

주영섭 시나리오에 나타난 공간 인식 연구

김경남*

|| 차례 ||

1. 들어가며
2. 일제말기 시나리오의 성격과 공간 형상화 방식
3. 식민지 조선의 무기력한 '도시' - 부정 공간의 표상, 서울
4. 제국적 주체로 자리하기 위한 환상의 공간
- '고향'으로 인식된 만주
5. 나오며

【국문초록】

이 글은 주영섭 시나리오 『광야』와 『창공』에 나타난 공간적 의미를 분석하여 일본 식민 담론의 협력 양상 이면에 나타난 피식민자의 욕망을 살펴보는 것을 목적으로 한다. 『광야』와 『창공』은 무기력한 공간으로 그려지는 '식민지 조선'을 벗어나 드넓은 벌판과 무연한 창공의 심상공간을 카메라에 담고자 쓰여진 작품이다. 타락과 무기력의 부정적 이미지들은 모두 식민지 공간인 '조선'으로 대변되는 '서울'에서 나타나는 현상들이기에 주영섭은 '서울' 외부의 공간을 찾게 되는데, 이로써 발견된 공간은 '고향'과 '제2의 고향'으로 나타나는 '만주'이다. 그러나 작품에 나타난 '고향'과 '만주'의 이미지는 1940년대 농촌이나 만주의 현실상과는 거리를 가진 풍요로움과 낭만성을 제시한다. 이는 오죽협화나 왕도낙토를 근저에 깔고 있는 농본주의적 제국주의와 맥락을 함께 한다는 점에서 일본 식민정책을 찬양하는 작품으로 읽힐 수 있다. 그러나 이 지점에서 일본인이 되는 것과 일본인화 되는 것 사이의 차이가 발생한다. 작품에 나타난 인물이 '고향'과 '만주'를 바라보는 시선은 피식민지인의 욕망의 대상이 무엇인가를 드러낸다. 결국 주영섭의 행위는 '문명'으로 자리한 일본의 자발적인 모방을 통한 '식민지적 무의식'의 반영이라고 할 수 있다. 그러나 우리의 현실은 '문명'이라는 타자에 자신을 비추며 '야만'이라는 타자를

* 영남대학교 국어국문학과 박사과정.

거울로 삼는 ‘반개’로서의 위치도, 주체적으로 획득될 것이 아니라, 일본 제국주의를 통해 서만 실현될 수 있었다. 따라서 어떤 대상도 가질 수 없는 금지된 욕망이 찾아낸 ‘고향과 ‘만주’는 현실에 존재하지 않는 환상의 공간일 수밖에 없었다.

주제어 : 「광야」, 「창공」, 심상공간, 재발견된 향토, 식민지적 무의식, 피식민자의 욕망

1. 들어가며

흔히 ‘암흑기’로 분류되는 식민지 후반기의 연극인의 행로를 살펴보는 일은 우리 스스로 ‘주체’가 될 수 없었던 우리 민족의 암울한 역사를 고스란히 재현해 보이는 일이라 할 수 있다. 국민연극의 구체적 실현을 위해 창립된 현대극장¹⁾의 창립 공연인 유치진의 『흑룡강』을 비롯해 함세덕의 『추석』, 유치진의 『북진대』를 연출한 주영섭 역시, 대동아공영권이라는 일제의 야욕을 위한 꼭두각시 역할을 충실히 한 연극인이었다. 그는 연출뿐만 아니라 1941년 5월 15일 현대극장의 부설기관으로 설립된 국민연극연구소에서 동시대 다른 연극인들과 함께 예술사와 이론 강의를 하기도 하였으며 일제 정책에 호응하는 몇 편의 시나리오 작품과 평론을 쓰기도 하였다.

그러나 친일극, 친일영화를 위해 힘쓴 듯 보인 그도 1936년에는 경향과 계통의 희곡 『나무』를 직접 창작하고 공연한 바 있다. 땅을 빼앗긴 한 농가

1) 현대극장은 국민연극의 구체적 실현을 위해 1941년 3월 16일 창립되었고 부설기관으로 국민연극연구소를 두어 국민연극 수립을 위한 우수 연극인 육성과 그 정신 함양에 주력하였다. 따라서 현대극장에서 공연되었다는 것으로도 충분히 친일적 색채를 띄고 있다고 볼 수 있다. 현대극장 임원으로 유치진, 윤형연, 이현구, 주영섭, 함대훈을 위시하여 단원으로는 서항석, 함세덕, 이원경, 이백수, 강홍식, 장보라, 양훈, 김영일, 이웅, 마완영, 윤방일, 박의원, 한영기, 강정에 등 당대 쟁쟁한 연극인들이 망라되었고 그 영향력도 그 만큼 컸다. (김승욱, 『1940년대 전반기 친일연극』, 『한국현대연극 100년』 I, 연극과인간, 2008, pp.364-365 참조.)

의 몰락을 그린 이 작품은 동경 유학 중인 한국인 학생들로 구성된 ‘동경학생예술좌’의 창단공연으로 유치진의 『소』와 함께 공연되었고 귀국 후, 좌익 연극을 피하였다는 ‘동경학생예술좌사건’²⁾에 연류되어 실형을 선고 받게 했다.

주영섭은 1930년대 몇 편의 시를 발표하기도 한다.³⁾ 특히 『비판』에 실린 「절름발이 병사」⁴⁾(1932.10)는 윤전기에 다리를 치이고 쫓겨난 조선의 나이 어린 노동자의 비참한 실상을 그리고 있다. 그러나 민족주의를 기반으로 한 경향과 문학은 현실의 압박에 의해 좌절된다. 그리하여 귀국 바로 다음해인 1940년, 시나리오 「광야」를 발표하고 1941년, 「어머니」, 「창공」, 「해풍」을 발표한다. 제목이 암시하는 바와 같이 「어머니」를 제외한 세편의 시나리오의 경우, 드넓은 별관, 하늘, 바다의 이미지를 심상공간으로 제시하고 있다. 이는 대륙진출을 꿈꾸는 일본의 사상을 재창하는 행위로 간주될 여지가 있으며 실제로 일본의 선전용 영화 상영을 염두에 두고 쓴 작품

2) 유치진, 『자서전』, 『유치진전집』 9, 서울예대출판부, 1992, pp.135-137 참조.

3) 1930년 대 주영섭의 시에 대한 연구는 박경수(『1930년대 제일 한국인의 일어서 연구』, 『외대어문론집』 16, 부산외국어대학교 어문학연구소, 2001, 「일제 말기 제일 한국인의 일어서와 친일 문제」, 『배달말』 32, 배달말학회, 2003.)에 의해 언급된 바 있다. 박경수는 1930년 대 중반 이후 주영섭의 시가 의식적 차원에서 한동안 기울어졌던 카프시의 경향에서 완전히 벗어나 있으면서 문명 예찬의 주제를 담고 있다고 분석한다. 이는 주제적 관점에서 뚜렷한 태도를 보여주지 못하고, 비판과 긍정의 어느 쪽도 아닌 애매한 태도를 취하는 것으로 결국 일제 말기에 이르러 쉽게 친일시의 경향으로 나아가는 요인이 되었다.

4) 병알는 어머니를 위하여 너는 어린몸으로 工場에 들어갔었다./하루에 三十전/새벽부터 밤까지 썩-안 문지속에서 너는 용감하게도 일하였느니라./물결우에 써오르는 태양과도가치 너는 씩씩하게 일하였느니라./그리다가 어느날/도라기는 輪轉機에 다리를 치여 너는 고만 괴절을하고 말았지?/사정업는 輪轉機는 너의 파리한 다리를 물어 뜯었다./치료비 三十원! 너는 그만 쫓기어나왔다./그래도 너는 일하지아니하면 아니 되었다./(...중략...)/그럴때마다 너는 절뚝거리며 쫓쳐나와서 외치지 안었느냐?/(검열로 1행 삭제)/나도 신발을 신고 ××설테다!라고.//鳳아! 어린鳳아!/절눔바리 어린 兵士야!(『비판』, 1932. 10, pp.100-101.)

이기도 하다.

주영섭이 연출에서 시나리오 작가로 전환한 가장 큰 이유는 희곡에 비해 시나리오 창작 작품이 미비하기 때문이라 여겨진다. 조선영화령⁵⁾에 의해 활발해질 조선영화계에 “확고한 신념과 재능을 가진 영화인”⁶⁾으로 남고자 하는 것이 그의 소망인 것이다. 이런 취지 아래 시나리오를 쓰는 작가가 제국이 관리하는 영화산업에 있어 그 사상이 스며들지 않게 한다는 것은 불가능한 일이다. 또한 “소박, 미숙을 제별명으로 생각하고 있는 동안 조선 영화는 발전할 수 없으리라”⁷⁾는 표현에서 알 수 있듯이 별판과 하늘, 바다의 광활한 공간표현은 ‘소박’을 탈피하기 위함이다.

