

1920년대 초반 조선영화의 형식적 특징

Formal Characteristics of Joseon Films in the Early 1920s

한상연, 정태수
한양대학교 연극영화과

Sang-eon Han(didas@naver.com), Tae-soo Chung(ctalker@hanmail.net)

요약

1920년대 초반 조선영화의 제작은 식민지배기구에서 시작되어 민간으로 확대되었다. 이들 영화는 풍경과 풍속을 기록한 실사영화와 극적 사건이 일어나는 장소를 촬영하여 보여주는 연쇄극의 자장 안에서 형성되어, 장소를 강조하는 형식으로 발전했다. 이 당시 할리우드 연속영화의 영향으로 조선의 주요한 경승지를 위험과 모험이 일어나는 장소로 사용했다. 하지만 스타일적인 면에 있어서는 롱테이크와 롱쇼트로 촬영되었고, 단조로운 화면은 변사의 설명으로 리듬감을 주었고, 필름에 색을 넣어 시각적인 자극을 강조하는 등 일본영화와 같았다. 일본영화와 비슷했던 1920년대 초반 조선영화는 나운규의 <아리랑>의 등장으로 보다 할리우드 영화와 같은 모습으로 변화하게 되었다.

■ 중심어 : | 1920년대 초반 | 연쇄극 | 조선영화 | 활극 | 나운규 |

Abstract

Early 1920s, Joseon film production began with Japanese colonial rule organization and expanded into civilian. These films were influenced by the documentary film what recorded the scenery and the custom also influenced by kino drama that displayed the place of a dramatic incident. So these films developed into the form emphasize on place. At that time, hollywood serial films were popular. So the first Joseon films shooted a picturesque place and a landmark of the city in the background where heros took a risk. In the style stakes, Joseon films looked very similar to Japanese films. shooted long-take and long-shot, it had rhythm with narration of benshi and emphasized on visual excitation by using color. Early 1920s Joseon films which were similar to Japanese films changed from Japanese style to Hollywood style caused by Na woon-kyu's <Ariang>.

■ keyword : | The Early 1920s | Kino Drama | Joseon Cinema | Action Drama | Na Woon-gyu |

I. 서론

1910년 설립된 최초의 활동사진 전용관의 이름이 경성고등연예관이었을 정도로 조선에서 영화는 “고등연

예”로 대우받았다. 경성고등연예관에서는 일본인 거류지의 다른 극장들과는 달리 조선인 관객을 유치하는데 적극적으로 나서 한때, 조선인 관객으로 대변창을 이뤘다는 평을 들었다[1].

* 이 논문은 2011년 정부의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2011-616-A00003)

접수일자 : 2013년 09월 27일

심사완료일 : 2013년 11월 12일

수정일자 : 2013년 11월 12일

교신저자 : 정태수, e-mail : ctalker@hanmail.net

일본인 극장에 진입한 조선인 관객들이 보여주듯 조선인들의 영화에 대한 관심은 일본에 못지않게 컸다. 그럼에도 불구하고 조선에서 영화제작은 꽤 늦게 시작되었다. 영화제작의 가장 큰 걸림돌은 기술과 자본이 부재하다는 것이었다. 기술의 문제는 일본에서 기술자들을 데리고 와서 해결할 수 있는, 어느 정도 극복 가능한 것이었지만 자본의 문제는 쉽게 해결하기 힘든 문제였다. 강점 직후 조선의 흥행업을 장악하며 자본을 축적했던 일본인들은 필름의 수입에만 관심이 있었을 뿐, 상업적 실패의 위험을 무릅쓰고 영화제작에 나설 이유가 없었기 때문에 활동사진관의 프로그램 대부분이 일본의 영화회사가 수입했거나 제작한 것들이었다. 조선에서 상영된 영화의 수익은 일본으로 흘러 들어갈 수밖에 없는 구조였다.

제1차 세계대전을 거치며 활동사진이 선전의 도구로 주목 받게 되고, 활동사진에 대한 조선인들의 열광적인 반응을 목도한바 있던 조선총독부, 경성일보사 그 밖에 조선에서 흥행업에 종사하던 재조선일본인들은 본격적으로 영화제작에 관심을 기울이기 시작했다. 특히 식민지 지배기구의 경우 강점이후 조선인을 내지인과 구분하고 차별했던 것이 3.1운동을 계기로 불거졌다고 보고, 조선인들에 대한 불만과 저항을 잠재우고, 계몽과 훈육의 도구로써 활동사진을 이용하고자 했다. 감상만 하던 것에서 벗어나 본격적인 영화제작의 시기로 접어들게 된 것이다. 조선에서 만들어진 최초의 극영화들은 이러한 식민지 지배기구의 의도가 담겨 있었다. 반면 1923년부터 민간에서 제작되기 시작한 극영화는 대중에게 인기를 끌 수 있는 신파극이나 고소설에서 소재를 차용했으며 대부분 조선인 관객들을 대상으로 제작되었다.

이 논문에서는 무성영화시기 조선영화를 대표하는 <아리랑> 이전에 만들어진 최초의 극영화들이 어떠한 영화적 전통과 관련 맺고 있는지 알아보고 이어서 <아리랑>과의 비교를 통해 1920년대 조선영화가 어떻게 변화되었는지 확인 할 것이다.

