

# 영화 <수업료>와 조선영화의 좌표

이덕기\*

<차례>

1. 서론
2. 기획 - 내선교류의 실현과 ‘내선일체’
3. 언어 - 이중언어의 딜레마, 혹은 가능성
4. 로컬리티 - 제국의 일부로서의 조선
5. 결론

<국문초록>

최인규는 일제 말 가장 활발한 활동을 펼친 감독의 한 사람이다. 영화 <수업료>(1940)를 시작으로 하여 최인규는 <집 없는 천사>(1941), <망루의 결사대>(1943), 제작, 기획, 연출보좌, <태양의 아이들>(1944), <사랑과 맹세>(1945) 등 일제의 정책에 부합하는 일련의 국책 영화를 연출하였다. 이 영화들은 일제가 주도한 이른바 ‘영화신체제’에 부응하는 영화들이며, <수업료>는 그 첫 순서에 놓이는 영화이다.

영화 <수업료>는 『경일소학생신문』 현상공모 당선작 「수업료」를 원작으로 삼았다. 이 당시는 일제가 육군특별지원병령과 제3차 개정교육령을 나란히 공포하던 시기이다. 당시 교육령의 개정은 일본 군부의 요구에 상응하여 이루어진 것이었고, 이 시기 교육에 대한 강조는 그러한 정치적 배경 아래 이루어진 것이었다. 영화 <수업료>는 영화 <지원병>과 거의 동시에 기획되었고, 같은 시기 제작된 시미즈 히로시 감독의 <도모다씨>는 ‘내선일체’ 이데올로기를 노골적으로 선전하는 아동물이었다. 제작자 이창용은 ‘내선교류의 실현’을 내걸고 시나리오 작가 야기 아스타로와 배우 우스다 겐지를 섭외하였다. 제작자 이창용과 영화 기획에 참여한 니시키 모토사다, 그리고 시나리오를 담당한 야기 아스타로는 모두가 조선의 영화신체제를 주도한 인물들이었다.

언어의 측면에서도 <수업료>는 ‘신체제’에 부합하는 영화였다. 이 영화는 ‘자발적으로 일본어를 사용한 첫 번째 영화’였고, 조선어 발성영화의 일본어 발성영화로의 전환에 있어 획기적인 작품으로

주목받았다. 학교와 그 외의 장소로 구분되는 이 영화의 공간은 일본어와 조선어로 정확히 구분된다. 이러한 이중어의 상황은 조선의 언어상황을 정확히 반영하는 동시에 조선영화의 일본어화에 하나의 모범이 되는 것으로 평가받았다.

또한 <수업료>는 향토색을 드러냄에 있어 기존의 과장되고 이그조틱한 방식을 취하지 않았다. 로컬리티를 둘러싼 전략에 있어 <수업료>는 현실 그대로의 조선을 취하며 제국의 일부로서의 조선을 그리는 전략을 택하였다. <수업료>가 그려낸 학교는 제국의 그것과 다르지 않았고, 그것은 미래의 조선-일본화한 조선의 모습 그 자체였다.

영화 <수업료>는 이후 본격화하는 영화신체제 구축에 한 발 앞서 조선영화가 나아갈 방향을 제시한 영화였다. 이 영화를 둘러싼 제국의 영화담론이 이를 증명하고 있으며, 영화 <집 없는 천사>는 <수업료>의 이 같은 성공에 힘입어 제작될 수 있었다.

주제어 : 최인규, <수업료>(1940), 내선일체, 영화신체제, 조선영화, 언어정책, 로컬리티

## 1. 서론

중일전쟁 이후 일제는 사회 전 분야에 걸쳐 전시동원체제를 구축한다. 조선영화계에서도 조선영화인협회가 결성되고 영화령이 실시되는 등 이른바 ‘영화신체제’를 향한 발 빠른 행보가 이어졌다. 이러한 배경 아래 조선영화계는 그 이전 시기와는 확연히 다른 변화를 겪는다. 그러한 변화를 작품을 통해 가장 충실히 반영한 연출자는 다름 아닌 최인규이며, 영화 <수업료>(1940)는 그 출발점에서 있는 영화이다.

영화 <수업료>를 시작으로 하여<sup>1)</sup> <집 없는 천사>(1941), <망루의 결사대>(1943), <태양의 아이들>(1944)을 거쳐 <사랑과 맹세>(1945)에 이르기까지 최인규는 일제 하 전시체제가 가장 많은 수의 극영화를 연출하였고,<sup>2)</sup> 그의 영화들은 모두가 ‘내선일체’의 이념적 기반에 충실한 영화들이

1) 물론 최인규의 데뷔작은 <국경>(1939)이지만, 이 영화와 신체제와의 관련성은 미약한 편이다. 그런 점에서 신체제에 부응한 최인규의 일련의 영화들에 있어 그 출발점은 <수업료>라 보는 것이 타당하다.

2) <망루의 결사대>의 경우, 최인규는 이 영화의 제작, 기획, 연출보좌 등을 맡았다. 완성된 필름의 크레딧에서 최인규는 연출보좌로 명시되어 있으나, 영화 제작 과정에서 그가 제작과 기획을 맡았던 사실을 누락시킬 이유는 없다고 본다.

\* 경북대학교 국어국문학과 강사

었다. 그가 제작과 연출보좌로 참여한 <망루의 결사대>를 제외한다면, 이들 영화는 모두가 일종의 아동물, 혹은 그 연장에 놓여있다는 점도 시선을 끈다. 아동물은 기본적으로 교육의 가치, 혹은 교육을 통한 계몽을 근간으로 한다. 이때 교육, 혹은 계몽의 핵심은 “국기를 향해 경례하는 충량한 일본 국민”<sup>3)</sup>의 양성에 있었다. 아닌 게 아니라 최인규의 연출작들을 연결해보면 그러한 교육과 계몽이 결국 가미카제로 귀결되고 있음을 확인할 수 있다. 이는 전시체제기 일체의 교육에 대한 강조가 전쟁에 직결되어 있음을 명확히 드러내는 사례다. 영화 <수업료>는 바로 그러한 주제, ‘교육을 통한 내선일체의 실현’을 담은 첫 영화이다.

영화 <수업료>에 주목하게 되는 또 하나의 이유는 이것이 당대의 걸출한 프로듀서 이창용과의 합작이라는 점이다. 영화배급업계의 대부이자, 조선영화사와 함께 조선영화계를 이끌었다고 해도 과언이 아닌 고려영화사를 이끈 제작자 이창용은 최인규와 함께 두 편의 영화를 만든다. <수업료>와 <집 없는 천사>가 바로 그것이다.

두말 할 것도 없이 <집 없는 천사>를 둘러싼 일련의 소동은 당시 조선영화계 최대의 사건이었다. 조선영화 최초로 일본 문부성의 추천을 받았으나, 그것이 이내 취하되고 만 일련의 과정은 제작자로서 이창용의 야망—조선영화의 일본 진출이라는 웅대한 계획이 끝내 좌절하고 마는 한편의 비극을 연출하는 동시에, 조선영화의 근본적인 위상을 되돌아보게 하는 사건이었다.<sup>4)</sup> 그만큼 이 사건이 몰고 온 파장은 큰 것이었고, 그

이와 관련하여서는 이덕기, 『일제하 전시체제기(1938~1945) 조선영화 제작목록의 재구』, 『한국극예술연구』 제28집, 2008.10.을 참조할 것.

- 3) 이지마 타다시(飯島正) 외, 『朝鮮映畫新體制樹立のために』, 『映畫旬報』, 1941.10.1. 16면.
- 4) 일본의 에이가준보사에서 주최한 좌담회에서 이창용은 <집 없는 천사>에 대한 문부성 추천 취소건을 두고 자신의 답답한 심정을 가감 없이 토로하고 있다. 자신의 기획 의도가 “충량한 일본 국민”에 있음을 강조하면서 단지 언어와 복장 등의 문제로 추천을 취소하고 재검열한다면 그것은 “조선영화 전체의 문제”임을 지적하였다. 여기서 “조선영화 전체의 문제” 운운은 주목을 요한다. 이창

상징적 의미에 관해서는 여러 연구자들이 논의해오고 있다.<sup>5)</sup>

이에 반해 <수업료>에 대한 관심은 인색한 편이다. 기존의 연구들은 대개가 이 영화를 <집 없는 천사>를 논의하기 위한 한 과정 정도로 다루고 있다.<sup>6)</sup> <집 없는 천사>에 비해 <수업료>에 대한 논의가 적은 것은 무엇보다 아직 필름이 발굴되지 않았다는 점에 기인하는 바 크다. 필름은 물론이요, 시나리오 및 다수의 평문이 일반에 공개된 <집 없는 천사>에 비해 <수업료>는 관련 자료를 구해보기가 대단히 어려운 형편이다. 하지만 이것은 어디까지나 표면적인 이유에 불과하다. <수업료>에 대한 관심이 상대적으로 적은 것은 기존의 연구들이 <집 없는 천사>를 둘러싼 일련의 사건에 지나치게 집중한 결과이기도 하다. 조선영화의 ‘내지 진출’이 좌절되었음을 알리는 점에서 이 사건이 갖는 영화사적 의미는 물론 크다. 게다가 필름의 발굴 이후 이 영화의 친일성 여부를 두고 논란이 일면서 일반의 주목을 끈 것도 크게 한 몫을 하였다.<sup>7)</sup> 다분히 저널리즘을 연상케 하는 이러한 경향 가운데 <집 없는 천사>에 투영된 프로듀

용이 주장하는 바의 핵심은 제국 안에서 조선영화의 근본적인 위상에 관련되어 있다. 즉 이창용은 <집 없는 천사> 사건이 조선영화 전체의 좌절이라고 보았던 것이다. 飯島正 외, 위의 글.