그러나 대륙과 바다, 창공의 공간적 의미는 세력을 확장시키고자 하는 일본의 논리 뿐 아니라, 그와는 별개로 식민지인의 욕망을 드러내기도 한다. 일본이라는 주체가 있는 조선의 현실이 그에게 있어 부정의 심상지리를 표상한다면 조선을 벗어난 대륙, 창공, 해양의 심상공간은 주체로 서고자 하는 그의 욕망으로 새롭게 탄생된 공간이다. 이는 르페브르의 공간 개념⁸⁾처럼 특정한 이데올로기나 지식을 내장한 채 특수한 영향력을 가진 ‘공

5) 1939년 10월 일본에서는 국민을 국가가 원하는 방향으로 동원하는 장치로서 영화를 통제하기 위해 독일과 이탈리아의 경우에 따라 영화법을 시행하였다. 그리고 1940년 1월, 조선영화령을 공포하고 8월부터 시행하였다. 영화령은 보아서는 안 되는 영화가 상영되는 것을 규제하는 정책에서 반드시 보여주어야 할 영화를 보도록 하기 위해 제작, 배급, 흥행에 이르는 영화의 모든 과정을 체계적으로 통제하는 것이었다. 곧 취체와 검열 위주의 ‘소극적 통제’ 또는 ‘금압주의’에서 전쟁 동원 이데올로기를 주입하는 지도 조성 중심의 ‘적극적 통제’ 또는 ‘통제주의’로 바뀐 것이다. (이준식, 『일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁 동원 이데올로기』, 『동방학지』 124, 연세대학교 국학연구원, 2004 참조.)

6) 주영섭, 『조선영화계전망』, 『춘추』 제2권 1호, 조선춘추사, 1941. 2, pp.246-247.

7) 주영섭, 『조선영화전망』, 『문장』, 1939. 3, p.156.

8) 르페브르가 『공간의 생산』에서 제시하고 있는 개념들 중, ‘공간의 재현’은 담론적이며 동시에 실제적이다. 바꿔 말해서 ‘공간의 재현’은 실제와 부재를 연결한다. 이는 공간적 조직 따위의 물질적인 형식으로 추상적 개념을 현실에 구체화시키며, 여러 가

간의 재현(representation of space)이 자의적으로 변용된 ‘재현의 공간(representational space)’⁹⁾으로 나타난 것이다.

본고는 주영섭의 ‘재현의 공간’을 통해 작품 속에서 그가 드러내고자 하는 의미를 분석함으로써 주영섭 시나리오의 문학사적 위치와 식민지 지식인의 욕망의 단면을 살펴볼 것이다. 그동안 주영섭은 연극·영화사에서 주목받는 예술인으로 평가되지 못했으며, 극작보다는 연출가로 언급되면서 본격적인 작품 분석에 대한 연구가 미비했다.¹⁰⁾ 하지만, 연극과 영화를 넘나들며 활동한 주영섭의 행적을 추적하는 것은 일제 말기 예술사의 친일적 봉합의 여러 갈래들 중 한 단면을 살펴보는 일이라 할 수 있다. 이 시기 영화를 국책어용영화로 규정한 김수남의 경우 조선영화인들은 부역당한

지 매체를 이용한 이미지를 통해 사람들과 해당 공간 사이에 허상의 관계를 만들어 낸다. 반면 ‘재현의 공간’은 규범화된 공간적 실천을 벗어난, 또는 공간의 재현과 충돌한 공간적 실천들이 행해지는 공간이다. 주어진 길, 주어진 방식을 거스른다는 의미에서 전형적인 탈주의 고안인 셈이다. 따라서 피지배자의 재현이라는 실천은, 잠재적으로나마 항존하는 일상생활의 창조적 측면에서 비롯된다. 일상생활의 공간실천으로부터 저항적이고 전복적이며 차이를 생성하는 실천으로서의 재현의 공간은 공간생산의 ‘능동적’ 주체를 스스로 세우는 곳이다. (김남주, 『차이의 공간을 꿈꾸며 : 『공간의 생산』과 실천, 『공간과 사회』 14호, 한국공간환경학회, 2000, pp.70-71.)

9) Lefebvre, H., Translated by Donald Nicholson-Smith, *The Production of Space*, BLACKWELL, 1991, pp.38-39.

10) 주영섭 시나리오에 대한 본격적인 언급은 박명진과 경지현에게서 찾아볼 수 있다. 박명진(『친일영화에 나타난 낭만성과 파시즘』, 『어문론집』 32, 중앙어문학회, 2004, pp.165-195.)은 일제의 파시즘논리가 정치미학화 측면에서 낭만성을 가지면서 ‘바다, 하늘, 땅’이라는 영토 확장의 욕망이 투영된 심상지리로 구현된다고 보았다. 그리고 경지현(『1940년대 전반기 시나리오에 나타난 국민·국가 담론 연구』, 경북대학교 석사학위논문, 2006)은 주영섭이 일제의 의도를 드러내고 있으나 자신의 정체성을 전면적으로 버리지 않았기에 ‘조선적인 것’의 발현이 나타나 일제의 담론과 균열의 조짐을 발견할 수 있다고 보았다. 그러나 본고에서는 일본의 영토 확장에 동조하는 욕망의 결과를 식민지 지식인의 도피 공간의 측면에서 살펴보고자 한다. 따라서 영토 확장의 욕망은 일제 파시즘 논리를 동조하는 것에서 그치는 것이 아니라 피식민자의 자발적인 행위라 할 수 있다. 이는 주영섭의 공간이 ‘조선적 정체성’을 유지하기 위함이라는 의견과는 상반된 것으로 이에 대해서는 3. 4장을 통해 밝히고자 한다.

사람에 불과하기 때문에 친일영화라는 개념보다는 어용영화라 규정해야 할 것이라고 주장한다.¹¹⁾ 당시 시대적 상황을 고려할 때 충분히 공감 가는 부분이다. 그러나 그 안에는 ‘선택 불가능한 부역’과 ‘선택에 의한 부역’이 분명히 존재할 것이다. 이 점에 촉각을 세워 ‘환상’이라는 미적 공간을 통해 주영섭의 욕망에 나타난 심상지리 측면을 살펴보고자 한다.

2. 일제말기 시나리오의 성격과 공간 형상화 방식

식민지 아래 형성된 우리의 영화는 일본에 의해 ‘이식된’ 역사, 그 자체라고 할 수 있다. 자본과 기술 없이 제작이 불가능한 영화 형성 과정을 살펴볼 때, 그리고 영화라는 장르가 갖는 정치적 성격을 고려할 때, 전시체제로 돌입한 암흑기에 들어서 일본이 영화제작을 통제, 관리했다는 것은 너무도 당연한 일이다. 실제로 영화에 비해 연극은 창작 작품의 수도 많고 공연이 빈번했음에도 불구하고 ‘조선영화령’이 공포된 지 5년이 지나도록 ‘조선연극령’은 발표되지 않은 가운데 우리는 해방을 맞이했다. 물론 ‘조선연극령’은 아니더라도 일찍부터 ‘조선연극협회’를 통해 연극에 대한 통제를 하고 있었으나, 법안에 대한 필요성이 영화에 비해 간절하지는 않았던 것이다. 즉, 영화의 계몽성과 홍보성은 연극이 따라올 수 없는 영화만의 파급효과라 할 수 있다. 영화의 이러한 영향력은 자유롭지 못한 시대에 조금의 자율성도 허락하지 않는 역할을 했기에 최초의 극영화로 일컬어지는 윤백남 감독의 『월하의 맹세』는 총독부 체신국이 제작한 저축계몽영화였으며, 우리의 대표적인 고대 소설 『춘향전』마저 1923년 동아문화협회라는 영화사를 가진 일본인의 각색과 감독으로 만들어졌다.¹²⁾ 특히 1939년 공포 실

11) 김수남, 「일제말기의 어용영화에 대한 논의」, 『영화연구』 26, 한국영화학회, 2005, p.147.

