

제국의 조선영화를 어떻게 논할 것인가

백문임, 『입화의 영화』(소명출판, 2015)

와타나베 나오키*

<국문초록>

이 서평은, 식민지기 프롤레타리아 문학의 시인이자 평론가로서 활약한 입화(본명 임인식, 1908-1953)가 남긴 영화와 관련된 글들에 관해 분석한 백문임 교수의 저작 『입화의 영화』(소명출판, 2015)에 대해서 검토한 글이다. 입화가 영화론을 발표한 것은 크게 두 시기로 나뉘어 볼 수 있다. 첫 번째 시기는 1920년대 말 그가 도쿄에 유학하기 전후에 발표한 프롤레타리아 영화에 관한 평론들이다. 두 번째 시기는 1940년대 초로 조선영화의 역사를 회고한 「조선영화발달소사」(1941)와 「조선영화론」(1941), 영화 <복지만리>(1941)에 대해서 논한 「영화의 구성과 기록성」(1942) 등, 중요한 영화론과 영화평론을 남기고 있다. 이 책은 그러한 입화의 영화론의 구조와 시대적 맥락에 대한 자세한 분석을 통해 그의 영화론을 검토하는 토대적인 작업으로 크게 공헌하고 있다. 이 서평은 이 책의 가치를 충분히 인정하면서 여기서의 검토가 앞으로 이 분야의 연구를 어떻게 전개해 나갈 수 있는지, 그 가능성에 대한 몇 가지 예시를 했다. 그리고 이 책 권말에 수록된 자료편은 이 책의 또 하나의 중요한 핵심을 이루는 부분으로, 이 책의 본문에서 언급된 글을 포함하여 입화의 영화평론들이 수록되어 있다. 전집에 수록되지 않은 입화의 영화론을 이 책에서 모두 볼 수 있게 된 것은 실로 환영할 만한 일이라고 할 수 있다.

1. 머리말

이 책은 식민지기 프롤레타리아 문학의 시인이자 평론가로서 활약한 입화(본명 임인식, 1908-1953)가 남긴 영화와 관련된 글들에 관해 검토한 저작이다. 다다이즘 등 전위예술에서 무산계급예술로 관심을 옮긴 그는 카프(KAPF, 조선 프롤레타리아 예술동맹) 가담 이후 몇 차례에 걸친 방

향전환을 둘러싼 창작 논쟁에서 주도적인 역할을 했고 스스로도 「우리 오빠와 화로」(1929) 등, 이른바 ‘단편서사시’라고 불린 이야기시를 많이 발표했다. 입화는 1934년 이른바 신건설사 사건으로 카프 구성원들이 검거됐을 당시 서기장으로서 동맹 해산을 단행했으며, 이후 시집 『현해탄』(1938)과 문학평론집 『문학의 논리』(1940)를 간행하는 한편, 개설 신문학사」 등으로 조선의 근대문학사 서술을 시도했다. 출판사 학예사를 운영하면서 당시 지식인들의 지적 영위를 공간하는 장을 만들기도 했던 그는 식민지 조선의 영화에도 깊이 관여한 ‘영화인’이기도 하였다. 1945년 해방 후 좌익 문인들을 규합해서 조선문학가동맹을 결성했으며, 월북 후인 한국전쟁 당시에는 인민군 중군작가로서 서울에도 온 바가 있는 그는 휴전이 된 1953년 남조선노동당 계열 인사들이 숙청됐을 때 같이 숙청되었다고 한다.¹⁾

이 책의 목차는 다음과 같다.

제 1장 프롤레타리아 영화와 종족지(ethnography) 사이에서

보론 1) “발달된 반동영화”, <메트로폴리스> (1927)

보론 2) 일본 프로영화 담론의 ‘식민지 영화’

— <아세아의 람(嵐)>(1928)의 경

제 2장 조선영화라는 (불)안정한 위치

— 「조선영화발달소사」(1941)의 생산

제 3장 영화사(史)의 좌표와 ‘예술성과 기업성’의 변증법

보론 『대지』, 전체주의, 기록성—<복지만리>(1941)가 실패한 이유

제 4장 조선영화의 존재론—「조선영화론」(1941)을 중심으로

[자료편]

1) 다만 지금까지 알려진 바로는 입화가 사형을 선고받은 군사법정의 판결 날짜가 1953년 8월 6일로 정확히 언제 처형됐는지는 분명하지 않다. 판결 후에도 몇 가지 사정으로 수년간 수감됐다는 미확인 정보도 있으므로 그의 몰년에는 물음표를 달아 놓았다.

