

황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀가 죽는가

-<조선해협>, 기다림의 멜로드라마-

이영재 *

<차례>

머리말: 징병제 하의 지원병-“우리들 새로이 병사로 부르심을 받아”

1. “보람있게 죽자”. 피식민지인 병사라는 것
2. 징병제의 시간, 멜로드라마의 시간
3. 우울로부터 멜로드라마로-미워도 다시 한번, 1943
4. 떠나는 남자, 기다리는 여자
5. 얼굴-클로즈업, 그녀는 죽을 것이다
맺음말을 대신하여: 아인의 공포와 국민의 사랑

<국문초록>

1943년 선전영화로서는 완전히 실패했다고 평가된 한 편의 영화가 조선의 모든 선전영화를 능가하는 놀라운 흥행성공을 거두었다. 혼인장애를 극복하기 위해 지원병으로 떠나는 남자와 그를 기다리는 여자의 이야기로 이루어진 <조선해협>은 현 시국과 맞지 않는 구태의연한 이야기라고 맹렬히 비난받았으나, 그럼에도 불구하고 백만 경성시민을 울렸다. 이 글에서 밝히고자 하는 것은 두 가지이다. 첫 번째, 이미 조선에서의 징병제 시행이 결정된 1943년이라는 시간에 왜 우리는 여전히 지원병의 이야기와 마주칠 수밖에 없는가. 이 지원은 심지어 그 어떤 대의를 위해서도 아닌 단지 개인의 사사로운 이유로 인해 이루어진다. 두 번째, 이 영화는 1930년대 중후반 이후부터 파이를 키워

* 성균관대 비교문화연구소 연구원 / 부천국제판타스틱영화제 프로그래머

나가야 했던 조선영화가 그토록 염원해오던 여성 ‘스타’를 기다리는 여자 문예 붐의 서사에 집중시킴으로써 달성해낸다. <조선해협>은 명백히 총후부인의 서사이지만, 중요한 것은 바로 그 속에서 ‘기다리는 여자’라는 이미지가 완성된다는 점이다. 징병제와 의무교육 그리고 참정권이 근대국가의 세 원리라고 한다면 조선 최초의 징병제를 예고하는 이 순간은 새로운 ‘국민’들을 일거에 이 원리 앞에 직면시킨다. 그러나 이곳이 식민지인 한에 있어서 이 근대국가의 원리는 결코 자연화될 수 없다. 이들은 매번 스스로의 자발성을 입증해야 하는데, 이 행위가 요구됨으로써, 피식민지인에게 부여된 징병이라는 상황은 징병제와 보통선거와 의무교육이 함께 도착한 순간을, 근대국가의 성립의 순간을 거둬 되풀이해서 재현해낸다. 따라서 이 반복재현 속에서 ‘피로써 조국을 지킨다’는 일은 매번 ‘의식적인 행위’가 된다. 1943년이라는 시간에 도착한 영화 <조선해협>은 바로 이 징병제-국민국가-식민지 사이에서 발생하는 잔혹한 모순을 보여준다. 한편 징병제에 기초한 국민국가의 기획이 작동하는 그곳에서 여성 ‘또한’ 이 기획에 참여해야 한다. 요컨대 그녀는 ‘기다리는 자’의 역할을 통해서 국민이 된다. 그런데 이 눈물의 멜로드라마는 바로 그 눈물 때문에 1943년이라는 시간에 맞서는 일종의 감정의 진지를 구축해내고 있다.

핵심어: 징병제, 국민국가, 식민지, 총후부인, 멜로드라마

“아버지 우리들에게도 조국을 주세요. 그것을 위해 싸울 수 있는 조국을 주세요”¹⁾

“군주가 시민에게 “네가 죽는 것이 국가를 위해 필요하다”고 말할 때 그는 죽어야만 한다.”²⁾

“감정-이미지는 클로즈업이고, 클로즈업은 얼굴이다.”³⁾

1) 李光洙, 『心相觸れてこそ』, 『綠旗』, 1940.5, 124頁.

2) 장 자크 루소, 이환 옮김, 『사회계약론』, 서울대학교 출판부, 1999, 47쪽.

3) Gilles Deleuze, *Cinemat: the movement-image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, 2001, p.87.

머리말-징병제 하의 지원병-“우리들 새로이 병사로 부르심을 받아”

1943년, 징병의 시간이 도래한 순간 한 편의 ‘징병제 선전영화’가 만들어진다. 그런데 이 영화는 징병된 한 군인의 이야기가 아니라, 육군특별지원병의 이야기-어느 ‘지원병의 사랑’에 관한 이야기이다. 과연 <조선해협>은 영화가 시작되자마자 “징병제 실시 감사결의 선양” 아래 “우리들 새로이 병사로 부르심을 받아”라는 커다란 표지를 앞세움으로써, 선전영화로서의 존재를 과시한다. 그러나 죽음의 가능성과 대면하는 조선인 황군의 입영은 (천황폐하의) 부르심 혹은 (국민으로의 잔혹한 초대에 대한) 감사와는 무관하다. 왜냐하면 그는 자신 앞에 놓인 난제의 ‘해결’을 위해 스스로 지원하여 황군이 되기 때문이다. 단적으로 말해 이 영화는 징병제 선전영화의 외양을 한 채, ‘죽음의 이유’를 애써 찾아나가는 자기설득의 영화이다. <조선해협>은 조선의 모든 선전영화를 압도하는 엄청난 반응을 불러일으켰으며 이들 중 다수는 여성관객이었다.⁴⁾ 어째서 이런 일이 일어난 것일까. 그런데 이 영화의 성공은 비평적 평가와 함께 간 것이 아니었다. 오히려 이 영화는 비평적으로 심각한 재난에 직면해야 했다. 이 이야기는 <조선해협>이 1943년 조선에서 통용되었던 ‘비평적 기준’과 어딘가에서 어긋나고 있었음을 말해주는 것이다.

이 영화가 그리고 있는 것은 말했다시피 ‘육군특별지원병’ 즉 학도병에 관한 이야기이다. 제81회 제국의회에서 병역법 제9조 2항(국민병역은 호적법의 적용을 요한다)과 병역법 23조(호적법의 적용을 받는 자로서 만 20세의 징병적령자는 징병검사를 받을 것을 요한다)의 호적법 밑에 ‘또는 조선민사령 중 호적에 관한 규정’을 삽입, 관련법을 개정함으로써 조선에서의 징병제가 1943년 8월 1일을 기점으로 시행되었다.⁵⁾ 그런데 연령규

4) 毎日新報社編, 『昭和19年朝鮮年鑑』, 京城日報社, 1944.

5) 1927년 징병령 전문개정의 형식으로 제정된 병역법 제1조 ‘제국신민인 남자는 본법이 정하는 바에 따라 병역에 복무한다’라는 규정에 의해 일본국적을 가진 남자 전원에게 병역 의무를 부과되었다. 한편 문제의 23조 ‘호적법의 적용’에 따라 조선

정에 관한 법령과 제반사항 정비 등의 문제로 첫 징병은 1944년 4월에 이르러서야 실시될 수 있었다. 한편 일본에서는 1943년 10월부터 실시된 ‘재학징집연기입시특례’에 따라 대부분의 법과와 문과계열 학생들이 징집됨으로써 곤란한 문제가 발생했다. 조선인 징집의 시작 지점까지 6개월간의 차이로 인해 내지에는 조선인·대만인 학생들만이 남게 된 것이다. 이에 21세 이상의 조선인·대만인 학생들을 대상으로 한 ‘육군특별지원병 입시채용규칙’이 육군성 주도로 공포되었다. 총독부로서는 환영할만한 일이었다. ‘상당한 내지어를 구사할 수 있으며 또 내지인 청년의 기분도 잘 알고 있을’⁶⁾ 학도병의 입영은 다가올 징병제를 위한 견인차 역할을 할 것이기 때문이었다.⁷⁾

1943년이라는 시간을 이해하기 위해서, 내가 여기서 문제삼으려 하는 것은 ‘육군특별지원병’이라는 형식 자체이다. 그러니까 조선인 징병과 일본인 학도병 사이에서 교육지책으로 만들어낸 이 법령을 문자 그대로 이해해보려고 하는 것이다. 물론 이는 그 과정에서 알 수 있듯이 징병제 실시 이전 우연찮게 만들어진 공백기를 메우려는 ‘편법’이었다. 그러나 징병제가 이미 결정되어 있던 시간에 들려오는 ‘지원병’이라는 낱말의 울림은 의미심장한 것이다.⁸⁾

인, 대만인을 병역의무에서 제외된다. 그런데 이러한 제국 일본의 병역법 체제는 1942년 5월 전면적인 수정에 이른다. 물론 이는 15년 전쟁 하에서 동원병력 증가라는 목적으로 행해진 것으로, 계속되는 법개정의 결과였다. 이 제도가 공포된 1943년의 시점에 이르러서는 조선인, 대만인 대상의 징병제 실시와 함께 병역연령 자체도 만 19세 이상 45세 이하로 대폭 변경되었다. 대만인, 조선인 대상의 징병제 실시는 헌법역과 통치역의 구분이라는 제국 일본의 법운용에 전면적 수정을 가져오게 되었다. 일본에서의 근대 병역법의 전개과정에 대해서는 大江志乃夫, 『徴兵制』, 岩波新書, 1981, 103頁를 참조.

6) 小磯國昭, 『葛山鴻瓜』, 丸の内出版, 1968, 773頁.

7) 조선인 학도병에 대한 상세한 연구로는 姜德相, 『朝鮮人學徒兵出陳』, 岩波書店, 1997을 참조.

8) 호적조사(1943.3)와 신체검사(1944.4)가 완료된 후, 실제로 첫 입영이 실시된 것은 1944년 9월 이후였다. 조선에서의 지원병 제도로부터 징병제 실시에 이르는 일련의 과정에 대해서는 樋口雄一, 『皇軍兵士にされた朝鮮人』, 社會評論, 1991을 참조.

1. “보람있게 죽자”-피식민지인 병사라는 것

지금 내 앞에는 한 권의 잡지가 펼쳐져 있다. 일본어와 조선어의 혼종으로 이루어진 1943년 12월호 『조광』은 학도병 특집이라 할 만하다. 떠나는 자는 일본어로 결의를 다지고, 보내는 자는 조선어로 격려를 던진다. 다섯 편의 일본어 텍스트 출진학도의 변(辯)이 조선어로 이루어진 열한 편의 출진학도훈(訓)과 조우한다. 떠나는 자와 보내는 자는 모두 한 가지를 밝히는 데에 골몰해 있다. 그들의 죽음이 결코 ‘개죽음’이 아니라는 것. 학도병들에게 보내는 최남선의 훈(訓)의 제목은 정히 상징적이다. “보람있게 죽자.”⁹⁾

“저에게는 어려서부터 조국, 조국이라는 생각이 어떻게 해도 머리에서 떠나지 않았읍니다. 조국을 위해 용약(勇躍) 전쟁터에 나가 싸우는 그들이 한없이 부러웠읍니다. (...) 애국의 순정을 어찌해볼 도리도 없었던 그때의 기분, 그것이야말로 하나의 비극에 다름 아니었습니다.”¹⁰⁾

연희전문 문과 3년생인 미즈하라 사치호(端原幸穗)가 느꼈던 ‘비극’은 지원병 제도와 함께 ‘어느 정도’ 해소된다. 그러나 그럼에도 불구하고 남는 ‘일말의 쓸쓸함’이 ‘은밀한 탄식’을 불러일으켰다. “그 때, 바로 그때, 우리들에게도 부름이 내려왔습니다.”¹¹⁾

이 글을 쓰고 있는 이는 이제 비로소 한없이 부러웠던 ‘그들’의 일원이 된다. 또 어떤 이는 이렇게 쓰고 있다. 보성전문학교에 재학중인 마츠하라 미노루(松原實)는 ‘죽음 앞에 나아서기 위해’ ‘이 죽음의 의의’를 스스로에게 납득시켜야 한다. “우리들 일어서 제일선으로 달려가는 것은 ‘사실상’ 우리들이 향토반도의 산하를 속령의 지위로부터 본토의 지위로 높이는 일이며, 영구히 열리지 않는 운명에 놓인 우리들 반도의 운명을 열

9) 崔南善, 『朝光』, 1943.12, 54쪽.

10) 端原幸穗, '大いなる', 『朝光』, 1943.12, 46쪽. (이하 일문 번역은 별도의 표시가 없는 한 필자의 것)

11) 위의 글, 47쪽.

어긋히는 의의를 지니는 것에 다름 아니다.”¹²⁾

창씨개명한 존재들이 일본어로 기록한 이 텍스트들은 온통 죽음의 ‘의’를 찾는데 바쳐져 있다. 이들은 죽음 앞에 내몰린 자들이며 그럼으로 답변은 이미 선언의 형식을 띠 수밖에 없다. ‘그리하여 나는 목숨을 바칠 것이다.’ 부름에 대한 답변이란 수사학적 관행 안에서 말하자면 마땅히 해야 할 일로 받아들이는 것이다. 그런데 선언이란 불가피하게 자발성을 내포할 수밖에 없는 형식이다. 1943년의 텍스트가 더 없이 흥미로워지는 것은 바로 이 두 수행문의 불일치에 있다. 그리고 이 불일치 속에서 비로소 의무와 권리가 뫼비우스의 띠처럼 얽혀있는 근대국가의 구성 원리가 투명하게 드러난다.