II. 1920년대 초반 제작된 조선 극영화

조선에서 극영화제작은 조선총독부와 경성일보사를

중심으로 한 식민지 지배 기구에서 시작되어 이후 조선인 및 일본인들이 세운 민간회사로까지 이어 졌다. 1926년 <아리랑>이 개봉되기 이전까지 조선에서 제작된 극영화를 일람하면 다음과 같다.

표 1. <아리랑> 상영 전까지 제작된 조선의 극영화

구분	제작시명	작품명
관공서	총독부 위생과	〈생의詩〉(1922)
	총독부 체신국	〈月下의盟誓〉(1923)
	경성일보사	〈生翼〉(1921), 〈愛의極〉(1922), 〈死의輝〉(1922)
민간	극동영화구락부	〈國境〉(1923)
	동아문화협회	〈春香傳〉(1923), 〈悲戀의曲〉(1924), 〈놀부흥부〉(1925)
	조선키네마 주식회사	〈海의秘曲〉(1924), 〈雲英傳〉(1924), 〈神의粧〉(1925), 〈洞里的豪傑〉(1925)
	조선키네마 프로덕션	〈籠中鳥〉(1926)
	단성사촬영부	〈薔花紅蓮傳〉(1924)
	고려영화제작소	〈雙玉淚〉(1925)
조선인	백남프로덕션	〈沈淸傳〉(1925)
	고려키네마	〈開拓者〉(1925)
	계림영화협회	〈長恨夢〉(1926), 〈山藥王〉(1926)

조선총독부와 경성일보와 같은 식민지 지배 기구에서 제작한 최초의 극영화는 3.1운동 이후 시행한 일제의 문화정치의 산물이었다. 1920년부터 조선총독부에서는 선전활동을 목적으로 실사영화를 제작했다. 이후 일반의 흥미를 유발하여 선전효과를 강화하기 위해 조선에서 활동하던 신파극단을 동원하여 극영화를 제작했다. 1922년 조선중두령 시행 기념으로 경무국 위생과에서 제작한 <생의과>는 김소랑이 이끄는 취성좌가, 1923년 저축선전을 목적으로 체신국에서 제작한 <월하의맹서>는 윤백담이 이끄는 민중극단이 참여했다[2].

같은 시기 총독부 기관지인 경성일보사에서도 지령 5,000호를 기념하여 극영화를 제작, 전국에 순회 상영했다. 경성일보사에서 제작한 영화는 내선동화를 목적으로 한 영화들로 <생익>(1921)에서는 키네마회 연쇄극 대일좌가, <애의극>(1922)과 <사의회>(1922)에서는 구제 료(久世亮)가 이끄는 동경가무극협회 신극부원들이 배우로 참여했다. 이들 영화는 경성일보 순회영사만을 통해 조선 전역에서 상영되었다[3].

조선을 배경으로 한 선전영화에 대한 열광적인 반응에 흥행업자들은 본격적인 영화제작에 뛰어들었다. 일

본인 측으로는 조선활동사진주식회사의 주요 인물들이 주축이 된 극동영화구락부가 <국경>(1923)을 제작했고[4], 하야가와 고슈(高橋孤舟)가 이끌던 동아문화협회에서는 <춘향전>(1923), <비련의곡>(1924), <홍부 놀부>(1924) 등을, 부산의 실업가들이 세운 조선키네마 주식회사에서는 <해의비곡>(1924), <운영전>(1924), <신의장>(1925), <동리의호걸>(1925) 등을 제작했다[5]. <아리랑>을 제작하게 되는 조선키네마프로덕션은 요도 도라조(淀虎藏)가 세웠는데, 이곳에서는 백남프로덕션 출신의 조선인 배우들을 중심으로 <농중 조>(1926)를 제작했다.

조선인 측으로는 1919년부터 1921년 사이에 조선인 연쇄극을 제작한 바 있던 단성사에서 <장화홍련 전>(1924)을 만들었다. 이필우, 이규영이 조직한 고려 영화제작소에서는 <쌍옥루>(1925)를, 윤백남을 중심으로 한 일군의 영화인들은 백남프로덕션을 조직, <심청 전>(1925)을 제작했다. 이후 백남프로덕션은 고려키네마라는 이름으로 <개척자>(1925)를 만든 후, 조중환이 세운 계림영화협회로 옮겨 <장한몽>(1926), <산채 양>(1926) 등의 제작에 참여했다.

이렇듯 1920년대 중반에 이르면 조선인과 일본인들이 세운 소규모 영화제작회사들이 우후죽순 격으로 들어서서 영화제작을 시작했다.

III. 조선 극영화의 형식적 전통과 특징

1. 실사영화와 연쇄극의 전통

뤼미에르 형제가 만든 최초의 영화는 풍경과 일상을 기록한 것이었다. 조선과 일본에서는 이러한 것을 움직임까지 보여주는 사진이라는 의미의 활동사진이라 불렀다. 활동사진이라는 용어는 한때 영화를 지칭하는 보통명사로 영화, 키네마(キネマ) 등의 용어 보다 일반적으로 사용되었다.

