

미장센의 밖과 안에서 발견한 식민지 조선의 근대

—정종화, 『#조선영화라는 근대: 식민지와 제국의 영화교섭史』(박이정, 2020)

남기웅*

국문초록

2020년 출간된 연구서 『#조선영화라는 근대: 식민지와 제국의 영화교섭史』는 식민지 조선과 제국 일본의 인적, 문화적 자본이 교섭하는 과정에서 '조선영화'가 형성되었으며, 그 양상과 결과물이 '조선적 근대'를 체현한 것임을 증명하고자 한다. 저자는 영화가 서구에서 발명된 매체라는 사실과, 식민지/제국의 특수한 구도를 고려하여, 조선영화가 서구영화와 일본영화 사이에서 매 순간 결정되었음을 주장한다. 저자는 식민지기 조선영화를 '환경-사람-영화'의 영역으로 구분하여 분석하는데, '환경'과 '사람'이라는 콘텍스트와 '영화'라는 텍스트에 대한 분석을 통해 조선영화에 체현된 식민지적 '근대'의 양상과 내용을 구체적으로 밝히고자 한다.

이 책은 총 7장으로 구성되어 있으며, 연구의 배경과 방법론을 제시한 1장을 제외하고 2장부터 7장까지는 통시적 관점에서 식민지기 영화사를 기술적 전환과 제도의 변화에 따라 순차적으로 제시하고 있다. 이 연구서가 갖는 가장 큰 학술적 가치는 식민지기 전체를 관통하며 현존하는 조선영화 필름과 문헌 자료를 망라하여 조선영화가 식민지 근대의 산물임을 일관성 있게 주장하고 있다는 점이다. 또한 이 책은 식민지기 제작 환경과 인적 구성 등 콘텍스트에 대한 면밀한 고찰과 조선영화 텍스트의 스타일과 미학에 대한 분석을 고르게 수행함으로써 식민지와 제국이 교섭하는 과정에서 형성된 조선영화의 능동성과 주체성을 복원하고자 한다.

www.kci.go.kr

* 아주대학교 다산학부대학 강사

1. 조선영화란 무엇인가

‘조선’과 ‘근대’ 사이의 빼겨거림을 어떻게 조율할 것인가.

‘조선적 근대’ 혹은 ‘근대적 조선’이라는 수식이 어색한 만큼, 양자 사이에는 깊고 커다란 간극이 존재하는 것처럼 보인다. 그도 그럴 것이, 몇 차례의 근대적 개혁을 단행한 이후 조선 정부에서 행한 가장 상징적인 조치 중 하나가 바로 ‘조선’이라는 국호를 폐기하는 일이었기 때문이다. 1897년, 대한제국의 수립을 선포하면서 500년 넘게 사용된 국호 ‘조선’은 공식적으로 자취를 감추었다. 하지만 1910년 한일 병합 조약을 체결한 후, 일제는 한반도에 다시금 ‘조선’이라는 명찰을 붙인다. 500년 넘게 이어져온 국호를 폐기하면서까지 자생적 근대화를 추진하고자 했던 한국인들의 의지가, ‘조선’이라는 이름의 회귀와 함께 동력을 잃게 된 것이다. 이렇게 ‘조선’은 불명예스러운 강제 귀환을 하게 된다.

‘조선’에 투사된 전근대적인 이미지는 오늘날까지 인식론적 차원에서 강한 효과를 발휘하는 듯하다. 아직도 많은 이들은 한국 사회에서 전근대적 구습의 잔영을 발견할 때마다 ‘헬조선’이라는 단어를 소환하고, 조선민주주의인민공화국이라는 국호를 통해 여전히 ‘조선’을 고집스럽게 밀고 나가는 북한의 모습에서 전근대적 봉건국가의 그림자를 발견하기 때문이다. 이처럼 조선과 근대 사이의 빼겨거림은 오랜 기간에 걸쳐 인식 속에서 고착화되었다.