이러하면 ‘조선징병제 실시의 특수성’을 논하고 있는 또 하나의 조선발 텍스트를 읽어보자. “어떠한 풍속도 일본주의에 반하는 것은 결코 용인하지 않는다. 어떠한 종교도 일본주의에 반하는 것이라면 용서되지 않는다. 어떠한 의식주도 일본계통의 것이 아닌 이상 받아들일 수 없다. 어떠한 언어도 일본어가 아닌 이상 사용해서는 안 된다. (...) 이는 완전한 무차별주의로서, 이것이야말로 황공하옵게도 폐하의 적자(赤子)로서 내지병과 마찬가지로 되어, 나라를 지키고 적을 타파하는 일이 가능하게 되는 까닭이다.”¹³⁾

민병중¹⁴⁾의 논리가 흥미로운 것은 의무가 완전한 평등 위에 기초해 있음을 역설하고 있기 때문이다. 이는 “적자의 한 사람으로서의 입장만”을 염두에 두는 것, 즉 민족과 계급과 성별의 차이를 무화시키는 천황 앞에

12) 松原實, 「我等今ぞ立つ」, 『朝光』, 1943.12, 52쪽.

13) 閔丙曾, 「朝鮮徵兵制實施の特殊性」, 『東洋之光』, 1943.8, 21~22頁.

14) 이 글을 쓴 민병중 또한 전향자였다. 1931년 조선공산당 재건활동과 관련하여 징역 2년 집행유예 5년을 선고받음으로써 아버지 민충식부터 이어진 작위 계승자격을 박탈당한 그는 1940년대 전반 일련의 군사관계 논문을 집필하면서 ‘군사평론가’로 활동하였다. 해방 이후 대한민국 해군 창설의 주역중 한 사람이었던 그는 1945년 11월 손원일과 함께 해방병단을 창설, 1946년 진해해방병단 해안경비대 부사령관 겸 참모장을 역임한다. 대한민국해군 홈페이지 참조 <http://www.navy.mil.kr/>

서의 만인의 평등이라는 급진적 논리의 비약으로 가능해진다. 국민의 이름으로 내지인과 조선인의 차이에 관한 담론을 근원적으로 봉쇄시키는 것, 똑같은 ‘폐하의 적자로서’의 지위를 담보케 하는 것, 다시 말해 천황제 국가의 국민이 될 수 있는 조건이야말로 병사가 되는 것이다. 그런데 국민개병제와 보통선거, 그리고 의무교육이 근대 시민의 성립 순간에 함께 왔다는 점을 상기할 때, 개병제는 필연적으로 이 후자를 부르는 계기로서 인지될 수밖에 없게 된다.¹⁵⁾

징병제를 앞둔 당시의 상황을 한 일본인 관리는 다음과 같이 회상하고 있다. “특히 현저해진 것은 의무교육과 징병제의 실시, 그리고 선거법과 참정권의 문제였습니다. 의무교육은 징병제와 관련되어 있습니다. …(중략)… 의무교육을 해야만 하는 이유는 병사로서 일본인과 차이가 있어서는 안 되기 때문입니다.”¹⁶⁾

징병제, 의무교육, 참정권. 그런데 새로운 ‘국민’들이 일거에 직면한 이 근대국가의 원리는 이곳이 식민지인 한 결코 자연화될 수 없는 것이다. 제국의 의도는 매번 오해를 거쳐서야 비로소 피식민지인들의 부응을 이끌어낸다. 가령 한 학도병은 국가를 위해 죽을 수 있는가, 라는 질문을 향토를 위해 목숨을 건다라는 대답으로 옮겨놓음으로써 가까스로 이 죽음을 받아들인다.¹⁷⁾ 그런데 이 미묘한 엇갈림을 상쇄시키기 위해서는 ‘증명’이라는 양식이 필요하다. 즉, 피식민지인은 입영에 앞서 그들의 충성심을

15) “마스켓 총이 검을 물리쳤다. 보병이 기병을 대신하고 평등이 특권을 대신하였다. 프랑스 혁명은 보통선거와 의무병역제를 세웠다. (…) 징병제란 단 하나의 것을 의미한다. 즉, 시민인 자는 국민이 정부에 참가하는 것과 마찬가지로 이후 국방에도 참가해야 한다는 것이다.” 로제·카이요, 『전쟁론』, 秋枝茂夫 譯, 法政大學出版局, 1974, 127~128頁

16) 『未公開資料 朝鮮總督府關係者 錄音記錄 (1) 十五年戰爭下の朝鮮統治』宮田節子解説・監修, 學習院大學東洋文化研究所所藏 友邦文庫・中央日韓協會文庫, 2000.3, 99頁.

17) “자신의 집, 자신의 향토, 자신의 민족을 위해서가 아니라면 우리는 죽어도 죽지 못하리라. 기쁨으로 죽음을 맞이하지 못하리라. 개죽음(犬の死)에 지나지 않으리라.” 松原實, 앞의 글, 52쪽.

증명해야 하고, 죽음의 이유를 찾아야 하며, 그렇게 스스로의 자발성을 입증해야 한다. 이 행위가 요구됨으로써, 피식민지인에게 부여된 징병이라는 상황은 징병제와 보통선거와 의무교육이 함께 도착한 순간을, 근대 국가의 성립의 순간을 거둬 되풀이해서 재현해낸다. 이 반복재현 속에서 ‘피로써 조국을 지킨다’¹⁸⁾는 매번 ‘의식적인 행위’가 된다. 매우 이상한 말이지만 피식민지인이 ‘자발성’의 형식을 띄는 한 국가-일본 제국은 결코 자연화되지 못한다. 이때 부각되는 것은 다음과 같은 아포리아이다. 국가를 위해 목숨을 바치는데, 그 국가의 설립은 국민 개개인의 목숨을 지키기 위해서이다. 그렇다고 할 때 실제로 하나의 병사가 지켜야 하는 것은 자신의 목숨인가, 아니면 국가의 영속인가. 피식민지인 병사의 형상이 제기하는 질문은 이중적인데, 왜냐하면 여기에는 식민성과 탈식민성의 문제 뿐만 아니라 징병제에 기초한 근대 국민국가의 기획이 함께 얽혀 들어가 있기 때문이다.¹⁹⁾ 1943년의 시간에 도착한 영화 <조선해협>은 바로 이 징병제-국민국가-식민지 사이에서 발생하는 잔혹한 모순을 보여준다.

조선의 징병제 실시를 기념하여 조선영화주식회사에서 제작한 ‘국어(國語)’ 영화 <조선해협>(1943)은 식민지 조선영화가 완전히 일본영화로 편입된 이후 ‘반도영화에 전례가 없는 흥행성적’²⁰⁾을 기록했다. 연출의

18) 崔載瑞, 「徵兵制實施の文化史的意義」, 『國民文學』, 1942.5/6(합병호), 4~7쪽.

19) 이병주, 한운사 등의 텍스트를 대상으로 하고 있는 ‘학병세대’에 대한 김윤식의 연구는 이 점에서 시사하는 바 크다. 일본어 세대이자 당시의 초엘리트 집단이었던 이들은 해방 이후 그 누구보다 빨리 자신들의 조직을 만들었으며, 국가 창설의 주역으로서의 역할을 담당하였다. 또한 제국 일본군으로서 이들의 체험은 후기 식민 국가의 전형적인 ‘찢겨진 의식’의 근거가 되었다. 물론 이들을 하나의 ‘세대’로서 구별짓고자 하는 김윤식의 논리는 별도의 논의를 필요로 할 것이다. ‘세대론’을 중심으로 한 김윤식의 사유는 상부구조의 변동 속에서 근대성을 탐구해온 그 자신의 특정한 방법론으로서 상대화할 필요가 있다. 그럼에도 불구하고 세대론적 접근이 여전히 연속과 단절의 관계를 해명할 수 있는 강력한 설명의 방식이라는 점은 사실인 것 같다. 김윤식, 『일제말기 한국인 학병세대의 체험적 글쓰기론』, 서울대학교출판부, 2007.

20) <조선해협>은 경성, 평양, 부산 3대 도시에서의 138,750명 8만원이 넘는 수익을 거둬들이는데, 1943년 당시로서는 상상을 초월하는 초거대 자본이 투입된 조선영화제작주식회사의 자본금이 5백만원이었던 것을 염두에 둔다면 이것은 실로 대성

박기채²¹⁾를 위시하여 조선인 스태프들만으로 완성된²²⁾ 이 영화가 만들어지던 무렵 조선영화주식회사는 창립기념작품으로 도요다 시로의 <젊은 모습 若き姿>을 조선군과 총독부의 전폭적인 지지하에서 제작하고 있었다. 일본의 제4대 영화회사로서 성립된 조선영화주식회사는 일본과 조선 영화인들의 총역량이 동원된 이 본격적인 징병제 선전영화로 조선 영화와 일본영화의 완전한 통합을 공표하고 싶어했다. 그러나 <젊은 모습>의 제작은 더디었고 그 사이에 이 영화에 비하면 턱없이 적은 규모의 <조선해협>이 ‘조선영화주식회사’의 첫 번째 극영화로서 공개되었다

공이라고 할만한 수치이다. 수치는 櫻本富雄, 『十五年戦争下の朝鮮映畫』, 『三千里』 34, 1983, 190頁.

- 21) 『한국영화감독사전』(국학자료원, 2004, 228쪽)은 박기채의 경력을 ‘경도(京都) 동아(東亞)키네마에 입사하여 수년간 감독수업을 받고 첫 작품으로 <청춘비가>를 선보였다고’ 기록하고 있다. 이 서술은 이영일의 『한국영화전사』를 참고하고 있는 것으로 보인다. “박기채는 그곳에서 조감독 생활을 마치고 독립작품으로 <청춘비가(青春悲歌)>를 발표한 뒤에 귀국했다.” 이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004(초판 1969), 172쪽. 한편 1934년 박기채의 ‘귀국’ 당시 기사에 따르면, 그가 “일본에 건너가 영화방면에 관계하는 조선사람 중에서 처음으로 이번에 정식으로 촬영감독이 되어가지고……보총(寶塚)키네마에서……촬영감독의 사령을 받아” 완성한 “제1회 작품은 <청춘의 봄(青春の春)>으로 상당히 호평이엇”다.(『동아일보』, 1934.1.11) 다카라즈카(寶塚)키네마는 동아(東亞)키네마의 배급홍행망과 쇼에마키 노시네마가 한큐전철 주식회사의 자본을 영입해서 1932년 11월 설립한 영화사이다. 이 회사는 경영붕괴로 인해 1934년 2월 해산하기에 이른다. 그런데 박기채가 연출했다고 알려진 <청춘의 봄(青春の春)>이라는 타이틀은 오식으로 보인다. 안중화와 이영일이 기록하고 있는 <청춘비가(青春悲歌)> 또한 <청춘의 비가(青春の秘歌)>의 오식으로 보이는데, 일본영화 데이터베이스에 따르면 <청춘의 비가(青春の秘歌)>의 감독은 다케다 가즈오(竹田一夫)로 표기되어 있다. 일본 내에서 확인가능한 다케다 가즈오의 필모그래피는 같은 해에 만들어진 <항구의 협아(港の俠兒)>까지 단 두 편이다. 이 영화의 필름들은 남아있지 않으며, 이 인물이 박기채와 동일인물인지 아닌지는 현재로서는 불분명하다.
- 22) 이 영화의 스태프 명단은 다음과 같다. 제작담당 李載明/각본 佃順/연출 朴基采/촬영 瀨戸明(李明雨)/배역 文藝峰, 南承民, 椿澄枝, 金一海, 金信哉, 金仙草, 獨銀麒, 崔雲峰, 金漢, 卜惠淑, 金玲, 李錦龍, 姜貞愛, 孫一圃, 異曉, 木下福惠, 朴永信, 金本元培, 徐月影, 南弘一, 金素英, 李源鎔, 洪清子 '朝鮮海峽', 『新時代』, 1943.7, 87쪽에서 인용. 이 중 에이코 역을 맡고 있는 츠바키 스미에(椿澄枝)만이 도호영화사 출신의 일본인 여배우이다.

(〈조선해협〉에 참여했던 스태프들은 <젊은 모습>과 촬영이 겹치면서 겪게 된 불공평한 처우에 대해 투덜거리고 있다.²³⁾ 그리고 <조선해협〉은 <젊은 모습>이라는 대작 ‘국어’ 반도영화를 제치고 ‘예외적인’ 성공을 거두었다. ‘속된 눈물을 굶는 ‘여성영화’ <조선해협〉은 ‘백만 명의 경성 시민을’ 울렸다.²⁴⁾ (“청춘의 감격에 둘러싸인 아름다운 여성영화입니다” 『조광』, 1943년 6월호 광고 중) 이 영화가 거둔 예기치 못한 성공이 반드시 긍정적인 평가를 동반한 것은 아니었다. ‘신파비극에 지나지 않는 이런 종류의 영화는 이 시국에 절대 배격’해야 한다고 주장하는 한 일본인은 급기야 이렇게 적고 있다.

