

1930년대 후반 조선 영화의 해외 진출 시도에 대한 일고찰*

- 안철영의 <어화(漁火)>(1938)를 중심으로

임 다 힘**

- I. 들어가며
 - II. 안철영의 영화 인식 : 영화의 현실성과 '조선적인 것'
 - III. '수출 영화' <어화>에 그려진 '조선'
 - IV. 결론을 대신하여
-

I. 들어가며

1930년대 중반 <춘향전>(1935)이 공개된 이후 식민지 조선에서도 발성(發聲)영화 제작이 시작되었다. 하지만 군소 프로덕션이 난립하던 당시 조선 영화계에서 막대한 비용이 소요되는 발성영화를 제작하는 데 필요한 자본 및 기술·설비는 아직 턱없이 부족한 형편이었다.

이러한 상황에서 조선과 일본의 합작영화 <나그네(일본 개봉명 '여로(旅路, 다비지)')>(1937)의 국내외적인 흥행 성공은 조선 영화계에 하나의 돌파구를 제시했다고 할 수 있다. 조선의 자연 풍광을 배경으로 삼아 가난한 농촌 가정의 비극을 그린 영화 <나그네>는 당시 조선 영화계가 처한 난관을

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5C2A04082620)

** 가천대학교 아시아문화연구소 연구교수, 일본문화·비교문화. yukinara@gachon.ac.kr

일본 내지의 영화사와 기술 제휴 및 합작이라는 형태로 극복할 수 있음을 알린 작품이자, ‘조선적인 것’이 일본을 비롯한 해외에서의 흥행 요인이 될 수 있다는 것을 조선의 영화 관계자들에게 시사해준 작품이었기 때문이다.

<나그네> 이후 해외 관객의 시선을 의식하게 된 조선 영화계에서는, 향후 ‘조선 영화’의 정체성과 나아갈 방향에 대한 논의가 활발하게 이루어졌다. 특히 1930년대 들어 해외에서 영화 유학을 마치고 돌아온 신진 영화인들이 조선 영화계에 대거 유입되면서, 이들을 중심으로 조선 영화의 권역 확장 방안을 본격적으로 모색하였다. 이들은 <나그네>의 성공 사례를 통해 조선 영화가 담아내야 할 ‘조선적인 것’은 무엇이며, 이를 영화적으로 어떻게 재현할 것인가에 대한 고민을 심도 있게 전개하였다.

안철영(安哲永, 1909~?) 역시 이 시기 등장한 ‘해외파’ 신진 영화인으로서, 세계 영화 시장에서 조선 영화가 지향해야 할 방향과 그를 위한 ‘조선적인 것’의 영화적 재현에 대한 논의에 적극적으로 동참했던 감독이었다. 그는 당시 영화인들이 주로 영화 수업을 받았던 일본이 아닌, 최초로 독일에서 영화를 배운 영화감독으로서 주목받았다.

그러나 그가 창설한 극광(極光)영화제작소와 일본 쇼치쿠(松竹)키네마의 합작으로 제작한 데뷔작 <어화(漁火)>(1938)는, 당시 조선과 일본의 영화 평단에서 ‘<나그네>의 아류작’이라는 혹평을 받았던 비운의 작품이다. 이 때문에 그간 1930년대 후반 전개된 조선 영화의 해외 진출에 대한 선행연구들은, 대체로 <나그네> 이후 해외 시장을 겨냥한 ‘수출 영화’의 대표적인 실패 사례로서만 영화 <어화>를 언급해왔다.¹⁾ 또한, 오랫동안 영화인

1) 본 논문에서 참조한 영화 <어화>에 관한 주요 선행연구는 김수남, 「한국영화의 과학화를 도모한 실무의 민족주의 영화작가 안철영의 영화인생론」, 『영화교육연구』 제7집, 2005, 김려실, 「<어화>의 멜로드라마적 상상력」, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』 삼인, 2008, 정민아, 「1930년대 근대 담론과 여성의 섹슈얼리티」, 『1930년대 조선 영화와 젠더 재구성』, 동국대학교 박사논문, 2010, 김남석, 「극광영화제작소와 『어화』 연구」, 『한어문교육』 제28집, 2013, 박소연, 「문화번역 및 번역된 젠더에서 바라 본 식민 여성—1938년 작 조선 영화 <어화>를 중심으로」, 『여성문화연구』 제35호, 2015 등이 있다.

안철영에 대해서도 거의 연구된 바가 없었으며, 선행연구도 그가 활약했던 해방기의 활동에만 집중해온 경향이 있다.²⁾

하지만 해방 이후 한국 최초의 컬러 다큐멘터리 영화인 <무궁화동산>(1948)을 제작하고, 할리우드 방문기 『성림기행(聖林紀行)』(1949)을 통해 해방기 조선 영화의 해외 진출을 고심했던 안철영의 영화 인식은 이미 그가 영화계에 진출한 1930년대에 배태되었다고 할 수 있을 것이다. 그렇다면, 1930년대 후반 조선 영화의 정체성에 대한 고민 속에서 탄생한 데뷔작 <어화>에 시도된 그의 영화적 실험을 그 ‘실패’까지 포함하여 다시 한 번 되짚어 보는 것은, 일제강점기를 거쳐 해방 공간에서 ‘민족영화’로서의 조선 영화의 나아갈 방향을 고민했던 한 영화인의 해외 진출 욕망의 연속성을 파악하는 기반이 될 것이다. 또한, 이는 현재 세계영화 시장 진출을 활발하게 모색하는 한국영화계의 ‘지금-여기’와도 이어지는 탐색으로서도 의미를 가질 터이다. 따라서 본 논문에서는, 1930년대 후반 활발하게 논의되었던 조선 영화의 해외 진출 담론의 하나의 실천으로서 안철영의 영화 <어화>의 의미와 한계에 주목하고자 한다.

2) 안철영 감독에 관한 연구는 최근까지 거의 찾아보기 힘들었다. 그가 1950년 8월 2일 납북된 이후 행방불명이 되었고, 남겨진 작품도 극영화 <어화>(1938), 기록영화 <무궁화동산>(1948) 두 편뿐인데다 그에 관한 정보가 거의 알려진 바 없었던 것이 원인이 아닐까 추측된다. 『한국영화감독사진』, 국학자료원, 2004에도 그의 항목에는 “생년월일 및 출신지 불명. 학력과 경력에 대해서도 당시의 신문기사로 추정될 뿐”이라고 적혀 있을 정도였다. 그러나 2008년 3월 안철영의 장남 안형주 씨가 개인 소장 중이던 안철영 감독에 관한 자료를 한국영상자료원에 기증했다. 그 자료는 현재 『안철영 자료 (1) 안철영 영화감독 사진』 『안철영 자료 (2) 신문·잡지·저서』 두 개의 파일로 나뉘어 서울 국립중앙도서관에 소장되어 있다. 본 논문은 이 자료집을 참고로 안철영의 행적을 추적했다.

아울러 안철영 감독에 관한 최근의 주요 선행연구로는 김수남의 앞의 논문, 이경민의 박사논문 『한국근대사진사 연구—사진제도의 형성과 전개』, 중앙대학교 첨단영상대학원, 2011의 제6장 제2절 「안철영의 조선적인 것」, 심혜경의 박사논문 『안철영 텍스트를 통해 본 대한민국 설립 초기 ‘조선 영화’ 연구— <무궁화동산>과 『성림기행』을 중심으로』, 중앙대학교 첨단영상대학원, 2012 등이 있다.

