

조선 사회주의 영화담론의 전개*

백문임**

1. 시작하며
 2. 계급적 프로파간다론 (1927-1930)
 3. '경향영화의 문제 (1930-1931)
 4. 문필적·이론적 모색 (1932-1935)
 5. 나가는 말
- 부록: 사회주의 영화평론 목록

국문요약

본 논문에서는 사회주의 영화론이 등장한 1927년 말부터 조선 프롤레타리아 예술가동맹(KAPF; 이하 '카프')에 영화부가 생기는 1930년을 거쳐 카프가 해체되는 1935년에 이르기까지, 조선 사회주의 영화담론의 전개 양상을 고찰하였다.

약 8년 남짓한 사회주의 영화운동의 기간을 세 가지 국면으로 나누어, 계급적 프로파간다론(1927-1930), 경향영화론(1930-1931), 문필적·이론적 모색(1932-35)을 중심으로 살펴보았다. 이런 구분은 최초의 프롤레타리아 영화운동 단체였던 신흥영화예술가동맹의 성립과 카프 영화부의 설치, 그리고 파시즘과 도쿄의 도래로 인한 정세 변화라는 맥락을 고려한 것이다.

계급적 프로파간다론은 미국영화와 그 영향 하에 있는 조선영화가 부

* 이 논문은 2015년 연세대학교 미래선도연구사업의 지원에 의하여 작성된 것임 (2015-22-0150).

** 연세대학교 국어국문학과 교수

르주아의 관점에서 개인주의와 퇴폐주의를 (재)생산한다는 점을 규명한 논의이고, 경향영화론은 사회주의 예술운동의 핵심적 논제로서 '대중'을 어떻게 상정할 것인가 하는 문제가 조선영화의 특수한 상황과 맞물려 제기된 논의이며, 문필적·이론적 모색은 파시즘과 토키의 시대를 맞아 영화운동이 소강상태에 빠진 상황에서 시나리오, 영화소설, 편집이론 등에 천착했던 상황을 말한다.

(주제어: 사회주의 영화, 신흥영화예술가동맹, 카프(KAPF), 프로파간다, 미국영화, 경향 영화, 시나리오, 영화소설, 대중)

1. 시작하며

“여러 가지 부문 중에서 어느 것이 더 급하고 급하지 아니한 것을 구별하기는 곤란하나, ‘아지프로’의 기구로서 가장 중요성을 가진 것은 금일의 대중의 교양정도에 의하건대 영화, 연극, 음악, 시가, 소설, 미술의 순차가 되리라고 생각한다. 대개 노동자와 농민 대중은 거의 전부가 무식하므로 매우 복잡한 것도 이해하기 어려운 것이 사실인 동시에 매우 단순한 것 - 예컨대 포스터의 단조한 색채나 혹은 만화 같은 것도 또한 이해하기 어려운 까닭으로, 직접 눈으로 보고 귀로 듣고 자기가 스스로 해석하는 수고를 많이 허비하지 아니하고서 해석까지 한꺼번에 있는 것이 아니면 급속히 효과가 나타날 수 없는 까닭이다. 이 의미에 있어서 가장 통속성을 가진 영화가 가장 중요성을 획득하게 된다.(밑줄은 인용자)”¹⁾

20세기 초반 사회주의 사상이 조선의 영화계에 미친 영향은 결코 적지 않았다. 물론 표면적으로 보았을 때 사회주의 영화운동은 ‘실패한 것’이라 말할 수 있을 것이다. 제작활동을 통한 성과는 미미한 것처럼 보였고, 조직 내의 분열과 논란이 끊이지 않았으며, 체계적이거나 정교한 이

1) 김기진, 「예술의 대중화에 대하여」, 『조선일보』, 1930.1.1.-10.

론도 수립하지 못했다. 그러나 조선에 도래한 이래 30여년간 신기한 발명품으로, 오락으로 치부될 뿐 진지한 문화적 대상으로 담론화되지 못했던 영화라는 매체를 자본주의적 문화상품으로, 계급적 이데올로기의 프로파간다로, 식민지 조선의 현실을 형상화하는 예술작품으로 인식하도록 만든 것은 사회주의 영화운동이었다. 그리고 이렇게 형성된 인식틀은 이후 조선의 문화적 지형을 영구적으로 변화시켰다. 그 누구도 영화를 의미없는 유흥거리로 여기지 않게 되었으며, 조선영화는 조선의 현실과 깊이 관련된 것이라는 인식지평이 형성되었기 때문이다.

본 논문에서는 사회주의 영화론이 등장한 1927년 말부터 조선 프롤레타리아 예술가동맹(KAPF; 이하 ‘카프’)에 영화부가 생기는 1930년을 거쳐 카프가 해체되는 1935년에 이르기까지, 조선 사회주의 영화담론의 전개 양상을 고찰하고자 한다. 이때 약 8년 남짓한 사회주의 영화운동의 기간을 세 가지 국면으로 나누어, 계급적 프로파간다론(1927-1930), 경향 영화론(1930-1931), 문필적·이론적 모색(1932-35)을 중심으로 살펴볼 것이다. 이런 구분은 최초의 프롤레타리아 영화운동 단체였던 신흥영화예술가동맹의 성립과 카프 영화부의 설치, 그리고 파시즘과 토키의 도래로 인한 정세 변화라는 맥락을 고려한 것이다.

사회주의 영화운동과 담론에 대한 연구는 1980년대 민족영화운동의 맥락에서, 그리고 1988년 월북 문인들의 자료 해금과 더불어 활발하게 진행되어 그 조직, 작품 및 담론에 대한 소개와 정리가 특히 변재란²⁾과 이효인³⁾에 의해 이루어진 바 있다. 이후 20여년이 넘는 기간 동안 연구의 소강상태를 거치며 간헐적으로 진행되고 있는데⁴⁾, 이 연구들을 통해

2) 변재란, 『1930년대 전후 프롤레타리아 영화활동 연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 1989.

3) 이효인, 『한국영화역사강의1』, 이론과실천, 1992.

4) 전평국, 『초창기 한국영화 비평에 관한 연구』, 『한국콘텐츠학회논문지』 5(6), 2005;

조직과 인적 구성, 논쟁의 기본적인 성격 등에 대해서는 어느 정도 규명이 되었다고 할 수 있다. 특히 최근에는 서구 영화 및 일본 영화운동과의 관계 속에서 조선의 사회주의 영화를 규명하려는 시도들이 나타나고 있어⁵⁾, 장차 비교연구를 통해 새로운 면모가 부각되리라 기대되기도 한다. 하지만 아직 사회주의 예술운동에서 국면의 전환과 관련하여 영화 담론의 변화 양상은 세밀하게 고찰되지 못하고 있다. 중요한 자료들 중 발굴, 검토되지 않은 것들도 여전히 많이 남아 있고, 평론의 목록도 정리가 필요하다.

약 8년간 지속되었던 사회주의 영화운동에서는 평론활동이 가장 두드러졌지만, 그것은 물론 조직 및 작품 활동과 긴밀하게 연관되어 있는 것이었다. 일단 본 논문에서 중요하게 생각하는 세 가지 국면이 사회주의 영화운동의 전개 속에서 어떤 지점에 위치하는지를 아래 도표로 제시하고, 각 국면에서 제기되었던 논점들을 차례로 고찰해보도록 하겠다. 현재까지 확인된 사회주의 영화평론 목록은 〈6. 부록〉에 첨부했다.

이효인 외, 「카프 영화인 서광제의 전향 논리 연구」, 『한민족문화연구』 30, 2009; 이효인, 「일제하 카프 영화인의 전향 논리 연구: 서광제, 박완식을 중심으로」, 『영화연구』 45, 2010; 하승우, 「1920년대 후반-1930년대 초반 조선영화 비평사 재검토」, 『Comparative Korean Studies』, 22권 2호, 2014.

5) 이효인, 「카프영화와 프로키노의 전개과정 비교연구」, 『한민족문화연구』 41, 2012; 이효인, 「카프의 김유영과 프로키노 사사겐주(佐々元十) 비교연구: 프롤레타리아 영화운동론을 중심으로」, 『영화연구』 57, 2013; 정충실, 「프로키노 영사회 관람공간의 성격과 〈연돌실 폐로(煙突室 폐로)〉」, 『대중서사연구』 19-1, 2013; 백문임, 『임화의 영화』, 소명출판, 2015.

연도	조직·작품·사건	영화계 상황	논점
1927	조선영화예술가협회 결성		계급적 프로파간다 (~1930)
1928	〈유랑〉 (조선영화예술가협회)		
1929	신흥영화예술가동맹 결성, 찬영회 사건, 〈혼가〉(서울키노), 〈암로〉(남향키네마)		
1930	카프 영화부 설치, 신흥영화예술가동맹 해체 시나리오 작가협회 결성 및 해체	*조선에서 외화 토기 상영 시작 *〈무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나(何が彼女をそうさせたか, 1929)〉 조선 개봉	경향 영화 (~1931)
1931	〈화륜〉(서울키노Ⅱ), 〈지하촌〉(청북키노), 카프 1차 검거	〈아세아의 람(嵐)(Potomok Chingis-Khana,1928)〉 조선 개봉	
1932			문필적, 이론적 모색 (~1935)
1933	영화소설 〈도화선〉 연재(촬영:동방키노), 영화부대 사건(1,2차)	독일국가영화법 제정	
1934	신건설사 사건	활동사진영화취체검열규칙 시행	
1935	카프 해체		

2. 계급적 프로파간다론 (1927-1930)

사회주의 영화론이 등장한 것은 〈아리랑(나운규 감독, 1926)〉의 성공 이후 영화 제작의 “홍수시대요, 황금시대”⁶⁾를 맞이하고 있던 1927년이 었다. 이때는 〈먼동이 틀 때(심훈 감독)〉, 〈빨빠진 황소(김태진 감독)〉, 〈잘 있거라(나운규 감독)〉, 〈낙화유수(김영환 감독)〉 등 여느 때보다 개봉작들이 풍성했고, 임화, 윤기정, 최승일, 안석영, 심훈 등 지식인들이

6) 심훈, 『조선영화계의 현재와 장래』, 『조선일보』, 1928.1.1.-1.6.

조선영화에 대한 평문을 앞 다투어 발표하던 시기이며, 무엇보다도 카프 맹원들이 참여한 조선영화예술가협회가 결성된 시기이기도 하다. 카프의 문예운동에 가담하고 있던 논자들 가운데 영화 비평과 제작에 처음 개입했던 인물들은 윤기정, 임화, 한설야로, 이들은 조선의 스크린을 점령한 미국영화와 이제 막 활기를 띠기 시작한 조선영화가 조선의 현실과 어떤 관계가 있는가, 이것들은 조선 민중에게 필요한 영화인가를 질문함으로써 영화의 본질을 계급적 프로파간다로 규정하게 된다.

1930년 일본 프롤레타리아 영화잡지에 기고한 글에서 임화(林和)는, 몰락해가는 농촌생활을 다룬 〈아리랑〉과 3·1운동을 다룬 〈먼동이 틀 때〉로 대표되는 “값싼 로맨틱한 민족적 애수와 감격적 경향”의 역사적 의의를 인정하면서도, 조선영화의 ‘본류’는 프롤레타리아 영화운동의 대두라고 말한다.

