



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

전시체제기(1938~45) 일제의
영화통제와 선전영화의 성격

제주대학교 대학원

사 학 과

박 희 영

2016년 2월

전시체제기(1938~45) 일제의 영화통제와 선전영화의 성격

지도교수 양 정 필

박 희 영

이 논문을 문학 석사학위 논문으로 제출함

2016년 2월

박희영의 문학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

제주대학교 대학원

2016년 2월

The Restrictions on Films by Japanese
Colonial during the Wartime
Period(1938~45) and
The Characteristics of Propaganda Films

Park Hee-Young
(Supervised by professor Yang Jeong-Pil)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the
degree of Master of Arts

2016. 2.

Department of History
GRADUATE SCHOOL
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

Abstract

The Restrictions on Films by Japanese Colonial during the Wartime Period(1938~45) and The Characteristics of Propaganda Films

The films, which were first introduced in Korea at the end of the Joseon Dynasty, gained public popularity through the colonization period. At the age when the influences of films were expanding among the public, Japan paid attention to the social influences of films which led to the film restriction policy.

The initial restrictions were imported in the form of maintenance of order and hygiene control mainly on the regional theaters. The films started to be produced in Joseon. In the 1920s when the number of theaters and audiences increased, the nationwide censorship policy was implemented mainly by the Japanese Government-General of Korea. The film restriction policy of the colonial period which led to the restrictions on film distribution and import restrictions on foreign films in the 1930s was strengthened during the wartime. The enforcement of 'Joseon Film Decree' and the establishment of the new film system in the 1940s were in an effort for a strong regulation policy to produce only the films suitable for the Japanese colonial rule.

The films in the wartime period were only allowed to be produced if they meet the goal of Japan of war mobilization and system propaganda. Meanwhile, films have an industrial attribute to attract the audience to pay for the movies and produce more movies based on the money. Therefore, the

propaganda films in this period had to include the logic that can mobilize people for the war and the stories that can attract the audience to visit the theaters and pay for the films.

The propaganda films in the wartime period mainly describe the Japanese goals of joining the army, volunteer soldiers and system propaganda. However, the main conflicts between the characters occur through the melodramatic elements, which are familiar with the existing audience. The awkward combination of the goals of propaganda and melodramatic formats sometimes disturbs the immersion by making discords during the development process of the stories. The films screened to the public during the wartime had disharmony between the aspect to deliver the message of propaganda and the aspect to offer the entertainment pleasure using the familiar format of genre.

Such ambivalent characteristics of propaganda films in the wartime period are appeared due to the overlap of the periodical background of war and the audience's desire for the entertainment pleasure. The audience in this period consumed the films in an environment where the cinematic fantasy and the pressure of the reality were mixed. Only propaganda films that satisfy the Japanese policy were allowed to be produced and the movies screened in the theaters were the films produced by those who collaborated with Japan. Nevertheless, the number of the audiences did not decrease in this period. This can be considered that the audience's satisfaction for consumption of 'watching films' was a lot higher than the restrictions and pressure over the films.

The real images of the colonial period may be existed or overlapped between the two conflicting images of collaboration and resistance. In this aspect, a research on the attributes of propaganda films in the wartime period holds significance to explore the comprehensive and ambivalent images of the colonial period.

목 차

Abstract

I. 서론	1
1. 연구목적 및 배경	1
2. 연구사 검토 및 연구방법	4
II. 1920~30년대 영화통제정책과 관람환경	9
1. 영화의 도입과 상영장의 통제	9
2. 1920년대 검열체계의 도입과 대중적 영향력의 확대	12
3. 1930년대 영화배급의 통제와 관람환경의 변화	19
III. 전시체제기 영화통제정책과 선전영화의 제작	26
1. 전시체제로의 전환과 조선영화령의 시행	26
2. 영화신체제 수립과 제작·배급체계의 변화	31
3. 선전영화의 제작과 배급	37
IV. 선전영화의 내용과 성격	41
1. 선전영화의 장르별 내용 분석	41
2. 영화 <반도의 봄>을 통해 본 선전영화의 성격	52
V. 결론	60
참고문헌	63

표 목차

[표1] 조선에 영화가 전래된 시기	9
[표2] 1920~30년대 지역별 흥행장 및 흥행 관련 취체 규칙	14
[표3] 활동사진필름검열규칙의 주요조항	15
[표4] 1926년도 극장현황	17
[표5] 활동사진영화취체규칙의 주요 조항	20
[표6] 조선영화 연도별 제작 편수 (1923~1945년)	22
[표7] 1927년부터 1941년 조선의 영화관 관객 추이	23
[표8] 조선영화령의 주요조항	27
[표9] 1942년 도별 인구와 흥행장 분포 비율	36
[표10] 1930~40년대 발굴영화의 장르 분류	41
[표11] 군사/활극 영화의 내러티브 갈등-해결 구조	42
[표12] 신과 통속극 <어화>와 <반도의 봄>의 내러티브 구조	46
[표13] 아동극 <수업료>와 <집 없는 천사>의 내러티브 구조	48

그림 목차

[그림1]영화 <군용열차>	43
[그림2] 영화 <지원병>	43
[그림3] 영화 <사랑과 맹서>	44
[그림4] 영화 <젊은 모습>	44
[그림5] 영화 <병정님>	44
[그림6] 영화 <조선해협>	44
[그림7] 영화 <망루의 결사대>	45
[그림8] 영화 <수업료>	49
[그림9] 영화 <집없는 천사>	51
[그림10-1] 영화 <반도의 봄>	53
[그림10-2] 영화 <반도의 봄>	53
[그림10-3] 영화 <반도의 봄>	55
[그림10-4] 영화 <반도의 봄>	57
[그림10-5] 영화 <반도의 봄>	57

I. 서론

1. 연구목적 및 배경

한 시대의 생산물은 그 자체가 사료로서의 가치가 있다고 할 수 있다. 영화는 근대 초기의 대중적인 인기와 함께 기술적인 발전을 거듭한 매체로 역사 연구의 중요한 대상이 될 수 있다. 영화는 역사적 기록 보관소로서 두 가지 의미를 가지는데, 모든 영화는 렌즈를 통해 모아들인 시각적 정보를 보존한다는 점에서 사료로서 의미를 가진다. 또한 대중문화로서의 영화는 그것을 만들거나 보는데 시간과 돈을 소비하는 사람들의 욕망을 기록한다고 볼 수 있다.¹⁾

대중문화는 같은 문화를 공유하는 대중들 사이에 공동의 정서를 형성함으로써 동질감과 유대관계를 만들어 간다. 이는 국가 혹은 지배층의 공세에 의해서 형성되기도 하지만, 이와 반드시 일치하지 않는 대중들의 전통적이고 역동적인 감수성과 관련이 있기도 하다. 영화는 이러한 대중의 감수성이 녹아있는 시대정신의 산물이자, 감성의 영역이 공적으로 드러나는 매체라고 할 수 있다.²⁾

대중적 영향력이 큰 영화가 사료로서 연구될 수 있는가는 최근 들어 논의가 활발히 이루어지고 있다. 그러나 문헌사료를 기초로 하는 학문인 역사학에서 영상기록은 주요 사료이기보다 보조적 자료로서 기능해 왔다. 역사학에서 영상기록물의 위치는 아직까지 매우 좁은 편이라 할 수 있다.

역사학자인 마르크 페로는 문자화되지 않은 사료인 영화가 역사가들에게 무시되는 것은 문자 텍스트를 기반으로 역사를 쓰는 그들의 무의식적 거부에서 기인한다고 보았다. 그는 영화를 미학적 관점에서만 보는 것이 아니라 하나의 사회적

1) 더들리 앤드류, 안정효 외 옮김, 「19장 영화와 역사」, 『세계영화연구』, 현암사, 2004, 216쪽.

2) 이하나, 『대한민국, 재건의 시대(1948~1968)』, 푸른역사, 2012, 22~23쪽.

생산물로 연구해야 한다고 보았다. 영화는 그것이 증언하는 내용과 이를 허용하는 사회-역사적인 관점에서도 가치를 지닌다고 할 수 있다. 역사가들은 영화작품을 통해 그 영화들이 나타내는 현실까지 이해할 수 있다는 것이다.³⁾

2000년 전국역사학대회의 주제는 <역사학과 지식정보사회>였고, 여기에서 김기덕은 ‘영상역사학(visual history)’이라는 개념을 제시하였다.⁴⁾ 그는 전통적인 역사학이 문자기록에 근거하고 문자로 구현되는 역사물을 주된 연구 및 활용 대상으로 했다면, 영상역사학은 ‘영상 기록’과 ‘영상으로 구현되는 역사물’의 분석·연구·창출·활용을 탐구하는 역사학이라고 정의하였다.⁵⁾ 이러한 인문학과 영상의 만남은 영상 시대의 대중의 정서를 반영하는 점에서 의미가 있다.

영화에 대한 역사학계의 주요 관심은 세 가지로 나눌 수 있다. 첫째는 영화가 사료로서 활용될 가능성에 대한 관심이다. 둘째는 특정 시기, 특정 장소와 사람들의 의식적이거나 무의식적 태도와 가치를 담은 반영물로서 영화에 대한 관심을 가질 수 있다. 마지막으로 영화가 갖는 역사 서술매체로서의 가능성에 관심을 둘 수 있을 것이다.⁶⁾

본 연구에서는 위에서 언급한 두 번째 관심사에 중점을 두고 전시체제기의 식민지 조선에서 제작되고 상영되었던 선전영화⁷⁾에 대한 사회사적 접근을 시도하고자 한다. 사회학자 이안 자비는 영화의 사회사적 접근방법을 위한 질문을 다음 4가지로 정리하였다.

1. 누가, 왜 영화를 만드는가?
2. 누가, 어떤 조건에서 왜 영화를 보는가?

3) 마르크 페로 지음, 주경철 역, 『역사와 영화』, 까치, 1999, 29~39쪽.

4) 김기덕, 「정보화시대의 역사학 ; ‘映像歷史學’을 제창한다」, 『역사교육』 75집, 2000.

5) 김기덕, 『영상역사학』, 생각의 나무, 2005, 37쪽.

6) 김지혜, 「映像에 의한 歷史 : 또 하나의 歷史 敍述」, 서강대학교 석사학위 논문, 1996, 2쪽.

7) 선전(propaganda)이란 상대방의 태도나 행동을 자신이 바라는 방향으로 변용시키려는 목적에서 상징 기타의 수단을 통해, 진실과는 관계없는 일방적이고 조작적인 정보나 메시지를 불특정 다수에서, 이성보다는 감성적인 방법으로 전달하는 의도적이며 계획적인 일단의 커뮤니케이션행위 또는 기술을 말한다. (조승섭, 「대중선전선동에 관한 연구」, 연세대학교 석사학위 논문, 2004, 11쪽.) 선전영화는 영화 기술의 발달과 육성영화의 도입으로 대중적 영향력이 확대되었던 2차 세계대전을 전후로 각국에서 제작되었다. 일제는 검열과 통제를 통해 영화를 선전 수단으로 이용했던 독일 나치의 영화 정책을 수용했고, 더 강력한 영화 정책으로 변형되어 일본 자국과 식민지였던 조선에서 시행되었다. 이로 인해 민간 차원에서 상업적으로 제작되었던 영화들은 관련 법령을 통해 국책화된 선전물로 변화하게 되었다. (김금동, 「일제강점기 친일 영화에 나타난 독일 나치영화의 영향」, 『문학과 영상』 여름호, 2007, 33쪽.

3. 어떤 영화를, 어떤 방법으로, 왜 보러 가는가?
4. 누가, 왜, 어떻게 영화를 평가하는가? 8)

영화의 제작자는 영화가 만들어진 시기의 사회적 압박과 규범에 어떤 식으로든 영향을 받게 된다. 또한 영리 추구라는 영화의 상업적 목적은 그 시대의 욕망이나 욕구, 동경을 반영하여 관객으로 하여금 동감을 얻기 위해 노력한다. 역사적으로 영화는 대중 오락산업, 매스컴의 여러 형태들, 국가경제, 혹은 다른 예술 형식들과 분리될 수 없었다.⁹⁾

이러한 관점에서 보면 영화를 만들고 상영하는 것과 영화를 보는 사람들은 긴밀하게 연결되어 있다. 1995년 영화탄생 100주년을 기해서, '영화는 돈을 낸 관객을 위해 움직이는 영상을 화면에 보여주는 행위'라는 정의가 내려졌다.¹⁰⁾ 바꾸어 말하면 관객의 존재는 영화라는 매체를 정의하는 데 필수적인 부분이 된다. 영화는 현실의 재현물이지만, 그 자체는 허구이고 실체가 없는 환영에 불과하다. 관객의 '극장가기'와 '영화보기'가 실행되어야만 영화의 매커니즘이 완성될 수 있다. 영화 제작자와 감독의 목표는 관객이 영화에 완전히 몰입하고, 영화의 상황에 자신을 동일시하는 것이다. 따라서 대중영화는 당시 관객들의 지향과 인식을 보여주는 하나의 틀이 될 수 있다.

전시체제기 식민지 조선에서의 선전영화는 전시체제 하에서 전쟁동원이라는 뚜렷한 목적을 띄고 있다. 반면에 영화의 산업적 특성은 관객이 영화보기에 돈을 지불하면 그 돈으로 다시 영화를 제작하고자 하는 데 있다. 따라서 이 시기의 선전영화는 전쟁 동원을 위한 논리를 영화에 삽입할 뿐 아니라 관객이 돈을 지불하고 극장을 찾게 할 만한 이야기를 담아야 한다.

전시체제기 '어떤 영화가 만들어졌고, 누가 어떤 조건에서 영화를 보는가'를 알아보는 것은 대중적 오락여가활동으로서 영화관람이 선전의 메시지를 전달하는 미디어로 어떻게 전환되는가를 살펴볼 수 있다는 점에 의의가 있다. 본고에서는 전시체제기에 상영되었던 선전영화에 당대의 시대적 상황이 어떠한 방식으로 반

8) Ian Jarvie, 『Movie and Society』, New York: Basic Books, 1970, 14쪽. (로버트 C.엘런, 더글러스 고메리, 유지나, 김혜련 역, 『영화의 역사』, 까치, 1998, 233쪽, 재인용.)

9) 로버트 C.엘런, 더글러스 고메리, 위의 책, 1998, 40쪽.

10) 조스틴 그립스러드, 『영화관객』, 앞의 책, 2004, 240쪽.

영되는가를 알아보고, 이 시기 전쟁동원을 위한 선전의 메시지가 영화와 결합하면서 어떤 특징을 드러내는지를 그 성격을 파악하고자 한다.

2. 연구사 검토 연구방법

2004년 이전의 일제강점기 영화연구의 한계는 영화연구의 기본 텍스트인 필름이 존재하지 않는다는 것이었다. 영화를 둘러싼 다양한 정보가 존재한다 하더라도 원본 필름이 없다면, 당시 관객들이 보았던 영화의 실체를 파악할 수 없다. 초기 한국영화사에서 가장 중요한 영화로 손꼽히는 나운규의 <아리랑> 역시 원본 영화 필름이 존재하지 않고, 설명 대본과 스틸 사진, 영화 흥행 관련 기사만으로 연구가 이루어지고 있어서 많은 한계점을 지니고 있다.

이러한 일제강점기 영화 연구에 있어서 전환점이 된 것은 2004년 한국영상자료원(이하 KOFA)가 중국과 일본, 러시아 등에서 발굴하여 공개한 1930~40년대 영화 필름들이다. 이후 일제강점기 영화 연구의 봄¹¹⁾이라 부를 정도로 활발한 연구 성과를 가져왔는데, 이는 영화 연구에서 1차 사료인 필름 자료가 차지하는 중요성을 보여주는 것이라고 할 수 있다.¹²⁾

KOFA가 공개한 영화들은 대부분 기존 영화 연구자들이 밝히고자 했던 일제강점기의 저항적 민족영화가 아닌 친일영화¹³⁾의 범주에 속한다. 따라서 최근에는 일제강점기의 영화정책과 영화계 동향에 대한 실증적 연구와, ‘친일담론’의 맥락에서 접근한 연구, 선전영화로서의 서사 전략과 스타일을 분석하는 연구 등으로 다양한 시도가 이루어지고 있다.

2000년대 초반까지의 일제강점기 영화 관련 연구는 주로 통사적 영화사 서

11) 이에 관한 논의는 한국영상자료원, 「일제강점기 연구 봄을 진단한다」, 『영화천국』 4집, 2008에서 참고.

12) 함충범, 『일제말기 한국영화사』, 국학자료원, 2008, 17~19쪽.

13) 친일영화란 일반적으로 일제에 협력하거나 동원되어 만들어진 영화를 의미하지만, 그 범위에 대해서는 영화연구자들마다 차이가 있다. 이는 일제강점기 제작된 영화들이 자본, 인력, 정책 등에 있어서 일제의 영향력을 벗어나 만들어질 수 없었던 환경에서 기인한다. 그 밖에 이 시기 영화들에 대해 어용영화, 국책영화, 군국주의영화 등의 용어가 사용되기도 한다. 김려실, 「일제말기 합작 선영영화의 분석」, 『영화연구』 26호, 2005, 60~62쪽.

술¹⁴⁾, 초창기 영화의 전래와 수용에 관한 연구¹⁵⁾, 1920년대 최고의 흥행작이자 민족영화로 알려진 영화 <아리랑>과 감독 나운규에 대한 연구¹⁶⁾ 등에 집중되어 있었다. 이러한 영화 연구의 방향에 대해 이준식은 일제시기를 이해하는 시각에서 객관성을 결여되고 사실을 소개하는 데 그치고 있다고 평가하였다.¹⁷⁾

파시즘기 영화에 대한 이준식의 연구들¹⁸⁾은 일제의 문화 정책에 따른 영화 체제 변화, 영화인들의 반응과 활동, 영화 제작과 관객 동원의 양상 등을 망라하면서, 이전에 소개되지 않은 문헌들을 통해 관련 내용들을 재조명했다는 점에서 일제강점기 영화사 연구의 전환점이 되었다고 평가할 수 있다.

강성률¹⁹⁾의 연구는 영화를 비롯한 예술 작품이 의식적이든 무의식적이든 시대를 반영하고 담론을 형성한다는 문제의식에서 일제강점기의 조선영화에 접근하고 있다. 이를 통해 일제강점기의 대중과 시대와 제도의 욕망을 반영하는 영화의 담론을 분석하고, 전쟁 시기에 제작된 영화들을 개별 텍스트로 해서 영화와 사회, 정책과 선전의 관계를 고찰하였다.

-
- 14) 이에 해당하는 주요 연구로 안중화, 『한국영화 측면 비사』, 현대미학사, 1998(초판 1962). ; 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004(초판 1969). ; 유현목, 『한국영화발달사』, 책누리, 1997(초판 1980). ; 이효인, 『한국영화역사상의 1』, 이론과 실천, 1992. ; 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000. ; 김종원 외, 『우리영화 100년』, 현암사, 2000. 등이 있으며, 한국영화사 서술에 관한 고찰로 장우진, 「일제 시대 말기 한국영화사 서술에 대한 비판적 독해」, 『한국영화사연구』 창간호, 2003.의 연구를 참고할 수 있다. 장우진에 따르면 안중화나 이영일, 호현찬의 경우 친일적인 영화나 영화인에 대한 언급을 회피하면서 객관성을 상실한 서술을 보여주며, 유현목의 경우 친일영화에 대한 구체적인 서술을 하지만 친일영화인에 대한 언급을 피한다. 이효인은 친일 영화인에 대한 구체적인 서술을 하며, 이전에 거의 다루어지지 않았던 카프 영화운동에 대한 서술을 추가하였다. 김종원의 경우 친일영화에 대한 언급은 있지만 깊이 있는 논의가 진행되지 못했다고 평가되고 있다. 장우진의 서술은 영화나 영화인의 친일 여부를 가리는 방식으로 일제 말기 한국영화의 정체성을 평가한다는 점에서 한국영화사 서술이 민족주의의 틀을 반복하고 있음을 보여준다.
- 15) 이에 해당하는 주요 연구는 조희문, 「초창기 한국 영화사 연구: 영화의 전래와 수용(1896~1923)」, 중앙대학교 박사학위 논문, 1992. ; 김수남, 『한국영화의 쟁점과 사유』, 문예마당, 1997. 등이 있다.
- 16) 이에 해당하는 주요 연구는 김영찬, 「나운규 <아리랑>의 영화적 근대성」, 『한국문화이론과 비평』 30집, 2006. ; 김수남, 「나운규의 <아리랑> 그 후의 이야기」에 대한 비평논쟁 고찰, 『영상예술연구』 8집, 2006. ; 황영미, 「<아리랑> 영화들에 나타난 내셔널 시네마적 특성 연구」, 『Comparative Korean Studies』 20-3집, 2012. ; 조희문, 「영화 <아리랑>의 재평가」, 『영화연구』 13집, 1997. ; 김종육, 「영화 <아리랑>에 관한 몇 가지 문제」, 『공연예술연구소논문집』 13집, 1996. 등이 있다.
- 17) 이준식, 「일제 파시즘기 선전 영화 정책과 영화계 동향」, 『한국민족운동사연구』 37집, 2003.
- 18) 이준식의 연구로는 위의 글, 2003. ; 「일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁동원 이데올로기」, 『동방학지』 124집, 연세대학교 국학연구원, 2004. ; 「문화 선전 정책과 전쟁동원 이데올로기-영화 통제 체제의 선전 영화를 중심으로」, 『일제 파시즘 지배정책과 민중생활』, 혜안, 2004. 등이 있다.
- 19) 강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006. ; 「친일영화의 내적 논리 연구-푸코의 담론 이론을 중심으로」, 동국대학교 박사학위논문, 2007. ; 「일제강점기 조선영화에 나타난 가족 이데올로기 연구 -<미몽><지원병><조선해협>의 여성 이미지를 중심으로」, 『한민족문화연구』 30집, 2011.

