

‘민족-영화’ 개념의 변천 : ‘조선영화’에서 ‘코리아시네마’까지*

김성경**

- I. 들어가며: 개념사와 ‘민족-영화’
- II. ‘영화’ 수입과 ‘조선영화’ 개념 등장
- III. ‘한국영화’ 개념의 등장과 확산: ‘민족영화’와 ‘국산영화’
- IV. ‘한국영화’ 개념 내 위계관계
- V. ‘민족영화’ 개념을 둘러싼 쟁투
- VI. 나가며: 글로벌 장에서의 ‘민족영화’

국문요약

이 글은 ‘영화’를 실제로 정의하는 것에서 한걸음 벗어나 ‘개념’으로 접근하려는 시도이다. ‘영화’라는 문화기술적 매체가 조선으로 수입되면서 함께 전파된 ‘영화’라는 개념의 궤적을 추적함으로써, 기술 혁신에서 서사 매체, 그리고 문화 산업으로의 전환된 ‘영화’의 개념적 경로를 분석하는 것이다. 한국이라는 지정학적 위치에서의 ‘영화’는 영화가 수입된 시기부터 지금까지 보편적 ‘영화’, 즉 영화의 기준이 되어 버린 할리우드와의 대립과 모방 사이에서 개념적 분화가 계속되고 있다. 예컨대 ‘영화’ 수입 초기에는 형식과 형태는 모방 대상으로 하면서도 내용이나 서사에서는 ‘차이’를

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국학중앙연구원(한국학진흥사업단)의 한국학 총서 사업의 지원을 받아 수행된 연구(AKS-2016-KSS-1230006)의 일부분을 수정한 것이다. 유익한 논평을 해주신 분의 심사위원께 감사드린다.

** 북한대학원대학교 조교수.

강조하며 ‘조선영화’, ‘국산영화’, ‘방화’ 등의 개념을 구축하였다면, 20세기 말부터는 내용이나 서사의 차이 또한 희미해지고 오히려 산업적 가치에 주목하여 ‘한국’ 경제의 고부가가치 문화산업으로서 ‘한국영화’, 글로벌 시장에서 경쟁력을 강조하는 ‘코리아시네마’ 등의 개념이 등장하게 된다. 개념사적 방법을 통해 ‘민족-영화’의 개념을 살펴보는 것은 식민-독립-전쟁-산업화-민주화 등의 역사적 국면을 거친 현재 한국에서 ‘영화’의 역사적 기원과 변천 과정을 통시적으로 접근하려는 시도이며, 동시에 역사적으로 구성되는 ‘민족-영화’ 개념의 불균등성과 불완정성을 확인하려는 작업이다.

주제어: ‘민족-영화’, ‘국산-영화’, ‘한국-영화’, ‘코리아시네마’, 개념사.

I. 들어가며: 개념사와 ‘민족-영화’

이 글은 남한에서 ‘민족영화’ 개념의 궤적을 개념사적 방법을 적극 활용하여 식민지 조선시기부터 한류 담론이 확장되는 21세기 초까지 살펴보는 것을 목적으로 한다. 개념사는 각 역사적 시기에 ‘개념’의 이데올로기적 사용과 의미에 주목한다.¹⁾ 개념은 “단어에 포박되어 있”지만 단어가 지칭하는 고정된 의미를 지닌 것이 아니라, 항상 다의적이며 모호한 것을 의미한다.²⁾ 더욱이 개념은 단순히 실재를 반영하는 것에 그치지 않고, 각 시대의 구체적인 언어행위(speech act)의 일부분을 이룬다. 개념은 “특정 사회집단들에 의한, 그들을 위한, 또한 그들의 정치·사회적 함의”를 지니고 있고, 현실을 “통합시키고, 각인시키며, 폭발시키는 힘을” 가진다.³⁾ 개념사적 연구방법은 지금껏 한국영화사 논의에서 충분히 다루어지지 않았던 ‘조선영화’, ‘민족영화’, ‘한국영화’와 같은 기표가 가리키는 기의가 사실은 영화라는 매체의 수용부터 식민지 해방, 분단, 세계화 등 여러 번의 변형을 거친 개념적 구성물임을

1) 개념사의 기본적 접근에 대해서는 라인하르트 코젤렉, 『지나간 미래』, 문학동네, 1998; 나인호, 『개념사란 무엇인가』, 역사비평사, 2011; 리디아 리우, 『언어횡단적 실천』, 소명출판, 2005 등을 참고하라.

2) 나인호, 『개념사란 무엇인가』, 역사비평사, 2011, 51-57쪽.

3) 나인호, 『레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)의 ‘keyword’ 연구와 개념사』, 『역사학 연구』 29, 역사학회, 460쪽.

밝히려는 시도이다.

영화를 개념으로 접근할 때 19세기 후반 서구에서 ‘발명’되어 전파된 ‘영화’라는 매체의 기술적 맥락을 고려할 필요가 있다. ‘보편적인 실재’로써 영화라는 매체와 기술력이 각 지역으로 일괄적으로 수입되고 통용되면서 ‘영화’는 번역되거나 신조어를 통해 지칭될 수밖에 없었기 때문이다. 하지만 일방적 전파의 단계를 넘어 영화의 자국화를 고민하게 되는 수용과 변형의 시기를 거치면서 ‘민족영화’라는 개념어가 등장하게 된다. 게다가 민족영화라는 개념은 특정 영화의 텍스트적 성격이나 영화산업의 실재를 설명하는 범주이기도 하지만, 동시에 각 시대 담론을 구성하는 요소로 작동하기도 한다.

한국이라는 지정학적 위치에서 ‘영화’, 즉 ‘조선영화’로 시작되어 ‘코리안시네마’로 변천된 ‘-(하이픈)영화’의 궤적을 추적하는 이 논문은 각 시기별로 영화라는 매체에서 다루고자 했던 ‘민족적’인 것이 무엇이었는지, 할리우드는 보편성에 대항하여 ‘영화’가 정의하는 ‘조선’, ‘한국’, ‘민족’은 어떻게 구성되었는지 분석하려는 시도다. 이를 위해 1900년대부터 1925년까지는 매일신보를 중심으로 살펴보고, 이후에는 네이버 뉴스라이브러리와 한국영상자료원에서 발간한 『신문기사로 본 조선영화』, 『신문기사로 본 한국영화』 시리즈를 이용하여 ‘조선영화’, ‘국산영화’, ‘방화’, ‘민족영화’, ‘한국영화’, ‘코리안시네마’ 등의 개념어의 용례를 분석하였다.⁴⁾ 영화라는 개념의 수용과 변형을 분석하는 것은 보편적 영화로 통용되는 ‘할리우드’에 대한 모방, 대립, 경합 등의 지난한 과정을 통해 ‘민족영화’라는 개념 구성 과정을 살펴보는 것을 의미한다. 한국에서 민족영화는 ‘할리우드’라는 ‘보편’과 긴장 관계 구축을 통해 부단한 차이를 바탕으로 한 정체성을 구축해왔고, 이는 ‘민족’의 영화, 즉 한국의 문화적 특성을 담지한 영화에 대한 열망을 엿보게 한다.

4) 뉴스 기사뿐만 아니라 각 시기별로 의미 있는 영화 관련 잡지나 문예지를 폭넓게 살펴보는 노력이 필요함에도, 이 글의 통시적 성격으로 인해 충분한 자료와 용례를 담아 내지 못했다. 한 세기를 넘는 시간성을 고려하여 개념(들)의 궤적을 살펴본다는 것은 상당히 힘겨운 작업에 분명하다. 한편의 논문으로 그 긴 시간 동안 영화를 둘러싼 개념들의 충돌, 경합, 생성의 메커니즘을 다 담아내는 것 어쩌면 불가능에 가까운 작업일 것이다. 그럼에도 불구하고 기존의 영화사에서 다루고 있는 한국영화의 역사를 개념사적 방법으로 재해석하여, 한국영화라는 ‘실재’가 사실은 개념에 의해 구성되고 규정되는 측면이 있었음을 규명하는 것에서 본 연구의 의미를 찾고자 한다.

