

‘한국영화 반세기’를 기념하기 — 1960년대 남한의 한국영화 기념사업을 중심으로

이화진^{*}

1. 들어가며
2. 한국영화의 ‘신성한 시간’을 찾아서
3. 영화인의 역사로서의 나운규 기념
4. 『한국영화전사』(1969)라는 귀결 혹은 전환
5. 나오며

국문요약

1960년대 한국영화 기념사업을 고찰하는 이 논문은 이 시기 한국영화 기념 작업이 특히 ‘한국영화의 기점’을 공식화하고 ‘영화인 나운규’를 신화화하는 과정을 중심으로 전개되었다는 점에 주목한다.

한국영화의 기점을 확정하고, ‘영화의 날’을 국가기념일로 지정하려는 기획이 근대 국민 국가의 시간 속에서 한국영화의 역사를 공식화하는 기념 작업이라면, 한국영화의 개척자로서 나운규를 기념하는 것은 그러한 기념 주체로서 영화인의 과거와 현재, 미래의 시간을 구현하는 과정이었다고 할 수 있다. 한국영화인협회가 ‘한국영화 반세기’를 기념하여 출간한 『한국영화전사』는 방대한 자료를 포괄한 최초의 체계적인 통사로서 1960년대의 한국영화 기념 작업을 수렴한 결실이었으며, 동시대의 세계를 향해 시선을 돌린 한국영화의 욕망을 함축한 역사적 전환을 보

* 연세대학교 학부대학 시간강사.

여준다고 할 수 있다.

1960년대 한국영화의 기념사업은 국가와 산업, 그리고 문화를 둘러싼 복합적인 맥락과 관계 맺으며 영화계 안팎의 다양한 목소리와 욕망이 부딪치고 진동하는 장으로서, ‘영화계’라는 사회와 ‘영화인’이라는 집단의 영역을 가시화함으로써, 한국영화 반세기를 통틀어 가장 영향력 있는 목소리를 만들어갔다.

(주제어: 기념, 나운규, 역사서술, 한국영화 기점, 한국영화인협회, 한국영화전사)

1. 들어가며

1960년대 국산영화 산업의 중흥을 맞이한 한국영화계는 근대 국민 국가의 문화적 자산으로서 ‘한국영화’라는 동일한 범주를 상상하고, 한반도에서 한국인들의 영화 제작이 시작된 시점부터 동시대의 영화까지를 ‘40년’ 혹은 ‘50년’이라는 비교적 긴 시간이 축적된 상징적 시간으로 구성하고자 했다. 이러한 기념 작업은 과거와 현재를 연결해, ‘신성한 과거’와 ‘의미 있는 현재’를 동시에 발견해내는 문화적 생산이자 재생산의 기제를 만들어내는 과정이라고 할 수 있다.

이 시기 한국영화의 기념 주체는 주로 ‘한국영화인협회’(이하 ‘영협’)로 대표되는 영화인 집단이었다. 영협은 1956년에 다섯 개 단체를 연합해 발족한 ‘한국영화인단체연합회’¹⁾의 후신으로, 5·16 이후 문화단체 통합에 따라 1962년에 한국예술문화단체총연합회 산하에 설치되었다. 감독,

1) 한국영화인단체총연합회는 1956년 3월에 한국영화제작자협회, 대한영화감독협회, 한국영화기술자협회, 대한영화배우협회, 한국 씨나리오 및 평론가협회 등을 기간으로 결성되었다. 회장은 윤봉춘, 부회장에 오영진, 안종화가 피선되었다. 『영화인의 총연합회 회장에 윤봉춘 씨』, 『경향신문』, 1956.3.3.

시나리오, 기술, 연기, 음악 등 다섯 개 분과위원회를 두고 현장 영화인들을 아우르는 유일한 단체로서 출발한 영협이 초대 이사장은 전 한국영화인단체연합회의 회장이었던 윤봉춘이었다. 5·16으로 집권한 박정희 정부가 각종 문화 기구를 설립하고, 문화계 전반에서 ‘해방 20년’과 ‘신문화 60년’을 기념하는 회고 작업이 전개된 1960년대에 영협은 한국영화의 통사를 편찬하고, ‘영화의 날’을 공식 기념일로 제정하는 등 한국영화 기념사업에 상당한 노력을 기울였다. 이 시기는 『영화예술』과 같은 전문 저널이 늘어나고 전문 인력을 양성할 수 있는 교육 시스템이 설치되는 가운데, 한국영화가 비평과 연구, 교육의 대상으로 재위치되고 그 역사 서술의 필요성이 한층 높아진 때이기도 했다.²⁾ 영협의 한국영화 기념사업은 “일종의 직능 집단으로서 영화인 집단의 영역”을 한국의 근대 문화 제도 안에 확보하고 한국영화사를 국민국가의 하위역사로 공식화하는 기획의 일환이라고 할 수 있었다.³⁾

그러나 탈식민 반공국가 남한에서 영화의 역사를 사유하는 것은 몇 가지 난제와 마주하는 일이었다. 남한 영화계는 해방 전으로 거슬러 올라가 ‘40년’ 혹은 ‘50년’이라는 시간의 축적을 돌아볼 때마다 청산하지 못한 과거(일제 협력)와 분단 이후 월북한 영화 인력의 공백을 환기해야 했다. 게다가 기술과 산업의 측면에서는 ‘첫 번째 한국영화’를 확정하는 일부터 〈아리랑〉의 제작, 토기 기술의 토착화, 조선영화의 해외 진출 등 중요한 국면마다 재조선 일본인들의 영화 활동과 일본영화에 대한 산업적·기술적 의존성을 의식하지 않을 수 없었다.

2) 서라벌예술대(중앙대), 한양대, 동국대에 전문적인 영화 인력을 양성하는 학과가 이때 설립되었다. 한국 대학에서 영화학과 설치와 관련한 내용은 김한상, 『영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구-‘한국영화사’ 주요 연구문헌을 중심으로』, 『사회와 역사』 통권 80호, 한국사회사학회, 2008년 겨울, 262쪽 〈표 1〉을 참조.

3) 김한상, 『영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구-‘한국영화사’ 주요 연구문헌을 중심으로』, 『사회와 역사』 통권 80호, 한국사회사학회, 2008년 겨울, 275-276쪽.

영협이 ‘한국영화 반세기’를 기념하며 출간한 『한국영화전사』(1969)의 영화사 서술 방법과 관점을 분석한 이순진은 영협이 주도한 기념사업이 해방 후 남한 영화계에 생존한 현장 영화인들의 요구에서 비롯되었으며, 특정한 목적의식과 방향성에 의해 그리고 특정한 권력관계의 작동 속에서 선택과 배제의 과정을 거쳐 수행되었다고 지적한다. 그에 따르면, 영화법(1962) 이후 영협과 한국영화제작가협회(이하 ‘제협’) 사이의 갈등 국면에서 영협은 식민지 조선영화를 남한영화의 전사(前史)로 위치시키고 한국영화사의 ‘정신의 광맥’이 현장 영화인들에게 있음을 입증하기 위해 그들 자신의 역사를 구성하고자 했다. 그래서 영화사 서술 과정에서 원로 영화인들의 구술이 사료로서 적극적으로 채용되었으며, 이들의 구술을 채록하고 해석한 집필자 이영일은 조선영화의 문화적 독자성을 유지해온 영화인들 개인의 의지를 부각하며 식민지 시기의 ‘저항’과 ‘수난’을 해방 이후 한국영화로 이어지는 ‘정신의 광맥’으로 연결했다는 것이다.⁴⁾ 해방 후 남한 영화계에 살아남은 자들이 기념의 주체가 되었을 때, 영화사 서술의 난제는 그 개인들의 선택적 기억을 민족주의적으로 정향된 영화사 서술로 이끌어가는 과정에서 비가시화되거나 침묵되었다. 결국 현재의 기념 주체들 스스로를 민족영화의 수호자로 정당화하고 그 존재 의미를 확고히 하는 방향에서 의미 있는 사건과 인물이 신성화된 것이다.

선행연구가 영협이 편찬한 『한국영화전사』의 영화사 서술 방법론과 대표 집필자 이영일의 역할과 위치를 비판적으로 고찰하는 데 초점을 맞추었다면,⁵⁾ 이 논문의 관심은 『한국영화전사』에 집중된 연구의 방향

4) 이순진, 『영화사 서술과 구술사방법론』, 김성수 외, 『한국 문화·문학과 구술사』, 동국대학교출판부, 2014.

5) 『한국영화전사』의 영화사 서술 방법론을 분석한 선행 연구는 다음과 같다. 이순진, 『영화사 서술과 구술사방법론』, 김성수 외, 『한국 문화·문학과 구술사』, 동국대학교출판부, 2014; Hieyoon Kim, “Archives of Ephemera: Cinema and Decolonization in

을 돌려서 『한국영화전사』가 출간되기까지 1960년대 내내 남한 영화계에서 전개되었던 한국영화 기념사업의 전개 양상을 살피는 것이다. 『한국영화전사』의 출간은 ‘1969년’이라는 그 한 해에 한정된 사건이 아니라 근대 민족 문화의 역사화가 진행되었던 1960년대라는 시간 속에서 한국영화의 과거를 돌아보고 미래를 전망하는 일련의 기념 작업이 수렴된 결실이기 때문이다. 이 논문은 1960년대 남한 영화계가 한국영화를 근대 국민 국가의 문화 제도의 일부로 자리매김하는 시도로서 특히 ‘한국영화의 기점’을 제도적으로 공식화하고 ‘영화인 나운규’를 민족주의적으로 신화화하는 작업을 수행했다는 점에 주목한다.

오늘의 관점에서는 다소 김빠진 논쟁처럼 보이지만, 1960년대에 한국영화사의 공식화 과정에서 가장 뜨거운 쟁점은 한국영화의 기점 문제였다. 영협 주도의 영화사 편찬은 필연적으로 한국영화의 탄생을 공식적으로 확정하는 작업을 진행하게 된다. ‘최초의 한국영화’의 조건에 대한 합의, 그리고 그 영화의 최초 공개에 대한 검증이 있어야만, 그 ‘신성한 시간’으로부터 ‘40년’ 혹은 ‘50년’이라는 시간의 축적을 기념할 수 있기 때문이다. 그런데 민족주의적 관점에서 한국영화의 역사를 구성하려 할 때, 식민지 조선에서 활동했던 일본인 감독과 기술자, 흥행사, 그리고 식민 정부의 존재는 한국영화의 신성한 기원이어야 할 ‘최초의 한국영화’라는 사건을 불완전하게 만들었다. 해방 후 처음 한국영화 기념 전시회가 개최된 1961년부터 연쇄극 〈의리적 구토〉의 공개일을 ‘영화의 날’로 공식 지정하는 1966년까지 ‘최초의 한국영화’와 그 탄생일, 그리고 한국영화의 축적된 시간은 계속 수정되고 변동되었다.

