

# 표류하는 조선영화 :

## <임자 엮는 나루배>에서 <정춘삼>으로

—최초의 영화 판권 소송과 식민지 조선영화 시장의 추이

이광욱\*

### <차례>

1. <임자 엮는 나루배>와 조선영화의 계보
2. 필름 분쟁 송사의 전말 : 유신키네마와 경성활영소
3. 검열과 수출 : 잠재된 불온성과 시장의 선제 조치
4. 제작 또는 재상영을 위한 조건 : 무해한 종족성과 거세된 수행성
5. 급변하는 매체환경과 박제된 조선 무성영화

### 국문초록

초창기 영화사 저작들은 민족주의 리얼리즘 영화를 한국영화의 핵심 줄기로 규정했으며, 이 과정에서 <임자 엮는 나루배>는 중요한 작품으로 거론되어 왔다. 당대의 평론가들이나 후대의 영화사가들은 일제에 대한 저항을 암시했던 첩로 공격 장면이 주목한 바 있으며, 이 장면이 검열에 의해 삭제되었다는 점은 영화의 불온성을 입증하는 증거로 여겨져 왔다. 또한 일부 장면이 삭제되었다고 해도 조선인 관객들은 영화의 함의를 수행적으로 읽어낼 수 있었을 가능성이 높다. 그러나 <임자 엮는 나루배>는 그러한 평가를 가능케 해 주었던 수행적 맥락이 지워져나가는 과정 또한 감내해야 했던 영화였다.

<정춘삼>은 <임자 엮는 나루배>의 해적판이며, 경성활영소가 원본을 재편집해 만들어 낸 영화이다. 유신키네마는 경성활영소 측에 소송을 제기했는데, 이 사건은 조선영화사 최초의 영화 판권 소송이었다. 이 소송은 재상영 수익에 대한 의존도가 높았던 식민지 조선 영화산업의 구조적 취약성을 노출시킨 계기였으며, 조선영화의 주요 수출 전략이 형성되어오던 경로를 압축적으로 드러냈다.

<정춘삼>이 취한 재편집의 방향은 삭제된 장면의 전후 맥락을 최대한 자연스럽게 이어붙이는 것이었다. 이는 <정춘삼>이 일본으로의 수출을 염두에 두었기 때문인데, 조선인 관객들이

\* 건국대학교 글로컬캠퍼스 동화 한국어문화학과 조교수

작동시킬 수 있었던 수행적 해석기제는 더 이상 고려대상이 아니었던 것이다. 그 결과 영화의 초점은 식민지 현실에 대한 저항에서 시대에 뒤떨어진 자의 개인적 비극으로 전환되었다. <정춘삼>의 사례를 통해 볼 수 있는 것처럼, 영화기업은 검열을 중대한 변수로 상정하는 가운데 선제적 조치를 취하게 되었던 바, 검열체제는 시장의 안전지향적 노선과 맞물려 효과적으로 작동할 수 있었다. 이후 식민지적 특수성을 전 인류적 보편성으로, 더 나아가 종족성을 무제한 불거리로 치환하는 작업은 주요한 수출 전략으로 자리매김하기 시작했는데, 본격적인 조선영화 제작사로 재출범한 경성촬영소의 행보는 이를 분명하게 보여준 사례였다.

주제어: 경성촬영소, 수출, 수행성, 영화기업, 영화 판권 소송, 왜케지마 슈지로, 이규환, <임자 업는 나루배>, 재상영, <정춘삼>, 조선성

## 1. <임자 업는 나루배>와 조선영화의 계보

1932년 9월 14일, 단성사에서 개봉된 <임자 업는 나루배>는 제작 소식이 보도되었을 때부터 세간의 주목을 끌었던 영화였다. 개봉에 맞추어 제작된 단성사 전단은 <임자 업는 나루배>가 “실 갖흔 명맥”을 부지해 온 “조선영화계의 흥폐”를 좌우할 작품이라 선전하고 있는데, 이와 같은 레토릭은 관습적인 동시에 실정적 맥락을 반영한 것이기도 했다.<sup>1)</sup> 1930년대 초반 들어 조선영화계는 불과 몇 년 전의 활황세가 무색할 만큼 극심한 제작 부진에 빠져들었던 바, 가뭄에 콩 나듯 출현하는 조선영화란 그 자체로 이목을 끌 수밖에 없었기 때문이다.

더군다나 조선극장에 비해 발성영화 전환이 늦었고, 장비 스펙에서도 뒤쳐져 있었던 단성사로서는 비록 무성영화일지언정 <임자 업는 나루배>에 거는 기대가 각별했다. 서양영화계가 발성영화 전환을 거의 완료했기에, 과거의 서양 무성영화를 재탕하는 것이 불가피했던 시점에서 신작 조선영화는 상대적으로 경쟁력 있는 프로그램이었기 때문이다. 단성

1) 대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 109면.

사가 당당히 “관 제씨의 절대적 성원”을 요구할 수 있었던 것 역시 조선 영화라면 덮어놓고 일단 보려는 성향을 가진 조선인 팬덤을 버팀목으로 삼고자 하는 태도였다.<sup>2)</sup>

한편, 조선영화라는 사실 외에도 <임자 엮는 나루배>는 여러 기대 요인을 갖춘 작품이었다. 먼저 주연을 맡았던 나운규의 재기 여부가 귀추의 주목이 되었다. <아리랑>의 영광을 재현하고자 제작한 <아리랑 후편>(1930)이 평단의 혹평에 직면한 이후 그는 조선영화계와 거리를 두게 된다. 1931년에는 도야마프로덕션에서 제작한 <금강산>에 출연하여 악역을 맡아 연기 변신을 꾀하기도 했으나, 이는 역으로 관객들의 공분을 불러오기도 했다. 조선 민중의 고독한 영웅 이미지로 스타덤에 올랐던 그의 이력을 고려할 때, 일본인이 주재하던 프로덕션에 가세한 것은 마뜩찮은 일이었을 뿐 아니라, 그가 ‘색마’ 역을 맡았다는 사실 또한 ‘나운규의 추락’ 이상의 의미로 해석되지 못했던 것이다. 대중의 지지를 잃고 배우자 악극단을 따라 순업을 전전하던 나운규는 <개화당이문>을 통해 조선영화계로 복귀하지만, 그가 연착륙할 수 있을지에 대해서는 여전히 의문부호가 달린 상황이었다. 나운규는 <임자 엮는 나루배> 시나리오를 읽고 배역에 맞추어 자진 식발하고 나타나 이규환을 놀라게 만들었을 만큼 철치부심하고 있었는데, 그런 의미에서 이 영화는 그가 조선영화의 아이콘으로 복귀할 수 있을지를 가늠해 보기 위한 시험장이기도 했다.<sup>3)</sup>

감독인 이규환에 대한 기대도 영화의 주목도를 높이는 데 일조했다. <임자 엮는 나루배>는 이규환의 데뷔작이지만, 이미 그는 일본영화계에서 상당한 경험을 쌓아 온 인물이었다. 스즈키 시게요시, 미조구치 켄지 등 국제적 지명도를 갖춘 감독 밑에서 조감독 수업을 받았던 이규환의 이력은 세간의 주목을 끌었다. 또한 그는 귀국하기 이전부터 발성영화의 기술적 원리나 스튜디오의 운영 시스템 등에 대한 글을 기고하며 이름을

2) 위 책의 같은 면.

3) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록』, 소도, 2003, 142-143면.

알린 바 있었다.<sup>4)</sup>

영화가 개봉된 후 연이어 쏟아져 나온 평론들은 <임자 없는 나루배>에 대한 기대를 방증한다. 다행히 평단의 반응은 기대를 충족할 만큼 호의적인 편이었다. 개봉 직후 평론을 게재한 허심은 “이제까지 나온 조선 영화의 패권을 잡을 만하다”고 평가했으며, “조선인으로는 한번 보지 안 하면 안 될 사진”이라 추천하기를 주저하지 않는다.<sup>5)</sup> 두 차례에 걸쳐 게재된 송약산인의 평론은 영화에 대해 보다 상세한 분석을 내놓고 있다. 송약산인은 작품에 드러난 소극적 현실 대응의 문제를 지적하기도 하나, 전반적으로 “조선의 현실을 잘 표현한” 작품이라고 평가하면서 “청신하면서도 무게가 있는” 이규환의 감독술과 “관중의 마음을 흔들어 노코야” 마는 나운규의 연기를 상찬한다.<sup>6)</sup> 한 해를 마무리하는 시점에서 <임자 없는 나루배>는 1932년도 조선영화계의 최대 성취로 거명되었는데, 주영하는 치밀하고 꾀진한 감독의 세련된 수완과 나운규의 진지한 태도를 고평한다.<sup>7)</sup> 김유영은 <임자 없는 나루배>가 “패배적 경향영화”라는 점을 전제하면서도, “과거에 나온 작품 중에서 제일 뛰어난 조흔 작품”이라고 평가한 바 있다.<sup>8)</sup>

나운규와 이규환에 대한 기대가 영화 개봉 전부터 작동하던 상수였다면, 신인 여우 문예봉의 발견은 예상치 못한 수확으로 여겨졌다. 연극시장 단장이었던 문수일의 딸인 문예봉은 어린 시절부터 연기를 시작했지만 본격적인 배우로서의 경험은 부족한 상태였다. 그는 <임자 없는 나루배>의 주인공인 춘삼의 딸 애련 역할을 맡아 스크린에 얼굴을 비친 후,

4) 이규환, 「영화개론을 거하야 - 영화감상법에 논급함」, 『조선일보』, 1931.1.24-27.

이규환, 「발성영화에 대하여」, 『조선일보』, 1931.9.8-23.

5) 허심, 「시사평 - 유신키네마 이회 작 임자 없는 나루배」, 『동아일보』, 1932.9.14. (허심은 당시 동아일보 학예부장이었던 주요섭의 필명으로 추정된다.)

6) 송약산인, 「임자 없는 나루배 - 시사를 보고」, 『매일신보』, 1932.9.14-15.

7) 주영하, 「영화통신 - 임자 없는 나루배」, 『동광』, 1932.11.

8) 김유영, 「내외영화계 - 과거 일년간 각계 총결산」, 『신동아』, 1932.11.

평단의 호평과 대중의 지지를 받으며 영화배우로서의 입지를 다질 수 있었다. 나운규가 조선 무성영화의 아이콘이었다면, 발성영화 시대 최고의 스타로 떠오른 것이 바로 문예봉이었다.

<임자 업는 나루배>에 대한 1세대 영화사가들의 평가 역시 당대의 시각과 큰 차이를 보이지 않을 뿐 아니라 감독 이규환을 ‘민족영화인’으로 규정하는 데 주저하지 않는다.<sup>9)</sup> 이규환의 첫 영화 <임자 업는 나루배>는 이러한 해석의 틀을 마련해 준 작품이었다. 그러나 이는 이규환의 존재를 조선영화사에 기입하는 과정에서 개입된 사후적 욕망의 소산이기도 하다. 그것은 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 하나는 식민지기의 조선영화를 매체론적 발전 도식에 따라 독해하려는 욕망이다. 조선영화는 제작 환경의 열악함 때문에 쉬이 발성영화로 진입하지 못했지만 점차 영화기업의 설립과 함께 자본 집약적 산업체계를 확립하게 되면서 뒤늦게나마 발성영화로 나아갈 수 있었다는 것이다. 이 과정에서 이규환의 필모그래피는 일종의 연결고리처럼 상정된 것이었다. 즉, 무성영화를 통해 영화적 이력을 시작하였지만 발성영화에 성공적으로 정착할 수 있었던 이규환의 활동은 조선영화의 발전과정을 논하는 데 있어 주목할 만한 존재였기 때문이다. 다른 하나의 욕망은 매체의 전환과정에도 불구하고 조선영화의 고유한 정체성으로서 유지되는 근원적 속성을 발견하려는 것이며, 이 때 부각된 키워드가 바로 ‘민족’과 ‘리얼리즘’이었다. 다시 말해 조선 민족이 처한 현실을 리얼하게 담아낸 영화야말로 조선영화의 정체성을 담보하는 것이며, 조선영화사는 그 계보를 구성하는 과정을 통해 서술될 수 있다고

9) 이러한 평가는 여타 영화인과 달리 대일 협력을 거부하고 강제 징용에 끌려가 해방을 맞이했던 이규환의 이력이 반영된 결과였을 것이다. 그러나 ‘민족’이라는 키워드를 한 목소리로 호명했던 평가들이 전적으로 객관적이라 보기는 어렵다. 강성륜은 유현목, 이영일, 김화, 호현찬 등을 지목하며, 상찬 일변도인 이들의 평가에 의문을 제기한 바 있다. (강성륜, 『이규환 감독의 일제강점기 영화에 대한 비판적 고찰 - 〈임자 업는 나루배〉와 〈균용열차〉의 기차 이미지를 중심으로』, 『현대영화연구』 6, 한양대학교 현대영화연구소, 2010, 6-7면.)

보는 것이다.

이영일의 영화사 서술 작업은 이러한 사고의 메커니즘을 가장 적실하게 드러내는 사례에 해당한다. 그는 1930년대 전반까지의 조선영화가 민족 저항주의에 기초하고 있는 반면, 1930년대 후반부터의 조선영화는 주로 민족계몽주의를 주조로 했다고 보았으며, 이러한 변화를 ‘피의 예술에서 ‘흙의 예술’로의 변화라 칭한 바 있다.<sup>10)</sup> 또한 이 과정에서 나운규의 <아리랑>으로 대표되는 무성영화의 전통이 이규환의 발성영화 <나그네>로 이어지는 발전론적 경로가 도드라지게 된다. 그리고 <임자 업는 나루배>는 <아리랑>에서 나타난 저항적 민족주의의 일단을 간직하면서도, 전대와는 차별화되는 서정적이고 낭만적인 연출 스타일을 갖춘 작품으로 거명되어 왔다. 다시 말해, <임자 업는 나루배>는 <아리랑>과 <나그네>을 잇는 가교이자, 변곡점에 해당한다는 것이다.

발전론적 구도 속에서 <임자 업는 나루배>를 통해 나운규와 이규환을 견주어 보는 방식은 이후 진행된 연구들에서도 반복된다. 김수남은 민족주의 영화관의 견지에서 두 사람을 같은 부류로 놓으면서도, 나운규의 영화를 직선적이고 맹목적인 저항의식의 소산으로, 이규환의 영화를 향토적이며 서정적인 내적 저항의식의 결과물로 대별한다.<sup>11)</sup> 문재철 역시 변화의 시작점으로 <임자 업는 나루배>를 거론하면서, 이 작품이 “30년대 중반 이후 조선영화의 미학적 경향을 선취”했다고 강조했다. 그리고 그 새로움은 나운규 영화와의 대조를 통해 도출되고 있는 바 “活에서 情으로”라는 키워드로 이를 집약해낸다.<sup>12)</sup>

그렇지만 영화사 서술 작업이 문자 그대로 투명할 수 없음은 주지의 사실이며, 이 과정에 개입된 욕망은 이미 1930년대부터 모습을 드러내고

10) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 168면.

11) 김수남, 「영화작가 이규환 그의 비극적 민족주의 고찰」, 『영화연구』, 한국영화학회, 1991, 9면.

12) 문재철, 「1930년대 중반 조선영화 미학의 변화에 대한 연구」, 『영상예술연구』 10, 영상예술학회, 2007, 135-141면.

