

# 1920년대 조선영화계의 미국영화 유통과 저작권

—해적판 <동도(Way Down East, 1920)>의 유입경로에 대한 재구성\*

안세정\*\*

## <차례>

1. 들어가며
2. 1920년대 극동아시아의 미국영화, “동양의 도둑들”과의 전쟁
  - 유나이티드 아티스트의 사례를 중심으로
3. 해적판 <동도>는 어떻게 조선에 도착했나?
4. 위반과 침해의 정치경제학
  - 식민지 조선의 미국영화와 저작권
5. 마치며

## 국문초록

본 논문은 미국영화의 불법 복제본 유통과 그것이 제기한 조선 초유의 영화 저작권 분쟁을 사례를 통해 초창기 한국 영화산업의 배급 네트워크 성립과 발전의 이면을 실증적으로 규명한다. 미국 거대 영화사인 유나이티드 아티스트가 제기한 조선 최초의 영화 저작권 관련 소송이 제기된 1927년은 한국영화사에서 배급업의 분화와 영화 저작권 개념을 역사적으로 이해하는데 중요한 해이다. 조선인 외화 배급업체인 기신양행이 설립되었고, 일본의 의회에 기존의 불완전한 영화 저작권에 대한 개정안이 제출되어 영화 저작권의 개념이 정교하게 공론화된 해이기 때문이다. 하지만, 배급과 유통의 네트워크를 체계화하려는 조선인 극장의 노력과는 별개로 흔히 해적판(piracy)라고 불리는 “코피(copy)”나 “부정 복사본”의 유통은 쉽게 사라지지 않았다. 미국영화 복제본의 유통과 상영은 단순한 위반과 침해의 행위 이상의 의미를 지니는, 미국의 거대 영화사가 구축한 전지구적 유통 네트워크의 말단에 위치한 식민지 흥행업이 직면

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-과제번호)(NRF-2021S1A5B5A17050859).

\*\* 이화여대 강사

해야 했던 구조적인 조건을 함의하고 있었기 때문이다.

본 논문은 다음의 두 가지를 규명하는 것을 목표로 한다. 첫째, 가설적이거나 해적판 <동도(Way Down East, 1920)>가 식민지 조선의 극장가에 도착한 실제적인 경로와 판본의 종류를 추적했다. 둘째, 일본, 중국의 사례를 비교하며 1920년대 극동아시아 시장에 만연했던 “해적판,” 즉 비공인 불법 복제본 유통의 관행을 뿌리 뽑기 위해 유나이티드 아티스트가 벌인 대대적인 캠페인을 일본, 인도의 사례와 비교하여 비교영화사적 관점에서 살펴보았다.

주제어: 더글라스 페어뱅크스, <동도>, 미국영화 수입, 불법복제, 비교영화사, 유나이티드 아티스트 극동지사, 저작권, 해적판

## 1. 들어가며

1927년 3월, 극동 아시아지역의 배급과 유통을 총괄하던 미국 유나이티드 아티스트(United Artists)사 동경지사가 조선의 두 극장과 일본인 배급업자를 저작권 침해의 명목으로 경성의 경찰국 사법계에 제소하며 조선 최초의 영화 저작권을 둘러싼 소송전이 발생했다. 조선극장과 희락관에서 상영 중이던 버스터 키튼 주연의 희극영화 <키튼 장군(The General, 1926)> 이 당 지사가 출처를 알 수 없는 불법 복제본이고, “매매계약에 위반되는 정당한 상영이” 아니라는 것이었다. 사건을 접수한 경성경찰서 담당 경찰에 따르면 이는 영화에 관한 저작권 침해와 관련하여 조선에서 처음 접수된 사례로서 형사소송에 이어 막대한 손해배상 청구소송까지 뒤따를 것으로 예상되었다.<sup>1)</sup>

본 연구는 미국영화의 불법 복제본 유통과 그것이 제기한 조선 초유의 영화 저작권 분쟁을 사례를 통해 초창기 한국 영화산업의 분화과정에 있어 배급 네트워크 성립과 발전의 이면을 실증적으로 규명하고자 한다. 서구에서 도래한 진귀한 볼거리에 불과했던 영화기술은 1910년대 초반 경성에 등장하기 시작한 영화상설관과 함께 본격적인 흥행산업으로 정착하

1) 「키튼장군 상영과 저작권 침해소송」, 『동아일보』 1927.3.11; 「영화일편으로 양관이 피소해」, 『조선일보』 1927.3.11.

기 시작한다. 발전이 더딘 제작업에 비해 상영업이 주도한 다소 불균형한 형태의 산업화였지만, 1920년대가 되자 보다 안정적인 프로그램을 제공하기 위한 극장들의 경쟁은 더욱 첨예해졌다. 당시 경성의 조선인 극장가에서 상영되었던 영화 프로그램의 대다수를 미국영화가 차지하고 있었고, 할리우드의 거대 스튜디오에서 월가의 자본력을 바탕으로 잘 만들어진 미국영화는 조선에서도 커다란 인기를 구가하고 있었다. 화제작 수급을 위한 조선극장과 단성사의 경쟁이 심화되자, 당대 최고의 인기 배우 더글라스 페어뱅크스 주연의 <따그라스의 해적(The Black Pirates, 1926)>의 배급료가 천정부지가 치솟았다는 유명한 일화처럼, 흥행 수익을 보장할 미국영화를 확보하는 것은 극장의 사활이 달린 중대한 문제였다. 그럼에도 불구하고, 일본의 브로커나 조선에서 영업 중인 서양인 상회의 중개에 의존해 있던 식민지 흥행업의 현실은 “일본 전국을 전부 도라 다니다가 혈어서 자막조차 잘 보이지 않게 되는 것”들이 수입되곤 했다.<sup>2)</sup>

조선 최초의 영화 저작권 관련 소송이 제기된 1927년은 한국영화산업의 역사를 이해하는 데 있어 중요한 해이기도 하다. 우선, 이기세가 최초의 조선인 외화 배급업체인 기신양행을 설립하면서 배급업이 전문적인 영역으로 분화되었음에 주목할 필요가 있다. 기신양행의 설립과 함께 서양인 브로커들의 중재에 크게 의존해 왔던 식민지의 외화 배급 관행은 큰 전환점을 맞게 되었다. 동아일보의 한 칼럼은 조선인 배급소의 설립이 갖는 의미를 “마침내 양인 배급자들은 날개 부러진 새가 되고 거만하게 버티고 앉아서 배급하던 배우 배급자와 브로커의 활동은 다 없어”지게 된 것이라고 언급하였다.<sup>3)</sup> 또한, 1927년은 일본 의회에 기존의 불완전한 저작권법에 대한 개정안이 제출되어 활동사진에 대한 저작자의 복제권을 인정하게 되면서 영화 저작권의 개념이 비로소 정교화하고 공론화된 해이기도 하다.<sup>4)</sup> 배급과 유통의 네트워크를 체계화하려는 이와 같은 노력

2) 「영화 수입의 서광」, 『동아일보』 1927.5.14.

3) 「조선영화계 현상(1)」, 『동아일보』 1927.11.16.

에도 불구하고, 흔히 해적판(piracy)라고 불리던 “코피(copy)”나 “부정 복사본”의 유통은 쉽게 사라지지 않았다. 식민지 조선에 만연했던 미국영화 복제본의 유통과 상영은 저작권에 대한 위반과 침해라는 법률적이고 경제적인 논리만으로는 매끈하게 설명되지 않는 식민지 흥행업의 구조적인 조건을 함의하고 있었기 때문이다.

본 논문은 당시 극동 아시아 시장에서 커다란 인기를 누리던 페어뱅크스와 그리피스 영화의 해적판들이 경성의 극장가에서 소비되던 양상을 규명하고자 하는 사례연구를 통해 이들 해적판 영화들이 미국-상해 그리고 동경-조선이라는 이중의 유통과정을 거쳐 경성의 극장가에 도달하게 된 여정과 다양한 이본들의 종류를 실증적으로 추적하고자 한다. 무성영화의 전성기였던 1920년대, 유나이티드 아티스트사가 배급한 페어뱅크스와 그리피스 작품의 인기는 상상을 초월하는 것이었다. 이구영의 회고에 따르면, “일 년 동안에 계속해서 적자를 내던 극장도 더글러스 영화만 한번 상영하면 그 적자를 보충할 수 있었”을 정도로 식민지 조선의 관객들은 페어뱅크스의 액션 연기에 열광했다.<sup>5)</sup> 1920년대 최대 화제작이라 할 수 있는 <동도>를 감독한 D.W. 그리피스 감독의 영화 역시 흥행을 보증하는 수표와 같았다.<sup>6)</sup> 다만, 앞서 언급한 <키톤 장군>을 둘러싼 소송은 영화라는 기술/상품/창작품을 둘러싼 저작권의 개념과 범위가 명확하게 법제화되기 이전, 서로 상이한 이해를 가진 배급 주체들 간의 법률적인 분쟁이었다. <동도>와 <키톤 장군>의 사례를 통해 본 논문은 다음의 두 가지를 규명하는 것을 목표로 한다. 첫째, 페어뱅크스와 그리피스의 영화

4) 「영화저작권 신안, 모두 원저작자가 권리 보존」, 『동아일보』 1927.2.24.

5) 이영일, 『한국영화사전사』, 도서출판 소도, 2004, 93면.

6) 이호걸은 1920년대 조선의 극장가에서 3회 이상 재상영된 영화들의 목록을 정리하여 제시한다. 흥행의 척도로 삼기 위해서이다. 총 19편의 외국영화 가운데 11편이 페어뱅크스와 그리피스를 비롯한 유나이티드 아티스트의 작품에 해당한다. 이호걸, 「식민지 조선의 외국영화 - 1920년대 경성의 조선인 영화관에서의 외화상영」, 『대동문화연구』 제72집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010, 99면, 각주 36을 참고할 수 있다.

