

제국의 호명, 빛나간 응답

-영화 <지원병>과 '내선일체'의 문제-

이덕기*

<차례>

1. 지원병 담론과 영화 <지원병>
2. '조선'의 부정으로서 아버 지우기
3. 정결에의 강박과 억압된 것들의 귀환
4. <지원병>의 실패와 내선일체의 불가능성: 결론을 대신하여

<국문초록>

중일 전쟁이 발발하자 일제는 '내선일체'를 내세워 조선에 '육군특별지원병령'을 공포하였다. 영화 <지원병>은 제국의 부름에 대한 즉각적이고도 적극적인 응답으로서 제작되었다. 지원병이 되어 '국민의 자격'을 얻고자 하는 주인공 '춘호'는 '아버지 지우기'를 통해 철저한 일본인이 되고자 소망한다. 이처럼 '내선일체'를 적극적으로 선전한 이 영화는 정작 제국으로부터 그다지 환영받지 못하였다. 1940년 3월 무렵 후시늬음을 완료하였음에도 불구하고 이 영화는 이듬해 3월에야 개봉되었다. 특히 일본 평단은 이 영화에 대하여 가혹한 평가로 일관하였다. <지원병>은 '내선일체'를 내세우면서도 '조선'을 강하게 환기시키는 영화이다. 이 글은 기획 단계에서 공개된 시놉시스와 제작 직후 공개된 시나리오, 그리고 완성필름을 각각 비교 검토한 결과 <지원병>은 조선의 무기력하고 부정적인 아버지를 통해 조선을 부정하는 한편, 전형적인 조선의 여인으로서 '분옥'을 통해 조선의 옛 가치를 구현하고, 그로써 조선을 긍정하고자 함을 확인하였다. '아마가와'와 '덕산'의 대비는 이 영화가 얼마나 조선의 부정에 적극적인가를 보여주는 한편, 아버지의 부재를 확인시키는 모친의 존재와 춘호에 대한 일방적인 헌신과 정결을 바치는 분옥의 존재는 이 영화가 또한 얼마나 '조선'을 욕망하는가를 잘 보여준다. 이는 '내선일체' 담론이 지닌 차이의 혼적으로서, 일제 권력의 공식적인 담론과 달리 '내선일체'를 기회이자 자격의 담론으로 전유하고자 한 식민지 지식인들의 욕망을 고스란히 담고 있다. 내선일체에의 불철저함은 <지원병>의 총체적 실패로 이어졌고 이로써 <지원병>은 '내선일체' 담론의 균열과 모순을 드러내는 동시에 그 불가능성을 적나라하게 드러내었다. 이러한 실패는 <지원병>의 뒤를 이어 보다 강화된 프로파간다로서 '내선일체'를 선전한 <그대와 나>에서도 그대로 이어졌다.

* 경북대학교 강사

주제어 : <지원병>, 안석영, 박영희, 내선일체, 조선영화, <그대와 나>

1. 지원병 담론과 영화 <지원병>

1938년 2월 22일 육군특별지원병령이 공포되었다.¹⁾ 전시체제가 식민정책의 핵심이 인적 동원에 있음을 가장 분명하게 드러낸 사건이다. 즉각적으로 제국의 부름에 응답하는 목소리가 여기저기서 터져 나왔다. 지원병령 실시라는 동원의 담론은 이내 자격의 담론이자 기회의 담론으로 분식되었다. 지원병령 실시가 전시체제기 일체의 식민 통치 이념인 ‘내선일체’의 구체적인 외화임에는 구구한 설명이 필요 없다. 하지만 식민 통치 이념으로서 ‘내선일체’와 제도로서 지원병령 실시 사이에는 실로 다양하고도 복잡한 권력의 이해관계와 역학이 내재되어 있다. 지원병령 실시라는 사건을 둘러싸고 ‘내선일체’의 함의가 구체화되는 가운데 이를 둘러싼 담론 생산 주체들은 각기 저마다의 입장을 고수하였다. 이는 필연적으로 지배담론으로서 ‘내선일체’에 ‘차이’의 흔적을 아로 새긴다. 영화 <지원병>은 제국의 부름에 대한 가장 직접적이고도 적극적인 응답으로서 그러한 ‘차이’를, 더 나아가 지배 담론의 균열과 모순을 드러내는 텍

1) 조선인을 병사로써 동원할 필요가 제기된 것은 1932년 ‘만주사변’ 직후였으나 군부에 이민족인 조선인을 통솔하고 통제하는 문제로 인해 그 실시가 지연되었다. 1937년 ‘노구교사간’을 전후하여 미나미 지로 총독이 지원병제 실시를 적극 추진, 그해 12월 육군특별지원병령이 각의 결정되고, 이듬해 2월 조선육군특별지원병령이 공포되었다. 지원병령 공포 배경과 실시과정에 관해서는 미야다 세스코, 이영랑 옮김, 『조선민중과 ‘황민화’ 정책』, 일조각, 1994과 안자코 유카, 「조선총독부의 ‘총동원체제’(1937~1945) 형성 정책」, 고려대 박사학위논문, 2006을 참조.

2) 이는 호미 바바의 용법을 따른 것이다. 식민지 권력과 지식의 가장 교활하고 효과적인 전략으로서 ‘모방’은 ‘거의 동일하지만 아주 똑같은 것은 않은 차이’를 통해 식민지적 주체를 생산한다. 여기서 ‘차이’가 낳는 효과는 이중적인데, 그것은 식민지적 규율을 정당화하는 한편, 타자로서 식민지인의 부적합성과 반항을 의미하는 것이기도 하다(호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2002. 177~191면).

스트이다.

조선 최초로 지원병을 다룬 영화 <지원병>³⁾에 관한 그간의 연구는 그 명성에 비하여 굳이 연구사 검토를 하지 않아도 무방할 만큼 희소하다. 기존 연구에서 이 영화는 일제 말 대표적인 친일영화로서만 언급되는 경향이 짙었다.⁴⁾ <지원병>에 관련한 본격적인 작품론으로 들 수 있는 것은 이영재의 연구다.⁵⁾ 이영재는 <지원병>에 담긴 식민지 지식인의 내면을 ‘멜랑콜리’로서 분석하고 있다. 애초에 소유한 적이 없는 대상을 상상으로 해석하는 멜랑콜리의 전략을 통해 피식민지 지식인이 민족, 혹은 국가에 대한 욕망을 지속하고, 지원병령 공포라는 외부적 충격에 의해 비로소 그러한 멜랑콜리로부터 벗어나 재남성화를 시도하게 된다는 것이 그 요지다. 일제 말 식민지 남성 지식인의 내면 심리를 정밀하게 묘사한

3) 김려실은 조선인 지원병을 다룬 첫 영화로 이익이 감독한 <국기 하에 나는 죽으리라>(1939)를 언급하였다(김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006). 이는 사실과 다르다. <국기 하에 나는 죽으리라>는 이원하 라는 실존 인물을 통해 내선 일체를 선전한 문화영화다. 김려실이 말하는 이인식의 전사를 다룬 영화는 <장렬 피의 충성>으로서, 이 영화는 기획에 그치고 실제 제작되지 못하였다. 조선 개봉을 기준으로 삼을 때 첫 지원병 선전 영화는 방한준이 감독한 <승리의 뜰>(1940)을 들 수 있겠으나 이 영화는 1940년 10월에 개봉되었다. 영화의 완성(<지원병>은 1940년 5월에 완성되었다)과 도쿄 개봉 등을 감안할 때 조선의 첫 지원병 선전 영화는 <지원병>으로 보아야 한다. 실제로 일본의 대표적인 영화잡지 『에이가준보 映畫旬報』 조선특집판은 <지원병>을 <승리의 뜰>보다 앞 순서에 배치하고 있다. 이 시기 조선영화의 제작 상황에 대해서는 이덕기, 『일제하 전시체제기(1938~1945) 조선영화 제작목록의 재구』, 『한국극예술연구』 제28집, 2008.10을 참고할 것.

4) 대표적인 연구로 유현목 『한국영화발달사』, 책누리, 1997)과 이효인(『한국영화역사강의』, 이론과실천, 1992)을 들 수 있다. 최근의 논의로는 김려실(앞의 책)과 이순진(『식민지 시대의 극영화들, 그 단절과 연속성』, 『발굴된 과거』, 한국영상자료원, 2007. 참고로 이 소책자는 <지원병>을 비롯한 네 편의 영화를 수록한 DVD타이틀의 해설서이다)을 들 수 있다. 김려실은 이 영화를 과거 좌익 지식인들의 전향선언으로 다루었는데, 영화의 주제와 시대 배경 정도를 소개하는 데 그쳐 본격적인 작품론으로서의 아쉬움이 남는다. 이순진은 이 영화가 내선일체를 내세우면서도 조선의 로컬리티를 강하게 드러냄을 지적하였다. 이는 이 글이 지닌 기본적인 문제의식과 겹치는 지적이나 영화에 대한 대략적인 해설에 중점을 둔 글이어서 그러한 지적이 보다 구체적인 논의로 이어지지는 못하였다.

5) 이영재, 『제국 일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.

다는 점에서 경청에 값하는 논의이나 지원병이 다만 재남성화의 계기로 서만 다루어지는 점은 다소 아쉬움이 남는다. 일제의 조선에 대한 병력 동원의 시발점으로서 지원병령의 실시는 어디까지나 ‘내선일체’라는 통치 이념을 전제한다. 문제는 이 ‘내선일체’를 둘러싼 당대의 담론 구조가 그리 간단치 않다는 점에 있다.

