

활동사진의 시대(1903-1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구

- 딱지본 번안소설과 수입영화를 중심으로

이순진 *

1. 활동사진의 시대와 영화의 시대
2. 카메라라는 기계장치
3. 식민지를 탐험하는 제국주의자의 시선/ 제국을 여행하는 식민지인의 시선
4. “활동”하는 “화인”들과 그들의 세계를 본다는 것
 - 『탐정소설 비행의 미인』과 『명금』, 그리고 탐정/모험/활극 영화들

국문요약

본고는 활동사진의 시대(1903-1919) 조선의 영화 관객성을 딱지본 번안소설과 수입영화를 중심으로 살펴보고자 한다. 활동사진의 시대는 조선에서 영화가 제작되지 않고 수입된 영화를 감상만 했던 시대라는 점에서 “감상만의 시대”(영화) 또는 “수입영화의 시대”(이영일)라고도 말할 수 있다. 이 시대는 다시 1910년을 경계로 전기와 후기로 나눌 수 있는데, 전기에는 5분에서 10분 정도의 실사 필름이, 후기에는 다수의 연속영화(the serial)를 포함한 극영화가 주로 수입, 상영되었다.

활동사진 시대 전기에, 실사 필름을 본다는 것은 관광, 탐험, 여행의 실제 체험을 대체하는 경험이었으며 이는 이제 막 근대세계로 진입하고 있던 조선인들로 하여금 제국주의-식민지 관계로 짜여 있던 세계를 매우 직접적으로 체험토록 하는 것이었다. 현존하는 가장 오래된 대중상영회의 기록인 1903년자 황

* 연세대학교 국어국문학과 강사

성신문에 따르면 이 시기 조선인들이 스크린을 통해 보았던 것은 “대한 급(及) 구미각국의 생명도시”와 “극장의 절승한 광경” 등이었다. 이러한 실사 필름들이 전하는 광경은, “사진적 객관성”을 보장하는 카메라라는 기계장치를 통해서 가장 생생하게 체험되는 것이었지만, 활동사진이 20세기 초 조선인들이 외부세계를 접하는 유일한 통로였던 것은 아니다.

조선인들은 활동사진 이전에, 혹은 동시에 번안소설과 같은 서사(narrative)를 통해, 또 태서(泰西)에 대한 각종 보도기사를 통해 외부세계와 만나고 있었다. 활동사진 시대 후기에 오면서 조선인들은 점차 활동사진을 실제의 기록으로서가 아닌 허구(fiction)적 구성물로서 받아들이게 되는데, 이 과정에서는 특히 번안소설을 통한 서사의 체험이 매우 중요한 역할을 하였다. 활동사진 시대 변사는 스크린에서 제시되는 시각적 정보를 문자적 정보로 바꾸어 전달함으로써, 영화를 통해 서사(narrative)를 즐기는 낮은 체험을 좀더 쉽게 받아들일 수 있도록 돕는 존재였다. 번안소설 『탐정소설 비행(飛行)의 미인』이나 1915년 미국에서 제작된 연속영화 <명금(The Broken Coin)>을 소설화한 딱지본 소설 『명금』을 통해서 여러 가지 성격이 혼재되어 있던 이 시기 대중서사의 면모를 살펴볼 수 있다.

주제어

활동사진의 시대, 영화의 시대, 임화, 영화 장치, 제국주의, 식민지 딱지본 번안소설, 관객성, 실사 필름, 연속영화, <명금>, 『명금』, 『탐정소설 비행(飛行)의 미인』, 변사

1. 활동사진의 시대와 영화의 시대

임화는 활동사진의 시대와 영화의 시대를 구분한다. “변사와 악대와 더불어” 기억되는 활동사진의 시대에 필름 1)은 “신기한 발명품이요, 활

동하는 사진”에 불과하였다. 이 활동사진의 시대는, “연극의 부속물”에 불과한 연쇄극과, 관청의 위생선전 수단이었던 <월하의 맹서>(1921, 윤백남)를 거쳐 “좀더 완전히 독립한” <춘향전>(1923, 하야카와 고슈)에 이르게 되는데, 이때 비로소 조선에 있어서 영화의 시대가 시작되었다는 것이다.²⁾ 활동사진의 시대는 다른 식으로 말하면 “감상만의 시대”³⁾이기도 하다. 임화는 “엄밀한 의미”⁴⁾에서 조선 영화사(映畵史)에 있어서 활동사진의 시대란 존재하지 않았다고 본다. 활동사진의 시대에는 조선영화가 제작되지 않았기 때문이다. 임화의 활동사진 시대와 영화의 시대 사이에는 감상과 제작, 사진적 기록으로서의 활동사진과 대중 서사물로서의 영화, 연극이나 문학 같은 “인접 예술에의 의존”과 “좀더 완전히 독립한 영화”의 간극이 가로놓여 있다.

임화는 활동사진 시대를 “영화의 전사(前史) 시대”로 명명하고 제한된 의미만을 부여하고 있지만, 이 전사 시대란 ‘움직이는 사진’으로서

-
- 1) 여기서 필름(film)은 하나의 완성된 작품으로서의 영화가 아니라 피사체가 상(象)으로 맺힌 셀룰로이드 조각, 즉 영화 이전의 물질 그 자체를 의미한다. 임화는 활동사진이나 영화와는 구분하여 필름이라는 용어를 사용하였다. 이 글에서도 임화가 사용한 의미로 필름의 의미를 한정하기로 한다.
 - 2) 임화, 「조선영화발달소사」, 『삼천리』 1941. 6., 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 1 (上)』, 국학자료원, 2002, 72-73쪽.
 - 3) “감상만의 시대”란 영화를 제작하지 않고 감상만을 했던 20여년 간(20세기 초에서 1919년까지)을 가리킨다. 임화, 「조선영화론」, 『춘추』 10호, 1941. 11., 정재형 편저, 『한국 조창기의 영화이론』, 집문당, 1997, 109쪽.
 - 4) 여기서 “엄밀한 의미”란 조선영화사의 출발을 제작이 시작되는 시점으로부터 보는 관점을 의미하는 것이다. 저 유명한 임화의 ‘이식문화론’에 따르면, 문화는 “모방함으로써 이식”되는 것인데, 조선영화의 경우, 이 모방제작기라는 것이 존재하지 않고 감상만을 통해 “이식”되었다. 즉 20여 년간의 감상만의 시대란 다른 예술의 “모방제작기에 필적하는” 의미를 지니고 있다는 것이다. 이러한 영화의 특수성은 영화가 “극히 어린 문화”라는 점, 즉 “활동사진은 존경할 문화와 예술이기보다는 진기한 발명에 지나지 아니”했다는 점으로부터 비롯된다. 임화, 「조선영화론」, 앞의 책 109쪽.

영화의 원초적인 속성이 무엇보다도 결정적인 시대였다는 점은 되새겨 볼 필요가 있다. 그 속성은 조선인들이 활동사진 영화와 만난 최초의 장면을 규정하는 것이었기 때문이다. 이는 앙드레 바쟁이 말한 바 “최초의 사물과 그 표현과의 사이에 하나의 사물(비생명적인 도구, 즉 렌즈 또는 카메라) 이외엔 아무것도 개재하지 않는 것”, “외부세계의 상이 인간의 창조적 간섭 없이 자동적으로 형성”되는 것으로서의 “사진의 객관성”⁵⁾이 조선의 영화 관객성을 우선적으로 구성하였다는 의미이다. “사진의 객관성이 시간 속에서 완성”된 것으로서의 활동사진은, 그것이 신파극이라는 허구적 구성물, 즉 서사의 일부로 삼입되기 전까지 조선에서 필름이 존재하는 지배적인 형식이었다. 그렇다면 활동사진 시대가 영화의 시대로 옮겨간다는 것은 사진적 기록이라는 필름의 원초적 성격이 점차, 서사가 구성하는 허구적 세계 속으로 녹아들어간다는 것을 의미하는 것이 아닐까?

그것이 단선적이거나 단절적인 과정이 아니었음을 강조하는 것이 중요하다. 임화 또한 연쇄극이 영화가 아닌 것은 활동사진이 영화가 아닌 것과 마찬가지로 언급함으로써 과도기를 설정하였지만,⁶⁾ 영화의 시대를 열었다는 1923년의 <춘향전> 조차도 더 나아가 임화가 “인접 예술로부터 독립한 조선영화 최초의 성과”⁷⁾라고 평가했던 나운규의 <아리랑>(1926)조차도 활동사진 시대의 흔적, 즉 필름의 사진적 기록성과 완전히 단절했다고 말할 수는 없다. 오히려 조선 무성영화는, 그것이 구축하는 허구적 세계와 사진적 기록이 환기시키는 실재성, 그리고 무엇보다도 스크린과 무대를 오가는 관객의 관람경험을 통해 독특한 재현관습을

5) 앙드레 바쟁, 「사진적 영상의 존재론」, 박상규 역, 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 1998, 19쪽.

6) 임화, 「조선영화발달소사」, 앞의 책 72-73쪽.

7) 임화, 「조선영화론」, 앞의 책, 113쪽.

구성했다고 말하는 편이 옳을 것이다.