있었던 바, 이에 대한 분석 역시 여러 각도에서 이루어져 왔다. 예컨대 노지승은 <아리랑>이 지지 기반으로 삼았던 하층민 관객의 정서가 1930년대 이후 부각된 지식계층 관객들의 욕망에 의해 대체되어 가는 과정에 주목한다. 내면적 감상 행위를 일반화하며 영화의 예술성을 요구했던 지식계층 관객들은 나운규 영화의 거칠고 남성적인 측면을 시대착오적인 것으로 낙인찍었으며, <임자 엮는 나루배>에 쏟아진 호평은 취향의 전면적 전환이 시작되고 있음을 나타낸다는 것이다. 여기에 더해 발성영화로의 전환이라는 시대적 과제가 도래함에 따라 미소한 조선 시장 내의 흥행수익만으로는 영화산업의 재생산을 담보할 수 없는 시기가 닥쳐오게 되자, 수출 담론이 덩달아 부각되었다는 점도 중요하다. 노지승은 ‘조선의 향토색’을 형상화하는 작업이 조선영화의 주요한 수출전략으로 떠오르게 되었음을 지적하면서, ‘조선적인 것’의 수출을 서사의 종막으로 한 조선영화의 계보가 완성되었다고 평가한다.<sup>13)</sup>

이화진은 이 과정을 보다 상세히 논구한 바 있는데, 그는 예술로의 진입이라는 인정투쟁 과정에 직면한 조선의 영화인들이 문학작품을 원본으로 삼는 방법을 통해 문제를 해결하려 했다고 보았다. 그러나 정작 문학인들이 일부 영화를 통해 인정할 수 있었던 것은 ‘유사-문학’이나마 지향하려는 ‘태도의 진정성과 ‘조선마’라고 일컬어졌던 모호한 미적 범주였다 는 것이다. 이러한 상황에서 나운규와 이규환의 영화들은 그나마 ‘작가상’을 부여할 수 있는 대상으로 여겨졌고, 자연스럽게 조선영화의 계보 구성 작업에는 문화 엘리트의 의식이 강하게 반영될 수밖에 없었다고 지적한다. 여기에 더해 현실적인 조선영화의 생존전략, 즉 최소의 비용으로 최대비용을 남길 수 있도록 조선의 가난한 농촌 현실을 재현하는 방법이 조선 고유의 스펙타클과 내러티브로 포장되는 단계를 거쳐 유력한 수출 전략으로 자리매김하는 과정 역시 이러한 계보 구성에 큰 영향을 미쳤으

13) 노지승, 「나운규 영화의 관객들 혹은 무성영화 관객에 대한 한 연구 - 식민지 시기, 관객의 변화와 나운규 영화의 의미」, 『상허학보』 23, 상허학회, 2008, 203-220면.

리라고 보았다.<sup>14)</sup>

조선영화의 역사 구성작업에 개입한 외부 맥락들을 상세히 밝힌 이상의 연구들이 시사하듯, 사실 완전히 투명한 영화사 서술이란 애초부터 불가능한 작업일 지도 모른다. 그러나 사적 기술의 적실성을 평가하기 위해 우선적인 고려 대상이 되어야 할 것은 당대의 실정성이다. 과연 <임자 업는 나루배>는 충분한 사회적 파급력을 갖출 수 있을 정도로 대중에게 접근할 수 있던 영화였는가? 이 영화에서 읽어내고자 욕망했던 민족주의적 저항성은 과연 아무런 장애 없이 수행적 역능을 발휘할 수 있었는가? 그런 의미에서 본고는 다소 상이한 각도에서 <임자 업는 나루배>를 바라보고자 한다. 생산의 맥락이 아닌 수용의 맥락, 개봉 당시의 맥락이 아닌 재상영의 맥락, 더 나아가 작품의 주제의식이 특정한 계기 속에서 굴절되는 과정을 바라보는 작업이 그것이다.

식민지기의 영화 상영 목록을 재구하다 보면 <정춘삼>이라는 영화를 발견할 수 있는데, 이 영화는 사실 <임자 업는 나루배>의 이본에 해당하는 것이다. 나운규의 필모그래피에서 종종 언급되기도 하지만 실체에 대해서는 잘 알려져 있지 않은 영화가 바로 <정춘삼>이다. 사실 <임자 업는 나루배>의 필름도 발굴되지 않은 상황에서 그 이본의 실체를 논하는 것은 난망한 작업이다. 그렇지만 본고가 <정춘삼>에 주목하고자 하는 것은, 이 작품을 둘러싸고 조선 최초의 “영화판권 소송”이 일어났으며, 이 과정에서 조선 영화산업의 메커니즘에 내재된 취약성을 발견할 수 있기 때문이다. 이 소송의 핵심은 “영화판권” 즉, 재상영 권리를 둘러싼 다툼에 있었다. 다시 말해, 체계적 배급망을 통한 동시다발적 상영이 불가능했던 식민지 조선에서 재상영이야말로 투자금을 회수하기 위한 핵심적 방안이었다는 것이다. 또한 이 소송을 통해, 1930년대 초반 최대의 수확으로 일컬어지던 <임자 업는 나루배>마저 충분한 수익 창출이 어려운 상황이었

14) 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’ - 1930년대 후반 조선영화 담론 연구」, 『상허학보』 13, 상허학회, 2004, 373-384면.

을 간취할 수 있다. 그렇다면 이 소송은 향후 영화기업론의 출현으로 나아가는 계기를 제공한 전사(前史) 중 하나로 논의되어야 할 것이다.

더 나아가 재판집의 혐의가 농후한 <정춘삼>은 이른바 ‘불온상’에 대한 시장의 판단이 작동하는 방식을 추정해볼 수 있게 하는 근거가 될 수 있다. 주로 검열의 메커니즘은 대본 및 필름 검열과 같은 텍스트의 차원, 현장취체와 같은 수행적 차원, 생산자에게 미치는 자기검열의 차원에서 분석되어 왔다. 여기에 더해 수익 창출 및 유통의 안전성을 담보하기 위한 시장의 동력을 추가해볼 수 있을 것이다.<sup>15)</sup> 재상영, 더 나아가 수출까지 목표로 삼았던 <정춘삼>의 존재는 그 향배를 가늠해 볼 수 있는 참조점이다.

<임자 엮는 나루배>와 <정춘삼> 사이에 벌어진 소송은 경성촬영소의 활동과 지향점을 밝히는 데도 도움을 줄 수 있다. 원고인 유신키네마(강정원) 측은 경성촬영소의 와케지마 슈지로와 이명우를 상대로 소송을 제기했기 때문이다. 1934년에 창립된 것으로 알려진 경성촬영소는 연이어 작품을 내놓으며 침체되어 있던 조선영화 생산에 활기를 불어넣었고, <춘향전>을 필두로 하여 조선영화의 발성영화화 과정을 주도했던 집단이다. 그런데 경성촬영소의 연혁은 조금 더 이른 시점까지 소급해 볼 수 있을 것이다. 이 소송에 주목했던 김남석은 영향관계를 확증할 수 없다고 단서를 달면서도, 경성촬영소가 정식 출범하기 이전부터 일련의 활동을 진행해 왔으리라 추정한다.<sup>16)</sup>

경성촬영소가 신문 지상에 처음으로 이름을 드러낸 것은 1930년 11월의

- 
- 15) 그런 의미에서 식민지기의 검열이 문화장에 미친 영향의 문제를 갈등 모델로 일원화시킬 수 없다고 본 이화진의 의견은 주목을 요한다. 즉, 식민지기의 영화 검열은 “검열 당국부터 제작주체, 관객, 배급업자와 극장주, 사회 여론까지 아우르는 여러 주체들 간의 역동을 시야에 넣어야 하며, 이들 사이의 협상과 타협, 갈등과 균열이 첨예하게 드러나는 지점으로서 재조명”되어야 한다는 것이다.(이화진, 「식민지기 영화 검열의 전개와 지향」, 검열연구회 편, 『식민지 검열, 제도 텍스트 실천』, 소명출판, 2011, 542면.)
- 16) 김남석, 「1930년대 ‘경성촬영소’의 역사적 변모 과정과 영화 제작 활동 연구」, 『인문과학연구』 33, 강원대학교 인문과학연구소, 2012, 426-427면.

일로, 정중화는 실질적인 출범시기를 이때로 앞당겨 해석하는 가운데, 그들의 활동을 상세히 분석한 바 있다.<sup>17)</sup> 그에 따르면, ‘대일본영화흥업주식회사를 이끌던 경성 흥행계의 실력자 와케지마 슈지로는 극단 공연을 위해 조선을 순회하던 도야마 미쓰루와 손잡고 경성촬영소를 개설한다. 경성촬영소는 영화기자재 대여와 필름 현상이 가능한 공간이었고, 도야마프로덕션은 이곳을 기반으로 한 영화제작사였던 것이다. 이후 김상진이 합류하여 생긴 신흥프로덕션을 포함하여 경성촬영소는 두 개의 제작사를 거느리게 되었으나, 도야마 미쓰루가 귀국한 1931년 이후 신흥프로덕션은 사실상 도야마프로덕션의 후신처럼 기능하게 되었음을 확인할 수 있다.

1931년에 네 편의 영화를 내놓으며 활약했던 경성촬영소의 제작활동은 1932년 들어 급격히 둔화되었고, 한동안 제작을 이어나가지 못한다. 그러던 중 1933년에 유신키네마로부터 소송이 제기되었던 것이다. 이렇게 볼 때 소송 이듬해인 1934년에 경성촬영소가 본격적인 조선영화 제작사로 재출범했다는 것은 사뭇 의미심장하게 다가온다. 과연 유신키네마와의 소송은 경성촬영소의 재출범 과정에 어떤 영향을 주었던 것일까? 이를 이해하기 위해서는 먼저 소송의 전말을 살펴보아야 한다.

## 2. 필름 분쟁 송사의 전말 : 유신키네마와 경성촬영소

경성지방법원 민사부에 소장이 접수되었던 시점은 1933년 1월 25일이었다. 소를 제기한 원고 측은 유신키네마에 자본을 댔던 강정원이며, 피고는 경성촬영소의 와케지마 슈지로와 소속 촬영기사였던 이명우였다. 재판의 내용은 경성촬영소 측에서 무단으로 진행 중인 <정춘삼>의 흥행

17) 정중화, 「‘경성촬영소’의 설립과 전기 제작 활동 연구」, 『영화연구』 79, 한국영화학회, 2019.

을 중지하고, 필름을 돌려달라는 “영화홍행금지 및 영화사진인도청구”에 관한 건이었다. 강정원은 경성촬영소 측이 두 벌의 필름을 인도하기로 했던 원래 계약 내용을 무시한 채 한 벌의 필름만을 전달했을 뿐이며, 나머지 한 벌로 지방순업을 진행중인 바, 이러한 행위가 유신키네마의 영업이익을 결정적으로 침해하는 것이라 강조했다.<sup>18)</sup>

소의 제기 시점을 고려할 때 유신키네마 측에서도 지방 순업을 시작하는 과정에서 <정춘삼>의 존재를 알게 되었을 가능성이 높다. 즉, 경성촬영소 측에서는 인도하지 않은 나머지 판본을 가지고 진주의 이인호에게 필름을 대여했으며, 목포를 비롯한 조선 각지 연예관에서도 순업을 진행하려 계획 중이었는데, 이때 판매한 <정춘삼>이 곧 <임자 업는 나루배>의 해적판이었다는 것이다.<sup>19)</sup> 유신키네마는 남선 각지를 순업하는 선일영화부에 필름을 대여하였고, 1월 17일부터 18일까지는 통영에서 순업이 진행된 바 있다.<sup>20)</sup> 선일영화부의 순업 경로를 고려하면 두 영화의 행선지가 겹쳐졌을 가능성이 높고, 자연스럽게 유신키네마 역시 <정춘삼>의 존재를 인식할 수 있었을 것이다.

본격적 심리가 열리고 첫 번째 구두변론이 있었던 날은 1933년 6월 19일이었다. 관련된 기사를 참조하면 강정원이 주장했던 경성촬영소와의 계약은 어떠한 형태로든 분명 존재했던 것으로 보인다. 계약 문건이 존재하는지는 확인할 수 없지만, 계약시점(9월 13일)과 계약 내용(두 벌의 필름 제작 후 인도), 계약이행일(9월 그믐까지 인도)이 구체적으로 드러나기 때문이다. 경성촬영소 측에서 계약의 존재 자체에 대해 별도의 반론을 제기하지 않는다는 점도 계약의 실질성을 방증해 준다.

한편, 경성촬영소 측은 <임자 업는 나루배>와 <정춘삼>이 별개의 작품이며, 그렇기에 계약과는 무관한 홍행이 가능하다고 주장했다. 그 근거

18) 기사, 「영화반환청구 소송을 제기해」, 『동아일보』, 1933.1.27.

19) 기사, 「영화홍행금지 - 영화사진청구소송」, 『동아일보』, 1933.6.20.

20) 기사, 「통영독자위안회」, 『동아일보』, 1933.1.21.

가 되었던 것은 <정춘삼>이 제목도 다른 작품이며, 도서관에서 별도의 검열 과정까지 거쳤다는 데 있었다.<sup>21)</sup> 경성촬영소는 이 근거에 대해 상당한 자신감을 갖고 있었던 것으로 보인다. 강정원으로부터 소가 제기된 것은 1월이었지만, 경성촬영소는 지방순업에 그치지 않고 1933년 4월 23일부터 경성의 제일극장에 <정춘삼>을 대여하기 때문이다.<sup>22)</sup> 중앙일간지에 지면광고를 게재하는 경성 소재 극장에 필름을 대여한 것은 소송에 개의치 않겠다는 태도와도 같다. 유신키네마 역시 2월에 조선일보 인천지국에 <임자 업은 나루배>를 대여하면서 신경전을 벌인다.<sup>23)</sup>

유신키네마는 왜 소송전까지 불사해야 했을까? 사실 당대의 제작환경을 고려할 때 경성촬영소와 꺾끄러운 관계가 되는 것은 영화 제작사 입장에서 상당히 부담스러운 일이었다. 당시 조선에서 유일하게 필름 현상 작업을 진행할 수 있는 곳이 경성촬영소였기 때문이다. 만약 경성촬영소의 손을 빌리지 않는다면, 기존의 방식대로 일본까지 가서 필름을 현상해 와야 하는 수고로움을 감수하지 않을 수 없었다. 이처럼 영화 제작을 위한 인프라를 갖추었던 경성촬영소는 경쟁자가 없는 독점적 지위를 누리고 있었다. 와케지마 슈지로는 “상비 촬영소”가 없어 돌발변수에 취약하고 영화 자본가의 피해가 반복되어 왔던 조선영화의 문제점을 지적하는 가운데 “조선의 촬영계에 공헌”하고자 경성촬영소를 세웠노라 밝힌 바 있다.<sup>24)</sup> 그러나 명민한 흥행사였던 그는 촬영소 운영을 통해 분명한 수익창출이 가능하다는 점을 충분히 예견했기에 과감히 투자할 수 있었다고 보는 편이 온당할 것이다. 이렇게 볼 때 거물급 흥행사 와케지마 슈지로의

21) 기사, 『『임자업은 나루배』 주인공 양명이 출현 - 나운규 주연 영화 복사 인도 시비』, 『조선일보』, 1933.6.20.

22) 1933년 4월 23일 『조선중앙일보』 2면 중 제일극장 광고 참조

23) 기사, 『팔일부터 삼일간 독자위안대회 - 조선명화를 상영할 터』, 『조선일보』, 1933.2.9.

24) 와케지마 슈지로, 「창간을 맞아 일언소회를 고하며」, 『시네마조선』, 1931.7. 2면. (번역은 정중화의 앞의 글 참조.)

이름을 재판정에 오르내리게 만들었던 강정원의 결정은 “영화에 경험이 업는 자본주”의 판단착오처럼 보이기도 한다.<sup>25)</sup>

그러나 달리 생각해본다면, 소송은 자본적 토대가 부실했던 유신키네마의 고육지책이기도 했다. 차기작의 재생산을 위한 자금 마련을 전작의 흥행수익에 의존할 수밖에 없었던 상황에서 영화 한 편의 실패란 곧 폐업을 의미했던 것이 조선영화제작계의 현실이었다. 강정원 개인의 출자에 의존했던 유신키네마의 상황 역시 크게 다르지 않았다. 결국 <임자 업는 나루배>가 종잣돈을 만들어내지 못한다면 유신키네마 역시 앞날을 장담하기 어려웠다. 이런 상황에서 수익창출을 방해하는 결정적 요소가 발견된 이상 어떤 행동이든 취하지 않을 수 없었던 것이다.

유신키네마 측이 느꼈던 심리적 압박감을 추체험하기 위해서는 <임자 업는 나루배>를 통해 확보하기 원했던 기대수익과 실제수익의 대차대조표를 그려볼 필요가 있다. 희망적인 요소는 개봉 당시 <임자 업는 나루배>가 좋은 평가를 받았다는 점이었다. 그러나 짧으면 3일, 거금을 들여 빌린 대작 서양영화의 경우도 7일 정도에 그쳤던 프로그램의 교체 주기를 고려할 때 경성에서의 개봉 수익만으로는 영화의 제작비도 회수하기 어려웠을 것이다. 관객 동원에 있어 일종의 전설처럼 회고되었던 <아리랑>의 경우에도 제작비의 반 정도인 천원가량을 경성에서의 수익으로 회수했을 따름이었다.

