
서 평

www.kci.go.kr

식민지 조선의 할리우드 인식

[서평] 연구모임 시네마바벨 편(2014), 『조선영화와 할리우드』,
소명출판, 375쪽.

정 종 화*

1. ‘조선영화’ 연구 지형

식민지기 조선영화 연구는 2000년대 중반을 기점으로 질적, 양적 전환을 이루었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그 이전까지는 대체로 영화학 제에서 한국영화사를 전공하는 연구자들을 중심으로 연구가 진행되었는데, 국내 문헌 사료를 중심으로 일제시기 한국영화사의 빈 곳들을 기술하는 데 주력하는 방식이었다. ‘일제시기 한국영화사’라는 호칭에서 엿볼 수 있듯이, 한국영화사라는 내셔널 시네마의 통합적인 기술을 목표로, 해방 이전의 역사 다시 말해 한국영화의 초창기 역사를 정리하는 것이 우선의 과제인 시기였다. 물론 이영일의 『한국영화전사』¹⁾가 구성한 일제시기의 서술 프레임, 즉 조선영화인들이 스스로 이룩한 무성영화의 전성기와 어려운 환경에도 추진해 나간 발성영화 국면 그리고 일제 말기의 혹독한 탄압통제로 어쩔 수 없이 편입된 전시체제로 흘러가는 서사는 대

* 교토대학 인문과학연구소 JSPS 외국인특별연구원 · 한국영상자료원 선임연구원

1) 이영일(1969[초판], 2004), 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도.

체로 동의하고 반복되는 상황이었다.

이러한 분위기가 전환된 것은 역시 탈식민주의 연구가 가져온 수정적이고 중립적인 시각이 한국영화사 기술에도 반영되기 시작하면서이다. 그리고 때마침 그동안 사라진 것으로만 알았던 조선영화 필름들이 귀환했다. 한국의 내셔널 필름 아카이브인 한국영상자료원이 2004년에서 2006년에 걸쳐 중국전영자료관의 수장고에 잠들어있던 8편의 조선 극영화 필름을 발굴·수집한 것이다. 문헌 사료를 통해 제작 정보와 줄거리 등을 겨우 확인하던 영화들의 실체를 눈으로 직접 확인하게 된 것은 말 그대로 놀라운 사건이었다. 이는 식민지기 필모그래피의 빈자리를 채웠다는 흥분을 넘어 필름에 기록된 영상으로 식민지 근대성의 실상을 직접 확인할 수 있게 되었다는 의미에서 더욱 그렇다. 그 즈음 식민지기 문화사 연구에 공을 들이고 있던 인문사회과학의 연구자들이²⁾ 속속 결합하며 식민지기 조선영화 연구 지형은 판을 키우게 된다. 어느 새 한국영화사 구축이라는 일국사적 내셔널 시네마의 욕망은 자리를 비키고, 문화사적 시야에 기반해 ‘식민지기 조선영화’라는 레테르가 새롭게 붙여진 것도 바로 이때이다. 바야흐로 식민지기 영화 연구가 질적, 양적 전환을 맞은 것이다.

필자가 한국영상자료원에 입사해 연구부서를 신설하는 실무를 맡고, 기존의 수집, 보존 아키비스트들의 작업에 한국영화사 연구 기능을 지원하기 시작한 것도 바로 2003년 말이었다. 필자는 서울 중심의 한국영화사 서술을 보완한다는 학술적 의미를 찾아 한국전쟁 시기 피난도시 대구, 부산 등지의 영화제작 활동을 조사한 석사논문³⁾을 완성한 후, 처음으로 한국영화사 연구자가 원장으로 임명된 한국영상자료원에 입사하게

2) 대표적으로 다음과 같은 논문과 저작을 출발점으로 들 수 있다. 이화진(2004), 『식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’ - 1930년대 후반 조선영화 담론 연구』, 『상허학보』 13, 상허학회; 강옥희·이순진·이승희·이영미(2006), 『식민지시대 대중예술인 사진』, 도서출판 소도; 김려실(2006), 『투사하는 제국 투영하는 식민지: 1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인.

되었고, 바로 이 시기 학계의 전환을 야기하는 사건의 최전선에서 일할 수 있었다. 조선영화 필름의 발굴 작업에 참가했고, 발굴된 필름을 가장 먼저 확인하며 관련 정보를 조사하는 기회를 가졌고, 또 <발굴된 과거> DVD 시리즈³⁾로 발간을 기획하고 시중에 출시할 때까지의 작업들을 진행했다. 필자 개인으로서는 식민지기 영화 연구자로 성장하는 최적의 환경이었던 것이다.

발굴된 조선영화 필름들을 마주하고 보니, 다시 절실한 것은 문헌 사료였다. 조선영화에 국한된 정보를 넘어 식민지기 제국/식민지 영화의 전체 장을 조망할 수 있는 시야가 필요했기 때문이었다. 물론 당시 조선에서 발간된 한국어 문헌들 즉 일간지의 기사나 광고, 대체로 창간호가 폐간호가 되고 마는 몇몇 영화잡지들, 그리고 대중문화지의 영화관련 기사들도 중요한 정보원이었다. 하지만 반쪽짜리 기술에 그치는 듯한 인상 혹은 전체 그림을 확인하기 힘든 정보들에 대한 아쉬움이 남을 수밖에 없었다. 그런 이유로 2006년에 착수한 것이 와세다대학 연극박물관 등 일본의 각 도서관에 산재해 있는, 일본어 문헌에 기록된 조선영화 관련 사료를 조사하는 작업이었고, 축적된 사료를 선별하고 번역하는 과정을 거쳐 2010년부터 매년 발간되고 있는 책이 바로 『일본어 잡지로 본 조선 영화』⁴⁾ 시리즈이다. 그리고 학계에서도 『일본어잡지로 보는 식민지 영화』⁵⁾ 등의 작업으로 합류했다.