“피억압 민족의 비진보적 우울의 흐름으로 일관된 조선영화의 경향은 이미 그 역사성을 차차 잃어버리기 시작했다. 그것은 너무나도 급격하게 높아진 민족주의적 운동과 소작쟁의, 스트라이크 등의 흐름과 문학의 영역에 있어서 프롤레타리아 운동의 고조에 의해 생겨난 것이었다. 1928년부터의 문학상의 경향은, 조선프롤레타리아 예술동맹을 중심으로 하는 프로파의 세력 증대와 그 문단적 변영이, 영화에 대해서도 그 비(非) 프롤레타리아적, 소부르주아적, 보수적 관념을 공격함으로써 시작된 것이 그것이었다. 그것으로 인해 처음으로 조선민족은 영화도 프롤레타리아트와 농민들의 것이 아니면 안 된다고 하는 것이 강조되었다. 그 이후에는 조선영화의 내부에서는 명확히 두 가지로 분열해 가는 경향을 받아들이는 양상이 되어 갔다. 그것은 이론적 방면에 있어서 프롤레타리아 영화운동의 고조와 작품평에 있어서 무자비한 공격이 생겨난 직접적 원인으로서, 각 영화제작단체에도, 또한 작품 속에도 반영되었다.”⁷⁾

7) 林和, 「조선영화의 제 경향에 대하여(朝鮮映画の諸傾向に就いて)」, 『新興映画』, 1930.3.(번역은 인용자)

이 시기 카프를 중심으로 이루어졌던 프롤레타리아 문예운동은 초기 무산계급 문예의 경향, 즉 “빈궁문학, 비조직적 반항 문예, 개인 행동적 ××문예 등”을 극복하고 “목적 의식성”을 중시하는 방향으로 넘어가는 단계에 있었다. 카프 맹원이었던 윤기정이 조선영화에 대해 짤막하게 언급한 『최근문예잡감(1927)』은 이렇게 “목적 의식성”이 강조되던 맥락에서 “계급영화”를 요구한 최초의 영화평이다. 사회주의의 유행과 영화의 대중화에 힘입어 영화가 중산계층이 아닌 농민, 노동자 등 프롤레타리아 계급을 대상으로 해야 한다는 산발적 발언들은 종종 있었으나, 1910년대 중반부터 조선의 극장을 지배해 온 미국영화와 당시 조선영화가 “우리 생활”과 어떤 관련이 있는가, 조선의 “대중”이 요구하는 영화인가를 질문하는 것은 윤기정의 글이 처음이다. 이 글은 1927년 당시 최고의 제작비로 만들어진 심훈의 화제작 〈먼동이 틀 때〉를 계급적 관점에서 벗어난 영화라 비판하고, 바로 전 해 〈아리랑〉으로 센세이션을 일으킨 나운규의 차기작 〈잘 있거라〉는 값싼 눈물, 인정, 치정으로 얼룩진 영화라 비판함으로써, 영화비평이라는 것이 과거처럼 단순히 영화를 소개하고 해설하는 것이 아니라 영화의 계급적 성격, 즉 궁극적으로 어떤 계급의 이익을 위해 복무하는 것인가를 폭로하는 데 있음을 천명했다.

이런 새로운 영화비평의 대두는 두 가지 의미를 갖는다. 첫째, 그간의 조선 사회주의 영화 연구에서 거의 주목하지 않았지만 중요하게 간주되어야 할 사실로서, 미국영화를 계급적 프로파간다로 규명했다는 점이다. 이구영⁸⁾이 말하듯 1916년부터 조선의 극장에서 미국영화의 점유율과 영향력은 매우 강한 것이었고, 이는 1차 대전을 계기로 전세계 극장가를 점령한 미국영화의 파워가 식민지 조선에도 그 영향력을 발휘하고 있었음을 보여준다. 1910년대 중반 상하이를 중심으로 일본에 지사를 두고

8) 이구영, 『조선영화계의 과거-현재-장래』, 『조선일보』, 1925.11.23.-12.15.

아시아 시장의 적극적인 공세에 나섰던 유니버설 영화와 고급 특작 영화를 내세웠던 파라마운트 영화들은 할리우드 특유의 스타시스템의 힘을 업고, 제작보다는 흥행산업 중심으로 편성되었던 조선 영화계에서 미국영화의 존재를 독보적으로 만들고 있었다. 뒤늦게 제작이 시작된 조선영화는 스튜디오 하나 없이 주먹구구식으로 드문드문 영화 습작을 하고 있었는데, 1926년 〈아리랑〉의 성공으로 호황기를 맞은 1927년 당시에도 미국영화는 조선의 관람성만이 아니라 제작에도 지대한 영향을 미치고 있었다.

이런 맥락에서, 윤기정의 「최근문예잡감」은 1910년대 중반부터 조선의 극장을 지배해 온 미국영화, “대부분이 결혼으로 끝을 막는 미국 영화”가 “우리 생활과 얼마마한 밀접한 관계가 있겠는가? 우리가 생각하고 있는 바에 얼마마한 도움이 될 것인가? 오히려 반동이요, 해가 될 것이다.”라고 비판한 최초의 글인 셈이다. 윤기정 외에도 임화, 서광제, 한설야 등이 공통적으로 비판하는 조선영화의 특징은 비현실적, 공상적, 비과학적이라는 것인데, 이는 “황금장난, 사랑놀이”를 주로 하는 미국영화의 폐단이 조선영화 제작에도 영향을 끼쳤기 때문이다.

이와 관련하여 한설야의 「영화비판: 외국영화에 대한 오인(吾人)의 태도」⁹⁾는 “자본주의의 절정인 미국영화”의 계급적 본질을 장르별로 규명한, 흔치 않은 글이다. 그는 문예극, 역사극, 교육극, 희극(당시 대부분의 조선 지식인들이 존경해 마지않던 채플린의 영화도 포함), 탐정극 등이 얼마나 비현실적이며 개인주의적인 가치를 강조하는가, 그리하여 궁극적으로는 어떻게 자본주의 이데올로기를 주입하는가를 분석했다. 예컨대 당시 조선의 사회문화 전반에 영향을 미쳤던 미국영화의 ‘러브스토리’, ‘해피엔딩’은 “사회 제관계와 아주 무(無)맥락한, 바꿔 말하면 일절 사회

9) 한설야, 「영화비판: 외국영화에 대한 오인(吾人)의 태도」, 『조선지광』 82, 1929.1.

적 비판을 초월한 개개인”의 사적인 문제로 이데올로기화된 것이라고 비판한다.¹⁰⁾

사회주의 영화론이 제기한 두 번째 논점은 조선영화의 계급적 성격이다. 훗날 “내적 심열(心裂)의 시기”¹¹⁾라 불리게 되는 이때의 지형을 황일현은 “자본주의적, 반동적 경향의 영화”를 만드는 “재래의 영화인”(나운규, 이경손, 김영환)과 “무산계급을 반영하는 영화”를 만드는 신흥영화예술가동맹으로 선명하게 나누는데, 이런 이항대립 속에서 사회주의 논자들은 “재래의” 영화인들이 만든 영화의 계급적 성격을 “비(非) 프롤레타리아적, 소부르주아적, 보수적”이라며 가혹하게 비판하기 시작했다.

여기에 가장 먼저, 예민하게 반응한 것은 심훈으로, 그는 일본에서 영화를 공부했고 조선에서는 처음으로 영화소설(『탈춤』)을 발표하는 한편, 당시 『조선일보』 기자로 꾸준히 영화평을 발표하고 있었다. 이런 상황에서 윤기정과, 그에게 공명하는 최승일, 안석영 등 사회주의 영화론자들의 비판은 심훈에게 큰 도전이 되었던 것으로 보인다. 그는 계급의식을 갖고 투쟁의 도구로 영화를 간주하는 사회주의 영화비평에 대해, “본질상 영화는 그다지 고상한 예술이 아니다. 그다지 과중하게 사상적으로 촉망을 받기에는 너무나 가벼운 상품인 것”이라고 말하면서, 윤기

10) 이렇게 자본주의적 상품으로서 지배계급의 이익에 복무하며 개인주의를 숭배하는 미국영화와 대조적으로, 조선영화의 모델로 부상한 것은 소비에트 영화이다. 그러나 사회주의 평자들이 거론하는 소비에트 영화의 대표작들(〈전함 포템킨(S. 에이젠슈타인 감독, 1925.)〉, 〈모(母; 푸도프킨 감독, 1926.)〉 등)은 조선에서는 개봉되지 못했다. 〈아세아의 람(푸도프킨 감독, 1928.)〉만이 일본과 조선에서 심하게 검열이 이루어진 채 개봉되었을 뿐, 소비에트 영화에 대한 최신 뉴스 역시 일본에서 간행된 잡지들을 통해서 간헐적으로 접할 수 있었을 뿐이다. ‘몽타주’ 등 소비에트 영화이론의 경우도, 푸도프킨의 『영화감독과 영화 각본론』이 일본에 번역되는 1930년이 되어서야 소개된다. 조선의 사회주의 영화론자들이 세계영화에 대해 어떤 태도를 지녔는가에 대해서는 백문임, 『입화의 영화』, 소명출판, 2015 참조.

11) 입화, 『조선영화발달소사』, 『삼천리』, 1941.6.

정이 가장 중요하다고 보았던 “원작”이 전부가 아니라 “공예품”으로서 영화의 성격에 주목할 것을 주장한다.¹²⁾ 그러나 윤기정에 호응해 임화¹³⁾ 역시 “조선인의 생활”을 그린 영화를 중시하면서, 나운규와 더불어 당시 대표적인 감독이었던 이경손을 비판했고, 한설야도 본격적으로 1928년 당시까지의 화제작들이 “민중에게 실제적 이익”을 주지 못한다는 점을 조목조목 비판하는 글을 발표한다.¹⁴⁾ 이에 심훈이 반론(『우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가?를 논하여 만년설 군에게』¹⁵⁾)을 쓰면서, 바야흐로 조선 최초의 영화 논쟁이 등장하게 된다.

심훈의 반론은 앞서 영화를 그저 가벼운 상품으로 취급하던 태도에서는 한발 물러나 “우리가 현계단에 처해서 영화가 참다운 의의와 가치 있는 영화가 되려면 물론 프롤레타리아의 영화가 아니면 안될 것”이라고 공감을 표하기는 한다. 그러나 지금 조선의 현실, 즉 지독한 “검열제도”라는 환경과 경제적 궁핍, 식견과 수완을 구비한 영화 인력의 부재 등의 제약으로 좋은 작품을 만들기 힘든 현실 속에서, “순정 맑스파의 영화”를 요구하는 것은 무리라고 주장한다. 그리고 조선의 영화관객 역시 특별한 취미를 가진 고급 팬이 아니라 오락과 위안을 영화에서 찾는 사람들이므로, “어느 시기까지는 한 가지 주의의 선전도구로 이용할 공상을 버리고 온전히 대중의 위로품으로 영화의 제작가치를 삼자”고 말한다.

이와 유사한 논쟁은 나운규의 영화를 둘러싸고도 벌어지는데, <아리랑>으로 조선영화의 획을 그었던 나운규가 후속작으로 만든 <아리랑 후

12) 심훈, 『영화비평에 대하여』, 『별건곤』, 1928.1.

