

TRANS- HUMANITIES

Title : 제국의 노스텔지아와 식민지의 여수(旅愁):
Pépé le Moko(1937), 〈望郷〉(1939)과 「여수」(1939)를 중심으로
**Two Kinds of Nostalgia Between the Empires and the
Colonies: Comparing *Pépé le Moko*, *Nostalgia*, and
“Yeo Su”**

Author(s) : 이지은 (Ji-Eun LEE)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 9 No. 2 (2016), pp. 5–35.

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&pagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and
Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:
www.kci.go.kr & <http://www.trans-humanities.org/>



이화여자대학교
EWHA WOMANS UNIVERSITY

제국의 노스텔지아와 식민지의 여수(旅愁): *Pépé le Moko*(1937), 〈望郷〉(1939)과 「여수」(1939)를 중심으로

이지은 (서울대학교)

I. 서구 영화의 수용과 제국의 “두역신이”(귀신)

1920년대 후반부터 조선에는 외국 영화 수입이 본격화된다. 영화의 지적처럼 어느 정도의 기반이 있는 상태에서 받아들인 문학과 달리 영화는 전혀 새로운 종류의 예술 매체였다. 이 새로운 매체는 문학인에게 감각의 타격을 준다. 그 타격은 문학에 대한 위기감으로, 혹은 창작 방법의 실험으로 나타났다. 박태원의 「천변풍경」과 이에 대한 최재서의 비평은 영화적 기법의 소설적 변용 가능성을 타진하고 있다. 몽타주가 소개되고 국내 영화산업이 발전하면서 김기림은 ‘시의 위기’를 강조하게 된다. 그는 몽타주 기법을 적극적으로 도입하여 시적 기법의 갱신을 실험한다. 한편, 김남천은 카프 해산 이후 새로운 소설 창작 방법론을 고민하는 가운데, 자주 영화적 기법을 참조하기도 했다.

문인들에게 영화가 비단 기법적 측면의 참조 대상이었던 것만은 아니다. 김남천은 관찰의 경험적 한계를 넘어서기 위해 영화를 참조하기도 하고, 영화의 설정, 분위기 등을 소설에 차용하기도 한다.¹ 영화와 소설

1. 김남천의 「이리」(『조광』, 1939.6)는 “영화상설관에서 「페페·르·모코」를 구경하고” 영화

의 차이를 고민하고, 이를 적극적으로 창작에 반영한 작가로 이효석을 빼놓을 수 없다. 이효석 역시 매체로서 영화와 소설을 사유하기도 했지만,² 보다 적극적으로 자신의 소설에 당대 영화를 인용했다. 「오리온과 능금」³이나 「주리아」⁴에 나타난 능금의 수사학은 영화 〈모로코〉(Morocco, 1930)에서 비롯된 것이며, 「장미 병들다」⁵에는 영화 〈목격자〉(Winterset, 1936)가 소설 앞부분에 등장하면서 서사를 전개하는 중요한 계기로 작동한다. 또, 「화분」(人文社, 1939)에서는 영화 〈실낙원〉이, 「벽공무한」(博文書館, 1941)에서는 영화 〈과리의 뒷골목〉과 〈남방비행〉이 주인공의 행동을 결정하는 주된 요인이 된다. 특히 소설 「여수」⁶에는 프랑스 영화 〈페페르 모코〉(Pépé le Moko, 1937)가 소설의 주제와 배경을 결정하는 것으로 전면에서 부각되어 있다(전우형 470).

그런데 주지하는 바와 같이 서구 영화는 대개 일본을 거쳐 식민지 조선에 도달하게 된다. 이 새로운 근대 매체는 ‘서구-일본-조선’이라는 단방향

의 흥분을 간직하고자 뒷골목으로 발걸음을 돌리는 ‘나’의 이야기로 시작한다. 이때 ‘나’의 성격은 영화 〈망향〉의 악당 ‘페페를’, ‘나’가 헤매는 어두운 뒷골목은 〈망향〉의 ‘카스바’를 연상케 한다. 이에 관한 자세한 논의는 다음을 참조할 것. 김외곤, 『김남천의 프랑스 시적 리얼리즘 영화 수용 연구: 「페페르 모코」와 「이리」의 관련성을 중심으로』, 『한국문학 이론과 비평』 36 (2007): 275-96.

2. 가령, “영화에는 심리묘사가 차지되나 이 난관도 차차 극복되어 가는 듯이 보이니 앞으로는 소설보다도 도리어 한 수 앞선 수법까지 발명될 듯이 짐작된다. 문장이 주는 압력은 영화의 한층 적화한 시각적 요소와 그것이 빚어내는 특수한 분위기가 충분히 견져 준다. 생활의 한 폭의 단면을 그렇게도 수월하게 눈만으로 감상할 수 있음이 새삼스럽게 경이로 느껴진다. [...] ‘베토벤의 위대한 사랑’에 있어서는 작품의 주제보다도 더 많이 음악적 효과에 압도를 당하게 되나...” 등에서 영화와 소설에 대한 매체적 접근을 발견할 수 있다(이효석, 『南方飛行其他』 281-84; 『이효석 전집』 283). 이효석은 영화의 이미지가 보여줄 수 있는 분위기와 배경 음악에 주목하고 있다. 이효석의 문학에는 ‘안개’, ‘환상’, ‘음악’ 등이 중요한 소재로 등장하는데, 그에게 이것을 잘 보여줄 수 있는 것이 영화였다.

3. 『삼천리』 1932.2.

4. 『신여성』 1933.3-1934.3.

5. 『삼천리문학』 1938.

6. 『동아일보』 1939.11.29-12.28.

의 위계적 경로를 통해 전달되었고, 이것은 서구 근대의 유입 경로를 전형적으로 보여준다. 지금까지도 프랑스 예술 영화의 고전이라 꼽히는 줄리앙 뒤비비에(Julien Duvivier)의 <페페 르 모코>는 당시 일본을 거쳐 조선에 도달했고, 대단한 흥행을 기록했다.⁷ ‘프랑스-일본-조선’으로 따라붙는 이것을 유진오는 “짓궂게두남을 쫓아댕기”는 ‘두역신이’(귀신) 같다고 표현한다.

“경아씨 가치 가시려우”

하며 경아를 둘러다본다.

“무슨 영환데요”

“뉘 페페 · 르 · 모코라던가”

“페페 · 르 · 모코?”

경아는 흔들리지게 웃으며

“아이구 그사진은 짓궂게두남을 쫓아댕기네.

파리갔을 때 거기서 허더니 동경을오니까 또그거더니 서울은 오니까또

그거야”

“두역신이 결국그래호-.” (3)

유진오는 이 장면에서 서구 영화가 조선에 도달하는 경로와 그것의 집요함을 보여준다. 여기에 하나 더 지적해야 할 것은 이 과정에서 필연적으로 굴절이 발생한다는 점이다. 현실적으로 조선은 서구가 발신한 ‘모더니티’를 일본 제국의 프리즘을 통과해서 접하는 경우가 많았다. 조선의 수신

7. 『조선일보』에는 “시내 약초극장(若草劇場)에서 삼월의 히트프로인 뒤비비에감독인 페페 · 르 · 모코는 영화로도 우수하였거니와 흥행성적도 훌륭하여 일주일간 일만이천원의 호성적을내었다한다”라는 기사가 실려있다. 「히트된 망향」(望郷). 『조선일보』 참조. <망향>은 일본에서도 역시 개봉 초부터 흥행했던 것으로 보인다. 『読売新聞』에는 “별써 금년의 베스트 텐의 상위에 오른만한 것”이라고 <망향>을 광고하는 것도 볼 수 있다. Bokyou [Pépé le Moko, 望郷. Advertisement, Yomiuri Shimbun [読売新聞] 11 Feb. 1939, late ed.: 4.

자는 제국 문화의 침투 경로 속에서 '일본적 개량품'을 만나게 된다. 이때 '일본적 개량품'이라 함은 서구 제국의 생산물에 다시 일본 제국의 시선이 덧칠된 것을 의미한다. 여기에는 이중의 '제국'이 있다. 영화 〈페페 르 모코〉는 애초 알제리를 바라보는 오리엔탈리즘의 시선 위에, 근대 제국을 '고향'으로 포착한 일본 제국의 번역물로서 조선에 도달한 것이다. 이효석은 이러한 집요하고 단방향적인 서구영화 이동 경로의 끝자락에서 〈망향〉(望郷, *Pépé le Moko*, 1939)을 인용한 소설 「여수」를 쓴다.

물론 서구의 문학과 문화적 산물은 일본 제국의 경계 밖을 경험하게 하고 상상하게 하는 주요한 수단으로 기능했음을 간과할 수 없다. 〈망향〉이 서구 제국의 시선을 은연중에 노정하고 있다고 하더라도, 다른 한편 그것은 일본 제국의 식민지 영토 속에서 그 경계 밖을 경험하고 상상할 수 있는 수단이 되었던 것이다. 그러나 많은 경우 서구 문학/영화에는 두 개의 '제국'이 덧칠되어 있었고, 따라서 이를 향유하는 식민지 지식인에게는 이중의 덧이 놓여 있었다. 서구의 문화적 생산물로 일본 제국 바깥을 경험할 때, 그것은 쉽게 또 다른 제국인 서구 열강의 시선에 동화되는 결과를 낳기도 했다. 이 경우 일본 제국의 경계를 초월하려 했던 노력이 결국 다른 제국으로 대치되는 결과를 빚는다.