“이 작품을 비극이라고 칭하는 것 자체가 시대착오적이라고 해도 결코 지나친 말은 아닐 것이다. 이 작품의 천박함은 각본의 낡음이나 연출의 미숙, 연기자의 졸렬함에서만 비롯된 것이 아니다. 그것은 이 작품의 근본정신의 오류, 나쁜 제작방침에서 비롯된 것이다.”²⁵⁾

이 반응은 거의 신경질적이라고 할 만한 것이다. 저 놀라운 성공과 이 신경질적인 반응을 함께 불러온 것은 대체 무엇인가? 그것은 혹시 여성영화, 혹은 ‘대중영화’라는 레데르가 부여되는 사정과 겹쳐지고 있는 것은 아닐까? 그런데 이 영화는 아들을 파는 아버지, 매자(賣子)의 이야기이다.

23) <조선해협〉의 촬영팀에 참가했던 유장산의 증언에 의하면 <젊은 모습>의 스태프들이 하루 수당을 20원씩 받은 데 비해 <조선해협〉의 경우 11원에 불과했다. 한국예술연구소편 『이영일의 한국영화사를 위한 증언-유장산, 이경순, 이창근, 이필우 편』 도서출판 소도, 2003, 292쪽.

24) 김기진, 「〈조선해협〉을 중심으로 1」, 『每日新報』, 1943.8.8. 이 영화가 여성영화로 선전된 사정은 <조선해협〉의 소구하고 있는 대상이 누구였는가를 보여주고 있다. 그녀들은 총후의 여성들인데, 이 소구대상에 대해 이 영화가 거두어낸 성공이야말로 한 남성 평론가가 쓰고 있는 ‘속된 눈물을 굶는’이라는 비아냥 섞인 표현에서 유추가능하다.

25) 須志田正夫, 「朝鮮映畫の現狀」, 『國民文學』, 1943.9, 40~41頁.

2. 징병제의 시간, 멜로드라마의 시간

<조선해협>은 더할나위 없이 잔인한 멜로드라마이다. 세이키(成基)는 집안에서 반대하는 여자와 결혼함으로써 아버지로부터 버림받은 아들이다. 그가 아버지의 인정을 다시 받을 수 있는 유일한 방법은 전사한 형처럼 군인이 되는 것이다. 세이키는 아내 킨슈쿠(錦淑)에게 말 한마디 남기지 않고 지원병 훈련소에 입소한다. 남겨진 킨슈쿠는 홀로 아들을 낳고 방직공장에서 일하면서 그를 기다린다. 그러던 어느날 남자는 전투에서 부상을 입고, 가난과 괴로에 지친 여자는 쓰러진다. 일본으로 후송되어 온 세이키는 입원한 킨슈쿠에게 처음으로 전화를 걸고, 세이키의 아버지는 비로소 킨슈쿠와 아이를 받아들인다.

<조선해협>에서 가장 이상한 것은 이 영화가 불러일으키는 어떤 갈등도 국가가 동인(動因)이 되지 않는다는 점이다. 이를테면 이 영화 옆에 일찍이 일본 정신을 체득한 열성교사와 소년들이 군인정신의 함양으로 고양되어가는 <젊은 모습>을²⁶⁾ 세워두는 순간, <조선해협>에 대해 ‘시대착오적 비극’이라고 일갈한 스시다 마사오의 지적은 꽤 적절해 보인다.²⁷⁾ 이 스토리는 명백히 “우리들 새로이 병사로 부르심을 받아”라는 선언과 배치된다. 왜냐하면 ‘부르심을 받’은 이 순간에조차 세이키는 국가의

26) <젊은 모습>에 마스다 선생 역으로 출연한 황철은 이 영화의 의의를 다음과 같이 말하고 있다. “지금까지 단지 공부해서 출세하리라는 생각이, 징병제가 발표되어 스스로 훌륭한 병사가 되리라는 정열로 바뀌었습니다. 이 마음을 내지의 여러분 혹은 대동아공영권 내의 여러분들에게 소개하는 한편, 앞으로 반도에서 태어날 소년들에게도 가르쳐주고 싶다는 것이 그 내용이 아닌가 싶습니다.” 黃澈, 『『若き姿』を語る』(座談會), 『國民文學』, 1943.7, 108頁.

27) 須志田正夫, 위의 책, 484頁. 이 영화의 ‘근본정신의 오류’를 지적하고 있는 스시다 마사오의 평가는 ‘비평의 동시대적 기준’이라는 전제 위에서 보자면 꽤 정확한 지적이라고 할 수 있을 것이다. 무엇보다 조선영화주식회사라는 현실태로 귀결되었던 당시 거대 통합영화회사를 둘러싼 논의의 핵심중 하나는 영리 위주의 영화제작 풍토의 지양에 있었다. 이는 두 가지 문제의 결합에서 비롯된 것인데, 하나는 토키 영화의 도입 결과 제작비의 급격한 상승을 어떻게 해결할 수 있을 것인가의 문제이고 또 하나는 영화의 공공성이라는 문제가 그것이다.

존망이 아니라 혼사장애와 관련된 스스로의 문제를 ‘해결’하기 위해 전장으로 떠나가기 때문이다. 징병제라는 강제의 시간에도 불구하고 자발성의 내러티브로서만이 말 걸 수 있는 것. 그런데 이 자발성의 형식을 가능하게 하는 것은 아버지에 대한 이들의 인정투쟁이다. 아버지는 아들에게 죽음을 요구하고, 아들은 죽음을 내뱉으로써만 아버지에게 인정받을 수 있다.²⁸⁾

<조선해협>과 <젊은 모습>의 차이는 어디에서 비롯되는가? 한편으로 이는 지금 가야하는 자들과 앞으로 가야할 자들의 차이에서 비롯하는 것으로 보인다. <젊은 모습>이 미래의 병사들, 중학 5년의 소년들을 대상으로 하고 있는 것은 단지 이 국책영화의 계몽-동원의 메커니즘 때문만은 아니다. 기회의 언설이란 미래를 둘러싸고 벌어지는 것이다. ‘우리는 군인이 될 것이다.’ 죽을 수 있다와 죽는다는 다르다. 잠재성은 그것이 잠재성인 한에서 가능성일 수 있다.

이들테면 1940년의 시간에 아들의 입을 통해 ‘아버지 우리에게도 싸울 수 있는 조국을 주세요’라고 말하게 한²⁹⁾ 이광수의 1943년 소설 제목은 ‘군인이 될 수 있다(兵になれる)」이다. 조선에 징병제가 실시된다는 소식을 들은 아버지는 군인이 될 수 없다는 사실에 슬퍼하며 죽어간 어린 아들을 회상한다. 죽은 아들에 대한 추억에 가득 차서 아버지는 외친다.

28) 실제로 이 영화의 스토리는 거의 동시공간대에 비슷한 현실태를 가지고 있었다. 조선에서의 학도병 지원 1호였던 나즈야마 세이키(조문환)의 아버지 나즈야마 시게루(조병상)는 중추원 참의이자 경기도의, 종로경방 단장이었다. 조병상의 차남이었던 조문환은 경성법전 교장이었던 増田道義와 조병상 사이에 이루어진 지원병 입대를 조건으로 한 거래로 경성법전에 입학한다. 당시 그의 형은 이미 제2차 지원병으로 입대해 있었다. 해방 이후 조문환은 1945년 8월 17일에 결성된 ‘조선학병동맹’에 군사부위원으로 참가한다. 조문환의 지원과정에 대해서는 『朝鮮人學徒出陣—もう一つのわだつみのこえ』의 각주 5를 참조. 조문환은 <조선해협>의 모델이었을 수도 있고, 혹은 이 일치는 단지 기묘한 우연이었을 수도 있다. (<조선해협>은 1943년 8월에 개봉했다. 조문환의 지원은 이 영화의 개봉 이후에 이루어진 것이다.) 그 어느 쪽이든 중요한 것은 이 영화의 창작자들이 아들을 파는 아버지라는 표상에 집중했다는 점이다. 이 아버지는 자신의 재산과 상징가치의 유지, 확보를 위해서 아들의 목숨을 요구한다.

29) 李光洙, 『心相触れてこそ』, 『緑旗』, 1940.5, 124頁.

“군인이 될 수 있다, 군인이 될 수 있다고 나는 혼자서 증명거리고 있을
을 깨달았다. 나는 목소리를 높여, 군인이 될 수 있다!고 외쳐보았다.”³⁰⁾

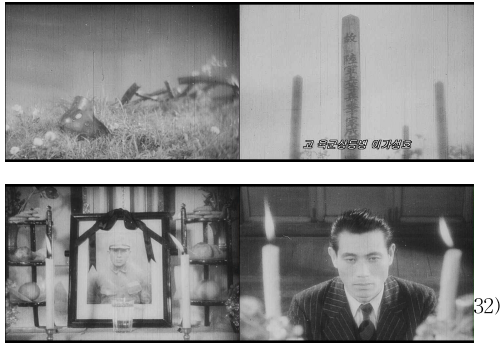
군인이 되는, 더 정확히 말하자면 되어야 하는 상황에서 이 아버지가
‘될 수 있다(なれる)’고 외칠 수 있는 것은 ‘죽은’ 아들을 대상으로 하기
때문이다. 그러니까 ‘이미’ 죽은 아들이므로 이 아버지는 여전히 ‘될 수
있다’라는 가능태로 외칠 수 있다. 그런데 만약 이 아들이 죽은 아들이 아
니라 산 아들이라면 어떠한가? 그때, 여전히 이 아버지의 외침은 가능태
로 남을 수 있는가? 어쩌면 가능태로 남기 위해 이 소설의 아들은 ‘죽은’
아들이어야 했던 것은 아닐까. 왜냐하면 이미 1943년은 ‘될 수 있다’가 아
니라 되다(なる)의 시간이기 때문이다. 그런데 <조선해협>의 잔혹한 아
버지는 ‘되어라(なれ)’라고 말하고 있는 중이다. 이 두 구문의 차이는 이
텍스트의 화자가 누구인가, 그리고 누구에게 말 걸고 있는가하는 질문을
불러일으킨다.

<조선해협>을 더없이 흥미롭게 만드는 것은 팔려가는 아들들의 아버
지에 대한 맹렬한 증오이다. 이 아버지가 아들에게 요구하는 것은 죽음이
며, 그가 원하는 것은 전사자의 아버지라는 자리이다. 이 아버지는 결코
슬퍼하지도 안타까워하지도 않는다. 눈물로부터 가장 멀리 떨어진 이 형
상은 너무나 노골적이어서 그 형상 자체가 세상의 무정한 아버지들에 대한
아들들의 은밀한 원망처럼 보인다. 떠나야 하는 아들은 이렇게 묻고 있는
것 같다. 결국 목숨을 걸어야 하는 것은 누구인가? 당신인가, 나인가?³¹⁾

30) 李光洙, 「兵になれる」, 『新太陽』, 1943.11 이 소설의 한글어 번역본은 다음을 참조
『한국 근대 일본어 소설선 1940~1944』, 이경훈 편역, 역락, 2007, 274쪽.

31) 이 무정한 아버지의 형상이 본격적인 징병제 영화에서 어떻게 등장하고 있는지를 살
펴보는 것은 흥미로운 일이다. <조선해협>으로부터 1년 후에 만들어진 <병정님>
이 <조선해협>의 성공을 의식하고 있었음은 이 영화의 주인공 쟈키의 이름에서
부터 유추가능하다. 세이키(성기)였던 배우 남승민은 이번에 쟈키(선기)가 되어
돌아온다. 동일한 배우의 얼굴은 이야기의 전사를 끌어오는데, 그가 처음 등장하
는 순간부터 영화는 이미 죽은 아버지와 불화를 암시한다. 가문의 가장으로서
죽은 아버지의 역할을 대신하는 쟈키의 형은 <조선해협>에서 아버지로 분했던
김일해가 맡고 있다. 아버지와 감동을 전사(前史)로 삼는 위에 <병정님>에서

이 영화가 죽음의 장소에서 시작하고 있는 것이야말로 이 일련의 사정을 명징하게 보여준다. 풀밭 위에는 군모가 놓여 있다. 뒤집혀 있는 군모는 그 주인이 죽었음을 암시한다. 암시는 다음 숲의 고(故) 육군상등병 이가성호라는 비를 통해 현실화된다. 이 숲은 영정사진으로 이어진다. 영정사진을 클로즈업으로 잡고 있는 카메라가 서서히 뒤로 빠지면서 사진 앞에 앉아있는 한 남자의 뒷모습이 보여진다. 이 긴 숲이 끝나고 나서야 비로소 카메라는 주인공의 정면 얼굴을 향한다. 그의 얼굴은 양편에 놓여 있는 두 개의 초 사이에 놓여 있다. 이 숲은 이 시퀀스가 시작된 첫 번째 숲, 양쪽의 촛불 사이에 놓여있는 죽은 남자(곧 우리는 그가 주인공의 형이라는 것을 알게 된다)의 영정사진과 대응한다. 앞의 컷의 사진 속 남자는 이미 죽은 자이고, 두 번째 컷의 남자는 살아있는 자이다. 그러나 '영정사진'의 형식을 모방하는 이 숲은 살아있는 자가 '이미' 죽어야 하는 자임을 암시한다. 혹은 이렇게도 이야기할 수 있을 것이다. 뒷모습으로 등장하는 이 남자는 죽은 자의 양식을 취함으로써만이 정면의 얼굴을 내보일 수 있다. 이 시퀀스는 1943년이라는 시간을 그 자체로 시각화한다.



중요한 것은 형제애-전우애의 공간으로서의 병사(兵舍)의 부각이다. <병정님>을 흥미롭게 만드는 것은 바로 이 지점, 아버지를 부재시키며 얻는 전우애-형제애의 부각이다. 그러면서 이 영화는 이후 '대한민국' 전쟁영화의 한 원형을 이미 완성해 낸다.

