 통속적 감각에 맞게 각색된 영화 『무정』은 ‘기생 월향’(한은진 분), 즉 영채를 중심으로 전개되기 때문에 원작에서보다도 선형의 비중이 훨씬 적었다.²⁶⁾ 그러나 신여성 선형과 밝고 명민한 이미지의 여배우 김신재는 서로 잘 어울리는 조합이었다.

25) 『균용열차』는 해방 후 서울극장에서 “낙양의 젊은이”로 제목을 고쳐서 재개봉되었고, 『지원병』을 비롯하여 일제 말기에 제작된 선전영화 몇 편도 해방 후에 상영된 일이 있다. 『일제의 국책영화 기관 상영으로 모리』, 『서울신문』, 1946년 3월 4일자 2면.

26) 이광수의 원작이 매일신보에 연재된 때부터 20년이 지난 시점에서 제작되었던 영화 『무정』은 1930년대 후반 상황에 맞게 각색된 것이다. 『무정』은 시나리오에서 영채의 이름을 아예 ‘기생 월향’으로 명명해 버리는 등 이광수의 소설 『무정』의 후광을 빌렸으며, 철저히 1930년대 후반의 통속적 감각에 의해 만들어진 영화였다. 영화에서 중학교 영어 교원이던 형식의 직업은 국어(일본어) 교원으로 바뀌었고, 인물들은 전화로 용건을 전하는 데 익숙하며, 연인들은 창경원을 산책하거나 자동차를 타고 교외로 나가는 데이트를 자연스럽게 즐긴다. 영화 『무정』에 대해서는 이화진, 『조선 영화-소리의 도입에서 친일영화까지』(책세상, 2005), 47~56쪽 참조.

1930년대 후반 조선영화의佳作(佳作)으로 일컬어지는 「수업료」(1940)와 「집 없는 천사」(1941)의 출연은 이후 선전영화에서 김신재에게 지정된 위치와 관련해 주목해야 한다. 「수업료」와 「집 없는 천사」 둘 다 가난한 조선 아이들과 그들을 감싸고 보살피는(천황의) 온정을 그린 영화로, 여기서 김신재는 사랑으로 감싸주어야 할 조선의 소년들과 가까운 곳에 놓인다. 특히 「집 없는 천사」에서 그녀는 부랑아 용길의 ‘잃어버린 누이’ 명자로 출연하여 ‘고아 남매의 재회’라는 영화의 서브플롯을 이끌어간다. 그런데 바로 이 ‘조선 소년의 잃어버린 누이’라는 김신재의 배역은 전쟁 막바지의 선전영화에서도, 또 해방 직후 최인규가 ‘친일’을 속죄하며 만든 영화 「독립전야」에서도 반복된다는 점에서 의미심장하다.

「수업료」와 「집 없는 천사」에서 가난한 조선 아이들에게 베푸는 온정이 세상을 얼마나 따뜻하게 만들 수 있는가를 보여주었던 최인규는 「태양의 아이들(太陽の子供達)」(1944), 「가미가제의 아이들(神風の子供達)」(1945), 「사랑과 맹세(愛と誓い)」(1945)를 통해 제국이 베푸는 사랑에 피로써 보은하는 식민지의 소년들을 그려내는데, 김신재는 남편이 연출한 이 모든 선전영화에서 군인이 될 조선 소년들 곁에 있었다.

여기서는 이 중 필름을 볼 수 있는 영화 「집 없는 천사」와 「사랑과 맹세」의 경우를 중심으로 김신재의 배역과 이미지를 살펴보기로 하자. 이 두 영화는 조선인 부랑아와 그를 거두는 양부, 그리고 잃어버린 남매 등의 모티브가 동일한데, 김신재의 출연은 두 영화를 이어주는 중요한 연결고리이다. 「집 없는 천사」에서 작고 가녀린 체구로 동생과 함께 종로 거리를 헤매던 고아 소녀 명자로 출연했던 김신재는 「사랑과 맹세」에서는 전사한 조선인 소위의 미망인이자 어린 시절 에이류 또래의 남동생을 잃어버린 조선여성 에이코로 출연했다. 「사랑과 맹세」는 조선인 부랑아 에이류와 전사한 조선인 장교의 미망인 에이코가 서로 남매일지도 모른다는 의혹이 극적 긴장을 조성한다. 하지만 정작 결말에서