‘내선일체’가 기본적으로 중일전쟁 발발을 계기로 등장한 동원의 구호임은 한국근대사의 한 상식이다. 다만 이것이 어디까지나 전쟁이라는 구체적인 필요에서 나왔다는 사실을 강조할 필요가 있다. ‘내선일체’가 식민 통치 이념으로서 전면에 등장하는 시기는 중일 전쟁 발발 직후인 1937년 7월이다. 내선일체 담론의 전면적인 등장은 당시 조선총독 미나미 지로가 도지사 회의를 소집하여 “1. 반도주민에게 대하여 널리 시국의 중대성을 주지 철저히 할 것; 2. 금일 진실한 동아의 안정 세력으로서 전국의 안위를 걸머진 일본제국의 지도적 지위를 내선일체인 반도의 민중에게 확인시킬 것; 3. 지나의 전모를 바르게 일반에게 이해시킬 것”⁶⁾ 등을 주문한 것이 그 시초이다. 애초의 통치 슬로건이었던 ‘내선융화’를 ‘내선일체’로 한층 강화한 것은 어디까지나 중일전쟁이라는 구체적 필요 때문이었다. 표면상 ‘내선일체’는 식민모국과 식민지 사이의 구별 철폐를 내세우고 있으나 이는 어디까지나 사후적인 보상에 지나지 않는 것이었다.⁷⁾

6) 南次郎, 「訓示」, 『朝鮮總督府官報』, 1937.7.16.

7) 이는 피식민지인의 권리에 대한 요구에 대한 식민 지배 담론의 즉각적인 대응에서 분명히 확인된다. 한 예를 들자면, 지원병제 실시를 담당한 병사부는 다음과 같이 경고하고 있다. “오늘날 ‘반도인’ 중에서도 사물을 경솔하게 판단하는 사람들은 내선일체라고 한 이상 일체의 국가적, 사회적 대우를 평등하고 차별 없이 해야 한다고 비판 주장하는 경향이 있습니다만, 이것은 원인과 결과를 전도하는 착오이며 그릇된 평등관에 빠져 공서양숙(公序良俗)을 어지럽히는 것입니다. 우선 그 전제조건으로서 필요한 것은 반도인 모두가 진정으로 황국신민이라는 자각과 궁지에 철저히 않으면 안 됩니다. 이를 위해서는 반도 동포가 더 한 층의 수양 공부가 필요하다는 것은 물론이지만, 당국자 및 일반 지도자층도 힘을 하나로 하여 국민정신총동원운동 등을 포함한 광의의 교육운동을 철저히 추구하고 선가(禪家)에서 이야기하는 소위 채택동시(啐啄同時)의 기본으로 심경의 개척에 힘써 진정한 내선일체의 이상향에 도달하기를 바라야 합니다.” 『鮮內兵事部長會議書類提出ノ件』, 『密大日記』, 1939.2.

일제 당국은 언제나 ‘황국신민’으로서 의무가 우선되어야 한다는 논리를 폈다. ‘황국신민’으로서 의무를 지는 것 자체가 영광이요, 황송한 일이라는 논리다. 이에 반해 조선인 지식인들은 지원병을 자격이자 기회의 언설로 다루었다.

마침 이때, 미나미 총독에 의해 제창된 ‘내선일체’의 표어는 그들에게도 또한 새로운 희망을 부여하기에 충분했다. 그것은 이미 지원병제도의 실시나 교육령의 개정에 따라 구체화로의 제일보를 내디디고 있지만, 필경 내선일체의 요점은 국민적인 의무와 권리에 있어서 ‘내선’인이 완전하게 일원화하는 것을 의미함에 틀림없다. 따라서 이것은 조선인이 오랫동안 그것을 위해서 고민해온 모든 문제-민족적 차별의 문제나 식민지 문제 등을 일거에 해결하여 조선인의 생활을 ‘내지’인의 그것에까지 고양하게 하려고 하는 위대한 역사적 운동의 표어이다.⁸⁾

‘내선일체’의 실천을 표방하며 창간된 『동양지광』⁹⁾의 권두언은 이렇듯 식민 지배 담론의 단순한 복사에 불과한 듯 보이는 조선 지식인들의 내선일체 담론이 일제 당국의 공식적인 지배 담론과 어떻게 미묘한 차이를 생산하고 있는가를 확인케 한다. 동양지광사를 이끈 박희도는 권두언을 통해 공식적인 지배 담론이 언급을 꺼리던 - 혹은 금지하던 ‘완전한 평등’을 주장하고 있다. ‘내선일체’가 가져다 줄 열매로서 “민족적 차별의 문제나 식민지 문제 등을 일거에 해결”할 것이라 기대하는 박희도의 언급

8) 박희도, 「希望と信念を持って(卷頭言)」, 『동양지광』, 1939.3.

9) 창간사의 말미는 다음과 같다. “우리들은 재능이 없고 힘이 미약하다는 것을 뒤돌아보지 않고, 충충한 근심·걱정을 억누를 수가 없어서, 이번 동지와 함께 단연코 일어나 ‘동양지광사’를 세우고, 기관지로서 월간 『동양지광』지를 발간하기에 이른 것도, 필경 내선일체 구현에 대한 일본정신 양양의 한 수양도장을 제공한 것에 불과합니다. 바라건대 우리들의 미의(微意)를 헤아려, 고쳐대국(高處大局)에 서서 본지의 건전한 성장과 우리들의 사명 달성에 만복의 지지를 부여해주시길.”(박희도, 『創刊に際して(卷頭言)」, 『동양지광』 창간호, 1939.1)

에서 지원병은 의무이기 이전에 기회로서 제시되고 있다.¹⁰⁾ 내선일체 담론과 관련하여 영화 <지원병>에 주목해야 하는 이유가 바로 이 점에 있다. 박희도의 언급에서 확인되듯 공식적인 담론 공간에서 식민 지배자와 식민지 지식인·관료 사이에는 미묘한 차이가 발생한다. 더군다나 일제의 지배 담론을 그대로 베끼다시피 반복하는 언론 매체와 달리 인간의 사상과 감정을 구체적인 형상을 통해 표현하는 예술의 영역에서 그러한 차이는 더욱 크게 부각될 터이다.

이 글은 ‘지원병령’이라는 일제 식민 권력의 부름에 대한 가장 분명한 고도 적극적인 응답으로서 영화 <지원병>에 주목하여, 그러한 응답으로서 영화 텍스트가 빚어내는 ‘차이’와 ‘균열’을 살펴보고자 한다. 이를 위해 이 글은 영화 <지원병>과 관련한 세 텍스트를 대상으로 삼는다. 세 텍스트란 영화 기획 단계의 시놉시스와 완성 필름, 그리고 시나리오이다. 『강요초센 觀光朝鮮』 1940년 신년특집호는 <지원병>의 줄거리를 매우 상세하게 전하고 있다.¹¹⁾ 기사의 작성은 대략 그해 11월에 이루어진 것으로 보인다. 기사 작성시기가 영화 촬영이 막 시작된 즈음임을 감안할 때 그 내용은 영화의 기획단계에서 정리된 줄거리이거나, 혹은 박영희의 원작에 기초한 내용일 가능성이 크다. 완성 필름은 최근 한국영상자료원에 의해 수집되었다. 한국영상자료원은 2004년 중국전영자료관으로부터 <지

10) 시기는 다소 차이가 나지만 김활란의 다음과 같은 발언은 지원병을 기회의 언설로 다루는 전형적인 예이다. “마음이 □□□같이 □□□는 이유는 무엇인가. 죽음이 무서워서 □□하지 못하는가? 죽음이 무서워서 못나가겠다는 청년이 있다면 참으로 □□□이다. 딱한 일이다. 그러한 비겁한 사람은 없을 줄 안다. 없어야 할 것이다. 반도의 어머니들은 그런 비겁한 사나이는 낳지 않았을 줄 안다. 그러면 앞날 태평양전쟁을 대승리로 끝마치는 날 황군과 같이 대동아의 지도자의 자리를 차지 못할까봐 망설이는 것인가/ 이 점에 있어서는 조금도 의심할 것은 없을 줄 안다. 도조(東條) 수상이 반도는 일본과 같이 지도□□에 서야 된다고 설명한 말씀을 생각할 것이다/ 우리는 일□ 대동아의 지도자가 되기 위하여 싸우기 바란다. 그러면 조국도 빛나고 학도들 자신도 빛날 줄 안다. 마감이 되기 전에 용맹하게 나서기를 맹세하기 바란다.”(김활란, 『열혈남아이거던 이때를 놓치지 말라』, 『매일신보』, 1943.11.18)

11) 『映畫物語 <志願兵>』, 『觀光朝鮮』, 1939.12.20.

원병>을 비롯한 <군용열차>, <어화>, <집 없는 천사> 등 4편의 극영화를 수집하였다. 이 가운데 <지원병>과 <집 없는 천사>는 2007년 9월 DVD타이틀로 제작되어 일반에 공개되었다.¹²⁾ 마지막으로 <지원병>의 시나리오는 『매일신보』의 자매지인 『국민신보』에 1940년 6월 2일부터 5주간에 걸쳐 「紙上映畫 <志願兵>」이라는 제목으로 연재되었다. 그 게재 시기가 영화가 완성된 직후임을 감안할 때 『국민신보』에 실린 시나리오는 <지원병>의 최종 시나리오임을 알 수 있다. 이 세 텍스트는 그리 크다고는 할 수 없으나 각기 의미 있는 차이를 보이고 있다. 각각의 텍스트를 비교함으로써 이 글은 영화 <지원병>과 관련하여 그간 알려지지 않았던 새로운 사실들을 확인함과 동시에 의도와 표현 사이에 존재하는 간극과 텍스트의 이면에 놓인 ‘차이’와 ‘분열’의 흔적을 밝히고자 한다.

2. ‘조선’의 부정으로서 아비 지우기

내선일체와 관련하여 이광수는 저 유명한 “아주 피와 살과 뼈가 일본인이 되어버려야 한다.”¹³⁾는 주장을 한 바 있다. 이광수는 신체제를 맞아 조선인은 조선인인 것을 잊어야 하며 아예 일본인이 되어야 한다고 주장하였다. 그는 그 길만이 조선인을 영생으로 이끌 것이라고 확신하였다. 이광수의 극언은 철저한 민족의 부정으로 치닫고 있다. 바야흐로 전국(戰局)이 가열되는 시점에 이광수는 조선의 문인과 지식인을 대표하여 조선인이 진정으로 일본인이 되어야 하며, 또 그리 될 수 있다고 강변하였다. 그러한 변신-이광수는 ‘개조’라는 말을 썼다. 이 가능하다는 것을 이광수

12) <지원병>, DVD타이틀, 2007-KDVD0132, 한국영상자료원, 2007. 참고로 현재 공개된 필름은 모두 56분 분량이다. 시나리오와 비교해 볼 때 몇몇 장면이 누락된 것으로 확인된다.