의 인기가 비단 조선의 흥행계에 국한되지 않았다는 점에 주목하며, 비교 영화사의 관점을 통해 미국영화의 해적판에 조선의 극장가에 유통되던 관행을 일본, 중국, 인도 등 극동 아시아 시장의 다른 사례들을 참조하여 이해하고자 한다. 1920년대 유나이티드 아티스트는 극동아시아 시장에 만연했던 “해적판,” 즉 비공인 불법 복제본 유통의 관행을 뿌리 뽑기 위해 대대적인 캠페인을 벌인다. 1920년대 조선의 극장가에서 <동도>와 <키톤 장군>의 해적판 유통을 두고 벌어진 송사는 미국의 거대 배급업체가 막대한 소송비용을 감수하면서까지 착수하고자 했던 국제적이고 지역적인 캠페인의 맥락에서 이해되어야 한다.<sup>7)</sup> 파라마운트나 MGM 등, 다른 거대 영화사에 비해 유독 유나이티드 아티스트가 극동 아시아 지역에서 불법 복제본 근절에 적극적일 수 밖에 없었던 까닭은 페어뱅크스나 그리피스 작품이 이 지역에서 구가하던 인기와 무관하지 않았기 때문이다. 둘째, <동도>를 둘러싼 회고와 기록을 재구성하여 가설적이거나 해적판 <동도>가 식민지 조선의 극장가에 도착한 실제적인 경로와 판본의 종류를 추적할 것이다. 일본이나 중국에 비해 식민지 조선의 극장업은 미국의 영화사가 직접 개입할 만큼 시장의 규모가 크지 않았다. 따라서 1927년 경성의 극장가에 제기된 <키톤 장군>에 대한 소송은 눈앞의 경제적인 이익을 보장하고 환수한다는 측면보다는 극동아시아 시장 전역에서 불법 복제본 유통을 일소하고자 했던 유나이티드 아티스트의 단호함과 의지가 발현된 것이라는 점에서 의미가 있다. 하지만 조선 초유의 송사라는 <키

7) 극동아시아 지역에서의 소송과 관련한 문서를 비롯하여 재무자료, 교신기록, 회의록을 포괄하는 유나이티드 아티스트와 관련한 방대한 기업 운영 자료가 미 위스콘신주립대학 도서관에 소장되어 있다. 이 자료를 바탕으로 유나이티드 아티스트가 중국, 일본, 인도의 영화시장에 대한 직접적인 배급에 나서게 되며 직면한 불법 복제본 유통의 문제를 연구한 논문들은 불완전한 퍼즐 조각처럼 식민지 조선의 불법 복제본의 유통경로와 판본을 추측해 볼 수 있는 단초를 제공해 준다. 다만, 앞서 언급한 <키톤 장군> 소송 건을 비롯한 식민지 조선의 흥행업과 관련하여 위스콘신 대학이 소장하고 있는 해당 자료를 연구한 사례가 없었던 까닭에 본 논문에서 재구성하고자 하는 <동도>의 유통경로와 판본에 대한 추정은 현재로서는 가설에 불과하다. 한국영화사의 관점에서 해당 자료에 대한 아카이브 연구는 후속 과제로 남겨둔다.

톤 장군>에 앞서, 유니티드 아티스트의 또 다른 영화인 <동도>의 해적판이 조선의 극장가에 상영되었고, 유사한 형태의 법률적인 분쟁을 야기했다는 점은 주목할 만하다. 비교영화사적 관점에서 볼 때, 이필우가 일본에서 귀국할 때, 개인적으로 유입하여 조선에서 처음 상영되었다는 해적판 <동도>는 합법과 불법적인 유통 네트워크가 공존했던 당시 외화 배급의 이중적인 구조를 이해하는 한편, 복제된 미국영화가 식민지 흥행 시장에게까지 도착하게 된 실제적인 경로를 추적할 수 있는 흥미로운 단초를 제공한다.

## 2. 1920년대 극동아시아의 미국영화, “동양의 도둑들”과의 전쟁 - 유니티드 아티스트의 사례를 중심으로

1920년대 할리우드의 국제적인 부상은 세계 각국의 영화시장에 대한 직접적인 장악력을 확대하고자 했던 미국영화산업의 적극적인 노력의 결과로 설명되어왔다. 1차 대전 이전까지 미국영화는 유럽의 배급업체를 경유하여 미국 외의 나라들로 재수출되는 방식으로 유통되었다. 1910년대 후반이 되자, 미국의 주요 영화사들은 이제 세계 시장으로 눈을 돌리기 시작했다. 자국의 영화시장에 대해 제작·배급·상영에 대한 독점적인 위계 구조를 완성함으로써 소위 수직적 통합(vertical integration)이라 불리는 산업적 준비를 마친 이후였다. 미국의 영화산업은 국내 시장에 이어 세계 시장의 배급구조 역시 수직적으로 통합하는 방식으로 영향력을 확대하려 했다. 우선, 전 세계 시장을 권역 별로 분할했다. 각 권역의 거점이 될 만한 국가들에는 사무소를 설치하여 본사에서 직접 대표를 파견하는 한편, 나머지 국가들에 대해서는 지사나 대리점과 같은 하위 기구를 두거나 현지 에이전트를 고용하여 직영하고 있던 사무소의 통제하에 두는 방식이

었다.<sup>8)</sup>

식민지 조선의 영화산업이 속해있던 극동아시아 지역의 전략적 거점을 두고서는 일본의 동경과 중국의 상해가 경합하였다.<sup>9)</sup> 아시아 지역에서 두 도시의 위상이 상징하는 지정학적 유사성에도 불구하고, 여러 가지 이유로 동경으로 결정되는 사례가 많았는데, 무엇보다 1910년대에 이미 자체적인 수직적 통합구조가 형성되었고, 470여 개의 영화관이 번성할 만큼 발전해 있었던 일본 영화시장의 규모가 결정적인 이유였다.<sup>10)</sup> 1916년, 미국 배급업체 가운데는 최초로 동경에 지사를 설치한 유니버설을 필두로 1927년이 되면 파라마운트, 폭스, MGM, FBO 등 미국의 거의 모든 배급업체가 일본에 진출하게 된다.<sup>11)</sup> 앞서 언급한 것처럼, 1910년대 중반까지 미국영화는 여타 유럽영화들과 함께 런던의 국제 필름 마켓을 통해 아시아의 다른 지역으로 재수출되었다. 유럽을 출발한 미국영화를 포함한 외화들은 싱가포르를 경유하여 일본이나 상해에 도착했고, 다시 조선으로 유입되는 것이 일반적인 루트였다.<sup>12)</sup> 하지만 동경에 미국 메이저 스튜디오 본사가 직접 경영하는 사무소들이 설치되고 나자, 미국영화의 프린트가 태평양을 건너오는 데 걸리는 시간은 일주일 남짓으로 크게 단축되었

- 
- 8) 사무소, 지사, 대리점 등 미국영화사의 위계를 지닌 해외 배급을 위한 지점설치와 관련해서는 Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-34*, London: British Film Institute, 1985, chapter 3 와 이호걸, 앞의 논문, 86면, 각주 14를 참고할 수 있다.
- 9) Michael Walsh, "No Place for a White Man": United Artists' Far East Department, 1922-1929," *Asian Cinema* 7. No.2, 1995, pp.19-20; Qian Zhang, "From Hollywood to Shanghai: American Silent Films in China." Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh. 2009, pp.25-26.
- 10) Walsh, pp. 19-20; Zhang, pp.25-26. 이들 연구에 따르면, 미국 영화사들이 상해 지사 설치를 고려했던 했던 데에는 두 가지 이유가 있었다. 첫째, 현지 화폐가 아닌 멕시코 달러를 사용해 거래함으로써 환율적인 이점이 있었다는 점이고, 둘째, 조차지에 입점할 경우, 중국 현지법이 아닌 미국법의 규제를 받을 수 있었다는 점이다.
- 11) 이호걸, 앞의 글, 87면, <표1>을 참고할 수 있다.
- 12) 한상언, 「유니버설 할리우드의 상륙: 1910년대 중반 경쟁에서 유니버설 영화의 상영, 『할리우드 프리즘: 20세기 한국영화와 할리우드』, 소명출판, 2017, 24-27면.

다.<sup>13)</sup> 유럽을 경유하지 않고 일본으로 직접 배송되었기 때문이다.

미국 주요 영화사들이 극동아시아 지역에 설치한 지사들은 해외 배급에 대한 직접적인 통제와 영향의 강화라는 측면에서 이해되어왔다. 브로커를 경유하지 않고, 직접 해외시장에 배급하여 유통을 효율화하고 배급에서 파생되는 이익의 환수를 극대화하기 위해서라는 것이다. 하지만, 다음에서 살펴볼 유나이티드 아티스트가 동경에 설치한 극동 지사의 사례는 미국영화산업이 해외시장을 직접 관리하고자 했던 이면의 복잡한 사정을 들려준다. 아시아 시장에 대한 진출을 결정하며 야심차게 꿈꾸었을 장밋빛 환상과는 달리 유나이티드 아티스트 극동아시아 지사는 현실에서는 고전을 피하지 못했는데, 가장 큰 난관은 부진한 매출과 누적된 적자로 인한 낮은 수익성이었다. 유나이티드 아티스트 극동아시아 지사가 뉴욕 본사에 송금한 이익금 등 회계 관련 자료를 분석한 에릭 호이트(Eric Hoyt)와 마이클 월시(Michael Walsh)의 연구에 따르면, 재무적인 관점에서 볼 때, 유나이티드 아티스트 동경 사무소의 운영은 놀랍게도 수익성과는 거리가 멀었다.<sup>14)</sup> 심지어 사무소가 운영을 시작한 1922년부터 1926년까지 처음 6년 동안은 연속으로 큰 액수의 적자를 기록했다.<sup>15)</sup> 유나이티드 아티스트가 유럽 등 전체 해외시장에서 벌어들이는 수익에 비해 극동 아시아 지역의 판매고 역시 최대 4%를 밀돌 정도로 미미했다.<sup>16)</sup> 자국 영화의 제작이 활발하고, 그 인기가 미국영화에 필적했던 일본영화계의 특수성을 고려하더라도, 이와 같은 고전은 예상 밖의 일이었다. 예상치 못한 적

13) 가장 먼저 극동아시아 시장에 진출한 유니버설이었다. 유니버설이 일본진출을 위해 선택한 전략은 싱가포르에서 외국영화를 수입하던 일본인과 싱가포르 주재 유니버설 지점장인 톰 코크레인(Tom Cochrane)이 합작하여 1916년 설립한 하리마 유니버설이었다. 한상연(2017), 37면.

