

# 1920년대 후반~1930년대 초반 조선영화 비평사 재검토\*

하승우\*\*

1. 들어가며
2. 프로 영화운동의 징후적 독해: 대중화운동, 창작방법론, 도식성을 중심으로
3. <아리랑 후편>의 논점 재검토
4. 결론을 대신하여

## 〈국문초록〉

이 글은 1920년대 후반에서 1930년대 초반에 이르기까지 조선영화 비평사의 핵심 논점들을 재검토한다. 특히 프롤레타리아 영화운동과 <아리랑 후편> 논쟁을 새로운 시각에 입각하여 분석한다. 이 시기는 서구로부터 유래한 사회주의 이념을 받아들이면서 프롤레타리아 영화운동이 본격적으로 개진되었던 시기다. 프롤레타리아 영화운동에 대한 검토는 ‘조선프롤레타리아 예술동맹’ (카프)에 대한 검토를 필수적으로 수반한다. 그러나 프롤레타리아 영화운동에는 카프의 노선으로 완전히 환원되지 않는 부분이 있다. 이 글은 서광제, 김유영, 특히 그 중에서도 서광제를 중심으로 프롤레타리아 영화운동과 카프의 복합적 관계망의 의미를 추적하려고 한다. 궁극적으로 이 글이 초점을 맞추는 부분은 다음과 같다. 하나는, 프롤레

\* 이 논문은 2013년도 정부재원(교육과학기술부)으로 한국연구재단의 토대연구지원금을 받아 수행된 것이다 (NRF-2012S1A5B4A01035829).

\*\* 한국예술종합학교 영상원 영상이론과.

타리아 영화운동을 카프 내에서 있었던 대중화운동에서 창작방법론으로의 이행과 관련지어 생각하는 것이다. 다른 하나는, <아리랑 후편>의 논쟁을 재검토하고, 이 논쟁을 현재의 시각에서 새롭게 재구성할 수 있는 여지가 있는지 살펴볼 것이다. 이 글에서의 핵심적인 주장은 영화 제작과 비평 사이에 근본적인 불화, 간격, 거리가 존재한다는 점, 그러나 이러한 불화는 부정적인 계기가 아닌 긍정적인 계기일 수 있다는데 있다. <아리랑 후편> 논쟁에 관한 기존의 연구들은 이 논쟁을 카프 영화인 대 비카프 영화인의 대립으로 보거나, 아니면 영화를 제작하는 진영과 영화를 비평하는 진영의 대립으로 보는 경향이 있다. 그러나 이 글은 이 논쟁을 영화 제작과 비평의 근본적인 불화를 사고하는 것과 그렇지 않은 것의 대립의 구도에 입각해서 재검토하려고 한다. 이를 통해, 이 글은 조선영화 비평사를 새로운 방법과 각도에서 재구성할 수 있는 프레임을 마련하고자 한다.

**주제어 :** 조선 프롤레타리아 영화운동, 카프, 대중화운동, 창작방법론, 윤기정, <아리랑, 후편> 논쟁

## 1. 들어가며

2005년 한국영상자료원은 <미몽>(1936, 양주남) 등의 식민지 시기 조선영화들을 DVD로 출시하기 시작했다. 2008년에는 지금까지 현존하는 가장 오래된 무성영화인 <청춘의 십자로>(1934, 안중화)를 발굴하기도 했다. 이런 흐름에 조용하기라도 하듯, 식민지 시대 조선영화를 다루는 연구들이 최근 십여 년간 봇물처럼 쏟아지기 시작했다. 이 시기 조선영화사에 관한 최근의 연구들 중에서 조선영화 비평사 부분에만 한정해서 살펴보면, 많은 연구들이 조선영화 비평사를 카프 영화운동과의 관계라는 측면에서 검토하고 있음을 알 수 있다. 조선영화 비평사를 언급할 때, 카프 영화운동과의 연관성을 강조할 수밖에 없는 것은 당대의 좌파적 영화 실천이 제작 보다는 비평 분야에서 적극적으로 전개되었기 때문이

다. 예컨대 김려실은 카프 영화운동이 실패할 수밖에 없었던 것은 “당시 영화산업의 구조가 카프의 사상과 조화되지 못했다는 점”, “조직 내부의 분열”, 조선총독부의 “필름의 삭제와 압수” 등에서 볼 수 있는 것처럼 “외부 탄압”에 기인한다고 주장한다.<sup>1)</sup> 이순진은 <아리랑 후편>을 둘러싼 논쟁에 대해 언급하면서, 서광제, 윤기정 등 좌파적 관점에 입각한 영화 비평이 “조선영화의 비평에서 리얼리즘을 하나의 비평방법론으로 제기” 하였을 뿐 아니라, 이들의 비평 경향이 “영화의 계몽적 성격”에 주목한 것이라고 주장한다.<sup>2)</sup> 위의 연구들은 조선영화 비평사 연구와 관련해서 유용한 논점들을 제공한다. 그러나 이 글에서는 위의 연구들과는 다른 차원에서 조선영화 비평사를 살펴보고자 한다. 궁극적으로 이 글은 당시에 개진되었던 비평적 논점들을 살펴보면서도 단순히 그 논점들을 소개하는 방식을 취하기보다는, 어떠한 조건과 방식을 통해 그 논점들을 쟁점화 할 것인가에 주목하고자 한다. 이는 현상들에 대한 새로운 해석을 추가하는 것이라기보다는 현상들 자체를 인식하는 조건, 곧 ‘문제들’(problematics) 자체를 바꾸는 작업이기도 하다. 따라서 이 글의 핵심적 목적은 1920년대 후반부터 1930년대 초반에 이르기까지 조선영화 비평사를 새로운 각도에서 바라볼 수 있는 프레임의 확립에 있다.

이 논문의 연구 대상은 1920년대 후반부터 1930년대 초반에 이르기까지 조선영화 비평사, 특히 그 중에서도 프롤레타리아 영화운동(이하 프로영화운동)에 기반 한 비평들이다. 주지하다시피, 1920년대 중반부터 1930년대 중반까지 무성영화 10년간은 조선영화사에서 획기적인 시기로 인식된다. 1926년 나운규의 <아리랑>을 시작으로 영화제작이 활성화되었을 뿐 아니라 영화에 대한 본격적인 비평적, 이론적 작업 역시 활발하게 진행되었기 때문이다. 그런데 이 시기에서 간과할 수 없는 것은 첫째,

- 
- 1) 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지 : 1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006, 125-127쪽.
  - 2) 이순진, 「카프 영화운동과 경향과 영화」, 『한국영화사: 開化基에서 開花期까지』, 김미현 책임 편집, 커뮤니케이션북스, 2006, 62쪽.

