

식민지기 조/일 합작 영화에 대해서¹

—이마이타다시(今井正) / 최인교의 『망루의 결사대』(望樓の決死隊, 1943), 『사랑과 맹세』(愛と誓ひ, 1945)를 중심으로

와타나베나오키(渡辺直紀)
일본 무사시(武蔵)대학 인문학부 교수

[요약] 본고에서는 일본의 영화감독인 이마이타다시(今井正, 1912~1991)가 식민지 조선의 영화감독인 최인규(崔寅奎, 1911-?)와 만든 영화 『망루의 결사대』(望樓の決死隊, 1943)와 『사랑과 맹세』(愛と誓ひ 1945)의 배경 및 작품 구조에 대해서 논했다. 『망루의 결사대』는 만주와 조선의 국경을 일본인과 조선인 순사들이 공동으로 지키는 국경경비대의 노고를 묘사한 것이고, 『사랑과 맹세』는 고아 출신의 조선인 소년인 특공대원을 배출한 가족을 취재하면서 스스로도 군인이 되기를 결심한 것이다. 이들 영화는 이마이가 소속하는 도호(東寶)와 당시 조선의 영화 제작을 일괄적으로 맡고 있었던 조선영화제작과의 합작으로 만들어진 것이다. 조선측에서 감독 및 연출로 참여한 최인규도, 동원된 제작진이긴 했으나, [국경](1939)이나 [집없는 천사](1941) 등, 그때까지 스스로가 감독으로서 제작한 영화 작품의 모티프나 소재를 이들 두 편의 조일 합작 영화를 제작할 때도 충분히 살리고 있었다. [망루의 결사대]의 '왕성도'는 공격롭게도 당시 할리우드를 중심으로 제작되고 있었던 서부극의 형식과 그 연장선상에서 제작된 '비크토리아 제국 필름', 즉 문명과 야만의 경계를 지키는 영웅을 묘사하는 형식을 공유하고 있었다. [사랑과 맹세]에서는 '고아=소국민(少國民)'의 모티프를 중심에 두면서도 기본적으로 성장소설/교양소설=Bildungsroman 의 체제를 갖춘 것인데, 그것이 단순한 교양소설의 영역에 머물고 있지 않은 것은 주인공인 청년이 여러 장애와 어려움을 극복해 가는 과정에서 민족이나 젠더의 차이가 복잡하게 얽히면서 그것들이 이야기로서의 '재미'를 부각시키고 있기 때문이었다.

1. 머리말

패전 직후 일본의 젊은 남녀의 청춘을 묘사한 하라세츠코(原節子) 주연의 영화 [푸른 산맥](靑い山脈, 1949)은 가수 후지야마이치로(藤山一郎)의 주제가와 함께 크게 성공했다. 이 영화는 전쟁의 폐허에서 일어나서 밝은 미래로 걸어가려고 하는 전후 일본의 방향성을 제시한 작품으로 지금도 많은 일본인들에게 기억되고 있다. 이 작품은 이시자카요지로(石坂洋次郎)의 소설을 영화화한 것으로 그후에 몇 번이나 같은 영화가 만들어졌는데, 1949 년에 처음으로 개봉된 이 작품에서 감독을 맡은 것이 이마이타다시(今井正, 1912-1991)이다. 그는 이 작품에서 당시 일본의 영화 작품의 인기도의 지표였던 잡지 [기네마순보](キネマ旬報)의 인기 영화 제 2 위를 차지한 데에 이어서 1950 년대에 걸쳐서 작품을 발표할 때마다 상위권을 계속 차지했고 명실 공히 일본을 대표하는 영화감독이 되었다. [민중의 적](民衆の敵, 1946), [나는 살아 있다](どっこい生きてる, 1951), [메아리 학교](山びこ学校, 1952), [히메유리의 탑](ひめゆりの塔, 1953),

¹ 본고는 Naoki Watanabe, The Colonial and Transnational Production of Suicide Squad at the Watchtower and Love and the Vow, *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, Vol.2, No.1, May 2013, RIKS Korea Univ. & IEAS UC Berkeley, University of Hawai'i Press 를 수정 보완한 것이다.

[백주의 암흑](真昼の暗黒, 1956), [기쿠와 이사무](キクとイサム, 1959), [다리 없는 강](橋のない川, 1969, 1970) 등, 일관해서 작품에서 사회 문제를 다룬 이마이는 마지막 작품이 된 [전쟁과 청춘](戦争と青春, 1991)에서도 반전 사상을 다루는 등, 일본의 네오리얼리즘의 거장으로 알려져 있다.

이마이는 1991년에 세상을 떠날 때까지 합계 48편의 영화 작품에서 감독으로서 관여했는데, 그 중에서 1945년 이전에 만들어진 것은 5, 6편 정도이다. 이른바 습작기라고 할 수도 있는 시기에 만들어진 이들 영화 중에 전시기의 선전 역할을 맡은 작품이 있는데, 본고에서 검토하는 일본/조선의 합작 영화인 [망루의 결사대](望楼の決死隊, 1943)와 [사랑과 맹세](愛と誓ひ, 1945)가 그 대표적인 작품이다. 이들 작품은 당시 이마이가 소속하고 있었던 토호(東寶) 제작진이 식민지 조선에서 활용하고 조선의 영화인들과 공동으로 제작한 작품이다.² 특히 한반도와 만주 국경에 배치된 국경경비대의 노고를 묘사한 [망루의 결사대]는 마지막의 비적 습격 장면이 서부극을 방불케 한다는 점에서 화제를 모았으며, 이마이가 영화감독으로서 처음으로 주목을 받은 작품이기도 했다.³ 이마이는 데뷔작인 [누마즈 군인학교](沼津兵学校, 1939)를 만든 이후에 반전 사상을 담은 영화도 포함해서 전쟁을 다룬 영화 작품은 꽤 많이 만들었는데, 전쟁 중에 그가 감독으로서 제작에 관여한 이들 합작 영화는, 단순히 일본의 '전후민주주의'의 상징적인 영화감독이었던 이마이의 전쟁 협력의 위상을 생각하기 위해서 뿐만 아니라,⁴ 그 완성도에서 생각해서 전쟁 선전 영화의 오락적인 요소의 중요성을 생각하기 위해서도 상당히 좋은 소재를 제공하고 있다. 그리고 이 '완성도'가 높은 일본/조선 합작 전쟁 선전 영화는 제작에 동원된 조선 측의 영화사적 맥락에서 볼 때도 지극히 중요한 작품으로 생각할 수 있는 것이다. 그래서 본고에서는 지금까지 부분적으로 거론된 이들 선전 영화의 중요성에 대해서 몇 가지 지적함으로써 이들 작품이 앞으로 더 검토되기 위한 계기를 제공하고자 한다.

이마이가 관여한 이들 작품 이외에도 당시 조선인, 한반도와 군, 시국과의 관계를 다룬 영화에는 [지원병](志願兵 / 조선어 대사 + 일본어 자막 / 안석영 감독, 동아영화사, 1941), [너와 나](君と僕 / 일본어 대사 / 구사카에이타로(日夏英太郎) = 허영(許泳) 감독, 조선군보도부, 1941),⁵ [젊은 모습](若き姿 / 일본어 대사 / 도요다시로(豊田四郎) 감독, 조선영화제작, 1943),

² 이 두 편의 영화는 한국영상자료원(KOFA: Korea Film Archive)에서 관람할 수 있다. 두 편의 영화에서는 조선인 출연자의 것도 포함해서 모든 대사에서 일본어를 사용하고 있다. 한국영상자료원에서 관람할 수 있는 이들 영화에 달려 있는 한국어 자막은 자료원이 작품을 소장할 때 편의적으로 제작한 것으로 당시 작품에 있었던 것은 아니다.

³ 佐藤忠男『日本映画の巨匠たち・II』(学陽書房, 1996), p.217.

⁴ 이마이 자신은 만년에 쓴 수기에서 전쟁 전 학생 시절에 좌익운동에 가담해서 몇 번 잡혀서 전향 수기를 써서 전쟁 협력 영화를 몇 편 만든 점에 대해서 “그것은 내가 범한 오류 중에서 가장 큰” 것이고 그래서 “전쟁 후에도 좀처럼 자신을 가질 수 없었다”고 반성적으로 회고하고 있다. 今井正「戦争占領時代の回想」, 今村ほか編『戦争と日本映画』(講座・日本映画4 / 岩波書店, 1986), pp.204-205.

⁵ 조선인 지원병과 내선 연애를 묘사한 영화 [너와 나](君と僕, 1941)는 오랫동안 필름이 분실된 것으로 알려져 있었는데, 최근에 필름의 20% 정도(24분)가 발견되어 2009년 4월에 도쿄필름센터 등에서 공개됐다. 24분의 필름은 부분적으로 남아 있던 필름을 짜집기 한 것이기 때문에 시나리오(「シナリオ君と僕 / 飯島正・日夏英太郎作」『映画評論』1941.7.)에 얼마나 충실하게 만들어졌는지에 대해서는 확인할 수 없는데, 배사공역으로 출연한 가수 김정구가 그의 대표곡인 [낙화삼천]을 부르는 장면(영화는 전체가 일본어 대사였으나 이 노래 부분은 조선어로 불렀다.)이나 만주 영화의 명배우 리코우란(李香蘭)이 출연한 장면 등을 확인할 수 있다.

[병정님](兵隊さん / 일본어 대사 / 방한준 감독, 조선영화제작, 1944) 등 몇 가지가 제작되었다. 그런데 이들 영화는 어느 것이나 황군의 군인으로 지원하는 조선인 청년의 비장한 각오나 병영 생활의 어려움을 교훈적으로 강조하는 내용이 대부분이고, 관객들이 작품의 서사를 재미있게 따라가는 오락영화적인 작품과는 다른, 일종의 병영 소개 영화로 만들어져 있다. 이들 작품은 군과 국책이 관계된 것도 있어서 조선에서 촬영된 작품에서도 그 모든 작품에서 일본의 제작 기술과 자본이 동원됐다. 이마이가 감독으로서 제작한 [망루의 결사대]와 [사람과 맹세]에 대해서도 이른바 토호(東寶)의 '출장 촬영'이었기 때문에 합작이라고 하더라도 그것은 완전히 대등한 입장에서 합작이 아니라 '내지'의 의존하는 경향이 강했다.⁶ 그런데 [망루의 결사대]에 관해서는 당시에서도 일보에서 "내지만의 노력으로는 만들 수 없는 영화"라고 조선 측 제작진의 관여를 중요하게 강조하는 의견도 있었다.⁷

당시 일본의 영화 제작사 중에 왜 쇼치쿠(松竹)가 아니라 토호(東寶)가 이러한 조/일 합작의 국책 영화로 진출할 수 있었는가? 이것은 토호라는 영화 제작사의 '선진성'에 그 이유가 있었다. 당시 토호는 쇼치쿠의 디렉터 시스템이 아니라 프로듀서 시스템을 채용하고 있었으며, 프로듀서가 감독과 연출자를 선발해서 영화를 제작하고 있었기 때문에 감독의 취향이 전면에서 나타나는 디렉터 시스템에 비해서 훨씬 더 회사의 기업으로서의 방침이 잘 우선시 되었다. 그래서 토호는 [불타는 하늘](燃ゆる大空), [가와나카지마 합전](川中島合戦), [남해의 꽃다발](南海の花束), [하와이-멜레이 해전](ハワイ・マレー沖海戦), [스가타산시로](姿三四郎), [결전의 하늘로](決戦の大空へ), [열풍](熱風), [저 기빨을 쏘라](あの旗を撃て), [가토 하야부사 전투대](加藤隼戦闘隊)와 같은 국책-군국주의 영화도 적극적으로 제작했고, 그 중에 [망루의 결사대]와 [사랑과 맹세]도 있었던 것이다.⁸ 디렉터보다도 프로듀서의 의향이 강하게 반영된다는 것은 이마이의 감독으로서의 입장도 그렇게 강한 것이 아니었다고 할 수 있을지도 모른다.⁹ 그리고 영화 작품은 소설과 달리 제작에서 종합적으로 지휘하는 감독을 비롯해서 연출가나 각본가, 무대 설치나 의장 담당에서부터 연기력에 이르기까지 그것들이 종합적으로 평가되기

이 영화의 감독을 맡은 구사카(日夏英太郎=許泳)에 대해서는 内海愛子・村井吉敬『シネアスト 許泳の「昭和」—植民地下で映画づくりに奔走した一朝鮮人の軌跡』(凱風社, 1987)에 자세히 소개되어 있다. 구사카는 이 작품의 기획을 자신이 소속하는 신흥키네마에 제출했는데 채용되지 않았고, 나카무라(中村孝太郎) 조선군 사령관에게 직접 호소해서 제작이 실현되었다는 일화도 있다. 加藤厚子『総動員体制と映画』(新曜社, 2003), p.220.

