

# 1930년대 영화기업의 등장과 조선의 영화 스타

이순진\*

## <차례>

1. 문제제기
2. 동인제 프로덕션과 무성영화 시대의 ‘퍼포머(performer)’들
3. 발성영화의 등장과 새로운 ‘연기자(actor/actress)’에 대한 요구
4. 영화기업의 등장과 영화기업화 담론
5. 1930년대 후반 양대 스튜디오와 전속 연기자들
6. 결론

## <국문초록>

본고는 조선의 영화산업이 구조적 변화를 맞이한 1930년대에 조선영화의 스타들이 어떤 방식으로 존재하였으며, 그들의 존재 방식의 변화가 사회적, 산업적으로 갖는 의미는 무엇인지를 추적하고자 했다. 1930년대 전반기까지 조선에서 영화는 동인제 프로덕션에 의해 제작되고 공연을 동반한 순회상영을 통해 관객과 만났다. 이는 조선 영화산업이 안정적인 자본에 의해 뒷받침되지 못하였고 개인의 숙련된 기술력에 기반한 분업화 또한 이루지 못했으며 전국적, 대규모적으로 배급, 상영될 수 있는 소비시장을 갖고 있지 못했기 때문에 빚어진 현상이다. 그러나 또한 이같은 조건으로부터 강제된 제작, 배급, 상영의 관행은 1930년대 전반기까지 조선 영화문화의 특성을 만들어냈으며, 조선영화에서 스타의 존재는 바로 이러한 영화문화 전반의 특성과 연관하여 이해해야 한다. 나운규로 대표되는 조선 무성영화의 스타는 연기라는 전문적 기예를 확보한 전문 연기자이기보다는 시나리오, 연출, 연기, 편집 등의 여러 역할을 소화해야 하는 동인들 가운데 일부였으며, 복제된 이미지를 통해 동시에 여러 곳에 존재하는 영화 스타이기보다는 스크린과 무대 위에 함께 존재하는 공연자(performer)였다.

1930년대 중반 발성영화로의 기술적 전환, 영화 전문 인력의 등장에 따른 영화 각 분야의 세대교체, 스튜디오를 갖춘 대규모 영화사의 출현과 같은 변화들이 일어나면서 조선영화의 스타 또는 연기자에 대한 새로운 요구가 대두되었다. 그들은 연기자(actor)로서의 전문적 기예를 갖출 것을 요구받았

고 이에 따라 다재다능한 영화인이나 공연자로서의 무성영화 시대 스타들은 발성영화에 적합한 새로운 연기자들로 대체되었다. 조선영화주식회사와 고려영화협회를 비롯하여 이 시기에 등장한 대규모 영화사들은 인기 스타들을 전속으로 묶어두거나 연기의 능력을 갖춘 배우들이 포함된 극단들과 긴밀한 사업적 관계를 맺으면서 발성영화에 적합한 연기자들을 확보하고자 했다. 그러나 이같은 변화는 길게 지속되지 못했는데, 이는 기업적 발전이 식민지 조선을 제약하는 근본적 조건에 의해 규정될 수밖에 없었기 때문이다.

주제어 : 영화 스타, 공연성, 공연자, 연기자, 동인제 프로덕션, 스튜디오, 나운규, 문예봉, 영화산업, 배우 전속제

## 1. 문제제기

그러면羅君自身이 觀衆압흐로 힘있게뛰어나온보람이 어디 잇는가? 내 가우에서말한바와가티나군은 두어마디의獨白이 잇스후 아리랑노래를 부르는 四五人의妓生압흐로 뛰어올라가서그들과휩쓸려 입으로는습음을하며 조금도 眞實味가업는영덩춤 익개춤추는情景은 醜態暴露以外에 아무 것도아니었다.<sup>1)</sup>

윤기정의 비판적 논조로 전하는 <아리랑 그후 이야기>의 에필로그는 조선 영화 스타와 관련해서 흥미로운 논점을 제공한다. 복제된 사진 이미지의 연속인 활동사진/영화는 스크린 위에 펼쳐진 이미지로서의 스타를 관객 앞에 드러낸다. 그 이미지는 여러 곳에서, 가령 경성과 광주와 회령에서, 그리고 또 다른 수많은 장소에서 동시에 소비될 수 있는 것이었다. 그것이야말로 한 지역, 심지어는 국경을 넘어서까지 순식간에 확산되고 수백, 수천만, 아니 수억에 이르는 전 세계의 관객을 동시에 매료시킬 수 있는 영화와 영화 스타의 마술적 힘이다. 1910년대<sup>2)</sup> 이래로 경성의

1) 윤기정, 「朝鮮映畫의 製作傾向 (四) : 一般製作者에게告함」, 『중외일보』, 1930년 5월 9일자 3면.

2) 조선에서 활동사진의 대중적 상영이 있었던 가장 오래된 기록은 『황성신문』 1903년 6월 23일자에 실린 활동사진 광고로 알려져 있다. 하지만 김종욱이 발굴

관객은 뉴욕과 파리와 도쿄의 관객이 스크린을 통해 보고 있는 바로 그것을 보았고 같은 스타에 열광했으며, 그렇게 함으로써 근대인으로서 자신의 존재를 확인받을 수 있었다.

그런데 <아리랑 그후 이야기>에서 조선 무성영화 최고의 스타 나운규는 스크린 위에 투사된 자신의 이미지와 더불어 그 스스로 직접 무대 위에 등장함으로써 관객을 매혹(attraction)한다. 이미지가 아닌 실재하는 인간, 무대 위의 나운규는 동시에 여러 곳에 현존할 수 없다. 어찌된 일인가? 조선영화의 스타는, 아니 조선영화는 무슨 까닭으로 근대의 복제예술로서 영화가 갖고 있는 특장(特長)을 취하지 않고 한 장소, 한 순간에만 현존했다 사라지는 공연예술의 일부로 남아 있었던 것일까? 물론 필름을 복제해서 배급한다면 이 영화는 경성의 단성사<sup>3)</sup>가 아닌 다른 곳에서도 동시에 상영될 수 있을 것이다. 하지만 <아리랑 그후 이야기>의 세계는 스크린 위의 이미지들만으로는 완결되지 않는다. 나운규와 4, 5인의 기생들이 무대에서 펼치는 독백과 아리랑 노래의 합창과 엉덩춤, 어깨춤이 함께 이 영화를 구성하고 있으며, 그것이 빠진 <아리랑 그후 이야기>는 다른 어느 곳에서 상영된다고 하더라도 불완전한, 혹은 단성사 개봉 당시의 <아리랑 그후 이야기>와는 다른 텍스트일 뿐이다.

무대 위의 실물과 스크린의 이미지를 오가는 대중연예 스타의 존재와

---

소개했다시피 『황성신문』 1901년 9월 14일자에 활동사진을 보고 쓴 사설이 실려 있는 것으로 보아 조선에 활동사진이 대중적으로 소개되기 시작한 것은 1900년을 전후한 시기였을 것이다. (김중욱 편지, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002, 113-114면.) 그러나 1900년대 활동사진은 1, 2분 내외의 짧은 단편이었고 상업적으로 상영되지도 않았다. 장편화된 극영화가 본격적으로 소개되기 시작한 것은 1910년 영화상설관으로 등장한 경성고등연예관에서부터라고 본다. 스타 현상의 논의에 있어서 장편극영화의 등장은 중요한 계기로 언급될 필요가 있는데, 이는 극영화에 등장한 인물들이 자기 자신이 아니라 영화 속 역할을 연기하는 것이라는 인식이야말로 스타 현상의 출발점이기 때문이다.

- 3) <아리랑 그후 이야기>는 1930년 2월 13일부터 2월 20일까지 단성사에서 상영되었다.

더불어, 영화상영과 무대공연을 오가는 대중연예물은 1930년대 전반기까지 조선의 극장에서 발견할 수 있는 일반적인 형식이었다.<sup>4)</sup> 이러한 형식은 공연물과 영화의 결합이라는 면에서 1919년부터 시행했던 연쇄극의 확장이라고 부를 수도 있을 것이다. 임화는 조선영화가 “자본의 원호를 못받는 대신 자기 외의 다른 인접문화와의 협동에서 방향”을 찾았고 연쇄극의 등장은 영화가 “연극에 원조”를 구한 결과라고 말한 바 있다.<sup>5)</sup> 1910년대까지 공연예술이 형성해온 흥행자본과 배우를 비롯한 인적 자원, 서사를 시각화하는 경험의 축적 등이 연쇄극의 제작으로 이어졌고 연쇄극 제작 경험이 또한 조선영화 제작의 기반이 되었다는 점에서 임화의 지적은 타당한 것처럼 보인다. 하지만 앞서 인용한 나운규의 예에서 볼 수 있듯이 조선 무성영화의 공연지향적 성격은 단지 연쇄극의 시대에만 국한된 것은 아니었다. 연쇄극 자체가 1930년대 전반기까지 시행<sup>6)</sup>했을 뿐 아니라 프롤로그나 에필로그, 다양한 막간 공연들이 영화 상영에서 중요한 비중을 차지하며 오랫동안 지속되었기 때문이다. 이러한 공연의 동반이 영화 텍스트의 구성에 깊이 관여하였다는 점에서, 조선 무성영화

4) 1900년대 초에 구과 공연물과 함께 극장의 구경거리로 등장했던 활동사진은 1910년대와 20년대를 거치면서 프롤로그와 에필로그, 그리고 번사의 해설 및 각종 쇼와 노래, 짤막한 연극 공연 등이 동반되는 방식을 자신의 상영방식으로 확정하게 된다. 이와 같은 상영의 맥락은 1920년대 중반 조선영화의 제작이 시도되면서 조선 무성영화의 미학을 형성하는데 중요한 영향을 미치는데, 이로부터 비롯된 조선 무성영화의 공연적 성격(performativity)은 1930년대 발성영화가 등장하면서 주변화되기 시작한다. 조선 무성영화의 핵심적 속성으로서 공연성의 형성과정에 대한 보다 상세한 논의는 이순진, 『조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2009 참조.

5) 임화, 『조선영화론』, 『춘추』 10호, 1941년 11월호, 정재형 편저, 『한국 초창기의 영화이론』, 집문당, 1997, 113면.

6) 1930년대 초 극단 신무대에서 나운규가 제작한 일련의 연쇄극을 예로 들 수 있다. 극단 신무대에서 나운규의 연쇄극 공연과 관련해서는 김남석, 『1930년대 극단 신무대의 공연 전략 연구: 연쇄극 제작기를 중심으로』, 『동북아 문화연구』, 제15집, 동북아시아문화학회, 2008 참조.

에 있어서 공연성(performativity)은 상영의 관행과 관련된 것일 뿐 아니라 필름 텍스트를 규정하는 근본적 요소라고 말할 수 있을 것이다.

