

<기획 논문 - 접경의 인문학: 잡거와 혼종>

초기 조선훈어 발생영화 <미몽> 각색에 나타난 혼종적 토착화(Hybrid Vernacularization) 양상*

전우형**

목차

- I. 차연(différance)의 장 접경(Contact Zones)과 번역
- II. 번역과 계몽의 재정위로서 <미몽>의 재현전략
- III. 제국-식민지의 혼종적 재현자
- IV. 결론

I. 차연(différance)의 장 접경(Contact Zones)과 번역

이 글은 메리 루이스 프랫이 고안한 ‘접경(Contact Zones)’을 통해 식민지 조선에서 비롯된 번역의 혼종적 토착화의 한 양상을 규명하고자 한다.

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2017S1A6A3A03079318)

** 중앙대학교 중앙사학연구소 HK교수.

프랫은 주인과 노예, 문명과 야만, 제국과 식민지 등의 경계를 사이에 두고 위계서열화된 관계 속에서도 단순히 일방적이지만은 않았던 만남의 역사, 즉 제국의 여행가들이 남긴 여행기에서 제국주의의 내면화와 확장 못지않은 대화와 개입의 기록들을 발견하고 이를 접경의 사건으로 호명했다.¹⁾ 언급된 지 약 30년이 지나는 시점이라는 점을 감안할 때 이 용어의 유효성을 검증하고 확장성을 가늠하는 일이 우선 필요해 보인다. 프랫이 여행이라는 직접적인 만남에 주목하고 있으나 여행기를 통해 접경을 발견한 것에 착안하여 만남을 기록하고 변형하는 보다 다양한 재현양식으로 논의의 범주를 확장할 필요가 있다. 게다가 접경이라는 어휘 자체가 물론 공간적인 성격을 지니지만 근본적으로 비대칭적 관계로부터 출발한 개념임을 염두에 둘 때, 그 관계의 변화 가능성에 보다 주의를 기울이는 시야가 필요하다. 접경을 근본적으로 정치, 경제, 문화 등 각 영역에서의 기존 위계를 탈구하는 만남으로 접근하는 일은 배타적이거나 종속적인 것으로서의 경계 너머를 상상하는 일과 연동된다. 결국 접경은 더 이상 연구의 대상에 머무를 것이 아니라 연구의 시각으로 질적 전환을 일으킬 필요가 있다. 이 글은 위계의 질서가 구축되는 과정에서 발생하는 차연(différance)²⁾, 즉 데리다가 공간적 개념인 차이와 시간적 개념인 지연으로 직조한 관계성과 이로 인해 구축된 질서가 결국 끊임없이 미끄러지고 균열을 일으키는 양상을 규명하는 방법론으로서 접경의 가능성을 가늠하고자 한다.

제국과 식민지의 관계에서 주목할 것은 정치, 경제, 문화 각 영역 사이의 비균질성이다. 비균질성은 관계의 비대칭성으로부터 비롯되는 것은 물론 앞서 언급한 차연과 균열의 각 영역 간 시차와 연관되어 있다. 게다가

1) Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, 1992, 김남혁 역, 『제국의 시선』, 현실문화, 2015 참조.

2) Derrida, *Position*, translated by Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1981, pp.8-10.

식민지 조선을 염두에 둘 때, 이 차연과 균열은 주로 문화의 영역에서 빈번히 발생하고 항상 문제가 되었다. 차이와 지연이야 모든 영역에서 두루 나타나는 것이기는 하나, 문화적 차연이야말로 제국과 식민지 체제 구축의 최종 심급이었으며, 이의 균열 역시 체제 유지에 가장 위협적인 요인이 되기도 했다. 일본의 식민지 교육 담론에서 수백 년간 왕조를 유지해 온 조선의 문화적 통합력을 예외상태로 규정하고 ‘차별과 차이의 동화주의’³⁾를 표방한 사실이 전자를 입증한다. 후자 역시 제국과 식민지 체제가 이를 유지시켜왔던 오리엔탈리즘의 시선이 결코 포착하지 못하는 수많은 응시에 의해 분열된 사례를 통해 확인된다.⁴⁾ 그렇다고 이를 제국의 권력 자체가 갈등과 불안은 포함하고 있다거나 응시하는 시선들을 식민지 고유의 순수한 것으로 일반화하는 것은 재고의 여지가 있다. 오히려 그러한 응시는 근본적으로 제국의 시선이 그러한 것처럼 관계의 비대칭성으로부터 빚어지는 혼종적인 것이며, 이것이야말로 제국의 권력에 내재하는 나르시시즘을 파괴하는 결정적 요인이라는 점에서 강한 접경성을 내포한다. 따라서 중요한 것은 순수한, 토착적인 것들의 혼종보다 혼종적인 것들의 토착화이다.

전근대 사회에서 접경은 자연재해나 전쟁 등 사람의 이동으로 인한 직접적인 만남을 계기로 만들어지는 일이 빈번했다. 근대 사회 역시 모빌리티 테크놀로지의 발달로 인해 물리적 공간으로서의 접경이 여전히 생성되지만, 미디어를 매개로 하는 문화적 접경의 상승세를 간과할 수 없다. 문화가 더 이상 사람의 이동에 의존하지 않고 전신이나 인쇄술 등 미디어 테크놀로지와 직접 동기화되면서 접경에서 이루어지는 만남의 양상이 더욱 다

3) 홍양희, 「식민지 초기 교육 담론과 ‘동화주의’-차별교육과 ‘차이’의 정치학」, 『한일관계사연구』 50집, 한일관계사학회, 2015.4. 253-285쪽 참조.

4) 곽은희, 「표상되는 조선, 동요하는 제국」, 『인문연구』 60권, 영남대 인문과학연구소, 2010.12. 145-186쪽 참조.

양해진 것이다. 이때 번역은 상이한 민족과 국가, 그리고 역사 사이의 만남이나 접촉을 가능하게 하는 매개적 언어이자 문화적 사건으로서 중대한 의미를 갖는다. 특히 번역은 발신지와 수신지 사이의 고정된 위계와 밀접한 연관을 지니면서 동시에 그 관계에 내재하는 근본적인 문제를 들추어 내는 수행적 실천이라는 점에서 접경의 관계성에 개입한다. 번역은 대개 원작의 시대라기보다 사후의 시대로부터 비롯되며⁵⁾, 따라서 원작의 언어가 번역어의 성장 속에 편입되는⁶⁾ 차연이야말로 관계의 새로운 기점이 되곤 한다. 번역은 결코 발신지의 언어에 충실할 수만은 없으며, 우연한 또는 의도적인 오역을 통해 발신지로부터의 기의를 교란할 때가 있다. 문자언어를 영상언어로 번역하는 각색의 경우 미디어 또는 소구 대상에 따라 원작에 대한 개입 여지는 더 커지기 마련이다. 게다가 번역은 언어 공동체로서 국가의 경계에서 발생하지만 곧 국가 내부의 다양한 문화적 차이를 매개하고 그것에 개입함으로써 외적 접경을 내적 접경으로 심화시킨다는 점에서 말 그대로 관계에 관한 새로운 상상을 가능하게 하는 문화적 접경이다. 따라서 접경의 관점에서 볼 때 번역의 경로를 추적하거나 원전 또는 정전을 확정하는 것 못지않게, 번역 자체가 지니는 관계성과 그 효과에 주목하는 번역론 역시 보완될 필요가 있다.

프랫의 접경이 관계의 일방향성을 지양하는 사유의 산물임에도 불구하고 서양중심주의로부터 완전히 자유롭다고 보기는 힘들다. 그녀가 접경을 발견한 것이 유럽의 여행가들이 그들의 식민지인 아프리카와 남아메리카를 여행하면서 남긴 여행기라는 점에서 그렇다. 따라서 『제국의 시선』에서 “비문법적이고 반(半)문맹적인 것”⁷⁾으로 언급된 현상들의 의미를 규

5) W. Benjamin, 최성만 역, 「번역자의 과제」, 『발터 벤야민 선집6-언어 일반과 인간의 언어에 대하여/번역자의 과제 외』, 길, 2008, 124쪽.

6) 위의 책, 128쪽.

7) Mary Louise Pratt, 앞의 책, 31쪽.

