

식민지 경험과 해방직후의 영화 만들기

- 최인규와 윤봉춘의 경우를 중심으로

이순진*

1. 한국영화에서 식민지 시대의 재현
2. '광복영화'의 욕망들
3. '친일전력'과 '광복영화' 만들기 : <자유만세>와 <독립전야>
4. "한국영화에 빛나는 칠을 하고 싶다" : 윤봉춘의 독립운동 경험과 <유관순>
5. 마치며

국문요약

본고는 1945년 해방에서부터 1950년까지의 한국영화에서 식민지 시대가 어떻게 재현되고 있는지를 감독 최인규와 윤봉춘의 경우를 중심으로 다루었다. 최인규는 식민지 시대 말기 (사)조선영화주식회사의 주요 감독으로 활동하면서 여러 편의 군국주의 영화를 만든 바 있다. 이러한 두드러진 친일경력에도 불구하고 최인규는 해방직후 '광복영화 3부작'을 연출하며 남한영화의 출발점에서 매우 중요한 위치를 확보하였다. 해방과 남한 단독정부 수립이라는 역사적 사건을 각각 다루고 있는 최인규의 <자유만세>와 <독립전야>는 모두 이 중요한 역사적 사건을 이미 주어진 것으로 그리고 있으며 그 가운데서 등장인물들의 행동의 무위성을 드러낸다는 점에서 오히려 중대한 역사적 국면에 처한 주체의 무력감을 드러낸다고 본다. 그것은 조선/한국영화사에서 반복되어왔던 무력한 남성 주인공과 그들의 패배주의를 구현하고 있다.

반면 3.1운동에 연루되어 투옥된 바 있고 해방직후 영화계에서 우파 민족주의 세

* 경희대학교 연극영상학부 강사

력을 대표했던 윤봉춘은 이 시기에 <유관순> <3.1혁명기> 등 3.1운동을 중심으로 한 독립운동의 역사를 재현하는데 몰두했다. 독립투사이자 영화계 원로로서 윤봉춘이 갖고 있던 상징성은 그의 식민지 시대 재현에 신뢰성을 부여하였으며, 이는 곧 한국 영화에서 식민지 시대 재현의 전형적 형상을 마련한 것이기도 하다. 또한 윤봉춘은 식민지 시대에 만들어진 몇몇 영화들을 적극적으로 재해석하는 기틀을 마련했는데, 특히 <아리랑>을 비롯한 나운규의 영화들이 그의 적극적 재해석에 힘입어 식민지 시대에 “저항적 민족주의”를 구현한 영화들로서 한국영화사의 정전이 되었다.

하지만 최인규와 윤봉춘은 모두 이 시기 광복영화들을 통해서 민족의 동질성을 주장하고 있었다는 점에서 같다. 최인규의 <자유만세>가 해방직후에 ‘살아남은’ 모든 조선인들은 식민지배에 저항하다가 죽지 않았다는 점에서 모두 같다고 주장한다면, 윤봉춘의 <유관순>은 설사 한때 일제에 협력한 적이 있다 할지라도 3.1운동처럼 결정적인 순간에는 모두 조선의 독립을 바라고 행동했다는 점에서 조선인은 모두 같다고 주장하고 있었다. 말하자면 최인규는 친일전력의 죄의식을 해소하는 방향을 지시하기 위해서, 윤봉춘은 독립의 염원을 공유하고 그것이 남한사회의 이후 방향을 지시하도록 하기 위해서 조선인의 동질성을 주장했던 것이다. 그것은 또한 식민 잔재를 제대로 청산하지 못한 남한사회에서 식민지 경험을 바라보는, 동전의 양면과도 같은 두 가지 시선을 대표하는 것이기도 하다.

주제어

일본 식민 통치, 식민성, 탈식민성, <유관순> <자유만세>, 윤봉춘, 최인규, 나운규, <아리랑>, 남한영화사

1. 한국영화에서 식민지 시대의 재현

감독 윤봉춘은 <유관순>을 세 번 만들었다. 1948년, 1959년, 1966년. <유관순>의 세 판본은 공교롭게도 모두 한국영화에서 식민지 시대의 재현

이 “붓물”을 이루던 특징적인 시기에 위치한다. 1948년 <유관순>은 해방에서 한국전쟁 발발 전까지 주조를 이루던 “광복영화”의 경향에 포함된다.¹⁾ <자유만세>(1946, 최인규), <안중근 사기>(1946, 이구영), <삼일혁명기>(1947, 윤봉춘), <윤봉길의사>(1947, 윤봉춘), <불멸의 밀사>(1947, 김영순), <민족의 절규>(1947, 이규환), <새로운 맹서>(1947, 신경균), <애국자의 아들>(1948, 윤봉춘), <독립전야>(1948, 최인규) 등의 광복영화에 대해, 이영일은 “36년 동안의 일제 탄압시대를 배경으로 한 이 거래의 독립운동의 살아 있는 역사이며 광복의 선봉이 되었던 열사, 의사의 독립운동의 모습을 생생하게 보여준”²⁾ 것이라고 평했다. 말하자면 독립운동 역사를 생생하게 재현하는 것이 이 시기 광복영화의 가장 중요한 역할이었다는 것이다. 김종원은 <자유만세>를 설명하면서 “우리의 모습을 후세에 어떻게 남길 것인가”가 가장 중요한 문제였다고 증언한 바 있다.³⁾ 모두가 생생하게 기억하고 있는 식민지의 경험을 영화적으로 재현한다는 것은, 식민지 경험을 극복하는 일인 동시에 새로운 민족국가 수립의 명분을 세우는 일이기도 하다. 따라서 이 시기 식민지 경험의 재현은 어떤 식으로든 식민지배에 연루된 개개인의 과거 이력과 연관될 수밖에 없으며, 이와 동시에 당대 새롭게 직면한 역사적 과제, 즉 독립된 민족국가 수립을 위해 복무해야 하는 것이었다.

1) 이영일은 1945년 해방으로부터 한국전쟁 발발 전까지를 “해방기”로 구분한다. 이영일에 따르면 해방에서 “민국 정부 수립까지” 광복영화와 다큐멘터리가 주된 경향이었다면 정부 수립을 전후해서는 “차분한 영화의식을 회복”하면서 “문예적인 멜로드라마, 리얼리스트틱한 작품, 그리고 문예영화”가 등장하기 시작했다. 물론 후자의 흐름은 곧 이은 한국전쟁으로 인해 길게 지속되지 못했으나 이영일이 해방기에서 언급한 이 흐름은 전후복구가 이루어진 60년대 이후 다시 한국영화의 중심으로 부상한다. 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 213-224쪽.

2) 이영일, 앞의 책, 218-219쪽.

3) 「영화평론가 김종원 <자유만세>를 말한다」, <자유만세> DVD(한국영상자료원, 2004).

1959년의 <유관순>은 <독립협회와 청년 이승만>(1959, 신상욱), <이름없는 별들>(1959, 김강운), <고종황제와 의사 안중근>(1959, 전창근) 등 이승만 정권 말기 전기영화들의 맥락에 놓여 있다. 독립운동의 역사를 재현하는 것은 이 시기에도 역시 중요한 과제였다. 그런데 유관순을 포함하여 50년대 말의 전기영화들에서 선택된 ‘위인들 가운데 일부는 해방기 광복영화에서 이미 영화화된 바 있었지만 독립투사로서의 이승만은 이 시기에 새롭게 조명되었다. 영화인들의 증언과 몇몇 기록에 의하면 <독립협회와 청년 이승만>은 대통령 선거를 앞두고 경무대의 권영주가 직접적으로 개입한 가운데 임화수의 지휘 아래 거의 모든 영화인들이 반강제로 동원되어 만들어졌다고 한다.⁴⁾ 대통령선거 직전에 독립투사 이승만을 그린 영화가 등장했던 것은, 이 시기의 식민지 시대 재현이 당시의 정치상황과 깊은 연관이 있다는 점을 보여준다.

세 번째 <유관순>이 놓인 1966년의 상황은 좀더 복잡하다. 이 시기의 영화들은 “열사, 의사”의 일대기나 3.1운동, 광주학생운동 등 독립운동의 재현에 주로 기댔던 과거 영화들과는 달리 ‘실화’에 기반하지 않았다. 60년대 중반 이후에 오면 전기영화가 드물어지는 대신 만주무협물, 액션영화, 신파영화 등의 장르 영화들이 식민지 시대를 재현하기 시작했다. 그것은 60년대 본격화된 장르 영화의 개화를 기반으로 한 것이면서 50년대 말에서 60년대 초까지 이루어졌던 영화인의 세대교체와 관련된 것이었다. 60년대에 전성기를 보낸 이 새로운 세대들은 식민지 시대 동안 영화제작의 주도적 역할을 담당했던 전 세대와는 다른 역사적 경험을 갖고 있었다. 신상욱, 홍성기, 김기영, 정창화, 유현목을 비롯한 이들 새로운 세대 또한 수련과정과 창작과정에

4) 당시 <독립협회와 청년 이승만>의 제작부장을 맡았던 박행철은 인터뷰에서 이 과정을 밝힌 바 있다. 「박행철 인터뷰」, 『2003 영화의 고향을 찾아서 인터뷰 자료집』, 한국영상자료원, 2003, 114-124쪽.

서 많은 것을 일본에 의존했지만, 그럼에도 불구하고 이들에게는 친일전력을 비롯한 식민지 유산이 상대적으로 적었다. 그것이 식민지 시대를 ‘실화’에 대한 기억이 아니라 장르 영화의 상상력을 통해 재조명하는 것을 가능하게 했을 것이다. 이 시기에 <유관순>을 또 다시 만들며 여전히 독립운동 역사의 재현에 매달렸던 윤봉춘은 전 세대에 속한 사람이었다.

새로운 세대에게 일본(과 일본에 의한 식민지배)이라는 쟁점은 오히려 다른 차원에서 불거졌다. 해방을 전후한 시기에 태어난 세대를 주 관객층으로 삼았던 청춘영화가 일본 태양족 영화를 표절했다는 논란이 등장했던 것이다. 일본영화 표절 논란은 50년대 말부터 꾸준히 제기되었으나⁵⁾ 청춘영화의 등장으로 인해 전면화되었다. 독립운동과 관련된 ‘실화’에 의존한 과거의 영화들이 일본제국주의를 외부의 적으로 설정했다면, 60년대 중반 일본영화 표절 논란은 해방된 지 20년이 지난 후까지도 우리 내부에 강력히 남아 있는 식민지의 흔적을 적나라하게 드러낸 사건이었다. 한일회담과 그 반대시위가 사회 전체를 뒤흔들었고 일본영화 수입개방이 논의되기 시작했던 그 무렵에 한편에서는 일본영화 표절 논란이, 또 한편에서는 장르적 상상력을 통해 식민지 시대라는 역사적 시공간을 판타지의 시공간으로 바꿔놓는 일이 일어났다는 것은 매우 흥미롭다.

이 글에서는 이처럼 윤봉춘의 <유관순>이 놓여 있는 특징적인 세 시기, 즉 식민지 시대에 대한 재현이 ‘붓물’을 이루었던 한국영화사의 세 시기 가운데 첫 번째 시기를 중심으로 한국영화에서 식민지 시대의 재현이 어떻게 이

5) 일본영화 표절논란이 언론을 통해 처음으로 등장했던 것은 1959년 <조춘>(유두연)이 개봉된 것을 계기로 임영, 정승목, 이청기, 김소동 사이에 오갔던 설전에서도였다. 당시 한국일보 기자였던 임영은 <조춘>이 일본잡지 『키네마 순보』 1953년 1월 하순호에 실린 <마고코로(眞心)>의 90% 표절작이라고 주장하며 이 논쟁을 촉발시켰다. 그의 글에서 표절작으로 지목된 작품들에 관여했던 영화인들이 그것은 ‘터무니없는 비난’이라고 이의를 제기했고 임영은 결국 이 일로 한국일보를 그만두게 된다. 「물엿치한 각본’대 ‘터무니없는 비난」, 손세일 편, 『한국전쟁사 V』, 청람문화사, 1976, 396-412쪽.

