
초창기 한국영화비평에 관한 연구

- 1920~1930년대 중반까지를 중심으로 -

A Study on Korean Film Criticism at the Initial Stage

- the case of the 1920s and the mid-1930s -

전평국
경기대학교 다중매체영상학부
Pyung-Kuk Jeon(pkchun@kyonggi.ac.kr)

요약

본 논문은 일제식민지 시기에 출발한 초창기 한국영화비평에 관한 연구로, 조선영화비평의 전개와 양상과 의미 그리고 한국근대영화비평사의 한 축으로서의 영화운동론을 고찰하고 있다. 조선영화의 출발점이라고 할 수 있는 '연쇄극(kino-drama)' 시대에는 문명의 유입과 근대의식의 흐름에 젖어 역시 계몽주의적 영화관이 팽배하였고, 그 이후 무성영화의 시대로 접어들면서 영화본질 자체에 대한 관심중대로 영화라는 형식과 예술성 추구로서의 비평적 기조가 형성되면서 리얼리티와 재현의 문제 등 비평의 기준과 논쟁점이 다양하게 제기되면서 비평이 변모, 발전되었다. 또한 1920년대 중반부터 30년대 중반까지 지속된 프롤레타리아 영화운동론, 일명 카프(KAPF)영화운동은 당시 영화이론과 평론계를 주도하면서 조선영화계 전반에 큰 영향을 주어 선구자적인 모습을 보였다. 이들이 주장한 영화관은 볼셰비키적 대중화론과 변증법적 유물사관에 의한 계급적 영화로, 이들이 보여준 비평은 외국영화에 대한 정보와 이론소개, 영화조직과 강령 그리고 상영과 실천에 대한 여러 가지 방안제시 등 일정한 기여와 평가를 받을 만하다고 하겠다.

■ 중심어 : | 연쇄극 | 계몽주의적 영화관 | 프롤레타리아 영화운동론 |

Abstract

The purpose of this study was to look into Korean film criticism that started during Japanese occupation. It's specifically attempted to shed light on the development and significance of Joseon film criticism and on film movement theory as part of the history of Korean early modern film criticism. When kino-drama that could be called the start of Joseon movies was popular, enlightenment-based view of movie was rampant due to the inflow of western civilization and modernistic consciousness. Afterwards, the nature of movie itself drew a lot of attention from contemporary people in the silent picture days, and there appeared a critical trend in pursuit of artistry. Diverse criteria of criticism about reality and representation were presented, and a lot of disputes were eventually stirred up. Thus, criticism started to make a progress. A proletarian film movement theory, the so-called KAPF film campaign that was prevalent from the mid-1920s to the mid-1930s, was one of leading contemporary movie theories and took the lead in critic community. That had a great impact on the entire Joseon film circles. That took a proletarian view of movie, which was based on Bolshevik theory of popularization and dialectic historical materialism. their criticism made a contribution to providing information on foreign movies and theories and to presenting main principles and multiple alternatives toward film organization and playing.

■ keyword : | Kino-drama | Enlightenment-based View | Proletarian Film Movement Theory |

* 본 연구는 2005년도 경기대학교 연구지원금으로 수행되었습니다.

접수번호 : #051116-003

접수일자 : 2005년 11월 16일

심사완료일 : 2005년 11월 30일

교신저자 : 전평국, e-mail : pkchun@kyonggi.ac.kr

I. 서론

영화비평은 영화평론의 역사로부터 출발한다. 1896년 세계최초의 영화, 활동사진의 영사막과 영사기 그리고 상영이 시작되었을 때 관객들과 극장의 분위기 등은 장안의 화제임과 동시에 큰 뉴스거리였다. 따라서 이것은 바로 신문에 기사화 되었고 초기 영화평론의 한 전형적인 예가 되어 오늘날 까지 그 전통이 이어져 오고 있다. 그런 면에서 영화비평은 영화역사와 함께 출발한다. 물론 당시 영화평론은 영화상영에 대한 사실적인 기술인 르포르타주와, 내용과 소감을 간단히 소개하는 단평 정도에 지나지 않았지만 그 기능이나 역할은 오늘날 신문 저널리즘비평과 크게 다르지 않았다.

우리나라 영화비평 역시 한국영화 전래와 함께 출발한다. 1900년대 초 한국 최초로 활동사진이 공개 되었다는 사실은 당시 황성신문 광고기사에 잘 나타나 있다 [1]. 그 이후 활동사진 소개와 상영에 대한 논평은 줄곧 신문지상에 게재돼 왔으며, 특히 극장 등 영화상설관이 생겨나고 외국 영화가 많이 수입되어 활동사진이 보다 대중들에게 가까워지고 또 한국영화가 제작되었던 1920년대 이후에는 영화비평이 본격적으로 확보되었던 시기이다. 그러나 그 시기의 영화비평은 주로 식민주의 시대의 봉건적이고 전근대적 세계에서 탈피하려는 근대주의적 시각의 계몽주의적 영화관과 각종상영에 대한 소개 단평 그리고 영화를 예술형식으로 정당화하려는 시도들과 함께 프롤레타리아 영화운동 등이 중심이 되어, 아직 체계적이고 전문적인 비평 수준에는 이르지 못하였다. 말하자면 1920~30년대 영화비평은 한국영화제작 수준에 버금가거나 또는 미치지 못하는 정도로서, 영화를 우리 손으로 만들어 이 땅에 보급하고 발전시키자는 '영화운동론'적 성격이 주류를 형성한다.

따라서 본고는 이러한 1920~30년대 중반까지 영화비평을 운동론적 관점과 실제 비평적 관점에 근거하여 실증적으로 살펴보는 것을 1차적인 목표로 한다. 물론 이를 위해서는 이 시기의 영화 전반에 대한 실증적인 검토가 전제되어야 하는 것이지만, 이 점도 아직 미담의 영역으로 남아 있어, 본고는 우선 당시 『매일신보』 『동아일보』 『조선일보』 등 주요 일간지 신문과 잡지

에 실렸던 기사와 논평을 주요 근거로 그 내용을 분석하고 검토함으로써 영화비평을 살펴보고자 한다. 또한 본 의도는 영화 활동과 비평은 불가분의 관계를 이루고 있고 또 당시의 영화 세계를 이해하기 위한 자료로서 오히려 비평자료가 의미 있는 경우도 있다는 측면을 전제로 그 시대의 영화 전반을 보다 총체적으로 파악해 보고자 하는 소박한 뜻도 담겨져 있다는 것을 밝혀둔다.

II. 계몽주의적 영화관의 출발과 변모

통상 한국영화의 출발은 1919년 10월 27일 김도산이 감독한 작품 <의리적 구토(義理的 仇討)>가 상영된 날로부터 시작된다. 그러나 이 작품은 순수한 영화라기보다는 1910년대 전성기를 구가했던 신파극들이 차츰 쇠락하자 이를 만회하기 위해 당시 인기가 고조되고 있었던 활동사진을 접목해 극장에서 상영한 것으로, 이른바 연극과 영화가 혼합된 '연쇄극'이라는 형식의 작품이었다. 말하자면 연쇄활동사진극이 한국영화의 닷을 올린 것이다. 이러한 연쇄활동사진극은 그 이후 3년여 동안 15편 정도가 상영 될 정도로 초창기 한국영화사의 큰 맥을 형성하여, 그 이후 온전한 극영화의 체계를 갖춘 <월화의 맹서>(1923)와 <국경>같은 영화가 제작되고 20년도 중반에는 나운규의 <아리랑>(1926)과 같은 걸작이 나올 정도의 무성영화의 계보를 잇게 된다. 이렇듯 초창기 한국영화는 20년대 전후 개화기 무렵 민족의 근대의식이 한창 고조될 때 발생되었다는 것과 연극단체인 신파극과 연관되었다는 점인데, 당시는 신파극이 내용이나 형식적인 측면에서 일본신파를 너무 무분별하게 모방하고 임기응변적이며 음탕함과 저속함으로 인해, 사회 전체적으로는 '현상'보다는 '변화'를, 그리고 '전통'보다는 '근대'라는 인식이 추구되고 부상할 때였다. 특히 연극은 우리의 전통연희나 창극, 무용과 같은 공연에 서구식의 근대극과 같은 새로운 형태의 연극이 유입되어 대비됨으로써 당시 일본 유학생들이 주축이 된 연극계는 진보와 근대의식의 발로가 더욱 팽배해질 수밖에 없었는데, 이런 측면에서 모든 의식과 예술관은 '오락'보다는 '개량'과 같은 공리적이고 교육적인 측면이 더욱

강조될 수밖에 없었다.

따라서 연극인들에 의해 주도된 초창기 영화계는 이 데올로기가 연극과 같을 수밖에 없으며 비평 또한 같은 흐름 속에서 시작되었다. 이른바 연극과 같이 계몽주의적 영화관이 형성된 것이다. 최초의 연쇄활동사진극 <의리적 구도(義理的 仇討)>를 비롯하여 <형사고심(刑事苦心)>, <지기(知己)>, <학생절의(學生節義)>, <장한몽(長恨夢)> 등의 연쇄극 작품들은 대부분 비극적인 소재로 봉건사회 속에서 관객들을 권선징악으로 교화시키려는 교훈적인 내용을 담고 있는데, 당시 연극계를 주도하면서 영화계도 함께 이끌었던 최초의 극영화 감독 윤백남은 이러한 연쇄극에 대해 구체받을 수 없는 타락의 변태극이라고 신랄하게 비판한다.

곳 우리 貧弱한 朝鮮劇界를 더구나 俗化하는 連鎖劇이 이것이다. 連鎖劇 이것은 무엇에 쓰고자 함이오 무엇을 意味함이나, 한 劇의 內容 그 複雜한 內容을 五幕이나 四幕에 난호야 가장 印象이 깊은 事實의 面을 上演함에 堂하야 俗眼을 滿足케 하기 爲하야 또는 興味를 喚起코자 함에만 力을 致하야 幕과 幕 사이에 連絡되는 事實을 活動寫眞으로 보이는 것이다. 그리고 보면 劇의 生命인 暗示力이란 것은 전혀 消滅된다 하야도 可할 것이오 따라서 觀客도 劇을 觀하야 깊은 印象을 受코자 함보다 다못 劇의 줄기(事實)의 推移에만 興味를 두는 幣가 生할 것이다. 그리고 보면 劇의 效果라하는 것도 勿論 價値가 업서질 것은 分明한 일이며 따라서 單一한 娛樂的 劇에 지나지 못하고 俗惡을 免치 못할 것인즉 이는 곳 純粹한 劇의 發展을 毒함이오 俳優自身의 眞摯한 藝術의 良心을 癡痺케 함일다. 그 뿐만이라 林이나 金陶山 一行의 連鎖劇이라 함은 劇은 如何히 無味乾燥할지라도 馬를 타고 타고 쫓치며 自動車로 競走하며 危險을 冒하는 등의 寫眞으로 喝采를 得하고자 함이 確然하니 이는 곳 主客이 顛倒한 變態의 劇이 아인개[2].