⁶ 倉茂周蔵(朝鮮軍報道部長・陸軍少尉)「朝鮮映画への希望」『映画旬報』1943年7月11日号(「朝鮮映画特輯」/映画出版社), p.8.

⁷ 대담「朝鮮映画の特殊性」에서 清水正蔵(朝鮮総督府情報課映画検閲室)의 발언. 『映画旬報』1943年7月11日号(「朝鮮映画特輯」/映画出版社), p.10.

⁸ 吉村公三郎「評伝・島津保次郎監督」, 今村ほか編『トーキーの時代』(講座・日本映画3 / 岩波書店, 1986), p.231. 그리고 당시 기록에 의하면 조선영화사는 '皇紀 2600年'(1940)을 기해서 일본이나 만주에 진출을 기도했고 고경흠(高景欽) 기획부장과 임실(林實)이 토호와 교섭해서 제휴가 이루어졌다고 전하고 있다. 이에 따르면 조선영화사는 의정부 촬영소에서 제 1회 작품 [춘향전]을 촬영하는데 토호에서 기술진을 빌려서 경우에 따라서는 도쿄의 촬영소도 사용할 수 있게 하고, 앞으로 일본 및 만주에서 개봉하는 영화 두 편과 만주에서 개봉하는 영화 네편을 조선영화사가 제작해서 토호가 모두 배급한다고 나와 있다. 「朝映、東宝と提携成立—内地及び滿洲へ進出」『キネマ旬報』1940年2月1日号, p.30.

⁹ 기업으로서의 이러한 시스템 이외에도 이마이의 회상에 따르면 [푸른 산맥](1949)이 성공을 거둘 때까지 자신이 찍은 작품은 모두 회사가 기획한 것으로 자신은 단순한 '연출 기술자'에 불과했다고 솔직하고 있다. 佐藤忠男「國家に管理された映画」, 今村ほか編『戦争と日本映画』, 앞의 책, p.24.

때문에 그 중에서 어느 것이 감독의 능력이지를 파악하기가 어렵다. 그러나 한편에서 이들 합작 영화는 이마이의 감독으로서의 명성을 단순히 높인 것으로, 또 무엇보다도 이마이 자신의 노력으로 작품성이 '향상된' 면이 많이 존재한다. 그 흔적을 찾아내고 평가하는 것 또한 본고의 중요한 목적 중의 하나다.

2. 식민지 말기의 조선 영화계와 최인규 감독

1919년 김도산의 [의리적 구토]를 효시로하는 조선영화는 무성영화 시대에 [월하의 맹세](윤백남, 1923)이나 [아리랑](나운규, 1926)와 같은 히트작을 내면서 일본과 마찬가지로 1930년대 중분부터 토키(talky) 시대로 접어드는데, 이와 거의 시기를 같이 해서 중일전쟁이 발발해서 일본 내지와 마찬가지로 서서히 영화 제작과 상영도 통제되는 시대가 되었다. 1939년 10월에 일본에서 영화법이 시행되면서 조선에서도 1940년 8월에 조선영화령이 시행되었고 1941년 1월에는 정보국이 필름 배급에서 조선에 배당량을 억제했다. 그리고 1942년 9월에는 그때까지 몇 가지 있었던 조선의 영화제작사가 하나로 일원화해서 '조선영화제작주식회사'가 설립되었고, 같은 해 10월에는 조선총독부와 관계관청, 업자들로 구성되는 '영화기획심의회'의 지도하에서 영화가 제작되게 되었다. 그리고 1942년 5월에는 영화 배급도 일원화되고 '조선영화배급사'가 설립되었다.¹⁰ 1930년대 후반부터 40년대 전반에 걸쳐서 제작된 식민지조선의 영화 작품은 최근까지 거의 산일된 것으로 알려져 있었으나 2000년대에 접어들면서 한국영상자료원이 북경이나 모스크바에서 소장되어 있었던 필름을 발굴, 일본에게 공개하고 그것들을 DVD로 만들어서 보급하는 과정에서 한국에서도 식민지시대 조선영화에 관한 연구가 활발해지면서 현재에 이르고 있다.¹¹

이마이다시(今井正)가 감독으로서 제작한 두 편의 조/일 합작영화에서 식민지조선의 영화인으로서 공동으로 감독이나 연출을 맡은 것이 영화감독인 최인규(1911-?)이다. 그는 평안북도 영변에서 태어나 1925년에 평양고보를 2학년으로 중퇴한 후에 일본 교토(京都)에 건너가서 영화 조수가 되기 위해서 공부하는데 일이 잘 되지 않아서 조선에 돌아와서 친형인 완규가 사업으로서 시작한 자동차교습소의 교관으로서 일했다. 그리고 완규가 평안북도 신의주에서 철공소를 시작했을 때 그 운전수로서 근무하는데 그때 그 회사 타이피스트였던 김신재와 만나서 결혼했다. 김신재는 그후에 최인규가 영화감독으로서 제작한 많은 작품에서 주연배우를 맡게 됐다. (일설에 따르면 김신재가 배우로서 기회를 잡으니까 최인규에게도 감독으로서의 기회가 돌아왔다고도 한다.) 그후 1935년에 완규와 함께 고려영화사를 설립한 그는 1939년에는 영화 [국경]으로 감독 겸 각본가로서 데뷔했다. 감독 작품으로서 [수업료][집없는 천사](1940), [망루의 결사대](望樓の決死隊, 1943), [사랑과 맹세](愛と誓ひ, 1945),

¹⁰ 이상, 식민지조선의 영화통계에 관해서는 加藤厚子, 앞의 책, pp.215-217를 참조했다.

¹¹ 한국영상자료원이 수집한 식민지시대 조선영화의 필름은 [발굴된 과거] DVD 시리즈로서 2007년 10월에 제 1탄이 '1940년대 일제시기 극영화 모음'으로서 판매된 이후에 2009년 7월까지 제 4탄이 판매되었다. 제 1탄에 수록된 것은 [집없는 천사](최인규, 1941), [반도의 봄](이병일, 1941), [지원병](안석역, 1941), [조선해협](박기채, 1943)의 네 편이었다.

[자유만세](1946), [죄없는 죄인](1947), [독립전야][파시](1948) 등이 있다. 1950년 6월에 한국전쟁 발발 직후에 북측 인문군에 연행됐다고 하는데 그후의 행방은 잘 알려져 있지 않다.¹²

여기서 하나만 확인하고 싶은 것은 이마이가 감독으로서 제작한 합작영화 [망루의 결사대]와 [사랑과 맹세]에서 최인규가 단순한 조선측 협력자 정도가 아니라 오히려 조금 더 적극적으로 감독으로서 영화의 내용 결정에 관여하고 있었다고 추측이 된다는 점이다. 왜냐하면 최인규가 감독으로서 그때까지 제작한 영화 작품의 내용이나 경향과 이들 두 편의 합작영화의 경향에서 지극히 유사한 점들이 발견되기 때문이다. 영화 [국경]은 최인규가 감독과 각본을 담당한 그의 데뷔작이며, 압록강 주변의 국경지대에서 활동하는 밀수단의 내부에서 일어나는 사랑과 갈등을 묘사한 것인데, 최인규의 회고에 따르면 이것은 잡지에 소개된 프랑스에 액션영화 [망향](줄리앙 듀비비에, 1936)을 참고로 제작한 작품이라고 한다.¹³ 이것은 작품의 시점은 다르나 역시 압록강/두만강의 만주/조선 국경지대에서 만주토벌대에 쫓긴 비적의 습격과 그에 응전하는 일본인/조선인 국경수비대를 묘사한 [망루의 결사대]와 작품의 내용면에서 중복되는 부분이 있다. 그리고 최인규의 영화 [수업료]는 총독상을 수상한 초등학생의 작문을 원작으로 했는데, 행상으로 나선 보모를 가진 소년이 할머니도 앞서서 학교에도 제대로 못 가서 집을 방문해 온 여성 교사가 급우들과 함께 수업료를 대신에 내 준다는 내용인데, [집없는 천사]도 실제 고아원에서 취재하면서 고아원 경영의 어려움과 고아원을 출입하는 아이들의 비희극을 그린 것이다.¹⁴ 이것 또한 고아 출신의 신문사 심부름을 하는 소년이 특공대원을 배출한 시골 학교 교장 선생의 집을 취재하면서 스스로도 지원병으로서의 사명감에 까달고 동시에 그 순국한 특공대원의 미망인이 어려서 생이별이 된 친 누나인 것을 알게 돼서 특공대원의 처제로서의 '명예'를 자각하는 [사랑과 맹세]의 내용과 중복되는 부분이 지극히 많다. 최인규 자신은 회고록 중에서 [망루의 결사대]와 [사랑과 맹세] 등의 합작 작업에 응한 이유로서, 그것이 '강제적인 징용'이었다고 하면서 일본에 파견돼 있던 기술자를 현장에서 등용할 수 있다는 점과 토호(東寶)에게 출장 촬영을 의뢰함으로써 조선에 촬영소를 건설할 수 있었던 점, 그리고 토호(東寶)의 기술자나 배우를 불러서 조선의 영화인들과 교류할 수 있다는 점 등, 주로 영화 제작의 기술적인 관점에서 그 이유를 밝히고 있는데,¹⁵ 영화 작품 자체의 내용을 보더라도 이들

¹² 김정옥 「최인규」, 한국정신문화연구원 『한국민족문화대백과사전 22』 (운진출판, 1991), pp.472~473, 김종원 「최인규」, 김종원 외 『한국영화감독사전』 (국학자료원, 2004), pp.624~627. 최인규 「『국경』으로부터 『독립전야』에 -10여년의 나의 영화 자서」 『삼천리』 (1948년 9월), p.18. 그리고 후지모토모사즈미(藤本眞澄)의 회고에 따르면 최인규는 존 포드 John Ford 에 열중했고 영화 「역마」 (Stagecoach, 1939)의 필름을 영화관에서 빌려 와서 마차가 인디언에 쫓겨서 달리는 부분의 컷 수를 스스로 계산할 만큼의 노력이었다는 점, 해방후에 미군에 협력해서 『자유만세』 (Viva Freedom, 1946)를 촬영했는데, 한국전쟁 때 북측의 인민군이 남하했을 때 미군에 대한 협력을 이유로 붙잡혔다고 증언하고 있다. 이 증언은 후지모토가 같은 부분에서 아시아영화제에 참석하기 위해서 서울에 갔을 때(년도는 미상), 최인규의 아내로 여배우였던 김신재와 오랫동안 다시 만나서 그녀가 한국에서 여배우를 계속하고 있고 아들이 미국 대학에서 일하고 있다는 점도 증언하고 있는 것에서 볼 때, 김신재 본인에게서 직접 들은 내용인 것으로 생각된다. 藤本眞澄 「一プロデューサーの自叙伝」 (1973), 尾崎秀樹編 『プロデューサー人生—藤本眞澄、映画に賭ける』 (東宝出版事業部, 1981), p.179.