이 시기 동안 제작된 대부분의 영화들은 필름이 유실된 영화들이라는 점이다. 그러므로 유실된 필름들과 이 필름들에 대한 영화사 서술 간에 발생하는 근본적으로 비대칭적인 공백이 존재하는데, 이 공백을 어떻게 조명할 것인가의 문제가 조선영화사 연구에서 매우 중요한 과제로 남아 있다. 이런 점에서 김소영의 주장은 매우 생산적인 계기를 제공한다. 김소영은 “필름 있는/없는 영화이론”이 “지식 생산의 탈식민적 조건”, 즉 식민지 지식생산의 과정 및 조건을 환기시킨다고 강조한다.<sup>3)</sup> “텅 빈 아카이브”는 “식민지 역사의 징후이자 지표이다. 그리고 이러한 징후와 지표는 군사 독재정권에 의해 악화 된다”<sup>4)</sup>는 것이다.

둘째, 사회주의 이념의 유입과 더불어 조선영화계에서도 프로 영화운동이 본격적으로 개진되었다는 점이다. 그리고 바로 이것이 본 논문이 초점을 맞추고자 하는 부분이다. 그렇다면 프로 영화운동을 둘러싼 쟁점들이란 무엇이고, 그 쟁점들을 어떠한 관점에 입각해서 바라보아야 하는가? 이를 검토하기 위해서는 당시 이 운동이 ‘조선프로레타리아 예술동맹’ (이하 카프)와 맺고 있던 관계를 검토할 필요가 있다. 그러나 프로 영화운동이 카프의 노선 및 지침으로 완전히 환원되는 것은 아니었다. 특히 서광제와 김유영은 큰 틀에서 보면 좌파적 영화운동진영에 속하지만, 온전히 카프 영화운동에 귀속되지는 않았다. 이런 맥락에서 이 글은 1920년대 후반부터 1930년대 초반에 이르기까지 형성된 프로 영화운동을 카프와의 관계망 속에서 조망하면서, 당대 조선영화의 비평적 담론장에 어떤 논점들이 형성되었는지 검토하려고 한다. 특히 프로 영화운동을 카프의 노선변경의 과정, 즉 대중화운동에서 창작방법론으로의 전환이라는 측면에서 살펴볼 것이다. 이를 위해, 아래의 장에서는 프로 영화운동의 출발점으로 간주되는 윤기정의 글을 살펴보고, 윤기정의 주장이 카프 진영 내에서의 노선변경과 관련을 맺고 있다는 점, 그리고 윤기정의

3) KIM Soyoung (2013) “Comparative film studies: detour, demon of comparison and dislocative fantasy”, in *Inter-Asia Cultural Studies* Vol. (14) No. (1), p 46.

4) *Ibid.*

서광제 비판을 어떤 조건과 이론적 틀거리에 입각하여 살펴보아야 하는지 검토할 것이다.

또한 이 글은 조선영화 비평사의 핵심적 논쟁 가운데 하나인, <아리랑 후편>(이구영, 1930)에 관한 논쟁을 재검토하면서 이 논쟁을 기존의 시각과 차별화된 차원에서 살펴보려고 한다. <아리랑 후편>은 <아리랑>(나운규, 1926)의 흥행 대성공에 힘입어 그 영광을 재연하기 위해 만들어진 영화였다. 그러나 이 영화의 개봉 후, 좌파적 영화운동의 진영에 속해있던 비평가들로부터 격렬한 비판이 쏟아졌다. 이에 이필우, 나운규 등의 영화 제작자들은 영화제작 현실과 일치하지 않는 비평적 기조에 대해 재비판하면서 격렬한 논쟁 구도를 형성하였다. <아리랑 후편> 논쟁에 관한 기존의 연구들은 이 논쟁을 카프 영화인 대 비카프 영화인의 대립으로 보거나, 아니면 영화를 제작하는 진영과 영화를 비평하는 진영의 대립으로 보는 경향이 있다. 그러나 이 글은 이러한 견해들과 다르게, 이 논쟁을 영화 제작과 비평의 근본적인 불화를 사고하는 것과 그렇지 않은 것의 대립의 구도에 입각해서 재검토하려고 한다. 물론 <아리랑 후편> 논쟁이 조선영화 비평사를 모두 포괄하는 것은 아니다. 그러나 이 논쟁을 새로운 시각에서 바라볼 수 있는 프레임을 정초할 수 있다면, 조선영화 비평사를 근본적으로 재구성할 수 있는 계기를 마련하는 데 기여할 수 있을 것이라고 판단된다.

## 2. 프로 영화운동의 징후적 독해: 대중화운동, 창작방법론, 도식성을 중심으로

카프는 1925년에 조직된 이후, 몇 차례에 걸쳐 노선을 수정하였다. 1927년 이후, 카프는 정치투쟁으로서의 문예운동의 성격을 분명히 하면서 대중화운동을 펼친다. 그러나 여기서 말하는 ‘대중화’라는 단어는 통상적인 차원에서 의미하는 것과는 매우 다른 의미이다. 1920년대 후반부터 1930년대 초반까지 카프 운동의 중심 과제였던 대중화운동을 통해,

카프 작가들은 자신들을 대중의 전위로 규정하고 프롤레타리아 혁명의 내용을 담은 문학을 대중에게 가져감으로써 대중을 의식화시키려고 시도했다. 대중의 의식화 과정을 통해 카프 작가들이 의도한 것은 대중적 혁명 집단을 조직함으로써 사회주의 혁명의 기획을 완성하고자 한 것이었다. 마르크스주의 이념을 현실 속의 대중들에게 가져가는 것을 골자로 하는 대중화운동은 카프의 운동논리가 급진화 되고 있음을 나타내는 지표이며 통상적으로 이해되는 ‘대중화’의 의미와는 다른 차원의 의미를 내포하고 있다.