이 글에서 이효석을 주목하는 까닭은 그가 '구라파주의'를 표방하면서도, 순차적인 제국주의의 경로에서 이탈하는 모습을 보여주기 때문이다. 이 글은 1937년 프랑스에서 〈페페 르 모코〉라는 이름으로 개봉되고, 1939년 일본·조선에서 〈망향〉으로 번역, 개봉된 영화를 추적한다. 영화에 담긴 오리엔탈리즘 시선과 그것이 일본을 거치며 굴절하는 양상을 살펴본 후, 식민지 작가 이효석이 소설 「여수」를 통해 "짓궂게두남을 쫓아댕기"는 '두억신'의 집요한 추적을 어떻게 이탈해 가는지 살펴본다.

II. 대상화된 식민지와 제국의 노스텔지아

영화 <페페 르 모코>는 ‘프랑스 시적 리얼리즘’을 대표하면서, 대중적 인기까지 누렸던 뒤비비에의 작품이다. 희대의 악당인 주인공 페페 역은 장 가뵁(Jean Gabin)이, 그를 한눈에 사로잡은 가비 역은 미레이유 바랭(Mireille Balin)이 맡았다. 주인공 페페는 프랑스 은행을 털 직후 알제리로 도망, 지금은 경찰의 힘이 닿지 않는 알제의 원주민 거주 지역 카스바(Casbah)에 은신하고 있다. 페페는 카스바에서 경찰의 수사망을 벗어날 수 있지만, 동시에 카스바에서 벗어날 수도 없다. 그는 카스바 바깥으로의 자유를 원하며, 나아가 떠나 온 파리를 그리워한다. 그러던 중 페페는 우연히 파리에서 온 아름다운 가비를 만나게 되고, 그녀에게 빠져든다. 페페는 가비를 만나기 위해 카스바를 벗어났다가 경찰에 잡히고, 파리로 떠나는 배를 바라보며 자살한다.

뒤비비에에는 모든 영화마다 특유의 우수와 멜랑콜리가 담긴 영상을 보여 준다. <페페 르 모코>에서는 먼 이국땅에 숨어 지내는 실패한 남자의 답답하고 고독한 내면을 매우 단순하고 간결한 영화적 스타일로 표현해내, 세계대전을 앞두고 종잡을 수 없는 불안과 절망에 시달리던 당시 유럽인들의 마음을 사로잡았다. 특히 영화의 배경이 되는 카스바의 풍경은 낭만적 분위기를 더하면서 주인공 페페의 애수를 효과적으로 표현하는 데 기여한다. 뒤비비에에는 카스바 지역에서 페페가 간혀 있는 정서를 포착하기 위해 세트를 활용했다(툼슨, 보드웰 194). 거리의 부랑자, 빈민 등에 관심을 가지면서도, 영상미를 위해 거대한 세트를 활용하는 것은 시적 리얼리즘의 특징이다. ‘카스바’라는 이국 정취가 넘치는 장소를 스튜디오 안에서 완벽한 조명의 통제로 만들어 낸 것이다. 부드러우면서도 우수어린 영상은 앙리 장송의 시적 언어와 함께 뒤비비에 영화 특유의 멜랑콜리한 분위기를 연출한다(김호영 42-43).

그러나 영화가 만들어내는 애수의 감성은 시적 리얼리즘이라는 영화적

기법으로 모두 회수되지 않는다. 영화의 멜랑꼴리를 완성하는 것은 식민 정책이 만들어낸 기형적 도시 공간과 그것을 바라보는 제국의 시선이다. 페페가 은신하고 있는 카스바는 프랑스의 식민정책에 의해 의도적으로 보존된 원주민 거주 지역이다. 알제리의 수도 알제는 프랑스 식민지가 된 후 본격적으로 개조되었다. 식민 지배 초기 프랑스 도시정책은 점령과 직접적 개조를 표방했지만, 1865년 이후 장기적 식민 지배를 위해 원주민 거주지의 문화를 ‘보호’하는 것으로 방향을 선회한다. 1930년대 프랑스 식민정책에는 ‘전통의 존중과 보존’이라는 이데올로기가 더욱 본격적으로 제기되고, 결과 도시 정책도 근대화 구역/전통구역을 나누어 적용하는 이중적인 기준이 실천된다. 프랑스는 기존 이슬람 도시인 카스바를 손대지 않으면서 그 바깥으로 근대 도시를 확장한다.

‘전통’이 보존된 것으로서 카스바는 서구인들에게 유럽화되지 않은 이색적 매력을 보여주었고, 서구인들은 이것을 이슬람적인 것으로 받아들인다. 서구에 의해 타자화된 방식으로 동양을 파악하는 것은 전형적인 오리엔탈리즘이다. 이는 동양을 위해서라기보다 서양의 필요 때문에 재연된 것이며, 서양의 다양한 표상기술에 의존하여 조작(representation)된 동양의 모습이다(사이드 50-52). 동양적 본질의 재연은 통상 그러하듯이 특정의 역사적·지역·경제적인 배경 속에서 어떤 경향에 따라 어떤 목적을 위하여 이루어지고, 대개 이슬람 동양은 서양의 현대성과 구별되는 고대의 시간 속에 놓인다(464-69). 1897년부터 1954년까지 90편 가량의 서구 영화가 알제리에서 촬영되었으며, 이 중 다수의 영화가 알제를 배경으로 삼았다는 것(이송이 783)은 알제에 대한 서구인들의 관심이 무엇인지 보여준다. <페페 르 모코> 역시 관객의 시선을 카스바로 잡아 끄으로써 영화를 시작하며, 여기에는 전술한 제국의 시선이 은밀하게 기입되어 있다.

프랑스 본국은 페페를 잡기 위해 형사 장비예를 파견하고, 알제에 도착한 그는 임무에 착수하기 위해 현지 경찰로부터 카스바에 대한 개략적 설명을 듣는다. 카스바는 인구 1만이 살아야 할 땅에 4만이 모여 있는 곳이

며, 밀집된 집들은 구별할 수 없이 서로 연결된 곳이다. 집들 사이로 난 어두운 골목은 꼬불꼬불하게 이어져, 교차하고, 겹치고, 얽힌다. 더욱이, 이곳엔 수많은 인종이 섞여 있으며, 온갖 종류의 여자가 모여 있다. 카스바는 무법과 혼란의 지대이자, 더럽고 악취 나는 도시의 슬럼가로 묘사된다. 제국의 식민통치를 벗어난 이곳은 경찰에 의해 “밀립”이라고 표현된다.

영화의 첫머리에서 카메라는 멀리서 카스바를 비추고(그림 1), 곧바로 하늘 위에서 카스바를 조망한다(그림 2). 카메라가 시선적 우위를 확보한 이 장면들은 경찰의 나레이션과 함께 진행되는데, 극중 경찰이 카스바를 장악하지 못함에도 이러한 앵글은 통치권력이 카스바를 눈 아래로 굽어보고 있는 듯한 느낌을 준다. 보는 이 역시 카메라의 시선을 통해 카스바를 눈 아래 굽어보며 관찰하게 된다. 룬 솟을 통해 카스바는 미지의 어떤 곳으로 뭉뚱그려지면서 대상화되고, 이에 따라 이곳에 사는 사람들은 스스로의 삶을 영위하는 존재가 아니라, 시선에 의해 존재하는 관찰의 대상으로 놓인다. 관찰의 대상으로 놓인 그들의 모습은 “천일야화에서 튀어나온 것 같은” 신비로움이 된다(〈페페 르 모코〉).

카스바에 신비감을 더해주는 소재는 인종과 여성이다. 식민지는 제국에 의해 종종 여성적 대상으로 묘사되곤 한다. 〈페페 르 모코〉는 카스바의 퇴폐적이면서 신비로운 분위기를 연출하기 위해 이곳에 사는 여성들을 나열한다. 그림 3-그림 8은 카스바를 설명하면서 제시되는 여성의 이미지



그림 1 룬 솟으로 잡은 카스바



그림 2 버드아이 앵글 솟



그림 3 카스바의 여성들



그림 4 카스바의 여성들



그림 5 카스바의 여성들



그림 6 카스바의 여성들



그림 7 카스바의 여성들



그림 8 카스바의 여성들

다. 여성들은 거리 혹은 집 앞에서 남성들을 유혹하는 포즈를 취하고 있으며(그림 3, 그림 4, 그림 5), 알제리 여성을 단독으로 잡는 샷에서 카메라는 그녀들을 정면으로 응시하지 않는다. 로우 앵글(low angle)을 통해 과장된 느낌을 주거나(그림 6, 그림 7), 하이 앵글(high angle)로 여성의 육체만을 화면에 담음으로써 얼굴은 삭제된 채 여성의 몸만이 대상화된다(그



그림 9 가비의 모습



그림 10 가비의 모습



그림 11 지도와 카스바가 오버랩되는 장면



그림 12 경찰과 경찰서에 걸린 지도

림 8). 이는 배역의 경중을 감안하고 보더라도, 뒤비비에가 자주 가비의 얼굴을 아이 레벨(eye level)로 담아내는 것과 대조된다(그림 9, 그림 10).

