

【논 문】

## 만주액션영화의 모호한 민족주의

안 진 수\*

### ■ 차 례 ■

1. 들어가며
2. 만주액션영화의 주제적 관습들: 가족, 희생, 복수 그리고 민족
3. 장르적 잡종성과 냉전체제 하 재현의 한계
4. 만주액션영화의 산업적 배경과 사회적 맥락
5. <불붙는 대륙>의 모호한 민족주의
6. 결 말

### 1. 들어가며

한국의 영화감독 박찬욱은 이안 부루마(Ian Buruma)와의 인터뷰에서 현재 한국의 영화적 검열과 표현의 자유에 대해 솔직한 견해를 밝힌 바 있다. 그에 따르면 민주화를 거친 한국의 영화제작 환경에서 영상에 담기 어려운 정도로 논쟁적이거나 위험한 소재는 사실상 존재하지 않는다. 젊은 영화감독들은 전 세대 감독들과는 비교할 수 없을 만큼 자유로운 창작환경과 표현의 자유를 누리고 있다. 하지만 표현의 자유에도 예외가 존재하는데 그것은 바로 일본의 식민 지배를 긍정적인 시선으로 다루는 것이다. 박찬욱은 식민

\* 홍익대학교 조형대학 교수

시기를 새롭게 조명하는 노력들이 문학과 같은 다른 영역에서 진행 중이라고 밝히면서도 한국의 영화 관객들이 그와 비슷한 영화적 시도를 받아들이기는 어려울 것으로 보았다. 일제 식민통치의 폭압을 부정하는 것은 그의 말을 인용하자면 “마치 유대인들에게 홀로코스트가 존재하지 않았다고 말하는 것과 같기” 때문이다. 한편 인터뷰어인 부루마는 박찬욱이 언급한 홀로코스트가 식민지 조선의 상황에 대한 적절한 비유인지 의문을 품는다. 비록 식민통치가 폭압적이었다 하더라도 이것이 모든 조선인들에게 일률적으로 억압되는 않았다고 보았기 때문이다. 그는 많은 친일협력자들이 식민시기에 혜택을 누렸고 해방이 되고난 뒤에는 남한사회의 엘리트로 자리를 잡았던 점을 지적하였다. 박찬욱의 대답은 한국사회에 팽배해 있는 민족주의적 역사의 신화를 보여주는 단면이었다.<sup>1)</sup>

필자는 한국영화의 금기에 대한 박찬욱의 견해를 소개하면서 이 글을 시작하고자 한다. 그 이유는 식민주의의 기억이 동시대 한국의 문화적 형성과 제작에 얼마나 깊고 강고한 그림자를 드리우고 있는지를 잘 보여주는 발언이기 때문이다.<sup>2)</sup> 홀로코스트와의 비교가 무리라 할지라도 식민시기의 긍정이 터부시되는 한국사회의 현재 모습은 식민지배의 굴욕과 아픔이 여전히 살아 있는 것임을 보여준다.

동시에 이러한 민족주의적 역사관이 식민시기를 바라보는 특정한 서사적 관점과 담론을 양산하고 재생산하였음에 주목할 필요가 있다. 역사적 관점과 담론이 그러하듯 식민시기에 대한 이해나 상상 역시 담론적으로 구성되고 이는 역사를 통해 새로운 모습으로 재생산되기 때문이다. 민족주의적 관

1) Ian Buruma, 2006, “Mr. Vengeance,” *New York Times Magazine*, April 9 New York Times, 34~39쪽. 박찬욱의 대답 인용은 36쪽.

2) Michael Robinson, 2005, “Contemporary Cultural Production in South Korea: Vanishing Meta-Narratives of Nation,” *New Korean Cinema*, eds., Chi-Yun Shin and Julian Stringer, New York: New York University Press, 19쪽.

점에 따르면 식민시기는 외세 일본의 부당한 폭력과 착취 그리고 그것에 저항하고 살아남은 민족의 끈질긴 생존으로 그려지곤 한다. 대중매체인 영화는 그러한 민족의 반일투쟁을 가시화, 서사화 그리고 공고화하는 재현을 지속적으로 선보이며 민족주의적 역사관이 설득력을 획득하는데 기여하였다. 해방직후에 쏟아져 나온 소위 “광복영화”가 이러한 영화적 기획의 대표적인 사례라 할 수 있는데 이들 영화에서 일본군은 한국인들이 반드시 싸우고 저항하며 극복해야 할 적, 그 자체다. 조국의 독립을 위해 몸 바쳐 싸우는 게릴라 요원 혹은 애국주의자들의 이야기를 가시화함으로써 한국영화는 정열적인 민족주의가 어떻게 문화적으로 발현되는지를 일찍부터 보여주었다.

이 논문에서는 광복영화보다 시기적으로 뒤진 1960년대의 만주액션영화들에 주목한다. 구체적으로는 이 영화들에 관습적으로 드러나는 주제들과 산업적 사회적 맥락, 그리고 여기에 투영된 민족주의 담론의 양상과 모호함을 다루려고 한다. 먼저 만주액션영화가 어떤 영화인지 소개하고 이 영화의 서사적 관습과 특성을 간략하게 밝힌다. 분단 냉전체제에서 제작된 만주액션영화가 강조하는 항일무장투쟁의 의미와 한계를 짚어보고자 한다. 한편 만주액션영화의 부상을 1960년대 중반의 정치적 문제(한일 국교정상화)와 문화 산업적인 논란(왜색영화 논쟁과 일본영화 표절시비)에 비춰봄으로서 이들 영화에 담긴 항일민족주의를 맥락화하고자 한다. 끝으로 영화 <불붙는 대륙>의 서사분석을 통해 전기를 맞이한 민족주의 담론의 영화적 재현의 양상과 모호함을 절합하려 한다.

## 2. 만주액션영화의 주제적 관습들:

### 가족, 희생, 복수 그리고 민족

만주액션영화는 한국의 식민과거를 이채로운 누앙스와 함의로 재조명한

1960년대와 70년대의 대중영화를 가리킨다. 만주액션영화의 시작은 임권택 감독의 1962년 작 <두만강아 잘 있거라>로 잡을 수 있고 1963년과 65년 사이에 집중적으로 제작되었다. 60년대 말에는 새로운 장르적 요소의 유입과 민족주의적 주제의 탈각이 두드러졌고 70년대 초에 쇠퇴했다.<sup>3)</sup> 신상옥의 1968년 작 <무숙자>는 서부영화로 변화한 만주액션영화를 보여주는데 60년대 중반에 제작된 영화들과는 사뭇 다른 주제적 집착을 보이고 있다.<sup>4)</sup> 1960년대의 만주액션영화는 1970년대 홍콩을 배경으로 한 액션영화와 함께 한국영화사에서 독특한 위치를 차지하는데 당대의 사회적 그리고 역사적 딜레마를 남성주인공의 육체적 액션을 통해 그리고 해결하려고 한다는 점에서 그러하다.<sup>5)</sup> 역사적으로 만주액션영화는 이보다 앞서 제작된 광복영화 혹은 전기영화(biography films)의 항일 민족주의의 주제를 재구성하고 정립한 영화였다. 하지만 실제 인물을 배제하고 이국적인 공간을 배경으로 펼쳐지는 액션과 로맨스를 강조하는 방식으로 식민시기를 재현하였다.

3) 1960년대는 스릴러, 첩보영화, 전쟁영화 그리고 액션영화 등의 다양한 장르가 자리를 잡은 시기이다. 한국영화역사가인 이영일은 만주액션영화를 “대륙물”이라고 불렀고 이와 함께 “마도로스물”을 이 시기 액션영화의 양대 축으로 보았다. 그에 따르면 이같은 액션영화들은 관객의 향수적 정서에 어필하여 성공하였다고 한다. 이영일, 『한국영화 전사』(서울: 한국영화인협회, 1969) 309쪽.

4) 대표적인 만주액션영화로는 다음의 작품들이 있다. <두만강아 잘 있거라> (임권택, 1962), <대지의 지배자> (정창화, 1963), <대평원> (정창화, 1963), <정복자> (권영순, 1963), <대륙의 밀사> (김목, 1964), <몽고의 동쪽> (최경섭, 1964), <국경 아닌 국경> (정진우, 1964), <소만국경> (강범구, 1964), <광야의 호랑이> (김목, 1965), <불붙는 대륙> (이용호, 1965), <송화강의 삼악당> (김목, 1965), <광야의 결사대> (정창화, 1966), <무숙자> (신상옥, 1968), <영> (임원식, 1968). (영화 <사르빈강에 노을이 지다> (정창화, 1965)는 비록 만주가 아닌 동남아를 무대로 식민지 시기를 그리고 있지만 일본군에 대한 적대감을 노골적으로 드러낸다는 점에서 유사하다.) 이 논문은 <두만강아 잘 있거라> <소만국경> <불붙는 대륙> <광야의 호랑이> <무숙자> <영>을 바탕으로 쓰여졌다.

5) 1970년대 한국액션영화의 간문화적 현상과 남성성의 연구는 김소영의 연구를 보라. Kim Soyoung, 2005, “Genre as Contact Zone: Hong Kong Action and Korean Hwalkuk,” *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, eds. Meaghan Morris, Siu Leung Li and Stephen Chan Ching-kiu, (Hong Kong: Hong Kong University Press, 97~110쪽).