명하는 작업이야말로 접경을 동아시아 내부로 전유하는 데 하나의 실타래가 될 수 있다. 근본적으로 접경에서 빚어지는 사건이나 상황은 대체로 불가해한 것이어서 그간의 연구는 이를 경계의 이편과 저편으로 분할하거나 귀속시켜 이해 가능한 것으로 수용해 온 측면이 있다. 현재까지도 불완전하고 때로는 불가능한 언어로서의 번역은 식민지 조선을 비롯한 근대 동아시아를 혼종의 접경으로 재편하는 데 중대한 역할을 했다. 근대 초기의 번역이 주로 중역에 의존했던 사실은 번역이 “제국의 재현 방식에 대응하거나 그것과 대화하는 자가 기술민속지(autoethnography)”⁸⁾의 하나로서 제국의 재현양식을 동아시아의 혼종적 토착 양식으로 전유했을 가능성을 시사한다. 이 중역을 결핍으로, 즉 서양과 동아시아 사이의 차별적 관계에 관한 증거로 사용하는 것을 지양하고, 이질적인 것들이 만나는 장으로서의 접경이 본래 지니는 혼종적 성격에 관한 징후적 독해의 대상으로 전환할 필요가 있다.⁹⁾ 동아시아에서 번역은 단순히 서양만이 아니라 한중일 삼국을 동시에 매개함으로써 혼종성을 강화한다. 여기에 번역이 단순히 문자 텍스트에 한정되지 않고 각색을 통해 문자와 영상 사이의 재매개¹⁰⁾에 개입하는 일이 빈번해지면서, 번역에 사용된 언어는 그 자체로 서양과 동아시아 너머 계급, 젠더 등 각 영역의 토착적인 언어들이 혼용되는 장이 된다. 기표와 기의 사이의 이질성에서 시작하는 번역은 결국 동아시아의 혼종적이고 토착적인 기호로 재구축된다.

8) 위의 책, 36-39쪽 참조.

9) 김남이, 「20세기 초 한국의 문명진화와 번역-중역(重譯)과 역술(譯述)의 문제를 중심으로」, 『어문논집』 63집, 민족어문학회, 2011, 141-172쪽 참조.

10) 재매개는 뉴미디어가 올드미디어의 표상양식, 사회적 인식이나 위상 등을 차용하고 개선허는 미디어의 계보학을 설명하는 용어이다. 이 글에서는 번역과 유사계열에 있는 각색을 통한 영화화에 사용하며, 이 과정에서 원작, 역서 등에 개입하는 양상에 주목하고자 한다. (J. David Bolter, Richard Grusin, 이재현 역, 『재매개-뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006 참조.)

이처럼 접경의 관점에서 살필 때 번역이 상이할 뿐만 아니라 계서화된 것 사이의 만남을 가능하게 한다는 사실에 주목할 필요가 있다. 이와 동시에 번역은 수신지의 언어로 발신지로부터 온 것들에 지속적으로 개입하는 혼종적 토착화의 재현전략을 통해 관계에 관한 새로운 상상을 가능하게 한다는 점에서 접경의 성격을 명징하게 직조한다. 이 글은 우선 초기 조선어 발성영화 <미몽>(양주남, 1936)이 여성을 계몽의 대상으로 호명하기 위해 동원한 헨릭 입센(Henrik Ibsen)의 「인형의 집」(1879) 각색과 계몽의 재현전략 및 그 효과를 규명하고자 한다. 식민지 조선에서 영화가 계몽의 미디어였던 것은 주지의 사실이나 특별히 여성 계몽을 목적으로 한 영화는 극히 드물었다. 게다가 계몽이 전근대적 상태의 지양으로서 의미를 획득해온 것이라면 이때 계몽은 서양과 동아시아, 중심과 주변, 근대와 전통이 착종되어 있어 특별히 주목할 필요가 있다. 서양으로부터 온 것이면서 차별을 근간으로 하는 계몽이 스스로를 탈신화화하는 것과 원작에 의존하면서 동시에 그것을 탈정전화하는 각색 사이의 상동성은 접경을 관계와 그것의 변형 가능성에 초점을 맞추는 논의와 연동될 수 있다. 조선어 발성영화 <미몽>에서 계몽과 번역(각색) 모두 위계서열화된 관계에 기원을 두면서도 항상 그 관계 너머를 상상하게 만든다는 점에서 접경성을 지니며, 이 글은 그 과정에서 번역과 계몽이 혼종적이고 토착적인 것들을 매개하는 양상 및 그것이 일으키는 효과를 확인하고자 한다.

II. 번역과 계몽의 재정위로서 <미몽>의 재현전략

여성이 주인공 되는 이야기의 역사가 짧은 근대 초기에 여성서사는 주로 원형의 복제와 증식으로 구성되기 일쑤다. 이 말은 근대 초기에 등장한 여성서사의 상호텍스트성을 파악하는 일이 크게 어렵지 않다는 뜻이기도 하다. 초기 조선어 발성영화 <미몽>은 헨릭 입센의 희곡 「인형의 집」과

상호텍스트적 관계에 있다. 그럼에도 불구하고 <미몽>과 「인형의 집」의 상호텍스트성을 언급한 논의¹¹⁾는 더러 있었으나, <미몽>이 「인형의 집」을 번역 및 각색하는 문제에 주목한 논의는 없었다. <미몽>이 집을 나서는 여성의 이야기라는 점 외에도 영화에 반복해서 등장하는 새장 속에 갇힌 새의 쇼트가 노라의 처지와 그녀의 각성을 강하게 환기시킨다. 무엇보다 「인형의 집」이 1890년 전후 동아시아에 수입된 이래 가장 빈번하게 번역되고 각색된, 그리고 매번 큰 반향을 일으켰던 정전¹²⁾이라는 점은 영화의 이러한 장치들이 <미몽>의 독자적인 것이라기보다 「인형의 집」과 계보적 맥락 속에 있음을 시사한다. 그러면서도 오프닝 시퀀스는 이 영화가 원작과 맺고 있는 상호텍스트적 관계의 특이성을 상징적으로 제시한다. 번역은 원작에 의존하면서도 그로부터 상대적으로 독립한 하나의 고유한 형식으로서 창작의 위치를 발명한다. 영화 <미몽>의 첫 장면은 외출 준비를 하는 애순과 그녀를 못마땅하게 여기는 남편 사이의 말다툼으로 시작한다. 말다툼 끝에 애순은 “나는 새장 속에 갇힌 새가 아니니까요”라 항변하고 영화는 처마에 걸려 있는 새장을 클로즈업한 쇼트로 전환된다. 말하자면 이 영화는 「인형의 집」에서 노라가 지난 자신의 삶을 ‘새장 속에 갇힌 새’로 인식한 뒤 집을 나서는 결말을 잇는 후일담 형식을 취하고 있다. 이 후일담 형식은 이 영화가 각색을 통해 번역을 차용하면서도 원작과 일정한 거리를 두는 태도를 동시에 내포한다. 영화 <미몽>은 이야기를 「인형의 집」의 마지막 장면에서부터 출발함으로써 원작과는 다른 서사에 대한 욕망, 나아가 원작의 위상을 다르게 전유하고자 하는 욕망을

11) 박현희, 「계몽과 각색-교통영화 <미몽>」, 『사이(SAI)』21, 국제한국문화학회, 2016, 37-79쪽; 이화진, “The Story of What Happened to “The Bird Who Escaped from the Birdcage” Women in on Screen”, *Understanding Korean Society and Women through Films*, edited by Korean Film Archive. Seoul: Korean Film Archive, 2012.

12) Yansu, 「한국과 중국의 「인형의 집」 수용 양상 비교 연구」, 서강대 석사논문, 2018 참조.

강하게 내비친다. 이 장에서는 전자로부터 번역의 위상이, 후자로부터 계몽의 위상이 재정위되는 양상을 확인하고자 한다.

이 글에서 주목하는 재현전략으로서의 번역은 <미몽>이 근대 여성서사의 원형이라 할 수 있는 헨릭 입센의 희곡 「인형의 집」을 각색하면서 원작이 내포하는 계몽을 전유하는 방식이다. 근본적으로 이 재현전략은 근대적 여성의 삶이 형성되는 서사적 기원으로 회귀한다는 점에서 서양과 식민지 조선 또는 동아시아와의 관계를 상상적으로 재조명하는 행위이다. 특히 각색이라는 이 재매개 장치가 여성의 영화 경험과 인식 등 여성의 근대적인 문화를 탈구하는 지점에 적극적으로 개입하면서 계몽을 전유하는 양상에 주목할 필요가 있다. 주지하듯 「인형의 집」은 동아시아에서 가장 빈번히 번역, 번안, 각색된 작품 중 하나이고, 우리글과 말로 번역된 작품의 계보 역시 층이 상당히 두텁다. 희곡 「인형의 집」은 남성 중심의 가부장제 사회에서 아내와 어머니로서의 역할을 당연하게 받아들였던 나라가 그러한 삶의 허위를 깨닫고 주체적인 여성-되기의 여망을 담고 있는 작품이다. 여성해방운동의 전 지구적 확산에 기여한 「인형의 집」이 식민지 조선에 도착한 것은 3.1운동 직후인 1921년이고, 이후 희곡, 소설, 연극, 영화 등 다양한 양식을 통해 번역, 각색되어 왔다. 「인형의 집」이 번역되고 각색되는 과정에서 원작에 충실한 텍스트도 있었으나, 채만식의 장편 『인형의 집을 나와서』(1933)처럼 후일담 형식으로 창작된 작품들을 통해 이데올로기의 융합이 시도되기도 했다.¹³⁾ 번역된 작품들은 대개 원작의 계몽 효과를 일관되게 유지해 온 반면 『인형의 집을 나와서』와 함께 이야기를 원작의 마지막에서부터 출발함으로써 번역과 창작의 경계에 선 <미몽>은 원작과 번역된 작품들이 유지했던 계몽을 탈구한다. 그러니까 <미몽>은 원작에 충실했던 번역의 위상을 문제시하면서 동시에, 원

13) 원영혁, 「1930년대 대중문학 속의 이데올로기 융합 양상에 대한 고찰-『인형의 집을 나와서』를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 51집, 한국현대문학회, 2017, 329-348쪽 참조.