한편, 식민지 시대부터 1960년대 남한 영화계를 연결하며 한국영화의 과거와 현재를 구성하고, 시대를 관통하는 영화인들의 역사를 기념하는

South Korea”, Ph.D. diss., UCLA, 2016 등.

작업의 한 축에는 ‘한국영화의 개척자’이자 ‘민족적 저항’의 상징으로서 나운규를 기리는 일이 자리했다. ‘신문화 초창기’의 선구자들에 대한 회고가 활발했던 1960년대에 ‘영화인 나운규’는 천재적인 예술가이자 저항적인 민족 운동가로서 되새겨졌다. 단 한 편의 필름도 남아있지 않은 나운규의 영화는 원로 영화인들의 회고를 바탕으로 민족영화의 정전(canon)으로 재확인되었다. 특히 ‘나운규 서거 30주기’를 전후하여 나운규 기념은 전기 영화나 <아리랑>의 리메이크 제작으로 구현되었다. 오랜 친우이자 동료로서 나운규의 영화 인생을 함께 했던 영협 이사장 윤봉춘을 비롯해 영화계 원로들이 기념사업에 관여하고, 신필름, 대한연합영화사, 세기상사 등이 기념 영화 제작에 관심을 보이면서, 나운규 기념은 한국영화계의 이해 관심과 맞물린 사건이 되었다. 나운규를 기리는 ‘영화 만들기’는 표면적으로는 공동체의 집합적 기억을 복원하고 공동체 내부의 동질성을 공유하며 그 공동체의 존재 의미를 대중에게 인식시키는 형식이었지만, 그 이면에는 박정희 정부의 ‘우수영화 보상제도’에 편승한 영화계 내부의 이해 다툼이 뒤얹히기도 했다. 1960년대 한국영화 기념사업은 국가와 산업, 그리고 문화를 둘러싼 복합적인 맥락과 관계 맺으며 영화계 안팎의 다양한 목소리와 욕망이 서로 부딪치고 진동하는 장이었다고 할 수 있다.

2. 한국영화의 ‘신성한 시간’을 찾아서

한국영화계가 자기 역사를 서술하려는 시도는 1960년대 내내 꾸준히 전개되었다. 그 첫 번째 이벤트는 1961년 봄 국제친선문화협회가 주최한 ‘한국영화 40년 기념 전시회’였다.⁶⁾ 국제친선문화협회는 한국전쟁에

6) 『아세아영화전시회』, 『경향신문』, 1961.1.5; 『우리 영화 40년, 민족의 수난 아로사기』

참전한 16개국과 문화 교류를 통해 친선을 도모한다는 취지로 설립된 단체로서, 영화계와 직접 관련을 맺고 있지는 않았다. 전시 주최 측은 한국영화인단체협회의 협조를 얻어 개인, 영화인 유가족, 극장 관계자들에게 스틸, 포스터, 시나리오, 촬영기자재 등 다양한 전시 자료를 수집하고, 해외의 몇 나라로부터도 영화 관련 자료를 제공받아 전시를 준비했다. 대통령과 문교부장관이 방문하는 등 제2공화국 정부의 후원까지 더하며 전시회는 언론으로부터도 많은 관심을 받았다. 3월 3일부터 같은 달 25일까지 경복궁 미술관에서 열렸던 전시는 4월 1일부터는 덕수궁 미술관으로 자리를 옮겨 연장되었다.⁷⁾

‘한국영화 40년 기념 전시회’는 통시적으로는 초창기(무성영화 시대)－수난기(발성영화시대부터 해방까지)－개화기(해방 이후 60년도까지) 등 연대기적으로 한국영화의 ‘발달과정’을 탐색하고, 공시적으로는 동시대 ‘자유세계’ 안에서 한국영화의 공간을 만들어내는 위상학을 구사했다. 이 전시회는 1961년을 ‘한국영화 40년’의 해로 기념하는 데서 출발함으로써, 1921년을 한국영화의 ‘기점’으로 공식화하고 그로부터 1961년 현재까지를 ‘40년의 역사’로 의미화했다. 당시 전시회에 관여한 주체들－국제친선문화협회, 한국영화인단체협회, 경향신문－은 40년의 출발점에 ‘국산영화 제1호’ 혹은 ‘한국 최초의 극영화’를 두고, 그것이 윤백남이 연출한 〈월하의 맹서〉라는 데 합의하고 있었다.⁸⁾ ‘한국영화’의 정의와 범

며, 『동아일보』, 1961.2.19; 『한국영화 40년 전시회에 나타난 역사』, 『경향신문』, 1961.3.4.

7) 『방화의 발자취를 전시, 40주년 맞아, 3일부터 미술관서』, 『한국일보』, 1961.3.5; 『한국영화 40년전 덕수궁서 재개』, 『경향신문』, 1961.4.1. 그러나 5·16이 발생하면서 국제친선문화협회의 활동도 ‘한국영화 40년 기념 전시회’도 중단된다. 단체의 실질적인 운영을 맡고 있었던 박노홍은 전시회로 생겨난 수천만원의 빚을 떠안은 채 낙향했다. 이화진 구술채록, 『고향미』, 한국문화예술위원회, 2007, 160-161쪽.

8) 『우리 영화 40년, 민족의 수난 아로사기며』, 『동아일보』, 1961.2.19; 『저항과 형극의

주, 그리고 영화사 서술 관점에 대한 충분한 논의 없이 암묵적으로 〈월하의 맹서〉를 한국영화의 기점으로 확정된 것이다. 게다가 이것은 〈월하의 맹서〉가 1923년에 공개되었다는 사실도 제대로 확인하지 않은 채 1921년을 ‘한국영화 첫 해’로 규정하는 오류를 범하고 있었다.



〈사진 1〉 ‘한국영화 40년 기념 전시회’를 방문한 윤보선 대통령
출처: 국가기록원

그러나 이 전시회는 해방 후 처음으로 초창기 한국영화를 회고하는 장을 마련함으로써, 영화인들 스스로 역사 서술의 주체가 되는 ‘한국영화사’의 편찬을 도모하는 계기가 되었다. 전시에 협조하는 정도로 참여했던 한국영화인단체연합회는 전시가 개관한 3월 초에 ‘한국영화사 편찬위원회’를 조직하고 한국영화의 시대 구분을 확정했다. 편찬위원회는

김, 한국영화 40년, 『조선일보』, 1961.2.19.

‘40년 기념 전시회’와 마찬가지로 극영화 중심의 연대기적 관점에 입각 하되, 한국영화 탄생 이전의 ‘전사(前史)’에도 의미를 부여해 전사시대 (1895-1919), 제1기(1920-1934), 제2기(1935-1944), 제3기(1945-1960)로 시대를 구분했다.⁹⁾ 최초의 극영화 제작, 발성영화 제작, 그리고 해방이 각 시대를 구분하는 분기점이었다.

한국영화 통사 편찬은 한국영화인단체연합회가 해체되고 한국영화인 협회가 새로운 단일기관으로 발족된 후에도 영화인 단체의 중요 사업으로 추진되었다. 영협은 한국이 아시아영화제의 개최국이었던 1962년에 『한국영화 40년사』의 출간을 영화회관 건립과 함께 중요 사업으로 지정했다. 영협이 헤아린 ‘40년’은 “우리나라 최초의 카메라맨인 이필우 씨가 크랭크인한 날짜”로부터 환산한 것으로,¹⁰⁾ 국제친선문화협회의 전시회와는 다른 시간을 기념한 것이었다. 영협은 이때 한국영화의 출발선을 <월하의 맹서>를 연출한 ‘최초의 한국인 극영화 감독’ 윤백남으로부터 ‘최초의 한국인 촬영기사’ 이필우로 옮긴다. 사실 이필우가 촬영기사로서 이름을 내건 것이 연쇄극 <지기>(1920)부터이고 그의 첫 극영화는 <장화홍련전>(1924)이므로, 어느 쪽이든 ‘한국영화 40년’이라는 계산과 정확히 들어맞지는 않았다.

생존한 이필우를 한국영화의 ‘개척자’이자 ‘산 증인’으로 위치시킨 것에서 짐작되듯, 영협의 한국영화 통사 편찬 기획은 국산영화의 부흥을 맞이하기까지 영화인들의 공헌에 의미를 부여하는 성격이 강했다. 『한국영화 40년사』의 편찬 책임을 맡은 안중화 역시 연쇄극 시대부터 활동해온 원로 영화인으로서 이미 자신의 경험과 기억에 바탕을 둔 『한국영화측면비사』(1962)를 출간한 인물이었다.¹¹⁾ 공교롭게도 안중화가 오랫동안

9) 『한국영화사를 편찬, 영화인 단체연합회서』, 『경향신문』, 1961.3.7.

10) 『통합 이후 영화협회, 첫 사업은 영화회관 건립, 아세아영화제 준비에도 분주, ‘한국영화 40년사’의 출간도 서둘러』, 『조선일보』, 1962.1.6.

동안 신병으로 몸져누웠다가 1966년에 사망하면서 영협이 『한국영화 40년사』는 발간되지 못했는데, 미완의 기획이 『한국영화전사』(1969)로 이어졌다고 볼 수 있다.

한편, 1963년 들어 노만이 2년 전의 ‘한국영화 40년 기념 전시회가 ‘어설픈 기억’에 근거한 계산 착오였다고 지적하면서 한국영화의 기점 논의를 이어간다.¹²⁾ 그는 〈월하의 맹서〉의 개봉일이 1923년 4월 9일이라고 밝히고, 그동안 “우리 영화계가 한국영화사를 등한히 하고 외국인의 손(특히 일인(日人))으로 약술된 한국영화사에 의거”할 뿐 사실조차 제대로 확인하지 않았다고 주장했다.¹³⁾ 노만이 언급한 ‘일본인이 약술한 한국영화사’란 이치카와 사이(市川彩)가 펴낸 『아시아영화의 창조와 건설(アジア映画の創造及建設)』(1941)에 수록된 ‘조선영화사업발달사’를 가리킨다. 이 창용이 운영했던 조선영화문화연구소의 자료를 이치카와가 그대로 참조했는데, 잘못된 정보가 제대로 수정되지 않고 〈월하의 맹서〉의 제작년도를 1921년으로 확정하는 오류가 반복되었다는 것이다. 노만의 지적에 덧붙이자면, 이치카와가 참조한 조선영화문화연구소 자료 이전에는 안중화가 ‘조선일보사 영화제’를 계기로 서술한 『영화제 전기(前記) 20년 고투의 형극로』(1938)가 〈월하의 맹서〉를 1921년으로 잘못 기술했다.¹⁴⁾ 즉 한국

11) 「안중화 감독 『영화 40년』 기념 사업 추진」, 『동아일보』, 1963.1.4.