* 일본 무사시대(武藏大) 교수

임화가 영화론을 발표한 것은 크게 두 시기로 나뉘어 볼 수 있다. 첫 번째 시기는 1920년대 말 그가 도쿄에 유학가기 전후에 발표한 프롤레타리아 영화에 관한 평론들이다. 이 시기 그는 조선에서 <유랑>(1927), <혼가>(1929), <지하촌>(1931), <최후의 승리>(1936) 까지 네 편의 영화에 배우로 출연한 바 있다.²⁾ 두 번째 시기는 1940년대 초로 조선영화의 역사를 회고한 「조선영화발달소사(1941)와 「조선영화론」(1941), 영화 <복지만리>(1941)에 대해서 논한 「영화의 극성과 기록성」(1942) 등, 중요한 영화론과 영화평론을 남기고 있다. 위의 목차에서도 알 수 있듯이 이 책의 제 1장과 두 개의 보론은 프롤레타리아 영화기의 영화론에 관한 검토이며, 제 2장 이하와 세 번째 보론이 1940년 전후의 영화론을 검토하고 있다. 세 개의 보론은 독립된 장으로서 본격적으로 거론되고 있지는 않으나 앞으로 연구가 좀 더 축적되면 보다 심도있는 논의가 기대되는 주제이다. 그리고 마지막의 자료편은 이 책의 또 하나의 중요한 핵심을 이루는 부분으로, 이 책의 본문에서 언급된 글을 포함하여 임화의 영화평론이 18편, 관련된 좌담회나 대답이 4 편, 영화소설 한 편이 각각 수록되어 있다. 지금까지 임화의 작품 선집은 1980년대 이래 몇 차례 시도된 바 있으나 시집과 문학평론집(1940년에 간행된 『문학의 논리』 등) 수록에 치중되어 있었다. 2009년 이후부터 현재까지 다섯 권이 간행되었으며, 세 권이 추가로 간행될 예정인 임화문학예술전집(소명출판)의 경우 지금까지 출판된 책에는 영화론이 수록되어 있지 않다. 그런 점에서 이 책에서 임화의 영화론을 모두 볼 수 있게 된 것은 실로 환영할 만한 일이라고 할 수 있다.

2) 참고로 松崎啓次「日本に於けるプロレタリア映画運動の発展」, 新興映画社『プロレタリア映画運動の展望』(大鳳閣書房、1930), 157-158면에 의하면 일본 프롤레타리아 영화동맹(프로키노)에서 제작부, 영사부, 재정부 등이 정비된 조직은 도쿄와 교토에만 있는데, 동시에 조선에서는 「프롤레타리아 영화 조선지사 서울키노 영화공장이 조선 내에 약 40 개 배급소를 소유하고 있고 몇 편의 영화(35mm)도 제작한 바가 있어서 주목된다고 보고하고 있다.

2. 프롤레타리아 영화와 식민지의 위계

제 1장 「프롤레타리아 영화와 종족지(ethnography) 사이에서」에서 필자는 일본 프롤레타리아 영화동맹의 기간지 『신흥영화(新興映画)』에 게재된 임화의 일어로 된 영화평론 「조선영화의 제경향에 대해서(朝鮮映画の諸傾向に就いて) (『신흥영화』1930.3)와 비슷한 시기 같은 잡지에 발표된 일본의 프롤레타리아 시인 고오리아마 히로시(郡山弘史, 1902-1966)의 평론 「조선영화에 대해서(朝鮮映画に就いて) (『신흥영화』1930.1)의 공명 관계에 관해 논하고 있다. 발표의 선후 관계로 보아 임화의 영화론은 고오리아마의 논의에 대답하는 형태로 씌어진 것으로 보인다. 고오리아마는 1924년 동북학원 전문부 영문과(東北学院専門部英文科)를 졸업 후 조선으로 건너가, 경성부립 제일보통고등학교(京城府立第一普通高等学校) 교사로 재직중에 시집 『비틀어진 달』(歪める月, 1926)을 간행하였다. 이 시집에 수록된 작품 「경성역(京城驛)」이라는 시에는 다음과 같은 구절이 있다.

끊임없이 토하고 / 끊임없이 피를 흡해서 / 300만엔 디자인에 장식되어
/ 거만하게 일본의 노예 조선 한 가운데 우뚝 서는 너 / …(중략)… / 너는
근대 일본이 자랑하는 완비된 교통기관 / 조선 민족의 도살기³⁾

경성역이라는 장엄한 건축물을 식민지 착취의 상징으로 묘사하고 있는 고오리아마는 일본 프롤레타리아 시인으로서 자신이 조선에 머무는 의미를 이렇게 묻고 있다. 바로 이 고오리아마의 조선영화에 관한 글은 당시 조선에서의 프롤레타리아 영화의 인기에 대한 언급하면서(34-35면),⁴⁾

3) 일어 원문은 다음과 같다. “間斷なく吐瀉し／間斷なく吸血し／三百万円の衣裳に裝飾され／傲然と日本の奴隷朝鮮の真っ只中に突出するお前／…(中略)…／お前近代日本を誇る完備せる交通機関／朝鮮民族の屠殺機!”

4) 앞으로 이 책의 인용은 이렇게 쪽수만 제시하고 서지는 밝히지 않도록 한다.

