

‘전사(全史)’라는 욕망, 전사(前史)가 된 ‘최초의 정사(正史)*’

- 노만(魯晩)의 『한국영화사』(1964)를 중심으로 -

남기웅**

〈차 례〉

1. 들어가며: “노만 씨가 어떤 분이십니까?”
2. 등사본 『한국영화사』의 발행
3. ‘한국영화의 기점’은 무엇인가
4. 식민지 시기 영화인에 대한 평가
5. 나가며

[국문초록]

1964년 영화사가 노만(魯晩)에 의해 등사본으로 발행된 『한국영화사』(1964)는 1960년대 한국영화사 연구 문헌 가운데서도 실증과 구술을 통한 연구방법론을 확립하여 서술된 ‘최초의 정사(正史)’라 할 수 있다. 1960년대 한국영화인협회의 전폭적 지원 하에 출간된 이영일의 『한국영화전사』(1969)가 ‘기념비적 저작’으로 많은 연구자의 주목을 받은 반면, 그보다 앞서 발행된 『한국영화사』는 당대는 물론 최근까지 한국영화사 연구에서는 적극적으로 인용되지 못했다.

따라서 본 논문은 『한국영화사』가 저술된 과정과 맥락을 재구하고, 1960년대에 발행된 주

* 이 논문은 한국영상자료원과 인하대학교 한국학연구소에서 기획한 <2022년 원로영화인 구술채록 연구> 프로젝트의 ‘노만 생애사 구술’을 토대로 기획되었다. 2023년 7월 22일 위 기관에서 구술채록연구 워크숍 <닫히지 않는 대화, 함께 쓰는 영화 역사>를 공동으로 주최하였고, 이 논문은 당시의 발표문을 초안으로 하여 작성되었다. 구술에 참여하여 저서 『한국영화사』와 관한 이야기를 상세하게 들려주신 노만 선생님과, 워크숍에서 해당 발표문의 발전 방향에 대해 토론하고 제언해 주신 영화연구자 이순진 선생님께 감사드린다.

** 아주대학교 / 강사

요 한국영화사 연구 문헌과의 비교를 통해 이 책의 역사적 관점에 대해 고찰한다. 나아가 노만의 주장과 그의 『한국영화사』가 당대의 주류 담론에서 채택되지 못한 맥락이 무엇이었는지 밝혀내고자 한다.

비록 적극적으로 검토되지 못했지만 노만은 『한국영화사』를 통해 ‘한국영화의 기점’에 관한 주류 영화계의 오류를 실증적으로 밝혀 논쟁적인 문제를 제시했다. 또한 식민지 시대 영화인에 대한 평가에 있어서 영화계 주류가 ‘현장 영화인’의 중요성을 부각시키고자 했던 것에 비해 이론과 연구, 평론 활동을 중요하게 고려했다는 점에서 주목할 만하다.

[주제어] 노만, 한국영화사, 이영일, 한국배우전문학원, <장화홍련전>, 이경손

1. 들어가며: “노만 씨가 어떤 분이십니까?”

1963년 4월 27일 오후 1시, 한국예술문화단체총연합회(이하 예총) 회의실에서 안종화의 『한국영화측면비사(韓國映畫側面秘史)』(춘추각, 1962) 출판을 기념하는 행사가 진행되었다. 행사가 끝난 후 ‘올바른 한국영화역사를 의논하는 좌담회’가 곧바로 이어졌는데, 여기에는 예총과 한국영화인협회(이하 영협)의 이사장을 겸하는 윤봉춘, 영협 부이사장인 복혜숙·김소동을 비롯하여, 이필우, 이구영, 안종화, 이규환, 임운학 등 원로 영화인들이 대거 참석했다.¹⁾ 이 좌담회의 목적은 영화인 공동이 기념할 수 있는 ‘영화의 날’을 지정하기 위한 것으로, 본격적인 논의에 앞서 윤봉춘은 좌중에 한 가지 질문을 던진다.

윤봉춘: 그러면 안종화 선생의 『한국영화측면비사』 출판기념회는 이것으로 끝마치고 다음에는 한국영화에 대한 연대(年代)가 상고(相考)히 물의(物議)가 많은데 지난번 한국일보에 실렸던 노만(盧晩) 씨가 어떤 분이십니까?

김소동: “노”씨는 서울대학교 문리대를 나왔습니다. 그런데 이분이 한국영화사에 대한 연구를 거듭하기 6, 7년이 되었고 영화사에 대한 논문도 썼

1) <10월 20일을 영화의 날로>, 《경향신문》, 1963.5.6.

습니다. 그 뒤 한양대학에서 영화 강의를 하게 되었는데, 그것을 위하여 선배를 찾아다니며 물어본 사람입니다. 역사가는 많을수록 좋지 않을까요?

안중화: 거, 참 좋은 일이올시다. 그러면 우리는 그 사람을 위해서 박수를 보냅니다. (일동 박수)

윤봉춘: 우리는 “노만”씨에게 대해 감사를 드립니다.²⁾

당시 원로 영화인으로서 영화계의 실세였던 윤봉춘과 안중화의 반응을 통해 알 수 있듯이 노만(魯晩³⁾⁴⁾은 영화계 내부에 널리 알려진 인물은 아니었다.⁵⁾ 영화계 현장에서 활동하던 영화인이 아니라 영화전문지의 기자로, 저술가로, 대학의 강사로 근무하며 교육과 저술 활동을 주로 해왔기 때문이다. 잘 알려진 인물이 아님에도 불구하고 영화인들을 주축으로 ‘영화의 날’을 논하는 자리의 첫머리부터 ‘노만’이라는 이름이 거론된 이유는 같은 달 5일 노만이 한국일보의 기사를 통해, 1961년 개최된 ‘한국영화 40년 기념 전

-
- 2) <올바른 영화 역사를 의논하는 좌담회 - 회의록 채록>, 1963. 4. 27., 1쪽. 이 문헌은 본래 영화사가 이영일이 소장하고 있던 자료로, 이영일이 2001년 타계한 후 유족에 의해 한국예술종합학교에 기증된 것이다. 한국예술종합학교는 기증 받은 자료를 ‘이영일아카이브’로 구성하여 관리해오고 있다.
 - 3) 앞에 인용된 자료에서는 노만을 ‘魯晩’으로 표기하고 있는데, 영화사가 노만의 본래 한자 표기는 ‘魯晩’이다.
 - 4) 노만(魯晩)의 본명은 노만길(魯萬吉, 1935-)이며 ‘노만’은 필명이다. 평안남도 용강군 출신으로, 해방기에 가족과 함께 월남하여 서울에 정착했다. 서울중학교, 서울고등학교, 서울대학교 문리대 국어국문학과를 졸업했으며, 대학생 신분이었던 1955년부터 영화잡지의 기자 생활을 시작해 《영화세계》, 《국제영화》, 《스크린》 등의 대중잡지와 1959년 영화이론 전문지 《영화예술》의 창간호에 편집장으로 참여했다. 1960년대에는 한양대학교, 중앙대학교, 한국배우전문학원에 영화사·영화이론 강사로 출강했고, 1960년 영화비평가협회와 1965년 한국영화평론가협회의 창단회원으로 참여한 바 있다. 1968년에는 영화제작사 칠성영화주식회사를 설립해 <갯마을>(김수용, 1965), <만추>(이만희, 1966) 등을 미국에 수출하기도 했는데, 1960년대 후반 정부의 영화법 개정으로 인해 폐업하고, 1970년대에 영화계를 완전히 떠나 평생 다른 영역의 사업에 투신했다. 저서로는 『다시 보고 싶은 영화』(여원사, 1959), 『세계의 배우 70인』(여원사, 1960), 『한국영화사』(한국배우전문학원, 1964), 『한국영화사』(법문사, 2023) 등이 있다. 2022년 원로 영화평론가 김종원과 연력이 닿아 한국영상자료원 ‘2022년도 원로영화인 구술채록사업’의 생애사 구술자로 참여해 총 3회분의 면담을 가졌고, 그 결과물이 구술채록집으로 구성되었다. 노만의 생애와 영화계 활동에 관한 구체적인 정보는 한국영상자료원 편, 『2022년도 한국영화사 구술채록연구 시리즈 생22-2 <생애사> 2권 노만』, 한국영상자료원, 2022 참조.
 - 5) 영화감독 김소동은 당시 한양대학교 영화과 교수로 재직하며 노만을 한국영화사와 영화이론 강사로 채용한 바 있기 때문에 노만에 대한 정보를 좌중에 직접 전할 수 있었다.

