

자가당착에 빠진 ‘절차’로서의 영화검열

—1970년대 (위장)합작영화들의 검열과정을 중심으로

송아름*

〈차례〉

1. 복잡한 행정업무 중심의 검열이 의미하는 것
2. 왜색 논란보다 중요한 허가라는 최종절차
3. 무국적 영화에 국적을 부여하는 형식적 고증
4. 완벽한 서류가 만들어낸 ‘한국’영화
5. 검열이 허용할 수밖에 없었던 이국적 한국영화

〈국문초록〉

정권이 원하는 정치적 안정과 이를 위한 사제는 1970년대 영화검열을 설명하는 가장 기본적인 틀이었다. 이로 인해 검열의 실체보다는 정치적 입장을 바탕으로 한 검열의 의도가 검열의 중심에 놓여 있었다고 할 수 있다. 그러나 영화의 검열은 복잡한 행정절차와 수많은 서류를 중심으로 이루어진 업무의 하나였다는 사실을 상기할 필요가 있다. 당국이 정한 복잡한 절차를 완벽하게 거쳐 서류상 오류가 없을 때 검열에 통과하는 것은 당연한 수순이었기 때문이다. 이는 국가와 영화계의 목표가 맞물렸을 때, 두 주체사이의 수월한 공모의 장이 마련될 수 있음을 시사한다. 1970대에 폭발적으로 늘어나기 시작한 홍콩과의 합작영화들은 이러한 검열의 이면을 매우 명확하게 보여준다. 흥행이 보증되는 홍콩 액션영화들의 수입은 절차와 비용, 수입쿼터 등에 상당한 제약이 있었던 반면 홍콩과의 ‘합작’은 홍콩영화와 유사해 관개를 끌어들이면 서도 수입쿼터를 신경 쓰지 않아도 되며 수출에까지 용이한 ‘한국’영화를 만들 수 있는 방법이였다. 이후 합작영화들은 이미 홍콩에서 만들어진 영화들을 들여와 개봉하는 ‘위장’합작영화로 변질되는데, 국가는 상당수의 불법적인 영화들을 허용한다. 이는 ‘민족예술’을 창조하겠다는 목표와는 상관없이, 행정과 절차상 문제가 없다면 일단 승인할 수밖에 없었던 국가의 행정중심주의와 수출과 산업의 성장이라는 ‘대의’를 위해 묵인한 결과라고. 이처럼 검열은 일방향적인 억압이라기보다 다각적인 상황을 고려해야 할 유동적인 체계라고 할 수 있다.

* 서울대학교 국어국문학과 강사.

주제어: 1970년대, 검열, (위장)합작영화, 검열의 행정절차, 영화수출, 영화산업, 쇼브라더스, 〈아빠는 푸레이보이〉(齊人樂, 1970), 〈흑야괴객〉(黑夜怪客, 1973), 〈흑권〉(黑拳, 1973), 〈심판자〉(鬼計雙雄, 1976)

1. 복잡한 행정업무 중심의 검열이 의미하는 것

특정한 장르의 검열에 대해 이야기할 때 중요한 토대로 삼는 것은 대체로 당대의 정치적 상황이다. 특히 박정희 정권에 들어 검열이 헌법에 명시되면서¹⁾ 이러한 시각은 더욱 강력한 힘을 발휘하였고, 유신헌법과 긴급조치의 발효 이후 사회전반으로 확대된 각종 금지조항이나 정화방안, 비윤리적인 사건을 이유로 한 자정조치²⁾ 등은 검열에 대한 인식을 더욱 견고하게 쌓아나갔다. 국가의 강력한 제재는 억압이라는 이름으로 쉽게 설명되었고 국가라는 가해자와 수용자라는 피해자의 도식은 그만큼 유용해졌다. 이러한 인식은 국가의 모든 시책이 오롯이 해당 장르와 대중에게 적용·수용되었다는 점을 전제하는 것이었지만, 그리 큰 의심 없이 오랜 기간 검열연구와 1970년대 문화사 서술에 반영되었다.

영화의 경우로 한정한다면, 위와 같은 시각은 영화 검열을 담당하던 주무부서인 문화공보부(이하 문공부)와 1966년부터 1976년 봄까지 각종 심의를 담당했던 한국예술문화윤리위원회(이하 예륜)와 그 후신으로 1976년 5

-
- 1) 1963년 12월 17일, 박정희가 대통령으로 취임하면서부터 적용된 대한민국 헌법 6호 18조 2항에는 '언론·출판에 대한 허가나 검열과 집회·결사에 대한 허가는 인정되지 아니한다. 다만, 공중도덕과 사회윤리를 위하여는 영화나 연예에 대한 검열을 할 수 있다'는 검열 조항이 처음으로 포함된다.
 - 2) 유신헌법공포 직후나 각종 긴급조치 이후, 1970년대 초의 히피문화가 부상했을 때에나 1975년 박동명 사건으로 연예계 전반에 윤리적 문제가 대두되었을 때, 그 외 월남 패망으로 인해 공산권의 위협이 강력해졌다거나 간첩사건이 일어났을 때, 각종 학생운동이 벌어졌을 때 등 중요한 사건이 발생한 시기마다 국가는 '정화'라는 이름을 앞세워 문화계 전반의 자정을 요구하였다. 이로 인해 연예인들이 연예계 협회에서 퇴출되거나, 광고섭외가 강화되고, 혹은 이미 통과된 영화 등이 다시 검열에 들어가는 등 사후적인 문제가 발행하기도 한다.

월부터 업무를 이어받은 한국공연윤리위원회(이하 공윤), 1973년 한국영화의 진흥을 꾀한다는 명목으로 설립되어 국책영화 등을 제작했던 영화진흥공사(이하 영진공) 등이 어떤 식으로 영화계를 억압했는지를 중심으로 서술하는 것에서 드러났다. 영화정책을 중심으로 어떻게 국가가 영화계를 장악하려 했는지를 밝혀낸 연구들은 바로 이 선상에 있다고 할 수 있다.³⁾ 그러나 국가의 영화정책과 영화계의 실천이 실제로 일치하고 있었는지, 무엇보다 영화계가 국가가 의도한대로 움직이고 있었는지, 이 심의기구들 역시 국가가 예상한 위상을 가지고 있었는지 등에 대한 물음은 이러한 시각 안에서 사라졌다. 영화절차를 밝기 위해 실무적으로 대면해야 하는 이들은 누구였는지, 그들은 영화관계자들과 어떤 관계에 있었는지, 또한 영화 검열이 과연 '완성된 영화'만으로⁴⁾ 설명할 수 있는 것인지

-
- 3) 임미순, 「한국 영화법의 개선방향」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995; 변장호, 「한국의 영화통제와 그 변천에 관한 연구」, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2003; 이혁상, 「근대화와 신자유주의에 따른 한국영화 진흥기구의 역사」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2005; 김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남, 2005; 배수경, 「한국 영화검열제도의 변천에 관한 연구: 정권별 특징과 심의기구의 변화를 중심으로」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2005; 문옥배, 『한국공연예술통제사』, 예술, 2013.
- 4) 현재로서는 이 '완성된 영화'를 규정하는 것 역시 문제적이다. 검열이 진행된 이후의 영화들은 실사검열 전 원본인 네거티브 필름과 검열이 이후 복사되는 프린트본이 따로 있었는데, 현재 공식적으로 고전한국영화를 감상할 수 있는 한국영상자료원의 VOD는 이 두 개의 필름을 구분 없이 제공하고 있다. 당시의 검열기준을 고려했을 때 삽입되어 있는 것이 의심스러운 장면들을 검열서류와 비교해 보면 삭제지시를 받은 경우가 상당하다. 이것으로 미루어 현재 제공되는 VOD는 네거티브 필름인 경우가 많아 보인다. 같은 이유로 VOD의 런닝타임과 어떤 필름으로 제작했는지 확인이 어려운 VHS의 런닝타임은 차이가 나기도 하며, 심지어 영화 〈아내들의 행진〉은 영화가 끝난 후, 종료된 영화의 결말과는 전혀 다른 결말부가 삽입되어 있기도 하다.
- 시나리오 역시 꽤 복잡한 확인이 필요한 경우가 많다. 한국영상자료원에서 살펴볼 수 있는 시나리오에는 최초의 시나리오인 오리지널 시나리오, 심의를 받은 후 수정된 심의 시나리오, 영화의 더빙 녹음을 위한 녹음 시나리오 등으로 구분되어 있는데, 정확한 내용을 확인하기 위해서는 이 시나리오들 역시 교차확인이 필요한 경우가 많다. 가령 〈바보들의 행진〉의 경우 현재 오리지널 시나리오로 제공되는 시나리오는 이미 한 번의 심의를 받은 시나리오로 최초본과는 차이가 있다(서류와 비교해 보았을 때 영화 〈바보들의 행진〉의 첫 시나리오는 『시나리오선집: 최인호1』(우석, 1987)에 실린 시나리오로 보인다.). 때문에 지금까지 남아 있는 영화필름이 당시 관객들이 보았던 형태의 영화인지, 검열이 어떻게 적용되었는지를 확인하기 위해서는 꼼꼼한 교차확인도 필수적이라

등의 질문, 즉 '실제의 검열 과정이 그러했는가'라는 아주 단순한 질문은 던져지지 않았던 것이다.

영화검열을 설명할 때에 가장 중요하게 고려된 것은 어떤 장면이 어떤 이유로 삭제되었느냐에 있었다. 이 삭제가 얼마나 영화의 완성도를 떨어뜨렸으며 창작의 자유를 꺾어 놓았는지로 이행하는 것은 그리 이상한 일이 아니었다. 그러나 이러한 시각은 영화를 예술의 영역에 국한하여 설명하면서 검열의 범위를 매우 협소한 것으로 내려놓았다. 실제 1970년대 한편의 영화의 검열과정이 담긴 서류가 평균적으로 80-90장을 상회한다는 점은 검열이 단순히 가장 최종의 결과인 장면의 삭제만으로 설명할 수 없는 과정이라는 점을 드러낸다. 이 서류를 채우고 있는 수많은 단계와 복잡한 실무과정, 그리고 각 단계에 따른 각기 다른 주체들의 상호작용은 장면 삭제 이전의 복잡한 과정까지가 검열에 포함된다는 점을 명확하게 보여주고 있는 것이다.

영화의 제작은 크게 제작신고와 검열신청과정으로 나뉜다고 할 수 있다. 제작신고를 위해서는 먼저 예륜과 공윤 등 민간심의기구에 사전심의를 위한 시나리오를 제출하고 시나리오 사전심의를 통과되면 제작준비상 위법사항이 없는지를 영화제작자협회(이하 제협, 1974년 이후부터는 제협 내 자율정화위원회)를 경유하여 확인을 받은 후 문공부 예술국 영화과에 제작신고를 해야 한다. 제작신고의 수리 후 영화 제작권을 배정 받은 영화는 제작에 돌입하고, 완성된 영화에 대해 검열신청, 실사 검열을 받는다. 검열에 합격되었다면 배급권을 배정받고 영화관람등급까지를 부여받은 후 개봉을 할 수 있었다.⁵⁾ 이 사이 사이 각종 세금을 납부한 영수증이 첨부되어 있어야 하는 것은 물론이다. 이 과정 중 문제가 발생할 때

할 수 있다.

5) 「영화제작 행정절차 까다롭다」, 『경향신문』, 1981.2.18.의 기사를 바탕으로 다수의 서류를 통해 정리된 제작과정을 보충하여 작성한 것이다. 이 기사에서는 현재 복잡한 영화검열의 행정절차가 간소화되어야 한다고 설명하며 서류들을 나열하는데, 이때 나열되는 서류들은 1970년대에도 거의 같다.

