



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

강진호 교수지도
박사학위 청구논문

해방기 한국 영화의 형성과
전개 양상 연구

2010

성신여자대학교 대학원

국어국문학과

한영현

해방기 한국 영화의 형성과 전개 양상 연구

강진호 교수지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2010년 4월

성신여자대학교 대학원

국어국문학과

한영현

인 준 서

한영현의 박사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

이 논문은 해방기 한국 영화의 형성과 전개 양상을 살펴보는 데 목적을 둔다. 해방기에는 일제 강점기의 암울한 피식민의 역사를 청산하고 새롭게 민족 독립 국가를 형성해야 한다는 당면 과제가 주어졌다. 그런 만큼 이 시기에는 조선의 모든 정치·경제·사회·문화 등의 분야에서 새롭게 태세를 정비하는 복잡한 상황을 연출한다. 이러한 과정과 함께 진행된 한국 영화 분야의 태세 정비 상황을 살펴보는 것은 이후 영화의 형성과 전개 양상에도 큰 영향력을 미칠 수 있다고 판단된다.

그런데 해방 후 군정기와 단독정부 수립기를 거치는 과정에서 일제 식민 잔재의 극복은 부지불식 간에 뒷전으로 사라지고, 오로지 새로운 독립 민족 국가 만들기라는 과제만이 전면으로 부각되는 상황에 처하게 된다. 이러한 일련의 상황은 대다수의 친일파 세력이 해방 후 그대로 지배층을 점유하는 과정을 보면 쉽게 알 수 있다. 일제 식민지 극복이 완전하게 이루어지지 못한 채 오로지 민족 독립 국가의 명분에만 매달리게 될 때 그것은 허울 좋은 명분론이 됨과 동시에 식민지적 잔재를 그대로 계승하는 파행적인 역사 진행의 과정을 거치게 되고 만다. 이것은 해방기가 중요한 과제로 제기했던 탈식민성을 극복하지 못한 문제와도 연결된다.

탈식민적 민족 해방의 역사적 과정이 해방기의 상황을 설명해 주는 것이 라면 이는 곧 탈식민과 민족주의와의 관련성으로 귀결된다. 실제로 한국 영화들이 강도 높게 다루고 있는 것은 바로 민족주의와 독립 국가 형성의 열망이다. 민족 국가의 이러한 과정은 결국 식민 경험을 통해 내면화된 '타자성과 열등감'을 보상받기 위한 자기 치유적 회복 과정이라고 할 수 있을

것이다.

그런데 여기서 주목해야 할 것은 바로 이러한 일련의 과정을 통해서 드러나는 ‘주체성’ 혹은 ‘정체성’의 문제가 탈식민 주체의 특이한 위치를 말해 준다는 점이다. ‘타자성과 열등감’을 극복하기 위한 주체는 새로운 ‘주체성’을 다시 정립하면서 시작된다. 즉, 탈식민을 지향하는 나라들은 주체성을 확립하기 위한 효율적인 방법으로 개인의 주체성 혹은 국가의 정체성과 주체성을 확립하기 위한 강력한 이데올로기적 열망에 휩싸이게 되는 것이다. 이 과정에서 특별히 중요하게 취급되는 것이 바로 ‘민족성’과 ‘전통성’을 기반으로 한 ‘고유한 주체성’이다. 우리나라가 해방 후 ‘식민’의 과거를 청산하는 방법으로 ‘식민의 잔재’를 적극적으로 기억하고 그것을 말소시키는 것에 매달리지 않은 채 새로운 ‘국가 만들기’ 혹은 ‘민족 국가의 정체성’ 확립에 지나치게 가열찬 열정을 쏟았던 이유도 여기에서 비롯된다. 해방기 한국 영화의 역사적 의미를 파악하기 위해서는 바로 이러한 해방기 당시의 탈식민적 정치 노선을 감안해야 할 것이며 이와 연동한 한국 영화의 위상 정립 문제가 면밀하게 검토되어야 한다.

이것이 해방기가 지닌 역사적 과제였던 탈식민의 모색들을 놓치지 않으면서 그 역사적 자장 안에서 그것들과 연동하며 한국 영화가 형성한 ‘모태’ 혹은 ‘터전’으로서의 의미를 좀더 명확하게 부각시키고 해방기 한국 영화의 역사적 의미를 파악하는 방법이다.

이러한 논의를 위해 이 글에서는 우선 일제 시대로부터 해방기까지 지속적으로 전개된 탈식민 서사로서의 민족주의 운동의 맥락을 살펴본다. 탈식민의 서사가 민족주의 서사와 밀접한 관련성 속에서 모색될 수 있는 것이라면 이러한 지향은 이미 일제 강점기의 민족 해방의 서사로부터 그 자양분을 제공받으며 형성된 것이라고 볼 수 있기 때문이다. 이 과정에 개입되는 것은 민족주의 운

동의 두 갈래 방향이다. 좌·우익으로 형성된 민족주의 민족 해방의 서사는 탈식민적 모색의 과정이었으며 이는 일제 강점기로부터 해방기까지 지속적으로 제기되는 정치적 논리였다.

또한 이러한 두 진영은 모두 식민 잔재의 극복과 청산, 새로운 민족 독립 국가의 형성을 소망했으나 이 강렬한 소망 성취의 이면에서는 상이한 방식의 방법론이 개입되어 있었다. 즉, 이 두 진영은 각자의 진영론 속에서 서로를 ‘타자화’시킴으로써 자기 진영의 주체성을 획득하는 과정을 거치게 되었다. 이러한 주체화 과정에서 개입된 각 진영의 논리는 해방기에 더욱 격렬한 양상으로 전개되며 상이한 민족 국가 형성으로 나아가는 과정을 보여 준다. 각 진영의 국가와 민족에 대한 의지와 결단의 행위는 결코 화해할 수 없는 극단의 지점에서 있었던 것이다.

한편으로 해방기 두 진영의 영향 아래에서 한국 영화가 산하 단체로 기능하면서 선전·선동의 유리한 매개체로 작동할 수 있었던 점을 전제한다. 그리고 문단의 산하 단체로서의 한국 영화 단체의 활동을 간략히 일별함으로써 이들 단체들의 성격과 그것이 지닌 의미를 살핀다. 이 과정에서 한국 영화가 탈식민의 효과적인 선전·계몽의 일환이었다는 점을 발굴된 작품을 통해서 파악해 볼 수 있다.

영화 작품의 분석을 통해 각 진영의 명분론을 영화 속에서 좀더 직설적으로 녹여내려고 했다는 점을 밝힐 수 있다. 또한 우익 진영이 정세의 판도를 좌지우지하게 되면서 한국 영화가 전반적으로 미래에 대한 낙관적 전망과 민족의 전통성을 전면적으로 내세우며 민족 국가에 대한 의지와 결단을 드러내고 있다는 점을 알 수 있다. 나아가 이러한 과정이 결국 우익 진영의 식민적 욕망을 은폐하는 일환으로 작용했다.

또한 영화를 통해 파악할 수 있는 것은 좌·우익이 공히 자기 진영론에 빠져

서 상대 진영을 타자화시킬 뿐만 아니라 민중의 현실까지 망각하고 오로지 '계몽의 서사'에만 매달린 채 민중을 전유하고 있다는 사실이다. 이는 특별히 우익 진영의 논리를 잘 반영한다. 작품에 나타난 미래에 대한 낙관적 전망과 전통성의 강조 등은 이 점과 밀접하게 관련된다.

한편 해방기 극심해진 미국 할리우드 영화 중심의 외화 범람은 한국 영화가 해방기의 열악한 상황에서 자주적 토대를 정립해야 하는 과정에서 큰 걸림돌로 작용했다. 이때 한국 영화계는 할리우드 영화의 질적인 저급함을 타자화함으로써 그것을 타개하기 위한 한국적이면서도 고도의 예술성을 확보하여 세계적 경쟁력을 가질 수 있는 영화를 모색하기에 이른다. 이것은 결과적으로 한국 영화를 세계 보편성을 기준으로 하여 지속적으로 타자화하는 문제를 야기한다. 그러므로 이후 한국 영화는 지속되는 외화의 범람과 그 질적인 수준에 대응하여 가장 한국적이면서도 가장 보편적일 수 있는 '전통성'을 보여 주는 영화를 제작하는 길로 나아가게 되는 것이다.

결과적으로 해방기의 민족운동을 통한 탈식민의 정치 논리는 우익이 정치의 주도권을 잡아 나가는 과정에서 미래에의 낙관론과 전통성의 강조를 통해서 그들이 청산하고자 했던 식민적 잔재를 그대로 온존시키고 식민지적 근성을 그대로 은폐하는 서사가 이루어지는 과정이었다. 민중의 현실을 전유하고 좌익을 불온한 것으로서 타자화시키는 일련의 상황은 해방 후의 한국 영화의 과제로서 여전히 문제적인 것으로 남겨진다고 판단된다. 해방기 이후 출현한 신파 멜로 영화, 반공 영화, 문예 영화 등의 각 장르들은 이러한 점을 잘 반영한다. 그리고 이를 통해서 한국 영화의 탈식민적 모색들이 여전히 현재적인 문제로 남아 있다는 것을 알 수 있게 된다.

목 차

I. 서 론

- 1) 연구 목적 및 방법 1
- 2) 연구사 검토 11

II. 해방기 영화의 전사(前史)로서 일제 강점기 영화의 형성과 전개 ... 17

- 1) 일제 강점기 영화의 도입과 형성 17
 - (1) 일제 강점기 영화의 도입과 발전 18
 - (2) 일제 강점기 영화의 검열과 탄압 22
- 2) 일제 강점기 영화의 형성과 전개 26
 - (1) 프로 영화의 형성과 전개 27
 - (2) 민족 계몽 영화의 형성과 전개 37
- 3) 일제 강점기 영화의 성격과 의미 45

III. 해방기 이념의 갈등과 영화의 전개 양상 50

- 1) 해방기 정치 사회의 변동 52
 - (1) 정치의 갈등과 민심의 혼란상 52
 - (2) 계급 해방에 기초한 국가 건설의 논리 59
 - (3) 친미·친일의 논리와 반공 국가의 건설 62
- 2) 해방기 이념의 갈등과 영화의 전개 양상 64
 - (1) 좌익 문예 단체의 성립과 전개 65
 - (2) 좌익 영화 단체의 활동과 전개 73
 - (3) 우익 문예 단체의 성립과 전개 85

(4) 우익 영화 단체의 성립과 전개	92
3) 외화의 범람과 영화의 자주적 토대 정립	95
(1) 극장의 관리와 식민 잔재의 청산	99
(2) 할리우드 영화의 범람과 문화적 위기	105
4) 해방기 영화의 자주적 위상 정립과 그 의미	115
5) 해방기 한국 영화 작품 분석	120
(1) 진보적 낙관주의	126
(2) 민족적 전통성과 순결주의	133
IV. 해방기 영화의 계몽성과 그 한계	140
1) 해방기 영화의 계몽적 이데올로기	140
2) 해방기 영화의 한계와 이후의 영향	149
(1) 문예 영화	150
(2) 반공 영화	160
(3) 멜로 영화	167
V. 결론	176

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

1) 연구 목적 및 방법

이 글은 해방기¹⁾ 영화계의 동향을 살핌으로써 이 시기의 변화와 발전이 이후 어떤 양상으로 전개되어 나갔는지 분석하는 것을 목적으로 한다. 이는 영화의 성격이 당대의 사회·정치·문화적 상황에서 어떻게 생산되었는지를 검토하는 일과도 관련된다.

일제 식민지로부터의 해방과 새로운 민족 국가 형성의 과업은 해방기를 지나가는 역사 과정에서 최대의 관심사요, 최고의 목표였다. 민족 국가의 정체성을 확립하고 독립 국가로서의 미래를 계획하는 것은 새로운 탄생의 과정이었다. 그런 만큼 거기에는 혼란을 수습하고 통일성과 질서를 확립하기 위한 지난한 고통의 여정이 수반되었다. 그리고 이것은 해방 후 우리나라가 새로운 민족

1) 일반적으로 ‘해방기’는 두 가지 경우로 나뉜다. 우선, 1945년 해방 직후부터 1948년 8월의 남한단독정부 수립 이전까지를 ‘해방기’로 설정하는 시각이 있고 다음으로는 1945년 해방 직후부터 남한단독정부 수립 그리고 1950년 6·25가 발발하지 전까지의 전 기간을 통틀어 해방기로 설정하는 시각이 있다. 이 글에서는 후자의 시간 설정을 기준으로 삼기로 한다. 그 이유는 영화 예술의 변화와 발전 양상을 살피는 과정에서 좌우익으로 대표되는 영화 예술의 두 진영이 남한 단독 정부 수립이라는 역사적 국면을 계기로 하여 완전하게 다른 상황으로 진입하지는 않는다고 판단하기 때문이다. 물론, 남한 단독 정부 수립이라는 역사의 시점은 매우 중요한 분기점이 되지만 그것보다 더 중요한 것은 1950년대의 한국전쟁이라고 생각할 수 있다. 남한단독정부 수립은 남한만의 우익 정부 수립이라는 측면에서는 문제적이고 편향적인 것일 수 있었지만 해방 직후 건설적인 민족 독립 국가의 열망이라는 측면에서 볼 때 ‘국가 만들기’의 측면을 일부 반영한 것이기도 했다. 또한 이러한 우익적이고 미국 중심적인 정부의 탄생을 통해서 좌우익의 진영이 어떤 식으로 변모 양상을 드러내는지를 오히려 선명하게 판단할 수 있다고 본다. 그리고 한국 전쟁을 계기로 하여 한반도의 분단 이데올로기가 확실하게 자리잡히고 좌익의 목소리가 사라지게 된다는 점을 감안할 때 ‘해방기’를 해방 직후부터 1950년 한국 전쟁 이전까지로 잡는 것이 논의를 전개하는 데 있어 효과적이라고 판단한다.

국가를 형성하는 데 있어서 일제 식민지적 잔재를 모두 청산하는 모색의 과정이기도 했다. 그러나 해방 후 군정기와 단독정부 수립기를 거치는 과정에서 일제 식민 잔재의 극복은 부지불식 간에 뒷전으로 사라지고 말았다. 그리고 오로지 새로운 독립 민족 국가 만들기라는 과제만이 전면으로 부각되는 상황에 처하게 된다. 일제 식민지 극복이 완전하게 이루어지지 못한 채 오로지 독립 민족 국가의 명분에만 매달리게 될 때 그것은 허울 좋은 명분론이 되었다. 그리하여 해방 이후 형성된 민족 국가는 식민지적 잔재를 그대로 계승하는 파행적인 역사 진행의 과정을 거치게 되는 것이다.

틸라 간디가 지적하듯이 “식민 직후의 신비화 효과를 갖는 기억 상실”²⁾은 해방 후 친일 잔재를 신비하게도 망각의 저편으로 떠밀어 버리는 효과를 발휘한다. 이러한 상황은 한국의 해방기에서도 분명하게 파악할 수 있는 것들이다. 표면적으로 한국 영화는 분명히 일제의 식민적 잔재를 극복하고 새로운 민족 국가의 형성을 지향하는 가열찬 열정들로 가득하다. 그러나 이런 열정과 의지들 이면에 감추어진 이데올로기의 성격은 식민적 담론의 그것을 그대로 계승하고 있다. 즉, 이들은 겉으로는 탈식민주의적 지향성을 표방하지만 그 이면에 도사리고 있는 것은 이들이 내면화한 식민적 욕망이다. 여기서의 식민적 욕망이란 식민성의 잔재를 청산하지 못한 채 제국주의적 강국을 추종함으로써 식민성을 그대로 이어 나가는 것과 관련된다. 이렇게 함으로써 과거 식민지였던 국가는 스스로를 주변부로 상정하게 되고 정체성 확립에 몰두하게 되는 것이다. 여기서의 정체성 내지 주체성의 확립이란 타자화된 주변부 인식을 끊임 없이 상정하고 중심으로 진입하려고 시도하는 과정이다. 이 글은 바로 이러한 관점을 기반으로 한국 영화에 드러나는 탈식민적 지향성과 그것이 야기하는 식민적 욕망의 은폐라는 모순을 발견하고 그것의 의미를 밝히는 데 주안점을

2) 틸라 간디, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 이영옥 옮김, 1998. 17면.

두기로 한다.

한국 영화는 개화기 초기에 조선에 소개되기 시작하여 1910년대부터 본격적인 활동 사진 형태로 제공되었다. 그러므로 그 시초부터가 일제 강점기를 상정하지 않고 논의할 수 없다. 문화 예술의 한 분야로서 위상을 정립해야 했던 당시의 상황에서 식민지의 물적인 토대를 배제할 수 없었다는 사실은 해방기 한국 영화 분야에서 매우 중요한 문제로 떠올랐다.

한편 해방기는 모든 사회 분야가 정치 논리와 긴밀하게 연결되어 있었다. 정치적 논리는 당연히 식민의 과거를 청산하고 진정한 ‘민족 해방’과 ‘민족 국가’의 형성이라는 당면 과제를 수행하는 것으로 수렴되어 있었던 것이다. 이것은 곧 해방기가 탈식민적 민족 해방 투쟁의 역사적인 국면이었다는 점을 증명해 준다.

탈식민적 민족 해방의 역사적 과정이 해방기의 상황을 설명해 주는 것이 라면 이는 곧 탈식민과 민족주의와의 관련성으로 귀결된다. 실제로 한국 영화들이 강도 높게 다루고 있는 것은 바로 이러한 민족주의와 독립 국가 형성에의 열망이다.

민족주의와 독립 국가 형성은 식민지를 경험한 나라들이 해방 이후 거치게 되는 일반적인 행보라고 할 수 있다. 실로 포스트식민으로 되려는 becoming-식민 이후라는 하나의 결정적인 국면에 도달하려는-기획은 통상 독립적인 민족 국가의 건설을 통해 정당화되고 찬미되어 왔다. 또한 민족주의는 다양한 탈식민 투쟁들에게 혁명의 어휘를 제공했으며, 오랫동안 다양한 반식민 운동들이 응집력 있는 모습과 틀을 획득할 수 있게 해 주는 정치적 벡터로서 인정되어 왔다.³⁾ 여기서 민족 국가의 기획은 바로 식민지적 잔재를 극복하고 고유한 민족적 정체성을 형성하는 문제로 귀결된다. 킬라 간디에 따르면 식민지적

3) 킬라 간디, 앞의 책, 138면.

잔재를 극복하기 위한 응집력 강한 민족적 노력이 수반될 때 민족 국가는 민족 고유의 정체성을 찾아 가는 행보를 밟게 된다는 것이다. 즉, 민족 국가는 완결된 자기 정체성을 확립하고 미래를 선취하는 데 주력한다. 식민의 타자성을 극복하고 민족이라는 이름으로 미래를 전망하는 것은 이들 민족 국가에 있어 절대 절명의 과업이기 때문이다. 이렇게 될 때 민족 국가에 있어 고유한 문화와 전통을 계승하고 미래를 낙관적으로 전망하는 일련의 상황이 전개된다. 민족은 완결된 자기 정체성의 확보를 위해 식민 시대의 타자화된 유물이었던 고유한 전통성을 회복하고, 내면화된 열등감의 극복을 위해 미래에 대한 낙관적 전망과 진보적 사관을 통해 자신의 우월성을 획득하려는 시도를 하게 된다. 민족 국가의 이러한 과정은 결국 식민 경험을 통해 내면화된 ‘타자성과 열등감’을 보상받기 위한 자기 치유적 회복 과정이라고 할 수 있을 것이다.

그런데 여기서 주목해야 할 것은 바로 이러한 일련의 과정을 통해서 드러나는 ‘주체성’ 혹은 ‘정체성’의 문제가 탈식민 주체의 특이한 위치를 말해 준다는 점이다. ‘타자성과 열등감’을 극복하기 위한 주체는 새로운 ‘주체성’을 다시 정립하면서 시작된다. 즉, 탈식민을 지향하는 나라들은 주체성을 확립하기 위한 효율적인 방법으로 개인의 주체성 혹은 국가의 정체성과 주체성을 확립하기 위한 강력한 이데올로기적 열망에 휩싸이게 되는 것이다. 이 과정에서 특별히 중요하게 취급되는 것이 바로 ‘민족성’과 ‘전통성’을 기반으로 한 ‘고유한 주체성’이다. 우리나라가 해방 후 ‘식민’의 과거를 청산하는 방법으로 ‘식민의 잔재’를 적극적으로 기억하고 그것을 말소시키는 것에 매달리지 않은 채 새로운 ‘국가 만들기’ 혹은 ‘민족 국가의 정체성’ 확립에 지나치게 가열찬 열정을 쏟았던 이유도 여기에서 비롯된다. 게다가 ‘일제 식민지 잔재’로서 청산해야 할 일순위였던 친일 세력이 쥐도 새도 모르게 안전한 ‘지배층’의 권력으로 또 다시 재이동하면서 ‘민족 국가 형성’을 위해 노력을 기울였던 것도, 그것이 허

용되었던 것도 바로 이런 연유에서 기인한다고 볼 수 있을 것이다. 결정적으로 ‘탈식민’을 경험해야 했던 우리나라의 환경적 조건이 엄격한 자기 반성의 한계를 드러내는 원인으로 작동한 것이다.

이들이 지향했던 민족 국가의 형성은 어쨌든 당면 과제였다. 그러나 ‘민족 국가의 형성’을 공공연히 부르짖을 때 드러나는 것은 ‘민족’과 ‘국가’에 의해 규정되는 잉여의 지점들이다. ‘민족’이라는 근대적 개념을 통해서 만들어진 ‘국가’는 필연적으로 자기 내부의 완결된 정체성을 확보하는 동시에 자신과는 다른 외부의 타자성을 전제하는 무의식적 과정을 거치게 된다. 그리고 여기서의 타자성은 바로 그들이 지양하고자 했던 식민적 무의식, 즉 일제 제국주의의 식민적 주체성이라고 할 수 있다. 그리하여 민족 국가의 형성은 고유의 완결된 자기 동일성과 정체성을 보유하지만 거기에는 항상 타자로 존재하는 식민지적 잔재 혹은 제국주의적 심리가 들러 붙어 있다.

그러므로 한국 영화에서 끊임 없이 지향하고, 강조하는 ‘민족’과 ‘국가’의 정체성은 일종의 ‘결단’과 ‘의지’의 행위일 뿐이다. 여기서 문제되는 것이 바로 민족 국가의 양가성이자, 민족 국가의 형성을 지향하는 탈식민주의의 양가성이다. 즉, 탈식민주의는 필연적으로 타자화된 식민의 경험을 청산하고 민족 고유의 국가를 형성하는 문제로 귀착되지만 결국 이러한 민족 국가의 형성이 또 다시 타자성과 끊임 없이 조우하게 된다는 것이다. 여기에 민족 국가의 위험성이 자리한다. 그리고 그 위험은 ‘결단’과 ‘의지’를 통해 ‘상상적으로’ 그리는 ‘민족’과 ‘국가’의 정체성(혹은 주체성)이 결국 ‘결정 불가능성’을 필연적으로 포함하고 있다는 점이다. 즉, ‘아무 것도 아닌 것’을 ‘그 무엇인가’로 확립하려는 그 행위 자체에 불안과 더욱 강한 애착, 강박증이 자리하게 되는 것이다. 이는 “지식인 계급의 준비 부족, 민중과의 실제적 연결의 결여, 태만, 즉 투쟁의 결정적인 순간에서의 소심성은 비극적 불행을 불러 일으킬 것”⁴⁾이라는 파

농의 지적과도 연결된다. 해방기 당시 우리의 민족 지도자들의 준비 부족과 대중과의 연결 결여, 투쟁에의 소심성 등은 ‘민족 국가’의 건설이라는 텅 빈 이념을 채우기 위한 지나친 열정에만 치중한 결과를 노정한다. 미소의 냉전 이데올로기라는 거대한 사상적 갈등의 파장 안에서 해방기는 갈등과 혼란의 국면을 연출했다. 이렇게 되자 좌·우익은 각자의 진영론에 함몰된 상황에서 각 진영의 소망과 기대가 응축된 민족 국가의 모델에만 치중했던 것이다.

틸라 간디는 기획된 포스트식민 민족 국가는 온전하고 참여적인 시민권을 약속한다고 이해함으로써 스스로를 위로한다고 한다. 그러나 민족애가 정치적 변화를 위한 유리한 모체인 한, 반식민지적 차이의 의지는 단지 동일자의 무력화하는 경제에 대한 또 다른 복속, 곧 ‘자신을 억압한다고 느꼈던 것의 복사본’이 되는 것은 아닌가⁵⁾라고 의문을 제기한다. 이런 의문은 반식민 민족 국가의 기획이 여전히 ‘서구 보편주의 중심’ 내지 ‘제국주의의 아류’라는 불명예스러운 딱지를 끊임 없이 달고 다닐 수밖에 없는 운명을 예고한다.

탈식민주의와 민족 국가의 친연성과 민족 국가가 지니고 있는 양가성을 논하는 것은 바로 해방기 한국 영화의 의미를 고찰하는 데 있어 필수적으로 요구되는 사항이다. 한국 영화의 대부분은 민족 국가의 열망과 민족으로서의 자기 정체성 확립을 선동적으로 주입하고 있다. 이런 점을 고려할 때 이들 텍스트들의 배열과 내용이 의미하는 바는 당연히 반식민 민족 국가의 형성 과정과 맞물리는 지점이 많다고 할 수 있다.

해방기 한국 영화의 역사적 의미를 파악하기 위해서는 바로 이러한 해방기 당시의 탈식민적 정치 노선을 감안해야 할 것이며 이와 연동한 한국 영화의 위상 정립 문제가 면밀하게 검토되어야 한다.

해방기를 한국 영화의 모태로 규정짓고 그 상황을 살펴보기 위해서는 단

4) 프란츠 파농, 『대지의 저주받은 자들』, 광민선서4, 1979. 121면.

5) 틸라 간디, 앞의 책, 147면.

순히 해방기 영화의 단체 활동이나 사건들을 살펴보고 나열하는 데 머물러서는 안 된다. 실제로 해방기의 한국 영화를 다룬 대부분의 논의들은 당시의 영화 단체들의 활동 혹은 해방기의 여러 정황들에 집중한 나머지 그것들을 사건별로 혹은 순차적으로 나열하고 정리하는 데 치중하고 있다. 이는 해방기 한국 영화의 역사적 의미를 제대로 구명하지 못한 한계를 보여준다.

기존의 해방기를 다룬 논문들이 노정한 한계를 극복하기 위해서는 해방기 한국 영화가 탈식민의 관점에서 일제 과거의 잔재를 어떤 식으로 처리하고 그것을 통해 어떻게 새로운 미래를 구상해 나갔는지를 파악해야만 한다. 이것이 해방기가 지닌 역사적 과제였던 탈식민의 모색들을 놓치지 않으면서 그 자장 안에서 그것들과 연동하며 한국 영화가 형성한 ‘모태’ 혹은 ‘터전’으로서의 의미를 좀더 명확하게 부각시키고 역사적 의미를 파악하는 방법이다.

전체적인 차원에서 보자면 우선 이 논문은 해방기 탈식민의 지향이 민족주의 서사와 맞물리면서 작동할 때 우익 보수 진영이 국가의 주도권을 잡으면서 그들의 명분을 국가와 민족에 आरो새겨 나가는 과정을 살펴보는 것으로 전개된다. 이 과정에서 우익 진영이 민족 국가의 이상을 위해서 좌익을 타자화시키고 민중의 삶을 전유한 점을 살필 것이다. 그리고 이를 통해 친일적 잔재를 그대로 온존시키면서 그들의 식민적 욕망을 은폐하는 서사화를 어떤 식으로 구축해 나갔는지를 한국 영화의 작품을 통해서 분석해 나갈 것이다.

다음으로 해방기 탈식민의 논의가 ‘서구 보편주의에 대한 소망’으로 귀결된다는 점을 살펴보기 위해서 해방기 한국 영화가 직면한 외화의 범람 문제에 대한 대처의 방향을 분석해 볼 필요가 있다. 한국 영화의 자주적인 토대 마련은 할리우드 영화의 압도적인 공세 앞에서 한국 영화의 열악하고 불안한 자기 정

체성을 끊임 없이 환기하고 한국적 주체성을 성립하기 위한 노력으로 귀결된다. 이 과정에서 할리우드 영화를 지속적으로 타자화시키고 불안한 자기 주체성의 확립을 성취하기 위한 노력의 과정들이 나타난다. 그러나 이것은 곧 한국 영화를 지속적으로 타자화시킴으로써 세계 보편 영화에 대한 선망을 그대로 노출하는 것이다. 이런 과정을 밟으면서 한국 영화는 가장 한국적이면서도 보편적인 ‘민족 영화’에 대한 끊임 없는 주의 환기를 통해 자주성을 모색해 나간다는 점을 밝힐 수 있을 것이다.

위의 논의를 위해 우선 일제 시대로부터 해방기까지 지속적으로 전개된 탈식민 서사로서의 민족주의 운동의 맥락을 살펴볼 것이다. 탈식민의 서사는 민족주의 서사와 밀접한 관련성 속에서 모색될 수 있다. 그렇다면 이러한 지향은 이미 일제 강점기의 민족 해방의 서사로부터 그 자양분을 제공받으며 형성된 것이라고 볼 수 있다. 그리고 이 과정에 개입되는 것은 민족주의 운동의 두 갈래 방향이다. 좌·우익으로 형성된 민족주의 민족 해방의 서사는 탈식민적 모색의 과정이었으며 이는 일제 강점기로부터 해방기까지 지속적으로 제기되는 정치적 논리였다.

또한 이러한 두 진영은 모두 식민 잔재의 극복과 청산, 새로운 민족 독립 국가의 형성을 소망했으나 이 강렬한 소망 성취의 이면에서는 상이한 방식의 방법론이 개입되어 있었다. 즉, 이 두 진영은 각자의 진영론 속에서 서로를 ‘타자화’시킴으로써 자기 진영의 주체성을 획득하는 과정을 거치게 되었다. 이러한 주체화 과정에서 개입된 각 진영의 논리는 해방기에 더욱 격렬한 양상으로 전개되며 상이한 민족 국가 형성으로 나아가는 과정을 보여 준다. 각 진영의 국가와 민족에 대한 의지와 결단의 행위는 결코 화해할 수 없는 극단의 지점에서 있었던 것이다.

한편으로 해방기 두 진영의 영향 아래에서 한국 영화가 산하 단체로 기능하

면서 선전·선동의 유리한 매개체로 작동할 수 있었던 점을 전제하면서 문단의 산하 단체로서의 한국 영화 단체의 활동을 간략히 일별한다. 이를 통해 영화 단체들의 성격과 그것이 지닌 의미를 파악할 수 있을 것이다. 그런 다음 한국 영화가 탈식민의 효과적인 선전·계몽의 일환이었다는 점을 현재까지 발굴된 작품을 통해서 구체적으로 분석하기로 한다.

한 가지 전제되어야 할 점은 일제 강점기와 해방기의 한국 영화 작품 중 발굴된 것이 최소하다는 것이다. 그러므로 이 부분에서는 필름자료 뿐만 아니라 잡지에 소개된 시나리오까지 포함하여 내용 분석을 시도한다. 필름과 시나리오 간에는 내용의 선택과 배제 등의 간극이 존재하지만 전반적으로 작품의 ‘주제’ 측면에서는 큰 오차가 없다고 판단된다. 그러므로 분석의 용이를 위해서 시나리오와 필름을 모두 분석의 대상에 포함시키기로 한다. 다만 일제 강점기로부터 해방기에 이르기까지 좌익 진영에서 제작·상영한 영화는 현재 발굴되지 않은 상태이므로 부득이 신문과 잡지에 소개된 줄거리 그리고 평론가들의 논의 등을 이용하여 간접적으로 분석한다는 점을 말해 둔다.

이러한 작품 분석을 통해 각 진영이 자신들의 명분론을 영화 속에서 좀더 직설적으로 녹여내려고 했다는 점을 밝힐 수 있을 것이다. 또한 우익 진영이 정세의 판도를 좌지우지하게 되면서 한국 영화가 전반적으로 미래에 대한 낙관적 전망과 민족의 전통성을 전면적으로 내세우며 민족 국가에 대한 의지와 결단을 드러내고 있다는 점을 밝힐 것이다. 나아가 이러한 과정이 결국 우익 진영의 식민적 욕망을 은폐하는 일환으로 작용했다는 점을 살펴볼 것이다.

또한 작품 분석을 통하여 좌·우익이 공히 자기 진영론에 빠져서 상대 진영을 타자화시킬 뿐만 아니라 민중의 현실까지 망각하고 오로지 ‘계몽의 서사’에만 매달린 채 민중을 전유하고 있다는 사실도 살펴 볼 수 있다. 이는 특별히 우익 진영의 관념론적 논리에서 잘 드러나고 있는데 이는 작품에 나타난 미래에

대한 낙관적 전망과 전통성에의 강조 등을 통해 부각될 수 있을 것이다.

한편 해방기 극심해진 할리우드 영화 중심의 외화 범람은 한국 영화가 해방기의 열악한 상황에서 자주적 토대를 정립해야 하는 과정에서 큰 걸림돌로 작용했다. 이때 한국 영화계는 할리우드 영화의 질적인 저급함을 타자화하고 그것을 타개하기 위한 한국적이면서도 보편적인 영화를 모색하기에 이른다는 점을 밝힐 것이다. 이것은 결과적으로 한국 영화를 세계 보편성을 기준으로 하여 지속적으로 타자화하는 문제를 야기한다. 그리고 이후 한국 영화는 지속되는 외화의 범람과 그 질적인 수준에 대응하여 가장 한국적이면서도 가장 보편적일 수 있는 ‘전통성’을 보여 주는 영화를 제작하는 길로 나아간다는 것을 밝히게 될 것이다.

결과적으로 해방기의 민족운동을 통한 탈식민의 정치 논리는 우익이 정치의 주도권을 잡아 나가는 과정에서 미래에의 낙관론과 전통성의 강조를 통해 그들이 청산하고자 했던 식민적 잔재를 그대로 온존시키고 식민지적 근성을 그대로 은폐하는 서사가 이루어지는 과정이었다는 점을 밝히게 될 것이다. 민중의 현실을 전유하고 좌익을 불온한 것으로서 타자화시키는 일련의 상황은 해방 후 한국 영화의 과제로서 여전히 문제적인 것으로 남겨진다고 판단된다. 그러므로 해방기 이후 영화의 과제로서 한국 영화의 탈식민적 모색들이 지닌 지나친 계몽성이 어떤 한계와 의미를 지니는지를 해방 이후 출현한 영화의 장르를 일별함으로써 간략하게 살펴볼 것이다. 해방 이후 등장한 반공 영화와 문예 영화 그리고 멜로 영화가 내면화하고 있는 의미를 파악함으로써 한국 영화의 탈식민적 모색들이 이후의 과제로 어떻게 제출되고 있는지를 살펴볼 수 있을 것이다.

2) 연구사 검토

한국의 역사상 해방기만큼 민족 국가에 대한 열망과 소망을 조선 민중 전체가 합심하여 고민했던 시절도 없을 것이다. 그러나 해방의 감격을 억누르지 못한 조선 민중이 전국 방방곳곳에서 물밀듯이 몰려나와 기쁨의 함성을 지르던 것도 잠시 해방 정국에서 사회의 각 분야는 정치적 혼란과 이념의 갈등을 겪으며 새로운 민족 독립 국가의 탄생을 앞두고 고통스러운 산고를 치러야 했다. 그러므로 해방기의 정치적 혼란상과 그에 자극받았던 사회 각 분야의 진통을 모두 아울러 해방기를 연구한다는 일은 좀처럼 쉬운 게 아니다. 게다가 좌우익의 이념 대립으로 점철되었던 당시의 상황에서 좌익과 관련된 자료들이 대거 손실되거나 사라진 상황 등은 해방기를 객관적인 자료에 근거하여 연구하는 데 장애가 되어 왔다. 이러한 제반 사정은 한국 영화의 분야에서도 크게 다르지 않다.

한국 영화 분야에서 해방기를 다룬 논문의 수는 많지 않은데 그 이유는 우선 필름으로 남아 있는 작품이 거의 없기 때문이다. 영화 제작 편수도 그다지 많지 않았던 상황에서 필름으로 남아 있는 작품이 드물다는 것은 접근 자체를 어렵게 하는 한계를 보여 준다. 한편 당시 한국 영화와 관련된 이차적 자료들이 많지 않았던 점 그리고 한국 영화가 문단과 정치적 노선 등과 밀접하게 관련 맺으면서 그것의 산하 단체로서 기능했다는 점 등이 연구의 어려움을 강화시키는 데 복합적으로 작용하고 있다.

이러한 한계에도 불구하고 해방기의 한국 영화를 다룬 글들을 다음과 같이 일별해 볼 수 있는데 해방기의 영화 조직 상황이나 그 시대상 그리고 정책 등을 다루는 경우가 대부분이라고 할 수 있다.⁶⁾ 그러나 이들 논문들

6) 이와 관련된 글은 다음과 같다.

조희문, 「영화사적 측면에서 본 광복기 영화 연구」, 중앙대학교 대학원 석사 논문, 1983.

은 공통적으로 단순히 해방기의 영화 조직이나 영화 정책적인 측면을 분석하거나 해방기의 단편적인 현실을 영화와 관련하여 분석함으로써 해방기가 보여 주는 탈식민의 역사적 의미를 간과하고 있다.

1969년에 출판된 이영일의 『한국영화전사』⁷⁾가 한국 근대 영화의 출현부터 1960년대 영화 중흥기까지를 포괄적으로 다루는 가운데 해방기를 소략해서 다룬 이래 해방기를 다룬 논문은 1980년대에 들어서야 비로소 나오기 시작했다. 이영일은 『한국영화전사』에서 해방기 당시에 제작·상영되었던 영화들의 제작 상황과 내용들을 중점적으로 개관한다. 그러나 그 외의 영화 운동의 조직 형태와 그 활동 그리고 검열 등의 영화 각 분야의 다양한 면모들을 구체적으로 언급하지는 않고 있다. 그리고 해방기 활발한 활동을 펼쳐 주었던 좌익 영화인들의 단체와 활동 양상을 ‘좌익의 책동’이라는 식의 표현으로 일축하면서 편향적인 잣대로 비판하고 있다. 그러므로 해방기 한국 영화 분야의 총체적인 양상을 살피는 데 한계를 보여 주었다.

1980년대에 나오기 시작한 논문은 이영일의 논의보다는 좀더 구체적으로 한국 영화 분야에 대해 연구하고 있다는 점에서 발전적이었다. 조희문은 그의 논문에서 1945년부터 1950년 6·25 이전까지의 시기 동안 한국 영화의 동향을 구체적으로 분석하고 있다. 해방기 당시에 나타나는 영화의 경향을 당대의 정치 상황과 비교하면서 논의를 진행시키고 있다는 점은 의

이효인, 「해방 직후의 민족영화운동」, 『해방전후사의 인식4』, 한길사, 1989.
남인영, 「해방 직후 영화운동에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 석사 논문, 1990.
조혜정, 「미군정기 영화 정책에 관한 연구」, 중앙대학교 대학원 박사 논문, 1997.
조혜정, 「미군정기 조선영화동맹의 활동 연구」, 『한국영화사연구』, 새미, 2003.
한국영상자료원, 『한국영화의 풍경1945~1959』, 문학사상사, 2003.
이우석, 「광복에서 1960년까지의 영화 정책」, 『한국영화정책사』, 김동호 외, 나남출판, 2005.
어일선, 「해방 직후 한국 영화와 시대성」, 『청주학술논집』 제10권, 2007.
한상언, 「해방기 영화인 조직 연구」, 한양대학교 대학원 석사 논문, 2007.
7) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.

미가 있다. 그러나 해방기 당시 영화 제작의 배경이나 그 현황을 일괄적으로 검토하고 있는 이영일의 논의를 좀더 구체적으로 보완하는 방식으로 글을 전개하고 있어 새로운 점을 발견하기는 어렵다. 이것은 이후 이루어진 어일선의 논의와도 근본적으로는 크게 다르지 않다. 영화의 장르와 내용을 구분하고 그 아래에 영화들을 재배치하는 수준에서는 해방기 당시 정치와 문단 상황과 긴밀한 협조 관계에 있던 영화의 특성과 성격을 간과할 수 있으며 이것은 한국 영화의 전개 양상을 살피는 데 근본적인 동인을 놓치는 결과가 될 수밖에 없다.

이효인의 논의는 1945년부터 1948년 단독 정부 수립 이전까지의 시기를 연구의 범위로 설정하고 이 당시에 활동했던 좌익 영화 진영을 ‘민족영화운동’을 개진해 나간 것으로 의미화했다는 점에서 새롭다. 그는 글에서 좌익 영화 진영과 우익 영화 진영을 구분하여 우리의 민족 영화 운동이 해방기의 정치 상황과 열악한 영화 제작 상황에서 빛을 보지 못한 채 사라지고 말았다는 점에 주목했다. ‘진보와 보수’를 ‘좌익과 우익’으로 구분하여 해방기의 정치 상황 아래 영화인들이 어떤 식으로 분열되어 있었는지를 파악했다는 점에서는 이전의 논의에서 더욱 심화된 측면을 보여 준다고 할 수 있다. 그러나 단독정부 수립 이전까지의, 즉 좌익 소멸의 시점까지만 분석하여 이후 한국 영화가 어떤 식으로 우익 편향적인 색채로 변화해 나갔는지를 살피지 못했다는 점은 아쉽다. 그리고 과연 ‘민족영화운동’이라는 것을 비단 ‘좌익’ 진영에만 국한하여 파악할 수 있을 것인가의 문제에 대한 깊이 있는 논의를 전개하지 못한 점에서 한계를 보인다. 실제로 해방 정국에서 우익이나 좌익 진영은 모두 ‘민족’과 ‘독립 국가’ 건설을 위한 담론을 쏟아냈으므로 단지 좌익 진영만을 ‘민족영화운동’의 의미 있는 주체로서 설정하는 게 중요한 게 아니라 양 진영이 어떤 방식으로 ‘민족’과 ‘독립 국

가'의 내용을 구상해 나갔는가에 주목해야 할 필요성이 있다.

이효인의 논의는 이후 이루어진 남인영과 한상언, 조혜정의 논의와도 관련된다. 특히 남인영과 한상언은 모두 해방기 한국 영화 단체의 활동과 전개 양상에 대한 구체적인 논의를 전개하고 있다는 점에서 의미가 있다. 특히 남인영 논의의 결점을 한상언이 보완하고 보충하면서 영화 단체의 활동과 전개 양상을 좀더 완결된 형태로 살피고 있으므로 해방기의 영화 단체의 양상을 구체적으로 일별하는 데 기여한 바가 크다고 할 수 있다. 그러나 해방기의 영화 단체의 활동 양상은 '정치 논리'와 '문단 논리'와의 길항 관계 속에서 파악될 수 있다는 점을 좀더 세심하게 살펴보지 않은 점은 아쉽다. 해방기를 뜨겁게 달군 '민족주의'와 '독립 국가'를 위한 실천적 노력들이 정치 논리 속에서 어떤 식으로 이념화되고 실천되었는지를 정확하게 판단해야 한다. 이는 영화 단체들의 이념성이 곧 정치와 문단 단체의 이데올로기적 자장 안에서 양 진영을 타자화함으로써 더욱 경직성과 한계를 드러낼 수 있었다는 점을 파악하는 데 있어서 중요하다. 이로써 해방기에 출현한 한국 영화 작품들의 교조적인 계몽성을 충분히 이해할 수 있을 것이다.

한편 해방기 영화 정책의 양상을 살핀 조혜정과 이우석의 논의는 해방정국에서 어떤 방식으로 영화 정책이 이루어졌는지를 구체적으로 살폈다는 점에서 의미가 있다.

조혜정은 그의 논문에서 미군정의 영화 정책 기조를 당대의 방대한 실증적 자료를 근거로 하여 제시하고 있어서 설득력을 얻고 있다. 그는 논문에서 해방기의 미군정의 영화 정책과 그들의 한국의 통제 방식을 검열 정책을 비롯한 다양한 측면에서 다루고 있어서 영화사적으로 매우 중요한 자리매김을 했다고 평가할 수 있다.

그러나 미군정의 영화 정책을 중심으로 삼는 과정에서 한국 영화의 독자적인 활로 모색에 대한 나름의 노력들을 놓쳤다는 점은 한계라고 할 수 있다. 아무리 미군정의 영화 정책이 당대의 한국 영화 시장을 좌지우지했다고 하더라도 그 안에서 해방기의 영화계를 둘러싼 다양한 담론들이 어떤 식으로 능동적인 모색을 해 나갔느냐는 매우 중요하게 다뤄야 할 부분이다. 게다가 영화 정책이라는 ‘제도적 측면’의 논의는 해방 정국에서 미국의 한국에 대한 정치 논리와는 밀접하게 관련 맺을 수 있다 하더라도 한국 내에서 이루어지던 다양한 정치적 민족주의 노선을 놓칠 수 있다. 또한 이런 연구는 한국 영화계를 미국 제국주의의 수혜의 대상으로 규정한다는 점에서 식민성의 문제를 낳을 수 있다. 이는 해방기 영화계의 자발적인 자주적 토대 정립의 능동적이고 탈식민적 노력들을 간과할 수 있다는 점에서 한계를 보여 준다.

해방기가 민족주의 운동과 탈식민의 서사가 가장 활발하고 첨예하게 이루어지고 있었던 시기라는 점 그리고 영화 단체들이 그러한 정치적 상황과의 밀접한 관련성 속에서 선전과 계몽의 효과적인 방법적 차원에서 설립되었다는 점을 감안하지 않는다면 해방기 한국 영화의 역사적인 의미를 세밀하게 규명하지 못한다.

또한 논문들이 주로 해방기에만 초점을 맞추게 되면 해방기가 지닌 영화계의 역사적 의미를 파악하지 못한다. 해방기가 영화계의 새로운 토대 정립을 위한 터전이 되었다는 것을 감안한다면 이러한 토대에 필요한 것들을 어디서 섭취하고 이러한 섭취를 통해 형성된 해방기의 토대가 이후 어떠한 영향을 미치고 있었는가를 파악하는 게 필요하다.

그러므로 해방기를 다룬 논문에서 간과했던 일제 강점기 탈식민의 논의들을 검토하는 데서 나아가 해방기 이후에 어떤 영향을 미쳤는지까지도 검

토해야 할 필요성이 있다. 해방기의 새로운 일면은 과거의 것을 청산하는 것에 머물러 있었던 게 아니라 그것을 해방기의 새로운 시대적 요청으로서 어떤 식으로 받아들이고 있었느냐와 관련 맺는다. 이런 점에서 일제 강점기의 유산은 매우 중요한 전사로서 기능할 수 있다. 또한 한국 전쟁이라는 역사적 사건을 거친 후부터 이루어진 정치적 변화와 그에 따른 영화의 변모와 발전에 해방기의 영화가 어떠한 작용을 했는지까지 파악해야만 해방기의 역사적 의미가 더욱 분명하게 드러날 수 있을 것이다.

Ⅱ. 해방기 영화의 전사(前史)로서 일제 강점기 영화의 형성과 전개

1) 일제 강점기 영화의 도입과 형성

일제 강점기는 조선인들에게는 피식민을 경험하는 시간이자 스스로가 ‘타자화’되는 시간이었다. 그러므로 일제 강점기는 ‘타자화’된 스스로의 주체성을 획득하기 위한 치열한 노력들이 돌출하기 시작하는 시기였으며 이는 피식민의 경험을 청산하고 ‘민족 해방’의 열망들을 표출하는 과정으로 수렴된다. ‘타자화’를 극복하고 ‘자기 정체성’을 찾기 위한 노력은 민족주의 운동의 근본적인 동력이었으므로 일제 강점기는 ‘탈식민’의 치열한 노력들이 민족주의 운동의 일환으로 전개되어 나가는 과정이기도 했다. 그러나 이러한 탈식민을 향한 가열찬 노력들은 일본 제국주의자들의 점점 가속화되는 억압과 수탈에 의해 지속적으로 좌절될 수밖에 없었다. 이는 ‘저항’이나 ‘순응’이나의 양 갈래에서 결국 ‘순응’으로 귀결될 수밖에 없도록 하는 중요한 원인이 되었다. 즉 일제 강점기의 민족주의는 좌·우익의 양 진영에서 피식민의 타자성을 극복하기 위한 노력들을 실천해 나갔지만 결국 일제의 제국주의 체계모니 속에 편입되면서 스스로의 타자성을 반복한다는 한계를 노정할 수밖에 없었던 것이다. 한국 영화가 황국 신민화 정책의 가장 효과적인 선전·계몽의 수단으로 작용하였던 데는 바로 이러한 일련의 상황이 개입되어 있다. 그리고 이러한 한국 영화의 전개 과정은 탈식민의 논의를 재개하는 해방기의 상황에서 반복 재생산된다는 점에서 자세히 살펴봐야 할 부분이라고 판

단된다. 그러므로 일제 강점기의 탈식민의 노력과 좌절의 경향을 살펴보는 일은 해방기의 탈식민의 노력과 그 굴절을 이해하는 데 있어서도 중요한 의미가 있을 것이다.

(1) 일제 강점기 영화의 도입과 발전

1910년 한일합방 이후 1945년 해방까지 일제 치하 36년 간은 문화 예술의 다방면에서 일본적인 것에 잠식당했다고 해도 과언이 아니다. 특히 영화는 시각적인 영상 예술이자 흥행성과 작품성을 동시에 만족시킬 수 있다는 점에서 대중들로부터 가장 환영받는 문화 예술의 한 영역이다. 이것은 조선총독부가 영화를 일본 동화의 선전매체로 인식하여 적극적으로 이용하게 한 원인이 되었다.

처음 조선에 영화가 들어온 시기는 1903년 경으로 추정된다. 객관적인 기록을 통해 확인할 수 있는 것은 동문(동대문)내 전기회사 기계창을 통해 설행(設行)한다는 기사가 실린 1903년의 황성신문을 통해서이다. 이후 이 동대문 내 프랑스인 마전(馬田)이 운영하던 신문(서대문) 밖 벽돌집이 문을 열었다.⁸⁾ 이 당시의 영화 형태는 ‘활동사진’이었는데 해외의 풍물을 찍은 단편들의 묶음이었고 연주가 함께 곁들여지기도 했다.⁹⁾ 조선인을 대상으로 한 활동사진 상영이 정규화되는 것은 1910년 경성고등연예관이 설립되면서이며 1912년에 설립된 우미관은 조선인만을 대상으로 한 최초의 본격적인 영화 상설관이었다. 1920년대 이후에는 조선에서의 활동 사진의 상영이 더욱 활발해져서 이 활동 사진에 대한 다양한 사회적 담론들이 신문지

8) 조준형, 「일제 강점기 영화정책」, 『한국영화 정책사』, 김동호 외, 나남출판, 2005. 49면.
9) 1912년 3월 15일자 경성고등연예관의 활동사진 내용을 보면 다음과 같다. 전오작의 강호건물/인색헌 남/옥용용시쇄/용기의 비행기와 자동차 경주/서반아풍의 결혼/개(鎧)의 거취/불국파테 주화보 백이십팔호/세간불견/부의 신대/불사의 여행/ 지방 금 시내 출장 영사의 상담을 호오/ 매야 6시 개장/음악대 초빙에 응함/출장영사 금 음악대 초빙

상에 개재되기도 한다.¹⁰⁾ 이것은 활동사진의 사회적 영향력이 점차 증가하고 있다는 점을 보여 주는 것으로서 일반 대중들의 활동 사진에 대한 관심과 시선을 간접적으로 표시해 주는 것이라고도 볼 수 있겠다.¹¹⁾ 또한 1918년을 전후하여 미국 영화의 흥행이 점차 가속화되어 상영편수가 급격하게 증가하는 현상을 보인다는 점도 주목할 수 있다.¹²⁾ 이렇듯 1910년대 이후에는 미국 할리우드 영화의 공세가 조선 영화계에서 날로 그 영향력을 확대해 나가고 있었다는 점에서 조선 영화는 성장의 자양분을 일본 영화 산업과 미국 할리우드 영화의 수입이라는 두 가지 방향에서 얻었다고도 할 수 있다.¹³⁾

10) 가령, 활동사진이 소아 및 청소년들에게 미칠 사회적 영향과 그 위해에 대한 담론이 개재된 경우를 살펴볼 수 있다. “활동사진이 소아 교육에 다대한 영향을 급(及)하는 사(事)는 기왕으로부터 고려하던 바인대 금회에 차(此)에 관한 각방면을 조사한 결과 일층 사회의 주의를 야기함이 가(可)한 사(事)를 지(知)하게 되었더라 조사의 제일착으로서는 경찰서에 의회하여 국내의 중요한 도회의 활동사진관의 수입장(數入場)하는 아동의 수여하(數如何)한 영화가 아동에게 적합할가 기세가량(幾歲假量)의 아동이 제일 다수인 입장하는가 영화취체 등에 관한 경찰의 처치 등 조사하고 일편으로 활동사진관에 직접 소개하고 또는 소학교 교사의게 부탁하여 아동은(하략)”(『매일신보』, 1916. 1. 8.)

11) 『매일신보』에서는 <독자기별>이라는 코너를 통해서 활동사진을 상영하는 연극장이나 그 주변 활동 사진 내용 등에 대한 독자 대중들의 폭넓은 의견을 반영하여 소개하고 있는데 이 지면을 통해서 당시의 활동사진 흥행장 주변과 영화의 내용 등을 직·간접적으로 파악해 볼 수 있다. 또한 일반 대중들의 영화에 대한 관심과 비판적인 시선 또한 파악해 볼 수 있는 자료라고 할 수 있겠다. “각 연극장에 친구파를 물론하고 배우들의 엉덩이 짓을 하여 풍속을 문란케 하니 취체 당국에 그리지 못하도록 엄금하여 주기를 바랍니다. <희망생>”(『매일신보』, 1916. 1. 21.)

12) 당시의 미국 영화의 상영 증가는 우미관과 단성사의 광고를 통해서 살펴볼 수 있다. 1918년 5월 3일자 우미관 광고는 “실사 룯기-산의 경(景) 전일권(미국 기-스톤 사)/ 희극 구락 전이권(미국 기-스톤)/ 골계 마구레 당(黨) 전일권(미국 낫시 회사)/모험활극 삼(森)의 기인 전삼권(불국 파데 회사 작)/연속탐정 제오 적환(赤環) 사권 구, 십)”이며 1919년 3월 18일자 단성사 광고는 “실사 유니바살 후보 칠십칠호 전일권/미국 유니바살 회사작 연속 괴기적 대활극 수혼 전삼삼권 내 오편으로 팔편까지, 본편 중 주요 활약 배우, 각색자 구레-스 기유-나-도 양, 촬영감독 후란시스 후오도 씨/미국 유사 바이슨 영사 대활극 산언 전삼권/”이다. 이 두 광고는 앞의 1912년 3월 15일자 경성고등연예관의 광고와 비교해 볼 때 미국 영화가 상당히 많이 들어가 있다는 점에서 확연한 차이를 보인다.

13) 조준형은 1910년대 후반에 조선에서의 영화 흥행이 어느 정도 궤도에 올라서고 있다는 여러 가지 정황을 밝힌다. 그에 따르면 미국의 영화 산업이 1910년대 자리를 잡고 1차 세

영화가 처음 조선에 소개되고 상영되어 흥행을 하기 시작했다는 사실은 개화를 통해 물밀듯이 들어온 서구와 일본의 근대적 풍물들에 대한 신선한 충격과 호기심이 어느 정도였는가를 알게 해 주는 대목이다. 영화는 단시간에 해외의 풍물을 다수의 대중에게 공급할 수 있다는 점에서 서구적 근대성을 전시하는 중요한 매개체로 군림할 수 있었고 조선인들의 근대적 풍물에 대한 지대한 관심은 이에 부응할 수 있었던 것이다. 그러므로 이 당시의 할리우드 영화의 수입은 근대적 서구 문물을 접한다는 조선 민중들의 호기심을 만족시키는 측면에 국한되어 있었다고 할 수 있다.

활동사진의 이러한 증가세 속에서 1919년 경성에서 김도산이 만든 일종의 연쇄극 형태의 <의리적 구투>가 제작되었다. <의리적 구투>는 신파극을 상연할 때 연극 부분에서 보여 줄 수 없는 장면을 보여 주기 위해서 만든 일종의 장면 기록영화이다. 이것은 1910년대 일본에서 크게 유행한 연쇄극의 형식을 딴 것으로서 일본 신파극의 영향을 받은 것이라고 할 수 있다. 김도산의 <의리적 구투>와 함께 박승필의 기록영화 <경성 전시의 경(景)>(1권)이 같은 날 공개되었다. 박승필은 일본인 기사로 하여금 당시 서울시의 모습과 근교의 명승지를 촬영하도록 한 <경성 전시의 경(景)>과 <경성 교외 전경>이라는 기록 영화를 만들었다. 이것이 한국 영화의 기초를 다지는 중요한 초석이 되었다.¹⁴⁾ <의리적 구투> 이후 1923년에 나온 <월하의 맹서>는 비록 조선 총독부의 재정으로 만들어졌지만 이 영화를 통해서 비로소 한국 영화는 온전한 의미에서 무성 영화 시대의 막을 열게

계대전을 계기로 전 세계에 영향력을 발휘하며 공급을 확대했으며 일본 영화 산업의 영향권 아래 있던 조선 역시 그 자장 안에 있었다는 점, 일본 영화 산업의 성장이 조선 영화 흥행을 위한 공급 통로로 작용했다는 점을 들고 있다. 이로 인해 조선의 극장들도 조선 내의 일본인 대상 영화관뿐 아니라 일본의 배급사와 특약을 맺어 정기적으로 활동사진을 공급받으면서 초보적인 형태의 흥행 산업을 시작했다는 것이다.(조준형, 앞의 책, 51~53면 참조)

14) 구건서, 「일본 식민지의 영화와 시대성」, 『일본학보』 제65집, 한국일본학회, 2005. 618면.

