

해방기 ‘아메리카 영화론’과 탈식민 문화 기획*

한영현**

1. 서론
2. 해방기 ‘아메리카 영화’를 둘러싼 담론의 지형
3. 민족·국가 그리고 ‘조선적인 것’의 영화적 구현
4. 결론

국문요약

본고는 해방기 아메리카 영화론에 초점을 맞춰 탈식민의 문화 기획 과정에서 조선 영화가 추구했던 영화의 구체적인 내용과 형식을 탐구한다. 해방기에 아메리카 영화가 중요한 이유는 아메리카 영화가 미국의 점령지에 대한 문화 정책의 일환으로 조선에 유입되었기 때문이다. 중앙영화배급소는 아메리카 영화를 배급·상영하는 거점 역할을 함으로써 본격적으로 해방기 조선 영화와 문화를 침식해 왔다. 그러므로 해방기 아메리카 영화는 그것을 둘러싼 담론의 지형 안에서 조선 영화가 민족 영화 혹은 민족 국가 성립을 위해 어떠한 노력을 경주했었는지를 보여주는 중요한 사안이었다. 이 점에 입각하여 본고는 구체적으로 중앙영화배급소를 중심으로 하여 점차 조선의 영화 시장을 독점해 나가던 아메리카 영화에 대해 조선인들이 대응한 양상을 담론 중심으로 분석한다. 그리고 이를 통해서 조선인들이 아메리카 영화의 상업성과 오락성에 대

* 이 논문은 2013학년도 세명대학교 교내학술연구비 지원에 의해 수행된 연구임.

** 세명대 교양과정부 조교수

응하기 위한 전략으로서 민족 영화 예술을 호출하고 민족·국가 성립을 위해 조선 영화가 어떠한 방법으로 제작되어야 할지를 고민하는 과정을 탐색한다. 한편으로 이러한 모색의 과정에서 제작된 해방기의 영화와 기행문 등을 통해서 과연 탈식민의 문화적 기획으로서 조선 영화가 모색한 민족 영화가 진정한 탈식민의 길로 나아갔는지를 분석한다. 여기서 조선 영화가 상상했던 민족·국가 그리고 ‘조선적인 것은 냉전과 신탁통치 및 ‘제국식민’을 상정하지 못한 채 소박하고 이상적인 차원에 머물러 있었으며 ‘아메리카를 최종 승인하는 문제를 야기했다고 평가한다.

(주제어: 아메리카 영화론, 탈식민 문화 기획, 민족·국가, 민족 영화 예술, 중앙영화배급소, 아메리카)

1. 서론

해방된 지 3년째 접어들던 1948년 1월 당시 조선¹⁾의 대표적인 종합지인 『신천지』에는 대대적으로 〈아메리카 영화 특집〉 기사가 실린다.²⁾ 창

1) 용어의 사용에 대해 잠깐 언급하고자 한다. 엄밀히 말하자면 ‘조선’이라는 용어는 해방 직후에 사회적으로 통용되던 것이지만, ‘대한민국’ 혹은 ‘한국’은 1948년 대한민국 정부 수립 이후 점차 이용되기 시작했다. 본 연구는 이 점을 잘 알지만, 해방 직후 5년 간 ‘조선’이라는 용어가 소멸되지 않고 사용되었다는 점, 논의를 편의를 위해 용어를 통일한다는 점에 근거하여 일괄적으로 ‘조선’이라는 용어를 사용하고자 함을 밝힌다. 따라서 ‘조선’ 혹은 ‘조선 영화’라는 용어를 이용하여 논의를 전개할 것이다. 더불어 용어의 사용과 함께 본고는 해방기를 1945년 이후부터 1950년 한국전쟁 전까지의 시기로 구분하여 논의를 전개하고자 한다.

2) 『신천지』 1948년 1월호에 실린 〈아메리카 영화 특집〉 기사의 목록은 다음과 같다. 옥명찬, 『아메리카 영화론』(1948. 1. 130~137면), 채정근, 『아메리카 영화 잡감』(1948. 1. 138~145면), 박인환, 『아메리카 영화시론』(1948. 1. 146~151면), 『아메리카 영화와 아메리카 국민』(1948. 1. 152~153면), 『〈설문〉아메리카 영화에 대하여』(1948. 1. 154~157면), 최근의 外誌에서, 『아메리카 영화와 싸스펜스』(1948. 1. 158~162면), 흥한표, 『아

간 초기부터 간혹 미국과 소련 영화를 소개하거나 민족 영화의 발전을 주장하는 기사가 게재되기는 했지만 <특집>이라는 제호 아래 아메리카 영화를 대대적으로 다룬 것은 처음이었다. 그만큼 당시 아메리카 영화는 화제의 중심에 놓여 있었다. 그렇다면 왜 하필 1948년인가. 이는 현상적인 차원에서 보자면 당시 조선의 영화 시장을 잠식하고 있던 중앙영화배급소의 횡포와, 저질 아메리카 영화의 범람이 가져온 문화적 부작용에의 우려 등이 매우 첨예하게 드러난 시기였다는 데서 그 이유를 찾을 수 있다. 그러나 중앙영화배급사의 존재와 아메리카 영화의 시장 독점 문제는 근본적으로 아메리카의 점령지역에 대한 문화 정책 및 공보 활동과 깊은 상관 관계에 놓여 있었다. 아메리카의 문화정책과 공보 활동의 연장선상에서 한국에 설치한 중앙영화배급사의 횡포와 그로 인한 아메리카 영화의 범람 문제가 해방기의 혼란한 사회상의 한 국면을 장식하고 있었고, 이것이 바로 1948년 1월 『신천지』의 특집 기사로 돌출되었던 셈이다.

당시 '아메리카 영화³⁾가 아메리카의 공보 활동과 연계되어 있다는 것

메리카 영화의 특성』(1948. 1. 164~172면), 박수진, 『D. W. 그리피스의 업적』(1948. 1. 173~179면), 최영일, 『조지 거슨과 rhapsody in blue』(1948. 1. 180~186면), M. 시보 오후, 『소련 영화인이 본 아메리카 영화』(1948. 1. 187~193면), 外誌에서, 『1946년도의 영화 아카데미상』(1948. 1. 194~198면), Womans Life 최근호에서, 『스크린의 호소』(1948. 1. 199~202면), 『스릴라의 대가 알프레트 히치콕』(1948. 1. 203면), 편집부, 『헐리웃 영화 사회와 그 곳 사람들』(1948. 1. 204~207면), 『샤무엘 골드윈은 어떻게 기획하였나』(1948. 1. 208~209면), 『헐리웃 화제의 인물 데비드 O. 셀즈닉』(1948. 1. 210~215면)

3) 본 고에서는 '아메리카 영화'라는 용어를 사용하고자 한다. 당시 여러 잡지와 신문에서는 '미국 영화'나 '아메리카 영화' 혹은 '할리우드 영화'라는 표현을 모두 사용했다. 그런데 본 고는 당시 『신천지』를 비롯한 잡지와 신문 등에서 제기된 담론이 주로 '아메리카 영화'라는 용어를 주로 사용했으므로 이 용어를 사용하고자 한다. '아메리카 영화'의 용어 외에도 논의를 전개하면서 직접 인용문에 사용된 경우가 아닌 이상, '미국'보다는 '아메리카'이라는 용어를 사용하고자 한다. 이는 '아메리카 영화', '아메리카

은 곧 ‘아메리카 영화’를 둘러싼 여러 사회 담론이 직접 ‘아메리카’ 혹은 ‘아메리카의 영화 정책’을 근본적인 타겟(Target)으로 삼고 있다는 의미이기도 하다. 실제로 『신천지』 특집 기사의 제목에서도 확인할 수 있듯이 ‘아메리카 영화’는 직접 ‘아메리카 국민’과 함께 거론되기도 한다. 물론 영화를 제작하는 국가와 국민의 이데올로기 및 생활 문화를 반영할 수밖에 없는 영화의 장르적 특성상 이는 어쩌면 당연한 논의일 수 있다. 그러나 그것을 받아들이는 주체가 처한 상황, 즉 초보적인 영화 제작 기술과 토대마저 전무한 해방 직후의 조선 상황에서라면, 특히 아메리카 영화가 시장을 거의 독점하고 있는 상황에서라면 결코 무심하게 넘겨버릴 수 없는 심각한 문화적 문제였다.

요컨대 해방 직후 조선에서 발생했던 아메리카 영화를 둘러싼 담론은 영화 기반이 전무한 조선의 특수한 상황 및 아메리카의 사상과 정책 등의 문제가 포괄적으로 뒤엉켜 있는 핵심적 사안이었다. 좀더 구체적으로 말하자면 ‘아메리카 영화’를 통해서 우리는 당시 탈식민의 상황에 처한 조선 영화계의 현실 인식 및 조선 영화의 전망 그리고 이것에 영향을 미쳤던 아메리카의 영화 정책 및 문화의 문제를 들여다 볼 수 있다는 것이다. 아메리카 영화는 그것을 둘러싼 담론의 지형 속에서 ‘조선-아메리카’ 및 ‘조선 영화-아메리카 영화’ 그리고 ‘식민자-제국’이 맺고 있는 관계 형성의 특성과 의미를 추출해낼 수 있는 중요한 지점이었다.

이러한 문제에 접근하기 위해서는 무엇보다 탈식민의 과제가 부여된 조선의 문화적인 위치와, 조선 영화를 문화 제국으로서의 아메리카와 아메리카 영화와의 관계 속에서 어떻게 규정할 것인가에 초점을 맞춰 바라볼 필요가 있다. 이는 해방기 조선 영화의 의미와 성격 규정을 형성해나가는 과정으로서 아메리카 영화론을 살펴보고자 하는 본 논문의 주

니즘이라는 용어를 사용하는 것과의 일관성을 위해서이다.

요한 논점이다. 사카이 나오키에 따르면, “이론적 실천에서 문제가 되는 것은 보편주의와 특수주의를 이해할 수 있게 하는 공시성의 공간성이라는 구성 속에서 생기는 다양한 힘들의 상호작용”이며 “필연적으로 이론적 실천은 그러한 힘들을 인식하는 임무와 관련된다.”⁴⁾ 보편주의와 특수주의는 그것의 원인이 되는 힘들의 상호작용 속에서 형성된다. 그리고 어떠한 특별한 공시적 공간성에 초점을 맞추므로써 이 사이에서 형성되는 보편주의와 특수주의의 원리를 힘들의 상호작용 속에서 발견할 수 있게 된다. 이 논리에 따르자면 해방기 아메리카 영화론이 생산된 당시의 특수한 시기적 공간성에 초점을 맞추되, 거기에서 작용했던 조선의 현실과 조선 영화 그리고 아메리카의 공보 정책과 아메리카 영화의 관계 속에서 상호적으로 작용했던 힘들을 탐구함으로써, 해방기 조선 영화가 구상했던 탈식민의 모색들을 확인해 볼 가능성이 열린다.