에는 제작사의 각서가 포함되기도 했고, 만약 우수 영화나 수출용 영화일 경우에는 이에 따른 서류를 추가적으로 제출해야 했다. 이 모든 과정은 제작신고서, 줄거리가 적힌 시나리오, 작가의 승인서, 검열신청서, 검열대본, 세금 납부내역서, 배급신청서 등을 무수한 서류를 제출하는 것으로 적법성을 증명했고, 국가 역시 이를 바탕으로 승인 여부를 결정지었다.

가장 기본적으로 거쳐야 할 위의 절차 외에 영화의 제목을 바꿀 때에나, 주연 배우를 교체할 때, 혹은 타국과의 합작을 목표로 하거나 외국인의 출연이나 해외 로케를 계획한다면 그와 관련한 서류, 원작자의 승인서 등과 경우에 따라 예산서를 비롯하여 각종 세금 납부 증명이나 제작비내역도 제출해야 하며, 종종 국방부나 노동청 등 타 기관과 관련한 지원을 요청하기 위한 공문서나 필름을 수입하기 위해 세관에 신청해달라는 서류까지가 첨부되기도 한다. 영화를 제작함에 있어 모든 과정은 문서를 통해 확인하고 확인받는 절차로 이루어졌고, 이 같은 복잡한 과정으로 인해 영화제작 상 잡음이 발생할 경우 한 영화의 제작사가 제출한 서류가 100장을 넘기는 것은 예사이며 몇 년에 걸쳐 200장을 상회하는 서류몽치가 만들어지기도 한다.

기존 검열에 대한 인식 속에서 이와 같은 복잡한 절차와 서류의 제출은 영화제작의 모든 과정에 국가가 개입하면서 옥죄고 있다는 결론으로도달하는 데에 유용한 증거로 인식되었다. 그러나 역으로 이 복잡한 행정 절차는 각 단계마다 당국의 '허가'를 바탕으로 진행된 것이기에 쉽게 반복할 수 없는, 당국이 절차상의 엄격성에 스스로 얽매이는 결과를 야기하는 과정일 수도 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 즉 절차의 엄격성은 역설적으로 서류만 완벽하다면, 비록 그 내용이 의심스럽더라도 충분히 영화제작이 가능한 상황을 마련한 것이라고도 할 수 있기 때문이다. 게다가 만약 국가와 영화제작사의 목표가 한 곳을 바라보고 있다면 절차를 갖춘 서류에 대한 느슨한 검토는 특별히 이상한 일이 아니었다고까지 할 수 있다.

1970년대, 국가는 영화를 해외로 나가 돈을 벌어들일 수 있고 국력을 가늠하거나 과시할 수 있는 매우 중요한 산업의 하나로 바라보았다는 점에 주목할 필요가 있다.⁶⁾ 1970년대에 들어서면서 수출의 총화는 영화에도 적용되면서 수출의 목표액을 정해주거나 할당량을 부여했고, 영화계는 목표치를 달성하기 위해 팔기 위한 영화를 고심해야 했다. 불황과 함께 시작된 1970년대의 영화계는 국가와 영화계 내부에서 모두 산업적인 성장을 바라고 있었던 것이다. 이러한 상황에서 검열은 어느 정도의 유연성이 요구됐다. 문공부는 이를 표현의 허용이라기보다 제작의 단계에서 매우 현실적인 이유들을 고려하는 것으로 어느 정도 실현시키기도 했다. 절차상 제작신고가 수리된 이후의 영화들은 제작비를 사용하기 때문에 이를 미연에 방지하기 위해 시나리오 심의를 강화하라는 식의 지시는⁷⁾ 당국이 무엇을 신경 쓰고 있는 지를 매우 명확하게 보여준다. 영화산업의 손해를 최소화하면서도 국가의 목표를 달성하고자 하는 것, 이는 국가의 입장에서나 영화계의 입장에서 공모가 가능한 지점이 된다.

이와 같은 검열의 느슨함, 그러니까 서류로서의 완벽함과 그로 인한 의외의 결과를 가장 잘 확인할 수 있는 것이 바로 합작영화 검열에 관한 것이다.⁸⁾ 국가의 흥행과 수출, 영화산업 성장에 대한 욕망과 제작자들의 상

6) 1969년 상반기에 국내 흥행이 극단적으로 부진해지자 제협이 그 대책으로 해외시장 여건을 조사하기 위해 관계직원을 유럽에 파견하거나, 영화진흥공사가 1974년 국산영화의 해외진출을 위한 전진기지로 홍콩에 지사를 설치하고 제일차로 동남아 시장을 개척하기 시작해서 본격적인 수출업무에 임하게 된 것 등은(『한국영화자료편람: 초창기-1976년』, 영화진흥공사, 1977, 77면.) 1970년대에 영화의 수출에 상당히 애를 쓰고 있었다는 것을 보여준다.

7) 종종 영화를 정화하기 위해서는 예륜의 사전심을 강화한다는 지시를 내리곤 하는데, 이는 문공 당국의 실사 검열은 이미 많은 제작비가 투입된 후에 이루어지는 것이기에 사전에 이를 방지하라는 의미이기도 하다(「퇴폐방지로 예륜 연예물 사전심의 강화」, 『신아일보』, 1975.5.26. 참조). 즉 손해를 입을 제작사뿐만 아니라 당국 역시 제작비가 투입된 이후의 영화에 손을 대는 것을 부담스러워했다는 것을 알 수 있다.

8) 안태근은 합작영화가 허용된 이유로 네 가지의 가설을 든다. 1. 합작영화는 거의가 무술영화로 전투 정신 배양에 좋은 교재일 수 있다. 합작영화는 당시에 필요한 정신교재였다. 필요 정도가 아니라 필수 교재였는지도 모른다. 가설2. 한국영화는 의무 제작으

업적 성공에 대한 열망을 반영한 합작영화의 검열은 엄격한 행정절차로 점철된 검열과정의 균열을 확인하는 데에 매우 유용한 텍스트가 된다. 1970년대의 합작영화는 액션영화를 중심으로 이루어진다. 1967년 국내에 수입·개봉되었던 <방랑의 결투>(大醉俠, *Come Drink with Me*)⁹⁾와 1968년 <의리의 사나이 외팔이>(獨臂刀, *One-Armed Swordsman*)가 흥행에서 대성공을 거두고,¹⁰⁾ 1971년 <당산대형>으로 세계적인 주목을 받은 이소룡의 쿵

로 외화수입권을 따기 위한 수단 이었던 시절이라 외화에 비해 경쟁력이 떨어졌다. 합작을 통해서 우리 영화의 질적 향상을 꾀했다. 적어도 한국영화산업의 성장을 위해선 필요하다고 생각했다. 가설3. 집권자나 해당 부서의 고위관리의 개인적 취향이었다. 일본영화 수입이 금지되었던 시절이라 그 배출구로 홍콩영화가 각광받았다. 일제강점기를 보낸 집권자들에게 향수를 자극하는 청량제와도 같았을 것이고 1970년대 초기에는 비디오도 없었던 시절이다. 정식으로 수입되는 네다섯 편의 영화로는 그들도 갈증을 느꼈을 것이다. 가설4. 담당 공무원과 심의위원, 영화업자들의 부정거래가 있었다. 그러니까 한국영화와 다른 것대로 심의를 하였던 것이다(안태근, 『한국합작영화 100년사』, 스토리하우스, 2017, 30면.) 등의 의견이 그것이다.

그러나 이 내용들은 당시 한국영화의 실정과는 거리가 먼 것이다. 폭력에 대해서는 다른 장르에서 모두 제재가 들어갔기 때문에 교보제였을 것이라는 추측은 불가능에 가깝고, 폭력 영화는 우리나라영화의 질적 하락을 야기 시키는 주요 요인으로 인식되었고 청소년들에게는 노출되어선 안 되는 불량한 것으로 꼽혔다. 그리고 합작영화의 잔혹성은 늘 문제가 되었다는 점에서도 무리가 있다. 일본문화에 대한 제재는 1960년대부터 시작되었고, 1970년대 들어서의 문제라고 할 수 없다. 그리고 일본영화와 홍콩영화의 유형은 다르기 때문에 합작영화에서 집권자들이 향수를 느꼈다고 하기 힘들며, 설사 그렇다하더라도 그들이 대부분 도시 외곽 하변관에서 상영되었던 이 영화들을 찾아봤다고 하기 힘들다. 마지막으로 부정거래는 어느 정도 의심할 수 있다. 그러나 이때의 '다른 것대의 심의'라는 것에 대해 연구자는 정확히 밝히고 있지 않다. 이후의 진술을 바탕으로 했을 때 이 '다른 것대'는 대체로 표현에 대한 심의로 읽히는데 사실 서류상 표현에 대한 지시는 오히려 폭력적인 장면에 대해 훨씬 가혹한 편이다.

- 9) 홍콩이나 대만의 영화들은 국제교류가 활발했던 만큼 원제목과 영어 제목을 병기했으며, 우리나라로 수입이 될 때에는 또 새로운 제목이 붙여졌다. 이로 인해 무협영화나 무술영화의 경우 홍콩 원제, 영어 제목, 그리고 국내 상영 시 제목 등 총 세 가지의 제목이 있었다고 할 수 있다(오현리, 『중국무협영화 I』, 한숲, 2001, 22면.) 이 제목들은 이후 설명할 합작영화에서 원작의 제작 시기나 개봉 시기에 따라, 혹은 이후 DVD로 출시된 영화의 국적이 따라 위장 여부를 가릴 수 있는 중요한 지표가 된다고도 할 수 있지만, 합작국의 이해(利害)에 따라 국적이 표기가 달라질 수 있는 만큼 전적으로 믿기는 어렵다고 할 수 있다.
- 10) 우리나라에 무협영화를 알린 <방랑의 결투>의 경우 영화 포스터를 통해 (파라마운트) 극장 개관 이래 최고의 인파가 들었다는 것을 알 수 있다. 『동아일보』, 1967.3.18.

푸영화가 1973년 국내에 소개되면서 홍콩 액션영화라는 세계적인 흐름에 대한 관객의 호응과 영화인들의 열망이 집중되었다. 무협영화에서 쿵푸 영화로의 흐름, 그 이후 이어지는 액션영화의 국내에서의 인기는 한국에 가장 많이 수입되던 미국영화를 위협할 정도로 엄청난 것이었다.¹¹⁾ 이처럼 홍콩의 액션영화에 대한 기대는 상당한 것이었지만, 국내에서 제작된 영화는 이를 따라갈 수 없었고, 포상처럼 인식되던 외화의 수입을 국가가 관리하는 상황에서 관객의 요구를 충족시킬 수 있을 만큼 홍콩영화를 들여오는 것도 불가능했다. 그러나 액션영화들은 불황에 빠진 국내 영화계에서 일정 정도의 흥행이 보장되는 유일한 장르였고¹²⁾ 영화인들은 흥행을 위해 홍콩의 쇼 브라더스(邵氏兄弟有限公司, Shaw Brothers Limited)와 골든 하베스트(嘉禾娛樂事業有限公司, Golden harvest Entertainment) 등과의 합작으로 관심을 기울이기 시작했다.