움직이는 사진이라는 말이 의미하듯 영화는 사진의 전통과 닮아있다. 사진의 등장은 풍경을 하나의 이미지로 고착시켜 보존할 수 있게 만들었다. 공교롭게도 1895년에서 1914년 사이에 풍경, 풍속 등을 기록한 사

진은 엽서로 만들어져 대량으로 생산, 유통되었다[6]. 제국주의의 극성기이기도 했던 이 시기에 풍경과 풍속을 담은 사진엽서와 실사영화는 제국의 이미지와 식민지의 이미지를 창조하는데 이용되었다.

1910년대 일본 영화제작의 특징 중 하나는 실사영화와 각종 볼거리가 결합한 연쇄활동사진의 등장이다. 특히 신파극과 결합한 연쇄극은 극장의 인기 프로그램이었다. 조선에서는 1915년 4월 인천가부키좌에서 처음 상연된 후, 1920년대 초반까지 활발히 공연되었다[7].

연쇄극은 신파극의 배경을 실제 공간으로 확장한 것이다. 연쇄극이 유행하고 있던 당시 일본영화는 연극무대를 찍고 있었다. 텐카즈 계통의 고사카 촬영소에서 영화촬영을 배웠던 이필우는 당시 일본영화의 제작 모습에 대해 다음과 같은 증언을 남겼다.

“그때 촬영이라는 게 우습습니다. 무대극을 그냥 찍어서 갖다가 비치는 거예요. (중략) 그때 촬영기가 100자 들어갔거든. 무대에서 연극을 하는데 필름이 딱 끊어지거든, “따따” 그러면 무대도 카메라도 정지해요. 그래서 필름을 체인지를 하지요. 체인지를 하면 또 촬영을 하는데 깜짝하면 못 쓰게 된다고 카메라를 움직이지 않아요. 그냥 놔둡니다. 그러구 내 돌리고 있어요[8].”

위의 증언처럼 당시 일본 영화는 연극을 필름에 담는 수준에서 벗어나지 못하고 있었다. 무대극을 촬영하던 카메라가 무대 밖으로 나왔다는 것은 카메라가 연기를 포함한 연극적 특성을 담으려고 했던 것이 아니라 실제 풍경이나 장소를 배경으로 삼으려 했음을 보여준다. 백문임은 이것을 “풍경의 발견”으로 정의하며 “연쇄극에서 촬영의 장소 및 그 장소에 조선인 배우가 실제로 있다는 사실이 강력한 ‘어트랙션’의 요인”이어서 “명승지와 거기에서 연기하는 조선인 배우의 신체를 관객이 명확히 인지케 하기 위해서” 클로즈업은 사용되지 않았을 것으로 추측했다[9].

연쇄극에서 활동사진의 배경이 되는 장소는 사진엽서와 마찬가지로 그 장소가 어디인지 알려주는 도시의 랜드마크와 같은 장소와 풍경을 대상으로 삼았다. 예컨대 조선인이 만든 최초의 연쇄극인 <의리적 구

토>(1919)는 장충단, 한강철교, 청량리, 남대문정차장, 살곶이다리, 양화진 등 경성과 그 주변의 명소에서[10], 1920년 혁신단에서 만든 연쇄극 <장한몽>은 평양의 모란봉, 부벽루 등지에서 촬영되었다[11]. 연쇄극의 관객들은 극을 즐기면서 극의 배경을 더불어 확인할 수 있었던 것이다.

이러한 전통은 극영화 제작에도 이어졌다. 경성일보사에서 제작한 <애의극>은 여름철 해수욕으로 명성이 높던 월미도와 조선의 명산 금강산을 비롯해 서울의 명소에서 촬영을 했고, <사의회>는 대구와 마산에서 촬영되었다. 동아문화협회에서 제작한 <춘향전>은 원작에 기록된 장소에서 영화의 모든 장면을 촬영했으며 [12], 조선키네마주식회사에서 제작한 <해의 비극>은 제주도도 포함하여 부산, 대구 등지에서 현지 로케이션으로 제작되었다[13].

이러한 로케이션 촬영은 초창기 영화제작에 있어 풍경과 풍속을 기록하는 것이 중요한 선택이었음을 보여준다. 예컨대 부산에 근거지를 둔 조선키네마주식회사의 촬영팀이 제주도로 촬영을 떠난 것은 제주도의 이색적인 풍광을 필름에 담기 위한 것이었다. 경제적 이유에서 본다면 제주도의 풍광을 직접 담는 것은 합리적인 선택이 아니었음에도 이러한 결정을 내렸던 이유는 실사영화와 연쇄극으로 이어진, 영화적 전통이 조선에서 만들어진 극영화에서도 지속적으로 반영되고 있었기 때문이다.

그런데 이러한 경향은 이후에도 그치지 않고 지속되었다. 고정된 스튜디오와 오픈 세트의 부재 등 영화제작의 토대가 부실했던 것이 원인이었다. 또한 토오키시대로 접어들면서 제국의 일부로써 조선이라는 로컬 칼라를 영화수출의 주요한 요소로 중시했던 제작 경향으로 수려한 풍광과 이국적 풍속을 배경으로 한 로케이션 촬영이 조선영화의 주요한 특징으로 남은 것이다.