본 고가 논의하고자 하는 이러한 문제는 그동안 제대로 규명되지 않은 채 학문적인 장에서 소외되어 왔다. 한국 영화사의 연구 분야에서 해방기 영화 연구가 어느 정도 축적되어 온 것은 사실이다. 그러나 대부분의 영화 연구가 해방기 영화의 개관과 소개 및 정책과 제도 연구에 초점을 맞추고 있었기 때문에⁵⁾ 미시사적으로 아메리카 영화에 대한 본격적인 분석을 시도한 경우는 전무하다. 문원립과 조혜정의 경우 해방기 아메리카 영화의 시장 규모와 미군정기 영화 정책을 논의하면서 아메리카

4) 사카이 나오키, 『번역과 주제』, 후지이 다케시 옮김, 이산, 2005, 224쪽.

5) 해방기 영화에 대한 개관이나 정책 및 제도에 대한 연구는 다음의 것을 들 수 있다.

한상연, 『해방공간의 영화·영화인』, 이론과실천, 2013.

한상연, 『해방기 영화인 조직 연구』, 한양대학교 대학원 박사, 2007.

문원립, 『해방 직후 한국의 미국영화의 시장규모에 관한 소고』, 『영화연구』18, 한국영화학회, 2002.

조혜정, 『미군정기 영화정책에 관한 연구』, 중앙대학교 대학원 박사, 1997.

조희문, 『영화사적 측면에서 본 광복기 영화연구』, 중앙대학교 대학원 석사, 1983.

영화에 대해 언급하기는 하지만 이러한 ‘정책’에 초점을 맞춘 논의는 ‘아메리카’ 중심의 일방향적 정책에 대해서는 자세한 정보를 제공하지만, 그것에 영향받은 조선 영화계를 비롯한 조선인의 반응을 배제하고 있다는 점에서 총체적인 아메리카 영화의 특성과 의미 구현으로까지 나아가지 못하고 있다는 점에서 한계를 보인다. 이와 달리 최근에는 해방기에 제작된 공보 영화나 조선 영화를 분석하거나 조선 영화계의 담론을 분석하는 연구가 이루어지고 있어 해방기 영화 연구의 외연이 확장되었다.⁶⁾ 그러나 이들 연구에서도 아메리카 영화에 대한 구체적인 분석은 제외되거나 가볍게 언급되고 있는 실정이다.

아메리카 영화에 대한 본격적인 연구가 소홀해 왔던 저간에는 두 가지 원인이 작동한다고 추측해 볼 수 있다. 우선, 한국 영화사가 한국 영화의 작품과 정책 중심으로 기술되어 왔기 때문에 아메리카 영화의 영향력이나 그것에 대응하여 조선 영화가 어떠한 활로를 모색했는지에 대해서는 상대적으로 관심을 기울이지 않았을 가능성이 제기된다. 두 번째로는 ‘아메리카 영화’는 조선에서 일제 강점기로부터 서구의 선진적 정신과 물질을 상징하는 대표적인 상품으로서 지나치게 선명하게 의미화되거나⁷⁾ 혹은 해방 이후 아메리카 영화 정책상의 문제로 초점화되

6) 심혜경, 『안철영 텍스트를 통해 본 대한민국 설립 초기 ‘조선영화’ 연구』, 중앙대학교 대학원 박사, 2012.

김한상, 『1945~48년 주한미군정 및 주한미군사령부의 영화선전』, 『미국사연구』34, 2011.

한영현, 『해방과 영화 그리고 신생 대한민국의 초상』, 『대중서사연구』26, 대중서사학회, 2011.

한영현, 『해방기 한국 영화의 형성과 전개 양상 연구』, 성신여자대학교, 2010.

7) 유선영은 일제 강점기 할리우드 영화를 통한 조선인의 미국화를 논의하는 가운데 다음과 같이 기술한다. “중요한 것은 영화는 기술이 모든 것을 가능하게 해준다는 경이감을 불러 일으켰고 그에 힘입어 근대성의 신화를 대중화하는 데 결정적으로 기여했다. 미국은 할리우드 영화를 통해 과학기술로 상징되는 근대성의 마술사로 각인되어

여⁸⁾ 근대의 물신적 측면과 정책적 측면으로만 의미가 고정되어 왔을 가능성이 있다. 사정이 이렇다 보니 해방 직후 '아메리카 영화'를 둘러싼 또다른 이면, 즉 이것을 둘러싼 조선인들의 다양한 언술의 층위와 의미들을 제대로 규명하지 못할 수밖에 없었던 것이다. 이 다양한 언술에는 '아메리카 영화'에 얽혀 있던 '민족'과 '국가' 및 '민족 예술' 등에 대한 다양한 논의들이 포함되어 있었다. 해방 전 약 10년 간 외국영화가 백여 본 밖에 들어오지 않았던 것에 비해 1945년 해방 후에만 미국 영화가 400여종이 들어왔던 현실을 감안할 때⁹⁾, 아메리카 영화를 둘러싼 다양한 언술들 안에서 민족과 국가 및 민족 예술과 관련된 조선 영화의 생존과 정체성 문제가 거론될 수밖에 없는 것은 어쩌면 당연한 일이었다. 그리고 이러한 과정에서 해방기 조선 영화가 지닌 민족 문화로서의 전체

간 것이다.(중략)할리우드 영화는 식민 상황의 폭력적 현실로부터의 도피, 즉 잃어버린 그러나 결코 포기할 수 없는 꿈-근대화-으로의 도피이자 세계의 진정한 주인인 백인, 서구 그리고 미국에 대한 동경, 모방과 숭배, 나르시시즘의 쾌감을 제공했다. 1920~30년대 초기 근대화 과정에서 영화가 표상하는 근대적 혹은 서구적 육체 이미지와 환상에 몰입했던 것은 일본을 포함한 아시아 대중에게 보편적인 현상이었다.”(유선영, 『대한제국 그리고 일제 식민지배 시기 미국화』, 『아메리카나이제이션』, 김덕호·원용진 엮음, 푸른역사, 2008, 75~76쪽)

- 8) 김 균은 미군정 시기 조선에서 행한 미국의 대외문화정책을 자세히 논의하면서 해방 직후 조선의 할리우드 영화 수입과 상영이 점령지를 대상으로 한 미국의 문화정책의 차원에서 비롯되었음을 밝힌다. “미국식 삶과 이상을 심는데 가장 효과적인 수단은 영화였다. 미군정은 할리우드의 마력과 이에 대한 한국인의 관심을 심분 활용하고자 노력한다. 해방 후 국내 영화산업이 거의 존재하지 않는 상황에서 미국 영화는 음반과 마찬가지로 한국에서 상대적 우위를 점할 수 있는 기본 조건을 갖추고 있었다.(중략)점령 초기 공보활동에 우선 순위를 두고 있던 미군정은 1946년 3월 DPI내에 영화과(Motion Picture Section)를 신설하면서부터 영화에 대한 구체적 정책을 한반도에서 펼치게 된다.”(김 균, 『미국의 대외 문화정책을 통해 본 미군정 문화정책』, 『한국언론학보』44-3, 한국언론학회, 2000, 63쪽) 이처럼 해방기 당시 아메리카 영화는 미국의 문화 정책적 차원과 밀접하게 관련되어 있었고 결과적으로 해방기의 아메리카 영화는 주로 정책적 차원에서 거론되었다.

- 9) 『국산영화의 위기 긴급한 대책 강구하라』, 『서울신문』, 1948. 4. 23. 4쪽.

적인 특성과 성격이 생산되었던 것이다.

따라서 해방기 ‘아메리카 영화’를 둘러싼 여러 담론의 지형들을 살펴 보고 그것에 대응하여 조선 영화의 성격과 의미가 형성되는 상황을 가늠해 본다는 것은 해방기 조선 영화를 좀더 거시적인 문화적 차원에서 세밀하게 살펴보는 중요한 작업이다. 그럼에도 불구하고 이러한 논의가 그동안 제대로 전개되지 않았다는 것은 해방기 조선 영화 및 문화사의 공백을 드러내는 것이라고도 할 수 있다.

식민주의 이후의 긴급한 과제는 민족 의식에 의해 야기된 물화된 정체성들과 고착된 경계들을 넘어서 사회 의식의 새로운 형태를 상상하는 것이다.¹⁰⁾ 해방 직후의 신생 독립국가들에게 부여된 사명이 이것이라면, 과연 조선 영화는 해방 직후 ‘아메리카 영화’를 둘러싸고 어떠한 사회의식을 상상했는가 질문할 수 있겠다. 그리고 그 결과가 과연 물화되고 고착된 민족의식과 경계들을 넘어설 수 있는 것이었는가 또한 이러한 질문에 대한 해답을 찾는 과정에서 드러날 수 있다.

본고는 근본적으로 탈식민의 과제를 염두에 두면서 해방기 조선 영화를 문화적 관점에서 분석하되, 이를 ‘아메리카 영화’를 둘러싼 담론의 지형을 살피고 거기에서 분출되었던 ‘민족’과 ‘국가’ 및 ‘민족 예술’과 ‘조선적인 것’에 대한 담론을 중심으로 초점화하여 논의하고자 한다. 이는 해방기 영화사의 빈 공백을 채우는 작업임과 동시에 탈식민 신생 국가가 짊어진 식민 이후의 민족 문화적 과제를 과연 조선에서 적절한 방식으로 해결해 나가고 있었는지를 살펴보는 일이기도 하다.

이를 위해 본고는 우선적으로 해방 직후 ‘아메리카 영화’를 둘러싼 다양한 담론들을 살펴보고 조선 영화계를 비롯하여 조선인들이 사고했던 ‘아메리카 영화’ 및 ‘아메리카 사상과 문화’를 점검해 보고자 한다. 이로

10) 릴라 간디, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 이영욱 옮김, 현실문화연구, 2000, 154쪽.

써 아메리카가 내세웠던 점령지에 대한 문화 정책 및 그와 연계된 공보 활동의 의도와 내용이 조선인의 차원에서 상상했던 '아메리카', '아메리카 영화', '아메리카 사상' 등과 일치했는지의 여부를 파악할 수 있을 것이다. 이는 방법론의 측면에서 사카이 나오키의 주장처럼 보편주의와 특수주의 사이에 작용하는 상호적인 힘들의 관계 및 거기에서 발생하는 의미를 추적해 보는 과정이라고 할 수 있다. 다음으로는 '아메리카 영화'를 둘러싼 담론에서 추출할 수 있는 '민족'과 '국가' 그리고 민족 예술로서의 '조선적인 것'의 영화적 구현 양상을 당시의 영화 작품 및 작품평 그 외 기행문 등의 텍스트를 통해 살펴봄으로써, 과연 '아메리카 영화'를 통해 구현된 조선 영화의 할로 모색이 생산적인 탈식민의 과제로서 수행되고 있었는지를 가늠해 보고자 한다.