되었다. <월하의 맹서>는 영화 제작의 조건이 되어야 할 몇 가지 개념의 분화와 형성을 촉진하였다. 지금까지의 연쇄극과는 달리 수미일관한 영화였다는 것, 한국 안에서 만들어진 최초의 극영화라는 것, 각본, 감독, 출연 모두가 한국인의 손으로 되었다는 것은 획기적인 하나의 이정표가 아닐 수 없다.¹⁵⁾ 그런데 이 영화는 저축을 장려하는 계몽 영화의 형태를 취하고 있어서 최초의 한국 극영화의 출현이라는 점에서는 큰 의의를 지니고 있었지만 주제의 측면에서는 일제 식민지 현실에 대한 주체적인 인식을 드러내지 못했다는 점에서 한계를 보여 주었다.¹⁶⁾

영화의 제작과 흥행에 있어 빼 놓을 수 없는 것은 영화 제작 회사이다. 사실 <월하의 맹서>를 제작할 당시에만 해도 이렇다 할 제작사는 없었으며 ‘단성사’나 ‘동아문화협회’와 같은 극장 소유주가 영화 제작에 손을 대는 방식이었다. 그러나 영화의 흥행이 가속화되자 영화를 제작하는 회사도 속속 등장하여 1924년에는 우리나라에서 설립된 최초의 영화 제작사인 ‘조선키네마 주식회사’가 등장하게 된다. 이 영화사는 부산에 거주하는 일본인 실업가들이 설립한 것으로서 사장은 나테 오도이치였다. 한편 조선키네마 주식회사에서 몸 담고 있던 윤백남이 독립하여 조선인의 손으로 만든 영화 제작회사였던 ‘윤백남 프로덕션’, 이필우와 이구영이 만든 ‘고려영화 제작소’ 등이 있었으며 요도 도라조라는 일본 사람이 설립한 ‘조선키네마프로덕션’은 나운규의 <아리랑>을 제작한 영화사였다.

15) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004. 74면.

16) 이영일은 <월하의 맹서>의 제작 당시 필요한 자본을 충당하기 위해서 감독 윤백남이 우체국에서 계획한 저축 장려 계몽 영화를 택한 것이라고 논하고 있다. 또한 윤백남이 직접적으로 이 영화를 제작하게 된 것은 그의 고등상업학교의 동창생이었던 모리 고이치가 후일 한국에 와서 식산 은행의 이사가 되었고 바로 그로부터 청탁을 받았기 때문이라는 것이다. (이영일, 위의 책, 74~75면 참조) 물론, 충분한 자본력을 갖춘 영화 제작 시스템이 갖춰지지 못한 상태에서 영화를 제작하기는 무리가 있을 수 있다 하더라도 그 주제 면을 살펴볼 때 일제 식민지 현실에 대한 비판적 인식이 제대로 구현되어 있지 못하다는 것에는 타당한 지적이 이루어져야 한다고 판단된다.

그런데 1920년대 영화사의 성립과 함께 나타난 영화의 주제를 살펴볼 때 대체적으로 신파적 요소를 가진 경우가 많다.¹⁷⁾ 일본 자본과 기술을 토대로 하여 시대성과는 거리가 먼 사랑 이야기 등에 국한된 신파 통속극이 제작되는데 이것은 해방기 이후의 ‘신파물’의 범람 현상과도 밀접하게 연관시켜 볼 수 있다. 일본인들이 의도적으로 사랑 이야기와 같은 통속적인 멜로물을 만든 것은 조선의 식민지 현실이 내포하고 있었던 모순에 눈 감고 저항성을 무력화시키는 일환으로서 작용했다. 조선인들에게 재미와 생활의 위안으로서 작용할 수 있는 영화는 일제의 조선 통치를 손쉽게 하는 중요한 수단으로 인식되었다. 그러므로 신파물은 당시에 무지한 민중을 더욱 우민화시키는 한 요소로서 작용했다고 할 수 있다.

(2) 일제 강점기 영화의 검열과 탄압

1937년 중일 전쟁이 발발한 후 1940년 조선영화령이 발표되면서 조선 영화계는 거의 절명 상태에 빠지게 된다. 조선영화령은 일본의 영화령을 그대로 가져와서 조선에 적용한 것으로서 일제 지배에 찬동하지 않는 영화는 모두 제작될 수 없다는 점을 명시한 것이었다. 그러므로 조선 영화는 일제 군국주의 파시즘에 복무하는 방식으로 제작되지 않으면 상영될 수 없게 되었다. 그리고 영화계에서는 ‘조선영화주식회사’¹⁸⁾(이하 조영)를 발족하여 일본 군국주의 파시즘을 위한 국책 영화를 만들기 시작했다. 태평양

17) 가령, 조선키네마 주식회사가 제작한 <해의 비곡>(1924)의 경우 “제주도 한라산을 배경으로 부자 2대에 걸친 얽히고 설킨 기구한 비련을 그린 것으로 신파로서는 다소 때를 벗은 통속작품이었다”고 평가되며(이영일, 앞의 책, 79면) 윤백남 프로덕션의 작품 <심청전>은 대표적인 신파적 즐거움을 가진 영화라고 할 수 있다. 고려영화제작소의 <쌍옥루> 또한 기생 자매의 애화를 다룬 통속 신파물이었다. 조선키네마주식회사에서 제작된 <농중조>도 사랑하는 남녀의 애화를 그린 것으로서 대표적인 신파물이었다고 할 수 있겠다.

18) ‘조선영화주식회사’는 총독부가 관할하는 영화사로서 조선 내의 영화사 10개를 폐쇄하고 조선영화인협회까지 흡수 해산했다. 사단법인 조선영화주식회사는 총독부의 관할 하에 전쟁 수행의 선전 기관으로서 어용 영화를 제작했다.

전쟁기에 친일영화는 다양한 성격을 갖고 있었다. 당시 영화는 일본 정책을 우회적으로 옹호하고 계몽이라는 방법을 통해 조선 사회의 현실과 모순을 꼬집거나 일본의 우월성을 드러냈다. 나아가 조선인의 내선일체를 강조하고 황국신민이 될 것을 적극적으로 옹호하기도 했었다.¹⁹⁾

그렇다면 이러한 일제 강점기의 영화의 흐름을 좌우했던 영화 정책은 어떤 식으로 이루어졌는가. 일제 강점기 동안 행해진 영화 정책은 조선 영화의 자생적인 발전을 가로막고 일제에 대한 항거의 씨앗을 철저히 뿌리뽑는데 일조했다. 일제 강점기의 영화 정책은 사실상 거의 철저히 이데올로기 통제 수단으로서의 영화에 초점이 맞춰져 있었다. 이는 일제 식민 논리를 전파하고 조선의 민족주의 혹은 사회주의를 억제하는 데 총력을 기울였던 일제의 문화 정책 전반의 기초를 감안할 때 당연한 것이라 할 수 있다. 또한 위생과 안전, 질서 유지의 명목으로 영화 상설관에 대한 통상적인 행정 행위들이 이루어지기도 하였다. 그리고 이러한 영화 정책의 큰 줄기를 결정한 것은 조선 내의 영화 산업이라기보다는 조선과 일본 내외의 정치 상황이었다고 할 수 있다. 예컨대 3·1운동, 만주사변, 제2차 세계대전 등의 사건들과 이에 대한 일본 정부의 대응이 영화 정책에 직·간접적으로 영향을 미치게 된다는 것이다. 그리고 그것은 정책의 최종적 결과물인 법제들을 통해 드러난다.²⁰⁾ 결과적으로 일제 식민지 시대의 영화 정책은 일제의 정치 상황과 관련하여 조선의 영화를 철저히 통제하고 억압하면서 이데올로기를 주입하거나 철저히 차단하는 방식으로 이루어졌다고 볼 수 있다.

활동 사진의 상영이 빈번해짐과 동시에 영화에 대한 대중의 관심이 증대되고 흥행이 주요 화제로 떠오르기 시작하는 1910년대 후반 전까지 영화

19) 구건서, 앞의 글, 628면.

20) 조준형, 앞의 글, 45~46면.

에 대한 실제적인 제도적 취체령은 특별한 게 없었다고 볼 수 있다. 이 당시 영화에 대한 취체는 주로 관할 경찰의 임검(臨檢)에 의해 불규칙적이고 간헐적으로 이루어졌을 뿐이다. 이 당시에는 영화에 대한 특별한 검열이 이루어지지 않았지만 새로운 활동 사진관의 등장이 이러한 공공 시설에 대한 위생과 안전, 질서의 유지에 대한 문제들을 제기하게 되었다. 이러한 문제들은 조선 총독부의 식민지 정책에서 조선인들을 관리하고 통제하는 하나의 주요한 수단이었다는 점에서 의미가 있다. 예컨대 위생 사무를 경찰이 담당했었다는 점을 간과할 수 없다. 경찰에 의한 위생의 관리는 강제력을 발휘할 수 있다는 점에서 매우 유효했고 이로 인해 영화관을 경찰의 자의에 따라 관리하고 통제할 수 있었다. 한편 조선총독부는 전염병 예방이나 위생 선전을 주제로 한 상당수의 영화를 직·간접적으로 제작 혹은 수입하여 전국적으로 상영하였는데 이는 조선의 열악함을 알리고 일제의 조선 지배를 정당화하는 중요한 기제로 사용되었다.²¹⁾

이를 통해 1920년대 이전의 영화 정책은 영화의 주제적인 측면에 대한

21) 1912년 6월 1일자 『매일신보』 기사는 당시 흥행장에 대한 위생 문제를 일제가 어떤 식으로 관리하고 있었는지를 판단할 수 있는 근거를 제공한다. “인류 사회의 무엇이 가장 중요뇨 하면, 위생이 제일 중하다 할지라도. 그러헌 즉, 춘하추동을 물론하고, 언의 때이던지, 잠시라도 범연치 못할 것은, 위생이라 할것스나, 류별히 하절을 당하여, 더욱 주의흠은, 매양 류행하는 전염병이, 하절의 습기를 인하여, 발생함이요, 한 집과 한 동리를 물론하고 언의 곳이던지, 잠시라도 범연치 못할 것은, 또한 위생이라 할것스나 특별히, 사람이 만히 모이는 곳에 대하여, 더욱 주의흠은, 매양 류행하는 전염병이, 인중의 복잡헌 곳을 인하여 발생함이로다. 이로써 보건대, 위생이라하는 두글스즈는 우리 인생이, 흥상 노슈에 색여돌바인 즉, 잠시라더니, 몇칠간이라던지 립시로 사람이 모히는 곳에 대하여셔도 각별히 주의할 바이어던, 함을며 밤마다, 몇백명식 모혀서, 역개를 서로 비비고, 기운을 서로 통하는 연극장으로 말하면, 십분 주의할 지어늘 근일 각 연극장의, 정황을 시찰헌건대 경찰의 취체로 인하여, 당장의 눈가림으로 장소를 청결한다 하나, 그것도 취체하는 그 날과 그 뿐이요, 하로 이들이 지난 후에 보면 모든 사람의 담배스재와 가래춤이며 기타의 먼지가 케케히 안고 검불이 스면에 허터져서 곳 한낫 진개장소를 일우고 해가 진 후이면 당직 경관의 말막음으로 청결을 한다는 것이 그와 갖치 추잡헌 물건을 슬슬 모터다가 한편 구석이나 그러치 안이 하면 자리 밋호로 쓰러너흐니 이것이 당장의 가식덕 청결이요, 진실헌 위생의 철결은 안이라 할것도다.”

검열이라기보다는 영화관 내의 질서 유지와 청결에 대한 주변적인 취체령 정도에 그쳤다는 것을 알 수 있다. 물론, 그렇다고 하여 검열이 이루어지지 않았던 것은 아니다. 오히려 불충분한 규정과 임검 등의 관행으로 인해 흥행은 경찰의 임의적인 단속에 내맡겨져 있었다고 할 수 있었다. 그리고 이러한 검열을 위한 최소한의 근거로 기능하였던 것이 보안법과 이사청 규정이었다.²²⁾

그런데 1910년대 후반으로 갈수록 영화가 대중들에게 흥행되고 영향력이 증대됨에 따라 주로 흥행장에 대한 취체령에 머물던 영화 정책은 영화의 내용 자체에 대한 검열로 바뀌기 시작한다. 게다가 1919년 3·1 운동의 여파로 인한 문화 통치가 이루어지면서 1920년대의 영화 정책도 변화를 맞게 된다. 이 당시의 영화 정책으로 인해 문화 예술 전반에 대한 체계적인 제도가 마련되었으며 좌익 운동과 민족 운동에 대한 검열이 시행되었다고 할 수 있다. 우선 1922년에 경기도 경찰국이 흥행 및 흥행장 취체 규칙을 발표한다. 이어 1923년에 이 규칙은 연극 대본의 흥행 전 검열과 극장의 영업 시간 단축에 대한 것을 주요 내용으로 개정되어 실시되었다. 1926년이 되면 ‘활동사진 필름 검열규칙’을 통해 검열의 일원화가 이루어지고 조선인의 문화 예술 전반에 대한 통제를 좀더 강력하게 시행하기에 이른다. 1934년에 제정된 ‘활동사진 영화 취체 규칙’은 일본 본토의 규정을 그대로 이식해 온 것으로서 1926년 제정된 ‘활동 사진 필름 검열 규칙’과는 달리 일본의 영화 산업을 보호하면서 조선을 일본 영화의 시장으로 자리매김하려는 의도에서 규정된 것이었다. 그러나 1937년 중일 전쟁이 발발하고 일본의 군국주의 파시즘이 한층 고조되자 일본 당국은 대중 문화를 전시 체제의 선전 수단으로 이용하기 시작했다. 이는 1939년 일본 본

22) 조준형, 앞의 글, 59면.

토에서 제정된 영화법의 제정, 생필품 배급 통제를 무기로 한 영화사의 통제합 조치로 귀결되었다. 일본에서 제정된 영화법을 그대로 조선에 적용한 것이 조선 영화령이다. 1940년 조선 영화령을 통해 식민 당국은 영화의 제작과 배급, 흥행에 이르는 전 단계를 체계적으로 통제함으로써 국가의 적극적인 개입을 전면화했다.²³⁾ 영화제작업과 배급업의 허가제, 영화인의 등록 조치 등을 통하여 조선 영화인들은 조선 총독부의 정책적 하수인이 될 수밖에 없었고 이를 피하는 길은 영화 현장을 떠나는 방법밖에 없었다.²⁴⁾ 결과적으로 조선 영화령을 통해서 조선 영화는 일제의 군국주의 과소화를 찬양하고 고무하는 어용 영화의 길로 접어들게 되었던 것이다.

2) 일제 강점기 영화의 형성과 전개

일제 강점기 조선 영화의 출현과 그 전개 양상은 주로 1920년대로부터 1930년대에 이르는 시기에 초점을 맞출 필요가 있다. 왜냐 하면 이 당시에 비로소 초보적인 수준에서나마 영화 산업의 기본적 토대라고 할 수 있는 기술과 자본 그리고 영화의 흥행 가치를 좌우하는 대중들의 관심 등이 어느 정도 갖춰져 있었고 조선인 감독이 제작한 영화가 제작·상영되기에 이르렀기 때문이다. 그러므로 여기에서는 1920년대부터 1930년대에 이르는 기간 동안 제작된 조선 영화 중에서 프로 영화 그리고 1930년대 후반 제작되기 시작한 민족 계몽주의 영화를 둘러싸고 이루어졌던 다양한 담론과 당대의 상황을 살펴봄으로써 일제 강점기 현실에 대한 조선 영화의 대

23) 이화진, 「식민지기 영화 검열의 전개와 지향」, 『한국문학연구』 제35집, 동국대학교 문학학술원 한국문학연구소, 2008. 450면.

24) 조준형, 앞의 글, 92면.

향과 그 면모를 파악하고자 한다.

당시 조선 영화의 작품 경향과 그 내용을 파악하기 위해서는 우선 민족주의 운동의 방향을 간단히 일별해 보아야 한다. 두 갈래의 영화가 모두 민족 해방의 목표를 달성하기 위해 조직된 운동의 일환으로 실천되었기 때문이다. 민족 해방을 위해 전력했던 당대의 민족운동의 방향, 즉 그 내적 논리의 자장 안에 조선 영화가 있을 수밖에 없었던 것이다.

일제 강점기의 민족주의는 최대의 과제였던 민족 해방과 독립에 대한 실천 운동으로 작용했으며 좌익과 우익을 막론하고 주권 회복을 위한 독립운동을 지향했다. 또한 해방 후의 민족 분단의 고정화는 그 당초의 계기는 열강 간의 국제 냉전에서 기인한 것이었으나 분단이 고정화되어 가는 과정에는 국제 냉전 못지 않게 우리 민족 주체 간의 국내 냉전이 크게 작용하였음을 부인할 수 없다. 이같이 민족분단의 내인이 된 국내 정치주체 간의 국내 냉전은 따지고 보면 그 연원(淵源)이 일제 하의 민족주의 운동에 있어서 독립 운동 주체들이 이념적으로나 조직상으로나 완전히 하나로 합일하지 못한 데에서 그 뿌리를 찾지 않을 수 없다.²⁵⁾

정치 주체 간의 갈등과 대립의 양상은 자연스럽게 다른 진영에 대한 타자화를 통해 성립된다. 민족주의 운동의 대립적인 두 진영은 상대 진영에 대한 배제의 논리를 통해서 자기 진영의 체계모니를 구축했다. 그런 측면에서 이들 두 진영은 오로지 진영론에 빠져 민족 해방이라는 거대한 역사적 임무를 소홀히했다는 문제를 안고 있었다.

(1) 프로 영화의 형성과 전개

프로 영화 계열과 민족 개량주의적 영화의 출현 양상을 살펴보기 위해서

25) 김영작, 「한국 민족주의의 사상사적 갈등 구조」, 『사회과학연구』 (2), 국민대학교 사회과학연구소, 1989. 12. 155면.

좌익 진영과 우익 진영의 민족주의 사상의 내용을 간단히 일별해 보자면 이 두 진영의 대립은 민족 해방을 위한 투쟁의 방법적 측면에서 좌익 진영이 계급 노선을 지향한 반면 우익 진영은 민족 노선을 지향했다는 점을 들 수 있다.²⁶⁾

26) 이를 이해하는 데 있어서 서중석의 논의는 중요한 참조점을 제공한다. 서중석은 그의 글 ‘한국인 부르주아지의 위상’에서 일제 식민지 시기의 민족 개량주의자들과 항일 민족 해방 운동자들에 대한 자세한 논의를 펼친다. 그에 따르면 “한국 부르주아지·지주의 상층으로 부르주아지·지주의 중심 세력이라고 할 수 있는 민족개량주의자들은 한국인은 독립할 자격이 없다는 독립 불능론에 근거하여 독립을 먼 훗날로 미루고 반제 독립 투쟁을 포기하였다. 그리고 다른 제국주의 국가와도 다른 일제의 반식민지·식민지에서 자본주의의 발전을, 그것도 지극히 취약한 문적, 정치적, 사상적 기반 아래 자본주의 발전을 피하였다. 이 때문에 제국주의의 침략논리에 순응 또는 그것을 체화하여 왜곡된 반민족적 ‘민족의식’을 갖고(이들은 대개가 구미(歐美)·일(日) 숭배자 또는 근대화지상주의자로서, 근대적 민족의식이 미약하였다), 민중을 우민시하면서, 민족을 열등시하고, 망국민이 된 것을 민족의 잘못으로 돌려, 제국주의의 침략을 합리화하는 민족성 개조운동을 벌였다. 그리고 상당 부분 침략자들의 보호와 지원 아래 일본제국주의의 틀 내에서 자본의 성장을 피하였고, 토지를 집적하였으며 침략자의 지원과 그들과의 타협 아래 은밀히 자치 운동을 추진하였다. 그러면서도 그들은 경제적 정치적으로 1920년대에서 1930년대 초에 이르기까지 몇 차례에 걸쳐 ‘민족적 대결사’ 조직을 시도하였던 데서 잘 드러나듯이 민족 내에서의 활동에서 헤게모니를 장악하고자 하는 강한 헤게모니 의식을 갖고 있었다. 이러한 민족 내에서의 헤게모니 장악 시도는 침략자들의 지원 등 제국주의와 연결이 지어지면서 이루어진 점에 그것이 갖는 민족적 성격이 있었다.”(서중석, 『한국현대민족운동연구』, 역사비평사, 2004. 60~61면) 이러한 논의는 일제 식민지 시대의 ‘민족 개량주의자’들의 사회적 성격을 이해하고 나아가 해방 후의 민족 개량주의자 계열의 우익 민족주의의 성격을 이해하는 데도 많은 참조점을 제공한다. 반면 서중석은 항일 민족 해방운동자들 즉, 사회주의 계열의 좌익 민족주의자들의 사회적 성격을 인식하는 데는 대체로 두 가지 관점이 있다고 주장한다. “하나는 일제의 한국 지배·수탈의 특수성을 중시하는 관점이다. 이러한 견해에서는 민족 내의 계급적 대립도 간과할 수 없는 중대한 사상이지만 한국 경제의 전 기구에 대한 이식 자본주의의 비중이 지배적이기 때문에 민족적 모순을 가장 중요한 것으로 파악하게 된다. 또 이 경우에는 토지 개혁도 민족 국가를 건설하는 것에 의해서 해결될 수 있는 것으로 인식되어 모든 것에 우선하여 민족해방투쟁을 최대화하는 데 집중되며 노동운동·민족해방운동의 주요 타격방향은 일제 지배 기구와 그것에 의해서 지탱되는 식민지 지주제, 이식 자본주의에 주어졌다.(중략)위와 같이 식민지 지배기구, 식민지 지주제, 이식 자본주의가 노동운동·민족해방운동의 주타격대상이 경우, 계급적 모순을 민족적 모순에 부차적인 것으로 보기 때문에 민족해방투쟁을 전개하는 데 식민지 무산자인 민중을 기반으로, 일부 소부르주아지, 중소상공업자, 중소지주, 부농·중농 등 민족 국가 건설을 염원하는 모든 세력과 개인을 망라하여 민족적 역량을 강화하고자 하였다. 이 경우 민족 해방운동의 조직 형태는 좌우합작에 의한 민족 통일 전선 또는 민족 협동 전선으로 나타날 수 있었다. 다른 하나의 관점은 프롤레타리아 국제 노선을 거의 절대시하는

1926년 제작된 나운규의 <아리랑>은 일제에 대한 민족적 울분과 항거를 표현했다는 점에서 경향과 영화로서 의미화될 만한 것이었다. 물론, 나운규 자신이 사회 운동에 대한 이론적 지식을 지니고 있거나 식민지의 현실의 구조적인 문제에 대한 치열한 고민을 했다고는 볼 수 없다. 그러나 이러한 경향성이 강한 영화가 출현할 수 있었던 것은 당대의 사회적 분위기와 관련된다고 판단된다. 당시의 시대적 상황의 간접적인 영향 아래에서 민족 저항 영화로서의 <아리랑>이 의미화될 수 있기 때문이다. 그리고 실제로 이 영화가 제작된 1920년대는 사회주의 민족 운동이 조선에서 대두하기 시작하던 시기였다.

일제의 식민지 지배 정책은 한국에서 사회주의와 사회 운동이 급속히 퍼져 갈 수 있는 아주 좋은 토양을 제공하였다. 이미 3·1운동에서 농민들은 격렬한 항일독립시위를 전개하였지만 소작농의 누진적 증가, 소작권의 상실, 소작료의 인상과 각종 부역과 억압은 농민들의 불만을 팽배하게 하였다. 도시와 노동자들의 형편 또한 좋은 것이 아니었다. 사회주의는 한국에서 외래사조로 작용한 것이라기보다 경제적 파멸에 대한 새로운 활로로 본능적으로 받아들여질 수 있었다.²⁷⁾ 3·1운동이 가져온 일제에 대한 민족적 항거의 정신이 일제의 문화 정치를 가능하게 한 원인이 되었다면 사회주의

것으로 국제당의 ‘부르주아민주주의혁명론’에 의거하였다. 이러한 관점에서는 한국인 부르주아지들의 반봉건적 토지 소유제를 기반으로 한 지주·고리대적 성격을 중시하여 반지주 투쟁을 반부르주아 투쟁으로 직결시켜 계급 투쟁으로서 토지 혁명을 골간으로 한 부르주아 민주주의 혁명을 이룩하고자 하였다. 이 경우는 민족 해방투쟁보다 부르주아민주주의혁명 중심으로 활동하거나 양자를 무매개적으로 병행시키려 하였고 강렬한 계급 의식을 갖고 부르주아지와 가차 없는 투쟁을 벌일 것을 역설하였을 뿐만 아니라, 항일 민족주의적인 성향을 가진 중소지주, 중소부르주아지, 소부르주아지들도 계급 대 계급 노선에 따라 적대 세력 또는 타격대상으로 공격하였다. 이들 가운데는 한국에서 근대로의 이행 과정의 특수성을 반영하여 왜곡된 민족의식, 민족의식이 박약한 뿌리 없는 국제주의 의식을 소지하고 있는 경우가 적지 않았다.”(서중석, 앞의 책, 61~62면)

27) 서중석, 앞의 책, 87면.

는 이러한 문화 통치 아래에서 어느 정도 사상적인 자유로움을 맛보면서 민족적 향거를 모색하는 계기가 된 것이다. 게다가 경제적 수탈과 모순이 점점 심각해지는 상황을 감안할 때 나운규의 <아리랑>의 출현은 분명 당대의 사회적 분위기와 연동하고 있었다고 판단할 수 있다. 또한 1920년대 초기 사회운동에서의 계급 투쟁 강조는 프롤레타리아 계급의식운동이라기 보다는 봉건사상과 봉건적 신분 관계에 억눌려 있던 농민(일반 대중)들의 인간의식운동이요, 인간권리운동이었다²⁸⁾는 점을 고려할 때도 1920년대의 사회적 공기는 일제 피식민 민중으로서의 인간적 자각과 민중의 향거로의 발현을 이미 내포하고 있었던 것이다.

게다가 나운규 개인의 이력도 한 몫을 했다고 판단 가능하다. 나운규는 독립 운동의 이력을 지니고 있는 인물이었다. 명동 중학 시절부터 독립을 위해 독립운동을 위한 격문을 몰래 운반하여 회령 지방에 전달, 살포한 후 독립 자금을 거두어 운반한 사건인 도판부 사건에 연루되고 3·1 운동에 주동자가 되었으며 독립군에 들어가려고 만주를 방황한 끝에 시베리아까지 방황한 그가 마침내 일경에 체포되어 2년 간 투옥생활을 하고 나왔을 때 그는 무력항쟁의 한계를 느끼지 않을 수 없었다.²⁹⁾ 나운규의 이러한 개인

28) 서중석, 앞의 책, 89면.

29) 이영일, 앞의 책, 107면. 이영일은 나운규의 일생을 논하면서 그가 무력 항쟁의 한계를 느끼게 된 후에 자신의 이상을 표현하기 위해 갔던 길이 바로 영화라고 지적한다. 그가 행한 것은 예술을 위한 예술이 아니었으며 영화를 통해서 민중과 웃고 울 수 있는 확고한 민족 영화 예술을 지향했다고 주장했다. 그런데 이영일이 주장하는 ‘예술을 위한 예술이 아닌 것’이란 ‘민족 영화’라는 것인데 이 ‘민족 영화’에 대한 함의는 매우 다양한 방식으로 논술될 수 있다. 이영일은 이러한 것에 대한 자세한 기술은 피하고 나운규의 말기 영화 활동을 살피면서 그가 말년의 활동기에 “힘과 정열에 의한 피의 투쟁으로는 일제를 멸망시킬 수 없음을 뼈저리게 인식”하고 결국 ‘민족 계몽 사상가’로 자신을 변용시킨 것이라고만 진술함으로써 그를 민족 개량주의자의 반열에 올려 놓는다.(이영일, 앞의 책, 179~180면 참조) 이는 나운규가 지닌 민족의식이 확고한 계급성을 견지하지 못한 경향성을 내포하다가 말기에 이르러 민족 개량주의적 방향으로 변모한 것이라는 진술로 읽힌다(민족 개량주의자의 면모는 그가 <아리랑 3편>이나 <황무지>와 같은 영화 제작을 기획했다는 점을 들고 있다). 경향성을 내포한 감독이라는 점은 인정한다 하더라도 <황무지>와 <아리랑 3편> 대신 유작이 된

적 이력은 그의 민족 독립에 대한 확고한 의지를 깊이 내면화한 상태에서 피압박 민족의 저항과 일제 식민지적 현실에 대한 나름의 통찰을 가능하게 했을 가능성이 높다. 이론으로 무장된 ‘계급성’을 지니지 못했을 뿐 그의 개인적 체험과 1920년대의 사회적 분위기가 <아리랑>과 같은 경향성이 강한 영화를 출현하게 했던 것은 어쩌면 자연스러운 귀결일 수 있다. <아리랑>³⁰⁾을 통해 드러나는 민족의 울분과 일제에 대한 항거는 봉건 사상과 봉건적 신분 관계에 억눌려 있던 일반 대중들의 인간 의식 운동의 한 방향이었다고 해도 무리가 아니다. 이러한 피압박 민중의 응어리는 곧 일제 식민지 현실에서 자신들을 탄압하는 친일 지주와 일제 관헌에 대한 저항과 비판으로 수렴될 수밖에 없었고 이것은 곧 인간의식운동이요, 인간 권리 운동이자 민족 해방과 독립에 대한 강렬한 열망과 관련되어 있는 것이다.

조선의 프로 영화 활동은 <아리랑>에서의 민족 영화의 싹을 자라게 하면서 그 한계를 극복하려는 의지에서 비롯³¹⁾된 것이다. <아리랑>이 보여

<오몽녀>와 같은 작품을 제작했다는 점을 살펴볼 때 과연 민족 개량주의적인 것으로 일관하게 평가할 수 있을 것인지에 대해서는 좀더 신중한 판단이 요구된다.

30) 영화 <아리랑>의 내용은 다음과 같다. 마을에서 부친과 여동생 영희와 사는 영진은 원래는 영리하고 다정다감한 사람이었으나 미친 광인이 되었다. 어느날 서울에서 영진의 친구인 현구가 오는데 그는 광인이 된 영진을 안타깝게 바라본다. 한편 영진 대신 현구와 만나게 된 영희는 현구와 사랑에 빠진다. 그런데 그 전부터 오기호라는 마을의 악덕 지주의 청지기가 영희에게 나쁜 마음을 먹고 영희를 호시탐탐 노리고 있었다. 영진네는 지주에게 부채를 지고 있었는데 기호 뒤에는 악덕 지주가 있고 지주는 일본 순경과 합작해서 마을 사람을 괴롭히고 있는 상황이었다. 마을에서 잔치가 있던 어느 날 마을 사람들이 농악이 흥겨운 동네 마당에 모여 있는 사이 기호는 아무도 없는 영희네 집에 와서 그녀를 겁탈하려고 한다. 그것을 본 영진은 마치 한쌍의 연인이 희롱하는 것처럼 보여 박수를 치며 좋아한다. 그런데 마침 그 때 현구가 달려와 기호와 혈전을 벌이고 그 모든 광경이 영진에게 환각 작용을 일으켜 영진은 옆에 있던 낫을 번쩍 들어 기호를 죽이고 만다. 붉은 피를 본 영진은 충격을 입고 제 정신으로 돌아온다. 영진은 가족과 현구, 마을 사람들이 지켜보는 가운데 결국 일본 순사에게 체포되어 떠나면서 마지막 말을 남긴다. “여러분 제발 울지 마십시오. 이 몸이 이 삼천리 강산에 태어났기에 미쳐 버렸고 사람을 죽였습니다. 지금 여기를 떠나려 하고 있는 이 영진은 죽음의 길을 가는 것이 아니라 갱생의 길을 가는 것이오니 제발 눈물을 거두어 주십시오.”

31) 변재란, 「1930년대 전후 프롤레타리아 영화 활동 연구」, 중앙대학교 대학원 석사,

준 침략자들에 대한 반항과 항거, 민족적 정서의 풍만한 구사력은 이후 출현하게 될 저항 영화로서의 프로 영화의 토양이 되기에 충분했다. 프로 영화는 바로 이러한 토양과 함께 조선프로레타리아 예술동맹(이하 프로예맹)이 뿌려 주는 햇빛이나 수분에 의해서 그 싹을 피우게 된다.³²⁾ 프로 영화는 1927년 이경손을 중심으로 안중화, 이 우 등에 의해 창립된 조선영화예술협회에 프로예맹에서 활동하면서 영화에 관심을 가지고 있던 임화, 강호, 김유영, 윤기정 등이 참여하여 이들이 협회의 주도권을 쥐게 되면서 시작된다.³³⁾

영화계에서 프로 영화의 제작은 1928년부터 1931년까지로 알려져 있는데 이 때 제작된 영화가 <유랑>(1928)³⁴⁾, <혼가>(1929)³⁵⁾, <암로>(1929)³⁶⁾, <지하촌>(1930)³⁷⁾, <화륜>(1931)³⁸⁾이다. 현재까지 알려진 영화의 줄거리로 살펴볼 때 이들 영화는 ‘악덕 지주’나 ‘빈민’ 등의 ‘유산자’와 ‘무산자’의 대립 관계를 선명하게 부각시키고 이 구도 안에서 ‘저항’과 ‘해방’이라는 측면을 묘사했다는 것을 짐작해 볼 수 있다. 조선의 현실이 지주와 소작인 등의 부르주아와 프롤레타리아 계급으로 구획되어 나갔던 것은 사

1989. 6면.

32) 변재란, 앞의 논문, 11면.

33) 임화와 김유영, 서광제, 추영호, 조경희 등은 조선영화예술협회 연구부에서 모집한 신인 20명 중에 포함되어 있는 인물이다. 이들은 1년 간에 걸친 영화 강의를 받고 졸업하였다.

34) 이 영화는 악덕 지주가 소작인을 착취하는 폐습을 그리고 있다. 김유영이 감독했으며 흥행에는 실패한 것으로 기록되어 있다.

35) 이 영화는 독립 운동을 하기 위하여 고향을 등진 세 사람의 청년이 새 이데올로기를 가지고 살아가는 모습을 당시의 사회 풍조를 배경으로 하여 묘사한 작품이다. 김유영이 감독했으며 역시 흥행에는 실패했다고 한다.

36) 이 영화의 줄거리에 대해서는 기록되어 있는 바가 없으며 흥행에는 실패했으며 검열과 사회적 불황 등의 계기로 흥행에 실패한 것으로 기록되어 있다.

37) 일제의 식민지 통치 하에서 신음하는 한강다리 밑 빈민들의 생활상을 묘사한 작품으로서 감독은 강 호이며 촬영 도중 자금난과 당국의 심한 감시로 미완성으로 끝난 작품이다. 실제 상영을 하지 못한 채 제작 과정에서 사라진 작품이라고 할 수 있다.

38) 김유영이 감독한 작품으로서 검열 당시에 많은 부분이 컷트되어 실제 상영 당시에는 내용을 전혀 파악할 수 없었다고 전해진다. 당연히 흥행에는 실패할 수밖에 없었다.

실이다. 그러나 이러한 방식으로 조선의 현실을 ‘계급’이라는 측면에 국한시켜 바라보는 것은 이 계급 전체가 포함되어 있는 ‘조선의 현실’, 즉 일제 식민지로서의 조선의 역사적 국면을 소홀히할 수 있다는 점에서 한계를 보여 줄 우려가 있다. ‘계급 해방’이 곧 ‘피식민 조선 민족의 해방’의 서사로 수렴되기 위해서는 ‘조선 민족의 현실’을 계급을 포함한 다양한 각도에서 거시적으로 조망할 필요성이 있을 것이다. ‘부르주아’와 ‘일본 제국주의’가 어떤 식으로 영화 안에서 연관을 맺고 있는지는 필름을 통해 확인할 수 없으므로 단정할 수 없다. 그러나 최소한 ‘계급’을 전면에 내세워 이분법적으로 ‘유산자’ 대 ‘무산자’의 대립과 ‘무산자’의 해방 노선으로 조선의 현실을 묘사하는 구도 자체는 문제적일 수 있다는 것이다.

이러한 형상화 방식은 ‘피압박 조선민’의 ‘식민적 지위’를 온존시키고 일제 제국주의가 타자화시키고 있는 조선의 현실을 ‘타자화’한다는 점에서는 방법만 다를 뿐 결과적으로 크게 다르지 않다. 또한 민중의 비참한 현실을 계급적 구도에서만 살피고 민중의 실제 현실을 외면하고 있다는 점에서도 한계를 보여 줄 수밖에 없었다.

일본 제국주의의 강력한 탄압과 억압 아래에서 필름이 잘리고 영화의 제작과 상영마저 혼란해지는 상황은 프로 영화의 입지를 더욱 좁게 하는 중요한 계기가 되었다. 프로 영화의 대부분이 ‘홍행에 실패’한 데는 일제의 필름 검열과 제작 미흡 등의 여러 가지 이유가 복합적으로 작용했을 것이다. 그런데 실제로는 피압박 조선 민족의 현실을 충분히 형상화하지 못한 채 ‘계급’과 ‘해방’의 노선에만 지나치게 치중한 점은 무엇보다 진정한 ‘해방’의 길을 가로막는 인식적 장애물이었다고 판단할 수 있다.

이는 카프 진영이 내세웠던 ‘예술 대중화론’의 내적 동인이자 그것의 실패와도 관련되는 것이다. 카프 진영의 예술 대중화란 노동자·농민 대중의

생활 감정에 기초한 올바른 예술을 확립하고 예술을 통하여 대중의 현실을 인식하고 자신의 현재의 삶을 개선하는 방향으로 나아가게 하는 것이다. 그리고 더 나아가 대중들 자신이 예술을 창작하고 누리게 하는 것을 말한다. 이것은 “예술은 민중에게 속하는 것”이며 민중이 예술 창조와 향유의 주체이고 예술은 민중의 이해 관계를 반영하며 또 민중에게 복무한다는 예술의 일반적 본성의 하나인 ‘민중성’에 근거를 두고 ‘민중성’을 제고하려는 운동이다.³⁹⁾ 그러나 이러한 민중에 기반한 예술 운동에의 원칙은 예술운동을 정치 운동의 수단으로 인식하여 선전선동의 무기로 삼음으로써 예술 운동과 정치 운동을 무리하게 접합시키려는 데서 한계를 드러냈다. 예술 운동을 하는 지식인들이 프로레타리아 예술 작품을 창작하여 그것을 노동자·농민에게 전달함으로써 대중들을 계몽하고 그들에게 운동 역량을 주입하는 것이 문예 운동의 임무가 되었지만 지식인들은 실제적인 노동자·농민의 현실을 고려하지 못했던 것이다.

이러한 예술대중화론의 이론적 한계를 극복하고자 제출된 것이 예술운동의 불세비키화였다. 이 운동은 1929년 경제 대공황을 전후한 당대의 국제정세 속에서 제출된 이론이었다. 대공황은 당시 세계적으로 번영과 안정을 누리고 있던 자본주의를 위기에 봉착하게 만들었고 이것은 일제의 군국주의 파시즘의 도래에도 크게 영향을 미쳤다. 일본 제국주의자들은 사회 내의 모순을 은폐하고 위기를 극복하기 위해서 식민지 확보를 위한 전쟁을 불사하게 되었다. 그러자 식민지 조선 내에서도 공황의 여파로 말미암아 노동자·농민 그리고 중산층 등이 몰락하고 삶이 피폐해지는 지경에 처하게 된다. 한편 이러한 자본주의의 위기적 상황 아래에서 제출된 것이 12월 테제인데 이는 스탈린주의가 강화되던 1928년을 전후하여 나타난 코민테른

39) 역사문제연구소, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989. 44면.

의 좌경노선을 보여 준다. 이 12월 테제⁴⁰⁾는 부르주아지 및 사회민주주의에 대한 투쟁을 전면적으로 격화시켜 ‘계급 대 계급’ 노선을 지향하며 중간층 내지 중간 세력 타격론을 내세우는 극좌적인 좌경 노선이었다. 이는 계급 대 계급 전술의 민족 문제에의 적용이었으며 모든 식민지·반식민지에서 부르주아 민주주의 혁명과 프롤레타리아 사회주의 혁명으로 나아갈 것을 지향하고 오로지 투쟁과 싸움을 통해서 소비에트를 기초로 한 혁명 권력의 가능성을 시사한 주장이었다. 12월 테제의 기초가 된 「식민지·반식민지에서의 혁명 운동의 문제에 대해서」는 36항에서 한국에 대해서도 비교적 상세히 언급하여 민족적 해방의 요구를 토지혁명 슬로건에 긴밀히 결부시키고 근로 대중을 민족 개량주의적 지도자의 영향 아래서 해방하고 민족혁명당 설립 대신 공동의 행동위원회를 만들고 프롤레타리아적 공산주의적 지도 아래 혁명적 분자의 참된 블록을 만드는 데 노력하라고 지시하였다. 그리고 그 경우 소부르주아 민족주의자의 불철저성, 동요를 비판하고 그것을 대중 앞에서 폭로하라고 함으로써 한국의 공산주의자도 계급 대 계급 노선을 따를 것을 지시하였다.⁴¹⁾

한편 임화는 그의 글 「조선 프로예술운동 당면의 중심적 임무」에서 예술동맹의 재조직을 주장하며 이를 수행하는 데 있어 활동 방향으로 문학 이외에 연극·영화·음악·미술 등에 확대하여 전국적 기술 동맹을 조직해야 하며 이를 위한 준비 단계로서 ‘전국동맹재조직위원회’를 설치해야 한다고 기술했다.⁴²⁾

40) 12월 테제는 1928년 코민테른 제6회 대회에서 채택한 「식민지·반식민지에서의 혁명운동의 문제에 대해서」에서 채택한 강령에 기초하여 이 대회가 종료된 후 코민테른 정치 서기국 동양부에서 사노마나부, 구추백, 윌터넨, 미프 등 4인으로 조직된 조선문제위원회에서 작성한 것이었다.

41) 서중석, 앞의 책, 115면.

42) 역사문제연구소편, 앞의 책, 59~60면 참조.

1927년 조직된 범 영화인 단체인 ‘조선영화예술협회’에 카프에서 활동하던 임화와 강호, 윤기정 등이 가담하여 협회를 관장하게 되었다는 점을 감안해 볼 때 프로 영화의 활동은 카프의 예술대중화론의 전개와 그 이론의 토대가 된 국제 정세 그리고 12월 테제와의 관련성 속에서 종합적으로 파악할 수 있다.

“‘대중 속으로’라는 슬로건의 이 실천활동은 그들의 계획처럼 작품이 완성되어 상영활동이 이루어졌다는 기록은 없으며 경제적 이유 등 몇 가지 이유로 좌절된 듯 하다.”⁴³⁾는 지적에서도 알 수 있듯이 ‘계급 해방’과 ‘민족 해방’의 목표를 달성하려고 했던 프로 영화의 노력은 실패로 귀결되고 만다.

한편 프로 영화가 프로 운동의 일환으로 그 이념을 효과적으로 선전하고 계몽하는 차원에서 기능할 때 민족 개량주의자들을 비롯한 다른 진영과의 헤게모니 싸움에 정치적으로 이용될 수 있다는 우려를 생각해 볼 수 있다. ‘신간회 해소’ 사건⁴⁴⁾에서도 파악할 수 있듯이 카프 운동 진영과 민족 개량주의 운동 진영 간에는 정치적인 갈등과 대립 양상이 지속되고 있었다. 이러한 정치적 파벌 싸움 속에서 각 진영의 헤게모니 구축을 위한 노력의

43) 변재란, 앞의 논문, 34면.

44) 1930년대의 세계적인 경제 위기와 조선의 가혹한 현실 속에서 일본 제국주의에 대한 노동자의 경제 투쟁과 토지에 대한 농민들의 투쟁이 일본 제국주의 반대 투쟁으로 강력하게 발현되자 당시 조선민족의 혁명 투쟁에 성년 일본 제국주의는 민족 개량주의자와 토착 부르주아지에 자치를 약속함으로써 그들을 매수하였다. 1930년 4월 중 천도교에 소속된 최린 일파가 자치 운동을 결의한 것은 바로 이때였다. 그리하여 일본 제국주의는 자치 운동 일자들의 도움으로써 혁명 투쟁에 방과제를 쌓으려 한 것이다. 이렇듯 1927년 사회운동 세력과 민족주의 세력이 합작하여 결성한 민족통일전선이 민족개량주의자들의 손에 휘둘리자 12월 테제에 입각한 공산당 노선의 고경흠 등에 의해 해소가 주장되었다. 이 신간회 해소 운동은 고경흠을 비롯한 ML당계 공산당 재건운동의 발판으로 일본에서 발간하던 『무산자』를 획득하고 거기에 종사하던 카프 동경지부의 성원들인 임화, 김남천, 권환, 안막 등에서 커다란 정치적 영향력을 행사했다.(이석태, 「해소 운동의 회고」, 『신천지』, 1949. 7. 91면. 역사문제연구소편, 앞의 책, 58면 참조)

일환으로 프로 영화는 전략적으로 이용될 소지가 컸던 것이다. 이것은 프로 영화가 민족개량주의 영화와의 대립각 속에서 형성되었다는 점을 시사해 주는 대목이라고 할 수 있다. 프로 영화 작품 속에 나타나는 ‘계급 투쟁’과 ‘민족 해방’의 구도가 카프 운동의 목표 아래 기계적으로 이론을 주입하는 방식으로 제작되었다면 이것은 상대 진영을 타자화시키는 수단으로 효과적인 기능을 발휘한 것이라고 판단 가능하다. 이는 실제로는 조선의 피압박 현실에 대한 거시적인 안목에서 비롯된 ‘민족 해방’의 주제를 다룬다는 명분 아래 자기 진영의 권력 구도를 확고하게 하기 위한 정치적 의도를 반영한 ‘은폐’의 서사로서 형상화될 수밖에 없다.

(2) 민족 계몽 영화의 형성과 전개

일제의 계속되는 영화 검열과 억압은 프로 영화 계열의 씨를 말렸고 검열을 피하고 민족의 발전을 꾀한다는 명목 아래 등장한 것이 이른바 ‘민족 계몽 영화’ 장르였다. 그러나 민족 계몽 영화는 ‘민족개량주의’의 입장에서 일제 식민지 현실의 구조적 모순을 근본적으로 직시하지 못한 채 민족의 열등과 우매함을 계몽·선도한다는 측면에서 일제의 식민지 정책에 순응하고 타협했다는 문제점을 지니고 있었다. 민족개량주의자들은 동아일보, 수양동우회, 천도교, 기독교의 활동을 통해서 조선총독부가 시행한 근로정신 고취, 생활 개선, 소비 절약, 단발려행, 색복 착용, 부업 장려, 영농방법 개선, 인보상조 등 농촌진흥운동과 자력갱생운동과 같은 것들을 시행하였으며 농촌 파멸의 근본 원인인 지주제나 대토지 소유, 소작료의 문제에 대해서는 눈감았다. 중일 전쟁 이후 한국인 신문, 수양동우회·홍업구락부 관계자, 천도교, 기독교 간부들이 일제의 침략을 옹호하고 찬양하며 협력하고 황국신민화 정책에 앞장선 것은 농촌진흥운동의 연장으로서 식민지대지주·

식민지대부르주아지들의 민족개량주의 운동의 귀결이었다. 또한 민족 개량주의는 해방 후 중경입정추대운동-단정운동의 주요한 물적 인적 기반이었다.⁴⁵⁾

이러한 점을 감안할 때 “같은 민족주의를 표방하더라도 무법자 인물을 통해서 일제에 항거하는 투쟁적인 민족정신보다는 계몽, 교육을 통한 장기적인 방법으로 전환하였다고 볼 수 있다”면서 “이러한 시대적 조건 때문에 이 땅의 영화인들은 단기적인 항쟁보다는 민족의 지식을 체계적으로 함양하는 민족 교육 즉 조국과 땅에 대한 지식의 힘을 일깨우고자 하는 ‘흙 사상 고취’를 이상으로 하는 영화를 만드는 것을 주조로 삼게 되었”으며 “‘흙의 예술’은 급진적인 ‘피의 예술’보다 좀더 장기적이고 원대한 민족 항쟁과 맥락을 같이 하는 노선이라 할 수 있을 것이”⁴⁶⁾라는 지적은 ‘피’와 ‘흙’이라는 비유 속에서 일제 식민지 현실의 근본적 문제에 눈감은 채 체제를 승인하고 그것에 타협하는 논리라고 판단할 수 있다.

물론, 일제의 군국주의적 야욕이 날로 심해지고 검열의 수위가 높아짐에 따라 영화의 제작과 상영이 점차 자율성을 잃고 식민지의 현실 자체가 극도로 가혹한 수탈에 의해 짓밟혔다는 점을 무시할 수는 없을 것이다. 그러나 장기적이고 원대한 민족 항쟁을 내세워 ‘흙’의 예술이라는 것을 주장하는 방식은 ‘피’로 대변되는 식민지의 민중적 저항의 자세를 매우 ‘단기적’이며 유용하지 못한 것으로 치부하는 인식의 발로라고 할 수 있다. ‘장기적’이고 원대한 민족 항쟁의 노력이 ‘식민지 현실’이 끝나지 않는 한 언제까지 지속될지 알 수 없는 상황에서 저항의식을 표방하는 프로 예술의 지향성을 단기적이고 불순한 것으로 인식하는 태도는 기약 없이 계속될 수 있는 ‘식민지 현실’ 자체를 승인하고 일제와 타협하는 방식으로밖에는 파악

45) 서중석, 앞의 책, 141~142면.

46) 이영일, 앞의 책, 168~169면.

될 수 없는 것이었다.

민족 계몽의 선구자를 자임하던 소설가 이광수가 「민족개조론」을 주장하며 친일에 앞장서는 상황은 바로 이러한 체제 승인 논리와 맥을 같이 하는 것이다. 이광수는 이 글에서 민족 개조론의 핵심이 바로 ‘민족성’의 ‘개조’라는 측면을 강조하면서 우리 조선민족의 정신적인 측면을 개조해야만 우리가 원하는 방향으로 진보해 나갈 수 있다는 점을 피력한다.

이제부터 우리가 근본적으로 할 일은 정경대도(正經大道)를 취(取)한 민족 개조요, 실력양성이외다. 조선인이 각 개인으로, 또 일(一) 민족으로 문명한 생활을 경영할 만한 실력을 가지게 된 후에야 비로소 그네의 운명을 그네의 의견대로 결정할 자격과 능력이 생길 것이니 그 때에야 동화를 하거나 자치를 하거나 독립을 하거나 또 세계적 의의를 가진 대혁명을 하거나 그네의 의사대로 자처할 것이외다. 그러므로 조선의 운명 개선에는 결코 민족 개조를 제(除)한 외에 아무 지름길도 없는 것이외다. 다시 말하면 유일한 지름길이 곧 민족 개조이외다. 부질 없이 다른 요행의 지름길을 찾다가는 한갓 세월만 더 허비하고 힘만 더 소비할 뿐이외다. 언제까지나 우리는 이 유치하고 못생긴 「요행」을 바라는 생각을 버리지 아니할 것인가.⁴⁷⁾

1922년 5월 잡지 『개벽』에 실린 이 글에서 이광수는 조선 민족이 요행을 바라는 비문명적인 체질을 지닌 민족이므로 이러한 민족성을 개조하기 위해서는 민족성 자체를 고쳐야 한다는 점을 강조한다. 또한 이러한 민족 개조를 위해서는 지식인을 중심으로 한 단체의 형성과 그를 통한 실력 양성이 필요함을 강조하면서 자신의 민족 개조론의 골자를 ‘무실(懋實)’과 ‘역행(力行)’의 사상으로 요약한다. 그러면서 “조선 민족이 무실역행의 도

47) 이광수, 「민족개조론」, 『이광수 전집』 제7권, 삼중당, 1964. 194면.

덕이 결핍한 것은 지내온 역사의 결과를 보면 알 것이외다. 내가 이렇게 함은 자기 민족의 결함을 폭로하기를 즐겨 그러함이 아니라 우리의 결함을 분명히 알므로 다시 살아날 길을 분명히 찾아내가 함이외다”⁴⁸⁾라고 주장한다. 여기서 논하는 ‘지내온 역사’란 조선왕조 오백년의 역사로서 이광수는 이를 부정적으로 인식하며 조선인의 민족성이 지닌 역사적 성과를 배척하는 방식으로 민족 개조론을 부르짖는다. 이것은 일제 식민지 지배에서 보여 주는 일본 통치자들의 조선의 현실과 역사에 대한 인식과 부응함으로써 이광수의 친일적 색채를 농후하게 드러내 준다. 조선인과 조선의 현 상황을 근본적으로 ‘개조’하고 ‘개량’하며 ‘계몽’해야 할 것으로 치부하는 이러한 사고방식은 조선인의 일제 식민지 지배에 대한 근본적 모순을 배제하고 체제를 승인한 채 어떻게 살아 나가야 할 것인가에 대한 고찰만을 제시한다는 점에서 문제적이라고 할 수 있는 것이다.

민족 개량주의적 자치운동의 움직임은 1930년대 자치 운동의 역량을 강화하기 위한 일련의 실천들을 통해 잘 드러난다. 민족개량주의자들은 당시 대표적인 민족통일전선의 일환으로 설립된 신간회가 해소되자 일제히 민족중심단체 재조직의 필요성을 제기하며 운동을 펼쳐 나갔으며 이것은 자치운동을 내세워 일제에 편승하는 타협적인 단체를 만들려고 한 것이었다. 한편으로 운동의 일환으로 이들은 대공황으로 점차 피폐해져 가는 농촌 진흥책을 펼치거나 자력 갱생 운동 등을 장려하며 자치 운동에 힘쓰게 된다. 그런데 이러한 모든 일련의 운동들이 사회주의자들로부터 강한 비판을 받을 수밖에 없었던 것은 민족개량주의가 내세운 조선의 자치운동이 일제에 대한 근본적인 비판을 회색시키며 체제에 순응하는 방식으로 이루어졌기 때문이었다.⁴⁹⁾

48) 이광수, 앞의 글, 203면.

49) 서중석, 앞의 책, 137~143면 참조.

물론 이들은 자본주의와 부르주아 민주공화국론의 체제를 수용하면서 독립운동을 하는 데 있어서 유산자와 무산자의 결집과 민족적 대동단결을 도모한다는 측면에서의 ‘민족노선’을 표방하고 있었다.⁵⁰⁾ 그러나 이렇듯 자본주의와 부르주아 계급의 이권을 그대로 유지하는 전제 하에서 민족의 독립을 외치는 경우에는 필연적으로 먼저 유산자의 계급적 안정을 도모할 수밖에 없다. 그리고 이런 논리에 따라 자연스럽게 일본 제국주의를 승인하는 방향으로 나아갈 수 있었던 것이다.⁵¹⁾

영화 안에서 민족개량주의는 주로 구습과 봉건적 질서의 타파를 강조하거나 민족의 무지 몽매함을 계몽하는 방식으로 전개된다. 그러나 민족개량주의가 보여 주는 이러한 계몽성은 민족의 해방이나 독립이 아니라 ‘황국신민화’에 동조하는 방향으로 강조된다는 점에서 문제적이라고 할 수 있다.

우선 조선 민중의 무지와 가난을 계몽하기 위한 대표적인 영화로 <집 없는 천사>를 들 수 있다. 이 영화는 민족을 개량하기 위한 실력 양성론을 주창함과 동시에 ‘황국신민화’를 강조한다는 점에서 민족개량주의가 황국신민화의 논리와 연결되는 지점을 잘 보여 준다. 영화 속에서 독지가는 거리

50) 여기에서 한 가지 더 생각해 볼 것은 사회주의에 맞선 ‘민족주의’ 진영의 차별점이다. 해외 임시정부 계열의 우익 민족주의는 자주 독립을 위해 외세와의 타협을 불허하며 좀더 투쟁적인 방법을 채택한다는 측면에서는 우익적 색채가 더 농후하다고 할 수 있다. 그러나 국내에서 활동했던 민족 자치와 계몽을 부르짖었던 우익 민족주의 진영의 경우는 자신들의 계급적 이익과 신분의 안정과 보장에 국한될 수 있는 한에서 미국과 일본 등의 열강과 타협을 했다는 점에서 임정 계열의 민족주의보다는 덜 한 측면이 있었다. (김영작, 앞의 글 참조) 그리고 이것은 해방 후 우익의 민족주의 추구의 방식과도 연결되는데 백범 김구를 비롯한 민족주의 진영이 전자라면 이승만을 비롯한 민족주의 진영은 후자라고 볼 수 있을 것이다. (이와 관련된 논의는 서중석 앞의 책 참조)

51) 이와 관련해서는 김영작의 논의를 참고해 볼 만하다. “물산장려운동(1923~)의 추진 이데올로기이자 우익 온건 민족운동의 이데올로기를 대변하고 있었다고 볼 수 있는 「동아일보」의 연속 사설 「민족의 경륜」의 이데올로기적 성격은 “정치훈련” “경제훈련” “교육훈련”에 의해 먼 장래의 독립을 준비하겠다는 「실력양성론」으로서 이광수의 「민족개조론」과 맥락을 같이 하는 것이었다. 정치 영역 곧 식민통치에 대한 저항성이 결여되어 있는 이들의 입장은 반식민지 저항 민족주의라기보다는 일제에의 타협 내지는 심하게 말하면 투항주의적 성격의 것이었다.”(김영작, 앞의 글, 161면)

의 부랑아인 거지들을 모아서 향린원을 차리고 아이들을 교육시키는 한편 노동의 가치를 일깨움으로써 그들의 건전한 생활과 미래를 도모하는 역할을 한다. 그는 조선 민족을 구원하겠다는 일념으로 아이들의 불행과 그들의 악행을 참고 인내하는 인물로 등장한다. 여기에서 거리의 부랑아로 등장하는 아이들은 조선의 비참한 현실을 상징적으로 표상하는 존재들이라고 할 수 있으며 이들을 교육하고 그들의 미래를 책임지는 지도자적 인물은 민족의 비운을 책임지는 선구자적 인물 내지 교육자적 인물로 제시된다. 이들 민족 지도자가 구원하는 것은 표면적으로는 거리의 부랑아들이지만 실제로는 무지하고 열등한 조선 민족 전체라고 할 수 있다. ‘향린원’이 전 조선 민중의 여론을 들끓게 할 정도로 민족 계몽의 표상으로 등극될 수 있는 데는 바로 이러한 점이 작용하는 것이다. 영화의 말미에서 향린원 아이들과 지도적 인물들이 일장기를 앞에 두고 ‘황국신민의 맹세’를 제창하며 ‘솔직, 인내심, 용기, 사랑’을 생활 표준으로 삼고 나아갈 것을 결의하는 장면은 무지 몽매한 조선의 구원이 곧 황국 신민화를 완성하는 길이라는 점을 극대화한다. 휘날리는 일장기와 그 앞에 황국 신민의 맹세를 외치며 경례하는 모습은 장엄함과 엄숙함을 극대화하면서 조선 민중을 일본 제국주의를 위해 충성해야 할 신민으로 형상화하는 것이다. 이러한 도식은 ‘민족 개량주의’가 내세운 ‘실력 양성론’이 조선의 무지한 민중을 깨우쳐 ‘황국신민화’로 이끄는 가장 효과적인 길이라고 역설한다.

무지한 조선 민중을 계몽하는 일은 구습과 봉건적 질서를 타파하는 것과도 관련 맺는다. 선진화와 근대화라는 기치 아래에서 조선의 구습과 봉건적 질서를 타파하기 위한 계몽적 노력은 <지원병>과 <조선해협>을 통해서 잘 드러나고 있다. 그러나 여기에서도 이러한 선진화와 근대화의 명분은 일본 군국주의에 대한 충성으로 수렴된다는 점에서 문제적이다. 이는 조선

의 과거를 계몽을 매개로 삭제하고 그 자리를 일본에 대한 충성으로 채우는 논리와 상통한다고 할 수 있다. 이로써 조선의 일본 제국에 대한 황국신민화 논리는 완성될 수 있는 것이다.