<임자 업는 나루배>의 경우에는 어떠했을까? 이 영화가 경성에서 “호성적”을 얻었다고 회고한 목정생의 글을 참고한다면, 만원 관중을 가정할 수 있을 것이다. 그리고 단성사의 극장 규모와 입장료, 5일간의 상영일수를 고려하면 대략적인 입장수익이 추산 가능한데, 최대한 후하게 계산한다 해도 천원 정도에 그쳤으리라고 본다.<sup>26)</sup> 더군다나 개봉 당시 단성사에

25) 백야생, 「조선영화십오년 초창기에서 현재까지 - 주마등에 비친 기억」 7, 『조선일보』, 1936.2.29

26) 이러한 계산은 다음의 조건들을 참조한 결과 도출된 것이다. 주야 2회 흥행이 본격화

서 <임자 업는 나루배>는 <아리랑 그 후 이약이> 및 조선연극사가 실연한 <포리노>와 함께 묶여 제공된 프로그램의 일부였을 따름이다. 당연히 단성사에서 유신키네마 측에 지불한 금액은 프로그램 전반에 드는 비용 및 극장 측의 영업이익을 제외한 금액이어야 했다. 1920년대 후반 단성사와 조선극장 사이에 대작 외화 유치경쟁이 펼쳐졌을 당시 <날개>와 <거리의 천사>가 천원을 상회하는 대여료를 기록했던 것이 이채를 끌었던 것을 고려할 때 이것이 무성영화 필름 대여료의 상한선이었다고 볼 수 있다. 또한 1930년대 들어서 두 극장이 이전의 “반값”에도 필름을 구매하지 않게 되었다는 이서구의 회고를 참고한다면, <임자 업는 나루배>의 필름 대여료는 많아야 4500원 수준으로 책정되었을 가능성이 높다.<sup>27)</sup>

<임자 업는 나루배>의 제작비용은 얼마였을까? 정확한 기록이 남아 있지는 않지만 여타 조선영화의 제작비 정보를 참조하면 대략적인 액수는 추정 가능할 것이다. <아리랑>의 제작비는 이천원가량으로 알려져 있다. 또한 동아일보의 창간 십주년 기념영화였던 <정의는 이긴다>(1930)는 수천여 원이 소요되었다. 박영희 또한 “영화만 하더라도 일회 제작비 삼천원 이하”가 어렵다고 지적하고 있으니<sup>28)</sup>, 아무리 적게 추산한다고 해도 <임자 업는 나루배> 역시 2천원 이상의 비용이 들었으리라 추정된다. 즉, 명성과는 달리 <임자 업는 나루배>가 개봉 때 벌어들일 수 있었던 수익은 전체 제작비와 비교하여 미소한 수준에 불과했다. 원금도 회수하기 어려운 상황에서 다음 영화의 제작비까지 마련하기 위해서는 또 다른 수익 모델, 즉 재상영과 지방순업이 꼭 필요했던 것이다.

---

된 것은 1933년부터의 일이므로 1932년 당시의 흥행은 1회로 계산한다. 1932년 9월 당시 단성사의 입장료는 명시되어 있지 않지만 같은 해 단성사 광고에 나타난 요금 수준을 통해 최대 계상 30전, 계하 20전으로 볼 수 있다. 그리고 단성사가 최대 800명 정도를 수용할 수 있는 극장임을 감안한다면, <임자 업는 나루배>의 개봉 당시 수익은 1천원(평균 25전 × 800명 × 5일) 정도였을 것이다.

27) 이서구, 「一九二九年的 영화와 극단 회고」(1), 『중외일보』, 1930.1.1.

28) 박영희, 「조선연극의 향상정화, 조선영화의 재건방책」(3) - 과거의 공죄를 반성하며 미래 위해 현재에 노력」(下), 『조선일보』, 1934.5.29.

상당한 수익을 올린 것으로 알려진 <아리랑>의 경우에도 주요한 수익 모델은 재상영과 지방순업이었다. 목정생은 <아리랑>이 서울에서 일정 수준의 수익을 올린 뒤, “대구, 평양 등 온갖 곳에 가서 모다 수삼천원의 돈을 글겨줘었다”고 밝힌다. 더욱이 같은 곳에서 여러 차례 상영하는 방식을 통해 수익을 극대화했고 그 결과 만원 가까운 이익을 남길 수 있었다는 것이다.<sup>29)</sup> 이처럼 여러 본의 필름을 동시에 배급하지 못했던 것은 관객의 취향을 고려하여 배우의 실연을 적극적으로 결합시킨 조선 무성영화의 상영관습 때문이기도 했다.<sup>30)</sup> 다만 이러한 관습은 점차 지식계층 관객들에게 공박의 대상이 될 만큼 시대착오적인 것으로 여겨지게 되었다.

일본에 비해 극장의 수가 턱없이 부족하고, 체계적인 배급망도 갖추지 못한 것이 식민지 조선 영화계의 현실이었지만, 그럼에도 불구하고 두 별의 프린트만을 찍어낸 것은 너무 적은 감을 준다. 그러나 이는 <임자 업는 나루배>의 시장성을 판가름하기 어려운 상황에서 내린 전략적 결정이었을 가능성이 높다. <임자 업는 나루배>는 실로 오래간만에 출현하는 조선영화였다는 점에서 기대작임에 틀림없었지만, 이미 발성영화로 프로그램 재편을 본격화하던 경성의 극장가를 고려할 때 관객의 반응을 짐작하기 어려웠던 것이다. 다행히 <임자 업는 나루배>의 정적인 분위기와 서정성은 예술지향적 지식계층 관객들의 “도회적 취향”을 만족시킬 수 있었지만, 반대로 이는 조선 무성영화의 특유한 속성들이 역사의 뒤편길로 사라져 간다는 것을 보여준 증표이기도 했다.

1931년 가을 흥행 시즌을 앞두고 조선극장과 단성사가 택한 행보는 향후 영화 흥행을 판가름해 볼 수 있는 척도로 여겨졌다. 비교적 발성영화 비중이 높았던 조선극장이 공격적으로 서양의 신작 발성영화를 배치했던

29) 목정생, 「영화는 얼마나 리를 보나」, 『삼천리』, 1935.6.

30) 이순진, 「1930년대 영화기업의 등장과 조선의 영화 스타」, 『한국극예술연구』 30, 한국극예술학회, 2009.

데 반해, 단성사는 아예 명작 무성영화 상영에 집중하겠다고 차별화 전략을 폈던 것이다.<sup>31)</sup> 라이벌 구도를 형성했던 두 극장의 행보에 관심이 쏟아졌으나 결국 승부는 조선극장의 압승으로 귀결되었다. 결과를 받아들인 단성사는 이듬해 4월에 일제 발성영사기를 도입하였으나 RCA 영사기를 보유한 조선극장에 밀리는 형국이었고, <임자 업는 나루배>가 상영된 하반기에는 사실상 극단에 극장을 대관하는 것으로 대부분의 프로그램을 채웠다. 이 시기 조선흥행주식회사와 조선극장 경영주 신용희가 갈등을 빚고 있는 틈을 타, 단성사는 1932년 12월 조선극장의 RCA 영사기를 옮겨오는 데 성공했고, 1933년부터는 두 극장 공히 서양 발성영화 위주의 프로그램 재편이 이루어진다.<sup>32)</sup>

이러한 매체장의 재편을 목도했던 유신키네마로서는 마음이 급해질 수밖에 없었을 것이다. 아직 전 조선의 견지에서 볼 때 발성영사기를 도입한 극장이 많지는 않았던 시점이고, 경성에서도 무성영화 전문관을 표방한 제일극장이 있긴 했지만, 시대의 물결을 거스를 수 없다는 점이 명확해지고 있었기 때문이다. 김유영이 한탄한 것처럼, 토키 영화기의 보급이 가속화되고 있는 이상 “무성영화를 여지없이 짓밟아 버리는 형세”가 펼쳐지고 있는 상황이었다. 결국 “토키를 제작치 못하는 조선영화계”의 장래란 어두울 수밖에 없었으며, 조선영화라는 이유만으로 팬들이 보냈던 애호 역시 장담할 수 없게 되었다.<sup>33)</sup> 이처럼 조선 무성영화의 유효기간이 가시화되는 상황에서 <임자 업는 나루배>의 효과적인 수익 창출을 위해서는 속도전에 돌입해야 했다.

문제는 경성촬영소가 약속한 두 벌의 필름 중 하나만을 인도했다는 점이다. 산술적으로 볼 때 이는 재상영과 지방순업으로 얻을 수 있는 기대

31) 기사, 「금추 흥행계는 발성 무성 영화전」, 『조선일보』, 1931.8.25.

32) 이광욱, 「도달한 임계점과 보존된 미래 - 발성영화의 정착과 경성 소재 조선인 극장의 연쇄 반응」, 『한국극예술연구』 74, 2021.

33) 김유영, 앞의 글.

수익의 절반을 포기해야 하는 상황을 야기한다. 더 큰 문제는 경성촬영소가 독자적으로 지방순업을 진행했다는 점이며, 이는 유신키네마가 지역 극장이나 순업부와 계약을 맺을 때 장애 요인이 될 수 있었다. 재판 과정에서 경성촬영소 측은 <정춘삼>이 엄연한 별개 영화라고 강조했지만 필름을 대여하는 이들에게 그 차이는 미소한 것이었다. 소송이 끝난 후에 벌어진 단성사 지방순업부의 흥행에서는 노골적으로 <정춘삼>을 ‘일명, 임자 업는 나루배’라고 소개할 만큼 두 영화는 시장에서 같은 영화 취급을 받았다.<sup>34)</sup> 이렇게 본다면 신문 지상에 대대적으로 보도된 재판과정은 역설적으로 두 영화의 동일성을 광고하는 효과마저 낳았던 것이다. 더군다나 경성촬영소는 <정춘삼>을 ‘헐값에 넘기고 있었기에 유신키네마의 손해는 가중될 수밖에 없었다. 경성촬영소는 자신들이 제작한 영화인 <금강한>, <방아타령> 등과 함께 묶어 <정춘삼>을 제공했는데 일종의 끼워팔기에 따른 할인이 가능했던 것으로 보인다. 상품이 비슷하다면 더 저렴한 쪽을 선택하는 것이 시장의 생리임을 고려할 때, 덤핑(dumping)에 가까운 경성촬영소의 행동은 유신키네마의 영업이익을 “결정적으로” 침해하는 것에 다름 아니었다.

그렇다면 이 소송의 결말은 어떻게 귀착되었을까? 주목할 것은 영화의 주연을 맡았던 나운규가 주요 증인으로 채택되어 출석했다는 점이다. 감독 겸 배우로 활약해 온 나운규는 <정춘삼>과 <임자 업는 나루배>의 차이점을 판별 가능한 전문가였다. 하지만 더 중요한 이유는 나운규의 허락 사실이 피고 측의 변론에서 중요하게 다루어졌기 때문이다. 즉, 경성촬영소는 별도의 검열 절차를 밟았다는 점과 더불어, 다른 종류의 필름을 만들 때 나운규의 허락을 받았다고 주장했던 것이다.

경성촬영소는 나운규를 유신키네마의 핵심 인물로 보고 있었다. 유신키네마의 제1회 작품으로 알려진 <개화당이문>은 원래 원방각사(○□△

34) 기사, 「천안독자위안 - 영화대회 성황」, 『조선일보』, 1933.7.8.

社)에서 제작하던 작품이었다. 나운규프로덕션 해체 이후 원방각사에 가세한 나운규는 <철인도>, <아리랑 후편>의 제작에 관여하였으며 <개화당이문>에서도 감독을 맡는 등 간판 역할을 해 왔다. 그런데 1931년부터 촬영을 시작했던 <개화당이문>은 제작에 난항을 겪게 되었던 바, 이 과정에서 유신키네마가 가세했다. 개봉 당시 <개화당이문>은 원방각사 제작, 유신키네마 제공의 영화로 소개되었다.<sup>35)</sup> 즉, 유신키네마는 투자자 역할을 담당했을 뿐, 제작에 깊이 관여하지는 못한 상태였다. 그런데 유신키네마는 불과 3개월 뒤에 개봉된 <임자 업는 나루배>를 자신들의 '제2회 작품'이라 일컫는다.<sup>36)</sup> 아마도 <임자 업는 나루배>의 제작을 전후하여 유신키네마가 원방각사를 흡수통합하게 되었던 것으로 볼 수 있는데, 실제로 원방각사에서 활동하던 인물의 상당수가 유신키네마에도 참여한다. 이러한 상황을 고려할 때 경성촬영소는 영화 제작에 대해 경험이 부족한 강정원이나 신인 감독 이규환보다는 원방각사의 중심인물이었던 나운규의 영향력이 크다고 보았을 가능성이 높다.<sup>37)</sup> 그렇다면 나운규의 입장은 어떠했을까?

『임자 업는 나루배』를 『정춘삼』이로 개제하여 가지고 판권자의 허락 없이 상영하였다고 부네 원동 강정원 씨가 경성촬영소 분도주차랑 씨를 거러 이르킨 저작권 침해와 흥행권 침해 소송의 구두 변론은 十九일 오전 십시에 경성지방법원에서 소야(小野) 재판장의 담임으로 개정하였다.

피고 측에서는 원고의 주장에 라운규(羅雲奎) 씨의 허락을 마터 가지고 짠 『필림』을 만들어 가지고 팔었다고 항변하였다.

이에 대하여 라운규 씨의 증인 심문은 내지어로 만들어 가지고 구주 방면에 보내어 리익금 분배하자고 약속한 일은 잇스나 조선어의 『필림』 그대로의 것은 계약한 일이 업다고 피고에게 불리한 증언을 하고 폐정하였는데 판결은 오는 廿八일에 언도하게 되었다.<sup>38)</sup>

35) 기사, 「개화당이문 완성 - 유월 초순 단성사 개봉」, 『동아일보』, 1932.5.27.

36) 기사, 「유신키네마 이회작 - 임자 업는 나루배」, 『동아일보』, 1932.8.13.

37) <임자 업는 나루배>의 촬영당시 촬영기사 이명우와 감독 이규환 간에 갈등이 발생했을 때 이를 중재했던 것도 나운규였다. (한국예술연구소 편, 앞의 책, 144-146면.)

나운규는 경성촬영소와 영화의 일본 수출 및 이익금 분배에 대해 논의한 바는 있으나 조선어 간자막으로 만들어진 버전에 대해서는 계약한 일이 없다고 증언했다. 즉, 영화가 일본에 수출되어도 좋다는 점에는 합의했지만, 강정원과 경성촬영소 사이에 체결된 ‘두 발의 필름 인도 건에 대해서는 자세히 아는 바가 없으며, 당연히 이와 관련된 개작을 허락한 적도 없다는 것이다. 이는 경성촬영소 측의 주장을 무력화하는 증언이며, 재판에 굉장히 불리한 정황으로 보도되었다.

위에 인용한 기사에서 명시된 선고기일은 1933년 6월 28일이다. 그런데 재판 결과와 관련된 기록은 전혀 찾아볼 수 없어 의문을 남긴다. 이 사건은 식민지 조선에서 일어난 최초의 ‘영화판권 소송’이며 모든 주요 일간지가 이 변론과정을 보도했던 만큼 선고가 있었다면 단신 형태로나마 결과가 보도되는 것이 상식적이다. 그럼에도 불구하고 관련된 내용을 찾아볼 수 없는 것을 볼 때 원고와 피고 사이에 모종의 합의가 성립되었을 가능성이 높다. 민사소송의 경우에는 상호간의 합의가 이루어질 경우 소 자체를 취하할 수 있기 때문이다.

예정된 선고기일이 지난 1933년 7월에 <정춘삼>은 단성사 순업부를 통해 천안에서 상영되었으며, 9월의 조선중앙일보 영등포지국 행사 때에도 상영되었다.<sup>39)</sup> 더 나아가 11월에는 제일극장에서도 재상영된다.<sup>40)</sup> 한편 <임자 업는 나루배>도 개봉 1년 후인 1933년 9월에 단성사에서 재상영된 바 있다.<sup>41)</sup> 주목할 것은 <임자 업는 나루배>가 유신키네마의 영화인 <개화당이문>과 함께 상영되었던 반면, <정춘삼>은 경성촬영소의 <금강한>과 함께 상영되었다는 점이다. 묶음으로 판매된 레퍼토리를 보

38) 기사, 「임자 업는 나루배, 누가 참 주인? - 형세 피고에 불리, 『매일신보』, 1933.6.20.

39) 기사, 「천안독자위안 - 영화대회 성황, 『조선일보』, 1933.7.8.

기사, 「임박한 영화회 판스와 추첨 - 영등포의 독자 위안, 『조선중앙일보』, 1933.9.3.

40) 1933년 11월 2일자 『동아일보』 석간 1면 제일극장 광고 참조.

41) 1933년 9월 22일자 『동아일보』 석간 4면 단성사 광고 참조.