루어졌으며 그것이 당대의 맥락과 어떻게 관련 맺고 있는가를 살펴보고자 한다. 이 시기의 영화에서는 식민지 시대의 재현이 식민잔재의 청산과 민족 국가 건설이라는 과제와 직접적으로 연관되어 있을 뿐 아니라 그것이 식민지 시대에 대한 최초의 영화적 재현이라는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

2. ‘광복영화’의 욕망들

해방직후 영화인들이 처한 상황은 난감한 것이었다. 1940년대 전반기 동안 거의 모든 영화인들은 (사)조선영화주식회사의 직원으로서 군국주의 영화를 만드는데 복무했었기 때문이다. 일제 말기에 조선에서 활발히 활동했던 대다수의 사람들이 그랬던 것처럼, 해방직후 영화 만들기를 선도해야 할 위치에 놓인, 혹은 영화제작에 필요한 기능을 갖고 있었던 거의 모든 영화인들은 친일전력을 안고 있었다.⁶⁾ 따라서 일제 말기 영화활동을 중지했던 윤봉춘, 이규환, 전창근 등 소수⁷⁾를 제외한 거의 모든 영화인들은 과거로부터 자유로

6) 1941년 시행된 조선영화령에 따라 영화인은 영화인 기능심사위원회의 기능심사를 받고 소관 경찰서의 신원조사를 거쳐 ‘등록’되어야만 영화활동을 할 수 있었다. (『제1기 영화인 등록자, 영화인 58명 등록』, 『삼천리』, 제13권 제6호, 1941년 6월.) 또 1942년 9월 출범한 (사)조선영화주식회사는 기존의 민간 영화사들을 통합한, 일제 말의 유일한 영화회사였다. 말하자면 군국주의 영화를 제작하는데 참여하는 것만이 ‘합법적’인 방법으로 영화활동을 지속할 수 있는 유일한 길이었던 것이다. 대규모의 자본과 숙련된 기술, 그리고 무엇보다도 카메라, 조명기, 편집기, 현상과 녹음시설 등의 물적 토대를 요구하는 영화매체의 특성상 ‘불법적’인 영화제작은 애초부터 가능하지 않았다. 따라서 그들이 만든 영화의 내용 여하와 관계없이 일제 말에 영화활동을 지속했던 모든 영화인들은 ‘친일’의 길을 간 셈이다. 특히 촬영, 편집, 녹음 등에 종사하던 영화기술자들의 행적은 이러한 상황을 전제한 위에서 평가해야 한다. 그들은 일제 말 (사)조선영화주식회사를 통해 영화기술을 연마하거나 습득하였으며 해방 후에는 미 502부대와 그 후신인 USIS, 한국전쟁기의 군영화 활동 등을 통해 영화기술의 습득과 연마를 지속할 수 있었다. 이들은 이후 남북)한 영화계의 중추적 기술인력으로 활동했다.

7) 이 세 사람을 일제 말의 암흑기에 “지조를 지킨” 영화인으로 지목한 사람은 이영일이다. 이영일은 윤봉춘, 이규환과의 인터뷰를 통해 그들의 일제 말 행적을 소상하게 드러냈으며 『한국영

울 수 없었다. 이들이 (사)조선영화주식회사가 남긴 물적 토대 위에서, 또 남한에 진주한 미군이 기록영화 제작을 위해 들여온 기재에 의존해서 영화제작을 다시 시작하려 했을 때, 당연히 과거 행적은 어떤 식으로든 정리될 필요가 있었을 것이다. 그래서 이 시기에 그들은 대부분 이른바 ‘광복영화’를 만드는 데 매진했다. 이영일의 표현대로 “그 참회하는 심정을” “겨레 앞에 눈물로써 고백”하는 것이었든⁸⁾, 아니면 김종원의 말대로 일종의 “면죄부”⁹⁾였든 간에 광복영화의 제작은 어떻게든 과거와 결별하고 새롭게 수립될 국가에서 미래를 이어나갈 유일한 길이었을 것이다. 하지만 식민지 시대를 살았고 일본으로부터 영화 만들기를 배웠으며 무엇보다 그 시대의 문화적 경험을 자양분으로 삼아 조선영화를 만들어온 세대에게 있어서, 해방 직후에 영화를 만든다는 것, 특히 식민지 시대를 다룬 영화를 만든다는 것은 이후 세대와는 비교할 수 없을 만큼 복잡하고 어려운 문제였음이 틀림없다.

<자유만세>의 각본과 주연을 맡았던 전창근은 그 영화에 남아 있는 “적

화전사(개정증보판)의 제5장 「탄압통제의 절정」 가운데 “하나의 에필로그”라는 절을 별도로 할애하여 이들의 일제 말 행적을 밝히고 있다. 하지만 이에 대해서도 논란의 여지는 여전히 남아 있다. 윤봉춘은 1944년 봄 서울을 떠나 산곡리에 은거하면서 산곡학원을 운영했다. 산곡리 생활은 1945년 8월 해방이 될 때까지 계속되었고 이와 같은 일제 말기의 은둔생활은 3.1운동과 간도 도판부 사건에 연루되어 치른 두 번의 옥고와 함께 윤봉춘을 “한국영화가 가져야 할 정신의 광맥”(이영일, 앞의 책, p.211)을 잇는 영화인으로 평가하는 근거가 되어왔다. 하지만 윤봉춘 또한 일본의 지배를 찬양하고 일본천황에의 충성을 다짐하는 <집 없는 천사>(1941, 최인규)에 출연한 적이 있었다. 이규환의 경우도 영화활동을 접고 비행장에서 강제노역을 하면서 일제 말기를 견뎠지만 최초의 군국주의 영화라 일컬어지는 <군용열차>(1937, 서광계)의 원작자였고 “영화의 건전한 발전과 영화인의 자질향상을 통한 문화의 진진과 ‘내선일체’의 성과를 거둘 것”을 목표로 한 조선영화인협회의 상무이사로 이름을 올린 바 있었으며 일제 선전영화를 제작하기로는 (사)조선영화주식회사와 다를 바 없던 만주국의 만주영화협회에서 영화제작을 시도하기도 했다. 일찍부터 상하이에서 영화활동을 해왔던 전창근은 일제 말을 상하이에서 보냄으로써 역시 군국주의 영화제작에 동원되는 것을 피할 수 있었지만 누구보다도 먼저 일제의 정책에 협조하는 영화 <복지만리>(1939년 제작 1941년 개봉)를 만든 바 있다.

8) 이영일, 앞의 책, 218쪽.

9) 「영화평론가 김종원 <자유만세>를 말한다」, <자유만세> DVD(한국영상자료원, 2004).

지 안흔 일본 냄새”에 대해 “죄를 지은 듯한 느낌”을 느낀다고 토로한 바 있지만,¹⁰⁾ 이 정도의 솔직한 토로를 다른 영화인들의 글에서 발견하기란 쉽지 않다. 어쩌면 전창근의 솔직함은 상대적으로 떳떳한 전력에 대한 자신감으로부터 나온 것일지도 모른다. 전창근과 마찬가지로 떳떳할 수 있었던 윤봉춘¹¹⁾의 광복영화들과 이후 행적은 그런 점에서, 일제 말기 <태양의 아이들(太陽の子供達)>(1944), <신풍의 아들들(神風の子供達)>(1945), <사랑의 맹서(愛の誓い)>(1945) 등의 군국주의 영화를 만들었던 최인규의 그것과 구별된다. 일제 말을 은둔 생활로 보냈던 윤봉춘은 해방이 되자 서울로 올라와 계몽문화협회를 만들고 독립운동에 투신했던 “의사, 열사”들의 일대기를 영화로 만들기 시작했다. 작품에 대한 평가는, 어떤 의미에서 해방기 윤봉춘이라는 존재의 중요성을 가늠하는데 부차적인 요인이었을 뿐이다. 그는 독립운동으로 인해 옥고를 치른 경험이 있는 거의 유일한 “우익” 영화인이었으며 “민족진영”이 모인 영화제작사 계몽문화협회¹²⁾를 이끌었을 뿐 아니라 해방직후 영화계에서 좌익에 맞선, “우익 민족주의자”의 대표적 인물이었

10) “<자유만세>를 창작함에 있어서 고심한 일이 한두 가지가 아니지만 그 중에도 우리가 가장 고심한 것은 이 영화에서 일본 냄새를 완전히 없시 할려고 노력한 일이다. 그러나 불행하게도 적지 안흔 일본 냄새가 작품 가운데 뛰어나오게 된 것은 실로 이 영화를 제작한 우리가 아직도 일본 냄새를 완전히 바리지 못한 까닭인 줄 알고 스스로 부끄러워하는 한편 큰 죄를 지은 듯한 느낌을 금할 수 없다.” 전창근, 「(수상) 두 어머니」, 『예술통신』, 1946년 11월 27일:1. 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1945-1957』, 공간과 사람들, 2004, 76-762쪽에서 재인용.

11) 윤봉춘은 1902년 생으로 18세이던 1919년 회령 지역의 만세운동에 가담하였다가 주모자로 체포되어 청진형무소에서 6개월 간 옥고를 치렀다. 그는 또한 1919년 나운규, 김용국과 함께 간도 지역의 비밀결사대 도판부에 가담했는데 이후 이 사실이 발각되면서 1921년에 체포되어 다시 청진형무소에 수감되었다. 이 두 번째 수감생활은 1년만에 끝났다. 윤봉춘은 사후인 1993년에 이와 같은 독립운동의 공로를 인정받아 나운규와 함께 건국훈장 애국장을 추서받았다.

12) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, 186쪽.

다. 그런 그가 자신의 경험을 투사하여 “의사, 열사”의 일대기를 그린다는 것은 그 자체로 상징적인 의미를 갖고 있었다.

해방기 최인규의 중요성은 윤봉춘과는 다른 측면에 놓여 있었다. 어떤 영화인보다도 두드러진 친일행적을 안고 있던 최인규는, 그럼에도 불구하고 여전히 가장 중요한 영화인이었다. 그는 해방직후인 1946년에, 해방 후 “본격적으로 시도된 최초의 상업적 극영화”¹³⁾이자 가장 중요한 광복영화로 여겨지는 <자유만세>를 내놓았으며 <죄 없는 죄인>(1947)과 <독립전야> 같은 또 다른 광복영화를 잇달아 제작했고 <희망의 마을>(1948), <국민투표>(1948) 등을 만들면서 미군정이 주도했던 기록영화 활동에서도 중요한 역할을 수행했다. 해방직후의 활발한 활동과 작품에 대한 상대적으로 높은 평가도 평가려니와, 신상옥, 홍성기, 정창화 등 50년대 중후반에 데뷔하여 60년대 한국영화계를 이끌었던 중요한 감독들이 그의 문하였다는 사실 때문에 최인규는 한국영화사에서 중요한 위치를 점하고 있다.¹⁴⁾ 말하자면 최인규는 남한영화를 출발시켰고 다음 세대의 중요한 영화인들을 다수 배출한, 남한영화의 아버지वाद 같은 존재였던 것이다.