영화 <지원병>에서는 마름으로 등장하는 춘호와 지주와의 갈등 관계를 ‘지원병’ 출병으로 해소하는 과정이 제시된다. 마름이었던 춘호는 지주 박창식과의 불신 관계로 인해서 마름직을 빼앗기지만 결국 ‘지원병’으로 출병하면서 박창식과의 화해를 도모하게 된다. 이것은 ‘일제를 위한 봉사와 충성’이 결국 ‘계급 간의 문제까지 해소할 수 있다’는 논리이다. 조선에서 ‘지주’와 ‘소작인’ 관계는 역사적으로 가장 악질적인 구습으로 전해져 내려 오고 있었다. 영화는 바로 이러한 사회 계급 간의 구조적인 문제를 해결하는 방식으로 춘호의 ‘지원병’ 출병을 제시한다. 실제로는 지주와 소작인 문제가 근본적으로 해결되지 않았던 일제 강점기에서 ‘지원병 출병’이 모든 갈등을 해소할 수 있다는 논리는 일본 제국주의를 위한 조선인들의 충성과 희생이 그들의 생계를 위협하고 가난을 대물림하는 조선의 악습을 모두 해결해 줄 수 있다는 것이다. 이는 곧 조선인의 황국신민화가 조선의 악습을 해결하는 유일한 길이라는 것을 계몽하는 일이자 조선의 봉건적 질서를 황국신민화의 논리로 대체하는 일이다.

<조선해협> 또한 이러한 조선의 구습 타파의 해결 방법으로서 제시되는 일본 군국주의에 대한 충성의 논리를 잘 보여 준다. 조선의 뼈대 있는 명문가의 자제인 세키와 가난하고 비루한 집안의 딸인 긴슈쿠와의 사랑의 갈등이 결국 세키의 육군지원병으로서의 새로운 삶과 그것을 위해 군수공장에서 열심히 일하며 인내하는 긴슈쿠의 노력으로 인해 해결될 수 있다는 논리는 봉건적 신분 질서의 악습을 일본의 황국신민화를 통해 극복할 수 있다는 의미라고 해석할 수 있다.

이렇듯 일제 말기에 제작된 민족계몽영화는 조선 민중들이 처한 비참한 신분제나 토지 문제와 같은 사회 구조적 문제를 해결하고 조선민을 계몽한다는 명분을 내세우면서 일본 군국주의로의 충성을 강조한다. 이는 조선의 피압박 식민의 현실을 외면한 채 일제 제국주의적 야욕을 승인하는 논리라고 밖에 볼 수 없다.

한편 이러한 영화들에서 조선인들은 공통적으로 계몽해야 할 대상으로서의 수동적 정체성을 보유하고 있다. <군용열차>에서 기생 영심을 구하기 위해 스파이계약에 휘말리게 되는 원식은 무력한 조선인으로서 등장하고 군용열차의 기관사로 근무하며 일본 군국주의를 위해 충성을 다하는 영심의 작은 오빠에게 계몽해야 할 대상으로 그려진다. <조선해협>의 긴슈쿠와 <지원병>의 순박한 시골 처녀 분옥 또한 인내하고 수절하면서 태평양 전쟁에 출전하는 사랑하는 남자를 위해 후방에서 노력을 아끼지 않는 존재로서 등장한다. 춘호가 떠난 기차길을 바라보며 일장기를 들고 서 있는 분옥의 클로즈업된 얼굴은 그대로 조선의 얼굴로 의미화된다. 이렇듯 조선적인 가치들은 일제 군국주의 과시즘을 위해 헌신하고 봉사하는 과정에서 더욱 빛을 발하게 된다. 그러나 이것은 스스로 조선의 현실을 타자화하는 것이다. 영화는 이렇게 타자화된 조선적인 것을 통해서 제국적 소망과 이데올로기를 더욱 강조할 수 있게 된다.

그러므로 1930년대 후반의 민족 계몽 영화⁵²⁾에 나타난 조선의 농촌 현

52) 일제 강점기 영화의 작품을 필름으로 확인할 수 없는 상황에서 줄거리만으로 민족 계몽 영화류를 선별리 판단할 수는 없다. 그러나 기록으로 남아 있는 영화의 줄거리를 살펴볼 때 주인공이 역경을 통해서 새로운 인물로 재탄생하고 낙관적인 미래를 예견한다는 점을 기준으로 하여 1930년대 후반에 출현한 민족 계몽 영화를 몇 편 제시해 볼 수 있다. 그런데 이러한 민족 계몽 영화류는 1940년대 이후로는 친일 어용 영화의 색깔을 전면으로 드러낸다. 그러므로 민족 계몽 영화와 어용 영화는 연장선상에서 파악해야 할 것이다. 이러한 종류의 영화를 몇 편 일별해 보자면 <강 건너 마을>(1935), <무지개>(1936), <청춘부대>(1938), <군용열차>(1938), <귀착지>(1939), <새출발>(1939), <수업료>(1940), <청명심>(1940), <산촌의 여명>(1940), <승리의 딸>(1940), <바다의 빛>(1940), <집 없는 천사>(1941),

실을 “농촌과 농촌 사람들을 타자화함으로써 계몽적 위치를 확인하려는 엘리트들의 욕망과 농촌을 ‘조선적인 것’의 표상으로 소비하게 함으로써 위로 는 만주로 아래로는 남방으로 그 영토를 확장해 가는 일로에 있던 제국 안에서 시장을 확보하려는 영화 제작인들의 욕망, 이국적인 식민지의 환상을 통해 식민자의 위치를 확인하려는 제국의 욕망 등이 매우 복잡하게 얽혀 있는”⁵³⁾ 것으로 읽는 것은 유효하다고 할 수 있다. 1930년대 조선 영화가 주제로 한 민족 계몽의 서사는 바로 이렇듯 식민지 현실에 대한 외면과 낭만화를 통해 일본 제국주의의 야욕을 승인하는 과정으로 나아가게 된다. 이로써 조선 영화는 1930년대 이후 태평양 전쟁 시기 어용 영화를 제작하는 상황으로 자연스럽게 귀결될 수 있었던 것이다.

3) 일제 강점기 영화의 성격과 의미

일제 강점기는 우리나라에 영화가 소개되어 발전을 도모할 수 있는 중요한 시기였다. 그러나 일제의 억압적인 정책은 조선 사회 각 분야의 자발적인 발전을 가로막고 타율적인 근대화를 강요했다. 영화의 측면에서도 근대 영화의 출현은 주로 일본인 회사나 자본가들의 활발한 활동 속에서 이루어진 측면이 강했다. 그러므로 자본과 기술을 일본에 의지하고 그것에 매여 있는 상황에서 조선인의 손으로 독립적인 시스템을 갖추고 영화를 제작하

<지월병>(1941), <북지만리>(1941), <반도의 봄>(1941), <풍년가>(1942), <신개지>(1942), <나는 간다>(1942), <흙에 산다>(1942), <우르러라 창공>(1943), <병정님>(1944), <태양의 아이들>(1944), <너와 나>(1944) 등이 있다.

53) 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’」, 『상허학보』 13집, 상허학회, 2004. 384면.

고 상영한다는 것은 매우 힘겨운 일이었다. 일본 제국주의적 통치 방식과 검열 제도의 적용 그리고 그것에 따를 수밖에 없었던 제작 환경의 열악함은 일제 강점기 말에 이르러 영화인들을 비롯한 모든 문화 예술인들의 숨통을 조이는 상황을 초래했다. 이러한 시대적 억압과 제작 활동의 열악함 속에서도 1920년대 이후부터 조선 영화의 제작이 속속 시작되었고 이것은 크게 프로 영화 활동과 민족 계몽 영화의 활동으로 나누어 살펴볼 수 있다.

이 두 계열의 영화들은 공통적으로 ‘민족 해방’에 대한 나름의 영화적 모색을 추구했다는 점에서 의의를 지닌다고 할 수 있다. 이론과 방식이 달랐을 뿐 그들이 주장한 목표는 결국 ‘해방’과 ‘독립’이라는 것으로 귀결되고 있었기 때문이다. 가령, 프로 계열의 영화는 이론 추수적인 경향으로 인해 ‘민족 해방’을 위한 정치적 노력을 충실히 수행할 수 없었다고 하더라도 일제 식민지의 가혹한 현실의 근본적인 정치·경제적 모순과 그들과 영합하고 있던 부르주아 계급에 대한 비판적 인식을 적극적으로 반영했다. 그리고 피압박 조선 민중에 대한 관심을 통해 저항과 투쟁을 역설했다는 점에서 ‘식민지 현실의 극복’이라는 과제에 일정 정도 기여한 측면이 있다.

그러나 이 두 계열의 영화들은 그들의 노선 차이로 인해서 결국 민족 독립과 해방이라는 거대한 목표를 위해 합심하여 운동을 전개할 수 없었다는 측면에서는 근본적으로 균열과 갈등을 내포하고 있었다. 또한 운동 내부에서조차 각각의 이론과 실천의 방법에 있어서 한계점을 노정하고 있었는데 이것은 핵심적으로 그들이 항상 강조하고 있던 ‘민족’과 ‘민중’의 현실을 얼마나 직시하고 있었는지와 관련된다.

일본 제국주의에 대한 피압박 민족의 ‘해방’이 궁극적인 목표로 제시되었다면 이것은 곧 식민의 문제를 어떤 식으로 극복해 나갈 것인가의 문제와

관련된다. 이 때 일본 제국주의에 의해 피압박 민족으로 타자화된 우리의 주체성을 회복하기 위한 능동적인 노력들이 실천적으로 수반되어야 하는 것은 당연했다. 그러나 카프 문예 운동의 측면에서나 민족 계몽 운동의 측면에서는 모두 타자화된 ‘일제 식민지의 현실’ 자체에 대한 치밀한 탐구는 멀리 한 채 각 진영의 이론적 운동 목표에 빠져 ‘식민지’의 현실 나아가 그들 운동의 주체들을 포함한 조선 민족의 현실을 ‘타자화’시키는 데 기여하고 말았다는 점에서 문제적이다.

이는 진정한 ‘민족의 해방’을 논하기보다는 ‘피식민의 현실’에서 어떤 식으로 자기 진영의 헤게모니를 유지하며 생존해 나갈 수 있느냐의 ‘적응’의 문제와 연결될 뿐이다. 프로 영화에 나타나는 ‘민족 해방’과 ‘계급 해방’의 기계적인 조합은 실제로는 ‘대중 예술화론’을 통해서 ‘민중의 현실’을 직시하고 피압박 식민의 현실적 조건을 해방의 서사로 승화시키려는 노력에서 비롯된 것이기는 하다. 그러나 지나친 이론의 경직성에 함몰되어 오히려 식민의 현실을 그대로 그들의 이론을 위해 전유한 혐의를 지울 수 없다. 이는 ‘조선 민족’과 ‘조선 식민의 현실’을 타자화하는 결과로 나타날 수밖에 없었다.

한편 민족 계몽의 장기적인 계획을 통해서 민족 해방을 부르짖었던 ‘민족 개량주의적’ 영화를 통해서 확인할 수 있는 것은 이러한 ‘장기적인 계획’ 하에 수행된 ‘해방’의 목표가 결국은 ‘지금 현재’로서의 식민의 현실을 그대로 승인한 채 일본 제국주의의 야욕에 그대로 편승하는 결과로 수렴되었다는 점이다. 프로 영화가 그들이 추구하던 공산주의 국제 노선의 이론에 치우쳐 있었다면 민족개량주의 영화는 당대의 친일 세력을 포함한 정치 세력과 긴밀한 조우 관계를 맺으면서 체제 승인적인 영화를 통해서 일본 제국주의와 군국주의적 야망을 위해 효과적인 선전 도구로서 기능했던 것

이다. 민족개량주의 영화에 나타나는 ‘민족의 계몽’과 ‘황국신민화’는 민족을 계몽하고 선도하는 것이 곧 황국신민이 되는 영광의 길이라고 강조한다. 즉 황국신민으로서 민족의 계몽을 담당하고 선도하는 주체가 될 수 있다는 점을 끊임 없이 환기시키고 있다. 이는 새로운 일본의 속국으로서 조선적인 정체성을 버려야 한다는 점을 강조하는 것이기도 하다.

그러므로 민족개량주의적 영화에 지속적으로 상정되어 있으면서 끊임 없이 재환기되는 것은 ‘일본’이었다. 일본은 거대한 제국이자 조선이 본받아야 할 선망의 대상으로서 상징된다. 일본의 선진적인 문물과 그들의 문화와 사상 등은 바로 이러한 선망을 구체화하는 것들이다. 또한 식민지 모국으로서의 ‘일본’은 이들 영화에서 가장 강력하고 권위 있으며 가장 너그러운 ‘국가’의 모델로서 자리잡고 있다. 이것은 곧 ‘주체’로서의 ‘일본’과 ‘타자’로서의 ‘조선’을 지속적으로 표면화하면서 상기시키는 방식이다. 그러므로 민족개량주의 영화에서 드러나는 ‘국가’는 ‘민족 해방’ 이후의 새로운 국가 모델이 아니라 현재 조선을 점령하고 있던 ‘일본’이었다.

게다가 민족을 계몽과 선전의 대상으로 타자화시킴으로써 민족개량주의 영화는 조선의 피압박 현실을 삭제하게 된다는 점에서 문제가 있었다. 민족개량주의 영화에서 계몽하고 선도해야 할 존재로서의 조선 민족은 그들의 삶에 대해 스스로 발언할 기회를 갖지 못한다. 영화를 통해서 우리는 조선 민중의 현실적 삶을 볼 수 없다. 이들의 현실은 오로지 민족 선구자나 지도자에 의해서 질문받거나 해석될 뿐이다. 이러한 상황 인식은 지나친 ‘민족 개량’과 ‘식민지 현실’에 대한 철저한 승인이 원인이 되어 발생한 것이라고 할 수 있다. 또한 이것은 일본 제국주의에 편승하고 그것을 승인하면서 개량주의자들의 식민적 욕망을 그대로 전유해 나가는 일이기도 하다.

결과적으로 양 진영은 자기들의 헤게모니 구축을 위한 투쟁에만 급급하여 공통적으로 민족 해방의 목표를 수행하는 데 있어서는 근본적인 한계를 노정했다. 프로 영화와 민족개량주의 영화를 통해 파악할 수 있는 일제 강점기의 탈식민의 노력과 그 실천들은 식민의 현실을 ‘은폐’하는 과정을 밟았다고 할 수 있다. 조선인들의 비참한 피압박 현실과 식민지로서 위치하고 있던 조선이라는 국가를 타자화하고 그것을 외면한 것은 ‘은폐’의 구조와 다를 바 없기 때문이다.

일제 강점기 동안 일본 제국주의가 조선의 모든 분야를 통제하고 억압하면서 극단적인 군국주의로 치달았기 때문에 어쩔 수 없었다는 패배적인 지적은 그리 생산적인 판단이 될 수 없다. 이러한 것은 그 ‘어쩔 수 없었다’는 논리 속에서 이미 체제 승인적인 심리를 반영할 수밖에 없기 때문이다. 중요한 것은 패배할 수밖에 없었던 억압적 현실에도 불구하고 대중 선전과 계몽의 중요한 수단으로 작용할 수 있었던 영화를 통해서 식민지 현실과 민중들의 삶을 얼마나 들여다 보려고 했는가 하는 그 ‘의지’의 향방을 면밀히 살펴보는 일이다.

두 진영의 영화들은 식민의 현실을 전유하기는 했으나 그들 이론과 정치적 욕망을 투영하는 과정에서 객관적인 현실 판단에는 실패했다고 볼 수 있다. 그리고 이러한 상황은 해방이 닥친 후 진정으로 새로운 독립 민족 국가를 형성해야 하는 당면 과제가 제기되었을 때도 크게 영향을 미치면서 해방기 탈식민의 지향에 걸림돌로 작용했다고 볼 수 있다.

Ⅲ. 해방기 이념의 갈등과 영화의 전개 양상

해방기는 식민의 경험을 청산하고 새로운 민족 국가의 성립이라는 당면 과제를 해결해야 한다는 점에서 탈식민의 문제와 밀접하게 관련되어 있었다. 그런데 탈식민의 문제를 제기하는 데 있어서 해방기는 그 어느 시기보다 좌·우익의 극심한 진영론으로 갈등을 빚을 수밖에 없었다. 이것은 미·소 신탁통치와 함께 시작된 해방기의 역사적 성격에서 비롯된다. 해방 직후부터 좌익과 우익은 서로의 진영론 속에서 다른 민족 국가의 모델을 구상하고 있었고 이들의 소망과 기대는 상대 진영에 대한 비판과 비난 그리고 갈등과 대립 속에서 형성되는 것이었다. 또한 좌·우익이 미·소의 냉전 논리에 크게 영향 받으면서 갈등 관계를 조성했으므로 근본적으로 이들 양 진영은 일본을 대체한 것이라고 볼 수 있는 두 양대 제국주의의 노선에서 근본적으로 독립적일 수 없었다는 점을 지적할 필요가 있다. 그리고 이러한 두 제국주의의 자장 안에서 서로 갈등 관계를 조성한다는 것은 이들 양 진영이 내세운 새로운 민족 독립 국가의 밑그림이 서로를 ‘타자화’함으로써 형성될 수밖에 없었다는 문제를 제기한다.

그러므로 해방기의 탈식민의 논의는 좌익과 우익 진영에서 서로 다르게 구상한 민족주의와 민족 국가의 모델을 통해서 살펴봐야 할 것이다. 해방과 민족 국가의 형성이라는 문제에 해방된 국가의 지도자와 민중들이 함께 골몰할 수 없었다는 것은 공통된 민족 국가를 상상할 수 없었다는 의미이다. 권력 주체들이 동일한 이념을 토대로 독립 민족 국가를 형성해 나갈 수 없었다는 점을 감안하여 조선의 해방기 탈식민의 논의에 접근해야 한다는 것이다.

해방기 한국 영화는 바로 이러한 좌·우익의 진영론 속에서 단체를 결성하고 영화를 제작·상영했다. 그러므로 해방기 영화의 전개 양상을 다루는 데 있어

서 우선 해방기 좌·우익 진영의 논리를 살펴봐야 한다. 그리고 이에 영향을 미친 민족주의 그리고 영화 단체 형성에 관여한 문단 단체의 성립과 그 특징을 파악해야 할 것이다.

탈식민의 논의는 앞에서 지적한 것처럼 자신들의 식민적 욕망을 은폐하면서 식민화되어 상실되었던 주체성을 확립함과 동시에 그 주체성 확립을 위해서 끊임 없이 ‘타자’를 재구성해 나가는 과정으로 이루어지는 것이다. 그러므로 해방기 좌·우익 진영에서 내세운 독립 민족 국가의 이상은 상상적으로 구축되고 허구적으로 표방되는 것이었다. 그리고 공허한 이념의 내용을 채우기 위해서 양 진영이 적극적으로 전유한 것은 해방된 조선의 비참한 현실과 민중이었다. 이것은 좌·우익이 공통적으로 ‘민족 국가’의 모델을 구축하기 위해서 반드시 필요한 또 하나의 ‘타자’로서 기능했다. 즉 좌·우익은 서로의 진영을 ‘타자화’함과 동시에 ‘민중’과 조선의 현실을 전유하면서 새로운 민족 국가의 모델을 형성해 나갔던 것이다. 이러한 ‘이중적 타자화’의 논리가 좌·우익 진영의 주체성을 확립하기 위해 이용되면서 양 진영은 모두 탈식민의 중요한 목표를 상실하고 ‘주체성’의 획득이라는 차원에서 맴돌게 된다.

그러므로 좌익에 대한 탄압과 소멸을 통해 우익 세력이 정권의 주도권을 잡아 나가는 역사적 과정을 감안하여 영화 단체의 활동 양상을 살펴보고 구체적으로 영화 작품을 통해서 해방기의 탈식민의 논의가 좌우익 진영의 정치 논리와 어떤 방식으로 공명하고 있으며 그것이 지닌 의미와 한계가 무엇인지를 밝히는 것이 이 장의 핵심이라고 할 수 있다.

1) 해방기 정치 사회의 변동

(1) 정치의 갈등과 민심의 혼란상

8·15 해방은 일제 강점기를 청산하는 전환점으로 인식되었다. 그러나 해방 직후 38선을 기준으로 하여 각각 소련과 미국의 신탁통치를 받는 처지에 놓이게 되자 해방을 맞이한 우리나라의 독립국가 형성은 여전히 미완의 과제로 제출되었다.

“기쁨은 말할 것도 없이 일제의 압박에서 해방된 그 기쁨이요, 슬픔과 고통은 즉 우리의 갈망하는 독립 정부가 속히 실현되지 못하고 게다가 한 부자연한 인위적 계선이 그어져 있는 그것이다. 우리의 갈망하는 독립 정부가 수립됨에는 무엇보다도 먼저 이 계선이 제거되고 민족이 환원되어야 할 것은 물론이다”⁵⁴⁾

이러한 인식을 통해서 독립 국가 건설의 발목을 잡고 있는 인위적 계선인 38선의 존재가 미국과 소련의 신탁통치와 관련하여 암울한 미래를 예견하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 일제 식민지로부터의 해방이 다시 미국과 소련의 신탁통치로 이어지는 상황은 진정한 해방의 의미를 퇴색시키는 것이었다. 이것은 해방 직후 일본인 지배자들의 주도 면밀한 정세 파악과 그 활동에서 좀더 분명하게 파악해 볼 수 있다. 세상이 바뀌었음에도 일본인들은 자신들의 이익 보전을 위한 공작을 성공시켜 계속 미군의 비호를 받게 되었으며 한국인을 정권 이양 과정에서 배제하는 데도 성공했다. 한국인은 해방된 후에도 주권을 쟁취하지 못했고 일장기가 휘날리는 총독부에서 일군이 미군에게 정권을 이양하는 모순을 지켜봐야만 했다. 외세의 개입으로 한국 민족의 내부적 힘을 발휘할 수 없는 상황이 지속되었던 것

54) 이병도, 「조선민족의 단일성」, 『신천지』, 1946. 9. 3면.

이다. 해방이 되었으나 총독부에 태극기가 게양된 적은 하루도 없었고 일장기가 내려진 후 바로 성조기가 올라갔다. 이는 해방을 전취(戰取)하지 못한 한국인이 겪어야만 했던 시련이었다.⁵⁵⁾ 한국의 실정에 전혀 아는 바가 없었던 미군정 사령관 하지 중장을 비롯한 지휘관들은 한국 실정에 밝은 일본인 관리들을 해방 후 그대로 채용하는 방식으로 안전하게 해방 후의 한국의 혼란을 수습하려고 했다. 이러한 계기를 통해서 해방기의 친일파 청산과 일제 잔재의 청산은 그 시초부터 순조롭게 진행될 수 없는 상황적 한계를 지녔다고 할 수 있다.

해방 직후 민족의 염원은 무엇보다 일제의 잔재를 청산하고 통일된 독립 국가를 형성하는 일이었다. 이러한 국가 형성에의 노력은 이념적 대립을 초월해서 가능한 일이었다.

그러나 이러한 이념적 대립을 초월한 독립국가 형성의 소망은 끝내 좌절되고 만다. 미군정은 미 국무부의 중립적인 정책 표방과는 달리 진주 직후부터 우익을 지원하고 좌익을 견제하는 편파적인 정책을 구사했다.⁵⁶⁾ 이러한 상황 아래 미소공동위원회의 신탁통치에 대한 엇갈린 의견과 대립 그리고 10월 항쟁 등을 통해서 좌·우익의 이념적 간극은 넓어지기 시작했다. 그리고 좌익이 남한에서 세력을 잃고 결국 우익 세력을 등에 업은 남한의 단독 정부 수립이라는 결과를 가져오게 된 것이다. 1948년의 남한 단독정부 수립은 좌익이 남한에서 완전하게 철수하는 계기를 마련했다. 그리고 남한에 성립된 단독 정부는 반공주의의 강조를 통하여 ‘민족 통일’의 문제가 오로지 남한의 민주주의 정부에게 맡겨진 최대의 과제인 것처럼 주장하기에 이른다. 더 이상 좌우의 합일된 통일 민족 국가 성립의 가능성은 사

55) 이완범, 「해방 직후 국내 정치 세력과 미국의 관계, 1945~1948」, 『해방전후사의 재인식2』, 박지향·김철·김일영·이영훈 엮음, 2006. 70면.

56) 이완범, 위의 글, 82면.

라지게 되었던 것이다.

한편 좌·우익이 이렇게 이념적 갈등 속에서 헤게모니 싸움으로 진영 구축에 몰두해 나가는 것과 별도로 해방된 민중의 현실은 과연 어떠했는가. 국가 형성의 가장 기본적인 틀이라고 할 수 있는 민중의 자각과 그들의 안정된 생활적 기반이 성립되지 않는 한 정치가들이 바라는 독립 국가의 형성은 항상 분열과 갈등의 씨앗을 품고 있을 수밖에 없었다.

다음의 글은 해방 직후 조선 민중의 현실을 잘 반영하고 있는 기사 내용이다.

조선의 전력은 해방직전까지 120만킬로와트의 발전을 하고 있었는데 현재는 남북 조선을 통하여 20만킬로와트 밖에 쓸래야 쓸 곳이 없습니다. 이 20만킬로와트는 등화용을 조금 초과한 정도로서 산업계가 빈사 상태에서 제기하지 못하였다는 증좌입니다. 이러한 산업계의 빈사상태를 미처 만회시키지 못한 결과로서 드디어 심각한 민생 문제를 초래하였습니다. 이제야 말로 3천만은 헐벗고 굶주린 채 지폐의 홍수에 빠져 허덕이고 있어서 아무리 근력 인민의 자각에 의하여 산업계가 이 음험한 상태에서 벗어나려 하여도 배가고파 불가능합니다. 자주적인 경제 건설이 없이 완전한 자주 독립이 없는 것은 너무 평이한 진리입니다.(중략) 모든 문제는 기아를 면할 정도의 식량 확보에 있습니다. 형금 조선 사람들은 누구나 배만 고프지 아니하면 나라를 위하여 충실히 일하려는 열의에 불타고 있습니다. 내가 있는 회사의 종업원들이 집에 굶고 누운 가족을 두고 자신 고평 배를 냉수로 채우면서 그래도 98%나 출근한다는 것이 무엇보다도 증거가 됩니다. 그런데 이들에게 줄 쌀이 없다고 합니다.(중략) 우리는 새 자유는 결코 우연히 별관에 돌아나는 잡초가 아니라 인민의 순정과 혈액을 비료로 하여서만 자라나는 것인 줄도 잘 알고 있습니다. 그래서 우리는 현재의 이 고난으로 인하여 해방의 기쁨에서 환멸을 느끼고 독립에의 험로(險路)에 하마 병인을 느끼다가도 다시금 용기를 진작하고 이 고난을 참아옵니다. 참으로 우리가 이렇게 미증유의 인내력을 발휘하는 것은 미증유의 희망이 아니면 절대로 불가능하였을 것입니다.⁵⁷⁾

이 내용을 통해서 해방 직후의 지폐의 홍수에 빠진 엄청난 인플레이션이 인

57) 오기영, 「민족의 비원」, 『신천지』, 1946. 10. 14~16면.

해서 3천만 민중의 민생고가 기아를 면치 못할 정도로 피폐해져 있었다는 사실을 알 수 있다. 이러한 경제적 난관을 해결하지 못하는 이상 진정한 독립 국가의 형성은 요원했다. “민생의 혼란은 사회적으로 각종 범죄를 유발하게 되어 치안이 문란해져서 정치적·경제적으로 불안정한 상태에 빠지고 말 것이다. 우리가 새 나라 건설에 있어 노동생산의 증진과 아울러 독립 전취를 꾀하려는 금일 쌀 문제의 해결은 시급을 요하는 바라는 것을 강조한다”⁵⁸⁾는 주장에서도 민심의 혼란 문제가 독립 국가의 형성과 매우 밀접하게 관련되어 있다는 것을 알 수 있다. 굶주린 배를 움켜 쥐고서라도 회사의 종업원들이 건국 사업에 참여한다는 명분 하에 98%의 회사 출근율을 유지하던 당시의 상황은 민중들의 건국에 대한 열망이 어느 정도였던가를 잘 드러내 준다. 해방의 기쁨도 잠시 엄청난 식량고와 물자난으로 인해서 피폐한 삶에 찌들어야 했던 민중들에게 독립 국가의 형성은 자신들이 겪는 고난을 해결해 줄 수 있는 유일한 길처럼 인식되었던 것이다.

그렇다면 이러한 민중들이 바라는 민족과 해방을 위한 독립 국가 형성은 어떠했는가. 해방기 이러한 열망들을 포용하기 위한 좌우익의 일반적인 담론은 식민의 청산 문제로부터 제기되었다.

해방기에 있어 식민 청산의 문제는 ‘민족’의 진정한 ‘해방’과 ‘독립’을 위한 기초적인 작업이 되므로 무엇보다 ‘민족 독립’과 ‘민족 해방’에 대한 문제가 우선적으로 논의될 수밖에 없었다. ‘민족’을 문제 삼아야 한다면 해방 정국에서 전개되던 조선의 민족주의의 방향을 검토하지 않을 수 없다. 그리고 이러한 과제와 관련하여 민족주의는 식민지 잔재의 청산으로서의 친일파 처리 문제, 봉건적 유습의 타파 등에 대한 비판으로 나타나면서 사회 전반에 영향력을 행사한 거대한 힘이 되었던 것이다. 이러한 인식은 해방

58) 본사주간, 【권두언】 「식량 해결과 독립 전취」, 『백민』, 1946. 7. 6면.

직후 민족 문화 건설의 과제를 제시한 다음과 같은 글에서도 잘 드러난다.

조선의 경우는 한결 더 복잡하고 한결 더 난사일 것은 현재 조선이 처해 있는 역사적 단계로 보아서 오히려 당연 이상의 당연일 것이다. 자본 세력은 고사하고 봉건 세력이 아직도 뿌리를 그대로 박고 있다는 것이 오늘의 조선 실정이다. 민족 문화를 건설하려면 전 민족을 포*할 수 있는 문화공동체를-그러한 문화 공동체만을 만들어 내야만 된다. 이런 문화 공동체가 완성될 때에만 조선인을 단순히 생물학적인 인종이나 단순히 정치적 명칭인 국민의 이름에서가 아니라 참으로 민족으로서의 이름 밑에서 하나가 될 수 있을 것이다. 민족 문화 공동체에 있어서의 이러한 이질성의 극복은 그러나 민족과 문화와의 근본적인 상관 관계에 대한 *철한 사관을 완전히 자기의 것으로 삼는 자에게서만 기대할 수 있는 성질의 사업이다.⁵⁹⁾⁶⁰⁾

민족 문화의 건설은 바로 생물학적인 인종이나 정치적 국민이 아닌 ‘민족’으로서 하나가 되는 중요한 길이라는 걸 알 수 있다. 박치우는 문화 공동체의 중요성을 내세우는 데 ‘민족’이라는 수사를 가져 와서 ‘문화’와 ‘민족’의 관계를 긴밀하게 연결시키고 있다. 또한 ‘민족’이라는 ‘상상의 공동체’를 규정 짓고 올바른 민족 국가 건설을 위한 과업으로 내세우는 것이 바로 ‘일제 봉건 잔재’의 청산이었다. 이러한 과거의 찌꺼기를 청산하는 작업은 ‘민족’에 바탕한 “친일파 민족 반역자를 제외하고 광범한 인민에 기초를 둔 진보적 민주주의 정부”⁶¹⁾ 형성하는 데 있어서도 매우 중요한 과정

59) 박치우, 「민족문화건설과 세계관」, 『신천지』, 1946. 6. 10~11면.

60) ‘*’는 글자를 확인할 수 없음을 표시한다. 해방기 자료 중에서 글자를 알아볼 수 없을 정도로 깨지거나 아예 삭제되어 있는 경우가 많아서 부득이하게 이러한 표식을 사용했음을 밝힌다.

61) 임화, (설문) 「귀하는 어떠한 형태의 정부가 서기를 원하십니까」, 『신천지』, 1946. 2. 138면.

이었다.⁶²⁾ 그러므로 해방 후의 민족주의의 문제는 문화를 포함한 정치·사회 등의 각 분야에서 매우 다양한 방식으로 광범위하게 일어날 수 있었다.

그러나 우선 좌·우익 이념 대립이 민중들에게 유리된 채 공허한 헤게모니 다툼으로 귀결되고 있다는 점은 근본적인 한계로 작용했다. ‘민족 독립 국가’의 건설을 위해 ‘민족’과 ‘국가’를 내세웠던 양 진영의 정치·사회·문화적 노력은 민중들에게 공감을 얻지 못한 채 정치 투쟁의 격전장이 되었다. 좌·우익의 이념 대립에 휩쓸리던 무지한 민중들의 입장은 다음의 글에서 확인할 수 있다.

남편이 거리의 벽에서 얻은 지식을 가지고 저녁에 돌아왔을 때 그를 기다리며 새소식, 새국가 위인의 풍모를 듣고 감격한 주부는 이튿날 늦잠 자는 남편의 머리맡에서 남편의 무식한 비민주주의를 고소하였다. 아침에 배포된 신문은 하루 밤 새에 들어 앉은 주부로 하여금 늦잠 자는 남편보다 더욱 진보적 민주주의를 이해시켰던 것이다. 조반상을 놓고 안해와 남

62) 여기서 한 가지 살펴봐야 할 것은 해방기 당시 ‘민족’과 ‘민주주의’의 관계라고 할 수 있다. 실제로 해방기 당시의 잡지들에 게재된 기사들을 살펴보면 ‘민족’을 내세우거나 ‘민주주의’를 내세우는 경우가 허다한데 이런 경우 ‘민족 국가 건설’과 ‘민주주의 국가 건설’의 당위성을 주장하면서 공통적으로 제시하는 것이 바로 ‘일제 봉건 잔재의 청산’ 즉 일제 시대 동안 우리 민족을 말살시켜 온 부정적인 측면들을 제거해야 한다는 것이었다. 이것은 일제의 피식민 지배국으로서의 ‘민족적 정체성’의 회복이라는 문제가 ‘민족’의 ‘자유’와 ‘독립’ 혹은 ‘해방’이라는 역사적 사건과 긴밀하게 연결되고 이것이 곧 ‘민주주의 국가 건설’로 이어진다는 점을 인식한 태도로 읽힌다. 실제로 ‘민주주의’의 제도적 측면에 대한 이론적 논의가 거의 없었던 해방 당시의 정황을 살펴볼 때 이러한 판단이 가능해진다. 이를 짐작할 수 있는 내용으로 다음 기사를 들 수 있다. “민주주의라는 것은 인류에게 해독을 끼치는 것이다. 만세 일계의 법도가 없이 어중이 떠중이 쌍것들이 모여 사는 녀석들의 사상으로서 우리 사회의 치안 유지를 방해하는 것이라는 교육을 우리는 다년 간 받아왔다. 이 교육의 도장은 방방곡곡 도처에 있었으니 동리마다 공회당에서 이런 연설을 듣느라고 근로 봉사에 피곤해진 백성들이 공출되었고 조선 신궁 그 드높은 층층다리에는 아침마다 인파가 흘러넘쳤다. 단과만 들어도 징역을 갔으며 카이로 포스담이 지명인지 회명인지도 알 까닭이 없었던 우리들이 8월 15일 잠깐 새에 지식이 열려 <전체주의는 악독한 파쇼였다. 우리의 교주 민주주의 연합국이 우리를 해방하였다>고 카이로 회담 포스담 선언을 구가하면서 전차의 지붕을 타고 서울 장안을 뒤돌았다.”(오기영, 「민중」, 『신천지』, 1946. 3. 104면)

편은 토론회를 열었다. 그러나 언제나 아침에는 안해가 이겼고 저녁에는 남편이 이겼다.(중략) 그날 밤 부부는 격론 끝에 드디어 위대한 사실을 발견하였다. 안해가 믿었던 영웅, 남편이 존경하던 정치가의 노선이 달랐던 것을 그리고 반성하여 보았다. 이 영웅이 불러도 혼연히, 저 지도자가 찾아도 혼연히 태극기를 흔들고 나섰던 것을. 이 집에 준비해 둔 태극기는 한 개뿐으로서 두 가지 노선에 어디서나 날렸던 것을. 비로소 알았다. 그들은 우리를 소위 민중이라 불려지는 우리를 자기네들의 필요에 의하여 아무 때나 불렀다. 우리는 그들의 과거 일본 제국주의에 반항하였다는 그 영웅적 사실 감사에 끌려가고 붉은 군인 옷을 입고 하는 그 사실만을 알았지 그들이 과연 우리를 위하여 어느 만한 공헌이 있었던가는 알려 하지 않았던 것이다. 다만 우리를 대신하여 우리의 의사를 대표하여 투옥되었더라는 그 사실만으로서 존경하고 숭앙하였던 것이다. 그러나 이제 알았다. 일본의 비밀 경찰은 그들의 정치력의 빈곤을 또한 우리 민중에게 가져 주었던 것을. 이렇게 알고 보니 대수롭지 않은 일에 감사 한 번 다녀온 사람이면 저마다 우리에게 존경을 요구하고 자기를 따르라 호령하였던 것이다. 그들은 오늘날 막상 백일 하에서 공명정대한 애국활동, 정치운동을 할 수 있는 마당에 도달하여 우리가 존경할 만한 조국애와 지도력을 발현하기보다는 분열의 이론을 *구(究)하였고 그 이론의 표현에 민중의 이름을 빌기 위하여 우리를 행렬에 불렀다.⁶³⁾

다소 길게 인용한 이 글은 해방의 혼란한 정황 속에서 민중들이 좌·우익의 이데올로기적 대립에 이용당하고 있는 안타까운 현실을 고발한다. 우익과 좌익은 자신들의 지도 이념을 따르라고만 민중을 호도하고 소환했을 뿐 진정으로 민중을 위하는 방식은 전달하지 못했다. 그리고 이 글에서 알 수 있는 또 한 가지는 좌·우익의 정치적 투쟁과 대립이 결코 진정한 민족 독립 국가를 형성할 수 있는 애국적 활동이 될 수 없다는 필자의 인식이다. 자기 진영의 강고한 이데올로기적 주장만을 내세운 상태에서 ‘민중’과 유리

63) 오기영, 앞의 글, 105~107면.

되는 것은 곧 그들이 내세운 “봉건적 일본 제국주의적 잔재 *력(力)분자를 완전히 제외하고 인민 대중 *의(意)에 입각한 인민의 공화국”⁶⁴⁾을 오히려 배반하는 일이었으며 이것은 결국 “치우친 공산주의도 아니고 팻쇼 자본주의도 아닌 진보적인 민주주의”⁶⁵⁾에의 길을 요원하게 하는 길이었다는 것이다.

(2) 계급 해방에 기초한 국가 건설의 논리

해방기의 좌·우익의 민족운동은 좌익 측의 여운형과 박헌영, 우익 측의 김 구와 이승만으로 대표되는 인물 중심으로 편성되었지만 각 진영의 내부에도 이념과 해계모니 문제로 인한 층위가 존재했다. 우선 좌익의 경우 건국준비위원회(이하 건준)의 수장이었던 여운형은 해방 직후 민족 독립 국가의 건설을 지향한다는 명분 아래 일제 시대부터 꾸준히 좌익 활동을 해 온 좌익 인사들뿐만 아니라 안재홍을 비롯한 우익계 민족주의자들까지 광범하게 포용하는 방식으로 좌·우익을 망라한 조직체를 구상하였다. 건준은 기본적으로는 좌익의 색채를 띠고 있었지만 진보적인 중도 노선을 지향했다고 볼 수 있다. 이와 같이 좌우 민족협동전선에 의한 진보적인 중도 노선의 제시는 무엇보다도 독립국가 건설을 최우선시하는 의도에서 나온 것이었다.⁶⁶⁾ 그러나 9월 미군진주설이 제기되고 박헌영을 중심으로 한 재건파 공산당이 건준의 해계모니를 장악해 감에 따라 안재홍을 비롯한 우익측 민족주의자들은 건준을 탈퇴하게 된다. 이로써 건준은 ‘인민공화국’ 선포로 이어지는데⁶⁷⁾ 이는 좌익의 색채를 분명하게 명시하며 미군정을 위시한 우

64) 이태준, (설문) 「귀하는 어떠한 종류의 정부가 서기를 원하십니까」, 『신천지』, 1946. 2. 138면.

65) 노천명, (설문) 「귀하는 어떠한 종류의 정부가 서기를 원하십니까」, 『신천지』, 1946. 2. 138면.

66) 서중석, 앞의 책, 196~197면.

익과의 관계를 경직시키는 한 계기로 작용했다. 박헌영을 필두로 하는 재건파 조선 공산당은 과거 국제 노선으로 일컬어지던 ‘12월 테제’의 내용을 그대로 이어 받되 해방 정국의 정세와 관련하여 수정한 ‘8월 테제’의 노선을 지향했다. 이 ‘8월 테제’는 박헌영 계열의 조선 공산당이 ‘국제 노선’을 따르고 있음을 천명한 것으로서 기본 노선은 부르주아 민주주의 혁명이었으며 그 내용은 토지 문제의 혁명적 해결이었다. 그러므로 박헌영파는 부르주아지와 지주를 배격하고 전 토지의 국유화를 주장하기에 이르며 조선의 프롤레타리아의 혁명적 노선을 강조한다. 8월 테제의 부르주아민주주의 혁명 노선은 1946년 2월 민전을 결성할 때 박헌영·조선공산당이 우익 배격, 중간파 불인정, 좌익 블럭의 지지를 표명함으로써 모습이 드러나기 시작하여 임시정부 구성을 결정할 임무를 맡은 1차 미소공동위원회가 열릴 때에 그 윤곽이 더욱 구체적으로 드러나다가 1946년 여름 신전술의 채택과 함께 분명해져 좌우합작운동을 배격하고 총파업을 전개하면서 남조선노동당 결성으로 이어졌다.⁶⁸⁾

그러나 이러한 부르주아민주주의혁명노선을 선택한 좌익의 진로는 현실과의 괴리 속에서 실패로 낙착될 수밖에 없었다. 지하 운동과 투옥이라는 제한되고 억압된 상황에서 지속적으로 공산당 활동을 해 올 수밖에 없었던 과거의 경험은 해방기의 혼란한 정국에서 현실을 똑바로 직시하고 그들의 이념을 현실에 적용하는 데 큰 한계로 작용했던 것이다. 이러한 관념과 현실 사이의 괴리는 조선공산당에 있어서 1946년 신전술 채택 이후 역으로 더욱 표출되어 현실 상황에는 맞지 않고 공산당의 역량으로는 감당해내기 어려웠던 좌경노선으로 치달아 9월 총파업과 10월항쟁 및 그 이후의 투쟁

67) 여운형 측이 민족국가 건설을 선결 과제로 내세운 반면 박헌영은 부르주아 민주주의 혁명 노선을 내세워 공산당 재건과 정치 투쟁을 주장한 점에서 두 사람 사이에는 이견 차가 상존했다.(서중석, 앞의 책 참조)

68) 서중석, 앞의 책, 244면.

에서 역량의 파괴와 손실을 감수하여야 했다.⁶⁹⁾

박헌영이 국제 공산당 노선을 강경하게 내세우며 계급 혁명과 민족 국가의 새로운 출현을 제시했던 것은 그의 배후에 있었던 ‘소련’의 영향력과도 관련된다. 민족 국가가 ‘부르주아민주주의 혁명’을 통해서 달성될 수 있다고 굳게 믿었던 이러한 경직된 사상성은 해방 직후 무엇보다 현실적 상황에 주목하고 그것으로부터 진정한 해방의 노력을 위해 무엇을 해야 하는가에 대한 실천적 노력에 한계를 부여하는 것일 수밖에 없었다.

1948년 8월의 단정 수립은 이승만을 위시한 극우 반공주의 세력이 정권을 차지함으로써 좌익의 역량이 약화되는 전환점이 되었다. 이승만 대통령은 보통 선거제에 의하여 구성되어 새로 국가를 조직할 임무를 맡은 제헌국회와 팽팽히 맞서고 때로는 반민법 시행이나 농지 개혁법안 제정 등에서는 밀리는 면도 있었지만 자신의 권력을 강화하고 극우반공체제를 구축하기 위하여 경찰 및 정부 기구와 유기적인 관련을 갖는 각종 단체를 정비 조직하였다.⁷⁰⁾ 가령 1949년 6월 5일 결성된 국민보도연맹은 대한민국을 절대 지지 수호하고 공산주의를 박멸하기 위하여 과거 좌익 단체에 가입했거나 좌익 운동을 한 사람을 모두 가입시켜 순화 교육을 실시함으로써 제도적으로 좌익의 힘을 말살하려는 시도로 나타나게 되었으며 언론 탄압의 경우도 1949년 7월에는 수명의 언론인들을 국제연합한국위원단과 협력하여 친공노선을 기사에 반영했다는 이유로 체포하기에 이른다. 이리하여 언론도 극우반공체제에 순응하여야만 존립할 수 있게 되었다.⁷¹⁾

이렇게 볼 때 해방기 국제 공산주의 노선에 대한 지나친 추종과 소련을 모델로 하는 제국주의적 모델을 지향하기 위한 민족주의적 방향은 근본적

69) 서중석, 앞의 책, 244~245면 참조.

70) 서중석, 『한국현대민족운동연구2』, 역사비평사, 2002. 193면.

71) 서중석, 앞의 책, 266면.

으로 해방기에서 주목해야 했던 조선의 현실, 즉 민중의 비참한 현실과 일제 청산이 이루어지지 못한 채 혼란한 갈등만 일삼았던 현실에 대한 몰이해로부터 시작되었다고 할 수 있다. 좌익은 주체적으로 해방기의 현실에 대처했다기보다는 ‘소련’이라는 거대한 제국주의의 수혜를 받은 식민자의 시선으로 해방기를 관념적으로 바라보고 있었던 것이다. 우익과의 진영론 갈등에서 헤게모니를 차지해야 한다는 일념이 더욱 강해질 수밖에 없었던 사정도 이러한 것에서 비롯되었다고 할 수 있다. 일제 강점기 동안에는 민족의 해방이 목표였으나 이제 목표는 실제로는 자신들이 모국으로 상정한 소련의 헤게모니를 그대로 계승하고 우익을 척결하는 것으로 귀착되고 말았던 것이다.

(3) 친미·친일의 논리와 반공 국가의 건설

해방 직후 바로 독립이 될 줄 알았지만 그러한 낙관적 기대는 여지 없이 사라지고 말았다. 독립의 실현은 계속 미뤄지고 있었고 38선의 장벽은 두터워져 갔으며 점차 좌우의 대립이 나타나기 시작하여 민족의 장래에 대한 불안이 커가고 있었다. 그래서 10월 16일 이승만이 귀국하였을 때 기대를 많이 가졌지만 이승만을 위시한 친미주의적 우익 세력은 좌익과의 갈등 관계 속에서 자기 정립을 해 나가면서 해방기를 혼란으로 점철된 정치의 투견장으로 만들었다. 나아가 이들은 단정 수립 후 남한의 정치·경제·문화 등의 전 영역에서 지도층으로 활동하면서 이후 남한 사회의 향방을 결정하는 주요한 역할을 한다.

해방 후 귀국한 이승만은 처음에는 공산당을 포용하려는 자세를 보였다. 그가 주도하는 통일 전선의 성공을 위해서는 현실적으로 민중적 지지를 받고 있는 좌익을 무시할 수 없었던 것이다. 그러나 좌익이 친일과 처단에

대한 자신의 우유부단한 처사를 비난하고 인공 지지를 요구하면서 독촉에 불참하자 본격적인 반공 운동을 전개하였다. 이후 그는 임정에 공산주의자들이 참여하는 것을 반대하였으며 민족 진영과 공산 진영의 연립 정부 수립론에도 반대함으로써 반공주의 노선을 확고히 하였다. 더욱이 임정이 귀국하여 좌익을 포용한 통일 전선을 추진한 것이 이승만에게는 하나의 자극이 되었을 수 있다. 이승만과 비교할 때 임정 계열의 인물들은 공산당에 대한 태도에 다소의 신축성을 보이고 있었으며 이념적 측면에서도 좌우 통합에 대해 부정적인 입장은 아니었다. 김구는 1945년 12월 19일의 임시 정부 개선 환영 대회 연설에서 좌익과의 합작에 적극적인 입장이었다. 이와 같이 김구 주도의 통일 전선 운동이 국민적 지지 하에 진행되면서 이승만은 김구와 임정 중심의 통일 전선 결성을 방해하고자 하였다. 만약 김구의 통일 전선이 성사된다면 이는 곧 정국의 주도권 경쟁에서 김구에게 밀린다는 것을 의미하였으므로 이승만의 입장에서는 이를 저지하는 것이 유익했다.⁷²⁾ 이러한 정치적 상황과 이승만의 판단은 1948년의 단정 수립을 통해 이승만이 기득권을 획득함으로써 일단 완결되는 양상으로 나타났다.

즉 이승만을 대표로 하는 우익 진영은 처음부터 어떤 단일한 자기 진영론을 지니고 있지 않았던 것이다. 이들에게 정체성을 부여한 것은 그들을 위협하는 ‘좌익’ 세력이었다. 그러므로 이승만을 중심으로 한 우익 진영은 ‘좌익’을 타자화하면서 그들의 정체성과 주체성을 확립하는 데 그토록 치중할 수밖에 없었던 것이다. 자기 진영의 강화에 골몰하는 과정에서 그들에게 중요한 것은 민중의 현실이나 조선의 현실이 아니라 오로지 헤게모니 투쟁이었다. 한편 친일파 지주 계급 위주로 결성된 한민당은 해방 정국에서 토지 재분배와 일제 잔재의 청산 등의 문제가 좌익측에서 제기되고 그

72) 신복룡, 앞의 글, 13면.

것이 지지를 받아 친미 반공주의자인 이승만의 지지 기반이 됨으로써 그들의 기득권을 유지할 수 있었고 이승만은 자기의 정치적 입지를 굳히기 위해 한민당과 상호 협력 관계를 맺게 된다.

그러므로 단정 수립을 계기로 이승만을 중심으로 응집된 한민당과 우익들은 친일과 청산에 소극적이었을 수밖에 없었으며 좌익에 대한 탄압과 총공세를 통해서 대소 반공 전선을 확립하려는 미군정의 지지를 얻고 그들의 세력을 확장시켜 나갈 수 있게 된 것이다.

이승만을 비롯한 우익 세력들에게 친일의 청산 문제만큼 외면해야 할 것도 없었다. 그리고 지속적으로 자신들의 정체성과 주체성을 결정해 줄 ‘타자’로서의 ‘좌익’ 세력은 정권의 유지를 위해 반드시 필요한 대상으로 작용했다. 이승만과 한민당을 중심으로 한 극우 반공주의의 출현은 바로 이러한 이들의 진영론에 입각한 것이라고 볼 수 있다.

자신들의 반공주의를 따르는 사람들만을 민족으로 강조하면서 철저하게 민족을 ‘남한’의 영토 안에서만 사고하는 이러한 극단적인 민족주의는 이후 지속적으로 정권의 유지를 위해서 우익에 의해 재생산되는 과정을 거치게 된다. 또한 친일파 처단이 민족국가를 수립하는 데 있어서 가장 핵심이 되는 사안이었음에도 불구하고 친일파 토착 지주 계급을 지지 기반으로 수립된 단독 정부는 친일파 숙청이 민족 분열이라고 역지를 부리면서 반공 민족주의를 강력하게 추진해 나간다.⁷³⁾

2) 해방기 이념의 갈등과 영화의 전개 양상

해방기의 영화 단체의 형성과 그 전개 방향을 살펴보기 위해서는 무엇보다

73) 서중석, 앞의 책 2권, 124면 참조.

다 해방기 문화 예술의 선두에 서서 단체를 형성하고 주도해 나갔던 문단의 동향의 살펴보는 게 중요하다. 영화 단체의 형성은 문단 주도 세력의 발 빠른 대응으로 결성된 각종 문화 단체 활동의 전개 과정에서 산하 단체의 성격을 띠고 속속 출현했기 때문이다.

해방기의 민족 운동의 전개 방향에서도 짐작할 수 있다시피 당시의 문화 예술 단체의 출현은 좌·우익 민족 운동의 전개 방향과 궤를 같이 하고 있었다.

(1) 좌익 문예 단체의 성립과 전개

무기 없는 민족의 유일한 길이 문화이고 또한 문화의 중심이란 문학밖에 없다는 사실을 증명이나 하듯 8·15 해방이 닥쳐 왔을 때 맨 먼저 민감한 반응을 보인 것은 임화 중심의 ‘조선문학건설본부’(이하 문건)였다.⁷⁴⁾ 문건은 임화와 김남천이 주도한 좌익계 문학 단체로서 해방 직후 조직되었다는 점에서 좌익의 민첩한 행동을 보여 주는 사례라고 볼 수 있다. 해방 후의 문학 단체의 결성은 이렇듯 우익보다는 민활하게 진행되어 1945년 8월 16일 문건 결성 후 이들이 지난 다음 ‘조선문화건설중앙협의회’(이하 문건중협)를 발족하기에 이른다. 그리고 이에 맞서 조직된 좌익계 문학 단체가 ‘조선프롤레타리아문학동맹’으로서 1945년 9월 17일에 조직되었으며 주축은 이기영과 한설야였다.⁷⁵⁾ 또한 1945년 9월 30일에 결성된 ‘조선프로레

74) 김윤식, 『해방 공간 문단의 내면 풍경』, 민음사, 1996. 51~52면.

75) 강경화는 조선문화건설중앙협의회에 맞선 단체로 이기영, 한설야 주축의 ‘조선프롤레타리아문학동맹’(1945년 9월 17일)을 들고 있으나(강경화, 「해방기 우익 문단의 형성 과정과 정치 체제 관련성」, 『한국언어문화』 제23집, 2002. 77면) 김윤식은 그의 글에서 다르게 논한다. “앞에서 살펴본 최용달의 지령으로 재빨리 조직된 임화 중심의 조선문학건설본부(1945)에 대한 대타 의식으로 나온 것에는 다음 두 가지 단체가 있었다. 이기영, 한설야, 한효, 박아지, 윤세평(규섭) 등 카프 비혜소파 중심의 프로예맹(1945, 9. 30)이 그 하나. 종로 YMCA 회관에서 창립된 이 단체의 중앙 위원으로는 한설야, 서기장은 윤기정으로 되어 있

타리아예술동맹'(이하 프로예맹) 또한 중앙의원장 한설야, 서기장 윤기정을 중심으로 결성되어 철저한 계급 운동 차원에서의 예술 운동의 전개를 위해 투쟁한다는 구호 아래 문건중협과 대립각을 형성하고 있었다. 이들 단체는 좌익계라는 측면에서는 공통점이 있었으나 문건중협이 임 화와 김남천 등의 카프 해소파를 중심으로 결성된 것이라면 조선프로레타리아문학동맹 및 프로예맹은 카프 비해소파를 중심으로 결성되어 서로 대립 국면을 보여 주었다. 또한 이들 단체는 1946년 2월 조직 통합을 요구하는 당의 지령에 따라서 '조선문화단체총연맹'(이하 문련)으로 통합되는 과정을 거친다. 이때 이 조직 통합을 요구하는 당의 지령이란 바로 장안파 공산당이 재건파 박헌영 노선에 흡수되는 과정과 관련되는데 박헌영의 공산당 계열은 앞서도 지적했다시피 국제 공산주의 노선을 원칙론으로 내세우며 조선의 부르주아민주주의혁명을 주창하였다는 점에서 '문련'의 이념적 기반을 살펴볼 수 있다. 문련은 '민주주의 민족전선'(이하 민전)의 강령에 따르면서 진보적 민주주의 건설을 추구하고 진보적 리얼리즘을 추구해 나가는 과정에서 좌익 계열의 문화 통일 단체로서의 역량을 과시했다.

으며 이보다 먼저 조직된 조선프로문학동맹(9.17 서린정 임시회관)의 집행 위원장으로는 이기영, 서기장은 박석정으로 되어 있다. 그 이념은 구카프의 강경 노선의 회복, 곧 <예술 행동도 계급적 진리의 인식과 실천> 《예술운동》, 창간호, 1945. 12. 123쪽)에 있었다. 이기영, 한설야 등 주축급 문인이 부재하는 마당에서 주로 한효, 윤기정 등에 의해 만들어진 이 단체가 임화, 이원조, 김남천 주도의 문학건설본부와 대립적임은 거듭 말할 필요가 없다. 후자가 민족과 계급의 절충 노선(인민민주주의민족문학론)이라면 전자는 오직 계급문학 일변도였던 것이다. 좌익이라는 큰 테두리에 드는 것인 만큼 어떤 방법으로든 통합이나 정리가 요망되었다.”(김윤식, 앞의 책, 80~81면) 그런데 『예술운동』 1945년 12월호를 살펴보면 '조선프로레타리아 예술연맹'에는 중앙위원장으로 한설야가, 문학부의 상임위원으로 한설야, 이기영이 포함되어 있다는 것을 확인할 수 있으며 '조선프로레타리아문학동맹'의 경우는 중앙집행위원장으로 이기영이, 중앙집행위원에 한설야와 이기영이 나란히 포함되어 있는 것을 확인할 수 있다. 그러므로 이 두 단체에 모두 한설야와 이기영이 포함되어 있는 것은 맞으나 임화와 김남천이 주축이 된 조선문학본부의 후신인 '조선문화건설중앙협의회'에 대립적인 단체로는 '조선프로레타리아문학동맹'뿐만이 아니라 '조선프로레타리아예술동맹' 또한 있었다는 점을 알 수 있으며 김윤식의 논의가 더 정확하다고 판단할 수 있다.(『예술운동』, 1945년 12월호 123~124면 참조)

그런데 여기에서 주목해야 할 것은 해방 직후 설립된 문건중협과 조선프로예맹의 성격과 대립 양상이다. 우선 문건중협의 강령과 성격을 파악하자면 당시에 이 단체를 주도했던 김남천의 발언에 주목해 볼 수 있다.