그 둘이 정말 남매인지 아닌지는 별로 중요하게 부각되지 않는다. 영화의 후반부에서 에이류는 에이코가 자신의 잃어버린 누이이기를 바랐으나 친누이가 아님을 확인하게 된다. 에이코 곁에 조금이라도 오래 머물고 싶어서 거짓말을 했던 에이류는 이 일을 통해 사육에 눈먼 부끄러운 행동으로는 누구도 에이코의 동생으로 인정받지 못한다는 더 중요한 사실을 깨닫는다. 결말에서 에이류는 마침내 긴 방황을 끝내고 해군에 입대하는데, 이것은 일본인 양부모의 따뜻한 보살핌과 ('수양누이'가 될) 에이코의 격려를 통해 에이코의 전사한 남편 무라이의 뒤를 이어 벗꽃이 만발한 길을 걸어가고자 결심할 수 있었기 때문이다. 전쟁이 막바지로 치달을 무렵의 선전영화에서는 그들이 정말 피를 나눈 사이인지는 중요하지 않았다. 조선 청년들은 서로가 서로의 형과 동생이 되어 형의 죽음을 동생이 이어가는데, 그 죽음을 이어주는 그들의 '누이'로 표상된 이가 김신재였다.

『사랑과 맹세』에서 김신재는 일본인 양부 시라이 역을 맡은 일본배우 다카다 미노루(高田稔)와 함께 논의될 필요가 있다. 『사랑과 맹세』에서 시라이는 『집 없는 천사』에서 종로를 헤매고 돌아다니던 조선인 고아들에게 기독교의 사랑을 실천한 방성빈 목사(김일해 분)의 자리를 대체하는 엄격하고 자애로운 일본인 양아버지이다. 다카다는 『망루의 결사대(望樓の決死隊)』(1943)에서 국경마을을 지키기 위해 어머니가 위독하다는 전보에도 자리를 비우지 않은 국경수비대의 다카츠 경보부를 연기하여, 『망루의 결사대』와 『사랑과 맹세』 두 영화를 통해 조선인을 아끼고 보살피는 일본인으로 출연하고 있다. 이미 『망루의 결사대』에 함께 출연했던 다카다 미노루와 김신재는 『사랑과 맹세』에서 조선인 부랑아를 매개로 다시 만나게 된다. 『망루의 결사대』에서 다카츠의 부하로 국경수비 중 총에 맞아 순직한 김순사의 여동생 영숙으로 출연했던 김신재는 『사랑과 맹세』에서는 시라이의 동료였던 무라이의 미망인으로 등



사진 2. 『조선해협』 중 한 장면.
‘지원병의 아내’ 김슈쿠(左, 문예봉)와
‘지원병의 누이’ 기요코(右, 김신재)

장하는데, 조선의 소년/청년들의 ‘남겨진 누이(아내)’와 그녀를 걱정하고 보살피는 ‘일본인 양아버지’의 반복적인 구도 속에서 김신재의 위치가 지정되고 있다고 할 수 있을 것이다.

문예봉과 김신재는 1943년에 개봉된 박기채 감독의 『조선해협』에 함께 출연했다.(사진 2) 사단법인 조영이 징병제 실시를 기념해 순오락영화로 기획한 『조선해협』은 같은 해 제작된 『젊은 모습』과 달리 조선에서만 상영된 영화다. 『집 없는 천사』를 비롯해 몇 편의 영화에 함께 출연한 바 있지만, 조

선 관객들만을 겨냥한 이 영화에서 두 여배우가 각각 지원병의 아내와 누이 역할을 맡고 있다는 점이 흥미롭다. 『조선해협』에서 문예봉은 후에 지원병으로 참전하게 되는 세키(李家成基, 남승민 분)의 아내 김슈쿠(三原錦淑)로, 김신재는 세키의 여동생 기요코(清子)로 출연하는데, 문예봉의 ‘현모양처’ 이미지와 김신재의 친진한 ‘누이’ 이미지가 잘 결합되어 두 여배우의 공연 효과를 충분히 이끌어내고 있다.