사회'에서의 오류를 지적했기 때문이었다. 노만은 전시회 주최 측과 한국영화인단체협회에서 한국영화의 기점으로 설정한 <월하의 맹서>(윤백남, 1923)의 개봉일이 1921년이 아니라 1923년 4월 9일임을 실증적으로 밝혀 오류를 지적한 바 있었다.⁶⁾ 그러므로 좌담회를 통해 '한국영화의 기점'을 논의하여 새로운 '영화의 날'을 채택하고자 했던 영협에서는 노만에 의해 제기된 문제를 언급하지 않을 수 없었던 것이다.

좌담회를 통해 드러나듯 1960년대는 한국 영화계 내부에서 공동이 기념할 수 있는 영화사(映畵史)를 구성하고자 하는 욕망이 본격적으로 표출되던 시기였다. 그중에서도 안중화의 『한국영화측면비사』는 한국영화사를 통사(通史)로 구성하여 발간된 최초의 단행본이었다. 1962년에 발간된 이 책은 실증보다는 식민지 조선 영화계의 초창기부터 활동한 안중화 자신의 기억을 토대로 하고 있어 저자 스스로도 '이면비화(裏面秘話)'를 표방하는 것이었다. 그럼에도 이 책은 식민지기 영화사를 통사로 구성하여 발행된 해방 이후 최초의 단행본이라는 점에서 많은 이들의 주목을 받았다.

한편 노만은 1962년 영화전문지 《국제영화》와 문예지 《사상계》에 투고했던 원고를 합하여 이듬해인 1963년 단행본 분량에 필적하는 172쪽 분량의 <한국영화사>로 엮었다. 그리고 1964년 한국배우전문학원을 통해 등사본으로 『한국영화사』를 발행했다. 이 등사본은 '비사(秘史)'가 아닌 '정사(正史)'로서 식민지기 영화사를 다룬 최초의 것이었지만 안중화의 저작과는 대조적으로 영화계의 주목을 거의 받지 못했다. 그러다가 1969년, 해방 이후 영화학계 최대의 업적으로 평가받는 이영일 편저의 『한국영화전사(韓國映畵全史)』(삼애사, 1969)가 출간되면서 영화계의 관심으로부터 더욱 멀어지게 된다.

비록 잡지에 실린 원고나 학원에서 발간한 등사본의 형태였지만, 『한국영화사』는 『한국영화측면비사』에서는 다루지 못한 방대한 자료의 실증 분석

6) <오는 9일이 영화 40년, 행사 없이 쓸쓸히, 첫 극영화 <월하의 맹서>는 1923년 작, 2년 전 잔치는 생일 오산>, 《한국일보》, 1963.4.5. 1960년대 남한 영화계의 한국영화 기념사업과 그 함의에 대해선 이화진, 「한국영화 반세기를 기념하기 - 1960년대 남한의 한국영화 기념사업을 중심으로」, 『대중서사연구』 제24권 3호, 대중서사학회, 2018 참조.

을 수행한 결과물이었고, 기자로 활동하던 저자가 원로 영화인들과의 인터뷰를 통해 사료의 공백을 보완하는 방식으로 저술된 책이었다. 이는 『한국영화전사』의 실증·구술 방법론이 이끌어낸 성과를 일부 선취하고 있었다는 점에서 ‘최초의 정사’로서 보다 진지하게 고찰될 필요가 있다. 하지만 『한국영화사』는 그것이 발행된 1960년대는 물론, 최근까지도 한국영화사 담론에서 큰 주목을 받지 못했다. 따라서 본 논문은 『한국영화사』가 발행된 과정을 소상히 살피고, 서술 방식, 역사에 대한 관점 등을 분석함으로써 해당 문헌의 역사적 의의를 고찰하고자 한다. 또한 제목 그대로 한국영화의 전사(全史)를 집대성한 것으로 평가받은 이영일의 『한국영화전사』와의 비교를 통해 노만의 『한국영화사』가 당대의 담론에서 배제된 맥락과 그 함의를 살피고자 한다. 이는 『한국영화사』의 의의를 새롭게 밝히는 한편, 영화인 공동의 영화사를 집필하고자 했던 1960년대의 욕망을 이해하는 작업이 될 수 있을 것이다.

2. 등사본 『한국영화사』의 발행

영화사 연구 분야의 선구적 작업이라 할 수 있었던 노만의 『한국영화사』는 1960년대 영협 주도의 기념사업 기획 과정에서 왜 참고문헌으로 검토되지 못했을까? 이것을 이해하기 위해서는 1960년대 한국영화사 주요 문헌의 등장 과정을 살펴볼 필요가 있다.

1960년대에 초반부터 한국영화계는 매년 100여 편 이상의 국산영화를 제작해 내놓으며 전성기를 맞이했다. 하지만 대중문화 영역에서 영화의 영향력이 절대적이었던 데 비해, 영화를 학문의 대상으로서 이론화하려는 학계 차원의 움직임은 거의 찾아볼 수 없는 실정이었다. 이러한 연유로 한국영화사를 구성하는 1960년대의 작업은 현장에서 활동하는 영화인들이 주도권을 쥐 채로 진전되었고, 이러한 분위기 속에서 1962년 영화계 원로 안종화가 저술한 『한국영화측면비사』의 출간은 영화인들이 염원하던 ‘공동의 역사’를

구성하기 위한 의미 있는 출발점으로서 기념된 것이다. 하지만, 앞서 언급했듯 이 책은 사료를 통해 실증된 객관적인 역사라기보다는 개인의 기억과 경험에 의존한 회고록에 가까운 것이었기 때문에 ‘공동의 역사’를 획득하고자 하는 영화계의 노력은 1960년대 내내 지속되었다.

『한국영화측면비사』의 출간 이후 영협 주도의 영화인 기념사업에서 이론적 근거로 중요하게 다뤄진 문헌은 이청기가 1966년과 1967년 대한민국 예술원의 『예술논문집』에 투고한 논문 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구」였다.⁷⁾ 이 논문은 앞서 언급한 1963년의 좌담회를 통해 ‘영화의 날’로 연쇄극 〈의리적 구토〉(1919)가 지정된 이래로, 영협이 ‘영화의 날’ 지정의 역사적 정당성을 설명하는 데 이론적 뒷받침이 되었다.⁸⁾ 이청기는 1960년대에 영화평론가, 제작자, 그리고 이화여자대학교의 강사로 출장하는 등 다양한 이력을 갖고 있었지만, 1950년대부터 영화 시나리오 작가로서 〈교차로〉(유현목, 1956), 〈서울의 휴일〉(이용민, 1956) 등의 각본을 쓰고, 〈자유부인〉(한형모, 1956)의 원작이었던 동명의 대중소설을 각색하는 등 현장 영화인으로서의 정체성이 강한 인물이었다. 그러한 측면에서 식민지 시기 영화인의 활동을 중심으로 구성된 이청기의 역사 서술은 현장 영화인을 역사의 주체로 부상시키고자 했던 1960년대 영협의 요구를 충족하는 것이었다.

영화인으로서의 정체성이 뚜렷했던 안중화와 이청기의 한국영화사 문헌이 영협에 의해 적극적으로 인용되고, 이러한 노력의 결과물로서 편찬된 이영일의 『한국영화전사』가 영화계의 ‘기념비적’ 저작으로 인식된 반면, 영화계에서 다소 모호한 위치에 있었던 노만의 『한국영화사』는 적극적으로 참조되지 못했다. 무엇보다도 노만의 정체성 문제 이전에 이 책이 주목을 받지 못한 직접적인 이유는 정식 단행본으로 출간되지 못한 채 등사본으로 발행되었다는 태생적 한계에 있었다. 노만은 1960년대 초에 원고 상태의 〈한국

7) 이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(상)」, 『예술논문집』 5집, 대한민국 예술원, 1966; 이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(하)」, 『예술논문집』 6집, 대한민국 예술원, 1967 참조.

8) 이화진, 앞의 글, 94쪽.

영화사》를 단행본으로 출간하기 위해 출판사를 찾았을 당시의 기억을 다음과 같이 술회한다.