예컨대 조선 문화건설중앙협의회는 결성대회 석상 선언에서 <문화의 해방><문화의 건설><전선의 통일>이라는 단적인 행동 강령의 제시에 의하여 출발하였고(중략)문화 건설의 기본 노선이 발견되기까지 나타난 **의 편향 중의 하나로 극좌적 공식주의적 경향을 들지 않으면 아니 될 것이다. 조선문화 건설의 기본 과제가 민족 문화의 수립에 있다는 것을 반대하고 민족 문화를 위한 건설 이론을 가르쳐 민족 재벌의 문화적 대변이라 공격하는 한편 이들은 문화 운동의 당면한 기본 임무가 프로레타리아 계급 문화의 수립 혹은 사회주의적 문화의 수립에 있다고 주장함에 이른 것이다.(중략) 이러한 모든 극좌적인 혹은 우익적인 경향으로 인하여 문화전선은 일시 혼란을 *하였으나 이론적 극복과 정당한 노선의 발견을 위한 구심적인 노력이 **적으로 차츰 새로운 통일의 **을 지었고 각 년 12월 말에서 금월 1월에 걸쳐 조선문화건설중앙협의회와 조선프로레타리아예술연맹의 각 슬하 단체가 합동을 구현함에 이르러 이에 문화 운동의 기본 노선으로 반제, 반봉건, 반국수주의 민주주의 민족 문화의 수립이 당면한 기본 과제라는 것을 명백히 한 것이다. 합동과 조직 통일의 원칙으로 이 기본 노선이 제시된 것은 물론이다.(중략) 이제 끝으로 우리 문화 운동이 가지는 맹점이면서 또 동시에 해결하여야 할 큰 과제는 이 통일된 준비태세를 가지고 여하히 인민의 가운데로 들어가느냐 하는 문제다. 실로 지난 일년 간의 활동은 이것을 위한 하나의 기초적 작업이었던 것이다. 그러므로 이 기초적 공작은 앞으로 전개하여야 할 문화 대중화 계몽화의 과제를 해결하는 마당에서 일층 견고히 될 것이며 이 실천을 통하여 문화운동은 새로운 성장을 맞이할 것이다.⁷⁶⁾

76) 김남천, 「(해방 후 문화 운동의 방향) 민족 문화 건설의 태세 정비」, 『신천지』, 1946. 8. 135~136면.

1946년 7월 10일에 작성된 것으로 알려져 있는 이 글에서 김남천은 해방 직후 문건중협을 중점적으로 살피면서 당시의 좌익계 문화 단체들의 활동이 지나온 길과 이념의 차이 등을 회고하며 1946년 2월 24일 새롭게 정비된 문련의 의의와 문화 활동의 미래를 점검한다. 여기에서 파악할 수 있는 것은 문건중협과 조선프로예맹의 노선 차이가 중간파와의 ‘타협’ 여부와 연결되어 있다는 점이다.

김남천과 임화를 중심으로 한 문건중협은 일부 친일 인사들을 포섭하면서 광범위한 조직체로 거듭나야 한다고 주장했으므로 이 단체가 온건한 포용적 자세를 견지했다는 것을 알 수 있다. 그에 비해 조선프로예맹의 경우는 그러한 친일적 요소를 그대로 포용하는 정책을 비판하면서 오로지 프로레타리아 계급 투쟁을 위한 전위적 부대로서의 예술동맹을 주창했던 것이다. “구체적으로 말하면 어떠한 정치적 목표를 위하여 우리의 예술을 떳떳이 내세우지 못하고 막연한 민족 문화니 문화의 인민적 기초이니 하는 따위의 허(虛)*이 필요하다고 생각하는 것은 실로 프로레타리아트의 현실에 대한 태도를 비계급적인 것으로 또는 반프로레타리아적인 것으로 변경해야 된다는 생각과 동일하다고만 하지 않을 수가 없다. 따라서 그것은 우리의 주체적인 예술 운동과 계급 의식의 형태로서의 예술의 본질성을 거부하는 가장 위험한 경향”⁷⁷⁾인 것이다.

문련은 “몇 개의 반민주주의적인 단체가 제외되는 외의 전 부문의 문화 단체가 집결이 된 것”⁷⁸⁾으로서 그 강령을 소개하면 다음과 같다.

이제 그 강령을 소개하면 <민주주의 민족문화의 건설을 위하여 고유문화의 정당한 계승과 세계 문화의 비판적 섭취와 특히 진보된 과학의 *입

77) 한 효, 「예술운동의 전망」, 『예술운동』, 1945. 12. 3면.

78) 김남천, 앞의 글, 136면.

연구와 그 이론의 확립과 인민의 민주주의적 문화 경향의 배급을 기함>으로 전기한 민족문화의 기본 노선이 구체화되어 있음을 알 수가 있다. 그리고 연맹 규약에 규정된 사업에는 일제 잔재와 봉건적, 국수주의적 요소의 청소를 위한 행동이 맨 처음 제시되어 문화 운동이 나아갈 방향을 명확히 한 것이다. 국민문화 정도의 향상을 위한 과학적 계몽 활동과 문화의 인민적 기초의 확립을 위한 대중 활동이라는 조목과 함께 이제부터 전개할 문화 투쟁의 **을 언명할 것이라고 볼 수 있기 때문이다.(중략)이에 4월 15일부터 문련은 슬하 단체를 총 동원하여 5일 간에 공하여 민족문화 건설 전국회담을 소집하였으니 이 성과와 의의는 지극히 큰 것이 있다고 믿는 바이다. 이 밖에 각 부문은 각기 자기 분야에 있어서 각종의 행사와 활동을 전개하면서 기본 노선의 실천에 추진하고 있는 것이다.⁷⁹⁾

문련에 대한 김남천의 글에서 알 수 있는 것은 이러한 단체의 결성이 일제 잔재의 청소와 봉건적이고 국수주의적인 요소를 배격하며 ‘민주주의적 민족 문화 건설’을 위해 인민에 기초한 문화 활동을 전개하기 위한 것이라는 점이다. 그러나 이러한 통합은 엄격한 자기 비판의 성격이 부족했다는 점에서 한계를 보였다. 프로예맹이 내세웠던 철저한 계급 해방을 어느 정도 희석시키면서 문련이 출현했다는 점에서는 다소 긍정적인 면이 없지 않았다. 그러나 문련이 친일 인사를 배제할 수는 없었다 하더라도 적극적인 자기 비판을 가하지 않았다는 점은 문제로 지적될 수 있다. 이 문제는 해방기 당시의 급박한 진영론 구축에 따른 것이었다. 하루 빨리 좌익 진영의 구도를 설정하고 민족 국가 건설에 이바지하기 위한 노력을 경주해야 했던 상황에서는 타협주의가 대안일 수 있었다. 그러므로 문련을 조직하는 데 있어서 일제 잔재의 청산 문제는 근본적으로 뿌리 뽑히지 않았던 것이다.

한편 앞에서도 지적했듯이 박헌영의 재건파 공산당의 노선이 영향력을

79) 김남천, 앞의 글, 136면.

행사하는 과정에서 문련의 결성은 극좌적인 색채를 나타낼 수밖에 없었다. 박헌영이 주창했던 ‘부르주아민주주의 혁명’이란 바로 공산당의 국제 노선을 추종하는 동시에 과격한 정치 투쟁으로서의 좌익 활동을 의미하는 것이었기 때문이다.

그렇다면 1946년 8월에 김남천을 비롯한 문화 예술에 종사하는 주요 지도자들이 인식하는 ‘부르주아민주주의 혁명’이란 과연 어떤 의미였는가. 박헌영의 이론 추수적인 공식주의는 현실성을 띠지 못한 채 9월 총파업과 10월 항쟁을 계기로 하여 급속하게 와해되는 양상을 보여 주었다. 그리고 그와 같은 사상과 이론에 기초한 문화 예술 방면의 단체 활동과 그 전개 양상 또한 그러한 공식주의를 그대로 내면화한 채 공허한 구호의 나열에 그치고 있을 가능성이 농후했다. 이것은 문련 산하에 조직된 ‘조선영화동맹’에 대한 서광제의 다음과 같은 글에서도 짐작할 수 있다.

해방과 동시에 조선 영화는 모름지기 조선의 영화예술가의 손으로 옮겨져야지 조선 영화는 해방된 것이라고 말할 수 있다. 조선영화동맹은 새로운 조선의 영화문화건설을 위한 위대한 투쟁이라면 금일의 이 모순을 솔직히 시인하고 새로이 재출발을 하여야 할 것이다. 금일의 영화 동맹이 내부에 있어 사실상 무기력하게 된 것은 두말할 것 없이 좌익 소아병과 정치소아병에 걸렸던 것이니 새로운 조선 영화를 위하여 화급히 정비해야 할 바이다. 우리가 오늘날 조선의 문화계를 냉정히 살펴볼 때 일방의 문화인들은 사실을 주제로 하지 않고 다만 허공에 뜬 이상론에 시종하는 수가 많다. 이러한 허공에 뜬 인텔리의 공리주의를 그냥 두고 볼 수는 없다. 이러한 공리주의야말로 일방 인텔리의 최대의 결점(?)인 것이다. 우리 조선은 지금 해방이 되었다 하더라도 프로레타리아의 계급 혁명기는 아니다. 민족 혁명이며 부르주아 민주주의 혁명기인 것이다. 이 과정을 밟지 않고는 조선에 새로운 혁명이 있을 수 없는 것이다. 우리 조선의 정치 노선이 이렇다면 조선의 예술가는 모든 *적인 역량을 한군데 집중하여 조선

민족 사업에 이바지하는 것 외에는 없을 것으로 생각한다.⁸⁰⁾

여기에서 서광제가 비판하는 ‘좌익 소아병’과 ‘정치 소아병’은 프로레타리아 계급 운동을 전위에 내세웠던 기존 영화 동맹의 노선을 새롭게 혁신해야 한다는 점에 초점이 맞춰져 있다고 할 수 있다. 그는 계급 운동을 전위에 내세운 좌익 소아병과 정치 소아병을 청산할 것을 요청했다. 그에 따르면 현 시대의 요청인 ‘민족 혁명’과 ‘부르주아민주주의혁명’에 진력해야 하며 이것이 인텔리의 공리주의를 지양하는 것이다. 그런데 여기에서 논하고 있는 민족 혁명과 부르주아민주주의혁명을 위한 노력 또한 정치 투쟁으로서의 공리주의라는 비판에서 결코 자유로울 수는 없었다. 계급 혁명이 먼저냐, 부르주아민주주의혁명이 먼저냐를 논의하는 것보다 더 중요한 핵심은 좌익 진영의 이러한 민전 노선과 박헌영 노선이 결과적으로 ‘계급 혁명’이라는 결과로 수렴된다는 점이다. 즉 좌익 진영 내에서의 헤게모니 갈등은 방법론의 차원에서만 다를 뿐 그들이 추구하는 결론적인 목표의 측면에서는 같은 것이었다. 서광제가 비판하는 좌익 소아병과 정치 소아병은 스스로의 진영 내에서조차 세밀하게 자기 비판될 소지가 충분한 논리였다. 서광제가 영화의 예술성을 높이 내세우며 기계적인 이론의 추수에 기우는 영화를 지양해야 한다고 주장했다 하더라도⁸¹⁾ 그가 몸 담고 있던 영화 동맹의 전반적인 정치 노선이 내포한 한계를 극복할 수는 없었다. 그가 내세우는 부르주아민주주의혁명의 구호가 낯설고 공허하게 들릴 수 있는 근본적인 이유는 바로 여기에 있었다.

80) 서광제, 「조선영화론」, 『신천지』, 1946. 8. 138면.

81) 해방기 당시 영화계에서 가장 힘 있는 주장들을 내세운 인물로는 ‘추민’과 ‘서광제’를 들 수 있다. 서광제는 좌익의 공식주의보다 가장 우선시해야 하는 것으로서 ‘예술성’의 표현을 주장한 반면 추민은 이론을 반영하기 위한 정책적 측면을 예술성보다 높이 평가하여 서로 노선상의 갈등 관계를 보여 주었다.

“대다수를 점한 시류 문인은 당의 예술을 부르짖어 문학 정신을 유린하고 다시 나아가 사조와 정국에 대한 천박한 해석과 조급한 판단으로 말미암아 직접 간접으로 조국과 민족의 해체와 파괴에 급급할 뿐 아니라 민주주의란 가명 아래서 문화통일전선 내지 문화파쇼운동을 강요하여 진정한 민주주의 정신과 생명 있는 문화 창조에 역행하는 현상을 일으키게 되었다”⁸²⁾는 우익 문인단체인 ‘청년문학가협회’의 창립 선언문 내용은 좌익 문화예술단체가 보여 주었던 이론 추수적이고 당에 예속화된 성격의 한계를 반영한다.

좌익 문화단체에 대한 억압은 1947년을 전후하여 강경해지는데 이는 9월 총파업과 10월 항쟁의 정치적이고 조직적인 역량의 분출과 그 실패 등에 기인한다. 공산당 불법화와 더불어 1946년 9월에 박헌영, 이주하, 이강국 등 공산당 간부들에 대한 체포령이 내려지고 1947년 8월에는 좌파 진영에 대한 대대적인 검거가 시작되었으며 결국 문학가동맹을 비롯한 문련의 활동 또한 중단된다. 이 무렵부터 좌익은 노골적인 정치투쟁 대신 음성적이고 간접화된 방식으로 언론과 출판을 통한 선전투쟁을 전개하는데 이에 대한 우익 진영의 견제 심리는 날로 증폭되고 있었다. 이러한 상황에서 일어난 여순반란 사건은 좌익에 결정타를 날리는 직접적인 계기로 작용한다.⁸³⁾ 1948년 10월에 일어난 여순반란사건은 좌·우익의 유혈투쟁을 불러 일으켰고 대대적인 좌익 소탕 작전이 실시되었다. 이 사건을 계기로 하여 우익 문화 예술 단체가 중심이 된 ‘민족정신양양 전국문화인 총궐기대회’가 개최되기에 이른다. 민족정신 양양을 위한 궐기대회는 우익 문단의 총체적 집결이 대대적인 공세의 형태로 발휘된 것으로 기존의 문단 형세를 일거에 뒤집는 파장을 몰고 왔다. 이로써 좌·우익의 대립은 사실상 소멸된다.⁸⁴⁾

82) 김윤식, 앞의 책, 49~50면.

83) 강경화, 앞의 글, 85면.

(2) 좌익 영화 단체의 활동과 전개

해방기 한국 영화의 전개 양상은 무엇보다 영화 단체의 출현과 활동을 통해 파악할 수 있다. 문학가들을 중심으로 한 문학 단체 결성과 활동의 시기를 같이 하여 영화계 인사들도 자신들의 이념과 뜻을 규합하여 단체를 결성하고 활동을 시작한다.⁸⁵⁾ 해방 직후인 1945년 8월 18일문건중첩이 발족하면서 이것의 산하 단체로 결성된 것이 좌익 영화 단체인 영화건설본부(이하 영건)이다.⁸⁶⁾ 그런데 영건은 일제 시대 총독부 직속기관이었던 조선영화사에 종사하던 인물로 구성된다는 점에서 친일파의 존속이라는 문제

84) 강경화, 앞의 글, 89면.

85) 여기에서 한 가지 짚고 넘어가야 할 것은 해방기 영화 단체의 활동을 다룬 논문들에서 영화인들의 좌·우익 단체의 양상을 살펴면서 영화인들의 좌익과 우익적 성향을 크게 구분할 수 없다는 점을 제시한다는 것이다. 이는 주로 영화 제작의 특수성, 즉 영화가 감독과 연출, 시나리오, 촬영, 배우 등의 여러 가지 종합적인 요소를 지니고 있었기 때문이다. 아무리 좌익의 색깔을 가진 영화인이라고 할지라도 영화 제작 과정에서 다른 분야의 영화인들과 친분을 가지거나 그들의 특성을 필요로 할 수밖에 없었던 상황이었으므로 영화인들의 단체 활동에서 이들의 이러한 친분 관계 등이 작용하여 좌익과 우익의 색깔 구분을 막론하고 좌익이나 우익 단체에 가입했다는 것이다. 일제 말기의 '조선영화사'에서 근무하던 영화인들이 해방 후 좌우익의 단체를 막론하고 회원으로 이름을 올릴 수 있었던 것은 이러한 영화의 특수한 사정과 영화인들의 친분 관계에 속하는 것이라는 주장이다. 그러나 이러한 논의는 영화인들의 '친분'을 매개로 하여 그들의 정치적 이념을 희석시키는 결과가 된다. 실제로 아무리 그들이 친분 관계로 좌우익의 색깔을 구분하지 않고 단체 활동의 회원으로 이름을 올렸더라도 그들 각자가 지닌 정치적 신념은 다를 수 있기 때문이다. 해방 직후 '영건'에 회원으로 있다가 '프로영맹'이 조직된 후 이 단체의 좌익 활동이 강해지자 그 단체에서 탈퇴한 영화인들이 새롭게 우익 단체에 가입한 것은 이를 잘 반영해 준다. 또한 좌익 진영의 영화 단체에서 우익 영화 단체로 옮기거나 이 두 진영의 단체에 회원으로 가입된 영화인들에 대해서는 단순히 영화인들의 '친분 관계'나 영화 제작의 '특수성'을 거론하며 단순하게 논할 게 아니라 그들의 해방기의 활동이나 그들의 정치적 신념 등을 면밀하게 분석하고 이들의 '전향의 동기'나 이들의 사상적 궤적을 살펴 좀더 치밀하게 규명해야 할 일이라고 판단된다. 해방기의 정치적 혼란과 갈등의 양상을 살펴볼 때 좌우익의 단체 활동은 단순히 처리될 수 없는 문제라고 할 수 있다. 해방기 영화인들이 명확한 정치적 신념을 가지지 못한 상태로 좌·우익의 단체에 가입한 상황을 설명하고 있는 대표적인 것으로는 조혜정의 논문이 있다. (조혜정, 「미군정기 영화 정책에 관한 연구」, 중앙대학교 대학원 박사 논문, 1997. 88~95면 참조)

86) 영건의 위원장은 윤백남이며 서기장은 김정혁, 집행위원은 이재명, 서광제, 방한준, 김 한 등이다.

를 제기한다. 이것은 해방기의 혼란한 상황에서 친일파의 여부를 일일이 따지기보다는 유능한 영화인들을 포섭하여 혼란을 수습하고 영화의 나아갈 방향을 모색하는 데 더 큰 의의를 두었다는 점과 관련 맺는다. 그런데 무엇보다 앞 장에서 지적했듯이 문건중협이 정치적 성격이 포섭적이고 온건적이라는 점을 짚고 넘어 가야 할 것이다. 조선프로예맹의 결성 회원들이 지적했다시피 문건중협의 문제는 바로 그들의 ‘타협주의’에서 비롯된다.

그리고 그들은 그 운동의 전개에 있어서 우리들의 푸렉손 활동의 중요성까지를 말살하고 철두철미 타협주의를 내세웠다. 이 타협주의야말로 「중협」의 비계급성의 근원이다. 더욱 이 타협주의가 단지 조직상에만 머무르지 않고 놀랍게도 예술상에까지 미친 사실은 참으로 흥미 있는 일이다. 「중협」의 지도자들은 실로 이데올로기의 타협까지도 수행해왔고 또한 그것을 조금도 불명예로 생각지 않는 사람들이다. 중간파를 획득한다느니 광범한 문화인을 조직화한다느니 하는 정치적 지표는 그들의 이데올로기의 타협성을 은폐하기 위한 좋은 용어였다. 그들은 중간파를 획득하기 전에 그들 자신이 이미 중간파가 되어 있었던 것이다. 「중협」의 전 활동이 그들의 이러한 중간파적 본성의 합리화를 위하여 전개되었다면 이야말로 놀라운 비극이다.⁸⁷⁾

위의 글에서 알 수 있듯이 문건중협의 ‘타협주의’는 바로 ‘비계급성’과 ‘이데올로기의 타협’ 즉 ‘중간파’ 내지 ‘광범한 문화인을 획득’하는 문제와 관련된다. 여기서의 중간파 내지 광범한 문화인의 포섭은 문건중협이 문화 예술인들의 친일 행적을 용인하고 그들을 광범하게 포섭하려 했다는 점을 보여 주는 대목이다. 문건중협의 타협주의에 힘입어 결성된 영건이 일제 잔재의 청산 실패라는 근본적인 문제에 봉착할 수밖에 없었던 것도 이와

87) 한 효, 앞의 글, 6면.

관련된다.

이러한 온건주의적 정치주의에 반기를 들고 좀더 급진적인 좌익 성향을 표방하고 나타난 것이 조선프로레타리아영화동맹(이하 프로영맹)이다.⁸⁸⁾ 1945년 11월 13일에 발족한 이 단체는 프로예맹의 산하 단체로서 기능했다. 그러므로 프로영맹은 영건과는 달리 노동자 농민의 계급적 해방을 위해 영화 운동을 전개하는 데 주력하여 급진적인 좌익 성향을 표방하게 된다.

그런데 이들 두 좌익계 영화 동맹도 좌익계 문단 단체가 통합을 추진하여 문련으로 재탄생하는 것과 때를 같이 하여 1945년 12월 16일 조선영화동맹(이하 영화동맹)으로 통합된다.⁸⁹⁾

좌익계 영화동맹에서 활동했던 추민의 글을 통해서 이들이 지향했던 해방기 당시의 한국 영화의 역할이 대중의 계몽성에 초점이 맞춰져 있다는 사실과 이들이 전 영화인들의 통합의 절실함을 느끼고 있다는 점을 발견할

88) 프로예맹의 결성시 미술 부문에 참여했던 추민과 강호 중심으로 프로영맹이 조직되어 활동하게 된다. 그리고 이 단체의 산하에 영화제작단체인 <서울 키노>가 조직된다.

89) 영화동맹은 1월 20일 조영시사실에서 위원장 안중화씨 사회로 개최되었는데 이 때 선출된 보선 위원은 다음과 같다. 위원장=안중화 부위원장=이창용 이재명 서기장=추민 위원=이필우 고인문 최완규 전창근 박필호 허달 한원래 이순형 신경균 최여득 방한준 윤봉춘 박기채 최인규 홍찬 김정혁 서광제 박응구 김상진 이서구 신중균 안석주 이규환 이병일 이명우 안철영 김한 김성춘 김주기 추민 윤상렬 성동호 차명진 양주남 복혜숙 이수근 이기성 양승용 강신웅(『영화동맹 위원보선』, 『중앙신문』 1946. 1. 23. 한상언, 「해방기 영화인 조직 연구」, 한양대학교 대학원 석사 논문, 2007, 36면 참조) 그러나 영화동맹은 동년 8월 7일에 1년 간의 활동 보고를 함과 동시에 민주진영 강화를 담당하기 위한 노력을 더욱 집중하기로 하고 위원 개선을 실시하여 새롭게 조직 개편을 시도한다. 선출된 위원은 다음과 같다. 서기장=추민 중앙집행위원=이병일, 서광제, 김정혁, 이재명, 박기채, 강신웅, 이창갑, 이기성, 민정식, 문예봉, 윤상렬, 김한, 성동호, 이기환, 독은기, 허달, 추민.(『민주영화건설 매진』, 『중앙신문』, 1946. 8. 22) 이 명단을 보면 1월의 명단과 확연한 차이를 파악할 수 있는데 이는 1월 당시 범영화인 조직으로서 회원을 포섭할 수 있었던 것과는 상황이 달라졌기 때문이었다. 영화동맹이 박현영의 노선을 따르면서 점차 좌익의 색채를 띠기 시작하자 1월 당시에 영화동맹에 참여했던 중간과를 비롯한 우익계 영화인들이 동맹을 탈퇴하고 우익 진영을 구축해 나갔던 것이다.

수 있다.

종파주의를 급속히 청산하고 현하 민족(통일)전선투쟁에 있어 문화활동의 중요성과 부과된 임무를 수행하기 위하여 영화 운동의 기본 노선을 발전시키고 전면적인 활동을 전개하기 위하여 프로영맹으로부터 제의와 쌍방성의 있는 노력으로 **하여 마침내 거년 12월 16일 영화계 초유사적인 양단체의 통합과 아울러 기타 영화인도(이북까지) 총 참가하여 「조선영화동맹」을 조직하게 되었는데(원문 일부 파손) 각자의 자기 비판의 필요성과 민족적, 문화적 책임이란 준엄하고 냉혹한 반성이 있어야 할 것이며 일제의 강압 및 팽창, 그들의 힘과 기구가 아니고는 영화활동(제작)을 할 수 없었다는 환경과 본의 아닌 영화 행동을 하여 소시민적 약성과 무비판적 생활면을 가졌었음을 솔직히 반성하고 자기 비판함으로써 과거의 심각한 책임은 바야흐로 재출발의 원동력이 될 것 이때 만약 반대의 영화인이 있어 마땅히 하여야 할 자기 비판을 하지 않고 여전히 반동심을 노정한다든지 8.15 이후 통일조직을 혼란시킨다든지 하는 악질적인 불행한 예가 있을 때는 용납할 수 없으나 그러나 통합의 마당에 있어 더욱 이같은 영화인으로 하여금 과거를 끌어 시야부야할 것보다도 전체를 포섭하는 커다란 아량 밑에 만약 그러한 죄과가 있다면 성실한 자기 비판과 재출발의 기회를 열어 줌이 좋을 것이며 현금에 있어 아무런 반동적 경향과 역할을 하지 않은 사람일진대 자격심사의 문제를 중국적으로 운운함이 없이 *동적 통합을 하여 다같이 따뜻한 **와 운신의 노력을 아끼지 말아야 할 것이다.⁹⁰⁾

대략 이러한(원문 파손) 영화 부문을 담당하여 우리의 당면 임무가 민족 영화의 수립에 있음을 인정하고 일제주의 문화 지배의 잔재와 봉건주의 유물의 청산과 더불어 국수주의를 온상으로 한 파시즘이 무조직 민중을 이용하고 억압하여 가진 책란을 가지고 민주주의 국가 건설을 파괴하려는 데 대한 항쟁 등 중대한 과제가 가로놓여 있다는 것을 절실히 인식하고 우리는 이러한 사태를 승리적으로 수행하여야 할 것이다.⁹¹⁾

90) 추민, 「영화운동의 노선1」, 『중앙신문』, 1946. 2. 24.

이 글에서 추민은 일단 영화동맹의 성격을 지적한다. 그는 일제 잔재의 청산을 위해 일제 시대 동안 일본을 위해 영화 활동을 했던 자들의 비판을 촉구한다. 나아가 그들의 철저한 자기 비판이 있어야만 새로운 영화 동맹의 출발이 가능하다는 점을 강조한다. 그러나 그는 친일 영화인들에 대한 철저한 배제보다는 자기 비판과 반성을 통한 포섭을 주장하면서 영화 동맹의 정치적 성격을 보여 주는 것이다. 그러나 여기에서 그가 제기한 자기 비판과 반성은 실천적으로 이루어지지 못한다.

그러므로 추민은 영화를 통한 민중의 계몽 목적이 바로 일제 잔재의 청산과 봉건성의 탈피 그리고 새로운 민주주의 질서의 확립에 있다고 주장한다. 이는 좌익 진영이 내세운 이념적 원칙을 그대로 준수하는 것이었다. 이후 한국 영화는 이러한 이념을 반영한 영화 제작과 그것을 통한 대중 홍보와 선전, 계몽을 주 목적으로 하게 된다.

그런데 영화동맹을 중심으로 한 좌익 진영의 대중 계몽 운동은 미군정청에서 실시한 영화 검열 정책에 따라 큰 난관에 부딪히게 된다. “1946년 4월 12일부터 법령 제68호를 발동하여 일정 시대에 경무국 소관이던 검열 사무를 공보국 영화과로 이관하는 동시에 새로 만드는 영화이고 그 전 영화이고 간에 영문으로 영화 대본 세 통을 만들어 제출하라는 것”⁹²⁾은 조선 영화를 압살하는 일제 시대의 검열 정책의 연장선상으로 느껴질 수밖에 없었다. 이에 대한 문련의 회원인 임 화의 발언은 영화 검열이 가져올 파장과 피해를 명료하게 보여 준다. “연극 각본 검열 제도 영화 검열제도라는 것이 8·15 이전 어떠한 역할을 해 왔다는 것은 다시 더 설명할 필요도 없다. 우리는 민주주의적인 정상적 문화가 발전하려면 이러한 제도는 응당

91) 추민, 「영화운동의 노선2」, 『중앙신문』, 1946. 2. 26.

92) 「영화검열 파문/조선영화계 중대 난관에 봉착」, 『자유신문』, 1946. 5. 5.

없어져야 할 것을 주장한다. 문화 발전을 저해하는 결과를 가져오는 법령이 다시 생기는 것은 알 수 없다”⁹³⁾는 말은 일제 강점기의 검열 제도가 미군정청의 검열 제도로 다시 부활하고 있다는 점과 더불어 민족 문화의 발전을 저해하는 악영향을 미칠 수 있다는 점을 보여 준다.

이러한 상황은 1946년 10월 18일부터 공포 실시된 미군정청 법령 제 115호를 통해서 한층 강화된다.⁹⁴⁾ 이 검열 제도는 본격적으로 영화동맹을 비롯한 좌익 문화 예술을 억압하려는 것으로 해석될 수 있다. 민중의 교화와 계몽을 위해서 미처 영화관에서 상영하지 못하는 것들을 소규모 집단에게 상영할 수 있는 기회를 박탈하고 필름 자체를 사전에 검열함으로써 근본적으로 좌익 진영의 활동 자체를 막았던 것이다. 이로 인해 안 그래도 기술과 자본이 부족했던 당시 좌익 진영에서의 영화 제작은 더더욱 곤란해질 수밖에 없었다. 이러한 억압된 상황은 당시의 상황을 알려 주는 다음의 기사를 통해서 좀더 분명하게 파악할 수 있다.

『예통 부산지국 발』 지난 19일 통영극장에서는 영화 <조선의용대>와 조연(朝聯) 뉴스·해방뉴스를 상영하던 바 돌연 모 청년회원 20여 명이 *격(擊)하여 해설자 황용암씨를 무수 난타하였다고 한다. 그리고 경찰 당국에서는 피해자인 황씨를 검속하고 동 해방뉴스와 조연 뉴스의 내용이 불온하다고 하며 압수하여 갔다 하는데 이 영화는 중앙에서 공보부 검열을 받았던 만큼 세인의 의아하는 바 크다 한다. 피해자 황씨는 그 후 4일

93) 「영화검열 파문/조선영화계 중대 난관에 봉착」, 『자유신문』, 1946. 5. 5.

94) 1946년 10월 8일 제정된 재조선미국육군사령부 군정청 법령 제 115호 제3조 영화의 허가 부분의 내용을 살펴보면 다음과 같다. (가) 영화 관람-조선정부 공보부는 영화공연 전 그 적부를 조사하여 공보부 정(定) 표준에 해당하는 영화 허가를 할 권리와 의무가 있음. (나) 불허가 영화의 금지-자연인, 법인을 막론하고 자신 또는 타인을 통하여 전 항의 규정에 의하여 허가되지 않는 영화를 공연의 목적으로 배급 또는 공연함을 금함. 본 령에 위반하여 배급 또는 영사한 영화는 몰수함. 본 령은 미군부 또는 그 대행기관이 상영하는 영화에는 적용치 아니함. (다) 공연의 정의-본 령이 공연이라 함은 입장료의 유무를 막론하고 15명 이상이 집회한 장소에서 영화를 영사함을 지칭함.(이하 생략)

지난 후에 석방되었다고 한다.⁹⁵⁾

영화동맹 주최로 오는 26, 7, 8 3일 간 성남극장에서 근래 볼 수 없던 불란서 영화, 거인 고렘 <애기소동기>를 상영하게 되었는데 불란서 영화 애호가들에 다수 감상을 바란다고 한다.⁹⁶⁾

첫 번째 기사는 검열에 통과하지 못한 좌익 진영의 영화가 암암리에 지방 영화관을 통해서 상영되고 있었다는 점을 보여 준다. 동시에 당시 지방 등지에서 활동했던 우익 청년단체 등이 이를 감시하고 억압하는 역할을 자행했음에도 오히려 경찰로부터 비호를 받고 있었던 점도 파악할 수 있다. 해설자가 오히려 피해자가 되어 구속되는 상황은 당시의 정세 변화가 좌익에게 얼마나 불리했는가를 보여 준다. 이 기사는 무엇보다 1947년 당시에 좌익 진영에서 해방뉴스와 조연뉴스와 같은 뉴스 영화의 제작이 진행되고 있었다는 점 그리고 그것 또한 검열을 통과하지 못했다는 점도 파악할 수 있게 해 주는 자료이다.

또한 두 번째 기사를 통해서 영화동맹 주최로 개최된 감상회가 불란서 영화를 상영했다는 점을 알 수 있다. 불란서 영화의 구체적인 내용을 파악하기는 어렵지만 ‘불란서 영화 애호가들에게 감상을 바란다’는 내용을 통해 영화 내용이 좌익 진영이 내세운 이념과는 크게 연관되어 있지 않았다는 것을 짐작해 볼 수 있다. 검열로 인해서 좌익 진영 내의 자체 영화 제작이 어려운 데다가 그것의 상영 또한 불가능해짐에 따라서 영화동맹이 명맥 유지를 위해 이러한 방식으로 영화 감상회를 개최했던 것이라고도 판단할 수 있겠다.

이런 식으로 영화동맹은 그 명맥을 계속 유지하는 데 주력했다. 1946년

95) 「검열 통과된 영화를 압수/통영에서 조연, 해방뉴스 등」, 『예술신문』, 1947. 1. 25.

96) 「영동 주최로 각화 감상회」, 『예술신문』, 1947. 1. 17.

12월 24일에는 조선영화동맹 서울시 지부 결성대회를 열고 이재명씨 사회로 경과 보고와 함께 영화 대중화 문제, 동맹 재정 문제 기타 수(數) 건을 활발히 토의했다⁹⁷⁾는 것을 알 수 있다. 1947년 1월 14일에는 중앙집행위원회를 개최하고 이동영사 건, 서기국 기구 정비 건을 토의하고 부위원장에는 박기채와 윤상렬, 서기장에는 허 달을 피선하며⁹⁸⁾ 동일 오후 1시에는 서울시 지부 집행위원회를 개최하여 남조선 문화 예술가 옹호대회에 관한 건 등을 토의했다⁹⁹⁾ 그리고 동년 2월 11일에는 제3회 집행위원회를 개최하여 ‘문화 옹호, 남조선 문화예술가 총궐기대회의 건, 3·1주간 기념행사의 건, 강좌 개강의 건’등을 토의하기도 했다.¹⁰⁰⁾ 1948년 3월 19일 영화동맹은 “지금 이 중대한 시기에 있어서는 오직 애국 **운동 차원에서 보나 그렇지 않으면 반역도당의 **들이 되느냐에 있는 것”¹⁰¹⁾이라는 성명을 낸다. ‘이 중대한 시기’라는 점과 ‘반역도당’과 같은 과격한 표현을 통해서 영화계의 판도가 영화 동맹 측에 매우 불리하게 돌아가고 있다는 점을 짐작할 수 있다. ‘반역도당’이 되느냐 아니냐의 기로에 선 좌익 진영의 영화 동맹은 이후로 거의 명맥을 이어 가지 못한다고 볼 수 있다.

영화동맹에서 제작하거나 상영하려고 했던 영화들의 필름은 현재 확인할 수 없는 상태이다. 그러므로 좌익 영화 진영에서 해방기 당시 제작하거나 상영하려고 했던 영화들에 대해서는 불가피하게 기사 내용을 중심으로 하여 살펴볼 수밖에 없다.

“1945년 11월에 조선프로영화동맹에서 영화 제작을 위해 구성한 단체인 <서울 키노>에서는 문화 영화 <민족통일전선>을 제작 중에 있었고”¹⁰²⁾

97) 「영맹서 서울 지부 결성」, 『자유신문』, 1946. 12. 28.

98) 「영동 중앙집위회 개최」, 『예술신문』, 1947. 1. 15.

99) 「영동 서울지부 집위 개최」, 『예술신문』, 1947. 1. 16.

100) 「영동 서울지부 집행위원회」, 『예술신문』, 1947. 2. 13.

101) 「영화인에 격(擊)」, 『조선중앙』, 1948. 3. 20.

“3월 1일 독립선언기념일을 맞아 조선영화동맹에서는 미국 군정과 소련 영사관에 교섭을 진행 중, 지난번 제2차 세계대전에서 촬영한 미·소 양국의 역사적 기록 영화를 잇게 되었으므로 일반에 공개하게 되었다.”¹⁰³⁾ 한편 항일전선의 중요한 역할을 한 역사적 전투기록 영화로서 김원봉 장군 휘하 혁명적 전투 부대의 활약상을 그린 <조선의용대>(중국 전영제편창 제작, 조선영화동맹 감수)와 같은 항일 영화를 상영하려고 노력하기도 했다.¹⁰⁴⁾

그 외에 영화동맹에서의 영화 활동으로 살펴볼 수 있는 것이 <경방>과 <민족전선>이다. 이기성이 쓴 <민족전선>과 성백수가 쓴 것으로 되어 있는 <경방>은¹⁰⁵⁾ 영화 동맹의 활동 방향을 알려 주는 지표가 된다. <경방>은 경성 방직 노동자들의 투쟁을 그리고 있으며 <민족 전선>은 민족통일전선의 여러 활동을 수록한 기록 영화로서 상영 여부는 불투명하다.¹⁰⁶⁾

이 두 영화는 영화동맹이 자체적으로 제작하기 위해 노력한 흔적을 보여주는 작품이다. 현재 필름으로 확인할 수 없는 상태이지만 전반적으로 <경방>은 ‘노동자들의 투쟁’이라는 측면을 다룬 서사극 형태라는 것을 짐작할 수 있다. 한편 <민족전선>은 ‘기록 영화’로서 민족통일전선의 여러 활동을 다룬 것으로 보아 좌익의 정치 활동을 수록한 영화라고 짐작할 수 있겠다. 이 두 영화를 통해서 짐작할 수 있는 것은 ‘투쟁’의 목표를 영화를 통해 재현하려고 했다는 점이다. 그러나 좌익의 투쟁이 정치적으로 국제 노선에 대한 추종으로 이어지고 있었던 상황에서 ‘노동자들의 투쟁’과 ‘좌익의 정

102) 「활발해질 영화계/조영(朝映)을 비롯해 기획을 속속 발표」, 『중앙신문』, 1946. 1. 20.
 103) 「조선영화동맹 3·1 기념 행사」, 『중앙신문』, 1946. 2. 23. 기념일에 상영된 소련 영화는 소련 영화 조선어판 <미소련 함상의 일본항복 조인식>과 <승리의 관병식> 이었다.
 104) 「‘조선의용대’ 상영금지/영맹서 검열 철폐 요구」, 『서울신문』, 1946. 9. 1. 「영화 <조선의용대>는 검열불통」, 『중외일보』, 1946. 9. 4 참조.
 105) 『예술운동』, 1945. 12. 30면 광고 참조.
 106) 한상언, 앞의 논문, 33면 참조.

치 투쟁'이 얼마나 매끄럽게 '독립 민족 국가'의 형성을 위한 노력으로 귀결될 수 있었는지에 대해서는 회의적이다. 민중들마저 좌우익의 정치 싸움에 질린 채 민생고의 문제에 시달리고 있던 상황에서 좌익의 이러한 영화 활동은 민중을 계몽하고 선도하여 올바른 민족 국가를 형성하기 위한 노력으로 귀결되기보다는 그들의 이론을 영화적으로 전달하는 데 노력했을 가능성이 농후하다.

한편 영화동맹 진영에서는 영화 시나리오 위원회를 구성하여 활동의 활로를 모색한다. 이는 시나리오 작업을 통해서 그들의 이념을 구현하고 그것을 영화 제작으로 연결시키려 했다는 점에서 당시의 열악한 상황을 타개하기 위한 일환이었다고 할 수 있다. 영화동맹 측에서 설립한 시나리오 위원회는 위원회 강령 초안을 발표한다. 작품의 주제나 제재는 자유로 하나 특히 다음의 기준을 둔다고 명시하고 '가. 본 동맹의 강령에 입각한 민주주의적 내용 또는 건설적 의욕을 내포 나. 농노(農勞) 인민의 진실성과 사회의 진리를 묘사한 것이다. 농노 인민에게 건전한 위안을 주는 오락성을 내포한 것'¹⁰⁷⁾이라고 규약을 제시한다. 이를 반영하여 최금동 작 오리지널 시나리오 <노도>의 심의 독회를 열고¹⁰⁸⁾ 제작에 착수하기 위하여 제작 진용을 발표하기에 이른다.¹⁰⁹⁾ 이 영화는 실제 제작에 들어가서 <새로운 맹서>로 제목이 바뀐 다음 촬영이 완료되어 상영된다.¹¹⁰⁾

영화동맹의 시나리오 위원회에서 독회를 통해서 점검하여 제작되었고 검열을 무사히 통과하여 상영된 후 성공한 이 작품은 영화동맹 진영에서 자

107) 「영화대중화 운동의 거보/씨나리오위원회 강령 초안 발표」, 『예술신문』, 1947. 2. 12.

108) 「<노도>씨나리오 심의회」, 『예술신문』, 1947. 2. 18.

109) 「씨나리오 <노도> 경개(梗概)/보국문화홍업작품」, 『예술신문』, 1947. 2. 19.

110) 영화 <새로운 맹서>의 줄거리는 다음과 같다. 일제의 강제 징용에 끌려 나갔다가 해방을 맞이하여 고향인 어촌에 돌아온 세 청년은 마을 처녀들과 힘을 합하여 부정과 폐습을 타파하고 황폐한 어촌을 재건해 나간다는 내용으로서 애정과 갈등에 기반한 계몽물이다.

체 제작한 것은 아니었지만 좌익 진영이 간접적으로 참여했다는 점에서 의미가 있다.

<노도>의 제작 당시 영화동맹의 부위원장인 박기채와 서기장이던 허 달에 대한 일문일답에서는 영화동맹 진영의 영화 제작에 대한 인식을 파악할 수 있다. “보국문화홍업의 <노도>에는 동맹산하맹원이 많이 출연 혹은 뒷스텝으로 될 듯한데?”라는 질문에 대해 “그 작품은 시나리오 위원회에 제시될 것이며 좋은 작품을 내놓기 위하여 여러 가지로 의견을 종합하여 준 일이 있다. 따라서 맹원의 출연 기타 원조는 우리 민족영화로서 수치스럽거나 반동적인 것이 아닌 한 무관하다고 본다.”¹¹¹⁾고 대답한다. 이것을 보면 굳이 영화동맹의 맹원들이 제작에 참여하여 영화를 제작할 필요는 없다는 인식을 하고 있었다는 점을 알 수 있다. 이것은 두 가지로 해석 가능하다. “영화 자재는 들어올 가망이 있는가 귀 동맹으로서 추진책이 있는가”라는 질문에 대한 “아직 확실한 것은 없다”는 말과 “지금 많은 작품이 계획 발표 혹은 착수 중에 있는데?”라는 질문에 대해서 “대개 스톱이라고 보아야 할 것이다”라는 답을 통해서 알 수 있듯이 기자재가 부족한 상태로 영화동맹 자체 내에서 영화 활동을 통해 대중을 계몽하는 데 한계가 있다는 점을 느꼈다고 할 수 있다. 이미 검열 등의 문제로 인해서 영화의 제작 자체가 불가능해진 현실적 상황을 스스로 인정하고 있는 것이다. 즉 1947년에 이미 좌익 영화동맹 진영에서의 영화 제작은 미군정의 검열과 좌익 민족운동에 대한 정치적 탄압과 공세 등의 복잡한 일련의 상황으로 인해 소멸해 나가는 상황이었던 것이다.

여기에서 또 한 가지 살펴볼 수 있는 것은 영화동맹에서 실천적으로 운동하고자 했던 대중 계몽의 노력이 과연 현실성을 지니고 있었는가 하는

111) 「영동 시사문제 일문일답」, 『예술신문』, 1947. 2. 21.

점이다. 물론 <경방>이나 <민족전선>, <조선의용대>과 같은 영화들이 검열을 통과하지 못해 상영되지 못하거나 상영의 여부를 판단할 수 없는 상황을 고려해야 할 것이다. 그러나 그 영화적 내용이 과연 대중들의 폭넓은 지지를 얻을 수 있을 만한 흥행성을 지니고 있었느냐를 생각해 봐야 한다는 것이다. 앞 장에서도 언급했듯이 박헌영을 중심으로 하는 재건파 조선공산당의 노선이 지극히 강경한 좌익 노선을 지향하는 바 여기서의 ‘부르주아민주주의혁명’이란 부르주아지들을 타파하기 위한 철저한 계급 투쟁에 함몰되어 있었다. 아무리 농민과 노동자를 중심으로 하는 영화를 제작하고 상영한다 하더라도 8월 테제에서 드러나는 박헌영파 공산당의 노선이 지니는 경직성은 공산당의 이론에 눈이 어두운 일반 민중들에게 쉽게 다가오기에는 무리가 있었다고 할 수 있다.

해방기의 혼란한 상황에서 당면 과제로 제시되었던 일제 봉건 잔재와 국수주의의 청산 등의 문제는 독립된 민족 국가 형성을 위한 기본적인 전제 조건이었다. 그러나 좌익 진영이 주장했던 ‘부르주아민주주의혁명’은 오로지 ‘노농 계급’의 해방을 위한 ‘부르주아 지주 타파’라는 것에만 함몰되었다. 이것은 영화 부문에서도 그대로 반영되어 ‘노농 계급의 해방’과 부르주아지에 대한 투쟁의 내용만을 제작의 기본 모토로 삼는 경직성을 보일 수 있었다. <경방>이나 <민족전선> 등이 바로 그러한 의도에서 제작 시도된 것이라고 할 수 있다. 영화동맹의 시나리오 위원회에서 검토되어 제작된 <새로운 맹서>가 제작·상영될 수 있었던 데는 영화 동맹의 지나친 이념성을 양보한 데서 비롯된다. 실제로 맹원들이 대거 참여하는 것만이 중요한 게 아니라는 동맹측의 인식은 영화동맹이 지니고 있었던 한계를 간접적으로 밝힌 것으로서 민중을 위한 계몽물이면 어느 정도 허용하게 되는 과정을 보여 주는 것이다.

(3) 우익 문예 단체의 성립과 전개

우익 문화 예술 단체는 좌익만큼 해방 직후 조직적으로 대응하지 못했다. 좌익의 경우는 공산당의 지령과 이론이 확고했던 데 비해 우익 진영은 그런 면에서 덜 조직적이었기 때문이다. 1945년 9월에 ‘조선문예협회’와 ‘대한문예협회’가 결성되었으나 뚜렷한 활동을 보여 주지는 못했다. 민족 진영과 해외 문학과를 중심으로 결성된 단체인 ‘중앙문화협회’ 또한 좌익 진영에 맞설 만한 조직력과 이론을 갖추지 못한 채 유명무실한 형태로 활동했다. 그런데 1946년 2월 조선문학동맹측이 개최한 전국문학자대회를 계기로 이에 맞서는 조직력을 갖춘 우익 단체가 결성되기에 이르는데 이것이 바로 1946년 3월에 결성된 ‘전조선문필가협회’(이하 전문협)였다. 전문협은 해방기 당시 대표적인 친일파 지주 세력이 대거 의원으로 포진된 한민당의 비호 아래 있었다. 그러므로 한민당의 재정적 후원과 그들의 정치적 역량이 응집된 단체가 바로 전문협이라고 할 수 있다. 이를 통해서 우익 단체도 정치력과 조직력을 비로소 갖추었다고 할 수 있는 것이다. 그러나 전문협은 범지식인 단체라는 약점을 가지고 있었으며 이론이나 당의 배후가 부족했다는 점에서도 좌익 진영에 맞설 능력이 미약했다.

그리하여 문학쪽에서는 중앙문화협회의 협조 아래 조선청년문학가협회(이하 청문협)가 결성되었다. 청문협에는 우익 문학의 선두에 섰던 김동리와 조연현 등이 참여하여 활발한 활동을 벌인다. 조연현에 따르면 청년문학가협회가 결성된 후 그 반응은 두 방향에서 일어났다. 하나는 문학가동맹 측으로부터의 맹렬한 공격이었으며 또다른 하나는 좌익이 아닌 일반 정계에서의 지지와 관심 표현이었던 것이다. “「청년문학가협회」가 그 발족 총회를 갖는 식장에는 김구 선생을 위시한 당시의 정치적 거물들이 거의 빠짐 없이 참석했고 당시의 유력한 사회 단체나 정단 간부들도 거의 빠

짐 없이 화환을 보냈거나 이 식장에 참석했거나 했다. 이승만 박사는 친필로 된 장문이 격려 메시지를 보내 주었다.”¹¹²⁾ 특히 김동리는 청문협 결성 이후 우익의 문학관과 이념의 정당성을 역설하면서 좌익 공격의 최선봉에서 실질적으로 조직을 이끌게 된다. 해방기에 김동리가 총력을 기울인 것은 좌익과의 대결이었다. 그는 순수문학론을 무기로 좌익 문학의 허구성을 신랄하게 공격하면서 자유민주주의 체제를 선양한다.¹¹³⁾ 그러므로 김동리를 비롯한 우익 문단이 내세웠던 순수문학론 논의 또한 정치적이었다는 점에서 비판의 소지를 안고 있었다.

그러면 보수적 진영에서 생각하는 바 문화지상주의 급지 순수문화라는 것은 문화에서 정치성을 제거할 수 있을까 또는 문화 자체와 정치는 이들이 해석하는 것처럼 분리해서 생각할 수 있는 것일까. 문화지상주의 순수문화라는 그 자체가 이미 사실적으로는 적지 않은 정치적 역할을 띠고 있는 것이 아닐까. 여기서 우리는 사회의 변혁 과정에서 나타나는 문화의 정치성을 정당히 파악함으로써 문화지상주의자들이 의지하고 있는 그 정치를 타파하고 문화 자체를 진실하게 발전시킬 수 있는 토대를 개척하는 투쟁에 이바지하고자 한다. 원래 문화와 정치를 분리해서 문화를 사회 전반과의 연관성에서 보지 못하는 데 문화지상주의의 근본 모순은 발원한다. 문화를 인간 생활의 사회적 현상 일체를 가르치는 광범한 의미로 해석치 않더라도 가령 사회의 물질적 토대와 구분해서 말하는 정신 생활을 가르칠 때라도 문화가 한 사회의 기본 토대에서 피고 익고 조락한다는 극히 간단한 일반 법칙을 승인한다는 문화와 정치의 기*적 분리가 얼마나 피상적 상식에 지나지 않는 속견인가를 알 수 있다. 문화나 정치나 기타 모든 사회 각 분야가 통틀어 한 개의 기반에서 움직이고 있다는 것은 이미 이 곳에서 사회 과학의 초보에 속하는 것이다.¹¹⁴⁾

112) 강진호 엮음, 『한국문단이면사』, 깊은샘, 1999. 262면.

113) 강경화, 앞의 글, 83~84면.

114) 김병규, 「문화의 정치성」, 『신천지』, 1946. 10. 22~23면.

인민 전체를 위한 민주주의 혁명으로서의 문화를 주창하는 이 글에서는 문화 자체가 정치적인 수밖에 없다는 점을 들어 우익 진영에서 제출하는 ‘문화지상주의’ 내지 ‘순수 문화’라는 말이 모순적임을 강조한다. 김동리의 ‘순수문학론’이 아무리 개인의 구경적 삶이나 개인의 인격 문제를 다룬다고 하더라도 문화는 어쩔 수 없이 사회의 물질적 토대 속에서 출현하는 것이라고 할 수 있다. 그러므로 ‘순수’를 마치 ‘정치성’을 배제한 것처럼 주장하는 것은 모순이다.

실제로 김동리와 같은 우익 진영의 문화 예술 단체는 보수 우익 민족 진영의 정치 이데올로기와 공명하면서 전개되었다. 이것은 바로 ‘문화’와 ‘정치’의 밀접한 관련성을 그대로 증명하는 것이다. 청문협이 신진 작가로서 위세를 떨치기 시작한 김동리의 정치성은 바로 이러한 ‘순수문학론’의 가면을 쓰고 진행되었다.

그런데 청문협만으로는 1946년 2월에 결성된 좌익 진영의 ‘문련’의 응집력에 대응하기 쉽지 않았다. 그래서 새롭게 우익 문화 예술 단체를 총 집결하여 결성된 것이 바로 ‘전국문화단체총연합회’(이하 문총)였다. 이는 중앙문화협회, 전문협, 청문협이 중심이 되어 문화, 예술, 체육 등의 29개 산하 단체를 연합하여 결성한 것으로 1947년 2월에 설립된 우익 진영의 문화 예술 종합 단체였다. 그러나 문총의 활동은 문화 예술 방면의 산하 단체와의 조직적인 연결과 협력 그리고 그를 통한 활발한 활동에 있지 않았다. 오히려 주로 정치적 정세의 변화와 그에 따른 정치적 활동에 기울어져 있는 측면이 강하다. 특히 여순반란사건 이후 좌익의 세력이 크게 소멸하고 이승만을 비롯한 우익 정치 세력이 한민당과 미군정의 휘호 아래 점차 세력을 확장해 나가는 과정에서 개최한 ‘민족정신양양 전국문화인 총궐기 대회’는 좌익 문화 예술 단체의 와해와 더불어 문총의 세력 강화의 주요한

계기를 마련했다.

1948년 8월 이승만 정부가 수립된 상황에서 터진 여순반란사건이 좌익의 씨를 말리는 계기가 되었다면 ‘민족정신양양 전국문화인 총궐기대회’는 문화 예술 방면에서 이승만 정권의 반공반소 사상을 공고히 하는 계기를 마련했다. 문총의 노선 또한 이와는 연장선상에서 파악 가능하다. 남한의 단독 정부만이 유일한 합법 정부라는 인식이 전제된 상태에서 북조선과 공산당은 경계해야 할 이질적 대상으로 변화된다. 이는 38선의 경계를 허물고 남북의 평화적 통일을 모색하던 과거의 이념과 결별하는 것이자 남조선만의 민족적 통일만을 강조하는 것이라고 할 수 있다. 실제 문총 회원들이 힘을 쏟은 것 중의 하나는 이같은 민족의식의 양양과 문화인의 역할이었다.¹¹⁵⁾

그러므로 문총을 중심으로 한 우익 진영의 문화 예술이 내세운 ‘민족 정신’과 ‘민족 통일’의 방향은 좌익 진영이 내세웠던 ‘계급성’에 입각한 ‘민족 통일’과 ‘민족 정신’의 내용과는 함의하는 바가 완벽하게 달라질 수밖에 없었다. 우익 진영에서 내세운 ‘민족 정신’과 ‘민족 통일’의 방향은 단정 수립에 적극적으로 찬동한 세력을 중심으로 한 민족 의식의 함양이었다. 나아가 친미와 반공의식을 남조선의 민족에게 계몽시키고 그들을 선도하는 방향으로 문화 예술이 복무해야 할 것을 강조하는 일이었다.

이러한 과정은 암암리에 단정 수립 후 정치 체제의 모순과 불합리에 대한 저항 세력을 거세하는 방향으로 틀이 잡힐 수밖에 없었다. 이는 민족 의식의 함양을 위한 방법으로서의 전통성의 강조, 민족혼의 부활 등과 반공주의의 강조를 통해 수행될 수 있는 것들이었다. 또한 ‘관념론’의 수사 속에서 출현할 수 있다는 점에서 관념론적 사고방식이 지닌 체제 수호적인

115) 강경화, 앞의 글, 88면.

측면에 대해서도 살펴볼 소지가 있다. 이는 상징주의자들이 이데아, 절대관념의 본질 세계를 설정해 놓고 이 세계에 대한 그리움을 우리에게 촉구시켰던 그 순수의지와 잘 맞닿아 있다.¹¹⁶⁾

이와 관련하여 다음의 글은 주목할 만하다.

신화의 베일은 국가사회주의일 수도 있고 팔갱일어나 내선일체일 수도 있듯이 데모크라시일 수도 있다. 달러 주머니를 둘러맨 데모크라시가 지구상을 풍미하고 쓰다니는 것이다. 여기에 발맞추어 홍익인간의 신화가 이 땅에 조성되고 있다.(중략)한꺼풀 베끼고 보면 신화의 베일 속에 숨은 토템의 본 양자는 우리들의 조상이 아니라 다름 아닌 허바닥을 널름거리는 천연 그대로의 개가 아니면 미련하기 짝이 없는 곰 외에 아무것도 아닌 것이며 그것이 설정한 타부는 우리들의 손을 얹어매 놓은 쇠사슬 바로 그것이었다. 곤봉에 뒤집어 씌운 베일을 베끼고 곤봉을 곤봉으로 보고 곤봉답게 대우하면서 그것을 빼앗아 청계천 곳은 물 속에 내버리도록 하는 것이 민족 문화의 임무의 하나인 것이다. 만일 곤봉이 쓰고 있는 베일에 눈이 팔려 어름거리다가는 얻어 맞을 것은 자기 차례요, 때 놓은 당상이다. 그런데도 불구하고 곤봉을 둘러맨 검은 손이 우리들의 머리를 노리고 있는데도 불구하고 안전한가 도사리고 앉아 고상한 관념론을 되풀이하고 앉은 문화인들이 많음에는 아연하지 않을 수 없다.¹¹⁷⁾

신화가 토템이즘의 길로 역행하는 과정을 피력하면서 제시한 위의 글에서 필자는 신화의 베일을 벗겨 버림으로써 진실한 현실을 직시해야 한다고 강조한다. 그는 홍익인간의 이념이 신화의 허울에 불과하며 그것을 타파해야 한다는 점 그리고 ‘고상한 관념론’에 빠져 문화인들이 현실을 제대로 직시하지 못한다는 점을 비판한다. 홍익인간의 이념은 이승만의 단정 수립

116) 한영옥, 「해방 이후 시에서의 상징주의 영향-절대 세계 지향의 역동적 의식들」, 『현대시』, 한국문연, 1994. 1.

117) 김명수, 「문화신화토템이즘-돌아오라 RÉALITÉ로」, 『신천지』, 1949. 3. 142~143면.

이후 민족적 정기와 정신 단결을 위해 신화적으로 구축된 것이었다. 그러므로 위의 글은 당시 우익 진영의 민족 의식의 함양과 민족 통일에 대한 이념이 고상한 관념론의 수준에만 머물러 있으며 신화적 베일을 쓰고 있다는 점을 간접적으로 비판한 것으로 읽힐 수 있다. “우리는 민족 진영 지도층이 하루라도 속히 대동단결을 민족의 이름으로 강경히 요망하는 동시에 국민으로서 제 각기 정신을 가다듬고 질서를 정연히 하며 파괴된 모든 부문에서 재건의 의욕에 불타서 자아 완성의 실천이 있어야만 우리는 살게 된 것이”¹¹⁸⁾라는 주장에서 엿보이는 ‘자아 완성’을 통한 ‘민족 대동 단결’의 촉구도 이러한 우익 진영의 상황 논리를 잘 보여 준다.

우익 진영의 인물인 안석영의 다음과 같은 진술은 문화 예술 방면에서 폭넓게 진행되고 있었던 새로운 관념론의 한 일면을 보여 준다.