조선영화가 속속 발굴되고, 그 연구가 영화학계에 한정되지 않고 인문

3) <발굴된 과거>는 지금까지 모두 5종이 출시되었다. 첫 번째는 1940년대 일제시기 극영화 모음(2007), 두 번째는 1930년대 일제시기 극영화 모음(2008), 세 번째는 <병정남>(2009), 네 번째는 고스필모폰드 발굴영상 모음(2009), 그리고 다섯 번째는 <수업료>(2015)이다.

4) 한국영상자료원 한국영화사연구소 역임[연구진: 양인실·정종화](2010-2014), 『일본어 잡지로 본 조선영화1-5』, 한국영상자료원.

5) 고려대학교 일본연구센터의 작업으로 김태현 등 편역(2012), 『일본어잡지로 보는 식민지 영화1-3』, 도서출판 문 등의 시리즈가 있다.

사회과학 전반에서 다각적으로 논의되기 시작한 기점을 2004년으로 본다면, 10년 이상의 시간이 흐른 지금 그간의 연구 지형은 어떤 작업들을 진행했고 어떤 결과물들을 내놓았을까. 주목할 만한 성과 중의 하나가 바로 연구모임 시네마바벨의 『조선영화와 할리우드』일 것이다. 이 책은 제목 그대로 조선영화라 부를 수 있는 시기(대한민국 정부 수립 전후까지)를 대상으로, 조선영화와 할리우드 영화라는 (대)타자와의 관계성을 입체적으로 검토하고 있다. 감상 경험과 관객성의 문제(백문임, 유선영, 박선영), 식민지기 영화정책 환경(이화진), 조선영화의 제작 실천(김상민, 유승진), 인접 매체와의 영향 관계(구인모, 전우형) 그리고 해방 공간으로의 연속성(심혜경) 등의 문제의식들이 그 연구 스펙트럼에 자리한다.

2014년 발간된 이 책은 어쩌면 그간 식민지 조선영화 연구 장이 보여준 최대한의 연구 역량이 집적된 것일 수 있고, 또 한편으로는 앞으로 식민지 영화 연구가 나아가야 할 방향을 제시하는 시론의 성격을 띠고 있다고도 할 수 있다. 전자는 이 책이 보여주는 연구 역량이 이 책의 필진들뿐만 아니라 영화학계를 포함한 식민지 조선영화 전체 연구 장의 성과가 집적되었다는 의미에서이다. 후자는 ‘조선영화와 할리우드’라는 흥미롭지만 방대한 제목을 이 책이 충분히 만족시키고 있는지 하는 점에서 일 것이다. 말하자면 필진 스스로 연구가 구체적으로 더 진행되어야 할 부분들을 에둘러 피하거나 괄호를 치고 마는 아쉬운 순간들이 보이는 점이 그렇다. 물론 이 또한 식민지 영화에 대한 전체 연구 장의 현재성을 보여주는 지표일 것이며, 학계가 함께 짚어지고 해결해야 할 고민거리들일 것이다. 이러한 문제의식을 기반으로 이 글은 『조선영화와 할리우드』에서 가장 큰 줄기인 감상과 수용의 문제를 중심으로 살펴보고자 한다. 영화 수용과 관객성에 대한 검토는 텍스트 분석과 산업·정책 환경에 대한 논의에 치중했던 기존 연구 지형에서 가장 부족했던 영역으로 평가할 수 있다. 이 책의 성과 중 가장 빛나는 부분인 것이다. 이 글은 이 책의 연구를 기반으로 후속 연구자들의 작업이 나아가야 할 방향에 대해서도

제안할 것이다. 또한 인접 학문의 연구자들에게 현재 식민지 영화 연구의 현황을 소개한다는 의미로서도 충분히 기능할 수 있을 것이다.

2. 감상과 수용의 문제

연구모임의 좌장 백문임의 「감상(鑑賞)의 시대, 조선의 미국 연속영화」는 조선영화(Joseon Cinema)가 본격적인 제작에 착수하지 못했던 “감상만의 시대”⁶⁾에 조선인 극장가를 활동사진(moving pictures) 본연의 매력으로 압도한 미국 연속영화를 다루고 있다. 조선영화계는 20여 년이라는 오랜 감상의 시기를 보냈지만 한편 이는 제작 실천(film practice)을 준비한 시기이기도 했다. 이런 관점에서 백문임의 글은 초창기 조선영화사의 지평을 아우르는 동시에 세부적으로 미국 연속영화/조선 연속극이라는 핵심적인 이슈를 점검하고 있어, 이 책의 서두를 흥미롭게 출발시킨다.