기본적으로 나운규 감독/주연의 무성영화 <아리랑>(1926)에서 볼 수 있는 반역성, 광인과 부랑자를 전면에 내세워 저항성을 보여주는 작품에 대한 소개로 일관한다. 이와 같은 고오리아마의 시선에 대해 백문임은 Fatimah Tobing Rony의 논의를 인용하여 조선을 종족적 계토로 만드는 ‘시각적 인류학’(visual anthropology)이라고 지적한다.(40~42면) 이러한 판단의 근거는 고오리아마의 평론에 응답한 임화의 글을 염두에 둘 때 설득력 있는 것이다. 일본어로 쓴 이 글에서 임화는 조선영화의 여러 경향을 소개하고 있다. 즉, 사회주의와 영화가 제국-식민지의 시차가 아니라 동시성을 구현한다는 점을 임화가 기대하고 있었다는 것이다.(19면)

백문임의 이와 같은 지적은 일단 옳다. 다만 고오리아마의 글에서 보이는 ‘종족적 계토화’와 ‘시각적 인류학’이 어떤 종류의 것인지 보다 더 검토해볼 여지가 있지 않을까 생각된다. 가령 1903년 오사카에서 일어난 인류관사건(人類館事件)을 상기해 보자. 같은 해 오사카 텐노지(天王寺)에서 열린 내국권업박람회(内國勸業博覽會)에서 학술인류관(學術人類館)이라는 전시가 설치된다. 이 전시는 아이누, 대만이 고지 민족, 유구(琉球), 대한제국, 청, 인도, 자바, 벤갈, 터키, 아프리카 등에서 온 32 명이 민족 옷을 입고 일정 구역 내에 거주하며 일상생활을 보여준다는 설정이었는데, 여기에 유구와 청이 항의한 것이 사건의 전말이다. 문명과 야만, 개화와 미개를 한 곳에 모아 시각적으로 제시하고자 한 제국의 이 인종박람회를 상기해보면, 고오리아마의 글에서 보이는 조선(인) 표상은 일본 제국에 저항하는 주체를 제국이 공포하게끔 하는 것이었으며, 그런 의미에서 반역성을 띤 것이었다.

사실 이러한 조선인 표상은 고오리아마, 혹은 이 시기의 프롤레타리아 문학에서 특화된 것이라고 할 수 없다. 이는 오히려 1920-30년대 일본어로 형상화된 조선인 표상의 공통된 특징이었다. 나카니시 이노스케(中西伊之助, 1887-1958)의 「적토에 싹트는 것」(赭土に芽ぐむもの, 1922), 「불령선인」(不逞鮮人, 1922), 「여등의 배후에서」(汝等の背後に, 1923)와 같은 소설,

장혁주(1905-1997)의 「아귀도」(餓鬼道, 1932)를 비롯한 초기 단편소설에서 김사량(1914-1950?)의 「빛 속으로」(光の中に, 1939)에 이르기까지 이 계열에 속하는 많은 작품들을 찾아볼 수 있다.

그렇게 제국에 저항하는 주체, 반역하는 피식민지 민족을 찾아내려고 하는 식민지 종주국 지식인들의 시선이 고오리아마의 평론에서 보이는 조선(인) 표상에 대한 ‘기대’로서 표출되었다면, 문제는 고오리아마 한 개인의 자질에 관한 것이 아니라, 그 원인은 보다 깊은 곳에 숨어 있다고 해야 할 것이다. 그 점에서 이 책의 필자가 지적하는 문제들은 보다 더 논의의 범위를 확대해서 검토해야 할 과제라고 할 수 있다.

제 1장의 보론인 「“발달된 반동영화”, <메트로폴리스> (1927) 와 「일본 프로영화 담론의 ‘식민지 영화’ — <아세아의 람(嵐)>(1928)의 경우」는 둘 다 당시 식민지 조선에서 상영된 외국영화, 프롤레타리아 영화에 대한 반응을 임화 등이 발표한 평론을 바탕으로 정리한 것이다. <메트로폴리스>(1927)는 바이마르 공화제 시기 제작된 독일 무성영화로, 100년 후의 디스토피아 미래도시를 묘사했는데, 1925년에 제작된 『전함 포템킨』과 더불어 자본주의와 공산주의의 대립을 묘사했다고 평가되는 작품이다. 여기서 흥미로운 것은 식민지 조선에서 1929년 5월에 상영된 버전이 어떤 버전이었는데 하는 점이다. 이 버전은 일본에 수입된 미국 상영판으로 조선에 들어왔을 당시에는 이미 수 차례의 검열을 거친 상태였다. 따라서 원작과 상당한 차이가 있었던 이 버전에 대해 임화를 비롯한 평자들은 극히 실망하였다. (49-51면) 그 결과 작품에서 계급 간 화해로 읽히는 부분이 원작 그대로인지 알 수 없게 되었는데, 검열도 이렇게 수입 등 기타 과정에서 몇 차례 겪게 되면 단순히 “보여 주지 않기” 위한 검열이 아니라 검열 당국도 당당한 ‘합작’의 당사자가 된다고 할 수 있을지 모른다.⁵⁾