2. 해방기 '아메리카 영화'를 둘러싼 담론의 지형

1946년 4월 당시 조선에는 그동안 수입되지 않았던 아메리카 영화를 배급하는 중앙영화배급소(CMPE:Central Motion Picture Exchange)가 설치되었다. 이 기구는 아메리카가 1945년에 설립한 영화수출협회(Motion Picture Export Association)에서 파생된 것으로서, 아메리카는 해방 직후 일본에 대한 문화 정책의 일환으로서 일본에 중앙영화배급소를 설치했고 이것의 한국 출장소가 1946년 4월 서울 남대문에 설립되었던 것이다. 영화수출입협회는 미육군성과 국무성의 지원 하에 할리우드 9개 메이저 회사가 설립한 일종의 카르텔 형식의 기관이었다.¹¹⁾ 이는 CMPE를 제외

11) 안철영은 1947년 미국을 기행하며 쓴 『성립기행』에서 중앙영화배급소의 설립 동기와 취지에 대해서 다음과 같이 설명한다. “연합군 점령 하에 있는 일본에 대하여 연

한 어떤 기업도 한국에서 영화배급과 관련된 업무를 하지 못하도록 하는 조치였으며, 한국에서 미국영화의 대중화와 미국영화사의 영화시장 독점의 길을 열기 위한 구체적인 전략이었다. CMPE의 설립은 전후 미국의 대중문화를 전세계적으로, 특히 미정령국에 확산시키는 과정에서 미 정부와 미문화산업체 간의 맺게 되는 결탁의 패턴을 여실히 보여 주는 대목이다.¹²⁾ 특히, 1946년 중반부터 아메리카는 조선에 대한 공보 정책을 강화할 필요성을 인식하기 시작했다. 이는 1946년 당시 조선에서 형성되었던 아메리카에 대한 부정적인 시선¹³⁾ 및 그와 연관되어 조선에서 발생하고 있던 공산주의와 민주주의 간의 이념적 대립¹⁴⁾에서 기인한다.

합군의 군정은 문화공작으로서 미국영화 상영의 필요를 인정하고서, 미국영화 9대회사(알라이드·아아티스쓰사, 컬럼비아사, 메트로·폴드윈·메여사, 파라마운트사, R.K.라디오사, 20세기폭쓰사, 유나이티드·아아티스쓰사, 유니버어살·인터내슈널사, 워너형제사)의 대표기관과 미육군성 급(及) 국무성의 3자합작으로 영화 수입을 하게 된 것이다. 이것은 영화로서 미국 사정을 소개하는 동시에 일본을 민주화시키는 데 기여할 만한 교화를 목적으로 한 것으로, 이러한 점령정책의 구체적인 시책을 추진하는 기관으로서 중앙영화사(Central Motion Picture Exchange)가 설치되고, 미국 9대 영화사의 수출업무를 일본에서 담당하게 된 것이다.(중략)조선은 극장이 적산이라 문제 없이 일본보다 봉절관 선택 곤란이 없이, 중배를 그대로 연장하게 된 데 모순이 내포한 것이다.”(안철영, 『성립기행』, 수도출판사, 1949, 152~154쪽)

12) 김 균, 앞의 글, 63~64쪽.

13) “이즈음 미군정은 “한국인들이 점점 더 반항적인 성향을 보이고 있으며, 미정령군은 갈수록 대중적 지지를 상실하고 있다”는 사실을 수차례 워싱턴에 보고하게 된다. 그리고 1946년 트루먼 대통령의 특사로 한국을 시찰한 폴리 역시 동일한 문제 인식을 담은 보고서를 트루먼에게 보내면서 한국에서 미국을 “팔기 위해서는” 기존의 공보 중심의 활동에서 보다 광범위한 문화적 공세로의 정책적 변화가 필요하다는 점을 강조한다.”(김 균, 위의 글, 56쪽)

14) “이는 1946년 6월 트루먼 대통령의 특사인 폴 리가 남한과 북한을 시찰한 뒤 트루먼에게 보낸 서한에 잘 드러난다. 폴리는 이 서한에서 한국은 미국의 ‘아시아 전역에서의 성공여부가 결된’ ‘이데올로기 전장’으로서, ‘몰락한 봉건주의에 민주주의 경쟁체제가 잘 적용되지 아니면 ‘공산주의가 더욱 강화될지’가 판가름될 장소라고 강조했다. 그리고 ‘민주주의와 네 가지 자유를 홍보하기 위한 선전 및 교육 캠페인을 한국에서 펼쳐야 한다고 주장하면서, 만약 이러한 캠페인이 실시되지 않는다면 한국인들은

결과적으로 당시 조선에 설립되었던 중앙영화배급소의 존재는 단순히 영화를 수입하는 기관이라기보다는 1946년 이후부터 강화된 아메리카의 점령지에 대한 문화 정책을 실현하는 거점으로서의 역할을 수행했다.

그렇다면 중앙영화배급소를 통해서 수입되는 아메리카 영화를 바라보는 조선인의 시선은 어떠했는가. 우선 조선인들은 대체적으로 아메리카 영화의 기술적 우수성을 인정하면서 할리우드의 최첨단 영화가 조선 영화의 앞날에 있어 훌륭한 본보기가 될 것이라는 기대를 하고 있었다. 영화가 '자본'과 '기술'의 예술이라는 점을 감안한다면, "할리온 영화의 기술의 위대성 그리고 자본의 힘에는 경탄하지 않을 수 없"¹⁵⁾다. 그래서 "그 진보된 기술과 수리론(手理論)은 우리 영화의 큰 비료가 되는 때문"에, "연 백편의 미국 영화를 수입하는 동기를 말하되 전후 조선에 오락을 제공하고 조선영화 발전의 자극이 되고자 한다고 할 때 우리는 쌍수를 들어 그 적절한 조치를 환영하였던 것이다."¹⁶⁾ 이 진술에서 확인할 수 있듯이 조선에서는 중앙영화배급소를 통해 수입되는 할리우드 영화가 보여 줄 '자본'과 '기술'의 합작으로서의 '예술'을 기대했던 것이다.

그러나 중앙영화배급소의 독점적인 배급 현황과 배급된 영화의 질을 직접 목도하자 이러한 기대는 무너졌다고 해도 과언이 아니었다. 1946년 "미화(美畵) 2주간 장기 속영제"를 제창하여 일방적 독점 체제로 운영되기 시작한 중앙영화배급소의 행태¹⁷⁾ 그리고 1947년에 들어서자마자 조선 극장을 상대로 행해진 중배의 일방적인 계약 조건의 독점적이

'민주주의' 용어를 언론·출판·집회의 자유를 의미하는 미국식 민주주의보다는 복지를 의미하는 소련식 민주주의로 이해하게 될 것이라고 경고했다."(박수현, 『미 군정 공보기구 조직의 변천(1945, 8~1948. 5)』, 『한국사론』56, 서울대학교 인문대학국사학과, 397쪽)

15) 이태우, 『미국영화를 어떻게 볼 것인가』, 『경향신문』, 1946. 10. 31. 4쪽.

16) 용천생, 『외국영화수입과 그 영향』, 『서울신문』, 1946. 5. 26. 4쪽.

17) 『〈제언〉극장협회에』, 『예술신문』, 1946. 12. 7. 1쪽.

고 폭력적인 행태¹⁸⁾는 조선인들로 하여금 아메리카 영화에 대한 부정적인 인식을 심어 주기에 충분한 것이었다. 더불어 외국 영화 수입이 재개되자 “풍기면에서 볼 때 외국과 조선과는 생활감정과 습성이 전혀 다르다”¹⁹⁾거나 “미국 영화는 구주(歐州) 영화에 비해 예술적 표준에 있어서 거리가 멀다”²⁰⁾는 인식이 퍼져 가는 상황에서 중앙영화배급소를 통해 독점적으로 배급·상영되는 아메리카 영화는 조선인들에게 부정적으로 인식되기에 충분했다. “중앙영화배급회사를 ‘요괴’로 규정했던²¹⁾ 것도 바로 이러한 중앙영화배급소의 독점적 횡포와 아메리카 영화에 대한 부정적 인식의 발로였다. 특히 주목해야 할 것은 ‘자본’과 ‘기술’이 전무한 당시 조선에서 아메리카 영화의 독점을 막아내고 조선 영화의 활로를 모색하는 방법으로서, 아메리카 영화의 저급한 예술성을 비판하고 그것에 대응하기 위해 민족 영화 예술을 호출했다는 점이다. 중앙영화배급소의 설치와 아메리카 영화의 시장 잠식이 아메리카의 전략적인 문화 정책을 전면적으로 보여 주는 것이었다면, 그것에 반응했던 조선인들의 대응 방법 또한 정확히 아메리카의 전략적인 문화 이식을 공격 대상으로 삼고 있었던 셈이다. 옥명찬은 『아메리카 영화론』에서 아메리카 영화의 특성과 그 안에 배어 있는 아메리카 문화의 부정적인 측면을 다음과 같이 비판한다.

18) 중배에서 제시한 계약조건의 요지: 1. 3개월분으로 영화 5본을 한번에 계약할 것, 2. 계약금 10만원을 전납(前納)할 것, 3. 5본 중 2본은 2주일씩, 1본은 10일, 2본은 1주일씩 상영할 것, 4. 뉴스 사용료는 상영여부를 불문하고 3개월분 8만원으로 정함, 5. (생략), 6. 선전비는 극장에서 부담함(중전에는 쌍방부담), 7. 계산서는 매일 중배에 지참 보고할 것, 8. 기타사항으로 예고편과 스틸도 사용료를 지불하여야 한다. (『조선 극장문화 위협하는 중앙영화사의 배급 조건』, 『경향신문』, 1947. 2. 2. 3쪽)

19) 용천생, 앞의 글 참조.

20) 이태우, 앞의 글 참조.

21) 채정근, 앞의 글, 140쪽.

처음에 말한 것처럼 오늘날 영화가 예술의 특별한 형식으로서보다는 상업적 오락에 속하며 그것도 일반 대중의 푸리머틴한 감정을 자극하고 사고의 에너지를 간략시켜 주는 동시에 흥미를 북돋는 데 확실히 아메리카 영화의 특성 나아가서는 아메리카 문화의 푸라그매티칼한 특색이 있다는 것을 잊어서는 안 될 것이다. 오늘날 아메리카 영화는 확실히 세계 최고의 기술을 체득하고 전 지구의 종족을 달리 하는 인간들에게 알맞도록 아낌 없이 필름을 뿌리고 이윤의 씨를 거두고 있다. 그러나 세계의 관객들은 그 저열한 상업주의와 낙천적인 부르주아의 이데올로기를 몸에 띤 아메리카니즘의 혐위를 영화에서 적출하는 데 아직도 명백한 의식의 준비가 덜 되어 있다. 또 아메리카 자신이 내부적으로 변질하고 있는 현재 아메리카 영화의 내용적 가치의 변화에 대하여 주의를 태만에 붙여서는 안 될 것이다.²²⁾

이 글에서 필자가 강조하고 있는 것은 아메리카 영화가 미국인의 낙천적인 부르주아 이데올로기 및 상업주의적 특성을 그대로 반영하고 있기 때문에 그 영화를 통해 무비판적으로 아메리카니즘을 내면화하지 않도록 주의해야 한다는 점이다. 아메리카 영화에 반영된 아메리카니즘은 곧 저열한 상업주의와 부르주아적 낙천주의로 요약된다. 상업성은 고도의 예술성을 견지하지 못한 데서 비롯된 것이며, 부르주아적 낙천주의는 현실에 대한 비판력과 객관적 통찰력을 잃게 한다는 점에서 문제적일 수 있다는 인식이 이 글에는 전제되어 있다.

