

# 스턴버그(Josef von Sternberg)의 경성 방문(1936)과 조선영화계\*

이화진\*\*

1. 들어가며
2. 할리우드에서 온 스톤버그와 조선이라는 장소
3. 스톤버그 환대의 이면, 영화기업을 둘러싼 조선영화계의 진동들
  - 3-1. '조선인 독자의 영화기업'에 대한 열망
  - 3-2. 새로운 영화기업을 둘러싼 갈등
4. 스톤버그와의 대화: 조선영화의 세계성 혹은 '영화기업의 장래'
5. 나오며

## 국문요약

이 글은 할리우드 감독 조셉 폰 스톤버그의 경성 방문(1936)을 재구하고 1930년대 중반 조선영화계의 상황을 둘러싼 다층적인 맥락에서 그에 대한 조선영화계의 환대가 갖는 의미를 분석하고자 했다.

스톤버그의 방문을 환대했던 주체들은 기존의 조선영화계를 비판하며, 조선인 자본으로 구축되는 합리적인 제작 시스템을 열망했고, 스톤버그와의 교류를 과시함으로써 스스로를 토키 이후 조선영화계를 이끌어갈 새로운 주체로 정립하려 했다. 영화 기업화를 실현하는 새로운 영화회사(조선영화주식회사)의 설립과도 관련되어 있었던 스톤버그의 방문은, 조선영화계 내부의 반목과 갈등이 드러나는 사건이기도 했다.

---

\* 이 논문은 2007년도 정부재원(교육기술과학부 학술연구조성사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2007-361-AM0013)

\*\* 인하대학교 한국학연구소 HK연구교수

조선영화계와 스텐버그와의 만남은 토키 이후 조선영화가 제국을 넘어 세계와 자기 사이의 관계를 상상하는 계기였다. ‘조선인이 보는 영화’에서 ‘조선을 보여주는 영화’로 조선영화의 위치가 전환되는 과정 속에서, 조선영화계는 스텐버그라는 우연한 방문자를 ‘조선영화의 고유성’을 발견하는 ‘타자의 시선’으로 삼고, ‘제2단계의 조선영화’로의 도약을 향한 욕망을 표출했다. 그러나 스텐버그와 조선영화계의 만남에 내재된 불균형은 식민지 영화의 한계를 확인시키는 것이기도 했다.

(주제어: 조셉 폰 스텐버그, 조선영화주식회사 창립사무소, 조선영화계, 할리우드, 영화 기업화, 세대갈등, 지역성, 세계성)

## 1. 들어가며

1936년 9월 초, 할리우드 영화감독 조셉 폰 스텐버그(Josef von Sternberg, 1894~1969)<sup>1)</sup>가 경성(京城)을 방문했다. 순전히 개인적인 동기에서 시작된 스텐버그의 생애 첫 아시아 만유(漫遊)는 8월 21일 일본 요코하마(横浜) 도착을 시작으로 도쿄(東京)에서 교토(京都), 오사카(大阪)를 거쳐 조선의 경성을 경유해 만주 신징(新京)으로 이어졌다. 같은 해 10월 『조선영화』 창간호에 게재된 인터뷰에 따르면, 스텐버그는 고베(神戸)와 오사카에서 우연히 재일조선인 부락을 보고 조선이라는 곳이 궁금해졌고,<sup>2)</sup> 일본을 떠나는 시모노세키(下関)에서 충동적으로 ‘선만(鮮滿) 투어’를 결정했다.

1) 스텐버그의 방문 당시 그의 이름은 ‘스틴썩’, ‘스탄빅’, ‘스틴빅’, ‘스틴버-기’, ‘스틴바그’, ‘슈테른베르크’ 등 다양하게 표기되었다. 여기서는 당시 기사 제목을 제외하고는 모두 현행 외래어 표기법에 따라 ‘스텐버그’로 표기를 통일한다.

2) 최장, 「인간으로서의 『스틴버-기』」, 『조선영화』, 1936.10, 170쪽.

안석영이 그 한 해를 결산하며 말했듯이, 스팀버그가 방문한 1936년의 조선영화계는 “무엇인가 잉태하고 있는 것이요, 무엇인가 거대한 것을 낳고자 신고(辛苦)를 거듭”<sup>3)</sup>하는 시간을 보내고 있었다. 지난 몇 년간의 침체와 부진에서 탈피한 제작계에는 모처럼 활기가 감돌았다. 조선총독부가 공포한 ‘활동사진영화취체규칙’(1934)의 시행세칙에 따라, 조선영화도 일본영화와 함께 ‘국산영화(國產映畵)’로서 상영을 보장받을 수 있다는 점이 제작계의 기대감을 높였고, 최초의 조선어 토기 〈춘향전〉(1935)이 성공을 거두면서 토기 제작에 대한 열기가 달아오른 까닭이다. 후에 조선영화주식회사를 창립하는 최남주는 이제 ‘제2단계의 조선영화 시대’가 도래했다고 선언했다.<sup>4)</sup>

스틴버그의 경성 방문은 당시로는 거의 유일한 “조선영화인과 외국영화인과의 교류”<sup>5)</sup>로서 조선영화가 세계 속의 자기를 상상하는 계기였을 뿐 아니라, 공교롭게도 토기 이후 조선영화의 방향 모색과 맞물렸다는 점에서 중요하다. 1930년대 중반 영화계를 둘러싼 여러 변화 속에서 스팀버그의 방문은 조선영화가 놓인 중층적인 맥락 속에서 특정한 의미를 형성했다. 스팀버그의 방문을 환대했던 주체들은 기존의 조선영화계를 비판하며, 조선에서 대자본의 영화기업이 출현해 영화 제작 시스템이 합리화되어야 한다고 주창했던 이들이었다. 당장은 자본도, 기술도, 설비도, 전문적인 인력도 절대적인 결여 상태에 있지만, 이제까지와는 달리 새로운 인력과 자본이 결합해 합리적인 시스템을 갖추고 조선영화만

3) 안석영, 「조선영화계의 1년」, 『조광』, 1936.12, 49쪽.

4) 최남주, 「조선영화시대도래-제2계단으로 오르는 조선영화(상)」, 『조선일보』, 1936.5.2.

5) 안석영, 「영화객의 진객 스팀버그의 회견기 (1)」, 『조선일보』, 1936.9.8. 인용한 글의 맥락에서 ‘외국영화인’이란 ‘서양영화인’을 가리킨다. 식민지시기에 조선영화계와 식민 본국의 일본영화인들 사이에는 직간접적으로 상당한 교류가 있었지만, 서구 영화계와의 교류는 거의 없었다.

의 특정한 미학을 발현해낼 수 있다면, 세계 속에 조선영화의 이름을 기입하는 일도 그리 아득하지 않다고 낙관하는 이들이기도 했다. 세계 최고의 제작 시스템이라는 할리우드 메이저 스튜디오에서 세계적인 흥행작들을 만들어왔으나, 영화를 자본이나 상품이 아니라 예술이나 철학의 영역에서 거론하려고 했던 스티븐버그의 말은, 세계의 주변부에서 세계영화와의 동시대성을 상상하는 식민지의 영화인들에게 용기와 격려를 주었다. 스티븐버그의 방문과 그 사건이 낳은 일련의 화제들은 토키 이후 조선영화의 방향 모색—예술성 및 기업성, 지역성 및 세계성—과 관련해 이해되었다.

이 글은 1930년대 중반 조선영화계의 여러 정념과 열망의 결을 거슬러 스티븐버그의 방문을 재구하되, 이 시기에 특히 부상한 조선영화의 기업화라는 쟁점과 스티븐버그의 방문이라는 사건이 조우하는 지점에 주목하고자 한다. 그동안 식민지시기 영화 기업화 담론에 관한 연구들이 밝혀주었듯이, 토키 이후 조선영화계에 요청된 산업의 양적·질적 변화는 영화기업의 합리화와 수출영화 제작에 관한 담론을 팽창시켰다. 기왕의 연구들은 이러한 기업화 담론이 식민지 말기 영화신체제 담론과 접속하게 되는 양상을 집중적으로 논의해 왔다. 이러한 선행연구들의 주제와 비교하면, 이 논문은 조선영화의 기업화라는 쟁점이 부상했던 1930년대 중반 이 담론 주체들의 구체적인 활동에 관심을 기울인다. 스티븐버그에 대해 이들이 보여준 과시적인 환대는 과거의 조선영화 제작과 차별화되는 새로운 제작 시스템에 대한 열망, 그리고 그러한 열망을 구현할 수 있으리라 기대했던 영화기업의 설립 과정과 관련되어 있다. 말하자면, 이 논문은 스티븐버그의 경성 방문을 영화사적 맥락에서 재구하는 동시에, 이 시기 조선영화의 기업화를 주창했던 이들이 스스로를 조선영화의 새로운 주체로 정립하는 데 있어서 할리우드에서 온 ‘세계적인 명감독’ 스



턴버그와의 만남을 어떻게 전유했는가를 고찰하는 글이기도 하다.

## 2. 할리우드에서 온 스텐버그와 조선이라는 장소

열차가 닿을 시간이 되었는데 채플린은 내리지 않았다. 이곳저곳에 수군수군 들 한다. 너무 군중이 많아서 역장실에 가서 피하고 있다는 말도 들린다. 그러자 10분이 지난 후에 가두(街頭)에 섰던 순사들은 모두 헤어지고 말았다. 그때에야 변덕쟁이 채플린이 교토(京都)에 온다고 하고 아니 온 것을 알았다. 우리 일행은 너무나 싱거워서 서로 얼굴만 쳐다보고 웃어 버렸다. 이리하여 내가 영화계에 마음을 둔 지 10여 년이 지난 오늘 채플린의 실물을 보려는 순간적 환희는 깨어지고 말았다.

채플린의 생각을 여기까지 하게 될 때 지금 전세계 영화계의 총아의 적(的)이 되어 있는 귀재 스텐버그의 이야기를 아니 할 수 없다. 오늘날 누가 스텐버그를 세계 대감독(例)에 넣어주었는가. 아마도 스텐버그가 할리우드에서 반찬가게 하고 있었다면 지금 곧이들을 사람이 있을 것인가. 그리고 그의 위대한 출세에 누가 놀라지 않으랴.<sup>6)</sup>

스텐버그가 경성에 오기 4년 전, 찰리 채플린이 일본을 방문했다. 당시 교토에 머물고 있었던 영화평론가 서광제와 영화감독 김유영은 채플린의 실물을 보고자 거리로 나섰다가 허탕을 쳤다. 그 낙담에서 시작한 서광제의 글은 “좌플린 회견기”라는 제목을 달고 있지만, 이하 대부분의 내용을 차지하는 것은 회견은커녕 실물도 보지 못한 채플린이 아니라, 채플린이 출세기도 위에 올려놓은 세계적인 감독 스텐버그, 그리고 스텐버그가 발견해 ‘전세계 토키계의 여왕’으로 만든 마를렌 디트리히(Marlene Dietrich)의 이야기이다.

---

6) 서광제, 『좌플린 회견기』, 『삼천리』, 1932.7, 32쪽. 이하 모든 인용문은 가독성을 높이기 위해 현대어 표기로 바꾸어 옮겼다.

토키 시대의 명감독 스톤버그가 무성영화 스타 채플린을 밀어내고 화제의 중심을 차지했다고 할 수 있겠지만, 이 회견기는 조금 다른 방향에서 읽혀질 수도 있다. 가난한 이민자 출신의 스톤버그가 할리우드 유명 감독으로 출세하는 데에는 채플린의 안목이 있었고, 독일의 평범한 무대 배우였던 디트리히를 세계적인 은막 스타로 탄생시킨 데에는 스톤버그의 안목이 있었다. 다시 말해, 채플린과 스톤버그, 디트리히로 이어지는 연쇄에는 ‘진흙 속에 묻혀있는 진주’를 알아보고 그 재능을 세상으로 이끌어내는 ‘탁월한 안목의 또 다른 예술가’라는 관계가 묶여져 있는 것이다. 언젠가는 자기의 예술적 재능이 인정받기를 바라는, 식민지의 가난하고 불우한 예술가의 심경이 투사되어 있는 이 글에서, 스톤버그의 이름은 더욱 특별하다.