14) Eric Hoyt, "Distribution's Return Trip: Two Hollywood Studios, Money, and Japan, 1921-1941," *The Velvet Light Trap* 75, 2015 (Spring), pp.5-20; Walsh, pp. 21-24.를 참고할 수 있다.

15) Walsh, p.21, figure 2. 참고.

16) Ibid., p.21.



자에도 불구하고, 유나이티드 아티스ٹ 극동아시아 지사는 1941년 태평양 전쟁이 격화되어 더 이상 운영이 불가능할 때까지 무려 20여년 동안 일본을 거점으로 상해, 봄베이, 조선을 비롯한 아시아 지역에 미국 본사로부터 직접 공급받은 프린트들을 배급했다. 그렇다면 왜 유나이티드 아티스ٹ는 시장의 규모에 비해 수익성이 현저히 떨어졌을 뿐 아니라, 문화적 차이로 경영상의 어려움이 많았던 아시아 지사를 유지하고 운영하는데 그토록 공을 들였을까? 해외시장에 대한 수직적 통합을 통해 유통 인프라를 확장하는 것이 지사가 설치의 표면적 이유였다면, 그 이면에는 분명 다른 명분이 존재하고 있음에 틀림이 없었다.

두 번째 명분은 바로 아시아 시장에서 소위 해적판(piracy)라고 불리던 불법 복제본의 유통을 일소하는 것이었다. 실제 유나이티드 아티스ٹ가 극동아시아 지사의 첫 번째 총괄 매니저로 파견한 조지 무서(George Mooser)는 당시 아시아 지역에 만연해 있던 자회사 영화들의 불법 복제본 유통 관행을 일소하는 것을 최우선 과제로 삼았다. 흥미롭게도 뛰어난 제작자이자 D.W. 그리피스, 찰리 채플린, 메리 픽포드와 함께 유나이티드 아티스ٹ의 공동창업자이기도 했던 더글라스 페어뱅크스가 극동아시아에 지사를 설치하는 결정을 내리는 데 지대한 역할을 한 것은 동아시아 시장의 경제적 가능성을 타진한 냉철한 분석이 아닌 한 일본인 소년의 편지였다.<sup>17)</sup>

1921년 자신을 “미래의 일본인 친구”라고 소개한 한 일본 중학생은 당시 최고의 인기를 구가하던 제작자이자 배우였던 더글라스 페어뱅크스에게 직접 영어로 작성한 팬레터를 보냈다. 당시 열다섯 살이라고 밝힌 이 남학생은 동경에서 개봉한 페어뱅크스의 영화들인 <넛(The Nut)>, <괘걸 조로(The Mark of Zorro)>, 그리고 <삼총사(The Three Musketeers)>를 보고 페어뱅크스의 연기에 큰 감명을 받았으며, 이후 매주 영화관을 찾는 영화

17) Ibid., p.22.

광이 되었음을 고백했다.<sup>18)</sup> 다만, 페어뱅크스에 대한 절절한 마음을 고백한 편지는 소년의 의도와는 다르게 페어뱅크스 본인을 비롯한 유나이티드 아티스트의 관계자들에게 극동아시아 지역에서 벌어지고 있었던 자사의 영화를 둘러싼 불법복제 관행의 심각성에 대해 환기시켰다. 왜냐하면 유나이티드 아티스트는 정작 편지를 작성한 소년이 감명 깊게 보았다고 언급한 페어뱅크스의 영화들 중 어느 한 편도 아시아 지역에 배급한 사실이 없었기 때문이다. 유나이티드 아티스트의 경영진은 장기적인 관점에서 해외시장 개척에서 기대되는 정당한 이익을 환수하려면 특히 아시아 지역에 만연해 있던 비공인 불법 복제본 유통의 관행부터 뿌리 뽑아야 한다는 일차적 과제에 직면한다.

1922년 유나이티드 아티스트는 동경에 지사를 설치하고 극동아시아 시장에 만연한 불법 복사물을 근절하기 위한 대대적인 캠페인을 벌인다. 2년 후, 페어뱅크스가 주연을 맡아 큰 성공을 거둔 영화 <바그다드의 도적(The Thief of Bagdad)>의 제목처럼, 극동 아시아 지사의 총괄 매니저로 파견된 조지 무서는 “동양의 도둑들(Thieves of the Orient)”의 불법 행위를 근절하

---

18) R. Hatanaka, a Japanese film fan to Douglas Fairbanks, Tokyo, Japan, November 21, 1921, the United Artists Corporation Records, Series 2A: O'Brien Legal File, 1919-1951, Box 93/7, Wisconsin Center for Film & Theater Research, Wisconsin Historical Society. Zhang, p.22 에서 재인용.

편지의 원문은 다음과 같다.

My dear Mr. Douglas Fairbanks,

I have pleasure of stating to you that, I take much interest in the moving picture and I made it a rule to visit the Cinema halls on very Sunday. I have recently seen a picture titled "The Nut, The Mark of Zorro and The Three Musketeers," and have been much impressed with your playing your part very well. I shall be very happy if you would kindly let me have a photograph of yours if you please as I wish to keep it as gift from my esteemed American gentlemen! I am a Japanese boy of fifteen years of age, am finished a middle school in March this year have learned English a little at school. Thanking you in anticipation. I am your future Japanese friend.

겠다는 의지를 피력한다. 무서의 전략은 광범위한 저작권 침해 소송을 통해 창작물로서 영화에 대한 저작권 개념을 확립하고, 제작사의 경제적 권리를 보호하는 것이었다. 무서는 취입과 함께 대규모 상영관 체인을 소유한 일본의 거대 영화 배급사인 닛카쓰와 군소 배급업자들을 저작권 위반으로 제소했다. 더글라스 페어뱅크스와 D.W. 그리피스 작품의 해적판을 스페인의 업자로부터 불법으로 구입하여 상영했다는 혐의였다.<sup>19)</sup>

1927년 9월, 인도에서도 일본에서와 비슷한 소송전이 진행된다. 조선에서 조선극장과 희락관을 <키톤 장군>의 불법 상영 혐의로 제소한 지 불과 몇 개월 뒤의 일이었다. 유니티드 아티스트 극동아시아 지사는 “봄베이의 해적”들을 소탕하기 위해 지역의 거대 영화사인 빅토리 영화사 (Victory Film Company)와 또 다른 배급업자 한 명을 고소한다.<sup>20)</sup> <바그다드의 도적>과 <로빈 후드(Robin Hood)>를 포함한 페어뱅크스가 주연한 영화 네 편의 비공인 판본이 인도 전역의 영화관에서 상영되고 있는 것을 문제 삼은 것이다.<sup>21)</sup> 이들 영화들은 프랑스에서 영국과 영국령 인도를 거쳐 인도의 각 지역으로 연결되는 루트를 통해 버젓이 유통되고 있었다.<sup>22)</sup> 하지만 결과적으로 유니티드 아티스트가 일본과 인도 현지의 거대 영화 체인과 불사한 법률 소송전은 절반의 성공으로 판명되었다. 일본, 중국, 인도를 포함하여 대부분 극동아시아 현지 영화시장의 오랜 관행과 고유한 문화는 불법적인 관행을 바로잡아 제작자의 권리를 보호하겠다는 미

19) 저작권 위반으로 소송에 휘말린 작품은 그리피스 감독의 <동도>를 포함하여, 더글라스 페어뱅크스가 주연한 <삼총사>, 그리고 메리 픽포드 주연의 <쓰루 더 백도어(Through the Back Door)>였다. 다만, 닛카쓰가 이들 영화의 불법 복제본을 구매한 것으로 언급된 스페인 업자가 후에 언급할 라모스인지는 확인이 필요하다. Walsh, p.22; Hoyt, p.8.

20) Nitin Govil & Eric Hoyt, “Thieves of Bombay: United Artists, Colonial Copyright, and Film Piracy in the 1920s,” *Bioscope* 5. No.1, 2014, p.7.

21) 나머지 두 작품은 <돈 큐(Don Q)>와 <족장의 아들(The Son of the Sheik)>이었다. Ibid., p.7.

22) Ibid., p.7.

국영화산업계의 당위성과는 별개의 논리에 의해 돌아가곤 했기 때문이다.

유나이티드 아티스트가 직면한 첫 번째 난관은 영화 저작권의 보장 범위에 대한 이해가 국가별로 상이했다는 것이었다. 앞서 언급한 것처럼, 일본 의회는 1927년 영화 매체의 저작권에 대한 조항을 세분화한다. 다음 해, 베른협약의 수정을 위한 국제회의가 예정되어 있었는데, 그곳에서 논의될 국제적인 표준에 맞춰 개정안을 준비한 것이다. 이 개정안의 핵심은 영화의 저작권이 “지능적 창작자,” 즉 감독에게 있음을 분명히 한 것이다.<sup>23)</sup> 기존의 저작권이 문학울 비롯한 전통적인 창작물에 대한 권리를 인정했을 뿐 영화라는 새로운 매체의 창작물로서의 지위에 대한 고민과 법제화 노력이 부족했다는 것을 고려할 때, 영화의 저작권이 공론화되고 공인되었다는 것은 분명 의미있는 발전이라고 할 수 있다. 하지만 저작권을 제작자에게 귀속시킨 일본법 하에서 감독이 아닌 배급업자, 즉 유나이티드 아티스트의 독점적인 권리를 주장하기 어려웠다. 둘째, 광범위한 소송이 초래한 막대한 비용이다. 합법적인 프린트의 임대료는 기존 해적판 임대료의 열 배에 달했다. 법률 소송에 따르는 비용상승분이 반영되면서 렌탈료는 치솟을 수 밖에 없었다. 다만, 처음 예상과 달리 소송이 장기화하며, 소송이 야기한 비용이 프린트 대여에서 발생하는 렌탈 수익을 초과했기에, 회사는 만성적인 적자에 시달렸다.<sup>24)</sup> 해외 시장을 개척하겠다는 명분과는 다르게, 라이선스를 획득한 판본의 독점적인 배급 시도는 결국 수지가 맞지 않는 장사로 귀결되고 만 것이다. 1922년 사무소의 설치와 함께 아시아 지역을 총괄하는 매니저로 임명된 조지 무서는 실패한 사무소 운용에 대한 책임을 지고 임명된 지 일 년여 만에 사실상 경질되고 만다. 닷카쓰와의 법정 다툼에 소요된 엄청난 규모의 소송비용 때문이었다. 마

23) 「저작권은 감독자에 / 일본에서도 결의」, 『동아일보』 1927.12.9.