김려실²⁰⁾의 연구는 일제말기 친일영화/국책영화를 일제의 선전을 식민지 주민들에게 주입하기 위해 식민지의 인력과 일제의 자본·기술을 합작한 영화라는 개념으로 이해하고 있다. 이러한 정의를 바탕으로 친일영화가 전쟁 동원 이데올로기를 가족멜로드라마의 구조를 차용하면서 어떻게 교사하려 했는가를 밝히고자 하였다. 최근에는 국책영화회사였던 만주영화협회에 대한 연구를 통해 전쟁 시기 일제의 선전 전략을 아시아 전체로 확장해 고찰하는 연구를 진행하였다.

박현희²¹⁾와 손이레²²⁾는 조선영화의 스타를 중심으로 영화의 관객과 대중의 정서에 대해 탐구하고 있다. 스타와 스타를 소비했던 관객의 상호작용에 주목하고, 이를 통해 어떻게 대중이 주체로 형성되는지를 살펴보고자 하였다. 또 30년대 모던걸과 통속적 모더니즘의 재현으로 등장하는 여배우의 이미지에 집중하여, 식민지 대중의 시각적 경험에 대해 연구하였다.

유선영²³⁾의 연구는 영화 수용 초창기의 관객성에 대한 분석을 통해 이질적이고 외래적 시각문화가 전근대적 사회에 어떻게 배치되고 있는가를 고찰한다. 그는 서양영화가 근대성의 상징이자 소비의 대상이 되었으며, 상업화된 시각문화와 유동하는 이미지 소비에 집중하는 관객성(spectatorship)을 형성하였다고 말하고 있다.

이화진²⁴⁾의 연구는 유성영화 시기 소리의 도입으로 달라진 조선영화의 양상과 관람 환경에 대해 고찰하고 있다. 또한 유성영화의 등장으로 중요해진 영화 속 인물의 언어 사용 문제를 탐구하였다.

함충범²⁵⁾의 연구는 일제말기 영화정책을 당시 시대상황 및 일제의 식민지 정

20) 김려실, 「태평양 전쟁기 일제의 선전영화와 아동동원」, 『영화언어』 여름호, 2005. ; 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006. ; 「일제강점기 아동영화와 내선일체 이데올로기: <수업료>와 <집없는 천사>를 중심으로」, 『현대문학의 연구』 30집, 2006. ; 『만주영화협회와 조선영화』, 한국영상자료원, 2011.

21) 박현희, 『문예봉과 김신재 1932~1945』, 선인, 2008.

22) 손이레, 「식민지 대중의 근대적 정서에 관한 연구-유성영화시기 여배우 문예봉을 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2007.

23) 유선영, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성-근대적 시각문화의 변조와 재배치」, 『언론과 사회』 12권 1호, 2003. ; 「초기 영화의 경험과 수용-시각문화의 이점과 근대성」, 『매체, 역사, 근대성』, 나남, 2004.

24) 이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일 영화까지』, 책세상, 2005. ; 「식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화 정치」, 연세대학교 박사학위논문, 2011. ; 「동향과 쟁점 : 『한국영화전사』, 그 이후 -최근 식민지 말기 영화 연구의 성과와 한계」, 『사이(SAI)』 11집, 2011.

25) 함충범, 『일제말기 한국영화사』, 국학자료원, 2008. ; 『전시체제 하의 조선영화, 일본영화 연구(1937~1945)』, 한양대학교 박사학위논문, 2009. ; 「1940년대 초반 식민지 조선에서의 영화 정책의 특징적 양상

책과 관련하여 탐구하고 있다. 한국영화의 개념 정의와 분류의 과정을 통해서 일제말기 조선에서 제작된 영화들을 선별하고 분석하여 이 시기 영화의 경향을 종합적으로 연구하였다.

이처럼 일제강점기의 영화 연구는 영화 텍스트나 영화 제작을 둘러싼 시대적 환경과 영화 정책, 영화인에 대한 최근 들어 연구가 활발히 이루어지고 있다. 이에 본 연구에서는 앞선 연구 성과들을 수용하면서 영화의 도입시기부터 전시체제까지 일제의 영화통제정책의 흐름을 살펴보고, 중일전쟁을 전후로 제작되기 시작한 선전영화들이 어떠한 방식으로 선전논리를 드러내는지 그 내용과 성격에 대해 고찰하고자 한다. 최근 발굴되어 일반에 공개된 조선영화²⁶⁾의 분석을 통해 영화에 선전논리가 어떻게 드러나고, 이러한 영화들이 어떠한 특징을 가지고 있는지 살펴보고자 한다.

본 연구의 본문에서 다루고자 하는 내용은 다음과 같다. 먼저 2장에서는 전시체제 이전의 영화 통제 정책을 살펴보고자 한다. 영화 도입 시기부터 1930년대까지 일제의 통제가 어떠한 흐름을 통해 시행되었는가를 알아보고, 시기에 따른 영화 관람 환경의 변화도 함께 살펴보고자 한다. 또한 이러한 환경의 변화가 관객들에게 어떤 영향을 끼쳤는지 파악하고, 이 시기의 관객들은 어떤 사람들이었는지를 추론해보고자 한다.

그리고 3장에서는 본격적인 전시체제와 통제가 실시되었던 1940년 이후 조선영화령의 시행과 영화신체제 수립 과정을 살펴보고, 이 시기 영화의 제작·배급이 어떠한 양상을 띠는지 파악하고자 한다. 또한 선전영화의 제작과 배급이 어떠한 맥락에서 이루어졌는가를 살펴보고자 한다.

마지막으로 4장에서는 발굴된 영화를 중심으로 선전영화의 내용을 장르별로

(1940~1942), 『서강인문논총』 35집, 2012.

26) 조선영화는 한국영화의 전사(前史)로서 1945년 이전 식민지 조선에서 제작·상영된 영화를 말한다. 그러나 '내셔널 시네마'로서 조선영화를 한국영화의 범주에 넣을 수 있는가에 대해서는 연구자들마다 의견을 달리 한다. 이는 식민지 시기 영화가 일본국적의 영화로 분류되고, 현재 발굴된 필름들이 '저항적 민족영화'가 아닌 친일·국책 영화로서의 면모를 보이기 때문이다. 이 시기 제작된 영화 중 자본이나 기술적인 면에서 일본으로부터 완전히 독립되었다고 말할 수 있는 영화가 거의 없다는 점도 '조선영화'와 '한국영화'를 동일한 위치에 두지 못하는 이유일 것이다. 일제 지배 질서 하에 만들어진 식민지 조선의 영화를 '한국영화'로 보는 것이 타당한 것인가에 대한 답변은 아직까지 공공의 토론과 합의가 진행되지 않고 있는 문제이다. 이에 관한 논의는 김한상, 「영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구-한국영화사' 주요 연구문헌을 중심으로」, 『사회와 역사』 80집, 2008.을 참고.

범주화하여 분석하고, 선전영화가 어떤 성격을 가지는지 고찰해보고자 한다. 2장과 3장에서 살펴본 시대적 상황이 영화의 내용에 어떤 방식으로 드러나는지 알아보고, 이러한 영화들이 어떠한 논리를 통해 식민지배의 정당성을 드러내는가를 살펴보고자 한다. 또 이렇게 식민 지배와 전쟁을 정당화하는 선전의 메시지를 관객들에게 어떠한 방법으로 전달하였는가에 대해 고찰해보고자 한다.

이를 통해 당시의 영화가 어떠한 환경에서 만들어지고, 관객들은 어떤 영화를 보았는가를 살펴보고자 한다. 선전영화는 일반 관객들에게 유료상영되었던 극영화²⁷⁾를 중심으로 살펴보고자 한다. 관객이 돈을 주고 영화를 보았다는 것은 전쟁 시기 대중의 문화소비라는 측면도 함께 살펴볼 수 있기 때문이다. 이러한 연구는 영화가 대중의 정서를 반영한다는 전제하에 전쟁시기의 사람들이 영화를 통해 어떻게 시대를 인식했는지 그 일부를 살펴볼 수 있다는 점에서 의의를 찾을 수 있을 것이다.

27) 극영화는 유료 관객을 대상으로 배급·상영되었던 영화를 말한다. 일제강점기 영화는 크게 뉴스영화, 문화영화, 극영화로 분류되는데, 이는 제작자의 의도와 유료 상영 여부를 기준으로 나뉜다고 볼 수 있다. 뉴스영화와 문화영화가 오늘날의 뉴스나 다큐멘터리의 성격을 띠는다면, 극영화는 관습화된 내러티브를 갖추고 이야기가 전개되는 드라마와 같은 성격을 띤다. 뉴스나 다큐멘터리가 사실의 전달을 중요시하는 형식이라면, 극영화는 관객이 돈을 내고 이야기를 소비하는 상업적인 성격이 더 강하게 나타난다.

II. 1920~30년대 영화통제정책과 관람환경

1. 영화의 도입과 상영장의 통제

1895년 12월 28일 프랑스 뤼미에르 형제가 대중상영을 시작한 영화는 이후 빠른 속도로 전 세계에 소개되었다. 영화는 활동사진이라는 이름으로 아시아에 소개되었고, 한말 조선에서도 영화가 상영되었다는 기록을 찾을 수 있다. 최초의 영화 상영은 영화사 연구가들의 의견에 따라 다양하게 제기되고 있다.

[표1] 조선에 영화가 전래된 시기²⁹⁾

저자	출전	시기	상영장소	상영목적 및 내용
안중화	한국영화추천비사 (1962)	이전	서울 정동의 손탁호텔 ²⁸⁾	외교적 친교·뉴스영화
		1905	영미연초회사의 벽돌창고	영미연초회사의 담배 선전
이영일	한국영화전사 (1969)	1903	서울 동대문 내 전기창고	영미연초회사의 담배 선전
김종원 정중현	우리영화 100년(2001)	1897	서울 진고개에 있던 중국인 소유 바라크	영국인 에스터 하우스가 조선 연초주식회사의 일본 담배선전
조희문	한국영화의 쟁점 1 (2002)	1899	황실어람	미국인 버튼 홈스가 서울을 촬영하여 상영

이렇듯 영화의 전래 시기는 영화연구가들에 따라 의견을 달리하고 있지만, 이후 영화의 대중 상영이 이루어진 것은 황성신문의 1903년 광고를 통해 확인할 수 있다.

28) 안중화의 손탁호텔 상영설의 경우 확실한 사료가 없이 저자 개인이 들은 사실을 바탕으로 가능성을 제기한 경우이다.

29) 김려실, 『투자하는 제국 투영하는 식민지-1901~1945년 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006, 21~22쪽.

① 東門內 電氣會社 機械廠에서 施術하는 活動寫眞은 日曜 及 陰雨를 除하는 外에는 每日 下午 8時부터 10時까지 設行되는데 大韓 及 歐美各國의 生命都市 各種 劇場의 絶勝한 光景이 具備하되다. 許入料金 銅貨 十錢³⁰⁾

자료①에서 확인할 수 있듯이 동대문 전기창고에서의 영화 상영은 일정한 장소/시간을 정해놓고 관객들로부터 입장료를 받는 유료상영이었고, 이는 이 시기 영화가 제한적인 의미의 특별상영 아닌 상업적인 흥행상품이자 대중적인 오락으로 등장했었음을 보여준다. 이후 영화는 신기한 구경거리로서 대중적인 인기를 얻었고, 이는 국민계몽이나 사회활동 등에 활용하고자 하는 움직임으로 이어졌다.

1905년 평양에 대동학교를 설립한 김석운은 학교운영에 필요한 경비 충당을 위해 일반인들에게 영화를 상영하였고, 그 명분을 “영화를 이용하여 일반국민의 교육을 발달시키고자 하는 것”³¹⁾이라고 밝히고 있다. 이는 이 시기 서구문화의 수용과 더불어 영화가 새로운 문화를 소개하는데 효과적인 수단으로 인식하고 있었음을 보여주는 것이다.³²⁾ 또 정부 기관이었던 학부(學部)에서도 황실에서 관람하던 영화를 서울시내 각 학교 중 중학교 이상의 학생들에게 무료로 상영하였는데³³⁾, 이를 통해 당시의 지식인이나 한국정부 관리들이 영화를 교육 수단으로 인식하고 있었음을 알 수 있다.

영화의 대중적 영향력이 확대되면서 일제는 영화가 미치는 사회적 영향력에 관심을 기울이게 된다. 영화를 보기 위해서는 일시적이라 하더라도 다수의 사람이 한 장소에 모이기 때문에 조선인들의 집단행동을 이어질 수 있다는 우려가

30) 『황성신문』, 광고, 1903. 6. 23.

31) 『황성신문』, 1905. 8. 30, “平壤에 居하는 金錫胤氏는 由來教育에 大爲熱心하야 年前에 大同學校를 設立호고 盡力保持호디 每常其經用이 不贍함을 慨歎하야 幾個 同志人으로 協議募金하야 自日本으로 有名호는 活動寫眞機器를 購入하야 該校內에서 每日 演作하난디 一方으로는 其縱覽人의 若干 料金を 鳩聚하야 該校의 資本積立金を 完立케 하고 又一方으로는 古今東西諸國의 著名호는 英傑의 人物과 諸般教育上에 關호는 絶唱의 演戲와 世界各國의 有名호는 戰爭及現今 日俄激戰의 光景等 各種 奇妙의 珍物이 多有호는 凡人民의 教育及 愛國性을 發達하난디 對하야 如斯活動의 寫眞實物이 無호기로 今日文明호는 各國에서도 皆此方法을 利用訓導하는 터이기로 今此平壤大都에 此等奇觀을 設立하야 一般 國民의 教育을 發達호는 目的이라 하니 亦是教育上活動의 方針이라더라”.

32) 조희문, 「일제강점기 조선총독부의 통치정책과 영화의 활용에 관한 연구」, 『한국산학기술학회논문지』 7권, 2006, 1409쪽.

33) 『대한매일신보』, 1910. 4. 17, “학부에서는 각공스립 학교에 지휘호야 中等 정도이상되는 학도로호야끔 작일 하오칠시에 장안야에서 활동사진을 관람케 호였다더라”

있었다. 당시 극장은 조선인들이 집단적으로 모일 수 있는 몇 안 되는 공간이었고, 이를 통한 집단행동을 차단하기 위해 조선총독부 경무국 도서관에서는 1917년 이를 통제하기 위한 취체 표준을 두어 활동사진 흥행물을 단속하였다.³⁴⁾ 그러나 최초의 한국영화로 알려진 연쇄극 형태의 <의리적 구투>³⁵⁾가 제작·상영된 해가 1919년임을 고려하면 이 시기 영화의 단속은 외국영화의 상영을 규제하는데 목적이 있었음을 알 수 있다.³⁶⁾

1910년대에는 영화에 대한 구체적인 정책이 없었기 때문에 상영장에서의 단속 논리는 주로 위생, 안전, 공공질서 등의 통제에 입각해 이루어졌다. 대규모의 군중이 운집한 실내에서 인화성이 강한 필름을 다루어야 했던 영화 상영장의 경우 화재, 붕괴 위험 등 안전에 취약점을 가지고 있었다. 또 위생과 관련된 사항은 식민 통치에 있어서 일제가 매우 중요하게 여겼던 부분이었다. 조선의 열악한 위생 상황은 그 자체로도 문제였지만, 위생에 관한 담론과 정책을 통해 “계몽”이라는 명목으로 일제의 조선 지배를 정당화하는데 용이한 수단이었다. 이는 일제가 일제강점기 내내 영화의 배급과 상영자의 환경을 통제하는 이유가 되었다.³⁷⁾

1910년대 영화 상영은 극장의 수가 적고 지역도 제한적이며 관람인구도 소수에 그쳤다. 따라서 일제가 영화의 상영을 단속하고 금지한 사례에 대해서는 현재 확인하기 어렵다.³⁸⁾ 따라서 이 시기의 영화 통제는 영화의 ‘내용’보다는 상영장을 중심으로 한 ‘단속’의 형태로 파악할 수 있다. 또 이 시기 영화 단속의 주체가 경찰이라는 점을 감안하면 영화에 대한 통일된 규정이 있기 보다는 1907년 공포된

34) 1917년 취체 표준의 경우 조선총독부 경무국 도서관 초기에 사무관으로 근무했던 고우 야스히코가 남긴 언급을 바탕으로 알려지게 되었다. 고우 야스히코의 1910년대 흥행 취체에 대한 언급은 1928년에 그가 쓴 글을 바탕으로 확인되고 있다. 그러나 그가 1922년 4월에 경기도 속관으로 조선에 왔다는 점에서 본 서술이 1910년대에 대한 정확한 언급을 하고 있는 지에 대해서는 확인이 필요하다. 이화진, 「식민지기 영화 검열의 전개와 지향」, 『한국문학연구』 35집, 2008, 421~423쪽.

35) 최초의 한국영화에 대한 논의는 아직까지 결론 나지 않은 상황이다. 기록상 최초의 영화로 알려진 <의리적 구투>는 연극 중간에 활동사진을 삽입한 연쇄극의 형태였고, 이를 최초의 영화로 볼 수 있는가는 여전한 영화사자들 사이의 논란이 되고 있다. 연쇄극이 아닌 독립 장르로서 최초의 영화는 조선총독부 체신부에서 제작한 계몽 영화 <월하의 맹서>로 알려져 있다.

36) 브라이언 이시즈, 김순영 역, 「식민지 조선에서 좋은 사업이었던 영화검열: 할리우드 1차 황금기(1926~36)의 부당이득 취하기」, 『한국문학연구』 30집, 2005, 208~209쪽.

37) 김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남, 2005, 55~58쪽.

38) 조선에서 영화검열에 관한 최초의 사례는 1915년 프랑스 영화 <지고마>인데, 그 내용이 불온하다하여서 상영금지처분을 받았다고 한다. 이는 문헌 기록이 아닌 원로 영화인 이필우의 증언에 따른 사례이다. 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 54쪽.

보안법을 통해 흥행행위와 흥행장을 통제했다고 파악할 수 있다.³⁹⁾

1920년대에는 전국 각지의 주요 도시에 상설영화관들이 생겨나고 영화의 영향력이 빠르게 확산되었다. 1910년대 ‘상영장 중심의 통제’는 영화를 감상만 하던 시대에서 1920년대 영화가 제작되는 단계에 들어서면서 ‘내용 중심의 검열’로 바뀌게 된다.⁴⁰⁾ 일제는 영화의 사회적 영향력의 우려하여 영화에 대한 단속을 강화하였고, 이는 1920~30년대 각 지방의 흥행장 및 흥행 관련 취체 규칙의 시행으로 이어졌다.

2. 1920년대 검열체계의 도입과 대중적 영향력의 확대

일제의 영화통제는 크게 제작단계의 통제와 상영단계의 통제로 나눌 수 있다. 1910년대에는 조선에서의 영화 제작이 아직 시험단계에 있었기 때문에 제작단계의 통제는 거의 이루어지지 않았다. 그러나 1920년대에 들어서면서 조선에서의 영화 제작이 활발히 이루어졌고, <아리랑>과 같은 영화가 전국적으로 흥행하면서 그 영향력이 커지게 되었다. 이는 일제가 조선영화에 대한 내용을 검열하여, 일제의 지배정책에 유리하도록 제작단계의 검열과 통제를 강화하는 계기가 되었다.

일제가 실시한 영화 정책의 성격은 크게 두 가지로 나눌 수 있는데 하나는 식민 통치에 방해가 되는 영화를 보지 못하게 통제하는 것이고, 다른 하나는 일제의 통치를 선전하는데 필요한 영화를 제작하여 적극적으로 상영하는 것이었다. 1920년대 조선에서의 영화 제작이 본격화되면서 식민통치에 부적합하다고 판단되는 영화의 제작·상영을 검열하여 이를 차단하는 방식의 통제가 이루어지는 영화정책이 시행되었다. 더불어 활동사진반의 설치와 같은 정책을 통해 일제의 통치를 선전하는데 필요한 활동사진 제작·상영하기도 하였다.

39) 이화진, 앞의 글, 2008, 424쪽.

40) 최성희, 「조선총독부의 영화검열정책과 ‘조선영화’의 상관성」, 성균관대학교 석사학위 논문, 2007, 18~19쪽.