그렇다면, 원치 않은 방식으로 귀환한 조선, 바로 그 식민지에서 살아가던 이들에게 근대란 무엇이었을까? 아마도 그것은 수많은 가능성이 차단된 사회에서 그들이 추구할 수 있고 목표할 수 있는 유일한 선택지였을 것이다. 이른바 ‘조선의 근대화’는 친일과 항일의 프레임을 넘어서는 문제였으며, 당대의 지식인은 물론, 민중 또한 같은 지향을 공유하고 있었다. 중요한 것은 근대화의 계기를 무엇에서 마련할 것인가 하는 문제였는데, 이때 적지 않은 지식인들로부터 조선과 근대 사이에 가교 역할을

할 것으로 기대된 것은 다름 아닌 ‘영화’였다.

2020년 출간된 『#조선영화라는 근대: 식민지와 제국의 영화교섭史』는 이러한 주제에 깊이 천착한 연구서이다. 제목에서 명시하고 있듯이 이 책은 식민지 조선과 제국 일본의 인적, 문화적 자본이 교섭하는 과정에서 ‘조선영화가 형성되었으며, 그 양상과 결과물이 ‘조선적 근대’를 체현한 것임을 증명하고자 한다. 그리고 영화가 서구에서 발명된 매체라는 사실과, 식민지/제국의 특수한 구도를 고려하여, 조선영화가 서구영화와 일본영화 사이에서 매 순간 결정되었음을 주장한다.¹⁵⁾

저자가 이처럼 ‘조선영화란 무엇인가’ 하는 문제에 관심을 갖게 된 계기는 2004년으로 거슬러 올라간다. 한국영상자료원의 연구원으로서 2004년 당시 중국전영자료관을 통해 식민지기 조선영화들이 발굴되는 과정을 누구보다 가까운 거리에서 체험할 수 있었던 저자는, 이때부터 한국영화사 연구자로서의 자각을 갖게 되었음을 고백한다. 이후로 저자는 박사논문 「조선 무성영화 스타일의 역사적 연구」¹⁾를 통해 정립한 문제의식을 『한국근대영화사 1892년에서 1945년까지』²⁾에서 꾸준히 확장해나갔다. 따라서 이 책의 출간은 ‘조선영화란 무엇인가’ 하는 물음으로 촉발된 저자의 학문적 여정이 마침내 목적지에 도달했음을 의미하는 것이기도 하다. 비록 저자 스스로 ‘미완의 결과물’이라는 겸양의 표현을 사용하고는 있지만, 이 책은 식민지기 전체를 관통하며 현존하는 조선영화 필름과 문헌 자료 등을 망라하여 조선영화가 식민지 근대의 산물임을 일관성 있게 주장하고 있다는 점에서 학술적 가치가 상당하다고 할 수 있을 것이다. 본고와 같은 짧은 글로써 십수 년에 걸친 저자의 과업을 간단히 정리할 수는 없겠지만, 한국영화사 연구라는 성좌에서 이 책이 위치한 맥락과 잠재성을 밝히는 데 작은 보탬이 되기를 바란다.

1) 정중화, 「조선 무성영화 스타일의 역사적 연구」, 중앙대 박사논문, 2012.

2) 이효인·정중화·한상연, 『한국근대영화사 1892년에서 1945년까지』, 돌베개, 2019.

2. 미장센의 밖과 안에서 본 조선영화

2004년부터 시작된 조선영화의 대거 발굴 이전까지 식민지기 영화사 연구는 실물을 확인할 수 있는 영화 텍스트가 부재한 상황에서 주로 당대의 기록과 생존한 영화인의 구술 등 2차 자료에 의존해왔다. 따라서 역사의 공백으로 남아 있는 많은 부분들은 다양한 가설로 채워질 수밖에 없었고, 여기에 연구가 이루어진 시점의 시대정신이나 연구자 개인의 관점이 개입하는 것은 부득이한 일이었다. 해방 이후 한국영화사 연구의 최대 업적이라 평가 받는 이영일의 『한국영화전사』에서 식민지기 영화사를 ‘검열과 탄압의 역사로 규정한 이래로³⁾, 조선영화에 대한 연구 담론이 ‘민족주의’ 프레임을 벗어나기가 쉽지 않았던 것은 바로 이러한 까닭이었다.