시된 일본영화법을 모방하여 1940년 1월 ‘조선영화령’이 제정 공포되자 일본의 간섭은 검열에 관한 것이 아니라 제작 과정에도 개입되었다. 이에 따라 1940년 12월에 관제 조선영화제작협회가 결성되었고 총독의 승인 아래 기존 영화사를 거의 폐쇄시키는 가운데 1942년 9월 조선영화주식회사가 설립되었다. 같은 해 10월에는 조선영화주식회사를 감독하는 영화기획심의회가 조직되었으며 한국어 발성판 영화에 대해서는 전면 상영금지 조치가 내려지기도 했다.

따라서 이 시기 영화는 총독부의 철저한 통제 아래 제작되었으며 그 내용에 있어서도 홍보성에 입각하여 내선일체나 총후봉공, 징병제 찬양이 대부분을 차지한다. 이 시기 제작된 『승리의 뜰』(1940), 『지원병』(1941), 『우리는 이제야 가리』(1942), 『조선해협』(1943), 『젊은 모습』(1943), 『병정님』(1944), 『너와 나』(1944), 『신풍의 아들들』(1945), 『사랑과 맹세』(1945) 등의 작품들은 하나같이 군 입대를 설득하거나 지원병을 축하하고 영광스럽게 생각하는 홍보적 성향을 가진다. 또한 『산촌의 여명』(1940), 『바다의 빛』(1941), 『풍년가』(1942), 『흙에 산다』(1942), 『거경전』(1944) 등은 총후봉공을 통한 생산성 확대를 선전한다. 이렇듯 획일된 주제로 수렴되는 영화들은 단지 그 주제를 전달하는 소재의 차이만 가질 뿐이다. 육군에 대한 지원이나 해군에 대한 지원이나 공군에 대한 지원이냐에 따라 영화의 공간적 배경이 결정되고 농업이나 어업의 생산성 확대에 따라서도 배경이 달라지는 것이다.

그러나 일본인 작가와 조선인 작가의 작품을 대비해 볼 때 같은 공간적 배경의 의미가 차이를 발생시키기도 한다. 일제 말기 영화에서 ‘바다’의 공간은 생산성을 강조하기 위한 자원의 보고(寶庫)적 개념으로, 그리고 통과

12) 김종원, 『일제 강점기의 한국영화의 특성과 영화사적 평가』, 이재명 외, 『해방전 공연 희곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005, p.140.

의례적인 의미¹³⁾로 반복되어 나타난 바 있다. 이 경우 ‘바다’는 나약한 소년에서 건장한 청년으로 거듭나기 위해 거쳐야 하는 과정의 공간이며 주변 사람들로 부터 인정받는 계기를 제공하기도 한다. 1944년 제작, 상영된 어업 생산량 장려 영화 『거경전』¹⁴⁾에도 바다를 무서워하는 ‘정명’이 바다에 나아가는 과정이 그려진다. 영화는 바다를 두려워하던 정명이 주위의 도움으로 소극적 성격을 극복하고 자신의 역할을 수행해 내는 장면으로 주제의식을 드러낸다. 이는 주영섭의 작품에서도 나타나는 경향이다. 형의 반대를 무릅쓰고 배를 타겠다는 확고한 의지를 내보인 『해풍』¹⁵⁾의 ‘중바위’의 태도가 이를 나타낸다고 할 수 있겠다. 하지만, 주영섭의 『해풍』은 일본인 작가의 ‘밝고 명랑한 분위기’와 상반된다. 배를 타려고 하는 중바위를 말리는 형과 어머니를 통해 바다에서 돌아오지 못한 아버지가 상기되고 그들의 아픔이 드러난다. 또한 배가 떠나기 하루 전 바다에 빠진 고분네가 꿈을 꾸는 장면은 복선의 의미로 나타나면서 비극적인 분위기를 자아낸다. 따라서 다음날 떠나는 해암과 그를 배웅하는 가족들의 분위기 또한 무겁게 느껴진다. 조선인 작가와 일본인 작가의 이같은 차이는 같은 시기 다른 작품에서도 나타나는 뚜렷한 양상이라 할 수 있다.

실제로 1940년대 들어 제작된 영화의 경우 대부분이 일본인 작가 작품으로 서정성이 배제된 채 뚜렷한 주제의식만 드러나는데 비해, 조선 작가의 작품은 일본의 사상을 찬양하는 가운데도 쓸쓸하고 서정적인 배경묘사가 이루어진다. 이동하 각본의 『반도의 형제』도 가난한 소작농이 결국 고향을 떠나야 하는 슬픔을 형상화하고 있으며 이춘인의 『홀러간 수평선』은 애정문제를 소재로 하여 서정적 풍경이 묘사된다. 임용균의 『봄의 폭풍』과 주영섭의 『어머니』는 새어머니를 맞이하게 되는 소년의 갈등을 형상화하

13) 이에 대해서는 박명진(앞의 논문)에 의해 논의된 바 있다.

14) 이재명 외, 『해방전 상영 시나리오집』, 평민사, 2005, pp.9-62.

15) 이재명 외, 『해방전 창작 시나리오집』, 평민사, 2005, pp.311-333.

고 있는데 그 속에는 소년의 그리움의 정서가 짙게 묻어난다.

그러나 그리움, 쓸쓸함, 두려움 등 애상적 이미지는 1940년대 ‘국민이 가져야 할’ 이미지는 아니었다. 『국민문학』에서도 “국민 생활에 상응하지 않는 비애, 회의, 반항, 음탕 등의 퇴폐적인 기분을 일소”하고 “웅혼, 명량, 활달한 국민 문화 건설”을 최후의 목표로 했듯이 일본이 원하던 국민상은 성실하고 근면하게 맡은 일을 다하고 공공을 위해 개인적 감정에 휩쓸리지 않는 건실한 모습이었다. 한 개인의 감상성과 낭만성은 대업을 위해 참고 견뎌내야 할 것이 아니라, 근원적으로 차단된 모습이어야 했던 것이다. 따라서 노모나 처자식을 두고 군대에 가야 하는 경우에도 이별의 슬픔이나 안쓰러움을 느끼기보다 닥쳐올 상황에 대해 다짐하고 격려하는, ‘생산적 사고’를 가진 모습을 드러내야 했다.

이런 인물상이 설정되면 주제 전달은 모두 완벽한 국민상으로 나타나는 인물의 대사를 통해 전달하면 되는 것이다. 카메라는 오직 대사를 읊고 있는 확신에 찬 인물을 비추므로써 ‘올바른’ 국민상을 제시하면서 그가 전달하는 메시지를 각인시킨다. 그러나 주영섭 시나리오에 나타난 인물들은 일본의 논리에 동조하는 태도를 가진다 하더라도 사색적 모습을 드러낸다. 고민하고 갈등하며 생각하는 인물의 모습은 이념 전달을 수행하기보다 ‘살아있는’ 인간으로 그려지지만, 일제 당국의 입장에서 볼 때 관객이나 독자로 하여금 확신을 주지 못하는 나약한 모습인 것이다. 조선 작가의 시나리오가 영화 상영으로 ‘적합’하지 않았던 이유는 여기에 있다. 조선 작가의 작품은 영화라는 장르를 단순히 피식민자에게 교육시키려는 의도로 쓴 것이 아니라 식민자의 입맛에 맞추면서도 식민지인으로서의 망설임을 드러내 자신의 욕망을 투사하는 과정에서 수많은 겹을 형성한다. 주영섭의 경우도 욕망과 현실이라는 그 당시로는 모순될 수밖에 없었던 요소들이 작품 속에 등장했다.

1940년 공포된 조선영화령의 발표 후 “朝鮮映畫令實施, 朝鮮映畫人協

會結成 그릇事業으로 映畫文化講習會를 盛況裡에 미춘 十五年度의 朝鮮映畫界는 新體制文化運動에 適應하려는 全面的 動向 속에서 한해는 넘기게 되었다.”로 시작하는 『조선영화계전망』이라는 글에서 그는 앞으로의 포부와 각오를 다지고 있다.

그밖에 새로진출할 신인으로는 성대문학부출신으로 동경발성에서 영화를 공부하고 돌아온 오영진씨와 일주부터 조선영화계에서 시나리오제작과 연출의 일을맡아보든 이익씨와 일본대학출신으로 예술영화사에서 영화를 공부하고 돌아온 전동민씨등이 있고 필자 역시 여기에 참가해 보려한다.

조선영화의 정비기에 이르러 이같은 신인들이 머리를 가추어 출마하게 된 것은 반가운 일이다.

이밖에 후비대로 남아있어서 연구를 계속하고 있는 사람으로는 동발에있든 반도출신의 춘산씨와 현재 동보동경찰영소에있는 안진상 박용균씨등이다.

