

# 남한영화에 나타난 태평양전쟁의 표상\*

박유희\*\*

### <차례>

1. 남한영화와 제2차 세계대전
2. 태평양전쟁 관련 영화 현황
3. 혼사장에서로서의 전쟁과 일본 인식
4. 액션 활극의 상상과 흔들리는 적
5. 학병탈주서사와 청춘 로망의 배경
6. 남한영화에서의 태평양전쟁의 의미

### <국문초록>

본고는 제2차 세계대전의 아시아-태평양 전선으로서의 ‘태평양전쟁’이 남한영화에서 재현되어 온 양상을 살펴면서, 남한영화사에서 태평양전쟁이 가지는 의미를 생각해보기 위한 것이다. 주지하다시피 태평양전쟁은 한국의 식민지 체형에서 중요한 부분을 차지한다. 그럼에도 불구하고 남한영화사에서는 태평양전쟁이 주로 장르영화의 배경으로 등장하고 주요 제제가 되지 못했다. 이에 본고에서는 남한영화에 나타난 태평양 전쟁의 재현 양상을 통시적으로 살펴보면서 남한영화에서 태평양전쟁이 원경화(遠景化)된 이유를 밝힌다. 이를 위해 2장에서는 ‘태평양전쟁’과 관련된 남한영화의 목록을 정리한다. 그리고 3장부터 5장에서는 <현해탄은 알고 있다>(1961), <사르빈강에 노을이 진다>(1965), <청춘극장>(1967, 1975)을 태평양전쟁의 재현 양상에 주목하여 분석한다. 그리고 마지막 장에서는 한국영화에 나타난 태평양전쟁 표상의 맥락과 의미를 정리한다.

1960년대 전반기에 한일수교를 앞두고 <현해탄은 알고 있다>와 같이 “한국과 일본의 상상적 화해”를 보여주는 영화들이 제작되었다. 그러나 그것은 4.19의 여파이자 경제개발을 위해 한일수교가 필요했던 박정희 정부가 긍정적인 여론을 이끌어내고자 취한 전략의 소산일 뿐이었다. 1965년에 한일협정이 체결되자 오히려 한일문화 교류의 분위기는 경색되었다. 한일수교로 외자 유치라는 목표를 달성하자 반공주의를 체제 유지 이념으로 더욱 강화하기 시작한 박정희 정부가 북송선과 조총련에 대해 예민하게 반응하면서 남한보다 사상적으로 자유롭고 경제적으로도 발전한 일본에 관한 정보의 유입을 더욱

경계하기 시작한 것이다. 이에 4.19 이후 한일 문화 교류의 분위기를 타고 식민지 경험에 대한 다각적 접근이 일시적으로 가능해지면서 본격적 논의가 가능할 뻔 했던 ‘태평양전쟁’ 문제도 1965년 이후에는 더욱 더 나은 배경으로 원경화(遠景化) 되어 버린다.

그럼에도 불구하고 액션·활극의 형태로 태평양전쟁에 참전한 조선 청년의 입장을 드러내고 있는 영화들은 식민지 경험을 재현하는 데 1960년대 중반의 상황적 인식이 착종되며 흥미로운 균열을 드러낸다. <사르빈강에 노을이 진다>의 ‘수남’과 같이 태평양전쟁에 참전한 조선 청년은 일본을 적으로 간주하면서도 일본을 인정하고, 감정에 좌우되어 민족을 내세우지만 자신조차 지키지 못한다. 이는 식민사관에 대해 합리적인 반론을 제기할 수 없었던 남한 체제의 한계와 연관되어 있다.

1970년대 이후에는 민족주의를 명분으로 한 반공주의의 강화로 인해 당시의 일본을 재현하는 것은 더욱 어려워진다. 한편 남한영화 전반에서 이분법적인 도식이 강화되어 식민지 시대를 그리더라도 일본을 ‘절대 악’으로 그리게 된다. 따라서 ‘친일’은 ‘민족적 배신’으로 단순화되고 추상화된다. 식민지 시대에 대해 심도 있게 재현할 수 있는 기회는 더욱 없어진 것이다. 이에 따라 ‘태평양전쟁’에 대한 기억도 더욱 배제된다.

근본적으로 이러한 배제에는 ‘한국전쟁’이 결정적인 역할을 한 것이다. ‘동족상잔’이라는 더 큰 트라우마 때문에 태평양전쟁은 남한 사람들의 집단 기억 속에서 밀려나고, 전쟁에 대한 기억과 담론의 장은 한국전쟁으로 치환된다. 더구나 한국전쟁 이후에 공고화된 분단체제는 더욱 많은 기억을 말화되지 못하도록 만들며 태평양전쟁을 역사의 수면 밑으로 가라앉혔다. 예컨대, 태평양전쟁으로 인해 많은 조선인들이 죽거나 실종되었고, 살았는데 돌아오지 못한 이들도 많았다. 그러나 항일유격대와 조선의용군, 정몽에 끌려가 돌아오지 못한 사할린 동포 등을 논할 때 분단국가가 처한 이념적 한계로부터 자유로울 수는 없었다. 또한 태평양전쟁 참전 경험과 친일의 문제 등을 논할 때 남한 사회가 처한 정치적 한계로부터 자유로울 수 없었다. 특히 대중적 파급력이 큰 매체로서 정부와 정권의 검열을 엄격하게 받았던 영화에서는 그 상상적 재구성이 제한될 수밖에 없었다. 태평양전쟁이 멜로드라마나 액션·활극과 같은 오락적 소비재로 간주되었던 장르 영화의 형태로 재현될 수밖에 없었던 것은 이와 같은 맥락에 있다. 그리고 1990년대 이후 다큐멘터리를 통해 숨겨진 역사에 대한 증언들이 터져 나올 때 위안부 문제가 가장 먼저 부각되었던 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 위안부 문제는 이념과 관계없이 인권적 차원에서 말할 수 있는 이슈였던 것이다.

여전히 태평양전쟁은 남한에서 머나먼 전쟁이자 말하기 불편한 전쟁이다. 남한영화에서의 태평양전쟁에 대한 새로운 재현 문제는 과거사에 대해 이념을 넘어 보다 자유롭게 다각도로 논의할 수 있는 사회 분위기가 성숙했을 때 가능할 것이다. 그리고 그것은 분단 문제의 해결과 긴밀하게 연관되어 있다.

주제어 : 검열, 멜로드라마, 분단체제, <사르빈강에 노을이 진다>, 액션활극, 제2차 세계대전, <청춘극장>, 태평양전쟁, 표상, 학병탈주서사, 한국전쟁, <현해탄은 알고 있다>, 혼사장에

## 1. 남한영화와 제2차 세계대전

이 글은 ‘제2차 세계대전’의 아시아-태평양 전선으로서의 ‘태평양전쟁’이 1945년 이후 남한영화에서 재현되는 양상을 살펴보고 남한영화사에서

\* 이 논문은 2014학년도 고려대학교 인문대학 특성화연구비의 지원을 받아 연구되었음.

\*\* 고려대학교 미디어문예창작학과 부교수

그것이 가지는 의미를 밝히기 위한 것이다.<sup>1)</sup> 제2차 세계대전은 1939년부터 1945년까지 유럽, 아시아, 북아프리카, 태평양 등지에서 독일, 이탈리아, 일본을 중심으로 하는 추축국(樞軸國, Axis Powers)과 영국, 프랑스, 미국, 소련 등을 중심으로 한 연합국(聯合國, Allied Powers) 사이에 벌어진 세계 규모의 전쟁을 일컫는다. 일반적으로 1939년 9월 1일에 일어난 독일의 폴란드 침공과 이에 대한 영국과 프랑스의 대독(對獨) 선전포고에서 발발하여 1945년 8월 15일 일본이 무조건 항복하면서 종결된 것으로 말해진다. 그러나 개전에 대해서는 1937년 7월 7일 일본제국이 중화민국을 침략한 시점으로 보기도 하고 1939년 3월 독일군의 프라하 진주 시점으로 보기도 한다.

이 전쟁은 유럽·아프리카 전선과 아시아·태평양 전선으로 크게 나뉜다. 1910년부터 1945년까지 일본제국의 식민지였던 조선에 직접적인 영향을 미친 것은 당연히 일본이 주도한 아시아·태평양 전선이었다. 따라서 <마이 웨이>(강제규, 2011) 이전까지 남한영화사에서 ‘제2차 세계대전’을 다룬다는 것은 ‘태평양전쟁’의 재현과 관련된다고 말할 수 있다. 일본 측에서는 ‘대동아전쟁’이라고 부른 ‘태평양전쟁’은 좁은 의미로는 1941년 12월 8일 일본이 미국의 진주만을 공격한 시점부터 1945년 9월 2일 일본이 항복문서에 서명함으로써 공식적으로 세계대전이 끝나기까지 일본과 연합국 간에 벌어진 전쟁을 가리킨다. 이는 중일전쟁이 길어지면서 일본이 자원이 부족해지자 일으킨 전쟁이라는 점에서 중일전쟁까지 포함하

기도 하고, 다시 만주사변으로 거슬러 올라가 그 시작을 잡기도 한다.

그런데 중일전쟁과 만주사변까지 포함한다 하더라도 남한영화사에서 태평양전쟁을 다루고 있는 영화가 많다고는 할 수 없다. 이는 그러한 영화 중에 전쟁영화 장르가 적다는 것에서부터 드러난다.<sup>2)</sup> 태평양전쟁은 주로 멜로드라마의 혼사장으로 기능하거나 액션영화의 배경으로 설정되어 있을 뿐 전쟁이 직접적으로 재현되는 경우는 드물다. 그리고 그것도 대부분 1960년대에서 1970년대 중반에 이르는 영화에 집중되어 있다. 여기서 두 가지 질문이 제기된다. 하나는 태평양전쟁은 한국의 식민지 체험에서 중요한 부분을 차지함에도 불구하고, 왜 남한영화의 주요 소재가 되지 못했느냐는 것이고, 다른 하나는 남한영화에서 태평양전쟁은 어떻게 재현되어왔느냐는 것이다.

이에 본고에서는 1960년대에서 1970년대 중반까지의 남한영화를 중심으로 태평양전쟁의 표상을 고찰하면서 이 질문들에 답해나가고자 한다. 효과적인 해명을 위해 질문의 순서를 바꾸어, 남한영화에 나타난 태평양전쟁의 재현 양상을 통시적으로 살펴보겠다. 그리고 그 특징과 관련하여 남한영화에서 태평양전쟁이 원경화(遠景化)된 이유와 그나마 1960~1975년에 가장 활발하게 재현되었던 이유를 함께 묻고자 한다. 이는 남한영화사에서 ‘태평양전쟁’의 의미를 묻는 작업인 동시에 영화라는 창을 통해 남한사회를 반추해보는 일일 것이다.

## 2. 태평양전쟁 관련 영화 현황

한국영상자료원에 기록되어 있는 자료를 토대로 ‘태평양전쟁’과 관련된 남한영화를 검색해보면 약 백이십여 편의 영화를 추출해낼 수 있다. 여기

1) 해방 이후 남한영화에서 ‘태평양전쟁’이 중요한 테마가 되지 못한 만큼, 그것에 대한 연구도 이루어지지 않았다. ‘태평양전쟁’과 관련한 연구는 대부분 해방 이전의 군국주의 영화에 집중되어 왔다. 따라서 이 연구는 남한영화에 나타난 ‘태평양전쟁’ 표상을 본격적으로 논의하는 첫 번째 작업이다. 이러한 주제의 선정은 Hong Kong Polytechnic University가 주최한 국제학술회의 *Memories of War, Visions of Peace: Filmic Representation of World War II in Japan, China, and Korea*(Hong Kong Polytechnic University, 2012.2)의 요청이 있었기에 가능한 일이었다. 국제적인 학술 주제로 발표하고 함께 토론해 볼 수 있는 기회를 마련해준 학술회의 기획자와 주최 측에 감사한다. 아울러 본고는 그 학술회의에서 발표한 “Representation of the Pacific War in South Korean Films”를 바탕으로 완성된 것임을 밝힌다.

2) 남한영화에서 전쟁영화 장르의 대부분을 차지하는 것은 한국전쟁 관련 영화이다.