12) 「오는 9일이 영화 40년, 행사 없이 쓸쓸히, 첫 극영화 〈월하의 맹서〉는 1923년 작, 2년 전 잔치는 생일 오산」, 『한국일보』, 1963.4.5. 노만은 『사상계』와 『국제영화』에 연재했던 글들을 『한국영화사』(한국배우전문학원, 1963)로 펴냈다.

13) 「오는 9일이 영화 40년, 행사 없이 쓸쓸히, 첫 극영화 〈월하의 맹서〉는 1923년 작, 2년 전 잔치는 생일 오산」, 『한국일보』, 1963.4.5.

14) 이치카와 사이가 참조한 조선영화문화연구소의 자료는 임화가 집필한 『조선영화발달소사』(1941)를 근간으로 했다. 백문임은 임화의 조선영화사 서술이 1930년대 후반 이후 조선영화의 역사에 대한 기억의 공공화 작업과 연관되어 있음을 밝히며, 임화의 영화사 서술과 이치카와의 『아시아영화의 창조와 건설』에 수록된 ‘조선영화사업발달사’ 사이의 관계를 검토한 바 있다. 이에 대해서는 백문임, 『임화의 영화』, 소명

영화 혹은 조선영화의 역사를 기술할 때마다 그 ‘최초’의 자리에서 언급되어 온 〈월하의 맹서〉는 1963년 시점까지도 제작년도가 공식 확인되지 않았던 것이다. 1963년에야 영협 외부에서의 문제제기를 통해 오류를 바로잡았다는 것은, 영협이 스스로를 영화사 서술의 주체로 내세우면서도 역사적 사실의 검증에 소홀했음을 드러내는 것이기도 했다.

노만의 지적은 궁극적으로 〈월하의 맹서〉를 한국영화의 기점으로 보는 통설에 이의를 제기했다. 즉 조선총독부 체신국이 저축 장려를 위해 만든 선전영화를 ‘최초의 한국영화’로 지정하는 것이 적절한지 문제 삼은 것이다. 노만은 장편극영화로서 ‘최초의 명예’는 한국인의 자본과 기술로 제작되고 한국인 배우가 출연하는 〈장화홍련전〉(1924)이 차지해야 한다고 주장했다. 영협의 1962년 발표가 ‘최초의 한국인 촬영감독 이필우’에 의미를 둔 것과 달리, 노만은 자본과 기술, 제작 주체들의 민족성을 충족해야 한다는 조건을 강조한다. 이러한 차이는 ‘한국영화’를 어떻게 정의하는가에 따라 ‘최초의 한국영화’가 다르게 지정될 수 있음을 보여준다. 노만은 거기에 실증을 더하여, 설사 한국영화의 출발이 〈월하의 맹서〉라고 하더라도 ‘한국영화 40년’은 ‘1963년 4월 9일’로 아직 오지 않았다고 지적했다.

이러한 문제제기 이후 영협은 한국영화의 기점을 ‘영화의 날’로 지정하는 문제를 본격적으로 논의하게 된다.¹⁵⁾ 무엇이 한국영화의 기점인가는 한국영화의 정통성과 관련되기에, 영협은 한국영화의 탄생일을 확정하는 문제부터 다시 논의하기 시작했고,¹⁶⁾ 1966년에 이르러 공식적으로 ‘영화

출판, 2015 제2장 참조.

15) 이미 1959년에 한국영화제작가협회가 10월 21일을 ‘한국영화의 날’로 지정하고 매년 기념행사를 개최하기로 한 바 있지만, 단 1회의 행사에 그쳤다. 반공예술인단이 표창자 선정에 관여하는 등으로 인해 공신력을 얻지 못했던 데다가 4·19와 5·16으로 이어지는 정치적 혼란 속에서 흐지부지되어 버렸다. 「10월 21일을 ‘영화의 날’로」, 『동아일보』, 1959.10.21.

16) 「낙서-생일시비」, 『한국일보』, 1963.4.12.

의 날'을 제정하기에 이른다. 『한국영화전사』에 기록된 바에 따르면, 영협은 1966년 1월 25일에 원로들의 의견을 수렴해 연쇄극 〈의리적 구토〉의 단성사 개봉일인 1918년 10월 20일을 '영화의 날'로 지정해 달라고 공보부에 요청했고, 공보부가 〈의리적 구토〉의 개봉일이 1919년 10월 27일이라는 사실을 밝혀 이 날을 '영화의 날'로 정하는 것이 옳겠다고 회신하고 영협이 이를 확인하는 공문을 보냈으므로 '영화의 날'이 제정되었다.¹⁷⁾

흥미로운 점은 영협이 1960년대 초반까지 '최초의 한국영화'로 주장되어 온 〈월하의 맹서〉나 〈장화홍련전〉이 아닌, 연쇄극 〈의리적 구토〉의 개봉일을 '영화의 날'로 지정했다는 것이다. 연쇄극 〈의리적 구토〉는 1962년에 영협이 『한국영화 40년사』를 기획하며 잠정적으로 시대 구분을 합의했을 때에도 '전사시대'에 위치되어 있었다. 1963년에 '영화의 날' 지정을 논의하면서 〈의리적 구토〉가 '최초의 한국영화'로 부상한 것이다.

1960년대 전반기 한국영화 기점 논쟁은 이청기가 대한민국 예술원의 『예술논문집』에 발표한 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구」로 정리된다.¹⁸⁾ 이것은 영협과 공보부가 '영화의 날'을 국가 차원의 기념일로 지정한 근거를 학술적으로 제시한 것이기도 하다.¹⁹⁾ 이청기는 예술원 논문이 출간되기 전에 관련된 주장을 일간지의 지면에 압축적으로 게재한 바 있는데,²⁰⁾ 이 글에서 〈의리적 구토〉를 '최초의 한국

17) 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969, 59쪽.

18) 이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(상)」, 『예술논문집』 5집, 대한민국 예술원, 1966; 이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(하)」, 『예술논문집』 6집, 대한민국 예술원, 1967. 참고로 한국영화의 초창기 역사가 학술 장에서 학위논문의 주제가 된 것은 양길자의 「초창기 한국영화의 특성」(이화여자대학교 신문학과 석사학위논문, 1967)부터이다. 양길자의 논문은 『예술논문집』에 수록된 이청기의 논문을 참조하면서 〈의리적 구토〉를 한국영화의 기점으로 위치시켰다. 이청기는 이 학위논문의 심사위원 중 한 사람이었다.

19) 「'영화의 날' 맞아 〈주체성 세미나〉」, 『동아일보』, 1967.10.31.

20) 이청기, 「한국영화 초창기를 밝힌다, '영화의 날' 제정에 붙여」, 『중앙일보』, 1966.4.23.

영화로 주장하는 관점은 기존 논의를 두 방향에서 뒤엎는 것이었다.

첫째, 영화의 탄생일이 ‘장편극영화’의 개봉일이어야 할 이유는 없다는 것이다. 그는 뤼미에르 형제가 상영한 최초의 시네마토그래프가 〈기차의 도착〉이라는 짝막한 실사 필름이었음을 환기시키며, 연쇄극에 삽입된 필름이 비록 자기 완결적인 영화는 아니지만 “우리 풍토와 생활과 우리 배우의 연기와 또한 충분한 극적 요소가 담겨있는 필름”으로서 “영화로서의 본질적 기능”을 충분히 발휘했다고 주장한다. 이청기의 관점에서는 일본인 기술자가 촬영했어도 한국인 배우가 출연한 연쇄극 〈의리적 구토〉와 한국의 풍경을 촬영한 〈경성 전시의 경〉이 마찬가지로 중요했다.

둘째, 감독들만이 한국영화의 개척자들인 것은 아니라는 점이다. 초창기 영화에 대한 회고가 주로 감독 중심으로 위계화되어 있는 것을 비판하며, 이청기는 제작자이자 흥행사였던 박승필, 연쇄극을 기획 및 연출하고 카메라 앞에 섰던 김도산, 최초의 한국인 카메라맨 이필우를 선구자로 꼽는다. 이런 관점에서, 윤백남 연출의 〈월하의 맹서〉가 아닌 박승필이 제작하고 김도산이 연출한 〈의리적 구토〉가 한국영화사의 출발선에 놓인다. 연쇄극 〈의리적 구토〉를 한국영화의 기점에 위치시키는 것은 한국의 풍경과 한국인의 연기가 한국인의 자본과 연출에 의해 필름에 담겼다는 사실에 의미를 부여한다. 이는 필름의 자기 완결성이나 기술의 획득 여부보다, 민족 문화와 산업으로서의 측면을 부각하는 것이다.

한국영화의 기점과 ‘영화의 날’ 지정이 동시에 논의되었다는 것은 영협회 한국영화 통사 편찬 사업이 근대 국민 국가의 문화 제도 안에 한국영화의 자리를 만드는 것과 연관되어 있음을 보여준다. 한국영화의 기점은 대한민국 예술원이라는 기구의 공인과 공보부의 지정을 거쳐 한국 근대 문화의 역사 안에 ‘신성한 시간’으로 자리하게 된다. 1963년부터 일부 영화인들이 기념해온 ‘영화의 날’이 1967년부터 국가 기념일로서 달

력에 기입됨으로써 남한 영화계의 한국영화 기념 작업은 국가 차원에서 문화 제도를 근대화하는 기획과 궤를 같이하게 되었다.

여기서 분명히 해둘 것은 영협이 한국영화 기념사업이 영화의 국가화를 지향한 것은 아니라는 점이다. 처음으로 ‘영화의 날’을 공개적으로 기념할 수 있게 된 1967년 10월 27일에 영협은 ‘제5회 영화의 날’을 기념하는 ‘한국영화의 주체성’ 세미나를 주최했다. 이 자리에서 한국영화 공로자로 표창된 윤봉춘은 소위 ‘9월 파동’으로 시끄러웠던 당시 영화계의 ‘이상 풍토’를 비판하면서, 박정희 정부의 영화법과 문화공보부의 영화 행정의 문제를 지적해 참석자들로부터 지지를 얻었다.²¹⁾ 영협은 ‘영화의 날’이 특별히 영화인이 국민이 되는 날이라기보다, 영화인의 민족적 공헌과 영화인 공동체의 동질성을 재확인하여 영화계의 여러 갈등을 해소하고, 현장 영화인들이 국가에 대한 요구를 한 목소리로 제시하여 국가와 교섭하는 장을 마련하는 날로 인식하고 있었다.