스톤버그는 일찍이 무성영화 시대부터 조선에 잘 알려져 있었다. 그의 연출 데뷔작 〈구원을 찾는 사람들〉(*The Salvation Hunters*, 1925)은 일본에서만 개봉되었으나,<sup>7)</sup> 이 저예산 영화 한 편으로 채플린의 선택을 받은 출세담은 할리우드의 신화로 왕왕 언급되었다. 이후 기신양행을 통해 조선에 배급된 〈암흑가〉(*Underworld*, 1928), 〈최후의 명령〉(*The Last Command*, 1928), 〈뉴욕의 부두〉(*The Docks of New York*, 1928) 등 스톤버그의 영화가 개봉될 때마다 조선 신문에는 비교적 상세한 비평이 게재되었다. 하나 같이 그를 ‘명석한 두뇌와 놀라운 수완’, ‘인생을 보는 엄숙한 태도’를 가진 ‘괴재(怪才)의 감독’<sup>8)</sup>으로 고평하는 것들이었다.

7) 〈구원을 찾는 사람들〉은 일본에서 1925년 10월 개봉되었다. 서광제는 이 영화가 “×× 문제” 때문에 조선에서 개봉되지 못했다고 주장했다. (서광제, 「최푸린 회견기」, 『삼천리』, 1932.7) “××”란 검열을 가리키는 것이라 짐작된다.

8) 1920년대 후반 조선에서 스톤버그의 영화에 대한 반응은 다음의 글들을 참조할 수 있다. 심훈, 「〈암흑의 거리〉와 방크롭트의 연기」, 『조선일보』, 1928.11.27; 「파라마운트 작 〈최후의 명령〉」, 『조선일보』, 1929.2.29; 「시사평 〈최후의 명령〉 본 대로 느낀 대로」, 『중외일보』, 1929.3.1; 「시사살과 사 초특작 紐育의 埠頭(전9권) 27일부터 조

1930년대 전반기, 조선에서 영화 관객은 꾸준히 증가했지만 조선영화 제작은 부진의 늪에 빠져 있던 그때, 스팀버그는 마를렌 디트리히가 주연한 영화들—〈탄식하는 천사〉(*The Blue Angel*, 1930), 〈모로코〉(*Morocco*, 1930), 〈간첩 X27〉(*Dishonored*, 1931), 〈상해특급〉(*Shanghai Express*, 1932), 〈블론드 비너스〉(*Blonde Venus*, 1932) 등—을 통해 “참다운 ‘토·키’의 길을 열게 한 선구자”<sup>9)</sup>로 칭송되며 최고의 전성기를 구가했다. 조선영화계의 궁핍과 불운 속에서 스팀버그는 할리우드의 그 어떤 감독보다도 특별하게 선망되었다고 할 수 있다.

토키의 도착화, 활동사진영화취체규칙의 국산영화 상영 장려, 조선 내 영화 시장의 성장 등을 배경으로 조선영화의 제작 열기가 다시 달아 오르던 1936년, 스팀버그를 만난 사람들의 태도는 마치 오랫동안 기다려온 누군가의 방문을 받은 듯 호들갑스러웠다. 『조선영화』 창간호 특집을 비롯해 여러 신문과 잡지가 스팀버그와 그의 방문에 대해 떠들썩하게 보도했고, 스팀버그의 인상기들을 쏟아냈다.<sup>10)</sup> 이때의 반응들은

선극장서, 『매일신보』, 1930.3.26, 등.

- 9) 신경균, 「세계적 명감독 스팀버그 환영회 참관기—조세푸 폰 스팀버그(來朝)—」, 『영화조선』 제2호, 1936.11.
- 10) 스팀버그의 경성 방문과 여정에 대해서는 『조선영화』 창간호(1936.10.)의 특집과 그 외 다음의 자료들을 참조할 수 있다. 이 시기 『동아일보』는 ‘손기정의 일장기 말소 사건’으로 발행되지 않았기 때문에, 스팀버그의 환영 좌담회에도 동아일보 기자는 참석하지 않았다. 신문 보도는 『조선일보』, 『매일신보』, 『조선중앙일보』로 한정되어 있다. 「영화계의 명감독 “스팀·씩”이 온다」, 『매일신보』, 1936.9.4; 「스팀백 감독의 무궤도 장안 관광」, 『조선일보』, 1936.9.4; 「한약국, ‘목로집’ 시찰, 조선승무도 감상, 명 감독 스팀버그씨 작업(昨日) 입경, 영화인의 환영 성대」, 『조선중앙일보』, 1936.9.4; 안석영, 「영화계의 진객 스팀버그의 회견기」, 『조선일보』, 1936.9.8.~9; 권학수, 「세계적 영화감독 『스팀백』의 인상」, 『매일신보』, 1936.9.16.~30; 신경균, 「세계적 명감독 스팀버그 환영회 참관기—조세푸 폰 스팀버그(來朝)—」, 『영화조선』 제2호, 1936.11; 「스팀백 인상, 세계적 거장관 조선영화인 좌담회」, 『삼천리』, 1936.11; 나운규, 「영화시감」, 『삼천리』, 1937.1.

그동안 조선에서 스티븐버그와 그의 영화들이 어떻게 수용되었는지를 함축하는 동시에, 스티븐버그를 대하는 문화계의 시선이 반영되어 있다는 점에서 흥미롭다.

조선에서 스티븐버그는 ‘방랑하는 유대인’, ‘불운한 예술가’, ‘할리우드의 이단아’, ‘세계인’ 혹은 ‘코스모폴리탄’ 등으로 명명되었다. 오스트리아 비엔나에서 유대인 군인의 아들로 태어나 어린 시절 미국으로 이주했고, 뉴욕에서 가난한 성장기를 보냈으며, 유럽에서 벌어진 제1차 세계대전에 참전하기도 했다는 개인사는 그를 ‘방랑하는 유대인’으로 명명하게 했다. 저예산 영화 〈구원을 찾는 사람들〉로 데뷔한 이후, MGM과 파라마운트, 그리고 콜롬비아에 이르기까지 할리우드의 메이저 스튜디오에서 일하면서, 스튜디오와 자주 갈등했던 이력은 그를 ‘불운한 예술가’이자 ‘할리우드의 이단아’로 부르게 했다. 그리고 할리우드에서 성공한 유럽 출신 감독 중 한 사람으로서, 미국과 유럽 사이를 오가며 미국 그 너머를 보여주는 영화 세계가 그에게 ‘코스모폴리탄’이라는 수식어를 가져다주었다.

‘방랑하는 유대인’, ‘할리우드의 이단아’, ‘코스모폴리탄’과 같은 수식어는 스티븐버그를 미국이나 할리우드와 동일화하는 것을 주저하게 한다. 독특한 시각적 스타일과 남성의 마조키즘적인 욕망이 투사된 주제들로 찬사를 받은 스티븐버그의 영화는 할리우드 스튜디오 시스템 안에서 잘 만들어진 상품이라는 식으로만 환원되지 않는 측면이 있었다. 오스트리아에서 태어난 감독 ‘조셉 폰 스티븐버그’, 그가 독일에서 ‘발견’한 여배우 ‘마를린 디트리히’, 그리고 독일, 모로코, 오스트리아, 중국, 스페인 등 미국 바깥의 세계를 배경으로 하는 영화의 이국적인 분위기가 어우러져서 스티븐버그의 영화는 ‘비(非)미국적인 것’ 혹은 ‘비(非)할리우드적인 것’으로 받아들여졌다. 그러나 이러한 표상은 1930년대 파라마운트사의 전략

으로서 원래 할리우드에서 만들어지고 발신된 것들이었다.<sup>11)</sup> 스텐버그의 영화가 아무리 미국 그 너머의 세계를 다루더라도, 그 세계는 할리우드라는 ‘꿈의 공장’에서 가공된 또 다른 상품이였다. 전세계에서 모여든 영화인들과 전지구적으로 퍼져있는 관객들에게 기대되는 초국성과 이질성을 포괄함으로써 지속적으로 스스로를 갱신해가는 할리우드 시스템에서 탄생된 세계인 것이다.

할리우드 영화에 매혹당하고 열광하는 한편으로, 그것을 예술과 철학이 결여된 천편일률적인 저속한 오락물로 비판하는 이중적인 태도의 틈새를 파고든 것이 파라마운트의 ‘특작영화(特作映畵)’들이었고, 바로 그 한가운데에 스텐버그의 영화가 있었다. 그러나 식민지 조선에서 스텐버그와 그의 영화 세계가 ‘비(非)미국적인 것’을 강조하는 방식으로 수용된 것은 단지 파라마운트의 탁월한 마케팅 때문만은 아니다. 조선에서 스텐버그 수용은 그를 미국(인)이나 할리우드와 동일화하지 않으려는 욕망이 투사된 것과 관계가 깊다. 스텐버그의 외양과 풍모를 ‘사색적’이라고 묘사하면서 “씨(氏)에서는 양키의 냄새라고는 조금도 찾아볼 수 없었다.”<sup>12)</sup>거나 “유태계의 인명이면 ‘요세프 폰 스테른베르그’(혹은 스테른베르히)라고 하여야 할 터인데 그 자신이 ‘조세프 폰 스텐백’이라고 아미리카류로 발음하는 것”<sup>13)</sup>을 이해할 수 없다고 할 정도로, 경성에서 스텐버그를 만난 사람들은 스텐버그와 미국 사이의 연관을 희석시키려는 욕망이 강했다. 스텐버그는 할리우드의 유명 감독이지만, 할리우드의 예외적인 인물이기도 했다. 엄밀히 말하면, 조선에서 그는 ‘할리우드로부터’가 아니라 ‘세계로부터’ 온 거장이었다. 비록 스텐버그에 대한 별칭과 다

11) 크리스틴 톰슨·데이비드 보드웰, 『세계영화사·음향의 도입에서 새로운 물결들까지 1926-1960s』, 주진숙·이용관·변재란 외 옮김, 시각과 언어, 2000, 81쪽.

12) 일기자, 『스틴·백 경성 유기(遊記)』, 『조선영화』, 1936.10, 160쪽.

13) 최장, 『인간으로서의 『스틴버그』』, 『조선영화』, 1936.10, 171쪽.

양한 재현들이 할리우드에서 기원한다고 하더라도, 스타버그 영화의 이질성과 비미국적인 요소들, 그리고 할리우드 스튜디오에 대한 스타버그의 저항 등은 식민지 조선의 맥락에서 할리우드로 완전히 귀속될 수 없는 속성들로 재의미화되었다. 이는 조선 스스로의 주변성에 대한 인식이나 할리우드에 대한 모순적인 양가감과 중첩된 것이라고도 할 수 있다.

심지어 스타버그가 오만하고 괴팍한 성격 때문에 할리우드 스튜디오와 갈등을 빚어왔다는 소문조차 조선에서는 스타버그 신화를 구축하는데 중요하게 작용했다. 그는 할리우드에서 가장 성공한 감독 중 한 사람으로서 조선영화계의 선망을 받는 동시에, 조선영화인들에게 친숙한 ‘방랑’과 ‘불운’ 등의 수사를 통해 조선영화계의 동정을 받는 인물이었다. 공교롭게도 스타버그가 일본과 조선 방문을 방문했을 때는 이미 그의 전성기가 저물어버린 후였다. 그는 이제 디트리히와 함께 영화를 찍지 않았고, 파라마운트사와 결별하고 콜롬비아 영화사로 옮겼으며, 콜롬비아에서도 불화를 겪었다. 도쿄에서 과거 리젠트 필름 촬영소 시절 동료였던 영화감독 우시하라 키요히코(牛原虚彦)를 만나 털어놓기를, 스타버그는 〈세실리아〉 촬영 후 제작에 대한 욕구를 잃어 차기작에 대한 계획을 전혀 생각할 수 없을 정도였다.<sup>14)</sup> 이렇게 초라해진 스타버그는 할리우드 스튜디오 시스템의 피해자처럼 보이기까지 했다.