면 <정춘삼>을 판매한 주체는 여전히 경성촬영소였을 가능성이 높는데, 이는 재판 이후에도 경성촬영소가 <정춘삼>을 유통시킬 수 있었음을 의미한다.

만약 소가 취하된 것이라면 어떤 사정이 있었던 것일까? 무엇보다 유신키네마가 제기했던 소의 성격이 손해배상 청구가 아닌, 영화홍행금지 가처분과 필름 인도의 건이었다는 점을 간과할 수 없을 것이다. 소 제기 시점으로부터 5개월이나 지난 후에 재판이 열렸다는 점은 유신키네마에게 극도로 불리한 상황이었다. 재판 일정이 길어짐에 따라 <임자 업는 나루배>의 재상영 가치는 현저히 떨어져 버렸기 때문이다. 그 사이에 경성촬영소는 몇 차례의 재상영과 지방순업을 진행하며 소기의 목적을 달성할 수 있었다. 만약 재판이 손해배상에 대한 건이었다면 선고 결과가 유신키네마에게 실질적 도움이 되었을 것이다. 그러나 유신키네마는 소를 제기했던 결기와 달리 굉장히 소극적인 형태의 법적 구제를 원했을 따름이었고, 흘러가는 시간은 경성촬영소의 편이었다.<sup>42)</sup>

나운규의 불리한 증언을 고려할 때 재판이 그대로 진행되었다라면 경성촬영소 측의 패소로 끝날 가능성이 높았지만, 판결을 남기지 못한 채 유아무야된 이 재판은 조선영화계에 여러 모로 개운치 못한 기억을 남길 수밖에 없었다. 재판에서뿐 아니라 일반적인 협상 과정에서도 판례는 중요한 판단 근거가 됨을 고려할 때, 승소 가능성이 높은 재판을 포기한 것은 향후 유사한 분쟁 과정이 언제든 다시 일어날 수 있다는 문제를 남겼다. 저의에 대해서는 확인할 수 없으나 재판이 빠르게 진행되지 못한 것 역시 조선영화가 제국의 법역에서 공정한 처분을 받기 어려웠음을 방증하는 대목일 것이다.

42) 관련된 자료가 남아 있지 않아 입증하기는 어렵지만, 경성촬영소 측에서 강정원에게 소정의 필름 대여료를 지불하는 조건으로 협상을 진행했을 가능성이 있다. 이미 손해가 누적되고 있는 상황을 고려할 때, 강정원으로서도 합의를 진행하는 것이 더 이익이라고 보았을 수 있다.

소송전까지 불사했음에도 불구하고 <임자 업는 나루배>가 성공적인 수익 창출에 실패한 가장 근본적 원인은 이 영화가 매체전환기의 끝자락에 걸쳐 있던 무성영화라는 점에 있었다. 그러나 그와 동시에 미소한 자본력과 불안정한 수익모델, 독립적 생산 기반의 결여와 같은 문제들이 가로놓여 있었음을 간과할 수 없다. 이청영은 <임자 업는 나루배>가 개봉했던 1932년을 회고하며 인재를 가뒀돌 뿐인 “섬 속 가튼 조선영화계”를 한탄한 바 있다.<sup>43)</sup> 그런가하면 이규환은 조선 영화인이 되기 위해 “먼저 밥을 굶을 줄 알아야 한다”며 자조한다.<sup>44)</sup> 이렇게 실로 오래간만에 주목 받았던 성공작 <임자 업는 나루배>의 등장은 조선 최초의 영화필름 판권 소송을 경유하는 가운데 조선영화계의 산업적 취약성을 폭로시킨 역설적 계기로 작동했다.

### 3. 검열과 수출 : 잠재된 불온성과 시장의 선제 조치

결국 유신키네마는 <임자 업는 나루배>의 후속 작품을 제작하지 못한 채 조용히 사라진다. 감독 이규환은 영화 개봉 직후 조선영화제작소로 이적하는데, 유신키네마에는 그를 붙잡아 둘 동력이 없었다.<sup>45)</sup> <임자 업는 나루배>의 재상영과 지방순업은 차기작을 위한 기반을 만들어 내는 데 실패했기 때문이다. 재기를 꿈꾸며 성공적인 연기 변신을 보여 준 나운규에게도 이 필름 소송은 “아름답지 못한 말성”으로 남았다.<sup>46)</sup> 이후 그는 현성완 일행에 합류하고 연쇄극 제작에 참여하는 등 영화계에 연착륙하기 위해 얼마간의 시간을 더 보내야만 했다. 심지어 강정원은 실의에 빠져

43) 이청영, 「조선영화는 어딴로 가고 마는가」, 『조선일보』, 1932.11.25.

44) 이규환, 「입신을 보내면서 - 영화와 나」(完), 『조선일보』, 1932.12.27.

45) 기사, 「영화제작소 창립」, 『매일신보』, 1932.9.11.

46) 기사, 「나운규 일대기」 2, 『조선일보』, 1937.8.12.

낙향한 후 알콜과 아편에 중독되어 생을 마감하고 만다. <아리랑> 이래 조선영화 최대의 성취로 거명되었던 영화가 처한 현실치고는 가혹한 상황이 펼쳐졌던 것이다.

그렇다면 문제를 야기했던 영화 <정춘삼>은 <임자 업는 나루배>와 제목만 다를 뿐 완전히 같은 영화로 볼 수 있을까? 재판과 관련된 기사를 참조하면, <정춘삼>에는 일정한 변개가 가해졌던 것이 분명하다. 경성촬영소는 <임자 업는 나루배>의 내용에서 “선후를 조금씩 밧과서” <정춘삼>을 만들어냈고, 촬영감독의 이름도 바꾸었을 뿐 아니라, 심지어 주연 배우 나운규의 이름까지 자막에서 제외시켰기 때문이다.<sup>47)</sup> <정춘삼>이 추가 검열료를 지불하면서까지 별도의 검열을 신청했다는 점도 변개의 정황으로 볼 수 있을 것이다.

그러나 원작의 일정 부분을 재편집했다고 해도, 경성촬영소 측의 행태는 사실상 필름 도적질에 다름 아니었다. 와케지마 슈지로는 왜 이처럼 무리한 행동을 실행하고자 했을까? 이는 그가 견지하던 사업 전망과 긴밀하게 관련되어 있다. 1931년 『시네마조선』에 실린 글은 그가 품었던 문제 의식을 잘 보여준다.

40만의 부민 중 내지인은 10만 정도로 나머지 30만은 조선인이다. 고작 10만 내지인이 살고 있는 경성에서 내지인에게 맞는 영화와 무대에서 크게 터뜨리려고 하는 기획하는 것이 애당초 말이 안 되는 주문이다. 내지인, 조선인 공통으로 맞이하는 덴카쓰와 덴카의 종합예술이 여하튼 상당한 관객을 흡수해낸 것을 보면 경성에서는 '조선인용' 또는 '내지인용'이라고 하는, 한쪽으로 기운 영화와 무대로는 아무리해도 흥행효과를 올리는 것은 불가능하다는 것을 통감한 바이다.<sup>48)</sup>

47) 기사, 『『임자업는 나루배』 주인 양명이 출현 - 나운규 주연 영화 복사 인도 시비』, 『조선일보』, 1933. 6.20

48) 와케지마 슈지로, 『창간을 맞아 일언소회를 고하며』, 『시네마조선』, 1931.7. 2면. (번역은 정중화, 앞의 글 참조.)

와케지마 슈지로는 특정한 민족만을 관객으로 상정할 경우 충분한 시장성을 담보하기 어렵다고 보았던 이였다. 그는 중앙관과 경성연예극장과 같이 제조 일본인을 상대로 하는 극장도 경영하고 있었으나, 신흥프로덕션을 통해 조선인 관객들을 대상으로 한 <방아타령>을 제작하기도 하는 등, 시장 내 지분을 확대해 나가고자 했다. 위의 인용문에서는 경성에서의 흥행에 대해 주로 이야기하고 있으나, 그의 문제의식은 결국 식민지 조선 시장의 미소함에 대한 불만으로부터 출발한 것인 바, 수출은 수익을 극대화하기 위한 결론으로 도출될 수밖에 없었다.

이를 위해서는 조선인과 일본인 모두에게 소구할 수 있는 레퍼토리가 필요했는데, <임자 업는 나루배>는 그의 시야에 포착된 하나의 가능성이 있을 수 있다. 조선영화를 애호하는 조선인 관객들을 상수로 보았을 때, 일본 영화계에서 본격적인 수업을 받은 이규환의 존재는 이 영화가 일본에서도 흥행할 수 있으리란 기대를 품게 만들어 주었던 요인이었기 때문이다. 영화 촬영 과정을 지켜보며 영화의 완성도를 확인할 수 있었던 그는 본격적으로 움직이기 시작하는데, 나운규에게 내지 수출 구상을 밝히며 수익 분배를 약속했던 것이다.

수출을 위한 전제조건은 언어 장벽을 해소하는 일이었기에, 그가 인도하지 않았던 나머지 하나의 필름에는 일본어 간자막이 삽입되었을 것이다. 이미 그는 경성촬영소에서 제작한 조선영화 <방아타령>에 별도의 판본을 만들어 일본어 자막을 삽입했던 경험을 갖고 있었다.<sup>49)</sup> 그러나 내지 수출은 기대했던 것처럼 녹록하지 않았기에 결국 그는 수출을 포기한 후, 식민지 조선에서의 지방 순업과 재상영에 주력한다. 즉, <정춘삼>으로의 변개를 이해하기 위해서는 판권에 대한 절취 욕망뿐 아니라, 일본 수출이라는 목표도 고려하지 않을 수 없다.

필름이 현전하지 않는 상황에서, 변개의 구체적인 양상에 대해 확인하

49) 정중화, 앞의 글.

기는 어렵다. 다만, 여러 정황들을 종합하여 그 방향성을 추정해볼 수 있을 것이다. 백야생의 회고에 따르면 <임자 업는 나루배>는 경도의 영화인들에게 공개되어 호평을 받았던 작품이었다.<sup>50)</sup> 그리고 <임자 업는 나루배>가 개봉된 지 한 달여 후인 1932년 10월, 『키네마순보』에는 이 영화에 대한 줄거리가 소개되어 있으니, 식민지 조선에서 개봉한 지 얼마 되지 않아 일본영화계에도 <임자 업는 나루배>가 알려졌던 것이다.<sup>51)</sup> 주목할 것은 『키네마순보』에 게재된 줄거리의 내용이 식민지 조선인 평자들이 소개한 줄거리와 적지 않은 차이를 보이고 있다는 점이다.

가뭄과 수해 때문에 시골을 버리고 아내와 함께 경성에 온 춘삼은 인력거꾼이 되어 일하지만 생활은 어려워지기만 했다. 그리고 아내의 산달에도 조산부조차 부를 수 없고, 마을을 방황하던 중 무의식 중에 남의 집에 들어가 절도미수죄로 투옥되는 슬픈 처지가 되었다. 그동안 아내는 친 절해 보이는 떡장수 할머니의 도움으로 순산하지만 어떤 남자에게 팔려갔다. 몇 달간의 형기를 마치고 집으로 돌아온 춘삼은 옆집 사람으로부터 아내가 맡기고 간 아기를 건네받고 놀라하며 슬퍼했다. 그때 아기를 보기 위해 집으로 돌아온 아내는 남편 춘삼과 우연히 만나지만 춘삼은 아내를 버리고 아이만을 데리고 어딘가로 모습을 감추었다. 15년이 지났다. 춘삼은 어느 강가에서 강을 건너는 배의 사공을 하면서 딸과 함께 지내고 있었다. 그러나 이 강에도 드디어 기차가 지나가는 큰 철교공사가 진행되어 춘삼을 위협했다. 게다가 사랑하는 딸이 그 공사장의 젊은 기사와 사랑하는 사이가 된 것은 춘삼의 마음을 쓸쓸하게 했다. 딸이 자신의 품에서 뛰쳐 나가지 않기를 원했던 보람도 없이, 공사가 준성될 즈음에 젊은 두 사

50) 백야생, 「조선영화 십오년 초창기에서 현재까지 - 주마등에 비친 기억」 7, 『조선일보』, 1936.2.29.

51) 가장 확실한 일본에서의 상영기록은 이규환의 회고를 통해 확인할 수 있다. 그는 스즈키 시게요시에게 일본에서의 흥행을 부탁하고자 직접 필름을 들고 일본에 건너갔으며, 호치신문에서 시사회를 열었노라 밝힌 바 있다. 이규환은 <임자 업는 나루배>의 원판이 하나뿐이며, 호치신문에서의 시사회가 일본에서의 유일한 상영회였다고 기억한다. (한국예술연구소 편, 앞의 책, 147-148면.)

람의 사랑은 최고조였다. 이를 알고 불안해진 춘삼은 모든 것을 잊고 광인처럼 기사를 공격했다. 도망가던 기사는 강에 떨어져 죽고 춘삼은 달려오는 기차에 치어 슬픈 최후를 맞이했다.<sup>52)</sup>

<임자 없는 나루배>의 연대기적 시간은 중간에 생략된 15년의 세월을 전후하여 크게 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 즉, 자연재해 때문에 고향을 등지고 도시로 올라온 춘삼이 가난을 극복하지 못해 아내와 헤어지게 되는 이야기를 다룬 전반부와, 도시를 떠나 어촌에서 뱃사공으로 일하며 딸을 키우던 춘삼이 철교 공사로 곤란을 겪게 되었다가 끝내 비극적으로 생을 마감하는 후반부의 이야기로 나누어 볼 수 있는 것이다. 『키네마순보』에 소개된 줄거리 중 전반부의 내용은 경성의 시사회에서 상영된 버전을 보았던 허심과 송악산인의 평론과 크게 다르지 않지만, 후반부의 내용 중에서 몇 개의 주요한 화소가 생략되는 것을 볼 수 있다. 철도 기사가 딸 애련을 성폭행하는 이야기와, 이에 분노한 춘삼이 도끼를 들고 나서면서 자신의 집에 불을 지르는 장면이 대표적이다. 더군다나 집에 남겨진 애련이 불길에 휩싸여 죽고 마는 이야기도 생략되어 있다. 여기에 더해 다소 모호하게 서술된 부분도 눈에 띄는데, 조선인 필자들은 춘삼이 철도 기사를 “쳐 죽였으며” 그가 분에 못 이겨 도끼(망치)로 철로를 내려찍는 장면을 서술하는 반면, 『키네마순보』는 도망치던 기사가 강에 떨어져 죽었고, 춘삼이 기차에 치어 사망했다는 점만 밝히고 있는 것이다.

이처럼 『키네마순보』에 소개된 줄거리는 원래의 버전과 분명한 차이를 보이고 있다. 물론, 줄거리의 요약 과정에서 개인적 취향이 반영될 수 있기에 다소의 차이가 있을 수 있다고 해도, 이와 같은 차이는 영화 전체의 인상을 좌우할 수 있을 만큼 중차대하기에 결코 간과할 수 있는 수준이라 보기 어렵다. 실제로 일본에서 공개된 <임자 없는 나루배>가 특정 화

52) 기사, 「임자 없는 나루배」, 『키네마순보』, 1932.10.11, 56면. (번역은 한국영상자료원 편, 『일본어잡지로 본 조선영화』 2, 한국영상자료원, 2007, 101-102면 참조.)

소들을 생략한 버전이었는지는 장담할 수 없지만, 적어도 『키네마순보』가 읽어내고자 한 영화 감상의 초점이 식민지 조선에서의 독법과 달랐던 것만은 분명해 보인다.

영화 전반부의 춘삼은 자신에게 닥쳐 온 파란에 대해 소극적으로 대응하는 수동적 인물로 그려진다. 수재와 한재 때문에 고향을 등진 그는 인력거를 끌며 생계를 이어나가지만, 아내의 산달이 닥쳐도 산파를 부를 수 없을 정도로 가난에 시달린다. 그는 산파에게 거절당하고 돌아오다가 억울한 오해를 받고 절도미수죄로 투옥되는데, 이러한 모습 역시 그를 무력한 인물로 형상화하는 데 일조한다. 결국 홀로 남은 아내는 고생 끝에 딸을 낳지만, 다른 남자에게 팔려가고 만다. 출소 후 이러한 상황을 알게 된 춘삼은 분노를 느끼지만 아내에게 분풀이를 하는 대신, 딸만을 데리고 떠나간다. 이처럼 춘삼의 대응 방식이 주어진 상황을 회피하는 데 머문 것은 자신의 무력함에 대한 자괴감 때문이었다. 춘삼의 소극적 대응방식은 영화 후반부에서도 반복된다. 나룻배 사공 노릇을 하며 딸을 키우던 그에게 철교 공사는 생계를 위협할 만한 일이었다. 그러나 그는 상황에 불만을 품으면서도 뚜렷한 행동으로 나아가지는 않으며 다만, 젊은 철도 기사에게 관심을 보이는 딸을 훈계하고 감시하는 일에 골몰할 뿐이다.

