

해방기 한국영화 속 서울의 공간 재현 양상 연구*

- 현존 극영화를 중심으로 -

함 중 범**

국문초록

본 연구에서는 해방 시점부터 6.25전쟁 이전까지 제작·개봉된 극영화들 가운데 시대를 대표하는 텍스트에 서의 서사적 배경 설정, 시각적 구현 과정, 의미화 작용 방식에 초점을 맞추어, 해방기 한국영화 속 서울의 공간 재현 양상에 관해 탐구하였다. 그 결과 다음과 같은 내용을 확인하였다. 첫째, 해방기 한국에서는 역사적 인물의 항일-독립 투쟁기를 다룬 극영화가 유행하였다. 〈자유만세〉(1946), 〈유관순〉(1948) 등의 영화에서 서울(경성)은 조국의 독립과 민족의 해방을 상징하는 곳으로 그려졌다. 그 구현 방식에 있어서도 분화와 대비를 통해 서울에 대한 잠재적 이상과 대중적 환상이 혼재된 양상을 띠었다. 그리고 이는 이들 작품이 항일과 독립에 관한 역사적 사실성뿐 아니라 허구성을 지닌다는 지점과 연결되어 특수성을 이루었다. 둘째, 당대 사회 현실을 다룬 영화로는 새 시대를 긍정적으로 맞이하거나 새로운 사회 건설에 투신하는 인물(들)을 대상화한 〈독립전야〉(1948)나 미래의 주역인 어린이를 위해 헌신하는 인물(들)을 형상화한 〈해연〉(1948) 등이 있었다. 이들 영화 속에서 서울은 상징물과 전경화의 방식으로 시대성과 지역성이 제시됨으로써 부정적/긍정적, 비판적/희망적 측면이 공존하거나 대조를 이루거나 전도되는 경향을 보였다. 셋째, 당대 가장 대중적인 장르 유형의 하나인 신파적 통속 멜로드라마 안에서도 서울은 자주 공간적 배경으로 설정되었다. 그러면서 〈검사와 여선생〉(1948)이나 〈춘색시〉(1949)에서 확인되는 바대로, 중심부(로서)의 표상을 통해 근대적 가치를 옹호하는 한편 가부장적 질서를 용인하며 그 계몽적 성격을 드러내었다.

[주제어] 한국영화, 해방기, 서울(경성), 공간, 극영화

목 차

- | | |
|--------------------------------------|----------------------|
| I. 들어가며 | IV. 중심부의 표상, 근대적 가치와 |
| II. 사료적 장소의 등장과 사실적/허구적 생활상의 배치 | 가부장적 질서의 혼재 |
| III. 상징물 활용과 전경화 방식을 통한 시대성과 지역성의 제시 | V. 나오며 |

* 이 논문은 2016년 9월 5일 서울시립대학교에서 개최된 서울학정례발표회에서의 발표문 「해방기 한국영화 속 서울의 공간 표상: 현존 텍스트에서의 중의적 재현 양상을 중심으로」를 토대로 그 내용을 확장·보완한 것임.

** 한양대학교 현대영화연구소 연구교수 / 008mm@daum.net

I. 들어가며

영화에서 공간은 이야기를 전개하고 표현하며 이를 통해 주제 의식을 드러내는 데 매우 중요한 요소이다. 영화 속 공간은 서사의 배경이 될 뿐 아니라 폭넓은 메시지를 이끌어 낸다.¹⁾

이러한 이유로 한국영화사 연구 분야에서도 영화 속 공간을 분석하고 해석하려는 시도가 이어져 왔다. 그런데, 이러한 대중적 근대 사회의 특징을 가장 총체적으로 드러내는 곳은 다름 아닌 ‘도시’이다.²⁾ 이들 연구는 도시, 도시성, 도시공간을 타이틀로 내세우는 동시에 그 사례로 제기하는 것이 대개 ‘서울’이라는 면에서 유사성을 띤다.³⁾ 이는 영화 텍스트 상에서도 서울시, 특정 시대 한국의 근대화, 도시화, 산업화 관련 개념이나 현상 등을 설명하는 데 있어 유용성과 대표성을 지니기 때문이다.

이때 주목되는 ‘사건’이 바로 해방이다. 해방은 근대사와 현대사의 경계로 상정될 만큼 한국의 정치적, 경제적, 문화적 변동에 지대한 영향을 미쳤으며, 이를 계기로 서울의 성격과 위상에도 커다란 변화가 일게 되었다. 일례로 그 명칭부터가 바뀌어 갔는데,⁴⁾ 이때 정해지기 시작한 것이 현재까지도 존속하고 있다는 점에 ‘해방기’⁵⁾의 중요성이 배가된다.

따라서, 해방기 한국영화를 통해 서울의 모습이 영상 화면에 어떻게 등장하고 연출되며 그것이 어떠한 역사적, 시대적, 문화적 함의를 드러내는지에 대해 검토해 본다면, 동시기 사회 변동과 공간 변화와 영화 매체 간의 상관성을 보다 체계적으로 파악하는 일이 가능해질 것이다. 하지만, 해방기 한국영화 속에도 서울이 가장 빈번하게 주요 공간적 배경으로 나올 뿐 아니라 최근 당시 한국영화에 관한 연구 또한 다양하게 시도되고

- 1) 루이스 자네티에 따르면, “공간이란 의사 소통의 매체이며, 특정 공간 내의 대상물과 형상에 대한 우리의 반응 양식은 예술뿐 아니라 삶에서 정보의 끊임없는 원천이” 된다. Louis Giannetti(지), 김진해(역), 『영화의 이해: 이론과 실제』, 현암사, 2006, 79쪽; 이미지에 있어서도 그러하다. 영화를 “운동과 시간 사이의 관계들의 역전을 특징으로 하는 진화”론적 관점에서 바라본 들뢰즈(Gilles Deleuze)조차 “직접적인 시간-이미지에 대한 자신의 태세를 옹호하기 위해서 공간적인 성격을 띤 방법”을 고려하였다는 것은 분명 시사점을 제공한다. Suzanne Hême de Lacotte(지), 이지영(역), 『들뢰즈: 철학과 영화』, 열화당, 2004, 23~24쪽.
- 2) 그래서 근대적 도시 공간의 발생과 대중의 시각 경험, 그리고 ‘기술복제 시대’의 대표적 예술 양식인 영화의 상호 연관성에 대한 벤야민(Walter Benjamin)의 통찰은 여전히 유효하게 수용되는 경우가 많다. 근대, 도시, 영화, 예술에 관한 그의 논의에 대해서는 노명우 외, 『발터 벤야민: 모더니티와 도시』, 라움, 2010 및 ‘4장 기계복제 시대의 예술작품(1936)’, 이윤영(편역), 『사유 속의 영화』, 문학과지성사, 2011 참조.
- 3) 1950년대 이후를 대상으로 한 논문을 예로 들면, 대체로 다음과 같은 것들이 있었다. 강성률, 「1950년대 후반 한국영화 속 도시의 문화적 풍경과 젠더」, 『도시연구』 7, 2012; 김재희, 「1950년대말~60년대 한국영화에 나타난 도시성과 근대성 연구」, 『대중서사연구』 11, 2004; 김훈순, 「1960년대 한국영화의 내러티브에 나타난 근대적 욕망과 도시 공간」, 『기호학연구』 25, 2009; 문근중, 「1950~80년대 한국영화에 드러난 여성주거공간으로서의 아파트 연구」, 『디자인융복합연구』 14: 4, 2015; 서영애·조경진, 「영화 배경으로서의 도시 공간의 특징과 의미 해석: 1960년 이후의 한국 영화를 중심으로」, 『한국조경학회지』 34: 1, 2006 등.
- 4) 일제강점기 ‘경성부(京城府)’로 불리던 ‘서울시’의 명칭이 공식화된 것은 해방 1주년을 맞이한 시점의 일이었지만, 김제정에 따르면 해방 직후부터 “일반 시민들은 물론 관청에서도 ‘서울시’, 漢城市, ‘京城府’라는 명칭”이 혼용되고 있었다. 김제정, 「해방 직후 수도 명칭의 결정과 1950년대 개정 논의」, 『서울학연구』 56, 서울시립대학교 서울학연구소, 2014, 86쪽; 본고에서는 표식의 일관성을 유지하기 위해 특별한 경우를 제외하곤 ‘서울’로 통칭하려 한다.
- 5) 한국사학에서 해방기는 ‘해방 3년사’, ‘해방 5년사’, ‘해방 8년사’라는 틀에 따라 그 시간적 범주를 달리한다. 본고에서는 영화 제작 경향이 일련의 특징을 보이면서 그것이 당대의 역사적 배경과 관계를 지니는, 해방 5년사의 범위인 1945년부터 1950년까지를 주요 대상 시기로 상정한다.

있음에도 불구하고,⁶⁾ 영화사적 관점을 견지한 채 이러한 문제에 집중한 연구 사례는 찾아보기 쉽지 않다.⁷⁾

본고에서는 해방기 한국영화 속 서울의 공간 재현의 양상을, 영화 양식의 주조를 이루는 극영화 텍스트를 통해 탐색한다. 즉, ‘해방 5년사’의 기점인 광복일로부터 6.25전쟁 이전까지 제작·개봉된 작품들 가운데, 현존하는 극영화를 분석과 해석의 중추적 대상으로 삼고자 한다.⁸⁾ 그런데 해당 극영화는 영웅적 인물형을 내세우며 항일-독립 서사를 다룬 역사물, 당대 현실에 대한 비판과 미래를 향한 긍정적 시선을 반영한 계몽적 성격의 극영화, 통속 멜로드라마를 비롯한 여타 극영화 등 크게 세 가지 종류가 주류를 이루었던 바, 이는 50여 편에 불과한 동시기 한국 극영화 전체의 제작 경향과도 궤를 같이한다. 본 연구자 역시 이와 같은 장르적 틀을 수용하여, 각 부류의 대표적 영화 텍스트에서 서울이 어떠한 방식으로 설정 및 구현되고 어떻게 의미화되는지에 논의의 초점을 맞출 것이다.

이를 위해 선행연구와 문헌자료를 참조함으로써 해방기 한국 극영화의 장르적 특성과 시대적 환경을 들여다보는 한편, 현존 작품 속 서사 구조, 공간적 배경 및 등장 인물, 주요 사건의 구성을 비롯하여 로케이션 및 미장센, 카메라 기법과 화면 배열 방식 등을 아우르며 영상 텍스트의 내용적, 형식적, 주제적 측면을 종합적으로 살펴보려 한다.