조선에서 스타버그와 그의 영화는 단지 할리우드 스튜디오 시스템의 일부이자 그 생산물이 아니었다. 스타버그와 대화를 나눈 조선인들은 그를 창조적 개인으로서의 ‘작가’로, 독보적인 ‘예술작품’을 만들어내는 예술가로 기억하고자 했다.<sup>15)</sup> 할리우드 메이저 스튜디오들과 잇달아 충

14) 스타버그의 일본 방문에 대해서는 다음의 자료들을 참조. 伊藤龍雄, 「スタンバーグが来る!」, 『キネマ旬報』 586, 1936.9.1; 牛原虚彦, 「遠來の友スタンバーク」, 『キネマ旬報』 586, 1936.9.1; 「日本映畫監督協會とスタンバーク歓迎の一夜」, 『キネマ旬報』 587, 1936.9.11; 小野七郎, 「スタンバーグを追跡する」, 『日本映画』 1936.10.

돌했던 ‘업계의 골칫덩어리’는 조선영화인들에게는 새로운 조선영화가 고민해야 할 예술성과 기업성의 문제를 제기하는 사례가 될 수 있었다.

### 3. 스팀버그 현대의 이면, 영화기업을 둘러싼 조선영화계의 진동들

이제, 스팀버그의 방문을 맞은 조선영화계의 속사정을 들여다보자.

1936년 9월 2일, 스팀버그가 부산에서 경부선 열차에 올라탔다는 소식이 전해지자, 경성의 조선영화주식회사 창립사무소는 흥분에 휩싸였다. 조선에도 기초가 튼튼한 영화기업을 만들어 보자는 취지에서 ‘자본금 50만원의 주식회사’ 창립을 준비하고 있던 그들에게는, 스팀버그를 직접 볼 수 있다는 것만도 감격스러웠을 것이다. 창립사무소의 몇 사람—최일숙, 정석호, 백명곤, 박기채, 양세웅—과 서울프레스(*The Seoul Press*)의 기자 박상엽은 서둘러 수원역으로 가서 스팀버그 일행의 기차에 올라탔고, 일면식도 없는 그에게 1박 2일 간이라도 경성에서 함께 시간을 보내자고 제안했다. 이렇게 해서 할리우드에서 온 벽안(碧眼)의 감독 스팀버그가 조선 문화계 인사들과 짧지만 인상적인 시간을 함께 보내게 된다.

조선영화주식회사 창립사무소는 스팀버그의 체류 비용 일체를 부담했다. 대신 그들은 스팀버그와 조선 문화계의 교류를 주선하는 특권을 행사했으며, 그와 가까운 거리에서 다른 영화계 인사들보다 더 많은 시

---

15) 토마스 엘새서(Thomas Elsaesser)는 오손 웰즈에 관한 글에서 할리우드 시스템에 저항하는 자로서의 ‘작가’라는 개념을 사용하고, 에리히 폰 스트로하임(Erich von Stroheim)과 조셉 폰 스팀버그를 이러한 계보 안에 위치시킨 바 있다. Thomas Elsaesser, “Welles and Virtuosity: Citizen Kane as Character-Mask,” *The Persistence of Hollywood*, Routledge, 2012, p.160.

간을 함께 보냄으로써 기관지 『조선영화』의 창간호를 ‘스턴버그 방문 특집’으로 발간할 수 있었다.<sup>16)</sup> 여기서, ‘조선영화주식회사 창립사무소’라는 단체가 스톤버그를 환영하는 조선영화계의 대표를 자처했다는 것은 의미심장하다. 아직 단 한 편의 영화도 제작하지 않은, 제작은커녕 창립식도 갖지 않은 일개 사무소가 조선영화계의 대표자를 참칭(僭稱)한 셈이기 때문이다.

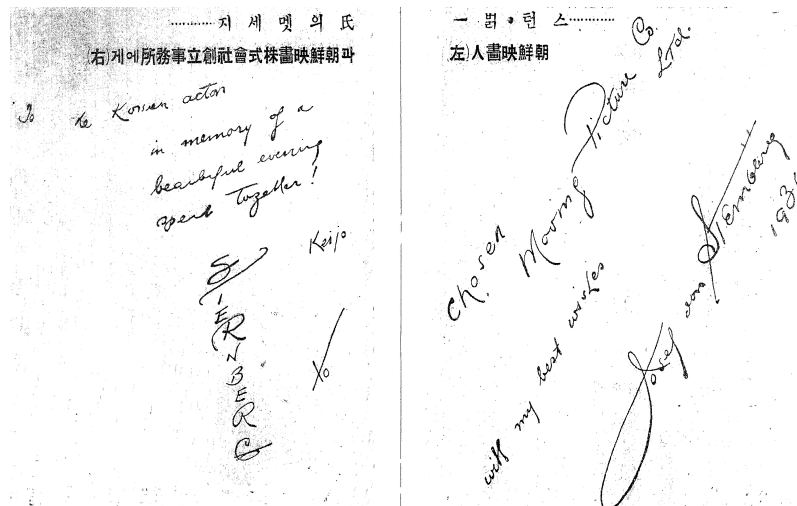


그림 1. 스톤버그가 조선영화인과 조선영화주식회사  
창립사무소에 보내는 메시지  
출처: 『조선영화』

16) “돌연 세계적 명감독 스톤버그 씨 조선 방문으로 본사에서 환영 송별을 전부 맡아 보게 되었고, 그 기사를 이번에 신느라고 편집원이 수일 주야불철하여 노력한 값이 있는 듯싶다. 아마도 이 기사는 우리 사(社)만이 가질 수 있는 자랑일 것이라고 생각한다. 값이 완미해 주기를 바란다.” 『편집후기』, 『조선영화』 창간호, 1936.10.



### 3-1. '조선인 독자의 영화기업'에 대한 열망

이 새로 창립을 준비하는 회사에 관한 소문은 1936년 봄부터 돌기 시작했다. '활동사진영화취체규칙'의 여파로 조선영화 제작 열기가 피어나던 차, 토키로 제작된 <춘향전>은 말할 것도 없고, 일본에서 활동했던 감독 박기채와 촬영기사 양세웅이 조선에 돌아와 만든 무성영화 <춘풍>(원작 안석영)도 상당한 흥행 수익을 거둬들여 조선영화는 '이윤성 있는 상품'으로서 새삼 주목되었다.<sup>17)</sup> 과거 무성영화 <꽃장사>의 실패 이후 영화계를 떠났던 최남주는 "확실히 이제부터 기업적으로 대들어도 결코 실망치 않"을 조선영화의 시대가 도래했다고 전망했다.<sup>18)</sup> 얼마 지나지 않아 그는 "조선의 영화계를 한층 드높은 지위로 올리고 예술로서의 가장 신예한 요소를 알선시키고 조선 사람이 아니면 표현할 수 없는 조선 전통을 유(有)한 영화를 제작"하는 것을 목표로 영화사 설립을 준비하게 된다.<sup>19)</sup> 그리고 6월, 최남주 자신을 포함해 9명이 조선영화주식회사(이하 '조영') 창립 발기인 명단에 이름을 올렸다.<sup>20)</sup>

17) 박기채, 『조선영화의 장래』, 『중앙』, 1936.2, 157쪽.

18) 최남주, 『조선영화시대도래-제2계단으로 오르는 조선영화(상)』, 『조선일보』, 1936.5.2.

19) 「십오만원 법인조직의 발성영화제작소, 최남주 씨 등 창립 준비」, 『조선중앙일보』, 1936.5.17. 이러한 기업 목표는 최남주의 『조선영화시대도래』에서도 구상했던 바이다.

20) 여기서 '조선영화주식회사'는 이듬해인 1937년 7월에 "영화의 제작 임대차 판매 및 흥행 및 그것에 관한 일체의 업무를 경영"하는 것을 목적으로 '朝鮮映畫(株)'로 등록하게 되는 민간 영화회사를 가리킨다. 등록 당시의 대표는 최남주였다. 이상 조영 창립에 관한 내용은 「자본금 오십만원의 조선영화주식회사」, 『매일신보』, 1936.6.13; 「조선영화주식회사 발기 경과=창립 사무 진보 상황」, 『조선영화』 제1집, 204~206쪽; 『朝鮮銀行會社組合要錄』(1939) 등 참조.

| *분류    | 이름                              | 직업                                                        |
|--------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 실업계    | 최남주<br>박수경<br>남정재<br>남상일<br>김사연 | 광주 실업가 (광산업)<br>경성건물주식회사<br>영등포 실업가<br>경성 광업가<br>조선곡자주식회사 |
| 배급·홍행계 | 박정현<br>이기세                      | 단성사<br>기신양행·빅타레코드                                         |
| 예술계    | 안석영                             | 화가, 시나리오 작가                                               |
| 학술계    | 최일숙                             | 경제학자, 평론가                                                 |

표 1. 조선영화주식회사 창립 발기인

출처: 『조선영화 발기경과=창립 사무 진보 상황』, 『조선영화』, 1936.10.

\* 분류는 인용자

조영의 창립 발기인 명단(표 1)이나 『조선영화』 창간호에서 드러나는 창립사무소 관계자들의 면모를 살펴보면, 조영의 설립에는 전혀 다른 길을 걸어온 여러 집단이 관계한 것으로 보인다. ‘50만원 회사’를 목표로 최남주가 끌어 모았을 실업계 인사들, 배급·홍행계 등에서 활동했던 인물들, 그리고 이제 막 조선영화계에 이름을 알린 신진 영화인들(안석영, 박기채, 양세웅 등)이 바로 그들이다.

그리고 또 하나 발기인 명단에서 눈길을 끄는 것은 최일숙(崔逸淑, 1906~?)의 참여이다. 최남주와 동향인 광주 출신으로 일본 게이오기주쿠(慶應義塾)에서 경제학을 전공했던 최일숙은 과거 공산주의혐의회사 건(1931)으로 체포된 일이 있었던 사회주의자였다. 전향 후 최남주의 문화 사업에 적극적으로 동참한 그는 조영의 창립 과정에서 중심적인 역할을 했던 것으로 보인다.<sup>21)</sup> 그의 정력적인 활동은 기관지 『조선영화』

21) 나웅은 1937년 1월에 발표된 글에서 최일숙과 이기세가 조영의 프로듀서라고 소개했다. 나웅, 『조선영화의 현상: 오늘날 및 내일의 문제』, 『에이가효론(映畵評論)』, 1937.1, 97쪽; 한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 보는 조선영화 1』, 한국영상자료원, 2010에서 재인용.

의 곳곳에서 발견되는데, 아마도 그는 문화와 무관했던 조선인 자본가들을 영화 사업에 끌어들이고, 여기에 배급·홍행계 인물들의 경험과 신진영화인들의 열정을 결합시키는 촉매 역할을 한 것으로 보인다.