그러던 그가 결말의 장면에서 보여 준 행동들 즉, 집에 불을 지르고, 철도 기사를 자신의 손으로 살해한다는 것은 사뭇 다른 양상의 대응방식이라 할 수 있다. 영화 내내 수동적으로 당하기만 하던 춘삼은 영화의 말미에 이르러서야 처음으로 내면의 분노를 외부적 대상에 투사한다. 송악산 인은 <임자 엮는 나루배>에 대해 “감상적인 일편의 서정시”와 같이 “전부가 정적(靜的)인 감을 준다고 평가하지만, “최후의 씬”만은 예외적인 장면이라 밝힌 바 있다. 그는 춘삼이가 어린 딸을 데리고 도회를 떠나는 것부터가 “소극적”인 행동임을 지적하지만, 마지막 장면에 대조적으로 드러난 행동의 적극성을 주목한 것이다.<sup>53)</sup> 물론, 춘삼의 저항은 사실상 자신의 목숨까지를 포함한 모든 것을 내던져야 가능한 일이었다고, 그 저항은

일기족의 절멸이라는 비극으로 귀결된다. 여기에 주목했던 허심은 <임자 엮는 나루배>에 대한 ‘구조적 독해’를 주문한다.

라운규(羅雲奎)가 주연하는 춘삼이란 한 개 농부 로동자의 슬픈 이야기를 우리는 한 개인의 이야기로 보지 말고 조선민족이라는 한 민족의 이야기로 볼 때 비로소 그 감격이 커지는 것이다. 재산을 빼앗기고 일을 빼앗기고 안해를 빼앗기고 또다시 생명의 줄과 쌀을 빼앗기고야 말 운명에 처해 있스면서도 거기 대항할 하모런 복안도 업시 오직 신명께 기도나 올리고 잇는 춘삼이. 그것은 곧 조선민중의 한 전형이다. 마침내 그는 원갓 구식 제도에 불을 질은 후 쓸데업는 제단을 부스어 버리고 오직 자기 저 자신의 힘으로의 복수를 단행하려 하얏다. 그러나 그의 연약한 힘은 조수가 티 밀려오는 xx주의 아페는 기차를 막으려는 굼병이에 지나지 못하얏다. 임자를 일흔 xx는 방향도 업시 썩나려 간다! 얼마나 상징적이고 구슬픈 이야기인가?<sup>54)</sup>

허심은 <임자 엮는 나루배>의 감격이란, 춘삼의 비극을 개인의 이야기가 아닌 “조선민족”에 대한 대유법적 표상으로 바라볼 때 생겨나는 것이라 강조한다. 영화 내내 무력한 모습으로 일관하던 춘삼의 모습은 곧 “조선민중의 한 전형”이라는 것이다. 그러던 그가 마침내 스스로의 힘으로 복수를 단행하고자 하나, 그의 행동은 “기차를 막으려는 굼병이”에 지나지 않는다. 이 때 기차는 그를 파멸로 몰아넣은 “xx주의”를 상징하게 되는 바, 허심은 최후를 맞이한 춘삼의 모습을 통해 “조선민중”의 저항이 끝내 파국으로 화하는 국면을 읽어내고자 했다.

춘삼의 복수 대상이 철도 기사뿐 아니라 그가 부설하는 철도 자체로까지 비화된다는 점은 의미심장하다. 춘삼은 처음부터 철도 기사의 존재 자체를 달가워하지 않았던 인물로 그려진다. 오히려 철도 기사는 공사장의

53) 송약산인, 「임자 엮는 나루배 - 시사를 보고」, 『매일신보』, 1932.9.14-15.

54) 허심, 「시사평 - 유신키네마 이회 작 임자 엮는 나루배」, 『동아일보』, 1932.9.14.

인부들에게 곤욕을 치를 뻔한 애련을 구해주기도 했으며, 이를 계기로 애련 역시 그에게 호감을 느끼게 된다. 애련의 정조를 유린한 행동은 방아쇠 역할에 가까운 것일 뿐, 그에 대한 반감은 애초부터 형성되어 있었던 것이다. 괴팍해 보이기까지 하는 춘삼의 일방적인 반감이란 결국 철도 기사가 진행되는 철교 부설 사업 자체에 대한 반감을 의미한다. 그렇기에 그는 철도 기사를 살해한 후에도 “통념(痛念)은 이즉도 풀어질 날 멀었다는 듯” “함마로 철로를 쭈드라”는 것이다.<sup>55)</sup>

철도, 더 정확히 말해 철교 공사는 나룻배 사공으로 일하던 춘삼의 생계를 위협한다는 점에서 그의 반감은 일견 이해될 수 있다. 그러나 살인까지 이어질 정도로 강렬한 반감을 드러낸 춘삼의 모습에 감정이입하기 위해서는 식민지 조선에서 철도가 지녔던 상징적 의미 또한 경유해야 한다. 일차적으로 철도가 근대적 문명을 가리킨다면, 나룻배는 그와 대비를 이룰 법한 전근대적 표상이라 할 수 있다. 그러나 동시에 쉽 없이 뺏어나가는 철길은 제국주의가 세를 확장하는 과정에서 그어 놓은 폭력의 상흔이기도 하다. 강성률은 일제의 철로 부설 과정이 매우 강압적이었으며, 수많은 조선인들을 강제 동원하며 살인적인 중노동을 강요했다는 점에 주목한다.<sup>56)</sup> 오영미 역시 철도가 원주민들의 터전을 파괴한다는 점에서 제국의 폭력성과 등치되는 표상이라고 보았다.<sup>57)</sup> 식민지 조선에서 철도는 제국주의적 수탈과 전시체제의 효율성을 담보하는 수단으로서 의미화된다. 수많은 물자가 내지를 향해 이동했고, 이를 자양분 삼아 강성해진 제국은 만주를 향해 병력과 무기를 실어나르며 침략의 욕망을 드러내기 때문이다. 이와 같은 상징성을 고려한다면, 철도 기사를 살해한 후, 연이어 철로를 도끼로 찍어대는 춘삼의 행동 역시 근대 문명에 대한 저항 이

55) 송약산인, 「임자 엮는 나루스배 - 시사를 보고」, 『매일신보』, 1932.9.14-15.

56) 강성률, 앞의 글. 17면.

57) 오영미, 「일제강점기 이규환 시나리오의 영향 관계와 변용 과정 고찰」, 『한중인문학연구』 70, 한중인문학회, 2021, 191면.

상의 의미를 획득하게 된다.

이 장면은 개봉을 앞두고 배포되었을 단성사 전단에서 영화를 대표하는 스틸컷으로 선정될 만큼 중요하게 여겨졌고, <임자 업는 나루배>를 민족주의적 저항서사로 독해하고자 하는 작업들에서 빠짐없이 거론되는 것이기도 하다. 문제는 이 장면이 검열당한 결과, 정작 당대의 관객들에게는 제한적으로 공개되는 데 그쳤다는 점이다. 경성촬영소에서 진행된 사전 시사를 보았던 송악산인의 평론에서 이 장면이 직접적으로 언급되고 있으니 필름 검열 단계에서는 큰 문제가 되지 않았던 장면으로 보인다. 그러나 이규환의 회고에 따르면, 개봉 당일 그는 총독부 검열계로 불러 들어가 이 장면에 대한 삭제 요구를 받게 되었다. 담당 주임은 배달된 신문을 집어던지며 ‘임자 업는 나루배’가 곧 조선민족을 암시한 것이 아니냐며 추궁했고, 결국 이규환은 춘삼이 철로를 부수는 장면을 잘라내야만 했다는 것이다.<sup>58)</sup>

그러나 문제가 된 장면을 삭제했다고 해도 그것이 불온성을 야기할 수 있는, 혹은 수행적 맥락을 작동시킬 수 있는 가능성은 여전히 잠재해 있었다. 이규환은 전체 영화를 다시 돌려 보겠다는 검열관에게 이미 필름 검열을 마친 작품임을 강변하여, 마지막 필름 한 통만 돌려보는 것에 합의했다고 회고한 바 있다. 또한 검열관은 ‘300자(尺)’ 분량의 삭제를 지시하였으나 간곡히 호소한 끝에 ‘150자’ 분량의 삭제로 상영을 허가받을 수 있었다는 그의 회고를 신뢰한다면<sup>59)</sup>, 실제 삭제가 이뤄진 부분은 철로 파괴 장면 자체에만 국한되어 있었을 가능성이 높다.

검열을 당했을 때, 조선 무성영화는 삭제된 필름의 전후 맥락을 매끈하게 재편집하기보다 그 공백 자체를 보여주는 편을 택할 때가 많았다. 이는 번사 연행을 통해 일정 수준의 장면 연결을 보장할 수 있다는 믿음 때

58) 이규환, 「남기고 싶은 이야기들 - 영화 60년」, 『중앙일보』, 1979.12.18.

59) 위의 글. (이영일이 채록한 이규환의 회고담에서는 ‘200자’ 분량의 삭제가 이루어진 것으로 기록되어 있다.)

문이었는데, 박완식이 식민지 조선에서 “실험적 발성영화”보다는 “건실한 무성영화”를 목표로 두어야 한다고 주장한 이유도 맥을 같이 한다. 검열로 누더기가 될 수밖에 없는 프롤레타리아 영화의 경우, 변사의 도움을 받기 어려운 발성영화보다는 무성영화가 유리할 수 있다고 보았기 때문이다.<sup>60)</sup> 변사의 돌발 행동이 개입할 때, 일정 장면이 삭제된 판본의 <임자 업는 나루배> 역시 불온하게 해석될 수 있었던 작품이었다. 실제로 변사 리종필은 1933년 10월에 원주공회당의 순업에서 <임자 업는 나루배>를 해설하던 중 “불호한 언사” 때문에 구금당하기도 했다.<sup>61)</sup> 이러한 사례는 특수한 경우지만, 굳이 변사가 개입하지 않더라도 어색해 보이는 장면의 연결은 잘려나간 부분에 대한 상상을 부추기며 해석의 여지를 만들어 냈을 것이다.

그런 의미에서 <임자 업는 나루배>의 마지막 장면들은 의미심장한 효과를 불러일으킬 수 있었다. 안중화는 『한국영화측면비사』를 통해 춘삼과 기차의 충돌 장면 이후 이어지는 영화의 장면들에 대해 기술한 바 있는데, 크게 세 가지의 장면이 덧붙여 있다. 집에서 자고 있던 애련이 불길에 휩싸여 죽고 마는 장면, 철로 옆에 춘삼의 시체가 나뒹구는 장면, 주인을 잃은 나룻배가 정처 없이 떠다니는 장면이 그것이다.<sup>62)</sup> 물론, 안중화의 책은 기억에 의존한 회고담이라는 점에서 교차 검증이 필요하겠으나, 앞서 인용한 허심의 평론에서도 ‘나룻배’를 비추는 마지막 장면에 대한 언급이 있다는 점에서 진술의 신빙성을 일정부분 인정할 수 있을 것이다.

애련의 죽음 장면은 한 가족 전체의 절멸을 표상한다는 점에서 비극성을 증폭시키는 장치이며, 집에 실수로 불을 질렀던 춘삼의 행동이 불러온 결과를 보여주는 것이기에 인과적 연결고리를 형성한다. 또한 나룻배의 이미지는 영화 전체의 인상을 초점화하는 기능을 하며, 영화 전반에 흐르

60) 박완식, 「토-키의 국산문제」(中), 『동아일보』, 1929.12.27.

61) 기사, 「단성사 순업대의 변사를 검거 - 불호한 언사 잇다고」, 『조선일보』, 1933.10.13

62) 안중화, 『조선영화측면비사』, 춘추각, 1962, 202-203면.

던 정적인 분위기를 다시금 환기하며 여운을 남긴다. 반면, 기차에 의해 훼손된 춘삼의 주검을 보여주는 장면은 오히려 시적인 분위기로 상찬받았던 영화의 미덕을 해칠 수 있을 만큼 직설적인 것이다. 그렇다면 이 장면은 어떤 효과를 기대하고 삽입된 것일까?

이 대목에서 ‘역사(轢死)’ 또는 ‘철로자살’이라는 소재가 환기하는 시의성을 짚어 볼 필요가 있다. 다양한 유형의 자살사건 중에서도 철로에서의 자살은 사건의 충격효과 때문에 기사화되는 비중이 매우 높았다. 철도자살은 실제로도 빈번했는데, 투신할 만한 고층건물이 부족했던 지역에서 철도자살은 가난한 이들이 택할 수 있는 가장 확실한 방법이었다. 그러나 동시에 이는 크게 훼손될 자신의 육체를 공공에 드러내야 한다는 점에서 결코 쉬운 선택만은 아니었다. 그럼에도 불구하고 이러한 방법을 선택한 이들의 심리적 기저에는 자신의 죽음을 세상에 알리고자 하는 욕구가 잠재해 있었을 가능성이 다분하다. 일차적으로 자살은 공격의 욕망을 자신에게 향하는 행위이지만, 철로자살의 경우는 사회에 대한 공격성 또한 내재해 있는 것이다.

철로자살 사건은 1930년을 기점으로 급격히 증가하기 시작하며, 1933년에 가장 높은 빈도로 나타난다. 여기에는 세계대공황의 여파가 식민지 조선에도 미치고, 전황(錢荒)이 본격화된 결과 많은 조선인들이 고통을 겪어야 했던 사정이 개재되어 있다. 유서를 남기지 않은 대부분의 역사는 원인미상으로 처리되곤 했지만, 개중 구사일생으로 목숨을 건진 자에 의해 동기가 노출될 때도 적지 않았다. 철로 자살의 이유는 실연, 신병비관, 정사, 정신이상 등으로 다양했지만 특히 생활난에 대한 비관자살이 가장 빈번했던 것을 확인할 수 있다. 이러한 철로 자살은 그 자체로 당대의 조선인 관객들에게 즉각적 감응성을 지닐 수 있었던 소재였는데, 사건의 인상 자체도 강렬하거니와, 전황 이후 완전히 붕괴되어버린 사회안전망과 그로 인해 펼쳐진 각자도생의 세계를 충격적으로 환기하는 것이었기 때문이다. 자살자의 상당수가 실직이나 건강 문제로 생계가 곤란해진 후 극단

적 선택을 한 이들이라는 점에서 철로 자살은 식민지 조선 사회의 구조적 취약성을 노출시키는 계기였다.<sup>63)</sup> 이렇게 볼 때, 철로를 내리찍는 춘삼의 모습뿐 아니라, 그가 택한 자살의 방식 역시 하나의 메시지를 발신하는 수단이었다고 볼 수 있다.

주목할 것은 <정춘삼>이 일부 삭제 판정을 받았던 <임자 엮는 나루배>를 또다시 편집한 버전이었다는 점이다. 주연인 나운규가 <정춘삼>의 존재를 몰랐다고 증명했다는 점을 고려할 때, 별도의 추가 촬영이 있었으리라 보기는 어렵다. 그렇다면 변경의 주된 방법은 삭제였을 것이고, 무엇보다 개봉 당시 문제가 되었던 장면과 연관된 화소들을 추가로 삭제했을 가능성이 높다. 이는 시장에서 이루어진 자발적 또는 선제적 조치였다는 점에서 문제적이다. 물론, 이러한 조치의 기민함은 경성촬영소를 비호한 총독부를 향해 “진심어린 영광”을 운운했던 와케지마 슈지로의 체제 친화적 태도와 따로 떼어 설명하기 어렵다. 그는 경성촬영소의 제1회 작품이었던 <남편은 경비대로>가 사이트 총독과 모리오카 경무국장의 추천에 힘입어 성공할 수 있었다며 사의(謝意)를 표하기도 했던 것이다.<sup>64)</sup> 총독부가 <임자 엮는 나루배>에 대해 불편한 심기를 내보인 이상, 그 불온성은 어떠한 방식으로든 해소되어야 했다.