24) 유나이티드 아티스트는 1922년 한해 13,000여 달러의 렌탈 수입을 올리기 위해 62,000달러를 지출함으로써 50,000달러 가량의 적자를 기록했다. Walsh, pp.21-22.

지막으로 문화적인 차이 역시 무시할 수 없었다. 1916년 일본인 대리인을 고용하여 일본에 진출한 유니버설과 달리, 본사에서 파견한 미국인 직원은 일본만의 고유한 사정에 무지할 수 밖에 없었다.<sup>25)</sup> 현지에서 고용한 일본인 브로커 가운데 한 명은 지방 상영을 위해 순회 중이던 <동도> 프린트 네 벌을 반납하지 않아 본사에 의해 고소되기도 했고, 비싼 임대료에 대한 닛카쓰와 쇼치쿠의 항의는 결국 미국영화에 대한 보이콧이라는 반미정서를 불러 일으키기도 했다.<sup>26)</sup>

비록 절반의 성공에 불과했지만, 1920년대 초중반, 미국의 거대 영화사는 자신들의 배타적인 배급권을 보호하고, 이익 구조에 위협을 가하는 “동양의 도둑들”을 근절하기 위해 반(反) 불법복제 캠페인을 전개했다. 제인 게인스가 지적하는 것처럼 복제(copy)의 관행은 할리우드의 성립 이전부터 영화기술이 양식화하는 여정에 내재된 상호참조와 재창작(remake)의 과정에 다름 아니었다. 하지만 영화 산업사의 관점에서 볼 때, 복제와 반-복제(copyright)가 빚어낸 갈등과 긴장은 경쟁자를 제압하기 위한 매우 효율적인 사업적 전략으로 이용되었다.<sup>27)</sup> 다만, 복제기술시대의 예술작품인 영화가 상품이 되자 초창기 영화기술을 둘러싸고 벌어졌던 특허 전쟁은 원본에 대한 배타적인 권리를 보장하는 저작권 분쟁으로 전화하고 있었다. 기술적으로 볼 때, 복제본과 구분이 되지 않았던 원본의 무형적인 권리는 침해를 차단하고 처벌하는 다소 수동적이지만 법률적 배제절차에 의해 보장될 수 밖에 없었다. 다시 말하면, 영화라는 상품의 저작권이란 법률이 보장하는 경제적 권리였던 셈이다. 페어뱅크스의 또 다른 화제작인 <따그라스의 해적>의 제목에서처럼, ‘해적판(piracy)’의 관행이 미화되

25) 앞서 언급한 것처럼, 유니버설은 싱가포르를 거점으로 배급업을 하던 일본인 배급업자와 미국 지배인이 협업하는 형태로 일본지사를 설립하여 운영했다.

26) Walsh, p.26.

27) Jane Gains, “Early Cinema’s Heyday of Copying: The too many copies of *L’Arroseur arrosé* (*The Waterer Watered*),” *Cultural Studies*, 2006 (March/May), pp.227-244을 참고할 수 있다.

거나 목인되기에는 영화라는 ‘기술은 이미 치밀하게 기획되어 판매되는 ‘상품’이 되어 있었다. 일본이나 중국을 경유하여 미국영화 프린트를 수급했던 식민지 조선의 극장가 역시 이 싸움의 예외일 수는 없었다. 유나이티드 아티스트가 극동아시아 지사를 일본에 설치한 이유 중 하나는 다른 아시아 지역으로의 불법적인 유입을 선제적으로 차단하기 위한 이유도 있었기 때문이다. 이처럼 영화사의 국제적 맥락을 염두에 둘 때, 1927년 <키톤 장군>을 둘러싼 조선 초유의 송사는 미국 거대 영화사가 배급 이익을 환수하기 위해 국제적 유통 네트워크를 통합해 가는 과정에서 유통 네트워크의 비교적 말단에 위치한 조선의 극장가까지 그 규제를 확대하려 했던 사건임을 알 수 있다. 다음에서는 유나이티드 아티스트의 또 다른 화제작인 <동도>를 경유하여 합법과 불법이 공존하던 국제적 미디어 서킷의 한 단면을 재구성할 것이다.

### 3. 해적판 <동도>는 어떻게 조선에 도착했나?

조선인 최초의 촬영기사이자 토착 발성영화 기술의 개발자인 이필우(1899-1978)는 경성의 극장가에서 여러 차례 재개봉되며 선풍적인 인기를 누렸던 D.W. 그리피스 감독의 <동도>가 조선에 유입된 경로와 관련하여 흥미로운 증언을 남겼다. 이필우는 일찍이 일본으로 건너가 일본 요코하마의 촬영소에서 촬영기사로서 훈련을 받았는데, 1923년 관동대지진이 발생하자 귀국을 결정하게 된다. 빈손으로 한국 나가면 뭘 하느냐는 주변 사람들의 질문에 “뭘 하나 ‘도둑질’을 해 가지고 가야겠다”라고 말하며, 일본사람들이 복사한 <동도>의 복제본 한 벌을 입수해 들고 온 것이라고 회고한 바 있다.<sup>28)</sup> 당시 일본에는 지적 재산권을 일컫는 ‘등록법’이 부재

28) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록: 유장산·이경손·이창근·이필

한 상황이었기에, 레코드나 영화의 ‘도둑질’은 만연한 관행이었음을 덧붙인다. 1923년 이필우가 일본에서 가지고 나온 것으로 알려진 <동도> 프린트 11권은 어떻게 입수되었으며 어떤 경로로 조선에서 배급되었을까? 그리고 조선에서 최초로 상영된 <동도>가 입대가 아닌 이필우가 복사(dupe)해 온 포지티브 프린트였다면 반환할 필요가 없는 이 해적판 프린트의 행방은 어떻게 추적할 수 있을까? 이와 같은 질문을 바탕으로 다음에서는 가설적 차원이지만, 비슷한 시기 중국과 일본으로 <동도>가 유입된 사례연구를 경유하여 1923년 조선에서 상영된 해적판 <동도>의 유입경로에 대한 재구성을 시도하고자 한다.

D.W. 그리피스 감독이 1920년 제작한 <동도>가 일본, 중국을 비롯한 극동 아시아의 극장가에 처음 상영된 것은 1922년경으로 추정된다. <동도>의 제작사이자 배급사인 유나이티드 아티스트가 동경에 극동아시아 지사를 개소하고, 조지 무서가 부임한 해이다. 극동아시아 사무소의 개소 당시 지역에는 이미 미국영화의 불법 복제본의 유통 루트가 성립되어 있었다. 시애틀 또는 호놀룰루에서 출발한 영화의 해적판이 태평양을 건너기까지 불과 3, 4주의 시간이 필요할 정도로 미국영화는 전 세계 영화시장으로 활발히 거래되고 있었다.<sup>29)</sup> 이 무렵 극동 아시아 시장에서 유통된 <동도>의 판본은 해적판과 합법적인 판본이 혼재되어 있던 것으로 추정된다. 이 가운데, 이필우가 조선으로 유입한 <동도>의 유통경로를 밝히기 위해, 특히 주목해야 하는 것은 일본에서 배급된 <동도>의 판본이다. 앞서 언급한 것처럼, 문제는 유나이티드 아티스트 본사에서 라이선스를

우 편』, 도서출판 소도 2003, 182면.

29) George Mooser to Hines, April 18, 1922, UAC, O'Brien, 93/7; Haruo Takamura, affidavit, April 17, 1922, UAC, O'Brien, 93/6. Zhang, p.36에서 재인용. 인용된 연구에 따르면, 1920년대 초, 동아시아와 동남아시아를 포함하는 해적판 영화의 불법 거래의 온상은 상해의 외국인 조차지이거나 동경이었다. 주요 이동 경로는 세 가지로 추정된다. 유럽에서 홍콩을 경유 하여 상해로 들어오는 것, 시애틀이나 호놀룰루에서 상해나 동경으로 오는 경우, 마지막은 뉴욕에서 상해나 동경으로 오는 것이었다.

인증한 공인된 판본이 동경지사에 도착하기도 전에 다양한 배급 주체들이 다양한 경로로 획득한 <동도>의 프린트가 버젓이 유통되고 있었다는 데에 있었고, 이것은 유나이티드 아티스트가 일본을 시작으로 광범위한 소송전에 나서게 된 이유였다.

<동도>가 일본의 극장가로 유입된 여러 경로 가운데 우선 상해를 경유한 사례를 재구성해보면 다음과 같다. 1922년 두 명의 일본인 배급업자는 각각 상해의 두 배급회사와 <동도> 해적판의 일본 배급에 관한 계약을 체결한다. 하루오 다카무라라는 이름의 배급업자는 상해의 스페인 국적의 거물 배급업자 라모스(Ramos Amusement Company)에게 5000불을 지불하였고, 비슷한 시기 고바야시라는 이름의 배급업자는 일본과 중국 전역에 <동도>를 상영할 권리를 양도 받는 댓가로 오리엔탈(Oriental Company)에 15,000불을 지불하였다.<sup>30)</sup> 상해 영화문화 형성에 중요한 역할을 한 흥행업자로서 라모스는 해적판 미국영화를 취급하는 극동아시아 지역의 주요한 거점으로 중국뿐만 아니라 일본을 비롯한 아시아 전역으로 비교적 저렴한 가격에 외국영화 프린트를 공급했다. 라모스의 사업은 미국영화사의 관점에서 볼 때 불법과 합법의 경계를 넘나들었다. 라모스는 치외법권이 인정되는 상하이 조계에서 활동하며 스페인 법령의 비호를 받으며 미국 저작권법의 직접적인 규제로부터 벗어날 수 있었던 까닭에 지속적으로 미국이 보호하고자 했던 저작권에 위반되는 영화들을 취급하는 한편, 페이머스 플레이어스의 중국 공식 대리점 역할을 맡기도 했다.<sup>31)</sup> 유나이티드 아티스트의 교신자료에 따르면, 1922년 4월 초, 라모스는 뉴욕을 출발한 미인중 <동도> 프린트를 최소한 2벌 소유하고 있었고, 이 중 한 벌이

30) Haruo Takamura, affidavit, April 17, 1922, O'Brien, UAC, 93/6. Zhang, p.33에서 재인용.