2. 활극 장르와 조선이라는 배경

조선에 살고 있는 일본인이나, 내지의 일본인들이 생각하는 조선은 언제 어디서 어떻게 위험에 처하게 될지 모르는 미지의 장소였다. 하지만 그 위험은 할리우드 활극영화에서처럼 극복될 수 있는 종류의 것이었다. 오

마치 게게츠(大町桂月)나 키쿠치 유호(菊池幽芳)와 같이 금강산에 대해 언급했던 일본인들의 말을 인용한 서기재의 주장처럼 일본인들에게 금강산으로 대표되는 조선은 기이한 공간이며 기이함이라는 말 속에는 기묘묘한 생김새뿐만 아니라 안전이 확보된 상황에서 공포를 체험할 수 있는 심리적 즐거움을 포함하고 있었다 [14]. 연속영화의 인기로 인해 활극장르가 인기를 끌던 당시에 조선은 일본인들에게 모험이 벌어지는 미지의 장소로 손색이 없었다. 때문에 1920년대 초반 조선을 배경으로 한 영화에서 조선은 모험이 벌어지는 호기심의 장소로 재현했다.

2.1 월미도

<애의극>에서 인천의 월미도는 조개 줍기를 하다 간조시간을 맞추지 못해 위험에 빠진 조선여인을 일본인 청년이 구조하는 장소로 설정되었다. 1920년 임성구의 혁신단에서 만든 연쇄극에서는 “기선과 밧 『쓰』 을 타고 슈상에서 일대 활약을 호는” 장소였다[15]. <비련의극>에서도 인천의 바닷가는 수상 추격전이 벌어지는 활극의 무대가 되었다. 이 영화에 등장하는 활극장면에 대해 이구영은 “인천 海岸에서 格闘하는 『씬』 이 있다고 活劇이란 것은 우슬슈 맞게 업고 所謂 活劇이라닛가 米國式으로 救濟키 爲하야 追跡해야만 되겠다고 前古未見의 뜻을 달고 부리냇게 초차가난것 갓흔 것은 애썸 莫大한 돈을 드러가지고 박은 사진을 작란삼아 한 것 갓흔 不誠實한 우수운 사진을 만들어 버렸다.”고 비판했다[16]. 이는 신파비극이라는 영화의 장르와 활극에서 보는 추격 장면이 서로 어울리지 않음을 지적하는 것임과 동시에 그 수준이 할리우드 영화의 그것과 질적인 차이를 보임을 지적한 것이다.

이처럼 1910년 해수욕장 개장으로 조선인들에게까지 익숙한 공간이던 월미도가 조선영화에서는 모험이 벌어지는 낯선 공간으로 탈바꿈 한 것이다. 하지만 이는 언제나 극복 가능한 것임을 영화는 보여준다.

2.2 금강산과 한라산

금강산을 비롯한 조선의 명산 역시 활극의 공간이자 미지의 공간으로 재현되었다. 1914년 경원선의 개통으

로 관광지로 개발되고 있던 금강산은 금강(金剛)이라는 이름에서도 알 수 있듯이 조선인들에게 종교적 색채가 강한 숭배의 장소였다. 하지만 일본인들에게는 기묘하고 화려하지만 언제 어디서 위험이 닥칠 것 같은 그런 공간이었다. 예컨대 <애의극>에서는 주인공 일본인 청년은 그 기묘묘한 모습을 화폭에 담기위해 금강산으로 떠났고 그의 연적으로 등장하는 부유한 조선인 청년은 뒤를 쫓아 금강산으로 가지만 그곳에서 사고를 당해 위험에 처한다. 이를 일본인 청년의 여동생이 목숨을 던져 그를 구해준다. <해의비곡>에서 한라산은 주인공이 조난당하는 개척되지 않은 야만의 공간으로 재현되었다. <타잔>과 같은 아프리카와 아시아의 식민지에서 일어나는 모험을 담은 할리우드 영화에서처럼 한라산이라는 공간을 개척되지 않은 야만의 장소이자 모험이 일어나는 장소로 그렸던 것이다. 이처럼 금강산과 한라산과 같은 조선의 산은 기묘하지만 언제나 위험에 빠질 수 있는 공간으로 설정되었다.

흥미롭게도 이러한 조선의 산은 일본의 산과 비교했을 때, 여성적으로 이미지화 되었다. 영화회사 쇼치쿠의 상징이 남성적인 상징물인 후지산이었던데 비해 조선을 배경으로 한 영화에서는 백두산이라는 남성적인 산을 대신하여 보다 여성적인 금강산이나 한라산을 배경으로 삼음으로써 조선을 여성적이고 유약한 이미지로 상징화 시켰다. 이는 회화에서도 마찬가지였다. 문정희가 주장했듯이 일제총독부에서 주최한 관설전람회에 출품했던 일본인 미술가들이 소재로 삼았던 금강산 그림과 총독부 청사에 걸린 금강산 벽화는 조선을 여성화시켜 놓은 식민주의의 정치적 이념이 응집된 표상이었다[17].

이렇듯 화면 속 식민지 조선은 남성성이 거세된 공간이었다. 식민지에서 벗어나야 비로소 거세된 남성성을 회복할 수 있었다. 남성적인 상징물인 백두산이 영화에 등장한 것은 해방 이후 북한에서 제작한 <내 고향>을 통해서이다. <내 고향>의 타이틀은 백두산 천지를 배경으로 하고 있으며 영화 속 유격대원들이 활약하는 공간도 백두산이었다.