게서 사실 『한국영화사』 써 가지고 발표를, 좀 괜찮은 데 발표하려 그랬는데 아무도 안 실어줘. 또 책도 정음사(正音社), 을유문화사(乙酉文化社) 이런 데가 있는데 책 안 팔린다고 안 내주고. 그래서 그때 제일 만만한 게 《국제영화》였거든요. 게서 그냥 《국제영화》에다 준 거야.⁹⁾

당시 한양대학교 영화과에 영화이론, 영화역사를 가르치는 강사로 출강하고 있던 노만은 서울대학교 졸업 논문을 쓰면서 작성했던 〈한국영화사〉 원고를 대학 강의에 사용하기 위해 보완한 상황이었고, 출판사로부터 이 원고의 출간을 거절당한 후 추가적인 수정과 작성을 거쳐 《국제영화》와 《사상계》에 나눠서 게재한 것이었다.¹⁰⁾

영향력 있는 출판사에서 정식으로 출간하고자 했지만 수요가 적다는 이유로 거절당한 노만의 상황은, 안중화나 이영일의 책이 발간된 상황과는 확연히 다른 것이었다. 존경받는 영화계 원로로서 일정 부분의 수요를 보장받을 수 있었던 안중화의 『한국영화측면비사』나 영협이 지원 하에서 공적 자원을 투입하여 제작된 이영일의 『한국영화전사』 출간이 제도권 안에서의 움직임이었다면, 제도권 바깥에서 이뤄진 『한국영화사』의 발행이 출판업계의 시장논리로부터 자유로울 수 없었던 것은 영협이 설정해놓은 영화계의 경계선 바깥에 위치해 있었던 노만의 정체성에서 기인하는 것이었다.

결국 노만의 원고는 1964년 한국배우전문학원 김인걸 원장의 도움을 받아 등사본으로 발행되어 학원과 대학의 교재로 쓰이게 되었다.¹¹⁾ 비록 정식

9) 한국영상자료원 편, 『2022년도 한국영화사 구술채록연구 시리즈 생22-2 〈생애사〉 2권 노만』, 한국영상자료원, 2022, 98쪽.

10) 노만이 《국제영화》에 투고한 〈한국영화사〉는 1962년 5월호를 1회로 연재가 시작되었고 1963년 6·7월 합병호에 10회까지 게재된 후 연재가 중단되었다. 《사상계》 1962년 4월호와 5월호에 〈한국영화의 조감도-지향 속에 싹터온 한국영화〉라는 제목으로 게재된 원고는 노만이 출판사에 찾았을 당시에 작성된 원고에는 포함되어 있지 않았던 내용으로, 《국제영화》에 원고를 투고하는 동시에 별도로 새롭게 작성하여 투고한 것이었다. 한국영상자료원 편, 앞의 책, 98-99쪽 참조.

출판은 아니었지만 이 책의 발행인이었던 김인걸은 서문에서 다음과 같이 한국영화사 최초의 ‘정사’를 발행했다는 자부심을 내비친다.

그리고 영화가 우리나라에서 처음으로 만들어진지도 만 40년이 되었건만 이렇다 할 역사책 하나 없었음은 심히 유감된 일이 아닐 수 없었습니다. (중략) 「국제영화」지와 「사상계」지에 발표된 이 원고는 내가 알기에는 **한국 초유(初有)의 정사(正史)**가 아닌가 생각하며 한정부수를 가진 이 소재자 외에 머지않아 더욱 무게 있는 단행본으로서 출판될 것을 기대하면서 우선 프린트로나마 이 나라에서 **최초로 영화사(映畵史)다운 영화사(映畵史)**를 책자로 만들게 된 것을 큰 기쁨으로 생각합니다.¹²⁾

김인걸의 자부심에도 불구하고 ‘최초의 정사’라는 영광은 1969년 제도권 영화인들의 광범위한 지지를 받아 편찬된 이영일의 『한국영화전사』에게로 귀속된다. 노만의 저작을 비롯하여 1969년 이전까지 나온 여러 문헌과 자료를 망라한 『한국영화전사』의 백과사전식 구성은¹³⁾, 인용을 위한 서지정보마저 불분명한 『한국영화사』에의 접근 의욕을 감퇴시키는 요소가 되었다. 또한 식민지기만을 주로 다룬 『한국영화사』, 『한국영화측면비사』와 달리 『한국영화전사』는 식민지기의 조선영화를 해방 이후부터 1960년대까지 전개된 ‘남한만의 영화역사’와 연결함으로써, ‘체계를 갖춘 한국영화사 서술이 이루어진 최초의 국면’¹⁴⁾ 혹은 ‘해방 이후의 한국 영화로 이어지는 정신의 광맥’¹⁵⁾으로 인식될 수 있었다. 이에 따라 노만의 『한국영화사』에 수록된

11) 노만은 영화평론가 김종원의 기증으로 동국대학교 중앙도서관에 보관되어 있었던 『한국영화사』 등사본을 바탕으로 2023년 마침내 『한국영화사』 단행본을 정식으로 출간했다. 출간된 단행본에는 김인걸의 ‘서(序)’가 빠진 대신 김종원, 남기웅, 이수연, 성종무의 추천사, 이경손의 엽서, 저자의 후기가 추가되었으며 본문은 수정 및 보완 없이 1964년 등사본의 것을 그대로 전제했다. 노만, 『한국영화사』, 법문사, 2023 참조.

12) 김인걸, 「서(序)」, 노만, 『한국영화사』, 한국배우전문학원, 1964. 강조는 인용자 표시.

13) 이화진, 「『한국영화전사』, 그 이후 - 최근 식민지 말기 영화 연구의 성과와 한계」, 『사이(SAI)』 제11호, 국제한국문학문화학회, 2011, 111~112쪽.

14) 이순진, 「영화사 서술과 구술사방법론」, 김성수 외, 『한국 문화 · 문학과 구술사』, 동국대학교출판부, 2014, 80쪽.

성과는 일종의 ‘전사(前史)’가 되어, 이영일이 엮은 ‘전사(全史)’에 극히 일부만이 인용 및 편입됨으로써 ‘제도권’이 승인한 한국영화사에 의해 위치를 배속받은 것이다.

3. ‘한국영화의 기점’은 무엇인가

‘영화의 날’ 지정과 ‘한국영화의 기점’ 논의가 전개됐던 1963년 4월 27일의 좌담회 현장에서 김소동은 노만을 ‘서울대 문리대를 나와 한국 영화를 6, 7년간 연구하고 선배들을 찾아다니며 물어본 사람’으로 소개했다. 여기서 김소동은 노만이 『한국영화사』를 저술했던 당시의 방법론을 간략히 소개해 주고 있는데, 2023년에 마침내 출간한 단행본 『한국영화사』의 후기에서도 노만은 책을 저술하기 위해 했던 활동에 대해 이렇게 전한다.

「씨나리오 문학론」이란 졸업 논문을 쓰면서 한국영화의 흐름에 관심을 가지게 됐다.

논문을 쓰기 위한 자료를 찾기 시작했다.

서울대학교 중앙도서관에서 영화잡지를 찾았다. 뜻밖에도 창간호가 중간호가 된 잡지가 여러 개가 있었다.

조선일보, 동아일보 축쇄판도 뒤졌다.

그때 생존해 계시던 영화감독을 비롯해 영화관계 원로인들도 만났다.

옛 필름도 수소문했다.¹⁵⁾

노만의 『한국영화사』 저술이 당시에 얼마나 체계적으로 진행되었는지 객관적으로 확인할 수는 없지만, 여기서 분명한 것은 노만이 신문, 잡지, 서적, 필름 등 당대에 접할 수 있는 자료를 망라하고 실증 분석하여 역사를 구성하

15) 위의 글, 위의 책, 90쪽.

16) 노만, 『한국영화사』, 법문사, 2023, 230쪽.

고, 생존한 영화인들의 구술 인터뷰¹⁷⁾를 토대로 공백을 메워나가는 역사 서술 방식을 확립했다는 점이다. 물론 규모나 구체성의 측면에서 한국 영화계의 다양한 목소리가 수렴된 이영일의 『한국영화전사』에 못 미쳤으나 이는 방법론적 측면에서 선구적인 위치에 있는 것이었다.