5) 참고로 임화가 본 흔적은 확인했으나 필자가 실물을 확인하지 못했다(50면)고 하는 「메트로폴리스」의 원작 일어역은 ハルボウ・ルース(秦豊吉訳), 『メトロポリス/殿方は金髪がお好き』(世界大衆文学全集 第15巻(改造社, 1928.11)로 추정된다. 한국의 몇

1920년대 몽고를 무대로 영국군에 의해서 칭기스 칸의 후예가 된 남자가 나중에 빨치산의 우두머리로 성장한다는 내용의 소비에트 영화 <아세아의 람(嵐)>(1928)은 일본에서 상영되었고, 잡지 『프롤레타리아 영화』의 식민지 영화 특집에서도 소개된 작품이다. 민족해방 운동과 사회주의 혁명의 연대 가능성을 제시한 이 영화 또한 원형을 확인할 수 없을 정도로 검열되고 개변되었다. 백문임의 질문은 일본의 프롤레타리아 영화 잡지가 식민지 영화를 특집으로 하면서, 그래서 <아세아의 람(嵐)>을 주된 논의의 대상으로 삼으면서도 왜 일본 자신의 식민지인 조선이나 대만을 다루지 않는가라는 것이다. 이 삭제야말로 일종의 식민주의적 무의식의 반영이었던 것은 아닐까(62면) 이러한 지적과 아울러 흥미로운 것은 당시 일본의 프롤레타리아 영화인들이 잇따른 검열에 의해 개변된 작품을 눈앞에 두고 몽타주와 재편집 등의 영화 기법에 보다 더 각성되어 갔다는 지적이다. (58면) 보론이라는 글의 성격상 본격적인 논의는 하지 않고 있으나, 이와 같은 지적은 이 시기 영화를 논하는 데에 중요한 암시점을 제공해주는 것이라고 생각된다.

3. 로컬리티와 예술성/기업성

제 2장 「조선영화라는 (불)안정한 위치 —「조선영화발달소사」(1941)의 생산」은 임화가 1941년에 발표한 「조선영화발달소사」와 이 글이 쓰여지던 당시 식민지 조선의 영화가 놓여 있던 상황을 분석한 것이다. 카프 해산 이후인 당시, 임화는 시인으로서의 활동과 더불어 최남주의 지원 속에서 출판사 학예사를 운영하는 한편 이창용이 운영하는 고려영화사의 촉탁으로 활동중이었다. 임화가 조선영화사를 정리하고자 한 데에는 그

몇 대학도서관에도 소장되어 있는 모양이다.

가 실제로 영화 사업과 관련되어 있었다는 사정이 작용했을 것이다.

필자의 분석에 따르면 이 시기 조선영화가 조선적인 것을 지향한 데에는 조선 내외에서 일어난 몇 가지 사건들이 작용하였다. 그 중 하나가 1934년 조선총독부가 제정한 활동사진영화취체규칙이다. 여기서 총독부는 외국영화와 국산(일본)영화를 구별해서 점유율을 통제하고 외국영화(특히 미국영화)를 제한하려고 했는데, 이에 조선영화는 ‘국산’이면서도 차별화되었고 이른바 ‘종족영화’로서 제국 영토 내에 유통되게 된다.(71-72면) 즉, 만주와 일본 같은 시장에서 조선영화는 ‘조선적인 것’을 구현하는 ‘향토상품’으로서 유통되었다.(75면) 1938년의 조선일보사 영화제는 이 과정에서 일어난 하나의 사건이었다. 식민지기 처음이자 마지막으로 열렸던 민간영화제인 이 영화제의 개최를 맞아 처음으로 조직적으로 집단적인 차원에서 조선영화에 대한 자료수집과 고증이 이루어졌다.(87면) 영화제 개최가 식민 당국에 의해 허용된 데에는 조선영화를 문화적 가치로서 인정한다기 보다도 배급과 흥행의 실태를 파악하려고 한 식민지 문화행정의 의도가 다분히 있었다는 필자의 지적도 흥미롭다.(88면)

임화의 「조선영화발달소사」(1941)는 조선일보사 영화제에서 이루어진 이 자료수집과 고증의 흐름 위에서 이루어진 작업이었다. 이 글은 조선영화사의 기초를 만들었다고 할 수 있을 정도로 정리된 글이었는데 앞에서 필자가 지적했듯이 그 체계성은 식민지 문화행정에도 그대로 이용되었고, 임화의 이 글은 「조선영화사업발달사」라는 제목으로 이치카와 사이(市川彩)의 『아시아 영화의 창조 및 건설』(アジア映画の創造及建設, 国際映画通信社出版部, 1941)에 무기명으로 부분 전재되었다. 다만 글의 마지막 부분에 조선군 보도부가 제작한 지원병 장려영화 「너와 나」(君と僕, 1941)에 관한 기사가 추가되는 등, 임화 자신도 당시 영화 신체제에 가담하게 되는 계기가 되었다.(103~111면)

