

# 1930년대 일본영화 속의 여성담론

## 『新しき土』와 천황제 내셔널리즘의 대중화

신하경\*

---

### 목 차

---

1. 서론
  2. 『새로운 땅』의 ‘역오리엔탈리즘’ 전략
  3. 일본의 자연미, 일본 여성, 그리고 모던의 두 얼굴
  4. 천황제 내셔널리즘의 대중화
  5. ‘모던걸’에서 ‘모성’으로- 키쿠치 칸 『정조문답』을 통해
  6. 가부장제에 대한 통렬한 비판- 미조구치 켄지 『나니와 엘리제』
  7. 결론
- 

## 1. 서론

1937년, 일독합작으로 제작된 『새로운 땅』은 특기할만한 영화이다. 이 영화는 1936년 ‘일독방공조인’의 체결을 직접적인 계기로 일독친선을 선전하기 위해서 독일정부로부터의 요청을 받아 만들어진 선전영화이다. 감독은 『몽블랑의 폭풍우』, 『성산』 등의 ‘산악영화’의 거장으로 유명한 아놀드 팡크(Arnold Fanck)가 맡았으며, 일본감독 이타미 만사쿠(伊丹万作)가 일본에서의 촬영을 보조한다는 차원에서 공동감독을 담당하였다. 하지만 자유주의적 성향의 이타미가 팡크의 선전영화 제작에 반기를 든 결과, 아놀드 팡크판 『사무라이의 딸』(Die Tochter Des Samurai, 독일판)과 이타미 만사쿠판 『새로운 땅』(『新しき土』, 국제판)으로 각기 편집, 상영되었다.<sup>1)</sup>

---

\* 국민대학교 일본학연구소 연구원, 일본 대중문화, 근현대문학.

1) 본고에서 분석하는 텍스트는 아놀드 팡크판 『사무라이의 딸』(IVC, 2000년)이며, 이타미 만사쿠판 『새로운 땅』은 NFC(National Film Center)에 소장되어 있다. 하지만 일본 내에서는 팡크판이 『새로운 땅(新しき土)』으로 유통되고 있으며, 따라서 본고에서도 기본적으로 『새로운 땅』

또한 이 영화의 특기할 점은, 제작자 카와키타 초세(川喜多長政)의 오랜 숙원이었던 ‘일본영화의 해외진출’이 이루어져, 그는 ‘일본의 자연과 여성의 아름다움’을 담은 필름을 들고, 주연여배우 하라 세츠코(原節子)와 함께, 조선, 만주, 시베리아를 육로로 건너 독일을 포함하는 유럽에서의 상영을 목적으로 4개월이 넘는 해외선전활동을 벌이게 된다. 이처럼 『새로운 땅』이 일본을 해외에 선전하는 영화라는 점이 대중을 자극한 면은 상상을 초월한 것으로서, 동경역을 출발하는 일행을 전송하기 위해 이천여명의 군중이 ‘광적’인 분위기<sup>1)</sup> 속에서 운집하였다고 한다. 이 영화가 당시에 있어서 어느 정도의 화제를 낳았는가 하는 점은 다음의 영화평을 참조하는 것만으로도 충분할 것이다.

とに角、「新しき土」はみんなが見たらしい。みんなが、それぞれの立場から、これほど発言をした映画はこれまでなかった。どの新聞を見ても、どの雑誌のページを繰っても、男は男の見地から、女は女の角度から、老人は老人、青年は青年とおのがじこの映画を論じている。臨時評論家の大洪水である。映画批評がこんなにも大衆化し、素人化したか、と、そぞろに専門映画批評家の心臓をサムからしめるに足る風景を現出している。ある人はこの映画にあらわれた家族制度が明治以前の古物だとそのアナクロニズムをなじり、ある人はケチ臭い民族主義や防共主義に唾をひっかけし、男はニッポン男児を侮辱する映画だと慷慨すれば、女は現代日本女性はあんな無智な受動的な生物ではない<sup>2)</sup>とばかりに柳眉をさか立て—という次第で、実に各人各説、しかもその意見のいずれもが、なかなかすぐれた局外批評であり、本質を衝いていること、大いに吾人の意を強うするに足るのである……。

이 인용문의 윗 단락은 『새로운 땅』이 당시에 있어서 어느 정도 화제가 되었는가를 나타내고 있으며, 밑 단락은 그 내용을 전달하고 있다. 밑줄을 그은 부분에서도 추측할 수 있듯이, 『새로운 땅』이란 영화는 서양인 감독에 의해 제작되어 일본을 ‘왜곡’되게 그리고 있다라고 하는 서양의 ‘오리엔탈리즘’적인 시선과 그를 역으로 이용하여 일본을 선전하려는 일본측의 ‘역오리엔탈리즘’의 시선이 복잡하게 드러난다.

하지만 무엇보다도 이 영화를 특기하지 않으면 안되는 이유는, 이 영화가 일본에 있어서 가부장제를 둘러싼 ‘여성 담론’이 어떻게 1920년대의 ‘도시모던’기를 거쳐서 1930년대의 ‘전시체제’ 여성상으로 수렴되는가를 극명하게 보여주고 있기 때문이다. 이 영화의 개봉시의 제목이 『새로운 땅』인 것은 우연이 아니다. 독일여성과의 대비를 통해서 그려지는 ‘일본여성의 아름다움’이 ‘정조’, ‘모성’을 거쳐서 만주라는 ‘대지’로 연결되어 있기 때문이다. 따라서 본고에서는

으로 지칭한다.

1) 『朝日新聞』1937年3月11日号

2) 『キネマ旬報』1937年3月1日号

주로 『새로운 땅』을 분석하는 것을 통해, 어떻게 그와 같은 천황제 이데올로기의 대중화가 완성되는가를 고찰한다.

그를 위한 연구방법으로서, 먼저 ①영화 텍스트를 분석함으로써 여주인공의 인물 조형에 있어서 어떻게 ‘도시모던’과 ‘일본적 미’가 갈등을 거쳐서 ‘신민사상’으로 수렴되는지를 살펴보고, 그를 바탕으로 이 영화가 반영하고 있는 ‘일본선전’이라는 시대적 욕망이 어떻게 ‘역오리엔탈리즘’이라는 전략 속에서 이루어졌으며, 그것은 결과적으로 어떠한 의미를 가졌는가를 ‘동시대평’을 분석함으로써 확인하고, ②그러한 시대적 욕망을 산출하였던 사회적 맥락을 ‘정조’, ‘모성’, ‘대지’ 등의 전시기의 여성담론 속에 위치지음으로써 고찰한다. 그것도 키쿠치 칸(菊池寛)이라는 대표적인 대중소설 작가의 『貞操問答』(1934년)이라는 영화화된 신문소설과 미조구치 켄지(溝口建二) 『浪花悲歌』(1936년)와의 비교를 통해서 행한다.

1930년대 일본에 있어서 ‘여성담론’이 어떠한 사회적 기능을 담당했는가 하는 문제는, 단지 지식인 레벨의 ‘지적 담론’을 분석하는 것 만으로서는 분명해지지 않는다. 영화와 대중소설 같은 문화물들 속에서 그러한 여성담론이 구체화되는 양상을 고찰하는 것을 통해서, ‘도시대중’이 ‘전시의 어머니’로 거듭나는 복잡한 문화적 과정이 확인될 수 있는 것이다.

## 2. 『새로운 땅』의 ‘역오리엔탈리즘’ 전략

1937년 2월 3일, 일본 최초의 해외합작영화 『새로운 땅』이 황실관계자를 포함한 각계인사 수백명이 동석한 가운데 제국극장(帝國劇場)에서 화려하게 시사회를 갖게 된다. 이후 『새로운 땅』은 1937년 일본영화계에 끊이지 않는 ‘화제’를 제공하게 된다. 본 절에서는 『새로운 땅』이 낳은 화제성이 과연 어떠한 ‘의미’를 가지는 것이었는가를 밝히고자 한다. 그를 위해서 먼저 『새로운 땅』이라는 영상 텍스트를 중심으로 이 텍스트가 생성되는 과정을 ‘역오리엔탈리즘’이라는 키워드를 통해 고찰한다. 본고에서 사용하는 ‘역오리엔탈리즘’이라는 용어는, 서양인이 동양을 사고하는 지식의 틀, 즉 오리엔탈리즘에 대해, 그 대상자가 그와 같은 시선을 역으로 이용하여 자국을 선전하려고 하는 자세, 혹은 시선을 지칭하여 사용한다.