공연성의 장기지속은 무엇보다도 1930년대 초반까지 복제된 프린트가 여러 곳에서 동시에 상영되는 관행이 자리 잡지 않았다는 사실과 관계된다. 대량생산과 동시소비라는, 영화매체가 갖는 특장은 무성영화 시대의 조선에서는 거의 발휘되지 않았다.<sup>7)</sup> 한 벌의 프린트를 순회 영사하는 방식으로 이루어지는 영화 상영은 기본적으로 극단의 순회공연 방식과 유사한 것이었기 때문에 공연의 동반 또한 수월하게 이루어질 수 있었다. 하지만 여기서 더욱 주목해야 할 것은 무성영화 시대 조선의 영화산업이 자본과 인력 같은 자원의 상당 부분을 공연산업과 공유하고 있었을 뿐 아니라 제작, 배급, 상영/공연의 관행에 있어서도 공연산업과 같은 방식을 취하고 있었다는 사실이다. 바로 이 점이 영화가 공연예술을 비롯한 “인접문화와의 협동”으로부터 자기 생존의 길을 찾았다는 임화의 지적이 진정으로 의미하는 바이며 조선인 영화 스타 나운규가 스크린의 이미지인 동시에 무대 위의 공연자(performer)로서 관객 앞에 현존하는 존재가 되었던 까닭이다.

이같은 조선인 영화 스타의 존재방식이 문제적인 것은 두 가지 점에서

---

7) 조선의 영화시장에서 복수(複數)의 프린트가 동시에 상영되는 방식이 언제 시작되었는지는 명확하지 않다. 다만 조선총독부 경무국 도서과에서 1931년에 발간한 『활동사진 필름 검열개요』를 참조하면 1930년대 초까지 조선에서의 흥행은 대개 한 벌의 프린트로 전국을 순회상영하는 방식으로 이루어졌음을 짐작할 수 있다. “조선의 프로덕션은-인용자) 모두 소자본, 소규모이므로 제작을 하는 것도 한 종류에 한 편 뿐이고 같은 종류의 것을 다수 복제하는 일은 거의 없는 상황이기 때문이다.” 1926년 8월부터 1927년 7월까지 1년 간 검열 및 산업과 관련한 각종 통계를 제시하고 있는 『활동사진 필름 검열개요』는 실제로 해당 시기 동안 복사본 검열의 수치를 제시하고 있는데, 전체 2,422건 가운데 복사본 검열은 13건에 불과하다. 그러나 여기에 해당하는 영화는 흥행용 극영화가 아니라 총독부 및 기타 기관들에서 교육용으로 제작한 계몽영화, 문화영화들이며, 극영화가 복제된 경우는 전무한 것으로 나타난다. 朝鮮總督府 警務局, 『活動寫眞 フィルム。檢閱概要』, 昭和 6年(1931), 23-24면.

이다. 첫째는 그것이 조선 내의 모든 영화 스타들이 아니라 조선영화에 등장하는 조선인 영화 스타에만 해당되는 것이라는 점이고 둘째는 그것이 ‘규모의 경제’를 달성하게 하는 영화매체의 특징, 즉 복제에 의한 대량생산과 대량소비의 경제성을 거스르는 방식이라는 점이다. 요컨대 무성영화 시대에 조선영화와 조선인 영화 스타는 대량생산과 대량소비라는 근대의 기업적 방식에 ‘미달’하는(또는 미달하는 것처럼 보이는) 방식으로 존재하였다. 실제로 조선 영화산업의 이같은 ‘전근대성’은 1930년대 중반 새로운 세대가 등장하고 그들에 의해 영화기업화론이 주창되었을 때, 극복해야 할 구시대의 유물로 지목되곤 했다.

문제는 조선영화의 공연지향적 성격을 주변화하는 이같은 담론이 제작, 배급, 상영 관행같은 산업적 측면의 ‘근대화’에 대한 요구로 국한되지 않고 공연성을 그 핵심적 속성으로 하는 조선 무성영화의 미학, 더 나아가 그때까지의 조선영화 전체를 낳은 것으로 위치짓는 데까지 나아갔다는 점이다. 발성영화로의 기술적 전환기이자 세대교체의 시기이며 영화산업의 근본적 재구조화에 대한 요구가 빚발쳤던 1930년대 중반은 대량생산과 대량소비를 가능하게 할 스튜디오 시스템을 조선/한국 영화산업의 모델로서 확정하는 최초의 국면이었던 동시에 조선/한국 영화가 공연성을 탈락시키고 자기완결적인 텍스트를 구성함으로써 독자적인 예술로서 제도화될 수 있을 것이라는 생각<sup>8)</sup>이 비평담론의 주류로서 떠올랐던

8) 엘트먼은 영화사 초창기부터 존재했던 공연성이 영화를 “하나의 텍스트로서, 즉 자율적인 미학적 실체”로서 다루는 “텍스트 지향적인(text-oriented)” 비평가론들에 의해 무시되어왔다고 주장한다. “텍스트적 접근은 변화하지 않는 텍스트 개념에 근거”하고 있으며, 따라서 텍스트 중심주의가 성취되기 위해서는 무엇보다도 영화 텍스트를 언제나 구성하는 과정에 놓아두는 공연성이 탈락되어야 했다는 것이다. 조선에서도 또한 텍스트를 표준화하고 고정시키기 위해서 “비필름적 요소들”의 총체로서 공연성은 영화예술의 제도화 과정에서 배제되어야 할 것이었다. 1930년대 중반 이후 ‘문예영화’를 표방한 영화예술 담론의 부상은 바로 이러한 욕망, 즉 비평담론의 텍스트중심주의가 작동한 결과로 이해할 수 있다. Rick Altman, “General Introduction: Cinema as Event”, Rick Altman(ed.), *Sound Theory*

최초의 국면이기도 했다.

본고에서는 1930년대 중반의 이같은 전환기적 성격을 산업과 스타의 관계를 중심으로 살펴보고자 한다. 구체적으로 조선의 영화가 “인접 문화”, 특히 공연예술과의 협동을 통해 구축했던 제작, 배급, 상영의 구조와 관행들 안에서 조선영화 초창기의 스타/배우들의 위상과 역할이 어떻게 마련되었으며, 이것이 또한 1930년대 영화산업의 “기업화” 국면에서 어떻게 조정되었는가를 추적할 것이다. 이를 위해서 2절에서는 무성영화 시대에 ‘동인제 프로덕션’이 성립되고 운용된 방식 및 그 안에서 영화배우/스타가 어떻게 존재하였는가를, 3절에서는 발성영화라는 새로운 테크놀로지의 등장이 영화배우/스타에게 어떠한 변화를 요구하였으며, 이것이 어떻게 배우/스타의 세대교체로 이어졌는가를 살펴볼 것이다. 4절과 5절에서는 경성촬영소에서 조선영화주식회사와 고려영화협회의 설립으로 이어지는 조선영화의 기업화 시대에 조선영화 배우/스타들의 존재양상이 어떻게 변화했는가를 다룬다.

## 2. 동인제 프로덕션과 무성영화 시대의 ‘퍼포머(performer)’들

영화 <반도의 봄>(1941, 이병일 감독)은 1930년대 중반 조선 문화산업의 변동 상황을 극적으로 보여준다. 이 영화에서 영화감독 허훈(서월영 분)과 시나리오 작가 이영일(김일해 분)을 비롯한 반도영화사 동인들은 영화제작 자본이 턱없이 부족한 가운데서 발성영화 <춘향전>을 제작하려고 고군분투한다. 그들의 전주(錢主)는 레코드회사의 문예부장인 한계수(김인규 분)인데 그는 또한 영화 <춘향전>의 주연을 맡은 여배우 안나

(백란 분)의 애인이기도 하다. 여기서 동인들이라는 표현에 주목해보자. 1930년대 전반기까지 조선영화에서 지배적이었던 제작방식은 영화를 만들고자 하는 사람들이 모여 동인을 형성하고 외부의 자본을 끌어들여 영화를 제작하는 것이었다. 그들은 일종의 생활공동체를 이루면서 영화제작과 관련한 대부분의 과정을 함께 하곤 했다.<sup>9)</sup> 기계장치에 의존하는 매체의 특성상 촬영, 현상, 편집 같은 기술 분야는 어느 정도 특화되어 있었으나, 그 안에서의 분업화는 다른 분야와 마찬가지로 이루어지지 않았다.<sup>10)</sup> 제작, 시나리오, 연출, 연기를 겸했던 나운규의 예에서 볼 수 있다시피, 대부분의 영화인들은 한 분야의 전문성을 갖추기보다는 상황에 따라서 어느 역할이든 소화할 수 있는 만능인이 되어야 했다. 그것은 연출도,

9) 나운규프로덕션 당시의 상황을 회고하는 다음과 같은 윤봉춘의 구술증언은 생활공동체로서 동인제의 한 단면을 잘 보여준다. “마지막에 나운규프로덕션에서 일은 되지 않고 모두 굶주리게 되고 이렇게 됐었는데, 이때 몇 한 벌을 방에다 걸고 다 잤혀먹고 누구든지 그날 생활비를 조달하려고 나가는 사람은 그 양복을 입고 나가고 다른 사람들은 목침 베고 드러누워서 천장만 쳐다보고, 그리고 저녁이래도 한끼 먹으면, 호떡이든가 설렁탕 한 끼 먹으면 그 날은 잘 먹었다.” 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, 138면.

10) 조선영화 최초의 기술인력인 이필우는 촬영, 편집, 현상, (발성 이후에는) 녹음까지 모두 겸하고 있었다. 이명우, 손용진, 양주남, 최순홍 등 이필우 문하에서 성장한 1세대 영화기술 인력은 이필우와 마찬가지로 모든 후반작업 과정을 겸하고 있었다. 조선에서 최초의 특화된 전문 기술인력으로 등장한 사람은 일본 스튜디오에서 조명기사로 일하다가 1934년 조선으로 돌아온 김성춘이다. 그는 일본에서 전기조명을 들여왔으며 그가 돌아오자마자 제작, 기획, 조명, 각본을 담당하고 출연까지 했던 <살수차>(1935, 방한준 감독)는 조선영화 최초로 전기조명을 도입한 영화로 기록되었다. 조명 전문 인력으로서 그는 이후 최남주가 설립한 조선영화주식회사와 일제에 의해 출범한 통합회사(사)조선영화주식회사의 조명 책임자로 일했고 해방 후 남한영화의 조명계에서도 ‘오야지’로 통했다. 하지만 일본 후니(不二)영화사의 조명부장을 맡을 만큼 조명의 전문 인력이었던 그도 조선으로 돌아온 직후에 만든 <살수차>에서는 1인 5역을 담당했다. 이는 이 시기가 영화의 기업화와 영화제작과정의 분업화, 전문화가 아직 충분히 이루어지지 못했던 때였음을 보여준다.