13) 이광수, 「심적 신체제와 조선문화의 진로 8」, 『매일신보』, 1940.9.12.

는 지원병 훈련소를 통해 확인한다.

지원병 훈련소를 보는 것은 두 번째데 볼 때마다 가장 많이 느껴지는 것은 신체와 정신의 개조입니다. 消化器의 개조, 근육의 개조, 피부의 개조, 이것은 지원병들이 공통으로 감사하는 바이어니와 관습의 개조를 통하여서 되는 정신의 개조는 그 이상인가 합니다. 그들이 군대생활을 마치고 오는 날은 전혀 新人이 되는데 이 新人化야말로 2300만이 모조리 통과하여야 할 필연의 과정인가 합니다. 一言以蔽之 曰 ‘천황께 바쳐서 쓸 데 있는 사람’이 되는 것입니다.¹⁴⁾

‘군인’은 조선인이 일왕의 신하이자 ‘국민’이 되는 가장 분명하고도 확실한 길이었으며, 군인을 길러내는 훈련소야말로 변신의 매개, 곧 ‘개조소(改造所)’였다. 지원병을 둘러싼 담론과 언설이 바로 이러한 ‘개조’를 주장하고 있다. 영화 <지원병> 또한 예외가 아니어서 영화를 이루는 서사의 틀은 바로 이러한 ‘개조’에 근거하고 있다.

중학교를 중퇴하고 고향에 내려와 아버지의 뒤를 이어 마름 일을 하는 한편, 산밭을 개간하는 주인공 ‘춘호’는 늘 답답한 시골을 벗어나고 싶어 한다. 자신을 스스로 “개구리 새끼”¹⁵⁾라 비하하는 그에게 지원병은 변신의 유일한 가능성이자 기회이다.

#14 도로

(중략)

창식 오늘 강연, 꽤 좋았지? 넌 어떻게 생각해?

춘호 좋았어. 하지만 내선일체가 완전히 실현된다면 국가 비상시에는 반도인도 똑같이 싸워야 할 거야.

14) 이광수, 「천황께 바쳐서 쓸 데 있는 사람」, 『삼천리』, 1940.12. 36면.

15) “나는 백성의 자식이고, 개구리 새끼는 언제까지나 개구리로 충분해.” 박영희 원작, 『紙上映畫 <지원병>』 제1회, 『국민신보』, 1940.6.2. 이하 원문은 일본.

창식 ……

춘호 뭐 상관없어. 지금 그런 길 생각해 봐야 별 수 없으니까.

창식 ……

춘호 그런 자격도 없어……. 그러니까 같은 국민이지만 같은 임무를 완수할 수도 없는 거야.¹⁶⁾

‘국민’의 ‘자격’으로서 지원병 출정은 그가 한낱 ‘개구리’에서 ‘국민’으로 거듭나는 유일한 길이다. 완성된 필름에서 이러한 변신에의 욕망은 한층 더 강화되었다. 미묘한 차이이나 영화에서 춘호는 “내선일체는 이미 실현되는 것이지만”¹⁷⁾이라 말한다. “실현된다면”의 가정법이 여기서는 이미 실현되는 것, 즉 현재형으로 바뀌어 있다. 하지만 내선일체를 기정사실화한다고 해서 변신에의 욕망이 곧바로 실현되는 것은 아니다. ‘개구리’가 ‘국민’으로 거듭나기 위해서는 무엇보다 자기 자신에게서 ‘개구리’의 흔적을 지워 없애야만 한다. 이를 위해 <지원병>은 적극적인 ‘아버지우기’에 나선다.

주인공 춘호를 비롯하여 <지원병>의 주요 인물들은 아버지가 없다. 설령 있다 해도 그들은 늙고 무기력하거나 탐욕에 눈이 먼 부정적 인물이다. 긍정적인 역할을 수행할 아버지가 단 한 사람도 없다는 사실과 함께 현재 남아 있는 아버들이 아버지로서의 체 구실을 하기는커녕 무기력과 탐욕에 물들어 있다는 사실은 이 영화가 얼마나 ‘아버지우기’에 적극적인가 하는 점을 잘 보여준다. 그 대표적인 인물이 ‘덕삼’이다. 영화에서 덕삼이 등장하는 첫 장면은 #26 분옥의 집 장면이다. 여기서 덕삼은 늙고 무기력한 분옥의 아버지에게 딸을 내놓으라고 강짜를 부린다.¹⁸⁾ 이어지는

16) 박영희 원작, 『紙上映畫 <지원병>』 제2회, 『국민신보』, 1940.6.9. 이하 시나리오 인용에서 장면번호는 인용자가 임의로 부기한 것임을 밝혀둔다. 원자료에 장면 구분표지는 있으나 장면 번호는 부여되어있지 않다.

17) <지원병>, DVD타이틀, 2007-KDVD0132, 한국영상자료원, 2007.

18) 이 대목은 시나리오와 영화가 다소 차이가 난다. 시나리오에서 덕삼은 분옥을 자신

장면은 #28 마을의 술집 장면으로 덕삼은 술과 기생에 둘러싸여 환락을 즐긴다. 이처럼 등장에서부터 탐욕과 타락으로 얼룩진 부정적 인물로서 덕삼은 무기력한 분옥의 아버지와 함께 조선의 부정적 아버지를 노골적으로 현시한다.

덕삼이 조선의 부정적 아버지로서 춘호의 변신에의 욕망을 추동하는 한 축을 맡고 있다면, 아마가와 구장(區長)은 아버지의 부재를 대신할 새로운 아버지의 상을 제시함으로써 변신의 또 다른 한 축을 맡고 있다. 춘호가 지원병령 실시 소식을 듣는 것은 바로 아마가와 구장을 통해서이다. #24 구장의 집 장면에서 아마가와 구장은 춘호에게 신문을 보여주며 지원병제 실시 사실을 알리고, 춘호는 이 장면에서 처음이자 마지막으로 환한 웃음을 짓는다. 아마가와는 춘호가 그토록 고대하던 지원병제 실시 소식을 전하는 것에 그치지 않고 춘호의 집안 사정을 걱정하고 이후 춘호에게 힘을 보탤 것을 약속한다. 그의 친절함과 다정다감함은 이후 등장하는 분옥의 아버지와 덕삼이 방기한 아버지의 역할을 대신하고 있다. 그는 춘호의 변신에의 욕망을 가능케 함으로써 춘호가 이 영화에서 유일하게 환한 웃음을 짓게 한 인물인 것이다.

미장센 또한 춘호의 웃음만큼이나 화사하다. 아마가와와 그의 집은 사치와 허영에 물든 창기의 신식 가옥과도 다르고 분옥의 다 쓰러져 가는 초가와도 다르다. 정갈하게 가꾼 정원과 검소하면서도 청결한 아마가와와 그의 집은 그의 다정다감한 미소와 어울려 이 영화가 욕망하는 새로운 아버지의 이미지를 구축한다. 이 일반적인 공간은 조선의 남루하고 초라한 공간과 확연한 대조를 보인다.¹⁹⁾ 이 장면이 이 영화에서 유일하게 일어로

의 후처로 삼고자 하나, 영화에서는 머느리로 삼고자 한다. 춘호와 상당한 연배 차가 있는 인물, 즉 아버 세대인 덕삼이기에 영화화 과정에서 일어난 이러한 변화는 현실적 리얼리티를 고려함과 동시에 덕삼의 아버 세대로서의 위상을 강조한 결과라 하겠다.

19) 아마가와와 가장 먼 거리에 놓인 인물로서 덕삼의 공간은 음모와 향락이 넘실거리는 기생집으로 이는 이 영화가 ‘조선의 부정부패’를 수행하기 위해 공간의 분리에 얼마나

만 처리된 장면이라는 점 또한 강조할 필요가 있다. 이 장면에서 춘호는 아마가와와 유창한 일본어로 대화한다. 이들의 대화는 아마가와와 일본적인 공간과 어우러져 일순간에 조선의 흔적을 감쪽같이 지워버린다. 일본어와 일본적 공간을 병치하여 일본적인 것을 긍정하고 욕망하는 방식은 이미 영화 <수업료>에서 그 효과가 입증된 바 있다.²⁰⁾ 영화 전체를 통틀어 적어도 이 장면에서만큼은 춘호에게서 조선의 흔적을 찾아보기 어렵다.

조선의 부정적 아비로서 덕삼의 등장과 관련하여 또 하나 주목할 것은 그의 등장으로 인해 비로소 춘호의 결심이 굳어졌다는 사실이다. 이 점은 그간 자료의 미비로 인해 주목받지 못했다. <지원병>의 시나리오에는 현재 복원된 필름에 누락되어 있던 몇 장면들이 담겨 있다. 누락된 장면은 모두 여섯 장면이다. #31 숲속 산길, #32 춘호의 방, #33 춘호 모친의 방, #34 춘호의 집 바깥문, #35 경찰서장실, #36 분옥의 집 등이다. #31에서 덕삼은 마름 자리를 두고 춘호와 격한 실랑이를 벌인다. 덕삼은 적반하장 격으로 춘호가 마름 자리를 유지하려고 자신에 대한 험담을 늘어놓은 게 아니냐고 따지고 심지어 춘호의 뺨을 친다. 이어지는 #32에서 춘호는 비로소 그의 모친에게 자신의 지원병 출정 결심을 밝힌다. 사실 춘호는 마름 자리에 그다지 연연해하고 있지 않았다. 그럼에도 불구하고 덕삼은 그의 탐욕을 채우기 위해 끊임없이 춘호를 모함하고 공격하다 급기야 그를 폭행하기에 이른 것이다. 이로써 춘호의 환멸은 극에 달하고, 그는 지원병 출정 결심을 굳힌다. 결과적으로 덕삼은 탐욕에 찬 욕중환 몸뚱이를 춘호에게 내던짐으로써 춘호의 결심을 이끌어낸 셈이다.²¹⁾

춘호가 그의 모친에게 지원병 출정을 알리는 #32는 영화의 전개상 대

철저한가 하는 점을 단적으로 잘 보여준다.