<춘향전>에 이르러 서사의 형식이 지배적이 되면서 영화의 시대가 열렸다 할지라도, 조선의 무성영화는 여전히 사진적 기록이라는 특성을 담지하고 있었으며, 활동사진과 마찬가지로 “변사와 악대와 더불어” 존재했다. 따라서 무성시대 서사영화는 두 가지 수준에서 극적 몰입을 방해하는 장치를 갖게 되는데 첫째, 서사가 구성하는 허구적 세계와 카메라라는 기계장치가 담아낸 실제 현실의 교섭, 둘째, 스크린과 무대의, 서로 다른 시공간의 교섭이 그것이다.

첫째와 관련해서 1923년 <춘향전>의 예는 시사하는 바가 있다. <춘향전>이 “원본에 기록된 각처”⁸⁾를 돌아다니며 촬영을 했다는 사실, 또 그것이 각별히 강조되고 있음⁹⁾은 이 무렵의 서사영화조차도 영화의 사진적 기록성과 관련하여 관객에게 소구하고 있었다는 사실을 보여준다. 영화 <춘향전>에 담긴 남원의 풍경은, 서사와 별개로 도드라지면서, 이 영화를 일종의 관광영화로서 기능하게 한다. 그것은 춘향과 이도령의 ‘유적지’인 남원 “각처”를 관광하는 실 체험을 대체하는 것¹⁰⁾이었으며, 이와 같은 관람은 활동사진 시대 수많은 실사영화들을 통해 익숙해진

8) 「영화극으로 표현된 <춘향전> 김조성, 한명옥 양우의 주연, 출연배우는 모두 남원의 인물들 뿐으로 23000 여원의 촬영비용을 드리었다」, 『매일신보』 1923년 2월 22일-24일, 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 (상)』, 국학자료원, 2002, 158쪽.

9) “춘향 원향지인 남원에 가서 지개월간 정리를 출하여 <춘향전>을 실사(實寫)와 여히 촬영한 바”(강조는 인용자), 「춘향 사진 상연」, 조선일보 1923년 10월 19일, 김종욱 편저, 앞의 책, 160쪽.

10) 앙드레 바쟁은 사진의 객관성 때문에 영화에서는 “사물로부터 그 재현물로의 실제성의 전이”가 일어난다고 설명하는데, 그런 점에서 영화는 “성스러운 유물과 추억품”과 마찬가지로의 성격을 갖게 된다. (앙드레 바쟁, 앞의 글, 19쪽.) 1923년의 <춘향전>에서 춘향과 이도령의 ‘유적지’ 남원은 바로 그러한 “유물과 추억품”으로서 소구된다고 말할 수 있다.

것이기도 했다. 나운규의 영화 또한 이와 관련한 여러 사례를 제공한다. <아리랑>의 ‘리얼리즘’이 실제 농촌에서의 로케이션 촬영으로부터 비롯되었다는 사실¹¹⁾은 중요하다. 또한 <병어리 삼룡>에서도 서사가 구축하는 허구적 세계의 완결성을 깨뜨리는 순간을 찾아볼 수 있는데, 갑자기 나운규가 영화의 원작자인 나도향의 무덤을 찾아가는 장면¹²⁾이 삽입된 것이다. 이처럼 병어리 삼룡이라는 서사 상의 캐릭터와 배우이자 감독인 나운규 자신을 오감으로써 발생하는, 서사의 단절과 균열은 아마도 변사에 의해 메워졌을 것이다.

따라서 영화의 서사가 구성하는 시공간과는 다른, 현실 시공간의 개입은 극적 몰입을 방해하기도 하지만 한편으로는 화면 내의 이질적인 요소를 접합시킨다고 말할 수 있다. 필름의 상영이 무대공연의 일부로서 존재한다는 것은, 영화가 구성하는 허구적 세계가 그 자체로 완전한 디제시스를 구성하지 않는다는 것을 의미한다. 무성영화 시대에 영화서사는 변사의 해설을 통해 완성되었으며, 특히 극적 몰입은 화면 밖에 존재하는 여러 소리들에 의해 고조되거나 방해받았다. 양식화된 무대 공연과 영사된 화면의 “교섭”은, 그것을 바라보는 관객이 자리한 지금/여기와, 화면이 구성하는 시공간이 서로 접합되고 있음을 끊임없이 환기시키기 때문에, 극적 세계의 ‘리얼리티’를 근본적으로 훼손한다. 말하자면 화면의 실재성이 두드러질수록 양식화된 무대공연은 더욱 강조되며, 따라서

-
- 11) “극의 내용에 들어가서는 쇠퇴하여가는 조선 농촌을 배경 삼은 만큼 우리에게 느낌을 주는 바가 많으니 (중략). 아리랑 고개 밑에서 땀과 피를 흘리며 논 김매는 촌민과 그곳의 다 쓸어져가는 초가집에 ‘청년회’ 간판이 붙어 흠내 나는 농촌 청년이 모인 것이 무엇보다 좋았다.” 포영, 「신영화 <아리랑>을 보고」, 『매일신보』 1926년 10월 10일, 김종욱 편저, 앞의 책, 330쪽.
- 12) “그 다음 도향 씨의 무덤에 경의를 표하러 간 나운규 군이 웃고 돌아서며 달음질을 치는 것은 보기에 불쾌하였다.” 「<병어리 삼룡>을 보고서」 중외일보 1929년 1월 20일, 조희문, 『나운규』, 한길사, 1997, 277쪽에서 재인용.

이러한 무성영화는 극적 몰입으로부터, 또 극적 몰입이 담보하는 리얼하다는 인상¹³⁾으로부터 더욱 멀어지게 된다. 이렇게 말할 수 있을 것이다. 조선의 무성영화에서 활동사진 시대의 흔적, 즉 사진적 기록성이 그 자체로 보존되면서 서사와 교섭함으로써, 극적 세계가 리얼하다는 환영은 유보되거나 지연되었다. 또한 활동사진 시대부터 무성영화 시대까지를 관통했던 “무대와 교섭”하는 상영/공연 방식은 영사된 화면 속에 나타난 실제와 허구의 균열을 봉합하는 동시에 또 다른 차원의 균열을 생산한다.

조선 무성영화가 보존해온 필름의 사진적 기록성은, 기록한 대상의 실재성을 환기시키는 바로 그 만큼, 그것이 구성하는 극적 세계의 허구성을 드러낸다. 따라서 ‘식민지 조선인들이 활동사진/영화와 만난 최초의 장면’을 규정했던 “사진의 객관성”이 서사의 맥락에 들어가는 바로 그 순간, 그것은 이미 질적인 변화를 일으키기 시작했다고 말할 수 있다. 그것은 무엇보다도, 서사영화에 있어서 리얼리즘이란, 특정하게 체계화된 영화언어를 통해 환영적 세계를 구성하는 것을 의미하기 때문이다. 따라서 이제 중요해지는 것은 서로 다른 리얼리즘, 즉 바쟁이 말한 바 “사진적 영상의 존재론”으로서의 리얼리즘과 고도로 체계화된 영화언어를 통해 구성된 서사영화의 환영주의로서의 리얼리즘, 즉 할리우드 고전영화의 리얼리즘¹⁴⁾이 조선영화의 형성과정에서 각각 어떻게 경합, 충돌,

13) 나는 여기서 고전적 할리우드 영화가 구성하는 픽션성을 염두에 두고 ‘리얼하다는 인상’이란 말을 사용하고 있다. 고전적 할리우드 영화의 리얼리즘은 영화적 디제시스의 완결성을 구성하는, 보이지 않는 편집(invisible editing)에 의해 보장된다. 다시 말해 할리우드 고전영화의 리얼리즘에서는 카메라라는 기계장치가 포착한 대상의 실재성이 아니라, 그 기계장치가 어떻게 리얼하다는 환영을 생산하는가가 문제가 된다는 것이다. 즉 그것은 ‘사실’의 문제가 아니라 ‘사실효과’의 문제이다.

14) 1950, 60년대 유럽을 중심으로 한 모더니즘 영화운동은 바로 그러한 할리우드의 환영주의로서의 리얼리즘을 공격하는 데서 시작되었다. 그렇기 때문에 <병어리삼룡>의 전기(前記)한 장면이 모더니즘 영화의 자기반영적 장치와 비슷하게 생

협상해왔는가를 추적하는 일이다.

조선영화에 있어서 바쟁 식의 리얼리즘이 할리우드 고전영화의 리얼리즘에 굴복하는 결정적인 계기는 바로 발성영화의 등장으로 마련되었다. 영화에 사운드가 도래하면서, 더 정확히 표현하면, 화면 밖에 존재함으로써 끊임없이 서사영화의 디제시스를 교란하고 현실의 시공간성을 일깨우던 ‘소리’라는 요소가, 서사영화의 디제시스 내로 완전히 통합되는 국면을 맞이하면서 현실을 기록하는 활동사진/영화의 ‘리얼리즘’은 극적 세계의 ‘리얼리즘’으로 전환되었다. 발성영화의 등장은 이행기의 활동사진/영화가 넘나들던 스크린과 무대, 실제와 허구의 세계를 하나로 통합함으로써 완벽한 영화적 세계를 구성하는 결정적 계기가 된 것이다. 발성영화의 시대로 진입하면서 영화예술의 독자적인 언어 획득, 그것을 가능케 하는 테크놀로지, 그리고 스튜디오를 소유한 대규모 영화사의 등장이 강조되었던 것은 바로 그러한 까닭이다. 1923년의 <춘향전>에 서와는 달리 1935년 발성 <춘향전>에서는 이제 더 이상 ‘남원’이라는 ‘유적지’의 전지가 중요하지 않았다. 발성 <춘향전>은 스튜디오에서 촬영되었으며, 거기에서는 남원이라는 ‘실제’ 공간보다는 서사에 몰입할 수 있도록 하는 영화장치(cinematic apparatus)가 더욱 중요했다. 발성의 시대로 들어서면서 조선영화는 비로소 서사영화에서 ‘리얼하다는 인상’은 ‘사실’이 아닌 ‘사실효과’를 담보하는 영화장치로부터 나온다는 것을 자각하고 환영주의로서의 리얼리즘을 자신의 뚜렷한 방향으로 삼았던 것처럼 보인다.