이월에 실시될 등록제를 계기로하여 확고한 신념과 재능을 가진 영화인만이 남을것이고 여기에 신인의 진출등으로 위선 조선의 영화계는 인간적정돈을 볼것ियो 칠월에 시행될 영화제작소의 정식인가에 따라 몇군데 제작소는 해소 혹은 병합될것으로 조선의 영화계는 기구의 정비를 보게 될 것이다.¹⁶⁾

이 글은 주영섭이 시나리오 작업에 열중해 있던 시기 쓰여진 평론이란 점에서 주목을 요한다. 그는 시나리오 부문에 새롭게 등장할 “新人”으로 자신의 위치를 설정한다. 또한 “등록제”라는 “계기”를 통한 기존 극단들의 몰락을 “인간적 정돈”으로 보고 있다. 이러한 주영섭의 시선에 천착하는 것은, 다소 거칠게 표현하자면, 주영섭의 친일 행위가 자발적 친일이나, 수동적 친일이나를 가릴 수 있는 중요한 지점을 찾아내는 것이다. 이는 같은 풍경을 대하더라도 그것을 개척의 대상으로 보느냐, 연민의 대상으로 보느냐, 혹은 연민이라 하더라도 타자화된 감정이나 내면화된 감정이나 하는

16) 주영섭, 『조선영화계전망』, 『춘추』 제2권 1호, 조선춘추사, 1941. 2, pp.246-247.

문제로 이어질 수 있다. 이는 단순히 40년대 전반기 작품을 다룸에 있어 친일이나 반일이나의 이분법적 분류를 넘어서서 그 둘 사이에 존재하는 식민주의 욕망을 드러내는 것이기도 하다.

3. 식민지 조선의 무기력한 ‘도시’ - 부정 공간의 표상, 서울

고향을 떠나 살아가는 도시민에게 정감 가는 장소는 도시공간보다 고향에서 쉽게 찾을 수 있다. 도시가 삶의 터전은 될지언정 존재를 안전하게 비호하는 안정적 영역으로 수용되지는 않기 때문이다. 친밀한 유대감으로 맺어지는 관계가 아니라 계약과 이해 조건에 따른 가변적인 관계가 도시 사회의 구성 요건인지라, 도시인들에게는 장소에 대한 감각보다 특정장소를 초월한 공간에 대한 의식이 유효하다. 도시는 공간에 대한 관심을 부르며, 도시의 본질은 공간성의 기획에 있다.¹⁷⁾ 주영섭 시나리오에 나타나는 식민지 ‘도시’ 역시 공간으로의 의미를 지닐 뿐 장소적 의식¹⁸⁾이 드러나지 않는다. ‘도시’라는 공간은 그대로 식민지 도시, 즉 조선의 현실로 재현된다. 장소성이 상실되고 남은 공간의식만 나타나는 것이다.

1940년 발표된 주영섭의 『광야』는 서울을 배경으로 한, 전문학교 졸업식장에서 시작된다. 같은 졸업생인 상훈, 병식, 재풍, 하민, 영철은 “제군이

17) 장일구, 『도시의 서서적 공간 형상-한국 현대소설에 투영된 몇 가지 국면』, 『현대소설연구』 35, 한국현대소설학회, 2007, p.73.

18) 이 푸 투안에 따르면 공간은 움직이며, 개방이며, 자유이며, 위협이고 장소는 정지이며, 개인들이 부여하는 가치들의 인식처이며, 안전과 애정을 느낄 수 있는 고요한 중심이다. 인간은 직접적으로, 그리고 간접적으로 다양한 경험을 통하여 미지의 공간을 친밀한 장소로 바꾼다. 즉 낯선 추상적 공간은 의미로 가득찬 구체적 장소가 된다. 그리고 어떤 지역이 친밀한 장소로서 우리에게 다가올 때 우리는 비로소 그 지역에 대한 느낌, 즉 장소감을 가지게 된다. (이 푸 투안, 심승희 역, 『공간과 장소』, 대운, 2005, pp.7-8.)

지금 나가는 실 사회는 제군에게는 거츠른 광야요, 파도 높은 대해라 할 것”이라는 교장의 順辭를 들으며 졸업한다. 하지만 평안도 출신 재풍이를 보내기 위해 송별회를 하고 남은 이들은 졸업 후 모두 방향을 상실하고 있다.

#병식의 하숙방

넷이서 또 술을 마신 모양이다.

하민과 영철은 누어있고 병식은 책상에 앉고 상훈은 혼자 남은 술을 마시고 있다.

병식 누으며 “난 무얼 할까? ……: 무엇을 해야 하나?”

상훈은 콧노래를 부른다.

어지러운 방 안.

상훈 재터리에서 콩초를 집어 불힌다.

갑자기, 밖에서 고함 소리.

셋이 얼굴을 든다.

고함 소리 또 들린다.

상훈, 문을 열고 나간다.

#집웅

하민이 지붕에 올라 앉아서 고함 지른다.

#방에서 나오는 병식과 영철.

#자다가 들창을 열고 내다보는 노파.

#자다 나오는 강아지.

#고함지르는 하민

눈물이 주루루 흐른다.

#쳐다보는 세 사람

(O.L)

#호미한 전기불

뒷 담벽에 붙힌 글발.

월어로 “코바디스?”

되는데로 누어서 코 고는 상훈, 병식, 하민, 영철.

……중략……

#넷이 자는 방

병식 자다 말고 “난 무엇을 해야 하나? 그걸 꼭 일러 주게, 내일 아침에 일어나면…….”

상훈 담배 꺾조나 찾지.¹⁹⁾

이들에게 ‘서울’에서의 현실은 “코바디스” 그 자체이며 학생 신분을 벗어버린 이들에게 미래에 주어진 일이란 “담배 꺾조나 찾”는 것이다. 고향을 지르며 눈물을 흘리는 하민의 모습에서는 방향을 상실한 식민지인의 갈등이 보인다. 이는 식민지 현실의 부조리에서 오는 모순을 타파하지 못한 지식인의 무력감을 나타내는 장면으로 주로 모더니즘 소설에 등장하는 인물상이다. 내면세계로의 후퇴, 불안의식과 비판적 정서, 무기력·방향·체념의 태도, 주관성과 내면성, 자의식의 과잉 등으로 요약²⁰⁾될 수 있는 모더니즘 소설의 인물들은 지배체제의 문제점을 노출시킴으로써 현실을 비판한다고 볼 수 있다. 앞서 언급했듯이 이러한 부정적 의식을 가진 인물상은 명량한 국민의 모습에 부합되지 않기 때문에 이 작품이 시나리오로서의 ‘가치’를 발하기 힘들었을 것이다.

그러나 주영섭의 욕망은 불안이나 방향같은 부정적 이미지들을 ‘서울’이라는 공간 속에 함몰시킴으로써 제국이 원하는 사상을 전달하는 서사로 이어진다. 이들 중 가장 먼저 서울 생활을 청산하는 것은 하민과 재풍이다.

19) 주영섭, 『광야』, 이재명 외, 『해방전 창작 시나리오집』, 2004, pp.239-240.

20) 박미란, 『1930년대 모더니즘 소설의 현실인식 연구』, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2005, p.13.

하민은 “내가 성공할 때까지, 내 숙소를 누구한테도 알리지 않을 작정”을 하고 “열심히 공부”할 것을 다짐하며 동경으로 떠난다. “삼년이라…… 그 동안 멀 배와 가지구 가나?” 하는 재풍의 대사처럼 식민지 조선에서의 교육이 이들에게 해결해 줄 수 있는 것은 하나도 없다. 떠나지 않고 남아있는 영철, 상훈, 병식의 삶은 여전히 무기력과 타락으로 얼룩져 있다.

#석왕사

버드나무와 천하대장군.

숯불과 다리.

흘러가는 개천.

개천가로 뛰어오는 남녀-기생과 영철이다.

바위에 올라 앉아 히롱한다.

웃음소리를 남기고, 카메라는 개천을 따라 흘러 내려간다. (F.O)²¹⁾

병식 오늘 회사루 가서 전무란 이를 만나 보구 왔네.

상훈 들어갈 가능성이 있나?

병식 알 수 있나, 학교서는 특별 추천했다구 하지만, 두고 봐야지.

