

## 한국영화의 정치적 담론에 대한 메타 담론(上):

### 랑시에르의 예술의 세 가지 체제를 중심으로

#### Meta Discourse on Political Discourse in Korean Cinema

#### (the first volume):

#### Based on Jacques Rancière's Three Regimes of Art

서대정 / 부산대학교 교수

Dae-Jeong Suh / Professor, Pusan National University

#### 0. 들어가며

I. 초창기 영화 유입과 담론 형성

II. 카프와 통속영화제작집단 사이의 논쟁

III. 영화신체제(본격적인 정치의 미학화)

IV. 미군정기 시대의 영화담론

V. 1950-1960년대 리얼리즘 담론과 명랑의 길항관계

VI. 결론을 대신하며

---

\* 이 논문은 한국미학예술학회 2022년 봄 정기학술대회 기획심포지엄에서 발표한 원고를 수정보완하여 게재한 것이며, 부산대학교 기본연구지원사업(2년)에 의해 연구되었음.

## 국문 초록

1920년대 중·후반부터 영화 담론은 이데올로기적 색채를 담기 시작했다. 그러다가 1930년, 나운규의 〈아리랑〉 후편상영을 계기로 카프와 통속영화제작집단 사이에 논쟁이 격화된다. 미학의 정치를 주장한 카프 진영은 영화가 독자적인 의미를 가지는 대신 민중을 교육하는데 기여하고 이를 통해 에토스를 형성하는 일에 복무해야한다는 랑시에르적 의미의 윤리적 예술체제에 사로잡혀 있었다. 일제는 1930년대 후반 전쟁의 당위성을 설명하고 총 전시체제의 필요성을 역설하기 위하여 영화신체제가 태동시켰다. 사회주의의 이상에 복무하려는 문필가들이 펜의 방향을 일제가 축조한 영화적 에토스로 전환하는 데는 그다지 많은 시간이 필요하지 않았다. 일제 패망 후 들어선 미군정기 시절, 친일의 굴레를 벗어나고 민주주의 국가 수립을 위해 가장 필요했던 것은 반민족이란 테제를 타파할 민족영화담론이었다. 그러나 ‘민족’이 향하는 방향이 프롤레타리아인지 아니면 집합적인 의미의 ‘민중’인지에 따라 운동의 방향성이 달랐지만 민족영화 담론 역시 근본적으로 윤리적 예술체제 하에서 영화를 인식하면서 일제강점기를 답습하고 있었다. 1950-1960년대는 국가가 주도한 명랑 담론과 코리안 리얼리즘 담론이 영화계에 가장 큰 영향을 끼쳤다. 리얼리즘 담론이 가져온 부정적 현실 인식을 희석할 강력한 수단으로 부각된 명랑은 국민감정을 탈색하여 좋은 것과 이상적인 것의 틀 안에 밀어 넣기 위해 고안된 낭만화 된 채 파시즘적 욕망과 특별한 호응관계를 형성했다.

**핵심어** | 명랑, 영화담론, 예술의 에토스, 윤리적 예술체제, 이데올로기, 카프, 코리안 리얼리즘

---



---

## ABSTRACT

The two opposite trends of politicization of aesthetics that dominated Japanese colonial era, namely, the discourse of enlightenment by KAPF and the Japanese Government General of Korea developed within the framework of an ethical system. This cinema discourse, which passed through the Japanese colonial period, was still valid during the U.S. military government period when the Japanese Empire was defeated. The “politicization of aesthetics” from Rancière’s perspective was trapped in a clear slogan and failed to advance to “the representative regime of art” After the Korean War, KAPF’s political voice was completely erased and realism discourse took over. The discourse of realism in the late 1950s, which was based on Italian neo-realism, which left a great mark in world film history, was introduced in Korea’s special situation. This is because summoning the spirit of KAPF in a divided country is bound to be socially and politically sanctioned. In addition, the state justified censorship and oppression while sticking to the paradigm of the ethical regime of art, armed with the slogan of “Myung-Rang” and soundness, used by the Japanese. Before the 1970s, the main purpose of Korean cinema discourse was to emphasize the ethos of art emphasized by the ethical regime of art.

**Keywords** | artistic ethos, cinema discourse, ideology, KAPF, Korean realism, Myung-Rang, the ethical regime of art

## 0. 들어가며

윤기정은 1927년 『조선지광』에 발표한 글에서 다음과 같이 주장한다. “예술운동에 있어서 예술의 독립적 특수체계를 주장하는 이유는 전무산계급운동과 문예운동을 의식적으로 분리하고자 하는 행동 때문이다. 소위 프롤레타리아의 예술이라고 운운하면서 전 무산계급운동과 합류되어 진전되지 않는다면 그것이 무슨 프로예술이 될 것인가?”<sup>1</sup> 윤기정은 프롤레타리아 예술이 무산계급 운동과 병행 진전해야 한다는 당위를 거론하면서 이를 통해 예술의 에토스(ethos)를 주장한다. 그의 예술론을 좀 더 고찰해보자. “내용과 형식 다시 말하면 프롤레타리아 리얼리즘에 입각한 백 퍼센트의 정당한 스토리와 최가능(最可能)의 기술을 적극적으로 표현하는데 있지 않으면 안 된다. [...] 또한 여기에 관한 이론전개가 필요하다. 이와 같이 직접적인 실천적 이론이 아니고는 영화운동에 있어서 제이의(第二義)이요 부차적인 역할도 도저히 감행할 수 없다.”<sup>2</sup> 윤기정의 주장은 오늘날에도 끊임없이 반복되고 있다. 예술적 당위를 통해 에토스를 구축하려는 플라톤적 사유는 향후 예술의 정치 참여, 일종의 미학의 정치화를 도모하는데 요긴하게 복무한다. 그러나 이런 사유 체계에서 예술의 가치는 결코 그 자체로 다른 것과 구별될 수 없을 뿐더러 예술의 자율적 영역도 구축될 수 없다. 프롤레타리아의 삶을 그려야 한다는 윤기정의 마니피스토는 “모방적 기술로서의 예술론은 예술 작품이 제작된 목적에 따라서 구별되고 그때 한해서만 위계를 가진다”라는 말과 공명한다. 그러므로 이런 관점 하에서 예술이란 결국 민중을 훈육하고 국가에 이바지하는 바른 길을 인도할 때만이 의미를 지닌다. 이 논리는 파시즘이 예술에 적용하는 논리와 매우 유사하다. 검열과 금지를 무기로 예술이 가야 할 길을 지정하고 그 길에서 벗어나면 제재를 가하는 억압적 국가기구(repressive state apparatus)의 통제 방식 역시 예술의 에토스와 공공선을 강조한다. 파시즘은 그 사회가 용인 가능한 혹은 합의했다고 여겨진 공통감각 혹은 영역 안에서만 예술적 쾌를 허용한다. 자율적 영화예술론을 주장하는 예술지상주의자 혹은 통속예술제작자들의 논리에 맞선 대부분의 담론은 국가주의 시책에 편승한 담론의 형태로 나타나고 때로는 카프(KAPF)의 마니피스토 혹은 단속적으로 등장하는 각종 ‘영화운동’ 속에서도 드러난다.

그런 관점에서 본다면 우리 영화계를 둘러싼 담론들은 랑시에르(Jacques Rancière, 1940-) 적 의미의 ‘윤리적 예술체제(régime éthique des images)’에서 거의 벗어나지 못했다. 이에 반해, 작가론을 위시한 예술의 자율성을 주장하는 몇 차례의 영화 운동과 이를 호위했던 담론은

1. 윤기정, 『최근문예잡감』, 『조선지광』(1927년 12월), 서경석 편, 『윤기정 전집』(역락 2004), p. 400에서 재인용.  
2. 서경석 편, 『윤기정 전집』, p. 538에서 재인용.

실재를 이데아의 위계에 따라 진실 되게 재현해야 한다는 당위적 원칙으로부터 상대적으로 자유로웠다. 이 체제 하에서 생산된 작품들은 더 이상 목적이나 용도에 따라 평가받지 않는다. 여기서는 “모방물들이 어떤 예술에 고유하게 속하는 것으로서 인정될 수 있고 그 틀 속에서 좋거나 나쁜, 적합하거나 부적합한 모방물로서 평가될 수 있는 조건들(재현할 수 있는 것과 재현할 수 없는 것의 분할들; 재현된 것들에 의한 장르들의 구별; 장르들, 그러므로 재현된 주제들에 대한 표현 형태들의 각색 원리들; 사실임 직함, 알맞음 또는 일치들의 원리들에 따른 유사(類似)들의 분배; 예술들 사이의 구별과 비교의 기준들 등)을 정의하는 규범성의 형태들로 전개된다.”<sup>3</sup> 이 패러다임 안에서 예술은 재현의 고유한 법칙과 수사를 가지게 되며 삶은 예술에서 분리되면서 자율성을 갖게 된다. 물론 이 자율성은 무한하지 않다. 세계에 드러난 일반성과 유비관계에 놓일 때만 이 자율성은 허용된다. 아리스토텔레스의 『시학』은 보편성과 개연성으로 세계의 가능성을 탐색하려 한 일종의 규범집이다. 랑시에르가 재현적 예술체제(régime représentatif des arts)라고 명명한 이 패러다임은 근대와 함께 다시 주목받기 시작했다. 이 체제 안에서 비로소 영화담론은 연기술, 극작법, 구성, 주제의식 표출, 몽타주 등 영화미학의 세부를 논할 수 있게 되었다.

1920-1930년대에 걸쳐 진행되었던 치열한 영화논쟁은 “예술이 무엇을 할 수 있는가?”라는 영화적 인식론의 틀 안에서만 전개되었다. 아주 간단히 세계와 예술과의 유비관계를 논할 세부를 대상으로 삼긴 했지만 그것은 언제나 예술의 공공성이나 에토스를 공구하기 위한 도화선에 불과했다. 상반된 미학의 정치화의 두 경향, 즉 카프와 총독부의 계몽담론은 윤리적 체제라는 틀 안에서 전개되었다. 일제 강점기를 관통한 이러한 영화담론은 일제가 패망하고 들어선 미군정 기간에도 여전히 유효했다. 랑시에르적 의미의 ‘미학의 정치화’는 선명한 구호 안에 갇혀서 각론으로 나아가지 못하고 영화가 그럴 수 있는 세계를 한정함으로써 재현할 수 있는 것과 재현할 수 없는 것을 철저히 구분했다. 한국전쟁 이후에도 이 사유의 틀은 그대로 유지되었지만 거기에는 카프의 정치적 목소리가 완전히 소거되고 그 자리를 리얼리즘 담론이 대신했다. 1950년대를 수놓았던 리얼리즘 담론, 특히 1940년대 중반부터 1950년대 중반까지 근 10년 동안 세계 영화사에 큰 족적을 남긴 이태리 네오리얼리즘을 교본으로 삼은 당시의 리얼리즘 담론은 한국의 특수한 상황 속에서 교묘히 정치성이 삭제된 채 도입되었다. 유물론에 입각한 이 사조에 이데올로기가 제거된 채 “민중의 삶을 밀도 있게 그려야 한다”라는 강령만을 남긴 채 수입된 것은 이해할 만하다. 분단된 국가에서 카프와 카프 정신을 소환하는 것은 분명 사회, 정치적으로 제재를 받을 수밖에 없기 때문이다. 게다가 국가는 일제가 이용하던 계몽 대신, 명랑,

3. 자크 랑시에르, 『감성의 분할』, 오윤성 옮김 (도서출판b 2012), p. 28.

건전이라는 슬로건으로 무장한 채, 윤리적 예술체제의 패러다임을 고수하면서 검열과 억압 행위를 정당화했다. 요원할 것 같은 미학적 예술체제(régime esthétique de l'art)의 등장은 오히려 이 억압된 상황에서 꿈틀거렸다.