이 글에서는 해방기 광복영화를 최인규와 윤봉춘의 활동에 초점을 맞추어 조명하고자 한다. 윤봉춘의 경우는 작품 자체보다는 여타 활동을 중심으로 다루게 될 것이다. 이는 이 시기 윤봉춘이 만들었던 영화가 남아 있지 않기 때문이기도 하지만, 무엇보다도 그의 중요성은 영화(계)에서 식민지 시대에 대한 재구성이 이후 남한영화의 이념적 좌표를 설정하고 진전시키는데 어떻게 연관되는가를 보여주는데 있기 때문이다. 반면 최인규의 경우는 <자유만세>와 <독립전야> 두 작품을 분석함으로써¹⁵⁾ 두드러진 ‘친일전력’을 안고

13) 「영화평론가 김종원 <자유만세>를 말하다」, <자유만세> DVD(한국영상자료원, 2004).

14) 도제식 시스템으로 운영되어온 한국영화 제작방식에서 최인규는 남한 영화감독 계보도의 가장 꼭대기에 위치한 감독이다.

15) <자유만세> <죄 없는 죄인> <독립전야>를 일컬어 흔히 최인규의 광복 3부작이라고

있는 그가 해방 후의 사회를 어떻게 바라보고 있는지, 또 과거에 대한 “참화” 이자 “면죄부”가 어떻게 새로운 출발로 (급작스럽게) 전환되는지를 살펴볼 것이다. 그것은 해방직후 대다수 영화인들이 처했던 난감한 상황과 복잡한 내면을 짐작해보는 일이기도 하다.

3. ‘친일전력’과 ‘광복영화’ 만들기: <자유만세>와 <독립전야>

최한중: 그렇게 나는 철저히 주장하니 이 기회를 놓치지 말고 먼저 서울에 서라도 폭동을 일으켜야 하오.

동지 1: 그러나 일본이 무조건으로라도 항복할 것을 이는 이상 구태여 폭동을 일으켜 동지들의 귀중한 목숨을 버릴 것은 없는 일이 아니오.

최한중: 우리는 일본제국주의가 하루라도 아니 한 시간이라도 (빨리) 붕괴되는 일이라면 어떠한 일이라도 감행해야 할 줄 아오. 이것이 우리가 절머진 위대한 사명이고 그리고 최후순간까지 일본제국주의에 대한 비장한 항쟁이 구체적으로 표현되지 (않는 이상) 한민족의 세계에 대한 엄숙한 발언권은 없는 것이오 (중략)

동지 2: 최동지. 당신의 그 정열은 비싸게 사오. 그러나 혁명이란 무모한 희생으로만 되는 것이 결코 아니오. 가령, 예를 들면 저 북간도에서 일어났던 폭동사건은 수천 명의 검거자를 내고 또 수천 명의 귀중한 생명이 놈들의 무도한 단두대의 이슬이 된 것을 우리가 잘 알고 있는 사실이오. 그런데 그 당시의 이 큰 희생이 오늘에

부른다. 하지만 이 가운데 ‘신사참배를 거부하고 순교하는 목사의 이야기’를 다뤘다는 <죄 없는 죄인>의 경우는 필름이 남아 있지 않기 때문에 분석에서 제외하였다. <자유만세>와 <독립전야> 또한 필름이 온전한 형태로 남아 있는 것은 아니다. 김종원의 증언에 의하면 남아 있는 <자유만세>는 결말부를 포함하여 약 20여 분이 유실된 상태이며, 영화에 주연으로 출연했던 여배우 최지애가 개인적으로 소장하고 있던 필름을 한국영상자료원에 기부하여 공개된 <독립전야>의 경우는, 일부 장면이 유실된 것으로 짐작이 된다. 시사회에서 최지애도 지적했다시피 <독립전야>는 특히 편집이 완전하지 않다.

있어서 우리에게 무엇을 주었소? 아무것도 아닌 것이요. 이러한
무모한 희생으로 결코 안될 것이요.

최한중: 그럼 우리의 운동이 무모한 희생이 된단 말이요?

동지 2: 그렇소.¹⁶⁾

최한중(전창근 분)의 비장한 태도에도 불구하고, 그의 주장은 의문을 불러 일으킨다. 때는 1945년 8월, 일본이 조만간 항복할 것이라는 사실은 오랫동안 “무모한 희생”을 치러왔던 “혁명 투사들”에게도 이미 알려져 있었다. 그들의 의지나 행동과는 무관하게, 정해진 대로 흘러가는 역사의 국면에서 최한중은 해방 후의 상황을 준비하기보다는 무장투쟁을 계속할 것을 주장한다. 그리고 그는 동지들의 반대를 물리치고 독자적으로 폭동을 준비하다가, 일경의 총에 맞아 결국 해방을 보지 못한 채 숨을 거둔다.¹⁷⁾ 일본제국주의를 “한

16) <자유만세>의 ‘산중 회합’ 씬 중에서, ()는 화면이 유실된 부분이다. 『한국 시나리오 선집 제1권』(1996, 집문당)에 수록된 <자유만세> 시나리오를 참고하여 보충했다. 영화 <자유만세>를 해석함에 있어 이 장면이 가지는 중요성을 일깨워준 안진수에게 감사한다.

17) 필름이 전하지 않는 <자유만세>의 결말 부분에 대해서는 두 가지 설이 있다. 첫째는 『한국 시나리오 선집 제1권』(1996, 집문당)에 수록되어 있고 이영일이 『한국영화전사(개정증보판)』에서 설명한 결말이다. 일경의 총에 맞고 병원에 입원해 있던 최한중이 간호부 혜자의 도움으로 탈출한다. 해방이 되었고 탈출에 성공한 한중은 자신을 돕다가 일경의 총에 죽었던 기생 미향의 무덤 앞에 서서 감회에 젖는다. 반면 김종원은 개봉 당시 보았던 <자유만세>에 대한 기억을 더듬어 탈출을 기도한 최한중이 끝내 일경의 총에 맞아 죽었고 그 다음날 해방이 되었다고 증언한다. 개봉 당시의 신문기사 또한 김종원이 증언한 것처럼 “현병은 이것[산으로 도망간 것. 인용자]을 알고 산을 포위하여 마침내 한중을 사살한다.”(『연예』 지상봉절: <자유만세> 고려영화사 작품, 『경향신문』 1946년 10월 20일자 4면)고 전하고 있다. 이 두 가지 설 가운데, 이 글에서는 후자를 택하기로 한다. 『한국 시나리오 선집 제1권』에 실린 <자유만세> 시나리오가, 남아 있는 영화 <자유만세>와 일치되지 않는 부분이 많기 때문에 그 신뢰성에 의문을 가질 수밖에 없는 반면 개봉 당시의 신문기사는 적어도 줄거리를 잘못 쓰지는 않았을 것이라고 생각되기 때문이다. 유감스럽게도 『한국 시나리오 선집 제1권』은 수록 시나리오들의 출처를 밝히지 않았다. 다만 그 출처가 믿을 만한 것이라고 전제했을 때, 영화화된 <자유만세>와 시나리오의 현저한 차이는 각색과정에서 비롯된 것으로 추정할 수 있다. <자유만세>의 크레딧을 살펴보면 극작-전창근, 촬영대본-최인규로 되어 있는데, 여기서 ‘촬영대본’은 오늘날의 용어로 하자면 각색에 해당되는 것이 아닌가 짐작된다.

시간이라도 빨리 붕괴”시키고 이후 “한민족의 세계에 대한 발언권”을 높일 수 있다는 명분을 내세운다 할지라도 그의 주장은 설득력이 약하다. 폭동을 준비했으나 실행도 하지 못했고 그 와중에 자신을 돕던 미향과 다른 동지들이 몰살되었으며, 자기 스스로는 병원에서 탈출하다가 총에 맞아 숨진 결과가 “무모한 희생”이 아니라고는 말하기 어렵기 때문이다. 더구나 이 영화가 놓인 맥락에서 보았을 때, 최후까지의 무장투쟁 기도가 일체의 붕괴를 앞당겼거나 “한민족의 발언권”을 높였다고 생각되지는 않았을 것이다. 해방이 예정되었음을 알았다면 “혁명 투사”들도 해방 후를 준비하는 것이 더 타당한 행동이었을 것이며, 실제로도 여운형은 이미 1945년 8월 10일에 건국동맹을 결성하여 해방 후의 과도적 상황에 대한 준비를 하고 있었다. 이러한 정황을 감안한다면 최한중의 무장투쟁에 대한 강한 주장은 현실인식에 근거하기보다는 선명한 투쟁의지를 과시하고자 하는 강박증에 가깝다. “그 투쟁방식* 8.15 전의 현실과는 너무도 동떨어진 느낌이 잇”¹⁸⁾다고 전한 당시의 영화평 또한 이 점을 지적하는 것처럼 보인다.

최한중 역할을 맡았던 전창근의 비교적 솔직한 토로와 견주어보면, 거의 강박적으로 보이는 극중인물 최한중의 ‘폭동’에 대한 집착은 더욱 문제적으로 느껴진다. 굳이 해방이 예정되어 있다고 상황을 설정한 상태에서 무장투쟁을 주장하다 죽어가는 ‘혁명투사’를 그린 까닭은 무엇일까? 즉 결과와 상관없는 그야말로 맹목적인 희생을 강변함으로써 드러내고 싶었던 것은 무엇일까? 모든 동지들의 반대에 부딪힌 최한중은 결국 다른 동지를 향해 “편안히 살아 있다가 조선이 독립되면 감투나 써보자 하는 심사냐”고 쏘아붙임으로써 자신의 속내를 드러내고 만다. 이 말은 <자유만세>를 만들던 당시를 겨냥한 것으로 보이는데, 독립운동의 전력을 내세우는 것이 해방 후의 ‘감투’ 다툼을

18) 「신영화평 <자유만세>」, 『자유신문』 1946년 10월 25일자 2면.

위한 것이 아니겠느냐 하는 생각인 듯하다. 즉 이 영화는 살아서 해방을 맞고 해방된 조국에서 주도권을 쥐기 위한 싸움을 벌이기보다는 해방 전에 싸우다 죽는 것이 더 숭고하다고 주장하는 셈이다. 그것은 숭고한 희생에 대한 경외 뿐 아니라 현실의 “감투” 다툼에 대한 혐오 또는 냉소 또한 분명히 드러낸다. 앞서 인용한 평론에서 “그것이 어떤 이념의 혁명투사이냐 하는 점이 불분명”¹⁹⁾하다고 지적한 것은 이처럼 이 영화가 현재에 대한 발언을 숨기지 않음에도 불구하고, 새로운 민족국가 건설을 둘러싸고 현실에서 주도권 싸움을 벌이는 그 “어떤 이념”에 대해서도 혐오 또는 냉소하는 태도를 비치고 있기 때문일 것이다.

그런데 문제는 결과와 상관없는, 아니 결과와 상관없기 때문에 더욱 숭고한 “희생”이란 사실상, 현실에 대한 무력감의 다른 표현에 불과하다는 점에 있다. 한중은 한국영화사상 유래가 없을 만큼 강력한 의지와 행동력을 지닌 남성주인공이지만, 그의 강한 의지와 행동력은 역설적으로, 혁명투사들의 목숨을 건 투쟁이 식민지배의 시작에서는 물론이고 해방이라는 역사적 사건에 있어서도 아무런 힘을 발휘할 수 없다는 점을 드러낸다.