공식적으로는 1962년 제정영화법에서부터 등장하는 합작영화는¹³⁾ 우리나라의 국민과 외국인이 공동으로 제작한 영화를 가리키는 것으로, 공

- 11) 1973년 7월 19일에서 20일까지 이루어졌던 한·미 상공장관 회담 후 상공부에서는 문공부로 공문을 보내는데, 그 내용은 영화수입 제한을 완화해달라는 것이었다. 상공부는 1973년 9월 7일 미 백악관 당국으로부터 미국영화에 대한 한국의 쿼터 제한조치 완화 요청을 받았고 대미 교섭 상 필요한 일이나 협조하라는 내용을 전달하는 것이다 (『영화수입제한완화요청』, 1973.9.17.). 이러한 일은 일회성으로 일어나는 것이 아니며, 국내에 중국 무협영화가 유행 등으로 혹은 여타의 다른 이유로 미국영화의 수입이 적어질 때마다 요청되는 것이었다.
- 12) 이러한 이유로 영화제작쿼터를 채우기 위해 제작되는 영화가 활극영화였다. 이호걸, 「1970년대 영화, 한국예술연구소 역음, 『한국현대예술사대계4』, 시공사, 2004, 241-242면.
- 13) 합작영화는 영화법 제정 전인 1950년대부터 임화수의 주도로 이루어진 것이었다. 그러나 임화수가 5.16 이후 사형당하면서 관련 영화 대부분이 사라지고 영화연구자들에 게도 큰 주목을 받지 못했다(유우·한상인, 「한·홍합작영화 <이국정원>의 수용연구」, 『동아시아문화연구』 68집, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2017.2, 158면.). 합작영화에 대한 본격적인 논의는 안태근의 『한국 합작영화연구: 위장합작영화를 중심으로』(한국외국어대학교 대학원 박사학위논문, 2012)와 이를 확장한 단행본 『한국합작영화 100년사』(스토리하우스, 2017)가 유일하다 할 정도로 알려진 것이 많지 않다. 안태근의 연구는 위장합작여부를 판명하는 데에 주력하고 있는데, 후술하겠지만 이를 구분하는 것은 거의 불가능에 가까운 것이라 할 수 있다.

보부령의 허가를 받아야 한다는 점(제5조), 합작영화의 수출은 합작계약에 약정된 이외의 지역만 수출로 인정한다는 점(제9조) 등의 조항으로 공식화되며, 1980년대를 넘어설 때 까지 큰 변화 없이 이어졌다.¹⁴⁾ 이는 여러 가지 공동 제작의 방식 중 우리나라와 외국의 제작만을 합작으로 인정한다는 것과 이를 위한 모든 과정이 검열에 포함된다는 것, 그리고 수출실적에 대한 고려가 전제된 제작방식이었다는 것을 의미했다.¹⁵⁾ 당시 좁은 한국영화 시장에서 활로로 생각되었던 해외진출은 영화의 수준이나 메커니즘의 측면에서 독립작품으로는 불가능하다는 판단 아래 자유중국이나 홍콩과의 합작을 통해서 동남아로, 미국이나 이탈리아와의 합작을 통해서는 구미로의 진출까지도 가능한 방법으로 인식되었다.¹⁶⁾ 이처럼 합작영화는 표면적으로는 매우 이상적인 형태의 영화제작 방식이었기에 특별한 제재보다는 적극적인 권장이 이루어졌다.¹⁷⁾

그러나 앞서 설명한 바 있는 복잡한 검열의 과정은 이 합작영화의 제작이 그리 쉽지만은 않았을 것이라는 예상을 가능하게 한다. 기본적인 국내 검열과정을 거쳐야할 뿐만 아니라 이 전부터 상대국 제작사와의 계약 체결 내용을 확인받고, 외국인의 출연에 대해서도 허가를 받아야 하며, 이 영화가 '합작으로 보일 수 있도록 로케이션의 장소를 비롯하여 자금의 비율 등까지도 규정에 맞추어야 하는 합작영화의 제작과정은 국내영화의 제

14) '우리나라와 외국인'이라는 조항에 변화가 생기고, 수출방식이나 수출의 인정 등이 조금씩 강화되는 정도에 머무는데 합작영화의 요건 중 가장 중요한 '우리나라와 외국인' 조항의 변화에 대해서는 4장에서 자세히 서술할 예정이다.

15) 영화법에서는 1960년대 합작영화의 수출지역을 지정하거나, 국산영화와 함께 합작영화도 수출을 실적에 포함시키고 1973년에 들어서는 국산영화나 합작영화의 수출을 사전 추천 항목에 포함시키는 등 국산영화와 동등한 위치에서 합작영화의 해외 진출에 대한 기대를 드러낸다.

16) 「합작영화제작조건 명문화, 부실 막기 위해」, 『동아일보』, 1971.2.8.

17) 1960년대 영화법 시행령에서 주요 배역은 제작사의 전속배우가 해야 한다는 항목에서 합작영화는 예외항목으로 두거나, 수출에 가장 빠른 길인 합작영화의 절차가 길다고 토로하는 등의 모습은(「1970년대 문화계의 제언—김태수」, 『동아일보』, 1970.2.10.) 당시 합작영화의 허용이 상당부분 이루어지고 있었다는 것을 보여준다.

작과정 이상의 복잡함을 요구했기 때문이다. 그러나 오히려 이 과정은 완벽한 ‘절차를 밟아 서류’를 제출한 영화들이 누릴 수 있는 일종의 기회로 볼 수 있었는데, 설사 서류의 내용이 거짓이라도 이 완벽한 절차를 통해 검열관을 ‘속일 수 있다’만 충분히 검열에 통과할 수 있었던 것이다.

이 글은 1970년대의 합작영화의 검열과정을 중심으로 영화제작의 모든 과정을 표준화시키려 했던 검열이 어떻게 균열을 일으키고 있었는지, 제작자들은 어떻게 이를 활용했는지를 살펴보려 한다. 당시 합작영화는 애초의 기획과는 다르게 합법적인 방식이 아닌 ‘위장합작’이라는 오명 속에서 영화계의 수준을 떨어뜨리는 대표적인 영화들로 지적되었다. 중요한 것은 바로 이 영화들이 모두 국가가 정해놓은 복잡한 절차를 거친 후 개봉된 영화라는 점에 있다. 이 영화들은 어떻게 공식적인 허가를 받을 수 있었으며, 그 내부에 깔린 의미는 무엇인가. 이 질문은 1970년대 검열의 엄격함이라는 틀에 문제를 제기하는 것이자 그 실체에 가 닿기 위한 방법이라 할 수 있다.

2. 왜색 논란보다 중요한 허가라는 최종절차

먼저 영화검열의 복잡한 사무가 모두 문공부 예술국 영화과로 집중되고 있다는 점을 떠올릴 필요가 있다. 영화검열에서 문공부는 영화 실사검열에 참여하면서 영화의 삭제를 담당하는, 그만큼 무소불위의 힘을 지닌 기관으로 인식되었지만, 당시 검열관들은 영화검열을 민원 사무의 하나로 인식하고 있다는 점을 분명히 할 필요가 있기 때문이다. 실제 문공부로 접수되었던 제작신고서나 영화검열신청서 등을 살펴보면 영화의 접수 일자와 이로부터 열흘 이후로 적힌 처리 기한이 명시되어 있으며, 종종 이 기한을 지났을 경우 문공부는 검열이 지연되는 상황이나 이유를 작성

한 서류를 제작사측에 보내기도 한다. 검열단계에 접어들었다고 해도 영화검열 합격 여부를 결정하는 것은 문공부만이 아니기 때문에¹⁸⁾ 여러 관계기관의 의견을 취합하여 기한 내에 업무를 마무리 짓는 것도 그리 쉬운 일은 아니었을 것이다. 게다가 종종 문공부로 영화의 제작과 관련해 벌어질 수 있는 각종 민원들 즉, 표절이나 불법적 행위에 대한 의심이 담긴 투서, 항의문 등이 도착하기도 하는데, 문공부는 이 민원 업무까지를 모두 처리해야 했다. 이에 대한 행정적 처리와 경과보고는 문공부가 직접 진행하고 있는바, 이를 진행시키는 과정은 영화에 대한 검열의 폭력성보다는 오히려 고단함까지를 떠올리게 한다. 문공부 예술국 영화과는 민원 과로서의 성격이 강했다고 술회하는 당시 검열관의 진술은¹⁹⁾ 당시의 검열이 검열관의 고압적인 태도보다는 업무의 고충에 더욱 주목하게 한다.

이러한 검열관들의 인식이 중요한 것은 이 행정상의 업무에 특별한 문제가 없는 한 그것을 뒤집는다는 것은 업무의 특성상으로도 절차상으로도 그리 용이한 일이 아니었다는 것을 보여주기 때문이다. 검열 절차의 엄격성은 수리된 절차를 재검토하는 것 자체를 승인에 대한 의심으로 이어지게 했지만, 결국 검열의 정당성을 증명하는 가장 가시적인 방법 역시 이 절차와 서류들에 있었다. 또한 영화과에는 각 영화사에서 상주하다시피 출입하는 고정적인 직원들이 있었고, 이들은 실무자를 통해 자신들의 의견을 적극적으로 피력하면서 매해 발표되는 영화시책에 의견을 반영할 수도 있었다는 진술,²⁰⁾ 영화과의 직원들과 밀접하게 교류하며 각종 민원

-
- 18) 영화법 상 중앙정보부의 각본 혹은 실사 검열에 대한 법적 조항은 없다. 그러나 중요한 사안에 있을 때마다 중앙정보부는 검열관으로 들어갔고, 1970년대에는 최종적으로 중앙정보부의 실사검열과 함께 내부부에서 관람등급을 정하는 검열, 문공부의 검열까지가 이루어진 후 합격증이 발급되었다. 중앙정보부 검열관이 영화의 장면 삭제 등을 문서로 명시하긴 하지만, 중정의 검열로 인해 영화 자체가 상영이 금지되는 경우는 극히 드물었다.
- 19) 조준형, 「한국영화검열사의 몇 가지 주제에 대한 시론적 연구」, 『한국극예술연구』 59집, 한국극예술학회, 2018.3, 75면.
- 20) 각 영화사의 부장이나 전무 등 고정적으로 문공부 영화과에 출입하는 이들이 있었는데, 문공부 영화과가 민원부서이다 보니 이들의 의견을 함부로 무시할 수 없었고, 의견을 들을 때에는 사무관들을 배석하는 등 조심스러웠다고 술회한다. 이남기, 배수경 채

처리를 도우며 관계를 유지하고 영화과가 영화사에 보내는 서류는 우편이 아니라 직접 인편으로 전달되는 정도였다는 점 등은²¹⁾ 문공부의 위상이 폭압적인 것으로 비춰지지 않았을 뿐만 아니라 정부와의 공통의 목표를 가지고 있을 경우 상호 공조가 가능한 관계를 상상할 수 있게 한다.

물론 이때의 공조가 무조건적인, 그러니까 눈에 띄는 검열 수위의 완하나 제작상의 특혜 등을 허용했다는 의미는 아니다. 만약 절차상 완벽하고 제작사의 (의도한) 실수가 눈에 띄지 않는 것이라면, 즉 국가와 제작자 모두가 정해진 절차를 완벽히 수행해 위반의 근거를 드러내지 않는다면 국가 역시 영화계가 최대한 피하려고 했던 ‘손해’를 입히는 행위는 지양했다는 점을 지적하려는 것이다. 이는 앞서 이야기했듯 영화계와 국가가 모두 영화산업의 발전이라는 공동의 목표를 두었을 때 더욱 쉽게 이루어질 수 있었다.

가령 1970년에 문제가 되었던 <아빠는 푸레이 보이>(1970)의 경우, 이 영화는 국내의 안양필름과 홍콩 쇼 브라더스가 합작하여 홍콩의 왕홍창(王洪彰) 감독이 연출한 영화로 개봉을 앞두고 있었다. 그러나 이 영화가 일본감독 이노우에 우메즈구(井上梅次) 감독의 영화라는 이의가 들어오면서 시비가 일기 시작한다. 당시 영화인들은 이 영화가 홍콩에서 이노우에 감독의 이름으로 이미 상영되었던 작품을 안양영화가 편법으로 들여온 것이며, 그 증거로 전선물을 찾아 낼 테니 영화의 상영을 저지해달라고 요구하고 나선 것이다. 그러나 특별한 성과가 없었는지 문공부는 이 영화에 출연했던 배우 윤일봉의 증언을 들은 후 상영의 허가를 내주었고²²⁾ <아빠는 푸레이 보이>는 같은 해 명보극장에서 개봉한다.