‘현실에 대한 예술의 응전’으로 규정되는 1970년대의 예술계의 감각 질서와는 달리 영화계는 퇴행적으로 개정된 영화법, 우수영화제도, TV 등장으로 인해 자연스럽게 하락한 관객의 충성도로 인해 ‘응전’을 하지 못한 채, 생존을 모색했다. 이 시기에 등장한 호스티스 영화, 무협을 소재로 한 한·홍 합작영화 등의 친대중적 장르는 당대의 무거운 정치적 분위기를 고려한다면 특이한 등장이라고 할 수 있을 것이다. 영화인들은 검열 제도가 초래한 상흔으로 말미암아 창작의욕이 거세당한 때에도 영화를 통해 ‘시대의 등불’을 꿈꿨으며, 상황과 제도에 타협하는 자신을 부끄러워했다. 하지만 이 시대에 대중이 탈정치적이고 통속적인 합작 무협영화, 통속소설을 각색한 영화, 그리고 무국적 만주웨스턴의 등장에 환호하고 이를 향유함으로써 1970년대의 영화문화가 재편되었다는 점에서 이 기이한 장르들을 오히려 정치성의 차원에서 살펴볼 근거가 생긴다. 영화가 그 자체로 정치(감각적인 것의 나눔[partage du sensible]이란 차원에서)적인 행위가 되는 경우는 스크린에 펼쳐진 이야기가 “더러운 것이나 지저분한 것이나 순종적인 것이나 수치스러운 것이나 어떤 이야기든 상관없이” 당대 사회의 감각질서를 재편하는데 개입할 때이다. 플로베르(Gustave Flaubert, 1821-1880)가 것처럼 사소한 것들, 이를테면 ‘아무 말도 없이 묵묵히 앉아 있기’, ‘바느질’, ‘문 밑으로 부는 바람’, ‘돌바닥 위의 먼지’, ‘암탉의 울음소리’<sup>4</sup> 등을 『보바리 부인』에 기입했을 때, 비로소 문학의 민주주의가 도래한 것처럼, 통속 대중 소설, 무협지, 만화, 무협영화의 등장은 1970년대의 공통감에 균열을 내면서 자신의 목소리를 드러낼 수 있는 정치적 행위가 된다. “보일만한 장소를 갖지 못했던 것을 보게 만들고, 오직 소음만 일어났던 곳에서 담론이 들리게 하고, 소음으로만 들렸던 것을 담론으로 알아듣게 만드는” 이 행위 속에 비로소 미학적 예술체제가 가능하다. 이 체제하에서는 더 이상 미메시스 혹은 재현의 기준에 종속되지 않으며, 감각적인 것의 나눔이 예술을 규정하는 주요한 준거가 된다. 곧 어떤 작품이 예술 작품으로서 정치적 의미를 가질 수 있다면, 그것은 이러한 작품이 일상적으로 존재하고 실행되는 감각적인 것의 나눔 양식에 균열을 내면서 또 다른 목소리를 기입할 수 있을 때 한해서이다. 1970년대 한국영화에는 묵은 자들의 목소리가 본격적으로 등장했지만 담론은 결코 이를 자신의 그물 안으로 포섭하지 못했다. 새롭게 등장한 신진 감독과 평론가들이 연합하여 내놓은 담론은 조금 진일보한 작가주의를 옹립함으로써 재현적 예술체제를 좀 더 공고하게 했을 뿐이다. 1980년대 들어서면 그간의 양상에 많은 변화가 생긴다. 유신

4. 구스타프 플로베르, 『보바리 부인』, 민희식 옮김 (문예출판사 2007), p. 39.

과 다른 듯 비슷했던 5공화국은 여전히 체제 수호를 위한 담론을 내놓으면서도 한편으로는 기민하게 3S를 통한 우민화 정책으로 나아갔다. 이에 영화계는 반세기 전에 발흥했던 카프식 담론을 새롭게 포장하여 민족영화, 독립영화, 코리안 뉴웨이브 담론으로 대항했다. 1950년대 리얼리즘 담론, 제3세계의 영화담론, 1960년대 서구의 뉴웨이브 담론이 혼재된 이 시대에도 여전히 유효한 프레임이었던 윤리적 체제와 재현적 체제가 길항하는 동안 한국영화는 신자유주의의 직격탄을 맞아 직배를 허용하고 스크린 쿼터를 축소하기에 이른다. 본 논문은 한국비평계가 진정한 정치담론, 즉 참여예술이 아닌 감각의 나눔에 대해 발화하는 담론의 부재로 인해 단 한 시기도 미학의 정치화가 제대로 시도된 적이 없다는 결론에 도달할 것이다. 주지하다시피 랑시에르의 세 가지 예술체제는 역사 발전과 일치하지는 않는다. 그럼에도 불구하고 이 땅에서 영화와 역사가 호응관계를 이루는 것처럼 보이는 이유는 영화를 받아들인 예술가와 관객의 태도에 기인한다. 개인적 행위에 의한 가치 창조보다는 집단에 미친 효과를 우선시하다보니 영화는 여타 예술과 달리 제도와 규율을 중시할 수밖에 없었다.

1970년대, 삼엄한 정치적 현실에서 영화적 아방가르드가 등장할 수 있었던 이유는 이 영화가 검열의 주체와 관객들 모두에게 전혀 '정치적인 행위'로 받아들여지지 않았기 때문이다. 당대의 아방가르드는 어떤 '표명'이나 '구호'도 없이 '실험'에만 몰두한 것처럼 보였다. 유신은 표면적인 정치적 행위에 대한 검열에 몰두하느라 맥락 없이, 뒤늦게 찾아온 새로운 경향이 '감각의 나눔'을 획책하여, 진정한 정치적 예술이 될 수 있다는 사실을 간과하였다. 즉 유신은 새로운 감각질서를 재편하는 데 유용할뿐더러, 나아가 목 없는 자들의 목소리를 대변할 수 있는 '미학적 예술체제'를 단지 예술 고유의 '형식 놀음'으로 치부했던 것이다. 그렇기에 1970년대는 다양한 '실험'이 가능했다. 그러나 이 실험이 대중에게 파고든 것은 30년이 훌쩍 지난 21세기에 이르러서였다. 본 논문은 진정한 정치담론, 즉 참여와 '감각적 나눔의 실천'을 주장한 영화담론 부재로 인해 미학의 정치화가 이뤄진 적이 없다는 결론에 도달할 것이다. 따라서 아래 서술될 본문은 '들어가며'에서 내린 결론의 보론이거나 범박했던 주장의 근거에 해당할 것이다. 지면 관계상 1960년대까지를 상(上)으로 다루고 향후 1970년대부터 현재까지를 하(下)로 나눠 후술할 것이다.

## I. 초창기 영화 유입과 담론 형성

1919년은 연쇄극이었던 김도산의 <의리적 구토(義理的仇討)><sup>5</sup>가 단성사에서 상연되면서 한

5. 윤백남은 통속적인 이야기가 주를 이루는 1920년대에 제작된 일련의 연쇄극들에 대해서 다음과 같이 일갈한다.

국영화의 원년으로 영화사에 기록된 해이다. 영화의 유입시기와 실제적 제작 시기 사이에 이런 간극<sup>6</sup>이 존재하는 이유는 여러 가지가 있겠지만 영화평론가이자 문학가 그리고 배우이기도 했던 임화는 “서구와 달리 조선에게 영화는 그것과 공통된 토대를 이루는 전통이 없는 ‘발견된 문화요 예술’이라서 영화제작의 시기가 늦고 그 전에 오랜 상영만의 역사가 존재했다”<sup>7</sup>라고 진단한다. 이와 더불어 “그 자체로서의 발전보다는 기존하던 문화(상업선전, 연극, 고소설)의 재현으로 자기의 최초의 활로를 삼은 것”이라고 조선영화의 ‘특수성’을 거론한다. <춘향전>(1923),<sup>8</sup> <장화홍련전>(1924), <운영전>(1925), <심청전>(1925) 등 고소설의 이야기를 인기 변사와 기생을 통해 재현한 당시의 영화는 판소리 마당을 관극하던 방식을 전유하여 조선영화의 특이성을 생산했다. 대중에게 낯익은 것은 이뿐만 아니라 신파극의 정형화된 틀에서 이식된 극적 구조와 인물관계(돈[권력]-갑탈, 복수) 플롯을 담고 있던 영화들이다. 이런 류의 작품들은 일종의 장르처럼 굳어졌으며, 이는 일제강점기 최고의 영화라고 불리는 나운규의 <아리랑>(1926)에서도 그대로 반복된다.

초창기 영화담론은 외국영화의 소개를 빙자한 선전문구<sup>9</sup>나 인상비평 정도<sup>10</sup>에 머물렀다. 이

---

“조선극계를 더구나 속화하는 연쇄극이 이것이다. 연쇄극 이것은 무엇에 쓰고자 함이오 무엇을 의미함이나. 극의 생명인 암시력이란 것은 전혀 소멸된다 하여도 가할 것이오 따라서 관객도 극을 관하여 깊은 인상을 받고자 함이다. 김도산 일행의 연쇄극이라 함은 극은 여하히 무미건조할지라도 말을 타고 기며 자동차로 경주하며 위험을 무릅쓰면서 사진으로 갈채를 득하고자 함이 확연하니 이는 주객이 경도된 변태의 극이 아닌가?” 윤백남, 『연극과 사회: 병(并)하여 조선현대극단을 논함』 『동아일보』 (1920년 5월 16일).

6. 조선에서 영화가 최초로 상영되었다는 기록은 매우 다양하다. 가장 이른 것으로는 1897년 서울, 이현(泥岬)에서 상영했다는 ‘에스터 하우스 설’이 있고, 1899년 미국인 여행가 ‘버튼 홈즈 여행기’를 근거로 삼는 주장도 있다. 그러나 버튼 홈즈와 관련된 명확한 기록은 ‘1901년 여름철’에 한국을 방문하여 동대문에서 마포 사이에서 운행된 임시 전차를 타고 휴대한 시네마토그래프(cinmatographe)로 서울의 풍경을 필름에 담은 영상자료가 출판물과 함께 국내에 공개되었다는 기록이 존재하기에 1901년으로 정리되었다. 또한 1903년 6월, 한성전기회사의 ‘동대문 기계창’에서 활동사진기계를 도입하여 ‘활동사진 상영’으로 성황을 이루었다는 기록에서는 관람객들에게 요금을 받았다는 내용이 존재한다. 그러므로 실제 상영은 1903년 이전 일수도 있지만 영화매체가 대중에게 공식적으로 선보인 해는 1903년으로 보는 것이 타당할 것이다.
7. 임화, 『조선영화론』 『춘추』 (1941년 11월호).
8. 일본인 하야카와 고슈(早川孤舟)가 만들었고 일본인 관객들을 대상으로 공개됐다.
9. “신파 신극좌 김도산 일행의 경성에서 촬영된 신파활동사진이 조선에 처음을 지나간 이십 칠 일부터 단성사 무대에 상연된다하매 초저녁부터 조수같이 밀리는 삼시간에 아래의 층은 물론하고 뽀뽀히 차서 만원의 패(牌)를 달고 표까지 팔지 못한 대성황이었던라. [...] 관객은 노상 갈채에 박수가 야단이었고 그 뒤는 정말 신파 사진과 배우의 실연 등이 있어서 처음 보는 조선 활동사진임으로 모다 취한 듯이 흥미 있게 보아 전에 없는 성황을 이루었더라.” 『단성사의 초일 관객이 물밀듯이 드러와』 『매일신보』 (1919년 10월 28일).
10. “6일 밤부터 단성사에 봉절된 ‘장화홍련전’의 영사를 보고서는 아무리 열렬한 팬의 필자로서도 싫증을 금할 수 없었다. [...] 계모의 흥계에 장화가 낙태한 것처럼 보이는 장면, 즉 장화의 이불 안에 피를 바르고 가죽 벗긴 쥐의 고기 덩이를 낙태와 방불(彷彿)시킨 그 장면을 그 더러운 장면을 무슨 필요로 표출시켰느냐 말이다.” 『조선영

후 총독부는 전염병 예방 홍보, 저축 장려,<sup>11</sup> 위생교육, 생활관습 개량, 납세 계몽 등의 목적으로 프로파간다 문화영화를 제작하였으며, 이를 통해 조선민중을 교화하였다. 그러다가 점차 극영화 제작으로 추세가 바뀌면서 담론의 수준도 높아졌다. 인상비평이 주를 이루던 초창기 담론은 영화라는 매체가 가진 위력을 깨달으면서 점차 작품에 대한 단순 소개에서 벗어나 1920년대 후반에 이르면 이데올로기 논쟁으로 이어졌다.