20) 이덕기, 『영화 <수업료>와 조선영화의 좌표』, 『한국극예술연구』 제29집, 2009.4.

21) 이 장면에서 덕삼은 말다툼 끝에 춘호의 뺨을 때리고 결국 이 둘은 서로 뒤엉켜 싸움을 벌인다. 이 장면이 필름의 소실로 인해 누락된 것이 아니라면, 아마도 이러한 거친 욕박전이 문제가 되어 검열에서 제외되었을 가능성이 크다.

단히 중요한 위치에 놓여있다. <지원병>은 말 그대로 춘호가 지원병에 출정하기까지의 이야기를 다루고 있다. 춘호가 그의 결심을 굳히고 모친에게 그러한 사실을 알리는 이 장면이야말로 대단히 중요한 대목이 아닐 수 없다. 문체는 장면의 배치이다. 춘호가 야마가와 구장으로부터 지원병제 실시 소식을 전해들은 것은 아침이었고, 지원병 훈련소에 대한 상념에 빠져 있다가 돌연 등장한 덕삼에게 이끌려 한바탕 실랑이를 벌인 것은 한밤중의 일이었다. 춘호가 모친에게 자신의 결심을 밝히는 것은 덕삼과 실랑이를 벌이고 난 직후이다. 시간적 순서를 구구하게 나열한 것은 여기에 영화의 표면에는 드러나지 않는 또 다른 서사가 가로놓여 있기 때문이다. 그토록 지원병 출정을 소망하던 춘호라면 그 결심을 밝히는 것은 의당 #24 구장의 집 장면 직후에 배치되어야 마땅한 것이다. 그러나 영화에서 이 장면은 덕삼과의 다툼 이후에 배치되었다. 문체의 장면은 다음과 같다.

#32 춘호의 방

(중략)

춘호 어머니, 저 잠시 집을 떠나 있고 싶어요.

어머니 뭐라구. 갑자기 또 무슨 소리니?

춘호 너무 갑작스러운 얘기라서 놀라실 지도 모르겠지만, 저는 나라를 위해 몸을 바치고 싶어요.

어머니 나라를 위해서라고?

춘호 예, 어머니. 조선 사람도 군인이 될 수 있어요.

어머니 군인? 군대 말이나?

춘호 예, 맞아요.

어머니, 잠시 생각에 잠긴다.

어머니 이런 때 아버지가 살아 계신다면-

어머니, 짧게 한숨을 쉬고 방을 나간다.

춘호, 벽에 기대어 눈을 감고 있다.²²⁾

지원병 출정 결심을 알리는 그의 첫 마디는 “저 잠시 집을 떠나 있고 싶어요”이다. 이는 내선일체를 둘러싼 화려한 수사와는 거리가 멀다. 오히려 이 대목에서 춘호는 지원병을 욕망하기보다 다만 이곳-조선을 떠나고 싶다고 말하는 듯하다. 내선일체에 대한 신념과 변신에의 욕망으로 가득 찬 춘호이기에 그가 지원병 출정을 확정짓는 위 장면은 어떠한 주저와 망설임도 없을 것은 물론이요 감격과 환희에 찬 순간으로 묘사되어야 할 터이다. 그러나 이 영화에서 가장 감격스러워야 할 이 장면은 보는 바와 같이 대단히 무겁고 어둡다. 춘호는 대단히 조심스러우며 심지어 고뇌에 찬 듯이 보인다. 게다가 춘호의 지원병 출정 결심에 모친은 한숨을 내쉬고 춘호는 벽에 기대어 눈을 감는다.

더욱 이해하기 어려운 것은 이 중요한 대목에서 모친이 내뱉는 한 마디다. “이런 때 아버지가 살아 계신다면.” 이 한 마디는 대단히 역설적인데, 이는 춘호가 지원병 출정을 선언함으로써 조선의 아버지를 완결하는 바로 그 순간에 그의 모친에 의해 아버지의 부재가 다시금 확인된다는 점에서 그러하다. 조선의 아버지는 부정되자마자 곧바로 그 부재를 알린다. 여기서 조선의 아버지는 그 부재를 알림으로써 자신의 존재를 각인시킨다. 부재로써 존재하는 조선의 아버지는 마치 그간의 아버지를 지우기가 그쳐 자신의 부재를 확인시키기 위한 하나의 과정에 불과했음을 알리는 듯하다.

춘호가 그의 변신에 대한 욕망을 정당화한 것은 덕삼과 같은 조선의 부정적 아버지와 아가가와와 같은 새로운 아버지의 대비를 통해서였다. 지원병 출정 선포는 그러한 변신의 욕망을 완결 짓는 것이다. 적어도 여기까

22) 박영희 원작, 『紙上映畫 <지원병>』 제3회, 『국민신보』, 1940.6.16.

지 <지원병>은 ‘아버지 지우기’에 성공함과 동시에 내선일체 담론에 안전하게 포섭된다. 그러나 이 결정적인 장면에서 <지원병>은 불현듯 아버지의 부채를 다시금 상기시킨다. 모친을 매개로 다시 등장한 이 조선의 아버지는 자신의 부채를 상기시킴으로써 그 존재를 각인시킨다. 이러한 각인은 결코 지워지지 않는 조선의 흔적을 선명하게 드러내어, 결과적으로 이 영화가 전면에 내세운 내선일체 서사를 그 근본에서부터 뒤흔들고 있다.²³⁾

3. 정결에의 강박과 억압된 것들의 귀환

영화 <지원병>에 등장하는 인물 가운데 아마도 ‘분옥’만큼 이해하기 어려운 인물은 없을 것이다. 이 영화는 지원병을 내세워 내선일체를 노골적으로 선전하는 영화이기에 분옥의 등장은 어딘가 어색하고 앞뒤가 맞지 않기 때문이다. 영화 내내 고운 한복 차림으로 등장하는 분옥은 춘호의 아버지만큼이나 끝내 지울래야 지워지지 않는 ‘조선’을 환기시키는 인물이다.²⁴⁾ 춘호와와의 관계 또한 어색하기 짝이 없다. 이른바 자유연애를

23) 이 문제적 장면은 완성된 필름에는 누락되어 있다. 이것이 다만 우연한 사고에 의한 것이 아니라면, 이는 부채로서의 아버지의 자기증명이 인위적으로 삭제된 것임에 분명하다. 결과적으로 조선의 아버지는 끝내 자신의 존재를 삭제당해야만 했다.

24) 이 영화에서 분옥은 ‘분옥’이기보다는 자연인 문예봉에 가깝다. 일제 말 조선을 대표하는 배우-여배우에 한정되지 않는다.로서 문예봉은 여러 영화에 걸쳐 전형적인 조선의 여인상을 연기하였다. 전시체제 돌입 이후 문예봉은 순종적이고 현실적인 현모양처로 분하여 이른바 신체제 하의 총후 부인상을 선전하였다. 당시 가장 막강한 영향력을 지녔던 문예봉의 스타성은 이 시기 자연인 문예봉의 현모양처로서의 미덕과 결부되어 자연스럽게 총후 부인 담론에 포섭되었다. 그러나 총후 부인으로서 문예봉의 선전성은 전형적인 조선의 여인으로서 문예봉의 이미지와 공존하며 미묘한 간극을 만들어내곤 하였다. 그녀는 너무나 ‘조선적’이었다(이화진, 『국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들』, 『여성문학연구』 17, 2007.6; 박현희, 『문예봉과 김신재 1932~1945』, 선인, 2008 참조).

통해 맺어진 연인임에도 불구하고²⁵⁾ 영화에서 두 연인 사이의 애뜻한 감정은 전혀 찾아볼 수가 없다. 영화가 진행되는 내내 이 두 연인은 단 한번의 신체접촉도 없다. 춘호는 분옥을 그저 소 닭 보듯 하기 일쑤이고 분옥은 춘호의 주위를 맴돌기만 할 뿐 이렇다 할 행동을 취하지 않는다. 두 인물의 감정적인 거리가 가장 가까운 우물가 장면에서조차 춘호는 우물을 사이에 두고 분옥을 대한다. 흥미로운 것은 이 어색한 연인들이 애초 기획단계에서는 열정적인 사랑의 감정을 거침없이 표현하고 있었다는 점이다. 기획단계에서 공개된 <지원병>의 시놉시스는 다음과 같이 시작된다.

산밭에 점심때가 지나서-

얇은 비탈이 이어지는 산비탈에, 산밭을 개간하던 팽이를 쉬면서 춘호의 총명한 눈에는 또 다시 진지하게 무엇을 생각하는 빛이 떠올라왔다. (중략) 춘호 곁에는 국기[일장기-인용자]를 손에 맡아 권 약혼자 분옥이 웃음지은 얼굴로 서 있었다.

“앗! 누군가 했더니.”

“핏, 나인 줄 알면서…….”

한 쪽 손을 입에 갖다 대면서 분옥의 목소리는 기쁘기도 부끄럽기도 한 것 같다.

“네 발소리를, 나는 낙엽소린 줄 알았던 거야.”

“그러면 내 발소리도 아직 잘 모른다는 거네요, 호호호.”

춘호의 팔은, 본능적으로 분옥의 몸을 껴안았다. 남자의 가슴에서 조용한 얼굴을 올려 미소 짓는 분옥, **젊은 정열에 불타며 쉬이는 두 사람의 눈은 아름다웠다.**²⁶⁾ (강조-인용자)

25) 가난한 조각농의 딸이자 주인공 ‘춘호’의 정혼자인 이 여인은 집안끼리의 약속·분옥의 부친은 덕삼과 혼약을 맺었다.울 거스르고 스스로 ‘춘호’를 택하였다. 이를테면 이 두 주인공의 정혼은 연애의 결과, 즉 자의에 의한 것이지 타의에 의한 것이 아니다.

26) 『映畫物語 <志願兵>』, 『觀光朝鮮』, 1939.12.20. 72면.