상훈 멀, 이번에두 안되면 여기 와서 일하게. 난 그만 이놈의 걸 삼촌한테 도루 내 주었으면 좋겠네. 이걸 사내놈이 하구 있담.²²⁾

부잣집 아들로 생활의 목표를 갖지 않는 영철은 결혼 후 술과 기생에 빠져 있다. 그리고 성실한 병식은 여러 번 취업에 실패한다. 일을 하고 있는 상훈마저 자신의 일에 불만족을 토로한다. 작품의 주인공이라 할 수 있는 상훈은 직업에 대한 불만을 여러 번 토로하는데 이는 단순한 적성의 문제가 아니라는 것을 드러낸다. 상훈의 불만은 공간적, 지역적 요인에서

21) 『광야』, p.244.

22) 『광야』, p.243.

생겨난 것이다.

상훈 자네는 개인의 환경으로 모으든 것을 규정하려고 하네. 자네는 빨리 생계를 세워 가지구 시골 있는 동생 하나라두 대려다 공부시켜야 한다지. 내게두 그만한 책임은 있네. 나는 도락으로 삼촌한테서 사진관 같은 걸 떠맡은 게 아니니깐. 결국은 생활 때문이지. 그렇지만 좀 더 좋은 생활을 위해서는 어떤 비약도 필요하지. 나는 서울을 떠났으면 좋겠네. 재풍이가 간 만주벌로 가구 싶네.²³⁾

삼촌의 사진관을 맡아보고 있는 상훈이 벗어버리고 싶어 하는 것은 결국 자신의 직업이 아니라 답답한 식민지의 공간, 바로 ‘서울’이다. ‘서울’이라는 도시의 공간은 상훈에게 ‘생활’을 영위하기 위한 장소일 뿐이며 어떤 비약을 위해 행할 것은 서울을 벗어나는 것이다. 결국 서울은 부정의 심상을 나타내는 주요 기제로 작용되어 「광야」에 형상화된 것이다.

‘서울’에 대한 부정적 이미지는 「창공」에서도 나타난다. 「창공」은 일본 유학을 통해 비행사가 된 세원의 향토방문비행이 주된 사건으로 자리하고 세원의 비행에 하루 앞서 고향을 찾은 세원의 형 세식과 그와 동행한 인옥을 통해 주제를 전달한다. 작품 전체 내용을 이끌어가는 핵심적인 사건은 세원의 고향 방문에 있으나 세원의 방문을 통해 의식이 바뀐 세식을 볼 때, 세원의 방문은 하나의 구성점²⁴⁾으로 작용하고, 주목해야 할 인물은 역시 세식이라 할 수 있을 것이다. 조선에서 태어나 제국의 비행사가 되어 제국의 비행기를 타고 날아오는 세원의 이미지는 그 자체로 욕망을 성취한 완벽한 주체의 모습이다.

‘동경’이라는 강력한 심상지리 공간으로부터 날아오는 세원에 비해 식민

23) 「광야」, p.249.

24) 구성점 plot point이란 이야기를 다른 방향으로 전환해서 진행시키는 사건이다. (사이드 필드, 유지나 역, 『시나리오란 무엇인가』, 민음사, 1999, p.19.)

지 공간인 ‘서울’에 있는 세식의 모습은 상반된다.

#야학교실

세식이네 집 넓은 사랑채다. (마루방)

한편 구석에는 책상으로 쓰든 듯한 긴 나무상이 쌓였다.

한편 구석에는 조고만 풍금이 그대로 있다.

세식이의 얘기는 아까부터 계속된다.

“이 속에 나는 교장 겸 소사루…… 그때는 내게두 열정이 있었오.

낮에는 붓을 쥐구 밤에는 토필을 들구 그때, 그러진 것이 ‘고향’, ‘고담’을 비롯한 몇 작품이었지요.

그 뒤루 내게는 귀찮은 결혼문제두 생기구, 농촌 생활에 실증두 나구 해서 나는 서울루 쫓어간 게지요.

그렇지만 거기서 본 것은 예술가들의 무기력한 생활뿐이었오. 필경에는 나 자신까지 타락의 길로 빠져 들어갔오 거기서 뛰어나오려구 나는 발버둥쳤오. 그때 붓잡은 한 가닥 갈대뉘이 인옥 씨었오.”²⁵⁾

세식에게도 서울은 무기력의 공간이자 타락의 공간으로 비춰진다. 시간상의 한 지점이자 공간상의 한 지점인 ‘식민지’ ‘서울’은 지리적 실체, 즉 ‘장소’를 의미하는 것이 아니라 미공의 심상지리로 역설적인 공간이다. 식민지 조선을 폐쇄된 부정의 공간으로 인식하는 사고는²⁶⁾ 주영섭에게 ‘서울’로 표상되는 조선이 부정적 현실을 넘어설 수 없는 공간으로 한정되게 하고 끊임없이 이를 벗어날 수 있는 새로운 공간에 대한 상상력을 추구하게 한다. 결국 식민지 국민이기에 무기력하게 살아가야 하는 사회구조의 문제는 ‘조선’으로 표상되는 ‘서울’을 벗어나고자 하는 의식으로 연결되는 것이다. 이는 식민화된 주체들이 자기 땅을 부정하고 타자화하는 감정으로,

25) 주영섭, 『창공』, 이재명 외, 『해방전 창작 시나리오집』, 2004, p.292.

26) 오현숙, 『1930년대 식민지와 미공의 심상지리』, 『환상성과 문학의 미래』, 구보학회, 깊은샘, 2009, p.184.

피식민지인으로서의 자기 위치를 부정하는 행위, 즉 자기 무리의 열등성을 찾아내는 한편 자기는 이 무리들과 다르다는 차이를 강조하면서 제국주의 주체를 더 열렬히 모방하는 것²⁷⁾이라 할 수 있다. 자발적 모방을 통해 제국적 주체로 서기 위해 상상력에 의해 조성된 지리적 공간은 만주와 새롭게 ‘발견’되어 만주의 역할을 하는 ‘고향’의 이미지로 대체된다.

4. 제국적 주체로 자리하기 위한 환상의 공간

- ‘고향’으로 인식된 만주

‘서울’이라는 도시공간에서 주어진 고통에 대해 정신적 위안을 줄 수 있는 공간은 ‘고향’이라 할 수 있다. 문학작품에 재현된 향토는 주로 도시와 도시적 삶에 대한 염증을 치료하기 위한 공간으로 제시되었다. 도시 그 자체는 근대화의 실험실이었으며, 도시 공간을 살아간다는 것에는 계몽의 기획과 이성의 추구를 바탕으로 자기 정체성을 보장받을 수 있다는 믿음이 기저에 놓여 있었으나 자기 기획의 공간으로서 도시가 그 의미를 상실한 후 찾게 되는 곳은 자연이다. 자연은 훼손당하지 않는 전근대의 공간으로서 인위적이지 않은 본연의 것을 고스란히 간직하고 있는 공간으로 표상된다.²⁸⁾ 일반적으로 조선의 도시공간이 일본에 의해 만들어진 공간이라면 도시가 만들어지기 전 단계인 고향/농촌에 정착하겠다는 의도는 민족주의적 입장에서 해석될 여지가 있다. 그러나 작품 속에 나타난 주인공의 정서는 민족과 함께 하는 향토 체험이라기보다 그들과 뚜렷한 경계를 가지고 있다.

27) 김양선, 『1930년대 소설과 식민지 무의식의 한 양상』, 『한국근대문학연구』 5, 한국근대문학회, 2004, p.149.

28) 오태영, 『‘향토’의 창안과 조선 문학의 탈지방성』, 『한국근대문학연구』 14, 한국근대문학회, 2006, pp.234-235.

#(인사-트) 신문기사

반도가 낳은 용사.

향토방문비행.

동경××까지 천오백키로

(동경 전화) 기묘한 바와 같이 동경 ××비행학교 출신으로 금년 봄 이등비행사가 된 김세원(25) 군의 향토방문비행은 명×일로 박도 하였다. 동일 도건 7시에 김군이 조종하는 국산××식 3호형 ‘가모메호’ 단엽기는 동경××비행장을 출발하여 동경서 ××까지 1475키로를 무착륙 비행하리라는데 소요시간은 5시간 가량이라 한다.

더욱 이채를 끄는 것은 이번 비행의 착륙지는 김비행사의 고향인 경기도 고양군 ××면 나무리벌판이라 한다.

이 벌판은 김비행사가 어린 시절에 놀던 곳으로 그가 비행가를 꿈꾸든 요람지라 한다. (사진은 김세원 비행사)²⁹⁾

성공의 표상이라 할 수 있는 제국의 비행기를 타고 오는 세원의 향토비행을 소개하는 신문기사는 그의 확고한 주체의 자리가 제국에 의해 인정된 것임을 드러낸다. 그리하여 그가 찾은 고향, 그리고 그곳에 있는 고향사람은 세원과 동일한 위치에 있는 인물이 아니다.