작과 번역된 작품 사이의 동일시를 수행했던 계몽의 위상 역시 교란함으로써 서양으로부터 온 번역과 계몽 모두를 원점으로 회귀시키는 재현전략을 구사한다.

3.1운동 직후 「인형의 집」이 처음 식민지 조선에 수용되었을 때 이 텍스트는 여성해방운동, 그리고 그 너머 자기(또는 자아)의 자각과 개조로서 개인주의 담론을 매개했다. 이때 노라의 가출은 자기혁명의 완성으로서 적극적으로 권장되는 것이었다. 1920년대 후반 사회주의를 중심으로 지식장이 재편됨에 따라 「인형의 집」 역시 계급의 차원에서 논의되기 시작했다. 따라서 개인의 해방으로서 노라의 가출은 민중적이고 사회적인 상태를 지향해야 하는 것으로 재인식되었다.¹⁴⁾ 「인형의 집」이 이처럼 사회적인 것으로 논의되면서 텍스트 역시 사회주의 담론장의 운명과 함께 할 수밖에 없었다. 「인형의 집」은 1934년 극예술연구회의 제6회 공연을 통해 <인형의 家>라는 제목으로 단 이틀간 막을 올린 이후 해방 이전까지 공연되지 못했다. 소설로 각색된 「인형의 집」 역시 사회적인 문제의식과 연동해 있기는 마찬가지였다. 이후에 등장한 채만식의 『인형의 집을 나와서』는 집을 나온 노라의 수난사를 통해 경제적 자립이야말로 여성해방의 전제일진대, 그것이 불가능한 식민지 조선의 모순을 날카롭게 묘사하고 있다. 연극과 소설 양쪽에서 「인형의 집」은 식민지 지식인의 정치적 무의식, 또는 이데올로기 영역을 매개해 왔으며, 이를 연유로 적어도 1920년대 후반 이후부터는 검열 당국과 불편한 동거 상태를 유지해왔다. 이런 점에서 볼 때 <미몽>과 「인형의 집」 사이의 느슨한 관계는 이체로울 수밖에 없다. 이 관계에 결정적으로 기여하는 각색과 계몽의 전유라는 <미몽>의 재현전략은 번역과 계몽의 위상을 근본적으로 문제삼는 것처럼 보인다. 번역과 창작을 넘나들며 근대적 여성의 공간을 비식별화하는 각

14) 류진희, 「한국의 입센(Henrik Ibsen) 수용과 노라이즘(Noraism)의 역학」, 『나혜석연구』 2호, 나혜석학회, 2013.6, 192-222쪽 참조.

색과 이를 통해 재호명된 계몽이 서양과 조선 사이의 비대칭적 관계를 탈구하려는 의도와 연관되었을 가능성을 배제할 수 없다.

<미몽>에서 각색을 통한 번역은 근대적 여성 또는 여성의 근대적 공간을 식별화하는 지점에 적극적으로 개입한다. 「인형의 집」에서 노라의 가출은 식민지 조선에서 가부장제와의 결별을 매개하는 여성의 수행적 실천으로 인식되었다. 또한 그녀들에게 문학과 영화는 출가 또는 탈가를 통한 근대적 삶을 부추기고 정당화하는 미디어였으며, 극장은 여성들로 하여금 그 욕망을 가시화하게 하고 비교적 안전하게 충족케 하는 공간으로서, 극장가는 종종 이 이동의 수행성을 확인시켜주는 대표적 행위였다. 여성의 극장가기에 관한 오래된 이야기들 중, 스크린 속 백인 남성과 그들의 사랑만이 욕망의 대상이었다거나, 여성수난 서사에 대한 동일시가 영화 관람의 주된 동기였다는 이야기는 재고의 여지가 있다. 여성관객들을 애초에 극장으로 불러 모은 것은 여성수난의 신파조 조선영화 이전에, 여성 주인공의 모험서사를 통해 시리얼 퀸(Serial Queen) 열풍을 일으킨 미국의 연속영화(Serial Film)였다.¹⁵⁾ 이런 붐을 틈타 객석의 1/3을 여성이 채우기 시작하면서 집과 극장은 여성들에게는 점점 분리와 단절의 배타적 공간이 되어갔다. 집과 극장의 경계는 가부장제의 강한 자장에 놓인 식민지 조선 여성들의 부조리한 현실이기도 하지만, 그런 자신들을 위안하거나 보상받기 위한 의도적 구획이었을 가능성이 크다. 그런데 희곡 「인형의 집」이 스크린으로 번역되는 순간 집과 극장 사이에 엄연히 존재했던 전근대와 근대 사이의 경계가 식별 불가능해짐으로써 집을 나서 극장으로 가는 여성의 이동 자체가 왜곡되거나 무기력해지는 효과가 발생한다. 여성으로서의 주체적 삶의 불가능성에 관해서는 「인형의 집」의 계몽적 관점을 승계한 후속 이야기들이 지속적으로 변주해 오기도 했거니와, <미

15) 백문임, 「감상(鑑賞)의 시대, 조선의 미국 연속영화」, 『조선영화와 할리우드』, 소명, 2014, 15-72쪽 참조.

몽>은 여기에 집 아닌 장소의 불가능성, 즉 집의 무한한 확장을 가시화한다. 영화 속에서 애순과 정희의 궁극적인 이별은 집 바깥에서 이루어진다. 집을 떠난 애순에게 돌아갈 집은 더 이상 존재하지 않으며, 그녀에 대한 처벌은 집 바깥의 공적 장소에서 이루어진다. 서양으로부터 이식된 근대 문명 또는 계몽된 여성의 공간으로서 공적 장소마저 여전히 문명과 계몽의 혜택이 미치지 못하는 집으로 둔갑하는 장면이다.

<미몽>의 각색이 초점화하는 이러한 혼재와 비식별성이 현실의 반영이면서 동시에 계몽의 새로운 기의로 전유되고 있는 점에 주목할 필요가 있다. 영화에서 집과 극장의 경계가 교란되는 장면은 현실을 있는 그대로 옮겨 놓은 것이기도 하다. 부인석을 힐난하는 남성관객들은 여성들이 극장을 집과는 배타적으로 향유하려는 경험을 지속적으로 휘방 놓는다. <미몽>에서 애순과 소매치기가 나란히 앉아 조택원 무용극을 관람하다가 소매치기가 먼저 자리를 뜨자 주변의 남성들이 애순의 옆자리를 두고 장난스럽게 경쟁하는 장면은 당대의 현실을 그대로 재현한다. 그렇다 하더라도 <미몽>이 여성의 고유한 영화 경험, 인식, 문화를 타자화하는 일환으로서 집과 극장의 경계를 해체하는 전략에는 결코 간단치 않은 역학들이 작용한다. 집과 극장의 경계가 식별 불가능해지는 동안 또 다른 의미에서의 접경적 공간이 구조된다. 프렛의 용어처럼 이 접경은 서양으로부터 번역된 근대적 여성과 여성에 대한 전근대적 인식이 혼재된 비균질적인 공간이다. <미몽>은 「인형의 집」을 인용해 집 바깥으로 나온 여성을 한층 더 가혹한 집에 가두는 서사로 퇴행함으로써, 여성관객들로 하여금 그녀들이 위치한 극장과 집의 경계를 스스로 무너뜨리게 만들었다. <미몽>이 「인형의 집」을 소환한 데에는 궁극적으로 그로 인해 계몽된 여성 및 근대적 여성들의 공간이 부재함을 드러내고, 서양과 조선 사이의 이질적 관계를 재확인함으로써 번역과 계몽의 허위 또는 무위를 드러내기 위한 전략이었을 가능성이 있다. 「인형의 집」을 번역했던 다른 작품들과 달리, <미몽>에서는 원작이 파편적으로 등장하며, 결국 <미몽>과 「인형의

집」이 병치되는 서사구조는 서양의 근대와 조선 현실의 혼종 및 그 사이의 대비효과를 염두에 둔 것으로 보인다. 이는 벤야민이 「번역자의 과제」에서 말한 것처럼 번역이 원작에 비해 이데올로기적이며, 사기그릇과 파편의 비유가¹⁶⁾ 암시하는 원작과 번역이 더 큰 언어, 진리 등의 파편과 만나는 화하는 양상의 적절한 사례이다.