나는 왜 지금의 젊은이들이 영화에 있어서 사실주의라는 가장 차지찬 ** 속에 미련을 갖는가에 대하여 의아한 맘이 없지 않다. 설혹 그것이 문학에 있어서 성취된 바다 하더라도 영화에 있어서 이 사실주의의 승리를 바라는 무모한 노릇이다.(중략) 여기서 신인들의 이 사실주의의 고집이 영화 작가로서의 첫 출발을 한 좋은 시련이 된다 하더라도 지금의 우리 영화의 구출은 이 사실주의에 고착됨으로써 능히 달성할 수 있는 것이 아니다. 영화의 구출만 아니라 민족의 희망과 나라의 발전을 위하여서도 낭만성을 잊어서는 안 될 것이다. 여기서 너무도 영화의 민족과 나라에 대한 책무를 강조하는 것이라 보겠으나 오늘 우리가 그것을 염두에 두지 않고 영화를 만든다면 영화의 사명을 망각하게 되는 것이다. 영화를 소위 순수 영화예술로서의 주장은 그 시기를 지난 바요 지금은 그 민족과 나라와 함께 나아가야만 되고 그 민족의 생명과 그 나라의 국운 앞에 서지 않으면 안 되는 오늘의 영화의 윤리를 가진 것이다.(중략) 그뿐 아니라 영화 이전에 정신적인 훈련을 받은 젊은 영화 건설 부대가 필요하다. 외국의 영화

118) 이견혁, 「해방에서 승인까지」, 『신천지』, 1949. 1. 9면.

수준을 단기간에 돌파할 수 있는 영화 건설 부대가 필요하다. 정부는 이 사업에 적극적인 시책이 있어야 할 것이다. 여수 순천 폭도 사건에 그들은 민중에게 서울에 이북 인민군이 쳐들어 왔다고 속였다. 이러한 모략도 영화로 중앙의 소식을 부절히 전했던들 그러한 폭도의 모략에 민중이 따르지 않았을 것이다. 사실은 지방 농민들은 나라가 되어 가고 정부에서는 무엇을 하고 모든 것을 잘 모른다. 이것은 문자로도 좋으나 영화로써 보도하고 계몽해야 한다. 우리는 이 선전공작이 4년이 늦었다. 이 늦은 동안에 민심을 교란하고 파괴하는 자는 늘어갔다. 이것은 사적(私敵) 행위를 하는 자의 행동이다. 영화는 이들에게 망종하는 민중에게 선*하고 지도하고 밀어 주어 악질 분자를 그들의 손으로 제거시킬 수 있도록 할 것이다.¹¹⁹⁾

이 글에서 안석영은 철저한 반공주의의 입장에서 ‘사실주의적 영화’를 배격해야 할 필요성을 제시한다. ‘낭만적 영화’를 제작하여 민족과 나라의 발전을 위해 신진 감독들이 노력해야 한다는 것이다. 한편으로 그는 영화의 선전과 계몽 활동을 강조하면서 이러한 영화 운동이 필요한 이유를 여순 반란 사건에서 찾는다. 여순 반란 사건이 좌익 폭도의 주도 하에 일어났을 때 무지한 민중이 이들의 모략을 그대로 따랐던 것은 그들이 계몽되지 못했던 점에 있었다는 것이다. 그러므로 무지한 농민들을 영화를 통해 계몽하고 선도하는 데 있어서 영화 활동과 운동의 방향을 설정한 것이다. 여기서의 운동의 방향은 좌익 민족 반동분자를 농민들 스스로 제거할 수 있는 능력을 심어 주는 일로 낙착된다. 이것은 문화 예술이 바로 이승만 정권의 반공주의를 그대로 계승하고 그것을 실천하는 한 수단으로서 기능해야 한다는 점을 전면적으로 노출한 것이다. 또한 “영화를 소위 순수 영화 예술로서의 주장은 그 시기를 지난 바요, 민족과 나라와 함께 나아가야만 되고

119) 안석영, 「영화」, 『민족문화』, 1949. 9. 52~55면.

민족의 생명과 그 나라의 국운 앞에서지 않으면 안 된다”는 주장은 영화의 ‘윤리’가 의미하는 바의 구체적인 내용이라고 할 수 있다. 해방 직후부터 시작된 좌익 진영의 ‘영화를 통한 계급 해방’이라는 운동 목표가 ‘우익’의 논리로 대치되는 상황만 변했을 뿐 그 내적 논리에 있어서 ‘정치 수단으로서의 영화’라는 것은 변하지 않았던 것이다.

(4) 우익 영화 단체의 성립과 전개

한국 영화의 우익 단체로는 우선 ‘영화감독구락부’를 들 수 있다. 1946년 3월 1일 결성된 이 단체는 영화 감독들의 친목과 민족문화 구상을 위한 모임으로 발족했다. 그런데 영화동맹의 노선에 반대하여 탈퇴한 사람들로 구성됐지만 동호회 성격이었으므로 좌·우익 인사가 모두 참여하고 있는 한편 비정치단체의 성격을 표방했다는 특징을 보인다.¹²⁰⁾ 이 모임은 정부 수립 후 ‘대한영화협의회’를 이루게 된다. 또한 문련의 대책점에 있던 우익 조직이던 전문협회의 회원들을 중심으로 만들어진 조직이 1946년 11월 4일 조직된 ‘조선영화극작가협회’(이하 조영협)이다.¹²¹⁾ 정치권과 긴밀한 유착 관계에 있던 대표적인 우익 단체였던 전문협회의 회원들로 구성된 단체였던 만큼 조영협은 당시 우익 진영의 대표적인 단체였다는 점을 파악해 볼 수 있다. 이 단체가 비록 시나리오 작가들의 모임체로서 역시 동호회적인 조직이었다고 하더라도 영화감독구락부와는 달리 정치적 조직으로서 기능할

120) 영화감독구락부의 진용을 보면 다음과 같다. 간사=안석주, 이병일, 이구영 동인=안종화, 이규환, 안석주, 윤봉춘, 이구영, 방한준, 박기채, 전창근, 이병일, 안철영, 최인규, 김영화, 서광제, 윤용규, 신경균(「영화감독구락부 조직」, 『서울신문』, 1946. 3. 9 참조) 영화감독구락부의 진용을 보면 서광제와 같은 좌익계 인사가 포함되어 있다는 점을 알 수 있지만 무엇보다 안종화와 안석주 등의 우익의 대표적인 영화인들이 대거 포진해 있다는 점도 확인해 볼 수 있다.

121) 조선영화극작가협회의 회원은 다음과 같다. 안석주, 전창근, 김광주, 장동명, 박용덕, 안진상, 이정호, 조연현(「영화작가협회발족」, 『자유신문』, 1946. 11. 10 참조)

수밖에 없었던 점은 전문협회의 이념성과 성격으로 짐작할 수 있다.

또한 이 단체가 정치 조직화된 것이었던 만큼 좌익계 영화 단체인 영화동맹에 비판적인 입장을 취했던 것도 당연했다. 이 조직은 대한영화협회의 구성에 토대를 마련하는 계기가 되기도 했으므로 ‘대한영화협회의’ 우익적 성향을 능히 짐작할 수 있다.¹²²⁾ 그러므로 우익 진영의 영화 예술 단체를 ‘영화감독구락부’와 ‘조영협’ 그리고 ‘대한영화협회의’를 중심으로 파악해 볼 수 있을 것이다.

우선 영화감독구락부에 소속되었던 안철영의 다음과 같은 발언에 주목해 볼 수 있다. “영화는 장사니만큼 타산적 고려를 떠날 수는 없겠지만은 이것을 잘 *용하자면은 영화인들이 우선 양심적이어야 하고 계몽적 이면에 기본 방향을 두어야 할 것이다. 맥아더 사령부에서는 일본 영화의 방향을 어떻게 민중을 계몽하여 민주주의로 이끌어 나갈까에 두고 있다고 하는데 우리나라의 영화 사명도 이러한 데 있지 않을까 한다”¹²³⁾는 주장은 무엇보다 미국 중심적인 사고방식을 그대로 수용하고자 하는 태도를 여실히 보여 준다.

이 주장에서 또 한 가지 살펴볼 수 있는 것은 ‘민중의 계몽’이 ‘민주주의 실현’의 한 방법으로서 제기되어야 한다는 것이다. 즉 미국식 민주주의를 정립하기 위한 일환으로서 몽매한 민중을 계몽하고 선도하는 것이 영화의 역할이 된다. 이 말은 새로운 이승만 정부의 민주주의 국가 성립을 위해 영화로서 민중을 교화해야 한다는 의미이다. 체제를 승인하고 그 체제에 부응하는 영화의 진로를 모색하는 과정을 이러한 발언을 통해 확인해 볼

122) 대한영화협회의의 위원과 이사는 다음과 같다. 이사장=안석주 부이사장=이규환, 동 안중화 문화공작 위원장=안석주 건설위원장=이필우 그리고 다음의 이사 4명의 보선이 있었다. 홍찬, 이창용, 서정주, 최영수(「대한영화협회의 위원과 이사 보선」, 『경향신문』, 1948. 12. 8 참조)

123) 안철영, 「생활문화를 건설하자/<영화> 계몽이 첫 사명」, 『서울신문』, 1949. 1. 1.

수 있다.

그렇다면 우익 진영에서 말하고자 하는 영화의 본질 혹은 지향해야 할 바는 무엇인가. 그것은 다음의 글을 통해서 확인해 볼 수 있다.

모든 일이 민족 기초로 하고 건설되어야 할 것이니 민족을 기초로 하지 않는 사실은 붕괴의 운명에서 출발한 것이라 생각한다. 영화도 역시 민족을 떠나서는 존재할 의의가 없다.(중략)그런 고로 우리의 영화의 기획은 과거와 같이 개인의 두뇌에서 개인의 취미에서 된 것이라든지 소위 기업가라는 상인의 주반 위에서 되어서는 안 될 것이요, 민족의 맘, 민족의 생활, 민족의 감정에서 기획이 되어야 하겠다. 이러한 영화가 민족 영화가 될 수가 있다. 그런 고로 앞으로 우리의 영화는 민족이 대상이 될 수는 없으나 기업가가 대상물은 아니다.¹²⁴⁾

우리들은 왜정 시대에 외국 영화에서 불란서 영화나 나치스 이전의 독일 영화 혹은 소국인 체코슬로바키아 영화에서 느낀 것은 그 나라의 영화의 성격이니 그것은 그 영화가 품고 있는 정감 표현 속에 그 인정 풍속 그 자연 속에서 <로칼>을 찾아낼 수 있고 그 <로칼> 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 도덕 위에 뿌리를 박지 않으면 그 민족 영화의 성격이 확실히 못한 것이요 그 영화는 악의 화(華)에 지나지 못할 것이다.¹²⁵⁾

안석영이 특히 강조하는 것은 ‘민족’을 염두에 둔 영화이다. 그에게 있어

124) 「영화는 민족과 함께4」, 『중앙신문』, 1946. 1. 24.

125) 안석영, 「영화의 성격과 민족성(하)」, 『조선일보』, 1948. 1. 14.

서 영화는 민족의 마음과 생활, 감정을 잘 파악하여 기획해야 하는 것이다. 이것은 바로 그 민족이 지닌 인정 풍속과 자연 속에서 느껴질 수 있는 <로컬>이다. 이 로컬 속에서 '민족성'을 찾아낼 수 있고 이것이 바로 영화의 도덕이 되어야 한다. '민족성'을 찾아내기 위한 '로컬한 것'은 우리 영화만이 가지는 고유의 어떤 것이다. 이것이 바로 '문화성'의 진면목이라고 할 수 있다. 그리고 바로 이렇게 할 때 우리 영화계의 기술적 난관을 극복하고 세계 속에 우뚝 설 수 있는 영화를 만들 수 있게 된다.

이러한 인식은 앞에서 제시한 전문협에서 활동한 김동리의 문학관과 연결되는 점이 있다. <무녀도>와 <황토기>를 비롯한 한국의 토속적이고 전통적인 것을 추구하며 그것을 통해서 개인의 구경적 삶을 형상화하려고 했던 김동리의 문학관은 그야말로 우리 민족만의 고유한 정서 곧 '로컬함'을 구현하는 하나의 방식이었던 까닭이다.

그러므로 안석영이 주장하는 민족성을 구현하는 한국 영화의 나아갈 방향은 민족의 이름을 내세워 정신적인 통일성을 강조하고 체제에 부응하는 것이다. 그리고 이것은 정신적인 통일을 통해 단일한 민족주의를 구현하려 했던 이승만 정권의 정치 이데올로기와 공명했다.

3) 외화의 범람과 영화의 자주적 토대 정립

영화 부문이 해방기 당시 좌·우익 진영과 밀접한 연관성을 보여 주는 것은 사실이지만 실제로 영화는 문학과는 달리 영화 자체의 특수성을 지니고 있었다. 우선 “영화 미디어는 말하자면 구경거리를 더 장엄한 것으로, 시위적인 행동을 더 기괴한 것으로 보이게 함으로써 테크놀로지에 의해 지탱되

는 시각의 의의를 더 강조”한다. 또한 “투사(영사)를 통해 뿔어져 나오는 힘에 의해 영화는 잔혹함이 주는 충격을 공격이라는 형태로 증강”시키는데 “영화 미디어가 공격적이라는 의미는 그것이 말이나 구어적 글쓰기의 직선적 성격을 뛰어 넘는 커뮤니케이션의 형식으로서 즉각적인 효력을 발휘한다.”¹²⁶⁾ 영화가 문학과 달리 날 것 그대로의 영상을 통해서 대중에게 직접적으로 다가갈 때 그것은 시각이 보유한 권력의 면모를 보여 주는 것을 의미한다. 이로써 영화의 대중 영향력은 그 ‘시각’과 ‘권력’의 공모적인 관계를 통해서 더욱 증강될 수 있는 것이다. 일제 강점기와 해방기를 통틀어 영화가 대중에게 새로운 미디어로서 흡수되고 향유되는 가운데 권력의 한수단이 될 수 있었던 데는 바로 이러한 원리가 작용한 것이다. 이것은 오영진의 다음과 같은 글에서도 파악해 볼 수 있다.

우리는 강력한 대물렌즈를 통하여 기록되는 모든 사회현상과 극적 현상에서 어떠한 예술성을 찾아야 할 것인가. 아니 영화에 있어서는 기록성과 예술성에 어떻게 서로 관련되고 있는 것인가. 우리는 여기에서 새로운 예술에 대한 인식을 가질 것이고 근대적인 예술론을 전개할 수도 있을 것이다. 그러나 오늘의 우리나라 영화 현상은 이러한 예술성 추구보다 더 긴급한 기술적 문제가 산적해 있다. 예술 자체의 문제는 예술인 자신이 조만간 자신의 힘으로 해방할 것이나 예술인이 날고 뛰는 재주가 있더라도 예술인 자신으로서 도저히 해결할 수 없는 허다한 기술 문제가 오늘 우리 정부에 드리는 제언의 초점이 되어야 할 것이다. 영화 예술은 애당초부터 하나의 문화 현상으로서 광범위한 사회성을 띠우고 있는 것이다. 그렇기 때문에 세계 각국은 다투어 영화 정책에 주력하였고 그로 말미암은 효력을 최대한으로 이용하려 하는 것이다. 영화는 횡적으로 도시와 농촌, 사상과 교화, 사회와 생활 등 무한대의 연관을 가지고 종적으로 최고 위정자에서 일개 관객과 극장 고용인에 이르는 각 층의 인간이 포함되어 있

126) 레이 초우, 『원시적 열정』, 정재서 옮김, 2004. 23~28면 참조.

는 것이다.(중략) 이 방대한 수의 인간이 어두컴컴한 방안에 모여서 무엇을 보고 무엇을 느끼는가 이것에 대한 막연한 불안과 공포를 느끼는 독재 국가는 재빨리 영화기업을 독점하고 감시하였다. 그럼으로써 국민의 두뇌 까지도 독점할 수 있는 것처럼.¹²⁷⁾

오영진의 이 글은 영화의 발전을 위해 기술적인 측면에서 뒷받침을 해야 한다는 점을 강조한다. 그러면서 영화가 다양한 계층의 대중들에게 영향력을 행사하는 만큼 그것에 대한 정책적인 지원의 필요성을 제기한다. ‘근대적인 예술론’은 사회 전체를 대물렌즈를 통해 들여다보듯이 하여 사회적인 것들을 반영하는 예술론을 지향해야 한다. 그러나 그 무엇보다 전제되어야 하는 것은 기술적인 정책이라는 것이다.

이러한 한국 영화의 계몽성과 예술성에 대한 추구는 서구의 외화가 범람하고 우리 영화의 열악한 상황이 부각되면서 영화의 질적 향상을 위한 토대 마련의 문제가 서서히 제기되고 있다는 당대의 현실을 반영하는 것이었다. 그리고 해방기의 이러한 인식은 스펙타클한 할리우드 영화의 범람 속에서 대두한 문제였다. 해방기 청산해야 할 것으로서 제기된 것은 비단 ‘일제 잔재’뿐만은 아니었던 것이다. 미군정의 실시와 단독 정부 수립의 과정에서 영화계에 또하나의 문제로 제기된 것은 바로 ‘할리우드 영화’의 범람이었다. 그러므로 해방기 영화 분야에서 새로운 민족 국가 형성을 위한 일환으로서 문제 삼아야 할 것은 새로운 문화적 식민지의 위기를 초래할 수 있는 ‘할리우드 영화’의 도입 문제였다. 또 하나의 새로운 식민 모국의 출현이 할리우드 영화를 타고서 조선 민중들의 의식을 점령해 나가는 상황에서 영화계의 독립적이고 자주적인 토대 마련은 더욱 요원해질 운명에 놓여 있었던 것이다. 그러므로 해방기 탈식민의 지향과 그 모색을 다루는 데 있어서 미국

127) 오영진, 「영화와 정책(상)」, 『경향신문』, 1949. 8. 2.

할리우드 영화를 중심으로 한 외화의 범람은 영화계의 자주적 토대 정립과 관련하여 탈식민의 모색과 연결될 수 있다.

여기서 중요한 것은 할리우드 영화의 범람과 그에 따른 다양한 영화계의 문제 제기가 영화계에 종사하고 있던 인사들에게 선망과 거부의 이중적인 것으로서 인식되었다는 점이다. 할리우드 영화가 문화적 제국주의의 형태로 압도적인 기술과 물량 공세를 통해 조선의 열악한 영화계를 강타할 수 있다는 두려움은 실제로는 그러한 기술과 자본의 물량 공세에 대한 선망의 또다른 표현이었다. 그러나 한편으로 할리우드 영화는 한국 영화계를 잠식할 수 있는 것이었으므로 거부해야 할 대상이기도 했던 것이다.

이는 탈식민의 주체 정립의 과정에서 일반적으로 일어나는 과정과 크게 다르지 않다. 이 때 한국 영화의 정체성 확립을 위해 필요한 타자로서 제기되는 것은 할리우드 영화의 ‘저급함’이었다. 이는 영화계가 끊임 없이 ‘고도의 예술성’을 확보해야 할 필요성을 제기한다는 점에서 확인할 수 있다. 미국과 같은 영화 선진국이 되기 위한 일환으로서 제출되는 한국적인 것을 통한 예술성의 확보는 할리우드 영화의 저급함이라는 타자 없이는 작동되지 않는다.

그러나 이것이 문제적인 것은 할리우드 영화의 범람을 바라보는 시선이 결국 국 외화의 범람이라는 근본적인 외래 문화의 침투에 있지 않다는 것이다. 나아가 우리 영화의 발전상을 논함에 있어서 서구 보편을 따라가려는 태도를 보인다는 데 문제의 핵심이 놓여 있다. 우리 고유의 민족 영화를 통해서 서구 보편을 따라가려는 태도는 곧 서구의 영화나 그 문화를 지양하는 방식이 아니라 우리의 민족 영화를 통해서 스스로 서구 보편을 자임하려는 태도라고 할 수 있다. 질적으로 수준이 낮은 할리우드 영화의 범람을 막고 우리 민족의 고유성을 예술적으로 형상화한 영화를 지속적으로 생산해냄으로써 세계적인 영화 시장에서의 위상을 정립하려는 이러한 태도는 해방기 할리우드 영화의 범

람을 계기로 하여 이후로도 지속적으로 문제되는 것이다. 서구 영화라도 예술성을 확보한 것이라면 승인하는 태도는 이러한 인식에서 비롯되었다고 할 수 있다. 우리의 고유한 것이면서도 세계 공통의 ‘보편적인 정서’를 환기해야 하는 것으로서 등장하는 우수한 영화에 대한 인식은 해방기 외화의 범람 현상과 함께 새롭게 고민되기 시작한 것이었다.¹²⁸⁾

그러므로 해방기 영화의 전개 양상을 살펴보는 데 있어서 탈식민의 논의는 바로 이러한 새로운 문화적 식민 모국으로서의 서구 영화에 대한 한국 영화계의 인식과 그것에 대한 담론 등을 통해서 간략하게 살펴볼 필요성이 있을 것이다.

외화의 범람과 탈식민의 모색과 관련하여 우선 살펴봐야 할 것은 해방기 당시 ‘극장’의 특수한 기능이었다. 극장은 적산으로서 일제 잔재를 청산하는 문제와 결부되었을 뿐만 아니라 영화를 상영하여 대중을 효과적으로 계몽하는 중요한 공간으로 인식되었다는 점에서 우선 ‘대중 계몽의 효과적인 기능’을 말고 있었다. 한편으로 해방기 당시 ‘극장’의 입장세 문제는 ‘외화의 범람’을 촉진한다는 측면에서 문화 식민지의 위기의식을 증폭시키는 문제로 격렬하게 논의되었다. 그렇기 때문에 우선 이러한 극장의 특수한 기능에 대해서 간단하게 일별해 볼 필요가 있다.

(1) 극장의 관리와 식민 잔재의 청산

해방 이후의 과제는 무엇보다 일제 잔재의 청산과 봉건적 질서의 타파에

128) 이는 해방기 당시 영화계가 이태리나 프랑스와 같은 유럽 영화의 예술성은 크게 칭송하고 따라가야 할 모범으로 제시하는 반면 미국의 조잡한 할리우드 영화는 유럽 영화에 비해서 질적으로 떨어지므로 타파해야 할 것으로서 타자화하고 있다는 점에서도 분명하게 파악할 수 있다. 그러므로 해방기 영화계에서 인식하는 고도의 예술성을 확보하는 일이란 유럽 영화의 예술성을 따라잡는 일이었다. 즉 서구적 보편성으로 나아가는 일의 전범으로서 제기되는 것은 할리우드 영화의 질적 저급함이 아닌 유럽 영화의 고급함이었다고 할 수 있다.

있었다. 그리고 영화 분야에서 이러한 과제의 일환으로 제기되었던 것이 과거 청산으로서의 극장 정리의 문제였다. 해방기 당시 극장의 처리 문제는 복잡한 양상으로 전개된다. 극장은 “8·15 이전에 있어서는 일본의 소유가 구할강(九割強)의 다수에 달하였고 조선인이 그 관리에 당(當)하여 있는 것은 겨우 이할 오분이었”¹²⁹⁾다. 그런데 해방 후 “38도 이남의 116관은 위양(委讓), 인수, 매득(買得) 등의 명목으로 조선인의 손에 운영되고 있는 바, 그 위양, 인수, 매득 운운의 이면을 살펴보건대 도저히 용인할 수 없는 친일적, 모리적 비행이 허다하니 차제에 위양받은 자에게는 그 친일적 행위로 생긴 그 권리를 부인하고 매득한 자에게는 그 예금된 대금을 반환하면 전부를 국가의 관리 하에 옮기기는 쉬운 일이오 지금이 실로 그 절호 기회인 것이”¹³⁰⁾라고 할 수 있었다.

여기에서 알 수 있는 것은 극장 문제가 일제 청산의 문제뿐만 아니라 해방기 이후 친일적 모리배의 손에 들어가지 않도록 관리하는 것과 밀접하게 관련된다는 점이다. 즉 극장은 건전한 방식으로 관리되고 처리되어야 할 공공의 자산이었으며 이것은 극장의 역할과 기능에 대한 인식과 연결되었다.

인간성의 육성과 도야에 *하는 기관은 국가나 공동단체가 이를 보호 관리할 것이오 개인의 사리적 경영에 일위(一委)할 것은 아니다. 그러므로 학교나 교회와 마치 한가지로 극장도 사영(私營)에 방임할 것이 아니다. 극장은 민중을 교화하는 점에 있어 실로 학교나 교회에 지지 않는 도덕적 기관임으로써이다.(중략)

계몽 교화의 기관으로서의 극장이 건국초에 있어서 담당해야 할 사명의 큼으로도 극장의 국가 관리 또는 공공관리가 절실히 요청되는 바거니와

129) 「 [사설] 극장의 공공관리」, 『동아일보』, 1946. 2. 14.

130) 위의 글, 『동아일보』, 1946. 2. 14.

만일 현재의 제 극장을 사영(私營)에 방치하면 금차(今次)대전 이전에 보든 바와 같이 극장 당사는 안이한 경영법을 위하여 영화 편중의 방침으로 돌아가 연극, 가극, 무용 등의 충실발전에 지장이 있을까 우려되는 터이니 이같이 예술 문화의 발전에 파행적인 결과를 초래함은 이 또한 건국초에 있어서 장차 우리 민족문화의 다채한 개화를 넘(念)할 때 간과치 못할 일이다. 이러한 제점(諸點)으로도 극장의 국가 관리 또는 공공 관리는 지금 이 그 긴절(緊切)한 시기이다.¹³¹⁾

극장의 공공관리는 극장의 ‘민중 교화의 측면’ 즉 ‘계몽성’의 측면을 염두에 둔 조치였다. 모리배에게 극장을 맡기게 되면 그들의 사적 이익의 추구로 인해 결국 민중 계몽이라는 해방기의 중요한 과업 수행에 방해가 될 수밖에 없었다. 일제 잔재를 청산하지 못한 채 친일적 자본가에 의해 극장이 운영되는 것 또한 새로운 민족 문화 건설과 민중의 올바른 민족 주체성의 함양에 걸림돌이 될 수밖에 없었던 것이다. 특히 해방기 당시 극장은 영화뿐만 아니라 연극·무용·음악 등의 문화 예술 전반을 공연하는 공간으로서 기능하였기 때문에 ‘극장’의 경영과 관리 문제는 영화뿐만 아니라 ‘문화 예술’ 전반의 올바른 발전에 지대한 영향을 미치는 것으로 인식되었다.

한 국가 사회의 문화를 척량(尺量)하는 극장의 존재는 그 자체와 더불어 민중에 연관하는 바 중요한 지점에 있는 것이다. 해방 이후 난*을 불면(不免)하는 조선이 극장 문화는 기형 불구적(畸形 不具的) 형태를 가지고서도 신문화 수립의 일역을 자연(自演)하기에 노력한 바 있으나 그러나 민족만대의 분화 창업을 지향하는 일분야에 있어 외적 재식(外的再識)의 욕구와 내적 반성의 갈망을 여실히 하고 있음을 본다. 적산이라는 부표(符標)와 관리라는 직분에서만 정체함으로서가 아니라 해방의 감격을 그대로 연장하여 무대 예술의 발전을 도(圖)하고 대중 문화 내지 위안에 공헌을

131) 앞의 글, 『동아일보』, 1946. 2. 14.

크게 하여 극장 문화의 새로운 지표를 수립하기 위하여서는 외립(外立) 내재(內在) 령안(伶眼)을 통한 재검토의 일책(一策)이 없을 수가 없다.(중략)그리고 음악이라든가 무용 등이 그것이리라. 이것은 모다 우리가 키우고 애겨야 할 문화의 한 부분인 것은 누구든지 이의를 말할 이 없다. 그러므로 극장은 바꿔 말하자면 문화의 집이요 다시 전기 우리 민족무대예술의 도장이라는 것에 또한 반대 없으리라.¹³²⁾

이러한 극장 문제에 대한 책임 의식은 극장과 관련되는 관리자의 경영 문제로까지 이어진다. 그리하여 극장인으로서의 올바른 책임 의식과 윤리 의식의 함양 문제를 제기하며 극장인이 ‘문화 예술’의 입지를 다지는 데 있어 노력해야 할 바를 촉구하기에 이른다. 이것은 단순히 ‘극장’을 사적 이익을 창출하기 위한 ‘기업적 수단’으로서 보는 인식에서 벗어나 ‘극장’이라는 공간 자체를 ‘문화 예술’의 ‘공간’으로서, 나아가 ‘민족 문화의 척도’로 기능하는 장소로서 인식하는 태도라고 할 수 있다. 이리하여 극장 문제는 “민주적인 신조선 건설에 있어 중요한 문제의 하나로서” 해방기에 있어서 ‘국가의 관리’ 하에 철저히 지배되어야 하는 공공적이고 윤리적인 재산이 되는 것이다.

한편 극장이 이렇게 민족 문화 예술의 함양과 대중 계몽의 윤리적이고 정치적인 역할과 기능을 담당한다고 했을 때 중요하게 문제되는 것이 ‘입장세’였다. 1948년 당시 정부는 국가 수입의 증가를 도모하기 위해서 각종 세금의 인상을 실시했는데 이에 따라 극장의 입장세 인상도 10할 상승하기에 이른다. 이렇게 되자 전 예술 단체가 이에 항의하는 일이 발생한다. 예술 단체를 포함하여 극장의 입장세 인상을 두고 가장 쟁점이 되었던 게 바로 ‘극장’의 역할이었다. 해방기 동안 계속되는 인플레이 상황에서 그나마

132) 「극장 문화의 재검토」, 『경향신문』, 1947. 4. 17.

대중들의 위안이 되었던 극장 입장료가 입장세의 상승폭에 따라 인상될 수밖에 없다면 문화 예술이 지니고 있었던 ‘대중의 계몽’과 ‘민족 문화의 창달’은 요원한 일이 될 수밖에 없었기 때문이다. 게다가 유일한 민중의 위안 거리가 되는 ‘영화’는 타격을 받을 수밖에 없을 뿐더러 이것은 총체적으로 영화 제작과 영화의 발전에 걸림돌로 작용할 수밖에 없었다.

건전한 문화와 오락 기관을 유지 발전시킴은 각기 민족의 고유한 문화를 양양시키는 선결 조건이 됨은 물론이다. 그러한 의미에서 대중은 대가를 지불하고 1일의 정신적 문화재를 섭취코저 하는 것이다. 이는 도의적 호상부조(互相扶助)의 원리다. 그러나 지불하는 대가에 있어서도 사회적 조건을 따라서 한계가 있는 것이니 대중 오락과 특권 향락의 별(別)이 발생하는 사회적 원인이 이에 발생하는 것이다. 금번 당국이 유일한 대중 오락 기관인 극장의 입장료를 대폭 인상케 한 것은 대중으로 하여금 생활고와 정신력의 소모를 휴양키 위한 한가닥 위안의 길을 봉쇄케 하는 결과를 가져오지나 않을까 심히 우려되는 바 크다. 해방 후 우리의 손으로 건설한 건전 오락의 증설을 보지 못하였고 다만 구시설을 가지고 겨우 충당하여 오던 바인데 이나마 요금의 인상은 남조선의 무질서한 경제적 혼란 속에 민중의 생활 수준의 저하와 황막하여 가는 정신 안정을 위하여 이해할 수 없는 일의 하나다.¹³³⁾

10할 입장세는 마침내 실시되고야 말았는데 여기에 한 가지 크게 우려되는 것은 외국 영화의 범람이다. 종래에도 판을 치던 외국 영화가 앞으로 더욱 성행할 것이 예상되는 이유는 새로 실시되는 입장료를 보면 조선 연예물은 2백원 내지 3백원 정도인데 외국 영화는 1백 20원 정도로 보게 됨으로 필연코 손님들은 싸고 흥미 본위인 외국 영화로 집중될 것은 뻔한 노릇이고 막대한 우리의 돈이 외국으로 흘러 나가게 되는 것이다. 이러한 주객전도의 요소를 내포한 채 10할 입장세는 실시되었는데 이 문제는 국가적으로 중대 문제가 아닐 수 없으며 민족 문화의 발전 향상 문제와 아

133) 「 [사설] 건전 오락의 육성/입장 요금을 인하하라 », 『대동신문』, 1948. 6. 4.

올러 근본적인 외국 영화 대책이 더욱 요청되고 있는 것이다.¹³⁴⁾

위의 두 가지 글을 통해서 알 수 있는 것은 먼저 영화가 대중들의 유일한 위안거리로서 작용해 왔다는 점이다. 그러므로 입장료의 인상이 불가피해지면 대중들의 유일한 오락으로서의 영화의 역할이 축소된다는 것이다. 이것은 비단 ‘대중’들에 대한 연민이나 동정의 의도에서 비롯되는 것은 아니다. 극장에 출입하는 관객들이 줄어들게 되면 우선 타격을 입는 것은 ‘극장’과 영화계 종사자들이었다. “법령 실시로 종래부터 무조건으로 관객이 많은 양화에는 별로 영향이 미치지 않으나 양심적인 조선 연극계와 영화계는 비싼 입장료로 관객이 격감되었으므로 민족 문화 향상을 도모하기 어려우며 도저히 시인 못할 일이라는 여론이 높다”¹³⁵⁾는 것을 잘 반영한다. 영화계 종사자들이 경제적으로 타격을 입게 된다는 것은 안 그래도 열악한 영화 제작 현실에서 더 이상 영화의 발전을 모색할 수 없다는 현실적 문제와 직결되었다. 그래서 당시의 인식은 “10할 증세는 그야말로 원자탄을 능가하는 위대한 세력으로서 연예 문화의 최후의 일선을 여지 없이 격파하고”¹³⁶⁾말았다는 것이었다.¹³⁷⁾

또 한 가지는 극장의 입장료 인상이 불가피하게 할리우드 중심의 외국 영화의 범람을 초래하여 민족 영화 발전의 길을 막는다는 데 있다. 입장료 인상은 한국 영화의 길을 모색하고 나아가 혼란한 해방기 상황에서 영화를

134) 「민족 문화를 옹호하자」, 『경향신문』, 1948. 6. 5.

135) 「입장세가 던진 연예계 파문은 어떤가/시들어 가는 무대예술」, 『자유신문』, 1948. 6. 12.

136) 최영수, 「연예(演藝) 문화의 옹호」, 『경향신문』, 1948. 6. 27.

137) “서울 시내 각 극장의 등급 차별제와 흥행최고요금제한제는 지난 1일부터 철폐되어 각자의 재량에 의한 적절한 조치를 취하기로 되었다”(「극장 입장료 제한 폐지」, 『동아일보』, 1948. 8. 4)고 하여 일단 극장 입장료를 둘러싼 논란은 가라앉게 된다. 그러나 극장 입장료 인상과 관련된 입장세 문제는 이후 1950년대와 1960년대에도 계속해서 문제가 되는데 이때에도 입장세가 인상되거나 입장세의 조세 방식에서 많은 논란을 야기한다.

통해 ‘민족 의식’이나 ‘민족 문화 창달’을 모색하는 기회마저 상실케 함으로써 영화가 수행해야 하는 ‘대중 계몽’ 내지 ‘민족 문화 건설’의 대의를 거스르게 된다는 것이다.

그러므로 ‘민족 문화’를 옹호하자는 것은 단순히 외국 영화가 아닌 ‘우리 영화’를 지켜내자는 문제에만 국한되는 게 아니었다. 해방기의 혼란한 시국을 감안하자면 ‘극장’을 통한 ‘대중 계몽’과 ‘민족 문화 건설’의 일익을 담당해야 하는 윤리적 책임은 곧 극장의 ‘입장료’ 인상을 둘러싼 논란을 통해서 표면화되었던 것이다.

(2) 할리우드 영화의 범람과 문화적 위기

해방과 아울러 영화 작품의 편중 현상은 주로 할리우드 영화를 둘러싸고 발생하였다. 그런데 이러한 할리우드 영화의 범람 문제는 해방기의 자주적인 발전에 저해가 된다는 점에서 매우 비판적으로 거론된다. 일제 강점기 동안에 조선에 들어온 외국 영화는 식민지 초기 활동사진을 통한 것과 이후의 할리우드 영화들이었다. 그러나 영화가 처음에 조선에 소개될 당시에 그것은 조선인들에게는 새로운 세계를 이해하고 탐험하는 호기심과 놀라움 그리고 유희적인 것으로서 받아들여진 측면이 강했다. 게다가 일제의 군국주의 파시즘의 대두로 인해 조선 영화는 제 기반을 닦을 사이도 없이 일본의 황국신민화 정책에 편승하는 방식으로 기형적으로 성장해 왔던 터였다. 그러므로 식민지 시기 동안의 할리우드 중심의 외국 영화의 범람이란 문제는 그다지 크게 문제될 것이 없었다. 게다가 그것에 대한 인식을 충분히 하기에는 정치적 상황이나 조선 백성들의 생활 상태가 너무 비참했던 것이다.

그런데 갑작스런 해방과 미군정의 신탁통치는 조선인들에게는 미국의 문

화를 경험하는 새로운 세계의 장을 여는 것과는 마찬가지로였다. 게다가 우리나라의 제작 현실이 매우 열악한 상황에서 작품 편수와 그 질적 수준이 미비한 현실을 감안한다면 선진적인 영화 제작 시스템을 갖추고 제작된 영화의 화려한 영상과 그 질적 수준은 일반 대중들의 시선을 사로잡기에 충분한 것이었다.¹³⁸⁾

그러나 미군정의 신탁통치는 새로운 식민지 상태로의 진입과도 마찬가지로 여겨졌고 이는 미국식 문화가 조선의 생활을 점령하는 데 대한 우려로 표시될 수밖에 없었다. 게다가 영화는 민족 국가 건설의 당면 과제를 실천하기 위한 효과적인 계몽의 도구로서 기능할 수 있다는 ‘정치적 역할’에 고무되고 있었다. 이러한 정황을 살펴볼 때 극장에서 대중들이 접하는 할리우드 영화는 영화계가 실천해야 했던 영화를 통한 ‘계몽’의 측면에서 대중들을 눈 멀게 하는 것으로서 인식될 수밖에 없었다.

당시 영화계에서는 할리우드 영화의 질적인 수준과 그 기술적 선진성에는 동의하지만 결코 그 내용이 우리나라의 해방기 현실과 대중들의 일반적인 생활과 연관되어 있지 않다는 점을 들어 비판적인 시선을 보내고 있다. 그러므로 현실을 직시하지 못하게 하고 허황된 욕망을 표출하는 할리우드 영화의 질적 수준을 타진하는 데 있어 ‘유럽 영화’와 비교하는 방식이 도입

138) 1948년 1월호 『신천지』는 ‘아메리카 영화 특집’으로 아메리카 영화에 대대적인 기사를 실고 있는데 이를 통해서 당시에 아메리카 영화의 특징과 그것이 조선에 받아들여지는 방식을 엿볼 수 있다. 이 잡지에 실린 아메리카 영화 특집의 기사 제목은 다음과 같다. 「아메리카 영화론」(왕명찬), 「아메리카 영화의 특성」(홍한균), 「미국 영화와 조선 연예계가 입은 영향」(채정근), 「아메리카 영화시론」(박인환), 「소련인이 본 아메리카 영화」(M. 시보오후), 「아메리카 영화와 싸스펜스」(근년(近年)의 외지(外誌)에서), 「D. W. 그리피스 의 업적」(박수진), 「조지 거쉬인과 RHAPSODY IN BLUE」(최영일), 「데비드 O. 셀주닉 크」(김일태), 「(설문) 해방 이후에 본 미국 영화 중에서 가장 감명이 깊었던 영화 (이하 생략), 「1946년도의 영화 아카데미상」(외지(外誌)에서), 「헐리웃 영화 회사와 그 곳 사람들」(편집부), 「아-빙 · 래파」(알프렛 히치콕), 「싸뮤엘 골드윈은 The Best years of Lives를 어떻게 기획하였나?」, 「아메리카 영화와 아메리카 국민」, 「스크린의 호소」(우-만 라이프지(誌)에서)

된다. 유럽의 영화는 인간의 현실을 다루는 데 있어 좀더 고급스럽고 진중하지만 할리우드 영화는 그와 반대로 흥미 본위와 본능적 쾌락에 초점을 맞추며 자본주의와 결탁하고 있으므로 일반 대중들에게 좋지 못한 영향을 끼칠 수 있다는 것이 주요 골자였다.

물질문화가 극도로 발전하고 전통의 배경은 없는 아메리카는 예술의 운상은 되지 못한다. 그러나 구라과의 예술가들이 걱정하고 있는 탈피의 고뇌는 없다. 현재의 레벨은 적으나마 아메리카는 아메리카로서의 자신의 예술을 만들고 있다. 예술을 우리는 평가할 때 (구라과의 영화-이것은 주로 불란서영화를 말한다) 구라과 영화는 내향적이고 아메리카 영화는 외연성이라 한다. 현대의 아메리카 문학의 특색을 문학자들이 표현할 때 ‘외연적 방법’이라는 용어를 쓰는 것처럼 아메리카 영화는 외연성과 밀접이 관련되어 있다. 아메리카 영화에서 불란서 영화의 내향성을 찾고 그것이 보이지 않는다는 이유로 예술을 부정하는 것은 틀린 일이다. 그러나 구라과의 예술 유산과 주지를 더 많이 알고 있는 우리로선 간혹 이러한 생각을 하게 된다. 이것은 아메리카의 문화뿐만 아니라 아메리카의 영화에 접할 때에는 더욱 주의할 문제다. 그러나 그렇다고 해서 우리는 아메리카 영화를 전적으로 훌륭한 예술이라고는 할 수 없다. 이유는 사회기구의 혼란과 개인의 윤곽이 뚜렷치 못한 데다 예술을 창조하려는 근본적인 예술가의 정신이 없다. 아메리카 영화는 단지 아메리카의 중요한 산업의 하나다. 그러므로 영화 제작의 기구는 벌써 현대 아메리카 사회의 조직과 혼란을 표현하고 있다. 모든 아메리카의 예술가들이 무질서하게 동요하는 기성 문명에 도전하는 것을 보더라도 자본주의가 부서지지 않는 한 아메리카 영화는 참다운 의미의 진실한 예술성은 갖지 못할 것이다.¹³⁹⁾

유럽 영화의 예술성은 인정할 수 있으나 할리우드 영화의 예술성은 인정할 수 없다는 이러한 인식은 할리우드 영화가 내포하고 있는 ‘오락성’에 근거한

139) 박인환, 「아메리카 영화 시론」, 『신천지』, 1948. 1. 149면.

다. 할리우드 영화가 거대한 자본 시스템을 배경으로 하여 이러한 오락성을 추구하는 이면에는 현실의 정신적 피로와 권태를 잊게 해 줄 수 있는 도피적인 것을 대중에게 제공한다는 인식이 내포되어 있었다. 즉 “피로한 정신과 자체(自體)를 휴식하고 새로운 힘을 얻는 데 위안의 방도가 절대로 필요하다는 곳에 또 오락의 유리한 기업화가 성립되는 것이며 이들 기업가의 책임은 단지 산반에 의하여 결정되는 점에 오락의 위험성이 운위되는 것이다. 영화가 육체적 보건과 위안을 목적으로 하는 스포츠와는 달리 오늘날 산업생활로 인하여 곤비하고 변태적인 정신면에 가장 중대하고도 풍부한 영향을 주는 감각의 종합적 오락으로서 깊은 사회적 관심을 돋우지 않을 수가 없다. 지금 영화는 대중의 정신을 지배하는 어떤 문화 수단보다도 유력한 도구가 되어 있으며 그곳에 또 금일의 문화적 표현의 현저한 사회적 징후를 찾아볼 수가 있다”는 것이다.¹⁴⁰⁾

한편 할리우드 영화의 범람에 대해 우려하는 동시에 그것을 원천적으로 봉쇄할 수는 없는 형편이므로 그것을 통해서 배워야 할 것과 배척해야 할 것에 대한 현실적인 선택을 할 수 있어야 한다는 점을 대중들에게 설교하기도 한다. 이것은 할리우드 영화의 주체적인 수용과 선택이라는 측면에서 살펴볼 수 있다.

일정한 봉급 생활의 테두리 안에서 고투(苦鬪)하는 도시인의 오락으로서 영화가 가장 대중성을 갖고 있다. 그런데 8. 15 이후 조선의 신작 극영화로 상영된 것은 <똥똥이의 모험>, <자유만세>가 있을 뿐 아메리카 영화의 범람 시대를 이룬 느낌이었다. 오랫동안 자미(滋味) 없는 일본 영화만 보다가 갑자기 호화**을 극(極)한 미국 영화를 질리게 된 관객 대중은 그저 무비관적으로 그 도발적인 에로티시즘과 도원경(桃源境)에 도취할 뿐으로 만족하는 경향이 있다. 이것은 여러 가지 의미에서 우려되는

140) 왕명찬, 「아메리카 영화론」, 『신천지』, 1948. 1. 132면.

현상일 것이다. 이같은 영화를 맨드러낸 미국과 이것을 보는 우리의 사회와의 사이에는 상당한 현실적 거리가 존재한다는 것을 계산에 넣지 않고 감상해서는 안 될 것이다. 영화는 사회적 표현이란 의미에서 우리는 미국의 문화적 현실과 아메리카적 민주주의의 사고태도, 생활태도 등을 알고 또한 거기에서 배울 바를 배우고 좋은 점을 섭취해야 할 것이다. 대체로 미국 영화는 구주(歐洲) 영화에 비하여 예술적 표준에 있어서 거리가 멀다.(중략) 영화를 좋게 하는 방법은 국가의 검열도 또한 업자의 자숙도 아니다. 오로지 대중에 의한 사회적 통제와 사회적 도태(淘汰)에 있는 것이다. 즉 대중이 나쁘다고 생각하는 영화는 여지 없이 보이콧트 하고 좋다고 생각하는 영화를 고평(高評)하는 민주주의적 감상 태도를 갖는 것으로 해결할 수 있기 때문이다. 이와 같은 비판적 태도는 미국 영화를 볼 때 더욱 냉철성을 필요로 한다(1946년 10월 28일)¹⁴¹⁾

이 글은 전반적으로 한국의 현실을 고려할 때 할리우드 영화를 어떤 식으로 감상해야 할지에 대한 방법적 측면을 보여 준다. 한국의 현실상 할리우드 영화의 흥미 위주의 쾌락성이 아니라 그들의 민주주의적 가치와 그것에 기대어 있는 생활 방식 등에 시선을 고정해야 한다는 것이다. 그리고 그것은 바로 대중 스스로가 실천적으로 수행해야 하는 일이 된다.¹⁴²⁾

이러한 과정은 유럽 영화의 예술적 성취를 기준으로 삼고 그것에 비해 질적으로 떨어지는 할리우드 영화를 적극적으로 타자화시킴으로써 선택과 배제의 현명한 방법을 제시하고 있다는 점에서 의미가 있다.

141) 이태우, 「미국 영화를 어떻게 볼 것인가」, 『경향신문』, 1946. 10. 31.

142) 왕명찬은 그의 글에서 아메리카 영화가 인간의 원초적인 본능과 쾌락을 통해서 오락성을 한층 높였다는 점을 지적하면서 “이러하기에 우리 인간의 원초적 본능을 명확하게 표현하면 할수록 그 영화의 흥행 가치가 일층 높아지고 그에 따라 영화의 기업으로서 다대한 이익을 거둘 수가 있다. 미국의 영화가 비단 미국인 뿐 아니라 전 세계를 휩쓸고 센세이션을 일으키는 수수께끼도 이러한 단순한 인간 면을 생생하게 유동적으로 명확히 그려낸 데 있는 것이다. 그리고 그들의 영화 기업이 정신적으로 빈곤한 대중을 상대로 팔아먹는 안가한 공상에 지나지 않는다는 것은 반복할 필요가 없다.”고 주장한다. 이러한 주장은 아메리카 영화의 ‘오락성’이 곧 ‘공상성’으로 인식되고 있다는 점을 보여 준다.(왕명찬, 앞의 글, 135면)

할리우드의 영화가 범람하는 현상이 해결될 수 없는 상황에서는 그것을 어떤 식으로 수용하느냐의 문제가 중요해질 수밖에 없었다. 이때 문화적 위기감을 극복하고 한국 영화를 살리기 위한 방법은 할리우드 영화 자체를 거부하는 것으로서는 해결되지 않는다. 오히려 할리우드 영화의 ‘질적으로 저급한 측면’을 적극적으로 타자화시킨다면 유럽 영화와 같은 우수하고 질적으로 향상된 영화의 가치를 인정하면서도 할리우드 영화를 적극적으로 배제시킬 수 있었던 것이다.

“현재 우리가 영화의 무형적 표준으로서 가장 아메리카니즘을 강력히 구현하는 아메리카 영화를 치는 이상 우리들이 일상 접하는 아메리카 영화에 대한 정당한 비판적 태도를 둔화시켜서는 안 될 것이”¹⁴³⁾다. 그리고 아직 채 독립적이고 자주적인 우리만의 고유한 문화적 토대를 회복할 여유가 없는 상태에서 미국식의 문화가 도입된다는 것은 새로운 민족 문화의 건설에 있어서 중대한 위협이 될 수 있었다. “진정한 조선민**와 수립이 가장 *** 현 단계에 있어서 무엇보다도 보장되어야 할 것은 문화단체의 발전*육성에 있는 것은 두말할 필요도 없는 것으로서 이의 발전과 활동을 막는 어떤 압력이 있다면 이것은 조선 문화 향상에 커다란 암이 되지 않을 수 없다”¹⁴⁴⁾는 인식은 한국 영화의 정립과 민족 문화 건설을 위한 문화적 토대 마련에 할리우드 영화가 중대한 해가 될 수 있다는 점을 반영한 것이다.

한편 이 글은 뒤이어 “미국 영화와 『뉴스』를 배급하는 기관인 중앙 영화사에서는 서울 시내 17개소 상설관에 다음과 같은 강압적인 7대 조건을 제시하여 장 총감 고시의 뒤를 이어 또 하나의 커다란 문제와 파문을 일으키고 있다”고 지적한다. 이것은 ‘중앙영화배급사’라는 영화사의 문제와 관련되는 것으로서 해방기 당시 미국 영화의 수입과 배급 그리고 흥행과 관

143) 왕명찬, 앞의 글, 132면.

144) 「미 영화의 시장화/억압되는 조선문화」, 『동아일보』, 1947. 7. 5.

련하여 중요하게 인식되고 있었던 것이 바로 ‘중앙영화배급사’(이하 중배)라는 곳이었다.¹⁴⁵⁾ 중배는 일종의 사적 영리 기관이었는데 이 배급사가 “미국의 9대 영화사의 영화 배급권을 독점하고 시내 각 극장과의 배급 계약에 있어 일방적이며 독단적인 요구를 했다. 그리하여 미국 영화 상영의 경우에는 90일 중 52일 간은 미국 영화를 강제 상영하기를 전제 조건으로 하여”¹⁴⁶⁾ 일종의 독점적 권한을 누리면서 우리나라 극장의 할리우드 영화의 범람을 추인하는 역할을 도맡고 있었던 것이다. “<중앙영화배급회사>가 그 요괴의 정체인 것”¹⁴⁷⁾이라는 발언에서 알 수 있듯이 당시 ‘중배’는 미국 영화의 범람을 야기한 부정적인 존재였다. 중배가 강압적인 조건¹⁴⁸⁾을 극장

145) 이 중앙영화배급사(중배) 문제로 인해서 외국 영화 수입과 배급과 관련된 문제가 해방기 내내 끊임 없이 제기된다. 1947년 군정당국의 러취 장관은 이 중배가 미국의 영리 단체나 는 질문에 대해서 해명하며 중배의 정체성에 대해서 나름의 견해를 피력한다. “조선인들이 군정청에 대하여 신영화를 조선에 가져오므로 많은 요청이 있었으므로 중앙영화배급사가 이 목적으로 조직된 것이다. 이 단체는 일 대행기관으로서 할리우드 영화 제작자들에게서 획득한 필름을 배급하는 사무를 취급하고 있다. 설사 제반 비용이 지불된 후일지라도 전 이익금은 원화로서 조선은행 구좌에 동결되고 있다. 이 원화는 조선에서 송금할 수가 없으며 또는 부동산을 매수하거나 그 외 어떤 사업에 투자하는 데 사용할 수도 없는 것이다. 그러므로 이 중앙영화배급사는 민간단체일지라도 조선 화폐가 미국에 송금된다는 의미에서 영리를 취하는 단체는 아니다. 그런 고로 군정청으로서 조선인을 위하여 영화를 획득할 수 있는 유일한 방법은 이 협정 하에 있는 것이다. 군정청으로서의 영화의 소유권을 가지고 있지 않으며 다만 병사들에게 영화를 관람시키기위하여 계약을 체결하고 있을 뿐이다”(「『중배』의 이익금 전부는 조선 은행에 동결하였다/러취 장관 언명」, 『예술신문』, 1947. 1. 24) 이 언명을 통해서 알 수 있는 것은 해방기 당시 중배가 유일하게 할리우드 영화를 수입하는 배급사로서 기능하며 군정청과는 미군에게 영화를 관람시키기 위해서 계약을 체결하였을 뿐이라는 것이다. 실제로 군정청 관할 하의 영리 단체는 아니었던 것이다. 그러나 중배가 외화를 독점하고 배급하는 일이 계속해서 진행되고 정부측의 비호를 받게 되자 외화의 범람 문제를 둘러싸고 중배 문제는 계속해서 논란이 되었다.

146) 「각 극장에 미국 영화 5월 중순부터 등장/중배문제 해결」, 『경향신문』, 1947. 4. 29.

147) 채정근, 「아메리카 영화 잡감(雜感)」, 『신천지』, 1948. 1. 140면.

148) 중배는 서울 시내 17개소 상설관에 강압적인 7대 조건을 제시한다. 그 조건을 살펴보면 다음과 같다. 1. 3개월분으로 영화 5본을 1회에 계약할 것. 2. 계약금으로 10만원을 납부할 것. 3. 영화 5본을 3개월 내에 적당히 상영할 것. 4. 뉴쓰는 사용 여부를 불문하고 3개월 분 8만원을 **할 것. 5. 극장 통감입장자를 사절할 것. 6. 선전비는 극장 부담으로 할 것. 7. ***는 매일 중앙영화배급사에 보고할 것(위의 글, 『동아일보』, 1947. 7. 5.)

측에 제시하여 파문을 일으키자 ‘중배’ 문제와 ‘외화의 범람’ 문제가 극장을 둘러싸고 표면화되기에 이른다.

이상과 같은 조건이 실현된다면 결국 시내 각 극장은 미국 영화관 일색으로 물들여질 것으로(3개월에 52일을 미영화 상영) 조선예술단체의 활약을 봉쇄하는 것임은 물론 나아가 우리 문화 향상에 막대한 영향을 줄 것이며 앞으로의 조선 문화계는 미국 영화의 한낱 상품 시장이 되는 것 외에 아무것도 아닌 것이다.¹⁴⁹⁾

현재 조선 영화는 위기에 부닥쳐 있다는 부르짖음이 자못 높아가고 있다. 이같이 조선 영화가 위기에 봉착한 원인은 첫째로 외국 수입 영화의 범람(미국 영화)이요, 둘째로 제작 기계 재료의 부족이며 셋째로 자본 부족이다. 그러나 첫째의 원인이 외국 영화로 인한 국산 영화 제작의 위협이 절대적인 큰 원인이다.(중략) 외국 영화 특히 미국의 9대 영화회사의 극동 배급 사무를 맡은 중앙영화배급회사를 통한 미국 영화의 범람으로 말미암아 국산 영화는 극도로 위협을 느끼고 있다. 즉 중배 영화는 세관을 통하지 않고 수입되고 있다. 이는 미 주둔군 정책이라면 몰라도 개인 영리회사인데도 불구하고 미군용 비행기로 운반 수입함은 어찌된 일인가. 물론 주둔군을 위안하는 위안물로 가져온다고 치더라도 일반 시민에게 상연함에 있어서는 의문을 품지 않을 수 없다.¹⁵⁰⁾

위의 글을 통해서 조선 영화계의 활로를 막는 가장 큰 문제가 바로 할리우드 영화의 범람과 관련된다는 사실과 이 할리우드 영화의 범람에 깊이 관계되어 있는 것이 바로 ‘중배’라는 것을 알 수 있다. 특히 중배의 경우 할리우드 영화의 공식적인 수입 경로를 따르지 않고 불법적인 수입을 통해서 영화를 들여오기도 했다. 이렇게 되자 질적으로 수준이 낮은 외국 영화들이 속출·범람했던 것이다.¹⁵¹⁾ 군정청의 묵인 아래 자행되고 있었던 이

149) 앞의 글, 『동아일보』, 1947. 7. 5.

150) 「국산영화의 위기/긴급한 대책 강구하라」, 『서울신문』, 1948. 4. 23.

리한 중배의 독단적이고 비합법적인 활동은 할리우드 영화의 범람을 야기할 뿐만 아니라 근본적으로 열악한 조선 영화의 발전을 저해하는 골칫거리였던 것이다.¹⁵²⁾

게다가 “조선의 현실은 계몽적인 의의가 절대적인 것”¹⁵³⁾을 감안하자면 “우리 조선인으로서 실로 꿈 속 같은 화려한 장면에다가 풍속 습관이 다르기 때문에 남녀 관계의 향락과 어떻게 하면 더 유희히 더 고급 찬란한 생활을 할 수 있는가를 보여 주고 있”¹⁵⁴⁾는 할리우드 영화는 경계해야 할 대상일 수밖에 없었다. 그런 점에서 볼 때 “건국 도중에 있는 조선 영화는 이 나라의 전통 풍속을 토대로 한 계몽 예술이어야 하며 따라서 영화인, 정부 당국, 일반 관객은 특히 국산 영화 제작에 비상 대책을 세워서 그 발전을 꾀하여야 할 것이 긴급히 요청된다”¹⁵⁵⁾

151) 중배의 문제는 외국 영화의 범람과 더불어 ‘자막’의 문제와도 관련된다. “미국군정은 <조선의 자주독립과 일제의 잔재청산을 위하여>수많은 인명과 물자를 들여와 있다. 하지만 이 중앙영화배급회사는 먼저 우리 땅에 발을 내려 디딜 때부터 일어 자막을 넣은-즉 일본에서 상영하고 나머지의-필름을 가지고 오는 조선을 일본의 식민지로 여기는 태도로서 출발하였다. 미국의 9대 영화제작회사의 배급권을 가진 일본출장소의 지사인 서울시 남대문로의 중앙영화배급회사는 실로 이러한 영리 일점만을 위주로 하는 정책을 취함으로써 우리의 처음의 기대에 어긋나고 만 것이다. 그리하여 동사 책임자는 언명하기를 <조선의 영화 감독자는 조선말 자막보다 일본 자막을 더 잘 읽을 수 있다>고 구실을 삼았다고 전문(轉聞)된다. (이는 후에 우리말 자막을 넣었을 때에 <될 수 있으면 한글 통일법을 써 주면 좋겠다>는 필자들의 충고에 대하여 동사 책임자가 <한글 통일법을 알아보는 사람보다 우리(동사)의 철자를 알아보는 사람이 많다>고 응답한 것과 같은 논리였는데 그 소위 <우리(동사)>의 철자법이 어불성설의 아무런 법칙도 없는 엉망진창의 철자법임을 우리는 눈으로 보아 알고 있는 것이다”라는 지적에서 중배가 일본으로부터 들여오는 영화의 자막 또한 일본어 자막을 사용하고 있어 해방 당시의 조선에서 적결의 대상이었던 일본어의 문제까지 제기했다는 것을 알 수 있다.(채정근, 앞의 글, 140면)

152) 1948년 당시 공보부 영화과의 조사에 따르면 1945년 11월 이래 검열을 시작한 때부터 1948년 3월까지의 통계는 다음과 같다. 조선 영화는 일제 시대부터 지난 3월까지 전 수량이 227종에 불과하며 현재 확실히 제작 중에 있는 것이 2종뿐이다. 그렇지만 미국 영화는 해방 후에만 400여종이 들어와 있다. 그리고 해방 전에는 약 십년 간에 외국 영화가 백여본 밖에 수입되지 않았다고 한다.(앞의 글, 『서울신문』, 1948. 4. 23)

153) 앞의 글, 『서울신문』, 1948. 4. 23.

