



무대 위의 나운규

- ‘픽처 퍼스널리티’와 ‘아우라’의 변증법

이광욱*

〈차례〉

1. 나운규의 연극, ‘몰락의 징표’라는 낙인
2. 유동하는 디제시스 : 스크린을 찢고 나온 민중 영웅
3. 관객과 자본 : 조선영화 논쟁의 대응 논리와 역량의 임계점
4. 매체전환기의 연쇄극 : 발성영화 제작을 위한 암중모색
5. 역사적 좌표의 인식과 존재 증명의 시도

국문 초록

나운규는 조선영화의 아이콘이었지만 그의 활동은 대개 ‘1920년대 무성영화’의 범주 속에 서만 주목받아 왔을 따름이었다. 또한 극단에 소속되어 활동한 이력은 영화인 나운규의 몰락과 침체를 대표하는 국면으로 낙인찍혔다. 그렇지만 이 글은 그의 생애에서 연극 활동이 차지한 비중 또한 적지 않다는 점에 착안하여, 무대와의 접점을 매개로 나운규가 시도한 자기 갱신의 양상들을 재구성하는 데 목표를 두었다. 먼저 나운규가 조선 무성영화의 경쟁력을 강화하고자 공연의 요소를 적극적으로 도입했다는 점에 주목해 볼 수 있다. 그는 영화적 허구가 관객의 현실을 효과적으로 환기하려면 디제시스의 경계를 의도적으로 교란시킬 장치가 필요하다고 보았으며, 그러한 전략의 일환으로서 프로로그나 에필로그 공연을 영화 상영에 결합시키고 모의 촬영 장면을 실연한 바 있다.

나운규 영화의 성패는 ‘민족적 알레고리’와의 결합 여부에 달려 있었고, 공연성의 도입은 관객의 수행성을 극대화하기 위한 장치였다. 그러나 1930년대로 접어들며 이와 같은 전략은 한계에 부딪혔다. 조선영화의 수출을 위해서는 영화가 공연의 도움 없이 완결된 텍스트성을 획득해야 했다. 그런데 나운규는 무대 실연을 통해 ‘민중영웅’의 형상을 ‘아우라’, 즉 현존적 육체로 국한시켜 왔기에 자신의 ‘픽처 퍼스널리티’를 일정한 경계 속에 가두어 버리고 말았던 것이다. 이후 나운규는 시대극을 시도하고 연기 변신을 꾀하며 ‘픽처 퍼스널리티’의 외연을 확장하는 데 주력했다.

* 건국대학교 글로벌캠퍼스 동화·한국어문화학과 부교수

나운규가 연극을 매개로 시도한 자기 갱신의 양상은 그가 발성영화라는 시대적 과제에 대응하는 국면에서도 발견할 수 있다. 나운규는 발성영화가 식민지 조선의 극장에 첫선을 보일 때부터 조선어 발성영화 제작에 관심을 두어 왔다. 미나도좌에서 활동할 때에는 배우의 화술을 연마하는 일이 발성영화 제작의 중요한 준비단계라는 인식도 드러난 바 있다. 더 나아가 나운규는 대중극단과 손을 잡고 연쇄극 제작에 참여했는데, 1930년대 초에 다시금 부각된 연쇄극은 장차 도래할 조선어 발성영화에 대한 관객들의 기대를 발판삼아 성행할 수 있었던 양식이었다. 또한 연쇄극은 기술인력의 역량을 보존하기 위한 방편이었을 뿐 아니라, 언어의 비중이 비약적으로 높은 발성영화 시나리오를 창작하기 위한 학습의 장이기도 했다. 이와 같은 자기 갱신의 양상들에 주목한다면 발성영화 생산장에 진입하여 재기한 나운규의 이력을 우연한 행운의 결과로만 치부하기는 어려울 것이다.

주제어: 관객, 나운규, 발성영화, 아우라, 연극 활동, 연쇄극, 수출시장, 픽처 퍼스넬리티

1. 나운규의 연극, ‘몰락의 징표’라는 낙인

최초의 ‘공식적’ 조선영화사 저술을 시도한 임화는 조선영화의 실질적인 원점에 나운규의 이름을 기입했다.¹⁾ ‘감상의 역사’로 첫발을 뗀 조선의 영화문화는 과도기적 양식인 연쇄극을 거쳐 무성영화 생산으로 진입할 수 있었지만, 본격적인 조선영화의 출발은 나운규의 <아리랑>으로부터 비롯된다는 것이다. 더욱이 나운규의 활동은 한 편의 출세작만으로 갈음할 수 없으며, 그의 전성기는 곧 조선 무성영화의 황금기와 정확히 겹쳐진다. 그렇기에 임화는 다소간의 무리를 무릅쓰면서까지 “조선영화의 전 무성시대”를 “나운규 시대”라고 명명하는 데 주저하지 않았다.²⁾ 역사의 한 페이지를 누군가의 이름으로 환치할 수 있다는 것, 그것이야말로 나운규가 영화사에 남긴 발자취를 가장 분명하게 보여준 국면이었다.

해방 이후, 한국영화의 계보를 정리하는 작업이 시급한 과제였을 때에도 나운규는 꾸준히 거명되어 왔다. 심지어 분단과 함께 남북한의 사적

1) 백문임, 「고전의 재발굴 : 조선영화라는 (불)안정한 위치 - 『조선영화발달소사』(1941)의 생산」, 『동방학지』 168, 연세대학교 국학연구원, 2014.

2) 임화, 「조선영화발달소사」, 『삼천리』, 1941.6, 200-201면.

평가규준이 극명하게 엇갈렸던 상황 속에서도 그의 위상은 굳건했다. 남한에서는 항일의식을 담아 낸 민족주의 리얼리즘 영화의 기원으로, 북한에서는 계급주의적 관점에 기초한 프롤레타리아 영화운동의 전사로 나운규의 좌표를 표정한 바 있다. 이처럼 나운규는 한국영화사의 '현재'를 정당화하기 위한 기제로 '동원'된 과거였고, 일종의 '신화'로서 추존된 대상이었다.

그러나 연구대상의 실체를 둘러싼 학술적 성과가 축적될수록 일련의 탈신화 작용이 이어지는 경향은 필연적 수순이라 할 수 있다.³⁾ 가장 먼저 제기된 것은 <아리랑>의 작가성과 독창성에 대한 의문이었다. <아리랑>을 항일영화로 바라보는 데 근거가 되었던 검열의 압박이란 대중적 성공을 과장하고 미화하기 위해 부풀려진 요인이었고, 실제 감독을 맡은 이가 쓰모리 슈이치였던 만큼 나운규의 역할 또한 제한적이었다는 것이다.⁴⁾ 동시대 문화콘텐츠들과의 영향관계를 밝히면서 <아리랑>의 오리지널리티를 재구성하려는 시도들도 이어졌다. 예컨대 <아리랑>은 할리우드 연속 활극영화와 강한 친연성을 보이는 작품이며, 나운규 역시 기존 조선영화의 정적 구도를 탈피하기 위해 전략적으로 이를 참조했다는 의견이 대표적이다.⁵⁾ 이처럼 텍스트를 둘러싼 맥락과 영향관계에 착목한 연구 경향은 자연스럽게 '천재'의 신화를 해체하는 과정과도 직결된다. 나운규가 보여 준 종합적 영화인의 면모, 즉 원작, 각색, 배우, 감독을 모두 겸했던 그의 다재다능함은 '채플란'에 비견될 만큼 경탄을 자아내곤 했지만, 동시에 이는 전문인력이 부족했던 조선영화계의 난맥상이기도 했다.⁶⁾

3) 이승희, 『숨겨진 극장 - 식민지 흥행장의 치안과 통속』, 소명출판, 2021, 467면.

4) 조희문, 「영화 <아리랑>의 재평가」, 『영화연구』 13, 한국영화학회, 1997.

5) 백문임, 「아메리칸 히어로와 나운규 : 서양영화 DB(1910-1945)를 중심으로」, 『인문과학』 117, 연세대학교 인문학연구원, 2019 ; 김상민, 「<아리랑>과 할리우드」, 『사이』 14, 국제한국문화문화학회, 2013.

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

다만, 나운규 신화가 철저히 후대의 회고나 역사적 서술에 의해서만 구성된 것이라고 단언하기는 어렵다. 분명 <아리랑>의 출현은 전례를 찾아보기 어려울 만큼 식민지 조선의 극장가를 격동시킨 사건이었고, 이제 막 조연급 성격배우로 발돋움한 데 불과했던 나운규를 향한 대중의 관심 역시 상례를 벗어난 현상이었기 때문이다. 이러한 신드롬의 근저에는 텍스트의 차원으로 모두 설명하기 어려운 잉여의 영역이 잠재해 있다. 실상 나운규가 '시대적 아우라'로 자리매김할 수 있었던 원동력은 식민지 조선의 관객들이 그를 매개로 삼아 투사하고자 했던 열망들에 뿌리를 두고 있었다. 다시 말해, 대중의 욕망이 <아리랑>을 발견하고 스타 나운규를 구성해낸 셈이다.

그런데 이러한 스타덤의 형성 과정은 '나운규의 역량과 가능성을 철저히 '무성영화'라는 범주 속에 국한시킨 원인이 되기도 했다. 나운규라는 선구적 영화인, 더 나아가 그를 매개로 한 신드롬이 출현할 수 있었던 것은 식민지 조선의 문화가 저발전 상태로 머물러 있었기에 비로소 가능했다는 것이다. 이것은 이미 임화가 마련해놓았던 틀거리이기도 하다. 물론, 임화는 발전의 도정에서 청산해야 할 '유물'과 현재를 가능케 한 터전인 '고전'의 위상을 엄격히 구분하며 나운규의 역사적 공헌을 존중한다.⁷⁾ 그렇다고 해도 나운규는 '연쇄극-무성영화-발성영화'로 나아가는 발전론적 구도 속에서만 포착 가능한 대상이었으며, 결과적으로 나운규는 조선 영화의 특수한 국면을 해명하기 위한 열쇠인 동시에, 극복을 요하는 대상이라 인식되었다.

그래서일까? 나운규 또한 조선어 발성영화 생산장에 진입했던 이력을 갖고 있지만 이 엄연한 사실은 충분히 주목받지 못했다. 여기에는 아마 그의 갑작스러운 죽음도 한몫을 했을 것이다. 인물에 대한 역사적 평가가 事後的일 수밖에 없으며, 대개는 死後的임을 떠올려본다면 그가 유명을

7) 임화, 「고전의 세계, 혹은 고전주의적인 심정」, 『조광』, 1940.12.

달리한 시기는 무척이나 공교롭다. 식민지 조선의 영화계는 본격적인 발성영화 생산기로 접어들기 시작했으며, 나운규가 세상을 떠난 1937년은 무성영화가 낡은 취향으로 낙인찍힌 채 완전히 주변화되었던 시점이었다. 그런 의미에서 나운규의 생물학적 죽음은 한 시대의 종언을 상징적으로 보여준 사건이라 할 만하다. 이후 그가 차지하던 지위는 이규환과 같은 신진 감독, 문예봉이나 김일해를 위시한 새 시대의 스타들로 빠르게 대체되었다.⁸⁾ 문제는 이와 같은 인식론적 틀거리 속에서 나운규가 보여준 실천의 상당부분이 소거되어 버렸다는 점이다. 특히 나운규가 부단히 시도했던 자기 갱신의 양상들에 관심을 기울이지 않는다면 그의 재기는 '우연한 행운'의 결과라 치부되고 말 뿐이다.

이 글은 나운규가 활동상의 뚜렷한 휴지기를 가진 적이 없었다는 점에 주목하고자 한다. 엄밀히 말해 나운규의 전성기는 <아리랑> 이후 3~4년 정도에 불과했다. 한 해에 두세 편의 영화를 연달아 내놓을 만큼 왕성했던 나운규의 생산력은 '나운규프로덕션'의 해산을 기점으로 급격한 하강곡선을 그렸기 때문이다. 이처럼 감독 또는 영화배우로서의 필모그래피만을 염두에 둔다면 나운규의 이력은 점선의 형상으로 묘사될 수밖에 없다. 그러나 간과할 수 없는 것은 그가 유년기부터 꾸준히 연극에 대한 관심을 견지해 왔으며, 영화 제작이 여의치 않았을 때에도 무대를 경유하여 활동을 이어나갔다는 사실이다. 그간 나운규의 '연극 활동은 논외의 사항으로 치부되거나 시대착오적 행동으로 지목되었고 기껏해야 방계적 영역에서 다뤄져 왔을 따름이지만, 이 글은 나운규의 무대 경험이 그의 생애와 문제의식의 연속성을 재구성하는 데 중요한 단초를 제공하리라 기대한다.

나운규와 연극의 접점은 크게 두 가지 범주로 나누어 파악해 볼 수 있다. 하나는 식민지 무성영화의 공연성과 결합하는 양상이다. '기술복제시대'라는 화두를 통해 영화가 초래한 예술적 패러다임의 변화를 논했던 발

8) 이순진, 「식민지시대 조선영화 남성 스타에 대한 연구」, 『영화연구』 34, 한국영화학회, 2007.

터 벤야민은 원본성과 진품성의 가치가 훼손되는 상황 속에서 전통적 예술의 중핵이었던 ‘아우라’가 붕괴하게 되었다고 밝힌다.⁹⁾ 그런데 변사와 악사를 비롯한 소리 연행자의 개입을 보편적 상영관습으로 받아들였던 식민지 극장의 무성영화는 그 자체로 완결된 텍스트성을 갖기 어려웠다. 인간매체의 개입은 원본과 복제본 사이의 위계를 만들어냈으며, 더 정확히 말해 복제본들 사이의 상사성을 파괴하는 요인으로 작용했기 때문이다. 변사가 배우 못지않은 인기를 구가하고, 그들의 해설 능력이 곧 흥행을 좌우했던 상황은 조선 무성영화가 구성해낸 ‘반(反/半) 복제매체’로서의 존재 양상을 단적으로 보여준다.

이것은 나운규가 생산한 영화들이 관객과 만나는 과정에 필연적으로 수반되었던 전제조건이었다. 중요한 것은 나운규가 식민지기 무성영화의 특유한 상영관습을 체득하고 있었으며, 그 효과를 극대화할 수 있는 방안으로서 공연의 ‘현장성’을 심분 활용했다는 점이다.¹⁰⁾ 백문임에 따르면, 소리들로 가득 찬 식민지 조선의 극장은 ‘무성영화’라는 표현을 무색케 했던 공간이었으며, <아리랑>에는 음원들을 정교하게 배치하고 화면과 동기화시키려는 전략이 심분 반영되어 있었다. 즉, 나운규의 각본은 시각적 이미지의 구성안 수준을 넘어 변사의 해설과 악사의 반주, 가수의 노래와 그것을 따라부르는 관객의 합창까지를 포함하여 통합적 청각장을 구성하기 위한 ‘악보’에 가까웠다는 것이다.¹¹⁾ 또한 이순진은 나운규의 기획이 프롤로그

9) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터 벤야민 선집』 2, 길, 2008.

10) ‘현장성’(liveness)은 논쟁적인 개념이다. 페기 펠란은 ‘사라짐’과 ‘일회성’에 초점을 둔 전통적 관점에서 ‘현장성’을 논의했으며, 이는 상당부분 발터 벤야민의 ‘아우라’ 개념과 친연성을 보인다. 반면 필립 아우슬랜더는 미디어를 통해서도 ‘라이브니스’가 매개될 수 있다고 주장하면서, 현장성이 발생하는 메커니즘 자체에 주목하고자 했다. 다만 그의 주장은 텔레비전과 같은 역사적 후행 매체나 오늘날의 복합적 미디어 환경에서의 현장성을 이해하는 데 조금 더 유용할 수 있으리라 생각한다. 또한 이 글은 관객의 극장 경험을 규명하기보다 나운규의 인식과 전략을 살피는 데 목표를 두고 있으므로, ‘아우라’ 개념, 즉 같은 시공간을 공유한 인간 육체의 일회적 현존성이라는 의미에 무게를 두고자 한다.

나 에필로그를 비롯한 연행의 형태로까지 나아갔던 지점에 주목했다. 그에 따르면 스크린과 무대, 이미지와 현존적 육체를 오가는 방식은 초창기 연쇄극의 출현 이래 일련의 극장문화 경험을 형성했고, 나운규는 조선 무성영화의 공연성을 단순한 관행 이상의 의미로 받아들였다.¹²⁾

한편, 이 과정은 식민지 조선에서 스타덤이 형성되는 기제와도 긴밀히 연관되어 있다. 육상효는 나운규의 <아리랑>이 조선영화에서 '픽처 퍼스널리티'를 논할 수 있게 된 효시가 되었다고 지적한다. 이전까지의 영화 배우들이 특정한 정체성을 형성하기 어려운 '영화 노동자의 지위에 머물러 있었던 데 반해, 나운규는 '반항자'로서의 캐릭터를 분명하게 구축할 수 있었기 때문이다. 그런데 스타덤이 만들어지기 위해서는 별도의 조건이 요청된다. 리처드 드 코르도바가 밝혔듯, 배우의 사생활에 대한 관심이야말로 '스타' 탄생을 위한 필수 요건이라는 것이다.¹³⁾ 반면 이순진은 출판문화의 발전이 미약했던 식민지 조선의 상황을 고려할 때, 가십성 기사보다는 배우가 병행했던 연극이나 레코드 등 여타 대중예술 활동이 스타덤 형성에 더 큰 영향을 미쳤으리라고 보았다.¹⁴⁾

다소 엇갈리는 판단처럼 보이지만 두 의견 모두 나운규의 스타덤이 특정 영화의 디제시스를 초과한 영역에서 구성되었음을 짚어내고 있다. 다시 말하자면 경계를 넘나드는 이미지로 존재하는 것이 식민지 조선 무성영화의 스타였던 셈이다. 그리고 인간매체와 복제매체의 적극적인 혼합은 그러한 상상력을 폭발적으로 증폭시키기 좋은 방식이었다. 스크린 속의 이야기는 관객들의 눈앞에 실물로 나타난 육체를 매개로 묘한 실감을

11) 백문임, 「식민지 극장의 무성 영화 관람성」, 『한국언어문화』 38, 한국언어문화학회, 2009.

12) 이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2009.

13) 육상효, 「1920-30년대 한국적 스타덤 고찰」, 『한국학연구』 20, 인하대학교 한국학연구소, 2009.

14) 이순진(2009a), 앞의 글.

획득하게 된다. 허구와 사실의 경계는 모호해지며 극장은 꿈과 현실이 동시에 착종된, 그래서 언제나 돌발적 수행성이 발현될 수 있는 공간으로 표변할 수 있었다.

그런데 공연성과 결합된 조선 무성영화의 존재방식은 머지않아 한계를 드러내기 시작했다. 특히 완전한 복제매체로 존재하는 것이 불가능하다는 점은 규모의 경제, 즉 대량생산과 대량소비를 짝패로 삼아 온 문화산업의 원리를 결정적으로 이반한 요인이었다. 이후 조선영화가 독립적 프로덕션 단계를 벗어나 체계적인 영화기업을 지향해야 한다는 담론이 부각되자 무성영화는 일종의 결여태이자 문화적 지체 상태를 불러온 요인으로 지목되기에 이르렀다.