사방에서 모인 사람들, 원주민, 옛 바르바리아 사람들과 전통주의자들, 신비한 그 후손들. 카빌리아인, 중국인, 집시, 무국적자, 슬라브족, 몰타인, 흑인, 시실리아인과 스페인 사람.

각국에서 온 가지각색의 여자들. 큰 여자, 뚱뚱한 여자, 작은 여자, 나이를 알 수 없는 여자, 여기저기 살이 저 보기 흉한 여자. (<페페 르 모코>)

오리엔탈리즘은 카스바를 미지의 대상으로 만들어 놓고, 다시 이것을 식민 통치 권력 아래로 포섭하려는 욕망을 드러내 보인다. 이 욕망의 주체는 카스바를 정복하려는 경찰들이다. 경찰의 통치 욕망을 상징하는 것은 경찰

서에 걸린 카스바 지도다. 경찰들은 카스바 접근에 번번이 실패하고, 대신 경찰서에 걸려있는 카스바 지도를 바라보며 말한다. 그들은 밀림과도 같은 이곳을 식민 통치 아래 잘 정돈된 2차원의 도상으로 옮기고자 한다.

전술한 비판점에도 불구하고, 〈페페 르 모코〉는 알제를 배경으로 한 다른 서구 영화들과 단절을 보여주는 영화임을 지적해야 한다. 이 영화는 이전의 영화처럼 그 내용이 식민사업의 이익이나 원주민의 문명화에 대한 필요성을 역설하고 있지 않기 때문이다(이송이 784). 페페를 체포하는 경찰 슬리만이 원주민 출신으로 설정된 것, 페페가 경찰에 잡히는 과정이 국가나 인종적 이데올로기와 무관하다는 것에서 이 영화는 제국주의를 노골적으로 설파하는 여타의 서구 영화와 변별된다. 그러나 오리엔탈리즘이란 대상에 대한 재연, 텍스트의 표피, 텍스트에 부수된 외면성에서 발생하는 것이다. 대상은 응시하는 주체에 의해 부과된 이미지로서 나타난다. 다시 한 번 말하지만, 이것은 있는 그대로의 묘사로서의 표상이 아니라 조작으로서의 표상이며, 이는 대상을 바라보는 시선에서 산출된다.

더 중요한 것은 사랑과 질투의 통속적 서사 이면에는 있는 또 다른 심급이다. 페페가 가비에게 빠져드는 것은 그녀가 파리의 향수를 충족시켜 주기 때문이다. 페페는 가비와 함께 있으면 파리에 있는 기분이라고 고백한다. 페페는 잠든 그녀를 바라보면서 애수에 젖어드는데, 그가 그녀로부터 느낀 ‘파리’의 체취는 “지하철 소리”다. 가비는 파리 이외의 다른 곳에 ‘불안’을 느끼는 도도하고 사치스러운 파리 여성이다. 그녀에겐 파리를 중심으로 한 위계적 심상 지리가 자리하고 있고, 이 위계에 의하여 카스바는 위험한 공간이자 동시에 모험의 공간으로 표상된다. 문제는 카스바에 은신하고 있는 페페의 애수가 가비의 불안과 같은 위계적 심상 지리 속에서 만들어진 것이라는 점이다. 페페가 가비에게서 발견하는 파리는 그의 개인사적 의미를 간직한 장소라거나, 태어난 고향으로서 의미를 가지는 것이 아니다. ‘파리’가 그리움의 대상이 되는 것은 ‘카스바’의 대척점에 놓인 ‘근대 도시’기 때문이다.

III. 번역과 이중의 ‘제국’

〈페페 르 모코〉는 1939년 일본에서 〈망향〉이라는 제목으로 개봉된다. 흥미로운 것은 페페의 ‘근대 도시’가 일본에 수용되면서 ‘고향’으로 번역되었다는 것이다. 이는 사소한 의역으로 보이지만 실상 그렇지 않다. 근대 도시를 ‘고향’으로 번역하고 있다는 것에서 제국 일본의 우월감을 엿볼 수 있기 때문이다. 〈페페 르 모코〉를 〈망향〉으로 옮긴 것에는 “지하철 소리”가 나는 문명 도시 파리, 식민지 무법 도시 반대편에 있는 근대 규율 도시 파리를 ‘일본’과 등치하고자 하는 욕망과 자신감이 스미어 있다.

일본은 1937년 중일전쟁을 일으킨 후, 중국 내륙 침략을 본격화하면서, 베이징, 텐진, 상하이를 거쳐 동남아시아까지 진출했다. 영화가 개봉한 1939년은 일본이 ‘대동아공영권’ 기획의 기반을 마련한 삼국동맹조약 체결(1940) 직전이다. 이즈음 일본은 아시아를 넘어서는 제국으로서 면모를 갖추었고, 이때 제국을 제국에게끔 해주는 것은 “밀립”과 같은 타자로서의 식민지다. 그렇다면 〈페페 르 모코〉가 〈망향〉으로 번역되는 것은 당시 일본 제국의 상황과 일본 열도의 분위기를 정확하게 반영한 것이라 하겠다. 일본의 확장은 본국과 구별되는 식민지로서 가능하며, 식민지는 본국을 ‘근대 문명 국가’의 자리를 마련해 주는 대타향으로 기능한다. 이러한 전근대 세계로의 확장은 근대 도시에 대한 향수를 불러일으키며, 일본인에게 ‘고향’의 이미지는 아시아 유일의 근대 문명국가(도시)로 위치 지어진다.

이를 좀 더 상세히 논의하기 위해 당시 프랑스 현지에서 제작된 〈페페 르 모코〉의 영화 포스터와 일본의 〈망향〉 신문 광고를 비교해 보자. 여기에는 한 남자의 비극적인 이야기에 주목한 〈페페 르 모코〉가 〈망향〉으로 번역되면서 영화의 초점이 어떻게 이동했는지 시각적으로 드러난다.

그림 13-그림 19는 〈페페 르 모코〉 개봉 당시 프랑스에서 사용된 영화 포스터다. 그림 15와 그림 16은 주인공 페페를 중심으로, 페페가 사랑한 여인 가비와 페페를 체포하려는 형사 슬리만이 좌우로 위치해 있다. 이는

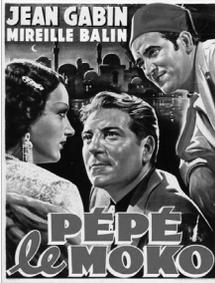


그림 13



그림 14

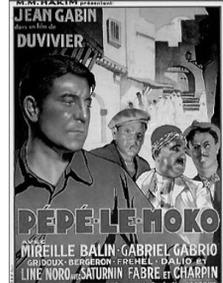


그림 15



그림 16



그림 17



그림 18



그림 19

가비-페페의 연애 서사와 다른 한편에서 벌어지는 악당 페페와 형사 슬리만의 대결을 표현한 구성이라고 할 수 있다. 뒤비비에 특유의 미학적 화면 이외에 <페페 르 모코>의 흥행 요인이라 할 수 있는 통속적 서사가 한 화면에 효과적으로 배치되어 있다. 그 밖의 포스터들은 이들 두 가지 서사 가운데 하나를 선택·강조하는 방식이다. 그림 17은 페페 뒤로 카스바의 어둡고 칙칙한 분위기와 함께 악당들을 그림으로써 범죄 영화의 면모를 강조했다. 그림 16-그림 19은 애정 서사를 중심으로 페페와 여성 인물들을 그렸다.

일본에서 개봉된 <망향>의 광고 역시 페페와 가비의 얼굴을 강조한다. 이는 당시 일본에서도 인기가 있었던 가벵과 바랭을 통해 영화를 홍보하려고 했던 의도로 읽힌다. 그런데 일본의 <망향> 광고에는 이들 두 주인공 배경으로 배가 자주 등장한다.