그러나 보다 근본적인 이유는 <정춘삼>이 일본 수출을 목표로 했다는 점에 있었다. 식민지 조선의 관객들에게 소구하던 공백의 지점들은 현해탄을 건너는 순간 영화의 완성도를 저해하는 요인 이상의 의미를 갖지 못하게 되기 때문이다. 영화의 수출을 염두에 두었던 이상, 특정 종족의 수행적 관람행위에 따른 은밀한 쾌감이란 중요한 문제가 아니었다. <임

63) 1935년 8월 15일에 실린 『동아일보』의 사설은 생활고로 인한 자살이 사회적 타살에 다름 아님을 분명히 지적하고 있어 눈길을 끈다. “모든 자살은 그 근본원인에 있어서 대체로 일치되는 것이라 그것의 지엽적 동기만을 관건하여 엄숙한 그 ‘사회성’을 도회하고 “개인적” 특수사정으로만 몰아 버리라는 것은 중대한 과오가 아니면 아니”라는 것이다. (사설, 「변사자 수의 증가 - 구제에 만전을 기하라」, 『동아일보』, 1935.8.15.)

64) 와케지마 슈지로, 앞의 글.

자 업는 나루배〉에서 삭제당한 대목이 되살릴 수 없는 것이었다고 할 때, 와케지마 슈지로는 공백이 느껴지지 않도록 사건의 전후 맥락을 보다 '매끈하게' 재편집하는 방법을 취했던 것으로 추정된다. 『키네마순보』에서 소개된 줄거리가 실제 일본에서 작동했던 해석들을 충실히 옮긴 것이라 전제한다면, 일본 영화계에 소개된 <임자 업는 나루배>는 식민지 조선에서와는 굉장히 다른 방식의 독법을 낳았다고 할 수 있다. 그리고 이러한 해석들이 일본 수출을 위해 만들어졌던 <정춘삼>에 영향을 주었을 가능성이 배제할 수 없다. 후술하겠지만, <정춘삼>의 홍보 전략은 『키네마순보』가 선택적으로 읽어낸 화소들이 형성한 해석의 지향점과 조응하고 있었기 때문이다.

#### 4. 제작 또는 재상영을 위한 조건 :

##### 무해한 종족성과 거세된 수행성

<임자 업는 나루배>와 <정춘삼>의 필름 권수가 '전8권'으로 동일했다는 점을 고려할 때, 변개 또는 삭제된 분량 자체가 많았던 것은 아니었다. 다만, 소비에트 영화 <아시아의嵐>이 검열을 거치며 반동영화로 둔갑하는 상황을 거론한 백문임의 논의가 시사하듯, 편집을 통한 전후 맥락의 재조정은 영화의 인상 자체를 좌우할 수 있는 역능을 지니고 있다.<sup>65)</sup> 일차적으로 춘삼이 철로를 도끼로 찍어대는 장면이 소거된다면 그의 복수는 철도 기사 한 개인에 대한 원한의 문제로 축소될 것이며, 배후에 놓인 구조적 모순의 문제 역시 희석될 수밖에 없다. 검열 당국이 노린 효과 또한 여기에 있었다.

65) 백문임, 「조선 사회주의 영화담론의 전개」, 『대중서사연구』 22, 대중서사학회, 2016, 250-251면.

그러나 일부 장면의 삭제만으로 수행적 맥락을 모두 무화시키는 것은 불가능했다. 무엇보다도 <임자 업는 나루배>의 조선인 관객들은 그간 축적된 기대지평을 투사하며 감상하는 이들이었는데, 나운규의 필모그래피가 그 매개로서 기능할 수 있었다는 점에 주목해 볼 수 있다. 즉, 관객들은 등장인물 춘삼의 모습과 더불어 배우 나운규가 전작들을 통해 형성해 왔던 활극적 영웅 이미지를 겹쳐볼 수 있었다는 것이다. 무력한 모습으로 일관하던 도끼를 들고 철도 기사와 맞서는 장면이 남겨져 있는 한, 부활한 민중 영웅의 표상이 관객들의 뇌리를 스쳐 지나갔을 가능성도 다분하다. 나운규에 대한 기대지평을 완전히 이반하는 장면만으로 시종하지 않는 이상, 이와 같은 해석적 기제는 얼마든지 소환 가능한 것이었다.

더 나아가 이 장면이 검열관의 가위를 피하지 못했고, 그래서 장면 연결의 불완전성을 드러냈다는 사실이야말로 이 영화를 수행적 맥락에서 읽어낼 수 있도록 만들어 준 핵심적 근거일 수 있다. 그리고 당대의 식민지 조선 관객들이 그 공백에 생산자가 의도한 내용을 정확하게 기입해 넣을 있는 가능성 또한 충분히 열려 있었다. 이는 <임자 업는 나루배>의 필름 삭제가 급박하게 이루어진 결과 생겨났던 부수적 효과이기도 했다. 필름 검열을 통과했음에도 불구하고 개봉 직전에 급히 필름을 잘라내야 했기에, 관객들은 영화가 도착할 때까지 기다려야 했다고 전해진다. 당연히 영화가 지연되는 이유에 대해 갑론을박이 있었을 것이고, 관객들은 이 영화에 드리워진 검열의 그림자를 심분 자각한 채 감상을 시작했을 것이다. 더군다나 이미 신문을 통해 영화의 원래 내용을 소개한 평론이 게재된 이상, 잘려나간 장면의 실제 내용 역시 관객들에게 알려졌을 가능성이 높다.<sup>66)</sup>

66) 이화진의 연구에 따르면, 완성된 필름에 대한 검열을 기조로 했던 사후 검열 방식은, 1940년에 공포된 조선영화령 공포 이후, 영화 제작에 들어가기에 앞서 대본을 사전 검열하는 방식으로 바뀐다. 그 결과 영화 자체에 불연속과 단절로 드러나는 검열의 구체적 흔적을 남기지 않는 방식이 도입되었다. 대본 사전 검열 후 제작된 영화는 과거처럼 매울 수 없는 비약이나 사건의 공백 때문에 관객이 누락된 부분에 대해 상상하도록 자

앞서 본고는 재편집된 <정춘삼>이 장면의 자연스러운 연결을 우선적 목표로 두었으리라 가정할 바 있다. 철도를 공격하는 장면이 빠져 버린 이상, 철도 기사에 대한 공격은 사실상 춘삼의 광기를 드러내는 장면으로 보이게 된다. 더군다나 철도 기사와 애련이 서로 호감을 갖고 있는 상태였다고 한다면, 춘삼의 반감은 젊은 남녀의 사랑을 질투하는 이상심리로 비쳐질 뿐이다. 이를 해소하기 위해 <정춘삼>은 작품 전체의 인상을 재조정하는 방향을 취했던 것으로 보인다. 즉, 체제에 대한 저항이 아닌 문명에 대한 저항, 더 나아가 시대의 흐름을 따라가지 못해 낙오하는 한 인물의 비극에 초점을 맞추고자 했던 것이다. 그 결과, 춘삼의 각성 과정에 심리적 개연성을 제공했던 애련의 수난 장면, 한 가족 전체의 절멸을 보여 준 애련의 죽음 장면, 그 직접적 인과고리가 되었던 춘삼의 실화(失火) 장면이 모두 삭제되었을 수 있다. 이처럼 춘삼이 수동적이고 나약한 낙오자의 이미지로 그려진다면, 철도 기사가 도망치다가 실족하여 죽음을 맞이하는 장면으로 처리된 것 역시 자연스러운 일이다. <임자 업는 나루배>에서는 춘삼의 도끼에 맞은 철도 기사가 강으로 추락하는 장면으로 그려졌겠지만, 이 장면의 앞부분을 살짝 들어내는 것만으로도 사뭇 다른 인상을 만들어 내는 것이 가능했다.

결국 <정춘삼>의 재편집 방향은, 주인공의 이름에서 따온 제목이 함의하는 것처럼, 한 개인이 불가피하게 겪어야 했던 비극을 형상화하는 것으로서 초점화된다. 특히 이러한 목적과 관련된 변개는 후반부의 화소들에 집중되어 있었던 것으로 보인다. 1933년 4월과 11월에 제일극장에서 재상영되었던 <정춘삼> 광고에는 주연배우를 나운규와 김연실로 소개하고 있는데, 정작 후반부의 핵심 인물이라 할 수 있는 임운학(철도 기사 역)과 문예봉(애련 역)이 빠져 있다.<sup>67)</sup> 이러한 캐스트 소개 방식은 같은 해 9월

극하지도 않았다. (이화진(2011), 앞의 글, 573면.)

67) 1933년, 4월 23일자 『조선중앙일보』 2면 제일극장 광고 참조.

1933년 11월 2일자 『동아일보』 석간 1면 제일극장 광고 참조.

단성사에서 <임자 업는 나루배>를 재상영할 때, 김연실보다는 문예봉의 이름을 전면에 내세우고 있는 것과 대비를 이룬다.<sup>68)</sup> 사실 영화 개봉 후 문예봉에게 쏟아진 스포트라이트를 생각한다면 단성사의 방안이 보다 합리적인 홍보 전략이라 할 수 있을 텐데, 문예봉의 이름이 소거된 것은 아마도 <정춘삼>에서 삭제된 장면들 중 상당 부분이 그의 출연분에 해당했기 때문일 것이다.

더 나아가 광고 문안에서도 두 영화가 취한 초점의 차이를 확인할 수 있다. 개봉 당시 <임자 업는 나루배>는 이 영화가 “거성 나운규 씨의 연 기상 신경지를 개척한” 작품이라 강조한다.<sup>69)</sup> 즉, 나운규라는 조선영화의 아이콘에 대한 기대심리를 십분 활용하는 방식으로 홍보가 이루어진 것이다. 그런데 <정춘삼>에서 초점화된 포인트는 나운규가 아닌 등장인물 “춘삼”이다. 그리고 그는 “세상을 원망하며 문맹을 원망하든” 이로 소개되고 있으며, 영화의 주안점 또한 “세사의 변함”에 따른 “인생의 행로”를 묘사하는 것이라 짚어내고 있다.<sup>70)</sup> 다시 말해 이는 춘삼의 비극이 시대에 뒤떨어진 자가 겪을 수밖에 없었던 불가피한 희생의 결과물임을 강조하는 것이었다. 1933년 11월의 제일극장 재상영 광고에서도 이러한 초점은 반복적으로 드러나는데, <정춘삼>은 곧 “눈물겨운 인간의 쓰라린 반생 역사”를 다룬 작품이라고 언급한다.<sup>71)</sup>

<정춘삼>이 재상영 광고 문안을 통해 내비친 홍보 전략은 이 영화가 “日本 映界까지 문제이든” 작품임을 강조하는 대목에서 그 함의를 보다 명확히 드러낸다.<sup>72)</sup> 일본 영화계의 권위를 발판으로 삼아 조선인 관객들에게 소구하고자 했던 그 초점은 무엇이었을까? 그것은 ‘예술’이라는 보편적 가치에 대한 취득 욕망과 맞닿아 있다. <임자 업는 나루배>의 속성으

68) 1933년 9월 22일자 『동아일보』 석간 4면 단성사 광고 참조.

69) 1932년 9월 14일자 『매일신보』 7면 단성사 광고 참조.

70) 1933년 4월 23일자 『조선중앙일보』 2면 제일극장 광고 참조.

71) 1933년 11월 2일자 『동아일보』 석간 1면 제일극장 광고 참조.

72) 1933년 11월 2일자 『동아일보』 석간 1면 제일극장 광고 참조.

로 지목받아왔던 ‘도회적 취향이나 ‘시적 정조, ‘서정성’ 등의 항목은 이 규환의 감독술이 보여주었던 특징이기도 했지만, 동시에 무난히 식민지 조선을 스케치할 수 있는 방편으로서 요청되었던 것이다. 더욱이 예술성에 대한 요구는 1920년대 후반부터 존재감을 드러내기 시작하던 지식계층 관객의 기대지평과도 부합했다. 일본어 자막을 내장한 서양 발성영화 상영이 보편화된 결과, 이들이 영화의 주 관객층으로 부상했음을 고려한다면, 이러한 취향은 시장에서의 소구력 역시 담보할 수 있는 것이었다.

물론 여기에는 반대급부가 뒤따르는데, 결말부에 돌출된 수행적 불온성의 싹을 잘라버리는 것이 그것이다. 더 정확히 이야기해 검열에 의해 발생한 공백의 선후를 말끔하게 봉합한 것이 일본에서 공개된(혹은 그렇게 해석된) 〈임자 엮는 나루배〉였고, 일본 영화계의 독법이 조선에서 재상영된 〈정춘삼〉의 홍보 전략에 반영되었던 것이다. 더 나아가 ‘예술’이라는 보편적 가치는 이 영화가 “일본 영계”의 반응을 이끌어냈다는 점을 심급으로 삼아 강화될 수 있었다.

감독 이규환은 삭제를 지시하는 검열관 앞에서 애걸할 정도로 ‘라스트 썬’에 강한 집착을 보였다. 회고담을 통해 그가 밝혔던 것처럼, 〈임자 엮는 나루배〉의 결말을 통해 표현하고자 했던 것은 일제에 대한 민족적 반감이었다. 다만 이를 “문명에 대한 저항”이라는 차원에서 “캠프라치(camouflage)” 하고자 했던 것이 〈임자 엮는 나루배〉의 전략이었고, 이는 삭제 분량을 최소화하기 위한 방어 논리로도 사용되었다.<sup>73)</sup> 그러나 검열관의 일부 양해를 이끌어내는 데 성공했던 전략은, 정작 시장의 논리 앞에서 무력화되었는데, 수출을 염두에 두었던 판본인 〈정춘삼〉으로의 변개는 그가 의도한 ‘캠프라치’ 자체를 영화의 본질로 재규정했던 것이다. 이 과정은 〈임자 엮는 나루배〉를 조선영화사에서 중요하게 거명해 온 근거의 상당부분을 훼손한다는 점에서 문제적이며, 이러한 손괴가 시장의 필

73) 한국예술연구소 편, 앞의 책, 137면.

요에 의해 선제적으로 이루어졌다는 점을 주목할 필요가 있다.<sup>74)</sup> 더 나아가 <정춘삼>이 별도의 검열을 거치는 과정에서 당국이 중대한 표절을 문제삼지 않은 채, 필름 도적질을 사실상 용인한 것이었다면, 이는 문화장 전반에 하나의 시그널로 작동할 수 있을 법한 문제였다.

급절의 제작비를 소요하는 발성영화를 제작하기 위해 영화산업의 몸피는 커질 수밖에 없었다. 이에 발맞추어 1930년대 초반을 기점으로 영화제작의 기업화에 대한 논의가 부각되기 시작했다. 이 과정에서 요청되었던 인물이란 문화 발전을 위해 무조건적으로 희생하는 독지가나, 한탕주의에 경도된 투기꾼이 아닌, 영화 생산의 지속성을 보장할 수 있도록 합리적으로 자금을 운용하는 영화기업가였다. 일차적으로 영화기업가에게 요구되었던 것은 관객의 취향을 읽어내는 기획력이다. 그러나 그것 못지않게 중요한 것은 시장의 위협 요소를 예견하고 대처할 수 있는 관리 능력이었으며, 특히 식민지 조선의 시장에서 검열은 안정적 배급과 상영을 위해 우선적으로 고려해야 할 변수였다. 결국 시장의 동향에 민감한 추수를 드리우면서 위협 요소를 선제적으로 제거해야 했던 것은 식민지 조선의 영화기업이 내면화한 생존 논리였다.

한편, 조선영화의 재상영 기록을 살펴보는 작업은 영화기업의 지향점을 확인하기 위한 단초가 될 수 있다. 앞서 조선영화의 주요한 수익 창출 통로가 재상영 및 지방 순업이었음을 밝힌 바 있다. 식민지 조선의 시장 규모는 점차 성장하고 있었으나 발성영화의 재생산을 담보할 수 있는 정도는 아니었기에, 재상영을 통한 수익 극대화 방안은 적어도 1930년대 후

74) 물론, 이규환이 일본에서 <임자 엮는 나루배>를 상영할 때 스스로 전후 맥락을 재편집했을 가능성도 배제할 수 없다. <종로>가 “천 척” 가까운 삭제를 당했음에도 전후 맥락을 자연스럽게 이어붙이고 있다는 점을 상찬한 그의 평론을 고려한다면, 그가 장면의 연결을 중요하게 여기고 있었으며, 이러한 태도가 <임자 엮는 나루배>에도 반영되었을 수 있다. 그러나 이 경우에도 생산자의 예술적 지향보다 시장의 합리성이 선차적으로 작동하는 양상을 읽어낼 수 있다. 이규환은 영화기업의 필요성을 역설한 대표적 인물이며, ‘라스트 씬’을 보존하고자 하는 그의 욕망이 ‘일본 시장’ 진출의 필요와 만나는 순간 굴절되는 장면을 보여주기 때문이다.