따라서 식민지 시대의 조선영화사는 이 두 가지 리얼리즘의 갈등, 경

각되기도 한다. 하지만 나운규의 경우를 50, 60년대 서구의 모더니즘 영화의 틀을 통해 설명하려는 것은 탈맥락화된 오독일 뿐이다.

합, 협상의 과정에 따라 크게 세 단계로 나뉠 수 있다. 첫째, 무엇보다도 사진적 기록성이 우선시되었던 활동사진의 시대(1903-1919), 둘째 사진적 기록성과 서사가 구성하는 허구적 세계가 경합하고 공존하도록 하는, 나름의 재현관습을 획득한 무성영화의 시대(1919-1935), 셋째, 서사가 구성하는 허구적 세계에 사진적 기록성이 완전히 굴복하게 된 발성영화의 시대(1935-1945).

이 글은 이 두 가지 리얼리즘의 경합, 협상 과정을 활동사진/영화와 번안 딱지본 소설의 관계를 중심으로 다루고자 한다. 그것은 무엇보다 이 글의 관심이 초기 관객성에 놓여 있기 때문이며, 조선영화가 실사에서 극으로, 실재에서 재현으로, 바쟁적인 리얼리즘에서 환영적 리얼리즘으로 이행하는 과정에서 “인접 문화”와의 교섭이 결정적인 역할을 했다고 보기 때문이다.

2. 카메라라는 기계장치

활동사진 흥행에 대한 가장 오래된 기록으로 알려진 황성신문 1903년 6월 23일자의 광고에 따르면, “동대문 내 전기회사 기계창에서 시술하는 활동사진”은 “대한 급(及) 구미 각국의 생명 도시 각종 극장의 절승한 광경”을 제공했다.¹⁵⁾ 이 현존하는 조선 최초의 활동사진 광고는 사진적 기록성이야말로 조선인들이 처음으로 대면한 필름의 핵심적인 성격이었음을 보여준다. 그것은 첫째로 “대한 급 구미 각국의 생명 도시”에 대한 실 체험을 대체하는 것이었으며 둘째로는 구미 각국의 “극장”에

15) 정재왈, 앞의 글, 7쪽에서 재인용.

올려진 공연물들을 스크린을 통해 대리 체험하게 하는 것이었다.

하지만 활동사진/영화가 실 체험을 대체할 만한 실재성을 담지한다 할지라도 그것이 현실 그 자체인 것은 아니다. 톰 거닝에 따르면 튀미에르의 최초 시사회에서 관객이 스크린 속 기차가 자신을 덮칠까봐 극장을 뛰쳐나갔다는 영화사의 통설은 증명되기 어려운, 이데올로기적인 신화에 불과하다. 최초 시사회에 대한 이 오래된 신화는 서구 관객을, 현실과 비현실을 혼동하는 어리석고 순박한 사람들, 즉 “서구 제국주의자들의 진보된 테크놀로지와 처음으로 맞닥뜨린, 그래서 기계의 힘 앞에서 무기력한 공포를 느끼고는 소리 지르고 도망가는 야만인”¹⁶⁾으로 만들었다. 최초 관객의 경악에 찬 반응은 오히려 “현실과 비현실을 섞어놓은”, 영화라는 이 “새로운 어트랙션(attraction)의 언캐니(uncanny)한 효과” 때문이며, 초기 관객은 영화를 “가장 최신의 테크놀로지를 사용”한, “마술극이 매우 정교하게 발전한 것”으로 생각했다는 것이다.¹⁷⁾ 이 오래된 신화가 최초의 관객성을 설명하는 것과 흡사한 방식으로 초기 조선관객의 관람경험을 설명하는 글이 있다. 안종화는 다음과 같이 썼다.

불이 꺼진다. 그리고는 이어 화차가 달려나온다. 그러면 관중석은 그대로 수라장이 된다. 혹시나 화차와 충돌이 될까 봐서 관객들이 이리 피하고 저리 피하느라고 아우성을 치기 때문이었다. 그도 그럴 것이 화차가 곧장 그대로 달려오다 보면 관중들은 영락없이 광무대 귀신이 될 것이니까.

영화가 끝난 다음은 더욱 가관이었다. 상영이 끝나고 불이 켜지면

16) Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", Linda Williams(ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, 1995, p.114.

17) Tom Gunning, 앞의 글, pp.116-117.

오래 관중들이 무대로 몰려들어 일대 혼잡을 이루었다. 스크린을 들추어보려는 궁금중에서였다. 그들은 조금 전에 본 화륜선과 화차와 사람들의 출처가 의아스러웠던 것이다.¹⁸⁾

안중화는 이를 유성기에 대한 당시 조선인들의 유사한 반응(기계 속에 사람이 들어가 있다고 믿는)과 연결짓고, 당시 조선 관객을 “도깨비에 홀린 듯한” “소박”한 사람들이었다고 말한다.¹⁹⁾ 안중화에게 있어서 조선 관객은 거닐이 비유적으로 말했던 바로 그 관객, 즉 “서구 제국주의자들의 진보된 테크놀로지와 처음으로 맞닥뜨린, 그래서 기계의 힘 앞에서 무기력한 공포를 느끼고는 소리 지르고 도망가는 야만인”이었던 셈이다. 그렇다면 식민지배가 임박했던 그 당시에 제국주의자의 진보된 테크놀로지와 실제로 맞닥뜨렸던 조선 관객은 정말로 ‘현실’과 ‘비현실’을 구분하지 못하는 “야만인”이었던 것일까? 유선영은 이른바 ‘기차효과’가 “산업화, 도시화된 사회에서보다는 비서구, 전산업사회에서 더 자주 목격되었다는 논의가 있다”고 하면서 비서구인의 공포스러운 반응은 “스크린이 악귀나 조상신을 불러일으키는 것으로 생각”했기 때문이라는 보토모어의 주장을 인용한다.²⁰⁾ 하지만 식민지로 진입하던 당시의 조선에서 ‘움직이는 사진을 본다’는 것이 어떠한 이데올로기적 효과를 가졌는지를 분명히 보여주는 예시가 있다.

활동사진이 끝나고 나자 이토록 눈을 현혹시키는 법이 있는가 하고 의문을 갖는 사람이 많았다. 촬영한 그림이 몸(體)이 되고 전기가 그

18) 안중화, 『한국영화측면비사』, 춘추각, 1962, 22-23쪽.

19) 안중화, 앞의 책, 23쪽.

20) 유선영, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성」, 『언론과 사회』 2003년 겨울호, 23-24쪽.

것을 움직임으로써 활동하게 되는 것이니 우리나라는 어느 세월에 이같이 묘한 기술을 터득할 수가 있을 것인가라는 탄식까지도 나왔다.

그래서 내가 말하기를 사람들이 영화에서 활동하는 것은 내가 원하는 바가 아니요, 진실로 바라는 것은 백성의 활동이 활발해지는 것이라고 했다. (중략)

(중략) 오늘 날(사람들이 활동이라고 한답시고 하는 것을 보면 그들이 어찌 실제로는 활동하지 않는 화면 속의 사람과 같으리오마는 화인(畵人)의 활동은 오히려 생동감이 있는데 생민(生民)으로서 능히 활동을 하지 않는 것이 오늘날 대한의 선비와 같아서 하는 말이다.²¹⁾ (강조는 인용자)

이 인용문을 통해, 두 가지를 유추할 수 있다. 첫째, 활동사진은 “그림이 몸이 되고 전기가 그것을 움직이게 하는 “묘한 기술”로 받아들여졌다는 것이고, 둘째는 “실제로는 활동하지 않는” 화인의 활동”이 “생민으로서 능히 활동을 하지 않는” “오늘날 대한의 선비”의 모습과 대비되었다는 점이다. 그 “묘한 기술”이 전기에 의한 것이며 “화인”이 “실제로는 활동하지 않는”다는 것을 이미 자각하고 있던 이 20세기 벽두의 조선관객은 “현실과 비현실”을 혼동하는 “야만인”이나 “스크린이 악귀나 조상신을 불러일으킨다”고 믿는 “비서구인”과는 거리가 멀다. 그는 오히려, “우리나라가 어느 세월에 이 묘한 기술을 터득”할 수 있을까 탄식하며, 화면 속 인물들의 “활동”을 보면서 “활동”하지 않는 현실 속의 “조선의 선비”를 한탄하는 인물이다. 이 초기의 관람경험 보고는 제국주의-식민

21) 「寫眞活動勝於生人活動」, 황성신문, 1901년 9월 14일. 김종욱 편저, 앞의 책, 113-114쪽. 김종욱은 앞의 책 113쪽에 국한문혼용으로 되어 있는 원문을 소개해 놓았지만 여기서는 생략한다.