- 5) 송태욱, 『일제 말기의 영화와 언어정책 그리고 검열』, 이재명 외 엮음, 『해방 전 (1940~1945) 공연회복과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005; 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006; 김희운, <집 없는 천사>의 일본 개봉과 ‘조선영화’의 위치, 한국영상자료원 엮음, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007; 이영재, 『제국 일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.
- 6) 강성률(『친일영화』, 로크미디어, 2006. 99면)의 경우 <수업료>는 “대동아공영권의 전쟁 동원과 내선일체의 황국신민화를 직접적으로 주장하는 영화”가 아니라 는 점에서 친일영화가 아니라 주장하고, 논의에 제외하였다. 이영재의 경우 <수업료>는 <집 없는 천사>를 논의하는 과정에 잠시 언급되는 정도로 다루고 있다. <수업료>에 대한 본격적인 논의는 김려실에 의해 이루어졌다. 스틸사진과 시나리오를 근거로 이 영화가 내선일체 이데올로기를 교묘하게 선전하는 영화라 평가하였다.
- 7) 이 영화를 둘러싼 친일성 여부 논란에 대해서는 김려실, 앞의 책, 219~242면 참조.

서 이창용의 야심이 기실은 <수업료>의 성공으로부터 비롯되었다는 점은 간과되고 있다.

<집 없는 천사>의 제작은 <수업료>의 성공이 없었다면 불가능했다. 이 같은 추정의 근거는 우선 영화 <수업료>의 상업적 성공이다. 이 영화는 1940년 4월 29일 개봉된 이후 그해 조선영화계를 통틀어 가장 커다란 상업적 성공을 거두었다. 당시 고려영화사에서 기획 및 선전업무를 담당하고 있던 김정혁은 이 영화를 두고 “예의 <수업료> 1작에 공전의 활황을 띠웠을 뿐 얹이라 탄 社가 일직이 건설한 현실적 조건 밑에 늦겨보지 못한 조선영화제작이라는 것에 대한 미증유의 자신을 획득하였다”고 득의 찬 소감을 피력하면서 이 영화를 “조선영화계를 위하여 근래의 쾌제”라고 평하였다.<sup>8)</sup> 또한 영화 <수업료>는 영화계의 ‘내선교류’라는 시국적 현안에 있어 하나의 모범적인 선례가 되었다. 이후 본문에서 상술하겠지만 이 영화는 일본의 중견 시나리오 작가 야기 야스타로(八木保太郎)<sup>9)</sup>가 대본을 쓰고 신츠키지(新築地)극단의 우스다 겐지(薄田研二)가 특별 출연하는 등 이른바 ‘내선교류’의 기획으로 일찍이 주목받았으며, 내선교류 영화로서는 이규환의 <나그네> 이후 거의 유일하게 흥행과 평단 모두로부터 성공을 거둔 수작이었다.

하지만 영화 <수업료>에 주목하게 되는 보다 근본적인 이유는 이 영화의 성공이 갖는 영화사적 의미가 충분히 구명되지 않았다는 점에 있다. <수업료>는 당시 영화신체제가 구축되는 상황 아래 조선영화의 진로를 모색하는 과정에서 나온 시금석과도 같은 작품이다. 이 글은 이 영화의 기획, 언어, 그리고 로컬리티라는 세 가지 관점에서 그 영화사적 의미를 밝히고자 한다. 영화 <수업료>는 이 세 가지 점에 있어 그 이전의 영화

들과는 구분되는 새로운 시도를 보였고, 그러한 시도는 이후 조선영화 제작에 있어 하나의 이정표를 남겼다는 판단에서이다.

## 2. 기획 - 내선교류의 실현과 ‘내선일체’

잘 알려진 바와 같이 영화 <수업료>는 光州地町尋常소학교 4년생인 우수영의 작문 「수업료」를 원작으로 한 영화이다. 우수영의 작문은 『경일소학생신문』이 주최한 현상공모 당선작이다. 현상공모에 당선되자마자 이 글은 『경성일보』에 게재되었고<sup>10)</sup>, 일본의 대표적인 문예지 『분게이文藝』 6월호에 실리는가 하면, 『경일소학생신문』이 펴낸 『全鮮選拔小學綴方總督賞模範文集』, 그리고 『영화연극』 창간호에도 실렸다.<sup>11)</sup> 언론, 출판 매체를 통해 활발히 활자화되는 동시에 우수영의 이 글은 곧바로 아동극으로 각색되기도 하였다. 경성사범학교 훈도이자 교육학자인 아베 카즈마사(阿部一正) 각색의 아동극 <수업료><sup>12)</sup>와 경성동심원 주재 김상덕의 아동극 <수업료><sup>13)</sup>가 그것이다. 소학교 4년생의 작문 하나가 조선과 일본을 오가며 각종의 매체를 통해 전파되고 번역되었던 것이다.

우수영의 작문을 영화화하자는 아이디어를 제공한 것은 당시 조선총독부 경무국 도서과 촉탁이자 이후 영화 <집 없는 천사>의 시나리오를 썼던 니시키 모토사다(西龜元貞)이다. 니시키는 영화 <수업료>의 기획에 참여하는 한편, 시나리오에도 관여한 것으로 보인다. <수업료> 시나리오의 말미에서 야기 야스타로는 “이 시나리오를 친구 모군에게 도움을 받

10) 『경성일보』, 1939.3.19. 석간.

11) 경일소학생신문 편, 『全鮮選拔小學綴方總督賞模範文集』, 조선도서출판, 1939.6.; 『영화연극』 창간호, 1939.11.

12) 阿部一正, <수업료>, 『朝鮮の教育研究』, 1939.6.

13) 김상덕, <수업료>, 『국민신보』, 1939.9.24.

8) 김정혁, 기업의 합리화를 수립하라 - 영화계 상반기 총결산, 『조광』, 1940.8.

9) 야기 야스타로(1903~1987)의 출세작은 <人生劇場>(1936)이다. 이후 『키네마준보(キネマ旬報)』가 선정하는 ‘베스트 텐’에 꾸준히 자신의 작품을 올리며 활발히 활동하였다.

은 것입니다” 라고 밝히고 있다. 여기서 “친구 모군”이란 니시키 모토사 다를 가리킨다. 앞서 잠시 언급한 김정혁의 평문을 참조할 때 영화 <수업료>의 기획 시기는 대체로 1939년 4월을 전후한 시기로, 이는 우수영의 『수업료』가 『경성일보』에 게재된 직후이다. 작문 ‘수업료’는 위에서 살펴본 바와 같이 현상공모에 당선되자마자 여러 매체를 통해 급속히 퍼져나갔다. 영화 <수업료>의 기획은 작문 『수업료 에 대한 이상하리만큼 과장된 열기와 일정한 관련이 있는 것으로 보인다.<sup>14)</sup> 무엇보다 기획자 니시키가 당시 조선총독부 촉탁을 지내고 있었다는 점은 그러한 추론에 무게를 실어준다.