물론 동아일보(1920.5.16)에 게재된 이 비평기사는 연극의 입장에서 연쇄극 형식이 연극의 본질을 훼손한다는 비판적 견해를 표명한 것이지만, 이와 함께 내용이 너무 흥미위주의 속악(俗惡)적이고 오락적이어서 극적 가치가 없다는 것을 함께 제기하고 있어 당시의 계몽주의적 믿음과 성격을 엿볼 수 있다. 연쇄극 자체를 비판

하면서 사회나 제작자 그리고 예술적 측면에서의 무지나 양심을 지적하고 비판하는 근대적이고 개량적인 태도는 그 이후 계속 전개되어 20년대 초반에 제작된 영화에 확산되어 나타난다. 이 중 대표적인 것이 최초의 극영화로 평가되는 윤백남의 <월하의 맹서>(1923)이다. 이 영화는 조선총독부 체신국이 저축계몽을 목적으로 당시 1700여 원을 들여 제작한 관제 보급영화였는데, 다음은 이에 대한 당시의 매일신보에 실린 기사내용이다.

遞信局에서 郵便貯金の 獎勵普及을 위하여 각종의 시설을 講究하여 오던바 이번에는 새로이 經費 일천 칠백여 원을 드리어 조선인 배우 십 오인을 출연케 하여 京城과 仁川을 背景을 삼아 가지고 '月下의 盟誓'라고 하는 活動寫眞을 作定하였다는데 이것은 尹白南 씨의 作으로 朝鮮民衆劇團 一座의 활동으로 된 전 2권인바 3월 下旬에 撮影을 맞추었으며 不日 間 京城에서 試寫할 터이며 그 후는 巡迴映寫에 의하여 順次로 각 지방에서 公開한다 하며 그 概要는 어떠한 집의 三才이 방탕하여 그 집안은 窮境에 빠졌으며 그 家運을 挽回하고자 可憐한 남매 두 명은 夜色이 滄茫한 달 아래서 결심하고 그 危急한 悲運을 바로잡고자 한 것으로 근래 活動寫眞이 民衆娛樂으로 되는 각종사업의 선전용으로 극히 有效히 보급되는 이때에 이것을 이용하여 貯金獎勵를 보급함에 適切한 시설이겠으며 또는 內地 貯金局에 특설된 菊池寬 씨의 작품인 貯金獎勵劇 '沙上の 家'도 함께 공개한다더라[3].

이처럼 1920년 초 개화기 시대 때 영화는 다수의 국민들이 일상으로 접하는 대중매체 역할로서 기능보다는 조선총독부나 기관 또는 소수의 자본가들이 방역이나, 위생 그리고 예방선전 등 공익적이고 계몽적인 수단으로 활용하기 위해 제작되었다. 소위 '위생계몽영화'로 불리는 이런 영화들은 당시 크게 만연했던 콜레라 전염병 등으로부터 조선 사람들과 일본인들을 보호하기 위해 극장을 비롯한 학교운동장, 공원, 공회당 등에서 무료 상영됨으로써 크게 성행했다. 이러한 흐름은 <인생의 악귀>와 같은 위생영화나 <월하의 맹서>의 저축장려영화를 포함하여 도량형 계량기(度量衡計量器)선전영화, 온돌개량장려영화, 전기에 대한 선전영화, 남세계몽영화 등 다양한 형태로 나타난다. 위생영화는 처음

엔 서양과 일본에서 들여온 실사필름이 주류를 이루었으나 차츰 문화영화에서 간단한 즐거리를 가진 극영화의 형태로 발전되었다[4].

위와 같은 계몽적 기조는 한일합방이후 민족운동의 일환으로서 전개된 교육운동과 맥을 같이 하고 당시 언론에서도 같은 논조로 일관되게 이끌음으로서 1923년에 제작된 <춘향전>, <장화홍련전>(1924), <심청전>(1925) 그리고 <운명전>(1925), <홍부놀부전>(1925) 등 우리의 고대소설을 영화화해 영화제작이 한층 발전되고 대중적 인기가 고조된 시기에도 역시 주된 흐름으로 나타나고 있다. 이러한 것을 알 수 있는 한 좋은 예가 당시에 같이 제작된 영화중에서 주제나 스토리 내용이 권선징악이나 조선의 인정풍속(人情風俗)을 지닌 위에 열거한 영화들은 칭찬과 긍정적 평을 들은 반면, 젊은 남녀의 통속적 연예극을 다룬 <해(海)의 비곡(秘曲)-일명, 바다의 비곡>(1924), <비련(悲戀)의 곡(曲)>(1924)과 같은 영화들은 힐난한 혹평을 받았다.

만일 본 영화를 特作品이라고 하여 영화계에 내어 세우려 하였다고 하면 우리 映畵界를 無視하여도 分數가 있지 그것을 소위 映畵 劇이란 美名을 부쳤다니 하고 憤慨하였을는지도 몰랐을 것이다. 일본인 王必烈씨가 시나리오의 原作者니 먼저 테마를 평할 필요도 없거나 와 '해의 비곡'은 내용과 相伴한 좋은 題名이었고 내용은 通俗物에 不過하였고 어찌 생각하면 일본의 船頭小唄나 '籠鳥' 같은 低俗趣味로써 값싼 센티멘탈리즘을 가지고 현대 청년 남녀들의 流行性에 迎合케 하려는 趣意에서 지은 줄로 느꼈다. '붉은 새'란 도무지 무슨 새이냐? 들도 보도 못한 '籠鳥'가 흥행계에서 일부 淺薄한 청년 남녀들의 醜惡 罔測한 癡情기분을 助長시키어 흥행업자들의 돈지갑을 통통하게 만들어주기 때문에 그것을 본떠다 놓으면 '大入滿員' 흥행가치있는 名畵 되기에 쉬운 줄로 알았는가?(下略)[5].

시내 仁寺洞 朝鮮劇場에서 상영된 '비련의 곡'이라는 활동사진은 東洋文化協會인지 무슨 협회인지에서 제판은 苦心慘擔하여 박였다고 風을 떠는 사진인데 실상 그 사진은 어떠하나 하면 그 각색에 있어서 그 撮影技巧에 있어서 近年 영화계에서 드물게 보는 '걸레 같은 작품'으로 조선의 키네마 팬을 속여먹은 것이라고 일반이 憤慨

하여 문제가 된 모양인데 하여간 보통 사람의 눈으로 보아도 조선의 인정 풍속을 무시한 추악한 장면과 어린아이들 장난 같은 그 字幕과 또는 그 영화를 一貫하는 기분이 예술품으로서의 가치를 인정할 수 없을 뿐만 아니라 이따위 사진을 상영한 조선극장의 낮바다이가 뻥뻥스럽더라고[6].

계몽주의적 영화관은 영화의 주제 혹은 제재의 면에서 어느 정도 관객 대중을 교화시킬 수 있느냐 하는 영화의 메시지 측면을 강조하는 관점이다. 연쇄활동사진극에서 개화된 주인공이나 근대화된 젊은이 그리고 그 이후 고대소설영화에서 주인공들의 계몽에 대한 갈망과 여읍여소(如泣如訴)하게 하는 극의 분위기는 이러한 관점에서 의도되었으며, 이러한 내용은 당시의 유력 일간지 『매일신보』 등에 의해 적극적으로 보도되었다. 소위 영화사에서 '모방제작기'라고 일컬어지는 1919년부터 <아리랑>이 나오기 이전 1925년 까지는 영화가 극의 내용이나 형식 그리고 즐거리와 연기 등 기본 틀을 신파작품을 차용하여 정착된 시기[7] 당시 감독으로 영화를 주도했던 윤백남, 이경손, 조일제 등은 연극적 사고와 예술관에서 결코 벗어날 수 없었으며, 또 영화가 무대예술의 영역에서 탈피해 독립적으로 존재하고 기능하기에는 인적구성이나 자본, 기술 등 기본적인 제작상황이 어느 것 하나 만족할만한 수준에 도달하지 못했다. 다만 영화는 개화풍조나 권선징악을 기조내용으로 눈물과 웃음, 즉 '슬프고 재미있게'를 금과옥조로 신과의 흥행 붐을 계승하겠다는 신조외에 별 다른 여유가 없었다. 특히 1923년 일본사람에 의해 제작된 <춘향전>과 1924년 박승필이 제작한 <장화홍련전>이 예상외로 흥행에 크게 성공한 이후 소위 남작(濫作)시대라고 일컬어질 만큼 개인 프로덕션이나 영화사들이 우후죽순격으로 생겨나 영화제작이 외형적으로 크게 활기를 띠었다. 따라서 영화평론 또한 영화는 무엇이고, 어떠한 영화가 좋은 영화이고 또한 나쁜 영화인가, 영화는 어떻게 만들어야 하는지 등 영화자체에 대한 논의와 비평이 보다 활발하게 전개되기 시작했다.

III. 영화형식과 예술성 추구로서의 비평

1. 비평주체의 확보

1910년대를 포함하여 1920년대 초 연쇄활동사진극 시대까지의 영화비평은 영화상영 안내와 비평이 명확히 구별되지 않은 채 출발한다. 주로 기자들에 의해 쓰인 이러한 비평은 언제, 어디서, 영화가 영사(映寫)한다더라, 와 함께 영화제작배경, 배우와 스텝에 대한 묘사 그리고 스토리와 극장 현장분위기에 대한 인상비평이 그 중심을 이루고 있다. 다음과 같은 글은 그 첫 예에 해당한다.