31) 라모스는 페이머스 플레이어스가 제작한 지 최소 2년은 지난 영화들을 플랫폼 요금제를 적용하여싼 가격에 들여왔다. 때문에, 유나이티드 아티스트가 미국영화사들의 범 연대를 모색하고, 라모스에 대한 법률적인 제재를 고려할 때, 라모스와 안정적인 거래를 해왔던 페이머스 플레이어스의 반응은 미지근할 수밖에 없었다. Walsh, p.21.



일본인 고객인 하루오 다카무라에게 거래되었다.<sup>32)</sup> 비싼 가격에 팔린 화제작 <동도>의 해적판은 상해-동경 루트를 통해 일본으로 흘러 들어가게 된다. 이 프린트가 바다를 건너는 데에는 5일도 채 걸리지 않았다. 다만, “동아시아에 존재하는 유일한 판본”이라는 업자의 설명과는 달리, 이 일본인들이 상해에서 입수한 <동도> 프린트를 일본에서 상영하기 시작했을 때, 250여 개 이상의 극장 체인을 거느리고 있던 닛카쓰가 이미 <동도>의 다른 프린트를 입수하여 상영 중이었다.<sup>33)</sup>

한편, 뉴욕에 있는 유니티드 아티스트 본사의 라이선스를 인증한 합법적인 판본 또한 비슷한 시기 일본에 도착했다. 극동아시아 지역을 총괄하는 동경 지사장으로 발령을 받은 조지 무서는 지사를 개소함과 동시에 열여덟 편에 대한 주문을 본사에 요청했다.<sup>34)</sup> <동도>와 <삼총사> 등 당시 아시아 시장 흥행의 보증수표라 할 수 있던 그리피스와 페어뱅크스의 작품이 목록에 포함되어 있었다.<sup>35)</sup> 다만, 합법적인 판본을 유통시키기에 앞서, 불법 복제본이 점유하고 있던 기존 시장의 불공정한 관행을 개선할 필요가 있었다. 같은 달, 유니티드 아티스트 동경 지사가 니카쓰를 비롯한 일본의 배급업자들을 상대로 페어뱅크스와 그리피스 작품에 대한 저작권 위반으로 제소를 하며 불법 복제본과의 전쟁을 선포했다는 점은 앞서 언급한 바 있다.

그렇다면 이필우가 회고록에서 언급하고 있는 “일본사람들이 복제한 <동도>의 복사본” 한 벌은 1922년 <동도>의 일본 개봉 당시 혼재해 있던 판본들 가운데 어떤 판본이었을까? 이필우와 이구영의 회고를 통해 추정해 볼 수 있는 실마리는 다카무라라는 이름의 일본인 배급업자와 관련

32) Haruo Takamura, affidavit, April 17, 1922, UAC, O'Brien, 93/6. Zhang, p.39에서 재인용.

33) Ibid., p.39.

34) Abrams to Dennis F. O'Brien, March 28, 1922, O'Brien, UAC, 93/7. Zhang, p.36에서 재인용

35) Ibid., p.36, 각주 131 참고.

된 것으로 추정되는 고촌상회(高村商會)와의 연관성이다.<sup>36)</sup> 즉, 유니티드 아티스트 회사 관련 교신자료가 상해의 라모스로부터 <동도>의 불법 복제본을 5,000달러에 구매한 것으로 묘사하고 있는 일본인 배급업자 하루오 다카무라가 바로 이필우의 회고에서 등장하는 동명의 일본인과 동일인물일 가능성이 있다. 뉴욕을 통해 상해의 라모스에게 건넨 <동도>의 복제본은 이렇게 다카무라(고촌상회)를 통해 일본으로 유입되었고, 다카무라의 <동도>는 또 다시 복제되어 이필우에게 거래된 것이라는 추정이 가능하다.<sup>37)</sup> 다만, 이와 같은 추정의 근거가 유니티드 아티스트 교신자료를 기반으로 한 2차 연구이고, 다분히 주관적인 기억에 의지할 수 밖에 없는 이필우 (그리고 후에 언급할 이구영) 본인의 회고라는 측면에서 현재로서는 가설상태에 불과하다는 것을 밝혀둔다.<sup>38)</sup>

- 
- 36) 한상언과 유선영은 모두 이필우와 일본의 배급업자인 고촌상회와의 관련성을 언급한다. 한상언은 자신의 판본이 불법 복제본임을 숨기기 위해 이필우가 설립한 문예양행이 고촌상회로부터 6000원을 주고 <동도>의 만선(滿鮮) 흥행권을 따온 것으로 위장했다는 언급을 한다. 다시 말하면, <동도>의 판권을 고촌상회가 아닌 이필우가 가지고 있었지만, 불법 복제본임을 숨기기 위해 마치 고촌상회로부터 조선과 만주에서의 흥행권을 따온 것처럼 이중거래를 했다는 것인데, 이필우의 회고록에는 6000원을 주고 다카무라(고촌상회로 추정)로부터 판권을 구입했다는 언급만이 있다. 유선영 역시 이필우가 고촌상회로부터 만선 흥행권을 구입했다고 언급한다. 다만, 6000원이라는 가격을 흥정하며 조선에서 상영할 때, 문제가 생기면 책임을 진다는 내용을 계약에 포함시켰다는 구절을 이필우가 고촌상회 간 판권을 둘러싼 이중거래로 해석한 것인지에 대한 확인이 필요하다. 유선영은 1922년 4월 <동도>의 흥행권을 둘러싸고 고촌상회와 유니버설영화사 대리점 사이에 상영금지 소송이 벌어졌다고 언급한다. 이 소송에 대한 출처가 언급되지 않아 확인이 필요하지만, 1922년 4월은 조지 무서가 넷카쓰와 군소 배급업자들에 대한 소송을 제기한 때이므로, 고촌상회는 당시 <동도> 해적판을 가지고 있던 배급업자 중 한 명일 가능성이 있다. 다만 이 소송을 제기한 미국 영화사는 유니버설이 아닌 조지 무서가 책임자로 있던 유니티드 아티스트 극동아시아 지사이다. 유선영, 「식민지의 할리우드 멜로드라마, <東道>의 전복적 전유와 징후적 영화경험」, 『미디어, 젠더 & 문화』, 제26호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2013, 88면; 한상언, 「최초의 카메라맨 이필우의 초기활동 연구」, 『영화연구』 제66호, 한국영화학회, 2015, 250면 참고.
- 37) 라모스가 다카무라에게 거래한 것은 <동도> 프린트 한 벌이다. 때문에 이필우가 “일본 사람이 복제한 <동도>의 복제본”이라고 일컫는 조선 판본은 다카무라의 소장본을 또 다시 복제(duping)한 복제본의 복제본일 가능성이 크다.
- 38) 예를 들어, 이필우는 1923년 관동대지진으로 귀국을 결정하였고, 귀국과 함께 <동도> 프린트를 한 벌 들고 온 것으로 회고한다. 하지만 이는 조선에서의 <동도>의 상영기록

증언록에 따르면 이필우는 1923년 “너무 복사를 해떡”은 <동도> 프린트 한 벌을 가지고 귀국한다.<sup>39)</sup> 이후 배급을 위해 배급회사인 문예명화양행을 세우고 부산의 동래관(보래관), 서울의 일본인 대상 상영관인 대정관과 단성사와 상영계약을 맺었다고 회고한다.<sup>40)</sup> 각 상영관들이 프로그램 구성과 홍보에 대한 계획을 세우기 위해서는 실제 상영을 하기에 앞서 임대계약을 체결해야 했던 관행으로 미루어 볼 때, 이필우는 우선 부산의 보래관 상영을 확정하고 서울 상영을 위해 상정한 것으로 보인다. 서울에 올라온 이필우는 서울의 단성사와 대정관과 접촉해 <동도> 상영을 추진했고, 영화의 흥행을 위해 비행기로 선전 전단을 뿌리는 등의 선전전을 시도한다.<sup>41)</sup>

일본에서 들여온 <동도>의 해적판을 경성의 극장가에 배급하고자 했던 이필우의 구상은 마치 <키톤 장군>을 두고 4년 후에 벌어진 유나이티드 아티스트와 조선극장 사이의 송사를 예견하듯 유사한 형식의 분쟁을

과 모순되는 진술이다. 현재로서 확인 가능한 <동도>의 최초 상영일은 1923년 3월 중순 단성사이다. 부산과 서울 대정관의 상영도 이즈음이다. 게다가 상영에 앞서 모리스 상회와 분쟁이 시작된 것이 3월 12일 무렵이다. 1923년 9월, 관동대지진이 발발하기 이전, 이필우는 이미 조선에 <동도>를 들여온 것이다. 불법적인 방법으로 프린트를 들여온 것에 대한 자기방어적이고 검열적인 발언으로 이해된다.

39) 한국예술연구소 편, 앞의 책, 183면.

40) 한상언은 당시 부산에 동래관이라는 이름의 극장은 존재하지 않았기에 보래관의 오기일 가능성을 언급하며 부산 상영일을 1923년 3월 15일로 특정했다. 한상언(2015), 250면.

41) 회고에 따르면 이필우는 하루 300원에 대정관, 450원에 단성사를 대관하여 <동도> 상영하였다. 한국예술연구소 편, 앞의 책, 184면. 한편, 이규영은 1923년 단성사와 중앙관에서 동시에 개봉한 <동도>가 이필우가 가지고 나온 프린트였다고 회고한다. 이규영의 회고가 1923년에 상영된 <동도>에 해당한다면, 경성의 일본인 상영관 가운데 중앙관에 관한 자료는 찾아보기 어렵다. 그해 이필우가 가져온 <동도>는 대정관에서 상영된 진술만 존재한다. 이규영이 대정관 상영을 중앙관으로 착각한 것으로 보인다. 단, 검열신청자의 명의를 이필우가 아닌 김덕영(德永)상회의 일본인이었다고 전하고 있다. 도쿠나가 구마이치로(徳永熊一郎)가 세운 덕영상회가 <동도>를 배급한 것으로 오인한 이규영 회고의 오류로 보인다. 만약 검열 신청자의 이름이 일본인 이름이었다면, 이필우의 창씨명이자 문예양행의 대표자로 등록된 세토 다케오(瀬戸武夫)일 가능성이 있다. 위의 글.