제국이 식민지를 바라보는 시선이 그러하듯 내선동화를 목표로 일본인과 조선인이 함께 등장하는 영화에

서 일본인들은 언제나 남성적 위치에 있었고 조선인들은 여성으로 이미지화 되었던 것이다.

2.3 국경

극동영화구락부에서 제작한 <국경>(1923)은 그 내용이 신의주 주변 조만국경지역을 배경으로 벌어지는 활극으로 추정된다. 조만국경은 제국의 영토를 지키는 국경수비대와 제국을 위협하는 마적단이라는 외적이 대립하고 있는 장소이다. 이와 같은 구도는 일제말기에 만들어진 최인규의 <국경>(1939), 이마이 타다시(今井正)의 <망루의결사대>(1943)의 공간인식과 같다. <국경>을 제작한 일본인들이 생각했던 조만국경은 바로 일본제국이라는 문명과 이를 위협하는 야만을 경계 짓는 상징적 장소였다.

반면 조선인들에게 국경의 의미는 다를 수밖에 없었다. 1920년대 중반 이후 조선인들이 주체가 되어 만든 영화에서 국경 밖의 공간은 <풍운아>(1926)의 니콜라 이박처럼 조선으로 흘러들어온 이가 반드시 넘어야 하는 경계이며, <사랑을찾아서>(1928)의 늙은 나팔수처럼 나라 잃은 백성이 몸을 의탁하게 되는 장소이며, <약혼>(1929)에서 체포된 동무들을 뒤로 하고 북쪽으로 향한 주인공이 넘어가야 할 곳이다. 다시 말해 1920년대 조선인의 머릿속에 국경 너머의 공간은 독립운동으로 알레고리화된 장소였던 것이다.

이렇듯 조선영화에 국경이 언급되는 이유는 1917년 발발한 러시아혁명으로 국경을 넘어 밀려온 백계러시아난민들과 1921년 봉오동, 청산리전투 등 국경지역에서 일어난 무장독립운동으로 인해 일본인들에게 국경 밖은 외적의 모습을 상상케 만드는 실체였던 반면, 조선인들에게는 제국주의 지배에서 벗어나려는 욕망을 실체적으로 보여주는 공간이었던 것이다.

3. 초기 조선영화의 스타일

3.1 단조로운 화면

일본의 영화사가인 이와모토 겐지는 클로즈업의 결여 혹은 회박을 일본 무성영화의 중요한 특징으로 언급한 바 있다[18]. 초기 조선영화를 촬영했던 일본인 촬영기사들 역시 이러한 바탕에서 촬영술을 배웠고 조선에

서 영화 촬영을 할 때에 이와 같은 방식으로 촬영했을 것은 의심할 바 없다. 이를 증명하듯 조봉연은 <의리적 구토>의 경우 카메라가 고정된 채로 촬영되었다고 했다[19]. 1923년 제작된 <춘향전>을 기억하고 있던 어느 원로 영화인은 이 영화가 어떠한지를 다음과 같이 설명했다.

“... 그 영화는 그 배역을 죽 올라가면 화면이 따라가는 겁니다. 연기가 다 필요 없어요. 그러니까 해설은 이 건 한 개의 슬라이드지, 영화에 대한 몽타주가 아무것도 없었습니다. ...[20]”

위의 증언은 이 영화가 슬라이드처럼 쇼트의 분할 없이 오직 배우의 움직임을 중심으로 촬영되었음을 말한다. 몽타쥬(편집) 없는 이러한 화면 구성은 연극변사제가 존재했던 일본영화의 특징이었다. 당시 일본영화의 상영이 어떠한지를 이필우는 다음과 같이 설명했다.

“무대극을 그냥 비쳤는데 무대의 인물 동작은 화면에서 하지만 대사는 누가 하느냐, 그것이 지금의 성우하고 똑같은 거예요. 화면에 열사람 나오면 열 사람 전부 나와 그것도 맡는 역이 있어요. (중략) 10, 20명씩 있는데 자기 차례가 되면 나오고 들어가고, [21]”

이필우의 증언처럼 일본영화를 주로 상영하는 방화관의 경우에는 연극변사가 있어서 이들 여러 명의 변사들이 등장해 화면 속 배우들의 목소리 연기를 했다. 여러 명의 변사가 각기 다른 목소리를 연기하는 이것은 마치 연극을 보는 것 같았기에 쇼트의 분할과 같은 화면의 변화를 통해 이야기를 전달하는 영화의 문법이 발전할 여지가 없었다.