II. 사료적 장소의 등장과 사실적/허구적 생활상의 배치

해방기 한국영화의 제작 경향을 선도한 작품(군)은 역사적 인물의 항일 활동이나 독립 운동을 다룬 영화들이었다. 해방 후 최초의 극영화 개봉작인 〈의사 안중근〉(이규영-계몽구락부, 1946.3)을 필두로 〈불멸의

6) 일례로, 2015년 11월 한양대학교 현대영화연구소에서 발간된 『현대영화연구』 22호에는 해방기 한국영화(사)와 관련된 다양한 주제의 연구 성과물 7편이 ‘특집논문’으로 게재되기도 하였다. 여기에 실린 논문의 저자와 제목을 소개하면 다음과 같다. 정영권, 「북한의 소련영화 수용과 영향 1945~1953」; 유우, 「해방기 한중영화 교류 연구」; 전지니, 「권총과 제복의 남성 판타지, 해방기 ‘경찰영화’ 연구: 〈수우〉, 〈밤의 태양〉, 〈여명〉(1948)」; 이효인, 「해방기 〈봉화 烽火〉(1946)와 〈이재수의 난〉(1999) 비교 연구」; 한상인, 「다큐멘터리 〈민족의 절규〉 연구」; 심혜경, 「해방 조선에서 할리우드 전기 영화의 수용」; 한영현, 「해방과 민족지(民族知)로서의 영화」; 남기웅, 「민족과 계급 사이의 영화비평, 그리고 아메리카니즘: 해방기 영화비평 연구」.

7) 시기적으로 해방기와 인접한 일제강점기만 하더라도, 1930~40년대를 중심으로 극영화 속 도시 혹은 경성의 이미지나 표상 등에 주목한 선행연구들이 여럿 눈에 띈다. 문근중·이정원, 「일제강점기 한국영화를 통해 본 도시 경성의 이미지 연구」, 『디자인융복합연구』 13: 2, 2014; 정민아, 「식민지 조선의 도시적 삶과 〈청춘의 십자로〉(1934)」, 『현대영화연구』 7, 2009; 함춘범, 「1940년대 식민지 조선의 국책 극영화 속 ‘경성’: 〈지원봉〉(1941)과 〈조선해협〉(1943)을 중심으로」, 『도시인문학연구』 8: 1, 2016 등.

8) 해방기 극영화 중에 현존 작품은 〈자유만세〉(최인규-고려영화사, 1946.10), 〈검사와 여선생〉(윤대룡-김영순프로덕션, 1948.6), 〈독립전야〉(최인규-고려영화사, 번사 녹음, 1948.8), 〈해연: 일명 ‘갈매기’〉(이규환-이철혁프로덕션, 1948.11), 〈춘색시: 일명 ‘머느리의 설움’〉(장황연-정운룡프로덕션, 1949.8), 〈마음의 고향〉(윤용규 감독-동서영화사, 1949), 〈안장남 비행사〉(노필-독립영화사, 1949.9) 등 총 7편이다. 이들 영상 텍스트는 모두 흑백영화이다. 아울러, 〈검사와 여선생〉는 무성영화로 만들어졌지만 번사 신출의 설명이 붙어 있고, 〈춘색시〉는 발성영화이나 사운드 필름이 소실되었으며, 〈독립전야〉는 애초에 번사 연행 방식으로 녹음된 작품이었다. 나머지는 일반적인 발성영화이다. 한편, 〈안장남 비행사〉의 경우 필름 일부만이 발굴된 상태이다.

밀사》(김영순·서정규-신한영화사, 1947.4), 〈의사 윤봉길〉(윤봉춘-계몽영화협회, 1947.7), 〈죄 없는 죄인〉(최인규-고려영화사, 1948.1), 〈유관순〉(윤봉춘-계몽영화협회, 1948.4), 〈안창남 비행사〉(노필-독립영화사, 1949.9) 등 일련의 '전기영화(傳記映畫)'가 꾸준히 만들어졌다.

안중근(1879~1910), 이준(1859~1907), 윤봉길(1908~1932), 주기철(1897~1944), 유관순(1902~1920), 안창남(1900~1930) 등 역사적 실존 인물을 형상화한 만큼, 이들 영화는 구한말에서 일제말기에 이르는 시간대 중 주인공의 활약상이 집중화된 시기를 주요 시간적 배경으로 두었다. 공간적 배경 역시 각 인물의 업적이 구현됨에 따라 상정되었을 터, 기본적으로는 역사적 사실에 기반한 구성이라 할 만하다.

가령 시나리오 자료가 현존하는 〈유관순〉의 경우, 3.1운동이 일어난 1919년 3월 1일부터 유관순이 세상을 떠나는 1920년 9월 28일까지의 일들이 138개의 신(scene)에 담겨 있다. 서사를 이루는 주요 행위가 유관순의 만세운동 주도과 체포 뒤의 항거로 집중되어 있는 바, 영화 속 공간 또한 그녀의 고향이자 만세운동이 벌어진 천안 지역을 위주로 등장한다.

하지만 그 비중과 위상이 고정적이거나 절대적이지만은 않다. 영화의 초반부를 차지하는 1번부터 22번째 신까지의 공간과 후반부를 장식하는 112번부터 138번째 신까지의 공간은 '서울(경성)'로 제시되어 있는 것이다.⁹⁾ 자연스레 그 이유는 일반적인 전기영화에 요구되는 역사적 사실성의 차원에서 생각해볼 만하다. 영화 전반부의 주요 공간이 3.1운동의 중심지였던 서울 시내 곳곳으로, 후반부의 주요 공간이 유관순이 투옥된 서대문형무소로 설정되었음은 시대적 고증을 위한 전략적 선택의 결과라 할 수 있다.

그런데 후자가 유관순의 생활상이 묻어낸 역사적 인물의 사적(私的) 영역을 핵심으로 하는 곳이라면, 전자는 역사에 기록된 3.1운동이라는 공적(公的) 사건을 아우르는 곳이라는 점에서 차이를 보인다. 즉 영화 후반부의 현재적 공간이 유관순이 투옥된 서대문형무소만으로 국한되어 있는 반면, 영화의 전반부는 3.1운동의 중심지였던 서울 각지가 (유관순이 등장하지 않은 채) 화면에 나오는 가운데 그녀의 모교인 이화학당을 포함한다.

이러한 면에서, 〈유관순〉에 나오는 서울은 3.1운동의 발기와 유관순의 순국이라는 거시적, 미시적 차원의 역사적 사실에 구체성을 제공하고 여기에 특정한 의미를 부여하는 기능을 담당한다고 볼 수 있다. 이와 같은 역사화의 과정에서 조선시대부터 오랜 수도이자 한반도의 정치, 경제, 사회, 문화적 중심지로 자리해 온 서울에 독립 운동의 상징적 공간으로서의 의미가 덧붙여짐은 물론이다.

1946년 10월 22일 국제극장에서 개봉되어 흥행과 비평 양면에서 커다란 반향을 일으킨 〈자유만세〉(최인규-고려영화사, 1946.10)에서 역시 유사한 양상이 발견된다. 여기서도 서울이 주인공을 비롯한 독립투사들의 활동 지역으로 나오는 것이다. 그러나 한편으로, 이 작품의 경우 공간적 배경 설정 및 재현 방식에 있어 동시기의 전기영화들과는 구별되는 특성을 비추기도 한다.

우선, 영화 속 대부분의 공간적 배경이 서울(근방)로 설정되어 있다. 이는 〈자유만세〉가 역사적 실존 인물을 대상화한 전기영화와는 달리, 해방 직전 서울에서 항일 무장투쟁을 벌인 '최한중'이라는 가상의 인물을

9) 영화진흥공사(편), 『한국 시나리오 선집 1: 초창기~1955년』, 집문당, 1996, 311~340쪽 참조.

주인공으로 삼고 있다는 데로부터 연유한다.

현존하는 영상 자료를 통해 확인 가능한 영화의 전체적인 이야기 줄거리는 다음과 같다. 1945년 8월 경성의 교도소에서 독립운동가 최한중(전창근 분)이 동료와 함께 탈옥한다. 그 동료는 일본 경찰의 총에 맞아 죽고 최한중은 도망간다. 이어 최한중은 무장 봉기를 준비하기 위해 다이너마이트를 준비하던 박(김승호 분)을 구하고, 일본군의 추격을 피해 우연히 미향(유계선 분)의 집에 숨는다. 조선인으로서 경찰부 사찰 주임이자 최한중을 배반하여 그를 감옥에 갇히도록 한 남부(독은기 분)의 정부인 미향은, 최한중을 숨겨 준 뒤 그에게 매료된다. 한편, 최한중은 동지의 소개로 대학병원 간호사 혜자(황려희 분)의 집에 머문다. 혜자 역시 최한중을 흠모한다. 어느 날, 미향이 한중이 있는 지하 조직을 찾아 정보와 자금을 전해준다. 그런데 헌병들이 그녀를 미행하여, 조직의 아지트에서 총격전이 벌어진다. 그 과정에서 미향은 죽고 한중은 부상을 당해 혜자가 근무하는 병원으로 이송된다. 박은 혜자에게 최한중을 탈출시켜 줄 것을 부탁한다. 이에 혜자는 한중을 감시하던 헌병을 마취시키고 최한중은 탈출을 강행한다.

주지하다시피 일제강점기 항일 무장 독립 운동의 중심지는 만주와 연해주 지방이었다. 특히 전시동원 체제와 민족말살 정책이 최고조에 달하였던 일제말기에 이르러서는 조선 내에서의 반식민적 활동은 물론 민족주의 및 사회주의 운동마저 극도로 침체되거나 친일 성향으로 전도되는 경향을 띠게 되었다. 이러한 와중에 제2차 세계대전의 결과에 따라 식민지 조선에 ‘광복’이 찾아왔던 바, 한반도의 해방은 곧 미·소 두 강대국에 의한 신탁통치와 남북분단으로 이어지고 말았다.