영화는 태생적으로 내재된 대중성으로 인해 많은 지식인들의 관심의 대상이 되어왔다. 당시 테크놀로지의 총체였던 영화의 투사된 이미지를 관람하는 행위 자체는 근대성을 경험하는 것으로 치부되었다. 사람들의 흥미를 끌던 어트랙션의 시대(cinema of attraction)를 목격한 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 특유의 복제가능성이 예술의 아우라를 해체할 것이라 여겼으며 영화의 대중성이 진정한 민주주의를 도래시킬 것이라고 예측했다. 그는 관조적 침잠(Versenkung)을 버리고 분산적 기분전환(Ablenkung)이라는 태도를 취하는 관객의 관람 태도 속에서 파시즘이 구축한 정치의 미학화의 허위성 즉, 가짜 아우라의 정체성을 폭로하고 여기에 맞설 수 있는 가능성을 보았다.<sup>12</sup> 벤야민처럼 많은 학자들이 영화를 통한 정치·사회 운동의 가능성을 볼 수 있었던 계기는 세기말이라는 특수성에서 기인한다. 노동운동과 사회주의의 발흥, 영화적 관람을 철학적으로 분석한 여러 논의들이 어우러져 영화는 마침내 혁명을 잉태할 수 있는 매체로 인식될 수 있었다. “영화를 사회주의 그 자체와 마찬가지로 새로운 세계, 즉 근대세계를 가져다주는 선구자로 보았고 과학과 테크놀로지에 기반을 두고 있고 기본적으로 개방적이고 유동적이며 따라서 대중적일 뿐만 아니라 역동적이고 심지어는 혁명적인 매체일 수도 있다”<sup>13</sup>라는 영화에 대한 장밋빛 전망은 훗날 파시즘의 도구로 이용되면서 이러한 전망이 오류일 수 있다는 인식을 심어주었다. 이데올로기에 의한 조작, 이윤추구를 위해 점점 자극적이 될 수밖에 없는 스토크텔링, 포디즘에 기반을 둔 분업 시스템이 영화의 정체성이라고 파악한 좌파 지식인들은 영화를 노예들의 소일거리<sup>14</sup>로 여기기에 이르렀다.

화제작소당국자들에게 - 자유중단평판(自由鐘短評欄), 『동아일보』 (1925년 10월 10일).

11. 체신국에서 우편저축의 장려보급을 위하여 각종의 시설을 강구하여 오던바 이번에는 새로운 경비 일천 칠백 여 원을 드리어 조선인 배우 십 오인을 출연케 하여 경성과 인천을 배경을 삼아 가지고 ‘월하의 맹서’라고 하는 활동사진을 작정하였다는데 이것은 윤백남 씨의 작으로 [...] 근래 활동사진이 민중 오락으로 되는 각종사업의 선전용으로 극히 유효히 보급되는 이때에 이것을 이용하여 저축 장려를 보급함은 적절한 시설이겠다. 『매일신보』 (1923년 4월 7일).
12. 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품』, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 옮김 (민음사 2010), p. 227.
13. 레이몬드 윌리엄스, 『할리우드 프랑크푸르트』 (시각과 언어 1994), p. 238.
14. “노예들의 소일거리, 무식하고 비참하고 일과 걱정 속에서 지칠대로 지친 인간들의 오락, [...] 아무런 정신집중도 요구하지 않고 아무런 사고능력도 전제하지 않는 [...] 가슴에 아무런 광명도 밝혀주지 않고 또 어느 날엔가는 로스엔젤레스에서 스타가 되겠다는 가소로운 희망 이외에는 아무런 희망도 불리일으켜 주지 않는 구경거리”, 벤



한편 우후죽순 격으로 들어온 어트랙션 영화들을 보면서 조선의 관객들은 신기한 볼거리에 감탄했을 것이며, 이를 통해 발전된 신문물에 대한 열망을 가지게 되었다는 일반적 시각과는 달리 “외국의 풍물을 구경하는 행위가 단순한 구경에 그치는 것이 아닌, 발전된 사회에 대한 일종의 관념적인 염원을 가지면서도 현실적으로는 국권을 빼앗긴 조국 현실로부터의 도피심리와 관계된 것”<sup>15</sup>이라는 진단을 받기도 했다. 조선에 영화가 등장한 것은 20년이 넘었지만 억압적 국가기구의 일종이었던 총독부가 이를 담론의 대상으로 포함시킨 시점은 조선에서 자체적인 영화제작이 시작되면서였다.

## II. 카프와 통속영화제작집단 사이의 논쟁

1920년대에서 1930년대 중반에 제작된 영화 편수는 80여 편에 이른다. 매년 10편 정도가 제작될 정도로 조선의 영화산업은 어느 정도 안정된 기반을 마련해가고 있었다. 이와 더불어 영화 담론도 다양해져, 서양영화이론, 역사, 산업과 기술과 관련된 글들이 신문과 잡지를 통해 자주 등장했다. 나운규의 <아리랑>(1926)<sup>16</sup>은 인상비평에 그치던 영화담론을 격상시킨 일등공신이었다.

<아리랑>은 절대한 인기를 득하여 조선 영화로서 흥행성적의 최초 기록을 만들었을 뿐만 아니라, 조선 영화사상 무성시대를 대표하는 최초의 걸작이 된 것이다. 이 작품에 소박하게나마 조선 사람에게 고유한 감정, 사상, 생활의 진실의 일단이 적확히 파악되어 있고, 그 시대를 휩싸고 있는 시대적 기분이 영롱히 표현되어 있었던 페이스소가 비로소 영화의 근거가 되어 혹은 표면의 색조가 되어 표현되었었다. 그러므로 사람들은 이 작품에서 단순한 조선의 인상, 풍속, 습속 이상의 것을 맛보는 만족을 얻었다.<sup>17</sup>

<아리랑>으로 촉발된 진일보한 영화담론은 이후 영화 매체를 대하는 자세 그리고 여기에 덧붙

야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, p. 227.

15. 이효인, 『한국영화역사강의 1』 (이론과 실천 1992), p. 22.

16. 영화 <아리랑>은 소실되어서 정확한 플롯을 알 수 없다. 하지만 『영화소설 아리랑』 (박문서관 1929년 11월 15일)과 당시 발행된 신문을 통해 플롯을 대략이나마 유추할 수 있다. 영화에 대한 평가는 다음의 문헌을 참고할 것. 안종화, 『춘사 나운규』, 『사상계』 (1962년 6월호), p. 271; 『명배우 명감독이 모여 조선 영화를 말함』, 『삼천리』 (1936년 11월호); 『무성영화시대의 자전』, 『신동아』 (1964), p. 346.

17. 임화, 『조선영화발달사』, 『삼천리』 (1941년 6월호), 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』 (국학자료원 2002), p. 76에서 재인용.

붙여 민중이 처한 상황을 영화를 통해서 재인식해야 한다는 주장을 신기 시작했다. 신파 정서를 공유하거나 고전소설의 관극형식에 호소하던 영화들 틈바구니에서 등장한 나운규의 〈아리랑〉은 분명 당시의 관객들에게는 신세계였을 것이다. “인정 없는 채귀(債鬼)에 시달리다가 횡김에 입장권 한 장 사들고 들어온 무산인(無産人)을 위하여 돈만 아는 수전노가 불에 타 죽는 인정극을 비추어 원수를 갚아주는”<sup>18</sup> 장면을 보던 경성의 하층민들에게 영화관은 울분을 해소하는 공간으로 차츰 변하기도 했다. 이에 대해 여선정은 다음과 같이 당시 분위기를 분석한다.

활동사진관은 식민권력을 안전하게 유지시키기에는 위험한 공간이었다. 그리고 무엇보다도 공공성을 향한 도피의 공간이었다. 활동사진관은 근대 도시 서울의 익명성과는 대별되는 공적공간이었다. [...] 인사는 없지만 길거리에서 자주 만나는 사람과 나란히 앉을 수 있고, 친한 친구를 만나서 정다운 한담을 할 수도 있는 특별한 인연의 공간이기도 했다. 활동사진관의 가치는 특별한 인연으로 맺어진, 경험에서 발견될 수 있다. 함께 있음의 상호소통적인 공공성은 서로가 친밀하게 연계되어 있었던 전(前)식민사회의, 전(前)근대사회의 공동체와 더욱 밀접하게 연루된 기억들을 불러들이며 식민사회, 근대사회가 낳은 소외경험의 궤적을 반전시키는 순간을 창출한다.<sup>19</sup>

식민지 조선에서의 소외 경험을 굴절시킨 영화의 역량을 목도한 당대의 지식인들은 영화를 단순한 오락거리로 취급하는 것에 분명한 반대 의사를 밝히면서 영화를 통한 민중의 교화 혹은 사상의 고취 방식에 대해 고민했다. 카프는 이러한 담론의 대변자였다. 그들은 영화의 정치·사회적 운동의 가능성 엿보면서 차츰 기존 영화인들과 대립각을 세우기 시작했다. 본격적으로 카프가 영화 담론을 통해 프로(propaganda)와 아지(agitation)의 개념을 주창한 것은 카프의 성립 시기인 1925년 이후였다. 카프 영화인들은 기존 작품의 무계급성과 통속성을 비판하기도 했고 다른 한편으로는 프롤레타리아 영화론을 지면에 발표하면서 자신들의 사상적 우위와 타당성을 주장하였다. 그러나 카프가 제작한 영화가 지지부진한 흥행실적을 기록하고 일제의 탄압으로 인해 상영되지 못한 사례가 발생하자, 현장보다는 이론으로 대중에게 다가서려고 했다. 카프가 내놓은 영화담론이 논쟁으로 변한 것은 1930년, 나운규의 〈아리랑 후편〉이 등장한 이후 본격화되었다. 서광제<sup>20</sup>는 다음과 같은 평을 신문에 기고함으로써 ‘프로’ 논쟁에 뛰어들었다.

18. 파영생(波影生), 「스크린의 위안」, 『별곤곤』(1929년 10월호), p. 32.

19. 여선정, 『무성영화시대 식민도시 서울의 영화관람성 연구』, 중앙대학교 영화학과 석사학위논문(1999), p. 75.