<춘향전>과 마찬가지로 대부분의 조선영화들도 일본영화와 비슷하기는 마찬가지였다. 이구영은 <혜의비곡>에 대해 “『크로스업』(大會)이냐 『미덥크러쓰업』을 使用해야만 寫眞氣分을 表現식힐 때에도 그대로 遠寫를 한 場面도 잇섯다[22].”며 롱테이크와 롱쇼트 위주의 화면구성을 비판했다. 윤백남이 만든 <운영전>

의 경우에도 영화의 촬영이 단조로웠는데 이 영화에 대한 비평에서 윤갑용은 클로즈업을 사용해야할 장면에서 롱쇼트를 사용했음을 비판했고[23], 안중화는 한 컷에 100피트가 넘는 길이로 촬영했음을 비난했다[24]. 이경손이 만든 <심청전>에 대해서는 “장면의 배열(排列)에 脈絡(脈絡)이 棼棼으로 그다지 길지 못한 사진이 보는 사람에게는 무한히 지리한 생각을 갖게[25]”한다는 비평이 보이는데, 이는 롱테이크와 롱쇼트 위주의 화면 구성이 개선되지 못했음을 의미한다. 김을한이 쓴 <농중조>에 대한 평문 역시 “장면과 장면사이에 너무나 큰 간격이 커서 리해치 못할 데가 만타[26].”고 비판했다. 이처럼 <아리랑> 등장 이전 조선영화는 짧은 쇼트들을 연속시켜 빠른 템포를 만들어냈던 서양영화보다는 롱쇼트 위주로 촬영된 일본영화의 영향을 많이 받고 있었다.

이렇듯 1920년대 초반 조선영화는 단조로운 화면에 변사의 설명이 함께 하여 활력을 주는 일본영화와 비슷했지만 조선영화가 상영될 때에는 서양영화처럼 설명변사가 설명해주었다는 차이가 있었다.

3.2 색채의 사용

이 시기 조선영화의 또 다른 특징은 단조로운 화면을 보완하기 위해 색을 사용했다는 점이다. 영화는 탄생 이후부터 눈에 보이는 것과 같은 현실의 완벽한 구현을 꿈꿨다. 그 기술적 노력의 하나가 색을 구현하려는 것이었다. 초기에는 프레임 하나하나에 색을 칠한 “채색 영화”가 만들어졌다. 영화의 길이가 길어지면서 짜페에서는 필름에 단일한 색을 입히는 “빠테칼라”영화를 만들었다. 영국에서는 두 가지 색의 필터를 이용하여 촬영, 영사하는 키네마칼라기술을 개발하여 1908년에서 1915년 사이에 소위 “천연색영화”라는 것을 만들어냈다. 그 외에도 바이오칼라, 테크니칼라 등 다양한 칼라 기술로 많은수의 영화가 만들어졌다. 물론 기술적 한계로 인하여 완벽한 색을 구현하지는 못했으나 칼라영화는 영화탄생시기부터 꾸준히 제작되었다. 1920년대 조선에서 제작된 영화들 역시 칼라영화로 제작되었을 가능성은 충분하다. 다음의 인용문은 <춘향전>이 칼라영화였음을 증언하고 있다.

“그리고 화면이 어두우면 물감 갖다 들이부어서 과량 칠, 노랑칠을 하는 것입니다. 좀 킴킴하면 이것은 재배 합시켜서 좀 올리고, 노랑칠하고 남색물 먹여가지고 그 래가지고 이것 돌립니다. 그러니 김조성이 이걸 사진은 안보고 그냥 그대로 외워서 잘 하는 겁니다. 안봐도 사진은 돌아가면 자기가 그렇게 해설하면서 찍은 거니까, 서서. 그니까 연기가 필요하겠습니까? 사진이 필요하겠습니까? ...[27]”

필름에 물감을 칠했다는 것으로 보아 채색영화로 추측되지만 이 영화의 제작 시기로 따져보면 채색영화라기 보다는 스텔실 기법으로 제작된 단색 칼라영화였을 가능성이 크다.

<춘향전>의 제작 기술은 일본 코우카즈(國活)에서 왔다. 코우카즈의 전신은 텐카즈(天活)이다. 연쇄극 제작에 참여한 인력을 비롯해 초기 영화기술 인력이 천연색영화인 키네마칼라를 만들던 텐카즈에서 왔다는 사실은 1923년에 제작된 <춘향전>이 칼라영화로 만들어졌을 가능성을 뒷받침 한다. 텐카즈는 영국에서 도입한 키네마칼라 기술로 칼라영화를 제작한바 있다. 키네마칼라는 흑백필름에 두 가지 색의 필터를 이용해서 2배의 속도로 촬영과 상영을 하는 것으로 선명한 색을 재현할 수 있었지만 비용이 많이 들었다. <춘향전>을 제작한 하야가와 고슈는 1919년까지 텐카즈의 조선대리점을 운영했으며, 조선에 키네마칼라 영화를 상영한 바 있었다[28]. 그렇기에 하야가와가 제작한 영화에서 칼라의 사용은 자연스러울 수 있었다. 또한 <춘향전>에 이어 하야가와가 제작한 <비련의 곡>의 비평문에서는 “인화 칠폰이 잘 되었느냐?[29]”며 화면에서 색이 제대로 구현되지 못했음을 질타했다. 이를 보면 이 시기 일부 조선영화는 단색 칼라영화로 제작되었음이 분명하다.

마찬가지로 텐카즈의 기술로 연쇄극을 만든바 있던 단성사측에서 제작한 <장화홍련전> 역시 이구영에 의해 “調色の拙劣하였음은 무경험이라는 막 속에 숨겨주어야 할 것”이 언급되고[30], 동아일보에 게재된 인철(印鐵)의 평문에 “시빨건 핏팅이[31]”라는 구절이 등장하는 것으로 보아 <춘향전>과 마찬가지로 염색 혹은

가칠을 통해 색을 구현하려는 노력이 들어가 있었던 것으로 보인다.