<團成社の 初日 관객이 물미듯이 드러와> 신파 신극 좌 김도산 일행의경성에서 촬영된 신파활동사진이 도선에 처음으로 지나간 이십 칠일부터 단성사 무대에 上場된다 하리 초저녁부터 潮水갓치 밀리는 삼시간에 아리의 層을 물론하고 惝惝히 차서 滿員의 牌를 달고 표까지 팔지 못한 디성황이엇더라. 그런데 데일 繁華한 것은 각 券番의 기생 온 것이 무려 이백여명이나 되어 더욱 異彩를 너엇더라 영사된 것이 시작호는디 위선 實寫로 남대문에서 京城全市의 모양을 빗치이미 관객은 노상 감치에 박수가 야단이었고 그 뒤는 정말 신파 사진과 비우의 실연 등이 잇서서 처음 보는 도선 활동사진임으로 모다 취한 듯이 흥미있게 보아 전에 업는 성황을 일우엇다더라[8]

記者는 이번의 名劇에 이 한명옥 군이 여주인공 淸香으로 출연하였다는 말을 듣고 자못 그럴 듯하다는 생각을 禁치 못하였다. 그 외에 淸香모의 月梅와 侍婢의 香丹같은 중요한 인물은 해가 전복지사의 斡旋으로 모두 상당한 가정의 부인으로 출연케 하였고 기타 사진에 나타나는 수 십 명에 가까운 배우들은 淸香의 본바닥인 南原사람으로 選擇하였다 한다. 조선에 처음으로 완전한 활동사진 필름 하나가 생기게 되었다는 의미로 조선 씨의 絶大한 노력에 대하여 敬意를 表함이 좋을 것이다[9].

‘상영 소식’을 주로 전하면서 기자가 개인적으로 느낀 인상을 덧붙인 위와 같은 기사는 당시로서는 본격적인 인상비평이라고 할 만큼 전문적이었다고 볼 수 있다. 객관적인 기사문과 주관적인 인상비평이 혼재되어 있는 위와 같은 상영소식의 형식이 영화 초창기의 대표적인

영화비평을 이루게 되는데, 내용은 “조선 영화계의 첫 작품이고, 주인공과 촬영자 등이 첫 조선인이다” 등 애국적 묘사와 기원(紀元)을 강조한 점이 주요특징이다. 이러한 기자의 상영소식은 차츰 기사적인 것보다는 인상비평이 위주가 되는 영화비평의 형식으로 변모해 간다. 그리고 이와 함께 투고에 의한 영화비평도 활발해진다. 이러한 투고도 처음에는 상영에 대한 개인의 짧은 느낌의 단평의 글에서 차츰 영화자체를 문제 삼는 본격적인 비평으로 발전해 간다.

나는 본대 활동사진을 좋아하는 터에 단성사 신파 활동사진을 요새 가보니 참 조선에 처음 되는 것으로 어찌 마음에 상쾌하고 좋은지 모르겠어요.

-愛活家- <붓방아>每日申報, 1919.10.31

6일 밤부터 단성사에 봉절된 ‘장화홍련전’의 영사를 보고서는 아무리 熱烈한 팬의 필자로서도 싫증을 禁할 수 없었다. 아니 嘔飯唾棄할 노릇이다. 人形같이 無感覺해 보이는 배우들의 표정! 울다가 돌아서며 빙글 웃는 싱겁고 덜된 장면-올다, 이것은 未熟한 배우들의 기술로 보아 容恕하자. 그러면 각색자에 물어보자! 繼母의 凶計로 장화가 落胎한 것처럼 만든 장면, 즉 장화의 이불 안에 피를 바르고 가죽 벗긴 쥐(鼠)의 고기 덩이를 낙태와 彷彿시킨 그 장면을 그 더러운 장면을 무슨 필요로 表出시켰느냐 말이다. 이것으로써 그 영화의 深刻味를 더할 줄 믿었더니. 아니다. 이것을 소위 民衆娛樂物의 하나인 映畫藝術이라 이름 할까? 많은 將來를 가진 조선의 영화제작 當局者여! 技術誘致와 경험 淺薄도 분수가 있지 않는가? 그야말로 糞息奔奔한 장면을 表出시킨다 고야 너 무나 곤두박질을 할 사실이 아닌가. 우리 영화계의 유치함을 슬피하는 동시에 하루바삐 영화제작계에 明敏한 지도자가 出現되기를 빌면서 擱筆한다.

印鐵<朝鮮映畫製作所當局者들에게-自由鍾短評欄>
東亞日報, 1925.10.10

조선고대소설 ‘심청전’은 지금 사람의 눈으로 보아 嚴密하게 말할진대 그것은 童話劇 이라느니 보다도 좀 意味가 다른 ‘오도끼(御伽)극’이라 할 것이다. 그러므로 이 의미서 백남프로덕션의 제1회 작품 ‘심청전’은 완전히 失敗하였다. 감독자는 조선 고대의 풍속을 이해하지 못한 것이 또한 큰 결함이다. 요컨대 각색 급 촬영 감독자 頭腦가 없는데다가 더구나 돈까지 없으므로 말미암

아 이 모양이 되었다. 영화계의 인물들아, 어찌 寒心치 아니하냐.

-三淸洞 사팔뜨기生- <珍奇한 '심청전' 지식 없고 돈 없어서 완전히 실패하였다(評說)> 每日申報, 1925.4.3

인철과 삼청동 사팔뜨기 라는 가명으로 신문 단평란의 가십란에 실린 위의 두 글은 기자의 시각을 빌린 투고의 형식을 갖추고 있다. 이러한 투고의 형식을 갖추으로써 배우의 연기에 대한 공적인 비판을 피하면서도 개인적인 의견을 개진할 수 있고, 한편으로는 영화내용 중점어스럽고 유치한 연출 장면을 지적하면서 영화의 예술성과 리얼리티 문제를 언급하는, 일석이조의 효과를 노릴 수 있었던 것으로 보인다. D. K生, G生, A生 등 평자의 이름대신 가명기사에 의한 이러한 투고형식은 1930년대 말 까지 꾸준히 이어오면서 초창기 전문성 결여에도 불구하고 점차 그 형식과 내용면에서 영화비평의 모습을 지니게 된다. 이러한 형태의 글은 점차 본격적인 비평가의 가명이 밝혀지는 단계로 변모하게 되는데, 최초의 비평문은 1925년의 이구영의 다음과 같은 글이다.

(初稿)..출연 배우의 액션이나 표정은 감독의 힘이 조금도 미치지 못하였고 오히려 배우가 감독을 휘둘러 지경이었다. 카메라맨은 역시 多少의 촬영 經驗은 있었다 할지라도 手腕은 없었다. 당당히 클로즈업(大寫)이나 '매덤 클로즈업'을 사용해야만 사진 기분을 表現시킬 때에도 그대로 遠寫를 한 장면도 있었다. 그리고 스펙터클이 적었다. 그 사진을 보고나니 조금도 印象이 남지 않고 어떻게 사진 연락이 되었는지 서로 차릴 수가 없다. 끝으로 이월화보다도 채천 양의 표정이 낡았다고 월화 양은 영화극 배우로는 不適當을 느꼈었다. 그의 얼굴이 아름답다고 사람들은 잘한다 하나 근육 표정은 기대기 어려운 얼굴이니 물론 研究하고 練習을 쌓으면 못할 것은 없겠으나 그는 다시 무대에 復歸하여 주었으면 좋겠음을 느꼈다.

<朝鮮映畫의 印象> 李龜永, 每日申報. 1925.1.1

이구영의 위 글은 카메라 사이즈와 화면의 배열 상태 그리고 그에 따른 연기자의 표정 연기 등 전반적인 영상표현과 연출에 대한 미흡한 점과 결함을 지적하면서,

배우 이월화는 영화연기로는 부족절하니 연극무대로 돌아갔으면 좋겠고 영화는 결국 실패작이라는 결론을 내리고 있다. 이는 이구영[10] 자신이 우리나라 최초의 '조선배우학교(1925)'를 세워 영화교육을 시켰고 또한 영화각본을 쓰는 등 영화전반에 대한 풍부한 지식을 지니고 있어 당시로는 대표적인 영화 문사로서의 대가적인 권위의식에서 발생된 것이 아닌가 생각된다. 이처럼 이러한 글에 이르러서는 글의 주체에 어울리는 비평의 개성이 드러나기 시작한다. 이러한 비평형식은 신문의 한 기사로서가 아니라 별도의 기획으로서 발표된 경우도 생겨나기 시작하는데, 11회에 나누어 연재된 이구영의 「朝鮮映畫界의 過去-現在-未來」(朝鮮日報, 1925. 11.24~12.25)와 3회로 나누어 연재된 심훈의 「朝鮮映畫界의 現在와 將來」(朝鮮日報, 1928.1.1~1.6)와 같은 글이 대표적이다. 두 사람의 위 글은 다 같이 신세타령이나 하듯이 제작, 기술, 인력 측면에서 조선영화계의 불모성을 지적하면서 발전으로 각 대안을 제시하고 있는데, 심훈은 특히 영화의 예술성 수준과 개념을 포함한 제작 인프라와 시스템에 대해 구체적으로 거론하는 심도 있는 안목을 보여준다. 1) 스튜디오를 세울 일(2만원 한도). 2) 광선(조명) 설비할 일. 3) 기술자(감독, 기사, 장치자)등을 적어도 5,6인 해외로(아직은 일본)유학을 보내 일군을 양성할 일. 4)전속배우 남녀 20명(최소한도)의 의식만이라도 보강해줄 일. 5) 제작소에서 상설관을 세우거나 2관 이상을 직영할 일. 6)촬영은 감독 세 사람에게 맡겨서 동시에 3조로 나누어 1개월에 적어도 작품 3편 이상은 제작할 일. 7)작품은 아직은 팬의 정도를 상량(商量)해서 회화극, 통속물, 시대극을 중심으로 할 일(촬영비 3천원 이내로). 8) 기관잡지를 간행할 일. 9) 원작, 각색료를 제정하여 신인의 출현을 장(獎)할 일. 이처럼 1920년대의 영화비평은 기사문을 통하여 계몽주의적 효용론에 근거한 영화의 본질 즉, 영화의 연기, 촬영 등 구성요소들의 장단점이 부분적으로 언급되는 초기의 인상단평형식으로부터 기사 뒤의 가명이나 익명 그리고 기자의 이름을 기명하는 수준을 거쳐 차츰 필자의 개성과 주장이 발현되고 강해지는 장문의 기획비평으로 발전해 나간다. 이러한 현상은 세계문예사적 흐름과 영화이론 그리고 영화제작 발달로 비평의 눈점이 '영

화자체는 무엇인가' 등 영화형식과 기능 등 근본개념으로 모아짐으로써 지상의 충돌과 논쟁이 점차 가열되기 시작한다.

