나운규 영화와 만주*

- <사랑을 차저서>를 중심으로

서재길**

〈차 례〉

1. 머리말
2. <두만강을 건너서>에서 <사랑을 차저서>로
3. 희극성, 공연성, 활극성 : <사랑을 차저서>의 미학
4. 나운규 영화의 활극성과 만주
5. 맺음말 : '헤테로토피아'로서의 만주

【국문초록】

이 논문은 나운규가 감독, 주연한 무성영화 <사랑을 차저서>의 미학적 특징을 만주라는 공간과 결부시켜 논의한 것이다. 당초에 <두만강을 건너서>라는 제목으로 촬영된 이 영화는 식민권력의 검열을 거치면서 <사랑을 차저서>라는 제목으로 개봉하게 되었고, 그 과정에서 필름의 상당 분량이 삭제되는 수난을 겪었다. 검열의 이유는 첫째 '두만강을 건너서'라는 제목이 환기하는 저항적 이미

* 이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 한림대학교 일본학연구소가 수행하는 중점연구소지원사업의 일환으로 이루어진 연구임 (NRF-413-2011-2-A00001)

** 국민대학교 국어국문학과

지에 대한 식민권력의 즉물적 거부반응, 둘째 구한국 시절 군인으로 설정되었던 포포수 노인의 나팔소리가 식민지 대중들에 대한 선동으로 간주되었을 가능성, 셋째 두만강을 건너 만주에 정착한 주인공들이 생활하고 있는 학교가 지닌 민족학교적 색채와 저항적 이미지가 문제시되었을 가능성이라는 세 가지 층위에서 살펴볼 수 있었다.

중요한 장면들이 검열로 인해 삭제되었기 때문인지 영화소설 텍스트에 국한해서 보면 영화 그 자체로서는 희극적 웃음과 공연성 및 활극성으로 충만해 있다. 비극적 정조 속에서도 등장인물들의 농담이나 행위는 관객들의 웃음을 유발하고 있으며, 극장에서 상연될 때 오케스트라 반주에 따라 가수가 부를 수 있도록 중간 중간 주제가를 비롯 다양한 노래가 적극적으로 삽입되어 있다. 이 영화의 가장 중요한 미학적 포인트는 활극적 요소라고 할 수 있는데, 특히 조선인 남성 주인공이 말을 타고 총을 쏘는 등 할리우드 웨스턴을 방불케 하는 장면은 식민지기 영화에서는 매우 낯설고도 독보적인 장면이라고 할 수 있다.

이 영화는 당초에 표방한 만주 유이민의 애환이라는 무거운 주제보다는 주인공의 영웅적 면모와 활극성이라는 측면이 더 부각되었다. 실제로 지식인 영화비평가들과는 달리 식민지 관객들이 할리우드적 활극성에 환호한 것은 결국 이 영화가 남성 주인공의 활극적 픽처 퍼스낼리티를 위주로 화면이 편집되어 있음을 의미한다. 당초에 만주라는 무대는 나운규에게 있어 자신의 활극적 픽처 퍼스낼리티를 가장 잘 구현할 수 있는 공간이었던 것이 사실이다. 이런 관점에서 <사랑을 차저서>의 '만주'는 '현실적인 동시에 신화적인 공간'으로서의 '헤테로토피아' 개념에 근접한 것으로 이해될 수 있다.

주제어: 나운규, 사랑을 차저서, 영화소설, 무성영화, 활극성, 검열, 만주, 헤테로토피아

1. 머리말

초창기의 한국 영화사는 그의 이름 석 자를 빼고는 상상할 수 없을 정도로 나운규는 한국 근대영화사를 대표하는 상징적 존재가 되어 있다. 23세 되던 1924년 부산의 조선키네마주식회사에서 제작한 <해의 비곡>(1924)에 단역으로 출연한 이래 36세의 젊은 나이로 생을 마감할 때까지 14년간 그가 출연하거나 제작에 관여한 작품만 해도 모두 28편에 이른다.[1] 그가 관여한 작품들은 사실주의 계통의 영화는 물론 액션 영화와 사극에 이르기까지 여러 장르에 걸쳐 있으며, 일부 영화에서는 표현주의나 판타지적 수법까지도 동원되고 있어 영화인으로서의 그의 박람을 짐작하게 할 정도이다. 특히 무성영화 시기의 한국 영화사를 대표하는 명작 <아리랑>(1926)은 그가 불세출의 배우이자 영화감독이라는 사실을 식민지 조선의 대중들에게 각인시켜준 작품이었다. <아리랑> 속의 유장한 노랫가락은 무성영화 시기 상설관 관현악단의 연주 속에 변사들의 해설을 거치는 과정에서 당대의 대중들에게 식민지 조선의 환유로 소비되면서, <춘향전>과 더불어 <아리랑>을 조선을 대표하는 문화적 아이콘으로 만들었다. 지금도 '아리랑'이라는 민요가 한국을 대표하는 하나의 문화 콘텐츠로 자리잡을 수 있게 된 것은 영화 <아리랑>의 후광 때문이었다고 해도 그리 틀린 말은 아닐 것이다.

그러나 <아리랑>이 제작된 지 거의 한 세기에 가까운 세월이 흐른 지금 이 영화를 실제로 보았거나 기억하는 사람은 이제 그리 많지 않다. 한 시대를 풍미했던 작품이었건만 격변의 현대사 속에서 영화의 필름이 망실됨으로써 <아리랑> 뿐만 아니라 그가 출연한 영화는 단 한 편도 식민지를 경험하지 못한 후대의 영화 팬들

1) 김갑의 편저, 『춘사 나운규 전집』, 집문당, 2001, p. 435.

을 만날 수 없었다. 뿐만 아니라 실물 필름의 부재는 <아리랑>을 비롯하여 그가 감독, 출연한 많은 작품들에 대한 평가에 있어서 무수한 논쟁의 지점들을 만들었다. <아리랑>의 감독이 나운규였나 하는 문제와 <아리랑>이 과연 식민지의 현실을 그린 '민족영화'였는가 하는 문제는 나운규 영화를 둘러싼 가장 첨예한 논점을 낳았지만, 이 문제들은 어쩌면 실물 필름이 발굴된다고 하더라도 만족할 만한 해답을 찾기 어려울지도 모른다.[2)]

그런데 나운규의 영화의 주요 무대가 식민지 조선이라는 민족적 경계의 내부에 머물러 있지 않고 조선인들의 또 다른 삶의 터전이었던 만주나 러시아까지 두루 걸쳐 있다는 사실은 기억할 필요가 있다. <아리랑> 이후 나운규가 제작한 첫 번째 작품인 <풍운아>(1926)는 러시아와 만주 일대를 방황하다 돌아온 자신의 개인적 이력이 들어 있고, <사랑을 차저서>(1928)의 경우 만주를 직접 배경으로 하고 있다는 점은 그의 작품이 지닌 활극성과 밀접하게 관련이 되어 있음에도 이를 주목한 연구는 드물었다. 그것은 해방 이후 나운규 영화에 대한 역사적 기억이 생성되는 지점에서 '동북아시아 현대사의 블랙박스'였던 만주에 대한 기억이 억압 혹은 은폐되었던 것과 무관하지 않다. 이 때문에 이 작품에 대한 논의에서는 나운규의 2년여의 투옥 생활과 독립운동을 언급하는 민족주의적 맥

2) <아리랑>뿐만 아니라 다른 영화에 눈을 돌려도 사정은 마찬가지이다. 실물 필름의 부재는 무엇보다도 그 시대에 영화를 관람한 이들의 체험을 특권화시킴으로써 영화에 대한 다면적 해석에 제약으로 작용했다. 식민지와 전쟁을 경험한 세대들에 의해 사후적으로 재구성된 식민지의 기억은 필름이 부재하는 영화를 대개 민족주의라는 큰 자장 속에서 소환했고, 이 과정에서 일부의 영화가 지니고 있었던 계급적 지향을 비롯한 중층적인 결들은 은폐되었다. 2000년대 이래 한국영상자료원에 의해 일부 영화 필름이 발굴됨으로써 그 동안 의도적으로 망각되었던 식민지 말기 영화의 '협력(collaboration)'의 지점들이 다양한 층위에서 조명되고 있는 것과 비할 때, 무성영화 시기의 영화에 대한 새로운 접근은 아직 충분치 못한 것이 사실이다.

락에서만 만주라는 역사적 공간이 언급될 뿐, 그의 영화가 지닌 고유한 미학적 특성이 만주라는 공간과 결부되어 있다는 점은 간과되었다. <아리랑>을 비롯하여 나운규의 많은 작품이 영화소설(cine-roman)의 형태로 남아 있음에 비해 <사랑을 차저서>의 경우 당시의 신문 및 잡지 기사 이외에는 1차 자료가 없었던 것도 그 이유가 되었던 듯하다. 이런 점에서 최근 새롭게 발굴된 나운규의 영화소설 <사랑을 차저서>[3]는 만주라고 하는 영화의 공간적 배경이 나운규 영화의 주된 특징 중의 하나인 활극성을 구현하기 위한 최적의 장소였다는 점을 잘 보여주고 있어 주목을 요한다.

본 논문은 이런 점에 착목하여 <사랑을 차저서>를 중심으로 나운규 영화의 활극성과 만주의 관계를 살펴보고자 한다. 이를 위해 2장에서는 이 영화의 검열을 둘러싼 저간의 사정을, 3장에서는 영화의 서사와 미학을 살펴보고, 마지막으로 4장에서 만주 공간과 활극성의 관련 양상을 차례로 검토하기로 한다.