진정한 ‘독립’이 요원하던 이때 한민족의 입장에서 내세워야 할 부분은 무엇이이었을까. 바로, 조국 해방의 과정에 자신들의 노력과 희생이 있었으며 그것이 성취되는 데 자신들의 역할과 기여가 작용하였음을 강조하는 일이었을 것이다. 이는 해방 정국에서 헤게모니를 장악하려는 집단들의 정치적 욕망과도, 그 영향 하에 놓인 동시기 민중들의 사회적 욕구와도 맞물려 있던 문제였다.¹⁰⁾

당대 최고의 파급력을 지니던 대중 영상 매체인 영화 분야에도 이와 같은 ‘시대적 과제’가 반영될 기운이 일었음은 당연하다. 예를 들면, 1946년 8월 12일 김원봉 장군이 환국 시에 참여와 공개하려 한 기록영화 〈조선의용대〉(중국전영제작소 제작)의 검열이 신청되기도 하였다. 그러나 8월 29일 이 영화는 미군정의 검열 당국에 의해 상영금지 처분을 당하였다. 이는 냉전구도의 구축에 따른 동아시아에서의 미국의 반공정책에 기인한 조치였다고 할 수 있는데, 이미 동년 3월부터 남한에서는 미군정에 의해 소련영화가 상영 금지에 처해진 상태였기 때문이다.¹¹⁾ 1948년 1월에는 ‘백야 김좌진 장군 제작위원회’까지 결성되어 최영수 각본, 안중

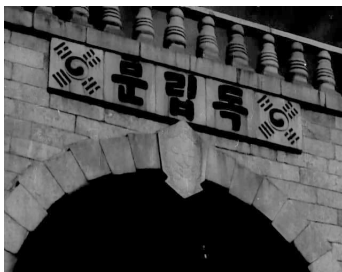
10) 이와 관련하여 이하나는, 해방기 5년 동안 제작·개봉된 한국영화 중 ‘역사물’이 약 15%를 차지하게 된 배경에 “역사를 전유함으로써 정통성을 입증하고 국민 통합을 이루고자”한 권력층의 욕망과 “민족의 역사를 기억해냄으로써 자긍심을 회복해 자기 정체성을 찾”으려 한 민중의 욕구가 있었음을 지적한다. 이하나, 『대한민국, 재건의 시대(1948~1968)』, 푸른역사, 2013, 108~109쪽; 한편으로, 이는 당시 영화 담론과도 상통하는 바가 있다. “민족정치에 이 영화가 병행해야 된다”(안석주, 「영화는 민족과 함께 4」, 『중앙신문』 1946년 1월 24일자)과 주장한 우익 진영의 안석영(안석주)이나 “민주주의적 민족영화 수립”(추민, 「영화운동의 노선 2」, 『중앙신문』 1946년 2월 26일자)을 제창한 좌익 진영의 추민의 경우를 볼 때, 해방 직후부터 영화계의 화두는 ‘민족(국가)’이었음이 확인된다.

11) 1946년 3월 7일 소련영화 〈일본항복조인식〉, 〈승리의 관병식〉, 〈원나 진주〉 등이 상영 중지를 당하였고, 3월 9일에는 소련영화의 상영이 전면 금지되었으며, 11일에는 실제로 제임극장에서 상영되던 필름이 압수되기에 이르렀다. 「소련영화 상영금지는 외무과 허가 없는 새문: 러취 장관 연명」, 『서울신문』 1946년 3월 13일자.

화 연출로 김좌진 장군을 다룬 영화가 기획되기도 하였으나, 제작·완성으로 이어지지는 못하였다.¹²⁾

이러한 상황 하에 〈자유만세〉는 식민지 조선에서 무장 폭동을 일으켜 일본의 패망을 앞당기고 민족 독립의 기틀을 마련하기 위해 전력을 다하는 가상의 인물을 영웅화함으로써, 조국 광복에 대한 민족적 자부심을 환기시켰다. 그런데 해방기 좌우 진영 간 헤게모니 각축장이 된 대표적 장소는 서울이었던 바, 실제로는 민족적 영웅의 활동이 행해지기 힘들었던 서울이라는 공간이 영화 속에서는 항일-독립 운동이 펼쳐지고 조국 해방이 실현되는 곳으로 설정되었다고 볼 수 있다.

그러면서, 이 작품은 서울의 재현 방식에 있어서도 여러 측면에 걸쳐 특징적인 양상을 보인다. 먼저, 〈자유만세〉에서 서울은 독립과 해방의 상징 공간으로서의 표지를 직간접적으로 드러낸다. 영화는 주인공 최한중이 동지 한 사람과 함께 산 속에서 일본 경찰들의 추적을 뒤로 한 채 내달리는 장면으로부터 시작된다. 그런데 가장 첫 부분을 장식하는 화면은 ‘독립문’ 전경이다. 독립문 장면이 나오고 일경의 목소리와 총소리를 뒤로 한 채 성벽으로 도망치는 두 인물의 모습이 이어지는 것이다(〈그림 1〉). 이렇게 볼 때, 첫 화면의 독립문 신은 해당 시퀀스의 플롯과는 연결성을 지니지 않은 인서트 장면이라 할 수 있다. 물론, 시나리오 상에 탈출 사건이 벌어진 곳이 서대문 형무소 근처로 나와 있는 바, 그들은 서대문 형무소를 탈출한 것이고 따라서 근처의 독립문 장면은 영화의 공간적 배경을 가리키는 기능을 수행한다고도 볼 수 있다. 하지만 실제로 필름 상에는 그러한 연관성이 표시되어 있지 않다. 중요한 사실은, 그럼에도 관객들이 이렇게 구성된 첫 장면을 이상하게 받아들이는 여지가 크지 않았을 것이라는 점이다. 독립문은 한민족 및 한국의 독립에 대한 의지와 염원을 상징하는 서울의 대표적인 건축물이고, 따라서 설사 스토리 상의 공간적 배경이 아니더라도 이른바 ‘광복영화’의 대표작인 이 작품의 첫 장면에 그것이 등장하는 데에는 커다란 무리가 없었을 터이기 때문이다.



〈1-1〉 독립문 인서트



〈1-2〉 자막의 삽입



〈1-3〉 최한중과 동지의 모습

〈그림 1〉 〈자유만세〉의 오프닝 시퀀스

다음으로, 서울의 표상은 주로 공간의 분화 및 공간 간의 대비를 통해 강조된다. 영화 속 서울은 ① 최한중과 같은 독립운동가가 활동하는 공간, ② 일본 헌병과 경찰, 또는 남부와 같은 친일파가 확보하는 공간, ③ 조선인이 거주하거나 생활하는 공간, ④ 일반 시민이 이동하는 공간 등으로 나뉘어져 있다. ①은 독립운동가

12) 함춘범, 「역사적 실존 인물을 다룬 해방기 한국영화 연구」, 『아세아연구』 58: 2, 고려대학교 아세아문제연구소, 2015, 22쪽 참조.

들이 모여 토론을 벌이는 북악산, 독립 운동의 아지트 등이고 ②는 경찰서나 헌병부대 등이며 ③은 최한중이 몸을 찾아간 동지의 집과 혜자의 집, 그리고 그가 우연히 몸을 숨기는 미향의 집 등이다. 최한중의 동지의 집과 혜자의 집은 한옥이고 미향의 집은 아파트¹³⁾ 형태의 주거 공간이라는 점이 외관 상 차이를 보인다.¹⁴⁾ ④는 일본 헌병이나 경찰들과 최한중을 비롯한 독립운동가들이 추격전 혹은 육탄전을 벌이는 산길이나 주택가 등이다.

마지막으로, 〈자유만세〉에서는 서울의 공간적 성격이 구축됨에 있어 항일과 독립을 둘러싼 역사적 상(像)이 구현되는 데 그치지 않고 그 과정에서 일반 대중의 생활상을 통해 평화 시대에 대한 잠재적 이상이 반영되기도 하였다. 이는 영화 속 분위기 조성과 조율을 이루는데, 예를 들면 영화의 시간적 배경이 일제강점의 최말단기라는 점과는 어울리지 않게 화면 속에서는 혜자 모녀가 사는 집의 안락함, 성도들이 예배를 드리고 나오는 교회의 경건함, 간호사들이 공놀이를 즐기는 병원의 평온함 등이 묻어나고 있다(〈그림 2〉). 그 이면에는 분명 당대 관객들의 정서적 욕구가 관여되었을 터, 이러한 경향은 위 ①~④번의 공간을 통해서도 발견된다. 해방 직전이라는 시대적 여건 상 ①~④번 전부 혹은 적어도 ②번, ④번 공간의 주체가 되는 쪽은 일본 군경 또는 친일파임이 타당하나, 실제로는 ②번을 제외한 나머지 공간에서 그들의 모습은 마치 이방인이나 침입자처럼 비추어진다. 그럼으로써, 이들 공간에 대한 점유권과 지배력은 오히려 독립운동가를 비롯한 (선하고 정의로운) 조선인 쪽에 실려 있는 듯 보인다.¹⁵⁾



〈2-1〉 한중과 혜자(혜자의 집)



〈2-2〉 예배당을 나오는 혜자



〈2-3〉 병원 정원(혜자의 시선)

〈그림 2〉 〈자유만세〉에서의 비현실적 공간 설정의 예

- 13) 한국 최초의 아파트는 1930년 서울 충정로에 4층 건물로 일본인 도요타(豊田)에 의해 지어진 '유림(儒林)아파트'로 알려져 있다. 또 다른 설로는 화현동의 '미쿠니(三國)아파트'(1930)나 내자동의 '미쿠니아파트'(1935)가 있다. 박철수, 「해방 전후 우리나라 최초의 아파트에 관한 연구: 서울지역 7개 아파트에 대한 논란을 중심으로」, 『서울학연구』 34, 서울시립대학교 서울학연구소, 2009, 192~193쪽 참조; 한편, 〈자유만세〉에서 미향의 거주지가 정확히 서울의 어느 곳으로 설정되어 있는지, 실제로 촬영 장소는 어디인지에 대한 정확한 사항은 알기 어렵다. 다만, 친일 경찰의 정부로서 정숙하지 못한 여성으로 등장하는 미향의 거주라는 점에서, 반대의 이미지를 지니는 혜자의 한옥 집과 대비를 이루고 있다는 점은 관찰 가능하다.
- 14) 그리고 그 차이는 조선인인 미향이 최한중을 숨겨주고 그를 호모하기는 하나 결국 그녀로 인해 독립 운동의 본거지가 일본 헌병들에게 발각되고 미향은 죽음을 맞이한다는 서사로 이어진다.
- 15) 이순진은 조선인과 일본인 간 "선명한 선악의 대립구조"를 보이는 〈유관순〉과는 대조적으로 "〈자유만세〉에서 일본인은 인격화되지 않으며 따라서 일본인의 악행 또한 상세히 묘사되지 않는다"면서(이순진, 「식민지 경험과 해방직후의 영화 만들기: 최인규와 윤봉춘의 경우를 중심으로」, 『대중서사연구』 14, 대중서사학회, 2005, 128~129쪽) 이를 영화 속 '패배주의'의 성격과, 나아가 〈유관순〉의 감독 윤봉춘 및 〈자유만세〉의 감독 최인규의 '식민지 경험'과 연결시켜 해석한다. 이를 통해 영화 속 인물 설정(민족성)과 장소 배치(공간성)의 연관성을 가늠해 볼 수도 있을 것이다.

