

‘지원병 영화’에 나타난 의복 재현

진수미*

<차례>

1. 들어가는 글
2. 내러티브에 나타난 의복 양상
 - 2.1. 조선 남성이 한복을 착용하는 이유: <지원병>
 - 2.1.1. 의복 유연성
 - 2.1.2. 의복의 수직 체계
 - 2.2. 기모노, 조선 여성은 입을 수 없는 의상: <조선해협>
 - 2.2.1. 의복 유연성
 - 2.2.2. 의복의 수직 체계
- 2.3. 조선인이 기모노를 입는 방식: <사랑과 맹서>
 - 2.3.1. 의복 유연성
 - 2.3.2. 의복의 수직 체계
3. 결론을 대신하여

<국문초록>

지원병 영화는 1938년 2월 육군에서 처음 도입되었던, 특별지원병제도를 선전하기 위해 제작된 조선의 친일어용영화들을 일컫는 용어이다. 본고에서는 <지원병>, <조선해협>, <사랑과 맹서>를 연구 대상으로 삼았다. 본 연구자는 이들 영화에 나타난 의복의 재현 양상에 민족성과 젠더 관점을 도입하여 고찰했다. 이는 기존 연구에서 민족성을 단일한 초점으로 인식했던 데서 벗어나 식민지 근대의 일상을 복합적으로 포착하려는 의도에서 나온 것이다. 이를 통해 피식민지인에게 불가피한 것으로 인식되는, 식민지 근대의 일상을 검토하고 총력전 체제 내에서 균열과 모순이 발현되고 통합되는 양상을 검토하는 것이 본고의 목적이다.

의복 재현의 유연성을 살펴보면, 사적 영역에서 전통의복을 입는 여성에 비해 공적 영역에 진출한 남성의 의복 유연성이 높은 것으로 조사되었다. 가장 많은(4종) 의복을 착용하는 <지원병>의 준호는 중하층민의 욕망을 대변하며, 신분 상승을 위해 제국주의 군대에 협조하는 인물로 그려진다. 의복 유연성이 높은 인물은 이처럼 기회를 적극적으로 활용하고 모험을 두려워하지 않는 인물로 재현되는 반면, 그것이 낮은 인물은 소극적이고 전근대적이며 의존적인 삶의 태도를 가지는 것으로 묘

사되었다.

다음으로, 프레임 내 인물이 착용한 의복의 수직 체계에 나타난 기원적 동일성을 통해 식민지 근대의 체계 및 분열과 모순을 살펴보았다. 이에 따르면, 여성은 분열과 모순을 드러내는 주체, 남성은 내셔널리즘의 기표인 국민복 착용을 통해 그것을 통합하는 주체로 재현된다. 일제의 국민화 프로젝트에서 여성이 2등 국민이었음은 이러한 시각화를 통해 입증되는 바이다. 본 연구자는 20세기 전반을 식민지 근대로 살아온 한국의 미래가 식민성과 근대의 균열을 과행적으로 통합해 온 내셔널리즘과 어떻게 잘 결별하느냐에 달려 있다고 본다. 본 연구는 이러한 측면에 기여하기 위해 과거를 돌아보는 작업으로서 의미가 있다.

주제어 : 식민지 근대, 의복, 재현, 지원병 영화, 민족성, 젠더

1. 들어가는 글

1940년대 전반기 조선 영화에는 ‘식민지 근대(colonial modernity)’의 상흔이 강렬하게 새겨져 있다. 특히 조선 청년을 황국신민으로 호명하려는 목적으로 제작된 ‘지원병 영화(volunteer film)’는 근대의 일상을 통한 식민자의 지배 방식과 식민지 근대를 사는 피식민자의 왜곡된 욕망과 분열을 보여준다. 식민지 근대는 자신의 선택과 진화에 의해 근대화를 이룬 ‘서구 근대’에 대타적인 용어로, 서구 근대로 포착할 수 없는 식민지에서의 근대성을 해명하려는 의도에서 명명되었다.¹⁾ 이 개념은 타니 발로우(Tani E. Barlow)에게서 나왔는데, 그는 Formation of Colonial Modernity in East Asia(Duke University, 1997)에서 동아시아와 서구(the West)의 만남이 종종 폭력을 동반한 불평등한 모습으로 이루어졌다는 사실을 강조, 근대 논의에 새로운 전기를 마련했다.

본고에서는 1940년대 전반기 지원병 영화에 나타난 의복(dress)²⁾의 재현

1) 만일 동아시아에서 전통적으로 인식해 왔던 것처럼 “근대를 따라잡아야 할 지선(至善)으로 간주하면 근대는 언제나 식민지의 외부에 존재”할 수밖에 없다. 그 결과 서구 근대는 “식민지에 언제나 내부화되어 있지만 항상 외부화될 수밖에 없는 내부”로 존재하게 된다. 이는 식민지에서 일어난 근대를 이해하는 데 난맥상을 초래한다. 윤해동, 『식민지 근대의 패러독스』, 휴머니스트, 2007, 69~70, 250면.

2) 의복의 영어 표현으로는 clothes, dress 등이 있다. 본고에서는 가면, 구두까지 의미하는

* 동국대학교

을 통해 식민지 근대의 일상에 새겨진 균열, 그리고 이의 봉합 양상을 고찰하고자 한다. 지원병 영화는 1938년 2월 육군에 의해 처음 도입되었고 1943년 해군에서 실시했던 특별지원병제도 선전을 위해 제작된 작품을 말한다. 본고에서는 이 가운데 높은 수준의 극적 성취도를 보여주는 한편, 병영 바깥의 일상을 주요 극적 공간으로 다룬 영화 <지원병>(1941, 안석영), <조선해협>(1943, 박기채), <사랑과 맹서>(1945, 최인규)를 대상으로 한다.³⁾ 내선일체 프로파간다를 서사 코드로 하는 이들 영화는 지원병 제도가 내러티브의 중요 계기로 작동하며, 영화의 모든 갈등이 청년의 자원입대와 후방 여성의 총후(銃後) 부인·되기로써 해소되는 플롯을 지닌다. 지원병 영화를 특징짓는 대상으로 지원병이 타고 떠나는 열차, 기차길, 전투 신(scene), 군신(軍神)이 된 청년의 영정사진 등을 들 수 있다. 본고에서는 국민복, 몸빼 바지 같은 의복에 초점을 맞추어 서술할 것이다.

의복은 그것을 입고 있는 인간과 동일시되는 경향이 있다. 그것은 물질적인 상품일 뿐 아니라 인간의 정신적인 면, 즉 개성을 표현하는 매체이며, 인간 사회에서 “사회적, 심리적, 경제적인 힘을 받는, 무성의 언어(nonverbal language)”로 자리한다.⁴⁾ 부연하면, 의복은 사회·심리·경제적 영역이 중첩된 의미 생산의 장인 것이다. 따라서 의복의 연구는 곧 인간의

dress 개념으로 ‘의복’이라는 표현을 사용하겠다. 그러나 영화 연구에서 옷만을 지칭할 때 ‘의상(apparel)’이라는 말을 일반적으로 사용하므로, 본고에서도 옷만 지칭할 때는 ‘의상’이라는 표현을 사용할 것이다.

- 3) ‘지원 입대의 촉구’의 성격을 지닌 지원병 영화는 위 영화 외, <국기 아래서 나는 죽으리>(1939, 오카노 신이치), <너와 나>(1941, 허영), <짧은 자태>(1943, 도요타 시로), <병정님>(1944, 방한준)이 있다. 이 중에서 판본이 전해지는 것은 4편인데 이들을 본고에서 제외하는 이유는 다음과 같다. <국기 아래서 나는 죽으리>는 불완전 판본으로 9분 분량이 전해지고 있으며, <너와 나>는 96분 분량 중 1롤과 9롤의 24분만 전해지고 있다. <병정님>과 <짧은 자태>는 병영 생활을 중심으로 한 군 홍보 영화의 성격이 짙다. 따라서 인물이 여러 상황에서 나타내는 의복 변화를 잘 보여주지 못한다는 이유로 제외되었다.
- 4) 마릴린 홀루이스 구렐, 이희연·민동원·손미영 역, 『의복: 제2의 피부』, 까치, 1988, 10면.