영화 <수업료>의 기획에 있어 또 하나 주목은 끄는 것은 이것이 당시로서는 유례를 찾아보기 힘든 아동영화라는 점이다.<sup>15)</sup> <수업료> 이전에 아동영화가 드물었다는 것은 아동영화를 전문적으로 다루는 연출자 또한 없었다는 것을 의미한다. 아동영화의 경우 일정한 배우훈련을 거치지 않은 어린 아동들을 상대하여 영화를 만들어가야 한다는 난점이 있다.<sup>16)</sup>

14) 우수영의 ‘수업료’는 유려한 문체와 섬세한 심리묘사가 돋보이는 글로서 총독상 수상에 걸맞은 우수한 작품이다. 수업료를 내지 못해 부끄럽고 괴로운 아동의 심리가 고스란히 드러나는 동시에 장성 큰어머니택을 찾아가는 여정의 고달픔과 서러움, 그리고 우정함에 감격하고, 부모님의 귀가로 행복해지는 결말에 이르기까지의 진행도 매끄럽다. 주목할 것은 이처럼 유려하고도 정확한 일본어 작문을 소학교 4년생이 해내고 있다는 사실 그 자체이다. 우수영의 작품이 여러 매체를 통해 급속히 유포된 이유는 이것이 일본어 작품의 한 모범이 된다는 점, 그래서 이러한 모범을 널리 보이겠다는 일체 당국의 의도에 기인한다. 각각의 매체들은 이 작품이 총독상 수상작임을 표나게 내세우고 있다.

15) 『한국영화총서』(한국영화진흥조합, 1972.)를 참조할 때, 영화 <수업료> 이전 아동영화의 존재를 확인하기 어려웠다. 1928년작 <지지마라 순이야> 한 편이 확인되는데, 이 영화의 경우 소학교 아동이 주인공이라는 점에서 아동영화로 볼 수 있겠으나 개봉여부가 불투명하고, 내용상 아이들의 일상을 다룬 본격적인 아동물로 보기는 어려운 점이 있다.

16) 최인규는 연출 과정에서의 그러한 어려움을 토로한 바 있다. “연기자가 거지반 소년들이니만큼 연출자인 내가 기수채지 못한 것이 화면에 진물 흘리는 고름처럼 들어난다. 그것을 즉시 메모에다가 다음날은 부득불 재촬영을 하지 않으면

게다가 <수업료>는 연애를 다루지 않은 “얼토당토않은 일흠을 갖인 작품”<sup>17)</sup>이었다. 이처럼 영화 <수업료>의 기획은 연출상의 어려움과 흥행에서의 불안 요소를 안고 있는, 실로 위험한 기획이었다. 이런 위험한 기획이 실제 제작으로 이어질 수 있었던 이유가 궁금해지는 대목이다.

<수업료>의 기획이 가능했던 이유를 밝히기 위해서는 우선 같은 시기 제작되었던 시미즈 히로시(清水宏) 연출의 <도모다찌(ともだち)>(1940)<sup>18)</sup>에 주목할 필요가 있다. 시미즈는 <風の中の子供>(1937), <子供の四季>(1939) 등의 아동물을 주로 연출한 감독으로서, 조선총독부 철도국의 위촉을 받아 영화 <도모다찌>를 연출하였다.<sup>19)</sup> <도모다찌>의 줄거리는 다음과 같다.

안된다. 이토록 銳意로 둘러서 생산이 되어나가는 <수업료>가 만약 실패작이라고 한다면 그 이상 무슨 의욕이 있으랴. 물론 예술가에게겐 영원히 그 자신 만족한 성공작이란 없어야 할 것이로되 속임 없는 고백을 하자면 그렇다.” 최인규, 『‘수업료’에의 招魂 - 영화감독의 의욕』, 『조광』, 1939.9. 184면.

17) 위의 글, 183면. 최인규의 이 글은 ‘영화는 무엇인가’라는 질문에 대다수의 사람들이 ‘연애’라고 답을 하는 현실을 지적하는 것으로 시작하고 있다. 이를테면 영화를 연애소설 나부랭이 정도로 취급하는 일반의 저급한 시각에 대한 항의인 것인데, 역으로 연애를 전혀 배제한 이 영화의 기획은 그만큼 위험을 감수한, 과감한 것이었음을 알 수 있다.

18) 이 영화가 조선에 상영될 당시의 제목은 현재 알 수 없다. “ともだち”는 『강고조선(觀光朝鮮)』에 실린 영화명이다. 당시 신문과 잡지를 통해 정확한 상영 제목을 확인할 수 없는 관계로 일단 이 글에서는 “도모다찌”로 표기하기로 한다. 참고로 이 영화에 대하여 연구자는 이덕기, 앞의 글에서 이 영화가 <清明心>(1940)과 동일한 영화일 것이라는 추정을 한 바 있으나, 유장산의 증언(한국예술연구소 엮음, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록: 유장산, 이경순, 이필우, 이창근 편』, 소도, 2003. 51~52, 93면) 등을 참조해 볼 때 그러한 추정은 사실과 다르다는 점을 확인하였다. 그러나 여전히 당시의 사료에서 <清明心>의 구체적인 내용과 상영에 관련된 기록을 확인하기는 어려웠다. 이는 추후 보완토록 한다.

19) 『소화16년도 조선연감』, 경성일보사, 1940.10. 613면; 福田清人, 『朝鮮の映畫と文學』, 『觀光朝鮮』, 1940.7. 清水宏은 <도모다찌>외에도 문화영화 <경성>을 연출하였다.

일본에서 전학을 온 요코야마는 같은 반 아이들 가운데 홀로 조선옷을 입고 있는 이성춘에게 마음이 쓰인다. 아직 반 아이들과 어울리지 못하는 요코야마는 자신과 마찬가지로 외톨이인 성춘에게 다가가지만 성춘은 이내 도망쳐버린다. 요코야마와 성춘은 서로 쫓고 쫓기는 사이 친구가 된다. 요코야마는 조선옷 때문에 외톨이가 된 성춘에게 자신의 옷을 벗어주고, 둘은 옷을 바꿔 입은 채 다른 아이들을 향해 달려간다.<sup>20)</sup>

언뜻 보아 평범한 아동물에 지나지 않아 보이지만 제작 주체가 조선총독부 철도국이라는 점이 암시하다시피 ‘내지’ 아이가 조선 아이에게 옷을 벗어주고 함께 친구가 된다는 내용의 이 영화는 교묘하게 ‘내선일체’ 이데올로기를 선전하고 있다. 내선의 아이들이 서로 친구가 된다는 기본 줄거리가 그러하며, 이때 관계를 주도하는 주체가 일본 아이라는 점은 더욱 그러한 심증을 굳히게 한다. 흥미로운 것은 일본에서 이 영화가 안석영의 <지원병>과 함께 시사회를 가졌다는 사실이다. 후쿠다 키요토(福田清人)의 감상평에 따르면, <지원병>은 1940년 6월 10일 도쿄에서 시미즈의 <도모다찌>와 함께 시사회를 가졌다.<sup>21)</sup> 시사회장에는 강코초센사와 조선총독부 철도국에서 발행하는 “조선인상”이라는 제목의 그라비아와 그림엽서를 나누어주고 있었다. 바야흐로 전시동원체제로 돌입한 일제 치하의 조선을 소개하는 시사회였던 것인데, 그 내용이 아동물과 지원병 선전물이었다는 사실은 매우 의미심장하다. 기실 영화 <지원병>의 제작 시기는 <수업료>의 제작 시기보다도 겹친다. <수업료>가 개봉된 것은 1940년 4월 29일이며, 이는 <지원병>의 도쿄 시사회와 불과 한 달여의 시차를 두고 있다.<sup>22)</sup> 즉, 영화 <수업료>의 기획은 조선 최초로 지원병을 소재로 한 장편 극영화 <지원병>의 기획과 상응하는 것이며, 이는 공교

20) 『映畫物語 <ともだち>』, 『觀光朝鮮』, 1940.7.

21) 후쿠다 키요토, 앞의 글.

22) 참고로 <지원병>이 후시녹음을 완료한 것은 1940년 3월경이다. 김정혁, 「조선영화의 현상과 전망」, 『조광』, 1940.4.

롭게도 조선육군 특별지원병령 공포가 제3차 조선교육령의 공포와 불과 일주일의 시차를 두고 있다는 사실과도 닮아있다.<sup>23)</sup> 정리해보면 영화 <수업료>의 기획은 길거리의 부랑아도 잘만 교육한다면 충량한 일본 국민이 될 수 있음을 보이겠다고 하는 영화 <집 없는 천사>의 기획<sup>24)</sup>과 크게 다르지 않아 보인다. 영화 <수업료>가 원작으로 삼고 있는 우수영의 「수업료」의 소학교 4학년생의 우수한 일본어 능력을 널리 알리는 작문이었으며, 영화 <수업료>는 ‘인고단련’의 주제를 담아내는 한편, 영화 곳곳에 일제가 기획하고 있던 대동아의 심상지리를 이미지화함으로써 내선일체 이데올로기를 교묘하게 선전하고 있었던 것이다.<sup>25)</sup>

여기에 더하여 제작자 이창용은 이른바 ‘내선교류의 실현’을 내걸었다. 일본의 대표적인 시나리오 작가 야기 야스타로와 역시 일본의 유명 배우 우스다 겐지를 섭외한 것이다. 이는 당시로서는 대단히 파격적인 섭외였다. 단적인 예로 최인규는 “분에 넘치는 영광” 운운하며 황송해하였던 것이다.<sup>26)</sup> 야기의 참여는 특히 주목을 끈다. 야기는 니시키와 함께 조선의 영화신체제를 이끈 일본인이었기 때문이다. 그는 조선영화인협회 결성

23) 육군특별지원병령이 조선에 공포된 것은 1938년 2월 22일이고, 제3차 조선교육령이 공포된 것은 1938년 3월 4일이다. 조선에서의 교육령 개정과 지원병 제도의 실시는 창씨개명과 함께 때려야 뗄 수 없는 ‘황민화 기획’의 세 기둥이라는 것이 미야다 세쓰코의 주된 논지다. 그에 따르면 육군특별지원병령과 개정교육령은 “形影相伴”하여 시행되었다. 그만큼 이 시기 일제의 교육정책과 지원병제도는 깊이 관련되어 있다. 미야다 세쓰코, 이영랑 옮김, 『조선민중과 ‘황민화’ 정책』, 일조각, 1994.