각 시기 ‘민족영화’ 그 자체가 명확한 실체 혹은 특성이 존재하지 않더라도, 담론적 수준에서는 끊임없이 ‘민족적’인 것을 규정하려 했던 것이다.

II. ‘영화’ 수입과 ‘조선영화’ 개념 등장

일본을 거쳐 수입된 ‘영화’라는 형태가 조선의 맥락에서 어떻게 전파·변형되는지는 1910년대 후반에 등장한 연쇄극을 통해 짐작해볼 수 있다. 이 당시 조선에서 활발하게 제작, 상영되던 활동사진의 형태는 연극이나 공연의 일부분으로 결합된 방식인 연쇄극(연쇄활동사진)의 형태였다. 연쇄극은 연희, 연극, 연주 등 공연 중간에 극적인 효과를 높이기 위해서 영상이 활용된 형태이고, 이 당시 스토리나 배경 설명을 해주는 변사 또한 활동사진 시기에 중요한 역할을 수행하였다.⁵⁾ 특히 변사의 목소리와 설명을 통해 서양 활동사진은 종족적인 것으로 탈바꿈되고, 조선인들에게 동족어인 조선어를 확인하게 하였다.⁶⁾

사실 연쇄극의 기원에 대해서는 충분히 밝혀지지 않았지만, 1910년대에 일본의 대중연예의 양식이 조선으로 수입된 것으로 보인다.⁷⁾ 특히 1919년에 조선 최초의 활동사진이라고 천명한 <의리적 구토(義理的 仇討)>⁸⁾는 연쇄극의 형태였다. 단성사에서 상영된 <의리적 구토>의 제작 과정을 간략하게 설명한 신문 기사에서는 “오날々시卜지 요선에 卜 | 혼 활동사진은 전혀 업서々 한갓 유감히 역었던 바”,⁹⁾ 일본 동경에서 촬영 기사를 불러들여 조선

5) 『매일신보』, 1913.06.20; 『매일신보』, 1914.08.31 등을 참고하라.

6) 게다가 변사 중의 몇몇은 영화 상영 중간에 정치적 언설을 하기도 하였고, 이는 관객들에게 조선인이라는 종족 정체성을 인식하게 하면서 동시에 제국의 식민지인임을 확인하는 순간이기도 하였다. 이화진, 『소리의 정치』, 현실문화, 2016, 44-56쪽.

7) 기록상으로 일본 최초의 연쇄극 공연은 1904년의 동경 니혼바시 부근에서 공연된 <정로의 황군>이라는 작품에서 해전 장면의 일부를 영사한 것을 시작으로 한다. 이후 1913년 6월 고베의 大黒座 공연에 출연 중이던 야마자키가 연쇄극이라는 명칭을 처음으로 사용한 것으로 알려져 있다. 조희문, 「‘한국영화’의 개념적 정의와 기점에 관한 연구」, 『영화연구』 11, 1996, 21쪽.

8) 그 당시의 신문에서의 표기법은 <의리적 구투>로 쓰고 있지만, 병기된 한자어의 현대어 번역은 <의리적 구토>가 더 정확해 보인다.

최초의 활동사진이 제작되었다고 설명한다. 조선인이 주축이 되어 조선에 대해 촬영한 것을 조선 활동사진이라고 해석하면서도, 앞선 기술의 상징으로 일본인 촬영기사가 함께 작업한 것을 긍정적으로 해석하는 경향 또한 포착된다. 또한 <의리적 구토>는 서양의 것과 비교하여 손색이 없다는 이유에서 ‘조선’ 활동사진으로 정의된다.

1920년대 초반까지 ‘조선영화’라는 실체는 제작되지 못했고, ‘조선영화’라는 개념도 명확하지 않았다. 일본이 조선의 시장을 본격적으로 관리하기 시작하면서 조선인이 중심이 된 민간의 충분한 자본, 기술, 인력을 확보하지 못한 것이 주요한 원인이다. 이러한 산업적 상황은 ‘조선영화’라는 개념이 충분히 합의되지 못했다는 사실 또한 의미한다. ‘조선영화’의 개념이 조금씩 명확해 진 것은 1926년 즈음이었다. 1924년에 조선최초의 영화사인 조선키네마주식회사가 설립된 이래로 윤백남프로덕션, 고려영화제작소, 고려키네마 등이 속속 작품을 내놓기 시작했고, 마침내 1926년에 나운규의 <아리랑>이 제작·상영되었기 때문이다¹⁰⁾. 매일신보에 실린 <아리랑>의 감상문은 그 당시 ‘조선영화’라는 개념이 어느 축으로 구성되어 있는지를 엿보게 한다. 글을 쓴 신영화는 <아리랑>을 본 느낌을 “예술에 국경이 없다 할지라도 우리 동포의 손으로 되고 우리 환경에 각겨운 영화란만큼 그만큼 환의가 큰 것이다. 그보다도 밤낮 시시불한 영자만 비치던 자막 우해 낫하난 언문 글자가 몹시 그”리웠다고 표현한다.¹¹⁾ 활동사진의 시대에는 변사의 목소리를 통해서 모어를 듣는 것은 가능했지만, 스크린에서 조선어문을 확인하는 것은 드문 일이었다. 이런 사정에 조선 관객들이 스크린에 담긴 조선어를 읽는 것은 종족으로써의 의식과 감성을 확인할 수 있는 기회가 된다.

또한 <아리랑>은 ‘조선적’인 것이 무엇인지에 대한 개념적 해석이 촉발되는 계기가 된다. <아리랑>이 대중적으로 큰 인기를 얻게 되면서 이제야

9) 『매일신보』, 1919. 10.02. 「단성사의 신계서(新計書)도선 본위의 활동사진을 미구에 영사할 계획이다., 강조는 필자.

10) 무성영화인 <아리랑>의 주인공인 광인 영진은 지주의 머슴이며 왜경의 앞잡이인 기호가 여동생인 영화를 범하려하자 살해한다. 하지만 이 극적인 경험으로 미쳐있었던 영진이 제 정신을 찾게 된다. 영화는 일제시기 ‘미쳐’있을 수밖에 없었던 조선민족을 서글프게 그리면서도, 동시에 저항을 통해 새로운 세상을 맞이한다는 메시지를 담고 있다.

11) 『매일신보』, 1926.10.10. ‘신영화 『아리랑』을 보고/포영(抱永)’.

본격적으로 ‘조선영화’에 대한 개념 해석이 이루어지기 시작한 것이다. <아리랑>은 ‘조선적’인 내용을 담고 있다는 점과 더불어 기존의 조선영화에서 볼 수 없었던 스케일, 서양 배우와 비견될 정도로 선 굵은 배우의 연기, 그리고 빠른 전개와 볼거리 등으로 조선인들의 서양영화에 대한 열등감을 극복하게 했다는 측면에서 민족적이고, 조선적으로 평가되는 경향이 있다. ‘조선영화’라는 개념은 미국영화라는 기준점에서 구성되고, 스스로 영화의 의미와 성공의 비결을 미국영화의 모방에서 찾기도 한다. 나운규의 인터뷰를 살펴보면,

“...「화나는데 서양사람 흉내를 내서 작품을 만들어 봅시다. ...줄립고 하품나지 않은 작품을 만들리라 그러자면 쓰임이 있어야 되고 유모어가 있어야 된다. 외국물 대작만 보던 눈에 빈약한 감을 없이 하려면 사람을 많이 출연시켜야 한다. ...이렇게 처음된 <아리랑>은 의외로 환영을 받았다. 조름 오는 사진이 안이었고 템포가 빠르고 스피드가 있었다. 외국영화 흉내를 낸 이 작품이 그 당시 조선 관객에게 맞았던 것이다.”¹²⁾

나운규는 <아리랑>이 민족적 정서를 담아내면서도 서양이라는 타자를 내재화하고 있음을 인정한다. 조선 ‘최초’의 ‘민족영화’라고 알려진 나운규의 <아리랑>은 서양영화와 조선적 내용의 혼성물(hybridity)이었다. 흥미롭게도 그 당시에는 ‘모방’했다는 것이 이 당시 관객이나 평론가들에게는 부정적인 것이 아니라 오히려 긍정적이고, 선진적인 것으로 의미화 된 것으로 보인다.