이러한 점에도 불구하고 노만의 『한국영화사』는 1960년대는 물론 후속 연구자들에게 적극적으로 인용되지 못했다. 하지만 유독 ‘노만’이라는 이름과 『한국영화사』라는 제목이 반복적으로 소환되는 지점이 있는데, 노만의 이름이 영협에서 거론된 바로 그 시점에 제기된 문제, 즉 ‘한국영화의 기점을 무엇으로 삼을 것인가’와 관련한 담론이 그것이다. 1963년 그동안 잘못 알려진 <월하의 맹서>의 개봉일 오류를 바로잡은 것이 계기가 되어, 이후 한국영화의 기점을 논하는 연구 논저에서는 대체로 노만의 『한국영화사』를 경유하며, 여기에 담긴 주장을 일부 인용하는 양상을 띠었다. 특히 ‘한국영화의 기점’을 규정하는 담론이 1960년대 국가영화사를 제도화하는 과정에서 논쟁의 형태로 가시화된 이래로 영화학계에서 주기적으로 반복·재생산되어 왔다는 점¹⁸⁾은 1970년대 이후 행적이 알려지지 않은 ‘노만’이라는 인물의 등사본 책이 학계에서 완전히 잊힐 수도 없었던 최소한의 생존 조건을 만들어 놓은 셈이었다.

그렇다면 ‘영화사가’로서 노만이 한국영화의 기점과 관련하여 어떠한 주장을 펼쳤는지 구체적으로 들여다보자. 노만은 기사를 통해 <월하의 맹서>의 개봉일만 바로잡은 것이 아니라 한국영화의 기점은 조선총독부 체신국에서 조선 영화인의 힘을 빌려 제작한 <월하의 맹서>가 아닌, 조선인의 자본으로 조선의 영화인들이 직접 제작한 영화 <장화홍련전>(박정현, 1924)이

17) 노만은 2022년 한국영상자료원의 생애사 구술을 통해, 1950~1960년대에 명동 등지에서 안중화, 전창근, 이병일, 홍성기, 유현목 등의 감독들과 어울리며 그들의 이야기를 듣거나 인터뷰하면서 있었던 일화들을 전한 바 있다. 한국영상자료원 편, 앞의 책 참조.

18) 한국영화사 주요 문헌에서 발견되는 ‘국가영화사’의 제도화 담론 구조를 분석한 김한상, 「영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구 - ‘한국영화사’ 주요 연구문헌을 중심으로」, 『사회와 역사』 제80집, 한국사회사학회, 2008과 ‘1919년론’을 중심으로 한국영화사에서 그동안 전개된 한국영화의 기점 관련 주장과 담론을 분석한 함충범, 「한국영화의 출발 기점에 관한 재고찰 - 영화사에서 의 ‘1919년론’을 중심으로」, 『아세아연구』 제62권 3호, 고려대학교 아세아문제연구소, 2019 참조.

되어야 한다고 주장했다. 하지만 좌담회에서는 노만이 지적한 <월하의 맹서> 관련 오류는 받아들여지, 정작 노만이 강조했던 ‘<장화홍련전> 기점설’은 무시한 채로 논의를 이어 나갔다. 그리고 이 좌담회의 결과로 채택된 ‘영화의 날’은 연쇄극 <의리적 구토>가 1918년 10월 20일에 상영하였음을 근거로 하는 10월 20일이었다. 하지만 이 또한 사실과 완전히 어긋나는 것이었다. <의리적 구토>는 1918년 10월 20일이 아니라 1919년 단성사에서 10월 27일부터 상영된 것으로 확인되기 때문이다.¹⁹⁾ 그리고 <의리적 구토>의 개봉 연도가 1919년이라는 사실은 1962년 노만이 영화 전문지 《국제영화》에 투고한 <한국영화사>를 통해 이미 밝힌 바 있었다.²⁰⁾ 이처럼 1960년대 초반부터 중반에 이르기까지 ‘영화의 날’을 지정하는 문제는 많은 영화인들의 관심과 참여로 이루어진 영협의 주요 과제 중 하나였던 것으로 보인다. 하지만 그 과정은 이미 나와 있는 문헌들에 대한 검증마저 제대로 이뤄지지 않은 채 상당히 허술하게 진행된 것이었다.

노만은 1924년 9월 5일에 개봉된 <장화홍련전>을 일컬어 “오늘날에 와서 조선영화가 아닌 한국영화로서 특기해야 할 작품”이며 “한국영화 최초의 장편극영화였고 개봉된 일자도 한국영화의 탄생일로 기억해야 할 영화”라고 평한다. 그리고 당시 제작된 극영화가 모두 일본인의 힘을 빌렸으나 단성사의 경영주 박승필이 제작하고 오로지 ‘한국사람의 손’으로 만들어진 극영화라는 점을 근거로 제시한다.²¹⁾ 이처럼 영화를 제작하는 주체가 누구냐에 따라 국적을 부여하고 이를 기점으로 설정하는 태도는 이영일의 『한국영화전사』에서도 공통적으로 발견되는 것이다. <장화홍련전>에 대하여 이영일은 “그리고 보니 <장화홍련전>이야말로 그 제작자본, 작품, 연출, 출연 그리고 기술면에 이르기까지 전부 한국인의 손으로 된 최초의 작품이라고 하겠다.”²²⁾고 언급하며 노만의 주장을 일견 수용하는 듯한 태도를 보인다. 하지

19) 영협에서 <의리적 구토>의 개봉일을 1919년 10월 27일로 바로잡은 것은 1966년의 일이었다. 한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969, 59쪽 참조.

20) <한국영화사(1회)>, 《국제영화》 1962년 5월호, 75쪽.

21) 1964년 발행된 등사본과 2023년 발간된 단행본 사이에 내용의 차이가 없는 부분을 인용하는 경우에는 가독성과 자료 접근의 편의성을 고려하여 2023년 단행본을 인용하였다. 노만, 앞의 책, 38쪽.

만 이영일은 ‘한국영화의 기점’이라는 제목을 달고 있는 장에서는 <장화홍련전>을 논의로 하고 그보다 앞서 개봉된 <월하의 맹서>와 연쇄극 <의리적 구투>(김도산, 1919)를 비교 검토한 후, <의리적 구투>를 한국영화의 기점에 위치시킨다.²³⁾

그러나 연쇄극이 영화로서는 불완전한 형식임을 지적하는 한편으로 극영화 <월하의 맹서>의 경우 저축을 장려할 목적으로 조선총독부 체신국에서 만든 계몽영화라는 점이 이해되어야 한다. 따라서 차라리 불완전한 대로 한국인의 자본과 연출과 출연으로 만들어진 <의리적 구투>를 기점으로 삼아야 할 것이다. 앞서도 밝혔던 것처럼 <의리적 구투>는 박승필의 자본과 김도산의 연출, 신극좌 일행의 출연으로 만들어졌다. 하나의 구경거리가 아니라 ‘만든다’는 관점으로 영화를 대할 때 제작자본이 어디에 속하는가의 문제는 중요하지 않을 수 없다.²⁴⁾

이 대목은 ‘기점’과 관련한 이영일의 주장 중 가장 문제적이라 할 수 있는데, <의리적 구투>를 기점으로 설정하는 과정에서 논쟁의 여지가 있는 지점과 중대한 모순점을 모두 끌어안고 있기 때문이다. 우선 ‘연쇄극이 영화로서는 불완전한 형식’이라는 발언은 한국영화의 기점이 형식적 측면에서 ‘불완전한’ 토대 위에 있음을 자인하는 것이었고, 이는 연쇄극을 영화로 인정하지 않는 많은 이들의 논박을 예상할 수 있는 부분이었다. 한편 일제 체신국이 제작한 <월하의 맹서>를 기각하고 <의리적 구투>가 민족 자본과 조선인 인력으로 구성되었음을 지적하면서도 “하기는 <의리적 구투>도 스태프 가운데 촬영기사를 일인으로 했다는 흠이 없는 것은 아니다”라는 말을 덧붙이며 앞선 논리에 모순이 있음을 고백한다. 이순진은 이러한 이영일의 논리적 모순에 관하여 ‘결국, 영화계의 총의와 공보부의 견해가 모인 결과’로서 <의리적 구투>를 한국 영화사의 기점으로 삼는 것이 이영일 개인의 견해라고 볼

22) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 소도, 2004, 77쪽.

23) 위의 책, 58~60쪽.

24) 위의 책, 58~59쪽.

수는 없는 것’이라고 분석한다.²⁵⁾ 하지만 이영일이 편저자에서 저자로의 신분 변화를 하게 된 『한국영화전사(개정증보판)』에 이 부분에 대한 수정이나 보완이 없었다는 사실은 영화계와 공보부의 논리가 이영일 개인의 논리로 저항 없이 흡수되었음을 의미한다.