지의 세계로 진입하는 순간에 놓여 있던, 당시 조선의 관객에게 활동사진 관람경험이야말로 바로 그러한 세계를 감각적으로 체험하고, 그에 빚대어 조선을 바라보게 하는 계기를 제공했음을 알려준다.

활동사진 시대의 전기²²⁾에 상영되었던 필름이 구체적으로 어떤 것들이었는지, 그 전모를 파악하기는 어렵다. 다만 이영일이 그랬던 것처럼 19세기 말 일본에 수입된 필름들의 목록을 통해 그 윤곽을 그려볼 수 있을 뿐이다. 이영일이 일본영화사의 자료를 인용하여 열거한 상영목록은 세계사적 인물과 사건(<뉴욕 대화재> <노제 대관식> <이홍장 뉴욕 출발> <맥킨리 시위 운동>)과 세계 각국의 진기한 풍물(<나리아가라> <파리> <해수욕> <기차> <살수차> <노도(怒濤)> <포병행군> <세인트 루이스 호>), 그리고 무대공연을 필름에 담은 것(<미녀 무용> <아동의 유희> <메리여왕의 비극>) 등으로 구성되어 있다.²³⁾ 여기에 김종욱이 정리한 매일신보의 활동사진 광고²⁴⁾에 빈번하게 등장하는 ‘황태자의 동정’을 담은 필름들과 전쟁기록물이 추가될 수 있을 것이다.

이러한 목록을 살펴보면 “사진적 객관성”을 담보하는 카메라라는 기계장치는 세계 각처의 풍물과, 주요 도시에서 벌어지는 사건들을 조선에 앉아 구경하게 만드는 “묘한 기술”이었음을 짐작할 수 있다. 여기서

22) 활동사진 시대는 다시 1910년 즈음을 경계로 하여 전기와 후기로 나눌 수 있다. 전기에는 주로 100척(상영시간 약 10분) 내외의, 단편 실사영화들이 주로 상영되었으며, 1910년 이후에는 장편 서사영화의 비중이 매우 높아졌다. 하지만 이는 엄밀한 구분은 아닌데, 1910년 이후에도 실사영화의 비중은 여전히 높았기 때문이다. 따라서 감상의 시대에 실사영화가 서사영화로 전환되었다고 말하기보다는 1910년 이후에 조선관객이 서사영화의 경험을 활동사진/영화의 일반적인 관람 경험으로 받아들이기 시작했다고 말하는 편이 더 정확할 것이다.

23) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 45쪽.

24) 김종욱 편저, 앞의 책, 118-126쪽 참조.

중요한 것은 그 기술이, “화인”이 하듯이 조선의 “생민”들 또한 “활동”을 함으로써만 “터득”할 수 있는 것이라는 점이었다. 따라서 초기 관객들에게 활동사진/영화를 본다는 것은 무엇보다도 먼저, 우리는 아직 터득하지 못한 카메라라는 “묘한” 기계장치 그 자체와의 대면이었으며, 그 기계장치를 통해, 활발히 활동하는 “화인”들의 세계, 즉 조선 바깥의 세계와 만난다는 것을 의미했다. 카메라는 그 “사진적 객관성”으로 인해 화면 속 “화인”들의 세계가 바다 건너 어느 곳인가 실제로 존재하고 있음을 보증한다. 제국주의자들의 손에 들린 카메라의 눈은 조선에 앉아 있는 우리를 대신해서 유적지를 관광하고, 제국을 여행하며, 식민지를 탐험한다. 말하자면 “조선 풍물을 박은 환등류”와 “불국(佛國) 파테(Pathe)의 실사” “미국 실사”²⁵⁾ 등은 관광, 여행, 탐험의 실 체험을 대체하는 것으로서 조선의 관객을 제국주의-식민지 관계로 짜여 있던 근대 세계로 밀어넣었던 것이다.

3. 식민지를 탐험하는 제국주의자의 시선 / 제국을 여행하는 식민지인의 시선

1903년의 활동사진 관람회에서 “대한”과 “구미 각국”의 “생명 도시”는 나란히 구경거리로 제공되었으며, 조선인 관객은 하나의 시공간에서 각기 다른 시공간을 동시에 체험하는, 그야말로 영화적인 시공간 감각과 대면하였다. 그러나 여기서 더욱 중요한 것은 “대한”과 “구미각국”의 광경이 동전의 양면과도 같은 두 가지 시선에 의해 각각 포획되었다는 사실이다.

25) 임화, 「조선영화발달소사」, 앞의 책 72쪽.

외국인에 의해 촬영된 “대한”의 광경이 식민지를 탐험하는 제국주의자의 시선에 의해 매개²⁶⁾된 것이었다면, “구미 각국의 생명도시”를 본다는 것은 곧 바다 건너 제국으로 여행하는 식민지인의 시선²⁷⁾을 취한다는 것을 의미한다. 말하자면 1903년의 대중 상영회에서 조선의 관객은 식민지를 탐험하는 제국주의자의 시선을 경유하여 “대한”의 광경을 ‘발견’했으며, 그와 동시에 스크린에 펼쳐진 구미 각국의 광경을 봄으로써,

26) 여기서 “대한”이라는 것은 주목을 요한다. 왜냐하면 그것은 이 상영회 이전에 “대한”에서의 촬영이 존재했음을 의미하는 것이기 때문이다. 1899년 경, 미국인 여행가 버튼 홈즈가 서울의 종로거리를 촬영하여 고종황제 앞에서 시연했던 일이 보여주듯이 19세기 말과 20세기 초에 조선을 ‘탐험’한 외국인 여행가들에 의해 “대한”의 여러 모습이 촬영되기 시작했다. 조선인 최초의 촬영기사인 이필우가 등장한 것은 1924년의 일로 <전선여자정구대회> 실사영화와 <장화홍련전>을 촬영하면서이다. 하지만 여기에 지나친 의미를 부여할 필요는 없다. 촬영 기술을 익히기 위해 일본 오사카로 갔던 이필우는 이미 제국을 여행했던, 그리고 그로부터 제국의 기술을 습득했던 식민지인이었기 때문이다.

결국 1903년의 활동사진 관람회에서 제공된 “대한”의 광경은 외국인 탐험가에 의한 것이었으며, 이는 곧 “대한”의 광경이 식민지를 탐험하는 제국주의자의 시선에 의해 포착되었던 것이라고 말할 수 있다. 조선인이 자신들이 살고 있는 “대한”의 광경을 처음으로 대상화해서 바라보았을 이 경험이, 제국주의자의 시선을 통한 것이었음은 자못 의미심장하다.

27) 식민지인이 제국을 여행한다는 것은 식민지인으로서의 정체성을 각인하는 과정인 동시에 그 스스로 제국에 굴복하는 과정이다. 제국의 기술과 지식을 보고 배우기 위해 제국을 여행했던 ‘신사유람단’, 그리고 제국으로 유학과 연수를 떠났던 많은 식민지 지식인들, 특히 영화 테크놀로지를 익히기 위해 일본의 스튜디오에서 연구생으로 머물렀던, 이필우를 필두로 한 조선의 영화 기술자들은 경탄과 소외의 감정을 경유하여 점차 자발적으로 제국에 굴복하는 단계로 나아갔다. 이들은 제국으로의 여행(유학)을 통해 근대화의 추종자가 되었으며, 그들이 추구했던 근대화는 결과적으로 식민화의 심화 또는 내면화를 의미하였다. 이와 관련하여 볼 때, 일본유학을 거쳐 영화의 새로운 인력으로 등장한 1930년대 중반 이후의 세대가 기술담론과 기업화 담론으로, 곧 이어 군국주의 영화로 달려갔던 것은 필연적인 결과였다. 결국 대중이 활동사진/영화를 관람하는 경험과 제국으로의 여행(유학)을 거쳐 식민화/근대화에 자발적으로 굴복했던 식민지 지식인들의 행적은 같은 성격을 갖고 있는 셈이다.

그곳을 방문한 식민지인의 경이와 소외를 또한 경험하였던 것이다.²⁸⁾ 이 두 가지 시선 혹은 경험은, 카메라(또는 렌즈)라는 기계장치를 통해 외부세계를 “인간의 창조적 간섭 없이” 재현하는 매체인 활동사진/영화가 제국주의 시대에 바로 그 제국의 과학기술에 의해 ‘발명’된 것이었으며, 그들의 손에 의해 식민지로 유입된 것이었다는 사실을 새삼스럽게 환기시킨다.