1) 조선총독부 활동사진반 설치(1920)

1919년 3·1 운동 이후 일제는 조선인 동화의 목적 달성을 위해 문화통치를 실시하면서 1920년 4월 조선총독부 관방문서과에 활동사진반을 신설하였다. 활동사진반에서는 일제강점이 끝날 때까지 총독부 시정선전, 동화정책, 사회교화 및 전쟁동원 등에 이용하기 위해 영화를 제작하고 상영하였다.⁴¹⁾ 설치목적은 다음과 같다

② 조선의 사정을 内地에 또는 내지의 사정을 조선에 소개하는 일을 담당하는 시설로서, 大正9년 조선총독부 관방문서과에 활동사진반을 설치하고 조선의 최근 모습을 필름으로 촬영하여 내외에 널리 소개함으로써 조선에 관한 올바른 이해를 구하며, 일본 내지의 풍물도 촬영하여 조선에 소개함으로써 모국에 대하여 친근한 인상을 갖도록 일에 노력하려는 것이다.⁴²⁾

위와 같은 활동사진반의 설치 목적은 영화의 사회적 영향력과 활용에 대한 인식을 적극적으로 반영한 것이다. 활동사진반은 먼저 1920년대 조선의 풍물을 수록한 <조선사전>, <조선여행> 등을 만들어 조선과 일본에서 상영하였다. 특히 <조선여행>은 한국 내의 제반 사정을 효과적으로 전달하기 위해 배우들을 출연시켜 여행자 겸 해설자 역할을 하게 하는 등 극적인 요소를 가미하여 일본 내 관람객들로부터 좋은 반응을 얻기도 하였다. 이러한 홍보 및 선전활동이 좋은 성과를 거두자 조선 총독부 내 다른 부서인 체신국, 철도국, 외사과 등에서도 영사반을 설치하여 각 부서의 업무와 관련된 사업에 영화를 이용하였다.

활동사진반은 신설 초기 6년간 238권, 113,400미터에 달하는 영화를 제작하였고, 조선과 일본 등 각지에서 848회 가량 영사되었다. 이러한 활동사진반의 실적은 조선총독부의 조직적인 지원이 있었기 때문이다. 이러한 초기 활동은 활동사진반 제2기에 해당하는 1920년대 중반 이후 내선융화를 위한 사회교화 활동과 제3기에 해당하는 중일전쟁 이후 조선의 병참기지화 정책과 황민화정책을 위한

41) 복환모, 「1920년대 조선총독부 ‘활동사진반’의 역할에 관한 연구」, 『영화연구』 24집, 2004, 257~259쪽.

42) 조선총독부, 『朝鮮總督府キネマ』, 1938. 7. 16. (조희문, 앞의 글, 2006, 1410~1411쪽, 재인용.)

영화 이용의 토대를 구축하였다.⁴³⁾

2) 1922년 이후 흥행장 및 흥행 취체규칙의 시행

통감정치기부터 식민지시대 내내 흥행장 및 흥행 취체규칙은 기본적으로 일본의 취체규칙을 근간으로 하여 제정·시행되었다. 조선에서의 흥행취체는 초기에는 별도의 규정 없이 ‘보안법’, ‘위생경찰규칙’ 등과 같은 법규가 그 역할을 대신하여 이루어졌다.

1920년대 들어서 이른바 문화통치로 전환되면서 조선총독부는 사회 각계의 정치적·사회적·문화적 요구를 실천하기 위한 취체와 조율이 필요해졌고, 영화 분야에서도 각 도에서 흥행장과 흥행관련 규칙을 제정하여 시행하기 시작하였다. 지금까지 확인된 각 지역별 흥행취체규칙은 다음과 같다.

[표2] 1920~30년대 지역별 흥행장 및 흥행 관련 취체규칙⁴⁴⁾

지역	구분	명칭	공포	시행
평안남도	제정	평안남도령 제2호, 흥행취체규칙	1922.02.25	좌동
	개정	평안남도령 제15호	1923.08.09	좌동
경기도	제정	경기도령 제2호, 흥행장급흥행취체규칙	1922.04.04	1922.05.01
	개정	경기도령 제5호	1923.04.17	1923.06.01
		경기도령 제9호	1927.05.06	-
충청북도	제정	충청북도령 제12호, 흥행취체규칙	1922.08.25	1922.09.15
	개정	충청북도령 제22호	1931.11.20	좌동
		충청북도령 제11호	1937.05.21	좌동
함경북도	제정	함경북도령 제4호, 흥행취체규칙	1923.02.06	좌동
	개정	함경북도령 제1호	1930.01.08	좌동
경상남도	제정	경상남도령, 흥행장병흥행취체규칙	미상	미상

43) 복환모, 위의 글, 2004, 273~274쪽.

44) 이승희, 「해제-흥행장 및 흥행취체규칙」, 『식민지시대의 영화검열 1910~1934』, 한국영상자료원, 2009, 42~43쪽.

위의 지역별 취체규칙 중 평안남도·충청북도·함경북도의 경우 전문이 남아있으며, 경기도·경상남도·평안북도의 경우 일부 자료만 남아있고 전문은 전하지 않는다. 취체규칙의 상당 부분은 흥행장의 시설과 관련된 부분이며, 흥행장 건설의 요건, 구조와 설비, 환경 등을 자세하게 지시하고 있다. 흥행 관련 조목은 흥행허가 신청, 검열, 흥행 시간, 흥행 관계자 및 관객의 준칙, 흥행의 허가 취소와 정지·제한 규정 등으로 구성되어 있다.⁴⁵⁾

그러나 이러한 취체규칙은 지역별로 상이하게 이루어졌고, 서로 통합되지 않는 부분도 있었다. 1920년대 들어서 영화의 제작이 활발해지고 대중적 영향력도 확대되면서 전국 단위의 통합된 통제정책이 요구되었고, 이를 위해 일제는 1926년 활동사진필름검열규칙을 시행하였다.

3) 활동사진필름검열규칙의 시행(1926)

조선총독부는 1925년 치안유지법을 제정 공포하고, 이듬해 경무국 사무분장규정 개정 에 따라 경무, 보안, 도서, 위생 등 경무국의 핵심 업무가 4과체제로 전환된다. 신설부서인 도서과는 신문과 잡지 등을 비롯해 활동사진 영화검열 등에 관한 사항을 담당하게 된다. 도서과 체제의 등장은 1920년대 중반 전후로 왕성해진 조선 지식인들과 정치인들의 사회 운동 및 출판활동에 체계적으로 대응하기 위한 식민지 당국의 조치 중 하나라고 할 수 있다.⁴⁶⁾ 다음은 1926년 공포·시행된 활동사진필름검열규칙의 주요조항이다.

[표3] 활동사진필름검열규칙의 주요조항⁴⁷⁾

제1조	활동사진의 필름은 본령에 의해 검열을 거친 것이 아니면 이를 영사하여 다중의 관람에 제공할 수 없다.
제2조	필름 검열을 받고자 하는 자는 다음 사항을 구비하여 필름 및 그 설명 대본 2부를 첨부하여 조선총독부에 신청해야 한다. 1. 신청자의 주소 및 성명(법인의 경우 명칭, 주요 사무소 및 대표자 주소, 성명) 2. 필름의 제목(외국물의 경우, 원제명과 번역제목), 제작자, 권수 및 미터수,

45) 이승희, 위의 글, 2009. 46쪽.

46) 정근식·최경희, 「도서과의 설치와 일제 식민지출판경찰의 체계화」, 『한국문학연구』 30집, 2006.

	儀式, 競技, 기타 간한 時事를 실사한 필름으로 조선총독부의 검열을 받을 여 유가 없는 것에 대해서는 영사지를 관할하는 도지사가 이를 검열할 수 있다. 도지사는 전항의 규정에 의거한 직권을 경찰서장에게 위임할 수 있다.
제3조	검열관청은 검열할 필름을 공안, 풍속 또는 보건상 지장이 없다고 인정될 경 우 해당 필름에 제 1호 양식의 검인을 날인하여 설명대본에 제2호 양식에 따 라 그 취지를 기재한다. 단, 도지사 및 경찰서장은 검인의 날인을 생략할 수 있다.
제4조	조선총독의 검열 유효기간은 3년으로 한다. 도지사 및 경찰서장의 검열 유효 기간은 3개월로 하고 도내에 한하여 효력을 갖는다. 검열관청은 공안, 풍속 또는 보건상 필요하다고 인정될 때에 전 2항의규정에 구애받지 않고 검열 유효 기간 또는 지역을 제한하고 기타 조선을 부여할 수 있다.
제5조	검열관청은 그 검열을 거친 필름 중 공안, 풍속 또는 보건상 지장이 있을 것 으로 인정될 때에는 그 영사를 금지 또는 제한할 수 있다. 검열관청은 전항 의 규정에 의해 영사 금지를 했을 때는 필름 소지자에게 필름 및 설명대본을 제출하게 하여 검인 및 기재사항을 말소하고, 제한을 가할 때는 설명대본을 제출하게 하여 그 취지를 기재해야 한다.
제7조	필름의 검열을 받고자 하는 자는 다음의 수수료를 검열관청에 납부해야 한 다. (중략) 검열관청에서 공익상 필요하다고 인정될 때에는 수수료의 전부 또 는 일부를 면제할 수 있다. 수수료는 수입인지를 사용하여 검열신청서에 첨 부해야 한다. 이미 납부된 수수료는 이를 환급하지 않는다.
제8조	경찰관리 또는 검열에 종사하는 관리는 필름을 영사하여 다중의 관람이 이루 어지는 장소에서 임검할 수 있다. 전항의 경우 검열에 종사하는 관리는 그 증표를 휴대해야 한다. 경찰관리 혹은 검열에 종사하는 관리는 필름 또는 설 명대본의 제시를 요구할 수 있다.
제10조	제1조의 규정을 위반한 자 또는 제5조 제1항의 규정에 의해 금지 또는 제한 을 위반한 자는 3개월 이하의 징역 또는 100원 이하의 벌금 또는 구류나 科 료에 처한다.
부 칙	본령은 大正15년 8월 1일부터 시행한다. 본령 시행 전 도지사의 검열을 거친 필름으로 본령 시행시 실제 효력을 가진 자는 그 유효기간에 한해 본령에 의거해 검열을 거친 것을 간주한다.

활동사진필름검열규칙은 1926년 7월 5일 조선총독부령 제59호로 공포되어 8월

47) 「조선총독부령」 제59호, 『조선총독부관보』 제4162호, 1926. 7. 5. (한국영상자료원, 『식민지시대의 영화검
열 1910~1934』, 2009, 127~133쪽.)

1일부터 시행되었다. 이 규칙은 일보 내무성령 제10호로 공포된 활동사진필름검열규칙을 기초로 하였으며, “조선의 특수한 사정”을 고려하여 그 내용을 마련하였다. 1926년의 검열규칙은 표준화된 검열규정을 담고 있지만, 각 지방의 영화취체와 상보적인 관계를 가지고 있다. 일정한 표준에 의해 영화검열이 이루어진다 하더라도 실제로는 검열자의 자유재량에 맡기는 경우도 있었다.⁴⁸⁾

이러한 검열체계의 변화는 1920년대 중후반 영화의 대중적 파급력이 커지면서 일제의 입장에서 불온한 영화를 통제하고 사회의 질서를 유지하기 위해 시작되었다. 조선총독부는 1926년 활동사진필름검열규칙을 공포한 뒤 총독부에 영사실을 두고 본격적인 영화검열 업무를 시작했다. ‘활동사진필름검열규칙’은 영화검열을 지방관할이 아닌 중앙관리 규제방식에 귀속하도록 했다는 점에서 영화검열체계의 큰 변화라고 할 수 있다. 이는 중앙에서 경무국 도서관의 검열처분과 지방에서 경찰서의 취체가 상보적관계를 구축하며 영화에 대해 이전보다 엄격한 통제가 이루어졌음을 의미한다.⁴⁹⁾

4) 1920년대 영화관람환경과 대중적 영향력의 확대

1920년대에 들어서면서 전국 각지의 주요 도시에 상설영화관들이 생겨났고, 영화의 대중적 영향력은 빠르게 확산되었다.

[표4] 1926년도 극장현황⁵⁰⁾

지역	극장수	입장자수
경기	10	549,468
충북	1	7,205
충남	5	17,425
전북	4	42,136
전남	4	51,826
경북	4	11,691
경남	4	232,822
황해	5	22,023

48) 박혜영, 「해제-1926년 ‘활동사진필름검열규칙’~1934년 ‘활동사진영화취체규칙’을 중심으로, 『식민지시대의 영화검열 1910~1934』, 한국영상자료원, 2009, 127~133쪽.

49) 이화진, 앞의 글, 2008, 417쪽.

50) 「日本北海道보다 적은 朝鮮映畫常設館」, 『동아일보』, 1927. 2. 6.

평남	4	24,205
평북	1	32,499
함남	3	69,699
함북	5	45,045
강원	-	
합계	50	1,105,383

[표4]에서 확인할 수 있듯이 1926년 영화상설관은 전국에 50여개가 있었고, 그 중 20%인 10개가 경기 지역에 분포하였다. 극장 입장자수의 경우 경기 지역이 전국 합계의 50% 가까이를 차지한다. 이를 통해 1920년대 중반 도시지역을 중심으로 영화 상설관이 들어서고, 관객 수 역시 도시를 중심으로 늘어나고 있음을 확인할 수 있다.

1920년대는 무성영화의 시대로 관객들의 영화 관람은 현대와 매우 다른 모습을 보인다. 이 시기의 영화 관람이 오늘날과 가장 다른 점은 새로운 매체인 활동사진의 이해를 돕기 위한 영화의 해설자, 즉 변사의 존재였다. 서구의 경우 영화 해설자는 초기에 잠시 존재하다가 이내 사라졌지만, 아시아 일부 국가의 경우는 영화해설자들이 영화의 내러티브에 개입하여 영화와 관객 사이를 매개하는 역할을 담당하면서 무성영화 시기 상당한 인기를 누렸다. 특히 일본과 조선에서 변사의 역할은 영화의 유통과 흥행에 지대한 영향을 미치기도 하였다.⁵¹⁾ 변사들의 영화해설 방식은 대체로 영화가 시작되기 전에 변사가 관객들에게 영화의 대략적인 내용을 미리 설명하는 前說과 영화가 시작된 이후에 각 장면의 내용에 따라 대사와 해설을 붙이는 설명 부분으로 이루어지는 것으로 이는 일본 영화계의 영향을 받아서 나타난 결과였다.⁵²⁾

이러한 초기의 영화 상영관의 모습은 영화 텍스트와 변사, 관객과 흥행장의 통제권을 위해 자리한 경찰 등이 한데 모여 영화의 내용을 일방적으로 투사할 수 없는 장소였다. 영화적 공간은 서로 다른 목적을 가진 사람들로 제작자의 의도된 텍스트에 변용을 가져오기도 하였다. 이러한 텍스트의 변용은 단순히 감독이나 정책당국자에 의해 자의적으로 이루어지는 것이 아니라 상영장 내의 관객과 변

51) 이화진, 「소리의 복제와 구연공간의 재편성」, 『현대문학연구』 25집, 2005, 169~170쪽.

52) 조희문, 「영화의 대중화와 변사의 역할 연구」, 『디자인연구』 6집, 1998, 235~236쪽.

사 등에 의해 함께 만들어졌다.⁵³⁾

3. 1930년대 영화배급의 통제와 관람환경의 변

1930년대는 통제의 강도 면에서 문화통치를 실시했던 1920년대에 비해 검열과 통제가 더 강화되는 양상을 보인다. 이는 만주 침략과 만주국 설립에 따른 언론 통제 정책의 일환으로 전시체제기에 접어든 일제의 정책 변화와 맞물리는 조취라고 볼 수 있다. 이렇게 식민지기 영화 정책은 식민정책의 변화와 식민지조선에서 영화가 차지하는 영향력의 변화에 따라 그 양상이 달라졌다.

더불어 1930년대 유성영화의 도입이라는 기술적 변화로 인해 관람환경이 달라지면서 영화를 소비하는 양상도 변화를 보인다. 이 역시 일제의 통제정책과 영화계의 담론 형성에 큰 변화를 주었다. 1934년 활동사진영화취체규칙의 시행은 영화의 배급과 상영, 수출 그리고 외국영화의 수입에 대한 규제로 이어졌고, 이는 전시체제기 영화통제 강화의 토대가 되었다.

1) 활동사진영화취체규칙의 시행(1934)

활동사진영화취체규칙은 조선총독부령 제82호로 1934년 8월 7일자로 제정·공포되어 그 해 9월 1일부터 시행되었다. 활동사진영화취체규칙은 1926년의 활동사진필름검열규칙과 함께 살펴보아야 하는데, 이는 제1조의 내용에서 두 규칙의 관계를 파악할 수 있다.

1926년의 활동사진필름검열규칙이 ‘검열’에 초점을 두었다면, 1934년의 활동사진영화취체규칙은 ‘취체’에 방점이 찍혀있다는 점에서 차이가 있다. 검열은 설명대본이나 필름 자체에 대한 통제의 의미라면, 취체는 규칙을 지키도록 통제하기 위해서 검열 이후의 상황이나 흥행장에 대한 전반적인 통제의 의미로 사용되었다. 종래의 취체 규칙이 연극, 활동사진, 연예, 관물 등을 포괄하고 있다면, 활동사진영화취체규칙은 영화에 대한 세부 규칙을 별도로 마련한 것이다. 이는 조선

53) 최성희, 앞의 글, 2007, 38~46쪽.

의 영화 산업 발달에 따른 다양한 변수들을 통제하기 위한 것이라 볼 수 있다. 다음은 1934년 공포·시행된 활동사진영화취체규칙의 주요조항이다.

[표5] 활동사진영화취체규칙의 주요조항⁵⁴⁾

제1조	활동사진 영화는 ‘활동사진필름검열규칙’에 의거함은 물론 본령에 의거하지 않으면 이를 영사하여 다중의 관람에 제공할 수 없다.
제2조	본령에서 활동사진 영화 흥행자(이하 단순히 흥행자라고 한다)라 칭하면 활동사진영화를 영사하여 다중의 관람에 제공하는 일을 업으로 삼는 자를 말한다.
제3조	흥행자가 그 업을 개시하고자 할 때는 그 업의 개시일로부터 10일 전까지 다음에 기재하는 사항을 구비하여 이를 흥행장의 소재지를 관할하는 도지사에게 신고해야 한다. 1. 주소, 성명 및 생년월일(법인의 경우에는 주요 사무소의 소재지, 명칭 및 대표자의 주소, 성명 및 생년월일) 2. 흥행장의 명칭 및 소재지 3. 업의 개시 예정 연월일 전항의 제1호 또는 제2호의 사항을 변경했을 때 흥행자는 10일 내에 이를 흥행장의 소재지를 관할하는 도지사에게 제출해야 한다.
제4조	흥행자는 1개월마다 그달 내에 영사한 영화의 제목(외국 작품의 경우에는 그 원제와 번역명), 제작국, 제작자, 권수 및 미터수를 흥행장별로 다음달 10일까지 흥행장의 소재지를 관할하는 도지사에게 제출해야 한다.
제9조	조선 내에서 촬영한 영화(아직 현상하지 않은 영화를 포함한다.)를 수출 또는 이출하고자 하는 자는 신청서에 그 영화 제목, 제작자, 권수 및 미터수를 기재하고 설명대본 2부를 첨부하여 조선총독의 허가를 받아야 한다. 전항의 허가를 받은 자는 수출 신고시 허가서를 제출해야 한다. 제1항의 경우에는 조선총독이 필요하다고 인정할 때는 영화의 검열을 할 수 있다.
부 칙	본령은 쇼와(昭和) 9년(1934) 9월 1일부터 이를 시행한다. (후략)

활동사진영화취체규칙은 1조에서 4조에 걸친 조항을 통해 영화 배급에 대한 신고제를 설명한다. 이는 단순히 국산영화뿐 아니라 수입영화도 해당되는 조취였다. 1920년대 검열체계의 도입에 이어 1930년대의 배급신고제의 실시는 영화계

54) 「조선총독부령 제82호, 『조선총독부관보』 제2273호, 부령, 1934. 8. 7. (한국영상자료원, 『식민지시대의 영화검열 1910~1934』, 2009, 135~137쪽.)

전반에 걸쳐 일제의 통제가 강화되었음을 보여준다. 또한 제9조의 영화의 일본 수출이나 해외 수출에 관한 조항을 신설하여 새로운 시장을 개척하려는 조선영화계의 움직임을 수출입 통제 조항에 반영한 것이라고 할 수 있다. 또 외국영화의 수입과 상영을 통제하여, 국산영화(일본·조선영화)의 상영을 보호하고 권장하고자했다.⁵⁵⁾

2) 유성영화의 도입과 관람환경의 변화

1930년대 영화 관람에 있어서 가장 큰 변화는 유성영화의 도입이었다. 화면 속 배우의 입에서 흘러나오는 목소리는 지금까지의 영화가 아무것도 말하지 않았던 것처럼 느끼게 했다. 이전에는 영화의 침묵이 특별히 인지되지 않았지만, 유성영화의 등장은 무성영화를 청각적 감각이 결여된 과도기적 양식으로 인식되게 하였다.⁵⁶⁾

영화에서 소리가 갖는 민감한 점은 ‘공간’의 문제이다. 영화에서 소리의 위치 설정 작업의 본질이 되는 것은 관객의 뇌이다. 관객은 영화를 보는 공간에서 스피커가 어디에 있는지 간에 처음에는 공간상 분리되어 있던 소리와 이미지들을 결합하여 균형을 잡게 된다.⁵⁷⁾ 이처럼 유성영화의 등장은 관객들로 하여금 ‘영화 자체’의 이미지와 소리에 집중하고 해석하도록 하는 관람양상의 변화를 가져왔다.