반에 이르기까지는 유효한 전략이었다. 그렇다면 이 전략에 걸맞는 영화들이란 어떤 것이었을까? 그리고 <임자 업는 나루배>는 시장에서 충분한 영향력을 발휘할 수 있었던 영화였을까? 1930년대에 유통된 조선영화들의 재상영 기록을 살피는 일은 시장의 방향성을 가늠하는 데 도움을 줄 수 있을 것이다. 아래의 표는 <임자 업는 나루배>가 개봉한 1932년부터 1940년에 이르기까지 경성 내 극장에서 (재)상영되었던 영화들을 횡수에 따라 정리한 것이다.

구분		'32	'33	'34	'35	'36	'37	'38	'39	'40	계
무 성 영 화	아리랑	3	2	1	-	2	2	2	-	-	12
	청춘의 십자로			1	3	3	2	-	1	-	10
	홍길동전				1	3	3	1	1	-	9
	임자 업는 나루배	1	1	1	1	1	1	2	1	-	9
	아리랑 후편	3	1	1	-	-	1	2	-	-	8
	사랑을 차저서	1	1	-	-	-	3	3	-	-	8
	방아타령		2		2	1	2	-	-	-	7
	풍운아	2	2	1	1	-	1	-	-	-	7
	철인도		2	1	1	-	-	3	-	-	7
	수일과 순애	1	2	-	2	-	2	-	-	-	7
	대도전			1	-	3	3	-	-	-	7
	은하에 흐르는 정열				2	1	1	1	2	-	7
춘풍				1	2	2	2	-	-	7	
발 성 영 화	장화홍련전					4	4	5	5	1	19
	춘향전				2	5	6	5	-	-	18
	홍길동 속편(+전후편)				-	2	7	5	2	1	17
	나그네						5	6	3	-	14
	아리랑고개				1	4	2	4	1	1	13
	아리랑 제3편					2	4	3	4	-	13
	미몽					2	4	6	1	-	13
	한강						5	6	-	1	12

오몽녀					3	5	1	-	9
군용열차						5	2	1	8

위의 표를 통해 흥미로운 몇 가지 사실을 확인할 수 있다. 먼저 1935년 이후 상영된 조선영화의 수가 전에 비해 큰 폭으로 증가하고 있다는 점이 눈에 띈다. 다만 이것이 조선영화 상영관의 증가 때문에 생겨난 결과라고 보기는 어렵다. 조선영화의 주요 상영관이었던 조선극장의 경우 1936년의 화재로 소실되며, 1937년부터는 단성사가 동양극장의 전략을 벤치마킹하여 연극 상연의 비중을 늘려나가기 때문이다. 그러나 신부좌와 광무극장이 새로운 조선영화 상영관으로 부각되었기에 해당 시기 경성 내 극장의 수는 5개 내외로 엇비슷했다. 그보다 중요한 원인은 1935년부터 시행되어 국산영화 상영비중을 점차 늘리도록 강제했던 “활동사진급 영화취체규칙”이었다. 실제로 취체규칙의 발효와 발맞추어 제작 부진 상태에 빠져 있던 조선영화계가 활성화되는 전기를 맞이하게 되었던 바, 이는 조선영화가 국산영화라는 범주에 포함되어 쿼터제의 혜택을 누릴 수 있었기 때문이다.

또한 발성영화들의 경우에도 재상영이 주요 수익모델이었음을 확인할 수 있다. 내지 수출이 수익 창출을 위한 대안으로서 부각되었지만, 성공한 작품의 수가 손에 꼽힌다는 점을 감안할 때, 그보다 실정성을 가졌던 방안은 여전히 재상영 또는 지방순업이었던 것이다. 특히 영화기업에 의해 주도된 조선어 발성영화의 재상영은 무성영화의 그것보다 단기간 내에 집중적으로 시행되었다는 점에서 보다 효과적인 수익 모델의 성격을 띠게 된다. 조선어 발성영화의 경우, 한 편의 영화가 개봉하면, 경성 내 극장에 릴레이하듯 내걸리는 패턴이 반복적으로 드러나는데, 이른바 개봉관과 하번관의 위계가 작동하기 시작했던 것이다.

마지막으로 빈번하게 재상영된 레퍼토리를 통해 영화기업이 견지한 안전지향적 노선을 확인할 수 있다. 그리고 이는 <임자 엮는 나루배>가 식

민지 조선의 영화 시장에서 차지하고 있던 지분의 실정성을 검토하는 작업과도 직결된다. 해당 기간 동안 <임자 업는 나루배>는 조선 무성영화 중 세 번째로 높은 재상영 횟수를 기록했다. 이러한 수치를 고려할 때, <임자 업는 나루배>는 식민지 조선의 극장에서 꾸준히 사랑받은 영화처럼 보인다. 그러나 위의 목록에 기재된 영화들과 나란히 놓고 본다면 실제로 <임자 업는 나루배>의 재상영 기록은 시장에서 명맥을 유지하는 수준에 불과했다. 시장에서 자주 유통되었던 조선 무성영화는 <아리랑>, <사랑을 차저서>, <풍운아>와 같이 1920년대에 제작된 나운규의 과거작들이었다. 만약 1932년 이전의 기록까지 합산한다면, 이들 레퍼토리가 최상위권에 이름을 올리게 될 것이다. 또한 <임자 업는 나루배>보다 2년 늦게 개봉한 <청춘의 십자로>가 더 많은 재상영 횟수를 기록했으며, <대도전>, <은하에 흐르는 정열>, <춘풍>의 기록 역시 <임자 업는 나루배>와 큰 차이를 보이지 않는다는 점도 눈에 띈다.

흥미로운 것은 1934년 이후 제작된 조선어 무성영화들이 주로 1935-37년의 기간 동안 집중적으로 재상영되었다는 점이다. 이 기간은 ‘취체규칙’에 따라 외국영화의 상영비중을 해마다 줄여 목표치인 1/2 수준에 도달하도록 강제한 시기였다. 다만, 조선어 발성영화의 생산량은 수입된 외국영화가 사라진 자리를 충분히 채울 만큼 늘어나지 못했던 상태였다. 다시 말해 조선 무성영화의 재활용 가능성이 크게 증대된 시기가 이 3년간의 기간이었던 것이다. 그럼에도 불구하고 <임자 업는 나루배>는 특수를 누리지 못한 채 연 1회 수준의 재상영 기록만 남겼을 뿐이다. 더군다나 <임자 업는 나루배>는 재상영을 거치는 동안 경성의 일류 극장에서 점차 밀려나는 형국이었다. 조선극장에서는 아예 상영되지 않았으며, 개봉관이었던 단성사는 시설을 대대적으로 정비한 1934년 이후엔 <임자 업는 나루배>를 재상영하지 않는다. 대신 상대적 저가 정책을 폈던 우미관이나 발성영화로의 전환을 미룬 채 무성영화 전문관을 표방했던 제일극장이 스크린을 제공했다.

조선영화 전체를 통틀어 가장 높은 재상영 횟수를 기록한 영화들은 조선의 고소설을 영화화한 것이라는 점에서 공통점을 가진다. 발성영화로 제작된 <장화홍련전>, <춘향전>, <홍길동 속편>이 시장에서 가장 선호되었던 것이다.<sup>75)</sup> 그리고 이 영화들을 제작한 주체가 경성촬영소였다는 점에 주목해 볼 필요가 있다.

앞서 밝힌 것처럼, 와케지마 슈지로는 조선과 일본의 관객 모두에게 소구하는 영화를 만드는 것이 영화기업의 성산을 가능케 해 주는 조건이라고 보았다. 실제로 완성되지는 못했지만 1933년에 시도되었던 권투영화 <피 무든 매트>의 기획은 그의 지향점을 압축적으로 드러낸다. 권투라는 소재는 굉장히 상징적인데, 1910년대의 극장에서 일어난 사례에서 볼 수 있듯 종족간의 대결의식을 촉발시킬 수 있었기 때문이다. 조선인 관객들은 일본 선수와 맞붙는 미국 선수를 대놓고 응원하며 일종의 신경전, 더 나아가 소요사태를 일으키기도 했던 것이다. ‘살인복사’로 이름이 높았던 보비 웰스와 일본인 다하안랑(多賀安多)의 격돌을 실사로 담아내고자 했던 <피 무든 매트>에서도 유사한 구도가 반복된다. 그러나 이 대전은 보비 웰스와 대전 중 사망한 “조선인 복서 김 모”에 대한 복수전이라 홍보되었다는 점에서, <피 무든 매트>는 조선인 관객들에게도 소구하고자 하는 기획이었다. 더군다나 다하안랑이 시합에서 이길 경우, 사망한 조선인 복서의 누이(복혜숙)와 결혼하는 것으로 결말을 지으리라 예고되었다는 점에서 그 의도는 굉장히 노골적인 것이었다고 할 수 있다.<sup>76)</sup>

경성촬영소는 1934년 10월에 진용을 일신하여 사실상의 재출범 절차를 거친 후, 연이어 세 편의 무성영화를 제작한다. 1회 작품은 이명우가 각본

75) 무성영화의 경우에도 <홍길동전>이 높은 순위를 기록했는데, 이는 <홍길동전>의 전편과 후편이 각각 무성영화와 발성영화로 나뉘어 제작되었던 사정과도 연관되어 있다. 전체 이야기를 연결지어 감상하려는 하는 관객들에게 무성영화로 제작된 전편은 소구력을 가질 수 있었고, 두 개의 영화가 연이어 제공될 때도 적지 않았기 때문이다.

76) 기사, 「썬비- 대 다하의 맹투극 피 무든 매트 - 홍일점 복혜숙 양 조연」, 『매일신보』, 1933.7.27.

을 쓴 <전과자>였고, 2회 작품은 윤백남의 소설을 원작으로 한 <대도전>이었다. <전과자>는 아버지를 구하기 위해 스스로 전과자가 되는 아들의 이야기를 다룬 작품으로, 전형적인 인정비극의 형태를 띠고 있었다. 절찬리에 연재되었던 대중소설을 저본으로 한 <대도전> 또한 원작의 대중적 인기를 등에 업고자 한 기획으로 볼 수 있다. 다시 말해, 경성촬영소의 초창기 레퍼토리 선택은 모험보다는 안정성에 무게추를 두고 있었다. 이후 조선의 고소설이 연이어 제작되는 것 역시 같은 맥락에서 이해해 볼 수 있다. 3회 작품으로 제작된 것은 무성영화 <홍길동전(전편)>이었으며, 최초의 조선어 발성영화 <춘향전> 이후, <장화홍련전>과 <홍길동전 속편>이 속속 제작되었다. 물론, 고소설이 관객들에게 친숙한 이야기이고, 여전히 출판 시장에서 인기를 끄는 대상이었다는 점에서 수익에 대한 기대가 이러한 경향을 낳은 요인이었을 것이다. 그러나 경성촬영소는 영화의 재현적 시공간을 식민지 조선의 현재에서 과거로, 더 나아가 소설이라는 허구적 세계 속으로 옮겨 놓으려 했던 바, 이는 수행성이 작동할 수 있는 피드백 고리를 차단하는 효과 또한 가져왔다.<sup>77)</sup>

이러한 혐의는 <춘향전>에 대한 평단의 비판을 통해서도 발견할 수 있다. 심훈은 <춘향전>이 발성영화로 제작된다는 소식을 접하고, 기대와 우려가 반반씩 섞인 심정을 토로한다. <춘향전>이 “국보적 원작”인 만큼 흥행가치에 대해서는 의심하지 않으나, 그 웅대한 스케일을 고려할 때 자신으로서 도저히 엄두가 나지 않는 일이었다는 것이다. 또한 그는 <춘향전>이 “일종의 정절애사”를 넘어선 새로운 해석이 필요할 것이며, 이것

77) 중간에 〈아리랑고개〉와 같이 식민지 조선의 현재를 조명한 영화가 있으나, 영화화된 〈아리랑 고개〉가 검열 당국과 심각한 마찰을 빚었던 것은 아니었으며, 결과적으로 무성영화 〈아리랑〉이나 토월회의 연극 〈아리랑 고개〉가 내포하던 “의미심장한 시대극”으로서의 성격은 탈각되어 있었던 것으로 보인다. 〈미몽〉 역시 경성촬영소의 초기 제작 경향을 볼 때 이채를 띠는 레퍼토리이나 교통국과의 협조를 통해 제작된 영화라는 점, 일문 자막을 삽입하여 일본인 극장을 개봉관으로 삼았다는 점 등에서 동일한 지향성을 보여주고 있었다.

은 이도령이 변학도에게 남긴 칠언절구를 중심으로 구성되어야 함을 주문한다.<sup>78)</sup> 그러나 완성된 <춘향전>은 심훈의 기대와 거리가 먼 것이었다. 인물(서향석)은 경성촬영소가 제작한 <춘향전>이 당시의 사회상을 묘출해내는 데 실패했으며, “춘향과 이도령의 한낱 연애사건”으로만 취급한 점에 대해 불만을 표한 바 있다.<sup>79)</sup>

안석영 역시 같은 문제점을 지적하는 한편, <춘향전>의 핵심이 이도령과 변학도의 갈등, 즉 부패한 기성 권력과 이를 단죄하는 신흥 세력의 부상을 조명하는 데 있다고 강조한다. 이러한 “시대적 분위기”를 담아내기 위해서는 변학도의 행동에 담지된 의미를 보다 분명히 드러낼 필요가 있었는데, 실제 <춘향전>에서 변학도의 악행은 춘향이라는 한 개인에 대한 소유욕을 드러내는 장면 정도로 묘사되는 데 그쳤다는 것이다. 더 나아가 그는 원작에서의 이도령이 암행어사가 되어 남원에 당도한 후 백성들의 민원을 들었을 뿐 아니라, 출도한 후에도 춘향을 바로 구출하는 것이 아니라 변학도를 먼저 치죄했다는 점에 주목한다. 결국 당대의 평단에서 <춘향전>은 원작의 진의를 훼손한 작품으로 비쳐졌으며, 이를 통해 경성촬영소가 지향한 안전지향성의 정체를 짐작해 볼 수 있다. 그런 의미에서 안석영이 적극적 해석을 결여한 <춘향전>의 내용에 유감을 표하면서, 경성촬영소 측이 “다른 사정으로 애초부터 생각도 아니하였는지 모른다”고 침언한 대목은 사뭇 의미심장하다.<sup>80)</sup>

이미 1935년 1월에 <춘향전>의 근대적 해석 가능성을 제시했던 천태산인(김태준)의 글이 발표된 바 있었음을 고려할 때<sup>81)</sup>, 경성촬영소의 <춘향전>에 나타난 시대정신은 퇴행적이라는 평가를 면하기 어려울 수밖에 없다. 경성촬영소가 연이어 제작한 고소설 원작의 영화들은 ‘조선적인 것’

78) 심훈, 「다시금 본질을 구명하고 영화의 상도로, 『조선일보』, 1935.7.13-17.

79) 인물, 「조선 최초의 발성영화 춘향전을 보고」(下), 『동아일보』, 1935.10.16.

80) 석영(안석영), 「조선토끼 <춘향전>을 보고, 『조선일보』, 1935.10.11-13.

81) 천태산인, 「춘향전의 현대적 해석」, 『동아일보』, 1935.1.1-10.

을 형상화하면서도 그 안에 내재된 불온성을 제거하는 방향으로 나아갔다. 이는 '조선적인 것'의 소구력을 바탕으로 조선인 팬덤을 공고히 구축하려는 전략인 동시에, 점차 불거지고 있던 영화 수출의 필요성에 맞춘 전략이기도 했다. 사회적 맥락이 탈각된 자리에 대신 들어선 것은 낭만적이고 달콤한 연애의 장면과 그에 맞물려 구성된 조선의 풍경 및 풍속이었다. 이처럼 식민지적 특수성을 전 인류적 보편성으로, 더 나아가 종족성을 무해한 불거리로 치환하는 작업은 주요한 수출 전략으로 자리매김하기 시작했던 것이다. 발성영화로의 전환이 수출을 위한 형식적 조건이었다면, 내용적 요건은 바로 여기에 있었다.