154) 앞의 글, 『서울신문』, 1948. 4. 23.

결과적으로 ‘중배’ 문제를 둘러싸고 야기된 할리우드 영화의 범람은 해방기 한국 영화의 나아갈 방향을 타진하는 바로미터가 되었다. 나아가 일제 식민지 청산에 뒤이어 제기되는 미국 문화의 범람 문제를 어떻게 처리할 것인지를 모색하는 것과는 관련되어 있었다. 해방기 영화계는 변변한 자본과 기술적 토대가 마련되지 않은 상태에서 제대로 된 극영화를 제작한다는 것조차 쉽지 않았던 현실을 감안해야 했다. 그리고 해방기의 혼란한 상황에서 새로운 민족 문화 건설과 국가 건설이라는 이데올로기적 가치가 정치적인 구호로서 끊임 없이 제기되고 있었던 상황을 심각하게 인식할 수밖에 없었다.

그렇다면 할리우드의 저급한 영화를 적극적으로 타자화함으로써 고도의 예술성을 확보하는 일은 과연 어떤 의미인가. 이것은 곧 유럽 영화와 같이 고도의 예술성을 확보하면서도 할리우드 영화의 범람을 극복할 수 있는 방식이어야 했다. 그리고 이러한 방식에 의해서 우리 영화가 세계 시장에서 경쟁력을 확보할 수 있다는 인식이 대두한다. 이것이 바로 할리우드 영화를 타자화함으로써 세계적 보편성을 획득하는 일이자 해방기 한국 영화의 활로 개척의 요체였다고 할 수 있는 것이다.

그러나 이렇게 우리만의 고유한 예술성을 확보하면서 세계적 보편성을 획득하는 일은 끊임 없이 한국의 영화의 열악함과 질적 수준에 대해 회의하고 스스로를 타자화시키는 일이었다.

155) 앞의 글, 『서울신문』, 1948. 4. 23.

4) 해방기 영화의 자주적 위상 정립과 그 의미

해방기는 식민의 경험을 청산하고 새로운 민족 국가 형성을 위한 중요한 ‘전환기’로서의 의미를 지니고 있었지만 식민지의 해방이 곧 독립으로 달성되지 못하는 상황이 지속되었다. 좌우익의 갈등을 초조하게 바라보던 일부 지식인들에게 ‘해방’을 진정한 ‘해방’으로 바라볼 수 없게끔 하는 것은 바로 좌우익의 정치적 대결과 그것을 후방에서 지휘하고 있던 미·소 두 열강의 강력한 영향력이었다. 이러한 대결 구도 속에서는 민족의 단결을 통한 통일된 국가 건설의 과업은 요원한 일이 될 수밖에 없었다. 이러한 인식은 다음과 같은 글에서도 잘 드러난다.

그러나 과연 조선의 지도자들은 입으로 주장하는 바와 같이 그 진심에 있어서도 38선의 철폐와 양국 군대의 철퇴를 희망하고 있는가. 공언하거니와 나는 지도자 여러분이 이것은 진정으로는 희망치 아니하면서 다만 민중의 의사를 무시할 수 없어서 공염불로 외치고 있다고 단정할 만한 판단에 도달한 자입니다. 소위 적색극렬분자를 꺾어서 미국식 민주주의, 남한국을 세우고 그 기초를 굳게 하기까지는 미군의 주둔이 필요하다고 생각하지 않습니까. 북조선이 또한 그 혁명적인 민주 과업을 완수하기까지는 소군의 주둔이 필요하다고 생각할 것 아닙니까. 남에서나 북에서나 각기 이러한 필요를 위하여는 38도선은 한 개의 엄중한 국경선으로 필요하다고 생각하지 않습니까.(중략) 거듭 강조하거니와 우리는 이 현실을 철저히 비판할 필요가 있습니다. 이 철저한 비판에서 우리는 냉정하게 반성하고 새로운 이념을 찾아 민족 갱생의 혈로를 구할 것이라 봅니다. 생각이 여기에 미칠 때에 우리는 다시금 우리 각자의 인격을 냉정히 비판하게 됩니다.(중략) 오늘날 우리가 해방은 되었다고 하지마는 이것이 자력에 의하여 전취하지 못하였다는 것은 다만 무력적 견지에서만 아니라 우리의 인격 혁명, 자아 해방의 선결조건을 뒤로 미룬 채 세계의 판국에 교정되는

덕에 이루어진 것이기 때문에 우리는 이 해방을 진정한 해방이라고 보기 어려우며 그래서 우리의 진정한 해방은 이제부터 완수해야만 할 숙제로서 그대로 남아 있습니다. 하거늘 도무지 이 숙제에는 관심이 없는 듯이 싸움에만 열중하여 내 눈의 들보를 두고 남의 눈의 티를 찾기에 바쁘니다.¹⁵⁶⁾

어느 민족이든지 공동체로의 독자적인 의식을 잃지 않는다면 비록 그 입은 바 손실과 화해(禍害)가 크다 할지라도 오히려 광복의 가능성이 있지만 그런 의식을 잃은 경우에는 그야말로 만사휴소라 다시 일어날 길이 없는 것이다. 조선 민족과 같이 오랜 역사를 통하여 혈선적 지역적으로 문화적, 정치적 통일된 민족에 대하여 이를 둘에 나누는 계선 그 자체가 벌써 큰 모순과 부당성을 범하고 있는 터이지만 우리는 이러한 비상시를 당할 때일수록 민족의 단결과 독자적 의식을 굳게 가지지 아니하면 안 되겠다. 이리하여 바르고 참되고 아름다운 미래에로 비상할 수 있을 것이니 또 마땅히 그렇게 되지 아니치 못할 필요성이 바로 우리 민족의 단일성 속에 내재하였다고 믿는 것이다.¹⁵⁷⁾

첫 번째 글에서 오기영은 타의에 의해서 해방이 되고 미소의 이념적 대결 상황을 극명하게 표시해 주는 38선을 기점으로 조선의 지도자들이 서로 이념 갈등에 치중하는 상황을 개탄한다. 이러한 대결적 국면에서 진정한 해방은 요원하다. 그러므로 이병도가 주장하듯이 ‘조선 민족의 단일성’과 ‘공동체적 인식’만이 38도선을 무너뜨리고 통일 민족 국가를 달성하는데 기여할 수 있는 것이다.

그러나 해방기 당시의 극심했던 좌우익의 대립은 서로의 진영을 적극적으로 타자화하고 자기 진영의 정체성과 헤게모니를 확립하는 과정에 다름 아니었다. 게다가 미국과 소련의 냉전 이데올로기를 등에 업은 우익과 좌

156) 오기영, 「민족의 비원(속)」, 『신천지』, 1946. 11. 23~30면.

157) 이병도, 「조선 민족의 단일성」, 『신천지』, 1946. 9. 15면.

익은 노선은 제국주의적 그늘 아래에서 작동하는 것일 수밖에 없었다는 점에서 이미 탈식민의 한계를 노정하고 있었다. 좌익과 우익이 정치적 갈등 속에서 구상하는 민족 국가의 모델이 극단적으로 상이할 수밖에 없었던 이유도 여기에서 비롯된다. 좌익과 우익은 그들이 상상적으로 구축한 민족 국가의 모델을 위해서 민족을 전유하고 나아가 그들이 등에 지고 있는 식민적 욕망을 그대로 민족 국가에 개입시키고 있는 것이다.

부르주아민주주의혁명에 치중했던 좌익의 경우 영화의 제작 과정에서 프롤레타리아 계급 혁명을 통한 소련 제국주의의 민족 국가 모델을 상정하면서 자신들의 제국주의적 욕망을 우회적으로 드러내고 말았다. 우익의 경우는 좌익과의 정치적 투쟁 속에서 ‘반공’을 무기로 자기 진영의 주체성을 확보해 나가면서 극단적 반공주의의 자장 아래서 민족적 단결을 주창하는 방식으로 독립 민족 국가의 형성을 모색해 나갔다. 자신들이 내면화한 친일의 식민적 욕망은 이러한 반공주의적 민족주의의 자장 아래에서 은폐된 채 지속되었다. 민족 계몽을 통한 장기적인 해방을 노린다는 허울 좋은 명분이 일제 군국주의를 찬양하는 것으로 귀결되었듯이 해방기의 새로운 독립 민족 국가를 위한다는 명분은 오히려 친일의 잔재를 그대로 내면화한 정권을 탄생시키는 것으로 귀결되었던 것이다. 이로써 민중의 비참한 현실은 삭제당하고 오로지 정권의 주도권을 행사하는 우익 진영의 정치적 소망과 기대를 그대로 반영하는 영화들이 지속적으로 출현하게 된다.

한편 해방기 미군정의 신탁통치는 할리우드의 값싼 외화의 범람이라는 새로운 문제를 조선에 야기한다. 영화계가 열악한 현실을 타파하고 새로운 자주적 토대를 정립해야 했던 상황에서 이러한 할리우드 영화의 범람 문제는 새로운 문화 식민지로서의 위기감을 조성했다. 극장이 계몽의 공간으로서 대중을 선도하고 새로운 민족 국가의 형성을 위해 복무해야 한다는 인

식이 팽배하던 해방기에 입장세의 급격한 인상과 이로 인한 한국 영화의 침체는 할리우드 영화의 범람 문제에 대한 새로운 자각을 불러 일으키기에 충분했다.

이러한 상황에서 영화계는 할리우드 영화의 질적 하락을 문제 삼고 그것을 지속적으로 척결해야 할 것으로서 타자화함으로써 활로를 모색해 나갔다. 고도의 예술성과 질적 향상에 대한 끊임 없는 주의 환기가 해방기에서 비로소 분명하게 대두하기 시작한 데는 할리우드의 저급한 영화의 범람이 필요한 요소로서 작용했던 것이다. 그런데 이러한 과정에서 한국 영화는 고도의 예술성 확보를 통해서 세계적인 보편성으로 나아갈 수 있다는 기대와 소망을 갖게 된다. 비로소 세계 시장과 그것에 따른 우리 영화의 예술성의 확보라는 문제가 나타나는 것이다. 그러나 이러한 인식은 세계적인 시장을 장악하고 있는 보편적인 영화로서의 할리우드 영화의 저급함을 타자화함으로써 우리 영화의 보편성으로의 욕망을 표면화하는 과정이었다.

결과적으로 해방기 한국 영화는 정치적인 우익 권력의 세력 형성 과정을 따라가며 그들의 식민적 욕망을 은폐하고 새로운 민족 국가로 나아가는 데 일조했다. 그러므로 영화는 정치적인 헤게모니의 자장 안에 머물러 있었던 것이다. 그러나 영화가 정치 권력을 위해 복무할 때 집권층의 불안한 정체성을 정당화해 주기 위한 타자를 재생산해 나갈 수밖에 없었다는 것은 커다란 한계였다.

한편 영화계는 할리우드 영화의 범람이라는 문화적 식민지의 위기에 대처하기 위해 할리우드 영화의 질적인 수준을 끊임 없이 환기해 나가기도 했다. 그리고 그것을 넘어설 만한 새로운 우리만의 영화에 대한 기대와 소망을 통해서 세계적 보편성으로 향하는 과정을 밟아 나갔다. 이런 과정에서 한국 영화는 지속적으로 '보편'에 대한 '주변부' 인식을 통해 스스로를

타자화시키게 된다.

그리고 이러한 해방기 한국 영화의 전개 양상은 이후에도 탈식민의 문제를 지속적으로 제기해 나갔다고 할 수 있다.

5) 해방기 한국 영화 작품 분석

좌우익의 문화 예술 단체와 영화 단체의 활동을 통해 파악되는 영화의 특성은 해방기 한국 영화의 작품을 통해서 좀더 구체적으로 살펴볼 수 있다. 그런데 현재 남아 있는 한국 영화의 대부분은 대체로 우익 진영의 논리와 맞물려 있다. 좌익의 영화가 제작 과정에서 실패한 것을 감안하자면 이러한 상황은 자연스러운 결과이다. 그러므로 이 장에서는 현재 해방기 한국 영화 자료로서 남아 있는 몇 편의 영화 필름과 시나리오를 중심으로 하여 우익적 성향이 어떤 식으로 구현되고 있는지를 파악하는 데 초점을 맞출 것이다.

해방기에 나온 영화들은 그 수가 많지 않은 데다가 실제로 아직 발굴되지 않은 필름이 상당하여 자료를 분석하고 평가하는 데 있어 곤란한 점이 많은 게 사실이다. 해방기에 제작되어 상영된 영화 편수는 총 64편으로 알려져 있으나 이 중에서 필름으로 확인할 수 있는 것은 고작 10편 정도이다.¹⁵⁸⁾ 뿐만 아니라 이 10편 또한 군데군데 필름이 손실되어 완전한 필름으로 남아 있지 않은 경우가 대부분이다. 그러므로 해방기의 영화 작품에 대한 분석은 충분하게 이루어질 수 없다는 점을 미리 밝혀 둔다.

이 논문에서는 지금까지 발굴된 해방기의 필름 자료 10편 중에서 탈식민의 논의와 직접적으로 관련된다고 판단되는 6편의 필름 이외에 잡지에 소개되어 있는 시나리오 2편을 중점적으로 분석하기로 한다. 이는 분석을 좀더 구체화시키고 해방기 당시 탈식민의 지향을 살펴보는 데 있어서 필름뿐만 아니라 시나리오 또한 중요한 자료로 취급될 수 있다는 판단에서이다. 그 외에

158) 필름으로 확인할 수 있는 영화는 <자유만세>, <독립전야>, <검사와 여선생>, <마음의 고향>, <무궁화>, <해방뉴스 특보>1호~4호이다. 이 중에서 여선생의 도움으로 검사가 된 학생이 여선생의 죄를 밝혀 준다는 통속극인 <검사와 여선생>과 고아인 용이 노승으로부터 불도를 배우다가 미망인 은희를 만나 모성을 느끼는 내용을 다룬 <마음의 고향>은 탈식민의 논의와 크게 상관성이 없다고 판단되어 본 고에서는 제외하기로 한다.

는 해방기에 제작·상영된 영화의 줄거리 등을 통해 간접적으로 탈식민의 지향과 관련하여 내용을 첨가할 것이다.

지금까지 발굴된 필름 자료 10편 중에서 우선 살펴볼 수 있는 것은 최인규의 <자유만세>(1946)이다. 이 작품은 ‘필름’과 ‘시나리오’가 함께 존재하는데 이 ‘필름’과 ‘시나리오’는 내용 면에서 차이를 보인다. 그런데 ‘시나리오’가 1969년의 서울과 1950년의 한국전쟁을 상정해 놓은 것을 보면 이는 해방기의 <자유만세> 당시의 시나리오라고는 판단할 수 없으므로 제외시키기로 하고 본 논문에서는 필름만을 분석의 대상으로 삼고자 한다.¹⁵⁹⁾

최인규 감독의 <독립전야>(1948) 또한 필름의 상태로 남아 있다. 이 필름 또한 부분적으로 내용 연결에 어색한 점이 있어 원본 형태로 존재한다고는 볼 수 없다. 게다가 이 필름은 시나리오가 존재하지 않기 때문에 필름 형태의 영화를 분석하는 데 중점을 두기로 한다.

그리고 1949년에 상영된 장황연의 <청춘행로>가 있다. 부제로 <촌색시/일명 며느리의 설움>이라고 되어 있는 이 영화는 통속 멜로극의 형태를 띠고 있지만 ‘시골’과 ‘도시’의 청춘남녀들의 사랑을 통해서 ‘시골’이 은유적으로

159) 영상 자료원의 자료 검색을 통해 확인한 결과 필름으로 남아 있는 <자유만세>의 시나리오로 배치되어 있는 오리지날 시나리오 <자유만세>대본은 1946년 당시 최인규 감독, 전창근 각본의 것이 아닌 것으로 확인된다. 필름 자료는 최인규 감독과 전창근 각본/각색으로 고려 영화사에서 제작된 것으로 제시되어 있다. 그러나 오리지날 시나리오로 함께 배치되어 있는 <자유만세>시나리오는 각본/각색이 박찬일로 되어 있으며 합동영화주식회사에서 제작한 것으로 나와 있다. <자유만세> 필름과 시나리오 <자유만세>의 내용의 상이함과 제작과 각본 등의 상이함을 감안한다면 여기서는 필름으로 남아 있는 <자유만세>만을 다루는 게 바람직하다고 판단된다. 한편 1948년 상영된 작품으로 영상자료원 목록에 제시되어 있는 <사랑의 교실>의 시나리오 또한 제작사와 감독, 각본이 실제 1948년 상영된 <사랑의 교실>과는 다른 것으로 확인된다. 시나리오상에서는 대양영화주식회사에서 제작하고 박호태가 감독, 임하가 각본/각색을 한 것으로 되어 있다. 그러나 1948년 <사랑의 교실>은 김성민이 감독과 각본을 담당하고 김성민 프로덕션에서 제작한 것으로 나와 있다. 영상자료원 검색창에는 시나리오가 김성민 감독, 각본으로 되어 있고 제작회사도 김성민 프로덕션으로 되어 있지만 실제 오리지날 시나리오를 확인하면 다른 내용이 나와 있는 것이다. 영화를 필름으로 확인할 수 없는 상태에서 <사랑의 교실>이 단지 1948년작으로 되어 있다는 사실만으로 시나리오를 분석할 수 없는 이유가 여기에 있다는 점도 밝혀 둔다.

의미화되는 지점을 보여 준다는 점에서 분석에 포함시킬 만하다.

영화화를 준비하기 위해 쓰여져 시나리오 형태로 남아 있는 것은 최광운¹⁶⁰⁾의 <봉화>와 최영수의 <청춘>이다. <봉화>는 일명 <이재수의 난>이라고 부제가 쓰여져 있는데 당시의 신문 기사를 통해서 이 시나리오가 조선영화협단의 제1회 작품으로 제작에 착수되었다는 것을 알 수 있다.¹⁶¹⁾ 그러나 해방기 상영된 영화 목록을 살펴보면 상영된 기록이 없어 제작과정에서 중단된 것으로 판단된다. 이 시나리오는 해방기 종합 문예지 『신천지』에 1946년 8월호부터 연재되다가 12월호에서 중단된 것으로서 12월호에는 시나리오의 끝에 ‘부득이한 사정으로 여기서 연재를 중단한다’는 사정이 간단히 제시되어 있다. 이 시나리오가 연재된 시기가 1946년 말인 데 비해 영화로 제작되기 시작한 시기는 1947년 11월이라는 점을 감안하자면 이 1년 정도의 시기 동안 시나리오에서 영화로 제작되는 과정에서 어느 정도 각색이 이루어졌을 가능성도 있으며 연재가 부득이한 사정으로 중단된 상태에서 이후 완결을 한 다음 제작에 착수했을 가능성이 높다. 그러나 현재 어떤 방식으로 결론을 내렸는지를 판단하기는 어렵다.¹⁶²⁾ 실제 스텝까지 모두 갖추고 영화

160) 신천지에 게재된 최광운은 최금동과 동일 인물이라는 것을 알 수 있다. 최금동은 1946년 12월 24일에 결성된 영화동맹 서울 지부 결성식에서 집행위원으로 임명된 사실을 확인할 수 있다. 이 당시 서울 지부 결성식에서는 임시 위원장으로 윤상열이 선출되어 회의를 진행했고 집행부 선거에서 위원장에 이재명, 부위원장에 서고아제가 선출되었다고 한다.(한상언, 앞의 논문 44면 참조)

161) <봉화>와 관련된 기사 내용을 살펴보면 다음과 같다. “조선영화협단에서는 해방 후 제1회 작품으로 방금 신천지에 연재 중인 최금동씨의 시나리오 <봉화>(일명 제주도 이재수란)를 오래 전부터 계획하여 오던 바 드디어 이번에 제작 착수를 보게 되었다. 그리고 그 스텝은 다음과 같다. 연출 이병일, 촬영 이용민, 미술 윤상열, 음악 박영근, 기획제작 김한, 출연 서월영, 독은기, 최운봉, 김소영, 문예봉 외 전 단원(「시나리오 <봉화> 영화협단서 제작」, 『서울신문』, 1947. 11. 8.)

162) 여기서 한 가지 짐작해 볼 수 있는 것은 최금동이 1946년 12월 현재 영화동맹의 집행위원이었다는 점과 1947년 11월 당시 영화 제작에 참여한 스텝들 중에서 1946년 8월 현재 영화 동맹의 회원들이 다수 포함되어 있다는 점이다. 이병일, 김한, 윤상열, 독은기, 문예봉은 1946년 8월에 재편된 영화동맹의 집행위원으로 기록되어 있다. 그러므로 1947년 11월에 이미 영화동맹이 그 수명을 다했다 하더라도 1946년 좌익의 색채가 강경 노선으로 들어

제작을 시도했으나 중도에 중단된 이유는 기사 등을 통해서 확인할 수 없는 상황이지만 실제 제작에 착수했다는 점에서는 분석할 만하다고 판단된다. 게다가 전반적으로 시나리오의 내용이 충실하며 해방 당시에 이러한 역사적 사건을 다루면서 현재적으로 의미화하고 있다는 점에서 매우 중요한 자료라고 판단되어 분석에 포함시킨다.

또 한 편의 시나리오인 역시 해방기 중요한 문예지로 알려져 있는 『백민』 1947년 3월호(제3권 제2호)에 게재된 최영수¹⁶³⁾의 <청춘>이란 시나리오이다. 『백민』 1947년 3월호는 ‘민족문학 특집’호로서 민족 문학 관련 글들을 수록하고 있기 때문에 시나리오 <청춘> 또한 이러한 ‘민족 문학’의 연장선상에서 실린 것으로 판단할 수 있다. 이 시나리오의 영화 제작을 위해 ‘초고’ 형태로 작성되어 실린 것이라는 점과 다른 분들의 첨삭과 편집이 필요하다는 점 등을 설명하고 있어 시나리오 작가의 의도와 인식을 알아보는 데 있어 유효하다고 판단된다. 특히 이 시나리오는 <자유만세>를 완성 발표한 고려영화협회에서 제2회작으로 준비 중인 것이라는 당시의 기사 내용을 확인할 수 있다.¹⁶⁴⁾ 이 시나리오는 <자유만세>를 감독한 최인규가 연출을 맡기로 하였으며 해방기 도시민의 생활 양상을 젊은 생활자들을 중심으로 살펴보는 문예 영화의 형태를 띤 것으로 소개된다. 그러므로 잡지에 실린 시나리

선 상황에서 영화동맹의 집행위원으로 활동한 스태프들의 대거 참여는 <봉화>의 시나리오와 영화 제작 과정에서 우익적 색채보다는 좌익적 색채를 보일 수 있는 가능성을 제공한다고 짐작해 볼 수 있다.

163) 최영수는 대한영화협회의 이사 4명 중의 한 명으로 활동한 적이 있는 인물이다.

164) 이 시나리오와 관련된 기사의 내용은 다음과 같다. “<자유만세>를 완성 발표한 고려영화협회에서는 제2회작을 기간 준비 중이든바 드디어 최인규씨 연출, 최영수씨 각본 <청춘>으로 내정, 목하 동 작을 *상에 올려 놓고 기획 심의 중에 있다 한다. 내용은 전작의 활극 멜로드라마조였는데 비하여 이번에는 문예영화적 경향의 것이라는데 도시민의 생활 양상을 주제로 젊은 생활자들의 고뇌와 그 의지의 방향을 그린 것이라 한다. 어쨌든 동 연출자의 우금까지의 작품 백넘버-로 보아 이같이 전현 심리를 테마로 하는 소재를 취택하였다는 것은 기대할 바 있다.”(「고영 작 청춘을 기획」, 『예술신문』, 1946. 12. 18)

오의 내용이 크게 변경되지 않은 상태로 제작 준비 중에 있었던 것으로 판단할 수 있다. 그러므로 이 시나리오 또한 <봉화>와 마찬가지로 해방기 당대의 영화계의 인식을 살펴볼 수 있다는 점에서 분석의 대상에 넣기로 한다.

위의 시나리오와 영화가 모두 서사 구조를 지닌 것이라면 안철영의 <무궁화동산>(1948)은 기록영화라고 할 수 있다. 일종의 다큐멘터리로 제작된 이 영화는 하와이 교민들의 발전상과 문화를 소개한다는 점에서 이채롭다. 그런데 이 영화 또한 이러한 기록물의 형태 속에서 민족 국가에 대한 나름의 인식을 담고 있다는 점에서 의미 있게 살펴봐야 할 텍스트라고 판단된다.

<무궁화동산>처럼 기록물의 형태로 제작된 것이 바로 해방 직후 제작된 <해방뉴스특보>(부제:조선 민중을 위하여)1보~4보이다. 이 네 편의 뉴스 영화는 1946년에 제작된 것으로 파악된다. 주로 조선과 미국의 친선과 결속을 다짐하는 방식으로 제작되어 있으며 조선의 풍물과 민속을 소개한다는 점에서도 새로운 면을 보여 준다. 이 영화는 일제의 친일 영화 조직이었던 '조영' 소속의 영화인들이 해방 직후의 감격과 조선의 실상을 단편적으로 제공하기 위해서 제작한 <해방뉴스>와는 차이를 보인다.¹⁶⁵⁾ <해방뉴스>는 영화동맹이 통할했던 조영에서 만들어진 것으로 알려져 있는데 필름으로 확인한 <해방뉴스특보>는 '민중영화제작사'로 표시되어 있다.¹⁶⁶⁾ 또한 필름을 확인하면

165) 1945년 11월 16일자 중앙신문 기사를 통해서 해방뉴스와 관련된 내용의 일단을 파악할 수 있다. “조선의 해방뉴스 3보는 이승만 박사가 소집한 각 정당대표자 회합의 광경과 광주 학생사건 기념일을 당한 광주와 서울의 학생의 날 행사 그리고 연합군 환영 경기 등의 역사적 기록을 취재한 것이라 한다. 약 701척권. 편집 박기채, 촬영 김학성, 이*씨 외, 아나운스 이계원.”(「해방뉴스 제3보 근일 완성!!」, 『중앙신문』 1945. 11. 16) 이 기사를 통해서 1945년도에 해방뉴스가 이미 3보까지 나와 있다는 것을 알 수 있다. 그런데 영상자료원 필름으로 확인한 결과 <해방뉴스>제3보에는 군정장관 러치가 주최하는 내외기자 원유회, 국방경비대 소속 사관학교 졸업식, 한글반포 500주년 기념일 경축 보이스카우트 운동회 실황 등이 소개되어 있다. 게다가 <해방뉴스>제1보 영상에서 8·15 기념 1주년 기념식 실황을 소개하고 있다. <해방뉴스>제3보가 위의 중앙신문 기사대로라면 현재 필름으로 남아 있는 <해방뉴스특보>의 필름은 기존의 <해방뉴스>와 다른 필름이라고 할 수 있다.

166) 한상언은 그의 논문에서 해방뉴스가 해방 직후의 감격과 그 실상을 기록하기 위해 조영

조·미 강화와 공조라는 측면을 부각시키고 있어 영화동맹 통할 하에 있던 제작사에서 만든 <해방뉴스>와 내용 측면에서도 다르다고 할 수 있다.¹⁶⁷⁾ 이를 통해서 <해방뉴스특보>는 자체적으로 조·미 강화와 결속의 강화를 드러내는 방식으로 제작되었다고 파악하고 이를 분석하기로 한다.

그 외의 영화와 관련된 신문 기사와 영화의 줄거리 등은 모두 위의 영화들을 간접적으로 뒷받침하는 자료로서 제시될 것이다. 해방기 영화는 그 줄거리와 현존하는 필름과 시나리오를 감안할 때 주로 새로운 민족 국가의 형성을 위해 필요한 사상을 반영한다고 할 수 있다. 그리고 해방 후 단정 수립 이후에 특징적으로 드러나는 반공주의 영화의 도래는 해방기 전반의 탈식민적 지향의 연장선상에서 파악할 수 있는 것들이다.

이 장에서는 현존하는 필름과 시나리오를 분석하고 그 외의 영화 자료들을 참고하는 방식으로 해방기 영화가 탈식민적 모색을 하는 과정에서 새로운 민족 독립 국가에 대한 열망과 그 목표를 효과적으로 선전하고 민중들을 계몽하는 차원에서 제작되었다는 점을 밝히기로 한다. 그리고 그 구체적인 방법으로서 ‘진보적 낙관주의’와 ‘민족의 전통성’ 구축을 기준으로 살펴볼 것이다. 나아가 이러한 구체적인 분석을 통해서 해방기 민족 계몽과 탈식민의 논의가 갖는 의미와 한계 등을 점검하기로 할 것이다.

에서 근무하던 사람들이 촬영기를 들고 거리로 나와 기록 영화 형태로 제작하기 시작한 것으로 지적한다. <해방뉴스>가 조영 출신의 영화 제작자들이 촬영한 것이라는 것이 일반적인 통설이다. 그렇다면 ‘민중 영화 제작사’는 다른 영화사라고 할 수 있는 것이다. 그런데 1945년과 1946년 활동 영화 제작사를 살펴봐도 ‘민중영화제작사’라는 곳은 찾아볼 수 없으므로 현재까지는 <해방뉴스>와 <해방뉴스특보>가 다른 영화 제작사에서 만든 것이라는 것만을 확실하게 알 수 있을 뿐이다.(이우석, 앞의 글 112면 참조)

167) 한상언에 따르면 “이전 영화인 조직과 영화동맹의 가장 큰 차이점은 영건이나 프로영맹이 조영이나 서울키노와 같은 직속 영화 제작소를 두고 뉴스영화, 기록 영화 등을 제작했던 것과는 달리 영화동맹에서는 동맹 차원의 영화 제작은 이루어지지 않았다는 점이다. 그러나 조영이나 고려영화사 등을 산하단체로 두어 이를 통할하는 식의 역할을 수행하였다”는 것을 알 수 있다.(한상언, 앞의 논문, 48면)

(1) 진보적 낙관주의

근대의 산물인 민족주의는 필연적으로 계몽의 서사가 내포하는 진보의 확신과 낙관적 미래상을 전제로 출발한 ‘이즘’이다. 근대적 민족 개념은 타민족에 대해 자민족을 구분하는 독립된 민족 국가의 대한 자각을 낳게 했다.¹⁶⁸⁾ 이러한 민족 개념은 주체와 타자를 구분함으로써 끊임 없는 타자화를 통해서 자기 동일성과 자기 발전의 확신을 가늠하는 민족 국가의 형성으로 나아간 것이다. 이러한 민족 국가의 형성 문제가 해방기 한국 영화 안에서도 분명하게 드러난다. 새로운 민족 국가의 형성이라는 당면 과제를 선취해야 하는 상황에서 민족 국가의 낙관적 미래상을 제공하고, 그 미래를 향해 끝없이 돌진할 때 진정한 민족 국가가 형성된다는 이데올로기를 지속적으로 주입하는 일은 필수적인 과정이었다.

그런데 이것이 무엇보다 문제적인 것은 그들이 지양하고자 했던 식민지적 매커니즘, 즉 ‘제국주의’가 필연적으로 지니고 있었던 특징들을 고스란히 보여준다는 데 있다. 제국주의가 추구했던 미래에의 낙관과 계몽 이성, 타자에 대한 폭력적 선취 등이 고스란히 영화에 재기입됨으로써 해방기의 한국 영화는 권력 주체들이 내면화한 식민의 욕망을 반영하는 텍스트가 된다. 영화에 드러나는 낙관주의적 미래에의 전망은 민족의 장래를 확신하고 민족 국가를 위해 희생해야 하는 멸사봉공의 이념을 확립하는 데 효과적이다. 즉 미래에의 진보적 전망은 개인이 민족 국가를 위해 전심 전력할 때 가능해진다는 논리가 암암리에 작동하는 것이다. 그리고 이러한 논리는 단정 수립 후 전면화되는 ‘반공주의’ 지향의 영화가 출현하는 필연적인 계기로 작동한다.

이와 같은 상황을 잘 보여 주는 것이 1946년에 상영된 최인규 감독의 <자유만세>이다. 이 영화는 1945년 8월 광복되기 직전을 시대적 배경으로 하고 있

168) 나병철, 『근대서사와 탈식민주의』, 문예출판사, 2001. 179면.

다. 급박하게 돌아가는 국제 정세를 파악한 항일 독립투사 최한중은 독립을 위해 국내로 잠입해 활동하는 과정에서 기생 미향과 대학병원 간호부 혜자의 도움으로 독립 운동을 위해 투신한다. 영화에서 기생 미향은 일본 형사의 정부이지만 항일 독립 투쟁을 통해서 나라를 구하는 한중의 모습을 통해 자기의 비천한 삶을 되돌아보며 한중을 위해 목숨까지 바치는 여성으로 등장한다. 한편 혜자도 한중을 숨겨 주면서 나중에는 일경에 체포되어 병원에 입원해 있는 한중을 몰래 구출하는 데 기여한다.

전반적으로 영화에서는 한중의 독립투사로서의 결의와 민족의 해방을 위해 투신하는 장면이 전면화되며 미향과 혜자는 그러한 한중을 사랑하는 마음으로 민족 해방을 위해 조력하는 역할을 한다.

영화 속에서 한중은 민족의 해방된 날을 위해 일경에게 쫓기면서도 의지를 굽히지 않는 강한 품모를 보여 준다. 이는 미향의 더러운 과거를 씻어 주는 건전하고 확신에 찬 미래상으로 작용하며 미향은 이러한 한중을 ‘대한민국’의 상징으로 상징한다. 일경에게 빌붙어 비루하게 살고 있었던 미향은 한중이 민족 해방을 위해서 노력하는 모습을 보고 자신의 처지를 되돌아보게 된다. 일제의 앞잡이에게 빌붙어 사는 자신의 한국인으로서의 정체성을 자각한 미향은 나라를 위해 목숨을 기꺼이 바침으로써 자신의 더러운 과거를 씻어 버릴 수 있게 되는 것이다. 한중이 민족 해방과 국가 건설의 상징으로서 제기됨에 따라서 혜자의 몸을 아끼지 않는 노력도 의미화된다. 즉 영화 안에서 한중은 항일 독립 투사로서의 일 개인이 아니라 항일 투쟁을 통해서 민족 해방을 이루고 새로운 건국 도업을 성취할 수 있는 ‘국가’적 모델로서 상징화되는 것이다.

1945년 8월 일제를 상대로 하여 폭탄 테러를 준비하자는 한중의 말에 다른 운동가들은 그동안 해방 운동선상에서 행한 테러들이 얼마나 많은 민중들의 피를 불렀는가를 환기하며 한중의 과격한 시도를 회의적으로 바라본다. 그러

나 한중은 그러한 동료들의 반대에도 불구하고 끈질기게 살아 남아 독립을 위해 노력해야 한다고 역설한다. 이러한 한중의 강인하고 투철한 사명감과 민족 해방에 대한 낙관적이고 진취적인 이상은 그대로 ‘민족 국가’의 힘으로서 상징화되며 계몽적인 역할을 수행하는 것이다.

1948년 8월 11일에 개봉된 것으로 알려진 최인규의 <독립전야> 또한 민족 국가의 진보적이고 낙관적인 미래상을 잘 보여 주는 영화라고 할 수 있다. 우리나라의 단독정부 수립 전날 밤을 배경으로 하는 이 영화에서는 ‘인생 극장’으로 상징되는 허름한 한 ‘창고’를 공간적 배경으로 삼아 단정 수립에 있어 배격해야 할 사회적 불온 세력인 다양한 인간 군상을 소개한다.

전당포 주인 민가의 모리배적 행위와 민가에 의해 죽임을 당한 아버지의 원수를 갚기 위해 찾아온 박옥란이 사건의 중심을 이루는 가운데 옥란을 돕는 송과 해외에서 누나를 찾아 귀국한 신재가 등장한다. 신재는 민가의 딸이지만 아버지를 모른 채 오히려 아버지에게 농락당할 뻔했던 지애를 도와 준 것이 인연이 되어 우연히 외진 창고에서 하룻밤을 은신한다. 그리고 아편쟁이, 밀수꾼, 술주정뱅이, 노름꾼, 깡패 등 해방기 사회적인 악으로서 척결의 대상이 되었던 인간 군상들을 지켜보게 된다. 이러한 인간 군상은 해방기 당시의 사회 혼란을 야기한 주범들로서 부정적으로 전시되면서 독립 전야의 ‘어둠’을 상징하는 구체적인 ‘내용’으로 의미화되는 것이다. 그리고 결정적으로 모리배의 전형이었던 민가가 죽음으로 자신의 죄를 뉘우치고 자신의 전 재산을 국가를 위해 써달라고 유언을 남기는 마지막 장면은 ‘국가’의 건설이 사회의 모든 ‘악’을 청산하는 과정이어야 한다는 점을 보여 준다. 새로운 민족 국가의 건설은 이러한 사회적인 모든 악과 ‘어둠’의 과정을 거친 후 건립되어야 하며 전당포 주인 ‘민가’는 사회적 ‘악’의 표상으로서 제거되는 것이다. 이 때 ‘악’을 척결한 상태에서 이루어지는 독립 민족 국가란 ‘선’의 상징으로 표상된다.

한편 영화의 마지막 장면에서 옥란과 그를 도와 주었던 송 그리고 신재와 지애의 밝고 명랑한 모습의 전시는 새로운 국가를 짊어질 청년들의 기상을 표면화한다. 네 명의 젊은이들이 동산을 즐겁게 산보하면서 산 아래의 전경을 완상하는 마지막 장면은 밝은 광명과 함께 새롭게 도래할 미래의 밝은 분위기를 효과적으로 암시해 준다. 변사의 해설처럼 이들은 새로운 광명을 향해 나아가는 젊은이들이다. 이제 묵은 질서는 영원히 가버리고 새로운 질서가 들어오며 이 질서와 더불어 젊은이들에게 새로운 행복이 깃드는 미래가 열리는 것이다. ‘젊은이’의 건전하고 명랑한 정서와 그들의 힘찬 내일 그리고 그들을 비춰 주는 새로운 ‘질서’와 ‘광명’은 새로운 민족 국가의 정체성을 의미화하는 코드다. 즉 새로운 독립 민족 국가는 ‘젊음’과 ‘명랑’, ‘건전’, ‘새로운 질서’ 그리고 ‘광명’, ‘행복’의 이름으로 그 정체성을 확보하는 것이다.

이러한 ‘청년’의 젊은 이미지를 통한 미래에의 낙관적 전망은 시나리오 <청춘>에 나오는 다음과 같은 장면을 통해서도 파악해 볼 수 있다.

진수는 앉은 채로 성상처럼 일수를 바라본다. 무엇인가 생각하는 것 같기도 하다. 펍 무거운 표정이오 자태다. 실내에는 잠시 침묵이 흐른다. 진수 일어서서 잠시 기운 없이 섰더니 일수에게 달려들어 벼락같이 뺨을 친다. 일수는 본능적으로 두 손을 얼굴에 댄다. 경관 말리며 “뭘 본심은 과히 나쁘지 않으니까 잘 타이르십시오(일수를 보고) 너 앞으로는 그런 것 하면 안 돼. 너같이 집안도 훌륭하고 교육도 받은 사람이 무슨 할 일이 없어서 술집에를 드나드는 거야. 건국을 위해서 할 일이 얼마나 많아. 네 뜻대로 네 취미대로 무엇이든지 될 수 있는 거 아니야. 이번에는 특별히 용서하는 것이니 돌아가서 모든 것을 뒤우치고 참된 길을 밟아야 해” 일수는 여전 울고 있다. 얼굴에 대인 손을 떼이지도 않는다.(맑은 시냇물이 일수의 머리 위에 복사된다)얼굴을 가린 손가락 사이로 눈물이 흘러 내린다. 진수의 얼굴에 다소 미소가 돈다. 일수의 옆으로 걸어가 어깨를 가벼이 두드린다. 그리고 손수건을 꺼내어 일수에게 준다.(눈물을 닦으라는 뜻

이 장면은 <청춘>에서 진수의 동생 일수가 술집 여자 때문에 문제를 일으키고 집 안의 속을 썩여 경찰에 검거되면서 일어나는 상황을 잘 보여 준다. 경관은 일수와 같은 문제 청소년들이 불량한 삶을 청산하고 건국 도업을 위해 노력해야 한다는 점을 역설한다. 여기에서 해방기 당시 미군정청과 이승만을 비롯한 한민당의 하수인 노릇을 했던 경찰의 이미지는 매우 건전한 것으로서 제시된다. 친일 경찰이 그대로 해방기 경찰로 둔갑하면서 일반 민중들의 삶을 보호하기보다는 정치 권력과 야합하여 온갖 비리와 폭력을 일삼았던 당시의 상황은 이 장면에서는 완전히 삭제되는 것이다. 다만 경찰은 불량한 청소년을 바람직한 길로 이끄는 선량한 민중의 지팡이로 새롭게 탄생된다.

이는 현실의 모순을 외면한 채 오로지 민족 국가의 성립이 사회의 불순한 요소를 청산하는 과정이어야 한다는 점을 보여 준다. 젊고 건전한 국가의 건설이 새롭게 요구되는 해방기의 상황에서 실제 현실의 모순과 비리는 사라지고 영화는 경찰의 교조적인 목소리를 통하여 건국 도업에 대한 진보적이고 낙관적인 전망을 제시하고 있는 것이다.¹⁷⁰⁾

한편 안철영의 <무궁화동산>은 기록영화의 형태를 띠고 있지만 해방기 당시의 건국 도업에 있어서 필요한 요소들을 간접적으로 제시하고 있다는 점에서 의미가 있다. 영화는 하와이에 건너가 성공한 해외 동포들의 생활상과 업적을 자세하게 소개하고 있다. 그런데 이 영화에서는 해외 동포들이 이룩한 삶의

169) 최영수, 「청춘」, 『백민』 1947. 3. 140면.

170) 이러한 민족 국가에 대한 열망과 그것을 표면화하는 영화를 줄거리를 통해 짐작해 보자면 다음과 같은 것으로 정리해 볼 수 있겠다. 주로 좌절을 딛고 일어나 새로운 미래의 전망으로 새 삶을 지도하거나 생활해 나가는 젊은이들의 시련과 그 극복을 다룬 영화들을 이러한 범주에 넣을 수 있을 것이다. <해방된 내 고향>(1946), <민족의 새벽>(1946), <바다의 정열>(1947), <그들의 행복>(1947), <사랑의 교실>(1948), <여명>(1948), <갈매기>(1948), <조국의 어머니>(1949), <여성일기>(1949) 등.

풍요가 이주 노동자로 하와이에 건너가 고난과 역경을 거치며 이룩한 노동의 대가라는 점을 제시하기보다는 미국의 선진화된 기계화와 근대화에서 비롯되었다는 점을 부각시킨다.

영화의 서두에서 해설자는 세계의 낙원인 하와이에 사는 해외 동포들이 조선의 독립을 위해 40여년 간 도와 준 공로를 설명한다. 그리고 영화 곳곳에서 해외 동포들이 농업과 의학, 공업, 교육, 법률, 방송, 문화 예술 등의 각 분야에서 얼마나 성공했는지를 그 분야에 진출한 해외 동포들의 모습을 보여 주면서 자세히 설명하고 있다. 그리고 이러한 근대적이고 선진화된 분야에서 그들이 성공할 수 있었던 데는 기계화된 설비와 고도화된 기술력 그리고 교육 등이 뒷받침되었다는 점을 부가적으로 제시한다. 동포들의 시련이나 고난의 ‘과정’이 아닌 현재의 풍요와 행복 그리고 그것을 뒷받침한 선진 문물의 혜택이라는 ‘결과’적 측면만을 부각시키는 것이다. 이는 낙관적 미래와 그에 따른 행복과 기쁨을 한껏 고양시키는 것으로서 해방기 조선의 현실에 비춰 보았을 때는 상상할 수조차 없는 것이었다. 이렇게 함으로써 <무궁화동산>은 지향해야 할 이상향이자 ‘낙토’로서 민중들에게 강렬하게 각인되는 것이다.

영화의 말미에서는 애국가가 울려 퍼지는 가운데 해외 동포들의 삶을 다시 한 번 편집해서 제공하는데 이는 ‘애국가’와 더불어 조국애와 애국심을 양양하는 데 큰 효과를 거두고 있다.

‘무궁화’가 온 나라를 뒤덮은 ‘낙원’으로서 제시되는 하와이에서 사는 해외 동포들의 모습은 그런 해외 동포들의 근대화되고 선진화된 삶을 ‘미래상’으로 제시한다. ‘무궁화동산’ 내지 ‘낙원’으로서의 하와이는 ‘국가의 미래상’으로 제시되는 것이다. ‘미국’의 일부분을 차지하고 있는 섬이자 미국과는 독립된 문화적 삶을 향유하는 ‘하와이’의 정체성은 그대로 ‘한국의 국가’적 모델의 축소판처럼 제시된다. 그러므로 영화 <무궁화동산>은 단순히 해외 동포들의 삶을

소개하는 기록물에 국한되어 있지 않다. 해방기의 시대적 상황에서 그러한 영화가 만들어지는 배경을 고려해 볼 때 민족 국가의 정체성과 미래상을 구상하는 은유로서 기능할 수 있는 것이다. ‘근대화’와 ‘선진화’ 그것을 뒷받침해 주는 서구적 국가 모델로서 민족 국가의 정체성이 상징화되는 가운데 그 국가의 구성원으로서의 국민은 좀더 풍요롭고 근대적이며 과학적인 삶을 누리며 살아갈 수 있게 된다.

그런데 이러한 민족 국가의 모델은 단정 수립의 주체였다고 할 수 있는 우익 진영의 이데올로기적 소망과 중첩되어 진행되고 있었다. 구체적으로 정권의 핵심으로 자리잡은 이승만을 중심으로 한 우익 보수 권력층들에게 정부의 정당성과 명분을 유지하기 위해 필요한 것은 근대화와 발전 그리고 그것을 뒷받침해 줄 수 있는 열강 ‘미국’이었다.

이는 <해방뉴스특보>를 통해서 그 일단을 살펴볼 수 있다. 이 뉴스 영화에서 전반적으로 확인할 수 있는 것은 일제의 청산과 함께 대두되는 조선과 미국의 조·미 친선 강화라는 커다란 주제이다. <해방뉴스특보>제2보에서는 조선의 농촌 풍물을 소개하면서 그것을 조·미 연합을 강화하기 위한 것으로 설명한다. 나아가 근대적인 화재 대처법의 시험 실태와 수마 방지법 등을 소개하고 이러한 것을 통해서 민족의 자주 독립을 화재나 수마 등이 좀 먹지 않도록 촉구하는 메시지를 제시한다. 또한 <해방뉴스특보>제4보에 제시되어 있는 ‘폭동 방지’를 경고하는 하지 중장의 연설문은 1946년 후반에 각 지방에서 일어난 소요 사건에 대한 하지 중장의 연설이 폭도로서의 좌익을 상징하고 있다는 점을 잘 드러내고 있다. <해방뉴스특보>제1보에서는 우리나라 특산품을 소개하는 전람회를 통해서 국민 경제의 운택을 기대하는 소식과 함께 서울과 대구에서 성황리에 개최된 8·15 기념식 행사가 조·미 연합으로 성대하게 개최된 것을 설명한다. 이것은 좌익의 척결과 민족의 경제 발전 그리고 자주 독립을 위한

조·미 강화를 강조하고 우익 진영으로 개편되어 가는 정세 변화 속에서 국가의 미래상을 진보적으로 구축해 나가는 방식이라고 할 수 있다. 나아가 조미 강화를 공고화하고 민중들의 단결을 모색하기 위해서는 민족의 근대화된 발전과 더불어 끊임 없이 좌익을 척결해야 한다는 점을 보여 준다. 좌익이 월북하고 분단의 인식이 점차 강화되어 가는 상황에서 좌익은 조미 강화와 국가 성립에 있어 필요한 ‘타자’로서 제시되는 것이다. 이는 해방기의 좌·우익이 서로를 타자화하면서 자기 진영의 정체성을 확보해 나가던 상황의 연장선상에 있었다.

단정 수립 이후 <전우>, <성벽을 뚫고>, <나라를 위하여>, <북한의 실정>, <무너진 38선> 등의 반공 영화를 통해서 국가의 안위와 정체성을 부여하는 일련의 영화들이 출현하는 데는 이러한 동기가 작용했다고 볼 수 있다. 이승만 정권이 강력한 정치적 이데올로기로 내세웠던 ‘일민주의’는 단일 민족 국가를 지향하고 그 안에서 온 민족이 합심하여 일하는 것을 적극 권장하며 극단적인 민족주의의 형태로 출현한다. 이러한 단정 수립 이후의 일민주의는 바로 이러한 반공주의와 민족주의를 그 기반으로 하여 강력한 민족주의 서사로 국민들을 단결시켜 나갔던 것이다.

(2) 민족적 전통성과 순결주의

해방기 민족 국가의 정체성 형성에 기여하는 또 하나는 바로 ‘전통성’과 ‘순결성’에 기대어 새로운 미래를 전망하는 것이다. 과거의 역사적 인물을 현재적으로 재사유하고 새로운 민족 국가 모델에 대한 이념을 환기시키는 것이 바로 그것이다. 이는 우리의 고유한 정서를 표면화하면서 한국적 정체성을 강조하는 일련의 영화들을 통해서 확인할 수 있다. 이렇게 함으로써 영화는 식민지적 경험을 통해서 타자화된 고유한 민족적 전통을 되살리고, 그것을 복구해야

한다는 각성을 촉구한다. 과농이 강력하게 환기시킨 것처럼 해방의 시간은 문화적 불확실성의 시간이며, 가장 중요한 것은 의미 작용적, 표상 작용적 미결정성의 시간¹⁷¹⁾이다. 이러한 불확실성과 미결정성의 시간 속에서 민족 국가의 정체성을 확보하는 가장 강력한 무기가 되는 것이 바로 ‘전통’을 되살리고, 그것을 민족의 자장 안으로 이끌어 들이는 것이었다. 그리하여 전통은 현재를 의미화하고 타자화되었던 민족을 주체로 정립시키는 역할을 수행한다.

우선 이러한 전통성에 대한 환기는 일제 시대부터 항일 운동을 해 오거나 과거 우리나라의 역사 속에서 존경받을 만한 인물을 영화 속에 재형상화함으로써 이루어진다. 이를 통해 과거의 위인들은 현재적 관점에서 재사유되고 새롭게 의미화되며 ‘민족 국가’의 형성에 이바지하는 것이다. 역사적 인물을 통한 민족 국가 형성의 당위성을 형상화하는 일련의 영화들은 해방기 당시에 제작·상영된 일련의 전기물을 통해서 그 일면을 짐작해 볼 수 있다. 해방기 5년 동안 상영된 전기물들은 주로 ‘안중근’(<안중근 사기>), ‘이 준’(<불멸의 밀사>), ‘윤봉길’(<윤봉길 의사>), ‘3·1운동 선열들’(<삼일혁명기>), ‘유관순’(<유관순>) 등의 항일운동의 전력을 지닌 역사적 인물들을 언급하며 이들의 활약상을 다루고 있다. 필름을 확인할 수 없는 상태에서 줄거리만으로는 내용의 전개 양상을 세밀하게 검토할 수 없다. 그러나 그렇다 하더라도 이들 영화에서 ‘역사적 인물’을 통해 다루려는 것이 무엇보다 ‘민족 국가’의 당위성이라는 것은 파악할 수 있다. 역사적 인물들은 무엇보다 그들이 민족의 수호자라는 점에서 친근하면서도 의미 깊게 다가올 수 있었다. 해방기의 혼란한 정치적 상황에서 단일 민족 국가의 기본적 토대라고 할 수 있는 ‘단결’을 위해서는 무엇보다 이러한 민족의 수호자를 발견하고 그 역사적 의미를 재환기하며 ‘민족적 전통성’에 기대어 ‘정통성’을 확보하는 것이 중요해진다고 할 수 있다.

171) 호미 바바, 『문화의 위치 탈식민주의 문화이론』, 나병철 옮김, 소명출판, 2002. 87면.

이들의 나라를 위한 ‘희생’은 고결하고 순결한 가치로서 상징화되기에 충분한 것이다. 순결한 ‘희생’을 통해서 성립되는 독립 민족 국가는 그 어떤 의미로도 훼손될 수 없는 고결한 것이 될 수밖에 없다. 그리고 이는 조선의 전 민중들로 하여금 민족적 자부심과 긍지를 최고조로 고양시킬 수 있는 동기가 될 수 있는 것이다.

이것은 고구려 군사들이 신라 군사들과 싸워 패함으로써 결국 고구려가 멸망하기는 하지만 고구려의 혼은 그 후예들 머리 속에 영원히 살아 남는다는 내용의 야사적인 국극을 영화화한 작품인 <고구려의 혼>(1949)과 같은 것보다도 일맥 상통한다고 볼 수 있다. 민족적 혼의 계승과 그것의 구현은 ‘민족 정체성’을 구성하는 데 일조한 바가 큰 것이다.

이러한 ‘민족혼’과 ‘전통성’은 민족의 미래를 짊어지고 나아가야 할 ‘청년’의 이미지와 중첩되어 제시된다는 점에서 새롭다. <청춘>은 바로 이러한 면을 잘 보여 준다.

“이러한 난잡한 술집-소위 해방 후에 생겨났다는 양풍의 술집을 출입한다는 것부터 나는 그런 종류의 사람을 경멸하고 싶으이. 뭔가. 이것들이 다-시대적 조류를 역행하는-국가적 사업을 도외시하는 것부터가 나는 맘에 안 들어...”¹⁷²⁾

“우리 오빠 골동 연구가야. 저 책장의 커튼을 제쳐 봐. 맨 그런 책들 뿐이지. 그리고 저기 있는 저 화병은 뭐 이조시대꺼니 저기 기와짱쪼각은 나주 갔을 때 가져온 것이니 모두 대단한 거야. 글세 난 만지지도 못하게 한단다. 아마 그 방면에서는 손진수 하면 아마추어로는 꽤 이견가봐(엄지손가락을 보이며)요새는 오빠가 다니는 회사의 사장이 골동에 미쳐 날뛰는 바람에 매일 저녁 사장 집에 끌려가서 강좌하시기 감정하시기에 늦도록 있단다. 하여튼 오빠 현실에 있지 않고 언제나 이조도깨비 고려도깨비

172) 최영수, 앞의 글, 123면.

신라도깨비 하하 같이 살구 있어요. 현대감이라곤 조금도 없어.”¹⁷³⁾

주인공 손진수는 해방기 당대를 살아가는 젊은 청년이자 골동품에 대한 상당한 지식을 지닌 애호가로 묘사된다. 진수는 잘 나가는 회사에 다니는 건실한 청년이지만 해방기에 사회적인 문제로 인식되던 양풍의 술집과 같은 것들은 부정하면서 그것이 국가적 사업을 도외시하는 것이라고 비판한다. 손진수의 골동품 취미는 현대적 문물에 대한 그의 비판적 시선과 묘한 대조를 이룬다. 손진수의 골동품 취미는 고매하고 깨끗한 ‘정신’으로 의미화되면서 세속적 ‘물질성’을 표방하는 해방기의 혼란과 타락을 비판하는 잣대로 제시되는 것이다. 또한 그는 카페 여급과의 문제로 소란을 일으킨 동생 일수 그리고 골동품 취미를 기회로 삼아 회사 사장에게 아부한다고 그를 비난하는 회사의 사원들 등의 당시의 사회적 모순과 비리의 인물들과도 대조를 이루며 건전하고 깨끗한 이미지로서 구현된다. 결국 진수는 그 자신이 ‘깨끗한 정신’이자 ‘조선적 혼’의 상징인 고려 청자와 같은 존재로 승화되며 민족 국가를 위해 복무하는 올바른 청년으로서의 이미지를 구현하는 것이다.

“아-니 그런 의미에서가 아니라 좀더 의식적인 점으로 여성도 해방이라든가 건국이라든가 하는 국가적으로 사회적으로 이바지할 어떤 길-아니 하나의 의무가 있지 않을까요?”

“그야 물론 있지요. 남성에게 남자대로의 의무가 있듯이 여성에게도 응당 의무가 있겠지요?”

“그 의무가 표시하는 길은 무엇일까요?”

“요컨대 관성 문제이겠지요. 어떠한 물체에는 관성이 있듯이 사람도 그 관성을 무시할 수는 없지 않을까요. 좀더 구체적으로 말하면 <초>에게는 불을 받는 관성이 있듯이 역시 여성에게도 여성의 관성이...”

173) 최영수, 앞의 글, 133면.

“네 알겠어요. 참 좋은 말씀이세요. 초-그래요. 우리는 불을 받아야 해요. 그리고 또 불을 비추기도 해야 하잖아요. 불을 받기만 하는 것이 의무의 전부일 수는 없잖아요. 불을 받아서 그걸 더 빛내게 비추어야 하는 초의 의무...그것이 곧 초로서의 찬란한 생명력이겠지요” (중략)

“결혼을 한 가정이라거나 한 개인의 단위로서 단정하기에는 너무나 시대가 허락지를 않습니다. 좀더 진보적인 생각을 가질 수 있다면 결혼은 한 국가사회의 모태가 아닐까요. 하느님이 태초에 일남일녀를 창조하실 때 그때 일 국가가 형성되고 일 사회가 나타난 것이 아닐까요.”