13) 임화, 『조선영화를 이렇게 성장시키자: 평(評)과 감독의 대중적 감시를』, 『조선일보』, 1928.4.29.-5.4.

14) 만년설한설야, 『영화예술에 대한 관견(管見)』, 『중외일보』, 1928.7.1.-9.

15) 심훈, 『우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가?를 논하여 만년설 군에게』, 『중외일보』, 1928.7.11.-27.

편)(이규영 감독, 1930)¹⁶⁾과 액션활극 <철인도>(나운규 감독, 1930)¹⁷⁾에 대해 남궁옥, 서광제, 윤기정이 실망을 표하면서(“그대는 <아리랑 전편>을 제작하지 않았는가”)¹⁸⁾ 허무주의와 개인적 영웅심으로 가득 찬, “조선의 현실을 망각하고 영리를 주안으로 한 순반동영화”(서광제)라고 비판하자 이필우와 나운규가 강하게 반발하면서 진행되었다. 서광제-이필우의 <아리랑 후편>을 둘러싼 논쟁¹⁹⁾은 조선의 영화제작 환경의 열악함(자본과 기술의 미약, 제작자의 의도를 그대로 담아낼 수 없는 검열)을 고려해야 한다는 항변과 인신공격이 두드러지고, <철인도>와 <아리랑

16) <아리랑 후편>의 감독은 이규영이고 나운규는 각본에 참여하고 주연 배우를 맡았는데, 논쟁에 참여하는 사람들은 이 영화를 ‘나운규의 영화’인 것처럼 말한다. 영화의 감독보다 원작자를 중시했던 당대의 인식을 보여주는 것이자, 원작자와 감독과 배우를 넘나들었던 나운규의 존재감을 말해주는 사례가 아닐까 한다. 전작 <아리랑>이 워낙 큰 화제를 모았던 탓에, 실제로 <아리랑 후편>의 촬영 완료를 알리는 기사(『동아일보』, 1930.2.9.)에서도 이 영화가 “<아리랑>의 주연으로 팬과 친한 나운규를 중심으로” 한 것이라고 소개하고 있다.

17) 이 작품의 개요는 다음과 같다. ‘몇 대째 이유 없이 피를 흘리며 싸우고 있는 윗동네와 아랫동네가 있는데, 교회 목사의 딸 마리아를 탐내는 탄광의 원(元)십장은 윗동네 싸움꾼 대장 경칠삼(景七三)을 꼬여 흥계를 꾸민다. 우연히 두 차례나 마리아를 구해 내게 된 아랫동네 싸움꾼 대장 개고기(介古器)는 원십장에게 배신당한 경칠삼과 힘을 합쳐 원십장과 수백명의 그 부하들을 물리치고, 두 동네 사이에도 평화가 찾아온다. 이후 야학공부를 시작한 개고기는 몇 년 후 선생이 된다.’(서광제, 『원방각(圓方角) 작품 <철인도> 비판』(『중외일보』, 1930.4.26.-5.1.)에서 요약)

18) 서광제, 『원방각(圓方角) 작품 <철인도> 비판』, 『중외일보』, 1930.4.26.-5.1. 윤기정 역시 <아리랑>에는 “어느 정도까지 계급적 대립을 표현한 점이라든가 다소의 암시적 의도가 존재했던 까닭에 <아리랑 후편>이 <아리랑> 이상의 향상진보적 작품이 될 줄을 믿었”다고 말한다. 윤기정, 『조선영화의 제작경향: 일반제작자에게 고함』, 『중외일보』, 1930.5.6.-12.

19) 서광제, 『<아리랑후편>』, 『조선일보』, 1930.2.20.-22; 이필우, 『서광제씨의 <아리랑> 평을 읽고』, 『조선일보』, 1930.2.25.-28; 서광제, 『신영화예술운동 급(及) <아리랑> 평의 비평에 답함』, 『조선일보』, 1930.3.4.-6; 이필우, 『영화를 논하는 망상배들에게: 제작자로서 일인』, 『중외일보』, 1930.3.4.-6; 서광제, 『1930년 조선영화계의 현단계 - 왜 그들과 논전하게 되는가』, 『중외일보』, 1930.3.25.-4.2.

후편)에 대해 서광제-나운규-윤기정-나운규가 벌인 논쟁²⁰⁾은 풍자성과 대중성의 문제를 키워드로 하여 여러 논점을 제공한다.

나운규의 반론은 첫째, 서광제나 윤기정이 요구하는 “계급적 입장에서 만들라는 영화”가 무엇인지는 잘 알지만, “그것을 직접, 다시 말하면 폭로와 투쟁으로 직접 행동을 묘사하는 작품이 이 땅에서 발표”되기는 힘들기 때문에 “풍자극”(〈철인도〉)과 우회적인 표현(〈아리랑 후편〉)을 택했다는 것이다. 맑스주의나 공산주의를 직접 말하기보다는, 개고기와 같은 “극단으로 이기주의자”이자 “무뢰한”을 보여주고, 그 삶이 무익함을 관객들이 느끼도록 하는 것이 더 효과가 있다는 것(〈철인도〉), 또 ‘아리랑 고개’의 경우는 그 너머의 희망과 행복을 말한다는 것(〈아리랑 후편〉)이다. 이것을 간파하지 못한 채 직접적인 폭로와 투쟁의 영화를 요구하는 이들이야말로 “현실을 망각한 공론배”라는 것이다.

둘째, 서광제나 윤기정이 비판하는 것처럼 이 영화들이 비현실적으로 보이는 것은 경제적·기술적 제약 때문이라는 점이다. 밤 장면을 촬영하기 어려우니 낮에 일어나는 사건으로 바뀌야 하고, 방화(放火)는 비용이 많이 드니 칼싸움 장면으로 바뀌야 하는 등, 의도했던 것을 제대로 구현할 수 없는 조선에서 영화제작은 “현실에 부대끼면서라도 최선의 방법”을 취해 이루어지는 것이다. 나운규는 이렇게 제대로 된 영화가 아니라 “영화 비슷한 장난감”밖에 만들지 못하고 있는 상황에서, 우선은 조선 영화가 생존을 한 다음에야 “완전한 무기”가 되지 않겠느냐고 반문한다. 이는 열악한 식민지 제작상황을 감안하지 않고 “이론”의 기준을 요구하는 사회주의자들에 대한 불만을 표출한 것이라 할 수 있다.

20) 서광제, 「원방각(圓方角) 작품 〈철인도〉 비판」, 『중외일보』, 1930.4.26.-5.1; 나운규, 「〈철인도〉 평을 읽고」, 『중외일보』, 1930.5.2.-4; 윤기정, 「조선영화의 제작 경향: 일반 제작자에게 고함」, 『중외일보』, 1930.5.6.-12; 나운규, 「현실을 망각한 영화평자들에게 답함」, 『중외일보』, 1930.5.13-19.

3. “경향영화”의 문제 (1930-1931)

사회주의 영화담론은 조직운동 및 제작을 통한 실천(카프 논자들이 사용하던 단어로는 “작품행동”)과 별개로 이해될 수는 없을 것이다. 사회주의적 지향을 가진 조직 혹은 그런 인물들이 가담했던 조직과 그들이 제작한 영화로는, 1928년 조선영화예술협회의 〈유랑〉(김유영 감독), 1929년 서울키노의 〈혼가〉(김유영 감독), 남향키네마의 〈암로〉(강호 감독), 서울키노(Ⅱ)의 〈화륜〉(김유영 감독, 1931), 카프 영화부에서 설립한 청북키노의 〈지하촌〉(강호 감독, 1931)이 있다. 이중 가장 문제적인 것은 단연 신흥영화예술가동맹이었다. 1929년 12월 14일 “계급의식을 파악한 예술운동의 일부분인 영화운동”을 모토로 창립된 이 단체(창립 당시 멤버는 남궁운, 김형용, 윤효병, 윤기정, 임화, 김유영)는 1930년 4월 카프가 기술단체 산하에 영화부를 만들면서 얼마 뒤 해체되었기에 6개월 남짓한 짧은 기간 동안 존속했다. 더욱이 이 단체의 이름으로 제작한 영화는 단 한 편도 없지만, 사회주의 영화담론을 주도했다는 점에서 1930년을 전후해 가장 중요한 조직이었다고 할 수 있다.

이들은 설립과 동시에 영화인 50여 명과 함께, 당시 일간신문 연예부 기자들의 영화 단체인 찬영화²¹⁾를 해체시키는 ‘사건’을 일으킨다. 이는 당시 유일무이했던 일간지 기자들의 권력(기사라는 글쓰기를 통해 영화 흥행에 영향력을 행사하고, 영화 감상회 개최를 통해 독자·관객의 감식안을 리드하며, 나아가 영화제작을 시도하는 등)에 물리적 행동으로 제동을 건 것이었다. 서광제는 이 사건을 “조선에서 처음 보는 [영화·인용재] 종업원과 자본주의 의식적 투쟁”²²⁾이라고 평가하기도 한다. 이 사건

21) 찬영화의 활동에 대해서는 이효인, 『찬영화 연구』, 『영화연구』 53, 2012를 참조할 것.

22) 서광제, 『영화비평소론: 문단인의 영화비평에서 영화인의 비평으로』, 『중외일보』,

은 폭행과 기물파손 등 ‘테러’를 자행한 영화인들이 구속되는 해프닝처럼 치부되는 측면도 있었으나, 결국 찬영회의 해체를 이끌어냄으로써, 그간 서양 영화를 예술적 스탠다드로 설정하고 일간지 지면의 영화평을 독점했던 일련의 지식인 권력을 와해시킨 사건이기도 했다.

이렇게 일약 영화계에 영향력을 갖기 시작한 신흥영화예술가동맹에 대항해 등장한 영화제작단체들(예컨대 윤봉춘, 안중화의 조선영화동인회)도 있었지만, 소위 ‘동반자’ 단체, 즉 사회주의 영화인과 기성 영화인의 연합체적 성격의 단체도 등장했다. 기존 연구에서는 주목하지 않았으나, 이 가운데 사회주의 논자들이 가장 예민하게 반응했던 단체는 윤봉춘, 안중화, 함춘하가 조직한 엑스(X)키네마였다. 엑스키네마는 카프맹원 안석영 원작, 각색으로 만든 〈노래하는 시절〉(안중화 감독, 1930)을 1회작, 〈큰무덤〉(윤봉춘 감독, 1931)을 2회작으로 내놓는데, 이 작품들은 당대 사회주의의 유행으로 대중문화의 단골 소재로 등장한 노동쟁의와 계급갈등의 문제를 담았다. 이런 단체가 생긴 이유는, 영화의 제작이라는 것이 자본뿐만 아니라 기술자를 필요로 하는 것이었던 반면, 당시 신흥영화예술가동맹이나 카프로서는 그것을 충당할 여력이 없었기 때문이 아닐까 한다.

