

# 무성영화 <괴인의 정체>(1927)의 재구성\*

이화진\*\*

## <차례>

1. 들어가며
2. <괴인의 정체> 이전: 범죄, 변장, 그리고 추격
3. 식민지 신문기자의 '탐정'과 '활극'
4. 신여성, 여기자/여배우, 신일선
5. 나오며

## 국문초록

이 논문은 무성영화 <괴인의 정체>를 신문 기사와 비평, 그리고 스틸 사진 등을 통해 재구성하고, 1920년대 중반 식민지 조선의 사회문화적 맥락에서 그 영화사적 위치를 검토한다. '기사탐정극'이라는 수식어와 함께 알려진 <괴인의 정체>는 각종 교통수단을 등장시켜 관객에게 서양 탐정활극이나 모험활극과 같은 쾌감을 제공하는 영화로 기획되었다. 이 논문에서는 <괴인의 정체>에서 신문기자가 범죄의 진실을 추적하는 탐정 역할을 하는 것에 주목하고, 이를 식민권력의 문화적 억압과 조선어 민간 언론에 대한 사회적 기대가 높아진 1920년대 조선 사회의 변화 속에서 살펴본다. 또한 사건의 미스터리를 밝혀내는 탐사 취재 중 활약하는 여성 인물을 서양 연속영화 속 '시리얼 퀸(serial queen)'의 시각적 영향과 '신여성'의 재현이라는 두 측면에서 접근한다. 이를 통해, 이 논문은 <괴인의 정체>의 도전적인 시도가 1920년대 조선 사회의 문화적 시공간과 접속한 양상을 설명한다.

주제어 : 괴인의 정체, 모방, 시리얼 퀸, 신문기자, 신여성, 신일선, 여기자, 탐정

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국학중앙연구원(한국학진흥사업단)을 통해 K학술확산연구소사업의 지원을 받았음(AKS-2021-KDA-1250008). 논문에 대한 적절한 지적과 함께 유익한 조언을 아끼지 않은 익명의 심사위원들에게 감사드립니다.

\*\* 연세대학교 미래캠퍼스 글로벌한국학연구소 연구교수

## 1. 들어가며

나운규 감독의 영화 <아리랑>(1926)으로 스타덤에 오른 배우 신일선은 그 이듬해 극동키네마의 창립작 <괴인의 정체>에 출연했다. 1927년 1월에 촬영을 시작하여 같은 해 2월 24일에 단성사에서 개봉한 <괴인의 정체>는 한국의 거의 모든 무성영화가 그렇듯 필름이 유실되어 신문에 소개된 줄거리와 스틸 사진 몇 컷으로만 전해지고 있다.<sup>1)</sup>

<괴인의 정체>는 조선영화에 대한 관심이 부상하던 시기에 대중의 기대에 부응하는 오락영화로 기획되었다. 당시 신문 기사와 광고는 이 영화에서 새로 시도되는 두 가지를 강조했다. 첫째, 영화 속 주인공의 직업이 신문기자라는 점이다. 영화의 기획자들은 크랭크인 전부터 ‘기사탐정극(記事探偵劇)’이라는 낯선 분류명을 붙여 그 새로움을 강조했다. 여기서 ‘기사탐정극이란 “신문기자의 기사 탐방에 대한 고심을 중심 삼아서 목숨을 내어놓고 분초를 다투는 기자들의 활동을 박은”<sup>2)</sup> 활극으로 설명되었다. 기사를 ‘탐방’하는 활동을 ‘탐정극’으로 풀어내는 것이었으니, 주인공이 신문기자라는 설정은 이 영화의 시작이자 끝이었다. 둘째, 1920년대 조선에서 볼 수 있는 온갖 모빌리티와 그것을 이용한 추격 장면이 등장한

1) <괴인의 정체>의 제작진에 대해서도 알려진 바가 거의 없다. 배우 신일선과 카메라맨 미야카와 소우노스케(宮川早之助) 외에 제작진 대부분이 신인이었고, 그들의 이후 활동을 확인하기 어렵다. 극동키네마 창립을 주도한 김철산은 김태진, 주인규, 황운 등이 합류한 후 제작한 제2회작 <낙원을 찾는 무리들>(황운, 1927)에도 출연했으나, 그 역시 영화계에 오래 남지 못한 것으로 보인다. 출연 배우 중 김극(金克)은 의열단원으로 밀양폭탄사건(1920)을 일으켰던 김태희(金台熙, 1899-1933)와 동일인일 가능성이 높다. 국사편찬위원회 한국사데이터베이스(<https://db.history.go.kr/>)가 제공하는 『왜정시대인물사료』는 김태희의 다른 이름으로 ‘김기희(金奇熙)’와 ‘김극(金克)’을 소개하면서 그가 1926년 4월 24일에 출소한 후 극동키네마에 입사했다고 기록하고 있다. 의열단원 김태희의 얼굴은 역시 한국사데이터베이스가 제공하는 일제감시대상인물카드(카드번호: ia\_1575 카드등록번호: SJ0000003862)에서 확인할 수 있다.

2) 『조선영화 기사탐정극 괴인의 정체—입(卍)사일 봉철』, 『동아일보』, 1927.2.23.

다는 점이다. 영화는 안창남에 이어 두 번째 조선인 비행사가 된 이기연의 비행 장면까지 화면에 담아,<sup>3)</sup> “말과 자동차, 기차와 비행기, 자동차던 거들이 서로 쫓기고 서로 쫓차 처음부터 쫓까지 대활극”<sup>4)</sup>으로 연출될 것이라 예고되었다. <괴인의 정체>와 같은 스펙터클을 시도하는 영화는 그때까지 조선에서는 만들어진 적이 없었다.

이 논문은 무성영화 <괴인의 정체>를 당시의 기사와 비평, 그리고 스텔 사진 등을 통해 재구성하고, 1920년대 중반 식민지 조선의 사회문화적 맥락에서 접근해 그 영화사적 위치를 탐구해보고자 한다. 그동안 이 영화에 대한 학술적 논의가 이루어지지 않았던 이유는 무엇보다 자료의 한계 때문이지만, ‘비난과 조소만 얻은 실패작’으로 평가되어 영화사적으로 재조명될 기회를 얻지 못했기 때문이기도 하다. <괴인의 정체>는 요란한 광고문구와 달리 개봉 후에는 호평은커녕 ‘비양비선(非洋非鮮)’, 즉 ‘서양의 것도 아니고 조선의 것도 아닌’<sup>5)</sup> 영화로 비난받았다. ‘서양 영화 같은 영화를 만들겠다는 의도를 노골적으로 드러냈으며, 결국 ‘조선의 것도 아닌’ 영화가 되었다는 비판이다.

제작진이 내세운 영화의 볼거리에 대해 ‘비양비선(非洋非鮮)’이라는 비판은 <괴인의 정체>가 서양 영화, 특히 범죄와 미스터리, 그리고 그것을 해결해가는 탐색자의 모험을 스텔 넘치게 전개하는 활극영화를 적극적으로 ‘모방’했음을 암시한다. 20세기 초반 미국과 유럽에서 제작된 영화가 국가적, 문화적, 언어적 경계를 횡단해 전지구적으로 상영되었다는 점을 환기하면, 비서구 지역의 초기 영화에서 서구 영화의 ‘모방’은 필연적이라 해도 과언이 아니다.<sup>6)</sup> 조선영화가 서구 영화를 모방하는 것은 당대에도

3) 위의 기사.

4) 「상영 쟁탈전과 『괴인의 정체』 / 도선영화로 최고의 활사, 『조선일보』, 1927.2.12.

5) 학수봉, 「『괴인의 정체』를 보고—극동키네마에 여(興)함 (1)」, 『중외일보』, 1927.3.15.

6) 1920년대 조선에서 제작된 무성영화는 특히 서구의 연속영화(serial film)나 모험 활극으로부터 많은 영향을 받았다. 이에 대해서는 이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2009 참조.

“먼치 못할 사실”)로 여겨졌지만, “모방을 하려면 소화를 한 연후에 모방을 하라”<sup>8)</sup>는 불만을 동반했으며, 지식 계층이 조선영화를 낮게 평가하는 근거가 되기도 했다. 그러나 오늘의 관점에서 모방의 문제는 어느 지역의 영화도 고립되어 존재하지 않는다는 사실을 재인식하게 하며 언어와 국가, 미디어를 가로지르는 문화의 횡단을 역사적 차원에서 접근하게 이끈다.

<괴인의 정체>의 서양 영화 모방과 그 실패는 스크린에서 펼쳐졌던 근대 세계의 시각적 판타지와 조선의 현실 사이의 간극에서 논의되어야 한다. 제작진은 신문기자들의 취재 활동을 서양 활극영화에서 스틸 있는 추격 장면처럼 연출하고 근대의 역동적인 이동성을 부각시키고자 했지만, 결국 조선에서는 도시도 신문사도 신문기자도 서구 영화의 그것이 될 수 없는 현실적인 한계를 여실히 보여준 영화인 것이다.