〈자유만세〉에 묻어나 있는 역사적 허구성에 대해, 당대 비평 중 일부는 “그것이 어떤 이념의 혁명 투사이나 하는 점이 불분명하며 또 그 투쟁방식이 8.15 전의 현실과는 너무나 동떨어”¹⁶⁾져 있음을 꼬집기도 한다. 물론 이러한 양상을 집약적으로 드러내는 작품 속 주인공 최한중의 “혈오 또는 냉소”적인 주장과 행동의 배후에는, 이순진이 설명하는 바대로 이 영화의 감독 최인규의 ‘친일전력’이나 대중 관객의 ‘패배주의’ 등이 복잡 미묘하게 얹혀 있었다고도 볼 수 있다.¹⁷⁾

그러나 오히려 후대에 와서는 이 영화에 “본격적인 최초의 항일영화”,¹⁸⁾ “광복 영화의 수작”¹⁹⁾ 등의 수식어가 붙여지기도 하였는데, “이 작품은 이 **겨레의 생생한 감격**을 담았다는 면에서 광복영화의 효시작이라고 하기에 부끄럽지 않다.”(강조-인용자)²⁰⁾라는 이영일의 설명을 통해 그 이유를 가늠해볼 수 있다.²¹⁾ 이는 영화의 내재적 시간대가 주로 과거 일제강점기로 설정되어 있다 할지라도 이를 재현하는 데 있어서는 해방기의 현재적 조건이 충분히 반영될 수 있다는 뜻으로 이해된다.

이와 같이, 해방기 한국에서는 역사적 인물의 항일-독립 투쟁기를 다룬 일련의 극영화가 유행을 이루며 만들어졌다. 이들 영화에서 서울(경성)은 조국의 독립과 민족의 해방을 담지하는 곳으로 그려졌는데, 특히 가상의 인물을 영웅화한 〈자유만세〉에서는 사료적 장소를 촬영한 여러 인서트 화면을 통해 서울이 내러티브 상의 주된 공간적 배경으로 설정되었다. 또한 공간 분화와 대비를 통해 서울에 대한 과거의 모습과 잠재적 이상이 혼재된 양상을 띠었다. 그리고 이는 이 작품이 항일과 독립에 관한 역사적 사실성뿐 아니라 허구성을 지닌다는 지점과 연결되어 특수성을 이루었다.

흥미로운 점은, 이러한 특징이 당대 전기영화와도 일부 공유되어 있었다는 사실이다. 예를 들면, 2년 후에 만들어진 〈유관순〉에서는 첫 장면이 독립문의 이미지와 배경설명 사운드가 결합을 이룬 채 배치되어 있다.²²⁾ 여기서 유관순을 비롯한 당시 전기영화들의 주인공으로 설정된 인물들 자체가 실은 “어수선한 해방 공간에서 민족의 우수성과 대동단결 및 독립국가수립의 정당성을 강조하기 위해 재소환된 존재들이었”음을 상기해볼 필요가 있다.²³⁾ 당시 (재)발굴된 민족적 영웅들에 관한 역사화의 과정에서 과장과 축소, 상대성과 허구성은 얼마든지 개입될 소지를 지닌 요소들이었을 것이기 때문이다.

16) 「신영화평 자유만세」, 『자유신문』 1946년 10월 25일자.

17) 이순진, 앞의 논문, 116~121쪽.

18) 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000, 91쪽.

19) 김종원·정중현, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001, 223쪽.

20) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 218쪽.

21) 물론, 김려실의 지적대로 〈자유만세〉에 대한 이러한 ‘정전(正典)화’의 경향은 한국 영화학계에서도 “탈식민주의, 탈민족주의, 포스트모더니즘 담론이 대두”된 2000년대 이후에는 “현대적 관점에서”의 “재해석”으로 변화를 보이게 되었다. 김려실, 「〈자유만세〉의 탈정전화화를 위한 시론(試論): 현존 시나리오와 영화의 차이를 중심으로」, 『한국문예비평연구』 28, 한국현대문예비평학회, 2009, 284~285쪽.

22) 이후 경복궁, 덕수궁 앞, 남대문, 파고다공원, 종로거리 등의 시각화를 통해 조선왕조의 몰락, 고종의 승하, 3.1운동의 발생 등의 역사적 사실을 차례로 제시한다. 영화진흥공사(편), 앞의 책, 314~315쪽 참조.

23) 함충범, 앞의 논문, 27쪽.

III. 상징물 활용과 전경화 방식을 통한 시대성과 지역성의 제시

1947년 이후, 해방을 맞이한 젊은이들의 모습을 통해 당대의 사회 현실과 민중의 희망을 담은 계몽적 성격의 극영화가 동시기 제작 경향 중 또 하나의 주류를 이루었다. 이들 작품은 다시 두 종류로 구분 가능한데, 첫 번째는 새 시대를 긍정적으로 맞이하거나 새로운 사회 건설에 투신하는 인물(들)을 대상화한 경우이고, 두 번째는 미래의 주역인 어린이를 위해 헌신하는 인물(들)을 형상화한 경우이다.

전자의 예로는 정용을 다녀온 한 청년이 서울에서 취업하지 못하다가 고향으로 돌아가 농촌진흥 사업에 매진한다는 내용의 〈해방된 내 고향〉(전창근-전창근프로덕션, 16mm-무성, 1947.5), 징병에서 풀려난 한 청년이 봉건적 잔재에 시달리던 고향에서 근대적 개혁 운동에 앞장선다는 내용의 〈새로운 맹서〉(신경균-보국문화회업주식회사, 1947.6), 그리고 후술할 〈독립전야〉(1948.8) 등이 있었다. 또한, 후자의 예로는 시골에서 만나 연인 관계가 된 어느 화가와 미망인이 ‘사랑의 교실’을 열어 마을 아이들을 훈육한다는 내용의 〈사랑의 교실〉(김성민-김성민프로덕션, 16mm, 1948.9), 젊은 두 남녀가 불쌍한 전쟁고아들을 모아 성심성의껏 돌본다는 내용의 〈대지의 아들〉(신경균-청구영화사, 16mm, 1949.6), 그리고 2015년 필름이 발굴·공개된 〈해연〉(1948.11) 등이 있었다.

물론, 이들 작품의 제작 배경에는 트루먼독트린(Truman Doctrine, 1947.3.12), 마셜플랜(Marshall Plan, 1947.6.7)의 공표 등을 통해 가시화된 미국의 대소봉쇄 정책 및 2차까지 이어진 미소공동위원회(1947.5.21)의 결렬이라는 동시기의 국제 정세와, 남한 최초의 입법 기구인 ‘남조선 과도입법의원’의 발족(1946.12.12), 중도좌익 성향 민족지도자인 여운형의 암살 사건 발생(1947.7.19), 좌익 진영에 대한 대대적인 검거의 개시(1947.8) 등 국내의 정치적 동향이 자리하였다.

주목되는 점은, 제헌국회 총선거의 실시(1948.5.10), 제헌헌법의 공포(7.17), 초대 대통령(이승만)과 부통령(이시영)의 선출(7.24) 등 일련의 역사적 사건들을 거쳐 1948년 8월 15일 남한 단독정부가 수립되는 시점을 기준으로 첫 번째 유형의 작품군과 두 번째 유형의 작품군의 제작 시기가 나뉘어져 있다는 사실이다.²⁴⁾ 이를 통해 위의 영화들이 특정한 시대적 배경 하에서 동시기 사회적 변화에 민감하게 반응하며 만들어졌음을 알 수 있다.

더불어, 두 작품군이 영화 속 공간적 배경 설정에 있어서도 특이성을 보인다는 부분 또한 괄목할 만하다. 첫 번째 유형에는 등장인물(들)이 해외에 있다가 조국으로 돌아온다는 것이 전제되어 있다. 두 번째 유형의 경우 주인공(들)의 주요 활동 무대가 서울이 아닌 지방으로 제시되어 있다.

영상 자료가 현존하는 〈해연〉을 통해 두 번째 경우를 우선적으로 살펴보자. 이 작품은 여주인공 윤정에

24) 대한민국 정부 수립 이후 극영화 제작 현장에서는 〈수우〉(안종화-건설영화사, 1948.5), 〈밤의 태양〉(박기채-대조영화사, 1948.7), 〈여명〉(안진상-건설영화사, 1949.3) 등 이른바 ‘경찰영화’의 유행이 〈전우〉(홍개명-미공보원, 1949.8), 〈성벽을 뚫고〉(한형모-김옥철프로덕션, 1949.10), 〈나라를 위하여〉(안종화-대조영화사, 1949.10) 등 ‘반공영화’의 유행으로 대체되는 현상이 일어나기도 하였다. 함충범, 「해방기 ‘경찰영화’의 등장 배경과 장르화 경향 고찰」, 『기억과전망』 33, 민주화운동기념사업회, 2015, 148쪽 참조.

(남미림 분)가 자신과의 결혼 준비를 명목으로 모리배 짓을 일삼는 연인 철수(박학 분)를 떠나 부산에 위치한 감화원의 교사 생활을 하며 주변 사람들을 변화시키는 과정을 담고 있다. 영화의 첫 화면은 그녀가 철수에게 결별을 통보하는 장면으로 시작되는데, 발화가 이루어지는 장소는 다른 아닌 서울의 관문이자 근대화의 상징물인 ‘서울역’ 광장이다.

그런데, 이들의 대화 장면에서 서울역의 이미지는 그리 호의적이지 못하다. 서울역 본관 건물이 부정적 인물인 철수의 후경을 채우면서, 역사적 체증을 암시하는 듯 보이기 때문이다(〈3-2〉). 이 화면에 대한 시선의 주체로 설정되어 있는 정애의 입장에서 철수는 시대적 사명 하에 “새 역사를 빛나게 해야 할 젊은이”임에도 불구하고 “건국에 협력은” 커녕 “타락”을 일삼고 있다. 정애가 곧 서울역을 통해 서울을 떠나 부산으로 향한다는 이야기 전개를 떠올리건대, 이를 통해 서울을 바라보는 정애(카메라-관객)의 시선이 매우 비판적이라는 점을 어렵잖게 인지할 수 있다. 이때 서울은 철수와 같은 젊은이에게 ‘타락’의 길을 제공하는 불온한 곳으로 전시되는 것이다(〈그림 3〉).