20. 서광제는 일제 강점기 시절, 가장 활발하게 비평 활동을 했던 인물이었다. 제대로 된 영화론이 드문 당대 현실에서 영화의 에토스를 다음과 같이 주장하였다. 1) 영화계에 대한 사회적 질서에도 불구하고 우리가 고난을 이기지 못하면 우리 영화는 비참한 구렁에 빠지게 되므로, 우리 스스로 서야 한다. 2) 영화제작사는 일종의 착취 기관

〈아리랑 후편〉을 보러간 팬 대중에서, 프롤레타리아 대중 중에서 포켓에서 나온 돈이 얼마나 되는가를 아는가! 그들의 노동의 일야(一夜)의 허무주의자와 숙명론을 주입하여 주는 것이 우리의 영화노동자의 임무인가. 프롤레타리아 노동자들이 그러한 영화를 요구할 이치는 절대로 없다. 영진이는 의식 있는 노동자도 아니며 아무 것도 아니다. 일생을 부친과 영희를 찾기에 다시 광인이 되었다. 그러면 그러한 주인공을 프롤레타리아는 환영할 것인가? [...] 나군이여, 영화를 촬영한다면 적어도 노동자 농민의 조그만 생활의 에피소드나마라도 박아라.<sup>21</sup>

카프의 서기장이었던 윤기정 또한 〈아리랑 후편〉이 〈아리랑〉의 명성을 더럽혔다고 주장하는 글<sup>22</sup>을 게재하면서 논쟁에 가세했다. 이러한 카프 진영의 흑평에 대해 〈아리랑 후편〉에서 촬영을 담당했던 이필우는 “소위 자칭 영화인이라는 정체도 모를 인물들이 알지도 못할 붓장난을 하기 시작하여 독자 대중을 속이고 부정한 언사를 늘어놓아 조선영화의 진일보에 큰 해를 주고 있다”<sup>23</sup>라고 반론을 제기했다. 또한 나운규 역시 카프 진영의 공격에 분개해 다음과 같이 감정적인 수사를 동원하여 자신을 변호했다.

...군 등이 말하는바 계급적 입장에서 만들라는 영화가 무엇인지 잘 안다. 그러나 그것을 폭로와 투쟁으로 직접 행동을 묘사한 작품이 이 땅에서 영사될 줄 아느냐? [...] 프롤레타리아 이데올로기는 없었을망정 의식적으로 부르조아 노예가 된 영화인은 없을 것이다. 조선서 한 작품이 발표되기까지는 적어도 수 십 차의 개작을 당한다. 검열관에게 당하는 것이 아니라 스스로 자기 작품을

---

이다. 3) 영화는 예술이며, 예술의 의의는 생활에 대한 생활을 의결시킨 것이다. 예술이 위대하면 생활도 위대하며, 생활은 추상적인 것이 아니라 역사 중의 지위, 사회 속의 지위를 가진 것이다. 4) 생활에도 급이 있으므로 생활의 사회성을 잘 취급하여야 하며, 과거를 청산하는 차원에서 영화인이라고 모두가 동지가 아님을 알아야 하며 격렬한 계급 구조 속에서 이를 보아야 한다. 5) 영화노동자의 의식화가 절대적으로 필요한데 이젠 아메리카니즘을 벗어나 러시아니즘으로 가야하며, 영화팬 대중 접촉을 위해 기관지를 발간하는 것이 급선무이다. 이 기관지를 통하여 유물사관에 입각한 예술적 분석을 하여 계급영화적 운동을 전개해야 한다. 6) 예술은 감정을 조직하는 사회적 수단이며, 계급투쟁은 전 세계 부르주아들을 전율에 떨게 하고 있다. 계급적 영화인은 프롤레타리아 생활로 프롤레타리아 예술을 창조해야 하며, 프롤레타리아 이데올로기를 획득해야 한다. 이를 위하여 프롤레타리아의 밤을 개척하여 대중과 만나고 그들의 의식을 고양해야 한다. 이 운동은 영화인에 국한되지 않고 사회인 전체를 대상으로 전개해야 하며 이를 위해 프롤레타리아 영화인 기관지가 꼭 필요하다. 두 가지 해결해야 할 것은 영화인의 의식적 분석과 기관지 발행인데, 이를 통하여 운동은 왕성하게 일어날 것이다. 서광제, 『영화노동자의 사회적 지위와 임무』, 『조선일보』 (1930년 2월 24일-25일 / 3월 1일-2일).

21. 서광제, 『〈아리랑 후편〉 영화비평』, 『조선일보』 (1930년 2월 20일-22일).

22. 윤기정, 『조선영화의 제작 경향 - 일반제작자에게 고함』, 『중외일보』 (1930년 5월 7일-9일 11일).

23. 이필우, 『영화계를 논하는 망상 배들에게』, 『중외일보』 (1930년 3월 23일-24일).

커트하거나 개작해야하기 때문이다.<sup>24</sup>

나운규의 반론은 영화제작 현장의 상황을 제대로 알지도 못하는 ‘책상물림’의 비판에 대해 무지한 처사라고 대응한 것이다. 여기에는 더해 예술가로서 감독의 고충이 매우 크다는 사실을 강조함으로써 자신의 처지를 변호하고 있다. 나운규는 감독 데뷔작이었던 〈아리랑〉의 흥행에 고무되어 연이어 〈야서〉(1927), 〈두만강을 건너서〉(1928), 그리고 〈아리랑 후편〉(1930)을 만들었다. 하지만 〈야서〉는 상영금지 처분을 당했고 〈두만강을 건너서〉는 제목이 불온하다며 상영본 타이틀이 〈사랑을 찾아서〉로 변경당한 와중에 이런 비판을 받게 되자 매우 분개했던 것이다.

꽤 오랜 동안 진행된 좌우 비평논쟁의 본질은 ‘영화를 어떻게 대해야 하는가?’ 혹은 ‘영화를 통해 무엇을 할 수 있는가?’라는 질문과 연관된 ‘영화 인식론’의 차이에 기인한다. 그러나 이 상반된 영화 인식론은 그보다 선행되어야 할 ‘영화란 무엇인가?’와 같은 ‘영화존재론’에 대한 사유 없이 전개되었기 때문에 양측 모두 근본적인 한계를 노출했다고 할 수 있다. 미학의 정치를 주장한 카프 진영은 영화가 독자적인 의미를 가지는 대신 민중을 교육하는데 기여하고 이를 통해 에토스를 형성하는 일에 복무해야한다는 랑시에르적 의미의 윤리적 예술체제에 사로잡혀 있었다고 말할 수 있다. 윤리적 예술체제의 또 다른 일면은 검열제도에서 찾아볼 수 있는데, 이는 “오르페우스의 노래보다 더 고운 목소리를 내는 사람이 있더라도 법률 수호관의 심사에서 인정을 받지 못한 시가(詩歌)는 누구를 막론하고 노래할 수 없으며, 오직 신성한 심사를 거쳐 정당하다고 인정되는 가요만을 노래할 수 있게 할 일”이라고 했던 플라톤의 주장을 반복한다. 민중에게 계급적 의식을 심어주지 못한 영화는 그 자체로서 예술의 목적에 맞지 않는다는 카프 비평가들의 주장과 영화를 식민지민들의 계몽과 교화를 위해 이용했던 총독부의 시선은 윤리적 예술체제 안에서 서로 공명한다. 물론 나운규와 이필우가 “독자 대중의 관심과 흥미”를 끌지 못한다는 이유로 사상 편향적 영화를 공격한 것 역시 윤리적 예술체제에 대한 반동일 뿐, 이에 대항하기 위해 재현적 예술체제의 패러다임 속에서 전개된 것은 아니었다. 통속영화제작자들은 좋거나 나쁜, 적합하거나 부적합한 모방물로서의 조건들에 대한 세부를 구축할 만큼 정교한 이론을 구축하지 못한 채, 오로지 제작 환경의 탓으로 모든 결함을 돌리는데 급급했기에 예술의 에토스를 전면배치한 카프 진영의 공격에 취약할 수밖에 없었다.

24. 나운규, 「현실을 망각한 영화평자들에게 고함」, 『중외일보』 (1930년 5월 13일-15일).

### III. 영화신체제(본격적인 정치의 미학화)

일제는 만주사변, 중일전쟁 그리고 태평양 전쟁을 통해 점점 전시 깊숙이 들어가게 되면서 대동아공영권을 내세웠고 이를 통해 서양과 맞설 수 있는 동양을 건설하자는 구호 아래, 문화계까지 끌어들었다. 전쟁의 당위성을 설명하고 총 전시체제의 필요성을 역설하기 위하여 설정한 이 개념 아래에서 영화신체제가 태동했다. 영화신체제는 영화 산업 구조를 효율적으로 개편하여 통제를 원활하게 하고 전시체제를 갖추기 위해 수립한 구상 및 이에 수반되는 법령의 총체를 일컫는다. 이는 일본에서 시작된 개념이지만 식민지인 조선에 이식되어 곧바로 적용되었다. 식민지 조선에서의 영화신체제의 시작은 1940년 8월 발표된 ‘조선영화령’으로 구체화되었지만 그 후에 지속적으로 이것의 필요성을 뒷받침하는 담론들이 생산되었다. 일본 외무대신 마쓰오카 요스케(松岡洋右)는 “백만언(百萬言)의 말과 글보다 영화가 제일이다. [...] 그럼으로 영화는 국운을 좌우한다고 말할 수 있다”<sup>25</sup>라고 주장했으며, 고려영화인 협회라는 일제 부역단체는 ‘조선영화의 특이성’이라는 주제로 좌담회를 개최했는데 여기에서 총독부 정보 과장이었던 도모토 도시오(堂本敏雄)는 “문화전(文化戰)의 탄환으로서의 영화”라는 개념을 들고 나와 영화신체제의 필요성을 역설하였다. 도시오는 총무국 국민총력과장까지 임명된 총독부내의 실세였다. 그는 조선에 있어서의 정보선전(朝鮮に於ける情報宣傳),<sup>26</sup> “대륙에 대한 조선 인식선전의 필요성(大陸に對する朝鮮認識宣傳の必要性)”<sup>27</sup> 등 여러 편의 총독부 선전 관련 글을 발표했던 영화신체제를 실제적으로 구축한 인사<sup>28</sup>였다. 도시오가 발제를 맡은 이 좌담회에서 경성제국대학교 교수, 가라시마 다케시(幸島驍)는 “영화는 새로운 정치의 장이자 큰 교육이며 심신을 단련하는 훈련기관”<sup>29</sup>이라고 주장함으로써 영화신체제를 어떻게 활용할지 저의를 드러내기도 했다. 일제가 내놓은 영화신체제 담론은 주로 총독부의 정책 선전을 맡았던 관리들이나 일본인 교수들이 좌담회나 지면을 통해서 전개했고 그들의 주장을 조선영화인들이 수용하면서 확립되었다. 당시 조선영화계를 실질적 이끌던 안중화는 다음과 같은 말로 신체제를 옹호하였다.

25. 마쓰오카 요스케, 『세계거두(世界巨頭)의 영화관』, 『삼천리』 13권, 제6호 (1941).

26. 『조선』 (1939년 11월호).

27. 『조선행정』 (1939년 8월호).

28. “다양한 선전 방법 중에서 영화는 매우 중요한 것이며, 동시에 특히 조선에서 계층상 넓은 의미로서 대중교육상의 효과, 나아가 조선 통치의 가장 중요한 문제인 황국신민화운동, 이러한 면에 주안점을 두어 영화가 매우 중대한 힘이 있는 점에 착안하여 영화 신체제 문제가 대두되기 전부터 관청의 입장에서 여러 시설을 마련해 다양한 일을 해왔습니다.” 『조선영화의 특이성, 좌담회』, 『영화순보』 (1943년 7월호), 『고려영화협회와 영화 신체제』 (영상자료원 2007), p. 305에서 재인용.

29. 영상자료원 엮음, 『고려영화협회와 영화 신체제』, p. 305.