그렇다면 이러한 모순을 자각하고 있었음에도 이영일은 왜 〈의리적 구토〉를 기점으로 끌어안을 수밖에 없었을까? 이는 한국영화의 ‘전사(全史)’라는 거시적 기획의 논리와 밀접하게 맞닿아 있는 것으로 보인다. 이영일은 ‘한국영화의 기점’을 논하는 장의 마무리에서 “사실 한국영화는 그 초기에 있어서 이미 깊어지고 있었던 정치적 배경, 사회적 배경, 경제적 배경, 문화적 배경 때문에 결국은 연쇄극이라고 하는 불완전한 형식으로서 영화사를 출발했다고도 할 수 있는 것”²⁶⁾이라며 앞선 논리를 정당화한다. 이를 통해 알 수 있는 것은 이영일이 ‘한국영화의 기점’에 대해 영화의 형식적 측면이나, 제작주체의 차원에서 매우 엄밀한 기준을 요구한 것은 아니었다는 점이다. 이영일은 오히려 한국영화의 기점에서 드러나는 형식적, 주체적 ‘불완전성’을 한국영화 본연의 특성으로 바라보고 있었으며, 이는 한국영화의 ‘신파성’이 〈의리적 구토〉에 이미 배태되어 있다는 논리와 연결되고, 나운규의 〈아리랑〉에서 발견한 ‘리얼리즘’을 동력으로 삼아 한국영화가 ‘완전성’을 획득해나가는 선형적 서사로 정향되어 있었던 것이다. 후술하겠지만 한국영화의 ‘불완전성’을 강조하는 논리는 1940년대 사단법인 조선영화주식회사(이하 조영)에서 제작된 영화와, 여기에 참여한 영화인들을 평가하는 국면에서도 유사한 방식으로 변주된다.

이에 비하면 ‘한국영화의 기점’에 관하여 노만은 상대적으로 예술 형식이나 제작주체의 관점에서 보다 엄격한 관점을 채택하고 있다. 노만은 연쇄극 〈의리적 구토〉에 대해서는 ‘한국영화를 제작할 수 있는 원동력’을 제공한 형식 짚으로 간단히 언급하고 있으며,²⁷⁾ 〈월하의 맹서〉가 윤백남이 각본을 써

25) 이순진, 앞의 글, 앞의 책, 94쪽.

26) 이영일, 앞의 책, 62쪽.

27) 노만, 앞의 책, 24쪽.

‘한국사람 각본에 의한 최초의 극영화’였다는 점과 이월화, 권일청 등 ‘무대 배우가 영화로 진출했다는 점’을 들어 ‘그 당시로서는 획기적인 작품’이었다고 평가한다.²⁸⁾ 하지만 이러한 긍정적 평가에도 불구하고 <월하의 맹서>가 일제의 자본을 빌려 만들어졌다는 측면에서 기점에서 배제하고, <장화홍련전>을 기점으로 내세운다.

당시 영화인들 사이에서 한국영화의 기점으로 제시되었던 <월하의 맹서>나 <의리적 구토>와 비교해보았을 때 <장화홍련전>은 민족주의적 측면에서나, 영화 형식의 측면에서 ‘최초의 한국영화’로서의 엄격한 기준을 만족시키는 작품이었다. 이에 따라 노만은 구체적인 내용을 정리하여 1962년 <국제영화>의 지면에 게재했고, 1964년 등사본으로 발간한 『한국영화사』에도 전제했다. 신문과 잡지, 책 등 가용한 모든 지면을 통해 꾸준히 의견을 개진했음에도 불구하고 노만의 주장에 대한 검토가 영화인들 사이에서 전혀 이뤄지지 않았다는 점은, 안중화, 이청기, 이영일 등을 중심으로 ‘영화인’을 한국영화사의 주체로 내세우는 서술 과정에서 영화계의 좌표 밖에 있었던 ‘비영화인’으로서 노만의 주장이 배제되는 양상을 드러낸다.

4. 식민지 시기 영화인에 대한 평가

『한국영화전사』의 「저자 서문」에서 이영일은 “소신껏 쓰라”는 당시 이봉래 영협 이사장과 “이것저것 살피지 말고 쓰라”는 윤봉춘의 말이 큰 격려가 되었다고 언급한다.²⁹⁾ 하지만 이영일의 구술 채록 과정과 『한국영화전사』의 내용을 비교해보면, 과연 이영일이 영화계 원로들의 요구로부터 충분한 객관적 거리를 확보하고 책을 집필할 수 있었는지 의구심이 든다. 이영일은 『한국영화전사』를 집필하기 위해 당시 편찬자문으로 있었던 이필우, 이구영, 윤봉춘, 이규환 등 원로 영화인들과 80시간이 넘는 분량의 구술 채록을

28) 위의 책, 26~27쪽.

29) 이영일, 앞의 책, 6쪽.

진행했다.³⁰⁾ 이중에서 윤봉춘과 진행한 구술 인터뷰의 몇몇 국면은 『한국영화사』의 서술 방향에 적지 않은 영향을 미친 것으로 보인다. 윤봉춘은 이영일에게 초창기 한국영화의 개척자들에 대해 이야기하던 중 ‘연기자들이나 스태프(staff) 중의 대다수가 지식수준이 낮은 사람들’이었다고 말하며 <월하의 맹서>의 주인공으로 기생 출신이었던 이월화의 예를 든다. 반면에 ‘연대를 다니다가 나온 윤백남’, ‘연기자로 감독이 된 나운규’를 ‘지성인’으로 추켜세우며 “우리 영화계에는 이러한 인물들을 내세워가지고 한국영화의 칠을 그렇게 해보고 싶다. 빛나는 칠을 하고 싶다.’ 그게 당연한 일이 될 것”이라 말한다. 그리고 이영일은 “옳습니다. 그렇게 해야지, 또 그게 거울이 되고 목표가 되죠. 항상 최하의 수준을 잡을 필요가 없는 거지요”라고 답한다.³¹⁾

이순진은 구술 채록 중 전개된 이들의 대화를 통해, 영화계 인력을 직능별, 교육 정도에 따라 위계화하는 작업이 민족영화사를 구성하는 과정에서 중시되었음을 밝히고, 특히 무려 1956년부터 1967년까지 영화계의 대표로서 한국영화인단체연합회와 영협 이사장직을 유지한 영화계 내 윤봉춘의 위상이 중요하게 작용했음을 지적한다.³²⁾ 그리고 초창기 한국영화사를 윤백남, 나운규와 같은 ‘지성인’의 것으로 채색하고자 하는 윤봉춘의 견해에 적극적으로 동의할 표하는 이영일을 봤을 때, 이들 사이에 형성된 공감대가 『한국영화전사』의 집필 방향에 영향을 미쳤을 가능성은 매우 높다고 할 수 있다. 상기한 사실을 토대로 한다면, 1963년의 좌담회에서 노만의 주장이 무시된 논리를 보다 구체적으로 그려볼 수 있다. 노만에 대한 김소동의 소개를 들은 후 안종화와 윤봉춘이 노만의 개인적 연구에 대한 노고에 박수를 보낸 것은, ‘서울대 문리대’를 나온 ‘지성인’으로서의 노만을 치하하는 동시에, 직능으로 위계화 되는 현장 영화인이 아니라는 점에서 노만을 영화계의 외부인으로 위치시키고 ‘영화의 날’을 논하는 좌담회 테이블의 바깥으로 밀어내는 이중적 양식을 취했던 것이다.

30) 위의 책, 5~6쪽.

31) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 - 윤봉춘 편』, 소도, 2004, 126~127쪽.

32) 이순진, 앞의 글, 97~98쪽.

이처럼 현장 영화인들이 공모(共謀)한 ‘영화인’의 범주에, 언론인이자 저술가, 교육가로서 노만이 위치할 곳은 존재하지 않았다. 절묘하게도 노만이 영협 위주의 영화사 서술에 반론을 제기한 시점은 노만이 현장 영화인들과 한국 영화계에 회의를 느끼기 시작했던 시점과 가깝다. 노만은 1963년 《스크린》의 편집장을 맡으면서, 이 잡지의 주간이었던 이정선이 제작한 〈광야의 왕자 대 징기스칸〉(이종기, 1963)의 일부 투자까지 하면서 제작 과정에 깊이 개입할 기회를 얻는다. 그런데 이 영화의 제작 과정에서 한국 영화계의 어두운 면을 직접 경험하면서 큰 회의를 느꼈던 것이다.