1930년대 중반에 들어서면서 ‘조선영화’의 개념은 향토적 풍경과 내용을 담는 것으로 의미화된다.¹³⁾ 일본 제국이 본격적으로 태평양 전쟁을 시작하게 되면서 외국영화에 대한 경계심을 높이게 되고, 이 과정에서 1934년에 시행되기 시작한 ‘활동사진 영화 취체규칙¹⁴⁾은 조선에서 일본영화를 국산영

12) 나운규, 「<아리랑>을 만들 때」, 『조선영화』, 창간호, 1936, 46~48쪽; 김소연, ‘식민지 시대 조선영화 담론의 (탈)경계적 (무)의식에 관한 연구」, 『비평문학』 48, 2010.

13) 이화진, ‘식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’: 1930년대 후반 조선영화 담론 연구」, 『상허학보』 13, 2004.

14) “활동사진 영화 취체규칙”의 내용은 다음과 같다. 1. 사회교화상 우량한 영화에 대해서는 보호하고 강제로 상영하게 한다. 2. 일본 국민성에 비판하는 외국영화 수입, 상영을 제한한다. 3. 일본을 오해하게끔 하는 영화의 수입을 금지한다. 4. 현재 조선에 있어

화의 범주로 재규정하게 된다. 이제 조선영화는 일본영화와 같은 ‘국산영화’의 범주에 속하면서도 동시에 제국 내에서 일본영화와 구별되는 종족영화의 위치하게 된다.¹⁵⁾ 이제 조선영화는 조선인만을 위해서 존재하는 것에 그치지 않고, 일본 제국 내의 다른 곳으로 ‘조선영화’라는 차이를 지닌 종족지로 유통되게 된다. 이런 맥락에서 1930년대 후반부터는 조선영화가 국외에 조선을 알리는 상품성을 지닌 매체라는 성격을 강조하면서, 조선의 현실을 좀 더 “미화시켜 표현시키는 것”이 필요하다는 주장 또한 대두된다.¹⁶⁾ 예컨대 너무나 참혹한 모습을 담는 것이 외국의 관객들에게 조선에 대한 부정적 인식을 심어줄 수 있다는 문제의식에서 향토적인 것을 담아내면서도 아름답게 미화하려는 시도가 필요하다는 것이다. 이러한 의식은 미국영화에 대항할 수 있는 것이 바로 ‘조선적인 것’을 강조하는 것이고, 그 방편으로 리얼리즘을 주목하는 것으로 확장된다.

하지만 과연 그 시기 조선영화에서 미학적으로 뚜렷하게 특징이 구축되었는가는 의문이다. 다만 주목할 점은 미국영화의 기술력이라는 보편적 기준에 다다를 수 없는 조선영화의 열등감을 투영한 것이 바로 리얼리즘을 통한 ‘조선적인 것’의 재현이었다는 사실이다. 이는 상당수의 내셔널시네마들의 궤적과도 유사성을 지닌다. 다만 대부분의 내셔널시네마는 영화 수입초기부터 미국영화에 대한 비판을 바탕으로 정체성을 구성했던 것에 반해, 조선영화의 경우 미국영화에 대한 동경과 일본을 경유한 ‘근대’에 대한 적대감이 복잡하게 얽혀 ‘조선영화’의 개념이 형성되어갔다는 특징이 있다.

외국영화의 상영은 총체 6할2푼여 일본내에서는 평균 2할여를 점하고 있으나 조선 민중에 일본 내지 문화를 이해시키기 위하여 국산영화[일본영화]를 혼합 상영시킨다. 5. 수입출 영화의 허가를 설치하여 조선 내 문화가 조선 외에 오진되는 것을 방지한다. 6. 보호위생상의 견지에서 관객의 연령을 제한한다. 김소연, 2010, 60쪽에서 재인용.

15) 백문임, 『임화의 영화』, 소명출판, 2015, 71-72쪽.

16) 『조선일보』, 1937.04.24~04.27.

Ⅲ. ‘한국영화’ 개념의 등장과 확산: ‘민족영화’와 ‘국산영화’

해방이 되자 상당수의 영화인과 지식인들은 민족문화 복원이라는 측면에서 영화의 중요성을 강조한다. 중앙신문에 1945년 11월 23일과 24일에 연재된 안석주의 글을 보면, “영화는 자주국가에 있어서 발전”이 가능하며, 이제 독립국가를 건국함에 있어 영화가 빈곤하게 살고 있는 조선인들을 대상으로 한 계몽교회운동의 도구로써 역할을 수행해야 한다고 주장한다. 몇 달 후 안석주는 네 번에 걸쳐 쓴 연재 기사에서 다시금 “민족영화” 창조의 당위성을 주장하면서, 이는 “민족의 맘, 민족의 생활, 민족의 감정에서 기획”되어야만 한다고 강조한다.¹⁷⁾

조선인들만의 ‘민족영화’를 만들어야 한다는 생각은 대부분의 영화인들이 공유했던 의식으로 보인다. 갑작스럽게 맞이하게 된 해방으로 극도의 혼란을 경험하면서도 조선문화건설중앙협의회가 1945년 8월 19일에 발 빠르게 결성되고, 뒤이어 좌익 진영에서도 조선프로레타리아영화동맹을 11월 5일에 결성하게 된 이유가 바로 여기에 있다.

“민족적 감흥과 **을 수습하고 정리할 사이도 없이 조직을 피해야 역사적 발전 *****문화, 예술부문과 갖치 영화에 있어서도 영화인을 망라하여 「영화건설본부」를 창설하였고 그후 진보적 젊은이들로 하여금 「프로영화동맹」이 1935년 「카푸」(원문 일부파손)하기 위하여 종파주의를 급속히 청산하고 현하 민족(통일)전선투쟁에 있어 문화활동의 중요성과 부과된 임무를 수행하기 위하여 영화운동의 기본노선을 발견하고 전면적인 활동을 전개하기 위하여 「프로영맹(映盟)」으로부터의 제의와 쌍방(건설본부)와 성의있는 노력으로 **해야 마침내 거년(거년 12월 16일의 영화계 초유사적인 양단체의 통합과 아울러 기타 영화인도(이북까지) 총참가하여 「조선영화동맹」을 조직하게 되었는데 (원문 일부파손)…그러면 조선영화가 나아갈 민주주의적 민족영화(민족영화의 이론적 근거와 구체적 해명은 다음기회로 미뤄둔다)란 것을 결국 인민의 마음을 영화로, 즉 영화가 인민과 가치 살며 인민 속에서 ****하여 인민을 계몽하고 ****을 위한 **을 주는 영화라 할 수 있으니 특수계급을 위한 영화여서도 안될 것이오 따라서 비민주주의적 인민의 자유와 이익을 배반하는

17) 『중앙신문』, 1945.11.23, 안석주, 「건국과 문화제인/민족영화의 창조」; 『중앙신문』 1946. 01.21.~1.24, 안석주, 「영화는 민족과 함께 1-4」.