이러한 실패에도 불구하고 <괴인의 정체>는 범죄 사건을 발단으로 하되, 신문이라는 근대 매체와 신문기자라는 근대적인 직업을 핵심 설정으로 제시함으로써 1920년대 조선 사회의 변화를 반영하고 있다는 점에서 주목할 만하다. 특히 사건의 미스터리를 밝혀내는 취재 활동에서 여성 인물의 활약은 조선영화에서는 보기 드문 사례인데, 이는 서구 ‘시리얼 퀸(serial queen)’의 시각적 영향과 1920년대 ‘신여성의 재현이라는 두 측면에서 접근될 수 있다. 이 글은 <괴인의 정체>를 서양 영화 모방과 그 실패의 사례로만 한정하기보다 이 영화의 도전적인 시도가 1920년대 조선 사회의 문화적 시공간과 어떻게 접속했는지를 설명하고자 한다.

7) 해합시인, 「영화유행첩, 근일영화계일별」, 『조선일보』, 1927.5.30.

8) 위의 글.

## 2. <괴인의 정체> 이전: 범죄, 변장, 그리고 추격

범죄가 사건의 발단이 되는 탐정물은 기본적으로 폐쇄적이고 보수적인 서사 구조에 기반한다. 사회 시스템의 안정성과 예측 가능성을 위협하는 범죄자가 있고, 합리적 이성과 과학적 지식, 그리고 통찰력을 가지고 진상을 밝히는 해결사로서의 사립탐정(경찰 혹은 그와 유사한 역할)이 있다. 서사의 전반부가 ‘범죄의 스토리’라면 후반부는 사건을 해결해가는 ‘조사의 스토리’이고<sup>9)</sup>, 이 조사, 즉 범죄자와 사건의 진상을 밝히는 탐색은 불안정을 안정으로, 무질서를 질서로 회복시키는 과정이다.

실내 극장이 설립되고 근대적인 극장 문화가 형성되기 시작하는 1910년대에 ‘새로운 연극으로 부상한 신파극에서도 범죄는 핵심 모티프였다. 재산 갈취, 원한에 의한 살인, 존속살해 등이 연극의 전반부를 이끌고 그 진상을 밝히거나 복수하는 이야기가 후반부에 이어진다. 예컨대, 1912년에 혁신단에 의해 초연된 <육혈포강도>는 변장에 능한 권총 강도의 절도 사건에서 시작되고, 신참경찰이 집요한 추격 끝에 강도를 체포하는 데 성공했으나 그 자신은 총에 맞아 순직하는 것으로 막을 내린다.<sup>10)</sup> <육혈포강도>는 변장한 강도를 추격하는 경찰이 역으로 변장을 통해 강도의 눈을 속이고 검거에 성공하는 이야기이기도 한데, 강도와 경찰의 변장과 역동적인 추격 장면은 미술이나 곡예, 트릭 영화처럼 관객의 흥미를 돋우

9) T. 토도로프, 신동욱 옮김, 『산문의 시학』, 문예출판사, 1995, 50면

10) 『육혈포강도』, 『매일신보』, 1912.5.23. 이 연극은 권총 강도 시미즈 사다키치(清水定吉, 1837-1887) 이야기를 소재로 하는 일본 신파극 <피스톨 강도 시미즈 사다키치(ピストル強盗清水定吉, 1897)>의 변안으로 혁신단 단장 임성구가 일본 극단의 서울 공연을 보고 변안한 것으로 추정된다. <피스톨 강도 시미즈 사다키치>의 원작 소설은 1893년에 일본 『미야코신문(都新聞)』에 연재되고 단행본으로 출간되었으며, 동명의 영화(駒田好洋 연출, 1899)는 일본 최초의 극영화로 기록되고 있다. 1910년 3월에 서울과 인천에서 일본 극단이 내한하여 <육혈포강도>라는 제목의 공연을 한 바 있는데, 동일한 작품으로 생각된다. (『目と耳』, 『京城日報』, 1910.3.08; 『目と耳』, 『京城日報』, 1910.3.23.)

는 불거리였으리라 추정된다.

선정적이고 자극적인 범죄와 복수담에 집중하던 신과극이 가정비극으로 그 중심을 옮겨가는 1910년대 중반, 바야흐로 서양 영화가 극장의 주요 프로그램으로 부상했다. 프랑스와 이태리, 덴마크 등 유럽에서 제작된 필름 외에도 미국의 영화사들이 필름 공급을 본격화한 것이다.<sup>11)</sup> 서울에서는 영화상설관의 수가 늘어나는 만큼 관객을 유치하려는 경쟁도 치열해져서 신작 영화가 활발하게 개봉했다. “서양물로 말하면, 탐정물, 모험물, 추격물이 아니면 안되는 듯”<sup>12)</sup> 여겨질 정도로, 극장 프로그램에서 큰 비중을 차지하는 것은 ‘탐정/모험/활극’이었다.

1910년대 중반부터 1920년대 초반까지 ‘탐정활극’ 혹은 ‘모험활극’ 등으로 분류되어 광고된 영화는 잘 알려진 <명금(名金, The Broken Coin)>(1915), <흑상(黑箱, The Black Box)>(1915)과 같은 미국 연속영화부터 <프로테아(Protéa)>(1913), <팡토마(Fantômas)>(1913), <쥐덱스(Judex)>(1916), <복면당(Nick Winter et l'homme au masque)>(1915) 등 프랑스 범죄영화, 그리고 원제목을 확인할 수 없는 이태리와 덴마크의 장단편 영화들에 이르기까지 다양하다. 범죄 혹은 미스터리의 진상을 밝히는 플롯에 쫓고 쫓기는 추격과 격렬한 격투가 있는 영화는 당시에는 모두 ‘대서탐정극’, ‘탐정대활극’, ‘탐정활극’, ‘모험활극’, 혹은 ‘탐정모험활극’으로 묶이고 그렇게 불렸다.

1910년대 중반부터 1920년대 전반 사이 서양 활극영화의 유행에는 어떤 추세가 발견된다. 초기에 주로 소개되었던 유럽 영화, 특히 프랑스 범죄영화의 기세가 점차 약화된 점이다.<sup>13)</sup> 제1차 세계대전이 일어나자 프랑스

11) 1916년부터 유니버설 일본 대리점인 하리마 상회(도쿄)가 조선의 상설관들과 계약을 체결하고 <명금>과 같은 연속영화부터, 블루버드(Blue Bird), 레드페더(Red Feather) 등의 스튜디오에서 제작한 장편영화를 배급했다. 한상연, 「1910년대 중반 조선에서 유니버설 영화에 관한 연구」, 『씨네포럼』 23, 동국대학교 영상미디어센터, 2016, 347-350면.

12) 「映画の影を遂うて(2)」, 『京城日報』, 1916.12.14.

13) 이구영, 「조선영화계의 과거-현재-장래(4)」, 『조선일보』, 1925.11.26.

의 영화 촬영소 중 많은 곳이 군사 시설로 사용되면서, 전쟁 중 프랑스 영화의 제작 편수는 크게 줄었다. 루이 피야드(Louis Feuillade) 감독은 1913년과 1914년에 걸쳐 <팡토마> 시리즈를 5편 연출했는데, 이후 더 이상의 시리즈를 만들지 못했다. 검은 복면을 쓰고 연미복을 입은 범죄자의 형상으로 유명한 ‘팡토마’는 1923년에 조선에서 개봉된 적 있는데, 이때 상영된 것은 미국 폭스사가 1920년과 1921년에 걸쳐 제작한 연속영화였다.<sup>14)</sup> 프랑스에서 영화 제작이 어려움을 겪는 데다가 제작된 필름이 아시아까지 원활하게 수입되지 못하는 사이, 미국의 영화산업은 크게 성장했다. 이 시기 유니버설사가 제작한 연속영화를 비롯해 미국의 활극영화는 일본과 조선에서 날이 갈수록 큰 인기를 끌었다. 프랑스의 연속영화와 달리 길이(2권)는 짧고 에피소드는 많은 유니버설사의 연속영화는 속도감 있고 박진감 높은 전개로 관객을 매료했다.<sup>15)</sup>

동시대의 스크린을 통해 접하는 서구의 추리물과 모험활극은 근대 문명의 수혜를 입고 미지의 세계를 모험하는 욕망을 추동했다. 특히 미국 연속영화는 신파극단들이 공연 중에 스크린 영사를 삽입하는 새로운 형태의 공연인 연쇄극을 만드는 데 영향을 미쳤다. 연쇄극의 레퍼토리는 초기 신파극과 마찬가지로 자극적인 범죄 사건을 소재로 취하되, 자동차나 기차, 증기선과 같은 교통수단을 타고 벌이는 추격전을 연출해 서양 활극 영화에서 느낄 수 있는 근대의 속도감을 제공하려 했다.

1920년에 공연된 연쇄극 <춘화(春花)>는 ‘탐정극’으로 소개되었는데, 그 핵심 설정은 신파극 <육혈포강도>와 유사하게 형사가 변장해서 악한을

14) 피에르 수베스트르(Pierre Souvestre)와 마르셀 알랭(Marcel Allain)의 소설 『팡토마』를 영화화한 <팡토마> 시리즈는 정체불명의 복면강도 팡토마와 그를 쫓는 파리 경찰서의 쥐브(Juve) 경부, 그리고 사건을 취재하는 신문기자 제롬 판도르(Jérôme Fandor)가 등장하는 연속영화이다. <팡토마> 시리즈는 1920년과 1921년에 미국에서도 제작된다. 1923년 4월과 5월에 걸쳐 경성의 조선극장과 황금관에서 상영된 연속영화 <팡토마>는 미국에서 제작된 것이었다. (백문임, 「감상(鑑賞)의 시대, 조선의 미국 연속영화」, 『사이間SAL』 14, 국제한국문학문화학회, 2013, 254면)

15) 한상언, 앞의 논문, 348면.