이 영화들은 식민시기 만주에서 일본군에 대항하여 싸우는 조선인 게릴라의 영웅적 투쟁을 장르적 관습으로 반복한다. 망명의 길을 선택한 민족주의자 게릴라들은 기민한 첩보공작과, 보기 드문 용기, 그리고 탁월한 전투 능력을 통해 불가능해 보이는 일본군과 싸워 이긴다. 다민족 공간인 만주를 배경으로 벌어지는 반식민주의 투쟁에 윤리적 정당성을 부여함으로써 만주액션영화는 전투적인 반일 민족주의가 1960년대 남한의 사회적 문화적 지형에서도 여전히 유효하고 중요하다는 것을 강조하려는 듯 보인다.

이러한 주제적 관습은 이 영화들이 일종의 선전영화라는 인상을 주기에 충분하다. 선한 한국인과 악한 일본인의 이분법적인 구분이 뚜렷하고 항일 투쟁의 정치적 이념이 지배적으로 작용하기 때문이다. 하지만 필자는 이러한 유형의 영화들을 선전영화라고 간주하는 것이 무리라고 생각한다. 선전영화는 이 시기 정부의 적극적인 제도적 지원하에 만들어진 반공영화들에 가리키는데 더 적절하다.<sup>6)</sup> 만주액션영화들은 정부의 정책적인 지원을 받지 않았고 철저히 상업적인 논리와 이해로 제작되었다는 점에서 반공영화들과는 사뭇 다른 계열의 정치적 영화이고 따라서 다른 분석방식이 필요하다. 앞서도 언급하였듯 만주액션영화들은 어떤 수단을 동원해서라도 극복해야 할 사회적 악으로서의 일본을 그려냄으로서 민족주의의 영화적 약호와 확장을 일구었다. 일제에 대한 무장투쟁을 찬양하고 낭만화하는 것은 영화사사의 논리에서 반복되고 나타나고 있다.

하지만 만주액션영화에 반복적으로 등장하는 멜로드라마적인 특성들은 이 영화들이 민족역사의 어두운 시기를 그려내는데 있어서 상당한 모호함과 비결정성을 동시에 내포하고 있음을 보여준다. 특히 결말의 전투에서 승리했다 할지라도 민족의 고난을 표출하기 위해 호명된 가족은 여전히 몰락

6) 1950년대 반공영화에 대한 분석은 이순진의 연구를 보라. 이순진, 2003, 「1950년대 공산주의자의 재현과 냉전의식」 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』 소도, 130~171쪽.

하고 파괴된 모습으로 남는다. 따라서 마지막의 군사적 승리가 모든 문제를 해결한 것이라고 결론내리기는 어렵다. 한편 다민족이 관계하는 공간으로 만주를 설정함으로써 한국인의 제한적인 지위나 위상을 동시에 드러낼 수밖에 없었는데 이 때문에 고토회복적 욕망의 공간으로서의 만주는 드러나지 않는다. 식민시기 만주로 이주한 조선인들의 척박하고 암울한 현실의 무게가 영화에서 좀처럼 주제화되지 않고 오히려 만주의 경험을 낭만화하였다는 점도 역시 만주액션영화의 특이한 과거 재현이라 하겠다. 결국 이런 기이한 재현 양상은 식민시기를 일반적으로 암흑기로 상정하는 민족주의적 상상력의 평면성에서 벗어나서 식민시기가 훨씬 모호하고 다층적이었음을 보여준다. 특히 이 영화들은 서사의 중요한 순간들을 의도하지 않은 불확실과 과잉으로 덧칠하곤 하는데 이는 민족주의적 상상력의 딜레마를 환기하여 새로운 독해의 가능성을 열었다는 점에서 흥미롭다.

비록 만주액션영화들이 민족적 요구에 부응하는 강력하고 낭만적인 남성성을 제시하고 있다 할지라도 가족의 붕괴와 재구성은 이러한 유형의 영화에서 핵심적인 주제로 등장한다. 가족 모티프는 구조적인 서사장치로서 만주액션영화들을 관통하는 민족주의를 주제적으로 모듬고 버리는 기능을 한다. 가족의 이야기는 희생과 복수의 인과적 메커니즘을 근거로 작동한다. 서사적으로는 무고한 가족 구성원의 죽음과 고통, 그리고 이러한 악을 저지른 일본군과 친일세력을 (실제적 또는 상징적으로) 처벌하고 제거하는 방식으로 표현된다.

복수행위의 이런 서사적 궤적은 주인공이 진정한 가족/민족 정체성을 발견, 이해하고 가족과 민족 모두에 봉사하는 행위를 포함하고 있다. 만주액션영화의 효시로 꼽히는 <두만강아 잘 있거라>는 이러한 가족복수극의 서사적 구조를 모범적으로 보여준다. 영화의 시작부터 주인공의 가족은 일본군의 일방적인 폭력에 노출되어 있다. 주인공이 항일투쟁에 참여하는 동기

에는 아버지를 살해한 원수 일본에 대한 증오가 존재하고 있다. 이러한 복수욕은 후에 어머니가 일본군에게 살해당하면서 증폭됨으로써 주인공은 가족과 민족을 구분하여 생각하지 못하게 된다. 부모의 원수를 갚는 것이 바로 민족을 구하는 공식이 성립되는 것이다. 이처럼 만주액션영화들은 익숙한 민족의 알레고리, 그러니까 훼손당하고 붕괴된 가족의 이미지를 통해 식민화된 민족을 재현, 상징화하고 이는 다시 가족을 되살리고 복구하려는 열정을 정당화하는 복수의 시나리오를 반복하고 있다.

하지만 필자는 이 복수의 메커니즘이 근본적인 딜레마와 자기희의를 내포하고 있다는 점을 강조하고 싶다. 뒤에서 분석할 <불붙는 대륙>이 구체적으로 보여주겠지만 영화의 결말에서 보여지는 의미의 불안정성은 민족주의적 투쟁에 대한 만주액션영화의 정치적 확신과 효율에 의문을 불러 일으킨다. 동시에 영화의 서사는 남자 주인공의 자기희생적인 의도와 정치적 야심에 대해서도 회의를 품는다. 만주액션영화에는 독특한 텍스트적 비결정성이 존재하는데 그것은 국가의 정치적 이념에 대한 영화의 양가적인 태도로 읽을 수 있는 독해의 근거를 제공한다는 점에서 흥미로운 텍스트라 할 수 있다.

### 3. 장르적 잡종성과 냉전체제 하 재현의 한계

만주액션영화를 논의할 때 눈 여겨 볼 부분이 장르적 잡종성이다. 1960년대 후반 서부영화의 장르적 관습이 두드러지면서 “만주웨스턴”이라고 부르는 경우가 흔해졌다. 그리고 최근 만주를 배경으로 한 서부영화 <좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈>이 개봉하면서 만주의 액션영화는 흔히 서부영화로 이해되고 있다. 하지만 만주액션영화에는 서부영화 이상의 다양한 장르가 존재한다. 이 장르적 잡종성은 각별히 주목할 필요가 있는데 민족국가의 신

화에 가장 효율적으로 봉사한 장르들이 여기 있기 때문이다.

로버트 버고인(Robert Burgoyne)에 따르면 전쟁서사는 20세기 미국의 민족정체성(national identity)을 구성하는데 중요한 요인이 되었다. 특히 서부 장르와 전쟁영화는 국가의 이미지를 상당히 오랫동안 효과적으로 접합하였다.<sup>7)</sup> 필자가 보기에 만주액션영화의 경우는 버고인이 언급한 미국의 두 영화장르와 구조적인 유사성을 보이고 있는데 민족국가 건설의 시나리오에 봉사하는 시나리오를 제공하였다는 점에서 그러하다. 실제로 이 두 장르, 그러니까 서부영화와 전쟁영화는 만주액션영화의 경우 혼합적인 통합을 보여주고 있다. 만주액션영화는 만주를 새롭고 낭만적인 욕망의 공간으로 투사하고 있다. 마치 미국의 신화적 공간으로 여겨지는 서부처럼 만주는 행동하는 사나이가 주인이 될 수 있는 반-개척지(quasi-frontier)의 성격을 지닌다. 동시에 만주액션영화의 서사는 식민역사와 반식민주의 무장투쟁에 뿌리를 두고 있기도 하다. 즉 이 영화들은 만주가 의미하는 한민족의 고대 영토와 그것의 상실을 새로운 방식, 그러니까 군사작전과 첩보 활동, 그리고 개척지에 대한 욕망투사와 같은 장르적 상상력을 통해 우회하고 있는 것이다.

아울러 이러한 장르적 상상력을 제한하는 냉전체제의 억압적인 이념적 환경에 대해서도 지적할 필요가 있다. 해방 이후 분단된 한반도의 현실에서 등장한 두 개의 적대적인 국가체제는 만주의 상실을 되바꾸지 못했다. 이보다 더 중요한 것은 냉전체제의 남한에서 만주의 경험을 진지한 민족주의적 정산으로 다루기가 쉽지 않았다는 점이다. 분단이후 남북한은 상대체제의 정치적 존재를 부정하고자 치열하고 신랄한 전투적 경합을 벌여왔다. 두 체제 모두 정치적 정당성과 민중의 지지를 얻어내기 위해 역사를 이념의 도구로서 사용하였다. 그 결과 남북한은 체제내의 구성원들에게 각각 서로 다른

7) Robert Burgoyne, 1997, *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History* Minneapolis: University of Minnesota Press, 8쪽.