II. 안철영의 영화 인식 : 영화의 현실성과 ‘조선적인 것’

1. 영화 <나그네>와 ‘조선적인 것’의 영화적 재현 방식

우선 1930년대 후반 안철영이 영화계에 진출하던 당시의 조선 영화계— 좀 더 구체적으로는 영화 <나그네> ‘이후’의 조선 영화계—가 지향한 ‘조선적인 것’의 의미와 그 재현 방식에 대해 간단하게 살펴보자.

일본의 영화평론가 이와사키 아키라(岩崎昶)는 1938년 11월 식민지 조선의 수도 경성(현재의 서울)에서 개최된 조선 영화인들과의 좌담회에서, <나그네>의 일본 흥행 성공 요인이 민속이나 풍경 같은 조선의 길은 ‘로컬 컬러’를 바탕으로 등장인물들의 인간적인 갈등을 적확하게 그려낸 데 있다고 보았다.³⁾ 이와사키 뿐만 아니라 대체로 일본 평단에서는 식민지 조선의 지방인 밀양의 ‘농촌’을 배경으로 한 <나그네>에 조선의 로컬 컬러, 즉 ‘조선적인 것’이 잘 표현되었다는 점을 높이 샀다. 때문에 1930년대 후반 해외 시장 진출을 꾀한 많은 조선 영화들이 영화 <나그네>의 영향을 받아, 향토성 길은 조선의 자연 풍광을 ‘조선적인 것’으로서 화면에 담아내려 노력했던 것은 이미 여러 선행연구가 지적한 바 있다.⁴⁾

<나그네> 이후로 해외(주로 일본)로 수출된 조선 영화로는 <군용열차>(1938) <한강>(1938) <도생록>(1938) 등이 있는데, 당시 일본의 영화 잡지 『키네마준보(キネマ旬報)』에 게재된 <군용열차>에 대한 다음과 같은 비평은 일본의 관객들과 평단이 이 시기 수출된 조선 영화에 기대한 ‘조선적인 것’이 어떠한 것인지 단적으로 드러내 보인다.

3) 「半島映画を語る(3)」(『京城日報』 1938.11.8.)

4) 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’—1930년대 후반 조선 영화 담론 연구, 『상허학보』 13호, 2004, 강성률, 「1930년대 로컬 컬러 담론 연구, 『영화연구』 33호, 2007, 문재철, 「1930년대 중반 조선 영화 미학의 변화에 대한 연구, 『영상예술연구』 제10호, 2007, 정종화, 「조선 영화는 어떻게 ‘반도 예술영화’로 호명되었는가, 『사이간SAI』 제20호, 2016 등을 참조할 것.

스테프는 이상과 같은데 이 작품은 조선적인 느낌을 준다고 하는 점에서 <다비지(필자주 : 나그네)>와는 매우 다른 영화였다. 즉 향토적인 부분이 적고 활극적인 부분이 전체를 차지하고 있는 것이다. 이 이야기는 굳이 장소와 인물을 조선에 한정할 필요가 없는 것처럼 생각되는 작품이므로, <다비지>처럼 우리가 이 속에서 조선의 풍속이나 습관, 자연 풍경으로 관심을 가질 만한 곳은 적다. 이 작품은 일종의 흔한 멜로드라마이며, <다비지>에서는 일종의 소박한 감회를 주었던 제재 구성의 단순함도 여기에서는 그것이 향토적인 분장을 하지 않았고, 한편으로는 그 분장을 할 만한 요소가 결핍되었기 때문에, 단지 이야기의 단순함만이 눈에 띄어, 이런 요소들이 빠진 영화 전체가 유치함을 느끼게 했다.⁵⁾

비평자는 <나그네>에 비해 “조선의 풍속이나 습관, 자연 풍경” 등 “향토적인 부분”, 즉 ‘조선적인 것’에 대한 묘사가 빠진 <군용열차>를 “흔한 멜로드라마”이자 “유치함을 느끼게” 하는 작품으로서 혹평하고 있다. 이는 <나그네>의 흥행 요인이었던 ‘조선적인 것’의 재현이 이 당시 일본에서는 조선 영화를 비평하는 중요한 기준이 되었음을 시사하는 것이다.⁶⁾ 나아가 극중 ‘기생’으로 등장하는 여주인공이 “자조적인 노래를 술자리에서 부르는 장면” “자연 풍경 속에서 인물을 엮어가는 부분이 있어야” 한다는 평자의 주장은, 이들이 생각하는 ‘조선적인 것’이 농촌이나 금강산 등 조선의 향토성 짙은 풍경이나 기생의 춤 같은 시각적 이미지에 한정되어 있음을 대변한다.

그러나 한편으로, 이 시기 조선 영화계 안팎에서는 <나그네> 속에 그려진 ‘조선적인 것’의 재현 방식과 무분별한 추종에 대한 비판적인 의견도 존재했다. 영화 속에는 농촌 하층민의 생활상이 적나라하게 묘사되었기 때문에, 일본에서 호평을 받기 전 조선 평단 일각에서는 “출연 인물 전부의

5) 村上忠久, 「日本映画批評」, 『キネマ旬報』 1938.8.11., p.78. (한국영상자료원 위음, 『일본 어잡지로 본 조선영화 2』, p.143에서 재인용)

6) 김려실, 「조센을 조선화 하기—조선영화의 일본 수출과 수용에 대한 연구」, 『영화연구』 34호, 2007, p.113.

궁상(窮狀)을 보는 외국 사람은 반드시 조선인은 야만이라고 하기 쉽게 되었으니 이것은 해외에 보내지 않는 편이 좋다”⁷⁾며, 과연 <나그네>가 조선 영화를 대표하여 해외 시장에 내놓을 만한 영화인지 여부를 두고 불평의 목소리가 나오기도 했던 작품이었다.

1930년대 일본 문단에서 활약한 조선인 작가 장혁주(張赫宙)와 일본의 영화평론가 기지마 유키오(来島雪夫)가 <나그네> 속 ‘조선적인 것’의 재현 방식을 두고 벌인 논쟁은, 당시 이 영화에 대한 상반된 평가를 단적으로 드러낸 예라고 할 수 있을 것이다. 장혁주가 <나그네>가 “조선색을 과장했다⁸⁾”고 비난한 데 반해, 기지마는 영화 속의 조선적인 색채를 “조선예술로서 자랑해도 좋을 아름다운 정경⁹⁾”으로서 호평하고 있기 때문이다.

안철영은 『동아일보』 1937년 9월 11일자 지면에 평론 「수출 영화와 현실—장혁주·내도설부 씨의 <나그네> 평론을 읽고」를 발표하며 ‘조선적인 것’의 영화적 재현을 둘러싼 두 사람의 지상 논쟁에 뛰어들었다.¹⁰⁾ 이 평론을 통해 안철영은 <나그네>가 “외국시장에 판로를 얻기 위한 의도에서 제작된 영화”로서 “일본 내지시장에서 환영받을 사용가치의 이용을 선처한 것에 불과”하다고 단언한다.

일견 이러한 안철영의 논지는 장혁주의 비평 및 당시 조선 평단에서 <나그네> 속의 ‘야만적’ 조선 표상을 지적한 논자들과 맞닿아 있는 듯 보인다. 그러나 안철영은 나아가 영화 제작의 본의는 “교묘한 트릭”으로 관객을 현혹시키는 데 있는 것이 아니라, 대중의 일상생활에서의 관심사 및 요구에 맞는 ‘현실적인’ 테마를 선택하여 가장 진보적인 세계관으로 접근

7) 남궁옥, 「조선 영화의 최고봉 『나그네』를 보고 (下)」, 『매일신보』 1937.4.25.