주목할 것은 문제가 일어났다는 것만으로는, 즉 일본인 감독이 만든 영

록·연구, 『2015년 한국영화사 구술채록연구 시리즈: 김정란, 이남기, 구중모』, 한국영상자료원, 2015, 160-161면.

21) 조준형, 앞의 글, 76면.

22) 『한중합작영화 위장 시비』, 『동아일보』, 1970.11.14.

화라는, 당시로서 매우 민감한 문제제기가 있다 해도 이것만으로는 영화의 제작을 저지하거나 상영을 막는 등의 결과를 불러오지는 않았다는 점이다. 국내 영화에서의 일본어 삭제는 물론, 수입된 외화에서조차 왜색으로 판단할 수 있는 것은 모두 삭제되고 있었고, 외설보다도 왜색이 더 민감한 사안으로 떠오르던 때의 <아빠는 푸레이 보이>에 대한 문제제기는 꽤 치명적인 것일 수 있었다. 검열을 담당하고 있는 문공부의 입장에서는 의혹을 남기는 것보다 영화의 상영을 불허하는 것이 뒤탈이 없는 일이었겠지만 사실 상영의 금지는 그리 쉽게 내릴 수 있는 결정이 아니었다.

현재 남아 있는 자료를 바탕으로 살폈을 때 <아빠는 푸레이 보이>는 이노우에 감독의 영화를 고스란히 가져온 것으로 판단된다. <아빠는 푸레이 보이>에 대한 국내 자료는 시나리오만 남아 있는데,²³⁾ 이 작품의 줄거리는 비슷한 시기 홍콩에서 개봉한 이노우에 감독의 영화 <齊人樂>(The man with two wives)의 줄거리와 매우 흡사하기 때문이다. 두 영화는 홍콩과 대만(<齊人樂>), 한국과 홍콩(<아빠는 푸레이 보이>)이라는 배경만 다를 뿐, 모두 한 남성이 각각 부인과 여섯의 아들과 여섯의 딸을 두고 있으며, 아버지의 실체를 모르던 딸과 아들이 사랑에 빠져 혼란을 일으키고 결국에 해피엔딩으로 마무리 된다는 독특한 설정이 겹친다. <齊人樂>은 쇼 브라더스의 작품으로 이노우에가 연출과 각본을 담당했으며, 출연진 중에 한국배우 윤일봉의 이름도 확인할 수 있는 것으로 보아 <아빠는 푸레이 보이>는 영화인들이 문제를 제기했던 것처럼 일본인 감독의 작품을 이 영화와는 아무런 상관이 없는 홍콩 감독의 이름으로 바꾸어 개봉했지만, 한국에서보다 늦은 1971년 6월 11일에 개봉, '증거'를 찾을 수 없어 개봉된 것이라 할 수 있다.²⁴⁾

23) 남아 있는 시나리오를 살폈을 때 이 작품은 처음 「한타스가 더 좋아」라는 제목에서 현재의 제목으로 바뀐 것으로 보인다.

24) 이상 <齊人樂>에 관한 내용과 줄거리는 香港電影資料館(Hong Kong Film Archive) 홈페이지(https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/zh_TW/web/hkf/aboutus/openhl.html)에서 확인한 것이다.

구체적인 작가의 이름을 들어 문제를 제기한 것으로 보아 이미 1960년대 일본영화 표절이 공론화될 만큼 한국에 무수히 들어오던 일본 시나리오를 통해 <아빠는 푸레이 보이>와 유사한 작품을 찾아냈을 것으로 추측되지만, 실제로 그 영화가 홍콩에서 먼저 제작되었는지 혹은 개봉을 했는지 등의 여부는 확인할 수 없었고, 문공부의 입장에서 확실한 증거가 없는 이상 이 영화의 상영을 불허할 명분을 찾지 못한 채 개봉을 허가한 것으로 볼 수 있다.²⁵⁾ 소동으로 끝난 이 사건이 중요한 것은 <아빠는 푸레이 보이>가 합작을 ‘위장’하여 들여왔음에도 영화의 제작사가 제출한 서류들이 검열관을 속일만큼 완벽했다는 점과 ‘확실한 증거’와 ‘명분’없이 영화 상영의 불허는 쉽게 이루어질 수 없었다는 두 가지 사항을 확인시켜주기 때문이다.

검열이 완결 무결하게 이루어졌다는 전제에서 이러한 영화의 등장은 어찌됐든 ‘승인을 받고’ 관객을 만났다. 이는 일본인 감독이라는 매우 민감한 사안이라해도 단지 논란만으로 영화의 취소가 쉽게 이루어지지 않는다는 것, 즉 서류절차의 적합성이 이 논란에 선행한다는 것을 보여준다. 게다가 이 절차는 서류에서 그치는 것이 아닌 영화의 제작에 있어서도 매우 중요한 문제이다. 영화제작사는 영화제작신고서를 제출한 후 문공부를 통해 수리가 되면 영화제작에 착수한다.²⁶⁾ 즉 문공부의 제작신고서 수리 이후부터는 제작비가 사용되기 시작하는 것이다. 시나리오 심의를

25) 특히 이 작품은 사실상 신상옥이 운영하고 있던 안양필름의 작품이라는 점에서 더욱 위장의 혐의가 짙다고 할 수 있다. 신상옥은 1966년 <서유기>의 위장합작으로 문제를 일으킨 바 있었고, 1970년대 들어서면서 더욱 적극적으로 합작을 진행하며 나름의 ‘합법적인 방법’을 찾았을 것으로 보이기 때문이다. 실제로 1970년대 많은 합작영화들은 신상옥의 제작사를 거치고 있다. 신상옥과 합작영화에 대해서는 조준형, 『영화제국 신 필름』, 한국영상자료원, 2009, 163-173면 참조.

26) 절차 상 민간심의기구를 통한 시나리오 심의의 통과, 문공부의 제작신고서 수리 후 제작에 착수하는 것이 맞지만 사전제작으로 물의를 빚는 경우는 빈번하게 일어났다. 이를 막기 위해 영화제작자협회, 그리고 1974년 영화제작자협회 내 자율정화위원회를 경유하여 사전제작이나 위장합작의 여부 등을 확인받는 절차를 추가하기도 했지만, 이러한 관행은 쉽게 없어지지 않았다.

넘긴 후 제작비가 들어간 영화에 대해서 그리고 국내영화는 제작신고 후, 외화는 수입추천 후 선전을 할 수 있다는 점에서²⁷⁾ 만들어진 영화의 전면적인 삭제나 제작의 취소 등은 매우 부담스러운 결정이 될 수밖에 없으며, 따라서 영화의 상영 자체를 막는 것은 쉬운 일은 아닌 것이다.

특히 이 영화들이 국내에서 흥행이 어느 정도 보장된 장르라면, 혹은 해외 수출이 훨씬 용이한 경우라면 더욱 그렇다. 즉, 행정적으로 완벽한 절차를 거친 영화에 대해 국가는 쉽게 불허할 수 없었던 것이다. 검열을 거친 영화의 불허는 자신들이 만들어 놓은 체계를 스스로 뒤집는 것으로 국가의 위신과 관련이 깊은 것이기도 했다. 즉, 서류상 아무런 문제가 발생하지 않는다면 이는 특별히 규제할 수 없는 것으로 스스로를 옹아매는 과정으로 자리했다는 것을 보여준다. 이와 같은 문공부의 태도는 정치적인 이유나 그로 인한 삭제를 바탕으로 검열을 설명하는 것이 얼마나 협소한 일인지를 명확하게 보여주는 것이기도 하다. 영화의 제작, 상영, 배급 등의 허가를 내주는 것이 문공부임에도 불구하고, 문공부는 영화의 제작 과정 중 문제가 발생하거나, 영화에 대한 지원부서(가령 전쟁영화의 경우 국방부, 노동관련 영화의 경우 노동청)와의 문제가 발생했을 때 나서서 일을 해결하기보다 다른 부서에 책임을 물으며 상황을 해결하기보다는 회피하는 모습을 보이는 경우가 많다. 특히 문공부는 제작신고의 수리 후 문제가 발생할 때 사전심사를 맡고 있는 예륜이나 공윤 등에 책임을 떠넘기거나 외부인사에게 의견을 물으며 서류처리만을 진행하는 모습을 보이기도 한다. 이는 문공부가 영화제작에 대한 최종적인 결정을 내리는 데에 부담을 느끼고 있었다는 것을 드러내면서²⁸⁾ 검열에 대한 쌍방향

27) 「신고 없이 선전간판, 영화 <1대1> 각본 심사만 받고, 『신아일보』, 1971.12.8.

28) 따라서 당시 시나리오 심의강화 등의 지시를 단순히 영화에 대한 억압이 심해진 것으로 단순화시키는 것에 주의할 필요가 있다. 특히 문제가 발생할 경우 문공부는 책임을 회피하는 경향을 보인다. 이 사이 드러나는 민간심의기구, 문공부, 그리고 영화인들을 둘러싼 알력은 영화검열이 일방적으로 이루어지지 않았다는 것을 잘 보여주기도 한다. 이러한 검열 주체 내 관계에 대해서는 송아름, 「국가 검열은 어떻게 책임을 회피 하는

적 힘에 대해 떠올릴 것을 요청한다.

3. 무국적 영화에 국적을 부여하는 형식적 고증

합작영화에 대한 문제제기에 따라 문공부는 1971년 합작영화의 제작 자체를 막지 않는 선에서²⁹⁾ 강화된 정책을 펴기 시작한다. 해외시장 개척이란 이름 아래 이루어지는 위장·부실합작을 막기 위해 문공부가 명문화한 내용을 살펴보면, 1) 촬영은 국내에서 하고 2) 합작 대상자는 제작비의 30%에 해당하는 1만 3천 달러 이상을 출자해야 하며, 3) 주연 배우 중 한 사람은 기성 한국 배우가 출연, 4) 조연 인원의 1/3 이상이 한국 배우일 것으로 명시된다.³⁰⁾ 이러한 규제의 내용은 한국영화로서의 가치를 지니면서도 당시 홍콩영화의 유행에 힘입어 해외로 나가는 데에 용이한 작품이 되어야 한다는 합작영화에 내재된 욕망을 드러낸다.

이 규정이 영화 촬영 시 한국의 노출 정도, 그리고 제작비의 지출 비중에만 중점을 두고 있었으며 1970년대 내내 바뀌지 않는 점을 미루었을 때 영화의 내용에 관해서는 크게 신경 쓰지 않았다는 것을 알 수 있다.³¹⁾ 위

가: 영화 <남녀공학>(1976)의 표절시비사건 통해, 한국영상자료원 온라인 사료관 (<https://www.kmdb.or.kr/history/contents/2608>), 2019와 『사회적 승인으로서의 검열, 돌출된 목소리·들'의 불응』, 『서강인문논총』 45집, 서강대학교 인문과학연구소, 2016, 299-303면 참조.

29) 「올부터 수입금지 중국 검술영화 등」, 『매일경제』, 1970.1.6.

30) 「합작영화제작조건 명문화 부실 막기 위해」, 『동아일보』, 1971.2.8.

31) 1980년에 영화진흥공사 진흥부에 입사 후 합작영화 사전허가 등의 업무를 담당했던 박진석에 따르면 시나리오에 제대로 장소 즉 국적을 유추할 수 있는 장소가 명시되어 있지 않은 경우가 흔했다고 한다. 서류상 남겨놓으면 반드시 그 곳에서 촬영을 했기 때문에 합작영화들은 이를 명시하고 있지 않았고, 영화가 분명히 이질적이긴 했지만 이미 들어간 제작비의 문제나 산업적인 측면에서 함부로 저지할 수는 없었다고 술회한다. 시나리오와 실제의 내용이 다른 경우가 많았다고 이야기하기도 한다. 안태근, 앞의 책, 558-560면.