체포하는 것이다.<sup>16)</sup> 경찰이 범죄자를 쫓는 추격 그리고 그 둘이 격렬하게 격투를 벌이는 장면을 연출할 때, 신파극은 극장 무대에서 배우의 연기 그 자체로 관객의 시선을 집중시켜야 하지만, 연쇄극은 스크린을 통해 외부의 풍경을 극장 안으로 들여오고 근대의 시공간을 속도를 동반한 이미지의 운동으로 보여준다. <춘화>는 활극영화를 방불하는 자동차와 기차의 추격, 수중 격투, 전기응용 기술을 이용한 시각 효과 등을 선보였다.<sup>17)</sup>

“마(馬)를 타고 쫓으며 자동차로 경주하며 위험을 모(冒)하는 등의 사진으로 갈채를 득(得)코자 함이 확연”<sup>18)</sup>하다고 할 만큼, 연쇄극은 서양 활극영화의 속도감 있는 장면에 대한 모방 충동을 선명하게 드러냈다. 신파극단들은 “본 단(團)의 사진은 서양식을 대부분 많이 넣었”<sup>19)</sup>다는 말로 관객들을 유인하고, “참으로 재미진진한 서양사진과 조금도 다를 것이 없더라”<sup>20)</sup>는 감상을 호평으로 여겼다. “입은 옷은 조선옷이지만 모든 것이 서양활동사진”<sup>21)</sup>과 유사하다는 것이 홍보의 주안점이 되기도 했다. 조선인 신파극단의 연쇄극은 조선의 여러 명승지에서 조선인 배우들을 출연시켜 촬영했다는 점뿐 아니라, 서양 활극영화 같은 장면을 조선인의 연기로 구현했다는 점이 중요했다. 선행연구의 지적대로 조선의 연쇄극은 유난히 추격 장면을 부각했는데, 이는 조선의 연쇄극이 일본 연쇄극의 영향을 받았으면서도 서양 활극영화에서 특정한 장면을 선택적으로 모방했음을 의미한다.<sup>22)</sup>

16) 「독자위안회」, 『매일신보』, 1920.7.2.

17) 위의 글.

18) 윤백남, 「연극과 사회 (10)」, 『동아일보』, 1920.5.16.

19) 「광고」, 『매일신보』, 1920.4.27.

20) 「서양식을 가미한 혁신단 활동극, 처음으로 진화된 서양식 활동사진」, 『매일신보』, 1920.04.28.

21) 「독자위안회」, 『매일신보』, 1920.7.2.

22) 이와 관련해 1910년대 연쇄극의 특징을 서양 영화와의 관계 속에서 설명하는 논의로 우수진, 「연쇄극의 근대 연극사적 의의 - 테크놀로지와 사실적 미장센, 여배우의 등장」, 『상허학보』 20, 상허학회, 2007; 주창규, 「근대의 선정주의'로서 신파극의 변형과 연쇄극의 출현에 대한 연구」, 『영화연구』 51, 한국영화학회, 2012, 276면; 백문업, 「

변장과 추격, 격투의 액션이 펼쳐지는 신파극과 연쇄극에서 승리는 언제나 경찰의 몫이었다. 1912년의 신파극 <육혈포강도>와 1920년의 연쇄극 <춘화>라는 유사한 두 사례에서도 잡힐 듯 잡히지 않는 범인과 그를 집요하게 쫓는 경찰의 추격전은 범인 검거로 막을 내리고, 경찰은 사회의 불안 요소를 제거한 ‘영웅’이 된다. ‘루팡’이나 ‘지고마’, ‘팡토마’ 같은 천재적인 범죄자가 나타나 세상의 질서를 어지럽히는데도 경찰은 매번 검거에 실패하는 ‘괴도(怪盜) 이야기’가 아니라, 경찰에게 잡히지 않는 범인은 없으며 범죄는 반드시 해결된다는 ‘폴리스 스토리’인 것이다.

그런데 1920년대 들어 조선인 상설관 시대가 열리고 조선인들의 영화 제작이 본격적으로 시작되었을 때, 이전 시대의 무대 위에서 정의로운 영웅이 되었던 경찰 이야기는 ‘탐정활극’으로 이어지지 않았다. 조선영화에서 범인을 쫓고 검거해서 사회 질서를 바로잡는 정의로운 경찰의 이야기는 국책영화를 제외하고는 드물다.

이는 경찰이 지키는 ‘치안’이 누구에게나 언제나 ‘안녕’한 것은 아닌 식민지 사회의 복잡성과 무관하지 않다. 피식민 조선인과 식민 경찰의 관계에 잠재된 정치적 긴장이 ‘정의로운 경찰’의 형상화를 주저하게 만드는 것이다. 가령 1919년 3·1운동 이후 창간된 조선어 신문에는 ‘육혈포’를 든 ‘복면강도’ 사건이 자주 기사화되었다. ‘강도’라고 칭해진 ‘범죄자’ 중에는 독립운동의 군자금을 구하는 단체와 연결된 이들도 있고, 혹은 ‘독립단’을 참칭해 현금을 강탈하는 이들도 있었다.<sup>23)</sup> 1923년 1월 서울 종로경찰서에 폭탄을 투척한 의열단원 김상옥은 권총 두 자루를 들고 민가의 지붕을 뛰어다니며 경찰과 총격전을 벌였다. 봉오동전투나 청산리전투, 의열단에 대한 소문을 듣는 사람이라면, 그를 그저 권총강도라고만 여기지는 않았

조선 영화의 ‘풍경의 발견’: 연쇄극과 공간의 전유, 『동방학지』 158, 연세대학교 국학연구원, 2012, 293-298면 참조.

23) 「사리원에 복면강도, 육혈포로 협박하고 강탈한 복면강도, 『매일신보』, 1922.1.22; 「독립단을 방자하는 복면강도 체포, 육혈포를 내대이고 군자금을 내놓으라고, 『매일신보』, 1924.5.2.

을 것이다. 또 범인 검거에 열을 올리는 경찰의 활약이 마냥 통쾌하게 여겨지지도 않았을 것이다. 경찰의 골칫거리인 복면강도와 그를 체포하는 경찰의 관계가 ‘악당과 ‘치안의 수호자로 단순화될 수 없는 식민 사회의 복잡성에서, 1920년대의 ‘탐정극은 다른 방향을 찾을 필요가 있었다.

### 3. 식민지 신문기자의 ‘탐정’과 ‘활극’

탐정물은 사회의 치안과 밀접한 연관을 맺고 있기에, 일찍부터 경찰의 관심 대상이었다. 복면을 쓰고 잔혹한 범죄를 저지르는 지고마와 그를 추격하는 형사들을 그린 프랑스 영화 <지고마(Zigomar)>(1911)가 1912년에 일본에서 일으킨 소란은 유명하다. 일본에서는 <지고마>가 크게 흥행하면서 영화계와 출판계에 ‘지고마 붐’이 일고 아동들 사이에서는 ‘지고마 놀이’가 유행했다. 특정한 영화가 사회현상으로까지 이어지자 영화를 모방한 범죄에 대한 우려의 목소리가 높아져서, 결국 도쿄 경시청이 <지고마> 상영에 대하여 금지명령을 내렸다. 이로써 영화의 내용에 대한 감시가 경찰의 일이 되었다.<sup>24)</sup>

1910년대 중반 경성 극장가에서 서구의 ‘탐정활극’이 한창 유행했을 때, 당시 경찰은 이러한 영화가 사회에 미칠 영향과 관련해 다음과 같이 구분했다. “범죄의 수단으로 일본의 현재 사회에서 도저히 따라갈 수 없을 정도로 과장된 것은 별로 해가 없”<sup>25)</sup>지만, “누구에게나 용이하고 실행할 수 있다는 관념을 불러일으키는” 범죄 방법이나 “잔인한 살상 사건”을 재현하는 것은 문제라는 것이다.<sup>26)</sup> ‘탐정활극’이라는 범주 안에서도 범죄에

24) 일본영화사에서 지고마 현상에 대해서는 永嶺重敏, 『怪盗ジゴマと活動写真の時代』, 新潮社, 2006 참조.

25) 『映画の影を遂て(3)』, 『京城日報』, 1916.12.15.

26) 위의 글.

초점이 맞추어진 ‘위험한 영화와 모험이 중심이 되는 ‘안전한 영화’가 있다고 구분된 것이다. 경찰의 입장에서는 범죄 자체가 초점인 영화보다 황당무계한 모험이 펼쳐지는 영화가 오히려 사회 질서를 유지하는 데 안전하다고 인식되었다. 현실로부터 이탈하는 환상적인 모험은 영화를 즐기는 대중에게도 또 그들의 욕망을 통제해야 하는 경찰에게도 모두 ‘적당히 좋은 것’이었다.