2. <두만강을 건너서>에서 <사랑을 차저서>로

<아리랑>(1926)과 <풍운아>(1926)의 성공 이후 배우로서뿐만 아니라 감독으로서도 능력을 인정받으면서 단성사 박승필의 후원으로 나운규 프로덕션을 설립한 나운규는 첫 작품으로 자신이 직접 감독과 주연을 한 <잘 있거라>(1927)를 제작하여 큰 성공을 거둔다. 그러나 나운규 프로덕션이 두 번째로 제작한 <옥녀>(1928)는 저널리즘의 혹평 속에서 흥행에도 실패하여 그에게 좌절을 안기고

3) 이 자료는 필자의 간략한 해제와 함께 『아단문고미공개자료총서2013 - 연극 영화편』(소명출판, 2013)의 제 1권(영화소설편)에 영인 수록되어 있다. 한편, 당시 영화해설 중 일부를 녹음한 것이 유성기 음반으로 남아 있다. 최동현 · 김만수 편, 『일제강점기 유성기 음반 속의 극 · 영화』, 태학사, 1988.

만다. 나운규 프로덕션의 영화 제작을 도와주던 박승필의 지원도 어렵게 된 상황에서 나운규는 <아리랑>의 제작자였던 요도 도라조(淀虎藏)에게 돈을 빌려 새로운 영화의 제작에 돌입하는데 그것이 바로 <사랑을 차저서>였다. <사랑을 차저서>는 <옥녀>의 실패 이후 의기소침했던 그가 두문불출하고 일주일 만에 시나리오를 완성한 작품이었다. 불과 일주일이라는 기간 동안에 스스로도 "「아리랑」에 버금갈 걸작"[4]으로 평가할 정도의 작품을 기획할 수 있었던 것은 이 작품이 자신과 주변 사람들의 자전적 경험을 기초로 하고 있다는 점과 윤봉춘을 비롯한 나운규 프로덕션의 멤버들이 공동으로 구상했다는 점[5] 때문이었다. 이는 몇 편의 영화 실패를 통해서 나운규가 자신이 가장 잘 만들 수 있는 영화가 할리우드적 활극이라는 사실을 깨닫게 된 것과 무관치 않아 보인다. 이 때문에 그는 많은 제작비가 드는 두만강과 만주 현지 로케를 감행하게 되는데, 그 결과는 대성공이어서 윤봉춘의 회고에 따르면 이 영화는 <아리랑>에 못지않은 관객을 동원했다고 한다.

그런데 그 동안 <사랑을 차저서>는 필름은 물론 영화소설과 같은 일차 자료조차도 없었던 까닭에 그 내용에 대한 언급도 매우 상이하게 나타나고 있다. 예를 들어 윤봉춘의 회고에 주로 의거한 것으로 보이는 한국영상자료원의 한국영화데이터베이스에서는 눈이 언 두만강 위에서 주인공이 죽음을 맞이하는 마지막 장면을 "일제에 대한 항거의 외침"이라는 식으로 설명하고 있다.

> 구한말에 군의 나팔수로 있었던 금룡은 일제의 탄압에 못이겨 북간도로 떠나가던중 젊은 지사와 총 잘쏘는 윤봉춘과 그의 애인 전옥을 만나서 어느 마을에 정착하여 마을을 개척하고 교육에도 힘쓴다. 어느

4) 「명우 나운규씨 <아리랑> 등 자작 전부를 말함」, 『삼천리』, 1937. 1, p. 140.
5) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국 영화사를 위한 증언론 - 윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004, p. 130.

> 날 그들은 마적들의 횡포와 싸우다가 쫓겨서 다시 두만강을 건너다가 그들을 독립군으로 착각한 일경의 사격에 맞아 모두 죽고 만다. 금룡은 동료들의 사기를 높이려고 최후까지 나팔을 불다가 죽는데, 나운규가 다시 그 나팔을 주워불며 동지들을 찾아 눈 나리는 두만강을 헤매다가 그도 마침내 일경의 총탄에 맞아 쓰러지고 만다. 나팔 소리는 이 민족의 일제에 대한 항거의 외침이기도 했다.[6]

또한 이영일은 이 마적떼를 "일본의 동척(東拓) 정책을 표현한 것"이라고 보고 이 영화를 "모세의 출애굽기 같은 민족이동의 서사시가 깔린 작품"으로 평가하고 있다.[7] 그런데 "그들을 독립군으로 착각한 일경의 사격에 맞아 모두 죽고 만다"는 한국영상자료원의 작품 소개와는 달리 당시의 신문기사에 실린 영화의 줄거리 소개에 따르면 주인공들은 만주의 산 속에서 "미개한사람을속이어가며돈을쌔ㅣ앗는도박단"[8]의 총에 맞아 죽는 것으로 나타나고 있다. 이처럼 도박단(혹은 마적)과의 싸움에서 총격을 당해 죽게 된 주인공들을 일본군의 총에 맞아 죽은 독립군처럼 서술하고 있는[9] 영화에 대한 이 같은 기억은 어디에서 비롯된 것일까? 이는 우선 이 영화가 당국의 검열을 거치면서 상당 부분이 삭제되면서 당초에 촬영한 필름과는 전혀 다른 내용으로 공개되었던 것과 관련이 있어 보인다.

이 작품은 원래 1928년 4월 초에 조선극장에서 개봉될 예정이었

---

6) 한국영상자료원 한국영화데이터베이스(http://www.kmdb.or.kr) 중 <사랑을 찾아서> 항목

7) 이영일, 『한국영화전사(개정판)』, 도서출판 소도, 2004, p. 120.

8) 「「저江을건너서」를 「사랑을차저서」로, 二十五日부터 朝劇에」, 『중외일보』, 1928. 4. 24.

9) 유진산 역시 이 영화를 "만주 벌판을 무대로 하여 독립군이 등장하는 줄거리"로 설명하고 있다. 유진산, 「영화인 나운규 - 나의 교유록」, 『대한일보』, 1973. 5. 5. 여기서는 김갑의 편저, 『춘사 나운규 전집』, 집문당, 2001, p. 454에서 인용.

으나 검열이 지연되어 1928년 4월 25일에 개봉되었다.[10] 당초 이 작품을 상영하기로 했던 조선극장은 개봉이 늦어지자 다른 작품을 대체 상영해야만 했다.[11] 그런데, 이 작품은 원래 제목이 <두만강을 건너서>였는데,[12] 당국의 검열 과정에서 <저 강을 건너서>로 바뀌었다가 상영을 앞두고 다시 <사랑을 차저서>로 바뀌어 개봉되었다.[13] 후일 나운규 스스로도 영화 제목을 <저 강을 건너서>로 회고할 정도로[14] <사랑을 차저서>는 급작스럽게 만들어진 제목이었다. 결국 애초에 <두만강을 건너서>라는 제목으로 상영될 예정이었던 이 영화가 당국의 검열 과정에서 최종적으로 <사랑을 차저서>라는 제목으로 상영되면서 상당한 분량이 삭제되었고, 나운규가 애초에 기획한 시나리오와는 다른 영화가 되었던 것이다. 이리하여 영화에 참여한 감독과 배우들이 생각한 영화와 실제로 관객들이 감상한 영화 사이에는 괴리가 존재하였고, 해방 이후의 기억의 재구성이라는 과정을 거치면서 <사랑을 차저서>는 식민지 시기에 상영된 영화와는 다른 텍스트로 둔갑하게 된 것이었다. 이런 점에서 이 영화의 개봉을 앞에 둔 시점에서 『매일신보』에 실린 영화에 대한 기사와 『중외일보』에 실린 줄거리가 다소 다르게 나타나고 있어서 주목된다.

---

10) 『동아일보』, 1928. 4. 25. 조선극장 광고 참조.

11) 「朝鮮劇場의 朝鮮映畵日 十一日부터三日間」, 『동아일보』, 1928. 4. 11.

12) 참고로 작품 제작을 위해 로케를 떠난 나운규가 회령의 집에 보낸 엽서에는 영화의 제목이 <두만강을 건너서>가 아닌 <압록강을 건너서>로 되어 있다. 결국 이 영화는 세 번이나 제목이 바뀐 셈이다. 조희문, 『나운규』, 한길사, 1997, p. 255.

13) 「『저江을건너서』 朝劇에上映, 二十五日부터」, 『동아일보』 1928. 4. 23. ; 「사랑을 차저서, 二十五日朝劇에上映」, 『조선일보』, 1928. 4. 24.

14) 「명우 나운규씨 <아리랑> 등 자작 전부를 말함」, 앞의 글, p. 140.