하지만 제국주의와 더불어 식민지에 들어온 활동사진/영화가 식민지인들로 하여금 제국주의자의 시선을 내면화하도록 하는 유일한 매체였던 것은 아니다. 오히려 활동사진/영화에 앞서 제국주의가 있었다는 것, 활동사진/영화의 제국주의적 성격은 그것의 결과일 뿐이라고 말하는 것이 더 합당한 주장일 것이다. 활동사진/영화는 제국주의 식민지로 짜여진 근대 세계의 존재양상을 그 사진적 기록성으로 말미암아 구체적으로 감각하게 하는 매개체였을 뿐이다. 따라서 활동사진 시대의 실사영화들이, 그보다 앞서서 혹은 동시에 존재했던 태서(泰西)와 관련된 여러 보도 기사들과 연관되어 있으며, 조선을 방문한 서구인들에 의해 카메라에 포착된 조선 명승지의 광경이 『금강산실기』²⁹⁾와 같은 딱지본 기행문과 연관되어 있음은 당연한 일일 것이다.

최남선의 『소년』이 소개한 세계 지리에 대한 각종 지식과, 같은 지면에 소개된 『로빈슨 크루소』나 『걸리버 여행기』같은 번안 소설³⁰⁾이, 『탐

28) 한 가지 특기할 만한 사실은 활동사진/영화가 “구미 각국 생명도시”에의 여행 체험을 대중의 것으로 만들었다는 점이다. 활동사진/영화는, 대중으로 하여금 직접 바다를 건너가지 않고도 뉴욕, 파리, 도쿄의 구석구석을 체험할 수 있도록 했으며 이는 조선의 소수 엘리트들에게만 허용되었던 제국으로의 여행/유학 경험을 대중이 공유하도록 만드는 것이었다.

29) 『특선내외 금강산실기』, 유일서관, 대정 4년(1916)

30) 조나단 스유프트 원작의 『걸리버 여행기』의 일부가 「거인국표류기」라는 제목으로 『소년』 1908년 11월-12월에 연재되었다. 또한 『로빈슨 크루소』는 「로빈슨무

정소설 비행의 미인』³¹⁾이나 『명금』³²⁾같은 딱지본 소설의 지식인 판본이라는 사실, 그와 같은 문자적 재현이 당시에 조선에 소개되었던 <명금(The Broken Coin)>³³⁾이나 <타잔(The Adventures of Tarzan)>³⁴⁾ 같은 연

인절도표류기』라는 제목으로 『소년』 1909년 2월-9월에 연재되었다. 이와 관련하여 『한국 근대 서사양식의 발생 및 전개와 매체의 역할』(연세대 근대한국학연구소 기초학문연구팀, 소명출판, 2005)에서 정리해놓은 「근대 초기 서사자료 총목록(1895~1919)」을 참조하였다. 『소년』의 번안 서사물에 대한 논의는 같은 책에 실린 최현식의 논문 「1910년대 번역, 번안 서사물과 국민국가의 상상력」을 참조하였다.

- 31) 박철훈(박준표) 지음, 『탐정소설 비행의 미인』영창서관, 1926(재판), 초판 대정 12년(1923). 이 글에서는 1926년의 재판을 분석 텍스트로 삼았다. 『탐정소설 비행의 미인』은 박철훈이 지은 것으로 되어 있으나, 그 극적 구성이나 서구세계에 대한 구체적 묘사로 미루어보았을 때 『명금』과 같은 번안 영화소설이거나 서구의 원작을 번역 또는 번안한 작품일 것으로 생각된다.
- 32) 『명금』, 신명서림, 1921; 송완식 역, 『사진소설 대활극 명금』, 영창서관, 대정 12년(1924)
- 33) <명금(The Broken Coin)>(1915, 프랜시스 포드 감독)은 총 22부(상영시간 440분)로 구성된 연속영화로 1916년 6월에 우미관에서 상영되었다. 당시 매일신보 1916년 6월 24일자 광고는 “대모험극” <명금> 전13편 50권으로 소개하고 있다. <명금>은 당시 조선에서 대단한 인기를 끌었는데, 그 인기를 반영하듯 딱지본 소설로 두 차례나 각색되었다. 딱지본 소설 <명금>의 1921년 판본과 1924년 판본에는 모두 영화의 등장인물들 사진이 소개되어 있어서 그것이 영화에 연원을 둔 것임을 드러내고 있다.
- 34) ‘타잔’ 시리즈는 조선에서 오랫동안 매우 인기를 끌었다. 1922년 12월 26일 매일신보 광고에 소개된 “맹수활극” <대 다산>(단성사 상영, 전 15편 31권)은 1921년에 미국의 누마영화사(Numa Pictures Corporation)에서 만든 연속영화 <타잔의 모험(The Adventures of Tarzan)>일 것으로 추정된다. 에드가 라이스 버로우즈(Edgar Rice Burroughs)의 원작소설을 영화화한 이 연속영화는 총 15개의 에피소드로 되어 있으며 로버트 힐(Robert F. Hill)과 스콧 시드니(Scott Sidney)가 공동으로 감독하고 엘모 링컨(Elmo Lincoln, 타잔 역)과 루이즈 로레인(Louise Lorraine, 제인 역)이 주연했다. 1934년에도 <유원인 타잔의 복수(Tarzan and his Mate)>(1933, 세드릭 기븐즈 감독)가 개봉되었는데 1935년 9월 21일자 조선중앙일보에 타잔 영화를 보고 타잔을 흉내내어 모험행각을 벌인 네 소년에 대한 기사가 실리기도 했던 것으로 보아 이 역시 큰 인기를 끈 것으로 생각된다. 이처럼 ‘타잔’ 시리즈는 수십 년 동안 조선인들을 매혹했는데 영화배우 황정순은 소학교

속영화(the serial)의 시각적 재현과 깊은 관련을 맺고 있다는 사실은 그래서 중요하게 다루어져야 한다. 문자적 재현이 세계의 풍경을 아무리 실감나게 그려낸다 할지라도 활동사진에는 미치지 못했을 것이기 때문에, 소설이 담아낸 조선 바깥의 세계는 오히려 활동사진에서 보았던 풍경들에 의존해서 구성되었을 가능성이 높다. 그러나 한편으로, 5분에서 10분 또는 길면 20분 내외를 오가던 이 짝막한 실사필름이 장편 서사영화로 교체되기 시작했을 때, 조선관객이 이를 이해하고 감상하기 위해서는 오랫동안 이어져온 서사적 전통에 의존하지 않으면 안되었다. 그들은 보다 널리, 오랫동안 접해왔던, 문자로 재현된 서사에의 경험에 의존하여 외국의 장편 서사영화들이 펼쳐놓는 허구의 세계에 발을 들여놓았다. 그것의 구체적 양상은, 먼저 필름으로 접했으나 곧 문자로 정착한 딱지본 번안소설들을 통해 살펴볼 수 있다. 결국 20세기 전후에 문자적 재현과 시각적 재현은 서로를 보충하고 참조하였으며 서로에게 영향을 미치면서 형성되었다고 말할 수 있다. 『탐정소설 비행의 미인』과 『명금』은 연속영화 <명금>이나 <타잔>과 함께, 그 총체로써 조선의 관객성을 구성하였을 것이기 때문이다.

4. “활동”하는 “화인”들과 그들의 세계를 본다는 것:

『탐정소설 비행의 미인』과 『명금』, 그리고 탐정/모험/활극 영화들

식집을 때 여간해 가지고 온 의복이라구는 허나 입어도 못보고 다
전당국 물건이 되고 업동설흔 चु은 때도 훗적삼 훗속것을 면치 못 허

4학년 때 타잔 영화를 보고 영화의 매력에 빠져 배우가 되기를 꿈꾸었다고 증언하기도 했다. 『2004년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 51 황정순』, 한국문화예술진흥원, 2005, 24쪽 참조.

면서 굵기를 부즈집 밥먹듯 헛년 중에도 리진스는 의관이 업서 출입도 못헛뵈터러 양반이 글을 리켜야 헛다구 배 곱흐고 춘 줄도 모로고 사철 손끝만 비비고 꾸리안져서 공즈왈 맹즈왈만 헛너라고 문박기라고는 심리를 나가못보고 세상물정은 손톱만티도 모로는 골생원일너라.³⁵⁾

혹은 등글게 춤추어 내려가는 듯하다가도 홀연히 대붕과 갓치 날개를 펼치어 한울을 뚜를 듯시 올라가는 등 허허실실한 묘곡을 다하여 고요한 공중에 일대 장관을 일릿도다.

점점 추격하여 어인간 다라해 장공에 니를었다. 발 아래는 흥용한 파도가 달빛에 비춰여 번득인다. 멀리 더 편으로 희미하게 보이는 것은 령파해안이다. 금발미인도 그 착륙지를 보든니 급히 비행기의 머리를 돌이켜 살갓치 룩디를 향하여 다라난다. 구린톤 비행기도 역시 머리를 돌이켜 다라나는 금발미인의 압호로 빠져나가는 길을 막은즉 금발미인은 훨씬 비행기를 나츄어 낮게 날러서 압호로 빠진다.³⁶⁾

“굵기를 부자집 밥 먹듯 하는 중에도” “공자왈 맹자왈”만 하고 있는 이 진사야말로 “생민으로서 능히 활동을 하지 않는 오늘 날 조선의 선비”의 전형이라 할 만하다. 그는 전쟁이 터져서 피난을 가야 하는 상황인데도 탈 것도, 하인도, 돈도 없으니 그저 앉아서 죽는 수밖에는 별 도리가 없다고 말하는 위인이다. 이런 인물이 살고 있는 조선의 세계가, 금화 조각에 새겨진 보물을 찾아 국경을 넘나들고 목숨을 건 대활극을 펼치는 “화인”들의 세계(연속영화 <명금>과 소설 『명금』)를 만났을 때, 또 남양제도에 엄청난 황금을 감추어두고 드넓은 바다에서 해적질을 하는 금발

35) 『절처봉생』, 박문서관, 대정 3년(1915), 3쪽.