사실 서양 활극영화가 펼쳐 보이는 모험의 상상력이 대중을 매료하더라도 조선인들이 그것을 영화로 구현하는 것은 현실적으로 버거운 일이었다. 대신 서양 활극영화에서 자극받은 모험의 판타지는 대중적인 읽을거리 출판으로 이어졌다. 수차례 재상영되며 인기를 끌었던 미국 연속영화 <명금>은 한국과 일본에서 여러 버전의 영화소설로 출간되었다.<sup>27)</sup> 연쇄극이 활극영화의 추격 장면을 모방해 일종의 어트랙션과 같은 영화적 실천을 시도했다면, 영화소설은 모험의 판타지를 수용한 트랜스미디어적 생산물이었다. 1920년대에는 서구의 모험영화나 탐정영화의 트랜스미디어적 번역으로 보이는 통속소설이 ‘딱지본 소설’(박철혼의 『비행의 미인』)이나 ‘변안소설’(염상섭의 『남방의 처녀』)로서 꾸준히 발간되었다.<sup>28)</sup>

1927년에 제작된 <괴인의 정체>는 서양 활극영화에서 영향받은 모험의 판타지를 소설이 아닌 영화로, 외국이 아닌 조선을 배경으로 펼쳐 보였다. 상류층 인사가 사냥 중에 살해된 사건의 내막과 취재에 나선 신문

27) 영화소설 『명금』은 일본에서는 10종 이상의 단행본으로 출간되었고, 조선에서도 <명금>이 개봉한 1916년에는 부산 지역의 일본어 신문인 『조선시보(朝鮮時報)』에 40회에 걸쳐 영화소설이 연재되고, 최소한 3종 이상의 딱지본 소설이 발간된 것으로 확인된다. 이에 대해서는 구인보, 「근대기 한국의 대중서사 기호와 향유방식의 한 단면」, 『정신문화연구』 36(3), 한국학중앙연구원, 2013; 이지현, 「1910년대 부산 극장가 문화 연구」, 『동북아 문화연구』 56, 동북아시아문화학회, 2018 등.

28) 딱지본 소설 『비행의 미인』과 변안소설 『남방의 처녀』에 대해서는 다음과 같은 연구가 있다. 이순진, 「활동사진의 시대(1903-1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구」, 『대중서사연구』 16, 대중서사학회, 2006, 225-256면; 손성준, 「한국 근대소설과 번역·창작의 복합주제 - 염상섭과 현진건의 통속소설 번역과 그 이후」, 『한국현대문학연구』 47, 한국현대문학회, 2015, 45-85면.

기자들의 모험이 주된 내용인데, 해동일보사의 활동이 개시되는 시점을 기준으로 전반부에는 살인사건이 일어나기까지의 전개를 설명하는 '범죄의 스토리가, 후반부에는 살인사건의 범인으로 추정되는 복면괴인을 쫓는 기자들의 탐정 활동, 즉 '조사의 스토리가 펼쳐진다.

1920년대 영화에서 범죄는 드문 소재가 아니었다. <괴인의 정체>의 단성사 개봉 당시 함께 상영된 두 편의 미국영화 역시 범죄 소재와 무관하지 않았다.<sup>29)</sup> 다만, 범죄가 어떻게 다뤄지는지에 따라 장르가 달라진다. 개봉을 앞두고 신문에 게재된 <괴인의 정체>의 내용은 다음과 같다.

김량수(金亮洙)는 조실부모하고 어린 누의동생을 금지옥엽가치 애지중지하야 길러서 부호 신윤식에게 식집을 보냈든 바 신윤식은 덩조만을 유린하고 바리었다. 그 소녀는 그로 인하여 세상을 써났다. 김량수는 성미가 거칠어져서 복수심을 불닐 듯 하였다. 세상을 모조리 저주하였다. 그리하여 그는 흑운산(黑雲山) 깊은 곳에 들어가 병어리 심복 한 명을 다리고 나 무장사를 해가며 복수할 기회만 오기를 기다리었다. 신윤식은 마침내 흑운산에 산양을 갔다가 김량수의 손에 세상을 써났다. 세상은 신윤식의 죽은 원인을 몰났다. 해동일보사(海東日報社)와 각 신문사에서는 그 내용을 알기 위하여 활동을 개시하였다. 흑운산에 처음 파견되었든 해동일보 기자는 괴인 김량수에게 피살되었다. 사건은 점점 커졌다. 기자의 활동은 더욱 맹렬해졌다. 해동일보사에서는 또 다시 정상호(鄭尙鎬)라는 수완 있는 기자를 재차로 흑운산에 파견코저하였다. 정상호는 다른 신문사와 기맥을 통해가지고 사건내용을 조사 후에는 그 신문사에 먼저 재료를 데공코자

29) '독자 우대 행연(行演)/ 금야(今夜) 단성사에', 『동아일보』, 1927.3.1; 「광고」, 『동아일보』, 1927.3.1. <괴인의 정체>는 1927년 2월 24일에 단성사에서 다음 두 편의 미국영화와 함께 상영되었다. 루돌프 발렌티노(Rudolph Valentino)가 출연한 <정열의 악귀(A Sainted Devil)>(1924)는 귀족 남성이 과거의 애인과 강도에게 납치된 신부를 구출하는 내용의 영화였다. 웨스턴 영화의 스타 윌리엄 하트(William S. Hart)가 주연한 <노래하는 초인(Singer Jim McKee)>(1924)은 딸을 부양하기 위해 역마차를 훔친 남자가 죽고 탈출한 그의 동료가 15년 후에 다시 강도가 되어야 하는 상황을 다룬다. <정열의 악귀>와 <노래하는 초인>의 내용은 IMDB(<https://www.imdb.com>) 참조.

하였다. 그를 안 해동일보사 주필은 정상호 외 한 명을 또 다시 파견하여 먼저 조사를 하게 하고자하였다. 그러나 파견함직한 기자가 없었다. 새로 히 입사한 리시민은 용감하게도 자진하기를 원하였다. 그러나 그의 수완을 의심하는 주필은 그를 보내기를 쓰리었다. 그러나 엇지 하는 수 업시 파견하게 되었다. 한편 주필의 족하살 최영옥(崔榮玉)이 자기도 그곳에 가기를 원하여 비밀히 흑운산에 일으렸다. 흑운산에서는 괴인과 신문기자들의 격투와 경쟁이 일어났다. 용감한 리시민과 최영옥은 만남을 박차고 내용을 탐사한 후 비행기로 신문사를 향하였다. 그리하여 해동일보사의 호외는 남보다 먼저 온 세상에 호터지게 되었다.<sup>30)</sup>

현재 전해지는 내용에서 범죄의 원인은 범인의 사적인 원한 감정에 있는 것으로 제시된다. 범행 동기가 된 여동생의 죽음은 당시 서구 멜로드라마나 신파물의 단골 소재였던 젊은 여성이 정조를 유린당하는 이야기와 유사하며, 혈족을 대신해 복수에 성공하는 이야기는 1910년대 신파극과 연쇄극에서도 되풀이된 모티프이다. 다소 상투적인 소재와 모티프를 다루고 있으면서도, 이 영화가 과거 조선인들이 만든 신파극이나 연쇄극과 차별화되는 것은 가상의 신문사 ‘해동일보’라는 근대적인 문화 기관과 그곳에서 파견된 인물들의 동선이다. 범죄영화나 괴도가 등장하는 추리 소설처럼 자신의 신원을 감춘 채 기괴한 범죄를 저지르는 반영웅적 인물이 등장하며 그가 벌이는 범죄가 사건의 발단이지만, 경찰이나 사립탐정이 아니라 신문기자가 사건을 조사하고 범인의 정체를 추적하는 활동을 벌인다. 복면괴인이라는 설정은 <팡토마> 같은 프랑스 범죄영화의 상상력에서, 기자들의 스틸 넘치는 취재 경쟁은 <명금>과 같은 미국 모험활극의 스펙타클에서 영향을 받은 듯 보인다.

<괴인의 정체>의 단성사 개봉 광고(그림 1)는 ‘기사탐정대활극(記事探偵大活劇)’ 혹은 ‘기자탐정모험활극(記者探偵冒險活劇)’이라는 수식어를

30) 「조선영화 기사탐정극 괴인의 정체 / 입(卍)사일 봉절」, 『동아일보』, 1927.2.23.



그림 10. <괴인의 정체> 신문 광고

출처: 『동아일보』, 1927.2.25.

내세웠다. 제작 계획을 발표했을 때와 마찬가지로 여전히 ‘탐정’이라는 표현을 사용하지만, ‘대활극’ 혹은 ‘모험활극’이라는 분류가 더 강조되었다. 이러한 분류는 영화의 액션과 스틸을 강조하되 두 차례나 살인을 저지르는 범인의 잔학함을 희석하는 효과가 있었다.

실제로 <괴인의 정체>에 대한 조선총독부 검열 기록을 보면, 이 영화는 전7권(1,313m)으로 제작된 오락극으로 내용상 ‘현대극/활극/정극’으로 분류되었다.<sup>31)</sup> 당시 영화 검열의 내용 분류에서 활극은 “모험,쟁투 장면을 주로 구상”한 영화를 가리키는데,<sup>32)</sup> 영화 검열 첫째(1926년 8월부터 1927년

31) 조선총독부 경무국, 『활동사진필름검열개요』, 한국영상자료원 엮음, 『식민지 시대의 영화 검열: 1910-1934』, 한국영상자료원, 2009, 192면. 조선총독부 경무국, 위의 책, 같은 면. 조선총독부의 영화 검열은 영화가 주로 어떠한 ‘사상(事象)’을 극으로 조성했는지에 따라 연애극, 인정극, 활극, 가정극, 사회극, 사극, 탐정극, 괴기극, 전설(기)극, 동화극 등으로 분류하고 통계를 기록했다. 검열신청자 혹은 검열관의 자의적인 판단에 따른 분류임은 물론이나, 조선에서 상영된 영화의 대체적인 경향을 파악하는 데에는 도움이 된다.