옥명찬은 이미 1946년 9월 『신천지』에 게재한 글에서 아메리카니즘을 “부르주아 문명 변영의 집중적 표현으로서 이념과 현실 사이에 심한 모순을 내재하는 물질문명의 체제에서 나오는 것이며 오늘날 미국문명의 주요성분인 철학상의 프래그마티즘, 종교상의 퓨리텐티즘, 정치상의 데모크라시 및 경제상의 자본주의를 일관하는 아메리카 생활실상의 종합적 활동적 조류”²³⁾라고 명명한 바 있다. 그는 아메리카니즘이 형성된

22) 옥명찬, 앞의 글, 145쪽.

23) 옥명찬, 「아메리카니즘」, 『신천지』8호, 1946, 9, 65쪽.

배경과 과정을 세밀하게 탐구함으로써 그것에 대한 구체적인 정보를 제공했다. 그러나 이 글에서 제시한 아메리카니즘은 비교적 객관적인 서술의 형태로 이루어져 있다는 점에서 1948년 1월의 '아메리카 영화론'과는 글의 성격이 매우 다르다. 시기상으로 1946년 9월은 이미 중앙영화배급소의 조선 영화 시장 독점이 문제되고 있는 상황이었다. 그럼에도 당시 옥명찬의 '아메리카니즘'에 대한 인식은 '영화' 분야와는 다소 달랐던 것이다. 이를 통해 '영화가 지니는 문화적 역할과 의미를 짐작해 볼 수 있다. 구체적으로 1946년 9월 『신천지』의 〈아메리카 특집〉이 아메리카에 대한 정보 제공의 차원에서 비교적 객관적으로 진술될 수 있었던 데 비해서, 당시 조선 문화 건설의 최전방에 놓여 있던 '영화' 분야의 경우 중앙영화배급사의 횡포와 시장 독점 및 영화 수준은 '아메리카 영화'와 거기에 반영된 부르주아적 낙천성과 오락성에만 치중하는 '아메리카니즘'을 부정적으로 인식하게 하는 동기를 제공한 것으로 보인다. 아메리카 사람들이 영화에서 예술을 찾으려고 하지 않으며 아메리카 영화는 순수한 오락품으로 제공된다고 하면서 미국 영화의 테마가 예외 없이 연애인데, 이것이 바로 영화에 반영된 아메리카니즘이라고 제시하는 홍한표의 글²⁴⁾에서도 '아메리카니즘-아메리카 영화-오락성'이 다소 거친 논의로 연결된다. '아메리카 영화'를 둘러싼 이러한 담론을 따라가면 1946년 중반부터 강화되기 시작한 조선에서의 아메리카 문화정책은 적어도 '영화' 분야에서는 초반부터 많은 저항의 소지를 안고 있었다고 평가할 수 있겠다.

물론, '아메리카 영화'에 대한 다소 분열된 시선을 보여 주는 논의도 없지 않다. 박인환은 『아메리카 영화 시론』에서 아메리카 오락성을 보여 주는 사실을 인정하면서도 예술성을 차차 견비해 나갈 것이라고 전

24) 홍명찬, 앞의 글, 164-166면 참조.

망한다. 그러나 아메리카 영화가 보여 주는 저급한 오락성에는 비판적이었다.

아메리카 문명은 우리 생활과 사고와는 너무 멀어 있고 아메리카의 영화정책은 될 수 있는 한에서 국가정책과 동행하고 있는 것이다.(중략)아메리카 영화에 있어서는 탄압을 당한 몇몇의 예술가의 영화 외에는 모두다 우리의 사상보다도 퇴보된 것을 그리고 있다. 영화의 제재와 주인공을 모두 다 자본주의 문명과 사회에 충실하게 하고 그것을 옹호하는 데 전력을 다한다. 우리의 선입감이 아메리카 영화라면 곧 예술 또는 오락이라고 믿는데 그 제작자 자체는 미안하게도 경계를 위한 산물로 알고 있다. 허위와 속악한 점도 구라파의 영화에서는 볼 수 없게 많다.(중략)나는 또다시 아메리카 영화가 영화 예술과 오락의 발전을 위하여 새로운 단계로 들어가고 기계문명의 기반을 벗어나기를 급하게 애쓰라는 것을 말하고 싶다. 그러면 아메리카 영화를 불안 없이 자본주의 문화일지언정 사랑하는 마음으로 감상할 수 있을 것이다.²⁵⁾

이 글에서 필자는 아메리카 영화가 반영하는 아메리카의 '자본주의'와 '기계문명' 그리고 '허위'와 '속악'을 비판적으로 검토하면서 이것이 영화의 저급성을 가져오는 핵심이라고 보고 있다. "우리들이 모르는 곳에 아메리카 영화는 오락과 함께 예술성을 동반하고 있다"고 믿으면서도 이처럼 아메리카 영화가 보여 주는 저급한 일면을 비판하는 과정에서 '아메리카'는 '자본주의'와 '기계문명'으로 상징화된 '속악하고 허위에 가득한' 세계로 인식되기에 충분했다. 그래서 결과적으로 자본주의의 산업화 시스템에서 영화가 생산되는 한 아메리카 영화는 쉽게 예술성을 견지할 수 없다고 박인환은 평가한다.²⁶⁾ 그의 논리대로라면 적어도 아메리카 영화는 아메리카라는 나라의 특성, 즉 '자본주의'와 '기계문명'으로 형성된 전통이 빈약한 신세계라는 물적 조건과 정신적 특질 때문에 문제의

25) 박인환, 앞의 글, 151쪽.

26) 박인환, 위의 글, 149-150쪽 참조.

핵심에 놓이게 된다.

요컨대 1946년 중반 이후 중앙영화배급소를 통해 아메리카 영화가 배급·상영됨으로써 조선인들은 해방 직후 본격적으로 ‘아메리카 영화와 대면하고 ‘아메리카 영화 정책’ 및 ‘아메리카니즘’에 대한 부정적인 인식을 표출해 나갔다고 볼 수 있다.²⁷⁾ 이는 궁극적으로는 “영화도 역시 민족을 떠나서는 존재할 의의가 없다”²⁸⁾거나 “화려한 것은 찾는다든가 어떻게 하면 평화하고 교양과 생산을 통하여 물질양면의 생활을 좀더 낮게 할 수 있을까 하는 데 조선 영화의 근본적인 테마가 요청되는 현실”²⁹⁾에 대한 인식에서 기인했다. ‘민족 영화 예술’의 수립이 해방기의 최대 과제였던 만큼, 시기적으로 ‘아메리카 영화’는 조선 영화 및 문화 건설의 문제와 직결되는 매우 민감한 사안이었다.

사실 해방 직후에 터져 나오던 민족 문화와 국가 수립을 위한 영화적 과제는 비교적 단순한 당위론적 차원에 속해 있었다. “오늘날 조선영화계는 지나간 왜정시대의 통제 억압된 굴레를 상쾌히 벗어났고 이제는 새로운 역사와 더불어 민족영화문화의 수립을 위하여 장쾌히 출발하려는 직전”³⁰⁾에 놓여 있다는 진술이나 “영화도 역시 우리 민족이 자주독립

27) “실제로 남한 내에서도 미군정의 잇따른 행정 실책에 대한 비판은 비단 ‘조공’과 같은 급진적인 좌파 측에서만 생겨났던 것은 결코 아니었으며, 좌우 양진영을 막론하고 지식인들 사이에 폭넓은 공감대를 형성하기에 이른다. 가령, 1947년 2월 『신천지』가 마련한 「군정에 대한 나의 진언」이라는 특집에는 중도 성향의 정치적 입장을 가진 필자들이 등장하여 미군정의 정치, 경제, 문화 제 부문에서의 실책을 강도 높게 비판하고 있는데, 이러한 글들을 통해 짐작할 수 있는 것은 민주주의와 밀접하게 결부되었던 해방 직후의 아메리카에 관한 관념들이 군정 통치 1년이 조금 넘는 시점에서 이제 확실한 ‘재조장’의 국면으로 접어들기 시작했다는 점이다.”(장세진, 『상상된 아메리카와 1950년대 한국 문학의 자기 표상』, 연세대학교 국문학과 대학원 박사, 2008, 44쪽)

28) 안석주, 『영화는 민족과 함께4』, 『중앙신문』, 1946. 1. 24. 2쪽.

29) 『국산영화의 위기 긴급한 대책 강구하라』, 『서울신문』, 1948. 4. 23. 4쪽.

30) 안중화, 『민족영화의 수립 위하여-지침되시라』, 『영화시대』, 1946, 4, 영화시대사, 37쪽.

하는 길로 다름질해야 할 것입니다. 민족이 사는 것, 우리의 문화를 빛 내는 것을 위해서도 영화를 만들어야 할 것입니다.”³¹⁾와 같은 진술은 해방 직후 민족 국가와 문화 발전을 위한 영화의 당위론적 사명을 추상적으로 표현하는 매우 상투적인 구호의 일종이었다.

그러나 1946년 중반부터 시작된 중앙영화배급소를 중심으로 한 아메리카 영화의 시장 독점은 기존에 제출된 '민족 영화'의 공허했던 형식에 내용을 부여하는 기회가 되었다. 다시 말하자면 '아메리카 영화'는 해방기 조선 영화가 내세웠던 민족 영화의 구체적인 상(想)을 상징하는 데 있어 일종의 방법론적 구실을 했던 셈이다. 아메리카 영화가 보여 주는 오락성과 상업성 및 지나친 부르주아적 낙관주의 등은 자본주의 아메리카에 대한 일정 정도의 거리 감각을 형성했으며 이 균형 감각 속에서 조선 영화는 '아메리카 영화' 혹은 '아메리카니즘'에 대한 대척점에서 '민족 예술'과 '민족 문화'의 구체적인 내용과 특징을 고민하기 시작했다.

일례로 '아메리카 영화'의 저급한 상업성과 오락성은 주로 '구라파 영화'가 갖춘 고도의 예술성에 비춰 비판되는 경향이 있었다. “미국 사람들 가운데도 영화에서 예술을 찾으려는 기특한 사람들이 없는 것은 아니다. 그러나 그런 사람들은 미국 영화에서가 아니라 흔히 구라파 영화에서 찾으려는 것이 보통이라고 한다.”³²⁾는 진술에서도 짐작할 수 있듯이 '아메리카 영화'를 비판하는 대목에서 호출되는 '구라파 영화'는 영화의 예술성을 겸비한 모범으로 표상되었다.

우리들은 왜정시대에 외국영화에서 불란서 영화나 나치스 이전의 독일 영화 혹은 소국인 체코슬로바키아 영화에서 느낀 것은 그 나라의 영화의 성격이니 이것은 그 영화가 품고 있는 정감 표현 속에 그 인정풍속 그 자연 속에서 로컬을

31) 『문화 건설인의 제1성』, 『중앙신문』, 1946. 3. 10. 2쪽.