연구라 할 수 있다.⁵⁾ 이러한 까닭에 1940년대 전반기 조선 영화의 의복에 주목한 연구자는 적지 않은 편이다. 이의 연구 목록은 김려실의 “내선일체 영화는 의상-문화의 시니피앙에 강박적으로 집착한다”⁶⁾는 지적에서 시작될 터이지만 이 아이디어는 구체화되지 못했고, 영화의 면면을 분석하는 작업은 다른 연구자에게 남겨졌다. 이지운은 <망루의 결사대>와 <조선해협>을 ‘의복 유연성’ 개념으로 다루었다.⁷⁾ 이경분은 <반도의 봄>의 영화음악에 관한 논문에서 민족 정체성 측면에서 ‘안나’의 의상을 언급한다.⁸⁾ 이화진은 허영의 <너와 나>에 주목하면서 두 개의 논문을 발표했다. 2007년의 논문에서는 위 영화에서 조선여성은 한복, 양복, 그리고 기모노를 입는다는 사실을 언급하는 한편, 조선의 여배우 김신재, 문예봉이 일본에서 기모노를 입고 내선일체를 홍보했다는 사실을 사진자료로 밝혔다.⁹⁾ 2012년에는 이를 ‘문화적 크로스 드레싱(cultural cross-dressing)’이라는 개념으로 발전시켜, ‘동성사회적 연대의 욕망’을 비롯, ‘식민지적 불안’을 작품에서 읽어내는 논문을 제출한 바 있다.¹⁰⁾

위 연구들은 민족의 정체성을 중심으로 1940년대 전반기 영화의 의복을 해석하고 있다. 이 시기를 대상으로 할 때 민족성 문제는 피할 수

- 5) 이경미, 『제복의 탄생』, 민속원, 2012, 190면.
- 6) 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006, 47면.
- 7) 의복 유연성은 일본인이 중국의 전통의상을 입는 신이 의미하는 것처럼 민족 정체성에 구애받지 않고 다른 민족의 전통의상을 착용할 수 있음을 뜻한다. 해당 연구에 따르면, <망루의 결사대>는 높은 의복 유연성이 나타나는데, 이는 다민족공동체의 구현을 의미한다. <조선해협>에서 조선 여성 김슈쿠는 기모노를 갖고 있지만 내러티브 정황상 착용할 수 없다. 이는 의복 유연성이 낮다고 할 수 있다. 이지운, 『천일 영화에 드러나는 식민지 영화인들의 이중의식에 대한 연구: 1940년대 전반기 조선 영화를 중심으로』, 중앙대학교 석사논문, 2009, 105, 107면.
- 8) 이경분, 『영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 <반도의 봄>』, 『인문논총』 제68호, 2012, 211면.
- 9) 이화진, 『‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들』, 『여성문학연구』 제17호, 417~418면.
- 10) 이화진, 『기모노’를 입은 여인: 식민지 말기 문화적 크로스드레싱(cultural cross-dressing)의 문제』, 『대중서사학회』 제27호, 2012.

없는 연구 테제이다. 그러나 본 연구자는, 이제 식민지 시대 연구가 민족/국가를 가로지르거나 그것을 넘어서는 다양한 담론 쪽으로 외연을 확장할 필요가 있다고 본다. 의복은 민족 정체성뿐 아니라 민족 내부의 세대, 계급, 젠더 간에 벌어지는 사회문화적 헤게모니를 읽을 수 있는 기호이므로, 이러한 의도에 적합한 테마라 할 수 있다. 본고에서는 식민성과 근대성이 ‘융합적 관계’를 맺는 식민지 근대 개념으로 1940년대 전반기를 조망하고 있으므로 민족 정체성과 직결되는 전통의복뿐 아니라 근대의복에까지 논의 범위를 확대하도록 한다. 이 과정에서 민족성과 더불어 본고에서 주목하는 지점은 의복의 젠더 재현 양상이다.

본문에서는 먼저, 내러티브를 통한 분석을 시도할 것이다. 극영화의 등장인물은 극의 지속시간 내에서 사건의 변화에 따라 여러 의복을 갈아입으며 자신을 표현한다. 이는 해당 인물의 민족성, 세대, 계급, 젠더와 관련된 정체성의 지표가 될 것인데 의복 유연성 개념으로 이를 고찰하고자 한다. 다음으로 프레임 내 인물이 보여주는 의복의 특성을 살펴볼 것이다. 여기에서는 신체의 수직 구조를 바탕으로 한 상의-하의의 체계성에 초점이 맞춰질 것이다. 일제 식민지 근대의 폭력성은 이질적인 것의 동화를 목적으로 하는 전시 제복, 즉 국민복으로 구현되었다. 남성에게만 허용된 이 의복은 상-하의 체계의 통일성을 시각적으로 강조하는 구조를 갖는다. 여성은 하의로 몸빼를 착용함으로써 총동원 체제의 협력자로 설정되었는데, 이들의 의복은 상의에 대한 규정 없이 하복만 제시됨으로써 수직 체계의 비균질성을 노출한다. 본고에서는 이러한 특성에 주목하여 여성과 남성에게 식민지 근대가 어떠한 방식으로 체현되었는지를 밝히고자 한다. 이 관계는 의복의 수직 체계상 기원적 동일성에 주목함으로써 이루어진다.

2. 내러티브에 나타난 의복 양상

2.1. 조선 남성이 한복을 착용하는 이유: <지원병>

< 표 1 > <지원병>의 주요 인물-의복

등장인물	전통의복		근대의복			
	한복	기모노	양복	학생복	노동복	국민복
여성	이분옥	○				
	박영애	○	○			
	임춘형	○			○	
	춘호 모친	○				
남성	임춘호	○	○	○		○
	최창식	○		○		○
	박창기	○		○		
	구장(일본인)		○			
	김덕삼	○				

2.1.1. 의복 유연성

여성 인물을 먼저 살펴보자. 춘호의 연인 분옥과 그의 모친은 한복만 착용하므로, 의복 유연성이 없는 인물이다. 이들은 전통적·사적 영역인 가정에 종속된 인물로, 춘호에 대한 사랑, 그에게 의지하는 무력함을 기본 성격으로 한다. 반면 영애와 춘형에게서는 전통의복과 근대의복을 넘나드는 유연성이 나타난다. 영애는 서울에 사는 지주 창기의 여동생으로, 춘호에게 애정과 존경의 마음을 갖고 있다. 영애는 양복 차림으로 춘호를 만나러 시골에 오는데, 의도치 않게 두 사람이 만나는 모습을 본 분옥을 열패감으로 인도한다. 춘호의 여동생인 춘형은 춘호의 군 입대를 열렬히 응원한다. 춘형의 학생복은 ‘근대적 주체 형성의 핵심적 장’으로 여겨진 학교에서, 근대 규율을 내면화하는 소국민(小國民)의 이미지를 전달한다.

<지원병>에서 흥미로운 것은 일본인 남성의 등장이다. 구장(區長)이라 불리는 이 인물은 천황의 군인이 되어 제국에 보은하고 싶지만 조선인이라는 신분에 가로막혀 괴로워하는 춘호에게 지원병제도의 실시를 알려 준다. 관객은 이 대목에 와서야 춘호가 우울해 하는 원인을 이해하게 된다. 그는 극의 초반부터 우울하고 답답한 표정으로 등장하지만 관객에게



< 사진 1 > 지원병제도의 선포

그러는 이유가 명시적으로 전달되지 않기 때문이다. [사진1]에서 지원병제도 실시 기사를 읽은 춘호는 연극적 과장이 섞인 표정으로 눈을 빛내고 있다. 그의 시선은 프레임을 뚫고나가 외화면의, 알 수 없는 어딘가를 응시한다. 일본인 구장은 유카타 차림으로 춘호를 바라보고 있다. 그의 정감어린 눈길은 광희(狂喜)에 찬 춘호 얼굴의 기이함을 누그러뜨리고 있다. 뭔가 새로운 변화가 춘호 내부에서 일어나고 있는 것이다. 이를 흐뭇하게 바라보는 남성은 춘호의 변화를 축복하는 전령처럼 보인다. 일본의 전통의상 기모노는 위 장면이 보여주는 것처럼 한일 민족 간 우정을 나타내는 상징으로 재현된다.