시나리오 집필도, 연기도 전문적인 분야로 특화되지 않았다는 것을 의미한다. 물론 영화제작 편수가 쌓이면서 영화에 종사하는 인력들의 전문성은 점차 제고되었지만, 1930년대 중반 발성영화와 영화기업이 등장하기 전까지 조선에서 이와 같은 영화 제작방식은 획기적으로 변화하지는 않았다. 이처럼 분업화, 전문화되지 않은 제작과정과 동인제적 제작방식은 1930년대 전반기까지 조선영화 제작의 가장 큰 특징이었다. 이러한 방식이 성립되고 장기 지속된 데는 두 가지 원인을 지적할 수 있다.

첫째는 조선에서 영화의 제작이 공연예술의 기반 위에서 시작되었으며 초창기 조선영화의 제작 및 배급, 상영의 관행은 공연예술의 그것에 의존해서 마련되었다는 점이다. 1900년대 이래 극장의 성립과 흥행자본의 형성은 구과, 신과의 각종 공연예술과 외국영화의 흥행을 통해 이루어졌다. 1910년 한일합방 이후 조선에 진출한 일본의 흥행자본과 더불어 1910년대까지 공연예술과 외화의 흥행을 통해 축적된 자본은 조선영화 제작의 첫번째 재원이 되었다.<sup>11)</sup> 영화를 제작했던 초창기 인력 또한 공연예술로부터 성장하기 시작하였으며 <춘향전>(1923), <심청전>(1924), <비련의 곡>(1924), <장한몽>(1925), <농중조>(1926) 등의 예에서 볼 수 있다. 시피 초창기 영화 가운데 상당수가 구과, 신과의 공연 레퍼토리들로부터 비롯되었다. 이처럼 영화제작의 자본, 인력, 작품 모두가 그때까지의 공연예술의 유산과 관련되어 있었는데, 특히 여기서 중요한 것은 자본과 인력의 이전이 조선영화의 제작, 배급, 상영의 구조 또한 공연예술의 그것을 이어받도록 했다는 사실이다. 동인제 프로덕션에 의한 제작과 동인들의 영화 직접 배급, 또 나운규프로덕션의 예에서 볼 수 있는 것처럼 영화를 가지고 지방 순회 공연/상영을 다니는 방식의 흥행은 기본적으로

11) 최초의 연쇄극과 <장화홍련전>(1924)을 제작했던 단성사의 박승필이 흥행자본의 제작자본으로의 전환을 보여주는 예라면, 일본인들의 출자로 부산에서 설립된 조선키네마주식회사의 영화제작은 일본자본의 영화제작업 진출로 볼 수 있을 것이다.

당대 극단의 운영방식을 차용해온 것이다.

둘째로는 조선의 영화시장이 ‘규모의 경제’를 관철시킬 수 있을 만한 규모가 되지 못했다는 점을 지적할 수 있다. 공연예술과 비교했을 때 영화의 경제적 우월성은 그것이 복제에 의한 대량생산과 대량소비가 가능한 매체라는 점에 있다. 그것은 최초의 설비투자, 즉 카메라, 조명기 등의 프로덕션 설비와 현상, 편집 등을 위한 포스트프로덕션 시설, 그리고 영화를 안정적으로 생산할 수 있는 상설 촬영소를 마련하는 데 드는 초기 비용이 매우 높고 최초 제작비가 많이 드는 대신 프린트를 복제하는데 드는 비용은 상대적으로 매우 적기 때문이다. 1910년대 미국에서는 일련의 독립제작자들이 서부의 로스엔젤리스로 집단 이주하면서 그곳에 할리우드(Hollywood)라는 이름을 붙이고 거대 스튜디오를 건설했다. 이들은 자신들의 ‘공장’인 스튜디오를 위해 포디즘(Fordism)을 도입했고 이로써 영화제작 공정은 표준화, 분업화되었다. 물론 포디즘의 도입은 대량생산과 대량소비를 전제로 하는 것이었고 미국의 영화산업은 자국의 넓은 소비시장과 제국주의적 확장을 통해 얻은 해외 시장을 통해 번성할 수 있었다. 영화의 스태프들은 스튜디오의 노동자가 되어 자신들을 고용한 영화기업을 위해 복무하였고, 스튜디오에 의해 발굴, ‘가공’된 영화배우들은 복제된 프린트들과 더불어 ‘스타’라는 새로운 상품이 되어 전 세계로 팔려나갔다. 영화시장 규모가 매우 적었던 오지의 조선에까지 유니버설과 파라마운트같은 할리우드 메이저 스튜디오의 영화들이 쏟아져들어오고<sup>12)</sup> 그로써 이익을 취할 수 있었던 것은 바로 그 때문이다.<sup>13)</sup> 하지만 조

12) 1920년대에 단성사는 유니버설과, 조선극장은 파라마운트와 특약을 맺고 그들의 영화를 집중 상영했다.

13) 소비자의 구매력에 맞춰 상품의 가격을 차별화하는 ‘가격차별화 정책’은 할리우드가 구매력이 약한 지역에 자신들의 영화를 판매하고 이익을 창출할 수 있도록 하는 판매전략이었다. 극단적으로 말해서 영화 프린트 1벌의 가격을 회수할 수 있는 규모만 된다면 영화라는 상품은 판매하는 것이 판매하지 않는 것보다 이익이 될 수 있다.

선의 적은 소비시장은 영화를 만들고자 했던 조선의 영화인들에게는 문제가 되었다. 일본을 거쳐 들어온 파라마운트와 유니버설의 영화들이 조선에서는 프린트 복제 비용 이상만 벌어들이면 되었지만, 조선영화는 조선시장에서 그 제작비 전부를 회수해야만 했기 때문이다.

1928년에 심훈은 “카메라 한 대도 쓸 만한 것이 없고 기계적 설비라는 거울 한 개와 은지를 밟는 반사판 쪽박게는 업”<sup>14)</sup>다고 한탄한다. 어찌어찌 설비를 마련한다 하더라도 영화의 제작비는 경성 개봉만을 통해서도 회수될 수 없을 만큼 규모가 컸다. 심훈에 따르면 6,000원을 들여 만든 영화가 개봉 6일간 연일 만원을 기록하여도 제작소에서 찾아갈 수 있는 돈은 겨우 1,440원밖에 안되는 수준이었다. 더구나 조선에서는 지방순업을 하더라도 상설관이 있는 곳은 겨우 4, 5처밖에 안되기 때문에 모든 비용을 제하면 들어오는 돈은 “조족지혈”에 불과했다.<sup>15)</sup> 이처럼 지방시장의 규모가 매우 적었고 그나마 배급 및 흥행의 체계도 마련되지 않았기 때문에 필름을 여러 편 복제해서 경성과 더불어 지방에서 동시에 흥행한다는 생각은 일반화되지 않았다. 대신 조선영화인들은 극단이 그랬던 것처럼 지방순업을 통해 영화와 각종 공연을 흥행하고 동인들의 생계를 유지하는 방식을 자주 취했다. 물론 그것은 생계를 유지한다는 수준이었을 뿐, 지방순업을 통한 영화 흥행이 제작비의 회수와 제작자본의 축적으로 이어질 수 있는 것은 아니었다. 나운규프로덕션은 <잘 있거라> <사랑을 찾아서> 같은 성공작을 내놓고도 생계를 잇기 어려울 만큼 궁핍한 상황에 몰리자 흥행사 임수호의 제안을 받아들여 영화를 들고 지방순업을 시작했다.<sup>16)</sup> 그들의 지방순업은, 서두의 인용문이 보여주는 것처럼 나운규

14) 심훈, 「우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가를 논하여 만년설 군에게(7)」, 『중외일보』, 1928년 8월 18일, 3면.

15) 심훈, 「조선영화계의 현재와 미래」, 『조선일보』, 1928년 1월 4일.

16) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, 138면.

등의 동인들이 무대에 직접 등장하는 에필로그, 또는 프롤로그의 공연을 동반하는 방식이었다는 점에서도 그들의 활동은 극단과 다를 바 없었다. 동인들 간의 불화로 프로덕션이 해산된 후에, 나운규는 배우자 일행, 극단 신무대 등에서 활동하면서 본격적으로 무대에 몸을 담았다. 1934년에 그는 현성환 일행의 일원이 되어 역시 지방순업을 다녔는데, 이곳에서 극단의 동인들을 동원하여 두 편의 영화 <무화과>와 <그림자>를 제작했다.

그러나 나운규의 무대생활이 영화 활동 기간만큼이나 길었다고 해서 나운규가 본격적인 무대의 연기자(actor)를 지향했다고 말할 수는 없다. 그는 기본적으로 무연극일 수밖에 없는 조선 무성영화의 스타였고 함경도 사투리가 심해서 무대연기를 하기에는 적합하지 않다는 평가를 받곤 했다. 더구나 무대への 진출은 영화를 통해 얻은 명성에 힘입어서 이루어진 것이기 때문에 무대 위의 활동은 대개 영화 스타 나운규로서의 활동의 연장선상에 있었다고 말할 수 있다. 말하자면 그는 무대의 “연기자(actor)”라기보다는 “퍼포머(performer)”<sup>17)</sup>였다고 할 수 있는데 그것은 사실 조선 무성영화의 배우들 대부분에게 해당되는 말이기도 했다. 전문 연기자로서의 영화배우가 등장하면서 무대와 영화를 오가는 “퍼포머”들이 주

17) 여기서는 “퍼포머(performer)”와 “연기자(actor)”를 역사적으로 특정하게 규정된 개념으로 사용하고자 한다. 일반적으로 “퍼포머”란 무대 위에서 공연하는 자 전체를 포괄하는 용어이고 따라서 “연기자”를 포함하는 개념이라고도 할 수 있지만 이 글에서는 영화사 초창기의 맥락에서 영화연기에 대한 개념의 변화를 지칭하기 위해 리처드 드 코르도바가 사용했던 용법을 따른다. 리처드 드 코르도바에 따르면 1910년 이전에 미국에서는 카메라 앞에서 “포즈를 취하는 것”과 “연극적 개념”으로서의 “연기하기”가 뚜렷이 구분되었다. 퍼포머가 사진적 포즈의 확장이라는 의미에서 초기 영화의 연기를 수행하는 자를 지칭한다면, 연기자란 기본적으로 연극으로부터 이전된 것으로 여겨진 “연기의 기술”을 구사하는 자를 지칭하는 용어이다. 리처드 드 코르도바, 『미국에서의 스타시스템의 출현』, 크리스틴 글레드힐 역음, 조혜정, 박현미 옮김, 『스타덤 : 욕망의 산업 I』, 시각과 언어, 1999, 50-54면.