¹³ 최인규, 같은 글, p.18.

¹⁴ 朝鮮映画文化研究所編 「朝鮮映画三十年史」, 『映画旬報』 1943年7月11日号 (「朝鮮映画特輯」 / 映画出版社), p.19.

¹⁵ 최인규, 앞의 글, p.18.

합작 영화는 최인규의 그때까지의 감독으로서의 경험이 충분히 살려 있는 흔적이 확인되고, 그런 면에서 조선 측의 적극적인 관여를 엿볼 수 있는 문자그대로의 합작영화가 되었다고 할 수 있다. 드음에 이들 두 편의 작품의 특징을 살펴봄으로써 그 협력의 위상을 검토하고 싶다.

3 서부극(western) 형식과 제국 엔터테인먼트 - [망루의 결사대](望樓の決死隊, 1943)

[망루의 결사대](1943)는 조선과 만주 국경 마을에 있는 국경경비대에서 일본인 순사와 조선인 순사가 협력해서 만주에서 들어오는 비적들의 습격을 격퇴하는 내용의 영화이다.¹⁶ 이마이타다시(今井正)가 연출, 최인규가 연출보좌, 아마가타유사쿠(山形雄策)와 야기류이치로(八木隆一郎)가 각본을 담당했고, 그 외 제작진도 거의 모두 일본인이었는데, 출연은 일본측에서 다카다미노루(高田稔), 사이토히데오(齋藤英雄), 하라세즈코(原節子) 등이, 조선측에서는 진훈, 전택이, 김신재 등, 당시 양쪽에서 스타 배우들이 선발되었다.¹⁷ [사진 1]

겨울이 되면 국경의 강이 얼어서 강 건너 만주땅에서 언제 비적이 습격해 올지 모른다. 비적 중의 한 사람이 마을에 대한 습격 계획을 그 마을에서 식당을 하는 자신의 아버지에게 전하는데, 비적에게 그 밀고가 들켜서 그 아버지는 피살되고 아들은 경찰에 잡혀서 드디어 비적들이 마을에 대한 습격을 시작한다. 총격전 끝에 탄약도 떨어지고 경비대도 이것으로 끝장이 날 줄 알았던 순간, 긴그 출동한 원군이 도착해서 비적들을 진압해서 마을에 다시 평화가 찾아온다. 순직한 일본인과 조선인 순사들의 위령제가 마을 사람들도 참석 하에서 이루어지는 장면과, 평화가 찾아온 국경경비대 마을의 원경이 겹쳐지는 마지막 장면은 일본과 조선이 죽음의 기억을 공유하는 상징적인 메세지가 되고 있다.¹⁸

¹⁶ 高崎隆治 「徴兵制の布石・映画「望樓の決死隊」」 『季刊三千里』 27号 (1981年秋号), pp.104-109 에 따르면 일본 국내에서 내외의 전황에 대한 관심이 이미 남양으로 바뀐 1943년이라는 시점에서 소련-만주 국경도 아닌, 왜 1935년이나 1937년을 배경으로 한 조선-만주 국경 지대를 강조하는 영화가 제작되는 필요가 있었는지, 당시 관객 중의 한 사람으로서 이 영화를 관람한 사람으로서 신기했다고 아주 흥미로운 회상을 남기고 있다. 그에 따르면 그것은 선전이라는 관점에서는 만주-조선 국경이라는 장소가 중요했던 것이 아니라 ‘내선일체’를 구현하기 위해서 조선에서 징병 문제가 부상되고 있었기 때문이라고 생각하고 있다. 그리고 그는 당시 이 영화가, 조선총독부가 후원하고 총독부 경무국이 지도한 국책영화였는데도 불구하고 ‘오족협화’로 평화적이었을 터인 만주국에서, 그 북측이 아니라 남측인 조선과의 국경지대에 경비대가 대처하기 어려워하는 비적들이 출몰하는 지역이 있다는 것을, 이 영화의 ‘선전’이 나몰래 폭로하고 있었던 점도 흥미롭다고 쓰고 있다. 그리고 제일조선인 역사가인 신기수(辛基秀)는 태평양전쟁 말기에 이 영화를 교토 시내 이동영사관의 영화회에서 보고 조선인과 일본인 경찰관이 ‘내선일체’가 되어서 민족 차별도 없이 국경을 경비하고 있는 모습을 좋게 봤다고 술회했다. 그것과 동시에 신기수는 해방후에 이 영화가 거장 이마이타다시의 작품이었다는 사실에 놀라서 그 필름을 소장하는 일본의 국립근대미술관 부속 필름도서관에 대해서 필름을 상영하도록 재삼 교섭을 했는데 이미 본인의 유지로 필름의 대출이나 상영은 불가능하다는 답이 나왔다고 증언하고 있다. 辛基秀 「私の中の昭和の映像」 (1984), 辛基秀 『アリアン峠をこえて—「在日」から国際化を問う』 (解放出版社, 1992), pp.210-212.

¹⁷ 최성욱은 후지모토사네즈미의 증언을 인용해서 [망루의 결사대]의 기획이 당초 일본측에서 제안된 것이 아니라 고려영화협회 소속의 영화감독이었던 최인규가 제안한 것이며, 프로듀서인 후지모토를 통해서 이마이가 감독을 맡게 됐다고 지적하고 있다. 崔盛旭 「今井正と朝鮮」, 黒沢清, 四方田犬彦, 吉見俊哉, 李鳳宇 編 『スクリーンのなかの他者—日本映画は生きている・第4巻』 (岩波書店, 2010), p.165. 후지모토의 이 증언은 아마도 좌담회 「「望樓の決死隊」を中心に映画活劇を語る」 『新映画』 (1943年1月号), pp.88-93(今井正, 崔寅奎, 高田稔, 藤本真澄, 飯島正, 双葉十三郎가 참석)에서 후지모토의 발언에서 판단한 것으로 간주된다. 이 좌담회에서는 최인규의 아버지가 국경경비대에 근무했을 때 비적의 습격이 있었다는 사실도 밝히고 있다.

¹⁸ 이 작품의 촬영지였던 만포진(현재 북한 자강도 만포)의 조선총독부 만포경찰서의 고이데타케시(小出武)는

이마이 자신은 이 영화를 제작하기 위해서 미국 영화 [Beau Geste](1939)를 참고했다고 한다. 영국 작가 P. C. 랜(P. C. Wren)이 1924 년에 발표한 소설을 영화화한 이 작품은 1939 년에 두 번째 영화화가 이루어졌는데, 켈리 쿠퍼(Gary Cooper)가 주연한 이 작품은 아카데미상을 네 개 부문에서 수상하는 등, 그 후에도 몇 번이나 만들어진 리메이크 작품 중에서도 가장 잘 알려진 작품이다.¹⁹ 이야기의 줄거리 자체는 영국의 귀족 삼형제가 그 집에서 일어난 보석 분실 사건을 계기로 영국을 떠나 북아프리카의 프랑스 외인부대에 입대해서 켈리라와의 총격전에서 쿠퍼가 연한 Beau 가 죽음으로써 보석 사건의 진상도 밝혀지고 가족과 형제 간의 갈등도 해결된다는 내용이다. [망루의 결사대]와는 내용이 상당히 다른데, 망루의 세트와 원경의 커트, 켈리라의 습격과 총격전 장면 등에서 두 작품은 공통된 요소를 가진다. 그리고 [망루의 결사대]와 관련된 텍스트로서는 최인규가 영화 [국경](1939)를 만들 때에 참고했다는 프랑스영화 [망향](줄리앙 뒤비비엘(Julien Duvivier) 감독 / 장 가방(Jean Gabin) 주연, 1936)도 국경을 둘러싼 긴장관계나 밀수단, 켈리라의 내정에 대한 설명이나 묘사에 한 몫했을 것이고 최인규의 영화 [국경] 자체도 중요한 관련 텍스트가 됐다고 할 수 있을 것이다.

2 차 대전에서 영화는 미국에서도 독일에서도 정보 전략의 중요한 수단이 되었는데, 피터 B. 하이(Peter B. High)도 지적하듯이 이 시기에 만들어진 전쟁 영화는 기본적으로 비슷한 이야기 구사를 가지고 있다. 도둑적으로 타락한 적, 무력한 마을을 습격하는 켈리라, 군사 행동의 정당성을 깨닫는 회의적인 인물, 증원부대의 시의적절한 도착으로 영광있는 승리로 전하는 위기적인 상황 설정, 현지인의 감격과 감사 등이 바로 그것이다.²⁰ 그리고 영화에서 그런 이야기 형식의 원형이라고 생각할 수 있는 것은 T. 후지타니(Takashi Fujitani)가 지적하는 서부극 등 ‘고전적 할리우드 이야기 형식’(Classic Hollywood Narrative Form)과 R. 슬로트킨(Richard Slotkin)이 그 변형이라고 지적하는 ‘빅토리아 제국 필름’(Victorian Empire Film)일 것이다. 후지타니는 바로 이 영화 [망루의 결사대]의 이야기 구조에 미국 서부극이 갖는 “문명과 야만의 경계로서의 프론티어와 문명 수호”라는 모티프가 살아 있음을 지적하고 있다.²¹ 스토크인에

[망루의 결사대]가 개봉된 1943 년 당시 잡지에 발표한 에세이에서 만포철도의 개통은 최근의 일이고 쇼화 10 년 경(1935 년 경. [망루의 결사대]가 작품의 배경으로 삼고 있는 시기) 마을은 압록강을 왕래하는 프로펠러선 수운에 의지하고 강이 동결되는 시기에는 마차나 우차 설매에 의지하고 있었다는 점, 마을에서는 여성들도 사격훈련을 하고 있었다는 점, 의료기관에 없어서 국경경비대가 의사를 대신에 진찰하고 있었다는 점, 내지 일본에서 혈연들이 위독해도 고향에 갈 수 있다는 점, 강 건너 만주국 통화에 王鳳閣溝라는 남자를 두목으로 하는 비적이 있었다는 사실, 비적의 습격을 받아도 지원이 올때 때는 이미 늦었다는 점 등을 밝히고 있다. 이들 내용은 영화 [망루의 결사대]의 이야기 내용과 놀라울 만큼 유사하다. 小出武, 「国境警備の生活」 『新映画』(1943 年1 月).