춘호는 의복 유연성이 높은 인물이다. 그는 지주 창기를 만나러 서울에 가는 시퀀스에서 학생복을 착용한다. 학생복은 근대 인텔리의 기호이다. 이는 아버지의 재산과 지위를 그저 승계했을 뿐인 창기에 비해 춘호가 학식을 갖춘 지식인임을 강조하기 위한 설정으로 보인다. 그가 다른 인물에 비해 뛰어나다는 점은 여러 차례 강조된다. 영화의 내선일체 논리는 그의 입을 통해 전달되며, 친구 창식을 황국신민이 되는 길로 계도하는 것도 그의 입이다. 타인에 대한 우월함이 강조되는 장면에서 그는 대개 양복을 착

용하고 있다. <지원병>에서 춘호를 제외한, 남성들이 착용한 한복은 부정적인 이미지와 관련된다. 지주 창기는 호화로운 한복을 입고 춘호를 맞이하며, 그가 피땀 흘려 개간한 농지를 빼앗는다. 춘호의 친구 창식은 친구 연인을 유혹하려 했다는 사실을 자책하며 들로 나가 고뇌에 빠질 때 한복을 입고 있다. 춘호에게서 마름직을 빼앗으려 하는 동시에 춘호의 연인 분옥을 첩으로 삼으려 하는 마을주민 덕삼 또한 한복 착용자로 재현되었다. 조선 예술가의 협업으로 만들어진 친일어용영화가 전통문화가 온존해 있는 농촌을 배경으로 삼으면서 전통적 요소를 이처럼 부정적으로 그리고 있다는 것은 근대에 경도된 문화 엘리트의 내면을 보여주는 증거라 하겠다.

용하고 있다.

<지원병>이 여타의 지원병 영화와 다른 점은 친일 프로파간다를 대중에게 전하는 주체 춘호가 한복을 입는다는 사실이다. 위에서 살펴본 것처럼 남성의 한복은 대개 부정적인 이미지로 시각화되지만 춘호는 이와 다르게 한복으로써 민족 화해의 이미지를 연출하게 된다. 그는 분옥의 오해를 풀기 위해 한복을 입고서 우물가로 가는 길을 걷는다. 이 한복이 의미하는 바는 그가 식민지 근대의 세계에서 민족 전통의 세계로 월경했다는 것이다. 즉, 그가 도시와 근대를 상징하는 의상을 벗고 전통적 질서의 수호자인 분옥의 세계로 귀환했음을 의미하는 것이다. 그러나 이 귀환은 일시적이다. 그가 곧 근대의복인 동시에 내셔널리즘의 상징인 국민복을 입고 떠날 것임을 분옥과 관객 모두 알고 있기 때문이다. 다시 말해 그의 한복 착용은 분옥으로 대표되는 조선의 기층 민중과 화해를 연출하기 위한 임시적이고 표피적인 선택에 지나지 않는다.

이를 암시하듯 우물가 신에서 이들의 동선은 부자연스럽다. 카메라를 의식하는 동선, 민속춤을 추는 듯한 비일상적 움직임은 보여주는 것이다. 이는 로컬화된 조선적인 것의 전시를 목적으로 한, 의도된 쾌활함으로 읽힌다. 오늘날 한국 관객의 눈에 <지원병>의 우물가 한복 신이 표출하

www.kci.go.kr

는 감각은 키치적 민족주의라 부를 만한 것이다. 춘호는 본고의 텍스트가 된 지원병 영화에서 전통의복을 입는 유일한 남성인물이다. 이 예외성이 재현되는 모습을 통해 우리는 식민지 근대에서 전통이 차지하는 위상을 가늠해 볼 수 있다.

2.1.2. 의복의 수직 체계



[사진2]는 지원병 영화 의복 체계의 젠더 차이를 보여준다. 이는 <지원병>에서 춘호가 서울에 사는 지주 창기의 부름을 받고 상경했다가 그의 여동생 영애를 오랜만에 마주치는 신의 한 장면이다. 영애는 한복 차림을 기본으로 하고 있으나 어깨에 손을 두르고 손에는 핸드백과

< 사진 2 > 젠더의 의복 체계 일어 잡지를 들고 있으며, 끈으로 된 샌들을 착용하고 있다. 기원적 동일성이 무시된 절충적 스타일을 보여주는 것이다. 이러한 차림은 개인적 취향이 반영된 시각적 재현으로 끝나는 것이 아니라 “너는 핸드백이나 들고 다니면 고만 아니냐”(창기)는 비아냥거림의 대상이 된다. 뿐만 아니라 영애도 춘호에게 자신이 10년 전에 비해 나쁘게 변했다고 자평하는 것을 볼 수 있는데 이러한 발언은 의복 체계의 불균질성 가운데 전통 요소의 혼재를 겨냥한 것으로 해석된다. 왜냐하면 이 만남 후 춘호와 재회하고자 할 때 그녀는 머리부터 발끝까지 양장으로 통일된 의상을 착용하고 가기 때문이다. 그녀가 우연히 보여준 나쁜 인상을 지우고 바람직한 이미지를 전달하려 했을 때 전통의복의 요소를 삭제하고 통일성을 갖춘

의복을 입는다는 것은 <지원병>이 전통을 대하는 태도, 기원적 통일성이 무시된 의복에 대한 인식을 보여준다고 하겠다. 반면, [사진2]에서 춘호는 학생복 차림으로 손에 든 모자와, 구두까지 수직적으로 통일된 근대적 기호 체계를 보여준다. 이러한 모습은 영애에 의해 상찬의 대상이 되는 것이다.

<지원병>에서 남성 의복의 통일성은 반복적으로 제시된다. 아래의 [사진3], [사진4]에서 보이듯 농사를 짓거나 출정식을 가질 때 춘호는 머리에서부터 기원적 동일성을 갖춘 의복을 보여준다. 농사일을 하는 시퀀



< 사진 3 > 경작하는 춘호



< 사진 4 > 지원병이 된 춘호

스에서 춘호는 양복을 착용한다. [사진3]에서 근대의복을 착용하고 농사일을 하는 연출은 아마도 일본의 농촌 남성이 바지와 셔츠를 노동복으로 삼은 데서 아이디어를 얻은 설정으로 보인다.¹¹⁾ 이것을 연출로 보는 이유는 당대 뉴스영화에 나오는 거의 대부분의 농민이 하얀색 한복 차림을 하고 있기 때문이다. 이러한 신에는 <지원병>의 연출자들이 조선에 근대 이미지를 담아내고자 했던 의도와 노력이 투영되었다고 하겠다.

전통의복만 착용하는 인물 분역의 경우, 군인 환송식에 참석한 그녀의 손에 든 일장기는 그녀의 전통의복과 충돌하는 요소로 작용한다. 일본의

11) 요시다 유키타, 최혜주 역, 『일본의 군대』, 논형, 2005, 47면.

민족성을 상징하는 깃발은 그녀가 입고 있는 한복과 기원적으로 동떨어진 것이다. 그럼에도 그녀는 영화의 엔딩에서 철길에 떨어진 일장기를 줍는 모습으로 총후 부인의 이미지를 연출한다. 기원적으로 불균질한 요소의 결합으로 재현된 이러한 의복에서 식민지 근대인의 일상에 스며있는 균열을 확인할 수 있는 것이다.