변화된 것은 발성영화와 영화기업이 출현했던 1930년대 중반의 일이었다. 조선영화에서 연기담론의 등장과 영화배우의 자질에 대한 새로운 요구는 1930년대 초부터 일어나기 시작했고 1930년대 중반 영화의 기술적, 산업적 전환과 더불어 영화 스타의 세대교체로 귀결되었다.

### 3. 발성영화의 등장과 새로운 ‘연기자(actor/actress)’에 대한 요구

미국에서 스타 시스템의 출현을 역사적으로 검토하고 있는 리처드 드 코르도바는 1907년 경에 영화연기와 연극의 정통 연기가 구별되면서 영화연기를 수행하는 “퍼포머(performer)”와 “정통 연기”를 구사하는 “연기자(actor)” 또한 구분되었다고 설명한다. 영화에서 연기에 대한 담론이 등장할 때부터 이미 “신체에 대한 사진적 개념”으로서 “포즈를 취하는 것”과 “연극적 개념”으로서의 “연기하기”가 뚜렷이 구분되었다는 것이다. 1907년이 되면 “플롯과 액션을 강조”하는 영화연기는 “심리학적 뉘앙스”를 중시하는 연극의 연기와 구분되었고 영화연기가 표현하는 정서는 일종의 “해프닝의 정서”로 여겨졌다. 1908년이 되면 정통적 연기를 하는 것으로 간주되었던 연극무대의 스타들이 영화계로 들어오기 시작하고 연극공연을 영화로 담는 ‘필름다르’ 운동이 등장하면서 비로소 “연기의 기술이 스크린으로 전이될 수 있다”는 것이 분명해졌다.<sup>18)</sup>

조선에서는 최초의 연쇄극 <의리적 구토>에 출연했던 배우들이 신과극단 신극좌의 단원들이었고 조선에서 장편 극영화가 만들어지기 시작했던 1923년 경부터는 토월회의 이월화, 복혜숙처럼 극단의 연기자들이

18) 리처드 드 코르도바, 같은 곳.

영화에 출연하기도 했으나, 1920년대 동안 조선영화에서 “영화연기”와 “정통적 연기” 사이의 구분, 즉 “피포머”와 “연기자”의 구분은 뚜렷하지 않았다. 이 무렵 연극에서도 “심리학적 뉘앙스”를 중시하는 “정통 연기”<sup>19)</sup>가 자리잡지 않았고, 무엇보다도 영화의 모태가 “정통 연기”와는 거리가 있는 신파극이었으며 그후로도 영화를 뒷받침했던 것은 대중극적 기반이었기 때문이다. 더구나 무성영화의 시나리오에는 대사가 아닌 상황 중심으로 빠른 시간 안에 집필되었고<sup>20)</sup> 완성된 영화가 상영될 때는 상황

- 
- 19) “심리학적 뉘앙스”를 중시하는 “정통 연기”란, 근대 리얼리즘 연극이 지향하는 연기방식을 말하는 것이다. 유민영은 1920년대까지 서양의 근대극에 해당하는 신극이란 용어는 보편화되어 있지 않았고 이것은 곧 1920년대까지 서양의 근대극에 해당하는 연극이 정착되지 못했다는 뜻이라고 했다. 적어도 신극이란 용어가 보편화된 것은 1931년 극예술연구회가 조직되면서부터였다는 것이다. 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1996, 19면.
- 20) 나운규는 대본 없이 즉흥적으로 영화를 제작하는 것으로 특히 유명했다. 1936년의 한 기사는 나운규의 즉흥적 제작방식을 “춘사식 제작법”이라 명명한다. “그 많은 작품을 하나도 각본을 써서 대본에 의하여 촬영해본 적이 없고 그저 스토리만 생각나면 곧 카메라를 둘러매고 어디든지 그럴듯한 곳을 찾아 로케이션을 하는데 이 장소도 미리 정하는 법이 없으며 만연출사(漫然出寫)라 하니 놀라지 않을 수 없다. 그저 이 장면 저 장면 되는 대로 박아두었다가 나중에 자기 혼자 편집을 하는데 그때에야 비로소 스토리의 연맥(連脈)을 잇기 시작한다.” (『春史式 製作法』, 『조선일보』 1936년 12월 12일, 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 下』, 국학자료원, 2002, 86면.) 또한 1936년에 심훈은 <면동이 틀 때>의 제작 당시를 회고하면서 다음과 같이 썼다. “그래서 머리를 싸매고 매우 焦燥히 脚本을 고르며 생각하던중 偶然히 어느날저녁에 新聞에 掲載된 『어둠에 서어둠』이란 題下의 前科者 로맨스가 내년에 번쩍 띠었다. 그래서 그 노루꼬리만한 素材를 주서가지고하루저녁 想을 어리다가 그야말로 獨創의이요 卽興의으로 내입으로 부르는 한 「컷트 한 「컷트」를 南宮雲卽金兌鎭 兄이 筆記를 하여서 하루저녁에 六百餘「컷트」를 一氣\*成으로 作成한것이니 지금생각하여도 大膽하기 짝이없는 것을 敢行하였었다.” 심훈, 『조선영화감독고심담: <면동이 틀 때>의 회고(유고)』, 『조선영화』 제1집, 조선영화사, 1936, 44-45면. 심훈은 “벼락대본”을 만든 것이 대담한 것이라고 회고하였지만, 그것은 무성영화 시대 흔히 있었던 방식이었다. 무엇보다도 무성영화의 시나리오에는 대사는 없고 상황만 있으면 되는 것이었기 때문이다.

에 맞는 변사의 해설과 즉흥적인 대사 연기가 곁들여졌다. 말하자면 무성영화는 마치 초기 신파극이 그랬던 것처럼 구찌다데(口立)식 연기를 구사했던 것이다. 신파극과 조선 무성영화의 구찌다데식 연기는 리처드 크르도바가 말한 “플롯과 액션을 강조”하고 “해프닝의 정서”를 전달하는 미국 무성영화 “퍼포머”들의 연기방식과 상통하는 바가 있다. 그것은 공(共)히 잘 짜여진 대사와 연출을 통해 심리적 깊이를 전달하기보다는 주어진 상황에서의 액션을 통해 사건을 전개하는 것을 중심으로 한다.

이같은 무성영화의 연기방식은 경성의 극장가에 외국의 발성영화가 들어오기 시작하면서 비판에 직면하였고, 이에 따라 나운규를 비롯하여 ‘퍼포머’에 가까운 무성영화 시대의 배우들은 위기를 맞게 된다. 1930년 조선극장과 제휴한 김찬영의 기신양행은 파라마운트의 발성영화 <야구시대>와 <네 개의 날개>를, 단성사와 제휴한 이서구의 동양영화사는 파테의 발성영화 <도라몽드 대위>와 <순회극단>을 각각 일본으로부터 수입, 상영하였다.<sup>21)</sup> 이때 이후로 수입 발성영화의 편수는 급격히 증가하여 1933년 말 현재 총독부 도서과에 검열을 신청한 영화 총 899권 중에 337권이 발성영화였고 이에 따라, 1934년에 총독부에서는 발성영화 검열을 위해 시바타(新田)식 발성 영사기를 추가로 도입하였다.<sup>22)</sup> 조선에서는 아직 발성영화 제작되지 않았으나 빠른 속도로 경성의 극장가를 장악한 외국, 특히 미국의 발성영화들은 연기에 대한 새로운 인식을 확산시켰다. 1931년에 심훈은 나운규에 대해서 “따그러쓰<sup>23)</sup>나 탈매지<sup>24)</sup>의 활극을 흥

21) 「토키 시대 경성에도 발성영화, 어대서 먼저 상영하나 쟁투(爭鬪)의 백열전(白熱戰)을 연출, 『동아일보』 1930년 1월 24일; 「[영화계 소식] 토키전의 백열화, 『중외일보』 1930년 1월 24일 참조.

22) 「정월에 흥행할 영화가 쇠도 토키만 삼백삼십칠권, 『동아일보』 1933년 12월 14일; 「토키 검열기 도서과에서 비치, 『동아일보』 1934년 3월 4일.

23) 더글러스 페어뱅크스(Douglas Fairbanks)

24) 리처드 탈매지(Richard Talmadge)를 말하는 것이다. 독일 출신으로 더글러스 페어뱅크스의 스타트 대역으로 출발했고 이후 유니버설 영화사의 B급 활극 및 코미디에 출연했다. 미국에서 그는 B급 영화의 배우였을 뿐이지만 조선에서는 활극

내내어서 일반 관중의 저급흥미를 교묘히 이용해야 뛰고 달리고 숨박급질하는 것으로 우선 속중(俗衆)의 갈채를 받았”으며 “기지종횡(奇智縱橫)해야 한 작품을 손쉽게 엮어서 꾸그려놓는데 능하고 장기가 있으나 그 내용인즉 천편일률 소영웅주의로 일관”할 뿐으로 “규모는 크게 잡으나 표현이 거칠고 그의 액션, 내지 독특한 유모어까지도 결코 고상한 것이 아니었다”고 비판한다.<sup>25)</sup> “뛰고 달리고 숨박급질하는” 연기와 “손쉽게 엮어서 꾸그려놓는” 시나리오의 발성영화라는 새로운 미학적, 기술적 표준에 부합하지 않았다. 김유영은 나운규를 비롯하여 이원용, 이경선 등에게서 발견할 수 있는 무성시대의 연기방식을 “영웅적 연기”<sup>26)</sup>라고 명명하면서 이를 극복해야 할 것으로 위치짓는다. 무엇보다도 발성영화의 등장은 구찌다데식 연기를 허용하지 않았다. 따라서 영화배우들에게는 대사 처리 능력, 좋은 목소리와 유연하고도 섬세한 연기 같은 ‘연기자’로서의 새로운 자질이 요구되었다. 물론 조선에서 발성영화가 등장한 1935년까지 이는 담론 상의 요구였을 뿐이었으나 이러한 담론은 1930년대 후반기 변화의 방향을 지시하는 것이라는 점에서 의미가 있다. 1935년에 조선 최초의 발성영화 <춘향전>이 제작되고 조선에서도 발성영화를 감당할 만한 자본과 기술력을 갖춘 영화기업이 등장하기 시작하면서 비로소 변화는 가시화되었다.

이와 더불어 영화와 무대의 관계는 새로운 국면에 접어들었다. 지방순업을 통해서, 혹은 무대와의 겸업을 통해서 생계를 유지하던 조선 무성영화의 스타들은 주변으로 밀려나고, 연극 무대에서 연기 훈련을 쌓은, 혹은 발성영화로부터 경력을 쌓기 시작한 새로운 세대<sup>27)</sup>가 조선 발성영

---

의 대명사로서 큰 인기를 누렸다.