『조선영화』와 『조선일보』에 ‘최장(崔章)’이라는 필명으로 발표한 글에서 최일숙은 조선에서 영화의 기업화가 요망되는 상황을 구체적으로 예증하면서, 조선의 영화기업에 대한 낙관적인 전망을 제시했다.<sup>22)</sup> 특히 그는 조선총독부가 공포한 ‘활동사진영화취체규칙’의 경제적 효과에 주목했다. 그에 따르면, 당시 일본의 영화 정책은 주로 국민정신에 대한 국가적 통제를 중요한 목표로 설정하고 있는 데 비해, 조선에서만 설치된 이 취체규칙은 “이데올로기 문제 이외에 국산품 장려라는 경제적 의미를 다분히 포함”하고 있다는 것이다.<sup>23)</sup> 원래, 취체규칙의 취지는 식민지 조선에서 민족별로 분리되어 있는 상영 관행과 할리우드 영화의 영향력을 약화시키고, 일본영화와 조선영화를 포함하는 ‘국산영화’의 상영을 일정 비율 이상 보장하는 데 있었다. 입안을 즈음해 조선총독부 도서과장 시미즈 시게오(清水重夫)는 검열 통계 자료들을 근거로 조선에 일본영화가 서양영화보다 많이 이입되고 있으면서도 실제 상영 점유율은 높지 않은 점을 지적하고 국산영화의 상영을 보장하는 문화보호주의 정책의 필요성을 주장했다. 다시 말해, 조선총독부의 ‘활동사진영화취체규칙’은 조선에서 일본영화의 상영 비율을 높이기 위한 성격이 강했던 것이다.<sup>24)</sup> 그런데 그 본래의 취지가 무엇이었던, 취체규칙이 일본영화와

22) 최장, 「영화기업의 장래」, 『조선일보』, 1936.6.14.~26. 『조선일보』에 10회에 걸쳐 연재된 이 글은, 조선영화주식회사 창립사무소가 발행한 기관지 『조선영화』 창간호(1936.10.)에 「조선영화의 기업론」이라는 제목으로 재수록되었다. 최일숙은 일본의 영화잡지 『에이가효론(映画評論)』에도 조선영화의 기업화와 관련하여 발표했는데, 이 글에서는 1936년에 조선에서 발표한 글과 비슷한 내용을 압축적으로 다루고 있다. 崔逸淑, 「朝鮮映画企業の現状」, 『映画評論』, 映画評論社, 1937年 1月号.

23) 최장, 「영화기업의 장래 (5)」, 『조선일보』, 1936.6.20.

조선영화에 ‘국산영화’라는 동일한 지위를 부여하고 있는 만큼, 조선 내에서 조선영화도 일정한 비율 이상의 상영을 보장받음으로써 흥행의 안정성을 꾀할 수 있으리라고 예상되었다. 조선인 관객들의 일본영화에 대한 거부감이 조선영화에 유리하게 작용하리라고도 기대되었다. 취체 규칙을 조선영화 제작에 유리한 방향으로 전유하고 있는 최일숙의 글은 제작계의 욕망을 자극하고 조선영화에 대한 자본가들의 관심을 부추기는 것이었다.

최일숙이 조선에서 영화기업의 전망을 낙관하는 또 하나의 근거는 토키로 촉발된 민족어와 민족성의 문제였다. 토키로 인하여 민족(어)의 경계가 두드러짐에 따라 세계 각국에서 고전(苦戰)하고 있는 외국(어) 영화의 상황을 제시하면서, 그는 조선에서 조선인의 조선어 영화가 갖게 되는 특권적인 위치에 기대를 걸었다.

발성영화에서의 이 민족어의 문제는 선진 영화제작자들에게 상당한 곤란을 주고 있으며 그에 대한 방책을 여러 가지로 강고(講考)하고 있으나 아직까지 별로 성공한 예가 없으며, 이 문제에 한해서는 그네들의 어떤 기술로도 영구히 해결되지 못할 것이다. 현재 우리들이 경험하고 있는 예로 소위 일본어판이라는 외국영화가 있다. (...) 이리하여 현금에는 이런 일본어판 외국영화는 체감(遞減)했으나 이 대신에 직접 그 나라의 배우를 고용하여 그 나라의 풍경을 배경으로 영화를 제작하려는 노력이 생겼다. 그러나 이런 기도도 제작비용만 과다해지고 실제상의

24) ‘활동사진영화취체규칙’(1934)의 외화 상영 통제는 민족별로 분리되어 있는 상영 관습을 해체하고 할리우드 영화에 편중된 조선(인)의 관람 문화를 ‘교정’하려는 기획이라고 할 수 있다. 이 규칙의 시행세칙을 통해 외국영화의 상영 비율을 단계적으로 줄여나가서 1937년 시점에는 외국영화의 스크린 점유율이 절반 이하로 제한되게끔 한다는 목표를 세우고 있었다. 이러한 규칙의 시행에 대하여, 서양영화에 의존적인 흥행업계나 관객들의 불만은 상당했지만, 조선영화 제작계는 이를 새로운 도약의 기회로 인식했다. ‘활동사진영화취체규칙(1934)’의 외화 상영 통제의 효과에 대해서는 이화진, 『두 제국 사이 필름 전쟁의 전야: 일본의 ‘영화 제국’ 기획과 식민지 조선의 스크린쿼터제』, 『사이』 15, 국제한국문학문화학회, 2013를 참조.

효과는 대개 실패한 듯하다. 가까운 실례로 최승희(崔承喜) 부인의 〈반도의 무희〉에 대한 일본 내지의 영화평론가들의 비판과 직접 관상(觀賞)한 조선인들의 인상을 종합해 본다면, 이런 수단 역시 많은 기대를 가질 수 없다.

이리하여 **금후 제작되는 조선 영화에는 조선의 자연을 그 배경으로 해야 할 것은 물론이거니와 조선인의 감독이 절대로 필요하며, 주연자부터 엑스트라까지 그 전부가 조선인이 아니면 안 된다는 것이 이 방면의 평론가, 기술자들의 합치된 이론이다.** 이런 조선영화제작의 특수성은 조선에서 영화기업에 외지 자본의 투자를 불가능하게 하며 조선인 독자의 기업으로서 **장래의 발전을 전망할 수 있다.**<sup>25)</sup>

그는 토키 이후 조선영화의 제작은 제작 자본부터 기술과 출연까지 모두 조선인이 참여해야만 하는 ‘특수성’이 있다고 전제하고 ‘조선인 독자의 기업’으로서 발전 가능성을 예상했다. 그는 조선인 관객들이 (일본어판) 외국어 영화에 대한 반감을 가지며 ‘내지산 조선물’에 대해서도 거부감을 느낀다는 점을 들어 토키 이후 조선영화 제작의 전 과정이 “조선인이 아니면 안된다는 것”을 당연한 전제로 삼았다. 그러나 당시 조선영화계의 허약한 제작 인프라로는 토키 제작을 위해 일본 내지 업체이든 재조선 일본인들이든 일본인들과의 협업이 거의 불가피한 선택이었다. 〈춘향전〉이 일본 기술자와의 공조를 통해 기술적 토착화를 일구어낸 성취라는 것은 거론할 필요도 없을 것이다. 이후 〈나그네〉(1937)를 필두로 여러 편의 조선영화는 일본 내지 영화사와의 제휴를 통해 기술적인 문제들을 극복하며 일본 시장에 진출했다. 최일숙은 이러한 제작계의 현실적인 문제들을 아직 실감하지 못했을 수도 있다. 그러나 최일숙이 ‘외지 자본’에 배타적인 “조선영화제작의 특수성”이라고 발언하게 되는 배경이 무엇이었는지에 대해서는 좀 더 들여다 볼 필요가 있다.

최일숙이 말한 ‘외지 자본의 투자가 불가능’한 “조선인 독자의 기업”은, 당시의 맥락에서는 그 대타항에 두 가지 구체적인 대상을 위치시키

25) 최장, 『영화기업의 장래 (7)』, 『조선일보』, 1936.6.23.

고 있는 것으로 보인다. 하나는 일본의 신코키네마(新興キネマ)가 조선인 무용가 최승희를 내세워 제작한 〈반도의 무희(半島の舞姫)〉(1936)와 같이 ‘내지산 조선물’에 관심을 갖게 될 일본의 영화사이고, 다른 하나는 이미 활발히 조선어 토기를 제작하고 있었던 와케지마 슈지로(分島周次郎)의 경성촬영소이다. 최일숙의 글에서 더 직접적으로 언급되고 있는 것은 전자이다.

1935년 8월에 주간 아사히(朝日)에 연재되었던 유아사 가즈에(湯浅克衛)의 소설 『노도의 보(怒濤の譜・舞姫白聖姫半生記)』를 원작으로 한 〈반도의 무희〉는 1936년 4월 일본 개봉에 이어 조선에서도 공개되었다. 이 영화는 원작이 최승희를 모델로 하고 있다는 점과 주인공 백성희 역으로 최승희가 출연한다는 점 때문에 이미 제작 전부터 언론의 많은 관심을 받았다. 그러나 인용한 최일숙의 글에서도 짐작되듯이 조선에서 이 영화는 그다지 좋은 평가를 얻지 못했다. 최일숙의 논리에 따르자면, 〈반도의 무희〉의 실패는 “그 전부가 조선인이 아니면 안 된다는 것”을 입증하는 사례가 되는 셈이다. 이러한 관점은 최남주가 발표한 글에서도 공통적으로 발견된다.

① 각색가(시나리오 라이터) 감독이 특수한 기술자가 부족한 조선영화계지만, 조선영화라 하면 모자라는 다른 기술자는 다른 곳에서 잠시 초빙하여 온다 하더라도 원작자, 각색자, 감독만은 조선사람이 아니고는 조선사람이 이해할 수 없는 영화, 조선의 색채를 볼 수 없는 영화를 만들고 말 것이니 아무리 조선에 기술자가 부족하다 하더라도 장차 나올 영화기업자로서는 여기에 깊은 고려가 없어서는 안되리라고 생각합니다.

과거에 일본 내지에서도 외국인들이 일본영화를 제작하러 왔다가 실패한 예를 보이고 간 바도 있다 함 같이 그곳의 향토색, 그곳의 인정 풍속 등은 그곳 사람이 아니면 깊이 들어가 알 수 없는 것은 누구나 다 알 일입니다. 또 이 방면의 인물을 양성하는 데 있어서도 이 점에 유의치 않으면 조선영화로서의 그 특이성을 잃

어버리기 쉬우리라고 봅니다.<sup>26)</sup>

② 우리가 영화를 제작하는 데는 먼저 우리를 표현하는 데 있으니 다시 말씀하면 외국의 풍속이나 생활양식을 모방하는 것보다 우리에게만 있을 수 있는 고유한 것을, 즉 조선의 정서를 나타내는 것을 제작해야 할 것이라고 생각합니다. 이것을 조선영화의 생명선으로 알지 않으면 조선문화에 있어서나 조선영화의 흥행상 장래를 보나 다 실패라고 보겠습니다.

우리는 남과 같이 막대한 자력(資力)을 들일 수도 없으니 풍일(豐溢)하는 재료를 가진 것만을 달게 알고 **조선의 향토색이라든가 그 정조를 무르녹게 묘사만 잘 하면 세계 영화시장에 진출할 희망이 넘치는 것입니다**<sup>27)</sup>.

최남주의 글은 최일숙이 강조한 “조선영화제작의 특수성”을 ‘조선의 색채’, ‘향토색’을 재현해야 하는 “조선영화로서의 특이성”이라는 문제로 한정하며(①), 바로 그것이야말로 자본의 결여를 메우고 “세계 영화시장에 진출할 희망”의 ‘생명선’이라고 의미화하고 있는 점(②)이 주목된다. 조선영화의 기업성이라는 과제는 ‘조선의 향토색’이나 ‘조선의 정조’를 어떻게 재현할 것인가의 문제와 깊이 결부되어 있으며, “세계 영화시장”이라는 외부 혹은 ‘타자의 시선’을 의식할 때에도 이상적인 차원에서는 조선인에 의한 고유성의 재현이어야만 한다는 것이다. 이러한 최남주의 생각은 〈나그네〉의 일본 진출 이후의 변화를 예측할 수 없었던 시점에서 나온 것이다. 당시의 그에게 조선영화의 생명선이란, ‘조선인이 보는 영화’이며 ‘조선을 보여주는 영화’라는 중첩된 위치를 지켜가는 데 있었다고 할 수 있으며, 최일숙의 관점도 이와 다르지 않았다.