2. 비평의 기준과 논쟁점

1920년대 초의 영화비평은 대체로 인상비평의 수준을 넘어서지 못하지만 그런 가운데에서도 비평의 기준은 나름대로 세워져 있는 것으로 보인다. 그 중 가장 두드러진 비평기준은 사실주의적 영화관에 입각한 화면의 리얼리티 개념으로 요약된다. 이러한 기준은 초기의 기사문에서 발견되는데, 1925년 1월 1일 자 이구영의 영화 <춘향전>(1923)을 비평한 '조선영화의 인상'이라는 글에서, "이도령이 광한루에 보따리 걸치고 섰든 광경이 눈앞에 암암하다. 인형 같은 춘향이의 화면이 안전(案前)에 방황한다. 기분(氣分) 표현 같은 영점(零點) 것은 아니오, 연락(連絡)도 아무 것도 없고 다만 스토리를 흉내 내었음에 불과하였다."라고 언급하면서 화면연결과 연기의 부자유스러운 점을 지적하고 있는데, 이것은 그 이전에 단순히 '영사가 대만원을 이루었다더라' '자못 장관이라더라' 하는 식의 소개보다는 한 단계 발전한 모습을 보여준다. 이러한 비평기준 중에서도 가장 잘 언급되는 부분이 '화면의 재현의 상태'와 '배우의 연기'에 관한 것인데, 매일신보 1924년 8월31일과 9월2일자의 일기자(-記者)의 비평을 보자.

(初略)서투른 촬영술로 까딱하면 자연을 잃기 쉬운 트릭 식을 많이 사용하였으나 그것이 하나도 구석이 보이지 아니하고 원작자의 空想을 如實히 표현한데에 촬영자의 우수한 手腕이 내보였다. (中略) 사진의 주인공인 장화로 분장한 김옥희 양과 흥련으로 분장한 김운자 양은 근본이 純소한 첫 무대로 배우로는 何等의 技藝가 없었다할지라도 소위 경험 있는 배우의 마치 오뎅이 모양으로 원숭이 같이 뛰노는 일종 奇怪한 인물을 나타내는 것보다는 도리어 진중한 맛이 있어서 보는 자의 마음을 愉快하게 하였고 몸을 움직이는데 조금도 꾸민 것이 없이 한갓 순진한 따름이었음이 이사진 전체에 적지 않은 무거운 맛을 준 듯하다.

위의 글은 영상과 배우연기의 장점부분을 언급하면서

형상화 문제를 다루고 있는데, 평자가 이러한 것에 대한 관심과 의식을 가질 수 있다는 것이 우선 두드러진 발전이라고 할 수 있다. 그 당시 20년대 중반까지는 기자, 전문가 또는 영화동호인을 포함한 모든 평자들의 기사 내용은 대부분 정도의 차이는 있으나 화면의 선명성 여부, 롱 쇼트, 클로즈업 등 촬영기술과 카메라맨의 표출 능력의 문제 그리고 변사연사와 배우들의 표정이나 동작에 대한 사실주의적 입장에서 극적행동의 부자연스러움을 지적하면서, 카메라와 누구누구 연기 그리고 영화는 실패하였고 혹은 성공하였다는 등 소위 '가치'의 문제를 가지고 주관적인 결론을 내리고 있다. 이러한 비평적 흐름은 소위 무성영화 중흥기의 서막이라고 일컫는 나운규의 <아리랑>이 제작된 1926년부터 점차 바뀌어 비평의 논점이 영화를 예술의 준거의 틀로 재단하고 정당화하려는 노력들로 진행됨으로써 또 다른 양태를 보여준다는 점이 주목된다.

대체로 보아 이 일편은 별로어 흠잡을 곳이 없는 佳作이라 할 수 있다. 더욱이 촬영기술이라든지 감독술이 특별한 독창적 성공은 없다 할지라도 재래의 몇몇 작품 중에 서투른 곳이 보이지 아니하도록 꽤 妙하게 가리웠다. 극의 내용에 들어가서는 衰頹하여가는 조선농촌을 배경 삼은 만큼 우리에게 느낌을 주는바가 많으니 특히 논과 밭을 다 팔아서 나를 공부시킨다는 것파 아리랑 고개 밑에서 담과 피를 흘리며 논 김매는 村民과 그곳의 다 쓸어져 가는 초가집에 청년회관판이 붙어 흉내 나는 농촌 청년이 모인 것이 무엇보다도 좋았다.(中略) 내용은 그리하거니와 출연 배우를 잠깐 보면 누구나 제일 먼저 광인 최영진으로 분장한 나운규군의 노력을 볼 것이다. 이 1편의 주인공이요 또 常套를 벗어난 광인인 만큼 그 역은 適役이었다. '아리랑' 전편을 통해 이의 성공이 농촌을 배경으로 淳朴한 衰史에 있거니와 그 실패한 점도 역시 농촌과 그곳에 들어온 도회풍조와 조화가 못된 곳에 있다. 그러나 이만한 수완과 이만한 精妙한 기술과 이만큼 실력 있는 배우가 모였으니 이들의 장래가 몹시 촉망된다. 촬영과 카메라 식에 있어서도 조선에서 그 이상 갈 작품은 없을 것이다. 나는 一言으로 예술가의 작품이라고 부르고 싶다. 알미운 듯이 밝은 장면이 없으며 답답할 만큼 어두운 장면도 없다[11].

위의 내용은 영화 <아리랑>과 <먼동이 틀 때>의 비

평문이다. 위 기사가 그 이전과 다른 점이 있다면, 영화 제작과 작품의 진보에 따라 ~은 좋았고, 나빴다, ~은 성공이고, 실패다 등 단순한 단언적 인상비평을 넘어 공간의 미장센, 연출 그리고 연기 등 다각적인 측면에서 좀더 디테일하고 심도 있는 입체적 비평의 안목을 보여 준다는 점이다. 위의 두 글은 조선 농촌의 현실적 배경을 사실감 있게 반영한 것과 촬영, 세트 그리고 연기 등 주요 구성요소에서 예술적 완성도를 이루었다는 내용을 통해 각각 '현실적 리얼리티'와 '예술성'을 특히 강조하면서 영화가 성공적이었다는 평가를 내리고 있다. 이러한 영화 평문들은 영화예술에 대한 개념과 인식을 키워드(key word)로 영화의 내용과 형식을 기반으로 한 예술적 성향에 초점을 맞추는 비평기류로 변화됨으로써 기사가 좀더 장문(長文)의 분석적이고 이론적인 비평으로 이어지고 있다. 이를테면 '영화는 무엇이며 어떠한 기능을 갖는가' 또한 '예술영화와 조선영화를 어떻게 규정하고 어떻게 제작할 것인가' 등 영화의 근본적이고 본질적인 문제에 대해 논지를 펴고 있는데, 尹曉峰이 朝鮮之光 81號 에 기고한 「朝鮮映畫는 發展하는가-사나이를 본 感想」(1928.12)을 포함한 다수의 글과, 朴完植의 연재의 두 글 「映畫의 內容과 形態」(中外日報, 1930. 1.26~30), 「映畫藝術의 發展」(朝鮮日報, 10.11~30), 李龜永의 「民衆娛樂과 映畫劇」(新民18, 1926.10), 沈薰의 「文藝作品의 映畫化 問題」(文藝公論, 1929.5), 「우리民衆은 어떠한 映畫를 要求하는가」(中外日報, 1928.7.11~7.27), 徐光霽의 「아리랑 後篇 -映畫批評-」(朝鮮日報, 1930.2.20~2.22) 등이 여기에 속하는 대표적인 글들이다. 특히 박완식이 1930년 朝鮮日報에 4회로 나누어 기고한 「바다와 싸우는 사람들-映畫批評-」(1930. 11.16~11.21)이라는 글에서, 영화의 내용인 주제를 다각적으로 분석하고 '기술비평'이라는 소제목을 통해 영화의 기술적 표현방식의 논거를 비판적으로 제시하여 좀더 전문적이고 균형적인 안목을 보여준 점과, 李圭煥이 1933년 朝鮮中央日報에 기고한 「大邱映畫社 「鐘路」를 보고」(1933.10.14~10.17) 기사에서 각색, 감독수법, 촬영술, 그리고 연기 등 4가지 부분으로 각각 나누어 보다 심도 있고 체계적인 분석비평을 가한 것은 이러한 기조위에서 발생되었다고 볼 수 있다.

이와 같이 1920년대 중반부터 1930년대 중반까지는 조선영화사에서 영화편수가 80여 편에 이를 정도로 제작이 왕성하게 이루어졌던 시기로, 그만큼 다른 일도 많이 발생하게 되었는데, 비평 또한 조선영화에 대한 감상에 대한 글뿐만 아니라 외국영화에 대한 역사, 이론 그리고 기술과 산업 등 여러 가지 지식과 정보를 번안, 소개하고 주장하는 형태의 기사도 활발하게 이루어져 왔다. 말하자면 이 기간은 많은 영화기사가 신문이나 잡지에 게재됨으로써 이른바 필자의 개성과 주장이 발현되는 본격적인 기획비평의 시기라고 할 수 있는데, 그러다보니 평자간의 '예술'이나 '오락', '관객', 그리고 '영화의 기능' 등 근본적이고 본질적인 문제에 있어서 여러 가지 이견과 충돌이 일어나 지상논쟁과 공방이 발생하게 되었다. 이러한 흐름의 경향은 1920년대 중반에 유입된 러시아의 볼셰비키혁명의 대중예술론의 영향으로 중요한 국면을 맞으면서 비평의 일대 혼란과 전환을 맞게 되는데, 이른바 영화의 이데올로기를 포함한 많은 난제들이 지상에서 영화의 오락성 문제와 함께 비평기준으로 등장하여 뜨겁게 달아오르면서 30년대 중반까지 큰 맥을 형성하게 된다.