3. 영화인의 역사로서의 나운규 기념

한국전쟁의 복구 작업이 안정화되고 국산영화 산업이 부흥하게 된 1950년대 후반 〈아리랑〉(김소동 감독, 1957)의 리메이크를 계기로 나운규는 남한 영화계의 정통성을 부여하는 역사적 인물로서 다시 그리고 자주 호명되기 시작한다. 1960년대 남한 영화계는 나운규를 ‘한국영화의 개척자’의 한 사람이자 일제의 억압에 저항하며 ‘민족애’와 ‘예술혼’을 불

21) 『‘영화의 날’ 맞아 〈주체성 세미나〉』, 『동아일보』, 1967.10.31. 1967년의 영화계 ‘9월 파동’은 영화법 이후 제작 쿼터나 우수영화 보상제도와 같은 문화 행정과 영화제작업계의 모순이 누적된 결과 한국영화업자협회의 회원사들 간의 내분이 폭발했던 사태를 말한다. 결국 정부 당국이 분쟁에 개입해 강제적으로 사태를 종결시켰다.

태운 불굴의 예술가로 상찬했다. 같은 시기 북한에서도 『라운규와 그의 시대』(1962)가 출간되어 나운규 재평가가 시도되었으니,²²⁾ 남과 북 양 측에서 거의 동시에 나운규를 국민 국가의 문화적·역사적 자산으로서 기념했다고 할 수 있다.

남한에서 전개된 나운규 기념은 한국영화계의 과거와 현재, 그리고 신·구세대의 영화인을 연결하는 축이었다. 신문과 잡지, 그리고 영화 전문지에서 윤봉춘, 이규환, 안중화, 복혜숙, 신일선, 전옥 등 원로 영화인들의 회고는 나운규를 호명했고, 신상옥, 유현목과 같이 나운규 영화를 보면서 성장한 제작인들이 그 신화화에 동참했다. 이처럼 나운규에 대한 기억을 공공화함으로써 나운규 영화를 보지 못한 세대도 나운규 영화의 현재적 의미를 공유할 수 있었다. 또한 ‘우수영화 보상제도’와 같은 문화 정책이 그러한 기념을 〈나운규의 일생〉이나 〈아리랑〉과 같은 영화 제작으로 연결하는 기제였다는 점 역시 중요하다.

나운규 기념의 필요성은 ‘탄생 60주년 추념식’ 이후 제기되었다. 1962년 11월 23일(음력 10월 27일) 서울 망우리의 나운규 묘소에서 있었던 추념식에는 아들 나봉한 외에 나운규와 함께 활동한 원로 영화인들, 그리고 나봉한이 소속된 신필름의 신상옥, 최은희, 한은진 등이 참석했다. 신일선이 ‘아리랑’을 부르고 전옥이 추도가를 부르는 등 나운규의 공로를 기리는 의례를 가졌지만,²³⁾ 일부 영화인들만 참석한 조촐한 추념식이 나운규의 위상에 걸맞지 않는다는 목소리가 흘러나왔다. 가령, 대한민국 예술원 회원이었던 작가 오영진은 추념식 이후 “영국에서 태어났었던들

22) 북한에서 간행된 『라운규와 그의 시대』(조선문화예술총동맹출판사, 1962)에는 한설야, 심영, 문예봉, 김연실, 이규설, 강호, 이억일 등의 글이 수록되어 있다. 해방 후 남북한에서 나운규의 신화화를 비교한 연구로는 조희문, 「남북한의 ‘나운규 연구’ 현황과 비교」, 『영화연구』 16, 한국영화학회, 2001 참조.

23) 「〈아리랑〉도 목이 메어… 한국영화의 개척자 고 나운규 탄생 60주년」, 『동아일보』, 1962.11.24.

‘씨(Sir.-인용자*)’의 칭호를 받았을 것이고, 미국에서 태어났으면 그의 공적을 길이 기억하기 위한 ‘공원’이나 극장이 그의 이름을 따서 붙였을 것”이나, “오늘까지 그를 기념하고 그를 기억할 만한 아무것도 없다니 서글프기 짝이 없는 일”이라고 안타까움을 표했다.²⁴⁾ 민족 문화의 수립에 기여한 인물에 대한 기념이 충분하지 않은, 척박한 문화 제도에 대한 아쉬움은 비단 오영진만의 인식이 아니었던 듯하다. ‘영화의 날’을 지정하는 문제가 거론되었을 때, ‘나운규상’을 제정해 영화인들 스스로 상 제도를 마련하자는 안건이 영협에 제출된 것²⁵⁾은 나운규에 대한 공적 기념의 부재에 대한 영화계의 문제의식에서 비롯되었다고 할 수 있다.

탄생 60주기를 별다른 공식 행사 없이 지나쳐버린 영화계는 서거 30주기가 되는 1967년을 전후해 나운규 기념사업을 전개한다. ‘해방 20년’을 맞는 1965년과 소위 ‘신문화 60년’을 기념하는 1968년을 즈음해, 나운규를 기리는 것은 영화계뿐 아니라 문화계 전체의 일이 되었다. 예컨대 1965년부터 ‘한국연극영화예술상’(백상예술대상의 전신)을 운영하며 일련의 문화 사업에 나섰던 한국일보도 ‘나운규 30주기’를 맞아 연극 〈풍운아 나운규〉(1965)와 영화 〈나운규의 일생〉(1966)의 제작을 지원했다.

영협은 ‘고(故) 춘사동상건립추진위원회’와 ‘고 춘사 30주기 추모회’를 조직하고, 나운규 기념사업을 추진했다. 특히 나운규 동상 건립은 수년간 꾸준히 추진되었는데, 처음에는 ‘나운규 30주기 기념 영화’로 〈나운규의 일생〉을 제작하는 대한연합영화사가 수익 중 20%를 기념사업에 기부하고 나운규 동상을 촬영소에 건립하기로 했으나,²⁶⁾ 1967년에 실패를

24) 오영진, 『〈아리랑〉은 영원하다 춘사 나운규의 회갑추념식을 마치면서』, 『한국일보』, 1962.11.25.

25) 『‘나운규상’ 제정 추진』, 『경향신문』, 1963.4.12; 『낙서-생일시비』, 『한국일보』, 1963.4.12. 영협이 새로 설치하는 영화상을 ‘나운규상’으로 하자는 제안이 있었으나 ‘나운규상’이 제정되지는 않았다.

이 사업을 넘겨받아 안양 신폴름영화예술학교 교정에서 동상 기공식을 가졌다.²⁷⁾ 그러나 결과적으로 동상의 완공을 보지는 못했으나, 30주기 기념사업이 의욕만큼 순탄하게 진행되지는 못한 것으로 보인다.

1960년대 남한 영화계의 나운규 기념은 영화사들이 제작한 세 편의 영화로 남았다. 나운규를 인용하거나, 나운규의 전기 영화를 제작하거나, 혹은 나운규의 〈아리랑〉을 리메이크하는 방식으로, 즉 영화인들의 영화인에 대한 ‘영화 만들기’가 나운규의 기억을 현재화하는 기념 의례로 수행된 것이다.



〈사진 2〉 1960년대에 제작된 나운규 기념 영화들.

‘춘사 나운규 추모 작품’ 〈병어리 삼룡〉(1964), ‘고 춘사 나운규 30주기 기념 대특작’ 〈나운규의 일생〉(1966), ‘한국영화 반세기의 결정체로 등장한 새로운 아리랑’ 〈아리랑〉(1968).

26) 「나운규 일생을 영화화 본사 후원, 제명은 〈아리랑〉, 이 달 말 시작, 내년 초 끝내, 주연 선택이 어려워」, 『한국일보』, 1965.11.11.

27) 「춘사 동상 건립 28일 오후 기공식」, 『동아일보』, 1967.11.28.

3-1. 나운규를 인용하는 영화 <병어리 삼룡>(1964)

신상옥은 나운규 탄생 60주년 추념식에 참석해 특별한 존경을 표한 바 있었다. 나운규의 아들 나봉한이 신필름 연출부이기도 했지만, 그는 나운규를 “어떤 상황과도 타협 없이 그만의 작품을” 만들어내는, “우리 나라 최초의 영화 작가이자, 오늘날에 이르기까지 거의 유일한 영화 작가”²⁸⁾라고 생각했다. 함경북도 청진 출생이었던 신상옥은 회령에서 나고 자란 나운규의 기질과 영화에 대한 열정을 이해하며 그 자신의 ‘정신적 스승’으로 숭앙했다고 고백한다.²⁹⁾

이런 점에서 신필름이 나도향의 소설을 영화화한 <병어리 삼룡>(1964)을 개봉하며 ‘나운규 28주기 추모 작품’으로 명명한 것은 상술만은 아니었을 것이다. 신상옥은 회고록에서 어린 시절 나운규 영화로부터 유독 강한 인상을 받았고, 그의 영상 언어는 자신의 작품에 ‘영양소’로 작용했다고 술회했다. <병어리 삼룡>의 연출 당시 그는 나운규가 각본, 감독, 주연했던 동명의 영화를 의식했을 뿐 아니라 실제로 몇 장면에서 나운규의 영화를 인용했는데, 대표적인 것이 “삼룡이가 주인마님을 즐겁게 하기 위해 무를 깎아 남자나 여자 모습을 만들어 인형처럼 놀리다가 칼에 손을 베는 장면”이라고 구체적으로 밝히기도 했다.³⁰⁾

무성영화 <병어리 삼룡>(1929)은 나운규의 다른 영화들과 마찬가지로 필름이 남아있지 않다. 신상옥은 어린 시절 극장에서 보았던 나운규 영화에 대한 기억을 바탕으로 ‘나운규 영화’라는 원본을 상상하며 삼룡과 주인마님의 장면을 연출한 셈이다. 실제로, ‘병어리 삼룡’으로 분한 김진규는 몇몇 장면에서 무성영화 배우의 몸짓을 상상하게 하는 연기를 보

28) 신상옥, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스, 2007, 26쪽.

29) 신상옥, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스, 2007, 26-27쪽.

30) 신상옥, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스, 2007, 87쪽.

여주었다. 김진규 역시 나운규 영화의 관객 세대라는 점을 환기하면, 그 또한 삼룡을 연기할 때 의식적으로든 무의식적으로든 나운규의 몸짓을 참조했을 수도 있다. 신상옥 감독의 〈병어리 삼룡〉은 관객이 나운규의 영화를 본 적이 있든 없든 간에, 각본가이자 감독이며 무성영화 시대를 대표하는 배우 나운규를 환기시키게끔 했다.