2.2. 기모노, 조선 여성은 입을 수 없는 의상: <조선해협>

< 표 2 > <조선해협>의 주요 인물-의복

등장인물	전통의복		근대의복			
	한복	기모노	양복	학생복	노동복	국민복
여성	긴슈쿠	○			○	
	기요코	○	○			
	에이코		○	○	○	
	세키 모친	○				
	중군간호사				○	
남성	세키		○			○
	세키 부친	○	○			○
	세키 삼촌		○			○

2.2.1. 의복 유연성

<조선해협>에서 의복 유연성이 높은 인물은 남녀 주인공이 아니라 주변 인물에 속하는 에이코와 세키 부친이다. 이는 텍스트가 지원병 영화가 목표로 하는 내선일체 프로파간다 서사 코드로 철저하게 응집되지 못한 서사 진행을 가졌다는 것을 보여주는 증거라 할 만하다. 이 영화는 남녀 주인공인 세키의 전투와 긴슈쿠의 노동을 교차 편집하여 이들의 국가에 대한 헌신이 등가적임을 보여준다. 이들의 헌신은 목숨과 바꿀 만한 것이어서 [사진5], [사진6]이 보여주는 것처럼 병석에 눕거나 병동에 수용

되는 결과를 낳는다.



< 사진 5 > 입원 중인 긴슈쿠 < 사진 6 > 세키와 중군간호사

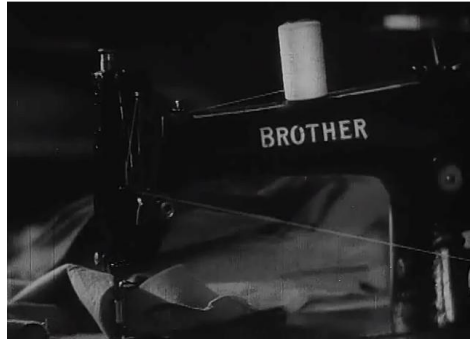
그러나 위의 두 사진은 일제하 가족 제도상의 모순을 가시화한다. [사진5]에서 긴슈쿠의 주위를 둘러싼 동반자로 세키의 가족이 설정되는 반면, [사진6]에서 세키의 동반자로 이들 가족과 무관한 미모의 젊은 여성 중군간호사가 설정되는 것이다. 그리고 영화는 세키와 중군간호사의 다정한 모습을 보여준다. 두 남녀의 거리는 ‘친밀한 거리’에 해당하는데, 이러한 간격은 영화적으로 ‘육체적 관계가 이루어질 수 있는 거리’로 규정된다.¹²⁾ [사진6]은 세키와 간호사가 가족만큼 친밀한 관계라는 것을 보여주는 것이다. 이는 일부일처제라는 일제의 가족법에 위배되는 것이지만 식민화에 방해가 되지 않으므로 조선에서는 봉건적 축첩제도를 용인했던 일제 식민지 근대의 일상을 재현한 것이라 할 수 있다.

이는 일방적으로 여성 희생을 요구함으로써 구축되는 남성 연대의 한 형태로 볼 수 있다. 과거 조선 사회는 긴슈쿠와 같은 며느리의 위상을 명령과 항렬로 위계화된 가족제도 내 예외로 인식했다.¹³⁾ 이는 여성을 하위

12) 친밀한 거리는 피부가 맞닿는 곳에서 45cm 정도 떨어진 거리를 말한다. 루이스 자네티, 박만준 · 진기행 역, 『영화의 이해: 제10판』, 커뮤니케이션북스, 2010, 84면.

13) 최재석은 한국의 전통적 가족제도 내에서 며느리의 위상을 다음과 같이 설명한다.

주체화하는 전통사회의 봉건적 잔재를 활용함으로써 피식민지 남성의 불만을 상쇄하는 타자화 전략의 한 사례인 것이다. 이를 상징적으로 시



< 사진 7 > 김슈쿠의 재봉틀

각화한 것이 [사진7]의 신이다. 이 신에서 김슈쿠는 재봉 일을 하다가 땀을 흘리며 쓰러진다. 여공들은 김슈쿠를 부축하고 프레임 바깥으로 사라진다. 그때 카메라는 왼쪽으로 패닝하면서 주인을 잃고 돌아가는 재봉틀을 보여준다. 움직임을 멈춘 카메라

가 포착한 것은 남성 연대를 뜻하는 재봉틀 상표 ‘브라더’이다.

위의 장면은 국민의 모델이 남성성으로 규정되면서 구체화된 ‘젠더 분리’ 정책의 딜레마를 영화적으로 환기한 장면이라 할 수 있다. 김슈쿠는 아무리 노력해도 국민이 될 수 없다. 여성은 제국의 이류 시민에 지나지 않으며, 국민으로 호출될 기회가 제한된 존재인 것이다.¹⁴⁾ 여기에 다소 예외적인 존재가 있는데 그들은 남성과 함께 전방에 배치된 중군 간호사이다. 이들은 순직 시 야스쿠니 신사에 위패를 모셔서 참배 대상이 될 수 있었다. 그러나 이것은 어디까지나 한계를 지닌 특권이라 할 수 있는데,

“며느리는 자기의 주장을 내세우지 말아야 하며 시집 식구의 어떤 이치도 닿지 않는 일에 대하여도 화를 내지 말아야 하는 것이다. 또 비합리를 비합리로 의식하는 판단력도 가지지 말아야 하며 어떤 가혹한 일도 의식하지 말아야 한다. [중략] 다시 말하면 며느리 된 자는 요컨대 예측적 인간으로 의식할지언정 감정이나 이성을 가진 인간이나 또는 주체 의식을 가진 자주적 인간으로 성장하여서는 아니 된다는 말이다.” 『한국인의 사회적 성격』, 현음사, 1994, 33면.

14) 젠더 분리형은 여성의 참전을 허용했던 미국과 영국의 참가형과 대조되는 일본과 독일의 젠더 정책을 말한다. 일본과 독일은 여성계의 요구에도 불구하고 참가형을 선택한 미국과 영국의 젠더 정책도 한계가 있다고 한다. 우에노 치즈코, 이선이 역, 『내셔널리즘과 젠더』, 박종철출판사, 1999, 25면.

그것은 그녀들이 국민복을 입은 군인과 나란히 생활하는 것이 아니라 환자복으로 갈아입은 남성을 위해 봉사한다는 사실에서 확인된다([사진6]). 세키의 목발과 환자복은 일제 프로파간다의 위계에서 군복의 정상성에 못 미치는 위치를 가시화하는 것이다.

의복 유연성이 높은 인물을 중심으로 <조선해협>을 분석해 보자. 에이코는 일인으로 추정되는 김슈쿠의 친구이다. 그녀는 세키가 편지 한 장을 남겨놓고 떠났을 때, 혼자서 출산할 때, 병석에 있을 때 김슈쿠를 돕는다. 지원병 영화 계열에서는 기모노를 착용한 일본인은 조선인의 충실한 벗으로 일관되게 재현되는 것이다. 김슈쿠를 위한 선물을 사는 화신백화점, 세키의 여동생 기요코를 만나 김슈쿠에 대해 알려주는 찻집 신에서 그녀는 기모노 대신 양복 차림으로 등장한다. 이때 에이코 주위의 인물은 모두 한복을 입고 있는데, 에이코의 양복은 정보와 도덕의 지표에서 다른 인물을 압도하는 기호로 작용한다. 그녀는 노동자로 공장에서 노동복을 입고 김슈쿠가 후방에서 전시체제의 부족한 인력을 보충하는 총후 부인이 되도록 그녀를 안내한다.