1910년대 초반부터 프랑스, 미국 등지에서 제작되고 유행한 연속영화(serial film)는 탐정스릴러나 복수활극적인 내용을 2권(롤)⁷⁾ 1편으로 구성해 전체 12, 13편부터 24, 25편 정도로 길게 만드는 방식이었다. 가장 핵심적인 특징을 꼽자면 1주일에 1편 단위로 상영하며, 그 편의 마지막에 위기일발의 장면(cliffhanger)을 만들어 관객으로 하여금 다음 편으로 흥미를 충분히 연결시킬 수 있도록 구조화하는 것이다. 즉 1편을 본 관객은 대체로 최종편으로 갈 때까지인 12, 13주부터 24, 25주 동안, 그 영화가 상영되는 영화관에 매주 다니도록 만든다. 특히 그 사이에 관객들은 출연배우를 인지하게 되어, 스타 시스템을 활용하는 상업영화로서는 가장 적절한 방법이 될 수 있다.⁸⁾ 연속영화가 시작된 것은 프랑스영화인

6) 임화(1941), 『조선영화론』, 『춘추』 10호(1941년 11월호), p. 84.

7) 일반적으로 35밀리 1권(롤)은 10분 내외의 분량이므로, 대체로 연속영화 1편은 20분 전후의 러닝타임을 가진다.

<지고마>(Zigomar the Eelskin, 1911, 3권) 그리고 미국영화 <메리에게 무슨 일이 일었나?>(What Happened to Mary?, 1912, 12권)부터 알려져 있다. 일본과 조선에서는 각각 1915년과 1916년부터 주로 연속활극이라는 이름으로 상영되기 시작했는데, 바로 미국 유니버설영화사의 <명금>(The Broken Coin, Francis Ford, 1915)이 연속영화의 유행을 만들었다.

백문임은 1916년부터 1925년 사이의 조선인 극장가에서, 1912~1924년 미국에서 개봉된 연속영화의 무려 78%에 해당하는 150여 편이 상영되었고, 이 영화들이 확고한 중심 프로그램으로 상영되었다(p. 22)는 점을 논의의 출발점으로 삼는다. 조선에서 연속활극이 점한 중심 프로그램으로서의 위상은 다음과 같이 설명된다. 조선의 극장가에서 연속영화는 한 편씩 개봉하던 미국과 달리, 2편(4권), 3편(6권) 등의 단위로 합쳐서 상영되었고(즉 관객들은 여러 번의 클리프행어를 경험할 수 있었고), 1920년대 초반에 들어서는 중장편영화의 길이에 맞춰 4편(8권) 상영까지 늘어나게 된다. 그는 이를 야마모토 기쿠오(山本喜久男)의 연구 성과를⁹⁾ 빌어 “일본에서 미국 연속영화가 배급, 상영되었던 방식으로부터 영향을 받은 것”(p. 35)으로 설명하면서도, 조선인 극장에서 연속영화가 점한 무게감이 1925년까지 일본이나 재조 일본인 극장에서 차지한 그것과는 차이가 있다고 부연한다. 일본영화는 미국 연속영화와 경쟁하거나 지분을 나눴지만, 조선영화는 제작이 막 시작되었고 편수 역시 과소환 탓에 연속영화가 독점적인 지위를 차지했다는 것이다.

하지만 조선에서 연속활극의 절대적인 인기를 1925년까지로 설정한

8) 다나카 준이치로(田中純一郎)(1957), 『일본영화발달사 I (日本映画発達史 I)』, 중앙공론사(中央公論社), p. 240.

9) 야마모토 기쿠오(山本喜久男)(1997), 『일본영화에 있어 외국영화의 영향 - 비교영화사적 연구(日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究)』, 와세다대학 출판부(早稲田大学出版部), pp. 71-72.

것은 실증적인 조사 결과임에도 불구하고 다소 의문이 남는다. 미국 연속활극이 10년이라는 기간 내내 조선인 극장가의 중심 프로그램으로 독점적인 인기를 누린 것인지, 그중에서도 특히 1920년대 초반에 정점을 찍은 것인지 다른 프로그램과의 비교를 통한 설명은 이루어지고 있지 않기 때문이다. 당시 극장가의 프로그램은 신파극 등 연극 무대와 영화가 함께 구성되었고, 영화 프로그램에도 연속활극은 물론이고 단편 코미디 필름 등이 포함되었으며, 1920년대 초반부터는 일본과 조선에서 ‘청조(靑鳥)영화’라고 불린 블루버드영화사의 멜로드라마 또 D. W. 그리피스 의 장편 멜로드라마까지 포함되기 시작하는 등 미국 연속활극과 여타 프로그램과의 체계모니 지형이 그리 단순해 보이지 않기 때문이다. 당시 일본영화 산업에서 일본영화의 존재감이 균일했던 것으로 서술하는 부분도 설명이 더 필요하다. 일본 극장가에서 외국영화와 일본영화가 각각 접하던 7:3의 구도가 3:7로 역전되던 때는 바로 1927년으로, 이를 기점으로 일본영화는 내셔널 시네마로서의 위상을 획득하게 된다.¹⁰⁾ 조선인 극장가에서 미국 연속영화의 절대적인 우위에 대한 주장은 심증은 가지지만, 좀 더 정교한 논의로 증명되는 것이 필요해 보인다.