〈3-1〉 정애와 철수의 투 쇼트



〈3-2〉 서울역 본관을 배경에
둔 철수의 원 쇼트



〈3-3〉 서울역 건물 쪽 철수를
바라보는 정애의 원 쇼트

〈그림 3〉 〈해연〉 속 서울역 신의 화면 구성

서울의 부정적 의미는 감화원의 문제아 수길의 사연이 소개되는 장면을 통해서도 표출된다. 부유층 가정에서 지내다가 계모의 등장으로 집에서 나와 절도 행각을 벌이던 수길이 생활하던 서울이라는 공간은, 길으로는 세련되고 근대적인 모습을 뽐내고 있다. 정민아의 지적처럼 이러한 “서울 장면은 지방에서 주로 촬영된 영화의 전체적인 서정적인 톤과 대조되는, 유일하게 역동적인 장면”으로 등장하나, 동시에 “영화는 근대도시 서울과 감화원이 위치한 지방을 비교하며, 서울에서의 나쁜 행위가 지방에서 교화된다는 서사적 전개와 맞물”리기도 한다.²⁵⁾ 정애의 동생 정숙(조미령 분) 역시 계모의 억압에서 벗어나 언니가 있는 감화원을 찾아온다는 것까지 감안하면, 영화 속 서울에 대한 비판적 시선의 강도는 더욱 크게 감지된다.

그렇다고 〈해연〉 속 서울의 상(像)이 비판 일변도에만 머물러 있는 것은 아니다. 영화의 결말부를 들여다보자. 정애에게 서울로 돌아가자고 권하러 온 철수는 오히려 그녀에게 설득되어 현재의 삶을 청산하기 위해

25) 정민아, 「해방기 조선영화 〈해연(일명 갈매기)〉과 멜로드라마적 정치성」, 『한민족문화연구』 53, 한민족문화학회, 2016, 490쪽.

서울로 향한다. 정숙 역시 정애로부터 수길과의 미묘한 관계에 대해 충고를 들은 뒤 책임을 통감하고 철수를 따라 귀경길에 오른다. 수길의 경우 감화원에 남게 되지만 언젠가는 모범생이 되어 서울에서 공부하게 될 것이다.

서사의 끝자락에 이르러 서울이라는 공간에 긍정적 의미가 새겨지게 된 것인데, 이는 서울이 보유하고 있던 정치, 경제, 사회, 문화, 행정, 교육의 중심지이자 개혁과 변화의 발신지로서의 위상에 기인한다고 볼 수 있다.

그리고 이러한 양상은 새로운 시대를 맞이하는 인물(들)을 그린 첫 번째 유형의 작품에도 공유되어 있다. 〈독립전야〉의 경우를 예로 들어보자. 이 작품의 전체적인 이야기 줄거리를 소개하면 다음과 같다.

박옥란(김신재 분)은 송(최동산 분)과 함께, 부친을 죽인 전당포 주인 민가(민가, 황남 분)의 주변을 5년째 감시 중이다. 민가는 반지를 맡기러 온 선희(최지애 분)를 겁탈하려 하나, 청년 경일(최인규 분)이 선희를 구해준다. 둘은 근처 창고 안에 숨는다. 송은 선희와 경일을 결박하지만, 옥란은 둘을 놓아준 후 지켜본다. 선희는 민가의 딸로서 그가 쫓아낸 엄마를 따라 떠났다가 해방 후 돌아 왔고, 경일 또한 중국에 있다가 해방을 맞아 누나를 찾아 귀국한 것이었다. 둘의 이야기를 엿들던 옥란은 경일이 자신의 헤어진 남동생임을 알게 된다. 한편, 민가는 어느 젊은 여성에 이끌려 시계와 양담배 등 밀수품을 사고 돌아가다 불량배들에게 걸려 돈을 빼앗기고 칼에 찔린다. 그리고 (송과 함께) 그를 도와준 경일의 부축을 받아 창고 안으로 들어온다. 그곳에는 옥란, 송, 그리고 선희가 있다. 민가가 아버지라는 사실을 안 선희는 그를 보며 슬피 흐느낀다. 죽어 가던 민가는 옥란에게 그녀의 아버지를 죽인 것은 사고였다고 용서를 빌고, “우리나라의 정부가 서고 독립이 되는 날”이라며 “죽어도 기쁘고 영광스럽다”면서 남은 재산을 나라를 위해 써달라고 유언한 후 세상을 떠난다. 그 후, 네 명의 젊은이는 한강이 내려다보이는 산에 올라 새 희망을 품고 내려간다.

보이는 바대로, 마지막 장면을 제외한 이 작품의 주요 신(scene)은 전당포, 골목, 창고, 방, 거리 등으로 나오는데 이들 공간은 대개 특정 장소로 구체화되어 있지 않다. 이는 영화 전체의 양식적 특성과도 깊은 연관성을 지닌다. 이 작품은 사운드 필름을 사용하여 영상과 소리를 모두 담아내고 있지만, 영상은 세트 위 배우의 연기로, 소리는 변사의 육성을 통해 구현된다는 점에서 형식적 제약을 가진다.

이에, 〈독립전야〉는 주요 등장인물로 나오는 4인의 젊은 남녀와 부정한 기성세대를 대변하는 민가를 비롯하여 절도범, 강도, 치한, 밀수꾼, 노름꾼, 약물 중독자 등의 행위에 대한 대비를 통해 화면 배경 상의 단조로움을 완화시키고 영화의 주제를 강화한다. 영화의 주제는, 이 작품이 남한 단독정부 수립 시점인 1948년 8월에 나왔고 스토리 상의 시간적 배경도 정부 수립 전날 밤부터 당일 아침까지로 설정되었다는 점을 고려할 때 어렵잖게 도출된다. 대한민국 정부 수립을 계기로 사회악을 척결하고 현실의 혼란함을 극복하여 희망찬 새 사회를 일구자는 데 있는 것이다.

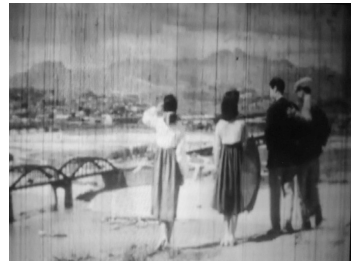
흥미로운 점은, 이러한 주제를 발산하는 과정에서 영화의 공간적 배경이 줄곧 특정화되지 않다가 마지막 장면에 이르러 ‘서울’이라는 지역으로 구체화된다는 부분이다. 한강 신에서 젊은 남녀 4인이 바라보는 곳이 강 건너 서울 권역으로 전경화(前景化·全景化)되어 있기 때문이다(〈그림 4〉).



〈4-1〉 경일 앞에서 선회를 부둥키고 죽음을 맞이하는 민가



〈4-2〉 산에 오른 4인의 젊은이들



〈4-3〉 서울 쪽을 바라보는 젊은이들

〈그림 4〉 〈독립전야〉 속 마지막 부분의 장면 연결

이에 대해 한영현은, 이러한 설정이 “상당히 이분법적”이라면서 “정부 수립 전날 밤의 배경이 되는 서울의 한 허름한 창고는 독립 전 사회상의 압축된 공간이라고 할 수 있는데, 이 폐쇄적이고 음침한 창고는 영화의 마지막 장면에서 확 트인 야외로 변경되면서 정부 수립 전후의 상황을 극단적으로 가른다.”라고 주장한다.²⁶⁾ 일견 타당한 설명으로 보이며, 영화에서 서울이라는 장소가 공식적으로는 대체로 균질적 성격을 띤 채 통시적으로는 이분화된 것으로 제시되고 있다는 점을 덧붙일 수 있겠다. 또 하나, 영화 속 젊은이들이 위기를 극복하고 갈등을 해소한 뒤 서울을 바라보고 이때 비로소 영화의 공간적 배경이 공개된다는 사실로부터, 이 작품에서 부여된 서울의 의미가 부정적인 것에서 긍정적인 것으로, 비판적인 면에서 희망적인 면으로 전도되는 구조를 띤다는 점 또한 주목된다.²⁷⁾ 동시에 영화는 필름 밖으로부터 기입된 변사의 “교조적인 목소리”²⁸⁾와 “불균질한 결말이 보이는 과도한 희망의 제스처”²⁹⁾를 동시에 노출시키면서 한계를 보이기도 한다.

물론, 당대의 현실과 희망을 반영한 해방기 극영화가 모두 이와 같은 성격을 품었던 것은 아니다. 자료의 부족으로 정확한 내용을 파악할 수는 없으나 2차 자료 등을 통해 전해지는 이야기 줄거리 상, 〈해방된 내고향〉에서 주인공은 서울에서 취직을 하지 못한 채 고향으로 돌아가 농촌진흥 사업에 투신한다. 다분히 시대적 환경이 반영된 이야기 설정이라 할 만하다.³⁰⁾

그러나 여기서도 서울에 대한 시선이 비판적이라고만은 말하기 어려울 듯하다. 작품 속 주인공이 주어진

26) 한영현, 『해방과 영화 그리고 신생 대한민국의 초상: 영화 〈독립전야〉와 〈무궁화동산〉을 중심으로』, 『대중서사연구』 26, 대중서사학회, 2011, 302쪽.

27) 영화 속 인물 설정과 연결시켜 보자면, 민가를 비롯한 ‘기성세대(구세대)’는 부정적이고 비판적인 공간에서 벗어나지 못하는 반면, 옥란, 송, 선희, 경일 등 ‘젊은 세대(신세대)’는 긍정적이고 희망적인 공간으로 이동하게 됨을 알 수 있다.

28) 한영현, 앞의 논문, 304쪽.

29) 이순진, 앞의 논문, 124쪽.

30) 일자리 부족 문제와 더불어 당시 서울에서는 주택 부족 문제가 심각히 대두되었는데, 특히 “남한의 인구가 급격히 증가하고 이로 인한 주택공급 부족문제가 가장 심화”된 1946~47년에는 이러한 문제를 다룬 소설 작품들이 “대거 등장”하기도 하였다. 이민영, 『해방기 소설에 나타난 ‘국가-집’ 표상 연구: 김동리, 김동인, 엄홍섭을 소설을 중심으로』, 『현대소설연구』 49, 한국현대소설학회, 2012, 244쪽; 실제로, 해방기 5년간 남한에 유입된 인구 중 32.9%가 서울 지역으로 전입되었으며, 이 가운데 35.2%는 중국, 11%는 일본으로부터 돌아온 사람들이었다. 가장 많은 46%의 사람들은 북한에서 월남한 이들이었다. 이연식, 『해방 직후 서울지역의 주택부족문제 연구: 유입인구의 증가와 관련하여(1945~1948)』, 『서울학연구』 16, 서울시립대학교 서울학연구소, 2001, 221쪽 〈표 6〉 참조.