이와 더불어 관객의 기대지평이 변모하기 시작했다는 점도 간과하기 어렵다. 개별적이고 내면적인 감상법을 체화한 지식계층 관객이 늘어나면서 강력한 동일시와 집단적 감응에 익숙했던 기존의 기대지평은 구시대적 감수성으로 격하되었다. 노지승이 밝힌 것처럼 이른바 ‘십전 관객’이라 불렸던 이들의 전폭적 성원은 <아리랑>의 기록적 흥행을 지탱한 원동력이었다. 즉, 단성사의 저렴한 입장료는 하층민들을 충분히 극장으로 유입시킬 만한 사회경제적 조건으로 작용했고, <아리랑>은 그들에게 정서적으로 소구하기 적합한 텍스트였다.¹⁵⁾ 그러나 하층민 관객의 취향은 소위 ‘고급팬’이 객석 점유율을 늘려나가는 상황과 맞물려 급격히 주변화되었으며, 이러한 경향은 스크린 속에 디제시스를 고정시킨 발성영화가 식민지 극장 프로그램에 편입되기 시작하면서 보다 분명해졌다.

무성영화가 시대착오적인 과거의 유물로 취급받게 되자, 자연히 그 시기를 대표했던 나운규에 대한 평가절하가 수반되었다. 공교롭게도 이 시기는 나운규가 연극과 형성한 두 번째 접점, 즉 그가 1930년대에 접어들며 직접 극단에 적을 두고 무대 활동의 비중을 늘려나갔던 시기와 맞물

15) 노지승, 「나운규 영화의 관객들 혹은 무성 영화 관객에 대한 한 연구 - 식민지 시기, 관객의 변화와 나운규 영화의 의미」, 『상허학보』, 상허학회, 2008.

려 있다. 이러한 행보에 대한 세간의 시선은 그리 곱지 않았던 바, 나운규의 연극 활동은 조선 무성영화의 몰락과 추락을 상징하는 국면으로 여겨졌으며, 무대는 '일시적 피난처' 정도로만 비쳐졌다.¹⁶⁾

현재 나운규가 극단의 일원이 되어 진행했던 1930년대의 작업들에 대해서는 '연쇄극'에 국한된 매우 제한적인 논의들만이 제출된 상태라 할 수 있다. 당대의 부정적 세평이 미친 영향도 있었겠지만, 분과학문의 구분에 입각한 연구 풍토 또한 이 시기의 나운규를 포착하기 어렵게 만든 요인으로 작용했다. '영화인'으로서의 위상이 뚜렷했던 나운규가 본격적인 극단 활동으로 나아간 시기는 아예 논의의 대상으로 치부해 버리거나 대중극단의 흥행전략 중 이채를 띠는 일면으로 조명되었을 따름이었다.¹⁷⁾

한편, 정종화의 논의는 기존의 연구 경향에 전면적 반성을 요청하고 있어 눈길을 끈다. 그에 따르면 1930년대에 이르러 재차 부각된 연쇄극은 퇴행적 현상이나 잔존문화의 관성이라 쉽게 평가절하하기 어려운 대상이다. '1930년대 연쇄극은 영화 제작 여건이 불리해졌던 환경 속에서 당대의 영화인들이 대안적으로 모색한 활동이었기 때문이다. 또한 그는 발성영화를 정점에 둔 '영화 제작의 발전론적 서사를 재고하기 위한 반성적 계기로서 나운규의 연쇄극에 대한 역사화 작업이 꼭 필요하다고 강조한다. 다시 말해, 나운규의 연쇄극을 영화사에 적극적으로 편입시키는 작업은 외부적 제약과 실천 의지가 복합적으로 얹혀 있던 조선영화의 특수한 근대성을 반추하는 일과도 직결된다는 것이다.¹⁸⁾

16) Y·Y生, 「여우 언·파레드」 (5), 『동아일보』, 1931.8.2 (4) ; 남궁춘, 「나운규 군의 걸어온 길 - 그는 장차 어데로 가려는가?」, 『영화조선』, 1936.9 ; 안석영, 「유랑극단의 천막 속으로 추락한 '아리랑'의 주인공 - 은막 천일야화」, 『조선일보』, 1940.2.17.

17) 극단 신무대의 연쇄극 제작기를 집중적으로 분석한 김남석은 나운규가 제작한 연쇄극이 수준이나 반향 면에서 성공적이지는 못했다고 평가한다. 또한 이러한 전략을 위기에 봉착한 신무대의 정체성 모색과 갱신 의지의 반영 국면으로 해석한 바 있다. (김남석, 「1930년대 극단 신무대의 공연 전략 연구 - 연쇄극 제작기를 중심으로」, 『동북아 문화연구』 15, 동북아시아문화학회, 2008.)

18) 정종화, 「한국영화사에서 지워진 영화 작업 - 1930년대 나운규의 연쇄극」, 『대동문화연구』 130, 성균관대학교 대동문화연구원, 2025.

정종화의 연구는 나운규의 극단 활동을 ‘몰락의 징후로 읽어내기보다 ‘모색’의 도정으로 바라본다는 점에서 시사하는 바가 적지 않다. 이 글은 그 연장선상에서 나운규와 연극의 교호관계를 보다 본격적으로 파악하는 한편, 그가 축적해 온 경험의 지평을 연속적으로 재구성하는 데 목표를 둔다. 나운규의 극장 경험을 통합적으로 이해하지 않는다면, 그의 고민과 문제의식은 왜소한 호구지책으로 수렴될 뿐이다. 그리고 그 논리적 귀결은 ‘통속화’와 ‘타락’ 즉, 식민지기 문화인들을 도매금으로 묶어 단죄할 때 즐겨 동원되었던 레토릭으로 미끄러져 들어갈 수밖에 없다. 물론 나운규가 무대를 일종의 탈출구로 인식했으며, 그의 개인적 일탈이 연극을 몰락의 징후로 해석하도록 빌미를 제공했다는 점은 부인하기 어렵다. 그러나 그 경험이 미친 영향과 효과에 대해 두터운 논의가 부족했다는 점 역시 분명한 사실이다.

기실 나운규에게 연극이란 특정 시기에 국한된 돌발적 사건이라기보다는 전 생애에 걸쳐 누적된 경험이라 할 수 있다. 사적 위상에 비해 자료의 제약이 크다는 점은 지금껏 나운규 연구의 중대한 제약 요소로 작용해 왔다. 특히 현전하는 필름이 전무한 상황임을 고려할 때, 그가 남긴 삶의 궤적에서 적지 않은 비중을 차지해 왔던 연극 활동을 제외하는 것은 무척이나 비생산적인 방식일 수밖에 없다. 또한 나운규라는 한 인간의 정신적 성숙이나 성장과정을 간과한 채, 전 생애를 통틀어 동일한 형상으로 파악하려는 경향은 일종의 편의주의에 가깝다. 이는 나운규를 사후적 필요에 따라 특정 시대의 산물로 박제하려는 욕망과 함께 강화된 현상처럼 보이기 때문이다. 무엇보다 나운규가 ‘나운규프로덕션’의 해산을 기점으로 자기 역량의 한계에 대해 반성적으로 성찰하기 시작하며, 조선영화에 대한 책임의식을 공공연히 표명하는 한편, 기성영화인의 한 사람으로서 보다 거시적인 시야를 갖게 되었다는 점에 주목해 보아야 할 것이다. 그렇다면 이러한 성장의 도정에서 연극 경험은 그에게 어떤 자양분을 제공했을까? 이 질문을 첫걸음 삼아 본격적인 논의를 시작하면 좋겠다.

2. 유동하는 디제시스 : 스크린을 찢고 나온 민중 영웅

유소년기를 함께 보낸 동향 친구이자 훗날 영화계 동료가 되었던 윤봉춘의 회고는 영화계에 입문하기 이전 나운규가 접해 온 극장문화의 양상을 들여다볼 수 있는 통로가 되어 준다.¹⁹⁾ 그들의 고향인 회령에는 극장 만년좌가 운영 중이었고, 나운규는 어린 시절부터 그곳에 자주 드나들던 단골 관객이었다고 한다. 그런데 만년좌의 프로그램은 대개 연극으로 채워져 있었던 것 같다. 영화인 나운규의 유년기를 회고한다면 웅당 영화 감상 체험을 언급하는 게 자연스러웠겠지만 윤봉춘의 회고에서 관련 기록은 찾아볼 수 없기 때문이다. 대신 윤봉춘은 나운규가 임성구의 혁신단이나 동지좌 같은 극단들이 순회공연을 올 때마다 거르지 않고 구경을 다녔다고 밝히며 그가 경험한 최초의 극장문화가 신파극이었다고 술회한다. 주창규는 윤봉춘의 회고를 살펴보면, 어린 나운규가 속칭 '다찌마와리'로 인기가 높았던 신파극단의 액션 연기에 매료되었으리라는 추측을 내놓기도 했다.²⁰⁾

나운규는 객석에서 감상하는 데만 그치지 않고 주말마다 친구들을 모아 연극을 했는데, 감상했던 연극의 내용을 복기하며 직접 재현해 보곤 했던 것 같다. 더 나아가 그는 소인극단을 조직하고 입장료를 지불한 관객들 앞에서 직접 연극을 공개하기에 이른다. 회령사립보통학교를 졸업하고 신흥학교에 진학한 나운규는 '회청동우회'를 결성했고, 1916년 8월에 만년좌를 빌려 최초의 공연을 올렸다. 다만, 공연 준비 과정은 그리 순탄치 않았다. 미성년자였던 그들이 헌병대의 공연 허가를 받으려면 부모의 승낙이 필요

19) 윤봉춘, 「나운규 일대기」, 『영화, 연극』, 1939.4.

20) 주창규, 「분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생 - 1920년대 나운규의 스타이미지 연구」, 『영화연구』 54, 한국영화학회, 2012.

했지만, 집안의 반대가 뻔한 상황인지라 몰래 도장을 훔쳐야만 했던 것이다. 어찌어찌 공연은 올렸지만 소식을 들은 부형들이 극장에 난입해 일대 소동이 벌어졌다고 한다. 그러나 나운규는 그해 겨울에 또다시 ‘예우화’라는 이름으로 소인극을 올리며 무대에 대한 열망을 지속해 나갔다.

이후 몇 년간 이어진 나운규의 삶은 격랑의 소용돌이와도 같았다. 고향을 떠나 간도로 향했던 나운규는 3.1운동 소식을 접하고 회령으로 돌아와 독립운동에 가담했다. 검거를 피해 소련 땅으로 피신했지만 백계 러시아 군대에 잡혀 사역병 생활을 하다가 겨우 탈출했고, 홍범도 휘하의 ‘대한 국민화’ 소속으로 잠시 독립군 생활을 했다고도 알려져 있다. 1921년에는 경성으로 거처를 옮겨 중등고등예비학교에 학적을 두었다가 얼마 뒤 윤봉춘과 함께 연희전문 문과에 입학하게 되었다.

윤봉춘은 나운규와 함께 <명금>, <철로의 백장미>, <쾌걸 조로> 등의 서양영화를 본 곳이 우미관이라 술회했으니, 나운규가 본격적으로 영화를 접하기 시작했던 것은 이 시기였던 것으로 보인다. 또한 그는 나운규가 <명금>의 복잡한 인물 관계와 사건 전개양상을 스스로 도식화하며 분석하곤 했다고 밝히면서, 영화에 대한 관심이 애호가 수준을 넘어선 것이었다고 강조한 바 있다.²¹⁾ 그러나 나운규가 영화계에 곧바로 뛰어들 수 있었던 것은 아니었는데, 독립운동 가담 이력이 뒤늦게 문제가 되어 징역 살이를 해야 했기 때문이다. 형기를 마친 나운규는 1923년에 출옥한 후 한동안 집안일을 돌보는 일에만 치중했다.

침거 중이던 나운규는 순회공연차 회령을 방문한 신극단체 ‘예림화’ 공연을 본 후 극단 활동에 뛰어들기로 결심한다. 연구생 자격으로 입단하게 된 나운규는 회령 공연에서 곧바로 단역 하나를 맡아 무대에 올랐다. 다만 나운규가 연기에 두각을 드러낸 것은 아니었고, 실상 그의 첫 무대는 ‘둔재’에 가까울 만큼 보잘 것 없었다고 한다.²²⁾ 이후 무대에 설 기회도 쉽

21) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 소도, 2004, 110-111면.

게 얻을 수 없었지만 그는 허드렛일을 도맡아 가며 복선 순회공연까지 동행했다. 그러나 '예림화'는 오래 활동을 이어나가지 못한 채 간도에서 해산하고 말았기에 나운규는 다시 고향으로 돌아올 수밖에 없었다.

'예림화'와의 만남은 나운규에게 중대한 전환점이 되었다. 고향에서 아마추어로 활동하는 데 그쳤던 그가 처음으로 기성극단에 합류하여 순회 공연까지 떠날 수 있었기 때문이다. 비록 무대에 직접 올라 볼 기회가 제한적이었다 해도 이 기간은 연습부터 객석의 반응에 이르기까지 공연을 둘러싼 전 과정을 지근거리에서 지켜보고 익힐 수 있는 계기였을 것이다. 이처럼 영화계에 본격적으로 입문하기 전이었던 청소년기부터 20대 초반까지 지속적으로 축적된 연극 경험은 식민지 조선 극장문화를 둘러싼 나운규의 인식에 원체험으로 작용했을 가능성이 높다.

당시 나운규는 집안의 잇따른 우환으로 인해 운신의 폭이 넓지 않았다. 그러나 그가 과감히 집을 떠나 '예림화'를 따라나서려 했던 이유도 생각해 볼 필요가 있다. 그는 3.1운동을 계기로 독립운동에 직접 가담하기도 했을 만큼 사회적 삶(bios)을 열망하던 이였다.²³⁾ 이후 옥고를 치르는 동안 나운규는 어린 시절부터 품어 온 예술에 대한 열망과 사회적 실천 사이에서 절충점을 찾으려 했던 것으로 보인다. 그때 그가 발견한 것이 바로 극장을 통한 문화운동의 가능성이었다. 식민지 조선인의 정치적 열망은 3.1운동을 계기로 폭발적인 결집력을 보여주었으나, 광장에서의 정치 행위는 제약당할 수밖에 없던 상황이었다. 그러나 극장은 합법적으로 집단을 모으고 구성할 수 있는 장소였기에 유력한 사회적 의사소통 창구로 부각될 수 있었다. 3.1운동 이후 극장은 '오락장'으로서의 지위를 넘어 '준 학교기관'으로서의 위상을 갖기 시작했는데, 흥미롭게도 그러한 변화의

22) 안종화, 『한국영화측면비사』, 춘추각, 1962, 72면.

23) 아감벤은 고대 그리스인들의 구분법에 따라 '비오스(bios)'와 '조에(zoe)'를 구분한다. '비오스'가 정치적, 사회적으로 의미있는 삶을 가리키는 반면 '조에'는 생물학적 존재이자 생명 그 자체를 가리킨다. (조르조 아감벤, 박진우 옮김, 『호모 사케르』, 새물결, 2008.)

기운이 움트던 시기는 나운규가 중동고등예비학교에 진학하여 경성의 극장가를 출입하기 시작하던 때와 맞물려 있다. 물론 1921년 벽두에 체포된 나운규가, 평단에 논쟁적으로 등장했던 근대극으로서의 신극 개념을 충분히 이해하기란 어려웠겠지만 적어도 새로운 연극운동에 쏟아진 사회적 관심과 가능성에 대해서는 충분히 체감할 수 있었을 것이다. 예술과 사회의 접점을 모색하던 나운규에게 막연하게나마 ‘신극’을 표방했던 ‘예림회’는 하나의 대안처럼 여겨졌을 수 있다.²⁴⁾

사실 ‘예림회’는 연극사에 큰 족적을 남기지 못한 채 단명한 극단이었으므로 나운규에게 준 영향 또한 제한적일 수밖에 없다. 그러나 ‘예림회’에서 맺은 인연은 그를 영화계로 이끈 결정적 계기가 되기도 했다. ‘예림회’의 문예부장이었던 안중화는 이후 ‘무대예술협회’를 거쳐 ‘부산 조선키네마주식회사’에 합류했고, 경성에서 우연히 재회한 나운규를 영화계로 안내해주었던 것이다. ‘부산 조선키네마주식회사’에 입사한 나운규는 <운영전>(1925)의 단역을 거쳐, <심청전>(1925), <장한몽>(1926)에서 출연 비중을 늘여나갔고, <농중조>(1926)에서는 성격배우로 평단의 주목을 받기에 이르렀다. 그리고 <아리랑>(1926)에서는 처음으로 주연과 감독을 겸하며 일약 스타덤에 올랐다.²⁵⁾

영화계 활동을 통해 비로소 명성을 얻을 수 있었지만, 실상 이 시기의 나운규에게 연극과 영화는 동등한 위상의 선택지였으리라 본다. 그가 주목한 것은 특정 매체라기보다 극장이라는 장소에 내재된 가능성 그 자체

24) ‘예림회’에 배우로 참여한 김태진은 함흥에서 조직된 ‘예림회’가 ‘토월회’보다 앞서 북선에 신극을 소개한 최초의 집단이자, ‘민중극단’의 후신이라고 회고한 바 있다. (김태진, 「영화계의 풍운아 고 나운규를 논함 - 3주기를 맞아 그의 작품을 재고」, 『동아일보』 1939.8.10-11.) ‘민중극단’은 과거 신파극의 ‘3대 거두’였던 윤백남이 신파극의 한계를 넘어선 새로운 연극운동을 수행하기 위해 조직한 극단이었으니, 크게 본다면 ‘예림회’는 예술협회와 민중극단으로 이어지는 기성극단의 자기갱신 움직임과 궤를 같이하고 있던 단체였다고 할 수 있을 것이다.

25) <심청전>은 ‘백남프로덕션’, <장한몽>은 ‘계림영화협회’에서 제작한 작품이며, <농중조>와 <아리랑>은 ‘조선키네마프로덕션’의 작품이었다.

이며, 더 정확히 말해 관객과 만날 수 있는 기회였기 때문이다. '부산 조선키네마주식회사'에 입사한 그가 고향 친구 김용국에게 보냈던 편지에서 이러한 생각의 자락을 엿볼 수 있다. 나운규는 항상 동경해 왔던 예술을 통해 민중들과 함께 감정을 나누는 것이 자신의 오래 된 이상이었다며, 드디어 그 "이상의 길"을 실현할 수 있게 되었다고 밝힌다. 비록 "환경이란 서리"에 시들어 "지리한 겨울"을 보내왔지만, 영화는 자신이 품어 온 "이상"의 새 잎을 활짝 피워올려 줄 "봄"과도 같다는 것이다.²⁶⁾

주목할 것은 그가 자신의 소지를 시험해볼 수 있는 곳이 "지금의 조선에서는 이곳뿐"이라 보았다는 점이다.²⁷⁾ 나운규가 이러한 판단을 내리게 된 연유는 '부산 조선키네마주식회사'에 합류한 시점과 당시의 연극계 상황을 종합적으로 고려할 때 좀 더 분명해진다. 나운규는 '부산 조선키네마주식회사'의 제2회 작품 <운영전>부터 영화배우로서의 이력을 시작했고, <운영전> 촬영이 1924년 11월 27일부터 시작되었다는 기사를 참조한다면, 그의 입사는 대략 이 시기를 전후한 때에 이루어졌을 것이다.²⁸⁾ 그런데 이때는 식민지 조선의 연극계, 특히 신극운동의 흐름이 다소 정체되었던 시기에 해당한다. '동우회순회연극단'을 비롯한 학생극운동은 큰 반향을 불러왔지만 활동의 지속성 면에서 한계가 뚜렷했고, 예술협회와 민중극단처럼 자기갱신을 시도했던 기성극단들 또한 단명하고 말았기 때문이다. 1923년에 창립된 토월회는 비교적 활발한 활동을 보여주었지만 1924년 7월 공연을 마지막으로 무기한 휴연에 돌입한 상태였다. 저간의 사정을 고려한다면, 영화계 입문은 예술에 대한 열망과 사회의식 모두를 실천하기 원했던 나운규에게 가장 실효성 있는 방안이었다.