『조선해협』은 전선이 아닌 후방의 일상을 그리고 있는 만큼, 문예봉이 출연한 어떤 영화들보다도 그녀의 역할이 내러티브의 중심에 안착해 있다. 그녀가 연기한 ‘충후 부인’ 김슈쿠는 조선의 여성들이 본받아야 할 모범으로 제시되고 있지만, 홀로 모든 수난을 감내하는 멜로드라마의 여주인공이다. 허락을 얻지 못한 결혼이라 시아버지에게 며느리로

인정받지 못했던 긴슈쿠는, 남편이 지원병으로 입영한 후 홀로 아들을 출산하고, 공장에서 열심히 봉공하고, 결국 과로로 쓰러져 병원에 입원해야 비로소 가족으로 인정받는다. 그것은 흡사 식민지 조선인이 (일본)국민'이 되기 위해 각고의 노력을 다 하고 있음을 보여주는 퍼포먼스스와도 같다.

김신재가 연기한 지원병의 누이 기요코는 긴슈쿠와 시아버지를 화해시키기 위해 애쓰는 인물인데, 이미 첫째오빠가 전사하고 둘째오빠 세키마저 지원병으로 입영했는데도 슬프거나 우울해 하기는커녕 여전히 천진한 모습이다. 그녀의 어머니 역시 마찬가지다. 이 '지원병의 모매(母妹)'에게 맡겨진 일은 전선에 나간 지원병의 무사귀환을 기원하는 것이기보다는 후방에 남겨진 지원병의 아내와 아들을 돌보고, '가족'이라는 이름으로 그들을 감싸 안는 것이기 때문이다.

문예봉과 김신재를 각각 '지원병의 아내'와 '지원병의 누이'로 표상한 데에는 외모와 분위기, 기존 출연작에서의 이미지, 영화계 안팎에서의 활동 등이 서로 맞물려 작용하고 있다. 선전영화에서 문예봉은 조선옷 위에 '애국부인회' 휘장을 두르듯 기존의 정숙한 현모양처 상을 총후부인의 상으로 변조하는 방식으로 총후의 여성을 연기하게 된다. 문예봉은 1930년대 중반 그녀가 주조한 식민지 여성의 이미지와 완전히 단절되지 않는다. 그래서 '비에'나 '우울'의 정서를 밑바탕에 깔고 멜로드라마의 동정 받는 여주인공으로 배치될 때 문예봉이 연기하는 인물의 성격과 내러티브는 잘 밀착될 수 있었다. 반면 김신재는 명랑과 쾌활의 정서와 결합된다. 가난하고, 부모를 잃고, 오빠나 남동생을 잃어버려, 가련해 보일 수는 있어도 든든한 양부(『집 없는 천사』에서 의사, 『망루의 결사대』에서 다카츠 부부, 『사랑과 맹세』에서 시아버지와 시라이)의 보호를 받으며 오늘의 조선 여성, 그리고 내일의 제국 여성이라는 이미지를 제시하게 된다. 일본 배우 사노 슈지와와의 대담에서도 '성숙한 (일본)

남성'이 보호해야 할 '어린 조선여성'이라는 김신재의 이미지는 반복된다.²⁷⁾ 과거가 소실된 조선여성인 김신재는 우울과 비애와 잘 섞이지 않았다. 『조선해협』에서 문예봉이 위기와 불안, 고통의 이미지와, 김신재가 안정과 건강, 명랑의 이미지와 결합되어 영화의 리듬을 이끄는 것도 이러한 배치와 관련해 생각해 볼 수 있을 것이다.