현실을 극복하고 새 시대의 성공적인 주역으로 성장하는 순간, <해연>이나 <독립전야>에서처럼 서울의 이미지는 전복되거나 본래의 모습으로 돌아갈 것이기에 그러하다. 아니면, 나라를 잃고 해외에서 떠돌던 그가 해방을 맞이하여 귀환하는 과정에서, 적어도 서울은 되찾은 조국 또는 새로운 시대에 대한 비전을 제공하며 그에게 상실된 바 있는 민족성을 환기시키는 관문으로서의 역할을 담당하였을 것이기 때문이다.³¹⁾

IV. 중심부의 표상, 근대적 가치와 가부장적 질서의 혼재

1945년부터 1950년까지 만들어진 극영화 가운데, 『한국영화총서』(한국영화진흥조합 편, 1972, 경성홍산)와 한국영상자료원(www.kmdb.or.kr) 데이터베이스 상에 올라 있는 동시기 한국 극영화 편수는 48~51편 정도이다. 그리고 이 중 약 40%를 차지하는 20여 편의 작품은 일반적인 대중 극영화의 성격을 띠는 것으로 파악된다. 이들 영화는 주로 1947년 이후 제작·개봉되었다. 연도별 제작 편수는 1947년 3편, 1948년 6편, 1949년 11~12편 가량이다. 시간이 갈수록 많은 수가 만들어졌고 전체 편수 가운데 차지하는 비율도 높아졌음을 알 수 있다.³²⁾

영화의 소재나 주제, 시대 배경 등을 기준으로 대강의 종류를 나누어보자. 가장 일반적 장르인 멜로물에 속하는 작품들이 있고, 이는 다시 남녀 간의 애정을 다룬 것들³³⁾과 가족 간의 정이나 타인과의 인간애를 다룬 것들³⁴⁾로 세분화된다. 사극으로 분류할 수 있는 작품들도 존재한다.³⁵⁾ 또한 인간 군상이나 세상의 이치를 특유의 미적 감각으로 영상화한 영화들도 눈에 띈다.³⁶⁾ 아울러 다양한 장르적, 기술적 시도를 선보인 사례들도 시야에 들어온다.³⁷⁾

31) 그 배후에는 미국의 원조 경제, 해외 동포들의 귀환 등이 맞물리며 한국의 '근대적 도시 발달'이 더욱 본격화된 해방 이후의 상황이 자리하였다고 볼 수 있다. 그래서 농촌을 과거의 이미지와, 도시를 미래의 이미지와 연결시킨 레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)의 말을 인용하며 당시 서울을 비롯한 도시와 농촌이 실생활뿐 아니라 이미지에 있어서도 커다란 격차를 보였음을 강조한 최병두의 설명이 의미심장하다. 최병두, 『근대적 공간의 한계』, 삼인, 2001, 81~82쪽 참조.

32) “해방후 우후죽순과 같이 생겨난 남한에서의 영화회사”의 수치를 통해 감지되듯, 여기에는 동시기 영화 산업 상황이 결부되어 있기도 하였다. 『영화회사는 남립상대: 남한에만 무려 40여』, 『경향신문』 1948년 10월 26일자.

33) <그들의 행복>(이규환-이규환프로덕션, 1947.12), <그 얼굴>(전창근-전창근프로덕션, 16mm-무성, 1948.3), <여인>(전창근-전창근프로덕션, 무성, 1948.3), <푸른 언덕>(유동일-새한영화사, 16mm-발성, 1948.8), <대도시>(이진-한성영화사, 16mm-무성, 1948.11), <풍랑>(우현-우현프로덕션, 16mm-발성, 1949.7), <춘색시>, <여인애사>(신경균-청구영화사, 16mm-발성, 1950.1) 등이 여기에 속한다.

34) <검사와 여선생>, <여성일기>(홍성기-전위영화사, 16mm-발성, 1949.4), <돌아온 어머니>(이규환-이계하프로덕션, 16mm-발성, 1949.11), <목동과 금시계>(1949) 등이 있다. 한국영화진흥조합(편), 『한국영화총서』, 경성홍산, 1972, 289쪽 참조.

35) <목단동기>(김소동-조선영화과학연구소, 16mm-발성, 1947.6), <그들의 가는 길>(임운학-태양영화사, 16mm-무성, 1947.9), <홍차기의 일생>(임운학-태양영화사, 16mm-무성, 1948.4), <지성탐>(김정환-향원원, 16mm-무성, 1948.6), <고구려의 혼>(임운학-태양영화사, 16mm-발성, 1949.4), <홍부와 놀부>(이경선-금강영화사, 16mm-발성, 1950.5) 등이 여기에 속한다.

36) <마음의 고향>(윤용규-동서영화사, 35mm-발성, 1949.2), <파시>(최인규-고려영화사, 16mm, 1949.11) 등이 있다.

37) <목단동기>는 호러 장르의 일면을 보였고 <푸른 언덕>은 한국 최초의 뮤지컬 영화로 만들어졌다. <여성일기>의 경우 한국 최초의 컬러 극영화로 자리한다.

주목되는 부분은 이들 작품에서도 당시의 시대지형이나 정치의식, 민족정신 또는 역사관과 연관되는 지점이 발견된다는 사실이다. 그동안 ‘대중적 상업영화’ 또는 ‘예술적 문예영화’ 등으로 단순히 비추어져 연구의 외곽에 머물러 있던 이들 영화는, 보다 다각적인 차원에서 새롭게 조명될 필요성을 지닌다.

작품들의 소재 및 주제, 내용과 형식이 이전까지의 시기에 비해 다양한 만큼, 각 영화의 주요 공간적 배경 또한 비교적 넓은 스펙트럼을 나타낸다. 영화 속 공간에 대한 설정 및 재현 양상 역시 그러할 것이나, 당시 적지 않은 작품에서 서울이 그 모습을 드러내고 있었다는 점도 염두에 둘 필요가 있다. 이 가운데 가장 대중적인 장르 유형 중 하나인 (여성 취향의) 통속 멜로드라마의 양식을 취하면서 영상 자료가 남아 있는 〈검사와 여선생〉을 통해 확인해보도록 하자.

이 작품은 1939년 공연된 동명의 연극의 희곡을 원작으로 두고 있다. 원작자는 김춘광이다.³⁸⁾ 제목이 드러내는 바처럼, 이 작품은 어느 검사와 그의 어린 시절 여교사에 관한 이야기를 다룬다.

노약한 할머니와 단둘이 살면서 상급 학교 진학을 위해 신문 배달 일을 하는 소년 민창선(정웅 분)에게 그의 담임인 여선생(이영애 분)은 물심양면으로 도움을 주며 용기를 북돋는다. 그러던 중 여선생이 다른 학교 정근을 가게 된다. 10년 후, 어느 날 여선생은 출장을 떠난 남편을 배웅하고 돌아오던 길에 우연히 ‘애순’ 및 그 아이의 부친인 탈옥수(이엽동 분)와 마주친다. 그리고 탈옥수를 설득하여 자수하도록 하고, 애순은 집에서 데리고 산다. 하지만 출장에서 돌아온 여선생의 남편은 그녀와 탈옥수의 관계를 의심하여 화를 못 이기고 부엌에서 식칼을 들고 나오다 문지방에 걸려 엎어지는 바람에 찢려 숨지고 만다. 이에 여선생은 살인 혐의로 경찰에 연행된다. 그런데 법원에서 사건에 대한 공판이 진행되는 날, 검찰 측의 민 검사는 자신을 피고의 제자라고 밝히며 과거 여선생이 자신에게 베푼 선행을 공개한다. 이어 사건의 전말이 공개되고, 결국 판사가 무죄를 선고함으로써 여선생은 누명을 벗게 되어 풀려난다.

이 작품은 40여분 정도에 지나지 않는 필름 영상의 물리적 시간에 비해 그 속에 담겨진 세세한 이야기 거리가 매우 풍부한 편이다. 이는, 무성영화 필름에 번사의 목소리로 설명과 연기가 행해지는 방식의 내러티브 구성에 따른 결과로도 볼 수 있다.³⁹⁾ 영화 플롯에 배치된 학교 운동장, 야외 스케이트장, 서울 시내 곳곳 등의 인서트 장면이나 돌아가는 지구본, 시계, 마차바퀴로 10년이라는 세월의 경과를 묘사한 사례 등을 보건대, 이 작품의 영상 표현 기법 자체가 그만큼 ‘설명적’이기도 하다.

그 이유는 우선 이 영화가 상업성과 대중성을 겸비한 신파적 멜로드라마이기 때문이다. 비록 남녀 간의 사랑을 다루지는 않지만, 〈검사와 여선생〉에는 관객의 눈물샘을 자극하는 애달프고 안타까운 사연들과 감정의 과잉을 유도하는 자극성 짙은 시청각적 장치들이 혼합되어 있다. 그렇기에 영화는 (여느 신파 멜로물들처럼) 서사적인 측면에서 우연과 과장을 노출시키고 만다. 주요 인물 간의 우연적 만남이 잦다는 점,⁴⁰⁾ 핵심적

38) 김춘광의 본명은 ‘김조성’으로, 무성영화 초기 유명 번사 겸 배우로 활동한 바 있다. 해방 후에는 최초의 극영화인 〈의사 안중근〉의 연극 버전인 〈안중근 사기〉와 영화로도 만들어진 〈어머니와 아들〉, 〈춘색시〉 등의 희곡을 쓰기도 하였다.

39) 현재 한국영상자료원에 보존되어 있는 필름은 번사 신출이 후대에 녹음한 음성이 덧붙여진 상태이다. 번사 연행에 따른 무성영화 〈검사와 여선생〉의 형식적 특징에 관한 구체적인 내용은 박경진, 「번사의 무성영화 미학」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사논문, 2011을 참조할 것.

40) 여선생과 창선(민 검사)의 거리에서의 만남과 법정에서의 재회, 여선생과 애순의 만남 및 탈옥수의 만남, 여선생과 수동의

사건이 다소 즉흥적으로 이루어진다는 점⁴¹⁾ 등은 반복적인 인서트 삽입, 설정 쇼트를 통한 진부한 장면 전환 등 정형화된 영상 수법의 사용 및 부자연스러운 장면 연결 등과 함께 영화의 논리성과 집중도를 떨어뜨릴 만한 요소로 자리한다.

그럼에도, 영화에 사건 전개에 추진력이 어느 정도 담보될 수 있음은 그것이 지니는 계몽적 성격을 통해서도 짐작 가능하다. 고진감래와 권선징악, 사필귀정과 상부상조 등을 망라한 윤리·도덕적 교훈 이외에도, 이 영화는 ‘학교’라는 근대 교육의 산실 속에서 관계를 맺은 스승(교사)과 제자(학생)을 통해 민주 사회에 순기능을 담당할 모범적 시민 상을 제시하고 있는데, 이를 학력 수준이 그다지 높지 않던 당시 대중에게 효과적으로 전달하기 위해서는 비록 극적 논리성은 떨어질지라도 그들의 눈높이에 맞는 다소 거칠고 강렬한 표현 기법을 활용하는 편이 유용하였을지 모르기 때문이다.