연속영화를 장편극영화가 등장하기 전의 과도기적 제작 방식으로 평가할 수 있다면, 이는 초창기 조선영화의 제작 실천을 상상하는 대목으로도 빌려올 수 있다. 백문임 역시 미리엄 한센(Miriam B. Hansen)의 미국영화의 효율적인 작법 그리고 감각적인 스펙터클이라는 ‘두 개의 아메리카니즘’을 인용하며, ‘아메리칸 바디’가 주는 활동사진적 매력을 조선인 극단의 연쇄극 제작으로 연결시킨다. 그의 논의에서 미국 연속영화의 독특한 플롯인 ‘클리프행어’가 조선의 연쇄극에서는 영화와 연극 사이의 ‘연쇄’의 순간에 대입할 수 있다고 지적하는 것은 확실히 기존의 연구를

10) Michael Raine (2014), “Adaptation as “Transcultural Mimesis” in Japanese Cinema” In *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* edited by Daisuke Miyao, 108-110, Oxford: Oxford University Press.

확장시키고 있는 대목이다. 또한 조선 관객들을 매료시킨 “활동하는 아메리칸 바다”(p. 38)는 연속영화 초기의 여배우들 즉 ‘시리얼 퀸’ 보다는 에디 포로(Eddie Polo)와 같은 남성 스타였다는 점을 설명하는 부분이 그렇다. 그가 주장한바 조선에서 연속활극은 “당시 형성 중이던 상영 관행 및 영화에 대한 감각이라는 맥락 속에서 변형되면서 자리 잡게 되었다.”(5쪽) 영화 매체의 토착화(vernacularization)는 제작 실천뿐만 아니라 상영과 수용 맥락에서도 진행되었던 것이다.

유선영의 『할리우드 멜로드라마, <동도(東道)>의 식민지적 영화경험』은 연속활극의 유행이 이어지는 시기인 1920년대 초중반, <동도>라는 고전 할리우드 멜로드라마의 대표작이 조선인 관객들에게 어떻게 수용되었는지 살펴보고 있다. 식민지기 조선의 영화관객에 대한 연구는 기본적으로 기록된 사료 자체가 부족한 탓에 성과도 과소한 편이다.¹¹⁾ 예컨대 경성이라는 대도시의 극장가부터 지방 도시의 재개봉관, 그리고 가설극장의 순회 상영까지 각각의 공간을 어떤 관객들이 어떠한 방식으로 경험하고 있었는지 설명해 내는 것은 무척 힘든 일인 것이다. 이러한 연구 환경에서 그는 ‘통쾌감’이라는 흥미로운 키워드를 내세워 징후적 독해를 함으로써 조선영화 관객성의 한 부분을 근사하게 설명해내고 있다.

<동도>(Way Down East, 1920)는 영화의 문법을 정립한 것으로 영화사에 기록되는 그리피스(D. W. Griffith)의 대작 멜로드라마 중 한 편이다. 조선 극장가에서도 1923-1936년까지 7번 이상 개봉관에서 반복 상영될 정도로 조선인들에게 사랑받은 무성영화였다. 그는 <동도>가 조선에서는 1923년 처음 선보이며, 연속활극영화가 지배적이었던 조선의 영화지형을 흔들었다(p. 89)고 적고 있다. 조선영화계는 바로 이때 상영과 제

11) 대표적으로 다음 논문을 참고할 수 있다. 물론 구체적인 관객의 모습을 실증하는 방식이 아니라 텍스트와 조선 관객의 관계 맺기를 검토하는 것을 통해 관객성을 논하고 있다. 이순진(2006), 『활동사진의 시대(1903-1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구—딱지본 번안소설과 수입영화를 중심으로』, 『대중서사연구』 12(2), 대중서사학회.

작 양 부문에서 장편영화의 시기로 진입한 것이다. 당시 조선영화의 대표감독이었던 이경손은 조선영화의 여건 상 도저히 흥내 내지 못할 스케일로 판단했던 것인지, 1926년 2월 연극 무대를 통해 <동도>의 번안극을 올리기도 했다. 조선음악계의 스타 윤심덕이 연극 데뷔작으로 선택한 것도 바로 이 무대였다(pp. 76-77).

유선영은 식민지기 문헌에서 1920년대 중반 시점부터 각 영화에 대한 소개 기사는 볼 수 있지만 관객의 반응을 기록한 것은 찾기 힘들다고 운을 떼며, 당대 최고의 번사였던 김영환과 카프 초기 지도자였던 작가 김기진의 기록을 경유해 식민지 조선 관객의 영화경험을 추적해 간다. 김영환이 “해설하는 나부터 곤두박질 칠만큼 통쾌한 장면을 가진 영화”로 김기진이 “<동도>의 클라이맥스에서 자못 통쾌했다.”고 회고한 것을(p. 76) 놓치지 않고, 둘의 통쾌감의 경험을 조선 관객의 집단적인 영화경험으로 확장해 보는 것이다.