그런데 이렇게 사회주의 영화인과 기성 영화인이 연합하거나 카프의 ‘지도’에서 벗어나 사회주의적 제재를 다룬 영화를 만들려는 조직적 움직임은 1930년 4월 카프에 영화부가 설치되던 즈음, 카프 예술운동의 방향전환과 관련하여 커다란 논란의 대상으로 떠오른다. 비슷한 시기 일본의 사회주의 영화담론에서는 상업영화회사에서 사회주의적 제재를 취해 만들어진 영화, 즉 전무후무한 성공을 거둔 〈무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나(何が彼女をそうさせたか, 鈴木重吉 감독, 1929)〉와 같은

1929.11.21.-26.

영화를 가리켜 “경향영화”라 이름붙이면서, 프로키노가 제작한 “프롤레타리아 영화”와 구별하는 논의가 제출됐다. 조선에서도 윤기정²³⁾이 “카프가 지도하는 100% 프로영화”와 “동맹원 1, 2인의 개인행동 혹은 급진적 영화제작단체”가 만드는 “경향영화”를 구별한다. 그러나 온전한 “경향영화”가 되기 위한 조건, 즉 ‘1) 단체 구성분자가 계급의식을 파악할 것, 2) 1, 2인의 의식분자가 지도할 것, 3) 내용이 적어도 경향작품에까지는 이를 것’이라는 조건에 비추어볼 때, 엑스키네마는 “경향영화”의 외관을 갖추려고 시도했으나 그것을 성취했다고 평가되지는 않았다. 윤기정은 “기술자도 프롤레타리아 이데올로기를 파악해야 한다”고 말하는데, 기술과 인력 면에서 윤봉춘, 안중화 등 기성 영화인과 협력을 하고, 내용 면에서는 당시 유행하던 노동운동의 일면을 집어넣은 〈노래하는 시절〉과 〈큰 무덤〉은 프롤레타리아 이데올로기를 파악한 기술적 면모를 보여주지 못했다는 것이다. 『조선일보』에 연재한 안석영의 시나리오를 영화 개봉에 맞추어 단행본으로 출간해 이벤트 효과를 노리고, 조선문예영화협회 회원 일동이 출연했으며, “실내 장면은 전부 전기광선”을 사용했고 “몽타주”를 구사했다는 기술적 선진성을 홍보했던 〈노래하는 시절〉에 대해, 윤기정은 “목가적, 부르주아 전원시인의 흠의 예찬, 자연의 구가”이며 커팅 등 기술 수준도 레벨 이하라고 비판한다. 이규설²⁴⁾ 역시 엑스키네마 2회작 〈큰무덤〉에 대해, 1930년 “우익그룹과 상설관 자본과의 합동으로 설립된 조선영화동인회”의 간사가 만든 영화라며 제작 인력의 출신성분을 문제삼으면서, “공장, 만주, 노동”등 시류에 영합하는 요소와 신파적 내용을 뒤섞은 “반동적 상업주의”라고 비판한다.

23) 윤기정, 『조선영화는 진전하는가: 〈노래하는 시절〉을 보고서』, 『중외일보』, 1930. 9.20.-25.

24) 이규설, 『엑스키네마 2회작 〈큰무덤〉을 보고』, 『조선일보』, 1931.3.12.-19.

그런데, 이 “경향영화”의 문제는 신흥영화예술가동맹의 해체와 관련하여 카프 영화부에 반발하며 서광제가 주창했던 것이기도 해서 문제적이다. 1925년 예술운동 단체로 등장한 카프는 문학인들이 주축이 되어 활동했으나, 사회주의의 대중적 영향력이 커지게 되자 1930년 4월, 영화, 연극, 미술, 음악 등 여타 예술분야를 아우르는 기술 단체로 조직개편을 이루게 된다. 카프는 기술부 산하에 영화부를 두면서 신흥영화예술가동맹의 해체를 결의하지만, 스스로를 “과도적 단체”라 명명했던 신흥영화예술가동맹원 중 서광제와 김유영은 카프 영화부로의 해소에 불만을 표하며 “영화의 특수성”에 기반한 기술단체의 독립을 강조했다. 이런 분열과 갈등은 김유영, 서광제가 따로 꾸린 ‘시나리오작가협회’에서 공동집필한 〈화륜〉을 바탕으로 서울키노(II)가 제작한 〈화륜〉(김유영 감독, 1931)을 두고, 카프의 이론적 지도자로 부상한 임화가 그 반동성을 극렬히 비판하고 김유영과 서광제가 거기에 수공함으로써, 표면적으로는 통합되는 것처럼 보였다.

이 문제에 대해서는 그간 카프의 소위 제2차 방향전환(‘불세비키화’), 즉 막연한 대중이 아니라 당조직의 전위로서의 노동자, 농민을 대중으로 상정하는 운동으로의 방향전환의 맥락에서 이해되었고, 신흥영화예술가동맹을 해소시킨 것은 “기본적으로 옳았지만 신흥측의 개량적 성격, 타협적 성격을 지나치게 강조함으로써 이들을 동맹군으로 끌어들이는데 실패, 프로영화활동의 유리한 여건 조성에 소모적인 과정을 거듭해야 했다.”²⁵⁾ 혹은 “영화부문에 관한 한 올바르고 현실적인 결정이 아니었다.” “1931년 서울키노가 〈화륜〉을 제작하고 청복키노가 〈지하촌〉을 제작하는 등 분리된 창작활동이 벌어지는 가운데 무원칙한 결합 혹은

25) 변재란, 『1930년대 전후 프롤레타리아 영화활동 연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 1989, 43쪽.

조직통일의 노력을 방기함으로써 카프 영화진영의 목적의식적인 조직 통일 노력을 사실상 하지 않았다”²⁶⁾고 평가되었다. 그러나 기존 연구들이 참조하지 않았던 서광제와 김남천의 문제적인 글들, 즉 신흥영화예술가동맹 해체를 거부하며 그 이유를 밝히는 『조선영화예술사』(서광제) 및 『세계 각국 영화이론 총관』(서광제)과 그런 행동을 맹렬히 비판하는 김남천의 『영화운동의 출발점 재음미: 당면한 구체적 임무』를 면밀히 살필 필요가 있다. 그럴 때 이 조직 분규는 결국, 조선의 사회주의 예술 운동에서 영화운동의 특수성, 즉 조선에서 “가장 통속성을 가진”²⁷⁾ 예술이었기 때문에 가장 유력한 매체였던 영화를 통한 운동의 문제와 관련된다는 점이 밝혀진다.

이 문제를 서광제가 『조선영화예술사』에서 내세웠던 “경향영화”의 개념을 중심으로 풀어보도록 하자. 이 글은 신흥영화예술가동맹을 해소할 것을 요구한 카프 영화부를 “시대착오적 투쟁적 조직체”라고 비난하면서, “영화의 특수성을 모르고 어떤 예술부문보다 급속한 템포로 발전해 나아가는 시대의 최첨단아인 영화를 이해하지 못하는 조선프롤레타리아 예술동맹 현 간부 아래에 설치한 영화부”를 비판하고, 서광제 자신은 “경향영화”의 제작부터 시작하겠노라고 선언하는 글이다. 다소 길지만 잠시 인용해 보자.

“그러면 우리는 어떤 내용을 가진 영화를 제작할 것인가. 물론 투쟁해 나가는 노동자 농민의 일상적 결합을 영화를 갖고 보여주지 않으면 안 된다. 그러나 우리는 여기에 영화를 보는 대중을 생각하지 않을 수 없다. 우리는 누구를 위해 프롤레타리아 영화운동을 할까. 그것은 두말할 것도 없이 노동자 농민의 ×방에 영화를 갖고 참가하려는 그것이다. 그러면 결정적인 그 대상은 노동자 농민일 것이

26) 이효인, 『한국영화역사강의1』, 이론과실천, 1992, 116-117쪽.

27) 김기진, 『예술의 대중화에 대하여』, 『조선일보』, 1930.1.1.-10.

며, 그들의 해방을 위해 싸울 것이 프롤레타리아트의 유일한 xx이다. 그러면 프롤레타리아 영화라는 것은 낱알이 일어나는 계급투쟁의 장면을 전 활동의 기초에 두어 촬영한 것이라야 한다. 그러므로 영화의 내용에 있어서도 예전에 해오던 부르주아의 내면폭로, 증오, 질시 등으로 대해서는 안 된다. 그리고 노동자 농민에게 보여준다고 저급의 중세기적 요소를 떼 부르주아 예술이 형성시킨, 소위 대중적이어서도 안 된다.

그러나 가장 현실의 대중은 노동자 농민인 만큼 그들이 알기 쉽게 제작할 것은 물론이다. 그렇다? 다시 퇴보를 하여 <춘향전>이나 <추월색>, <심청전> 같은 것을 영화화하자고 하는 것은 결단코 아니다. 프롤레타리아 영화는 몇 천, 몇 만의 인텔리겐치아나 소시민에게 환영을 받더라도 그것은 결코 성공은 아니다. 그리고 그들이 지지를 하더라도 아무 소용이 없다. 그러므로 xx하는 노동자 농민이 환영하며 지지하는 영화여야 한다. 따라서 구체적 직접 내용을 가진 것을 제작해야만 실감을 줄 수가 있는 까닭이다. 그러니까 프롤레타리아 리얼리즘적 영화를 제작하지 않으면 안 된다.

그러면 어떤 내용을 가진 영화부터 제작하기 시작할 것인가. 물론 나는 경향적 작품제작으로부터 스타트를 하려고 한다. 그것은 아무리 고가(高價)의 xx적 작품을 제작하더라도(검열문제는 제쳐놓고) 조선의 현실의 대중인 노동자 농민은 그것을 가장 정확히 인식하지 못할 것이다. 따라서 그것의 효과는 소수의 인텔리에게나 환영을 받을 것이다. (중략)

보라. 일본에서 제작된 <무엇이 그 여자를 그렇게 시켰나>보다 경향이 훨씬 나은 <도회교향악(都會交響樂)>²⁸⁾이나 <산인형(生ける人形)>²⁹⁾, <참인참마검(斬人斬馬劍)>³⁰⁾보다 전자의 것이 대중에게 환영을 받은 것은, 아직까지도 퇴폐(退敗)적 봉건적 사상이 불박여 있는 그들에게 실감을 넣어주었던 까닭에, 그들은 울며 손이 아픈 줄도 모르고 박수를 해주었던 것이다. 이와 같이 도시 인텔리겐치아와 현실의 대중인 노동자 농민과의 의식표준은 말할 것도 없거니와, 실감을 주는 데 있어서도 그들을 대상으로 하지 않으면 안 된다. 객관적 현실을 넣어 주는 것으로부터 우리들의 영화제작을 시작해야 한다. 그러므로 쓸데없는 이론이나 공식주의여서도 아니 된다. 정당한 좌익적 이론은 급진 인텔리겐치아를 움직일 수는 있으나, 영화 관객층의 대부분을 점령하고 있는 미조직 대중은 어떤 영화

28) 溝口健二(미조구치 겐지) 감독, 1929.

29) 内田吐夢(우치다 토무) 감독, 1929.

30) 伊藤大輔(이토 다이스케) 감독, 1929.