에는 중국 대륙에서 벌어지는 전쟁을 다루는 영화도 포함된다. 일반적으로 1937년 일본의 중국 대륙 침략으로 인해 중국과 일본 간에 일어난 전쟁을 ‘중일전쟁’이라고 부르고, 1941년에 일본이 미국의 진주만을 공습하면서 전선이 확대되었을 때의 전쟁을 ‘태평양 전쟁’이라 일컫곤 한다. 그런데 일본이 미국과 전쟁을 시작한 이후에도 중일전쟁은 계속되었다. 다시 말해 중일전쟁과 태평양전쟁은 제2차 세계대전의 ‘아시아-태평양 전선’으로서 실질적으로 분리될 수 없는 전쟁인 것이다. 한국영화에도 이러한 면이 반영되어 있어서 중일전쟁 영화와 태평양 전쟁 영화로 분류되기 어려운 경우가 많다. 이에 식민지 시기 중국 대륙에서의 전쟁을 보여주는 영화까지 ‘태평양 전쟁’ 관련 영화로서 함께 목록화 했다. 그것을 개봉 연도, 태평양전쟁과 관련된 키워드, 영화 장르 등에 따라 정리하면 [표 1]과 같다.

[표 1]을 보면 태평양전쟁 표상이 드러나는 영화는 해방 이후부터 1950년대까지 9편, 1960년대에 57편, 1970년대에 40편, 1980년대에 11편, 1990년대에 10편, 2000년대에 8편 제작되었다. 그 중에서도 1960~1975년까지의 영화가 89편으로 전체의 66%를 차지한다. 여기에 정리된 영화 이외의 영화가 더 발굴되어 포함될 수도 있겠으나 이러한 대세에는 큰 변화가 없을 것으로 판단된다.

그리고 장르로는 멜로드라마와 액션물이 눈에 띄게 큰 비중을 차지하는 것을 알 수 있다. 특히 1960년대 중반부터 1970년대 초반까지 액션물이 두드러지며, 감독으로는 당시 ‘액션·활극’의 대표 감독이었던 정창화가 메가폰을 잡은 경우가 가장 많다. 한편 1990년대 중반 이후에는 다큐멘터리가 지속적으로 나오고 있는 것도 주목할 만한 현상이다.

또한 키워드로는 ‘학병’, ‘만주·대륙’이 가장 큰 비중을 차지하는데, 그러한 영화도 1960년부터 1970년대 전반기까지 가장 많이 나타난다. 최근에 태평양전쟁이 남긴 가장 큰 상처로 대중에게 각인되어있는 ‘정신대, 위안부’가 키워드로 등장하는 것은 1980년대 중반 이후이며, 다큐멘터리를 통해 그 실태가 폭로되고 이슈화가 되는 것은 1990년대 중반이다.

정리해 보면, 시기상으로는 1960년~1970년대 전반기가, 장르상으로는 멜로드라마와 전쟁을 배경으로 하는 ‘액션·활극’이, 키워드로는 ‘학병’과 ‘만주·대륙’이 태평양 전쟁 재현의 핵심을 구성하고 있다고 말할 수 있다. 이에 1960년~1975년 영화 중에서 이러한 키워드와 장르를 대표할 만한 작품을 중심으로 남한영화에 나타난 태평양전쟁의 표상을 고찰해 나가고자 한다. 여기에서 분석 대상 영화를 고를 때 함께 고려한 요소는 한국영화사에서의 감독의 위상과 당대 평단의 평가, 그리고 동원 관객 수를 비롯해 원작의 지명도, 그에 따른 영화화 과정의 이슈화를 포함하는 대중의 관심도였다. 그 결과 선정된 영화는 전쟁 멜로드라마로서의 <현해탄은 알고 있다>(김기영, 1961), 액션 활극으로서의 <사르빈강에 노을이 진다>(정창화, 1965), 그리고 학병탈주서사로서의 <청춘극장>(강대진, 1967 / 변장호, 1975)이다.

한국영화사에서 가장 독특한 작가로 평가받는 김기영 감독의 <현해탄은 알고 있다>는 당대 최고 인기를 끌었던 동명의 라디오 드라마를 원작으로 하여 제작된 전쟁 멜로드라마로, 4.19 이후의 자유로운 분위기 속에서 한국인이 일본에 대해 가지는 다중적 인식을 드러내는 의미 깊은 작품이다. 한국 액션영화의 거장 정창화 감독의 <사르빈강에 노을이 진다>는 ‘버마지금은 미안마 전선’을 보여주는 희귀한 영화로 일본군, 일본군 내부의 조선 학병, 그리고 ‘버마 유격대’의 관계를 통해 당시 태평양 전쟁과 식민지 경험에 대한 인식을 보여주는 흥미로운 작품이다. 이 영화에서 정신대가 등장하고 있는 것도 주목할 만한 부분이다. <청춘극장>은 당대 최고의 베스트셀러였던 김내성의 동명 장편소설을 원작으로 하여 제작된 전쟁 멜로드라마이다. <청춘극장>이 1959년, 1967년, 1975년에 걸쳐 세 번이나 제작되었다는 것은 이 서사가 구가했던 인기를 말해 준다. 세 영화의 연출자는 각각 당대 멜로드라마의 대표 감독들로 홍성기, 강대진, 변장호였다. 세 영화는 모두 크게 흥행했는데, 그 중에서도 1967년 영화는 그 해 관객 동원 1위를 차지했다.<sup>3)</sup>

[표 1]

순번	개봉 연도	제목	감독	장르	상영 시간	키워드	원본 자료		
							필름	시나리오	기타
1	1947	새로운 맹서	신경균	드라마/계몽		징용			구술
2	1947	해방된 내 고향	전창근	드라마/계몽		징용			구술
3	1949	대지의 아들	신경균	멜로/계몽		징용			구술
4	1958	사랑하는 까닭에	한형모	멜로		징용/말레이시아			구술
5	1958	종가(또 하나의 새벽을 그리며)	양주남	드라마/문예	96	징발/공출	○	○	○
6	1958	낙엽	박성복/최용운	드라마		징병			
7	1959	백진주	김명제	멜로	100	학병	○	○	
8	1959	타향살이	한홍열	멜로		만주		○	
9	1959	청춘극장	홍성기	멜로		학병/대륙/만주			
10	1960	려인(麗人)	이봉래	멜로		학병		○	
11	1960	돌아온 사나이	김수용	멜로	100	징용	○	○	○
12	1960	반역자의 비애	이원도	액션		대륙		○	
13	1961	8.15 전야	안현철	액션/멜로		학병		○	
14	1961	밤에만 흐르는 강	김화광	드라마		징용		○	
15	1961	현해탄은 알고 있다	김기영	멜로/군사/전쟁	117	학병	○	○	○
16	1961	사형수의 딸	김명제	드라마	125	학병		○	
17	1961	지평선	정창화	액션/멜로		대륙/만주		○	
18	1961	먼동이 틀 때	김목	액션		대륙/만주		○	
19	1962	귀향	정일택	멜로		학병		○	
20	1962	대지여 말해다오	정창화	드라마/군사		징용/학병/만주		○	
21	1962	아카시아 꽃잎 필 때	조궁하	멜로/스릴러		중국/철보원		○	
22	1962	산객시	박상호	멜로		징용		○	
23	1963	대평원	정창화	액션/멜로		학병		○	
24	1963	동경비가	홍성기·박찬	멜로		학병		○	
25	1963	대지의 지배자	정창화	액션/멜로		대륙/만주		○	
26	1963	정복자	권영순	액션		만주		○	
27	1963	상해리루	정경섭	액션/멜로		중국		○	
28	1963	대지의 성좌	홍성기·박찬	액션		중국 상하이		○	
29	1963	눈물 젖은 두만강	민경식	드라마		만주		○	
30	1963	미행자	장환원	드라마/미스터리		만주			
31	1963	상해의 밤	엄삼호/이용호	액션		상해		○	
32	1964	대륙의 밀사	김목	액션		대륙/만주		○	
33	1964	이대로 죽을 수 없다	최경욱	액션		대륙/만주		○	
34	1964	몽고의 동쪽	최경섭	액션		대륙		○	

35	1964	소만국경	강범구	액션	121	대륙/만주	○	○	○
36	1964	나갈 길이 없다	이한욱	액션		일본군		○	
37	1965	평양의 호랑이	김목	액션		대륙/만주	○	○	
38	1965	열풍	이신명	멜로		학병		○	
39	1965	사르빈강에 노을이 진다	정창화	액션/전쟁	120	학병/벼마	○	○	○
40	1965	이정표	박성복	액션		학병/만주		○	
41	1965	상해 55번지	고영남	멜로/액션	115	대륙/만주	○	○	
42	1965	압록강아 말하라	강민호	액션		대륙/만주		○	
43	1965	불붙는 대륙	이용호	액션	105	대륙/만주	○	○	○
44	1965	대륙의 영웅들	이용호	액션		대륙		○	
45	1966	탈출명령	강범구	액션		말레이시아		○	
46	1966	대지의 풍운아	이강민	액션		대륙/만주		○	
47	1966	평양의 결사대	정창화	액션	100	만주	○	○	○
48	1966	목 없는 미녀	이용민	공포/미스터리	100	만주	○	○	○
49	1966	사랑아 기적을 다오	박영환	액션/드라마		만주		○	
50	1967	청춘극장	강대진	멜로	100	학병/만주	○	○	○
51	1967	가고파	강대진	멜로		학병/만주		○	
52	1967	영변 상해돌과	신경균	액션	100	일본군	○	○	
53	1967	그리움은 가슴마다	장일호	멜로/뮤지컬	95	학병	○	○	
54	1967	보은의 기적	강대진	멜로		만주		○	
55	1967	마차(馬車)	신상욱	액션		만주		○	
56	1967	명필관 아씨	박종호	멜로	98	중국/경성	○	○	
57	1967	이조산영	신상욱	드라마/문예	80	징용/징집	○	○	○
58	1968	무숙자	신상욱	멜로/액션	97	만주	○	○	○
59	1968	철부지 아씨	김기풍	멜로	100	징용	○	○	○
60	1968	슬픔은 파도를 넘어	김효천	드라마	98	징용	○	○	○
61	1968	여마적	최경욱	액션	96	만주	○	○	○
62	1968	복수	이혁수	드라마/액션	84	만주	○	○	○
63	1968	무기와 육체	황학봉	액션		상해/만주		○	
64	1969	암흑가의 지배자	최영철	액션	69	하얼빈	○	○	○
65	1969	북경열차	권철휘	액션	102	만주	○	○	○
66	1969	황야의 독수리	임권택	액션	90	대륙/만주	○	○	○
67	1970	성불사의 밤	김화광	액션		학병		○	
68	1970	나이프 장	고영남	액션	87	만주	○	○	○
69	1970	애꾸눈 박	임권택	액션	100	만주	○	○	○
70	1970	6인의 난폭자	권영순	액션	100	만주	○	○	○
71	1970	석양의 하르빈	강범구	드라마/액션		만주		○	
72	1970	상해의 방랑자	전우열	액션		만주		○	
73	1970	태양은 늙지 않는다	고영남	액션	110	중국	○	○	○
74	1970	야광주	안현철	액션	88	중국/철보원		○	
75	1971	쇠사슬을 끊어라	이만희	액션	95	만주	○	○	○
76	1971	전쟁과 인간	신상욱	액션/멜로		만주		○	
77	1971	서방님 따라서	진천	멜로	93	징용	○	○	○
78	1971	설로혈로	임복지	액션	95	대륙		○	
79	1971	전쟁과 인간	신상욱	멜로		학병/북만주		○	

3) 아쉽게도 1959년 홍성기 감독의 <청춘극장>은 필름과 시나리오 모두 남아있지 않다. 당시 신문기사를 통해 그 영화가 크게 흥행했다는 사실을 확인할 수 있을 뿐이다.