반동적 영화이어서는 안되는 것이다.”¹⁸⁾

흥미롭게도 정치적 노선에서 이견이 존재했던 두 단체가 이렇게 빠르게 통합되는 이유는 바로 힘을 합쳐 ‘민족영화’를 구축해야 한다는 당위 때문이다. 위에서 언급된 것처럼 민족영화는 계급성을 드러내기보다 조선인의 삶에 닿아 있으면서도 동시에 과거 일제의 식민통치 잔재에서 벗어난 내용을 담아야 하는 것이다. 위의 글에서는 “민주주의적 민족영화”이라는 신조어가 등장하는데, 이는 인민의 삶에 대한 영화이면서 동시에 특수 계급의 이데올로기가 아닌 국민국가 전체 인민을 아우르는 것이라는 해석을 내포하고 있다. 무엇보다도 1945년 12월 16일에 통합되어 신설된 <조선영화동맹>은 사실 영화라는 매체의 특성으로 인해 자국 영화산업 없이는 ‘민족영화’를 제작할 수 없다는 문제의식을 공유하고 있었다. 이러한 시각은 이후 카프에서 활동해온 서광제의 기고문에서 다시 확인되는데, 그는 영화촬영소를 현대식으로 완비하지 않고는 결코 조선의 영화가 나올 수 없다고 강조한다. 그러면서 국가는 외국영화의 관세에서 생기는 수입 전부를 조선영화제작에 보조해줘야 한다는 주장을 하게 된다.¹⁹⁾

이 당시 외화, 즉 미국영화의 기세는 실로 대단한 것이었다. 미군정이라는 사회정치적 상황과 맞물려 미국영화는 조선의 영화 시장을 완전히 장악했다. 예컨대 1945년 11월부터 1948년 3월까지 미국 극영화가 422편, 미국의 뉴스영화는 289편이 수입되었던 반면에 제작된 조선영화는 17편, 조선의 뉴스영화는 35편, 공보부의 뉴스영화는 38편에 불과하였다.²⁰⁾ 특히 미군정이 직접 관할하였던 중앙영화배급소는 몇몇 상영관에게 미국영화만 상영할 것을 강요하기도 했다.²¹⁾ 미국영화에 대한 경외의 시선이 적대적 입장으로 변하

18) 『중앙신문』, 1946. 02.24, 「영화운동의 노선 1-2: 추민, 강조는 필자.

19) 『서울신문』, 1946. 05.26, 서광제, 「(영화) 건국과 조선영화」.

20) 정중화, 『한국영화사: 한 권으로 읽는 영화 100년』, 한국영상자료원, 2007, 87쪽.

21) “미국 영화와 『뉴스』를 배급하는 기관인 중앙 영화사에서는 서울 시내 17개소 상설관에 다음과 같은 강압적인 7대 조건을 제시하여 장 총감 고시(告示)의 뒤를 이어 또 하나의 크다란 문제와 파문을 일으키고 있다. 제시조건. 1. 3개월분으로 영화 5본 1회에 계약할 것. 2. 계약금으로 10만원을 납부할 것. 3. 영화5본을 3개월 내에 적당히 상영할 것. 4. 뉴스는 사용여부를 불문하고 3개월 분 8만원을 **할 것. 5. 극장 통감입장자를 사절할 것. 6. 선전비는 극장부담으로 할 것. 7. ***는 매일 중앙영화배급사에 보

게 된 시점은 이 즈음이다.²²⁾ 그리고 이 시기부터 ‘국산(國產)영화’라는 개념이 등장하고, 한국이라는 민족국가의 성원인 ‘국민’이 주도하여, 국내에서 제작되는 영화에 실질적인 가치를 부여하는 다양한 방안이 고안되기 시작하였다. 즉 외국이 아닌 국내에서 ‘생산’된 것의 의미를 중요시 하게 되었음을 의미하고, 조선 자본·산업·영화인에 의한 영화 제작이 ‘민족영화’의 중요한 요건으로 형성되기 시작한 시기이기도 하다. 또한 이 시기의 특징 중에 하나는 미국영화의 시장 장악을 막고 ‘국산영화’의 진흥을 위해 검열을 활용했다는 것이다. 조선의 실정에 맞지 않는 미국영화를 쏙아내고, 일제시기에 수입된 제국 영화의 재상영을 막고, 민족적 정취에 맞는 국산영화를 진작시킨다는 목적으로 검열이 이루어진 점은 흥미롭다.

해방기의 혼란은 그리 오래가지 못했다. 50년에 한국전쟁이 발발하면서, 조선영화에 대한 논의는 크게 진작되지 못한다. 물론 이 시기에 군정에 의한 영화가 제작되기도 하였고, 부산 지역 등의 영화관은 연일 만원을 이뤘다는 보도가 있지만 ‘민족영화’라는 개념이 확산되거나 담론으로 정착되지는 못했다. 한편 1953년 정전이 선포되면서, 남한과 북한의 분단이 고착화되기에 이른다. 특히 한반도의 북쪽에서는 조선이라는 이름이 계속 유지되었다면, 남한의 경우 정전을 기점으로 ‘한국’, ‘대한민국’이라는 공식명칭이 ‘조선’의 이름을 대신하게 된다. 주지하듯 정치적 변화는 개념의 변화와 긴밀한 관계성을 지닌다. ‘조선’이 아닌 남한에서는 ‘조선영화’라는 개념이 빠르게 소멸되지만, 그에 대한 대체 개념으로 ‘민족영화’가 적극적으로 해석되지도 못한다. 오히려 이 시기에 새롭게 등장한 신조어는 ‘한국영화’, ‘국산영화’, ‘방공영화’ 등이고, 이는 ‘조선영화’를 대체하면서도 동시에 그 당시 남한이라는 국민국가의 영화가 어떤 의미 체계로 구성되고 있는지 짐작케 한다.

분단 이후에 영화인들도 본격적으로 활동을 시작하게 된다. 영화의 제작 편수는 꾸준히 증가하였고, 소위 말해 1960년대라는 한국영화의 중흥기를 가능하게 했던 여러 기반이 이 시기에 만들어지게 되었다. <춘향전>, <장

고할 것.” 『동아일보』, 1947.07.05., 「미영화(美映畵)의 시장화/역압되는 조선문화,」

22) “이제 움터나오는 우리 영화의 삭것혀 강인하고 황성한 성장력을 가진 미국영화의 트니 타무를 시무려하는 것이었다. 하야 만일 이것이 그대로 착근한다면 조선영화의 짝은 노란작 채로 고사하고 말 운명을 등지고 말었다.” 『서울신문』, 1946.05.26., 용천생, 「외국영화수입과 그 영향」.

화홍련전>, <단종애사> 등의 옛 이야기를 스크린으로 옮긴 작품들이 꾸준한 인기를 얻었지만, 영화인들의 위기의식은 여전히 존재했다. 그 위기의식의 근원은 제작되고 있는 영화들이 충분히 ‘한국적’ 혹은 ‘민족적’이지 못하다는 인식에 있다. 특히 한국영화의 작가의식, 즉 창작의식이 결여되었다고 지적하면서 “『아리랑』, 『임자없는 나룻배』, 『나그네』 등에서 표현되고 있는 민족적 『레지스탕스(저항)』정신과 『리리시즘』이 혼연 혼합된 세계”를 다른 작품을 찾아보기 어렵다고 비판한다.²³⁾ 앞서 분석한 것처럼 ‘한국영화’의 원형으로 소환된 위의 세 영화는 미국영화의 영향을 받아 혼종적 성격을 지니고 있었음에도, 이 시기에 다시 호명되면서 영화의 성격 중에서 식민지 시기의 비탄에 잠긴 조선인의 삶을 그려낸 점, 열악한 농촌의 상황을 사실적으로 그려낸 점이 집중적으로 부각되면서 오롯이 ‘민족적’인 영화로 그 의미의 탈각이 이루어진다.