¹⁹ 今井正 「戦争占領時代の回想」, 앞의 글, p.203. 그런데 이화진에 따르면 1926 년에 하바드 브레넌의 연출로 무성영화로서 영화화된 첫번째 작품은 1927 년에 일본이나 조선에서 개봉돼서 화제를 모았다고 한다. 이마이가 참고했다는 작품은 켈리 쿠퍼가 출연한 1939 년의 두 번째 리메이크 작품일 가능성이 높는데, 당시 영화 통제로 일본이나 조선에서 미국영화의 상영도 1940 년 12 월에 금지되고 일본에 있었던 미국 영화사 8 개 지사도 폐쇄돼서 이 리메이크 작품이 당시 상영됐다는 기록도 남아 있지 않은 점을 이화진은 지적하고 있다. 참고로 켈리 쿠퍼가 주연한 이 리메이크 작품이 일본에서 상영된 것은 1952 년 12 월이었다고 한다. 이화진 [식민지조선의 극장과 <소리>의 문화정치](연세대 박사논문, 2010 년 12 월), p.186 의 각주 80 및 81 을 참조.

²⁰ 피터·B·하이 『帝国の銀幕』(名古屋大学出版会, 1995), p.404.

²¹ Takashi Fujitani, *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*, University of California Press, 2011, pp.310-311. 그리고 후지타니는 할리우드의 빅토리아 제국 필름을, 일본의 식민주의적 맥락으로 번역할 뿐만 아니라 총력전 하에서 혈적 내셔널리즘을 초월하는 제국적 보편주의와 휴머니즘을

의하면 미국 영화에서 서부극 장르는 20 세기에 접어든 이후에 무성영화 시대도 포함해서 대중소설(dime novel)의 원작들과 함께 계속 성장했고 무성영화는 드라마(drama), 희극(comic), 서부극(western)이라는 세 가지 장르를 이루기에 이르렀다. 1930 년대에는 스튜디오 시스템의 보급이라는 촬영 기술상의 변화와 대공황 이후의 사회파 지향이라는 작품 내용의 경향 변화로 서부극은 한때 침체되는데, 1930 년대 후반이 되면 서부극의 해외판, 즉 서양 열강의 해외침략과 그 결과인 식민지에서 일어난 현지 무장세력과의 마찰과 갈등을 묘사하고 야만에 대한 서양문명의 수호를 주제로 한 장르가 출현됐다. 이 장르를 스로트킨은 '빅토리아 제국 필름'이라고 명명했고 그 대표작으로 「Lives of a Bengal Lancer」 (Paramount, 1935)나 「The Charge of the Light Brigade」 (Warner, 1936)를 지적했고 그 모방작으로 이마이가 [망루의 결사대]를 만들었을 때 참고했다고 하는 『Beau Geste』 (1939)도 들고 있다.²² 이 장르 작품에 흥미로운 것은 단지 서양의 식민지에서 문명/야만의 대립을 묘사할 뿐만 아니라 아시아, 아프리카, 남미에서 광범위한 반-식민지투쟁이나 스페인의 파시스트, 이티오피아의 이탈리아, 유럽에서의 독일, 중국에서의 일본과 같은 나라들의 부당성이나 야만성을 묘사하는 작품도 이 장르의 작품으로 간주되고 있다는 점이다. 말하자면 이 장르의 작품에서 중요한 것은 단순히 문명과 야만의 대립을 묘사할 뿐만 아니라 이 대립을 해결할 수 있는 유일한 존재는 영웅이며, 현지인들의 사정을 잘 알고 있고, 문명과 야만의 경계를 때로는 초월하고 또 그 영웅이 죽음이나 희생으로 인해서 평화가 다시 찾아온다는 서사를 기본적으로 공유하고 있는 점이라고 할 수 있을 것이다.²³

작품 [망루의 결사대]에서 그 영웅이란 결코 한 사람의 개인이 아니라 다카다(高田稔)가 연하는 일본인 순사장을 필두로 한 일본인 순사와 조선인 순사로 된 국경경비대의 모든 구성원들이며, 그 일본인 순사장을 도와주는 하라세츠코(原節子)가 연하는 그 아내 또한 헌신적인 희생으로 대원과 그 가족들을 도와주고 있다. 그것들이 작품의 처음부터 마지막까지 코고작은 서사로 삽입되어 있어서 관객들의 재미를 유지하는 구성으로 되어 있다.²⁴ (사진 2)

재현하는 영화 [망루의 결사대]의 작품적 특성을 지적하는 한편에서, 빅토리아 제국 필름이 선량한 유생인종을 백인 공동체 속으로 끌가지 포함시키지 않았던 것과는 달리, [망루의 결사대]에서는 조선인도 중국인도 그 충성도에 따라서 제국의 신민이 '될 수 있다'는 메시지를 포함하고 있다는 점을 지적한다. タカシ・フジタニ 「植民地支配後期の「朝鮮」映画における 国民、血、自決 / 民族自決—今井正監督作品の分析」, 富山一郎編 『歴史の描き方3—記憶が語りはじめ』 東京大学出版会, 2006, pp.42-44.

²² Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: the myth of the frontier in twentieth century America*, University of Oklahoma Press, 1988(first published by Maxwell Macmillan International, 1992), pp.231, 255-271.

²³ Slotkin, *ibid.*, pp.265-266.

²⁴ Joo-yeon Rhee 는 영화 [망루의 결사대]에서 내선일체 하에서 'sisterhood', 즉 일본인 여성과 조선인 여성이 어머니, 딸, 여동생 등의 입장에서 어떻게 협동 정신을 유지하면서 충후의 역할을 다할 수 있는지가 제시된 점을 지적하고 있다. Joo-yeon Rhee, *Manifestation of 'Japanese Spirit' in Wartime Japan: Focusing on Images of Women in Films, The New Earth and the Suicide Troops of the Watchtower*, SAI no.5 (2008.11) , 국제한국문화학회(INAKOS), pp.225-232. 그리고 미즈노나오키(水野直樹)는 영화 [망루의 결사대]의 시나리오(『日本映画』 1942 년 9 월호 및 『대동아』 ([산천리] 개제) 1943 년 3 월호)와 영화 작품 자체의 차이에 주목해서 (1) 시나리오에서 여의사가 되기 위해서 공부하는 영숙(에이슈쿠)를 부각시키는데 실제 영화에서는 그것이 거의 삭제된 점과 (2) 그 결과로서 영화 막판의 비적과의 전투 장면에서 시나리오에서는 영숙이 여의사로서 중심적으로 부상자를 보고 있는데 영화에서는 단순히 간호사 역할만 하고 있는 점, 그리고 (3) 시나리오에서는 충후의 여성은 일본인도 조선인도 같이 총을 들고 싸우게 되어 있는데, 실제 영화에서 총을 드는 것은 하라세츠코(原節子)가 연하는 주재소장의 아내 뿐이라는 점을 지적해서 작품을 제작하는 과정에서

작품 서두에서 마을 식당에 귀한이 나타나서 심문하려고 한 조선인 순사가 싸움 끝에 총을 맞아서 순직한다. 그 순직한 순사의 여동생은 대도시 대학에서 의학을 배우고 있으며, 오빠의 죽음과 함께 학업을 그만두는 결심을 하는데 오빠 동료인 조선인 순사들이나 일본인 순사장들의 배려로 계속 공부할 수 있게 된다. 당시 조선 영화계 최고 여배우로서 문예봉과 쌍벽을 이루고 있었던 김신재가 연하는 그 여동생은 방학 때 이 국경 마을에 돌아와서는 오빠 성묘를 하거나 기타 경비대 심부름을 마다하지 않는다.

평소부터 일에 충실한 일본인 순사장은 자신의 어머니가 위독하다는 정보가 일본에서 들어와도 겨울철에 강이 얼어붙고 국격이나 마을의 경비가 가장 바쁜 시기라는 것을 이유로 귀향을 단념해서 그 어머니가 드디어 세상을 떠나도 대원들에게는 알리자 않고 평소 업무에 임한다. 새해 아침에 일본식 떡국을 먹는 순사들이, 전에 순직한 조선인 순사의 떡국도 주려고 불단을 열어서 보니까 그 조선인 순사의 유명 옆에 순사장 어머니의 사진도 있었다. 순사장 어머니의 죽음을 그때 처음으로 알게 된 다른 대원들은 순사장의 업무에 대한 헌신의 정도를 거기서 다시 절감하게 된다.

작품에는 이러한 희생과 헌신의 크고작은 이야기들이 곳곳에 삽입되어 있는 한편에서 일본이나 조선의 민속적인 것이나 습관에 관한 묘사도 작품 도처에서 제시된다. 서두에서 술자리가 열려서 일본 민요를 부른 조선인 순사가 그 다음에 어깨로 장단을 잡으면서 조선어로 조선 민요를 부르는 장면, 조선 아이들이 널뛰기나 스케이트로 노는 풍경 등, 조선적인 것이 엿보이는 한편에서 새해에는 일본식 떡국을 먹고 겨울에 추위 속에서 정신 통일을 위해서 검도 연습을 하는 듯한 일본적인 습관이나 풍습들이 엿보이는 데도 있다. 그리고 그러한 민족적인 공동성이나 상호간의 단결이 제시되는 한편에서 그것들이 서로 융합되는 계기가 전혀 준비되어 있지 않는 점도 주목할 만하다.²⁵ 가족이라는 좁은 범위를 넘을 역할을 하고 있는 것은 하라세츠코(原節子)가 연하는 순사장의 아내이며, 그 점에서 그는 일본인과 조선인 양쪽의 어머니 역할을 다하고 있는데, 가령 등장하는 일본인과 조선인 사이에 연애 감정이 생기는 사건 등은 전혀 일어나지 않는다. 이른바 '내선연애'나 '내선결혼'은 너무나 현실 문제에 억매이면 심각해지고 너무나 행복한 것으로 만들려고 하면 이야기 자체의 허구성이 강조된다.²⁶ 그런 점에서 이 [망루의 결사대]에서 단결하는 일본인과 조선인 사이에서 민족의 경계를 침범하는

작품에 등장하는 여성 사이에 시나리오에는 없었던 민족간 위계질서가 형성된 점을 지적하고 있다. 水野直樹 「民族の序列化と「転覆」の可能性—映画「望楼の決死隊」と植民地朝鮮」, 국제심포지엄 「戰時期朝鮮の映画と社会」 발표문, (京都大学 人文科学研究所, 2012.7.14-7.15)

²⁵ Fujitani, *ibid.*, pp.315-318.