하지만 2000년대 중반의 발굴 이후 마침내 실물로 접할 수 있는 조선영화 텍스트를 획득한 연구자들은 식민지기 영화사가 생각보다 복합적인 지형 하에서 전개되었음에 주목하기 시작한다. 특히 민족영화와 친일영화라는 이항대립을 넘어서, 조선영화가 식민지와 제국의 활발한 교섭 과정에서 형성된 것임을 주장하는 연구서들이 등장했는데, 이 책은 그러한 최근의 연구 경향과 궤를 함께 하면서도, 분명한 차별점을 드러낸다. 조선영화가 형성된 조건, 즉 콘텍스트에 대한 고찰뿐만 아니라 조선영화 텍스트 자체를 분석하는 작업에 대등한 무게추를 실는다는 것이다.

조선영화의 발굴 이전에는 물론이고, 이후에도 여러 연구자들은 텍스트 자체보다는 조선영화의 제작 조건을 결정지었던 콘텍스트에 경도되는 경향이 있었다. 이러한 연구는 식민 통치기구의 영화 정책과 재조在朝 일본인의 활동 등을 실증 분석하여 조선영화를 입체적으로 조망할 수 있는 새로운 길을 열었지만, 다른 한편 조선영화의 스타일과 미학이라는 문제는 상대적으로 덜 주목받았던 것이 사실이다. 식민지와 제국의 인적,

3) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004.

문화적 자본이 교섭하는 맥락을 강조하다 보니, 영화의 미장센을 통해 근대를 체현하고자 했던 조선 영화인들의 주체성과 능동성이 선명하게 드러나지 않게 된 것이다.

이러한 편향을 극복하기 위해 저자는, 미장센의 밖과 안을 통해 조선영화를 고찰하는 방법론을 제시한다. 저자의 표현을 따르면, 식민지기 조선영화는 ‘환경·사람·영화’의 영역으로 구분하여 분석할 수 있는데(25), 본고의 관점에서 이를 다시 분류하자면 ‘환경’과 ‘사람’은 미장센의 바깥, 즉 ‘컨텍스트’의 영역으로 통합할 수 있고, ‘영화’는 미장센의 안, 즉 ‘텍스트’의 영역으로 구분 지을 수 있을 것이다. 2012년에 발표한 박사논문을 통해 조선 무성영화의 스타일과 컨텍스트의 관계에 주목한 바 있는 저자는, 특유의 방법론을 발전시켜 조선영화가 미장센의 밖과 안을 통해 체현해 내었던 식민지적 ‘근대’의 양상과 내용을 구체적으로 밝히고자 한다.

그렇다면 책의 구성을 살펴보자. 이 책은 총 7장으로 구성되어 있는데, 연구의 배경과 방법론을 제시한 1장을 제외하고 2장부터 7장까지는 통시적 관점에서 식민지기 영화사를 기술적 전환과 제도의 변화에 따라 순차적으로 제시하고 있다. 1장부터 자세히 보자면, 이 책을 구성함에 있어서 저자가 무엇을 가장 염두에 두었는지 확인할 수 있는데, 이는 바로 연구의 ‘일관성’이다. 저자는 책의 전체를 관통하는 주제를 1장에서 요약하여 제시한 후, 7장과 맺는말에 이르기까지 해당 주제를 결코 벗어나지 않는다. 이것이 가능한 것은, 1장의 소 챗터인 ‘이 책의 방향’에서 책의 각 장마다 구성을 ‘환경·사람·영화’의 각 영역으로 구분하여 분석함을 먼저 밝히고 그러한 구성을 결론부까지 유지해나간 덕분이라 할 수 있다. 실제로 2장에서 7장까지 각 시기에 대한 분석은 조선영화의 컨텍스트에 해당하는 ‘환경’과 ‘사람’, 그리고 텍스트에 해당하는 ‘영화’의 순서대로 일관성 있게 전개된다.