<미몽>의 이러한 서사전략은 「인형의 집」이 기여했던 독립적이고 주체적인 여성상에 입각한 계몽과 그 효과를 소외시킨다. <미몽>은 가정을 버리고 집을 나선 애순이 자신의 지갑을 훔친 소매치기와 동거를 하고, 서양의 이상적인 미를 표상하는 무용수를 맹목적으로 갈망하다 딸 정희를 다치게 하는 비극적인 서사를 전경화한다. 엄마와 다정히 밥을 먹는 친구 옆에서 애순의 딸 정희의 슬픔은 분노로 바뀌기도 하고, 카메라는 이를 채근하는 남편과 정희의 소외상태를 극대화한다. 하물며 애순의 부정을 목격한 남편의 친구는 남편에게 결혼을 권하면서 자애로운 어머니와 어진 아내의 필요성을 피력한다.

그리고 이러한 전경화는 자식과 남편을 지키는 아내의 부채를 강하게 환기시킨다. <미몽>이 이처럼 서양으로부터 번역되어 계몽된 여성상을 위태롭게 재현하는 동안 영화는 자연스럽게 이것이 소외시켰던 전통적인 여성상인 ‘현모양처(賢母良妻)’를 불러들인다. 그런데 계몽의 새로운 기의로 호명된 이 현모양처 또한 조선의 순수하고 토착적인 것으로 보기 힘들다. 자칫 조선의 전통적인 여성상으로 인식될 법한 현모양처가 실은 국민국가 건설 및 근대사회 확립을 향한 계몽의 기획이었음은 이미 여러 논의를 통해 확인되었다.¹⁷⁾ 게다가 현모양처는 일본의 근대적 여성교육 이념

16) W. Benjamin, 앞의 글, 136~137쪽.

17) 김수진, 『신여성, 근대의 과잉: 식민지 조선의 신여성 담론과 젠더정치, 1920-1934』, 소명, 2009; 박선미, 『근대여성, 제국을 거쳐 조선으로 회유하다』, 창비, 2004; 홍양희, 「현모양처론과 식민지 ‘국민’ 만들기」, 『역사비평』 52, 역사비평사, 2000 참조.

으로서 1906년 조선의 신문과 잡지를 통해 “문명화된 어머니”¹⁸⁾ 담론을 선도한 이래로 ‘근대’, ‘문명’ ‘진보’를 내포하며, 교육이 결여된 조선의 전통적인 여성을 열등한 것으로 위치시키는 제국 일본의 식민주의와 결탁하게 된다. 더욱이 현모양처는 여성이 가족 내에서 맺고 있는 관계성의 중심이 어머니와 아내로서의 주체적 역할로 이동한 것으로서 ‘사랑이 넘치는 스위트 홈’¹⁹⁾을 지향한다는 점에서 대가족 단위에서 며느리의 역할을 강조했던 전통적인 여성관과는 거리가 있다. <미몽>이 「인형의 집」의 중요한 사건인 거저 차용증에 등장하는 노라의 아버지를 삭제하고 소가족 단위에 집중하는 점을 감안할 때, <미몽>의 현모양처 담론 역시 서양으로부터 온 계몽의 기획으로 볼 수밖에 없다. 다만 여성의 근대적 공간을 가정, 그리고 집에서 구하고 있다는 점에서 차이가 있다. 이는 앞서 언급한 집과 공적 장소를 비식별적인 것으로 만드는 각색의 전략과 함께 3장에서 보다 면밀히 생각해 볼 일이다.

<미몽>의 재현전략에서 두드러지는 것은 번역과 계몽의 장치이다. 번역과 계몽은 서양과 동아시아, 제국 일본과 식민지 조선처럼 계층화된 관계를 공통분모로 삼는다. 그런데 위에서 살핀 것처럼 <미몽>에서 번역은 「인형의 집」에 개입하는 적극적인 각색을 수행하고 있으나 계몽은 그저 기표로서만 존재한다. 계몽이 근대적인 것의 지향을 속성으로 하고 있는 것에 비해 <미몽>에서의 계몽은 근대적인 것을 지양한다는 점에서 그렇게 보인다. 결국 <미몽>에서의 계몽은 교통질서 교육 정도로 축소된 채 간신히 존재한다는 해석까지 도출된다.²⁰⁾ 그러나 <미몽>에서 번역이라

18) 홍양희, 「식민지시기 ‘현모양처’론과 ‘모더니티’ 문제」, 『사학연구』 99호, 한국사학회, 2010, 306쪽.

저자는 현모양처 담론의 기원을 1906년 5월 9일 『독립신문』에 실린 양규의숙 설립 취지문과 『태극학보』의 논설에서 찾고, 문명화된 세계를 향한 계몽의 기획이었음을 확인해 주고 있다.

19) 위의 책, 316-326쪽 참조.

는 재현전략은 번역과 계몽에 관한 도발적인 문제제기이며, 결국 기표로만 남은 계몽에 현모양처라는 기의를 기입하기에 이른다. <미몽>에서 번역과 계몽의 영도로 거슬러 올라가는 재현전략이 제국 일본의 식민주의와 만나고, 결국 이 또한 서양으로부터 번역된 것이라는 아이러니야말로 식민지 조선의 혼종적 접경성을 확인해준다. 주지하다시피 근대 식민지 조선은 서양과 일본 두 제국 사이의 접경이었다. 얼핏 조선왕조의 유교주의와 동아시아 가부장제의 전통처럼 보이는 현모양처 담론이 실은 일본의 식민주의, 궁극적으로는 서양의 문명개화와 연동되어 있다는 사실이 접경이 본래 지니는 혼종적 성격의 증거가 되기에 충분하다. 특히 현모양처 담론이 조선왕조의 유교적 전통, 일본의 식민주의, 서양의 문명개화 등 지역, 민족, 국가 단위의 사회적 맥락이 기입되어 인식되었다는 사실은 혼종적인 것들의 토착화 사례로, 접경의 혼종성에 관한 새로운 시야를 마련해 준다. 다음 장에서는 <미몽>이 현모양처처럼 과거의 한 사건을 현재로 소환한 시대적 맥락이 무엇인지, 그리고 ‘혼종적 토착화’가 일으키는 효과가 무엇인지 등에 관한 논의를 계속하고자 한다.

Ⅲ. 제국-식민지의 혼종적 재현자

2장에서 <미몽>에 관해 분석한 내용을 순서대로 요약하면 첫째, 「인형의 집」 각색이 여성에게 집과 공적 장소의 비식별성을 주조하는 데 적극적으로 개입함으로써 기존의 번역을 거스르고, 이 과정에서 계몽의 원점으로 회귀하고 있다는 것. 둘째, 번역과 계몽의 원점에서 <미몽>이 발견한 현모양처가 일본의 식민주의 담론, 궁극적으로는 서양으로부터 번역

20) 박현희, 앞의 글, 67-70쪽 참조.

된 계몽의 기획이었다는 것이다. 이를 통해 <미몽>의 재현전략으로서 번역이 혼종과 혼종적 토착화로서 식민지 조선의 접경성을 드러내는 양상을 확인했다. 그런데 여기까지는 <미몽>이 현모양처라는 과거의 사건을 현재화하는 시대적 맥락이 누락되어 있다. 보다 구체적으로는 혼종적인 현모양처 담론이 당대에 마치 조선의 고유한 것으로 재토착화될 수밖에 없었던 계기에 대한 궁금증이 여전히 남아있다. 이를 규명하는 일은 문명개화나 식민주의, 또는 그에 대한 대응이든 식민지 조선에서 생성되었던 담론들이 각각 자기 완결적인 논리로 작동되었다기보다 그것들과 경쟁하고 교호하는 과정에서 혼종과 토착화를 반복했음을 확인하는 작업이다. 이는 결국 서양과 제국 일본, 그리고 식민지가 경합하는 식민지 조선의 접경성을 규명하는 논의로 연결된다. 그래서 이 장에서는 <미몽>이 제작된 시점의 식민지 조선 사회의 시대적 맥락을 살피고, <미몽>이 마치 조선의 토착적인 것으로 이야기하는 현모양처 담론이 유발하는 효과 등을 살필 필요가 있다.

영화 <미몽>이 제작된 1936년, 즉 1930년대 중반은 일본이 미국, 영국 등과 적대적 관계로 전향하던 시기였다. 이에 맞춰 일본이 본국과 식민지를 강고히 연결하기 위한 과시즘 체제를 가시화하는 때이기도 했다. 일찍이 마루야마 마사오는 1931년부터 15년에 걸친 시기를 일본 과시즘의 성숙기로 구분한 바 있다.²¹⁾ 이 시기는 만주사변, 지나사변 등 일본의 중국 침략이 본격화하고 미국과의 태평양전쟁으로 이어지는 “일본이 중심에 선 제국주의 전쟁의 시대”²²⁾였다. 결국 이 시기 식민지 조선은 미국과 영국 등 서양과의 전쟁을 앞두고 제국과 식민지 내부의 강한 결속이 마련되는 장의 중심이었다. 이 시기 일본과 식민지 조선의 미디어에 등장했던 제국

21) 丸山眞男, 김석근 역, 『현대정치의 사상과 행동』, 한길사, 1997, 67-68쪽.