²⁶ 본고의 주제에서 약간 벗어나는데, 내선연애나 내선결혼은 식민지시대에 조선의 작가에 의해서 주로 소설의 소재가 될 때가 많았다. 그 연애나 결혼의 장벽에 대해서 너무나 심각하게 다룸으로써 당시자의 고뇌를 강조하고 있는 것으로서 이효석의 [영경위의 장](薊の章, 『国民文学』, 1941년 11월), 한설야의 [괴](傀, 『国民文学』 1942년 1월) 등이 있다. 당사자 이야기는 별로 나오지 않는데 김사량의 [빛 속으로](光の中へ, 『文藝首都』 1939년 10월)에 나타나는 '혼혈아' 하루오의 부모의 경우도 이 부류에 속할 것이다. 그러기 남녀간의 관계를 너무나 행복하게 만들어서 현실감이 떨어지는 작품으로 이광수의 [진정 마음이 만나서야말로](心相触れてこそ, 『緑旗』 1940년 3월-7월) 나 한설야의 [대륙](大陸, 『国民新報』 1939년 6월-9월) 등이 있다. 이들 작품은 모두 당시 조선인 작가들이 일본어로 집필하고 작품에서도 조선인 남성과 일본인 여성과의 관계를 묘사의 대상으로 삼고 있는데, 같은 시기에 조선어로 집필된 것들 중에는 이광수의 장편 [그들의 사랑]([[신시대] 1941.1-1941.4, 미완)을 제외하고 내선연애나 내선결혼을 다룬 것이 극단적으로 적은 것도, 조선어로 된 창작물 자체가 발표하기 어려워지고 있었던 시기이긴 했는데 특필할 만한 특징이라고 할 수 있다.

사건이 일어나지 않는 것은 어떤 의미에서 이야기 전체의 전형성을 유지하고 있다고 할 수 있을 것이다.²⁷

4. ‘고아=소국민(少國民)’ 모티프와 빌둥그스로만(Bildungsroman)—[사랑과 맹세](愛と誓ひ, 1945)

[사랑과 맹세](愛と誓ひ, 조선영화제작, 1945)는 고아 출신의 신문사 심부름꾼인 조선인 소년이 특공대원으로서 순국한 조선인 청년을 배출한 시골 학교 교장 집이나 직장을 취재하면서 스스로도 지원병으로서에 사명감을 품게 되고, 동시에 그 순국한 특공대원의 미망인이 어려서 생이별된 친누나임을 감춰해서 특공대원의 처제로서의 ‘명예’를 자각하는 내용의 작품이다. 촬영은 1945년 5월에 조선에서 이루어졌고 같은 해 7월에 개봉됐다. 출연자로서는 일본측에서 다카다미노루(高田稔, 모 신문사의 시라이(白井) 편집국장 역, [망루의 결사대]에서도 일본인 순사장을 연했음), 시무라다카시(志村喬, 특공대원의 아버지로 시골의 초등학교 교장), 다케히사치에코(竹久千恵子, 시라이의 아내), 조선측에서는 독은기(순직하는 조선인 특공대원 무라이(村井信一郎) 역, ‘무라이’라는 이름은 창씨명으로서 설정된 것으로 보임), 김신재(무라이의 아내로 고아 영룡/에이류(英龍)의 누나, [망루의 결사대]에서도 순직한 조선인 순사의 여동생 역을 연했음), 김유호(일본인인 시라이 부부가 키우는 고아 출신의 조선인 소년 영룡/에이류) 등이 출연하고 있다. 감독은 이마이타다시와 최인규가 맡았고 해군성과 조선총독부가 후원, 대본영 해군보도부가 지도하는등, 군 관계 부서가 대대적으로 작품 제작에 관여한 흔적도 보인다. 제작사는 조선영화제작이고 토호(東寶)는 응원 회사로서 참여했다.²⁸ 개봉 직후에

²⁷ 조선영화제작 주식회사 기획과에 소속하고 최인규의 [집없는 천사]의 원작이나 각색도 한 니시가메 모토사다(西亀元貞)는 이 [망루의 결사대]의 영화 작품으로서의 완성도에 불만을 보여주고 있다. 그에 의하면 (1) 이 작품은 망루가 있는 주재소 근처에 사건의 발생과 전개가 너무나 집중되고 있으며, 마을 주민들과 주재소 갱비대와의 거리가 그렇게 선명하지 못했고, (2) 작품에 등장하는 일본인 순사인 아사노(淺野)가 아무리 신참으로 미숙했다 하더라도 주재소에서 총을 잘못 다루거나 경비대원으로서의 의욕을 노골적으로 살리하는 장면이 있으면 영화 관객들이 실소를 초래할 뿐이고, (3) 여학교를 다니는 에이슈쿠/영숙(英淑)의 여학생으로서의 묘사법이 평범했으며, (4) 탄약이나 식량이 모자란 비적이 그렇게 탄약을 소홀히 다루지는 않고 비죽 내부의 시점도 결여되어 있고 이야기 전체를 아주 평범한 것으로 만들고 있다고 지적한다. 西亀元貞 「望樓の決死隊」 『国民文学』 1943년 6월, pp.95-96.

²⁸ 이마이가 감독으로서 제작에 관여한 작품 리스트에는 이 [사랑과 맹세]가 들어 있지 않을 때가 있고 (예를들면 映画の本工房ありす編 『今井正「全仕事」—スクリーンのある人生』 (ACT, 1990)에 수록된 작품 리스트는 이마이 본인이 생전에 확인해서 작성한 것이다. 여기에는 [사랑과 맹세]가 들어 있지 않다.) 오오하시가즈오(大橋一雄)의 논문에서도 지금 볼 수 있는 [사랑과 맹세]의 필름은 일본의 패전 후에 피름이 미국 점령군에게 압수되고 1980년대 후반에 미국에서 반환된 것인데, 이 피름의 제목에는 제작자의 이름이 없고 단순히 ‘조선영화 제작, 토호영화 후원’으로 되어 있는 것으로 봐서 이마이가 이 영화 제작에 직접 관여한 사실을 확인할 수 없다고 주장하고 있다. 大橋一雄 「『愛と誓ひ』, 果して今井作品か? (1)」, 今井正監督を語り継ぐ会 『今井正通信 41』 (2012.4.1), pp.2-4. 그리고 역시 오오하시에 따르면 이 영화는 조선에서는 1945년 5월 23일에 경성부민관에서 시사회가 열렸고 5월 24일부터 조선 각지에서 개봉됐는데, 후지모토사네즈미(藤本真澄)의 회고에 의하면 이 무렵에 아직 도쿄에서는 5월 하순에 있었던 대공습 직후에 토호(東寶) 기누타(碓) 촬영소에서 [사랑과 맹세]의 실내 촬영을 했다고 하고 있기 때문에(藤本真澄 「一プロデューサーの自叙伝」, 尾崎, 앞의책, p.179) 이 작품에는 조선 개봉판과 일본 개봉판의 두 가지가 존재했던 가능성도 있다고 주장한다.(大橋一雄 「『愛と誓ひ』, 果して今井作品か? (2)」, 今井正監督を語り継ぐ会 『今井正通信 42』 (2012.7.1), p.6) 오오하시의 지적에 대해서는 지금 그 진위를 증명할 수 없는데, 조선과 일본에서 개봉의 약 두 달 정도의 시차가 있었고 조선에서 개봉하고 있을 때 토호(東寶) 기누타(碓)촬영소에서

전쟁이 끝나서인지 개봉 당시의 작품 평 등은 거의 남아 있지 않다.²⁹ (사진 3)

여기서 최인규가 역시 고아 문제를 다룬 작품 [집없는 천사](대사 조선어 / 자막 일본어, 고려영화협회, 1941)에 대해서 살펴보자. 불량소년 그룹의 지시로 구걸을 하는 누나와 남동생의 이별과 재회, 고아원에 모이는 아이들의 여러 생활 배경, 고아원 경영의 고생 등을 다룬 이 작품에는 고아들을 모아서 고아원을 만드는 남자에 김일해가, 그 아내로 문예봉이, 구걸하는 누나 역으로 김신재가, 고아원을 만들기 위해서 자금을 지원하는 형 역으로 진훈 등, 당시 조선 영화계의 일류 배우들이 출연자로 기용되었다. 내용적으로 고아의 처지와 고아원 건설의 고매한 이상을 강조하는 작품인데, 마지막에 삽입된 고아들의 소국민(少國民)으로서의 가치를 강조한 부분이 평가됐는지, '내선일체'의 이상에 이바지한다는 이유로 일본 문부성 제 14 회 추천영화가 되었다. 그런데 그후에 배우들이 조선어로 대사를 말하고 있다는 점이 '국어(일본어) 상용' 보급에 저촉된다고 문제가 되었고 결국 일본 내지에서 상영할 때는 조선어 대사판은 '개정판'으로 개정판은 추천영화가 아니라는 명목으로 상영이 허가되었다. 원래 조선어 대사판 밖에 없는 것을 개정판으로서 상영한 셈인데, 내지에서의 평판은 그렇게 좋지 않았다고 한다.³⁰

이 작품의 실내 촬영이 아직 진행되고 있었다는 사실은 지극히 중요하다. 참고로 당시 조선과 일본의 신문에는 [사랑과 맹세]의 광고가 게재되었는데, 조선에서는 당초 이 작품이 '반도 최초의 해군영화'라는 이유로([매일신보] 1945년 5월 16일 2면 광고), 5월 27일의 해군 기념일에 개봉할 예정이었으나([매일신보] 1945년 5월 11일 2면 기사), 실제로는 5월 24일에 조선 내 여섯 개 도시에서 개봉되었고 경성에서는 6월 2일까지, 그리고 평양 등 기타 다섯 개 도시에서는 6월 4일까지 개봉된 모양이다.(1945년 5월 22일 및 6월 1일 2면 광고) 그리고 일본에서는 가령 [아사히신문](朝日新聞)에 며칠 동안 광고가 나왔는데(1945년 7월 27일, 7월 31일, 8월 1일, 8월 5일), 7월 31일 2면의 광고에 "이제 곧 2일부터 紅系에서"(いよいよ二日より紅系へ)라고 나와 있는 것에서 볼 때, 실제로는 1945년 7월 26일이 아니라 8월 2일부터 영화 통제로 紅과 白 두 가지 계통으로 통합되어 있었던 영화 배급 시스템 중에 紅系 배급망에서 개봉된 모양이다. 그리고 [매일신보] 1945년 5월 18일 1면에 게재된 광고에서는 연출-최인규, 각본-야기류이치로(八木隆一郎)라는 이름은 보이는데, 이마이의 이름은 역시 보이지 않는다. 그러나 이마이 자신이 그후에 쓴 옛세이 속에서 [망루의 결사대] 때 최인규가 통역 등으로 도와줬으니 [사랑과 맹세] 때는 "니(이마이)가 도와줘서" 일본 배우가 연기하기 쉽게 하라라는 후지모토사네즈미(藤本真澄)의 지시가 있었다고 밝히고 있어서 이 작품 제작에 크게 관여한 가능성이 있는 것처럼 보인다.(今井正「思い出すまゝ」, 尾崎, 앞의 책, p.264) 이마이가 남긴 만년의 회고 중에서 부랑아 문제를 다룬 [집없는 천사]의 최인규가 전면적으로 협력해서 "조선의 영화 배우들이 다 출연해 줬다"고 하고 있는 것은 [망루의 결사대] 뿐만 아니라 고아 문제를 다룬 이 [사랑과 맹세]에 대한 회상이기도 한 것 같다. 어쨌든 이것은 이마이가 '응원의 입장에서든 이 작품 제작에 크게 관여하고 있었다는 사실의 증거가 아닐까 싶다.(今井正「戦争占領時代の回想」, 앞의 글, p.203) 그리고 이 필름을 소장하고 있는 도쿄 국립근대미술관 필름센터의 소장 피름 검색의 기본 정보에는 감독으로 이마이의 이름도 나와 있으며, 이번에 이마이 탄생 100주년 기념으로 간행된 今井正監督を語り継ぐ会『今井正映画読本』(論創社, 2012)에 있는 「今井正全作品解説」(pp.177-247)에도 이 작품의 해설이 나오기도 하기 때문에 본고에서는 이마이가 이 작품 제작에 관여했다는 입장을 취했다. (위에 나온 『今井正通信』은 개인 잡지인데 도쿄 필름센터 도서관에 소장되어 있다. 『今井正映画読本』도 이 개인 잡지의 주재자가 중심이 되어서 편집한 책이다.) 현재 우리가 확인할 수 있는 이 작품의 필름(도쿄 필름센터 소장. 한국영상자료원에 있는 것도 이 필름에다가 한국어 자막을 단 것)은 위의 오오하시의 주장에서 보더라도 조선 개봉판이 아니라 일본 개봉판일 가능성이 크다.