7월까지) 상영 허가를 신청한 조선영화 18편 중 활극으로 분류된 것은 <산채왕>과 <괴인의 정체>였다. 탐정극은 “범죄 수사를 주로 구상한 것”<sup>33)</sup>을 가리키는데, 조선영화 중 여기에 해당하는 영화는 없었다.

극동키네마가 경찰도 사립탐정도 등장하지 않는 영화에 굳이 ‘탐정’이라는 수식어를 붙여 ‘기사탐정극’이라거나 ‘기자탐정보험활극’으로 선전하는 이유는 관객의 호기심을 자극하기 위해서였으리라 짐작된다. 사실 이 영화에서 ‘탐정’이란 조사 활동의 의미에 가깝지만<sup>34)</sup>, 서양 탐정활극이나 모험활극의 쾌감을 제공해주리라 기대하게 하는 효과가 있었을 것이다.

19230년대 한국 탐정 단편소설을 연구한 이용희는 이 시기 탐정소설에서 신문기자가 탐색의 주체로 등장하는 것은 일반적인 현상이었다고 말한다. 서구 탐정소설이 “과학적 지식과 합리적 추리로 무장한 탐정이 표면상 비합리적으로 흩어져 있는 범죄 사건의 단서를 논리적으로 조립하고 재구성”하는 과정에 무게를 둔 것과 달리, 한국 단편 탐정소설에서는 추리 과정보다 “탐정역의 인물이 사건을 수사하는 과정에서 발생하는 긴장과 박진감”을 선호했으며, 그렇기에 수사 과정에 탐정을 대신해 신문기자를 배치했다는 것이다.<sup>35)</sup> 이 논의에 기대면, <괴인의 정체>에서 사건의 진실을 추적하는 주체가 신문기자인 것은 1920년대 탐정서사의 장르적 관습으로 설명할 수도 있을 것이다.

그런데 식민지 조선에서 경찰이라는 공권력을 대체해 신문기자가 등장하는 것에는 다른 해석의 여지도 있다. 모방 범죄를 조장한다는 이유로 국가의 영화 검열이 합법화된 것은 식민지 조선만이 아니다. 하지만 식민

32) 위의 책, 같은 면.

33) 위의 책, 182면.

34) 이와 관련해서는 한 심사위원의 지적과 조언이 있었다. 그는 <괴인의 정체>에 대한 신문 기사가 이 영화를 ‘기사탐정극’으로 묘사했을 때, ‘탐정’은 명사적 인물형(detective)의 의미보다 동사적 활동형(드러나지 않은 것을 몰래 살펴 알아내는 활동)의 의미로 사용되었을 가능성이 크다고 지적했다.

35) 이용희, 「1920-30년대 단편 탐정소설과 탐보적 주체 형성과정 연구」, 성균관대 석사 학위논문, 2009, 7-8면.

지에서는 범죄와 관련해 경찰의 재현이 복잡한 의미를 파생할 수 있었다. 경찰을 범죄를 예방하지도 못하는 무능한 인물로 그리면 치안의 불안정이 강조되고, 강압적인 모습으로 그리면 피식민 관객의 민족 감정을 자극할 수 있기 때문이다. 예컨대, 1923년 1월에 재조선 일본인들이 만든 영화 <국경>이 단성사에서 상영되었을 때 조선인 관객들의 야유가 상영을 중단시켰다. 압록강 지역 마적을 토벌하는 국경수비대의 활약상이 관객들의 불쾌감을 샀던 것이라 짐작된다.<sup>36)</sup> 범죄를 소재로 하는 영화가 식민지 검열을 통과하려면 경찰의 권위를 위협하지 않으면서도 타겟 관객층인 조선인 사회의 민족 감정을 손상하지 않도록 재현의 전략이 필요했다. <괴인의 정체>에서 공권력을 대체해 범죄의 진상을 조사하는 기자는 식민지 검열을 우회하는 선택으로 볼 수도 있는 것이다.

영화에서 해동일보의 주필은 후운산에서 벌어진 기묘한 사건의 진상을 특종으로 보도하기 위해 순차적으로 네 사람을 파견한다. 가장 먼저 파견된 기자는 살해되었고, 다음으로 파견된 기자는 다른 신문사와 내통하고 있다. 특종을 지키기 위해 세 번째로 파견된 기자는 주필의 눈에는 아직 믿음직스럽지 못한 신참이다. 이렇게 해서 네 번째로 파견된 것이 주필의 조카 최영옥이다.<sup>37)</sup> 이미 두 명을 살해한 용의자로 추정되는 복면괴인이 있고, 그를 쫓는 기자들이 있다. 베테랑과 신참 사이의 취재 경쟁이 벌어지고, 거기에 자발적으로 동행한 젊은 여성까지 누구보다 빨리 정보를 획득하려는 ‘추격’에 가담하게 된다.

<괴인의 정체>는 ‘특종 경쟁’이라는 매스미디어의 특성을 긴박감을 조성하는 장치로 삼으면서, “하늘에는 비행기! 땅 위에는 기자! 자동차전거! 말!”<sup>38)</sup> 등 온갖 모빌리티가 등장하는 속도전을 통해 활극의 스피드를 구

36) 한상언, 『조선영화의 탄생』, 박이정, 2018, 287면.

37) <괴인의 정체>의 내용을 소개하는 기사에서 최영옥의 직업이 명시되지는 않으나, 학수봉(최학송)이 쓴 비평에서는 최영옥을 ‘여기자’로 지시한다.(학수봉, 「<괴인의 정체>를 보고—극동키네마에 여합 (1)」, 『중외일보』, 1927.3.15.) 최영옥 역시 해동일보의 특종을 위해 적극적으로 취재 활동을 벌인다는 점에서 기자라고 보아도 무방하다.

현하려 한 것으로 보인다. 과거 신파극과 연쇄극에서 ‘정의의 구현자’였던 용감한 경찰(<육혈포강도>, <춘화> 등)을 신문기자(<괴인의 정체>)가 대체하고 경찰이 아님에도 살인을 저지른 용의자를 추적하고 그의 신원을 추적하는 데 정당성을 갖는다.

그런데 이 영화에서 신문기자의 탐정 활동은 범인을 누가 어떻게 검거하는지에 관심이 없다. 이 탐정 활동은 사건을 해결하기 위한 조사가 아니라 독자가 알고 싶어 하는 사건의 이면을 보도하기 위한 것이다. 신문기자는 사건의 진실을 신문 매체를 통해 사회에 알리는 직업이기 때문이다. 전해지는 줄거리는 범죄의 잔혹성보다 동생의 죽음으로 인해 원한을 품고 복수의 날을 고대해온 괴인의 사연을 더 강조하는데, 이것이 기자의 취재를 통해 밝혀질 내용이라면 그의 탐정 활동은 전근대적이고 가부장적인 비극을 파헤쳐 동시대의 비참을 알리는 일이 된다.

이런 태도는 ‘범죄자 검거’ 자체보다 ‘범죄자의 사연’을 비중 있게 보도했던 당시 조선어 민간 신문 사회면의 태도와 유사하다. 3·1운동 이후 문화정치기에 창간된 조선어 민간 신문은 식민지 사회에서 ‘조선인의 정부’에 버금가는 정치적 기능을 했다.<sup>39)</sup> 언론의 자유가 제한된 상황에서 정치와 경제 분야에서는 보도의 자율성이 허가되지 않았기에 사회부에서만큼은 암흑가의 범죄와 같은 비정치적 사건을 통해서도 “시대적 불우와 제도결함의 일면상”<sup>40)</sup>에 대한 정치적 인식에 도달하도록 보도해야 한다는 사명감이 있었다.<sup>41)</sup> 사회부 기자들이 경찰의 정보 제한과 비밀주의를 파고들며 마치 탐정과 같이 활약하며 특종 경쟁을 벌였다는 무용담<sup>42)</sup>은 그 자

38) 「광고 <괴인의 정체>」, 『동아일보』, 1925.2.25.

39) 박헌호, 「문화정치기 신문의 위상과 반검열의 내적 논리: 1920년대 민간지를 중심으로」, 『대동문화연구』 50, 성균관대 동아시아학술원, 2005. 217면.

40) 박윤석, 「명탐정과 신문기자 경쟁기: 이수홍 사형집행일의 탐보(探報)—검사국에서 알기까지의 고심 경쟁기—」, 『삼천리』, 1931.10, 71면.

41) 조선어 민간 언론의 사회부 기자들의 활동에 대해서는 유선영, 「식민지 신문 ‘사회면’의 감정정치: 사회적 사실들의 정치적 서사화」, 『한국언론정보학보』 67, 한국언론정보학회, 2014, 187-188면 참조.

체로 이미 탐정물을 방불했다.

조선어 민간 언론의 기능과 역할에 대한 사회적 기대가 높았던 시대적 상황 속에서 신문기자는 조선인 청년들이 선망하는 직업 중 하나였다. 고등교육을 받고도 취업난을 겪는 지식 청년들에게는 생계의 안정뿐 아니라 사회 인식을 표명할 수 있는 기회를 제공했기 때문이다.<sup>43)</sup> 이런 맥락에서 보면, <괴인의 정체>는 청년들이 동경하는 신문기자라는 직업의 세계를 서양 활극영화처럼 '정의로운 모험'으로 구현하고자 했다. 후운산으로 간 기자들의 추격전과 특종 경쟁은 1920년대 조선어 민간 언론의 문화적·정치적 위상을 바탕으로 펼쳐지는 낭만적인 판타지이며, '기사탐정극'이라는 수식어는 시대적 분위기의 반영인 것이다.