반식민 역사관을 주입하였다. 남한의 경우 이것은 반식민투쟁을 1919년 3월 1일 독립정신에서, 그리고 정부의 법통을 상해 임시정부에서 찾는 것이었다. 이와 같은 시나리오에는 반식민투쟁에 참여한 공산주의자들 특히 만주 지역에서 활동한 공산주의자들의 역사를 억압하기 위함이기도 하였다. 북한의 경우는 이와는 판이하다. 남한처럼 북한 역시 고유한 반식민 역사를 구성하였는데 주로 만주에서 활동한 김일성의 유격활동에 초점이 맞추어졌다. 김일성의 반-식민 유격대 활동과 비교하였을 때 일본의 만주군 장교를 지낸 박정희의 배경은 상대적으로 친일의 성격이 짙었다.<sup>8)</sup> 더욱이 박정희 정권 하의 많은 관료들은 만주국에서 전문적인 훈련을 받았고 후에 일본과의 관계정상화에 중요한 역할을 하였다.<sup>9)</sup>

따라서 만주를 반식민주의 역사의 뜨거운 발원지로 재현하는 것은 1960년대 남한에선 상당히 부담스러운 작업일 수 있었다. 필자가 보기에는 이러한 이념적 부담으로 인해 식민시기 만주의 경험이 이 시기 남한에서는 두드러진 대중문화적 재현으로 형성되기 어렵지 않았나 싶다. 이러한 점을 고려할 때 만주액션영화와 같은 문화적 생산물은 다층적인 이념적 여과와 이해관계 속에서 식민시기를 재현하고 있음을 알 수 있다. 독특한 재현이 아닐 수 없다.

#### 4. 만주액션영화의 산업적 배경과 사회적 맥락

만주액션영화는 궁극적으로 영화를 통해 재현된 민족주의의 역사성(historicity)에 대한 해석적 질문들을 던진다. 풀어보자면 다음과 같은 질문들이 될 수 있다. 만주액션영화와 같은 문화재현물의 부상을 가능하게 한 문

8) 신주백, 2002, 「만주국군속의 조선인 장교와 한국군」 『역사문제연구』9 77~132쪽.

9) 박진희, 2002, 「한일국교 수립과정에서 한일 인맥의 형성과 역할」 『역사문제연구』9 144~173쪽.

화적 산업적 요인들은 무엇인가? 1960년대 중반 남한의 지정학적 정치지형에서 새롭게 구성된 만주의 이미지와 강력한 남성서사인 만주액션영화의 정치적 그리고 이념적 의미는 과연 무엇인가? 이러한 질문들은 우리로 하여금 1960년대 중반 남한사회를 강타한 정치사회적 갈등을 돌이켜보게끔 한다. 그것은 다름 아니라 식민지배의 가해자인 일본과 어떻게 관계를 맺느냐의 문제, 즉 일본과의 국교정상화를 둘러싼 갈등과 반목을 어떻게 이해하고 대처하느냐의 문제다. 만주액션영화가 부상한 시기인 60년대의 중반은 시기적으로 이 정치사회적 사건과 맞물려 있다. 남한은 미국이 이끄는 삼자연합의 방위체제에 빠르게 편입되는 과정에 있었고 일본과의 관계정상화의 문턱을 넘어서고 있었다. 그런 맥락에서 보자면 이 영화들은 당대의 시급한 사회적 갈등을 “오래된” 반일 민족주의의 유용함과 효율을 되살리고 시험하려는 방식으로 해결하고자 하는 듯 보인다. 앞서 언급하였던 이러한 전략은 “오래된” 민족주의의 한계를 노출하는 효과를 드러냄으로써 제한적인 성공을 거두고 있다.

식민주의와 뗄 수 없이 결부된 일본의 문제는 당시 영화 산업에서도 심각한 쟁점으로 부상하였다. 영화계에서는 일본문화의 점진적인 침투에 대한 위기의식이 공론화되는데 이 점으로 미루어보아 만주액션영화는 한국영화의 비판담론과 60년대의 민족정체성이 교차하는 지점에 위치하고 있다 할 수 있다. 일본의 문화침투는 구체적으로 두 가지 양상의 논란을 통해 구체화되었는데 첫째는 일본영화의 내용을 그대로 베끼 표절관행의 문제였고 둘째는 정부의 왜색영화 수입허가 여부였다. 첫 번째 문제는 당시 남한영화 제작이 갖고 있는 창작력의 부족과 결부되어 이해되었고 평단의 비난을 불러 일으켰다.

하지만 일본영화의 표절은 1960년대 영화산업의 구조적 문제에 뿌리를 둔 문제였다. 구체적으로는 영화서사물의 공급과 수요의 괴리에 근본적인

원인이 있었다. 1950년대 후반 한국영화의 성장은 60년대로 이어지면서 영화제작편수와 극장설립의 신장을 가져왔다. 이 같은 성공은 예상치 못한 문제를 낳았는데 영화수요의 급증에 비해 공급이 원활치 않은 점이 그것이었다. 구체적으로 영화의 스토리 부족이 문제였는데 이는 제작자들로 하여금 여타 매체의 스토리와 서사에 관심을 갖게 만들어 문학과 연극, 라디오 프로그램의 영화 각색이 활기를 띠게 되었다.<sup>10)</sup> 이와 함께 각본가와 감독들은 일본영화의 표절에 관심을 갖게 되었다. 이미 남한의 많은 영화감독들은 식민시기에 영화제작기법을 습득했고 일본영화와 문화에 대한 이해가 깊었다. 해방이후에도 몇몇 영화감독들은 세계영화의 트렌드와 새로운 영화기술을 습득하기 위해 일본의 영화잡지를 구해 읽곤 하였다.<sup>11)</sup>

하지만 일본문화에 대한 정부의 “쇄국정책”으로 인해 일본영화의 각색은 적어도 공식적인 채널을 통해서서는 불가능한 일이었다. 일본과의 문화적 연계가 대단히 부정적으로 비쳐지는 당시의 상황에서 표절은 이야기의 원천이 일본의 서사물이라는 어떤 흔적도 드러내지 않고 비밀리에 진행되었다. 아이러니컬하게도 이러한 표절행위는 한국영화가 1960년대 초반의 중흥기로 치달고 있는 시기에 더욱 활발히 이루어졌다.<sup>12)</sup> 하지만 1963년에 이 문

10) 백문임은 시나리오 부족이 두드러진 1950년대 후반에 영화극본을 문예로 간주하는 비판적 담론이 부상하였다고 지적하였다. 시나리오 잡지인 『씨나리오 문예』는 당시 영화서사의 창작인인 소설가나 각본가의 지위가 급부상하였음을 잘 보여준다. 백문임, 2003, 「1950년대 후반 “문예”로서 시나리오의 의미」 앞의 책, 205쪽.

11) 특히 일본의 영화잡지 『에이가 기지쓰(映畫技術)』는 영화기술인과 스태프 사이에서 많이 읽혔다. 필자는 원로 영화인들과의 인터뷰를 통해 이 같은 정보를 알려준 이순진에게 감사한다.

12) 한국의 가장 유명한 감독 중의 한사람인 임권택 감독도 이 시기에는 표절에 참여하였다. 그는 영화 <노다지> (정창화, 1961)에 극작가로 참여하였다. 그런데 이 영화의 극본 크레딧은 임권택이 아니라 “임택”으로 적혀 있는데 이는 그가 표절을 부끄러워하여 이름을 바꾸었기 때문이다. 임권택은 또한 이 같은 일본영화의 표절이 당시의 흔한 관행이었다고 하였다. 임권택, 정성일, 『임권택이 임권택을 말한다』서울: 현실문화연구, 2003, 111-112쪽.

제가 표면에 부상하게 된다.<sup>13)</sup> 비밀리에 이루어지던 이 제작행태는 몇몇 표절작품들이 그해의 최고 흥행작이 되면서 논쟁을 야기하였다. 영화비평가들은 일본영화의 표절로 거둔 상업적 성공 때문에 표절이 일반적인 제작관행으로 자리잡게 될 것을 크게 우려하였다. 이미 영화계에서는 성공을 거둔 표절영화들 때문에 일부 각본가와 감독이 일본영화 배끼기 경쟁을 벌이고 판권을 주장하는 촌극이 벌어지기도 하였다.<sup>14)</sup>

두 번째 문제인 왜색영화 논쟁은 일본 대중문화의 세계적인 유통과 남한의 문화정책 사이의 간극으로 인해 벌어졌다. 앞에서 언급하였듯 남한의 문화정책은 일본영화의 수입을 금지하였지만 일본인과 일본문화를 다룬 미국영화의 국내상영을 금지할 수 없었다. 소위 왜색영화라는 영화들은 바로 식민지배의 가해자인 일본을 우호적으로 그린 일련의 미국영화를 의미한다. <8월 달의 다실> <콰이강의 다리> <사요나라> 등의 영화들은 수년간의 유포기간이 지나고서 1963년에 한국에 상영이 허가되었다.<sup>15)</sup> 이 영화들의

13) 표절은 1962년의 영화계의 가장 큰 쟁점 중 하나로 부상한다. 박봉희, 1963, 「권두언」 『국제영화』9, 57쪽. 영화잡지 『국제영화』의 1963년 조사에 따르면 영화산업 종사자들은 국내에서 제작되는 영화들 중 30-50%가 일본영화를 베꼈다고 믿고 있었다. 이런 상황은 너무나 심각한 것이어서 일본의 각본가를 초대하여 강의를 듣는 것이 표절문제를 방지하는데 도움이 될 것이라는 의견도 제시되었다. 박훈생, 1963, 「영화만년필론」 『국제영화』 74~75쪽.