의 내용이 가령 좌익적 인도주의에 불과하고 자연발생적인 영화의 영역을 벗어나지 못한다 하더라도, 지식군이 아닌 그들은 자기네들 감정에 직접 복받쳐 오르는 것을 요구할 것은 정당한 이치다. 그러므로 필연적으로 생산될 프롤레타리아 영화를 위해 조금이라도 경향적 작품이 나올 때는 호의의 비판을 해주어야 한다. 일본의 <무엇이 그 여자를 그렇게 시켰나>를 엄정한 프롤레타리아 입장에서 비판한다면 자연생장기의 작품밖에 못되나, 그러나 그것이 대중에 갖춰준 효과는 좌익적 영화이론보다 너무나 큰 것을 잊어서는 안 된다. (중략)

조선에서는 경향적 작품 제작 상연이 결코 프롤레타리아 영화의 일보 퇴각은 아니다. 왜 그러냐면 한 개의 프롤레타리아 영화를 갖지 못했으며, 경향적 작품조차 갖지 못했던 까닭이다. 그러므로 우리들은 현재의 영화적 대중의 의식수준을 정당히 평가할 것을 망각해서는 안 된다. 왜 그러냐 하면 우리의 영화전술은 그런 정당한 평가 위에 서지 않으면 안 되는 까닭이다.

“비교적 단순한, 비교적 초보의 내용을 가진 거라도 좋으니 기백만의 대중을 감동시킬 수 있는 작가에게 명예가 있을 것이다. 이와 같은 작가를 맑스주의 비판가는 비상하게 고가(高價)의 평을 하지 않으면 안 된다”라고 루나찰스키는 말했다. 그러면 현실의 대중에게 실감을 넣어주는 초보적 경향작품이 제작된다 할 것 같으면, 정당한 맑스주의 비판가라면 고가의 평을 해주어야 할 것이 아닌가. (밑줄은 인용자)³¹⁾

이때 서광제가 말하는 “경향영화”란 앞서 윤기정이 구별했듯 “100% 프로영화”와 달리, 상업적 시스템³²⁾ 내에서 “영화의 관객층의 대부분을 점령하고 있는 미조직 대중”을 위해 “그들이 알기 쉽게 제작”하는 것을 말한다. 일찍이 김유영과 윤기정도 고무적인 사례로 지적했던 일본의 상업영화 <무엇이 그 여자를 그렇게 만들었느냐>³³⁾를 예로 들며, 이 영

31) 서광제, 『조선영화예술사』, 『중외일보』, 1930.6.23.-7.8.

32) 이와 관련하여 영화운동의 유용한 방법으로 일본 사회주의 영화운동에서처럼 16mm 소형영화의 제작을 주장하는 사람들이 많았지만, 서광제는 스탠다드(35mm) 제작을 고수한다. 그 이유는 조선에는 16mm 카메라와 현상 설비가 없는데, 그것을 갖추만한 돈이면 “고급의 보통 촬영기를 구입하고도 암실, 기타 영화사기 등을 넉넉히 장만할 수 있”기 때문이다. 또 일본에서는 16mm 영화가 검열을 피하기 용이하지만, 조선에서는 그렇지 않다는 점을 든다. 서광제, 『조선영화예술사』, 『중외일보』, 1930.6.23.-7.8.

화가 “엄정한 프롤레타리아 입장에서 비판한다면 자연생장기의 작품밖에 못 되나, 그러나 그것이 대중에 갖춰준 효과는 좌익적 영화이론보다 너무나 큰 것을 잊어서는 안 된다”라는 것이다.

여기에서 논점이 되는 것은 ‘대중’을 누구로 상정하는가 하는 문제이다. 서광제가 “경향영화”를 강조하는 이유는 조선의 관객, 즉 사회주의 영화운동의 대상이 되는 관객을 “미조직 대중”으로 상정하기 때문인데, 바로 이 점이 카프의 “불세비키화”가 상정하는 대중, 즉 “프롤레타리아 전위로서의 (대공장) 노동자, 농민”과 다른 것이다. 이를 일본에서 “경향영화”의 대유행을 계기로 하여 일어났던 논의와 비교해보면 흥미롭다. 예컨대 이와사키 아키라(岩崎昶)도 “프롤레타리아 영화”와 “경향영화”를 구별하며 각 영화는 ‘대중’ 관념에 있어서 차이가 있다고 말하는데, 그는 경향영화가 상정하는 대중 역시 중요하기 때문에 그것이 어떤 특성과 대중성을 갖는지 연구해야 한다고 말하는 등 훨씬 유연한 태도를 취한다.³⁴⁾ 이는 일본의 경우 상업영화 시스템의 바깥에서 형성되었던 프롤

33) 당시 일본에서 엄청난 흥행 성적을 거두었던 〈무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나〉는 조선의 영화인들 사이에서도 큰 관심을 끌었는데, 초기 사회주의 문예운동의 지도자였던 후지모리 세이키치(藤森成吉)의 1927년도 원작을 바탕으로 한 영화라는 점도 큰 유인이었다. 일본 방문 중 이 영화를 보고, 일본 영화인들의 좌담회에도 참석했던 김유영은 후지모리 세이키치의 작품이 “1927년에 호평을 받았다고 하더라도 급속도의 템포로 진전되어 가는 전 무산자계급 예술운동의 첨단화 씨즌 현단계, 즉 1930년에는 환영할 수 없으나 “반동적 색채”는 갖지 않은 만큼, “순 프롤레타리아 영화는 아니라고 하여도 경향적 프롤레타리아적 영화에 속한 작품”이라고 인정한다. 방화(放火) 등의 방식으로 계급적 저항을 표출한 여주인공의 행위는 지극히 개인주의적이지만, “소시민성의 풍자나 자본주의 기구의 내용폭로를 위주로……자기들의 생활, 자기의 빈곤, 자기들을 해롭게 한 자선종교 등을 어느 정도까지 스크린에 보여주었기 때문”이다. 부르주아 영화사인 제국키네마에서, 역시 “부르주아의 주구이며 소시민성을 가지고 있는 센터멘탈리즘의 감독자”인 스즈키 시게요시가 당시 유행하는 사회주의에 편승하려는 “히로이즘적 개인주의”에서 만든 것이지만, 조선에는 공개시킬 만한 작품이라고 말을 맺는다. 김유영, 「〈판도라의 상자〉와 프로영화 〈무엇이 그 여자를 그렇게 만들었느냐〉를 보고서」, 『조선일보』, 1930.3.28.4.6.

레타리아 영화운동이 1930년에 이르러서는 대중 공개회도 개최하는 등 성과를 거두고 있는 상황이었기에, 경향영화의 대두 역시 사회주의적 계급관념이 대중적으로 확산된 결과라고 보았기 때문이 아닐까 한다. 다시말해 전 사회방면에서 프롤레타리아 운동이 대중적 공감과 지지를 얻고 있는 상황이기에, 상업영화 시스템 내에서도 그런 주제의 '상품가치'를 파악하고 영화에 담아내고 있다는 것이다. 그런 경향영화의 기만적 성격을 예의 주시하며 비판하는 것은 중요하지만, 그런 주제에 열광하는 관객 대중의 동향 및 경향영화의 전략을 관찰, 연구해야 한다는 것이 이와사키 아키라의 입장이다. 반면 여러 논자들이 지적하듯 검열이 일본보다 훨씬 심하고 문맹률도 높으며 관객대중의 지적 수준이 매우 낮은 조선의 경우, 그래서 "프롤레타리아 영화도 없고 경향영화도 없는" (서광제) 조선의 경우, 영화운동이 가장 먼저 염두에 두어야 하는 '대중'은 누구이고 가장 시급하게 제작해야 하는 영화는 어떤 영화여야 하는가에 대해서는 훨씬 논의지평이 복잡했다고 할 수 있다.

서광제는 루나찰스키가 했던 "비교적 단순한, 비교적 초보의 내용을 가진 거라도 좋으니 기백만의 대중을 감동시킬 수 있는" 작품이 중요하다는 말을 예로 들며 광범위한 '대중'을 대상으로 한 영화 제작이 필요하다고 역설하는데, 동일한 구절을 인용하는 이와사키 아키라에 의하면 루나찰스키의 이 문장 뒤에는 다음과 같은 내용이 덧붙여 있었다.

“그러나 물론 문학을 읽을 수 있는 개개인 모두에게 충분히 이해되지 않는다고 하여도, 프롤레타리아트 상층 부분, 완전히 의식적인 당원, 이미 꽤 문화적 수준을 획득한 독자를 향하고 있는 듯한 작품의 의의를 부정할 수는 없다.”³⁵⁾

34) 岩岐昶, 『傾向映畫の問題』, 『映畫と資本主義』, 往來社, 1931, 247-263쪽.(처음 게재된 것은 『新潮』, 1930.8.)

35) 岩岐昶, 『プロレタリア映畫の大衆化とその現實性』, 『映畫と資本主義』, 往來社, 1931,

즉 이와사키 아키라는 루나찰스키의 논의에 기대어 “프롤레타리아 예술운동 중 프롤레타리아 예술확립을 위한 방향과 대중의 직접적 아지프로를 위한 방향과를 명백히 구별”하면서 두가지의 병존을 주장했던 것인데, 1930년 카프 영화부의 설립을 즈음한 조선의 경우 이 두가지 노선 간에 첨예한 대립이 있었던 것이다.

조선 사회주의 영화운동에서 이 대립은 실은 영화부문만의 문제가 아니라 카프 전체의 방향전환과 관련하여 꽤 큰 파문을 낳았던 듯하다.³⁶⁾ 그간의 연구에서는 신흥영화예술가동맹을 해체하지 않고 버텨던 서광제, 김유영이 제작한 〈화륜〉에 대해, 카프의 새 지도자로 부상한 임화가 그 반동성을 비판한 글³⁷⁾에만 주목했으나, 카프 진영 내에서 신흥영화 예술가동맹 문제를 일단락지은(“그들의 급소를 찔렀”던³⁸⁾) 글로 회자되었던 것은 카프 영화부의 지도자가 된 김남천의 글(『영화운동의 출발점 재음미: 당면한 구체적 임무』, 『중외일보』, 1930.7.9.-21.)이었다. 서광제와 김유영이 신흥영화예술가동맹을 해체하자마자 시나리오작가협회를 만들고 서울키노를 부활시켜 독자적인 제작을 시도한 것을 가리켜, 김남천은 카프의 “우익적 몰락분자 등과 포합”하여 드디어 계급적 본색을 드러낸 것이라 비판한다. 그는 “자기 진영 내에 재(在)한 복면(覆面)한 적과의 과감한 투쟁”을 해야 한다며, 1929년 신흥영화예술가동맹 창립 강령부터 그 계급적 성격의 모호함을 조목조목 문제 삼는다. 여기에서 김남천은 카프의 “불세비키화”가 상정한 ‘대중’ 개념, 즉 “프롤레타리아

268쪽.(처음 게재된 것은 『世界の動き』, 1930.6.)

36) 예컨대 카프 동경지부에 속했다가 동경지부가 해체되자 독립 단체로 조직된 동경 무산자극장에서는, 임시총회에서 카프 영화부를 지지하면서 “신흥영화예술가동맹을 박멸할 것”을 결의하기도 한다. 『동경 무산자극장 임시총회 개최』, 『조선일보』, 1930.5.24.

37) 임화, 『서울키노 〈화륜(火輪)〉에 대한 비판』, 『조선일보』, 1931.3.25.-4.3.

38) 박영희, 『1930년 조선프로예술운동』, 『조선지광』 94, 1931.1.