저자가 이러한 구성을 취한 배경에는 오랫동안 역사학계를 양분했던 ‘식민지 수탈론’과 ‘식민지 근대화론’이라는 이분법적 구도에 대한 검토와

비판이 있었다. 식민지기 영화사를 탄압과 통제의 영화사로 보는 관점이거나, 조선영화의 탄생을 일제에 의한 일방적 문화 수용의 역사로 환원하는 관점 모두 조선영화를 분석하기에 적합한 모델이 아니라는 것이다. 이러한 이유로 저자는 ‘식민지 근대론’을 새로운 대안으로서 제시한다. 식민지 자체를 근대의 특성으로 규정하고 비판과 극복의 대상으로 삼으면서도, 수탈과 근대화의 도식을 넘어 문화사·일상사적 영역을 복원하고자 하는 ‘식민지 근대론’의 관점은(19), 기존의 거시적 논의를 절충하면서도 미시사를 복원함으로써 기존 담론의 한계를 넘어선다는 측면에서 저자가 수행하고자 하는 영화사 연구에 적절한 준거가 되어줄 수 있기 때문이다. 따라서 ‘식민지 근대론’은 조선영화의 콘텍스트와 텍스트, 즉 미장센의 밖과 안을 두루 고찰하도록 이끌으로써, 조선영화가 식민지적 근대였음을, 그리고 조선영화인이 근대의 주체였음을 증명하기 위해 전유(專有)된다.

3. 콘텍스트로서의 ‘환경’과 ‘사람’

조선영화의 미장센 바깥에서는 무슨 일이 전개되었는가.

영화는 언제나 미장센으로 구성된 허구의 세계를 관객 앞에서 현시하지만, 허구적 세계가 뿌리를 두고 있는 현실의 토대는 미장센의 바깥에 존재한다. 따라서 영화에 대한 사적(史的) 분석은 반드시 영화가 탄생한 맥락, 즉 콘텍스트에 대한 연구를 수반해야만 한다. 이를 위해 저자는 조선영화의 콘텍스트를 ‘환경’과 ‘사람’의 영역으로 구분하는데, 여기서 조선영화가 형성될 수 있었던 거시적 조건으로서의 ‘환경’과, 조선영화의 제작에 실질적으로 기여한 미시적 조건으로서의 ‘사람’은 상보적 관계에 놓인다. 식민지기의 제작 환경이 영화인의 이동과 교환의 동인(動因)이 되기도 했고, 반대로 영화인의 인적 구성이 조선영화의 제작 환경 자체를 결정짓기도 했기 때문이다. 이와 같은 콘텍스트를 면밀히 분석한 끝에 저자는 흥미로운 도식에 도달한다. 서구에서 일본, 그리고 다시 일본에서 조선으

로 이어지는 ‘근대’의 전유 과정이 그것이다. 이러한 도식에 따르면 조선은 서구 활동사진을 통해 ‘근대’와 직접 접촉하기도 했고, 일본에 의해 서구의 ‘근대’를 굴절적으로 수용하기도 하였다. 그리고 저자는 이렇게 상정된 도식이 조선영화의 초기부터 말기까지 걸친 전 시기의 성격을 규명하는 데 유효하다고 주장한다.