8) 張赫宙, 「『旅路』を觀て感じたこと」, 『帝国大学新聞』 1937.5.10.

9) 来島雪夫, 「『旅路』」, 『映画評論』 1937.6., pp.113-114.

10) 장혁주와 기지마 유키오, 그리고 안철영의 <나그네>를 둘러싼 ‘조선적인 것’의 재현 방식에 관한 논쟁은 이화진, 「<나그네>라는 사건 : 조선 영화의 일본 진출과 ‘조선색」, 『조선 영화란 하오』, 창비, 2016, 임다함, 「1930年代後半の朝鮮映画が描いた『朝鮮らしさ』の意味」, 『日本言語文化』 제44집, 2018 등을 참조할 것.

하는 데 있다고 강조하고 있다. 이는 당시 조선 영화 평단에서 <나그네> 속에 적나라하게 묘사된 농촌의 빈곤상을 비판하며 “현실을 미화시켜 표현시키는 것이 영화 예술의 특징”이므로 “<나그네>가 해외에까지 봉절된다는 데는 조선의 문화라는 것을 좀 더 신중히 생각하여야 할 것”¹¹⁾이라던 조선 영화인들의 인식과는 궤를 달리하는 것이라 하겠다.

그렇다면, 안철영이 추구한 ‘조선적인 것’의 영화적 재현 방식은 어떠한 것일까. 이 글을 통해 당시 수출 영화들의 무분별한 <나그네> 추종이 “현실성에 대한 영화인의 이니셔티브 결함”이라 지적한 안철영은, 영화 <나그네>의 ‘성공’ 이후 1930년대 후반의 조선 영화계를 지배하던 기획된 ‘조선적인 것’의 과도한 추종을 경계하고, 나아가 당시 조선 영화계가 당면한 가장 시급한 과제는 ‘조선 영화의 표준’을 확립하는 것이라 강조하고 있다. 안철영이 지향하는 조선 영화의 표준이 영화의 ‘현실성’ 담보를 전제로 함은 평론을 통해 그가 반복적으로 주장한 바와 같다.

그렇다면 이러한 안철영의 영화 인식은 어떻게 형성된 것인지, 다음 절에서는 그의 영화인으로서의 이력을 중심으로 안철영의 영화 인식 형성 배경을 살펴보도록 하겠다.

2. 독일에서의 영화적 체험 : ‘수출 영화’ <새로운 땅>(1937)

안철영은 일본 센슈대학(專修大学) 예과를 거쳐 1931년 독일로 유학을 떠나 베를린대학 사진화학과를 졸업하고 독일의 우파(UFA) 스튜디오에서 영화 제작을 배운, 당시 조선 영화계에서는 유일한 독일 유학과 영화인이었다. 이 시기 우파에는 기록영화(documentary film)로 명성을 얻고 있던 레니 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)¹²⁾, ‘산악영화의 거장’이라 불리던 아르놀트 팡크

11) 서광제, 「이규환 작 나그네」, 『매일신보』 1937.4.24.

12) 나치당 전당대회 기록영화 <의지의 승리 *Triumph Des Willens*>(1934), 베를린 올림픽

(Arnold Fanck)가 소속되어 있었다. 영화 연출 시 배경이 되는 국가의 “지리, 인종, 역사에 관한 특수한 연구”가 필요하다고 언급할 정도로 영화의 ‘현실성’을 강조한 안철영의 영화 인식에는 이들의 연출 스타일을 비롯하여 과학영화, 전기(傳記)영화 등의 기록영화를 주로 제작했던 우파의 사실주의가 크게 영향을 주었다고 할 것이다.

특히 안철영의 독일 체류 기간과 조선 영화계 진출 시기와 맞물려 우파의 광크가 일본의 이타미 만사쿠(伊丹万作)와 함께 일본·독일 합작영화 <새로운 땅(新しき土)>(1937)을 제작한 사실은, 안철영의 영화 인식을 탐색하는 과정에서 주목할 만하다. ‘일본 최초의 국제영화’로서 해외 영화 시장 진출을 노리고 기획된 영화 <새로운 땅>은 외국인(독일인 광크)의 시점과 일본인(이타미)의 시점으로 각각 ‘일본의 아름다움’을 담아낸 수출 영화라는 점에서 흥미로운 작품이다.¹³⁾

일본과 나치 독일 정부의 후원을 받아 1935년부터 제작이 추진된 이 영화는, 집안에서 정해준 약혼녀 미쓰코를 두고 독일 유학을 떠난 일본 청년 데루오가 독일 여성 켈다와 사랑에 빠져 함께 일본으로 돌아오며 겪는 갈등을 다루었다. 실연한 미쓰코는 좌절하여 자살을 기도하지만, 일본의 전통 문화를 접하고 뒤늦게 ‘일본의 아름다움’을 깨닫게 된 데루오가 미쓰코를 구해 함께 ‘새로운 땅’ 만주로 떠나는 결말을 맞이한다. 이타미 버전이 <새로운 땅>이라는 제목의 일영판(日英版)으로, 광크 버전은 <사무라이의 딸 Die Tochter des Samurai>이라는 제목의 독일어판으로 개봉되었다.¹⁴⁾

영화 <새로운 땅>의 기획 의도는 명확했다. 제작자 가와키타 나가마사(川喜多長政)는 당시의 일본 영화로는 도저히 서구의 관객을 사로잡을 수

기록영화 <올림피아 Olympia 1. Teil - Fest Der Volke>(1936) 연출.

- 13) 애초 한 편의 영화를 공동 연출하는 것으로 기획되었으나, 연출 방향의 차이 등으로 갈등을 빚어 최종적으로는 이타미 버전과 광크 버전, 각각 두 편의 <새로운 땅>이 제작되었다. 현재 유튜브에 공개되어 있는 <새로운 땅>은 광크 버전이다.
- 14) 두 편의 <새로운 땅>은 등장인물의 의상이나 배경이 되는 촬영지의 차이 등을 제외하고는 거의 동일한 플롯으로 진행된다.

없음을 깨닫고, 서구의 유명 영화감독을 일본에 초빙하여 외국인도 이해하기 쉬운 일본 영화를 제작해야겠다고 구상중일 때 팡크와 접촉하게 되었다고 언급한 바 있다.¹⁵⁾ 한편, 팡크는 1935년 <새로운 땅> 제작 전에 진행한 인터뷰에서 다음과 같이 제작 의도를 밝히고 있다.

일본은 현재 세계에서 가장 주목받는 나라이다. 하지만 우리들에게 일본의 사고, 감정, 행동을 전해주는 일본 영화는 없다. 백인이 일본인을 연기한 미국 영화나 프랑스 영화라면 존재하지만, 그 영화들에는 진실성이 없다. <나비부인>같은 일본인과 백인의 연애담이 아니라, 일본인들로만 전개되지만 세계 관객들도 이해할 수 있는 이야기를 만들고 싶다. 일본의 메르헨적인 해변, 활화산, 사원 같은 멋진 풍경을 활용하는 것도 빼놓을 수 없다. 목가적(牧歌的)인 지역에 살고 있는 가족을 중점적으로 다루고 싶은데, 그 중 한 둘쯤은 근대적 중공업이 발달한 대도시 혹은 만주(滿洲)로 소환될 것이다.¹⁶⁾

위의 인터뷰를 통해, 팡크는 일본인들을 등장시켜 ‘세계 관객들도 이해할 수 있는 이야기’, 즉 보편적인 소재에 ‘일본의 메르헨적인 풍경’을 배경으로 한 ‘일본 영화’를 만들겠다는 포부를 드러내고 있다. 그리고 목가적인 일본 지방의 풍광뿐만 아니라, 대도시의 근대적인 모습도 담아냄으로써 일본의 전통 문화와 근대성을 균형감 있게 세계 관객에게 어필할 것임을 시사했다.