이런 맥락에서, 윤기정의 「최근문예잡감」(1927)은 좌파적 영화운동의 본격적인 전개를 알리는 글이며, 카프의 대중화운동이라는 맥락 속에 위치하고 있다. 그는 이 글에서 예술의 특수성을 주장하는 다원론을 비판하면서 문예운동의 계급적 성격을 강조하고 있다. 윤기정이 기각하는 다원론은 다음과 같은 주장에 근거하고 있다. “정치는 정치로서의 특수체계가 있고, 경제는 경제로서의 특수체계가 있고 문예는 문예로서의 특수체계가 있다고 각자의 특수성만을 고취하고 주장하는”<sup>5)</sup> 것이다. 그러나 윤기정에게 문예와 경제의 분리는 프로 예술운동의 본분을 망각하는 것이며, 예술지상주의의 또 다른 판본에 불과한 것이다. 그래서 그는 문예와 경제의 분리보다는 통합을, 혹은 문예를 경제적 관점에 입각해서 바라보려고 했다. “예술운동에 있어서 예술의 독립적 특수체계를 주장하는 이유는 전무산계급운동과 문예운동을 의식적으로 분리하고자 하는 행동이다. 소위 프롤레타리아의 예술이라고 운운하면서 전 무산계급운동과 합류되어 진전되지 않는다면 그것이 무슨 프로예술이 될 것인가?”<sup>6)</sup> 그는 이어서 현 단계 문예운동의 임무가 “목적의식적 내용의 주입”<sup>7)</sup>이라는 점을 분명히 한다. 윤기정의 글에서 확인할 수 있는 것은 프로 예술운동의

5) 윤기정, 「최근문예잡감」, 『조선지광』, 1927, 12월, 『윤기정 전집』, 서경석 편, 역락, 2004, 399쪽에서 재인용

6) 위의 글, 400쪽.

7) 위의 글.

불세비키화다. 윤기정의 논점은 예술운동의 독자성보다는 정치운동으로서의 예술운동을 강조한 것이며, 예술운동을 정치운동을 위한 선전, 선동의 도구로 간주한 것에 바탕을 두고 있다.

윤기정의 비평 논조는 카프의 대중화운동, 불세비키화와 관련되어 있는 것처럼 보인다. 위에서도 언급했듯이, 흔히 대중화운동이라고 하면 대중의 자발성을 강조하거나 대중의 감성에 일치하는 예술의 생산을 도모하는 것으로 생각하기 쉬우나, 당시에 카프가 주장한 대중화운동은 일반적인 차원에서 사용되는 대중화운동과 다른 의미를 지닌다. 즉, 카프의 대중화운동은 프롤레타리아 예술을 생산하여 이를 대중들에게 가져가고, 그럼으로써 대중들을 선전 선동하여 프롤레타리아 혁명을 완성하는데 일조하는 것이었다. 따라서 카프가 제기한 대중화운동은 대중이 스스로 창발적인 예술 활동을 진행하는 것과는 거리가 멀었으며, “예술을 대중에게로 가져가는 것, 그래서 대중을 촉발하여 투쟁에 나아가게 하는 것”에 주된 초점을 맞추었다. 이로써 카프 작가들은 “대중들 스스로 자신의 예술을 창작하고 향유하는 것에 대한 인식은 부족”했다고 말할 수 있다.<sup>8)</sup> 당시 카프 작가들이 결여하고 있던 것은 프롤레타리아 전위로서의 자신들의 지위와 역할에 관한 반성적 인식이었다. 대중이 스스로 무엇을 욕망하고 있는가에 관한 인식이 부족했을 뿐만 아니라, 대중들을 매개하는 전위로서의 자신들의 지위를 반성적으로 성찰하지 못했던 것이었다.

이에 따라 카프 진영 내에서는 도식성의 문제가 불거지기 시작한다. 도식성은 단적으로 말해 마르크스주의 이념과 현실의 불일치를 지시한다. 곧 이는 카프 작가들의 인식방식이 대중의 실제적 체험에 기초한 것이 아닌 추상적 인식방식에 머물러있음을 비판하기 위해 만들어진 표현이다. 도식성의 문제가 제기된 것은 카프 작가들이 조선이 당면한 구체적 현실을 추상적으로 인식한 것에서 비롯된다. 전위로서의 카프 작가들에게 “서구의 위치는 무의식화되었는데, 이로써 개념과 대상을 동일시하는

---

8) 역사문제연구소, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1990, 62쪽.

추상적 인식방식이 발생했다.”<sup>9)</sup> 서구의 상황과 조선의 상황 사이에 놓인 근본적인 차이가 제거되고, 이에 따라 “서구중심주의가 무의식화”<sup>10)</sup> 된다. 도식성의 문제를 해결하기 위해, 카프 진영 내에서는 창작방법론이 대두된다. 창작방법론은 마르크스주의 이념과 현실의 불일치를 해소하려는 일련의 움직임을 뜻한다. 곧 이는 조선의 현실을 구체적으로 바라보는 과정이었다. 창작방법론은 “도식성으로 표현된, 위기에 빠진 주체를 재건하고, 동시에 이념과 현실을 통일함으로써 진정한 리얼리즘문학을 완성하는 방법이었을 뿐만 아니라, 전위와 대중의 불일치를 통일시킴으로써 혁명적 조건을 조성하는 핵심적 계기였다.”<sup>11)</sup> 이러한 기초, 즉 도식성 비판과 창작방법론의 전개 등은, 앞에서 살펴본 윤기정의 글, 「최근문예잡감」(1927)에서도 맹아적으로 발견된다. 윤기정은 프롤레타리아의 문예운동을 강조하면서도, 프롤레타리아 전위에게 ‘생활의지’가 있어야 한다고 강조한다. “대중의 생활의지와 합류되어 나아가지 않으면 아무리 무산계급 문예운동자라도 임무를 다하였다고 인정할 수 없는 것이다.”<sup>12)</sup> 윤기정의 창작방법론에 대한 모색은 1931년에 발표한 「영화이론과 비평의 근본적 의식」에서 더욱 두드러지게 나타난다. 윤기정은 이 글에서 서광제를 실명으로 거론하면서 그의 논조를 ‘소부르주아적 환상’이라고 비판한다. “신문이나 잡지에 기개(幾個)의 영화이론과 영화비평이 게재되었다고 신흥영화운동이 상당히 성장하고 또한 비약적 발전을 한 것이라고 생각하는 것은 절대로 인식부족이 아니면 소부르주아적 환상이다. 그리고 영화이론이나 영화비평을 과대평가함으로써 소시민적 심리의 발로인 공명심과 명예욕을 만족시키려 함이다.”<sup>13)</sup> 윤기정은 이 글에서 영화제작

9) 김지형, 『식민지 이성과 마르크스의 방법: 김남천과 임화의 창작방법론 연구』, 소명출판, 2013, 411쪽.