25) 심훈, 「조선영화인 언파레드」, 『동광』 제23호, 1931년 7월 5일.

26) 김유영, 「[예원인 언파레드] 초기의 영화계에 활동이 만흔 조달(早達)한 이경선씨」, 『동아일보』 1937년 8월 6일.

27) 이에 해당하는 대표적 배우로는 김일해와 김신제가 있다. 김일해는 1926년 경부터 1934년까지 일본에서 영화배우로 활동했는데 일본에서는 1931년 경부터 발

화의 스타로 부상했다. 이는 조선영화 배우들의 위상이 퍼포머에서 연기자로, 또 다양한 역할을 겸하는 영화 프로덕션의 동인에서 영화기업의 전속 연기자로 변화했음을 의미한다. 특히 1930년대 중반부터 등장하기 시작한 영화 스튜디오들은 특정 극단과 지속적이고도 긴밀한 관계를 맺으며 연기력을 갖춘 배우들을 안정적으로 확보하고자 했다.<sup>28)</sup> 때로는 극연좌의 경우처럼 극단이 직접 영화제작에 나서는 경우도 있었다.<sup>29)</sup> 1930년대 전반기까지 동인제 프로덕션은 극단의 운영방식과 흥행방식을 취하면서 존립하였고 영화의 배우들은 영화에서 쌓은 자신의 스타성을 무대로 확장시켜 당시 대중극의 막간에 출연하면서 공연예술과 관계를 맺

---

성영화가 도입되었다. 일본에서 발성영화를 경험하고 1934년에 귀국한 김일해는 역시 일본 유학파인 김성춘이 제작하고 방한준이 연출을 맡은 <살수차>에 출연하며 조선영화계에 데뷔했다. 그는 첫 출연부터 “조선에서 처음 보는 특이한 분장과 화장”으로 “성격적인 연기”를 선보였다는 평가를 받았고 이후 발성영화에서 가장 각광받는 남성 배우가 된다. 1930년대 중반 조선영화계에 전문 연기자로 등장했던 김일해에 대해서는 이순진, 「식민지시대 조선영화 남성 스타에 대한 연구: 나운규와 김일해를 중심으로」, 『영화연구』 34호, 한국영화학회, 2007. 12) 참조. 감독 최인규의 아내였던 김신재는 남편이 이필우의 녹음조수로 일했던 <심청>(1937, 안석영 감독)의 조연으로 데뷔하였다. 전직이 신의주 신영극장의 사무원이었던 그녀는 <심청> 출연 당시 다른 배우들과는 달리 무대의 경험도, 무성영화 출연의 경험도 전무한 신인이었다. 그녀의 연기경력은 발성영화로부터 시작되었으며 그런 만큼 과거의 연기양식이 몸에 젖어 있지 않았고 새로운 연기방식에 쉽게 적응할 수 있었다. 김신재는 김소영, 문예봉과 함께 30년대 말부터 해방직전까지 조선영화계를 대표하는 여배우로 활발하게 활동하였다.

- 28) 고려영화협회와 동양극장 및 극단 고향의 관계, 조선영화주식회사와 극단 조선무대의 관계, 천일영화사와 극단 중앙무대의 관계 등을 예로 들 수 있다. 여기서 극단과 가장 적극적이고도 효율적인 관계를 맺었던 것은 이창용의 고려영화협회이다. 이와 관련해서는 다음 절에서 상술할 것이다.
- 29) 극예술연구회는 1937년 10월에 영화부를 신설하고 『동아일보』가 현상모집한 영화소설의 당선작 <애련송>(원제 환무곡, 최금동 작)을 영화화하는 기획에 착수했다. 김유영이 감독한 <애련송>은 극예술연구회가 1938년 4월 극연좌로 개편 재출범한 후인 1939년 9월 10일 명치좌에서 개봉하였다.

었다. 반면 1930년대 후반에 등장한 영화 스튜디오들과 극단들은 스스로의 기반 위에서 존립하면서 연기의 ‘기에’를 공유하였고 때로는 공동제작<sup>30)</sup>과 같은 매우 긴밀한 사업적 관계를 맺기도 했다.

#### 4. 영화기업의 등장과 영화기업화 담론

1934년 조선 최초의 상설 촬영소인 경성촬영소가 출범했다. 1930년 야쿠자 출신의 일본인 흥행업자 와케지마 후지로(分島周次郎)는 대일본영화흥업주식회사를 설립하여 경성부 본정 3정목에 80평의 촬영장, 30평의 현상실, 배우 대기실을 갖춘 촬영소 시설을 마련했다.<sup>31)</sup> 원산만프로덕션의 <금강산>(1931), 신흥영화사의 <방아타령>(1931), 유신키네마의 <임자 없는 나룻배>(1932) 등을 찍는 데 이용되었던 경성촬영소는 1934년 이필우를 영입하여 소장으로 삼고 자체 제작을 겸하는 촬영소로 정식 출범한다.<sup>32)</sup> 1931년에서 33년 사이에 일본과 상하이로 오가며 발성 기술을 연구했던 이필우는 경성촬영소에 입사하여 최초의 발성영화 <춘향전>을 제작하고 파르보 카메라와 아이모 카메라, 벨 앤 하웰 인화기 등의 설비를 확충했다. 1934년에서 38년까지 경성촬영소의 총 영화 제작편수는 9편이다. 이는 나운규프로덕션의 5편에 비해 양적으로도 증가한 것이었지만, 더 중요한 것은 제작방식의 변화였다. 경성촬영소는 비교적 안정적인 촬영소 설비를 갖추었을 뿐 아니라 이필우를 비롯하여 그의 문하에 있던 이명우(촬영, 연출), 손용진(촬영, 현상), 양주남(연출, 편집), 최순홍(촬영),

30) 대표적인 공동제작의 예로는 고려영화협회와 동양극장이 청춘좌의 인기 레퍼토리인 <사랑에 속고 돈에 울고>를 영화화한 것을 들 수 있다.

31) 양주남, 『영화와 함께 살아온 원로』, 『영화예술』 1989년 12월호, 김종원, 정중헌 지음, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001, 196면에서 재인용.

32) 『경성촬영소 처음으로 설치.배우도 모집』, 『조선중앙일보』 1934년 10월 11일자.

황운조(촬영) 등과 도쿄미술학교를 졸업하고 무대미술 및 영화미술에 전문성을 갖고 있던 배우 김인규 등의 전문 기술인력을 보유하고 있었다. 뿐만 아니라 배우 최운봉, 김연실, 문예봉, 임운학, 노재신, 이종철 등은 이곳에서 전속 연기자처럼 활동했다. 그러나 경성촬영소에서 전속 영화인에 대한 월급제나 배타적 전속계약이 실행되지는 않았으므로 이를 명실상부한 전속제라고 말할 수는 없을 것이다. 이필우에 따르면 경성촬영소의 인력들은 개런티를 받지 못했고 촬영소 측에서 「밥이나 맥여주」는 정도의 대우를 받았다고 한다.<sup>33)</sup> 1932년 영화 데뷔작 <임자 없는 나룻배>를 찍을 당시 경성촬영소와 처음 인연을 맺었고 발성 <춘향전>을 비롯한 경성촬영소의 주요 작품에 출연했던 문예봉에 대한 다음의 가십 기사는 당시 조선 영화배우의 상황이 어떠했는지를 보여준다.

當代人氣女優인 文藝峯女士가 「春香傳」과 「春風」을 박히 누라고 분주히 스타지오로 出入하든 작년 겨울일, 집이 가난한 터이라 쌀나무 산다고 5圓, 10圓씩 늘 假拂하여 갖섯다. 하로는 春風攝影하다가 文女士가 갑자기 얼굴이 셋파라게 질리며 거이 울듯한 表情을 지었다. 監督과 카메라맨이 놀라 그 까닭을 무르니

「지금까지 5圓, 3圓 달나해서 모은 돈 60圓을 아모도 모르게 치마 속 포켓트에 秘藏하여 두엇더니 이리 뛰고 저리 뛰며 모케-순 다니는 바람에 그만 이 어디 떠러졌는지 업서졌다」함이다.

그 어려운 살남에 3圓, 3圓 타다가 60圓까지 모아는 決心도 어지간 하거니와 그러케 피와 눈물의 60圓을 업시하게 한 惡魔의 罪, 또한 크다 할 것이다.<sup>34)</sup>

33) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 유장산, 이경순, 이필우, 이창근 편』, 도서출판 소도, 2003, 278면.

34) 「六十圓 일흔 文藝峯」, 『삼천리』 제8권 제2호 1936년 2월 1일, 국사편찬위원회 한국사 데이터베이스([http://db.history.go.kr/url.jsp?ID=ma\\_16\\_08\\_02\\_0290](http://db.history.go.kr/url.jsp?ID=ma_16_08_02_0290))

당시 조선영화에서 최고의 주가를 올리고 있던 배우 문예봉의 사정이 그러할진대, 다른 배우들의 경우는 말할 것도 없었을 것이다. 상설 촬영소의 등장으로 제작환경은 비교적 안정되었고, 제작편수도 증가했지만 배우를 포함한 영화인들의 형편은 나아지지 않았다. 같은 시기 경성촬영소의 미술을 담당했던 배우 김인규는 조선극장의 기획부 책임자를 겸직하고 있었고 배우 김연실은 레코드 취입 활동을 겸하고 있었다. 설비는 갖춰졌고 기술적 전문성은 어느 정도 확보되었으나 인력 운용을 비롯한 스튜디오 운영방식은 여전히 과거의 방식을 답습하고 있었고 영화배우들은 생계를 위해 다른 곳을 기웃거리야 했다. 그런 점에서 경성촬영소는 영화기업화로 가는 길의 징검다리 같은 곳이었다고 말할 수 있다. 1936년 경 경성촬영소 영화인들이 월급을 요구하는 집단 움직임을 보였던 것은 기억할 만한 사건이다. 이필우에 따르면 <미몽>(1936, 양주남 감독)이 흥행에 성공한 후에 “흥행이 잘 되니 말야. 우리도 월급 좀 줘야 할 거 아니냐” 그러면서 트러블이 생겼고 그로 인해 “일단 해산을 했다가 몇 사람이 다시 들어가서” <오몽녀> 제작에 참여하는 우여곡절이 있었다.<sup>35)</sup> 이 일과 관련이 있는지는 확실치 않으나 와케지마는 <오몽녀>를 마지막으로 1938년 11월 고려영화협회의 이창용과 동양극장의 최상덕에게 경성촬영소를 넘기고 만다. 경성촬영소 말기에 있었던 영화인들의 집단 움직임은 영화의 기업화란 스튜디오와 영화설비의 마련 같은 제작환경을 조성하는 것만이 아니라, 그 안에서 일하는 인력들의 안정적 생활과 전문성의 고양을 보장할 수 있는 기업적 운영방식까지도 포함하는 것이라는 인식이 등장했음을 보여준다.