4. 『그대와 나(君と僕)』에서 만난 제국의 여배우들

『대동아』 1943년 4월호에는 난생 처음으로 도쿄를 방문한 김신재의 감격스러운 수기가 실려 있다. 그녀의 도쿄행은 조선총독부 경무국의 지도하에 고영이 일본의 도호(東宝)영화사와 합작하여 제작한 『망루의 결사대』 촬영 때문이었다. 관부연락선을 타고 시모노세키에 도착해 갈아탄 기차에서, 차창을 지나가는 생생하고 희망이 충만한 풍경을 보며 그녀는 “포학(暴虐)한 미영(米英)을 응징전멸하기 위해서 총력을 다해 싸우고 있는 우리나라의 거짓 없는 건전한 모습을 눈앞에서 보고 헤아렸을 때” 가슴 가득 환희가 퍼져나가더라고 적고 있다. 김신재의 글을 계속 인용해 보자.

적국의 여성들에게도 이 기쁨을 나누어 보여주고 싶다는 생각이 들었습니다. 그리고 **아직 내지를 방문한 적이 없는 조선의 여성들에게도** 꼭 한번은 화려한 두루마리 그림을 펼쳐 보여주듯이 **우리들의 나라가 여기에 이어져 있다는 것을 보여주고 싶은 바람**으로 가득 차 있습니다. 동시에 우리 여성들도 분려노력해서 온갖 인고도 훌륭히 잘 견뎌내어 이 황토(皇土)로 하여금 언제까지라도 영원히 밝고 번영한 것으로 만들어야만

27) 三千里 編輯局, 『佐野周二と金信哉座談會』, 『三千里』 제13권 6호, 1941년 6월, 50~54쪽.

한다고 굳게 마음에 맹세하는 것이 있었습니다. (중략) 이 갱생에서 오늘 의 환희와 희망을 실어서 동경으로 도호의 망루로, 우리들의 결사대는 맹진해갑니다.²⁸⁾ (강조는 인용자)

김신재는 일본(“내지”)의 풍경을 보면서 “우리들의 나라”가 여기에도 펼쳐져 있다는 감격 속에서 환희와 희망을 이야기한다. 그녀는 드디어 조선을 넘어 제국의 중심을 향해 “맹진”하는 중이다.

김신재의 도쿄행은 몇 년 전 문예봉이 『나그네』의 녹음 작업을 위해 도쿄에 방문할 때와 다른 의미를 갖는다. 도쿄의 스튜디오에서 일본 배우들과 눈인사를 나누고, 잘 갖추어진 촬영 설비와 촬영장의 분위기를 부러워하기는 해도, 문예봉은 그들을 ‘같은 나라’ 배우로 생각하지 않았다. 문예봉을 그녀에게 해 주는 것은 일본과 ‘다른’ 조선, 일본이 ‘아닌’ 조선이었기 때문이다. 1936년 스티븐버그가 경성을 방문했을 때에도, 『나그네』가 도쿄 흥행에서 좋은 평가를 얻었을 때에도 그녀는 일본에 ‘없는데’ 조선으로서 기모노나 양장이 아니라 조선옷을 곱게 차려입고 쪽을 진 머리모양으로 그 이미지를 호소할 수 있었다. 그러나 김신재는 자신의 도쿄행을 ‘조선은 일본’이기에 가능한 것으로 만들고 있다. 이때 김신재는 도쿄에서 일본의 쇼와기 최고 여배우 하라 세츠코(原節子)와 함께 『망루의 결사대』에 출연한다. 국경수비대장 다카츠의 아내 요시코(하라 세츠코 분)와 순직한 조선인 순사의 누이로 의학을 공부하는 영숙(김신재 분)이 맞잡는 손이 험겨워 보이지 않는 세계, 어쩌면 김신재는 바로 그 세계가 “우리들의 나라”라고 여겼을지도 모른다.