24) 飯島正 외, 앞의 글.

25) 김려실은 <수업료>를 내선일체 선전이라는 관점에서 분석하고 있다. 분석의 핵심은 <수업료>의 교실장면에 나타난 수업의 구체적인 내용이 제국 일본의 한 지방으로서 조선을 각인시킨다는 점이다. 김려실, 앞의 책, 226~233면.

26) “더욱이 이 ‘수업료’의 각색을 동경의 제일인자인 <태양의 아들>, <牧場物語> 등의 명작을 산출시킨 八木保太郎씨가 순수 집필해준 것이며 특히 작중 훈도의 역으로 일본이 자랑하는 신극의 雄 신축지극단의 村田研二씨가 캐히 출연해 준 것 등… 분에 넘치는 영광으로 일을 맡게 되었다.” 최인규, 앞의 글.

직후 일본영화인연맹의 역원 자격으로 경성에 와 조선영화인협회 임원들을 만나고, 조선영화인협회를 일본영화인연맹의 지부로 만들고자 하였다.<sup>27)</sup> 야기가 경성에 온 시기는 대략 <수업료>의 제작이 시작되는 시기와 일치하는데, 이를테면 그는 시나리오 작가로서 <수업료>에 참여하는 의미 외에도 조선영화를 일본영화의 ‘一翼’으로서 자리매김하고자 하는 일본영화인연맹 간부로서의 의미 또한 지니고 있었던 것으로 보인다.<sup>28)</sup> <수업료> 시나리오 집필 이후에도 그는 도요타 시로(豊田四郎)와 함께 ‘내선일체’의 선구로 미화되고 있던 오쿠무라 이오코(奥村五百子)의 전기 영화를 만들기도 하였고,<sup>29)</sup> 조선영화주식회사 취체역을 거쳐 1942년에는 만주영화협회 제작부장에 취임하기도 하였다.<sup>30)</sup> 화려한 경력에서 알 수 있듯이 야기는 내선영화인의 교류, 나아가 조선영화의 일본영화로의 편입에 앞장 선 문화사절로서의 역할에 충실하였다. 그의 <수업료> 시나리오 집필은 어디까지나 이러한 맥락에서 바라보아야만 하는 것이다.

살펴본 바와 같이 영화 <수업료>의 기획은 여러 면에서 철저히 준비된 계획이었다. 원작의 선택에서 배우의 캐스팅에 이르기까지 제작자 이창용은 ‘내선일체’라는 시국적 슬로건을 일관하여 실천하였고, 그만큼 영화 <수업료>는 일체의 전시파시즘체제에 부합하는 ‘적절한’ 영화로서 제작되었던 것이다. 무엇보다 이 영화가 지원병 선전 영화 <지원병>과 상응하여 제작되었다는 사실은 제작자 이창용이 시국의 추이에 얼마나 민감하였으며, 제국의 요구를 얼마나 정확히 읽고 있었던가를 드러내는 것이다. 그리고 그러한 이해의 핵심은 바로 언어에 있었다. 이는 다음 절에서 논의하도록 한다.

27) 「조선영화인협회 일본영화인연맹 지부로 개조될 듯」, 『동아일보』, 1939.8.28.

28) <수업료>의 시나리오가 실린 『映畫人』은 일본영화인연맹의 기관지이다.

29) 「여인선구를 그린 거편 - <奥村五百子> 합평회」, 『매일신보』, 1941.2.25~27.

30) <http://www.jmdb.ne.jp/person/p0326800.htm> 및

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%85%AB%E6%9C%A8%E4%BF%9D%E5%A4%AA%E9%83%8E> 를 참조.

### 3. 언어 - 이중언어의 딜레마, 혹은 가능성

1939년 7월경 도쿄에서는 日本映畫社 주최로 “朝鮮映畫の現状を語る”라는 제하에 좌담회가 열렸다.<sup>31)</sup> 이 좌담회에는 <수업료>의 시나리오 작가 야기와 제작자 이창용 등을 비롯하여 村山知義, 飯島正, 岩崎稔, 内田岐三雄, 笠見恒夫 등 일본영화계의 주요 작가와 평론가들이 참석하였다. 야기와 이창용의 참석에서 짐작할 수 있듯이 이 좌담회는 영화 <수업료> 제작을 계기로 마련된 자리라 해도 과언이 아니다.

좌담회는 그간 조선영화의 내지 진출 상황에 대한 점검으로 시작한다. 이규환의 <타비지旅路><sup>32)</sup> 이후 조선영화의 내지 진출이 활발해졌으며, <군용열차>, <어화>, <한강> 등이 내지 시장에 선을 보였으나 그 결과는 참패였다는 점, 그리고 이들 영화가 실패한 원인은 영화 기업화의 문제라는 점이 대강의 요지다. 주목할 것은 그 다음 대목, <수업료>가 화제에 오르는 지점이다.

야기 건전한 자금을 투자하는 대상으로서는 기술이 미숙하다. 구체적으로 말하면 말에 대해서 문제가 있다. 그러한 일로 여러 가지 난관이 있는 것이나, 그것에 대하여 李君(이창용 - 인용자)의 의견을 듣고자 합니다.

李 기획부문에 들어가는 얘기입니다만, 조선영화라는 틀에 박힌 기획이 아니고, 그때그때의 정세에 따라서 기획을 세워야 한다고 생각합니다. 이번 사변 이전까지의 조선영화인 전체의 사고방식이라는 것은 민족적인 의식이 달라붙어서 현상의 있는 그대로에 융합해 나가겠다는 고분고분함이 없었다고 생각합니다.<sup>33)</sup> (원문은 일본)

31) 「朝鮮映畫の現状を語る - 座談會報告」, 『日本映畫』, 1939.8.

32) 영화 <나그네>의 일본 개봉 당시 제목. 이후 “나그네/ 타비지”로 표기함.

33) 위의 글, 124면.

야기는 조선영화의 당면 과제가 기업화로 귀결되는 가운데, 그것은 결국 자본의 문제이며, 그러한 투자를 이끌기 위해서 조선영화는 무엇보다 언어의 문제를 해결해야 한다고 주장하고 있다. 여기서 조선영화 기업화의 문제가 언어 문제로 초점이 이동하는 것은 어디까지나 내지 자본의 진출을 염두에 둔 것으로 보인다. 언어 문제가 해결되지 않고서는 그러한 내지 자본의 적극적인 진출이 힘들 것이기 때문이다. 야기의 이러한 주장에 대하여 이창용은 조선영화인들의 “민족적인 의식”을 문제 삼는다. 만주사변을 거치면서 조선영화의 기획은 민족적 협소함을 넘어서 “그때 그때의 정세”를 반영한 것이어야 한다. 이창용은 매우 노골적으로 “고분고분함”<sup>34)</sup>이라는 표현을 쓰고 있다. 백철의 사실수리론을 그대로 옮겨놓은 듯한 이 논리야말로 영화 <수업료> 기획의 핵심이다. 대단히 우회적으로 이야기하고 있으나 결국 이창용의 주장은 단순하다. 이제 더 이상 민족성을 고집할 이유가 없다는 것이다. 1941년 10월 조선영화의 신체제 수립을 주제로 한 좌담회에서 이창용은 위의 발언을 한 번 더 반복한다.

히로카와[이창용] 조선영화는 민족주의적 경향이 다분했던 시대가 있었습니다. 그리고 사회주의적 경향이 다분했던 시대도 있었습니다. 그러나 만주사변을 계기로 조선의 민심이 변했습니다. 자극을 많이 받은 게 이번 장고봉(張鼓峰) 사건입니다. 결국 정말로 일본이 승리하지 않으면 자기 신변에도 위험이 올 거라는 생각에서 민심이 크게 전환된 것입니다. 훌륭한 국민이 되었습니다. 그와 마찬가지로 영화계도 전환되었습니다. 당국에서는 꼭 일본어를 사용하라고 한 번도 주장하지 않았지만, 우리들이 스스로 <수업료>의 중간에 일본어를 사용했습니다. 그럴 정도로 바뀐 것입니다.<sup>35)</sup> (원문은 일본)

34) 원문은 “素直さ”임.