1935년을 전후한 시기에 급격히 부상한 영화 기업화와 관련한 담론은 조선에서 처음으로 설립된 스튜디오인 경성촬영소에서의 경험과 어떤 식으로든 연관되어 있었을 것이다. 물론 영화 기업화에 대한 논의는 1930

35) 한국극예술연구소 편, 같은 곳.

년대 초반에도 있었다. 20년대 말에서 30년대 초까지 세계 공황의 여파로 인한 불황의 긴 터널을 통과해온 조선영화<sup>36)</sup>는 외국 발성영화의 등장이라는 악재까지 만나면서 보다 안정적인 영화제작을 위해서는 영화기업이 필요하다는 사실을 절감하고 있었다. 더구나 영화의 공리성을 강하게 주장하던 카프 영화부가 해소되고 만주사변의 발발로 인한 전시특수와 그에 힘입은 문화기업론이 대두하면서 영화 기업화에 대한 인식 또한 고개를 들고 있었다. 1930년대 초에 이미 카프 영화부의 박완식은 연극영화의 “기술의 종합과 기술가의 조직적 활동”을 필요로 하는 예술이며 “생산의 거대한 자본성으로 인한 기업성을 내포”하고 있다는 생각을 표명하였고<sup>37)</sup> 영화계 좌파의 가장 왕성한 활동가였던 서광제 또한 영화의 기업성을 주장한 바 있었다.<sup>38)</sup> 박완식과 서광제의 기업화 주장은 1920년대 말과 1930년대 초의 지식인들을 사로잡았던 식민지 극복에 대한 좌파적 전망을 포기하면서 대안을 찾는 와중에 생산된 것이었으나 그들의 주장은 여전히 관념적인 데 머물러 있었다. 가령 박완식의 글은 기술과 자본의 중요성을 언급하면서도 여전히 “영화의 사회적 교화성”을 강조하고 있다. 박완식은 영화의 “사회적 교화성”이 대중에게 널리 인식되지 못하고 영화가 단지 “비속한 오락”으로 전락한 데에는 연극영화인의 “방종하고 무질서한 생활”이 한 원인을 제공하였다고 본다. 더 나아가 이것이 “자본가들의 적극적인 원조를 구하지 못한 유일한 원인을 만들었을 뿐만 아니라 그들의 생활방식의 태도는 성격상에 영향을 과급시키고 결국 연극영화

36) 이영일에 따르면 조선영화 연간 제작편수는 1932년 2편, 33년 2편, 34년 2편에 불과했다. 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 144쪽. 하지만 한국영상자료원의 데이터베이스(Kmdb)에 따르면 1932년 4편, 1933년 3편, 1934년 6편으로 이영일의 통계와는 차이가 있다. 어쨌든, 이 시기 영화제작이 급격히 위축되었던 것만은 분명하다.

37) 박철민(박완식), 「진술한 기술가의 출현과 각자 역량의 총집결: 조선연극의 향상정화, 조선영화의 재건방책」, 『조선일보』, 1934.6.19-20.

38) 서광제, 「영화예술 본질의 파악과 기술적 전환기」, 『조선일보』, 1934. 6. 10(상), 12(하)

의 생산 발표에도 반영되어 그것을 속악화시켜 연극과 영화운동의 진전을 크게 저해”하는 데까지 이르렀다고 진단한다. 결국 그는 “진지한 연극 영화인”이 출현하고 그들이 “중심적인 단일 기관을 획득하고 역량을 집중”함으로써 문제를 해결할 수 있다는 결론에 도달한다. 그는 연극영화인의 진지한 태도가 자본을 유인할 수 있는 방책이라는 비현실적인 해법 밖에 내놓지 못한 것이다.<sup>39)</sup> 반면 1930년대 중반 경에 조선으로 돌아온 일본 유학과 영화인들의 영화 기업화론은 훨씬 더 구체적이었다.

일본유학과와 선두 주자라고 할 수 있는 박기채와 이규환은 1935년에 영화의 기업화와 관련한 글을 발표한다.<sup>40)</sup> 일본 도아(東亞)키네마에서 <청춘비가>를 연출하고 조선으로 돌아온 박기채는 이 무렵 가장 주목받는 신인 감독이었는데 그는 영화 기업화의 요체를 영화제작회사의 조직, 촬영소의 마련, 배급망 확보와 영화제작사의 직영관 운영으로 꼽았다.<sup>41)</sup> 그가 지적한 네 가지 사안은 영화기업화를 위한 필요충분조건이었다고 할 만하다. 이후 조선영화령이 발표되고 일제에 의해 통합회사가 준비되기 시작한 1941년에 이르기까지 대부분의 영화 기업화 논의는 박기채가 1935년에 주장한 이 네 가지 사안의 범위를 벗어나지 않는다. 주목할 만한 것은 그가 배급망 확보와 영화제작사의 직영관 운영을 지적했다는 사실이다. 일찍부터 신문지상에 소개되곤 했던 할리우드의 사례가 모델이 되었을 수도 있지만, 박기채에게 더욱 직접적이었던 모델은 아마도 그가 경험한 일본의 메이저 스튜디오들이었을 것이다. 일본과 미국 모두에서 제작과 배급과 흥행(극장)을 제작사에서 관장하는 수직통합 시스템은 거대 스튜디오를 유지, 운영하는데 핵심적인 것이었다. 불과 2,000여 원을

39) 박철민, 앞의 글.

40) 박기채, 「企業으로써의 映畫事業과 具體案 : 組織, 撮影所, 配給網, 直營館, 其他」, 『조선일보』, 1935년 7월 6일자, 이규환, 「朝鮮에 있어서 映畫製作事業의 將來性: 모든企業中에서利潤이豐富한事業」, 『조선일보』, 1935년 7월 6일자

41) 박기채, 앞의 글.

들어 제작한 <아리랑>이 1935년까지 만 여원이 넘는 수입을 올렸다는 사실을 예로 들며, 박기채는 자본가들에게 영화사업의 밝은 장래성을 설득하고자 한다. 그는 “조선서도 하나의 제작기관인 촬영소가 있어서 영화가 계속적으로 생산이 되고 확고한 배급소가 있어서 생산된 영화를 정기적으로 배급을 하게 되고 영화사업에 이해력이 풍부한 분의 라드가 잇섯드라면” 오늘의 조선영화도 다른 나라와 같이 발전했을 것이라고 했다. 더 나아가 10만원만 있으면 조선에서 영화사업을 충분히 할 수 있다 고까지 하였다.<sup>42)</sup>

## 5. 1930년대 후반 양대 스튜디오와 전속 연기자들

1936년에 박기채는 안석영과 함께 호남지역의 대부호인 최남주가 설립한 조선영화주식회사의 발기인이 되었다. 자본금 50만원에 1회 불입금 5만원의 주식회사로 출범한 조선영화주식회사는 총 10만원을 들여 의정부에 변전실, 영사실, 현상실, 녹음실, 음악실 등을 구비한 1,000평 규모의 스튜디오를 조성하고 전속 영화인 30여 명을 두었다.<sup>43)</sup> 특기할 만한 것은 조선영화주식회사가 전속 영화인 월급제를 시행한 최초의 회사였다는 사실이다. 조선영화주식회사 사장 최남주는 1938년 『삼천리』와의 인터뷰에서 “감독 중역은 물론 전속 배우들도 사택을 줄 생각”이며 배우들 봉급 또한 “적어도 생활안정은 식혀야 하겠음으로 평균 월 200圓까지 예상”한다<sup>44)</sup>고 했는데 촬영기사 유장산 또한 조선영화주식회사가 처음으로 월급

42) 박기채, 같은 곳.

43) 「대망의 조선영화-주식회사 창립, 최남주씨를 중심으로」, 『동아일보』, 1937년 7월 21일 6면, 「議政府스타디오, 映畵의 平和스러운 마을」, 『삼천리』 제11권 제4호, 1939년 4월 1일, 국사편찬위원회 한국사 데이터베이스

([http://db.history.go.kr/url.jsp?ID=ma\\_16\\_11\\_04\\_0190](http://db.history.go.kr/url.jsp?ID=ma_16_11_04_0190))

제를 시행한 회사였다고 회고한다. 1938년에 조선영화주식회사는 이규환, 왕평, 홍찬, 문예봉, 임선규, 서광제 등이 동인으로 있던 성봉영화원을 합병하여 산하 프로덕션으로 두고 성봉에서 일하던 문예봉, 김인규, 그리고 청춘좌의 서월영 등을 전속 배우로 영입하였다. 이미 1937년에 조명기사 김성춘이 입사했고, 발기인이었던 박기채는 창립기념작 <무정>의 감독을 맡아 조선영화주식회사 소속으로 일하고 있었다. 1940년에는 배우 김일해와 감독 안석영도 입사했다. 막강한 자금력으로 당시 활동하던 많은 영화인들, 스타 배우들을 전속으로 두었고 월급제까지 시행하였으나, 조선영화주식회사가 스타를 키우고 관리하는 미국이나 일본의 스튜디오처럼 될 수는 없었다. 그러기에는 제작편수가 너무 적었고<sup>45)</sup> 스타를 체계적으로 육성, 관리할 조직체제나 노하우도 갖고 있지 못했다. 가령 문예봉의 경우는 <임자 없는 나룻배>(1932), 발성 <춘향전>(1935), <나그네>(1937) 등이 성공하고 “고통을 참는 가여운 농촌여성”<sup>46)</sup>의 이미지로 인기를 끌면서 이미 어느 정도의 스타성도 갖추고 있었으나 조선영화주식회사는 그녀를 거의 활용하지 못했다. 문예봉은 <새 출발>에 출연한 후에 1939년 7월 조선영화주식회사와의 전속계약이 만료되자 고려영화협회로 옮겨갔다. 청춘좌 소속의 신인 여배우였던 한은진을 <무정>의 주연으로 캐스팅하면서 전속으로 영입했으나, 그녀 또한 <무정> 출연 이후 연극무대로 돌아갔다.

조선영화주식회사의 실패는 조선영화인들이 오랫동안 꿈꾸어왔던 것이 얼마나 실현되기 어려운 것인가를 보여준다. 그들은 계속해서 일본

44) 「新人的 抱負, 朝鮮映畫 株式會社 崔南周 방문기」, 『삼천리』 제10권 제12호, 1938년 12월 1일, 국사편찬위원회 한국사 데이터베이스

([http://db.history.go.kr/url.jsp?ID=ma\\_16\\_10\\_12\\_0240](http://db.history.go.kr/url.jsp?ID=ma_16_10_12_0240))

45) 조선영화주식회사가 제작한 극영화는 <무정> <새출발> <수선화> 등 총 3편에 불과하다.