『새로운 땅』의 성공은 어쩌면 충분히 예견된 것이었는지도 모른다. 즉 산악영화의 거장 아놀드 팡크의 도일(1935년) 이후, 『새로운 땅』은 직간접적인 무수한 선전 속에 화제를 불러일으키고 있었다. 예를 들어 1936년 『キネマ旬

報』에는 「凄じき嵐と怒涛の起ちあがる日本！日本人の一人残らずこの映画を見なければならぬ！！」라는 광고가 1년간에 걸쳐 게재되었으며, 「原節子の何處が美しいか？」에 대해 앙케이트를 묻는 森永製菓과의 타이업 광고, 게다가 무명에 가까웠던 하라 세츠코의 발탁이나 70만엔에 이르는 막대한 제작비 등등 『새로운 땅』은 1936년 내내 끊이지 않는 기사거리를 제공하고 있었다.

하지만 『새로운 땅』의 성공을 단지 이와 같은 선전효과로 해석하는 것은 충분하지 못하다. 또한 이 영화는 1936년 일독방공조약 조인을 선전하려는 분명한 내용을 가지고 있음에도 불구하고, 단지 그와 같은 정치적인 환경과 영화의 성공을 직접적으로 결부시키는 것은 너무나 단락적인 사고라 아니할 수 없다. 영화는 시대적 욕망 속에서 상상력을 추동하여 새로운 이야기로서 재생산해 내는 나름의 논리성을 가지고 있는 것이다.

본고에서 주장하는 시대적 욕망은 다음의 동시대평 속에서 요약적으로 발견된다.

麗しき秀峰富士！！桜花咲く美しき日本 欧州留学の輝雄の立つ西の文化と、十八のみつ子の立つ東の文化との相剋。  
 この二つの嵐の混沌たる悲しみを美しき背景と激しき自然の中に描破したのだ。3)

이 인용은 『새로운 땅』의 일본측 코디네이터를 담당했던 영화평론가 箒見恒夫의 영화평이나, 이 속에서 ‘일본의 자연미’, ‘동서문화의 경쟁/대립’, ‘일본여성’이라는 세 가지 사고의 축을 도출할 수 있을 것이다. 그리고 이 세 가지 사고의 축은 1920년대부터 30년대에 이르기까지 일본사회에서 지속적으로 논의되어 왔던 요소들이며, 『새로운 땅』은 결론적으로 말하면 ‘역오리엔탈리즘’이라는 전략을 취함으로써 그에 대한 한가지 대답을 제시하고 있는 것이다.

『새로운 땅』에 보여지는 전략으로서의 ‘역오리엔탈리즘’은 영화제작의 모든 단계에서, 그것도 매우 치밀하게 준비되었음을 알 수 있다. 이 점에 있어서는 무엇보다도 먼저 제작자 카와키타 초세의 존재가 주목된다. 카와키타 초세는 육군대위였던 아버지 川喜多大次郎가 북경에서 일본헌병에 의해 살해되는 어린 시절의 사건을 경험한 후, 1922년 북경대학에 입학하여 동아시아 속에서 일본의 역할에 대해 고민하나, 곧 1923년 독일로 유학을 떠나게 된다. 이 유학 과정에서 그는 유럽영화의 작품적 완성도에 주목하게 되어 1928년 귀국 후 ‘東和商事’라는 유럽영화 수입전문회사를 설립한다. 이 동화상사 및 초세는 현재에 있어서 1920년대에서 30년대에 이르는 시기의 주요한 유럽영화를 일본에 소개한 업적으로 그 선구성이 높이 평가되고 있다. 초세의 이와 같은 경력

3) 千葉伸夫『原節子』平凡社ライブラリー、2001年、69-70頁

은 우수한 일본영화를 역으로 서구에 소개하고 싶다는 강한 욕구를 낳게 되어, 이러한 그의 욕구가 결집된 영화가 『새로운 땅』이었던 것이다. 이후 초세는 1939년 상해에 설립된 ‘中華電影’에 부사장으로 부임하여 다시 중국에 건너가게 된다.<sup>4)</sup>

이와 같은 초세의 ‘중국-일본-유럽(독일)’에 걸친 경험은 『새로운 땅』의 플롯에 깊이 투영되어 있다. 여기서 논의 편의를 위해 간단히 『새로운 땅』의 스토리를 정리하면 다음과 같다.

오랜기간 동안 독일유학(농경학)을 마치고 귀국하는 야마토 테루오(小杉勇 역)는, 선상에서 독일인 여성 게르다(루트 에베라 역)와 만나 사랑에 빠진다. 테루오는 혼인을 약속한 야마토 미츠코(原節子 역)와의 결혼을 눈앞에 두고 있었으나, 유학을 통해 얻은 서양적인 개인주의적 관점으로 그 결혼을 거부한다. 테루오를 염려하는 여동생은, 그를 데리고 여러 ‘일본적인 것’을 둘러보게 한다. 이 과정에서 테루오는 자신의 ‘과오’를 깨닫는다. 미츠코는 테루오의 귀국을 기다리며 신부수업을 쌓고 있었으나, 테루오의 변심을 알고 결혼예복을 들고 ‘화산’으로 자살행을 떠난다. 테루오는 미츠코를 간발의 차이로 구출함으로써, 서양에 동경하여 일본적인 것의 아름다움을 보지 못했던 자신의 과오를 뉘우치고, ‘大和撫子’(일본여성)의 아름다움을 재발견한다. 일년후 무장한 일본 병사에 보호받으며 만주의 대지를 트랙터로 갈고 있는 테루오의 옆에는 그 광경을 바라보는 미츠코와 아이가 있다는 묘사로 영화는 끝난다.

이와 같은 간단한 『새로운 땅』의 플롯 속에서도 카와키타 초세의 오랜 염원이 깊이 각인되어 있는 사실이 드러난다. 즉, 영화 속의 테루오는, 서구의 발전된 지식(모던)을 흡수하여 일본적인 것으로 재창출하며, 그것을 만주라는 실험 공간 속에서 펼치게 되는데, 이는 초세의 서구 영화를 통해 획득한 영화적 지식/미의식(모던)을 일본적인 것으로 바꾸어, 그것을 다시 서구에 수출하고자 했던 자신의 염원을 구현하고 있는 것이다.

이러한 초세의 염원은 하야카와 셋슈(早川雪洲)의 캐스팅에서 단적으로 드러난다. 『새로운 땅』에서 미츠코의 아버지 야마토 이와오(大和巖)를 연기하는 셋슈는 한마디로 국제적인 스타였다. 그는 1913년 시카고 대학을 졸업한 후 『타이푼』(토마스 인스 감독)을 통해 데뷔하게 되지만, 무엇보다 그의 명성을 확고히 한 것은 『치트』(1915년, 세실 데밀 감독)이다. 이 영화에서 그는 여인에게 낙인을 찍는 냉혹한 일본인 청년을 연기함으로써 일약 헐리웃의 스타덤에 오르게 된다. 그는 미국에서 일어난 배일운동으로 인해 유럽에 건너갈 때까지, 자신이 설립한 영화사(Haworth Pictures Corporation)에서 23편의 영화

4) 佐藤忠男『キネマと砲声—日中映画前史』リポート、1985年、56-73頁

를 제작하는 등 헐리웃을 대표하는 일본인 영화인으로서 명성을 확고히 하였다. 유럽에서도 각지를 돌며 영화활동을 벌였으며, 당시의 초대작 프랑스 영화 『라 바타이유』(1923년) 등에 출연하였다.<sup>5)</sup> 『새로운 땅』에서 하라 세츠코의 엄격한 아버지 역을 담당한 셋슈는 이 영화에서 유일하게 세계적인 지명도를 가진 일본인 배우였으며, 또한 후술하는 바와 같이 그를 통해서 ‘일본(인) 정신’이란 것이 설파되는 것이다.