1930년대 무성영화에서 유성영화시대로의 전환은 조선어와 일본어의 이중 언어 체계 속에서 이중적인 소통의 방식을 취하는 것으로 영화산업의 변화를 가져왔다. 유성영화시대에 접어들면서 극장은 일본어를 이해하는 사람과 이해하지 못하는 사람들을 분리하고, 언어가 이러한 영화 관객의 층위를 나누는 기준이 되었다.⁵⁸⁾

1930년대 후반 유성영화의 등장과 함께, 1920년대 후반에서 1930년대 초반에 집중적으로 일본 유학을 경험한 뒤 일본영화사와의 협작을 통해 조선영화의 기

55) 이화진, 앞의 글, 2008, 446~452쪽.

56) 이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2006, 19~20쪽.

57) 미셸 시옹, 지명혁 옮김, 『영화와 소리』, 민음사, 2000, 71~76쪽.

58) 호시노 유코, 「‘경성인’의 형성과 근대 영화산업 전개의 상호 연관성 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2012, 77쪽.

업화를 추진하였던 2세대 영화인들이 등장하기 시작했다.⁵⁹⁾ 유성영화의 등장은 대규모 스튜디오로 대표되는 설비와 대자본의 필요성을 대두시켰고, 2세대 영화인들은 조선영화의 영화기업화론을 제기하게 된다. 이들은 이러한 필요성을 계기로 일제의 영화정책에 적극적으로 가담하는 움직임을 보였다.

최초의 조선 유성영화였던 1935년의 <춘향전>은 모국어 영화에 대한 요구를 현실화 하였고, 1930년대의 조선영화가 문학, 연극, 음악 등 타 장르와의 인접관계를 통해 형식적 발전을 도모하는 계기가 되기도 하였다.⁶⁰⁾ 유성영화 <춘향전>은 “상영 초일부터 매일 매야 초만원의 성황⁶¹⁾”을 이루며 침체기를 겪었던 조선영화 제작에 활기를 불어넣기도 했다.

[표6] 조선영화 연도별 제작 편수 (1923~1945년)⁶²⁾

연도	제작편수	연도	제작편수	연도	제작편수
1923	3	1931	10	1939	10
1924	4	1932	4	1940	6
1925	8	1933	3	1941	6
1926	7	1934	6	1942	5
1927	14	1935	10	1943	4
1928	13	1936	9	1944	4
1929	6	1937	5	1945	5
1930	12	1938	4		

출처: 영화진흥공사, 『한국영화자료편람』, 1976, 46쪽.

[표6]을 보면, 무성영화의 전성기였던 1926년 이후의 조선영화 제작이 활발해지다가 1930년대 초부터 제작이 감소하는 경향을 보인다. 이는 세계대공황으로 경제가 위축되고, 물가가 상승한 당시의 상황이 영화계에도 영향을 끼친 것으로

59) 정중화, 「조선영화의 전시체제-2세대 조선영화인과 영화국책」, 『일본어 잡지로 본 조선영화 3』, 현실문화연구, 2012, 313~314쪽.

60) 이기림, 「1930년대 한국영화-토키오의 전환에 관한 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2003, 74~75쪽.

61) 안석영, 「영화시평-조선토기! 춘향전을 보고. 조선 영화계 장래를 말함 (1)」, 『조선일보』, 1935. 10. 11.

62) 영화진흥공사에서 실시한 연도별 조선영화 제작편수와 일본 영화잡지 『영화순보』에 실린 조선영화 제작 편수는 수치상 얼마간의 차이가 보인다. 이는 문화영화의 편수 집계 여부와 제작 중단된 영화나 상영되지 않은 영화 수치 등으로 인한 차이로 보인다.

보인다. 1935년과 1936년에는 최초의 유성영화 제작 등으로 잠시 영화 제작에 다시 활기를 띠었다.

그러나 이후 영화제작이 차츰 줄어들게 되는데, 이는 일본의 전시체제 돌입과 1940년 조선영화령과 같은 강력한 통제정책 때문이라고 볼 수 있다. 후술하겠지만 이러한 조선영화 제작의 피폐화에도 불구하고 영화를 관람하는 관객 수는 꾸준히 증가하게 된다. 이러한 조선영화의 제작 상황과 극장 상황 간의 온도차는 비록 제작역량이 줄어들었지만, 관객들의 영화 관람이 일상화되어가는 시대적 상황을 보여준다.⁶³⁾

[표7] 1927년부터 1941년 조선의 영화관 관객 추이⁶⁴⁾

연도	흥행일(일)	관객(명)	관객증가지수
1927	12,989	3,621,179	100
1928	14,840	3,848,494	106.3
1929	14,610	4,077,382	112.3
1930	17,724	5,111,529	141.2
1931	18,339	5,296,415	146.3
1932	18,792	5,874,021	162.2
1933	20,042	5,876,715	162.3
1934	21,169	6,500,490	179.5
1935	25,111	8,783,647	242.6
1936	27,222	8,892,331	245.6
1937	30,980	11,959,932	330.3
1938	34,121	13,996,760	386.6
1939	36,661	17,223,304	475.6
1940	41,713	21,690,524	599.0
1941	44,018	25,086,843	692.8

[표7]을 통해 유성영화 상영이 정착된 1935년 이후부터 관객수가 급속하게 성장했음을 알 수 있다. 이는 1930년대 초 대공황이라는 상황에서도 영화 관객이 줄지 않았고, 1930년대 말 경에는 영화가 명실상부한 대중오락으로 자리 잡았다는 것을 보여준다. 이는 영화가 초기단계에서 오락적 요소를 통해 대중을 끌어

63) 김동호 외, 앞의 책, 2005, 83~85쪽.

64) 『영화순보』 제87호, 1943. 7, 55쪽. (한국영상자료원, 『일본어잡지로 본 조선영화4』, 현실문화연구, 2013, 208~209쪽.)

모았고, 이후 일상생활에서 제도화된 관행으로 자리 잡았다는 사실을 보여준다.⁶⁵⁾

앞서 확인한 무성영화 시기와 유성영화 도입 이후의 관람 환경은 관객이 영화를 통해 인식하는 정보에서 가장 큰 차이가 드러난다. 무성영화는 스크린 속의 시각정보만을 관객에게 전달하기 때문에 극장안의 다른 소리(변사의 해설, 배경음악 등)나 잡음(관객들의 소란 등)이 영화의 정보와 섞이는 상황이 많았다. 반면 유성영화는 시각정보와 청각정보가 스크린에서 일치되게 나왔기 때문에 관객이 영화에 더 집중할 수 있는 환경이 만들어졌다고 할 수 있다.

더불어 영화를 제작하는 제작자나 감독의 입장에서 본인이 의도한 텍스트가 상영장의 상황이나 변사의 해설을 통해 변용되지 않는다는 점에서 유성영화를 선호하게 되었다. 1930년대 후반부터 영화가 선전의 도구로 활용되는 배경에는 이러한 영화의 기술발전과 관람환경 변화가 있었다.

1930년대 도시의 상설영화관의 상황을 알 수 있는 자료들은 이 시기 상설영화관의 주요 관객이 전문대학생을 중심으로 한 대도시의 상류계층임을 알려준다. 관객층은 중고등학생과 전문대학생, 지식인, 중산층이 주를 이루고 있으며⁶⁶⁾, 상설영화관 내 조선인 관객의 80%는 청년기 남자⁶⁷⁾라고 말하고 있다. 1940년 이후 조선의 영화 관람객의 2000만을 넘어섰다고 하더라도 당시에 일상적으로 영화를 관람할 수 있는 사람들의 비중은 많지 않았다. 1930년대 유성영화 도입 이후 영화를 소비하는 층이 넓어진 이유는 관람객이 증가하기도 했지만, 영화 관람을 반복하는 관객의 등장도 전체관객수의 폭발적 증가를 가져온 원동력이었다.

무성영화시기 복합적인 대중연예공연 양상을 보였던 영화 관람은 유성영화 도입 이후에 이르러서는 중상류층에서의 반복적이고 일상적인 관람으로 이어졌다. 이들은 일상적으로 영화를 관람하고, 신문과 잡지를 통해 담론을 형성하면서 오늘날과 유사한 관람 양식을 체험했던 ‘영화관객 1세대’를 형성하였다.

이상에서 살펴본 것처럼 1920년대 이후 일제의 영화 정책은 1922년과 1934년

65) 유선영, 『한국대중문화의 근대적 구성과정에 대한 연구: 조선후기에서 일제시대까지를 중심으로』, 고려대학교 박사학위 논문, 1992, 319쪽.

66) 「米國流活劇에서 深刻한 社會劇 발성영화도 팬들이 환영 映畫趣味의 變遷」, 『동아일보』, 1930. 4. 6.

67) 『朝鮮及滿洲』, 300호, 1932. (정충실, 「식민지 조선의 영화 관람」, 한국예술중학학교 예술전문사학위논문, 2009, 17~18쪽, 재인용.)

사이의 법제화를 통해 체계적으로 정비되었다. 이는 영화의 대중적 영향력이 커진 결과이기도 하지만, 일제의 지배 정책의 변화에 따른 것이기도 하다. 영화의 영향력이 커질수록 활용의 필요성이 커졌고, 이는 검열과 같은 부정적인 방식의 정책 개입이나 영화 매체의 적극적인 활용 정책이라는 두 가지 방향의 정책으로 나타났다. 이는 중일전쟁 발발 이후로도 지속되어 일제의 강화된 통제와 선전영화의 제작으로 이어지게 된다.

Ⅲ. 전시체제기(1938~1945) 영화통제정책과 선전영화의 제작

1. 전시체제로의 환과 조선 화령의 시행

1) 전시체제로의 전환과 언론통제

조선을 식민지로 만든 일제의 지배방식은 동화주의에 입각한 직접통치였다. 이는 기존에 조선이 지켜왔던 사회제도를 부정하고 철저히 일본화, 일본인화를 목적으로 하는 정책으로 이어졌다. 1937년 중일 전쟁을 도발한 이후 일제는 ‘국가총동원법’을 통과시키고 전시동원체제를 법률로서 성립하였다. 이후 조선 지배정책의 슬로건으로 ‘내선일체’를 내세우면서 조선내부로부터 분출 될 수 있는 저항을 뿌리 뽑기 위한 정지작업을 수행하였다.⁶⁸⁾

일제말기의 ‘총동원 체제’는 전쟁 수행을 궁극적 목표로 공업, 상업, 노동력, 농업, 정신, 문화 등 모든 분야의 정책을 유기적으로 통합 및 조정하고, 이를 통해 효율적일 군수 동원을 실시하는 것을 목적으로 하였다.⁶⁹⁾ 전쟁은 역사상 당대 사회를 크게 변동시키는 사건의 하나로, 일본의 아시아 침략 전쟁 역시 식민지 조선에 대한 강압적인 통제와 이를 위한 선전 활동 등 다양한 변화를 가져왔다.

그러나 이러한 정책들을 통해 조선인 전체가 일제가 원하는 대로 ‘동화’되었다고 볼 수는 없다. 이는 일제의 강압적인 통치에 대한 직접적인 저항을 하지 않았더라도 조선 민중의 내면에서 그 구조를 온전히 받아들여 體化했는지는 알 수 없기 때문이다.⁷⁰⁾

일제는 조선인들에 내재해있는 저항의식을 뿌리 뽑기 위해 이들이 접할 수 있는 정보의 원천을 완전히 장악해야 했다. 이를 위해 일제의 언론 정책은 1920년

68) 최유리, 『일제말기(1938~1945) 내선일체론과 전시동원체제』, 이화여자대학교박사학위논문, 1995, 1~2쪽.

69) 안자코 유카, 『조선총독부의 ‘총동원체제’(1937~1945) 형성 정책』, 고려대학교 박사학위 논문, 2006, 1쪽.

70) 변은진, 「일제의 식민통치논리 및 정책에 대한 조선민중의 인식(1937~45)」, 『한국독립운동사연구』 14집, 2000, 310~311쪽.

대 ‘문화통치’를 완전히 부정하고, 내선일체에 입각해 조선의 언론 기관에 대한 종합적 통제에 이르게 된다. 중일전쟁 발발 이후 식민지 조선의 미디어나 출판물은 체제순응적으로 변했지만, 식민당국은 미디어 자체의 축소나 취소를 고려하기 시작했다. 이는 전쟁 수행에 필요한 물자의 부족 문제가 사회정책에 반영된 것이다. 1939년과 1941년 사이에 이루어진 언론통폐합은 언론보도통제와 물자 부족이라는 두 가지 맥락에서 나타났다.⁷¹⁾

영화에 대한 통제 역시 언론 통제의 연장선상에서 이루어진다. 일제는 특히 영화가 가진 대중성과 파급효과에 주목하여 영화에 대한 물적 통제와 영화를 생산하는 사람에 대한 인적 통제를 실시하였고, 검열이 아닌 선전을 중심으로 영화 정책의 양상으로 변화하였다.

2) 조선영화령의 시행(1940)

중일전쟁 이후 일제는 전시체제에 들어가면서 영화와 연극, 가요 등 대중문화에 대한 통제를 강화하고, 국책영화의 제작을 독려하는 쪽으로 정책 방향을 전환하기 시작하였다. 1938년 국가총동원법을 계기로 영화 통제의 질적 전환을 모색하면서 독자적인 영화 관계 법령을 제정하는 단초를 마련하였다.⁷²⁾

영화법은 먼저 1937년 만주국에서 시행되었다. 그리고 일본에서 1939년에 법률 제66호로 ‘영화법’을 공포되었고, 이 법률을 토대로 식민지 조선에 적용하여 제정·공포된 것이 조선총독부 제령 제1호 ‘조선영화령’으로 이어졌다. 1930년대 이후 일제 식민지 통치 관련 체계 및 방법에 관해서 중요한 자료 제공 기지였던 만주국은 일본 영화법 시행의 전초기지였고, 그 영향은 제국 내부를 거쳐 조선에 까지 도달하였다.⁷³⁾ 다음은 ‘조선영화령’의 주요조항을 정리한 것이다.

[표8] 조선영화령의 주요조항⁷⁴⁾

제1조	개념: 영화제작업은 기획, 촬영, 편집 가운데 1 또는 2를 행하는 업, 영화배급업은 영화홍행, 영화의 대부 또는 매각을 하는 업이다.
제2조	영화제작업 허가 신청: 소정의 신청서 정부 2통을 조선총독에게 제출

71) 정근식, 「식민지 전시체제하에서의 검열과 선전, 그리고 동원」, 『상허학보』 38집, 2013, 236~237쪽.

72) 이준식, 앞의 글, 2004, 708쪽.

73) 박현희, 『문예봉과 김신재』, 선인, 2008, 92~93쪽.

	<p><신청서 기재사항></p> <p>1. 주소 및 씨명, 2. 업무의 범위, 3. 영화제작소의 소재지, 4. 영화제작소의 구조설비 - 가. 전체의 배치(도면 첨부), 나. 촬영, 녹음, 현상, 인화, 영사, 저장 등에 필요한 건물 구조 설비(도면 첨부), 다. 촬영기, 녹음기, 인화기의 종류 및 대수, 라. 전기설비(도면 첨부) 5. 제작하는 영화의 종류, 6. 1년간 제작하는 영화의 수량, 7. 업무별 종업원 수, 8. 업무 개시 시기 *그 외 정관 및 수지계산서 등 첨부</p>
제3조	<p>영화배급업 허가 신청: 소정의 신청서 정부 2통을 조선총독에게 제출</p> <p><신청서 기재사항></p> <p>1. 주소 및 씨명, 2. 지소 기타배급소의 소재지, 3. 배급의 구역, 4. 배급하는 방법, 5. 배급하는 영화의 종류, 6. 1년간 배급하는 영화의 수량. 7. 업무 개시 시기 *그 외 정관 및 수지계산서 등 첨부</p>
제5조	<p>영화제작관련업무 담당자의 등록: 연출, 연기, 촬영 담당자는 주소, 씨명 및 업무상 이름, 생년월일, 업무의 종류 등이 기재된 신청서에 이력서(사진 첨부), 기능을 증명하는 서류를 첨부하여 조선총독에게 제출한다.</p>
제15조	<p>극영화 제작 사전 신고: 영화제작업자가 극영화를 제작하고자 하는 경우 촬영 개시 10일전까지 다음 사항을 조선총독에게 제출한다.</p> <p>1. 주소 및 씨명, 2. 영화의 제목, 3. 원작자 및 각색자의 씨명과 업무상의 이름, 4. 연출자 및 주 연기자의 씨명과 업무상의 이름, 5. 영화의 내용(각본에 의해 표시, 2부를 첨부), 6. 촬영 개시 및 제작 종료의 시기</p>
제20조	<p>외국영화의 개념: 외국영화라 함은 다음에 해당하는 것이다.</p> <p>1. 외국에서 제작한 영화(일본사람 또는 법인이 제작·주연으로 출연, 일본어를 사용한 것은 제외)</p> <p>2. 우리나라에서 외국인 또는 외국법인이 제작한 영화(일본사람이 주연으로 출연, 일본어를 사용한 것은 제외)</p>
제21조	<p>외국영화의 배급 제한: 영화배급업자는 조선총독이 할당한 수량을 초과하여 외국영화(극영화)를 배급할 수 없다.</p>
제25조	<p>영화수출의 검열: 영화를 수출하고자 하는 자는 다음 사항을 기재한 신청서에 검열을 받아야 한다. 영화 및 대본을 첨부하여 조선총독에게 제출</p> <p>1. 주소 및 씨명, 2. 영화의 제목, 3. 제작자의 주소 및 씨명, 4. 권수 및 길이, 5. 수출연월일, 6. 수출의 목적, 7. 수출지 및 발송지, 8. 수취인의 주소 및 씨명</p>
제27조	<p>영화 흥행의 검열: 영화 흥행을 하고자 하는 자는 다음 사항을 기재한 신</p>

	<p>청서에 검열을 받아야 한다. 영화 및 대본을 첨부하여 조선총독에게 제출한다.</p> <p>1. 주소 및 씨명, 2. 영화의 제목(외국기 영화의 경우 원제목과 번역 제목 병기), 3. 제작자의 주소 및 씨명, 4. 권수 및 길이, 5. 극영화에 있어서는 제15조에 의거한 제작 신청 연월일</p>
제28조	<p>영화수출의 검열: 다음 사항에 해당하면 불합격 처리한다.</p> <p>1. 천황의 존엄을 모독하거나 또는 제국의 위신을 훼손할 우려가 있는 것</p> <p>2. 정치상·교육상·군사상·외교상·경제상·기타 제국의 이익을 해할 우려가 있는 것</p> <p>3. 국민문화에 대해 오해를 불러일으킬 우려가 있는 것</p> <p>4. 조선통치상 지장을 초래할 우려가 있는 것</p> <p>5. 제작 기술이 현저하게 졸렬한 것</p> <p>6. 기타 수출에 적합하지 아니한 것</p>
제29조	<p>영화 흥행의 검열: 다음 사항에 해당하면 불합격 처리한다.</p> <p>1. 천황의 존엄을 모독하거나 또는 제국의 위신을 훼손할 우려가 있는 것</p> <p>2. 조헌 문란의 사상을 고취할 우려가 있는 것</p> <p>3. 정치상·교육상·군사상·외교상·경제상·기타 제국의 이익을 해할 우려가 있는 것</p> <p>4. 선량한 풍속을 문란시키거나 국민도의를 퇴폐시킬 우려가 있는 것</p> <p>5. 조선통치상 지장을 초래할 우려가 있는 것</p> <p>6. 제작 기술이 현저하게 졸렬한 것</p> <p>7. 기타 국민문화이 진전을 저해할 우려가 있는 것</p>
제37조	<p>국책영화 의무 상영: 영화법 제15조(국민교육상 유일한 특정 종류의 영화의 상영)에 의거하여 국민정신의 함양 또는 국민지능의 계발에 가치있는 영화(극영화제외)로서 조선총독에게 인정받은 것에 대해 영화흥행자는 1회의 흥행시마다 영화 250미터 이상을 상영해야 한다.</p>
제59조	<p>기존 단속 규칙의 폐지: ‘활동사진필름검열규칙’과 ‘활동사진영화취체 규칙’을 폐지한다.</p>

조선영화령은 1939년에 시행된 일본의 영화법에서 주무대신이라는 표현을 조선총독으로 바꾸었을 뿐, 그 내용을 거의 그대로 적용한 것이었다. 다만 영화위

74) 「조선총독부제령」 제1호, 『조선총독부관보』 제3884호, 1940. 1. 4. (박영정, 「법으로 본 일제강점기 연극영화 통제정책, 『문화정책논총』 16집, 2004, 249~254쪽, 재구성.)

원회의 설치(19조), 16세미만, 여자노동자의 심야노동원칙 금지(13조), 지방 장관의 검열(시행규칙 214조)는 포함되지 않았다. 조선영화령의 검열 주체는 조선총독부에 일임되었고, 검열 항목에서 ‘조선 통치상에 지장 있는 것’이라는 내용이 추가되었다.⁷⁵⁾

조선영화령의 주요규정은 영화제작·배급업에 대한 조선총독의 허가, 영화인 등록 및 등록취소, 제작 신고, 외국영화 배급제한, 국책영화 의무상영, 제작·상영에 관한 포괄적 제한 등으로 거의 전 규정이 규제와 제한만으로 이루어졌다. 조선총독부는 중일전쟁 이후 영화의 법적제도, 인적조직, 제작-배급-상영 체계에 대한 통제를 강화하였는데, 조선영화령은 이러한 통제의 정착화라는 차원에서 제정·공포되었다.⁷⁶⁾

조선에서 영화령 제정의 필요성은 조선총독부 경무국 도서과 직원이었던 오카다 준이치의 글에서 그 의도를 파악해 볼 수 있다.