영화의 전반부에서 세키 부친은 아내와 함께 한복을 입고 가정사를 총괄하는 가부장의 모습을 하고 있다. 그는 세키가 학업을 중단하고 김슈쿠와 사실혼 관계를 가진 데 대해 분노한다. <조선해협>의 주요 갈등은 세키가 아버지에게 신뢰 받지 못하는 자식이 되어버린 데서 발생한다. 세키가 지원병이 되자 그의 부친과 삼촌은 그를 가족의 일원으로 받아들이고 환송식에 함께 참석한다. 이때 그는 [사진5]에서처럼 국민복을 착용하고 있다. 국민복은 1930년대 후반 일본에서 제안되었지만 조선에서 먼저 실시된, 군복과 학생복을 겸한 의복이다.¹⁵⁾ 사진의 중앙에는 국민복을 입은 세키 부친과 삼촌이 세키를 바라보고 있다. 세키 부친과 삼촌의 국민복은 세부에서 차이를 보인다. 세키의 부친(김일해 분)이 착용한 것은,

15) 공제욱, 『일제의 의복 통제와 ‘국민’ 만들기』, 『사회와 역사』 제67호, 2005, 69~70면.

넥타이가 합쳐진 테일러칼라 형태의 국민복 갑호로 일반 국민을 위한 의복이다.



< 사진 8 > 세키의 환송식

반면, 세키 부친의 옆에 선 삼촌(독은기 분)이 착용한 국민복은 청소년, 관리용인 을호로 제정된 국민복이다. 1943년 이후 "대동아전쟁육군군인복 제특례"로 군복을 겸할 수 있는 을호 중심의 생산·착용이 이루어졌다

고 한다. <조선해협>은 이처럼 동일 세대 내부에서도 연령순으로 위계화를 도모하는 영화이다. 기부장이자 연장자로서 세키 부친은 그의 동생보다 상위의 의복을 착용하고 있는 것이다. 이 속에서 전통의복 차림의 세키 모친은 프레임의 왼편으로 밀려나 있다. 세키 모친을 비롯해서 한복을 입은 엑스트라는 제국의 군사 출정식에 어울리지 않는 복장을 하고 있다. 이러한 차이를 보완하기 위해 동원된 소도구가 바로 일장기이다.

2.2.2. 의복의 수직 체계

<조선해협>은 의복의 수직 체계에서 불균질성이 드러나는 빈도가 낮다. 그 이유는 민족성, 계급, 세대의 측면에서 의복 재현의 위계화가 상대적으로 뚜렷하게 재현되기 때문으로 여겨진다. 영화적 재현에서 긴슈쿠는 조선인이므로 기모노를 입을 수 없다. 그녀는 아끼는 사람에게 그것을 선물로 줄 수 있을 뿐이다. 기요코는 여성이므로 국민복을 착용할 수 없지만, 계급적으로 상류층에 속하므로 몸빼 같은 일바지는 착용하지 않는다. 몸빼는 여성 의복의 수직 체계에서 불균질성을 심화시키는 요소이

므로, 이의 착용 빈도가 낮으면 수직 체계의 불균질성 역시 줄어드는 경향이 있다. 긴슈쿠는 일반 노동자가 아니라 여공이므로, 몸빼 대신 공장 유니폼을 입는다. 상류층 아가씨인 기요코는 세키의 환송식에 양복 정장을 입지만, 그녀의 어머니는 기혼자이자 윗세대 여성이므로 한복을 입는다. 이러한 재현을 통해, 민족성, 계급, 세대에 준거한 위계화가 <조선해협>에서 의복 재현의 불균질성 정도를 낮추었다고 할 수 있는 것이다.



< 사진 9 > 귀가하는 긴슈쿠



< 사진 10 > 출정식 전의 세키

그럼에도 수직 체계의 균질성과 불균질성이 젠더 면에서 가시화된 장면이 존재하는데, 그것이 [사진9]와 [사진10]이다.

[사진9]에서 <조선해협>의 긴슈쿠는 세키가 전쟁터로 떠나기 전 자신을 만나러 갔다는 기요코의 전화를 받고 공장을 떠난다. 그녀는 한복과 검은 구두의 의복 체계를 보여준다. 그녀를 배웅하는 친구는 노동복과 모자 아래에 납작한 고무신을 신고 있다. 이 두 여성의 의복은 근대와 전통에 기원을 둔 절충적 의복 체계를 보여준다. 이러한 차림새는 남성의 일관된 체계와 대비된다. [사진10]은 남성들 의복이 근대성으로 통일되었음을 보여주는 장면이다. 이 속에서 긴슈쿠를 만나러 그녀의 숙소에 들른 세키는 숙소의 관리인이 대화를 나누고 있다. 모자-국민복-구두의 세키와 일상에서도 군모를 쓰고 각반을 찬 남성은 여성이 보여주는 복장과 사뭇 다르게 일관성을 갖춘 차림을 보여준다.

2.3. 조선인이 기모노를 입는 방식: <사랑과 맹서>

< 표 3 > <사랑과 맹서> 주요 인물-의복

등장인물	전통의복		근대의복			
	한복	기모노	양복	학생복	노동복	국민복
여성	에이코	○	○			○
	시라이 아내		○			○
남성	에이류		○		○	○
	무라이 소위		○			○
	무라이 부친		○	○		○
	시라이 국장		○	○		○

2.3.1. 의복 유연성

<사랑과 맹서>는 일제가 패망하기 3달 전에 발표한 영화이다. 이 작품은 일제의 식민지 정책이 거의 완성에 이르렀다는 생각이 들 정도로 황국신민화의 정도가 노골적이다. 이 영화에는 일본인 시라이가 조선인 에이류를 폭행하는 장면도 등장하는데, 이들의 관계가 부자(父子)로 설정되었기에 가능했던 장면이라 하겠다. 이는 일제가 전통 이데올로기를 통치에 활용했던 사례이다. 효 사상을 근간으로 하는 가족주의의 전통은 일제강점기에도 여전히 강조되고 있었다. 이러한 사례는 “해방의 근대에 귀속된 전통은 역으로 해방의 근대 그 자체의 성격을 왜곡”시킨다는 견해를 뒷받침한다.¹⁶⁾ 해방의 근대라는 관점에서 보면 가족 내 폭력은 인간의 주체성과 존엄성을 침해하는 행위이다. 그런데 피식민지인은 전통을 근대성과 결합된 식민성에 저항하기 위해 지켜내야 할 어떤 것으로 간주하므로, 보편적 인권보다는 가족 내부의 전근대적 권위주의를 옹호하게 되는 것이다.

16) 윤해동, 앞의 책, 80면.

이러한 전통과 근대의 착종은 식민지 근대를 겪은 국가가 공유하는 문제로, 일본 역시 공유한 것이었다. 일본의 파시즘 이데올로기는 ‘가족주의적 경향’을 특징으로 한다. 마루야마 마사오는 “가족국가라는 생각, 그것으로부터 생기는 충효 일치의 사상은 일찍이 메이지 이후의 절대국가의 공권적 이데올로기”였으며, 이것이 일본 전통에 근거한다는 점을 지적했다.¹⁷⁾ 일제를 경유하여 서구 근대와 만났던 조선은, 이러한 일제의 ‘실패한 근대성’¹⁸⁾을 무반성적으로 수용하여 ‘아수라장’와 같은 근대의 시공



< 사진 11 > 에이코 결혼사진



< 사진 12 > 무라이 부친의 아침

간을 경험하게 된 것으로 보인다.¹⁹⁾

<사랑과 맹서>가 의복 유연성으로 드러내고자 하는 것은 인종적 경계, 즉 민족성의 모호함이다. 창씨개명으로 조선인이 일본 이름으로 불리고, 일본어를 사용하고, 또 기모노를 입는다면 일본인과 어떻게 구별되었

17) 마루야마 마사오, 김석근 역, 『현대정치의 사상과 행동』, 한길사, 1997, 78~79면.
 18) 발로우는 동아시아 국가에서 식민성 · 근대성 논의에서 이야기되는 상투어를 정리하였는데, 일본은 ‘실패한 근대성’, 한국은 전통문화의 ‘전근대성’, 중국에서는 ‘중국과 대만의 근대화’라는 어구가 클리셰처럼 반복된다. Tani E. Barlow, “On ‘Colonial Modernity’”, Formations of colonial modernity in East Asia, Duke university press, 1997, p.3.
 19) 한국의 모더니티를 ‘아수라장’으로 표현한 것은 박해천의 도서명에서 나왔다. 박해천, 『아수라장의 모더니티』, 위크롭프레스, 2015.