일으킨다. 당시 유니버설, MGM, 유나이티드 아티스트의 조선 대리점 역할을 맡아 이들 영화사 영화의 조선 내 배급을 책임지고 있던 미국계 상인 모리스의 권리와 즉각 충돌했기 때문이다. 이필우가 문예영화양행을 설립해 단성사 및 대정관과 접촉하며 <동도>의 서울 상영을 모색하던 1923년 3월, 모리스 상회 역시 조선 최초 <동도> 상영을 위해 단성사 및 황금관과 논의를 진행하고 있었다. 문예영화양행과 차이가 있다면 모리스 상회가 확보한 것은 유나이티드 아티스트 극동아시아 지사로부터 합법적인 경로를 통해 임대한 프린트라는 점이었다. 두 배급사 사이의 분쟁을 보도한 신문기사에 따르면, 모리스 상회 측이 보유하고 있는 합법적인 임대본이 3월 9일 저녁 단성사에 상장할 것으로 예견되었다. 오사카로부터 필름이 도착하기를 기다리고 있던 문예영화양행과 달리 이미 프린트를 확보하고 있던 모리스 상회 측이 훨씬 유리한 고지를 점하고 있었다.<sup>42)</sup> 그럼에도 불구하고, 이 분쟁의 최종 승자는 이필우의 문예영화양행으로 밝혀졌다. 3월 10일 단성사에서 상장되어 “송곳 꽃을 틈 없이” 대만 원을 이룬 <동도>는 문예영화양행이 확보한 프린트였기 때문이다.<sup>43)</sup> 불과 하루 전인 9일 저녁 단성사에 상장하고자 했던 모리스 상회의 계획이 갑자기 무산된 이유를 짐작할 수 있는 자료는 현재로서는 남아 있지 않다. 다만, 모리스 상회는 법원에 상영금지 가처분 등을 요구하는 등 문예영화양행이 소장하고 있는 해적판 <동도>의 상영에 격렬히 저항했다.<sup>44)</sup> 모리스 상회의 대표 모리스는 개봉일에 황급히 단성사에 나타나 ‘상영을 중지해 달라’고 요청하지만 해당 가처분 신청은 인용되지 않았다.<sup>45)</sup>

42) 「경성 각 활동상설관의 영화 『동쪽길』 쟁탈전」, 『매일신보』 1923.3.09. 이필우의 문예영화양행이 오사카로부터 프린트 수급을 기다려야 했고, 모리스 상회보다 필름 확보가 늦었다는 기사의 내용은 일본에서 귀국하며 <동도> 프린트를 한 벌을 직접 들고 왔다고 언급한 이필우의 회고와 상충된다.

43) 「영화<동도>가차압에 실패한 모리스씨의 심산 여하」, 『매일신보』 1923.3.12.

44) 「영화<동도>가차압에 실패한 모리스씨의 심산 여하」, 『매일신보』 1923.3.12.

45) 이규영, 「사건으로 본 영화이면서-원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증인」, 『영화예술』, 영화예술사, 1971. 01, 77면.

같은 해 11월 28일, <동도>는 조선극장에서 한 차례 더 상영된다. 하지만, 조선극장에서 상영된 <동도>가 이필우의 판본일 가능성은 희박하다. 당시 조선극장은 쇼치쿠·유니버설 특약 계통을 내세우던 단성사에 맞서, 일본 마키노 프로덕션을 통한 파라마운트 특약관임을 대대적으로 광고하고 있었기 때문이다.<sup>46)</sup> 이러한 상황에서 1923년 조선극장에서 상영된 <동도>의 판본과 관련해서 두 가지 가능성이 존재한다. 첫째, 유나이티드 아티스트의 극동아시아 지사가 합법적으로 들여온 라이선스를 획득한 판본이 모리스 상회에 의해 수입되었을 가능성이다. 그해 3월 단성사에 선수를 빼앗긴 모리스 상회가 <동도>의 상영을 계획했던 곳이 조선극장과 계통을 이뤘던 황금관이었던 점을 고려할 때, 미국의 본사가 배급한 합법적인 판본이 모리스 상회를 경유하여 드디어 조선에서 상영되었을 가능성이 존재한다. 그럼에도 불구하고, 10개월이라는 시차를 고려할 때, 닛카쓰 등 일본의 다른 배급업자들이 확보한 제2의 해적판이 조선에 유입되었을 가능성 또한 고려하지 않을 수 없다.

1920년대 초, 우미관, 단성사, 조선극장 등 경성의 조선인 극장들은 일본의 거대 영화사인 쇼치쿠와 닛카쓰와 ‘특약’을 맺고 외화를 수급해 왔다고 알려져 있다. 하지만, 유나이티드 아티스트 동경지사가 닛카쓰를 저작권 침해로 고소한 사실에서 알 수 있듯, 특히 1922년을 전후하여 소위 ‘특약’을 통해 일본에서 들여왔다는 필름들이 모두 합법적인 판본이었을 가능성은 높지 않다. 해적판 역시 독점적이고 배타적인 상영권을 기반으로 거래되었기 때문이다. 영화 프로그램이 연속 영화에서 장편으로 변화하고, 일주일에 한 번 프로그램을 교체하던 극장들은 프로그램을 채울 작품 수를 확보하는 데 어려움을 겪을 수 밖에 없었다. 게다가 조선극장, 단성사, 우미관 등 외화를 주요 상영했던 경성의 조선인 극장을 중심으로 화제작을 선점하고자 하는 경쟁은 심해졌다. 1926년 페어뱅크스 주연의

46) 『동아일보』 1923.11.28. <광고>.

<따그라스의 해적>을 두고 단성사와 조선극장이 경쟁하다 임대료가 치솟은 사례는 잘 알려져 있다.

1923년 조선에서 상영된 <동도>의 유통경로를 재구성하며 한 가지 흥미로운 지점은 해적판임이 분명했던 이필우의 프린트가 아무 문제 없이 검열을 통과할 수 있었다는 점이다. 1926년 제정된 활동사진필름검열규칙의 제7조는 외화검열에 관한 내용으로 필름 복본에 대한 규정을 언급하고 있다. 이에 대해 이화진과 박혜영은 복본과 정본의 구분을 통해 필름에 대한 “무단복제”를 금지하고 흥행자의 권리를 보장한다는 측면과 필름의 복제와 유통을 엄격히 통제하여 검열의 효과를 배가하는 기획과 관련된 것임을 지적한 바 있다.<sup>47)</sup> 이에 앞서 1925년 일본 내지에서 제정된 영화검열법 또한 미국업자들로부터 열렬한 환영을 받았다. 불법복제의 관행을 종식하는 데 도움이 되리라는 기대 때문이었다.<sup>48)</sup> 하지만 1927년 저작권과 관련해 문제를 일으킨 <키톤 장군>의 사례에서 볼 수 있듯이, 정품 프린트만 검열을 신청할 수 있었던 것은 아니었던 것으로 보인다. 해적판 영화에 대한 검열기관의 암묵적인 허용은 저작권이라는 배타적 권리에 대한 위반과 침해라는 이분법적인 잣대로 설명이 되지 않는 극동아시아 영화시장의 구조적인 조건을 함의한다고 할 수 있다. 합법과 불법이 어지럽게 혼재한 시기 발생한 소송들에서 그 경계를 가리기 위해 여전히 중요했던 문제는 영화라는 시각기술의 지적 재산권을 누구에게 어떻게 인정하느냐였다.<sup>49)</sup> 다음에서는 결론을 대신하여 영화 저작권에 대한 국제적 표준이 마련되기 이전, 합법과 불법의 경계에 놓여 있던 식민지 미디어 공간의 조건을 살펴본다.

47) 이화진, 「식민지기 영화검열의 지향과 전개」, 『한국문학연구』 제35집, 동국대학교 한국문학연구소, 2008, 440면; 한국영상자료원(KOFA)역음, 『식민지 시대의 영화검열, 1910-1934』, 한국영상자료원, 2009, 118면.

48) Walsh, p.27.

49) 영화가 새로운 시각기술이었을 때, 특허(patent)에 의해 보호받았다면, 이 시기 갈등을 빚었던 것은 창작물로서의 영화의 지적재산권의 개념과 범위를 설정하는 것이었다.

#### 4. 위반과 침해의 정치경제학

##### - 식민지 조선의 미국영화와 저작권

본 논문을 시작하며 소개한 1927년 <키톤 장군>과 관련된 소송으로 돌아가 관련 당사자이 표명하는 입장을 자세히 들여다보면 식민지 조선의 영화계에서 해적판 영화의 위상과 관련된 흥미로운 단서를 찾아볼 수 있다. <키톤 장군>의 해적판은 어떤 경로로 조선에 유입되었을까? 해당 고소건을 보도한 신문기사에 따르면, 마루비루 상회라는 조선의 배급업체가 후쿠오카의 장곡천(長谷川)이라는 일본인 브로커를 통해 입수한 프린트를 조선극장에 공급한 것으로 알려져 있다. 유나이티드 아티스트의 극동아시아 지사가 자신들은 출처를 전혀 모르는 판본이므로 상영을 중지하고, 관계자들을 처벌해 줄 것을 시내의 본정(本町)에 있는 경찰서에 제소하자, 경찰은 유나이티드 아티스트 경성 대리점의 권리를 지니고 있던 모리스 상회와 배급업체인 마루비루 상회, 그리고 상영업자인 조선극장 관계자를 소환하여 조사에 나선다. 각 측의 변론을 들어보면 다음과 같다. 우선 상영판인 조선극장 측은 마루비루 상회가 입수한 판본을 “가짜인지 모르고” 상영했다고 주장한다.<sup>50)</sup> 원래 모리스 상회로부터 해당 영화의 프린트를 공급 받기로 하고 몇 달 전부터 선전전을 진행해 오던 중, 프린트가 조선에 도착할 정확한 일정을 알 수 없기에, 오랜 기간 선전에 공을 들인 영화를 단성사를 비롯한 경쟁극장에 영화를 빼갈까 염려가 되었기 때문이다. 게다가 마루비루 상회에서 획득한 판본의 상영에 대해 경성 대리점인 모리스 상회의 승인을 얻었기에 문제가 없다는 입장을 피력한다.<sup>51)</sup> 한편, 배급업자인 마루비루 상회는 “좋은 영화를 값싸게 수입하여다가 일반 편에게 보이겠다”는 것을 목표로 칠백 원에 일본으로부터 프린트

50) 『「키톤 장군」 상영과 저작권 침해 소송』, 『동아일보』 1927.3.11.