“그렇게 말씀하시는 선생님은 왜 여태껏”

“저요? 하하하 이것이 제 안해랍니다.(골동품을 내밀며)”¹⁷⁴⁾

숙희에게 고려청자를 선물받으면서 진수가 숙희와 함께 나누는 대화의 한 장면이다. 해방기 국가를 위한 여성의 사명과 도리를 제시하는 진수는 ‘사물의 관성’을 제시하는데 이것은 사물 자체가 지니고 살아온 태도 혹은 본질이라고 할 수 있다. 그러므로 진수에게 있어서 여성은 한 국가의 모태로서의 가정을 일구면서 살아야 하는 관성을 지니는 존재로 파악되는 게 당연했다. 진수가 양풍의 현대적 세대상을 비판하는 것은 바로 이러한 ‘관성’을 무시한 채 근본도 없는 서양의 것을 받아들였기 때문이다. 그가 고려청자와 같은 골동품에 그토록 매혹되었던 것도 이러한 의미와 관련된다고 파악할 수 있다. ‘관성’을 지닌 존재 그것은 해방기 젊은이들이 마치 ‘고려청자’와 같은 깨끗한 관성을 본질로서 구현하면서 새롭게 민족 국가의 형성으로 나아가야 한다는 것을 의미한다. 동생 일수가 카페 여급과의 일로 소란을 피워 문제를 발생시키지만 결국 자기의 생활을 반성하고 건전한 삶으로 나아가는 것도 이러한 맥락과 닿아 있다.

요컨대 해방기의 혼란한 상황에서 새로운 민족 국가의 모델은 이렇듯 민족혼

174) 최영수, 앞의 글, 142면.

을 그대로 계승하면서 ‘관성’을 내면화하는 방향에서 형성되어야 했던 것이다. 그리고 이것은 서양의 것 혹은 현대적 모순 등을 모두 청산하는 가운데 젊은 이들의 단결과 건전함에 기대어 이룩할 수 있는 것이 된다. 여기서의 민족혼은 관념적이고 추상적인 것으로서 사실 해방기 당대의 현실적 문제와는 동떨어져 있었지만 민족 국가 형성의 정신적인 기반으로서는 충분히 설득력 있는 가치였다.

<독립 전야>에서 두 주인공 젊은이들이 마치 인생극장과도 같은 하루밤의 일들을 통해서 과거의 잔재와 비리 등을 목격하고 그것을 청산하며 나아가듯이 민족 국가의 청년들은 이러한 건전하고 깨끗하며 전통성을 겸비한 직분론 속에서 민족 국가의 중심으로 떠오르게 되는 것이다. 카페 여급으로 상징화되는 해방기의 난잡하면서도 서양풍을 그대로 받아들인 현대적인 풍속이 척결해야 하는 불순한 것으로서 자리잡는다는 것 또한 이러한 건전한 청년들의 직분론과 맞물려 있다고 볼 수 있다.¹⁷⁵⁾

근대적인 민족 국가를 향한 청년들의 직분론과는 다른 차원에서 해석할 수 있는 것이 1949년에 상영된 <청춘행로>라고 할 수 있다. ‘시골’과 ‘도시’ 그리고 ‘가난한 처녀’와 ‘대부호의 아들’이라는 극단적 계급을 상징하고 있는 이 영화는 표면적으로 보기에는 통속 멜로 영화라고 판단할 수 있다. 그러나 ‘도시’와 ‘시골’의 극단적 대조가 ‘시골의 가난한 처녀’의 수난사로 엮이면서 여성의 인내와 정절이 곧 시골의 향토성과 연결되는 서사 구조를 보여 준다. 그저 인내하고 오로지 남편을 위해 순종하며 끝내 남편과의 사랑을 이루는 여성의 수난사는 조선 고유의 ‘한’의 정서를 환기함과 동시에 조선의 향토성이 바로 이러한 여성적 인내와 정결함으로 구축되는 상황을 보여 주는 것이다. 나아가

175) 매춘부나 카페 여급 등으로 상징화되는 여성은 해방기의 대부분의 영화에서 출현하는 ‘불순한 것’으로 인식되는 코드라고 할 수 있다. <자유만세>의 ‘미향’과 <독립전야>에 출현하는 ‘밀매업자’와 ‘노름꾼’ 그리고 <청춘>에 출현하는 정자 등은 모두 이러한 여성들이다.

이것은 민족의 억눌리고 서러운 분과 비참함의 ‘수난사’로 확대되어 조선 민중의 ‘한’을 위로하고 그 현실의 수난을 상상적으로 보상받게 하는 것이라고도 할 수 있다.

영화 속의 향토적 정서와 그것을 대표하는 ‘한’의 정서는 실제로는 현실적 고난에 대한 저항보다는 그것을 ‘인내’와 ‘정절’로서 이겨내는 방식을 주입하는 계기가 된다. 통속적 신파물이 향토적 정서를 낭만적으로 구축하면서 조선의 현실과 민중의 삶을 삭제하는 것이다. ‘가난함’과 ‘부유함’의 계급적 대립은 여성의 수난사를 통해서 자연스럽게 해소되고 ‘고향’으로 상기되는 조선의 향토성은 ‘조선적인 것’으로서의 인내와 절제 등의 덕목으로 칭송되기에 이른다.

근대적인 민족 국가의 형성을 주장하면서도 그것을 위해서 민족혼과 전통성을 환기하는 작업은 탈식민적 지향과 맞물린다고 볼 수 있다. 무조건 새로운 것을 받아들이고 그것을 통해 민족 국가를 형성해야 할 것이 아니라 일제 강점기 타자화되어 있던 우리 고유의 정체성을 계승하고 민족혼 혹은 전통성을 통해서 새로운 국가를 형성해야 한다는 것은 민족 국가 형성을 위한다는 명분론이 될 수 있었다. 이렇듯 우리나라가 지향했던 당시의 민족 국가는 한편으로는 미래에 대한 낙관주의와 진보주의로, 한편으로는 전통과 고유성을 찾아가는 정체성 찾기를 통해 형성되었으며 이것은 식민지를 벗어나기 위한 탈식민적인 전략의 하나였던 것이다.

IV. 해방기 영화의 계몽성과 그 한계

1) 해방기 영화의 계몽적 이데올로기

해방기 영화가 대부분 민족 국가를 위한 요소들을 제시하는 과정에서 미래에 대한 진보적 낙관주의를 표방한 것은 국가 형성에 대한 기대와 소망과 관련된다. 한편 영화는 민족의 고유한 정체성 확보를 재현함으로써 민족혼을 통한 국가의 정통성을 확보하는 길로 나아간다. 이 두 가지 방향은 표면적으로 볼 때 모순된 것으로 파악할 수 있다. 그러나 ‘근대적 발전’과 ‘고유한 정체성’의 확보라는 범주의 설정은 식민지를 경험한 데다가 후진성을 극복하지 못한 국가에서 식민적 과거를 청산하고 근대 국가의 틀을 마련하기 위해 밟아야 하는 자연스러운 과정이었다.

그런데 식민의 청산과 근대 국가의 거창한 기획이 진정성을 확보하지 못하고 있다면 그것은 탈식민과 근대 기획의 표면만을 훑는 추상적 이상이 될 뿐이다. 해방기 영화에서 지나치게 선동적이면서 과격하게 탈식민과 근대적 이상을 공표했던 데 혐의를 둘 수밖에 없는 이유는 이런 데 있다.

우익 보수 세력이 권력의 자리를 차지하고 그들의 의도대로 새로운 국가의 모델을 형성해 나가는 과정에서 비로소 창출된 ‘국가’는 민족의 동일성과 단결을 확보할 만한 명분을 찾는 일이기도 했다. 여기에서 필요한 것은 국가 정체성의 명분을 위해 필요한 ‘타자화된 존재’였다. 국가의 정통성과 정체성을 확보해야 하는 이들의 입장에서 사실상 척결되어야 했을 자신들의 식민적인 잔재를 지속시키기 위해서는 끊임 없이 타자화된 존재를 발굴하고 그것들을 전유함으로써 입지를 구축해야 했다.

여기서 그들이 타자의 얼굴로 재발굴하는 것들은 ‘반공주의’로 대표되는 ‘좌익’의 불온한 세력이었다. 사회의 불온성과 현실적인 문제를 지속적으로 환기

시키고 그것들을 ‘민중’에게 계몽하고 선도하면서 이들은 전반적으로 민중의 현실을 외면한 채 ‘반공주의’의 자장 안에서 민중을 교화하는 데 치중하는 과정을 밟게 되는 것이다.

그리고 이를 위해 권력자들이 영화를 통해 효과적으로 그들의 명분론을 민중에게 계몽하는 데만 머무르다 보니 민중들과 그들의 현실마저 타자화하고 외면하게 되는 것이다. 민중들의 현실이 해방기의 영화 안에서 제대로 구현될 수 없었던 이유도 여기에서 찾을 수 있다. 진정한 민족 해방을 위해서 주체가 되어야 할 민중과 그들의 목소리를 대변해야 할 지도자들은 사라진다.

이렇게 할 때 진정한 탈식민의 작업은 성취되지 못한다. 오히려 식민의 경험을 통해서 타자화되었던 민중들의 현실은 여전히 타자화된 채 머물고 권력자들은 식민지의 권력적 구조를 계승하면서 그 지배 구조를 반복하게 되는 것이다. 요컨대 문제는 해방기에 타자화된 것들이 척결되기는 커녕 다시 권력자들에 의해 반복됨으로써 식민적 잔재가 온존하게 된다는 점이다.

인식론적으로 식민주의란, 문명화의 신화를 앞세운 식민자가 피식민자를 일방적인 시선으로 바라보는 것을 뜻한다. 그와 달리 진정한 탈식민주의는 타자의 시선으로 식민자의 자기 중심적 시선을 와해시키는 것에서 시작되어야 한다.¹⁷⁶⁾ 그러나 우익 권력자들은 ‘자기 중심적 시선’을 와해시키는 데 실패하고 자신들이 조직해낸 ‘민족’과 ‘국가’의 이데올로기 속에 머물고 있을 뿐이다.

호미 바바에 따르면 기억하기는 “결코 자기 반성이나 회고와 같은 정태적 행위가 아니다. 그것은 현재의 외상을 이해하기 위해 조각난 과거를 짜맞추어 보는 것, 고통스러운 다시 떠올림이다”¹⁷⁷⁾ 친일과를 포함한 권력 집단이 기억해야 하고 똑바로 바라보아야 하는 것은 고통스러운 현실이다. 그러나 이들은 민중의 ‘리얼’을 외면하고 자신들의 선동적이고 교조적인 진보적 낙관주의와

176) 나병철, 앞의 책, 208면.

177) 릴라 간디, 앞의 책, 23면.

전통주의를 주입함으로써 기억해야만 하는 현실을 봉합하고, 그것을 은폐한다. 이럴 때 이들이 지향하는 민족 국가는 해방기 한국의 후원자로서 출현한 미국과 같은 또다른 제국주의적 담론 속으로 미끄러져 들어갈 위험성을 떠안게 된다. 그리고 이러한 일련의 과정은 역사의 진행 과정에서 수없이 문제를 야기하는 파행적이고 폭력적인 근대화의 지난한 노정의 출발을 알리는 신호탄과 같은 것이었다.

이러한 의미에서 민중을 주체로 하는 ‘민중의 역사’ 혹은 ‘민중의 현실’을 반영하고 있다고 판단할 수 있는 시나리오 <봉화>를 통해서 탈식민적 지향의 일단을 살펴볼 수 있다. 이 시나리오는 앞 장에서도 제시했다시피 중간에 ‘부득이한 사정’에 의해 연재가 중단된 데다가 제작 과정에서 중단된 것으로 파악되어 결말을 확인할 수 없다. 해방기 좌익 진영의 논자들이 글을 많이 실었던 『신천지』 잡지의 성격상 이 글을 ‘좌익’적인 것으로 판단할 수도 있겠지만 그것은 가능성일 뿐이며 ‘부득이한 사정’의 구체적인 내용 또한 확인할 수 없다. 또한 시나리오와 작가와 스텝들의 성격상 좌익 색채를 띤다고 짐작할 수는 있지만 완결되지 않은 시나리오라는 점을 감안해야 한다. 게다가 계급 해방의 이론 추수적인 경직성을 보이거나 영화 동맹 측에서 이 영화의 제작과 준비에 관여한 내용을 확인할 수도 없다. 그러므로 전반적으로 보았을 때 <봉화>를 ‘좌익’의 것이라고만 단정하여 분석하는 눈을 범하지 않으면서 탈식민적인 모색의 일면을 보여 주는 텍스트로 상징하여 분석하기로 한다.

즉 이 시나리오는 ‘민중’의 대변자로서의 ‘영웅’과 ‘민중’의 목소리로서의 ‘봉화’를 내세웠다는 점에서 탈식민적 지향의 한 텍스트로서 의미 있게 해석될 소지가 있다고 판단된다. 광무 5년(1901년) 제주도를 시대적 배경으로 하는 이 시나리오는 1946년의 시점에서 역사를 거슬러 올라가 그 의미를 다시 묻는다.

<봉화>에서 주인공으로 등장하는 ‘이재수’는 우리나라에 들어온 천주교의 악행을 처단하고 민족을 탄압하는 외세를 배척하는 영웅으로 재사유된다. 이렇게 해방기 당시에 다시 태어나는 이재수는 독립 민족 국가의 형성을 위한 민중들의 바람과 그들의 소망을 전유하고 민족 국가의 지도자적 인물로서 상징화되는 것이다. 특히 <봉화>는 외세를 물리치기 위한 방법이 ‘민중’의 참여와 독립적인 그들의 봉기에서 비롯되어야 한다는 것을 환기하고 있어 의미가 깊다. 이러한 점은 이재수를 비롯한 민중들이 봉화를 들고 천주교인들을 척결하려 나서는 장면을 통해 확인할 수 있다.

*<와->하고 환성이 일어난다. <우리는 천당에 가기 전에 먼저 우리 탐라땅을 천당보다 더 좋은 곳으로 만들지 않으면 안 된다. 우리는 같은 동족으로서 남의 힘을 등지고 제 고향 산천과 부모 형제를 도탄에 빠트리려는 역적을 소탕하려는 것이다. 지금 조국의 운명은 험악한 회오리바람 속에서 있다. 그것은 지금의 제주도가 겪고 있는 운명과 마찬가지로. 우리는 우리의 손으로 제주도의 불행을 건져내고 나가서는 조국 강산에 햇불을 들어 동포들의 어지러운 꿈을 일깨워주자>

*또 <와->하고 환성이 폭발한다. <용감하고 날센 형제 자매여, 우리는 싸우자! 우리는 우리들의 피로써 이 탐라 성토에 물들인 온갖 더러운 것을 깨끗이 씻어내자! 나는 형제 자매의 앞장을 서서 나아가겠다> 재수가 말을 마치고 또 한 번 햇불을 밤하늘 높이 들어 보였을 때 열광된 군중의 환성은 천지를 뒤흔드는 듯하였다.

*이때-한 청년이 재수의 말 앞으로 걸어나와 환도를 번쩍 들어서 외친다. <우리는 재수와 함께 싸우마! 재수와 같이 피를 바치자>이와 동시에 또 함성이 일어난다.

*그러자 사람들을 헤치고 일본인, 상촌, 황천 두 사람이 어느 청년에게 안내되어 재수 앞으로 나온다. 황천은 손에 길다란 것을 보에 싸들고 있다. 상촌 <우리는 읍내서 사는 일본 사람입니다. 오늘 당신들의 웅장한 출진을 축하하기 위해서 이렇게 왔습니다> 황천 <양민을 도탄에 빠트리려는

그네들을 철저히 소탕하여 주십시오. 더욱이 불란서 사람들의 당돌한 것은 우리 일본으로서도 그대로 두지는 않을 것입니다>

*황천은 이렇게 말하고 나서 길다란 보채기를 두 손에 받들어서 재수에 게로 올리며 <이것은 나의 조상 때부터 가보로 유전해 온 *도올시다. 당신들의 승리를 축원하는 의미로 이 황천도를 상충하겠습니다>

*재수는 말 위에서 그 일본인들을 내려보다가 <당신들의 호의는 고맙소. 그러나 우리들의 일에 당신들의 간섭을 원치 않소. 우리는 우리의 힘으로 싸울 뿐이요, 바늘 한 개들 당신 같은 외국인의 신세를 질 수는 없소. 공연한 빛이니까요>하고 야무지게 말끝을 맺는다.

*두 일본인-더 말을 못 하고 절을 하며 도로 물러간다.¹⁷⁸⁾

천주교인들의 악행과 그것에 아부하여 민중을 억압하고 제주도를 피로 물들인 조선인들을 무찌르고자 이재수는 제주도민과 함께 봉화를 높이 든다. 위의 장면에서 알 수 있듯이 이재수는 일본인들을 비롯한 외국의 간섭과 호의마저 무시하는 주체적인 태도를 보인다. 이 시나리오에서는 천주교의 교리 자체를 문제삼기보다는 그 교리를 민중들을 억압하고 탄압하기 위해서 악용하는 천주교도들 특히 조선인 교도들의 비리와 악행을 문제 삼으면서 그들을 척결하는 것이 제주도민을 구하는 일이라는 점을 강조한다. 제주도민을 악정에서 구하고 힘을 모아 조국 통일을 위해 봉사하기 위해서 민중들을 불러낸 ‘이재수’는 단순한 역사적 인물로서가 아니라 해방기 일제 잔재의 청산과 외세의 배척을 통한 자주적 민족 국가의 형성을 위해서 본받아야 할 인물로서 환기된다. 이것은 우리나라의 ‘역사적’ 인물을 통해서 현재를 재사유하고 나아갈 방향을 타진한다는 점에서 의미가 있다.

산장 영감은 수염을 쓰다듬으며 <청년은 의분과 단결-이것이 생명일세. 나를 고집하거나 나 한사람만을 위해서 여럿을 돌보지 않는 건 반역자

178) 최광운, 「봉화」, 『신천지』, 1946. 12. 170면.

야...이 반역자를 소탕하지 않고는 조선 백성은 마음 놓고 숨쉬고 살 수 없을 걸세. 제주는 옛날부터 탐라왕국이지만 이 고장 사람들의 핏속에는 탐라혼이 맥박치고 있던 말야. 누구보다도 조국애에 강렬하고 의리와 단결심이 열렬한 걸세 그 탐라혼을 계승한 자네들의 피를 태워 사대주의와 기회주의자들의 반동으로 기울어져 가는 조국의 하늘에 봉화를 드는 걸세. 조선의 불행을 건질 모든 사람이 일어서라 하고 이 남해 주의 고도로 부터 봉화를 든다는데 더한층 뜻이 큰 걸세> 산장 영감의 음성은 한마디 한마디 무겁고도 열렬하다.¹⁷⁹⁾

이재수의 아버지인 산장 영감이 내세우는 ‘탐라혼’은 제주도가 역사적으로 구성해 온 고유의 민족혼으로서 그것은 강렬한 조국애와 의리와 단결심을 통해 구축된 것이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 탐라혼을 계승한 제주도민들은 피를 태워 사대주의와 기회주의자들의 반동성을 배격하기 위해서 봉화를 들어 조선의 불행을 건져야 한다는 것이다. 산장 영감의 입을 통해 남해 고도의 섬 제주도는 곧 사대주의와 기회주의자들로부터 구원해야 할 ‘조선’임을 알 수 있다. 그렇다면 이러한 조선의 현실을 구원하기 위해 필요한 것은 조국애를 구현할 수 있는 우리 고유의 전통적 ‘민족혼’이라고 볼 수 있다. 그리고 우리 민족이 계승해야 할 조선적인 것 혹은 ‘민족혼’은 청년들의 의분과 단결을 위해 반드시 필요한 덕목으로서 제시된다. 이재수는 바로 이러한 민족혼을 내면화하고 그것을 민중들에게 강력하게 환기하며 전체 민중을 이끌고 나아갈 수 있는 청년의 대표이자 민족혼의 수호자로 격상된다. 여기서의 아래로부터 형성되는 ‘민족혼’은 ‘민중의 피’로 엮힌 것으로서 형상화되면서 시나리오 전체에 긴장감과 활력을 제공한다.

이렇듯 무엇보다 <봉화>는 ‘민중’의 지도자로서의 ‘이재수’와 ‘민중들의 비참한 현실과 억압’을 구체적으로 형상화했다는 점에서 해방기에 나온 것으로

179) 최광운, 「봉화」, 『신천지』, 1946. 10. 188면.

는 의미 깊은 시나리오라고 할 수 있다. 그리고 이를 통해서 해방기의 다른 영화들이 보여 주는 교조적이고 계몽적인 시선이 이러한 민중의 현실을 사상하고 있다는 점을 좀더 구체적으로 파악할 수 있다.

실제로 <청춘>에서 드러나는 해방기 젊은이들의 생활은 당대의 혼란하고 궁핍한 생활과는 매우 괴리되어 있다. 영화 제작과 관련된 기사를 통해서 이 영화가 해방기 ‘소시민의 생활상’을 다뤘다는 내용을 파악할 수 있지만 극에 재현된 생활상은 당대의 궁핍하고 어려웠던 실상과는 유리된 풍요롭고 안정된 것이다. 진수의 여동생 애다가 동창생들과 만든 ‘클라스회’는 일종의 친목회로서 동창생들이 서로 모여 앉아 시낭송이나 노래 등을 부르며 다과를 나누는 것으로 묘사된다. 한편 좋은 직장에 다니는 진수 그리고 사업가로 성공한 현국 등은 모두 해방기의 궁핍한 현실과는 상관 없다는 듯이 건전하고 안정된 생활상을 보여 준다. 나아가 이러한 생활상의 묘사는 발랄하고 명랑한 젊은이들의 삶의 태도를 뒷받침해 준다.

한편 진수를 시기하고 모함하는 회사의 박과장과 그의 내연녀인 정자는 사회의 불순함을 보여 주는 코드로서 등장한다. 박과장은 지배인으로부터 자기의 불순한 행위로 인해 사령(辭令)을 받게 된다. 이 사령을 통해서 박과장은 ‘좌익’으로 치부되는데 그는 자신을 좌익으로 몰아 세운 게 진수라 생각하며 그에게 대든다. 그러나 진수는 이에 대해서 “과장이 좌익을 했으면 좌익의 이유가 응당 있을 것이 아닌가”¹⁸⁰⁾라며 침착하게 대응한다. 박과장이 ‘좌익’이 된 이유는 그의 특별한 사상적 궤적에서 찾을 수 있는 게 아니라 그의 카페 여급과의 방탕한 생활에서 찾을 수 있을 뿐이다. 이를 통해서 당시 ‘좌익’이 ‘불온한 것’으로 치부되었다는 것을 알 수 있을 뿐이다. 극 중의 갈등이 이런 차원에만 머물러 있다 보니 당대 민중들의 생활이 어떠했으며 현실적 모순이

180) 최영수, 앞의 글, 144면.

무엇이었는지는 파악할 수 없는 것이다.

이러한 방식으로 형상화된 해방기 영화들의 계몽성은 이후로도 지속된다. 이승만과 박정희 정권의 출현과 그들의 국가 이데올로기를 위한 체제 순응적인 영화는 바로 이러한 은폐의 극 전개와 유사한 점을 보여 주기 때문이다.

일제 강점기 ‘민족 해방’을 위한 일환으로서 제작·상영되었던 일련의 영화들이 진정으로 탈식민의 성과를 이룩할 수 없었던 것과 마찬가지로 해방기의 탈식민의 노력들도 일정한 한계 내에 머물 수밖에 없었다. 특히 여기에서 민족 개량주의적 계몽 영화가 일제의 황국식민화로 치달으며 식민지 체제를 그대로 내면화하는 은폐의 서사로 귀결된 것을 다시 상기해 볼 수 있다. 황국신민화 영화는 거대한 제국 일본에 대한 그들의 소망을 은폐하고 계몽의 담론을 통해서 조선인을 해방하는 문제에만 낙착되었다. 그리하여 조선과 조선 피압박 민중의 현실은 지속적으로 타자화되는 과정을 밟아 나갔던 것이다.

이와 마찬가지로 해방기 민족에 대한 계몽의 시선은 친일의 잔재를 청산하지 못한 채 친미적 성향으로 치달는 정치적 이데올로기의 자장 안에 있었다. 그리고 해방기 한국 영화가 단순히 그들이 지향하는 민족 국가를 향한 진보적 낙관주의와 민족적 정통성을 확보하는 것으로 귀결된 것은 일제 말기 민족 계몽 영화가 조선의 무지하고 열악한 민중을 계몽하고 국가에 대한 충성을 다짐하도록 했던 것과 크게 다를 바가 없었다. 해방기 조선의 현실을 모리배와 밀수꾼, 매음녀를 비롯한 ‘악한’ 것들로 형상화하고 그것들을 청산하고 젊은이들의 명랑하고 건전한 생활을 통해서 광명에 찬 새로운 민족 국가로 나아가야 한다고 주장하는 것은 곧 진정한 해방을 기다리고 있던 조선의 현실을 외면한 것이었다.

우익 보수 세력들은 ‘좌익’의 세력을 재생산하고 민중의 현실을 외면하면서도 그 민중을 계몽해야 할 대상으로서 지속적으로 대상화하면서 체제 이데올

로기를 강화시켜 나갔다.

여기서 1948년과 1949년의 안석영의 논의를 재음미해 볼 만하다.¹⁸¹⁾ ‘순수주의’도 ‘사실주의’도 안 된다는 것 오로지 그 ‘민족’과 ‘나라’와 함께 나아가야 한다는 주장은 곧 ‘정치 논리’를 예술에 적용해야 한다는 것과 다를 게 없다. 1949년의 민족과 나라를 위한 영화라는 것은 곧 이승만의 체제 이념을 승인하면서 친일의 논리를 그대로 계승하고 친미적이고 반공적인 이념을 강력한 정치 이데올로기로 수행해 나갔던 우익 진영의 논리를 따르는 것이었다. 그리고 앞에서 살펴본 안석영의 1948년의 발언과 관련시켜 보면 민족성을 반영하는 로컬함이란 바로 이러한 정치적 수사를 내면화하는 데서 출발해야 한다는 것을 알 수 있다. 그러므로 여기서의 ‘민족성’이란 최소한 ‘친미’와 ‘친일’, ‘반공’이라는 정치적 이념에 어긋나지 않는 한의 그것이 될 수밖에 없었다.

결국 우익 진영에서 추구하는 한국 영화의 본질이라는 것은 좌익의 색채를 포함한 부정적인 배제의 논리를 통해 구축되는 것 이상일 수 없었던 것이다. 한국 영화의 예술성이란 곧 좌익을 포함한 부정적 ‘타자’ 없이는 존재할 수 없는 그것이었다.

그러므로 한국 영화가 지향해야 하는 ‘민족’을 위한 ‘로컬함’은 우선 ‘사실주의’를 지양해야 할 것이며 정치 이념에 위배되지 않으면서도 우리 민족의 현실을 반영해야 하는 것으로 낙착된다. 민족의 현실적 모순이나 문제를 ‘저항’의 형식으로 묘사하는 것일 수는 없으며 ‘민족’의 현실을 반영하는 것은 결국 우리 민족의 ‘전통적 향토 정서’를 표현하는 ‘로컬함’이어야 했다. 아니면 차라리 좌익을 척결하자는 ‘반공주의’와 같은 정치색을 전면에서 드러내어 민족과 국가의 합일을 강조하는 것이어야 했다. 그리고 해

181) 안석영의 논의는 각주 119)와 125)를 통해서 구체적으로 확인할 수 있다.

방기의 영화 속에서 후자가 지속적으로 형상화되었던 것은 바로 시대적 요청이었다고 할 수 있다.

2) 해방기 영화의 한계와 이후의 영향

해방기 동안 청산되지 못했던 탈식민의 문제는 이후 영화의 발전과 변모 과정에서도 영향을 미쳤다. 특히 이후 영화계의 주요한 장르로서 자리잡는 ‘멜로 영화’와 ‘반공 영화’ 그리고 ‘문예 영화’는 해방기 영화의 탈식민적 모색과 관련하여 다시 검토해 볼 필요성이 있다고 판단된다. 문예 영화의 경우는 서구 보편에 대한 추종을 은폐하는 방식으로 재생산되는 과정을 밟고 있으며 반공 영화는 좌익을 명목으로 하여 사회적 악을 지속적으로 재생산하면서 서구적 근대화에 대한 권력층의 추종을 은폐해 나가는 방식을 취하고 있다. 한편 신파적 요소가 강한 멜로 영화의 경우는 흥미와 재미를 극대화하면서 실제로는 민중들의 현실을 삭제하면서 서구적 근대화가 노정하고 있었던 사회의 모순과 비리 등을 외면했다고 볼 수 있다. 그런 점에서 한국 영화의 역사에서 이 세 가지 장르는 지속적으로 미국을 중심으로 한 서구 제국주의에 대한 권력층들의 식민적 욕망과 그것의 은폐를 조장하는 것으로 분석해 볼 수 있는 것이다. 즉 이 영화 장르들은 서구적 보편이나 서구적 근대화에 대한 추종을 미래상으로 제시하고 그것을 선범으로서 형상화한다는 점에서 해방기 탈식민의 계몽성이 지니는 한계를 여전히 반복 재생산한다는 점에서 문제적이라고 판단된다.

그러므로 이러한 해방 이후의 영화 장르의 분화 현상을 살펴봄으로써 해방기 동안 극복되지 못한 탈식민의 문제를 이후 영화의 장르 분화 현상을 통해 간단히 일별하고자 한다.

(1) 문예 영화

해방기 외화 범람에 대처하기 위해서 영화계가 모색한 고도의 예술성의 확보 그리고 그를 통한 세계 보편에의 지향은 해방기 이후의 영화계에서 지속적으로 반복되는 문제라고 할 수 있다. 영화의 역사가 짧은 데다가 자본력과 기술력의 열악함을 모면할 수 없었던 상황에서 선진의 기술을 모방하고 그것을 본받는 것은 당연한 일이었다. 그러나 선진의 기술과 자본력이 반드시 예술성을 보장해 주지 않는다는 확실한 인식을 함으로써 한국 영화는 할리우드 영화의 범람에 대처하는 ‘예술성의 구비’ 문제에 집중하는 과정을 밟게 되었다. 그리고 이것은 가장 한국적이면서도 보편적인 영화를 제작해야 한다는 주장으로 귀결된다. 이 과정에서 제시되는 문예 영화는 가장 한국적인 향토성과 민족성, 전통성을 환기하면서도 보편성을 획득하는 중요한 장르로 제출된다. 그러나 문예 영화의 출현은 오히려 서구 영화의 대타향으로서의 ‘한국적인 것’과 ‘향토적 민족성’을 끊임 없이 환기시키고 영화를 서구 영화로부터 타자화하는 측면을 드러낸다. 가장 한국적인 영화는 고유한 정서와 한국적인 멋의 승화를 강조하지만 그것의 순수성이나 고유성만큼이나 이데올로기적일 수밖에 없는 것이다. 다음의 글은 가장 한국적인 것을 통한 예술성의 확보를 강조한다는 점에서 위와 같은 내용을 잘 반영하고 있다.

근래 국내 중요 극장이라면 언제 어느 곳을 막론하고 총천연색 스펙타클 작품 아닌 흑백 영화는 그 예정 레파토리에서 의연히 색출 배제되어 왔으며 드디어는 근대 영화의 총아인 「시네마스콥」까지 등장되고 말게 된 것이다. 나는 여기에서 이 「시네마스콥」에 관하여 논의하려는 것은 아니나 초기의 3구식 입체영화의 부자연성을 제거하고 입체음향으로 와이드 스크린에서 받는 인상은 상상 이상 훌륭하였으며 우리의 제작 현실과 비추어 볼 때 실로 격세지감을 금치 못한 바 있었던 것이다.(중략)

여기에 이르러 직면된 이 위기를 극복키 위하여 무엇을 어떻게 하느냐 하는 문제가 대두되지 아니할 수 없는 것이다. 이에 대하여는 흔히들 제작 조건의 구비나 또는 외화 수입 제한의 강화만을 상책으로 삼기에 주저치 않으나 그러나 문제는 이것으로만 그쳐질 것이 아니라 작품의 예술적 위치를 보다 향상시키기 위한 영화계 자체의 구심적인 노력이 일의(一義)적으로 구명되어야만 할 것으로 믿는다. 그것은 전자인 제작 조건 구비는 관계 당국에서 한시 협조를 받으면서 서서히 해결하지 아니할 수 없는 문제의 하나이고 후자인 외화 제한은 양적인 면을 전제하면서 질적으로 우수작만을 권장 수입케 하는 확고한 시스템이 역시 당국에 의하여 취해져야 할 문제이다. 그러므로 한국 영화가 이 압살의 위기에서 모면키 위한 당면된 단 하나의 길은 우수한 외국 영화에서 새로운 것을 섭취해 가면서 한국적인 독특한 스타일 형성을 위한 창의 공부일 것이다. 환언하면 그것이 리얼리즘에 입각하든 로맨티즘에 입각하든 **특성을 적시하는 미국에서도 재현될 수 없고 모방될 수 없는 한국적인 스타일의 것을 창작하여 시장을 해외로 신장 개척함으로써만이 이 위기는 초극될 수 있다는 것이다. 그러면 또 새로운 하나의 문제가 야기되는데 그것은 국내에서도 이미 제압당하고 있는 국산 영화가 어떻게 거센 외국 영화와 국제 무대에서 대결하여 그 시장을 개척할 도리가 있겠는가 하는 것이다. 이것은 지당한 의문이지만 그러나 영화 시장 거래상 작품의 형식적인 면만으로도 평가되지 않고 비록 흑백 영화작품일지라도 그 예술성만 보장된다면 그 국제 무대 진출의 문은 의연 열려져 있기 때문에 환상적인 독백은 아닐 것이다.¹⁸²⁾

위의 주장은 한국 영화가 외국 영화의 기술력을 동반한 공세 속에서 어떤 방식으로 활로를 모색해 나가야 하는지에 대한 다각도의 방안을 제시하고 있다는 점에서 중요하다. 이청기는 1950년대에 들어 총천연색 시네마스코프 영화가 대중들의 눈을 현혹하는 상황에서 예술성을 갖춘 영화로 승

182) 이청기, 「한국영화성찰의 계기/위기를 어떻게 극복할 것인가」, 『경향신문』, 1955. 7. 4.

부를 내걸어야 한다는 위기 극복을 방안을 제시한다. 그러면서도 정부 측에서 이러한 영화계의 위기 상황을 인식하고 정책적이고 제도적인 차원의 지원을 아끼지 말아야 한다는 점도 강조한다. 정부와 영화계의 다각도의 협조 아래에서만 영화의 예술성을 통한 국제 무대로의 진출이 가능하다는 이러한 인식은 이후로 제정된 극장 입장세 면세 조치¹⁸³⁾와 같은 정부의 국산 영화 보호 정책의 일환으로 표면화된다. 이것은 한국 영화의 활로를 모색하게 하는 중요한 전환점을 마련했다.

한편 한국 전쟁은 한국인들의 세계 인식을 최대한 확장했고 다른 한편으로 미국과 한국을 주축으로 하는 자유 진영을 운명 공동체로 긴밀히 결부시켜 인식하도록 만들었다. 한국전쟁은 ‘내전’으로 시작되었으나 개전 직후 ‘국제전’으로 비화되었다. 특히 3년 간이나 한국의 청년 군인들이 연합군 사령관의 단일한 지휘권 아래서 다양한 국적과 인종으로 구성된 군인들과 함께 전투를 수행한 경험은 그들에게 ‘한국 전쟁의 세계사적 의의’를 깊이 각인시켰을 것이다.¹⁸⁴⁾

‘국제전’으로서의 전쟁 경험¹⁸⁵⁾은 냉전 체제의 고착화와 반공주의의 심화

183) 1954년에 개정된 입장세법은 외화와 국산영화를 구분하여 외화에는 90%의 입장세를 부과하고 국산 영화에 대해서는 입장세를 면제해 주었다. 나아가 1956년에 개정된 입장세법에서는 한국영화의 면세는 유지하고 외화의 입장세만 115%로 인상하여 국산 영화의 진흥을 유도하였다.

184) 강인철, 「한국 전쟁과 사회의식 및 문화의 변화」, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 2002. 234면.

185) “6·25 전쟁을 거치면서 한국의 뿌리 깊은 유교적 세계관은 일변했다. 우선 6·25라는 현대적 무기가 총동원된 전쟁을 통해 한국인은 미국이 과시하는 세계 최첨단의 과학 기술을 직접 목도·체험함으로써 과거 미국 등 서양에 대해 가졌던 경멸적 태도를 버리고 서양 문명을 긍정적으로 받아들이려는 자세를 굳히게 되었다. 다시 말하면 한국인은 1950년대에 이르러 19세기 후반 이래 진행되어 온 세계적 변혁 작업을 일단락 지었다고 볼 수 있다. 이 점에서 1950년대는 한국인의 대외 인식 변화의 역사에서 일대 전환점이 되었다고 말할 수 있다.” (유영익, 「거시적으로 본 1950년대의 역사-남한의 변화를 중심으로」, 『해방전후사의 재인식2』, 2006. 438~439면) 한편 당대의 주요한 종합지인 『신천지』의 경우에도 6·25 전쟁은 세계적인 동향과의 관계 속에서 파악되었다는 것을 알 수 있다. 해방 이후 유력한 종합지로서 가능한 이 잡지를 통해서 세계적 냉전 체제가 고착되어 가는 과정을 살필 수 있는

를 가져왔다. 그리고 미국의 전방위적인 원조와 선진 미국의 근대화된 가치의 유입 그로 인한 우리나라 사람들의 이데올로기적 가치관의 혼란과 경도, 물질 만능주의와 소비주의의 팽배, 근대화에 대한 열망 등은 전반적으로 1950년대를 특징짓는 주요한 코드들이라고 할 수 있다.

전반적으로 국제전으로서의 6·25와 미국식 자유민주주의의 도입, 그것을 통한 물질문명에의 경험 등은 한국 영화에서 한국 전쟁 후의 현실을 어떤 식으로 다룰 것인가의 문제를 도출한다. 더불어 한국 영화가 나아가야 할 방향이 더 이상 국내에만 머물러 있어서는 안 된다는 인식의 전환을 가져왔다. 이러한 인식은 다음의 글을 통해서도 잘 드러난다.

한국 영화의 새로운 출발의 시기는 드디어 왔다. 그렇다 하여 무작정 영화를 만든다면 과거와 미래의 차이는 별 다름이 없을 것이며 외화의 침입 아래 국산 영화는 고경(苦境)에 빠지고 우리나라 영화는 또다시 그늘진 문화의 구석에서 멸시받게 된다. 여기서 나는 영화인의 반성과 그들의 참다운 준비의 시간이 필요하다는 것을 이야기하고 싶다. 이태리의 영화인은 파시즘 치하에서 불란서의 영화인은 레지스탕스 운동을 하면서도 다음날의 계획을 버린 적이 없었다. 그래서 이들은 <무방비 도시>나 <자전차도적> 그리고 <정부 마농>이나 <패배자의 최후>와 같은 작품을 세상에 내놓았다. 이러한 예를 우리나라 영화인도 본받아 새 세대의 한국의 영화 아니 전 세계 사람이 즐거이 볼 수 있는 영화를 목표로 하여야 될 것이다.¹⁸⁶⁾

데 이것은 3차대전에 대한 우려 섞인 목소리들이 발현되던 당대의 상황과 관련되어 있다. 그리고 한국 전쟁은 바로 이러한 냉전 전쟁의 불안한 기운을 표면화한 것으로 인식되었다고 판단할 수 있다. 이와 관련된 논의는 가령 『신천지』 1951년 1월호에 실린 박기준의 「한국내란과 세계의 동향」, 김기완의 「삼차전후의 적군」, 박호윤의 「쏘련 정치의 모순과 삼차전의 전망」 등을 글을 통해서 확인할 수 있다.

186) 박인환, 「<한국 영화의 현재와 장래>-무세(無稅)를 계기로 한 인상적인 전망」, 『신천지』, 1954. 5. 150~151면.

박인환은 1954년 입장세 면세 조치가 이루어진 후 영화계를 주목한 이 글에서 전후의 현실이 과거 해방기와는 달라졌다는 상황 인식 아래 한국 영화의 새로운 출발이 필요하다는 점을 강조한다. 여기에서 그가 강조하는 것은 새로운 시대를 위한 새로운 감독과 배우, 시나리오 작가들의 노력이었다. 그것은 결과적으로 한국 영화가 국내뿐만 아니라 전 세계 사람들이 즐겨 볼 수 있는 영화가 되는 일이기도 하다는 것이다.

1950년대에 들어와 한국과 미국 정부의 협정에 따라서 미국 영화의 수입에만 치중한 영화 정책이 시행되자¹⁸⁷⁾ 질적으로 수준이 낮은 미국 영화의 범람으로 인한 문제는 지속적으로 제기되기에 이른다. 이런 상황에서 외국 영화에 대항할 수 있을 만한 한국의 질적으로 우수한 영화의 제작 필요성은 더욱 강화될 수밖에 없었다. 이러한 상황 인식은 당시에 대두되었던 ‘한국적 리얼리즘’의 추구하고 관련되어 영화계에서 영화의 질적 향상을 위한 노력의 일환으로서 구체적으로 제시된다.

한국적 리얼리즘의 구축은 한국의 전쟁 경험과 일차적으로 관련 맺는다. 전쟁의 소용돌이가 일상의 전반적인 구조를 모두 뒤흔들고 모든 것이 폐허로 돌아간 전후의 상황에서 영화는 그것을 복구하기 위한 안간힘과 거기에서 비롯되는 인간적 고뇌와 삶의 치열한 쟁투를 리얼하게 그려낼 수 있는 가장 효과적인 수단이었다. 이러한 인식을 반영하듯 한국전쟁 후 우리나라에서는 이탈리아의 네오리얼리즘에 대한 언급을 하면서 영화가 추구해야 할 바를 소개하는 일이 빈번해진다. 여기서 소개되는 ‘네오리얼리즘’은 2차 세계대전을 통해서 파시즘과 전쟁의 참상을 경험한 이탈리아의 영화계에서 일어났던 일종의 영화 양식이었는데 “네오리얼리즘 정신은 이탈리아의 후

187) 미국 영화에 대한 우대정책은 1959년에 문교부에서 발표된 ‘영화상영허가요강’에서 연간 외화배급 인정에 대해 미국 영화를 80%, 기타 국가의 영화를 20%로 인정하는 사항을 통해서 파악할 수 있다.

진성과 편견에 맞서 싸우며 변혁과 근대 사회 건설을 희구하며 있는 그대로의 현실을 묘사한다는 원칙에서 출발하고 있으며 삶의 부정적인 부분과 인간 존재의 추악하고 비정상적인 모든 것을 폭로하는 것을 목적으로 하고 있다.”¹⁸⁸⁾

이것은 우리나라의 6·25 경험과 상당한 유사성을 보인다는 점에서 우리의 영화계가 모범으로 삼을 만한 양식적 모델로 받아들여졌다고 할 수 있다.

「네오리얼리즘」은 「신현실주의」라는 뜻의 이태리어인데 19세기의 「레아리즘」의 뜻이 방법론적인 것으로 사용되었던 것과는 달리 방법이나 양식과는 관계 없이 사용되고 있는데 더욱 1차적 특징을 볼 수 있다. (중략)그것은 도큐멘터리적 방법인데 이것은 물자의 궁핍이 격심했던 종전 직후의 사정 밑에서 피치 못할 촬영 조건에 기인하고 있다고 하겠고 또 전후의 긴박한 사회 정세에 대한 영화 작가의 정신이 무엇보다도 먼저 현실의 진실을 현실 그 자체 속에서 끄집어내려는 초미의 수단으로 자연 일치하게 이 방법을 쓰게 된 것이라고도 할 수 있고 사실은 이태리인이 옛날부터 가지고 있는 광의의 「레아리즘」의 표현이기도 했다. 이것이 특히 「네오」인 점은 무엇보다도 현실과 대결하는 「대화」에서이고 「논쟁」에서이고 나아가서는 「구제」인 점에 있었다.¹⁸⁹⁾

위의 글을 통해 이태리의 네오 리얼리즘이 전후의 열악한 상황에서 그 현실에 대한 깊이 있는 통찰을 통해 현실과 대화하고 그 곳에서 현실을 구제하는 역할을 했다는 점을 알 수 있다. 여기서의 핵심은 ‘현실에 대한 직시’와 그것을 통한 ‘구제’에 있었다. 우리나라 전후의 열악한 상황과 그 현실을 직시하는 문제는 1950년대 네오 리얼리즘의 영화 양식과 조우하는

188) 배상준, 『영화예술학입문』, 성신여자대학교출판부, 2009. 181면.

189) 유두연, 「영화기법의 신경향/「네오 레아리즘」에 관하여」, 『조선일보』, 1954. 5. 10.

상황적 유사성을 지니고 있었던 것이다.

그런데 단순히 이태리의 네오 리얼리즘이 우리나라의 전후의 열악한 상황과 맞물려 있기 때문에 그것을 차용하는 문제에 국한되는 것은 아니었다. 좀더 근본적인 것은 우리나라의 네오 리얼리즘의 추구는 세계적인 무대로 진출하는 하나의 동기로 작용할 수 있었다는 점이다. 이러한 인식은 영화 평론가 이청기의 주장에서도 분명하게 드러난다. 그는 “영화 시장 거래에서 작품의 형식적인 면만으로만 평가되지 않고 비록 흑백 영화 작품일지라도 그 예술성만 보장된다면 그 국제 무대 진출의 문은 의연 열려져 있기 때문에 환상적인 독백은 아닌 것이”¹⁹⁰⁾라고 주장한다. 그러면서 그 예로 이태리의 네오 리얼리즘의 대표적인 작품인 「제3의 사나이」와 「심야의 탈주」를 들면서 이런 흑백영화가 전 세계 영화팬들을 열광의 도가니로 몰아 넣었다는 점을 강조한다. 여기서 이청기가 강조하는 바는 이태리 영화의 형식적인 측면, 즉 스타일의 추구가 아니다. 무엇보다 그 내용적 측면 즉, 어떤 식으로 현실을 직시하고 거기에서 인간다운 진실을 이끌어낼 수 있느냐가 중요하다. 그리고 네오 리얼리즘은 바로 이러한 ‘현실에 대한 직시와 인간성의 추구’에 초점을 맞춰 진행되어야 할 영화 기법이었던 것이다.

그렇다면 문제되는 것은 과연 한국적 현실에 대한 직시와 인간성의 추구란 그 성격과 특징상 어떤 것이며 무엇이어야 하는가이다. 이러한 한국적 리얼리즘에 대한 단초는 “우리의 준엄한 현실과 피투성이가 되어서 달라붙는 데서”¹⁹¹⁾ 비롯된다는 것으로 파악할 수 있다. 또한 보편적이고 공통적인 ‘멋’의 중요성을 강조한다는 점에서도 한국적 리얼리즘의 한 형태를 짐작해

190) 이청기, 앞의 글, 1955. 7. 4.

191) 김광주, 「한국 영화의 소재에 관하여/영화인과 더불어 하고 싶은 말(하)」, 『경향신문』, 1955. 5. 5.

볼 수 있다.

한편의 문화 작품이 독자를 도외시킬 수 없는 이상으로 영화 예술은 절대로 대중을 전제로 해야 한다는 것은 더 말할 것도 없는 일입니다. 그러면 「승냥」 맛은 잊은 지 오래고 「커피」 맛만이 몸에 젖은 사람들의 구미에다 우리는 어떤 맛을 던져 주어야 될 수 있는 것이겠습니까! 영화 예술이 어느 나라의 것을 막론하고 한 개 공통된 「멋」이 있다면 그것은 「빠터」의 「멋」만도 아니요 「브레드」의 「멋」만도 아닐 것입니다. 이런 공통된 「멋」- 앞으로 해야 할 우리들의 영화의 소재라는 것은 우선 이런 우리들 자신의 「멋」을 가지고 여태까지의 그릇된 「멋」- 수박 겉 핥는 것 같은 허공에 뜬 「멋」을 자타가 똑같이 뜯어고치는 데서부터 출발해야 할 것이 아닌가 하고 생각됩니다. 실속은 하나도 없이 눈만 높아지고 입맛만 덧드러 놓은 대중에게 그것을 뜯어 고칠 만한 한국 영화의 독특하고 대담한 「멋」- 우리들은 이제부터 이것을 능히 할 수 있는 영화의 소재를 찾아야 할 것입니다. 그렇다고 이것은 무슨 역사 소설이나 야담이나 실화 같은 것을 가지고 독자의 흥미를 끈다거나 구미에 아침한 다거나 혹은 고색창연한 「춘향전」 같은 것을 되풀이한다거나 혹은 무슨 사극을 들고 나와서 소위 「로갈」이니 「향토색」이니 「엑소티시즘」이니 하는 것으로 영화 본래의 면목을 「캄푸라쥐」하자는- 그런 것을 의미하는 말은 절대로 아닙니다. 앞으로 할 우리 영화의 소재는 우선 「김치」, 「깍두기」가 지닐 수 있으면서도 세계 공통적인 「멋」- 다시 말하자면 우리의 현실과의 피투성이가 된 싸움 속에서 찾아내진 승냥의 맛을 간직할 줄 아는 맛을 파내기에 피차에 노력해야겠다는 말입니다.¹⁹²⁾

이 글은 한국의 '멋'이 세계적이고 보편적인 '멋'으로 승화되기 위해서는 우리의 것을 보편적으로 형상화시킬 수 있는 힘을 가져야 하고 그것이 바로 영화의 사명이라는 점을 보여 준다. 즉 아무리 우리나라 소유의 사극이

192) 김광주, 앞의 글, 『경향신문』, 1955. 4. 30.

나 향토극을 영화화한다고 해도 그것이 인생에 대한 치열한 고민이나 현실과의 피투성이가 될 정도의 사투 없이 이루어진다면 결코 보편적이고 한국적인 ‘멋’으로 승화될 수 없다는 것이다.

‘인생의 진실을 추출하기 위한 현실에 대한 고민’의 일단은 당시 영화계가 주목했던 해외 영화제 출품을 목적으로 제작된 영화 <백치 아다다>를 통해 파악할 수 있다. 계용묵의 소설 「백치 아다다」를 영화화한 <백치 아다다>가 아세아 영화제에 출품하기 위해 제작되었을 때 영화계에서는 영화 감독 이강천의 역량과 문예 영화로서의 <백치 아다다>의 작품성에 아무런 문제 제기도 하지 않았다. ‘문예 영화’라는 안전 장치와 이강천의 실력은 무난하게 영화의 예술성을 성취한 것으로 평가되었기 때문이다. <백치 아다다>의 “화면 전체에 넘쳐 흐르는 향토적인 서정과 향기에다 날카로운 화면 정리와 이동에서 오는 정감”¹⁹³⁾이 이 영화가 해외 영화제에 출품될 만한 수작이라는 점을 보여 준다. 그러나 <백치 아다다>는 실제로 아세아 영화제에서 호응을 얻지 못한 채 탈락하고 만다. 오히려 <시집 가는 날>이 최우수 희극상을 수상했다는 것은 <백치 아다다>와 같은 문예 작품을 원작으로 안전하게 영화를 제작하는 것만이 국제적인 경쟁력을 얻는 건 아니라는 것을 증명한다.

이런 점에서 국제 무대에서 <시집 가는 날>과 같은 영화가 수상했다는 점을 다시 한 번 생각해 볼 필요가 있다. <시집 가는 날>은 해외 영화제의 첫 수상작으로서 이후 한국 영화가 세계 시장으로 나아가는 데 있어 큰 동기가 되어 준 작품이다. 이 영화가 <백치 아다다>와 같은 영화와 가장 크게 다른 점은 향토성과 더불어 ‘해학성’ 그리고 ‘권선징악’과 같은 가치를 잘 형상화했다는 것이다. <시집 가는 날>이 보여 주는 권선징악과 해학성

193) 이봉구, 「한국 영화의 새 방향/『백치 아다다』를 보고」, 『경향신문』, 1956. 11. 26.

은 세계적인 보편성을 획득할 수 있는 가치였다. <백치 아다다>와 같은 짙은 향토성을 전면화하기보다는 <시집 가는 날>과 같은 해학성을 겸비한 권선징악적 주제는 ‘선’의 가치가 ‘계급’을 극복한다는 측면에서 보편적인 가치를 구현할 수 있었던 것이다. 한편 한국의 전통적인 관혼상제를 둘러싼 영화의 줄거리는 우리 고유의 향토성을 보여 줌과 동시에 세계적인 보편성을 획득하는 우리 고유의 멋으로서 출현할 수 있었다.

이후 한국적인 것이자 보편적인 것으로서 제작되는 영화는 주로 ‘문예영화’의 형태를 띠고 나타나는데 이는 ‘문학적 성과’라는 안전 장치를 통해서 어느 정도의 예술성을 확보할 수 있다는 믿음을 전제하는 것이었다. 이후 영화계는 단순히 우리 고유의 전통성을 확보하고 그것을 향토적인 색채로 꾸며내는 것에서 나아가 세계 보편적인 공감을 얻을 수 있는 주제를 다룬 만한 문학 작품을 선택하는 데 주력한다.

대표적으로 고전 소설의 영화화를 생각해 볼 수 있다. “고전소설은 말 그대로 오랜 세월 많은 사람들에게 읽혀진 민족 문학의 보고”¹⁹⁴⁾로서 <춘향전>과 같은 영화는 역사적으로 오랫동안 민중들의 삶을 반영한 소설로서 큰 인기를 누렸다. 그것이 우리 민족 고유의 생활과 정서를 반영하면서도 ‘계급’의 문제와 ‘권선징악’ 그리고 ‘해학성’ 등의 주제적인 측면을 확보하고 있다는 점은 국내뿐만 아니라 국외적으로 큰 상품성을 확보할 수 있는 근거로 작용했다. 실제로 “1955년 이규환 감독은 다시 <춘향전>을 제작해 한국 영화 부흥의 계기를 만들었”¹⁹⁵⁾으며 1962년 신상옥 감독이 영화화한 <성춘향>은 고전소설 『춘향전』을 바탕으로 한 것으로서 이 영화 또한 당시에 4백만 관객을 끌어 모아 엄청난 흥행 몰이를 하는 한편 일본과

194) 권순궁, 「고전소설의 영화화-1960년대 이후 <춘향전> 영화를 중심으로-」, 『고소설연구』 제23집, 월인, 2007. 6. 178면.

195) 권순궁, 위의 책, 185면.

미국에까지 소개되는 등의 성과를 거두는 기업을 토한다. 2000년 임권택 감독이 만든 <춘향전>이 한국 영화 최초로 칸느 영화제 본선에 진출하기까지 실로 민족의 고전이라고 할 수 있는 <춘향전>을 비롯한 ‘민족성’과 ‘예술성’을 확보할 수 있는 고전 소설이나 문예 소설 등의 영화화는 지속적으로 ‘한국적 영화’의 특성을 표면화해 왔다고 할 수 있을 것이다.

(2) 반공 영화

1948년 단정 수립 이후 이승만의 장기 집권이 이루어지면서 ‘반공주의’는 더욱 강화되며 강력한 정치적 이데올로기로 작동했다. ‘반공’은 정권의 체제 이데올로기를 확립하고 정당성을 확보하는 중요한 매개체가 되었으며 이는 이후 지속적으로 체제 수호를 위한 도구로서 이용되었다.

좌익의 이론을 내면화하고 그것을 추종하는 방식으로 영화를 제작하는 일은 사실상 6·25 이후 표면적으로는 씨가 말랐다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그러나 권력의 주체들에게 있어서 자신들의 체제를 수호하기 위한 타자는 반드시 필요했다. 이를 통해서 무엇보다 그들이 청산하지 못했던 친일의 문제를 덮어야 했고 서구적 근대화와 그에 따른 부정과 부패 등을 은폐해야 했다. 그러므로 보수 우익 권력층은 반공주의를 통해 1950년대 이후 지속적으로 사회의 ‘불온한 것’을 재생산하고 그것을 ‘좌익’의 책동 내지 ‘좌익적 색채’로 규정하면서 끊임 없이 서구식 자유민주주의 체제의 필요성을 주입해 나갔다. 반공 영화는 바로 이러한 이데올로기적 장 안에서 형성되었다.

반공영화에서 ‘좌익’은 척결해야 할 불온한 것으로 강력하게 환기되었으며 좌익을 비롯한 사회적 ‘불온’은 건전한 사회 발전과 근대화를 좀 먹는 ‘악’으로서 타자화되었다.

반공영화는 체제의 이데올로기와 관련되므로 ‘검열’의 문제와 깊은 상관성을 보여 준다. 1950년대 대표적인 검열 논란은 일으켰던 반공 영화는 <피아골>로서 이 영화는 ‘반공주의’를 전면화한 점에서는 문제의 소지가 없었으나 그 ‘반공주의’를 다루는 기법의 문제에 있어서 검열의 논란에 휩싸였다. 이 영화는 공산주의 빨치산 대원들의 잔학하고 비윤리적인 행동들과 그에 대한 환멸 그리고 자유 세계로의 전향 등의 내용을 다루고 있다. 가장 문제되었던 것은 빨치산으로 등장한 인물들의 인간적 고뇌에 있었다. 이렇듯 인간적 고뇌로 인해 갈등하는 인간형은 관객들에게 빨치산을 척결해야 할 것으로서가 아니라 이해하고 동정해야 하는 인물로서 받아들여지게 할 수 있었던 것이다.

<피아골>은 문교 당국에 의해서 상영을 중지시키라는 통고를 받았는데 “대한민국에는 군대도 경찰도 없는 나라인 것 같이 묘사한 <피아골>은 반공 사상을 고취하는 영화라기보다는 일반에게 좋지 못한 현혹감만을 주게 하는 영화일 것이”¹⁹⁶⁾라는 게 상영 중지 처분의 이유였다. 이에 대해 <피아골>의 제작사 측은 문교부에 상영 허가 신청의 취하원을 제출하며 맞서기에 이른다. 검열의 주체가 되는 문교당국의 입장에서 빨치산은 ‘인간성’을 지니면 안 된다는 것이었다. 즉 빨치산은 인간이 아닌 그 무엇, 그냥 척결해야 할 불온한 것일 뿐이었다.

이와 비슷한 입장에서 시인 김종문은 영화 <피아골>이 빨치산과 같은 공산당에 대한 어떤 적극적 비평도 없이 오히려 빨치산들을 영웅화하는 문제를 야기하고 있다는 식으로 호되게 비판한다. 그러면서 “본래 이 영화는 빨치산에 대한 일반 대중의 엽기적인 호기심을 상업 대상으로 삼았을 뿐이요 반공 영화라고는 인정할 수 없다”면서 “예술 가치를 운위할지는 모르나

196) 「영화 「피아골」 상영 중지/“좋지 못한 영향”을 고려」, 『조선일보』, 1955. 8. 25.