는가. 영화는 민족 경계 혼란이 주는 불안감을 요령 있게 활용한다.

<사랑과 맹서>에서 에이코는 한복을 주로 입는다. 가미카제 공격으로 군신이 된 무라이의 부인이기도 한 그녀는, 의복으로 인해 조선인으로 추정된다. 그러나 [사진11]은 그 가설을 뒤흔든다. 사진에서 그녀와 무라이는 일본 전통 혼례복을 착용하고 있는 것이다. 여기서 무라이 부자가 내지에서 조선으로 이주한 일본인일 것이라는 추론이 설득력을 얻는다. 즉, 무라이는 총독부 시책에 따라 모범적으로 내선결혼을 한 일본인일 가능성이 높은 것이다. 그러나 이러한 내용은 <사랑과 맹서>에서 큰 의미가 없다. 앞서 말했듯이 이 영화는 에이류와 시라이 부부를 제외한 인물의 민족 정체성을 적시하기보다 경계 혼란을 초래하는 데 더 큰 의미를 두고 있기 때문이다.

에이류는 시라이 국장이 “종로에서 주워왔다”고 한 표현에서 조선인임이 확실시된다. 시라이 국장은 종로의 부랑아 틈에서 그를 구원한 일본인 양아버지이다. 조선이 일제의 식민지가 된 상황에 대한 알레고리로, 이는 <사랑과 맹서> 내러티브의 근간을 이룬다. 따라서 이들의 민족 정체성은 확정적일 필요가 있다. 에이류는 시라이 집에 살면서 야학을 다니므로 학생복을 입고 있다. 이는 그가 아직 소국민이라는 사실을 암시한다. 그런데 미래의 국민으로서 성실해야 할 에이류는 시라이의 가정에 정착하지 못하고 부랑아처럼 거리를 헤매고 또 외박을 일삼는다. 이러한 악습을 어떻게 고쳐서 ‘좋은 일본인’이 되도록 할 것인가. 이것이 바로 <사랑과 맹서>의 주제라 할 수 있다.

다음으로, 이 영화가 민족 경계의 모호성을 야기하는 부분을 살펴보기로 한다. 첫째, 에이코가 조선인이라는 주장에 가하는 혼란이다. 영화는 그녀의 가족사가 펼쳐지는 무대를 국제적으로 만듬으로써 혼란을 야기한다. 에이코는 조선인 에이류가 어릴 때 잃어버린 친동생일 수 있다고 생각하는데, 이는 그녀가 조선인이라는 주장에 설득력을 높이는 사실이다. 그녀는 에이류의 어린 시절 기억에 대해 탐문한다. 그 질문 중 하나

에는 남동생과 자신의 가족이 헤어진 곳이 ‘상하이’라는 암시가 들어 있다. 에이코가 동생을 잃어버린 장소가 군산이나 부산처럼 조선의 어느 한 장소로 명시되었다면 그녀의 민족적 위치는 더 확실해졌을 것이다. 그러나 <사랑과 맹서>는 그러한 종류의 명료함을 지향하지 않는다.

둘째, 무라이는 앞서 말한 것처럼 일본인으로 재현된다. 그 가장 강력한 증거는 [사진11]의 혼례식 사진에서 그가 착용한 하카마일 것이다. 그러나 의복은 조작하기 쉬운 상징이므로, 다른 가능성과 대조 검토할 필요가 있다. 그는 사망 후 기사를 통해 ‘반도의 독수리’라는 별칭을 얻는다. 이때 그는 조선인처럼 여겨진다. 반도는 일제의 로컬로서 조선을 가리키는 단어이기 때문이다. 그가 조선인이라면 에이류를 위시해 조선의 아이들이 그를 흠송하는 이유도 설명이 쉽게 될 터이다. 그러나 민족 정체성은 혈연에 기반한 가족 공동체의 정체성과 연루될 수밖에 없다. 따라서 그의 부친에게로 시선을 돌려보도록 하자.



< 사진 13 > 무라이 집, 에이류

< 사진 14 > 군신이 되는 길

셋째, 무라이 부친 역시 일본인인 것처럼 재현된다. 그가 다른 인종이라고 여길 만한 표지를 발견하기 어렵다. 그러나 당시 조선에는 “일본인 이상으로 일본인 행세를 했던” 조선인도 있었으며 그런 경우 출세가도를 달렸다는 사실을 지적해 두어야 할 것이다.²⁰ 더욱이 [사진12]에서 그가

보여준 복장은 그가 일본인일 것이라는 추정에 미묘한 균열을 낸다. 이 신에서 그는 셔츠와 조끼, 바지로 이루어진 양복을 입고 검도를 하고 있다. 왜 양복을 착용한 것일까. 검도는 일본에 기원을 둔 스포츠이다. 그가 일본인이라면 기모노에서 연원한 단련복 상의와 하카마를 입는 것이 자연스럽지 않을까. 양복 착용이 그가 일본인이 아니라는 주장을 입증하는 근거라 하기는 어렵지만 의복 재현 코드남녀 인물 모두 사적 공간에서 대체로 전통의복을 입는다는 혼란을 야기하는 하나의 시도라고 여길 수 있을 것이다.

<사랑과 맹서>의 특이점은 주요 인물들이 모두 기모노를 착용한다는 것이다. 특히 조선 남성 에이류가 일본인 정체성을 의미하는 기표인 기모노를 입는다는 것은 다른 영화에서는 시도하지 못했던 설정이다. 국민복도 일제의 의상이지만 그것은 근대의 기표로 이해될 수 있다. 그러나 조선 남성이 일본의 전통의복을 입는다는 것은 국민복 착용과 다르게 조선에 대한 부정을 의미한다. 민족 정체성을 기반으로 한 민족주의는 매우 배타적 성격을 지닌 이데올로기이기 때문이다.²¹⁾ 이는 조선을 배경으로 하는 친일어용영화의 주요 관객층인 조선인의 부정적 시선을 의식해야 한다는 딜레마를 발생시킨다. 따라서 <사랑과 맹서>는 이에 대한 저항을 최소화하는 방법을 택한다. 그것은 에이류가 이불 덮고 누운 채 있는 모습 다음에 잠옷으로 유카타를 입은 모습을 편집하는 방법이다. 이때 에이류의 얼굴은 어둠 속에 가려져 보이지 않는다[사진13]. 다음 쏫으

20) 유중호의 『나의 해방 전후』(민음사, 2004, 55~56면)에 나오는 조선인 다카미네(高峰)가 그러한 경우였다. 그는 중학교 교장이었다. 아이들은 조선인의 보기 드문 출세를 외경의 눈초리로 바라보았다고 한다.
21) 민족주의의 배타성은 소수자의 권리를 강조하는 이론에서 비판을 가해온 특성이다. 모스는 “고결함을 이상으로 하는 민족주의는 모든 사람들에게 각각의 삶의 위치, 즉 남성과 여성, 정상과 비정상, 토착과 이국의 위치를 부여했다. 이 범주들이 뒤섞인 것은 곧 혼돈과 혼란을 가져오는 것으로 여겨졌다”고 서술한다. 이처럼 민족주의는 배타적 이항대립의 관념을 사회에 뿌리내리게 한 사상으로 평가받고 있다. 조지 모스, 서강여성문학연구회 역, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』, 소명출판, 2004, 33면.

로 무라이 부친의 검도 수련(사진12)을 비추고 에이류가 속옷 차림의 클로즈 샷으로 등장, 그것을 바라보는 시선의 주체로 편집된다. 이처럼 조선 남성의 기모노 착용은 감춤-드러냄-교체의 빠른 전환으로 이루어진다.