활동사진이 도래한 직후의 시기는, 무엇보다 환경과 사람이라는 두 가지 조건이 중요하게 작용한 시기였다. 아직 조선영화가 제작되지 않았던 이 시기는 오랫동안 ‘감상만의 시대’⁴⁾로 절하되기도 했으나, 저자는 조선영화의 탄생을 예비하는, 시대의 징후들을 포착한다. 여기서, 영화를 뜻하는 단어 ‘모션 픽처(motion picture)’가 일본인들에 의해 ‘활동사진’으로 번역된 후 조선에 정착하는 과정과, 서구에서 들어온 영화 필름이 일본인 흥행사들에 의해 조선의 대중문화 영역에 퍼져나가는 양상은, 서구식 근대가 일본에 의해 굴절되어 조선에 수용되었다는 저자의 주장에 힘을 실어주는, 활동사진 시대의 민감한 징후로 독해된다.(31~40)

이어서, 저자는 최초의 조선영화이자 연쇄극인 <의리적 구토(義理的仇討)>(1919)가 등장할 수 있었던 1919년 당시의 제작 환경을 설명하기 위해, 전술한 도식을 적용한다. 1910년대 중반에 접어들며 서구의 영향은 징후적 차원을 넘어 가시화되기 시작한다. 당시 경성의 극장가에서 <명금(The Broken Coin)>(1915)을 위시한 미국 연속영화가 폭발적인 인기를 구가하게 되면서 식민지기 조선의 대중문화 영역에서 전례 없는 파급력을 나타낸 것이다. 저자는, 미국에서는 영화 프로그램 상에서 장편극영화의 앞뒤에 첨부된 일개 요소에 지나지 않았던 연속영화가 유독 일본과 조선에서는 메인 프로그램으로서 큰 인기를 누렸음에 주목한다. 조선인들이 연속영화의 필수적 구성요소였던 활극 장면을 통해 서구 근대의 문물과 속도감을 직접 감각할 수 있었으며, 이에 대한 대응이자 실천으로서 연쇄극을

4) 임화, 「조선영화론」, 『춘추』 제2권 제10호, 1941. 11, 86면.

제작했다는 것이다. 그런데 여기서 저자가 비중 있게 고려하고 있는 또 한 가지는, 조선의 연쇄극이 일본의 연쇄극을 기원으로 하고 있다는 점이다. 서구 활극영화에 대한 관심에서 출발한 일본의 연쇄극은 동시기 조선에도 소개되었으며, 조선의 영화인들은 일본의 연쇄극을 전유하는 과정에서 다시 한 번 근대를 굴절하여 수용했다는 것이다.(45~68)

본격적인 무성영화 제작기로 접어들면 식민지 조선과 제국 일본, 그리고 근대의 배후로서 서구의 교섭은 한층 복잡하면서도 밀접하게 이루어진다. 저자는 이 시기에 '신파가 조선영화에 미친 영향, 그리고 조선과 일본의 영화인 사이에서 나타난 이동·교환의 복합적 양상에 주목한다. 1920년대에 제작된 일련의 조선영화들, 가령 <비련의 곡>(1924), <해의 비곡>(1924)에서부터 일본 신파의 변안이었던 <쌍옥루>(1925), <장한몽>(1925), <농중조>(1926) 등은 일본 신파서사의 직접적인 영향을 받은 것으로 볼 수 있는데, 일본의 신파서사 역시 서구 극영화의 멜로드라마에서 활극과 비극을 추출하여 핵심 요소로 수용한 결과라는 것이다.(81~90) 이와 같은 저자의 주장이 설득력을 갖는 지점은, 저자가 상정하고 있는 근대 수용의 도식이 식민지 조선과 제국 일본의 관계뿐만 아니라, 일본과 서구의 관계에도 일관되게 적용되고 있다는 점이다. 영화를 통한 서구식 근대의 전파라는 관점에서 바라본 제국 일본은, 식민지 조선에 일방적으로 근대를 주입한 주체로서 단순화되는 것이 아니라 조선과 마찬가지로 서구식 근대를 전유해야했던 수용자로 위치지어진다. 그리고 이는 곧 조선영화의 근대가 어떠한 굴절을 겪으며 도달한 결과인지 보다 입체적인 조망을 가능케 한다.