10) 위의 책.

11) 위의 책, 23쪽.

12) 윤기정, 「최근문예잡감」, 『조선지광』, 1927, 12월, 『윤기정 전집』, 서경석 편, 역락, 2004, 406쪽에서 재인용

13) 위의 글, 539쪽.



에 영향을 끼치거나 도움을 주지 않는 영화이론을 ‘부차적’인 것이라고 폄하한다.

한 개의 영화이론은 직접 제작 사업에 도움이 있지 않고는 이론적 의의와 가치가 전혀 없는 것이다. 영화이론의 영향은 작품제작의 정당한 코스를 결정하는 것이니 내용과 형식 다시 말하면 프롤레타리아 리얼리즘에 입각한 백 퍼센트의 정당한 스토리와 최기능의 기술을 XX적으로 표현는데 있지 않으면 안 된다...또한 문예작품에 있어서도 침투의 방법으로 XXX을 문제는 것과 같이 영화에 있어서도 반드시 상영이 문제됨으로 조선과 같이 객관적인 조건이 불리한 곳에서 영사망을 어떻게 획득할 것인가를 생각하게 된다. 그러므로 여기에 관한 이론전개가 필요하다. 이와 같이 직접 실천적 이론이 아니고는 영화운동에 있어서 제이의(第二義)이요 부차적인 역할도 도저히 감행할 수 없다.<sup>14)</sup>

윤기정은 조선영화가 원활하게 제작되지 못하는 상황에서 초기 영화 비평가의 역할이 “기성 영화내용의 폭로, 비판, 묵살 등을 감행”하는 것임을 인정한다. 그러나 그는 현 단계 영화비평가의 과제가 단지 부르주아 영화를 비판하는 것을 넘어서 “신흥영화제작과 그 발전을 위하여 전 노력을 집중하는 데 있다”고 주장한다.<sup>15)</sup> “그러므로 우리들은 부르주아 비판으로부터 우리들의 전진을 위한 자기비판의 방향으로 전화되어야 한다. 여기서 비로소 우리 영화비평가의 본무대가 전개되는 것이니 신흥영화비판의 근본적 역할은 생산되는 작품, 직접 제작사업에 원조되는 동시에 기성영화에 대한 예리한 비판의 XX가 되어야 한다. 영화비평을 그 이상 평가한다는 것은 소시민적 심리에서 나오는 무모한 자기도취의 환상적 과증평가이다.”<sup>16)</sup> 윤기정의 주장 이후에, 프로 영화비평은 새로운

---

14) 윤기정, 「영화이론과 비평의 근본적 의식」, 『조선지광』 1931년 1월, 『윤기정 전집』, 서경석 편, 역락, 2004, 538쪽에서 재인용

15) 위의 글.

전기를 맞이하게 된다. “그 이전의 이론과 사상을 바탕으로 대중의 계급성과 교화성만을 강조하는 이론투쟁운동에서,” “영화제작과 상영, 배급 등 영화조직과 활동적인 문제들을 다루는 경향으로” 바뀌게 된 것이다.<sup>17)</sup>

그렇다면, 윤기정이 비판한 서광제의 비평적 관점은 무엇이었을까? 이 지면에서 서광제의 모든 논점들을 정리할 수는 없을 것이다. 그럼에도 불구하고, 서광제의 비평적 관점들을 짧게 정리하면 다음과 같다. 서광제는 「영화노동자의 사회적 지위와 임무」(『동아일보』1930. 02.24~1930. 03.02 「영화연구 노서아명감독 [에젠슈타인]의 강연」(『동아일보』1930. 09.07~09.23), 「영화와 자본주의」(『동아일보』1931. 08.24), 「최근의 조선 영화계」(『동아일보』1932. 01.30~2.2) 등의 글에서 당대 조선의 영세한 제작 여건을 비판하는 태도를 보였다. 이는 서광제에게 프롤레타리아 영화 제작의 어려움으로 다가오는데, 프롤레타리아 영화 제작이 없는 탓에 영화 비판도 생산적이지 못하다는 결론으로 이어진다.

앞에서도 언급했듯이, 윤기정은 서광제의 비평적 태도를 강도 높게 비판했다. 이를 윤기정의 서광제 개인에 대한 비판으로 볼 필요는 없다. 대신에 윤기정의 주장을 카프 진영 내에서의 대중화운동과 도식성, 창작방법론의 시각에서 살펴볼 필요가 있다. 대중화운동을 통해 카프 작가들은 마르크스의 이념을 대중들에게 가져가려고 했다. 그러나 대중들은 프롤레타리아 전위들이 생각한 대중의 상과는 거리가 멀었다. 이에 따라 도식성의 문제가 제기되기 시작했고, 카프 작가들은 대중들의 현실적 감각에 맞는 형식과 내용을 고려하게 된다. 바로 이것이 창작방법론이 기본적으로 뜻하는 바다. 김지형에 따르면, 창작방법론의 모색을 통해 카프 작가들은 조선의 현실과 마르크시즘의 이념을 종합시키는 ‘식민지 이성’을 전개하고자 했다. 이는 카프 작가들이 수용한 마르크시즘이 “보편적

---

16) 위의 글, 538-539쪽.

17) 전평국, 「초창기 한국영화비평에 관한 연구: 1920~1930년대 중반까지를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』, 5(6), 한국콘텐츠학회, 2005, 203쪽.