80	1973	대평원아	김시현	액션	85	학병		○		
81	1973	흑야괴객	정창화	액션	83	징용		○	○	○
82	1973	흑연비수	황풍	액션	95	만주		○	○	
83	1973	혈권	김목	액션	79	만주		○	○	
84	1974	용호대련	이두용	액션	95	만주		○	○	○
85	1974	외로운 산장에서	전용주	멜로	90	징용/사할린			○	
86	1974	꽃상여	김기덕	문예	90	학병		○	○	○
87	1974	김두한숙 제4부	고영남	액션/반공	100	오기나와		○	○	○
88	1974	일생	박노식	액션	92	학병/만주			○	
89	1974	사하린의 하늘과 땅	김목	반공/드라마	100	징용/사할린		○	○	○
90	1974	여자정신대	나봉환	멜로	88	정신대		○	○	
91	1974	빌리장	김선경	액션	96	만주		○	○	
92	1974	방랑의 영웅	김시현 Kim Si-hyun	액션	82	만주		○	○	
93	1975	청춘극장	변장호	멜로	120	학병/중일전쟁		○	○	○
94	1975	격동	박호태	액션	104	학병		○	○	
95	1975	태양의 분노	이상구	액션	80	만주		○	○	○
96	1975	광녀	박노식	액션	90	만주		○	○	○
97	1975	천하무적	고영남	액션	79	만주		○	○	
98	1975	감방	이현진	액션	90	만주		○	○	
99	1976	설중매	김시현	액션	76	만주		○	○	
100	1976	대탈출	김시현	액션	95	만주		○	○	
101	1976	친의 열광(항일첩보전 시리즈)	최영철	액션	93	중일전쟁/중국/항일첩보		○	○	
102	1976	돌아온 팔도강산	정소영	반공/드라마	110	징용		○	○	○
103	1977	소림사 무협문	김선경	액션	80	만주			○	
104	1977	맹룡노호	심우섭	액션	75	만주		○	○	○
105	1977	무명객	김시현	액션	98	만주		○	○	
106	1979	혈육마방	김영호/포화례	액션	90	만주		○	○	
107	1980	요사권	이형표	무협/액션/코미디	89	만주		○	○	
108	1980	인무가인	박윤교	액션/무협	90	만주/만주사변			○	○
109	1980	평양맨발	남기남	액션/코미디	84	만주/상해		○	○	
110	1981	인사야투	권영순	액션/드라마/전쟁	96	학병/멜리핀		○	○	
111	1981	사랑마곡	권영순·티디 쿼이	액션/드라마/범죄/첩보	90	학병/멜리핀		○	○	
112	1981	천용란	이혁수	액션/무협	95	만주		○	○	○
113	1981	밀명 마상객	신위권/우인태	액션/첩보	95	만주		○	○	○
114	1983	뽕장이 아내	박철수	드라마	95	정발		○	○	○
115	1985	여자정신대	이상언·정중	드라마/전쟁	87	정신대			○	○
116	1986	밤의 요정	남기남	드라마/미스터리	95	학병/생체실험		○	○	
117	1987	다섯 사람들	남기남	드라마	98	만주/압록강		○	○	
118	1991	에미 이름은	지영호	드라마/사회물/전	115	정신대/위안부/멜		○	○	○

		조센배였다		쟁		리핀				
119	1992	장군의 아들3	임권택	액션/전기	110	만주		○	○	○
120	1992	시라소니	이일목	액션/전기	113	만주		○	○	○
121	1992	아망의 대륙	임선	액션	87	만주		○	○	○
122	1994	숲속의 여자	오주경	에로	75	징용			○	
123	1995	낮은 목소리·아시아에서 여성으로 산다는 것	변영주	인권 다큐/ 전쟁	93	정신대/위안부				○
124	1997	내 아버지 오마니	강상룡	드라마/ 전쟁	85	만주/평북군/조선족		○	○	
125	1997	낮은 목소리2	변영주	인권 다큐	71	정신대/위안부		○	○	○
126	1998	침묵의 소리	김대실	역사 인권 다큐	88	위안부				
127	1999	낮은 목소리3-술걸	변영주	인권 다큐	96	정신대/위안부		○	○	○
128	2005	HAAN 한길수	이인수	드라마/ 전쟁	92	전주만/첩보원		○	○	
129	2005	안녕, 사요나라	김태일·카토 쿠미코	역사 다큐	107	정병/야스쿠니 신사			○	○
130	2005	아직, 우리의 해방은 오지 않았다	김희영	역사 다큐	90	징용				○
131	2007	강을 건너는 사람들	김덕철	다큐	142	위안부			○	○
132	2007	나의 마음은지지 않았다	안해룡	다큐/ 사회물/전쟁	95	위안부			○	○
133	2008	다짜마와 리: 악인이여 지옥행 급행열차를 타라	류승환	액션	99	만주			○	○
134	2008	끝나지 않은 전쟁	김동원	다큐	60	위안부				○
135	2011	마이 웨이	강제규	드라마/ 전쟁	145	징병		○	○	

### 3. 혼사장애로서의 전쟁과 일본 인식: <현해탄은 알고 있다>(1961)

태평양전쟁을 혼사장애로 하는 영화들은 1950년대 말 이후 멜로드라마가 번성하는 분위기의 연장선상에서 제작된다. 이 영화들에서 남자 주인공들은 징병이나 징용으로 인해 태평양전쟁에 끌려 나가 연인이나 아내와 헤어지게 된다. 그들은 천신만고 끝에 돌아오지만 연인이나 아내는 이미 다른 사람과 결혼해 있는 경우가 많다. 그녀들이 그렇게 된 데에는 다른 남자대개는 현재의 남편의 음모가 개재하기도 하고 ‘잘못 전달된

전사통지서'와 같은 우연성이 개입하기도 한다.

<돌아온 사나이>(김수용, 1960)와 같은 영화가 대표적이라고 할 수 있다. 이 영화에서 주인공 박남우(김진규)는 일본인 제약회사에 다니며, 아름다운 아내 경희(최은희)와 행복하게 살던 엘리트이다. 아내의 임신에 기뻐한 지 얼마 되지 않아 그는 태평양전쟁에 징용된다. 관동군에 배치된 그는 폭격으로 얼굴에 화상을 입고 가까스로 살아나지만 아내에게는 전사통지서가 발송된다. 남편이 죽은 것으로 알게 된 아내는 아들을 데리고 재혼한다. 한편 박남우는 전쟁이 끝나자 고향으로 돌아오지만 흉측한 얼굴 때문에 아내를 찾는 것을 포기한다. 그리고 전쟁 중에 고아가 된 아이를 입양하여 정성껏 양육하며 살아간다. 그런데 그 양녀(엄앵란)가 성장하여 박남우와 경희 사이에 낳은 아들과 사랑에 빠지면서 박남우와 경희는 재회하게 된다. 경희는 박남우를 알아보지 못하지만, 경희를 알아본 박남우는 아이들과 전 아내의 행복을 빌며 조용히 떠나간다.

이 영화는 모파상의 단편소설 「귀향」을 원작으로 하고 있는데, 원작에서 운명적 장애로 작용하는 ‘어촌의 바다’가 이 영화에서는 ‘태평양전쟁’과 ‘잘못된 전사통지서’로 바뀌어 설정된다. 이러한 변용에는 1950년대에 남한에 수입되어 오랫동안 큰 인기를 끌었던 할리우드 영화 <애수 Waterloo bridge>(마빈 트로이, 1940)의 영향이 크다고 추정된다. 이러한 영화들은 ‘태평양전쟁’이든 ‘제1차 세계대전’이든 ‘전쟁 자체’를 운명적인 혼사장애로 설정하여 비극적 사랑을 보여주고 관객의 눈물샘을 자극하는 전형적인 전쟁 멜로드라마들이다.

이는 해방 직후에 나온 영화들이 징용이나 징병으로 전장에 끌려갔던 젊은이들의 귀환을 다루면서 그들이 과거의 상처를 딛고 해방된 조국에 복무해야한다는 계몽적 주제를 보여준 것과는 대비된다. 이 영화들에서는 ‘태평양전쟁’을 ‘전쟁’으로 일반화하지 않고 조선의 젊은이들로 하여금 인생을 허비하게 만든 과거의 재앙으로 표현한다. 그리고 밝은 미래에의 의지를 강조하며, 태평양전쟁, 나아가 식민지 경험과의 단절을 표방한다. 이

는 해방된 조국에 대한 기대와 더불어 식민지 경험에 대한 보상 심리가 반영된 것이지, 영화인들로서는 일종의 속죄 심리를 투영한 것이기도 하다.<sup>4)</sup>

1961년에 개봉된 <현해탄은 알고 있다>는 태평양전쟁 말기를 배경으로 하는 전쟁 멜로드라마이면서 식민지 경험에 대한 심리를 보다 진솔하고 복잡하게 드러내고 있는 영화이다.<sup>5)</sup> 이 영화는 1960년 8월부터 1961년 2월까지 매주 일요일 HLKA 방송국을 통해 송출되었던 동명의 인기 라디오 드라마(한운사 작, 문수경 연출)를 원작으로 한다. 당시 신문들은 이 드라마의 인기에 대해 “일제시 학병으로 징발당한 한국의 젊은 세대가 당하는 민족적 실움과 반항을 행동으로 묘사한 르포르타주 식 주제”와, 그것이 “우리들 자신이 체험한 생생한 현실이었다는 점에 절실한 공감”을 준 데 있는 것으로 기록하고 있다.<sup>6)</sup> <현해탄은 알고 있다>는 이러한 인기에 힘입어 라디오 드라마가 방송되는 중이었던 1960년 11월에 이미 영화화가 결정된다.<sup>7)</sup> 또한 1961년에는 소설로 출간되어 베스트셀러가 되고,<sup>8)</sup> 영화로서도 크게 흥행하면서 화제가 된다.<sup>9)</sup>

4) 1940년 이후에는 조선영화 자체가 일본 국영으로 복속되었기 때문에 식민지 시대부터 계속 활동해온 영화인으로 친일 혐의에서 자유로운 이는 없었다고 해도 과언이 아니다.

5) 이 영화에 대해서는 한국영화사 연구에서 상대적으로 많은 논의가 있었다. 최근의 주목할 만한 논의로는 오영숙, 「한일수교와 일본 표상: 1960년대 전반기의 한국영화와 영화 검열」, 『현대영화연구』 제10호, 한양대학교 현대영화연구소, 2010; 김소영, 「경계를 활유하다: 김기영 감독 <현해탄은 알고 있다>」, 『웹진 민연』 제12호, 2012.4; 함충범, 「1960년대 한국영화 속 일본 재현의 시대적 배경 및 문화적 지형 연구」, 『한일관계사연구』 제47호, 한일관계사학회, 2014 등이 있다.

6) “공감 느끼게 하는 <현해탄>”, <동아일보>, 1960.9.16; “[주간 라디오] 종막(終幕) 고하는 <현해탄은 알고 있다>”, <서울신문>, 1961.1.22; “방송극의 새로운 전개/ <현해탄은 알고 있다> 경우”, <한국일보>, 1961.2.12.

7) “[스타디오 소식]”, <동아일보>, 1960.11.23.

8) 『현해탄은 알고 있다』는 1961년 정음사에서 소설로 출판되어 1만부가 팔리는 베스트셀러가 되고, 방송이 끝난 이후에는 속편인 『현해탄은 말이 없다』가 1961년 5월 25일부터 <한국일보>에 연재된다(“한운사 작 아로운전 제1부/ 현해탄은 알고 있다”, <한국일보>, 1961.5.24). 그리고 1963년에는 3부인 『현해탄이 잘 있거라(승자와 패자)』가 당시 최고의 지성적 저널이었던 『사상계』(1963)에 연재되는 한편, DBS 라디오로 방송된다. 1968년에는 『현해탄은 알고 있다』가 KBS TV드라마로 제작되어 큰 인기를

<현해탄은 알고 있다>는 태평양전쟁 말기 학병으로 끌려간 조선 청년 ‘아로운 阿魯雲(김운하)의 나고야 병영 생활, 그리고 아로운과 일본인 처녀 ‘히데코(공미도리)의 사랑으로 구성된다. 아로운은 총독에게 당돌한 질문을 했다는 이유로 강제 징집된다. 일본 군부의 상층에서는 아로운을 요주의 인물로 주시하며 남방 전선의 총알받이로 배치하려 한다. 헌병대장 곤도(박압)는 아로운을 감시하고, 같은 소대의 모리 일병(이예춘)은 잔인하고 비열한 방법으로 끊임없이 아로운을 괴롭힌다. 그러나 이 영화에서 일본 병사가 모두 나쁘게 그려지는 것은 아니다. 대표적인 인물이 나카무라(김진규)와 스즈키이다. 나카무라는 아로운에게 이종사촌 히데코를 소개시켜 주고, 스즈키는 두 사람의 사랑을 도와준다. 병영 내부에서 모리 일병과 헌병대장 곤도가 악의 축을 담당한다면 나카무라와 스즈키는 선의 축을 담당한다. 이는 개인적인 차원에서의 인격은 일본인이냐, 조선인이냐는 민족적 구분에 관계없다는 것을 보여준다. 이러한 주제는 “부끄러운 것은 인종이 아니라 인격”이라는 히데코의 대사를 통해 직설적으로 표현되기도 한다. 이를 통해 조선을 수탈하고 조선 청년들을 희생시킨 ‘태평양전쟁’의 책임은 일본인 전체에게 있는 것이 아니라 인종(민족)을 차별하며 군국주의를 주도한 군부 지도층에 있었음을 시사한다.