세식과 세경 그리고 세원을 본 적도 없는 인옥은 세원의 환영 준비에 분주하다, “눈부신 하늘을 치어다” 보며 “한곳에 몽켜선 소년들”과 세원을 “제일 먼저 봐야” 하기에 “밤나무 꼭대기에” 올라간 동네청년, 그리고 “고을서 자전거를 타고 오는 여인”은 세원의 성공이 “동리의 영광”이라는 구장의 말을 대변한다. 세원의 향토 비행은 세원의 가족뿐만 아니라 고향사람 모두의 축제가 되는 것이다. 세원은 하늘과 벌판을 화면 하나 가득 반복적으로 비춰주는 화면에 뒤이어 등장한다. 제국의 정책과 일치하는 심상공간을 제시한 후에 등장하는 세원의 출현은 그가 고향 사람들과 다른 계급

29) 『창공』, p.289.

적 지위에 속한다는 것을 의미한다.

무연한 하늘

다시 별관

이윽고,

한 애가 “부르릉”하고 조히비행기를 날리자 어른들이 “쉬!”하고 말한다.

하늘

멀-리 나무숲불 위로 잠자리 같은 기영이 보인다. 점점 커진다.

별관

일동 환호한다.

하늘

비행기 조금 커졌다.

별관

아이들은 기빨을 흔들고

어른들은 두 팔을 두른다.

하늘

푸른 단엽기는 기수를 돌리드니 선회하기 시작한다.

별관

굉음소리가 귀에 새롭다.

야호!

#하늘

저공비행하는 단엽기

#밭

일하다 말고 쳐다보는 농부들.

#개울

빨래하다 말고 쳐다보는 동리처녀들.³⁰⁾

세월이 타고 오는 비행기는 의도적으로 늘어뜨린 장면 속에서 등장하는

30) 『창공』, p.300.

데 이것은 회화적 이미지를 극화하기 위한 의도로 쓰여졌다고 볼 수 있다. 이는 서사적 원리에 역행하는 기법으로 영화 서사의 재료가거나 배경에 불과할 그런 이미지가 극화됨으로써 서사성은 떨어지지만 주도적 이미지로 창출되어 함축적 표상을 해석하게 한다.³¹⁾ 『창공』에서 ‘하늘’의 함축적 표상은 하늘이 성공한 세원의 공간이라는 것이다. 세원은 이미 완성된 주체에 속하고 마을 사람들 모두 이런 세원의 모습을 선망한다. 『창공』은 제국적 주체 세우기에 성공한 세원이 ‘하늘’에서 등장하여 ‘하늘’로 떠나고 난 후 그의 모습을 통해 세식이 나아가야 할 길을 제시한다. 세원이 떠난 “하늘에는 술개미가 한가로히 비상”하는 가운데 세식은 “프로펠러가 내 가슴속에 행동을 불어 넣”었기에 작가로서 자신의 길을 가겠다는 다짐을 한다. 그렇다면 ‘서울’로 표상되는 ‘조선’에서 좌절한 세식이 찾게 되는 곳은 어디일까?

이 시기 향토는 지식인의 낭만적인 환상과 욕망에 의해 재구성된 것이거나 현실의 외부에서 여행자의 시선에 포획된 ‘풍경’으로 그려졌으며, 서정적인 감흥과 동화의 대상으로 나타나거나 현실의 고통을 치유해주는 위안처로서 문학작품 속에 표상되었다. 즉 향토는 근대 지식인의 개인적 관조의 대상으로 새롭게 만들어졌던 것이다.³²⁾ 드넓은 벌판 역시 근대인의 시선으로 재발견된 심상공간의 역할을 한다. “포스타-의 『마이올드 켄타기 홈-』같은” 음악이 흐르면서 오랜만에 고향에 돌아온 세식이 둘러보는 보리밭, 언덕길, 농가의 모습 역시 새롭게 상기된 고향의 이미지인 것이다. 따라서 농촌생활에 싫증나서 떠날 때와는 달리 세식은 고향에 애착을 느끼고 “농민문학”을 생각하게 된다. 그러나 여기에서의 ‘농민문학’은 1930년대 농민의 실상을 고발하던 프로문학과는 거리가 있다. 세식이 새로이 ‘발견’

31) 장일구, 『영화의 서사적 공간』, 『한국문학이론과 비평』 22, 한국문학이론과 비평학회, 2004, 200-201면

32) 오태영, 앞의 논문, p.239.

한 ‘고향’은 실제의 지리적 장소인 ‘농촌’과는 거리가 있기 때문이다.

1930년대 후반에 들어서면 이미 농민문학은 개척하는 농민을 주인공으로 삼으면서 만주식민캠페인과 함께 농촌 개혁 운동의 성격을 가진다. 현실에서든지 픽션에서든지 조선이라는 고향에서 쫓겨났을 때에는 일본 식민지 정책의 희생자였던 그들이 그 무대가 만주로 옮겨지면 적어도 허구의 수준에서는 이상적인 공동체의 건설이라는 유토피아니즘의 체현자로 그려지는 것이다.³³⁾

“…… 일주일 전에 만주로 왔다. 송화강까 적은 부락이다. 내가 상상하던 것보다도 더 심한 황무지다, 이곳 협화회에서 일을 보게 되었다. 이곳에다 광대한 농장을 개척하고 그 울에다 제2의 고향을 건설하려한다. 군도 언제든지 도시생활에 피곤해지면 이곳으로 오게…….”³⁴⁾

고향을 새롭게 상기할 수 있다는 점에서 이미 만주는 이국의 오지가 아니다. 또한 드넓은 들판을 “개척”의 대상으로 바라보는 주체는 결코 고향을 떠나본 적 없는 지역민과 하나 될 수 없다. 뿐만 아니라 협화회에서 일을 보게 되었다는 것은 재풍의 만주생활의 위치를 충분히 드러내는 대목이라 할 수 있으며 주영섭의 욕망이 그대로 드러나는 부분이라 할 수 있다. 정책상 거국일치적 국가기관으로 결성된 협화회는 사상 대책의 일환으로 반공운동을 전개하는 등 일제의 정책을 보조하고 만주국의 국민동원에 부응한 단체였다.³⁵⁾ 또한 만주 도시의 조선인 사회에서 좀더 가시적으로 부각된 부류는 친일적 조선인들로 그들은 일본에 협력함으로써 사회적 지위

33) 와타나베 나오키, 『식민지 조선 프롤레타리아 농민문학과 ‘만주’ : ‘협화’의 서사와 ‘재발명된 농본주의’』, 『한국문학연구』, 동국대학교 한국문학연구소, 2007, p.8.

34) 『광야』, p.250.

35) 김경일, 윤희탁, 이동진, 임성모, 『동아시아 민족이산과 도시 - 20세기 전반 만주의 조선인』, 역사비평사, 2004, p.349.

를 보장받았으며, 만주국의 고등관이나 협화회 간부들의 경우 조선에서 누려보지 못한 정치적 지위를 누렸다.³⁶⁾ 결국 협화회 일을 하며 만주의 ‘향토’를 느끼겠다는 주체는 일본의 비호 아래, 타자화된 만주를 통해 새로운 지배계급에 포섭되고자 하는 것이다.

일제 말기 많은 작품에서 만주는 기회의 공간으로 묘사되고 있으나, 사실 만주의 현실상은 그러하지 않았다. 특히 만주로의 이주를 권장하는 정책조차 40년대에 들어서면서 추진되었다. 실제로 일본은 일본농민 이민에만 주력하였다. 조선인 이민을 위한 특별한 조치는 강구할 필요가 없다는 주장이 관동군 지도자들에게 수용되어 1930년대 말까지 만주로의 이주는 방임정책의 형태로 나타났다. 이는 만몽정책 자문회의가 끝난 직후 작성된 일본인 「이민 정책안」의 도입부에 잘 나타나 있는데 이 글에서 관동군은 “신국가의 이민정책은 극력 일본인 농가의 이식을 장려조장하고, 조선인에 대하여서는 오는 것을 막지 않는 정도에 그치고 중국인에 대하여서는 가능한 문호를 폐쇄하여 하층 국민의 증가를 방지하는”³⁷⁾ 정책을 취할 것임을 예고하고 있다. 그러나 1928년-32년 사이 조선에 밀어닥친 농업 공황과 재해는 조선 남부 농촌의 파괴를 가져와 많은 조선의 농민이 만주로 이주하게 되었다. 이러한 무통제의 조선인 이주민을 억제하기 위해서, 뿐만 아니라 조선인 노동자들의 일본 이주가 급증하자 조선인 내지 도항을 위해서라도 조선인 만주 이주의 통제, 관리 필요성이 대두되었다. 이에 대한 일본 본국의 움직임에 의해 조선인의 만주 이주 정책은 추진되었다. 따라서 이 시기 만주 이주 정책은 이주 증명서를 소지하지 않고 입국하는 조선농민들을 국경지대에서 되돌려 보내는 정책들을 강화하도록 하는 통제정책의 측

36) 위의 책, p.346.