그래서 실질적으로 영화의 그 뒷얘기가, 뒤에 그 생활 이런 걸 이제 보기 시작, 알기 시작한 거지. 근데 정말 아니었다고. 그래서 사실은 ‘야, 이거 이거, 영화 이 건 아니구나’ 하는 그 회의를 그때 느꼈어. 그게 정말 영화계 그때 그 저거는 형편 없었습니다, 그게. 게서 거기에서도 나도 ‘에이, 이제 영화…’ 나도, 사실은 나도 영화 해서 연출도 하고 싶었고 작품도 내가 제작도 하고 싶었고 그랬는데, (중략) 그 시스템이 도저히 안 되겠더라구./그래서 내가 영화 접기 시작한 거야. 완전히 그래서 ‘이건 아니다, 이제’ 해서. 그래서 난 대학만 나가고. (중략) 그래서 점차로 영화계에서 손을 떼기 시작한 거죠. 그래서 김종원 씨랑 영화평론가협회도 그때 우리가 결성해서 만들었죠. 게서 내 일선 영화 제작에서는 아주 손… 그래서 끝난 거예요. 33)

구체적인 언급은 피하고 있지만 노만은 한국영화 제작 과정에서 일어나는 부정과 부조리를 겪으며, 영화 제작에 참여하는 ‘현장 영화인’으로서의 정체성과는 스스로 거리를 두게 된 것으로 보인다. 반면 이영일은 보다 현장에 가까운 영화인이었다. 이영일은 『한국영화전사』를 저술한 영화사가이자, 교육자, 평론가, 언론인이었다는 점에서는 노만과 활동영역이 상당 부분 중첩되었지만, 30여 편의 시나리오를 작업하기도 했던, 영화 현장에서의

33) 한국영상자료원 편, 앞의 책, 88-89쪽.

활동 반경이 상당히 넓은 ‘현장 영화인’이기도 했기 때문이다. 따라서 노만과 이영일의 한국영화사 인식은 다른 방향으로 갈라질 수밖에 없었다.

1960년대에 제출된 한국영화사 연구 문헌이 식민지 시기의 영화 제작 관련한 내용을 다룰 때 가장 난처한 부분은 일제에 협력한 조선영화인들의 활동을 어떤 식으로든 경유해야만 한다는 것이었다. 안중화, 전창근 등 1960년대에도 활동을 이어가고 있었던 대부분의 영화계 원로들이 1940년대 일제 어용영화에 참여한 이력이 있는 만큼 1960년대의 한국영화사 연구 문헌에서는 공통적으로 이들의 친일 문제에 대한 도덕적 판단을 유보하는 대신, 그들이 어용영화에 동원될 수밖에 없는 사정이 무엇이었는지를 밝히는 양상을 띤다. 그리고 노만은 1942년 조영 출범 이후의 영화사를 다루면서 사실상 이 시기에 제작된 영화에 대해 거의 언급하지 않고 다만 아래와 같이 서술한다.

이 외에도 「망루(望樓)의 결사대(決死隊)」와 같은 작품은 완전한 일본영화였으니 이 시기의 작품은 한국영화인지 일본영화인지 분간하기 어렵게 되어버리고 말았다.

제2차 세계대전이 치열해감에 따라 한국민에게 일본 국민으로서의 의무를 강요함과 아울러 한국 영화인에게도 일본어로 작품 제작을 명했으니 한국영화도 이 땅에서는 완전히 사라지고 말았다.³⁴⁾

일제강점기의 영화가 국가통제로 되면서 「한국영화」는 완전히 그 명맥이 끊어지고 말았다. 국적 없는 영화가 한국에서 생산되고 그나마 제2차 세계대전 말기에 들어서면서 영화라고는 다시 찾아볼 수 없는 지경에 이르렀다. 모든 사고와 행동은 중단되고 말았다.³⁵⁾

34) 노만, 앞의 책, 199쪽.

35) 위의 책, 204쪽.

‘한국영화의 기점’에 관하여 ‘온전한 조선인 자본에 의한, 조선인의 손으로 만든 영화’라는 엄격한 기준을 두고 있었던 노만에게 조영에서 제작한 일본어 영화들이 한국영화사 서술에서 약술되거나 배제된 것은 자연스러운 일이었다. 약 5년간에 걸친 이 시기에 대해 노만은 사실 위주의 짧고 건조한 설명을 첨부한 후, 대신 해방기 5년간의 성과를 부각시키는 방식으로 난점을 극복하고자 한다.

하지만 영화계와 일정한 거리를 두고 있었던 노만과 달리 현장 영화인을 대표하는 입장에서 영화사를 서술해야 했던 이청기, 이영일 등은 선배 영화인들의 행적에 대한 옹호의 논리를 마련할 필요가 있었다. 딜레마 상황에서 이들이 선택한 방식은 일제에 대한 저항정신을 담은 최초의 민족영화 <아리랑>을 연출한 나운규를 ‘불세출의 천재’로 부각시키고, 어용영화에 가담한 대부분의 조선영화인을 범인(凡人)이자, 시대의 표준으로 돌려놓는 것이었다.

이청기의 서술 속에서 나운규는 “영화의 천재”, “이 나라 영화를 위해 그가 출생하였는지 그를 위해서 우리 영화가 창생되었는지” 모를 구세주로 묘사되었고, “영화연기의 창조자이며 영화각본각이고 영화연출가, 영화제작가로서 이 나라 초창기의 치유(稚幼)한 영화기술을 중흥기로 이끌었으며” “민족사상을 기저로 한 이른바 레디스탕스적인 민중의 영화시인”으로 찬탄된다.³⁶⁾ 나운규의 <아리랑>을 더 이상 볼 수 없는 시점에서, 1920년대 중후반 영화계를 장악했던 나운규의 ‘천재성’을 부각하면 부각할수록 그를 제외한 대부분의 조선영화인이 겪었던 실패는 범사(凡事)로 변명될 수 있었다. 동일한 시대적 조건 하에서 영화를 만들었음에도 불구하고 대부분의 영화인들이 나운규만큼의 상업적 성공이나, 예술적 성취를 거둘 수 없었다는 사실, 그리고 일제에 대한 저항의식을 담은 영화를 제작할 수 없었다는 사실은, 나운규를 시대와 관계없이 들출된 ‘천재’로 호명함으로써만 옹호될 수 있었던 것이다.

36) 이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(하)」, 『예술논문집』 6집, 대한민국 예술원, 1967, 241~244쪽.

그렇다면 이영일의 『한국영화전사』는 같은 시기의 영화사를 어떻게 서술하고 있을까? 아래 인용한 문단은 이영일이 영화사가이자 현장 영화인으로서, 조영의 출범 전후로 친일 어용영화에 가담한 영화인들에 관한 서술을 피할 수 없는 데서 느낀 딜레마가 직접적으로 드러나는 부분이라 할 수 있다.

필자는 이러한 모든 역사적 사실에 대하여 그 치욕의 기록을 위하여서가 아니라 사실(史實)을 사실로서 기록하지 않을 수 없는 사필(史筆)의 흐름에 충실하지 않을 수 없기 때문이다. 구차히 총칼과 감옥과 생존권의 위협에 시달렸던 당시의 영화인들의 양심의 고통을 들추어냄에 있다기보다는 오히려 그토록 만든 일제의 침략강도들에게 더욱 규탄의 화살을 돌리려는 까닭이다.³⁷⁾

탄압과 전향, 친일 등으로 얼룩진 1940년대 한국영화사에 대한 서술은 대다수 원로 영화인들의 치부를 건드리는 것이었기 때문에, 책의 기획부터 전사(全史)를 목표로 하고 있었던 이영일은 어떻게든 이 시기를 관통하는 적절한 논리를 만들어낼 필요가 있었다. 그래서 이영일은 이중의 전략을 취하게 된다. 먼저, 조영 시기에 제작된 영화들에 대해 ‘논평이 배제된 정보들로 짚막하게 구성’한 다음, 일제 말기에 투항하지 않고 수난을 맞았던 영화인에 대한 ‘격정적인 회고담’으로 식민지기 영화사 서술을 마무리한 것이다.³⁸⁾ ‘하나의 에필로그’라는 제목이 붙은 이 회고담에서 이영일은 조영 시기에 스스로 자취를 감추거나 고역을 당했던 이규환, 윤봉춘, 전창근을 한국영화사의 영웅으로서 부각시키고자 한다. 그래서 영화인들의 구술이 중심이 되어 서술된 이 장은 마치 한 편의 내러티브 영화처럼 『한국영화전사』의 어느 부분보다도 가장 극적인 구성을 띠고 있다. 훗날 이영일은 한국예술종합학교 영상원 강의에서 “나는 『한국영화전사』를 쓸 당시 방법론을 배제하고 팩트(fact)에 기초한 통사를 구축하는 것을 목표로 삼았다”³⁹⁾고 언급했다. 하지

37) 이영일, 앞의 책, 194쪽.