개인의 의지와 실천이 헛된 것이라는 자각은 식민지 시대에 일찌감치 표현된 바 있다. 나운규의 <아리랑>은 제 정신으로는 감당할 수 없는 현실 탓에 정신을 놓아버린 영진이 악덕 마름을 죽이고 일경에게 체포되어 아리랑고개를 넘는 결말로 헛된 행동력을 보여주었으며, 이규환의 <임자없는 나룻배>는 새로 가설된 철교로 지나다니는 기차 때문에 생업을 잃은 늙은 뱃사공이 도끼를 들고 기차에 달려들어 죽고마는 이야기를 보여준 바 있었다. 세계와 대면하고 그것을 변화시키는데 무력한 주인공 남성들은 <아리랑>의 영진이나 <임자없는 나룻배>의 춘삼처럼 무모하고 헛된 행동으로 자기파멸의 길

19) 위의 글.

을 간다. <자유만세>의 세계인식 또한 <아리랑> <임자없는 나룻배>와 다르지 않은데, 도끼를 들고 달리는 기차를 향해 돌진하는 춘삼처럼, 한중은 예정된 결과에도 불구하고 죽음을 향해 몸을 던진다. 한중의 말대로 “한일합병, 만주사변, 상해사건, 중일전쟁 등”이 모두 우리가 “약하다”는 것을 “구실”로 하여 우리에게 주어진 것이었다면, 해방 또한 남에 의해서 주어진 것이었기 때문에 그들의 행동양식이 같은 것은 당연한 일일 것이다.

이처럼 예정된 결과 또는 정해진 환경에 아무런 영향도 미치지 못하는 헛된 행동력을 숭고하다고 보는 것은 반복된 패배의 경험과, 그로부터 비롯된 패배주의의 내면화와 관련이 깊다고 본다. 패배주의를 내면화한 주인공은 자신의 의지와 행동을 통해 세계를 변화시키거나 역사의 흐름을 바꿔놓을 수 있다고 믿지 않는다. 따라서 현실을 바꾸려는 그 어떤 시도도 “무모한” 것일 수밖에 없으며, 그런 가운데서도 파멸이 예정된 행동을 감행한다는 것은 세상의 변화를 위한 것이 아니라 자신의 정당함을 증명하기 위한 것일 뿐이다. 한중이 갔던 길이 바로 이러한 자기증명의 길이였다. 한때 일제 경찰의 여자였던 기생 미향이 한중과 함께 하다가 최후를 맞음으로써 증명하고자 했던 것 또한 바로 한민족으로서 자신의 존재가치였다. 자신의 존재증명을 위한 행동은 세속적인 권력다툼이나 현실의 “감투”와 무관한 것이기 때문에, 권력다툼에 염증을 느낀 사람들에게 한층 ‘숭고하게’ 다가갈 수 있다.

그런데 여기서 <자유만세>가 “조선 최초로 혁명투사를 묘사하였다”²⁰⁾는 사실을 다시 한번 고려할 필요가 있다. 해방 후, 말로만 듣던 혁명투사의 모습은 영화 <자유만세>에 이르러 그 구체적 형상을 부여받았으며 이 영화를 통해 재현된 독립투사의 이미지는 이후의 광복영화, 더 나아가 식민지 시대의 재현에 중요한 영향을 미쳤기 때문이다. 타의에 의한 개항과, 제국주의에

20) 위의 글.

의한 식민지배, 그리고 마찬가지로 남에 의해 결정되어버린 해방이라는 역사적 과정을 거친 대중에게 <자유만세>의 한중은, <아리랑>의 영진이나 <임자없는 나룻배>의 춘삼처럼 설득력있는 존재였을 것이다. 대중 또한 패배주의를 내면화하고 있었을 것이기 때문이다. <아리랑>과 <임자없는 나룻배>와 <자유만세>가 각각 당대를 대표하는 한국영화의 정전의 반열에 오른 것, 다시 말해 패배의 기록과 패배주의의 비관이 한국영화의 '리얼리즘'이 된 것 또한 그래서일 것이다.

하지만 수많은 독립투사들이 존재하고 있었고 그들이 독립운동의 명분을 발판으로 새롭게 건설될 민족국가의 상을 두고 목소리를 높이는 현실에서 “조선 최초로 혁명투사를 묘사하였다”는 <자유만세>가 이미 죽고 없는, 해방이 예정되어 있음을 알면서도 죽음을 향해 돌진한 “혁명투사”를 영웅으로 기리고 있음은 의미심장하다. 그것은 거꾸로 현재 살아 있는 자칭, 타칭 독립투사들을 겨냥한 것은 아닌가? 또는 살아 있다면 모두 마찬가지로 주장하는 것은 아닌가? <자유만세>가 해방직후의 상황을 냉소하고 혐오하고 있다는 점은 분명하다. 이는 최인규의 광복영화 3부작 가운데 마지막 편에 해당하는 <독립전야>를 살펴보면 더욱 분명해진다. 1948년에 만들어진 <독립전야>는 일종의 우화다.

때는 해방 직후, 5년 전 아버지를 살해한 원수인 전당포 민동식(임운학 분)에게 복수할 기회를 엿보며, 박옥란은 전당포 주변을 서성인다. 그러던 중 전당포에 돈을 융통하러 들어갔다 민가에게 욕을 볼 뻔하고 도망쳐나온 선희(최지애 분)와 그녀를 도와준 경일(최인규 분)을 만나게 되고 춘호(최동산 분)를 시켜 선희와 경일을 빈 집--그곳은 5년 전 옥란의 아버지가 민동식에게 살해된 현장이기도 하다--으로 보낸다. 사실 경일은 옥란이 과거에 헤어진 동생이었으며 선희는 어렸을 때 민동식에게 버림받은 동식의 딸이었다. 이 얽히고설킨 혈연관계를 옥란은 이미 알고 있으나 복수를 위해 혈육 간의 재

회는 미뤄둔 채, 아무것도 모르는 선희와 경일을 지켜본다. 두 남녀는 그 집에 머물며, 그곳을 들어왔다 나가는 인간군상들을 관찰한다. 마치 연극에서처럼 빈 집이라는 무대에 여러 종류의 사람들이 등퇴장하고, 경일과 선희는 관객이 된 것처럼 그들이 벌이는 사건을 지켜보며 논평한다. 그리고 그런 그들을 또 옥란과 춘호가 지켜본다.

이 빈 집은 해방직후의 사회를 형상화한 것으로 보이는데, 싸움을 일삼는 건달들, 한 여자를 놓고 서로 차지하겠다고 다투는 두 남자, 술에 취해 몸을 가누지 못하는 취객, 노름꾼들, 마약중독자, 양담배를 파는 어린아이들 등이 차례로 그곳에 머무른다. 혼란과 탐욕과 무질서와 비참이 함께 있는 그곳의 어느 구석에는 과거의 흔적--아버지의 유골-- 또한 그대로 남아 있다. 한 여자를 놓고 권투시합을 벌이는 두 남자에게 심판은 말한다. “이기는 편이 잘한 사람이고 지는 편이 잘못된 사람이 된다”라고. 이기는 사람이 옳다는 논리가 지배하는 이곳, 자주 전기가 나가 암흑천지가 되는 이곳이 바로 최인규가 바라보는 해방직후의 한국사회인 셈이다.

버려진 유골과 전당포 민가에 대한 복수라는 설정은 청산되지 못한 과거를 의미한다. 선희와 경일, 옥란과 춘호는 그 과거의 매듭을 어떻게 풀 것인가. 결말은 매우 싱겁게 또 매우 불균질적으로 맺어진다. 춘호는 양담배 파는 소녀를 이용해 민가를 빈 집으로 유인하는데 민가는 그곳으로 가다가 강도를 만나 돈을 빼앗기고 칼에 찢린다. 쓰러져 있는 민가를 발견한 경일이 빈 집으로 그를 부축해오고, 죽어가는 민가 앞에서 모든 사실이 밝혀진다.²¹⁾ 아버지를 부르며 우는 선희, “이제야 모든 것을 깨달았다”며 참회하고 옥란의 아버지를 죽인 것은 돈 때문에 욕신각신하다 벌어진 불의의 사고였다고 해명하는 민가, 모든 것을 용서하는 옥란. 이렇게 과거는 매듭지어진다. 과거가 매듭지

21) 이 부분은 남아 있는 필름이 온전치 않아 ‘폭로’가 어떻게 이루어졌는지 정확히는 알 수 없다. 전후관계로 보아 옥란이 사실을 밝힌 것으로 추정된다.

어진 위에서 민가는 미래를 말한다. “오늘이 우리나라에 정부가 서고 독립이 되는 날이다. 정말 영광스럽다”며 자신의 “재산을 새로운 우리나라 일에 뛰어들라”고 부탁하고 세상을 뜨는 것이다. 아버지들의 유산으로, 버려진 유골과 부정한 돈-악덕을 통해 쌓은 재산이라는 점에서--이 그들 네 남녀에게 남겨졌다. 이들은 또 한번 갑작스럽게 ‘주어진’ 새로운 시대를 맞아 아버지들의 유산을 받아들이고 새 출발을 다짐한다.

‘정부가 서는 것’과 ‘독립’을 동일시하는 민가의 유연과 ‘독립전야’라는 제목을 통해 전하는 메시지는 명확하다. 정부수립 전까지의 상황은 과거의 그림자가 드리워져 있고 무질서와 혼란과 가난과 비참, 그리고 이기는 사람이 없다는 논리가 지배하는 암흑의 세상이라는 것이다. 그리고 진정한 독립이라 할 수 있는 정부수립과 함께 그 모든 것은 물어버려야 한다는 것이다. 어두운 집 내부를 벗어나 활짝 트인 강변으로 나간 네 사람의 희망찬 모습과 “한 많은 삶과 함께 어둠은 사라지고 화창한 여름 하늘 밑”에 그들이 서 있다고 말하는 내레이션에도 불구하고, 그 결말은 여전히 불균질적이다. 아버지의 유골은 아직 수습되지 않았고 죽음을 앞둔 민가의 회심은 또 한번 갑작스럽다. 복수의 일념으로 5년을 기다려온 옥란의 용서 또한 선뜻 납득되지 않는다. 식민지배와 해방이 그랬던 것처럼 새로운 정부수립이라는 결말 또한 이미 주어져 있고 주인공들은 그에 맞춰 움직인 것처럼 보인다. 일제잔재의 청산이 서둘러 종결되었던 것처럼, <독립전야>의 주인공들은 “새 시대의 시작”이라는 주어진 결과에 맞추기 위해 서둘러 과거를 마무리한 셈이다. 여전히 버려진 아버지의 유골은 어찌할 것인가? 아버지에게 버림받았었고 또 심지어 겁탈당할 뻔했던 선희의 마음의 상처는 어찌할 것인가? 옥란은 자신의 아버지를 죽음에 이르게 했던 바로 그 돈을, 기쁜 마음으로 새 시대를 여는데 사용할 수 있을까? 마약중독자, 노름꾼, 양담배를 파는 어린아이들, 싸움만 일삼는 건달들로 채워진 ‘독립전야’의 그 암울한 현실은 정부수립과 동시에

정말로 사라져버릴 수 있을까?

<자유만세>는 해방이라는 역사적 사건에, <독립전야>는 정부수립이라는 사건에 각각 초점을 맞추고 있다. 그런데 이 두 편의 영화를 지배하는 역사적 사건들은 모두 등장인물들의 의지나 행동과 상관없이 갑자기 주어진다. 갑작스럽게 주어지거나, 하나 예정된 결말에 대해 이 영화들이 견지하는 태도는 냉소와 방관이며 그것을 가리기 위한 오버액션은 텍스트에 몇 가지 징후를 심어놓았다. “폭동”에 대한 한중의 강박증, <독립전야>의 불균질한 결말이 보이는 과도한 희망의 제스처가 바로 그것이다.