여기서, 이 작품의 공간적 배경이 서울로 설정되어 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 주요 사건이 일어나는 곳은 서울의 주택(가)과 학교이며, 영화는 여러 가지 영상 표현의 방식을 통해 서울(중심부)의 면면을 다양하게 펼쳐 보인다.

우선, 영화에는 서울 도심을 촬영한 인서트 장면이 삽입되어 있다. 시내의 변화가, 전차, 스케이트장 등이 프레임에 구성하는데, 이들 장면은 영화의 전체적 공간을 제시하기도 하고 시퀀스 간 구분을 표시하거나 시간의 흐름을 나타내는 기제로도 활용되며 사건의 배경이 되기도 한다. 영화의 전체적 공간 제시의 예는 인트로 신에 해당되고 시퀀스 및 시간 구분의 예는 인트로에 나왔던 시내 스케이트장 전경 및 거리의 풍경과 전차의 움직임이 반복적으로 등장하는 경우이며 사건의 배경으로 기능하는 사례는 전차 승강장 앞에서 사람들에게 책을 파는 창선의 모습이 화면에 비추어지는 경우이다.

이러한 장면들을 통해 ‘대도시’ 서울은 영화에 서사의 보편적 당위를 제공하고 시대 구분의 기준을 제기한다. 즉, 관객의 입장에서는 영화 속 이야기를 가장 많은 인구를 지닌 서울에서 일어난 일로 생각할 수 있고 도시적 발전을 거듭하는 서울의 모습을 통해 시간의 흐름을 감지할 수 있는 것이다.

나아가, 이를 통해 영화가 지향하는 근대(지향)적 가치를 강화하기도 한다. 여기서의 가치는 표면적으로 보면 제도적 교육의 중요성과 여성 인권 보호에 대한 필요성 정도로 비추어지기 쉽겠으나, 보다 심층적으로 고찰해보면 그것들에 동의를 표하면서도 기존의 가부장적 사회 질서까지 용인하는 것으로 정리될 수 있을 터이다. 그러면서 해방기 극영화 〈검사와 여선생〉은 1930년대식 ‘가족 멜로드라마’로부터 보다 확장된 사회·문화적 맥락을 지니게 된다.⁴²⁾

이를 위해 영화에서는 학교와 법원, 구치소 등으로 대표되는 공적 기관이 근대의 교육적, 법적 위상을

만남 등.

41) 여선생이 떠나는 날 그녀를 배웅하고 창선이 집으로 돌아온 순간 할머니가 세상을 떠난 직후였다는 설정, 여선생 남편의 사망 사건의 경위 등.

42) 물론, 이는 “공정한 가부장-법질서를 회귀하며 가족 판타지를 극화”한 「검사와 여선생」 등 1930년대 일련의 신파 연극의 정치성과도 맞닿아 있는 부분이라고도 할 수 있다. 이들 연극의 흐름이 전시 체제 하에서 “더욱 강력한 아버지-천황 중심의 가족주의를 형상화한 국민연극으로 이어졌다”는 점은 시사하는 바가 크다. 전지니, 「1930년대 가족 멜로드라마 연구」, 『한국근대문학연구』 26, 한국근대문학회, 2012, 121쪽.

드러내는 중요한 기표로서 기능한다. 그러면서 이들 장소는 창선의 가난과 여선생의 위기가 연출되는 전근대적 가옥과는 대비되는 긍정적인 공간성을 보유하게 된다. 이와 관련하여, 여성의 권익을 옹호하는 듯해 보이는 이 작품에서 가장 중추적인 위상을 차지하는 인물은 다름 아닌 ‘젊은 남성’이자 법정의 검사인 창선이다. 그는 학교를 거쳐 법원에 입성한 모범적 인물인 동시에, 억울한 사연을 지닌 여선생을 구하며 과거의 은혜에 보답하는 올바른 인간형으로 내세워져 있기 때문이다.

이러한 면에서, 영화 속 서울은 창선으로 대변되는 근대적 남성 주체에게 교육의 혜택과 출세의 기회와 보은의 경험을 선사하는 중심적 장소로서의 위상을 공인 받은 곳으로 해석될 만하다(〈그림 5〉).



〈5-1〉 시내 거리



〈5-2〉 법원 전경



〈5-3〉 구치소 앞에서 재회한
여선생과 민 검사

〈그림 5〉 〈검사와 여선생〉에서의 서울 지역 인서트와 로케이션 사례

그렇다면, 통속 멜로드라마의 형식을 지닌 다른 작품의 경우는 어떠한가. 〈촌색시 : 일명 ‘며느리의 설움’〉(1949.8)의 경우, 한 농촌 마을에서 자신의 오빠와 함께 살아가던 이옥순(황정순 분)이 우연한 기회로 서울에 사는 오빠의 대학 동창을 만나 그의 호감을 받아 들어 결혼을 하지만 얼마 후 남편은 회사일로 외국으로 떠나고 홀로 남아 시어머니와 시누이 밑에서 시집살이를 하던 중 무리를 하다 쓰러져 병원 신세를 진 뒤 고향에 내려와 지내다가 귀국 후 자신을 찾아온 남편과 재결합하여 가정을 이룬다는 내용을 이야기 줄거리로 삼고 있다.

이 영화 역시 여성 취향의 신파적 통속 멜로드라마의 성격을 지니며, 여기서도 서울은 주인공 옥순에게 고난과 고통을 안겨주는 공간으로 등장한다. 특히나 이 작품에서는 정감 있고 여유롭고 따스한 느낌의 산과 들과 밭과 집이 있는 옥순의 고향 마을에 비해 낯설고 힘겹고 냉랭한 분위기의 서울(시내 가옥과 서울 전경 등)이 대조를 이룬다. 그러면서 서울의 이미지는 다소 부정적으로 비추어지는 반면, 시골 출신에 성실하고 착하고 순박한 여성 옥순의 인내와 희생이 더욱 부각된다.

하지만, 그렇다고 서울의 의미가 비판적으로만 제시되는 것은 아니다. 서울 안에 있는 옥순과 남편의 결혼식이 거행된 교회, 차를 타고 가로지르는 거리, 가족과 함께 놀이기구와 보트를 타던 유원지 등은 그녀에게 행복감을 선물하며 힘을 내게 하는 장소로도 나오기 때문이다. 더욱이, 자신을 찾아와 다시 가족으로 살아줄 것을 요청하는 서울 출신 남편의 뜻에 따라 가정으로 복귀하게 되는 옥순의 모습을 통해 결말 부분이 낙

관적으로 마무리되는 전체적 서사 구조로 볼 때, 이 작품 또한 여성의 애환에 대해서는 동조하나 가부장적 사회 질서는 용인하는 태도를 취하고 있음이 확인된다.

보이는 바대로 〈검사와 여선생〉과는 무시할 수 없는 차이를 드러내기도 하는데, 이 영화에서는 가정이 복원됨과 동시에 전통적, 관습적 체제가 보존된다는 점이 그것이다. 이에, 가부장적 부권의 유지 여부나 정도를 기준으로 둘 때 〈춘색시〉 쪽이 한층 보수성을 띠는 것으로 여겨진다. 한편으로, 여성 인물의 캐릭터 설정 상 정반대 편에 위치한 〈해연〉의 사례까지를 아우른다면⁴³⁾ 해방기 멜로드라마에서의 젠더적 양상 역시 좁지 않은 범주를 형성하였음이 확인 가능하다. 아울러, 그 이면에 당시의 역사적 배경이 있었음은 물론이다.⁴⁴⁾

여기서 ‘근대국가’의 성립 조건으로 지리적 경계에 따른 영토성, 폭력의 독점화, 국민의 귀속성 등 세 가지를 든 슈뢰르(Markus Schroer)의 설명을 상기하건대,⁴⁵⁾ 당대 역사적 배경의 핵심에는 ‘대한민국 정부 수립’이라는 사건이 자리한다고 할 수 있다. 〈독립전야〉, 〈해연〉, 〈검사와 여선생〉, 〈춘색시〉 모두 정부 수립을 전후한 시기에 만들어졌음을 우연의 일치로 보기 힘든 이유이다.⁴⁶⁾

V. 나오며

본고에서는 해방기 서울의 상(像)이 동시기 가장 유력한 매체, 오락, 예술적 기제로서 대중 영상물의 주류를 이루고 있던 한국 극영화에 어떻게 맺어졌는가에 대해, 영상 자료가 현존하는 여러 작품들을 중심으로 구명하였다. 이러한 과정에서, 서울이 해방기라는 특수한 시대를 통과하면서 어떻게 서사적 공간 배경으로 설정되고 어떻게 시각적으로 재현되었으며 어떠한 시대적, 사회적, 문화적 여건 하에서 어떻게 의미화되었는지에 대한 분석과 고찰을 시도하였다.

그 결과, 항일-독립을 다룬 역사물에서의 ‘사료적 장소의 등장과 사실적/허구적 생활상의 배치’, 당대 현실과 희망을 반영한 계몽적 극영화에서의 ‘상징물과 전경화를 통한 시대성과 지역성의 제시’, 통속 멜로드라

43) 〈해연〉에서 여교사 정애는 “사회 주도층”에게 요구되는 ‘도덕성’과 ‘책임감’을 바탕으로 “국가 건설에 적극적으로 참여하는 이상적 여성상”을 드러낸다. 이는 대체로 ‘지리멸렬한’ 캐릭터를 뽐어내는 남성 인물들의 부정적 모습과는 대조되는 것이다. 정민아는, “이러한 한계”가 “남성으로 하여금 새로운 국가 건설이라는 미래를 향해 나아갈 수 있게 하는 동력이 된다”며 ‘젠더 정치’의 관점에서 해석한다. 정민아, 앞의 논문, 496~497쪽.

44) 1948년 시점에서 상반되는 두 지점이 눈에 띈다. 첫째는 해방 이후 지속되어 온 “여성단체들의 활약”에 힘입어 “1948년 2월 14일 공창(公娼)제도가 폐지되었다”는 것이다(강준만, 『한국현대사산책: 1940년대편 2권』, 인물과사상사, 2014, 100쪽). 둘째는 1948년 8월 15일 “73세의 이승만을” 대통령으로, “79세의 이시영을” 부통령으로 하는 대한민국 정부 수립을 전후로 하여 ‘제주4.3사건’과 ‘여순반란사건’ 등이 발생하였으며, 그 결과 수많은 인명이 희생되었을 뿐 아니라 동년 12월에는 ‘국가보안법’이 제정되어 강력한 ‘반공국가’의 틀이 갖추어지게 되었다는 데 있다(서중석, 『한국현대사 60년』, 역사비평사, 2007, 31~33쪽).

45) Markus Schroer(저), 정인모·배정희(역), 『공간, 장소, 경계: 공간의 사회학 이론 정립을 위하여』, 에코리브르, 2010, 212~215쪽 참조.