여기까지는 주로 카와키타 초세와 하야카와 셋슈의 경력을 통해서 『새로운 땅』이 의도된 국제적 영화라는 측면을 살펴보았으나, 다음 절에서는 『새로운 땅』의 내용에 보다 천착함으로써 이 영화가 의도한 ‘역오리엔탈리즘’에 대해 고찰하도록 한다.

### 3. 일본의 자연미, 일본여성, 그리고 모던의 두 얼굴

아놀드 팅크는 『새로운 땅』의 구상 단계에서 JTB(Japan Tourist Bureau)의 전폭적인 협조를 받게 된다. 즉 전세계에 일본을 알리려는 의도로 제작된 『새로운 땅』은, 그 내용에 있어서 ‘일본의 자연미’를 중심에 두고 있었다. 또한 ‘일본의 자연미’를 부각시키는 수단으로서, 당시로서는 신예에 가까웠던 하라 세츠코의 ‘일본여성’의 아름다움이 결합된다. 이 점에 대해 하라 세츠코는 다음과 같은 회상을 남기고 있다.

わたしは、「新しき土」で、ほとんど日本国中をみて廻りました。今思い出しただけでも、撮影期間まる一年の間に、富士山とその周辺の各地、奈良、神戸、安芸の宮島、松島、水戸、福井、新潟、姥捨の田毎の月、潮来、琵琶湖とその周辺、それに、神戸から東京までの海上などなど、まだこれ以上のロケーションが行われたのですが、この中三分の二は、わたしもカメラと共に行ったのです。今でも、この「新しき土」は、わたしの十七の年の美しいアルバムのようなもので、日本国中の、誰がみても美しいと思われる土地には、全部行った訳になるのです。<sup>6)</sup>

하라 세츠코의 이와 같은 회상은 일견 아무렇지도 않은 젊은 시절의 추억처럼 읽힐 수도 있으나 사실은 『새로운 땅』의 핵심에 해당하는 부분이며, 그것은 일본의 「誰がみても美しいと思われる土地」에 하라 세츠코의 「十七の年の美」를 결부시키는 것이었다.

5) 早川雪洲 『早川雪洲 ~武者修行世界を行く~』日本図書センター、1999年、年報

6) 千葉伸夫 『原節子』平凡社ライブラリー、2001年、62頁

또한 여기서 간과할 수 없는 점은, ‘누가 보아도 아름답다고 생각되는 토지’, 즉 ‘관광명소’는 1920년대에 걸쳐 ‘발견’되었다는 사실이다. 여기에 대해서는 설명이 필요할 것이다. 일본의 문화사회학자 白幡洋三郎에 따르면, 근세적인 「旅」와 구별되는 근대적인 「旅行」은 「大正末期頃から姿をみせはじめた、明るく軽快なイメージをもつ新文化」<sup>7)</sup>였다고 기술한다. 즉 근대적인 대중적 여가활동으로서의 ‘여행’이란 숙박과 운송수단, 그리고 광고 등의 인프라의 확립을 요구하나, 이러한 의미의 ‘여행’이 일본에서 새롭게 탄생한 시기가 1920년대라는 것이다. 그리고 이와 같은 ‘여행’에 대한 관심은 1927년 大阪毎日/東京日日 신문 주최의 「日本新八景」 선정이라는 전국민적 붐으로 확대된다. 이러한 과정을 거쳐 산악으로는 ‘雲仙岳’, 온천으로는 ‘別府温泉’ 등이 선정되며, 그 연장선상에서 1934년에는 雲仙, 霧島, 瀬戸内海 등 세 곳이 일본최초의 국립공원으로 지정된다. 즉, 『새로운 땅』이 표현하는 ‘일본의 자연미’란 이와 같은 ‘일본 자연의 신발견’, ‘디스커버리 재팬’<sup>8)</sup>이라는 대중적 요구의 영상적 표현이었던 것이다.

이러한 시대적 요구를 살펴본 위에서 『새로운 땅』의 제작에 깊이 관여한 JTB에 대해 새롭게 살펴볼 필요가 있다. 자연이 인간에 의해 새롭게 발견된 이상 그 자연은 인간적인 의미로 새롭게 의미부여된다. 달리 말하면, ‘일본 자연의 신발견’은 일정한 컨셉 속에서 선전되게 되며, 이 과정에서 JTB가 담당할 역할이 크다는 것이다.

현재의 JTB는 일본의 대표적인 민간여행사로 알려져 있으나, 당시로서는 일본철도청 산하 ‘국제관광국’에 소속된 기관으로서, 1930년 외국인관광객 유치와 외자획득을 목표로 설립되었다. 이 JTB는 1920년대부터 시작된 ‘여행’의 대중화를 국가적 차원에서 사업화하려는 취지에서 발족되었던 것이다. 그 주된 사업내용은 두 가지 방향으로서, 그 한가지는 「모던(근대화된) 일본」을 국내외에 선전하는 것, 다른 한가지는 메이지 시기부터 서구에 알려진 ‘이국적 일본 취미’(오리엔탈리즘), 즉, 게이샤걸, 후지산, 사쿠라 등의 일본이미지를 오히려 관광자원으로서 역이용(역오리엔탈리즘)함으로써 해외관광객을 유치하려는 것이었다.<sup>9)</sup> 이 JTB의 두 가지 방향성은 『새로운 땅』의 제작에 직접적으로 연결되는 것이나, 영화가 묘사하는 ‘일본의 자연미’는 이러한 ‘역오리엔탈리즘’적인 시선과 깊이 연관되어 있다. 다음 그림을 보도록 하자.

7) 白幡洋三郎 『旅行ノススメ—昭和が生んだ庶民の「新文化」』中公新書、7頁

8) 白幡洋三郎는 다음과 같이 지적한다. 「日本新八景は新しい風景観をつくりだし、新たな観光旅行の目的地を創造することに貢献したと思われる。内務省や鉄道省の役人が委員に加わっていたのも、官民一体となった「ディスカバージャパン」であったことを裏付けよう。」(68頁)

9) 『日本国有鉄道百年史 第8巻』日本国有鉄道、1971年、339頁



그림 1 국제관광국발행 「日本遊覧案内ポスター」



그림 2 하라 세츠코가 巖島神社大鳥居 앞에서 자연과 일체를 보이고 있는 장면.

위의 그림은 『새로운 땅』이 묘사하는 ‘일본 자연미’의 특성을 잘 알 수 있는 예를 뽑은 것이다. 그림 1은 1930년 JTB가 해외관광객을 대상으로 발행한 ‘일본유람안내 포스터’ 중의 한가지를 뽑은 것이며, 그림 2는 『새로운 땅』의 도입부에서, 신부수업을 쌓고 있는 하라 세츠코가 이즈쿠시마진자 오오토리이를 배경으로 사슴이라고 하는 ‘자연’과 일체되어 있는 장면을 캡션한 것이다. 이 두 그림은 사진의 구도와 배치, ‘자연과 일체된 일본 문화’라는 컨셉에 이르기까지 놀라운 일치를 보이고 있음을 알 수 있을 것이다. 이처럼 『새로운 땅』이 묘사하는 ‘일본의 자연미’는 JTB를 통해 제공된 것으로, 위의 그림 이외에도, 사쿠라, 후지산, 화산<sup>10)</sup> 등, 기존의 서양이 일본에 대해 가지고 있는 오리엔탈리즘적인 시선을 역으로 이용하여 일본을 선전하고 있는 것이다. 하라 세츠코는 『새로운 땅』을 17세의 자신의 앨범과 같다고 회술하고 있으나, 실

10) 참조적으로 『새로운 땅』 속의 사쿠라, 후지산 장면을 다음과 같이 볼 수 있다.



그림 3 『새로운 땅』의 타이틀



그림 4 후지산 전경

은 당시의 일본 정부가 해외에 선전하고 있었던 ‘일본의 앨범’이었던 것이다.

다음으로 JTB가 선전하는 ‘모던 일본’이 『새로운 땅』 속에서 어떻게 그려지는 지 살펴보도록 하자. 테루오와 미즈코라는 남녀 주인공 캐릭터를 통해 구현되는 ‘모던 일본’은 결론적으로 말하자면, ‘건설적인 모던’과 ‘퇴폐적인 모던’의 ‘두 얼굴’을 가지고 있으며, 퇴폐적인 모던을 지양하여 건설적인 모던(=근대화)을 향해 박차를 가해야 한다는 강한 이데올로기성을 보여주고 있다.