한편, 최일숙의 글에서 직접적으로 언급하지는 않으나 “조선인 독자의 영화기업”은 당시 조선흥행계의 유력자였던 와케지마 슈지로가 운영한

26) 최남주, 『조선영화시대도래 제2계단으로 오르는 조선영화(하)』, 『조선일보』, 1936.5.5.

27) 최남주, 『조선영화의 생명선—다시 영화사업에 발을 드러노면서』, 『조선영화』 제1집, 1936.10, 43쪽.

경성촬영소를 의식한 발언으로 해석될 수도 있다. 경성촬영소는 최초의 조선어 토키 〈춘향전〉 공개 이후 〈아리랑 고개〉(1935.12.), 〈장화홍련전〉(1936.2.), 〈홍길동전 속편〉(1936.6.), 〈미몽(迷夢)〉(1936.10.), 〈오몽녀〉(1937.1.) 등을 발성영화로 제작했고, 이 중 몇 편은 산에이사(三映社)를 통해 일본 내지에도 이출되었다. 다수의 조선인 기술진이 일본인 기술진과 함께 당시 가장 활발히 영화를 제작하고 있었지만, 어디까지나 일본인 자본가에 의해 운영되는 촬영소였던 만큼 조선영화 제작을 주도하고 있던 경성촬영소의 활동은 ‘조선인 독자의 영화기업’에 대한 열망을 더욱 부추겼을 수도 있다.

최일숙은 무성영화와 달리 영화에서 민족성이 강화될 것이라는 기대를 한편으로, 그리고 “다른 산업에서 조선인 자본이 점차 추축(追逐)되고 있다는 위기감을 다른 한편으로, 영화 제작 분야만큼은 조선인 자본이 유망할 것이라고 낙관했다. 당시 조선에서는 일본처럼 “각 영화회사 간의 격렬한 경쟁”도 없으니 “술선해 사업의 개척에 착수한다면, (...) 조선영화 시장에 독점적 지반”을 획득할 것이라고도 주장했다.<sup>28)</sup> 이러한 그의 주장과 제언은 ‘50만원 영화사’를 목표했던 조영이 조선인 실업가들의 자본을 투자 받는 데 일조했으리라 짐작된다. 실제로 영화 사업에 관심을 가진 몇몇 실업가가 조영 창립 발기인으로 참여했고, 백명곤, 정석호와 같은 인물들이 주주(株主)로서 조영의 창립에 관여했다.

### 3-2. 새로운 영화기업을 둘러싼 갈등

조영은 1936년 9월 초에 창립식을 갖고 곧이어 창립작 제작에 들어간다는 야심찬 계획을 가지고 있었다. 그러나 수해(水害)로 주주(株主)들

28) 최장, 「영화기업의 장래 (10)」, 『조선일보』, 1936.6.26.



의 불입이 늦어지면서 창립이 연기되었고,<sup>29)</sup> 설립을 준비하던 다른 회사들처럼 계획만 있고 실행은 없는 상태로 9월을 맞았다.<sup>30)</sup> 그때, 스텐버그가 일본에서 만주로 가는 길에 조선을 경유한다는 소식이 전해졌다. 창립사무소는 스텐버그를 성대하게 맞이하고 그 환대와 교류의 내용을 기관지 『조선영화』에 수록하여 새로운 영화기업을 위한 그들의 열정과 노력을 가시화할 기회를 얻었다. 조영 창립사무소는 스텐버그에게 경성과 조선영화계의 현재를 소개하고, 스텐버그로부터 할리우드와 세계영화계의 동향을 듣고 싶어 했으며, 무엇보다 앞으로 그들의 영화 사업과 조선영화계에 유익할 조언을 구하고자 했다. 『조선영화』의 ‘스텐버그 특집’은 할리우드 유명 감독의 짧은 방문을 변방의 조선인 독자·관객에게 구체적이고 친밀한 언어로 전환시키고 그 교류를 과시함으로써, 이제 조선의 자본가들이 영화 사업에 투자해도 좋을 때가 왔다고 선전하는 효과도 낼 수 있었다.<sup>31)</sup>

그런데 뜻밖에도, 조영 창립사무소의 스텐버그 환대는 기성 영화인들

29) 『조선영화주식회사 발기 경과=창립 사무 진보 상황=』, 『조선영화』 제1집.

30) 대표적인 사례로, 윤백남이 설립한 CCM영화사를 들 수 있다. 윤백남은 영화감독 박기채와 카메라맨 양세웅을 내세워 ‘전발성영화’ 〈반도의 여명〉을 제작할 계획이었으나, 이 제작이 실현된 것으로 보이지는 않는다. 『조선 정조의 영화·윤백남 씨를 중심으로 하여 CCM 영화사 창설』, 『동아일보』, 1935.12.31.

31) 스텐버그의 방문을 창간 특집으로 다룬 『조선영화』의 발행인은 조영의 주주(株主) 가운데 한 사람이었던 백명곤(白命坤)이었다. 호남 지역의 대부호 백인기의 장남으로, 1920년대 초 독일 유학을 다녀온 그는 사재를 털어 축구단과 재즈밴드를 후원한 것으로도 유명한 인물이다. 백명곤은 “모든 조선의 영화 사업을 위하여 혹은 선전대나 파이로트의 소임을 자담하고 또는 프리즘도 되”고자 『조선영화』를 창간했다고 밝히는데, (백명곤, 『『조선영화』를 간행하며』, 『조선영화』 제1집, 1936.10, 17쪽.) 스텐버그와의 만남은 그 자신에게도 특별한 시간이었던 것으로 보인다. 그는 스텐버그와 독일어로 “피차에 ‘오이히’라는 말로 부를 만큼 친한 벗”이 된 듯 느꼈고, 그가 자신에게 보여준 호의와 우정이 고마웠다고도 기록한다. (백명곤, 『『스텐·버그』 씨를 보내며…씨(氏)를 안내한 사람으로서……』, 『조선영화』 제1집, 1936.10, 167~168쪽.)

의 불만을 샀다. 예컨대, 9월 3일 밤 명월관에서 열린 스티븐버그의 환영회에는 본래 창립사무소의 사람들만이 참석할 수 있었다. 갑작스럽게 소식을 듣고 온 조선영화인들은 더 늦은 시간해야 명월관 별실에서 스티븐버그와 만날 수 있었다.<sup>32)</sup> 조선영화인들이 보기에, 같은 날 같은 공간에서 별도의 환영회를 여는 우스꽝스러운 광경은 조영 창립사무소가 스티븐버그를 ‘독점’해 버린 데서 빚어졌다. 나운규의 말에 따르면, “같이 모여서 단시간이나마 무슨 이로운 말을 들을까 해서 같이 맞으려고 전화해 그 회사에 통지했더니 그들은 수원까지 쫓아가서 스 씨를 독점해 버렸다. 그리고는 기성영화인들에게는 스티븐버그가 머무는 동안 “불과 두 시간 밖에” 내주지 않았다.<sup>33)</sup> 기관지 『조선영화』의 발행인 백명곤의 성북동 별장에서 열린 송별연과 좌담회에도 창립사무소 관계자들만이 참석할 수 있었다.

‘자본금 50만원’이라는 탄탄한 자본을 기반으로 하는 영화기업은 조선영화인들의 숙원이었다. 그런데 이 새로운 회사의 인적 구성과 그들이 내건 기업화의 지향은 기성의 영화인들에 대하여 배타적이었다. 조영의 설립 주체들은 기존의 조선영화계가 갖고 있는 문제가 ‘자본의 결여’에서 비롯되었다고 진단하되, 그것만이 문제의 전부는 아니라고 보고 있었다. 최남주가 <꽃장사>의 실패로 “돈이 있어도 인물이 문제”<sup>34)</sup>임을 깨달았다고 말했듯이, 이 영화기업을 누가 어떻게 이끄는가 하는 점이 중요했다. 조영 설립 주체들은 그동안 조선영화계의 후진성이 기성 영화

32) 그것도 이명우, 나운규, 이원용, 이창용 등이 애를 쓴 덕분에 겨우 조선영화인들의 환영회가 열렸다고 전한다. 조선영화인들의 환영회가 어렵게 성사된 데 대한 불만은 신경균의 글에서 읽을 수 있다. 신경균, 「세계적 명감독 스타백 환영회 참관기-조세푸·폰·스탄백(來朝)―」, 『영화조선』 제2호, 1936.11.

33) 나운규, 『영화시감』, 『삼천리』, 1937.1.

34) 최남주, 「조선영화시대도래-제2계단으로 오르는 조선영화(상)」, 『조선일보』, 1936.5.2.

인들의 퇴폐성과 무교양에서도 비롯되었다는 인식을 공유했다. 업계 종사자들의 “인간적 타락”이 영화에 대한 경시 풍조를 낳았을 뿐 아니라 영화 산업의 발전을 저해했다고 비판하면서,<sup>35)</sup> 기성 영화계와 일정한 거리를 두었고 기성 영화계를 조선영화가 극복해야 할 과거로 규정하기까지 했다.

이들은 당시 가장 활발하게 조선영화를 제작하고 있었던 경성촬영소에 대해서도 비판적이었다. 앞서 설명했던 것처럼, 조영의 설립 주체들은 경성촬영소와 같이 일본인 제작 자본과 대타적인 위치에서 ‘조선인 독자의 영화기업’에 관한 의지를 표명했다고도 보이는데, 경성촬영소 제작 영화들에 대한 날선 공격을 통해서도 그들이 구상하는 조선영화와 경성촬영소의 영화들 사이의 차별화를 꾀했다. 조영의 창립에 참여하며 스스로를 새로운 영화인 세대로 자리매김하려 했던 이들은 대중적으로 잘 알려진 고전을 영화화해온 경성촬영소의 영화를 “저급한 영화팬을 상대로 하여 흥행가치를 본위로 한 영화”<sup>36)</sup>, “천편일률적인 진부한 저급한 취미”<sup>37)</sup>들이라고 비난했다. 경성촬영소가 조선영화의 토기화에 큰 공을 세운 촬영소임에는 분명하지만, “방침 없는 조직, 소화해내지 못한 토기 예술, 비영화적 수법, 기술적 불비, 열악한 내용 등으로 관중에게 토기로서 본격적인 재미를 제공할 수는 없었다”<sup>38)</sup>는 게 이들의 평가다.

35) 최장, 『영화기업의 장래 (3)』, 『조선일보』, 1936.6.17.

36) 박기채, 『영화1년의 개관적 회고—특히 제작된 영화를 중심으로』, 『조선일보』, 1935.12.21.

37) 나용, 『조선영화의 현상: 오늘날 및 내일의 문제』, 『에이가효론(映画評論)』, 1937.1, 101쪽; 한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 보는 조선영화 1』, 한국영상자료원, 2010, 227쪽에서 재인용.

38) 나용, 『조선영화의 현상: 오늘날 및 내일의 문제』, 『에이가효론(映画評論)』, 1937.1, 100쪽; 한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 보는 조선영화 1』, 한국영상자료원, 2010, 227쪽에서 재인용.