이러한 주제가 당시 대중의 관심과 공감을 불러일으킨 것은 1960년 4.19 이후 자유로운 분위기 속에 대일(對日) 문호 개방의 가능성이 높아진 상태에서 식민지 경험에 대해 재고하게 되는 계기가 마련되었기 때문이다. 그렇다면 4.19의 분위기 속에서 제작된 이 영화가 5.16 쿠데타 이후에는 어떻게 ‘일본은 악(惡)’이라는 이전의 도식<sup>10)</sup>을 넘어서는 표현을 견지

하며 개봉될 수 있었을까? 그것은 박정희 정부가 경제개발 위해 한일수교를 적극적으로 추진했던 것에 기인한다. 당시 박정희 정부의 그러한 태도는 문화 교류에 대한 영화계의 앞선 기대를 불러일으켰고 민간 차원에서 일본과의 화해를 도모하려는 영화가 속속 제작되었다. 한일(韓日) 남녀의 사랑을 그리고 있는 <현해탄은 알고 있다>는 그러한 영화들이 모델이 된 작품이기도 하다.

<현해탄은 알고 있다>에서 아로운과 히데코의 사랑은 아로운이 병영에서 당한 일을 히데코에게 말하는 과정에서 깊어진다. 아로운의 이야기를 들으며 히데코는 눈물을 흘리고 아로운의 고통을 자신의 것으로 받아들인다. 이 영화에서 감동을 자아내는 가장 큰 동력은 바로 히데코의 사해동포주의적이고 헌신적인 성격에 있다. 다음 대화는 그것을 잘 보여준다.

**히데코** : 옷을 그렇게 입으니 일본 사람과 다를 바가 없어요. 말해보세요. 일본사람과 다른 데를…….

**아로운** : 글썽요…, 언어는?

**히데코** : 일본어와 조선어는 몽골계예요?

**아로운** : 사상은?

**히데코** : 사상은 영구성이 없어요.

**아로운** : 조상은?

**히데코** : 본 일 있으세요? 원숭이를.

**아로운** : ……

**히데코** : 우주의 섭리로 받아들일 게 있다면 어린애가 안 생길 것 아니에요?

히데코가 처음부터 사해동포주의자였던 것은 아니다. 그녀 또한 조선

끌기도 했다. 이 소설들은 1985년에 『아로운』이라는 제목의 3부작으로 재출간된다. 일련의 사실은 이 텍스트가 얼마나 대중의 지속적인 관심을 끌었는지를 시사한다.  
9) 당시 기사에서는 이 영화의 흥행에 대해 “지식층 청취자들을 파고든 <현해탄은 알고 있다>(조남사 작, 김기영 감독) 같은 것이 15만이라는 기록적인 관객을 동원한 예는 방송극의 차원을 높이는 데 한팔 걷은 셈이다.”(『연예』 방송극과 영화/ ‘스토리’ 귀해 잘 팔리는 판’, <동아일보>, 1962.7.22)라고 말한다.

10) 여기에서 ‘이전의 도식’이란 이승만 정권이 반일(反日)과 승공(勝共)을 국가 이념으로 내세우면서도 ‘왜색 일소’를 표방하며 반일(反日)을 보다 강조했던 것을 의미한다.

인을 경멸하는 평범한 일본인이었다. 아로운과의 첫 만남에서 그녀는 아로운이 조선인인 줄 모르고 옆집의 도난 사건에 대해 이야기하며 “도둑은 조선인인 게 뻔하다. 직업도 없는 조선인이 도둑질밖에 더할까?”라는 말을 내뱉는다. 그러나 아로운을 사랑하면서 그녀는 사해동포주의자가 되는 것이다. 그 결과 히데코는 국가와 인종을 넘어 수난과 고통을 감수하며 아로운을 위해 헌신한다. 히데코의 헌신적 사랑은 일본 군부에 의한 아로운의 피학적 고통을 위로한다.

이 과정에서 히데코는 아로운과 식민지 경험을 공유하게 되고 태평양전쟁의 동일한 피해자가 된다. 히데코와 아로운이 연합군의 공습 속에서 사랑을 나누고, 히데코가 공습 때문에 부모를 모두 잃게 되는 것을 잘 보여준다. 그리고 영화의 마지막 장면은 그러한 인식을 드러내는데 압권을 이룬다. 일본 군부가 공습으로 인한 피해를 숨기기 위해 시체를 가족들에게조차 보여주지 않고 철조망을 쳐놓은 채 불사르는데, 아로운이 시체더미에서 걸어 나오는 것을 계기로 히데코를 위시한 일본인들이 철조망을 무너뜨리는 것이다. 이로써 ‘일본 대(對) 조선’의 대립구도는 무너지고 전쟁을 일으키는 군부와 선량한 민중의 대립구도가 형성된다.

이러한 구도는 일본에 대한 대중의 피해의식을 위무하면서<sup>11)</sup> 과거 역사에 대한 재고를 추동하고 새로운 한일관계를 모색하는 데 기여한다.<sup>12)</sup>

11) 1960년대 전반기에 제작된 한일(韓日) 남녀관계를 보여주는 멜로드라마 <현해탄의 구름다리>(장일호, 1963), <행복한 고독>(신경균, 1963) 등에서는 한국의 청년 엘리트와 희생적인 일본 여성의 사랑을 그리는 것이 관습화된다. 이는 실제 역사의 진도를 통한 회한과 소망의 표현이라고 할 수 있는데, 지금까지도 어느 정도 유효하다. 대중매체에서 한국 여자가 일본 남자를 사랑하는 구도는 남성을 여성의 우위에 두는 관습적인 가부장제의 위계의식과 연관되며 과거 피지배의 경험을 환기시키기 때문에 대중은 그러한 구도에 여전히 일정한 거부감을 가진다.

12) 이러한 경향은 한일협정이 조인되는 시점에 가까워질수록 고조된다. 1962년에는 정부가 제9회 아시아영화제를 ‘혁명 이래의 국가적인 큰 행사로 유치하여 일본을 우방으로서 불러들이고 [아시아영화제] 성황이룬 아시아의 향연/ 자유 우방의 기대 크다’, 1964년에는 남한의 검열에 대해 쓴 소리를 하는 오시마 나기사 감독을 초청하기도 한다(『특별기고일본의 전위파 감독 대도저(大道渚) 씨의 한국영화 및 배우론』, <조선일보>, 1964.10.6). 한일수교가 맺어지기 직전인 1965년 1월에는 한일국교 정상

그러나 ‘매국적 조약’이라는 비난과 들끓는 반대 시위 속에서도 1965년 6월 22일에 한일협정이 조인되자, 오히려 일본에 대한 인식을 새롭게 하는 시도들은 현저히 줄어들게 된다.<sup>13)</sup> 박정희 정부가 한일수교를 추진한 목적은 경제 근대화에 있었을 뿐 자유로운 교류에 있었던 것은 아니기 때문이다. 일정한 목적이 달성되자 박정희 정부는 오히려 문화적인 교류를 차단하고 ‘왜색’에 대한 검열을 강화한다. ‘태평양전쟁’이 더 이상 논의의 대상이 되지 못하고 ‘액션·활극’의 배경으로 원경화(遠景化) 되는 것은 이러한 상황에서 나온 결과였다.

#### 4. 액션 활극의 상상과 흔들리는 적: <사르빈강에 노을이 진다>(1965)

태평양전쟁은 식민지 조선인이 제국 일본의 이름으로 참전한 전쟁이었다. 따라서 해방 이후 태평양전쟁의 재현에서 ‘적’의 문제는 민감한 사안일 수밖에 없었다. 제국 일본에게는 연합국이 적이었으나, 식민지 조선인에게는 일본이 적이었다. 그러나 전선에서는 눈앞의 적에게 총부리를 들 수밖에 없었고, 이는 복잡한 심리 문제를 야기했다. 1949년에 신문에 연재되기 시작하여 1952년에 5권의 책으로 출간된 『칭춘극장』에는 다음과 같은 구절이 나온다.

화의 기운을 타고 두 민족의 피의 문제를 다룬 합작영화를 통해 양국 관계를 개선시키겠다는 목표 아래 <이조잔영>이 기획되고, 일본작가 카지야마 토시유키가 내한하기도 한다(『먼저 한일 문화교류를/ 한국을 다녀와서, <동아일보>, 1965.4.8). 한편 일본 출판물의 수입도 붐을 이루어 1963년 ‘한국사회통계센터(사단법인)’가 집계한 베스트셀러 순위 10위권 중에 일본서적 3종이나 오르고, 1964년에는 한 해 수입 도서의 80%를 일본서적이 차지하기에 이른다(한일교섭 막바지에서 보는 한국 안의 일본 시리즈/일본은 들어오고 있다, <경향신문>, 1965.2.22).

13) ‘한일수교’를 전후로 한 ‘일본’ 관련 영화 제작의 변화에 대해서는 오영숙, 같은 글, 291~292면 참조.



그렇다면 당신은 좋건 싫건 당신의 총부리를 저편으로 댈 수밖에 없을 것이 아닙니까? 저편으로 대고는 대체 누구를 쏠겠다는 말씀이요? 중국인을 쏠겠다는 말이요? 중국인이 우리의 땅을 먹었습니까? 미국인이 우리의 땅을 먹었습니까? 30여 년 동안 우리 땅을 먹어온 사람들에게도 못 대는 총부리를 대체 어디로 대보겠다는 말이요?<sup>14)</sup>

위에서는 강제 징집되어 일본을 위해 싸워야하는 식민지 조선 젊은이의 처지가 통절하게 드러난다. 그러나 이러한 고민이 드러나는 것도 한국전쟁 이전까지이다. 동족끼리 총부리를 들이댄 동족상잔의 전쟁을 경험하면서 한국인에게 태평양전쟁은 머나먼 전쟁이 되어버린다. 또한 한국이 제2차 세계대전 연합국에 의해 분단국가가 되면서 미일(美日) 동맹이 성립하자 남한에서 태평양전쟁에 대해 이야기하는 것은 더욱 불편해진다. 그래서 태평양전쟁은 중국 대륙에서의 항일투쟁으로 치환되거나 일본과 미국과의 전쟁으로 단순화된다. 1960년대에 ‘대륙물’, ‘대륙 활극’, ‘만주 활극’ 등으로 불렸던 액션 장르는 이러한 배경으로 나온 것이었다.

1960년대는 한국영화의 전성기로서 한국영화의 장르가 형성되고 분화되던 시기이다. 또한 4.19 이후 민간기구로 잠시 넘어갔던 검열이 5.16 쿠데타 이후 국가 기구로 복속되며 계속 강화되어가는 시기이기도 했다. 이 시기 남한영화계에서 일제강점기의 ‘대륙’ 혹은 ‘만주’는 두 가지 의미를 지닌다. 그것은 당시 정권이 국민 교육 목표로 삼고 있던 ‘식민지 잔재 청산’과 ‘남북한 대립에서의 정통성 확립’을 구현하기에 적절한 공간이었다. 다른 한편으로는 자세히 알려져 있지 않았기 때문에 상상적 재구가 용이한 공간이자 당시 유행하던 서부극 유의 액션 장르를 시도해볼 수 있는 공간이기도 했다. 이는 ‘대륙’이나 ‘만주’를 배경으로 ‘항일 독립운동’을 보여주는 액션물이 이념 문제나 사회비판에 대해 서술 퍼릴던 당대 검열의 눈으로부터는 상대적으로 비켜날 수 있었던 가능성을 시사하기

14) 김내성, 『청춘극장 (中)』, 성음사, 1970, 201면.