조금 더 구체적으로 살펴보도록 하자. 『새로운 땅』은 미즈코 상을 통해, 일본이 서양의 오리엔탈리즘적 시선에 단순히 영합하지 않으며, 일본이 메이지 유신 이래로 그 모델로서 추구해 왔던 ‘서구적 근대’에 이미 도달하였음과 그 결과로서 독자적인 ‘모던 일본’이 탄생하였음을 ‘선전’한다. 미즈코는, 서양의 오리엔탈리즘적 시선을 반영하는 ‘일본여성’ 야마토나데시코로서, 장래의 남편(테루오)을 기다리는 오프닝신 등에서 보이듯이, 기모노를 입고, 일본식 정원 속에서 자연과 조화를 이루며, 요리, 꽃꽂이, 자수, 차도 등의 신부 수업과 사무라이의 딸로서 궁도, 무도 등의 수업을 쌓는다.

그 뿐 아니라, 독일어, 발레, 수영, 보트, 피아노 등의 서양적 교양도 겸비하고 있으며, 테루오를 마중하러 동경에 나갈 때는 단발과 양장의 모습으로 옷을 갈아 입는다. 이러한 모습은 다음의 그림 5-7 속에서 확인할 수 있다.



그림 5 신부의상



그림 6 양장

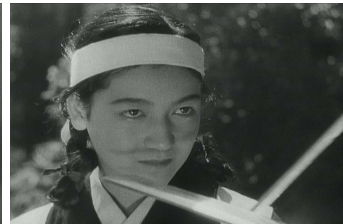


그림 7 무도복

하라 세츠코라는 배우의 신체성을 통해 표현되는 이러한 ‘일본미’와 ‘서양미’의 조화는 기존의 일본영화 속의 여성표상 속에 비추어 볼 때, 다소 이질적인 것이다. 즉, 1930년대 초까지의 일본영화는 기모노를 입은 현모양처와 단발과 양장을 한 ‘모던걸’을 등장시켜, 전자를 긍정적으로 후자를 부정적으로 그렸으며, 모던걸은 향락적, 퇴폐적이며, 맹목적 서양추종자로서 선도해야 하는 존재였던 것이다.<sup>11)</sup> 이 영화를 통해서 확인할 수 있는 점은 여성의 패션을 통해 현모양처와 퇴폐적인 모던걸을 대립시키는 인식은 1930년대 중반에 이르면 점차 소멸되어, 여성의 양장이 자연스럽게 생활 속에 정착하였음을 알 수 있다. 또한 모던걸의 퇴폐, 향락성을 선도할 방향으로 논의되었던 ‘일본정신’이라는

11) 줄고 「1920—1930年代の日本映画における「モダンガール」の表象」『日本文化学報』第34輯

것이 구체적인 이미지를 획득하고 있다는 점도 놓쳐서는 안되나, 이 점에 대해서는 후술하겠다.

『새로운 땅』이 말하는 퇴폐적인 모던의 지양과 건설적인 모던의 찬양은 주로 테루오의 갈등을 통해 표현된다. 다음의 그림 8-10을 보도록 하자. 이 장면은 테루오가 귀국한 후, 그가 느끼는 ‘서양적 개인주의’(자신이 선택한 여성과 결혼할 자유)와 ‘일본적 가치’(자신이 약속했던 결혼의 약속을 이행할 의무) 사이의 갈등이, 일본술과 양주라는 형태로 표현되어 있는 장면을 연속 캡션으로 옮긴 것이다. 테루오를 결과적으로 ‘건설적인 모던’을 상징하는 여동생 히테코(방직 여공)의 인도 속에서, ‘퇴폐적인 모던’, 즉 저녁의 네온사인, 술, 여급, 댄스, 바 등을 부정하게 되고, 자신이 잊고 있었던 ‘일본적인 것’을 재발견하는 방향으로 나아가게 된다.



그림 8 일본술을 따르는 일본여성      그림 9 일본과 서구적 가치 사이의 갈등      그림 10 양주를 따르는 서양 여성

바로 이 지점에서 『새로운 땅』의 프로퍼갠더성이 강하게 드러나게 된다. 퇴폐적 모던을 지양하고 건설적 모던으로 나아가는 정신적 지침으로서 ‘천황제 이데올로기’가 전면에서 부각되는 것이다. 스모, 노 등 ‘일본적인 것’을 둘러본 테루오는 사원을 찾아가게 되고, 그곳의 승려는 테루오에게 다음과 같이 말한다. “너는 서양에서 ‘근대적’이라 불리우는 많은 지식을 자신의 것으로 만들었다. 서양의 지식을 흡수하는 것은 분명히 필요하다. 열강과의 경쟁에서 살아남기 위해서는. 한 인간은 선조대대 연속되는 긴 연쇄의 한 단편일 뿐이다. 하지만 그 한 단편이 연쇄 전체의 주체가 된다. 너의 피는 영원히 흐르는 생명의 단 한 방울에 불과하다. 큰 흐름을 벗어나서는 존재할 수 없다. 아버지에 대한 평소의 예의는 전체에 대한 감사의 상징이다. 그 전체의 이름이 일본이다.” 또한 테루오의 아버지는 미즈코의 연적 게르다를 설득하는 장면 속에서, “가족이 일본의 기초입니다. 국가는 가족 위에 성립합니다. 그 최상위에 있는 것이 천황입니다. 천황을 위해서 우리는 살고, 그리고 죽습니다.”라고 말함으로써, 서양과는 다른 독자적인 ‘모던 일본’의 근간이 ‘천황제 내셔널리즘’임을 강조한다.

이와 같이 『새로운 땅』은 서양의 오리엔탈리즘적 시선을 역으로 이용하여,

동양 속의 열강으로 등장한 ‘근대적(=모던) 일본’을 ‘선전’하기 위해 제작되었으며, 그 ‘근대적 일본’이란 퇴폐적 도시문화의 부정과 방직 등의 근대산업의 긍정 그리고 그러한 근대성을 포괄하는 ‘천황제 이데올로기’를 선전하는 것이었다.

지금까지의 논의를 통해 추측할 수 있듯이, 『새로운 땅』이 주장하는 일본의 자연, 일본 여성, 천황제 이데올로기 등은 그 과도한 선전성으로 인해 무수한 찬반양론을 낳게 된다. 서론에 언급했던 동시대평을 다시 한번 참조해 주길 바란다. 『새로운 땅』이 전근대적인 가족제도를 그리고 있다, 일본남성을 모욕하는 영화다, 일본여성은 그렇게 수동적이지 않다, 등등의 비판은 모두 이와 같은 과도한 이데올로기성에 집중되고 있다는 점을 확인할 수 있을 것이다. 하지만 이와 같은 사고 속에서 『새로운 땅』이 실패한 프로퍼갠더 영화라고 단정짓는 것은 설부른 판단일 것이다. 흥행적인 면은 물론, 『새로운 땅』은 국민의식의 통합에 작용했던 측면이 매우 컸던 ‘성공’적인 영화였으며, 그를 검증하기 위해서는 이 영화를 보다 넓은 사회적 콘텍스트 속에 재위치시켜볼 필요가 있다.

#### 4. 천황제 내셔널리즘의 대중화

전절에서는 『새로운 땅』의 내용을 분석함으로써 이 영화가 ‘일본의 자연’, ‘일본여성’, ‘모던일본’을 선전하는 프로퍼갠더 영화였다는 점을 분명히 하였다. 이 절에서는 그러한 프로퍼갠더성이 동시대적 맥락에서 어떠한 의미를 가진 것이었는가를 보다 분명히 하기 위해, 먼저 『새로운 땅』에 대한 동시대평을 살펴보고, 『새로운 땅』과 공통적인 문제의식을 가지는 두 편의 문화물, 『정조문답』과 『나니와 엘리제』와의 비교를 통해 살펴보도록 한다.