36) 박철훈(박준표), 『탐정소설 비행의 미인』, 영창서관, 1926(재판), 59쪽.

미인 일당을 소탕하기 위해 비행기를 타고 활극을 벌이는 구린톤 탐정의 세계(『탐정소설 비행의 미인』)를 만났을 때 받았을 충격은 짐작할 만하다. 『탐정소설 비행의 미인』이나 『명금』같은 번안소설과 탐정/모험/활극 영화들이 세계를 무대로 한 “활동”이야말로 조선이 가야 할 길임을 역설하였음을 생각한다면, 활동사진 가운데서도 탐정/모험/활극이 조선 관객에게 왜 그토록 매력적이었는지³⁷⁾를 이해할 수 있다. 탐정/모험/활극은 20세기 벽두의 조선관객이 부러워했던 “생동감” 있는 “화인”의 “활동”을 극대화하여 보여주는 장르이기 때문이다. 금발의 “화인”들은 신비스런 오지(奧地)에 숨겨져 있는, 엄청난 양의 황금을 손에 넣기 위해 자동차, 기차, 배, 또 때로는 비행기를 갈아타면서 전 세계를 무대로 삼아 종횡무진 “활동”했다. 이것을 본다는 것 혹은 읽는다는 것은 “구미각국의 생명도시”를 담았던 실사영화들을 구경하는 것과는 다른 차원의 경험이다. 이 서사의 허구적 세계는 분명 조선 관객이 동일화하고 싶은 판타지로 기능한다.

이렇게 “화인”과의 동일화를 통해 그 모험에 동참하는 경험과, 조선의 극장에 앉아 “화인”들이 몸담은 세계를 구경하는 경험을 오가는 것은

37) 정재왈은 1910년에서 1923년까지 매일신보의 영화광고를 검토하여 이 시기 외국영화의 장르를 희극, 비극, 실사, 정극, 활극(탐정), 기타의 6가지 범주로 나누고 각각의 장르가 차지했던 비중을 추산하고 있다. 그에 따르면 그 기간 동안 조선에 소개된 총 2,604편 가운데 기타를 제외한 5개 장르 중 가장 많은 비중을 차지한 것은 활극(탐정)으로 총 644편에 달한다. 두 번째는 희극으로 총 528편이며 세 번째는 실사로 총 367편을 차지했다. 그러나 정재왈의 장르 범주는 다소 절충적인 것인데, 가령 희극이 대개의 경우 희활극으로 소개되었다던가, 또 정재왈이 기타의 범주에 넣었던 인정극의 경우 비극과 구분이 모호한 경우가 많았던가 하는 식으로 장르를 명확하게 구분한다는 것은 매우 어려운 문제이기 때문이다. 따라서 정재왈도 전제하고 있는 것처럼 이와 같은 장르 구분은 전반적인 추세를 살펴볼 수 있게 하는 정도의 제한적인 의미만을 갖고 있을 뿐이다. 정재왈, 「한국영화 등장 이전의 영화상영에 관한 연구」, 고려대학교 언론대학원 석사학위 논문, 1996, 24-27쪽.

제국주의자와 식민지인의 정체성을 번갈아 점유하는 경험이라고 할 수 있다. 이것은 오로지 구경꾼의 위치만을 허용하는 실사영화보다 어쩌면 더욱 더 심화된 제국주의-식민지 경험일 것이다. 탐정/모험/활극을 보거나 읽는다는 것은 바깥 세상을 구경하는 것을 포함하고, 또 그것을 넘어서서, 스스로 금발미인이나 구린톤 탐정이 되어, 혹은 소설가 기치 구레나 역사(力士) 로로가 되어, 세계를 모험하는 경험이기 때문이다. 주인공과 동일화하고 그의 궤적을 따라 모험과 활극을 벌이는 이 같은 관람경험은 카메라라는 기계장치와의 대면이나 조선 바깥 세계의 풍경을 구경하는 것 이상으로 이데올로기적이다. 이 “화인”들이 “활동”하는 세계는 문명과 야만, 제국과 식민지로 뚜렷이 구획되어 있으며, 그 속에서 우리의 주인공들은 하나같이 문명과 제국에 속해 있기 때문에 더욱 그렇다.

삼십분 뒤에 구린톤 탐정을 태운 자동차는 남문 맞게 니르러 잇디한 양국집 압해 멈을렀다. 문 우에는 바이롱이라 쓴 문패가 붙혔스니 그는 파리대학의 교수로 화학자로 그 일흠이 높흔 바이롱 박사의 집이다. 박사는 구린톤 탐정과 한 고향 사람이니 구린톤 탐정이 탐정 상 화학덕 지식이 필요한 때에는 언제든지 이 바이롱 박사의 감당을 맞는 터이다. 구린톤 탐정은 박사와 면회하야 하씨의 번사된 던말을 니약기한 후에 그 핀에서 기름을 무쳐낸 조희조각을 꺼내어 그 끈끈한 진액이 무엇인지 감당하야 달라고 청하얏다. 박사는 그것을 가지고 실험실로 들어가서 여러 가지의 약품으로 시험하얏는데 그 결과는 실로 놀라웁다. 그것은 곳 남양 제도의 야만인종들이 사용하는 극렬한 독소로 정제한 이상한 독약이었다.³⁸⁾

38) 박철훈(박준표), 앞의 작품, 27쪽. 표기법은 원문을 유지하였으나 띄어쓰기는 현행 맞춤법에 맞춰 수정했다.

“남양 제도의 야만인종들”의 “독소”가 메트로폴리스 파리에 등장하여 부호를 독살하는데 사용되었다. 구린톤 탐정은 과학의 도움으로 전모를 밝혀내고 바로 그 남양 제도에 근거지를 두고 있는 해적 일당을 소탕한다. 해적의 우두머리는 아이러니하게도 남양 제도의 야만인이 아니라 “금발미인”이며, 따라서 그녀 또한 제국과 문명에 속한다. 남양 제도는 그저 그녀가 정복한 땅, 또는 그녀 일당을 소탕하기 위해 구린톤 탐정 일행이 정벌하러 가는 땅에 불과하다. 그곳으로부터 유래한 치명적 독소는 서구 과학의 힘에 의해 그 정체가 드러나고 또한 정복된다. 황금을 두고 벌이는 이 제국주의자들의 모험과 활극은, 영화와 소설을 통해서, 남양 제도와 마찬가지로 그저 정복의 대상일 뿐인 조선 땅에 살고 있는 사람들의 것이 되었다. 하지만 텍스트가 구성하는 관객성이란 또한 모순적일 수밖에 없는 것이다. 수용자가 현실 속에서 접하고 있는 위치는 텍스트가 구성하는 관객성을 해체하거나 거스를 수 있으며, 따라서 현실의 맥락은 관객성을 논하는데 중요한 요소로 다뤄져야 한다.³⁹⁾ 조선관객

39) 텍스트에 의해 구성되는 관객성을 설명하는 정신분석학적 방법에 대하여, 수용자의 맥락을 복원할 필요성을 역설하는 연구들이 있다. 재키 스테이시는 실제 팬들이 했던 독해를 증거물로 제시하며 “텍스트 결정주의”에 반대한다. 그에 따르면 “팬의 독해는 너무도 분명히 영화 텍스트 또는 전체 영화의 외부에 뿌리를 두고 있을 뿐 아니라 주류문화의 외부, 그리고 지배적인 의미를 역전시키고 패러디하는 하위문화 내부에 뿌리를 두고 있기 때문이다.” (재키 스테이시, 「여성적인 매력 : 스타-수용자 관계에서 나타나는 동일화 형상들」, 크리스틴 글레드힐 엮음, 조혜정 · 박현미 역, 『스타덤, 욕망의 산업 I』, 시각과 언어, 1999, 211-222쪽). 특히 “남성-여성을 젠더의 결정적인 양극단으로 이해하는 정신분석학적 패러다임”의 관객성 논의에 대한 도전은 퀴어 이론에서 활발하게 이루어져왔다. “동일화와 관객성”이라는 쟁점은 남성-여성의 어디에도 속하지 않는 게이, 레즈비언 관객들에게 있어서 특히 문제적인 것이기 때문이다.(탐신 윌튼, 「맥베스 부인이 되지 않기에 대하여」, 바바라 해머 외 지음, 주진숙 외 엮고 역, 『호모 PUNK 異般』, 도서출판 큰사람, 1999, 305-310쪽) 퀴어 관객성이라는 논점은 재키 스테이시가 말했던, “영화의 외부” 특히 “지배적인 의미를 역전시키고 패러디하는 하위문화”가 동일화와 관객성을 설명하는데 다시 소환되어야 한다는 사

은 서사의 장치⁴⁰⁾를 따라 “화인”들과 동일화하고 그들의 모험을 자기 것으로 삼는 한편으로, 또한 식민지인이 되어 바깥 세계를 구경하는 위치로 자주 되돌아올 수밖에 없는 것이다. 그러므로 “감상만의 시대”에 조선에 들어왔던 외국의 서사영화들이 점하는 위치는 매우 모호하다고 말할 수 있다. 그것이 허구적 세계를 구성하고 있음에도 불구하고 “사진적 객관성”을 담보하는 카메라를 통해 포착된 풍경들은, 뉴욕, 파리, 런던의 뒷 골목과 ‘타잔’이 살고 있는 밀림의 세계, 또 남양 제도의 야만인들을 ‘실제로’ 보여주기 때문이다. 따라서 서사가 비록 허구적 세계를 구성한다 할지라도, <명금>의 기치 구레(Kitty Gray)가 사실은 그레이스 커나드(Grace Cunard)라는 배우이고, 그녀를 수호하는 역사 로로(Roleau) 또한 에디 포로(Eddie Polo)라는 배우임을 안다고 할지라도, 그 “화인”들이 “활동”하는 세계가 실제임은 의심할 여지가 없는 것이다. 따라서 이 탐정/모험/활극들은 다시 한번 관광, 여행, 탐험의 실 체험을 대체한다.