²⁹ 현재 확인할 수 있는 그렇게 많지 않은 당시의 작품평이 조선 측에서 확인된다. 최금동(崔琴桐)은 이 작품에 대해서 (1) 특공 정신, 내선일체, 황민화교육, 지원병에 대한 열장 등, 너무나 많은 화제를 담았고, (2) 해군 영화라는 선전 치고는 특별한 인상이 없는데, (3) 각본 상의 미흡함을 최인규가 잘 보태서 조선적인 정서를 내는데 성공하고 있으며, (4) 이 작품을 널리 보급하기 위해서는 조선어판을 만들어야 한다고 평하고 있다.(崔琴桐「映画『愛と誓ひ』評」, 上・下, [매일신보] 1945년 5월 25-26일, 원문은 한국어.) 한편 대본영 해군보도부 참모로 해군중좌의 히로타(広田満洲五郎)의 작품평은 제 40 회 해군기념일을 기념해서 제작-상영된 의의만 강조했고 이 작품의 구체적인 내용에 대해서는 전혀 언급하지 않았다.(広田満洲五郎「映画『愛と誓ひ』製作について」, [매일신보] 1945년 5월 25일 - 26일. 제목만 일본어로 원문은 한국어.)

³⁰ 피터·B·하이, 앞의 책, pp.275-276. 加藤厚子, 앞의 책, pp.219-220. 그리고 [집없는 천사]의 문부성 추천 취소의 경위에 대해서는 金京淑「日本植民地支配期の朝鮮と映画政策—『家なき天使』を中心に—」,

그리고 최인규 감독은 이 작품을 내지에서 상영하는데 수 차례에 걸친 검열로 35 군데 2000 자를 삭제 또는 정정할 수밖에 없었다고 한다.³¹ 내지 상영에서는 이렇게 여러 제약들이 있었던 [집없는 천사]인데, 작품의 완성도는 높았고 최인규 자신도 [사랑과 맹세]를 제작하는데 이 작품에서 겪은 경험들이 아주 큰 바탕이 됐을 것이다.

여기서 [망루의 결사대]에도 [사랑과 맹세]에도 출연한 여배우 김신재에 대해서 언급하는 게 좋을 것이다. 이미 지적했듯이 1930년대 중반의 영화 유성화 이후에 식민지기 조선영화의 여배우에 관해서는 김신재(1919-1998)와 [집없는 천사]에서 고아원 원장의 아내를 연하기도 한 문예봉(1917-1999)이 쌍벽이었는데, 사실 문예봉이 김신재보다도 연상이고 데뷔도 일찍 했었고 출연한 영화도 압도적으로 많았다. 그런데 1940년대에 접어들면서 문예봉보다 김신재가 더 주목받게 되었고 영화 속에서 맡은 역할의 비중도 더욱 커져 갔다. 그 이유는 문예봉보다도 김신재가 더 일본어를 유창하게 구사했기 때문이라고 한다. 1942년에 식민지조선의 영화 제작이 일원화되고 조선영화제작 주식회사가 됐을 때, 작품 중의 배우들의 사용 언어는 원칙적으로 일본어만 허용되게 되었다. 문예봉은 일본어를 잘 못했는데, 만약에 그게 된다면 일본 내지나 만주 등지로 영화 배우로서의 진출도 가능했고 '조선의 리코우란(李香蘭)'이 될 가능성도 있었다고 한다. 그런데 그는 일본어를 자유롭게 구사할 수 없었다. 영화 [조선해협](1943)에 출연한 문예봉은 전편에 걸쳐서 일본어로 대사를 말하고 있는데, 그것도 상당히 혼란을 받은 결과였다. 그에 비해서 김신재는 처음부터 일본어에 문제가 없었다. 그러니까 1942년의 영화 제작 체제 일원화 이후에 그때까지 문예봉이 유지해 왔던 일류 여배우로서의 자리를 김신재가 이어받게 된 것이다. [망루의 결사대]에서 순직한 조선인 순사의 여동생으로 의대생 역할을 연한 김신재는 [사랑과 맹세]에서는 순직한 조선인 특공대원의 아내로 고아 출신의 신문사 심부름꾼인 에이류/영룡의 누나 역을 맡았다. 두 편의 영화의 감독이 그의 남편인 최인규였다는 것도 그의 주연 배우 채택에 영향이 있었다고 볼 수도 있는데, 문예봉과 비교했을 경우 김신재의 발탁의 정도에는 일본어 능력이라는 큰 문제가 있었다는 것은 주목할 만하다.³²

[집없는 천사]에서 고아의 모티프 자체는 이야기의 중심을 확실히 차지하고 있었는데, 그것을 소국민 육성과 연결하는 발상은 그렇게 강하지 않았고 단순히 고아들의 복잡한 처지나 내면, 고아원 경영의 어려움을 보여주는 필름으로서 볼 수가 있었다. 고아들이 고아원의 뒷마당에서 전쟁놀이를 하거나 하늘을 날아가는 전투기에 환성을 올리는 장면은 작품에서 에피소드적으로 삽입돼 있을 뿐이고 작품 내용의 그렇게 큰 영향을 주지 않았다. 그에 비해서 [사랑과 맹세]의 이야기 구조에서는 그 '고아 = 소국민'이라는 모티프가 작품 속에서 꼭 있어야 하는 필수적인

岩本憲児『映画と「大東亜共栄圏」』(森話社, 2004), pp.207-236 에도 자세한 설명이 나온다.

³¹ 崔寅奎, 앞의 글, p.18.

³² 박현희 [문예봉과 김신재-1932~1945], 선인, 2008, pp.165-170. 해방후에 문예봉(1917-1999)는 북한에 건너가서 한국전쟁 중에는 중군배우로서 서울에도 온 적이 있다 그후에 한때 활동정지 처분을 받기도 했는데 만년에는 '인민배우'의 칭호도 받았고 김일성의 총애를 받았다고 한다. 그리고 김신재(1919-1998)는 남편인 최인규가 1950년의 한국전쟁 직후에 행방불명이 됐는데(인민군에 납치돼서 바로 사망했다는 이야기도 있다.) 그대로 아들과 한국에 있으면서 1970년대까지는 몇 가지 영화에도 출연했다. 1980년대 초에 아들의 유학을 계기로 같이 미국으로 건너가서 그 아들은 미국 대학에서 교편을 잡게 됐는데 그는 1991년에 암으로 요절했고 김신재도 실의 속에서 1998년에 미국 버지니아주 자택에서 숨을 거뒀다고 한다. 두 사람의 해방후의 발자취에 대해서도 박현희의 같은 책, 특히 제 5장(pp.187-205)에 자세히 나와 있다.

요소가 되어 있다. 말하자면 이 작품은 주운공인 고아 에이류/영룡이 고아로서 습득하게 된 방어적인 성격이나 방랑벽, 무슨 일이 있을 때마다 문제를 일으키는 성격 등을 극복해서 일본의 제국 군인으로 지원해 가는 것을 묘사한 Bildungsroman = 성장소설/교양소설인 것이다.

T. 후지타니도 이 [사라오가 맹세]를 극기와 지가 완성을 테마로하는 Bildungsroman 으로 읽을 수 있음을 지적하고 있는데,³³ 여기서 문제는 이 영화 작품의 이야기가 Bildungsroman 의 작품에 계보에 속한다는 것 뿐이 아니다. 자신과 주위의 세계와의 모순이나 긴장 관계 속에 몸을 두고 여러 고뇌를 겪으면서 주위의 인물이나 사건에 촉발되고 배우고 성장해 가는 주인공을 묘사하는 이 소설 장르는 단순의 하나의 주인공의 생애를 묘사할 뿐만 아니라 하나의 인간의 가능성을 끝까지 살아간 영웅적인 삶을 노래했다. 그것은 F. 몰레티(Franco Moretti)에 의하면 19 세기의 거의 100 년 동안 서구 중산계급의 남성에게 의해서 독점되어 온 삶이었다. 몰레티는 그래서 Bildungsroman 을 성립시키는 요건으로서 부르주아지와 귀족이라는 두 계급 사이에 위치하면서 폭넓은 문화적 형성, 직업적 이동성, 완전한 사회적 자유를 누린 이 시기 서구 중산계급의 남성 주인공의 등장을 이 소설 장르의 필수조건(sine qua non)으로 삼았다.³⁴ 그렇게 함으로써 19 세기 서구 소설에서 Bildungsroman 의 외연과 내포를 정의한 몰레티는 이 장르가 그 이야기 유형의 유사성의 관점에서 다른 시대와 다른 지역의 다른 계급이나 성을 다른 소설까지 포함시킬 수 있는 가능성에 대해서 전적으로 부정하지는 않았는데 지극히 신중한 자세를 취했다.³⁵

그러나 그것은 19 세기 서구 중산계급의 남성만에 국한된 것은 아니다. 예를 들면 19 세기의 동아시아, 가령 일본에서 명치유신 이후에 펼쳐진 근대일본의 국민국가 형성은 서양의 선진 국가들, 영국이나 독일, 프랑스, 혹은 경우에 따라서는 미국을 모델로 삼으면서 진행됐고 여러 제도나 문물이 이입되고 참조됐는데, 그 과정에서 학교 교육을 받은 국민은 국가에게 보장된 형태로 신분이나 시간, 공간에서 해방되었고 국민교육의 장을 통해서 Bildungsroman 과 같은 책에 경도되게 된 것이다. 그 시기의 일본에서 Bildungsroman 이라는 장르는 ‘교양소설’ 혹은 ‘성장소설’로 번역되고 널리 청년 지식층이 사랑하는 독서물이 되었고, 작가들 중에는 이것을 모방해서 창작하는 사람들까지 나타났다. 말하자면 Bildungsroman 은 20 세기 전반의 일본에서 신흥 부르주아지 계급이나 중산 계급의 청년들이 즐겨 읽고 혹은 썼다고 하기보다는 근대국민국가의 국민 형성 및 교육의 과정에서 그 교과서로서 받아들여졌고 재생산된 것이다.