35) 『朝鮮映畫新體制樹立のために(座談會)』, 『映畫旬報』, 1941.11.1.

정세의 반영, 그리고 민족성의 폐기는 <수업료>의 독특한 언어상황으로 이어진다. 즉, <수업료>는 “당국에서는 꼭 일본어를 사용하라고 한 번도 주장하지 않았”음에도 불구하고 자발적으로 일본어를 사용한 첫 번째 영화이다. 당시 고려영화사에서 선전과 기획일을 맡아보았으며, 이후 법인 조선영화제작주식회사에서 선전과장을 지낸 김정혁은 조선어 발성 영화의 일본어 발성영화로의 전환이라는 시대적 과제에 있어 이 영화가 “革期的”인 효시작이라 평가하였다.<sup>36)</sup>

물론 <수업료> 이전의 영화들에 일본어가 전혀 사용되지 않은 것은 아니다. 부분적으로나마 일본어가 간간히 삽입되었다. 그러나 <수업료>의 언어상황은 이전의 영화들과 확연히 다른 점이 있다. 이 영화는 원작과 시나리오가 모두 일본어이다. 특히 시나리오는 일본인 작가 야기 야스타로의 작품인 것이다. 영화 <수업료>는 일문의 시나리오를 조선어로 번역하는 과정을 통해 만들어졌다. 일문의 시나리오였기에, 시나리오의 일부를 조선어 대사로 번역하는 과정이 필요했고, 유지진이 그것을 담당하였다. 같은 방식으로 <집 없는 천사> 역시 니시키의 일문 시나리오 일부가 임화에 의해 조선어대사로 번역되었고, 이후 이러한 번역의 상황은 조선영화에서 조선어가 완전히 사라지기까지 되풀이되었다.

<수업료>의 언어상황에서 또 하나 주목할 것은 공간에 따른 언어의 분리이다. 영화 <수업료>의 공간은 학교와 학교 이외의 공간으로 분리된다. 그와 함께 언어 또한 분리된다. 즉, 학교에서는 일본어를, 그 외의 장소에서는 조선어를 사용하였다. 이러한 언어상황은 이전의 영화들과

36) “둘째로는 여기에 짜라 우금까지의 조선어 토-키로부터 국어 토-키에의 전환일 것이다. 대저 작금 이전의 조선영화에 국어가 사용되기는 구 고려영화사의 아동영화 수업료」가 그 효시인데 당시의 기획의견은 조선학교 아동의 생활표현이라든가 그밖에 내지 시장에 대한 고려가 그가든 革期적인 작품을 내게 한 것이었는데 지금이야말로 조선영화의 현실은 그것 이상으로 확고한 존재관이 수립되어졌으므로 필연적인 문제라고 할 것이다.” 김정혁, 「준비와 출발 - 多忙한 영화계」, 『매일신보』, 1942.12.24.



것이 아니겠습니까.<sup>41)</sup> (원문은 일본)

조선총독부 학무과장 야기 노부오와 도서관 이사관 시미즈 쇼조는 서로 호응하며 조선영화의 일본어화를 주장하고 있다. ‘내선일체’를 선명하게 부각하는 가운데 여기서도 <수업료>는 하나의 모범으로 제시되고 있다. 일제는 1938년 3월 제3차 교육령 개정 이후 언어정책을 수정한다. 앞서 잠시 언급한 바와 같이 제3차 교육령의 개정은 조선육군 특별지원병령의 공포와 맞물려 있다. 제3차 교육령 개정은 군부의 교육 시설 개선안을 그대로 수용한 것이었으며, 이는 교육령 개정의 본의가 조선인을 병력자원화하기 위한 기초 작업이었음을 뜻한다.<sup>42)</sup> 잘 알려진 바와 같이 제3차 교육령 개정의 핵심은 조선어의 폐지, 일본어 교육의 철저화에 있다. 그리고 이 같은 일본어 사용 강요는 학교뿐만 아니라 조선 사회 전반으로 확대되는 추세였다. 영화에 일본어를 사용해야 하는 것은 당시 일제의 그러한 언어정책에 비추어 필연적인 것이었다. 부분적으로나마 영화에 일본어를 사용한 예는 이미 <군용열차>에서 찾아 볼 수 있으며, 이후 <지원병>, <승리의 딸><sup>43)</sup> 등이 일본어를 적극적으로 사용하고 있었다. 그럼에도 불구하고 <수업료>가 조선영화의 일본어화에 있어 하나의 모범으로 계속하여 언급되는 이유는 무엇인가. 바로 앞서 기타 하타오가 말한 “과도기적 언어과제”가 바로 그 해답이다.

야기 노부오는 내선일체를 운운하며 일본어 상용을 주장하지만, 현실적 여건을 전혀 배제하지는 않았다. 당시 문서과의 통계에 의하면 조선 내 일본어 해득자는 13%에 지나지 않는다. 일본어 상용은 당면한 과제이지만 그렇다고 조선어를 폐기할 수는 없는 상황인 것이다. 시미즈 쇼조

41) 『朝鮮映畫の新しき方向を語る - 座談會』, 『녹기』, 1940.10.

42) 미야다 세쓰코, 앞의 책; 최유리, 『일제 말기 황민화정책의 성격』, 『한국근현대사연구』 2집, 1995. 참조.

43) 심지어 이 영화는 일본어만을 사용한 영화이다.

또한 그러한 현실 여건을 잘 알고 있기에 “필요한 곳에만 조선어를” 사용한다는 방침을 내놓는다. 영화 <수업료>는 시미즈의 방침에 딱 들어맞는 영화다. 조선어를 폐기하지 않으면서도 일본어를 적극적으로 활용하고 있기 때문이다. 게다가 이 영화는 그러한 언어상황을 ‘현실 그대로’ 반영하고 있는 영화이다. 다시 좌담회 “朝鮮映畫の現狀を語る”로 돌아가 보자. 조선영화의 내지 진출을 주제로 한 이 좌담회에서 결론을 맺은 것은 이지마 타다시의 다음 발언이었다. “현실 그대로의 모양, 즉 일본어를 쓸 것인가, 조선어를 쓸 것인가도, 현실 그대로의 모양이 좋으리라 생각한다.”<sup>44)</sup> 요컨대 영화 <수업료>는 조선영화의 일본어화에 있어 하나의 모범적인 선례이자, 유력한 가능성의 하나였던 것이다.

#### 4. 로컬리티 - 제국의 일부로서의 조선

일본의 영화 자본이 조선이라는 처녀지를 발견한 것은 1937년 <나그네/타비지>의 대대적인 성공에서 비롯되었다. 성봉영화원과 신코키네마가 기술 제휴를 하고, 이규환이 그의 스승 스즈키 슈키치(鈴木重吉)의 지도 아래 만든 이 영화는 조선에서의 흥행은 물론이요, 그해 일본 우수영화 투표에서 12위를 차지하는 쾌거를 이루었다. 이를 두고 오오타 쓰네야(太田恒彌)는 “조선영화발달의 제2기”라 평하였고, 이후 앞 다투어 내선영화계의 제휴가 이루어졌다.<sup>45)</sup> 도호는 성봉영화원과 합작으로 <군용열차>를 제작하였고, 도와상사는 <한강> 제작에 합류하였다. 쇼치쿠는 조선문화영화협회에 시미즈 히로시를 과견하는 한편 <어화> 제작에 합류하였다. 더불어 조선영화인들의 내지 진출을 노린 노골적인 기획이 줄을

44) 『朝鮮映畫の現狀を語る - 座談會報告』, 『日本映畫』, 1939.8.

45) 오오타 쓰네야, 『朝鮮映畫前望』, 『キネマ旬報』, 1938.5.1.

이었다. 앞서의 영화들을 비롯하여 <성황당>, <도생록>, <무정> 등의 영화가 제작되었다. <군용열차>를 예외로 한다면, 이 영화들은 모두가 ‘조선색’을 표나게 내세운 영화들이었다. <나그네/ 타비지>의 성공이 가져온 반향이였다. ‘조선색’이야말로 <나그네/ 타비지>가 성공할 수 있었던 핵심 요인이었기 때문이다.<sup>46)</sup>

하지만 안타깝게도 <나그네/ 타비지>의 영광은 재현되지 않았다. 조선의 독특한 풍광과 풍습은 관심을 끌었지만, 다만 소재에서 비롯되는 그러한 흥미는 그리 오래 가지 않았다. ‘조선색’을 내세워 내지 진출을 노렸으나, 이 영화들은 모두가 흥행에 참패하였던 것이다. 실패를 둘러싸고 근본적인 비판이 일었던 것은 당연한 수순이었다.