어떤 면에서, 1940년대 전반기의 조선영화계는 “우리들의 나라”라는 가상을 구현하는 ‘꿈의 공장’이었다. ‘내선일체(內鮮一體)’를 내걸고 일

28) 金信哉, 『初めての『東京』へ, 女優手記』, 『大東亞』 제15권 제3호, 1943년 4월, 140~141쪽. 번역은 인용자.

본과 조선의 제작진들이 결집했던 『망루의 결사대』나 『그대와 나(君と僕)』(1941) 같은 선전영화는 그러한 꿈의 결정체라고 할 수 있다. 특히 최초의 조선인 전사자 이인석을 기리며 제작된 히나쓰 에이타로(日夏英太郎, 조선명 허영)의 영화 『그대와 나』²⁹⁾가 보여주려던 것은 ‘조선에 있으나, 조선에 없는 세계’, 즉 조선인과 일본인이 서로의 문화와 풍속을 존중하며 평화롭게 살아가는 이상적인 조선이었다. 영화에서 부여박 물관장으로 있는 일본인 료헤이는 김치를 좋아하며, 료헤이의 처제 미츠에는 조선인 친구 백희에게 기모노를 입혀주며 좋아한다. 이들의 우애 가득한 세계는 지원병 에이스케가 사공의 장구에 맞추어 조선민요 양산도를 부를 수 있는 낭만적인 세계이기도 하다.

『그대와 나』는 이러한 꿈의 세계를 매우 적극적으로 필름 바깥의 여러 현실적인 기획들과 연계시켰다. 필름 바깥의 사건이란, 조선군 사령부가 제작하고, 조선총독부와 일본 육군성 보도부가 후원하며, 조선총독 미나미 지로(南次郎)와 조선군 사령관 이타가키 세이시로(板垣正四郎)가 특별 출연했다는 것, 영화 제작을 위해 철도와 전기에 대한 온갖 편의가 특별히 제공되었다는 것, 군사령부는 물론이고 백화점을 비롯한 민간단체들이 전폭적으로 제작을 지원했다는 것 등이다. 일본과 조선을 아우르는 스타급 배우들이 대거 출연해 이 영화를 조선영화에서는 볼 수 없었던 초유의 대작으로 만들 것이라는 기대도 여기에 빠뜨릴 수 없을 것이다.³⁰⁾ 노래하는 만주 소녀로 잠깐 출연했을 뿐인 이향란까지 포

29) 『三千里』 제13권 제9호(1941년 9월)에 수록된 『그대와 나(君と僕)』 시나리오의 한국어 번역본은 심원섭 역, 『너와 나』, 『해방 전(1940-1945) 상영 시나리오집』(평민사, 2004)에 실려 있다. 히나쓰 에이타로(日夏英太郎)라는 이름으로 활동했던 조선인 허영의 활동과 영화 『그대와 나』에 대해서는 우즈미 아이코(内海愛子)와 무라이 요시노리(村井吉敬)의 『シネアスト許泳の『昭和』』, 凱風社, 1987을 참조할 수 있다.

30) 영화에는 만영의 이향란을 포함하여, 일본의 쇼치쿠(松竹)와 도호(東宝)의 소속

함한다면, 3국의 배우진은 이 영화를 통해 ‘제국의 오늘’을 전시하고 있었다. 영화의 모든 출연진과 제작진은 군속이 되어 조선군사령부에서 선서를 하며 크랭크인을 했고, 지원병으로 출연한 남성배우들은 지원병 훈련소에서 2주간 입소해 총검 훈련을 받는 등 영화는 배우들이 진정 ‘국민’처럼 연기하도록 제작의 전 과정을 완벽하게 기획했다.