4. “한국영화에 빛나는 칠을 하고 싶다”: 윤봉춘의 독립운동 경험과 <유관순>

한국영화의 초대 개척자들은 다 그 지성인들이다. 또 그러고 사상이 건전한 사람들이다. 나운규 하나를 본다고 하더라도 그것을 목표로 삼아서 한국영화의 역사를 물감을 칠하고 싶어요, (중략) 한 작품의 주인공이 그 시대를 리드하는 것처럼 우리 영화계에는 이러한 인물들을 내세워가지고 한국영화의 칠을 그렇게 해보고 싶다. 빛나는 칠을 하고 싶다. 그게 당연한 일이 될 것이고.²²⁾

이영일과의 대담에서 윤봉춘은 ‘한국영화에 빛나는 칠을 하고 싶다’고 말했다. “춘향”이 조선시대 여성들의 “정조관념”을 보여주는 것처럼, 또 “심청”이 효심을 대표하는 것처럼, 윤봉춘은 한국영화의 정신을 보여줄 대표적 인물을 세울 수 있다고 생각했다. 윤백남, 나운규 같은 한국영화 초기의 개척자

22) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, 127쪽.

들은 “지성인”이고 “사상이 건전”하고 “시대를 리드”한다는 점에서 한국영화를 대표하기에 적합했다. 하지만 해방 이후에 그 누구보다도 거기에 적합했던 사람은 윤봉춘 자신이었다. 그는 한국영화계에 살아 있는 독립운동의 역사였으며, 나운규와 함께 했던 영화계의 원로였다. 그는 해방직후에 “의사, 열사”들의 일대기를 담은 ‘광복영화’를 제작함으로써 그것을 보여주었는데, 그가 만든 광복영화들은 동시에 자신의 경험을 담은 것이기도 했다. 그의 활동은 시간이 지나면서 남한영화계에서 더욱 중요해졌다. 해방직후 열세에 놓여 있었던 우익 영화인들이 결성한 모임, 조선영화감독구락부의 일원이었던 윤봉춘은 단독정부 수립과 한국전쟁을 거친 이후 영화인단체총연합회장(1954년), 한국영화 40년사 편찬위원장(1959년), 한국영화인협회 초대 이사장(1962년), 한국문화예술단체총연합회장(1963년) 등의 직책을 맡으며 남한 영화계를 이끌었다.

영화(계)에서 식민지 시대의 재구성과 관련하여, 해방 이후부터 60년대 말²³⁾에 이르기까지 윤봉춘의 활동은 크게 두 가지로 요약된다. 첫째는 “의사, 열사”들의 일대기를 지속적으로 영화화함으로써, 식민지 시대를 독립운동의 특정한 이미지로 기억하게 하는 것이고 둘째는 그러한 “의사, 열사”의 삶과 일맥 상통하는 한국영화의 “정신의 광맥”을 찾아 그것으로써 한국영화를

23) 1960년대 말은 한국영화인협회가 간행한 ‘공식적인 역사서’ 『한국영화전사』(이영일, 한국영화인협회, 1969.) 초판본이 발행되었다는 점에서 기억할 만한 분기점이다. 이 책은 한국영화인협회가 한국영화 50주년을 맞아 기획한 프로젝트로서 특정한 ‘관점’으로서 그때까지의 한국영화를 집대성하였다. 당시 이 기획을 의뢰받아 집필한 영화사가이자 평론가 이영일은 이 책을 집필하기 위해 윤봉춘, 이규환, 이필우 등을 비롯한 10인의 원로영화인들로부터 구술채록을 받았으며, 이 구술채록은 『한국영화전사』뿐 아니라, 이후의 영화사 서술의 근간을 이루었다. 특히 『한국영화전사』 발간 후까지도 지속된 윤봉춘의 여러 차례의 구술은 나운규와 그의 작품을 한국영화사의 가장 중요한 유산으로 조명하는데 결정적인 역할을 했다. 이밖에도 윤봉춘은 여러 차례 나운규 회고담을 집필함으로써, 나운규의 일대기와 작품세계를 정리하는데 필요한 원자료를 제공하는 동시에 나운규와 그의 작품세계를 평가하는 기준점을 제시하였다.

세우는 것이다. 두 번째 활동은 그가 말했던 것처럼 주로 자신의 죽마고우이자 독립운동의 동지였으며 자신을 영화계로 이끌었던 “민족영화인 나운규”의 일생을 재구성하고 그의 작품을 평가하는 것을 중심으로 했다.²⁴⁾

첫 번째 활동은 특히 해방기에 두드러지는데 그가 20년에 걸쳐 3번이나 만들었던 <유관순>은, 최인규와는 다른 방식으로 식민지 시대를 재현하는 방향을 제시했다. 영화에 대한 평가로 볼 때 1948년의 <유관순>은 <자유만세>에 미치지 못했지만, 이 영화가 지시한 방향성은 이후 식민지 시대에 대한 재현에 있어서 큰 영향을 주었던 것으로 보인다. 이는 물론 영화 그 자체의 힘이기보다는 ‘순국처녀 유관순’을 둘러싼 해방기의 여타 담론들과 그 안에서 위치지어진 영화 <유관순>, 그리고 <유관순>의 감독인 윤봉춘의 존재 때문이며 이후에는 남한사회의 이념적 지향과 영화사 서술의 방향성이 윤봉춘의 영화 <유관순>의 그것과 일치했기 때문이다.

그 청진형무소 면회장소가 유관순 **이 **** <유관순>에 그 동생 면회하는 거. 꼭 고 사이즈를 고대로 떠온 겁니다. 고 문 짤갓 열고 동생들이 내다보고 누나가 이렇게 하든... 꼭 고걸 본땀어요. (중략) 처음 면회를 그래서 평생 안잊어지니까는 <유관순> 맨들 때, 고때 그 면회장면에 감격이 떠오르고.²⁵⁾

<유관순>의 면회장면이 자신의 경험을 통해 재구성된 것임을 밝히고 있는 위 인용문은 윤봉춘이 왜 <유관순>에 집착했는지를 보여준다. 윤봉춘의

24) 윤봉춘은 이영일의 구술채록 작업 외에도 「나운규 일대기」(『영화연극』, 1939년 11월호), 「무성영화 시대의 방랑아」(『신동아』, 1970년 4월호), 「은막의 만능인 나운규」(『여원』 8권 6호), 「나의 고백적 자전-금원 윤봉춘 편」(『주간경향』, 1970년 12월 2일) 등 나운규의 생애와 관련한 여러 편의 글을 남겼다. 또한 1966년 나운규의 생애를 담은 영화 <나운규 일생>(최무룡)의 제작에서는 고증을 맡기도 했다.

25) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, 89쪽.

‘광복영화’ 만들기는 무엇보다도 자신의 독립운동 체험에 닿아 있는 것이었다. 윤봉춘은 유관순과 마찬가지로 3.1운동으로 인해 옥고를 치렀으며, 따라서 <유관순>을 만든다는 것은 자기 자신의 이야기를 만든다는 것을 의미했다. 최인규의 <자유만세>와 <독립전야>는 갑작스레 주어진 해방과 정부 수립에 대한 당혹감을 드러냈고 또 그런 점에서 해방직후 상황의 단면을 ‘리얼’하게 담아낸 측면이 있었다. 하지만 그것은 뿌리 깊은 패배주의와 당대에 대한 냉소적 시각으로 인해, 그 시기에 분출한 힘들이 어느 방향으로 향해야 할지를 지시하지는 못했다. 오히려 최인규의 영화들은 과거에 대한 것이었다고 말할 수 있다. 하지만 독립운동의 경험에 뿌리내린 윤봉춘의 <유관순>은 “국가 재건의 다난한 전도에 있어 대중교화와 민심계발”²⁶⁾이라는 미래의 방향을 보여준다. “대중교화와 민심계발”은 해방직후 영화계에 전반적으로 요구된 것이었지만, 그것은 또한 영화인 윤봉춘의 평생을 움직여온 방향이기도 했다.²⁷⁾

해방기의 <유관순> 영화제작이 “3.1운동의 순국처녀” 유관순의 대대적인 기념사업²⁸⁾과 함께 한 것이었다는 점은 중요하다. 해방기에 영화 <유관

26) XYZ, 「최근 영화제작상-조선영화의 개화난만기」, 『경향신문』 1947년 11월 23일, 『한국영상자료원 신문기사로 본 한국영화 1945-1957』, 공간과 사람들, 2004, 167쪽에서 재인용.

27) 윤봉춘은 그 복제 능력 때문에 영화가 ‘계몽’과 ‘선교’에 뛰어난 매체임을 깨닫고난 후 죽마고우 나운규의 도움을 얻어 영화계에 진출했다. 독실한 기독교 신자인 윤봉춘에게 있어서 ‘계몽’과 ‘선교’는 분리될 수 없는 것이었다. 그는 기독교 계통의 학교인 회령 신홍보통학교를 졸업했고 그곳에서 선교가 곧 교육과 동일한 과정임을 배웠다.

28) 당시 신문기사들은 1947년 10월 경부터 시작된 유관순 기념사업에 대한 소식을 여러 차례 전하고 있다. 1947년 11월 27일 천안의 아우내 장터에서는 유관순을 비롯한 21인의 의사(義士) 기념비 제막식과 위령제가 열렸는데 이 행사에는 김구, 이시영, 조병옥 등이 참석해 추도사를 낭독했다. 이와 더불어 같은 날 천안 병천국민학교에서는 유관순의 밤 행사가 열렸다. 1948년 2월에는 유관순 전기가 발간되었고 같은 해 4월 9일에는 유관순의 29주기 행사가 역시 “거사현장”인 아우내 장터에서 열렸다. 「3.1운동의 순국처녀 柳寬順 기념사업 전개」, 『조선일보』 1947년 10월 23일 조간 2면; 「유관순 외 21 의사. 기념비 제막 위령제」, 『조선일보』 1947년 11월 30일 조간 2면; 「유관순의 밤 劇映畫도 촬영 중」, 『조선일보』 1947년

순>은 유관순 기념비 건립, 전기 출간과 함께 하면서 식민지 시대를 재현하는 전형적인 방식을 보여주었다. 유관순은 물론 실존인물이기도 했지만 ‘역사의 현장’에 건립된 기념비와 함께 했을 때 영화 <유관순>은 허구적 구성물이 아닌 실제로 받아들여질 수 있었다. 이영일은 “<유관순>이 허구에 의한 것이 아니고 사실에 의한 실록전기영화이니만큼 이 거래를 능욕한 일제의 독정과 만행이 어떠했는가를 사실적으로 보여주는 것이 특징”²⁹⁾이라고 적었다. 당대에 많은 관객들 또한 이영일과 같은 생각을 했을 것이다.

시나리오 <유관순>을 살펴보았을 때³⁰⁾ 윤봉춘의 ‘유관순’에게서 몇 가지 특징적인 점을 찾아낼 수 있다. 첫째, 유관순이라는 인물이 3.1운동의 맥락에 놓여 있음이 강조된다는 것이다. 3.1운동은 “배달민족” ‘모두’가 독립의 염원을 갖고 있었음을 표현하기에 적절한 소재였으며, 시나리오 <유관순>은 그것을 충분히 활용하고 있다. <유관순>은 조선인과 일본인의 대립구도를 뚜렷하게 보여준다. 조선인은 설사 그가 일제의 앞잡이었다 할지라도 결정적인 순간에 이르면 스스로 조선인임을 자각한다. 만세운동이 시작되자 아우내 장터의 사람들은 너나할 것 없이 만세행렬에 동참하며, 심지어 헌병보조원 하야시조차 죽는 순간에는 “대한독립만세”를 외치며 죽는다. 반면 일본인들은 가혹한 수탈과 독립운동가에 대한 고문의 이미지로 구성된다. 이 선명한 선악의 대립구도 속에서 다른 갈등요인들, 즉 과거의 전력문제라든가 계급, 이

11월 30일 조간 2면; 「유관순 전기 간행」, 『조선일보』 1948년 2월 4일 조간 2면; 「殉國處女 柳寬順양 舉事現場에서 29주 기념식」, 『조선일보』 1948년 4월 8일 조간 2면.