인 것이 아니라, 서구에 한정된 마르크시즘임을 깨닫는 과정”<sup>18)</sup>이다. 창작방법론의 핵심적 의미를 “‘식민지 이성’을 생성하는 과정”<sup>19)</sup>에서 찾은 김지형의 시각에 따르면, “이성이 감성에 주어진 대상과 오성의 개념을 종합함으로써 대상에 대한 인식을 형성하는 과정”이라면 “감성에 주어진 대상은 조선의 구체적 현실이고 오성의 개념은 마르크시즘이다.” 감성과 오성의 불일치가 도식성으로 표현됐다면, “창작방법론은 이와 같은 불일치를 통일해가는 과정이며, ”식민지 이성“을 생산하는 과정인 것이다.<sup>20)</sup> 그는 카프 운동 진영 내에서의 대중화운동과 도식성, 그리고 창작방법론의 문제를 마르크스의 방법, 즉 현실적 구체성에서 추상으로, 그리고 추상에서 사유의 구체성으로의 상승과 연결시킨다. 김지형의 시각은 카프 문학을 포함한 당대의 프롤레타리아 예술운동을 새로운 시각에서 바라볼 수 있는 계기를 안겨다 준다.

그러나 필자는 김지형의 관점과 다른 시각을 취하고 있는데, 왜냐하면 김지형이 구체에서 추상으로, 다시 추상에서 구체로의 마르크스의 방법을 다소간 선형적인 관점에서 파악하고 있다는 판단이 들었기 때문이다. 대신에 이 글은 구체에서 추상으로, 다시 추상에서 구체로의 과정을 비선형적 왕복 운동으로 바라보려고 한다.<sup>21)</sup> 이는 물론 구체에서 추상으로, 추상에서 구체로의 마르크스의 방법을 폐기하자는 뜻이 아니다. 여기서 강조하고 싶은 것은, 구체와 추상, 혹은 추상과 구체 사이에 통약 불가능한 균열 혹은 모순이 존재하고 있고 이 모순과 균열을 흡이나 하자가 아닌 생산적인 조건으로 인식할 필요가 있다는 것이다. 가령 카프 작가들의 추상적 인식방식은 현실과의 적합성을 결여하고 있으므로 이미 그 자체로 모순을 내포하고 있었다. 핵심은 구체와 추상 사이에서 혹은 추상과 구체 사이에서 발생하는 모순을 은폐하는 데 있는 것이지, 모순 자체

18) 김지형, 앞의 책, 37쪽.

19) 위의 책, 412쪽.

20) 위의 책.

21) 이에 대해서는 칼 맑스, 『정치경제학 비판 요강』, 김호균 역, 백의, 2002, 71-72쪽 참조.

가 문제는 아니라는 점이다. 또한 창작방법론을 통해 추상을 구체로 발전시킨다 하더라도, 이때 모순과 균열의 문제는 사라지지 않는다는 점이다. 창작방법론을 현실과 이념 사이에서 발생하는 불일치를 ‘종합’ 혹은 ‘통일’하는 과정으로만 인식해서는 곤란하며, 대신에 이 사이에서 발생하는 모순과 아포리아를 가능성의 조건으로 인식할 필요가 있다.<sup>22)</sup>

이런 관점에 따라 윤기정의 비판을 현재적 시점에서 다시 살펴볼 필요가 있다. 윤기정의 지적대로, 서광제의 비평적 논점은 제작 현실의 여건을 고려하지 못한 것, 곧 추상적 비평으로 간주될 수 있다. 이는 옳은

- 22) 이 지점에서 맑스주의의 위기를 사고했던 루이 알튀세르(Louis Althusser)의 저작을 살펴볼 필요가 있다. 마르크스주의의 위기와 모순을 은폐하려는 시도들에 맞서 알튀세르는 「제라르 뒤메닐의 『「<자본>의 경제법칙 개념』에 대한 「서문」」에서 이러한 위기와 모순들이 마르크스주의의 변형을 위한 창조적 계기로 인식될 수 있다고 역설한다. 알튀세르에 따르면, 『자본』의 논리적 구성은 가치에서 잉여가치로, 또 이 잉여가치에서 자본으로 전화되는 과정을 포함한다. 자본의 자기운동의 과정은 자본의 재생산과정으로 이어지며, 『자본』의 1권에서부터 3권에까지 이르는 전 과정을 포괄하는 논리를 구성한다. 그러나 여기서 중요한 것은, 자본의 자기운동 과정을 구성하는 각각의 부분이 실제로 논리적으로 연결되고 있는가 하는 물음이다. 알튀세르에게 상품에서 가치로, 가치에서 잉여가치로, 잉여가치에서 자본으로 전화하는 과정은 겉으로 보기와는 달리 하나의 개념이 다른 개념을 연역적으로 전제한 것이 아니다. 예컨대 상품과 가치는 별개의 논리와 구성을 필요로 하는 장이며, 각각의 장은 별도의 논리를 필요로 한다. 여기서 끌어낼 수 있는 한 가지 결론은 마르크스의 개념들이 유기적으로 연관되어 있는 것이 아니라 각각의 개별적 영역에서만 한정적 지위를 차지한다는 점이다. 또한 『자본』에는 ‘이론적’이고 논리적인 부분과 더불어 ‘역사적’인 부분이 공존한다. 마르크스는 노동일에 대한 분석, 매뉴팩처에서 기계제로의 이행에 대한 분석, 본원적 축적에 대한 분석의 장 등에서 이론적 분석을 하기 보다는 역사적 분석에 치중한다. 일각에서는 『자본』 전체의 ‘서술방식’과 비교해 볼 때 마르크스가 착취의 역사적 형태를 분석한 부분을 부차적인 영역으로 간주하기도 한다. 그러나 이 부분은 단순히 부차적이거나 주변적인 부분이 아니다. 마르크스가 『자본』에서 행한 역사적 분석은 “매우 중요하며 전적으로 다른 ‘분석’이 개입하는, 단속적이고(intermittents) 끝날 수 없는(interminable) 장” 들이다. 역사적 분석들 역시 알튀세르에게는 ‘이론적’ 가치를 지닌다. 왜냐하면 “이론다운 ‘이론’이 되기 위해서는 이론은 열려있는 동시에 닫혀 있어야—자신의 한계들 속에 잡혀 있어야 하기 때문이다.” 따라서 『자본』을 구성하는 역사적 분석에 관한 장들은 『자본』의 ‘외부’이며, 『자본』의 논리적 구성을 “가로지르고 방해하는 것”으로서 “『자본』의 폐쇄만큼이나...그 우연성에 대해” 상세하게 밝혀준다.