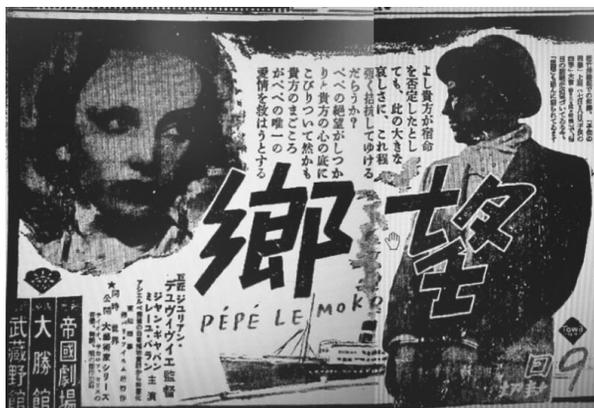


그림 20 Bokyou [Pépé le Moko, 望郷]⁸



그림 21 Bokyou [Pépé le Moko, 望郷]⁹

주인공 뒤로 배가 등장하는 것은 영화의 마지막 장면에서 기인한다. 페페는 가비를 태우고 파리로 떠나는 배까지 무사히 올라가지만, 가비를 만나기 직전에 형사 슬리만에게 체포된다. 페페는 마지막 부탁으로 배가 떠나는 모습을 보게 해달라고 청하고, 경찰을 등진 채 배를 향해 서서 스스로 목숨을 끊는다. 영화의 비극성이 페페의 좌절에서 비롯되는 만큼, 배를 바라보며 쓰러지는 페페의 모습은 애수의 감정을 최고점으로 고양한다. <방향> 광고의 배는 이러한 극적인 장면을 환기하면서 동시에 페페의 간절한 애수를 강조한다. 이때 <페페 르 모코>의 삼각관계와 악당의 서사는 영화의 전면에서 물러난다. 요컨대 일본에서 <페페 르 모코>는 통속적 서사보다 영화가 자아내는 ‘애수’의 정조가 더 강하게 작용했다고 말할 수 있다. 이는 당시 전세를 확장해 나가던 제국 일본의 상황과 이를 위해 많은 사람이 떠나간 ‘섬나라’ 식민 본국의 정조와 잘 맞아떨어졌던 것으로 보인다. 광고 문구에서도 “향수(郷愁)라는 단어가 자주 등장한다.

8. 帝國劇場의 광고.

9. 松竹映畫部の 광고.

밥줄 끊어진 자의 천국 기괴한 거리 카스바에 쫓겨 온 파리의 용의자 페페로 모코와, 요O(엮)한 파리의 여자 가비 사랑의 아름다움과 시는 사람의 슬픔이 절실히 가슴에 복받치다!

애감(哀感)과 향수와 그리고 드문 전율의 명작!!

喰ひつめ者の天國奇怪な街カズバへ追ひてめられた巴里のお尋ね者ペペル・モコと、妖O(나)나巴里の女ギヤビイ戀の美しさと生きる者の悲しさがひしと胸に迫る!

哀感と郷愁と、そして稀なる戰慄の名作!! (望郷 9 Feb. 1939)¹⁰

불란서의 식민지 알제리아-카스바 구역에 몸을 숨긴 페페르 모코의 미칠 듯한 향수와, 찢어져 가는 단 하나의 사랑. 대중의 마음을 찌르는, 예술성 높은 힘찬 표현!!

엑조틱(exotic)한O(미)감과 인간의 생활O과, 아름다운 정서가 융합된 훌륭한!

佛蘭西の植民地アルジェリア-カズバ區郭に身をかくしたペペ・ル・モコの狂は郷愁と、破れてゆく唯一つの戀。大衆の心を衝ち、藝能の香も高い逞もちい手腕の表現!!

エキゾティックなO感と、人間 生活Oと、美しい情緒とが融合するすばらしさ! (望郷 5 Feb. 1939)¹¹

이렇게 <망향>으로의 번역이 일본 제국 혹은 내지(内地)의 감성을 반영한 것이라면, 식민지 조선에서는 제국의 노스텔지아를 어떻게 수용했을

10. 浅草大勝館의 광고.

11. 武芳野館의 광고.

까. 이런 문제가 제기되는 것은 식민지 조선인들에게 고향은 “지하철 소리”로 표상되는 근대 문명과 거리가 멀기 때문이다. 당시 ‘고향’에 대한 지배적인 함의란 국권 피탈 이전의 조국 강산이며, 따라서 망향의 애수란 식민지민의 비애다. 그런데도 조선에서 <망향>으로 번역된 <페페 르 모코>는 대단한 흥행을 기록한다.

1938년 11월에는 영화가 개봉하기도 전에 줄거리를 소개하는 기사가 실렸다. 기사는 “전과 14범 강도 30건 은행 습격 2건이라는 중죄를 질머진 페페가 “식민지 아르제리-수도에 잠입”한 영화의 상황을 설명하며 시작한다. 페페는 “암흑가에서 왕자와 같은 지위”에 있지만, “꼭 감옥과 같은 「가즈바」에서 쇠감연 피부를 갖인 黒女와 두 해 동안 생활하는 사이에 페페는 아주 지치고,” 그리하여 “「가즈바」 외에 펼쳐있는 넓은 자유의 천지”를 그리하게 된다. 이때 자유에 대한 갈망은 “인간다운 유일의 「望郷」의 念”으로 표현된다. 글쓴이는 프랑스와 알제리의 식민관계를 언급하고 있지만, 이에 대한 별다른 의식은 없는 것으로 보인다. 글쓴이는 주인공의 입장에 서서 줄거리를 서술하고, “자유”에 대한 갈망을 “望郷의 念”으로 동일시하고 있다(“望郷 PEPE LE MOLO” 95-97).

소설가 현경준도 “「망향」의 시나리오를 읽고” 감상을 남긴다. 그는 현 문단 상황을 개탄하기 위해 “「페페」의 敎示”를 끌어들이는데, 페페가 “「알제리아」의 魔街에서 멀리 故國의巴里를 바라보고 人生의 鄉愁에 사무치는 것을 보고 자신의 “文學의故郷을 생각”해냈다고 말한다. 그는 현 문단이 “良沁,” “理想,” “誠實,” “百折不屈의 勇氣와 鬪爭”을 잃어버렸다고 진단하고, “우리들은 「페페」의 敎示에서 다시금 自身을 反省하며 그 初期의 純粹한 素朴한 單純한 情熱을 가슴속에 지니고 良心과 誠實의本道로 돌아가지 않으면 안된다”고 주장한다. 그는 파리를 향한 페페의 애수에서 순수, 양심, 정열 등을 읽어내고, 이에 따라 그 반대편에 놓인 알제리는 “온갖 罪惡의 〇〇地”이자 “絶望과 暗黒막에는 아모것도 없”는 곳이라 말한다(320-21). 현경준의 감상은 시나리오를 읽고 쓴 것이기 때문에 한계가 있지만,

여기에도 역시 제국과 식민지의 권력관계는 소거되어 있다.

이러한 감상은 영화에 관한 본격 비평에서도 비슷하게 나타난다. 평론가 이현구는 프랑스 영화의 성격을 논하면서 〈망향〉을 언급한다. 그는 “「望郷」이란 映畫가 今年度베스트·텐의首位를 占”할 만큼 흥행했음을 지적하고, 그 비결을 분석한다. 그가 보기에 이 영화의 매력은 악당 페페의 성격이 아니다. 영화는 페페를 잔인한 범죄자인 것처럼 설명하지만 실제 그에게는 그러한 흉포한 면모를 찾아볼 수 없다. 대신 이현구가 주목하는 것은 ‘카스바다’. 여기엔 “獨特한霧圍氣”가 있는데, 영화는 “이霧圍氣一種의 自然으로 形成된囹圄속에 自由를 憧憬하고 解放을 懇求하는 몇개의 人間을 사로잡아넣”음으로써 수작이 될 수 있었다. 페페는 자유를 갈망하는 한 인간형이며, 따라서 페페의 애수는 “自由와解放에 대한 切切한 鄉愁”다. 그러나 페페는 끝내 실패하고 여기에 남는 것은 허무다. 이현구는 뒤비비에 영화의 두 본류를 “鄉愁와 虛無”로 설명한다(68-73). 그는 당대 논자 중 비교적 정확하게 영화를 분석한다. 그러나 이현구는 ‘알제리’에 주목하면서도 이러한 이미지를 만들어낸 ‘제국-식민지’의 권력관계에 대해서는 문제 삼지 않는다.

이상에서 조선인 문학자들은 페페의 애수를 ‘망향’으로 자연스럽게 받아들이고 있음을 알 수 있다. 이들은 식민지 알제리를 죄악의 온상지로, 절망과 암흑 이외에 아무것도 없는 곳으로 표상하는 데 거부감을 표시하지 않는다. ‘프랑스-알제리’의 식민 관계를 언급하면서도 실제 알제리 현실에 대한 관심이 없고, 비대칭적 권력관계에 의해 만들어지는 알제리의 표상에 대해 의심하지 않는다. 오히려 인종적 차이를 부각하여 다소간의 차별 의식을 비추기도 한다. 이는 불과 몇 년 전 이탈리아의 에티오피아 침략에 대해 조선 언론과 지식인들이 보여주었던 태도와 사뭇 다르다. 당시 에티오피아 침략은 조선 언론에서 연일 보도했으며, 『동아일보』의 경우 이 사건을 “이태리의 제국주의적 야심에서 나오게 된 군사적 분쟁”이라고 규정하고, 국제연맹이 소극적으로 나올 경우 에티오피아는 “약소국에 공동된

퀘도 위를 굴러갈 것”이라고 비판하면서 “열국에 무슨 국제정의가 있다고 볼 것이냐?”며 분노를 드러내기도 했다. 특히 이 사건과 관련하여 이탈리아의 저급한 인종주의를 강하게 비판했다(홍종도 88-89).