그러나 〈병어리 삼룡〉이 ‘나운규 28주기 기념작’이라는 레테르를 달고 있다고 해도, 당시 이 영화의 기획에서 핵심은 “향토색 물신한 문예영화”³¹⁾라는 데 있었다. 신필름은 정전화된 식민지 시기의 문학작품을 영화화하여 국내외 영화제 수상을 겨냥했다. 실제로 〈병어리 삼룡〉은 국내 여러 영화제 및 아시아영화제에서 수상했으며,³²⁾ 베니스영화제와 샌프란시스코영화제에도 출품되었다. “1920년대의 애정과 헌신의 ‘모랄’을 한국의 풍속도 위에” 그러나 “잃어버린 고향을 상기시키는 감동”³³⁾을 준다는 평가는 영화제 수상으로 이어졌고, 이러한 실적이 신필름이 할당받을 외화 편수를 결정했다. ‘향토적 문예영화’로서 〈병어리 삼룡〉이 추구한 ‘한국적 원형’은 나운규에 대한 신상옥 개인의 존경보다는 영화법 이후의 산업적 이해관계 안에서 신필름이 추구한 방향이라 할 수 있다. 국내외 영화제의 수상이 이어지면서, 〈병어리 삼룡〉을 둘러싼 기사와 비평에서는 ‘나운규 28주기 기념작’이라는 점이 전혀 부각되지 않았다.

신상옥의 의도가 무엇이었던 〈병어리 삼룡〉이 나운규 기념 영화로 의 미화되지 못한 또 다른 이유는 신필름과 ‘한국영화계’ 혹은 영화인 집단 사이의 관계에서 추측할 수 있다. 메이저 스튜디오 시스템을 지향했던

31) 『향토색 물신한 문예영화, 김진규 열연의 〈병어리 삼룡〉』, 『한국일보』, 1964.11.26.

32) 〈병어리 삼룡〉(1964)은 1965년 제4회 대중상 최우수작품상(대통령상)과 감독상, 제작상, 음악상, 제1회 한국영화연극상 영화 부문 작품상과 연출상, 각본상, 대상, 제8회 부일영화제 각본상과 남우주연상을 수상했고, 제12회 아시아영화제에서 남우주연상(김진규)을 수상했다.

33) 『향토색 물신한 문예영화, 김진규 열연의 〈병어리 삼룡〉』, 『한국일보』, 1964.11.26.

신필름은 영화법 이후의 한국영화 제작업계에서 상대적으로 유리한 위치를 차지하고 있었는데, 여러 이권을 둘러싸고 다른 영화사들 및 관계 단체들과 잦은 갈등에 휩싸였다. 신상옥과 신필름은 나운규와 관련한 기념행사에 꾸준한 관심을 기울였지만, 다양한 인물과 조직이 복잡하게 얽힌 영화계에서 신필름이 주도하는 기념사업이 크게 동력을 얻지는 못한 것으로 보인다. 신상옥은 지지부진해진 나운규 동상 건립을 다시 추진할 정도로 나운규 기념에 특별한 관심을 보였으나,³⁴⁾ 동상은 완공되지 못했다. 1960년대의 영화계, 특히 한국영화 제작업계의 미묘한 갈등 속에서 누가 기념의 주체가 되어야 하는가 그리고 어떻게 기념의 명분과 의의를 쌓는가의 문제가 기념을 수행하는 데 대단히 중요한 문제였다.

3-2. 민족 영화인의 전기 영화 <나운규의 일생>(1966)

<나운규의 일생>(1966)은 “애국애족에 불타는 온 정열을 영화예술에 전 생애를 바치신 선구적인 예술가 고(故) 나운규 선생의 눈물겹고 파란 만장한 일생을 아리랑 영화 한 편에 실어 온 겨레 앞에 바치노라.”라는 제작 취지를 선명하게 내걸고, 신구영화인들이 총동원된 나운규 전기 영화였다. 제작사 대한연합영화사는 원래 전범성의 시나리오로 <아리랑>을 제작할 계획이었는데, 같은 시기 세기상사의 <나운규의 아리랑>과 경쟁하게 되자 나운규 전기 영화 제작으로 방향을 돌려,³⁵⁾ ‘고 춘사

34) 1967년 11월에 조직된 나운규동상건립위원회는 윤봉춘, 복혜숙, 김성춘, 신일선, 이규환, 전옥, 임운하, 신상옥 등 8명이었다. 조각가 김영학이 동상 제작을 맡은 것으로 알려져 있으나, 준공되지는 못한 것으로 보인다. 『춘사 동상 건립 28일 오후 기공식』, 『동아일보』, 1967.11.28; 『나운규 동상 기공』, 『서울신문』, 1967.11.30.

35) 『진정서(1966.3.3)』, 영화 <나운규의 일생> 심의 서류. 한편, 현재 한국영상자료원에 서 디지털 서비스되는 시나리오는 내용 변경 전의 시나리오 <아리랑>(전범성 각본)이다. 원작 최성규, 각본 최성규·김강윤·전범성·유열의 시나리오는 『영화예술』 1966

30주기 추모회’를 제작에 끌어들었다.³⁶⁾ 또 최무룡을 감독이자 주연으로 합류시킴으로써 각본가·감독·배우였던 영화인 나운규의 전기 영화를 제작하는 의의를 부각했다.

시나리오를 집필한 최성규는 그때까지 출간된 나운규에 대한 회고와 전기를 검토하고, 생존한 원로들의 회고에 귀를 기울였으며, 나운규의 연인이었다고 알려진 유신방을 만나 인터뷰하기도 했다.³⁷⁾ 영화계 입문 이전의 청년 나운규에 대해서는 윤봉춘의 회고에 기댔고, 나운규가 영화에 뜻을 두고 부산의 조선키네마주식회사에 찾아가는 것부터 〈오몽녀〉를 남기고 숨을 거둘 때까지의 영화 인생은 안중화의 『한국영화측면비사』를 상당 부분 참고했다.³⁸⁾ 동시대 활동했던 원로 영화인들의 회고는 나운규라는 인물을 형상화하는 데 많은 영향을 미쳤다. 회고와 여러 2차 자료들을 바탕으로 〈운영전〉, 〈심청전〉, 〈아리랑〉, 〈풍운아〉, 〈들쥐〉, 〈금붕어〉, 〈사랑을 찾아서(두만강을 건너서)〉, 〈오몽녀〉 등 나운규가 출연하거나 각본·감독·주연한 영화들의 촬영현장과 장면, 그리고 변사의 해설로 진행되는 상영 현장이 ‘영화 속 영화’로 재현된 것도 주목할 부분이다. 특히 〈아리랑〉의 상영 당시 관객의 민족 감정을 분기시킨 변사의 해설과 임석경관의 상영 중단, 그리고 여기에 항의하는 관객들의 소동을 그려냄으로써, 영화는 무성영화 〈아리랑〉이 어떻게 민족영화의 신화가 되었는지도 상세하게 재현했다.

그러나 〈나운규의 일생〉이 나운규와 그의 영화 활동을 정확하게 고증하고 충실하게 재현하는 것을 우선시하는 영화는 아니었다. “날짜 나오

년 2월호에 전재되어 있다.

36) 〈나운규의 일생〉의 제작에는 ‘고(故) 춘사동상건립추진위원회’, ‘고 춘사 30주기 추모회’가 협력하고, 한국일보와 부산일보가 후원하게 된다.

37) 『특집 좌담—춘사 나운규, 그 인간과 예술』, 『영화예술』, 1966.9, 63-70쪽.

38) 가령 나운규가 ‘즈모리’에게 (‘김창선’이 아니라) ‘김창근’이라고 이름 붙였다는 안중화의 『한국영화측면비사』의 기록(103쪽)이 영화 대사에 흔적으로 남았다.

는 팔독시계와 파커 51을 쓰고 부산 로케(극장 앞 장례행렬 장면)에서는 신형 군 트럭과 디젤 합승까지 등장³⁹⁾한다는 세세한 지적도 있지만, 〈나운규의 일생〉은 당대의 사실보다 1960년대 남한의 영화인들이 기억하고 싶은 나운규를 형상화하는 데 초점을 맞추었다. 한때 나운규와 함께 활동했고 나운규 비판을 프롤레타리아 영화 운동의 도약으로 삼았던 좌파 영화인들은 영화 속에 전혀 등장하지 않는다. 또 〈아리랑〉 개봉 후 식민 정부가 ‘아리랑’의 금창령을 내렸다는가, 경찰이 나운규를 매질로 고문했다는가 하는 장면은 사실로 확인되지 않지만, 나운규와 그의 영화의 항일적인 측면을 의미화하는 장면으로 삽입되었다.

〈나운규의 일생〉은 나운규를 천재 영화인으로만이 아니라 무책임하고 방탕한 가부장이자 실패한 지도자로도 그린다. 그러나 나운규의 영화 활동을 항일 민족운동으로 의미화하면서 그의 여성 편력과 방탕한 사생활은 “불가해한 예술적 천재의 발로”이자 억압적인 시대에 대한 반향으로 합리화되고, 오히려 불우한 천재 예술가의 신화를 공고하게 만든다.⁴⁰⁾ 가족과 동료들의 곤궁함을 외면하고, 영화 흥행이 실패를 거듭할수록 방탕한 행실이 세간의 입방아에 오르내렸던 나운규는 ‘영화인’으로서 비판되는 동시에, 또 ‘영화인’으로서 옹호되는 것이다.

윤봉춘 : 난 자네를 경멸한다. 거지보다도 못한 생활 속에 처자식을 내
팽개치고 예술에 목을 건 동료들을 악용하는 자네가 너무나도 인간답지
못하기에 너무나 영화인답지 않기에 미워졌단 말이야. 처음엔 나도 자네

39) 『영화평－고독한 천재의 반생 〈아리랑〉』, 『조선일보』, 1966.3.29.

40) 박유희, 『민족계몽과 예술지상주의 사이－1960년대 문예영화에 나타난 식민지 예술가의 표상』, 『한민족문화연구』 48권, 한민족문화학회, 2014, 620쪽. 박유희는 이 논문에서 1960년대 후반 한국영화에서 나운규, 이광수, 이상 등이 민족적인 예술가로 소환되고 이들의 천재성과 민족애를 부각하는 ‘문예영화’들이 제작된 현상을 분석하고 있다.

를 이해하려고 노력했어. 자네의 그럴만한 이유도 억지로 붙여 봤어. 허나 자네 개인의 행동이 전체 영화인한테, 아니 자네 주위에 있는 모든 사람들에게 어떤 영향을 가지고 오는지 생각해봤어. 자네, 자네 혼자만이 아니라는 걸 알고 있을 테지.