<동도>라는 할리우드 멜로드라마가 예컨대 미국 관객들의 경험과는 달리, 조선인 관객들에게 특별하게 수용되는 양상을 설명하는 유선영의 전개는 무척 흥미롭다. 관건은 영화의 디제시스(영화적 시공간)를 넘어서는 조선인 번사의 해설이다. 이 영화는 번사 김영환에게 4개의 포인트에서 통쾌감을 안겨주었는데, 그의 해설에서 2개는 간략하게 2개는 더 강조해서 다루어졌다. 먼저 짧게 넘어간 것은 과거가 밝혀진 여주인공 안나가 연인 데이빗의 아버지로부터 쫓겨나는 장면, 눈보라 속에 기절한 안나가 유빙에 휩쓸려 폭포 쪽으로 떠내려가는 클라이맥스 장면이다. 특히 지금도 그리피스스의 연출력을 감탄하게 만드는 유빙 신의 교차 편집은 당시 미국 관객들뿐만 아니라 조선인 관객들의 손에도 땀을 쥐게 했을 장면이지만, 번사의 해설은 축소되었던 것이다(p. 96).¹²⁾

반대로 김영환이 열정적으로 설명한 신은, 바로 안나의 연인 데이빗이

12) 사실 이는 유성기 음반의 영화해설에 기반한 해석이므로 오류의 가능성을 안고 있다. 이순진(2011), 『조선인 극장 단성사: 1907-1939』, 한국영상자료원, p. 146.

그녀를 내쫓으려는 아버지에게 대드는 장면과 안나가 집을 떠나기 전 샌더슨의 죄를 폭로하는 장면이다. 유선영은 이 장면들에서 김영환이 정의, 도덕, 법률 등의 단어를 내세운 것을 주목하며, 이는 영화의 프레임을 벗어나 식민지인의 시선으로 전유된 것이라 설명한다. 조선인 변호사가 조선인만을 대상으로 무성영화를 해설하는 종족 공간(ethnic place)이었던 일제 치하 조선인 극장에서 임석경관의 감시에도 불구하고 변호사와 관객의 감정적 공감대가 형성되었고(p. 103-104), 이를 통해 식민지인이자 약소민족이라는 자의식이 표출된 것이다. 이처럼 식민지 조선은 할리우드 멜로드라마를 전유하며, 그리피스가 전하는 사랑, 슬픔, 고통, 용서와 화해 같은 메시지보다는 분노, 응징, 폭로, 폭력 같은 극적 상황을 중요하게 인식한 것이다(p. 107).

유선영은 시인이자 기자인 박팔양이 “정규(正規)의 반항이 아닌 발작적으로 히스테리컬하게 반항의 소리를 내지르고 돌발적 폭행이 일어날 때 통쾌하다.”(p. 75)라고 언급한 것을 프란츠 파농(Frantz Fanon)의 논의에 대입해, 식민지인의 히스테리와 통쾌감이라는 감정을 설명한다. 나운규의 선배 감독 이경손이 <동도>의 변안극을 3막으로 올린 바로 그 해 10월, 조선 무성영화의 신화 <아리랑>(1926)과 나운규가 말 그대로 해성과 같이 등장했다. 앞선 연속활극과 연쇄극의 관계처럼 식민지 조선에서 서구영화의 감상과 제작 실천이 동시에 작동했던 것을 주목한다면 우리는 이 대목도 놓치지 말아야 할 것이다. 나운규도 증언하고 있듯이 <아리랑>의 스타일은 <폭풍의 고아들>(Orphans of the Storm, D. W. 그리피스, 1921)의 그것과 더 가까울 수 있지만, <아리랑> 시리즈를 관통하는 광인 영진이라는 존재는 유선영이 설명하는 통쾌감의 정동(affect) 바로 그것이기 때문이다.

한편 “<동도>의 등장인물을 이렇게 제국주의 일본과 피식민지 조선 간의 대립구도로 전치에서 보면, 남녀 간의 사랑보다는 선과 악의 투쟁을 강조하는 할리우드 멜로드라마는 식민지의 멜로드라마로 전유된

다.”(p. 107)라고 결론 내리는 대목은 좀 더 생각해 볼 여지가 있다. 그가 “식민지에서 멜로드라마와 신파가 인기 장르로 소비될 수밖에 없음”(p. 110)이라고 언급하는 것처럼, 이 글 전체를 통해 멜로드라마와 신파영화의 개념이 어떤 기준과 맥락에서 사용되고 있는지 궁금하게 만들기 때문이다. 그는 멜로드라마는 “과장, 감상, 과잉 같은 특정한 유형의 표현 양식을 가리키기도 하지만 통상 ‘선과 악의 극단적 투쟁’ 서사”(p. 82)로 설명할 수 있으며 “수입영화 장르로서 멜로드라마는 대개 연애극, 인정극(人情劇), 연애인정극 등으로 지칭”(p. 86)되었다고 덧붙인다. 그리고 신파에 공감하는 식민지민의 시선과 1920년대 <동도>를 관람했던 관객의 시선은 다르지 않았을 것(p. 104)이라고 주장한다. 그의 논의를 따라가다 보면 식민지 조선에서 서구 멜로드라마와 신파의 이미지는 데칼코마니처럼 일한다. 서구 멜로드라마 영화로부터 경험한 비극적 감정의 과잉된 정서 그리고 위기와 복수의 활극의 만들어내는 통쾌함에 매혹된 조선의 영화창작자와 관객이 함께 구축해 낸 것이 조선의 신파영화가 아니었을까.