일찍이 <나그네>가 그러하였든 것과 같이 내지의 평론가나 지식층들은 조선영화라면 꼭 동정으로서 대하는 모양인데 우리는 그들의 이러한 한목 잡은 감상평에 들뜨면 큰일이다. 차라리 엄격한 평이 고맙지 한목 잡은 소리는 반갑게도 고맙게도 역어서는 안 된다. (중략) 조선영화면 조선칼라 - 가 없을 수 없다. 이것은 지금까지의 조선작품의 영화적 생리조건이었다. <나그네>에서도 우리는 물론 조선칼라 - 를 발견하나 내지의 그들처럼 과대평가하여 높게 推揚하여가지고 흥행사의 염망이나 턱없이 불니는 수작들을 시봉할 수는 없다. (최근에 와서는 그들도 <나그네>를 재검토하는 모양이지만) 이에 감동하여 속 못 채리다간 큰일이란 말이다. (중략) 전반적으로 조선영화제작계의 어떤 무정견한 태도를 새해부터 청산하여주었으면 하고 아울러 염원한다. 누구나 나도 나도 하고 내지 수출을 염두하는 기획이 나뉘진 안치만 그 때문에 로칼 - 칼라 - 에 편중하는 나머지 조선작품 아닌 영화를 만들기 쉬운 무정견 태도를 지적함이다.<sup>47)</sup>

46) <나그네/ 타비지>의 일본에서의 성공과 그 반향에 대하여는 여러 연구가 진행되고 있다. 이화진, 식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’, 『상허학보』 13집, 2004.8.; 강성률, 「1930년대 로칼 칼라 담론 연구」, 『영화연구』 33호, 2007.; 김려실, 「조선을 ‘조선’화하기」, 『영화연구』 34호, 2007. 등.

조선영화인 이상 조선색이 없을 수 없다는 김태진의 지적은 정곡을 찌른 것이다. 이를테면 조선색만을 표 나게 내세운 일련의 영화들은 ‘조선’이 아닌 ‘조선’을 그리고 있었던 것이다. 이러한 자가당착의 상황은 조선 영화인들 스스로가 제국의 시선에 자신을 동일시한 결과이다. 김태진이 적절하게 지적하는 바, 내지 평단의 후한 평가는 식민지를 동정의 시선으로 대하는 제국의 건방진 태도에서 비롯되는 것임에도 불구하고 그러한 “한목 잡은 감상평”에 들떠 “조선작품 아닌 영화”를 만들고 있었던 것이며, 그러한 관행은 영화 <수업료>가 제작되던 1939년 당시까지도 여전하였다. 심지어 조선색을 전면에 내세우지 않았던 <군용열차>마저도 요정 장면에서는 다소 느닷없는 야외 솜을 삽입하면서까지 조선의 풍물을 상품화하고 있었던 것이다.

이러한 액조티시즘은 일본 평단에서도 비판의 대상이 되었다. <수업료>와 거의 동시에 공개된 <도모다찌>의 경우를 예로 들자면,

시미즈 히로시의 <도모다찌>는 반도영화라고 하기 보다는 내지영화의 연장에 지나지 않았다. (중략) 일본인 감독은 아무리 어떤 사정이 있다고 해도 결코 반도영화를 감독해서는 안 된다고 하는 데까지 나는 극언을 하고 싶은 것이다. 일본인의 협력은, <수업료>의 우스다 겐지의 등장 정도로 온건한 협력에 머물러야 한다고 생각하는 것이다. 예를 들면 시미즈 히로시일지라도 <도모다찌>에서는 일본인의 건방진 근성이 노골적으로 나타나고 있다. 사실은 그러한 근성이 나타나는 것은 당연하며, 그것을 부정한다면 감독의 열의를 잃는 것도 인정으로서 이해는 할 수 있으나, 그 때문에 반도인의 생활이 과장되어 생활의 진상이 왜곡되어서 우리 눈에 비친다고 하는 위험이 있는 것이다. 그래서 기껏 반도를 배경으로 한 인간생활을 찍으면서 단순히 흥미 있는 로케에 끝날 뿐인 것이다.<sup>48)</sup> (원문

47) 김태진, 「기묘년 조선영화총관」, 『영화연극』, 1940.1.

48) 니와 후미오 丹羽文雄, 『朝鮮映畫』, 『映畫之友』, 1940.10.

은 일본)

조선영화에 대해 대단히 양심적인 비평이라 할 이 글은 “일본인의 건방진 근성”을 운운하며 일본인들의 조선에 대한 엑조티시즘을 강하게 비판하고 있다. 아닌 게 아니라 <도모다찌>는 조선에 대한 왜곡이 대단히 심각한 영화였다. 일례로 요코야마와 성춘이 서로 쫓고 쫓기는 장면에서 시미즈는 조선풍물을 파노라마로 전시하였다. 그 결과 수원성에 들어선 아이들이 경성의 고궁을 나오는 기가 막힌 공간의 비약을 감행하였던 것이다.<sup>49)</sup> 당연히 볼거리를 제공하는 쪽은 <수업료>가 아니라 <도모다찌>였다. 그럼에도 불구하고 니와 후미오는 <수업료>를 지지하였다. <도모다찌>는 다양한 볼거리를 제공하고는 있으나, 그것은 기껏해야 “단순히 흥미 있는 로케”에 지나지 않는 것이었기 때문이다.

<수업료>가 조선색을 드러내는 방식은 이와는 달랐다.

영화에서는 조선집이나 옷매무새나 그릇 등 내지와는 조금 다르지만 나에게게는 진귀했다. 부채와 같은 자루가 가느다란 주걱으로 밥을 담거나, 가느다란 부젓가락 같은箸를 써서 밥을 먹거나 한다. 시종(始終)(밥을 먹을 때나 평소에도) 잔 씻기 비슷한 것을 곁에 두고, 그 속의 물인지 무엇인지를 마신다. 또 쌀뒤주가 가늘게 긴 향아리라거나, 퇴가 무슨 나무의 속을 파낸 둥근 것이라고 하는 것도 진귀했다. 학교는 내지의 교사와 같은 느낌이었다. (중략) 선생은 츠키지의 우스다씨인 것이다. 흰 적이 있어서 감회가 깊었다. 짓을 세운 학생복 같은 것에 키가 큰, 짧은 느낌의 선생이 되어 있었다. 우 군을 비롯하여 그 외의 사람들은 모두 반도인이 되어 있었다. 우군도 다른 아이들도 <츠즈리가타교시즈綴方教室(작문교실

49) “그리고 친숙하게 그 지방에 산다면, 그 속의 요코야마 준이 수원(경성에서 백리 남짓 떨어진 곳의 古都)의 건물에 들어가서 곧 경성의 건물에서 나온다는 연결은, 아무리 영화라고 해도 긍정할 수 없는 느낌이 들었다.” 미즈이 레이코, 앞의 글.

-인용자>의 미노루나 미즈오처럼, 아이들 생활이나 본바탕을 그대로 내고 있어서 좋았다고 생각한다.<sup>50)</sup> (원문은 일본문, 강조는 인용자)

도요다 마사코의 시사평이다. 도요다는 영화 <츠즈리가타교시즈>의 원작자이다. 영화 <수업료>는 그 소재의 유사성으로 인해 ‘조선의 <츠즈리가타교시즈>’로 불렸다. <츠즈리가타교시즈>의 원작자인 도요다로서는 <수업료>를 보는 내내 자신의 작품을 떠올렸을 것이다. 그의 감상은 조선 풍습에 대한 낯설음으로 시작하고 있다. 옷매무새며, 식기며, 모두가 신기하고 낯선 것들이다. 이 “진귀한” 풍경이 지나고 나면 “내지의 교사와 같은 느낌”의 학교가 나온다. 학교는 내지와 다를 바가 없다. 언어는 일본어이고, 수업의 내용도 내지와 다를 게 없다. 게다가 교사는 익히 보아 온 일본 배우다. 도요다의 감상은 자연스럽게 <수업료>의 내용에 대한 공감으로 이어진다. 낯설음은 더 이상 그의 감상을 방해하지 않는다. 도요다의 감상을 통해 본 <수업료>는 다만 조선을 배경으로 하고 있을 따름인 일본영화라 해도 과언이 아니다. 영화의 절반을 차지하고 있는 학교라는 공간이 일본의 그것과 다르지 않기 때문이다. 게다가 가난으로 인해 수업료를 제때 내지 못하는 아이의 괴로운 심정이란, 그 소재 자체가 보편적이어서 감상에 아무런 제약을 주지 않는 것이다. 이로써 <수업료>는 조선영화이면서 조선영화가 아니게 된다.