파리 공원 문 앞을 지나 남대가 넓은 길로 분주하게 한 채의 자동차는 뽕뽕 소리를 내면서 백운교를 건너섰다. 그 자동차는 십자가(十字街)로 된 던차선로를 건너서서는 동쪽으로 굽으러져서 한참 동안 달려가더니 엇더한 굉장한 양옥집 앞에 이르러 머물렀다. 그 자동차 우로서는 나히 한 삼십이 될락 말락한 청년이 키는 후리후리하고 용모

실을 상기시킨다. 이는 말하자면 “텍스트 결정론을 넘어서 현장의 정치학을 고려하는 입장을 취”하는 것이다. (탐신 윌튼, 앞의 글, 310쪽).

40) 주인공과의 동일화를 보장하는 서사의 장치는 소설과 영화가 서로 다른 양상을 띠는 것이다. 영화의 경우, 클로즈 업이나 시점 쇼트의 등장, 쇼트/역쇼트 같은 촬영과 편집기법의 체계화가 바로 이러한 동일화와 관련된다. 하지만 이에 대해서는, 영화 <명금>을 비롯한 당시 조선에서 개봉된 1910년대의 서사영화들을 직접 분석하지 않는다면 어떠한 결론도 내릴 수가 없다.

가 청수한 신사가 선듯 내려오는데 그는 은장식한 단장을 얹혀 낀
채로 세루양복을 선명하게 입고 저벅저벅 돌층계로 올라간다.⁴¹⁾

구린톤 탐정이 “활동”하는 세계, 즉 파리를 소개하는 『탐정소설 비행의 미인』의 서두는 바다 건너 메트로폴리스, 파리의 풍경을 손에 잡힐 듯이 묘사한다. 파리공원과 넓은 길, 전차선로를 건너는 자동차의 질주, 굉장한 양옥집으로 구성된 파리의 모습은 제국의 위용으로서 손색이 없다. 식민지인들은 다시 제국의 메트로폴리스를 방문한 여행자가 되어 그 광경을 목격한다. “은장식한 단장”을 옆에 끼고 “세루양복을 선명하게 입”은 신사 또한 식민지인에게는 메트로폴리스 파리에 어울리는 한 풍경에 불과하다. 그 신사가, 관객/독자가 동일화할 주인공 구린톤 탐정이라는 것은 뒤에 가서야 비로소 밝혀지는데, 그를 소개하는 서두는 바로 이렇다.

실내 담벽의 내부로서 흥미하게 새어나오는 이상한 광선이 이 집의
비밀을 알아낼 열쇠라 하여 벽 압력으로 대담스러히 나아간 양복 입은
신사는 대테 엇더한 사람인가?⁴²⁾

주인공을 풍경의 일부로 먼저 소개하고 뒤늦게 그의 정체를 밝히는 바로 그 순간, 서사는 관객/독자를 제국으로 여행 온 식민지인의 위치가 아닌, 제국인과 동일한 위치로 끌어올린다. 『사진소설 대활극 명금』의 독자 또한 이와 같은 순간을 맞이하게 되는데, 그 순간은 이러하다.

불한불열한 느즌 봄 청쾌한 아참 자동차로 모라 미국 까젯트신문사
를 방문하는 한 미인이 잇스니 이 녀즈는 미국 뉴욕 사는 녀류소설가

41) 박철훈(박준표), 앞의 작품, 1쪽.

42) 박철훈(박준표), 앞의 작품, 4쪽.

자동차를 몰아 신문사를 방문하는 미인의 모습은 메트로폴리스 뉴욕의 한 풍경으로 제시되며 그녀가 소설가 기치 구레임이 밝혀지면서 관객은 비로소 그녀의 모험을 함께 할 준비를 하게 된다. 이런 식의 인물소개는 영화의 장면구성을 바로 연상시키는데, 외부세계의 관찰자로서의 카메라라는 인물조차도 ‘객관적’으로 포착할 수밖에 없기 때문이다. 객관적으로 포착된 인물이 곧 화면을 보고 있는 내 자신이 되기 위해서는, 그녀를 현실세계로부터 고립시키는 클로즈업이나 그녀가 보는 것을 관객이 보도록 만드는 시점 쇼트, 또 그녀가 보는 것을 우리가 보고 있다는 것을 확실하게 해주는 쇼트/역쇼트 같은 영화 장치들이 필요하다. 카메라는 대상을 바깥에서 비출 뿐이지만, 그러한 영화적 장치들을 통해 관객은 그 대상의 내부로 들어가거나, 또는 그 스스로 그 대상이 되었다는 착각을 일으킨다.⁴⁴⁾ 하지만 『사진소설 대활극 명금』의 원본이었던 영화 <명금>이 그러한 영화적 장치를 통해 동일화를 유도했는지 여부는, 필름이 남아 있지 않은 현재로서는 확인할 수 없다. 다만 이 활동사진 시대가 “변사와 악대”와 함께 했던 시대였다는 점을 감안한다면, 오히려 그러한 영화 장치보다 더욱 중요한 역할을 했던 것은, 화면 밖 무대에서 울리는 ‘신의 목소리’⁴⁵⁾의 주인공, 바로 변사였을 것으로 추정할 수 있다. 활동

43) 『사진소설 대활극 명금』, 1쪽.

44) 여기서 환영주의로서의 리얼리즘을 보장하는 고전적 할리우드 영화의 언어가 D. W. 그리피스(D. W. Griffith)로부터 체계화되기 시작되었다는 점을 참조할 수 있다. 고전적 편집체계를 선보인 그리피스의 <국가의 탄생>이 1915년에 등장했고, 그 이전의 영화들이 대체로 연극적 화면구성을 위주로 했다는 점을 고려해본다면 1910년대 전반기에 조선에 들어왔던 서사영화들이 고전적 편집체계가 구성하는 환영주의적 리얼리즘을 달성했다고 보기는 어렵다.

45) 여기서 ‘신의 목소리’라 함은 전지적 시점을 취하고 화면 내 정보를 특정한 방향

사진 시대 변사는 관객이 보고 있는 것이 무엇을 의미하는지, 또 그 가운데 무엇을 더 자세히 보아야 하는지를 안내했다. 때로는 이를 넘어서 특정한 인물의 감정에 몰입하고 그와 함께 울고 웃도록 유도하기도 한다. 그런데 변사의 해설은, 시각적이기보다는 청각적이고 영화적이기보다는 문학적인 것이다. 변사는 영화 장치를 통해서가 아니라 언어를 통해서, 주인공을 부각시키고 그의 내면으로 들어가며, 또 상황을 전달하기 때문이다.⁴⁶⁾ 따라서 활동사진 시대에 이 외국 서사영화들은 오히려 문학적 텍스트에 가까우며, 그것의 진정한 화자는 변사였다고 말할 수 있다.

어허 금발미인! 그는 엇더한 인물인가? 금발미인의 이악이를 자세하게 적을진대 이 소설 한 권으로는 도저히 다 적을 수 없으므로 그 대강만 적어보자.⁴⁷⁾

소설의 화자(활동사진/영화의 변사)는 때로 자신을 직접적으로 드러낸다. 그것은 이 세계가 바로 ‘허구의 세계’였음이 드러나는 순간이다. 또한 이는 외부세계를 ‘객관적’으로 담아내는 카메라라는 기계장치의 허

으로 해석하도록 명령하는 해설적 다큐멘터리 내레이터의 목소리를 염두에 둔 것이다. 무성시대 변사는, 빌 니콜스가 구분했던 다큐멘터리의 첫 번째 양식 “신의 목소리 양식(voice-of-God style)”의 해설자와 유사한 위치를 점하고 있다. Bill Nichols, "The Voice of Documentary", Bill Nichols(ed), *Movies and Methods: An Anthology*, University of California Press, 1985, 258-273쪽 참조.