22) 이삼성, 「제국과 식민지에서의 ‘제국’-20세기 전반기 일본과 한국에서 ‘제국’의 개념적 기능과 인식」, 『국제정치논총』 52집4호, 한국국제정치학회, 2017.12, 24쪽.

언술에는 개념의 변화가 포착되는데, 제국이 표상하는 문명이 서양의 문명, 즉 국제주의와 개인주의, 자유주의 등과 차별화된 국가주의, 전체주의, 일본주의로 재규정되며, 이러한 담론들을 바탕으로 이른바 ‘동아협동체론’이 체계화되었다.²³⁾ 식민지 조선은 곧 닥칠 대동아공영권 건설을 위한 전쟁동원과 황국신민화를 위한 창씨개명과 내선일체의 전운이 감도는 시기이기도 했다. 결국 당대 담론의 중착점이라 할 수 있는 태평양전쟁 시기 일본의 국사가 세계를 일가로 삼는 ‘팔굉일우(八紘一宇)’²⁴⁾였고, 이것이 가족에 한정되지 않고 사회로 확대된 ‘이에(いえ, 家)’의 윤리로 귀착된 점을 고려할 때, <미몽>의 현모양처 담론 역시 일본의 제국 언술에 포섭된, 제국 일본의 시선에 대한 식민지 조선의 응답이었을 가능성을 배제할 수 없다. <미몽>이 조만교통타임즈사의 지원으로 제작된 점, 그리고 대중심리와 집단적 열정을 동력으로 삼는 과시즘이 영화를 적극적으로 활용했던 점 등을 고려할 때 <미몽>의 현모양처는 분명 이데올로기를 표상한이다. 영화라는 미적 형식이 반역사 또는 비공식적 역사 서술에 기여하는 동시에 이데올로기 또는 시대의 망탈리테를 은연중에 내포²⁵⁾하고 있기에 이러한 해석은 일견 타당해 보인다.

<미몽>이 현모양처를 계몽의 기의로 재호명하기 위해 딸과 남편이 있는 가정을 등진 여인의 비극만을 강조하고 있지는 않다. 스크린을 가득 메우고 있는 것은 오히려 소비와 쾌락, 그리고 속도이며, 애순은 그에 매혹당한 시선을 매개하고 있다. 영화는 옷을 사러 백화점으로 외출하려는 애순과 남편의 다툼으로부터 시작하여, 백화점에서 옷을 사던 애순이 소매치기를 당하고 소매치기와 외도를 하는 사건으로 이어진다. 눈여겨 볼 것이 이 시퀀스에서 백화점 안을 구석구석 살피는 카메라의 시선이다. 과시적

23) 위의 책, 25-28쪽 참조.

24) 中村光郎 외, 이경훈 외 역, 『태평양전쟁의 사상』, 이매진, 2006, 277-281쪽 참조.

25) Marc Ferro, 주경철 역, 『역사와 영화』, 까치, 1999 참조.

으로 전시된 서양의 의상들이 클로즈업되는 순간 딸과 남편을 두고 외출한 애순의 잘못된 그리 문제가 되지 못한다. 오히려 문제가 되는 것은 서양의 마네키가 입은 의상 앞에서 한복을 입은 그녀가 내뱉는 ‘아니 왜 이렇게 싸, 제일 비싼 걸로 주세요’라는 그녀의 허세와 소비주의이다. 게다가 그녀가 소매치기와 동거를 하는 장소가 호텔인데다가 호텔 식당과 카페에서 양식과 맥주를 즐기고, 반라의 남성 현대무용수의 공연 관람으로 밀회를 즐긴다. 이러한 장면들에서도 역시 카메라는 서양식 호텔과 음식들, 현대무용수의 동작들을 빠짐없이 기록함으로써 쾌락을 현전한다. 실제로 유럽 순회공연을 앞둔 조택원 무용단의 협찬이 있기는 했으나 조택원의 현대무용은 관객이 공연을 직접 보는 것 같은 착각을 일으킬 정도로 롱테이크로 촬영되어 쾌락을 전시하고 있다. 순회공연을 떠나는 조택원을 만나러 가던 애순이 그들이 탄 기차가 먼저 출발하자 자신이 탄 택시기사에게 더 빨리 달릴 것을 요구하고 뒤를 쫓는 장면은 기존의 조선영화에서는 볼 수 없었던 놀라운 속도감을 보여준다. 이 장면에 사용된 달리는 기차, 뒤를 쫓는 택시 그리고 그 사이의 건물들이 빠르게 스쳐지나가는 쇼트들의 교차편집은 속도를 극대화하는 영화의 고전적인 언어이다. 결국 그 속도의 끝에서 애순이 탄 택시는 자신의 딸 정희를 다치게 만든다. 소비와 쾌락, 그리고 속도야말로 애순이 맞닥뜨리는 비극의 원천인 것이다.

<미몽>은 이렇게 서양으로부터 문명이라는 이름으로 이식된 것들, 그리고 그것에 매혹당한 여성을 동시에 혐오의 시선으로 바라봄으로써, 그것으로부터 소외되었던 것들을 위한 자리를 마련하고 있다. <미몽>에서 현모양처 담론이 소비나 쾌락, 속도 등 서양으로부터 이식된 것들로부터 소외된 것들을 위한 자리의 한켠을 차지한다고 볼 수 있는데, 이 또한 서양의 문명담론, 일본의 식민주의가 혼종되고 토착화된 것이라는 점은 이미 2장에서 밝힌바 있다. 현모양처 담론은 국민국가 건설을 위한 문명의 여성상이었다. 현모양처가 전근대 사회의 여성으로 회귀하라거나 집으로 돌아가라는 시그널이 아닌 연유도 여기에 있다. <미몽>에서의 현모양처

는 집안에서의 윤리 너머 국가적 윤리이자 책임인 것이다. <미몽>의 각색이 여성에게 내면화된 집과 공적 장소의 분리를 식별 불가능한 것으로 만드는 데 공을 들인 것 또한 여성을 집으로 표상되는 제국, 즉 서양으로부터 온 것들을 소거한 제국의 국민으로서 호명하기 위한 1930년대식 토착화였다. 이 현모양처 담론이 애순에게 집으로 돌아갈 기회를 주지 않는 점 역시 특별하다. 자신이 탄 택시에 치어 다친 딸 정희 옆에서 시름시름 앓던 애순은 가방에서 독약을 꺼내 스스로 목숨을 끊는다. 자성과 용서, 화해 등으로 끝을 맺는 전통적인 서사와도 완벽하게 결별한다. 유럽 순회공연을 떠나는 무용단을 쫓는 애순이 단순히 애육에 눈이 먼 것이라기보다 그녀의 서양에 대한 동경을 표상한다고 가정하면, 그녀의 비극적 결말은 1930년대 제국 일본이 축출하려고 했던 서양문명의 운명과 궤를 같이한다.

이처럼 가혹한 처벌을 감행하는 재현자는 누구이고 그 효과는 무엇인가. 제국의 식민지 대리인임에는 분명하나 여기에는 간단하지 않은 역학이 작동하고 있다. 이 글은 <미몽>을 지시할 때, “초기 조선어 발성영화라는 수식어를 몇 번 사용하고 있다. <미몽>은 조선영화가 발성영화시대로 진입한 후 비교적 초기에 제작된 조선어 발성영화이다. 1935년 최초의 조선어 발성영화 <춘향전>이 제작된 지 채 1년이 지나지 않아 <미몽>이 제작되었다. 한국영화의 역사에서 감상의 시대²⁶⁾가 제작의 시대보다 한참 앞서 오래 동안 존재했던 것처럼, 발성영화시대 역시 감상의 시대가 먼저 존재했다. 감상의 시대란 말 그대로 진적으로 서양영화 감상에 의존하던 시기였고, 발성영화의 감상의 시대 역시 서양어 발성영화 전성시대라 해도 과언이 아니었다. 이 말은 조선어 발성영화의 소외상태를 시사한다. 조선어 발성영화가 소구하는 대상은 영화시대의 엘리트 수혜자가 아니라 주로 발성영화의 문법에 익숙하지 않았던 무성영화 팬들 또는 영화에 문외

26) 백문임, 앞의 글 참조.

한들이었다.²⁷⁾ 관객층이 이러할진대 조선어 발성영화에는 재현의 위치가 강하게 개입할 수밖에 없다. 조선어 발성영화의 재현자는 무성영화에서 변사의 위치를 고스란히 모방한다. 소리가 없는 무성영화에서 유일하게 목소리를 내는 변사의 권위가 높을 수밖에 없었던 것처럼, 조선어 발성영화에서 재현자의 권위 역시 높다. 그렇기 때문에 초기 조선어 발성영화는 계몽적 성격이 강했다. 초기 조선어 발성영화는 더 광범위한 대중을 계몽의 극장으로 유인하는 데 최적화된 양식이었다.