37) 관동군 통치부, 「이민정책안」, 『만주농업이민정책』 2-1-1, p.4. (김기훈, 『만주의 코리안 디아스포라-제국내 이민 정책의 유산』, 한석정·노기식, 『만주, 동아시아 융합의 공간』, 소명출판, 2008, p.203에서 재인용)

면이 강조되었다. 그러나 북만주에 입식된 조선인 농민들이 겪은 극심한 어려움으로 조선으로 되돌아간 농민들이 전하는 입식지의 실정에 관한 소식이 전국으로 알려지자 1941년 이후 통제 이민정책은 사실상 붕괴되는 위기에 처하게 된다.³⁸⁾

결국 1941년까지의 만주 이민정책은 이민통제의 형식을 취했으며 그 이후 이민자가 소진되어 가는 단계에 와셔야 대동아공영권으로 통합하려는 이민 장려가 추진된 것이다. 따라서 1941년에 앞서 ‘만주’라는 심상공간은 일제의 강압 내지 회유로 인해 찾게 되는 공간이 아니라 자발적으로 찾아낸 공간이라 할 수 있다. 식민지 시기 조선인에게 만주는 현실적으로는 ‘생활권’이었고, 역사적으로는 현재의 망국 상태에 있는 비루한 민족 현실을 보상하는 고대사의 영광이 각인된 공간이었으며, 정치적으로는 일본 제국에 맞서는 저항의 모태인가 하면, 그 반대로 일본 국가의 비호 아래 성공할 수 있는 기회의 땅³⁹⁾이기도 했던 것이다. 이렇듯 만주는 여러 의도에 의해 변주되어 나타났다.

『광야』의 경우, 만주는 ‘생활권’으로서 의미를 가지기보다 현실에서는 성취할 수 없는 지위를 획득하는 가능성의 공간이다. 그리하여 여러 차례 카메라에 잡히게 될 만주의 ‘넓은 벌판’은 실제 만주이민의 좌절을 경험한 현실 속에서 쓰여진 작품이라 하기엔 너무나 이상적이고 풍요롭게 제시되고 있다. 여기서 ‘만주’라는 심상공간은 작가의 의도에 의해 창조된 것이다. 이는 조선인을 ‘2등 국민’으로 위치 지우는 일본의 정책과는 다소 차이가 있다. 일본이 대륙으로의 진출을 위해 만주로의 확장을 시도했다면 주영섭의 만주는 조선에서 이를 수 없는 주체의 자리에 서고자 찾아낸 공간이었던 것이다.

38) 한석정·노기식, 앞의 책, pp.201-210 참조.

39) 김태준, 『문학지리·한국인의 심상공간』, 논형, 2005, p.102.

(떠블해서)
태양에 탄 재풍의 얼굴.
(떠블해서)
넓은 벌판
추수 때…….
곡식을 실은 재풍의 마차⁴⁰⁾

졸업 후 일찍 만주로 떠난 재풍에게는 안정된 생활이 보장된다. 화면을 통해 연출될 ‘곡식을 실은’ 재풍의 마차는 그 시선 그대로 풍요로움의 상징으로 작용한다.

만주로 떠나는 상훈이 마지막까지 남게 되는 병식이에 비해 행복한 미래가 보장된다는 만주서사는 그들의 삼각관계를 통해서도 보여진다. 어렵게 취직한 백화점에서 같은 직원으로 만난 인순을 좋아하지만 병식은 결국 인순을 상훈에게 빼앗기고, 상훈과 인순은 만주로 향하게 되는 것이다. 만주로 떠나는 상훈은 그의 적극적이고 능동적인 성격 덕분에 쉽게 인순에게 고백하고 사랑을 쟁취하지만, 고백의 편지를 썼다가 찢어버리고 일기장에 자신의 마음을 고백하는 소극적인 성격의 병식에게는 쓴 패배감만 남겨진다.

#전차 정거장
안전지대에 서 있는 두 사람.
인순 병식 씨 약속은 어떻게 해요?
병식 지키고 싶습니까?
인순 가볍게 웃는다. (O.L)
전차 속의 두 사람 (O.L)
뽀-트 타는 두 사람 (O.L)
강 언덕을 다러나는 두 사람 (O.L)

40) 『광야』, pp.250-251.

뭉게뭉게 피어오르는 구름 (O.L)
버드나무 밑에 앉은 두 사람 (O.L)
#내다보이는 별판
논길을 걷는 두 사람
<...>
밤 거리 풍경
거리
두 사람 피곤하게 짓는다.
행복한 두 사람의 얼굴.⁴¹⁾

병식을 만나기 위해 나온 인순과 시간을 보내는 상훈은 부정적으로 묘사되기보다 인순과 상훈을 이상적인 관계로 나타낸다. 그리하여 오히려 일찍 자신의 마음을 밝히지 않은 병식이 큰 잘못을 한 듯 표현된다. 병훈과의 약속을 어기고 상훈을 만나는 인순의 즐거운 모습은 상훈과의 짧은 만남에도 불구하고 자신의 모든 것을 놓아두고 상훈과의 만주행을 감행하게 하는 필연적 근거로 작동함으로써 인순은 결국 만주행을 감행하는 승자의 성과물로 자리 잡게 된다.

상훈 나는 서울을 떠나겠소.
인순 상훈을 쳐다본다.
상훈 넓은 땅으로 날아갈테요. 채풍군이 가 있는 탕원이란 댐 아십니까?
인순 고개를 흔든다.
상훈 송화강까 여름이 되면 별판에 하나 가득 이름 물을 꽃이 핀다는 곳
이요.⁴²⁾

이름 모를 꽃이 가득 핀다는 드넓은 들판, 이것은 제국의 시선으로 식민

41) 『광야』, pp.252-253.

42) 『광야』, p.256.

지를 바라보는, 미개하지만 그러하기에 엑조티시즘을 느낄 수 있는 식민지적 무의식⁴³⁾의 반영이라 할 수 있을 것이다. 정체성 형성의 문제는 결코 미리 주어진 정체성의 승인이나 ‘자기’ 충족적인 예언이 아니며, 타자의 시선이나 위치의 관계 속에서 성립되는 것이다.⁴⁴⁾ 따라서 주영섭의 만주는 일본의 만주서사를 수용하는 자발적 모방 아래, 그 과정에서 무의식적으로 타자를 상징하고 자기 식민지를 만들어 가는 식민주의적 의식이 작동한 결과물이다.

만주에서의 재풍의 위치와 재풍의 모습을 표본으로 삼아 만주행을 선택한 상훈, 그리고 ‘고향을 찾은 세식을 통해 살펴볼 때 주영섭의 만주는 ‘제국적 주체세우기’라는 맥락 위에 있다. 하지만 진정한 주체가 될 수 없었기에 ‘만주’와 만주로 대변되는 ‘고향’은 현실에는 존재하지 않는 환상의 공간으로밖에 자리할 수 없었다.

5. 나오며

조선인으로서의 동경 유학, 유학을 통한 근대 체험과 그 산물로서의 경향파 문학, 그에 이은 친일 문학으로서의 행로는 주류담론의 중심부에 있고자 하는 주영섭의 문학적 위치를 드러낸다. 해방 후 주영섭에 대한 자세한 자료는 찾아볼 수 없으나 그가 연극부장을 맡고 있던 ‘평양예술문화협회’가 ‘프로레타리아예맹’에 통합되고 1946년 3월 25일 ‘북조선예술총연맹’이 결성되어 월북 연극인과 재북 신인들을 결합⁴⁵⁾하는 구조를 이루었다는 북한

43) 고모리 요이치, 송태욱 역, 『포스트콜로니얼』, 삼인, 2002, p.32.

44) 호미바바, 나병철 역, 『문화의 위치』, 2002, pp.103-104.

45) 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국 현대 예술사 대계』 1, 시공사, 1999, pp.164-165.