14) 표절의 대표적인 사례 중 하나는 1964년의 흥행작 <맨발의 청춘> (김기덕, 1964)이다. 당대 최고의 코미디언인 구봉서는 <맨발의 청춘>을 둘러싼 표절시비에 대한 풍자를 쓴 적이 있다. 그에 따르면 일본에서 공부하던 어떤 영화감독이 <맨발의 청춘> 시나리오를 사람들에게 들렸다고 한다. 하지만 그가 이 시나리오를 영화화하기 전에 다른 영화사가 이 소재를 영화화하였고 그 영화감독은 “자신의” 극본을 훔쳐 영화를 만든 제작행태에 분개하였다는 것이다. 하지만 그의 독창적인 시나리오 역시 일본영화의 표절임이 드러나고 말았다. 구봉서, 「이거 됩니까, 이거 안 됩니다.」 『국제영화』제 10권, (1964.3) 62쪽.

15) 이 영화들의 원어 제목은 다음과 같다. <The Teahouse of the August Moon> (Daniel Mann, 1956), <The Bridge on the River Kwai> (David Lean, 1957), <Sayonara> (Joshua Logan, 1957). 당시의 검열을 담당했던 공보부는 영화속 일본문화의 검열에 대한 애매한 기준 때문에 큰 비난을 받았다. 미국영화 <8월 달의 다실>이 비교적 쉽게 상영허가가 난 반면 한국영화 <검은 장갑> (김성민, 1963)은 일본현지 로케이션 촬영 장면들로 인해 상영허가를 얻는데 큰 어려움을 겪었다. 박상기, 「왜색영화의 수입은 가능한가」 『국제영화』제 9권 (1963, 1) 94-95쪽.

상업적 성공은 영화평론가들로 하여금 민족주의적 반응을 불러일으켰는데 이들은 미국영화를 통해 일본문화가 소개되는 것이 신식민주의의 표시라고 보고 하였다. 반면 일부 평론가들은 이들 영화에 대한 관용적인 태도를 보였는데 이미 일본과의 국교정상화가 진행 중이고 멀지 않은 미래에 한일간의 영화적 교류도 가능하리라고 보았다.<sup>16)</sup>

이 두 문제, 일본영화의 표절과 왜색문화 논쟁은 당시 가속화되는 간국가적인 영화의 흐름과 교류가 한국에서 어떤 민족적 (구체적으로는 영화적) 위기의식을 불러일으켰는지 잘 보여주는 사례이다. 결과적으로 이 두 문제는 일본에 대한 남한정부의 쇄국적 문화정책이 지닌 효율성과 한계를 시험한 사건이었다. 이러한 문화적 갈등과 쟁점 이면에는 정치적으로 민감한 한일 국교정상화가 자리 잡고 있다. 1960년대 초 남한정부가 일본과의 외교관계를 정상화하려는 노력을 기울이는 동안 이것에 반대하는 시민들의 저항 역시 폭발적으로 성장하여 박정희 정부에 큰 도전이 되었다. 정부는 공산체제와 대결하고 경쟁하기 위해 자유진영인 일본과의 경제적 외교적 협력을 강조하였고 이러한 체제의 배후에 미국이 있었다.

남한정부가 민중의 저항에도 불구하고 일본과의 관계를 정상화하고 난 뒤에는 현실정치의 논리가 빠르게 부상했다. 국교수립은 다양한 형태의 교류를 촉진하였고 양국은 거침없이 경제적인 협력을 이어나갔다. 하지만 정치적 저항과 비판은 사그라들지 않았다. 한편 한일국교 정상화를 둘러싼 정치적 갈등 (반식민 민중운동과 냉전의 현실정치 논리 사이의 갈등)은 민족문화의 중요성을 새롭게 부각시키고 강조하는 결과를 가져왔다. 식민지배세력인 일본과의 정치, 경제적 협력을 거부할 수 없는 상황에서 반일 민족주의적 열정은 문화의 영역으로 모아지고 공고화되었다. 그 결과 일본과의 관

16) 박상기는 일본인 감독이 만든 일본영화를 보는 것이 할리우드가 만든 일본 소재의 영화를 보는 것보다 생산적일 것이라고 보았다. 위의 글, 95쪽.

계정상화는 문화적인 교류나 소통을 배제한 채 이루어졌고 이러한 양상은 당연시되었다. 이러한 역사적 맥락에서 볼 때 일본의 이미지가 영화매체를 통해 소비, 통용되는 것은 민족의식을 약화시키는 위협으로 심각하게 받아들여지기에 충분한 것이었다.

하지만 영화산업의 이 같은 논쟁들이 정부 정책의 근본적인 변화와 실천으로 이어지지는 않았다.<sup>17)</sup> 물론 왜색영화의 수입과 상영에 대한 정부의 태도가 온건한 방향으로 변한 것은 분명하다. 하지만 왜색 문제의 경우 적극적인 정부의 행동을 이끌어내지 못했다. 잘못된 관행을 방지하기 위해 제정된 규율들은 이러한 규칙들을 우회하는 편법들을 효율적으로 통제하지 못했다. 정부의 입장에서 보면 일부 성공한 한국영화가 일본영화를 표절하였다는 것을 밝히고 수사하는 것은 마치 판도라의 상자를 열 듯 더 많은 논쟁과 비판을 낳을 뿐 정치적 이득이 없는 일이었다.

이렇듯 기이한 문화적 차단 상황과 정부의 방기 속에서 한국영화 감독들은 표절논쟁에 휩싸인 작품들의 독창성에 대해 변호할 필요가 없었다. 영화산업의 관점에서 보자면 이 문제투성이인 성공의 비결을 밝히는 것은 부담스러운 일이었다. 비록 영화평론가들은 표절에 비판적이었지만 영화산업은 방관의 태도를 취하였다. 이 같은 제작관행이 흥행으로 이어지는 상황에서 구태여 이것을 시정할 이유가 없었기 때문이다. 정부의 반일문화정책은 표면적으로 완고하였지만 근본적인 한계를 지니고 있었고 영화산업의 특별한 상황과 경제적 논리를 거치면서 결과적으로 일본 서사물의 유통이 지속적이고 안정적으로 가능한 공간을 만든 것이다.

만주역선영화는 이처럼 일본문화의 침투에 대한 문화적 위기의식이 팽배한 문화적 지형위에서 제작되었다. 이 영화들은 간국가적인 영화교류에서

17) 일본영화에 대한 문화적 “쇄국정책”은 1998년까지 지속되었다.

한국의 문화정체성이 무엇이나는 고민과 대화를 나누고 있다.<sup>18)</sup> 이런 맥락에서 보자면 만주액션영화는 전투적인 항일 민족주의의 가치를 재점화하는 방식으로 일본문화의 위협에 대처하고 관리(비록 이것을 제거하지는 못하였다 할지라도)하였다고 할 수 있다. 또한 남한영화의 에너지가 상당부분 여전히 애국적 열정과 민족주의적 의지에 뿌리를 두고 있음을 보여준다.

하지만 만주액션영화가 식민과거를 다시 비추는 방식은 실제의 역사적 인물이나 사건을 배제하고 있음을 환기할 필요가 있다. 식민과거에 대해 대단히 낭만적이고 스펙터클적인 조망을 선보였고 그 결과 실제의 역사를 추적하기 보다는 문화적 신화의 구성에 집착하는 모습을 보였다. 만주액션영화의 남자주인공은 역사교육의 딱딱함을 탈각시키고 그 대신 낭만적이고 화려하며 박진감 넘치는 모험을 펼치면서 식민과거를 유명하였다.

## 5. <불붙는 대륙>의 모호한 민족주의

이용호 감독의 1965년 작 <불붙는 대륙>은 가족을 민족의 알레고리 장치로 사용한 만주액션영화의 대표적인 사례다. 영화는 또한 복수 모티프의 사용을 통해 윤리적 주제를 드러내고 있다. 가족의 형성과 해체가 독립군

18) 흥미롭게도 영화산업은 이같은 위협에 대해 한국남자와 일본여자의 결합을 다룬 멜로 드라마를 제작하는 방식으로 대처하였다. 김기영 감독의 1961년작 <현해탄은 알고 있다>는 이러한 주제를 다룬 영화의 초기 사례이다. 이후 <행복한 고독> (신경균, 1963)은 자신의 일본 뿌리를 버리고 한국인 남편을 선택한 일본여자를 보여준다. <현해탄의 구름다리> (장일호, 1963)는 1945년 해방의 혼동 속에서 부모를 잃은 일본인 여자아이의 이야기를 다룬다. 여기서 한국인 부모들은 아이를 입양하여 사랑으로 키운다. 그녀는 후에 잃어버린 생부모와 연결이 닿지만 한국인 부모에 대한 사랑 때문에 한국을 떠나지 않고 그들과 살 것을 결심한다. 이 영화 두 편에서 모두 일본여성은 우월적인 한국문화의 진정한 본질을 깨닫게 되고 한국인 여성의 삶에 융화되기 위한 노력을 기울인다. 이 멜로드라마영화들의 가족관계는 두 국가 간의 권력관계를 새롭게 그리고 있는데, 여기서 한국은 남성과 부모의 역할을 수행한다. 이렇게 젠더화된 국가에서 일본인 여성은 자기-희생과 자기-부인을 통해서만 한국문화에 정착할 수 있다.