29) 『한국 시나리오 선집 제1권』, 집문당, 1996, 312쪽.

30) 세 편의 <유관순> 가운데 영화 프린트가 남아 있는 것은 1959년의 <유관순> 뿐이다. 이 글에서는 『한국 시나리오 선집 제1권』(집문당, 1996)에 수록되어 있는 1948년 <유관순>의 시나리오를 분석 텍스트로 삼았다. 원작자와 각색 및 감독이 달랐던 <자유만세>와는 달리 <유관순>은 윤봉춘 각본에 윤봉춘 연출이므로 영화화된 <유관순>은 시나리오와 많이 다르지 않았을 것으로 생각된다. 또 남아 있는 1959년의 <유관순>이 남아 있는 시나리오와 거의 흡사하다는 점을 고려하면 이 시나리오는 영화 <유관순>과 대부분의 장면이 일치할 것이라고 추정할 수 있다.

념 등의 문제는 사라진다. 그것은 일본인의 존재감이 상대적으로 미미한 <자유만세>와 비교해보면 더욱 두드러지는 <유관순>의 특징이다. <자유만세>에서 일본인은 인격화되지 않으며 따라서 일본인의 악행 또한 상세히 묘사되지 않는다. 그렇기 때문에 투쟁을 둘러싼 조선인 간의 노선갈등이 더욱 부각되며 한중에 대한 해자와 미향의 사랑과 헌신이 극을 이끌어가는 중요한 축으로 자리잡게 된다. 반면 <유관순>의 경우는 대립구도가 조선인 대 일본인으로 단순화되어 있고 그 안에서의 차이는 거의 고려되지 않는다. “독립만세”를 외치는 순간, 모든 조선인들은 “배달민족”으로서의 정체성을 깨닫고 우리가 동족이었음을 확인하게 되는 것이다. 그 순간이 제공하는 민족 동질성에 대한 확인은 해방직후 뿐 아니라 민족적 위기의 순간이면 언제든지 다시 강조될 필요가 있는 것이었다. 윤봉춘은 앞서 <3.1혁명기>를 통해서 그것을 보여준 바 있었지만 <유관순>에 이르러 좀더 확실한 표현성을 획득한 것처럼 보인다. <유관순> 이후에 ‘만세운동’에 뒤이은 투옥과 고문은 한국영화에서 식민지 시대를 재현하는 전형적 이미지가 되었다.³¹⁾

31) 가령 <이름없는 별들>(1959, 김강윤)은 광주학생운동을 다루고 있음에도 <유관순>이 제시한 이 전형적인 이미지로 독립운동을 재현한다. 이와 관련해서 식민지 시대에 대한 남한영화의 재현이 3.1운동 이전으로 집중되어 있음은 주목할 만하다. 3.1운동이야말로 조선인은 모두 같다는, 해방이후 남한사회가 요구하는 판타지를 충족시켜줄 중요한 사건이었다고 할 수 있다. 그런 점에서 식민지배에 대한 저항의 이미지가 3.1운동을 중심으로 구성되어왔음은 자연스런 일이라 하겠다. 반면 영화에서 3.1운동 이후의 재현은 60년대 장르적 상상력에 의한 식민지 시대 재현에 집중되어 있다. 만주를 배경으로 독립운동가들의 무장투쟁을 그린 만주무협물이나 독립운동가에서 사업가로 변신한 남성의 가정에 출몰하는 귀신 율항의 이야기 등을 다룬 괴기영화 <월하의 공동묘지> 등이 식민지 시대를 다룬 60년대 중후반의 주요 영화들이다. 식민지 말기의 재현에서 조선의 비가시성, 즉 조선이 더 이상 역사적 공간으로 그려지지 않는다는 점은 의미심장하다. 20년대 이후 더욱 부각된 조선인 간의 차이, 즉 20년대 이후 공산주의 운동에 의한 이념적 차이, 또 식민지 공업화에 따른 계급적 차이, 식민지 말기로 접어들면서 가속화된 우파 민족주의의 변질과 제국주의에의 투항 등은 남한영화에서 명시적으로 재현하기는 매우 어려운 문제였을 것이다. 따라서 60년대 중후반 이후의 장르 영화들이 3.1운동 이후의 식민지 시대를 어떻게 접근하고 있는가를 추적하는 것은 남한영화가 말하지 않는 것 또는 말하지 못하는 것을 징후적으로 읽어내는 작업이 될 것이다.

둘째, <유관순> 또한 <자유만세>처럼 주인공의 패배가 예정되어 있는 결말을 가지고 있으나 그것은 패배주의를 넘어선다. 이와 관련해서는 두 가지 장치가 매우 중요하게 기능하는데, 첫째는 잔다르크와 유관순을 동일시하는 것, 둘째는 유관순에게 기독교적 순교의 의미를 부여하는 것이다. 고향으로 내려간 유관순은 거사를 앞둔 어느 날 동무들과 함께 소풍을 간다. 그곳에서 그녀는 동무들에게 잔다르크의 이야기를 해주며 자신 또한 “조국을 위해 힘껏 싸우”겠다고 다짐한다. 시나리오에 따르면 관순의 잔다르크 이야기는 화면을 통해 재연된다. 기둥에 묶여 화형을 당하는 잔다르크의 이미지에는 “이 화염으로 최후의 이슬같이 사라졌으나 그후 불란서는 당당한 국가로 오늘까지 이룬 것이란다”는 관순의 설명이 따른다. 이 숭고한 희생의 이미지에 현재 불란서의 영화(榮華)를 연결시키는 관순의 설명을 덧붙임으로써 그 희생은 결코 무모하거나 헛된 것이 아니며 미래의 영화(榮華)를 약속하는 것임을 강조한다. 이는 하나님을 찬양하며 그로 인해 박해받는 것은 곧 천국으로 들어가는 길이라는 기독교의 순교에 대한 생각을 현세화시킨 것이라고 할 수 있다. 잔다르크의 이미지는 영화의 마지막에서 일곱 토막난 관순의 시체를 수습하여 치르는 진혼예배로 연결되고, 그럼으로써 보다 직접적으로 기독교와 연관된다. 이 마지막 장면에서 드러난 것처럼 <유관순>에서 민족주의와 기독교 정신은 분리될 수 없는 것이다. 관순의 아버지 유중권은 “대대로 내려오는 양반집안으로 그 재산도 상당히 많았”으나 한일합병 이후 “재산 전부를 다 팔아 학교와 교회에 기부하고 지금은 조석조차 곤란”해진 인물이다. 그는 신사참배를 강요하는 일본헌병에게 “하나님보다 귀신이 더 높”으냐고 반문한다. 기독교 정신이 민족주의로 전환되는 순간인 셈이다. 이처럼 잔다르크의 희생과 현재 프랑스의 영화(榮華)를 연결하고 관순과 그 부모의 죽음에 기독교적 순교의 의미를 부여함으로써 <유관순>은 <자유만세>의 패배주의를 넘어선다. <유관순> 이야기에서 주인공의 패배와 죽음은 현실에 대한

회의나 무력감을 유발하는 것이 아니라 앞으로 다가올 영광의 밑거름으로써 자리매김된다.

윤봉춘의 식민지 체험은 영화 만들기에만 국한된 것은 아니었다. 그는 자신의 체험을 식민지 시대에 만든 영화를 재해석하는 데에도 적극적으로 투사하였다. 1931년에 윤봉춘이 감독한 영화 <큰 무덤>에 대한 윤봉춘의 회고(1)와 그 영화에 대한 당시의 평(2)을 비교해보자.

(1) 근데 그것이 싸리밭골뿐만 아니라 저 용정 근방, 국자가(局子街) 근방 북간도를 돌아다니면서 독립군을 잡아가지고는 한테 학살해서는 무덤을 크게 만들어놓고, 큰 무덤이라고 합니다. *** 영화 아까 *는데, 아까 스칠 <큰 무덤>이 나옵니다. 이게 간도에서 일어난 테입니다. (중략) 그러나 일정시대에 서울에서는 큰 무덤이 뭔질 몰르고 그냥 검열을 통과를 시키고 내용도 그렇게 똑같은 안되니까, 안되니까 이 비슷하게 만들어서 검열을 통과시키게 했거든요. 이게 <큰 무덤>이라는 건 그렇게 나온 겁니다.³²⁾

(2) 무덤 앞에서 우리는 그들의 아버지의 친구인 노인을 만나 마적 침입의 일련의 이야기를 듣는다. 마적의 포악한 약탈, 화재, 그 속에서 필순의 어린 누이동생이 약탈된다. 그때 그의 주머니에는 필순과 그 어린애의 사진이 들어 있었다. 이야기가 끝나며 필순은 복수를 하늘에 맹세하고 또다시 만주벌을 뒤에 두고 인천을 향하여 떠나온다. 복수!³³⁾

(2)의 인용문에 따르면 영화 <큰 무덤>의 무덤은 마적에 의해 학살당한

32) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, 44쪽.

33) 이규설, 「엑스키네마 2회작 <큰 무덤>을 보고」, 『조선일보』 1931년 3월 12일, 15일, 18일, 19일자, 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 1,(上)』, 국학자료원, 2002, 679쪽.

필순의 부모님과 다른 사람들의 무덤이었다. 하지만 윤봉춘의 체험 속에서 ‘큰 무덤’은 일본에 의해 학살당한 독립군의 무덤이었으며 다만 검열 때문에 “고렇게 똑같은 안되니까” “이 비슷하게” 만들게 되었던 것이다. 말하자면 윤봉춘의 증언은 식민지 시대에 검열을 통과하면서 생긴 왜곡을 바로잡아 원래대로 돌리려는 시도였던 셈이다. 해방이 된 후에 식민지 시대의 영화에 대하여, 이와 같은 재해석과 새로운 의미부여가 이루어지게 된 것은 자연스런 일일 것이다. 그것은 식민지 시대에 대한 재구성으로서, 식민지 경험을 영화로 재현하는 것만큼이나 중요한 일이었을 것이기 때문이다. 식민지 시대에는 일제 경찰이 마적이 되었고, 해방이 된 후에는 마적이 다시 일제 경찰의 ‘상징’으로 해석되었다. 당연하게도 이는 <큰 무덤>에만 국한된 일은 아니었다. 오히려 나운규의 <사랑을 찾아서>에 대해서는 그러한 재해석과 의미부여가 더욱 적극적으로 이루어진다.

(3) 이금룡이가 마적의 총에 맞아서 쓰러집니다. 근데 이 마적이라는 것은 상징이죠. 왜놈의 상징이죠. 그때 두만강을 건너가도 거기는 영사관이라는 거 있거든요. 일본경찰 있거든요. 그러니까 이쪽에서도 살 수 없고 저쪽에도 살 수 없다는 것인데, 저쪽에 가든 왜놈 등살에 못산다면 아주 그건 우리가 다 잡혀가죠. 그러니까 거기는 마적을 상징하죠.³⁴⁾

<사랑을 찾아서>는 윤봉춘의 재해석을 통해 나운규의 ‘저항적 민족주의’³⁵⁾를 보여주는 텍스트로 자리매김된다. 영화 속 마적의 형상은 영화인들이 일제의 가혹한 검열에 억눌려 있었음을 보여주는 동시에, 또 그 자체가

34) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, 133쪽.