이러한 의미에서 Bildungsroman 은 시간적 공간적 해방으로 장래에 불안은 느끼는 인간이 “어떻게 살아가야 하는가?”라는 질문을 물었을 때 늘 수용되고 재생산될 가능성이 있다. 말하자면 Bildungsroman 은 살아 있는 소설 장르라고 하기보다는 계속 사는 소설 장르이고 죽지 않는 소설 장르인 것이다. 근대시민사회가 동요되고 도전받고 거기서 새로 요구되는 인간상에 대해서 모색될 때 늘 Bildungsroman 과 같은 질문이 요청된다. 영화 작품 [사랑과 맹세]도 대일본제국의 군인이 되기를 결심한 식민지 소년의 인격적 ‘성장’을 다뤘는데,³⁶ 역시

³³ Takashi Fujitani, *ibid.*, p.319.

³⁴ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, New Edition, Verso, 2000, viii-x.

³⁵ Franco Moretti, *ibid.*, viii-x.

³⁶ T. 후지타니는 오쿠마에이지(小熊英二)의 지적(小熊英二 『單一民族神話の起源—〈日本人〉の自画像の系譜』,

“어떻게 살아가야 하는가?”를 묻는 필요성이 생겼을 때 극기와 자기완성을 골자로 하는 국민양성의 기본 교과서로서의 *Bildungsroman* / 교양소설, 성장소설이라는 서사의 틀이 호출이 되고 그 서술 구조 속에 편입된 것이다.

다만 이 작품이 단순한 *Bildungsroman* 으로 머물고 있지 않은 것은 주인공인 에이류/영룡이 여러 문제들을 극복하는 과정에서 협조하고 적대하는 요소들 중에 민족이나 성차의 장벽이 복잡하게 얽혀서 이야기로서의 ‘재미’를 부각시키고 있기 때문이다. 조선인 고아 에이류/영룡을 경성의 종로 거리에서 만나서 키우고 있는 것은 일본인인 경성신보 편집국장 시라이(白井)와 그 아내이다. 시라이 집에서 그 아내는 늘 일본의 키모노를 입고 있고 때로는 에이류에게 엄격하게 대하는 남편에게 보이지 않는 데서 에이류를 감싸안는 존재이다. 이른바 주인공인 조선인 고아에게 있어서 생활면에서 ‘성장’의 조력자가 되고 있는 것이 일본인 양부모이다.³⁷ 그리고 에이류가 순국한 무라이 특공대원의 고향 집을 취재 차 방문했을 때 같은 조선인인 무라이의 아버지나 미망인(그는 늘 치마저고리를 입고 있다.)은 아들이며 남편인 무라이의 ‘용감한’ 죽음에 대해서 슬픈 표정 하나 보여주지 않았고 오로지 자랑스러운 사건이라고 태연하게 앉아 있다. 그 모습을 접해서 에이류는 또 감동한다. 그리고 무라이의 미망인은 에이코/영자는 어찌면 에이류가 어려서 생이별된 친동생이 아니냐고 느끼고 에이류 또한 에이코가 없는 데서 무라이와 에이코 사이에 태어난 갓난아기가 자신과 똑같은 방울을 달고 있는 것을 보고 에이코가 자신의 친누나임을 확신하는데, 그것을 굳이 누나에게 확인하려고 하지 않는다.

新曜社, 1995, pp.142-151, 377-394)을 참조하면서 1910 년의 한일합방에서 촉발된 1910 년대 후반에서 1920 년대에 걸친 국체론(國體論)의 재편성과 영화 [사랑과 맹세]의 ‘입양아 모티프’와의 관련성에 대해서도 언급하고 있다.(T Fujitani, *ibid*, p.319 & p.438 footnote 37) 단일하고 순수한 혈족국가론이 합방을 계기로 혼합민족론으로 추이됐고 그 위계회로서 ‘입양아=이민족론’이 제창되고 다민족국가적인 양상을 드러낸 일본의 국체론의 일부에서 ‘입양아’ 개념이 중요한 위치를 차지하게 됐다는 오구마의 주장을 전제로 삼으면서 후지타니는 원래 다른 입양 개념을 가진 일본과 중국, 조선과의 사이에서 일본이 일본식 입양 개념을 조선에게 강요하는 한 사례로서 [사랑과 맹세]에서의 ‘입양아 모티프’를 파악하고 있다. 이 논의 자체는 정당한 것인데 후지타니 자신이 다른 논고(「植民地支配後期の「朝鮮」映画における国民、地、自決 / 民族自決」, 앞의 글)에서 지적하고 있는 점, 특히 이 영화에 나타나는 조선인 소년의 양부모가 표면적으로는 일본인적인 생활을 하고 있는데 작품 중에서 몇 가지 점에서 볼 때 사실 일본인인지 조선인인지 알 수 없다고 지적하고 있는 점을 감안할 때 양부모의 출신 여부에 따라서 이 ‘입양아 모티프’를 어떻게 해석해야 할지 달라질 수도 있을 것이다.

³⁷ T. 후지타니는 시종일관 일본인인 것처럼 옷을 입고 있는 이 양부모가 조선인인 것처럼 작품 중간에서 암시된다는 아주 흥미로운 지적을 하고 있다.(タカシ・フジタニ 「植民地支配後期の「朝鮮」映画における国民、血、自決 / 民族自決—今井正監督作品の分析」, 앞의 책, p.51) 에이류의 양아버지이자 신문사 편집국장인 시라이가 술에 취하면 옛날이야기를 하면서 일곱 살 때 천예고독의 고아였다는 사실을 밝힌다고 아내가 말하거나, 시라이 자신도 무라이 교장의 초등학교에서 이야기할 때 자신도 어릴 때 무라이 교장한테서 배웠다(즉 시라이 자신도 조선인 아들이 다니는 이 시골 초등학교의 졸업생이었다)는 이야기를 하는 부분을 가리켜서 후지타니는 그렇게 판단한 것처럼 보인다. 그런데 시라이의 이들 발언만을 가지고 그가 조선인이라고 판단하기는 어렵다. 그리고 시라이의 아내는 그가 일본인인지 조선인인지를 판단하는 소재가 작품 중에서는 발견되지 않는다. 다만 시라이 부부 뿐만 아니라 이 작품에 등장하는 인물들의 많은 부분인 일본인인지 조선인인지 실제로 판단하기 어렵게 설정된 것은 후지타니 자신도 지적했듯이 매우 중요한 부분이다. 일본식으로 이름을 바꾸고 일본식으로 생활한다고 해서 그 인물이 일본인인지는 당시 식민지 말기의 조선에서는 꼭 그렇다고 하기는 어려웠기 때문이다. 그러니까 식민지 말기의 조/일 합작영화에서 일본인과 조선인이 협력하는 모습을 강조하면 할수록 서로의 민족성을 강조하는 설정이나 묘사가 필요하게 됐는데, 그것이 역으로 이미 당시 현실 생활에서 실제로 ‘일본화’되고 있었던 조선인의 존재를 은폐하는, 상당히 아이러니컬한 결과를 초래했다는 점은 부정할 수 없을 것이다 이 점에 대해서는 이화진, [‘기모노’를 입은 여인— 식민지 말기 문화적 크로스드레싱(cultural cross-dressing)의 문제], 『대중서사연구』, 제 27 호(대중서사학회, 2012.6), pp.229-262 에서 크게 시사를 받았다.

그리고 그 마을에서 두번째 조선인 특공대원이 출정하는 아침, 에이류는 그 대원의 '영예'에 질투하고 버스 기름을 에이류가 몰래 빼 버렸기 때문에 대원이 근처 기차역까지 달려 가야 하는 사건이 일어난다. 에이류가 내 탓이라고 에이코에게 고백하자 에이코는 만약에 생이별이 된 남동생이 살아 있어도 그렇게 나쁜 동생이라면 두 번 다시 얼굴도 보고 싶지 않다고 하면서 에이류를 질타하고 에이류도 원래는 이 마을에서 계속 살면서 에이코의 동생으로서 같이 살고 싶은 마음으로 저지른 사건이었는데 그것은 잘못이었다고 자신의 잘못을 뉘우친다. 그 일련의 과정을 특공대원 출정을 축하하는 조선의 민속 무용이나 시골 풍경으로서 잘 어울리는 프라타나스의 가로수, 그네로 노는 마음의 아가씨들, 마을 입구에 위치하는 성벽이나 성곽 등, 이른바 조선의 민속색, 향토색이 농후한 풍경이 둘러싸고 있다.³⁸

이렇게 조선인 고아의 에이류의 성장을 생활 면에서 일본인 양부모가 그리고 정신적으로는 같은 조선인인 친누나가 서로 힘을 합쳐서 그의 '성장'을 도와주고 있다. 작품의 마지막에서 지원병훈련소에 입소하기 위해 뱃꼇 가로수길을 걷어가는 에이류 양 옆에는 일본인 양모와 갓난아기를 안은 에이코가, 그때까지는 둘 다 키모노와 치마저고리만 입고 있었던 것이, 이 날은 '몽페'(일본식 여성용 국방복)를 입고 배웅하고 위해서 나란히 걸어가고 있다. 에이류도 에이코의 친동생으로서 살아가기보다는 에이코의 죽은 남편 무라이 특공대원의 처제로서 살기/죽기를 선택한 것이다. 이 장면은 이 특수한 Bildungsroman 의 작품 구조를 충실하게 반영하고 있다고 할 수 있다. 다만 보통 Bildungsroman 에서는 체념가 향수의 정서가 풍기면서도 주인공의 성정이 이루어지면서 그가 소년 시절의 품고 있었던 큰 꿈도 사라지고 동시에 소년 시절에 범한 많은 잘못이나 절망도 사라지는데, 작품 [사랑과 맹세]에서 에이류가 주위의 일본인과 조선인들의 조력을 받으면서 한 사람의 남자로 '성장'하는 것은 즉 죽음을 의미한다. 그것이 적어도 텍스트의 표층에서는 아이로니로서 서술되고 있지 않는 점에 이 작품의 전쟁 선전물로서의 특징이 집약적으로 드러나 있다고 할 수 있을 것이다.(사진 4)

5. 소 결

지금까지 일본의 영화감독 이마이타다시(今井正, 1912-1991)가 식민지조선의 영화감독 최인규(1911-?)들과 전쟁중에 제작한 조/일 합작영화 [망루의 결사대](1943)와 [사랑과 맹세](1945)의 배경 및 작품구조에 대해서 검토했다. [망루의 결사대]는 만주/조선의 국경과 일본인/조선인의 순사들이 공동으로 지키는 국경경비대의 애환을 묘사한 것이고 [사랑과 맹세]는 고아 출신의 조선인 소년이 특공대원을 배출한 가족을 취재함으로써 스스로도 군인이 되기를 결심하는 것이다. 이들 영화는 둘 다 이마이가 소속하는 토호(東寶)와 당시 조선의 영화

³⁸ 이화진은 1930년대 후반부터의 유성시대의 조선영화가 민속극이나 음악, 무용 등, 조선의 풍토색을 강조하고 제국 일본의 한 지방으로서의 조선을 재현하고 내선일체 이데올로기를 선전하고 있다는 점을 지적하고 그것을 조선영화의 일본 시장 진출을 목적으로 한 자기 오리엔탈리즘이라고 지적하고 있다.(이화진, [식민지조선의 극장과 <소리>의 문화정치], 앞의 논문, p.124) 이러한 특징은 본고에서 언급한 [망루의 결사대]와 [사랑과 맹세]와 같은 합작영화에서도 지적할 수 있는데, 이들 작품의 경우, 일본과 조선의 합작이라는 점에서 제작 주체가 꼭 명료하지 않고 그러한 풍토색의 강조가 일본측의 오리엔탈리즘에 의한 것인지, 혹은 이화진이 말하는 자기 오리엔탈리즘에 의한 것인지 반드시 명확한 것은 아니다.