물론 역센 함경도 방언을 떨치지 못한 그가 대사 연기에 제약이 컸다는 점을 고려한다면 연극보다는 무성영화가 잘 맞는 옷처럼 여겨졌을 수 있

26) 김용국, 「그날의 나운규군」, 『문예·영화』, 1928.3.

27) 위의 글.

28) 기사, 「사백년 전 연회 촬영」, 『조선일보』, 1924.12.2.

다. 그러나 그는 영화 스타로 명성을 얻게 된 후에도 무대 출연을 꺼리지 않았으며, 상영과 상연을 의식적으로 혼용했다. 앞서 언급한 것처럼 <아리랑>은 스크린 속의 디제시스를 객석의 현장적 반응과 조율시키기 위한 전략이 십분 발휘된 작품이었다. 주인공 영진이 포승줄에 묶여갈 때, 마을 사람들이 그를 배웅하며 부르던 '아리랑'은 가수의 실연을 통해 청각적 기호로 중계되면서 시청각적 유기체로 재탄생할 수 있었다. 더욱이 한 목소리로 아리랑을 따라부르던 관객들의 '떼창'은 무성영화에 결여되었던 소리를 자발적으로 메우면서, <아리랑>의 마지막 장면이 표상한 공동체의 일체감을 극장에서의 실제 경험으로 전이시키는 데 기여했다.

한편 <아리랑>의 효과는 다분히 정황구속적이었다. 임승범은 <아리랑>이 촉발한 사회적 반향을 이해하기 위한 핵심적 맥락으로 그해에 일어났던 두 가지 사건을 지목한 바 있다. 하나는 순종의 인산일에 맞추어 벌어진 '6.10 만세운동'이며, 다른 하나는 조선총독부 청사가 완공되어 식민지 조선인들에게 열광감을 안겨 주었다는 점이다. <아리랑>이 개봉되었던 단성사의 앞길은 불과 몇 개월 전에 순종의 상여가 지나던 곳이었고, 경복궁 흥례문을 헐어낸 자리에 들어선 조선총독부 청사의 완공일은 <아리랑>이 개봉되던 날이기도 했다.²⁹⁾ 이는 관객들이 <아리랑>의 허구를 통해 식민지 조선의 현실을 떠올릴 수 있었던 요인이었고, 극장 문이 부서질 만큼 밀어닥쳤던 관객들을 접한 나운규 역시 그 효과를 분명히 체감할 수 있었을 것이다.

기실 <아리랑>의 신드롬을 만들어 낸 것은 허구의 자족적 소비에 그치지 않고, 자신을 둘러싼 현실의 맥락을 적극적으로 소환해 낸 관객들이었다. 그리고 공연성의 도입은 이미지의 폭풍 속에서 표류하는 관객의 정신이 주체적 사유 능력을 복원할 수 있도록 돕는 요인으로 작용했다. 지그프리트 크라카우어는 연극 관객과 영화 관객이 자아의 통제권에 있어

29) 임승범, 「1920년대 식민지 조선의 자화상: 영화 <아리랑> - 6.10 만세운동 정국 속에서 영화 <아리랑>의 확산을 중심으로」, 『한민족문화연구』 74, 한민족문화학회, 2021.

극명한 차이를 보인다고 지적한 바 있다. 영화 관객은 이미지와 자신을 동일시한 결과 의식의 해체를 겪게 되며, 정신을 잠들게 하는 어둠 속에 침잠한 나머지 현실과의 접촉면을 상실하기 쉽다. 그에 반해 의식의 장악력을 유지한 연극의 관객들은 어디까지나 자기 자신으로 존재하며 무대와 상호작용하는 존재들이다.³⁰⁾ 그렇기에 그는 영화의 근원적 주제가 물리적 실재의 패턴을 담아내는 데 있는 반면, 연극은 특정한 해석을 요하는 기호의 체계이자 관습적으로 구성된 양식이라고 보았다.³¹⁾

나운규는 조선 무성영화가 식민지 조선의 현실을 환기할 수 있을 때 경쟁력을 갖출 수 있으며, 관객의 수행성을 심본 활용하기 위해 디세시스의 경계에 대한 의도적 교란이 요구된다는 점을 빠르게 읽어냈다. 영화감독으로서 그가 보여 준 영민함은 바로 여기에 있다. 애초에 조선 무성영화는 상영관습으로 채택한 소리 연행자들로 인해 온전한 '비가시적 생산양식'을 구현하기 어려웠으며, 이것은 식민지기 영화산업의 구조적 불완전성을 노출한 국면이기도 했다.³²⁾ 그러나 나운규는 열악한 환경 속에서 최대치의 효과를 이끌어내기 위한 방안을 고심했고, 스크린 속의 허구에 실감을 부여하도록 이끄는 수단으로서 공연성을 도입했다.

그러한 전략이 본격적으로 발현된 사례로서 <금붕어>(1927)의 상영 방식에 주목해 볼 수 있을 것이다. 나운규는 <금붕어>를 상영하기 직전에 주요 출연 배우들을 등장시켜 프롤로그를 무대 실연으로 제공했는데, 이미 외국에서 시도된 바 있었던 형식이지만 식민지 조선에서는 첫 번째 사례였다.³³⁾ 무엇보다 프롤로그는 “인기 배우의 본 얼굴을 보려고 애쓰

30) 지크프리트 크라카우어, 김태환·이경진 옮김, 『영화의 이론 - 물리적 현실의 구현』, 문학과 지성사, 2024, 299-300면.

31) 위의 책, 185-200면.

32) 벤야민은 기술복제매체로서의 영화가 '비가시적 생산양식'을 취한다는 점에서 여타 예술 생산과 구분된다고 보았다. 카메라, 조명기, 녹음기 등 생산에 관여하는 기술매체들은 은폐되어 있으며, 영화는 사후적 편집을 통해 관객과 만나기 때문이다. (발터 벤야민, 최성만 옮김, 앞의 글.)

33) 기사, 「금붕어 상연에 『푸로로-구』 시연」, 『조선일보』, 1927.7.6.

는” 팬의 욕구를 만족시킬 수 있는 방안이라 인식되었다.³⁴⁾ 사실 스타를 가까이에서 보려는 욕망은 문화산업의 근본적 동력이며, ‘무대인사나 ‘GV’(guest visit)와 같이 영화 프로모션에서 정례화된 관습들을 생각해 본다면 극장을 찾은 관객들이 영화에 출연한 배우들과 대면하는 일 또한 새삼스럽지는 않다. 다만 프롤로그 공연은 출연 배우들이 영화 속의 캐릭터성을 그대로 유지한다는 점에서 분명한 차이를 지닌다. 즉, 관객들은 자연인으로서의 배우가 아닌 캐릭터를 만나게 되며, 복제된 이미지와 인간매체의 ‘아우라’를 한 자리에서 향유할 수 있었다.

오늘날 <금붕어> 프롤로그의 공연대본은 전해지지 않는다. 그러나 고한승이 남긴 관극기를 참조하면 무대 연출의 전반적 구성 방식을 추정해 볼 수 있다. 두 차례에 걸쳐 연재된 평문의 절반 가까이를 프롤로그 평가에 할애하고 있기 때문이다.

◇ 배경이 전부 검은 막이요 그 가운데 흰 기둥 하나가 솟은 것은 잘한 노릇이다. 너무 기둥이 굵지 안었나 하는 의심도 업지 아니하지만은 그것 보다는 시계를 다라노흔 것이 서툴너 보히였다. 이것은 무대의 황홀한 늦김을 주고자 함이였는지는 모르나 너모 이 「푸로로그」와는 거리가 멀어 보혔다.

◇ 그리고 조선의 무대에서는 그만큼이나마 광선을 빗췌여준 것도 고마운 일이지만은 「풋드라이트」를 써서 모처럼 인기 배우의 얼굴을 자세히 보려는 관직의 호기심을 만족시키엿드면 하엿다.

◇ 동작 표현은 상당한 고심도 한 모양이요, 더욱 몹시 엄숙한 기분으로 한 연고로 처음부터 쫓까지 밋오 긴장하엿고 모르는 사히에 동작에 「리듬」(선율)까지 싱기인 듯하나 한가지 힘을 자부러면 좁은 무대에 등장자가 너모 만하셔 갑々하엿다. 게다가 정기틱 씨의 권연 연기까지 엉키어 갖득이나 더운 관직의 가슴을 답답하게 하엿다. 주역을 전부 내노흐라는

34) 기사, 「『금붕어』의 서막 실연」, 『매일신보』, 1927.7.4.

싱각이엿겟지만은 두 사람쑤 경락하엿스면 죠켓다.

◇ 틈 나중애 주역 라운규 씨의 금붕어 담은 어항을 췌치면서 너머지 자막 뒤의 광선이 빗췌이고 수만흔 환영이 소리를 크게 하여 웃는 것은 므오 죠왔다. 이것은 광선과 음향과 동작이 한 곳에 이러나는 췌 극의 「클라이막스」가 된다는 법칙을 잘 리용하엿다. 그러나 내 욕심 갓헤서는 환영은 환영대로 소리를 내어 웃지 안엇드면 엿더할가? 하는 쓸대엿는 공상도 업지 안엇다.³⁵⁾

프롤로그에는 <금붕어>의 주연급 배우들이 모두 등장했다. 고한승은 무대가 협소하다보니 다소 갑갑한 느낌을 준다고 지적했지만, 스타를 만나려는 관객의 욕구를 만족시키기 위한 방안일 것이라 참언하며 크게 문제삼지는 않았다. 외려 그가 아쉬움을 느낀 것은 ‘각광(footlight)을 사용하지 않아 배우의 얼굴을 잘 보기 어렵다는 점에 있었다. 그런데 이와 같은 조명 플랜은 다분히 의도된 것일 수 있다. 각광은 환영주의적 무대 연출을 대표하는 장치지만, 나운규의 목표는 상징적이고 암시적인 장면을 연출하는 데 있었기 때문이다. 같은 맥락에서 그는 정교한 무대를 설계하는 대신 최소한의 장치만을 도입했다. 고한승이 지적했듯, 기둥에 매달린 시계는 연기나 내러티브에 수반된 소도구라기보다 “무대의 황홀한 느낌”을 주기 위한 조형적 요소였다. ‘클라이막스’의 연출 또한 “금붕어 담은 어항”을 깨트리는 동작, “자막 뒤의 광선”, “수만흔 환영”의 웃음소리를 중첩시키며 인상적인 장면을 구성하는 데 주안점을 두고 있었다.

이처럼 나운규는 영화의 내러티브를 축약적으로 ‘설명’하기보다 궁금증을 야기하고 지배적 분위기를 환기하기 위해 프롤로그를 도입한 것으로 보인다. 다시 말해, 연극을 영화 해설의 보조적 도구로 사용하는 대신, 상승효과를 일으킬 수 있는 독자적 형식으로 바라보려 한 것이다. <금붕어>가 ‘정희극’으로 소개되었던 것과 달리, 프롤로그는 당대의 평자들에

35) 포병생(고한승), 「『금붕어』를 보고」(上), 『매일신보』, 1927.7.13.

게 “엄숙한 기분”으로 진행된 “정돈되고 침착한 것”이라 인식되었다는 점도 이러한 추정을 뒷받침한다.³⁶⁾

무대 실연의 효과를 확인한 나운규는 <사랑을 찾아서>(1928)에서도 프롤로그 공연을 병행했다.³⁷⁾ 더 나아가 그는 신작 영화뿐 아니라 자신이 감독한 전작들을 재상영할 때에도 프롤로그를 별도로 준비하여 영화 상영과 결합하는 방식을 흥행전략으로 활용하기 시작했다.³⁸⁾ 이 점은 심영이 남긴 글을 통해 확인할 수 있는 내용이다. 그는 자신을 무대로 이끌어주었던 이가 바로 나운규였다고 밝힌 바 있다. 심영은 무용가가 되기를 꿈꾸며 동경 유학을 다녀왔지만 평소 그를 눈여겨보았던 나운규가 배우 생활을 적극 권유했다는 것이다. 이어 심영은 인천 애관에서 나운규와 함께 출연했던 자신의 첫 무대 경험을 술회하는데, 레퍼토리 중에는 기존에 프롤로그와 함께 연행되었던 <금붕어>와 <사랑을 찾아서>는 물론이고 <풍운아>(1926)와 <들쥐>(1927)까지 포함되어 있었다고 밝혔다.

이처럼 ‘픽처 퍼스널리티’와 ‘아우라’가 기묘하게 혼재된 양상은 나운규 스타덤의 구성 원리와도 직결된다. 영화적 허구 속에 드리워진 반항아의 이미지가 스크린을 찢고 나와 관객의 눈앞에서 현존하게 되는 그 순간 나운규는 관객과 동시대의 현실을 공유한 민중영웅의 형상으로 자리매김할 수 있게 되었던 것이다. 무대로 나선 나운규의 모습은 ‘나운규표 영화’의 독특한 성격을 대표하면서 일종의 브랜드 가치로 초점화될 수 있었다. 그리고 이는 <금붕어>를 마지막으로 ‘조선키네마프로덕션’을 탈퇴한 그가 자신의 이름을 내건 독립프로덕션을 세우고 유지해나갈 수 있었던 원동력이었다.³⁹⁾

이러한 맥락에서 그가 ‘나운규프로덕션’ 창립을 전후하여 연극 무대에

36) 기사, 「조선키네마 특작 금붕어를 보고」, 『동아일보』, 1927.7.10.

37) 실낙원, 「나운규 군의 「사랑을 차저서」를 보고」, 『중외일보』, 1928.5.2.

38) 심영, 「춘사 라운규」, 『라운규와 그의 예술』, 조선문학예술총동맹 출판사, 1962.

39) 기사, 「이경손 나운규 씨 - 독립 촬영소를 설립을 계획」, 『조선일보』, 1927.9.23.

상당한 관심을 기울였다는 점은 무척이나 의미심장하다. 기존의 연구에서는 큰 관심을 끌지 못했던 사실이지만, 나운규는 영화 상영의 보조적 수단을 넘어 본격적인 극단 활동으로 나아가려는 계획까지 밝힌 바 있다. 1927년 6월, 나운규가 이경손, 정경헌, 신일선과 함께 결성한 '백양회'는 기성극단들의 "홍행적 태도"를 떠난 "순전한 연구"를 지향한 신극운동 단체였으며, 매월 한차례씩 공연을 올리겠다는 목표를 내세웠다.⁴⁰⁾ <금붕어>의 촬영 기간이 '백양회' 결성 시점과 겹쳐진다는 점을 고려할 때, 나운규는 프롤로그 공연을 구상하면서 연극 무대에 대한 이해와 수련의 필요성을 절감하게 되었던 것으로 보인다.

'백양회' 결성 당시 공표했던 창립공연은 그해 9월로 예정되어 있었다. 그러나 비슷한 시기에 결성된 '종합예술협회' 또한 유사한 목표를 내세우고 있었기에 얼마 지나지 않아 '백양회'는 합동성명서를 발표한 후 '종합예술협회'로 합류하게 되었다.⁴¹⁾ 선정된 레퍼토리는 <뽀뽀 맞는 그 자식>(안드레예프 작)과 <결혼신청>(체홉 작)이었으며, 실제 공연은 11월 4일에 이루어졌다. 다만 공연의 경개와 캐스트를 소개한 기사를 참조할 때, 정작 나운규는 무대에 오르지 못했을 가능성이 높다.⁴²⁾ 본격적인 공연 연습이 시작된 것은 10월 하순이었고, 이때에는 이미 <잘 있거라> 촬영이 종료된 시점인지라 나운규가 연습에 참여하는 데는 지장이 없었을 것이다.⁴³⁾ 그러나 창립공연에서는 시간 관계상 장막극인 <뽀뽀 맞는 그 자식>(전4막)만을 무대에 올렸는데, 만약 나운규가 맡은 작품이 <결혼신청>이었다면 부득이하게 출연 기회를 얻지 못했던을 것이다. 때마침 '종합예술협회' 창립 공연일이 <잘 있거라>의 개봉일과 겹쳤다는 것도 원인이 되었을 수 있다.

비록 실질적인 활동을 보여주지는 못했다고 해도, '백양회'와 '종합예술

40) 기사, 「사계의 증진을 망라 『백양회』를 조직」, 『조선일보』, 1927.6.11.

41) 기사, 「종합예술협회와 백양회 합동 성립」, 『중외일보』, 1927.8.24.

42) 기사, 「노국 문호의 결작으로 - 『종합예술』의 개막」, 『중외일보』, 1927.11.3.

43) 기사, 「종합예술협회 무대 연습 개시」, 『동아일보』, 1927.10.27.

기사, 「잘 있거라! 제작 완료」, 『조선일보』, 1927.10.29.

협회에 참가한 나운규의 이력은 시사하는 바가 적지 않다. 그간 나운규의 극단 활동은 영화 스타의 추락을 보여주는 국면이자 몰락의 징후로 해석되어왔지만, 이 시기는 그가 '나운규프로덕션'을 창립할 만큼 절정의 인기를 구가하던 때였기 때문이다. 오히려 이는 나운규가 연극에 대한 관심을 꾸준히 유지해 왔으며, 고유한 브랜드 가치를 형성하기 위한 핵심 구성요소로서 연극의 현장성에 착안해 왔음을 보여준 증표에 해당한다.

같은 맥락에서, 나운규가 시도한 '모의촬영'에 주목해 볼 필요가 있다. 1928년 11월에 찬영회는 영화감상회를 주최했고, 이 자리에서 나운규는 영화 <장한몽>의 촬영 현장을 실연 형태로 재구성하여 선보였다. '모의촬영'은 별개의 두 막으로 나누어 진행되었는데 1막은 순애의 집, 2막은 대동강변을 배경으로 한 장면들이었다. 아마도 이는 관객들에게 스튜디오(1막)와 로케이션(2막) 촬영 현장을 대조적으로 보여주려는 의도에서 비롯된 구성방법일 것이다.

감독 : 「천천히… 천천히… 레프를 맞추고… 순애는 고개를 더 숙으리고… 자아 수일이는 이 편을 보고… 레디. 아잇」

순애 : 「수일씨! 수일씨! 용서하야 주서요. 진심으로 저는 당신을 사랑합니다… 저는」

수일 : 「뚫기 실타! 예라 저리 가거라 더러운 년!」

감독 : 「입을 악물고 순애를 거더차고- 레프! 레프!」⁴⁴⁾

당대의 신문 기사들은 이색적이고 흥미로운 구경거리를 제공할 것이라 선전하는 데 그쳤으나, '모의촬영'은 식민지기 극장에 투사된 나운규의 욕망과 전략을 집약적으로 보여 준 기획이었다. <장한몽>이 '계립영화협회'가 제작하여 1926년에 개봉된 영화였던 만큼 '모의촬영'은 실제 영화 촬영

44) 기사, 「주삼손 전옥 양 주연 「장한몽」 이막 -모의촬영과 명화 감상」, 『중외일보』, 1928.11.28.