이런 상황에서 영화 <미몽>의 서사는 어떠한 거리낌도 없이 재현될 수 있었다. 앞서 언급했던 것처럼 <미몽>은 「인형의 집」이 수입된 이래 걸 어온 여성해방과 개인주의, 그리고 사회주의 등의 담론화 궤적을 일거에 거슬러 오른다. 소비의 쾌락에 빠져 집을 나선 애순이 소매치기와 동거를 하고, 무용수에 빠져 달리던 차로 자신의 딸을 치어 다치게 한 뒤 자살에 이른다는 이야기는 「인형의 집」에서 노라의 비극을 완벽하게 뒤집는다. 「인형의 집」에서 노라의 비극이 자신의 잘못이 아니기에 성립하는 것이라면, <미몽>의 비극은 가출 후 남겨진 가족, 특히 홀로 남겨진 정희의 몫이 된다. 영화는 애순의 부도덕함을 집요하게 초점화한다. 백화점에서 비싼 것을 찾는 그녀의 허영심이 소매치기를 유인했으며, 그녀의 남성 편력이 정희를 다치게 했으며, 결국 그녀의 자살이 정희를 세상에 혼자 내팽개쳤다. 이렇게 되자 「인형의 집」이 전과되면서 과생시켰던 여성해방, 개인주의 그리고 사회주의 담론 등은 곧장 설 자리를 잃게 된다. 노라의 가출은 더 이상 여성의 주체적 삶에 대한 희원도 아닐뿐더러, 자기 개조나 변혁과도 무관해 진다. 더욱이 <미몽>으로 각색된 여성의 가출은 반계급적인 것이기까지 하다. 가출한 애순의 삶은 호텔 생활과 무용 공연관람, 택시 등이 말해주듯 상당히 부르주아적이었으며, 노동과 경제적 자립에

27) 이화진, 「소리의 정치」, 현실문화, 2016 참조.

대한 어떠한 고려도 없다. 집을 나온 애순의 삶이 이 지경에 이르자 영화의 오프닝 시퀀스에서 그녀가 내뱉은 “새장 속에 갇힌 새가 아니”라는 그녀의 말은 원작에서의 호소력을 완전히 상실한다.

초기 조선어 발성영화에서 재현자가 누리는 무소불위의 권위는 여성을 혐오의 대상으로 소비하는 데까지 이어진다. 무성영화 시절부터 줄곧 여배우는 관객들 사이에서 관음증적 욕망의 대상이었다. 다만 무성영화의 스타시스템이 주로 고정된 역할을 반복적으로 연기하면서 작동하는 것이 일반적이었고, 여배우에게도 예외는 아니었다. 애순을 연기한 문예봉 역시 <미몽>을 제외하면 죄다 순종적인 역할을 도맡아 왔다. 발성영화를 통해 영화가 표준화된 상품이 된 것처럼 조선어 발성영화를 통해 비로소 여배우는 오롯이 하나의 독립적인 존재로 탄생한다. 무성영화 시절 여배우는 신체만을 제공할 뿐, 주로 남성 변사의 목소리에 의해 재현되었다. 이것은 남배우가 남성 변사의 목소리에 의해 재현되는 것과는 다른 경험이었다. 여배우의 신체는 변사로 대표되는 남성의 목소리에 의해 통제되었다. 물론 변사의 연행이 표준화되지 않은 상황에서 변사의 목소리는 남성과 여성의 경계를 자주 넘나드는 것이기도 했다. 그러나 발성영화에서 여배우는 이런 우연성마저 최소화된 채 스스로의 목소리만으로 존재한다. 그녀를 다시 통제 상태로 만드는 것, 그녀로 하여금 남성에게 의해 대상화된 존재로 만드는 것이 조선어 발성영화 초기 연출가의 최대 고민이었을 가능성이 있다. 이는 서양으로부터 온 것이면서 그것을 축출하는 일본의 제국담론이 발성영화로 진입하는 조선영화의 미디어성과 만나는 장면이다. <미몽>은 <춘향전>과 함께 전통적인 여성상을 호명하는 것처럼 보이지만, 일본의 제국 언술이 혼용되어 있다는 점에서 <춘향전>과 결별한다.

집을 나온 애순을 처벌받아 마땅한 존재로 만들기 위해 영화는 그녀의 혼외관계와 반라의 남성 무용수를 탐닉하는 장면을 선정적으로 가시화한다. 호텔 침대에 걸터앉아 담배를 피우거나 무용수 조택원을 만나기 위해 무대 뒤를 기웃거리는 애순, 그리고 여기에 중국에는 백주대낮의 강도 사

건을 통해 자신의 치정이 밝혀진 뒤에도 아랑곳 않고 무용수를 쫓다 자신의 딸을 다치게 만드는 장면이 더해지면 그녀에 대한 처벌은 영화 안팎에서 당연한 것이 된다. 영화 마지막 장면에서 애순이 지갑에서 아무렇지도 않게 꺼내는 독약과 남편이 역시 아무렇지도 않게 들고 뛰어오는 권총은 집을 나온 여성이 여전히 남성의 감시와 처벌에 종속되어 있음을 강하게 환기한다. 그녀의 자살은 여성의 신체를 지배하던 무성영화의 남성 목소리가 미치지 못하는 발성영화에서 목소리를 획득한 여성 스스로 남성의 지배를 내면화하는 계기를 만들어낸다. 영화 내내 애순의 대사가 주를 이루던 것과 달리 발아래 누워있는 애순을 애처롭게 바라보는 남편의 시선을 담은 마지막 쇼트는 변사가 매개했던 남성 목소리가 부재하는 조선어 발성영화에서 이상적인 남녀관계를 상징적으로 재현한다. 이때에도 재현자의 시선으로 볼 수 있는 카메라는 하이앵글로 그들의 비극을 내려다 볼 뿐이다. 이처럼 <미몽>의 애순은 조선어 발성영화가 소구 대상으로 삼은 교양 수준이 낮은 조선인 관객에게 현모양처라는 이상적인 여성 캐릭터를 제시하는 과정에서 탄생했다.

이러한 재현자의 위치가 문학에서 번역, 무성영화에서 변사로 대표되는 재현의 역사를 다시 쓰면서 제국의 목소리와 혼종되어 있는 점이야말로 문제적이다. 식민지 조선의 영화사에서 무성영화로부터 발성영화로의 전환은 여성에게 부과되었던 극장의 의미가 질적 전환을 일으키는 하나의 사건이었다. 스크린에서 육체로만 존재하던 여성이 목소리를 획득하는 순간 여성의 주체적 욕망의 공간으로서 극장은 그녀들에게 더욱 가혹한 처벌이 준비되고 있었다. <미몽>은 스크린에서 신체로만 존재하던 여성이 발성영화를 통해 목소리를 획득함으로써 서사를 이끌어가는 주체적 역할이 강화되는 것에 대한 대응으로서 집을 떠난 여성이 꿈을 꿀 수 있다고 믿는 어떠한 곳도 집과의 경계를 식별 불가능한 것으로 만들어 버린다. 주로 여성관객들에게 뚜렷이 나타났던 집과 극장의 경계를 해체하고 극장을 집-극장이 상호 침투하는 접경적 공간으로 호명하는 <미몽>의 전략은

결코 쉽게 예측할 수 없는 효과들이 내포되어 있다. 이 과정에서 <미몽>은 서양과 여성 협조를 통해 파시즘 체제, 전쟁 준비와 총동원령을 작동시키기 위한 프로파간다²⁸⁾를 선취하게 된다. 여기에 발성영화 시대와 극장을 ‘계몽의 극장’으로 만들려는 식민지 남성의 조급함이 맞물려 있으며, 그리고 이것이 결국 극장 바깥마저도 총동원이라는 거대한 ‘극장’으로 만들어 버리는 제국의 시선에 연동되어 있음을 확인할 수 있다. 계몽의 원점을 거슬러 올라가는 <미몽>의 번역이 만난 현모양처가 서양의 계몽과 일본 식민주의의 혼종이었다는 점, 그리고 그것이 재호명되었을 때 서양의 문명을 축출하는 제국 일본의 시선과 식민지 조선의 대응이었다는 점은 식민지 조선의 혼종적 접경성을 시사한다. 결국 발성영화로의 전환기에 남성 지식인의 무의식이 빚어낸 이러한 조급함이 결국 총동원령처럼 제국의 바깥을 허락하지 않는 제국의 시선으로 동기화된다는 점에서 영화로 대표되는 대중문화가 프로파간다로 활약하는 데 결정적인 빌미를 제공하게 된다. 이러한 역사적 우연성 또한 식민지 조선이라는 접경이 차연의 장이었음을 확인해주는 증거이다.