46) 김유영, 「[예원인 언파레드 5] 출연마다 조흔 기회 얻는 배우, 티없는 문예봉씨, 『동아일보』 1937년 8월 3일 6면.

또는 미국의 메이저 스튜디오를 바라보았으나, 식민지 조선의 시장 규모는 1930년대 중반 이후에도 여전히, 그러한 스튜디오를 뒷받침하기에는 너무 적었다. 1930년대의 전시특수와 식민지 공업화의 결과, 일시적으로 비교적 큰 규모의 자본이 영화산업에 투여될 수는 있었지만 대규모 스튜디오를 지탱할 수 있을 만큼 조선영화에 대한 수요가 획기적으로 증가하지는 못했다. 극장의 수요 또한 1930년대에 크게 증가했다고는 하나 1935년 현재 영화관 39개소를 포함한 흥행장이 전국적으로 96개소에 불과하였다. 이를 인구비율로 따지면 50만 명 당 1관으로 일본의 2만 내지 3만 명 당 1관에 비교하면 매우 적은 숫자이다. 연중 영화관람인원 총수 또한 1934년 현재 750만 명(1인당 연중 영화 관람 횟수 1/3회)으로 일본의 2억2천만 명과 비교하면 “너무도 근소한 숫자”였다.<sup>47)</sup> 1930년대 후반 동안 극장의 수요는 계속 증가하였으나 1943년 현재에 이르러서도 조선의 극장수는 160여 관(인구 14만 8,818명 당 1관)에 지나지 않았는데 같은 시기 일본의 상설관 숫자는 2,400여 관에 달했다.<sup>48)</sup> 조선의 인구가 일본의 1/3이었음을 감안한다 하더라도 비교할 수 없는 수준이었음은 분명하다.

당시 영화기업이 시장규모의 문제를 타개하는 방법은 두 가지였던 것으로 보인다. 비록 적은 규모지만 전국의 상설관을 연결하는 배급망을 확립하는 것과 해외시장으로 눈을 돌리는 것이 그것이다. 배급망의 확충과 해외시장 진출에 비교적 성공적이었던 것은 대회사 조선영화주식회사가 아니라 고려영화협회였다. 이는 고려영화협회가 일찍부터 배급업에 종사하던 이창용이 설립한, 배급과 제작을 겸하는 영화사였기 때문이다. 박기채가 말한 직영관의 운영까지는 이루지 못했지만 배급망의 확립은 고려영화협회를 통해서 비로소 어느 정도는 이루어졌다. 한때 나운규프

47) 최장, 「영화기업론」, 『조선영화』 제1집, 조선영화사, 1936, 30-31면.

48) 「좌담회, 조선영화의 특수성(座談會 朝鮮映画の特殊性)」, 『에이가준보(映画旬報)』(1943년 7월 11일호, 한국영상자료원 엮음, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007, 310면.

로덕션의 촬영기사였던 이창용은 일본 신코키네마에서 잠시 유학한 후 조선에 돌아와 이기세가 운영하던 배급사 기신양행에서 일했다. 1935년에는 경성촬영소의 발성 <춘향전>의 전조선 배급권을 10,000원에 구입,<sup>49)</sup> 전국 흥행에 성공하였고 성봉영화원이 제작한 <나그네>의 조선 및 만주 배급권과 유나이티드 아티스트의 전 조선 배급권을 확보하면서 배급업자로 크게 성장했다.<sup>50)</sup> 이를 기반으로 그가 영화제작사인 고려영화협회를 설립한 것은 1937년의 일이다.

배급 외에 고려영화협회의 운영방식에서 특기할 만한 것은 극단과의 관계 설정이다. 1938년 경성촬영소를 공동으로 인수한 동양극장과 함께 청춘좌의 인기 레퍼토리 <사랑에 속고 돈에 울고>를 영화화하였고 그에 앞서 창립기념작품인 <복지만리>를 제작할 때는 극단 고협을 출범시켰다. 고려영화협회의 첫번째 극장 개봉작이었던 <사랑에 속고 돈에 울고>는 원작자인 임선규가 각색을 하였고, 황철, 차홍녀, 김선초, 김선영, 변기중 등 동양극장의 배우들이 출연하면서 마치 서양의 필름다르 영화들처럼 “통조림 연극(The Canned Drama)”이 되었다. 고려영화협회는 동양극장의 또 다른 인기 레퍼토리 <어머니의 힘>도 영화화할 계획을 세웠으나 이는 성사되지 않았다. 이필우의 증언에 따르면 동양극장은 홍순언이 있던 시절부터 영화제작을 계획하고 있었다. <춘향전>을 영화로 만들 계획을 갖고 홍순언은 일본에서 파르보 카메라를 사기도 했다는 것이다. 이 계획은 홍순언의 급사로 실현되지는 않았고 동양극장의 영화진출은 최상덕이 운영을 넘겨받은 후인 1938년에 와서야 이루어졌다.<sup>51)</sup> <사랑에 속고 돈에 울고>의 영화화는 여러가지 면에서 영화기업가 이창용의 주

49) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 유장산, 이경순, 이필우, 이창근 편』, 도서출판 소도, 2003, 270면.

50) 이화진, 「‘대동야를 꿈꾸었던 식민지의 영화기업가, 이창용’, 한국영상자료원 연음, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007, 201-202면.

51) 한국예술연구소 편, 앞의 책, 243, 252, 256면.

도면밀함을 보여준다. 그는 조선영화주식회사처럼 거금을 들여 스튜디오를 조성하지 않고 경성촬영소를 인수함으로써 기존의 설비와 인력을 인계받으며 영화제작을 시작했다. 인기 연극의 영화화라는 기획은, 극단의 연기자들을 끌고 다니지 않고도 차홍녀의 ‘홍도’와 황철의 ‘오빠’를 전국 방방곡곡의 관객들에게 보여줄 수 있다는 점에서 영화배급업자다운 발상이었다.

그러나 영화기업가다운 진정한 그의 면모는 이 작품이 대작 <복지만리>를 제작하는 와중에 기획, 제작, 개봉되었다는 점에서 찾을 수 있다. 스튜디오가 존립할 수 있는 전제조건은 대량생산과 대량소비이다. 창립 기념작으로 내세운 <복지만리>는 시나리오 집필이 시작된 1937년 말에서 1941년 초 개봉에 이르기까지 제작기간 만 3년, 제작비 10만원이 소요된 대작이었는데, 이 3년 사이에 고려영화협회는 비교적 손쉽게 적은 비용으로 만들 수 있는 <사랑에 속고 돈에 울고>를 제작, 개봉했던 것이다. 이창용이 의도한 것인지는 알 수 없으나 이는 할리우드의 대작과 B급 영화의 제작방식을 떠올리게 한다. 할리우드는 사운을 건 대작을 제작하는 한편으로 전속 인력을 활용한 B급 영화를 대량 제작하여 스튜디오를 지탱하는 전략을 구사했다. 그러나 조선영화의 현실 상 고려영화협회가 할리우드처럼 다작을 하는 것은 가능하지 않았다. 이창용은 배급업자로서 타 회사 제작 영화와 외화를 계속 배급하는 한편으로, 소속 연기자들로 하여금 극단 고향을 구성하게 하여 지방 로케이션 촬영과 극단의 순회공연을 연동시키는 묘수를 찾아냈다.<sup>52)</sup> 극단 고향은 <복지만리> 로케

52) “고려영화협회(高麗映畫協會)에서는 기보외같이 그동안동협회소속의 연기자(演技者)를 중심으로 영화촬영의 틈틈이연극활동(演劇活動)을 하고저 계획중이던 바 금번 「극단고협(劇團高協)을 조직하여 오는 一 일부터영화 『복지만리(福地萬里)』 춘기(春期)로케이션도정인 북조선주요도시에서 다음의 「레퍼토리」로 공연을 가지리라고 한다. 그리고 동극단은 앞으로도계속하여 영화제작이 틈틈이 중앙과 지방공연을 가지리라고”, 「「극단고협(劇團高協)」組織, 三月부터北鮮巡業」, 『동아일보』 1939년 3월 1일자 5면.

이선 촬영을 했던 기간 동안 영화 촬영과 더불어 북선(北鮮) 및 남선(南鮮) 지방의 순회공연을 했다. 안정적으로 능력있는 연기자를 확보하면서도, 별도의 비용을 들이지 않을 수 있는 이러한 방법은 당시 조선의 공연 및 영화계의 현실에 적합한 새로운 모델이었다.<sup>53)</sup>

특히 배급업자로서 이창용의 진가는 만주영화협회와의 합작이었던 <복지만리>와, <집 없는 천사> <수업료>의 해외배급에서 나타났다. 이 영화들은 만주와 일본에서 배급, 공개되었다. 이를 성사시킨 것은 일찍부터 배급업을 통해 영화의 국제적 유통의 속성을 파악하였고 시국의 변화에 민감했던 이창용의 ‘대동아적 비즈니스 감각’이었다.<sup>54)</sup> 이 영화들의 해외배급이 크게 성공적이지는 않았으나<sup>55)</sup> ‘대동아공영’을 부르짖는 시대상황에서 식민지의 영화기업가가 취할 수 있는 한 모델을 보여준 것만은 틀림이 없다. 그러나 이창용과 고려영화협회의 성공은 여기까지였다. 일본 제국주의가 벌이는 전쟁의 상황은 식민지의 제한적인 자본주의 발전조차도 허용할 여지가 없을 만큼 급박해졌고, 제국의 확장에 기대어 기업의 발전을 이루어온 이창용의 고려영화협회는 전쟁의 효율적 수행을 위한 영화계 재편의 일환으로 설립된 통제회사 사단법인 조선영화주식회사(법인 조영)에 흡수되었다.

53) 조선영화주식회사도 극단 조선무대를 후원하면서 이러한 방법을 취하고자 했으나 고려영화협회와 극단 고희처럼 긴밀하고도 효율적인 관계를 이루지는 못한 것으로 보인다. 「『朝映』崔社長後援下에 『朝鮮舞臺』結成, 創立公演은 六月中旬, 『동아일보』 1940년 5월 30일자 5면.

54) 이순진, 「기업화와 영화신체제, 한국영상자료원 엮음, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007, 226면.

55) 여기에는 복잡하고도 미묘한 정치적 사정이 개재되어 있었다. 특히 <집 없는 천사>의 일본 문부성 추천영화 선정과 취소 소동에는 조선영화의 일본 진출과 관련한 당시의 여러 가지 쟁점들이 얽혀 있다. 이에 대해서는 김희윤, 「<집 없는 천사>의 일본 개봉과 조선영화의 위치」, 한국영상자료원 엮음, 앞의 책 참조.