말이다. 비평적 대상은 현실의 대상에 적합해야하며, 추상적 이론은 구체화됨으로써 이론의 현실적 적합성을 유지하는데 기여해야 한다. 그러나 이론 혹은 비평이 아무리 뛰어나더라도 이론과 현실 사이에는 기본적으로 통약 불가능한 간격이 있을 수밖에 없다. 그리고 이러한 비대칭적 간격을 무조건 비판적으로만 바라볼 필요도 없다. 오히려 이론의 고유함이 드러날 수 있다면, 이는 현실과의 적합성이라는 차원에서라기보다는 현실과의 간격을 인정하고, 그 간격을 통해 새로운 이론을 지속적으로 도모하는 것이 아닐까? 그리고 아마도 바로 이 지점에서 서광제의 논점은 이론/비평과 현실의 근본적인 간격을 사고하는 것으로 재구성될 수 있을 것이다. 필자의 주장은 <아리랑 후편> 논쟁을 검토하면서 더욱 뚜렷하게 부각될 것이다. 아래의 장에서는 <아리랑 후편> 논쟁을 살펴보면, 이 논쟁이 카프 진영 대 비카프 진영 간의 대립도 아니고, 영화를 제작하는 진영과 영화를 비평하는 진영 간의 대립도 아니며, 궁극적으로는 영화 제작과 비평/이론 간의 간격과 모순을 사고하는 진영과 그렇지 못한 진영 간의 대립이라는 점을 강조할 것이다.

### 3. <아리랑 후편>의 논점 재검토

<아리랑 후편>은 조선영화 비평사의 핵심적 논쟁 가운데 하나다. 이외의 논쟁으로는 영화 <화륜>을 둘러싼 논쟁, <먼동이 틀 때>를 둘러싼 논쟁 등이 있으나, 이 글에서는 <아리랑 후편>을 둘러싼 논쟁이 조선영화 비평사를 근본적으로 재구성할 수 있는 여지를 남기고 있다는 전제하에, 이 논쟁에 집중할 것이다.<sup>23)</sup>

서광제는 1930년 2월『조선일보』에 「<아리랑 후편>-영화시평」이라는 제목으로 나운규가 제작한 <아리랑 후편>을 강도 높게 비판한다. 그는

23) <아리랑 후편>에 대한 혹독한 비판은 서광제 뿐만 아니라 남궁옥, 윤기정 등 카프 진영 비평가들에 의해서도 행해졌으나 여기서는 이필우, 나운규, 서광제에게만 초점을 맞추기로 한다.

이 글에서 나운규가 사이비 프롤레타리아성을 묘사하고 있다고 비판한다. “청춘남녀의 연애의 갈등과 사이비 프롤레타리아성을 가진 기만적 행동을 묘사하여 놓는 것이 원작자가 아니다. 적어도 정확한 사회의식을 파악한 사람의 손으로 원작 하여지고 각색하여지고 감독하여지고...사회적 갈등, 노동자 농민의 생활 상태를 촬영하여 놓는 기사라야 한다.”<sup>24)</sup> 한편 제작 진영을 대표하는 이필우는 서광제의 비판에 다음과 같이 반박한다.

형은 제작자로서의 고충이 어떠한 것이며 검열 표준이 어떠한 것쯤은 잘 짐작하실 것으로 믿습니다. 이 영화의 어느 구석에 장난이 숨어있으며 이 영화 어느 구석에 저널리즘의 발로가 숨어 있었습니까?...군은 적어도 최 전위파로 나서신 비평가로 생각하는 우리로서 앞으로 군의 탁월한 명문(名文)은 새 우리들의 광명으로 인도하실 힘 있는 분 중의 한 분으로 믿고 있을 것을 말씀하여 두며 따라서 무모한 이론적 비평을 떠나 간독한 지도자로서의 애정과 성의와 가장 비익될 만한 다만 읽기 위한 비평보다 비평을 위한 비평을 떠나 감정에만 끌리는 비평을 떠나 제작자의 주위환경을 잘 보살펴 줌, 즉 한 무게 있는 비평에 또한 뜻을 기우려 줄 수 있는 평가로서 그 지위를 쌓아주심을 간망합니다. 군 자신이 영화인이라고 자처하니 한 마디 더 부탁드립니다. 한 시간이라도 속히 군의 뜻대로 만든 작품을 우리들에게 보여주시를. 만일 군은 할 수 없으면서, 못하면서, 자신이 없으면서도 이 평문을 썼다면 군이 우리들에게 준말은 한 마디의 잠꼬대가 되고 말 것입니다. 만 마디 잠담보다 일촌의 진출 이나마 실행을 귀중히 아는 우리들에게 군의 고교(高敎)를 기다리면서.<sup>25)</sup>

이필우는 이 반박문에서 제작자의 고충을 강조하면서 검열이 자행되

24) 서광제, 「<아리랑 후편>-영화시평」, 『조선일보』 1930년 2월 20일-22일자.

25) 이필우, 「서광제씨의 ‘아리랑’ 평을 읽고」, 『조선일보』 1930년 2월 25일-28일자.

고 있는 현실적 맥락에서 영화를 제작하는 것이 얼마나 어려운 작업인지 강조한다. 또 그는 이 글에서 제작을 하지 않고 비평 작업에만 몰두하고 있는 서광제를 겨냥하며 제작 현실에 충실한 비평 작업을 전개해줄 것을 요구하고 있다. 서광제는 이필우의 주장에 대해 다시 반론을 펼친다. “작품의 내용 전부가 진취성이 없으며 새로운 생활의 창조성이 없다. 그러한 작품이 무슨 이데올로기가 존재할 것인가”라고 반문하면서, 서광제는 다음과 같이 말한다.