조선인 문학자들이 제국의 식민지 표상에 대해 의심하지 않음은 분명 한계점으로 지적될 수 있으나, 한편 그들의 감상에는 제국의 노스텔지아를 나름의 방식으로 전유하고 있음이 발견된다. <페페 르 모코>의 리뷰에서 공통적으로 발견되는 것은 “자유”와 “해방”이다. 즉, 이들은 페페의 ‘망향’을 자유와 해방에 대한 갈망으로 전유하면서, ‘근대국가=고향’의 도식을 ‘자유=고향’ 쪽으로 이동시키고 있는 것이다.¹² 그러나 여전히 이러한 자유에의 갈망은 주인공 페페와의 무비판적인 동일시를 통해 얻어지는 것이다.

IV. ‘망향’에서 ‘여수’로의 전환

그렇다면 이효석은 ‘영화’라는 근대 매체가 침투하는 경로의 끝자락에서 이 영화를 어떻게 보았을까. 「여수」의 ‘나’는 영화관 광고 포스터를 그리는 인물로, <망향> 상영 중 막간극을 담당할 ‘어트랙션 팀’을 안내하는 일을 맡고 있다. 어트랙션 팀은 “노래와 춤을 밀천삼아 이곳으로 흘러든 가무단”으로 “백계 노인을 주로 하여 폴란드, 유대, 헝가리, 체코 등 각기

12. 이때 ‘파리’가 ‘자유’와 ‘해방’의 의미를 쉽게 획득할 수 있었던 것은 1939년 국제 정세와 ‘파리’가 갖는 상징적 의미 때문일 것이다. 1933년 히틀러의 나치당 집권 이후 세계 지식계는 이미 반파시즘 연대를 구체적인 행동으로 실천했는데, 대표적인 예가 1935년 열린 지식협력국제회의와 파리국제작가회의이다. 당시 조선 문단은 프로문학 퇴조 후 비평의 지도성 획득과 문학의 구조 탐색을 위해 세계 문단의 동향을 민감하게 주시하고 있었기 때문에 국내에는 국제회의에 대한 보도·분석이 활발하게 이루어졌다. 지식계의 동향 속에서 ‘파리’는 자연스럽게 문화 수호 운동의 중심지로서 각인된다. 이처럼 파리작가회의를 설명하는 문화수호, 양심, 반파시즘 등의 어휘는 페페의 에수를 설명하는 “自由解放에 대한 切切한 嚮愁”에 근접해 보인다. 파리국제작가회의에 대한 조선 지식인의 평가와 기대를 엿보기 위해서는 다음을 참조하시오. 박치우, 「국제작가대회의 교훈: 문화실천에 있어서의 선의지」, 『동아일보』 1936. 5. 28-1936. 6. 2.

국적을 달리하고 가운데에는 유라시안도 끼어 있는-마치 조그만 인종의 전람회를 이룬 혼잡한 단체”(「여수」 300). “그들의 노래와 춤이 그닥 놀라운 것은 못되었으나 그들의 색다른 자태가 [...] 사람들의 눈을 끌기에 족했다”(300)기에 관주가 팀을 영입하게 된 것이다. “인종 전람회”와 같은 혼잡한 단체를 증명이나 하듯이 ‘나’는 이들과 온갖 언어들 뒤섞어서 대화한다. ‘나’는 “그들의 서투른 일어와 맞서는 것보다는 여러가지 외국어의 범벅으로 의사를 소통하는 편이 피차에 편한 노릇”(301)이라며, 그들과 일본어, 러시아어, 불어 등을 섞어서 대화한다.¹³ 이렇게 ‘나’는 ‘어트랙션 팀’과 인종·국가·언어의 경계를 넘어서 소통하고, 그들에게 연민과 동질감을 느낀다.

‘나’가 그들과 동질감을 느낄 수 있는 것은 우선 그들이 고향을 잃어버린 떠돌이 신세라는 데에 기인하는 바가 크다. 「여수」가 1939년에 연재된 소설임을 상기할 때, 팀원들의 국적은 중요한 의미를 지닌다. 이들은 백계 러시아인, 폴란드인, 헝가리인, 체코인, 유태인 등으로 모두 고향/고국을 상실한 사람들이다. 이효석 소설에 자주 등장하는 백계 러시아인들은 반(反) 볼셰비키적 성향을 띤 귀족·대지주를 비롯한 부르주아 출신으로, 1917년 러시아 혁명 이후 떠돌이 신세가 되었다. 이효석은 만주, 하얼빈 등을 배경으로 하는 소설에서 그들의 몰락한 생을 연민의 시선으로 그리기도 했다.¹⁴ 한편, 폴란드, 헝가리, 체코는 2차 세계대전 직전부터 독일,

13. ‘나’의 친절에 카테리나나는 “메르시! 라고도 해보았다 하라쇼! 라고도 했다 하며 혼합된 단어로 감사를 표한다.”(302).

14. 이효석의 「碧空無限」의 주인공 일마는 백계 러시아 미녀 나야자와 결혼한다. 나야지는 몰락한 백계 러시아 여성으로 일마를 만나기 전 하얼빈 클럽에서 댄서 생활을 했다. 「벽공무한」의 하얼빈은 ‘카스바’를 연상시키는 아편, 매춘, 인신매매의 소굴로 그려진다. 여기서 주인공 일마는 “쪽쟁이 사상”을 피력하는데, 그것은 국적과 지역과 인종에 상관없이, 같은 계급, 즉 “쪽쟁이”끼리 동질적이라는 것이다. 이때 ‘계급’이라 함은 한때 프롤레타리아와 부르주아의 이분법이라기보다, 진리와 가난과 아름다움을 공통적 기반으로 하는 이질적인 것들의 집단을 의미한다. 이에 대해서는 후술하기로 한다.

프랑스, 영국 등 열강들의 이해관계에 의해 병참기지로 전락하거나, 강제 분할 혹은 병합되었다. 요컨대 ‘어트랙션 팀’은 고향을 상실한 사람들, 혹은 무국적자의 집합이다.

이들은 각자의 고향을 잃고 하얼빈 뒷골목으로 흘러와 지내다가 ‘어트랙션 팀’으로 모집되었다. 그들은 노래와 춤으로 쇼를 한다지만, 정작 사람들의 이목을 끄는 것은 그들의 이국적 풍모다. 그들의 이국풍모란 결국 고향과 고국을 잃어버린 자신의 처지일 뿐이며, ‘나’가 그들에게서 애수와 쓸쓸함을 느끼는 것도 그들의 처지에 공감했기 때문이다. 이처럼 ‘나’와 ‘어트랙션 팀’이 공유하는 ‘망향’은 특정 장소에 대한 것이 아니다. “고향이 없어도 고향은 그리워요”(『여수』 311)라고 하는 이와늬와 “내 고향 속에 살면 서도 또 다른 곳에 고향이 있으려니만 생각”(319)하는 ‘나의 망향은 모두 부재한 것에 대한 그리움이다. 아버지가 한때 육군 소장을 지냈다는 어린 소녀 마리아는 막간 공연에서 아리랑을 부른다. 러시아 제정시대 이름을 날리던 집안의 외동딸이었던 그녀는 지금 어느 이방(異邦)에서 이방인들의 민요를 애달프게 부르고 있는 것이다. 마리아의 노래는 ‘나’로 하여금 눈물을 흘리게 하는데, 고향에 살면서 ‘망향’을 느끼는 ‘나’와 아리랑을 부르는 이국 소녀의 처지는 다르지 않아 보인다. 이들은 뚜렷한 대상도 방향도 없는 망향의 정서를 공유하고 있는 것이다.

이런 점에서 ‘나’와 ‘어트랙션 팀’이 느끼는 망향의 정조는 영화 〈망향〉에서 폐폐가 느끼는 제국의 망향과는 다른 것이다. 폐폐는 파리라는 “지하철 소리”가 있는 근대 도시를 그리워하고, 일본은 이 근대 도시를 망설임 없이 ‘고향’으로 옮겼다. 제국의 망향은 뚜렷한 방향을 가진 것으로, 그것은 정확히 제국주의의 침입 경로와 반대방향으로 작용한다. 폐폐의 애수나 그것을 번역한 일본적 감수성인 ‘망향’은 ‘프랑스-알제리,’ ‘일본-아시아 전역’으로 확장하는 제국주의의 침입 경로의 반대방향, 즉 제국으로의 ‘귀향’이다. 그러나 이효석의 소설에서 ‘망향’의 정조는 제국의 노스텔지아가 규정하는 방향을 벗어난다. 그들의 망향은 부재한 것에 대한 그리움, 없는

고향에 대한 그리움이기 때문에 방향성 그 자체를 훌어버리고 마는 것이다. 이효석은 이러한 방향 없는 그리움, 대상 없는 그리움에 나그네의 애수인 ‘여수’(旅愁)라는 이름을 붙였다.