우리 협회원은 영화를 한 편으로 총후(統後)의 민중의 일상생활을 지도하는 생활독본이 되게 해야 하고 한편으로는 더 나아가서 국가의 대이념을 위한 성전에 있어서 무기도 되어야 한다. 여기서 우리는 성지(聖旨)를 받드는 무사임을 깨달아야 할 것이다. 이러한 무사가 됨에는 정신의 훈련이 있어야 하고 육체의 단련이 있어야 하고 기술의 향상이 있어야 하고 견고한 단결이 있어야 한다.<sup>30</sup>

당시 조선영화인들이 일제에 동조하여 친일 영화담론을 생산한 가장 큰 이유는 아이러니하게도 영화산업의 발전과 안정화 때문이었다. 한 해 10편 남짓 제작되던 환경 속에서 영화 제작업에 종사하는 어느 누구도 안정된 생활기반을 마련하지 못했다. 당시 영화제작은 토호들이 일종의 유흥으로서 산업에 참여하는 경향이 강했기 때문에 제작자본 자체가 형성되기 어려웠다. 그렇기에 영화관계자들은 국가가 나서서 거대 자본으로 스튜디오를 설립하고 설비를 갖추어 주길 바랐다. 그들은 영화산업의 국유화만이 살길이라고 판단했기 때문에 조선영화령 설치와 영화신체제를 국유화의 일환으로 받아들여 환영했던 것이다. 영화 배급과 흥행을 책임지고 있었던 흥행인 연합회도 영화신체제를 받기면서 다음과 같은 선언문을 남긴다.

(1941년) 12월 8일 우리나라는 미국, 영국에 대해 선전의 대 조칙을 내리셨다. 이 순간 역사는 바로 전환의 곡선을 그렸고 지나사면 4년 반 만의 전과는 대동아전쟁으로 부르게 되고 국민의 긴장 또한 새로워졌다. 지금이야말로 우리들은 신주불멸(神主不滅)의 전통적 신념으로 필승불패를 기원하고 대동아의 공영권을 확립하여 세계 신질서 건설의 대사업에 참가하는 광영을 얻었다. 더구나 전쟁 초반부터 이미 태평양 상의 제공권, 재해권을 확보하여 전 세계를 놀라게 함은 천황폐하 이하 우리의 총용하고도 의열한 황군장병이 혁혁한 전과를 올려 감사한 마음 금할 길 없다. 우리 130여 동업자는 실전 하 영화의 중요성을 생각하여 하나가 되어 조선흥행연합회를 결성하고 오로지 업계의 강화를 도모하고 장래에 더욱 적극적인 영화보국에 힘쓰고자 한다.<sup>31</sup>

일제는 영화신체제를 구축을 위한 세부시행 규칙과 법령을 구체적으로 하달하면서 본격적으로 이를 영화계에 장악해나갔다. 우선 영화신체제 추진을 위해 선제적으로 1939년 일본영화법을 공포하였고 이를 조선에 적용한다. 1939년 8월 신체제의 분위기를 조성하기 위하여 조선영화인협회를 결성했으며 후속 조치로 영화인 등록제를 실시하였다. 이후 각종 단체를 통폐합

30. 안중화, 「신체제와 영화인협회의 임무」, 『삼천리』 13권, 제6호 (1941).

31. 친일반민족행위진상규명위원회, 「조선흥행연합회」, 『친일반민족행위관계사료집』 15권 (2007), p. 237.

하면서 효율적인 관리 체제를 구축했으며, 구체적 시행령인 조선영화령을 발표하여 완전한 산업적 통제를 이룩했다. “총독부의 제작, 배급에 허가규정, 영화인 등록 및 취소, 의무상영, 사전 검열, 외화의 종류 및 수입 수량 규정, 국책영화의 의무상영 규정”<sup>32</sup> 등이 총망라되어 동원된 유례없는 이 통제 정책이 마찰을 빚지 않도록, 총독부는 지면을 통해 “자유방임 폐풍 일소, 우량 영화배급”,<sup>33</sup> 좋은 영화를 일반대중에게 소개<sup>34</sup>하기 위한 조치였다고 선전했다.

일제가 주장한 영화의 당위적 에토스는 악화(惡畵)에 의해 구축된 양화(良畵)를 다시 복원하는 미사어구로 환원된다. 그러나 영화신체제 담론은 “예술은 사라지고 단지 행동과 제작 방식들로서의 기술들만 존재하고 제작 목적에 따른 위계만 있을 뿐”<sup>35</sup>이었다. 물론 여기에서 말한 기술은 황국신민화를 위한 우민화 교육에 기여하고 대동아공영권을 문화·예술적으로 뒷받침하는데 복무해야 한다. 에토스와 교육성만 남은 윤리적 체제 예술관의 파시즘적 변형인 영화신체제를 조선영화인들은 총독부 관리들의 복화술을 읊듯이 그대로 재현한다. 다음은 카프의 대표적 이론가였던 서광제가 신체제 수용과 조선영화의 존재 이유를 등치 관계로 놓으면서 주장한 글의 일부이다.

아직도 조선영화계에 신체제 출현의 준비가 없는 데에서 오히려 조선영화의 존재의 이유를 의심하게 되는 바니, 조선에도 영화제작자들이 있다면 좀 더 양심과 인격과 사욕을 버리고 새 형태의 조선영화를 만들 것이며 영화예술가 역시 타산지화(他山之火)로 알아서는 조선영화는 암로로 들어갈 뿐이다. 새로운 신념 아래서 능동적이며 세대의 눈 밝은 예술가의 새로운 예술활동과 제작자들의 신체제의 완전한 이해와 확고한 목표와 새로운 활동의 시작이 없이는 조선영화의 존재의 이유를 자기들이 거부하고 마는 것이다.<sup>36</sup>

영화신체제를 옹호하는 글은 카프시절부터 필명을 날렸던 서광제 뿐만 아니라 김정혁 그리고 그들과 전혀 다른 사상적 배경을 가졌던 이규환, 이창용<sup>37</sup> 등의 글에서도 확인된다. 좌우를 막론하고 전개된 영화신체제 옹호담론은 영화 기업화, 영화 국유화를 주장하는 담론으로 이어

32. 김동호 외, 『한국영화정책사』 (나남출판 2005), p. 86.

33. 『조선일보』 (1939년 3월 15일).

34. 『동아일보』 (1939년 12월 24일).

35. 랑시에르, 『감성의 분할』, p. 26.

36. 서광제, 『신체제와 영화』, 『인문평론』 (1940년 11월).

37. 김정혁, 『조선영화의 현황과 전망』, 『조광』 (1940년 4월); 이규환, 『영화전개망(映畵展開望): 영화인들의 심신 안정이 필요』, 『조광』 (1940년 6월); 이창용, 『조선영화 신체제 수립을 위해』, 『영화순보』 (1941년 10월) 등의 글에서 확인할 수 있다.

지면서 조선영화계를 일제의 대동아공영권을 위해 복무하게 하는데 크게 일조한다.

파시즘의 최고 유산은 자신을 거부했던 그것을 그대로 답습하는 체제를 심어놓는다고 했던 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)의 말처럼 서광제를 비롯한 일제 강점기 시절 카프영화담론 생산자들은 사회주의의 집단성과 이별을 고한 후, 또 다른 유사 파시즘의 품으로 기꺼이 뛰어든다. 카프 진영 논자들이 전향을 하고 스스로의 열정에 물을 끼얹었던 이유에 대해 이효인은 다음과 같이 진단한다. “카메라와 프롤레타리아’는 조선의 특수한 근대를 견딜 수 있게 한 식민지 지식인의 ‘희망과 열정’인 동시에 ‘허위의식과 만용’이기도 했다.”<sup>38</sup> 희망과 열정 이면에 역사와 사회에 대한 피상적 이해를 지녔던 그들이 사회주의의 이상에 복무하려던 펜의 방향을 일제가 축조한 영화적 에토스로 전환하는 데는 그다지 많은 시간이 필요하지 않았다. 이후 내선일체, 징병제 독려, 성전예의 참여, 카미가제 특공대에 대한 찬미 등으로 이어지면서 이들은 담론 생산을 접어두고 직접 제작에까지 뛰어들면서 군국주의 이데올로기의 첨병이 되어갔다.

#### IV. 미군정기 시대의 영화담론

“왜(倭)는 대전시(大戰時) 최후압정(最後壓政)으로 영화인들의 건실성을, 깊이 간직한 천질(天質)을 압살해버리었다. 그리하고 모략적 수단으로서 영화인을 분열, 분산시켜 놓고 그들의 생활을 은근히 위협하고 또는 회유책으로 작품의 사상행동을 강요강제하려 했다.”<sup>39</sup> 친일의 행적이 분명했던 감독 안중화가 해방 이후, 지면을 통해 다음과 같이 주장한 이유는 부역행위와 영화인들 사이의 존재했던 분열의 책임을 일제에 전가시키기 위해서였다. 대동아공영권이 주창되던 일제 말기는 사실 영화인 사이의 분열이라고 할 만한 사건도 거의 없었다. 진영을 막론하고 대부분의 영화인들이 친일에 가담한 당시 그나마 “친일 문제에서 비교적 자유로웠던 인물은 일제 말 낙향했던 이규설, 의정부의 산으로 들어가 버린 윤봉춘, 옥고를 치르고 있던 추민정도가 있을 뿐이었다.”<sup>40</sup> 일제 패망 후, 친일의 굴레를 벗어나고 민주주의 국가 수립을 위해 가장 필요했던 것은 반민족이란 테제를 타파할 민족영화담론이었다. 물론 영화를 통한 민족담론을 바라보는 시각은 차이를 보였지만 좌우를 막론하고 대부분 친일 행위에 가담한 영화계 인사들은 특별히 서로의 ‘과거’를 들추지 않았다. 민족영화가 지향해야 할 길을 제시한 파토스 어

38. 이효인, 「일제하 카프 영화인의 전향 논리 연구: 서광제, 박완식을 중심으로」, 『영화연구』 45호 (2010), pp. 385-421 (DOI: 10.17947/kfa.45.201009.015), p. 398.

39. 안중화, 「민족영화의 수립위하야-지침되시라」, 『영화시대』 제1권, 제1호 (1946).

40. 한상연, 『해방 공간의 영화·영화인』 (이론과 실천 2013), p. 36.



린 당시의 선언들은 한결같이 예술가의 내면에 침잠하는 태도를 단호히 배격하고 민중들의 연대 속에서 민족문화수립과 창달을 위한 슬로건을 부르짖었다. 부역행위를 했던 그들에게 덧씌워질 ‘반민족’이란 단어의 안티테제인 ‘민족’이 향하는 방향이 프롤레타리아인지 아니면 집합적인 의미의 ‘민중’인지에 따라 운동의 방향성이 달랐지만 민족영화담론은 좌우 모두를 구원할 동이줄이었던 셈이다. 그러나 이 민족영화담론에 담긴 근본적인 인식은 일제강점기의 그것을 그대로 답습하고 있었다.