③영화령 제정 이유

작년 제령 제1호로써 공시된 조선영화령은 동년 8월 1일부터 실시되고 있다. 본령의 실시 목적은 영화의 질적 향상을 도모하고 영화사업의 건전한 발달을 촉진하여 국민문화의 진전에 기여케 하려는데 있다. 종래 국가는 영화에 대한 단순히 공안, 풍속상의 견지에서 검열제도를 실시하고 소위 경찰적, 소극적 태도로써 임하고 적극적으로 이를 통제, 조장하는 길은 유감이지만 결여되고 있었다. (중략) 최근에 이르러 그 영향력이 극히 심각하고 이의 이용가치가 절대하다는 것 등, 영화가 가진 본질적인 것이 널리 인식되고, 더구나 시국상 이의 통제가 필요함을 통감케되어 드디어 영화령의 공포를 보게 된 것이다. (중략) 참으로 영화령은 영화를 문화재로 하고 이것을 통하여 국민정신의 고양과 국민생활의 보다 더한 충실을 기도하고 건실한 일본 국가의 융창을 희구하는 국가의 문화정책의 일익인 것이요, 일환일 것이라 말할 수 있다.⁷⁷⁾

이처럼 영화를 ‘문화재’로 하여 보호하겠다는 영화법은 일제가 최초의 ‘문화입법’이라고 불렀던 법이었다. 통상적으로 조선총독부의 영화 통제는 ‘보여줄 수 없

75) 김동호 외, 앞의 책, 2005, 85~86쪽.

76) 함충범, 「1940년대 초반 식민지 조선에서의 영화정책의 특징적 양상(1940~1942)」, 『서강인문논총』 35집, 2012, 263~265쪽.

77) 오카다 준이치, 「조선영화령 개설」, 『문장』 1941. 3, 115~116쪽.

는 영화'를 단속하는 소극적 통제에서 '보여주고 싶은 영화'를 권장하는 적극적인 통제로 전환되는 지점이 '조선영화령'이라고 논의되었다. 이미 조선총독부의 활동 사진반의 활동을 통해 식민당국이 문화의 긍정적 기능을 주목하고 영화를 계몽과 선전에 유익한 도구로 활용했다는 점에서 알 수 있듯이, '보여주고 싶지 않은 것'을 검열하는 것과 '보여주고 싶은 것'을 보도록 강제하는 것은 동전의 양면과 같았다.⁷⁸⁾ '조선영화령'의 제정은 반드시 보여주어야 할 영화를 보도록 하기 위해 식민당국이 영화의 제작과 배급, 흥행에 이르는 전 단계를 통제함으로써 국가의 적극적인 개입을 전면화하는 것이었다.

2. 영 신체제 수립과 제작·배 체계의 변

1) 영화신체제 수립

중일전쟁 이후 일제는 전시체제에 들어서면서 영화와 연극, 가요 등 대중문화에 대한 통제를 강화하고, 국책영화의 제작을 독려하는 쪽으로 정책 방향을 전환하기 시작하였다. 1938년 국가총동원법을 계기로 영화 통제의 질적 전환을 모색하면서 독자적인 영화 관계 법령을 제정하는 단초를 마련하였다.⁷⁹⁾

1940년 '조선영화령'의 공포와 시행은 이른바 '영화신체제'의 구상에 따라 영화인조직과 영화산업 부분(제작/배급)의 대대적인 정비로 이어지게 된다. 영화신체제란 전시체제하 일본 및 조선 영화산업 구조를 효율적으로 재편하기 위한 일련의 통제정책, 법률 및 개혁구상을 모두 포괄하는 개념으로 사용된다. 이 시기 일본에서는 영화를 국가가 관리하는 '영화국책'의 개념으로 접근하여, 영화국책이 '영화신체제'와 '영화임전체제'의 단계적 이행과정 속에서 형성되고 있는 것으로 파악된다. 이는 조선영화인 조직과 기구를 재편하고, 통제 회사를 설립하여 조선총독부가 영화산업을 철저히 장악하는 국면으로 귀결된다.⁸⁰⁾

78) 이화진, 앞의 글, 2008, 444~445쪽.

79) 이준식, 앞의 글, 2004, 708쪽.

80) 조혜정, 「일제강점말기 '영화신체제'와 조선영화(인) 상호작용 연구」, 『영화연구』 35집, 2012, 433~436쪽.

일본의 영화법 시행 전인 1939년 8월 16일 영화인 조직인 ‘조선영화인협회’가 조직되었다.⁸¹⁾ 조선영화인협회에는 협회규약 제29조에 근거하여 ‘기능심사위원회’가 설치되었다. 조선영화령이 공포된 이후 기능심사위원회에서는 직능별 영화인 기능 심사를 시행하여, 연출, 연기, 촬영 등 세 부분으로 구분하여 영화인 기능증명서를 발행하였다.⁸²⁾

당시 영화인 기능심사 신청자는 120여명이었고, 1941년 1월 1차 심사를 통과하여 등록된 영화인은 모두 58명이었다.⁸³⁾ 등록되지 않은 사람은 영화 제작 활동 자체가 위법인 상황에서, 이러한 심사 결과는 예상보다 엄격한 것이었다.

④ 지금의 모든 문화인들의 임무가 함께 큰 것이다. 더욱이 영화인의 임무가 큰 것이다. 우리들의 임무는 한 개의 도시의 映畫劇場에 끝나는 것이 아니라 방방곡곡이 드메 속까지에 맞아야 할 것이다. 국민에 대한 국가의 사명은 이 영화를 통하여 전달되어야 하고 전 국민의 생활의 통제에 이 영화가 사용되지 않으면 안 될 것이다. 그런 까닭에 우리는 지금이 분발할 때라 생각하지 않으면 안된다. 여기서 映畫人協會의 임무가 뚜렷해진 것이니 먼저 협회는 이 임무를 달성하기 위한 여러 가지 준비와 수련이 있어야 될 줄로 안다.⁸⁴⁾

이러한 영화계의 동향은 사료④에서 확인할 수 있듯이 조선영화인협회가 영화인 1차 등록을 거치면서 영화인을 포함하는 강력한 공인 단체로 거듭나고자 했다는 사실과 연결된다.

조선총독부는 영화인 등록제의 실시와 함께 기존 영화 제작·배급사의 통제합작업을 시도한다. 먼저 영화 사업 등록과 관련해 기존의 업자에 대해서 그 권리를 1년 동안 인정하면서 이 기간 내에 합의해 별도의 통제 회사를 만들도록 한다는 방침을 갖고 있었다.

그러나 각 회사의 이해관계가 대립하면서 통제 회사의 단일화는 쉽게 이루어지지 못했다. 그러자 조선총독부에서는 생필품 공급통제를 실시하면서 제작회사와 배급회사의 일원화를 중용하였다. 이후 1942년 2월 사단법인 조선영화배급사(영배)가 창립되었고, 1942년 9월에 조선영화제작주식회사(조영)가 창립되었다.⁸⁵⁾

81) 「영화령 실시를 앞두고 외곽 단체를 조직」, 『매일신보』, 1939. 8. 19.

82) 「영화인 기능증명서 발행 규정」, 『삼천리』, 1941. 6, 214~219쪽.

83) 「신체제영화진흥용 영화인 오십팔명 등록」, 『매일신보』, 1941. 2. 4.

84) 「신체제와 영화인협회의 임무」, 『삼천리』, 1941. 6, 193~194쪽.

이러한 강도 높은 영화통제에 대해 공식적으로 반대의사를 표명한 영화인들은 거의 없었다. 오히려 이들은 언론 매체의 좌담회나 기고문을 통해 이러한 영화 신체제에 대한 지지를 표명하였다. ‘조영’이 설립된 이후 실린 영화인 오영진의 기고문을 통해 당시 영화인들이 이러한 신체제에 대한 생각을 파악할 수 있다.

⑤ 조선영화를 쇠신할 손은 영화와 그다지 직접적인 관련이 없는 방향에서 뻗어 왔다. 작년에 총독부의 주선으로 2백만 원의 대회사가 설립되어 지금까지 의붓자식으로 취급 받아 멀리 속에 남겨졌던 조선영화도 겨우 1인분이 되었다. 오랜 문화적 유산과 전통을 가진 다른 예술부문과 어깨를 견주며 결전하의 국민의 문화재로서 화려하게 등장했다. 이 발전과 비약은 물론 조선영화 스스로가 점점 예술적으로 향상하고 성숙해 온 것에 의한 것이지만, 거기에 조선영화의 지위를 결정적으로 만들 것은 정책이었다. 조선영화에도 결전 하에서 이에 어울리는 강도의 정치성을 요구하게 된 것이다. (중략) 오랫동안 가시밭길을 걸어온 조선영화가 국가의 요청에 진실로 따르는 유일한 길은, 재출발할 기점은 실로 여기에 있을 것이다.⁸⁵⁾

조선의 영화인들은 조영과 같은 대형 회사의 설립과 영화인 등록에 통해 일제의 영화 통제를 수용하고자 하였다. 이는 영화 신체제에 적극 부응함으로써 자신의 입지를 강화하려는 의도를 가졌을 가능성이 있다. 또 이들은 내선일체의 내면화 정도는 약하지만 영화인들의 기술주의 때문에 영화 신체제에 쉽게 동화될 수 있었다.⁸⁷⁾

영화평론가였던 김정혁은 조선영화령과 영화 신체제가 영화의 지위와 위치를 한 단계 끌어올린 것으로 이해하였다. 그는 조선영화령의 경제적 통제가 영화문화를 진정시킬 수 있고, 영화인들이 자유롭게 창작 행위를 할 수 있게 될 것이라고 주장하였다.

⑥ 그러나 어느 의미로든지 이 통제회사설립의 소망은 현금 조선영화계에 그 기업적 향상과 나아가서는 영화문화의 진실한 발전을 위하여 절실히 필요한 것이라 하겠다.

85) 이준식, 앞의 글, 2003, 319~320쪽.

86) 오영진, 「영화와 조선대중」, 『영화순보』, 1943. 11, 38~41쪽. (한국영상자료원, 『일본어 잡지로 본 조선영화 1』, 현실문화연구, 2010, 312~321쪽.)

87) 이준식, 앞의 글, 2003, 332~333쪽.

(중략) 그러므로 행정적인 문화통제가 실현되는바엔 경제적인 문화통제까지 부수되어서 비로소 진정한 예술의 자유가 허락될 것이라고 믿는다. 다시 말하자면 기업의 경제적인 통제는 조선영화기업을 합리화하며 예술가에게 공연스러운 걱정을 덜할 것이며 활동에 있어서의 경비에 충분한 윤택을 베풀 수 있는 것이다.⁸⁸⁾

사료⑥의 주장에서 확인할 수 있는 조선영화령을 통한 보상의 심리는 1930년대 중후반 조선영화계의 주요 담론과 연결된다. 유성영화 도입 이후 제작비 증가로 인해 경제적·산업적 측면에서 생산된 1930년대 주요 담론들은 조선영화령을 계기로 안정화될 수 있으리라는 심리, 영화가 선전의 도구가 되면 영화와 영화인의 지위도 향상될 수 있을 것이라는 심리로 연결되는 것이다.⁸⁹⁾ 적극적 지지이든 소극적 순응이든 조선영화령 이후 형성된 영화신체제로 편입된 영화인들은 제작에 참여하기 위해서는 ‘조영’의 사원이 되거나 다른 방법으로 영화 신체제에 협력해야 했다.

이 무렵 생필품⁹⁰⁾ 공급 문제로 제작 편수도 급격하게 줄어들었다. 1941년 일본의 전시체제 돌입으로 군수품인 생필품에 대한 통제가 강화되었다. 일본 내 정부 차관회의에서 생필품통제협의회가 설치되었고, 1941년 2월경부터는 2~3개월 단위로 영화제작사가 조선총독부에 신청하면, 척무성과 본토의 내각 정보국을 통해 필름이 배당되는 방식으로 전환되었다.⁹¹⁾

일제가 조선영화령 제정과 영화신체제 확립을 통해 목표한 것은 조선민중을 일제의 전쟁에 동원하는 것이었다. 이를 위해 일제는 영화의 제작과 배급을 철저히 통제했고, 영화인들은 적극적이든 소극적이든 일제의 정책에 협력하였다. 국책이라는 이름을 내건 일제의 영화 정책은 단지 당대의 영화계와 조선 사회에만 영향을 미친 것이 아니라 영화를 보는 일반 관객들에게까지 영향을 주었다.⁹²⁾

88) 김정혁, 「영화령의 실시와 조선영화계의 장래」, 『조광』, 1940. 9, 356~357쪽.

89) 이지윤, 「친일영화에 드러나는 식민지 영화인들의 이중의식에 대한 연구-1940년대 전반기 조선영화를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009, 32~33쪽.

90) 영화 필름은 촬영용 오리지널 네거티브 필름과 극장 상영을 위한 포지티브 프린트 필름으로 나눌 수 있다. 이러한 촬영/상영을 위한 필름은 일본 내 생산이 이루어지긴 하였으나 당시 필요량에 비해 부족하여 대부분 미국에서 수입되었다. 태평양 전쟁 돌입 이후 수입량이 현저히 줄면서 필름 부족 현상이 나타나게 되었다.

91) 김동호 외, 앞의 책, 2005, 39~40쪽.

92) 이준식, 앞의 글, 2003, 342~343쪽.

이러한 강도 높은 통제가 영화를 실제로 상영하는 극장에서 어떻게 드러나는지는 다음 장에서 논의하고자 한다.

2) 신체제 하의 영화 흥행

이 시기 영화 흥행에 대한 정의를 다음을 참고하여 살펴보고자 한다.

⑦ 영화관에서의 흥행이란 영화회사에서 제작소가 있고 거기서 만들어낸 필름이 배급회사의 손에 맡겨진 후에, 그로부터 나아가 필름이 영화관에 배급이 되며 그리고 나서 흥행이 출발하는 것입니다. 단독 장사가 아닌 것입니다. (중략) 흥행은 일반 대중을 상대로 장사를 하는 것이며 그 대외적 관계는 일반 사회와의 관계가 됩니다. 이를 오늘날의 과학적 연구로 구체적으로 다룬다면 제작, 배급, 흥행의 세 가지 부문 외에 일반사회와의 관계까지 다뤄야 합니다. (중략) 흥행의 정의를 전체적으로 알아두자면 영화법 시행세칙 제1조 제2항에 ‘영화흥행이란 영리를 목적으로 하고 영화를 공중의 관람에 제공하기 위해 상영하는 것을 말한다’고 쓰여 있습니다. 이를 흥행의 정의라고 생각하시면 지장 없으리라 생각합니다. (후략)⁹³⁾

영화 흥행이란 일반적으로 ‘영리를 목적으로 하는 대중 상영’이었지만, 신체제 출범이후 이는 단순한 장사를 넘어 일반 사회와의 관계에서 영화 흥행을 고려하였다. 이는 기존의 영화제작-배급-흥행이라는 영화계 내부적인 요인을 넘어 일반사회라고 하는 외부적인 요인까지 고려한 영화 상영이 이루어졌음을 시사한다.

‘조선영화령’의 제정은 반드시 보여주어야 할 영화를 보도록 하기 위해 영화의 제작과 배급, 흥행에 이르는 전 단계를 총독부가 통제하는 내용을 골자로 한다. 이는 일제가 영화계에 적극적으로 개입하여 영화를 국책의 수단으로 사용하고자 했음을 보여준다. 이러한 일제의 통제는 관객의 영화 선택 영역을 축소시키는 결과를 가져왔지만, 영화를 관람하는 관객수는 줄어들지 않고 오히려 매해 증가하였다.

93) 하야시 고이치, 「영화관에서의 흥행」, 『영화순보』, 1942. 10, 31~38쪽. (한국영상자료원, 『일본어 잡지로 본 조선영화 5』, 현실문화연구, 2014, 134쪽.)

[표9] 1942년 도별 인구나 흥행장 분포 비율⁹⁴⁾

도명	총인구	영화관 수	1관당 인구수	인구 1인당 흥행수입
경기도	2,940,184	25	117,607	9.4
황해도	1,839,931	6	306,639	0.5
평안남도	1,694,697	7	242,996	6.3
평안북도	1,793,617	11	163,056	2.3
충청남도	1,582,108	10	158,211	0.9
충청북도	911,672	3	303,891	0.5
전라북도	1,624,00	8	203,025	1.4
전라남도	2,656,543	8	332,068	1.3
경상남도	2,341,531	22	106,433	2.0
경상북도	2,480,783	14	177,199	1.9
강원도	2,747,852	8	218,482	0.6
함경남도	1,946,717	23	84,205	4.8
함경북도	1,154,161	21	54,912	8.1
합계	24,703,897	166	148,818	3.0

[표9]에서 볼 수 있듯이 조선영화령이 실시된 1940년 이후의 극장상황과 흥행 수익을 살펴보면, [표4]의 1926년도 극장현황과 비교하여, 극장 수는 약 3배 늘었고 흥행 수익 역시 증가했다고 볼 수 있다. 1930년대 조선의 관객들이 주로 좋아하는 영화는 미국영화였다. 따라서 일제는 관객을 자국영화 쪽으로 유도하기 위해 외국영화의 상영 제한 조취를 실시하기도 하였다. 이러한 규제는 외국 영화 배급의 부족한 부분을 자국 영화가 채울 가능성이 커질 것이라는 기대를 가져왔고, 이는 영화에 투자하여 입장 수익을 증대하려는 영화제작자와 당국의 이해관계가 맞아떨어지면서 영화관계자들이 이러한 일제의 통제를 오히려 지지하는 결과를 가져왔다.

94) 『영화순보』 제87호, 1943. 7, 45쪽. (한국영상자료원, 『일본어 잡지로 본 조선영화 5』, 현실문화연구, 2013, 182~183쪽.)

이렇게 늘어난 자국영화관객은 영화를 적절하게 통제함으로써 국책선전의 핵심으로 만들려는 움직임으로 이어지게 된다. 선전의 효과와 더불어 영화 관람 인구가 늘어나면서 생기는 흥행 수익을 통해 다시 선전영화를 제작하여 자본의 효율적인 순환과 통제가 가능해졌다. 일제는 영화를 식민지 지배 정책의 홍보 수단에서 더 나아가 조선 민중의 전쟁 동원에 필수적인 요소로 간주하기 시작한 것이다.⁹⁵⁾

3. 선 영화의 제 과 배급

2차 세계대전을 전후한 30년대 중반에서 1945년까지는 전 세계적으로 영화와 국가의 관계가 긴밀해진 시기였다. 1920년대 후반 미국의 할리우드 영화가 세계 영화시장을 잠식했고 이후 정치적으로 미국과 대립관계에 있었던 독일 이탈리아 소련 등은 자국영화 보호를 위한 국가 정책을 수립했다.

오래전부터 독일의 법체계를 따르고 있었던 일제는 나치의 영화 정책을 그대로 본받아 1935년 대규모 제작사들로 구성된 대일본영화협회를 조직하였다. 1937년 중일전쟁이 시작되면서 일본은 독일처럼 영화를 전쟁선전의 수단으로 인식하고 독일의 영화법과 영화정책을 모델로 한 일본의 영화법을 1939년 4월에 제정하였다.⁹⁶⁾ 이는 이후 식민지 조선에서도 그대로 적용되어 영화는 선전의 도구가 되었다. 영화의 대중적 성격은 일제의 정책 선전을 위한 매체로서의 역할에 부합하는 것이었다.

이렇게 선전을 위해 제작된 영화의 특징은 단순히 전쟁 동원을 위한 홍보물이 아닌 국민오락이라는 측면에서 관객들에게 제공되었다는 점이다. 전쟁 시기 국민 오락의 필요성을 언급한 다음 사료를 살펴보도록 하겠다.

⑧ 대동아 전쟁이 새로운 요구를 오락 위로 초래했고, 새로운 사명을 오락 위로 가

95) 이준식, 앞의 글, 2004, 707~708쪽.

96) 김금동, 앞의 글, 2007, 34쪽.

저오게 되었습니다. (중략) 국민생활과 오락을 악수시켜 서로 껴안게 하여, 여기에서 나온 것이 국민오락이라는 것입니다. 더 자세히 말하자면, 작년 12월 8일 이후의 대동아 전쟁이 낳은 국민의식이라는 것과 그 위에 만들어진 새로운 오락이념, 이것이 국민오락입니다. 국민 전체의 노동생산의 생활 사이에 씨를 뿌리고 그렇게 해서 전체주의적·협동주의적·통제주의적인 지도하에 키우고, 국민 전체의 생활과 연결된 부분의 오락, 이것이 국민오락입니다.⁹⁷⁾

사료⑧의 내용에서 알 수 있듯이, 일제는 선전영화에 있어서 오락적 측면이 강조했는데, 여기서의 오락은 단순한 유희가 아닌 국민 생산력을 증대시키고, 전체주의적 사고를 함양할 수 있는 개념으로 사용된다. 즉 선전영화에서도 돈을 주고 유료상영을 하는 극영화의 경우 뉴스영화나 문화영화와 달리 선전의 메시지와 함께 오락적 즐거움을 함께 제공하고자 하였다.