#### 4. 신여성, 여기자/여배우, 신일선

아이러니하게도 <괴인의 정체>에 대한 가장 구체적인 리뷰는 '신문사의 선전극이요, 복면과 승마의 장난꺼리'에 불과하다는 '학수봉'의 혹독한 비판이다.<sup>44)</sup> '학수봉'은 신경향파 문학의 기수로서 당시 중외일보 기자로 근무했던 소설가 최학송(서해)의 필명으로 보인다.<sup>45)</sup> '탐정극', '비행사의 특별출연' 등등의 요란한 예고를 보았을 때부터 이미 '마음이 괴로웠던' 그는 영화에 대한 불쾌감을 숨기지 않았다.

42) 위의 글.

43) 이에 대해서는 박용규, 「일제하 민간지 기자집단의 사회적 특성의 변화과정에 관한 연구」, 서울대 박사논문, 1994, 136-153면.

44) <괴인의 정체>에 대한 학수봉의 비평은 「『<괴인의 정체>를 보고—극동키네마에 여함』이라는 제목으로 『중외일보』 1927년 3월 15일부터 17일까지 3회에 걸쳐 연재되었다. 1927년 3월 16일자가 '결호'인 관계로, 2회 연재분의 내용은 확인되지 않는다. 이하 <괴인의 정체>의 내용에 대한 학수봉의 언급은 이 비평의 내용을 간추린 것이다.

45) 중외일보에 게재된 비평의 일부 내용이 1929년 동아일보에 '최학송'의 이름으로 기고한 글과 유사하다. 이 기고문에 대해서는 후술한다.

학수봉의 신랄한 비판은 <괴인의 정체>가 얼마나 적극적으로 서양 활극영화를 모방했는지를 적나라하게 적고 있다. 정체를 숨기기 위해 복면을 쓴 괴인, 산속에서 갑자기 등장하는 오토바이, 연인의 안위보다 (아마도 취재에 필요한) 서류를 먼저 챙기는 여주인공, 조악하게 연출된 화재(火災) 장면, 신문지 뒤에서 키스를 나누는 젊은 연인을 연상시키는 라스트신 등을 일일이 거론한다. 그가 보기에, 이런 장면은 서사적 개연성이 없고 오로지 관객의 눈길을 끌고자 서양 영화를 모방한 ‘양풍(洋風)’에 지나지 않았다. ‘세계 제일의 빈곤 상태에 있는 조선에서, 비행기, 모터사이클, 여기자와 복면괴인이 나오는 영화는 현실로부터 이탈한, 그저 “알뜰한 돈지랄”<sup>46)</sup>일 뿐이며, “조선혼을 잃고 우리의 생활을 속이고 비반비죽(非飯非粥)! 비양비선(非洋非鮮)! 일종의 혼혈적 맹랑한 작품”<sup>47)</sup>이었다.

‘이런 영화는 조선 민중에게 어떠한 유익함도 암시도 인상도 줄 수 없다’<sup>48)</sup>는 학수봉의 비판은 2년 후 최서해의 다른 글에서도 반복된다.

거기서 나는 별건곤에 사는 조선사람을 보았다. 그들은 조선사람은 조선사람인데 조선사람의 생활도 아니고, 서양사람의 생활도 아닌 생활을 하고 있었다. 그들이 생활하는 배경도 조선은 조선이면서도 조선이 아니오, 서양 어디 같지도 않았다. 그들은 어찌하여 그런 생활을 하지 아니치 못하게 된다는 하등의 암시도 그 영화에서는 찾을 수 없었다. 제작인 측의 말과 어떤 팬의 설명을 들으면 우리의 생활과 어찌 됐든지 배경이야 어찌 됐든지 자동차가 나오고, 비행기가 나오고, 고루 거각이 나오고, 탐정이 나오고, 악한이 나와서 총을 쏘고 칼이 번쩍거리고, 절세미인이 나오고, 러브씬이 나오고 하면 관중은 끌린다고 한다. 하기는 그도 그럴듯한 말이었다. 나는 구역이 나는 영화였건만 팬들은 손뼉을 치고 소리를 질러 그들을 환영하였다. (중략) 조선어를 사용하고, 조선의복을 입었으되, 그들

46) 학수봉, 「<괴인의 정체>를 보고—극동키네마에 여함 (1)」, 『중외일보』, 1927.3.15.

47) 위의 글.

48) 학수봉, 「<괴인의 정체>를 보고—극동키네마에 여함 (3)」, 『중외일보』, 1927.3.17.

은 현하 조선인이 받고있는 사회적 조건 또 그로 말미암아 나타나는 내적 생활의 현상과는 조금도 관련이 없다. 그것은 모두 작가의 머릿속에서 꾸며놓은 로맨틱한 꿈속에서 로맨틱한 눈물을 뿌리고 웃음을 웃고 뛰는 인물들이다. 따라서 그 인물들이 활약하는 무대도 그러하다. 조선은 조선이 면서도 조선은 아니다.<sup>49)</sup> (밀줄 강조는 인용자)

조선인의 영화 제작이 본격화된 1920년대 중반에는 <장한몽>, <농중조>처럼 일본영화를 번안한 “모작 영화보다 조선 혼(魂)에서 우러난 진실한 창작”<sup>50)</sup>을 기대하는 목소리가 있었다. 그 기대에 응답하듯 등장한 <아리랑> 이후 조선 현실에 발 딛고 있는 영화에 대한 요구도 한층 높아졌다. <괴인의 정체>처럼 서양 영화의 모방을 전면에 표방한 영화는 문화담론을 주도하는 지식인들에게 비난과 조소의 대상이 되기 쉬웠다.

그러나 최서해 자신도 목격한, “입주의 여지도 없는 객석”<sup>51)</sup>과 스크린에 펼쳐지는 스펙타클에 “손뼉을 치고 소리를”<sup>52)</sup> 지르며 반응하는 관객들의 쾌감을 제작인들이 완전히 무시할 수는 없는 일이었다. 나운규도 회고했듯이, 조선에서 상업적으로 성공한 영화를 만들기 위해서는 서양 활극에 익숙해진 관객의 경험을 중요하게 고려해야 했다.<sup>53)</sup>

최서해의 말대로, <괴인의 정체> 제작진이 관객에게 보여주고 싶은 것은 ‘조선의 현실’이 아니라 ‘별건곤’, 다시 말해 ‘여기에는 없는 다른 세계’에 대한 판타지였다. 조선옷을 입고 조선어를 쓰는 사람들이 비행기, 기차, 자동차, 말 등 온갖 교통수단을 이용해 자유롭게 세상을 누빔으로

49) 최학송, 「열일고어(熱日苦語) 9: 조선의 특수성 (1)」, 『동아일보』, 1929.7.12.

50) 「영화평: <농중조> 조선키네마 작품」, 『동아일보』, 1926.6.27.

51) 학수봉, 「<괴인의 정체>를 보고—극동키네마에 여행 (1)」, 『중외일보』, 1927.3.15.

52) 최학송, 앞의 글.

53) 예컨대, 나운규는 이런 말을 한 적이 있다. “<풍운아>는 더글라스가 전성하고 뛰고 달음박질하고 그런 영화를 일반사회에 요구했으니만치 나도 이런 것을 착수해 보았지요.” 「명우 나운규씨 <아리랑> 등 자작 전부를 말함」, 『삼천리』 1937.1, 138면. <아리랑>의 할리우드 영화 수용과 관련해서는 김상민, 「<아리랑>과 할리우드」, 『사이間SAIL』 14, 국제한국문학문화학회, 2013 참조.

써 조선의 현실에서 가능하지 않을 것 같은 스펙타클한 모험을 구현해 보는 것이 영화다. 신문사가 있는 경성이 영국 런던이나 미국 뉴욕 같은 대도시가 아니고, 괴인이 있는 흑운산이 아프리카나 남아시아의 명승지는 아니지만, 거침없이 세계를 모험하는 서양인의 활약을 영화에서나마 조선인의 모험으로 옮겨보려는 것이 <괴인의 정체>의 제작 동기이다.

여기서 '비양비선(非洋非鮮)', 즉 서양적인 것도 아니고 조선적인 것도 아닌 그 혼종성(hybridity)은 더 탐구될 필요가 있는데, 특히 여성의 재현에 주목해보자. <괴인의 정체>는 당시 가장 주목받는 여배우였던 신일선을 내세워 제작되었다. <아리랑>에서 순진하고 수동적인 농촌 여성을 연기했던 신일선은 이 영화에서 활동적인 도시 여성으로 등장한다. 학수봉의 평가를 옮겨보면, “애인의 생사 그것보다도 (직무에 충실은 알뜰하지만) 서류부터 먼저 탈취”<sup>54)</sup>하는, 약삭빠른 인물이기도 하다. 신일선이 연기한 최영옥은 범죄 사건이 일어난 흑운산과 경성 한가운데 위치한 해동일보사 사이를 이동하며 특종 보도를 위해 몸을 사리지 않는다. 이 인물을 연기하기 위해 신일선은 일찍이 전례 없던 위험천만한 액션을 수행해야 했다. 그는 영화를 촬영하며 북악산 바위에서 뛰어내리다 크게 다치기도 했고<sup>55)</sup>, 비행기를 타는 장면을 위해 전차도 닿지 않는 노량진까지 몇십 리를 걸어야 했다.<sup>56)</sup> <괴인의 정체>에 대해서는 고생한 장면만을 기억할 정도로 신일선에게 이 영화의 촬영은 고되었던 것으로 보인다.