이러한 조영 창립 관계자들의 태도는 기성영화인들의 반감을 얻기에 충분했다. 나운규는 조영이 창립을 준비하면서 “동경(東京) 가서 영화회사에 있던 사람”이나 “대학 출신”의 신진은 채용하려 하면서도, 오랫동안 빈곤한 조선영화계에서 활동해왔던 “기성영화인”은 “부랑자라느니 비양심적이라느니 무식하다느니” 하면서 배척한다고 불만을 토로했다.<sup>39)</sup> 실제로, 조영 창립사무소 관계자들은 대부분 일본(최남주, 최일숙, 박기채, 양세웅, 이재명)과 독일(백명곤, 정석호)에서 수학했던 이들이었다. 이들 중 상당수가 호남 지역에 연고(緣故)가 있었으며(최남주, 최일숙, 박기채, 이재명, 백명곤, 정석호 등), 문화와는 전혀 무관한 사업을 하다가 영화에도 투자를 시작한 실업가(박수경, 남정채, 남상일, 김사연)들도 이름을 걸쳐 놓고 있었다. 오랫동안 조선영화의 어려운 현실 속에서 분투해온 영화인들이 보기에, “동향(同鄕)과 동문(同門)에 기반”<sup>40)</sup>을 두고 이제 막 조선영화계에 이름을 알리기 시작한 이들이 자본의 힘을 빌어 목소리를 높이는 모양새가 곱지는 않았을 것이다. 스티븐버그가 일

39) “소위 그들의 말로 ‘재래영화인’, ‘기성영화인’은 한 사람도 아니 쓴다는 것이다. 다른 사업도 물론 그렇지만 더구나 영화사업은 기술자가 없으면 되지 못하는 사업이니 그럴 리가 없다고 생각했더니 그 회사 창립 사무소에서 발송한 선전문이 확실히 이것을 말해 버렸다. 그 발표로 보면 기성영화인을 아니 쓴다는 것이 아니라 **기성영화인이라도 조선서 영화 일 하던 사람은 아니 쓰고 동경(東京) 가서 영화회사에 있던 사람이면 쓴다는 것이다.** 물론 그들이 이런 말을 함부로 하고 다니게 된 책임이 우리들에게도 있다. 십여 년에 빈곤한 영화사업이 아무 발전도 없는 책임이 우리들이 무력에 있었다고 하면 그 책임은 백 번도 더 지겠으나 그들 중 일부의 사람이 말하는 것 같은 **부랑자라느니 비양심적이라느니 무식하다느니 하는 말에는 청중할 수가 없다.** 영화인은 대학출신 아니면 아니 된다는 이유도 영화를 모르는 사람의 말이요, 우리들 동무 같이 세워서 종로 거리로 걷게 하면 우리들 동무보다 더 부랑자라고 남들이 손가락질 할 사람이 그 속에 있지 않은가.” 나운규, 『영화시감』, 『삼천리』, 1937.1. 강조는 인용자.

40) 위경혜, 「식민지 엘리트의 ‘상상적 근대」, 『한국극예술연구』 49, 한국극예술학회, 2015.9, 24쪽.

본에서 ‘일본감독협회’와 좌담회를 가졌던 상황과는 대조적으로, 조선에서 스팀버그 환영회는 설립을 준비 중인 특정 회사가 주도하고, 오랫동안 활동해온 영화인일수록 참석에 제한을 받는 듯한 형세였다.

이 무렵 조영의 창립사무소에 관여했던 것으로 보이는 나웅(羅雄)<sup>41)</sup>은 기성의 조선영화인들을 아예 ‘노후거세군’이라고 명명하기도 했다. 1937년 정초 일본의 영화잡지 『에이가효론(映画評論)』에 게재한 글<sup>42)</sup>에서, 그는 조선 영화계를 “진보적 예술가들과 노후거세군”으로 양분하고, ‘노후거세군’으로 분류되는 기성 영화인들을 “퇴폐적이고 무지한 바보들”이라고 거칠게 비판했다. 한때 “진취적 열정과 신선함을 가지고 뛰어난 영화를 만들어 낸 적도 있었”던 이들조차 오랫동안 정치적·경제적 제약에 쫓겨 “비속한 흥행”만을 겨냥하는 “만성적 불감증”에 빠졌다고도 덧붙였다. 1930년대 전반기 조선영화의 제작 부진과 침체, 나웅규 등 기성영화인들의 태작(駄作)이 이러한 평가를 내리게 했을 것이다. ‘노후(老朽)’, ‘거세(去勢)’와 같은 표현에서 노골적으로 드러나듯, 나웅은 기성 영화계를 낡고 무기력한 구세대로 몰아세우고 그와 대척점에 ‘진보적 예술가들’의 자리를 마련하는 담론 전략을 구사했다.

그런데 이 ‘진보적 예술가’라는 이름으로 나웅은 실상 매우 대립적인 두 집단을 함께 묶는다. “영화를 프롤레타리아의 무기로 만들기 위해 영화제작에 종사한 이들”과 “예술을 이해하고 미에 대한 섬세한 감수성을 가지고 있는 성실한 영화인”이 모두 ‘진보적 예술가’라는 것이다. 조선영

41) 극단 신건설사 사건으로 체포되었던 나웅은 전향 후 다시 영화계로 돌아왔다. 경성 촬영소의 〈홍길동전 속편〉, 〈미몽〉 등에 출연했던 그는 1936년에 설립을 준비하고 있던 조영 창립사무소에도 관계했던 것으로 보인다. 조영 기관지 『조선영화』의 편집 후기에 ‘웅(雄)’이라고 이름을 남기고 있는 기자가 나웅으로 추정된다.

42) 나웅, 『조선영화의 현상: 오늘날 및 내일의 문제』, 『에이가효론(映画評論)』, 1937.1, 97쪽; 한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 보는 조선영화 1』, 한국영상자료원, 2010, 222쪽에서 재인용.

화가 지나온 과거 중에도 좌파의 영화 활동에 유일하게 긍정적인 의미를 부여하는 것은 최일숙의 관점과도 동일하다.<sup>43)</sup> 비록 전향을 선택해야 했으나, 카프(KAPF) 해산 이후 문화 영역에서 과거 좌파의 문화 운동 나름의 성과를 어떻게 이어갈 것인가의 문제는 전향자들의 생존과도 관계가 깊었을 것이다. 과거 신흥영화예술가동맹과 서울키노, 동방키노 등에서 활동한 일이 있었던 나웅은, 좌파 영화인들이 “영화가 표현하는 새로운 현실과, 영화가 현재 지니는 역할에 주의를 기울이면서 사회적 입장에서 영화를 논하여 오랫동안 침체와 무지에 빠져 있던 영화계에 크게 공헌”했다고 부연했다. 비록 여러 현실적인 제약 때문에 활발히 제작 활동을 펴지 못했다고 하더라도, 좌파 영화인들의 비평적 실천이 조선영화의 발전에 기여했다고 보는 것이다. 사회주의의 열기가 식어버린 지금, 그들은 과거 자신들의 “소박한 이론 및 제작에 대해 비판을 하면서 풍성하고 아름다운 예술적 창조에 빠져 있다”고도 덧붙였다.

이 대목은 제2차 카프 검거 사건(이른바 ‘극단 신건설 사건’) 이후 나웅 자신을 비롯한 좌파 예술가들의 전향을 합리화하는 것으로도 읽힌다. 앞서 누누이 언급했듯이 ‘활동사진취체규칙’이 조선영화를 ‘국산영화’의 하위범주로 포괄하여 제작 열기가 달아오른 것이 이들이 ‘제2단계의 조선영화’에 관심을 갖게 되는 직간접적인 계기라면, 1930년대 중반 영화계에 이름을 걸쳐놓은 전향자들에게 (‘국산’으로 귀속되는) 조선영화는 전향을 가시화하는 구체적인 행동이자 전향 이후의 삶과 예술의 문제이기도 했을 것이다. 이제 그들이 지향하는 바는 “풍성하고 아름다운 예술적 창조”이기에, 과거 그들이 비판했던 ‘부르주아적 예술가들’, 즉 ‘예술

43) 최일숙 역시 “과거의 조선영화사업은 일부 진보적 분자들의 소위 이데올로기 영화제작을 제외하고는 방탕한 부호 자제들의 무의미한 유희에 불과했다.”고 단언함으로써, 과거 좌파의 영화 운동에 의미를 부여했다. 최장, 『영화기업의 장래 (4)』, 『조선일보』, 1936.6.19.

에 대한 이해와 미적 감수성을 가진 성실한 영화인들'과도 함께 할 수 있었다. 이 '진보적 예술가들'이란, 대개 일본의 영화사에서 경력을 쌓고 돌아왔거나, 현장 경험은 부족해도 예술에 대한 이해가 밝으리라 기대되는 엘리트들이었다. 과거 좌파 영화인들이 나운규로 대표되는 기성 영화인들을 공격했던 상황과 비교해 보면, 조선영화의 기업화를 주창하는 이들의 기성 영화



사진 1. 조영 주최 송별연에서 스팀버그  
출처: 『조선영화』

계 비판의 핵심은 계급적 관점이 아니라 신구 세력 간의 차이를 부각시키는 데 있었다. 그리고 그 저변에는 '정치로부터 예술로' 또 '이념으로부터 생활로' 전향한 엘리트들과 일본영화계에서 영화 수업을 쌓고 돌아온 신진 영화인들의 결합이 있었다. 조영 창립사무소가 주도한 스팀버그에 대한 환대에는 이와 같은 조선영화계의 집산(集散)과 그 내부의 첨예한 갈등이 교차했다.<sup>44)</sup>

44) 김남석은 조영의 설립이 "기존 조선의 영화계를 양분하고, 신구 영화 세대의 갈등을 본격화"한 측면이 있다고 지적했다.(김남석, 『조선의 영화제작사 '조선영화주식회사' 연구』, 『우리어문연구』 통권 44호, 2012, 479쪽) 스팀버그 환대 그 이면에서 벌어진 신경전도 그러한 갈등을 보여주는 사건 중 하나다. 토키 이후 조선영화계에 등장한 새로운 세대의 영화인들이 그러한 신구 갈등의 한 축을 형성했음은 분명해 보인다. 그러나 조영 설립에 이기세나 이필우 등이 관여했던 것처럼 이러한 갈등이 실제적인 차원에서 얼마나 일관되고 또 지속적이었는가는 다른 문제가 될 것이다.

#### 4. 스티븐버그와의 대화: 조선영화의 세계성 혹은 '영화기업의 장래'

스티븐버그는 경성에서 1936년 9월 3일 오후부터 5일 새벽까지 머물렀다. 이 짧은 시간 동안 그는 경성과 조선영화계에 대하여 인상적인 안내를 받았다. 조영 창립사무소 사람들이 수원역까지 그를 마중 나갔고, 경성역에서는 조선영화인들과 영화팬들이 영접을 나온 가운데 문예봉이 꽃다발을 안겼다. 조선호텔에 여장을 풀 그는 조영 창립사무소 사람들과 조선신궁을 참배한 후 자동차로 이동하며 시내 관광에 나섰다. 종종차에서 내려 비에 젖어 질척거리는 길을 걷기도 하면서, 덕수궁과 소격정의 한약방, 창덕궁, 수은정의 조선인 경영 '카페 은하', 동대문시장 선술집 등 주로 조선인들이 다니는 거리를 구경했다. 그날 저녁 명월관에서 조영 창립사무소가 주최하는 환영회, 또 그 별실에서 조선영화인 주최의 환영회가 있었고, 자정 무렵에는 단성사에서 스티븐버그를 위해 〈장화홍련전〉이 상영되었다. 방문 이튿날 스티븐버그는 탑골공원과 창경원을 구경하고, 경학원에서 이왕직악대의 연주를 들었으며, 조선호텔로 돌아와 짧은 미팅과 선물교환식을 가졌다. 그리고 늦은 밤 성북정에 있는 백명곤의 별장에서 『조선영화』사의 송별회 및 좌담회를 가졌다. 그가 모든 일정을 마치고 경성역에서 만주 신강행 기차를 탄 것은 9월 5일 새벽 3시를 훌쩍 넘긴 때였다. (표 2)

| 일시        |            | 장소                    | 내용                                                          |
|-----------|------------|-----------------------|-------------------------------------------------------------|
| 9.2.      | 낮 12시 50분. | 일본 시모노세키 선만(鮮滿) 여행안내소 |                                                             |
|           | 오후 7시 30분  | 관부연락선로 부산항으로 출발       |                                                             |
| 9.3.~9.4. |            | 부산역 출발 수원역 경유         | 수원역에서부터 독일어 통역 정석호, 서울프레스사 기자 박상엽과 함께 『조선영화』사 측이 스티븐버그와 동행. |