현장을 그대로 옮긴 것이라는 환영을 제공할 수 있었다. 그러나 동시에 그것은 엄연한 허구이자 새로 구성된 연극이기도 하다. 결과적으로 나운규는 <장한몽>의 감독이자 '모의촬영'에 등장하는 배우의 한 사람으로 현시되었다. 현실과 허구 사이의 모호한 시공간 속에서 나운규는 목소리를 높여가며 '레프(reflector)' 위치를 조정하고 배우들을 독려하는 '감독'의 진지한 태도를 연기한다. 이를 통해 나운규는 예술을 향한 '정력'과 '열'의 담지자인 자신의 모습을 전시할 수 있었다.

영화에서 촬영은 어디까지나 생산의 과정일 뿐이며 은폐되어야 하는 메커니즘이지만, '모의촬영'은 그 과정을 하나의 텍스트로 삼아 관객에게 제공하면서 '비가시적 생산양식'으로서의 성격을 해체하게 된다. 생산의 과정을 재현한다는 점에서 이것은 다분히 메타픽션의 형식과 닮아 있다. 메타픽션의 효과가 장르에 대한 자기성찰을 유도하는 데 있다는 점을 상기한다면, 나운규의 '모의촬영'은 관객들로 하여금 '나운규 영화'의 지향점에 대해 곱씹어보도록 이끈다고 할 수 있을 것이다. 복제매체와 인간매체가 뒤섞이고 디제시스와 현실의 경계를 넘나들며 관객들의 수행성을 촉발하는 것이야말로 나운규 영화의 매력이자 식민지기 극장문화의 특수성이었다.

3. 관객과 자본 : 조선영화 논쟁의 대응 논리와 역량의 임계점

1920년대 중후반기는 조선영화가 뚜렷한 성장세를 보였던 시기였다. 그러나 휘황하던 '황금기'의 이면엔 그림자가 드리워져 있었다. 조선 무성영화의 제작환경은 극도로 불안정했고, 협소한 조선영화 시장은 구조적 한계가 분명했다. <아리랑>의 대성공은 일시적인 자본 집중을 불러왔지만 대개는 '일확천금'에 경도된 투기성 자금일 뿐, 영화사의 생존이나 활동의

지속성을 보장하기 어려웠다. 결국 각지에서 난립한 프로덕션들은 작품 한 편의 흥행 실패가 곧 폐업으로 이어지는 상황 속에서 위태로운 외줄 타기를 반복해야 했다. 이러한 사정은 당대의 영화인 중 가장 지명도가 높았던 나운규 역시 마찬가지였다.

인기를 한 몸에 얻어도 영화인들의 생활형편은 전혀 나아지지 않았다. 끼니를 거른 채 촬영을 이어가는 일도 예사일 만큼 열악한 환경이었지만, 영화인들을 버티게 해 준 원동력은 이른바 ‘동인체 제작방식’에 있었다. 별다른 보수가 없더라도, 끈끈한 유대감에 기댄 희생적 태도로 제작을 이어나갈 수 있었던 것이다. 특히 ‘나운규프로덕션’의 영화인들은 일종의 ‘생활공동체’를 형성했는데, 나운규의 집에서 함께 먹고 자는 동안 필요한 것들을 스스로없이 공유하곤 했다. 양복까지 다 전당잡힌 다음엔 외출복 한 벌을 여럿이 돌려 입었는데, 평소에는 내의 차림으로 지내다가 손님 오면 급하게 뒷방으로 몰려가 숨는 촌극이 자주 벌어졌다고 한다.⁴⁵⁾

‘나운규프로덕션’의 합숙 시절 일화들은 생활의 구슬픈 일면을 환기하지만, 이러한 여건이 외려 유리할 때도 있었다. 앞서, 영화 상영에 공연의 요소를 결부시키는 기획이 나운규의 전략이었음을 논한 바 있다. 그런데 나운규가 단시일 내에 다양한 공연 레퍼토리들을 만들어낼 수 있었던 것은 즉시 활용 가능한 인력풀이 문자 그대로 그와 지척에서 부대끼고 있었기 때문에 가능했다. ‘복제매체’이자 ‘사후작’ 양식인 영화와 달리 연극은 인간매체의 일회적 현존에 기반한 ‘현행적’ 예술이기에 실수를 허용하지 않는다. 또한 무대로 나선 연극배우들은 서로의 미묘한 감정을 읽어내며 즉각적으로 반응해야 한다는 점에서, 단순한 비즈니스 파트너 이상의 유대감을 형성해나가야 할 필요가 있다. 결과적으로 입장료에 상응하는 수준의 연극 레퍼토리를 구성하려면 장기간의 집중적 연습기간이 전제되어야 한다. 나운규가 공연의 요소들을 보다 적극적으로 활용하기 시작한

45) 윤봉춘, 「나운규 일대기」, 『영화, 연극』 1, 1939.4

것이 '나운규프로덕션'의 창립을 전후한 시기였다는 점도 이러한 조건들과 무관하지 않아 보인다.

한발 더 나아가 '나운규프로덕션'은 대대적인 지방순회 일정에 돌입했다. 나도향의 원작 소설을 영화화한 <병어리 삼룡>(1929)은 최대 규모의 제작비를 투입한 야심작이었지만 예상외의 흥행 실패를 겪었기에 나운규는 궁지에 몰렸다. 그때 나운규 영화를 배급했던 임수호가 지방에서 '나운규프로덕션' 소속 배우들의 인기가 대단하다는 점을 귀띔해 주었다고 한다.⁴⁶⁾ 체계적 배급망을 갖추지 못했고 극장 인프라도 부족했던 식민지 조선의 문화적 지체는 영화 스타에 대한 갈망을 증폭시킨 요인이었다. 자금 상황을 개선하는 것이 급선무였던 나운규는 관객들의 요구를 십분 충족시킬 수 있는 방안이 필요하다고 보았다. 그렇기에 필름만을 보내는 방식이 아닌 배우들을 직접 출연시켜 실연과 영화상영을 결합한 지방순회 공연을 나서게 된 것이다. 작심한 나운규는 인기를 모았던 '모의촬영'과 기존에 만들어 둔 '프롤로그'는 물론, '에필로그' 공연까지 레퍼토리에 포함시키며 '나운규 영화의 종합판을 준비했다.

기대에 부응하듯, '나운규프로덕션'은 각지의 열렬한 환영을 받았으며 경제적으로도 상당한 수익을 올릴 수 있었다. 그러나 결과적으로 지방순회 공연은 '나운규프로덕션'을 와해시킨 결정적 계기가 되었다. 순회기간 내내 유흥을 즐긴 나운규는 수익금을 탕진해 버렸고, 생활비 마련을 위해 지방까지 찾아온 아내를 홀대하여 동인들의 빈축을 샀다.⁴⁷⁾ 사실 나운규의 방탕한 사생활은 어제 오늘의 일이 아니었고, 수익 분배가 공정하지 못했던 것도 새삼스러운 일은 아니었겠지만 지방순회의 목적이 '나운규프로덕션'의 경제난을 타개하는 데 있었던 만큼 그간 누적되어 온 동인들의 불만이 폭발할 수밖에 없었다. 단체의 앞날을 도모하려는 일념으로 고

46) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 소도, 2004, 139면.

47) 위의 책, 140-142면.

된 순회일정을 견뎠지만 끝내 빈손으로 귀경하게 되자 더는 간판을 유지할 수 없다고 판단한 것이다. 결국 나운규를 퇴출시키기로 결의한 동인들은 편지 한 장만을 남긴 채 그의 하숙을 떠났다. 1929년 4월의 일이었다.

졸지에 혼자가 된 나운규는 고심하지 않을 수 없었을 것이다. 동지들에게 버림받았다는 것도 큰 충격이었겠지만, 여러 악조건 속에서도 자신의 활동을 지탱해 주었던 유일한 방도를 잃어버렸기 때문이다. 훗날 안석영이 논평했듯, 나운규의 성과는 어디까지나 동인들의 “고독과 주름”, “성의와 정열” 위에 쌓은 것이었다.⁴⁸⁾ 다시 말해, 희생적 태도를 내면화한 동인 결사체의 인적 네트워크는 그가 비교적 적은 예산으로 영화를 만들어내고 공연의 요소를 적극적으로 활용할 수 있도록 해 준 토대였던 것이다.

상심한 나운규는 홀연히 일본으로 떠났으며, 건문을 넓힐 요량으로 몇 달간 촬영소를 돌아다녔다. 나머지 동인들은 곧바로 ‘청귀시네마’를 조직하는 한편, 희활극 <꿈이었으면> 제작을 예고하며 독자 행보에 나섰다. 그러나 구심점이 없는 상태였던지라 제작은 흐지부지되었고, 나운규의 빈자리를 극복하지 못한 ‘청귀시네마’는 한 편의 작품도 남기지 못한 채 흩어져 버렸다. 결국 ‘나운규프로덕션’의 동인들은 몇 달 지나지 않아 다시 힘을 합치게 되었는데 아마도 이 과정에서 박승필과 박정현의 막후 조율이 있었으리라 추정된다.⁴⁹⁾

다만, 그 재결합은 ‘나운규프로덕션’의 부활이 아닌, ‘원방각(○□△)’이라는 새 틀거리를 전제할 때만 성립할 수 있었다. ‘원방각’의 제작 총지휘는 단성사 직속의 영화사 ‘금강키네마’를 이끌던 박정현이 맡았는데, 이는 방계 단체에 대한 후원 수준을 넘어 운영에 대한 통제력을 강화하려는

48) 안석영, 「유랑극단의 천막 속으로 추락한 ‘아리랑’의 주인공 - 은막 천일야화」, 『조선일보』, 1940.2.17.

49) 박승필과 박정현은 ‘나운규프로덕션’의 뒷배 역할을 해 왔고, ‘청귀시네마’의 임시사무소 또한 단성사에 두었으니 협력 관계가 계속 이어졌던 것으로 보인다. 그런데 나운규만한 인재를 버려두는 것이 큰 손실이라 여겼던 데다가 ‘청귀시네마’가 지지부진한 상태였던지라 재결합을 적극적으로 중용했을 공산이 크다.

의도가 다분했던 조치였다고 볼 수 있다. 이미 단성사는 <사랑을 찾아서> 제작 당시 나운규의 배신 행위를 경험한 바 있었다. 단성사는 '나운규프로덕션'에 제작비를 보조하는 대가로 우선 상영권을 얻어 왔는데, 촬영비가 모자랐던 나운규가 조선극장의 자금까지 끌어다 쓴 나머지 개봉관을 둘러싼 분쟁이 일어났던 것이다.⁵⁰⁾ 박승필의 대승적 양보에 힘입어 분쟁은 일단락되었지만, 이는 인간적 신뢰만으로 영화산업을 지탱해나갈 수 없다는 점을 각인시킨 계기가 되기도 했다.

'나운규프로덕션'의 해산은 독립프로덕션의 동인체 제작방식이 얼마나 허약한 지반 위에 놓여 있는지를 단적으로 보여 준 사건이었다. 나운규 역시 이 사건을 기점으로 주먹구구식 운영만으로 영화를 제작하는 것이 더 이상 불가능하다는 점을 자각하기 시작했다. 동료들의 희생을 당연시해 온 과거를 답습한다면 영화산업의 지속성을 보장할 수 없다고 본 것이다. 그가 일본에 체류하는 동안 촬영소들을 돌아보며 느낀 것도 바로 이 점이었다.

안정적인 제작 토대를 마련하기 위해서는 막대한 기대가 아닌 스코어 면에서의 분명한 성과가 필요했다. 실제로 '원방각사에서 연달아 내놓았던 두 작품에는 이러한 의식이 짙게 드리워져 있었다. 비록 이구영이 감독을 맡았지만 <아리랑 후편>(1930)은 <아리랑>의 후광을 등에 업은 속편이라는 점에서 흥행에 대한 욕망을 투명하게 드러낸 작품이었다. 더 나아가 나운규는 <철인도>(1930) 흥행이 곧 차후 작업의 제작비 마련을 위한 방안임을 분명하게 밝히기도 했다. 발성영화가 식민지 조선에도 머지않아 도래할 미래라는 점을 직감했던 그는 촬영기사 이필우에게 일본에서 관련 기술(미나토키)을 파악해 달라고 요청한 바 있다. 그런데 한참이 지나도 소식이 없어 의아해하던 이필우가 알아보니 나운규는 곧바로 <철인도> 촬영에 돌입한 상태였다. 황망한 마음에 항의하자 나운규는

50) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-김성춘, 복혜숙, 이구영 편』, 소도, 2004, 250-251면.

“요 사진을 백여나야지 돈이 나온다”고 답했다는 것이다.⁵¹⁾

자신의 건재함을 증명해야 했던 나운규의 조바심을 떠올려 본다면, ‘원방각’에서 제작한 작품들에 걸었던 기대는 각별할 수밖에 없었다. 그러나 <아리랑 후편>과 <철인도>는 평단의 즉각적인 비판에 부딪혀야 했다. 더 큰 문제는 그 비판이 프로영화운동 진영에서 조직적으로 제기된 것이었으며, 개별 작품에 대한 산발적인 언급 수준을 넘어 ‘나운규 영화’ 자체에 대한 평가절하로 비화되었다는 점에 있었다.

물론 ‘나운규 영화’가 프로영화인들의 도마 위에 올랐던 것이 이때가 처음은 아니었다. 이미 나운규의 이름은 1928년 7월부터 『중외일보』 지상을 통해 전개되었던 일련의 논쟁을 통해 여러 차례 거명되었기 때문이다. 논쟁의 서막을 연 만년설(한설야)는 기존에 발표된 조선영화들의 시대착오적 성격을 일일이 비판하는 가운데, 그나마 나은 평가를 받아왔던 나운규 영화 역시 “날탕패 영화”에 불과하다고 단언한 바 있다.⁵²⁾ 나운규와 더불어 “괴뢰의 조종사”라는 야유를 들었던 심훈이 곧바로 반론을 제기했고⁵³⁾, 뒤이어 임화가 재반박 형식의 평문을 제출하며 논쟁이 격화되었다.⁵⁴⁾ 심훈은 프로영화의 정당성을 강조한 한설야의 의견이 검열난과 경제난에 짓눌린 조선영화계의 현 상황을 무시한 공론일 뿐이라 보았고, 임화는 “대중의 위로품”으로서 오락을 제공하는 가운데 우회적 표현법을 개척해야 한다고 강조했던 심훈의 대안이 “반동적 소시민성”을 노출하는 데 불과하다며 공박했던 것이다.

‘내용 형식 논쟁’과 더불어 ‘아나키즘 논쟁’이 카프의 첫 번째 방향전환을 촉발한 도화선이었다는 점을 고려한다면, 나운규가 영화 속에 그려낸

51) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-유장산, 이경순, 이창근, 이필우 편』, 소도, 2004, 238-240면.

52) 만년설(한설야), 「영화예술에 대한 관견」(四), 『중외일보』 1928.7.5.

53) 심훈, 「우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가?~를 논하여 '만년설' 군에게」(12), 『중외일보』, 1928.7.25.

54) 임화, 「조선영화가 가진 반동적 소시민성의 말살」, 『중외일보』 1928.7.28-8.4.

‘소영웅적’ 캐릭터들이 문제시되었던 맥락을 짐작해 볼 수 있을 것이다.⁵⁵⁾ 이처럼 ‘나운규 영화는 ‘1차 조선영화 논쟁’의 핵심 표적으로 지목된 대상이었지만, 정작 나운규는 한 발 물러서 있는 형국이었다. 한 달 남짓한 기간 동안 논쟁이 벌어질 당시 나운규는 <잘 있거라> 촬영에 매달려 있었고, 심훈이 본의 아니게 나운규의 입장을 대변하는 양상이 벌어졌기 때문이다. 그러나 ‘2차 조선영화 논쟁’은 몇 달간 이어졌을 뿐 아니라, 나운규의 신작들을 집중적으로 문제삼았다는 점에서 차이를 보였다. 더욱이 그 비판의 칼날이 ‘나운규 영화’가 취택해 온 핵심 전략들을 겨누고 있었던 만큼 좌시하기 어려운 상황이었다. 결국 나운규는 직접 반론을 제기하며 적극적인 대응에 나섰다.

‘2차 조선영화 논쟁’은 하나의 연속적 과정으로 인식되어 왔지만, 조금 더 면밀히 살펴보면 나운규의 가세를 기점으로 한, 두 개의 국면으로 나누어 볼 수 있을 것이다.⁵⁶⁾ 논쟁의 전반부를 형성한 것은 <아리랑 후편>을 둘러싸고 서광제와 이필우가 벌인 각축전이었으나, 상호비방과 음모론으로까지 번질 만큼 이성을 잃어버린 그들의 논쟁은 진흙탕 싸움에 가까웠다. 보다 진지한 논의는 <철인도>를 매개로 펼쳐졌는데, 서광제는 <철인도>에 등장한 캐릭터의 리얼리티와 플롯의 개연성을 비판한 바 있다. 즉, 주인공 ‘개고기’가 현실에서 찾아보기 어려운 인물일 뿐 아니라 적대자인 ‘경철삼과 갈등을 빚는 이유도 모호하게 처리되었다는 것이다.’⁵⁷⁾ 이에 대해 나운규는 ‘개고기’의 캐릭터가 세대 풍자를 위한 환유적 표상인 만큼 현실과의 즉자적 연관성을 논하는 것이 부적절하며, 이러한 우회적 수법이 검열 조건을 의식한 결과였다고 밝혔다.⁵⁸⁾

55) 주창규는 영웅의 형상으로 자리매김한 나운규의 스타 이미지가 근대사회의 위기를 해결하는 방식이 결국 아니키즘과 직결되어 있다고 강조한 바 있다. (주창규, 앞의 글.)

56) 이광욱, 「카프 연극 영화 대중화론의 전개와 헤게모니 전략의 추이」, 『한국현대문학연구』 69, 한국현대문학학회, 2023.

57) 서광제, 「원방각 작품 『철인도』 비판」, 『중외일보』, 1930.4.26-27.

58) 나운규, 「『철인도』 평을 읽고 - 제작자로서 일인」, 『중외일보』, 1930.5.2-4.

서광제와의 논전은 비평가가 제기한 문제에 대해 작가로서의 입장을 밝히는 상식적 수준에서 진행되었지만, 윤기정이 ‘원방각’에서 제작한 나운규의 작품들을 싸잡아 깎아내리게 되자 논쟁은 빠르게 격화되었다. 특히 <아리랑 후편>은 <아리랑>의 명성을 팔아 “대중을 기만”한 영리적 술책에 기댄 작품으로 지목되었다. 또한 <철인도>는 “철저한 개인주의에 입각한 전형적 영웅심의 발로”일 따름이기에 “비현실적 반계급적 반동의 영화”에 불과하다고 격화되었다.

일부의 향락군을 제외하고 이 현실에서 부닥기는 생활고에 쪼들리는 그들의게, 다시 말하면 무의식 대중에게 현실을 여실히 표현한 작품을 보여 준다면 그들은 소리치며 환호할 것이다. 영화막을 쫓코 들어갈 의기가 그들의게 북받칠 것이다. 그러다 『아리랑 후편』 상영시에 나운규 군이 영사막을 힘있고 기운차게 쫓코 나와서는 결국 四, 五人의 기생과 휩쓸려서 아비하고 혼잡하게 엉덩춤을 추며 노래를 불르는 것 가튼 의미로서 말하는 것은 아니다. (중략) 『아리랑 후편』에 잇서서 완전한 해결을 하지 못하고 나군이 생각한 바를 그대로 표현하지 못하여 결국 영사막을 찢고 무엇을 호소하려고 나군 자신이 무대 위로 뛰어나온다. 그러면 나군 자신이 관중 압력으로 힘있게 뛰어나온 보람이 어딤 잇는가? 내가 우에서 말한 바와 가티 나군은 두어 마디의 독백이 잇슨 후 아리랑 노래를 부르는 四, 五人의 기생 압력으로 뛰어올라가서 그들과 휩쓸려 입으로는 합창을 하며 조금도 진실미가 엮는 엉덩춤 억개춤을 추는 정경은 추태 폭로 이외에 아무 것도 아니었다. 그래도 나군은 그와 가티 한 데에 만족하려는가?⁵⁹⁾

무엇보다 그가 문제삼았던 것은 <아리랑 후편>에 삽입된 에필로그 공연이었다. 영화를 통해 현실의 모순을 여실히 표현한다면 관객으로 하여금 “영화막을 쫓코 들어갈 의기”를 갖게 할 수 있었겠지만, 반대로 나운규

59) 윤기정, 「조선영화의 제작 경향 - 일반 제작에게 고향」, 『중외일보』, 1930.5.7-9.