51) 『「키톤 장군」 상영과 저작권 침해 소송』, 『동아일보』 1927.3.11. 조선극장이 언급한 모리스상회 측 배급책임자는 김(金)으로만 표기되어 있다.

를 구입하였고, 이후 해당 프린트를 총독부의 검열까지 마친 뒤 배급을 진행했기 때문에 자신들은 책임이 없다고 진술했다.<sup>52)</sup> 실제 해당 영화는 경찰 조사가 진행되는 동안에도 부산에서 “차압”없이 상영 중이었다.<sup>53)</sup> 해적판을 유통시킨 배급업자와 상영관의 변론이 흥미로운 지점은 유나이티드 아티스트 영화의 일종의 조선 총판으로 해당 영화의 조선배급권을 가진 모리스 상회가 해당 해적판의 상영에 동의를 했다는 것과 해적판임에도 불구하고 총독부의 검열을 통과했다는 점이다.

다시 말하면, 앞서 <동도>와 관련한 모리스 상회와 이필우의 분쟁에서도 발견되듯, 상영업자와 배타적 권리를 지닌 원 배급업자 사이에 해적판의 지위에 대한 이해가 상이하다는 것이다. 동양의 도둑들과의 전쟁에 나선 유나이티드 아티스트가 온갖 경로를 통해 생성된 해적판에 대해 자신들의 정당한 권리를 침해한 “도둑질”로 인식하고 대처하려 했다면, 닛카쓰를 비롯한 지역의 상영업자들은 자신들이 지불하는 비용에 상영에 대한 정당한 권리가 포함된 것이라 믿고 있었다. 앞서 소개한 <키톤 장군> 관련 분쟁에서 조선극장과 배급업자인 마루비루 상회의 입장도 비슷하다. 비록 합법적인 판본에 비해 저렴하긴 했지만, 언제나 비용을 지불하였고, 때문에 자신들이 상영에 대한 합법적인 권리를 사고 있다고 여겼다. 마이클 월시는 유나이티드 아티스트 극동아시아 지사가 일본의 상영업자를 상대로 벌인 일련의 반 불법복제 캠페인에 대해 단순히 개별 프린트를 판매하는 것이 목적이 아닌 “시장의 구조”를 이식하려 했기 때문에 실패한 것이라 평가한다.<sup>54)</sup> 여기서 “시장의 구조”란 제작-배급-상영의 과정을 통합한 수직적 통합(vertical integration)을 일컫는다. 즉, 미국과 달리 독점적인 표준화된 시장 구조를 갖추지 못한 아시아 영화시장에서 배급업자와 상영업자의 이해관계는 상충될 수 밖에 없었다. 위에서 언급한

52) 「『키톤 장군』 상영과 저작권 침해 소송」, 『동아일보』 1927.3.11.

53) 「영화 일편으로양관(兩館)이 피소(被訴)해」, 『조선일보』 1927.3.11.

54) Walsh, p.25.



사례들에서 확인할 수 있듯이, 지역의 상영업자들은 해적관을 상영할지 언정, 렌탈료가 막무가내로 오르거나, 프린트 수급이 불안해지는 상황은 원치 않았다.

식민지 영화시장의 구조가 보다 합리화되고, 저작권에 대한 인식을 공유하는 데에는 시간이 더 소요되었다. 1927년 5월, 비로소 조선인 외화배급전문업체인 기신양행이 설립되면서 조선의 외화배급업계에는 “쎬세이썬”이 일어났다. 그동안 “서양영화란 서양사람의 손으로만 수입할 수 있고, 그들의 배급만을 쫓을 수밖에 없는 줄로 생각되었고, 그 외에는 일본 사람 “쑤로카”들이 “코피”나 부정복사품을 섞어서 한 봉 두 봉 가져오는 것을 바라는 태”였지만 이제는 신작 미국영화가들이 “일본서 봉절 후, 일삭 미만과 이삭 미만에 조선 봉절”할 수 있게 되었기 때문이다.<sup>55)</sup> 드디어 “브로커”들 대신 “세일즈맨”의 활동이 요구되는 시대가 온 것이다.<sup>56)</sup> 기신양행이 최초로 수입하여 조선극장에서 상영한 작품은 톨스토이의 소설을 원작으로 한 유니타이드 아티스트의 특작 영화 <부활>(Resurrection, 1927)이었다. 같은 해 3월 19일 미국에서 개봉된 후, 태평양을 건너 조선극장에서 상영되기까지 약 두 달가량 소요된 셈이다.<sup>57)</sup>

영화의 지적 재산을 국제적 표준에 맞추어 법제화하려는 시도도 뒤따랐다. 초창기 영화와 관련된 저작권이 정교화되는 과정에서 발생한 분쟁의 상당수는 영화의 창작자(authorship)가 누구인가라는 질문이 명확히 명문화되지 않았기 때문에 일어난 것들이었다. 그동안 일본의 저작권 관련 법조항 역시 영화는 문학 및 다른 예술 장르의 창작물로서의 권한을 인

55) 「조선영화계 현상(-) / 서양영화의 수입 상영과 조선영화 제작계의 발면(3)」, 『동아일보』 1927.11.16. 여기서 ‘삭’이란 음력으로 한 달을 의미하므로 일본에서 개봉한 미국 영화가 조선에서 상영하는 데 걸린 시간은 한, 두 달 정도로 단축되었음을 의미한다.

56) 「조선영화계 현상(-) / 서양영화의 수입 상영과 조선영화 제작계의 발면(3)」, 『동아일보』 1927.11.16.

57) 미국 개봉일은 [https://www.imdb.com/title/tt0018318/?ref=fn\\_al\\_tt\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0018318/?ref=fn_al_tt_0)에서 확인

정하는 수준에서 그 재산권이 용인되곤 했다. 이를테면 누가 썼는지가 분명하게 특정되는 시나리오의 중요성이 강조되었다. <동도>와 관련한 분쟁이 발생한 1923년이나 <키톤 장군> 관련 소송이 발생한 1927년까지 특히, 배급사의 배타적 권리에 대한 사회적 합의는 아직 이루어지지 않은 상황이었다. 그리피스 등 서구의 유명한 감독들이 제작한 영화가 인기를 얻게 되자 점차 영화의 창작자로서 감독의 지위에 대한 의식의 변화가 생겼지만, 그 감독을 고용하여 영화를 제작하고 배급의 권리를 위임받은 제작/배급회사의 경제적 권리에 대한 보호는 아직 법제화되지 않았기 때문에, 미국이 아닌 영화시장에서 감독이 아닌 제작/배급사였던 유니티드 아티스트가 그리피스나 페어뱅크스의 영화들에 대해 배타적 권리를 입증하기는 어려웠다. 제작사에 의해 고용된 감독이 제작한 영화의 경우, 사람이 아닌 회사 측에 영화의 지적 재산권을 부여하는 것이 일본에서 법제화된 것은 2년 후인 1929년이였다.<sup>58)</sup>

## 5. 마치며

무성영화가 전성기를 구가하던 시기, 영화의 유통과 수용은 국제적이었다. 더글라스 페어뱅크스의 인기에서 볼 수 있듯, 전 세계 관객들은 미국영화를 거의 동시대적으로 소비하고 있었다. 한국영화사의 정전이라 할 수 있는 <아리랑>과 더글라스 페어뱅크스가 주연한 활극 장르의 친연성에 대해 선행연구들이 지적한 바 있고, 이와 같은 모방은 한국에만 국한된 현상은 아니었다.<sup>59)</sup> 페어뱅크스를 흉내 낸 활극의 주인공들은 인

58) Aaron Gerow, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2010, p. 270.

59) 대표적인 연구로 이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」, 중앙대학교 박사학위 논문, 2009 와 김상민, 「〈아리랑〉과 할리우드」, 『조선영화와 할리우드』,

도에서도, 중국에서도 일본에서도 발견되기 때문이다. 본 논문은 이와 같은 동시대성을 가능하게 한 불법 복제본의 전지구적 유통이라는 현상과 그것을 가능하게 한 물질 토대인 유통 인프라에 주목한다. 영화 산업사의 관점에서 볼 때, 할리우드라고 하는 미국 거대 영화사의 부상은 독점과 규제라는 전략을 통해, 경쟁의 절대적 우위를 잃지 않는 것이었다고 할 수 있다. 하지만 미국 거대 영화사의 통제를 위한 노력이 체계화되고 치밀해진 것과는 별개로, 기생적으로 존재하는 해적판의 유통은 쉽게 근절되지 않았다. <동도>와 <키톤 장군>을 비롯한 초창기 한국영화사의 불법 복제본 유통 관련 사례들은 미국영화의 극동 아시아 배급의 허브라고 할 수 있는 중국, 일본, 인도의 불법복제 사례들에 대한 선행 연구와 함께 극동 아시아 시장의 해적판 유통의 경로를 재구성할 수 있는 의미 있는 참조점을 제공할 것이다.