이 장면에서 분옥은 처음이자 마지막으로 소리 내어 웃는다. 물론 이 장면은 영화화 과정에서 제외되었고, 완성 필름에서 분옥은 단 한 번도 소리 내어 웃지 않는다. 적어도 기획 단계에서 춘호와 분옥은 자연스러운 연인 관계였다. 인용에서 드러나듯 이 장면에는 연인 사이에서 자연스럽게 분출되는 사랑의 열정과 충동이 고스란히 담겨 있기 때문이다. 하지만 정작 완성된 필름에서 확인할 수 있는 것은 오로지 춘호와 분옥의 일방적인 중속관계일 뿐이다. 이 영화에서 분옥은 오로지 춘호의 출세만을 바라며 자신을 기꺼이 희생하는 여인이다. 인용한 시놉시스 상의 첫 장면과 대비되는 <지원병> 시나리오의 초반부는 다음과 같다.

#3 해변

(중략)

분옥 무슨 걱정이라도 있어요? 저 때문이죠?

춘호 아니, 어째서?

분옥 저도 저 자신을 잘 알고 있어요. 언젠가 소학교만 나오는 것은 곤란하다고 말했잖아요. 저도 잘 알고 있어요.

춘호 나도 마찬가지야. 중학교도 어중간하고.

분옥 아노, 비록 지금은 당신이 곡괭이를 들고 있지만, 당신이 어떤 생각을 하고 계시는지, 저는 당신이 언젠가는 그 곡괭이를 버릴 때가 올 거고, 저는 그때가 무서워요……

(중략)

춘호 뭐 북쪽으로나 가 볼까

분옥 혼자서?

춘호 그럼 함께 갈래?

분옥 짐이 될 거예요! 저는 관두겠어요.

분옥은 슬픈 얼굴을 한다. 춘호는 미소를 짓는다.²⁷⁾

27) 박영희 원작, 『紙上映畫 <지원병>』 제1회, 『국민신보』, 1940.6.2.

춘호의 고민에 찬 모습에 분옥은 그러한 고민이 자신으로 인한 것이라고 생각할 만큼 열등감에 찬 인물이다. 그녀는 춘호의 출세를 바라면서도 한편으로는 자신이 그런 춘호에게 어울리는 여성이 되지 못할 것이라는 불안함에 시달린다. 그런 분옥을 춘호는 미소 지으며 바라본다. 여기서 춘호의 미소는 의미심장하다. 출세를 위해 조만간 고향을 떠나겠다는 춘호의 말은 그저 분옥의 속마음을 떠보기 위해 그냥 던지는 말이 아니다. 실제로 그는 지원병 출정만을 고대하고 있다. 조만간 다가올 이별은 이미 기정사실에 가깝다. 따라서 춘호에게 필요한 것은 그러한 이별을 감내하고 끝끝내 춘호의 성공을 빌며 기다려줄 분옥의 헌신과 정결이다. 춘호의 미소는 분옥의 그러한 헌신과 정결에 대한 만족스러운 확신이다. 문제는 춘호의 만족스러운 미소와 대비되는 분옥의 ‘슬픈 얼굴’이다. 춘호의 욕망은 분옥의 헌신 위에서 실현된다.

두 인물의 관계에 있어 헌신과 정결은 언제나 분옥의 몫이다. <지원병>의 서사 진행에 있어 많은 비중을 차지하고 있는 두 연인간의 오해 장면들은 그러한 불균형을 극명하게 보여준다. 춘호를 돕고자 찾아온 영애가 춘호와 함께 산길을 걷는 장면에서 분옥은 말 한 마디 못하고 그저 두 사람의 뒤를 밟을 뿐이다. 양장 차림의 저 신여성이 자신의 정혼자를 빼앗아갈 지도 모른다는 불안과 속상함을 안고서도 분옥은 한 마디의 질문도 항변도 하지 못한다. 더욱 이해하기 어려운 것은 춘호의 태도다. 그는 자신과 영애를 뒤에서 지켜보던 분옥이 아무 말도 하지 못하고 돌아서는 그 순간에조차 아무런 행동을 취하지 않는다. 오히려 춘호는 분옥이 창식과 나란히 앉아있는 장면을 목도하자 마치 엄숙한 판관처럼 분옥을 노려본다. 단지 외간 남자와 나란히 앉아 있었다는 사실 하나만으로도 춘호는 분노하고 분옥은 당혹스러움에 몸 둘 바를 몰라 한다. 이 장면에서 춘호와 분옥의 관계는 건조하다 못해 기이하기까지 한데, 영화에서 카메라는 춘호의 분노를 양각으로, 어쩔 줄 몰라 하는 분옥의 당혹감을 부각으로 번갈아 보여준다. 이 장면에서 춘호와 분옥의 관계는 연인관계

라기 보다는 차라리 주인과 종의 관계에 가깝다.

양각의 춘호와 부감의 분옥에서 드러나듯 두 인물의 관계는 철저하게 종속적이다. 연극을 비롯한 여타의 문학 텍스트에서 지식인 남성 인물의 여성에 대한 태도와 입장이 기본적으로 일방적인 권력관계에 기초하고 있다는 점은 이미 두루 논의된 바 있으나,²⁸⁾ <지원병>에서 그러한 권력 관계는 지나치리 만큼 과장되어 있다. 오로지 춘호의 성공만을 바라는 순종적인 여인으로서 분옥은 춘호에 대하여 어떠한 원망이나 항변도 하지 않고, 오히려 춘호의 사소한 오해에 몸 둘 바를 몰라 한다. 이는 일종의 강박으로 보인다. 춘호의 오해는 어디까지나 창식의 경박한 행동에서 비롯된 것이다. 더구나 영애와의 장면들에서 춘호가 보인 행동들을 감안한다면 춘호의 오해란 사실 그의 용졸함, 혹은 그의 불안을 드러낸 것에 불과하다. 그럼에도 불구하고 분옥은 자신이 죄인이라도 된 듯이 차마 춘호를 정면으로 응시조차 하지 못한다. 이 장면에서 분옥은 마치 춘호에 대한 자신의 진심에 단 하나의 흠이라도 용납할 수 없는 듯 보인다. <지원병>은 이렇듯 분옥을 통해 정결에의 강박을 노출한다.

분옥의 춘호에 대한 헌신이 절정에 달하는 것은 춘호가 지원병 출정 결심을 밝히는 #38 우물가에 가는 길 장면이다. 자신의 정혼자가 제국의 군인이 되어 죽음을 건 출세에 나서겠다는 결심에 분옥은 조금의 흔들림조차 없다. 오히려 그녀는 춘호에게 훌륭한 군인이 되라고 당부한다. 영화의 초반부에서 예고되었듯이 분옥은 이미 춘호의 그 어떤 결정에도 따를 마음의 각오가 되어 있었다. 이 지고지순함이야말로 춘호가 마음 놓고 제국의 군인으로 나설 수 있는 단 하나의 확고한 보증이다. 분옥의 헌신이 있었기에 비로소 춘호는 지원병이 될 수 있었다. 춘호는 바로 그 점

28) 이 시기 근대적 주체 구성의 문제를 여성의 타자화와 결부 지어 바라본 논의로 이승희의 연구를 들 수 있겠다. 여성의 타자화 문제는 근대 사실주의극의 성립과 전개과정을 살펴보는 그녀의 일련의 작업에 있어 중요한 주제 가운데 하나이다(이승희, 『초기 근대희곡의 근대적 주체 구성에 대한 연구』, 『한국극예술연구』 제12집, 2000.10; 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004).

을 못 미더워하였다. 분옥에 대한 사소한 오해에 것처럼 민감하게 반응했던 것이 이를 증명한다. 춘호에게는 그의 지원병 출정 결심에 한숨짓는 노모와 어린 누이동생이 있다. 분옥은 묵묵히 그들을 보살필 것이다.

애초 기획단계에서의 첫 장면이 영화화 과정에서 제외된 것 또한 이러한 맥락에서 바라볼 필요가 있다. 헌신과 정결의 화신으로서 분옥은 그녀의 티끌 하나 없이 고운 한복차림 만큼이나 비현실적인 인물이다. 그녀의 애정은 감정을 최소화한 채 오로지 일방적인 헌신과 정결만으로 채워져 있기 때문이다. 정혼자를 위해 오로지 헌신하는 이 여성에게는 사랑의 열정과 충동이 허락될 수 없었다. 그것은 너무나 가변적이고 경박하다. 그녀는 어디까지나 정결하고 순수해야 하는 것이다. 여기서 분옥은 거의 자동적으로 ‘일부중사’, ‘절개’ 따위의 낡은 도덕관념을 떠올리게 한다. 신문학 초기에 그러한 여성상은 비판과 극복의 대상이었다는 점에서 이것은 일종의 문화적 퇴행이다. 비록 분옥은 교육 수준에서나 계급적 처지에서나 영애와 같은 신여성에 비하여 열등한 존재라 하겠으나, 그녀는 춘호에 대한 헌신과 정결만으로 그러한 외적 조건을 일거에 뛰어넘는다. 춘호에 대한 헌신과 정결로 그녀는 간단히 영애라는 신여성의 도전을 물리치는 것이다.²⁹⁾

양장의 영애와 대조적으로 언제나 깨끗한 한복 차림의 분옥은 그녀를 둘러싼 아름다운 조선의 풍광과 어우러져 ‘조선’에 대한 강한 긍정을 수행한다. 아름다운 바닷가 바위 위, 수풀이 우거진 숲 속 산길, 들꽃이 만발한 언덕 등 분옥이 등장하는 대개의 장면에서 조선의 자연은 그녀의 고운 한복만큼이나 수려하고 아름답다. 여기서 영화는 분옥을 자연의 일

29) 전시체제가 일제는 총후 부인 담론을 통해 여성을 총력전에 동원하고자 하였다. 총후 부인의 정체성은 신여성의 정체성을 강하게 부정하고 구시대적 여성을 새롭게 조직하는 방식으로 구성되었다. 이 시기 일제 파시즘의 젠더 정치학에 관해서는 권명아의 일련의 작업을 참조하였다(권명아, 『총후 부인, 신여성, 그리고 스키타-전시 동원체제하 총후 부인 담론 연구』, 『상허학보』 제12집, 2003.2; 『역사적 파시즘』, 책세상, 2005).