46) 변사 서상호가 취임한 영화설명 <명금> 과 『사진소설 대활극 명금』을 비교하면 이를 확인할 수 있다. 이 둘은 서사의 전개방식에 있어서 매우 흡사한데, 특히 전지적 시점에 의하여 상황을 설명하고 인물의 내면과 행동을 오가는 전개방식이 그러하다. 김만수·최동현, 『일제강점기 유성기 음반 속의 극, 영화』, 태학사, 1998, 65-68쪽.

47) 박철훈(박준표), 앞의 작품, 6쪽.

점, 그것이 세계의 풍경을 전시하고 인물의 행동을 드러낼 수는 있지만 그 내면의 상태, 즉 정신세계 안으로는 들어갈 수는 없다는 것을 폭로하는 순간이기도 하다. 서사가 구성하는 허구적 세계를 통해 관객을 웃고 울게 만들고자 한다면, 영화는 카메라라는 기계장치의 허점을 감추고 그것이 인물의 내면까지 도달했다는 믿음을 주어야만 한다. 환영주의로서의 리얼리즘, 고전적 할리우드 영화의 리얼리즘은 그 믿음을 만들어 낼 수 있는 영화언어를 체계화했다. 하지만 “사진적 영상의 존재론”으로서의 리얼리즘이 여전히 중요하고 카메라가 “인간의 창조적 개입없이” 세계의 풍경을 실어나르는 그 능력을 뺏내던 시절에, 조선에는 환영주의로서의 리얼리즘이 도달하지 않았다. 그래서 변사의 존재는, 그리고 그의 언어적 개입은 절실하게 요청되었던 것이다.

이제 활동사진의 시대가 영화의 시대로 옮겨가는 국면을 맞이해야 한다. 조선에서도 영화가 제작되었고, 조선관객은 “로로 이상의 강력자”인 조선인 박순일이 화면에 나타났다는 소문⁴⁸⁾을 듣고 그를 만나러 극장에 갈 차비를 한다. 조선에서 영화가 만들어지고, 조선관객이 동일화할 조선인 스타가 등장하면서, 변사는 더더욱 그들의 내면으로 파고들어가야만 했다. 그럼으로써 조선영화는 비로소 조선인의 ‘애환’을 담아낼 수 있었기 때문이다.

이윽고 가장 유쾌한 듯이 춤을 추며 나오는 영진이의 안전에는 또다시 남모르는 환상의 세계가 전개되는 것이었다. 포승에 얽히어서 경관에게 끌려가는 그의 뒤로부터는 풍년 노래와도 같이 수많은 군중과 소년군이 행렬을 지어 따라오며 가장 기쁘고도 즐거운 낮으로 영

48) 「처음으로 조선배우가 활동하여 <國境>이라는 활동사진을 송죽회사에 백이게 되었다. 朴順一君 출연 오늘부터 단성사에서 영사, 조선일보 1923년 1월 13일.

진씨의 그 어떠한 승리를 축하하는 듯 무수한 깃발을 날리어주는 것과 같이 보인다. 오- 남모르는 환상의 세계. 현실이 만일 끝까지 이렇다 하면 차라리 그는 그 환상의 세계에서 영원히 깨고 싶지 아니하였던 것이다. 지금에 또 다시 미쳐진 그의 영혼은 설혹 그의 육체가 불 가운데 재가 된다 할지라도 그것조차 알지 못하고 오직 몽상의 낙원으로 영원히 끌려갈 뿐이었다.⁴⁹⁾

K C I

49) 「영화설명 <아리랑>」(번사 성동호), 김만수·최동현, 앞의 책, 60쪽.

참고문헌

1. 기본자료

- 『명금』, 신명서림, 1921.
『절처봉생』, 박문서관, 1915(대정3년)
『특선내외 금강산실기』, 유일서관 1916(대정4년)
박철혼(박준표) 지음, 『탐정소설 비행의 미인』(재판), 영창서관, 1926.
송완식 역, 『사진소설 대활극 명금』, 영창서관, 1924(대정12년).

2. 논문 및 단행본

- 「<병어리 삼룡이>를 보고서」, 『중외일보』 1929.1.20.
「寫眞活動勝於生人活動」, 『황성신문』 1901.9.14.
「영화극으로 표현된 <춘향전> 김조성 한명옥 양우의 주연 출연배우는 모두 남원의 인물들 뿐으로 23000 여원의 촬영비용을 드려였다」, 『매일신보』 1923.2.22-24.
「처음으로 조선배우가 활동하여 <國境> 이라는 활동사진을 송죽회사에 백이게 되었다. 朴順一君 출연 오날부터 단성사에서 영사」, 『조선일보』 1923.1.13.
「춘향 사진 상연」, 『조선일보』 1923.10.19.
김만수·최동현, 『일제강점기 유성기 음반 속의 극, 영화』, 태학사, 1998.
김중욱 편저, 『실록 한국영화총서 1』(上), 국학자료원, 2002.
안종화, 『한국영화측면비사』, 춘추각, 1962.
앙드레 바쟁, 박상규 역, 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 1998.
연세대 근대한국학연구소 기초학문연구팀, 『한국 근대 서사양식의 발생 및 전개와 매체의 역할』, 소명출판, 2005.
유선영, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성」, 『언론과 사회』 2003년 겨울호.
이영일, 『한국영화전사』(개정증보판, 도서출판 소도, 2004.
임화, 「조선영화론」, 『춘추』 10호, 1941.11.
임화, 「조선영화발달소사」, 『삼천리』, 1941.6.
재키 스테이시, 「여성적인 매력 : 스타 수용자 관계에서 나타나는 동일화 형상들」, 크리스틴 글레드힐 엮음, 조혜정 · 박현미 역, 『스타덤, 욕망의

- 산업 1』, 시각과 언어 1999.
- 정재왕, 「한국영화 등장 이전의 영화상영에 관한 연구」 고려대학교 언론대학원 석사학위 논문, 1996.
- 정재형 편저, 『한국 초창기의 영화이론』, 집문당, 1997.
- 조희문, 『나운규』, 한길사, 1997.
- 최현식, 「1910년대 번역, 변안 서사물과 국민국가의 상상력」 연세대 근대한국학연구소 기초학문연구팀, 『한국 근대 서사양식의 발생 및 전개와 매체의 역할』, 소명출판, 2005.
- 탐신 윌튼, 「맥베스 부인이 되지 않기에 대하여」, 바바라 해머 외 지음, 주진숙 외 엮고 역, 『호모 PUNK 異般』, 도서출판 큰사람, 1999.
- 포영, 「신영화 <아리랑>을 보고」, 『매일신보』 1926.10.10.
- 한국문화예술진흥원, 『2004년도 한국 근현대예술사 구술채록 연구 시리즈 51 황정순』, 한국문화예술진흥원, 2005.
- Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", Linda Williams(ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, 1995.
- Bill Nichols, "The Voice of Documentary", Bill Nichols(ed), *Movies and Methods: An Anthology*, University of California Press, 1985.

K C I

Abstract

Study on Film Spectatorship in Korea during the Period of Moving Picture (1903-1919): On Adaptation of “Ttakchibon” Novels and Imported Films

Lee, Soon-Jin

This work examines film spectatorship in Korea of “moving picture period,” i.e., from 1903 through to 1919, by focusing on adapted “Ttakchibon” novels and imported films. This period refers to the times when no domestic Korean films were produced but only the imported films were shown in Korea instead. The lack of indigenous film production led film critics to label this period as “the period of film viewing (by Im Hwa)” or “the period of imported films” (by Yi Youngil). This era can be broken into two phases with the year 1910 marking the dividing line. Whereas documentary short films usually in the length of 5 to 10 minutes comprised the earlier stage, the serial films including short narrative films were dominant venues in film exhibition in the later period.

During the early stage, films provided an opportunity for film viewers to experience traveling and exploring outside world in alternative manner. Watching film meant for Chosun people to undergo very unique perceptual experience and know the world caught in the imperial-colonial relationship and connection. According to the earliest historical records of film

exhibition. i.e., articles in Hwangsŏng Sinmun of 1903, what film audience saw on screen was “living cities of Western countries and Chosun,” and “fine scenery of theaters.”

Yet, even though cinematic apparatus offered “photographic objectivity,” moving picture was not the only channel through which Chosŏn people perceived and understood the outside world. Chosŏn Koreans were already familiarizing with the Western world through narratives of adopted novels. Furthermore, newspapers frequently featured reports on the West for readers. Hence, toward the end of “moving picture” period, Chosŏn Koreans were increasingly accepting cinema as the cultural medium for fictional narratives rather than mere records of outside reality. My argument is that the popularization of adopted novels played a crucial role to this transition. Pyŏnsa, Korean film commentator, helped film audience to familiarize with the narrative-driven cinema. For instance, such adopted novels as *The Beauty of Aviation* and *Myŏnggŭm*, latter of which is based on the American serial shorts *The Broken Coin*, illustrate the multiple and complex characters of the popular narratives of the era.

Key Words

Film Spectatorship, “Trakchibon” Novels, *The Beauty of Aviation*, *Myŏnggŭm*(*The Broken Coin*), Pyŏnsa(Korean film commentator), the Period of Moving Picture (1903-1919), photographic objectivity, imperial-colonial relationship, Im Hwa, documentary short films, the serial films, the period of film viewing

* 위 논문은 2006년 4월 7일 투고되어, 11월 27일 심사 완료 후, 12월 8일 게재가 확정되었음.