이러한 제작 의도대로 <새로운 땅>은 가장 보편적으로 누구에게나 소구될 수 있는 주제인 남녀의 사랑과 갈등, 가족 문제를 다룬 통속적인 멜로드라마로 연출되었다. 한편으로는 후지산(富士山)과 화산 같은 일본의 자연 풍광뿐만 아니라 벚꽃, 기모노(着物)를 입은 일본 여성들, 스모(相撲), 일본 무용, 노(能)와 같은 전통 예능 등 당시 서양 관객들이 지닌 일본의 스

15) 瀬川裕司, 『『新しき土』の真実』, 平凡社, 2017, p.127.

16) 瀬川, 위의 책, p.129. 인용문의 한국어 번역은 필자의 줄역이다.

테레오 타입이라 할 수 있는 ‘일본적인’ 이미지들을 최대한 담아냈다. 특히 팡크 버전의 <새로운 땅>은 이타미 버전보다도 더욱 영화 속의 ‘일본적인 것’ 묘사에 중점을 두었다. 주인공 미쓰코가 투신자살을 기도하여 화산으로 향할 때, 팡크는 교토(京都)의 벚꽃 명소와 더불어 뱃놀이 모습, 교토 지방 전통 축제인 ‘아오이마쓰리(葵祭)’ 등의 기록 영상을 짧게 삽입하고 있는데, 이러한 기법은 이후 안철영에게 크게 영향을 주었다.

1937년 2월 4일과 2월 11일, 일본 전국의 영화관에서 이타미 버전과 팡크 버전의 <새로운 땅>이 일주일 간격을 두고 공개되었고, 대중의 지지를 받으며 좋은 흥행 성적을 보였다. 3월 23일에는 미쓰코 역할을 맡은 배우 하라 세쓰코(原節子)가 참석한 가운데 독일에서도 개봉되어 언론의 주목을 받았다. 4월 이후에는 파리를 거쳐 미국으로까지 수출됨으로써, <새로운 땅>은 일본 최초의 기획된 ‘수출 영화’로서 성공을 거두었다고 할 수 있다.

하지만 흥행 여부와는 상관없이 일본 평단에서는 영화 속 ‘일본적인 것’의 재현 방식에 대해 냉담한 반응을 보였다. 아름다운 일본의 풍광에 찬사를 보내는 평자들도 있었지만, 대체로 “진정한 일본인이 그려져 있지 않다” “작품 속 우리가 보는 일본의 자연과 인생은 ‘개념화된 일본’을 영화화하기 위해 제멋대로 모아놓은 ‘수단’일 뿐”¹⁷⁾ 등의 혹평이 대부분이었다. 외국인인 팡크 버전보다 일본인 감독인 이타미 버전에 대한 비난이 더욱 거셌는데, 개인주의와 전체주의, 서양 문명과 일본 문명의 갈등에 대해 철저히 파고들지 못하고 개념적이고 형식적인 묘사에 그친 데다, 일본의 전통적인 가족제도나 무사도, 희생적 정신 등으로만 일본을 묘사해서는 현대 일본의 올바른 모습을 그려낼 수 없으며, 일본의 풍속·습관의 묘사가 제각각이라 신구(新舊) 일본 문명의 연관성을 발견할 수 없다는 점 등이 비판 받았다.¹⁸⁾

17) 瀬川, 위의 책, p.256.

18) 瀬川, 위의 책, p.257.

이렇듯 <새로운 땅>은 외국인의 시점과 일본인의 시점으로 각각 ‘일본적인 것’을 연출하고자 최초로 기획된 ‘수출 영화’였지만, 그것이 현실의 일본을 있는 그대로 묘사했다기보다는 ‘해외에 보여주고 싶은 일본’, 보다 정확히 말하자면 ‘서양인들이 보고 싶어 하는 일본’을 담아내는 데 그쳤다는 한계를 보였다. 향후 세계 시장에 진출할 일본 영화가 ‘현실적인 일본의 모습을 어떻게 영화적으로 구현해낼 것인가’라는 문제는, <나그네> 이후의 조선 영화계가 그랬듯 일본 영화계에 남겨진 과제가 되었다.

안철영은 1936년 조선에 귀국하기까지 우파의 팡크에게서 영화 기술을 배운 것으로 알려져 있어, 영화 <새로운 땅>의 기획과 개봉에 이르기까지의 과정을 생생하게 지켜보았을 가능성이 매우 높다. 이러한 영화적 체험은 일본 영화에 종속되어 있던 ‘조선 영화’의 세계영화 시장에서의 위상과 정체성에 대해, 식민지 조선의 영화인으로서 고민할 기회가 되었음에 틀림없다. 영화 <나그네>처럼 해외 시장을 노린 ‘수출 영화’를 무분별하게 모방하기 전에 먼저 ‘조선 영화의 표준’이 확립되어야 한다는 주장은, 이러한 경험과 고민을 통해 숙성된 그의 영화 인식이었다고 할 수 있다. 그것이 안철영에게는 ‘조선적인 것’의 영화적 재현이자, “현실성에 대한 영화인의 이니셔티브”를 확보하는 길이었다.

안철영은 1936년 귀국 이후 영화계에 뛰어들기 전까지 조선의 언론 매체를 중심으로 사진 및 영화 평론가로서 활동했다. 특히 컬러 영화의 제작 기술 및 그 원리를 전문적인 지식을 바탕으로 자세히 설명하는 등¹⁹⁾ 영화의 기술적 방법론을 철저하게 추구하였다. 이는 조선 영화가 조선을 보다 현실에 가까운 형태로 구현하기 위한, 그리고 예술적으로 다양한 영화적 표현이 가능하도록 하기 위한 방법론에 대한 모색이라 할 것이다.

19) 「자연을 상징하는 천연색 영화의 구명」, 『동아일보』 1937.9.3.~9.5까지 3회 연재.

Ⅲ. ‘수출 영화’ <어화>에 그려진 ‘조선’

1. ‘현실적 조선’의 재현 방식: 보편적 주제와 조선적 특수성의 조합

안철영은 1938년 2월 서병각, 최영수 등과 함께 ‘극광영화제작소’를 설립하고 첫 번째 연출작인 <어화> 제작에 나섰다. <어화>는 일본 쇼치쿠 키네마와의 합작으로 만들어져, 일본의 영화감독 시마즈 야스지로(島津保次郎)의 감수를 받았다. 경성을 비롯하여 금강산과 동해안, 온양온천 등지를 돌며 촬영을 마치고 도쿄에서 후반 녹음 작업을 마무리한 <어화>는 1938년 8월 11일 도쿄 쇼치쿠 계열의 영화관인 아사쿠사의 다이쇼칸(大勝館)과 신주쿠 무사시노칸(武蔵野館)에서 먼저 개봉되었고,²⁰⁾ 도쿄 개봉 2개월 후인 1938년 10월 16일에 경성의 고가네자(黃金座)에서 공개됐다.