IV. 결론

이 글은 메리 루이스 프랫이 접경을 발견한 계기가 재현양식이었음에 착안하여 번역과 각색, 재매개 등의 재현체계를 통해 식민지 조선의 접경성을 확인하고자 했다. 접경은 공간적 차이와 시간적 지연으로 직조된 차연의 장이다. 이 차연으로 인해 접경의 혼종성은 강화된다. 이러한 차연을 확인할 수 있는 것은 흔히 문화횡단(transculturation)이라 불리는 것으로

28) 박현희, 앞의 글 참조.

서, 이는 식민지가 제국으로부터 전해진 것들을 차용하는 과정에서 새로운 것을 창안하거나 파생시키는 접경의 속성을 설명한다. 이 글은 제국의 재현양식을 활용하는 방식, 그 과정에서 대화와 개입을 통해 자신의 것으로 진유하는 대표적인 사례로서 번역, 각색, 재매개 등에 주목했다. 특히 각색을 통한 재매개는 원작에 대한 개입의 정도가 번역에 비해 확대되는 점에 주의를 기울일 필요가 있다. 「인형의 집」을 각색한 초기 조선어 발성영화 <미몽>을 대상으로, 이 영화가 근대적 여성의 서사적 기원이 되는 원작에 개입하는 양상을 확인하고 그 효과를 규명하는 것이 이 글의 최종 목표였다. 이를 통해 서양과 동아시아, 제국과 식민 등 계서화된 관계에서 빚어지는 혼종적 토착화로부터 관계의 변화 가능성을 내포하고 이를 가시화하는 접경성을 발견하고자 했다.

「인형의 집」과 <미몽> 사이의 관계란 벤야민이 사기그릇과 파편의 비유를 통해 암시하는 번역의 과제로서 번역과 원작이 더 큰 언어의 파편과 만나는 과정을 보여준다. <미몽>의 번역, 즉 각색이 적극적으로 개입한 것은 「인형의 집」으로부터 여성에게 부여된 집과 공적 장소의 분리를 식별 불가능한 것으로 되돌려 놓는 것임이 확인되었다. 영화에서 집은 더 이상 공적 장소와 분리된 것이 아닌 그곳으로 무한히 확장된 공간이었다. 이를 통해 <미몽>은 여성 계몽의 역사를 거슬러 올라가, 서양으로부터 비롯된 번역과 계몽의 타당성을 의심하고 그 빈자리에 현모양처 담론을 재호명해 내었다. 그런데 이 현모양처는 조선왕조 또는 동아시아의 전통적인 여성상과 거리가 있는 것이었다. 현모양처는 동아시아에서 먼저 서양 문명을 받아들인 일본의 여성 계몽을 위한 교육이념에 처음 등장하며, 이 또한 서양의 문명담론을 번역한 것이었다. 소가족 단위에서 어머니와 아내의 주체적 역할이 강조되고, 궁극적으로 사랑이 넘치는 스위트홈을 지향한다는 점이 이를 잘 말해준다. 이 사실은 결국 번역이 식민지 조선이라는 접경의 혼종성을 강화하는 재현양식이자, 번역의 과정에서 혼종적인 것들이 토착화되는 역학을 시사한다. 이렇게 빚어지는 혼종성이란

서양과 동아시아, 제국과 식민지, 중심과 주변이 착종되어 있으며, 처음부터 자기 완결적인 논리가 아닌 시대적 맥락과의 교호를 통해 재구성되는 것이다.

아울러 이 글은 일본의 현모양처 담론이 식민지 조선의 여성을 열등한 것으로 위치시키는 식민주의 담론으로 복제되고 증식되는 점에 주목해 초기 조선어 발성영화 <미몽>을 통해 계몽의 이상으로 재호명된 현모양처의 시대적 맥락 및 그 효과를 규명하고자 했다. <미몽>이 제작된 1930년대 중반은 일본의 제국주의가 파시즘 체제를 강고히 하던 시기였다. 이 시기 일본 제국주의의 특징으로는 서양으로부터 온 것들을 축출하고 대동아 공영권 건설을 위한 팔굉일우로 종착되는 국가-가족주의를 천명했던 점이다. 식민지 조선은 서양과 일본이 경합하던 접경이었다. <미몽>의 현모양처는 집 또는 가정의 윤리 너머 국가적 책임과 윤리와 연동되어 있다. <미몽>에서 이토록 일본의 제국주의적 언술이 거침없이 개입할 수 있었던 것은 영화가 교양 수준이 낮은 관객을 소구 대상으로 삼았던 초기 조선어 발성영화였고 이 점이 대중심리와 집단적 열정을 무기로 삼는 파시즘의 속성과 강하게 동기화되었기 때문이기도 하다. 결국 이러한 미디어적 속성으로 인해 <미몽>은 성급한 ‘계몽의 극장’이 됨으로써, 이후 영화로 대표되는 식민지 조선의 대중문화가 총동원령 체제에서 프로파간다로 활약하게 되는 밑거름을 제공하게 되었다. 이러한 역사적 우연성 또한 식민지 조선이 차연의 장이자 그로 인해 서양과 제국 일본 사이에서 혼종적인 것들이 토착화되는 접경이었다는 사실에 관한 한 증거이다.

주제어 : 접경, 차연, 문화횡단, 번역, 각색, 재매개, <미몽>(1936), 「인형의 집」(1879), 현모양처, 혼종적 토착화.

(논문투고: 2019.06.10 / 논문심사완료: 2019.06.23 / 논문게재 확정일: 2019.06.24)

참고문헌

<단행본>

- 김수진, 『신여성, 근대의 과잉: 식민지 조선의 신여성 담론과 젠더정치, 1920-1934』, 소명, 2009.
- 박선미, 『근대여성, 제국을 거쳐 조선으로 회유하다』, 창비, 2004.
- 이화진, 『소리의 정치』, 현실문화, 2016.
- Benjamin, Walter, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집6-언어 일반과 인간의 언어에 대하여/번역자의 과제 외』, 길, 2008.
- Bolter, J. David, Grusin, Richard, 이재현 역, 『재매개-뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006.
- Chow, Rey, 장수현 외 역, 『디아스포라의 지식인』, 이산, 2005.
- Derrida, J., *Position*, translated by Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Ferro, Marc, 주경철 역, 『역사와 영화』, 까치, 1999.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes*, 1992, 김남혁 역, 『제국의 시선』, 현실문화, 2015.
- 丸山眞男, 김석근 역, 『현대정치의 사상과 행동』, 한길사, 1997.
- 中村光郎 외, 이경훈 외 역, 『태평양전쟁의 사상』, 이매진, 2006.

<논문>

- 곽은희, 「표상되는 조선, 동요하는 제국」, 『인문연구』 60권, 영남대 인문과 학연구소, 2010.12, 145-186쪽.
- 김남이, 「20세기 초 한국의 문명전환과 번역-중역(重譯)과 역술(譯述)의 문체를 중심으로」, 『어문논집』 63집, 민족어문학회, 2011, 141-172쪽.
- 박현희, 「계몽과 각성-교통영화 <미몽>」, 『사이(SAI)』21, 국제한국문학문

- 화학회, 2016, 37-79쪽.
- 백문임, 「감상(鑑賞)의 시대, 조선의 미국 연속영화」, 『조선영화와 할리우드』, 소명, 2014, 15-72쪽.
- 류진희, 「한국의 입센(Henrik Ibsen) 수용과 노라이즘(Noraism)의 역학」, 『나혜석연구』 2호, 나혜석학회, 2013.6, 192-222쪽.
- Yansu, 「한국과 중국의 「인형의 집」 수용 양상 비교 연구」, 서강대 석사논문, 2018.
- 원영혁, 「1930년대 대중문학 속의 이데올로기 융합 양상에 대한 고찰-『인형의 집을 나와서』를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 51집, 한국현대문학회, 2017, 329-348쪽.
- 이삼성, 「제국과 식민지에서의 ‘제국’-20세기 전반기 일본과 한국에서 ‘제국’의 개념적 기능과 인식」, 『국제정치논총』 52집4호, 한국국제정치학회, 2017.12, 7-40쪽.
- 이화진, “The Story of What Happened to “The Bird Who Escaped from the Birdcage” Women in on Screen”, *Understanding Korean Society and Women through Films*, edited by Korean Film Archive. Seoul: Korean Film Archive, 2012.
- 홍양희, 「식민지 초기 교육 담론과 ‘동화주의’-차별교육과 ‘차이’의 정치학」, 『한일관계사연구』 50집, 한일관계사학회, 2015.4. 253-285쪽.
- 홍양희, 「식민지시기 ‘현모양처’론과 ‘모더니티’ 문제」, 『사학연구』 99호, 한국사학회, 2010, 299-338쪽.
- 홍양희, 「현모양처론과 식민지 ‘국민’ 만들기」, 『역사비평』 52호, 역사비평사, 2000, 364-374쪽.