朝鮮軍人出身의家長을둔一家族이朝鮮서흘너國外로流浪타가馬賊團을맛나여러食口는無慘히世上을떠난다 / 그때에主人公은故鄕을멀니바라보며悲壯한나팔을불며나는죽더라도朝鮮에무더달라는것이라는대그속에서大衆의人氣를쓸고자朝鮮사람을興奮식히랴는氣勢가드러잇지나안은가하야高等課에서取調에着手한것이라한다[15]

뎡희(貞喜)는 어머니의의병환을 치료하기위하여 료리ㅅ집주인 명긔운(明基運)으로부터 돈을취해썻스나 어머니는그효험을보지못하고 비로소 자긔의몸이명긔운에게 팔리어잇는것을 깨닷고서 애인 충렬(忠烈)이와한가지로도망을가려하얏스나 충렬은명긔운에게붓들리고 그만혼자북쪽으로가는 긔차를탓다 장소는국경근방이엇다 / 구한국시절에 코코수노릇을하든뎡희의니웃집로인은 어써한사정으로 재산을일허버리고 불상한안해를 이끌고서 만주(滿洲)로 길을써나게되엇다 이때에 정처업시 북쪽으로북쪽으로가는 두사람의청년이잇섯스니 하나는동수(東洙)라하고하나는 삼보(三甫)라하는사람이다 이두사람은아버지를차저가는 소년을 길에서맛나고또뎡희를맛나고 나중에는 중로에서 죽은안해의시톄를파뭇고서슮허하는코코수로인을맛나서 한가지로길을가게되엇다 / 만주의산속에는 미개한사람을속이어가며돈을빼앗는도박단이잇섯는데 그들을 감화(感化)하려고하든 목사(牧師)님은 그들에게 죽도록 어더맛기만한다 그리자 마츰삼보와 동수가 그모양을보고서 목사를 구원하얏다 그리고서 그들은 그곳에서학교를만들고 목사님이 교장이되고 동수가 선생이되고 뎡희는유치원을맨들어가지고 아이들을기르키엇다. / 어느날 동수의집에는 명긔운에게 유린을당하얏든 경숙이라는녀자가 도망해왓다 그리하여경숙은 동수의집에 가티잇게되엇다 마츰내목사님은 년한이다되어서 고국으로돌아오게되어 여러사람과눈물로서 작별하고 길을떠낫다 그리하야 우연히 사랑하는 뎡희를차저 북쪽으로온충열이를맛나서 동수의집으로 인도하얏다 동수는 이진귀한손님을 대접하기위하야 장으로나아갓섯는대 그동안에 명긔운은 복수하려는 도박단들과 한가지로 경숙이와 뎡희를차저 동수의집에까지왓다 한바탕 큰싸홈이낫다……경숙이와뎡희는 그들에게붓잡히어갓다……그러나 장에서돌아온 동수는말을타고 뎡거장(停車場)까지가서 경숙과뎡희를 도로차저

15) 「人氣俳優羅雲奎를 高等課에서呼出取調」, 『매일신보』, 1928. 4. 10.

> 왓다 / 또다시 도박단과 명긔운의 일행과 큰싸홈이낫다 경숙이와 아버지를 차저온 소년과 삼보와 도박단단장은 피차에 총을마저죽엇다 단장은죽으면서 자긔의이름을말하고 모든고백을하얏다 그는소년의아버지이엇다 동수는 빈사상태에잇는 코코수 로인을 업고오다가 명긔운은 다시도망가는 충렬과뎡희를 쏘으려고하는것을보고서 동수는 최후의 힘을다하야 명긔운을마첫다……그리고서 그는피를흘리며 두만강 어름우에 라팔을불면서 넘어젓다……코코수로인의 안해의무덤압까지 도망쳐온 충렬과뎡희는 그들의명복을 비럿다[16]

『매일신보』의 기사는 고등과에서 검열에 착수하게 된 풍문을 전한 것이어서 정확한 것이라는 할 수 없지만 개봉을 앞둔 상황에서 검열이 끝난 내용을 전하는 『시대일보』의 내용과 다소 차이가 있다. 가장 큰 차이는 등장인물들이 가족으로 설정되었다는 점, 그리고 '도박단'으로 바뀐 적대자(antagonist) 그룹이 '마적단'으로 설정되어 있다는 점이 그것이다. 영화소설이 『시대일보』에 실린 줄거리와 거의 일치하고 있는 점으로 보아 검열 이전의 서사가 담긴 『매일신보』의 내용이 검열과정에서 『시대일보』에 실린 내용으로 바뀌었을 가능성이 크다고 볼 수 있는데, <사랑을 차저서>에 대한 제작 주체들의 기억과 관객들의 반응 사이의 괴리는 바로 여기에서 비롯된 것으로 생각된다.

검열에 의해 원작이 "걸레쪽 된 영화"[17]가 되어 버린 것은 나운규나 배우들로서는 받아들이기 힘든 상황이었겠지만, 검열을 둘러싼 논란이 당시 일간지에 여러 차례 보도됨으로써 영화의 흥행에는 오히려 도움이 되었던 것으로 보인다. 윤봉춘의 회고에 따르면 검열에 의해서 영화가 입소문을 타고 1만 여 명이 넘는 관객을 동원할 정도로 흥행에 성공하였다고 한다. 당시 경성 인구가 약 20

16) 「「저江을건너서」를 「사랑을 차저서」로, 二十五日부터 朝劇에」, 『중외일보』, 1928. 4. 24.

17) 한국예술연구소 편, 앞의 책, p. 132.

여만 명이었던 것을 고려하면 1만 명의 관객 동원은 엄청난 기록이라고 할 수 있다.[18] 이처럼 <사랑을 차저서>는 <아리랑> 못지않은 인기를 끌었던 영화였지만 당대에는 <아리랑>의 명성에 눌렸고, 해방 이후에는 필름을 비롯한 원작 텍스트가 부재함으로써 주목을 받지 못하게 됨으로써 민족주의적으로 전유된 기억 속에서만 존재하는 영화가 된 셈이다.

이런 점에서 영화소설 <사랑을 차저서>를 검토함으로써 영화 <사랑을 차저서>의 검열의 실상에 좀더 근접할 수 있을 것으로 보인다. <사랑을 차저서>를 비롯하여 나운규의 영화를 여러 편 영화소설로 편집하여 간행한 바 있는 문일은 영화소설 『사랑을 차저서』에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

> 만흔時期압헤封切되엿든 羅雲奎푸로덕순[第]三回作品 「사랑을차저서」는 우리映畵ㅇㅍㅐㄴ들로하야금 만흔 늣김을준것만은事實 임에세상이다아는것이지만 原名은「豆滿江을건너서」이엿스나 여러가지事情으로 題名을곳치게된것이며 여긔에쓴것은 映畵臺本만을쓴것이다 讀者에게 밀이말하야둘것은 이映畵의臺本을읽을ㅉㅐ 映畵的리슴을想像하면서 읽으면 깁흔맛을엇으리라고生覺하며 더욱이 映畵解說硏究家에게 퍽適할줄밋는다[19]

여기에서 주목되는 것은 문일이 이 영화소설을 두고 '영화대본'이라고 한 것과 무성영화 변사의 해설에 도움이 될 것이라고 한 것이다. 잘 알려져 있듯 나운규의 영화를 비롯하여 초기 영화의 경우 완성된 시나리오 없이 영화의 제작에 들어가는 경우가 많았다.[20] 무성영화 자체의 속성상 등장인물들의 완결된 대사가 필요

---

18) 위의 책, p. 135.

19) 문일 편, 『사랑을 차저서』, 박문서관, 1931, 머리말. 오식이 분명한 경우 [ ] 속에 고쳤으며, 이하 이 영화소설에서 인용할 경우 인용면수만 표시함.

20) 이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 관한 연구」, 중앙대 박사논

없기 때문에 시나리오 없이 장면들을 위주로 영화를 촬영하고, 이를 편집의 과정에서 하나의 완결성 있는 스토리로 만들어내는 것이 당시에는 일반적이었다.[21] 그리고 나운규의 영화감독으로서의 뛰어난 재능은 바로 이러한 점에 있었다. 따라서 문일 '편'으로 발행된 영화소설 『사랑을 차저서』의 저본이 된 것은 영화 제작용으로 만들어진 '콘티'가 아니라 영화 제작 후에 검열 혹은 변사의 해설을 위해서 만들어진 '대본'일 가능성이 높다. 또한 문일 스스로 "여러가지事情으로題名을곳치게된것"을 지적하는 것으로 볼 때 검열이 끝나고 실제로 극장에서 상영된 영화를 바탕으로 했을 가능성이 크다.

흥미로운 것은 영화소설에서는 전편과 후편에 각각 일련번호가 매겨져 있는데, 1에서 6까지 일련번호가 빠짐없이 달려 있는 후편과 달리 전편의 경우 1, 5, 6, 7번만 달려 있다는 점이다. 이 영화가 원래 전 14권으로 만들어졌다는 점을 고려하면[22] 영화소설의 일련번호는 원작 필름의 권수를 의미할 가능성이 크다. 즉 원래 영화는 전편 8권 후편 6권으로 제작되었는데, 그 중에서 전편의 2, 3, 4, 8권에 해당되는 앞부분이 검열과정에서 삭제됨으로써 영화소설에서 이 권 번호가 사라졌을 가능성이 크다고 볼 수 있다. 그렇다면 당초에 <두만강을 건너서>라는 제목으로 개봉하려고 했던 영화가 <사랑을 차저서>로 바뀌면서 '걸레쪽'이 된 것은 무슨 이

문, 2008, 176~177면. 1910년대의 신파극에서도 완성된 대본 없이 즉흥적으로 연기하는 이른바 '구치다테(口建)식' 연기가 일반적이었다.

21) 프랑시스 바느와와 안 고리오 레테는 초기 영화의 가장 큰 특징으로 '비연속성'을 들고 그 주된 내용으로 비동질성, 비종결성, 비단선성을 지적하고 있다. 이 같은 비연속성은 그리피스(D.W. Griffith)에 와서야 극복되어 고전 영화의 영화적 이야기 형식이 만들어지게 된다. 프랑시스 바느와·안 고리오 레테, 주미사 옮김, 『영화분석 입문』, 한나래, 1997, pp. 30-32.

22) 「「저江을건너서」를 「사랑을차저서」로, 二十五日부터 朝劇에」, 『중외일보』, 1928. 4. 24.

유에서였을까? 당초의 필름이나 시나리오가 존재하지 않으므로 이는 조심스러운 추정만이 가능한 상황이지만 몇 가지 이유를 다음과 같이 생각해 볼 수 있다.