IV. 프롤레타리아 영화운동론

1. 볼셰비키적 대중화론

1920년대 중반부터 1935년 발성영화가 시작되는 이전까지 무성영화 10여 년간을 한국영화사에서는 가장 큰 도약의 시기라 불린다. 그것은 위에 기술한 것처럼 영화제작이 어느 시기보다도 왕성하게 많이 제작된 점도 있지만, 무엇보다도 영화에 대한 새로운 경향과 스타일로 시대적 흐름에 맞는 영화로 일대 질적 전환을 이루었기 때문이다. 하나는 민족영화로 일컬어지는 <아리랑>(1926)을 출발점으로 시작되는 나운규의 창작활동과 또 하나는 1919년을 정점으로 민족해방운동 주체가 부르조아에서 농민, 평민으로 바뀐 점과 사회주의사상의 국내 유입과 더불어 국내 문화예술계 전반에 불어 닥친 새로운 사상, 이른바 카프(KAPF)(=조선프롤레타리아 예술동맹)의 등장과 영화운동이다. 나운규는 이 기

간 동안에 천부적 재능과 개인적 노력으로 그 이전부터 이어져 오던 속류취향의 비현실적, 물시대적 통속적 작품 경향으로부터 벗어나 현실을 반영하고 예술성을 추구하는 새로운 영화로 조선영화의 일대 대 전환을 이룩하였고, 카프는 작품 활동(<유랑>, <혼가>, <암로>, <화륜>, <지하촌> 등 5편)보다는 새로운 사상과 논리로 영화이론과 평론을 주도해 영화제작과 기술 등 조선영화계 전반에 큰 영향을 주어 선구자적인 모습을 보였다. 특히 신문과 잡지 등 지상에서의 영화이론과 작품에 대한 글은 몇 사람을 제외하고는 카프계의 인물들이 독차지 할 정도로 평론을 주도해 나갔는데, 여기에 속하는 대표적인 논객은 카프영화운동의 이론적 지주였던 윤기정(효봉), 임화를 비롯하여 김유영, 박완식, 강호, 이규설, 서광제, 주흥기, 만년설(=한설야), 박광균, 황일현 등이다. 글의 내용은 영화이론과 비평, 제작에 관한 논평과 시론 그리고 실천적 운동론 등으로 집약할 수 있는데, 이러한 점 등으로 이들은 기존영화인들과 영화의 기능과 성격 등, 영화본질을 포함하는 많은 문제에 대해 대립과 논쟁을 불러 일으켰다. 카프영화운동은[12] 1927년에 조직된 '조선영화예술협회' 결성으로부터 출발한다. 창립멤버로는 이경손, 김을한, 안중화, 김영팔 등이었으나 후에 윤기정, 임화, 김유영, 서광제 등이 가입하여 단체를 계급적 입장에서 프롤레타리아 예술을 위한 연구반을 설치하고 영화운동이론 확립에 주력함에 따라 당시 협회주간으로 있던 안중화 등 일부회원들이 나오고 온전한 조선 프롤레타리아 예술동맹(KAPF)회원으로 만 재조직되어 영화 <유랑>을 제작발표하게 된다. 이후 윤기정, 임화, 서광제, 김유영 등이 1929년 12월에 계급에 입각한 투쟁적인 단체 '신흥영화 예술가동맹'을 조직하여 기존영화인들의 모임인 '찬영화'와 대립함으로써 영화계는 첨예한 사상대립의 구도가 되었다. 여하튼 카프영화운동은 초창기에는 영화, 연극, 등의 자연발생적 성장에 의존한 것이었으나, 주로 문학운동이 주축이었던 카프의 '예술운동의 대중조직건설'과 맞물리면서 1930년 카프조직내부에 기술부를 두고, 기술부 산하에 문화부, 연극부, 영화부, 미술부, 음악부로 편제되면서 조직 활동으로서의 카프운동이 시작된다.

최초의 프로영화 운동론은 카프가 목적의식을 지니고

방향전환을 시작하면서 그 문예운동의 하나로서 영화의 필요성을 주장하는 것으로부터 제기되는데, 최초의 글은 윤기정의 단평으로부터 시작된다. 그는 1927년 12월 朝鮮之光에 게재된 '최근문예잡감'이라는 글에서 비평의 기초를 다음과 같이 밝히고 있다. "맑스주의적 방법론 인식하에 일원적으로 전체성을 통한 부문(성을 인식하고)…… 다원론적 인식방법의 이론답지 못한 이론을……분석하고 검토하고 규명하여 근본적 오류를 바로 잡아야 한다……" 이러한 원론적인 제기는 1928년 중의일보에 '이론투쟁과 실천과정-문예영역내의 신 전개'라는 글에서 영화운동이 기존의 계몽적 기능에서 무산계급에 대한 선전·선동(agitation·propaganda)의 필요성과 조응하여 프로문예운동에서는 분명한 투쟁수단으로 이루어져야 된다는 보다 강하고 명확한 논조로 바뀐다. 이러한 주장은 문예대중화론과 맞물려 보다 구체적인 영화부분에 전개되기 시작하는데, 그동안 프로영화운동의 뚜렷한 이론적 지침을 갖지 못했던 영화계는 이러한 윤기정의 기초를 바탕으로 김유영, 서광제, 박완식 등이 영화 대중성과 계급성 그리고 교화문제와 프롤레타리아 영화이론 등의 각론적인 주제와 내용으로 다양한 글과 논제를 발표함으로써 전개시켜 나간다.

映畫만치 煽動性 宣傳性 教化性을 多分히 把持하고 있는 藝術은 現下에 가지고 있지 못하다. 그것들은 모두 民衆을 欺瞞하는 意識의 注入이다. 映畫市場에서는 필름이 賣買되는 것이 아니라 買買되고 있다.[13] 지금에는 激烈한 階級戰이 展開된 海이다. 無産階級文藝運動者가 부르주아文藝家의 拔萃撲滅에 힘써든 것과 같이 映畫人은 映畫人이 아니고서는 映畫人의 反動分子를 撲滅시킬 수 없으며 그것이 우리任務의 하나이다. 訓練 있는 映畫勞動者가 되자. 그리고 映畫勞動者의 意識化와 「아메리카니즘」의 映畫製作으로부터 「러시안리즘」으로 나가야 할 것이다[14].

위의 글에서 서광제는 강한 논조의 불세비키적 이데올로기로 무장한 무산자 영화운동 방안을 주장하고 있는데, 이것은 일본 프롤레타리아 극장동맹의 강령과 활동 방침의 영향을 받아 김기진의 '예술대중화론'을 비판한 임화의 '예술운동의 불세비키화'의 방침에 따른 것으로

로 보인다[15]. 예술운동의 불세비키화란 공산당 건설 운동과 같이 예술운동의 중심적 임무를 무산자인 노동자, 농민에 대한 선전, 선동 사업으로 규정하고 모든 조직을 대중화에 맞추는 것이라고 할 수 있다. 카프는 1930년에 이르러 예술운동의 불세비키화 문제와 엮리면서 영화운동이 물질적, 대중적 기반이 더욱 중시되고 요구되는 것을 느끼고, 단순한 예술가만의 조직이 아닌 일반 '대중의 조직'으로 방향을 전환하기에 이른다. 즉 조직을 전면적으로 재개편하면서 더욱 시스템적이고 전문적 활동으로 강화하게 된다. 그런 면에서 무산자의 영화운동은 각 지방에서 영화단체들이 다양하게 조직, 발흥되면서 이러한 것을 기반으로 영화에 있어서 대중성의 의미와 대중은 또 노동자 농민이 되어야 한다는 구체적인 의견들이 개진된다. 그러나 진정한 의미의 프롤레타리아 영화운동의 본격적인 논의는 김유영으로부터 시작된다. 김유영은 1930년 9월 「세계프로영화발달사 1~8편」(『조선일보』 1930.9.6~9.25)와 1931년 3월 「映畫街에 立脚하여 : 금후 프로영화운동의 기본방침은 이렇게 하자 1~13편」(『동아일보』 1931.3.26~4.17)라는 장문의 글을 통해 외국의 프로이론과 역사를 소개하고 조선영화계에 여러 가지 실천사항을 주장한다. 다음은 그의 견해를 요약한 것이다.

映畫는 부르조아지의 大衆을 欺滿하고 어리석게 하려는 지극히 強大한 手段이다. 우리들의 손으로 영화는……主義的 프로파간다와 일층 더 확대한 범위의 勞動者大衆의 啓蒙을 위한 強大한 武器다. 영화는 이러한 藝術이고 武器이며 鬭爭이다. 이렇게 위대한 무기를 위하여 조선의 프롤레타리아 시네아스트는 아직까지 통일적 체계가 서지 못하였으나 理論鬭爭이 급속한 템포로 尖端化 하여왔다. 전 세계 프롤레타리아 映畫運動의 歷史를 大衆과 같이 鮮명한 적이 없는 것 같다.

朝鮮日報. 1930.9.6

오늘의 大衆은 決코 어제의 大衆이 안이다. 대중은 나날이 階級的으로 意識化하고 있다.……그들이 었지 양키-적년센스한 狂態를 찾으려할 것이며 食傷한 感傷의 戀話を 들으려할 것인가 이에 대중이 그들의 階級的意識을 鼓吹하여 그들의 絶叫을 絶叫하며 教化組織하는 役割을 차지하고 나오는 傾向的映畫를 요구하며 歡迎하게

되는 것은 必然일 것이다. 그럼으로 오늘날 朝鮮 映畫界는 두 가지 傾向이 있으나 하나는 利潤에만 致重하는 資本闊들이 이러한 大衆의 動向을 利用하여 거기 迎合하려고 巧妙한 欺滿의 技藝를 부리고 잇는 資本家的 映畫製作者와 映畫를 프롤레타리아 解放運動의 一翼의 任務를 가진 武器로써 不斷히 모든 迫害와 싸우면서 프롤레타리아이데올로기를 가지고 大衆을 教化하며 組織하는 傾向的映畫를 製作하고자 努力하고 잇는 一群이다.

別乾坤5권10, 1930.11

‘프롤레타리아 映畫를 勞動者農民에로’라는 슬로건을 銘心하고 xx의 맑스주의 方法에 의한 映畫의 分析 將來를 透視하는 藝術形式의 問題를 解決해야 할 것을 우리들은 느껴야 한다. 理論鬭爭에잇어서 形式主義 또는 單純한 機械的唯物論을 對抗하여唯物辯證方法으로써 討議해보지안으면안될것이다. 反動的映畫人的 結成을 쿠데타하고 欺滿의 小부르映畫人등을 抹殺시키지안으면안될것이다 지금까지 우리가 實行한 製作形態는 資本主義階級이 우리를 無產階級的의 勞動者를 利用하여 그들의 利潤을 計劃하는 부르조아 映畫製作所와 조금도 틀림없다. 그리고 人選에 있어서는 過去잇든 못소리니식의 專制形式을 제거시키는 동시에 순 쏘베트제 위원을 두워서 相互 모든 일에 協調와 檢討의 方法을 取하여야 할 것이다. 결론적으로 이상과 같은 것을 參考하여 쏘프롤타리아트를 위한 鬭爭的映畫의 生産(上映)으로써 大衆化시키며 따라서 맑스主義藝術家-技術家를 組織動員하여 부르조아 映畫運動을 抹殺시킬 積極的鬭爭을 하지 안으면 안 될 것이다.