IV. 1920년대 조선영화의 분기점 <아리랑>

나운규가 만든 <아리랑>은 1920년대 영화의 흐름을 바꾼 작품이다. 내용적인 측면에서 일본신파의 번안이나 고소설을 영화로 만들던 경향에서 벗어나 당대의 현실에 눈을 돌리게 했으며 그 모양새도 이전 조선영화와 많은 차이를 보였다.

1920년대 초반 조선영화와 <아리랑>의 가장 큰 차이는 템포였다. 영화촬영에 절대적인 영향을 미치고 있던 촬영기사의 대부분이 일본인이었고, 유일한 조선인 촬영기사 이필우마저도 일본에서 촬영을 배웠던 인물이었기에 <아리랑> 이전의 조선영화는 서양영화보다는 일본영화와 많은 것을 공유할 수밖에 없었다. 예컨대 <춘향전>을 보고 하나의 슬라이드와 같다고 말한 원로 영화인의 지적처럼 <아리랑> 이전에 제작된 영화들은 일본신파, 혹은 시대극의 촬영 방식 그대로 촬영될 수밖에 없었다. 그렇게 촬영된 화면은 고정된 프레임 안에서 배우가 좌우로 오가며 연기를 펼치는 식이었다. 나운규 이전에도 조선영화는 활극적인 요소를 담고 있었지만, 그것은 조선인들이 관람하던 할리우드 활극영화와는 질적인 차이를 보일 수밖에 없었다.

나운규는 기존 조선영화의 느린 템포를 비판했다. 그에게 조선영화는 조름 오는 영화이자, 느리고 어수룩한 영화였다. <아리랑>을 만들면서 나운규가 참고했던 영화는 <동도(Way Down East)>(1920), <폭풍의 고아(Orphans of the Storm)>(1921), <로빈후드(Robin Hood)>(1922)와 같은 서양영화였다[32].

조선인 상설관에는 일본영화 상영에 필요한 연극변사가 존재하지 않았다. 조선인 관객들은 오직 서양영화만 보았다. <아리랑>은 일본영화보다는 서양영화와 비슷했기에 서양영화에 익숙한 조선관객들에게 환영받을 수 있었다.

앞서 살펴보았듯이 기존의 조선영화는 연극변사가 목소리 연기하는 일본영화와 닮았다. 이를 서양영화의

상영방식으로 상영하게 되면 나운규의 말처럼 조름 오는 영화이자 느리고 어름어름한 영화가 될 수밖에 없다. 연극변사가 목소리연기를 펼치지 않는 조선영화는 서양영화처럼 시간과 공간을 나누는 편집, 다시 말해 몽타주를 통해 속도감을 만들어주어야 했다. 하지만 일본 촬영기사가 촬영한 조선영화는 일본영화의 촬영 방식을 따라 제작되었을 뿐이었다. 이러한 관행을 나운규의 <아리랑>이 바꾸었고, 이를 관객이 지지했다. 서양 영화의 속도감에 보조를 맞춘 영화의 등장이라는 점은 <아리랑>이 이전의 영화와 가장 큰 차이였다. 그런 의미에서 <군용열차>의 제작에 참여한 바 있었던 기쿠치 모리오(菊池盛央)는 “당시 일본영화에서도 몽타주 기법이 많이 사용되지 않던 때”에 만들어진 <아리랑>의 연출자 나운규는 “일본영화의 선구자라고 할 수 있”다는 언급을 했던 것이다[33].

이처럼 1920년대 조선영화의 형식적 특징은 일본영화의 영향을 주로 받았고 <아리랑>의 성공을 계기로 조선인들은 조선인 활동사진관의 특성에 맞는 영화를 만들기 시작하게 되면서 일본영화와는 다른 식으로 영화제작이 이루어지게 된 것이다.

V. 결론

식민지 지배기구에서 시작된 조선의 극영화는 민간이 제작한 영화에도 그대로 영향을 미쳤다. 문헌으로 확인할 수 있는 영화의 배경이 되는 장소나, 스크린 상에 표현된 표상들은 조선인을 타자로 삼아 일본에 지배 받을 수밖에 없는 존재라는 식의 식민주의자들의 시선이 영화 곳곳에 숨어 있었다. 이는 조선에서 만들어진 최초의 극영화들 대부분이 일본인들에 의해 만들어졌기에 더욱 그러했다.

특히 일본인 혹은 일본에서 촬영술을 배웠던 조선인 촬영기사의 주도적인 역할은 처음으로 제작되기 시작한 조선영화의 모습이 일본영화의 그것과 유사한 특징을 보이게 되었다. 이는 독특한 분열적 양상을 띠게 되었는데, 조선에서 관객의 다수를 차지하고 있던 조선인들이 즐기는 서양영화와 조선인극장에서 상영되지 않

던 일본영화는 관람법이 달랐다. 이에 따라 일본영화의 모습으로 만들어진 영화는 서양영화의 상영방식에 따라 상영되었고, 영화에 관심을 두고 있는 조선인들에게 이러한 점은 문제로 지적되었다.