첫째, 제목의 변경은 제목이 환기하는 이미지에 대한 식민권력의 즉물적 거부 반응의 소산일 가능성이 크다. "간도 동포들의 생활을 사실적으로 그려보"[23]려는 의도에서 제작된 이 영화의 원래 제목 '두만강을 건너서'는 이국땅에서도 뿌리를 내리지 못하고 결국 고향으로 다시 돌아올 수밖에 없는 유이민의 상황을 의미하는 것으로 이해된다. 그런데 당국에 의해 '자미없다'는 이유로 영화의 제목이 <사랑을 차저서>로 바뀌게 된 것[24]은 이 영화가 개봉된 1920년대 후반은 아직 간도 지역에서 항일 무장투쟁이 활발하게 전개되던 시기였기 때문에, 두만강을 건넌다는 이미지는 항일운동을 연상시키는 바가 크기 때문이었다.[25] 영화의 마지막 부분에 나오는 구한국 군인 출신 포포수 노인(이금룡 분)의 나팔 소리 또한 항일무장투쟁의 나팔소리로 받아들여질 가능성이 농후하였을 것으로 보인다. "大衆의人氣를끌고자朝鮮사람을興奮식히랴는氣勢가드러잇지나안은가하야高等課에서取調에着手한것"[26]은 바로 이 같은 이유 때문이 아닐까 한다.

두 번째로, 포포수 노인이 당초 구한국 시절 부교를 지낸 인물로서 설정되었는데, 나운규의 아버지를 모델로 한 것으로 보이는 이 캐릭터가 지닌 민족주의적 성향이 문제가 되었을 수 있다.[27]

---

23) 「명우 나운규씨 <아리랑> 등 자작 전부를 말함」, 앞의 글, p. 140.

24) "원래 그 제목도 「저 강을 건너서」가 아니고 처음에는 「豆滿江을 건너서」이었지요. 그러다가 그것이 자미없다고 어느 측에서 말이 있기에 중도에 변경했는데", 위의 글, 같은 면.

25) 실제로 당시 신문 기사에는 '두만강을 건너서' 파출소나 관공서를 습격한 항일무장운동 세력에 관한 기사가 빈번히 등장하고 있다.

26) 「人氣俳優羅雲奎를 高等課에서呼出取調」, 『매일신보』, 1928. 4. 10.

27) 나운규의 아버지 나형권은 삼인학회 등에 관여하면서 회령에서 실력양성

"구한말에 군의 나팔수로 있었던 금룡"이라는 한국영상자료원의 영화설명과는 달리 이 노인이 등장하는 장면에 등장하는 중간 자막[28]은 "늙은內外情답게살든살님사리에한사람을일허바렷다 貞姬어머니와는먼일가된다고四年前언젠가 한번貞姬의집에왓섯든일도잇다"(7면)라고만 되어 있다.[29] 또한 만주행의 이유가 설명되고 있는 다른 인물들과는 달리[30] 포포수 노인의 경우 만주로 떠나온 계기도 왜 아내를 국경 근처에 묻게 되었는지도 영화소설을 통해서는 분명히 드러나 있지 않다. 이처럼 영화소설에서는 포포수란 인물이 과거에 무슨 일을 하던 인물인지가 전혀 나타나 있지 않기 때문에 "일제에 대한 항거의 외침"으로 간주되는 그의 나팔 소리가 함축하고 있는 상징적인 의미도 영화 내에서는 분명히 드러나기 힘들었을 것으로 보인다. 다만 중간자막을 통해 드러난 "農事지으려고 가지고온호미로 마누라의 무덤을 팔줄이야"(7면)와 같은 빼어난 대사[31]나 "老人누어서生覺한다 「집써나던일」「마누라의무덤」"(20면)

운동을 한 것으로 알려져 있다. 한국예술연구소 편, 앞의 책, pp. 38-39.

28) 중간자막(intertitle)은 무성영화 시기 디에게시스(diegesis)에 속하지 않는 부분에 프린트된 자막 쇼트를 의미하는데, 토키(talkie) 도입 이후 무성영화를 역사화하는 과정에서 오늘날의 자막(subtitle)과 구별하기 위해 도입된 용어이다. 이화진, 「식민지 조선의 극장과 소리의 문화정치」, 연세대 박사논문, 2011, p. 39.

29) 단, 영화개봉 직전에 공개된 영화의 줄거리 소개에서는 "구한국시절에 코코수노릇을하든명희의니웃집로인은 어써한사정으로 재산을일허버리고 불상한안해를 이끌고서 만주(滿洲)로 길을써나게되엇다"라고 나타나고 있다. 「「저江을건너서」를 「사랑을차저서」로, 二十五日부터 朝劇에」, 『중외일보』, 1928. 4. 24.

30) 동수와 삼보의 경우 걸어서 세계를 일주를 하면 얼마나 걸릴까 하는 이야기를 하는 것에서 보듯 일종의 낭만적 유랑으로, 수남의 경우 아버지를 찾기 위해서, 정희는 빚독촉을 피해 도망간 것으로 그려지고 있다.

31) 중간자막은 디에게시스 내부에서 언표되는(영어에서는 인용부호가 붙음) '대사 자막(dialogue intertitles)'과 디에게시스의 외부에서 표현되는 '설명자막(expository intertitles)'으로 나뉠 수 있는데, 인용한 부분은 대사 자막에 해당되는 것으로 볼 수 있다. 또한 설명자막은 요약자막(summary title)

에서 플래시백이나 몽타주로 재현되었을 법한 장면들을 통해서 관객들은 “어쩌한사정으로 재산을일허버리고 불상한안해를 이끌고서 만주(滿洲)로 길을떠나게되엇”던 노인을 비롯한 만주 유이민의 비애에 공감할 수는 있었을 것이다.

마지막으로 두만강을 건너 간도에 정착한 주인공들이 운영하고 있는 학교가 가진 ‘불온한’ 이미지이다. 이 영화 속에 나타나고 있는 학교가 나운규가 다녔던 명동중학의 이미지를 환기시키고 결국 독립운동의 거점이 되었던 이 학교에서의 학생 교육을 의미하는 것으로 독해될 가능성이 크다는 점이다. 따라서 간도의 민족학교나 교회를 모델로 하여 조선인들만의 자족적 공동체를 추구하는 내용[32]이 검열 당국의 눈에 거슬렸을 가능성이 크다. 주인공 동수(나운규 분)가 학생들에게 주로 가르치는 과목은 ‘체조’였는데, 동수의 체조 수업 장면이 영화소설에서 매우 애매하게나마 갈등의 소지가 되는 것으로 제시되고 있다. 학교의 교장이기도 한 황 목사가 읍내 중학교장이 온다고 학생들과 마중을 준비하라고 하자 동수는 이를 거부하고 체조 수업을 계속하는 것으로 그려진다. 영화소설만으로는 중학교장에 대한 동수의 거부 이유가 분명하지 않은데, 이는 중학교장이 등장하는 컷의 특정 부분이 삭제가 되었으리라는 짐작을 가능케 한다. 특히 중학교장이 운동장에 오는 장면

과 원인규명자막(establishing title)으로 나뉠 수 있는데, 할리우드의 경우 중간자막 없는 무성영화에서 요약자막이 소수 나타나는 단계로, 이어 대사자막과 원인규명자막이 적극적으로 활용되는 단계로 무성영화가 발전해갔다고 한다. 중간자막의 유형과 할리우드의 사례에 대해서는 Brad Chisholm, “Reading Intertitles,” *Journal of Popular Film and Television* 15-3, 1987, pp. 137-142 및 Kristin Thompson, “The Formation of the classical style, 1909-28,” David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, N.Y. : Columbia University Press(Reprint edition), 1985, pp. 183-189 참조.

32) 이는 만주에서 우연히 만난 이들이 서로를 형, 동생, 아버지와 같은 가족처럼 여기게 되면서 동거하는 설정에서도 확인된다.

에서 “넘우오래팔을들고잇”(12면)어서 힘들어하는 학생들에게 동수는 “참어라”(12면)고 외치며 일종의 완력시위를 보여준다. 교장이 돌아간 뒤에 “黃牧師근심한다”(12면)고 되어 있는 것으로 보아 교육 방침을 둘러싼 동수의 고집이 중학교장에게 어떤 모습으로 비칠 것인지에 대해 황 목사가 우려하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이는 당시 명동학교를 비롯한 간도의 민족학교에서 독립운동을 위한 군사교육적 견지에서 체육과 교련 과목이 강조되었던 것을 연상시키는 바 있다.[33] 이런 관점에서 나운규와의 인터뷰에서 이 영화를 언급하면서 “지금도 이처 않짐은 「잘 있거라」 속에 북간도 어느 촌학교에서 눈바래치는 추은날 학생들이 창가하고 체조하는 대목 같은 것은 참으로 좋왔어요.”[34]라고 한 구절은 매우 의미심장하다. 이 영화에 대한 그리 많지 않은 당대의 감상평 중에서 이 장면을 인상적으로 보았다는 언급은, 비록 나운규를 인터뷰한 기자의 것이었을 가능성이 크지만, 당대 관객의 시선에서 이 영화가 어떤 방식으로 소비, 향유되고 있었는지를 짐작하게 하기 때문이다.

3. 희극성, 공연성, 활극성 : <사랑을 차저서>의 미학

앞에서도 언급한 것처럼 <사랑을 차저서>는 나운규 영화로서는

---

33) 또한 다음 장면에서 “前番中學校校長先生님이 우리學校에有望한先生이잇다고 金十圓을補助金으로보내섯소”(17면)라는 목사의 말에 동수가 “理由업시 남의돈을밧는것은조흔일이안임니다 도로보내십시요”(17면)라고 거부하는 장면이 그려지고 목사가 돌아간 뒤 “東洙웃는다景淑이와貞姬도웃는다”(p. 18)로 되어 있는 것으로 보아 중학교장이 모종의 회유를 하려고 하다가 실패한 것이 아닐까 짐작할 수 있다.