32) 홍한표, 앞의 글, 165쪽.

찾아낼 수 있고 로컬 속에서 그 민족성을 찾아낼 수가 있었기 때문에 그 영화에 우리는 감명이 깊었던 것이다. 그 영화에 나타난 그 민족성이 그 나라 그 민족의 영화의 성격이 아닐 수 없다. 이것은 영화의 도덕이다. 또한 그 민족의 영화의 문화적인 일면이 뚜렷할 때 그 영화가 국제성을 갖는 것이요 그 문화성이란 그 민족성을 기초로 한 것이라야 할 것이다. 그런 까닭에 무엇보다도 먼저 그 예술이 그 민족의 도덕위에 뿌리를 박지 않으면 그 민족 영화의 성격이 확실치 못한 것이요 그 영화는 악의 화(華)에 지나지 못할 것이다.³³⁾

해방 직후부터 ‘민족 영화 수립’에 대한 여러 글을 통해 영화의 국가적 사명을 주장했던 안석주는 1948년의 이 글에서 구라파 제국의 영화를 전범으로 하는 로컬한 고유 민족성의 발현을 운운한다. 여기에서 ‘로컬’은 아메리카 영화와 대비되는 구라파 영화가 지닌 민족성과 고유성의 상징으로서, ‘로컬’과 ‘고유한 문화적 민족성’에 대한 호명은 민족 예술로서의 조선 영화의 방향을 전제함으로써 가능해진다. 이는 “영화는 이 나라의 전통 풍속을 토대로 한 계몽예술이어야³⁴⁾”는 주장이나 “이 땅의 자연 그 전통, 약한 자를 동정하는 아름다운 휴머니즘을 살려서 템포가 완만한 소품적인 서정의 양심적 작품을 만드는데 조선 영화의 특수한 성격을 발견해야 할 것³⁵⁾” 혹은 “일찌기 경주미술과 고려문화를 창조하여 동양의 고문화를 빛나게 하던 사람들의 후손인 우리로서 어찌 외화 감상만으로서 만족할 수 있을 것인가³⁶⁾”라는 주장과도 일맥 상통하는 것이었다. 결과적으로 해방기 당시 조선 영화는 아메리카 영화의 시장 독점에 따른 반작용으로서 ‘구라파 영화가 보여 주는 고도의 예술성을 조선의 현실에서 어떻게 차용할 것인가의 문제로 경도되는 양상을 보였다. 이것은 아메리카 영화를 타자화하고 구라파 영화를 전범으로 삼으면서

33) 안석주, 『영화의 성격과 민족성(상)』, 『조선일보』, 1948. 1. 14. 2쪽.

34) 『국산영화의 위기 긴급한 대책 강구하라』, 『서울신문』, 1948. 4. 23. 4쪽.

35) 『영화조선의 새로운 지평』, 『경향신문』, 1946. 10. 31. 4쪽.

36) 동초, 『(제인)감상보다도 창작을』, 『예술신문』, 1947. 1. 30. 1쪽.

이른바 '조선적인 것'을 영화에 담으려는 시도였다. 아메리카 영화의 오락성과 상업성 및 그것에 반영된 아메리카 문화의 고도화된 물질문명과 자본주의 정신을 타개하고, 해방기 조선 영화의 새로운 판을 짜야 하는 과정에서 '구라파 영화'의 예술성을 차용하여 조선만의 로컬한 전통성과 민족성을 살려내는 영화의 제작이야말로 해방기 민족 국가 형성과 영화 발전을 위한 문화적 기획의 핵심이 되었던 것이다.

또 한 가지 짚고 넘어가야 할 것은 이 과정에서 해방기 조선 영화계는 비로소 '아메리카' 및 '구라파'라는 세계의 거대한 영화 시장을 인식하고 직접 대면하면서 그 안에서 조선 영화의 위치를 조망할 수 있게 되었다는 점이다. 1949년 신문에 게재된 한 기사에서는 아메리카 영화가 1948년도 이래 적자에 헤매고 있다면서 그 원인을 불란서, 이태리, 영국의 수입 불가 조치와 영, 불, 이 등의 영화가 미국 시장에 진출하여 호평을 받고 있는 데서 찾는다.³⁷⁾ 아메리카 영화 상영 이익금 문제로 외화 상영이 잠시 금지되던 당시 조선 상황에서 나온 이 글은, 아메리카와 구라파 영화 간의 상호 경쟁적 관계 및 기술과 자본의 부족을 돌파하면서 조선 영화가 세계 시장에 진출하여 아메리카 영화의 공세에 대처하는 방법을 모색하는 데 있어 시사점을 제공했다.

이렇듯 '세계 영화 시장' 혹은 '세계 영화'는 해방기 조선에서 일제 강점기의 폐쇄적이고 강압적인 일제의 통치 아래에서는 직접적으로 실감할 수 없었던 새로운 인식의 확장을 가져왔다. 대자본을 기반으로 한 아메리카 영화의 세계적 확대는 거대 문화 제국으로서의 아메리카와 구라파 및 기타 제국의 문화적 대응 방식 안에서 재해석되고 비판되고 있었기 때문이다.

따라서 아메리카를 중심으로 한 세계적 문화 시장에서 해방기 조선

37) 『영화에도 불황은 심각 인민의 생활위기에 연관』, 『조선중앙』, 1949. 9. 9. 2쪽.

영화의 길은 ‘민족 예술 및 국가 성립’과 ‘세계적 영화 시장에서의 진출’이라는 두 가지 목표를 상정하는 가운데³⁸⁾, ‘아메리카 영화’라는 조선영화를 말살하는 ‘요괴’에 맞서 오락성과 상업성을 모두 부정하고 배제하면서 자본·기술의 부족과 미흡함을 돌파하면서도 민족적 전통성을 환기하는 영화의 구상으로 점차 수렴되어 가는 양상을 보였다.

3. 민족·국가 그리고 ‘조선적인 것’의 영화적 구현

조선 영화가 민족 국가의 발판이 될 민족 예술의 수립에 경주한 노력은 해방 직후부터 제작·상영한 영화의 특징과 의미에서 발견할 수 있다. 해방 직후 조선에서 제작·상영한 영화 목록과 내용을 훑어 보면 통속물보다는 주로 전기물이나 계몽물 혹은 기록물이 많은 양을 차지한다.³⁹⁾ 기록물이나 계몽물 혹은 전기물 중의 상당 부분은 주로 민족 국가 형성이나 독립의 문제를 다루고 있다는 점에서 해방기 조선 영화가 오

38) 안철영은 1946년 10월 『영화시대』에 게재한 글에서 다음과 같이 조선영화의 당면과제를 제시한다. “우리는 의식적으로 현실을 파악하여 냉정히 비판할 필요가 있다고 확신한다. 시대상의 변천에만 맹목적으로 성급히 추종하는 조삼모사격의 영화인으로 출세할 것이 아니라 악조건을 무릅쓰고 이 혼란된 건설기의 과정에서 진전되는 새로운 민족영화의 수립을 위한 과제를 서로 일치 단결하여 적극적으로 난관을 타개할 투사가 되어야 할 것이다.(중략)다시금 바라는 바는 조선영화도 세계수준의 계열에 목표를 두고 고난을 극복하며 보무의 대열에서 행진하자!”(안철영, 『조선영화의 당면과제』, 『영화시대』, 1946, 10, 영화시대사, 67쪽)

39) 한국영화진흥조합, 『한국영화총서』, 1972, 256~288쪽 참조. 이 책에 나와 있는 분류표가 정확한 것이라고는 선불리 단정하기 어렵다. 가령, 〈자유만세〉의 경우 ‘활극통속물’로 분류되어 있으나 사실 주제와 내용의 측면에서 보았을 때 ‘계몽물’에 속한다고도 평가할 수 있기 때문이다. 다만, 전반적으로 해방기 제작·상영된 영화의 줄거리를 통해 유추하자면 주로 계몽물이나 전기물 혹은 기록물이 ‘통속물’과 같은 오락성에 치중한 영화보다는 많은 양을 차지하고 있다.

락성에 치중한 통속물을 지양하려고 노력했다는 점을 짐작해 볼 수 있다. 신탁통치와 이념대립 및 국가 성립의 문제가 산적해 있던 당시의 상황에서 조선의 현실을 직시하지 않는 흥미 위주의 오락적인 영화는 민족 국가와 민족 문화의 성립에 걸림돌로 작용할 수밖에 없었던 것이다.

그렇다면 '아메리카 영화'가 내세우던 오락성과 상업성을 지양하면서도 '국가·민족'의 성립에 기여할 만한 조선 영화는 과연 어떠한 구체적인 내용으로 제작되었던 것인가. 무엇보다 조선 영화는 국가·민족과 관련된 선명한 주제 의식을 영화적으로 구현하는 데 중점을 두었다. "주제는 기술보다 앞선다는 명제는 조선영화에 국한할 것은 아니나 현재의 조선 영화의 생명은 주제에서 찾아볼 수밖에 없으며 이런 의미에서 <자유만세>는 조선 최초로 혁명 투사를 묘사하였다는 점에 우선 배정을 하지 않을 수 없다."⁴⁰⁾는 인식에서 드러나듯이, 조선 영화는 부족한 기술을 돌파하면서 민족과 국가 건설의 과정에서 영화가 실현해야 할 주제를 선명하게 드러내고자 했다. <자유만세>에서 조국의 광복을 위해 헌신하는 혁명투사로 재현되는 한중의 모습은 해방 직후 신탁통치 하에 있는 조선인들에게 '조국 해방'을 '자주 독립 국가'의 성립으로 치환시켜 상상할 수 있는 길을 열어 주었다. 8.15 광복 이후에도 신탁통치로 인해 여전히 지연되고 있던 '조선의 진정한 해방'은 1946년 상영된 <자유만세>를 통해 다시 한 번 환기되는 양상으로 의미화되었던 것이다. <자유만세>를 비롯하여 <불멸의 열사>(1947), <3.1혁명기>(1947)와 같은 영화들은 모두 이러한 해방 조국을 위해 투신했던 일제 강점기 혁명 열사를 다룬다는 점에서 <자유만세>가 내포하고 있던 주제 의식과 공명하는 바가 있었다. 물론, "인물의 성격 급 환경 묘사와 극적 갈등 모다 현실성이 없고 이상화되었으며 영웅화되었다. 이와 같은 수법은 이미 사이렌트

40) 『〈신영화평〉자유만세』, 『자유신문』, 1946. 10. 26. 2쪽.

영화 때 쓰고 남음이 없는 것을 끌어 모아 일층 더 아담조로 하였다.”⁴¹⁾는 지적처럼, 영화 기술과 재현 방법에 문제가 많다는 점은 계속해서 비판되었다. 그러나 기술과 재현 방법의 문제를 차치하고서라도 해방기의 조선영화는 주제 면에서 민족·국가에 대한 상상을 자극하고 그것을 영화적으로 재현함으로써 민족 예술로서 자기매김하려는 노력을 게을리하지 않았다.