東亞日報, 1931.3.26-4.17

김유영은 영화의 기본방침으로부터 영화운동의 대중화문제, 제작시스템, 재원문제 그리고 카프영화부와의 관계, 내용취재와 공개상영 까지 등 영화전반에 대해 구체적인 계획과 방법을 밝히고 있으나 무엇보다도 일본의 ‘프로트(PROT)’와 같은 조직을 갖자는 조직론적인 주장이 었보인다. ‘예술운동에 프롤레타리아 영화를 노동자 농민에게’라는 슬로건의 이 명제는 불세비키적 대중화론의 구체적 방침이며, 카프의 운영방식도 무솔리니식 대신 소련식의 위원회 방법을 제기하고 있다. 그러면서 이를 위한 실천 방안으로 김유영은 새로운 조직시스템의 필요성으로, “제작단에는 내용취재를 담당할 문예부, 그리고 미술부가 있어야 하며, 제작부에는 제일

위대한 책임을 지고 있는 촬영부가 있어야 한다. 그리고 그 밑에는 극적 콘트라스트를 가진 연기영화반과 문화영화반을 두어야 하며, 문화영화반에는 문화영화와 뉴-스틸을 촬영하게 하여야 한다. 그리고 현상을 맡을 현상부와 몽타주로 정리할 편집부를 두어야 하며, 또한 별동대-이동영화대를 조직하여 전조선적으로 지부를 설치한 후-서로 레포-트의 왕래와 이동식으로 영화촬영을 해야 한다.”라고 주장한다. 그러나 김유영의 이러한 프롤레타리아 영화운동의 객관적 한계를 지적하고 조직에 관한 비판과 제안은 영화운동의 분산성을 극복하고 단결을 꾀하는 순수한 것이라고 받아들여지지 않은 것으로 보인다. 이러한 논조의 주장은 다음해인 1932년 서광제가 동아일보(1932.1.30~2.3)에 「최근의 조선영화계(1~4편)」라는 글과 김유영이 조선일보(1932.2.16~2.24)에 「영화예술 운동의 신 방향(1~7편)」이라는 평론에서 더욱 더 구체적으로 영화적 현실적인 문제를 비판하고 언급함으로써 드러나고 있다. 서광제는 조선영화계의 비판을 다음과 같이 비판하고 있다. “社會的 正當한 批判은 그 映畫를 「보이코트」를 시킬 수도 있으며 支持를 받게 할 수 있을 만큼 批判이란 그것은 社會의 羅針盤인 同時에 偉大한 武器이다. 批判이 없는 곳에 成長이 없으며 過誤가 없는 곳에 進展이 없는 것과 같이 映畫란 그 藝術品이 이 宇宙에 存在하는 이상 批判은 그것을 向上시켜준다. 그러나 朝鮮에서는 映畫批判 그것이 너무나 無氣力하였다.” 김유영은 또한 “조직문제는 자본주의에서 가장 중대한 과제이다.……영화작품의 이데올로기적 예술적가치의 중대한 요건인 시나리오라이터-감독-촬영기술-배우 등이 동일한 이데올로기와 방침을 가지고 밑에서 영화제작에 플랜을 세워야 할 것이다.”라고 하면서 시나리오 각본의 취재내용과 기준을 소부르조아운동이 아닌 계급적이고 유물변증법적인 측면에서 접근되고 정리되어야 한다고 주장한다.

그러나 영화이론과 비평에 대한 문제는 윤기정이 朝鮮之光에 발표한 「映畫理論과 批評의 根本的意識(1931.1)」이라는 글에서 영화이론과 비평은 결국 영화제작에 직접 도움을 주거나 전제되지 않는 것은 큰 의의와 가치가 없다고 규정하고 새롭게 정의를 내린다.

映畫理論의 反應은 映畫製作의 正當한 「코쓰」를 決定하는 것이니 內容과 形式 다시 말하면 프롤레타리아 리아리즘에 立脚한 百퍼센트의 正當한 「스토리」와 集可能의 技術을 ××의으로 表現하는데있지않으면 안된다.…… 이와 같이 직접 實踐의理論이 아니고는 映畫運動에 있어 第二次的의요 副次的인 役割도 도저히 敢行할 수없다.…… 우리들은 부르조아의 批判으로부터 우리들의 前進을 위한 自己批判의 方向으로 轉化되어야 한다. 여기에 비로소 우리 映畫批評家의 本舞臺가 展開되는 것이니 新興映畫批評의 根本的役割은 生産되는 作品 直接製作事業에 援助되는 同時에 既成映畫에 대한 銳利한 批判의 ××가 되어야 한다. 映畫批評을 그 以上平價한다는 것은 小市民的理論에서 나오는 無謀한 自己陶醉의 幻想的 過重評價이다.

윤기정은 특히 글 속에서 서광제의 이론과 비평논조를, 영화가 무엇을 통제하고 운동의 본질이 무엇인지 알지 못하고 최고의 좌익적 언사만으로 영화운동을 지향하려는 그의 태도를 강도 높게 비판하고 있다. 이러한 그의 주장은 카프진영내부에 균열이 생겨 비평기조와 방향성에 통일성과 일관성을 잃고 있다는 것과 또 비평에 있어서 주도권을 잡기 위한 논쟁으로 빚겨진 것으로 해석된다. 어쨌든 윤기정의 이러한 새로운 지침과 강령은 프로영화비평에 새로운 전기가 되어 그 이전의 이론과 사상을 바탕으로 대중의 계급성과 교화성만을 강조하는 이론투쟁운동에서 보다 영화제작과 상영, 배급 등 영화조직과 활동적인 문제들을 다루는 경향으로 바뀌었다. 다음과 같은 강호와 서광제의 글은 이러한 것을 반영해 보이고 있다.

映畫運動의 正當한 實踐을 위하여 우리의 全力量을 製作上映活動에 集中하지안어서는 안된다.…… 우리는 製作費의 制約이 적은 十六미리 映畫를 맨 먼저 이용하지 안을수없다. 우리들의 映畫의 對象을 重要産業의 大工場을 單位로 勞動者의 農場을 單位로 貧農이다. 그럼으로 우리의 映畫는 무엇보다 먼저 移動映畫家를 組織해가지고 日常不當이 工場農村으로 끌고 들어가서 안해서는 안 될 것이다[16].……映畫의 生命은 두말할것도 업시 映畫脚本에 있는 것이다. 조흔俳優가 잇다할지라도 映畫脚本이 「제로」이면 그 映畫 역시 「제로」이다. 映畫監督으로서 어디까지가 시나리오이며 그것을 어떻게 콘

티뉴티를 하여야할 것을 두루무수리로 하여가지고는 그 映畵는 그림葉書를 이어 붙인 것에 不週할 것이다…… 따라서 監督은 콘티뉴티 라이터인 것이다[17]. 製作部는 文藝部, 美術部, 編輯部, 普通寫眞部로서 構成되어야하고 특히 撮影部는 연기映畵部와 文化映畵部-다시 「뉴-스리-그」部로 分離되어야 한다. 文藝部는 시나리오를 제공하고 演技映畵部는 唯物辨證法의 方法에 의한 프롤레타리아演技映畵를 製作하고 編輯部는 모든 撮影필름을 몽타주해서 眞實한 映畵를 만들어야 한다. 映寫部는 公開映寫部와 移動映寫部로 成立해야 할 것이며 移動映寫部는 프롤레타리아映畵를工場農村에 活潑하게 映寫해야 한다. 그리고 移動映寫活動만이 참된 프롤레타리아적 映寫方法이다[18].

영화비평의 이러한 선회에도 불구하고 1933년 전후에 카프영화운동은 증대한 기로에 선다. 우선 전체적으로 조선영화계의 침체상황과 더불어 카프중앙본부와 각 영화단체와 조직간의 마찰, 그리고 영화제작비의 조달 난제 등으로 프로영화운동이 더 이상 진보되지 못하고 정체되었기 때문이다. 따라서 영화비평 또한 위기적 상황에서 카프영화부와의 관계를 포함한 근본적 조직정비와 새로운 강령, 그리고 제작편제와 활동, 상영에 있어서 지방을 중심으로 소형영화를 통한 이동영사방안 등을 다각적으로 모색하고 대안을 제기하였으나 영화에 가장 중요한 대중화와 관객동원에 성공하지 못함으로써 큰 실효를 거두지는 못했다. 위에서 기술한대로, 카프영화운동은 영화의 이론과 제작, 강령작성과 조직 활동, 그리고 실천 등을 주 업무로 실행해 왔으나 이와 함께 영화작품에 대한 비평과 미학, 그리고 제작술에 관한 논평 등도 꾸준히 병행하여 왔다. 따라서 초기부터 카프가 해체 될 때까지 카프진영과 비 카프진영이라고 할 수 있는 영화인들 사이에 카프인들이 쓴 영화평론과 글을 둘러싸고 공방과 논쟁이 심하게 일어나게 되었다.

2. 카프 vs 비 카프 간의 비평 논쟁

두 진영간의 갈등은 조선영화계의 새로운 경향이라고 할 수 있는 카프영화운동이 일기 시작한 때부터 영화계 전 분야에서 일어났으나, 특히 영화 개별 작품 평론에서 두드러진 대결양상을 보여 왔다. 최초의 논쟁은 심훈이

감독한 영화 <먼동이 틀 때>(1927)를 놓고 만년설(=한설야)과 심훈, 그리고 심훈에 대한 임화의 연속비판으로부터 시작된다.

심훈은 「中外日報」(1928, 7.11~27)의 「우리 民衆은 어떠한 映畵를 要求하는가?」를 論하여 '萬年雪' 君에게, 라는 글에서 다음과 같이 答評한다.

서울이나 地方都市의 常設館을 不問하고 觀衆의 全部는 都會人이다. 농민이나 순전한 노동자는 그림자도 찾을 수 없다……朝鮮의 영화팬이란 遊息階級の '프리 부르주아지'들로 局限되어 있는 것을 발견할 수 있을 것이다. 그 대부분은 학생으로 점령되어 있어서 방학 때가 되면 거의 문을 닫게 되는 현상이다. 이 觀衆들은 단순히 '구경'을 위함이고, 이것이 觀劇의 動機다……農夫나 勞働者가 나와서 거지노름을 하는 것만이 新興藝術이 아니고, 餽 問題만을 取扱한 것이 프롤레타리아의 映畵가 아니다.