제작과 상영의 분열적 양상은 나운규의 <아리랑>이 제작되면서 완화되었다. 나운규가 만든 조선영화는 조선인들이 주로 관람하는 서양영화와 비슷한 외관을 하고 있었기에 더욱 열광적인 반응을 이끌 수 있었다. 특히 속도와 리듬에 있어서 일본영화와는 확연히 다른 모습을 했는데 이는 다양한 화면으로 쇼트를 분할하고 이를 편집하여 만들어낸 것이었다. 이렇듯 조선영화는 나운규의 <아리랑>의 등장을 계기로 형식적 변화를 일궈냈다.

이 연구는 필름이 존재하지 않는 시기의 영화에 대한 것이기에 불완전하나마 문헌 연구를 통해 그 모습이 어때했는지를 확인할 수밖에 없다. 이러한 근본적인 한계를 전제하고 문헌 조사와 자료 분석을 통해 최초의 영화들이 가지고 있는 형식적 특징들을 살펴보았다. 이는 필름이 사라져버린 시기, 영화에 대한 공백을 메운다는 측면에서 의미 있는 접근이다.

참고 문헌

- [1] “京城の演藝界”, 朝鮮新聞, 1910.7.17.
- [2] 한상언, “1920년대 초반 조선의 영화산업과 조선 영화의 탄생”, 영화연구, 제55호, pp.661-662, 2013.
- [3] 위의 논문, pp.662-668.
- [4] 위의 논문, pp.668-671.
- [5] 홍영철, 부산근대영화사, 산지니, pp.51-54, 2009.
- [6] 권혁희, 조선에서 온 사진엽서, 민음사, p.79, 2005.
- [7] “仁川의連鎖劇”, 朝鮮新聞, 1915.4.1.
- [8] 한국예술연구소 편, 이영일의 한국영화사를 위한 증언록-이필우 편, 소도, pp.181-182, 2003.
- [9] 백문임, “조선영화의 ‘풍경의 발견’: 연쇄극과 공간의 전유”, 동방학지, 제158집, pp.291-292, 2012.
- [10] “[廣告] 義理的仇討”, 每日申報, 1919.10.26.

- [11] “林聖九一行의 連鎖劇”, 每日申報, 1920.3.24.
- [12] “映畫劇으로 表現된 春香傳”, 每日申報, 1923.8.23.
- [13] 安鍾和, 韓國映畫側面秘史, 현대미학사, p.66, 1998.
- [14] 서기재, “기이한 세계로의 초대”, 일본어문학, 제40집, p.243, 2009.
- [15] “林聖九一行의 連鎖劇”, 위의 기사.
- [16] 李龜永, “朝鮮映畫의 印象”, 每日申報, 1925.1.1.
- [17] 문정희, “금강산/위엔산/낙토의 표상, 동아시아 식민지 관설 전람회”, 미술사논총, 제30집, pp.256-260, 2010.
- [18] 정종화, 조선 무성영화 스타일의 역사적 연구, 중앙대 박사논문, p.119, 2012.
- [19] 백문임, 위의 논문, p.292
- [20] 한국예술연구소 편, 이영일의 한국영화사를 위한 증언록-이구영 편, 소도, p.203, 2003.
- [21] 한국예술연구소 편, 이필우 편, pp.181-182.
- [22] 李龜永, 위의 기사.
- [23] 尹甲容, “雲英傳을 보고”, 東亞日報, 1925.1.26.
- [24] 安鍾和, 위의 책, p.77.
- [25] 三清洞사팔쓰기生, “珍奇한 『沈淸傳』”, 每日申報, 1925.4.3.
- [26] 金乙漢, “[映畫評] 『籠中鳥』 朝鮮기네마作品”, 東亞日報, 1926.6.27.
- [27] 한국예술연구소 편, 이구영 편, p.203.
- [28] “黃金館硯”, 朝鮮新聞, 1914.4.25.
- [29] 仁寺洞스팔쓰기, “눈쓰고 못볼 『悲戀의曲』!”, 每日申報, 1924.12.03.
- [30] 李龜永, 위의 기사.
- [31] 印鐵, “朝鮮映畫製作所 當局者들에게”, 東亞日報, 1925.10.10.
- [32] 이순진, 조선영화의 활극성과 공연성에 관한 연구, 중앙대 박사논문, p.94, 2009.
- [33] “朝鮮映畫の全を語る”, 映畫評論, 1941.7, 한국영상자료원 영화사연구소 엮음, 일본어잡지로 본 조선영화 1, 한국영상자료원, p.266, 2010.

저자 소개

한 상 언(Sang-Eon Han)

정희원



- 2003년 2월 : 한양대학교 연극영화과(문학사)
- 2010년 2월 : 한양대학교 연극영화과(영화학박사)
- 2009년 3월 ~ 현재 : 한양대학교 연극영화과 강사

<관심분야> : 영화사, 연극사, 영화비평

정 태 수(Tae-Soo Chung)

정희원



- 1989년 2월 : 한양대학교 인문과 학대학 졸업(문학사)
- 1996년 12월 : 러시아국립영화대학(VGIK)(예술학박사)
- 2000년 3월 ~ 현재 : 한양대학교 연극영화과 교수

<관심분야> : 영화사, 영화미학, 영화이론