논문화(論文畵)라는 것은 무엇을 의미하는 것인가. 실천적 이론, 지도적 이론이 없이는 아무런 것이든 간에 생산할 수 없다. 가옥을 건축함에 있어서 그의 설계가 있다. 그 후에 내막의 장치는 소유자의 임의이다. 이론과 실천은 인과의 관계를 갖고 있다. 이론만 있고 실천이 없는 곳에는 투쟁이 있을 수 없으며 이론이 없는 실천은 파멸을 의미하는 것이다. 이론과 실천은 병행하여야 한다. ...(중략)... 프로레타리아 평자더러 영화 제작을 주문하는 그들은 우리들의 경제의 무능을 업수이 여겼으며 조선 영화계를 자기네들 독무대인 것으로 자인하였다. 군들이 무슨 진출이 있으면 실행이 있는가? 팬대중을 기만하고 우롱시키는 그들은 상품의 수용자가 없어진다는 것을 아는가?<sup>26)</sup>

서광제의 반론에 대해 이필우는 “모든 것을 이따위 공론을 늘어놓는 것이 이들 손에서 작품 하나라도 나온 후에 말하자”<sup>27)</sup>며 영화 비평에 대한 제작의 우위를 다시금 강조한다. 나운규 역시 이필우와 유사한 맥락에서 제작여건을 고려하지 않는 비평의 태도를 문제 삼는다. “프로레타리아 이데올로기는 없었을망정 의식적으로 부르주아의 노예가 된 영화인

26) 서광제, 「신영화예술운동급 ‘아리랑’평의 비평에 답함」, 『조선일보』, 1930년 3월 4일-6일자.

27) 이필우, 「영화계를 논하는 망상배들에게 - 제작자로서 일언」, 『중외일보』, 1930년 3월 24일자.

은 하나도 없다. 다소간이라도 부르주아지의 작품이 있었다면 그것은 인식부족이다. 왜 그러냐 하면 우리들은 매일 이 현실에 생활고를 느끼는 프롤레타리아의 한 사람이기 때문이다. 영화가 완전한 작품도 못되는 형편에 영리는 무엇이나. 여기에서 군 등이 말하는 바 계급적 입장에서 만 들라는 영화가 무엇인지 잘 안다. 그러나 그것을 직접 다시 말하면 폭로와 투쟁으로 직접 행동을 묘사한 작품이 이 땅에서 발표된 줄 아느냐. 그렇게 믿는 군이야말로 현실을 망각한 공론배 들이다.<sup>28)</sup>

이 논쟁은 조선영화 비평사에서 매우 중요한 논점 가운데 하나이다. 그러나 지금까지의 선행 연구를 검토해 볼 때, 이 논쟁을 어떻게 해석할 것인가의 문제는 그다지 명확하지가 않았다. 일각에서는 이 논쟁을 카프 진영 영화인 대 비카프 진영 영화인의 대립의 차원에서 바라보기도 한다. “카프와 비카프 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 비카프측의 지향점이 본질적으로 달랐기 때문에 평행선을 달릴 수밖에 없었다.”<sup>29)</sup> 또 다른 이는 이 논쟁을 영화를 제작하는 진영과 영화를 비평하는 진영의 갈등의 차원에서 분석하기도 한다. 실제로 이정배는 조선영화비평사를 연구한 논문에서 이들의 논쟁이 카프와 비카프 간의 이념적 대결구도가 아니라, 영화감독을 포함한 제작자들과 이것을 분석하는 비평가 사이의 갈등이라고 해석한다. “두 차례에 걸친 비평논쟁을 카프와 비(非)카프 간의 이념적 대결구도로 해석하는 일부 영화사가들이 있다. 그러나 비평문의 내용을 살펴보면 영상의 리얼리티나 민중의 재현방식을 놓고 치열하게 논쟁하지 않았다는 것을 알 수 있다. 민중의 삶을 영화 속에 드러내고자 하는 노력은 모두에게 있었음을 알 수 있다. 결국 서로의 감

28) 나운규, 「현실을 망각한 영화 평자들에게 답함」, 『중외일보』, 1930년 5월 19일자.

29) 전평국, 앞의 글, 206쪽.



정을 건드리는 것은 ‘이론적으로 그렇다면 당신이 한 번 실제로 영화를 제작해보라’는 부분이다. 따라서 이들의 논쟁은 영화감독을 포함한 제작자들과 이것을 분석하는 비평가 사이의 갈등이다. 아리랑, 그 후의 이아기를 한편에서는 지나친 리얼리티라고 비평하고 다른 편에서는 리얼리티의 부족이라고 비평하는 것은 당시 영화가 리얼리티에 입각에서 영화를 제작해야 한다는 것에 대해 공통적으로 동의하고 있었다는 것을 의미한다.”<sup>30)</sup>

이정배가 지적한 것처럼, <아리랑 후편>의 논쟁을 카프 진영과 비카프 진영의 대립만으로 해석하는 것은 일면적일 수 있다. 그러나 그렇다고 해서 이 논쟁을 영화를 제작하는 진영과 영화를 비평하는 진영 사이에서 발생하는 갈등으로만 판단하는 것도 문제의 핵심을 고찰하는 것 같지는 않다. 이 논쟁은 확실히 현상적으로 영화제작 진영과 이론 진영 간의 갈등에 기반하고 있는 것처럼 보이지만, 실제로는 영화제작과 비평 사이에서 발생하는 모순과 아포리아를 사유하는가 그렇지 않은가의 각도에서도 바라볼 수도 있기 때문이다. 이는 영화 제작과 비평의 모순과 아포리아(aporia)를 미완성이나 결핍으로 보는 대신, 영화연구의 변형(transformation)을 위한 생산적 계기로 삼을 수 없는지에 관한 물음과 연관된다.

이와 동일한 맥락에서, 제작과 비평 사이에 발생하는 모순과 아포리아를 극복해야 할 대상으로 설정하는 대신, 새로운 가능성을 창출할 수 있는 조건으로 인식할 필요가 있다. 아포리아(aporia)는 문자 그대로 길 없음을 뜻한다. 그러나 중요한 것은 아포리아는 길이 없는 상태에서 새로운 길을 찾는 과정을 뜻하기도 한다는 점이다. 여기서 살펴보아야 할 문제는 모순과 아포리아에도 불구하고의 논리가 아니라, 바로 그 모순과 아포리아로 인해 새로운 무엇인가가 도출된다는 점이다. 따라서 필자는 1920년대 후반에서 1930년대 초반에 이르기까지 조선영화 비평사의 쟁점들을 이데

30) 이정배, 「한국영화 비평사 연구-1945년 이전 시기를 대상으로」, 강원대학교 대학원 박사학위논문, 2009, 106쪽.