장합작영화를 비판할 때에 영화의 폭력성이나 그로 인한 위험성, 영화의 질적 저하에 대한 문제제기는 끊임없이 있었지만, 영화의 제작의 과정에서 검열당국은 영화의 내용을 제작에 지장을 줄만큼 중요한 사항으로 생각하지 않았다. 즉 자금과 한국의 노출 정도로만 명문화된 합작영화의 규정은 우리나라와 상대국 사이에서의 시나리오 개발에 대해서는 전혀 신경 쓰지 않았던 것이다. 물론 합작영화의 내용 상 비율을 정하는 것이 그리 쉬운 일은 아니었겠지만, 적어도 공동적인 창작의 비율이 규제되지 않았을 때 이미 만들어진 영화에 한국적 색채를 입히는 것은 그리 어려운 일이 아니었다는 데에서 문제는 발생한다.

영화의 내용적 측면에서 홍콩영화를 한국의 액션영화처럼 만드는 일은 전혀 어렵지 않았다. 예를 들어 1973년 우진필름에서 제작, 정창화 감독이 연출한 것으로 신고 되었지만,³²⁾ 사실 정창화 감독이 홍콩의 쇼브라더스에서 골든하베스트로 이적, 전속 계약 한 후 만든 첫 작품인 <흑야괴객>(黑夜怪客, 1973)은 외국인 출연을 승인 받고,³³⁾ 바다 속 수중장면의 촬영 조건이 국내 기술상 불가능하다는 이유로 해외에서의 촬영분을 건네 받은 후³⁴⁾ 제작되었고 국내 영화로 홍보·개봉되었다. 현재 이 작품은 북경어로 녹음되어 있는 영화와 오리지널 심의시나리오가 남아 있는데 이 자료들의 관계를 통해 어떻게 홍콩 액션영화가 한국식 영화로 만들어졌는지를 살펴볼 수 있다.

<흑야괴객>의 오리지널 시나리오는 북경어로 녹음되어 있는 <흑야괴객>의 내용과 동일한 것으로, 씬을 구성하는 방식부터 우리나라에서 흔히 볼 수 있는 시나리오랑은 차이가 있다.³⁵⁾ 영화의 내용은 간단하다. 주

32) 「영화제작신고서」, 1972.3.30.

33) 「외국 영화인 국내 제작 출연 승인」, 1972.4.29

34) 「극영화 특수 촬영된 내거필름 통관 추천의 건」, 1972.9.27.

35) 우리나라 시나리오는 장소에 따라 신을 구분하는 일본식을 따르지만 중국의 방식은 시퀀스를 중심으로 한다(안태근, 앞의 논문, 47면). <흑야괴객>의 시나리오는 시퀀스로 크게 구분하고 각각의 컷마다 번호를 붙이는 방식으로 시나리오가 구성되어 있다. 영화

인공 왕준은 잠수부로 침몰선에서 중요한 물건을 건져달라는 의뢰를 받는다. 침몰선에서 건져야 하는 것은 일본군이 캄보디아에서 압수한 금괴로 왕준이 금괴를 건진 후 배에서는 이를 가로채려는 이들 사이에서 총격전이 벌어진다. 그 사이 왕준은 금괴를 들고 도주, 가정을 꾸리고 자선 사업을 하며 살아간다. 이후 왕준은 금괴의 뒤를 쫓는 이들과 추격전을 벌이고 결국 이들을 모두 소탕한 후 영화는 해피엔딩을 맞는다. <흑야괴객>은 선인과 악인을 뚜렷이 구분하고 추격 대상을 설정하여 카 체이싱, 맨손의 결투, 총격전 등을 부각시키는 전형적인 액션 영화이다.

제작 당시 <흑야괴객>은 '무의미한 살상과 폭력으로 일관되었다는 지적과 초심의 지적사항이 개선되지 않았다는 이유로 검열을 통과하지 못하다가 3심까지 거쳐³⁶⁾ 시나리오가 확정된다. 검열에 통과된 대본은 장면 에 따라 씬이 구분되고, 1946년이라는 구체적인 배경이 설정된 대본이었다. 이 시나리오에서 왕준에서 '황준'으로 이름이 바뀐 주인공은 '일제 말에 남방 전선으로 징용되어 나간 한국청년'으로, 황준에게 금괴를 찾아달라며 의뢰를 한 이들은 '남지나해의 무인도에 동료들을 두고 온 패전국의 일본인 군인으로 구체적인 설정이 부여된다. 그러나 '무의미한 폭력에 대해' '명분을 부여하여 수장'했다며 승인된 이 시나리오³⁷⁾ 사실 처음 제출했던 시나리오에서의 줄거리가 변한 것은 아니었으며, 위의 설정이 포함된 장면에서 몇 대사가 수정되었을 뿐이었다. <흑야괴객>에 출연한 주연급 배우들은 모두 외국인이었지만, 몇 구절을 추가한 '더빙만'으로 '무의미한 폭력'에 '명분을 부여'할 수 있었던 것이다.

이처럼 홍콩영화에서 한국영화로의 둔갑은 매우 간단한 일이었다. 최초로 제작된 한홍합작 멜로영화 <이국정원>(1958)이 국적이 다른 남녀 배

와 동일한 내용이라는 점을 생각하면 이는 중국의 시나리오를 번역한 것으로 보인다.

36) 『시나리오 심의의견서』, 1972. 3.24.; 『시나리오 재심의견서』, 1972.3.28.; 『시나리오 심의의견서(3심)』, 1972.3.30.

37) 『시나리오 심의의견서(3심)』, 1972.3.30.

우의 어색함이 묻어나는 연기와 결말에 따른 홍콩과 한국의 서로 다른 관객들의 반응으로 생각보다 높은 흥행성적을 거두지 못했던 것과 같은 일은³⁸⁾ 한홍합작 액션영화에서 걱정할 필요가 없었다. 인물의 내면을 통해 내러티브에 설득력을 부여하거나 독해하도록 만드는 일은 합작 액션 영화들과는 거리가 먼 이야기였기 때문이다. 선악구도에 따른 단순한 서사를 바탕으로 스펙터클이 중심이 되는 액션영화의 특징은 수많은 (위장) 합작영화를 양산하기에 매우 적합한 장르였다. 특히 현란한 무술을 보여주는 주인공이 독립투사라는 설정이나 과거 식민지 시기의 청산되지 않은 사건을 바탕으로 인물간의 선악구도를 만드는 것, 현대를 배경으로 삼는다면 마약의 한국 유입을 막기 위한 결투 등의 매우 간단한 방법으로 액션에 '명분'을 부여할 수 있었다.

그러나 이 영화들은 분명 무국적 영화, 역사를 왜곡하는 영화라는 이유로 당대에 상당한 비판을 받고 있었다.³⁹⁾ 합작영화라는 이름을 건, 혹은 그렇지 않더라도 이를 모방하고 있는 무협 혹은 쿵푸 영화들의⁴⁰⁾ 포스터에는 국적을 짐작하기 힘들만큼 모호한 복장과 검, '흑(黑)', '협(俠)', '객(客)' 등의 한자와 조합되어 날카로운 필체로 적힌 의미를 알 수 없는 제목과

38) 유우·한상언, 앞의 논문, 168-183면.

39) 우리나라에 무협영화를 알린 <방랑의 결투>의 경우 (파라마운트)극장 개관 이래 최고의 인파가 들었다는 광고가 포스터에 실렸으며(『동아일보』, 1967.3.18.) 이후 비슷한 영화들이 넘쳐나고 있으며 무국적 영화들이 범람하고, 특히 일본식 '잔바라'가 등장할 것에 대한 우려를 시작으로(『문예·검객 영화계 두 봄, 그 행방과 문제점』, 『동아일보』, 1967.11.11.) 1970년대 내내 액션영화는 저질의 국적을 알 수 없는 영화, 역사를 왜곡시키는 영화 등으로 비판받았다.

40) 중국 고유의 무술을 바탕으로 싸울 때 칼을 사용하는 무술이 등장하여 협의(俠義)정신을 구현하는 것을 무협영화와 칼을 사용하지 않은 채 고유 무술만을 사용하는 영화를 쿵푸영화(功夫片)라 한다. 중국 고유의 액션을 선보이는 영화를 통칭 무술영화(武打片, 武術片)라 부르기도 하며, 쿵푸영화와 무술영화를 같은 의미로 사용하기도 한다.(박희성, 『중국·홍콩·타이완 영화』, 커뮤니케이션북스, 2013, 48면.) 본고에서는 당대의 용법을 고려하여 검술을 중심으로 둔 영화는 무협영화, 이소룡으로 시작된 맨몸 액션을 중심으로 한 영화는 쿵푸영화로 서술하며, 두 영화를 함께 언급할 때에는 가장 넓은 의미인 액션영화로 칭한다.

홍콩의 감독과 배우들의 이름이 더욱 부각되어 전시되고 있었다. 이러한 상황을 당국 역시 의식했고, 제재하려 했지만 그리 쉽게 이루어지지는 않았다. 이때 검열 당국은 한 가지의 절차를 통해 이를 허용할 수 있는 것으로 전환시켰는데, 바로 제작사가 명시한 설정들에 대한 ‘역사적 고증을 받으라는 것이었다.

영화 <흑권>(黑拳, 1973)은 이소룡의 태권도 스승인 이준구가 출연한 작품이라는 이유만으로 엄청난 화제가 된 합작영화이다. 이 작품은 “일제 치하 한국과 중국에서 독립투사들의 활약을 액션물로 묘사한 드라마”⁴¹⁾로 그 주제가 정리된 작품이었다. 그러나 이 작품은 “시대 설정이 불분명하여 작품의 모순된 내용으로 구성되었다”며 줄거리 상의 시대는 일제말엽이나 “내용은 1931의 9.18사건을 운운하고 있으며, 이 시대에 어떻게 일본의 무사와 낭인이 등장”하느냐며, “시대배경을 명확히 설정하여” 내용을 구성하라는 지시로 전면 개작 판정을 받는다.⁴²⁾ 이후 재심의견서에서는 이 시대의 연대를 “1944년으로 확정, 일본 군국주의에 대한 독립투사의 투쟁으로 구성”해 “무리가 해소”되었다며 시나리오 심의에 통과한다.⁴³⁾ 그러나 이러한 내용만으로는 여의치 않았는지, 문공부는 이 작품의 합작을 허가하면서 검열신청 시까지 ‘고증서’를 첨부하라는 유의사항을 덧붙인다.⁴⁴⁾ 즉 제작의 불허가 아닌 영화를 제작하되 이 사실을 확인할 수 있는 서류를 첨부하라는 지시였다.

그러나 실제 이 작품은 고증이 불가능한, 즉 허구일 수밖에 없는 상황들로 설정되어 있다. 영화는 “이 이야기는 1944년 바로 8월 15일 해방 전 해한만 국경에서 벌어진 일제 하 독립운동의 한 비화이다”라는 자막으로 시작하고는 있지만, 우리나라의 한복과는 전혀 다른 복식은 그렇다하더라도

41) 「시나리오 심의의견서」, 1973.5.1.

42) 위의 서류.

43) 「시나리오 재심 의견서」, 1973.5.8.

44) 「합작 극영화 <흑권> 제작 허가」, 1973.5.25.

남녀 서양인들이 우리나라에 와서 태권도를 배운다는 설정이나 외국인 선교사가 일본인들에게 납치되어 린치를 당하거나, 주인공인 이준구가 독립운동계의 우두머리이자 무술능력자로 상대를 무찌를 수 있다는 설정 자체가 사실상 불가능한 것이기 때문이다. 대사로는 '항일 분자', '왜놈들'이라는 단어를 사용하고 있지만 이 상황과 이질적인 배경이 식민지기 조선과는 상관없다는 것은 명백하다. 이 영화는 독립운동가의 생애와는 상관없이 홍콩 액션스타였던 홍금보와 모영, 이소룡의 후광으로 흥행을 기대할 수 있는 한국인 이준구가 등장한 액션영화였을 뿐이기 때문이다.