말도 타고 비행기도 타는 신일선은 미국 연속영화에 등장하는 액션 스타, ‘시리얼 퀸(serial queen)’의 익숙한 이미지를 환기시킨다. 1910년대와 1920년대에 걸쳐 유행했던 서구 연속영화에서 스파이, 형사, 기자, 전신기사 같은 근대적인 직업여성이 독립적이고 용감하게 ‘남성적 세계’로 뛰어든 모험활극은 20세기 초 여성성에 대한 새로운 개념을 구성했다.<sup>57)</sup> 연속영

54) 학수봉, 「〈괴인의 정체〉를 보고—극동키네마에 여합(중)」, 『중외일보』, 1927.3.17.

55) 「조선영화계 유일의 화형여우 일본일담 신일선 양과의 문답기」, 『별건곤』 7, 1927.7.

56) 「세대의 정담 <4> 여배우 신일선-최치희」, 『동아일보』, 1963.1.5.

화에서 모험하는 여주인공은 움직이는 기차에서 뛰어 내리고, 비행기를 조종하며, 말을 탄 채로 무모하리만치 격렬한 액션을 수행했다. 그들은 능력 있고 용맹스럽지만, 자주 곤경에 처하며 가학적인 스펙터클 안에 놓이기도 한다. 벤 싱어가 지적한 대로, 여러 교통수단을 이용하며 능동적으로 움직이는 시리얼 퀴의 이동가능성(mobility)은 전통적인 젠더 이데올로기를 흔드는 쾌감뿐 아니라 그러한 이탈이 초래할 수 있을 위험을 불거리로 제공했다.<sup>58)</sup>(그림 2) <괴인의 정체>의 스틸 사진은 제한적이거나 말을 탄 여성의 비범함과 복면괴인에 붙잡혀 위험에 빠진 여성의 취약함을 담고 있는데(그림 3), 서구 연속영화 속에서 주체적 모험가이면서도 종종 위험에 빠지는 '시리얼 퀴의 양가적 이미지가 신일선/최영옥의 모습에서도 구현된다.

미국 연속영화의 한국 수용과 관련한 연구에서, 백문임은 미국에서와 달리 식민지 조선에서는 에디 폴로(Eddie Polo) 같은 남성 스타들의 존재감이 '시리얼 퀴'보다 더 높았다고 본다. 펄 화이트(Pearl White)와 헬렌 홈즈(Helen Holmes)의 연속영화는 안정적으로 상영되지 못했고, 헬렌 홈즈와 헬렌 깁슨(Helen Gibson)의 영화 <헬렌의 모험(The Hazards of Helen)>(1914-1917)은 일부만 상영되었다. 루스 롤랜드(Ruth Roland, 12편)와 펄 화이트(8편)의 영화는 남성 스타 못지않게 많이 개봉되었지만, 당시의 문화 담론에서 그들의 영향력을 확인할 수 있는 자료를 찾기 어렵다.<sup>59)</sup> 남성 스타를 매개로 하는 활극영화의 수용은 일본과 중국에서도 마찬가지로 보인다고 보인다. 다만, 일본에서는 1920년대 중반에 활극적 액션을 수행하는 여배우들의 활동이 있었고,<sup>60)</sup> 중국에서는 '펄 화이트'를 일반명사화할 정도로 존재감이 있었던 시리얼 퀴 영화의 영향력을 <여협백매괴(女俠白玫瑰)>

57) 벤 싱어, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009, 335-349면.

58) 위의 책, 384면.

59) 백문임(2013), 앞의 글, 235면.

60) 위의 글, 같은 면.

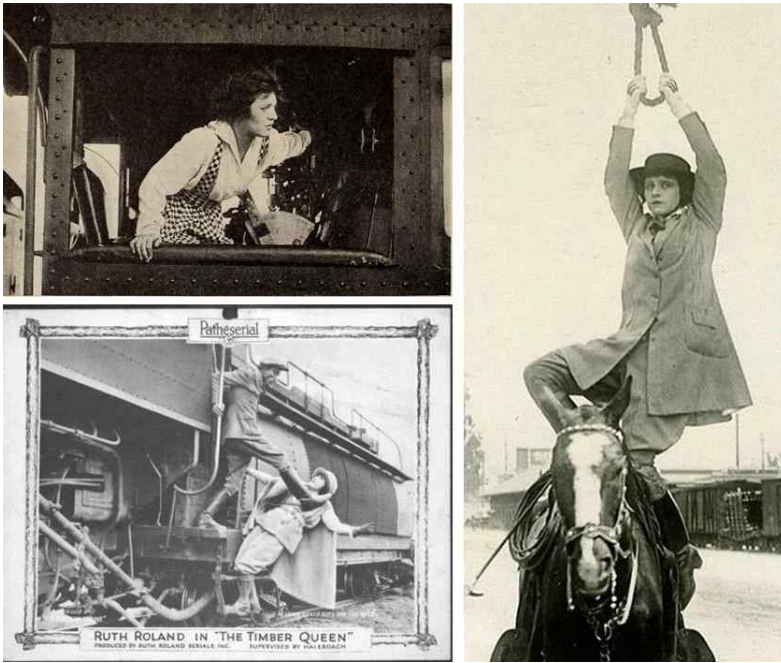


그림 11. 시리얼 퀸 멜로드라마의 스타들

(좌상) <소녀와 게임(The Girl and the Game)>(1916)의 헬렌 홈즈(Helen Holmes)

(좌하) <삼림여왕(The Timber Queen)>(1922)의 루스 롤랜드(Ruth Roland)

(우) <헬렌의 모험(The Hazards of Helen)>(1914-1917)의 헬렌 깁슨(Helen Gibson)

출처: Wikimedia Commons (퍼블릭 도메인)

(1929)의 ‘화이트 로즈(White Rose)’ 우수신(吳素馨, Wu Suxin) 같은 인물에서 발견할 수 있다.<sup>61)</sup>

최서해는 신일선이 연기한 ‘최영옥’의 존재를 서양 영화를 흉내낸 어설 폰 ‘양풍(洋風)’이라고 비판한다. 그러나 이러한 모방을 비서구 지역의 영

61) 이에 대해서는 Waihong Bao, “From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nuxia in Chinese Silent Cinema, 1927-1931,” in *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and the Serial Film Craze*, ed. by Marina Dahlquist (Chicago: University of Illinois Press, 2013) 참조.

화적 실천이라는 측면에서 생각해 볼 필요가 있다. 필름이 소실된 영화이기에 최영옥/신일선의 신체가 보여주는 액션을 재구성할 수는 없지만, 스틸 사진(그림 3)에서 서양 연속영화 속 ‘시리얼 칸의 활약을 ‘여기자/여배우의 존재감으로 가시화하려던 의도를 읽을 수 있다. 그렇다면, 복면괴인이 있는 흑운산, 즉 ‘남성적 세계’로 뛰어들어 근대 세계를 스스로 모험하는 여성의 존재는 서구의 탐정활극과 모험영화의 매혹이 조선이라는 구체적인 장소(site)에서 조선인 배우의 신체(body)를 통해 구현된 것으로 미화할 수 있지 않을까.<sup>62)</sup>

이것은 가정의 울타리를 벗어난 새로운 여성의 등장이라는 조선 사회의 변화와 함께 이야기해야 할 문제일 것이다. 1920년대 조선의 언론계에는 근대 교육을 받은 여성기자들이 진출하기 시작했다. 1920년에 조선총독부 기관지 매일신보에 이각경이 입사했고, 1924년에 최은희가 민간 언론에서는 처음으로 조선일보에 입사했다. 1925년에는 허정숙이 동아일보에서, 1926년에는 김명순이 매일신보에서 기자 생활을 시작했다.<sup>63)</sup> 동아일보 사옥에서 <괴인의 정체>를 촬영했던 1927년에 동아일보 학예부장은 조선 최초의 여성 개업의사이자 작가 이광수의 아내로 유명한 허영숙이었다.<sup>64)</sup> 같은 시기 무대와 스크린에서는 이월화, 복혜숙, 이채진, 김정숙, 그리고 신일선 등 여배우의 활동이 본격화되었다. 1920년대 조선에서 가

62) Miriam B. Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” in *Reinventing Film Studies*, eds. by Christine Gledhill and Linda Williams (London: Arnold, 2000), p.334.

63) 근대 교육을 받은 여성들이 늘기 시작하면서 여성 독자를 의식한 신문사들은 여성기자 채용을 시대적 흐름으로 받아들였다. 그러나 ‘부인기자’라고도 불렸던 이들의 활동 영역은 주로 가정관과 학예면에 국한되었다. 1920년대 언론계에 진출한 여성과 그들의 활동에 대해서는 김연숙, 「저널리즘과 여성작가의 탄생」, 『여성문학연구』 14, 한국여성문학회, 2005 참조.

64) <괴인의 정체>는 여러 장면을 동아일보 사옥에서 촬영했다. (『『괴인의 정체』 17일 촬영 개시 / 제일 촬영지는 화계사, 제이는 본 동아일보사, 『동아일보』, 1927.1.19.) 또한 광고와 기사도 동아일보에 빈번하게 게재했다. 이런 점 때문에 제작진과 동아일보사의 특별한 관계를 짐작할 수 있으나, 자료의 한계로 더 이상의 추정은 어렵다.