조직 내에서 일어난다는 점에서 이 영화는 다른 만주액션영화와 상당히 다르다. 특히 영화의 진행을 통해 전투적인 항일민족운동에 대한 남자주인공의 시점과 태도가 바뀌고 이런 변화를 통해 국가와 가족에 대한 충성이 주제화되었다는 점이 이채롭다. 물론 이 영화의 서사 역시 선한 한국인과 악한 일본인의 관습적인 이분법 구분의 틀에서 벗어나 있지는 않다. 하지만 타민족으로 오인되기(ethnic passing), 이중 정체성, 교육 그리고 충성의 전환과 같이 새로운 주제가 소개되어 만주액션영화의 세계관을 확장, 심화하고 있다.

영화의 서사는 일본군에 충성을 다짐한 강지석(황해)이 유격대의 구성원으로 거듭나는 과정을 보여준다. 강지석이 천천히 그러나 분명하게 민족정체성을 인식하고 받아들이는 과정을 보여주고 있다. 그의 충성대상이 변화하는 과정은 항일 무장가인 아버지와의 관계가 회복되는 것과 궤를 같이 한다. 민족의 적에 봉사하는 지식은 오랫동안 묻고 있던 자신의 가족적 정체성에 대해 고민을 하게 되고 결국 “올바른” 정치적 참여와 “참된” 가족을 선택함으로써 새로운 인간으로 거듭나게 된다. 따라서 이 영화는 가족 내에서 갈등이 해결되는 과정을 보여주는 일종의 전환서사다. 또한 민족이라는 개념이 가족의 시나리오를 통해 구체화되고 중국에는 이 둘이 구분 없는 하나임을 보여주는 서사이기도 하다. 하지만 흥미롭게도 영화의 민족주의적 주제에 대한 강박관념은 이러한 가족의 재결합을 완성, 완결하는데 어려움을 드러내는데 그 과정에서 서사를 모호함과 절망, 그리고 비관주의의 구석으로까지 몰고 간다. 바꾸어 말하면 영화는 결말에서 과연 가족의 재구성과 민족주의적 통합이 실행가능하며 영원한 것인지를 되물으면서 지배적인 이념의 추진력에 회의를 드러내고 있다.

영화는 만주의 기차역에서 유격대원 한동민(장동휘)이 친일파 김장배(이항)를 뒤쫓는 모습으로 시작한다. 김장배는 유격대원의 항일운동에 자원이

될 수 있는 광산지도를 소유하고 있다. 한동민은 김장배를 쫓아 서울까지 오고 김장배의 집에 잠입하여 그를 단죄, 살해한다. 그는 지도를 되찾아 유격대로 돌아가고 뒤이어 살인현장에 도착한 일본군은 마쓰시다라는 이름의 한국인 장교 강지석에게 사건의 수사를 맡긴다. 일본의 제국주의 이념으로 무장한 강지석은 한동민을 추격하기 위해 만주로 떠난다.

영화의 서두 부분은 일본의 식민지배에 대한 정보와 함께 식민시대를 독특하게 재현하고 있다. 구체적으로는 식민지배의 부정적인 효과를 시각적 그리고 주제적인 요소들을 통해 드러내고 있는데 대중교통 수단, 도시공간 그리고 가정의 내부공간이 그것이다. 예컨대 근대의 상징인 기차는 만주액션영화에서 항상 과잉적인 의미를 내포하는데 그것은 일본군에게 체포될 수 있는 위기와 위협 (그리고 그 뒤를 따를 취조와, 고문, 죽음)을 의미하는 긴장의 공간이다. 이 영화 역시 예외가 아니어서 임무수행을 위해 기차에 오른 한동민은 한순간도 경계를 풀지 않는다. 그는 자신의 눈치와 직관을 발휘하여 자주 발생하는 승객검사와 조사를 피한다.

위험과 공허의 아우라는 한동준이 김장배를 쫓아 식민지 경성에 들어왔을 때 두드러진다. 필름 누아르의 시각적 양식은 어두운 골목길의 불길함과 도시 밤 공간의 텅빈 느낌을 강조한다. 김장배는 부유한 집에서 살고 있지만 이곳에는 사람이 사는 집의 온기가 없다. 그의 애인이 이곳에 살고 있지만 그녀의 행동은 일반적인 가정의 느낌, 즉 재충전의 분위기를 만들지 못한다. 그녀는 김장배의 응석을 받아주지만 사실 그녀의 관심은 온통 그가 가져다주는 물질적 이득에만 모아져 있다. 만주액션영화에서 자주 등장하는 불안의 공간으로서의 가정이 이 영화에서는 친일 인물과 그의 여인의 관계에서도 반복되고 있다. 마치 유격대원들이 정상적인 가족관계를 유지하는데 어려움을 겪듯 친일협력자 역시 그러한 문제를 안고 있다. 정치적으로 대결하는 두 축 모두 가족의 형성과 정체성에서는 유사한 결핍을 안고 있는 듯

보인다. 식민치하에서 짝짓기와 부부의 형성은 정치적 지향이 어디이건 한 시적이고 표피적으로 재현되고 있는 것이다.

짝짓기와 정착의 어려움은 강지석의 사생활에서도 반복된다. 친일협력자 김장배처럼 강지석은 일본인 상관과의 비굴한 관계를 통해 규정된다. 그는 완벽주의자적인 노력을 통해 상관의 신임을 얻어 승진하는데 이와 함께 상관의 딸과 사귄 수 있는 기회를 얻는다. 상관이 허락한 이 한일 민족 간의 로맨스와 결혼을 통해 강지석은 일본의 지배계층으로 편입될 수 있게 된다.<sup>19)</sup> 필자는 영화가 보여주는 이러한 유형의 짝짓기와 결혼 가능성이 일본 식민법과 정책의 신체정치, 특히 가족명과 민족성의 복잡한 관계에 대한 신체정치를 비추고 있다고 본다. 1940년 일본의 창씨개명 제도와 함께 일본의 입양제도인 시양자제도가 도입되었는데 이 제도에 따르면 입양된 아이는 입양부모의 딸과 결혼을 하게 되면 입양된 아들인 동시에 사위가 될 수 있었다.

결혼과 입양이 하나로 합쳐질 수 있는 이 입양제도는 한국 가족법의 원칙을 근본적으로 위반하는 것이었는데 다른 성을 가진 아이를 입양하지 않는 입양원칙의 위반이 그것이었다. 이보다 더욱 심각한 문제는 새로운 입양 제도가 가족내의 근친상간적인 관계의 허락으로 받아들여질 수 있는 가능성이었다. 한국의 입양제도에서 입양된 아들은 사실상 생물학적인 아들로 간주되었다. 하지만 일본의 입양제도를 따르면 입양아들이 사위가 될 수 있어 그 집 딸과 부부이자 남매인 근친상간적인 의미를 지니고 있었다.<sup>20)</sup> 이

19) 이 같은 두 민족 간의 로맨스가 영화 안에서 구체적으로 시각화되지 않는다는 점은 지적하고자 한다. 강지석의 로맨스는 그가 대화를 나누는 상관(미래의 장인)과의 대화를 통해 드러난다. 이는 일본여성이 시각화되지 않음을 뜻하는데 만주액션영화에서 그런 경우는 보기 드문 것이 아니다. 한일의 갈등이 양쪽의 남성들을 통해 구체화되는 만주액션영화에서 일본여성은 부재하다. 만주액션영화는 일본과 일본인들을 군인으로서만 재현하여 일시적인 점령세력으로 보여주는데 이 같은 설정에서 정착의 의미를 내포할 수 있는 보통 일본여성의 모습은 구조적으로 누락되어 있다.

런 문제점은 물론 한국의 민중들로부터 강한 비난을 불러 일으켰다. 이렇듯 창씨개명과 입양제도의 법담론과 현실에 비추어 보았을 때 강제적이 앞둔 일본인여자와의 결혼은 단순히 사회적 신분상승의 가능성 이상의 의미를 가진다. 새로운 가족법 개편으로 인해 그는 한국인이라는 흔적을 지우고 일본 가족으로 완전히 편입할 수 있다. 결혼을 통해 일본가정의 사위이자 아들이 동시에 되는 합법적 절차를 통해서 말이다. 흥미롭게도 그가 이런 중요한 기로에 있을 때 영화는 가족의 뿌리와 정체성이라는 주제를 부각시키면서 그로 하여금 다른 운명을 선택하게끔 한다.