한국전쟁이 끝나고 난 이후 1950년대 반공 문제 또한 민족영화가 지향해야만 하는 목적이라는 주장 또한 이 시기에 등장한다.²⁴⁾ 한국전쟁이 휴전으로 끝나고 난 후부터 남과 북의 근본 과제는 전쟁의 상처를 극복하면서 동시에 상대방을 견제하는 것이었다. 각기 분단된 국민국가가 된 남과 북은 그만큼 각자 국민국가의 영화를 만들어내는 데 골몰하게 된다. 이 시기에 남한은 전쟁으로 황폐화된 영화 산업의 구축을 통해 한국인에 의한, 한국 자본으로, 한국 관객을 대상으로 하는 것으로 ‘국산’을 강조하면서 ‘한국영화’의 개념화를 시도한다. ‘국산영화’라는 개념이 ‘한국영화’와 혼재되어서 사용된 이 유가 바로 여기 있다. 또 다른 측면에서는 북한과의 체제 경쟁을 의식한 반공적 내용을 담은 영화를 한국영화의 한 부분으로 개념화하는 점이다.

IV. ‘한국영화’ 개념 내 위계관계

산업적 열악함에 대한 문제의식과 사실상 관객에게 선택 받을 수 있는 영

23) 『경향일보』, 1956. 07.18, 유두연, 「한국영화의 위기/ 창작의식 결여/ 상반기 결산」.

24) 『한국일보』, 1955. 07.24, 김종문, 「국산 반공영화의 맹점 - <피아골>과 <죽음의 상자>에 대하여」.

화를 제작해야 한다는 강박은 1960년대를 관통한다. 이 시기에 한국영화는 1962년에 제작편수가 100편을 넘어선 이래로 1969년에는 200여 편을 훌쩍 넘어설 만큼 비약적인 성장을 하였고, 관객의 수도 매년 눈에 띄게 늘어났다. 활기를 띤 영화업에 재능 있는 신인감독들이 본격적으로 뛰어들기 시작하였고, 50년대 중반부터 활동을 시작한 신상옥, 유현목, 김기영 등이 작가주의적 영화를 생산하기도 하였다.

50년대 후반부터 조금씩 꿈틀거리려 온 세계시장으로 진출이라는 꿈 또한 60년대에 들어 본격화된다. 특히 1962년 제9회 아시아영화제를 서울에서 개최하면서 한국영화의 해외진출에 대한 논의가 시작되기에 이른다. 일본영화가 서구 시장에 진출했던 것과 같이 한국영화 또한 영화제를 발판으로 세계 시장에 진출할 수 있다는 희망적인 전망 또한 등장하였다.

“...가장 손쉽고 확실한 길이 「우리의 것, 한국적인 「올리지날리티」를 바탕으로 해야 한다는 것을 잊어서는 안된다. ... 좀 전세계인 사랑의 모탈을 담으면서도 옛 감정의 아름다움을 서정적으로 잘 그린 「사랑방 손님과 어머니, 청순한 감명을 뿜어준 것은 아시아영화제의 성격상 오히려 당연할지 모른다. 그러나 일본의 명 푸로듀서 삼암우 씨의 「그러한 아름다운 속임수 만에 머무를 수 없다. 한국영화의 해외 진출을 위하여 보다 세계성을 띤 작품을 만들어야 할 것이 아닌가?」라고 말하는 의미를 새겨듣고 싶다. ...우리의 「올리지날리티」를 어떻게 현대화하느냐 하는 문제, 이것은 우리 영화계의 당면한 큰 「테마」라고 생각된다.”²⁵⁾

이제 한국영화라는 개념은 단순히 과거에 대한 노스텔지어나 힘겨운 현실을 담아내는 것에서 머무는 것이 아니다. 세계성을 띤 한국영화라는 개념은 우리의 것을 현대화하여 세계적인 수준의 이야기와 장면을 만들어내는 것으로 그 의미를 확장한다. 그만큼 영화 산업의 현대화가 필수적인 것이고, 이를 위해서는 정부의 지원 또한 중요한 자원일 수밖에 없었다. 1950년대에 외화에 책정된 세금을 한국영화에 지원해야 한다는 영화인들의 주장은 영화의 산업적 성격을 정부 주도로 결정짓는 역할을 수행하게 된다. 게다가 5·16 쿠데타를 통해 집권하여 근대화라는 목표를 설정한 박정희 정권에게 한

25) 『동아일보』, 1962.05.18, 「아시아영화제의 교훈/ 좀더 시야를 넓혀야/ 한국 보여줄 영화 제작이 선결/ 해외 진출 길은 열린 셈」.

국영화를 진흥하는 것은 영화의 근대화, 즉 영화산업의 구축을 의미하는 것이었다.

그 시작은 1962년에 최초의 영화법이 제정된 것으로, 영화산업의 기업화를 통해 국산영화시장의 보호와 지원이 목적이었다. 하지만 영화법에서 명시하고 있는 영화제작사의 요건은 현실과는 다소 거리가 있는 것이었다. 그리고 국산영화 제작자에게만 외국영화를 수입할 수 있는 권한을 주게 되면서, 많은 수의 국산영화가 영화 수입 쿼터를 얻기 위한 방편으로 전략하게 된다. 1966년 영화인의 건의에 따라 영화법이 개정되면서 영화사의 등록기준이 완화되고, 1970년의 영화법 3차 개정에서는 국산영화 제작과 외화 수입업을 분리되었다.

정부주도의 영화산업 육성은 빠른 시간 내에 ‘산업’의 꼴을 갖추는 것에 주안점을 두었다는 점에서 한국의 60년대 근대화 프로젝트의 일부이다. 영화라는 매체가 필수적으로 산업적인 인프라가 필요하다는 이유 때문에 영화인들은 더더욱 정부주도의 신속한 한국영화 산업 구축에 동의했다. 그 과정에서 소위 말해 신파 혹은 멜로드라마라고 지칭되는 낮은 수준의 장르영화가 양산되기도 했지만 또 다른 한편으로는 장르영화에 포함되지 않는 리얼리즘, 작가영화가 생산되기도 한다.²⁶⁾산업의 측면에서 신파, 멜로드라마의 흥행은 한국영화가 양적 성장을 계속하는데 중요한 역할을 하였지만, 다른 한편으로는 무엇이 ‘한국영화’이어야만 하는지에 대한 고민 또한 깊어졌다. 1960년대 상당수 영화인들과 대중은 질 낮은 ‘한국영화’와 신파, 멜로드라마를 동의어로 인식하였고, 세계무대에 견줄 수 있는 ‘한국적’인 것을 다룬 ‘한국영화’로 리얼리즘적, 작가주의적 영화를 주목하고 있었다. 즉 ‘한국영화’ 개념 내에 영화 장르에 따른 위계가 구축되기 시작한 것이다.

1969년에 발간된 최초의 영화사인 <한국영화전사>(이영일, 1969)에서는 다시금 민족영화의 효시로써 나운규의 <아리랑>을 주목하면서, 민족적 리얼리즘이 한국영화의 나아갈 방향이라고 명시하고 있다.²⁷⁾ 신파=과거/낮은 것 혹은 현재의 질 낮은 한국영화, 리얼리즘=작가주의적, 현실 고발적 한국

26) 1960년대의 한국영화를 분석한 대부분의 연구서들은 상업적 장르영화와 리얼리즘적 작가주의 영화로 구분하여 분석하고 있다.

27) 이영일, 『한국영화전사』, 1969, 86쪽.