남성배우들이 ‘군인’과 같은 마음으로 제작에 참여하도록 기획되었다면, 여배우들은 조선과 일본, 만주의 협화(協和)를 보여주는 상징으로서 서로의 친교와 유대를 ‘위장’ 혹은 ‘과시’하도록 배치되었다. 조선과 일본의 여배우들이 우정을 함께 나누는 ‘호뭇한 장면’이 ‘대동아공영’의 상을 선전하는 데 얼마나 효과적일지는 굳이 말하지 않아도 좋을 것이다. 우정은 정치적 이해관계 바깥에 있는 것이며, 사람과 사람 사이의 일이지 식민자와 식민지인 사이의 일이 아니기 때문이다.

임신 때문에 중도에서 하차한 김신재 대신 이백희 역을 맡게 된 김소영은 촬영 기간 중 미츠에 역을 맡은 아사기리 교코(朝霧鏡子)와 친해졌다. 그녀는 아사기리와 나눈 우정을 촬영일기에 상세히 적고 있다. 촬영을 위해 “세상에 나온 후 처음으로 화복(和服)”을 입어보는 날, 마치 설을 맞이한 어린아이처럼 공연히 마음이 안정되지 못하고 기뻐던 김소영은, 그 며칠 후에는 아사기리와 함께 조선옷을 입고 도쿄의 시가지로 외출했다. 두 사람은 “똑같이 하늘 색 저고리에 흰 치마”를 입고 나가 조선옷이 아름답다는 칭찬을 들으며 즐거워했다. 김소영은 일본을 떠나

배우들인 고스기 이사무(小杉勇), 미야케 쿠니코(三宅邦子), 츠보우치 요시코(坪内美子), 아사기리 교코(朝霧鏡子), 가와즈 세이자부로(河津清三郎), 오비나타 덴(大日向傳), 마루야마 사다오(丸山定夫) 등이 총동원되었다. 조선에서도 문예봉과 김신재, 심영, 서월영, 최운봉, 이금룡 등 당대의 인기배우들이 캐스팅되었다. 김신재는 원래 이백희 역으로 캐스팅되어 영화의 홍보에 적극적으로 동원되었으나 임신 때문에 중도에서 하차하고 대신 김소영이 이백희 역을 맡게 된다. 內海愛子·村井吉敬, 앞의 책, 90쪽.

는 날에도 아사기리와 만나 종일 긴자(銀座)를 같이 걸으며 2개월 여 동안 나는 우정을 확인했다고 한다.³¹⁾



사진 3. 「그대와 나」에서 미츠에(아사기리 교코 분)가 이백희(김소영 분)에게 기모노를 입혀주는 장면을 촬영 중이다. (사진 제공. 니시키 유리코)

영화 속 미츠에와 이백희의 우정을 스크린 바깥에서도 이어갔다는 김소영의 촬영일기는 ‘대동아공영’과 ‘내선일체’ 이데올로기를 영화 그 자체보다도 더 효과적으로 선전하고 있다. 그러나 종전 후 태평양 전쟁기를 회고하는 인터뷰에 절대 응하지 않았던 아사기리 교코는 허영에 관한 다큐멘터리에서 당시 제작에 참여한 감독이나 배우나 스태프들이 놓일 수밖에 없었던 ‘역사적 흐름’과 불운을 이야기했다.³²⁾ 쇼치쿠 소속 배우로서 어쩔 수 없이 영화에 출연했던 아사기리에게 내내 화목한 척 촬영해야 했던 「그대와 나」는 결코 유쾌한 기억이 아니었을 것이다.

김소영의 촬영일기는 「그대와 나」 안팎의 사건과 관련해 또 하나의

31) 東京大船撮影所에서 金素英, 『朝鮮軍製作・志願兵映畫 「그대와 나」의 内地撮影日記』, 『三千里』 제13권 제12호, 1941년 12월, 86~89쪽.

32) 다큐멘터리 『세 개의 이름을 가진 영화인』(김재범 연출), 1999.