이러한 영화 신체제 하에서 조선영화가 제국일본의 문화상품으로 편입

되어 가는 이때, 안티 아메리카니즘의 사상전이 영화의 수요와 공급을 둘러싼 장을 놓고 전개되는 양상을 식민지 조선의 시각에서 분석하고 있는 점도 흥미롭다. 임화는 무너져가는 낡은 구라파 - 문화의 신대륙 (혹은 “최후의 구라파인들”) (1940.6)에서 유럽 문화의 마지막 서식지로서 미국을 의식하는 논의를 전개하고 있는데,(117면) 이러한 논의는 일본의 영화평론가 츠무라 히데오(津村秀夫, 1907~1985)의 논의와 겹치는 부분이 있다.

1940년 당시 이미 일본영화는 재미 일본 자산 동결령 등으로 미국 시장에 진출할 수 없게 되었으며, 미국 개봉이 예정되어 있었던 <지나의 밤>(支那の夜, 1940)의 배급이 좌절되었다. 이 같은 상황 속에서 츠무라는 미국 물질문명의 최대 선전매체인 할리우드 영화를 사상적인 극복 대상으로 삼았고(114~116면) 그 타개책으로 독일의 나치스영화를 주목한다. 이때 츠무라가 지적하고 있는 것은 영화의 사상적 감화력이 기술=테크놀로지의 문제와 긴밀하게 관련되어 있다는 점이었다. 츠무라의 이 논의는 그 유명한 「근대의 초극」 논의 당시 단행본으로 간행된 논문집에 수록되어 있다.(「무엇을 타파할 것인가(何を破るべきか)」) 츠무라의 논의가 흥미로운 것은, 진주만 공격 다음해인 1942년에 이루어진 이 좌담회에서 다른 일본 지식인들이 독일철학이나 프랑스 사상을 배경으로 한 서구 중심주의 극복을 논하고 있는 데 반해 오로지 그만이 일본이 갖 전쟁을 시작할 상대인 미국 문화를 테크놀로지 극복의 문제로서 거론하고 있다는 점이다. 츠무라와 임화의 이 유사성이 사상적인 친근성에서 온 것인지, 영화라는 미디어를 다루는 지식인 평론가라는 대상의 유사성에서 온 것인지 알 수 없다. 그러나 필자가 임화의 이 논의의 참조틀로서 츠무라의 발언은 인용해오고 있는 점은 지극히 적절한 것이라고 생각된다.

제 3장 「영화사(史)의 좌표와 ‘예술성과 기업성’의 변증법」은 임화가 「조선영화론」(1941)과 「조선영화발달소사」(1941) 등에서 조선영화의 예술성과 기업성을 어떤 균형으로 논의했는지를 검토한다. 이 시기 영화 기업가는 이미 국가에 의한 통제 아래에 놓여있었으며, 영화는 자본주의의

상품이 아니라 국가의 선전도구가 되어 있었다.(128면) 앞에서 말했듯이 당시 임화는 스스로 출판사를 운영하는 자였으며, ‘영화사’와 긴밀한 관련을 맺고 있는 자였다. 이러한 위치는 그로 하여금 직업인으로서의 자신과 문화인으로서의 자신을 어떻게 통일시키고 조화시킬지, 문화인적 직업인으로서 어떤 문화를 생산할 수 있는지에 대해서 논하게 하고 있다.(이를테면 「문화기업론」(1938)6) 영화 제작자의 입장에서 논하고 있는 것은 그의 이러한 위치 때문이다. 영화 제작자로서 임화는 국민예술로서의 조선영화와 그 조선영화의 예술성 향상을 제창한다.(130면)

임화는 「조선영화발달소사」(1941)에서 영화에서의 ‘조선적인 것’을 논하며, 농촌을 계급 이데올로기가 소멸된 노스텔지어의 공간으로 구성하는 한편 전통을 보존하는 문화공간으로서의 농촌을 강조한다. 농촌은 문화적으로도 이미 계몽될 대상이 아니라 근대문화의 이식과 초월을 위한 필수 불가결한 계기이며, 그러한 농촌을 시각적 묘사와 함께 정서적인 환기를 통해서 묘사하는 리얼리즘이야말로 조선영화에 요청되는 것이다.(134-135면) 백문임에 따르면 임화의 이러한 인식에는 두 가지의 사건, 영화가 개입되어 있다. 첫 번째, 경성의 고아 문제를 다룬 조선영화 집 없는 천사」(1941)의 문부성 추천영화 취소 사건(이 영화는 문부성에서 추천영화로 지정되었음에도 불구하고 총독부 추천과 문부성 추천의 기준이 다르며, 영화의 대사가 조선어라는 점이 문제가 되어 추천이 취소되었다)과, 두 번째 조선군 보도부가 제작한 지원병 장려 영화 「너와 나」(君と僕, 1941)의 등장이 그것이다. 이 두 사건 앞에서 임화는 조선영화의 예