부이자 조선 그 자체로서 이미지화 한다.³⁰⁾ 이에 반해 <지원병>에 등장하는 부정적인 인물 군상들은 언제나 그에 대응하는 부정적인 공간 안에서 그들의 부정을 드러낸다. 분옥의 늙은 아버지가 앉아 있는 낡은 초가가 그러하고 덕삼이 소작인들과 음모를 꾸미는 기생집이 그러하다. 낡고 초라한 초가는 조선의 미개함과 조용하고 더러운 음모와 향락이 넘실대는 기생집은 타락한 조선을 이미지화 한다. 물론 분옥에게서도 조선의 부정적인 일면이 현저하다. 그녀는 가난한 시골 처녀이자 교육받지 못한 미개한 여성인 것이다. 그와 동시에 분옥은 춘호에 대한 헌신과 정결로써 조선의 전통적인 가치를 표상하고 긍정한다. 여기서 조선의 옛 도덕은 분옥을 둘러싼 아름다운 조선의 자연과 동궐에 놓인다. ‘문화’의 관점에서 교육받지 못하고 가난한 시골 처녀 분옥이 낡고 촌스러운 ‘조선’·이것이야말로 춘호가 그토록 벗어나고자 했던 ‘개구리’의 세계다. 이를 표상한다면, ‘자연’의 관점에서 분옥은 헌신과 정결이라는 조선의 전통적인 가치를 표상한다. 이러한 이중의 의미작용을 통해 분옥은 조선에 대한 부정과 긍정을 동시에 수행하고 있다.

이제 문제의 우물가 장면으로 시선을 돌려보자. 춘호가 그의 모친에게 자신의 결심을 밝히는 장면만큼이나 이 우물가 장면은 이 영화에서 대단히 중요한 대목이다. 이 장면을 통해 춘호의 지원병 출정이 비로소 확정적인 것이 되기 때문이다. 여기서 춘호는 예외적으로 한복 차림을 하고 있다. 우물가에서 한복 차림의 두 연인이 두런두런 얘기를 나누며 물을 길는다. 여기서 분옥은 춘호의 출정 결심에 훌륭한 제국 군인이 될 것을

30) 여기서 ‘자연’과 ‘문명’에 관한 레이 초우의 논의를 참조하는 것은 유효해 보인다. 레이 초우는 하나의 문화가 그 의미작용 전반에 있어 위기에 처했을 때 기원에 대한 환상이 생겨나면서 이른바 ‘원시적 열정’이라는 감성 구조가 형성된다고 논하였다. 여기서 ‘원시적 열정’은 기원적인 것에 집착하여 ‘문화’와 ‘자연’이라는 이중의 의미작용을 불러일으킨다. ‘문화’의 관점에서 기원적인 것은 고대적이고 후진적이거나 ‘자연’의 관점에서 시원적이고 신비로운 그 어떤 것이다(레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004, 40~46, 64~81면).

당부한다. 춘호의 모친이 불현듯 부재한 아버지를 상기시키는 장면만큼이나 이 장면 또한 기이하다. 전형적인 옛 조선의 여인으로서 분옥이 제시되는 이 순간은 춘호가 지원병을 통해 조선인이 아닌 일본인으로서의 변신을 꾀하는 바로 그 순간이기 때문이다. 영화의 가장 중요한 핵심이라 할 변신의 순간에 <지원병>은 역설적이게도 옛 조선의 낡은 가치로 돌연 회귀하고 있는 것이다.³¹⁾

‘분옥’이라는 인물을 통해서 살펴본바 <지원병>에서 춘호의 아버지와 변신은 결코 성공적이지 못하였음이 분명하다. ‘아버지 지우기’를 감행하면서까지 철저히 ‘일본인-되기’에 나섰으나 이 익숙한 조선의 여인은 그러한 ‘일본인-되기’를 일거에 원점으로 되돌린다. <지원병>은 내선일체를 줄기차게 외치는 만큼 ‘조선’을 욕망하고 있다. ‘분옥’은 지원병을 향한 춘호의 욕망이 낡은 또 다른 욕망의 현현이자, 직설법의 이면에 가라앉아있던 잔여의 수사이다. 변신에의 욕망이 크면 클수록 그에 따르는 위기감-자신의 존재가 지워질 지도 모른다는 공포 또한 커진다. 그에 따라 억압되었던 것들이 불현듯 자신의 존재를 수면 위에 드러낸다. 변신에의 소망이 완성되는 바로 그 순간 춘호는 분옥을 따라 고운 한복 차림으로 물을 길는다. 이 아이러니한 변신의 순간이야말로 <지원병>이 도달한 내선일체의 종착점이다.

31) 더구나 분옥이 그려낸 전통적인 여성상이 하나의 민족을 표상하는 일종의 스테레오 타입이라는 점을 떠올려 볼 때 분옥의 존재는 이 영화의 주제가 비추어 대단히 모순적이다. 조지 L. 모스는 민족주의의 형성과정에서 섹슈얼리티가 어떻게 관계 맺고 기능하는가 하는 점을 독일과 영국 등 주요 유럽 국가들의 사례를 통해 논한 바 있다. 그에 따르면 “민족주의는 역사와 자연, 그리고 영원한 미의 불변적 힘에 내재하는 이상을 획득하기 위해 산업사회 이전의 가치들에 눈을 돌렸다.”(조지 L. 모스, 서강여성문학연구회 옮김, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』, 소명출판, 2004. 56면.) 이 과정에 여성은 언제나 전통 질서의 수호자로서 표상되었다.

4. <지원병>의 실패와 내선일체의 불가능성-결론을 대신하여

‘지원병’이라는 제국의 부름에 대한 적극적인 응답으로서 <지원병>은 ‘내선일체’를 구현함에 있어 ‘비슷하지만-다른’ 피식민자의 ‘차이’를 드러낸다는 점에서 대단히 불온한 정치적 함의를 담고 있다. <지원병>은 아비 지우기를 통한 철저한 ‘조선의 부정’에 나서면서도 다시금 조선으로 회귀하는 이중성을 보인다. 주인공 춘호가 드디어 자신의 지원병 출정 결심을 밝히는 장면들에서 모친은 불현듯 아비의 부재를 상기시키고 춘호는 분육과 나란히 고운 한복 차림으로 물을 길는다. 여기서 춘호의 ‘조선’에 대한 결별과 청산에의 의지는 대단히 혼란스럽고 불충분한 것으로 보인다. 여전히 과거에 얽매어 있는 춘호로부터 이 영화의 실패를 예감하는 것은 그리 어려운 일이 아니다.

영화 <지원병>은 애초에 일본 시장을 노린 기획이었다. 이는 이 영화가 국내 개봉에 앞서 일본에서 먼저 개봉되었다는 사실에서도 확인된다. <지원병>은 1940년 6월 10일 도쿄에서 첫 시사회를 가진 후,³²⁾ 그 해 8월 1일 데이코쿠칸 帝國館에서 개봉되었다.³³⁾ 그러나 이 영화에 대한 일본 평단의 평가는 그야말로 참혹한 수준이었다. 한 예로 시미즈 아키라 清水晶은 이 영화를 보는 내내 “몸 둘 곳을 완전히 잘못 찾은 것처럼 몹시 건디기 어렵고 어찌할 바를 모르겠으며, 한시라도 바빠 해방되고 싶은, 몹시 고통스러운 기분에 차 있”었다고 평하며 조선영화는 내지의 그것보다 적어도 10년은 뒤떨어지는 것이라고 단언하였다.³⁴⁾ 시미즈 아키라의 평을 비롯하여 일본 평단은 주로 이 영화의 영화적 완성도를 문제 삼았

32) 福田清人, 앞의 글. 참고로 이 시사회에서 <지원병>은 清水宏의 <ともたち>와 함께 상영되었다. <ともたち>는 소학교를 배경으로 내선일체를 선전한 영화로 조선 총독부 철도국의 위촉을 받아 제작되었다.

33) 일본영화데이터베이스, <http://www.jmdb.ne.jp/1940/bp003140.htm>

34) 시미즈 아키라, 『映畫評論』, 1940.8.

다. 구성은 졸렬하고 인물은 성격화가 미비하며, 무엇보다 도무지 박력이 없이 지루한 템포가 이들을 괴롭혔다.³⁵⁾

영화 <지원병>에 대하여 일본 평단은 다만 표면에 드러난 영화적 완성도의 문제를 지적하고 있으나, 앞서 논한 바와 같이 이는 어디까지나 내선일체와 관련한 담론적 균열에서 비롯되는 것이다. 영화의 시작에서부터 춘호는 지원병을 소망하고 있고, 이 소망은 영화가 종결되기까지만 한 번도 흔들리지 않는다. 그럼에도 불구하고 춘호의 지원병 출정 선언은 영화의 말미에 가서야 이루어지고 그로써 영화는 종결된다. 표면상 춘호의 지원병 출정이 지연될 이유나 방해 요소가 전혀 없기에 이러한 서사 진행은 영화를 대단히 지루한 템포로 이끈다. 또한 방해요소가 전혀 없다는 사실은 서사의 기본적인 구성 자체를 불구적인 것으로 만든다. 춘호가 지원병에 출정하기까지 일어나는 여타의 사건들-덱삼이 춘호의 마름 자리를 빼앗는다든지, 창식이 분옥에게 수작을 건다든지 하는 일들은 정작 춘호의 지원병 출정 결심에 아무런 영향을 미치지 않기 때문이다.³⁶⁾ 여기서 이 영화를 지루하게 만드는 주원인이라 할 춘호의 확고부동함은 '내선일체'에서 비롯된다. 그는 내선일체의 완전한 실현을 소망한다. 하지만 이것은 결국 동어반복이다. 지원병 출정에 대한 확신이 내선일체에 대한 확신에서 비롯된다는 것은 다만 수사적인 트릭에 불과하다. 보다 근본적인 질문은 '그는 왜 일본인이 되고자 하는가?'이다. 이러한 질문에 <지원병>은 아무런 답변도 하지 않는다. 적어도 공식적인 담론 공간