또한 저자는 무성영화의 제작 시기에 본격화된 조선계, 일본계 영화인의 교류 양상을 구체적으로 밝히는 데 집중한다. 특히 민족영화 내지 저항영화로 인식되었던 나운규의 <아리랑>(1926)이 조선의 영화 인력과 일본인 자본가 및 기술자의 협력으로 제작되었다는 사실은 이 시기에 제작된 조선영화의 성격을 결코 단일하게 설명할 수 없음을 증명한다. 게다가

조선영화계가 서구의 토키(talkie)를 수용하여 발성영화로 전환하는 가운데, 영화기업화가 요구된 상황에서 자본력을 가지고 있던 재조 일본인 제작자와 발성영화 기술자, 일본 유학과 등이 조선영화계에 대거 유입되며 식민지와 제국의 교섭 관계는 훨씬 다층적인 형태를 띠게 된다. 따라서 저자는 이러한 협업의 양상을 구체화하고, 이들이 미장센의 바깥에서 어떻게 조선영화의 근대를 함께 구상했는지 설명한다.

4. 조선영화의 스타일과 미학

그렇다면, 조선영화의 미장센 안에서 우리는 무엇을 발견할 수 있는가.

식민지 조선영화의 근대를 분석함에 있어서 콘텍스트에 천착하게 되면 수용적 측면이 강조되어 조선영화인을 타자화 하는 문제가 발생한다. 이러한 문제를 극복하고 조선영화인의 능동적인 의지를 강조하기 위해 저자가 주목한 것은 바로 조선영화의 미장센에서 구현된 스타일과 미학이다. 아마도 이 부분은 동시대의 한국영화사 연구에서 크게 주목받지 못했던 것이기에 이 책이 지닌 가치가 가장 선명하게 드러나는 부분이라 할 수 있을 것이다. 앞에서 시도되었던 ‘환경’과 ‘사람에 대한 분석이 조선영화의 근대를 체현하는 양상과 과정에 상응한다면, 여기서 주목하는 조선영화의 스타일과 미학은 조선영화의 체현한 근대의 결과이자 내용에 상응한다.

책의 각 장 후반부에서 저자는 해당 시기에 형성되었던 조선영화의 제작 환경과 인적 구성이 조선영화 텍스트의 스타일에 구체적으로 어떠한 영향을 미쳤는지 미학적인 분석을 시도하는데, 가장 먼저 분석되는 텍스트는 연쇄극 <의리적 구토>이다. 비록 필름이 남아 있지 않아 실물을 확인할 수는 없지만, 저자는 이 최초의 활동사진에 대한 당대의 기록을 토대로, 그간 알려진 것과 달리 연쇄극이 조선인들의 ‘영화적 실천’이었음을 주장한다. 당대의 문헌을 종합해봤을 때 조선의 연쇄극은 <명금>을 비롯

한 서구 연속영화와 활극영화에 대한 지향을 강하게 보이고 있었다는 것이다. 1920년대 초 연쇄극의 명칭이 ‘연쇄활동사진’으로 점차 전환되었다는 사실 또한 이를 뒷받침한다.(68~73)

이어서 저자는 본격적인 장편 무성영화의 제작시기에 조선영화가 ‘영화극’으로서의 표현방법을 모색했다는 점을 지적한다. 조선의 ‘영화극’ 담론은 일본영화의 근대화운동이었던 ‘순영화극운동’에서 일정한 영향을 받은 것으로 보이는데, 이구영, 윤갑용 등 일본영화계를 경험했던 영화인들이 지면을 통해 자주 언급하기 시작한 ‘화면의 연락(連絡)’과 ‘클로즈업의 사용’이 바로 ‘영화극’에 대한 지향을 노정하고 있었다는 것이다.(102~113) 저자가 지적하듯, 영화 쇼트의 배열을 구성하는 작업, 즉 테쿠파주(découpage)의 조선적 변안으로서 ‘화면의 연락’은, 무성영화 초기 조선영화계에 주어진 절박한 과제였던 것으로 보인다. 조선영화가 뒤늦게라도 세계영화의 수준을 따라가기 위해서는 영화다운 표현수단으로서 ‘화면의 연락’을 능란하게 다루어야만 했기 때문이다. 또한 영화 고유의 기법으로서 ‘클로즈업’에 대한 조선영화인들의 다대한 관심은 동시대 서구에서 영화이론가 벨라 발라즈(Béla Balázs)가 제시했던 ‘클로즈업’ 담론과도 교차하는 지점이 있기에 한층 흥미롭다.