6) 임화 「문화기업론」『청색지』1938.6, 16~19면. 임화는 이 평론에서 그 옛날, 수업료나 입장료를 내거나 책을 구입하는 것은 경제활동으로서가 아니라 일종의 증여행위였기 때문에 개화기 이래의 조선 신문화는 계몽적이고 이상적인 성격을 유지할 수 있었다고 하면서, 그러한 예전의 공공권이 기업화와 시장화에 의해서 근년에 이르러 붕괴되었다고 지적한다. 즉, 그는 여기서 기업화와 시장화에 의해서 계몽행위와 활동을 둘러싼 환경이나 공공권이 완전히 변화했음을 지적하고 있어서 아주 흥미로운데, 이 점은 여기서의 논점과 약간 떨어지기 때문에 단순히 소개만 해 놓도록 한다.

술적 성격을 논하고, 조선에서 제작될 국민적 영화의 요건을 논의하고 있는 것이다.(145면)

혹은 여기서 이 책에서는 보론 『『대지』, 전체주의, 기록성—<복지만리>(1941)가 실패한 이유』에서 언급하고 있는 임화의 <복지만리>(1941)론이 참고가 될 지도 모른다. 이 보론의 부제에서 알 수 있듯이 백문임은 임화가 이 영화를 실패작으로 판단했다고 논하고 있으나, 실은 그렇게 일괄 판단하기는 어려운 면이 있다.

조선에서 실직하고 일본에서도 일을 찾지 못한 조선인 노동자가 만주로 건너가서 대륙 개척에 종사하며 삶의 보람을 찾게되는 일련의 유랑 과정을 묘사한 영화 <복지만리>가 내용적으로 대일본제국과 만주국의 국책에 충실한 영화였다는 점은 의심의 여지가 없어 보인다. 이창용의 고려영화협회와 만주영화협회의 합작으로 만들어진 이 영화는 민간영화사 작품으로는 최대 규모의 화제작이었다. <복지만리>는 현재 필름이 남아있지 않음으로 확인할 수는 없으나, 임화의 평론 『영화의 극성과 기록성』(1941)을 통해 유추해볼 수는 있다. 이 글에서 임화는 <복지만리>가 조선인 노동자들의 유랑의 동기가 별로 설명되지 않았고, 등장인물이 획일적이고 개성이 없다고 논하고 있으나, 동시에 이 작품이 묘사하고 있는 조선인 노동자들의 유랑을 가리켜서 동양에서 20세기적인 민족 이동의 중요한 표현이라고 평가하고 있다.(154면) 조선군 보도부가 제작한 너와 나,(1941)에서 묘사되는 조선 농촌과 조선인 남성-일본인 여성 사이의 ‘내선연애’와 지원병 장려의 한편에서 임화는 그 자신 관여하고 있는 고려영화협회와 만주영화협회의 합작영화 <복지만리>로부터 조선영화의 예술성의 맹아를 발견하고 있었던 것은 아닐까.

제 4장 「조선영화의 존재론—「조선영화론」(1941)을 중심으로」는 임화의 평론 조선영화론 (1941)을 다시 다루면서 그가 조선의 근대문학사의 방법론으로서 집필한 「신문학사의 방법」(1941)과의 상동성에 대해서 분석한다. 임화는 「조선영화론」(1941)에서 조선영화는 여러 악조건들이 있었

음에도 불구하고 이를 극복해왔다는 점을 그만의 독특한 화법으로 표현하고 있다. 가령 근대 동아시아에 영화가 전파된 이후 조선에서는 오랫동안 영화 제작이 부재하였다는 점을 감상을 통한 ‘이식’의 시기로 설명하고, 제작 시기에 들어간 후에는 자본의 부족을 연극과 문학 등 인접문화와의 협동을 통해 극복해내었다고 말한다.(165면) 조선영화가 그때까지 걸어온 길을 기술하면서 임화는 영화를 담당하는 사람들에게는 문화의 정신과 예술의 의욕이 있었으며, 자본이나 기술의 편익이 반드시 예술적 이익을 가져다주는 것은 아니라는 점을 강조한다.(185-187면)

이 장은 아마도 이 책에서 가장 활발하게 논의될 수 있는 주제를 다루고 있는 것으로 보인다. 이것은 ‘이식’, ‘환경’ 등 임화가 영화사를 설명하는 데 사용하는 용어의 애매함과 관련 있다. 임화의 문학사론과 문학평론을 이미 알고 있는 독자라면 그가 예술이나 문학의 역사를 설명할 때 사용하는 ‘이식’과 ‘환경’ 등의 의미 내용이 당시 지배적 담론이었던 비교문학의 방법론을 차용해온 것이라는 점을 알 수 있을 것이며, 이 개념의 외연과 내포를 확정하는 사례로서 이 장의 논의를 끌어올 수 있을 것이다. 한편, 단지 영화론에 한정해서 이 장의 논의를 접하는 독자들로서는 임화의 이 논의를 영화 초창기의 역사를 정리하고, 개념화하는 작업으로서 어딘가 미진한 것으로 느낄 수도 있으리라. 이 점을 어떻게 정리하면 좋을지 모르겠다. 아마도 필자로서는 더 이상의 정리 방법은 없으리라 생각된다. 임화의 이 논의를 보다 더 정확하게 이해하기 위해서는 다른 비교대상이 필요할 터, 그 점에 대해서는 이 글의 마지막에 다시 한번 다루고자 한다.