진보적 민족문화 수립과정에 있어 형식의 이러한 특색은 내용의 충실을 전제로 하는 것으로 작가, 예술가는 민중 가운데서 자기를 두어야 할 뿐 아니라 그 사상적 내용을 충실히 하기 위하여 조선혁명의 성질과 임무에 대한 깊은 신념과 부철한 지식을 갖기 위하여 문화의 진보적 정신에 의한 재고양이 필요한 것이다.<sup>41</sup>

어느 시기까지 이런 계몽교화운동이 성행해야 할 것으로되 영화도 이에 병행해야 영화로써 이 모든 사업을 급속히 달성되도록 해야 할 것이 아닌가. 해방이 되어 건국 여정에 오른 이 때 산간벽지에 유폐된 인민에게, 절해고도의 인민에게 그들 문맹에게도 오늘의 기쁜 보고(報告)와 건국사업의 혜택을 입게 하고 민족생활의 통일을 위하여 이 영화를 이용할 필요가 있지 않을까.<sup>42</sup>

당시 좌파의 기관지 역할을 했던 해방일보에 실린 위의 글이나 안석영의 다음 글에서 우리는 그들이 대중을 교화의 대상으로 삼고 있음이 분명히 인식할 수 있다. 좌우 양편 모두에서 주장한 민족영화담론은 곧바로 영화국영화(映畫國營化)론으로 이어진다. “민주주의 정부가 서는 때 모든 자유기업의 형태를 생각하게 됨에 따라 개인 프로덕션을 통한 자유경쟁의 기업형태가 조선의 영화에 타당할 것인가 검토가 있지 않으면 안될 것”<sup>43</sup>이라는 안석영의 주장은 결국 민주주의 민족영화를 제작하기 위해서는 미군정의 도움이 절실하다는 자기고백처럼 들린다. 적산으로 분류된 잔존하는 영화 인프라를 군정에게 예속시키고 군정이 이를 관리 감독 그리고 제작과 배급까지 맡아야 한다는 영화국영화론은 선언문의 청자를 미군정으로 상정하고 이뤄진 것이다. 그런데 역설적으로 영화국영화론을 주장한 인사들은 미군정의 영화적 제국주의 정책<sup>44</sup>을 타파하기 위하여 영화의 국영화, 공영화가 필요하다고 주장했다. 통치주체의 통제와 교화방식

41. 조선공산당중앙위원회, 「조선민족문화 건설의 노선」, 『해방일보』(1946년 2월 11일).

42. 안석영, 「건국과 문화제언, 민족영화의 창조(하)」, 『중앙신문』(1945년 11월 24일).

43. 안석영, 「건국과 문화제언, 민족영화의 창조(하)」.

44. 김정혁, 「영화, 국영, 공영으로!」, 『중앙신문』(1946년 10월 8일).

을 이해하지 못한 상태에서 미군정에게 영화의 국영화를 시행하라고 읍소한 것은 조선영화인들의 현실인식이 여전히 핵심에 닿지 못하고 주변부에 맴돌고 있었다는 그대로 방증한다.

주지하다시피 미군이 진주한 1945년 9월 8일부터 남한단독정부가 수립되던 1948년 8월 15일까지 약 3년 동안을 우리는 미군정기라고 부른다. 당시의 영화담론은 좌우에 따라 색깔이 다른 민족영화담론이 평단의 주를 이뤘지만 이는 1920-1930년대에 걸쳐 치열하게 진행되었던 통속영화집단과 카프간의 논쟁이 변형되어 다시 출현한 것이라고 할 수 있다. 미군정기는 그 어느 때보다 풍성한 영화담론이 꽃 피운 시기였다. 해방의 기쁨을 온몸으로 표현한 기록영화 〈해방 뉴스〉를 시작으로 1946-1948년, 2년 동안 약 572여 편<sup>45</sup>의 영화가 상영된 가운데 국내에서 제작된 영화는 이규환의 〈똥똥이의 모험〉(1946년 9월 개봉)을 필두로 33편<sup>46</sup>에 불과했다. 그러나 당시의 지면에는 이 기간 동안에 총 711편의 미국영화(극영화 422편, 뉴스영화 289편)가 수입되었다는 기록이 전해진다. 수입된 기록보다 상영 기록이 현저하게 적은 이유는 기록 영화나 뉴스영화를 포함하지 않았기 때문일 것이다. 상영된 작품 중에 70퍼센트 이상이 미국영화였다는 사실에서 1946년 3월에 설립된 공보부(DPI, Department of Public Information)의 영화 정책이 일정 부분 반영되었을 것이라고 추측할 수 있다. 미군정은 영화제작과 수입에 대한 법령<sup>47</sup>을 만들기 전인 1946년 2월 소련 영화<sup>48</sup> 상영금지 조치를 취하는 것을 시작으로 조선에서 문화적인 영향력을 본격적으로 행사했다. 이후 미군정은 공보부 휘하에 설치한 ‘중앙영화배급소’<sup>49</sup>를 통해 영화를 수입하기 시작하면서 점점 더 통제력을 강화해나갔다. 이와 동시에 영화관을 설치하여 배급, 제작, 상영에 관한 모든 통제권을 자신들에게 이관했다. 공보부에서는 영화 시스템을 장악했을 뿐만 아니라 미국적 삶의 방식을 묘사한 할리우드 영화의 배급, 한국어 번역, 자막 삽입, 실정에 맞는 재판집까지 담당하였다.<sup>50</sup>

공보부를 통해 수입된 미국 영화의 60% 이상을 뉴스영화가 차지하고 있다는 사실은 ‘부드러운 방식’의 사상 교육과 통제가 은연중에 이뤄졌음을 의미한다. 태평양 전쟁 기간에 수입이 금

45. 조혜정, 『미군정기 영화정책에 관한 연구』, 중앙대학교 박사학위논문 (1997), p. 54.

46. 1946년 4편, 1947년 13편, 1948년 8월까지 16편이 제작되었다.

47. 1946년 4월 군정법률의 하위 규정 제68호 ‘활동사진의 취체’가 마련된다.

48. 이때 상영금지 된 작품은 〈일본항복조인식〉, 〈승리의 관병식(觀兵式)〉, 〈원나진주(進駐)〉 등 3편이었는데, 영화를 상영한 주체는 좌우를 막론하고 거의 모든 영화관계자들이 가입한 조선영화동맹이었다.

49. 1946년 2월 말 일본에 중앙영화배급소(Central Motion Picture Exchange)가 설치된 지 한 달이 지나지 않아 미군정은 한국에 중배사무소를 만들었다. 미국 점령 사령관 하지(John R. Hodge)를 포함한 점령 당국자들과의 일련의 회의 끝에 미군정 공보부의 일부로 한국 중배를 설립했다. 조준형, 『불안한 동맹: 전후 미국의 피점령지 영화 정책과 미군정기 한국영화계』, 『한국학연구』 제48집 (2018), pp. 11-24 (DOI: 10.23033/inhaks, 2018., 48, 001), p. 31.

50. 김균, 『미국의 대외 홍보정책을 통해 본 미군정 문화정책』, 『한국언론학보』, 제44권, 제43호 (2000), pp. 42-43.

지되었던 미국영화가 중배를 통해 물밑듯이 수입되자 조선영화인들은 심각한 위기의식을 느낀다. 그러나 일반대중들은 화려한 스펙터클로 무장한 미국영화에 열광했다. 다음 글은 미국영화의 열광하는 현상을 염려스러운 눈으로 바라보는 신문기사의 일부이다.

새로 생긴 중앙배급소가 첫 번으로 가져온 미영화 15편중에서는 최우수 작품이라 할 『비는 온다』(크로렌스 부라운 감독)는 미화(美畵)가 아니면 갖지 못할 특점의 하나인 ‘스펙터클’로 관객을 이끌고 있다. 인도를 배경한 촬영효과는 더욱이 대지진, 대홍수의 특이촬영장면은 종래 따위의 내용과 관계없는 ‘스펙터클’ 본위는 빠지진 않았다.<sup>51</sup>

신문에서는 스펙터클로 무장한 미국영화가 불거리 위주라는 사실을 정확하게 간파하면서 스펙터클이 가진 허구성을 객관적으로 기술하고 있다. 하지만 몰려드는 관객을 목도한 영화 관계자들의 심리는 이와는 달리 꽤 복잡했을 것이다. 해방 이후 우익계열에서 활동하던 비평가 이태우는 다음과 같은 글로 자신의 심경을 표한다.

오랫동안 자미(滋味)없는 일본영화만 보다가 호화현란(豪華絢爛)을 극(極)한 미국영화를 즐기게 된 관객대중은 그저 비(非)비판적으로 그 도발적인 <에로티시즘>과 도원경에 도취할 뿐으로 만족하는 경향이 있다. 이것은 여러 가지 의미에서 우려되는 현상일 것이다. 대체로 미국영화는 구미 영화에 비하여 예술적 표준에 있어서 거리가 멀다. 대부분의 작품내용은 아메리카 영화의 독특한 마술 도박성, 공허성 그리고 광조성(狂躁性), 우열성(愚劣性), 넌센스, 에로티시즘 등에 의하여 일정한 환영(幻影)의 시간을 강제할 뿐이다.<sup>52</sup>

이태우의 글은 후술할 민족영화담론 못지않게 많은 시사점을 제시한다. 일제강점기 시절에도 미국영화의 스펙터클, 유럽 영화의 예술성을 대립시킨 단평이 지면에 등장한 적이 있지만 이처럼 나름의 체계를 갖추면서 미국 영화를 비판한 비평은 드물었다. 이태우의 관점은 전세계 영화관계자들이 지금도 하나의 금과옥조처럼 떠받드는 할리우드와 유럽영화의 이분법과 완벽하게 일치한다. 민족영화담론과 미군정(공보부)의 지배를 위한 통제적 영화담론이 여전히 대중교화의 수단에서 한 발짝도 벗어나지 못한 현실에 비춰보면 이태우의 비평은 어느 정도 진일보한 측면도 있다. 독자적인 규칙과 규범을 가지고 예술을 평가하는 태도, 그리고 그러한 규칙과

51. 『중외신보』(1946년 5월 9일).

52. 『중앙신문』(1946년 10월 31일).

규범에 따라 영화라는 재현물이 적절하나에 대해 평가를 했다는 사실은 담론의 지배 구조를 조직하는 감각적인 질서에 균열을 내는 행위라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 이태우의 비평은 영화가 정치의 종속물이 아닌 그 자체로 존재하며 미적 쾌에 복무할 수 있다는 사실을 은연중에 암시하고 있으며 더 높은 표준을 간구하려는 근대적 예술관, 즉 재현적 예술체계와 잇닿아 있다. 이러한 관점 하에서는 예술적 모방물이 현실을 진실하게 복제해야 한다는 플라톤적 정언명령에서도 비교적 자유롭다. 더 이상 특정한 목적이나 용도에 따라서 평가받지 않는 예술의 자율성에 관한 담론으로도 읽힐 수 있는 이태우의 시각은 해방 공간에서는 매우 드문 인식이기도 했다.

## V. 1950-1960년대 리얼리즘 담론과 명랑의 길항관계

전쟁 이후, 영화계에는 새로운 시대에 맞는 담론을 생성해야 할 필요성이 긴급히 요청되었다. 분단 상황에서 ‘푸로와 아지’로 무장한 과거의 영화담론은 반공이 국시인 이 땅에서 더 이상 설 자리가 없었다. 희미하게나마 존속했던 영화 인프라가 전쟁으로 인해 일소되면서 열악한 영화계 사정은 일제 강점기 못지않았다. 그럼에도 불구하고 영화를 제작하려는 열망은 꺾이지 않았다. 그 암흑의 터널 속에서 영화 담론 생산자들에게 한 줄기 빛이 되어 준 것은 리얼리즘 담론이었다. 물론 리얼리즘 담론은 일제 강점기에도 존재했지만 그 시절을 수놓았던 것은 사회주의적 리얼리즘(socialist realism)이거나 이론화로 나아가지 못한 추상적인 리얼리즘이었다. 위의 이태우의 글에서도 볼 수 있듯이 영화계 인사들 가슴 저편에는 구미 선진국에서 생산되는 예술영화에 대한 전망이 자리 잡고 있었다. 산업, 기술, 정책 측면에서는 미국과 일본의 영향에서 자유롭지 못했지만 영화계 인사들의 ‘정신’은 유럽을 맴돌고 있었다. 전쟁이 끝나고 다시 영화 산업이 재편되던 시기, 당대의 비평가들의 시선을 사로잡은 사조는 이태리 네오리얼리즘이었다. 1940년대 중반, 시작된 이태리 네오리얼리즘은 그 자체로 세계영화사에 매우 큰 영향력을 끼쳤지만 유독 우리에게 이 사조는 더욱 간절하게 다가왔다. 그도 그럴 것이 2차 대전의 패망으로 인해 물자가 부족하고 영화 인프라가 제대로 구비되지 못한 상태에서 발화한 이태리 네오리얼리즘은 우리가 처했던 당시의 상황과 맞아떨어지면서 그 기법과 정신을 이식하려는 욕구를 자극하였다. 코리안 리얼리즘을 선도한 비평가 유두연의 글은 당시 이태리 네오리얼리즘을 바라보는 평단의 시선을 대변한다.