물론 <수업료>는 조선색을 표면에 내세운 영화가 아니었다. 1938년 개봉된 <군용열차>는 ‘조선색’이 아니라 ‘시국적 슬로건’을 내세운 첫 영화였다. 조선색을 전면에 내세우지 않은 것은 당시로서 상당한 위험부담을 감수한 것이었다. 그리고 조선색이라는 ‘보호색’을 벗어버린 대가는 가혹한 것이었다.

50) 도요다 마사코豊田正子, <授業料>の試寫を見て, 『映畫之友』, 1940.10.

스태프 기타는 마찬가지로 이것을 조선적인 느낌을 준다고 하는 점에서는, <타비지>와는 상당히 다른 것이었다. 즉 향토적인 것이 적어지고 활극적인 것이 전체를 차지하고 있는 것이다. 별로 이 이야기에서는 장소와 인물을 조선에 한정하지 않아도 되리라고 생각되는 것인 만큼, <타비지>처럼 우리의 흥미는 조선의 풍속·습관이나 자연의 경치에 향해지는 경우가 적다. 이것은 일종의 다른 호기심에 약한 멜로드라마이며, <타비지>에서는 일종 소박한 감회를 준 테마의 조립의 단순함도, 여기에서는 그것이 향토적인 꾸밈마저도 되어 있지 않고, 또한 있어야 할 인자(因子)가 모자라기 때문에 쓸데없이 이야기의 단순함만이 눈에 띄어서, 이것은 굳이 영화전체에 유치한 것을 느끼게 했다.<sup>51)</sup> (원문은 일본)

<군용열차>는 조선색을 버리는 대신 소위 시국적 테마와 활극적 요소를 택하였다. 그러나 그 결과는 “이야기의 단순함”과 “영화기술의 불비”만이 전면에 노출되어 결국은 그 유치함과 졸렬함이 전면에 드러나고 만 것이었다. 요컨대 조선색이라는 보호색을 벗어버리고 난 결과는 영화적 완성도를 적나라하게 노출하고 만 것이었다. 조선적 특색을 내세우지 않는다는 것은 ‘조선영화’로서의 매력을 상당부분 포기하는 것을 의미하였다. 그 결과 <군용열차>는 보통의 일본영화와 크게 다를 바 없는 영화가 되었고, 이 영화는 오로지 영화적 완성도로서 승부를 걸어야 했다. 그러나 “있어야 할 인자”가 부족한 <군용열차>로서는 조선색을 대신할 만한 매력을 선사하지 못하였다.

<수업료>는 달랐다. 우선 이 영화는 “있어야 할 인자”를 갖춘 영화였다. 그것이 김태진이 말하는 “동정의 시선”에 의한 것이었을 가능성을 아주 배제할 수는 없겠으나, <수업료>는 일본 내 평단에서 거의 만장에 가까운 찬성을 얻어냈다. 무엇보다 주목할 것은 이 영화가 조선색을 드러내는 독특한 방식에 있다. 언어의 분리와 함께 이 영화의 공간은 조선적

51) 『日本映畫批評 - <軍用列車>』, 『キネマ旬報』, 1938.8.11.

인 공간과 일본적인 공간이 분리되어 있다. 전자는 조선의 농촌이고, 후자는 학교이다. 이 영화는 조선의 농촌을 미화하지 않았다. 오히려 그 공간은 가난과 비루함으로 얼룩진 공간이다.<sup>52)</sup> 그와 대조적으로 학교는 사랑과 우정이 넘치는 희망의 공간이다. 교사를 비롯하여 급우들은 ‘우정함’에 돈을 모아 가난한 주인공의 수업료를 보태준다. 게다가 비록 가난에 시달리는 비루한 일상이지만 학교에서만만큼 모범생인 것이다. 소년은 가난과 비루함으로 얼룩진 조선에서 벗어나 사랑과 우정이 넘치는 학교에서 내일의 황국신민으로 자라난다. 여기서 조선은 오로지 내일의 일본을 위해서만 존재한다.

영화 <나그네/ 타비지>의 성공 이후 조선색에 대한 강조는 내지 진출의 핵심 전략이었다. 그러나 조선에 대한 제국의 이그조틱(exotic)한 시선만을 의식한 이러한 전략은 평단과 흥행에서의 참패라는 암담한 결과를 낳았다. 김태진의 지적대로 조선영화인 이상 조선색이 없을 수 없다. 문제는 조선색을 표나게 내세우는 순간 그것은 ‘조선’이 아닌 ‘조선’을 그리게 된다는 점이다. 결과가 말해주듯 기업적 이유에서라도 그러한 방식은 폐기되어 마땅했다. 여기에 영화령과 조선영화인협회로 요약되는 영화의 전시동원체제 확립이 맞물려 그러한 방식은 존립 근거를 상실하였다. 전시동원체제 확립, 그리고 그 구체적인 결과물로서 영화 신체제를 구축함에 있어 중요한 관건은 바로 ‘내선일체’에 있었고, 조선영화는 이제 고색창연한 조선의 풍광이 아닌, 소위 대동아공영권의 한 핵심으로서 발전하는 조선, 혹은 일본화하는 조선을 담아야 했다.<sup>53)</sup> 그러나 제국의 이러한

52) 서광제의 이 영화에 대한 지나치다 싶은 혹평의 근거가 바로 여기에 있다. 서광제가 보기에 이 영화는 조선의 농촌을 너무나 어둡고 비참하게만 그리고 있었고, 그 결과 리얼리티를 상실한 영화였다. 서광제, 『신영화평 - 고영의 ‘수업료’를 보고 - 동심세계의 물이해』, 『조선일보』, 1940.5.1.

53) 영화신체제의 정립 과정에 대하여는 이준식, 일제 과시즘기 선전 영화와 전쟁 동원 이데올로기, 『동방학지』 제124집, 2004.3.; 강성률, 『영화에서의 일제말기 신체제 옹호 논리 연구』, 『영화연구』 28호, 2006.; 조혜정, 『일제 강점말기 ‘영화

요구에 응답하는 것은 그리 쉬운 것이 아니었다. <군용열차>는 조선색을 뒤로 하고 시국적 슬로건과 통속적 소재를 전면에 내세웠지만, 결과적으로는 ‘단순하고 유치하다’는 혹평을 면치 못하였던 것이다. <수업료>는 현실 그대로의 조선, 그러면서도 일본화하고 있는 조선을 그림으로써 조선색을 둘러싼 딜레마를 해결하였다. 여전히 조선영화이면서도 조선영화가 아닌 새로운 영화, 영화신체체에 걸맞은 새로운 조선영화의 탄생이다.

## 5. 결론

1939년 8월 18일, 영화법 실시를 위한 통제기관으로서 조선영화인협회가 조선총독부 경무국의 지휘 아래 결성되었다. 결성 당시 협회는 “일본 영화의 一翼으로서 조선영화예술의 향상 발달을 도모하여 써 조선문화에 기여할 것을 목적으로 하며 아울러 내선일체의 實을 나타냄을 기함”을 강령으로 내걸었다.<sup>54)</sup> 이제 조선영화는 일본영화의 한 부분으로서 존재하게 되었다. 조선영화는 조선영화이면서도 어디까지나 일본영화이어야 했다. “일본영화의 일익으로서 조선영화”라는 슬로건은 ‘내선일체’만 큼이나 모순으로 가득 차 있다. 조선인이 끝내 일본인일 수 없었던 것과 똑같이 조선영화 역시 일본영화일 수 없었기 때문이다. 조선영화는 어쨌건 이 모순에 찬 슬로건 아래 새롭게 태어나야 했다. 일본의 영화자본을 비롯하여 우수한 영화 인력이 대대적으로 조선에 진출하였고, 이러한 진출은 ‘내선영화교류’로 치장되었다. 이에 호응하듯 조선영화인들은 너나 할 것 없이 ‘내지진출’을 외치며 영화기업화를 서둘렀고, 그 결과는 주지

하는 바와 같이 법인 조선영화제작주식회사(이하 ‘법인 조영’)의 설립으로 이어져갔다. 또한 ‘내선일체의 실’을 나타내기 위해 조선영화는 조선어를 폐기해야 했다. 일본어 보급의 현실적 수준은 그러한 방침에 정면으로 배치되는 것이었으나, 일제 당국을 비롯하여 ‘내선일체’를 역설한 문예계 주요 인사들은 그러한 언어정책을 강변하고 다녔다. 동시에 조선색에 대한 강조 또한 폐기되어야 할 것으로 지탄받았다. ‘조선에 대한 왜곡’이라는 양심적인 지적이 없었던 것은 아니나 조선색의 극복이라는 요구는 어디까지나 ‘내선일체의 실’을 기한다는 의도에서 비롯된 것이었다. 조선영화는 더 이상 조선영화여서는 안 되었던 것이다. 이 모두는 영화 <수업료> 제작을 앞뒤로 한 조선영화계의 풍경이다.