흥미로운 점을 제시해준다. 그것은 바로 조선 여성/배우들과 의상의 관계다. 조선영화에서 조선 여성/배우들을 그들이게 하는 것은 ‘조선옷’이다. 영화에서 국민복 또는 군복을 착용하고 등장하는 남성(배우)들은 일본인이나 조선인이나 모두 ‘제국의 신민’이라는 동일성을 주지시키지만, 거의 언제나 조선옷을 입고 등장하는 여배우들은 그들이 여전히 식민지인이라는 차이를 환기시킨다.

영화 『그대와 나』는 이 조선 여배우들에게 조선옷과 양장을 입혀볼 뿐 아니라, 조선여성 이백희가 일본인 친구 미츠에의 기모노를 입어보는 장면을 삽입하여 일본인과 조선인이 서로를 평등하게 이해하는 듯한 환상을 만들어 낸다. 그러나 일본여성인 미츠에도 조선옷을 즐겨 입는다는 대사나 조선여성이 기모노를 입어보는 장면이 그 의도대로의 결과를 낳으리라고 보기는 어렵다.

이 영화에 기노시타 타로(심영 분)의 아내로 잠깐 출연한 문예봉에 대해서는 다른 식의 질문을 던져 볼 수 있을 것이다. 영화에서 문예봉은 훈련 중인 남편의 사기를 염려해 아이가 죽은 것도 알리지 않은 “실로 훌륭한 군국의 여성”이면서도 지원병이 되어 돌아온 남편에게 “돌아 오셨어요?”라는 조선어로 인사하는 보통의 농촌여성이다. 아무리 내선 일체를 선전하는 영화라고 하더라도 그녀에게 조선옷 대신 기모노를 입힐 재간은 없다. 조선옷 대신 양장을 하고, 기모노를 입어볼 수 있는 것은 조선의 보통 농촌여성으로 출연하는 문예봉이 아니라, 여학생 이백희로 출연하는 김신재이거나 김소영이다.

선전영화에서 문예봉의 조선옷 위에 ‘애국부인회’의 휘장을 둘러볼 수 있어도, 문예봉이 조선옷 대신 ‘기모노’를 입은 모습을 조선의 관객들에게 보여줄 수 없는 이유는 무엇일까. 그녀는 조선을 대표하는 여배우로서 누구보다도 ‘국민’처럼 연기(演技)하기를 요구받은 배우가 아니던가. 또한 그녀는 영화 속에서 줄곧 조선 여성의 초상을 그려오지 않

있던가. 그 이유는 아마도 식민지 조선의 여배우들에게 ‘국민 되기’의 수행이 결코 완료될 수 없는 것, 그리하여 계속 연기(演技/延期)되는 것일 수밖에 없었다는 점과 관련될 것이다. 이 시기 여배우들은 ‘국민 되기’의 수행을 통해 제국 안에 배치되지만, 그들의 수행은 결코 완료될 수 없었다. 하나가 다른 하나와 완전히 같아지려고 한다는 것을 보여주려면 그 둘이 어떻게 다른가를 끊임없이 환기시켜야 하기 때문이다.

필름의 안팎에서 식민지의 여배우들은 조선의 풍경, 의상, 음식 등과 완전히 분리되지 않음으로써 차이의 도상(icon)이자 동화의 욕망을 추동하는 매개로 배치되었다. 그러나 정치 영역 바깥에 있다고 상상되는 풍물과 식민지의 여성/배우들을 떼어낼 수 없게 만드는 것은, 문화나 자연이라는 이름으로 차별을 은폐하고 그 이면에서 동화의 욕망을 추동하려는 제국의 기획이라고만 단언할 수 있을까. 그 안에서 식민지 남성의 무의식이나, 식민지 대중의 정서적·문화적 저항을 읽어낼 수는 없을까. 1940년대 전반기 ‘대동아의 지정학’ 속에서 조선 여배우들이 놓인 곳은 바로 이 미묘한 틈새들 어디쯤이 아니었을까.