앞서, 저자는 나운규의 <아리랑>이 조선인뿐만 아니라 다수의 재조 일본인이 험업한 결과물임을 실증적으로 밝혀낸 바 있다. 저자는 여기서 한층 더 나아가 텍스트로서의 <아리랑>이 스타일적으로 세계영화와 동시대적으로 접속한 양상을 읽어내고자 한다. 이는 “내외국 명편 각 부분 부분이 떼어다 놓은 것 같은 느낌”(160쪽에서 재인용)이라는 고한승의 평에서 착안하여 <아리랑>이 서구영화의 스타일을 성공적으로 수용했다는 주장으로 이어진다. 특히 영화 <아리랑>에 극중극(劇中劇)의 형태로 삽입된 <카추샤>는 저자의 비상한 관심을 불러일으키는데, 톨스토이의 소설 <부활>의 주인공 ‘카추샤’를 중심으로 각색한 신파극과 신파영화 <카추샤>는 일본에서 막대한 성공을 거둔 뒤, 조선에서도 번안되어 대중적

인 서사로 기능했기 때문이다.

또한 저자는 <아리랑>에서 광인이 된 주인공 영진이 사막의 환상을 보는 두 차례의 장면에 대한 영화감독 윤봉춘의 구술을 토대로, 독일 표현주의와 프랑스 인상주의, 소비에트 몽타주 영화 등으로부터 종합적으로 영향 받은 것임을 예증한다.(160~175) 이는 오랜 세월 ‘민족과 ‘저항의 이데올로기에 의해 고립되어 있던 <아리랑>을 동시대 세계영화의 미학과 접속시키고자 하는 적극적 시도인 것이다. 이러한 맥락에서, 나운규의 뒤를 이어 출현한 카프영화는 저자에 의해, <아리랑>에서 선보였던 서구의 스타일과 연출 기법에 일본 신파의 양식을 수용한 사례로 재평가된다.

조선영화가 발성영화로 전환되는 1930년대 중반은 식민지와 제국의 관계가 새롭게 재편되는 시기이기도 했다. 1931년의 만주사변 이후, 1932년에 괴뢰 만주국을 수립한 일제는 침략 전쟁을 본격화함과 동시에, 영화를 프로파간다의 도구로 복속시킨다. 한층 강화된 내선일체 이데올로기의 지향 하에서 조선영화인들이 택한 생존전략은 내지와의 합작 및 내지로의 수출, 그리고 국책영화의 제작이었다. 저자는 <미몽>(1936)을 비롯하여 지금까지 발굴된 1930년대의 발성영화 5편과, 영화신체제가 출범된 1940년대의 영화 중 <수업료>(1940)와 <반도의 봄>(1941)을 비롯한 10편의 텍스트에 대한 분석을 수행한다. 그리고 이들 영화에서 저자가 추출해내고 있는 공통점은, 제국 일본영화의 스타일로부터 받은 적지 않은 미학적 영향과 더불어, 미장센에서 발견되는 균열의 징후들이다. 내선일체를 긍정하는 과정에서 어쩔 수 없이 묘사된 <수업료> 속 조선인의 피폐한 삶, 조선영화와 일본영화의 공영과 화합을 강조하는 <반도의 봄> 엔딩에서 비쳐지는 조선영화인들의 어두운 얼굴은, 식민지와 제국이 그리고자 했던 서로 다른 미장센 사이에 투입한 균열의 징후일 것이다.