## 6. 결론

1910년대부터 1930년대에 걸쳐 조선영화계가 맞이한 변화는 단순히 테크놀로지의 발전과 영화의 형식적 진보, 또는 영화산업의 근대적 발전이라는 단선적인 과정으로만 이해될 수 없다. 1930년대의 영화 비평담론들은 서구 중심적 발전 모델에 입각해 기술적, 기업적, 미학적 측면에서 조선영화의 근대화를 주창하고 그때까지의 조선영화를 근대에 ‘미달’한 것으로 규정하고자 하였다. 하지만 1930년대 조선 영화인들이 열망했던 영화의 근대화가, 중국에는 일제의 의한 ‘영화신체제’ 출범으로 귀결되었음을 상기할 필요가 있다. 전속 영화인에 대한 월급제의 완전한 시행, 영화제작 자본의 안정적 확보 및 영화제작 설비의 구축, 분업화되고 전문화된 영화제작 공정 같은, 1930년대 영화인들이 열망했던 영화기업의 근대화는 일제의 통합회사인 조선영화제작주식회사에 이르러 비로소 온전하게 실현되었다. 전국의 상영관을 흥백 양 계통으로 나누어 체계적인 배급망을 갖추고 상설관이 없는 지역의 이동영사 체계를 마련한 것 또한 일제의 조선영화배급주식회사였다. 영화산업의 근대화, 즉 중앙집중적 구조로의 재편은 1930년대 중반 영화기업화 운동에서 제기된 핵심적 내용이었으나 그것은 조선 영화산업의 자본주의적 발전에 의해서가 아니라 식민지 조선을 지배했던 제국 일본의 강제력에 의해서 완비될 수 있었던 것이다.

1930년대 말에서 40년대 초, 이와 같은 변화의 국면에서 식민지 영화산업 구조를 일원화함으로써 일사분란하게 통제하고자 했던 일본 제국주의의 파시즘적 욕망과, 조선영화인의 기업화 열망을 구분해내기란 어려운 일이다. 중앙집중적 구조로의 재편을 향한 욕망이라는 점에서 어느 지점까지는 양자가 일치했기 때문이다. 이른바 ‘영화신체제’가 본격적으로 가동함에 따라 양자의 욕망이 분기하고 대립하게 되는 지점에 대한

본격적 탐구는 별도의 논의를 요구하는 것이거니와, 1930년대 중반 이후 영화산업의 구조와 조선인 영화 스타/배우의 위상이 변화하는 과정을 살펴보고자 했던 본고의 궁극적인 관심사는 오히려 바로 그와 같은 중앙집중적 구조로의 재편을 추구하는 과정에서 주변화되거나 탈락한 것들에 두어져 있다. 1930년대 새로운 세대의 영화인들이 기술적, 산업적 발전이라는 이름 하에 추구했던 조선영화의 변화란 결국, 조선 무성영화가 공연예술과의 “교섭”을 통해 자신의 핵심적 속성으로 구축해왔던 일회적이고 가변적이며 현장지향적인 성격을 추방하는 것을 의미했다. 그 속성상 결코 완결될 수 없었던 무성영화와, 스크린과 무대를 오가며 관객과 직접 교감했던 조선 무성영화의 스타/배우들에게는 일시분란하게 통제될 수 없는 다성적(多聲的) 목소리들이 있었다. 근대의 복제매체로서 영화의 특장을 발휘한다는 것, 똑같은 영화, 똑같은 스타를 제국과 식민지를 가로질러, 또 동양과 서양, 인종과 국경을 넘어서 전 세계인이 동시에 소비한다는 것은 바로 그러한 다성적 목소리들을 다스린다는 것을 의미하는 것처럼 보인다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 「활극의 인기남 로로의 이야기」, 『녹성(綠星)』, 경성: 녹성사, 대정 8년(1919).  
 「토키 시대 경성에도 발성영화, 어대서 먼저 상영하나 쟁투(爭鬪)의 백열전(白熱戰)을 연출」, 『동아일보』 1930년 1월 24일.  
 「[영화계 소식] 토키전의 백열화」, 『중외일보』 1930년 1월 24일.  
 「정월에 흥행할 영화가 쇠도 토키만 삼백삼십칠권」, 『동아일보』 1933년 12월 14일.  
 「토키 검열기 도서관에서 비치」, 『동아일보』 1934년 3월 4일.  
 「경성촬영소 처음으로 설치-배우도 모집」, 『조선중앙일보』 1934년 10월 11일.

- 「六十圓 일흔 文藝峯」, 『삼천리』 제8권 제2호 1936년 2월 1일.
- 「春史式 製作法」, 『조선일보』 1936년 12월 12일.
- 「극단고협(劇團高協) 組織, 三月부터北鮮巡業」, 『동아일보』 1939년 3월 1일자 5면.
- 「朝映」 崔社長後援下에 「朝鮮舞臺」 結成, 創立公演은 六月中旬」, 『동아일보』 1940년 5월 30일 5면.
- 「한약국, ‘목로집’ 시찰, 조선승무도 감상, 명 감독 스티븐씨 昨日 입경, 영화인의 환영 성대」, 『조선중앙일보』 1936년 9월 4일 2면.
- 「대망의 조선영화-주식회사 창립, 최남주씨를 중심으로」, 『동아일보』, 1937년 7월 21일 6면.
- 「新人的 抱負, 朝鮮映畫 株式會社 崔南周 방문기」, 『삼천리』 제10권 제12호, 1938년 12월 1일.
- 「議政府스타디오, 映畫의 平和스러운 마을」, 『삼천리』 제11권 제4호, 1939년 4월 1일.
- 김유영, 「[에원인 언파레드 5] 출연마다 조흔 기회 얻는 배우, 티없는 문예봉씨」, 『동아일보』 1937년 8월 3일 6면.
- 김유영, 「[에원인 언파레드 7] 초기의 영화계에 활동이 만흔 조달(早達)한 이경선씨」, 『동아일보』 1937년 8월 6일.
- 박기채, 「企業으로써의 映畫事業과 具體案 : 組織, 撮影所, 配給網, 直營館, 其他」, 『조선일보』, 1935년 7월 6일.
- 박철민(박완식), 「진솔한 기술가의 출현과 각자 역량의 총집결: 조선연극의 향상정화, 조선영화의 재건방책」, 『조선일보』, 1934. 6. 19-20.
- 서광제, 「영화예술 본질의 파악과 기술적 전환기」, 『조선일보』, 1934. 6. 10(상), 12(하)
- 심훈, 「우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가를 논하여 만년설 군에게(7)」, 『중외일보』, 1928년 8월 18일, 3면.
- 심훈, 「조선영화계의 현재와 장래」, 『조선일보』, 1928년 1월 4일.
- 심훈, 「조선영화감독고심담: <면동이틀때>의 회고(유고)」, 『조선영화』 제1집, 조선영화사, 1936.
- 심훈, 「조선영화인 언파레드」, 『동광』 제23호, 1931년 7월 5일.
- 윤기정, 「朝鮮映畫의 製作傾向 (四) : 一般製作者에게告함」, 『중외일보』, 1930년 5월 9일자 3면.

이규환, 「朝鮮에잇서서 映畫製作事業의 將來性: 모-든企業中에서利潤이豊富한事業」, 『조선일보』, 1935년 7월 6일.

최장, 「영화기업론」, 『조선영화』 제1집, 조선영화사, 1936.

## 2. 단행본 및 논문

김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.

김종원, 정중헌 지음, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001, 196.

리처드 드 코르도바, 「미국에서의 스타시스템의 출현」, 크리스틴 글레드힐 엮음, 조혜정, 박현미 옮김, 『스타덤 : 욕망의 산업 I』, 시각과 언어, 1999.

유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1996.

이순진, 「식민지시대 조선영화 남성 스타에 대한 연구: 나운규와 김일해를 중심으로」, 『영화연구』 34호, 한국영화학회, 2007. 12.

이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2009.

이영일, 『한국영화전사』(개정증보판), 도서출판 소도, 2004.

정재형 편저, 『한국 초창기의 영화이론』, 집문당, 1997.

朝鮮總督府 警務局, 『活動寫眞 フィルム. 檢閱概要』, 昭和 6年(1931).

조희문, 「연쇄극 연구」, 『영화연구 15』, 한국영화학회, 2000.

한국영상자료원 엮음, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007.

한국영상자료원 영화사연구소 편, 『한국영화사 구술총서 04: 한국영화를 말한다』, 한국영상자료원, 2007.

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 유장산, 이경순, 이필우, 이창근 편』, 도서출판 소도, 2003.

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004.

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 유장산, 이경순, 이필우, 이창근 편』, 도서출판 소도, 2003.

## Abstract

# The advent of new production companies and film stars in colonial Korean cinema of the 1930s.

Lee Soonjin

This work examines the changing status of film stars during the 1930s, when the colonial Korean film industry was undergoing structural changes. In particular, it pays close attention to the social and industrial implications of star status. Prior to 1930s, Koreans films were made through small scale coterie production (“donginje”). The films were often shown to audience along with theatrical performances through traveling roadshows. These modes of production and exhibition were results of the lack of capital investment within film industry as well as the inadequacy of technological expertise. The underdevelopment of large scale, i.e., nation-wide, distribution and exhibition networks also contributed to the longevity of the system.

Nevertheless, these industrial features are crucial historical backdrop to understand the characteristics of the colonial Korean cinema of the 1930s. Moreover, the social and cultural significance of the emerging film stars needs to be interpreted the accordant historical context. Film stars, as exemplified by Na Ungyu, was not just a professional who cultivated and devoted to the art of acting; rather, he or she was a part of the larger film production coterie who had to involve in various pre- and post-production labors, including screenwriting, directing, editing and, of course, acting. Furthermore, they often joined the traveling roadshow screenings to give live performance to audience as “performer-participant,” offering more than recorded images to the silver screen.

The advent of “talkie” pictures brought structural changes in the 1930s, and the area

of film acting was no exception. Now, actors had to demonstrate narrower, but more professional expertise in acting, and a new wave of actors took the center stage as the older generation, who involved in many areas of filmmaking labor, receded into backstage. The major film production companies of the era formed close ties with the young generation of star actors, either by establishing exclusive contracts with them or through forming close business ties with the existing theater companies. It should be noted, however, that the new business practice did not last long, for the “industrial development” of Korean film production could not find proper place within the political reality of colonialism.

Key words: Film Star, Performer-Participant, Actor, Coterie Production System,  
Studio, Na Ungyu, Mun Yebong, Exclusive Contract for Actors

접 수 일 : 2009년 8월 31일  
심사기간 : 2009년 9월 1일~9월 19일  
게재결정 : 2009년 9월 19일