34) 「명우 나운규씨 <아리랑> 등 자작 전부를 말함」, 앞의 글, p. 140. <잘있거라>로 표기된 부분은 문맥상 <사랑을 차저서>의 착오로 보인다.

유일하게 만주를 직접적인 무대로 하고 있는 작품이다. 나운규는 이 영화를 찍기 위해 두만강을 사이에 두고 회령과 용정에 가서 로케를 감행했다.[35] 제작비로 요도에게 빌린 금액이 6,000원으로 그 동안 나운규가 영화 제작을 하면서 한 작품에 투입한 제작비를 훨씬 상회하는 것이었다. 회령에서는 주로 경성을 배경으로 한 장면이나 세트 촬영이 이루어졌던 것으로 보이고, 만주를 배경으로 한 장면은 두만강을 건너가서 용정에서 찍었다고 한다. 그 당시 로케 촬영에서 가장 어려운 것은 엑스트라의 동원이었는데, 회령은 나운규와 윤봉춘의 고향이었고 용정도 그가 젊은 시절을 보낸 곳이어서 쉽게 배우들을 구할 수 있기 때문이었던 것 같다. 실제로 이 작품은 '만주 장대촌'이 무대로 되어 있고 이들이 공동체를 이루고 살고 있는 학교는 영화의 화면 속에서 "私立長大村學校"(11면)로 제시되고 있다. 나운규에 대한 인터뷰 과정에서 기자가 "어덴가 푸로작가 崔曙海의 作風을 연상식히는 좋은 대목이 많었지요"[36]라고 언급한 것에서 보듯 이 영화에는 만주 유이민들의 삶의 애환에 대한 묘사가 잘 드러난 것으로 보인다. 그 중에서 가장 인상적인 것은 역시 비록 쫓겨나온 고향이지만 다시 돌아가려 하는 포포수 노인의 수구초심(首丘初心)이다. 영화소설에서 노인은 몇 번이나 자신이 죽거든 부인 옆에 묻어달라고 동수에게 부탁한다. 영화소설의 맨 마지막 장면이 "老人은마누라무덤왼便에무더노코 忠烈과貞姬묫업시운다"(34면)로 끝나는 것을 통해서 비극적 정조를 형상화하고 있기도 하다.

그런데 이 같은 비극적인 주제와는 달리 영화 자체로서는 희극성과 활극성이 흘러넘치는 점도 주목된다. 이 영화의 희극적인 장면은 나운규가 연기한 함동수와 윤봉춘이 연기한 강삼보의 대화

35) 한국예술연구소 편, 앞의 책, p. 131.
36) 「명우 나운규씨 <아리랑> 등 자작 전부를 말함」, 앞의 글, p. 140.

장면에서 주로 윤봉춘의 캐릭터를 통해서 나타나는데, 예를 들면 같은 날에 태어난 두 사람이 가위 바위 보로 형 동생을 정하는 장면이 대표적인 경우이다. 또한 충렬을 그리워하는 정희의 편지나 고향을 떠나와 아내를 타향에 묻을 수밖에 없었던 노인의 회고가 플래시백이나 몽타주로 표현된 바로 다음 장면에서는 동수와 경숙 사이에 형성된 러브라인이 삼보에 의해 놀림감이 되면서 웃음을 유발하기도 한다. 마치 판소리에서처럼 비장미와 골계미가 반복되는 듯한 느낌을 주고 있는 이 같은 희극성의 구현은 후편 5권의 앞부분에서 가장 극대화되어 나타나고 있다.

T 自己들의행하는일에 善惡의判斷을부치려고도아니한다 다만싸워서젓다는분한生覺에죽엄도앗기지안이하는무리들은다시 鄭家城을행하야온다
明의무리가온다

T 손톱을싹가 한곳에무더노코 여긔서는일곱송장의 산葬禮가始作되엿다
말쑥을박는다 말쑥에쓴글시 「異域落葉七人之墓」老人喇叭을불고三甫銃을터트린다
明의무리 그銃소리를듯고기여온다 東洙말한다

T 三甫너도順南이와景淑씨손을쓸어라
東洙쏘말한다

T 忠烈氏와貞姬는마저도 한彈丸에맛도록쏙붓잡고써러지지마시요
東洙쏘말한다

T 나는할아버지와 쏘차오는놈들을막을터이니
여러사람흐터지려할때 東洙말한다

T 三甫키가크니 彈丸을注意해라
三甫對答한다

T 다리가써르니 쏘차오기힘들겟소
東洙웃는다 明의무리銃을쏜다 東洙便에서쏘긴다 明은貞姬와忠烈이를쏘차가고 張은三甫와順南과景淑이를쏘차간[다] 東洙와여러사람들싸운다 張의銃에 景淑이가마젓다 三甫銃에 張의部下가

마젓다 三甫 景淑이를일으키래하니 景淑이말한다
T 저는관계업스니順南이를 (30-31면)

명기운 일당의 습격을 앞두고 있는 상황에서 학교 공동체의 사람들은 손톱으로 '異域落葉七人之墓'라는 무덤까지 만들어 장례식을 미리 치를 정도로 비장한 각오를 하고 있다. 바로 다음 장면에서 총격전이 벌어지는 상황에서 삼보가 동수의 작은 키를 대고 농담을 지껄이는 모습은 비극적 분위기로 긴장감에 빠진 관객들에게 웃음을 선사하면서 과도한 긴장에서 이완되도록 만든다. 죽음을 앞에 둔 상황에서도 낮잠을 즐길 정도로 태평한 성격으로 제시되는 삼보의 캐릭터를 연기한 윤봉춘은 당시의 영화평에서도 매우 호평을 받을 정도로[37] 능청스러운 연기를 잘 수행한 것으로 보인다.

한편, 영화소설『사랑을 차저서』에는 앞부분에 세 편의 스틸 컷이 실려 있고 그 뒤에 <사랑을 차저서>라는 제목의 주제곡이 실려 있다. 뿐만 아니라 영화 속에서도 주인공들이 노래를 부르는 몇 차례 제시되고 있는데 주로 전편에 집중되어 있다. 첫 번째는 동수와 삼보가 처음 만나서 같이 걸어오는 장면, 두 번째는 포포수 노인을 만난 뒤 같이 걸어가는 장면, 세 번째는 황 목사의 소개로 동수 들이 만주에서 정착하여 생활하는 장면 속 여러 신에서 나타난다. 네 번째는 황 목사가 5년여의 만주 근무 기한이 지나 고향으로 돌아가는 장면에서 불리는 작별의 노래이다. 이 중에서 세 번째 노래는 학생들이 나무를 하면 장면, 삼보와 순남이 사냥을 하는 장면, 그리고 동수, 정희, 경숙이 학교에서 일하는 장면에서 불리는데, 이 노래는 영화소설에 실린 주제가와는 다른 것으로 보인다. 이 노래는 일종의 창가로서 개화계몽기에 불렸던 학도가

37) 失樂園,「羅雲奎君의「사랑을차저서」를 보고」,『중외일보』, 1928. 5. 2. 카프 계열의 비평가에 의한 것으로 보이는 이 글은 이 작품을 성공하지 못한 작품으로 평가하면서도 윤봉춘의 연기만은 높이 사고 있다.

와 비슷한 내용을 담고 있다.

> 困하고어려워도 / 쉬지말아동무야 / 이것도우리鐵拳 / 단련하는材料니 갈길이멀고멀다 / 부즈러니동무야 / 나가자거름거름 / 발빠르게압흐로 (16면)

영화 속에서 노래를 부르는 장면이 자주 등장하고 있는 것은 초기 무성영화의 주요한 특징 중의 하나인 공연성과 연관이 깊은 것으로 보인다. 주지하듯 신기한 테크놀로지의 체험으로서의 서양의 '활동사진(motion picture)' 관람이 나운규가 본격적으로 활동하는 시기에 와서는 바야흐로 '영화(silent film)'라는 개념으로 바뀌고 있었지만, 당대의 관객들에게 '영화'는 공연 무대로서의 극장에서 흥행되는 공연물로서의 성격이 짙었다.[38] 따라서 이 영화소설에서 노래가 불리는 장면들은 실제 상영 현장에서는 변사의 해설과 더불어 전속 관현악단의 연주에 맞추어 가수에 의해 노래로 불릴 수 있도록 의도적으로 삽입되었을 가능성이 크다.[39] 나운규 스스로 초기 무성영화의 공연성을 살리고 있음을 보여주는 부분이다.

이상에서 살펴본 희극성과 공연성은 활극성과 더불어 나운규 영화의 가장 두드러진 특징 중의 하나라고 할 수 있다. 그 중에서도 <사랑을 차저서>에 가장 두드러진 특징은 아무래도 활극성이 아닐까 한다. 식민지 조선에서의 영화 수용 과정에서 도입된 '활극'이라는 용어는 초기에는 사진의 '활동'을 통해 극을 펼쳐나간다는 '활동사진극'의 의미로서 사용되다가, 활동사진이라는 말이 영화장

---

38) 이순진, 앞의 논문, 제4장 참조.

39) 백문임은 <아리랑>을 평가하면서 "나운규의 각본은 시각화를 시나리오라기보다는 공연을 위한 극본 혹은 연주를 위한 악보에 더 가까운 것"이라고 평가한다. 백문임, 「식민지 극장의 무성영화 관람성」, 『한국언어문화』 38, 2009, p. 62.