도 한다. ‘항일 독립운동’은 국가가 선호하는 주제였고, 액션물은 심각한 고려 대상이 아닌 오락영화로 간주되었기 때문이다.<sup>15)</sup>

이러한 맥락에서 1960년대에 양산된 일제말기 중국을 배경으로 하는 액션영화들은 태평양전쟁 시기를 이야기하고 있으면서도 태평양전쟁의 사실(史實)과는 거리가 멀다. 거기에서는 독립군과 일본군의 강고한 대립 구도가 전제되어 아군과 적군의 이분법적인 구분이 확실한 가운데, 냉전 구도에 따라 소련군과 중국 팔로군은 일본과 같은 적으로 설정된다. 그렇다면 태평양전쟁의 남방 전선(戰線)에 일본군으로서 참전한 조선인 청년의 이야기는 어떻게 전개될 수 있었을까? <사르빈강에 노을이 진다>는 식민지시대 이국(異國)을 배경으로 하는 액션물이라는 점에서 ‘대륙 활극’의 연장선상에 있는 영화이다.<sup>16)</sup> 그런데 태평양전쟁 말기의 ‘버마’를 배경으로 한다는 점이 1960년대 액션물로서는 특이하다.

조선인 학생이자 총독부 고관의 아들 수남(신영균)은 ‘마쓰모토’라는 이름으로 일본군에 자원한다. 그가 태평양전쟁에 참전하는 이유는 “일본인에게 멸시받지 않기 위해서”이다. 그는 사와이(윤일봉)와 미야사키(이대엽)라는 두 명의 동창생과 함께 군대에 가는데 사사건건 그들과 충돌한다. 그는 반도 청년의 ‘쓸데없는 반항정신’을 비판하고 공(公) 일본 군대

15) 1960년대 액션 장르로서 대륙 활극 내지 만주웨스턴의 의미에 대해서는 박유희, 『만주웨스턴 연구』, 『대중서사연구』 제20호, 대중서사학회, 2008, 7~46면 참조.

16) 당시 신문을 보면 이 영화의 위상이 잘 드러난다. 이 영화는 “김기팔 극본의 DBS 라디오의 인기 주말연속극을 원작”으로 하며, “남방 버마의 오픈 세트를 500만원 들여 지어 화제를 모았고”, “이제까지 보아온 전쟁영화와는 달리 ‘스케일이 좀 더 크고 전쟁과 인간을 그린 무게 있는 내용의 영화’로 호평되었으나, “일제가 우리에게 준 있음직한 인간상”을 보여줌에도 불구하고, “신영균의 머릿속에서 일제의 악마를 쫓아내는 과정이 뭇 같기도 하지만 영화가 제공하는 것은 역시 재미있는 전쟁 드라마 이상의 선을 넘지 못한다. 그만큼 오락으로서는 족하다.”는 평가를 받으며 ‘오락 액션물’로 분류되었다. 이러한 평가에 대해서는 ‘피치 올리는 추석 프로’, <신아일보>, 1965.8.21; “당신이 즐길 추석 프로”, <조선일보>, 1965.9.7; “[새영화] 웅대한 전쟁 서사시 <사르빈강에 노을이 진다>”, <경향신문>, 1965.9.11; “[영화단평] 일제가 만든 한 인간상 <사르빈강에 노을이 진다>”, <동아일보>, 1965.9.14; “[새영화] 두 편의 전쟁 드라마”, <서울신문>, 1965.9.16 참조.

을 위해 사(私)를 희생할 것을 중용하며 “반도 출신은 일본군에 지지 않는 기백을 가져야한다.”고 주장한다. 영화 속 대사를 빌자면 그는 그야말로 ‘천황폐하 만세 파(派)’이다. 이 영화는 그러한 마쓰모토가 일본 군대에 환멸을 느끼면서 변화해가는 이야기이다. ‘버마 전선’에서 그를 변화시키는 요소들과 그가 일본군을 비롯해 ‘버마 게릴라’나 ‘광복군’과 관계 맺는 방식은 흥미로운 지점을 드러낸다.

마쓰모토는 미야사키와 사와이가 병영 내부의 일본인 병사들의 폭력에 견디다 못해 탈영하자 그들을 추적하여 직접 죽인다. 그 정도로 일본 군대에 대한 충성심이 투철하던 그가 변화하는 계기는 원주민 여자 후라센(김혜정)을 사랑하면서부터이다. 여기에서 후라센은 ‘버마’ 독립을 위해 싸우는 게릴라 조직의 일원으로 조선 광복군과 우호적인 관계를 가지는 것으로 설정된다.<sup>17)</sup> 따라서 마쓰모토가 후라센과 가까워질수록 독립군과도 가까워지는 쪽으로 이야기는 전개된다.

그런데 마쓰모토가 후라센을 사랑하면서 변화하게 되는 내면적인 원인은 ‘외로움’에 있다. 미야사키와 사와이가 탈영했을 때 마쓰모토가 그들을 추적하는 이유는 배신감과 외로움이다. 그는 “비르마까지 같이 와선 나만 남겨놓고 도망을 가!”라고 분노한다. 그의 이러한 성격에 대해 사와이는 “마쓰모토는 어린애같이 고독을 느끼는 놈”이라고 말하기도 한다. 마쓰모토가 두 친구를 사살한 이후 친구를 직접 죽였다는 죄책감과 그로 인해 더욱 심해진 외로움은 표면적으로는 그를 더욱 난폭한 일본 군인으로

17) 독립군과 원주민이 우호적인 관계를 가지는 설정은 식민지 시대 중국 대륙을 배경으로 하는 액션물에서도 나타난다. 특히 만주는 일본제국에 의해 ‘오족협화(五族協和)’가 표방되었던 다민족 지역이었던 만큼 영화에서도 원주민이 자주 등장한다. 거기에서 원주민은 비적이나 마적으로서 조선인과 이해관계가 상충되는 것으로 그려지는가 하면 일본군에 조선인과 함께 대항하는 우호적인 관계로 그려지기도 한다. 그러나 일본인이 주장한 오족협화(五族協和)에서 조선인은 국적 상으로는 일본인이었기에 일본인 다음으로 모호한 2위의 자리를 차지하여 만주인, 중국인, 몽골인에게 미움을 받기도 했다(마이클 김, 『상실된 전쟁의 기억: 월경의 트라우마와 조선인들의 만주 탈출』, 비교역사문화연구소 기획, 전진성·이재원 엮음, 『기억과 전쟁: 미화와 추모 사이에서』, 휴머니스트, 2009, 338면 참고).

로 만든다. 후라센은 그러한 마쓰모토에게 연민을 느끼고 그를 위로한다. 그러자 마쓰모토는 후라센에게 자신의 운명을 건다.

이 지점에서 중대한 균열이 발생하기 시작한다. 마쓰모토는 총독부 고관을 지내는 친일파의 자식이다. 그리고 마쓰모토가 속한 부대의 사단장(최남현)은 아버지의 절친한 친구로, 일본인이지만 마쓰모토를 아들처럼 여기는 인물이다. 일본의 패전을 예감한 그는 마쓰모토를 살리기 위해 자동차를 내주며 남쪽으로 탈출하라고 명령하기도 한다. 그런데 후라센이 속한 게릴라 조직과 연관되어 있는 광복군(남궁 원)이 마쓰모토에게 화약고를 폭파하고 사단장을 암살해달라고 부탁한다. 후라센은 일본 군대에 체포되어 있는 상태이고 그녀를 살리려면 사단장을 죽이고 게릴라와 광복군의 도움을 받아 함께 탈출하는 수밖에 없다.

그러나 마쓰모토는 사단장을 차마 죽이지 못한다. 그래서 사단장에게 후라센을 살려달라고 부탁한다. 그러자 사단장은 “자네는 내 호의를 무시하고 그 토인(土人) 때문에 목숨을 버릴 작정인가?”라고 진노하며 후라센을 처형해버린다. 마쓰모토가 광복군으로서 행동하게 되는 계기는 여기에서 마련된다. 일본군의 화약고부터 폭파한 그는 사단장에게 가서 “마쓰모토 히데오, 한국 청년 민수남이는 화약고를 폭파한 게릴라의 한 사람”이라고 자신을 밝히면서 사단장을 쏜다. 사단장이 죽어가면서 마쓰모토에게 “난 너를 내 아들처럼 귀여워했다.”라고 말하자 마쓰모토는 “각하, 용서해 주십시오. 어쩔 수 없었습니다. 그러나 전 각하를 아버님 이상으로……”라고 하다가 채 말을 잇지 못하고 오열한다. 이로써 친구를 죽이고 연인을 잃은 반도 출신 일본군 소위 마쓰모토는 정신적인 아버지까지 살해하지만 자신의 행동을 합리화하지 못하고 만다.

여기에서 ‘과연 그가 싸운 적(敵)은 누구였는가?’라는 질문을 던져볼 수 있다. 그는 충성스러운 일본 군인으로 설정되어 있지만 미국이나 연합국을 적으로 상정하지 않는다. 그가 일본군에 충성하는 이유는 일본인 병사 중에는 아비하고 교활한 인간들도 있지만 기본적으로 일본 군대는 원

척적이고 기개가 있다는 믿음에서다. 그래서 조선인의 자존심을 위해서 일본 군대의 높은 기준을 충족시켜야 한다는 것이 그의 논리이다. 이는 식민지 조선 청년이 일본 내지인과 같은 자격을 갖추기 위해서는 전쟁에 나가 일본인과 같은 충성심과 용감함을 보여주어야 한다는 학병 지원 논리를 환기시킨다.<sup>18)</sup>

그런데 마쓰모토가 독립군 게릴라에 가담하게 되는 것은 이러한 논리에 대한 반대 논리를 통해서가 아니다. 애초에 그는 ‘일본’이라는 아버지의 마음에 들기 위해 그 명령을 따르는 아들일 뿐이었다. 다시 말해 그는 성숙한 어른으로서 주체적 선택을 하고 자신이 판단에 따라 아군과 적군을 구분하는 존재가 아니었다. 반도 출신인 마쓰모토를 아들과 같이 여기는 사단장은 일본군대의 원칙을 몸소 실천하는 존경할 만한 존재로서 마쓰모토에게는 아버지의 현신이라고 할 수 있다. 그래서 일본 군대의 원칙과 위엄이 마쓰모토에게 유효한 한 일본 군대가 싸우는 적은 모두 그의 적이 될 수 있었다. 그러나 그것이 무너졌을 때 그에게는 적과 아군의 구분이 없어지고 개인적 차원의 감정만이 행동의 근거가 된다. 후라센의 생사에 의해 판단이 좌우되며 어린아이처럼 울고 다니는 마쓰모토의 모습은 그의 행동 양태를 잘 보여준다.

그러한 마쓰모토의 행동에는 조선의 청년 엘리트가 일본을 통해 태평양전쟁과 맺는 관계와 1960년대에 그것을 재현하는 데 있어서의 한계가 착종되어 있다. 친일파의 아들 마쓰모토가 태평양전쟁에 참전하는 논리는 앞서 밝힌 대로 식민지 시대 말기 친일논리를 그대로 보여준다. 그러나 1960년대 중반의 남한 영화에서 그러한 논리는 배격되어야 하고 패배해야 한다.<sup>19)</sup> 그럼에도 불구하고 현실에서는 분단과 함께 친일 잔재가 청

18) 학병 지원의 논리에 대해서는 이기훈, 『일제하 청년담론 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2005, 214~221면 참조. 또한 그러한 논리가 나타나는 생생한 기록은 정운현 편, 『학도여 성전에 나서라』, 없어지지 않는 이야기, 1997 참조.