즉 심훈은 카프영화인들이 주장하는 노동자, 농민들의 프롤레타리아 대중과 거리가 먼 도시인과 학생들로 채워진 향락장으로서의 영화관과 이를 위해 제작되는 예술이 아닌 오락으로서의 영화, 그리고 흥행수익을 거둬야 하는 영화계의 현실 등을 들면서 만년설군의 이상론을 비판한다. 이에 대해 임화는 같은 신문 「중외일보」(1928, 7.28~8.4)에 「朝鮮映畵를 가진 反動的의 小市民性의 抹殺 ; 심훈 등의 跳梁에 抗하여」라는 글에서 “映畵의 內容은 어떠한 階級の 文化에 속하느냐가 最大의 關鍵이다. 참다운 意義와 價値가 있는 映畵가 되려면 프롤레타리아映畵가 아니면 안된다. 映畵는 大衆獲得의 鬪爭의 武器로 使用되어야 한다. 심훈군이 프롤레타리아映畵에 유의하는 良心이 털끝만치라도 있다면 우리의 鬪爭의 組織인 카프에 가입해야 할 것이다.” 라고 하면서 심훈을 강도 있게 비판한다.

이러한 양 측의 공방전은 1930년에 상영된 이규영/나운규 감독의 영화 <아리랑 후편>에 이르러 서광제와 이필우, 윤기정과 나운규 4인이 4개월 여 동안 지상에서 치열하게 주고받는 논쟁으로 정점에 이르게 된다. 이러한 현상은 나운규라는 감독과 또 1926년에 발표되어 민족의 걸작으로 칭송된 <아리랑>의 후편이라는 점에

서 세인의 관심이 더욱 높았기 때문이 아닌가 생각하는데, 불씨는 서광제가 『조선일보』에 「아리랑후편」(1930, 2.20~22, 3.4~6)라는 글을 통해 지퍼졌다. 먼저 서광제는 영화<아리랑 후편>은 조선의 사회적 현실이나 갈등을 반영하지 못한 진화성과 성장(生長)이 없는 불구(不具)의 작품이다. 아리랑 노래를 부르고 춤추며 아리랑 고개를 넘어가는 것은 유희계급의 방랑아를 나타내는 것이며, 팬 대중을 기만하고 우롱하는 것이라고 신랄하게 비난하자, 영화촬영자인 이필우는 『조선일보』(1930.2.25~28)와 『중외일보』(1930.3.23~24)에 각각 「서광제의 ‘아리랑’ 평을 읽고」 「영화계를 논하는 망상배들에게-제작자로서의 일언」라는 제하의 평을 통해 포문을 연다. “自稱 映畫人이라는 正體도 모를 人物들이 알지도 못할 昝장난을 하기 시작하여 讀者 大衆을 속이고 理由에도 밝지 않은 不淨한 言辭를 늘어놓아서 朝鮮映畫進歩에 큰 害를 주게 하는 妄想輩들을 그대로 바라볼 수는 없다. … 이것은 評도 아니오, 理論도 못되는 自己宣傳을 위한 辱罵에는 아니 된다. … 너희들 같은 일간망둥이들은 映畫界에서는 狂人으로서 取扱할 수밖에는 없다는 말이다. … 無識한 狂犬아! 짓으려거든 많이 짓어라. 우리는 누구보다도 朝鮮映畫界를 사랑하는 사람이고, 民衆의 親友다. 다시 말하노니 우리는 가장 옳다고 생각하는 길을 밟고 最善의 方便을 取하고 있다.”라는 독설과 악평으로 화답했다. 이와 같이 두 사람간의 논쟁이 논리적 반박을 뛰어넘어 사적감정으로 저급한 인신공격으로 까지 뜨겁게 달아오르자 윤기정은 『중외일보』(1930, 5.7~11)에 「조선영화의 제작경향-일반제작자에게 고함」이라는 다소 정중한 제목의 논평에서 <아리랑 후편>은 역시 그 동안 조선영화계의 큰 존재로 인식되었던 나운규의 명성을 크게 손상시킨 실망스러운 작품이라고 혹평했다. 평론을 요약하면 다음과 같다.

映畫<아리랑 후편>은 貧弱한 內容을 無理하게 꾸며 만든 退色되고 수준이하의 畸形的인 作品이며, 製作은 ‘아리랑 후편’이란 題目을 팔아 大衆을 欺滿하면서 營利만을 생각하는데서 나온 것이며 오히려 映畫 <아리랑>이 <아리랑 후편> 때문에 이름을 더럽히고 말았으니, 朝鮮映畫의 發展을 爲하여 슬피할 일이며 나운규 군自

身을 위하여 크게 反省할 일이다.

이러자 당사자인 나운규는 『중외일보』(1930, 5.13~19)에 「현실을 망각한 영화 평자들에게 고함」이라는 장문의 평을 통해 최근의 조선 영화계는 5,6년 전에 비해 영화를 논하는 사람이 너무나 많아 제작자로서 감사하고 기뻐할 일이나 문제를 삼는 주제는 아름다우면서도 평론은 거의 다 오른공론(誤論空論)이라고 하면서 영화 제작자의 현실론적 입장에서 공격적 논리로 답변과 반박으로 대응했다.

<아리랑 후편>이 果然 大衆을 欺瞞하는 反動映畫인가, 만일 그렇다면 나는 단연코 社會的 制裁를 받아야 한다. 아니 社會와 大衆이 그 罰을 내리기 전에 自殺할 것이다. 내 自身이 狂人이 아닌 이상 그런 反動映畫를 만들었을 리가 없다. … 現實을 妄覺한 君 등의 空論이 現實이 되는가, 現實에 부대기면서라도 最善의 方法을 取하는 우리들의 事業이 反動的의 行爲인가는 證明할 날이 올 것이다. … 形便이 다른 이 땅에서 君들의 理論과 우리들의 實行은 並行할 수 없다. … 資本主義를 위한 商品이 아니라 事業에 生命을 이어가기 위한 商品映畫다. 商品 아닌 映畫는 製作될 수 없고 商品이 못되면 당분간은 根絶이 될 것이다. … 作品을 評 하려거든 作品을 불만한 눈은 있어야 한다. 그리고 모든 私感을 떠난 良心 있는 붓을 들어야 한다.

카프진영과 비 카프영화 제작인과의 적대적 관계는 그 이후 계속 이어져 1930년에 나운규가 감독한 영화 <철인도>와 안중화 감독의 영화 <노래하는 시절>에서 나운규 vs 서광제, 윤기정파, 윤지정 vs 함춘하 간의 쌍방논쟁이 『중외일보』 지상에서 격렬한 투쟁의 형태로 비화되었다. 역시 논쟁의 핵심은, 서광제의 「영화 <철인도>는 조선의 현실을 망각하고 영리를 주장하는 순 반동영화의 하나이다. 상품영화의 제작은 다만 일부 자본주의를 위함이고, 대중을 기만시켰다는 것을 알아야 한다. 우리는 양심이 있는 계급적 예술가가 되자! 그리고 대중의 영화로 만들자」(『중외일보』, 1930.4.26~5.1)라는 일관된 비판과 주장에 대해, 나운규는 “스토리만 가지고 논하는 서 군의 비평에 아메리카 영화운운은 너무 경솔한 평론 같다. 작품이 풍자극이니 만치 전체를

놓고 내면에 흘러있는 작가가 찾으려던 것을 평가의 눈에 아니 보였다면 그것은 너무나 무식한 것이 아닌가. 서군이 본 '철인도'는 수박 껍질을 훑고 쓰다고 떠드는 격이다”(『중외일보』, 1930.5.2~4)라고 반박하면서 평자의 현실을 망각한 영웅적 태도를 질책하고 대중의 이해와 정당한 견지에서 편협심 없이 평가해 줄 것을 촉구했다. 그러자 윤기정이 나운규의 이러한 글에 대해 조목조목 특히, 영화내용을 예로 들면서 재 반격을 가했다. 그는 “개고기(나운규 분)라는 주인공이 광산에 들어가 경찰이와 협력하여 광산 노동자 수십 명과 싸워 승리하는 장면이 있다. 광산 노동자가 것처럼 약자만 모인 집단이던가? 아니다, 절대로 아니다. 광산노동자라면 다른 어떠한 노동자보다도 강대한 힘을 가졌다. 누가 이 사실을 부인하겠느냐? 그 장면은 확실히 의식적으로 노동자의 힘을 약하게 만들었고 집단을 무시하였다. 이것이 반 계급적 행동이 아니고 무엇이나? 이것이 개인행동의 영웅심리 발로이다. 확실한 반동이다.……계급적 이데올로기를 파악하지 않고는 참으로 대중의 이익을 위하는 영화를 제작하지 못할 것이다. 참으로 대중을 위하는 영화는 프로영화 이외에 아무 것도 없다. 조선의 영화제작자여! 영리적 흥행가치를 제일의적으로 생각하지 않기를 바란다.”(『중외일보』, 1930.5.19~20)라는 논리를 펴면서 제작자로서의 구차한 변명만 하지 말고 계급적 의식과 양심을 가지고 현실을 토로하는 영화를 제작하라고 엄중하게 충고했다. 그리고 영화 <노래하는 시절>에서 윤기정과 함춘하 간의 논쟁의 요지도, 위 작품과 유사하게 영화에 임하는 제작자의 태도와 영화가 표현하는 농촌에 대해 '계급성'인가 '반계급성'인가 또한 '현실성'인가 '비현실성'인가에 대해 상반된 주장을 하면서 반동영화와 탁상공론이라고 상호 비판을 하고 있다.

이와 같이 양 진영의 공방은 그 이후 간헐적으로 이어졌으나 1935년 카프가 와해됨으로써 더 이상 지속되지 못했다. 이러한 현상의 발생요인으로는 본래 비평이 가지고 있는 비판적인 기능과 작품이 안고 있는 결함적인 면도 있지만, 진보와 보수라고 할 수 있는 카프와 비 카프영화인 사이에, 영화라는 개념과 세계관, 비평기준과 방법 그리고 실천적 태도와 현실 인식력 등에서 근본적으로 큰 시각의 차이가 있었기 때문이다. 다시 말하면,

두 진영은 당대의 논객과 영화제작자라는 기본적인 차이 이외에도 변증법의 유물론적 사관으로 계급적 갈등과 의식, 노동자 현실을 반영하는 영화를 제작해야 된다는 카프측의 주장에 반해, 자본, 기술로 특징 지워지는 제작의 조건과 한계, 재미와 오락을 통한 흥행적 요소, 그리고 검열과 탄압이라는 현실적 입장에서 영화를 접근하려는 비 카프측의 지향점이 본질적으로 달랐기 때문에 평행선을 달릴 수밖에 없었다. 따라서 카프측의 비평기준과 태도는 시종일관 프롤레타리아 계급성과 혁명성을 강조하는 기준 이외에 뚜렷한 미학적 근거라든가 이론이 발견되지 않는다. 그들 대부분의 글들은 영화가 누구를 위해 어떻게 만들어져야 하는가에 대한 원칙적이고 총론적인 서술, 즉 사회주의 체제와 이데올로기 입장에서 제작되어야 된다는 지면이 대부분을 차지하고 있을 뿐이다. 결론적으로 양 진영은 사상적, 예술적 차별성 속에 각각 현실론과 원칙론 만 끝까지 주장하다가 상호 실시하고 반목하는 분위기 속에서 어떤 절충점과 타협점을 찾지 못한 채 시대의 한계 속에서 몰락할 수밖에 없었다[19].