돌아갈 방향을 상실한 ‘망향’은 ‘어트랙션 팀’의 운명으로도 나타난다. 이효석은 영화 <망향>의 폐폐와 가비의 사랑을 배경으로 ‘어트랙션 팀’ 일단의 사랑과 그로 인한 외해를 보여준다.

「망향」은 벌써 픽 많이 나가 알제리의 그 야릇하고 복잡한 거리의 묘사를 거쳐 파리의 여자 가비이의 풀연의 대목에 이르고 있었다. 가비이로 분장한 바랑의 요염한 자태에는 거듭 보아도 다기를 수 없는 신선한 매력 이 넘쳤다. 현실의 모든 것을 잊고 우리들은 가비이의 매력으로 정신이 쏠렸다. 내게는 그 순간 카테리이나의 생각도 없었다. 영화는 미처 숨도 같아 설새 없는 긴장한 박력을 가지고 차례로 폐폐와 가비이의 상봉-두 사람의 약속-호텔에서의 가비이의 불만-폐폐의 초조한 연정-정부의 질투-결심한 폐폐의 출발-의 대목으로 발전하다가 드디어 폐폐가 우연히 거리에서 가비이를 만나는 장면이 이르렀다. 폐폐는 낙심하던 끝에 문득 만나자 말없는 감격 속에서 그를 이끌고 방에 이른다. 야릇한 방, 폐폐의 정성, 준비된 식탁, 가비이의 호기심, 폐폐의 열정-두 사람의 사랑은 세상에서 제일가는 신기하고도 뜨거운 것이다. 가비이의 두 눈은 별같이 탄다…….

그 불타는 화면에서 문득 내 시선을 떼게 한 것은 몇 자리 앞에 앉은 아킴과 마리의 돌연한 거동이었다. 영화에서 감동을 받음인지 별안간 폐폐와 가비이를 모방해서 그들의 열정을 연장시킨 것이다. 충동적으로 몸을 쏘리더니 번개같이 얼굴을 댈다. 어둠 속으로도 그 열광적인 자태는 또렷하게 눈에 떠었다. 그 순간 눈을 굴린 것은 나만이 아닐 듯싶다. 그들은 한참이나 있다가 얼굴을 뻗으나 몸은 그대로 가까웠다. 나는 영화에서는 벌써 마음이 떠서 두 사람만을 쏘아보게 되었다. 변괴는 뒤를

이어 일어났다. (『여수』 314-15)

영화와 소설이 교차하는 장면이기에 다소 길게 인용해 보았다. ‘어트랙션 팀’ 단원인 아킴과 마리는 페페와 가비가 극적으로 재회하는 장면에서 돌발적인 입맞춤을 한다. 이 사건으로 인해 그들 사이엔 작은 싸움이 일어난다. 크리이긴과 뱃돌이 마리를 마음에 두고 있었던 것이다. 관계가 불편해지자 마리와 아킴은 말도 없이 떠나버리고, 마리의 아리랑타령이 빠져 버린 쇼는 지지부진한 것이 되고 만다. 설상가상으로 어린 소녀 안나가 무대에서 쓰러지고, 크리이긴은 코자크병의 장교 노릇했던 것이 문제가 되어 검속된다. 쇼는 더 이상 불가능한 것이 되고, ‘어트랙션 팀’은 계약 기간을 다 채우지 못한 탓에 애초 예정되었던 돈보다도 훨씬 적게 받고 돌아가야 할 처지가 된다. 돌아갈 곳이 마땅치 않은 이들의 쇼는 이렇게 끝이 나는데, 마지막까지 안나는 낮지 않고 크리이긴은 풀려나지 못해 팀원들은 떠나지도 못하는 신세가 된다.

‘페페-가비’와 ‘아킴-마리’를 겹쳐놓은 장면에서, 확실히 ‘어트랙션 팀’의 몰락한 인생들은 알제리의 뒷골목 ‘카스바’를 연상케 한다. 이 중 마리와 아킴이 페페와 가비를 흉내내어 사랑을 하는 것인데, 그러나 두 쌍의 사랑에는 결정적인 차이가 있다. 도도하고 사치스런 여성 가비가 파리를 상징하고, 페페의 사랑이 정확히 가비와 그녀가 상징하는 파리로 향할 것이라고 한다면, 마리와 아킴의 사랑은 어떤 특정한 곳에 대한 지향이 없으며, 그렇기에 ‘파리-카스바’를 분할하는 기준도 없다. 고향이 없는 그들에게 세계 전체가 부재하는 고향일 뿐이며, 어디를 가도 실은 별반 다를 바 없는 타향이다. 세상 어떤 곳도 그들에게는 귀향의 공간이나 정착의 공간이 될 수 없으며, 그런 그들이 안고 살아야 하는 애수는 ‘여수’가 된다.

부재하는 것에 대한 그리움은 어디서도 찾아질 수 없다는 데서 인간의 본원적 애수와 닮아있다. 그런데 구체적 지향점을 잃어버린 근원적인 애수를 흥미롭게도 이효석은 ‘구라파주의’로 나타낸다. 표면적으로 이효석에

게 있어서 ‘고향’이 다시 구라파로 교체되는 듯한 모습을 보이는 것이다.

구라파에 대한 애착을 나는 가령 구라파 사람이 동양에 대해서 품는 것과 같은 그런 단지 이국에 대한 그리움이라는 것보다도 한층 높이 자유에 대한 갈망의 발로라고 해석해 왔다. 문화의 유산의 넉넉한 저축에서 오는 풍족하고 관대한 풍습이야말로 가장 그리운 것의 하나이다. 막상 밝아 본다면 그 땅 역시 편벽되고 인색한 곳일지는 모르나 그러나 영원히 마지막의 좋은 세상은 올 터 없는 인간사회에서 얼마간의 편벽됨은 면할 수 없는 사정인 것이요 실제로 밝아보지 않은 이상 그리운 마음이 켤 수는 없는 것이다. 아무리 고집을 피우고 뺏다더라도 간에 오늘의 세계는 구석구석이 그 어느 한 곳의 거리도 구라파의 빛을 채색하지 않은 곳이 없으며 현대문명의 발상지인 그곳에 대한 회포는 흡사 고향에 대한 그것과도 같지 않을까. 지금의 내 심정은 구라파로 가고자 하는 스타아흡의 회포와도 같은 것, 다 함께 일종 고향에 대한 정임에 틀림없다. (「여수」 318)

그러나 인용한 장면에서도 밝히듯, ‘나’의 유럽에 대한 향수는 “구라파 사람이 동양에 대해서 품는 것과 같은 그런 단지 이국에 대한 그리움이라는 것보다도 한층 높이 자유에 대한 갈망의 발로”라고 말한다. 그것은 앞서 〈폐페 르 모코〉의 감상을 쓰면서, ‘파리’에 “자유”와 “해방”의 상징을 부여했던 다른 문학자와 비슷한 양상이다. 그러나 이효석에게 ‘파리’나 ‘구라파’는 ‘카스바’를 대척점으로 삼는 자유나 해방의 의미가 아니라, 그의 독특한 미의식을 경유한 것이다. 디더보지 못한 구라파라는 것은 지리적 실재라기보다 이효석의 관념 속에 자리 잡고 있는 미의 발상지와 같은 것이고, 따라서 이에 대한 그리움이라는 것은 막연한 미에 대한 향수라고 봐야 한다.

이효석의 미의식은 오랜 연구가 축적되어 있으며, 그의 문학 전반에 걸쳐 탐구되어야 할 대상이므로 이 자리에서 그것을 논하기는 어렵다. 다만

「여수」와 관련하여 논의를 축소하자면, 이효석에게 ‘구라파’와 ‘미’를 매개하는 것은 ‘예술’이다. 「여수」의 ‘나’는 ‘어트랙션 팀’의 일원 중 폴란드 출신의 피아니스트 스타아홉에게 친근감을 느낀다. 스타아홉은 이런 팀에 끼기에 가까운 제대로 된 예술가인데, 그는 한때 국립극장에서 피아노 연주하는 것을 꿈으로 가졌으나, 지금은 국립극장은커녕 나라가 없어진 상황이다. 그가 연주하는 파데레프스키의 〈미뉴에트〉나 쇼팽의 음악은 모두 망국민의 애수를 불러일으킨다. 그러나 ‘나’가 그의 음악에 감동하는 것은 단순히 ‘망국’의 공감으로 인한 것은 아니다. 예술에 대한 열정과 그것의 감식안을 바탕으로 ‘나’의 구라파 지향은 “스타아홉의 회포”와 같은 것이 된다. 예술을 사랑할 줄 아는 공통성에 근거하여 그들은 연대감을 느끼게 되는 것이다.¹⁵