는 직접 무대로 뛰쳐 나오는 길을 택했기 때문이다. 윤기정은 이것이 영화에 내재된 비현실성과 결합을 가리기 위한 임시방편에 불과하다고 지적했다. 그러므로 무대 위에서 기생들과 함께 춤추고 노래하며 벌인 한바탕 놀이판은 아무런 '진실마'도 찾아볼 수 없을 뿐 아니라, 실상은 영리추구에 기울어진 '추태'를 스스로 폭로한 것과 다르지 않았다는 것이다.

물론, 윤기정이 '에필로그' 형식 자체를 문제삼았다고 보기는 어렵다. 그는 에필로그 공연에 투사된 상징적 의미를 비교적 명확하게 읽어내고 있었는데, 나운규가 뛰쳐 올라간 '무대'란 식민지 조선인의 희망을 응축한 '아리랑고개'일 것이며, 장차 도래할 "동경의 날"을 관객들에게 현재형의 시점으로 보여주려는 의도 또한 담겨 있으리라 보았다. 그러나 문제는 무대로 나선 나운규가 현실도피적 향락을 통해 관객에게 값싼 위안을 주는 데만 치중했다는 점에 있었다. 만약 관객의 행동을 촉발하기 위한 선동적 대사가 포함되었더라면 "다소간의 상징적 암시"나마 획득할 수 있었겠지만, 춤과 노래로 시종한 에필로그는 '현실과의 투쟁'을 회피한 결과물에 불과했으며 영화의 디제시스와 완전히 분리된 별개의 불거리로 전략해 버렸다는 것이다. '투쟁'이라는 중간단계가 소거된 이상, 승리의 환희로 가득 찬 에필로그는 주인공 '최영진'이 영화 속에서 겪었던 고초와 완전히 동떨어진 이야기처럼 보일 수밖에 없기 때문이다. 나아가 이러한 인상은 에필로그에 포함된 합창을 통해 한층 강화되었다. 윤기정은 "발 빠진 장님"이 개천을 나무라기보다 눈 먼 자신을 탓해야 한다고 노래한 가사의 일절을 직접 인용하며 문제삼았는데, 이러한 태도란 현상 유지에 급급한 모습이며 현실의 모순에 굴종하는 태도까지도 간취된다는 것이다.

나운규는 곧바로 반론을 제기하며 발 빠르게 대응했다. 먼저 그는 노래 가사에 투영된 패배주의적 성격을 짚어냈던 윤기정의 비판을 공박했다. 나운규는 "발 빠진 장님"의 이야기가 이미 영화 속 '박선생'과 '최영진'의 대화를 통해 드러난 것인 만큼, "현실에 만족"하라는 의미가 아닌 스스로의 책임을 자각하라는 당부라고 보아야 한다고 항변했다. 결국 윤기정의

비판은 영화 자막에 주의를 기울이지 않은 채 내려진 성급한 오독의 산물이라는 것이다. 이어 기생들의 출연을 문제삼았던 의견에 대해서도, 무대에 선 이상 신분과 관계없이 배우로 인정하는 것이 온당할 것이며, 춤과 노래를 가장 잘 수행할 수 있는 이들을 캐스팅한 것인 만큼 문제될 것이 없다는 입장을 내보였다. 더 나아가 나운규는 윤기정의 비판이 궁극적으로 겨누었던 지점을 상기하면서, 그가 주문했던 계급주의 영화가 과연 식민지 조선에서 실제로 출현할 수 있는 것인지 되묻는다.

이제 모든 것이 해결은 군동이 발표할 작품이 말해주려니와 군동이 아직까지 영화평?자로 잇는 동안에 이미 발표된 남의 작품을 이러케도 억지로 썬트러지게 해석하고 외국잡지에까지 자기들의 작품만이 제일 민중을 위하여 제작된 것이라고 스스로 자랑하는 것은 자가의 선전을 한다는 교양 외에는 아모 효과도 업을 것이다. 영화에 최후의 재판관은 관중이다. 내가 내 작품을 해석하는 어리석은 일을 억지 안아도 공정하게 보는 관중이 군동의 평문을 코우슴으로 대할 것이다. 억지로 대중에게 무리한 호소를 한다고 대중이 군들의 억지에 추종할 리가 업는 줄 잘 알면서 당장에 판단이나 될 일을 악을 쓰고 떠드느냐 말이다. 모든 문제는 시일이 증명해줄 것이다. 내가 하는 일(또 하려는 말)이 반동영화인지 군동이 이제 발표할 영화가 대중이 요구하는 영화인지는 시일이 증명할 것이다. 그 때에 대중이 완전한 비판을 내려줄 것이다. 현실을 망각한 군동의 공론이 실현이 되는가, 현실에 부딪기면서라도 最着의 방법을 취하는 우리들의 사업이 반동적 행위인가는 증명할 날이 올 것이다.⁶⁰⁾

윤기정은 영화가 “대중의 이익”에 복무할 수 있으려면 진전해 나가는 사회를 ‘계급적’으로 관찰하고 “노동계급의 집단적 힘”을 형상화해야 한다고 강조했다. 그렇지만 나운규는 내지보다 훨씬 가혹한 검열 조건에 놓인 식민지의 현 상황에서 온전한 프로영화의 출현을 기대하기 어렵다고 지

60) 나운규, 「현실을 망각한 영화평자들에게 답함」, 『중외일보』, 1930.5.13-19.

적한다. 또한 카프 평론가들이 비판했던 조선영화의 비현실성이란 열악한 여건들이 만들어낸 불가피한 산물에 가깝다고 보았다. 비용을 아끼기 위해 장면을 바꿔야 하는 일이 비일비재하고, 여건상 야간 촬영은 엄두도 내기 어려운 실정인 데다가, 배우가 출연료 문제로 중도에 퇴사하면 한역을 두 사람이 맡아 하는 우스꽝스러운 일도 적지 않았다는 것이다. 자기 비하와 다를 바 없었던 고백을 통해 나운규는 조선영화 제작 현장의 치부를 낱알이 까발렸다. 영화 속에 현실이 없다는 비판에 맞서 영화계 현실에 대한 비평가들의 무지를 꼬집으며 맞대응한 형국이었다.

사실 비평가의 작업이 사후적 평가에 국한된다는 점을 고려한다면, 경험의 우위를 앞세웠던 나운규의 반론은 다소 과하게 느껴지기도 한다. 그러나 카프가 2차 방향전환 이후 조직을 재편하여 본격적인 영화 제작에 돌입했고, 윤기정이 카프 영화부의 책임자였다는 점은 사뭇 의미심장한 맥락을 형성한다. 나운규는 자신의 영화를 일방적으로 깎아내리며 '프로영화'의 정당성만을 내세우는 태도가 혹 "자가의 선전"을 위한 것이 아닌지 의심한다. 그러나 "최후의 재판관"인 관객이 "무리한 호소"에 호도될 리가 없는 만큼 향후의 성패란 "시일이 증명"해 줄 것이며, 그때가 되면 제작자의 위치에서 동등하게 겨룰 수 있으리라는 것이 나운규의 결론이었다. 두 개의 현장, 즉 열악한 제작 환경에서 부대껴 본 이력과 관객들을 면밀히 관찰하며 그들과 어우러졌던 극장에서의 체험이야말로 나운규가 품었던 자신감의 원천이었다.

나운규의 응답과 함께 논쟁은 일단락되었다. 그렇지만 이 논쟁은 나운규에게 분명한 위기감을 환기한 사건이기도 했다. 무엇보다 그가 가장 민감하게 반응했던 대목이 '반동영화'라는 명명이었다는 점에 주목해 볼 필요가 있다. 나운규는 만약 자신이 '반동영화'를 제작하는 데 그쳤다면, "사회의 처분을 기다리기 전에 먼저 자살"하겠다는 표현까지 동원해가며 극렬하게 반발했다. 이처럼 그는 자신의 스타덤이 '민중영웅'의 형상으로 부터 비롯되었다는 점을 분명하게 인식하고 있었고, '반동영화'라는 꼬리

표가 그러한 상징자본을 일거에 무너뜨릴 만큼 강력하다는 점 역시 직감하고 있었다.

그렇기에 나운규가 불과 몇 개월 뒤에 미나도좌 신극부로 합류한 것은 일견 의아해 보이면서도 충분히 납득할 만한 결정이기도 했다. 무엇보다 미나도좌 신극부의 레퍼토리 중 다수가 이른바 ‘경향상’을 띤 각본이었다는 점에 주목할 필요가 있다. 나운규는 <하차>, <이층의 사나이>, <산탄갱부> 등을 비롯한 작품들에 배우로 출연하여 순전한 무대극을 선보였는데, 박영희는 미나도좌에서의 공연들을 “프롤레타리아 연극의 첫 행진”으로 규정하며 고평한 바 있다.⁶¹⁾ 자신을 둘러싼 세간의 의혹을 불식시키고 사회의식의 순일함을 증명하기 원했던 나운규에게 미나도좌의 무대는 적기에 찾아 온 기회였다.

심영이 남긴 회고담은 미나도좌 신극부에서 함께 활동했던 나운규와의 일화들을 비교적 상세히 그려내고 있다.⁶²⁾ 심영은 미나도좌 신극부가 공허한 신파연극에 실증을 느낀 관객들에게 새로운 형태의 연극인 ‘좌익극’을 보여주고자 했고, 노동자들의 계급적 각성을 이끌어냈다고 술회한다. 그리고 나운규는 번역극 상연에 만족하지 않고 신경향파 소설 각색과 프로회극 창작을 통해 구상을 발전시켜나갔다는 것이다. 심영에 따르면, 나운규가 창작한 <철로 공부의 죽음>은 그의 사회의식이 도달한 정점에 해당한다. 이 작품은 하루 12시간 이상의 가혹한 노동에 시달린 늙은 철로 공부가 비참히 세상을 떠나게 되자, 격분한 노동자들이 투쟁 위원회를 조직하고 파업을 벌이며 싸워 나간다는 내용을 담고 있었다. 공연은 연일 초만원을 이룰 만큼 대성공이었지만, 일주일 만에 경찰의 중지 명령을 받아 결국 극단까지 해산해야 했다고 한다.

그렇지만 북한에서 발표된 심영의 글을 문면 그대로 신뢰하기는 어렵다. 나운규를 복권시키기 위해 계급주의 예술운동의 경로 속으로 끼워넣

61) 박영희, 「1930년 조선프로예술운동 - 극히 간단한 보고로서」, 『조선지광』, 1931.1.

62) 심영, 「춘사 라운규」, 『라운규와 그의 예술』, 조선문학예술총동맹 출판사, 1962.

으려는 의도가 강하게 드러나기 때문이다. 실제로 당대의 신문 기사들과 교차검증해 보면 의심스러운 대목들이 여럿 발견되기도 한다. 예컨대 <철로 공부의 죽음>(線路 工夫의 死)은 1931년 12월에 상연되긴 했지만 미나도좌 신극부가 아닌 중외극장의 창립공연 레퍼토리였다.⁶³⁾ 물론, 중외극장을 조직한 중외영화사는 김유영의 표현을 빌리자면, '개혁한 서울 키노'(2기 서울키노)와 "유기적 관계를 둔 곳"이었으므로, 프롤레타리아 예술운동과 전연 거리가 멀다고 보기는 어렵다.⁶⁴⁾ 심영은 미나도좌 신극부가 창립한 지 1년 3개월 만에 해산했다고 했으니, <철로 공부의 죽음>이 상연된 시점과도 어느 정도 부합하는 진술일 것이다. 그러나 공연 소식을 소개한 당대의 기사를 참조하면 <철로 공부의 죽음>의 작가는 한상묵이었으며, 심영이 주연으로 출연한 것은 맞지만 캐스트에서 나운규의 이름은 빠져 있다. 극예술연구회 동인들이 남긴 공연평에서도 내용상의 불온성에 대한 언급은 크게 두드러지지 않는다.⁶⁵⁾

결과적으로 심영의 회고는 의도적 과장과 기억의 윤색이 뒤섞인 불투명한 진술에 가깝다고 본다. 다만, 나운규가 시류에 휩쓸려 미나도좌로 합류했거나 단순한 호구지책으로 무대 활동을 선택한 것이 아니었다는 점만은 충분히 확인할 수 있을 것이다. 나운규는 1930년 11월의 <이층의 사나이> 공연을 끝으로 미나도좌를 떠났지만, 그가 미나도좌 신극부에 염증을 느껴 스스로 탈퇴했던 것은 아니었다. 미나도좌를 직영하게 된 '윤창순 흥행부'는 프로그램을 구극 가무 중심으로 재편했고, 자연스럽게 신극부 전체가 와해되었기 때문이다.⁶⁶⁾

나운규에게 있어 관객의 지지는 활동의 정당성을 보장해 준 심급이었고, 그는 지속적으로 관객과 만날 수 있는 기회를 얻기 원했다. 미나도좌

63) 기사, 「새로 조직된 중외극장」, 『동아일보』, 1931.12.17.

64) Y.Y生(김유영), 「영화 십년의 회고 - 작품은 무엇무엇, 사람은 누구누구」(5), 『동아일보』, 1931.8.2.

65) 극예술연구회 동인합평, 「중외극장 제일회 공연을 보고」, 『조선일보』, 1931.12.20.

66) 김재철, 「조선연극사 - 삼국 이전으로부터 현대까지(三九)」, 『동아일보』, 1931.7.12.

활동은 그 연장선상에서 이해가능한 행보였지만, 극장의 노선 전환과 함께 무대를 잃게 되자 나운규는 다시 활로를 모색해야 했다. ‘나운규프로덕션’ 해산을 계기로 조선영화의 열악한 제작환경에 문제의식을 품기 시작했던 그는 조선영화 논쟁을 거치며 이를 공론화할 수 있었다. 논쟁 과정에서 나운규는 조선영화를 대표하는 인물로 호명되었고, 자연히 그의 발언 또한 기성영화계의 입장을 대변하는 위상을 갖게 되었기 때문이다.

논쟁 당시 자조적인 태도로 조선영화 제작환경의 열악함을 성토했던 나운규는 상황 개선을 위한 선결조건으로 자본력을 갖춘 영화기업이 필수적으로 요청된다는 점을 강조해나갔다. 미나도좌를 떠난 나운규가 곧바로 ‘원산만프로덕션’에 합류한 것은 그러한 문제의식의 소산으로 볼 수 있다. 시대극 배우로 명성을 쌓은 바 있던 도야마 미쓰루가 결성한 ‘원산만프로덕션’은 ‘경성촬영소’에서 운영한 제작 프로덕션 중 하나였다. 또한 ‘경성촬영소’를 설립한 와케지마 슈지로는 조선시장의 규모만으로는 영화기업의 운영에 필요한 수익을 감당할 수 없다고 판단하면서 영화 수출의 중요성을 비교적 이른 시기부터 강조했던 인물이었다.⁶⁷⁾ 이에 발맞춰 ‘원산만프로덕션’ 역시 조선영화의 스타들을 고용해 제작한 영화를 도쿄와 오사카 등지에 수출하려는 계획을 갖고 있었다.⁶⁸⁾ 그렇기에 조선영화의 아이콘인 나운규는 ‘원산만프로덕션’의 기획에 꼭 들어맞는 인물이었을 것이다. 나운규는 영입 직후부터 카메라 앞에 설 기회를 얻었고, 이듬해 1월에 개봉한 영화 <금강산>(1931)에서 주역으로 출연하게 되었다.

그러나 ‘원산만프로덕션’과 나운규의 결합은 여러모로 실망스러운 반응을 낳았다. 당시 조선영화인들은 막대한 자금력을 등에 업은 ‘경성촬영소’를 ‘공공의 적’으로 여겼으며, 국수주의자로 악명이 높았던 도야마 미쓰루에 대한 반감도 적지 않았다. 나운규가 ‘원산만프로덕션’에 합류했다는 소

67) 와케지마 슈지로, 「창간을 맞아 일연소회를 고하며」, 『시네마조선』, 1931.7.

68) 기사, 「대일본영화주식회사 경성에 창립 - 일본 시대극 배우 원산만 씨를 중심 조선영화계의 명성들을 망라하여」, 『매일신보』, 1930.11.22.

식을 접한 조선영화인들은 경성에서 '나운규 성토회'를 열기까지 했는데, 심지어 나운규와 절친했던 윤봉춘마저 소리 높여 비판했을 정도였다.⁶⁹⁾ 조선영화의 대표적인 나운규가 일본인이 설립한 영화사에 고용된 종업원 신세가 되었다는 점도 마뜩찮은 일이었다. 더군다나 나운규가 <금강한>에서 맡았던 배역은 “백만장자의 아들”이자 “순진한 처녀를 유린”한 “색마”였던지라 관객들의 반발도 적지 않았다.⁷⁰⁾ 호의적으로 해석한다면 과격적인 연기 변신을 꾀한 셈이었지만, 필모그래피를 종횡으로 가로지르며 ‘스타’ 나운규의 일관된 이미지를 향유해 왔던 식민지 조선 관객들에게 <금강한>은 그간 쌓아 온 ‘민중영웅’의 이미지를 결정적으로 훼손시킨 변절 행위처럼 비쳐졌기 때문이다.

이러한 여건들이 중첩되자 궁지에 몰린 나운규는 급히 ‘원산만프로덕션’에서 발을 뺐다. 이후 몇 달간은 배우자 일행과 함께 순회여행을 다니며, 원방각사의 사원들을 규합해 <십년>이라는 영화를 준비하기도 했다. 그러나 <십년>은 기획 단계에서 무산되었고 배우자와의 결할 또한 뚝뚝한 해결책이 될 수 없었다. 외려 그는 신의주 흥행 당시 관객들의 항의를 받기도 했는데, 배우자가 이등박문의 딸이라는 소문이 관객들을 자극했던 것이다.⁷¹⁾

그렇다고 해서 그가 프롤레타리아 연극이나 영화운동에 가세하기도 어려웠다. 미나도좌에서의 활동은 나운규의 사회의식이 도달 가능한 최대치의 실천을 보여주었지만 동시에 계급주의 운동 진영과의 간극도 확인시켜 주었던 계기였기 때문이다. 잘 알려져 있는 것처럼 미나도좌 공연은 지방 연극인들의 반발에 부딪치며, 불세비키적 연극대중화론의 불쏘시개가 된 사건이었다. 나운규는 어디까지나 극장에서의 합법적 활동을 염두

69) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 소도, 2004, 147-153면.

70) 기사, 「시사막에 오른 금강한 평 - 원산만 일회 작품」, 『매일신보』, 1931.1.14.

71) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-유장산, 이경순, 이창근, 이필우 편』, 소도, 2004, 241면.