그러나 한편으로 민족·국가에 대한 영화적 재현은 지나치게 당위적인 구호 차원에서 더 나아가지 못한다는 점에서 한계를 내포하고 있었다. 1948년 8월에 개봉한 〈독립전야〉에서 재현되는 암담한 조선의 현실과 정부 수립의 찬란한 여명은 지나치게 도식적으로 민족·국가를 상상하고 있다는 점에서 문제적이다. 허름한 창고로 상징되는 조선의 암담한 현실을 각종 모리배와 건달 및 아편쟁이, 밀수꾼 등으로 표현하고 있다는 점은 일정 정도 리얼리티를 확보한다. 그러나 악질 모리배의 죽음과 과거 청산 및 사죄, 그것을 통한 정부 수립에의 기여 등으로 자연스럽게 이어지는 시퀀스를 따라가다 보면 영화에 재현된 민족과 국가가 지나치게 확고한 정결성과 활기를 내포한 것으로 상상된다. 이것은 오히려 당시 조선의 비참한 현실을 거세하고 객관적으로 판단하지 못하게 하는 논리와도 맞닿아 있다.⁴²⁾ 미·소의 신탁통치와 아메리카의 문화적 공세는 냉전 시대의 출현 및 새로운 ‘식민-제국’의 헤게모니 형성과 연결

41) 임연수, 「〈신영화평〉〈3.1혁명기〉」, 『예술신문』, 1947. 1. 23. 2쪽.

42) 한영현은 〈독립전야〉를 분석한 그의 글에서 영화에 재현된 청년들을 다음과 같이 논한다. “그들은 단지 더럽고 추한 조선의 현실을 바라보고 그것을 교정하기 위해 불러들인 존재들이다. 그런 점에서 이들 네 젊은이들은 사회적 정결성과 미래의 전망을 새로운 대한민국 정부에 투사하기 위해 호명된 이데올로기적 주체라고 할 수 있다.”(한영현, 위의 글, 302쪽) 이들 이데올로기적 주체로서의 젊은이들의 존재야말로 해방기 조선 영화가 상상했던 민족·국가가 매우 도식적이고 이상적인 것으로 의미화되고 있음을 증명한다.

되어 있었다. 그러나 조선 영화에 재현되는 이상화된 민족·국가는 조선이 놓여 있는 이러한 현실적 조건을 삭제한 채 상상되는 것이었다. 조선의 민족·국가가 좌우를 막론하고 '신탁통치'와 '냉전' 그리고 '식민제국'이라는 힘의 역학 관계 밖에서는 결코 상상할 수 없었던 문제였음에도 불구하고, 조선 영화는 유토피아적인 상상력 안에서 민족·국가의 모습을 세계 냉전 질서의 거시적 구도 안에서 상상하지 못한 채 소박하게 재현하고 있었던 셈이다.

이러한 소박한 이상주의에 입각한 민족·국가에의 상상력은 직접 '아메리카'를 영화에 적극적으로 재현하면서 조선의 민족·국가를 상상해 보려고 한 영화 〈무궁화동산〉에서도 비슷한 패턴으로 반복된다. 최근의 논의에서 〈무궁화동산〉은 민족의 낙토를 상상한 텍스트로서 의미화된다. 이는 무엇보다 해방기 조선에서 상상한 민족·국가상 안에 '하와이'와 그 곳에서 살아가는 조선인들이 새롭게 구성될 민족·국가의 모델로 포섭될 만한 지점들을 제공하기 때문이다.⁴³⁾ 하와이를 삶의 터전으로 삼고 살아가는 조선인들은 하와이가 제공하는 풍요와 안락함 속에서 성공적인 인생을 살아가는 현재적 모습으로 재현된다. 조선인들의 현재적 삶의 모습들을 꼼꼼히 살펴보고 무궁화가 지천으로 피어나는 하와이를 소개하는 장면들을 따라가다 보면, 영화는 분명 조선인으로서의 우리 민족과 국가가 나아가야 할 미래상을 제시하는 것으로 읽힐 소지가 많다.

그러나 정작 이 영화는 '하와이'의 근본적 정체성, 즉 아메리카의 식민지로서의 '하와이'의 정체성에 침묵하고 있다는 점에서, '제국식민'의 문제에 초점을 맞추려고 하지 않는 연출가 안철영의 제작 의도를 읽을 수

43) 〈무궁화동산〉에 대한 분석은 한영현의 위의 글을 참조할 수 있다. 한편 심혜경은 그의 박사 논문에서 한영현의 〈무궁화동산〉 분석에 동의하면서 이 영화가 의미하는 바를 좀더 보충·심화시키고 있다.(심혜경의 논의는 앞의 논문 참조)

있다.⁴⁴⁾ 뿐만 아니라 영화에서는 조선인들의 현재적 삶의 풍요롭고 성공적인 모습을 보여 주는 데 치중하고 있지만, 사실상 이들은 개화 초기 일제 강점기의 폭압에 못 이겨 조선을 떠나 하와이라는 아메리카의 또 다른 식민지에 정착한 후 온갖 고난과 아픔을 견디며 삶을 개척한 아픈 과거의 경험을 간직한 존재들이다. 사실상 하와이와 조선인의 정체성은 바로 이러한 과거의 식민적 경험에 공통적인 뿌리를 두고 있다.

요컨대, 〈무궁화동산〉에서 재현하는 ‘조선인’과 ‘하와이’는 이 두 존재에 근본적으로 달라 붙어 있는 ‘식민-제국’의 역학 관계를 삭제한 채 민족·국가를 상상하고 있는 것이다. 따지고 보면 ‘하와이’라는 영토적 공간을 민족 국가의 상징으로, 그곳을 배경으로 살아가는 조선인의 풍요로운 삶을 성공적인 조선 민족의 미래상으로 상정한다는 것은 ‘아메리카’라는 ‘제국’을 승인함으로써만 가능해진다는 점에서 문제적일 수밖에 없다. 이로써 해방기 조선의 ‘민족·국가’는 ‘아메리카’라는 제국의 보편성 안에 스스로를 편입시키는 무의식적 지향성으로 영화 안에서 재현되는 것이다.

〈무궁화동산〉이 안철영의 아메리카 기행 과정에서 제작된 것은 널리 알려진 사실이다. 안철영은 해방기 영화인으로서는 처음으로 할리우드 영화사를 둘러보고 아카데미 시상식에 참여하는 기회를 제공받는다. 『성림기행』이 바로 그 결과물인데, 이 기행문의 출판 시기가 1949년 10월이라는 점, 본격적인 기행의 시종(始終)이 1947년 9월부터 1948년 7월이

44) 안철영의 의도가 이렇다고 전제할 때, 그 의도를 무조건 부정적인 것으로만 평가할 수는 없다. 왜냐하면 조선의 민족 국가 건설에 있어 이러한 ‘식민적 정체성’과 관련된 부분을 삭제하는 것이 무조건 나쁘다고만은 평가할 수 없기 때문이다. 다만, 영화가 의미화되는 것은 연출가의 의도와는 상관 없는 영화의 효과에서 비롯된다는 점에서, 안철영의 의도와는 상관 없이 영화 〈무궁화동산〉이 내포하고 있던 자체의 민족·국가상에 대한 문제제기는 필요하다고 판단된다.

라는 점에서 당시 조선 영화계의 현실과 관련하여 안철영의 기행문과 〈무궁화동산〉의 의미를 재해석해 볼 여지가 있다. 기행이 이루어진 1947~48년은 위에서 살펴보았듯이 조선에서 아메리카의 문화 정책이 강화되고 중앙영화배급소의 횡포가 가장 첨예하게 드러나던 시기였다. 조선인들의 '아메리카 영화'에 대한 부정적인 인식이 여러 곳에서 봇물처럼 쏟아지고 있던 당시, 안철영의 기행은 이루어졌다. 이 외중에 조선에서는 외국영화방지책에 대한 필요성이 대두하여⁴⁵⁾ 1949년도 1월 20일부터 외화수입을 통제하는 제도가 마련되었다.⁴⁶⁾ 『성림기행』은 아메리카 영화를 둘러싸고 조선 영화계가 들끓고 있다가 겨우 외화수입을 통제하는 국면에서 출판된 책이었던 만큼, 민족·국가의 구상에 대한 안철영의 시각이 기행문과 영화에서 표출되는 방식에 주의를 집중시킬 필요가 있다. 이를 통해 당시 '아메리카 영화'를 둘러싸고 조선인들이 구상했던 민족·국가상과 안철영의 그것이 맺고 있는 관련성과 차별성을 살펴볼 수 있기 때문이다.

『성림기행』에서 가장 눈에 띄는 것은 할리우드의 메이저 영화사를 관

45) 이와 같은 움직임은 다음의 기사를 참조할 수 있다. “미군정시대에는 외국영화 중에서도 자기네들이 수입한 미국영화만으로 상영케 하여온 중앙영화사만 하여도 과거 3년간에 걸쳐 매월 6개씩 상영하여서 이로 수입한 이익금으로 1억 2천5백만원이란 막대한 금액을 예금하고 있으며 최근 영국영화를 한달에 두 번씩 말아 상영하기로 하고 현재까지 3개를 소개한 은영사만도 수십만원의 이익을 보았다는데 이는 모다가외자에 대한 이익금으로 앞으로 이 금액의 용도가 주목되던 바 관계당국인 문교부 문화국 예술과에서도 앞으로 가능한 한도 내에서 외국영화 상영을 막으려 방금 공연법 등을 위시한 앞으로의 문화예술 대책에 대한 복안을 작성하여 국무위원회 국회 등에 제출 중이라 한다.”(『외국영화방지책』, 『서울신문』, 1948. 10. 29. 4쪽)

46) “미국 영화를 위시하여 영국 등지의 외국영화 수입에 대해 종래에는 중앙영화사 등등이 아무 제한 없이 수입하여 상영하고 있었는데 20일부터는 외국영화수입에 대하여는 일체로 상무부 무역국에서 허가를 하게 되었다 하는데 동 무역국에서는 공보처의 검열허가를 얻은 영화에 한하여 허가하기로 되었다 한다.”(『외화수입을 통제 공보처, 무역국을 거친다』, 『동아일보』, 1949. 1. 22. 2쪽)

람하고 아메리카 영화의 대자본에 의해 형성된 할리우드의 규모와 기술력 등에 대해 찬탄하고 있다는 점이다. 이는 아메리카 영화의 자본과 기술력을 선망하던 당시 조선인들의 시각과 별반 다를 것이 없다. 다만, 할리우드 영화사에 대한 지나치리만큼 세밀하고 꼼꼼한 묘사와 관찰에도 불구하고 안철영의 기행문에는 할리우드 영화에 대한 가치 평가가 삭제되어 있다. 메이저 영화사가 제작한 작품들과 스타들을 자세하게 소개하면서도 가치 평가를 삭제하는 방식은 할리우드에 대한 안철영의 세심한 관찰과 관심에 비할 때, 매우 이색적이라고 할 만하다. “아직도 흥미와 이윤본위인 〈꿈의 공장〉 성립은 성열한 아메리카의 문명의 감성성, 퇴폐성을 농후히 그려내는 데 열중하고 있다.”⁴⁷⁾는 목소리가 조선에서 나오고 있던 당시, 안철영의 기행문에서는 이러한 할리우드에 대한 조선의 여론을 발견할 수 없다. 이는 아메리카 영화와 떼어 놓고 생각할 수 없던 중앙영화배급소에 대한 『성립기행』의 서술 부분에서도 발견된다. 안철영은 일본 영화계에 대한 소개를 하는 과정에서 일본에서의 중앙영화사의 설치운영에 대해 언급하지만 이와 관련하여 “조선은 극장이 적산이라 문제 없이 일본보다 봉절관 선택 곤란이 없다. 중배를 그대로 연장하게 된 데 모순이 내포한 것이다”⁴⁸⁾라고만 간단히 언급하고 지나간다. 중앙영화배급소의 문제를 ‘극장 독점’의 문제로 인식하고 있는데 이는 할리우드 영화에 대한 가치 판단을 배제하고 있는 상황에서는 어찌면 당연한 것이기도 했다.⁴⁹⁾ 게다가 기행문에 언급되어 있는 조선 영

47) 옥명찬, 앞의 글, 133쪽.