32) 필자는 이전 연구에서 목숨을 요구하는 아버지를 폭로하는 일종의 복수로서 이 장면을 제시한 바 있다. 매자의 이야기로서 <조선해협>의 이 첫 장면은 정히 상징

기회의 언설이 태(態)와 시제로 인하여 봉쇄, 혹은 파탄에 이르는 이 지점은 <조선해협>과 그로부터 3년 전에 만들어졌던 영화 <지원병>을 비교하는 순간 확연해질 것이다. <조선해협>이 ‘부르심을 받아’ 만들어진 영화라면 <지원병>은 은전(恩典)에 대한 바침으로써 만들어진 영화이다(“빛나는 황기(皇紀) 2600년을 맞이하여 우리 반도 영화인은 이 한편의 영화를 미나미 총독에게 바친다.”) ‘부르심을 받음’과 ‘바침’은 정반대의 방향성을 지닌다. 후자가 그 혹은 그녀의 의지, 자발성의 발로라면, 전자는 그 혹은 그녀의 의지와 무관한 것이다. 나는 일방적으로, 부르심을 받아야 한다. 이 방향성의 차이가 의미하는 바는 명백하다. 1940년의 시간에 <지원병>을 만든 공식적, 비공식적 전향자들은 (이 영화는 박영희가 원작을, 안석영이 감독을, 최승일이 제작을 맡고 있다.) 지금까지 소유하지 못했던 것, 국민의 가능성으로서의 ‘병사’라는 몸과 마주하였다. <지원병>이 온통 자격에 관한 이야기로 가득 차 있는 것은 우연이 아니다. 병사가 될 수 없었던 식민지 남성은 아버지가, 남편이, 연인이 될 수 없었다. 예외적 삶과 처지가 상례화된 식민지 상태에서 가까스로 살아가는 피식민 남성은 극심한 우울증에 빠져 있다. 그런 그가 이 우울을 극복하는 것은 말 그대로 바깥으로부터 주어진 선물, 즉 지원병이라는 ‘은전(恩典)’ 덕택이었다. 지원병제도의 공포를 들은 춘호가 약혼녀 분옥에게 외친다. “나는 제국 군인이 될 테요!” 피식민 남성주체의 재남성화는 그렇게 ‘선포’된다.³³⁾ 물론 이것은 잔혹한 역설이다. 왜냐하면 제국은 전쟁이라는 예외상태를 통해서만 가까스로 피식민 남성이라는 예외적 존재를 제국 내부의 존재로 호명해내고 있기 때문이다.

<조선해협>이 밑그림으로 <지원병>을 끌어들이고 있다는 인상은 무

적이다. 또한 이 장면은 위에서 설명하고 있듯 어떻게 산 자가 이미 죽은 자의 양식을 모방함으로써만 등장할 수 있는가를 보여주고 있다는 점에서 징병제를 앞둔 1943년이라는 시간을 매우 강력하게 시각화하고 있다. 이영재, 『제국일본의 조선 영화』, 현실문화연구, 2008.

33) 피식민 주체의 벨랑콜리에 대해서, 위의 책 제 2장을 참조.

엇보다도 배우들의 겹침에서 비롯된다. 어쩌면 이것은 의도된 것은 아니었는지 모른다. 당시 조선영화주식회사는 조선의 거의 모든 배우들이 소속되어 있었다. 그러나, 그럼에도 불구하고 <지원병>의 주인공이었던 춘호(최운봉)를 훈련소에서 다시 만날 때 우리는 기이한 기시감에 사로잡힌다. 모자를 덩석 베어물며 세이키에게 다가오는 이 남자는 더 이상 <지원병>에서 미간을 찡그리고 있던 춘호가 아니다. 이 과하게 쾌활한 남자는 거의 코믹해보일 지경이다. 여기에서는 멜랑콜리에 대한 프로이드의 정의를 상기해보는 것으로 족할 것이다. 우울증은 무엇인가를 잃어버렸는데 그것이 무엇인지 알 수 없는 상태에서 온다. 즉, 상실된 대상을 지시할 수 없을 때 멜랑콜리가 엄습해온다. 지원병이 된 춘호는 상실 그 자체를 만회한다. 따라서 <지원병>의 춘호가 <조선해협>의 전투 현장에서 '천황폐하만세'를 외치며 죽어가는 것은 (적어도 서사 내적 논리상) 전혀 이상할 것이 없다. 제국이 전쟁 속에서 제국 내부의 존재로 호명해낸 피식민 남성은 그렇게 '명량하게' 죽을 수 있다. 이미 여기에는 우울 따위는 존재하지 않는다. 대신 이 자리에 기다림의 '멜로드라마'가 들어선다.³⁴⁾

이전에 나는 멜랑콜리로부터의 탈피라는 재남성화의 차원에서 <지원병>을 분석하면서 이 영화의 마지막 장면, 지원병이 된 춘호가 탄 기차가 떠나고 홀로 남은 문예봉의 웃음으로 마무리되는 이 장면이 멜랑콜리의 여성성으로의 전이라고 논의한 바 있다. 그러나 이 논의는 다소간 수정될 필요가 있다. 만약 멜랑콜리가 (나의 주장처럼) 점령으로부터 식민의 인식으로 넘어간 곳에서 생성된 피식민자의 정신상태라면 군인이 됨으로써 말 그대로 '국가'와 마주한 이곳에는 더 이상 멜랑콜리가 작동할 여지가 없다. 나는 여기에 '기다리는 여성'이라는 문제를 개입시킬 필요를 느

34) 여기에서 쓰이는 멜로드라마라는 용어는 흔히 '최루성(weepie)' 영화로 불리는 여성 멜로드라마에 한정지어 사용됨을 밝혀둔다. 여성 멜로드라마는 여성 주인공, 미장센의 과잉, 피학중적 서사 등을 특징으로 한다. Mary Anne Doane, "The Woman's Film: Possession and Address", Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp & Linda Williams(eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, 1984, pp.67~83.

킨다. 남성으로부터 여성으로의 멜랑콜리의 전이라는 분석은 남성과 여성을 과잉분할 시킨 결과일지 모른다. 여성은 국민 바깥에 있는 것이 아니라, 남성을 ‘통하여’ 국민이 된다. 따라서 징병제에 기초한 국민국가의 기획이 작동하는 그곳에서 여성 ‘또한’ (한편으로는 당연한 말이지만) 이 기획에 참여해야 한다. 요컨대 그녀는 ‘기다리는 자’의 역할을 통해서 국민이 된다.

3. 우울로부터 멜로드라마로-미워도 다시 한번, 1943

<조선해협>이 개봉하던 당시 쓰여진 조선의 한 영화평은 극히 가혹하고 단호한 태도를 보여준다. 신진 시나리오 작가 이춘인에 의하면 이 영화는 ‘도무지 부끄러워서 内地에도 보일 수 없고 朝鮮에서도 低俗層에게 푸로마이드 발류-以外엔 效果가 없을 것 같’은 최악의 영화이다. 그의 심기를 이토록 불편하게 만든 것은 두 가지이다. 영화의 결말과 내러티브의 개연성 부족. 먼저 이 영화의 마지막 장면으로부터 이야기를 시작해보자.

“왜 錦淑이 죽고 마는 것인지. 이 作品이 徵兵制를 記念하지 않았다 하더라도 錦淑의 病死와 그 附近의 얘기는 不自然한데 이 작품을 徵兵制 記念으로 宣傳을 했으면 왜 그런 썩스런 이야기를 만드렸을까. 結局은 大團圓에 가서는 ‘해피엔드’인데 구태여 主人公을 죽일 것은 무엇인지 죽지 않고는 頑固한 父母가 許諾을 하지 않고 男便도 更生하여 帝國軍人으로서 굳세게 志願하지 않을 그런 機緣이 있었다면 또 그럴사한데 이 건 解決을 다해놓고 나서 고만 쓸쓸히 죽고 만다.”³⁵⁾

어쩌면 그의 말대로 킨슈쿠의 죽음은 내러티브의 명백한 허점인지도 모른다.³⁶⁾ 왜냐하면 킨슈쿠가 죽는다면 아버지로부터 인정받기 위해 목

35) 이춘인, '각본, 연출, 연기-조선해협을 보고', 『朝光』, 1943.9, 79~80쪽.

36) 현재 발굴된 필름에서는 킨슈쿠가 마지막으로 등장하는 장면에서 그녀의 죽음을 예감하기는 힘들다. 세이키의 아버지는 드디어 킨슈쿠를 며느리로 받아들이고, 킨

숨을 내건 세이키의 행위는 무의미한 것이 되어 되어버리기 때문이다.

두번째, 이춘인이 줄기차게 문제 삼고 있는 것은 ‘개연성’의 문제이다. 그에 따르면 이 영화는 ‘의문투성이’다. 이 영화에는 킨슈쿠의 죽음을 설명해줄 어떤 ‘복선’도 없으며, 더군다나 왜 세이키와 킨슈쿠가 영화 내내 그토록 엇갈려야 하는지 도무지 알 수가 없다. 그의 표현에 따르면 이는 ‘일부러 갈등을 사고자’ 하는 것에 지나지 않으며, 것처럼 ‘부자연’스런 것도 없다.

그러니까 ‘있을 법하지 않음’이 문제인 것이다. 그런데 장르영화에 있어서 개연성이란 얼마나 현실을 잘 반영하고 있는가의 문제가 아니다. 그것은 오히려 ‘합의’의 문제인데, 즉 장르의 규칙을 얼마나 잘 인지하고 있는가가 문제인 것이다.³⁷⁾ 그렇다면 ‘있을 법하지 않음’에 대한 저 시시콜콜한 불평이 의미하는 바는 거꾸로 이 평자에게 <조선해협>이 얼마나 ‘낮선’ 장르영화였는가를 반증해주는 것이리라.³⁸⁾ 다시 한 번 이 영화가

슈쿠는 감사를 표한다. 그런데 <조선해협>의 개봉 당시 이 영화를 소개하고 있는 저널들은 한결같이 영화의 결말이 킨슈쿠의 죽음으로 끝난다고 기록하고 있다. 현재 남아있는 시나리오도 킨슈쿠의 죽음을 명시적으로 그리고 있다. 아마도 여기에 대해서는 몇몇 추측이 가능할 터인데, 첫 번째 당시의 줄거리 소개가 이 시나리오에 기초한 것이라면, 시나리오에서 영화로 옮겨가면서 감독 박기체가 결말을 수정했을 가능성이 있다. 그런데 위에 인용한 리뷰를 쓸 당시 이춘인은 “불행히 이 시나리오는 활자화되지 않아 일독할 기회가 없어”라고 밝히고 있다. <조선해협>은 6월 중순경부터 흥백 양계에서 개봉되었다. 즉, 이춘인의 글은 프리뷰가 아닌, 영화를 보고 나서 쓰여진 글이다. 두 번째 가능성은 대동아공영권으로 유출될 당시 국내본과 다른 편집본을 만들었을 가능성이 있다. 현재의 필름이 중국전영(中國電影)에서 발견되었다는 점을 미루어볼 때 후자가 더 가능성 있는 이야기로 보인다.

37) 영화에 있어서 장르란 영화의 형태를 규정짓는 약호들의 집합체이자(장르의 관습) 동시에 이 약호는 관객의 기대 지평과 탄력적으로 반응하면서 생성, 변화하는 것이다(장르의 변이). S. Neale, *Genre*, British Film Institute Publishing, 1980.

38) 이춘인의 불평은 또한 박기체가 구사해내는 토키영화적 규약과 관객이 공유하고 있는 무성영화적 규약 사이의 불일치에서 기인하는 것이라고도 볼 수 있다. 그는 박기체의 편집이 시간관계를 무시하고 있다고 불평하고 있다. 발성영화로의 교체기에 박기체 영화가 가지고 있었던 테크닉 상의 새로움에 대해서는 다음을 참조. 경지현, '박기체 영화의 스타일과 존재의미', 『한국극예술연구』 제28호, 2008. 173~206쪽.

‘여성영화’로 선전되었다는 사실을 상기해보자. 대체 이 ‘여성영화’라는 모호한 말이 지시하는 바는 무엇인가?

매리 앤 도앤의 명쾌한 정의에 따르면 여성 멜로드라마는 “여성적 피학증의 시나리오를 재생산”한다.³⁹⁾ 이 유형의 멜로드라마에서 가장 빈번하게 마주칠 수 있는 것은 떠나는 남자와 기다리는 여자의 모습이다. 이 정의를 엄두에 둔다면 이춘인이 제기한 과도한 비극성과 개연성의 문제는 오히려 <조선해협>이 얼마나 여성 멜로드라마의 전형을 획득하고 있는지를 반증하는 지점이 될 것이다. 내가 지적하고자 하는 것은 이 영화가 획득하고 있는 전형성의 문제가 아니다. 오히려 해방 이후 ‘고무신 관객’들을 끌어냈던 ‘여성 최루영화’의 전신이 1943년의 시간에 비로소 처음 도착했다는 사실이다. 다시 말해 최초의 징병제의 시간에 더 이상 예외적 존재가 아닌 국민-남성은 여성에게 기다리는 역할을 떠맡긴다.