46) 다소 진보적 정치 성향을 띤 영화인들이 관여한 〈해연〉의 경우, 상영 중 당국으로부터 압수 처분을 받은 바 있다. 『영화 『해연』 부산서 압수』, 『동아일보』 1948년 12월 24일자.

마에서의 ‘중심부(로서)의 표상, 근대적 가치와 가부장적 질서의 혼재’ 등 크게 세 가지 차원에서 해방기 한국 영화 속 서울 표상의 특성을 도출하였다. 이는, 그 어느 때보다 특수성과 역동성을 보이던 해방기 한국영화(사)의 특징적 양상과 변화의 흐름을 설명하는 하나의 사례가 될 것이다.

박혀돌 사항은, 당시 한국영화 속 서울의 표상에는 이상과 같은 세 가지 범주의 경계에 있거나 이들 간의 중첩을 이루거나 혹은 그 외부에 위치하는 경우도 존재할 수 있다는 점이다. 이 글의 본론에서는 다루지 않았던 〈마음의 고향〉(1949)⁴⁷⁾의 경우, 화면 속에 서울의 모습이 직접적으로 삽입되어 있지는 않으나 인물 간의 대사 등을 통해 드러나는 서울에 부여된 위상이 작품의 내러티브를 구축하는 데 중요한 역할을 담당하고 있다는 점에서 특이성을 띤다. 그러면서, 가족(애)의 제재화, 자연(물)의 풍경화, 종교(불교)적 색채의 시각화, 영상(미)의 강조 등을 통해 한국 또는 한민족의 문화적 특성을 드러내는 이 작품에서 서울은 주인공 소년에게 모정을 되찾고 자유를 향유토록 하는 미지의 공간으로 나온다. 서울의 모습을 프레임 내에 단 한 차례도 포함하지 않은 이 작품이 1950년 제1회 서울시 문화상의 영화 부문에서 수상할 수 있었던 이유를 이러한 지점에서 찾는 일도 무리는 아닐 터이다.

따라서 향후 해방기 한국영화 속 서울의 공간 표상에 대한 연구는, 영상 자료가 남아 있지 않은 여타의 작품들까지 아우르고 당대 영화계의 제반적 조건과 연계하며⁴⁸⁾ 식민지 시기 제작된 (극)영화에 대한 비교 등을 통해 그 외연을 확장하고 내연을 심화하는 방향으로 나아가야 할 것이다. 영화학-서울학 사이의 학제 간 통섭적 고찰을 통해 새로운 가능성을 제시하고 시너지 효과를 산출하려는 목적 하에서 현존 극영화 텍스트를 중심으로 해방기 한국영화 속 서울의 공간 설정과 재현, 의미의 양상을 탐구한 본 논문의 시도가 그 출발점이 되었으면 하는 바람이다. 마지막으로, 2016년도 ‘서울학연구지원사업’을 통해 도움을 준 서울시립대학교 서울학연구소 측에 감사의 말씀을 전한다.

47) 전반기인 이야기 줄거리는 다음과 같다. 5년 전 어머니에게 버려져 먼 친척인 주지 스님 밑에서 사찰 생활을 하던 도성(유민 분)은 어머니가 그림다. 도성 또래의 자식을 잃고 공양을 하기 위해 절을 찾은 ‘서울 아씨’(최은희 분)는 도성을 귀여워한다. 그녀는 도성을 자신의 양아들로 삼으려 하고 도성 역시 그녀를 따라 서울에 가고 싶어 한다. 서울 아씨의 죽은 아들의 공양 날, 도성의 친모가 절에 찾아와 도성을 데려갈 것을 부탁하나, 받아들여지지 않고 그녀는 떠난다. 서울 아씨가 도성을 데리고 떠나려는 날, 도성이 모친에게 선물할 부채를 만들기 위해 비둘기를 잡았다는 사실이 밝혀진다. 결국 도성은 남고 서울 아씨는 내년을 기약하며 돌아간다. 그 후, 도성은 우연히 자신의 어머니가 절에 왔었다는 소식을 접하고, 짐을 꾸려 절을 떠난다.

48) 일례로 해방 직후 서울 소재 극장명의 변화상을 참고해볼 만하다. 당시 극장명의 교체는 다음과 같이 크게 세 가지 양상으로 진행되었다. 첫째, 대륙극장이 ‘단성사’로 변경된 예와 같이, 식민지 말기 변경된 극장명에서 원래의 명칭으로 복구된 경우이다. 둘째, 약초극장이 ‘수도극장’으로, 경성극장이 ‘서울극장’으로, 성보극장이 ‘국도극장’으로 바뀐 사례에서처럼 기존의 이름이 새롭게 바뀐 경우이다. 셋째, 명치좌가 ‘국제극장’, 신부좌가 ‘한성극장’, 낭화관이 ‘명동극장’으로 변경된 예에서처럼 과거 일본인 관객을 대상으로 일본식 이름을 사용하던 극장들이 새로운 이름을 가지게 된 경우이다. 한상언, 『해방 공간의 영화·영화인』, 이론과실천, 2013, 33쪽 〈표 1〉 참조.

〈참고문헌〉

1. 단행본

- 강준만, 『한국현대사산책: 1940년대편 2권』, 인물과사상사, 2014.
- 김종원·정중헌, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001.
- 노명우 외, 『발터 벤야민: 모더니티와 도시』, 라움, 2010.
- 서중석, 『한국현대사 60년』, 역사비평사, 2007.
- 영화진흥공사(편), 『한국 시나리오 선집 1: 초창기~1955년』, 집문당, 1996.
- 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
- 이운영(편역), 『사유 속의 영화』, 문학과지성사, 2011.
- 이하나, 『“대한민국”, 재건의 시대(1948~1968)』, 푸른역사, 2013.
- 최병두, 『근대적 공간의 한계』, 삼인, 2001.
- 한국영화진흥조합(편), 『한국영화총서』, 경성흥산, 1972.
- 한상언, 『해방 공간의 영화·영화인』, 이론과실천, 2013.
- 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000.
- Louis Giannetti(저), 김진해(역), 『영화의 이해: 이론과 실제』, 현암사, 2006.
- Markus Schroer(저), 정인모·배정희(역), 『공간, 장소, 경계: 공간의 사회학 이론 정립을 위하여』, 에코리브르, 2010.
- Suzanne Hême de Lacotte(저), 이지영(역), 『들뢰즈: 철학과 영화』, 열화당, 2004.

2. 논문

- 김려실, 「〈자유만세〉의 탈정전화를 위한 시론(試論): 현존 시나리오와 영화의 차이를 중심으로」, 『한국문예비평연구』 28, 한국현대문예비평학회, 2009.
- 김제정, 「해방 직후 수도 명칭의 결정과 1950년대 개정 논의」, 『서울학연구』 56, 서울시립대학교 서울학연구소, 2014.
- 박철수, 「해방 전후 우리나라 최초의 아파트에 관한 연구: 서울지역 7개 아파트에 대한 논란을 중심으로」, 『서울학연구』 34, 서울시립대학교 서울학연구소, 2009.
- 이민영, 「해방기 소설에 나타난 ‘국가-집’ 표상 연구: 김동리, 김동인, 엄홍섭을 소설을 중심으로」, 『현대소설연구』 49, 한국현대소설학회, 2012.
- 이순진, 「식민지 경험과 해방직후의 영화 만들기: 최인규와 윤봉춘의 경우를 중심으로」, 『대중서사연구』 14, 대중서사학회, 2005.
- 이연식, 「해방 직후 서울지역의 주택부족문제 연구: 유입인구의 증가와 관련하여(1945~1948)」, 『서울학연구』 16, 서울시립대학교 서울학연구소, 2001.

- 전지니, 「1930년대 가족 멜로드라마 연구」, 『한국근대문학연구』 26, 한국근대문학회, 2012.
- 정민아, 「해방기 조선영화 <해연(일명 갈매기)>과 멜로드라마적 정치성」, 『한민족문화연구』 53, 한민족문화학회, 2016.
- 한영현, 「해방과 영화 그리고 신생 대한민국의 초상: 영화 <독립전야>와 <무궁화동산>을 중심으로」, 『대중서사연구』 26, 대중서사학회, 2011.
- 함충범, 「역사적 실존 인물을 다룬 해방기 한국영화 연구」, 『아세아연구』 58: 2, 고려대학교 아세아문제연구소, 2015.
- , 「해방기 ‘경찰영화’의 등장 배경과 장르화 경향 고찰」, 『기억과전망』 33, 민주화운동기념사업회, 2015.

3. 신문

『경향신문』, 『동아일보』, 『서울신문』, 『자유신문』, 『중앙신문』

- * 이 논문은 2017년 11월 30일에 투고되어,
2017년 12월 14일까지 편집위원회에서 심사위원을 선정하고,
2018년 1월 19일까지 심사위원이 심사하고,
2018년 1월 22일에 편집위원회에서 게재가 결정되었음.

Abstract

A Study on the Spatial Representation of Seoul in Korean Films during the Liberation Period

- Focusing on Existing Feature Films -

Ham, Chungbeom*

In this study, by way of background setting of narrative and visual representation, I researched various aspects of Seoul in Korean feature films from the National Liberation before the Korean War. As a result, I came to a conclusion as follows. First, feature films depicting historical figures who struggled for national independence became popular in the Period of the National Liberation. For example, <Hurrah! For Freedom (자유만세)>(1946) and <Yoo Kwan-Sun(유관순)>(1948) symbolized Seoul(Gyongsung) as a place of national independence and liberation. Also, as for the way of representation, through using differentiation and contrast, Seoul was showed as a place where contemporary ideal and popular fantasy coexisted. Therefore, this aspect of Seoul exposed not only historical factuality but also fabrication about anti-Japanese and independence. Second, some films reflected contemporary social issues in this period. <The Night Before Independence Day(독립전야)>(1984) objectified figures who devoted themselves to building a new world or welcoming a new age positively, and <Sea Gull(해연)>(1948) embodied figures who dedicated to children, leading role in the future. In these films, Seoul was ambivalent place because negative/positive and critical/hopeful aspects of Seoul were coexisted, contrasted, or inverted. Third, Seoul was often set as background in conventional melodrama which was one of the most popular genres in that period. Especially, Seoul was symbolized as a centric place in <A Public Prosecutor and A Female Teacher(검사와 여선생)>(1948) and <A Journey of Youth(춘색시)>(1949). Representation of Seoul in these films, supported modern values in modern cities, but accepted patriarchal order at the same time.

[Key Words] Korean Films, the Period of the National Liberation, Seoul(Gyongsung), Space, Feature Film

* Research Professor, Hanyang University