코리안 리얼리즘을 제창하면서 상기되는 것이 이태리안 리얼리즘이다. 이차대전이 종언되고 전

화 속에서 허덕이던 이탈리아의 영화예술가들이 그리고 싶었던 것은 절박된 시공에서 살아야 하는 자신들의 진실한 모습이었던 것이다. [...] 이탈리아 리아리즘은 일명 네오-리아리즘이라고 불리우듯이 네오의 연성(然性)을 지니고 있었다. 언제나 새로운 진실을 쫓고 있었다. 거기에는 현실과 대결하는 대화가 있고 논쟁이 있고 나아가서는 구제가 있었다. 그들의 눈은 언제나 개인보다도 사회의 현실을 더 깊이 쫓고 있었다. 코리안 리아리즘을 제창하면서 이탈리아 리아리즘을 상기한다는 것은 회고취미도 아니고 남의 것을 탐내는 결인근성도 아니다. 이탈리아 리아리즘의 작가정신을 시범으로 삼고 싶다는 솔직한 동경에서다. 한국영화의 주류적 성격, 그것은 분명히 리아리즘의 구현이었다.<sup>53</sup>

네오리얼리즘이 실제 삶과 상관없는 허구의 리얼리즘으로 구축된 할리우드의 고전 양식과 달리 평단에서 좋은 평가를 받았던 이유는 삶과 영화를 분리시키지 않았다는 데 있다. 기존 사조의 개념이 시대의 변천에 따라서 진화론적으로 전개되는 것과 달리 랑시에르의 예술 구분법은 시대에 따른 구분이라기보다는 각각의 재현 방식이 어디에 방점이 찍히느냐에 달려있다. ‘예술의 에토스’, ‘규범의 확립’, ‘새로운 감각 질서의 재편’이라는 척도는 주로 시대의 패러다임과 연동되는 경향이 강하지만 때로는 세 가지 범주가 동시에 공존하기도 한다. 네오리얼리즘은 재현의 에토스뿐만 아니라 비전문 배우 기용, 인공조명과 세트의 거부, 즉흥적인 연출 등과 같은 세부적인 예술적 규율을 전면에 내세움으로써 윤리적 예술체제와 재현적 예술체제를 동시에 소환한다.

연구자 이선주에 의하면 네오리얼리즘이 한국영화담론 속으로 소환된 것은 『영화세계』 1957년 2월호 특집 ‘코리안 대 이탈리아 리아리즘의 비교’가 계기가 되었다.<sup>54</sup> 네오리얼리즘의 이론을 정초하고 주요 작품들의 시나리오를 담당한 세자르 자바티니(Cesare Zavattini, 1902-1989)는 “네오리얼리즘은 삶을 영화로 바꾼 것이며, 감독이 더 이상 일상적인 현실을 벗어나 이야기를 상상하지 않고 그 현실을 밝히고 내부로부터 빛나게 하여 그것을 장면의 대상이나 사랑의 대상으로 여긴다면, 영화는 삶과 마찬가지로 현재형으로 향할 수밖에 없다”<sup>55</sup>고 주장한다. 1950년대 비평가들을 자극한 것은 아마도 ‘삶을 영화로 바꾼 것’ 그리고 “일상적인 현실을 벗어나 이야기를 상상하지 않는”이라는 문구들일 것이다. 한편 이 사조가 현실을 밀도 있게 그리면서 동시에 저항정신을 담고 있긴 하지만 “프로레타리아적 작품세계가 정치적인 것이 아니었

53. 유두연, 「코리안 리아리즘 단상」, 『영화세계』 (1957년 2월), p. 40.

54. 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구: 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로」, 『대중서사연구』 제16호 (2006), pp. 195-223, p. 197.

55. 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가? 4권 사실성의미학: 네오리얼리즘』, 김태희 옮김 (PUBPLE 2018), p. 135.

다는 이유”<sup>56</sup>로 인해 이념적인 공백을 필요로 했던 우리 영화계 상황에 적확하게 맞아 떨어진다 고 당시의 담론 생산자들은 판단했다.

영화에서 삶의 진실을 찾을 수 있다면 이것은 분명 이탈리아 네오리얼리즘의 정신을 계승한 코리안 리얼리즘과 같은 예술영화에서 가능한 것이지 일반적인 상업영화에서는 찾을 수 없다는 이분법적 시선<sup>57</sup>은 여전했다. “당시 영화비평은 신파영화, 대중오락 영화, 상업주의 영화들을 타자화하면서 엄격한 비평적 위계를 시도했던 것도 이와 같은 태도에서 빚어진 바 컸다.”<sup>58</sup> 한국영화계가 바야흐로 본격적인 재현적 예술체계를 패러다임으로 받아들인 이 시대는 예술성, 진정성, 대중성이라는 척도를 앞세워 코리안 리얼리즘 담론이 헤게모니를 잡기 위하여 스스로 구축한 ‘법칙성과 내적 논리’<sup>59</sup>를 다진 기간이기도 하다. 전쟁의 상흔에서 차츰차츰 회복되면서 대중은 문화향수에 대한 욕구를 내비쳤다. 영화는 이를 정확하게 간파했고 풍성했던 담론을 배경삼아 다른 예술을 압도하면서 한국영화의 제 1의 황금기를 구가했다.

“모든 것이 끝났지만 한편으로는 모든 것이 다시 시작되지 않으면 안 되는 시기”<sup>60</sup>였던 상황 속에서도 국가는 대중예술을 어떤 식으로든 통제하거나 이를 활용하여 특정한 방향으로 계도할 필요성을 인식하고 있었다. 이런 관점에서 본다면 1950년 후반 재등장한 ‘명랑’<sup>61</sup> 담론은 코리안 리얼리즘 담론과 길항하면서 1950-1960년대 문화예술계를 특별한 에토스로 감쌌다. 애초에 명랑(明朗)은 주로 날씨를 지칭하는 단어였지만 점차 사물의 상태나 인물의 특성을 설명하는 의미로 변화되었다. 이념의 공백 안에 자리잡고 있던 이 단어에 정치적인 성격이 부여된 것은 1930년대 총독부가 도시환경개혁정책의 슬로건으로 사용한 이후였다. 명랑은 이때부터

56. 이영일, 『현대영화의 조류』, 『영화개론』 (1960), p. 280.

57. “영상을 통해 진실을 찾는다는 것은 보통의 상업 작가들이 하지 않는 기능이다.” 이영일, 『한국영화사 강의록』 (소도 2003), p. 195.

58. 문재철, 『한국 영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구』, 『영화연구』 37호 (2008), pp. 113-141 (DOI: 10.17947/kfa.37.200809.005), p. 115.

59. 이 시기는 리얼리즘이 담론이 대세를 잡고 있었지만 후에 등장한 작가주의와 모더니즘 담론도 리얼리즘 못지 않게 자신의 영역을 구축하고 있었다. 일각에서는 대중적인 영화를 옹호하는 다음과 같은 시선도 존재했다. “많은 관객을 흡수하지 않으면 안 될 영화의 기업성이 상품가치에 치중한 나머지 대중에 영합하기 위하여 저속한 통속작품으로 추락하여 예술성을 상실할 위험도 있다. 그러나 진정한 대중성이란 대중의 생활감정에 가장 절실한 문제를 대중과 더불어 느끼고 생각하는데 있다. 그러한 의미에서의 대중성은 영화의 예술성을 오히려 강렬하게 할지언정 손실케 하지는 않는다.” 이진희, 『조선일보』 (1957년 10월 15일).

60. 고은, 『1950년대』, 『세대(世代)』 (1971).

61. 이 용어에 정치적인 색채가 담긴 것은 일제강점기로 거슬러 올라간다. 당시 ‘명랑’은 총동원체제가 마련한 정신 개조 운동의 차원에서 자주 등장했고, 유사한 맥락에서 1960년대 군사정권 아래 대대적으로 전개되었던 시민운동 또한 ‘명랑’을 주요한 표어로 사용하기도 했다. 김지영, 『‘명랑’의 역사적 의미론: 명랑 장르 코드의 형성과정은 중심으로』, 『한민족문화연구』 제47집 (2014), pp. 331-367 (DOI: 10.17329/kcbook.2014.47.47.012), p. 332.

자연과 사물 혹은 개인에 국한되던 의미가 사회망으로 확대되었다. 전후 명랑이 공식적인 정치 슬로건으로 재등장한 것은 당시 내무부 장관 김형근의 다음과 같은 담화에서부터였다.

살림에 쪼들리고 마음의 여유를 가지지 못하면서도 겨레는 「나라 위한 마음」 일편단심으로 건설하고 복구하며 오늘의 자랑을 이룩하였던 것이다. [...] 남을 돕고 서로 협력함으로써 「명랑하고 웃음에 찬 사회」에의 길은 시작될 것이다. 이리하여 하루하루 남을 돕고 남을 이해하는 사람이 늘어난다면 우리들은 더 순수하고 아름다운 인간면을 발견하게 될 것이요 저절로 웃음을 몸에 지니게 될 것이다.<sup>62</sup>

명랑이 검열과 사상고취를 위한 개념으로 등장한 것은 1958년, 오랫동안 청취자들의 사랑을 받았던 KBS 라디오 프로그램 〈인생역마차〉를 “일상생활의 어두운 측면만이 과장, 반복되는 데서 기인하는 사회적 영향을 우려”하여 폐지시킨 사건이 계기가 되었다. 이 사건의 여파로 “1960년대를 전후로 각 방송사들은 방송 목표와 편성 취지를 변경할 때마다 ‘건전하고 명랑한 방송(KBS)’, ‘국민생활의 명랑화 도모(MBC)’, ‘건전하고 공평하며 명랑한 내용(DBS)’ 등 ‘건전과 명랑’을 표어”<sup>63</sup>로 앞세워 자신에게 재갈을 씌웠다. 1961년 쿠데타를 정당화하고 지지 세력을 모으기 위해 군사정권이 국가재건 최고회의 산하기구로 설립한 재건국민운동본부는 국민 복지를 이룩하고 국민의 도의와 재건의식을 고양한다는 명분아래, 관주도의 하향식 조직방식으로 전국적인 조직망을 갖춘 국민운동을 전개했다. 이 운동의 주요 슬로건의 하나가 ‘명랑생활운동’이었다. 1960년대 지면을 채운 ‘치안을 통한 명랑’, ‘시민 명랑화 운동’, ‘위생과 명랑’, ‘규칙준수와 명랑’이라는 표현에서 볼 수 있듯이 명랑은 시나브로 생활 깊숙이 자리한 표어가 되었다. 1964년 재건국민운동본부가 일차 해체된 이후에는 재건국민운동중앙회 등 단체의 발기로 ‘명랑한 시민생활위’가 설립되었다. 어용단체를 통해 명랑 이념을 전파하던 국가는 대통령의 연두교서<sup>64</sup>를 통해 ‘명랑한 사회’를 건설하자고 역설한다. 일제 강점기 미나미 지로(南次郎) 총독이 “명랑한 인격을 양성”해야 한다고 말할 때 ‘명랑’은 특정 개인의 기질이나 상태를 설명하는 수사가 아니라 ‘규율’이자 ‘도덕’이 되었는데 1960년대 재등장한 ‘명랑’은 국가적 덕목과 이상으로 강요되었고 “잡지나 작가들도 여기서 자유로울 수 없었다. 그래서 명랑이라는 용

62. 김형근(내무부장관), 「명랑한 사회를」, 『경향신문』 (1956년 1월 11일).