19) 당시 공보부가 나서서 이 영화의 일본어 대화를 모두 지워버렸다는 사실은 정부가 ‘일본’ 문제에 얼마나 예민했는가를 드러낸다(“일어 다이얼로그를 지워버린 공보부

산되지 않은 데다 박정희 정부는 경제 개발을 위해 일본과의 수교를 절실하게 원하고 있었다. 일본은 여전히 남한이 본받아야 할 선진국이자 혈맹인 미국과 이해를 함께하는 우방이었던 것이다. 이와 같이 모순되고 억압적인 상황 속에서 친일논리를 뒤집는 심도 있는 반론이 제기될 수는 없었다. 따라서 영화는 ‘민족’의 이름으로, ‘사랑’을 빌미로 감정에 호소하며 봉합될 뿐이었다. 마쓰모토가 사단장을 겨누면서 “이 권총은 당신네 일본 제국주의의 압제 밑에서 신음하는 한국 민족 전체가 겨누는 권총입니다.”라고 뜬금없이 선언하는 것이나, 후라센을 죽였다는 이유로 눈물을 흘리며 사단장을 죽이는 것은 그것을 잘 보여준다.

그러나 마쓰모토는 이미 용서받을 수 없는 전범(戰犯)이다. 그는 친일파였던 데다 일본군 장교로서 어린 게릴라 소년과 조선의 친구들을 죽였기 때문이다. 그래서 그는 결국 게릴라 소년의 아버지(주선태)에 의해 응징 당한다. 마지막 시퀀스에서 그가 ‘버마’ 거리에 산책을 나갈 때 ‘버마’ 게릴라가 던지는 총고는 의미심장하다. 그는 일본인이 ‘버마’ 사람에게 맞아 죽었다는 말을 전하며 조심하라고 일러주는 것이다. 그리고 “한국 사람이라면 괜찮겠지만……”라는 말을 덧붙인다. 이 말은 마쓰모토의 정체성에 대해 문제를 제기하는 동시에 그의 죽음을 강하게 암시한다. 그는 마지막에 고향에서 온 편지를 읽다가 죽는다. 약혼녀(전계현)의 목소리로 전해지는 편지 내용 속에서 ‘슬픈 소식’이라는 말이 나오지만, 마쓰모토가 그 편지를 끝까지 읽지 못함으로써 ‘슬픈 소식’의 정체는 밝혀지지 않은 채 영화가 끝난다.

추정컨대 ‘슬픈 소식’은 부모의 죽음이었을 가능성이 크며, 그것은 새로운 시대의 개막을 의미하는 것일 수 있다. 그러나 전쟁에 참전했고 다시 탈영을 하면서도 그 논리를 마련하지 못하고 총부리를 겨누어야 할 ‘적’조차 명료하게 인식하지 못한 채 감정에 따라 행동하다 파국을 맞이

는 극의 효과를 무시할 만큼 신경과민/[영화평] 색다른 남방 전쟁극 <사르빈강에 노을이 진다>, <조선일보>, 1965.9.14).

하는 마쓰모토의 모습은 1960년대의 남한 사회가 새로운 시대를 표방하며 서둘러 봉합했던 문제들을 드러낸다. 그래서 마쓰모토의 죽음은 그러한 문제들의 순장을 의미한다. 그러한 문제들에 대해 신랄하게 논의할 수 있는 장(場)이 마련되지 못하는 한 ‘태평양전쟁’은 조선의 많은 젊은이들이 나가 죽었음에도 불구하고 머나먼 전쟁이 될 수밖에 없었다.

### 5. 학병탈주서사와 청춘 로망의 배경: <청춘극장>(1967, 1975)

태평양전쟁은 조선 청년이 영웅이 될 수 없는 전쟁이었다. 조선 출신 청년이 영웅이 된다 해도 그것은 일본의 영웅이지 조선의 영웅은 아니었다. 더구나 해방된 국가에서는 일본이 주도하는 전쟁에 참여했다는 것 자체가 굴욕 내지 매국 행위로까지 간주될 수 있었다. 그래서 태평양전쟁과 관련된 서사에서 조선인 청년이 영웅이 되기 위해서는 일본 군대에서 탈주할 수밖에 없었다. 그리고 그 주인공이 ‘학병’일 때 서사는 더욱 매력적일 수 있었다. 이 지점에서 ‘학병탈주서사’가 성립한다.<sup>20)</sup>

일본이 조선인을 대상으로 군사 동원을 시작한 것은 중일전쟁 발발 1년 후인 1938년부터이다. 처음에는 지원병 제도를 통해 조선인 청년을 동원하기 시작한다. 그러다가 1943년부터는 학도지원병제를 도입하여 학생들을 동원하고, 1944년에는 학생의 징병을 연기해주던 것을 정지하고 징병령을 통해 조선인 학생까지 참전을 의무화한다. 1943년 이전 지원병의 90%가 기

20) ‘학병’ 관련 서사물에 대해서는 김윤식, 『일제말기 한국인 학병세대의 체험적 글쓰기론』, 서울대학교출판부, 2007; 최지현, 『학병의 기억과 국가』, 『한국문학연구』 제32호, 동국대학교 한국문학연구소, 2007; 김예림, 『치안, 범법, 탈주』, 그리고 이 모든 사태의 전후(前後): 학병로망으로서의 『청춘극장』과 『아로운』, 『대중서사연구』 제24호, 대중서사학회, 2010 등이 있다.

초적인 일본어 능력을 지닌 소학교 졸업 정도의 학력을 지닌 청년들이었던 비해, 학병들은 조선과 일본에서 고등교육을 받은 엘리트들이었다.<sup>21)</sup> 전도양양한 엘리트 청년들이 전쟁의 막바지에 총알받이로 끌려 나간다는 설정은 그 자체가 비극적일 수밖에 없었는데, 그것은 비극적인 만큼 매혹적일 수도 있었다. 『청춘극장』의 인기는 그것을 증명한다.<sup>22)</sup>

영화 <청춘극장>은 1939년 2월부터 1943까지 태평양전쟁이 한창이던 시기를 배경으로 하고 있다.<sup>23)</sup> 이야기는 크게 로맨스와 청년들의 모험으로 구성된다. 우선 로맨스는 지주의 아들이자 와세다대학 법학부에 다니는 ‘백영민’과 그의 고향집에 있는 정혼자 ‘운옥’, 그리고 그가 일본에서 만나 사랑에 빠진 ‘유경’의 삼각관계로 이루어진다. 청년들의 모험은 전문학교 동창생 관계인 삼총사, 즉 법관을 꿈꾸는 ‘백영민’, 독립운동에 투신하는 ‘장일수’, 문학청년 ‘신성호’의 역정을 통해 전개된다. 여기에 삼총사의 동창이면서 친일파로 살아가는 ‘최달근’과, 백영민을 짝사랑하는 기생 ‘춘심’, 그의 오빠이자 운옥을 노리는 밀정 ‘준길’, 그리고 백영민의 사이면서 처음에는 전쟁에 반대하다가 태평양전쟁 막판에 참전하는 일본인 지식인 ‘아마모토’ 등이 이야기를 풍부하고 입체적으로 만드는 데 기여한다. 이러한 인물들이 조선, 일본, 중국에 걸쳐 만나고 사랑하고 싸우고 헤어지는 과정을 통해 이 영화는 백영민을 가운데 둔 두 여성과 두

21) 樋口雄一, 『戰時下朝鮮の民衆と徴兵』, 總和社, 2001, 162면; 김예림, 같은 글, 50~51면에서 재인용.

22) 1949년부터 1952년에 걸쳐 발표된 김내성의 소설 『청춘극장』은 당대에 베스트셀러가 된 것은 물론이고 지금까지도 가장 재미있는 대중소설로 회자되고 있다. 이 소설은 세 번에 걸쳐 영화화 되었는데, 세 번 모두 흥행에 크게 성공했다. 또한 이 영화에서는 공모를 통해 주연 여배우 [윤정희, 정윤희]를 발탁하였는데, 그 배우들을 대스타로 만든 영화로서도 대중적 인지도를 다시 한 번 높였다(『새 영화 새 얼굴』 50만원 개런티의 신인 윤정희(20) 양, ‘천 2백 대 1’을 뚫은 미모의 여대생, <중앙일보>, 1966.6.23).

23) 1967년과 1975년 영화는 같은 시기를 배경으로 한다. 1959년 영화는 시나리오도 남아 있지 않아 정확하게는 알 수 없다. 그러나 1959년 작품의 성공으로 인해 이후 영화들이 리메이크된 것으로 미루어볼 때 마찬가지로였을 것으로 추정된다. 한편 원작 소설은 영화와는 달리 1939년 2월부터 1945년 8월까지를 시간적 배경으로 하고 있다.

청년의 파란만장한 청춘을 보여준다.

이 영화에서 청춘들의 삶을 파란만장하게 만드는 행동원리가 ‘도주 내지 탈주’이다. 백영민은 학병으로 끌려가지 않으려고 도망치고 학병으로 끌려가서도 탈주하기를 반복한다. 백영민과 마찬가지로 학병으로 끌려가야 하는 장일수와 신성호도 도망치기는 마찬가지이다. 게다가 장일수는 독립운동에 투신함으로써 추격의 표적이 된다. 이는 여성인물의 운명까지 도망자로 만든다. 운옥은 백영민이 일본 유학을 떠나자 그녀를 차지하려는 준길의 눈을 은장도로 찌르고 도망친다. 그녀의 도망은 준길로부터 멀어지는 것이자 영민을 찾아가는 것이기도 하다. 따라서 영민의 동선이 길어지고 복잡해질수록 운옥의 행동반경도 넓어진다. 게다가 독립투사인 장일수가 운옥을 사랑하게 됨으로써, 장일수를 쫓는 최달근과 준길, 준길로부터 도망치는 운옥, 그리고 그들이 공통적으로 맴도는 백영민의 움직임이 얽히고설키며 탈주와 추격의 동선은 보다 복잡해진다.<sup>24)</sup>

여기에서 태평양전쟁은 조선인에게 “무의미한 전쟁, 바보 같은 짓거리”로 전제되고, 그렇기 때문에 조선 청년이라면 일본군으로부터 탈주하는 것이 사명인 것으로 표현된다. 이것은 해방 이후 한국의 대중이 가장 편안하게 수용할 수 있는 태평양전쟁에 대한 인식이었다. 일본이 패전한 시점에서 태평양전쟁은 마치 전근대사회의 신분제나 천재지변처럼 결국 역사에서 패배하여 물러나는 것이 예정되어있는 운명적 배경이 된다. 그래서 인물들은 태평양전쟁에 대해 고민할 필요 없이 주인공과 적대자로 나뉘어 쫓기고 쫓는 ‘흥미로운’ 역정을 보여줄 수 있다.<sup>25)</sup> 1975년 <청춘극

24) 이러한 <청춘극장>의 광활하고 역동적인 서사에 대해서는 이호걸, 김내성의 <청춘극장>과 한국액션영화: 민족국가의 상상력과 식민지의 시공간, 『대중서사연구』 제21호, 대중서사학회, 2009, 157~202면 참조.

25) 이는 영화만의 특성이고, 원작 소설에서는 양상이 달랐다. 소설은 해방과 함께 귀환한 백영민이 자살하는 것으로 마무리되기 때문이다. 영화가 1943년 시점에서 희망찬 분위기로 마무리되는 것은 원작의 부담스러운 결말까지 가지 않기 위한 것이었다고 할 수 있다.

장>의 마지막 내레이션은 그것을 잘 보여준다.

“장일수 군의 예언대로 우리는 조국의 해방을 맞이했고 전쟁의 불길 속에서 한반도와 일본열도와 중국에 걸쳐서 펼쳐졌던 우리들의 **청춘대로** **망도** 일단 그 막을 내렸다.” (밑줄은 필자의 것임)

‘청춘대로망’이라는 표현은 이 영화의 정체성을 함축한다. 해방 이후에는 분단이 되어 대륙으로는 길이 끊긴 채 실질적으로는 섬이 되어 버린 남한에서 광활한 땅, 즉 한반도, 일본열도, 중국에 걸친 모험의 세계는 낭만적인 상상계일 수 있었다. 태평양전쟁은 바로 그러한 ‘로망’을 가능케 한 과거의 역경일 뿐이었다.