나운규 : 모른다. 너희들은 내 심정일! 그래도 네겐 내일이 있지. (중략) 처음엔 울분 때문에 주색에 빠졌다. 그러다간 언젠가 느꼈지. 이래선 안 되겠다고 인간의 정상을 되찾아야겠다고……. 그런데 기침이 나오기 시작했다. 그랬더니 폐병이라고 폐병 초기를 넘었대. 그런 선고를 내리더라 말야. 몸에 심한 매질을 당해서 더욱 악화되었다는군. 초조했다. 난 억울하고 원통하고 불안해서 견딜 수가 없었어. 그래서 다시 자극을 찾아다녔지. 술이든 여자든 활동사진이든 (중략) 하고 싶은 일은 산더미처럼 많은데 내일모레쯤 돼서는 죽으라는 거야. (중략) 그러나 쉽게 죽지는 않을 테다. 그 누구에게도 알리지 마라. 부고장을 돌리지 말아달란 말이다. (강조는 인용자)

이금룡과 홍개명의 나운규프로덕션 탈퇴 후, 나운규(최무룡 분)를 찾아가간 윤봉춘(박암 분)은 그의 무책임과 방탕을 언급하며 ‘영화인답지 못하다’고 질타한다. 나운규가 천재적 재능의 예술가라고 하더라도, 가족과 동료, 더 나아가 민족에 대한 책임을 방기한다면 ‘영화인’답지 못한 것이 된다. 주지하듯이, 나운규의 고향 친구이자 함께 민족운동을 하고 영화를 만들었던 윤봉춘은 해방 후 한국영화사에 나운규의 위상을 굳건히 자리매김하는 데 중요한 역할을 했다. 이 시기 윤봉춘은 영협회 이사장이기도 했는데, 영화에서 배우 박암에 의해 연기되는 윤봉춘이 나운규에게 ‘영화인다움’을 말하는 것은 단지 나운규의 행실을 비판하는 데 그치지보다 현재의 영화인들에게 ‘영화인다움’이라는 덕목을 일깨우는 것이기도 하다. 이러한 비난에 대응해 폐병으로 시한부의 생을 살고 있다는 나운규의 고백이 이어지면서, 나운규의 무책임과 방탕은 식민지

예술가의 불우한 운명, 그럼에도 영화 만들기를 포기하지 않았던 나운규의 예술혼과 민족애를 더욱 강조하게 된다.

3-3. 1960년대식 리메이크 〈아리랑〉(1968)

‘우수영화 보상제도’의 수혜를 노리는 제작사들은 ‘나운규 서거 30주기 기념’이라는 타이틀을 탐냈다. 〈라운규의 아리랑〉을 준비하던 세기상사는 대한연합영화사의 〈아리랑〉 제작 신고를 알게 되자, 당국에 진정서를 보내 소모적인 작품 경쟁을 예방할 수 있는 조치를 요청했다. 대한연합영화사가 나운규 원작 〈아리랑〉의 중요 부분과 동일하게 “모방한 장면을 제거”하고, 〈아리랑〉이라는 영화제명을 변경하도록 조치해달라는 것이었다. 당국은 두 영화가 전혀 다른 내용으로 제작되고 있으며, 원래 민요 ‘아리랑’의 원작자가 없기에 누구든 제목의 독점권을 주장할 수는 없다고 회신했다.⁴¹⁾ 세기상사의 진정서 제출과 당국의 회신이 반복되며 영화사들 간의 경쟁은 어느 정도 조정되어서, 대한연합영화사의 〈아리랑〉은 〈나운규의 일생〉으로, 세기상사의 〈라운규의 아리랑〉은 〈아리랑〉으로 제목을 변경해 공개된다. ‘나운규’와 ‘아리랑’의 기념을 둘러싼 경쟁에서 사실상의 승자는 ‘고 춘사 30주기 추모회’의 지원을 얻은 대한연합영화사였지만, 세기상사는 나운규 영화 인생의 동반자 윤봉춘을 출연시키고, 칼라시네마스코프라는 진전된 기술을 통해 나운규를 기리고자 〈아리랑〉을 리메이크한다는 명분을 지켰다.

유현목 감독이 연출한 〈아리랑〉(1968)은 해방 후 세 번째 리메이크 작품이었다. 1950년대에 제작된 두 편의 〈아리랑〉은 필름이 남아있지 않아 개봉 당시 소개된 줄거리로 내용을 짐작해 볼 수 있다. 공보처에서 제작

41) 영화 〈아리랑〉(1968) 심의 서류.

한 이강천 감독의 〈아리랑〉(1954)은 시공간적 배경을 한국전쟁 중 인민군이 점령한 마을로 바꾸고, 악한 오기호를 ‘빨갱이’로 설정했다. 영진의 동생 리리(영희)가 낙오된 미군병사를 숨겨주는 사건으로 시작되는 이 영화의 실질적 주인공은 영진이 아니라 리리이다. 방학을 맞아 고향에 내려오는 영진의 친구 현구는 등장하지 않고, 그 자리를 미군병사들이 대체한 것도 큰 차이이다. 반공국가로서 한국과 미국의 친선과 동맹을 선전하는 취지가 개작에 반영된 것이다.⁴²⁾ 한편, 김소동 감독의 〈아리랑〉(1957)은 영진(장동휘 분)이 3·1운동으로 일본 경찰에게 모진 고문을 받고 그 후유증으로 실성했다는 설정을 명확히 하고, 지주인 천가와 오기호가 반민족적인 ‘친일파’라는 설정을 강조하여 〈아리랑〉을 ‘민족적인 레지스탕스’의 텍스트로 재해석했다.⁴³⁾ 이처럼, 리메이크 영화들은 나운규의 〈아리랑〉에서 주요 인물과 사건, 갈등 구조를 가져오되, 리메이크 시점의 정치적·사회적 맥락에 따라 〈아리랑〉의 서사를 변주했고, 〈아리랑〉의 민족주의에 ‘친미적’이거나 ‘반일적’인 악센트를 엮었다.

세기상사가 제작한 세 번째 〈아리랑〉(1968)도 1960년대 후반의 여러 맥락들이 복합적으로 작용했다. 영화는 원작과 마찬가지로 식민지 시기 농촌 마을을 시공간적 배경으로 하되, 일제의 철교 공사에 강제 동원된 마을 사람들의 고통을 중심으로 부각했다. 영진의 친구 현구(남궁원 분)와 오기호(윤일봉 분), 그리고 영희(홍세미 분) 사이의 삼각관계를 비중 있게 다루고, 현구를 계몽적인 청년 엘리트이자 타협적인 민족주의자로 그린다. 유현목은 〈아리랑〉을 “영웅주의에 치중한 항일영화”가 아

42) 『한미양국 배우들 출연 사변영화 아리랑 불원 상영』, 『조선일보』, 1954.3.19; 『신영화-아리랑』, 『동아일보』, 1954.3.21. 냉전 체제 하에서 ‘아리랑’의 정전화와 관련해 〈아리랑〉(1954)을 분석한 논의로 임경화, 『망각된 냉전체제하의 〈아리랑〉』, 『상허학보』 37, 상허학회, 2013를 참조.

43) 김소동, 『아리랑: 연출을 담당한 소감』, 『아리랑』, 1957.3; 나운규 원작, 김소동 각본, 『영화소설 아리랑』, 『아리랑』, 1957.3.

나라 “외세에 눌렸던 우리 민족의 약체를 분석, 반성”⁴⁴⁾하는 영화로 만들겠다는 포부를 밝힌 바 있는데, 실제로 유현목의 〈아리랑〉은 김소동이 〈아리랑〉을 연출하며 강조했던 반일 민족주의의 톤을 누그러뜨렸다. 특히 현구가 일본 경찰의 고문을 받던 끝에 철교 공사에 마을 사람들을 적극적으로 동원하겠다고 약속하고 풀려나는 것은, 식민지시기 민족지도자들의 전향과 타협, 일제에 대한 협력을 옹호하는 듯 보이기도 한다.

더욱 문제적인 것은 영진(박노식 분)과 농촌의 설정이다. 영진은 제복을 입은 일본 경찰을 싫어하기도 하지만, 가난과 궁핍, 강제 노동에 시달리던 마을 사람들이 아리랑고개를 넘어 고향을 떠나는 것을 더 두려워한다. 흥년으로 심화된 농촌의 빈곤과 철교 공사의 강제 동원이 병치되고 고향을 떠날 수밖에 없는 사람들의 절박함이 강조되는 가운데, 영진의 광기와 분노의 방향은 길을 잃는다. 영희를 검탈하려던 오기호를 죽이고 정신이 든 영진은 현구를 도와 철교를 폭파하고, 경찰에 체포된다. 그러면서 그가 마을 사람들에게 당부하는 말은 “어떤 고달픔이 있어도 이 고개를 넘지 말아”달라는 것이다. 농촌 사람들에게 전하는 계몽의 메시지는 박정희 정권의 근대화 프로젝트와도 만나며, 일본의 수탈을 상징하는 철교 공사에 대한 반근대적인 태도⁴⁵⁾와 착종되어 1960년대 한국 농촌의 딜레마를 암시한다.

이상 세 편의 나운규 기념 영화들은 해방 후 남한 영화계에 살아남은 자들의 기억을 인용하고 참조해 제작된 것이다. 민족 영화인의 모델로서 나운규의 신화를 대중적인 차원의 지식과 교양으로 다시 창조했던

44) 『오늘 크랭크인하는 〈아리랑〉, 본사 기념사업의 일환, 나운규 30주기 맞아, 불멸의 예술혼 담아, 초창기의 윤봉춘 씨도 출연』, 『한국일보』, 1967.9.10.

45) 철교 공사에 대한 반근대적인 태도는 나운규가 주연한 영화 〈임자 없는 나룻배〉(이규환 감독, 1932)를 차용한 것으로 볼 수도 있다.

이 영화들은 한국영화의 역사를 민족 문화의 유산으로서 의미화하고 남한 문화계에서 한국영화의 위상을 확고하게 하고자 했던 영협계의 방향과도 부합했다. 그러나 나운규 기념 영화라는 명분을 내세워 정부의 우수 영화 보상제도의 수혜를 겨냥했던 영화사들 간의 경쟁은 영협의 이상과 제작업계의 실재가 언제나 쉽게 어긋나버릴 수 있음을 보여준다.