48) 안철영, 앞의 책, 152~154쪽 참조.

49) 실상 중앙영화배급소와 아메리카 영화의 독점 배급은 아메리카 영화의 예술성을 운위하는 차원과는 달리 극장 독점과 조선 민족의 문화 예술 발전을 원천봉쇄한다는 측면에서도 문제가 심각했다. 안철영은 바로 이러한 아메리카 영화에 의한 극장 독점의 문제에 방점을 찍고 이 점을 언급했던 것이다.

화인의 활약과 하와이 교포들의 소개는 <무궁화동산>에서 재현된 조선인들의 삶을 활자의 형태로만 바꾸었을 뿐 그대로 옮겨 놓은 것이나 마찬가지로 흡사했다.

문제는 이러한 아메리카 영화 및 아메리카에 대한 특정한 시각을 배제한 채 간행된 『성립기행』은 '아메리카 영화' 혹은 그곳을 토대로 살아가는 조선인에 대한 선망과 환상을 제공함으로써 민족·국가상을 '아메리카'에 붙박는 효과를 발산한다는 점이다. "미국의 보편화는 전후·탈식민 시기 남한지식·지배엘리트들이 민족 형성·생산과 존립·유지의 전제인 보편세계를 재구성하려는 노력이자 과정이었다."⁵⁰⁾는 점을 인정한다면, 안철영은 기행문을 통해서 바로 이러한 재구성의 노력을 기울였던 셈이다. 그리고 이러한 노력이 <무궁화동산>에서 재현되는 것과 마찬가지로 민족·국가를 '냉전'과 '제국-식민'의 관계 속에서 객관적으로 냉정하게 직시하는 비판적 거리를 확보하지 못한 채 이루어지고 있다는 점에서 문제적이었다.

'아메리카 영화'를 둘러싸고 불거졌던 여러 사회적 문제들과 거기에서도 출현된 여러 담론들은 아메리카 영화의 상업성과 오락성을 적극적으로 타자화시킴으로써, 민족·국가에 이바지할 수 있는 조선 영화의 형식과 내용을 고민했지만, 실제로 제작된 영화들에는 소박한 민족주의와 국가상이 유토피아적인 형태로 재현되고 있을 뿐이었다. 안철영의 경우는 특별히 문제적이다. <무궁화동산>과 『성립기행』에서 보이듯이 민족·국가는 '아메리카'라는 선진적 보편 세계를 그대로 승인함으로써만 가능하다는 점을 전제하고 있기 때문이다.

거시적인 차원에서 보자면 해방기 조선 영화는 '아메리카' 혹은 '아메

50) 임종명, 『해방 이후 한국전쟁 이전 미국기행문의 미국 표상과 대한민족의 구성』, 『사총』67, 역사학연구회, 2008, 77쪽.

리카 영화에 대한 대타항으로서 민족·국가를 상상하되, 미·소를 중심으로 한 신탁통치와 냉전 질서의 재편성 그리고 식민-제국의 역학 관계 속에서 조선이 처한 탈식민의 위치와 의미를 충분히 규명해낼 만큼의 역량을 확보하지 못했다.

한편으로 해방기 탈식민의 문화 기획 과정에서 민족·국가를 위한 민족 예술로서 조선 영화가 진정 ‘조선적인 것’의 구현을 실현했다고 볼 수 있는가. ‘아메리카 영화와 같은 오락성과 상업성에 치우치지 않으면서도 조선 영화의 전통성과 풍토를 살린 서정적이고 소박한 영화의 출현은 1949년 백 철이 ‘리얼리즘을 잘 살렸다’고 표방한 〈마음의 고향〉과 〈성벽을 뚫고〉를 통해 어느 정도 짐작해 볼 수 있다. 백 철은 두 영화를 평가하면서 “〈마음의 고향〉을 축하하는 저녁에 이 작품을 정히 문화작품의 리얼리티를 가졌다는 축사가 있었는데 그 점에서 이 작품은 다른 근소작품을 뒤고 한 개의 리얼리즘이 수준을 만든 가작이었던 것”이며 “〈성벽을 뚫고〉는 적어도 일상적인 자연성에 필적한 리얼리티를 보여준 일례”⁵¹⁾라고 칭찬한다. 백 철이 말한 ‘리얼리즘’의 구체적인 내용은 글에서 정확하게 파악할 수 없지만, 이 영화가 당시에 생산된 초보적이고 저속한 영화와는 달리 조선 고유의 정서와 현실을 묘사한 데 점수를 준 것으로 보인다.⁵²⁾ 그러나 해방기를 통틀어 이러한 조선 고유의 정서와 현실을 표현한 영화라고 평가받은 것은 매우 드물다. 이것을 실현시킬 수 있는 기술과 자본 및 예술성의 문제가 여전히 난제로 남아 있었기 때문이다. 결과적으로 조선 영화만의 독자적인 예술성, 이른바 ‘조선적

51) 백 철, 「기축문에점경 영화작품의 인상」, 『조선일보』, 1949. 12. 29. 2쪽.

52) 한국영화총서에 나와 있는 영화 내용에 따르면 〈마음의 고향〉은 동자승과 미망인의 인연을 다룬 것으로서, 1949년 제1회 서울시문화상 영화부분상을 수상한 것으로 기록되어 있다. 〈성벽을 뚫고〉는 여순반란사건을 중심으로 하여 이념을 달리 하는 처남과 매부 간의 인간애와 갈등을 그린 작품이다.(한국영화진흥조합, 앞의 책 참조)

인 것'을 구현하여 민족 예술로서 나아가 세계 영화로서 거듭나기란 해방기 당시 매우 어려운 문제였다.

요컨대 '아메리카 영화'를 중심으로 강화되기 시작한 아메리카의 문화 정책에 따라 아메리카 중심의 문화가 침투하고 있던 해방기 조선의 현실에서 조선인들과 조선 영화계는 '민족·국가'의 성립과 민족 문화 예술을 호출하면서 자구책을 마련해 나갔지만, 실제 영화 제작과 작품의 측면에서 생산적 효과를 충분히 발현해내지 못하고 있었다. 소박하고 이상적인 민족·국가를 영화적으로 상상한 나머지 의도와는 상관 없이 제국으로서의 아메리카를 최종 승인하는가 하면, '조선적인 것'을 영화에 충분히 녹여낼 수 없는 현실적 난관에 부딪혔던 것이다.

4. 결론

1946년 중반부터 강화된 아메리카의 문화 정책의 핵심은 아메리카에 대한 긍정적 인식을 조선인들의 뇌리에 각인시키는 것이었다. 아메리카의 생활방식과 가치관 및 물질문명 등을 조선인들로 하여금 선망하고 추구하게 함으로써 미·소 냉전 구도 하에서 전략적으로 중요한 요충지로서 기능했던 남한을 아메리카 문화 정치의 블록 안에 안전하게 자리잡게 하는 데 문화 정책의 목표가 있었던 것이다. 그리고 이러한 문화 정책은 대중 문화 전반을 통해 광범위하게 이루어졌다. 당시 대중 문화의 대표적 매체였던 영화는 아메리카의 사상과 문화 전반을 쉽고 빠르게 조선인들에게 이식할 수 있는 중요하고도 전략적인 수단이었다. 중앙영화배급소의 한국 출장소 설립과 아메리카 영화의 대량 수입 및 극장 독점 등은 아메리카 문화 정책의 공세 수위와 수준을 가늠하게 해

주는 대표적인 사례였다. 그렇다면 영화를 통해 아메리카의 사상과 문화의 전파는 조선인들에게 수월하게 주입되었던 것일까. 조선인들은 대부분 아메리카 영화가 대자본과 기술력을 기반으로 제작된 훌륭한 작품이라는 데에는 대체적으로 공감했다. 그러나 이것은 영화를 과학과 기술의 종합예술로서 바라보는 인식에서 비롯된 것이다. 정작 아메리카가 영화를 통해 주입하고자 했던 아메리카의 사상과 문명은 조선인들에게 긍정적으로 인식되지 못한 측면이 많다. 그것은 수입된 아메리카 영화가 예술성을 제대로 확보하고 있지 못한 저급한 것들로 채워져 있었기 때문이다. 오락성과 상업성에 치중한 흥미 본위의 아메리카 영화는 조선인들로 하여금 아메리카 영화뿐만 아니라 그것이 생산된 아메리카의 사상과 문명까지도 비판하게 만드는 역효과를 가져오기도 했다.

게다가 해방기는 일제의 잔재를 청산하고 새로운 독립 신생 국가의 형성과 민족 문화 건설에의 노력들이 다방면에서 이루어지던 시기였다. 따라서 기술과 자본이 전무한 조선 영화가 생존과 활로를 모색하기 위한 방법 또한 이러한 민족 문화와 국가 건립의 형성과 맞물려 있었다. 이 와중에 물밀 듯이 밀려드는 아메리카 영화는 조선인에게 있어 새롭게 구상될 민족 문화를 아메리카의 저급한 사상과 문명으로 오염시킬 수 있다는 불안과 공포를 가져오기에 충분했다. ‘아메리카 영화를 둘러싼 부정적인 담론이 형성되었던 데도 이러한 현실적 상황이 작용했다고 할 수 있다. 따라서 ‘아메리카 영화에 대한 조선인들의 부정적인 인식은 해방기의 특수한 상황, 즉 신생 독립 국가의 성립과 민족 문화 건설이라는 당면 과제가 놓인 시기적 상황에서 제기된 것이다. 이 말은 곧 ‘아메리카 영화를 둘러싸고 형성된 담론들이 ‘민족·국가와 관련된 탈식민의 문화적 기획과 연관되어 있다는 뜻이기도 하다.