전위로서의 (대공장) 노동자, 농민"에 기대어, 서광제가 제창했던 '대중' 개념, 즉 "미조직" 대중을 대상으로 한 영화운동의 노선을 강하게 비판하고, 이로써 카프 영화부는 명실공히 조선의 사회주의 영화조직으로서 독점적 위치를 차지하게 되는 것이다.

4. 문필적·이론적 모색 (1932-1935)

조선에서 영화 제작이 시작된 후 첫 번째 융성기였던 1920년대 후반이 지나가면서, 1932~1934년에는 제작과 비평 면에서 활기가 사라져버린다. 그간의 조선영화 연구에서도 이 시기에 대해서는 거의 관심을 기울이지 않았는데, 주된 원인은 주목할 만한 작품(〈임자없는 나룻배(이규환 감독, 1932)〉를 제외하고)과 담론이 생산되지 못했기 때문이다. 이영일은 1930년부터 1934년 사이를 "저조와 혼미"의 시대라고 부르며, 그 이유로 나운규 프로덕션의 해산과 총독부의 검열 강화와 흥행부진, 확고한 제작자본의 부재를 든다.³⁹⁾ 그러나 〈지하촌〉(강호 감독, 1931)⁴⁰⁾의 개봉 실패와 이어진 카프 1차 검거 사건으로 사회주의 영화운동이 좌절된 후 1935년 최초의 토키 〈춘향전〉(이명우 감독) 제작에 성공하기까지 몇 년간의 조선영화계는 세계공황과 파시즘의 대두라는 전 지구적 변동의 여파 속에 있었고, 토키로의 전환을 포함하여 다양한 암중모색이 이

39) 이영일, 『한국영화전사』(개정판), 도서출판 소도, 2004, 131-133쪽.

40) 『조선일보』(1931.1.28.)에 게재된 영화소설에 따르면 이 작품은 도시의 빈민가 하층 노동자들을 노동자 집단으로 조직화하려는 공장노동자와 그 동료인 룸펜 실업자, 결국 배신을 하게 되는 인텔리를 주인공으로 하여, 철공장의 주인이자 빈민 가옥 소유자의 횡포에 맞서는 하층 노동자들이 생존투쟁을 담고 있다. 신당리 빈민굴을 중심으로 촬영했고, 거대한 건축장을 가설하고 500여 명의 실업노동자를 엑스트라로 사용하여, 1931년 3월 7일 촬영을 완료해서 4월 초 단성사에서 개봉하기로 되었다.

루어지는 중에 있었다고 보아야 한다. 조선영화로서는 표면적인 성과가 없었지만, 그것은 오히려 물리적·정치적 토대의 전환 속에 조선영화가 연루되어 있음을 피부로 체감하고 있었던 시기였음을 반증한다.

첫째, 세계공황을 맞아 미국을 중심으로 한 영화산업이 도약을 꾀하기 위해 유관 산업(전기, 음향 등)과 병합하며 토키라는 새로운 물적 시스템을 구축하는 전환의 과정. 1930년 조선의 극장에서 상영되기 시작한 서구 토키영화는 (새로운 상영설비가 갖추어지지 않았기에 처음에는 그 파장이 크지 않았지만) 앞으로 조선영화의 존재 방식이 이전과는 다른 것으로 전환될 수밖에 없음을 예고했다. 과거의 주먹구구식 제작으로는 감당할 수 없는 경제 규모를 필요로 하고 민족어 문화번역자로서 변사가 퇴출된 영화관람 제도를 요구하는 등, 이제 막 최초의 호황을 경험한 조선영화의 전면적인 체질 전환을 강제하는 것이었기 때문이다. 화려한 브로드웨이 뮤지컬과 레뷰(revue)에 눈과 귀를 사로잡힌 관객들에게, 무성영화는 “여름에 동복을 입으면 텅텅하고 더워 못 견디듯이”⁴¹⁾ “부자연하고 아나크로닉”⁴²⁾한 감각을 주어 관객의 외면을 받을 것이 뻔했다.

둘째, 1931년 만주사변으로 공산주의에 대한 대대적인 탄압이 시작되었던 일본의 제국주의화 과정이 일본과 조선에서 사회주의 영화운동의 위축을 가져왔다는 점. 카프 1차 검거로 사회주의 영화운동이 소강상태에 들어간 후에도 강호, 박완식, 김유영 등은 조직을 강화하자고 제안하고 16mm 저예산 소형영화를 만들어 공장, 광산, 농촌 등에 이동영사를 해서 노동자, 농민을 직접 만나자고 제안한다. 이론적으로는, 소비에트 영화 <아세아의 람(嵐)>(푸도프킨 감독, 1928)이 일본과 조선에서 검열을 통해 ‘반동영화’로 둔갑하는 상황이 아이러니하게도 영화에서 ‘편집’

41) 서광제, 『영화의 원작문제』, 『조광』, 1937.7.

42) 임화, 『조선영화발달소사』, 『삼천리』, 1941.6.

의 중요성을 깨닫게 만들어, 소비에트 '몽타주' 이론에 대한 소개와 모색으로 이어지기도 했다.

셋째, 유럽 파시즘의 대두가 민족-국가주의의 강화로 현상하면서, 영화산업의 국영화 내지 국가주의화 흐름이 전 세계로 확산되고 있었다는 점. 토키로의 전환이 “자본의 집중화, 기업의 통제화”라는 영화산업의 전환을 낳은 것과 맞물려, 유럽의 파시즘화는 독일, 이탈리아 등 국가에 의한 영화통제(1933년 나치스의 영화사업 통제안 16개조)로 이어지고 있었다. 국가에 의한 직접적인 통제(독일, 이탈리아의 경우)인지, 민간 산업을 국가가 규제하는 것(미국, 프랑스의 경우)인지의 차이는 있었지만, 트러스트화하는 영화산업이 국가 간 무역상품으로서, “국민적 문화”로서 위상변환을 겪는 것은 구미의 공통된 현상이었다. 조선에서도 유럽발 영화산업 통제를 이식한 국가통제안이 곧 실시되리라는 소문이 1934년 초부터 들려왔다.

이 시기의 사회주의 영화론 중 서광제의 『최근의 조선영화계』(『동아일보』, 1932.1.30-2.3.)는 조선에서 영화의 제작과 비평이 모두 침체에 빠져 있는 1932년 벽두의 상황을 진단하며, ‘외국영화 비판’과 ‘시나리오 창작’을 제안하는 글이다.⁴³⁾ 그는 “정치적 문제는 별문제로 하고 극단의 경제적 공황에 싸여 있는 조선에서 3, 4천원을 최하로 계산하는 영화제작은 그것이 반동영화든 프로영화든 우리의 현실생활에서 바라기에 힘들 것”이라 잘라 말한다. 그리고 프롤레타리아 영화운동 역시 이런 상황에서는 “다만 문필적 활동[비평을 말함-인용자에 그칠 것]이라고 진단한다. 그런데 비평활동 역시 여의치 않은 것이, 일단 조선영화의 제작이 침체에 빠져 있어 비평을 할 대상이 없고, 비평을 게재할 지면도 많지

43) 몇 달 전 서광제는 『영화비평에 대한 일고찰: 외국영화비평에 대한 신제의』(『비평』 제2권 11호, 1931.11.)에서도 외국영화 비평에 집중할 것을 제안한 적이 있다.

않았다. 여기에 서광제는 외국 영화에 대한 비판을 제안하는데, 하나는 미국을 중심으로 한 반동적 외국 영화 비판이고, 다른 하나는 간혹 개봉되는 소비에트 영화가 검열에 의해 왜곡되는 상황을 “대중에게 알려주는 비평이다. “1년에 2, 3개에 불과하는 조선영화 비판에만 그 펜을 움직이는 것이 아니라 매일 수백, 수천의 미조직적 노동자 혹은 소시민 대중을 마비시킬 외국영화의 파시즘의 구가, 종교영화, 노자협조 등 내지 난센스 영화에 이르기까지 우리의 일상생활에 너무나 사이가 벌어진 100 퍼센트의 아메리카니즘의 순반동영화”의 반동성에 비판의 화살을 겨누는 부르주아 영화 비판과, 푸도프킨의 〈아세아의 랍〉이 일본과 조선에서 검열로 인해 “도리어 반동영화가” 되었던 사례와 같은 것을 밝혀내는 영화비평을 말하는 것이다.

또 ‘시나리오 작가협회’를 결성해 〈화륜〉을 제작했고, 〈버스걸〉 등 여러 편의 시나리오를 창작했던 서광제는, 영화제작이 어려운 상황에서는 시나리오의 창작과 대중화를 대안으로 고려하자고 주장한다. 그는 1931년 〈출범시대〉(이효석), 〈싸구려박사〉(김영팔), 〈화륜〉을 비롯하여 『시대공론』, 『영화시대』에 발표되었던 시나리오들을 예로 들며, 시나리오야말로 영화의 가치를 결정하는 가장 중요한 것이라고 말한다. 영화를 건축에 비유한다면 시나리오는 설계도이고 감독은 건축자로, 아무리 감독의 능력이 없어도 시나리오가 훌륭하면 좋은 영화가 된다는 것이다. 이런 관점에 의하면 시나리오의 창작은 자본주의적, 기술적 난관이 가로놓인 영화의 생산을 “합리화”할 수 있는 유효한 활동이다.

서광제의 주장은 김태진, 나웅, 추적양, 강호 등 카프 영화부 진영(동방 키노) 사람들이 창작했던 영화소설 〈도화선(導火線, 『조선일보』, 1933. 1.8. -2.14. 연재)〉 및 “영화시(詩)”를 제안했던 박완식의 논의와 나란히 읽으면 흥미롭다. 김태진 등은 제작이 어려운 시기에 대안으로 “지상영

화(紙上映畵)”를 제안하며, 그것이 “종래와 같은 일일이 번호를 붙여서 기록적으로 서술하는 촬영대본 형식의 시나리오”와 달리, “감동과 흥분, 그것만이 가질 수 있는 가지가지의 정도와 ‘리듬’에 의해 독자(관객)의 마음을 끌지 않고는 견디지 못할 굳센 그리고 정서적인 새로운 형식”이 될 것이라 말한다.⁴⁴⁾ 이는 1933년 들어 영화의 제작과 상영이 “다분의 제한”을 받고 있는 상황에서 “본래적 시나리오”와 더불어 “영화시”, 즉 “영화의 주제로 포착된 내용이 일층 이해의 정확, 명료를 기해 동적인 역학적, 정서적, 감각적인 문예적 묘사로 구성되어 직접 지상(紙上)을 통해 일반 문예적 기능으로 xx적 효과를 발현하는” 창작을 제안하는 박완식의 논의⁴⁵⁾와 호응하는 것으로 보인다.