그러나 이 작품은 “상기 작품을 고증한 결과 동 작품 전반에 걸쳐 전개된 내용이 역사적 사실과 상위 없음을 자이 고증함”이라는 한 문장이 적힌 고증서를 제출한 후⁴⁵⁾ 검열에 합격한다.⁴⁶⁾ 이 고증서에는 어떤 내용이 어떤 근거로 역사적 사실과 일치하는지, 정확히 어떤 부분이 사실과 부합하다고 볼 수 있는 것인지에 대한 구체적인 설명이 전혀 없음에도, 문공부는 바로 이 한 문장이 적힌 한 장짜리 고증서로 더 이상 <흑권>의 역사적 오류를 지적하지 않는다. 이국적인 복장과 인물들, 배경 등은 바로 이 고증서를 통해 ‘한국영화가 될 수 있었던 것인데, ‘우수한’ 민족영화를 부르짖던 검열당국은 이에 대해 그리 큰 문제의식을 가지지 않은 듯 보인다. 이후 이와 비슷한 부류의 영화들은 ‘한국영화라는 이름을 달고 적극적으로 해외에 홍보되었기 때문이다.

1971년 개정 영화법에 명시, 결성된 영화진흥조합은 한국영화의 해외 홍보잡지 『KOREA CINEMA』를 다시 발행하기 시작한다.⁴⁷⁾ 이 잡지는 한두

45) 「고증서」, 간국대학교 사회학과 주임교수, 1973.8.

46) 「국산영화 <흑권> 검열합격」, 1973.9.1.

47) 1967년 한국영화업자협회에서 처음 발행했던 『KOREA CINEMA』는 1972년 조합에서 발행한 잡지 『코리아 시네마』의 창간과 함께 재발행된 것으로 보인다. 한국영화를 해외에 알리면서도 궁극적으로는 수출을 목표로 하는 『KOREA CINEMA』는 1980년 대까지 이어졌는데, 이 잡지에는 한국영화의 역사(略史)나 수출실적 등과 함께 약 30-40여 편의 한국영화가 주요 스틸 컷과 함께 영어로 소개되어 있다. 선택된 장르는 문예, 액션, 계몽, 멜로 등 다양했는데, 초반 문예나 계몽 영화가 많이 소개 되었으나

개의 영화 스틸 컷과 함께 영어로 작성된 간단한 영화해설로 구성된, 말 그대로 수출을 위한 홍보의 성향이 강한 잡지였다. 흥미로운 것은 1970년대의 내내 『KOREA CINEMA』 전체에 걸쳐 이러한 액션영화들이 자주 눈에 띈다는 점인데, 선택된 스틸 컷들은 장검을 든 무사의 모습이나 권총을 든 남성의 모습이 강조된 장면들이었다. 당대의 영화와 비교했을 때, 그리고 지금의 시선으로 보았을 때에도 배경을 비롯하여 인물들의 모습이 낯선 것은 물론이다. ‘한국영화를 해외에 홍보하기 위해 제작되었다는 이 잡지에 국적이 불분명한 영화들이 등장하는 것, 무엇보다 재외한국 공관 KOTRA지부, 세계필름라이브러리 회원국, 외국 주요영화 수출입사와 영화단체 그리고 각국 주요 도서관과 저명대학 도서관 등에 배포된 이 잡지에⁴⁸⁾ ‘국위선양을 위해 ‘민족예술로 ‘한국의 영화를 알리겠다는 목표를 위해 국내에서 ‘무국적’영화로 비판해 마지않던 영화들을⁴⁹⁾ 다수 배치시켰다는 것은 분명 이상한 일이었다. 그러나 『KOREA CINEMA』에서 이 영화들은 한국의 훈, 도자기, 김치 등과 같이 한국의 전통문화를 알리는 문화영화들과 함께 소개되며 ‘한국적인 것의 위상을 함께 부여받았다.

시간이 지나면서 섹스영화가 늘어나고 1970년대 전체에 걸쳐 꾸준히 많은 수를 차지하는 영화가 액션영화이다. 그리고 이때 영화를 홍보하기 위해 사용되는 스틸컷들은 적어도 국내에서는 허용되지 않은 장면들이라는 점에서 문제적이다. 이에 대해서는 후속 논의를 기약한다.

48) 「방화수출에 밝은 전망 브라질, 우루과이서 <들개>, <대전장> 등 수입신청, 『동아일보』, 1972.1.22.

49) 이 영화들은 국내에서도 상당한 비판을 받았는데 가장 큰 이유는 무국적이라는 점이었다. 우리나라에 무협영화를 알린 <방랑의 결투>의 경우 (파라마운트)극장 개관 이래 최고의 인파가 들었다는 광고가 포스터에 실렸으며(『동아일보』, 1967.3.18.) 이후 비슷한 영화들이 넘쳐나고 있으며 무국적 영화들이 범람하고, 특히 일본식 ‘잔바라’가 등장할 것에 대한 우려를 시작으로(「문예·검객 영화계 두 봄, 그 행방과 문제점」, 『동아일보』, 1967.11.11.) 1970년대 내내 액션영화는 저질의 국적을 알 수 없는 영화, 역사를 왜곡시키는 영화 등으로 비판받았다.

4. 완벽한 서류가 만들어낸 '한국'영화

영화인들 사이에서도, 국가의 입장에서든 합작영화에 민감할 수밖에 없었던 것은 단지 표현의 문제 때문만은 아니었다. 현실적인 부분에서 이보다 중요한 것은 제작국의 정체성에 따라 영화법 적용 방식이 달라진다는 점이었는데, 합작영화인 국내영화이냐 아니면 외국에서 들어온 수입 영화이냐에 따라 검열의 절차는 물론, 납부해야 하는 세금과 이후 수익에 까지 큰 차이가 있었던 것이다. 당시 합작영화의 경우 합작영화 신고서를 내고, 상대국의 제작사와의 계약서 등을 바탕으로 허가를 받는다면 '외국 영화 필름을 들여올 수 있었지만, 외화는 먼저 해당 연도의 시책에 명시된(가령 영화의 제작편수, 우수영화, 국책영화, 국제영화제의 수상 등과 같은) 요건에 따라 외화에 대한 보상을 먼저 얻은 후, 원하는 외화의 수입이 가능한지를 추천 받는 과정을 거쳐야 했고, 구입의 절차를 밟아야 했으며, 국내로 들여온 외화의 검열 후 극장에서 상영할 수 있었다. 합작영화를 위장된 한국상을 앞세워 국내로 들어온다는 것은 결국 보상이라는 복잡하고도 어려운 과정을 거치지 않은 채 외화를 불법으로 들여왔다는 점에서 탈세의 혐의까지를 적용할 수 있는 중대한 문제였다. 그러나 제작자의 입장에서 '들키지만 앓는다면' 합작영화의 제작은 어려운 과정을 겪지 않은 채 외화를 들여와 수익을 낼 수 있는, 위험성이 높지만 그만큼 수익성도 높은 방법이었다고 볼 수 있다.

당시 합작영화들의 포스터에서 합작 상대국, 즉 홍콩의 쇼 브라더스나 골든 하베스트, 그리고 이들이 제작하여 세계적인 인기를 끌었던 영화나 홍콩의 액션영화 스타의 이름으로 홍보하는 것, 혹은 합작의 여부를 눈에 띄지 않게 표시하며 홍콩의 제작사를 부각시키는 방식으로 처리하는 것 등은 결국 이 영화들이 외화처럼 소비되고 흥행하길 바랐다는 점을 드러낸다. 그러나 정부의 입장에서 수입 경로뿐만 아니라 세금의 납부에 있어

외화와는 완전히 다른 절차를 밟으면서도 외화처럼 보이는 합작영화들의 허용은 분명 손해로 이어지는 것이었다. 그럼에도 불황의 타개를 목표로 한 영화계와 검열 당국은 어느 정도의 목인을 통해 이를 허용해 온 셈이었는데, 주목해야 할 것은 설사 공모의 과정이 없다하더라도 위장의 여부는 그 진위를 밝히는 것이 거의 불가능에 가까웠다는 점이다. 이는 역설적으로 영화검열 체계가 만들어 놓은 복잡한 절차를 완벽하게 수행하는 것에서 기인한 일이었다.

영화 <심판자>(鬼計雙雄, 1976)의 검열과정은 합작영화가 어떻게 한국 영화로 둔갑하며 국가검열의 눈을 가리고 있었는지를 매우 명확하게 보여준다. 이 작품은 큰 무리 없이 시나리오 심의를 마친 후 한국의 제작사 화천공사와 홍콩의 제작사 골든팜(昌和) 사이의 합작영화로 신고 된다. 합작영화의 계약서는 두 국가의 이해관계를 철저히 따져야 하기에 그 내용이 상당히 복잡한데, 계약서의 한 부분을 옮기면 다음과 같다.

<합작영화 계약서>(1975.7.22.)

대한민국 서울특별시 주식회사 화천공사(A라 칭함)과 홍콩 골든팜 회사(B라 칭함)간에 아래와 같은 조항에 의해 합작영화 계약을 1975년 7월 22일 작성한다.

- ① 합작영화의 제명
홍콩측 제명: *The Double Crossers* (鬼計雙雄)
한국측 제명: 심판자(審判者)
- ② 상기 영화를 A와 B가 공동으로 감독하여 남녀 배우는 양측 같은 비율로 출연시킨다.
- ③ 한국에서 촬영할 시는 경비를 A가 지불하며 홍콩에서 촬영할 시는 모든 경비를 B가 지불한다.
- ④ 촬영 기간은 아래와 같다.

홍콩: 1975.8.30.일부터

한국: 1975.8.30.일부터

- ⑤ 촬영된 원판 현상 분담
한국 촬영 부분 현상은 A가 담당한다.
홍콩 촬영 부분 현상은 B가 담당한다.
- ⑥ 제작 완료 후 원판 및 기타 관계 필름의 작업(처리)은 홍콩에서 하며
A가 필름을 복사할 기간은 B가 A에게 제공한다.
- ⑦ 영화 배급 판권 지역은 다음과 같다.
A측: 한국
B측: 한국을 제외한 동남아시아 지역
그 외 기타 지역의 판권은 양측 공동
- ⑧ 본 계약에 미비된 조항은 양측 합의하에 처리한다.
- ⑨ 본 계약을 위약할 시는 국제법에 의해 처리한다.

A측 화천공사 대표이사 박중찬

B측 골든팜 회사 대표 서계옥

이 계약서 표시된 항목들이 문공부를 통해 허가를 받아야 하는 것들이었다는 점을 생각한다면 합작영화의 과정을 그리 쉽게 만든 볼 수 없다. 그러나 이와 같은 영화의 제작부터 진행과정, 이후 문제가 생겼을 시 벌어질 수 있는 모든 상황들은 결국 서류를 통해서만 증명받는 것이라는 점을 주목할 필요가 있다. 이 작품은 제작 중 네가필름의 추천을 요청하여 홍콩에서 필름을 들여올 준비를 하던 중에 갑작스레 불합격 통보를 받는다.⁵⁰⁾ 이유는 이 영화의 검열 결과 전 장면 중 국내 촬영 장면이 17씬에 불과하여 영화법에 어긋난다는 것이었다. 당국은 이 작품의 제작을 취소하기 보다는 합작규정을 이행하여 보충 촬영을 한다면 재검열 할 수 있으며 재검열 신청 시에는 영화자율위원회(제협 산하)의 심의를 거쳐 위장합작 여부에 대한 확인서를 첨부하라는 단서를 단다. 갑작스런 불합격 통보와 국내 촬영분을 문제 삼은 것은 검열당국이 어느 정도 이 작품의

www.kci.go.kr

50) 「국산극영화 <심판자> 불합격 통보」, 1976.4.7.

위장합작여부를 의심하고 있었다는 것을 보여준다.