35) 저항적 민족주의는 이영일이 나운규를 설명하는데 썼던 개념이다. 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 도서출판 소도, 2002 참조.

일제로 의미화되면서 이중으로 저항적 민족주의의 상징이 된다. 물론 거기에는 <두만강을 건너서>라는 원제가 검열을 통과하며 <사랑을 찾아서>로 바뀌었다는 사실 또한 중요하게 고려되었다.

여기서 식민지 시대 영화들에 대한 재해석을 더 용이하게 만든 두 가지 요인을 살펴볼 필요가 있다. 먼저 결정적인 것은 식민지 시대에 만들어진 영화가 전혀 남아 있지 않았다는 점이다.³⁶⁾ 당시의 신문기사들이나 영화소설을 통해 영화를 재구성해야 하는 상황이었기 때문에, 식민지 시대 영화의 해석에는 언제나 여백이 많을 수밖에 없었다. 이러한 상황에서 당시 영화에 관여했던 인물들의 증언은 매우 강력한 권위를 갖게 된다. <사랑을 찾아서>와 <큰 무덤>에서 ‘마작’이 일본제국주의를 상징한다는 윤봉춘의 해석은 이 영화들을 저항적 민족주의와 연관시키는데 결정적 계기를 제공하고 있다.³⁷⁾

두 번째 요인은 대체로 무성영화에 해당되는 것인데³⁸⁾ 변사의 연행이 동반되는 무성영화는 영화 그 자체로 의미가 고정되지 않았다는 점이다. 즉 변사

- 36) 해방직후에 나운규의 <아리랑>이 여전히 지방을 돌며 상영되었다는 기록이 있다. 이로 미루어볼 때 식민지 시대에 만들어진 다른 영화들도 해방직후에는 여전히 유통되고 있었다고 추측할 수 있다. 하지만 이는 해방직후에 국한된 상황이며 한국전쟁을 거치며 식민지 시대 영화는 완전히 자취를 감추었다. 이때부터 1974년 1월 재단법인 한국필름보관소(한국영상자료원의 전신)가 설립될 때까지 과거의 영화들이 어디에 어떤 형태로 존재했는지 추적하기란 불가능하다. 최근까지도 식민지 시대 영화들은 남아 있지 않은 것으로 알려져 있었으나 몇 년 사이 한국영상자료원은 러시아, 일본 등지의 필름보관소들에 흩어져 있던 식민지 시대 영화들을 수집해오고 있다. 하지만 여전히 그 편수는 매우 제한적이며 식민지 시대 영화사에서 중요한 작품으로 여겨지는 영화들은 거의 전하지 않는다. 특히 <아리랑>을 비롯한 나운규의 작품들과 그밖의 무성영화 시대의 작품은 전혀 남아 있지 않은 것이 현실이다.
- 37) 하지만 식민지 시대 영화를 포함한 대중서사물에서 마작이 일본제국주의를 ‘상징’했다고 일반적으로 말할 수 있는가는 좀더 숙고해볼 문제라고 생각된다. 30년대 활발히 간행되었던 딱지본 소설들에서 만주라는 공간적 배경과 그곳에서 활동하는 마작들은 다양하게 의미화되었다. <사랑을 찾아서>나 <큰 무덤>에 등장하는 만주와 마작의 의미는 딱지본 소설을 비롯한 대중문화의 지형 속에서 파악해야 하리라고 본다. 이는 별도의 연구과제이다.
- 38) 여기서 ‘대체로’를 강조하는 것은 중요하다. 50년대 말까지 유성영화도 변사연행과 함께 공연되는 사례가 특히 지방에서는 많이 발견되기 때문이다. 윤봉춘의 1948년 <유관순> 또한 16mm 발성영화이지만, 무성영화처럼 변사의 해설을 동반하여 상영되었다는 증언이 있다.

의 해설이 어떠한가에 따라 영화 텍스트는 매번 다시 쓰여지는 속성을 갖고 있었다. 이를 극명하게 보여주는 예로, 해방과 전쟁, 그리고 60년대를 거치면서 저항적 민족주의 텍스트의 ‘원형’으로서 정전화된 나운규의 <아리랑>을 들 수 있다. <아리랑>의 변사 성동호는 <아리랑>을 상영할 당시 임석경관이 있을 때와 없을 때 해설이 달랐다고 증언한다. 경관이 없을 때만 영진의 정신이상이 일제경찰의 고문에 의한 것이라는 해설을 붙였다는 것이다.³⁹⁾ 남아 있는 영화소설과 다른 문헌자료를 통해서도 <아리랑>의 다양한 판본들을 확인할 수 있는데 이 차이들은 주로 수용과정에서의 차이로부터 기인한 것으로 생각된다. 단성사 변사 서상필의 도움을 받아 1929년에 문일이 재구성한 영화소설 <아리랑>이 조선인 지주와 조선인 마름) 대 조선인 소작인의 대립구도를 취하면서 계급문제를 전면화하고 있었던 데 반해, 1930년 서광제가 쓴 영화평에는 <아리랑>이 “일제 지주와 소작인 간의 투쟁”⁴⁰⁾을 그렸다고 묘사되어 있다. 또 최근에 조희문은 1942년 우타시나이광업소에서 조선인 노무자 선무작업의 일환으로 <아리랑>을 상영한 사례를 발굴하여 <아리랑>이 “‘항일’적 요소와 ‘민족’적 색채를 담고 있었다는 후세의 평가”에 의문을 제기한다.⁴¹⁾ 이처럼 다양한 <아리랑>들의 존재는 그것이 상영의

39) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 도서출판 소도, 2002, 130쪽.

40) 서광제, 「아리랑 후편」, 『조선일보』 1930년 3월 20일-22일.

41) 조희문, 『나운규』, 한길사, 1997, 169-170쪽.

사실 <아리랑>의 민족주의적 성격에 대한 조희문의 문제제기는 <아리랑>의 감독이 정말 나운규인가를 질문하는 데서 출발한다. 조희문은 <아리랑> 개봉 당시의 신문광고를 들어 <아리랑>의 감독이 일본인 스모리 슈이치(津守秀一)일 가능성을 제기한다. “만의 하나라도 이 영화의 연출자가 나운규가 아니라는 사실이 규명된다면 나운규의 영화사적 위상이나 <아리랑>의 영화적 의의는 크게 달라질 수밖에 없다”는 것이다. <아리랑>의 감독 논란은 별도의 논의가 필요한 사안이다. 다만 이것은 명확한 결론이 나기가 매우 어려운 문제라는 점을 먼저 지적해야겠다. 그것은 신문광고나 검열기록 같은 공식적 기록 상의 연출자와 실제 연출자가 일치하지 않는 한국영화사의 수많은 사례들과 맥을 같이 하기 때문이다. 더구나 1920년대는 한국영화사의 초창기로, 영화제작에 있어서 분업화가 충분히 이루어지지 못한 시기였다. 그래서 때로는 원작 및 각색자가, 때로는 촬영기사가, 때로는 녹음기사가(최초의

맥락이 바뀌고 그에 맞춰 변사의 해설내용이 달라지면서 새롭게 쓰여지는 무성영화의 특성 때문에 가능한 것이었다. 이 다양한 <아리랑> 판본들 가운데, 점차 특정한 판본, 즉 식민치하에서 일본인 지주와 조선인 소작인 간의 갈등을 표현한 것으로서의 <아리랑>이 정본으로서 자리잡게 된다. 1954년 이강천 감독은 한국전쟁을 배경으로 하여 <아리랑>을 반공영화로 다시 만들었고⁴²⁾ 1957년 김소동 감독은 다시 일제시대를 배경으로 <아리랑>을 만들었다. 김소동 감독의 영화 이후에 <아리랑>의 민족주의적 성격은 고정되었으며 윤봉춘의 감수 하에 만들어진 1966년 <나운규 일생>에서는 <아리랑> 뿐 아니라 나운규의 모든 영화들이 저항적 민족주의 텍스트로 조명되었다.⁴³⁾ 이 과정에서 윤봉춘이 했던 역할은 지대하다. 그는 나운규와 관련된

발성영화인 1935년 <춘향전>의 경우, 또 때로는 배우가 영화제작의 중심에서 있곤 했다. 그만큼 공식적인 직함은 중요하지 않았으며 따라서 실제 역할과 상관없이 사업적 이해관계에 의해 연출자를 적시하는 것은 희귀한 사례가 아니었다. 가령 단성사 촬영부가 제작한 <장화홍련전>(1924)의 실제 감독은 김영환으로 알려져 있지만 신문광고에는 단성사 지배인이었던 박정현이 감독으로, 김영환은 각색으로 기록되어 있다. 조희문이 <아리랑>과 함께 언급한 <농중조>의 경우도 이와 비슷하다. 공식적으로는 스토리 슈이치 감독으로 되어 있으나 많은 영화사료에는 그 작품의 감독을 이규설로 적고 있다. 스토리 슈이치는 <농중조>와 <아리랑>의 제작사였던 조선키네마주식회사의 사장 요도 도라조의 처남으로서 영화를 실질적으로 운영하던 인물이었다. 그런 점에서 오늘날의 개념으로는 프로듀서였던 박정현이 감독으로, 감독이었던 김영환이 각색으로 기록되어 있는 <장화홍련전>의 사례처럼, <아리랑>과 <농중조> 또한 실제 감독은 나운규와 이규설이 각각 했으나 감독의 이름에 스토리를 올렸을 수 있다. 더구나 <아리랑>이 나운규의 이후 작품들과 함께 일관된 작품 세계를 보여주는 반면, 스토리 슈이치의 경우는 <농중조>와 <아리랑> 외에 감독으로 활동한 기록은 발견되지 않는다. 그런 점에서 <아리랑>의 감독은 기존의 정설대로 나운규일 가능성이 높다고 보지만, 역시 그것이 명확한 결론이 내려지기 위해서는 다른 정황들에 대한 사료발굴과 더 정교한 논의가 필요하리라고 여겨진다.

- 42) 이강천 감독의 <아리랑>이 한국전쟁 직후에 반공영화로 재해석된 것은 중요한 의미를 갖는다. 이는 한국영화에서 이른바 “우익 민족주의” 이념이 어떻게 반공주의로 전환되는지를 살펴볼 수 있는 중요한 사례이기 때문이다. 윤봉춘 또한 전쟁기에는 <아름다웠던 서울>을 비롯하여 반공이념을 담은 기록영화들을 제작하였다. 이는 별도의 연구과제이다.
- 43) 나운규와 그의 영화 <아리랑>이 한국영화사에서 갖게 된 각별한 위치는 단계별로 좀더 상세하게 추적할 필요가 있다. <아리랑>을 비롯한 나운규 영화의 정전화 작업은 몇 단계에

전기적 사실들의 원 출처였는데, 그에 따르면 나운규는 식민지 현실에 고뇌하는 지식인이자 마지막 순간까지 영화에 대한 정열을 불태웠던 영화예술인이었다. 여기서 나운규가 실제로 그런 인물이었느냐 여부를 따지는 것은 중요하지 않다. 중요한 것은 나운규가 한국 영화역사의 출발점이자 지향점으로 구성되어왔다는 사실이다. 해방 이후부터 70년대에 이르기까지 남한영화의 지도자였던 윤봉춘은 자신의 독립운동 경험을 적극적으로 영화로 재현하고 나운규와 그의 영화를 비롯한 식민지 시대의 영화유산들을 특정한 방향으로 재구성함으로써 그것에 중대한 기여를 하였다. 그는 염원했던 대로 나운규를 중심으로 하여 “한국영화의 역사에 빛나는 칠”을 할 수 있었던 것이다.