영화라는 이항대립이 본격화되었던 것이다. 상업성을 지닌 영화와 예술적 가치를 지닌 영화 사이의 갈등관계 또한 위의 이항대립에 접속된다. 예컨대 대중들을 매혹시키는 신파는 질이 낮은 한국영화이고, 상업성은 낮지만 리얼리즘이라는 예술적 가치를 추구하는 영화는 ‘한국’영화의 정체성에 대한 좌표 이면서, 세계 시장에서 ‘한국’을 알릴 수 있는 중요한 자원이라는 의식이 확대된 것이다. 이러한 시각은 한국영화내의 위계를 구축하는 데 중요한 역할을 수행하게 하였을 뿐만 아니라, 리얼리즘의 미학적 영역을 ‘민족적’인 것과 결합하는 효과를 만들어냈다. 이는 이영일의 민족적 리얼리즘의 계보로 나운규의 <아리랑>을 필두로, 이규환의 <임자없는 나룻배>, <나그네>, 최인규의 <자유만세>, 그리고 유현목의 <오발탄>을 주목한 것에서 다시금 확인된다.²⁸⁾ 김소연이 지적한 것처럼 한국영화사에서 ‘리얼리즘’은 “만능키”로 작동하면서, 미국영화에 대항하는 내셔널시네마로써 한국영화의 특성을 규정짓고, 또 다른 한편으로는 한국영화 내에서 나쁜 영화와 좋은 영화를 구분 짓는 규범적 잣대로 활용된다.²⁹⁾ 이 과정에서 리얼리즘적 작가주의 영화는 신파와 멜로드라마와 같은 장르영화보다 더 ‘민족적’이고, ‘한국영화’의 대표성을 지닌 영화라는 개념적 힘을 갖게 되는 것이다. 이는 일면 한국영화 산업이 극복할 수 없는 근본적인 열세를 반영하곤 했는데, 할리우드를 비롯한 외국영화보다 산업적으로 열악하고, 이로 인해 ‘상업성’이 비교적 낮은 영화를 양산할 수밖에 없기 때문이다. 이러한 의식은 ‘상업성’과 ‘대중성’을 표방한 한국영화보다 처음부터 ‘상업성을 지양한’ 리얼리즘적 영화가 한국영화 내에서 도덕적 우위를 점하게 하는 효과를 만들어냈다.

28) 이영일의 한국영화전사는 리얼리즘의 계보를 나운규에서부터 유현목까지 정리하고 있다. 이순진, 「한국영화사 연구의 현단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』 12, 2004, 204쪽.

29) 김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여」, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 18쪽.

V. ‘민족영화’ 개념을 둘러싼 쟁투

1970년대는 한국영화의 암흑기로 잘 알려져 있다.³⁰⁾ 구조적 요인으로는 텔레비전이 대중화되면서 영화 상영관을 찾는 관객의 수가 눈에 띄게 줄었다는 것이 있다. 하지만 무엇보다도 유신시대에 접어든 박정희 정권이 영화를 이데올로기의 수단으로 전락시키면서, 다양한 영화가 제작되지 못한 것도 주요한 요인이다.

영화계의 이러한 분위기는 1980년 광주민중항쟁을 거쳐 더욱 짙어진 열패감과 좌절감에 빠졌다가, 전두환 정권시기에는 에로물을 제작하는 것으로 연명하는 상황으로까지 전개된다. 이러한 상황에서 한국영화의 가치는 고사하고, 산업적 자생력 또한 심각하게 훼손되었다는 위기의식에서 시작된 것이 바로 ‘민족영화론’이다. 대안적 영화를 추구했던 이 시기의 영화인들은 크게 민주화운동에 거점을 둔 민족영화론자들과 이른바 ‘문화원 세대’를 모태로 하는 영화비평가들로 구분될 수 있다.³¹⁾ 민족영화론자들은 할리우드를 비롯해서 이미 유사 할리우드(pseudo Hollywood)가 되어버린 충무로의 상업영화 시스템을 비판하면서, 대안적인 영화제작과 소재 및 서사 양식을 추구하는 쪽으로 운동 방향을 설정하였다면, ‘열린 영화’ 모임이나 ‘작은 영화제’와 같은 행사를 통해 자신들의 입장을 구축해 온 비평 진영은 민족영화진영의 문제의식을 상당부분 공유하면서도 대안으로 유럽영화로 대표되는 예술영화의 미학적 성과물을 주목했다.

사실 ‘민족영화’라는 기표와 개념은 국민국가 설립 초기에 잠깐 언급되다가 곧이어 영화와 관련된 의미망 내에서 그 자취를 감췄다. 산업적 측면에서 국민국가적 독립성을 강조한 ‘한국영화’와 ‘국산영화’ 개념이 널리 통용되면서 ‘민족영화’ 개념의 자리를 소거한 측면이 있다. 하지만 1980년대에 들어서면서 민주화정후가 곳곳에서 성숙되고, 압축적인 경제성장을 이루어낸 한

30) 한국영화는 1969년에 229편이 제작된 이래로, 1971년에는 202편, 1972년에는 122편으로 크게 감소하였다. 게다가 유신정권이 1973년 다시 한 번 영화법을 개정하면서 만든 영화진흥공사는 정권이 원하는 메시지를 담은 다수의 국책영화를 제작하였고, 이는 영화계를 점점 더 통제하는 효과를 낳았다.

31) 김소연 「민족영화론의 변이와 ‘코리안 뉴 웨이브’ 영화담론의 형성」, 『대중서사연구』 12(1), 2005, 287-318쪽.

국민 관객은 단순히 한국‘의’ 영화라는 측면에서 ‘한국영화’의 가치를 찾는 데 한계를 느끼게 된다. 이때 재등장하게 된 개념이 ‘민족영화’라는 것은 의미심장하다. 기존 ‘한국영화’ 개념에서 충분히 담아내지 못한 그 무엇을 ‘민족영화’ 개념으로 해석하여 의미화하려는 시도이기 때문이다.

그 시작은 ‘한국영화’, 즉 한국의 ‘영화’로 지칭되며 동시에 질 낮은 장르 영화와 동의어가 되어 버린 대부분의 상업영화에 대한 반대 향으로써 ‘민족영화’ 개념의 등장이었다. 80년대 대안적 ‘한국영화’를 모색하려는 움직임의 발로를 서울영화집단³²⁾에서 펴낸 <새로운 영화를 위하여> (1983)의 서문을 통해 살펴보자.

“그렇다면 한국영화는 어디에 존재해야 하는가? 저 높은 곳을 향하여 자꾸 나가야 되는 것일까? 프랑스영화처럼, 독일영화처럼, 일본영화처럼, 국제영화제에 나가 상받고 칭찬받고, 그리고 우리도 이만큼 했다고 자랑하고, 그래서 사람들이 많이 봐주고……아니다. 이것 또한 우리 시대의 영화 정신이 버려야 할 미신이다. 선부른 국제주의가 우리의 실상을 왜곡하며 우리 의식을 외세에 종속시키고 있다. 어떤 특정의 영상미학이 우리의 정서와 삶의 모습을 드러내는 데 그대로 합당할 리도 없지만, 그렇게 만들어졌다고 해도 국제적이라고 기대할 수 없으며, 반대로 “향토적이다” “토속적이다” “이것이야말로 한국적이다”라고 소재주의나 자기 편견에 빠져 ‘국제적’이 되고자 하는 것도 환상일 것이다.”³³⁾

여기서 ‘민족영화’는 ‘예술적’ 혹은 ‘작가주의적’ 영화를 통한 국제주의적 해결이나, 자국의 문화를 낭만화하는 방식의 문화민족주의적 시각 모두를 경계한다. 제3세계 영화나 선부른 민중주의 또한 답이 아니라고 주장하면서, 좀 더 근원적인 수준에서의 민중의 삶으로 돌아갈 것을 주장한다.