부장적 관습을 넘어 근대의 새로운 직업 세계에 뛰어든 여성들은 어디에서나 눈에 띄는 존재였다. 이들은 가부장제 사회의 관습과 충돌하면서 스스로 근대의 변화를 드러내는 '새로운 여성'이었다. 그렇기에 신일선/최영옥의 모험은 그저 서양 영화를 흉내낸 '양풍이 아니라, 새로운 규범과 가치, 도덕적 코드를 체현함으로써 이미 시작된 근대의 변화를 보여주는 등장으로 다시 생각해 볼 필요가 있다.



그림 12 . 영화 <괴인의 정체>의 스틸 사진

출처: (좌) 『조선일보』, 1927.2.23; (중) 『동아일보』, 1927.2.12; (우) 『동아일보』, 1927.2.23.

여기서 말에 올라탄 배우 신일선의 사진(그림 3)을 사회주의 여성운동가 정칠성의 회고와 겹쳐보고자 한다. 어린 시절 정칠성은 활동사진이나 소설에서 “외국 여자들이 흔히 말을 타고 전지(戰地)에 나아가서 적군과 싸울 때에 남자 이상으로 활발하고 용감스럽게 싸워서 개선가를 부르는 것”을 보고 자신도 “말도 잘타고 씬도 잘해야 한번 조선에 유명한 여장부가 될가” 하여 말타기를 배웠다고 한다.<sup>65)</sup> 20세기 초반 서양 영화의 감상 경험은 이 여성으로 하여금 식민지 지배 권력에 대한 대안적 상상력을 키우고 바깥 세계로의 모험을 꿈꾸게 하는 계기로 작용했다. 서양 연속영화 속 ‘시리얼 퀴’의 시각적 영향은 스크린 안팎에서 점진적이고 잠재적으로 진행되고 있었다고 볼 수 있을 것이다.

65) 「義憤公憤心膽俱爽 통쾌!! 가장 통쾌하였던 일(실문)」, 『별건곤』, 1927.8, 58면.

## 5. 나오며

이 논문은 신과극과 연쇄극이 서양 영화와 함께 극장의 프로그램을 구성했던 시대를 거쳐 무성영화 <괴인의 정체>에 이르는 길을 추적하고, 1920년대 식민지 조선의 사회문화적 맥락에서 <괴인의 정체>의 의미를 살폈다. <괴인의 정체>가 제작된 1920년대 중반은 조선총독부가 중앙으로 일원화된 검열을 실시하면서 복제 미디어를 통제하는 식민권력의 압력이 높아지는 때였다. 또한 3.1운동 이후 문화통치기에 창간된 조선어 민간 언론의 문화적·사회적·정치적 영향력이 현저해지고 조선 사회의 문화적 역량도 성장했으며, 가부장적 관습을 넘어 근대적인 직업 세계에 뛰어들든 새로운 여성들의 사회 활동이 가시화되는 시기이기도 했다.

‘기사탐정극이라는 수식어를 내걸고 서양 영화와 같은 스틸과 풍부한 볼거리를 제공하겠다고 예고했던 <괴인의 정체>는 조선 사회의 현실적 문제들을 외면한 채 ‘어설픈 양풍’에 그친 실패작으로 비난받았다. 그러나 ‘서양의 것도 아니고 조선의 것도 아니라’는 <괴인의 정체>에 대한 비난은 전지구적인 문화의 순환과 접촉, 토착화와 혼종성에 대한 이해로 전환하여 다시 탐구될 필요가 있다. 이 논문에서는 <괴인의 정체>에서 범죄 사건의 이면을 파헤치는 신문기자들의 역동적인 취재 활동이 전지구적으로 인기 있었던 서양 활극영화의 영향뿐 아니라 1920년대 조선 사회의 문화적 분위기를 반영한 것임을 설명하고자 했다.

한국영화의 무성영화 시대는 필름의 부재로 인하여 학술적으로 접근하는 데 어려움이 많다. 그러나 이 말을 뒤집어 생각해보면, 줄거리와 몇 컷의 스틸 사진으로 흔적을 남긴 무수한 영화가 존재한다는 의미이기도 하다. 역사적 상상력으로 무성영화 시대가 남긴 흔적들을 거슬러 읽고 여기의 현실과 저 너머의 판타지를 연결하며 지도를 그리는 일, 지금 한국영화사 연구는 거기에서부터 다시 출발해야 하지 않을까.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『매일신보』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『중외일보』, 『별건곤』, 『삼천리』, 『京城日報』

### 2. 단행본

한국영상자료원 엮음, 『식민지 시대의 영화 검열: 1910-1934』, 한국영상자료원, 2009.

한상언, 『조선영화의 탄생』, 박이정, 2018.

벤 싱어, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.

T. 토도로프, 신동욱 옮김, 『산문의 시학』, 문예출판사, 1995.

永嶺重敏, 『怪盜ジゴマと活動写真の時代』, 新潮社, 2006.

### 3. 논문 및 기타

구인모, 「근대기 한국의 대중서사 기호와 향유방식의 한 단면」, 『정신문화연구』 36(3), 한국학중앙연구원, 2013

김상민, 「〈아리랑〉과 할리우드」, 『사이間SAI』 14, 국제한국문학문화학회, 2013.

김연숙, 「저널리즘과 여성작가의 탄생」, 『여성문학연구』 14, 한국여성문학회, 2005.

박용규, 「일제하 민간지 기자집단의 사회적 특성의 변화과정에 관한 연구」, 서울대 박사논문, 1994.

박현호, 「문화정치기 신문의 위상과 반검열의 내적 논리: 1920년대 민간지를 중심으로」, 『대동문화연구』 50, 성균관대 동아시아학술원, 2005.

백문임, 「조선 영화의 ‘풍경의 발견’: 연쇄극과 공간의 전유」, 『동방학지』 158, 연세대학교 국학연구원, 2012.

\_\_\_\_\_, 「감상(鑑賞)의 시대, 조선의 미국 연속영화」, 『사이間SAI』 14, 국제한국문학문화학회, 2013.

손성준, 「한국 근대소설과 번역·창작의 복합주체 - 염상섭과 현진건의 통속소설 번역과 그 이후」, 『한국현대문학연구』 47, 한국현대문학회, 2015.

우수진, 「연쇄극의 근대 연극사적 의의 - 테크놀로지와 사실적 미장센, 여배우의 등장」, 『상허학보』 20, 상허학회, 2007.

- 유선영, 「식민지 신문 ‘사회면’의 감정정치: 사회적 사실들의 정치적 서사화」, 『한국언론정보학보』 67, 한국언론정보학회, 2014.
- 이순진, 「활동사진의 시대(1903-1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구」, 『대중서사연구』 16, 대중서사학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2009.
- 이용희, 「1920-30년대 단편 탐정소설과 탐보적 주체 형성과정 연구」, 성균관대 석사학위논문, 2009.
- 이지현, 「1910년대 부산 극장가 문화 연구」, 『동북아 문화연구』 56, 동북아시아 문화학회, 2018.
- 주창규, 「‘근대의 선정주의’로서 신파극의 변형과 연쇄극의 출현에 대한 연구」, 『영화연구』 51, 한국영화학회, 2012.
- 한상언, 「1910년대 중반 조선에서 유니버설 영화에 관한 연구」, 『씨네포럼』 23, 동국대학교 영상미디어센터, 2016.
- Miriam B. Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” in *Reinventing Film Studies*, eds. by Christine Gledhill and Linda Williams (London: Arnold, 2000).
- Waihong Bao, “From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nuxia in Chinese Silent Cinema, 1927-1931,” in *Exporting Perilous Pauline : Pearl White and the Serial Film Craze*, ed. by Marina Dahlquist, (Chicago: University of Illinois Press, 2013).

국사편찬위원회 한국사데이터베이스(<https://db.history.go.kr/>)

Internet Movie Database(<https://www.imdb.com>)

## Abstract

Reconstructing the silent film *Goein ui jeongche*  
(*Identity of a Mystery Man*, 1927)

Lee Hwajin

This paper reconstructs the silent film *Goein ui jeongche* (*Identity of a Mystery Man*, 1927) through newspaper articles, reviews, and still images, and examines its significance to film history in the socio-cultural context of colonial Korea in the mid-1920s. Known along with the catchline “Newsman-Detective Drama,” *Goein ui jeongche* was designed as a movie that features various mobility and provides the audience with the similar pleasure as an detective film or adventure action film from the West. In this paper, we pay attention to the newspaper reporter’s role as a detective in tracking the truth of crime, and examine it in the changes in Korean society in the 1920s, when cultural oppression of colonial power and social expectations for the Korean language private media increased. In addition, it approaches female character who is active in exploration and coverage that reveal the mystery of the incident in two aspects: the visual influence of “Serial Queen” in the Western serial film and the representation of the “New Woman”. Through this, this paper explains the challenging attempt of *Goein ui jeongche*, which was connected to the cultural time and space of colonial Korea society in the 1920s.

Key Words: Detective, Female Reporter, *Goein ui jeongche* (Identity of a Mystery Man), Imitation, New woman, Newspaper reporter, Serial Queen, Shin Il-sun

접 수 일: 2022년 11월 13일

심사기간: 2022년 11월 17일~2022년 12월 9일

게재결정: 2022년 12월 19일