결쳐 이루어진 것으로 보이기 때문이다. 그 첫 번째 단계는 나운규가 타계한 1937년 즈음에 이루어진 것으로 보인다. 그의 타계와 함께 나운규는 한국영화사의 가장 중요한 인물로, <아리랑>은 무성영화 시대의 대표작으로 자리매김되었다. 이는 30년대 말에서 40년대 초에 이루어진 최초의 영화사 서술들, 즉 임화, 안중화, 손위무, 백야생(白夜生) 등의 글에서도 이어진다. 하지만 이 때의 <아리랑>은 “조선영화 최초로 타자의존에서 독립해본 성과”(임화)이자 “지금까지에 있어 가장 우수하다고 볼 수 있는”(손위무) 작품이었을 뿐이다. 해방직 후에 다시 기술된 조선영화의 역사에서도 <아리랑>은 또 한번 한국영화사의 정점으로 위치 지어지는데, 좌익영화인들이 재편집한 가운데 평가된 <아리랑>은 카프 이전에 도래한 “향토영화운동”의 흐름을 보여주는 대표작으로 언급된다. <아리랑>에 “저항적 민족주의”의 성격이 부여된 것은 남한영화계의 본격적 출발이 이루어진 시기 이후로 여겨진다. 이처럼 <아리랑>이 저항적 민족주의 텍스트로서 자리매김되는 과정에서 윤봉춘의 역할은 매우 크다고 생각된다. 임화, 「조선영화발달소사」, 『삼천리』, 1941. 6. 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.; 임화, 「조선영화론」, 『춘추』, 1941. 11. 정재형 편저, 『한국 초창기의 영화이론』, 집문당, 1997.; 안중화, 「조선영화 발달의 소고」, 『조선일보』, 1938. 11. 20-27. 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.; 손위무, 「조선영화사」, 『조선일보』, 1933. 5. 28. 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.; 백야생, 「조선영화 15년」, 『조선일보』, 1936. 2. 21-3.1. 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.

5. 마치며

본고는 해방 이후 한국영화에서 식민지 시대에 대한 재현이 식민잔재의 청산과 민족국가 수립이라는 시대적 과제에 어떻게 대응하였는지를 최인규와 윤봉춘의 경우를 통하여 살펴보고자 했다. 해방기에 이 두 사람의 영화계 활동은 각기 다른 방식으로 자신의 식민지 경험을 투여한 것이었다. 두드러진 친일전력을 안고 있던 최인규는 <자유만세>와 <독립전야>를 통해서 갑작스럽게 주어진 해방과 정부수립이라는 역사적 국면에 대한 당혹감을 드러냈으며, 그로써 해방기 한국사회의 일면을 “사실적으로” 담아냈다. 식민지 시대의 경험, 특히 독립운동의 경험을 영화활동에 직접적으로 투여한 윤봉춘은 좀더 목적의식적으로 한국사회와 한국영화가 나아갈 방향을 제시했다. 그는 해방기에 <유관순>을 비롯하여 “의사, 열사들”의 일대기를 다루는 일련의 영화들을 만들면서 식민지 경험의 재현이 새로운 역사적 국면에서 어떻게 전유될 수 있는가를 보여주었다. 또한 윤봉춘은 여기서 더 나아가 식민지 시대 영화에 대한 적극적인 재해석과 나운규와 그의 영화들의 재구성을 통해서 이후 한국영화사 서술의 방향성까지도 지시하였다.

하지만 최인규와 윤봉춘의 활동은 모두 해방직후 남한영화의 출발과 관련을 맺고 있으며 전혀 다른 방식이긴 하지만 사실은 같은 이야기를 하고 있었다고 말할 수 있다. 즉 최인규의 <자유만세>는 해방직후에 ‘살아남은’ 모든 조선인들은 식민지배에 저항하다가 죽지 않았다는 점에서 모두 같다고 말하고 있었고, 윤봉춘의 <유관순>은 설사 한때 일제에 협력했다 할지라도 3.1 운동처럼 결정적인 순간에는 모두 조선의 독립을 바라고 행동했다는 점에서 조선인은 모두 같다고 말하고 있었다는 것이다. 말하자면 최인규는 친일전력의 죄의식을 해소하기 위해서, 윤봉춘은 독립의 염원을 공유하고 그것이 남한사회의 이후 방향을 지시하도록 하기 위해서 둘다 조선인의 동질성을 주장

했던 것이다. 그것은 또한 식민 잔재를 제대로 청산하지 못한 남한사회에서 식민지 경험을 바라보는, 동전의 양면과도 같은 두 가지 시선을 대표하는 것이기도 하다. 이것이 남북한 각기 정부를 수립하고 또 각기 새로운 민족영화를 수립하는 맥락에 놓여 있는 것이었다는 점은 중요하다.

결국 최인규와 윤봉춘의 영화와 영화활동은 모두, 식민지 시대가 끝나고 한국영화가 다시 출발하는 지점에서 과거 식민지 경험을 어떻게 영화적으로 재구성할 것인가에 대한 하나의 답이었다고 할 수 있다. 그들이 놓인 지점은 또한 남한영화와 북한영화가 분기되는 지점이기도 했다. 그들은 그 지점에서 각기 다른 방식으로 남한영화의 시발점이 되었으며, 따라서 그 시발점의 성격이 무엇이었는가를 이해하는 것은 남한영화의 이후 전개과정을 살피는 데 있어서 매우 중요하다.

K C I

참고문헌

- 백야생, 「조선영화 15년」, 『조선일보』, 1936. 2. 21-3.1, 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.
- 서광제, 「아리랑 후편」, 『조선일보』 1930년 3월 20일-22일.
- 손세일 편, 『한국논쟁사 V』, 청람문화사, 1976.
- 손위무, 「조선영화사」, 『조선일보』, 1933. 5. 28. 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.
- 안중화, 「조선영화 발달의 소고」, 『조선일보』, 1938. 11. 20-27. 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.
- 윤봉춘, 「나운규 일대기」, 『영화연극』, 1939년 11월호.
- _____, 「무성영화 시대의 방랑아」, 『신동아』, 1970년 4월호.
- _____, 「은막의 만능인 나운규」, 『여원』 8권 6호.
- _____, 「나의 고백적 자전-금원 윤봉춘 편」, 『주간경향』, 1970년 12월 2일.
- 이규설, 「엑스키네마 2회작 <큰 무덤>을 보고」, 『조선일보』 1931년 3월 12일, 15일, 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004.
- 임화, 「조선영화발달소사」, 『삼천리』, 1941. 6. 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원, 2002.
- _____, 「조선영화론」, 『춘추』, 1941. 11. 정재형 편저, 『한국 초창기의 영화이론』, 집문당, 1997.
- 전창근, 「(수상) 두 어머니」, 『예술통신』, 1946년 11월 27일:1. 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1945-1957』, 공간과 사람들, 2004.
- 조희문, 『나운규』, 한길사, 1997.
- 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004.
- _____, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 도서출판 소도, 2002.
- 『2003 영화의 고향을 찾아서 인터뷰 자료집』, 한국영상자료원, 2003.
- 「제1기 영화인 등록자, 영화인 58명 등록」, 『삼천리』, 제13권 제6호, 1941년 6월.
- 「영화평론가 김종원 <자유만세>를 말하다」, <자유만세> DVD, 한국영상자료원,

2004.

『한국 시나리오 선집 제1권』, 1996, 집문당.

「[연예] 지상봉절: <자유만세> 고려영화사 작품」, 『경향신문』 1946년 10월 20일자
4면.

「신영화평 <자유만세>」, 『자유신문』 1946년 10월 25일.

XYZ, 「최근 영화제작상-조선영화의 개화난만기」, 『경향신문』 1947년 11월 23일,
『한국영상자료원 신문기사로 본 한국영화 1945-1957』, 공간과 사람들,
2004.

「3.1운동의 순국처녀 柳寬順 기념사업 전개」, 『조선일보』 1947년 10월 23일. 「유관
순 의 21 의사 기념비 제막 위령제」, 『조선일보』 1947년 11월 30일. 「유관
순의 밤 劇映畫도 촬영 중」, 『조선일보』 1947년 11월 30일.

「유관순 전기 간행」, 『조선일보』 1948년 2월 4일 조간 2면.

「殉國處女 柳寬順양 舉事現場에서 29주 기념식」, 『조선일보』 1948년 4월 8일.

K C I

Colonial Experience and Filmmaking in Post-Liberation Era

Lee, Soon-Jin

This essay examines how the colonial period is represented in Korean films from 1945 to 1950 with emphasis given to the activities of two prominent filmmakers: Ch'oe In'gyu and Yun Pongch'un. Ch'oe directed several pro-military films as an acting director of Choson Film Company toward the end of colonial period. Yet, despite his pro-Japanese background, Ch'oe was able to make "the trilogy of liberation period" (kwangbok yonghwa) which is widely considered three examples of cinematic nationalism, and became a very important figure in history of South Korean cinema. His two films, i.e., "Hurrah! For Freedom" [Chayu manse] and "The Night before Independence" [Tongnip chonya] deal with the nation's history of liberation and establishment of partitioned state government in the South and clearly acknowledge the historical significance and inevitability of these events. Interestingly, the main characters in these films show a considerable degree of ambivalence and uncertainty in their actions, reflecting the contemporaneous malaise of the Korean subject at critical juncture of history. These films hence set the cinematic terms of troubled male and their defeatism in Korean cinema, which later repeatedly appears in Choson/Korean cinema.

On the contrary, Yun who had been imprisoned for his involvement in the March 1st Movement of 1919, became a spokesperson for the rightwing nationalist group in film world. He was then involved deeply into production of historical drama films on independence movement. Through films like "Yu Kwansun," and "The Chronicles of the March 1st Revolution," Yun endeavored to represent the history of anti-colonial resistance by restaging the March 1st movement on screen. Because his nationalist credential as well as stature in film world, his rendition of the colonial past was regarded as trustful and worthy reflection of the nation's history. This means that Korean cinema has now acquired and developed the conventions of representational narrative and motifs on the colonial period. Yun also offered his critical re-interpretation of several films from the colonial era. In particular, his interpretation of "Arirang" by Na Un'gyu was crucial for the film's ascendancy into the canon of "resistant nationalist" films in subsequent years.

However, it should be noted that both Ch'oe and Yun are similar in that their films strongly speak of the homogeneity of the nation. After making "Hurrah! For Freedom," Ch'oe once argued that those Korean who lived through the colonial oppression are all the same for they survived the hardship. Similarly, Yun also advanced his view on the uniformity of Korean people through his films. In "Yu Kwansun," Yun's offers the view that even though some may have collaborated with Japan, people often reacted for the nation's independence in the event like March 1st movement of 1919. In other words, both filmmakers insisted the commonality or sameness of the people to eradicate the moral culpability for collaboration (Ch'oe) or to project the political direction and purpose for South

Korean society (Yun). These two views are therefore two faces of the same coin; rendering South Korea's troubled process of decolonization and its equally troubling view of the colonial past.

Key Words

Japanese colonial rule, post-colonialism, <Yu Kwan-soon>, <Viva Freedom! (Ja-yumanse)>, Yoon Bong-choon, Choi In-kyu, Na Un-kyu, <Arirang>, South Korean Film History

* 위 논문은 2005년 11월 2일 투고되어, 11월 30일 심사 완료 후, 12월 5일 게재가 확정 되었음.