치에서 '활동사진극' 전반을 의미하는 것으로 변모됨에 따라 그 의미영역이 축소되어 "전쟁이나 모험, 또 싸움처럼 인간의 신체동작, 특히 개인들 사이의 육박전을 중심으로 구조화된 특정한 작품경향"[40]을 뜻하게 된다. 따라서 활극성(action)이란 이 같은 활극적인 요소가 영화적 서사와 이미지의 중추를 구성하고 있는 활극영화(action movie)의 핵심적인 요소를 뜻한다. 다음 장에서 살펴보게 되겠지만, 나운규가 굳이 만주를 영화의 무대로 삼은 이유는 바로 이 활극성을 잘 구현할 수 있는 공간이 바로 만주였기 때문이다.

이 영화에서 활극성이 구현된 부분은 전편에서는 삼보가 도박단을 혼내주는 장면과 도박단이 삼보에게 복수하는 장면 정도에 그쳐 있지만, 명기운 일당과 동수들의 총격전이 전개되는 후편에서는 매우 빈번하게 나타나고 있다. 게다가 전편은 개인들의 육박전에 불과하던 것이 후편에서는 총격전으로 나타나고 있기도 하다. 흥미로운 것은 후편에서는 1권 7회, 2권 4회, 3권 6회, 4권 10회, 5권 12회, 6권 10회 등으로 각 권마다 중간 자막이 10개 내외로 줄어들어 있다는 점이다. 검열의 과정에서 삭제되었기 때문이라고 추측할 여지가 없는 것은 아니지만, 중간 자막과 활극성의 반비례 관계는 분명하게 나타나고 있다.[41] 배우들에게 '연기자(actor)'보다 '퍼포머(performer)'로서의 역할이 더 강조되는[42] 활극적 장면에서는 대사가 아닌 행위 자체로서 영화의 화면이 구성되므로 굳이 자막을 통해서 해설을 시도할 필요가 없었을 것으로 보인다.

---

40) 이순진, 앞의 논문, p. 69.

41) 영화가 클라이막스로 진행될수록 중간자막의 출현빈도도 줄어드는 것이 무성영화의 일반적인 현상이었다. Brad Chisholm, Op.cit, p .138.

42) 연기자와 퍼포머에 구분에 대해서는 리처드 드 코르도바, 「미국에서의 스타 시스템의 출현」, 크리스틴 글레드힐 엮음, 조혜정 · 박혜정 옮김, 『스타덤: 욕망의 산업 · 1』, 시각과 언어, 1999 참조.

4. 나운규 영화의 활극성과 만주

<아리랑>을 “민족 저항의 리얼리즘” 영화의 완성작으로 봤던 이영일의 평가[43]와는 달리 나운규의 영화에 대한 최근의 연구들이 보여주는 것은 당대의 관객들이 이 영화에 그토록 열광하였던 것은 실제 텍스트와는 별개로 종족공간이었던 극장에서 변사의 연행 과정에서 민족영화로서 ‘상상’되었거나,[44] 그의 영화가 지닌 할리우드적 활극성 때문이었다는 점이다.[45] 그런데, 여러 사람들이 공통적으로 지적한 바와 같이 조선 영화가 ‘활동사진’의 시대에서 ‘무성영화’의 시대로 이행하게 된 것은 나운규의 역할과 영화 <아리랑>의 성공에 힘입은 바 컸다.[46] ‘퍼포머’로서의 픽쳐 퍼스낼리티(picture personality)가 배우 나운규의 뛰어난 자질이었다면, 영화적 편집 기술에 대한 타의 추종을 불허하는 능력[47]은 감독 나운규의 탁월한 자질이었다. 그리고 동시대에 식민지 조선에서 개봉되었던 서양 영화, 특히 할리우드 극영화의 체험이야말로 그를 뛰어난 배우이자 감독으로 만들었던 것이다.

나운규 영화에 영향을 끼친 할리우드 영화는 이른바 ‘고전적 할

---

43) 이영일, 『한국영화전사』, 앞의 책, p. 108.

44) 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지—1901~1945년의 한국 영화사를 되짚다』, 삼인, 2006, 88~118면 ; 이화진, 앞의 논문, p. 35.

45) 이순진, 앞의 논문, p. 93 및 김상민, 「<아리랑>과 할리우드」, 『사이』 14, 2013.

46) ‘활동 사진’의 시대에서 ‘영화’의 시대로의 전환에 대한 설명은 이순진, 위의 논문, p. 71 참조.

47) “무엇보다 리듬과 템포를 수업했고 영화 창작의 중요 부서인 편집의 능, 관록 붙은 연출가라고 한 것도 당분간 이 점에서 타자의 추종을 불허하는 까닭이다. 각색도 그의 것은 빈틈이 없다. 우선 영화적이 아닌 것과 영화적인 것과를 추려서 그것에 템포와 리듬을 맞춘다. 그의 작품을 잘 보면 알듯이 무엇보다 스피드가 있는 것은 먼저 영화를 해득한다는 실증일 것이다.” 김태진, 「영화계의 풍운아 고 나운규를 논함 - 3주기를 맞아 그의 작품을 재고」, 『조광』, 1937. 10.

리우드 양식'으로 설명되는 작품들인데, 여기에는 연속 영화(serial)와 장편 극영화가 두루 포함된다. 윤봉춘의 회고에 따르면 나운규는 <명금(The Broken Coin)>(1915) 같은 할리우드 연속 영화를 보면서 연기와 연출에 대해 꾸준한 메모를 했고, 이를 자신의 영화 제작에 응용했다.[48] 나운규 스스로도 <아리랑>을 찍을 즈음을 회고하면서 당시 흥행했던 그리피스의 <폭풍의 고아(Orphans of the Storm)>(1921)나 <로빈 후드(Robin Hood)>(1922)와 같은 장편 영화를 참조하여 서양 영화를 흉내내 보았다고 언급하고 있기도 하다.[49] 이들 영화는 주인공이 근대적 운송수단을 활용하여 세계를 종횡무진으로 탐험하면서 갖은 고난을 무릅쓰고 적대자를 제압한다는 이야기를 담고 있는데, 이 같은 서사에서 개인의 모험을 추동하는 원동력이 공동체의 선이 아니라 개인적 동기로 나타나고 있다는 점은 이전의 영화와는 다른 점이다. 또한 바다나 사막, 정글과 같은 '야만'적 세계를 배경으로 한 모험 활극은 궁극적으로는 약육강식, 우승열패, 적자생존의 사회진화론을 내면화하는 한편으로, 문명사회의 규율에서 벗어난 세계에 대한 매혹을 동시에 보여주고 있다는 특징을 지니고 있다. 결국 <아리랑>은 조선 농촌의 현실을 담은 로케이션 촬영과 미국 활극영화의 영향이 결합되면서 걸작으로 거듭날 수 있었다.[50]

이처럼 할리우드 활극 영화를 도입하여 대성공을 거두었던 <아리랑>과는 달리 후속작 <옥녀>의 경우 흥행에 그다지 재미를 보지 못한 나운규가 재기의 발판으로 만주를 선택한 것은 어떤 의미에서는 필연적인 일이었다. 회령에서 태어나 북간도에서 명동중학을 다니면서 소년기를 보낸 나운규에게 만주는 득의(得意)의 공간

48) 한국예술연구소 편, 앞의 책, pp. 116-117.

49) 나운규, 「<아리랑>을 만들 때」, 『조선영화』 창간호, 1936. 10, p. 46.

50) 할리우드 활극 영화와 <아리랑>에 대한 이상의 설명은 이순진, 앞의 논문, pp. 80-93의 논의를 정리한 것임.

이었기 때문이었다. 영화의 시나리오가 윤봉춘과의 공동작업으로 행해졌던 것도 바로 이 때문이다. 따라서 자신이 가장 잘 알고 있고 잘 할 수 있는 만주를 활극으로 만들기 위해서 만주 로케는 필요불가결하였고, 나운규는 이 비용을 감당하기 위해 결국 박승필과 손을 잡게 되면서 불편한 관계가 되었던 요도에게 다시 전주(錢主)를 부탁할 수밖에 없었다. “이국뎍정됴(異國的情調)를 나타낸 점에잇서서상당히 성공한편”[51]이라는 상영 당시의 영화평은 나운규의 의도가 어느 정도 성공했음을 보여준다.

그러나 <사랑을 차저서>의 구상에 보다 중요하게 작용한 것은 나운규의 픽처 퍼스낼리티로서의 활극성이 가장 잘 구현될 수 있는 무대가 바로 만주였기 때문이었던 것으로 판단된다. “악한단의 맹습을 단신으로 열격하는동수(東洙)의 피쓸케하는육탄전(肉彈戰)과가튼 작품의주의”라든가 “그의 자유분방한 활약이라든지 사소의 수식도업는 거의야성뎍이라고 할만한 모든 「액슌」에 확실히 통쾌를부르짓게하는바이지만”과 같은 구절[52]은 이 영화가 나운규의 배우로서의 활극적 픽처 퍼스낼리티를 위주로 화면이 편집되어 있음을 짐작하게 한다. 그런데 개인들 간의 완력의 대립을 주로 한 나운규의 다른 활극영화와는 달리 <사랑을 차저서>의 경우 말을 타고 총을 쏘는 총격전까지 벌이는 장면까지 그려내고 있다는 점은 특기할 만하다.[53] 또한 포포수 노인의 경우에도 비록 총격전에 나서지는 않지만 구한국 군인 시절 불던 나팔을 부는 장면을 연출하고 있다. 그런데 “그다지중요치아는장면에 관중의흥미와환호가 왼통쏠려가고마는것가탓다 그리고 로라팔수의 최후의부탁「마누라의

51) 失樂園, 앞의 글.

52) 위와 같음.

53) 윤봉춘의 회고에 따르면 리더 격인 동수(나운규)는 피스톨을 사용하고, 원래 사냥꾼 출신으로 사격에 능한 것으로 설정된 삼보(윤봉춘)는 장총을 들고 나오는 것으로 설정되어 있다. 한국예술연구소 편, 앞의 책, p. 134.