『새로운 땅』은 1937년 2월 4일 개봉하여 일본 국내에서 3주간 상영되고, 이후 3월 11일부터 약 4개월에 걸쳐서 유럽, 미국 등의 해외상영을 하게 된다. 이 시기에 생산된 일본 국내외의 많은 동시대평은, 『새로운 땅』이 어떻게 수용되었는지를 보여주는 좋은 잣대를 제공해 준다. 그 평가의 수위는 이하의 네 가지 맥락<sup>12)</sup>으로 정리된다.

I. ファンクは日本を伊丹万作よりも(少なくとも映画の上では)よく理解してゐる。そして

12) 『새로운 땅』에 대한 동시대평 및 그 정리에 대해서는 山本直樹「風景の(再)発見—伊丹万作と『新しき土』」(岩本憲児編『日本映画とナショナリズム1931-1945』森話社、2004年)에 의거하는 바가 크다.

又、万作がいい加減になげやりに描き従つて醜態となつた箇所をファンクは努力し日本に好意を以て扱つている。要するに、日本人伊丹万作の作つた「新しき土」よりも、外国人アーノルド・ファンクの作つた「新しき土」の方が段違ひにいいのだ。日本紹介を目的としながら、その主題の表現でも、作品の価値の上でも、日本人が外国人に負けたのだ。<sup>13)</sup>

Ⅱ. この作品が日本の映画界に与へた功績は、画面の写真的な美しさによつて、日本の風土に新しい魅力を浮き出させた点にある。云はゞ、墨絵の美しさをスクリーンの美しさに翻訳したところにある。これが、この映画を救つてゐる唯だ一つの長所であるが、この唯一の長所は、日本の映画製作者一殊に観光映画の製作者一にとつて甚だ教訓的である。<sup>14)</sup>

Ⅲ. 伊丹版「新しき土」は、伊丹万作が、ファンク版「新しき土」に対するサボタージュである。消極的抗議である。日本市民として、これを為した伊丹万作は、忍耐と犠牲と勇氣に富む国土でさへあるのだ。<sup>15)</sup>

Ⅳ. ドイツ人のジャーナリストは、『武士の娘』を日本に関する一本のドイツ映画とみなし、日本から国際市場に持ち込まれた最初の作品とは捉えていない。<sup>16)</sup>

이상의 정리에서 확인할 수 있듯이, 『새로운 땅』에 대한 평가는 주로 아놀드 판크판과 이타미판을 비교하는 것을 통해 이루어지고 있으며, 그것은 I 이타미판을 비난하며 판크판을 칭찬하는 것, II 판크의 촬영기술만을 부분적으로 칭찬하는 것, III 이타미판 옹호론, IV 『새로운 땅』을 오히려 일본을 배경으로 한 독일영화로 간주하는 평으로 정리할 수 있다. 그리고 그것을 내용적으로 단순화시켜 보면, 『새로운 땅』을 일본선전(역오리엔탈리즘)의 관점에서 긍정/부정하는 관점과 『새로운 땅』이 선전하는 천황제 이데올로기에 대해 긍정/부정하는 관점으로 요약할 수 있다.

이와 같은 『새로운 땅』이 가지는 두가지 의미의 선전성은 영화의 제목 속에서 확연하게 드러난다고 할 수 있다. 즉 『새로운 땅』은 판크판 제목 『사무라이의 딸』이 나타내듯이 역오리엔탈리즘이라는 전략을 구사함으로써 서구를 향해 일본을 선전하려는 영화인 반면, 이타미판 제목 『새로운 땅』이 나타내듯이 일본국민을 향해 만주를 선전하는 영화인 것이다. 이러한 의미에서 본고는 전자의 실패와 후자의 성공이라는 관점을 취한다.

『새로운 땅』이 의도했던 해외에 일본영화를 알리려는 의도가 실패했다는 점은, 일본선전을 목적으로 제작된 영화가 해당국(독일)에서는 일본영화로조차

13) 左郎「映画」『中央公論』1937年3月号

14) 板垣鷹穂「教育者のための映画鑑賞講座」『映画教育』1937年3月号

15) 北川冬彦「二つの「新しき土」に就て—伊丹万作の立場」『映画集団』1937年4月

16) Janine Hansen, "The New Earth(1936/37): A German-Japanese Misalliance in Film", in Aaron Gerow and Abe Mark Nornes, eds., *In Praise of Film Studies: essays in honor of Makino Mamoru*. (Yokohama: Kinema Club, 2001), p.195. 일본어 번역은 山本直樹(94p)에 따름.

도 인식되지 않고 독일영화의 하나로 간주되었다는 사실에서 분명히 드러난다. 『새로운 땅』은 산악영화의 거장 아놀드 팡크의 또 다른 산악영화일 뿐이며, 이 영화가 말하는 일독친선과 일본의 가부장제에 근거한 천황제, 중공업 발전에 근거한 근대국가의 확립이라는 측면은, 나치스의 게르만족 선민사상과 후발 국가로서 뒤늦게 제국주의 전쟁에 뛰어든 독일의 아이덴티티로 쉽게 전화되어 받아들여졌던 것이다.

하지만 『새로운 땅』이 천황제 이데올로기를 대중화함으로써 국민의식을 통합하고, 만주라는 ‘새로운 땅’을 일본국민에게 선전했다는 측면에서는 매우 성공적이었다고 판단된다. 이러한 천황제 이데올로기의 대중화를 생각할 때 먼저 유의해야 하는 점은, 그것이 결코 당시의 일본 사회에 확고하게 정착되어 있던 이데올로기가 아닌 무수한 ‘논쟁’의 장을 형성하고 있었다는 것이다. 이 점에 대해서는 설명이 필요할 것이다.

주지하는 바와 같이, 1931년 관동군의 오프사이드적인 군사행동으로 인해 발발한 만주사변은 국제적으로 일본을 고립시키게 되어 일본은 국제연맹에서 탈퇴하는 결과를 낳게 되나, 일본 국내적으로는 만주사변의 정당성<sup>17)</sup>을 설파하는 과정에서 ‘천황제 내셔널리즘’은 중요한 정치담론으로 급부상하게 된다. 이러한 정치담론은 유일하게 제국주의적 침략전쟁에 대한 안티세력으로 기능하고 있었던 공산당이 1933년 ‘제5차 공산당사건’으로 급속하게 붕괴되고, 연이은 공산당 지도자 佐野·鍋山の 전향성명문<sup>18)</sup>을 통해 확립되게 된다. 즉 공산당 최고간부가 천황제를 용인한다는 ‘전향성명’은 전통적인 ‘가부장제’ 논리 위에 재편되고 있었던 ‘천황제 내셔널리즘’을 강력하게 백업하는 결과를 낳고 말았던 것이다. 이러한 일련의 사건은 정치지형의 우경화를 가속화시켜, 1935년의 ‘천황제 기관설 사건’<sup>19)</sup>, 1936년의 ‘2.26 사건’<sup>20)</sup>으로 연결되는 결과를 낳는다.

17) 만주사변은 침략전쟁이 아니며, 서구의 제국주의적 억압으로부터 ‘형제’ 민족을 해방시키고, 천황의 ‘자애’ 속에서 ‘형제’민족이 팔굉일우(八紘一宇)하여 대동아공영권을 실현한다고 의미부여한다. 이러한 논조는 만주사변 발발 직후부터 만주국 수립(1934년)에 이르는 동안에 출간된 무수한 사료 속에서 공통적으로 발견된다.

18) 「過去は誤りて獄中の佐野鍋山共産思想を清算」 『東京日日新聞』 1933년 6월 10일 호. 이 성명문은 소비에트 공산당 주도의 제3인터내셔널 국제주의가 일본공산당을 노동자 대중으로부터 괴리시키는 결과를 낳았다고 지적하면서, 일본의 일국사회주의를 주장하고, 천황제라는 일본의 군주제를 용인하며, 일본 제국으로부터 식민지를 분리하는 것에 반대한다는 주장을 담고 있다.

19) ‘천황제 기관설’이란 1914년 헌법학자 美濃部達吉에 의해 주장된 것으로, 국가의 통치권은 법인으로서의 국가에 있으며, 천황은 그 최고기관으로서 내각을 필두로 하는 각 기관의 보조를 얻으면서 통치권을 행사한다는 논리. 이 천황제 기관설은 1935년 군부와 우익으로부터 ‘반역죄’로 공격을 받게 되고, 미노베는 의원직을 사임하고 우익으로부터 저격당하는 사건이 발생한다. 이를 ‘천황제 기관설 사건’이라 한다.