4. 몇 가지 문제 제기

지금까지 이 책의 내용을 조금씩 요약, 설명하면서 필자의 논의를 소개하고 그때마다 할 수 있는 간단한 지적을 해 왔다. 여기서는 마지막으로 이 책의 전체적인 주제와 관련된 문제 제기를 세 가지 정도 논의하면서 이 서평을 마무리 지을까 한다.

첫 번째, 이 책의 마지막 장인 조선영화의 존재론에 관한 논의에 대해서이다. 임화는 「조선영화론」(1941)에서 조선영화가 걸어온 길을 회고하면서 ‘이식’이나 ‘환경’ 등의 개념으로 그 성립 경위를 설명했다. 만약 이것이 이론이라면 다른 사례에도 적용가능해야 할 것이다. 그런데 임화의 조선영화의 초창기에 관한 이 이론에는 중요한 반대 사례가 존재한다. 같은 제국 일본의 식민지였던 대만의 영화를 둘러싼 상황이 그것이다. 대만 역시 조선과 마찬가지로 연극 전통이 있었다. 외국영화를 감상하면서 영화예술에 눈을 뜬 수많은 문화 인사들도 있었다. 그럼에도 불구하고 식민지기 대만에서는 본격적으로 극영화가 제작된 사례가 없다. 임화의 논의에 비춰서 생각할 때 이것을 어떻게 설명할 수 있을까? 식민지 대만에서는 민족 자본으로 된 극영화가 경영적이고 수지타산적인 이유로 거의 제작되지 않았다. 극장에서 상영되는 대부분의 극영화는 중국 대륙 작품을 포함한 외국영화였으며, 뉴스영화를 제외하고 대만에서 제작된 영화는 대만군·대만총독부가 일본 내지 영화사와 합작, 제작한 리코란(李香蘭) 주연의 『사용의 종소리』(サヨンの鐘, 1943) 정도였다. 또, 대만인 중심으로 제작, 감독, 촬영, 출연이 이루어진 사례는 誰之過(1925), 血痕(1929), 「望春風」(1937) 등 몇 손가락에 꼽을 정도에 불과했다.⁷⁾ 영화 제작

7) 三澤真美恵, 『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地台湾映画人の交渉と越境』(岩波書店, 2010), 61~96면. 그리고 이 책에서 몇 번 언급된 市川彩「アジア映画の創造及建設」(国際映画通信社出版部/大陸文化協会本部, 1941/ゆまに書房에서 2003년에 복간)에도 임화의 평론이 전제된 「조선영화 사업 발달사」 직전에 역시 무기명의 글 「대만 영화 사업 발달사고」(台湾映画事業發達史稿)가 게재됐는데, 여기서도 영화 배급과 유통, 극장을 소개만 하고 있고 극영화 제작에 관해서는 조선과도 비교가 안 되는 상황이고 대만인들은 중국영화만 관람한다고 보고하고 있다. 市川彩, 앞의 책, 142면.

을 꿈꾸는 대만인들은 일본, 상하이 혹은 만주로 건너가야 했다.

대만의 사례를 생각한다면, 임화가 그 자신의 신문학사의 방법(1941)의 방법론을 원용하여 집필한 초창기 조선영화에 관한 설명은 역사철학이나 이론이 아니라 잘 정리된 역사기술이었다고 볼 수밖에 없을 것이다. 따라서 임화가 지적하는 초창기 조선영화의 상황과 대만의 사례를 알고 있는 우리로서는 제국 일본이 식민지 문화행정과 영화통제에서 취한 시책을 다시 한번 비판적으로 분석하면서 근대 동아시아에서의 영화제작의 역사에 관한 심도있는 검토를 해보아야 하는 것은 아닐까.