4. 『한국영화전사』(1969)라는 귀결 혹은 전환

1969년에 영협은 한반도에 영화가 도래한 시점부터 1960년대까지 한국영화의 역사를 체계적으로 서술한 최초의 영화사 『한국영화전사』를 출간한다. 한국영화 통사 편찬은 1962년 영협 설립 이후 줄곧 추진해온 사업이자 “한국영화 반세기의 숙원”⁴⁶⁾라 해도 과언이 아니었다. 통상적인 역사 서술이 문헌 사료에 우위를 부여하고 개인들의 경험과 기억을 비가시화하는 것과 달리, 『한국영화전사』는 구술과 문헌 사이에 위계를 두지 않고, ‘편찬자문’으로 이름을 올린 여러 원로들의 증언에 진정성과 권위를 부여했다. 이는 많은 필름과 사료가 한국전쟁을 지나며 사라지고 훼손된 상태에서 영화인들의 경험과 기억에 의존할 수밖에 없는 현실적인 조건 때문이기도 했지만, 한국영화 통사 편찬이 역사 서술의 주체로서 영화인 스스로를 자리매김하는 기념의 성격을 가지고 있었기 때문이다.

『한국영화전사』의 대표 집필자였던 이영일은 체계적인 영화사 집필을 위해 원로 영화인의 증언을 듣고 채록하며 사료로서 재정리하는 작

46) 이봉래(한국영화인협회이사장), 「발문」, 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969, 29쪽.

업에 상당한 시간을 할애했다.⁴⁷⁾ 이 작업에서 그는 공동체의 경험과 기억을 듣고 기록하며 해석하는 자로서의 역할을 인식하고 있었는데, 해방 전 영화와 관련해서는 특히 이러한 태도가 두드러졌다. 1932년에 평북 구성에서 태어나 7세에 가족과 함께 중국으로 이주해 해방 후에야 귀국했던 이영일은 조선영화 대부분을 한반도의 관객들과 동시적으로 경험하지 못했다. 원로 영화인의 증언에 권위를 부여하며 현재의 관점에서 해석하려고 노력하는 그의 겸허한 태도는 그 개인의 이력과도 무관하지 않았다. 또한 그는 사료 정리 과정에서 한국영화가 “아무런 제약 없이 영화를 만든 적이 없었다는 사실”을 확인했는데,⁴⁸⁾ 이것은 1960년대의 한국영화가 반공국가의 검열과 문화 통제 아래 있다는 그 자신의 현실 인식과 연관된다. 이영일은 영화인들의 증언에서 과거 기억을 수집하기만 한 것이 아니라 1969년 현재 한국영화가 처해있는 상황의 두께를 확인하기도 했던 것이다.

한국영화사의 공식화 과정에서 쟁점이 된 ‘한국영화의 기점’, 그리고 식민지 시기 민족의 수난과 저항의 상징으로서 되새겨졌던 ‘영화인 나운규’에 대한 평가는 영화인들이 남긴 회고와 증언, 그리고 그 당대의 논쟁들과 함께 『한국영화전사』에 상세하게 서술되었다.

한반도에 영화가 도래하고 최초의 한국영화가 제작되기까지 십여 년 간에 걸친 ‘개화의 여명’을 주의 깊게 서술한 후 제2장 ‘활동사진의 등장’을 여는 첫 절이 ‘한국영화의 기점’이다. 집필자 이영일은 제1장의 마지막에서 제작 시대 전야(前夜)의 풍경으로 1919년의 3·1운동과 일제의 억압, 절망과 울분의 민중 심리를 서술하고, 제2장에서 “1919년 10월 27일 한국인의 손으로 만들어진 최초의 필름이 개봉된 날”⁴⁹⁾의 의미를 기

47) 이영일, 「후기」, 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969, 458쪽.

48) 「무성에서 입체까지 반세기의 기록 『한국영화 50년사』」, 『중앙일보』, 1969.10.4.

술하여 ‘한국영화의 기점’을 3·1운동이라는 민족사적 시간과 연결시킨다. 그리고 ‘필름이 한반도에 도래한 1903년’, ‘〈월하의 맹서〉가 제작된 1923년’을 언급하고, 일본인 감독 하야카와 마쓰지로(早川松二郎)의 〈춘향전〉(1923)과 단성사 촬영부의 〈장화홍련전〉(1924)도 어떤 의미에서는 ‘최초의 영화’가 될 수 있음을 서술한다. 한국영화의 역사를 공식화하려는 1960년대의 시도들이 한국영화의 기점을 둘러싸고 어떠한 논쟁을 낳았고, 어떠한 담론 과정을 통해 〈의리적 구토〉라는 합의에 도달했는지를 기록함으로써, 『한국영화전사』는 십년 가까이 전개된 한국영화 기념사업의 성과를 수렴했다.

나운규와 영화 〈아리랑〉을 서술한 대목은 그때까지 원로 영화인들의 회고를 충실히 반영해 1960년대에 다시 호명되었던 ‘영화인 춘사 나운규의 전설’을 언급하고 있다. 이 대목의 서술은 문헌 자료가 아닌 증언에 기댔다는 점에서 나운규 30주기 기념 영화 〈나운규의 일생〉과 상호텍스트성을 갖는다고 할 수도 있을 것이다. 3·1운동 후에 형성된 민족의 ‘정신적 정형’이 신화와 리얼리즘이라는 두 갈래로 뻗어갔다고 보는 이영일의 관점에서 〈아리랑〉은 ‘민족정신의 형상화’라는 측면이 부각되는 동시에, 그 이면에서 검열과 한국영화의 리얼리즘이라는 쟁점과 연결된다. 공동체의 과거를 현재로 연장해 미래를 전망하는 기념은 언제나 현재의 인식으로부터 출발하기 때문이다.

『한국영화전사』는 인터뷰에 참여한 영화인들의 목소리뿐 아니라, 각종 연감과 통계, 신문과 잡지, 그리고 문공부 영화과와 국립영화제작소 등에서 전달받은 자료들을 사료로 채용했고, 이치카와 사이의 『아시아 영화의 창조와 건설』에 수록된 『조선영화발달사』와 다카시마 킨지(高島金次)의 『조선영화통제사』를 비롯해 그때까지 한국영화에 대해 서술

49) 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969, 58쪽.

된 여러 영화 역사(略史)들과 여러 국가들의 영화사를 참조했다. 1910년대부터 1960년대까지 주요 영화 관계 법규와 정책, 영화 관계 단체의 연혁과 관계자 명부, 해외 영화제에서 출품된 한국영화 목록과 실적 등을 포괄한 부록은 『한국영화전사』를 한국영화의 ‘백과사전’⁵⁰⁾으로 보이게 만든다.

‘50년’이라는 긴 시간의 축적을 ‘발달’의 과정으로서 서술하고자 했던 영협회 『한국영화 50년사』의 기획이 ‘전사(全史)’, 즉 ‘모든 것을 포괄하는 역사(comprehensive history)’라는 제목으로 출판된 것은, 『한국영화전사』가 영화인 구술을 포함해 방대한 자료들의 수집과 정리가 이루어진 최초의 작업으로서 한국영화에 대한 여러 층위의 정보와 지식을 아카이빙하는 실천이었음을 보여준다.⁵¹⁾ 이런 의미에서 『한국영화전사』를 더욱 풍부하게 만들고자 첨부된 자료는 역설적이게도 『한국영화전사』가 실은 한국영화의 ‘모든 것’을 포괄하지 못한 결여임을 함축한다. 필름의 상실과 1차 사료의 결핍, 좌파 영화 운동에 대한 침묵을 ‘보충(supplement)’하고자 했던 『한국영화전사』의 다양한 시도는 ‘전사’를 지향할수록 완료될 수 없는 것이었다.

그럼에도 50년 이상의 시간을 아우르는 최초의 한국영화 통사가 ‘발달사’나 ‘50년사’가 아니라 ‘전사’여야 했던 것은 동시대 세계영화 안에

50) 『3·1운동사 영화화, 영화 50년사 지도 발간』, 『조선일보』, 1969.1.16.

51) 김희운은 안종화의 『한국영화측면비사』와 이영일의 『한국영화전사』가 출간된 1960년대를 ‘역사서술의 전환(historiographical turn)’으로 위치시키고, 포스트콜로니얼 한국에서 역사서술과 아카이브의 문화 정치학을 검토했다. 그에 따르면, 1960년대 남한에서 생산된 두 개의 영화사(‘비사’와 ‘전사’)는 영화의 역사를 기록하고 아카이빙하여 필름의 상실을 보충하는 방식을 취했고, 식민-탈식민의 과정에서 영화 산업의 인력과 영화인 집단의 실천이 연속성의 뿌리를 형성했다는 민족사적 발전을 입증하고자 했다. 그리고 영화의 역사적·예술적·민족적 특징을 우선시하는 관념이 영화의 역사적 내러티브를 구성하는 데 포섭과 배제의 기준으로 작용했다. Hieyoon Kim, “Archives of Ephemera: Cinema and Decolonization in South Korea”, Ph.D. diss., UCLA, 2016, ch.4 참조.

한국영화의 자리를 기입해야 한다는 의식 때문이다. 1960년대에 연간 1백 편에서 2백 편을 생산하는 산업적 팽창을 이룬 한국영화는 국제영화제와 해외 시장으로 관심을 뻗어갔지만, 상대적으로 해외에서 한국영화에 대한 인식 수준은 낮았다. 해외에서 한국영화에 대한 평가는 무지에서 비롯된 편견과 동정에 기울어져 있었고,⁵²⁾ 남한영화에 대한 지식은 어떤 면에서는 북한영화에 대해서보다도 알려진 바가 적었다.

예컨대, 프랑스의 영화사가 조르주 사둘(Georges Sadoul)이 집필한 『세계영화사 *Histoire du cinéma mondial: Des origines à nos jours*』의 개정판에 추가된 한국영화에 대한 정보는 그 역사에 비해 매우 빈약했다. 이영일이 주관한 『영화예술』의 편집진은 1964년에 마루오 테이(丸尾定)의 번역으로 출간된 일본어판을 접하고 이 점을 문제적으로 인식했다. 〈성춘향〉 정도가 겨우 언급되어 있을 뿐, 남한영화는 북한영화보다도 해외에 더 잘 알려져 있지 않다는 것이다.⁵³⁾ 그러나 사실 사들의 『세계영화사』에서 언급된 〈성춘향〉은 일본어판 번역자의 과잉된 오역으로, 사들이 말한 칼라영화 “*L’histoire de Choun-Yan*”은 북한영화 〈춘향전〉을 가리키는 것이었다. 사들의 『세계영화사』에서 남한영화 서술은 아예 누락되었던 것이다.⁵⁴⁾

52) 안병섭, 「밖에서 본 한국영화—〈병어리 삼룡〉에의 혹평이 던진 문제점」, 『영화예술』, 1965.12, 90-93쪽.

53) 「단평판」, 『영화예술』, 1965.12, 133쪽.