사진 4. 이 사진은 김신재(左)와 문예봉(右)에게 기모노를 입히고 ‘내선일체’ 선전용 화보로 촬영한 것으로 보인다. 기모노를 입은 조선여배우가 식민자와 식민지인 각자에게 어떤 의미였을지는 앞으로의 과제로 남겨둔다. (사진 제공. 니시키 유리코)

□ 참고문헌

1. 기본자료

『조선일보』, 『동아일보』, 『매일신보』, 『신동아』, 『조선영화』, 『삼천리』, 『조광』, 『청색지』, 『국민문학』, 『대동아』

2. 단행본

강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006.

강옥희·이순진·이승희·이영미, 『식민지 시대 대중예술인 사전』, 도서출판 소도, 2006.

권명아, 『역사적 과시즘 : 제국의 판타지와 젠더 정치』, 책세상, 2005.

김남석, 『조선의 여배우들』, 국학자료원, 2006.

김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.

박명진, 『한국 극예술과 국민/국가의 무의식』, 연극과 인간, 2006.

이재명 외, 『해방 전(1940~1945) 상영 시나리오집』, 평민사, 2004.

이화진, 『조선 영화 : 소리의 도입에서 친일 영화까지』, 책세상, 2005.

토비 클락, 『20세기 정치선전 예술』, 이순령 옮김, 예경, 2000.

內海愛子·村井吉敬, 『シネアスト許泳の「昭和」』, 凱風社, 1987.

四方田犬彦, 『日本の女優』, 岩波書店, 2000.

四方田犬彦 編, 『李香蘭と東アジア』, 東京大學出版會, 2001.

Ayako Kano, *Acting like a Woman in Modern Japan : Theater, Gender, and Nationalism*, NY : Palgrave, 2001.

Leo Ching, *Becoming "Japanese" : Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkely : Univ. of California Press, 2001.

3. 논문

池内靖子, 『“여배우”와 일본의 근대성 : 주체, 몸, 시선』, 한국여성연구원 편, 『동아시아의 근대성과 성의 정치학』, 푸른사상, 2002.

Weikun Cheng, *The Challenge of the Actresses : Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin*, *Modern China*, Vol. 22, No. 2., Apr. 1996.

4. 기타

다큐멘터리 『세 개의 이름을 가진 영화인』(김재범 연출), 1999.

Abstract

Acting Like a 'Nation' in Colonial Korea : The Actresses in Propaganda

Lee, Hwa-jin

This article examines how the actresses were mobilized to propagandize for Japanese Empire in the late Colonial Korea. Under the war basis, the actresses were called upon to present themselves as "Women in the rear guard" whose images were different from their existing images related to extravagance, vanity, dissolute life and so on. In propaganda films, they played an 'industrial worker', a 'mother of militant nation', and a soldier's mother, sister or love. Out of screen, they had to display that they were carrying out a radical reform of their life style, behavior, and even family life. Moreover, famous actresses were symbolized as the cultural interchange within the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere(大東亞共榮圈). Especially Moon Ye-Bong(文藝峰) and Kim Shin-Jae(金信哉) made a lot of appearances in propaganda films. Moon played the role of "Madam in the rear guard(銃後婦人)" who endures whole suffering alone. That character reminded the Korean audiences of her old established image of "a wise mother and good wife(賢母良妻)". Kim acted "a lost sister" of a boy to be a soldier. Through that character, Kim could represent herself as a bright and healthy woman relevant to the New System(新體制). Although their acting could be to perform "Becoming Japanese", they could never be

"Japanese". Paradoxically, their position could have a political significance only when they were dressed in Korean clothes, since the dynamics of "Becoming Japanese" discourse had been based on the difference between the colonizer and the colonized. It was necessary that their acting like a nation revealed the incomplete national identity and the contradiction of "becoming Japanese" discourse.

Key words : propaganda, actress, acting like a 'nation', Moon Ye-bong, Kim Shin Jae, becoming Japanese, woman in the rear guard, soldier's mother and sister

■ 본 논문은 4월 15일 투고되어 5월 10일에 심사가 완료되었으며 5월 20일 게재가 확정되었음.