38) 이순진, 앞의 글, 107쪽.

39) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2002, 59쪽.

만 이 ‘에필로그’에서 이영일은 사실을 확인하기 어려운 영화인들의 구술을 적극적으로 인용하며 그들의 이야기를 영화인 전체가 겪어야했던 고난으로 응축시키고 친일영화에 가담한 대다수의 영화인들을 옹호하기 위한 내러티브 전략을 분명하게 구사하고 있었다. 이는 이영일이 이규환, 윤봉춘, 전창근 등 생존한 남한의 원로 영화인들 밀접한 관계를 맺고 있었던 것과도 무관하지 않을 것이다.

반면, 한국영화사의 주요 인물에 대한 노만의 관심은 이영일과는 그 궤가 달랐다. 이른바 ‘현장 영화인’들과 비교적 느슨한 관계를 맺고 있었던 노만은 『한국영화사』 서술에서도 다른 영역에 관심을 보이는데, 이영일이 남한의 원로 영화인들을 한국영화사의 계승자로 서사화 해야한다는 소명을 스스로에게 부여했다면, 노만은 이미 조국을 떠난지 오랜 세월이 지난 영화감독 이경손에 각별한 관심을 보인다는 점이 특기할 만하다. 이영일이 이경손을 ‘신파극단에서 배출된 사회의식 있는 연극을 지향하던 인사’ 중 한 명으로 언급할 때,⁴⁰⁾ 노만은 이경손에 대해 보다 상세한 설명을 덧붙인다.

여러 가지 직업을 전전하다가 결국 영화계의 제일인자로 등장하면서 한국영화 초창기에 많은 공헌을 했다. 그러나 그는 일찍이 문학에 뜻을 두고 있었으며 특히 민요와 동요에 조예가 깊었다. (중략) 이와 같은 작품을 발표하는 한편 영화 연구에도 골몰하여 한국 최초의 영화연구가로 등장했다. (중략) 당시 이경손의 영화연구가 어느 정도의 깊이까지 도달했는지 알 수 있다. 때문에 그의 연출수법은 영화문법에 충실한 것이었다. 이경손의 지도를 받은 나운규가 「아리랑」 같은 작품을 발표하게 된 것도 그의 영향이 컸던 것이었다. 그러나 이경손은 영화문법에 충실한 나머지 관객의 마음을 끄는 작품은 발표하지 못했다.⁴¹⁾

여기서 노만은 이경손을 여러 편의 영화를 연출한 감독으로서뿐만 아니라 저술가, 이론가로 정위시키고자 한다. 또 흥미로운 것은 민족영화의 정

40) 이영일, 앞의 책, 68쪽.

41) 노만, 앞의 책, 97~98쪽.

전(正典)으로 인정받는 나운규의 <아리랑>(1926)을 이경손의 영향으로 설명하고 있다는 점이다. 이경손에 대한 각별한 관심은 이경손이 상하이 망명을 떠나게 되는 1920년대 후반~1930년대 초반의 상황을 묘사할 때 더욱 분명해진다. 이 대목에서 이경손은 직접 글을 쓰고 영화를 만드는 예술가일 뿐만 아니라 영화를 이론으로 대하고 적극적으로 연구하고자 했던 연구자로 다음과 같이 재평가 받는다.

오랫동안 영화연구에 전심해 오던 이경손이 이러한 '영화학리연구부'를 설치한 것은 역시 위기 극복의 방법이 영화이론의 연구에 있음을 깨달은 때문이었다. 그러나 영화에 대한 애착과 정열만으로 출발한 그의 의도도 결국 결실을 맺지 못하고 말았다.⁴²⁾

이경손은 영화의 질적 향상을 위해서 노력했을 뿐만 아니라 영화문법에 충실한 연출자였다. 영화학리연구부를 설치한 이유도 바로 여기에 있었다.⁴³⁾

그런데 이경손에 대한 이창기의 평가는 노만과 극명한 대비를 이룬다. 이창기는 식민지 시기 한국영화의 개척자 10명을 선정하여 이들의 활동 이력을 소개하는데, 이경손 역시 초기 개척자 중 한 사람으로서 여기에 포함되었다. 하지만 나운규의 천재성에 대한 열변과는 대조적으로 이경손에 대한 평가는 절하되어 있다.

어느 면으로 보면 그는 각색, 연출, 연기 등으로 그의 다재함을 과시한 초창기 개척자이기에는 틀림없었으나 그러나 유감스럽게도 작가로서의 독자적 세계가 확정 못한 까닭으로 항시 자세가 불안하였고 수법이 안일하였으며 또한 그만큼 그의 작품세계가 변형적이었다. 그러나 이러한 작가적 세계가 결코 그의 개척사적 공로나 업적을 부인한 것은 아니다. 그도 개척자의 중요한 한 멤버였다.

42) 위의 책, 157~158쪽.

43) 위의 책, 163쪽.

(중략)

고국영화계를 등지고 상해로 건너간 그는 마침 전창근을 비롯한 한국인들과 제휴(提携), 상해고성편영공사(上海孤星片影公司)에서 전창근 제작, 각색, 주연으로 <양자강 30년>을 공동 감독하고 영영 영화계에서 전향, 태국으로 건너 갔다. **그의 지향 없는 욕구불만행각은 여기서 막을 내렸다.**⁴⁴⁾

실제로 이경손의 영화가 식민지 조선에서 흥행과 비평 면에서 성공적이지 못했던 것은 사실이었으나, 이청기는 이경손의 상하이 망명에 대해서 특히 부정적인 평가를 숨기지 않는다. 이경손은 상하이로 망명한 후 임시정부와 연계해 저항적 활동을 전개한 바 있지만⁴⁵⁾, 이청기는 그러한 사실에도 불구하고 이경손을 “고국영화계를 등지고 상해로 건너간”, 결국 “지향 없는 욕구불만행각”을 보이다 태국으로 망명하여 “막을 내”린 인물로 묘사한다.⁴⁶⁾ 이경손에 대한 이청기의 유난히 날카로운 태도는 그가 ‘현장 영화인’을 역사의 주체로 내세우고자 했던 목적과 맞닿아 있다. 저항적 영화를 남기고 요절한 ‘천재’ 나운규, 그리고 나운규의 사망 직후 전개된 전시 국면에서 일제 어용영화에 출연한 대부분의 조선영화인들을 역사적으로 구원해야했던 이청기 입장에서 고국의 영화 현장을 등지고 떠난 이경손의 망명은 영화인의 본령을 저버린 일로 평가되었고, 일제의 굴욕적 요구에도 불구하고 현장을 벗어나지 않았던 조선의 영화인들은 ‘고난기’를 감내한 한국영화사의 주체로서 그 지위를 유지할 수 있었던 것이다.

한편 노만은 이경손이 상하이로 떠나기 전 1929년 1월 10일자 동아일보에 투고한 <영화만담>을 『한국영화사』에 전재(全載)하는 데 상당한 지면을 할애한다. 고국의 영화계에서 실패를 경험하고 영화 이론과 교육 활동을 하다가 검열과 통제로 인해 상하이 망명길에 올라야했던 이경손의 서사는 한국영화계의 경계에 선 자로서 조금씩 배제되어 결국 영화계를 등져야 했던

44) 이청기, 앞의 글, 240쪽. 강조는 인용자 표시.

45) 이경손, <상해 입정시대의 자전>, 《신동아》, 1965년 6월호, 282쪽.

46) 이청기, 앞의 글, 239~240쪽.

노만의 궤적과 일정 부분 겹쳐지는 측면이 있다. 따라서 이경손에 대한 역사적 재평가는 ‘현장 영화인’보다는 역사가, 저술가, 교육가로서의 정체성이 뚜렷했던 노만에게 중요한 과제일 수밖에 없었다.⁴⁷⁾ 이는 망명을 떠나 태국에 정착하여 남한 영화계와 연고가 끊긴 이경손보다는, 다소 굴욕적일지라도 고난과 역경을 온몸으로 겪으며 고국에 남아 있던 남한의 원로 영화인들을 영웅으로 부각시켜 식민지기 영화사와 해방 이후 남한의 영화사를 완결된 내러티브로 서술해야했던 이영일의 작업과 비교하면 흥미로운 차이라고 할 수 있을 것이다.