박선영의 『잡후린(囃候麟)과 애활가(愛活家)』는 1920~1930년대 경성 조선인 극장을 중심으로, 조선 극장가의 찰리 채플린 수용과 그 의미에 대해서 살펴본다는 부제가 달려 있다. 찰리 채플린(Charles Chaplin)과 그의 영화 <시티 라이트>(City Lights, 1931, 조선 개봉명: 거리의 등불), <모던 타임즈>(Modern Times, 1936) 등이 점하는 대중문화에서의 존재감은 여전한 현재진행형이다. 식민지 조선에서 역시 1910년대 후반부터 1930년대 후반까지 약 20년간 채플린의 영화들은 지속적으로 조선의 극장가를 방문했다(p. 151). 박선영은 ‘채플린 영화’라는 텍스트가 식민지 조선의 대중 그리고 그들이 처한 현실과 어떻게 관계 맺고 있는지에 대해 검토하는 것으로 관객성 연구의 새로운 길을 만들어내고 있다. 채플린의 코미디가 영화 텍스트에 한정되지 않고 하나의 문화 텍스트이자 현상으로 확장되었던 것을 주목하는 것이다.

식민지 조선의 극장가에서 1920년대 중반부터 1930년대 초반까지 코

미디어영화가 극장의 중심 프로그램으로 자리하면서, 채플린을 비롯한 코미디 배우들의 ‘슬랩스틱 코미디’ 장르는 최고의 인기를 누렸다(p. 153). 흥미로운 부분은 해롤드 로이드(Harold Lloyd), 버스터 키튼(Buster Keaton) 보다는 채플린의 코미디가 더 사랑을 받았다는 점이다. 채플린의 슬랩스틱 코미디는 조선인 극장가의 연극 무대에서 번안되기도 했다. 특히 <거리의 등불>은 1950년대에 이르기까지 조선/한국의 대중극단에서 가장 많이 모방하고 번안했던 작품이었다(p. 160). 그 이유는 로이드와 키튼의 난이도 높은 아크로바틱과 달리 채플린의 슬랩스틱은 비교적 모방하기 쉬웠고 무대 공연에 적합했던 것으로 설명된다(p. 170).

박선영은 조선에서 채플린 영화의 독보적인 인기를 ‘식민지인의 비애’로 연결시킨다. 채플린 영화가 보여주는 근대 자본주의 사회에서 개인의 실패, 웃음 속 비애의 표현 그리고 고독의 매커니즘이 식민지 조선에서는 “동양적 숙명론”으로 받아들여졌다는 것이다(p. 173). 채플린의 슬랩스틱은 성공을 전제로 하는 키튼과 로이드의 코미디에 비해 현실의 패배와 아픔을 웃음으로 전달하는 것이었다. 즉 조선의 대중 관객들에게 근대 사회에 대한 완충제로서의 기능과 더불어 ‘눈물’과 ‘비애감’을 통한センチ멘털리티를 전파하는 것이었다(p. 176). 식민지 조선 대중들에게 ‘빈곤’과 ‘소외’의 문제를 전면화한 채플린의 영화는 로이드나 키튼보다 체감의 강도가 높은 ‘동조’의 코미디였으며, 그 ‘センチ멘털리티’가 더 실제적인 것으로 다가갔을 것(p. 178)이라는 주장은 설득력이 있다. 물론 채플린의 영화에 동감한 조선 ‘대중’이 과연 어떤 존재인지는 더 규명해야 할 지점일 것이다.

이 글에서 본격적으로 점검되고 있지는 않지만, 조선영화와 할리우드 영화 그리고 일본영화와의 관계는 무시할 수 없는 대목일 것이다. 박선영은 일본의 코미디 영화 역시 할리우드 코미디를 적극 수용하여 모방하고 번안하는 흐름이 주를 이루고 있었기 때문에, 조선영화에 대한 할리우드 코미디의 직접적인 영향 외에도 일본영화의 중역(重譯) 그리고 일

본 고유의 웃음 코드의 영향 역시 추론 가능하다고 언급해준다(p. 156). 또한 그는 조선영화계에서 코미디영화는 거의 대부분 할리우드산이었고, 식민지기 유일한 조선 코미디영화는 <명텅구리 헛물켜기>(이필우, 1926) 단 한 편이라고 적는다. 하지만 그가 야마모토 기쿠오의 연구를 인용해, 채플린 코미디의 시뮬레이션과 이데올로기적 측면이 오즈 야스지로나 나루세 미키오 같은 고전 일본영화의 대표 감독들에게 영향을 주어 ‘소시민 희극’이 등장했다고 적는 것처럼(p. 168) 조선영화에의 영향 역시 좀 더 다층적으로 점검할 필요가 있다. 예를 들어 본격적인 코미디 장르를 지향하지는 않았지만, 서구영화의 코미디적 요소나 상황이 텍스트 속으로 반영되었을 가능성이 충분히 있기 때문이다. 특히 <들쥐>(1927)¹³⁾ <금붕어>(1927)¹⁴⁾ 등 나운규의 신파활극에서 차용된 희극 요소들을 코미디 장르의 맥락에서 검토해볼 필요가 있을 것이다.¹⁵⁾

박선영은 채플린 영화의 인기가 1930년대 중후반으로 지속되지 못한 결정적인 이유로 제국 일본의 대미관계 즉 식민지 영화시장의 통제책을 든다. 채플린의 <거리의 등불>이 상영된 1934년은 ‘활동사진영화취체규칙’이 발표되던 해로 이 시기를 기점으로 채플린의 영화들을 비롯한 할리우드 코미디들은 점차 일본 코미디영화로 대체되기 시작했다(p. 151). 그렇다면 식민지기 조선에서 작동되었던 미국영화의 수입과 상영 제한 즉 ‘스크린쿼터’ 국면으로 이동할 차례다.