물론, 남자가 기다리게 할 수 있는 권리를 쟁취하는 순간은 <지원병>의 마지막 장면에서 예고되었다. 드디어 병사가 된 남자는 떠나고 기차가 떠나간 자리에 남겨진 분옥-문예봉은 불현듯 관객을 향해 흐리게 미소짓는다. 그러나 지원병 제도에 있어서 여전히 국민이란 가능태에 불과한 것이다(그럼으로 이것은 또한 기회의 언설이 창궐하는 계기일 수 있었다). 문예봉의 스타 이미지 안에서 예고되었던 <지원병>의 결말이 <조선해협>에 이르러 완전해지는 것은 바로 그런 이유 때문이다. 세이키가 편지한 장 남기지 않고 떠남으로써 킨슈쿠-문예봉은 완전하게 ‘맹목적으로 기다리는 자’를 연기하는 것이 가능해진다. 이 순간 비로소 이 영화의 내러티브의 의문점은 해소될 수 있다. 왜 남자는 여자에게 병사가 되어 떠난다고 말하지 않는가, 왜 이 여자의 충실한 이해자가 될 시누이마저 킨슈쿠에게 이 사실을 알리지 않는가.

기다리게 할 수 있는 특권적 지위가 확보되지 않는 한, 이 멜로드라마는 완성될 수 없다. 사랑과 도덕과 정치가 봉합되는 순간, 기다리게 하는

39) Mary Anne Doane, op.cit., p.70.

자에 의해 구성된 서사는 기다리는 자의 감정의 동선으로 옮겨간다. 망국인의 비애, 피식민 남성의 우울, '청년 고민'을 극복하며 재활성화된 남성, 기다리는 여성의 피학증으로 옮겨가며 변이하는 피식민자들의 질병은 문예봉의 얼굴에서 그 분명한 형태를 갖게 되며 관객들의 감정의 경계는 정점에 다다른다. 헤어진 두 사람의 재회 가능성 안에서 우는 일은 이렇게 1943년이라는 잔혹한 시간 속에서 가장 극적으로 완성된다. 벨로드라마라는 이 영화의 형식은 그런 의미에서 매우 흥미롭다. 과연 이들을 갈라놓는 것은 무엇인가, 이들은 다시 만날 수 있을 것인가. 이러한 물음 앞으로 모여든 수많은 관객들의 울음의 의미는 과연 무엇인가?

4. 떠나는 남자, 기다리는 여자

“그런데 시민은 법이 자기에게 받아들이라고 요구하는 위협에 대해 더 이상 왈가왈부할 수가 없으며 군주가 시민에게 “네가 죽는 것이 국가를 위해 필요하다”고 말할 때 그는 죽어야만 한다. 왜냐하면 그가 지금까지 안전하게 살 수 있었던 것은 오직 이 계약조건 하에서만 가능하였고 또 그의 생명은 이제 자연이 베푼 은혜만이 아니라 국가로부터 조건부로 받은 선물이기 때문이다.”⁴⁰⁾

루소의 열렬한 신봉자였던 올랭프 드 구주는 죽음을 내건 '시민'의 자격이라는 문제를 정확히 파악하고 있었다. 「사람(homme) 및 시민(citoyen)의 권리선언」(1789)을 '패러디'한 「여성(femme) 및 여성시민의 권리선언」(1791)의 제10조에서 그녀는 “여성은 사형대에 오를 권리를 갖는다. 동시에 여성은 그 의견의 표명이 법률에 의해 정해진 공공의 질서를 해치지 않는 한, 연단에 오를 권리를 갖는다”⁴¹⁾고 선언하고 있다. 즉,

40) 루소, 위의 책, 47쪽.

41) 올리비에·بران, 『女の人權宣言 フランス革命とオランブ・ドゥ・グージュの生涯』, 辻村みよ子, 岩波書店, 1995, p.272. 물론 사상과 표현의 자유를 언급하고 있

사형대에 오르는 것은 그 자체로 권리인데, 왜냐하면 루소 식으로 말하자면 이는 국가의 ‘정당한 적’으로서 취급받음을 의미하는 것이기 때문이다.⁴²⁾ “네가 죽는 것이 국가를 위해 필요하다, 고 말할 때”는 두 가지 경우이다. 병역과 사형. 루소와 마찬가지로 올랭프 드 구주에게 근대 시민의 최저한의 자격은 스스로의 죽음을 담보하는 순간에 가능해지는 것이다. (공권력의 유지와 행정 지출을 위해 여성 또한 공동의 조세를 담당할 것을 주장한 그녀는 마리 앙투와네트의 감시를 위해 여성 국민병을 제안하기도 했다.) 한편 올랭프 드 구주의 선언으로부터 7년 후인 1798년에 쓰여진 칸트의 『인간학』에는 이와 관련하여 매우 흥미로운 구절이 등장한다.

“어린이는 당연히 미성숙이며, 그들의 양친이 후견인이 된다. 여성은 연령과 상관없이 시민으로서 미성숙이라고 선고된다. …(중략)… 여성은 그 성의 본성에서부터 말재주가 능하여 법정에서 (사적 소유권에 관하여) 자신과 남편의 변호를 할 수 있을 정도이며, 따라서 여성은 말 그대로 성숙과잉이라고까지 말할 수 있을 터이나, 그럼에도 불구하고 전쟁에 나가는 것이 여성의 일이 아닌 것과 마찬가지로, 여성들은 스스로의 권리를 지킬 수 없으며, 또 국가 시민으로서의 용건도 자신이 아닌 대리인을 통하여만 처치할 수 있기 때문이다.”⁴³⁾

이 언급은 주의깊게 분절해서 읽을 필요가 있다. 만약 법적 인격의 성립이 재산권(property)을 행사할 수 있는 능력에 관계된 문제라면 여성은 말 그대로 ‘과잉성숙’이라고 부를 수 있을만큼 성숙한 능력을 가지고 있다. 그럼에도 불구하고 ‘그녀’가 아이와 한 가지로 미성숙이라 분류되는

는 제10조의 선언은 여성 또한 법의 주체이자 그러므로 대상임을 명시하고 있는 것이다. 즉 여성이 국가 내의 정당한 ‘국민’임을 선언하는 것에 다름 아니다. 그런데 근대국가에 있어서 바로 이 국민은 스스로의 죽음을 담보하는 순간에야 가능한 것이다. 바로 이 지점에서 올랭프 드 구주는 루소의 가장 뛰어난 이해자이자 후계자였다고 할 수 있을 것이다.

42) 루소, 앞의 책, 48쪽.

43) 칸트, 『칸트全集15-人間學』, 澁谷治美譯, 岩波書店, 2003, 143頁.

이유는 ‘전쟁에 나가는 것이 여성의 일이 아닌 것과 마찬가지로’ 스스로의 권리를 지킬 수 없기 때문이다. 즉, 스스로의 힘으로 재산과 생명을 지킬 수 없는 그녀는 따라서 ‘재산권’을 가질 수 없으며, ‘국가 시민으로서의 용건’도 대리인을 통해서만 처리할 수 있다. 이 언설은 개인의 생명과 재산의 안전을 위한 의지들의 총화, 일반의지로서의 주권-국가라는 루소적 개념으로 다시 우리를 밀어붙인다.

칸트의 언급은 올랭프 드 구주와 사실상 같은 지점에서 출발하고 있는 것이다. 차이는 단지, 그러므로 법적 인격을 부여할 수 없다라는 결론에 이르느냐, 아니면 그러므로 (남성과 똑같이) 국가의 생사여탈권의 대상이 됨으로써(사형대에 오르거나 국민병이 되거나) 법적 인격을 부여받게 되느냐에 있을 뿐이다. 이 논리를 밀고 나아가자면, 병사가 될 수 없는 한 여성은 영원히 2등 국민에 머무를 수밖에 없다.⁴⁴⁾

이 논리는 일견 자신의 목숨을 국가를 위해서 내걸 수 있는 자, 병사가 될 수 없는 여성은 애초부터 근대국가의 구조에서 제외될 수밖에 없다는 결론을 배태하는 것처럼 보인다. 그러나 내가 말하고 싶은 것은 이와 같은 ‘배제’의 전략에 대한 물음만은 아니다. 이 결론은 두 가지 점에서 부적절한데, 이미 말했다시피 남성과 여성을 과잉분할시킨 해석이라는 점에서, 그리고 우리가 지금 문제 삼고 있는 이 시간이 이미 총력전 이후라는 것을 염두에 둘 때 그러하다. 다시 한 번 위의 문장으로 돌아가보자. 여성은 제외되는 것이 아니라, ‘대리인을 통해서’ 국가 시민의 용건을 갖춘다. 이 말은 여성이 국가의 시민 바깥에 있다는 것을 의미하지 않는다. 그녀는 남성을 ‘매개’로 해서 국가의 시민이 된다. 혹은 국가의 시민인 한에 있어서 남성을 매개해야 한다.

44) 근대국가 자체를 묻지 않는 한 일국 내에서의 평등권을 둘러싼 여성의 징병제 참가라는 문제는 계속해서 난문으로 남게 될 것이다. 최근 한국에서 벌어지고 있는 병역법 관련규정의 위헌여부에 관한 소송은 보통선거와 (남성) 국민 개병제의 구체적인 연관이 이루어졌던 프랑스 혁명 이후 끊임없이 제기되어왔던 문제이다. 평등권과 병역의무를 둘러싼 각국의 헌법소원 사례에 대해서는 다음 책을 참조. 辻村みよ子, 『ジェンダーと人権』, 日本評論社, 2008.

병사-국민이라는 표상을 향해 가고 있는 <조선해협>이 더할 나위 없이 흥미로운 것은 이 영화가 식민지 남성과 여성을 ‘각각’ 국민화하는 기제들을 보여주는 한편 그 아슬아슬한 성공 혹은 실패의 경계까지 다다르고 있기 때문이다. <조선해협>이 총후부인의 서사로 구축되어 있다는 것은 어떤 의미에서든 옳은 말이다. 그러나 이 이야기는 단지 국책영화로서의 이 영화의 성격을 규정하는 것만은 아니다. 이 말은 좀더 광범위하게 이해될 필요가 있는데, 잘 알려져 있다시피 ‘총후’라는 단어는 총력전 체제 하에서 비로소 가능해진 개념이다. 전선 없는 전선, 혹은 모든 곳이 전선인 총력전 속에서 개개인은 남, 녀, 노, 소에 상관없이 전쟁에 ‘참여’한다. 총후란 이미 협력의 개념이 아니며, 총력으로 참여하는 것을 이른다.

<조선해협>이 그리고 있는 여성은 기다림의 서사로서 총력전 하의 ‘국민’이라는 메카니즘 속에 ‘참여’되어 있는 상태이다. 이 영화에서 남녀의 엇갈림이 이토록 중요한 것은 이를 통해 비로소 기다리는 자의 역할이 만들어지기 때문이다. 그리고 이 역할을 떠맡는 한에 있어서 이 여자의 ‘참여’가 가능해지기 때문이다. 그런데 이 눈물의 멜로드라마는 바로 그 눈물 때문에 1943년이라는 시간에 맞서는 일종의 감정의 진지를 구축해내고 있다. 이 영화는 앞서 말했듯이 킨슈쿠-문예봉의 죽음 혹은 인정이라는 두 개의 결론을 가지고 있다. 하나는 조선에서 공개될 당시의 죽음이고, 다른 하나는 현재 남아있는 필름의 결말인 아내로서의 인정이다. 어느 쪽이든 두 가지 결론은 전쟁과 선전의 대의에 정확히 합치되지 않는다. 중요한 것은 차라리 기다리게 하는 자와 기다리는 자의 관계가 생성되었다는 것. 그 속에서 관객들이 계속 이 두 사람의 재회에 집중하게 된다는 사실이다.

문예봉이라는 스타의 피학적 전시는 ‘조선해협’이라는 제목이 의미를 드러내는 순간 절정에 이른다. 영화에서 가장 빈번하게 볼 수 있는 것은 같은 시간에 때론 다른 공간에 놓여 있는 세이키와 킨슈쿠의 모습이다. 이 엇갈림의 영화는 가히 교차편집의 영화라고 부를 만하다. 그런 그들이

‘전화’로 만난다. 병상의 킨슈쿠 주위에 여자들이 모여든다. 킨슈쿠의 친구 에이코, 세이키의 여동생인 키요코, 그리고 간호사들. 세이키는 기다리게 하는 특권을 가졌지만, 그녀들 역시 이 전쟁에서 기다림과 인고를 통해 전화를 ‘받을 수 있는’ 특권적 위치에 있는 사람들이다. 그렇게 그녀들 모두는 초조하게 시계를 바라보고 있다. 분침은 5시를 조금 넘고 있다. 이 영화가 남자와 여자의 잔인한 엇갈림의 이야기라면, 마지막 순간 그들이 전화를 통해서 (혹은 전화로나마) 만나는 이 장면이야말로 영화의 클라이막스가 될 것이다. 기다리는 그녀들은 (여성으로 상정된) 관객의 위치를 재현해낸다. 그 순간 이 영화는 대중적 영화이자 ‘국민’의 영화로서 자리매김한다.

드디어 전화벨이 울린다. 남자에게 여자는 혼신의 힘을 다해, 가까스로 말한다. 훌륭한 공을 세우라고, 아이도 훌륭한 군인으로 키우겠다고. 그런데 그녀의 말이란 이미 아무래도 좋은 것이다. 왜냐하면 이 순간 드디어 우리는 저 수수께끼에 찬 세이키의 입영 이유를 알았기 때문이다. “아버지가 허락하실 때까지 가만히 있었던 거야. 힘을 내, 힘을! 알겠지. 우리들은 이제부터야. 우린 이제부터라고!”