한편, 의식적으로 제작된 처음이자 마지막 카프 영화인 〈지하촌〉을 감독했던 강호가 1933년에 “우리는 진정한 의미에 있어서의 프롤레타리아 영화운동의 발족점에도 나서지 못했다”는 말로 시작하는 『조선영화운동의 신방침』은, 사회주의 영화운동에 대한 통절한 반성과 비판, 전망을 보여준다. 과거 사회주의 영화운동에 대해 강호가 비판하는 초점은, (정치적인 제약은 제외하더라도) 제작에서는 자본주의적 산업 시스템 내에서 영화를 만들려고 했기 때문에 생겨난 제약을 피할 수 없었다는 것, 평론활동에서는 부르주아 영화 비판에만 집중했다는 것, 조직적으로는 신흥영화예술가동맹 해체과정에서 서광제, 김유영의 모반적 행태로 혼돈이 초래되었다는 것에 맞추어져 있다. 〈지하촌〉 이후 “아무런 실천이 없었”던 상황에서 벗어나, 새로운 모색을 위해서 강호가 제일 중요하게 생각하는 것은 영화의 제작·상영이다. 집단적인 활동인 제작·상영

44) 『신연재 영화소설 〈도화선(導火線)〉』, 『조선일보』, 1933.1.8.

45) 박완식, 「(금후 영화운동의) 원칙적 중심과제: 카프 영화부에 입각하여」, 『신계단』 제1권 8호, 1933.5.

을 위해서는 겨우 4, 5인밖에 없는 “카프 영화부 자체의 미미함”을 극복하기 위해 “프롤레타리아 영화의 제작 상영의 기술적 전문단체인 조선 프롤레타리아트 영화동맹”을 결성하는 동시에, 영화연구소와 강습회 설치를 통해 다수의 부원(노동자 농민 출신의 획득은 불가능하므로 우선 인텔리와 학생층)을 획득해야 한다는 것이다. 또 자본주의 산업시스템 바깥에서의 작업, 즉 자본주가 아니라 프롤레타리아 영화운동에 이해나 동정을 가진 학생층, 인텔리, 샐러리맨 등에게서 제작비를 얻어 소형영화나 뉴스릴을 제작하고, 공개영사 외에도 이동영사를 통해 공장, 광산, 농촌의 관객을 끌어들이 것을 주장한다.⁴⁶⁾

이런 입장은 불세비키화의 연장이면서 비합법 영화운동으로의 전환을 제안하는 것이지만, 카프 영화부 내에서 합의된 방침은 아니었던 것으로 보인다. 예컨대 박완식⁴⁷⁾은 영화제작의 합법성을 부인하는 것은 극좌적 소아병이라고 비판하기 때문이다. 그러나 박완식 역시 나웅, 김태영 등과 더불어 소형영화의 제작을 시도했고, 조선일보사의 수해기록 영화가 화제를 모았던 사건을 모델로 삼아 여전히 소형영화, 기록영화의 가능성을 포기하지는 않고 있었다. 그러나 경제적, 기술적 이유로 이런 제작, 상영 운동은 여의치 않았고, 이들은 카프 2차 검거사건이 일어나기 전까지 “이론의 진보성”을 모색하는 길로 돌아선다. 이 가운데 박완식이 내세운 “예술로서의 기술성”, 특히 이데올로기 표현의 핵심으로서 “편집”의 문제는 주목할 만한데, 이에 대해서는 지면을 달리하여 좀 더 상세하게 규명하려 한다.

46) 강호, 『조선영화운동의 신방침: 우리들의 금후 활동을 위하여』, 『조선중앙일보』, 1933. 4.7.-17.

47) 박완식, 「(금후 영화운동의) 원칙적 중심과제: 카프 영화부에 입각하여」, 『신계단』 제1권 8호, 1933.5.

5. 나가는 말

사회주의 영화론으로서 마지막으로 제출된 것은 카프 영화부의 마지막 지도자였던 전평이 쓴 『창작방법과 영화예술』(『예술』, 1935.1.)이다. 당시 카프 문학론에서 모색 중이던 창작방법의 문제, 특히 “사회주의 리얼리즘”을 제창하는 글이었으나, 영화소설 〈도화선〉 연재를 막 마친 김태진 등이 카프 영화부의 기관지 『영화부대』 사건(1차, 2차)으로 구속되고 곧이어 터진 ‘신건설사’ 사건으로 실질적으로 사회주의 영화운동은 절멸되던 시기에 제출된 것이어서, 아무런 반향을 얻지 못했다. 더욱이 토키의 등장이라는 ‘자본주의적 사실’과, 제국 일본보다 먼저 조선에서 1934년에 시행된 활동사진영화취체규칙으로 인해 조선영화는 물적 토대의 급격한 전환을 겪고 있었기에, 영화론만의 독립적, 자율적인 전개는 가능하지 않았다. 무엇보다, “가장 통속적인” 영화의 위력은 사회주의 운동을 기획했던 진영에게만이 아니라 자본주의의 위기를 군사적, 정치적으로 해결하려던 국가들 및 기업권력에게도 매우 유용하고 매력적인 것이었다. 소비에트 몽타주를 전유한 나치 영화들이 단적으로 보여주듯, 사회주의가 주목했던 영화의 프로파간다로서의 성격은 곧 다시 닥쳐올 세계대전의 ‘문화전(戰)’에서 그 가치를 유감없이 발휘하며 명실공히 20세기 총아로서의 영욕을 모두 누리게 된다.

서두에서 밝혔듯, 본 논문은 연구의 오랜 공백기 속에 놓여있던 조선 사회주의 영화론을 재고찰하기 위한 첫 발걸음이다. 아래 〈6. 부록〉에 붙여놓은 것처럼 우선 각 지면에 흩어져있는 평문들을 수집, 정리하고 그 활동의 전모를 복원함으로써, 조선에서 처음으로 영화를 이론과 운동과 예술적 고찰의 대상으로 가시화시켰던 좌표들을 확인하고자 했다. 국제 사회주의 운동의 강령과 식민지 본국 일본의 사회주의 예술운동의

흐름에 지대한 영향을 받으며 조선에서 전개되었던 영화운동은, 그러나 식민지라는 상황과 인구의 80프로를 차지하는 농민, 그리고 문자를 해득하지 못한 채 봉건적 가치관 속으로의 환상적 도피를 추구하기도 했던 다수의 '대중'을 관객으로 맞닥뜨리면서 길을 찾아야 했다. 일본의 사회주의 영화운동과 비교했을 때 가장 의문시되었던 점, 즉 왜 조선에서는 독립노선의 영화 운동(정치적으로는 비합법적, 경제적으로는 비자본주의적)이 아니라 합법적 상업영화의 방식으로만 제작활동이 이루어졌는가 하는 점 역시, 이런 상황 속에서 이해되어야 할 것이다.

본 논문에서는 일단 사회주의 영화론을 국면별 세 가지 주제(계급적 프로파간다, 경향영화론, 문필적·이론적 모색)로 나누어 개략적으로 살펴보았으나, 당연히 이것만으로 아우르지 못하는 수많은 논점들이 산적해 있다. 따라서 앞으로 진행되어야 할 연구들에 대해 간단히 언급하는 것으로 마무리하고자 한다.

1)창작활동의 문제: 시나리오나 영화소설 형식으로나마 확인할 수 있는 작품들(〈유랑〉, 〈약혼〉, 〈화륜〉, 〈지하촌〉, 〈도화선〉 등)에 대해 본격적인 연구가 진행되어야 하겠다. 본문에서 언급한 것처럼, 사회주의 영화론에서는 기술적인 촬영이 이루어질 것을 상상하게 해주는 형식의 시나리오를 추구한 경우들도 있고, 독자(관객)의 정서적 반응을 중시하여 소설보다는 간명하고 촬영대본보다는 문학적으로 쓰여진 영화소설(박완식의 표현으로는 “영화시”)을 시도한 경우들도 있다. 조직적 활동이 어려워지면서 문필활동에 더 비중이 실리기도 했던 만큼, 이들에 대한 면밀한 고찰이 필요할 것이다. 덧붙여, 영화제작을 시도했으나 결국 좌절되었던 작품들 중 문학이나 희곡, 해외영화 작품을 원작으로 한 것들(〈홍염(최서해)〉, 〈낙동강(조명희)〉, 〈호신술(송영)〉, 〈어머니(고리키 원작, 소비에트 영화)〉)까지 포괄한다면, 사회주의 영화 창작활동이 의

도했던 것이 좀더 풍부하게 규명될 수 있을 것이다.

2)비교연구의 문제: 최근 몇몇 국내외의 연구자들이 관심을 기울이는 주제로서, 20세기 초 전지구적 사회주의 운동의 흐름 속에서 조선영화의 자리를 규명하는 연구가 진행되어야 할 것이다. 가깝게는 일본의 사회주의 영화운동이나 또다른 식민지였던 대만 등과의 비교연구도 필요하겠으나, 이 시기 조선 영화인들의 시선은 단순히 제국식민지의 규정적 한계 안에 놓여있지 않았던 만큼, 할리우드와 소비에트, 유럽영화와의 비교연구로까지 확장될 필요가 있다. 실제로 조선의 각종 지면에서 양적으로 압도적인 부분을 차지하고 있었던 것이 이들 해외 영화에 대한 것이었던 만큼, 사회주의 영화에 대한 연구 역시 이런 맥락 속에서 재고찰되어야 할 것이다.

3)기타, 확인할 수 있는 자료 면에서는 가장 적지만 영화운동과 관련해 반드시 규명되어야 할 주제로서 소형영화, 이동영사, 기관지 활동, 검열 등이 있다. 예컨대 일본에서처럼 9.5밀리나 16밀리 소형영화로, 이동영사를 통해 기동성있게 대중관객을 만나자는 제안은 조선에서 1929년부터 등장했다. 그러나 소형영화가 검열을 피할 수 있는 유효한 수단이었던 일본과 달리, 조선에서는 소형영화라고 해서 검열로부터 자유로울 수 없었다. 더욱이 아무리 스탠다드 촬영기보다 가격이 싸다고 해도 소형영화를 촬영하기 위해서는 카메라를 새로 구입해야 했다. 이런 이유로 스탠다드 영화 제작을 고수하자는 입장과, 포지티브 필름으로 촬영하여 스탠다드 제작비를 감축하자는 입장(실제로 적지 않은 조선영화들이 포지티브로 제작되었다), 일본처럼 비합법 소형영화를 시도해보자는 입장들이 난립했다. 이런 논의들의 맥락과 실행여부, 그 효과 등에 대해서는 자료의 부족을 보완할 수 있는 여러 연구방법을 모색해봐야 할 것이다.

〈부록〉 사회주의 영화평론 목록

- 윤기정, 「최근문예잡감」, 『조선지광』, 1927.12.
- 임남임화, 「조선영화를 이렇게 성장시키자: 평(評)과 감독의 대중적 감시를」, 『조선일보』, 1928.4.29.-5.4.
- 만년설, 「영화예술에 대한 관견(管見)」, 『중외일보』, 1928.7.1.-9.
- 임화, 「조선영화가 가진 반동적 소시민성의 말살: 심훈 등의 도량(跳梁)에 항(抗)하야」, 『중외일보』, 1928.7.2.-8.4.
- 윤희봉, 「조선영화는 발전하는가:〈사나이〉를 본 감상」, 『조선지광』 제81호, 1928.11/12.
- 만년설, 「영화비판: 외국영화에 대한 오인(吾人)의 태도」, 『조선지광』 제82호, 1929.1.
- 서광제, 「영화비평 소평: 〈병어리삼룡〉, 〈먼동이 틀 때〉, 〈암로〉, 〈혼가〉를 보고」, 『조선일보』, 1929.1.29.-30.
- 윤기정, 「영화시평」, 『조선지광』 제83호, 1929.2.
- 임화, 「최근 세계영화의 동향」, 『조선지광』 제83호, 1929.2.
- 팔봉(김기진), 「〈약혼〉 전후: 자작(自作)의 영화화를 보고서」, 『조선지광』 제84호, 1929.4.
- 임화, 「영화적 시평」, 『조선지광』 제85호, 1929.6.
- 박송, 「조선영화의 당면한 제문제에 대한 일고찰」, 『조선일보』, 1929.9.15.-10.1.
- 서광제, 「조선영화의 실천적 이론」, 『중외일보』, 1929.10.25.-31.
- 김유영, 「영화가에 입하야: 최근 영화운동의 당면문제를 논함」, 『조선지광』 제88호, 1929.11.
- 서광제, 「영화비평소론: 문단인의 영화비평에서 영화인의 비평으로」,

『중외일보』, 1929.11.21.-26.