한일 간의 짝짓기의 대척점에 애국투사 한동민과 미사애(김혜정)의 로맨스가 배치되어 있다. 이들은 독립운동에 뛰어든 요원들인데 그런 점에서 이들의 결합은 이상적인 모습이라 할 수 있다. 이 관계는 여성의 영역이 가정에 국한되는 전통적인 젠더 관계의 모델을 쫓지 않는다. 대신 그들의 사립은 가정의 영역을 제외한 다른 장소에서 벌어지는데 이는 항일 민족주의의 상상력에서 부부의 관계가 어떤 특성을 지니는지 가늠케 한다. 영화는 전쟁 상황에서 로맨스의 사적공간을 전혀 허락하지 않는다. 둘은 서로를 좋아하고 미사애는 한동민에게 결혼과 정착에 대한 자신의 욕망을 표현하기도 한다. 하지만 그러한 욕망은 더 큰 정치적 대의를 위해 승화된다. 이는 민족주의적 투쟁에의 참여가 정착에 대한 허망한 기대를 대체하거나 위장하는 것임을 보여준다. 사실 정착에 대한 미사애의 욕망은 궁극적으로 결혼과 정착을 의미하지만 이것은 위장된 형태의 문서로만 가능하다. 동행중인 이 둘은 일본군의 감시를 피하기 위해 위장결혼증서를 소지하고서 게릴라 부대로 돌아가는 중이다.

미사애에게 연애는 유목민적이고 가장(masquerading)의 생활방식에 충실

20) Hyunah Yang, 1998, "Envisioning Feminist Jurisprudence in Korean Family Law at the Crossroads of Tradition/Modernity" Ph.D. diss., New School of Social Research 49~50쪽.

한 형태로 나타난다. 그녀는 유격활동을 돕기 위해 여러 장소를 옮겨 다니는데 이 과정에서 위협에 처하기도 한다. 흥미로운 사실은 그녀의 전문직 활동이 보수적인 젠더 규범이 설정하는 여성의 사회적 역할에 대한 기대를 훌쩍 넘는다는 점이다. 복종과 수동성 대신 미사에는 능동적이고 동시에 모호한 역할을 수행한다. 그녀는 두 가지 직업을 갖고 있다. 밤에는 나이트클럽의 가수로 낮에는 유격부대의 간호원으로 일한다. 부대에서 그녀는 항일 투쟁에 철저한 의사 아버지를 도와 부상당한 요원들을 간호한다. 그녀가 나이트클럽에서 일하는 이유는 타국에 사는 한국인들의 고국에 대한 그리움을 위로하기 위해서이다. 이로써 그녀는 군사 투쟁의 내부와 외부의 상처받은(정신적인 그리고 육체적인 상처 모두) 한국남성들의 필요를 채우는 역할을 수행하고 있다.

하지만 나이트클럽의 공연 내용, 분위기, 그리고 무대환경은 그녀의 고결한 의도와 아귀가 맞지 않는다. 사실 이 공간의 분위기는 그녀의 순수한 의도를 교란하는 측면이 있는데 이를 통해 민족주의적 상상력이 어디까지 다양한 여성성의 모습을 수용할 수 있는지를 볼 수 있다. 먼저 그녀가 무대에서 부르는 노래의 가사는 그녀가 말하는 고향에 대한 향수와는 거리가 있다. 오히려 그 반대의 내용을 담고 있다. 노랫가사에 따르면 오랫동안 살고 자란 곳이 있다면 바로 그것이 고향이다. 즉, 만주가 고향이라는 것이다. 이러한 모호함은 미사애의 노출증적인 공연 스타일에서도 발견된다. 그녀는 중국인 복장을 함으로써 한국인 정체성을 가리고 이국적 매력의 아우라를 발산한다.<sup>21)</sup> 그녀의 느리고 무드있는 노래와 유혹적인 몸짓은 그녀가 말한 고향에 대한 향수를 채우기보다는 오히려 남성 관객의 성적인 관심을 자극

21) 미사애역을 연기한 배우 김혜정은 만주액션영화에 자주 등장하였는데 강력한 성적매력을 발산하며 이 장르의 아이콘이 되었다. 그녀의 얼굴과 신체에는 여타 다른 여배우가 대체하기 어려운 강력한 이국적 아름다움과 섹시함이 있었다. 한국의 전통적인 여성성을 체화한 배우인 최은희와는 대척점에 있는 배우라 할 수 있다.

한다. 실제로 그녀의 성적 매력은 너무나 강력한 것이어서 그녀가 노래공연을 마치고 난 후 술취한 중국인 남성들이 그녀에게 접근하고 행패를 부리는 일이 벌어진다. 나이트클럽의 가수로서 미사에는 민족주의의 숭고하고 근엄한 분위기보다는 비속하고 저질스러운 관능의 아우라에 더 가깝게 연계되어 있다.

무엇보다 특이한 점은 이러한 형태의 여성성 그러니까 스스로를 성적인 대상으로 만드는 행위들이 그녀의 존재를 규정짓는 인물인 한동민에게 아무런 불안이나 문제를 야기하지 않는다는 사실이다. 그녀의 공연은 사실 경성에서 임무를 완수하고 돌아온 한동민을 위한 위로공연이기도 하였는데 그런 점에서 미사애와 한동준은 성적인 분위기가 물씬한 공연을 매개로 소통을 하고 있다. 여성 육체의 활용이 긍정적으로 그려지는 이러한 재현은 만주액션영화에서 예외적이지는 않다. 실제로 다른 영화들에서도 이러한 패턴은 발견된다. 예컨대 <두만강아 잘 있거라>에서 정의로운 기생인 연화는 일본군을 속이고 이용하여 독립군들을 돕는데 여기에서 그녀의 직업은 어떤 윤리적 문제를 불러일으키지 않으며 차별을 낳지도 않는다. 많은 식민시기 서사에서 기생은 남성주체에게 모욕과 부끄러움을 야기하는 부정적이고 비극적인 인물로 그려지곤 하였지만 만주액션영화의 경우는 판이하다. 오히려 그들의 비가정적인 면모와 성적인 노동에 대한 놀라운 관용과 용인을 보여주고 있다.<sup>22)</sup>

통합의 주제는 일본의 제국주의에 대한 이념적 대안으로 보인다. 이 통합의 시나리오가 성공하기 위해서 여성은 항상 독립운동대원인 남성과의 관계에서 그 존재가 규정되곤 한다. 미사애는 이타적인 투쟁에 몰두하는 그녀

22) 백문임은 식민시기 서사에 등장하는 기생들이 전통적인 가치와 민족적 알레고리의 모순된 신체화를 보여준다고 지적하였다. 그들은 훼손된 신체를 의미하기 때문에 기생 여성들은 가부장적이고 민족적인 권위로부터 비천과 버림받음을 겪어야 하였다. 백문임, 2001, 『춘향의 딸들: 한국여성의 반쪽짜리 계보학』 책세상, 96~98쪽.

의 남자에게 충실하다. 이러한 측면에서 볼 때 애국적 남성은 단순히 여성의 낭만적인 대상일 뿐만 아니라 그녀에게 윤리적 근거를 제공한다. 미사애가 일반적인 여성의 역할경계를 일탈하고도 존경과 존중의 대상이 될 수 있는 것은 바로 애국적인 남성과의 배타적인 이성관계 때문이다. 따라서 영화에서 지속적으로 강조되는 여성의 사회적 유용성(utility)은 결국 남성과의 관계에서 결정지어진다. 이러한 짝짓기의 모델은 강력한 타민족 남성들과 비교되거나 경합하는 과정에서 야기될 수 있는 한국남성성의 위기와 위협을 차단하는 기능도 수행한다. 미사애와 같이 매력적인 여성의 이성적 짝짓기가 한국남성성으로만 제한됨으로써 한동민의 남성성이 예외적이고 강력한 것으로 보여진다. 한국여성성의 재정산은 만주국에서 주변부의 위치를 점유한 한국남성의 사회적 현실을 감안하면 특히나 시사하는 바가 크다.<sup>23)</sup>

이러한 민족적 위계질서는 나이트클럽 시퀀스에서 잘 보여진다. 만주국의 축소판인 나이트클럽은 다양한 남성관객의 모습을 통해 다민족 관계의 역학을 구성한다. 중국인들은 가장 많은 관객군을 형성하고 (주인 역시 중국인이다.) 그 다음이 일본군과 장교들이다. 강지석과 같은 스파이를 동원하여 일본군은 나이트클럽에서 발생할 수 있는 체제전복적인 활동들을 조사하고 경계한다. 하지만 이러한 감시노력은 항상 불안전하고 비효율적이다. 실제로 일본군은 나이트클럽에서 발생하는 폭력을 방지하고 통제하는데 자주 실패한다. 만주액션영화에서 나이트클럽은 예측할 수 없는 위협과 경합 그리고 폭력의 가능성이 농후한 독특한 남성적 장소다. <불붙는 대륙>은 한국남성에 대한 적대성이 노골적으로 발생하는 공간으로 나이트클럽을 보여준다. 다민족 공간에서 매개적 위치의 소수민족으로서 한국인 한동민은 자신의 남성적 힘을 드러내는데 어려움을 겪는다. 불가피한 상황에 이를 때

23) 한석정, 1999, 『만주국 건국의 재해석』 동아대학교 출판부, 164~174쪽.