이렇게 이효석에게 ‘구라파에 대한 향수’는 ‘예술’을 매개로 하여 “흡사 고향에 대한 그것”으로 연결된다. 이때 ‘구라파’와 ‘고향’이 실재하는 구체적 공간이 아니며 ‘카스바/알제리’와 같은 대칭적 관계가 될 수 없음은 그의 소설에 자주 그려지는 ‘하얼빈’이라는 공간의 특수성에서 잘 드러난다. 「여수」에서도 간접적으로 제시되지만 하얼빈은 한때의 예술적 풍요를 잃어버린 몰락한 도시다. 「벽공무한」에 그려진 하얼빈은 마약, 인신매매로 얼룩진 무법의 도시 ‘카스바’와 비슷한 인상을 준다. 그러나 동시에 「화분」에서의 ‘하얼빈’은 구라파 예술이 남아 있는 곳으로, 또 다른 구라파로 표

15. 예술, 그중에 ‘음악’은 이효석의 문학에서 특히 중요한 위치를 가진다. 이효석이 보기에 아름다운 것의 ‘공통성’은 음악을 통해 더욱 잘 전달된다. 음악은 “지방의 구별이없고 모든 것이 한세계속에 조화되고 같은감동으로 물들어지는것”(「화분」 157)이기 때문이다. 「여수」의 주인공 ‘나’가 스타아홉의 피아노 연주에 특히 공감할 수 있는 것은 이효석의 이러한 ‘음악’에 대한 인식 때문이기도 하다. 이질적인 것들의 ‘공통성’을 확인해주는 ‘음악’은 이후에 ‘공동체’로 발전하기도 한다. 해석의 이견이 부분하지만 「벽공무한」은 음악을 매개로 한 여성 공동체인 ‘녹성 음악원’을 설립하면서 모든 갈등을 해소하고 결말을 맺는다. 이효석의 공동체 기획에 관해서는 줄고 89-95 참조. 이지은, 「이효석 소설의 신화적 상상력 연구」, Diss. 서울대학교, 2013.

상된다. 이러한 겹침이 가능한 것은 이효석의 ‘구라파주의’가 지리적인 경계로 지역/세계를 구분하거나, ‘제국-식민지’ 같은 권력적 관계로 만들어진 것이 아니기 때문이다.

「화분」의 주인공 영훈의 말을 빌리자면 “진리나 가난한것이나 아름다운것은 공통되는것이어서 부분이없고 구역이없다.”(156). ‘구라파=고향’이 어떤 근원적인 것, 아름다움 자체에 대한 것이라면, 그것은 지리적 경계나 국가주의적 구획으로 이루어지는 것이 아니다. 이효석에게 표상되는 ‘구라파’는 진리, 가난, 아름다운 것의 ‘공통성’으로부터 형성된다. 이 공통성은 여타의 구획을 뛰어넘어 친밀감을 형성한다. “이곳의 가난한 사람과 저곳의 가난한 사람과의 사이는 이곳의 가난한 사람과 가난하지않은 사람과의 사이보다 도리어 가깝듯이 아름다운것도 아름다운것끼리 구역을넘어서 친밀한 감동을 주고 받는”(156-57) 것이다. 이렇게 볼 때, 이효석의 ‘구라파주의’는 “동양과 구라파라는 이질적인 문화 사이에 존재하는 공통성을 기반으로 삼는 새로운 차원의 세계주의”이다(방민호 188-90).

〈망향〉의 폐쇄는 백인·유럽인이라는 문화적 인종적 동질성을 지닌 제국의 도시를 지향하고, 이에 따라 카스바는 파리의 반대편에 놓인다. 그러나 이효석의 ‘구라파’는 ‘하얼빈’을 대척점에 놓으면서 특권적인 지위를 획득하지 않는다. 이효석에게 오히려 ‘구라파’는 ‘하얼빈’은 구획될 수 있는 것이 아니라 겹쳐질 수 있는 것이다(오현숙 207). 영화에서 그려지는 카스바와 파리는 ‘제국-식민지’의 권력관계 하에서 이루어지며, 이 권력의 비대칭성은 카스바를 타자화한다. 그러나 이효석의 하얼빈은 “죽정이들”의 인종 전시장인 동시에 ‘작은 구라파’로서의 표상이기도 하다. 이러한 겹침이 가능한 까닭은 이효석의 ‘구라파’를 형성하는 것이 제국의 권력이나 근대성이 아니라 진리와 가난과 아름다운 것의 공통성에 기반을 둔 것이기 때문이다. 따라서 그것은 어디에나 존재할 수 있으면서 동시에 어디에도 없는 것이기도 하다. 그것은 “고향이 없어도 고향은 그리워”하는 것이나 “내 고향 속에 살면서도 또 다른 곳에 고향이 있으려니만 생각”하는 것과

같은 노스텔지이다.

‘나’는 머물지도 떠나지도 못하는 ‘어트랙션 팀’의 파국을 지켜보며 “내 자신의 불행이나 당한 것처럼 마음속 깊이 그들의 자태를 새”기고, “그들은 또 어디로 근심 많은 연주의 길을 계속할 것”인지 염려한다. 이 장면에서 ‘나’는 그들과 같은 갈 곳 없는 상실감을 느끼고 뚜렷한 목적지 없는 노스텔지아를 느낀다. 그 노스텔지아는 결국 “길이나 떠날까”하는 여수로 끝을 맺는다. 페페가 비극적 자살을 택하면서도 끝까지 가비와, 그녀를 태우고 파리로 가는 배를 응시했다면, 이들의 파국은 완전한 방향상실로 끝맺는다. 여기 두 개의 노스텔지아는 제국과 식민지의 분명한 격차를 보여준다. 이효석은 「여수」를 통해 ‘상실한 자들’의 “自由와解放에 대한 切切한鄉愁”을 (미)완성하고 있는 것이다.

V. 결론

이 글은 프랑스 거장 뒤비비에의 영화 〈페페 르 모코〉가 일본을 거쳐 조선에 수용되는 과정을 추적하였다. 〈페페 르 모코〉는 프랑스 식민지 알제리를 배경으로 한 영화이면서, 당대 서구 영화 중 드물게 제국주의를 설파하지 않은 영화이기도 하다. 그러나 영화가 배경으로 삼은 알제리의 카스바는 식민정책에 의해 탄생한 기형적 지역이며, 영화는 이를 오리엔탈리즘적 시선으로 재현한다. 〈페페 르 모코〉는 일본을 거치면서 조선에 〈망향〉으로 번역되어 수용되는데, 번역 결과, ‘고향=근대도시/제국’이라는 도식이 성립되고, 주인공의 애수는 근대 도시, 제국을 향하는 것으로 고정된다. 일본은 ‘파리’를 향한 주인공의 애수를 자신 있게 ‘고향’으로 번역했던 것이다. 이는 제국의 노스텔지아의 특성을 보여준다. 그것은 ‘프랑스-알제리,’ ‘일본-조선/아시아’로 향했던 제국의 침략 방향과는 정반대의 것으로, 제국으로의 회귀를 보여준다. 이효석은 ‘프랑스-일본-조선’으로 이어지는 서구영화 이동 경로의 끝자락에서 제국의 ‘망향’을 ‘여수’로 돌려

버린다. 그는 ‘구라파주의’를 표방하면서도 제국이 지정하는 노스텔지아의 방향성에서 이탈하는 모습을 보여주는 것이다.

그러나 이효석 문학에서 ‘구라파주의’를 논하기에 이 글은 부족하고 보완되어야 할 점이 많다. 이효석의 ‘구라파주의’는 그의 문학 전반에 걸쳐 나타날 뿐 아니라, 여전히 해석의 여지가 열려있고, 합의된 결론이 도출되지 않았다. 그런데도 이 글이 의미를 가질 수 있는 것은 당대 ‘서구-일본-조선’으로 이어지는 제국의 방향성과 이효석의 ‘구라파주의’의 방향성을 비교해 봄으로써 다른 시각을 제시할 수 있다는 것이다. 이효석의 문학이 중층적인 결로 이루어져 있음을 인정할 때, 그의 문학 안에서의 일관된 노스텔지아를 발견하는 것도 의미가 있겠으나, 하나의 텍스트가 어떠한 컨텍스트 속에서, 무엇에 대항하고 있는지 살피는 것도 의미가 있으리라 여긴다. 이효석이 받아들였던 서구 모더니티가 제국의 침략 경로와 일치하는 것은 주지의 사실이다. 그렇다면 ‘구라파주의’를 고집하면서도, 집요한 제국의 추적을 어떻게 전환할 것인가는 이효석에게 주요한 문제의식일 수밖에 없다. 이 글은 이에 대한 하나의 시각을 제시하고자 했다.

더불어 이 글이 다루고 있는 ‘〈페페 르 모코〉-〈망향〉-「여수」’으로 이어짐과 굴절, 그리고 전유는 식민지 서구 문학/문화 수용 경로와 그것의 전유를 보여주는 좋은 사례가 될 것이다. 이 글에서 지적하는 것처럼 조선에서 받아들이는 서구 문학/문화는 많은 경우 ‘이중의 제국’이 덧칠되어 있었고, 이를 조선 문학자들이 어떻게 전유하고, 경계를 이탈하며, 이중의 덧을 벗어나고 있는지 살피는 것은 식민지 문학 연구에 중요한 시각을 제시한다.