1920년대 조선영화계의 외화수급의 양상을 규명하고자 했던 선행연구들이 주로 경성의 각 극장이 일본의 배급사나 서양인 대리점의 중재를 통해 확보한 배급과 유통망의 변화를 추적하여 '배급의 계통'을 밝히는데 주력해 왔다. 특히, 이들의 연구가 특정 극장에게 독점적이고 배타적인 상영권을 인정하는 계약의 형태인 '특약' 관계를 추적해 외화 배급의 제도화 과정을 다루었다면, 본 논문은 제도화된 배급망 내/외부에 기생적 관계를 형성하며 공존할 수 밖에 없었던 다양한 판본의 합법적이지 않은 영화들에 주목하였다. 독점 상영할 권리를 보장하는 계약의 외부에 공존하던 외화를 둘러싼 지하경제는 조선의 영화산업에 내재한 생태적 한계이자 조건이었다. 또한, 법과 규율을 통해 본 식민지 시대 극장문화와 영화산업에 대한 접근의 방식을 다각화하는 것을 목표로 했다. 제도로서의 법이라는 관점을 영화연구에 적용한 대표적 성과는 식민권력과 영화검열에 대한 연구일 것이다. 규율 권력으로서의 법과 영화연구의 또 다른 사

레는 공공 영역으로서의 극장이라는 장소에 대한 풍속과 정치성의 규제라는 주제로 확장되기도 했다. 본 논문은 법률 분쟁으로 보는 영화연구의 성과에 저작권의 침해와 위반이라는 본질적으로 국제적이며 또한 산업적인 관점을 추가적으로 제시하고자 했다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『조선일보』 『동아일보』 『매일신보』

### 2. 단행본

김상민, 「〈아리랑〉과 할리우드」, 『조선영화와 할리우드』, 소명출판, 2014, 111-147면.

이구영, 「사건으로 본 영화이면서 원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언」, 『영화예술』, 영화예술사, 1970년 11월 - 1972년 4월 연재.

이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2010.

한국영상자료원(KOFA) 엮음, 『식민지 시대의 영화검열, 1910-1934』, 한국영상자료원, 2009.

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

한상언, 「유니버설 할리우드의 상륙: 1910년대 중반 경성에서 유니버설 영화의 상영」, 『할리우드 프리즘: 20세기 한국영화와 할리우드』, 소명출판, 2017, 17-48면.

Gerow, Aaron, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2010.

Thompson, Kristine, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-34*, London: British Film Institute, 1985.

### 3. 논문 및 기타

유선영, 「식민지의 할리우드 멜로드라마, 〈東道〉의 전복적 전유와 징후적 영화 경험」, 『미디어, 젠더&문화』, 제26호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2013, 107-139면.

이호걸, 「식민지 조선의 외국영화 - 1920년대 경성의 조선인 영화관에서의 외화

상영, 『대동문화연구』 제72집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010, 79-116면.

이화진, 「식민지기 영화검열의 지향과 전개」, 『한국문화연구』 제35집, 동국대학교 한국문화연구소, 2008, 417-456면.

한상언, 「최초의 카메라맨 이필우의 초기활동 연구」, 『영화연구』 제66호, 한국영화학회, 2015, 233-257면.

Gaines, Jane M. “Early Cinema’ s Heyday of Copying: The too many copies of L’ Arroseur arrosé (The Waterer Watered),” *Cultural Studies*, 2006 (March/May), pp.227-244.

Govil, Nitin & Eric Hoyt, “Thieves of Bombay: United Artists, Colonial Copyright, and Film Piracy in the 1920s,” *Bioscope* 5. No.1, 2014, pp.5-27.

Hoyt, Eric, “Distribution’ s Return Trip: Hollywood Studios, Money, and Japan, 1921-1941,” *The Velvet Light Trap* 75, 2015 (Spring), pp.5-20.

Walsh, Michael, “ “No Place for a White Man” : United Artists’ Far East Department, 1922-1929,” *Asian Cinema* 7. No.2, 1995, pp.18-33.

Zhang, Qian. “From Hollywood to Shanghai: American Silent Films in China.” Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh. 2009.

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

## 부록

### 1923년 조선의 극장가에서 상영된 <동도>의 유행경로를 재구성하기 위한 연표

#### 1922년 3월

- 유니타이드 아티스트사 극동지사 설립, 극동아시아 시장에 만연한 자사 영화의 해적판 유통 관행을 말소하겠다는 의지를 피력한 조지 무서(George Mosser) 초대 매니저로 부임

#### 1922년 4월

- 하루오 다카무라(Haruo Takamura)라는 이름의 일본인 배급업자가 상해의 스페인 배급업자 라모스(Ramos Amusement Company)로부터 미화 5000불을 지급하고 <동도> 해적판을 구입
- 비슷한 시기 고바야시(Kobayashi)라는 이름의 일본 배급업자가 상해의 또 다른 외화 브로커인 오리엔탈(Oriental Film Company)로부터 미화 15,000불을 지불하고 또 다른 <동도> 판본을 입수
- 유니타이드 아티스트 극동지사 <동도>, <삼총사>, <쓰루 더 백도어(Through the Backdoor)> 세 편의 자사 영화의 불법 복제본을 상영한 혐의로 닛카쓰를 포함한 일본의 배급업자 제소, 오랜 소송 끝에 상영금지 처분을 받아냄
- 이 시기 고촌상회(高村商會)도 제소되어 상영금지 처분을 받음

#### 1922년~1923년 활동에 대한 이필우의 회고

- 회고록에 따르면 이필우는 6,000원을 지급하고 일본의 고촌상회(高村商會)로부터 <동도> 프린트 11권을 복제하여 귀국, 고촌상회와 하루오 다카무라가 동일인일 가능성
- 귀국 후, 뇌호무부(瀬戸武夫)라는 창씨명으로 배급회사 “문예명화양행”을 설립하고 부산의 보래관(이후 문화극장)과 상영을 확정된 뒤, 상경해 서울의 단성사와 대정관과 접촉해 <동도> 상영을 추진
- 하루 300원에 대정관, 450원에 단성사를 대관하여 <동도> 상영
- 카페 여급의 앞치마를 활용하거나 비행기로 선전전단을 뿌리는 등 선전활동

#### 1923년 3월 8일

- <동도>의 만선(滿鮮) 흥행권리를 둘러싼 문예명화양행과 모리스 상회의 분쟁 최초 보도
- 이필우의 문예명화양행은 오사카의 고촌상회와, 유니버설 및 유니타이드 아티스트의 조선 대리점인 모리스상회는 동양본부(東洋本部)와 각각 합당한 계약을 했다고 주장하며 조선 최초의 상영을 둘러싼 권리를 다툼

#### 1923년 3월 9일

- 3월 9일 매일신보 기사에 따르면, 3월 5일 모리스가 UA 극동지사로부터 수입한 합법적인 판본은 경성에 이미 도착해 있었고, 문예명화양행이 입수한 판본은 3월 4일 오사카를 출발해 7일 밤에 도착할 예정이었으나, 한차레 연기되어 7일 발송 10일 밤 경성역 도착 예정
- 모리스 상회가 입수한 판본을 상영하기 위해 황금관과 단성사가 경합하며 모리스와 협상하였고, 모리스

상회는 단성사나 황금권을 통해 9일 금요일부터 상영할 계획을 세움

- 문예영화양행은 모리스 측 프린트의 상영금지를 위한 법적 조치를 고려하며, 10일 프린트가 도착하는 즉시, 경성극장과 (장곡천의) 공회당, 또는 모리스 상회와 협상에 실패할 경우 황금권에 개봉할 계획

#### 1923년 3월 10일

- 3월 10일 밤 단성사에서 개봉, 15일까지 상영
- 문예영화양행 경기도 경찰부에 공탁금 2500원을 걸고 흥행출원
- 이미 프린트를 입수한 모리스 상회가 단성사에 배급할 것으로 알려진 것과 달리, 실제 단성사에서 상영된 것은 문예영화양행에서 배급한 이필우 편본의 <동쪽길>. 이필우 회고에 따르면 단성사 상영에 앞서 혹은 동시에 대정관에서도 상영한 것으로 추정
- 모리스 상회 <동도>의 단성사 상영에 대한 가처분 신청을 접수하려 했으나 마침 단성사 개봉일이 토요일이었던 까닭에 법원이 문을 열지 않아 실패

#### 1923년 3월 12일

- 단성사 프로그램 신문광고에 <동도> 처음 등장

#### 1923년 3월 15일

- 문예영화양행의 <동도>, 부산 보래관에서 상영

#### 1923년 11월 28일

- <동도> 조선극장 상영. 단성사 상영에 연루된 배급업자 사이의 분쟁과 같은 기록이 없는 것으로 미루어 <동도>의 조선 최초의 상영에 실패한 UA 조선 대리점 모리스 상회가 합법적으로 배급한 판본일 가능성



Abstract

American Silent Films and Copyright Infringement in the  
1920s' Korea

—A Reconstruction on the Reception of the Pirated Copy of  
*Way Down East* (1920)

Ahn Sejung

This paper empirically examines the flip side of the establishment and development of the distribution network of the early Korean film industry through the first copyright dispute case in Korean film history. In 1927, the first movie copyright-related lawsuit was filed in Korea by one of the U.S. major film companies, the *United Artists*, which accused two local agents in Korea for the charge of distributing illegal copies of American films. The year actually marked a watershed moment for Korean film history to understand the differentiation of the distribution industry and the concept of film copyright. This is because *Kisin Yanghaeng*, the first Korean foreign film distribution company, was established, and an amendment to the existing incomplete film copyright was submitted to the Japanese parliament, which resulted in the elaboration of the concept of film copyright. Apart from the efforts of the Korean theaters to systematize the distribution network, however, the circulation of illegal copies that were commonly called “piracy” did not easily disappear. This paper argues that the circulation of unauthorized film copies of American films in colonial Korea could mean more than just violations and infringements of copyright as this implied structural conditions of the colonial film market that were located at the end of the global distribution network.

In doing so, this paper aims to identify the following two. First, a large-scale campaign launched by *United Artists* to root out the practice of "piracy," or unauthorized illegal copy distribution, which prevailed in the Far East Asian market in the 1920s, will be examined from a comparative perspective. Second, the paper tried to track down the actual route in which the pirated version of *Way Down East* (1920) arrived in colonial Korea from an empirical perspective.

Key words: American Silent Film, Comparative Film History, Copyright, Douglas Fairbanks, Duping, Film Piracy, United Artists Far East Office, *Way Down East*

접 수 일: 2023년 3월 12일

심사기간: 2023년 3월 14일~2023년 3월 26일

게재결정: 2023년 3월 29일