2.3.2. 의복의 수직 체계



< 사진 15 > 에이류와 친구들

< 사진 16 > 진해의 해군 훈련소

위의 두 사진은 불령선인에 가까웠던 에이류가 ‘좋은 일본인’으로 거듭나는 과정을 보여준다. [사진15]은 시라이가 사망한 후 반도의 영웅으로 추대되자, 종로의 친구에게 시라이 사진을 가져가서 그와의 친분을 과시하는 장면이다. 프레임에 포착된 친구들은 모두 국민복 스타일의 의상을 착용하고 있으나, 목에 수건을 두르거나 셔츠의 첫 번째 단추를 풀어놓는 등 단정치 못한 차림새를 보여준다. 에이류는 가슴에 이름표를 부착한 국민복 스타일의 학생복을 입고 있다. 에이류와 마주 선 친구의 복장 불량과 얼굴에 검댕을 묻힌 청결치 못한 상태에 비교하면 두발도 짧고 단정한 모습이다. 이러한 복장 차이는 조선인 내부의 위계를 반영한다. 거리를 떠도는 불령선인과 모범적 일인 가정에 편입된 조선인은 사회적 위상은 차이가 있는 것이다.

그런데 [사진15]의 신에서 에이류는 종로통 친구들에게 놀림의 대상이다. 그들은 에이류의 말을 신뢰하지 않는다. 이는 일인 집단에 들어간 조선인에 대한 경멸어린 시선과 무관하지 않을 것이다. 에이류는 조선인이라는 집단을 배신하고 일본인 집단의 일원으로 행세하는 ‘패싱(passing)’의 주체이다. 조선인의 시선에 그는 신뢰할 수 없는 존재로 보인다. 이들은 에이류를 거짓말쟁이로 취급, 시라이와 찍은 사진을 빼앗고 찢어버린다. 이 장면은 지원병 영화가 노출한 영화적 무의식의 하나로 해석된다. 위신의 의도는 좋은 일본인이 되려는 에이류를 괴롭히는 나쁜 조선인을 보여주는 것일 터이다. 그러나 이 장면은 지원병 영화가 의도적으로 노출하지 않으려 했던 조선인의 저항이 재현된 것으로 읽힐 수 있다.

[사진14]는 <사랑과 맹서>의 대단원에 해당하는 신으로, 여기서 에이류는 착한 일본인으로 완성된다. 권명아에 따르면 “‘좋은 일본인 되기’란 식민지인에게 ‘일본인으로 살기’에서 ‘일본인으로 죽기’로의 이행”이다.²²⁾ 에이류는 시라이를 따라 가미가제 특별병이 되기 위해서 해군에 입대하려 가고 있다. 그가 시라이 부인과 그의 어린 아들, 그리고 무라이 부인과 함께 걷는 벚꽃 만발한 진해의 가도는 사지로 가는 길이라 할 수 있다. 이 사진에서 에이류는 모자까지 갖춰 씌으로써 의복에서도 완성된 국민복 스타일을 보여준다. 이 프레임에서 여성의 복장은 에이코의 아들과 무라이 부인의 가방에게 가려 정확하게 확인할 수 없다. 같은 신에서 포착한 숲 [사진16]과 함께 검토할 때 이들이 상의-전통의상, 하의-몸빼를 입고 있음을 알 수 있다.

[사진16]에서 시라이 부인을 제외시키고 에이류와 에이코, 그의 아이 사이에 나타나는 시선 교환은 의미심장하다. 여기서 에이코는 ‘군신의 어머니’ 이미지를 체현하고 있기 때문이다. 군신의 어머니는 군신이 된 남편을 가진 젊은 부인이 자신의 아이를 안고 야스쿠니에 참배하면서 남편

을 이어 아이까지 국가에 바치겠다고 맹세하는 모습을 통해 구체화된 이미지이다. 우에노 치즈코는 일제의 젠더 비대칭 정책으로 굴욕을 맞본 여성이 ‘군신의 영웅성’에 맞설 수 있는 자리가 바로 군신의 어머니였다고 설명한다.²³⁾ [사진16]의 에이코는 무라이에 이어 에이류를 국가에 바치는 길에 동참하고 있는데 그 뒤를 계승할 이로 자신의 아들을 안고 가고 있는 것이다. 이러한 시선 교차에 일본 여성이 배제되어 있다는 점은 ‘개죽음’²⁴⁾의 행렬의 선두에 선 것이 조선인이라는 씁쓸한 현실을 암시한다.

지금까지 지원병 영화의 의복을 공시적 관점에서 볼 때 남성은 일관된 체계를 지니는 반면 여성은 그렇지 못한 방식으로 재현된다는 사실을 살펴 보았다. 그렇다면 이러한 재현을 가능케 한 지점에 대해 살펴볼 차례이다.

식민지 근대를 현실로 받아들일 때 일관된 체계, 이데올로기의 보편성을 피식민지인이 처음부터 소유하는 것은 쉽지 않은 일이었다. 절충적 양식이라 할 수 있는, (주로 여성에 의해 체현된) 기원적 동일성을 상실한 의복은 남성 역시 착용했던 역사를 지니고 있다. 일본이 서구 근대를 학습하기 위해 이와쿠라 사절단(1872)을 영국에 파견했을 때 이와쿠라 대사는 일본식과 서양식 의복 체계를 혼합한 ‘화양절충형’을 취했다. 조선 역시 마찬가지였다. 구한말 관리들은 버선에 구두, 상투머리에 모자를 쓰는 절충적 양식을 보여주었던 것이다.²⁵⁾ 이후 식민지 근대가 정착해 가는 과정에서 공적 영역을 전유하고 그에 따라 경제력을 지니게 된 남성들은 상대적으로 일관된 체계의 복장을 취할 수 있었고, 사회문화적 헤게모니를 소유하지 못한 여성과 노인에게 ‘그로테스크’라는 명칭으로 분열상이 노출된 양식의 부정성을 전가하게 되었다.

23) 우에노 치즈코, 이선이 역, 『내셔널리즘과 젠더』, 박종철출판사, 1999, 29면.

24) 유종호, 앞의 책, 102면.

25) 고부자, 앞의 책, 64면.

22) 권명아, 『역사적 파시즘』, 책세상, 2005, 207면.

그로테스크는 서양 복식과 전통 복식을 어중간하게 겹쳐 입은 사람들에게 대해 가장 신랄한 어조를 발휘한다. 한복 입고 부츠 신은 여인, 경대 앞에서 분을 발라대는 노파, 한복 입고 게다 신은 여인, 일본 옷을 입고 태극선을 든 청년, 속살이 비치는 치마를 입은 여인, 단발 양장에 아이 업은 여인, 갓 쓰고 뱃놀이 하는 노인과 쓰러져가는 초가집에서 나오는 단발 칠피 구두 신은 여인…… 1930년대 식자에게 꼴불견이라고 지적되는 이런 풍경들은 서구와 일본으로부터 근대 문명을 수입할 수밖에 없었던 식민지 조선이 가진 서글픈 현상 가운데 하나였다.²⁶⁾

위 인용문이 지적하듯이 근대 지향성과 전통 지향성이 충돌하면서 공존하는 현상은 식민지 근대를 사는 조선인이란면 피할 수 없는 모습이었다. 그런데 지원병 영화에서는 여성의 의복 체계를 그로테스크한 현상으로, 남성의 의복은 그것을 비판하는 보편적 이성으로 재현하고 있는 것이다. 이는 “열등하고 조악한 카오스를 체현하는 여자”²⁷⁾라는 불평등한 젠더 의식의 산물에서 나온 것이라 할 수 있다.