영화에 대한 일제의 정책 수립은 전쟁 시기에 이르러 단순히 자국의 영화 산업을 보호하고자 하는 소극적 의미가 아니라 대중적 호소력을 지닌 매체로서의 영화를 통해서 전쟁 시기 국민의 지지와 협력을 얻기 위한 정치적 무기로 활용되기도 했다. 따라서 전시체제 하에서 만들어진 식민지 조선의 영화들은 이러한 일제의 국책에 부합하는, 전쟁 선전을 위해 도구화된 작품이 주를 이루게 되었다.

이렇게 제작된 선전영화의 목표는 대중 상영을 통한 흥행이었다. 이는 관객이 내는 관람료를 통해 영화를 다시 제작하고자 하는 ‘자본의 순환’을 1차적 목표였다. 더불어 영화에 내제된 선전의 논리를 관객에게 전달하여 영화를 관람한 사람들이 적극적으로 영화의 메시지에 호응하며 전쟁 동원에 대한 거부감을 줄이고 자발적인 참여를 독려할 수 있기를 기대하였다.

따라서 선전에 적절한 영화를 만들고 배급하는 것은 일제의 중요한 선전정책이었다. 이는 앞 장에서 다룬 영화 제작사와 배급사의 일원화를 통해 선전의 효율성을 높이는 것으로 수립되었다. 촬영소에서 제작된 선전영화는 배급사를 통해 각지의 상설관에 필름으로 배급된다. 배급된 필름은 불특정 다수의 대중들에게

97) 곤다 야노스케, 「국민오락과 영화」, 『영화순보』, 1942. 10, 28~33쪽. (한국영상자료원, 앞의 책, 2014, 317~331쪽.)

상영되었고, 이때 관람객들이 지불한 입장 수익은 다시 국가주도로 일원화된 제작사와 배급사에게 돌아가서 선전영화를 제작하는 자본의 순환이 이루어진다. 영화를 생산하는 것은 제작자의 몫이었고, 관객은 이렇게 만들어진 영화를 소비한다. 배급사는 생산자와 소비자를 연결하는 역할을 하였다.

그러나 선전영화의 제작-배급-홍행은 통제할 수 있었지만, 영화의 ‘감상’은 일제에 의해 통제될 수 없는 영역이었다. 선전영화의 제작과 배급은 공적인 영역에서 공식화되고, 국책으로서 시행되었지만, 영화에 대한 감상은 지극히 관객 개인의 영역이었다.

⑨ 장사하는 사람이 영화에 대해 이야기 하는 것은 제작, 배급과의 관계뿐입니다. ‘감상’을 거의 문제로 삼지 않는 듯한 생각을 드러내는데 ‘감상’을 잇는 것은 매우 중대한 실수가 되리라고 생각합니다. (중략) 이것은 물론 두 가지로 [제작, 배급, 홍행과 감상] 크게 구별할 수 있습니다. ‘제작, 배급, 홍행’은 이룰테면 영화인 사회입니다. 이것(감상)은 일반인 사회, 그래서 ‘제작, 배급, 홍행’만을 논의하면 일반인은 알 수 없는 이야기가 되고 맙니다. 일반사회와의 관계를 조금도 논하지 않는 것이 됩니다. 그러나 아무래도 홍행이나 배급이나 제작을 정말로 과학적으로 연구하려고 한다면 아무래도 이 네 관계를 끌어내야 합니다. 98)

사료⑨에서 살펴볼 수 있듯이, 영화에 대한 감상은 영화라는 매체를 영화인 사회에서 일반인 사회로 전환시키는 중요한 요소이다. 이러한 개인의 감상은 1차적으로 영화에 대한 비평과 담론 형성을 통해 표출될 수 있다. 그러나 언론보도통제와 신문용지 부족이라는 맥락에서 일제는 신문사 통폐합을 구상하였다. 1940년 민간신문사였던 동아일보와 조선일보가 폐간되었고, 유일한 조선어 일간신문은 매일신보만 남게 되었다.

영화에 대한 활발한 담론이 형성되었던 잡지사 역시 마찬가지였다. 가장 오랫동안 발간되었던 잡지 삼천리 역시 1941년 11월에 중단되었다.⁹⁹⁾ 따라서 이 시기 영화 비평과 담론 형성의 무대였던 신문/잡지 역시 일제의 통제로부터 자유로울 수 없었고, 영화에 대한 감상은 언론에 자유롭게 기록될 수 없었다.

98) 하야시 고이치, 앞의 글, 1942, 31~39쪽. (한국영상자료원, 앞의 책, 2014, 141~142쪽.)

99) 정근식, 앞의 글, 2013, 237~240쪽.

그러므로 당시의 관객들이 이러한 선전영화의 의도를 어떻게 받아들였는가에 대한 논의는 한계점을 가지고 있다. 이러한 한계점을 극복하기 위해 영화의 내용과 장르를 분석하는 것은 이 시기 선전영화의 성격을 파악할 수 있는 중요한 방법론이다. 이는 극영화가 유료상영을 통해 수익을 내고 그것을 다시 영화제작에 투자하는 자본의 순환을 위해 대중의 욕구를 영화에 반영한다는 대중영화의 속성을 전제로 한다. 영화의 통제는 단순히 제작·배급 단계에 머무르는 것이 아니라 일반 관객들에게 상영하여 그들의 반응을 이끌어 내는 것이 선전영화의 목표였기 때문이다.

IV. 선전영화의 내용과 성격

1. 선 영화의 장르별 내용 분석

본 장에서는 선전영화의 내용과 성격을 장르별로 범주화하여 그 내용과 내러티브 전개 방법에 대해 살펴보고자 한다. 이 시기의 영화들 중 현재 남아있는 영화의 구조를 분석하여 영화의 선전 논리를 파악하고, 이러한 영화들이 어떠한 특징을 가지는지를 고찰하고자 한다.

전시체제기에 제작되어 일반관객에게 상영된 영화중에서 필름이 남아있는 영화들을 장르별로 분류하면 다음과 같다.

[표10] 1930~40년대 발굴영화의 장르 분류¹⁰⁰⁾

장르	개봉년도	영화제목	감독	제작사	시간 (분)	언어	자막
군사	1938	군용열차	서광제	성봉영화원	67	한국어	일문
	1941	지원병	안석영	동아흥업사 영화부	56	한국어	일문
	1943	젊은 모습	도요타 시로	조선영화제작주 식회사	81	일본어	
	1943	조선해협	박기채	조선영화제작주 식회사	85	일본어	
	1944	병정님	방한준	조선국 보도국	100	일본어	
	1945	사랑과 맹서	최인규	사단법인 조선영화사	75	일본어	
신화	1939	어화	안철영	극광영화제작소	52	한국어	일문
	1941	반도의 봄	이병일	명보영화사	84	한국어, 일어	일문

아동	1940	수업료	최인규·방한준	고려영화협회	80	한국어, 일어	일문
	1941	집 없는 천사	최인규	고려영화협회	73	한국어	일문
활극	1943	망루의 결사대	이마이 다타시	동보영화주식회사	95	일본어	

[표10]에서 제시된 영화 전체가 일제의 전쟁동원논리가 담긴 영화라고 볼 수는 없다. 특히 신파장르인 <어화>의 경우 선전영화에 드러나는 내선일체나 전체주의적 사상이 뚜렷하게 드러나지 않는다. 그러나 영화가 제작된 1930년대 후반은 일제의 직·간접적인 통제에서 벗어난 이야기를 할 수 없었던 시기이다. 따라서 이러한 시대의 상황이 영화에 어떻게 반영되었는가를 살펴보고, 이 시기 영화의 특징을 알아보고자 한다.

1) 군사/활극영화

발굴된 영화의 대부분이 징병제와 지원병을 소재로 하는 군사영화라는 점은 이 시기 일제가 실시했던 조선인 징병제에 대한 간접함을 드러낸다. 대부분의 군사영화의 주인공은 개인/가족의 문제로 고민하다가 군입대를 통해 갈등이 해소된다. 아래에서 군사영화의 내러티브 구조를 확인해 보도록 하겠다.

[표11] 군사/활극 영화의 내러티브 갈등-해결 구조101)

제목 (흥행년도)	갈등	해결
군용열차 (1938)	주인공은 열차 기관사이고, 연인에게 필요한 돈 때문에 군용열차의 정보를 스파이에게 넘겨준다.	열차의 폭발 직전 주인공이 경찰에게 신고하고 중국계 스파이들을 일망 타진한다.

100) 영화의 장르는 절대적으로 분류할 수 없지만 기존의 관습적 내러티브 구조를 바탕으로 이루어진다고 할 수 있다. 영화에서 장르의 분류는 예술가와 관객의 상호 작용에 의해 이루어진다. 관객들은 이전의 영화 관람에서 반복된 경험을 통해 검증된 기존의 관습에 의존하고, 제작자들은 기존 관습의 또 다른 변형을 보여준다. 관객들은 그 창조적 변형이 반복적 사용을 통해 관습화될 것인지의 여부를 지시한다. 영화의 관습은 변용과 반복을 통해 세련화되고, 이는 효과적인 내러티브 관습을 만들어 하나의 장르를 형성한다. (토마스 샤프, 한창호 외 옮김, 『할리우드 장르의 구조』, 한나래, 1995, 24~25쪽.) 위의 장르 분류는 한국 영상자료원(<http://www.koreafilm.or.kr>), 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr>)를 바탕으로 하였다.

지원병 (1941)	주인공은 가난한 마름의 아들이지만 군인이 되고 싶다. 그러나 조선인은 지원병이 될 수 없어서 좌절한다.	주인공은 법이 바뀌어 지원병에 합격하고, 연인을 뒤로한 채 군용열차에 오른다.
젊은 모습 (1943)	봄이 되면 징병검사를 받아야 하는 중학생들은 진짜 일본인이 되기 위해 열심히 군사 훈련에 참여한다.	훌륭한 일본 군인이 되도록 훈련받은 이들은 일제의 침략 전선에 지원병으로 출전한다.
조선해협 (1943)	부모가 반대하는 연인과 함께 살던 주인공은 형의 전사소식을 듣고, 연인에게는 아이가 생긴다.	주인공은 형의 뒤를 이어 지원병이 되고, 그의 연인과 아이는 부모의 인정을 받는다.
망루의 결사대 (1943)	조만국경 만포진에 주둔한 국경 경비대에 마적들이 습격한다.	경비대와 마적단이 충돌하여 위기에 처했을 때 일경들이 긴급 출동하고 마을은 다시 평온을 되찾는다.
병정님 (1944)	조선인 주인공의 집에 전쟁 소집 통지서가 도착하고, 그는 기꺼이 국민의 의무를 다하고자 한다.	부모는 주인공을 전쟁터로 보내며 국민 된 영광을 느끼고, 그는 훈련을 통해 '천황의 적자'로 성장한다.
사랑과 맹서 (1945)	조선인 고아인 주인공은 신문사 국장 밑에서 자란다. 그는 가미가제 용사의 집을 취재한다.	주인공은 가미가제 용사에 대한 진심어린 기사를 쓰고 그의 뒤를 잇기 위해 해군에 지원한다.

[표11]에서 확인할 수 있듯이 군사영화의 주인공들은 개인적 문제로 갈등하다가 지원병으로 군에 입대하면서 갈등을 해결한다. 영화의 주요 이야기는 매우 노골적으로 군입대와 지원병이라는 일제의 전쟁동원 목표를 선전한다. 영화의 이미지 역시 '군대', '군인'의 모습을 적극적으로 드러낸다. (그림 1~6 참조.)

[그림1] 영화 <군용열차>



[그림2] 영화 <지원병>



101) 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>), 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2005, 317~325쪽을 참고하여 재구성.

[그림3] 영화 <사랑과 맹서>



[그림4] 영화 <젊은 모습>



[그림5] 영화 <병정님>



[그림6] 영화 <조선해협>



출처: 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>) 이미지 자료실.

그러나 선전영화의 이데올로기적인 균열은 영화 곳곳에 등장하는 멜로드라마적인 요소로 인해 드러난다. 연인 혹은 가족과의 갈등은 멜로드라마에서 가장 핵심적인 요소이며, 이는 관객들에게 가장 익숙한 장르였다. 서구에서 멜로드라마라는 개념은 18세기 이후 유럽에서 부르주아가 귀족 계급과 대립하면서 형성된 장르로 계급의 사회적 변동 및 구성과 관련되어 대중화되었다. 이는 일본의 연극계에서 신파문화로 재탄생된다. 기존의 관습을 타파한 장르로 새로웠기 때문에 新派라 불렸고, 이는 근대화 과정에서 과도기적 문화로 식민지 조선에 전파되었다. 초창기 신파는 정치적 의도를 가진 새로운 문화운동이었지만, 이후 정치색은 흐려지고 남녀 간의 연애 이야기를 중심으로 하는 내용으로 양식화되었다.¹⁰²⁾

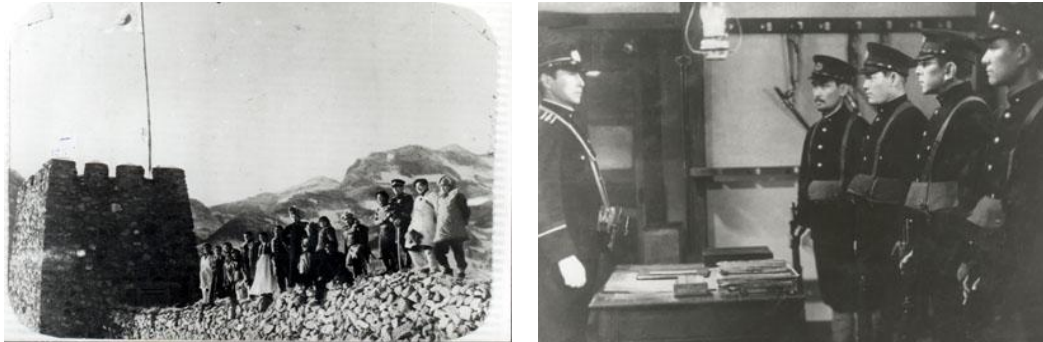
군사영화가 포함하는 신파적 요소는 익숙한 양식을 통해 당시의 관객들에게 접근하기 위한 형식의 차용이었다. 영화의 초반에 등장하는 멜로적 요소를 가미

102) 한윤아, 「신파문화와 여성관객성」, 『영화문화연구』 3호, 2001, 2~3쪽.

한 주인공의 갈등은 영화의 결론에서 명백한 선전의 목표로 나아가는 것처럼 보인다. 그러나 초반에 등장하는 개인의 갈등이 아무런 개연성 없이 영화의 말미에 이르러 주인공이 지원병이 되면서 마무리되는 이야기 구조는 선전의 목표와 신과 양식의 어색한 결합이라는 불협화음을 내기도 한다.

[표11]의 영화들 중에서 양식적으로 가장 다른 영화는 <망루의 결사대>이다. 이 영화는 서양 영화의 웨스턴양식을 변용한 활극 장르로 멜로드라마와 마찬가지로 당시의 관객들에게 익숙한 장르였다. 웨스턴은 불안정한 균형의 세계에서 문명과 야만이라는 두 힘이 대결하고 투쟁한다. 이를 통해 국가의 가능성과 전망에 대한 형식화된 비전을 투사한다.¹⁰³⁾ 이러한 대결과 투쟁은 스펙타클한 전투 장면을 통해 이미지화 되고 관객은 시각적 즐거움을 즐긴다.

[그림 7] 영화 <망루의 결사대>



출처: 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>) 이미지 자료실.

<망루의 결사대>에서 마적단과 경비대는 야만과 문명으로 분리되어 갈등구조를 드러내다가 영화의 마지막 부분에서 일제의 식민지 질서를 상징하는 일본 경찰의 투입으로 모든 갈등이 해소된다. <망루의 결사대>의 활극이미지는 군사영화와 마찬가지로 공권력을 이용한 갈등 해소를 통해 만주 지역에서의 식민 지배를 정당화하고 있다. 이 영화는 만주벌판에서의 전투라는 시각적 이미지를 극대화하여 관객들에게 즐거움을 주면서, 일본의 공권력 투입에 대한 긍정적 이미지를 선전하고자 한다.

103) 토마스 샤츠, 앞의 책, 1995, 84~85쪽.

군사/활극영화는 군입대, 지원병, 전쟁의 이미지를 긍정적으로 인식시키기 위해 당시의 영화 관객들에게 익숙한 장르를 차용하여 이야기를 전개하는 방식으로 선전의 효율을 높이고자 하였다. 이 시기 관객들은 오락적이고 대중적인 양식을 갖춘 영화를 관람하면서 그 안에 내재된 선전의 메시지를 함께 소비하였다.

2) 신파 영화

앞서 언급하였듯이 신파는 장르의 특징이 재생산과 변용의 과정을 거치면서 그 성격이 바뀌었다. 일본에서 전파된 신파는 조선 관객들에게 가장 익숙한 형식이 되었다. 신파는 더 이상 새롭지 않고 대중적이며 통속적인 성격을 띠며, 연애 일색의 이야기로 포장되어 영화 관객들에게 소비되었다. 그럼 아래에서 신파극의 내러티브 구조를 살펴보도록 하겠다.

[표12] <어화>와 <반도의 봄>의 내러티브 구조¹⁰⁴⁾

제목 (흥행년도)	어화 (1939)	반도의 봄 (1941)
기	어부의 딸 인순은 아버지의 빚 대신 그녀를 첩으로 삼으려는 장주사를 벗어나기 위해 첫사랑 천석과 헤어져 서울로 상경한다.	영화 <춘향전>을 만들던 이영일은 친구의 동생이자 영화배우 지망생인 김정희를 음반 회사에 소개시켜주고 돌봐준다.
승	인순은 장주사의 아들 철수의 꼬임에 넘어가 그에게 순결을 잃는다. 고향언니인 옥분의 도움으로 인순은 철수의 거처에서 빠져나온다.	<춘향전>의 여주인공 안나는 영일에게 호감을 보이고, 안나의 애인이자 뒤를 봐주던 음반회사의 부장 한계수는 정희에게 관심을 보인다. 영일과 함께 영화 <춘향전>을 촬영하던 감독 허훈은 안나가 말썽을 부리자, 대신 정희를 춘향으로 기용한다.
전	인순은 취직이 여의치 않자 자신의 처지를 비판하고 기생이 된다. 기방에서 철수와 마주친 인순은 모멸감에 자살을 기도한다.	영일과 허훈은 제작비 부족으로 곤란을 겪게 되고, 영일은 공금에 손을 대고 감옥에 갇혔다가 안나의 도움으로 풀려난다. 그 사이 영화인들의 의기투합으로 반도영화주식 회사를 설립하고, <춘향전>이 완성되어 대성공을 거둔다.
결	살아난 인순은 찾아온 천석과 함께 고향으로 돌아가게 된다.	정희와 영일은 동료들의 배움을 받으며 일본영화계 시찰을 위해 기차에 몸을 싣는다.

<어화>는 시골 처녀인 주인공이 근대화된 도시 서울에서 겪는 경험들을 바탕으로 이야기가 전개된다. 영화는 1930년대 영화의 화두였던 ‘근대’에 대한 이중적인 시선을 드러낸다. 도시의 삶을 동경하지만 결국 좌절하고 첫사랑과 재회하여 고향으로 내려가는 여자 주인공의 이야기는 근대를 향한 욕망과 향토성에 대한 동경을 보여준다. 영화는 1930년대의 화두를 반복-재생산 하지만, 중일 전쟁 발발 이후의 강조되었던 전쟁 동원과 체제 선전에 대한 직접적인 언급은 드러나지 않는다.

그러나 영화 <어화>는 일본의 영화 배급사 쇼치쿠와의 합작품으로 일본인들의 입맛에 맞게 이른바 ‘반도영화’라는 일본 개봉용으로 다듬어져 나온 작품이었다. 일본의 한 지방으로서의 조선의 풍광을 영화의 포인트로 삼아 제작된 영화는 조선적인 것을 서정적이고 위압적인 자연의 풍광을 통해 재현한다.¹⁰⁵⁾ 이를 통해 식민지 조선에서의 영화가 일본이라는 영화시장을 확보하기 위해 타자의 눈을 의식한 이국적인 볼거리로서 논의되었음을 보여준다.

반면에 <반도의 봄>은 일제의 선전영화에 대한 지향을 명확하게 드러낸다. 이는 1940년 영화 신체제 이후 본격적인 군사영화가 아닌 장르의 영화에서도 체제 선전이 본격화되었음을 보여준다. 이 영화의 주인공이 겪는 고난은 영화 제작의 어려움과 관련이 있다. 주인공은 개인적인 방법(공금 횡령)으로 문제를 해결하려 하지만 결과적으로 좌절을 겪는다. 결국 주인공의 개인적 행동이 아닌 신체제 수립(영화사 설립)을 통해 주인공이 겪는 갈등이 해결되는 구조로 영화의 이야기가 마무리된다.

3) 아동 영화

다음으로 아동영화의 내러티브 구조를 살펴보고자 한다. 아동영화는 현실적인 어려움(부모의 부재)에 처한 어린이가 문제에 직면하면서 겪는 갈등을 드러내는 영화이다. 이 시기의 아동영화는 실제로 고아이거나 부모의 부재로 어려움을 겪는 식민지 조선의 현실을 반영했다는 점에서 사실주의 영화로 분류되곤 한다. 사

104) 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>)를 참고하여 재구성.

105) 박혜영, 「영화 <어화> 작품해설」, 『발굴된 과거-1930년대 조선영화모음DVD』, 한국영상자료원, 2008, 19~20쪽.