연극계의 정황은 살펴볼 수 있는데 이 역시 해방 후 9할이 좌익 연극인인 상황에서 결국 그는 담론의 중심부에서 있고자 한 것이다. 이 시기 주영섭은 ‘일제 잔재의 작품 청산’을 연극론의 가장 주된 내용으로 제시하며⁴⁶⁾ 사회주의 리얼리즘 연극 확립을 위해 힘쓴다.

이러한 주영섭의 행적은 우리의 근현대사 속에서 연극인으로, 혹은 영화인으로 살아가는 것이 정책으로부터 자유로울 수 없음을 통감하게 한다. 희곡과 시나리오를 창작물로서의 의미 뿐 아니라 공연·상영물로서의 의미를 가지고 작품을 쓴 주영섭의 경우 작품과 정책과의 연관성은 더욱 밀접한 관련을 가진다.

주영섭의 시나리오 『광야』와 『창공』의 경우 조선영화령의 결과물로 쓰여진 작품이기에 일본의 식민 담론에 협력하는 양상을 가질 수밖에 없었다. 그것은 ‘서울’이라는 공간을 무기력과 타락의 이미지를 가진 ‘조선’으로 형상화하고 만주를 유토피아적 공간으로 제시한다. 또한 ‘개척’의 대상인 만주벌판과 함께 재발견된 향토 역시 등가의 공간으로 자리하면서 이 사이에 피식민자로서의 제국적 주체 건설의 욕망이 표출된다. 그러나 ‘금지된 욕망’이라 할 수 있는 식민지적 모방 욕망은 어떤 대상도 갖지 못하기에⁴⁷⁾ 서울을 벗어나 주체로 거듭나기 위해 만들어진 공간은 실재하는 지역으로서의 의미라기보다 부재하는 환상의 공간이 된다. 이는 결국 주체로 서고자 하는 식민지인의 욕망이 허상이라는 것과 제국담론의 공허함을 대변한다고 할 수 있을 것이다.

46) 주영섭, 『연출과 사실주의』, 『문학예술』 2호, 1948. 7 (이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996, p.220에서 재인용.)

47) 호미바바, 앞의 책, p.187.

【참고문헌】

1. 기본자료

- 주영섭, 『曠野』, 이재명 외, 『해방전(1940-1945) 창작 시나리오집』, 평민사, 2004.
——, 『蒼空』, 위의책.
——, 『조선영화계전망』, 조선춘추사, 『춘추』2, 1941, pp.245-249.
——, 『조선영화전망』, 『문장』, 1939. 3, pp.154-156.

2. 논문

- 경지현, 『1940년대 전반기 시나리오에 나타난 국민·국가 담론 연구』, 경북대학교 석사학위논문, 2006.
김남주, 『차이의 공간을 꿈꾸며 : 『공간의 생산』과 실천』, 『공간과 사회』 14호, 한국공간환경학회, 2000, pp.63-78.
김려실, 『일제말기 합작선전영화의 분석』, 『영화연구』 26, 한국영화학회, 2005, pp.59-86.
김수남, 『일제말기의 어용영화에 대한 논의』, 『영화연구』 26, 한국영화학회, 2005, pp.141-160.
김양선, 『1930년대 소설과 식민지 무의식의 한 양상』, 『한국근대문학연구』 5, 한국근대문학학회, 2004, pp.146-171.
노대명, 『앙리 르페브르의 ‘공간생산이론’에 대한 고찰』, 한국공간환경학회, 『공간과 사회』 14호, 2000, pp.36-62.
박경수, 『1930년대 재일 한국인의 일어서 연구』, 『외대어문론집』 16, 부산외국어대학교 어문학연구소, 2001, pp.141-181.
——, 『일제 말기 재일 한국인의 일어서와 친일 문제』, 『배달말』 32, 배달말학회, 2003, pp.27-57.
박명진, 『친일영화에 나타난 낭만성과 파시즘』, 『어문론집』 32, 중앙어문학회, 2004, pp.165-195.
박미란, 『1930년대 모더니즘 소설의 현실인식 연구』, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2005.
오테영, 『향토의 창안과 조선 문학의 탈지방성』, 『한국근대문학연구』 14, 한국근대문학학회, 2006, pp.225-255.

- 와타나베 나오키, 「식민지 조선 프롤레타리아 농민문학과 ‘만주’ : ‘협화’의 서사와 ‘재발명된 농본주의’」, 『한국문학연구』, 동국대학교 한국문학연구소, 2007, pp.7-51.
- 이준식, 「일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁 동원 이데올로기」, 『동방학지』 124, 연세대학교 국학연구원, 2004, pp.701-743.
- 장세룡, 「양리 르페브르와 공간의 생산」, 『역사와 경계』 58, 부산경남사학회, 2006, pp.293-325.
- 장일구, 「도시의 서사적 공간 형상-한국 현대소설에 투영된 몇 가지 국면」, 『현대소설연구』 35, 한국현대소설학회, 2007, pp.77-88.
- _____, 「영화의 서사적 공간」, 『한국문학이론과 비평』 22집, 한국문학이론과 비평학회, 2004, pp.192-214.

3. 단행본

- 구보학회, 『환상성과 문학의 미래』, 깊은샘, 2009.
- 김경일, 윤휘택, 이동진, 임성모, 『동아시아 민족이산과 도시 - 20세기 전반 만주의 조선인』, 역사비평사, 2004.
- 김태준, 『문학지리 · 한국인의 심상공간』, 논형, 2005.
- 유치진, 『유치진전집』 9, 서울예대출판부, 1992.
- 이용호, 『주요한 연구』, 동광문화사, 2002.
- 이재명 외, 『해방전 공연회극과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.
- 전종한 · 서민철 · 장의선 · 박승규, 『인문지리학의 시선』, 논형, 2008.
- 한국연극협회, 『한국현대연극 100년』 I, 연극과인간, 2008.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국 현대 예술사 대계』 1, 시공사, 1999.
- 한석정, 『만주국 건국의 재해석』, 동아대학교출판부, 2007.
- 한석정 · 노기식, 『만주, 동아시아 융합의 공간』, 소명출판, 2008.
- 고모리 요이치, 송태욱 역, 『포스트콜로니얼』, 삼인, 2002.
- 사이드 필드, 유지나 역, 『시나리오란 무엇인가』, 민음사, 1999.
- 이 푸 투안, 심승희 역, 『공간과 장소』, 대운, 2005.
- 호미바바, 나병철 역, 『문화의 위치』, 소명, 2002.

Abstract

A Study of Spatial Perception in Joo Young-Seop's Senarios

Kim, Gyeong-Nam

This study aims to look at the desire of the colonized that could be found behind the collaborative appearance amid Japanese colonial discourse by analyzing the spatial meanings in Joo Young-Seop's scenarios, *The Wilderness* and *The Blue Sky*. These two works were written to capture the image space of the open plain and infinite sky on camera, transcending 'Joseon as a colony,' which was depicted as a space with lethargy. As all the negative images of the corruption and lethargy are the phenomena in 'Joseon' represented by 'Seoul,' Joo Young-Seop sought for space outside 'Seoul.' The results lead to a discovery of the space, 'Manchu,' which is described as 'hometown' or 'the second hometown.' However, the images of 'hometown' and 'Manchuria' in the works present abundancy and romanticism that are far away from the real situations of rural areas and Manchu in the 1940s. The works can be read as those work which glorified Japanese colonial policies in that they are in the same vein with agricultural imperialism based on Unison of Five Peoples and Utopian Kingdom. However, here arises the very difference between being a Japanese and being like a Japanese. The protagonist's perspective toward 'hometown' and 'Manchuria' reveals what the object of the desire of the colonized is. After all, it can be said that Joo Young-Seop's actions are those which reflect 'colonial unconscious' through voluntary imitation of Japan that was settled as a 'civilization.' Still, in reality we mirror ourselves in 'the other' of 'civilization,' and even the position of 'half-blooming' that seeks for its reflection in the mirror of 'the savage' can be realized through Japanese imperialism. Thus, 'hometown' and 'Manchuria' which the forbidden desire

found out cannot but be the space of fantasy that does not exist in reality.

Key-words : 『The Wilderness』, 『The Blue Sky』, image space, rediscovered local(folk) place, colonial unconscious, desire of the colonized

김경남

영남대학교 대학원 국어국문학과 박사과정

주소 : (701-715) 대구시 동구 신서동 대경넥스빌 107/702

전화번호 : 010-2803-9831

전자우편 : kkn1226@yahoo.co.kr

이 논문은 2010년 4월 30일 투고되어
2010년 6월 16일까지 심사 완료하여
2010년 6월 17일 게재 확정됨.