V. 결론

1920년도 전후 연극과 영화의 혼합형태인 연쇄극이란 특별한 형식과, 위생이나 계몽성 활동사진으로 출발한 초창기 한국영화는 연극(신파)인들에 의해 주도되었다. 따라서 영화에 대한 개념이나, 태도, 이데올로기 등은 연극과 같을 수밖에 없었으며, 영화비평 또한 같은 흐름 속에서 시작되었다. 따라서 영화비평은 크게 계몽주의적 영화관에 입각한 영화에 대한 논평과 영화상영에 대한 소개안내와 단평이 중심이 되어 있다. 영화에 대한 계몽주의적 논평은 연쇄극과 신파를 너무 흥미위주와 퇴폐, 속악(俗惡)적이라고 비판하는 개량적이고 공리적인 태도에서 비롯되었는데, 이러한 계몽주의적 영화관은 차츰 고대소설을 영화화한 일반영화가 연쇄극을 대체하는 1920년대 중반으로 넘어오면서 촬영, 연기 그리고 연출의 문제 등 영화자체의 본질이나 예술적 완성도를 지적하고 강조하는 예술형식으로서의 영화의 가능성

을 표명하는 영화관으로 확대, 변모되면서 영화비평의 주류로 자리를 잡는다.

그리고 영화상영에 대한 비평은 기사문에서 부분적으로 언급되는 단평에서부터 가명, 익명 그리고 투고형식의 수준을 거쳐 차츰 필자의 기명과 개성이 발현되고 확보되는 장문의 본격적인 기획비평으로 발전해 나간다. 비평의 기준은 주로 사실주의적 관점에 근거한 리얼리티의 문제로서, 화면의 재현상태와 배우의 리얼리티 연기를 중심으로 하여 각종 제도과 조건의 합리성 여부와 촬영, 세트, 연기 등 작품 주요 구성요소에서 현실성과 예술성을 특히 강조하는 디테일의 문제까지 비평적 관심을 기울인다. 주된 비평적 태도는 이론비평이라고 할 수 없는 인상비평에 속하나, 이전과 비교해 영화내용과 형식에 초점을 맞추어 보다 심도 있고 체계적인 분석을 하는 전문적인 안목이 미약하나마 나타나는 비평 기류의 흐름을 보여주고 있다. 영화이론과 문예 비평적 관점이 아직 확보되지 못한 당시의 수준에 비추어 본다면 이러한 한계는 어쩔 수 없는 시대적 한계로 보아야만 할 것이다.

1926년은 조선영화사에서 큰 획과 함께 역사적 의미를 지니는데, 그것은 이른바 나운규와 민족영화로 불리는 <아리랑>의 등장과, 경향파 영화인으로 불리면서 새로운 흐름을 주도한 프롤레타리아, 일명 카프(KAPF) 영화운동이 일어났기 때문이다. '영화운동'이란 영화를 통한 문화운동을 의미하는 것으로서 제 2차 세계대전 이후 제 3세계권에서 두드러지게 사용되는 개념이다. 프롤레타리아 영화운동은 프롤레타리아계급에 의한 혁명 전취의 수단으로 영화를 이용하는 것으로 제 1차 세계대전 이후 러시아, 독일 등 일부 유럽에서 성행했던 운동이다. 한편 조선에서의 발흥은 3·1운동 이후 기존의 신교육을 받았던 사람들을 대신하여 노동자와 학생, 평민들이 민족해방 전면에 나섬으로서 차츰 진보적인 색채를 띠게 되는데, 이것이 프롤레타리아영화화 가능하게 되는 근거가 된다. 이렇게 하여 이전의 계몽주의적 영화관은 자연스럽게 프롤레타리아영화운동으로 이전되면서 흡수되게 된다.

카프영화운동론은 러시아 혁명의 성공이 준 영향, 민족 부르조아 운동에 대한 실망, 그리고 1920년대 말에

대두된 계급주의 문화운동과 결부하여 일본의 좌익영화의 성과를 계승하면서 수용된다. 이 운동론은 1930년대에 들어서 실천적인 성과와 맞물리면서 불세비키적 대중화론으로 주창되고, 나름의 조직, 활동 방법을 모색하게 된다. 이에 따라 영화비평 역시 영화운동론이 중심이 되어 전개된다. 따라서 카프영화인들의 일관된 비평논조는 흥행과 오락을 중심으로 제작되는 부르조아 영화 대신, 변증법적 유물사관에 기초해 노동자와 농민을 위한 계급적 예술영화를 만들어 새로운 사회를 건설해보자는 사상론과 예술론이 기초를 이룬다. 그러나 당시 조선영화계의 여러 가지 메커니즘과 현실적인 상황을 고려하지 못한 이러한 원칙론과 이상론은 나운규를 비롯한 많은 비 카프영화인들을 자극하게 하여 해 지상에서의 대 충돌을 야기 시킨다. 두 진영은 기본적으로 현실 인식과 세계관, 영화관, 비평기준이 달랐기 때문에 어떤 접점을 찾을 수가 없었다. 따라서 너무 계급적이고 목적 의식적으로 무분별한 비판을 가했던 카프영화인들은 결국 주관적 오류에 빠짐으로서 일정한 한계에 부딪칠 수밖에 없게 된다. 이러한 시대적 한계에도 불구하고 1935년 카프가 해체될 때까지 카프영화인들이 보여준 비평은 조선영화사에서 진정한 영화논객으로서의 역할, 다양한 외국영화에 대한 정보와 이론소개, 그리고 영화조직과 강령, 상영과 실천에 대한 여러 가지 방안 제시 등으로 일정한 기여와 평가를 받을 만 하다고 하겠다. 다시 말하면 그들이 이룩한 성과는 영화비평, 영화이론, 영화운동론, 제작기술 그리고 세계영화소개 등 광범위한 범위에 걸쳐 선구자적인 모습을 띤 것이었음은 부정할 수 없는 사실이다. 그리고 영화운동의 주체를 노동자, 농민 등 평민에게 둔 성과는 해방 이후 전개된 진보적 민족영화운동의 토양이 된다는 점에서 영화사적 의의를 찾을 수 있을 것이다.

이상의 논의는 실증적인 자료를 검토하여 초창기 조선영화비평의 전개양상과 의미, 그리고 한국근대영화비평사의 한 축으로서의 영화운동론을 살펴본 것이다. 그러나 연구과제의 범위와 대상이 비교적 넓은 탓으로 개별적인 부분에 대한 깊이 있는 탐구는 여전히 미진한 한계를 드러낸다. 이의 극복을 위해서는 이후 영화제작과 상영활동, 그리고 영화운동론을 함께 아우르는 보다

체계적이고 심도 있는 각론의 탐구가 시도되어야 할 것이다.

참고 문헌

[1] 김종욱, *실록한국영화총서(상)*, 국학자료원, 2002.
 [2] 윤백남, “연극과 사회-並 하여 조선현대극단을 논함”, *東亞日報*, 1920.5.16.
 [3] *每日申報*, 1923.4.7.
 [4] 김종원, 정중현, *우리 영화 100년*, 현암사, 2001.
 [5] *每日申報*, 1925.1.1.
 [6] *朝鮮日報*, 1924.11.28.
 [7] 한국예술연구소, *이영일의 한국영화사를 위한 증언록*, 도서출판 소도, 2002.
 [8] *每日申報*, 1919.10.28.
 [9] *每日申報*, 1923.8.22-24.
 [10] 이구영은 1925년 연극계의 선구자 현철과 함께 조선 최초로 연극영화전문학교 교육기관이라고 할 수 있는 ‘조선배우학교’를 세워 연기자를 양성한다. 그 이후 제작자, 감독, 시나리오작가 등으로 다양하게 영화 활동을 하게 된다.
 [11] 서광제, “조선영화서평-만동이 틀 때를 보고”, *朝鮮日報*, 1929.1.30.
 [12] 카프영화운동은 1925년 8월 조선 프롤레타리아 예술동맹(KAPF)출발로부터 영향을 받는다. 이른바 1922년 조직된 진보적 문학인들의 단체인 염군사와 파스쿨라의 일부 인사들이 영화계로 넘어오면서 카프운동을 주도해 갔다. 자세한 내용은, 이효인의, *한국영화역사강의*, 이론과 실천, 1992.
 [13] 박완식, “영화교화문제”, *조선일보*, 1930.2.15.
 [14] 서광제, “영화노동자의 사회적 지위와 임무 : 영화인 대중에게 고함(1-4편)”, *동아일보*, 1930.2.24-31.
 [15] 전일본무산자예술연맹(NAPF)은 1928, 12월 전일본무산자단체협의회로 재조직되면서 그 산하에 일본프롤레타리아극장동맹(PROT)이 조직된다. 이는 1928년 설립된 좌익극장이 주축이 되어 ‘大

阪戰旗座’*金澤 前衛座* 등이 결성한 단체이다.
 [16] 강호, “제작상영활동과 조직활동을 위하여”, *조선일보*, 1933.1.2.
 [17] 서광제, “영화비판과 각본 : 비판의 검토와 각본 연구(1-8편)”, 1933.1.10-21.
 [18] 강호, “조선영화운동의 신 방침(1-8편)”, 1933. 4.7-17.
 [19] 이효인, *한국영화역사강의 1*, 이론과 실천, 1992.

저자 소개

전 평 국 (Pyung-Kuk Chun)

정회원



- 1974년 2월 : 중앙대학교 연극영화과(문학사)
- 1990년 5월 : The American University(영상학석사)
- 1997년 8월 : 중앙대학교 대학원(영화학박사)

• 2000년 3월~현재 : 경기대학교 다중매체영상학부 교수(학부장)

<관심분야> : 영화이론, 영상이론과 제작, 문화콘텐츠