까지 그는 폭력의 사용을 최대한 자제하고 있다.

사회적 재배치의 문제는 유격부대에서 요원모집과 재교육이라는 형태로 나타난다. 특히 이것은 강지석의 재교육과 변화에 대한 내용으로 구체화된다. 강지석은 신참지원병으로 유격부대에 도착한다. 신입유격대 단원의 지도를 맡은 한동민은 강지석을 바로 알아본다. 강지석은 나이트클럽에서 한동민과 미사애의 탈출을 도운 인물로 한동민에게는 은인이다. 한동민은 강지석에게 각별한 관심을 보인다. 반면 강지석은 유격대에 들어와서도 스파이 임무를 충실히 수행하여 유격대에게 큰 피해를 입힌다. 한동민은 결국 강지석을 의심하게 되고 그의 정체를 파악하지만 그를 제거할 즉각적인 행동을 취하지 않는다. 그 대신 강지석의 행동을 지켜보면서 그가 민족의 품에 돌아오기를 기다린다.

한동민이 강지석의 정체를 알고서도 조심스런 대처를 하는 이면에는 항일민족투쟁과 관련된 가족의 비밀과 갈등이 존재하고 있다. 눈치가 빠른 미사애는 한동민에게, 강지석이 자신의 이복오빠일 수 있다고 알려준다. 또한 최근 강지석이 비밀요원일 수 있다는 생각도 밝힌다. 흥미로운 것은 그녀가 이러한 명철한 추측을 자신의 아버지와 상의하지 않는다는 사실이다. 아마도 완고한 아버지에게 이를 알렸을 경우, 부자의 대면이 파국적인 결과로 치달을 수 있을 수 있기 때문일 것이다. 이와 동시에 강지석은 자신의 아버지가 부대 근처에 살고 있음을 알게 되는데 그럼에도 불구하고 아버지를 만나려 하지 않는다. 그는 자신의 정체를 아버지에게 밝히기를 두려워하기 때문인데 여기에는 일본군의 첩자로 활동했다는 죄의식도 작용하고 있다. 결과적으로 변신과 위장, 감시와 반행동의 상당히 복잡한 장치를 통해 가족의 비밀스런 관계가 드러난다.

유격부대내로 일본첩자가 침투한 것을 알게 된 한동민에게 강지석은 즉각적이고 빠른 대처로서는 해결할 수 없는 독특한 골칫거리다. 그에게 강지

석은 사랑하는 미사에의 오빠이자 존경하는 민족지도자인 미사에 아버지의 아들이며 미래의 처남이다. 한동민의 이런 갈등, 강지석을 민족의 이름으로 즉결 처치할 수도, 가족구성원으로서 살려둘 수도 없는 이러한 갈등은 만주 액션영화에서 지속적으로 강조되는 주제인 가족과 민족의 연계를 되묻는다는 점에서 흥미롭다. 민족과 가족의 관습적인 일치 혹은 중첩은 이 경우 발생하지 않는다. 한동민의 기다림이 의미하듯 영화는 시간에 의지하는 방식으로 가족의 화해를 시도하려고 한다. 그의 수동성은 민족주의적 투쟁에의 봉사가 이에 참여한 모든 이들의 문제를 해결할 수 있다는 이념에 분명한 흠집이 있음을 보여준다.

화해의 순간이 유격대내에서 일어나지 않는다는 점도 눈여겨볼 대목이다. 오히려 강지석의 변화는 유격대 밖에서 소려라는 꽃팔이 소녀를 알게 되고 그녀에게 반부성적 역할을 수행하면서 일어난다. 그는 민족적 정체성이 다소 모호한 소려라는 소녀를 부랑배들의 횡포로부터 구해주고 그녀의 집까지 데려다준다. 거기서 강지석은 소려가 겪는 불행의 뿌리를 알게 된다. 그녀의 아버지는 일본군의 손에 살해당했고 어머니는 병석에서 누워있다. 강지석은 소려에게 자신이 후견인이 되겠다고 약속한다. 하지만 강지석은 나중에 소려가 고아가 되었다는 소식을 접한다. 그는 곧바로 소려의 집으로 향하는데 거기서 어머니의 주검 앞에서 어쩔 줄 몰라 우는 소려를 만난다. 강지석은 소려에게 측은지심을 느끼며 그녀를 유격대의 막사로 데려온다. 동료유격대원들은 어린 소려의 무거운 마음을 돌리려 다양한 익살을 부리지만 그녀의 슬픔을 잊게 하지 못한다. 소려의 상실과 슬픔은 강지석에게 큰 파문을 남겨 그로 하여금 소려의 아버지 역할을 수행하게끔 만든다.

강지석의 부성적 역할수행은 그로 하여금 일본군의 잔혹상을 인식하게끔 한다는 점에서 그리고 그로 하여금 색다른 관점을 갖게 한다는 점에서 중요하다. 더욱이 이 부분의 영화서사는 정치적 타결점이 없어 보이는 강지석과

그의 아버지의 갈등을 치환하여 보여주고 있다. 강지석의 아버지는 유격대원 모두로부터 존경을 받는 철두철미한 민족주의 애국자이다. 하지만 개인적으로 그는 과거의 가족문제로부터 자유롭지 못한데 그가 미사에게도 밝혔듯 항일투쟁에 참여하기 위해 조국에 두고 온 아내와 아들이 있기 때문이다. (그가 만주에서의 항일투쟁 중에 미사애의 어머니를 만나서 재혼하였음을 추정해볼 수 있다.) 가족과 민족의 알레고리적 결합과 일치하는 이 경우 심각한 의문을 낳는다. 왜냐하면 민족을 위한 봉사 이면에는 보상 불가능한 고통을 겪는 가족이 존재하기 때문이다. 더욱이 강지석의 일본 제국주의에 대한 충성은 그의 아버지의 인간적 결합이 초래한 정치적 결과가 무엇인지를 잘 보여준다. 항일운동의 참여로 인해 자식의 교육이 실패하였기 때문이다. 따라서 한동민이 이들 부자의 갈등해소에 적극적이지 못하고 주저하는 모습 이면에는 단순히 세대의 충돌과 갈등이상의 심각한 정치적 딜레마가 존재한다. 강지석의 일탈적인 성장과 교육의 실패는 항일투쟁의 지도자가지닌 존엄과 명예를 뿌리에서부터 뒤흔들 수 있는 전복성을 보여준다.

흥미롭게도 강지석이 수행하는 소려의 아버지 역할은 영화의 서사에서 강지석 아버지에게 고통스러운 과거를 돌아보고 성찰하는 계기로 이어지지 않는다. 그와는 반대로 성찰과 변화는 아들인 강지석에게 일방적으로 요구된다. 강지석과 소려의 유사적인 부녀관계는 새로운 가족의 결성을 의미한다. 강지석이나 소려 모두 부모를 잃은 인물이라는 점에서 공통점을 갖고 있는데 그녀의 모호한 민족적 정체성은 영화가 강조하는 통합 이념의 새로운 덧칠을 보여준다. 엘리트 일본의 세계에 진입한 강지석은 이제 비한국인(혹은 중국인) 소녀를 양녀로 받아들여 새로운 사회적 단위를 형성한다. 그가 구성하는 가족은 한국의 가족관계를 결정짓는 혈연의 관계가 아니라 선택과 결연으로 만들어졌다.

필자는 이러한 차이에도 불구하고 이 새로운 가족의 형성이 궁극적으로

일본군에 대한 복수와 증오를 키우는 방식으로 진행됨을 지적하고 싶다. 소려는 강지석에게 그녀의 부모를 살해한 일본군에 대한 복수를 요구한다. 그러한 청원은 새로운 가족을 형성하려는 강지석의 노력에 새로운 딜레마를 야기하는데 그 자신이 바로 처벌하고 제거해야 할 일본의 일원이기 때문이다. 바꾸어 말하자면 강지석과 일본의 연계는 아버지와의 관계에서 문제가 될 뿐만 아니라 양녀인 소려와의 관계에서도 장애가 된다. 영화는 마치 일본제국에 충성을 다하면서 동시에 가족의 진실된 구성원이 된다는 것이 (비록 그 가족이 대안적인 형태로 형성되었다 할지라도) 불가능하다는 점을 강조하는 듯 보인다.

이 지점에서 영화의 서사는 강지석 아버지의 갑작스럽고 외상적인 죽음을 개입시켜 가족형성의 딜레마를 해소한다. 강지석은 일본군 첩자로서의 의무를 완성하기 위해 유격대의 지도를 훔친다. 하지만 그가 이 지도를 품고 유격대를 달아나는 동안 그의 아버지는 일본군의 비밀 요원에 의해 무참히 살해당한다. 교차편집이 사용된 이 시퀀스는 아들의 배신과 아버지의 죽음을 연계시켜놓는다. 마치 아들의 행위가 아버지의 죽음을 불러일으킨 듯 하게 말이다. 아버지는 숨을 거두면서 한동민에게 아들을 보고 싶다고 말한다. 이에 한동민은 강지석의 뒤를 쫓아 그를 제압하고 아들이 독립군 요원이 되기를 바랐던 아버지의 죽음을 알린다. 회한과 슬픔에 빠진 강지석은 아버지에게 달려와 그의 주검 앞에서 호느낀다. 그는 자신의 생부와 화해할 수 있는 기회를 놓쳤음을 뼈저리게 느낀다.