|           |                   |                    |                                                                                                                       |
|-----------|-------------------|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|           | 오후 3시 20분 경       | 경성역 도착             | 문예봉의 꽃다발 증정                                                                                                           |
|           |                   | 조선평텔               | 조선평텔(숙소)에 여장을 풀고<br>서울 관광에 나섬.                                                                                        |
|           |                   | 조선신궁               | 참배                                                                                                                    |
|           |                   | 덕수궁-소격정<br>한약방-창덕궁 | 자동차로 이동하며 시내 관광.<br>소격정 한약방 내부 구경.                                                                                    |
|           |                   | 수은정 카페 은하          | 축음기로 '수심가'를 들음.<br>애상적이고 이그조틱한<br>정서에 취한 스텐버그.                                                                        |
|           |                   | 동대문시장 선술집          | 비가 내려 질척거리는 길. "명태"의<br>이름을 묻는 스텐버그.                                                                                  |
|           |                   | 명월관                | 조선영화주식회사 창립사무소 주최<br>환영회 참석.<br>'승무'를 관람. "원더풀, 마블러스!"                                                                |
|           | 오후 9시<br>~11시 30분 | 명월관 별실             | 조선영화인 환영회 참석.<br>안석영, 박기채, 양세웅, 나웅,<br>안종화, 이구영, 신경균, 이창용,<br>나운규, 이원용, 최인규, 박웅면,<br>이명우, 손용진, 최진, 문예봉,<br>신옥, 박누월 등. |
|           | 자정 무렵<br>~ 새벽 1시  | 단성사                | 문예봉 주연 <장화홍련전> 관람                                                                                                     |
|           | 오전 9시 30분.        | 탐골공원               | 아이들, 지게꾼, 비석                                                                                                          |
| 9.4.~9.5. |                   | 창경원                | 동물 구경                                                                                                                 |
|           |                   | 경학원                | 대성전. "조선의 문턱은 왜 높은가"를<br>묻는 스텐버그.<br>이왕직아악대.                                                                          |
|           | 오후 5시             | 조선평텔               | 조선영화인 미팅<br>삼천리사 김동환의 인터뷰.                                                                                            |
|           | 오후 6시<br>~6시 30분  | 조선평텔               | 『조선영화』사의 선물(검무 승무의<br>고깔, 장삼, 기생의 치마저고리,<br>꽃산)과 백명곤의 담배갑 선물.<br>스텐버그는 자신의 실크 손수건에<br>사인하여 답례.                        |
|           | 저녁~오전 1시          | 성북정 백명곤 별장         | 『조선영화』사의 스텐버그 송별회.<br>스텐버그에게 조선복 한 벌을 증정.<br>갓 쓰고 담뱃대를 든<br>스텐버그의 사진 촬영.<br>조선영화주식회사 창립 준비와<br>관련한 좌담회                |
|           | 오전 3시 20분         | 경성역                | 조선영화인들의 선물(쟁반)을<br>문예봉이 증정.<br>경성발 만주 신정행 기차 탑승                                                                       |

표 2. 경성에서 스텐버그의 '일주야(一晝夜)'

겨우 ‘일주야(一晝夜)’ 동안이었지만, 그가 경성을 함께 걸으며, 혹은 환영회나 송별회, 좌담회에서 조선인들과 나눈 이야기는 오랫동안 조선 영화계에 회자되었다. 경성에서 머문 동안 스타버그는, 언어의 문제가 첨예해지는 토키 시대에도, 영화가 민족과 언어, 국경을 초월하여 동시대의 공통 감각을 경험할 수 있게 한다는 것을 확인시켜 주었다. 토키화 이후 조선영화의 모색 과정에서 영화기업의 논의는 수출 문제와 연동되어 있었다. 이렇게 조선영화가 ‘조선인이 보는 영화’에서 ‘조선을 보여주는 영화’로 이동하고 확장되는 과정에서, 스타버그와의 대화는 ‘조선인이 아닌 사람이 조선영화를 어떻게 이해할 수 있는가’와 같은 핵심적인 질문에 대해 답해줄 타자의 시선과 목소리로서 의미화되었다고 할 수 있다.

조영 창립사무소 사람들만이 참석한 송별회 자리에서, 최일숙은 스타버그에게 조선은 영화기업이 확립되어 있지 못하고, 자본도 빈약하며, 스튜디오다운 스튜디오도 하나 없는 열악한 상황에서 영화를 제작해 왔다고 설명하면서, “우리가 어떠한 영화를 만들어야 서양에 가서도 예술적 가치도 있고, 흥행 가치도 많은 작품이 되겠습니까?”라고 묻는다.<sup>45)</sup> 조금 걸을 달리하지만 그 전날 밤 조선영화인의 환영회에서도 유사한 질문들이 있었다. “조선을 처음 대할 때 영화적으로 보아 어떠한 영화적 특수성을 가지고 있는 것을 발견하고, 만약 조선에서 영화를 창작한다면 어떠한 특성을 잡아서 고조시키겠느냐”(신경균)<sup>46)</sup>, “조선의 토きを 외국에서 볼 때 언어를 모르는 영화를 어떻게 이해할 수 있느냐”(나운규)<sup>47)</sup> 등의 질문이 그러하다. 이에 대해 스타버그는 일관되게 조선사람

45) 『“영화예술” 간담회: 스타버그氏를 중심으로』, 『조선영화』, 1936.10. 172~179쪽.

46) 신경균, 『세계적 명감독 스타버그 환영회 참관기-조세푸·폰·스타버그(來朝)-』, 『영화조선』 제2호, 1936.11.

47) 신경균, 『세계적 명감독 스타버그 환영회 참관기-조세푸·폰·스타버그(來朝)-』, 『영화조선』 제2호, 1936.11.

이 “우리밖에는 표현할 수 없는 것이라고 생각하는 그것을 영화로 표현하면 그것이 곧 서양사람이 보아서도 좋은 영화일 것”<sup>48)</sup>이라는 취지로 대답했다. “훌륭한 예술을 만들려면 그 예술에 대한 미(美)를 먼 곳에서 구하려 말고 될 수 있는 대로 자기가 밟고 있는 발밑에서 구한 미(美)에 서려야 위대한 예술품이 창조되는 것”<sup>49)</sup>이라는 게 그가 반복해서 전달한 메시지이다. 자본과 기술, 설비의 부족을 항상적인 조건으로 해온 조선영화의 현실에 비추어, 조선영화인들은 스텐버그의 말 속에서 새로운 시대의 조선영화를 격려하는 마음을 읽고자 했다.

사실, 스텐버그가 건넨 말은 일종의 ‘사교적인 응대’였을 뿐인지도 모른다. 토키 및 언어 문제와 관련해서 그는 일본에서도 비슷한 질문을 받았다. 8월 하순 일본영화감독협회와의 좌담회<sup>50)</sup>에서, 신코키네마의 타무라 미노루(田村實) 감독이 토키에 대한 스텐버그의 생각을 물었다. 여기에 대하여 스텐버그는 상당히 구체적으로 시각적 화면과 청각적 대사 사이의 카운터포인트적인 측면, 영화의 속도와 일상의 속도 사이의 간극에서 비롯되는 표현의 문제 등을 설명하고, 화면의 표현과의 관계에서 대사의 기능을 강조하면서 ‘외국영화를 그 언어에 대한 이해가 없이 완전히 이해하는 것은 불가능하다’고 말했다.<sup>51)</sup> 물론, 토키에 대한 이해와 관련해 무엇을 부각하여 질문하는가에 따라 대답이 다를 수 있고, 어떠한 것에 집중하여 답변을 해석하고 정리하는가에 따라 기록의 내용이 달라질 수 있다. 그러나 스텐버그가 일본과 조선에서 내놓은 답변이 다

48) 김팔봉, 「예술가로서의 스텐버그」, 『조선영화』 제1집, 1936.10, 185쪽.

49) 박기채, 「영화감독으로서 스텐버그의 인상」, 『조선영화』 제1집, 1936.10, 190쪽.

50) 1936년 8월 24일에 있었던 일본영화감독협회 좌담회의 참석자들은 다음과 같다. 닛카즈(内田吐夢, 田阪具隆), 쇼치쿠(小津安二郎), PCL(木村莊十二, 矢倉茂雄), 신코(村田實, 鈴木重吉, 伊奈精一, 牛原虚彦), 그리고 『キネマ旬報』의 内田岐三雄과 스텐버그의 친구인 勝見康太郎, 村田五郎(ジャパン・タイムス).

51) 「日本映畫監督協會とスタンバーク歓迎の一夜」, 『キネマ旬報』 587, 1936.9.11.

른 것은, 질문자가 무엇을 듣고 싶어하는지에 대한 스티븐버그의 이해가 작용한 결과로 생각된다. 일본에서의 좌담회는 일본의 각 영화사를 대표하는 감독들이 중심이 되는 자리였던 만큼 참석자들의 질문이 영화의 테크니컬한 측면에 집중된다고 느꼈다면, 조선에서의 좌담회는 아직 설립도 되지 않은 조영 관계자들이 이제 막 토키 시대로 접어든 조선영화의 미래를 묻는 것으로 받아들여졌을 것이다. 조선의 좌담회에서 스티븐버그는 참석자들이 듣고 싶어 하는 말을 들려준 셈이다.

“우리밖에는 표현할 수 없는 것이라고 생각하는 그것”, “자기가 밝고 있는 발밑에서 구한 미(美)”를 찾아야 한다는 것은 이미 조영 설립을 준비하는 사람들도 구상했던 바이기도 했다. 다시 영화사업 진출을 고민하던 최남주의 글에서도, 조선 영화기업의 장래를 낙관한 최일숙의 글에서도, 그리고 조영의 기관지 『조선영화』에 수록된 여러 편의 글에서도, 조선인들만이 표현할 수 있는 소재와 ‘조선적인 색채(local color)’를 추구해야 한다는 주장이 반복적으로 표명되었다.

사실, 스티븐버그가 조선영화가 ‘향토적인 소재’에 집중해야 한다고 말하려던 것이었는지는 분명치 않다. 그는 자신이 영화를 연출할 때 “일부 아메리카 사람들만을 보이기 위하여 만들어도 안될 것이요, 내 작품을 적어도 세계에 널리 퍼져 있는 각 민족 가운데 수천만 명의 관중이 보아 줄 것을 늘 염두에 두”기에, “전통과 풍습이 전연 다른 어떠한 민족이 보더라도 이해할 수 있게 하기 위하여”<sup>52)</sup> 노력했다고도 말했다. 할리우드에서 세계 공통의 보편성을 지향해 영화를 만들어왔다는 그가 말한 “자기가 밝고 있는 발밑에서 구한 미(美)”라는 것은 듣는 자의 위치에 따라 다르게 해석될 수 있었다. 그러나 스티븐버그를 만난 조선영화인들은 이 ‘미(美)’를 ‘조선의 색채’로 결박시켰다. 영화라는 세계 공통의 언어로 “우

52) 권학수, 「세계적 영화감독 『스탠버그』의 인상 (2)」, 『매일신보』, 1936.9.18.

리밖에는 표현할 수 없는 것”을 표현해 내는 것이란, 영화라는 보편과 그것에 환연되지 않는 미학적 특수성으로서의 ‘조선의 색채’를 대응시키 되, 그러한 영화를 ‘좋은 것’으로 승인하는 외부적 시선(“서양사람”)의 자리를 끊임없이 의식하는 것이었다. “우리밖에는 표현할 수 없는 것”이 “서양사람이 보아도 좋은 영화일 것”이란 애초에 모순적이다. “우리밖에는 표현할 수 없는 것”과 그것을 보는 자로서의 “서양사람”의 시선은 동시에 만들어지기 때문이다.