무덤겻헤나를무더주오」를달리무슨암시깁흔말로할수 업섯설가한다."[54] 고 지적한 것을 통해서 미루어 짐작컨대 만주 유이민의 유랑의 비애라는 주제는 남성 주인공들의 활극에 가려 충분히 잘 드러나지 못한 듯하다. 이는 결국 이 영화의 중요한 포인트가 사실주의적 현실 재현보다는 이국성과 활극성의 결합에 있었다는 것을 암시하고 있다.

<사랑을 차저서>에는 두 개의 적대자 그룹이 존재한다. 만주의 산 속에서 도박판을 벌여 순진한 사람을 꾀어 돈을 빼앗는 도박단이 그 하나라면, 빚 때문에 도망친 두 명의 여성(정희, 경숙)을 쫓아온 명기운 일당이 다른 하나이다. 도박단은 자신의 영업을 방해했다는 이유로 삼보에 대한 복수를 단행하기 위해서, 명기운은 자신의 손아귀에서 도망친 여성들을 다시 잡아오기 위해서 주인공들과 총격전까지 벌이는 것으로 그려지고 있다. "하로白里式거르면 世界一周를 몃칠동안에하겟느냐는것"(3면)을 두고 사흘토록 논쟁을 하는 동수와 삼보나, 윤봉춘의 기억 속에서 '마적'으로 존재하는 도박단의 경우 이들이 지닌 낭만주의적이고 아나키스트적인 경향이 죽음을 무릅쓰는 무모함을 낳는다고 볼 수 있다.

> T 코삭크騎兵을조와하며 스팔타敎育을贊成한다 싸호는것이조흔일이라고는生覺치안으나 싸와서익일만한準備는언제든지해가지고잇서야된다고한다
>
> 咸東洙……羅雲奎
>
> T 無識한사람은義理가굿세다 사랑이라는말도몰으는이만큼 善惡의判斷도못한다
>
> 姜三甫……尹逢春 (3~4면)

위에서 보듯 동수는 코삭크 기병을 좋아하는 인물로서, 도박단

54) 失樂園, 앞의 글.

에게 종교적 믿음을 설파하는 목사에게 “그보다갓가운審判官은 이 주먹이지요”(11면)라고 말하는 데서 알 수 있듯 협객형의 인물 유형이다. 삼보 역시 비록 무식하지만 의리가 있고, 죽음을 앞두고도 태연히 낮잠을 즐길 정도로 호방한 성격의 인물이다. 따라서 이 둘은 활극영화의 주인공에게 요구되는 있는 영웅적 요소를 다소나마 갖추고 있어서 갖은 위험을 감내하면서 모험을 즐길 수 있는 인물 유형이라고 할 수 있다.[55] 이들에 비해 고리대금업자이며 호색한인 명기운이나 그에게서 도망친 두 여성의 경우 죽음을 불사하고 총격전에 목숨을 걸 필연성은 없는 인물이다.[56] 따라서 이들 사이에 벌어지는 총격전은 사실주의적 관점에서 볼 때 서사적 개연성이 매우 부족한 것이 사실이다.

결국 <사랑을 차저서>에서의 총격전은 만주라는 이국적 공간을 무대로 한 활극영화에서 할리우드 영화에 버금가는 활극성과 스펙타클을 위해 나운규에 의해 인위적으로 삽입된 장면일 가능성이 크다.[57] 그런데 식민지 조선에서는 마차나 말을 타고 총을 쏘는

---

55) 이 영화를 “劣作 아니 亡作”으로 평가한 한설야는 “그는 그 반항을 일종의 작란으로하고 쏘는 현실에서 볼수업는 기발한 방법으로 한다 함으로 결국 그 증오나 반항은 그의 공상이 나은 [운]명적작란에 끈치고 만다”면서 주인공 동수가 지닌 아나키스트적 풍모를 비판했다. 만년설, 「영화예술에대한 관견」, 『중외일보』, 1928. 7. 6.

56) 다만 명기운의 경우 만주에서의 모습은 “自己들의행하는일에 선악의판단을부치려고도아니한다 다만싸워서젓다는분한生覺에죽엄도앗기지안이하는 무리들”(30면)로 도박단들과 같은 부류로 취급되고 있다.

57) 마차를 타고 총격전을 벌이는 할리우드의 고전적 형식은 이 시기 활극영화의 보편적인 문법이었다. 심지어 <망루의 결사대>에서 보듯, 1940년대 일본의 프로파간다 영화에서도 ‘적성국가’인 미국 할리우드 활극의 영화 문법이 사용되기도 하였다. 이에 대해서는 Fujitani Takashi, *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*, Berkeley: University of California Press, 2011 ; Watanabe Naoki, “The Colonial and Transnational Production of *Suicide Squad at the Watchtower* and *Love and the Vow*,” *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, Vol.2, No.1, 2013 참조.

총격전을 활극으로 재현하는 것은 애초에 불가능했다. <아리랑>의 결말에서 '광기'에 의한 개인적인 복수가 식민권력에 의해 취체당하는 것에서 알 수 있듯, 당대의 현실에서 파시즘적 권력이나 공동체의 규율로부터 자유로운 개인주의적 활동은 불가능하기 때문이다.[58] 이런 점에서 총격전을 핵심으로 하는 활극을 자유롭게 펼칠 수 있는 가장 적절한 무대로서 마적들이 횡행활보하는 만주[59]가 선택되었을 가능성을 생각해볼 필요가 있다. 앞에서 언급한 失樂園의 영화평에서 "그땅에이주한 동포의즙단 생활의편영조차 화면에 나타나지아는것이유감"이라고 한 것이나 "백의인(白衣人)의 류랑애화로서는 훨신더비극덕 효과를 나타낼여디가 잇슬터이다그 쑨안이라 주뎨가 류랑, 츅방, 박해등, 우리에게 공통한환경쏘는 운명의 묘출에잇슴에 불구하고 잘못하면 심상일양의 라부스토리나 센티멘탈한 인정극으로보기쉽게하는 약점을가지고 잇다"라고 평가

58) 이순진, 앞의 논문, p. 105.

59) 영화소설『사랑을 차저서』에서는 '마적'이 '도박단'으로 변경되었지만, 식민지기 만주를 배경으로 한 텍스트에서 마적이 반드시 부정적으로 묘사된 것만은 아니었다. 예를 들어 임선규의 '국민연극' <빙화>(1942)에서 구한말 군인 출신의 강포수는 독립운동가로 암시되는 아버지가 죽자 "큰 사람이 되지 않으면 안된다구 주먹을 쥐"고 "남북 만주 벌판이 좁다구, 장작림이 병정 노릇 마점산이 부하 노릇"(이재명 편,『해방전 (1940~1945) 공연희곡집 3』, 평민사, 2004, 121면)을 하는 것으로 그려지는데, 비록 과거를 부정하는 맥락에서 발화된 것이지만, 젊은 시절의 강포수에게 마적은 무장독립운동과 등가로 간주되고 있었다는 점을 알 수 있다. 또한 러일전쟁을 전후한 시기 척후병 겸 특공대 역할을 했던 '만주의군(滿洲義軍)'이나 '특별행동반(特別行動班)'과 더불어 마적은 일본 청소년들의 동경의 대상이기도 했다. 역사학자 홉스봄은 초기 저작에서 중앙권력과의 대립하여 농촌대중들의 지지를 받는 의적(social bandits)을 동서양을 통틀어서 보편적으로 발견되는 현상으로 간주하고 여기에 사회사적 의미를 부여한 바 있는데, 1960년대 '만주활극'에 다시 등장한 마적의 중층적 표상은 이들에 대한 대중들의 이 같은 인식을 일정 부분 반영한 것이 아닌가 한다. 渡邊龍策,『馬賊 : 日中戰爭史の側面』, 東京 : 中央公論社, 2006, p. 38 ; 에릭 홉스봄, 진철승 옮김,『반란의 원초적 형태』, 온누리, 2011 ; 에릭 홉스봄, 이수영 옮김,『밴디트』, 민음사, 2004.

한 것에서 보듯[60] <사랑을 차저서>는 “백의인의 유랑애화”나 “류랑, 축방, 박해등, 우리에게 공통한환경또는 운명의 묘출”에 초점이 놓여 있지 않았던 것이다.

5. 맺음말 : ‘헤테로토피아’로서의 만주

본 논문은 영화소설『사랑을 차저서』를 중심 텍스트로 하여 나운규가 감독, 주연한 무성영화 <사랑을 차저서>의 미학적 특징을 만주라는 공간과 결부시켜 논의한 것이다.

식민지 영화 검열의 대표적인 사례로서 주로 언급되었던 이 작품은 한국영화사 서술에서는 민족주의적 리얼리즘 영화로 평가받아 왔다. 그러나 본 논문에서는 새로 발굴한 영화소설『사랑을 차저서』와 당대의 영화 비평, 나운규와 그 주변 인물의 인터뷰와 회고록 등을 비교분석함으로써 민족주의적 독해로 수렴되지 않는 이 영화의 중층적인 결들을 파악하려 했다.

당초에 ‘압록강(두만강)을 건너서’라는 제목으로 촬영된 이 영화는 식민권력의 검열 과정에서 ‘저 강을 건너서’를 거쳐 최종적으로 ‘사랑을 차저서’라는 제목으로 개봉하게 되었고, 그 과정에서 필름의 상당 분량이 삭제되는 수난을 겪었다. 본 논문에서는 이 영화에 대한 식민권력의 검열의 이유를, 첫째 ‘두만강을 건너서’라는 제목이 환기하는 저항적 이미지에 대한 식민권력의 즉물적 거부반응, 둘째 구한국 시절 군인으로 설정되었던 포포수 노인의 나팔소리가 식민지 대중들에 대한 선동으로 간주되었을 가능성, 셋째 두만강을 건너 만주에 정착한 주인공 인물들이 생활하고 있는 학교가 지닌 민족학교적 색채와 저항적 이미지가 문제시되었을 가

60) 失樂園, 앞의 글.