이에 제작상의 위법 여부를 사전에 판단해야 했던 제협에서는 이 작품의 위장합작여부를 가리기 위한 심의에 들어간다. 제협은 문공부 측으로부터 받은 제작사가 제출했던 서류 외에 제작사측에 보충자료를 요청하는데 그 자료는 ‘감독 정착화 및 주연배우 신일룡에 대한 계약서 및 외국회사와의 전속 여부에 관한 소명자료’, ‘전체 상영시간 및 한국 내 촬영장면의 상영 시간’, ‘조연 2인 이상 출연에 대한 소명 자료’, ‘감독 정착화의 연출료 및 배우 신일룡의 출연료 지불에 대한 원천징수 영수증’ 등에 관한 것이다.⁵¹⁾ 제협은 이 자료들이 본 영화의 ‘위장합작’ 여부, 즉 국내제작 영화인지 아닌지를 밝혀줄 수 있을 것이라 판단한 것인데 그 이유는 영화법 제2조에서 찾을 수 있다.

가) 제2조(정의)

- ① 본 법에서 국산영화라 함은 국내에 주된 영업소를 둔 우리나라의 국민(법인을 포함한다. 이하 같다) 또는 외국인이 제작한 영화를 말한다.
- ② 본법에서 외국영화라 함은 외국에서 우리나라의 국민 또는 외국인(외국법인을 포함한다. 이하 같다)이 제작한 영화를 말한다.
- ③ 본법에서 합작영화라 함은 우리나라의 국민과 외국인이 공동을 제작한 영화를 말한다. (영화법 제0995호 1962.1.20. 제정)

나) 제2조 (정의)

- ① 이 법에서 “국산영화”라 함은 국내에 주된 영업소를 둔 자(법인을 포함한다. 이하 같다)가 제작한 영화를 말한다. <개정 1963.3.12>
- ② 이 법에서 “외국영화”라 함은 외국에 주된 영업소를 둔 자(법인을 포함한다. 이하 같다)가 제작한 영화를 말한다. <개정 1963.3.12>

51) 「극영화 <심판자> 심의결과보고, 1976.4.17.; 극영화 <심판자> 심의에 관한 보고, 1976.4.24.

- ③ 이 법에서 "합작영화"라 함은 제1항의 규정에 의한 자와 전항의 규정에 의한 자가 공동으로 제작한 영화를 말한다. <개정 1963.3.12>
(영화법 제1305호 1963.3.12. 일부개정) (강조-인용자)

가)는 제정영화법, 나)는 1차 개정영화법의 1조와 2조의 내용이다. 영화법은 '민족예술의 범주에서 이해되지만, 가)의 제정영화법에서는 민족의 범주가 제작주체의 국적과 일치하지 않을 수 있다는 것이 드러난다. 국민이 제작한 영화라도 영업소가 어디에 있느냐에 따라 국산영화와 외국영화가 될 수 있는 것인데, 나)의 1차 개정영화법에서는 제작주체 항목을 삭제함으로써 영업소의 국적에 따라, 그리고 그로 인한 자본에 따라 영화의 국적도 간단하게 정해졌다는 것을 알 수 있다.⁵²⁾ 1963년 개정된 이후 유지된 이 국적의 문제는 합작영화에 있어 매우 중요한 것이었다. 당시 정창화 감독과 신일룡 배우는 홍콩을 오가며 활발하게 활동을 하고 있는 영화인들 중 가장 대표적인 인물이었다. 특히 정창화 감독의 경우 1960년대 후반 쇼 브라더스(邵氏兄弟)에서부터 전속계약을 맺어 활동했으며, 1970년대에는 골든 하베스트(嘉禾)와 전속계약을 맺고 활동하고 있던 액션영화 감독이었다. 즉 위의 영화법에 따른다면 정창화 감독이나 신일룡 배우가 아직 홍콩의 영화제작사에 소속되어 있을 경우 이들이 연출하거나 출연하는 작품은 법적으로 '외국영화'가 되는 것이다.

제협에서는 3차까지 이어진 심의 끝에 '주연 신일룡에 대한 합작 상대국과의 전속 여부 소멸, 조연 홍성중이영국에 대한 계약사실 확인, 감독 정창화에 대한 원천징수관계소명으로 위장합작에 관한 연기자 혼성배합 문제는 문제점이 해소됐다는 결론을 내린다.⁵³⁾ 즉 신일룡이 홍콩과 계약된 것이 아니니 세 명의 배우가 '한국 배우'이며 정창화 감독 역시 계약이

52) 김한상, 「영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구—한국영화사 주요 연구문헌을 중심으로」, 『사회와 역사』 80집, 한국사회사학회, 2008, 274-275면.

53) 「극영화 '심판자'에 대한 심의결과 보고」, 1976.5.19.

소멸되었으니 한국 감독으로 인정된 것이다. 그러나 문공부에서는 이를 다시 한 번 확인하는데, 제협으로부터의 확인을 받은 후에도 해외 공보관 장에게까지 몇 가지 조희사항을 요청한다.⁵⁴⁾ 그 내용은 화천공사와 합작을 하려는 홍콩의 제작사 골든팜과의 계약여부와 그 내용, 홍콩에서 <The Double Crossers>라는 제목으로 이 영화를 상영한 바 있는지의 여부, 정창화 감독과 신일용 배우의 홍콩제작사 골든 하베스트와의 계약 여부 등에 관한 것이었다. 이후 해외공보관, 주홍콩영화관 등으로부터 답변과 증명서류들이 도착하는데, 여기에는 골든 하베스트사와 골든팜에서 감독과 배우 등의 계약 혹은 해지 여부를 직접 증명하는 서류, 골든팜과의 합작계약관계 서류 등이 포함되어 있다. 이에 따르면 정창화 감독은 1972년 1월부터 골든 하베스트와의 3년 계약이 이미 만료되었으며, 신일용은 1974년 3월 14일 골든 하베스트와 계약했으나 계약으로부터 만료 1년 전인 1975년 9월 16일 계약을 끝냈고 1976년 2월 골든 팜과 계약했다는 내용 등을 확인할 수 있다.⁵⁵⁾

그러나 정창화 감독이 쇼 브라더스에서 골든 하베스트로 옮겨 만든 첫 작품인 <흑야괴객>이 1973년 작품이라는 점에 미루어본다면 1972년 1월에 이미 골든 하베스트와의 계약이 끝났다는 서류의 내용은 거짓이다. 신일용 역시 골든 하베스트와의 계약이 만료되었다고 했다던 날짜 이후 다시 계약을 연장한 바 있다.⁵⁶⁾ 이러한 내용으로 미루어본다면 결국 계약만료가 되었다고 증명해주었던 골든 하베스트도, 계약을 맺었다던 골든팜도 모두 거짓말을 한 셈이다. 합작영화 한 편을 위해 <심판자>의 제작과는 상관없었던 골든 하베스트까지 가세해 정창화 감독과 신일용 배우의

54) 「합작극영화 제작에 따른 사실조회」, 1976.5.24.

55) 「합작극영화 <심판자>에 관한 보고」, 1976.6.1.; 1976.6.8.

56) 「액션스타 신일용 계약기간 연장」, 『경향신문』, 1975.10.1. 이 기사에 따르면 신일용은 11월 말로 골든 하베스트사와의 계약기간만료를 앞두고 다시 1년을 연장 계약했으며, 출연료 100%인상, 한화 2천만 원을 받았고, 4편에 출연키로 했다는 등의 내용이 상세히 적혀 있다.

계약 날짜를 조정한 이유는 두 제작사를 관계를 통해 쉽게 설명 가능하다. 먼저 국내의 화천공사와 <심판자>의 합작을 계약했던 골든팜의 대표 서계옥은 정창화 감독의 부인이다.⁵⁷⁾ 골든팜은 정창화 감독이 쇼 브라더스에서 골든 하베스트로 옮기면서 계약금을 많이 줄 수 없었던 골든 하베스트가 산하의 제작사를 차려 수익금의 일정 이상을 주기 위해 만든, 사실상 제작사라 할 수 없는 제작사였던 것이다.⁵⁸⁾

골든 하베스트사를 포함 골든팜, 그리고 국내의 제작사⁵⁹⁾ 등의 이해관계는 홍콩 제작사에 속해 있던 정창화 감독의 '외국영화를 홍콩 제작사와 상관없는 감독으로 만들어 최종적으로 홍콩 액션영화를 '한국영화로 둔갑시키는 완벽한 서류상의 공모를 이루어냈다고 할 수 있다. 게다가 이 작품은 한국에서 1976년 7월 10일에 개봉, 홍콩에서는 직후인 1976년 8월 13일에 개봉하면서⁶⁰⁾ 영화의 개봉일로도 위장 여부를 밝히는 것은 불가능했다. 결국 특별한 문제점을 찾아내지 못한 상황에서 행정적 절차가 완벽한 이 영화의 제작을 막을 근거는 없었고,⁶¹⁾ 흥행의 가능성을 충분히

57) 「해외에 사는 한국인(127) 홍콩 영화계의 상승주 정창화 감독(下)」, 『경향신문』, 1977.3.8.

58) 정창화, 박선영 채록·연구, 『정창화』, 한국영상자료원, 2008, 109면. 정창화는 자신이 골든 하베스트의 전속 감독으로 골든팜의 이름으로는 제작할 수 없었다고 이야기한다. 이는 골든 하베스트의 외주제작시스템 방식의 하나였던 것으로 보인다(종보현 지음, 윤영도·이승희 옮김, 『홍콩영화 100년사』, 그린비, 2014, 67면 참조).

59) 골든팜은 제작사 화천공사 매해 1편의 합작영화를 만들었는데(「해외에 사는 한국인(127) 홍콩 영화계의 상승주 정창화 감독(下)」, 위의 기사), 이 같은 특정 제작사와의 합작진행은 이러한 서류의 진행을 훨씬 더 수월하게 만들 수 있는 방법이었다고 볼 수 있을 것이다.

60) 香港電影資料關(https://ipac.hkfa.lcsd.gov.hk/ipac/AS/AS-002-01_Tc.zul)에서 片名〈鬼計双雄〉으로 2019년 5월 13일에 검색한 내용에 따른 것임.

61) 현재에도 합작영화의 위장 여부는 밝히기 어렵다. 안태근의 경우 홍콩에서 발매된 DVD나 특정 부분을 클로즈업한(가령 편지가 등장하는 장면이라면 그 부분만 한글로 쓴 편지의 클로즈업 화면 과 같은) 것 등으로 합작여부를 가리고 있지만, 현재에도 위장합작이라 알고 있던 작품이 아닌 경우가 있기도 하다. 당시 활동하던 영화인은 이런 작품이 나온 것은 '서류상 문제가 없으니' 국가에서도 허용하지 않았겠느냐며 합작영화의 불법적인 측면을 강조하는 것에 불편한 시선을 내비친다. 또한 우리나라뿐만 아니라 홍콩 역시 합작영화를 딱히 밝히는 편은 아니기 때문에 DVD의 국적으로 위장 여부를 밝히는 것은 오류가 있다고 반박한다. 안태근, 앞의 책, 572-585면.

접칠 수 있는 감독과 배우를 중심에 둔 영화라면 더욱 그랬다. 결국 모두의 이해관계가 얽힌 이 완벽한 제출서류로 영화는 합격증을 발부받았던 것이다.⁶²⁾

사실 검열당국의 캐내려는 의지가 어느 정도였느냐도 문제가 될 수는 있었다. 당시 검열로 인해 문제가 생겼을 때 문공부에서는 신문 기사를 스크랩 해 동향을 살피고 있었던 것으로 추측되는데⁶³⁾ 정창화나 신일룡과 관련한 사실들은 신문기사를 통해서도 충분히 확인할 수 있기 때문이다. 당시 해외로 진출해 있는 배우 신일룡이나 감독 정창화에 대한 관심이 상당했고, 신문지면에도 자주 소개되었던 점을 미루어본다면, 결국 <심판자>의 허기는 완벽한 행정 절차와 함께 어느 정도 당국의 묵인까지 가세하여 이루어진 것이라 할 수 있다. 이로 인해 관객들은 홍콩에서 만든 정창화 감독의 ‘외국영화를’ ‘한국의 액션영화로 감상할 수 있게 된 셈이었다.