그러면 이제 1959년, 1967년, 1975년에 세 번 만들어진 <청춘극장>이 제작될 때마다 달라지는 부분들에 유의하면서 제작시기가 태평양전쟁의 재현에 영향을 미치는 바가 있는지 살펴보겠다. 바꾸어 말하면 이는 정치적인 변화에 따라 영향 받은 부분에 대한 검토이다. 한국영화사에서 ‘일본’에 관련된 표상은 정치적인 변화에 의해 많은 영향을 받았기 때문이다. 따라서 그 영향 관계를 통해 태평양전쟁 재현 영화가 1960~1975년에 집중되는 이유를 추론해 볼 수 있다.

‘일본’과 관련된 정책은 1960년 4.19와 1965년 한일수교, 그리고 1972년 유신헌법 공포를 분기점으로 하여 크게 변화한다. 앞서 살펴보았던 <현해탄은 알고 있다>는 4.19 직후의 자유로운 분위기와 한일 문화교류에 대한 기대 심리 속에서 식민지 경험에 대해 심도 있게 다룰 수 있었던 영화였다. 이것은 1959년만 해도 어려운 일이었음이 1959년 홍성기 감독의 <청춘극장>에 대한 검열 보고서를 보면 드러난다.<sup>26)</sup> 이 보고서에는 “화면 중 일본복색에 관하여는 국정회의에서 논의하였고 차관님께 보고하

26) 1959년 홍성기 감독의 <청춘극장>은 시나리오와 필름은 현전하지 않지만, 검열 자료는 남아 있다.

였음.”이라는 참고사항이 말미에 붙어있다. 이는 ‘왜색’ 문제가 국가적으로 얼마나 중대하게 취급되는 일이었는가를 시사한다.

1965년 한일수교 이후에는 ‘왜색’에 대한 검열이 더욱 강화되는데, 이는 반공주의의 강화와 연관된다.<sup>27)</sup> 한일수교로 경제개발에 필요한 외자 유치에 성공한 박정희 정부는 정권을 공고히 하기 위해 반공주의를 강화한다. 그리고 영화계에도 ‘반공영화에 대한 포상’이라는 당근과 ‘용공에 대한 엄격한 제재’라는 채찍을 동시에 사용하는 정책을 펼친다. 1965년을 전후로 하여 일본은 북송선 문제로 남북한의 대결을 격화시키는 데 매개가 된 국가였기 때문에 한일수교가 성립되었다 하더라도 반공주의 차원에서 볼 때 재현이 꺼끄러운 대상이었다. 일본에 대한 재현이 식민지 시대로 집중되고 ‘적’과 ‘악’으로 제한되는 것은 이러한 맥락에서 나온 현상이었다. 이 시기 영화에서 일본군이 인민군의 표상과 유사한 것은 반공주의 이분법에 비롯된 결과로 반공주의와 일본 표상의 관계를 잘 보여주는 한 예이다.<sup>28)</sup>

1967년 <청춘극장>에서는 제작자가 미리 검열 기준을 의식한 것인지 문제가 될 만한 왜색은 보이지 않는다. 당시 문제가 되었던 일본 복식도 나오지 않는다. 그래서인지 이 영화는 적어도 문서상으로는 특별한 시정 사항 없이 검열을 통과한 것으로 보인다. 이에 비해 1975년 <청춘극장>은 대본 검열에서부터 많은 시정이 요구되고 있어서 주의를 요한다.

27) 남한영화계에서 검열을 통해 영화인들에게 반공주의를 각인시키는 사건은 <7인의 여포로>에 나타난 인민군 표상을 문제 삼아 감독을 구속시킨 것이었다. 이 사건이 일어난 것이 1964년 말부터 1965년에 초에 이르는 기간이다. 이 사건 이후부터 영화계에서는 반공주의가 하루가 다르게 강화된다. 반공주의와 검열에 대해서는 박유희, 『예술과 독재』, 『한국영화와 민주주의』, 선인, 2011, 383~417면 참고.  
 28) 인민군 역을 맡는 배우는 악독한 일본군 역을 맡는 배우이기도 했다. 이에춘이 대표적이라 할 것이다. 또한 <사르빈강에 노을이 진다>에서는 조선 청년들을 괴롭히는 일본인 병사가 이복 사투리를 쓰기까지 한다. 이러한 예는 1960~70년대 남한영화 전반에 편재(遍在)한다.

[대본 검열 시정 사항]

번호	시정 부분	시정 사항
1	전체	현 시국과 결부해서 생각할 때 (비록 일제 때 있었던 학병 강제 동원 등) 일반에게 전쟁기피증과 반전사상을 주입시키는 악영향을 주지 않도록 요 수정.
2	전체	본 내용에 남용된 일어는 전부 요 수정 (“고시나게” 등 허다함)
3	p.39 준길 대사	“한 번만 한 번만” 저속하여 요 삭제.
4	P A17 아야모토 대사	“동경 가면 내 예쁜 여자를 많이 소개해주지” 요 삭제.
5	P B64 썬98	당시 전시색이 짙은 시절의 유흥가 풍경 각 분위기에 좀 더 현실감 있게 정확한 고증이 요함.
6	P B-80	윤 부인 대사 “시들어 빠지니까 슬쩍 옮겨 앉아!” 저속하여 요 삭제.
7	P B-88	유경 대사에 “아주 호화관이구료”와 “홍, 아주 멋진 풍경이구려”는 딸이 아버지에게 주는 말로는 적절치 않아 요 삭제.
8	썬119-120,121,122	당시의 시대적 고증의 재확인요망됨. (물자가 궁핍한 전시하의 풍물과 분위기 등에 좀 더 현실감 있도록)
9	P B-104	나미에의 대사 “오늘 밤 내가 양보해줄까”에서 “밤”은 요 삭제. “재미 많이 봐요”도 삭제.
10	P B-124	춘심 대사 “외도를 할 셈으로 왔군” 요 삭제
11	P C-51	성호 대사 “바보 같은 새끼야”에서 “새끼야” 요 삭제.
12	전체	본 작품에 등장한 인물의 별명에 “대통령”, “장군” 등은 수정.

[영화검열 제한사항]

제한 사항	장면 번호	제한 내용
화면 단축	S#3의 19	학생들이 선생에게 모자 던지고 항의하는 장면
화면 삭제	S#56의 1-6	창윤이 춘심의 무릎에 누워 애무하는 장면
화면 삭제	S#51	정사하며 애무하는 장면 삭제
대사 삭제	3,4,11,41,82,93,114 중	“대통령” 또는 “대통령이다” 전부 삭제
”	10의 7	준길 대사 중 “한 번만 한 번만”은 삭제
”	19의 6	아야모토 대사 중 “동경 가면”부터 “소개해주지” 삭제
”	56의 16	“이 박춘심이가”부터 “칩 노릇하는 거나 무엇 달라”는 삭제
”	84의 3-6	“이 놈이 대통령과의”부터 “대통령이라 말이다”에까지 삭제

위의 자료를 살펴보면, 전체적으로 매우 엄격한 제재가 이루어지고 있음을 확인할 수 있다. 특히 ‘대통령’이나 ‘장군’과 같이 군부와 관련된 표현에 대해서는 히스테릭하다고 할 수 있을 정도로 예민한 검열이 이루어지고 있다. 또한 아랫사람이 윗사람에게 대드는 것에 대해서도 대단히 엄격했음이 드러난다. 설사 그것이 식민지 시대의 조선인 학생과 일본인 선생의 관계라 하더라도 ‘하극상’은 용납될 수 없는 것이었다. 이러한 사항들은 당시 사회가 얼마나 강고한 군부독재체제였는지를 보여준다.

이러한 엄격함은 ‘왜색’에 대해서도 마찬가지로 적용되었다. 일본 복색

이 드러나서는 안 되는 것은 물론 일본어도 허용되지 않았다. 여기에서 설사 일본인이라 하더라도 일본어로 말해서는 안 된다는 모순이 발생하고 있었다. 이는 <사르빈강에 노을이 진다>에서도 노정되었던 문제인데 1970년대에 가면 그것이 더욱 심해진다. “동경 가면 예쁜 여자를 소개해 주겠다.”는 표현도 퇴폐적인 것으로 간주되며 삭제되었다. 이는 당시 남한보다 사상적으로 자유롭고 경제적으로 발전한 일본은 영화 표현에서 경계의 대상이었음을 암시한다.

그런데 무엇보다도 흥미로운 것은 대본 검열 시정 사항 중 1번이다. 첫 번째 시정 사항으로 “일반에게 전쟁기피증과 반전사상을 주입시키는 악영향을 주지 않도록 수정.”이라고 지시하고 있다. 당시는 남북한 모두 정권 유지를 위한 이념이 강화되며 남북한 관계가 경색되는 상황이었다. 이러한 상황에서 전쟁에 대한 공포와 불안을 고조시키고 언제든지 국민을 전쟁에 강제 동원할 수 있을 정도로 장악하는 것이 정권의 목적이었다. 따라서 설사 그것이 식민지 시대의 전쟁이라 하더라도 반전의식을 고취시켜서는 안 된다는 역지가 발생하고 있는 것이다. 이는 1970년대 중반 이후 남한영화에서는 배경으로라도 태평양전쟁을 재현하는 영화가 현저하게 줄어드는 것에 대한 단서를 제공한다. 유신 이후 더욱 강고해지는 분단체제의 이분법은 과거와 현재의 간극 속에서 반전(反戰)과 공존을 고민할 수밖에 없는 태평양전쟁의 재현을 더욱 어렵게 만들었던 것이다.

남한영화사에서 태평양전쟁이 진지하게 논의되는 것은 1990년대에 이르러서이다. 1990년대 초부터 일본군 위안부 피해자들의 증언이 나오기 시작하면서 지금까지 말하지 못해온 태평양전쟁을 둘러싼 역사의 진실 문제가 대두된다.<sup>29)</sup> 그리고 야스쿠니 신사에 묻힌 조선인 병사 처리, 징

29) 그 이전에도 위안부를 다룬 영화가 있었다. <사르빈강에 노을이 진다>에서부터 ‘대산파이’가 등장하는데 아무런 문제의식 없이 너무나 당연한 일로 취급된다. 1980년대의 <여자 정신대>에서는 1980년대 여성 수난의 연장선상에서 정신대를 다루고 있

용 나갔다가 귀환하지 못한 사람들의 이야기 등이 계속 영화를 통해 다루어진다. 그러나 그 편수는 적으며 저예산 다큐멘터리로 제작되어 대중에게 널리 알려지지는 못하고 있다.

## 6. 남한영화에서의 태평양전쟁의 의미

지금까지 살펴보았듯이 남한영화에서 태평양전쟁은 주요 제재가 아니었다. 태평양전쟁은 주로 멜로드라마의 혼사장애이거나, 액션·활극의 배경이거나, 전근대 신분제나 천재지변과 같이 결국 물러나는 것이 예정된 운명으로 기능해 왔다.

1960년대 전반기에 한일수교를 앞두고 <현해탄은 알고 있다>와 같이 “한국과 일본의 상상적 화해”<sup>30)</sup>를 보여주는 영화들이 제작되었다. 그러나 그것은 4.19의 여파이자 경제개발을 위해 한일수교가 필요했던 박정희 정부가 긍정적인 여론을 이끌어내고자 취한 전략의 소산일 뿐이었다. 1965년에 한일협정이 체결되자 오히려 한일문화 교류의 분위기는 경색되었다. 한일수교로 외자 유치라는 목표를 달성하자 반공주의를 체제 유지 이념으로 더욱 강화하기 시작한 박정희 정부가 북송선과 조총련에 대해 예민하게 반응하면서 남한보다 사상적으로 자유롭고 경제적으로도 발전한 일본에 관한 정보의 유입을 더욱 경계하기 시작한 것이다. 이에 4.19 이후 한일 문화 교류의 분위기를 타고<sup>31)</sup> 식민지 경험에 대한 다각적 접근이 일시적으로 가능해지면서 본격적 논의가 가능할 뻔 했던 ‘태평양전쟁’ 문제도

고, 1991년의 <에미 이름은 조센삐였다>에서는 정신대를 포르노그래피적인 흥미의 대상으로 취급한다.

30) 오영숙, 같은 글, 280면.

31) 1960년 4.19 직후에는 일본문화의 일방적 유입에 대한 우려가 나올 정도로 대일 문화가 개방되는 분위기였다(“문화계의 韓日/ 일방적 ‘붐’이 안 되게”, <한국일보>, 1961.5.7).