35) “안석영은 뒤에 <지원병>을 제작하고 있으나, 이것은 도무지 박력이 없는 것으로 특필할 가치가 없다.”(水正れい子, 『朝鮮映畫製作界をかへりみて』, 『新映畫』, 1942.11.90면) “주인공의 심리 묘사 부족이라든가, 반도영화에 따라다니는 너무 느린 템포라든가, 깊은 산 속의 농촌인가 생각하면 갑자기 해안이 이어지거나 하는 결점”(福田清人, 『朝鮮の映畫と文學』, 『觀光朝鮮』, 1940.7, 6면)

36) 한 예로 ‘영애’가 마름일과 관련해 힘이 되어주겠다는 말을 하자 춘호는 그러한 일이 자신에게는 그다지 중요한 일이 아니라고 말한다. 그에게 그보다 중요한 일은 따로 있다. “지금은 저 혼자만의 생활을 생각하고 있을 때가 아닙니다. 보십시오. 총후의 반도인들이 각성한 모습을. 젊은 우리들이 모두 신민으로서 봉사할 때가 왔습니다.”(박영희 원작, 『紙上映畫 <지원병>』 제2회, 『국민신보』, 1940.6.9)

에서 내선인 간의 평등과 차별에 관한 언설은 철저히 금지되어 있기 때문이다. 이를테면 이 영화는 일본인이 되지 않고서는 그저 ‘개구리’로 밖에 살아갈 수 없는 조선인의 현실에 대해서는 침묵으로 일관하는 것이다. 그 결과 ‘내선일체’를 절규하면서도 <지원병>은 일본인이 되어야만 하는 이유에 대하여 아무 것도 말하지 못한 셈이다. ‘도무지 박력이 없는’ 느린 템포가 다만 연출자의 미학적 취향에서만 비롯된 것은 아니다.

일본 평단의 냉혹한 평가는 즉각 국내 개봉에 치명적인 영향을 미쳤다.³⁷⁾ 국내 개봉에 앞서 이미 일본에서 처참한 실패를 맞본 이 영화의 배급에 조선영화계가 그리 적극적으로 나설 가능성은 희박하였기 때문이다. 영화 <지원병>이 조선에 개봉된 것은 1941년 3월 19일이었다.³⁸⁾ 이 영화가 기획된 것은 1939년 6월이므로 기획에서 개봉까지 무려 2년에 가까운 시일이 소요된 것이다.³⁹⁾ 특히 영화 완성 이후 개봉까지 많은 간격이 생겼다. <지원병>은 이미 1940년 3월 후시녹음을 마치고 완성된 상황이었다.⁴⁰⁾ 이는 당시 영화 제작 관행에 비추어 대단히 이례적이다. 대개의 영화가 기획에서 개봉까지 걸리는 시간은 1년 이내였기 때문이다.⁴¹⁾ 이로 인해 <지원병>은 시국에 편승한 취재에도 불구하고 그러한 이점을 전혀 살리지 못하였다. 개봉이 지연됨에 따라 ‘지원병’이라는 소재 자체가 갖는 신선함이 거의 사라졌기 때문이다. 한 예로 1941년 5월에 열린 좌담회에서 박기채는 이 영화에 대하여 “<지원병>은 사실 핸디캡이

37) 발성영화로 전환한 조선영화계는 무엇보다 일본 시장의 개척이 절실하였다. 조선 내 극장수로는 발성영화의 제작비를 감당할 만큼의 시장규모가 형성되지 못하였던 탓에 해외시장의 개척은 그야말로 사활을 건 문제였다. <지원병>이 국내 개봉에 앞서 미리 일본에서 시사회 및 첫 개봉을 가진 것은 바로 그러한 필요에서 기인한 것이었다. 그만큼 <지원병>의 일본에서의 실패는 뼈아픈 것이었다.

38) 『광고』, 『매일신보』, 1941.3.19.

39) 『지원병 □□□식 토키영화로』, 『조선일보』, 1939.6.8.

40) 박영희, 『영화 <지원병>』, 『경성일보』, 1940.3.24. 박영희는 여기서 원작자로서 영화 <지원병>이 완성된 소감을 간단히 밝히고 있다.

41) 한 예로 같은 시기 제작된 <수업료>는 1939년 4월을 전후하여 기획에 들어가 이듬해 1940년 4월 29일에 개봉되었다.

많았습니다. 영화란 일 년이 넘으면 태고적 같은 느낌을 주는 것인데 그것이 <복지만리>와 <집 없는 천사>와 때를 가지 하여 나왔다는 것부터 석영에게는 불유쾌했을 줄 압니다.”⁴²⁾ 라고 언급하였다. 개봉이 지연됨에 따라 소재가 갖는 이점이 사라지고 오히려 “태고적 같은 느낌을 주는” 헨디캡마저 안게 되었지만, 정작 영화 제작단계에서는 시일에 쫓기며 촬영을 강행해야 했다. 앞서 언급한 좌담회에서 안중화는 “감격이 희박하여서 실패작”이라는 서광제에 비판에 대하여 “인물도 마음대로 움직일 수 없었고 시간도 여유가 없었으니 실감이 나올 까닭이 있습니까?”라며 변호하였다.⁴³⁾

국내 개봉이 지연됨에 따라 흥행에 커다란 차질을 빚었으나 일제 당국은 이 영화에 대하여 그 어떤 지원도 하지 않았다. 오히려 그들은 철저한 무관심으로 일관하였다. 여기서 상기할 것은 후일 안중화가 따로 항목을 두어 적극적으로 변명을 했을 만큼 이 영화가 노골적인 친일 선전영화라는 사실이다.⁴⁴⁾ 비록 일본 평단으로부터 최악의 평가를 받았을 지언정 <지원병>은 내선일체를 노골적이고도 적극적으로 선전하는 영화였기에 이 영화의 국내 개봉을 둘러싼 일제 당국의 미온적이고도 무관심한 태도는 언뜻 이해가 가지 않는 대목이다. 이는 <지원병>과 때를 같이 하여 제작된 <승리의 딸>이 조선 최초로 조선총독부 인정 문화영화로 선정되면서 일제 당국의 적극적인 지지와 후원을 얻었던 사실과 대조되며,⁴⁵⁾ 이 영화의 뒤를 이어 소재면에서나 주제면에서나 거의 흡사한 외양을 갖추고 등장한 <그대와 나>에 쏟아진 일제 당국의 적극적인 관심과 후원과도 대조된다.⁴⁶⁾ <승리의 딸>은 상업적 이해관계를 떠난 문화

42) 안중화 외, 『영화감독이 말하는 조선영화정세 좌담회』, 『신시대』, 1941.5, 132면.

43) 위 좌담회, 131면.

44) 안중화는 최고 형식의 한국영화사인 『한국영화추진비서』(출주각, 1962)에서 “안석영이 왜 <지원병>을?”이라는 항목을 따로 두어 안석영의 친일 행각에 대하여 적극적으로 변호하고 있다.

45) 『광고』, 『매일신보』, 1940.10.1.

영화라는 점에서 논의로 치더라도 <그대와 나>에 대한 일제 당국의 적극적인 지지는 <지원병>에 대한 무관심과 냉대가 얼마나 심각한 수준이 있었는가를 보여준다.

일제 당국은 민간 영화사에 의해 제작된 <지원병>이 아니라 조선군보 도부가 직접 제작에 나선 또 다른 지원병 선전 영화 <그대와 나>에 관심을 집중하였다. <그대와 나>는 영화의 내용도 내용이거니와 무엇보다 ‘내선만 협력’을 내세운 기획과 조선군보도부의 영화 제작이라는 외적 측면이 부각되었다. 영화 제작에 있어 ‘내선만 협력’은 이미 조선영화계의 중요한 경향이자 여전히 조선영화계가 지향해야 할 방향이었다.⁴⁷⁾ 또한 조선군보도부의 영화계 개입은 당시로서 일대 사건이었다. 이 영화를 계기로 일제는 후원이나 의뢰의 형식이 아니라 자신들이 직접 영화 제작에 나서는 쪽을 택하였다. 이는 두 말할 것 없이 영화에 대한 일제의 정책이 직접 통제 및 제작으로 전환되었음을 말한다. 여기에 조선의 영화인들은 그 속마음이야 어떠하였을지 알 수 없으나 즉각적으로 환영과 찬사로 응답하였다. 이들의 찬사 또한 제작 외적인 부분에 집중되었다.⁴⁸⁾ 그러나 정작 <그대와 나>의 영화적 완성도는 <지원병>에 비해 그리 나을 것이 없는 수준이었다. 이 영화를 추천하였던 일본 문부성은 추천에

46) 각종 언론매체를 통한 광고와 홍보는 물론이요 배급에 있어서도 별도로 “<君と僕> 보급회”가 설치되었을 정도로 이 영화에 대한 당국의 지원은 대단한 것이었다. 日本映畫雜誌協會 編, 『映畫年鑑』, 1942.9, 7-3면.

47) 당시 조선영화인협회장을 맡고 있던 안종화는 1940년 한 해 동안의 조선영화계를 결산하는 자리에서 “작품을 통하야서는 내선만일체의 교류를 보렸스니 이것의 실현으로 우선 제작과 영화인의 교류가 자졌”음을 중요한 성과로 제시하였다. 안종화, 『문화 일 년의 총결산-영화계』, 『조광』, 1940.12, 137면.

48) 한 예로 박기채는 <그대와 나>에 대하여 “이 영화는 반다시 제국의 대동아공영권 확립에 큰 힘이 될 것을 의심치 않는 동시에 다단한 조선영화계의 과거의 미숙을 탄식도 하였스나 영화로써 민중을 지도하려는 조선군보도부의 적극적인 의도는 압흐로 새 발전을 □□한 조선영화의 제작에 적극적인 지도가 있을 것을 미더 의심치 않는다.”라고 그 감상을 밝혔다. 정작 영화의 내용에 관한 언급은 전혀 없는 채로 박기채는 이 영화의 의의로 조선군보도부의 적극적인 지도를 들고 있다(박기채, 『건전오락의 국민영화, 반도영화계에 조흔 영향』, 『매일신보』, 1941.11.22).