<어화>의 대략적인 줄거리는 다음과 같다.

황폐한 조선 동해안의 어느 어촌. 가난한 어부 김춘삼(윤복양 분)은 처와 딸 인순(박노경 분), 지적장애를 앓고 있는 아들 만수 넷이서 살고 있지만, 쌓여가는 빚에 괴로워하다 난과하여 사망한다. 채권자인 장용운(나용 분)은 인순을 첩으로 삼기 위해 빚을 구실로 협박하지만, 인순은 그의 아들인 철수(나용 1인 2역)의 도움으로 위기를 모면한다. 철수는 상경해서 직업 부인으로 일하고 싶어 하는 인순을 유혹해 함께 경성으로 향하지만, 그녀를 자신의 방에 가두고 유린한다. 인순은 고향 친구인 버스 차장 윤옥분(전효봉 분)의 도움을 받아 가까스로 도망쳐 나오지만, 역시 가난한 옥분에게 폐를 끼칠 수 없어 스스로 기생이 된다. 그러던 어느 날, 술자리에 손님으로 찾아온 철수와 재회하고 비판하여 결국 자살을 기도한다. 그때 옥분의 연락을 받은 옛 연인 최천석(박학 분)이 찾아와 그녀와 함께 고향으로 돌아간다.

위의 줄거리에서 확인할 수 있듯이, 식민지 조선 최초로 독일 유학을 마

20) 「漁火 けふから東京で封切らる」, 『京城日報』 1938.8.12.

치고 돌아온 안철영 감독의 데뷔작이자, 당시로서는 드물게 이화여전 출신의 여배우와 식민지 조선 최초의 여성 감독인 전숙희 등이 포진하여, 개봉 전부터 ‘인텔리’ 신인들이 모여 만드는 영화라며 언론의 기대를 모았던 영화 <어화>의 내용은, 막상 공개되니 다소 진부한 멜로드라마였다.

안철영 감독과 극광영화제작소에 걸었던 기대가 컸던 조선의 언론은 1938년 10월 4일 열린 시사회 이후 <어화>에 대한 실망감을 감추지 못했다. 신인의 작품임을 감안하고 시사회에 참석했다는 『매일신보』 1938년 10월 7일자 지면에 실린 영화평의 필자도, 제작 의도에서만큼은 신인다운 기개를 기대했건만 그조차 찾아볼 수 없었다며, <어화>가 “전형적인 신과 비극”이자 “멜로드라마”에 지나지 않는다는 혹평을 쏟아냈다. 또한 일본 관객을 겨냥하여 금강산, 동해안의 수려한 풍광과 더불어 조선의 수도 경성의 도회적인 모습까지 모두 담아낸 이 영화는, 그럼에도 일본 평단에 게서도 “심하게 저조한 옛날 신화와 같은 스토리”²¹⁾라며 그다지 호평을 얻지 못했다. 영화 <어화>는 이렇게 ‘실패한 수출 영화’로 남았다.

그러나 본 장에서는 그러한 ‘실패’에도 불구하고 안철영이 영화의 ‘현실성’을 추구한 본인의 영화 인식을 바탕으로 ‘조선적인 것’을 <어화> 속에 어떻게 재현하고자 시도했는지, 앞 장에서 살펴본 영화 <새로운 땅>과의 연관성 속에서 재고찰해 보고자 한다.

이미 앞서 인용문을 통해 확인해본대로, 팡크는 <새로운 땅>을 통해 ‘세계 관객들도 이해할 수 있는’ 보편적인 소재에 ‘일본의 메르헨적인 풍경’을 배경으로 한 ‘일본 영화’를 만들겠다는 포부를 드러낸 바 있다. 아울러 영화 속에 일본의 ‘목가적인’ 지역의 자연 풍광뿐만 아니라, 발달된 대도시의 풍경도 담아냄으로써 일본의 전통 문화와 근대성을 고루 관객들에게 보여주고자 했다.

안철영의 <어화>는 이러한 팡크의 의도 하에 제작된 <새로운 땅>을

21) 滋野辰彦, 「日本映画批評」, 『キネマ旬報』 1938.9.1., p.75. (한국영상자료원 위음, 『일본어잡지로 본 조선영화 2』, p.145에서 재인용)

상당 부분 의식하고 있는 것으로 보인다. 이 영화는 인순을 둘러싼 두 남자(최천석, 장철수)와 그녀의 삼각관계를 그린 통속적 멜로드라마로서, <새로운 땅>처럼 가장 보편적인 주제인 남녀 간의 사랑과 이별, 그리고 재회를 다루고 있다. 한편으로는 동해안의 어촌과 금강산의 풍경을 통해 조선의 ‘목가적인’ 자연 풍광을 담아내려 노력하고 있는데, 특히 오프닝 장면에서 조선 민요 <쾌지나칭칭 나네>를 부르며 축제를 벌이는 마을 사람들을 기록 영화적인 수법으로 촬영하여 삽입한 것은 <새로운 땅>과의 연관성에 있어 주목할 만하다. 또한 <새로운 땅>이 일본의 자연 풍광과 발달된 대도시의 풍경을 병치함으로써 일본의 전통과 근대적 발전의 균형적 조화를 보여주려 했듯이, <어화> 역시 영화의 후반부는 조선의 수도 경성을 배경으로 삼아 조선의 전통 문화와 근대적 발전상을 균형적으로 보이려 노력했다.

그런데, 이미 살펴보았듯이 일본 최초로 기획된 수출 영화였던 <새로운 땅>은 보편적인 주제와 일본적인 특수성을 조화롭게 담아내고자 했음에도 불구하고, ‘진정한 일본’을 구현하지 못했다는 비난을 면치 못했다. 또한 한편으로, 조선 영화계에서도 성공한 수출 영화 <나그네>를 둘러싸고 동일한 논란이 벌어졌다는 사실은 앞서 확인한 바 있다. 당시 조선 영화계에서는 ‘현실적인 조선’을 담은 조선 영화를 희구하고 있었고, 안철영 역시 해외 시장을 노린 영화 <어화>를 기획·제작함에 있어 이러한 고민을 안고 있었을 터이다.

그렇다면, 데뷔작 <어화> 연출 직전 영화의 현실성을 추구해야 한다는 영화 인식을 지면을 통해 강력히 피력한 바 있는 안철영은, <어화>에 ‘현실적인 조선’을 담기 위해 어떠한 재현 방식을 선택했을까.

먼저 살펴볼 것은 이 영화의 ‘삼각관계’가 매우 독특한 양상을 보인다는 사실이다. <어화> 속에서 인순의 연인인 천석의 존재감은 굉장히 희미하다. 그는 장철수가 인순에게 반지를 건네는 장면을 멀리서 쌍안경을 통해 발견했음에도 방관할 뿐이다. 인순의 아버지가 죽고 인순이 빚 때문에 장

용운의 첩이 될 위기에 직면했을 때에도, 그리고 인순이 장철수와 함께 경성으로 향하는 기차에 오를 때에도, 인순의 연인 최천석의 역할은 ‘방관자’에 지나지 않는다. 불일이 있다며 상경해서 인순과 만나기 위해 연적인 철수의 아파트에 들렀을 때조차, 그녀가 없다는 철수의 거짓말을 그대로 믿은 채 돌아가 버린다. 즉 인순과 철수의 관계에서 천석의 존재는 아무런 영향력을 미치지 못한다.