아메리카 영화에 대한 부정적인 인식은 아메리카 영화가 특징적으로

보여 주는 오락성과 상업성 등에 초점이 맞춰져 있었다. 이러한 오락성과 상업성은 아메리카의 정신과 물질 문명의 결과물이라는 점에서 조선의 민족 문화 건설을 위해서는 지양해야 할 부정적 요소였다. 이를 테면 조선인들은 아메리카 영화를 통해 아메리카의 정신과 물질문명이 가져오는 부정적인 측면을 목도하고 그것을 적극적으로 지양함으로써 해방기 조선의 현실에 맞는 민족 영화 및 민족 문화 건설을 모색하기 시작했다. 이는 해방 직후부터 민족 문화와 국가 건설의 임무를 주창하던 조선 영화계의 목표 설정에 있어 그 구체적인 형식과 내용을 부여하는 과정과도 연결되었다. '아메리카 영화'에 대한 인식으로부터 조선 영화는 오락성과 상업성을 지양하고 부족한 기술력을 돌파하면서 민족·국가 성립을 위한 조선적인 민족 예술로서의 영화를 고민하고 그것을 모색하기 시작했다고 볼 수 있다. 이 과정에서 호명된 것이 바로 구라파의 영화였고 아메리카 영화의 대척점에 선 구라파 영화를 전범으로 삼으면서 조선 영화계는 세계 영화의 지형 안에서 조선의 탈식민 민족 예술로서의 조선 영화를 구상해 나가고자 했던 것이다.

그러나 이러한 민족·국가 성립을 위한 조선 영화의 모색은 그 구체적인 영화 작품 및 기행문 등에서 탈식민의 모색을 충분히 드러내지 못하고 있었다. 해방기 제작·상영된 조선 영화가 오락성과 상업성을 지양하면서 민족·국가 성립에 기여하려는 노력을 게을리하지 않았다는 것은 작품의 내용을 통해서 확인 가능하다. 그러나 영화에 재현된 민족·국가는 해방기 조선이 처해 있던 신탁통치와 냉전 질서 등의 거시적이고 역사적인 권력 관계에 침묵한 채 상상된 것이라는 점에서 소박한 이상론에 머물러 있었다. 게다가 직접 '아메리카'를 개입시킨 〈무궁화동산〉 같은 경우는 '하와이'와 '조선인'에게 공통적으로 부여된 '식민제국'의 역사적인 경험을 재해석하거나 평가하지 않은 채 배제하고 있다

는 점에서 역시 민족·국가의 소박한 이상론에서 벗어나지 못한 한계를 보였다. 한편으로 조선 영화의 경우 ‘조선적인 것’을 통한 예술성을 추구하기에는 영화의 제작 기반과 능력이 부족한 상태에 놓여 있었기 때문에 그 씨앗이 제대로 싹트지 못했다. 따라서 전반적으로 해방기 ‘아메리카 영화를 둘러싼 담론을 통해 표출되었던 다각도의 탈식민의 기획들은 거시적인 역사적 시각을 확보하지 못한 채 의식적이든 무의식적이든 최종적으로는 ‘아메리카를 넘어서지 못하고 그것을 승인하거나 외면한 채 전개되는 양상을 보였다.

참고문헌

1. 신문·잡지 기사

- 『국산영화의 위기 긴급한 대책 강구하라』, 『서울신문』, 1948. 4. 23. 4쪽.
동초, 『〈제언〉감상보다도 창작을』, 『예술신문』, 1947. 1. 30. 1쪽.
『문화 건설인의 제1성』, 『중앙신문』, 1946. 3. 10. 2쪽.
박수진, 『D. W. 그리피스의 업적』, 『신천지』, 1948. 1. 173~179쪽.
박인환, 『아메리카 영화사론』, 『신천지』, 1948. 1. 146~151쪽.
백 철, 『기축문예점경 영화작품의 인상』, 『조선일보』, 1949. 12. 29. 2쪽.
『〈설문〉아메리카 영화에 대하여』, 『신천지』, 1948. 1. 154~157쪽.
『사뮤엘 골드윈은 어떻게 기획하였나』, 『신천지』, 1948. 1. 208~209쪽.
『〈신영화평〉자유만세』, 『자유신문』, 1946. 10. 26. 2쪽.
『스틸라의 대가-알프렛 히치콕』, 『신천지』, 1948. 1. 203쪽.
『아메리카 영화와 아메리카 국민』, 『신천지』, 1948. 1. 152~153쪽.
안석주, 『영화는 민족과 함께』, 『중앙신문』, 1946. 1. 24. 2쪽.
_____, 『영화의 성격과 민족성(상)』, 『조선일보』, 1948. 1. 14. 2쪽.
안중화, 『민족영화의 수립 위하여 지침되시라』, 『영화시대』, 1946, 4, 영화시대사, 37쪽.
안철영, 『조선영화의 당면과제』, 『영화시대』, 1946, 10, 영화시대사, 67쪽.
『영화조선의 새로운 지평』, 『경향신문』, 1946. 10. 31. 4쪽.
『영화에도 불황은 심각 인민의 생활위기에 연관』, 『조선중앙』, 1949. 9. 9. 2쪽.
옥명찬, 『아메리카니즘』, 『신천지』8호, 1946, 9, 65쪽.
_____, 『아메리카 영화론』, 『신천지』, 1948. 1. 130~137쪽.
용천생, 『외국영화수입과 그 영향』, 『서울신문』, 1946. 5. 26. 4쪽.
이태우, 『미국영화를 어떻게 볼 것인가』, 『경향신문』, 1946. 10. 31. 4쪽.
임연수, 『〈신영화평〉〈3.1혁명기〉』, 『예술신문』, 1947. 1. 23. 2쪽.
외誌에서, 『1946년도의 영화 아카데미상』, 『신천지』, 1948. 1. 194~198쪽.
『외화수입을 통제 공보처, 무역국을 거친다』, 『동아일보』, 1949. 1. 22. 2쪽.
『외국영화방지책』, 『서울신문』, 1948. 10. 29. 4쪽.
『조선극장문화 위협하는 중앙영화사의 배급 조건』, 『경향신문』, 1947. 2. 2. 3쪽.
『〈제언〉극장협회에』, 『예술신문』, 1946. 12. 7. 1쪽.
채정근, 『아메리카 영화 잡감』, 『신천지』, 1948. 1. 138~145쪽.
최근의 외誌에서, 『아메리카 영화와 싸스펜스』, 『신천지』, 1948. 1. 158~162쪽.
최영일, 『조지 거슨과 rhapsody in blue』, 『신천지』, 1948. 1. 180~186쪽.

편집부, 『헐리웃 영화 사회와 그 곳 사람들』, 『신천지』, 1948. 1. 204~207쪽.
『헐리웃 화제의 인물 데이브 O. 셀즈닉』, 『신천지』, 1948. 1. 210~215쪽.
M. 시보오후, 『소련 영화인이 본 아메리카 영화』, 『신천지』, 1948. 1. 187~193쪽.
Womans Life 최근호에서, 『스크린의 호소』, 『신천지』, 1948. 1. 199~202쪽.
홍한표, 『아메리카 영화의 특성』, 『신천지』, 1948. 1. 164~172쪽.

2. 단행본

릴라 간디, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 이영옥 옮김, 현실문화연구, 2000, 154쪽.
사카이 나오키, 『번역과 주체』, 후지이 다케시 옮김, 이산, 2005, 224쪽.
안철영, 『성림기행』, 수도출판사, 1949, 152~154쪽.
한국영화진흥조합, 『한국영화총서』, 1972, 256~288쪽.

3. 학위 논문 및 소논문

김 균, 『미국의 대외 문화정책을 통해 본 미군정 문화정책』, 『한국언론학보』44-3, 한국언론학회, 2000, 63쪽.
김한상, 『1945~48년 주한미군정 및 주한미군사령부의 영화선전』, 『미국사연구』34, 2011.
문원립, 『해방 직후 한국의 미국영화의 시장규모에 관한 소고』, 『영화연구』18, 한국영화학회, 2002.
박수현, 『미 군정 공보기구 조직의 변천(1945, 8~1948. 5)』, 『한국사론』56, 서울대학교 인문대학국사학과, 397쪽.
심혜경, 『안철영 텍스트를 통해 본 대한민국 설립 초기 '조선영화' 연구』, 중앙대학교 대학원 박사, 2012.
유선영, 『대한제국 그리고 일제 식민지배 시기 미국화』, 『아메리카나이제이션』, 김덕호·원용진 엮음, 푸른역사, 2008, 75~76쪽..
임종명, 『해방 이후 한국전쟁 이전 미국기행문의 미국 표상과 대한민족의 구성』, 『사총』67, 역사학연구회, 2008, 77쪽.
장세진, 『상상된 아메리카와 1950년대 한국 문학의 자기 표상』, 연세대학교 국문학과 대학원 박사, 2008, 44쪽.
조혜정, 『미군정기 영화정책에 관한 연구』, 중앙대학교 대학원 박사, 1997.
조희문, 『영화사적 측면에서 본 광복기 영화연구』, 중앙대학교 대학원 석사, 1983.
한상언, 『해방공간의 영화·영화인』, 이론과실천, 2013.
_____, 『해방기 영화인 조직 연구』, 한양대학교 대학원 박사, 2007.

한영현, 『해방과 영화 그리고 신생 대한민국의 초상』, 『대중서사연구』26, 대중서사학회, 2011.

_____, 『해방기 한국 영화의 형성과 전개 양상 연구』, 성신여자대학교, 2010.

Abstract

The American Movie Theory and Post-colonialist Cultural Planning in the Period of the National Liberation

Han, Young-Hyeon (Semyung University)

This article focuses on the American movie theory in the period of the National Liberation to explore the concrete contents and forms of movie that the Joseon movie pursued in the course of post-colonialist cultural planning. The reason why American movies were important in the period of the National Liberation was that American movies were imported in Joseon as a way of America's cultural policies for her occupied territory. The Central Film Distribution Office undermined Joseon's movies and culture in earnest by playing a foothold role in distributing and showing American movies. Therefore, the American movie in the period of the National Liberation was an important issue that showed what efforts the Joseon movie made to establish national movies or a national state in the geography of discourses surrounding it. Drawing on this point, and focusing on the Central Film distribution Office, the article analyzes the aspects of Joseon people's reaction to American movies that proceeded to monopolize Joseon's film market. Moreover, through this course, it explores the course of Joseon people's evocation of national film art as a strategy for coping with the commercialism and entertaining properties of American movies and their reflection on how Joseon movies should be produced for the sake of the establishment of the nation and the state. On the other hand, with the movies and travel essays created in the course of such reflection, this article analyzes whether the Joseon movie as post-colonial cultural planning proceeded toward the way of true post-colonialism. Here, we can evaluate the Nation, the State, and 'things that are Joseon-like' as staying at a naïve and ideal dimension and causing the problem of final approval of 'America' while unable to considering the Cold War, trusteeship, and 'imperialism-colonialism.'

(Key words: American movie theory, post-colonialist cultural planning, the

해방기 '아메리카 영화론'과 탈식민 문화 기획 / 한영현 617

Nation and the State, national film art, the Central Film
Distribution Office, America)

투고일 : 2013년 10월 29일 투고

심사일 : 2013년 11월 5~23일 심사

수정보완일 : 2013년 12월 3일 수정제출

게재확정일 : 2013년 12월 10일 게재확정