에 두고 있었기에, 이동식 극장을 비롯한 비합법 노선에 동조하기는 어려웠다. 더 나아가 청복키노가 야심차게 준비한 <지하촌>의 상영불허 처분은 식민지 조선 프롤레타리아 영화운동의 임계점을 가시화한 사건이었다. 변신과 도태의 선택지 앞에서 나운규는 거듭 고민해야 했던 바, 1930년대로 넘어가는 문턱은 그에게 무척이나 높고도 험난했다.

4. 매체전환기의 연쇄극 : 발생영화 제작을 위한 암중모색

나운규의 영화들은 강력한 동시대성을 환기하며 기존 조선영화들과 차별화될 수 있었다. 식민지 조선의 관객들은 영화의 허구 속에서 '지금·여기'의 현실을 발견해냈고, 그러한 '환유적 독법'은 '나운규 영화'를 둘러싼 기대지평을 형성했다. 앞서 살펴보았듯 <아리랑>의 폭발력은 '6.10 만세 운동'을 비롯한 개봉 당시의 정황들에 힘입은 바 컸다. <사랑을 찾아서> 역시 간도 이주민 문제가 본격적인 사회문제로 부각되기 시작한 시점에 발맞춰 제작된 작품이었다.

다만 나운규가 영화 속에서 그려낸 투쟁의 양상은 개인적이며 우발적인 사건에 가까웠다. 더군다나 나운규 영화는 소영웅적 캐릭터의 고독한 투쟁을 조명하는 데 주안점을 둔다는 점에서 일정한 패턴을 반복하는 형국이었다. 억압과 압제에 시달린 이들을 위해 분명히 펼쳐 일어난 주인공은 반동인물들과 맞서 싸우지만 그들의 투쟁은 영화의 종결과 함께 마감되고 만다. 즉, 미래에 대한 전망을 내놓지 못한 채 잡혀가거나 죽어가거나 홀연히 방랑의 길을 떠나는 데 그치는 것이다. 기실 나운규가 그려낸 영웅적 투쟁의 이면에는 패배의 그림자가 드리워져 있었는데, 카프의 비평가들이 나운규를 향해 쏟아낸 비난은 정확히 이 지점을 겨누고 있었다.

강성룡이 지적했듯, 나운규 영화의 성패는 '민족적 알레고리'와 얼마나

화학적으로 결합할 수 있느냐에 달려 있었다. 영화에 내재된 '소영웅주의'가 식민지 조선의 현실과 정서를 환기할 수 있다면 '결작'이 될 수 있었지만, 어긋난다면 '허무한 장르 영화'로 전락할 수밖에 없었다는 것이다.⁷²⁾ 다시 말해, 나운규의 영화는 스크린 속의 암시를 현실 속의 지시대상으로 읽어내려는 관객의 수행성을 전제할 때 비로소 효과를 발휘할 수 있었다. 이와 같은 조건을 민감하게 읽어냈던 나운규는 텍스트의 불가피한 결락을 메우고 현장성에 기반한 정서를 극대화하는 방식으로써 공연의 요소들을 즐겨 활용해 왔다.

그러나 1930년대로 접어들며 기존의 전략은 기로에 놓였다. 윤기정이 <아리랑 후편> 에필로그에 가했던 일침은 비단 '영덕춤'의 저속함을 향한 것이 아니었다. 오히려 비판의 핵심은 나운규가 영화상의 결합을 능치고 넘어가기 위해 부득불 공연의 형식을 덧붙여야 했다는 점에 있었다. 다시 말해, 윤기정은 나운규에게 영화 텍스트의 완결성을 주문했던 것이다. 나운규는 조선영화의 열악한 제작 여건을 고백하며 항변했지만, 그 또한 공연성에 기대 상영 전략의 유효기간이 끝나가고 있다는 점을 직감하지 않을 수 없었다.

조선 내에 영화상설관이 16처요, 3류 4류 극장까지 치면 총 수가 68처, 여기를 영화 1편이 다 돌아오는 시일이 12개월, 보통 작품으로 총 수입이 3천원, 특작품으로 5,6천원, 이것이 무성시대에 우리들이 제작한 물건이 가지고 있던 시장이다. 이 적은 시장에서 출자주는 수입이 2, 3배 되는 이익을 얻으려는 소 흥행사가 아니면 흥행이 무엇인지 모르는 영화범(=돈 있고 일을 모르는)이 아니면 장난꾼들이었다. 그러므로 2, 3배에 이익을 목적하는 소 흥행사들은 수입에 3분지 1 이상의 출자를 아니해줬던 것이요, 장난꾼들은 수입을 무시한 배순이 제작비로 2회를 편성하지 못하고 망해 버

72) 강성률, 「나운규의 <아리랑> 연구」, 『씨네포럼』 17, 동국대학교 영상미디어센터, 2013.

렸다. 이런 출자주를 상대로 하는 사업이 사업답게 될 리도 없고 보니 외국시장으로 보낼 물건이나 있을 리도 없다. 더구나 외국영화로 나날이 고결해지는 관객을 상대로 하는 조선영화가 필연적으로 닥쳐올 문제가 오고야 말았다. 조선 영화면 또 그렇겠지, 레프 몇 장으로 태양광선을 빌려서 겨우 보일락 말락한 화면을 보기에 싫증이 났다. 더구나 무성영화도 아직 수준까지 끌고 가려면 천리 길이나 남았는데 외국 영화는 발성이 완전히 되었다.⁷³⁾

최초의 조선어 발성영화가 탄생한 지 얼마 후에 발표되었던 위의 글은 1930년대 들어 확연해진 나운규의 문제의식을 집약적으로 보여 준다. 제작의 지속가능성을 모색하며 영화가 자본집약적 산업임을 자각했던 그의 관심은 시장 구조에 대한 통찰로 이어졌다. 나운규는 영화를 투기 수단으로 삼았던 출자자들의 근시안적 태도를 문제삼았지만, 보다 근본적인 장애물로 꼽았던 것은 식민지 조선 시장의 규모였다. 잠재적 관객층인 식민지 조선의 인구가 부족할 뿐 아니라 극장 인프라 역시 전 조선을 통틀어도 68개소에 그쳤기에 충분한 수익 창출을 기대하기 어렵다는 것이다. 그러므로 장차 조선영화는 수출을 통해 활로를 모색할 수밖에 없으리라는 것이 나운규의 잠정적 결론이었다. 이는 1930년대 중반 이후 영화기업에 대한 논의가 부각되던 시점부터 본격적으로 제기된 방책이지만, 이미 나운규는 ‘원산만프로덕션’에 합류하던 시점부터 유사한 인식을 선회하고 있었다.

이를 고려할 때, 나운규 스스로도 공연성과 결합한 기존의 상영 방식을 극복 대상으로 여기게 되었을 가능성이 높다. 한 편의 신작 영화가 유통되는 데 꼬박 1년이 걸릴 수밖에 없었던 것은 변사 연행을 수반한 단본의 프린트를 릴레이하듯 순회시켜야 했던 조선 무성영화 상영관습의 근본적 한계였다. 여기에 공연의 요소까지 더해야 한다면 영화의 신속한 유통은

73) 나운규, 「조선영화인의 투지와 경제」, 『조선중앙일보』, 1936.1.1.

난망할 수밖에 없었다. 또한 영화가 공연의 도움 없이 완결된 텍스트성을 갖춰야 한다는 점은 수출시장 개척을 위한 전제조건이었다. 이동이 자유롭지 않은 인간매체는 물리적 한계가 분명했을 뿐 아니라, 설사 수고로움을 오롯이 감수한다고 해도 그 효과를 보장할 수 없었다. 나운규 영화의 공연성은 식민지 조선의 현실을 환기하여 현장감을 극대화하기 위한 장치였지만, 그 정치적 수행성을 내지의 관객들에게 기대하기는 어려웠을 것이기 때문이다. 여기에 더해 발성영화라는 새로운 형식이 영화의 텍스트성을 필름 내부에 긴박시켰다는 점도 무시하기 어려운 요인이었다. 결과적으로 나운규가 취택해 온 과거의 관성(공연성)과 새로운 목표(영화기업)는 이율배반적 관계에 놓여 있었다.

변화의 필요성을 절감한 나운규는 영화 텍스트의 자기완결성을 추구하는 방향으로 나아가기 시작했으나 그 과정은 결코 순탄하지 않았다. 공연의 일회성에 힘입어 현현한 '아우라'는 '나운규' 자체를 문화적 아이콘이자 사회적 현상으로 격상시킨 원동력인 동시에 스스로를 읊아 맨 족쇄가 되기도 했다. 한 편의 영화가 독립적인 텍스트성을 지니려면 자연인으로서의 배우가 아닌, 배역에 따른 '픽처 퍼스넬리티'가 전경화되어야 한다. 처음으로 주인공이 아닌 악역을 맡아 출연했던 <금강산>은 아마도 이러한 문제의식의 소산이었을 것이다. 그러나 식민지 조선의 관객들은 그의 과감한 연기변신에 경탄하는 대신 스타 나운규의 몰락을 목도하며 분개했다. 관객들은 나운규의 영화를 통해 환유적으로나마 식민지 현실에 대한 폭로와 저항의 가능성을 엿보았고, 나운규는 무대 실연을 통해 '민중 영웅'의 '픽처 퍼스넬리티'를 '아우라', 즉 자신의 현존적 육체로 초점화했다. 아이러니하게도 스타 나운규가 인기를 얻을수록, '나운규 영화'는 하나의 인상으로 수렴될 수밖에 없었다. 나운규는 스크린과 무대를 자유롭게 넘나들었지만 역설적으로 그의 '픽처 퍼스넬리티'는 일정한 경계 속에 갇혀 버렸던 것이다. 이것은 나운규의 스타덤을 떠받쳐 온 과거의 전략들이 뒤늦게 요구한 청구서와도 같았다.

나운규는 과거의 전략으로 곧장 회귀하는 대신, 보다 조심스러운 방식으로 ‘픽처 퍼스널리티’의 확장을 시도하고자 했다. ‘원산만프로덕션’과의 결별 이후, 그가 참여한 영화들을 통해 그러한 모색의 일면을 엿볼 수 있다. ‘원방각’ 동인들을 재규합하여 제작한 <개화당이문>(1932)은 갑신정변 당시 개화당 인사들의 활동상을 조명한 작품이었다. 이 작품은 그가 처음으로 시도한 시대극이었다는 점에서 동시대성을 환기하던 전작들과 궤를 달리했다. 나운규는 이러한 시도가 검열의 제약을 염두에 둔 결과였음을 밝힌 바 있다. 즉, “현대의 사회사상”에서 재료를 취한다면 “달콤한 연애 타령” 이상의 영화를 만들 수밖에 없는 상황인지라 근대사로 방향을 돌리고자 했다는 것이다.⁷⁴⁾

나운규가 강조한 ‘개화란 단발이나 양장 같은 피상적 차원이 아닌’ 검박한 세상을 변혁하려는 근본적 의식을 의미한다. 또한 그는 삼일천하로 끝난 혁명이었는지정 신념을 지키기 위해 목숨까지 바치며 싸워나간 의기가 그 자체로 중요하며, ‘개화당’의 투쟁 역사가 오늘날에도 유효한 것임을 강조한다. 무엇보다 “죽은 김옥균”을 다시 살리지 못한다면 이 시대에 필요한 “산 김옥균”을 많이 만들어야 한다는 진술은 그가 시대극에 투영했던 문제의식을 분명하게 보여준 대목이라 할 만하다.

‘개화당’ 이야기는 제작 당시 나운규가 처했던 저간의 상황을 다분히 의식하며 선택한 소재이기도 했다. 나운규는 어린 시절 일진회와 개화당을 동일시하던 할머니와의 일화를 소개하며 자신 역시 그 영향을 받아 개화당을 친일파로 생각해 왔다고 고백한다. 그러나 개화당이 조선을 개척하려던 선각자들임을 어렴풋이 알게 된 후부터 그들의 진면목에 관심을 갖기 시작했다는 것이다.⁷⁵⁾ 그가 스스로 밝힌 인식의 전환 과정은 자신을 둘러싼 세간의 시선에 대한 항변처럼 보인다. 점에서 흥미롭다. ‘원산만프로덕션’에 몸담았던 이력은 민족을 배신한 친일파라는 의혹을

74) 나운규, 「부활한 신일선관 - 극계와 영화계의 이 일 저 일까지」, 『삼천리』, 1933.9.

75) 나운규, 「개화당의 영화화」, 『삼천리』, 1931.11.

났지만, 나운규는 혁명을 위해 일본과 손을 잡았던 개화당의 역사에 자신의 처지를 겹쳐놓으며, 그가 어디까지나 조선영화 발전을 위해 대자본의 힘을 얻고자 한 것임을 던지시 암시하고자 했기 때문이다. 즉, <개화당이문>은 자신의 순일한 열정과 민족적 저항의식을 공공연하게 전시하기 위한 창구와도 같았다.

나운규가 실제 사건과의 괴리를 감수하면서까지 <개화당이문>의 세 부적인 설정들을 모두 '조선'과 연관된 기호로 환치해 놓았다는 점 역시 그의 욕망이 향한 곳을 적실하게 보여 준다. 나운규가 말았던 이규환 역은 실제 거병의 시발점이 된 것으로 알려진 일본인의 역할을 조선인으로 대체한 허구적 인물이었다. 일본도 대신 조선 칼을 사용하고 조선 검법을 구현하기 위해 백방으로 수소문했던 것 역시 같은 맥락에서 이해해볼 수 있다. 말을 타는 장면에서도 조선 말을 등장시키려 했으나 덩치가 너무 작아 양마로 대체했고, 아쉬운 대로 없으려 했던 조선 안장까지 맞지 않아 버리줄로 가설한 끝에 겨우 촬영했다고 전해진다.⁷⁶⁾ 완성도 면에서는 손해를 볼 수밖에 없는 선택들이었지만 나운규의 의도는 명확했다.

'개화당' 이야기를 <개화당이문>으로 극화하는 과정에서 나운규는 사건에 관여했던 생존자들을 일일이 찾아가 인터뷰할 정도로 공을 들였다.⁷⁷⁾ 그러나 실제 발생한 역사적 사건을 핑계 삼아 검열을 우회하려 했던 나운규의 의도는 철저히 실패하고 말았다. 나운규는 개화당의 승리를 마지막 장면으로 삼아 영화를 끝마치고자 했지만, 검열 당국은 "정부 전복의 음모"가 성공하는 장면이 불온하다는 이유로 후반부를 대폭 들어내 버렸던 것이다. 비록 갑신정변이 일본에 우호적인 세력의 승리로 귀결된 사건이라 해도, 검열 당국은 그러한 모티프가 식민지 관객들에게 전유될 수 있는 가능성 또한 충분히 짐작하고 있었다.

한편, <임자 엮는 나루배>(1932)는 두 가지 측면에서 전작들과의 차이

76) 나운규, 「'개화당'의 제작자로서」, 『삼천리』, 1932.7.

77) 기사, 「원방각사에서 개화당 십권 촬영 개시」, 『매일신보』, 1931.10.10.

를 보여 준 작품이었다. 하나는 그가 감독의 지위를 내려놓은 채 배우 역할에만 충실하고자 했다는 점이다. 물론, 나운규가 다른 감독의 영화에 출연했던 사례가 없었던 것은 아니지만 대개의 경우는 그가 아직 감독으로서의 커리어를 시작하기 이전 시기에 집중되어 있었다. 또한 홍개명(<사나이>)이나 이구영(<아리랑 후편>)이 감독을 맡았을 때에는 그가 '나운규프로덕션'의 중심인물이자 원작자로서 영향력을 발휘할 수 있었던 상황이었다. 반면 <임자 업는 나루배>는 감독인 이규환이 온전한 주도권을 쥔 상태에서 제작된 영화였다. 이미 나운규는 1930년대로 접어들며 '배우'와 '감독'을 겸하는 일이 손해라는 점을 분명하게 인식하고 있었다. 촬영 현장에서 카메라의 앞과 뒤를 바쁘게 오가다 보면 온전한 집중력을 발휘하기 어렵다는 것이다.⁷⁸⁾ 그런 의미에서 <임자 업는 나루배>는 논쟁 당시 윤기정의 마지막 주문, 즉 배우나 감독 중 한 사람으로서만 노력해 달라는 당부를 받아들인 모양새였다.⁷⁹⁾

다른 하나는 그가 연기 변신을 통해 '픽처 퍼스널리티'의 외연을 확장하고자 했다는 점이다. 젊은 혈기로 무장한 '반항아' 이미지를 구축해 왔던 나운규는 <임자 업는 나루배>에서 젊은 도시 노동자부터 과년한 딸을 둔 아버지에게 이르기까지 폭넓은 스펙트럼을 소화해냈다. 특히 나약하다 못해 무기력하기까지 한 중년의 뱃사공 역할은 나운규의 필모그래피를 통틀어 보아도 굉장히 이채를 띠었던 배역이었다. 이규환의 시나리오를 받아 든 그가 역할에 맞추어 군소리 없이 삭발하고 찾아왔던 일화는 무척이나 유명하다.⁸⁰⁾ 그만큼 나운규는 절치부심했고, 새로운 캐릭터를 통해 활로를 모색하려는 의식이 강한 상태였다. 다행히 나운규의 연기 변신에 대한 대중의 반응이나 평단의 평가는 대체로 호의적이었다. 다만,

78) 강호, 「라운규와 그의 예술」, 『라운규와 그의 예술』, 조선문학예술총동맹 출판사, 1962.

79) 윤기정, 「조선영화의 제작 경향 - 일반 제작에게 고함」(七), 『중외일보』, 1930.5.12.

80) 이규환, 「영화 60년 (67) - 나운규와의 만남」, 『중앙일보』, 1979.12.22.

주창규가 지적한 바와 같이 <임자 업는 나루배>의 클라이맥스, 즉 반동 인물을 도끼로 처단하는 장면은 여전히 <아리랑>의 영진 캐릭터를 전유하고 있다는 점에서 외려 그의 캐릭터를 정형화시킬 위험성도 내재하고 있었다.⁸¹⁾

방향과 반향은 제각기 달랐지만, <금강산>, <개화당이문>, <임자 업는 나루배>에 이르는 궤적은 1930년대 들어 전작의 세계로부터 탈피하려는 욕망이 공통적으로 반영된 행보라 할 수 있다. 그렇다면 그러한 의식을 불러일으킨 동력은 어디에서 비롯된 것일까? 이 시기 무대 위의 나운규가 응시한 곳은 객석이었고, 그가 관찰한 관객의 반응은 하나의 시금석이 되었다.

조선영화는 다시 제이의 난관을 마지하였다. 일부의 관객층이 변하였으면서도 여전히 변해오는 작품에 흥미를 가지지 못하는 관객의 존재가 또한 엄연히 있음을 어찌하라. 이 두 관객층 사이에 끼여서 우리는 어떻게 해 나가야 될까. 이 사실을 물으는 우리가 안이것만 영화가 상품이 안이면 안 되는 이상 이 제이의 난관은 제일의 난관보다 어려운 난관인 줄 안다. 영화가 문화사업의 하나이라면 민중을 끌고 나가야 된다. 그러나 백리 밖에서 아모리 기를 흔들어야 그 기가 민중의 눈에 보일 리가 없다. 언젠나 우리는 민중보다 步만 앞서서 기를 흔들어야 되리라고 생각한다.⁸²⁾

나운규가 지적한 “제이의 난관”이란 무엇인가? 그는 <아리랑>을 제작할 당시의 조선영화계가 “무서운 난관”에 봉착한 상태였다고 술회한다. 처음 조선영화가 출현했을 때, 관객들은 “조선 사람이 조선 옷을 입고” 스크린에 나온다는 사실만으로도 만족했지만 그 생명은 길지 못했다는 것이다. 특히 템포와 스피드로 무장한 양화들이 관객들의 눈길을 사로잡으

81) 주창규, 앞의 글.