13) 조선총독부 경무국의 『활동사진필름검열개요』(1926.8-1927.7)에 의하면, <들쥐>를 “현(대극)·연(애극)·희(극)” 장르로 규정하고 있다. 한국영상자료원 엮음(2009), 『식민지 시대의 영화 검열』, 한국영상자료원, p. 192 참조.

14) <금붕어>는 당시 기사들에서 ‘정희극’이라는 장르명으로 호명되고 있다. 『금붕어 제작완료: 조선영화계의 정희극(正喜劇)은 이번이 효시』, 『조선일보』 1927.7.1(석간 2면).

15) 박선영 역시 다음 논문을 통해 코미디 장르가 아닌 조선영화에서의 ‘코믹 시퀀스’를 언급하고 있다. 박선영(2011), 『한국 코미디영화 형성과정 연구』, 중앙대 박사 논문, pp. 68-72.

이화진의 『두 제국 사이 필름 전쟁의 전야(前夜)』는 “일본의 ‘영화 제국’ 기획과 식민지 조선의 스크린쿼터제”라는 부제가 달린 신선한 관점의 글이다. 그는 “제국 일본 최초의 쿼터제는 왜 식민지 조선에서 실시되었던 것인가(p. 189)”라는 물음에 대한 해답을 찾기 위해, 1931년 말부터 1935년 초까지 조선총독부 경무국 도서과장으로 근무했던 시미즈 시게오(清水重夫, 1894-1982)의 행적을 따라간다. 시미즈는 1930년 약 1년간의 유럽 연수로 영국과 독일 등지에서 체류했고, 이때 체험한 ‘안티아메리카니즘’의 감각을 반영해 조선총독부 재직 시기 출판, 음반, 영화 분야의 통제를 입안하게 된다. 그중 영화 부문이 바로 ‘활동사진영화취체규칙’이었다.

1934년 8월 7일 조선총독부령 제82호로 공포된 ‘활동사진영화취체규칙’은 제국과 식민지를 통틀어 “외국영화에 대한 최초의 공식적인 통제 방침”(p. 188)이었다. 바로 그 시행세칙에 포함된 ‘국산영화상영규정’에 근거해 조선의 영화관은 외화관과 방화관의 구분 없이, 한 상영관에서 한 달 단위로 국산영화와 외국영화를 혼합해 상영하도록 규제되었다. 구체적으로 국산영화의 경우 1935년 말까지 상영영화 총 미터수의 4분의 1 이상, 1936년은 3분의 1 이상, 1937년 이후 2분의 1 이상 상영하도록 규정된 것이다. 물론 외국영화는 식민지 조선에 수입되는 서양영화 중 절대적인 비중을 차지하는 미국영화였다. 말 그대로 표적은 할리우드였던 것이다. 한편 국산영화에는 일본영화뿐만 아니라 조선영화도 포함되는 것이어서, 이는 일본영화사와의 합작 추진 등 조선영화 산업의 지각변동을 야기하는 단초로 작용하기도 했다. 물론 이 규정이 조선영화를 육성하기 위해 고안된 것은 아니었지만, 조선영화계는 발성영화 제작을 활성화할 기회로 받아들인 측면이 있다.

이화진은 조선에서 먼저 시행된 외국영화 상영통제를 설명하기 위해 역사학자 야마무로 신이치(山室信一)가 만주국 검열 연구에서 제안한 “‘실험장으로서의 식민지’라는 가설”을 빌려온다. 제국 일본의 문화 정

책이 항상 ‘내지연장주의’에 입각한 방향이 아니라 ‘내지’에 앞서 ‘내지’에서 분리되어 식민지에서 실행될 수 있음을 규명한 것이다(p. 193). 시미즈 시게오도 언급한바 식민지의 독자적인 영화 통제가 이루어진 것은 “조선은 일본 내지와 여러 가지 사정이 달리하고 있으므로 조선의 독자적 입장”(p. 196)이 인정되었기 때문이다. 이러한 조선의 특수성은 바로 미국영화의 절대적인 우위였다. 이 논의의 말미 이화진 역시 ‘실험장으로서의 식민지’라는 가설만으로 제국 일본 최초의 스크린쿼터제가 식민지 조선에서 시행된 배경에 대해 충분히 설명될 수 없다며, 식민 본국 그리고 타이완과도 달랐던 식민지 조선영화의 특수한 상황을 주목해야 한다고 결론 내린다.

1930년대 초중반 조선에 들어온 일본영화 필름은 외국영화의 2배 이상이었지만 상영된 필름은 60-70%가 외국영화였다. 국산영화와 외국영화가 7:3의 비율을 유지한 ‘내지’영화계와는 정반대의 사정이었던 것이다(p. 197-198). 조선의 경우 1930년대 초반까지 경성의 조선인 극장가는 서양영화 상설관과 동의어였고, 경성의 일본인은 최신 미국영화를 보려면 ‘내키지 않아도’ 조선인 영화관으로 가야만 했다(p. 199). 시미즈 역시 전후의 한 인터뷰에서 “조선의 영화관에서는 아메리카영화를 많이 상영하고 일본영화를 기피하는 경향이 강했다.”며 그 이유를 “민족감정”으로 회고하기도 했다(p. 201). 중일전쟁 이후 제국/식민지 영화계 전체가 전시 국면으로 진입한 것을 감안할 필요가 있지만, 결과적으로 그가 입안한 정책은 실효성이 있었다. ‘활동사진영화취체규칙’이 시행된 1930년대 중반 이후 자연스럽게 서양영화 상설관이 사라지게 되었고, 이는 조선인 상설관의 특성을 지우는 결과가 되었다. 그리고 경성 극장가에서 종족 공간으로서의 극장이라는 문화적 경계는 와해되었다.