63. 문선영, 「라디오 코미디 방송극의 형성과 변천」, 『어문론집』 51권 (2012), pp. 299-325, p. 320.

64. 1966년 대통령 박정희는 연두교서에서 “조국의 근대화를 이룩하고 통일의 성업을 이룩하기 위한 우리의 활로는 새로운 인간관계의 「민음의사회」, 「명랑한 사회」의 건설에서 찾아야 할 것”이라고 말한다. 「연두교서의 역점」, 『조선일보』 (1966년 1월 19일).

어 안에는 결코 명량할 수 없었던 시대적 상황과 명량을 권장하고 필요로 하는 정치적 현실이 혼재되어 있었다.”<sup>65</sup>

명량과 당시 영화계를 풍미했던 코리안 리얼리즘 담론은 어찌보면 정반대의 길을 걸었던 것처럼 보인다. 명량은 당대 대중이 공유했던 공통감이며 웃음의 형식이었다. 정치적인 맥락에서 한참 비켜난 이 단어는 일제에 의해서 식민지인들을 통제할 에토스로 자리 잡았고 30여년 세월이 흐른 뒤에 다시 국가 이데올로기를 전파하는 보조재로 사용되었다. 삶을 있는 그대로 묘사해야 한다는 리얼리즘 담론이 가져온 부정적 현실 인식을 희석할 강력한 수단으로 부각된 명량은 국민감정을 탈색하여 좋은 것과 이상적인 것의 틀 안에 밀어 넣기 위해 고안된 낭만화된 채 파시즘적 욕망과 특별한 호응관계를 형성했다.<sup>66</sup>

## VI. 결론을 대신하며

영화담론은 텍스트와 직접적으로 관련되느냐 그렇지 않느냐에 따라 크게 두 가지로 구분된다. 첫 번째 범주는 다시 영화를 개별적인 텍스트로 파악하는 영화비평과 추상적이며 집합적인 성격으로 다루는 영상(영화)미학으로 나뉜다. 그러나 비평(리뷰 포함)과 미학은 서로 상보적인 관계에 놓이는 경우가 대부분이다. 주로 비평과 미학을 둘 다 포괄하는 (비평에 무게를 둔) 작가론과 장르론(미학에 무게를 둔)은 비평과 미학 양자를 횡단하면서 진행된다. 그렇다면 텍스트보다는 영화적 환경에 주목하는 넓은 의미의 시네마 연구는 산업론, 정책론, 관객론 그리고 미디어로서 영화를 다루는 방식들을 지칭하게 될 것이다. 사실 텍스트와 직접적인 연관성이 떨어지는 광의의 시네마 연구는 이를 수행하는데 있어서 커다란 어려움이 없다. 하지만 텍스트와 직접 연관된 범주는 생각보다 많은 어려움을 내포한다. 여기서 발생한 어려움은 비평 대상 작품을 텍스트화하기 어려운데서 출발한다. “작품이 비평의 대상이 될 수 있는 텍스트로 상정하기 위해서는 우선 작품의 물질적 소유와 인용가능성이 전제되어야 한다.”<sup>67</sup> 작품의 소유는 지적 재산권을 행사한다는 의미의 소유가 아니라 근거리에 두고 지속적으로 분석할 수 있는 상태여야 한다는 뜻이다. 극장에서 필름으로 영화를 봐야만 했던 시대에 비하면 지금 이 문제는 크

65. 정미영, 「학원과 명량소설」, 『창비 어린이』 (2000년 가을호), pp. 184-201.

66. 국가 이념을 전파하기 위한 보조재 역할을 하던 명량은 그 이면에 거대한 모반의 가능성을 잉태하고 있다. 은폐된 명량의 효과는 이 논문과는 성격이 다르므로 다루지 않을 것이다.

67. Raymond Bellour, *L'Analyse du film* (Paris: Calmann-Lévy 1979), pp. 35-36; 이윤영, 「영화비평과 영상미학: 영화비평의 문제를 중심으로」, 『인문논총』 제58집 (2007), pp. 203-225 (DOI: 10.17326/jhsnu.58.200712.203), pp. 214-215에서 재인용.



게 개선되어서 그다지 논의의 대상이 되지 않는다. 문제는 인용 가능성인데, 이는 영화가 애초에 비평이 대상이 되기 어려웠던 근본적 이유였다. 운동성을 지닌 이미지를 문자로 옮길 수 없다는 사실에서 비롯된 이 난관은 비평이 완전히 하이퍼텍스트화 되지 않는 한 해결되기 어려울 것이다.

한국에서 영화연구가 어려운 이유, 특히 초창기 한국영화담론을 공식적으로 바라보기 힘든 이유는 작품 대부분의 소실에 따른 이중적인 의미에서의 불가능한 영화의 텍스트화 때문이었다. 그렇기 때문에 초창기 영화연구는 서지학적 차원에 머물러야 했고 간간히 발굴되는 자료는 가뭄의 단비 같은 존재가 되었다. 그렇기에 초창기 영화담론 연구는 당시 영화인들이 지면에 올렸던 글을 다시 비평의 재료로 삼는 메타담론으로 전회할 수밖에 없다. 본 연구 또한 대부분의 연구자들처럼 메타연구의 틀 안에서 한국영화의 담론의 전개 상황을 논했다. 한편으로는 랑시에르의 예술의 세 가지 체제를 통해 당시의 영화 담론을 바라봄으로써 변별점을 가지려고 했으며 이와 동시에 담론의 전개 양상을 분석하면서 본격적인 미학의 정치화를 논하려고 했다. 하지만 ‘들어가며’에서 일찌감치 소결을 맺은 것처럼 1960년대까지의 경직된 분위기 속에서는 감각 영역의 새로운 나눔을 기획하는 ‘미학적 체제로서의 예술’을 위한 영화와 이 영화를 호위할 수 있는 담론은 찾아보기 힘들었다. 이후 전개되는 1970년대 이후의 영화담론은 당연히 그 전까지와는 조금 다른 풍경을 보여준다. 지면의 한계와 연구자 개인의 역량 미달로 인해 이는 추후 연구로 남겨둔다.

논문투고일: 2022년 4월 20일

심사기간: 2022년 4월 21일-2022년 5월 12일

최종게재확정일: 2022년 5월 13일

참고문헌

- 구스타프 플로베르, 『보바리 부인』, 민희식 옮김, 문예출판사 2007.
- 김균, 「미국의 대외 홍보정책을 통해 본 미군정 문화정책」, 『한국언론학보』 제44권, 제3호, 2000, pp. 40-75.
- 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판 2005.
- 김정혁, 「조선영화의 현황과 전망」, 『조광』, 1940년 4월.
- 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 上』, 국학자료원 2002.
- 김지영, 「‘명랑’의 역사적 의미론: 명랑 장르 코드의 형성과정을 중심으로」, 『한민족문화연구』 제47집, 2014, pp. 331-367 (DOI: 10.17329/kcbook.2014.47.47.012).
- 마쓰오카 요스케, 「세계거두(世界巨頭)의 영화관」, 『삼천리』 13권, 제6호, 1941.
- 문선영, 「라디오 코미디 방송극의 형성과 변천」, 『어문론집』 51권, 2012, pp. 299-325.
- 문재철, 「한국 영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구」, 『영화연구』 37호, 2008, pp. 113-141 (DOI: 10.17947/kfa..37.200809.005).
- 발터 벤야민, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 옮김, 민음사 2010.
- 서광제, 「신체제와 영화」, 『인문평론』, 1940년 11월.
- 안중화, 「신체제와 영화인협회의 임무」, 『삼천리』 13권, 제6호, 1941.
- \_\_\_\_\_, 「민족영화의 수립위하야-지침되시라」, 『영화시대』 제1권, 제1호, 1946.
- 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가? 4권 사실성의미학: 네오리얼리즘』, 김태희 옮김, PUBPLE 2018.
- 여선정, 『무성영화시대 식민도시 서울의 영화관람성 연구』, 중앙대학교 영화학과 석사학위논문, 1999.
- 유두연, 「코리안 리아리즘 단상」, 『영화세계』, 1957년 2월, p. 40.
- 윤기정, 「최근문예잡감」, 『조선지광』, 1927년 12월, 서경석 편, 『윤기정 전집』 역락 2004.
- 이규환, 「영화전개망(映畫展開望): 영화인들의 심신 안정이 필요」, 『조광』, 1940년 6월.
- 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구: 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로」, 『대중서사연구』 제16호, 2006.
- 이영일, 「현대영화의 조류」, 『영화개론』, 집문당 1960.
- \_\_\_\_\_, 『한국영화사 강의록』, 소도 2003.
- 이윤영, 「영화비평과 영상미학: 영화비평의 문제를 중심으로」, 『인문논총』 제58집, 2007, pp. 203-225 (DOI: 10.17326/jhsnu..58.200712.203).
- 이창용, 「조선영화 신체제 수립을 위해」, 『영화순보』, 1941년 10월.
- 이효인, 『한국영화역사강의 1』, 이론과 실천 1992.

- \_\_\_\_\_, 「일제하 카프 영화인의 전향 논리 연구: 서광제, 박완식을 중심으로」, 『영화연구』 45호, 2010, pp. 385-421 (DOI: 10.17947/kfa..45.201009.015).
- 임화, 「조선영화론」, 『춘추』, 1941년 11월.
- \_\_\_\_\_, 「조선영화발달사」, 『삼천리』, 1941년 6월호.
- 자크 랑시에르, 『감성의 분할』, 오윤성 옮김, 도서출판b 2012.
- 정미영, 「학원과 명랑소설」, 『창비 어린이』, 2000년 가을호, pp. 184-201.
- 조선공산당중앙위원회, 「조선민족문화 건설의 노선」, 『신문학』, 조선공산당 1946.
- 조준형, 「불안한 동맹: 전후 미국의 피점령지 영화정책과 미군정기 한국영화계」, 『한국학연구』 제48집, 2018, pp. 11-24 (DOI: 10.23033/inhaks.2018..48.001).
- 조혜정, 『미군정기 영화정책에 관한 연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 1997.
- 친일반민족행위진상규명위원회, 「조선흥행연합회」, 『친일반민족행위관계사료집』 15권, 2007.
- 파영생(波影生), 「스크린의 위안」, 『별곤곤』, 1929년 10월.
- 한상인, 『해방 공간의 영화·영화인』, 이론과 실천 2013.
- 『고려영화협회와 영화 신체제』, 영상자료원 2007.
- 『매일신보』 1919년 10월 28일.
- 『동아일보』, 1920년 5월 16일.
- 『매일신보』, 1923년 4월 7일.
- 『동아일보』, 1925년 10월 10일.
- 『조선일보』, 1930년 2월 20일-22일.
- 『조선일보』, 1930년 2월 24일-25일 / 3월 1일-2일.
- 『중외일보』, 1930년 5월 7일-9월 11일.
- 『중외일보』, 1930년 5월 13일-15일.
- 『조선일보』, 1939년 3월 15일.
- 『동아일보』, 1939년 12월 24일.
- 『중앙신문』, 1945년 11월 24일.
- 『중외신보』, 1946년 5월 9일.
- 『해방일보』, 1946년 2월 11일.
- 『중앙신문』, 1946년 10월 8일.
- 『중앙신문』, 1946년 10월 31일.
- 『경향신문』, 1956년 1월 11일.
- 『조선일보』, 1957년 10월 15일.
- 『조선일보』, 1966년 1월 19일.

Bellour, Raymond, *L'Analyse du film*, Paris: Calmann-Lévy 1979.