영화 <수업료>는 1940년 7월 이후 정식화되는 ‘영화신체제’에 한 발 앞서 제시된 하나의 모범답안이었다. 내선 영화인의 협력, 일본어의 상용, 일본화한 조선의 상징으로서 학교라는 공간 등 영화 <수업료>를 설명하는 이 같은 요소들은 모두가 영화신체제의 요구에 정확히 일치하는 것들이다. 이러한 일치는 결코 우연한 것이 아니었다. 제작자 이창용은 조선영화인협회 이사를 지냈고, 연출자 최인규는 같은 협회 평의원을 지냈다. 시나리오를 쓴 야기는 일본영화인연맹의 간부였고, 기획에 참여한 니시키기는 조선총독부 경무국 도서관 촉탁이었다. 이들은 모두가 조선영화신체제를 주도한 핵심인물들이다.

물론 영화 <수업료>가 영화를 통해 내선일체를 구현한 첫 사례는 아니다. 이미 <군용열차>가 있었고, 비록 개봉 시기는 달랐으나 같은 시기 제작된 <지원병>이 있다. 기실 영화신체제에 대한 그간의 논의는 황군의 무운을 빌며 자살하는 조선인을 그린 <군용열차>와 제목만으로 충분히 그 의도를 알 수 있는 <지원병>에 집중되어 왔다. <군용열차>는 그것이 비록 제국의 슬로건을 적극적으로 반영한 영화이기는 하나 그 방법에 있어서 철저하지는 못하였다. 경성 한 가운데 접자가 확보한다는 비현실적인 설정이 말해주듯, 이 영화는 그저 말 뿐인 슬로건에 그친 영화

신체제’와 조선영화(인)의 상호작용 연구, 『영화연구』 35호, 2008. 등을 참고.

54) 「영화법 실시 앞두고 통제기관 탄생」, 『동아일보』, 1939.8.18.

이다. <수업료>는 <지원병>과 함께 일본화한 조선을 보여준 첫 영화이다.<sup>55)</sup> 그리고 방법론적인 철저함에 있어서 <수업료>는 내선일체의 이념에 보다 철저한 영화였다. 기획에서 지방색의 드러냄에 이르기까지 이 영화를 이루는 주요 요소들은 모두가 ‘일본영화의 일익’으로서 조선영화 가 나아갈 바를 제시하고 있다 해도 과언이 아니다. 이 글에서 살펴 본 당대의 담론—특히 제국 내부의 담론은 그러한 사실을 증명하고 있다.

여기서 한 가지 짚어야 할 점은 영화 <수업료>의 새로움이 결코 ‘위로부터의 강제’에 의한 결과는 아니었다는 점이다. 오히려 그것은 ‘자발적인 협력’의 결과였다. 제작자 이창용은 누구보다도 일제 지배정책의 추이에 민감하였고, 영화 <수업료>는 영화신체제가 본격화하기 한 발 앞서 그 구체적인 가능성을 제시한 영화였다. 적어도 법인 조영이 설립되기 전까지 이창용은 조선 내 10개 영화사 통합을 주도하는 등 영화신체제 확립에 있어 언제나 최선두에 있었다. 그러나 주지하는 바와 같이 법인 조영의 등장과 함께 조선인에 의한 영화신체제 구상은 실패로 돌아갔다. 그런 점에서 <수업료>의 성공과 <집 없는 천사>의 좌절은 짝을 이루는 것이다. <수업료>의 성공을 그대로 이어간 <집 없는 천사>가 끝내 일본 내무성의 승인을 얻지 못한 점, 그리고 영화신체제의 완성이라 할 법인 조영이 끝내 관에 의한 일방적 통폐합으로 설립된 점은 제국 일본의 조선영화가 처한 딜레마를 상징적으로 드러내 보이는 사례다. 제작자 이창용과 연출자 최인규는 그러한 딜레마의 한 가운데 있었던 인물들이며, 이들의 이후 행보에 관해서는 자리를 달리 하여 논의하고자 한다.

55) 각각 학교와 군대를 배경으로 한 이 두 영화 사이의 거리는 그리 멀지 않다. 최인규의 이후 연출작이 그것을 증명하고 있다. <태양의 아이들>과 <사랑과 맹세>가 바로 그것이다. 이 두 영화에서 학교는 곧바로 군대가 된다.

## 참고문헌

### 1. 1차 자료

『매일신보』, 『경성일보』, 『동아일보』, 『조선일보』 등 일간지  
『국민신보』, 『녹기』, 『영화연극』, 『조광』, 『朝鮮の教育研究』 등 국내잡지  
『觀光朝鮮』, 『新映畫』, 『映畫旬報』, 『映畫之友』, 『映畫評論』, 『日本映畫』, 『キネ  
マ旬報』 등 국외 잡지  
경일소학생신문 편, 『全鮮選拔小學綴方總督賞模範文集』, 조선도서출판, 1939.6.  
『소화16년도 조선연감』, 경성일보사, 1940.10.

### 2. 2차 자료

강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006.  
강성률, 『영화에서의 일제말기 신체제 옹호 논리 연구』, 『영화연구』 28호, 2006.  
강성률, 『1930년대 로칼 칼라 담론 연구』, 『영화연구』 33호, 2007.  
김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.  
김려실, 『조선을 ‘조선’화하기』, 『영화연구』 34호, 2007.  
한국영상자료원 엮음, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007.  
미야다 세스코, 이영랑 옮김, 『조선민중과 ‘황민화’ 정책』, 일조각, 1994.  
이덕기, 『일제하 전시체제기(1938~1945) 조선영화 제작목록의 재구』, 『한국극예술연구』 제28집, 2008.10.  
이재명 외, 『해방 전(1940~1945) 공연회극과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.  
이영재, 『제국 일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.  
이준식, 『일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁 동원 이데올로기』, 『동방학지』 제124집, 2004.3.  
이화진, 『식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’』, 『상허학보』 13집, 2004.8.  
전범성 외, 『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972.  
조혜정, 『일제 강점말기 ‘영화신체제’와 조선영화(인)의 상호작용 연구』, 『영화연구』 35호, 2008.  
최유리, 『일제 말기 황민화정책의 성격』, 『한국근현대사연구』 2집, 1995.

## Abstract

Choe Ingyu's the *Sueopryyo* And the Joseon Cinema's Coordinate

Lee Ducgi

Choe Ingyu was one of active movie directors in the end of Japanese colonial rule. The beginning of his works was the *Sueopryyo*, (1940). After that he directed a series of policy movies under the Japanese imperialism. These movies encountered with a demand what was called 'New Order of Cinema'. The *Sueopryyo* was the first movie.

The movie's scenario was a prizewinner of *Gyongilsobaksengsimmun*(경일소학생신문). At that time, imperialist Japan announced the third educational law as well as the particular army volunteer order. The revision of educational law had accomplished by the demand of Japanese military authorities. Such political background emphasized an education that was important thing. The *Sueopryyo* was projected with the *Jiwonbyeong* at the almost same time. At the same time, the *Tomodachi* was children's film which had made by Simiz Hiroshi that had propaganda for 'the practice of oneness of Korea and Japan'. A producer Yi Changyong arranged Japanese a scenario writer Yagi Yastaro and Japanese actor Usuda Kenji under the slogan of 'interchange between Korea and Japan'. They were leaders who had leading the 'New Order of Cinema' of Joseon.

Moreover the *Sueopryyo* corresponded with 'New Order' at the side of language. The film was the first movie which used Japanese voluntarily and attracted people's attention as epochal film in a linguistic conversion from Korean to Japanese. The space of the movie separated school and other place where divided according to Japanese and Korean. Such the bilingual situation reflected a lingual condition exactly in Joseon. At once, this film showed a good example that could use Japanese in Joseon cinema.

Furthermore the *Sueopryyo* didn't take exaggerated and exotic existing forms to show the local color. To show the local color, the movie took with a strategy that highlighted a school to describe Joseon as a part of Empire. The school in the *Sueopryyo* wasn't different with Japanese school. It was Joseon in future - Japanese Joseon itself.

Key words: Choe Ingyu, *Sueopryyo*(1940), The Practice of Oneness of Korea and Japan, New Order of Cinema, Joseon Cinema, Lingual Policy, Locality

접수일 : 2009년 2월 28일

심사기간 : 2009년 3월 1일~3월 27일

게재결정 : 2009년 3월 27일