54) 사들은 북한 측에서 건네받은 자료를 참조해 한국영화사 부분을 서술한 것으로 짐작된다. 『세계영화사』에서 남한영화에 대한 서술은 1966년 개정판(8판)에서 추가된다. “제작은 풍부해서, 1964년에 제작된 필름이 164편에 달했다. 그중 대다수는 현대물이고, 오페라와 사극영화도 상당수를 차지한다. 서울에서는 가끔 할리우드 영화의 리메이크도 이루어진다. 제작비는 매우 낮고, 예술적 수준은 평범하다.”는 내용이다. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial: Des origines à nos jours*, Paris: Flammarion, 1966(8è édition), p.470. 서술의 정확성과는 별개로 사들의 『세계영화사』가 한국영화와 관련해 참조한 자료에 대한 검토가 있어야 하겠으나, 이는 별도의 논의가 필요한 부분이다.

문화공보부 장관 신범식이 서문에서 연간 2백 편 이상을 생산하는 ‘영화생산국’이 된 한국영화가 “조국의 근대화에 크게 이바지”하고 “국제적으로도 그 위신을 널리 선양”⁵⁵⁾해야 한다고 언급한 것이나, 이영일이 “모든 영화 애호 국가, 영화국과 어깨를 나란히 하고 영화예술을 통한 현대의 국가, 사회의 앞줄에 서서 지난 50년 동안에 쌓아올린 수난과 모색의 알찬 정신의 창조를 뗄없이 내놓아야 한다”⁵⁶⁾고 제시한 것은 상통하는 바가 있었다. 『한국영화전사』는 한국영화의 과거와 현재를 통시적으로 구성하는 것과 함께 한국영화의 현재를 상세하게 기록함으로써 공식적 차원에서 ‘세계 속의 한국영화’라는 전환점이 되고자 한 것이다. 『한국영화전사』는 1960년대 한국영화 기념사업의 여러 과정을 수렴한 귀결이자 동시대의 세계로 시선을 돌린 한국영화의 욕망을 함축한 역사적 전환이라 할 수 있다.

5. 나오며

‘한국영화의 르네상스’라고 일컬어지는 1960년대에는 근대 국민 국가의 문화 제도의 하나로 한국영화를 자리매김하는 기념사업이 꾸준히 전개되었다. 그중 한국영화의 기점을 확정하고, ‘영화의 날’을 기념일로 지정하는 것이 민족의 시간성에 한국영화의 ‘신성한 시간’을 기입하는 공식화 작업이라면, 한국영화의 개척자로서 나운규를 기리는 것은 기념주체로서 영화인들의 과거와 현재, 미래의 시간을 연결하는 의례의 의

55) 신범식(문화공보부 장관), 『서문』, 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969, 28쪽.

56) 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969, 342쪽.

미를 함축했다.

일본인 기술자가 촬영하고 연쇄극에 부분적으로 삽입된 필름이었음에도 〈의리적 구토〉가 한국영화의 기점으로 확정된 것은 3·1운동이 일어난 1919년에 제작되었기 때문일지도 모른다. 한국영화의 역사를 민족사적 시간과 일치시키려는 무의식이 작용한 결과일 수도 있는 것이다. 1969년에 영협이 ‘한국영화 반세기’를 기념하며 한국영화사 통사 편찬과 함께 ‘3·1운동사’의 영화화를 계획했던 것⁵⁷⁾은 이러한 가설에 힘을 싣는다. 또 ‘영화의 날’로 지정된 10월 27일이라는 날짜가 나운규의 음력 생일이기도 하다는 것은 이 우연한 중첩이 어쩌면 한국영화의 기점을 확정하는 필연이 되었으리라는 또 다른 가설을 세워보게 한다. 뒤집어 말하면, 한국영화의 기점도 영화의 날의 지정도 1960년대의 일련의 기념 작업들 중에서 자의적으로 결정된 것이다.⁵⁸⁾

분명한 점은 이처럼 한국영화의 역사를 공식화하는 기념 작업이 “공허하고 텅 빈 시간 흐름 속에 민족 국가적 경계선 긋기”⁵⁹⁾로써 민족과 영화 사이의 불가결한 관계성을 공표하려 했다는 것이다. 한국영화 기념 작업은 한반도에서 영화가 제작되어온 반세기의 시간을 식민과 해방, 분단과 전쟁, 그리고 전후의 복구와 국산영화 중흥이라는 연대기적 서사로 돌아보고 그 역사 서술의 주체로서 영화인의 민족적 자기 정체화를 동반했다. 그리하여 기념 작업은 수난과 저항, 그리고 민족애와 예술혼으로 공동체의 집합적 기억을 복원하고 그 균질적인 시공간에서 공동체적 동시성과 동질성을 형성하고자 했다. 1960년대 내내 전개된 한국

57) 『3·1운동사’ 영화화, 영화 50년사 지도 발간』, 『조선일보』, 1969.1.16.

58) 기념일 지정의 자의성은 ‘각종기념일 등에 관한 규정’(1973)이 제정된 후 ‘방송의 날’(10.2), ‘영화의 날’(10.27), ‘잡지의 날’(11.1)이 ‘문화의 날’(10.20)로 흡수 통합된 것에서도 확인된다. ‘문화의 날’이 10월 20일로 지정되어야 하는 특별한 이유는 없었다.

59) 김민환, 『한국의 국가기념일 성립에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 2000, 15쪽.

영화 기념은 한국영화계 내부의 여러 이해다툼과 갈등, 반목을 해소하지도 봉합하지도 못했지만, 이러한 실천들이 국가와 산업, 문화와 관계 맺는 ‘영화계’라는 사회와 ‘영화인’이라는 집단의 영역을 가시화함으로써 한국영화 반세기를 통틀어 가장 영향력 있는 목소리를 만들어갔다는 점은 기억할 필요가 있다.

참고문헌

1. 기본자료

1) 영화

〈병어리 삼룡〉(신상옥 감독, 1964).

〈나운규의 일생〉(최무룡 감독, 1966).

〈아리랑〉(유현목 감독, 1968).

2) 잡지

『영화예술』, 『아리랑』.

3) 자료집

한국영상자료원 한국영화사연구소, 『신문기사로 본 한국영화(1945-1957)』, 한국영상자료원, 2004.

_____, 『신문기사로 본 한국영화(1958-1961)』, 한국영상자료원, 2005.

_____, 『신문기사로 본 한국영화(1962-1964)』, 한국영상자료원, 2006.

_____, 『신문기사로 본 한국영화(1965)』, 한국영상자료원, 2007.

_____, 『신문기사로 본 한국영화(1966)』, 한국영상자료원, 2007.

_____, 『신문기사로 본 한국영화(1967)』, 한국영상자료원, 2008.

_____, 『신문기사로 본 한국영화(1968)』, 한국영상자료원, 2009.

_____, 『신문기사로 본 한국영화(1969)』, 한국영상자료원, 2010.

4) 한국영상자료원 소장 심의 자료

〈나운규의 일생〉, 〈아리랑〉

5) 기타

네이버뉴스라이브러리

2. 논저

- 김민환, 『한국의 국가기념일 성립에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 2000.
- 김한상, 「영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구—‘한국영화사’ 주요 연구문헌을 중심으로」, 『사회와 역사』 통권 80호, 한국사회사학회, 2008년 겨울호, 257-286쪽.
- 노 만, 『한국영화사』, 한국배우전문학원, 1963.
- 박유희, 「민족계몽과 예술지상주의 사이—1960년대 문예영화에 나타난 식민지 예술가의 표상」, 『한민족문화연구』 48권, 한민족문화학회, 2014, 607-646쪽.
- 백문임, 『입화의 영화』, 소명출판, 2015.
- 신상옥, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스, 2007.
- 안중화, 『한국영화측면비사』, 춘추각, 1962.
- 양길자, 「초창기 한국영화의 특성」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1967.
- 이순진, 「영화사 서술과 구술사방법론」, 김성수 외, 『한국 문화·문학과 구술사』, 동국대학교출판부, 2014, 78-118쪽.
- 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969.
- 이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(상)」, 『예술논문집』 5집, 대한민국 예술원, 1966, 192-210쪽.
- 이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(하)」, 『예술논문집』 6집, 대한민국 예술원, 1967, 229-248쪽.
- 이화진, 구술채록, 『고향미』, 한국문화예술위원회, 2007.
- 조희문, 「남북한의 ‘나운규 연구’ 현황과 비교」, 『영화연구』 16, 한국영화학회, 2001, 159-200쪽.
- G. サドウ-ル, 丸尾定 譯, 『世界映畫史』, 東京: みすず書房, 1964.
- Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial: Des origines à nos jours*, Paris: Flammarion, 1966(8è édition).
- Hieyoon Kim, “Archives of Ephemera: Cinema and Decolonization in South Korea”, Ph.D. diss., UCLA, 2016.

Abstract

Commemorating ‘Half a Century of Korean Cinema’

— Focusing on South Korean Cinema’s Memorial Project in the 1960s

Lee, Hwa-Jin(Yonsei University)

The paper aims to examine South Korean Cinema’s memorial project in the 1960s, focusing on the commemoration of the ‘beginning of Korean Cinema’ and the mythologization of Na Un-Kyu.

While the project to confirm the beginning of Korean cinema and enact ‘Movie Day’ as a national memorial day was a process of commemorating the history of Korean Cinema in the national temporality, the memorial of Na Un-kyu as a pioneer of Korean cinema was a separately meaningful celebration for the group of film personnel. *Hanguk-Yeonghwa-Jeonsa* (*Comprehensive History of Korean Cinema*, 1969), published by the Association of Korean Film Personnel in commemoration of “Half a Century of Korean Cinema”, was not only the fruit of a series of commemoration practices in the 1960s and the first whole historiography that covered a vast amount of data, historical descriptions, individual’s reflections, statistics and so on, but was also a historical turning point that marked South Korean cinema’s ambition to enter contemporary world cinema.

In the 1960s, South Korean cinema’s memorial project was a venue where various voices and desires from both inside and outside the film industry clashed with each other in the complex context surrounding the nation, film industry, and culture. It created the most influential voices throughout the half a century of Korean cinema by showing the society of Korean filmdom and the group of Korean film personnel.

(Keywords: commemoration, Na Un-kyu, historiography, beginning of Korean cinema, Association of Korean Film Personnel, *Hanguk-Yeonghwa-Jeonsa* (*Comprehensive History of Korean Cinema*))

120 대중서사연구 제24권 3호

논문투고일 : 2018년 7월 14일

심사완료일 : 2018년 7월 29일

수정완료일 : 2018년 8월 8일

게재확정일 : 2018년 8월 13일