이 장면은 세 공간의 교차편집으로 이루어져 있다. 남자와 여자 사이에 끊임없이 반짝이는 바다가 끼여든다. ‘조선해협’이라는 영화의 제목이 처음으로 의미를 명확히 한다. 이 인서트 컷이 의미하는 바는 무엇인가? 현해탄이 식민지 시기 내내 피식민자 조선인 남성의 한계지점으로서 기능했다는 것을 염두에 둔다면 각각 세이키와 킨슈쿠가 놓여있는 장소, 본국과 식민지 조선이라는 위치설정의 문제는 다음과 같이 이야기될 수 있을 것이다. 세이키는 황군으로서 부상당함으로써 바로 그 본국에 놓여질 수 있다. 이 문장은 분절해서 읽어야 한다. 황군이 됨으로써 본국에 갈 수 있었던 것이 아니다. 당연한 말이지만 일본 본토는 태평양전쟁의 격전지가 아니었다. 세이키는 부상으로 인해 비로소 후방, 본토로 이송될 수 있었다. 다시 말해 황군이 됨으로써 남성은 ‘국민’을 꿈꿀 수 있지만(조선을 일본의 외부로부터 내부로 끌어들이기, 식민지인을 국민화하기), 정말로

본토 안으로 진입할 수 있는 순간은 말 그대로 그의 몸이 부서졌을 때이며, 다시 건강한 신체를 되찾는 순간 그는 어딘가의 전장으로 떠나야한다. 그러므로 조선해협 너머에서 이쪽, 조선을 보는 세이키의 위치는 어디까지나 한시적이다.

한편 이 위치설정의 의미는 킨슈쿠-문예봉이 체현해내고 있는 조선성으로 인해 배가된다. 킨슈쿠라는 이름은 이미 조선인이라는 흔적을 내포한다. 이를테면 김신재가 분하고 있는 세이키의 여동생은 키요코라는 일본식 이름으로 불리운다. 이 둘은 복장에 있어서도 선명한 대조를 이룬다. 키요코-김신재가 짧은 개량한복과 양장으로 총후가 요구하는 모던한 신여성상을 재현해낸다면 금속의 일본식 발음 킨슈쿠로 불리는 문예봉은 공장에서 일하는 장면을 제외하고는 한복만을 고집한다.(참고로 극중에서 그녀는 간호사 출신이다)

무엇보다 이 전편 국어(國語) 영화가 들려주는 유창한 일본어 사이에서 문예봉이 구사해내는 서툰 일본어 발음⁴⁵⁾은 그녀의 극중 이름과 더불어 끊임없이 조선성을 환기시키는 것이다. 이미 우리는 어떤 학도병이 이렇게 적고 있음을 보았다. “자신의 집, 자신의 향토, 자신의 민족을 위해서가 아니라면 우리는 죽어도 죽지 못하리라.” 그때 이 바다의 인서트컷은 그 자체로 1943년이라는 징병제의 시간에 처한 자기 정당화의 모순을 드러낸다. 국가의 부름을 받아, 국가가 아니라 향토와 내 사람을 지킨다.

45) 『新時代』, 1943년 5월호에는 <조선해협>에 참여했던 배우들이 거의 모두 참석한 좌담회가 실려 있다. 김일해, 독은기, 남승민, 문예봉, 김소영, 김신재, 최운봉, 이금용 등이 참석하고 있는 이 좌담회에서 첫 번째로 불려져나온 테마는 국어문제였다. 독은기의 ‘국어연성’의 강조에 이어 기자가 묻는다. “문예봉 씨는 엄청난 의지와 기세로 가장 열심이시라던데요?” 문예봉이 대답한다. “잘 모르니까요!” 이 좌담회는 국어로 이루어졌다. 『映畫俳優の鍊成を語る』(座談會), 『新時代』, 1943.5, pp.116~117. 실제로 문예봉의 서툰 일본어 실력은 1936년 <나그네>(이규환)의 성공으로 일본에서 가장 잘 알려진 조선인 여배우가 되었음에도 불구하고 내지 시장에 진출하는 데에 걸림돌이 되었다. 문예봉과 김신재의 대조적인 일본어 실력이 야기한 문제에 대해서는 다음 책을 참조. 박현희, 『문예봉과 김신재 1932~1945』, 선인, 2008.

그런데 죽음으로써 그렇게 한다. 영화는 이 조작된 자발성을 킨슈쿠의 죽음을 통해, 파탄에 이르게 하고 있는지 모른다.

이후 한국영화의 하나의 문법이 될 과학적 멜로드라마가 완성되는 이 기념비적 순간에, 떨어진 저편에서 ‘조선성’(문예봉)이 죽어가고 있다는 것은 잔인한 역설이다. 병사가 됨으로써 식민지 조선인의 한계지점을 넘어설 수 있으리라는 환상은 그것이 이룩되는 순간 배반당한다.

5. 얼굴-클로즈업, 그녀는 죽을 것이다

<조선해협>이 만들어지던 해 잡지 <신시대>에는 흥미로운 좌담회가 실려 있다. 전차 차장, 백화점 점원, 타이피스트 등 직업여성들이 참여하고 있는 이 좌담회의 취지는 다음과 같은 말로 요약된다.

“반도여성도 나가서 자기의 생활을 확립하기까지 노력을 해왔는데 때마침 의무교육과 징병제가 실시되게 되어 인제는 그 이상의 노력을 해야 하게 되었습니다. 내 남편이 출정하게 되어도 넉넉히 뒤를 막을 수 있어야 할 것이 아닙니까.”⁴⁶⁾

제국의 총력전은 여성에게도 기회였던 측면이 있었다.⁴⁷⁾ 피식민지인과 여성이라는 제국의 열등한 신민들 사이에는 야마노우치 야스시가 말하는 ‘강제적 균질화’ 혹은 사카이 나오키가 규정한 ‘개인 일반의 국민에의 자기 확정의 욕망’⁴⁸⁾이 작동한다. 여성 혹은 피식민지인으로서 제국의 2등

46) '연성(練成)하는 직업여성'(좌담회), 『新時代』, 1943.3, 98쪽. 당시 유행했던 연성이라는 표현에는 '국민 만들기'의 의미가 개입되어 있다는 사실을 지적해줄 필요가 있을 것이다. 1942년 징병제 실시가 공포된 이후 조선 각지에는 조선청년특별연성소가 설치되었다. 즉, 연성(練成)이란 비국민을 국민화하는 과정을 의미하는 것이다.

47) 일본 내에서, 특히 중산층 여성운동에 총력전이 불러온 효과에 대해서는 西川祐子, 『近代國家と家族モデル』, 吉川弘文館, 2000을 참조.

48) 酒井直樹, '多民族國家における國民的主体の製作と少數者の統合', 『總力戰下の知と制度』, 岩波書店, 2002, 9頁.

국민은 함께 ‘국민’을 꿈꾼다. 강제적 균질화가 희망과 접속하는 순간이다.⁴⁹⁾

남성들이 전장으로 향한 총후의 공간에서 여성들은 작은 연대의 공동체를 이룬다. 내선일체는 아이러니하게도 (전장의 남성 ‘전우’들에 의해서가 아니라) 여자들 사이에서 이루어진다. 킨슈쿠의 일본인 친구 에이코는 세이키가 떠난 후 남겨진 킨슈쿠를 돌본다. 에이코는 실제로 세이키의 빈 자리를 차지하고 있는 것처럼 보인다. 그것은 말 그대로 그러한데, 에이코와 킨슈쿠는 하나의 프레임으로 가장 많이 포착되는 ‘커플’이다. 이 영화가 킨슈쿠-세이키 커플의 이야기이자 동시에 킨슈쿠-에이코 커플의 이야기라는 것은, 이 두 여자가 처음 등장하는 장면에서부터 예고되어 있다. 책상 위 사진 속에 킨슈쿠-에이코가 보인다. 사진에서부터 컷을 나누지 않고 방쪽으로 패닝하는 카메라는 세이키가 이미 떠나버린 아침, 마주 앉아 있는 킨슈쿠와 에이코를 한 프레임으로 잡는다. 이 두 여자가 함께 하는 쇼트들은 너무나 빈번해서, (조금 과장해서 말하자면) 내러티브상으로 킨슈쿠-세이키 커플을 다루는 이 영화가 이미지의 차원에서 열중하고 있는 것은 킨슈쿠-에이코 커플인 것처럼 보일 지경이다. 이 현명하고 사려깊은 일본인 여성은 정말로 헌신적으로 킨슈쿠를 돕는다. 또 한 명의 조력자는 세이키의 여동생 키요코이다. 억압적인 아버지에게 감히 대들고 무능한 어머니를 질책하며 타인을 진정으로 이해하고자 하는 이 당돌한 신여성인 김신재라는 스타 이미지 속에서 빛을 발한다.

아마도 이 연대의 공동체가 가장 극적으로 완성되는 순간은 킨슈쿠의

49) “총력전 체제에서는 일국의 경제적 자원뿐만 아니라 인적 자원까지 전쟁수행을 위해 전면적으로 동원되어야 했다. 열등한 시민의 존재는 총력전 수행에 있어 중대한 장애가 되었다. 왜냐하면 시민으로서의 정당성을 부여받지 못한 열등한 계층은 정치적 책임을 짊어질 위치에 놓여져 있지 않음으로 총력전 수행에서 주체적 담당자로서의 내면적 동기를 결여하고 있기 때문이다. (...) ‘강제적 균질화’는 전쟁수행이라는 비일상적이고 비합리적인 상황에 의해 촉진되지만 (...) 한편으로는 인적 자원의 전면적 동원에 있어 불가피한 사회혁명을 떠맡는다는 점에서 합리화를 촉진한다.” 山之内靖, 「方法的序論」, 山之内靖, ヴィクター・コシュマン, 成田龍一, 『總力戦と現代化』, 柏書房, 1995, 11~12頁.

출산 장면일 것이다. 여자들은 방과 부엌을 오가며 물을 끓이고 나르기에 바쁘다. 여의사가 도착하고, 그녀들은 눈을 반짝이며 태어날 아기를 기다린다. 남자들이 없는 이곳은 세이키의 아버지가 지배하는 공간으로부터 가장 멀리 떨어져, 가부장적 위계질서로부터 벗어난 시간, 짧은 평등의 시간을 만들어내는 것처럼 보인다.

어쩌면 이 장면에 과도한 의미부여를 할 필요는 없으리라. 많은 평자들이 이미 지적한 바처럼 이 영화는 전형적인 총후부인의 서사이며, 출산과 양육은 총후부인의 의무이고 인내와 연대야말로 그녀들의 덕목이다. 그녀들이 모일 수 있었던 것은 ‘출산(건강한 남자아이의!) 때문이다.’⁵⁰⁾ 그러나 한 가지 확실한 것은 이 장면을 비롯한 일련의 여자들의 연대야말로 ‘여성영화’로 선전된 이 영화가 말을 걸고 있는 대상을 분명히 보여준다는 점이다. 마지막으로 나는 조심스러운 다른 읽기의 방식을 제시해보고자 한다.

다소 선언적으로 말해보자. <조선해협>은 문예봉의 영화이다. 이 말은 단지 그녀가 주인공이라는 사실만을 의미하는 것이 아니다. 단적으로 말해, 우리는 이 영화를 통해서 거의 처음으로 여성 스타가 ‘장악’하고 있는 조선영화와 만난다. 이 영화를 분석하기 위해서는 문예봉이라는 스타 이미지의 전사를 끌어올 수밖에 없다.⁵¹⁾ 그러나 더 정확히 말하자면 이 영화에 이르러 문예봉은 비로소 ‘스타화’된다. 물론 1930년대 중반 <춘향전>과 <나그네>로 일약 스타덤에 오른 그녀는 ‘3천만의 연인’으로 추앙 받았으며 비록 일본어 실력으로 좌절되었으나 대동아공영권 최고의 스타 이향란과 비교될 수 있는(정확히 말하면 제2의 이향란이 될 수 있는 가능

50) 손이레의 분석은 이 영화가 어떻게 여성들의 연대 속에서 ‘현모양처’로서의 총후부인의 역할을 강조하는지를 잘 보여주고 있다. 손이레, 「재생, 일시정지-일제 시기의 서사영화와 여성 재현 역학」, 『대중서사연구』 제18호, 2007.

51) 이를테면 박현희는 문예봉의 전기적 사실들과 필모그래피를 종합하여 1930년대 후반으로 가면서 안착된 그녀의 가난하지만 정숙한 현모양처의 이미지가 총후부인을 강조하는 국책영화로서의 <조선해협>의 내러티브를 지탱한다고 주장한다. 박현희, 위의 책, 149~160쪽.

성이 점쳐진) 유일한 조선 여배우였다.⁵²⁾ 그녀는 조선의 이리에 다카코였고, 릴리안 기슈였으며, 마를렌 디트리히였다.