5. 검열이 허용할 수밖에 없었던 이국적 한국영화

합작영화들은 1970년대 내내 봄을 이루다가 1980년대에 들어서면서 갑작스레 사라지기 시작한다. 이는 자의라기보다 타의에 가까운 것이었는데, 1978년 홍콩에서 실종된 최은희가 합작영화를 위해 홍콩으로 건너갔다 사고를 당한 것이라는 사실이 알려지면서 부터였기 때문이다.⁶⁴⁾ 최은희 실종사건이 일어나면서 합작영화를 달갑게 보지 않았던 이들은 홍콩에서 왔다고 하면 무턱대고 칙사(勅使) 대접을 하거나 합작영화를 위해

62) 「국산영화 <심판자> 검열합격」, 1976.7.2.

63) 표절 등과 같이 영화제작 시 문제가 발생한 영화의 검열 서류에는 이에 대한 내용이 보도된 신문기사가 스크랩되어 있는 경우를 왕왕 볼 수 있다.

64) 「합작영화 재고할 때 왔다 최은희씨 실종사건 영화계에 큰 쇼크」, 『신아일보』, 1978.2.11.

경쟁적으로 달려들었던 국내 제작사의 행태를 비판하기 시작했고⁶⁵⁾ 당대 합작영화가 어떤 식으로 이루어지고 있었는지가 드러나기 시작했다. 이후 최은희 실종사건과 관련하여 신필름 홍콩지사장이 구속되면서⁶⁶⁾ 홍콩 영화계와 손을 잡고 영화를 만든다는 것은 돈을 좇는다는 비판을 넘어 매우 위험한 일이 되어버렸고 홍콩과의 합작영화는 갑작스레 자취를 감추며 1980년대에는 거의 만들어지지 않았다. 이렇게 갑작스런 사건으로 인해 분위기가 바뀌지 않았다면 합작영화의 행방이 어찌되었을지는 쉽게 예측이 불가능하다. 수많은 비판에도 불구하고 지속적으로 합작영화가 제작된 것은 흥행과 수출에 있어 이 영화들이 상당한 기여를 하고 있었다는 것을 의미하기 때문이다.

그러나 차츰 당국의 이상과 합작영화들의 수출 방향은 미묘하게 어긋나고 있었다. 합작영화 계약서들을 살펴보면 합작영화 제작국끼리의 영화배급 판권지역을 구분하는데, 이때 대체로 동남아 즉 영화의 수입이 원활한 곳은 홍콩에게, 그 외 북미권 등 사실상 수출가능성이 낮지만 수출을 '원하는' 곳은 한국에 배정되었다. 불가능하다는 것을 알면서도 수출지역을 서구로 제한하는 것에서 합작영화를 제작하고 이를 허용한 이들의 욕망이, 그 반대편에는 오히려 불가능을 알기에 내수용 영화로 기획되었던 것이라는 의심이 읽히기도 한다. 더군다나 위장합작영화가 문제가 되는 상황에서 이 영화가(합작이긴 하지만) 1970년대 내내 한국영화의 명칭을 달고 기묘한 포스터로 홍보되는 것도 그리 유쾌한 일은 아니었을 것이다.

이처럼 약 10년간 지속되다가 갑작스레 꺼져버린 홍콩을 중심으로 한 합작영화는 1970년대적인 검열의 경향을 보여주는 매우 중요한 예시라 할 수 있다. 합작영화의 제작과정은 복잡하고 지난했지만, 서류상 문제가 없다면 특별히 제작이 중단되지 않았고, 여기에는 한국영화의 불황을 타

65) 「합작영화 재고할 때 왔다 최은희씨 실종사건 영화계에 큰 쇼크」, 『신아일보』, 1978.2.11.

66) 「최은희 씨 납북 검찰인정, 김규화에 무기징역 구형」, 『신아일보』, 1978.9.21.

개하겠다는 국가와 영화계의 열망이 함께 자리하고 있었다. 이러한 공모는 지극히 영화 산업과 관련한, 즉 실리적인 문제가 검열의 내부에 깊숙이 자리하고 있다는 것을 보여준다. 또한 실제로 검열이 어떤 과정으로, 무엇에 중점을 두고 진행되었느냐에 관심을 기울이는 것은 상식처럼 알려진 검열이 아닌 구체적인 검열과정에 대한 재구성과 그를 통해 재조정된 검열의 상(像)을 요청하는 것이기도 하다.

검열은 '삭제'라는 제거의 과정으로 단순화 될 수 없는 매우 복잡한 행정업무가 수반된 절차였다. 영화계를 관리하려는 의도로 복잡하게 만들어 놓은 행정업무는 오히려 이 절차만 완벽하게 수행한다면 특별히 문제 제기를 할 수 없는 굴레가 되고 있었다. 문제가 생긴다면 서류의 절차는 다시 진행되었고, 이 서면으로의 증명은 검열에서 가장 중요한 허가의 근거가 되었다. 합작영화는 수출과 흥행에 적합한 제작방식이자 작품이라는 인식이 확대되었을 때, 이 절차 안에서 이루어진 모든 승인 과정은 검열 당국이 진행하려 했던 검열의 최종 목표를 다시 한 번 의심하게 한다. 한국과 어울리지 않는 다양한 설정이나 복식, 싱크가 전혀 맞지 않는 입모양, 이질적인 배경이나 소품 등 등 정체성을 의심할 만큼의 기묘한 영화가 국가의 승인을 받고 등장한 것은 억압이라는 설명으로는 통합할 수 없을 만큼의 큰 돌출이었다.

검열 서류들은 종종 영화검열 업무를 관장하고 있던 주무부서인 문공부의 권한이 과연 어느 정도였을까를 의심하게 한다. 예상치 못한 문제가 발생했을 때의 당혹스러움, 책임회피를 위한 분투 등이 오가는 서류 사이에서 고스란히 느껴지기 때문이다. 이는 검열의 폭력적 가해자라 설정했던 '국가의 영향력에 대해 다시 한 번 생각하길 요청한다. 영화 한 편에 관련된 수많은 이해관계를 결정하는 최종 결정권자의 무책임함은 과연 '최종 결정관'이라는 것이 그들에게 어떤 의미였는지, 어디까지로 볼 수 있는 것인지, 궁극적으로 검열은 어떤 영향력을 발휘하고 있었는지 등의 또 다른 질문을 떠올리게 한다.

참고문헌

1. 기본자료

<아빠는 푸레이보이>(1970) 시나리오
<흑야괴객>(1973), 시나리오, 심의서류, 영화
<흑권>(1973), 심의서류, 영화
<심판자>(1976), 시나리오, 심의서류
『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『신아일보』, 영화법
월보 『공연윤리』, 『KOREA CINEMA』

2. 단행본

김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남, 2005.
김재웅, 김승경 채록·연구, 『2015년 한국영화 구술채록연구 시리즈: 김재웅』,
한국영상자료원, 2015.
문옥배, 『한국공연예술통계사』, 예술, 2013.
박희성, 『중국 홍콩 타이완 영화』, 커뮤니케이션북스, 2013.
안태근, 『한국합작영화 100년』, 스토리 하우스, 2017.
오현리, 『중국무협영화 I』, 한숲, 2001.
이남기, 배수경 채록·연구, 『2015년 한국영화사 구술채록연구 시리즈: 김정란,
이남기, 구중모』, 한국영상자료원, 2015.
정창화, 박선영 채록·연구, 『정창화』, 한국영상자료원, 2008.
조준형, 『영화제국 신평름』, 한국영상자료원, 2009.
『한국영화자료편람: 초창기-1976년』, 영화진흥공사, 1977.

3. 논문

김한상, 「영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구-한국영화사 주요 연구
문헌을 중심으로」, 『사회와 역사』 80집, 한국사회사학회, 2008.
배수경, 「한국 영화검열제도의 변천에 관한 연구: 정권별 특징과 심의기구의 변
화를 중심으로」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2005.
변장호, 「한국의 영화통제와 그 변천에 관한 연구」, 연세대학교 대학원 석사학
위논문, 2003.

- 송아름, 「1980년, 가난의 묘사가 허용된 찰나: 영화 <바람불어 좋은날>(1980)과 <난장이가 쏘아올린 작은공>(1981), <꼬방동네사람들>(1982) 사이」, 한국영상자료원 온라인사료관, 2019.
- _____, 「국가 검열은 어떻게 책임을 회피 하는가: 영화 <남녀공학>(1976)의 표절시비사건 통해」, 한국영상자료원 온라인사료관, 2019.
- _____, 「사회적 승인으로서의 검열, 돌출된 목소리‘들’의 불응」, 『서강인문논총』 45집, 서강대 인문과학연구소, 2016.
- 안태근, 「한국 합작영화연구: 위장합작영화를 중심으로」, 한국의국어대학교 대학원 박사학위논문, 2012.
- 유우·한상언, 「한·홍합작영화 <이국정원>의 수용연구」, 『동아시아문화연구』 68집, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2017.2.
- 이혁상, 「근대화와 신자유주의에 따른 한국영화 진흥기구의 역사」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2005.
- 이호걸, 「1970년대 영화」, 한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계 4』, 시공사, 2004.
- 임미순, 「한국 영화법의 개선방향」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995.
- 조준형, 「한국영화검열사의 몇 가지 주제에 대한 시론적 연구」, 『한국극예술연구』 59집, 한국극예술학회, 2018.3.
- 「영화수입제한완화요청」, 1973.9.17.
- 香港電影資料館(Hong Kong Film Archive) 홈페이지

Abstract

Film Censorship as a 'Procedure' Fallen
into Self-contradiction Focused on Censorship Process
of (Disguised) Joint Produced Films in the 1970s

Song Arum

The political stability desired by the government and erasure for this were the most basic framework to describe film censorship in the 1970s. Accordingly, rather than the substance of the censorship, the intention of the censorship based on a political stance was placed at the center. However, it is necessary to call to mind that the censorship of films was one of the tasks conducted centering around complicated administrative procedures and a lot of documents. Unless there is an error on documents after going through complicated procedures set forth by the authorities, it is a natural procedure to pass censorship. This suggests that when the goals of the state and the film industry were interconnected, there can be an easy conspiracy between the two subjects. Hong Kong-South Korean-made films that began increasing explosively in the 1970s show the other side of this censorship very clearly. While there were significant constraints in procedures, costs and importation quota of the importation of Hong Kong action films, which could guarantee box office hits, 'co-production' with Hong Kong was similar to Hong Kong films. Thus, it was an easy way to export, attracting the audience, and it was not necessary to care about the import quota. However, the films by joint production were changed into (disguised) films by joint production, which brought and released those already produced in Hong Kong, and the state permitted a large number of illegal films. This resulted from the state's administration-centrism that could not but permit them, first, unless there were

administrative and procedural problems and connivance for the 'great cause' of growths of exports and the industry, regardless of the goal to create 'national arts.' Like this, censorship is a flexible system that should consider multilateral matters rather than one-way suppression.

Key Words: The 1970s, Administrative Procedure of Censorship, Censorship, Exportation of Films, (Disguised) Film by Joint Production, Film Industry, *Heugwon(When Taekwondo Strikes)*, *Heugyagoegaek(The Devil's Treasure)*, *The Man with Two Wives*, Shaw Brothers, *Simpanja(The Double Crossers)*

접 수 일: 2019년 5월 15일

심사기간: 2019년 5월 22일 - 6월 17일

게재결정: 2019년 6월 20일