82) 나운규, 「‘아리랑’을 만들 때 - 조선영화감독 고심담」, 『조선영화』, 1936.11.

면서, 조선영화는 줄리고 따분한 영화로 낙인찍히기 일쑤였다. 반면 나운규가 자평했듯 <아리랑>은 “느리고 어름어름하는 사진”을 벗어났기에 관객들의 호응을 얻을 수 있었다. 사실 조선영화의 난관이야 한둘이 아니었겠지만 적어도 위의 인용문에서 첫 번째 난관을 만들어낸 요인으로 지목되었던 것은 다름 아닌 ‘관객의 요구’였으며, 그가 언급한 “제이의 난관” 역시 관객층의 동향과 밀접하게 연관되어 있었다.

글이 발표된 시점을 고려한다면 이것은 곧 발성영화로의 전환 문제와 맞물린 현상이었을 것이라 추정해 볼 수 있다. 나운규는 자신의 첫 발성영화 <아리랑 제3편>(1936)을 내놓았지만 평단의 반응은 시큰둥했고, 관객의 반응 역시 <아리랑>의 영광을 재연하기엔 태부족이었다. 직후에 발표된 위의 글에는 발성영화의 등장으로 생겨난 “두 관객층”과 그 “사이”에 낀 생산자로서의 고심이 투영되어 있다. 그렇지만 나운규는 영화가 엄연한 상품인 이상 관객의 요구에 보조를 맞춰야 한다는 입장을 분명히 했다. 이미 극장 프로그램들이 서양발 수입 발성영화를 중심으로 재편되었던 만큼, 발성영화는 익숙한 형식으로 정착될 가능성이 훨씬 높았기에 대중의 요구를 만족시키려면 조선영화 역시 토きを 지향해야 한다는 것이다. <아리랑>이 서양영화의 활극성을 받아들이며 첫 번째 난관을 돌파할 수 있었듯, 발성영화라는 변화에 주도적으로 대응해야 “제이의 난관” 역시 극복할 수 있으리라는 것이 그의 진단이었다.

사실 발성영화에 대한 나운규의 관심은 단순히 시류에 따른 판단이라 치부하기 어려울 만큼 오랜 내력을 갖고 있다. 공교롭게도 나운규의 전성기는 발성영화의 태동기와 거의 겹쳐진다. <아리랑>으로 스타덤에 오른 지 불과 일 년 뒤에 최초의 발성영화 <재즈 싱어>(1927)가 탄생했고, 발성영화 기술은 식민지 조선의 지상에도 소개되며 화제가 되었다. 한편 <금붕어>는 연극에 대한 관심과 더불어 ‘말하는 영화’에 대한 나운규의 지향점을 엿볼 수 있는 사례이기도 하다. 나운규는 1927년에 JODK 경성방송국에서 방송영화극의 형식으로 <금붕어>를 선보였는데, 해설자가 자막과

동작을 설명하고 배우가 무대극과 유사하게 대사를 연기하는 방식이었다.⁸³⁾ 사실상 재창작에 준하는 수준으로 대사를 촘촘히 채워넣어야 했을 방송대본은 발성영화 시나리오와 흡사한 형태로 완성되었을 것이다.

나운규가 본격적으로 조선어 발성영화 제작 의사를 피력했던 것은 1930년부터의 일이다. 그해 1월 들어 처음으로 발성영화를 극장 프로그램에 포함시켰던 단성사와 조선극장의 정책은 나운규를 자극시킨 계기였으리라 추정된다. 앞서 언급한 것처럼 <아리랑 후편>의 지방 순연 당시 나운규는 이필우에게 발성영화 기술을 알아봐 달라며 부탁했고, <철인도>의 흥행 수익을 밑천 삼아 발성영화 제작에 돌입하려는 계획을 세웠다.⁸⁴⁾ 당시만 해도 조선어 발성영화 제작은 시기상조라는 의견이 대다수였지만, 나운규는 무모할 정도로 발빠르게 움직였으며 곧바로 <말 못할 사정> 제작에 착수했다.

비록 <말 못할 사정>은 여러 난관을 극복하지 못한 채 미완의 기획으로 남겨졌지만, 나운규의 지향점은 뚜렷하게 기울어지고 있었다. “동작하고 말할 수 있는” 것이 사람일진대 그것을 오롯이 표현할 수 없는 무성영화란 한계가 뚜렷하며, “시대적 역류”에 불과하다고 보았기 때문이다.⁸⁵⁾ 특히 <개화당이문>의 제작 경험은 무성영화의 한계를 결정적으로 각인시킨 계기였다. 야심찬 의도로 출발했지만, 나운규 스스로도 아쉬움을 토로하지 않을 수 없던 작품이 <개화당이문>이었다. 예상을 벗어난 수준의 커트를 당했다는 점 못지않게 심각한 문제로 부각되었던 것은 내용과 형식의 부조화였다. 그 자체로 방대한 내용을 거느린 역사적 소재였을 뿐 아니라, 갑신정변은 아직 당사자들이 생존해 있는 만큼 사건을 둘러싼 갑론을박이 벌어질 수밖에 없었던 재현 대상이었다. 더군다나 복잡한 갈등

83) 기사, 「조선 최초의 방송영화극 - 라디오로 『금붕어』를 방송」, 『매일신보』, 1927.7.5.

84) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-유장산, 이경순, 이창근, 이필우 편』, 소도, 2004, 238-240면.

85) 대담, 「당대 인기스타 나운규 씨의 대답은 이러합니다」, 『삼천리』, 1936.2

구조를 형상화하기 위해서는 필연적으로 논쟁 장면의 비중을 늘려야 했지만, 대사의 도움 없이 제한적인 간자막만으로 처리하기엔 역부족이었다.⁸⁶⁾ 끝내 나운규는 ‘개화당’의 실체를 파악하려는 처음의 의도를 포기한 채 몇 개의 일화들을 엮어내는 데 그쳤다. 그가 처음 구상했던 <개화당> 대신 <개화당이문>이라는 제목으로 물러날 수밖에 없었던 이유였다.

일련의 사건들을 겪으며 나운규는 발성영화 제작에 필요한 조건들을 자각해나가기 시작했다. ‘녹음기술과 더불어 그가 주목한 것은 ‘말하는 배우’였는데, <말 못할 사정>이 무산된 후 그가 미나도좌 신극부에 합류했던 것 역시 같은 맥락에서 이해해볼 수 있는 행보였다. 당시 그와 직간접적으로 관계했던 이들은 나운규가 평소 그러한 생각을 공공연하게 표명해 왔다고 언급한 바 있다. 예컨대 심영은 미나도좌에서 만난 나운규가 앞으로 닥쳐 올 발성영화에 출연하려면 정확한 발음을 익혀야 한다고 강조했으며, 자신의 회령 사투리를 고치기 위해 부단히 애썼다고 술회했다.⁸⁷⁾ 이규철의 기억도 심영과 유사했는데, 그의 진술에 따르면 나운규는 “연극을 하지 않고서” 발성영화 제작을 감당할 수 없다고 보았으며 무대 연기를 통한 화술 연마의 필요성을 여러 차례 강조하곤 했다는 것이다.⁸⁸⁾ 월북 이후 작성된 회고담이기에 일부 과장되거나 윤색된 측면이 있을 수 있으나 그들의 진술은 나운규가 당대의 지면을 통해 직접 밝혔던 내용과도 부합한다.

내가 무대극에 열심 하자, 세상에서는 혹 이렇게도 말하는 이가 있다.

“라운규는 제 영화가 인제 환영을 못 받으니까 극단을 돌아다니며 밥 벌이한다”라고.

86) 김남석, 「『개화당이문』의 시나리오 형성 방식과 영화사적 위상에 대한 재고」, 『국학연구』 31, 한국국학진흥원, 2016.

87) 심영, 『춘사 라운규』, 『라운규와 그의 예술』, 조선문학예술총동맹 출판사, 1962.

88) 이규철, 『그와의 10년 간 생활』, 『라운규와 그의 예술』, 조선문학예술총동맹 출판사, 1962.

영화는 지금 한 두 사람이 좋아하거나 말거나 조선서도 토키로 제작하여야 할 때에 이르렀다고 나는 본다. 이제는 토키 아니고는 싸일렌트의 영화를 가지고는 더 개척하기 어렵게 됐다. 조만간 조선에서도 토키 영화가 나오게 될 것이다. 그러나 토키 제작이 가능하게 될 때까지 수수방관할 일은 못 된다. 어떻게든지 영화제작은 계속할 결심이다. 영화도 중요하지만 연극도 중요하다. 연극은 영화에 비하여 그 효과가 더 크다.⁸⁹⁾

아예 극단에 적을 두고 무대에 오르기 시작한 그의 행보는 몰락한 영화 스타의 밥벌이 수단 정도로 치부되었던 것이 사실이다. 그렇지만 나운규는 “싸일렌트의 영화”가 한계에 봉착한 상황인 만큼 “토키 제작이 가능하게 될 때까지 수수방관”할 수는 없다고 보았다. 기회가 온다면 영화 제작을 마다할 이유가 없겠지만, 마냥 손을 놓고 기다리기보다는 연극을 통해서나마 후일을 도모해야 한다고 강조한 것이다. 즉, 나운규에게 연극 무대는 발성영화로 나아가기 위한 디딤돌이었던 셈이다.

그렇기에 나운규가 극단 ‘신무대’에 합류한 것은 그가 견지해 온 문제의식의 연장선상에 놓인 실천이었다. 극단의 간판이었던 신불출이 피검되고 강제 은퇴를 종용받게 되자, 신무대는 새로운 스타를 영입하여 공백을 메우고자 했는데, 어떤 형식으로든 활동을 이어나가기 원했던 나운규가 제안에 응하며 입단이 성사된 것으로 보인다. 간간이 무대극 출연도 병행했지만 그가 ‘신무대’에서 주로 맡았던 역할은 연쇄극 제작이었다. 이 시기 ‘신무대’는 내부 분파로 떨어져나갔던 ‘예술좌’를 재규합하여 ‘협동신무대’라는 이름으로 활동하기 시작했고, 조직을 재정비하면서 본래의 극단명으로 되돌아가고자 했다. 극단의 중흥을 위해 새로운 흥행전략이 요구되었을 때 ‘신무대’가 취택한 대안이 바로 연쇄극이었고, 나운규가 적임자로 지목되었던 것이다.

1919년에 제작된 <의리적 구토>를 시작으로 모습을 드러낸 연쇄극은

89) 나운규, 「부활한 신일선관 - 극계와 영화계의 이 일 저 일까지」, 『삼천리』, 1933.9.

큰 인기를 끌었지만 본격적인 조선 무성영화가 출현하기 시작하면서 급격히 위축되는 양상을 보였다. 초창기 연쇄극은 무대 연출로 재현하기 어려운 속도와 템포를 보여줄 수 있었지만, 그것은 영화 장면을 부분적으로 삽입한 데 그친 과도기적 양식이었기 때문이다. 물론, 연쇄극이 완전히 사라진 것은 아니었으며 몇몇 대중극단들에 의해 명맥을 유지해나갔다. 그런데 1930년대 초반에 제작된 연쇄극들은 극단의 주력 레퍼토리로 선택될 만큼 확연히 달라진 위상을 보여주고 있어 주목할 필요가 있다.

1930년대의 연쇄극을 복고 취향이나 퇴행으로 평가절하하기 어려운 것은 이러한 재흥기가 식민지기 극장문화의 변곡점과 긴밀하게 연동되어 있기 때문이다. 1920년대 후반부터 식민지 조선의 극장기는 신작 영화를 수입하는 데 곤란을 겪기 시작했다. 서양 영화계는 발성영화로의 전환을 가속화했지만 식민지 조선의 극장들은 천정부지로 뛰어올랐던 필름 대여료를 감당하기 버거웠다. 더욱 결정적인 문제는 토기 상영을 위한 별도의 인프라를 갖추지 못했다는 점이었는데, 막대한 초기비용을 감당할 여력이 없었던 것이다. 극장 경영주들이 내세운 교육지책이란 기존 무성영화를 재탕 상영하는 행태였고, 관객들의 불만은 날로 커져갔다.

수입영화의 공백은 조선 무성영화가 반사이익을 누릴 수 있는 여건을 만들어냈지만, 정작 조선 무성영화는 기회를 살리지 못했다. 단성사와 나운규의 협력 관계에서 드러나듯 극장 경영주들은 조선영화의 돈줄 역할을 담당해 왔지만, 경영난에 시달린 결과 충분한 자금력을 발휘하기 어려웠다. 엮힌 데 덮친 격으로 경제 대공황의 여파가 식민지 조선에 ‘전황(錢荒)’을 불러왔다는 점 또한 제작을 저해한 요인이었다. 결국 1930년대의 초입에 들어선 조선영화계는 불과 몇 년 전의 전성기가 무색할 정도로 극심한 침체 상태에 빠져들었다.

이러한 상황 속에서 상대적으로 신작 레퍼토리의 공급이 원활했던 대중극단들은 전성기를 구가했다. 1930년 1월에는 수입 발성영화가 극장 프로그램에 포함되기도 했으나, 비중이 유의미한 수준으로 늘어나기까지는

상당한 기간이 소요되었기에 연극의 인기는 한동안 지속될 수 있었다. 더군다나 일본어 자막판을 번역 방식으로 채택한 수입 발성영화가 언어장벽으로부터 자유롭게 어려웠다는 점도 연극의 효용성을 뒷받침했다.

물론 연극이 영화 감상의 욕망을 완전히 대신할 수는 없었기에, 영화적 스펙터클을 향유하려는 갈망은 충족되지 못한 채 거대한 취향의 공백지를 형성하고 있었다. 서양발 수입 발성영화는 일본어 해독 능력을 관객의 조건으로 요구했으며, 조선영화는 '건실한 무성영화'와 '실험적 발성영화' 사이에서 갈피를 잡지 못하고 있던 시점이었는데, 이것이야말로 1930년대 연쇄극의 발생론적 배경이었다. 다시 말해, '신무대'의 연쇄극은 매체전환기의 식민지 조선 극장에서 배제되거나 결여된 욕망들을 결집시키기 위해 탄생한 기획이었던 것이다.

더 나아가 1930년대의 연쇄극은 장차 도래할 미래에 대한 기대를 자양분으로 삼고 있었다. 초창기 연쇄극이 조선 무성영화의 형상을 예비했던 것과 유사하게 1930년대의 연쇄극은 조선어 발성영화에 대한 상상력을 자극했다. '신무대'가 연쇄극 제작에 뛰어들었던 시점은 경성의 주요 조선인 극장들이 토키 상영을 위한 인프라를 완비하고 프로그램에서 차지하는 발성영화 비중을 높여나갔던 시기에 해당한다. 발성영화에 대한 관객들의 선호가 뚜렷해지자 기존의 '시기상조론' 대신 '거스를 수 없는' 흐름에 발맞추어 조선어 발성영화를 제작해야 한다는 의견이 대두될 수 있었다. 이때 연쇄극은 관객들이 그리던 조선어 발성영화의 미래, 즉 조선어를 말하는 조선인 스타의 모습을 앞당겨 보여 줄 수 있었던 양식이었다. 비록 하나의 화면 속에 동기화되지는 못했는지언정, 스크린 속의 이미지는 무대 위의 발화와 연쇄적으로 교차되며 나름의 통합체를 형성할 수 있었을 것이다. 적어도 1930년대의 연쇄극은 변사의 중계를 전제한 무성영화의 시청각적 유기체보다 발성영화에 가까운 형식으로 인식되었을 가능성이 높다.

앞서 지적한 것처럼 나운규는 발성영화 제작을 목표로 삼기 시작하면

서 무대 경험의 효용성을 새롭게 발견했다. 무엇보다 그가 주목한 것은 대사 전달력과 화술 연마를 위한 훈련장으로서의 가치였지만, 연쇄극 제작에 따르는 부수적인 이점 또한 적지 않았다.⁹⁰⁾ 늘상 인력난에 시달려 왔던 조선영화계의 사정을 고려할 때, 조선어 발성영화를 제작하려면 발성 연기가 가능한 배우들을 충분히 확보하는 것이 중요했다. 그런 의미에서 연쇄극은 인력을 양성하고 그들과 인적 네트워크를 형성할 수 있었던 장이었다. 기존의 영화배우들은 무대 연행을 통해 대사 연기를 학습하고, 연극배우들은 카메라 앞에 서는 경험을 쌓으며 약점을 보완해나갈 수 있었기 때문이다. 스크린과 무대를 한 작품에서 병용하며 매체에 따른 연기술의 차이도 체득할 수 있었을 것이다. 조선영화 제작이 극도로 위축된 상황 속에서 일터가 부족했던 기술인력들이 연쇄극 촬영을 통해 자신의 역량을 보존할 수 있었다는 점도 간과하기 어렵다.

1932년 9월에 연쇄극 <젊은이여 울지 말라>를 감독하며 시작된 ‘신무대’와의 인연은 1933년 11월까지 이어졌다. 이후에도 ‘신무대’는 그의 원작을 간헐적으로 활용했으나, 나운규가 직접 관여한 것은 이때까지인 것으로 추정된다. 이 기간 동안 그는 <홍길동전>, <장화홍련전>, <승리자> 등의 연쇄극을 감독했고, <암굴왕>에서는 주연배우를 맡았다. 각색과 원작을 맡은 작품까지 포함하면 나운규가 참여한 연쇄극은 십여 편에 이르며, 그 외에도 희곡 창작과 편극 작업까지 병행했으니 ‘신무대’ 활동기는 그의 전 생애를 통틀어 가장 왕성하게 집필 활동에 매달렸던 시기였다고 할 수 있다. 더군다나 연쇄극이나 희곡은 무성영화 시나리오에 비해 압도적으로 언어의 비중이 높은 양식이었기에, 이 시기의 경험은 그가 콘티뉴이티 시나리오의 수준을 벗어나 문학적 양식에 준하는 발성영화 시나리오

90) ‘나운규프로덕션’ 시절부터 함께 했던 김연실의 회고도 같은 맥락에 놓여 있다. “우리가 연쇄극을 하게 된 것은 생활 유지책도 있으려니와 촬영이 없을 때에는 배우들을 놀리지 않고 그들의 화술과 기술을 재고시키기 위해서 특히는 영화 배우로서 영화적인 수법을 연극과 병행시키자는 것이었다.”(김연실, 『나운규 선생의 예술』, 『나운규와 그의 예술』, 조선문학예술총동맹 출판사, 1962.)

오를 내놓을 수 있었던 원동력이 되었을 것이다.⁹¹⁾ <종로>(1933)의 감상평을 남긴 이규환은 각색자 나운규를 거론하며 “대화 자막에 있서서도 지금까지의 조선영화에서는 볼 수 업슬 만치 간결 명료하였다”고 상찬한 바 있는데⁹²⁾, 이 또한 ‘신무대’에서 쌓은 경험들과 무관해 보이지 않는다.