그러나 이 말의 성찬을 그렇게 심각하게 받아들일 필요는 없어 보인다. 1930년대 중후반의 조선영화계는 중일전쟁이라는 시대적 배경과 토키오의 전환이라는 영화 내적 변화로 기업화를 모색해야 했으며 그 와중에 등장한 문예봉은 파이가 커진 영화산업이 요구하는 ‘스타’라는 호칭을 ‘부여’받았다. 그런 의미에서 조선영화계는 문예봉을 통하여 ‘여성 스타’를 모색중이었다고 보는 편이 타당할 것이다. 이는 그녀가 맡았던 배역에서도 확인되는데 <춘향전>이라는 특수한 경우와 <미몽>을 제외하고는 여 주인공이라고 하더라도 딸, 누이, 아내 등을 오가는 그녀의 역할은 남자 주인공에 비해 부수적인 위치에 놓여 있었다. <조선해협>은 바로 이 여성 스타를 둘러싼 조선영화의 모색이 결실을 맺은 순간이다. 토키오시대로의 전환 이후 조선영화계의 오랜 염원이 조선영화주식회사로 현실태가 된 순간(국가에 의한 조선영화의 완전한 기업화인 동시에 ‘조선영화’라는 단위의 사라짐), 총후 부인의 양가적 담론 속에서 그 어느 때보다도 많은 여성들이 일터로 나가게 된 순간(이 이야기는 왜 이 영화가 ‘여성영화’로 선전될 수 있었는지를 보여주는 것이기도 하다) ‘스타’ 문예봉이라는 오랜 모색이 결실을 맺게 된 것은 일견 당연한 것이면서 동시에 아이러니한 것이다. 조선여성 문예봉은 서툰 일본어로 스타의 이미지를 완성해내야 했다.

<조선해협>은 문예봉을 스타로 만들기 위해서 정말로 온 노력을 경주하고 있는 것처럼 보인다. 종종 그녀의 얼굴은 소프트 포커스로 처리되고, 그녀의 제스처와 그녀의 표정은 숲의 크기와 연쇄 속에서 특권화된다. 고개를 반쯤 숙인 그녀의 옆얼굴은 카메라의 긴 응시의 대상이 되며, 눈물을 닦는 그녀의 손동작은 오래동안 지속된다. 심지어 이 영화에서 가

52) 1939년의 시점에서 일본 잡지의 편집자로서 활동하던 김종한은 그녀야말로 ‘고전적 타입의 조선여성’이라고 극찬해마지 않았다. 金鍾漢, 『婦人畫報』, 1939.12(『金鍾漢全集』藤石貴代, 大村益夫, 沈元燮, 布袋敏博編, 綠蔭書房, 2005로부터 인용함).

장 아름다운 장면은 페티쉬적 열정이라고 부를만한 것으로 충분해 있다. 세이키가 사라지고, 하염없이 그를 기다리던 끝에 킨슈쿠가 세이키의 집 문앞까지 찾아간다. 카메라는 천천히 내딛는 그녀의 발에 집중한다. 땅에 거의 끌릴듯한 긴 치마의 끝단이 물결처럼 너울거린다. 그러나 이 모든 장면들 중에서 무엇보다 우리의 눈을 고정시키는 것은 그녀의 얼굴이다. 가름한 턱선, 길게 찢어진 눈매, 새침한 입술, 날카롭지만 한편으로 연약한 느낌을 풍기는 콧날의 조합이 화면을 가득 채운다. 문예봉을 담아내기 위해서 <조선해협>에서 가장 빈번하게 쓰이는 컷은 클로즈업이다.

로라 멀비에 따르면 클로즈 업은 “영화를 인간의 얼굴에 대한 명상 속으로 빠뜨리면서, 스토리의 흐름으로부터 서사적으로 합리화될 수 있는 모든 것에서 이미지가 추출된 소유의 순간을 허락하면서 언제나 지연의 메커니즘을 제공해왔다.”⁵³⁾

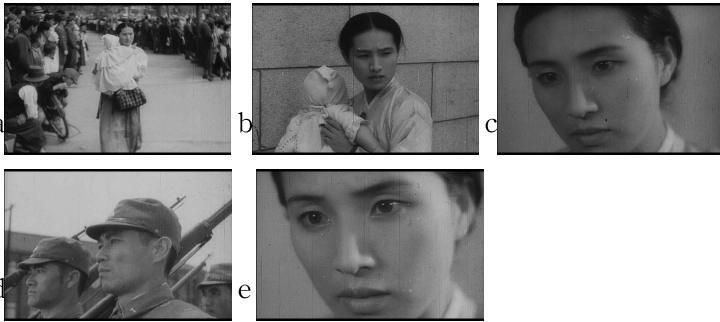
아마도 영화에 관한 논의 중에서 가장 많은 오해와 논쟁을 이끌어냈던 것 중 하나는 로라 멀비가 1975년에 발표한 에세이 「시각적 쾌락과 내러티브 영화」일 것이다.⁵⁴⁾ 카메라, 남성 주인공, 그리고 (남성배역 혹은 주인공과 동일시하는) 관객이라는 세 시선의 중첩 속에서 보여지는 위치에 처한 여성의 육체는 페티시의 대상이 된다. 이 기념비적 논문은 여성의 위치와 남성의 위치를 본질화시키면서 여성이 얻는 시각적 쾌락을 봉쇄시켰다고 비난받아왔다. 확실히 보는 것과 보이는 것 사이의 이 이항대립적 구분은 이미 상당부분 폐기처분된 것처럼 보인다. 한물 간 영화이론의 논쟁사를 새삼 끄집어내려는 것이 아니다. 여기에서 문제 삼고 싶은 것은 (디지털 영화관람 속에서 새롭게 부상한 ‘지연의 영화’에 관한 그녀의 최근 작업에서 명확해진) ‘선형적 서사를 정지시키는 힘’이다. 로라 멀비의 작업은 잘 알려져 있다시피 할리우드 여성스타들의 스펙터클을 분석하면서 이루어졌다. 여성 스펙터클, 그것들은 “행동의 흐름을 에로틱한 명상

53) 로라 멀비, 이기형, 이찬욱 옮김, 『1초에 24번의 죽음』, 현실문화, 2006, 216쪽.

54) Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, 1989.

의 순간 속에서 얼어붙게 하는 경향이 있다.”⁵⁵⁾ 그 핵심에 놓여져 있는 것은 거의 부동에 가까운 이미지로서의 클로즈업이다.

다시 <조선해협>으로 돌아가보자. 문예봉의 얼굴 클로즈업의 효과가 극대화되는 순간은 그것이 어떤 흐름과 관계맺는 순간들이다. 이를테면 다음과 같은 장면을 보라. 우연히 거리에 나온 킨슈쿠는 세이키의 시내 행군 장면을 목격한다. 쇼트 (a)에서 그녀는 아기를 안고 무심히 걸어가고 있다. 행군하는 일행을 피해 그녀는 도로의 가장자리로 피한다.(b) 행군을 쳐다보던 그녀의 얼굴이 놀람으로 굳어진다.(c) (이 상황 전까지 그녀는 세이키가 군인이 되었다는 사실조차 모르고 있었다) 행군 일행 속에 걸어가고 있는 세이키.(d) 그녀의 놀란 얼굴이 한번 더 클로즈업 된다.(e) 이와 유사한 시퀀스가 세이키가 전선으로 향하는 기차를 타는 순간 다시 한번 반복된다. 킨슈쿠가 택시를 타고 달려왔을 때 이미 기차는 떠나기 시작한다. 계단을 숨가쁘게 내려오는 킨슈쿠, 출발하는 기차, 킨슈쿠의 얼굴 클로즈업.



이 두 시퀀스가 흥미로운 것은 여자와 남자의 대비 때문이다. 여자는 멈춰있는 데 반해, 남자는 행군중이거나 움직이는 기차에 올라 있다. 여자는 홀로 존재하는 데 반해, 남자는 복수의 형상 안에 놓여 있다. 클로즈

55) *ibid.*, p.19.

업의 효과 속에서 일순 균질화된 신체를 통해 흘러가던 남성 서사는 흐름을 멈추고, 이 순간 킨슈쿠-문예봉의 얼굴이 우리를 사로잡는다. 그녀의 위태로운 표정은 우리로 하여금 다시는 그와 그녀가 재회할 수 없을 지도 모른다는 근심에 사로잡히게 만든다.

또는 첫 장면에서 영정사진의 전도된 모습으로 등장했던 세이키의 우울이 그의 입영과 함께 킨슈쿠의 기다림 혹은 강박증으로 옮겨간다면, 병상에 누운 킨슈쿠의 병든 얼굴 클로즈업은 바로 그 첫 장면과 대구를 이루는 것이다. 소프트 포커스로 처리된 이 쇠약한 얼굴은 우리의 근심을 최고조로 밀어붙인다. 그녀가 죽어버리면 어쩌나! 그때 킨슈쿠의 얼굴은 죽은 자의 포즈로 등장했던 세이키의 죽음을 대신한다. 즉, 문예봉의 클로즈업된 얼굴은 일종의 영정이다.

이 영화가 거둔 놀라운 성공의 비결이야말로 바로 이 피학증에 기인하는 것은 아닐까? 이것이야말로 ‘여성영화’라는 레테르를 말 그대로 받아들이게 하는 순간이 아닐까? 물론 이것은 앞뒤로 이어지는 시퀀스와의 연결, 영화에서의 서사구축 운동의 차원에서 보자면 아주 짧은 순간이다. 행군 시퀀스와 이어지는 장면은 공장에서 일하고 있는 킨슈쿠의 모습이다. 남자가 군인이 되었다는 사실을 안 여자는 총후의 일꾼이 되어 공장에서 일한다. 이 이어붙임은 총후부인을 위한 국책영화로서의 이 영화의 내러티브를 효과적으로 전달한다. 또는 두번째 기차 시퀀스에서 킨슈쿠의 얼굴 클로즈업에 이어지는 쇼트는 땅에 떨어진 천인침이다. 공장에서의 휴식시간 틈틈이 만든 것이다. 그 천인침을 세이키의 엄마가 줍는다. 그럼으로써 이 엄마는 처음 보는 아들의 여자를 받아들인다. 다시 말해 세이키의 엄마가 킨슈쿠를 받아들이는 것은 그녀가 ‘천인침’을 수놓는 여자이기 때문이다. 아주 짧은 순간 ‘동결’은 끝나고 서사는 흘러간다. 이 서사는 물론 ‘기다림의 서사’이며 ‘국민국가’의 서사이다.

맺음말을 대신하여-야인의 공포와 국민의 사랑-군산복합 멜로드라마의 탄생

지원병의 시간과 징병제의 시간은 어떻게 다른가? 왜 징병이 눈앞에 닥친 순간에도 <조선해협>은 지원병의 내러티브로 말 걸어오는가? 징병제 국가 제국 일본에 있어 자동화된 충성심은(심지어 제국 내에서조차 불가능한) 식민지에까지 확장될 수 없었다. 조선인들로서도, 제국의 근심 많은 군인 관료들로서도 '자발성'과 '다짐'이 필요했다. 국가 자체가 일종의 선택인 장소에서, 충성심은 자연화된 것이 아니라 선언의 문제가 된다. 그러나 이 선언 혹은 '부'자연함은 징병제 국민국가가 원천적으로 내포한 작위를 보여주는 것이기도 하다

이 논문에서 내가 밝히고자 했던 것은 이 두 시간대의 차이다. 물론 지원병은 징병제의 시간을 예고한다. 그러나, 혹은 바로 그렇기 때문에 이 미래태로서의 시간은 기회의 언설을 제공할 수 있었다. 1940년에 만들어진 영화 <지원병>과 1943년 조선영화가 완전히 일본영화로 환골탈태한 이후 만들어진 영화 <조선해협> 사이의 차이는 바로 이 두 시간의 차이를 보여주는 것이기도 하다. 그런데 <조선해협>은 실상 징병제와 지원병제도의 차이를 근원적인 차원에서 지워버리고 있다. 징병에는 이유가 필요하고 이유를 통해 설득되는 한에서 지원병은 '지원/자원'이 된다. 아니, 지원 자체가 징병-균질화된 국민에의 요구인 것이다.

입영은 이 영화 속에서 인정투쟁과 지배자로의 권위와 관련되어 있지만, 실제로 그것은 이미 죽음 앞에 (강제로) 세워진 자들이 안타깝게 찾아내는 죽음의 '이유'에 불과하다. 전쟁 놀이는 언제나 지배 서사와 관련된 작위-즉 결심으로서 표명되지만, 실제로는 이는 강력한 종속의 틀-국가라는 '자연성'에 의해 강제된 것에 불과하다. 이 강제, 작위를 식민지 출신의 병사들은 여실히 증명해내고 있는 것이다. 이미 죽어야 했기에, 이 죽음은 기회처럼, 지배로의 사다리처럼 설명된다. 그러나 이 설명은 1943년의 학도병들의 담백한 말에서 보듯이, 죽음을 맞닥뜨린 자의 간절

한 ‘이유’ 찾기에 다름 아닌 것이다. <조선해협>은 우리를 국가의 자연성을 주장하는 작위-이미 죽기로 예정된 자, 적어도 죽음의 가능성에 던져진 자들의 ‘기회 아닌 기회’의 언설이 폭로되는 순간과 대면시킨다.