그 대신에, <어화>에는 ‘인순-철수(천석)’ 이외에 또 하나의 ‘삼각관계’가 존재한다. ‘인순-철수-옥분’의 관계가 그것이다. 그러나, 이 관계는 당시 영화에서 곧잘 그려내던 구도—즉, 한 남성(철수)을 둘러싼 모던걸(옥분)과 현모양처형 여성(인순)의 경쟁—가 아니다. 말하자면 삼각관계의 도식에서 ‘인순의 연인’의 역할을 옥분이 담당하고 있고, 인순을 둘러싸고 철수와 옥분이 대립하고 있다고 해도 좋을 것이다. 장철수의 아파트에서 그녀를 탈출시키는 것도, 인순과 철수의 재회를 ‘방해’하는 것도, 그리고 철수에 대한 ‘복수(따귀를 날리는)’를 감행한 것도 옥분이기 때문이다.

이 기묘한 ‘삼각관계’를 통해, 관객은 옥분이라는 인물에 주목하게 된다. 그렇다면, 여주인공의 친구라는 ‘조역’으로서가 아니라, ‘옥분’이라는 인물을 이야기의 전면에 배치함으로써, 안철영 감독이 의도한 것은 무엇일까.

영화 <어화>의 사건이 벌어지는 무대는 ‘고향’과 ‘도시(경성)’로 이분화되어 있고, ‘인순-철수(천석)’의 관계는 고향에서, ‘인순-철수-옥분’의 관계는 경성에서 전개된다. 다음 절에서는 선행연구에서는 등한시되어온 영화 속 공간의 의미, 특히 작품 속 ‘경성’이라는 공간에 주목하여 인순과 옥분, 그리고 철수라는 인물이 이 영화적 공간에 어떻게 ‘배치’되어 있는지 탐색해보기로 하겠다. 이 작업은 그간 ‘진부한 멜로드라마’라는 외피 아래 감춰진, ‘현실적인 조선’을 그려내고자 한 안철영 감독의 의도를 읽어내는 데 유효할 것이다.

2. 영화 <어화> 속 공간의 의미

고향에서 인순이 ‘실내’에 있는 장면은 전혀 없다. 늘 인순은 자연 풍경과 함께 먼 거리에서 원경으로 찍히는 경우가 많다. 물론 이는 어촌 장면은 로케이션 촬영, 경성 장면은 실내 촬영으로 진행되었기 때문이기도 할 것이다. 하지만, 고향에서 다른 인물은 빈번하게 실내외를 드나드는 장면을 삽입한 데 비해, 인순은 늘 자연 풍경 속에 배치되어 있다.

이 영화에서 배경이 되는 여러 공간은 주인공의 미래를 예견하는 ‘복선’으로 작용하고 있다. 인순과 천석이 산책하는 장면(그림 1-1)에서는 잔잔한 바다가 배후에 펼쳐지지만, 철수가 인순에게 반지를 선물하면서 유혹하는 장면(그림 1-2)에서 배경이 되는 거친 파도가 일렁이는 바다는 아버지의 죽음의 복선으로 기능함과 동시에, 인순의 밝지 않은 미래를 예고하기도 한다. 철수와 인순이 상경하는 도중 느닷없이(!) 금강산 등산을 하고 폭포 앞에서 사진을 찍는 장면도, 단순히 조선의 자연 풍경을 보이기 위한, 이른바 ‘조선적인 것’의 재현으로서의 연출 의도뿐만이 아니라, 그 직후에 계속된 경성에서의 공간적 배치와의 대비를 위해 삽입된 것으로 보인다.



[그림 1-1] 인순과 천석의 산책



[그림 1-2] 인순과 철수

반면, 경성에 도착한 인순을 맞이한 것은 경성의 도회적 풍경이 아니라

비좁은 철수의 방이다. 그리고 철수의 방에 들어온 순간부터 자살 미수 끝에 귀향하기까지, 인순이 경성의 풍경 속에 위치한 장면은 전혀 없다. 철수의 방 안에서의 인순은, 늘 방안의 가구처럼 움직임 없이 가만히 앉아만 있다(그림 2-1). 옥분의 도움으로 철수의 방을 빠져나와 옥분의 방으로 옮겨와서도 사정은 별로 달라지지 않는다. 인순은 여전히 옥분의 방에 틀어박혀, 옥분이 일거리를 찾아주기를 그저 기다리고만 있다(그림 2-2). 계속 동경해온 경성에 왔지만 그녀는 밖을 당당히 걸어 다니지조차 못한다. 밖을 걸어 다닐 때도 무언가 불안한 듯 보이는 그녀는, 도시 경성의 ‘이방인’이자 그 공간에 섞여들지 못하는 존재인 것이다.

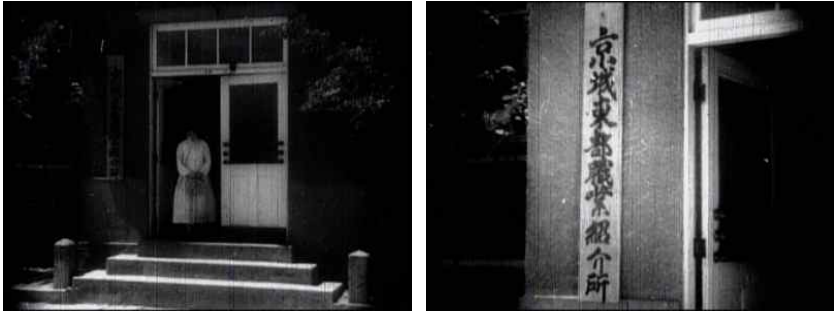


[그림 2-1] 철수의 방 안의 인순

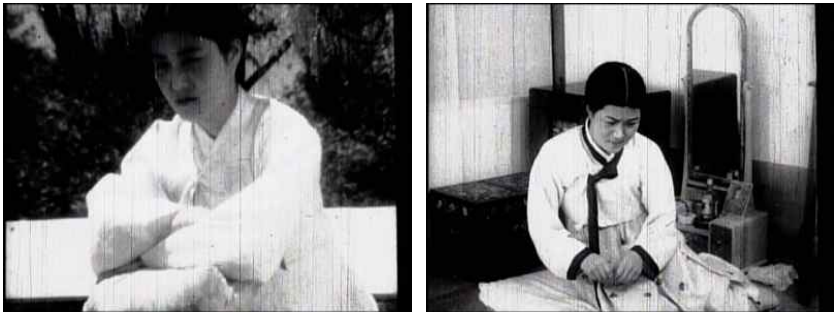


[그림 2-2] 옥분의 방 안의 인순

빚을 변제하기 위해 자신의 의지로 상경을 결심한 인순이기는 했지만, 경성에 와서부터는 시종 철수에게 휘둘리고, 옥분의 도움이 없으면 아무것도 할 수 없는 무력한 존재로 그려진다. 그런 그녀가 옥분이 버스 차장으로 일하며 방값도 내지 못하는 생활을 하는 걸 알게 된 순간, 다시 자신의 의지로 움직인다. 옥분의 방을 나와 직업소개소를 찾아가는 것이다(그림 3-1). 그러나 다음 장면에서는 아무도 없는 공원 벤치에 앉아 연못을 들여다보며 절망하는 인순이 등장한다(그림 3-2). 그녀는 경성에서 일자리를 찾지 못했던 것이다. 결국, 그녀는 기생이 되어 다시금 방안에 갇히고 만다(그림 3-3).