조선영화의 발성영화화 과정을 전후하여 '로컬리티(locality)' 및 '이국적 색채(exoticism)'의 구현 문제가 주요한 수출전략으로 부각되었음은 여러 선행연구를 통해 논의되었던 바 있다.<sup>82)</sup> 실제로 이는 조선의 영화인들 사이에 가성비 높은 흥행 방안으로서 운위되어 왔다. 짙은 향토성이 곧 언어의 장벽을 넘어설 수 있는 방안임을 강조했던 신경균이나<sup>83)</sup>, "조선적 정조"를 "조선영화의 생명선"이라 간주하면서, 이를 통해 세계 영화시장 진출을 꿈꿨던 최남주의 의견이 대표적이다.<sup>84)</sup> 여기에 더해 이러한 전략들은 조선영화의 예술성을 제고하기 위한 방안으로 여겨지기도 했다. 한편으로 이는 체코 영화들이 거둔 성과에 고무된 결과였는데 세계 영화계의 변방에 불과했던 체코 영화가 국제 영화제에서 예술성을 인정받을 수 있었던 것은, 보편적 정서를 자극하는 스토리에 이국적 풍경과 풍속을 결합시켰기 때문이라는 것이다.<sup>85)</sup> 1936년에 식민지 조선을 방문했던 스텐버그

82) 이화진(2004), 앞의 글 : 강성률, 「1930년대 로칼 칼라 담론」, 『영화연구』 33, 한국영화학회, 2007.

83) 신경균, 「영화시론 - 명일의 조선영화를 위하여」, 『조광』, 1936.2.

84) 최남주, 「조선영화의 생명선」, 『조선영화』 1, 1936.

85) 이때의 체코 영화란 1935년에 식민지 조선에서도 개봉되었던 〈사춘조(思春調, Ecstasy)〉(1933)와 〈흘녀가는 첫사랑(流水, Reka)〉(1933)를 가리킨다. 이 두 작품이 제1회 베니스영화제에 출품되어 호평을 받았다는 사실은 식민지 조선 영화인들의 이목을 끌었다. (이화진, 「식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화 정치」, 연세대학교 박사는

에게 보여주었던 조선영화가 <장화홍련전>이었다는 점도 맥을 같이 하는 대목이다. 조선의 영화인들이 세계적 명감독의 권위를 빌어 승인받고 싶었던 것의 정체는 결국 종족적 특수성이 예술적 보편성의 표지가 될 수 있다는 확신이었다.<sup>86)</sup>

일본 동경 신흥키네마와의 합작으로 제작되어 수출에 성공한 <나그네>(1937)는 이러한 전략의 유효성을 결정적으로 보증하는 사례라 여겨졌다. 남궁옥은 이 영화를 “조선영화의 최고봉”이라 치켜세웠으며, 이창용은 우수한 상품으로서의 가능성을 발견한다.<sup>87)</sup> 그리고 이들이 공통적으로 지적하는 것이 바로 “조선색” 내지는 “향토성”의 문제였다. 그러나 간과할 수 없는 것은 ‘로컬리티가 제국과의 수직적 종속 관계 속에서만 용인될 수 있는 성질의 속성이었으며, 액조티시즘의 자기 전시적 이미지 또한 외부의 심급에 의해 왜곡될 가능성이 높다는 점에서 적지 않은 취약성을 내포하고 있었다는 점이다. 특히 서광제는 <나그네>에 나타난 폭력과 살인에 대한 재현이 외려 조선의 인정과 풍속을 왜곡할 수 있다는 점에 대해 우려한 바 있다.<sup>88)</sup> 조선영화의 계보 속에서 민족적 저항을 암시하는 모티프로 활용되었던 장면들이 이제는 오인된 종족성의 표지로 탈바꿈되어 자족적인 허구 속의 불거리로 전락하게 되었던 것이다.<sup>89)</sup>

---

문, 2010.)

- 86) 이화진, 「스틴버그의 경성 방문과 조선영화계」, 『대중서사연구』, 대중서사학회, 2016, 38-45면.
- 87) 남궁옥, 「조선영화의 최고봉 <나그네>를 보고」, 『매일신보』, 1937.4.22-25.  
이창용, 「고려영화의 금후」, 『조광』, 1939.11.
- 88) 서광제, 「영화의 원작문제」, 『조광』, 1937.7.
- 89) 김려실은 일본에서 개봉된 <나그네(여로)>를 본 장혁주의 불만과, 오히려 그의 비판 지점에 대해 반론을 펴던 키지마의 의견을 대조하는 가운데, “타자화된 구경거리”가 지닌 문제점을 짚어낸 바 있다. (김려실, 「조선을 ‘조선’ 화하기」, 『영화연구』 34, 한국영화학회, 2007, 108-111면.)

## 5. 급변하는 매체환경과 박제된 조선 무성영화

〈임자 엮는 나루배〉와 〈정춘삼〉 사이에 형성된 알력 관계는 단순한 이권 다툼 이상의 의미를 담지하고 있다. 최초의 영화 판권 소송으로까지 비화된 유신키네마와 경성촬영소의 분쟁은 식민지 조선 영화산업의 구조적 취약성을 여실히 드러낸 계기였다. 재상영 수익에 대한 의존도가 높았던 식민지 조선의 영화시장 속에서 〈임자 엮는 나루배〉가 받아들여야 했던 대진포는 무척이나 험난했다. 재상영의 최적기인 개봉 다음해(1933년)에는 〈정춘삼〉과 지분을 나눠야만 했고, 1934년부터는 신작 무성영화가 다수 제작되며 재상영 기회를 얻기 어려웠다. 쿼터제의 발효에 힘입어 1935-37년에는 조선영화의 재상영 빈도가 크게 늘어났으나, 상대적으로 우위를 점했던 것은 1934년도 이후 제작된 조선 무성영화나 새롭게 제작된 조선어 발성영화였다. 결과적으로 당대 평단의 호평, 후대 영화사가들의 상찬에도 불구하고 〈임자 엮는 나루배〉의 시장 내 지분은 미소한 편에 가까웠다.

이러한 비교 열위는 무성영화가 주는 시대착오적 인상과 더불어 작품에 내재된 불온성을 곧 제거해야 할 위험요소로 여기던 시장의 판단이 결합된 결과물이었다. 수출 시장을 염두에 두고 검열의 흔적을 매끈하게 봉합하는 데 주력했던 〈정춘삼〉은 장차 영화기업이 내면화하게 될 도구적 합리성의 탄생 장면을 보여 주었다. 더군다나 〈정춘삼〉을 통해 나타난 전략이 향후 경성촬영소의 제작 방침으로 이어진다는 점 또한 간과할 수 없다. 경성촬영소는 이른바 ‘조선적인 것’을 형상화하며 조선인 관객들의 호응을 이끌어냈으나 실상 그것은 식민지의 현실적 맥락과 탈각된 자족적 불거리에 불과했다. 이승희는 1933년을 전후한 시점부터 검열의 초점이 사상취체에서 풍속취체로 넘어간다는 점을 짚어내는 한편, 이것이 검열 당국의 자신감을 보여준 대목이라 해석한 바 있다. 즉, 검열 당국은

‘조선적인 것’을 충분히 통제 가능한 것으로 여기는 가운데, 어느 정도 출구를 열어 주었다는 것이다.<sup>90)</sup> 혹 이러한 자신감이란 시장과의 공모관계를 신뢰했기 때문에 가능한 것 아니었을까?

<임자 업는 나루배>는 저항적 리얼리즘의 계보 속에서 중요하게 거명된 영화였지만 동시에 그러한 평가를 가능케 했던 수행적 맥락이 지워져 나가는 과정을 오롯이 감당해야 했다. 검열체계의 폭압과 시장의 도구적 합리성에 치이고, 다른 한편으로 매체전환기의 급류 속에서 부대껴야 했던 <임자 업는 나루배>는 끝없이 부유할 수밖에 없었다. 더 정확히 이야기하면 역사의 뒀안길로 한없이 떠내려가고 있었는지도 모른다.

1938년에 조선일보가 주최했던 ‘영화제는 표류하던 <임자 업는 나루배>를 조선영화사의 계보 속에 붙들어 매 준 기획이었다. 이 행사는 사실 상 방치되어 있던 조선영화 아카이브를 민간 차원에서 구축하려는 최초의 시도였다는 점에서 그 의미가 적지 않다. 물리적 의미의 아카이브는 아닐지언정, 기억을 통해 구축해 낸 심리적 아카이브가 저널리즘을 경유하여 구성되었던 것이다. 또한 영화팬들의 투표로 과거 조선영화 중 “베스트 텐”을 선정했기에, 조선영화사에 대한 공통의 이해 지평을 형성하는데 기여했다는 점도 중요한 의의라 할 수 있다.<sup>91)</sup> 이 선정 과정을 통해 <임자 업는 나루배>는 무성영화 중 2위를 차지했으며, 부민관에서 열린 상영회에 당당히 초청받을 수 있었다. 더 나아가 이 영화제는 향후 조선영화사 기술에 주요한 참조점으로 기능하게 되었던 바, <임자 업는 나루배>는 드디어 항구를 찾게 된 셈이다.

다만 본고는 이 영화제의 야심찬 의도와 달리, 그것이 역설적으로 환기한 효과에 대해서도 주목할 필요가 있음을 첨언하고자 한다. 특히 팬 투

90) 이승희, 「식민지조선 흥행시장의 병리학과 검열체제」, 『상허학보』 35, 상허학회, 2012, 243-244면.

91) 백문임, 「조선영화라는 (불)안정한 위치 - 「조선영화발달조사(1941)의 생산」, 『동방학지』 168, 연세대학교 국학연구원, 2014, 294면.

표의 결과로 선정된 무성영화들은 조선영화의 고전으로서 자리매김할 수 있었지만, 동시대성의 좌표를 상실하게 되었기 때문이다. 물론, 고전의 지위를 부여한다는 것은 현재를 가능케 해 준 토대로서의 역할을 인정하는 행위다. 그러나 무성영화와 발성영화로 나뉘어 진행된 팬 투표는 조선영화의 발전론적 구도를 전제하면서 당시에조차 여전히 재상영되고 있었던 무성영화를 과거의 산물로 인식하도록 만든다. 이 과정에서 재상영에 결부된 수행적 맥락은 굴절될 수밖에 없는데, 특히 조선의 무성영화는 영화사에 대한 교양 혹은 아련한 향수의 차원에서 수용되었던 것이다. ‘베스트 텐’에 나운규의 영화가 대다수 포진해 있었다는 점 역시 같은 맥락에서 이해해볼 수 있는데, 이러한 결과에는 1937년에 사망했던 나운규에 대한 애도 분위기, 즉 생물학적 죽음과 함께 영원한 과거가 되어 버린 조선영화의 아이콘에 대한 향수가 개입되었을 가능성 또한 배제할 수 없다.

철 지난 무성영화가 주었던 시대착오적 인상은 모든 조선영화가 발성영화로 제작되는 시점이 되어서야 비로소 복권될 수 있었다. 즉, 조선 무성영화가 완전히 과거의 산물로 여겨질 수 있을 때, 그것의 지위를 추존하는 일 역시 가능했던 것이다. 그런 의미에서 조선영화 제작의 발성영화 전환이 사실상 완료된 직후였던 1938년은 역사적 평가를 위한 심리적 거리가 마련된 시기였다고 할 수 있다. 결국 아카이브로의 진입은 안전한 처소를 제공하는 동시에 수행적 생명력을 박제시키는 결과 또한 가져왔던 것 아닐까? 이 질문에 대한 답변은 또 다른 논의를 위한 화두로 남겨두고자 한다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『조선일보』 『동아일보』 『매일신보』 『조선중앙일보』 『중외일보』 『중앙일보』  
『조광』 『동광』 『신동아』 『삼천리』 『시네마조선』 『키네마순보』, 『조선영화』

### 2. 단행본

대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020.  
안종화, 『조선영화측면비사』, 춘추각, 1962  
이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004,  
한국영상자료원 편, 『일본어잡지로 본 조선영화』 2, 한국영상자료원, 2007,  
한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록』, 소도, 2003.

### 3. 논문 및 기타

강성률, 「1930년대 로칼 칼라 담론」, 『영화연구』 33, 한국영화학회, 2007.  
\_\_\_\_\_, 「이규환 감독의 일제강점기 영화에 대한 비판적 고찰 - <임자 없는 나룻배>와 <군용열차>의 기차 이미지를 중심으로」, 『현대영화연구』 6, 한양대학교 현대영화연구소, 2010.  
김남석, 「1930년대 ‘경성촬영소’의 역사적 변모 과정과 영화 제작 활동 연구」, 『인문과학연구』 33, 강원대학교 인문과학연구소, 2012.  
김려실, 「조선을 ‘조선’ 화하기」, 『영화연구』 34, 한국영화학회, 2007.  
김수남, 「영화작가 이규환 그의 비극적 민중주의 고찰」, 『영화연구』, 한국영화학회, 1991.  
노지승, 「‘나운규 영화’의 관객들 혹은 무성영화 관객에 대한 한 연구 - 식민지 시기, 관객의 변화와 나운규 영화의 의미」, 『상허학보』 23, 상허학회, 2008.  
문재철, 「1930년대 중반 조선영화 미학의 변화에 대한 연구」, 『영상예술연구』 10, 영상예술학회, 2007.  
백문임, 「조선영화라는 (불)안정한 위치 - 「조선영화발달소사(1941)」의 생산」, 『동방학지』 168, 연세대학교 국학연구원, 2014.

- \_\_\_\_\_, 「조선 사회주의 영화담론의 전개」, 『대중서사연구』 22, 대중서사학회, 2016.
- 오영미, 「일제강점기 이규환 시나리오의 영향 관계와 변용 과정 고찰」, 『한중인문학연구』 70, 한중인문학회, 2021.
- 이광욱, 「도달한 임계점과 보존된 미래 - 발성영화의 정착과 경성 소재 조선인 극장의 연쇄 반응」, 『한국극예술연구』 74, 2021.
- 이순진, 「1930년대 영화기업의 등장과 조선의 영화 스타」, 『한국극예술연구』 30, 한국극예술학회, 2009.
- 이승희, 「식민지조선 흥행시장의 병리학과 검열체제」, 『상허학보』 35, 상허학회, 2012.
- 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’ - 1930년대 후반 조선영화 담론 연구」, 『상허학보』 13, 상허학회, 2004.
- \_\_\_\_\_, 「식민지기 영화 검열의 전개와 지향」, 검열연구회 편, 『식민지 검열, 제도 텍스트 실천』, 소명출판, 2011.
- \_\_\_\_\_, 「식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치」, 연세대학교 박사논문, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「스턴버그의 경성 방문과 조선영화계」, 『대중서사연구』, 대중서사학회, 2016.
- 정종화, 「‘경성촬영소’의 설립과 전기 제작 활동 연구」, 『영화연구』 79, 한국영화학회, 2019.

Abstract

Drifting Joseon Movies  
: From *Imja-eobtneun Narutbae* to *Jeong Chun-sam*  
—The First Film Rights Litigation and the Transition  
of the Colonial Joseon Film Market

Lee Kwangouk

In the early days, film historians defined nationalistic realism films as the core of Korean film history, and in the process, director Lee Kyu-hwan's *Imja-eobtneun Narutbae*(The ownerless ferryboat) has been mentioned as an important work. Critics of the time and later film historians have paid attention to the railroad attack scene, which implied resistance to Japan empire, and the fact that the scene was deleted by censorship has been seen as proof of the film's resistance. In addition, even if some scenes were deleted, the Joseon audience was able to read the meaning of the movie Performatively. However, in fact, *Imja-eobtneun Narutbae* had to endure the process of erasing the performance context that made such an evaluation possible.

*Jeong Chun-sam* is a pirated version of *Imja-eobtneun Narutbae* and is a film created by re-editing the original by the Kyeongseong film production company. Yushin Kinema filed a lawsuit against the Kyeongseong film production company, which was also the first film copyright lawsuit in Joseon film history. This lawsuit exposed the structural vulnerability of the colonial Joseon film industry, which was

highly dependent on re-screening profits, and was a compressed example of the path through which major export strategies for Joseon films were formed.

The direction of re-editing taken by *Jeong Chun-sam* was to connect the context of the deleted scene as naturally as possible. This is because *Jeong Chun-sam* aimed to export to Japan, but the Performative interpretation mechanism that the Joseon audience could operate was no longer considered. As a result, the focus of the film shifted from resistance to colonial rule to the personal tragedy of the outdated. As can be seen through the case of *Jeong Chun-sam*, film companies took preemptive measures while recognizing censorship as a significant variable, so the censorship system could work effectively in conjunction with the market's safety-oriented line. Since then, the replacement of colonial specificity with universality and ethnicity as harmless attractions began to establish itself as a major export strategy, and the move of Kyeongseong film production company, which was re-launched as a Joseon film production company, was a clear example.

Key Words : export, film company, film copyright lawsuit, *Imja-eobtneun Narutbae*, *Jeong Chun-sam*, Kyeongseong film production company, Lee Kyu-hwan, performativity, re-screening, Wakejima Shujiro

접 수 일: 2022년 10월 27일

심사기간: 2022년 11월 17일~2022년 12월 1일

게재결정: 2022년 12월 19일