올로지적 대립 구조(카프 vs 비카프)도 아니고, 영화 비평가와 제작자 사이의 대립도 아니며, 제작과 비평의 불안정한 불화 혹은 비대칭성을 강조하는 진영과 제작과 비평의 일치를 강조하는 진영 사이의 대립으로 볼 필요가 있다고 주장한다. 이런 문제 설정에 입각하여 <아리랑 후편> 논쟁을 재검토하면, 이 논쟁은 열악한 영화제작 현실과 이에 관한 이론적/비평적 관점 사이에서 발생하는 근본적인 비대칭성을 사유하는 진영과 그렇지 못한 진영 간의 대립으로 재구성될 수 있을 것이다.

#### 4. 결론을 대신하여

지금까지 필자는 1920년대 후반에서 1930년대 초반에 이르기까지 프로 영화운동의 궤적을 살펴보았다. 그러면서 현재의 시각에서 프로 영화운동의 논점들을 재구성할 수 있는 여지가 있는지, 만일 있다면 어떤 조건과 토대에서 가능한지 재검토하려고 했다. 특히 프로 영화운동의 시발점으로 간주되고 있는 윤기정의 주장을 카프 노선변경의 맥락 속에서 살펴보고, 이를 서광제의 비평적 논점과 비교하면서 현재적 시점에서 조선영화 비평사를 재검토할 수 있는 가능성이 있는지 살펴보았다. 또 이 글에서는 <아리랑 후편> 논쟁을 통해 이 논쟁이 영화 제작 진영과 영화 비평/이론 간의 대립이 아닌, 제작과 비평의 근본적인 모순을 사유하는 진영과 그렇지 못한 진영 간의 대립으로 볼 수 없는지 검토해 보았다. 제작과 비평/이론의 모순과 아포리아를 극복해야 할 하나의 장애물로 보는 대신, 가능성의 조건으로 인식할 때, 우리는 아마도 조선영화 비평사를 근본적으로 새로운 시각에서 바라볼 수 있는 계기를 마련할 수 있을 것이다.

<국문>

- 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지 : 1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006,
- 김지형, 『식민지 이성과 마르크스의 방법: 김남천과 임화의 창작방법론 연구』, 소명출판, 2013.
- 나운규, 「현실을 망각한 영화 평자들에게 답함」, 『중외일보』, 1930년 5월 19일자.
- 루이 알튀세르 「제라르 뒤메닐의 『<자본>의 경제법칙 개념』에 대한 「서문」」, 『역사적 맑스주의』, 서관모 역, 새길, 1999.
- 서광제, 「<아리랑 후편>-영화시평」, 『조선일보』 1930년 2월 20일-22일.
- 서광제, 「신영화예술운동급 ‘아리랑’평의 비평에 답함」, 『조선일보』, 1930 3월 4일-6일자.
- 서광제, 「최근의 조선영화계」, 『동아일보』 1932. 01.30-2.2.
- 서광제, 「영화노동자의 사회적 지위와 임무」, 『동아일보』, 1930. 02. 24-1930. 3. 2.
- 전평국, 「초창기 한국영화비평에 관한 연구: 1920~1930년대 중반까지를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』, 5(6), 한국콘텐츠학회, 2005.
- 역사문제연구소, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1990.
- 윤기정, 「최근문예잡감」, 『윤기정 전집』, 서경석 편, 역락, 2004.
- 윤기정, 「영화이론과 비평의 근본적 의식」, 『윤기정 전집』, 서경석 편, 역락, 2004.
- 이순진, 「카프 영화운동과 경향파 영화」, 『한국영화사: 開化基에서 開花期까지』, 김미현 책임 편집, 커뮤니케이션북스, 2006.
- 이정배, 「한국영화 비평사 연구-1945년 이전 시기를 대상으로」, 강원대학교 대학원 박사학위논문, 2009.
- 이필우, 「서광제씨의 ‘아리랑’ 평을 읽고」, 『조선일보』 1930년 2월 25일

-28일

이필우, 「영화계를 논하는 망상배들에게 - 제작자로서 일언」, 『중외일보』, 1930년 3월 24일자.

칼 맑스, 『정치경제학 비판 요강』, 김호균 역, 백의, 2002.

### <영문>

KIM Soyoung (2013) “Comparative film studies: detour, demon of comparison and dislocative fantasy”, in *Inter-Asia Cultural Studies* Vol. (14) No. (1).

## 〈Abstract〉

# The Re-examination of the History of Joseon Film Criticism between the Late 1920s and the Early 1930s

Seung Woo Ha  
(Korea National University of Arts)

This paper focuses on how Joseon film criticism between the late 1920s and the early 1930s was arranged, thus exploring which criteria we need to interpret the multi-layered trends of film criticism during that time. In order to perform this task, we will first explore the trajectory of the Joseon proletarian film movement and then examine how it was influenced by KAPF (Korea Artista Proleta Federatio). This approach will be taken because it is impossible to outline the Joseon leftist film movement without thinking of KAPF at that time. Despite arguing that the Joseon proletarian film movement of those days was massively influenced by KAPF, this paper, however, also argues that there are different critical points between KAPF members and critics such as Seo Kwang-je and Kim You-young. For example, Yun Ki-jeong, one of the most influential leftist critics in KAPF, criticized Seo Kwang-je because Seo's theoretical orientation is too abstract and hollow to contribute to the development of the Joseon film production environment. However, this paper seeks to re-examine the terms and conditions from which we can interpret the dissonance between theory and filmic practice from a different angle. The main point here is that the dissonance works not as an obstacle to be overcome but as a productive condition to trigger diverse, multiple, and even creative cinematic productions in the future. My point is manifested in the re-examination of debates surrounding *A Story of the Day after Arirang* (Lee Ku-young, 1930). While many scholars

have dealt with this debate in terms of the conflict between leftist and rightist film movements or the conflict between production and theory, I insist that this debate can be understood in terms of the unbalanced relationship, i.e. a dissonance between production and theory, and that this dissonance should be seen as a positive moment in which to think of a renewed Joseon film.

**Keywords** : Joseon proletarian film movement, KAPF, Popularization, Creation Methodology, Yun Ki-jeong, debates surrounding *A Story of the Day after Arirang*

논문접수일 : 7.15 / 심사기간 : 7.16 - 8.5 / 게재확정일 : 8.10
---