도 불구하고 이 영화가 극적 구성을 결여한 채 유명 배우를 그저 나열하고 있음을 지적하였고,⁴⁹⁾ 이 영화를 일본에 알리는 한 기사는 그 기획의 획기성을 강조하는 한편 드라마의 부자연성과 영화적 요소의 빈약함에 대하여 아쉬움을 토로하는 등,⁵⁰⁾ <그대와 나>의 영화적 완성도에 대한 아쉬움과 비판은 일일이 그 예를 나열하기 힘들 정도다.

영화 <그대와 나>를 둘러싼 영화계의 상황과 조건이 <지원병>의 그것과 판이하게 달랐음은 분명해 보인다. 그럼에도 불구하고 그러한 외적 조건만으로 <지원병>에 대한 일제 당국의 냉대를 충분히 설명하기는 어려워 보인다. 두 영화는 제작시기가 다를 뿐만 아니라 <지원병>의 성공 여부가 <그대와 나>의 성공과는 이렇다 할 관련이 없다고 판단되기 때문이다. 보다 근본적인 원인은 <지원병>이 지닌 담론적 균열-제국의 통치 이념이자 동원의 담론으로서 ‘내선일체’를 직설법으로 선전함에도 불구하고 식민지 조선의 ‘비슷하지만 결코 같지 않은 차이’를 드러내고 있다는 점에서 찾아야 한다. 춘호의 지원병 출정은 ‘국민의 자격’을 획득하기 위한 결단이며, 근본적으로 그것은 ‘조선’에 대한 부정과 변신에의 욕망에서 비롯된다. 이를테면 이 영화는 ‘조선’과의 결별, 다시 말해 ‘내선일체’라는 역사적 사건에 맞닥뜨린 식민지 지식인이 과거의 조선을 청산하고 제국의 신민으로 거듭남을 선언한 영화이다. 춘호가 욕망하는 조선인의 ‘일본인-되기’로서 내선일체는 오로지 조선인이 스스로 철저히 ‘조선’을 부정함으로써만이 완성되는 것이다. 살펴본바 이 영화에서 춘호의 민족에 대한 총체적인 자기 부정은 거의 본능적으로 ‘조선’에 대한 강한 향수와 애착을 불러일으킨다. 춘호의 모친과 분옥에게서 현저히 드러나듯 이미 과거의 것이 되어버린 ‘조선’-현재의 ‘조선’은 부정되어야만 하기에-은 그것이 비록 시간의 차원에서 언제나 뒤쳐질 수밖에 없는 운명에 놓여있다 해도 언제나 아름답고도 가치 있는 ‘과거’로서 영원히 살아

49) 위의 자료, 7-9면.

50) 秦猛, 「朝鮮映畫のこと」, 『文化朝鮮』, 1942.1, 80면.

있는 것이다. 이로써 ‘조선’은 식민자와 피식민자의 ‘차이’를 강화시키고, 결과적으로 ‘내선일체’를 모순적인 것으로 만들어버린다. 이는 정치적 구호이자 통치이념으로서 ‘내선일체’의 불가능성을 드러내는 효과를 갖는다.⁵¹⁾

<지원병>은 제국의 위정자들에게 결코 환영받지 못했다. 이러한 결과는 이 영화가 전면에 내세운 ‘내선일체’에 스스로 실패한 데서 비롯된 것이다. 춘호의 ‘일본인 되기’는 어디까지나 ‘제국’의 승인을 전제하는 것이었다. 그러나 제국의 위정자들은 조선의 민간 자본에 의해 제작된 이 절박한 ‘내선일체’ 영화를 그다지 반기지 않았다. 보다 근본적으로 그들은 결코 이 영화가 그리는 ‘조선’을 승인하지 않았다. ‘조선’은 어디까지나 제국의 일부이자 변방으로서, 그것은 ‘비슷하지만 결코 같을 수는 없는’ 존재였기 때문이다. 아이러니한 것은 ‘내선일체’를 둘러싼 이러한 딜레마가 <그대와 나>에서조차 반복되었다는 점이다. 조선군보도부의 지휘 아래 일본, 조선, 만주 삼국의 유명 배우와 일본의 영화 역량을 총동원한 이 영화조차 제국의 승인을 얻는 데에는 끝내 실패하였다. ‘내선일체’의 기획의도를 높이 평가받아 일본 문부성의 추천까지 받았던 이 영화 또한 결국은 조선어 사용이 문제가 되어 일본 내 상영이 허가되지 않았다.⁵²⁾ 영화 <지원병>의 실패는 이렇듯 <그대와 나>에서도 반복되었고, 조선 영화를 통한 ‘내선일체의 구현’은 끝내 불가능한 구호로 남았다.

51) 물론 이러한 ‘차이’가 <지원병>에 국한되는 것은 아니다. ‘내선만 협력’의 화려한 기획 아래 제작된 <그대와 나> 또한 영화의 곳곳에 그러한 ‘차이’를 배치해두고 있다. 두 영화의 차이는 그러한 ‘차이’, 다시 말해 조선색을 드러냄에 있어 서로 다른 전략을 취한다는 점에 있다. 이 시기 조선영화가 로컬리티를 다음에 있어 일정한 방향전환이 필요했다는 점은 이미 <수업료>의 사례에서도 확인되는 바(이덕기, 『영화 <수업료>와 조선영화의 좌표』) 여전히 제국의 과거이자 극복의 대상으로서 ‘조선’을 그리는 <지원병>의 전략은 내선일체의 지상명령 아래 묵하 일본화한 조선, 제국의 일부로 비약하는 조선을 그리는 <수업료>와 <그대와 나>의 전략과 뚜렷한 차이를 드러내고 있다. 이점에 관해서는 자리를 달리하여 논하고자 한다.

52) 歸山敎正, 『朝鮮映畫界の印象』, 『映畫旬報』, 1942.6.18, 19~20면.

참고 문헌

1차 자료

- 『映畫物語 <志願兵>』, 『觀光朝鮮』, 1939.12.20.
 박영희 원작, 『紙上映畫 <지원병>』, 『국민신보』, 1940.6.9~
 <지원병>, DVD타이틀, 2007-KDVD0132, 한국영상자료원, 2007.
 『동양지광』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『京城日報』, 『삼천리』, 『신시대』 등 국내
 잡지와 신문
 『觀光朝鮮』, 『新映畫』, 『映畫旬報』, 『映畫評論』 등 국외 잡지
 『朝鮮總督府官報』, 1937.7.16.
 『鮮內兵事部長會議書類提出ノ件』, 『密大日記』, 1939.2.
 日本映畫雜誌協會 編, 『映畫年鑑』, 1942.9.
 일본영화데이터베이스, <http://www.jmdb.ne.jp/1940/bp003140.htm>

2차 자료

- 권명아, 「충후 부인, 신여성, 그리고 스파이-전시 동원체제하 충후 부인 담론 연구」, 『상허학보』 제12집, 2003.2.
 권명아, 『역사적 파시즘』, 책세상, 2005.
 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.
 레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004.
 미야다 세스코, 이영랑 옮김, 『조선민중과 ‘황민화’ 정책』, 일조각, 1994.
 박현희, 『문예봉과 김신재 1932~1945』, 선인, 2008.
 안자코 유카, 「조선총독부의 ‘총동원체제’(1937~1945) 형성 정책」, 고려대 박사학위논문, 2006.
 안중화, 『한국영화측면비사』, 춘추각, 1962.
 유현목, 『한국영화발달사』, 책누리, 1997.
 이덕기, 「일제하 전시체제기(1938~1945) 조선영화 제작목록의 재구」, 『한국극예술연구』 제28집, 2008.10.
 이덕기, 「영화 <수업료>와 조선영화의 좌표」, 『한국극예술연구』 제29집, 2009.4.
 이순진, 「식민지 시대의 극영화들, 그 단절과 연속성」, 『발굴된 과거』, 한국영상자료원, 2007.

- 이승희, 「초기 근대희곡의 근대적 주제 구성에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제12집, 2000.10.
- 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.
- 이영재, 『제국 일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.
- 이효인, 『한국영화역사강의1』, 이론과실천, 1992.
- 이화진, ‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들, 『여성문학연구』 17, 2007.6.
- 조지 L. 모스, 서강여성문학연구회 옮김, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』, 소명출판, 2004.
- 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2002.

Abstract

Calling of Imperial, Missed Answer

-On The Cinema *Jiwonbyoung* and The Problem of 'Naeson Ilchae'-

Lee Ducgi

Following the outbreak of the Sino-Japanese War, imperial Japan tried to prepare a full wartime mobilization with their 'Naeson Ilchae' propaganda, meaning Japan and Joseon should be one, undoubtedly under Japan's domination. In 1938, the Japanese Empire promulgated an imperial order to draft enough volunteer soldiers, which got Japan itself in high gear to gather 'volunteer' soldiers from Joseon. The film *Jiwonbyoung* was made as an immediate and strong response to these wartime calls from the Japanese Empire. The protagonist, Chunho hopes to erase everything he has gotten from his father in order to acquire qualifications to become a complete Japanese. The movie, at the same time, uses another main character, Bunok, to naturalize Joseon. This traditional female character provokes a sense of nostalgia for the dominated homeland, idealizing Joseon's traditional virtues such as devotion, chastity, and faithfulness. This duplicity in the film was why it could not get permission to be screened; that is, *Jiwonbyoung* was aiming for 'Naeson Ilchae' propaganda, whereas reminding audiences of the nation, Joseon. Another movie, which led up to *Jiwonbyoung*, *Kimitoboku*, the title of which means 'you and I both' in Japanese, also failed to get approval from the empire because of its frequent use of Korean language, although far more active in supporting the propaganda in it. The Japanese Empire, actually, was not to approve any Joseon-made movies. In this sense, *Jiwonbyoung* can be shown as one of the most realistic examples that had shown Joseon movies' contradiction during Japanese wartimes.

Key words : *Jiwonbyoung* Ahn Soekyoung, Pak Younghee, 'Naeson Ilchae', Joseon cinema, *KimitaBoku*

접 수 일 : 2010년 2월 28일

심사기간 : 2010년 3월 1일 ~ 3월 20일

게재결정 : 2010년 3월 20일