조영 창립사무소의 사람들이 스팀버그에게 기대했던 것은 그들의 조선영화 구상에 대한 동조와 승인이었다. 할리우드에서 온 스팀버그의 말을 옮기는 데에는 필연적으로 조선영화인들의 상황에서 해석하고 덧붙이는 작업(annotation)이 동반되었다. 단성사에서 함께 보았던 영화 〈장화홍련전〉에 대하여, 스팀버그는 ‘영화적인 것’에 대한 이해가 부족하고, 템포가 느리며,<sup>53)</sup> 통일성이 없고, 여배우(문예봉)의 연기에 재능이 보이지 않는다<sup>54)</sup>고 지적했다. 그가 유일한 미덕으로 ‘조선이 아니고는 보지 못할 장면’인 퍼스트씬을 꼽았을 때, 테크닉이나 미학적 차원에서 조선영화의 후진성을 자각하고 있던 영화인들은 이러한 한계의 돌파구로 ‘조선이 아니고는 보지 못할 장면’이라는 말에 귀 기울였을 것이다. 그러나 이 언급은 그들이 이그조틱한 취향의 소유자 스팀버그에게 〈장화홍련전〉을 보여줄 때부터 이미 예상한 바였으리라.<sup>55)</sup>

53) 신경균, 『세계적 명감독 스팀버그 환영회 참관기-조세푸 폰 스팀버그(來朝)-』, 『영화조선』 제2호, 1936.11.

54) 『“영화예술” 간담회: 스팀버그를 중심으로』, 『조선영화』, 1936.10. 172~179쪽. 『조선영화』 측 좌담회가 아닌, 조선영화인들과의 좌담회에서는 문예봉의 연기와 외모에 좋은 평가를 내렸다고 알려졌다.(『스탄-버크 印象, 世界的 巨匠과 朝鮮映畫人 座談會』, 『삼천리』, 1936.11.) 『조선영화』 측 좌담회에서는 스팀버그 스스로 당사자들이 없는 자리에서 조금 더 솔직하게 말하고 있다는 뉘앙스를 풍겼다.

55) 이명우에 따르면, 스팀버그에게 〈아리랑〉이나 〈춘향전〉을 보여주려 했으나 마침 두

스틴버그가 떠난 뒤 영화인들은 그가 남긴 말들을 자주 되새겼지만, 사실 그들에게는 스티븐버그가 남긴 말 자체보다 스티븐버그와 동시대의 영화 그리고 조선영화에 대하여 함께 이야기했다는 경험이 중요했다. 그들은 할리우드 감독 스티븐버그에 대하여 선망과 동정, 호의와 우정을 품게 되었지만, 아무리 스티븐버그가 ‘유랑하는 불우한 예술가’라고 하더라도 스티븐버그가 그들이 감히 올려다볼 수 없는 다른 처지의 사람이라는 것을 잘 알고 있었다. 예컨대, 스티븐버그는 ‘영화를 만드는 데 자본과 사상(검열) 중 어느 것의 구속을 받느냐는 질문을 전혀 이해하지 못하는 사람이었다.

**김팔봉** 당신이 아메리카에서 대자본 밑에서 영화를 제작하시면서 어떠한 점에 구속을 더 받으십니까. 자본의 구속에서입니까? 혹은 사상의 구속에서입니까?

**스틴버그** 무슨 말인지 잘 알아듣지 못하겠소.

**최장** 말하자면 이런 작품은 돈이 많이 든다든가, 회사로서 부적당하다든가 해서 당신과 계약한 회사가 당신의 작품에 제재(制裁)를 준 일이 있습니까. 또는 사상, 즉 ‘이데올로기’ 문제로 미국 정부로부터 압제를 받아본 일이 있습니까?

**스틴버그** 그런 문제는 두 가지 다 없었습니다. 나는 돈을 많이 허비하는 작품을 만들지 않습니다. 나는 물질문제로 나의 예술에 구속을 받아보지 못했소.

**최장** 그렇습니까.

**스틴버그** 조선에서도 세계적으로 위대한 예술작품을 만들 수 있습니다. 비판하지 말고 전진하시오!<sup>56)</sup>

---

프린트들이 모두 일본에 가있었던 데다가 스티븐버그가 문예봉에 대해서 호의적이어서 문예봉이 주연한 〈장화홍련전〉을 골랐다고 한다. (『스탄-벅 映像, 世界的 巨匠과 朝鮮映畵人 座談會』, 『삼천리』, 1936.11, 164쪽.)

56) 『“영화예술” 간담회: 스티븐버그를 중심으로』, 『조선영화』, 1936.10, 179쪽.

이 질문 자체가 식민지적이고 조선적인 것이었다. 1936년 여름 베를린올림픽에서 마라톤 금메달을 딴 손기정의 사진에서 일장기가 흐릿하게 지워졌다는 것을 빌미로 동아일보가 정간되었던 사태 속에서, 김기진의 질문은 그 어느 때보다도 민감한 것이었다. 그러나 할리우드의 풍요로운 환경에서 ‘위대한 예술작품’을 추구하고 있는 스톤버그는 자본의 결여와 사상의 억압이라는 조선영화의 절대적이고 현실적인 조건에 대해 무지했으며, 그것에 대해 더 들으려 하지 않았다. 스톤버그가 할리우드의 메이저 스튜디오와 줄곧 갈등해왔다고 해도, 만들고 싶은 영화를 제작비나 사상적인 문제 때문에 만들지 못한 적이 없다는 것은 언제나 자본과 검열의 제약을 의식해야 했던 기성의 영화인들은 물론 카프의 해산을 지켜보았던 두 사람—김기진(김팔봉)이나 최일숙(최장)—에게도 역으로 조선의 현실을 다시 환기시켰을 것이다. ‘조선에서도 세계적으로 위대한 작품을 만들 수 있다는 스톤버그의 격려는 그들이 듣고자 했던 말인 동시에, 가장 공허한 말이었다.

## 5. 나오며

스톤버그의 방문은 토키화 이후 조선영화의 향후를 모색하는 데 있어서 직·간접적으로 영향을 미친 외부적 자극이었다. 이 글은 스톤버그의 경성 방문을 토키화 이후 조선영화계가 ‘새로운 단계의 조선영화’를 구상해 가던 과정과 겹쳐 읽음으로써, 1930년대 중반 조선영화계의 상황을 역동적으로 재구하고자 했다.

1930년대 중반 조선영화의 토키화는 산업적으로 큰 변화를 요청했다. 발성영화는 무성영화와는 비교할 수 없을 정도의 고비용을 요하기 때문

에 기존의 방식으로서는 제작비용을 회수할 수 없고, 아무리 영화 관람 인구가 증가한다고 해도 조선인 관객만으로는 한계가 있었다. 조선영화라는 사실 그 자체만으로 조선인 관객들에게 지지를 받았던 시대와 달리, 토기 이후의 조선영화는 조선(인) 외부의 시선에 그 스스로를 드러내야 할 필요가 있었다. 드디어 '말하는 영화'로서 세계영화와 같은 시간 속으로 진입한 조선영화는 세계영화와의 관계 속에서 조선영화의 정체성에 대하여 사유하고, 조선영화의 관객이 누구인가에 대해 진지하게 탐구하고, 그와 관련해 방향을 모색하게 된 것이다.

이 시기 새로운 단계의 조선영화의 시대가 도래했다는 인식 하에 기존의 조선영화 제작 관행을 비판하고 영화기업의 합리화를 주장했던 조영 설립 주체들은 스티븐버그의 방문과 일련의 이벤트들을 전유함으로써 스스로를 조선영화의 새로운 주체로서 정립하고자 했다. 변방의 신생 영화사와 할리우드 감독의 우연한 만남은 영화 기업화를 둘러싸고 잠재되어 있던 조선영화계 내부의 갈등을 촉발하는 계기가 되기도 했다. 그러나 스티븐버그와의 만남은 조선영화가 일시적이거나 제국을 넘어 동시대 세계영화와의 관계를 상상하고, '조선의 고유성'을 영화의 예술성 및 기업성과 연관하여 숙고하는 계기였다. 뿐만 아니라, '타자의 시선'이 자리하는 외부에 대한 상상을 통해 조선영화가 '조선인이 보는 영화'에서 '조선을 보여주는 영화'로 그 위치를 전환하는 과정에 수반된 여러 긴장과 역동들을 함축하는 것이기도 했다. 1937년 7월, 조영은 드디어 주식회사로서 창립되었다. 같은 달 발발한 중일전쟁이 앞으로 식민지 조선의 영화에 어떠한 사태를 야기할지 예감하지 못한 채 '제2단계의 조선영화'로의 도약을 꿈꾸며 크게 한 걸음을 내딛은 것이다.



## 참고문헌

### 1. 기본자료

『매일신보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『조광』, 『삼천리』, 『영화조선』, 『조선영화』  
(아단문고 미공개 자료총서, 소명출판, 2013), 『キネマ旬報』, 『日本映画』

### 2. 논문과 단행본

- 김남석, 「조선의 영화제작사 ‘조선영화주식회사’ 연구」, 『우리어문연구』 통권 44호,  
2012.9, 우리어문학회, 475~502쪽.
- 위경혜, 「식민지 엘리트의 ‘상상적 근대」, 『한국극예술연구』 49, 한국극예술학회,  
2015.9, 15~48쪽.
- 이영일, 『한국영화전사(개정판)』, 도서출판 소도, 2004.
- 이화진, 「두 제국 사이 필름 전쟁의 전야·일본의 ‘영화 제국’ 기획과 식민지 조선의  
스크린쿼터제」, 『사이』 15, 국제한국문화문화학회, 2013, 47~83쪽.
- \_\_\_\_\_, 「식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치」, 연세대학교 박사학위논문,  
2011.
- 크리스틴 톰슨·데이비드 보드웰, 『세계영화사 - 음향의 도입에서 새로운 물결들까  
지 1926~1960s』, 주진숙·이용관·변재란 외 옮김, 시각과 언어, 2000.
- 한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 보는 조선영화 1』, 한국영상자료원, 2010.
- Thomas Elsaesser, *The Persistence of Hollywood*, Routledge, 2012.

## Abstract

Josef von Sternberg's visit in Seoul(1936) and Colonial Korean Cinema

Lee, Hwa-Jin (Inha University)

This article attempted to reconstitute the events around Josef von Sternberg's visit in Seoul(1936) and analysis the way how Korean film-makers' hospitality to him had the complex meaning in the context of colonial Korean cinema.

It was the members of the organizing office of Chosun Film Corporation that acted as the host to Sternberg's visit in Seoul. They had aspirations to have reasonable production system supported by financial strength and led the discourse on the rationalization of film industry, criticizing the establishing film industry. They appropriated their extraordinary encounter with a world-famous film director Sternberg to build themselves as the subject leading the new step of Korean cinema since the talkie. The event of Sternberg's visit could expose the feud and conflicts within the colonial Korean cinema.

Sternberg's visit might be a good chance that the colonial Korean cinema imagined the relation to the world beyond empire Japan. His visit was on the turning position from the *Chosun cinema* that the colonial Korean people watched to the *Chosun Cinema* that represented the Koreanness. Through this special visitor Sternberg from Hollywood, colonial Korean cinema faced the Others' eyes to recognize the local color as the Koreanness and expressed their desire to make a leap forward to the new step of Korean cinema. However, the imbalance of their encounter also confirmed the limits of colonial cinema.

(Key Words: Josef von Sternberg, the organizing office of Chosun Film Corporation, Colonial Korean Cinema, Hollywood, Film Industrialization discourse, intergenerational conflict, locality, globality)

논문투고일 : 2016년 1월 10일

심사완료일 : 2016년 1월 30일

수정완료일 : 2016년 2월 17일

게재확정일 : 2016년 2월 17일