5. 나가며

2023년, 노만의 『한국영화사』는 등사본으로 발행된 지 60여 년만에 정식 단행본으로 출간되었다. 여기서 흥미로운 것은 책의 말미에 덧붙여진 저자의 소회다.

그렇게 60년 세월이 흘렀다./2022년 3월, 대학교 동문 박병채의 생질 성종무 감독으로 인해 김종원 선생과 연락이 닿아 만나게 되었다./드디어 한국영화사 등사본과 마주할 수 있게 되었다./그래서 새로운 출판에 앞서 60년 전 그때 그책 그대로 내기로 했다. 「의리적 구투」 같이 잘못된 서술 그대로 발표하기로 했다.⁴⁸⁾

50여 년간 영화와 거리를 두고 있었던 노령의 연구자로서 추가적으로 연구를 수행하고 이를 수정·보완하여 개정판을 내놓는다는 것은 현실적으로

47) 태국에 정착하여 생활하던 이경손은 태국에 방문한 영화감독 유현목을 통해 등사본 『한국영화사』를 받아 읽고 노만에게 다음과 같은 내용의 엽서를 보낸 바 있다. “이제야 귀저 한국영화사를 대해, 귀신같이 자세히 잘 쓴 책이라고 감탄했습니다. 저를 억지로 사람으로 만들어 놓으셨음에 고마우나 과거와 장래를 생각할 때 부끄러울 뿐이외다. 건투를 빌며 - 1966년 5월 6일, 이경손”, 노만, 앞의 책, xvii쪽.

48) 위의 책, 231쪽.

어려운 작업일 것이다. 하지만 상대적으로 수정에 많은 품이 들지 않는 작은 오류조차 그대로 보존한 채 이 책을 세상에 내놓았다는 점은, 이미 독립된 '사료'로서 기능하게 된 저서 『한국영화사』를 객관적으로 대하고자 하는 노만의 역사가적 관점을 단적으로 보여주는 것이라 할 수 있다.

본고에서는 노만의 『한국영화사』가 발행된 과정과 맥락을 살피고, 1960년대 영화인 공동의 '공식 역사' 서술 과정에서 충분히 다뤄지지 않았음을 확인했다. 그렇다면 이 문제는 2000년대 이후 활발히 전개된 식민지기 한국영화사 연구에서 1960년대 한국영화사 주요 문헌을 다룰 때 노만의 『한국영화사』를 적극적으로 참조했는가에 관한 질문으로 옮겨간다. 해방 후 최초의 한국영화를 규정하기 위한 담론을 분석한 함중범은 1960년대에 나온 『한국영화사』와 『한국영화추면비사』의 서술 시기가 "일제강점기로 한정되어 있으며 그마저도 1920년대와 1930년대의 비중이 현저히 크"며, 이에 반해 『한국영화전사』는 "이후 시기의 내용까지도 상세히 담아내었다"고 평가한다.⁴⁹⁾ 이는 1960년대뿐만 아니라 최근까지 연구자들이 해방 전후의 영화를 서사화 하는 과정에서 식민지기만을 주요 대상으로 하는 『한국영화사』를 주된 참조점으로 인식하고 있지 않았음을 보여주는 하나의 사례라 할 수 있다. 뿐만 아니라 『한국영화사』는 주요 서술 시기인 1920~1930년대와 관련한 후속연구에서도 『한국영화전사』에 비해 적극적으로 인용되고 있지 못하다. 이는 전사(全史)를 표방하여 한국영화를 50여년에 걸친 '발전사'로 규정하며 과거의 선행연구를 자신이 기획한 선행적 역사에 편입시킨 편저자 이영일의 전략이 오늘날까지 유효했음을 보여주는 것이다.

이처럼 최근까지 전개된 한국영화사 연구에서도 노만의 저작이 적극적으로 검토되지 못했다는 것은 "노만 씨가 어떤 분이십니까"라는 질문과, 여기서 노출되는 사적(史的) 공백이 여전히 남아있다는 것을 의미한다. 1960년대 초 노만에 의해 제기된 쟁점들은 비록 당대에 배제된 것은 물론 최근까지도 구체적으로 다뤄지지 못했지만, 역설적으로 그의 주장은 주류 역사의 서

49) 함중범, 「해방 후 최초의 한국영화 관련 서술이 지니는 영화사적 함의」, 『인문학연구』 제59집, 조선대학교 인문학연구원, 2020, 799쪽.

술 과정에서 배제되었기 때문에 그 대안적 목소리를 발견하고자 했던 이들에 의해서 지속적으로 인용될 수 있었다. 이것은 한국영화사 서술에 있어서 이른바 '공식 역사'를 구성하고자 하는 주류의 욕망 바깥에 놓인 다양한 시각을 포용하고 숙고할 필요가 있으며, 역사 서술은 이러한 쟁점이 충돌하고 수렴하는 장에서 구성되는 작업임을 다시금 인식하게 한다.

■ 참고문헌

1. 신문

《경향신문》

《한국일보》

2. 잡지

《국제영화》

《사상계》

《신동아》

3. 단행본

노만, 『한국영화사』, 한국배우전문학원, 1964.

_____, 『한국영화사』, 법문사, 2023.

이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 소도, 2004.

한국영화인협회, 이영일 편저, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969.

한국영상자료원 편, 『2022년도 한국영화사 구술채록연구 시리즈 생22-2 <생애사> 2권 노만』, 한국영상자료원, 2022.

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2002.

_____, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 - 윤봉춘 편』, 소도, 2004.

4. 학술지

김한상, 「영화의 국적 관념과 국가영화사의 제도화 연구 - '한국영화사' 주요 연구문헌을 중심으로」, 『사회와 역사』 제80집, 한국사회사학회, 2008.

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

이청기, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(상)」, 『예술논문집』 5집, 대한민국 예술원, 1966.

_____, 「한국영화의 전사시대 및 발생기의 특성에 관한 연구(하)」, 『예술논문집』 6집, 대한민국 예술원, 1967.

이화진, 『한국영화전사』, 그 이후 - 최근 식민지 말기 영화 연구의 성과와 한계』, 『사이(SAI)』 제11호, 국제한 국문학문화학회, 2011.

_____, 「한국영화 반세기」를 기념하기 - 1960년대 남한의 한국영화 기념사업을 중심으로』, 『대중서사연구』 제24권 3호, 대중서사학회, 2018.

함충범, 「한국영화의 출발 기점에 관한 재고찰 - 영화사에서의 '1919년론'을 중심으로」, 『아세아연구』 제62 권 3호, 고려대학교 아세아문제연구소, 2019.

_____, 「해방 후 최초의 한국영화 관련 서술이 지니는 영화사적 함의」, 『인문학연구』 제59집, 조선대학교 인문학연구원, 2020.

5. 기타

〈올바른 영화역사를 의논하는 좌담회 - 회의록 채록〉, 1963.4.27.

Desire for 'Complete History,' the 'First Official History' that Became 'Prehistory'

- Centering on Roh Man's *The History of Korean Film* -

Nam, Ki-Woong*

Published in 1964 as a mimeographed edition by film historian Roh Man, *The History of Korean Film* can be considered the first “official history” of Korean film, establishing a research methodology based on empirical evidence and oral testimonies. While Lee Young-il's *Complete History of the Korean Film*, published with the full support of the Korean Film Association in the 1960s, has been regarded as a monumental work and received considerable attention from many researchers, the earlier *The History of Korean Film* has not been actively cited in studies of Korean film history, both at the time of its publication and in recent years.

Therefore, this paper reconstructs the context and process of the creation of *The History of Korean Film*, and through a comparison with major Korean film history research literature published in the 1960s, examines the historical perspective of this book. Furthermore, it seeks to uncover the reasons why Roh Man's assertions and his *The History of Korean Film* were not adopted by the mainstream discourse of the time.

Although not actively examined, Roh Man's work is notable for empirically revealing errors in the mainstream film community's understanding of the “starting point of Korean Film,” and for highlighting the significance of theoretical research and critical activities, in contrast to the mainstream film

* Ajou University / Lecturer

community's emphasis on the importance of "practicing filmmakers" in the evaluation of filmmakers from the colonial period.

Key words : Roh Man, *The History of Korean Film*, Lee Young-II, Korean Academy of Actors, *Janghwa Hongryeon Jeon*, Lee Kyung-Son