능성이라고 하는 세 가지 측면에서 살펴보았다.

식민권력의 가혹한 검열을 거쳐 중요한 장면들이 삭제되었기 때문인지 확실하지는 않지만, 영화소설 텍스트에 국한해서 보면 영화 그 자체로서는 희극적 웃음과 공연성 및 활극성으로 충만해 있다. 비극적 정조가 작품을 전반적으로 지배하는 가운데에서도 등장인물들의 농담이나 행위는 관객들의 웃음을 유발하고 있으며, 실제로 극장에서 상연될 때 오케스트라 반주에 따라 가수가 부를 수 있도록 중간 중간 주제가를 필두로 다양한 노래가 적극적으로 삽입되어 있다. 이 영화의 가장 중요한 미학적 포인트는 주인공을 비롯한 남성 인물들이 육박전을 하거나 총격전을 벌이는 장면에서 확인되는 활극적 요소라고 할 수 있는데, 특히 조선인 남성 주인공이 말을 타고 총을 쏘는 등 할리우드 웨스턴을 방불케 하는 장면은 식민지기 영화에서는 매우 낯설고도 독보적인 장면이라고 할 수 있다.

당대의 영화 비평에 따르면 이 영화는 당초에 표방한 만주 유이민의 애환이라는 무거운 주제보다는 주인공의 영웅적 면모와 활극성이라는 측면이 더 부각되었다. 실제로 지식인 영화비평가들과는 달리 식민지 관객들이 영화의 할리우드적 활극성에 환호한 것은 결국 이 영화가 남성 주인공의 활극적 픽처 퍼스낼리티를 위주로 화면이 편집되어 있음을 의미한다. 검열에 의해 중요한 부분이 잘려 나감으로써 비극적 주제가 화면에서 사라진 대신 희극성과 활극성이 전경화되었으리라는 가정도 가능하다. 그러나 당초에 만주라는 무대는 나운규에게 있어 자신의 활극적 픽처 퍼스낼리티를 가장 잘 구현할 수 있는 공간이었던 것도 사실이다. 이 영화가 가진 비극적 주제와 활극적 형식은 당초에 분리할 수 없는 것으로서 존재했던 것이 아닐까 한다.

이런 관점에서 <사랑을 차저서>를 이해하게 되면 나운규 영화에서 '만주'가 가지는 의미는 '현실적인 동시에 신화적인 공간'으

로서의 ‘헤테로토피아’ 개념[61]에 근접한 것으로 이해될 수 있다. 만주 유이민들의 일상적인 삶의 터전으로서 현실 세계에 존재하지만, 식민지 조선의 현실에서 보자면 상상으로만 가능한 활극영화적 장면이 펼쳐질 수 있다는 점에서는 이른바 일상적이고 ‘정상적’인 공간과는 질적으로 다르기 때문이다. <사랑을 차저서>의 경우 어떤 의미에서는 만주 유이민의 삶을 그리기 위해 만주가 선택된 것이 아니라 활극성이라는 영화적 특성을 가장 잘 살릴 수 있는 무대로서 만주가 선택되고 만주 유이민의 삶이 활극성을 구현하기 위한 서사로서 도입되었다고 볼 수도 있는 것이다.

이리하여 <사랑을 차저서>는 1960년대에 이르러 “만주의 시간대와 민족의 단층들을 무시, 균질적인 만주로 만”[62]든 만주 웨스턴, 혹은 “‘활극’이라는 오락적 형식을 통해 외부를 묘사하고 상상하는 것이 허락된 몇 안 되는 통로”[63]로서의 만주활극의 전사(前史)로 자리잡게 되는 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

문일 편, 『사랑을 차저서』, 박문서관, 1931(『아단문고미공개자료총서 2013 - 연극영화편』 · 1, 소명출판, 2013 수록).
김갑의 편저, 『춘사 나운규 전집』, 집문당, 2001.
이재명 편, 『해방전 (1940~1945) 공연희곡집 3』, 평민사, 2004.

---

61) 허경, 「미셸 푸코의 ‘헤테로토피아’ - 초기 공간 개념에 대한 비판적 검토」, 『도시인문학연구』, 3-2, 2011, p. 248.
62) 한석정, 「만주 웨스턴과 내셔널리즘의 공간」, 『사회와 역사』 84, 2009, p. 10.
63) 이시욱, 「1960년대 만주활극 연구」, 『한국예술연구』 1, 2010, pp. 179~180.

한국영상자료원 한국영화데이터베이스 (http://www.kmdb.or.kr).
한국예술연구소 편, 『이영일의 한국 영화사를 위한 증언록 - 윤봉춘 편』, 도서출판 소도, 2004.
최동현 · 김만수 편, 『일제강점기 유성기 음반 속의 극 · 영화』(태학사, 1988).
『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『중외일보』, 『삼천리』, 『조선영화』, 『조광』

2. 논문

김상민, 「<아리랑>과 할리우드」, 『사이』 14, 2013, pp. 265-300.
백문임, 「식민지 극장의 무성영화 관람성」, 『한국언어문화』 38, 2009, pp. 43-68.
이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 관한 연구」, 중앙대 박사논문, 2008.
이시욱, 「1960년대 만주활극 연구」, 『한국예술연구』 1, 2010, pp. 151-185.
이화진, 「식민지 조선의 극장과 소리의 문화정치」, 연세대 박사논문, 2011.
한석정, 「만주 웨스턴과 내셔널리즘의 공간」, 『사회와 역사』 84, 2009, pp. 5-30.
허경, 「미셸 푸코의 '헤테로토피아' - 초기 공간 개념에 대한 비판적 검토」, 『도시인문학연구』, 3-2, 2011, pp. 233-267.
리처드 드 코르도바, 「미국에서의 스타 시스템의 출현」, 크리스틴 글레드힐 엮음, 조혜정 · 박혜정 옮김, 『스타덤: 욕망의 산업 · 1』, 시각과 언어, 1999, pp. 47-62.
Chisholm, Brad, "Reading Intertitles," *Journal of Popular Film and Television* 15-3, 1987, pp. 137-142.
Naoki, Watanabe, "The Colonial and Transnational Production of Suicide Squad at the Watchtower and Love and the Vow," *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 2-1, 2013, pp. 89-115.

Thompson, Kristin, “The Formation of the classical style, 1909-28,” David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, N.Y. : Columbia University Press(Reprint edition), 1985, pp. 155-240.

3. 단행본

김려실,『투사하는 제국 투영하는 식민지 - 1901~1945년의 한국 영화사를 되짚다』, 삼인, 2006.
에릭 홉스봄, 이수영 옮김,『밴디트』, 민음사, 2004.
에릭 홉스봄, 진철승 옮김,『반란의 원초적 형태』, 온누리, 2011.
이영일,『한국영화전사(개정판)』, 도서출판 소도, 2004.
조희문,『나운규』, 한길사, 1997.
프랑시스 바느와・안 고리오 레테, 주미사 옮김,『영화분석 입문』, 한나래, 1997.
渡邊龍策,『馬賊 : 日中戰爭史の側面』, 東京 : 中央公論社, 2006.
Takashi, Fujitani, *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*, Berkeley: University of California Press, 2011.

Na Ungyu's Silent Film and Manchuria

Seo, Jae-kil

This paper examines the aesthetic features of *Searching for Love* (Sarangeul Chajaseo), the famous 1928 Korean silent film directed by and starring Na Ungyu.

Originally entitled *Crossing the Duman River*, due to colonial censorship, the title was changed and the film was heavily edited. The film seems to be censored for three reasons. Firstly, original title might imply Korean resitance to Japanese oppression. Secondly, the trumpet call of the old Korean veteran in the film may have been construed as a call to arms. Thirdly, the nationalistic and resistance imagery of the school where the heroes and heroines settled in Manchuria might also have been problematic.

Viewed as a cine-roman, the film itself is full of comedy, performance and action, possibly due to the removal of other important scenes. Although the prevalent tone of the movie is tragic, various songs, including the film's theme song, are arranged in the film to be sung with an orchestral accompaniment in the movie theater, makes the audience laugh at the jokes and funny actions of the actors. The most important aesthetic aspect of the film is the action performances in hand-to-hand and gunfighting scenes between the protagonists and antagonists. Scenes involving the Korean hero's gunfight on horseback are especially reminiscent of Hollywood horse operas and these make the movie stand out from other colonial Korean films.

According to a review at the time, it was the heroism and actions of the protagonists rather than the tragic theme of the migrants' fate in Manchuria that fascinated the film's colonial audience. The fact that colonial audiences cheered at the Hollywood action implies that this film might be arranged mainly by the hero's picture personality of action. It is also true that Manchuria was the very place that Na Ungyu could show his picture personality of action

to the full. In this sense, Na Ungyu's Manchuria might be a "heterotopia," the Foucauldian space that is both realistic and mythical, because Manchuria exists as a migrant destination and the mythical space of a colonial Korean action film as well.

Key words: Na Ungyu, *Searching for Love*, cine-roman, silent film, action, censorship, Manchuria, heterotopia

서재길
소속: 국민대학교 국어국문학과
주소: 서울 성북구 정릉로 77 국민대학교 북악관 1510
전화번호: 02-910-4375
전자우편: jseo@kookmin.ac.kr

이 논문은 2014년 3월 26일 투고하여
2014년 4월 9일까지 심사 완료하여
2014년 4월 16일 게재 확정함.