실주의 영화는 할리우드 시스템의 양식화 된 장르오락영화와 차별화되어 사회문제에 대한 사실적 접근을 목표로 한다.¹⁰⁶⁾ 2차세계대전을 전후로 등장하여 시대의 모습을 사실적으로 기록하는데 중점을 두었고, 실화를 토대로 내러티브를 구성하는 경우가 대부분이었다.

[표13] 아동극 <수업료>와 <집 없는 천사>의 내러티브 구조¹⁰⁷⁾

제목 (흥행년도)	수업료 (1940)	집 없는 천사 (1941)
기	소학교 4학년생인 영달은 6개월 전 행상을 나간 부모로부터 소식이 없어 수업료를 내지 못한다.	명자와 용길은 남매 사이로 어릴 적 부랑자들에게 팔려 앵벌이 생활을 하고 있다.
승	영달의 학급 친구 정희는 자기보다 사정이 더 딱한 영달을 위해 친구들과 의기투합하여 영달을 도와주기로 한다. 담임 다시로 선생 역시 할머니를 찾아가 영달이 학교에 나오도록 해달라며 수업료를 주고 간다. 수업료를 챙겨 등교하던 영달은 집주인을 만나게 되고, 아픈 할머니를 염려해 수업료 몫의 돈을 집세로 낸다.	용길은 부랑자들로부터 도망쳐 고아들 사이에서 지낸다. 방성빈은 용길을 고아들 네다섯 명이 함께 지내고 있는 그의 집에 데리고 온다. 성빈은 처남이자 의사인 안인규의 도움을 받아 고아원을 지을 땅을 구하고, 향린원이라는 이름으로 본격적인 고아원 사업을 시작한다. 안인규는 우연히 만난 명자를 부랑자들 사이에서 구해 자신의 간호사로 일하게 한다.
전	할머니는 영달에게 평택 아주머니 댁에 가서 수업료를 받아오라고 말한다. 수원에서 평택까지 60리길을 혼자 걸어간 영달은 아주머니 댁에 무사히 도착하고, 수업료와 쌀을 얻어 돌아온다.	영팔과 화삼은 향린원의 생활에 불만을 품고 탈출을 시도하고, 이를 말리던 용길은 강물에 빠져 빈사 상태가 된다. 영팔은 용길의 치료를 위해 강을 건너 안인규와 간호사 명자를 데려온다.
결	영달은 수업료를 내러 학교로 가고, 다시로 선생은 친구들이 돈을 모은 '우정 상자'를 보여주며, 수업료 걱정 없이 열심히 공부하라고 말한다. 집으로 돌아온 영달은 추석에는 돌아오겠다는 아버지의 편지와 함께 돈과 옷, 신발이 든 소포를 받는다.	남매는 감격적인 해후를 하고 용길은 살아난다. 이때 용길과 명자를 쫓던 부랑자들이 향린원에 나타난다. 향린원의 모든 이들이 힘을 합쳐 부랑자들을 내쫓고, 이들은 모두 일장기 아래 모여 황국신민으로 충성을 다할 것을 다짐한다.

106) 잭 C. 엘리스, 변재란 옮김, 『세계영화사』, 이론과 실천, 1988, 248~250쪽.

107) 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>)를 참고하여 재구성.

<수업료>는 경성일보의 ‘경일소학생신문’ 공모에서 조선총독상을 받은 우수 영 어린이의 작문이 원작이고, 일본인 시나리오 작가 야기 야스타로가 각색을, 작가 유치진이 한국어 대사를 맡았다. 고려영화협회의 이창용이 제작하고, 최인규·방한준이 공동 감독한 작품이다.¹⁰⁸⁾ <집없는 천사>는 경성 밖 홍제리에서 부랑아의 구제사업을 하고 있는 방수원씨의 향린원 소년들을 주제로 한 실화를 영화로 만든 작품이다. <수업료>를 제작한 고려영화협회의 작품으로, 역시 같은 작품을 연출한 최인규가 감독하였다.¹⁰⁹⁾

<수업료>와 <집없는 천사>가 사실주의를 표방하는 다큐멘터리적인 영화라 하더라도 극영화의 특성상 내러티브 구조는 어느 정도 양식화 되어 나타난다. 발굴된 두 개의 영화에서 나타나는 공통된 구조는 ‘부모가 부재하는 어린이의 문제’를 ‘훌륭한 인성을 가진 어른이 도움’을 주면서 갈등이 해소되는 것으로 나타난다.

[그림8] 영화 <수업료>



출처: 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>) 이미지 자료실.

<수업료>의 경우 미성숙한 어린이(조선인)와 성숙한 어른(일본인)의 배치는 미성숙한 식민지 조선이 성숙한 내지 일본의 도움을 받아야 하는 것으로 표상된다. 영화의 감독이었던 최인규는 지면을 통해 <수업료>에 대해 다음과 같이 언급하였다.

108) 정종화, 「영화 <수업료> 발굴공개 상세 정보」, 한국영상자료원(<http://www.koreafilm.or.kr/>).

109) 저자미상, 「영화 <집없는 천사> 제작후일담」, 한국영상자료원(<http://www.koreafilm.or.kr/>).

⑩ 밤잠을 이룰 수 없이 나는 이 작품에 무한한 애착을 느끼게 되었다. 천행이랄까, 여러 가지 좋은 조건으로서 사랑하는 이 <수업료>를 기어이 내 손으로 영화화하게 마련된 기회가 혜사되었다. 더욱이 이 <수업료>의 각색을 동경의 제1인자인 <태양의 아들> <牧場物語> 등의 명작을 산출시킨 야기 야스타로 씨가 손수 집필해 준 것이며, 특히 작중 훈도의 역으로 내지가 자랑하는 신극의 雄 新築地극단의 薄田研二 씨가 쾌히 출연해 준 것 등...분에 넘치는 영광으로 일을 맡게 되었다. 그렇지만 세상이 은근히 말하는 대로 확실히 이 <수업료>의 일작은 나에게 무서운 시련을 어느 틈엔가 강요하고 말았다. 110)

⑪ 1938년 제2회작이 <수업료>이었다. 일제 폭정의 一片으로 나이 어리고 천진무구한 우리 소국민에게 수업료 징수라는 혹독한 처사를 과한 사실을 일부의 뜻있는 일본 내에 사는 사람들에게 호소하려는 의도를 가지고 장도에 올랐으나 여러 가지 혼잡한 사정으로 나는 중도에서 병을 얻어 놓고 방한준 형이 대신하여 완성을 보았다. 때에 총독부관사 日人들은 우리의 深謀를 알 길이 없어 이 작품에다 총독상까지 주었던 것이다.111)

⑩과 ⑪에 드러나는 최인규의 각기 다른 증언을 통해 영화를 만드는 것이 더 중요했던 식민지 예술가의 심리를 엿볼 수 있다.112) 표면적으로는 일제의 선전 정책에 적극적으로 협력하였지만, 자기만 아는 방법을 통해 식민지 조선의 가혹한 현실을 고발하려 했다는 그의 언급은 영화를 만들기 위해서는 일제의 선전에 협력해야 했던 영화인들의 심리를 대변했다고 볼 수 있다.

도움이 필요한 어린아이와 성숙한 어른의 구조는 <집없는 천사>에서도 반복하여 등장한다. <수업료>에서 조선과 일본의 관계를 어린아이와 선생님이라는 간접적 표현으로 드러냈던 것에 반해 <집없는 천사>는 노골적이고 직접적인 방법으로 체제에 대한 선전을 드러낸다.

영화 <집없는 천사>의 마지막에 등장하는 일장기 앞에서의 훈사와 황국신민

110) 최인규, 「<수업료>에의 초혼-영화감독의 제작 의욕」, 『조광』, 1939. 9, 183~184쪽.

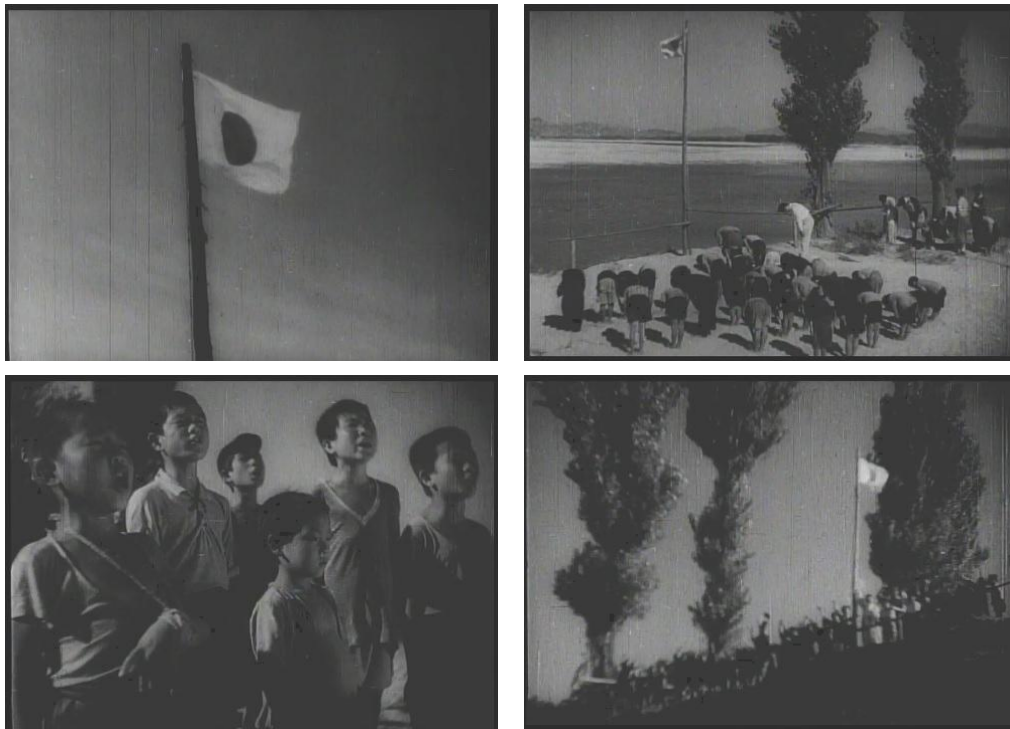
111) 최인규, 「<국경>에서 <독립전야>에-10여 년의 나의 영화 자서」, 『삼천리』, 1948. 9, 18쪽.

(김종욱 편저, 『실록 한국영화총서(하)』, 국학자료원, 2002, 667쪽.)

112) 정중화, 「영화 <수업료> 발굴공개 상세 정보」, 2014. 9, 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr>).

서사를 일본어로 읊는 시퀀스는 주인공의 갈등이나 문제 해결과 무관하게 등장한다. 영화의 갈등이 모두 해소된 상태에서 갑작스럽게 등장하는 이 장면은 노골적인 방법으로 내선일체에 대한 이미지를 드러낸다.

[그림9] 영화 <집없는 천사>



출처: 한국영화데이터베이스VOD서비스 (<http://www.kmdb.or.kr/vod/>)에서 캡처.

[그림9]는 영화 <집없는 천사>의 마지막 장면으로 일장기 게양, 국기에 대한 경례, 황국신민서사 낭독의 과정이 차례로 이어진다. 당대의 현실을 사실적으로 그리고자 했던 고아들의 이야기에서 일체에 대한 충성맹세로 급격하게 전환되는 흐름은 관객의 몰입을 방해한다. 영화의 내러티브는 자연스럽게 흘러가서 관객들이 영화의 이야기에 거부감 없이 몰입하여 자신을 영화의 상황에 동일시하는 것을 목표로 한다. 그러나 이 마지막 장면으로 인해 영화의 자연스러운 흐름이 깨지고, 영화의 사실주의적 서사 역시 마지막 시퀀스에서 계몽주의적 훈계로 마무리되는 아쉬움을 남긴다.

이 영화는 한국영상자료원에 의해 2004년 수집되어 실체가 공개되기 전까지

한국영화 리얼리즘의 계보를 잇는 대표적인 작품으로 인정받아왔다. 현존하는 일제 말기 영화들 중 서사나 기술적인 측면에서 최고의 완성도를 보이는 영화이지만 영화의 마지막 장면에 등장하는 친일적인 시퀀스는 서사의 맥락과 무관하게 삽입되어 이 영화가 한국영화사에서 리얼리즘 영화의 선구적 작품으로 거론되는 것을 망설이게 한다.¹¹³⁾

이상으로 살펴본 바와 같이 전시체제기에 대중 상영된 영화들은 선전의 메시지를 전하고자 하는 측면과 관객들에게 익숙한 장르 양식을 차용하여 오락적 즐거움을 제공하고자 하는 측면에서 서로 합이 맞지 않는 이중적인 면모를 드러낸다. 이를 감독의 역량 부족으로 볼 수도 있지만, 관객의 욕망을 반영한 감독의 의도적 연출로도 볼 수 있다.

2. 영화 <반도의 봄>을 통해 보는 선전영화의 성격

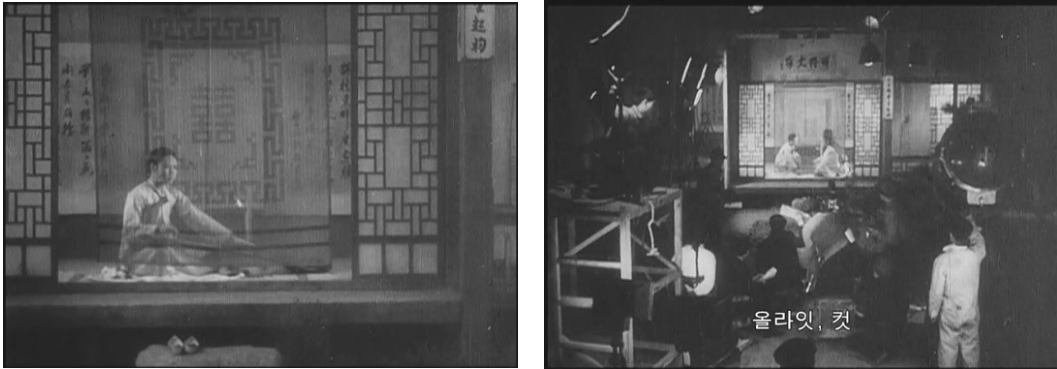
영화 <반도의 봄>(1941)의 첫 장면은 극중 주인공이 제작하는 <춘향전>의 한 장면에서 시작된다. 첫번째 장면에서 카메라가 뒤로 물러나면 영화 속의 영화 <춘향전>을 촬영하는 현장이 등장한다. <반도의 봄>은 영화 제작을 둘러싼 현장에 개입한 자본의 문제와 새로운 스타의 탄생, 그리고 그로 인한 오해가 쌓인 남녀의 관계를 풀어낸다. 이 작품을 일컬어 ‘자기 반영적 영화’라고 하는데, 실제로 영화는 작품을 창작하는 감독뿐 아니라, 반도영화사와 동아레코드 같은 당대의 대중문화 생산 공간을 직접적으로 그리고 있다.¹¹⁴⁾

<반도의 봄>은 영화를 제작하는 영일과 그를 좋아하는 배우지망생 정희, 영화 속의 영화 <춘향전>의 주인공 안나를 둘러싼 애정관계와 영화 제작의 어려움으로 고난을 당하는 주인공 영일이 고초를 겪다가 <춘향전>의 완성하고 성공한다는 두 가지 층위의 이야기를 풀어낸다.

113) 저자미상, 「영화 <집없는 천사> 제작후일담」, 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>).

114) 이지현, 「영화 <반도의 봄> 평론」, 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>).

[그림10-1] 영화 <반도의 봄>



출처: 한국영화데이터베이스VOD서비스 (<http://www.kmdb.or.kr/vod/>)에서 캡처.

이 영화가 가진 특징 중 하나는 등장인물들의 언어 사용에 있다. 영화의 인물들은 한국어와 일본어를 끊임없이 교차하여 사용한다. 영화에서 등장하는 언어의 이중적 사용 사례를 살펴보면 다음과 같다.

[그림10-2] 영화 <반도의 봄>



출처: 한국영화데이터베이스VOD서비스 (<http://www.kmdb.or.kr/vod/>)에서 캡처.

영화의 주인공 영일이 친구의 동생인 정희를 음반회사 부장에서 소개하는 [그림10-2]장면의 대화 흐름을 글로 옮기면 아래와 같다.

⑫영일 : (부장에게) 어저께 말씀드린 김정희씨입니다.

(정희에게) 私の部長です。(저희 부장님입니다.)

한부장 : (정희에게 인사하며) 어제 이군을 통해서 말씀은 잘 들었습니다.

정희 : (말없이 목례)

한부장 : 학교는 서울이시라죠?

정희 : 네

한부장 : 失礼ですが年齢は? (실례지만 나이는?)

정희 : 열아홉이에요.

한부장 : 趣味は? (취미는?)

정희 : 음악과 영화를 꼭 좋아해요.

한부장 : (웃으며) 非常に高度なことですね。 (아주 고급적이군요.)

사료⑫를 보면 영일은 한부장에게 한국어를, 정희에게 일본어를 사용한다. 정희는 꾸준히 한국어를 사용하고, 한부장은 한국어와 일본어를 섞어서 정희에게 말을 건넨다. 영화에서는 이렇게 내내 등장인물들이 일본어와 한국어를 섞어서 사용한다. 유일하게 처음부터 한국어만 사용하던 여자 주인공 정희 역시 영화의 말미에서 등장하는 반도영화사 설립 장면 이후로 일본어를 사용한다.

이렇게 영화에 드러나는 언어의 사용은 조선어 사용을 금지했던 당시의 상황을 반영한 것으로 보인다. 그러나 일본어가 완전히 일상화 되지 못한 상황은 영화에서 일본어와 한국어의 혼용으로 드러났다고 볼 수 있다. 영화에서 한국어는 일본어 자막으로 나오지만, 일본어는 자막없이 사용된다. 이는 이 영화가 일본어를 자유롭게 구현할 수 있는 관객을 영화 소비의 주요 대상으로 삼았다는 것을 보여준다.

영화는 일반적으로 재현의 매체라는 사실이 매체 자체의 매커니즘에 의해 의도적으로 은폐된다. 관객은 영화를 관람하는 시간동안 영화 내부의 스토리에 빠져들어 이것이 재현된 이야기임을 망각하는 영화적 체험에 빠져드는 것이다. 관객들은 시각적·청각적으로 쓰인 영화 기표를 ‘지각’하고자 한다. 연속적으로 쓰인 기표를 읽는다는 점에서 문학과 유사하지만, 영화는 다른 표현 수단들에 비해 더 많은 지각능력을 요구한다. 영화가 공연예술과 다른 점은 관객이 바라보는 모든 것이 ‘녹화, 녹음’된, 다시 말해 관람의 공간에서 부재하다는 점이다. 관객이 지각하는 것은 현실적인 대상 자체가 아닌 ‘복제된 허상’이다. 영화가 가진 고유한 매체적 특징은 이러한 기표의 이중적 특성에 있다. 다양한 감각기관을 자극하지만, 본질적으로는 그 자체가 부재하고, 남는 것은 오직 현전하는 기표일 뿐이

다.115) 따라서 이러한 영화의 기표를 읽어내기 위해서 관객들은 동일시 과정을 끊임없이 계속해야 한다.

극장에 입장한 관객들은 불이 꺼지면서 화면을 응시하고 그 화면에 자신을 투영한다. 관객은 영화의 주인공들에게 어떤 종류의 욕구 충족을 기대한다. 이런 경우 보통 자신이 충족되기를 기대하는 욕구의 표현으로 스크린 안의 인물에게 열광한다.116) 그러나 <반도의 봄>에 나타나는 이중언어의 상황은 일본어를 습득하지 못한 관객들에게 인물이나 상황에 자신을 투영하는 것을 방해한다. 이러한 영화의 상황은 관객으로 하여금 영화의 내적 이야기에 자신을 동일시하다가 그 상황을 빠져나와 영화에의 몰입을 방해하는 요소가 된다.

앞서 언급한 바와 같이 <반도의 봄>의 주인공 영일은 영화제작에서 자본부족이라는 갈등상황을 개인적인 방법으로 해결하는데 실패하고, 영화신체제를 통해 갈등이 해결되는 구조로 영화의 이야기가 마무리된다. 이는 영화흐름 자체가 영화신체제 수립을 옹호하는 영화인의 자기반영적 면모를 드러낸다. <반도의 봄>의 신체제 옹호는 주인공이 고난을 겪는 와중에 수립된 반도영화주식회사의 발기인대회의 연설에서 가장 뚜렷하게 드러난다.

[그림10-3] 영화 <반도의 봄>



출처: 한국영화데이터베이스VOD서비스 (<http://www.kmdb.or.kr/vod/>)에서 캡처.

주인공 영일이 안나의 도움으로 감옥에서 풀려나고, 쇠약해진 탓에 병원에 누워있을 때 신문은 반도영화사 설립 소식을 전한다. 이어서 영화의 장면은 영화사

115) 크리스티안 메츠, 이수진 옮김, 『상상적 기표-영화, 정신분석, 기호학』, 문학과 지성사, 2009, 75~80쪽.

116) 그래엄 터너, 임재철 외 옮김, 『대중영화의 이해』, 한나래, 1994, 163~165쪽.

창립 발기인 대회 시퀀스로 연결된다. [그림10-3]의 장면인 반도영화사 창립발기인대회의 연설문을 요약하면 다음과 같다.