그러면서 ‘새로운 한국영화’의 방향을 다양한 각도에서 모색하는데, 다시금 소환된 것이 바로 나운규의 <아리랑>이다. 이 시기에 새롭게 조명되는

32) 서울영화집단은 서울대학교의 알라성영화연구회 출신 회원을 주축으로 82년부터 활동을 시작한 모임이다. 첫 공동작품은 <아리랑 관놀이>를 제작하였고, 라틴아메리카의 혁명 영화 등 제3세계 영화로 관심을 모아갔다. 이에 대한 상세한 역사는 김수남, 『한국 독립영화』, 살림 출판, 2005을 참조하라.

33) 장선우, 『새로운 삶, 새로운 영화』, 서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사, 1983, 14쪽.

<아리랑>은 “영화라는 매체가 영화인들에게는 일제에 대항하여 투쟁하는 문화운동”의 징표로 해석되며, 영화인 나운규는 일제에 대항한 독립운동의 투사로 재위치된다.³⁴⁾ 이는 지금껏 한국영화사의 정전으로 확고한 위치를 선점하고 있던 영화 <아리랑>과 나운규를 독립운동, 민족운동이라는 관점으로 재해석한 것이다.

하지만 80년대 중반까지도 ‘민족영화’의 텍스트적 특성이나 성격에 대한 선명한 논의를 찾아보기 어렵다. 서울영화집단의 경우 <아리랑>을 위시한 리얼리즘의 계보를 주목하는 동시에 탈춤, 판소리, 서사무가, 민요 등과 같이 구전되는 전통문화의 양식을 영화에 적극적으로 도입하여 “열려진 영화”를 만들 것을 요구한다. 세계 영화사에 등장한 미학적 발명은 각 시대의 “혁명적 요구”를 반영한 것이라고 설명하면서 한국영화 또한 현재의 “간절한 요구”에 응답하는 미학적 방안을 고안해야 한다는 것이다. 여기서 주목한 ‘민족영화’의 시대적 사명은 남북 분단과 단절을 극복하는 것인데 이를 위해 “분열의 현실을 통일로 맞아들”이고, “단절된 가슴을 일체로” 만들어내, “스스로 확장운동하는 전승력의 예술로 귀의”해야 한다고 주장한다.³⁵⁾

80년대는 정치적으로 민주화의 열망이 요동치면서 사회 급변이 감지되던 시기였다. 87년의 민주화 운동을 기점으로 제도적 민주주의가 조금씩 안착되기 시작하였고, 이 과정에서 지난 시절 반공이데올로기의 희생양이 된 좌파 소설가와 시인, 그리고 지식인의 대규모 해금조치가 단행되기도 하였다. 예컨대 1988년 3월 31일 정지용, 김기림의 작품이 해금되었고, 7월 29일에는 남·월북 작가 120여 명에 대한 해금조치가 내려진다. 게다가 민주화의 열풍에 따라 소위 ‘이념도서’가 출간되기 시작하였고, 상당수의 사회과학서적과 무크지 등이 출간되었다. 그만큼 역사에서 ‘이념’의 이름으로 소거되어 온 문학, 이념, 역사 등이 다시 소환되었고, 이를 통해 절름발이로 존재해온 한국의 담론장을 완전하게 복원하고자 하는 욕망이 꿈틀거렸던 시대이기도 하다. 영화 역시 이러한 시대적 흐름과 긴밀하게 접촉하고 있었다. 이전의 ‘한국영화’ 개념은 국민국가의 영화, 즉 일본 제국이나 미국과 같은 외국에서 독립되어 있으며, 동시에 분단되어 있는 북한의 반대항에 위치되어 형성

34) 서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사, 1983, 291쪽.

35) 위의 책, 321-322쪽.

되어 있었다. 이는 ‘한국영화’ 개념이 원조가 될 수 없는 모방물이며 동시에 정치적 목적을 지닌 프로파간다적 성격을 동시에 내포하게 한 것이었다. 이런 측면에서 ‘민족영화’ 개념의 재등장은 이러한 두 개의 축을 중심으로 절름발이가 되어 버린 ‘한국영화’를 복원하려는 시도가 된다.

‘민족영화’라는 개념이 본격적으로 등장한 것은 <민족영화>라는 무크지에서이다. 1989년에 처음으로 출간되어 두 편의 책으로 출간되었고, 의미심장하게도 부제는 “있어야 할 자리, 가야 할 길”이었다. 그만큼 ‘민족영화’ 개념을 전면화하면서, 지금까지의 ‘한국영화’를 무언가 결여되어 제 위치를 찾지 못한 불완전한 존재로 의미화하며, 동시에 정당한 위치 회복을 위한 운동의 필요성을 강조하고 있다. 이 책의 서문은 80년대 초반 ‘민족영화’에 대한 고민은 제도권 영화(상업영화)를 주요 기준으로 삼았기 때문에 “부르쥬아 비평의 차원을 넘지 못”했다고 주장한다.³⁶⁾ 80년대 초반 ‘민족영화’ 개념은 상업영화의 구조 내에서 기존 ‘한국영화’를 반성하고 있지만, 동시에 그 해결책 또한 글로벌 상업영화 혹은 제도권 영화 구조 내로 제한하는 문제점을 배태하고 있다는 비판이다. 그러면서 ‘민족영화’라는 개념은 “단순한 명칭이 아니고 인식의 확대와 실천력을 담보하려는 의지의 차원”을 의미한다고 선언한다.³⁷⁾ 사실 80년대 초반 재등장한 ‘민족영화’ 개념은 과거 ‘조선영화’에서 ‘조선적인 것’에 대해 고민한 것과 비슷하게 한국영화에 대한 존재적인 질문에 머물러 있었다. 하지만 87년 민주화운동이 막을 내리고 다시금 담론의 장에 등장한 ‘민족영화’ 개념은 할리우드를 중심으로 한 상업영화 구조가 보편적 ‘영화’ 개념의 등가물이 되어 온 것을 비판하면서 ‘영화’ 개념의 전면적 확장을 주장하고, 동시에 정치운동으로서 민족영화를 주목한다.

이런 맥락에서 ‘민족영화’가 단순히 개념에 머물지 않고 <민족영화론>이라는 사회 운동적 차원으로 옮겨간 것은 어쩌면 당연한 수순이었다. 민족영화연구소를 중심으로 주창된 민족영화론은 이론(사상), 조직, 실천을 바탕으로 ‘운동적’ 성격과 지향을 띤다는 점에서 기존 ‘민족영화’라는 개념과 구별되된다. 즉 민족영화라는 범주는 “민족현실의 극복을 위한 민족해방 민중민

36) 민족영화연구소 엮음, 『민족영화 1: 있어야 할 자리, 가야 할 자리』, 도서출판 친구, 1989, 2쪽.

37) 위의 책, 14쪽.