Reference

Monograph

- Kim Sujin, *Sinyeoseong, Geundae-ui Gwaing: Singminji Joseon-ui Sinyeoseong Damnon-gwa Jendeojeongchi, 1920-1934 (Excess of Modern: the New Woman in Colonial Korea, 1920-1934)*, Somyeong, 2009.
- Park Sunmi, *Geundae-yeoseong, Jeguk-eul Geochyeo Joseon-euro Hoeyuhada*, Changbi, 2004.
- Lee Hwajin, *Sori-ui Jeongchi*, Hyeonsilmunhwa, 2016.
- Benjamin, Walter, translated by Choi Sungman, *Eoneo Ilban-gwa Ingan-ui Eoneo-e Deahaye/Beonyeokja-ui Gwaje et al. (Über Sprache Überhaupt und Über die Sprache des Menschen/ Die Aufgabe des Übersetzers)*, Gil, 2008.
- Bolter, J. David, Grusin, Richard, translated by Lee Jaehyun, *Jae-maegae-Nyumidieo-ui Gyebohak (Remediation-Understanding New Media)*, Keomyunikeisyeonboks, 2006.
- Chow, Rey, translated by Jang Suhyun and Kim Wooyung, *Diaspora-ui Jisikin (Writing Diaspora)*, Isan, 2005.
- Derrida, J., *Position*, translated by Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Ferro, Marc, translated by Ju Kyungchul, *Yeoksa-wa Yeonghwa (Cinema et Histoire)*, Ggachi, 1999.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes*, 1992, translated by Kim Namhyuk, *Jeguk-ui Siseon*, Hyeonsilmunhwa, 2015.
- Maruyama Masao, translated by Kim Sukgeun, *Hyeondaejeongchi-ui*

Sasang-gwa Haengdong, Hangilsa, 1997.

Nakamura Micheuo et al., translated by Lee Kyunghoon et al., *Taepyeon-gyangjeonjaeng-ui Sasang*, Imaejin, 2006.

Thesis

Kwak Eun-hee, “Pyosangdoeneun Joseon, Dongyohaneun Jeguk (The Represented Chosun, the Unstable Empire)”, *Inmunyeongu* vol.60, Yeongnamdae Inmungwahakyeonguso, 2010.12, pp.145-186.

Kim Nam-yi, “Isibsegi Cho Hanguk-ui Munmyeongjeonhwan-gwa Beonyeok-Jungyeok-gwa Yeoksul-ui Munje-reul Jungsim-euro (Translation and Change in Civilization in Early 20th Century-Focusing on Problems of Translation from Translation and Paraphrase)”, *Eomunnonjib* vol.63, Minjokeemunakhoe, 2011, pp.141-172.

Park Hyun-hee, “Gyemong-gwa Gakseong-Gyotongyeonghwa *Mimong* (Enlightenment and Disenchantment-*Sweet Dream*(1936) as Traffic Film of Colonial Korea)”, *SAI* Vol.21, Gukjehanguk-munakmunhwahakhoe, 2016, pp.37-79.

Baek Moon-im, “Gamsang-ui Sidae, Joseon-ui Miguk Yeonsokyeonghwa (American Serial Films at Theaters in Chosun)”, *Joseon-yeonghwa-wa Halliudeu (Chosun Films and Hollywood)*, Somyeong, 2014, pp.15-72.

Ryu Jin-hee, “Hanguk-ui Ibsen(Henrik Ibsen) Suyong-gwa Noraism (Noraism)-ui Yeokhak (The Reception of Ibsen and Significance of ‘Noraism’ in 1920, 30’s Korea)”, *Nahyeseokyeongu* vol.2, Nahyeseokhakhoe, 2013.6, pp.192-222.

- Yansu, “Hanguk-gwa Jungguk-ui *Inyung-ui Jib* Suyong Yangsang Bigyo Yeongu”, Master’s Dissertation for Seogang University, 2018.
- Yuan Ying-yi, “Cheongubaeksamsibnyeondae Daejungmunak Sok-ui Ideollogi Yunghab Yangsang-e Daehan Gochal-*Inyeong-ui Jib-eul Nawaseo*-reul Jungsim-euro (Integration of Ideology in the Popular Literature of the 1930s-Focusing on *After Leaving the Doll’s House*)”, *Hangukhyeondaemunakyeongu* vol.51, Hangukhyeondaemunakhoe, 2017, pp. 329-348.
- Lee Sam-sung, “Jeguk-gwa Singminji-eseoui ‘Jeguk’-Isibsegi Jeonbangi Ilbon-gwa Hanguk-eseo Jeguk’-ui Gaenyeomjeok Gi-neung-gwa Insik”, *Gukjejeongchinonchong* Vol. 52-4, Hanguk-gukjejeongchihakhoe, 2017.12, pp.7-40.
- Lee Hwa-jin, “The Story of What Happened to “The Bird Who Escaped from the Birdcage” Women in on Screen”, *Understanding Korean Society and Women through Films*, edited by Korean Film Archive. Seoul: Korean Film Archive, 2012.
- Hong Yang-hee, “Singminji Chogi Gyoyuk Damnon-gwa ‘Donghwajuui’-Chabyulgoyoyuk-gwa ‘Chai’-ui Jeongchihak (The Discourse on Education and the Policy of Assimilation in Early Colonial Korea-Discriminative Education and the Politics of ‘Difference’)”, *Hanilgwangyesayeongu* Vol.50, Hanilgwangyesahakhoe, 2015.4, pp.253-285.
- Hong Yang-hee, “Singminjisigi ‘Hyeonmoyangcheo’ron-gwa ‘Modeoniti’ Munje (“Modernity” and the Idea of “Wise Mother and Good Wife” in the Colonial Korea”, *Sahakyeongu* Vol.99, Hanguk-sahakhoe, 2010, pp.299-338.

Hong Yang-hee, “Hyeonmoyangcheoron-gwa Singminji ‘Gungmin’
Mandeulgi”, *Yeoksabipyeong* Vol.52, Yeoksabipyeongsa, 2000,
pp.364-374.

The Hybrid Vernacularization on the Adaptation in *Sweet Dream* the Early Korean-language Talkie

Chon Woo-hyung

Contact zones are fields of différance weaved with spatial difference and temporal delay. This différance strengthens the hybridity of Contact zones. Différance is often referred to as transculturation, which explains the nature of contact zones that colonies invent or derive from the process of borrowing from the empire. This essay focuses on translation, adaptation, and re-mediation as a representative example of how to use the empire's representation style, and how to appropriate oneself through conversation and intervention in the process. Focusing on early Korean-language talkie *Sweet Dream*(1936) which was adapted from *A Doll's House*(1879) the Henrik Ibsen's Drama, The ultimate goal of this essay was to identify the way the film intervenes in the narrative of the origins of modern women and its effect. Through this, this essay tried to find out the aspect of hybrid vernacularization between the West and East Asia, the empire and the colonies contributing to the possibility of the change of relationship.

It was confirmed that the translations on *Sweet Dream*, that is, the actively intervention of the adaptation, reverts the separation of the house and the public place given to the woman since *A Doll's House* to unidentifiable. Through this, *Sweet Dream* went back to the history of female enlightenment, suspected the validity of translation and enlightenment originating from the West, and recalled the discourse of the “Wise Mother and Good Wife” to the vacancy. However, this Wise Mother and

Good Wife was distant from the Chosun Dynasty or the traditional women of East Asia. It first appeared in the educational philosophy of enlightening women in Japan, where first adopted Western civilization in East Asia, and this was also a translation of the Western civilization discourse. This fact suggests that the translation is a representation style reinforcing the hybridity of contact zones between Korea the colonies, and the dynamics of hybrid vernacularizing things in the process of translation.

In addition, this essay points out that the discourse of the Wise Mother and Good Wife discourse of Japan leads to the colonialist discourse that places the women of the colonial Korea as inferior. It is notable that the contemporary context of the Wise Mother and Good Wife discourse. In the mid-1930s, Japanese imperialism was at the height of the fascist regime. The characteristic of Japanese imperialism at this time was that it declared the national-familyism which was to be abolished from the West and to be concluded with the World as One Family for the construction of the Greater East Asia Commonwealth. The Wise Mother and Good Wife of *Sweet Dream* was related to national responsibility and ethics beyond the ethics of home or family. The reason why the Japanese imperialist speech was able to intervene without any interruption in *Sweet Dream* is because it was the early Korean-language talkie that made the audience a target of low-level audience. In the end, due to these media attributes, *Sweet Dream* became a premature “enlightenment theater”, and the popular culture of the colonial Korea, which is represented by the film, has become a promising actor in the total dictatorship system. This historical contingency also confirms that contact zones of the colonial Korea was the place of différance.

Key Words : Contact Zones, différence, transculturation, translation, adaptation, remediation, Sweet Dream(1936), A Doll's House(1879), Wise Mother and Good Wife, Hybrid Vernacularization.