작품이 현실을 반영하는 것인 이상 민족사적 내지는 세계사적 현실 과업을 떠나서 순수한 예술 가치란 있을 수 없다”¹⁹⁷⁾는 강경한 입장을 보여 준다. 김종문의 입장에 따르면 영화의 예술성이라는 것 또한 어떤 민족적이고 세계적인 이데올로기적 과업 수행보다 우선할 수는 없으며 1950년대 당시의 ‘반공주의’의 강력한 자장 아래서 그것에 반기를 드는 식으로 영화를 운운한다는 것은 용납할 수 없다는 것이다. 그의 입장은 예술의 이데올로기성과 정치성을 전면에 내세우지 않는 한 어떠한 예술도 인정할 수 없다는 매우 경직된 태도로 읽힌다.

한편 시나리오 작가였던 오영진은 김종문의 비평적 태도에 반기를 들고 <피아골>과 같은 영화가 제작에 어떤 원조도 하지 않는 우리나라와 같은 척박한 현실에서 제작된 것 자체를 높이 평가해야 한다고 주장한다. “군사 영화 이외에는 정부와 관계 당국의 1전 한푼의 원조도 없이 총제작수의 과반인 5, 6분의 반공 영화를 제작하였다는 사실은, 그 작품의 예술 또는 상품으로서의 가치 여하는 차치하고라도 그 어떤 누구라도 부인 못할 우리 영화인들의 치열한 반공의식의 소산이라고 하지 않을 수 없다”¹⁹⁸⁾는 것이다. 그러면서 <피아골>과 비슷한 시기에 개봉된 반공영화 <죽음의 상자>에 대해 비평하면서 김종문의 편협한 시각을 조목조목 반박한다. 나아가 오영진은 일제 시대와 해방기를 거쳐서 예술가들의 사상적 궤적이 어떠했는지를 검토하면서 일제 시대의 연극 영화인들이 일제의 하수인으로서 예술에 복무했었고, 해방기를 통해서는 좌익 활동에 협조하는 방식으로 정치 선전에 앞장서 왔지만 이제 예술인들은 비로소 제대로 된 신념을 가진 존재로서 우뚝 서 있다고 주장한다. 즉 “그들의 창작 행동에 있어서 6·25 이

197) 김종문, 「국산 반공 영화의 맹점/「피아골」과 「죽음의 상자」에 대해서」, 『한국일보』, 1955. 7. 24.

198) 오영진, 「반공영화의 몇 가지 형(상)/「죽음의 상자」를 평가하기 위한 하나의 서론」, 『한국일보』, 1955. 8. 3.

전의 관념적인 정치적 편향을 떠나 보다 건설하고 행동적인 결의를 얻게 되었다”는 것이다. “기미년 독립만세를 전후한 10년 간의 문화 운동이 확고한 정치 의식의 자각과 재발견이었다고 할 것 같으면 해방 10년이야말로 그들의 확고한 정치 의식의 자각과 결의를 새롭게 한 것이라고 할 수 있다. 오늘의 그들이 도달한 반공적인 입장은 그야말로 많은 신산고초를 겪은 후의 확고부동한 소득이며 동시에 우리 연극 영화계에 대하여서는 크고도 귀중한 정신적인 재산이 되었다”¹⁹⁹⁾는 것이다.

오영진은 기본적으로 영화인들의 반공주의에 대한 정치적 태도를 인정하면서도 그것을 영화적으로 표현하는 데 있어서 과거의 정치적 관념성에서 벗어났다는 점을 강조한다. 과거의 정치적 관념성에서 벗어났다는 것은 지나친 정치 편향을 전면에 내세웠던 해방기의 문제로부터 벗어났다는 의미일 수 있다. 정치의식은 확고하지만 그것을 어떤 식으로 표현하느냐의 문제는 결국 ‘반공의식’을 ‘어떻게 세련되게 미학화시켜’ 표현하는 것이냐로 귀결될 수 있다.

그렇다면 이러한 ‘표현’의 미학화마저도 용납할 수 없다는 식의 정부의 검열 태도는 좌익에 대한 극단적인 부정과 거부의 의사 표시라고 볼 수 있다. 빨치산과 같은 ‘용납할 수 없는 대한민국의 적’은 ‘인간성’마저 상실한 존재로 그려져야 마땅하다는 인식은 곧 빨치산과 대립적인 위치에 놓여 있는 남한의 자유 민주주의적 가치만이 ‘인간적’인 것 혹은 ‘자유’를 수호하는 것이라는 점을 환기하는 일이기도 하다. 이렇게 좌익을 타자화시킴으로써 남한의 자유민주주의는 오로지 ‘인간성’과 ‘선’ 그리고 ‘자유 수호’의 가치로 의미화된다. 이러한 가치들은 권력자들이 체제 이데올로기의 명분론에서 특히 강조하는 바였다. 이러한 명분론 속에서 서구식 자유민주주의의

199) 오영진, 「[구사조의 청산기/연극영화] 자유와 민주주의의 결실을 기대(상)」, 『조선일보』, 1955. 8. 15.

도입과 그것이 가져온 폭력적인 근대화의 문제 그리고 부정과 부패로 점철된 정치적 파행들은 모두 소거될 수 있었던 것이다.

1960년에 발생한 4·19와 그에 따른 자유로운 민주화의 분위기 속에서 출현한 영화 <오발탄>이 1961년 집권한 박정희 정권 아래에서 검열의 문제에 휩싸인 예는 1960년대의 암울한 당대의 상황을 영화 속에서 묘사한다는 것이 얼마나 어려운 일이었던가를 분명하게 보여 준다.

방화로서 말썽이 난 유일한 작품인 「오발탄」에 대해서는 세론(世論)을 참작하여 상영금지를 해제하려는 노력을 보이고 있는 것으로 알려져 있다. 이 영화는 현대 한국인의 절망적 심정을 추구한 유현목 감독의 야심작인데 5. 16 혁명 직후 개봉관서만 상영되고 도중에 금지되었다. 그 이유는 사상적으로 어떻다는 것보다 내용이 이른바 너무 어둡다는 것이다. 그렇지만 이 영화에는 원작이 있다. 동인상 후보로 올랐던 이범선의 단편소설을 영화화한 것이다. 소설에선 문제되지 않는 것이 왜 영화에선 말썽이 나는 것일까- 영화도 인생의 비참을 그리고 사회의 빈곤을 파헤칠 수 있어야 하고 검열은 이에 대해 허용하여야 한다. 한국 영화의 예술적 성장을 위하여-. 한국영화인협회에서는 이 영화의 상영을 당국에 진정 중이다.²⁰⁰⁾

단지 ‘어둡다’는 이유만으로 상영 보류된 <오발탄>은 이후 재상영되지만 단순히 혁명 이후의 분위기와 맞지 않는다는 이유로 금지하는 것은 영화의 예술성을 무시하는 처사라는 인식이 이 글에 반영되어 있다. <오발탄>이 상영 허가된 것은 미국측에서 오발탄을 수입하고 싶다는 전갈을 보내오고 샌프란시스코 영화제 출품을 제의한 후였다.

미국 MCM사에서는 방화 「오발탄」을 수입하고 싶다는 뜻을 22일 공

200) 「최근 상영 금지된 방화, 외화」, 『한국일보』, 1963. 8. 8.

보부에 편지로 보내 왔다. 상항영화제 주최 측에서도 전보로 「오발탄」의 출품을 요청했다. 그러나 「오발탄」에 대한 당국의 상영 보류 조치는 아직도 풀리지 않고 있다.²⁰¹⁾

공보부는 그동안 상영 금지되었던 방화 1편과 외화 3편에 대하여 각각 상영 허가 조치를 취하였다. 이번에 상영 허가를 받은 방화는 1961년 6월 이래 빛을 보지 못한 「오발탄」(유현목 감독)이며 외화는 왜색이 짙다는 이유로 「8월 15야의 찻집」, 「최후의 전선」(이상 미국영화)과 감독이 공산주의자가 아닌가라는 오해로 보류되었던 이태리작품 「처녀의 순정」(지우젠편 데 산티스 감독) 등이다.²⁰²⁾

정부가 영화의 수출 제의가 들어오는 등의 <오발탄>을 둘러싼 논란이 계속되자 상영을 허가한 점은 정부의 영화에 대한 인식을 잘 보여 주는 부분이다. 해외 영화제에서 수상한 후 여론이 들끓자 어쩔 수 없이 상영을 허가한 영화 <오발탄>은 ‘왜색’과 ‘공산주의’의 혐의가 짙은 외국 영화와 함께 분류된다는 것을 위의 예에서 알 수 있다.

이와 같은 맥락에서 보자면 <오발탄>은 현실의 ‘암울함’과 ‘어두운 면’을 보여 주는 것 자체로만 평가되어서는 안 될 것이다. 현실의 ‘암울함’과 ‘어두운 면’이란 당시의 사회가 ‘척결해야 할 무엇’으로서 상징될 수 있다. 그리고 그 구체적인 대상은 바로 ‘민족’과 ‘국가’의 단일성과 통합을 저해할 수 있는 ‘악’으로서 제시될 만한 불온한 좌익의 색깔일 수 있었던 것이다.

실제로 <오발탄>은 서울의 거대한 판자촌으로부터 시작된다. 치통을 앓고 있는 철호가 정신 이상이 되어 하루 종일 “가자, 가자~”만을 외치는 어머니와 아내, 남동생 영호, 여동생 명숙과 비참한 서울살이를 하고 있는 곳은 거대하게 조성된 서울의 판자촌이었다. 양색시로 살아가는 명숙과 은행

201) 「주목받는 「오발탄」」, 『한국일보』 1963. 8. 23.

202) 「「오발탄」 상영을 허가」, 『동아일보』, 1963. 8. 26.

강도가 되어 경찰에게 체포되는 신세가 되는 영호의 삶을 바라보는 철호 그리고 이들의 암울한 현실을 둘러싸고 있던 판자촌과 다방 그리고 서울의 밤거리, 전쟁 후 일자리를 잃고 거리를 방황하는 경식을 비롯한 상이 군인 등은 모두 영화 안에서 1960년대의 그들을 상징적으로 보여 준다. 경찰과 영호의 추격신에서 잠깐 드러나는 아이를 업고 목을 멘 여인의 장면은 비참한 삶의 한 국면을 보여 주는 메타포라 할 수 있다.

박정희 정권이 내세웠던 경제적 근대화에 대한 소망과 기대가 충족했던 당시의 정치적 상황을 감안해 보자면 <오발탄>에서 드러나는 이러한 암울하고 비참한 현실적 조건과 그 모순은 ‘척결의 대상’으로서 삭제되어야 할 것이었다.

<오발탄>이 상영 허가를 얻지 못한 채 검열의 문제에 휩싸인 이후 반공 영화는 노골적으로 남과 북의 대결을 선과 악의 대결 구도로 상징함으로써 좌익을 적극적으로 타자화한다. 공산당은 철저히 인간성을 상실한 존재로 형상화되며 이를 통해서 남한의 자유 민주주의 체제의 ‘인간적’인 가치와 ‘자유’의 가치를 교조적으로 드러내는 데 주력하게 되는 것이다.²⁰³⁾

가령 이만희 감독의 <군번 없는 용사>에서 주인공으로 등장하는 송영훈은 인민군 장교로서 사상적으로 반대편에 서 있던 아버지와 형과 갈등 관계를 형성하며 반동으로 몰린 아버지를 죽음으로까지 몰고 간다. 결국 영훈은 자신의 공산군으로서의 회의를 토로하며 참회하는 과정을 밟는다. 영훈은 아버지에게 발포 명령을 내리는 순간 사람이 아니었다고 판단했으며 민주주의 또한 모르지만 공산주의에 회의와 중요만 느낄 뿐이라고 토로한

203) 이와 같은 반공 영화 장르로 다음과 같은 것들을 들 수 있다. 김 목<싸우는 사자들>(1962), 정창화<수색대>(1964), 김기덕<남과 북>(1965), 김봉환<적진 삼백리>(1965), 최무룡<피어린 구월산>(1965), 이강천<죽은 자와 산 자>(1966), 이만희<군번 없는 용사>(1966), 김수용<고발>(1967), 이만희<귀로>(1967), 고영남<결사대작전>(1969), 이만희<생명>(1969), 이만희<암살자>(1969) 등을 들 수 있다.

다. 아버지를 죽이는 사형 명령을 내리는 존속 살해의 범죄까지 저지르며 나라를 위해 충성해야 하는 공산군의 냉혈한 속성과 영혼의 반성과 참회, 민주주의에 대한 갈망 등은 이 당시 반공 영화가 주제로 내세우는 주요한 가치들이었다.

영화 <고발>에서도 ‘남한’은 곧 ‘자유’의 가치이며 공산당은 가족마저 비정하게 버릴 정도로 ‘비인간적’인 존재로 묘사된다. 이러한 이분법적인 대조는 ‘공산당’을 철저하게 타자화하고 그들의 비인간성을 반복 재생산하면서 남한의 자유주의 가치를 한층 공고화하는 데 기여한다.

그러므로 반공주의 영화 장르의 출현은 1950년대 이후 이루어진 서구 자유민주주의 도입과 서구적 근대의 달성이라는 권력자들의 목표 달성에 기여하는 바가 컸다고 할 수 있다. ‘좌익’ 혹은 ‘불온한 것’으로서의 대상은 그것이 실재하기 때문에 형상화되었다기보다는 권력자들이 그들의 서구적 가치에 대한 추종과 그들의 부정·부패를 은폐하기 위해서 필요로 했기 때문에 반복적으로 재생산되었다고 할 수 있다.

(3) 멜로 영화

1950년대 이후부터 대중들의 흥미와 재미를 충족시키는 신파성 강한 멜로 영화가 대거 등장하기 시작한다. 이 장르의 영화는 주로 현대 애정 멜로와 사극 멜로, 가족 멜로 형태로 제작·상영된다. 이들 멜로 영화는 오락 거리가 부족했던 당시에 대중들의 현실적 피로와 고뇌를 잊을 수 있게 해준다는 점에서 인기가 많았다. 그런데 대중들에게 흥미와 재미를 제공하는 흥행적 요소는 오히려 대중들의 현실을 삭제한다는 측면에서 문제적이었다.

현대 애정 멜로는 현대 문명을 전시하면서 그 안에서 남녀의 현대적인

사랑과 갈등 등을 담고 있는 데다가 인기 있는 스타들을 고용하여 대중들에게 친숙하게 다가가며 확대 재생산되었다. 사극 멜로의 특징 또한 이와 다르지 않다. 대중들에게 친숙한 역사적 소재를 빌려와 애정 문제와 그 해결을 형상화한다는 측면에서 흥미와 재미 분위로 재생산되는 과정을 밟고 있었기 때문이다. 한편 1960년대 초반부터 활발하게 제작되는 가족 멜로 영화는 한 가족 내에서 다양하게 이루어지는 여러 갈등과 사건 등을 통해서 가족들의 화합과 결속을 해피엔딩으로 처리한다. 그리고 당시 가족 이데올로기를 내면화하면서 당대 대중들에게 친숙하게 다가갔다.

이 세 종류의 멜로 영화는 ‘개인적 사랑’과 ‘가족애’, ‘국가적(혹은 역사적) 위기’라는 당대의 가장 민감한 문제를 신파적인 요소를 가미하여 형상화함으로써 대중들에게 친숙하면서도 흥미 있는 장르로 인식되었다. 그러나 이러한 요소들이 가벼운 신파적 눈물과 웃음의 서사 전개에 국한되다 보니 현실에 깊이 뿌리 박지 못한 한낱 값싼 쾌락에만 복무하게 되었던 것이다. 그리하여 영화는 대중들의 꿈과 소망을 잠시 환상적으로 대리 충족시켜 줄 뿐 그들의 실제 호흡하며 살아가는 현실의 모순을 근본적으로 직시하지 못하게 했다. 이는 대중들로 하여금 현실 순응적인 삶을 지속하도록 하는 부정적인 계기로 작용할 수 있었다.

1956년에 상영된 영화 <자유부인>은 현대적 애정 멜로의 한 형태를 잘 보여 준다. 특히 영화 속에서는 서구적인 공간과 전통적 공간을 구분하는 방식을 이용함으로써 서구적인 가치들을 전시하고 1950년대 서구적 물질 문명에 대한 대중들의 욕망을 대리 만족시키고 있다. 오선영의 변화는 서울이라는 도시적 정체성이 어떻게 변모해 가는지를 보여 주는 은유로서 기능할 수 있는데 그녀가 주로 활동하는 댄스홀과 파리 양품점 등은 역동적이고 세속적이기도 하면서 서구적인 것들로 공간화된다. 그러나 이러한 것은 장태연

교수와 박은미가 주로 활동하는 서울의 주변 즉, 한옥집과 공원 등을 비롯한 고전적이고 정적인 공간과 대조를 이룬다. 이러한 공간 구획을 통해서 오선영의 서구적 가치에로의 추종과 그 처벌 그리고 가정으로의 회귀라는 주제를 환기하며 당대의 보수적인 가족 이데올로기를 강조하는 것이다. 그러나 무엇보다 현대적 여성의 애정 관계와 물질문명의 혜택을 전시한다는 점에서 1960년대 이후 범람하는 현대적 애정 멜로에 자양분을 제공해 주었다고 할 수 있다.

1960년대 이후 현대 애정 멜로 영화에서 재현되는 호화로운 서울의 공간은 현실에서는 감히 상상조차 할 수 없는 대학생들의 호화 찬란한 파티와 야유회 그리고 스포츠카 등의 설정과 그 안에서 마냥 행복하게 미래를 설계해 나가는 남녀 관계를 통해서 스펙타클하게 전시된다. 또한 이러한 화려한 서울의 삶과 소박한 시골의 삶이 대비되면서 서울은 그야말로 꿈을 실현하는 젊은이들의 사랑과 성공의 이미지로 상징화되는 것이다. 그러나 산업 근대화의 놀라운 발전을 스펙타클화된 서울과 그 안의 청춘 남녀의 애정으로 전시하는 영화는 근대화의 이면에서 힘겨운 삶을 살아가는 대중들의 삶은 외면한다. 실제로 노동자를 비롯한 하층민들의 삶은 영화 안에서 제시된 서울의 공간과는 극단적인 괴리를 보였던 것이다.

사극 멜로 영화가 역사적 사건을 배경으로 처리하고 애정 문제를 전면화 하면서 대중들에게 흥미 위주의 내용을 선사하는 것도 이와 비슷한 맥락에서 해석할 수 있다. 영화 속에 지속적으로 제시되는 역사적 위기는 억울한 누명이나 한을 푸는 눈물과 설움 그리고 해피엔딩이라는 인물들의 사사로운 감정 문제로 해소되는 차원에서 머물고 만다. 영화 안의 역사적 위기가 영화를 관람하는 대중들의 정치·사회적 상황과 조우하지 못한다는 것은 대중들이 발을 딛고 살아가는 현실과의 소통을 외면하고 삭제하는 일이라고

할 수 있다.

1960년대 들어와 제작·상영된 가족 멜로 영화의 경우도 체제의 이데올로기를 반영하는 가족 공동체를 상징함으로써 현실의 모순을 외면한다는 점에서 문제적이다.

강대진 감독의 <박서방>과 <마부>는 전근대적 가치관을 지닌 아버지의 존재와 근대적 가치관을 지닌 자녀 세대의 갈등과 화해의 양상을 극적으로 표면화하면서 산업 근대화의 역군으로 제시되는 신세대를 통한 새로운 미래상을 제시하고 있다.

<박서방>의 주인공 박서방은 딸 둘과 아들 하나를 둔 전형적인 서민층 가부장이다. 자유 연애를 인정하지 않는 태도와 구시대적 가치관을 내면화하고 있는 점, 큰 아들만을 신뢰하고 딸자식에게는 교육의 기회를 주지 않는 등의 남녀에 대한 선입견을 내면화하고 있다는 점에서 박서방은 당시의 전형적인 구시대적 서민상으로 형상화된다. 박서방이 살고 있는 1960년 초반의 해방촌은 가난한 서민들의 열악한 삶을 대표적으로 형상화하고 있다. 반면 박서방의 아들딸이 근무하는 제약회사와 항공회사는 산업 근대화의 첨단을 알리는 발전된 서울의 공간으로 제시된다. 남루하고 가난한 해방촌의 아버지의 삶과 자식들의 근대화된 서울의 삶은 공간에서뿐만 아니라 그들의 인식 차에서도 구체적으로 드러난다. 무조건 부모를 공양하며 곁에 살아야 한다는 고정관념에 싸여 큰아들의 해외업무를 거부하는 박서방의 인식은 영화 안에서 가장 큰 갈등을 일으키는 요소 중 하나이다. 그러나 이러한 갈등은 배우지 못한 자기 딸이 사회로부터 받는 무시와 차 마시는 법을 배우지 못한 것 때문에 받은 박서방의 수모를 통해서 해소된다. 근대적인 것들을 소화하지 못한 채 자신의 고집만 내세우던 박서방은 교육의 가치와 성공의 중요성을 인식하고 신세대의 삶을 승인하게 되는 것이다. 큰 아들을 태운 비행기가 하늘 멀리 떠나가는 것을

바라보며 곧게 뻗은 길을 걸어가는 박서방의 모습은 영화의 마지막을 장식하며 새롭고 희망찬 미래를 예견한다.

같은 해 상영된 <마부> 도 같은 맥락에 있다. 영화에서 가난한 하층민인 마부로 등장하는 아버지는 당시에는 퇴물이나 다름 없는 존재였다. 그러나 마부의 빈민층으로서의 고단한 삶은 큰 아들의 고등 고시 합격을 통해서 드디어 보상받는다. 마치 큰 아들의 고등고시 합격이 딸과 아들들의 모든 고난을 해결해 주는 것처럼 묘사되는 이 영화에서 가족은 새로운 근대화를 위해 준비된 것으로 상징화된다. 고등고시에 합격된 장자는 늙고 쇠약한 아버지의 짐을 해소해 주는 것과 동시에 아버지의 권위와 가부장으로서의 책임을 이양받고 새롭고 풍요한 근대화의 길로 접어드는 것이다.

한편 이 두 영화 안에서는 사회적 불안 요소를 지양해야 할 것으로 제시한다. <박서방>의 첫째 딸 용순의 애인인 재천을 박서방이 용서할 수 없었던 것은 그가 깡패였기 때문이었는데 그는 깡패의 생활을 접고 근면한 자동차 운전수로 거듭나면서 박서방으로부터 인정받게 된다. <마부>에서도 둘째 옥희는 허영에 물들었던 자신의 과거를 청산하고 새롭게 거듭남으로써 화목한 가족 관계를 회복할 수 있게 된다. 이런 식으로 가족 멜로 영화는 근대화의 기본 요소인 가족 공동체의 건전하고 윤리적인 가치를 위해 불순하고 더러운 요소들을 척결해야 한다는 점을 보여 주는 것이다.

결과적으로 멜로 영화는 대중들의 현실적 삶을 반영하고 그것을 재현하는데 주목하는 것이 아니라 그 현실을 잊어 버리도록 요구한다고 볼 수 있다. 과행적 근대화의 현실적 모순에 시달리며 살아가는 민중의 삶마저 적극적으로 배제해야 할 것으로서 삭제하고 오로지 낙관적이고 희망찬 미래를 제시하거나 재미와 흥미 위주의 쾌락만을 제공한 일련의 멜로 영화는 서구적 산업 근대화라는 커다란 명분을 위해 필요한 국민만을 재생산했던 것이다.

영화가 대중들에게 꿈과 환상을 제공하면서 그들의 피로한 삶을 위로하는 중요한 대중 매체로서 작용한다는 것은 긍정적인 기능이라고 할 수 있다. 그런 점에서 영화가 반드시 대중들의 현실을 고려하여 그들의 피로한 삶을 그대로 재현하면서 교조적인 메시지를 전달할 필요성은 없다는 지적도 가능하다.

그러나 그렇다 하더라도 영화가 해방기로부터 형성된 보수적인 권력층의 식민 모국에 대한 열망과 그것의 은폐로서 이데올로기적으로 수단화되었다는 것은 문제 삼지 않을 수 없다.

영화를 본다는 것은 단순한 흥미와 재미를 추구하기 위한 것이 아니라 문화를 향유하고 습득하며 내면화하는 일이기도 하다. 영화가 종합 예술로서 자극적인 영상을 통해 대중들에게 큰 영향력을 미칠 수 있는 것은 바로 이 때문이다. 그러므로 한국 영화를 관람하는 대중들이 단순한 수용의 대상으로 자리매김되는 것은 바람직하지 않다. 나아가 선진 제국과 서구 보편에 대한 선망을 은폐하고 사회적 악을 제거해야 할 것으로서 코드화하면서 건전하고 명량한 영화를 통해 체제 이데올로기를 우회적으로 선전하는 것을 외면할 수도 없다.

이것은 한국 영화를 주체로 정립하는 일이 되지 못한다. 한국적인 것 그리고 가장 한국 영화다운 것은 실제 한국의 현실에 뿌리박은 재현이어야 한다. 나아가 집권 체제의 이데올로기를 위해 굳이 타자를 불러들이지 않아도 되는 그런 영화가 비로소 한국 영화의 주체성을 확립하는 일이라고 판단된다. 그리고 1990년대 이후 강력한 정치 이데올로기로 무장했던 군부 정권이 무너지고 세계적으로 냉전 체제가 사실상 무너져 사회적으로 문화적 다양성이 만개하기 시작하자 한국 영화에서도 주체적이고 다양한 영화적 시도들을 할 수 있게 되었다.

가령 1995년에 상영된 박광수 감독의 <아름다운 청년 전태일>과 다음 해인 1996년 상영된 장선우 감독의 영화 <꽃잎>은 그 동안 침묵되어 왔던 1970년

대의 노동 운동과 1980년 5·18 광주 민주화 운동을 본격적으로 다룬 영화로서 의미심장했다. 1990년대에 들어와서야 비로소 한국 영화에서 1970년대와 1980년대의 암울했던 민중들의 과거를 소환할 수 있게 되었던 것이다. <아름다운 청년 전태일>에서의 화자 김영수는 인혁당 사건에 연루된 사람들이 사형에 처해진 1975년의 억압된 현실을 살아가던 수배 대학생으로 등장한다. 전태일의 과거를 기억하며 그를 위한 이야기를 쓰는 그에게 전태일은 자신의 암울한 상황과 중첩되는 인물이다. 나아가 몸까지 불살라가며 불합리에 항거했던 정신으로 말미암아 자신의 숨막히는 삶의 희망으로 제시된다. 공장 노동자이자 사랑하는 연인인 정숙이 임신한 몸으로 농성을 하며 폭행을 당할 때도, 그녀가 검거될 때도 수배자의 신분으로 아무런 항거도 할 수 없었던 영수에게 전태일의 분신자살은 자신의 억눌린 삶을 보상해 줄 만한 가치 있는 투쟁이었던 것이다. 영수의 글쓰기를 통해 재현되는 전태일의 삶은 1970년대 평화시장 피혁 노동자들의 비참한 삶과 그 안에서 근로 기준법의 준수를 외치면서 자신의 생명을 불살라 어린 노동자들을 구원하려고 했던 처절한 노력으로 점철되어 있다. 열악한 노동 조건에 항의하는 전태일에게 노동청의 근로감독원은 “지금은 허리띠를 졸라매고 일해야 하며 80년대가 되면 모두가 자동차를 타고 부자로 살 수 있다”는 호언장담을 한다. 이러한 현실의 고난을 잊게 하는 미래의 낙관적인 전망 제시는 전태일을 비롯한 노동자들의 삶에 더욱 큰 그늘을 드리우는 일이었다. 낙관적인 미래가 아무리 보장된다 하더라도 ‘지금 여기’에서 벌어지는 가혹한 노동에 의한 피로와 죽음 등은 그 어떤 곳에서도 보상받을 수 없는 것이었기 때문이다.

한편 영수의 정체성은 ‘지식인’보다는 1970년대 박정희 유신 정권에 저항하며 불의에 항거하는 젊은 청년으로 수렴되어 있다. 그리하여 그는 공장 노동자를 가르치기보다는 실제로는 정숙과 전태일을 비롯한 그들의 생생한 삶으로

부터 희망과 빛을 보며 그들의 삶에 모든 것을 걸고 말을 걸 수 있었던 것이다. 바로 이러한 현실에 대한 진실 어린 직시가 이 영화가 가져온 성취라고 할 수 있다. ‘계급의 해방’이나 ‘민족과 나라를 위한 충성어린 멸사봉공, 낙관적인 미래상’에의 꿈도 개입되지 않은 1970년대를 살아가던 민중들의 현실을 직시하는 것은 바로 그 곳에서 시작하는 것이 가장 한국적이고 현실적인 것임을 잘 보여 준다. 이러한 직시를 통해서 비로소 타자화되지 않는 현실 그리고 민족이 존재할 수 있다.

영수가 ‘글쓰기’를 통해서 과거를 소환했다면 영화 <꽃잎>은 그 기억의 소환이 얼마나 고통스러운 직시를 통해 가능한지를 보여 준다. 영화 <꽃잎>이 다루고 있는 1980년 5월의 광주를 그 참상을 겪은 어린 소녀의 광기 속에서 고통스런 떠올림으로 재현된다. 소녀는 바로 1980년 5월을 바라보는 시선이 온전한 정신으로는 파악될 수 없는 것임을 상기한다. 두렵고, 고통스럽지만 지속적으로 상기되어야 하고 상기될 수밖에 없는 폭력적 역사의 기록은 소녀의 존재를 통해 체화된 형태로 제시되는 것이다. 그녀의 광기와 분열 속에서 단편적으로 기억되는 참혹한 5월의 광주는 곧 우리가 잊고 있었던 80년 5월의 민주화 운동이었다. 인부들의 대화를 통해서 광주의 일이 속설처럼 번졌듯이 광주 민주화 운동은 잊혀지고 왜곡된 채 침묵당해 온 사건이었다. 이것이 1990년대 중반 소녀의 시선을 빌어 다시 재소환되면서 기록된 화면과 극적 화면을 통해 관객들은 다시 역사의 국면으로 들어가 희생된 민중들과 그 민중들의 한 모습을 소녀를 통해 발견하게 되는 것이다.

그리고 결과적으로 이러한 소녀를 감싸 안는 것은 부랑 노동자 ‘장’이다. ‘장’은 정치 없이 떠도는 거리의 노동자이지만 가슴으로 소녀를 감싸 안는다. 이는 민중들의 참혹한 경험과 상처를 어루만지고 치유해내는 존재가 바로 그와 같은 처지에서 살아가는 동시대의 민중들이라는 사실을 암시한다. 소녀에 대

한 자신의 무지한 폭력이 그녀에 대한 연민과 사랑으로 변화할 수 있었던 것은 그녀의 과거에 대한 그의 인식을 통해서였다. 그녀의 광기를 지독하게 혐오하고 그것에 폭력을 가하는 장의 태도는 1980년대의 고통스런 산업화와 군부정권 아래의 숨막히는 삶을 살아가는 노동자를 비롯한 하층민의 억압된 감정의 노출과 관련 맺는다. 그렇기 때문에 소녀의 광기가 어디에서 온 것인지를 알게 되면서 장은 그녀를 연민으로 끌어 안을 수 있었던 것이다. 이로써 광주 민주화 운동의 가슴 아픈 상처는 곧 부랑 노동자인 장의 비참한 삶이 가져온 상처와 만나게 된다.

한국 영화가 대중들에게 위로와 안식을 줌과 동시에 그들의 소망 충족의 한 방식이 되기 위해서는 현실을 외면하는 게 아니라 오히려 현실의 진위를 탐색하고 그것으로부터 무엇을 어떻게 이끌어 내며 위로와 소망을 형상화해 낼 것인가를 문제 삼아야 한다. 1945년 8월 15일 이후 꾸준히 한국은 자주적인 민주주의 국가로서 근대화를 성취해 왔다. 그러나 여전히 집권 보수층의 독재와 그들의 이데올로기에 의해서 내면화된 식민성의 문제가 끊임 없이 제기되었고 민중의 현실은 타자화된 채 그저 정권의 정당성을 위해서 복무해야 할 것으로서 의미화되었을 뿐이다.

1990년대 이후 자유로운 영화적 형상화를 통해서 탈식민성의 문제가 해소되는 기회를 맞이한 것도 사실이다. 그러나 여전히 할리우드 영화의 공세와 문화적 위기감은 현재적인 문제로 남아 있으며 흥미 본위의 영화가 대중들의 시선을 사로잡는 문제가 도사리고 있다는 점을 간과해서는 안 된다. 한편으로 2000년도에 들어와서도 여전히 남북의 대치 문제를 소환하는 방식으로 <실미도>(2003)나 <태극기 휘날리며>(2004)가 엄청난 흥행몰이를 하고 여전히 이러한 남북 대치의 전쟁 영화가 제작·상영되고 있다는 점도 재음미해 봐야 할 것이다.

V. 결 론

해방기 한국 영화의 전개 양상을 분석하는 데 있어서 이 글은 무엇보다 해방기의 특수한 역사적 국면에 주목하여 ‘탈식민’을 연구 방법으로 삼아 논의를 전개했다. 해방기가 식민의 경험을 청산하고 새로운 독립 민족 국가를 향한 힘찬 발걸음을 내디딘 역사적 국면이었다는 점은 비단 정치적인 분야에서만 적용될 수 있었던 것은 아니었다. 해방기 당시의 모든 사회 분야는 일제 강점기의 억압된 상황에서 풀려난 기쁨과 감격을 안고 독립적인 자기 분야에서 탈식민의 시도를 전개해 나갔다고 할 수 있다.

해방기 탈식민의 논의는 무엇보다 민족의 총의에 기대어 새로운 민족 국가의 모델을 구상하고 일제의 식민적 잔재를 청산하는 데 목표를 두었다. 그러나 이러한 해방기의 탈식민의 시도는 미·소의 냉전 이데올로기와 그에 영향받았던 신탁통치의 역사적 자장 안에서 이미 한계를 노정할 수밖에 없었다. 좌익과 우익이 각각 소련과 미국이라는 제국주의를 등에 업고 민족 국가의 모델을 상정하게 되자 우리 민족의 독립적인 민족 국가의 형성은 요원할 일이 될 수밖에 없었던 것이다. 한국 영화의 전개 양상도 바로 이러한 탈식민의 지향 안에서 해석되어야 할 것으로 남아 있었다. 단순히 해방기 영화 부문에서 일어난 다양한 변화와 발전의 상황을 나열하는 것만으로는 해방기의 역사적 자장 안에서 영화를 사적으로 의미화할 수 없다고 판단되기 때문이다.

이 글에서 상정하는 탈식민의 의미는 권력자들이 식민의 경험과 제국에 대한 그들의 지향을 은폐하기 위해서 ‘타자’를 재생산함과 동시에 민중의 현실을 삭제하는 과정을 밟는다는 것과 관련된다. 탈식민이 새로운 독립 민족 국가의 형성으로 나아가기 위해서는 무엇보다 식민의 경험을 청산하고 민중의 총의에

바탕한 새로운 민족 국가를 구상해야 했다. 그러나 해방기 탈식민의 지향의 한계를 노정할 수밖에 없었던 것은 좌·우익이 공통적으로 미국과 소련이라는 제국주의의 정치적 논리에서 벗어날 수 없었기 때문이다. 이렇게 할 때 두 진영은 서로를 끊임 없이 타파해야 할 대상으로 타자화하면서 그 진영론에 함몰하여 각자의 민족 국가 형성에 대한 담론들을 도출했던 것이다. 이런 과정에서 주체가 되어야 할 민중의 현실은 삭제되고 오로지 권력 주체들의 의지와 소망이 응축된 국가 만들기가 기획될 수밖에 없었던 것이다. 한국 영화는 바로 이러한 정치적 갈등과 반목의 각축장에서 각 진영의 이론과 그들의 구상을 효과적으로 선전하고 계몽하는 수단으로 인식되었고 그에 따라 영화 단체의 활동과 영화 제작이 이루어졌다.

게다가 좌익이 소멸하고 우익이 정권의 중심 세력으로 떠오르면서 단정 수립을 전후하여 영화의 내용은 우익 진영이 내세우는 민족 국가의 모델을 선전함과 동시에 그들이 청산하지 못했던 식민지적 잔재와 미국의 제국주의에 대한 소망을 은폐하는 방식으로 제작·상영되었다. 이렇게 하는 과정에서 해방기 민중의 비참한 현실이 사상되는 것은 당연한 일이었다.

해방기 영화의 전개 양상을 살펴보는 데 있어서 좌·우익의 진영론과 그들의 민족주의의 방향 그리고 국가 만들기의 기획을 살펴보는 게 중요해지는 이유도 이런 데서 찾을 수 있다. 그런데 이러한 해방기 좌우익의 활동은 일제 강점기의 민족 해방을 위한 민족주의 운동을 계승하면서 전개되었다고 할 수 있다. 그러므로 일제 강점기 탈식민의 논의를 살펴보면 주로 좌익과 우익의 민족주의 활동과 그와 관련된 영화의 제작과 상영 방식 속에서 분석했다. 대표적으로 프로 영화와 민족개량주의 영화의 제작과 상영을 통해 좌우익이 자기들의 이념을 어떤 식으로 영화 안에서 반영했는지를 살펴보았다. 프로 영화의 경우는 우익을 타자화시키고 민중의 현실마저 사상한 채 그들이 지향하는 국

제 공산당의 이론 추수적인 계급 해방의 논리를 영화 안에 적용했다는 점을 파악할 수 있었다. 한편 민족개량주의 영화에서는 민족 계몽이라는 명분 아래에서 지도자를 통한 실력 양성론을 형상화할 때 이것이 곧 황국신민화의 길로 나아가는 길임과 동시에 식민의 현실을 스스로 타자화하고 그 현실을 삭제하는 일이라는 것을 파악했다.

이러한 일제 강점기 영화를 통한 탈식민의 지향은 그 한계점을 노출한 채 해방기에 더욱 강화된 방식으로 제기된다. 좌·우익의 진영론 속에서 해방기의 역사가 혼란과 갈등으로 점철되다 보니 문화예술단체의 산하 단체로 설립되었던 좌·우익의 영화 단체의 활동과 그 활동을 통해 제작된 영화들의 내용도 더욱 극단적인 면모를 보일 수밖에 없었다.

좌익 영화의 경우 현재 필름으로 남아 있지 않으므로 구체적인 내용은 파악할 수 없었다. 그러나 소련을 모국으로 하는 박헌영계 공산당의 이념을 주입하고 부르주아 민주주의 혁명을 명분으로 지나치게 ‘계급 해방’에 몰두하는 방식으로 영화를 제작하려고 했다는 점을 알 수 있었다. 한편 우익의 경우는 점차 정계의 중심 세력으로 발돋움하면서 단정 수립을 전후하여 제작된 영화를 통해 그들이 좌익을 끊임 없이 타자로서 재생산하며 독립 국가의 명분을 구축해 나갔다는 것을 파악할 수 있었다. 그러나 이러한 방식에 함몰하여 이들 영화에서도 또한 민족의 실제적인 현실은 사상하고 마는 한계를 보여 주었다. 이는 영화 작품이 주로 ‘진보적 낙관주의’에 치중하며 ‘민족적 전통성’을 환기하면서 지나친 계몽의 서사로 기울어져 있다는 점을 통해 구체적으로 파악할 수 있었다. 그리고 우익 권력자들이 친일적이고 친미적인 성향을 은폐하는 방향으로 나아가자 탈식민의 모색도 여전히 한계로 남아 있을 수밖에 없었다.

한편 해방기 한국 영화의 당면 과제로서 제출된 또 하나의 문제는 바로 할리우드 영화의 범람이었다. 미군정청의 휘호 아래 중배가 할리우드의 저급한 영

화들을 수입하여 해방기 한국 영화의 자주적 토대 마련을 위협하기에 이르자 영화계는 새로운 문화적 식민화 위기에 처하게 된다. 일제의 문화를 척결해야 한다는 것뿐만 아니라 할리우드의 저급한 영화를 막아야 한다는 절실한 인식은 영화계의 당면 과제로 떠올랐다. 이 때 한국 영화가 나아갈 방향으로 모색한 것은 한국적이면서도 보편적인 영화를 제작해야 한다는 것이었다. 그런데 이러한 모색은 할리우드 영화의 질적인 저급함을 타자화하면서도 세계적 보편성을 획득하고자 하는 이중적인 전략이었다. 이것이 문제적이었던 것은 세계적 보편에 대한 갈망을 통해서 끊임 없이 우리나라 영화를 열등한 것으로 타자화한다는 데 있었다. 그리고 이러한 타자화된 한국 영화에 대한 인식을 통해서 가장 한국적이면서도 가장 보편적인 것으로서의 민족적 정통성을 환기하는 영화들에 대한 추구가 발생했던 것이다.

해방기 영화의 전개 양상에서 드러난 이러한 탈식민 기획의 한계는 이후 한국 영화의 장르 분화와 전개 양상에도 영향을 미쳤다. 우선 할리우드 영화의 저급함을 타자화하고 고도의 예술성을 겸비하면서도 세계 보편적인 영화를 성취해야 한다는 영화계의 인식은 이른바 문예 영화에의 관심으로 나아간다. <성춘향>이나 <사랑방 손님과 어머니>와 같은 문예 영화는 한국적인 전통성을 환기하면서도 보편적인 것을 추구하려는 시도들에 부합하여 세계 시장에 내놓을 만한 우리 영화의 본보기가 된다. 그러나 이러한 인식은 지속적으로 서구 보편에 대한 소망과 기대를 재생산하고 할리우드 영화를 저급한 것으로서 타자화하는 문제를 제기한다는 점에서 여전히 재고해 볼 만한 것이었다.

한편 1950년대 이후 서구식 자유민주주의의 도입과 산업 근대화로의 지향은 권력 주체들에게 새로운 이상으로 부각된다. 그리고 이러한 정치적 의도에 부합하면서도 권력자들의 서구에 대한 지향과 식민화된 소망을 은폐하는 데 복무하는 영화들이 속속 등장한다. 해방기 우익 진영의 논리가 ‘좌익’을 타자화

하지 않고서는 성립될 수 없었던 것인 만큼 이후 권력의 자리에 오른 이들이 자기들의 정체성을 확보하기 위해서 끊임 없이 재생산해야 했던 것은 ‘좌익’이나 ‘불온한 것’이었다. 1950년대 이후 극단적인 반공 민족주의가 정권의 유지에 그토록 필요했던 것은 이런 이유에서이다. 이를 반영하듯 이후 제작되는 ‘반공영화’는 공산당을 비인간적이고 냉혈한 것으로 환기하며 남한을 자유민주주의를 수호하는 ‘선’으로서 형상화한다. 또한 사회의 암울한 현실과 그 현실을 살아가는 이들을 형상화한 <오발탄>과 같은 영화들을 검열을 통해 배제함으로써 당대의 비참한 민중의 삶 또한 사상하기에 이른다.

멜로 영화의 범람 또한 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 사극 멜로의 경우는 역사적 사건을 후경화하면서 오로지 흥미 본위의 애정 문제를 통해 대중들의 흥미를 자극하는 방식으로 제작된다. 현대 애정 멜로 또한 현대의 서구화된 문물들을 전시하면서 그 안에서의 비현실적인 남녀의 애정 문제를 다루는 방식으로 당대 젊은이들의 소망과 기대를 상상적으로 충족시키는 역할에 머물고 만다. 가족 멜로 영화의 경우에도 가족을 국가 만들기의 최소의 공동체로 위치 지우면서 가족 내의 문제를 미래에 대한 낙관적인 전망과 기대로 깔끔하게 해결해 나간다. 이러한 것은 모두 대중들을 위로하고 그들에게 재미를 제공한다는 명분으로 사회적인 문제를 삭제하고 민중들의 현실을 외면하는 방식이라고 할 수 있다.

해방기 우익의 정세 장악을 통해 권력층이 보수화되면서 식민적 잔재의 청산은 요원한 것으로 남겨졌다. 이들은 여전히 식민지 일본에서의 그들의 안전한 지위와 그들이 편승했던 일본 제국주의에 대한 선망과 애착으로부터 자유로울 수 없었다. 이러한 현상은 1950년대에 이르러 서구적 근대에 대한 추종과 그를 통한 산업화에의 길로 나아가는 중요한 동인으로 작용했다. 이러한 정치적 상황은 해방기 이후 탈식민의 논의가 한계에 머물 수밖에 없는 중요한 원인이

었다. 자신들의 식민적 잔재와 야망을 은폐하기 위해서 과거를 되돌아보지 않고 자기들의 불안정한 정체성을 확보하기 위해서 끊임 없이 타자를 재생산하는 일은 한국 영화 안에서 작동하는 이데올로기적 측면의 일단이다. 사회적 악과 좌익적 색채를 불온한 것으로 재생산함과 동시에 민중의 현실을 사상하는 이러한 방식은 이승만과 박정희의 파행적 근대화의 과정에서 지속적으로 재현된다.

영화가 대중들에게 꿈과 환상을 제공하면서 그들의 피로한 삶을 위로하는 중요한 대중 매체로서 작용한다는 것은 긍정적인 기능이라고 할 수 있다. 그러나 영화가 해방기로부터 형성된 보수적인 권력층의 식민 모국에 대한 열망과 그것의 은폐로서 이데올로기적으로 수단화되었다는 것은 문제 삼지 않을 수 없다.

결과적으로 이것은 한국 영화를 주체로 정립하는 일이 되지 못한다. 한국적인 것 그리고 가장 한국 영화다운 것은 실제 한국의 현실에 뿌리박은 재현이어야 한다. 나아가 집권 체제의 이데올로기를 위해 굳이 타자를 불러들이지 않아도 되는 그런 영화가 비로소 한국 영화의 주체성을 확립하는 일이라고 판단된다. 그리고 이러한 시도들은 1990년대 이후에나 가능한 일이 되었다. 1990년대 이후에는 강력한 정치 이데올로기로 무장했던 군부 정권이 무너지고 세계적으로 냉전 체제가 사실상 와해되어 사회적으로 문화적 다양성이 만개하기 시작했다. 이런 상황에서야 비로소 한국 영화는 민중들의 삶을 소환하여 그들을 기억하기 위한 시도를 하게 되었다. 1995년에 상영된 <아름다운 청년 전태일>과 다음 해인 1996년 상영된 영화 <꽃잎>은 그 동안 침묵되어 왔던 1970대의 노동 운동과 1980년 5·18 광주 민주화 운동을 본격적으로 다룬 영화로서 의미심장했다. 1990년대에 들어와서야 비로소 한국 영화에서 1970년대와 1980년대의 암울했던 민중들의 과거를 소환할 수 있게 되었던

것이다. ‘계급의 해방’이나 ‘민족과 나라를 위한 충성어린 멸사봉공과 그에 따른 낙관적인 미래’에의 꿈도 개입되지 않은 1970년대를 살아가던 민중들의 현실을 직시하는 것은 바로 그 생생한 현실에서 시작하는 게 가장 한국적이고 현실적인 것임을 잘 보여 준다. 이러한 직시를 통해서 비로소 타자화되지 않는 현실 그리고 민족이 있을 수 있다. 그리고 다시 역사의 국면으로 들어가 희생된 민중들과 그 민중들의 진실한 모습을 재발견할 수 있는 일이다.

한국 영화가 대중들에게 위로와 안식을 줌과 동시에 그들의 소망 충족의 한 방식이 되기 위해서는 현실을 외면하는 게 아니라 오히려 현실의 진위를 탐색하고 그것으로부터 무엇을 어떻게 이끌어 내며 위로와 소망을 형상화해 낼 것인가를 문제 삼아야 할 것이다.

1990년대 이후 자유로운 영화적 형상화를 통해서 탈식민성의 문제가 해소되는 기회를 맞이한 것도 사실이다. 그러나 여전히 할리우드 영화의 공세와 문화적 위기감은 현재적인 문제로 남아 있으며 흥미 본위의 영화가 대중들의 시선을 사로잡는 문제가 도사리고 있다는 점을 간과해서는 안 된다. 이러한 과정에서 여전히 내면화된 식민성의 극복 문제는 현재적인 쟁점으로 남아 있다고 볼 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

필름 및 시나리오 자료

필름 자료

서광제, <군용열차>(1938)

안철영, <어화>(1939)

안석영, <지원병>(1941)

이병일, <반도의 봄>(1941)

최인규, <집 없는 천사>(1941)

박기채, <조선해협>(1943)

민중영화제작사, <해방뉴스특보>(부제:조선민중을 위하야)(1보~4보)(1946)

전창근, <자유만세>(1946)

최인규, <독립전야>(1948)

안철영, <무궁화동산>(1948)

장황연, <청춘행로>(1949)

이강천, <피아골>(1955)

이병일, <시집가는 날>(1956)

한형모, <자유부인>(1956)

강대진, <마부>(1960)

강대진, <박서방>(1960)

유현목, <오발탄>(1961)

신상옥, <성춘향>(1961)

박광수, <아름다운 청년 전태일>(1995)

장선우, <꽃잎>(1996)

시나리오 자료

최광운, 「봉화」, 『신천지』, 1946. 8~12월호

최영수, 「청춘」, 『백민』, 1947. 3.

신문·잡지 자료

『매일신보』 (1916)

『중앙신문』 (1946~1947)

『서울신문』 (1946~1948)

『자유신문』 (1946~1948)

『예술신문』 (1946~1947)

『조선중앙』 (1948)

『경향신문』 (1948~1955)

『조선일보』 (1948~1954)

『중외일보』 (1946)

『동아일보』 (1946~1947)

『대동신문』 (1948)

『한국일보』 (1955~1963)

『예술운동』 (1945)

『민족문화』 (1949)

『신천지』 (1946~1954)

『백민』 (1946)

석·박사 논문

- 남인영, 「해방 직후 영화운동에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 석사 논문, 1990.
- 변재란, 「1930년대 전후 프롤레타리아 영화 활동 연구」, 중앙대학교 대학원 석사, 1989.
- 이효인, 「해방 직후의 민족영화운동」, 『해방전후사의 인식4』, 한길사, 1989.
- 이우석, 「광복에서 1960년까지의 영화 정책」, 『한국영화정책사』, 김동호 외, 나남출판, 2005.
- 조희문, 「영화사적 측면에서 본 광복기 영화 연구」, 중앙대학교 대학원 석사 논문, 1983.
- 조혜정, 「미군정기 영화 정책에 관한 연구」, 중앙대학교 대학원 박사 논문, 1997.
- 한상언, 「해방기 영화인 조직 연구」, 한양대학교 대학원 석사 논문, 2007.

일반 논문

- 강경화, 「해방기 우익 문단의 형성 과정과 정치 체제 관련성」, 『한국언어문화』 제23집, 2002.
- 강인철, 「한국 전쟁과 사회의식 및 문화의 변화」, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 2002.
- 구견서, 「일본식민지의 영화와 시대성」, 『일본학보』 제65집, 2005, 11, 한국일본학회.
- 김영작, 「한국 민족주의의 사상사적 갈등 구조」, 『사회과학연구』 (2), 국민대학교 사회과학연구소, 1989.
- 권순궁, 「고전 소설의 영화화」, 『고소설연구』 제23집, 월인, 2007.
- 신복룡, 「해방 정국에 있어서의 우파 민족주의」, 『사회과학논집』, 1996.
- 어일선, 「해방 직후 한국 영화와 시대성」, 『청주학술논집』 제10권, 2007.
- 유영익, 「거시적으로 본 1950년대의 역사-남한의 변화를 중심으로」, 『해방전후

사의 재인식2』, 2006.

이광수, 「민족개조론」, 『이광수전집』 제7권, 삼중당, 1964.

이완범, 「해방 직후 국내 정치 세력과 미국의 관계, 1945~1948」, 『해방전후사의 재인식2』, 박지향 외 엮음, 2006.

이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 향토색」, 『상허학보』 13집, 상허학회, 2004.

이화진, 「식민지기 영화 검열의 전개와 지향」, 『한국문학연구』 제35집, 동국대학교 문학학술원 한국문학연구소, 2008.

정성호, 「한국 전쟁과 인구사회학적 변화」, 『한국 전쟁과 사회 구조의 변화』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 2002.

정수완, 「전후 일본 영화와 한국 영화의 비교」, 『영화평론』 제12호, 한국영화평론가협회, 2000.

조혜정, 「미군정기 조선영화동맹의 활동 연구」, 『한국영화사연구』, 새미, 2003.

한영옥, 「해방 이후 시에서의 상징주의 영향」, 『현대시』, 한국문연, 1994.

단행본

강진호, 『한국문단이면사』, 깊은샘, 1999.

김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005.

김윤식, 『해방 공간 문단의 내면 풍경』, 민음사, 1996.

나병철, 『근대서사와 탈식민주의』, 문예출판사, 2001.

털라 간디, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 이영옥 옮김, 현실문화연구, 1999.

레이 초우, 『원시적 열정』, 정재서 옮김, 2004.

배상준, 『영화 예술학 입문』, 성신여자대학교출판부, 2009.

서중석, 『한국현대민족운동연구』, 역사비평사, 2004.

서중석, 『한국현대민족운동연구2』, 역사비평사, 2002.

역사문제연구소, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989.

이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.

프란츠 파농, 『대지의 저주받은 자들』, 박종렬 역, 광민선서4, 1979.

한국영상자료원, 『한국영화의 풍경1945~1959』, 문학사상사, 2003.

호미 바바, 『문화의 위치 탈식민주의 문화이론』, 나병철 옮김, 소명출판, 2002.

ABSTRACT

A Study on the Formation and Unfolding Aspect of Korean Movie of Release Period

Han, Young Hyun

Department of Korean Language
and Literature

Graduate School of

Sungshin Women's University

This thesis aims at examining the formation and unfolding aspect of Korean movie in release period. In release period, urgent subject to have to liquidate the gloomy colonized history during the compulsory occupancy period of Japanese imperialism and form racial independent nation newly was given. To that extent, in this period, all the fields of politics, economy, society and culture etc. in Chosun produce complex situation to consolidate condition newly. It is judged that examining the situation to consolidate condition of Korean movie field which progressed with this course may have great influence on the formation and unfolding aspect of movie after this also.

Then, in the course to pass through military administration period and period to form independent government after release, we came to

be at the situation that the conquest of colony vestiges of Japanese imperialism disappeared to the back unconsciously and that only the subject making new independent racial nation is highlighted to the front. We can see this successive situation easily, if we see the course that a great majority of pro-Japanese group power occupied ruling classes as it was after release. When we get to cling to only the justice of racial independent nation while the conquest of colony of Japanese Imperialism failed to be made completely, it becomes justice theory to have a good-looking appearance, and it gets to pass through the course of crippled history progression which succeeds to the vestiges of colony as it is. This is linked to issue to have failed to overcome the nature to get out of colony that release period brought up as important subject.

If historical course of race release to get out of colony is to explain the situation of release period, this results in the relation with getting out of colony and racialism. Really, what Korean movies are handling powerfully is eager desire for racialism and independent nation formation. This course of nation-state may be referred to as the cause of self-healing-restoration for being compensated for other person nature and inferiority complex internalized through colony experience.

What we should observe here is that issues of subjecthood or real form nature to be revealed through this successive course say the peculiar position of subject to get out of colony. Subject for

overcoming other person nature and inferiority complex starts, establishing new subjecthood again. That is, nations to head for getting out of colony get to wrapped up in powerful ideological ardent wish for establishing subjecthood of individual or real form nature and subjecthood of nation as efficient method for establishing subjecthood. What is handled importantly especially in this course is just peculiar subjecthood to be based on national characteristics and traditional nature. The reason why our nation concentrated excessively heated passion on making new nation or on the establishment of real form nature of nationstate without clinging to memorizing the vestiges of colony positively and erasing it as the method to liquidate the past of colony after release originates from here.

For grasping the historical meaning of Korean movie in release period, we will have to take this political line to get out of colony in release period into account, and issue of position establishment of Korean movie in gear with this will have to be examined closely.

This is the method to gear with gropings to get out of colony which were historical subject that release period has in the historical magnetic field without missing them, raise meaning as uterus or site that Korean movie formed more clearly and grasp the historical meaning of Korean movie.

For this discussion, this researcher examines the interconnections of racialism movement as description to get out of colony which had been unfolded from Japanese imperialism period to release period

continuously, in this writing. If description to get out of colony may be groped in the close relation with racialism description, this heading may be seen as what was formed, accepting an offer of the nutrients from the description of race release of compulsory occupancy period of Japanese imperialism. What is intervened in this course is the direction of two branches of racialism movement. Description of race release of racialism formed with left wing and right wing was the course of groping to get out of colony, and this was political logic to be raised continuously from compulsory occupancy period of Japanese imperialism to release period.

In addition, these two camps wished for the conquest and liquidation of vestiges of colony and the formation of new racial independent nation, but methodology of different method was being intervened at the back of this intense wish achievement.

That is, these two camps came to pass through the course to acquire the subjecthood of own camp by making each other into other people in the camp theory of each one. Logic of each camp which was intervened in this course of subject tendency shows the course to advance toward the formation of different nation-state, being unfolded with more intense aspect in release period. Act of will and resolution of each camp for nation and race was standing at the point of extreme which cannot be reconciled at all.

On the other hand, during release period, under the influence of two camps, Korean movie could operate as the profitable medium of

propaganda and instigation, fulfilling the function as affiliated group. In this course, this researcher could grasp that Korean movie was a part of effective propaganda and illumination for getting out of colony through excavated work.

It can be clarified that the analysis of movie work tried to melt justice theory of each camp more frankly in movie. In addition, it can be seen that Korean movie is revealing will and resolution for nation-state, standing optimistic prospect for future and traditional nature of race generally, as right wing camp came to have the domain of situation its beck and call. Furthermore, this course acted as a part to conceal the colony desire of right wing camp.

In addition, what we can grasp through movie is the fact that left wing and right wing are monopolizing populace, while they make the other camp into other people by falling into self-camp theory, forget even actuality of populace, and cling to only the description of illumination. This reflects the logic of right wing camp well, especially. Emphasis on optimistic prospect for future and on traditional nature which showed in work has relation with this point closely.

In addition, foreign movie overflow centering around Hollywood movie which became extreme during release period acted as great obstacle in the course that Korean movie should establish independent base in the poor situation of release period. At that time, Korean movie circle got to grope for movie to be able to have international competitive power by securing Korean and high artistry for breaking

the qualitative inferiority of Hollywood movie by making it other. This causes the issue to make Korean movie other continuously on the basis of world universality resultingly. Therefore, after that, Korean movie came to advance toward the way to manufacture movie to show most Korean and most universal traditional nature by corresponding with continuing overflow of foreign films and the qualitative standard.

Resultingly, political logic to get out of colony through race movement during release period was the course that description to preserve colony vestiges that right wing tried to liquidate through emphasis of optimism for future and traditional nature in the course that right wing took the leadership of politics as it was and to conceal colony character as it was made. It is judged that successive situation to monopolize populace actuality and to make left wing other as what is improper is left as issue as the subject of Korean movie after release. Each genre such as melo movie, anti-Communist movie and literary film etc. which appeared after release period reflects this point well. And, it can be judged that gropings of Korean movie to get out of colony are being left as present question still through this.