1965년 이후에는 더욱 머나먼 배경으로 원경화(遠景化) 되어 버린다.

그럼에도 불구하고 액션·활극의 형태로 태평양전쟁에 참전한 조선 청년의 입장을 드러내고 있는 영화들에서는 식민지 경험 재현에 1960년대 중반의 상황적 인식이 착종되며 흥미로운 균열을 드러낸다. 태평양전쟁에 참전한 조선 청년은 일본을 적으로 간주하면서도 한편으로는 일본을 아버지로 인정한다. 그러면서 그는 감정에 좌우되어 민족을 내세우지만 결과적으로 자신조차 지키지 못한다. 이는 식민 사관에 대해 합리적인 반론을 제기할 수 없었던 남한 체제의 한계와 연관되어 있다.

1970년대 이후에는 민족주의를 명분으로 한 반공주의의 강화로 인해 당시의 일본을 재현하는 것은 더욱 어려워진다. 한편 남한영화 전반에서 이분법적인 도식이 강화되어 식민지 시대를 그리더라도 일본을 ‘절대 악’으로 그리게 된다. 따라서 ‘친일’은 실제와 관계없이 ‘민족적 배신’으로 추상화되고, 타자화된다. 식민지 시대에 대해 심도 있게 재현할 수 있는 기회는 더욱 없어진 것이다. 이에 따라 ‘태평양전쟁’에 대한 기억도 더욱 배제된다.

근본적으로 이러한 배제에는 ‘한국전쟁’이 결정적인 역할을 한 것이다. 여기에서 후지와라 테이의 『흐르는 별은 살아있다』가 남한에서 판매된 추이를 살펴보는 것은 유용한 참조 사항이 된다. 이 책의 판매량 추이는 식민지 경험에 대한 논의에서 한국전쟁이 결정적인 분기점이 되었음을 보여주는 한 증거이기 때문이다. 『흐르는 별은 살아있다』는 태평양전쟁이 끝난 후 평범한 일본 주부가 만주에서 일본으로 돌아가는 과정의 수난을 담고 있는 수기이다. 1949년에 출판되어 일본에서 순식간에 베스트셀러가 된 것은 물론이고 이후에도 스테디셀러로 남았다. 이 책은 『내가 넘은 38선』이라는 제목으로 1949년 11월에 남한에 번역·출간되어 단 사흘 만에 초판이 매진되며 한국전쟁이 일어나기 직전까지 베스트셀러가 된다. 그러나 한국전쟁 이후 1964년에 이 책이 재판(再版)되었을 때 이 책은 거의 팔리지 않았다.<sup>32)</sup> 이는 종전(終戰) 이후 민간 차원의 공감을 형성할

수 있었던 ‘귀환 서사’가 ‘동족상잔’이라는 더 큰 트라우마 때문에 남한 사람들의 집단 기억 속에서 밀려나는 과정을 보여준다. 다시 말해 이는 태평양전쟁에 대한 기억과 담론의 장이 한국전쟁으로 치환되었음을 의미하는 것이다.

더구나 한국전쟁 이후에 공고화된 분단체제는 다양한 태평양전쟁에 관한 기억을 더욱 발화되지 못하도록 만들며 역사의 수면 밑으로 가라앉혔다. 예컨대, 태평양전쟁으로 인해 많은 조선인들이 죽거나 실종되었다. 살았는데 돌아오지 못한 이들도 많았다. 그러나 항일유격대<sup>33)</sup>와 조선의 용군, 징용에 끌려가 돌아오지 못한 사할린 동포 등을 논할 때 분단국가가 처한 이념적 한계로부터 자유로울 수는 없었다. 또한 태평양전쟁 참전 경험과 친일의 문제 등을 논할 때 남한 사회가 처한 정치적 한계로부터 자유로울 수도 없었다. 그래서 중국 본토, 미얀마, 인도, 만주에 걸쳐 조선인이 경험했던 태평양전쟁의 기억은 개인적 수기로 기록되거나 소설이나 영화를 통해 상상적으로 재현되었다.

그런데 영화는 대중적 파급력이 큰 매체여서 정부와 정책의 검열을 엄격하게 받았기 때문에 그 상상적 재현도 활자매체에 비해 더 큰 제재를 받을 수밖에 없었다. 태평양전쟁이 멜로드라마나 액션·활극과 같은 오락적 소비재로 간주되었던 장르영화의 형태로 재현될 수밖에 없었던 것은 이와 같은 맥락에 있다. 그리고 1990년대 이후 다큐멘터리를 통해 숨겨진 역사에 대한 증인들이 터져 나올 때 위안부 문제가 가장 먼저 부각되었던 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 위안부 문제는 이념과 관계없이 보편적 인권 차원에서 말할 수 있는 이슈였던 것이다.

여전히 태평양전쟁은 남한에서 머나먼 전쟁이자 말하기 불편한 전쟁

32) 이중한 외, 『우리출판 100년』, 현암사, 2001, 248면; 마이클 김, 상실된 전쟁의 기억: 월경의 트라우마와 조선인들의 만주 탈출, 같은 책, 326~327면.

33) 북한이 항일유격대를 통해 정통성을 확보하려 했기에 항일유격대는 남한의 공식적 기억에서 더욱 배제될 수밖에 없었다.



이다. 그리고 극영화, 그것도 자본이 많이 들어가는 전쟁영화 장르에서는 그다지 매력적인 재현 대상이 아니다. 조선인 청년이 결코 영웅이 될 수 없는 근본적인 한계를 지니고 있기 때문이다. 제2차 세계대전의 한복판을 전격적으로 다룬 것으로 화제가 된 2011년 영화 <마이 웨이>에서는 조선인 청년(장동건)과 일본인 청년(오다기리 조)을 주인공으로 삼고 있지만 영화가 진행될수록 일본인 청년이 주인공이라는 느낌을 받는 것은 오다기리 조의 연기력 때문만은 아닐 것이다.

결국 남한영화에서의 태평양전쟁에 대한 새로운 재현 문제는 과거사에 대해 이념을 넘어 보다 자유롭게 다각도로 논의할 수 있는 사회 분위기가 성숙했을 때 가능하다고 하겠다. 그리고 그것은 분단 문제의 해결과 긴밀하게 연관되어 있을 것이다. 그러나 정치적 상황이 자유로워진다고 해서 반드시 새로운 영화가 나오는 것은 아니다. 여기에는 영화생산자들의 다원적 역사 인식과 영화적 혁신에의 고민이 수반되어야 한다. 다시 말해 강대국과 영웅을 중심으로 하는 전쟁 인식에 대한 반성, 그리고 전쟁 블록버스터의 관습적인 이분법을 뛰어넘기 위한 숙고의 과정이 필요하다. 그것이 무르익었을 때 태평양전쟁의 영웅이 될 수 없었고 조선의 영웅이 될 수도 없었으나 엄연히 그 전쟁을 온몸으로 겪었던 조선인을 주인공으로 하는 태평양전쟁 서사가 가능할 것이다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

#### 1) 소설, 영화 및 시나리오

- 김내성, 『청춘극장(上)』: 한국장편문학대계16, 성음사, 1970.  
 \_\_\_\_\_, 『청춘극장(中)』: 한국장편문학대계17, 성음사, 1970.  
 \_\_\_\_\_, 『청춘극장(下)』: 한국장편문학대계18, 성음사, 1970.

- 한운사, 『아로운전 1』, 정음사, 1985.  
 \_\_\_\_\_, 『아로운전 2』, 정음사, 1985.  
 \_\_\_\_\_, 『아로운전 3』, 정음사, 1985.

- <사르빈강에 노을이 진다>(정창화, 1965)  
 <청춘극장>(강대진, 1967)  
 <청춘극장>(변장호, 1975)  
 <현해탄은 알고 있다>(김기영, 1961)

#### 2) 신문 잡지 및 기타

- <경향신문>, <동아일보>, <서울신문>, <신아일보>, <조선일보>, <중앙일보>, <한국일보> 등  
 한국영상자료원 한국영화데이터베이스 KMDB

#### 2. 단행본

- 김윤식, 『일제말기 한국인 학병세대의 체험적 글쓰기론』, 서울대학교출판부, 2007.  
 동북아역사재단 편, 『제2차 세계대전의 여성피해자: 한·독·란 공동 성노예전』, 동북아역사재단, 2009.  
 비교역사문화연구소 기획, 전진성·이재원 엮음, 『기억과 전쟁』, 휴머니스트, 2009.  
 심은식, 『한국인의 눈으로 보는 태평양전쟁 1』, 가람기획, 2006.  
 \_\_\_\_\_, 『한국인의 눈으로 보는 태평양전쟁 2』, 가람기획, 2006.  
 이동훈, 『전쟁영화로 마스터하는 2차 세계대전』, 가람기획, 2007.  
 \_\_\_\_\_, 『전쟁영화로 마스터하는 2차 세계대전』, 가람기획, 2009.  
 정운현 편, 『학도여 성전에 나서라』, 없어지지 않는 이야기, 1997.  
 한운사, 『구름의 역사』, 민음사, 2006.

#### 3. 논문

- 김소영, 『경계를 활유하다: 김기영 감독 <현해탄은 알고 있다>(1961)』, 『웹진 민연』 제12호, 2012.4.

- 김예림, 「치안, 범법, 탈주, 그리고 이 모든 사태의 전후(前後): 학병로망으로서의 『청춘극장』과 『아로운』, 『대중서사연구』 제24호, 대중서사학회, 2010.
- 박유희, 「만주웨스턴 연구, 『대중서사연구』 제20호, 대중서사학회, 2008.
- \_\_\_\_\_, 「예술과 독재, 『한국영화와 민주주의』, 선인, 2011.
- 백문임, 「“군인이 되세요”: 식민지 말기 선전 극영화의 조선 여성들, 『동방학지』 제147집, 연세대학교 국학연구원, 2009.
- 오영숙, 「한일수교와 일본 표상: 1960년대 전반기의 한국영화와 영화 검열, 『현대영화연구』 제10호, 한양대학교 현대영화연구소, 2010.
- 윤석진, 「한운사의 방송극 <현해탄은 알고 있다> 고찰, 『비평문학』 제27호, 한국비평문학회, 2007.
- 이경숙, 「한운사의 “아로운 3부작” 연구, 『한국문학이론과 비평』 제33호, 한국문학이론과비평학회, 2006.
- 이기훈, 「일제하 청년담론 연구, 서울대학교 국사학과 박사학위논문, 2005.
- 이호걸, 「김내성의 <청춘극장>과 한국액션영화: 민족국가의 상상력과 식민지의 시공간, 『대중서사연구』 제21호, 대중서사학회, 2009.
- 최지현, 「학병의 기억과 국가, 『한국문학연구』 제32호, 동국대학교 한국문학연구소, 2007.
- 함충범, 「1960년대 한국영화 속 일본 재현의 시대적 배경 및 문화적 지형 연구, 『한일관계사연구』 제47호, 한일관계사학회, 2014.

## Abstract

## Representation of the Pacific War in South Korean Films

Park, Yu-hee

This study reflects on the representational aspect of “the Pacific War” as Asia-Pacific theatre of “World War II” in South Korean films after 1945. The Pacific War was not a main subject matter in South Korean films. The Pacific War served as a marriage obstacle in melodramas, as background in action genre, or a destiny set to fade away like the caste system in a pre-modern society or natural disasters.

‘The Korean War’ fundamentally played a definitive role in such exclusion. The national division that took strong root after the Korean War suppressed even more memories and made them fade into the mists of history. The Pacific War across mainland China, Myanmar, India, and Manchuria was recorded in personal memoirs or reconstructed with imagination in novels or films.

The imaginary reconstruction was limited in films because they were strictly censored by the government or policies as they were a medium with a great ripple effect. It is in this context that the Pacific War could be reenacted just in the form of melodrama or action films which were genre films considered as an entertaining consumer good.

Key words : Action Genre, Censorship, Desertion Narrative of Student Soldiers, *Heonhaetan Knows*, Korean War, Marriage Obstacle, Melodrama, National Division, Representation, *Sorrowful Youth*, *Sunset in the River Sarbin*, the Pacific War, World War II

접수일: 2014년 4월 30일

심사기간: 2014년 5월 9일~5월 30일

게재결정: 2014년 6월 6일