[그림 3-1] 직업소개소를 찾아간 인순



[그림 3-2] 절망하는 인순

[그림 3-3] 기생이 된 인순

이처럼 안철영은 인순이라는 인물을 영화적 공간 속에 어떻게 ‘배치’하는가에 따라 그녀를 경성이라는 도시 공간에 녹아들지 못하는 존재로서 그려내고 있는데, 이러한 영화적 연출을 통해 안철영이 의도한 것은 무엇일까?

영화의 시작 부분에는 인순을 포함한 마을 처녀들이 빨래를 하며 잡담을 나누는 장면이 등장한다. 그녀들의 화제는 상경하여 기생(그녀들의 표현을 빌면 “갈보”)이 된 친구의 얘기다. 이 장면의 대화를 통해, 이 시골 처녀들이 도시 경성은 타락의 온상이며, 고향을 떠나 상경한 여자는 모두 타락하여 매춘을 하는 신세가 될 수밖에 없다는 편견을 지녔음을 알 수 있다. 그 중에서 인순만이 자신만만한 어조로 “그건 개가 똑똑치 못해서 그런 거

지 뭐.”라고 반박한다. 그러나 이 장면은 영화 후반부의 복선이기도 했다. 결국 그러던 인순조차 상경해서 기생이 되고 만다는 아이러니를 통해, 안철영은 영화 <어화>를 어떤 시골 처녀의 ‘상경 실패담’으로 엮어내고 있는 것이다.

일찍이 평론을 통해 “영화 제작의 본의는 현실사회의 테마를 가장 진보적 세계관에서 접근하는 것”이라 강조한 바 있는 안철영은, 그때까지의 조선 수출 영화에서 ‘조선적인 것’의 재현 수단으로만 등장했던 ‘기생’이라는 존재를 도시의 주변적 존재로서 등장시켜 인순이 기생이 된 것은 그녀가 “뚝뚝치 못해서”가 아니라, 그녀 개인으로서는 어쩔 도리가 없는 사회적·시대적 벽이 존재하고 있었음을 역설적으로 보여준다. 1921년부터 1939년 사이 식민지 조선의 수도 경성의 인구(조선인) 변동 추이를 보면, 지방에서의 유입 인구가 1935년부터 폭발적으로 증가하고 있음을 알 수 있다.²²⁾ 이 시기에 농촌의 빈곤을 해결하기 위해 일자리를 찾아 상경한 지방민이 급격하게 증가한 것이다. 인구의 급격한 유입으로 인해 거대 도시로 성장해 가던 식민지 도시 경성은, 도시에 유입된 사람들이 새로운 시민 계급을 형성하며 공간을 다층화해간다. 즉, 식민자/피식민자라는 구도에 더해 도시/지방, 인텔리/무식자(無識者), 노(勞)/사(使), 그리고 성(性)에 대한 새로운 개념의 도입에 따른 남성/여성 등 복잡하고 중층적인 대립 구도를 내포하게 된 것이다. 그렇게 다층화된 경성이라는 도시 공간에서 항상 ‘주변’에 위치할 수밖에 없었던 식민지 조선의 어떤 시골 출신 여성 인순의 비극을 통해, 안철영은 1930년대 후반 식민지 조선의 현실을 그려냈다고 할 수 있다.

이런 관점에서 볼 때 영화 <어화>에서 ‘상경 실패담’은 인순만의 이야기기가 아니다. 안철영은 도시 노동자라 할 수 있는 버스 차장으로 일하는 옥분, 그리고 영화의 결말 부분에서는 실업자가 되는 철수까지도, 결국은

22) 1921년에는 188,648명이었던 경성 내 조선인 인구는 1935년에는 284,633명, 1936년에는 541,828명, 1939년에는 632,118명에 달하고 있다(『朝鮮總督府統計年報』, 1921~1939 참조).

도시 경성의 구성원이 될 수 없었던 경성의 내부적 타자로서 그려내고 있다. 결국 <어화>는 지방민의 상경 실패담이기도 하고, 도시 경성의 그늘에 존재하는 주변적 존재에 대한 이야기를 통해, 식민지 조선의 수도·경성의 있는 그대로의 모습에 대해 이야기하고자 한 작품으로 읽어낼 수 있을 것이다. 그리고 이 작품이 담고 있는 이야기는, 영화의 현실성을 추구해온 안철영이 식민지 조선의 있는 그대로의 현실을 담아낸 가장 ‘조선적인’ 소재이자, 누구나 공감할 수 있는 가장 ‘보편적인’ 주제로서 해외 관객들에게 소구되기를 기대했던 것이기도 했다.

IV. 결론을 대신하여

본 논문에서는 조선 영화의 해외 수출에 대한 논의가 활발하게 이루어졌던 1930년대 후반 제작된 조선 영화 <어화>를, 감독 안철영의 영화 인식을 중심으로 살펴보았다. <어화>는 동시대에 유행했던 농촌(어촌)을 배경으로 한 조선의 로컬 컬러를 질게 띤 영화이기도 했지만, 1930년대의 식민지 도시 경성의 이면을 드러낸 영화이기도 했다. 그 이면이란, 도시 경성의 그늘에서 살아가는 주변적 존재—말하자면 근대 도시로서 발전해나갔던 경성 내부의 ‘타자’의 발견에 대한 이야기였다.

주목해야 할 점은 그들이 일자리를 찾아 상경한 지방민이며, 결국 모두 ‘좌절’하고 말았다는 사실이다. 농촌에서 도시로의 노동 인구 이동은 자본과 노동 사이의 불균등한 발전을 낳으며 지역·계급간 격차를 만들어냈고, 도시로 몰려든 ‘망명자’들을 실업자의 모습으로 가시화했다. 결국 영화 <어화> 속 인물들의 좌절(상경 실패담)은, 진전된 도시화가 초래한 탈영역화와 고향 상실의 경험을 형상화시킨, 1930년대 후반 식민지 도시 경성의 생생한 ‘현실’로서 읽어낼 수 있을 것이다.

이러한 고찰을 통해, 본 논문에서는 ‘진부한 멜로드라마’로서 수출 영화의 실패작으로 여겨졌던 영화 <어화>를 일제강점기 당시 식민지 조선의 현실을 반영한 영화로서 다시 읽기를 시도했다. 향후 과제는 영화 <어화>에서 ‘조선적인 것’의 재현을 위해 안철영이 독일에서 익힌 영화적 기법을 구체적으로 어떻게 구사하고 있는지를 살펴보는 것이다. 이 영화의 오프닝 씨퀀스와 엔딩 씨퀀스에서는 민요 ‘쾌지나칭칭 나네’를 연주하는 어촌 사람들을 기록 영화적인 수법으로 촬영하여 삽입하고 있는데, 그가 해방 이후 첫 연출한 영화가 하와이 이민자들의 삶을 담은 기록영화였음을 상기할 때, 이러한 방법론에 대한 탐색은 일제강점기 이후에도 ‘조선적인 것’의 재현 방법을 고심했던 안철영의 영화 세계를 탐색하기 위해서도 필수적이라 할 것이다.

(논문투고: 2021.03.10. 심사완료: 2021.04.12. 게재확정: 2021.04.17.)