1930년대말 이후 전쟁을 수행중인 제국이 조선에 요구한 병사의 몸은 피식민자들로 하여금 ‘국민’이라는 가능성과 마주하게 했으며, 고도국방 국가론으로 대표되는 시스템 사회로의 전환은 ‘근대의 완성’을 꿈꾸도록 했다. 피식민자들은 전쟁이라는 예외상태를 매개로 피식민자라는 예외적 존재로부터 벗어날 수 있는 가능성을 꿈꾸었다. 공식 언설 안에서, 꿈은 그렇게 밖에 등장할 수 없었다. 병사가 될 수 있고, 시민이 될 수 있다. 국가가 그들을 일방적으로 호명해올 때, 즉 ‘부르심을 받’는 순간 이 새로운 ‘국민’들은 징병제와 선거권, 의무교육이 함께 오는 근대국가의 원리에 직면한다. (물론 1943년 당시 어떤 명시적 약속도 지배층으로부터 공식화된 적은 없다.) 국가가 너를 지켜줄 것이다. 그러기 위해서 너의 목숨을 바쳐라. 그러니까 여기에 있는 것은 세큐리티를 둘러싼 잔인한 아포리아이다. 누가 나를 보호해 주는가. 국가다. 국가는 누가 보호하는가. 나이다. 나의 생명을 보호하는 것으로 알려진 국가를 위해 나의 목숨을 버리는 이 아포리아에 처해, 국민병들은 자신이 지키려는 연애와 사랑의 대상을 호명할 수밖에 없다. 이 순간 멜로드라마의 정치성은 그 한 전범을 완성한다.

국가가 더 이상 자연적인 것이 아닌 장소에서, 아니 한번도 자연적인 것일 수 없었던 식민지에서 국가의 상상은 어떤 것일 수 있을까. 연인과 사랑의 담론이, 가족 멜로드라마가 개입하는 이 순간 추방의 공포라는 국가를 상상하는 가장 근원적인 감정이 또한 함께 열린다. 아마도 이때 가장 액츄얼한 실감으로 국가를 상상했던 것은 정비석⁵⁶⁾이었던 것 같다.

56) 그는 물론 잘 알려져 있다시피 해방 이후 한국 대중문화사에서 하나의 모멘트를 이룩해낸 영화 <자유부인>의 원작자이다. 한글학자인 남자는 미국식 문화에 몰들 어버린 방탕한 아내를 응징한다. 소설과 그리고 영화 <자유부인>은 남성 엘리트에 의한 대한민국 건국 내러티브의 가장 강력한 표출 중의 하나일 것이다. 1945년

1943년 문인보국협회의 일원으로 간도 지방을 시찰하던 그는 국경을 넘어선 순간, 자신의 몸이 벌거벗겨지는 듯한 느낌을 받는다. 세관검사를 받을 때부터 불쾌감은 시종 그를 따라붙어 다니는데, 이 불쾌감 속에서 그는 자신을 절대적으로 보호해주는 국가의 힘과 기능함을 ‘한발 국외로 발을’ 디딘 순간 절실하게 느낀다. 정비석이 느끼는 말할 수 없이 사무치는 ‘외로움’은 공포와 더불어 온다.

“국경선을 넘자, 이미 우리들은 국민으로서의 의무도, 권리도 갖지 못한 벌거벗은 野人과 같은 느낌이었다. 인정받지 못하는 것은 意志만이 아니다. 인격 또한 無가 되어버린다. 이것은 실로 외로운 것으로 이 외로운 심리가 조국 일본에의 사랑과 연결되는 것이라고 말해도 좋으리라.”⁵⁷⁾

‘자기를 최후까지 보호해주는 나라 조국 일본, 바로 그곳이야말로 살고 싶은 유일한 곳’이라고 말하는 이 고백은 적어도 정비석과 같은 시대무의식의 체현자에게는 거짓이 아니었으리라. 그러나 제국의 내부로 완전히 재편성되었음에도 불구하고 조선은 현실적으로 여전히 식민지였다. 아니 이러한 정비석의 진술은 식민지와는 무관한 진술일 수조차 있다. 그곳이 어디든, 보호받기 위해 보호한다는 원리가 가진 모순은 존재하며, 식민지란 그러한 언설의 허약한 근거를 가장 극적으로 보여주는 장소일 뿐이기 때문이다.

을 기점으로 한 정비석의 변모는 일견 드라마틱한 것이지만, 한편으로 국가에 대한 사유에 있어서 막강한 일관성을 지니고 있는 것이기도 하다. 그에게 무엇보다도 중요한 것은 국가라는 제도의 현존이며, 그것이 제도인 한 일본 제국이든, 대한민국이든 별 상관없는 것이다. 정비석의 사례는 어떤 의미에서는 매우 투명한 제도-시스템-국가에 대한 사유를 보여주는 것이라 할 수 있다.

- 57) “나라의 은혜란, 부모의 그것과 같은 것으로 사람들은 국내에 있을 때 왕왕 국가의 은혜를 잊고 때로는 은혜를 원수로 갚기도 한다. 하지만 일단 국외에 나오면 고국에의 애끓는 향수에 사로잡히는 것이야말로 인간성의 가장 아름다운 한 면인지도 모른다. …(중략)… 나는 오랫동안 지도를 바라보았다. 세계의 구석구석을 찾아보았지만 내가 살고 싶은 곳은 역시 자기를 최후까지 보호해주는 이 내 나라, 일본밖에 없었다.” 鄭飛石, 『國境』, 『國民文學』, 1943.4, 63쪽.

요컨대 자연화되지 않은 상태의 징병제-이 영화의 잔인함은 거기서 나온다. 목숨을 거는 이유를 찾는 것, 그러나 결코 밝힐 수 없다는 것. 국가는 여기서 모든 것이면서, 아무 것도 아니다. 밝힐 수 없는 이 공동체를 먼 곳에 두고, 연인과 가족을 향한 지배 혹은 사랑의 언설만이 이러한 아포리아와 공허를 채운다. 이 멜로드라마의 문법이야말로 가장 개인적인 곳에서 가장 국가적인 것을 표상하는 장치이자, 그러한 국가 장치의 허약성을 '감정적 과잉'을 통해 드러내는 방법이기도 하다. 부모형제 나를 믿고 단잠을 이룰 때, 기다리는 여인을 생각하며 전장에 서 있는 병사들은 무엇을 생각하는가. 적어도 국가는 아닐 것이다. 사랑-자신의 목숨과 자신이 사랑하는 자에 대한 사랑. 국가는 바로 그 감정의 틈에다 언설의 진지를 치지만, 그 진지를 빠져나오는 길 역시 그러한 감정으로부터 나온다. 문예봉의 얼굴을 포착하는 집요한 클로즈업은 바로 이 국민화의 논리를 순간적으로 멈추는 효과들을 불러일으킨다. <조선해협>은 국가의 감정경제, 지배 서사로의 사랑, 보상없는 죽음 위에 선 권리 담론 등이 복합적으로 얽히는 장소에서 기묘한 장르-전쟁하는 국가의 멜로드라마를 완성해 낸다. 이 드라마는 충용한 한편, 불온하다. '사랑'(의 차질), 이 한줌의 불온성으로부터 우리는 이 영화를, 이 시간대를 다시 물을 수 있을지 모른다.

<조선해협>은 지원병과 징병제, 가설(假設)로서의 '국민'과 실제로서의 피식민지인 사이를 오가며 이후 한국영화의 한 문법이 될 기다림의 멜로드라마를 완성한다. 국가가 부른다. 그러나 불려서 가는 것이 아니다. 지원해 떠나는 나를 너는 기다려야 한다. 왜냐하면 국가라는 법과 정의가 '우리를' 부르고, 우리는 이것을 지켜야 하기 때문이다. 대한민국이라는 국가 속에서 근대국가와 징병제라는 잔인한 아포리아는 계속될 것이며, 그 속에서 피학증의 멜로드라마는 증식해나갈 것이다. 이 조각난 군산정복합체 국가에서, 그들은 어디로든 떠나며, 그녀들은 언제까지나 기다린다. 국가가 부르기에, 그들은 '사랑'을 위해 간다. 아니 어차피 국가로부터의 부름이 예정되어 있기에, 그들은 귀환 후의 합법적이고 정당한 사랑을

완성하기 위해 스스로 자원하여 죽음의 가능성 앞으로 나아간다. 흔히 그렇듯이 그것은 두 사람 모두에게 국민에의 길을 의미하는 것 같다. 그러나 또한 그들의 사랑만이 이 복합체에 반대할 수 있는 근거가 된다고도 말할 수 있으리라. 왜냐하면 그녀가 죽으면, 그의 고생은 아무 것도 아니기 때문이다.

참고문헌

1. 기본자료

<조선해협>, 《발굴된과거: 일제시기극영화모음 : 1940년대》[videorecording], 한국영상자료원, 2007.

『國民文學』 『綠旗』 『東洋之光』 『每日新報』 『新時代』 『新太陽』 『朝光』

2. 단행본

김윤식, 『일제말기 한국인 학병세대의 체험적 글쓰기론』, 서울대학교출판부, 2007.

이영재, 『제국일본의 조선영화』, 현실문화연구, 2008.

이영일, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언-유장산, 이경순, 이창근, 이필우 편』, 한국예술연구소편, 도서출판 소도, 2003.

로라 멀비, 이기형, 이찬욱 옮김, 『1초에 24번의 죽음』, 현실문화, 2006.

장 자크 루소, 이환 옮김, 『사회계약론』, 서울대학교 출판부, 1999.

大江志乃夫, 『徴兵制』, 岩波新書, 1981.

オリヴィエ・ブラン, 『女の人權宣言フランス革命とオランプ・ドゥ・グージュの生涯』, 辻村みよ子, 岩波書店, 1995.

姜徳相, 『朝鮮人學徒兵出陳』, 岩波書店, 1997.

カント, 『カント全集15-人間學』, 澁谷治美譯, 岩波書店, 2003.

金鍾漢, 『金鍾漢全集』, 藤石貴代, 大村益夫, 沈元燮, 布袋敏博編, 綠蔭書房, 2005.

酒井直樹, 「多民族國家における國民的主体の製作と少數者の統合」, 『總力戦下の知と制度』, 岩波書店, 2002.

辻村みよ子, 『ジェンダーと人權』, 日本評論社, 2008.

小磯國昭, 『葛山鴻瓜』, 丸の内出版, 1968.

櫻本富雄, 「十五年戦争下の朝鮮映畫」, 『三千里』 34, 1983.

『未公開資料 朝鮮總督府關係者 錄音記錄(1)十五年戰爭下の朝鮮統治』宮田節子解説・監修, 學習院大學東洋文化研究所所藏 友邦文庫・中央日韓協會文庫, 2000.3.

樋口雄一, 『皇軍兵士にされた朝鮮人』, 社會評論, 1991.

毎日新報社編, 『昭和19年朝鮮年鑑』, 京城日報社, 1944.

西川祐子, 『近代國家と家族モデル』, 吉川弘文館, 2000.

ロジェ・カイヨワ, 『戰爭論』, 秋枝茂夫, 法政大學出版局, 1974.

山之内靖, 「方法的序論」山之内靖, ヴィクター・コシュマン, 成田龍一, 『總力戰と現代化』, 柏書房, 1995.

Gilles Deleuze, *Cinema: the movement-image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, 2001.

Mary Ann Doane, "The Woman's Film: Possession and Address," *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Co-edited with Mary Ann Doane and Patricia Mellencamp, American Film Institute Monograph Series(Frederick Maryland: University Publications of America, 1984).

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, 1989.

S. Neale, *Genre*, British Film Institute Publishing, 1980.

3. 논문

경지현, 「박기채 영화의 스타일과 존재의미」, 『한국극예술연구』 제28호, 2008, 173~206쪽.

손이레, 「재생, 일시정지-일제 시기의 서사영화와 여성 재현 역학」, 『대중서사연구』 제18호, 2007, 289~323쪽.

【Abstract】

The Imperial Solider's Love, Why not a solider but she who died?

-<Straits of Chosun 朝鮮海峽>, Melodrama of Waiting-

Yi, Young-jae

In 1943, one film that had been commented as a total failure as a propaganda film achieved a box office success in Chosun, surpassing the previous propaganda films' records. This film <Straits of Chosun> had been fiercely criticized because of its obsolete story line-with a volunteer soldier who escaped from the matter of marriage obstacle and a girl who waited for his return-which was far apart from the state of affairs in 1943 in Chosun. Nevertheless, the film made one million of people in Keijyo have tears on them.

In this essay, I focus on following two matters. First, why the film still deal with the story of a volunteer solider? I am asking this on the ground that enforcing a conscription was already decided in 1943 when the film was made. Selective service was made not only because of a great cause for the Imperial but also because of private reason such as marriage obstacle. Second, the success of the film was associated with the birth of a 'female star' in Chosun. This was a long-cherished desire for Chosun's film industry to increase the stakes of the film market in Chosun. What is more important here is the fact that the female star represented a character of 'waiting girl'. In other words, although it is sure that <Straits of Chosun> is a story of Chonghu Buin(統後婦人), more important thing is that the image of 'waiting girl' was created through the film.

Considering the principals of nation state, which were conscription,

compulsory education, and suffrage, the scene of conscription in the film made new born 'people' of a modern nation face those principals. However, the principals of modern nation could never be naturalized because Chosun was a colony. Therefore, the colonized should prove their spontaneities when it comes to conscription. As doing so, conscription for the colonized reminded them the principals of modern nation repeatedly. In this continual reproduction, the cause of conscription 'save the country by blood' turned into 'conscious conduct'. In 1943, the film <Straits of Chosun> showed this contradiction emerging among conscription, a nation-state, and a colony. Meanwhile, women should take a certain part in this modern nation's project that is based on conscription; she became one of subjects by performing a role of 'waiting girl'.

Key words : conscription, volunteer, nation state, colony, melodrama, women-out-War

■ 본 논문은 4월 30일에 접수되어 5월 7일부터 23일까지 소정의 심사를 거쳐 5월 26일에 게재 확정되었음.