20) 1936년 2월 26일, 육군 황도파(皇道派)의 영향을 받은 청년장교 등이 ‘쇼와유신단행, 존황토간(尊皇討奸)’을 내세우며 일으킨 쿠데타 미수사건.

하지만 이와 같은 ‘정치’의 급속한 우경화가 다이렉트로 국민의식을 통합하는 단계로 연결되었던 것은 아니다. 대중문화 영역에서 진행되는 ‘천황제 내셔널리즘’의 대중화 과정은 보다 복잡하며, 실제적인 이미지로 구현된다는 구체화 과정을 필요로 한다.

『새로운 땅』에서 ‘천황제 내셔널리즘’은, “가족이 일본의 기초입니다. 국가는 가족 위에 성립합니다. 그 최상위에 있는 것이 천황입니다.”라고 언급되며, 일본정신에 새롭게 눈 뜬 테루오가 ‘가부장제적 정조’를 끝까지 지켜낸 미츠코를 화산에서 구출하고, 그 둘은 광활한 만주에서 테루오가 트랙터로 경작하며, 그 옆에서 미츠코가 아이를 기른다는 라스트 신에서 구체적으로 표현된다. 여기에서 하라 세츠코가 체현하는 ‘정조’, ‘모성’, ‘대지’ 등의 이미지는 물론 ‘전시의 모성상’이 요구하는 요소들이나, 이러한 천황제 내셔널리즘에 부합하는 여성 표상은 정치영역의 급진성, 단선성과는 다른 복잡한 문화적 역동성의 결과인 것이다.

## 5. ‘모던걸’에서 ‘모성’으로 키쿠치 칸 『정조문답』을 통해

그렇다면 『새로운 땅』에 나타나는 ‘전시의 모성’이라는 1930년대 일본 여성담론의 수렴형태는 어떠한 과정을 거쳐서 가능했던 것일까? 달리 말하면 1920년대 도시모던기에서는 남성중심적, 가부장적 윤리에 반하여 여성의 주체성을 주장하는 신여성, 모던걸이 논의의 중심에 있었다면, 이러한 여성상이 어떠한 논리적 과정을 통해서 남성중심적이며, 가부장제적인 ‘전시기 모성’이라는 여성상으로 이행할 수 있었던 것일까? 이 과정을 잘 보여주는 작품으로 본고에서는 키쿠치 칸(菊池寛)의 『정조문답』<sup>21)</sup>을 고찰하도록 한다.

키쿠치 칸은 여성독자를 주요한 독자층으로 삼는 가정소설 장르에서 압도적인 지지를 유지했던 작가로서, 타이쇼말기(1920년대 초)부터 쇼와초기(1930년대 후반)에 이르는 여성상의 변화를 ‘신여성’, ‘모던걸’, ‘노동하는 여성’, ‘모성’의 형태로 각각의 작품 속에서 지속적으로 그려왔으며, 그의 소설은 거의 모두 영화화되어 높은 인기를 구가했다.<sup>22)</sup> 키쿠치 칸의 소설은 둘, 혹은 세 명의 여

21) 菊池寛 『貞操問答』 1934년 7월 22일 - 35년 2월 4일 東日, 大毎 연재

22) 菊池寛 소설을 원작으로 제작된 영화는 [www.jmdb.ne.jp](http://www.jmdb.ne.jp) 에 의하면 100편 이상에 이른다. 그 중에서도 1920년대에서 30년대에 제작된 주요 영화를 열거하면 다음과 같다. 京子と倭文子(1926, 聯合映画芸術家協會=伊藤映画研究所, 원작명 「第二の接吻」), 新珠(1927, 松竹蒲田), 真珠夫人(1927,

주인공을 등장시켜, 각각의 시대적 상황에서 쟁점이 되는 여성담론을 그 주인공들에게 투영하여 대비시킴으로써 ‘시대가 요구하는 여성상’의 변화를 추적한다. 이러한 방식으로 『진주부인』에서는 ‘신여성’을, 『수난화』, 『동경행진곡』에서는 ‘모던걸’을, 『신여성감』에서는 ‘노동하는 여성’의 시대적 진보성을 각기 주장하며 여성독자의 압도적인 지지를 이끌어 내었던 것이다.

이러한 키쿠치 칸이 『정조문답』에서는 ‘모성’으로 ‘회귀’한다. 일본여성의 질곡이 구습적인 ‘가부장제’에 있으며 그로부터 벗어나려고 노력하는 여성의 주체성을 찬미해왔던 그가 다시 가정의 소중함과 가부장제의 유지라는 방향으로 돌아서는 것이다. 어떻게 이와 같은 논리가 가능했으며, 그것은 왜 필요했던가에 대해 본고의 논지와 관련된 부분만을 고찰해 보자.

『정조문답』은 각기 다른 여성관을 대표하는 세자매의 선택을 비교하면서 ‘시대가 요구하는 여성상’을 그려낸다. 아버지가 부재한 가정 속에서, 장녀인 케이코는 ‘연극’을 통해서 자아를 실현하려 하는, 말하자면 ‘신여성’적인 여성이며, 막내인 미와코는 ‘베이비에로’로 묘사되어 퇴폐적 도시풍속을 나타내는 ‘모던걸’적인 여성이라고 할 수 있다. 그에 비해 차녀인 주인공 싱코는 가족을 부양하기 위해 가정교사나 바에서 일하지만 「聖母の清らかさと娼婦のエロスを備えた」 여성으로 묘사된다. 이러한 여주인공의 이중적 성격화는 『정조문답』의 테마와 직접적으로 관련된다. 다음의 인용을 보자.

新子は、二晩はまるで、一睡もしなかった。祥子の病室に徹夜していると準之助氏が時々、容子を見に来た。そして、新子に引き取るように勧め、新子はこれをこぼみ、その間に二人の感情や好意が、からみ合った。だが結局女中達よりも、新子の方が、夜通し付き添っていた。その方が、祥子がよるこぶからだった。夫人は、祥子が病んでいても、午前は良人とゴルフに行き、夜は知合いの外人の別荘にダンス・パーティーがあると行って出かけた。新子が祥子の看病をしていることなど、およそ自分とは関係のないような顔をしていた。<sup>23)</sup>

이 인용문은 키쿠치 칸 특유의 평이한 문체 속에서 서술되고 있으나, 『정조문답』의 핵심, 넓게는 『진주부인』 이래로 남성 페미니스트로까지 추대되던 키쿠치 칸이 ‘가부장제’의 긍정으로 선회하는 순간을 그리고 있다. 싱코는 자신의 가정을 부양하기 위해서 한 귀족 가정의 가정교사로 들어가게 되나, 아이들

松竹蒲田, 結婚二重奏 前後篇(1928, 日活大將軍), 東京行進曲(1929, 日活太奏), 新女性鑑(1929, 松竹蒲田), 不壞の白珠(1929, 松竹蒲田), 恋愛結婚制度(1930, 東亞京都), 有憂華(1931, 松竹蒲田), 受難華(1932, 日活太奏), 真珠夫人(1933, 日活太奏), 貞操問答 高原の巻(1935, 入江プロ), 貞操問答 都会の巻(1935, 入江プロ), 慈悲心鳥(1936, 日活多摩川), 新道 前篇, 後篇(1936, 松竹大船), 日本女性読本(1936, P. C. L.), 女性の戦ひ(1939, 松竹大船)

23) 菊池寛『貞操問答』文春文庫、2002年、85頁

을 돌보지 않는 부인 대신 그 아이들을 돌보게 되고, 그 과정에서 남편 준노스케와 사랑에 빠진다. 결국 준노스케는 가정의 틀을 깨고 싱코와 새로운 가정을 이룬다는 것으로 『정조문답』은 결말맺게 된다.