결과적으로 영화는 일본제국에 대한 충성과 가족구성원 간의 화해가 불가능하다는 강렬한 윤리적 경계를 구축한다. 어느 한쪽을 선택하였을 때 다른 편은 잃을 수밖에 없음이 자명하게 드러난다. 식민권력의 시녀 역할을 수행하는 것은 아버지의 살해로 이어질 수 있기 때문이다. 아버지와의 화해 가능성을 잃은 아들 강지석은 회복할 수 없는 윤리적 자기저주와 비판에 빠

진다. 가족 복수의 모티프는 강지석이 민족주의 투쟁에 몸바칠 것을 다짐하면서 부상한다. 강지석의 이러한 노력은 민족에 대한 그의 윤리적 회개와 책임감을 표방한다. 이러한 가치는 또한 죽은 그의 아버지와 밀접하게 연계된 것이기도 하다. 이런 면에서 볼때 아버지의 아들 교육은 자신의 죽음을 통해서 마침내 완성되는 것이다.

한편 변화하지 않는 것이 있으니 그것은 자식과의 관계에서 아버지가 차지하는 위치이다. 강지석의 아버지가 갑작스레 죽음을 당하는 바람에 아버지로서의 책임감은 영화의 서사 표면에 부상하지 않는다. 그 대신 아들이 비대칭적으로 모든 윤리적 지탄과 평가의 부담을 뒤집어쓰게 된다. 다시 쓰자면 부자의 관계가 회복되지 못한 것은 모두 아들의 책임인 것이다. 구조적 비대칭성은 민족의 서사에서 핵심적인 위치를 차지하는 가부장적인 권력을 공고화하기 위함으로 보인다. 즉 민족과 가족의 끈끈한 연대와 일치하는 가족의 가장일 뿐만 아니라 민족독립 투쟁 전체의 강력한 아버지상을 요구한다. 따라서 개인적인 문제는 비록 그것이 아무리 골칫거리라 할지라도 가부장적인 지도자의 윤리적 완결성을 보호하기 위해 철저히 봉인되고 분리되어야 하는 것이다.

강지석의 영웅적인 항일투쟁과 산화를 보여주는 영화의 결말은 표면상으로는 이념의 완결성을 보여주지만 역으로 민족주의적 상상력의 또 다른 한계를 건드리고 있다. 그의 죽음은 윤리적 문제의 결과로 읽힐 수 있는데, 그가 결국 반민족적 과오로부터 자유로울 수 없음을 보여주는 것이기 때문이다. 그의 죽음은 마치 민족을 배신한 과거의 죄에 대한 적절한 처벌인 듯 보인다. 이 같은 죽음은 복수의 욕망으로 결연된 새로운 가족의 형성으로 이어진다. 강지석은 숨을 거두는 순간에 한동민과 이복동생 미사애에게 소리를 맡아줄 것을 부탁하고 그들은 수락한다. 이를 통해 새로운 가족이 만들어지는데 애국적인 부모는 민족주의적 대의를 갖고 아이들을 키우게 될

것이다.

하지만 강지석의 죽음을 접한 소려의 과잉적인 반응은 이같은 가족 구성을 통해 모든 문제가 해결될지에 의문을 품게 한다. 소려는 자신을 사랑으로 보살펴온 강지석의 주검 앞에서 지나칠 정도로 흐느껴 우는데 이 같은 과잉은 아버지로서의 강지석의 역할을 다른 이가 대체하기 어려울 것이라는 생각을 들게끔 한다. 따라서 입양과 교육의 강조에도 불구하고 영화의 결말은 민족을 위한 끝없는 가족 재구성과 영원한 투쟁에 대한 근본적인 자기 회의를 내포하고 있다. 소녀의 흐느껴 우는 목소리는 사그라들지 않고 지속되는데 이는 민족의 영원성과 낙관의 조합적인 그림을 해체하지는 못한다 할지라도 적어도 뒤흔들고 있기 때문이다.

## 6. 결 말

만주액션영화는 근육질의 남성성을 통해 투쟁적인 반식민운동의 강력한 이미지를 제시하였다. 민족주의 이념은 이 장르의 뿌리이며 개인의 헌신과 희생의 고귀함이 반복되어 강조되곤 한다. 가족은 민족을 형상화하기 위해 전형적인 알레고리로 사용된다. 이 사회적 정의와 복수의 서사에서 가족의 불행 이야기는 서사의 진행을 이끄는 엔진 구실을 하며 일본 식민권력에 대한 전투적인 투쟁을 정당화하고 가속화한다. 하지만 필자가 지적하였듯 알레고리로서의 가족과 복수의 모티프는 상징적 수준에서 식민주의의 모순을 해결하는데 문제점을 안고 있다. 희생의 숫자가 늘어나고 그 강도가 높아지는 영화의 결말은 투쟁에 참여한 생존자들을 충격과 비애로까지 내모는데 여기서 강조되는 민족주의적 수사는 현실적 무게를 지녔다기보다 공허한 메아리처럼 보인다. 만주액션영화의 사내들은 역동적인 요원들로서 저항적

인 반식민투쟁을 이어나간다. 하지만 그들의 위대함은 궁극적인 희생을 통해서만 등록이 가능하다.

만주에서 벌어진 반식민운동은 1960년대의 특이한 재현방식을 통해 모습을 드러낼 수 있었다. 영화산업의 전성기가 가져온 영화서사 수준의 불균형, 일본문화 침투에 대한 문화적 위기감 속에서 만주액션영화는 강력한 민족주의 투쟁이 여전히 시의적절한 기획임을 새로운 대중적 영화언어와 상상력으로 강조하고 있다. 한일국교정상화의 논란이 가열되는 상황 속에서 이 대중적이고 낭만적인 방식의 식민지 시대 재현은 반식민투쟁을 지속시키는 것이 여전히 필요함을 보여주는 듯하다. 바꾸어 말하면 만주액션영화는 당시 박정희 정부의 외교정책에 저항한 대중의 강력한 반일정서와 궤를 같이 하는 듯 보인다.

하지만 영화들의 결말에 비관주의와 무기력이 무시하기 어려운 독특한 정서로 드러남을 환기할 필요가 있다. 물론 이 영화들에 등장하는 사내들은 기민하고 영특하며 다재다능하다. 하지만 동시에 세계의 본질을 이해하지 못하고 있다. 그들이 저지른 실수와 과오는 쉽게 지워질 수 없는 것이어서 결국 과잉적인 보상, 예컨대 총력전에서의 결사적인 활약을 통해서만 가능한 것이었다. 즉 그들은 고통과 죽음을 통해서만 존재를 확인받을 수 있는 것이다. 영화에서 상처와 정신적 외상, 그리고 상실이 회복 불가능하도록 자명하게 보일 때 민족주의적 수사는 마치 흐르는 피를 잠시 지혈하기 위한 붕대처럼 기능한다. 만주액션영화의 슬프고 고단한 결말은 서사표면의 강력한 반일 민족주의 투쟁에 오래 지속되는 의문을 남기고 있다.

주제어: 만주액션영화, 민족주의, 식민주의, 가족, 복수서사, 일본영화 표절, 왜색영화

투고일: 2008년 9월 20일, 심사개시일: 2008년 9월 25일, 게재확정일, 2008년 10월 13일

■ Abstract ■

## The Ambiguous Nationalism Reflected in the Manchurian Action Films

Ahn Jinsoo

Manchurian action films of the 1960s project powerful images of militant anti-colonial struggle by muscular Korean men. The nationalist ideology is the foundation of the genre, making apparent the sacredness of the individual's devotion and sacrifice for the nationalist struggle. The family is typically allegorized to figure the nation. And, combined with melodramatic economy of social justice and retribution, such familial representation ignites the engine of the narrative progression, justifying and intensifying the militant struggle against the brutal colonial power of Japan. But the allegorization and vengeance motif could not resolve the very dilemma of colonialism on some symbolic level. The great number and intensity of sacrifices represented at the close of the films leave the survivors in a state of shock, grief and despair in which the nationalist rhetoric can only register a vacant echo. Men in this film cycle are active and muscular agents of resistance struggle, but their significance can be represented only through the ultimate sacrifice.

As such, the anti-colonial struggle in Manchuria can be pictured only in provisional terms in the 1960s. Circumscribed by cultural anxiety over Japanese cultural infiltration, the film cycle seems to assert through new terms and images that the nationalist struggle is still a continuing project of the period. Set in these volatile social circumstances, particularly over the South Korean government's efforts to normalize relations with Japan, this popular and romantic rendition of the colonial past seems to prefigure the need to keep the anti-colonial

struggle alive. In other words, Manchurian action films seem to take sides with the strong anti-colonial sentiment of the masses who took to the streets to protest the government's foreign policy. Yet, the nihilism and despair that are all-too apparent in these films suggest the great pains and loss that arise with cultural construction of the nation. The nationalist rhetoric is flimsily applied as bandage to these irrecoverable wounds, trauma and loss.

**Key words:** Manchurian action film, nationalism, colonialism, family, vengeance motif, plagiarism, Japanese culture as threat