5. 해시태그(#)된 ‘조선영화’와 ‘근대’

저자는 이 책의 마지막 문장에서 “조선영화는 식민지 조선인들이 만들어간 근대 그 자체였고, 근대의 가장 역동적인 순간이었다”(407)고 평가한다. 결과적으로 조선영화는 식민지 ‘조선과, 서구로부터 일본을 거쳐 도래한 ‘근대’ 사이의 뼈격거림을 대중문화의 영역에서 무엇보다 효과적으로 조율해나갔던 매체였다고 볼 수 있을 것이다.

물론, 이 책에서 수행된 여러 작업에도 불구하고 여전히 ‘조선영화와 ‘근대’ 사이에는 해결되지 않은 난점이 있는 듯하다. 저자가 ‘식민지 근대론’을 대안으로서 도입하고 있긴 하지만, 서구식 근대가 제국 일본을 경유하며 굴절하여 조선으로 유입되어 전유되었다는 주장은 ‘식민지 근대화론’의 그것과 변별점이 아직 선명하게 드러나지 않는다. 저자가 고백하듯 ‘식민지 근대론’은 수정된 ‘식민지 근대화론’과 겹치는 부분이 있으며 (18~19), 이처럼 수정된 ‘식민지 근대화론’의 관점에서조차 조선영화를 제작하기 위한 조선영화인들의 능동적 열정과 주체성을 완전히 부정하지는 않기 때문이다.

이러한 문제는, 조선이라는 존재가 제국 일본영화의 ‘근대’에 미친 영향을 역으로 추적하는, 이른바 호미 바바(Homi K. Bhabha)식의 탈식민주의적 접근을 통해서 보완될 수 있지 않을까 싶다. 이 책에서 일부 다루지고 있듯이, 일본영화계 역시 제국 경영에 동원된 식민지들을 의식한 상업영화와 국책영화를 제작할 수밖에 없었고, 그러한 조건이 ‘일본영화라는 근대’에도 일정 부분 영향을 주었을 것으로 생각되기 때문이다. 이처럼 조선영화의 ‘근대’라는 문제는 앞으로도 다양한 각도에서 연구될 필요가 있을 것이다.

다시 처음으로 돌아가 보자. 이 책의 제목에는 어딘가 눈에 밟히는 부분이 하나 있다. ‘조선영화라는 근대’ 앞에 붙은 해시태그(hashtag, #)가 그것이다. 이는 무엇을 의미할까? 식민지기의 ‘조선영화와 ‘근대’, 그리고 오

늘날 SNS 상에서 활용되는 해시태그의 이질적 결합은 호기심을 자극하기에 충분하다. 하지만 이 책에서 제목에 해시태그가 붙게 된 경위를 명시하고 있지 않기 때문에 이 해시태그에 대한 해석은 어느 정도 독자에게 열려 있는 것 같다. 일반적으로 해시태그는 메타데이터 태그로서 연관성이 있는 주제들을 쉽게 찾을 수 있도록 묶기 위해 활용된다. 특히, 해시태그가 오늘날 데이터를 분류하기 위한 방법으로서 널리 사용되게 된 이유는 시간 순서대로 정보가 누적되는 전통적 방식이 아니라, 주제와 연관성을 중심으로 필요한 정보를 그때그때 소환하는, 오늘날의 생활양식과 잘 맞아떨어지기 때문이다.

그렇다면 이 책의 제목에 붙은 해시태그를 하나의 ‘방법론’이자 ‘의자’로 독해해도 좋을 것이다. 그리고 식민지기 영화사를 ‘일국(一國)의 영화사’로 국한하지 않고, 서구와 제국 일본과의 관계를 가로지르며 메타적으로 사유하고자 했던 책의 성격을 고려한다면, 영화사 연구자로서 입체적인 시각을 견지하려는 저자의 의지를 발견할 수 있을 것이다. 이 책을 필두로, #조선영화와 #근대라는 키워드에 추가될 저자의 성과들을 기대해본다. 이는 분명 본고의 저자를 비롯한 후학은 물론, 많은 동료 연구자들에게 다양한 영감을 주는 여정이 될 것이다.