두 번째, 임화가 영화에 관련한 두 시기인 1930년 전후와 1940년 전후로 그가 참여하고 있는 여러 작업들 사이의 관계를 어떻게 보아야 할 것인가라는 문제이다. 좀 더 구체적으로 말하자면 프롤레타리아 영화기의 임화의 활동과 영화가 국책의 선전도구로서 강요된 시기의 임화의 활동, 발언의 관련 양상을 어떻게 생각해야 할 것인가. 백문임도 언급하고 있듯이 임화는 동시대 현실에 대한 개입과 비판으로서의 정치적 비평을 지향하면서 비평의 대화적이고 수행적이며 정치적인 성격을 중요시해왔다.⁸⁾ 그는 식민지 말기 총독부 정책 담당자와의 대화에서도 단순히 그 자리의 면피용이 아닌, 적극적인 방책으로 자신의 생각을 제안하고 있는 것처럼 보인다. 이를테면 임화가 국민총력조선연맹의 문화부장인 야나베(矢鍋永三郎)와 대담을 나눌 때,⁸⁾ 조선 근로자들의 전체적이고 유기적인 조화를 강조하는 야나베에 대해서 그는 자본의 논리와 전체주의로부터 자립적인 문화의 영역을 강조하며 문화와 정치, 경제, 군사의 영역은 다르다고 말하고 있다. 야나베의 문화주의 청산 논의에 대한 임화의 이와 같은 반발이야말로, 그가 중요하게 생각한 비평의 수행적 성격을 보여주는 예일 것이다. 즉, 그것은 다른 논자도 지적하듯이, 임화가 과거 프롤레타리아 문학논쟁의 논객이었던 시기 계급문학과 문화는 정치와 별개의

8) 「総力聯盟文化部長・矢鍋永三郎・林和对談『朝光』1941.3. 이 대담은 이 책의 자료편에도 수록되었다.

것이 아니라고 주장한 정치 일원론을 얼핏 보기에 유보한 것처럼 보이면서도 사실은 일관했다는 점을 보여준다.⁹⁾ 선전 선동을 위한 문학, 문화 생산의 체계모니를 장악해야 한다고 생각한 점에서 1930년 전후와 1940년 전후의 임화는 거의 유사해 보인다. 다시 말해 이러한 관점에서 임화가 영화사업에 관여한 두 가지 시기를 볼 때, 시대적인 맥락의 전혀 다른 차이에도 불구하고 임화가 계속 동시대 현실에 대한 개입과 비판으로서의 정치적 비평을 지향했다고 할 수 있을 것이다.

세 번째로 임화의 영화론을 동시대 다른 지식인들의 발언과 비교하는 것이 임화의 영화론의 위상을 생각하기 위해서도 필요하다는 점이다. 이 책에서는 여러 곳에서 일본의 좌익 평론가이자 일본 프롤레타리아 영화 동맹(프로키노)의 위원장으로서 수많은 영화평론을 발표한 이와사키 아키라(岩崎稔, 1903-1981)의 영화론을 참조하고 있다. 이 책의 다른 서평자도 지적하듯이 식민지 지식인과 식민지 종주국 지식인의 발언을 비교하고 대조하는 태도에는 끊임없이 ‘식민지적 굴절’의 문제가 가로놓여 있다.¹⁰⁾ 같은 논의를 하고 있는 텍스트의 선후관계를 의식하는 것이 아니라 그것을 하나로 묶음으로써 무엇이 새롭게 보이는지를 해명해야 할 것이다. 또한 이질적인 논의와 비교하고 참조하는 작업도 필요하다. 가령 장황한 원문 인용은 지면관계상 삼가할 터이지만, 임화와 같은 시기 영화의 효용과 대중, 관객에 대한 효과에 대해서 서로 전혀 다른 평가를 내린 M. 호르크하이머=I. W. 아도르노의 문화산업—대중기만으로서의 계몽 (1942-44 경 집필) 『계몽의 변증법』에 수록과 W. 벤야민의 「복제기술 시대의 예술작품」(1936)은 이 시기 식민지 조선의 영화론을 논하는 데 있어서도 매우 좋은 참조틀이 될 것이다. 특히 이들의 영화론(대중문화론)을 임화의 영화론과

비교할 때 느껴지는 것은 임화가 식민지 지식인으로서 어떻게 스스로의 주체를 정립하려고 고심하고 있었는가라는 점이다. 그 점에서 그의 영화론은 영화 기술 자체에 대한 언급이라기보다도 그것을 향유하고 재생산해 나가는 주체에 관한 어떤 발언이었다고 할 수 있을 것이다.

서평이라기보다는 책을 보고 정리한 연구노트와 같은 글이 된 점이 없지 않아 있다. 이 점에 대해 사과의 말씀을 드리며, 마지막으로 『임화의 영화』가 임화 영화론의 구조와 시대적 맥락에 대한 자세한 분석을 통해 그의 영화론을 검토하는 토대적인 작업으로 크게 공헌하고 있다는 점을 언급하고 싶다. 이 서평은 이 책의 가치를 충분히 인정하면서 여기서의 검토가 앞으로 이 분야의 연구를 어떻게 전개해 나갈 수 있는지, 그 가능성에 대한 몇 가지 서툰 예시를 하고자 한 시도였다. 앞으로도 이 책이 제시한 문제군이 보다 더 심도 있게 검토되기를 바라 마지않는다.

9) Janet Poole, *When the Future disappears: The Modernist Imagination in Late Colonial Korea*, Columbia U.P., 2014, p.182.

10) 손이레, 「『임화의 영화』와 『임화의 영화』(서평)」, 『사이間SAI』 제19호, 국제한국문학문화학회, 2015.11, 261~266면.