3. 결론을 대신하여

지원병 영화는 일제 강점기의 협력이 일상화된 회색지대를 그린다. 전통 민족주의 관점이 강조하는 일제의 수탈과 조선의 저항이라는 요소는 재현에서 거의 배제된다. 수탈을 대체하는 것은 기모노를 입은 일본인의 우정과 선량함이며, 저항은 영화적 무의식에서 언뜻 드러날 뿐 전경화 되기 어렵다. 지원병 영화와 같은 친일어용영화가 제공하는 논의의 영역은

26) 김주리, 『모던 걸, 여우 목도리를 버려라-근대적 패션의 풍경』, 살림, 2005, 65면.

27) 외카쿠와 미도리, 손지연 역, 『전쟁이 만들어낸 여성상』, 소명출판, 2011, 19~20면.

협소할 수밖에 없는 것이다. 따라서 본고에서는 의복이라는 영화적 요소에 민족성과 젠더의 관점을 개입시켜 새로운 논의를 도출하고자 했다.

의복의 유연성 면에서 남성은 여성에 비해 높은 유연성을 갖고 있다. 이는 지원병 영화가 조선 청년에게 국민복 입히기 서사 코드로 진행되는 사실에 기인할 것이다. 상황에 따라 국민복과 한복을 자유롭게 갈아입는 남성 인물의 처신은 민족주의의 관점에서 기회주의적으로 평가될 수 있다. 그렇다고 해서 낮은 의복 유연성을 긍정적으로 볼 수 있는 것도 아니다. 전통의복만 입는 여성 인물들이 수동성, 무력함에 사로잡혀 있다는 점을 비춰볼 때 단일 의복을 고집한다는 것은 근대의 현실에 부적합한 취향과 태도로 해석될 수 있을 것이다. 즉, 남성의 높은 의복 유연성은 그만큼 식민지 근대에 잘 적응했다는 의미로 혹은 식민지 근대의 일상이 기회주의적인 처신을 고무했다는 환경이었다는 의미로도 해석될 수 있다.

서구의 제국주의 담론은 모든 가치를 이항 대립으로 연산하는 체계 위에 성립되었다. 이는 의복에서도 드러나는 점인데 의복의 근대성은 남성에게 있으며 여성은 그 요소를 차용함으로써 근대화가 되었다는 견해가 그것이다. 말하자면 근대에서 우월한 성은 남성인 것이다. 이러한 가치가 재현된 것이 지원병 영화의 수직적 의복 체계이다. 식민지 근대의 가치 체계에서 조선 여성은 근대에 의해 찢겨지고 과열된 전통을 재현한다. 단일 체계에 귀속되지 못하는 여성의 의복은 식민지 근대의 ‘정신/전통’의 향을 상징화한다. 반면, 남성은 ‘물질/근대’의 향을 담당하는 것이다. 이들이 착용한 국민복은 여성에게 부과된 분열과 모순을 봉합한다. 지원병 영화에서 조선인과 일본인의 피부를 감싸는 국민복은 민족 간 갈등과 대립을 표면적으로 무화시킨다. 이는 소수자 통합을 통해 전쟁 수행 능력을 극대화하고자 했던 일제의 젠더 비대칭 정책에서 비롯된 것이다.

그렇다고 젠더가 대칭적으로 평등해야 하며 여성 역시 체계적으로 일관성을 지닌 국민복을 착용해야 한다는 주장을 본 연구자가 내세우는 것

은 아니다. 젠더를 불문하고 식민지 근대를 청산하기 위해서는 내셔널리즘에서 탈출하는 것이 필요하다. 이때 내셔널리즘의 상징인 국민복을 착용하지 못하고 분얼을 신체에 새기고 있는 여성의 위치가 남성에 비해 더 흥미로운 것은 사실이다. 이러한 이유에서 본 연구자는 민족성과 더불어 젠더의 측면에 주목했다. 내셔널리즘의 극복이라는 과제에 기여하기 위해 과거를 성찰하는 하나의 시선으로서 본 연구의 의미가 있다고 본다.

참고문헌

1. 기본 자료

안석영, <지원병>, 1941.
박기채, <조선해협>, 1943.
최인규, <사랑과 맹세>, 1945.

2. 단행본

고부자, 『우리 옷 100년』, 현암사, 2002.
권명아, 『역사적 파시즘』, 책세상, 2005.
김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.
김종원, 『한국영화사와 비평의 접점』, 현대미학사, 2007.
김주리, 『모던 걸, 여우 목도리를 버려라-근대적 패션의 풍경』, 살림, 2005.
마루야마 마사오, 김석근 역, 『현대정치 사상과 행동』, 한길사, 1997.
모스, 조지, 서강여성문학연구회 역, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』, 소명출판, 2004.
박해천, 『이수라장의 모더니티』, 위크롭프레스, 2015.
소쉬르, 페르디낭 드, 최승언 역, 『일반언어학 강의』, 민음사, 2006.
와카쿠와 미도리, 손지연 역, 『전쟁이 만들어낸 여성상』, 소명출판, 2011.
요시다 유카타, 최혜주 역, 『일본의 군대』, 논형, 2005.
우에노 치즈코, 이선이 역, 『내셔널리즘과 젠더』, 박종철출판사, 1999.
유종호, 『나의 해방 전후』, 민음사, 2004.
윤해동, 『식민지 근대의 패러독스』, 휴머니스트, 2007.

이경미, 『제복의 탄생』, 민속원, 2012.
홀, 마릴린 · 루이스 구렐, 이회연 · 민동원 · 손미영 역, 『의복: 제2의 피부』, 까치, 1988.
홀랜더, 앤, 채금석 역, 『의복과 성』, 경춘사, 1996.
Tani E. Barlow, *Formations of colonial modernity in East Asia*, Duke university press, 1997.

3. 논문

공계옥, 『일제의 의복 통제와 ‘국민’ 만들기』, 『사회와 역사』, 제67호, 2005.
이경분, 『영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 <반도의 봄>』, 『인문논총』 제68호, 2012.
이지윤, 『친일영화에 드러나는 식민지 영화인들의 이중의식에 대한 연구: 1940년대 전반기 조선영화를 중심으로』, 중앙대학교 석사논문, 2009.
이화진, 『‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들』, 『여성문학연구』 제17호, 2007.
_____, 『‘기모노’를 입은 여인: 식민지 말기 문화적 크로스드레싱(cultural cross-dressing)의 문제』, 『대중서사학회』 제27호, 2012.

Abstract

Dress representation shown in the ‘Volunteer film’

Chin Sumee

‘Volunteer film’ is the term to call pro-Japanese patronized moves made to promote special volunteer system which first introduced in the army in February 1938. In this article, it targeted <Jiwonbyung(Volunteer)>, <Chosun Haehyup(Straits of Chosun)>, and <Saranggwa Maengseo(Love and oath)>. The researcher studied the representation of costumes appeared in those movies by introducing the gender perspective. The reason to look at costume representation as the gender division was to review daily life of colonial modernity which was recognized as unavoidable thing for colonized people and see aspects of revealing the conflict and contradiction in the system of the total war and how they were sutured.

The costume flexibility was higher for males who advanced to the public area than females who wore traditional costume in the personal area. Chun-ho of <Jiwonbyung> who wore the greatest dresses (4 types) represents the desire of mid-low class and he cooperates with imperial military to upgrade his status. People who had high costume flexibility are illustrated that they use chances actively and do not scared for the adventure, but people who is low, were represented that they were passive, premodern, and relying on lives.

In the second place, it looked at the system and division and contradiction of the colonial modernity through the uniformity of origin shown in the vertical system of dress that people appeared in one frame. According to this, women were the subjects that show

the division and contradiction and men were the subjects that suture it through wearing national uniform which is the mark of the nationalism. In the Japanese’s nationalization project, it proved that women were the second people through this representation. The researcher judges that the future of Korea that lived the first half of the 20th century in the colonial modernity depends on how to break with the nationalism that sutured the cracks of colonialism and modernity cripplly, and looks forward to assisting Korean society in overcoming this moment.

Key words : colonial modernity, dress, representation, volunteer film, ethnicity, gender

접수일: 2016년 7월 31일
심사기간: 2016년 8월 15일~9월 13일
게재결정: 2016년 9월 13일