- 박광균, 「조선영화계 전망; 그 임무에 대하여」, 『동아일보』, 1929. 11.22.-28.
- 박완식, 「영화인의 타입」, 『중외일보』, 1930.1.19.
- 박완식, 「영화의 내용과 형태」, 『중외일보』, 1930.1.26.-30.
- 박완식, 「소비에트 러시아 국영키네마 문제」, 『동아일보』, 1930. 2.6.-11.
- 박완식, 「영화교화 문제」, 『조선일보』, 1930.2.15.
- 서광제, 「〈아리랑후편〉」, 『조선일보』, 1930.2.20.-22.
- 서광제, 「영화노동자의 사회적 지위와 임무」, 『동아일보』, 1930. 2.24.-3.2.
- 서광제, 「신영화예술운동 급 〈아리랑〉평의 비판에 답함」, 『조선일보』, 1930.3.4.-6.
- 김형용, 「영화의 교화성과 대중영화」, 『대중공론』, 1930.3.
- 박완식, 「영화수상만감」, 『조선일보』, 1930.3.1.
- 박완식, 「일본영화의 첨단적 경향」, 『조선일보』, 1930.3.2.
- 林和, 「朝鮮映画の諸傾向に就いて」, 『新興映画』, 1930.3.
- 林和, 「〈꽃장사〉, 〈회심곡(悔心曲)〉 합평회」, 『조선일보』, 1930. 3.23.-24./ 『중외일보』, 1930.3.23.-24./ 『동아일보』, 1930. 3.23.-28.
- 황일현, 「영화의 계급성」, 『중외일보』, 1930.3.19.-21.
- 서광제, 「영화계의 현단계」, 『중외일보』, 1930.3.25.-4.2.
- 김유영, 「〈판도라의 상자〉와 프로영화 〈무엇이 그 여자를 그렇게 만들었느냐〉를 보고서」, 『조선일보』, 1930.3.28.-4.6.
- 김승일, 「소형영화: 프로영화의 일수단」, 『동아일보』, 1930.4.4.-8.
- 고정옥, 「프로영화교육론」, 『조선일보』, 1930.4.23.-25.
- 서광제, 「원방각(圓方角) 작품 〈철인도〉 비판」, 『중외일보』, 1930.

4.26.-5.1.

- 윤기정, 「조선영화의 제작 경향; 일반 제작자에게 고함」, 『중외일보』, 1930. 5.6.-12.
- 서광제, 「김팔봉 영화소설 〈전도양양〉독후감」, 『중외일보』, 1930. 5.24.
- 서광제, 「현 러시아 영화감독 전망」, 『조선일보』, 1930.6.2.-11.
- 서광제, 「조선영화예술사」, 『중외일보』, 1930.6.23.-7.8.
- 김유영, 「영화가에 입각하야」, 『조선일보』, 1930.7.3.-6.
- 김남천, 「영화운동의 출발점 재음미: 당면한 구체적 임무」, 『중외일보』, 1930.7.9.-21.
- 간동학인(諫洞學人), 「지상(紙上)영화: 〈무엇이 그 여자를 그렇게 시켰나〉」, 『철필』 제1권 제3호, 1930.9.
- 서광제, 「세계 각국 영화이론 총관」, 『대중공론』, 1930.9.
- 김유영, 「세계프로영화발달사」, 『조선일보』, 1930.9.6.-25.
- 윤기정, 「조선영화는 진전하는가: 〈노래하는 시절〉을 보고서」, 『중외일보』, 1930.9.20.-25.
- 박완식, 「영화예술의 발전」, 『조선일보』, 1930.10.11.-30.
- 정원섭, 「조선영화의 근본적 소시민성을 탈각시켜라: 동지 함춘하 등의 예언(藝言)에 항의」, 『중외일보』, 1930.10.4.-?.
- 윤기정, 「대동영화사 제1회작품 〈도적놈〉을 보고서」, 『조선일보』, 1930.11.5.-8.
- 박완식, 「녹성키네마 〈바다와 싸우는 사람들〉」, 『조선일보』, 1930. 11.16.-21.
- 하청, 「조선영화의 발전」, 『매일신보』, 1930.11.26.-12.2.
- 윤기정, 「영화이론과 비평의 근본적 의의: 영화영역의 악영향 극복」,

『조선지광』 제94호, 1931.1/2.

- 이규설, 「1931년에 직면한 영화운동의 긴급문제」, 『조선일보』, 1931. 2.15.-20.
- 이규설, 「엑스키네마 2회작 〈큰무덤〉을 보고」, 『조선일보』, 1931. 3.12.-19.
- 임화, 「서울키노 〈화륜(火輪)〉에 대한 비판」, 『조선일보』, 1931. 3.25.-4.3.
- 김유영, 「영화가에 입각(立脚)하여: 금후 프로영화운동의 기본방침은 이렇게 하자」, 『동아일보』, 1931.3.26.-4.17.
- 서광제, 「영화화된 〈화륜〉과 〈화륜〉의 원작자로서」, 『조선일보』, 1931. 4.11.-13.
- 김유영, 「서군의 영화비평을 재비평: ‘〈화륜〉의 원작자로서를 읽고」, 『조선일보』, 1931.4.18.-22.
- 김유영, 「소비에트 러시아 영화공장 해부기」, 『조선일보』, 1931. 6.4.-10.
- 김유영, 「금일-영화예술」, 『조선일보』, 1931.8.6.-9.5.
- 서광제, 「영화비평에 대한 일고찰」, 『비판』, 1931.11.
- 서광제, 「최근의 조선영화계」, 『동아일보』, 1932.1.30.-2.3.
- 김유영, 「영화예술운동의 신방향」, 『조선일보』, 1932.2.16.-24.
- 추적양, 「이동식 소형극장운동」, 『조선일보』, 1932.5.6
- 김효성, 「짜베트 토키이론」, 『신흥조선』, 1932.6.
- 서광제, 「국제 프로영화운동 전망」, 『비판』 제16호, 1932.9.
- 김유영, 「내외(内外) 영화계」, 『신동아』, 1932.10.6.
- 강호, 「제작상영활동과 조직활동을 위하여」, 『조선일보』, 1933.1.2.
- 서광제, 「영화비평과 각본: 비평의 검토와 각본 연구」, 『조선일보』,

1931.1.10.-21.

- 강호, 「조선영화운동의 신방침: 우리들의 금후 활동을 위하여」, 『조선중앙일보』, 1933.4.7.-4.17.
- 박완식, 「(금후 영화운동의) 원칙적 중심과제: 카프 영화부에 입각하여」, 『신계단』, 1권 8호, 1933.5.
- 박완식, 「영화예술 구성문제 - 영화 편집 문제」, 『조선일보』, 1933.10.25.-11.1.
- 김유영, 「현대영화의 동향」, 『매일신보』, 1934.1.1.-20.
- 서광제, 「영화시론」, 『조선일보』, 1934.5.23.-29.
- 박철민[박완식], 「공소한 조선영화계」, 『신동아』, 1934.6.6.
- 전평, 「창작방법과 영화예술」, 『예술』, 1935.1.

참고문헌

1. 기본자료

본문의 부록 〈사회주의 영화평론 목록〉으로 대체함.

2. 논문과 단행본

- 백문임, 『입화의 영화』, 소명출판, 2015.
- 변재란, 『1930년대 전후 프롤레타리아 영화활동 연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 1989.
- 이영일, 『한국영화전사』(개정판), 도서출판 소도, 2004.
- 이효인 외, 『카프 영화인 서광제의 전향 논리 연구』, 『한민족문화연구』 30, 2009, 239-268쪽.
- 이효인, 『일제하 카프 영화인의 전향 논리 연구: 서광제, 박완식을 중심으로』, 『영화연구』 45, 2010, 385-421쪽.
- _____, 『찬영회 연구』, 『영화연구』 53, 2012, 243-268쪽.
- _____, 『카프영화와 프로키노의 전개과정 비교연구』, 『한민족문화연구』 41, 2012, 447-479쪽.
- _____, 『카프의 김유영과 프로키노 사사겐주(佐々元十) 비교연구: 프롤레타리아 영화운동론을 중심으로』, 『영화연구』 57, 2013, 323-360쪽.
- 전평국, 『초창기 한국영화 비평에 관한 연구』, 『한국콘텐츠학회논문지』 5(6), 2005, 193-208쪽.
- 정충실, 『프로키노 영사회 관람공간의 성격과 〈연돌실 페로(煙突室ペロ)〉』, 『대중서사연구』 19-1, 2013, 231-259쪽.
- 하승우, 『1920년대 후반~1930년대 초반 조선영화 비평사 재검토』, 『Comparative Korean Studies』 22권 2호, 2014, 37-58쪽.
- 岩岐昶, 『映畫と資本主義』, 往來社, 1931.

Abstract

Socialist Film Theory of Colonial Korea (1927-1935)

Baek, Moon-Im (Yonsei University)

This paper examines the Socialist film movement of Korea during the colonial period, with the focus on its discursive practice between 1927 and 1935. The first socialist film discourse appeared when the Korean cinema saw its first renaissance after the big hit of *Arirang*(Na Un-kyu, 1926), and when a series of filmmakers and critics organized an Alliance of Emerging Film Artists[*Shinheungyesulgadongmaeng*](1929) criticizing the unprogressive impact of Americanism on Korean popular culture. This discursive movement with its filmic productions experienced transformation in tandem with the reconstruction of KAPF in 1930 as well as with the definitive dissolution of socialist cultural movement in 1935 by the colonial government. This paper analyzes the transformation by articulating three discursive stages of socialist film movement: the inquiry into the propagandistic characteristics of film(1927-30), the debate on the 'tendency film[*Kyeonghyangyeonghwa*]' related to the concept of 'people' in socialist cultural movement(1930-1931), and the pursue of survival strategy in the face of global fascism and the development of talkie technology(1932-1935).

(Key Words: Socialist film movement, Alliance of Emerging Film Artists [*Shinheungyesulgadongmaeng*], KAPF, Propaganda, Americanization, Tendency Film [*Kyeonghyangyeonghwa*], Scenario, cinéroman, People)

논문투고일 : 2016년 1월 10일

심사완료일 : 2016년 1월 30일

수정완료일 : 2016년 2월 11일

게재확정일 : 2016년 2월 17일