결론적으로 이화진은 할리우드와 일본, 이 두 영화 제국 사이의 필름 전쟁이 식민지 조선에서 전초전을 치렀던 것으로 해석한다. 미국영화를 정면으로 겨냥한 제국 일본 최초의 쿼터제는 당시 일본이 명실상부한

‘영화제국’이 되고자 꿈꿨던 상황을 보여주기 때문이다(p. 222). 그리고 이를 “영화 산업과 국가 사이의 결탁이라는 점에서 할리우드(미국 MPPDA¹⁶⁾)의 지향과 역상을 이루고 있었음”(p. 221)을 읽어내는 것은 역시 탁월한 대목이다.

3. 나오며

이 글이 『조선영화와 할리우드』의 모든 연구를 다루지는 못했다. 심혜경의 「안철영의 『성림기행』에서의 할리우드 그리고 조선영화」는 식민지기 <어화>의 감독이자 해방 후 미군정 문교부 예술과장으로 재직했던 안철영의 할리우드 스튜디오 방문 기록을 통해, 일본영화에서 할리우드 영화로 비빌 언덕을 옮겨가는 조선영화를 담론적으로 고찰하고 있다. 구인모의 「유성기 음반으로 들은 서양영화」와 전우형의 「이효석 소설의 할리우드 표상과 유럽영화라는 상상의 공동체」는 조선영화와 할리우드의 관계성을 인접 매체의 장으로 더 밀고 나간 성과이다. 구인모는 1930년부터 1938년 사이 활발하게 발매된 서양영화 영화설명 음반의 목록화 작업과 내용 분석을 통해 조선인들의 서양영화 수용과 향유의 구체적인 양상을 보여주는 동시에 서구 근대의 대중문화에 대한 취향과 감수성, 욕망을 읽어내고 있다. 전우형은 조선영화시나리오작가협회 소속이었고 <화륜>(1931) 등의 시나리오 작업에도 참가했던 이효석의 소설에서 할리우드영화에 대한 부정적 인식과 유럽(프랑스)영화에 대한 상상적 연대를 읽어낸다. 특히 이효석의 소설에 자주 등장하는 ‘능금’으로 표상되는 여인을 애욕의 은유로 설명한 것은, <청춘의 십자로>(안중화, 1934)에서 사과의 상징으로 처리되는 쇼트들을 떠올리게 하는 흥미로운 대목이다.

16) 미국 영화제작배급협회(Motion Picture Producers and Distributors of America)의 약자로, 할리우드 스튜디오들이 조직한 단체이다.

끝으로 유승진의 「보편으로서의 할리우드와 조선영화의 자기규정의 수사학」과 김상민의 「<아리랑>과 할리우드」는 조선영화의 제작 실천 과정에서, 조선영화인들이 할리우드 영화라는 지향과 고전 할리우드 영화(Classical Hollywood Cinema)라는 스타일적 기준을 수용하는 문제를 질문하고 있다.

최장 백문임의 글을 위시로 『조선영화와 할리우드』의 가장 큰 미덕은 실증적 고찰과 이론적 프레임의 활용이 적절한 균형감을 확보하고 있는 점이다. 사료의 발굴을 내세워 영화사의 공백을 메우는 작업에 치중한 기술 혹은 서구 영화이론의 프레임에 맞아떨어지는 자료만을 취사선택해 구성한 논의 사이에서 이 책은 이후의 조선영화 연구에 어떤 기준점을 제시하고 있다. 이제 후속 연구들은 어떻게 이 책의 성과를 이어나가야 할까. 일례로 조선영화와 할리우드라는 구도를 확장해 일본영화까지 포함한 삼각 구도를 제안하고 싶다. 사실 식민지기 한국어 사료에서 일본영화 자체에 대한 평가나 언급은 드문 편이다. 하지만 이 책의 필진들이 조선영화와 미국영화의 관계성을 고찰하는 작업에서 끊임없이 존재감을 내비치고 있는 것이 바로 일본영화인 점은 간과할 수 없는 사실이다. 조선에서 서구 연속활극의 유행과 연쇄극이라는 초창기 영화 실천을 고찰하기 위해서도, <동도>의 수입 과정을 점검할 때도, 채플린 영화의 수용 양상에서도 또 조선 극장가의 스크린쿼터 정책 시행에도 제국 일본/식민지 조선의 영화계는 당연히 동시에 맞물리고 있다. 특히 조선인 변사의 <동도> 해설에서 엿볼 수 있었던 것처럼 식민지적 현실은 항상 제국의 질서에 연동되는 것이었다. 이제 필자를 포함한 후속 연구자들이 『조선영화와 할리우드』에 응답할 차례이다.