제작을 일괄적으로 맡고 있었던 조선영화제작과의 합작으로 만들어진 것으로, 이마이가 해방후에 그 제작에 관여한 것을 반성적으로 회고한 작품이기도 하다. 조선 측에서 감독/연출로서 참여한 최인규도 동원된 제작진이었으나 [국경](1939)나 [집없는 천사](1941) 등, 그때까지 스스로가 감독으로서 제작한 영화 작품의 모티프나 소재를 이들 두 편의 조/일 합작영화의 제작에도 충분히 살렸다. 그리고 최인규의 아내인 여배우 김신재(1919-1998)가 그때까지 배우로서의 경력에 덧붙여서 유창한 일본어 능력으로 이들 작품의 중요한 배역으로 출연한 것도 기억될 만하다.

식민지조선에서 전쟁 선전 영화는 이들 이외에도 [지원병](1941)이나 [너와 나](君と僕, 1941), [젊은 모습](1943), [병정님](兵隊さん, 1944) 등이 있었는데, 이마이와 최이규가 감독을 맡은 두 편의 영화만큼 오락성이 풍부한 것은 아니었다. [망루의 결사대]의 '완성도'는 할리우드를 중심으로 양산되고 있었던 서부극(western)의 형식 및 그 연장선상에 생긴 '빅토리아 제국 필름', 즉 문명과 야만의 경계를 지키는 영웅을 묘사하는 형식을 공유하고 있었다. 그리고 일본인/조선인 국경경비대원들의 협동도 그렇거니와 그들을 도와주는 여성들, 특히 하라세츠코(原節子)가 연하는 국경경비대장의 아내들이 민족의 경계를 넘어서 모든 사람들의 어머니 역할을 다하고 있는 점도 어떤 사상성을 찾아낼 수 있다. [사랑과 맹세]에서는 '고아=소국민' 모티프를 중심에 두면서 기본적으로 성장소설/교양소설=Bildungsroman 의 체제를 갖춘 것인데, 그것인 단순한 교양소설의 영역에 머물고 있지 않은 것은 주인공 청년이 여러 장애나 어려움을 극복해 나가는 과정에 민족이나 성차가 복잡하게 얽히고 그것이 이야기로서의 '재미'를 부각시키고 있기 때문이었다. 마지막에 소년이 지원병훈련소에 입소하는 장면에서 벚꽃 가로수길을 걸어가는 소년 양 옆에 평상시에는 키모노와 치마저고리를 입고 있었던 그의 일보인 양어머니와 재회를 이룩한 친누나(순국한 조선인 특공대원의 아내)가 둘 다 '몽페'(일본식 여성용 국방복)를 입고 걸어가는 장면은 이 이야기의 구조를 상징적으로 보여주고 있다.³⁹

이마이는 만년에 쓴 회고에서 1945 년 이전에는 내각정보국의 작품 검열을 받았는데 1945 년 이후에 발표한 [민중의 적](民衆の敵, 1946)에서도 GHQ 의 CIF(민간정보교육국)의 검열을 받았고 천환 비판이나 재벌 비판, 혁명가의 전기 등을 중심으로 작품을 만들도록 지시받았고 [푸른 산맥](靑い山脈, 1949)의 기획 회의에서도 부르주아 소설의 작품화에 가담하면 안 된다고 노동조합이 강하게 반대한 것을 회고하고 있다.⁴⁰ 1945 년을 저후에서 계속적으로 작품 제작에 제약이 있었던 것을 보여주는 흥미로운 에피소드인데, 그러한 제약 속에서도 사회성을 띠고 오락성이 강한 작품을 줄곧 발표한 그의 영화감독으로서의 능력은 오늘날 우리가 생각하는

³⁹ T. 후지타니는 이 두 편의 영화에 나타난 민족과 인종을 둘러싼 사태를 전후 세계에서의 민족과 인종 관리의 징조로서 볼 수 있다고 지적한다.(タカシ・フジタニ 「植民地支配後期の「朝鮮」映画における国民、血、自決/民族自決—今井正監督作品の分析」, 앞의 책, pp.52-56) 말하자면 조선인이 일본인과 같은 피를 공유한다는 논의만으로 대일본제국 신민으로서의 지위가 보장된 것이 아니라, 모든 사람은 일본국민으로서 본질적으로 승인될 수 있다는 전제 하에서 일본인이 되기 위한 선택 가능성의 조건을 설정했을 뿐이었던 것이다. 다시 말해서 일본과 조선이 같은 피를 공유한다는 혈연 제일주의나 일선동조론(日鮮同祖論)의 담론과 피의 상징주의를 부정하는 일종의 휴머니즘이나 보편주의, 국민으로서의 귀속은 끝까지 선택의 문제라고 하는 주장은 전혀 대립할 것 없이 오히려 서로 보완관계에 있었다고 할 수 있을 것이다.

⁴⁰ 今井正 「戦争占領時代の回想」, 앞의 글, pp.206-209.

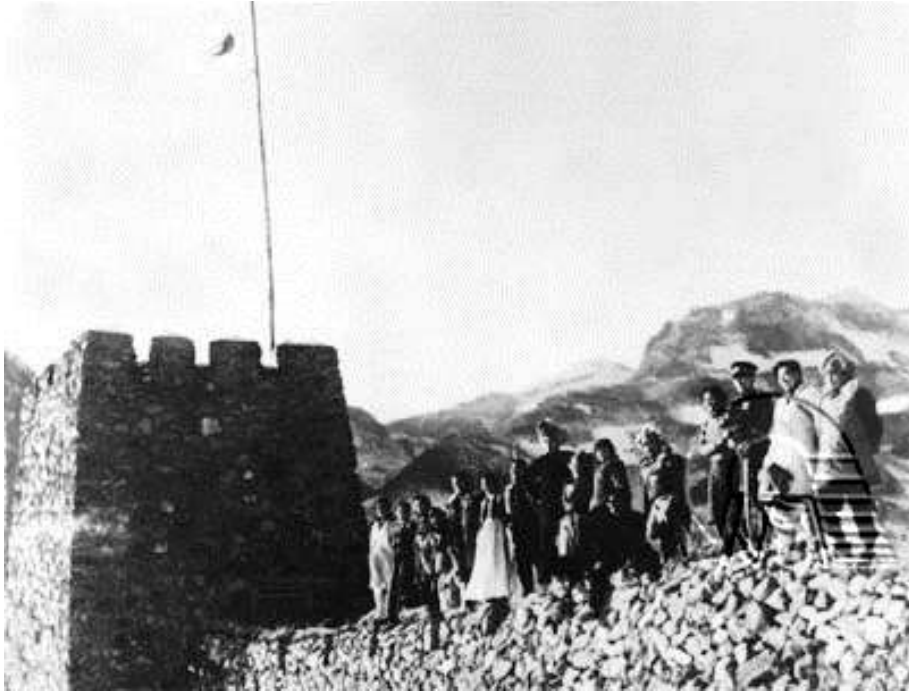
이상으로 그의 인생에서도 의외로 일관되어 있었을지도 모른다.

한편, 전쟁 중의 영화 제작에서 그 이마이와 함께 공동 제작자가 됐고 조선의 소국민에게 순국을 종용한 최인규도 1945년 8월의 해방 이후 일찍 해방의 감격을 기념하는 영화 [자유만세](1946)를 제작했는데, 이것 또한 해방전의 식민지시기나 해방후나라는 큰 차이는 있더라도 그 당시 국가 이념에 호응하는 작품이라는 점에서는 똑같다.⁴¹ 이 사실을 어떻게 생각해야 하는가? [집없는 천사](1940)에서 종로거리에 넘치는 조선인 고아들에게 기독교의 사랑을 실천하려고 한 것은 김일해가 연하는 조선인 남성이었다 이 작품의 배경은 분명히 식민지시대였는데도 불구하고 이 작품에는 일본인이 나타나지 않는데, 식민주의가 계속되는 위계질서의 연쇄라는 점을 감안할 때 식민권력이 피-식민지 엘리트에게 부여한 계몽의 과업은 이 작품에서 그 자체로서 완성되어 있다.⁴² 그런데 [망루의 결사대](1943)에서는 일본인 순사와 조선인 순사보다 상위에 서서 자기희생을 마다하지 않고 조선을 사랑하고 조선인을 아끼는 것은 다카다(高田稔)가 연하는 일본인 주재소장인 다카즈(高津)이고 [사랑과 맹세](1945)에서 종로거리를 헤메고 있었던 조선인 고아 에이류/영룡을 키우는 것은 역시 다카다(高田稔)가 연하는 일본인 언론인인 시라이(白井)와 그 아내였다. 이렇게 제국의 제국의 계몽의 과업은 식민자 혹은 제국의 담론에 의해서 구체적인 인물과 형상으로 매개되었다. 그러나 해방이 돼서 일본이나 일본인이라는 '외부'가 없어진 순간, 재-남성화된 피-식민지 엘리트는 드디어 완전무결한 계몽의 주도권을 장악하게 된다.⁴³ 한국전쟁 중에 행방불명이 된 최인규와 그 작품에 대해서 그 후의 한국영화사가 해방전부터 해방후에 이르기까지 일관적으로 '리얼리즘영화'였다고 평가하는 것은 그러한 의미에서 계몽의 주체가 식민지였던 상태에서 그것을 벗어난 후까지 그래도 이행될 수 있음을 보여준 증거라고 할 수도 있을 것이다.

41 이화진 『조선영화—소리의 도입에서 친일영화까지』 (책세상, 2005), pp.102-103.

42 이영재 『제국일본의 조선영화—식민지말의 반도 : 협력의 심정, 제도, 논리』 (현실문화, 2008), p.192.

43 이영재, 앞의 책, pp.193-194.



[사진 1] 영화 [망루의 결사대](1943)의 한 장면

[출처] 한국영상자료원(KOFA), 한국영화 데이터베이스(KMDb)



[사진 2] 영화 [망루의 결사대](1943)에 출연한 하라세즈코(原節子, 위)와 김신재(아래)
[출처] 한국영상자료원(KOFA), 한국영화 데이터베이스(KMDb)



[사진 3] 영화 [사랑과 맹세](1945)에 출연한 김신재, 김유호(위), 시무라타카시(志村喬), 다카다미노루(高田稔)(아래)

[출처] 한국영상자료원(KOFA), 한국영화 데이터베이스(KMDB)



[시잔 4] 위는 영화 [사랑과 맹세]에서 프라타나스 가로수길에서 서로 대화를 나누는 치마저고리를 입은 김신재와 키모노를 입은 다케히사치에코(竹久千恵子). 아래는 지원병훈련소에 입소하는 에이류/영룡(김유호/가운데)와 그를 배웅하는 '몽폐'를 입은 조선인의 누나(김신재, 좌), 일본인 양어머니(다케히사, 우).

[출처] 한국영상자료원(KOFA), 한국영화 데이터베이스(KMDb)