이 인용문에서 사용되는 키쿠치 칸의 논리를 본고의 논지에 비추어 설명하면 다음과 같다. 즉, 싱코가 준노스케와 불륜(정조 상실, 반가부장제적 행위)을 저지르는 것은 아이를 돌보지 않는 부인 대신에 ‘모성’을 발휘함으로써 실질적으로는 ‘가정’을 지키는 것(진정한 의미의 가부장제 유지)이며, 동시에 자신의 가정을 부양하는 가부장으로서의 책임도 완수하는 것이라는 논리가 된다. 기존의 가부장제적 윤리 속에서 정조는 여성이 지켜야 할 필수항목이었으나, 사회적으로 확장된 가부장제(싱코의 가족과 준노스케의 가족의 총합)를 유지하기 위해서 필요하다면 여성은 정조를 버려도 된다, 혹은 가부장제의 하위에 위치지어져도 무방하다는 논리로 전화하는 것이다. 바로 이러한 이유 때문에 싱코가 「聖母の清らかさと娼婦のエロスを備えた」 여성으로 성격화되는 것이며, 키쿠치 칸이 『정조문답』에서 요구하는 ‘시대적 요구에 부합하는 여성’인 것이다.

이러한 키쿠치 칸의 주장은 그의 소설세계에 비추어 볼 때, 다분히 자기모순적인 것이다. 그는 『진주부인』 이래로 일관되게 남성중심적 가부장제 사회로부터 여성이 해방될 것을 주장하여 왔으나, 『정조문답』은 분명히 가부장제의 회귀를 말하고 있다. 이러한 그의 자기모순이 「聖母の清らかさと娼婦のエロスを備えた」 여성이라는 이율배반적 인물을 낳게 만들었던 것이나, 이러한 키쿠치 칸의 모순은 어쩌면 한 작가가 안고 있었던 개인적 모순이라기보다는 1930년대 일본 여성담론 전체가 안고 있었던 모순이었다고 말하는 것이 옳바를 것이다. 즉 일본 사회가, 『새로운 땅』에서 “가족이 일본의 기초입니다. 국가는 가족 위에 성립합니다. 그 최상위에 있는 것이 천황입니다.”라고 주장되듯이, 가부장제의 재편 위에서 ‘천황제 내셔널리즘’으로 형성되어 가는 상황에서, 반가부장제적 여성상을 그린다는 것은 함의적으로 ‘불경죄’에 해당하는 것이었다고 해도 과언이 아니다.

## 6. 가부장제 사회에 대한 통렬한 비판

### 미조구치 켄지 『나니와 엘리제』

전절에서 분석한 바와 같은 시대적 동향에 통렬한 비판을 가하고 있는 영화로 미조구치 켄지 감독의 『나니와 엘리제』<sup>24)</sup>(1936)를 언급하지 않으면 안된다. 먼저 간단히 플롯을 정리하면 다음과 같다. 전화교환수로 근무하는 아야코

(山田五十鈴 역)는, 회사돈을 유용하여 곤경에 처한 아버지를 구하기 위해 연인인 니시무라에게 상담하지만 아무런 해결책이 나오지 않는다. 아야코는 평소 그녀에게 관심을 보이던 사장의 후처가 되는 조건으로 아버지를 곤경에서 구하지만, 사장 부인에게 그 관계가 들통나 들의 관계는 끝나게 된다. 동경의 대학에 다니는 오빠가 돈 문제로 졸업과 취직 문제로 곤경에 처해 있다는 말을 여동생에게 전해 들은 아야코는, 그녀에게 관심을 보이던 후지노를 속여 아버지에게 그 돈을 보낸다. 그 과정에서 후지노와 아야코, 니시무라 사이에서 언쟁이 벌어지고, 아야코와 니시무라는 구속된다. 니시무라는 아야코와의 관계를 전면부정하고 석방된다. 집에 돌아온 아야코를 맞이하고 있는 것은 가족의 싸늘한 냉대 뿐이며, 아야코는 다시 집을 나와 밤거리로 나선다는 내용으로 영화는 막을 내린다.

무엇보다도 가부장제 사회에 대한 강렬한 안티테제라는 『나니와 엘리제』의 주제의식은 영화의 라스트 신에 확연하게 드러난다. 다음의 연속캡션을 보도록 하자.



그림 11-13 가족으로부터 외면당하는 아야코

『정조문답』의 싱코와 마찬가지로 『나니와 엘리제』의 아야코도 ‘가정’을 지키기 위해 ‘정조’를 희생하는 ‘죄’를 저지르나, 싱코와는 달리 아야코는 결코 긍정적으로 그려지지 않는다. 오히려 영화 속의 다섯 남성과 공권력은 그 누구도 아야코의 입장에서 생각하지 않는다. 아버지는 유명무실한 가부장이며 오빠는 여동생을 지키기는 커녕, 아야코의 정조 문제로 가족의 명예가 훼손되었다는 사실만을 중시한다. 사장은 가정의 유지가 힘들어지자 아야코와의 연을 끊고, 그녀가 기대했던 니시무라는 자신의 입장이 곤란해지자 주저없이 그녀를 포기한다. 경찰은 그 모든 소동의 원인을 일개 여성의 죄로 축소 해석해 버리며, 그녀의 편을 들어주어야 마땅할 여동생조차도 자신의 혼사문제 만을 걱정한다. 위의 그림 11-13은 경찰서에서 풀려난 아야코가 집으로 돌아와 가족과 대면하는 장면이나 아야코와 가족 사이에는 넘어설 수 없는 장벽이 존재하고,

24) 溝口建二 『浪華悲歌』日活、1936年

그것은 명암(콘트라스트 조명)과 인물의 전후배치라는 구도를 통해서 극명하게 표현되고 있다. 이렇듯 ‘나니와 엘리제’는 가부장제라고 하는 남성 중심 사회 논리의 유지와 재생산을 정면에서 비판하는 영화인 것이다.

집을 뛰쳐나온 아야코는 사장의 주치의와 우연히 만난다. 주치의는 아야코에게 “어디 아픈 거 아냐?”라고 묻고, 그녀는 “병이지, 불량소녀라는 멋진 병이지. 이렇게 된 여자는 어떻게 그 병을 고쳐야 하지?”라고 되묻는다. 그 후 영화의 라스트에서 아야코는 밤거리를 (카메라를 정면으로 응시하면서) 힘차게 걸어간다(그림 14). 이 장면은 마치 여성이 가부장제 사회의 모순 속에서 벗어날 방법은 남성사회(사회 그 자체)로부터 독립하는 길 밖에는 없다고 말하고 있는 듯 하다. 그리고 『나니와 엘리제』는 그것을 실행하는 여성을 최초로 그렸다는 점에서, 그리고 이미 언급한 것과 같은 ‘가부장제’의 재편 위에서 성립되는 ‘천황제 내셔널리즘’을 암묵적으로 비판하고 있다는 점에서 기념비적인 작품이라 할 수 있다.



그림 14 『나니와 엘리제』의 라스트

하지만 아야코는 어디로 갈 수 있었을까? 가부장제의 모순을 비판하였던 신 여성과 모던걸의 딸인 아야코는 과연 가부장제 논리를 벗어나 자립의 길을 걸어갈 수 있었을까? 이러한 의문을 가지고 지금까지 고찰해 왔던 『새로운 땅』, 『정조문답』, 『나니와 엘리제』를 동일선상에 놓아보면 흥미로운 사실이 발견된다. 『나니와 엘리제』가 가부장제의 모순을 일개 여성의 죄로 몰아가는 사회에 대해 ‘리얼’하게 비판하고 있다면, 『정조문답』이 제시하는, ‘모성’을 통해 가부장제 사회의 모순을 피해간다는 주장은 단지 환상에 지나지 않음을 알 수 있다. 단지 남겨진 길은 『새로운 땅』에서처럼 ‘천황제 내셔널리즘’을 적극적으로 긍정하는 길 뿐인 것이다.

지금까지 고찰한 바와 같이 영화를 포함한 대중문화 영역에서는, 『새로운 땅』과 같은 프로퍼겐더 영화를 제외하면 ‘천황제’를 제재로 하는 문화생산물은 찾아보기 어렵다. 하지만 ‘천황제 내셔널리즘’을 근간에서 지지하고 있는 가부장제에 대한 찬반을 통해서 사회에 대한 비판의식이 표출되었던 것이며, 아야코의 전도가 보이지 않는 것처럼 그러한 비판도 점점 그 길이 보이지 않게 되었던 것이다. ‘천황제 내셔널리즘’의 대중화를 통한 ‘황국신민’으로의 국민통합은 이러한 문화물이 1930년대 중반에 걸쳐 켜켜이 쌓인 결과이며, 『새로운 땅』이 보여주는 ‘천황제 내셔널리즘’의 선전은 이 강고한 이데올로기의 완성

과 승리의 찬가였던 것이다. 다음은 『새로운 땅』의 라스트 신이다.