참고문헌

- 강성률, 「1930년대 로컬 칼라 담론 연구」, 『영화연구』 33호, 한국영화학회, 2007.9.
- 김려실, 「조센을 조센화 하기-조선영화의 일본 수출과 수용에 대한 연구」, 『영화연구』 34호, 한국영화학회, 2007.12.
- _____, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2008.
- 김수남, 「한국영화의 과학화를 도모한 실무의 민족주의 영화작가 안철영의 영화인 생론」, 『영화교육연구』 제7집, 한국영화교육학회, 2005.12.
- 김종원, 『한국영화감독사진』, 국학자료원, 2004.
- 남궁옥, 「조선 영화의 최고봉 『나그네』를 보고 (下)」, 『매일신보』, 1937.4.25.
- 문계철, 「1930년대 중반 조선 영화 미학의 변화에 대한 연구」, 『영상예술연구』 제10호, 영상예술학회, 2007.5.
- 박소연, 「문화번역 및 번역된 젠더에서 바라 본 식민 여성-1938년 작 조선 영화 <어화>를 중심으로」, 『여성문학연구』 제35호, 한국여성문학학회, 2015.12.
- 서광제, 「이규환 작 나그네」, 『매일신보』, 1937.4.24.
- 심혜경, 『안철영 텍스트를 통해 본 대한민국 설립 초기 ‘조선 영화’ 연구-<무궁화 동산>과 『성립기행』을 중심으로』, 중앙대학교 첨단영상대학원, 2012.
- _____, 「조선 영화 최초의 천연색(天然色) 전발성(全發聲) 호화판 안철영 감독의 <무궁화 동산>(1948)」, 『영화천국』 Vol.32, 한국영상자료원, 2013.8.
- 안형주, 『안철영 자료 (1) 안철영 영화감독 사진』, 안형주 컬렉션, 1924.
- _____, 『안철영 자료 (2) 신문·잡지·저서』, 안형주 컬렉션, 1934.
- 안철영, 「수출 영화와 현실-장혁주·내도설부 씨의 <나그네> 평론을 읽고」, 『동아일보』, 1937.9.11.
- _____, 「자연을 상징하는 천연색 영화의 구명」, 『동아일보』 1937.9.3.~9.5.
- _____, <어화>, 1938.
- 영화진흥공사, 『한국 시나리오 선집 1 : 초창기~1955』, 집문당, 1982..
- 이경민, 『한국근대사지나사 연구-사진제도의 형성과 전개』, 중앙대학교 첨단영상대학원, 2011.
- 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’-1930년대 후반 조선 영화 담론 연구」, 『상허학보』 13호, 상허학회, 2004.
- _____, 「<나그네>라는 사건 : 조선 영화의 일본 진출과 ‘조선색」, 『조선 영화란

- 하오, 창비, 2016.
- 임다함, 「1930년대 후반의 조선 영화가 그린 「조선다움」의 의미—영화 『나그네』(1937)를 둘러싼 논쟁을 중심으로」, 『일본언어문화』 44호, 한국일본언어문화학회, 2018.10.
- 정민아, 『1930년대 조선 영화와 젠더 재구성』, 동국대학교 박사논문, 2010.
- 정중화, 「조선 영화는 어떻게 ‘반도 예술영화’로 호명되었는가」, 『사이間SAI』 제20호, 국제한국문학문화학회, 2016.5.
- 한국영상자료원 엮음, 『일본어잡지로 본 조선영화 2』, 한국영상자료원, 2012.
- Arnold Fanck, *Die Tochter des Samurai*, 1937.
- 来島雪夫, 「『旅路』」, 『映画評論』, 1937.6.
- 瀬川裕司, 『『新しき土』の真実』, 平凡社, 2017.
- 張赫宙, 「『旅路』を觀て感じたこと」, 『帝国大学新聞』, 1937.5.10.
- 「漁火 けふから東京で封切らる」, 『京城日報』, 1938.8.12.
- 「半島映画を語る(3)」, 『京城日報』, 1938.11.8.
- 『朝鮮總督府統計年報』 1921～1939.

• 국문초록 •

본 연구는 조선 영화의 해외 수출에 대한 논의가 활발하게 이루어졌던 1930년대 후반 제작된 조선 영화 <어화>를 감독 안철영의 영화 인식을 중심으로 재고찰하였다. 그간의 선행연구에서는 ‘수출 영화의 실패작’으로 평해왔던 영화 <어화>를, 일제강점기 당시 식민지 조선의 현실을 반영한 영화로서 다시 읽기를 시도한 것이다. 1930년대 후반 조선 영화의 정체성에 대한 고민 속에서 탄생한 데뷔작 <어화>에 시도된 안철영의 영화적 실험을 그 ‘실패’까지 포함하여 다시 한 번 되짚어 보는 것은, 일제강점기를 거쳐 해방 공간에서 ‘민족영화’로서의 조선 영화의 나아갈 방향을 고민했던 한 영화인의 해외 진출 욕망의 연속성을 파악하는 기반이 될 것이다. 또한, 이는 현재 세계영화 시장 진출을 활발하게 모색하는 한국영화계의 ‘지금-여기’와도 이어지는 탐색으로서도 의미를 가질 터이다. 따라서 본 논문에서는, 1930년대 후반 활발하게 논의되었던 조선 영화의 해외 진출 담론의 하나의 실천으로서 안철영의 영화 <어화>의 의미와 한계에 주목하였다.

<어화>는 동시대에 유행했던 농촌을 배경으로 한 조선의 로컬 컬러를 길게 띤 영화이기도 했지만, 1930년대의 식민지 도시 경성의 이면을 드러낸 영화이기도 했다. 그 이면이란, 도시 경성의 그늘에서 살아가는 주변적 존재에 대한 이야기였다. 결국 영화 <어화> 속 인물들의 상경 실패담은, 도시화가 초래한 탈영역화와 고향 상실의 경험을 형상화시킨 1930년대 후반 식민지 도시 경성의 생생한 ‘현실’로서 읽어낼 수 있을 것이다.

주제어 : 조선영화, 로컬 컬러, 조선적인 것, 안철영, 어화, 팡크, 새로운 땅, 경성, 상경 실패담

• Abstract •

A Study on the Attempts of Joseon Film to Expand Overseas
in the Late 1930s:

Focusing on Ahn Cheol-young's *Fishing Fire* (1938)

Yim, Da-ham

This study reviews the Joseon film *Fishing Fire*, which was produced in the late 1930s when active discussions were made on the overseas export of Joseon films, focusing on director Ahn Cheol-young's perception of the movie. As previous studies dubbed his movie as an “export failure”, this paper revisits *Fishing Fire* as a film that reflects the reality of colonial Joseon.

Ahn Cheol-young's debut movie and film experiment *Fishing Fire* was created under the influence of his concerns about the identity of Joseon film as a national cinema. A closer look into the film will provide the understanding of his desire to overseas expansion of Joseon films.

This will also be a meaningful exploration that will lead to the “here and now” of the Korean film industry, thriving to influence the global movie market.

Fishing Fire is a movie with strong local color depicting rural life which also reveals the hidden side of 1930s Gyeongseong : the story of outsiders living in the shadow of the colonial city.

In the end, the failure that the characters face in *Fishing Fire* can be read as a vivid “reality” of Gyeongseong in the late 1930s, which embodies the experience of de-territorialization and loss of hometown caused by urbanization.

Key word : Joseon films, local color, things Korean, Ahn Cheol-young, Fishing Fire, Arnold Fanck, Die Tochter des Samurai, Gyeongseong, a failed story of coming to town