⑬ 여기에 종사하는 자는 예술적 양심을 가지고 임하며 각 부서에 일하는 사람들이 혼연일체가 되어 종합적 진가를 발휘해야 합니다. 오늘 날까지 반도 영화 제작은 오랫동안 가시밭길을 걸어왔습니다. 오늘날 나라는 중대시국에 직면하고 있습니다. 이 시대에 맞춰 대중이 향하고 있는 것을 분명히 하고 생활향상을 꾀하는 내선일체 원칙과 함께 황국신민의 책임을 다 할 수 있게 하는 진정한 훌륭한 영화를 만드는 것은 한시도 잊어서는 안 되는 중대한 책임이며 이 회사를 설립하는 이유입니다.

반도영화 주식회사 사장이 영화사 설립의 포부를 밝히며 연설하는 장면은 영화에서 매우 신중하게 묘사되었다. 주인공도 아니고 이 장면에서 처음 등장하는 이 인물은 3분간의 연설에서 중대시국을 맞는 영화인들의 책임감을 강조한다. 영화는 신체제 수립을 옹호하는 주장을 강렬한 연설장면을 통해 드러낸다. 이는 앞서 언급한 <집없는 천사>의 마지막 황국신민서사 암송 장면과 마찬가지로 영화의 서사적 맥락과는 다소 동떨어진 인물의 연설을 통해 일제의 선전 의도를 드러내는 장면으로 보인다.

관객의 욕구 충족이라는 영화 매체의 매력에 앞서 관객을 자신들의 체제 안으로 설득하고자 했던 선전영화들은 끊임없이 영화의 내적 상황과 외부의 현실 사이에서 방황하는 이중적인 면모를 보인다. 이러한 면모는 영화 <반도의 봄> 마지막 장면에서 극명하게 드러난다.

반도영화사 수립 이후 갈등을 해결하고 제작한 영화 <춘향전>의 흥행에 성공한 영일과 정희는 일본의 선진영화시설 시찰을 위해 열차에 오른다. 영화의 시작 부분에서 정희가 평양에서 경성에 도착하는 열차를 타고 영일이 마중 나가는 장면과 수미상관을 이루면서 주인공들은 일본으로 가기 위한 여정에 오른다.

그러나 영화의 마지막은 주인공이 아닌 그들을 배웅하는 사람들은 보여주는 장면으로 끝난다. 사랑의 결실을 맺은 두 주인공이 선진문화시찰을 위해 영화계에서 발탁되어 일본으로 떠나는 것은 영화의 맥락상 긍정적인 장면으로 보인다. 그러나 그들을 배웅하는 사람들은 무표정하고 쓸쓸한 표정을 짓는다.

[그림10-4] 영화 <반도의 봄>



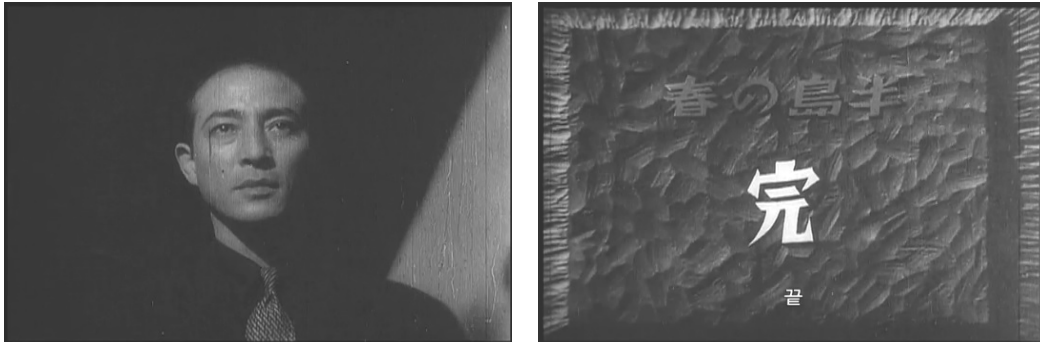
출처: 한국영화데이터베이스VOD서비스 (<http://www.kmdb.or.kr/vod/>)에서 캡처.

[그림10-4]에서 확인할 수 있듯이 떠나는 영일과 정희는 기차에 타고, 웃으면서 손을 흔든다. 뒤이어 보여지는 마지막 장면의 인물은 주인공의 주변인물인 허훈과 경숙이다. 카메라가 무표정을 한 이들을 비추면서 영화는 마무리된다.

영화 <반도의 봄>은 무표정한 배우의 클로즈업 장면에서 영화의 끝을 알리는 자막장면으로 화면을 전환되면서 끝난다.

[그림10-5] 영화 <반도의 봄>





출처: 한국영화데이터베이스VOD서비스 (<http://www.kmdb.or.kr/vod/>)에서 캡처.

[그림10-5]를 보면 <반도의 봄>에 등장하는 영화 속의 영화 <춘향전>의 감독이자 영일의 주변인물이었던 허훈이 주인공에게 오른손을 흔들다가 왼손을 주머니에 넣고 무표정한 응시를 하는 상태에서 영화의 끝을 알리는 화면이 뜬다. 이는 감독이 의도를 숨기고 관객으로 하여금 개별적으로 마지막 장면을 해석하도록 의도적인 모호한 장면을 삽입한 것이라고 볼 수 있다.

이렇게 감독의 의도가 분명하게 드러나지 않는 모호한 장면의 삽입은 관객이 영화를 보는 상황에서 현실의 상황으로 인식을 전환하는 과정에서 다양한 해석의 여지를 준다. 감독의 의도는 검열과 통제로 인해 금기된 표현 대신 무표정한 응시로 전환되어 스크린에 투사되고, 관객은 인물의 무표정은 정면으로 마주보며 이 영화의 마지막 장면을 보게 된다.

<반도의 봄>을 본 관객들은 극장에서 상영되는 영화의 텍스트를 소비했지만, 영화 내부의 선전 텍스트를 어떻게 수용했는가는 알 수 없다. 조선인에 대한 일제의 강압적인 통제와 그것을 위한 선전활동이 활발히 진행되었다고 해서 이들 전체가 일제가 원하는 대로 ‘황국신민’으로 동화된 것이라고 볼 수만은 없다.

일제에 적극적으로 협력하였던 소수를 제외한 조선인 일반은 전체적으로 일제 식민통치로 인해 압박과 고통을 당했고, 최소한 내면에서나마 이에 대한 반감과 저항의식을 지니고 있었을 것이다.¹¹⁷⁾ 일제는 이들을 대상으로 끊임없이 선전과 선동을 시도하였다. 비판적인 식민지 대중들은 적극적인 대항보다는 무관심이나 침묵으로 일관하였지만, 내선일체와 황국신민화의 허구성을 간파하기도 하였다.¹¹⁸⁾ 영화 <반도의 봄>을 포함한 이 시기의 영화들 역시 이러한 관객들의 요

117) 변은진, 앞의 글, 2000, 310~311쪽.

구를 일부나마 반영하여 식민지 시기의 이중적인 성격을 드러냈었던 것으로 보인다.

어떤 영화가 관객을 사로잡는지에 대한 논의는 영화 제작자나 관객, 평론가 모두에게 여전히 미스터리로 남아있다.¹¹⁸⁾ 영화 흥행의 요인은 아직까지 명확하게 밝혀지지 않았지만, 영화가 개봉되는 당시의 분위기나 제작사의 홍보 등이 중요하다고 알려졌다. 그러나 영화를 만드는 사람들이 전혀 예상하지 못하는 다양한 변수들이 관객들의 선택을 기다리고, 관객은 본인의 선택에 의해 영화를 소비한다.

그러나 전시체제 하에서의 영화 관람은 관객의 선택 폭이 매우 좁았다는 점에서 오늘 날의 영화 소비와 차이를 보인다. 일제의 정책에 부합하는 선전영화들만이 만들어 질 수 있었고, 극장에 상영하는 영화들 역시 일제에 협력하는 사람들로 구성된 제작진이 만들어 낸 영화였다. 즉 이 시기의 영화 관객들은 영화적 환상과 현실의 압박이 교차하는 환경에서 영화를 소비했다. 그럼에도 불구하고, 당시의 영화 관람객 숫자를 줄어들지 않았다는 사실은 당대의 관객에게 ‘영화보기’라는 소비가 주는 만족감이 영화를 둘러싼 통제와 압박보다 더 크게 다가왔기 때문으로 해석할 수 있다.

118) 박수현, 「일제말 파시즘기 『매일신보』의 대중선전 양상과 논리」, 『한국민족운동사연구』 69집, 2010, 266~267쪽.

119) 그래엄 터너, 앞의 책, 1994, 139~40쪽.

V. 결론

영화는 대중의 욕망을 반영한다. 영화의 역사는 뤼미에르 형제가 프랑스의 카페에서 영화를 상영했던 ‘영화 관람의 역사’로 부터 시작되었다. 영화는 필름이나 디지털영상 파일과 같은 가시적 사료일 뿐 아니라 영화의 내용과 관람의 공간을 공유했던 사람들의 인식을 보여주는 하나의 틀로 연구할 만한 가치가 있다.

2004년 식민지시기의 극영화들이 발굴되어 공개되었을 때, 영화인들과 영화사자들은 이 영화의 실체가 누구나 보길 원했지만, 누구도 원하지 않았던 것이라고 평가하였다.¹²⁰⁾ 이들이 한국영화사의 비어있는 초창기를 채워줄, 그러면서 한국영화사의 연속성을 보장해 줄 것으로 믿었던 영화들은 소위 ‘친일’로 분류되는 영화들이었기 때문이다. 우리가 알고 있는 나운규의 <아리랑>을 비롯한 일제강점기의 영화들은 식민지시기 영화인과 관객들의 저항을 보여주는 상징으로 역사 교과서를 통해 언급되었다. 그러나 발견된 식민지시기 영화의 실체는 그와 반대로 일제의 전쟁동원을 위한 도구로 쓰인 선전영화가 대부분이었다.

본 연구에서는 일제강점기 전반에 걸쳐 진행되었던 영화에 대한 검열과 통제에 대해 살펴보고, 전시체제하에서 상영된 선전영화가 어떠한 내용을 담고 있는가와 이 영화들의 특징적인 면모에 대해 고찰하고자 하였다.

초기의 영화통제는 지역별 극장을 중심으로 질서유지, 위생 등을 단속하는 형식이었다. 조선에서의 영화 제작이 시작되고, 극장과 관객의 수가 증가한 1920년대에는 전국 단위의 검열 정책이 조선총독부를 중심으로 이루어졌다. 1930년대 배급 통제와 외국영화 수입제한조취 등으로 이어지는 식민지 시기의 영화통제정책은 전시체제에 들어서면서 더욱 강화되었다.

1937년 중일 전쟁을 계기로 일제는 영화의 제작-배급-홍행의 통제를 통해 영

120) 이영재, 『제국일본의 조선영화』, 현실문화, 2008, 28~29쪽.

화를 전쟁동원을 위한 선전 수단으로 활용하였다. 전시체제 하에서 전쟁동원을 위한 선전의 도구로 영화계를 재편하고자 했던 일제의 의도와 영화 기업화의 목표를 가진 영화인들의 이해관계는 이 시기의 통제정책에 영화인들이 협력하고 순응하는 결과를 가져왔다. 일제는 1940년 조선영화령의 제정과 신체제수립을 통해 조선민중을 전쟁에 동원하고자 하는 선전의 목표를 영화에 투사하였다.

영화인들의 협력은 일제 주도하에서 선전영화의 제작으로 이어지게 된다. 선전영화의 제작과 배급은 공적인 영역에서 공식화되고, 국책의 일환으로서 시행되었다. 그러나 관객의 영화 수용은 지극히 개인적인 영역으로 국가가 통제하기 어려운 부분이었고, 대중상영을 통한 흥행을 목표로 했던 선전영화는 관객을 끌어들이기 위해 다양한 영화적 장치를 선전영화 내부에 배치한다.

대부분의 선전영화는 영화의 결말에서 전하는 선전의 메시지와 별도로 관객이 흥미를 가질만한 대중적인 이야기를 전개하면서 양식화된 장르의 내러티브 구조를 갖추었다. 이는 대부분 가족이나 남녀 간의 갈등과 사랑을 그린 멜로드라마/신과의 양식이었다. 영화 내부의 선전 메시지와 외부의 신과 내러티브는 종종 영화를 하나의 이야기로 결합하는데 실패하고, 이는 관객으로 하여금 영화를 소비하는 데 다양한 해석의 여지를 주었다. 본 연구에서는 이러한 선전영화의 성격을 다양한 영화의 내러티브와 장면 분석을 통해 살펴보았다.

전시체제 하에서 영화 관객들은 모순된 환경에서 영화를 소비하였고, 그럼에도 영화 관객 숫자를 줄어들지 않았다. 이는 일상화된 ‘영화 관람’이라는 소비가 주는 만족감이 영화를 둘러싼 통제와 압박보다 더 크게 다가왔기 때문으로 해석할 수 있다. 전시체제의 선전영화에 대한 해석은 당시 대중의 인식을 파악할 수 있다는 점에서 중요하다. 그러나 영화를 둘러싼 다양한 담론의 형성이 언론통폐합으로 인해 차단된 상황에서 이들의 명확한 인식을 파악하는 것은 본 연구의 한계점으로 남는다.

한국영화의 前史로서 일제강점기 영화를 분석하는데 있어 대부분 발굴영화가 국가 주도로 제작된 일제 말기의 영화라는 점은 아쉬움으로 남는다. 민간에서 자발적으로 생산된 영화는 거의 남아있지 않다. 이는 전시체제가 본격화되기 이전의 영화 텍스트를 분석하고 범주화하는 데 어려움을 남긴다. 돈을 내고 소비하면서 영화 내부의 이야기에 자신을 동일시하는 영화의 매커니즘이 가지는 특성은

당대의 사람들이 가진 시대에 대한 지향을 보여준다. 따라서 사료의 부족에도 불구하고, 전시체제기 영화에 대한 연구는 의의가 있다.

기존의 식민지 시기 인식은 협력 혹은 저항으로 나누는 이분법을 통해 하나를 선택하고 나머지 하나를 배격하는 방식으로 이루어져 왔다. 그러나 식민지시기의 실제 모습은 두 대립적인 이미지 사이 어딘가에 있거나, 그 두 가지가 어우러지고 중첩될 수도 있다.¹²¹⁾ 이러한 관점에서 영화관람이라는 일상적 활동은 식민지 시기의 총체적이고 이중적인 모습을 살펴볼 수 있다는 점에서도 앞으로 꾸준히 연구할 만한 가치가 있다.

121) 김농노, 「식민지시기 일상생활의 근대성과 식민지성」, 『일제의 식민지배와 일상생활』, 해안, 2004, 13쪽.

참고문헌

1. 신문·잡지

『대한매일신보』, 『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『황성신문』.
『삼천리』, 『문장』, 『조광』.

2. 자료집

김종욱 편저, 『실록 한국영화총서(하)』, 국학자료원, 2002.
영화진흥공사, 『한국영화자료편람』, 1976.
한국영상자료원, 『식민지 시대의 영화검열 1910-1934』, 현실문화연구, 2009.
_____, 『일본어잡지로 본 조선영화 1』, 현실문화연구, 2010.
_____, 『일본어잡지로 본 조선영화 3』, 현실문화연구, 2012.
_____, 『일본어잡지로 본 조선영화 4』, 현실문화연구, 2013.
_____, 『일본어잡지로 본 조선영화 5』, 현실문화연구, 2014.

3. 단행본

그레엄 터너, 임재철 외 옮김, 『대중영화의 이해』, 한나래, 1994.
김기덕, 『영상역사학』, 생각의 나무, 2005.
김농노 외, 『일제의 식민지배와 일상생활』, 혜안, 2004.
김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남, 2005.
김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.

로버트 C.엘런, 더글러스 고메리, 유지나, 김혜련 역, 『영화의 역사』, 까치, 1998.

마르크 페로 지음, 주경철 역, 『역사와 영화』, 까치, 1999.

미셸 시옹, 지명혁 옮김, 『영화와 소리』, 민음사, 2000.

박현희, 『문예봉과 김신재 1932~1945』, 선인, 2008.

방기중 편, 『일제 파시즘 지배정책과 민중생활』, 혜안, 2004.

이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.

이영재, 『제국일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.

이하나, 『대한민국, 재건의 시대(1948~1968)』, 푸른역사, 2012.

이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일 영화까지』, 책세상, 2005.

잭 C. 엘리스, 변재란 옮김, 『세계영화사』, 이론과 실천, 1988.

존 힐 외 엮음, 안정효 외 옮김, 『세계영화연구』, 현암사, 2004.

크리스티안 메츠, 이수진 옮김, 『상상적 기표』, 문학과 지성사, 2009.

토마스 샤츠, 한창호, 허문영 옮김, 『할리우드 장르의 구조』, 한나래, 1995.

함충범, 『일제말기 한국영화사』, 국학자료원, 2008.

4. 학술논문

김금동, 「일제강점기 친일 영화에 나타난 독일 나치영화의 영향」, 『문학과 영상』 2007 여름호, 2007.

김기덕, 「정보화시대의 역사학 ; ‘映像歷史學’을 제창한다」, 『역사교육』 75집, 2000.

김려실, 「일제말기 합작 선영영화의 분석」, 『영화연구』 26호, 2005.

김한상, 「영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화연구-‘한국영화사’ 주요연구문헌을 중심으로」, 『사회와 역사』 80집, 2008.

박수현, 「일제말 파시즘기 『매일신보』의 대중선전 양상과 논리」, 『한국민족운동사연구』 69집, 2010.

박영정, 「법으로 본 일제강점기 연극영화 통제정책」, 『문화정책논총』 16집, 2004.

변은진, 「일제의 식민통치논리 및 정책에 대한 조선민중의 인식(1937~1945)」, 『한국독립운동사연구』 14집, 2000.

- 북환모, 「1920년대 조선총독부 ‘활동사진반’의 역할에 관한 연구」, 『영화연구』 24집, 2004.
- 브라이언 이시즈, 「식민지조선에서 좋은사업이었던 영화검열」, 『한국문학연구』 30호, 2006.
- 유선영, 「황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천」, 『언론과 사회』 13권 2호, 2005.
- 이준식, 「일제 파시즘기 선전 영화와 전쟁동원 이데올로기」, 『동방학지』 124집, 2004.
- 이화진, 「소리의 복제와 구연공간의 재편성」, 『현대문학연구』 25집, 2005.
- _____, 「식민지기 영화검열의 전개와 지향」, 『한국문학연구』 35집, 2008.
- 장우진, 「일제시대말기 한국영화사 서술에 대한 비판적 독해」, 『한국영화사연구』 창간호, 2003.
- 정근식, 「식민지 전시체제하에서의 검열과 선전, 그리고 동원」, 『상허학보』 38집, 2013
- 정근식·최경희, 「도서관의 설치와 일제 식민지출판경찰의 체계화」, 『한국문학연구』 30집, 2006.
- 조혜정, 「일제강점말기 ‘영화신체제’와 조선영화(인) 상호작용 연구」, 『영화연구』 35집, 2012.
- 조희문, 「영화의 대중화와 변사의 역할 연구」, 『디자인 연구』 6집, 1998.
- _____, 「일제강점기 조선총독부의 통치정책과 영화의 활용에 관한 연구」, 『한국산학기술학회논문지』 7권, 2006.
- 한국영상자료원, 「일제강점기 연구 붐을 진단한다」, 『영화천국』 4집, 2008.
- 함충범, 「1940년대 초반 식민지 조선에서의 영화 정책의 특징적 양상(1940~1942)」, 『서강인문논총』 35집, 2012.
- 한윤아, 「신파문화와 여성관객성」, 『영화문화연구』 3호, 2001.

5. 학위논문

- 유선영, 『한국대중문화의 근대적 구성과정에 대한 연구: 조선후기에서 일제시대까지를 중심으로』, 고려대학교 박사학위논문, 1992.
- 안자코 유카, 『조선총독부의 ‘총동원체제’(1937~1945) 형성 정책』, 고려대학교 박사학위논문, 2006.
- 최유리, 『일제 말기(1938~1945) 내선일체론과 전시동원체제』, 이화여자대학교 박사학위논문

- 문, 1995.
- 김지혜, 「映像에 의한 歷史 : 또 하나의 歷史 敍述」, 서강대학교 석사학위논문, 1996.
- 이기립, 「1930년대 한국영화-토끼로의 전환에 관한 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2003.
- 이지윤, 「친일영화에 드러나는 식민지 영화인들의 이중의식에 대한 연구-1940년대 전반기 조선영화를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009.
- 정충실, 「식민지 조선의 영화 관람」, 한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2009.
- 조승섭, 「대중선전선동에 관한 연구」, 연세대학교 석사학위논문, 2004.
- 최성희, 「조선총독부의 영화검열정책과 ‘조선영화’의 상관성」, 성균관대학교 석사학위논문, 2007.
- 호시노 유코, 「‘경성인’의 형성과 근대 영화산업 전개의 상호 연관성 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2012.

6. 인터넷 웹사이트

- 국사편찬위원회 한국사데이터베이스 (<http://db.history.go.kr/>).
- 조선총독부 관보활용시스템 (<http://gb.nl.go.kr/>).
- 한국언론진흥재단 미디어가온 (<http://www.mediagaon.or.kr/>).
- 한국영상자료원 (<http://www.koreafilm.or.kr/>).
- 한국영화데이터베이스 (<http://www.kmdb.or.kr/>).