나운규가 ‘신무대’에서 마지막으로 감독했던 연쇄극은 다름 아닌 <아리랑>이었다. 자신의 출세작이자 조선 무성영화의 대표작인 <아리랑>을 연쇄극으로 리메이크한 것이다. 그가 연쇄극을 가교이자 준비 단계로 인식해 왔다는 점을 고려한다면, 향토 연쇄극 <아리랑>은 무성영화로 출발한 자신의 필모그래피를 발성영화 시대로 이어나가기 위한 의지의 발로처럼 보이기도 한다. 이듬해인 1934년 2월에 ‘신무대’는 <말 못할 사정>을 연쇄극으로 제작했다. 비록 나운규는 ‘신무대’와 떨어진 상태였지만, 미완의 기획으로 끝났던 그의 발성영화가 연쇄극의 형태로나마 실체를 드러낸 것이다. 1935년에도 나운규는 ‘형제좌’ 현성완 일행과 손을 잡고 연쇄극 제작에 관여했는데, <명호이인>과 <카츄사>의 작가로 이름을 올렸으며 <달려라 도로리>에서는 감독까지 겸했다. 그렇게 나운규는 발성영화 제작을 향해 서서히 나아갔다. 모든 과도기적 양식이 미래를 예비하는 단계로서 전진적 운동성을 내포하듯, 나운규가 경유한 연쇄극 역시 퇴행이 아닌 모색의 도정이었다.

5. 역사적 좌표의 인식과 존재 증명의 시도

조선영화 제작이 극도로 위축된 1930년대에 나운규의 필모그래피는 근

91) 촬영을 준비하다가 끝내 영화로 만들어지지 못했던 시나리오 <황무지>는 발성영화에 대한 나운규의 인식과 형상화 수준을 파악할 수 있는 단초가 된다. 지면 관계상 상세히 논의하지는 못했지만, 후속 연구의 필요성을 천언하며 후고를 기약하고자 한다.

92) 이규환, 「대구영화사 작품 『종로』를 보고」(三), 『조선중앙일보』, 1933.10.16.

근이 연장되어 왔지만 평단의 반응은 예전과 같지 않았다. 그러나 최초의 조선어 발성영화 <춘향전>이 탄생한 1935년은 나운규에게도 기념할 만한 해였다. 조선영화계가 다시금 활기를 되찾기 시작했을 뿐 아니라, 한양영화사의 창립작으로 제작한 <강 건너 마을>이 모처럼 좋은 평가를 받으며 재기의 발판을 마련했기 때문이다. 여세를 몰아 그는 오래 염원해 온 발성영화 제작에 착수할 수 있었다. 1935년 11월에 촬영을 개시한 발성영화 <아리랑 제3편>은 이듬해 5월에 관객들과 만났으니, <말 못할 사정>을 통해 시작된 꿈이 뒤늦게나마 실현되었던 것이다.

그렇다면 <아리랑>의 세계는 발성영화 시대에도 여전히 유효한 것이었을까? 나운규를 둘러싼 세간의 관심에는 의혹과 기대가 뒤섞여 있었지만, <아리랑 제3편>은 한계가 분명한 기획일 수밖에 없었다. 자족적으로 존립할 수 없고, 끊임없이 <아리랑>의 성취와 비교당해야 했기에 태생적으로 불리한 여건을 가진 작품이 <아리랑 제3편>이었다. 평단은 <아리랑>의 사회성을 판단기준으로 삼아 <아리랑 제3편>을 재단했고, ‘웃음 거리, 밋친 지랄’로 시종했을 따름이라 깎아내렸다. 무의미하고 비현실적인 광인 영진의 캐릭터는 조선판 “난쟁이 푸란켄슈타인”에 비견되었으며, 차라리 괴기영화로 만들었다면 흥행가치라도 얻었을 것이란 비아냥까지 들어야 했다. ‘발성영화’라는 형식이 <아리랑>과의 유일한 차이점이었지만, 졸렬한 대사과 어색한 발성연기는 외려 약점으로 부각되었을 따름이었다. 그나마 잡혀가는 영진이 몸부림을 치며 발악할 때의 ‘아우성 소리’가 나름의 효과를 발휘했으나, 오직 그 장면만을 위해 <아리랑>을 발성영화로 만든 것 아니냐는 지적은 <아리랑 제3편>의 패착을 정확하게 겨누고 있었다.⁹³⁾

다만, <아리랑>의 토키화는 나운규 자신의 의사가 온전히 반영된 기획이라 보기 어려운 측면도 있다. 그는 이미 <아리랑 후편>을 거치며 속

93) 김중희, 「‘아리랑 제3편’을 보고서 - 영화시평」, 『영화조선』, 1936.9.

편 제작의 난맥상을 경험해 본 바 있었고, 장차 수출까지 염두에 둔다면 득보다 실이 크다는 점도 충분히 인식했을 것이기 때문이다. 그러나 무성 영화보다 훨씬 많은 제작비를 투입해야 했던 한양영화사는 <아리랑>의 후광을 안전판 삼아 발성영화로 진입하기 원했다. 주연과 감독을 겸해야 했던 것도 나운규가 바라던 바는 아니었다. 그는 자신이 가진 역량의 한계를 냉정하게 돌아보았고, 발성영화의 배우로 적합하지 않다는 판단을 굳힌 상태였다. <개화당이문>을 내놓은 이래 나운규는 장차 감독 역할에만 집중하고 싶다는 의견을 피력했으나, 제작자들은 스타 나운규의 흥행 가치에 주목했고 그의 출연을 전제할 때만 출사하겠다고 압박했다. 숙원을 이루기 위해 나운규는 <피에로의 탄식>을 감내하며 타협해야 했지만 <아리랑 제3편>은 스스로가 보기에만 만족스럽지 못한 결과였다.⁹⁴⁾

발성영화를 매개로 투사된 그의 문제의식은 <오몽녀>(1937)의 제작 과정을 통해 보다 온전하게 반영될 수 있었다. '나운규프로덕션'의 와해를 계기로 영화인력의 분업과 전문화를 강조하기 시작했던 나운규가 자신의 생각을 본격적으로 실천할 수 있었던 첫 작품이 <오몽녀>였다. 문인들의 작업에 비한다면 영화는 자본집약적이고 집단적일 수밖에 없는 생산양식 이기에 그는 조선영화의 궁극적 활로가 수출시장 개척에 달렸다고 보았다. 그리고 조선영화의 수준 향상은 “외지에 보내는 조선영화”를 논하기 위한 전제조건이었다.⁹⁵⁾ 새로운 과제를 마친 나운규는 기꺼이 자신의 지분을 털어내고자 했다. 원작자의 지위를 내려놓고 소설가 이태준의 작품을 채택했으며, 렌즈 앞에 나서는 대신 류파인더에 시선을 두었다. 윤봉춘의 표현에 따르면 직접 “뛰는 것”을 포기했기 때문에 “섬세한 연출”로 나아갈 수 있었던 셈이다.⁹⁶⁾ 나운규의 선택과 집중은 평단의 호평으로 되

94) 좌담회, 「영화인 원탁회의」, 『조선일보』, 1937.1.5.

95) 나운규, 「영화시감」, 『삼천리』, 1937.1.

96) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 소도, 2004, 156면.

돌아왔는데, 안석영은 <오몽녀>가 그간 실망스러웠던 나운규의 “예술적 생명을 다시 살리운 작품”이라 평한 바 있다.⁹⁷⁾ 조선영화 논쟁 당시 나운규를 향한 독설로 일관했던 서광제가, 시사회 자리에서 빈축을 살 만큼 <오몽녀>를 칭찬한 것 또한 1930년대 중반 이후 조선영화계가 획득한 콘센서스를 보여주는 국면이었다.⁹⁸⁾

안타깝게도 나운규의 발걸음은 <오몽녀>를 마지막으로 멈췄다. <오몽녀> 제작기간 동안 나운규의 건강상태는 급격히 나빠졌고, 와병 중에도 차기작을 준비할 만큼 창작열을 보였으나 끝내 해를 넘기지 못하고 세상을 떠나야 했던 것이다. 그런 의미에서 <오몽녀>는 여러모로 아이러니한 작품이기도 하다. 스타 나운규의 재기는 외려 그의 면영을 스크린에서 지우는 과정을 통해 가능할 수 있었고, 발성영화에 성공적으로 진입한 그의 이력 또한 <오몽녀>와 함께 지워져 버렸기 때문이다. <오몽녀>는 장차 그가 내놓을 발성영화의 시작점이었지만 그의 죽음과 맞물려 ‘유고작’이라는 인식들에 갇힐 수밖에 없었으며, 스타의 죽음에 쏟아진 애도의 물결은 그를 ‘과거’의 향수 속에 머물도록 만들었다.

나운규는 조선 무성영화의 황금기를 상징하는 존재였고 관심과 인기를 한 몸에 누려 왔지만 그가 감당해야 했던 면류관의 무게는 만만치 않았다. 두 차례에 걸쳐 벌어진 조선영화 논쟁에서 비난의 화살을 온몸으로 받아내야 했고, 신세대 영화인들에게는 시대착오적 표상이자 극복의 대상으로 지목되었다. 특히 조선을 방문한 조셉 폰 스텐버그를 둘러싸고 ‘조선영화주식회사’와 기성영화인들이 벌인 알력관계는 나운규를 둘러싼 프레임을 선명하게 보여 준 사건이었다. ‘조선영화주식회사는 세계적 명감독 스텐버그의 체류비용을 제공하며 모든 일정을 주관했는데, 나운규를 비롯한 기성영화인들은 들러리 신세를 면치 못했다. 겨우 면담은 성사되었지만 굴욕적인 모양새를 피할 수 없었던 것이다. 이화진에 따르면 이

97) 안석영, 「나운규의 작품 오몽녀」(上), 『조선일보』, 1937.1.20.

98) 서광제, 「故 나운규 씨의 생애와 예술」, 『조광』, 1937.10.

는 '조선영화주식회사가 견지한 전략의 연장선에 놓인 조치였다. 독일과 일본에서 유학하고 돌아온 신진 영화인들이 대거 포진했던 '조선영화주식회사는 기성영화인들을 철저히 배제하며 조선영화계를 일신하고자 했고, 그들을 대타향으로 삼아 '새로움'의 가치를 강조하기 원했다.⁹⁹⁾ 더욱이 신세대 영화인들에게 새 시대의 과제로 부각된 발성영화는 세대교체의 정당성과 직결된 근거로 인식되었기에, 조선 무성영화의 상징과도 같았던 나운규란 눈에 띄기 좋은 표적이었을 것이다.

그러나 모든 역사적 사건이 그러하듯, 조선어 발성영화의 탄생 역시 일련의 정치작업을 전제하지 않을 수 없는 현상이다. '말하는 영화'에 대한 상상력이 전파되고, 최초의 토키가 제작되었다는 소식이 전해졌을 때부터 조선어 발성영화의 싹은 움트기 시작했다. 발성영화가 유력한 상영문화로 정착되어 가는 과정 속에서, 관객의 취향을 파악하고 필요한 기술들을 단계적으로 준비해 나갔던 이들의 공헌 역시 무시할 수 없다. 기실 최초의 조선어 발성영화를 실체화한 이들은 신세대 영화인이 아닌, 열악한 조선영화계에서 잔뼈가 굵어진 '올드보이'들이었기 때문이다.

응당 나운규의 실천 역시 이와 같은 과정 속에서 연속적으로 재구성되어야 한다. 그는 자신의 역사적 좌표를 분명하게 인식하고자 했고, '하고 싶은 것'과 '해야 할 일' 사이에서 균형을 잡기 위해 분투해 왔다. 그 인식의 도정이 향한 곳은 관객의 요구에 발맞추기 위한 발성영화였고, 지속가능한 영화운동의 토대가 되어 줄 영화기업과 더 넓은 시장이었다. 결국 그의 목표와 '조선영화주식회사'의 비전은 같은 방향을 향하고 있었던 것이다.

사후적 필요에 의해 나운규를 호명하는 방식은 그의 인식론적 궤적과 실천의 조응관계를 파악하기 어렵게 만든다. 사적 서술에서는 그가 가장 빛났던 순간들에 주목하며, 새로운 시대의 과제는 그를 대체한 다른 인물

99) 이화진, 「스틴버그의 경성 방문(1936)과 조선영화계」, 『대중서사연구』 37, 대중서사학회, 2016.

들의 페이지로 넘겨 버리곤 했다. 그러나 그는 한 시대의 아이콘으로 남겨지기보다 현재형의 자기 갱신을 도모하기 원했던 실천가였다. 쇠락의 징후로만 여겨져 왔던 연극 활동 또한 그의 원동력이었으며, 새로운 활로 개척을 위한 자양분이었다. 식민지기 한국 영화사의 빛과 어둠을 모두 거쳤지만 그는 주어진 길을 쉬지 않고 걸어나갔다. 신화 속의 영웅이나 도덕군자는 아니었을지언정 그는 분명 ‘열의’를 불태운 조선영화계의 일원이었고, 역사적 책임을 자각한 선구자였다.

참고문헌

1. 기본 자료

『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『중앙일보』, 『중외일보』
『영화, 연극』, 『영화조선』, 『삼천리』, 『시네마조선』, 『조광』, 『조선지광』, 『조선영화』

2. 단행본

안종화, 『한국영화측면비사』, 춘추각, 1962.

이승희, 『숨겨진 극장 - 식민지 흥행장의 치안과 통속』, 소명출판, 2021.

조선문학예술총동맹 출판사 편, 『나운규와 그의 예술』, 조선문학예술총동맹 출판사, 1962.

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-유장산, 이경순, 이창근, 이필우 편』, 소도, 2004

_____, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-김성춘, 복혜숙, 이구영 편』, 소도, 2004.

_____, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 소도, 2004.

조르조 아감벤, 박진우 역, 『호모 사케르』, 새물결, 2008.

지크프리트 크라카우어, 김태환, 이경진 역, 『영화의 이론 - 물리적 현실의 구현』, 문학과 지성사, 2024.

3. 논문

강성률, 「나운규의 <아리랑> 연구」, 『씨네포럼』 17, 동국대학교 영상미디어센터, 2013.

김남석, 「1930년대 극단 신무대의 공연 전략 연구 - 연쇄극 제작기를 중심으로」, 『동북아 문화연구』 15, 동북아시아문화학회, 2008.

_____, 「『개화당이문』의 시나리오 형성 방식과 영화사적 위상에 대한 재고」, 『국학연구』 31, 한국국학진흥원, 2016.

김상민, 「<아리랑>과 할리우드」, 『사이』 14, 국제한국문학문화학회, 2013.

노지승, 「『나운규 영화』의 관객들 혹은 무성 영화 관객에 대한 한 연구 - 식민지 시기, 관객의 변화와 나운규 영화의 의미」. 『상허학보』, 상허학회,

2008.

- 백문임, 「식민지 극장의 무성 영화 관람성」, 『한국언어문화』 38, 한국언어문화학회, 2009.
- _____, 「고전의 재발굴 : 조선영화라는 (불)안정한 위치 - 『조선영화발달소사』(1941)의 생산」, 『동방학지』 168, 연세대학교 국학연구원, 2014.
- _____, 「아메리칸 히어로와 나운규 : 서양영화 DB(1910-1945)를 중심으로」, 『인문과학』 117, 연세대학교 인문학연구원, 2019.
- 육상효, 「1920-30년대 한국적 스타덤 고찰」, 『한국학연구』 20, 인하대학교 한국학연구소, 2009.
- 이광옥, 「카프 연극 영화 대중화론의 전개와 헤게모니 전략의 추이」, 『한국현대문학연구』 69, 한국현대문학학회, 2023.
- _____, 「틈입, 혼합, 저류 : 발성영화 전환기의 매체역학과 식민지 대중극단의 흥행전략」, 『겨레어문학』 74, 겨레어문학회, 2025.
- 이순진, 「식민지시대 조선영화 남성 스타에 대한 연구」, 『영화연구』 34, 한국영화학회, 2007.
- _____, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」. 중앙대학교 박사학위논문, 2009.
- _____, 「1930년대 영화기업의 등장과 조선의 영화 스타」, 『한국극예술연구』 30, 한국극예술학회, 2009.
- 이화진, 「스턴버그의 경성 방문(1936)과 조선영화계」, 『대중서사연구』 37, 대중서사학회, 2016.
- 임승범, 「1920년대 식민지 조선의 자화상, 영화 <아리랑> - 6.10 만세운동 정국 속에서 영화 <아리랑>의 확산을 중심으로」, 『한민족문화연구』 74, 한민족문화학회, 2021.
- 정종화, 「한국영화사에서 지위진 영화 작업 - 1930년대 나운규의 연쇄극」, 『대동문화연구』 130, 성균관대학교 대동문화연구원, 2025.
- 조희문, 「영화 <아리랑>의 재평가」, 『영화연구』 13, 한국영화학회, 1997.
- 주창규, 「분열되는 나운규의 신화와 민족적인 아나키즘 영웅의 탄생 - 1920년대 나운규의 스타이미지 연구」, 『영화연구』 54, 한국영화학회, 2012.
- 발터 벤야민, 최성만 역, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터 벤야민 선집』 2, 길, 2008.

Abstract

Na Woon-kyu on Stage : The Dialectic of “Picture Personality” and “Aura”

Lee, Kwang-ouk

Na Woon-kyu was an icon of Korean cinema, but his work was generally only received attention within the category of '1920s silent films'. In addition, his record of being affiliated with and active in theater company was branded as a phase representing the downfall and stagnation of the filmmaker *Na Woon-kyu*. However, this essay takes note of the fact that theatrical activity was not a minor part of his life, and aims to reconstruct the aspects of self-renewal that *Na Woon-kyu* attempted through his engagement with the stage. First, it can be noted that Na Woon-kyu actively utilized theatrical elements in order to strengthen the competitiveness of *Joseon* silent films. He believed that for cinematic fiction to effectively evoke the audience's reality, it requires a device that deliberately disrupts the boundaries of the diegesis, and as part of such a strategy, he combined a prologue or epilogue performance with the film screening and staged a filming simulation.

The success or failure of *Na Woon-kyu's* films depended on whether they could be combined with a “national allegory,” and the use of performance was a device to maximize the audience's performativity. However, as the 1930s approached, this kind of strategy reached its limit. For the export of Korean cinema, films had to acquire a textual completeness without the involvement of performance. However, through his stage performances, *Na Woon-kyu* had confined the image of the “people's hero” to an “aura,” that is, the existing body, thereby confining his “picture personality” within a certain

boundary. Afterward, *Na Woon-kyu* focused on expanding the scope of his “picture personality” by attempting historical dramas and seeking a transformation in his acting.

The patterns of self-renewal that *Na Woon-kyu* attempted through theater can also be found in the phase in which he responded to the era’s challenge of a talkie. From the time talkie first appeared in theaters in colonial *Joseon*, *Na Woon-kyu* had been interested in producing Korean-language talkie, and also revealed the understanding that, when working in *Minadojiwa*, training an actor’s speech skill is an important preparatory stage in the production of a talkie. Furthermore, *Na Woon-kyu* joined forces with the commercial Theater Company to participate in the production of combination plays, which, once again gaining prominence in the early 1930s, was a style that could flourish based on audiences’ expectations for the Korean-language talkie that were to come. In addition to serving as a means to preserve the capabilities of technical staff, combination plays were also a learning platform for creating talkie scenario, in which the role of language was dramatically elevated. If we pay attention to these aspects of self-renewal, it would be difficult to dismiss *Na Woon-kyu*’s comeback after entering the production field of talkie as merely a matter of fortunate coincidence.

Keywords : Audience, Aura, Combination plays, Export market, *Na Woon-kyu*, Picture personality, Talkie, Theatrical activity

접 수 일: 2026년 8월 5일

심사기간: 2026년 8월 16일~2026년 8월 26일

게재결정: 2026년 9월 8일