그림 15-17 『새로운 땅』의 라스트 신 연속 캡션

영화의 라스트에서 끝도 없이 광활한 만주벌판에서 테루오는 트랙터로 땅을 경작하고 미즈코는 이미 한 아이의 어머니로서 그려진다. 일본여성, 모성, 대지가 직접적으로 연결되는 이미지로 구현되고 있는 것이다. 경계근무를 서는 일본병사는 그림 16에서, 그림 15의 테루오 가정을 더할나위없는 인자한 미소를 띄고 지켜본다. 하지만 그림 17의 경계근무의 시선으로 바뀌는 순간 그의 얼굴은 매서운 병사의 시선으로 전환된다. 여기서 문제가 되는 것은 병사의 시선 속에서 표현되는 그림16-17 사이의 보이지 않는 ‘일본’의 경계선이다. 이러한 경계선은 비단 국경만을 의미하지 않는다. 일본사회 속의 여성에 대해서도 『새로운 땅』의 미즈코와 같은 ‘전시기 모성’만이 용납될 뿐, 가부장제를 위협할 수 있는 아야코와 같은 여성상은 배제시키는 시선인 것이다.

## 5. 결론

『새로운 땅』은 절반의 성공을 거둔 영화였다고 할 수 있을 것이다. 카와키타 초세 및 JTB를 포함한 일본정부는 역오리엔탈리즘 전략을 사용하면서까지 ‘일본’을 서구에 알리고 싶어했으나, 이러한 의도는 큰 효과를 보지 못했다. 하지만 『새로운 땅』은 일본국민의 ‘의식통합’에는 커다란 효과를 보았다고 할 수 있다. 이 영화 속에서 1931년 만주사변 발발부터 본격화되어왔던 ‘천황제 내셔널리즘’의 완성형을 발견하게 되는 것이다. 또한 본고가 『정조문답』, 『나니와 엘리제』와의 비교를 통해서 밝혔듯이 『새로운 땅』은 1920년대에서 30년대까지의 ‘여성담론’이 어떻게 변화하며 수렴되는가를 보여준다. 『나니와 엘리제』 분석을 통해서 주로 고찰했듯이, 당시 가부장제를 비판한다는 것은 사회적 맥락으로 ‘천황제 내셔널리즘’에 대한 비판으로 연결되는 것이며, 이러한 맥락에서 사회에 대한 비판적 존재로 기능하였던 ‘모던걸’은 철저히 일본사회에서 배제되어 버리게 된다.

일본에 있어서의 ‘여성담론’을 생각할 때 적어도 1937년 중일전쟁의 발발 전까지는 신중히 접근할 필요가 있다. 단지 ‘여성의 국가로의 통합’이란 단선적인 여성사를 전제하는 경우, 많은 경우에 있어서 (본고가 방법론적으로 시도한) 다양한 문화세력들 간의 헤게모니 경합이라는 문화역동성이 시야에서 사라지게 된다.

그것은 역으로 1950년대 이후의 역사 속에서 다시 부각되는 여러 문제들, 예를 들어, GHQ점령기의 ‘팡팡’(미군을 상대로 하는 창녀)을 둘러싼 논의가 얼마나 1920-30년대 ‘모던걸’을 둘러싼 논의와 연속되어 있는가, 전공투의 ‘하우스키퍼’ 논란이 얼마나 1920년대 공산당 활동에 있어서의 여성의 위치 문제와 유사한가 하는, 통시적인 여성사에 있어서의 반복성의 문제에도 접근하기 어렵게 한다. 과거의 갈등이 갈등으로 남아 있는 한, 역사는 반복되며 담론은 재생산되는 것이다.

일본의 1920년대 도시모던기에서 30년대 전시체제로의 이행에 ‘여성담론’이 어떠한 기능을 하였는가에 대해 고찰한다는 것은, 여성과 국가와의 관계를 ‘피해’인가 ‘참여’인가 하는 좁은 틀을 넘어서, 다양한 미시적인, 때로는 국제적인 이동관계를 포괄하는 거시적인 정치관계를 고찰하도록 요구하며, 본 발표는 그 시론에 위치지어진다.

## 【参考文献】

- 신하경(2007) 「1920—1930年代の日本映画における「モダンガール」の表象」 『日本文化学報』 第34輯
- アーノルド・ファンク(2000) 『新しき土』 IVC
- 板垣鷹穂(1937.3.) 「教育者のための映画鑑賞講座」 『映画教育』
- 菊池寛(2002) 『貞操問答』 文春文庫、85頁
- 北川冬彦(1937.4.) 「二つの「新しき土」に就て—伊丹万作の立場」 『映画集団』
- 佐藤忠男(1985) 『キネマと砲声—日中映画前史』 リプロポート、56-73頁
- 左郎(1937.3.) 「映画」 『中央公論』
- 白幡洋三郎(1996) 『旅行ノススメ—昭和が生んだ庶民の「新文化」』 中公新書、7頁
- 千葉伸夫(2001) 『原節子』 平凡社ライブラリー、69-70頁
- 『日本国有鉄道百年史 第8巻』 日本国有鉄道、1971年、339頁
- 早川雪洲(1999) 『早川雪洲 ~武者修行世界を行く~』 日本図書センター
- 溝口建二(1936) 『浪華悲歌』 日活
- Janine Hansen, "The New Earth(1936/37): A German-Japanese Misalliance in Film", in Aaron Gerow and Abe Mark Nornes, eds., *In Praise of Film Studies: essays in honor of Makino Mamoru*. (Yokohama: Kinema Club, 2001), p.195.

## 要 旨

本稿は、1936年の日本映画『新しき土』を取り上げ、それを「逆オリエンタリズム」と「天皇制ナショナリズム」の大衆化という観点から論じた。

『新しき土』は西洋の日本に対するオリエンタリズムの眼差しを逆に日本宣伝のために利用するという「逆オリエンタリズム」の戦略が使われた映画として、それは制作者・川喜多長政をはじめ、JTBなどの日本政府の強力な後押しのもとで行われた。しかし当の西洋の『新しき土』に対する評価はドイツ人監督、アーノルド・ファンクの映画として受け入れられたりし、日本側の西洋に対する日本宣伝という戦略は成功したとは思われない。

一方、『新しき土』は日本における「天皇制ナショナリズム」の完成を高々と歌い上げたものとしては成功している。1931年の満州事変以来、「天皇制ナショナリズム」は国家イデオロギーとして強力に進められていたが、1937年の中日戦争の勃発までは一応大衆の意識を統合していくのに成功したのである。

この側面については『新しき土』というプロパガンダ映画を分析するだけでは充分には分からず、同時代のコンテキストである、菊池寛の新聞小説『貞操問答』と溝口建二の映画『浪華悲歌』とを比較することで明らかにした。女性の貞操、家父長制などの女性言説を共有するこれらのテキストは、1930年代の日本社会における女性言説の役割を克明に示してくれる。即ち、女性を「社会的な存在」として認知し、家庭を「個」としてではなく社会の一部として定義し直すことが「天皇制ナショナリズム」の重要な要素であり、女性の貞操観念もこの基準によって見直されたのである。大まかにいって、1910年代の「新しい女」言説、1920年代の「モダンガール」言説が女性の家父長制からの解放を主張していたのに比べ、1930年代の女性言説は再び「国家」に収斂されていくのである。

キーワード：『新しき土』、『貞操問答』、『浪華悲歌』、逆オリエンタリズム、  
天皇制ナショナリズム、JTB、モダンガール、原節子、山田五十鈴

투 고 : 2008. 2. 29  
1차 심사 : 2008. 3. 15  
2차 심사 : 2008. 3. 29

住 所 : (157-861) 서울시 강서구 염창동 242-4 응지빌라 나동 207호  
電 話 : 02)3662-9466  
e-mail : hkshin91@hanmail.net