Works Cited

- Bang, Min-Ho [방민호]. “Ihyoseokgwa Haeolbin” [Lee Hyo Seok and Harbin, 이효석과 하얼빈]. *Iljemaigi Damrongwa Text* [Discussion and Text in the Late Japanese Imperialism, 일제말기 담론과 텍스트]. Seoul: Ye-ok [예옥], 2011. 181–212. Print.
- Bokyou [Pépé le Moko, 望郷]. Advertisement. Yomiuri Shimbun [読売新聞]. 5 Feb. 1939, late ed.: 2. Print.
- _____. Advertisement. Yomiuri Shimbun [読売新聞]. 9 Feb. 1939, late ed.: 3. Print.
- _____. Advertisement. Yomiuri Shimbun [読売新聞]. 11 Feb. 1939, late ed.: 4. Print.
- Cheon, Woo-Hyeong [전우형]. “Ihyoseok Soseorui Halliudeu Pyosanggwa Yureobiraneun Sangsangui Gongdongche” [The Hollywood Representations and Imaginative Association with European Films in Lee Hyo-suk’s Novels, 이효석 소설의 할리우드 표상과 유럽이라는 상상의 공동체]. *Daejung Seosa Yeongu* [Popular Narrative Studies, 대중서사연구] 30 (2013): 469–504. Print.
- Choi, Jae-Seo [최재서]. “Rieollijeumui Hwakdaewa Simhwa” [Expansion and Deepening of Realism, 리얼리즘의 확대와 심화]. *The Chosun Ilbo* [조선일보] 31 Oct.–7 Nov. 1936. Print.
- “Hitteudoen Manghyang” [Manghyang Becomes a Hit, 히트된 망향(望郷)]. *The Chosun Ilbo* [조선일보] 5 Apr. 1939, early ed.: 4. Print.
- Hong, Jong-Do [홍종도]. “1930nyeondae ‘Dong-A Ilbo’ui Gukje Jeongse Insik” [Dong-A Ilbo’s Understanding of the International Situations in the 1930’s: Focusing on Socialism and Totalitarianism, 1930년대 『동아일보』의 국제정세 인식]. *Hanguk Mijok Undongsa Yeongu* [History of Korean National Movement, 한국민족운동사연구] 58 (2009): 73–116. Print.
- Hyun, Kyung-Jun [현경준]. “Pepe Le Mokoui Kyosi” [Pépé le Moko’s Lessons, 페페 르 모코의 교시]. *Jokwang* [조광] 5.4 (1939): 320–21. Print.
- Kim, Ho-Young [김호영]. *France Yeonghwau Ihae* [Understanding of French Films, 프랑스 영화의 이해]. Seoul: Yeongeukgwa Ingan [연극과 인간], 2003. Print.
- Lee, Heon-Gu [이현구]. “Yeonghwau Bullanseojeok Seonggyeok” [French

- Style Movies, 영화의 불란서적 성격]. *Inmunpyungron* [Discourse in Humanities, 인문평론]. Vol. 2. (1939): 68–73. Print.
- Lee, Hyo-Seok [이효석]. *Hwabun* [Pollen, 화분(花粉)]. Seoul: Inmunsa [인문사], 1939. Print.
- _____. *Byeokgongmuhan* [The Infinite Blue Sky, 벽공무한(碧空無限)]. Seoul: Bakmunseogwoan [박문서관], 1941. Print.
- _____. “Yeo-Su” [A Traveler’s Melancholy, 여수]. *Ihyoseokjeonjip* [The Complete Works of Lee Hyo Seok, 이효석전집]. Ed. Lee Nami [이나미]. Vol. 2. Seoul: Changmisa [창미사], 2003. 298–348 Print.
- _____. “Nambangbihaenggita (Yesulgawa Yeonghwa)” [Southern Flight, Etc. (Artists and Films), 南方飛行其他(藝術家와 映畫)]. *Ihyoseokjeonjip* [The Complete Works of Lee Hyo Seok, 이효석전집]. Ed. Lee Nami [이나미]. Vol. 6. Seoul: Changmisa [창미사], 2003. 281–84 Print.
- Lee, Song-Yi [이송이]. “Gyeonggyeowa Tal-Gyeonggyeoui Haehangdosi” [Alger, Port Maritime avec et sans Bornes, 경계와 탈경계의 해항도시]. *France Munhwa Yesul Yeongu* [France Culture and Art Studies, 프랑스문화예술연구 35 (2011): 777–807. Print.
- “Manghyang Pepe Reu Moro” [Pépé le Moko PEPE LE MOLO, 望郷 PEPE LE MOLO]. *Samcheonri* [삼천리] 4.1 (1938): 95–97. Print.
- Oh, Hyun Sook [오현숙]. “1930nyeondae Singminjiwa Migungui Simsangjiri” [Colonial Chosun and Imaginative Geography of the Labyrinth in Korean Novels of the Late 1930s, 1930년대 식민지와 미궁의 심상지리]. *Gubo Hakbo* [Gubo Studies, 구보학보] 4 (2008): 183–214. Print.
- Pépé le Moko*. Dir. Julien Duvivier. Perf. Jean Gabin and Mireille Balin. Paris Film, 1937. Film.
- Said, Edward [사이드, 에드워드]. *Orientallijjeum* [Orientalism, 오리엔탈리즘]. Trans. Park Hong-Kyu [박홍규 옮김]. Seoul: Kyobo Book Centre [교보문고], 2009. Print.
- Thompson, Kristin and David Bordwell [툼슨, 크리스틴, 데이비드 보드웰]. *Segye Yeonghwaswa* [Film History, 세계영화사]. Trans. Joo Jin-Sook, Lee Young-Gwan, and Byeon Jae-Gwan [주진숙, 이영관, 변재관 옮김]. Seoul: Sigakgwa Eoneo [Vision and Language, 시각과 언어], 2000. Print.
- Yu, Jin-O [유진오]. “Hwasangbo” [Hwasangbo, 화상보]. *Dong-A Ilbo* [동아

일보] 24 Jan. 1940: 3. Print.

그림 1-그림 12. *Pépé le Moko*. Dir. Julien Duvivier. Perf. Jean Gabin and Mireille Balin. Paris Film, 1937. Film.

그림 13-그림 19. “Pépé le Moko.” *Unifrance*. Unifrance, n.d. Web.

그림 20. Bokyuu [Pépé le Moko, 望郷]. Advertisement. Yomiuri Shimbun [読売新聞]. 7 Feb. 1939, late ed.: 3. Print.

그림 21. Bokyuu [Pépé le Moko, 望郷]. Advertisement. Yomiuri Shimbun [読売新聞]. 24 Jan. 1939, late ed.: 3. Print.

Abstract

Two Kinds of Nostalgia Between the Empires and the Colonies: Comparing *Pépé le Moko*, *Nostalgia*, and “Yeo Su”

Ji-Eun LEE (Seoul National University)

Lee Hyo Seok wrote “Yeo Su” (여수) as the novelization of Julien Duvivier’s film, *Pépé le Moko*, which is translated into *Nostalgia* (망향) under the Japanese Empire. For the most part, Korea under Japanese rule accepted Western literature and movies through Japan. Therefore, Western cultural products that arrived in colonial Chosun are a reflection of the two kinds of empires. The main character of *Pépé le Moko*, Pépé, is captivated by Gaby. Here, Gaby represents the modern city Paris, and this is the reason Pépé became disillusioned with Casbah, which gave him shelter. That means he suffers from nostalgia for a modern nation (or city), and Japan replaces Pépé’s nostalgia with homesickness. It’s only possible to empathize with a modern nation. Because modernity is not completed in the colonial Chosun, however, modernity occasionally is understood as a consequence of the colonization. In this context, the study focuses on the mutual negotiation of literature and film on the path of cultural acceptance in the colonial era of Chosun. In contrast to the pursuit of Eurocentric identity revealed in the film, Lee strove to create characters who were excluded from the severe competition among empires. As a result, the narrator of “Yeo Su” identifies himself as a traveler because he projects himself onto stateless people. As well, the nostalgia of the empires is switched to traveller’s melancholy.

Keywords: Lee Hyo-Seok, Yeo Su, *Pépé le Moko*, nostalgia, translation, orientalism, modernity

Ji-Eun LEE is a literary critic and Ph.D. candidate studying Korean modern novels in Seoul National University's graduate school. Her articles include the following: a master's thesis "A Study on Lee Hyo Seok's Mythological Imagination" (2013), an article "Narratives of Border Crossing and Wandering—on Kim Yi-suk's 8 years after Liberation" (2015), and two critical articles, "Primitive Morality and the Evolution of the Siren" (2015) and "Talking to Good People" (2016), and more.
rararra01@naver.com

Received: 30 April 2016 Reviewed: 16 May 2016 Accepted: 24 May 2016