주주의운동의 차원에서 전개되는 민주, 자주, 통일의 과제 해결”에 복무하는 제도권, 비제도권 영화(운동)를 모두 망라하며, 민족영화 활동은 노동계급운동의 일부이며, 노동계급적 관점과 당파성을 포함해야만 한다고 주장하는 것이다.³⁸⁾

민족영화연구소에서 펴낸 무크지인 <민족영화>의 구성에서 이 당시 민족영화운동의 관점을 엿볼 수 있는데, <민족영화 1>편에서는 노동계급운동과 민족영화운동에 관한 창간특집이 실리고, 비제도권적 영화제작 시도로써 기획기록영화 <깡순이, 슈어 프로덕츠 노동자>가 어떻게 만들어지는가 상세하게 소개한다. 그만큼 노동계급의 문제를 ‘민족영화’의 중요한 콘텐츠로 주목한 것이고, 영화제작 방식 또한 총무로와 같은 기존 제도권 영화 제작 방식이나 시스템 밖의 방안을 모색하려는 시도를 담고 있다. 여기서 가장 흥미로운 점은 <민족영화>가 참조점으로 삼고 있는 다양한 해외사례가 중국이나 베트남과 같이 사회주의권 영화였다는 사실이고, 더 나아가 북한의 영화이론을 소개하면서 주체문예이론과 <영화예술론>을 상세하게 소개했다는 사실이다. 이처럼 ‘민족영화’에서 강조하는 “민족해방과 민중민주주의”라는 방향성을 정치적 매체로써 영화를 주목한 사회주의의 영화에서 찾고자 한 것은 흥미롭다. 좀 더 적극적으로 해석을 해보자면 분단 이래로 사실상 인식의 무지 상태로 남아 있던 북한영화나 사회주의권 영화를 복원하여 ‘민족영화’를 구성하고자 하는 야심을 읽어낼 수 있다. 즉 “민족해방과 민중민주주의”에서 민족과 민중은 북한 주민 또한 포함하고 있었고, 진정한 ‘해방’과 ‘민주주의’를 위해서는 남과 북의 통일을 중요한 선결조건이라고 인식했던 것이다.

사실 냉전의 각축장이었던 한국에서 사회주의권의 문화는 금기 대상이었고, 그 중에서도 북한의 문화는 ‘금기’ 수준을 넘어 철저한 부정과 무지의 영역이었다. 하지만 반공영화에 대한 반발심이 깊었던 ‘민족영화’ 주창자들에게 북한영화는 ‘앞’의 대상이기는 하였지만, 미래상으로 내세우기에는 어려움이 많았다. 이에 대한 해결 방안으로 제시된 것이 바로 한국영화의 역사에서 소거된 북한의 흔적을 복원하는 것이다. 이러한 맥락에서 <민족문화

38) 민족영화연구소 엮음, 민족영화 1: 있어야 할 자리, 가야 할 자리, 도서출판 친구, 1989, 14쪽.

2>편에서는 1930년대 전후 카프영화활동을 재조명한다. 즉 카프영화운동을 담론장으로 복귀시켜, ‘민족’영화로 완성되지 못한 ‘한국영화’의 계보를 온전히 하려는 시도이다. <민족문화 2>편에서는 지금껏 카프영화활동에 대해서 충분히 알려지지 않았던 이유를 한국전쟁과 분단을 겪으면서 사회 전반에 확장된 반공주의가 사회주의자 영화운동에 대한 논의를 삭제한 채 한국영화를 구축하게 하였다고 설명하면서, 이는 결국 현재의 절름발이 한국영화를 만들어냈다고 반성한다.

또한 1980년대 후반 민족영화운동은 1920년대 후반부터 1930년대 초반까지 전개된 카프영화운동을 상당부분 참조하고 있었는데, <민족문화 2>편에서 소개된 강호의 글은 민족영화운동 진영이 복원하고자 했던 카프영화운동의 성격을 짐작케 한다.³⁹⁾예컨대 강호는 1920년대 후반 카프영화운동을 반성하면서, 영화 제작을 위해서 자본주의와 결탁한 것이 1920년대 카프의 큰 실책이라고 평가한다. 또한 프롤레타리아 영화동맹의 필요성을 강조하면서, 더 많은 카프 영화인을 육성하고, 이들의 전문화를 추구해야 하며, 작은 영화를 제작하면서 동시에 부르주아 영화의 배급망이나 상영망이 아닌 대안적인 영화 제작 및 상영 여건을 갖춰야 한다고 주장한다. 그만큼 민족영화운동은 1920년대의 카프운동을 참조하여 제도권 영화 혹은 상업영화의 구조를 뛰어넘어 영화를 제작하고, 영화의 소재와 주제를 ‘민족’과 ‘민중’의 복원에 집중하고자 하는 의도를 품고 있었다.

이런 맥락에서 <민족영화 2>편에서 주목한 ‘민족영화’의 예시가 바로 <과업전야>이다. 사실 <과업전야>는 미학적 성과나 서사적 측면에서의 독창성을 평가하기는 어렵지만, 민족영화론자들은 이 영화의 예술적 가치를 “노동대중의 눈으로 엄혹한 현실과 생활과 투쟁의 전형적인 것을 전형(인물)을 통해 형상화하였고, 노동계급이 자기해방의 주체로 떨쳐 일어서는 각성의 과정과 의지를 역동적으로 구현하였고, 생활과 투쟁과 각성에 있어서 노동대

39) 1933년에 조선중앙일보에 실린 “조선영화운동의 신방침: 우리들의 금후활동을 위하여”라는 글을 소개하면서 편집진은 “이 글을 게재하는 이유는 카프영화운동의 주요활동기간이었던 1928~1931년을 겪으면서 그동안 저질렀던 온갖 오류와 편향을 극복하려는 이론적 노력들이 현재 우리 영화운동의 여러 문제에 비추어 공감하는 바가 크고, 또 귀감이 되기 때문”이라고 밝히고 있다. 민족영화연구소 엮음, 『민족영화 2: 있어야 할 자리, 가야 할 길』, 1990, 263쪽.

중의 동지적 애정을 따듯하고 낙관적으로 담아내고 있”는 것에서 찾는다.⁴⁰⁾ 게다가 <파업전야>가 상업영화 구조의 제작, 배급, 상영 방식에 반기를 들고, 전문 배우나 감독이 아닌 영화 활동가가 영화제작에 참여한 점, 그리고 상업영화의 배급망이 아닌 대학과 공장을 중심으로 배급, 상영되었다는 측면에서 큰 성과라고 평가하였다. 민족영화운동 진영에서는 <파업전야>를 새로운 제작, 배급, 상영 모델이면서 동시에 기존의 상업영화에서 다루어지지 않은 노동대중의 시선을 전면화했다는 측면에서 ‘민족’과 ‘민중’의 주체화 문제에 진일보를 이루어냈다고 주장한다.

상업주의에 지나치게 경도된 한국영화를 변화시키고, 동시에 민족민주운동의 맥락에서 자주, 민주, 통일의 실천으로써 영화운동을 전개하고자 한 민족영화론자들은 ‘민족’과 ‘민중’의 개념을 따로 구분하여 사용하지 않았다. 이는 민족영화가 체결의 대상으로 삼은 것이 “식민지 매관영화의 영화사상과 반복반공영화”라고 명시한 것에서 드러나는데, 식민지 시절부터 이어진 신파와 멜로드라마라는 ‘한국영화’를 배격하고 박정희 시대부터 본격적으로 제작된 ‘반공영화’가 아닌 노동자와 농민 등이 주체가 되는 영화를 생산하고 유통해야 한다고 주장한다.⁴¹⁾ 이런 맥락에서 상업 자본은 타도의 대상이 되며, 지극껏 무지와 반목의 영역에 유폐되었던 북한은 재해석의 대상으로 다시 자리잡는다. 즉 ‘민족영화’에서 주창한 ‘민족’과 ‘민중’은 결코 서로 분리된 것이 아닌, 과거 극복을 통해 함께 복원되어야 하는 무엇으로 위치된다. 이런 맥락에서 민족영화론자들은 “민족민중영화” 혹은 “민중민족영화”라는 두 용어를 한국영화의 지향으로 의미화한다.

하지만 <파업전야>를 둘러싼 논쟁에서도 드러나듯 여전히 ‘민족영화’의 미학적 기준에 대해서는 합의된 것이 없었다.⁴²⁾ 사실 <파업전야>는 영화비평가 진영에서는 한국영화의 미학적 성과를 훼손한 작품으로 비판받았다. 할리우드의 서사양식을 그대로 베껴 쓴 것 같은 구조 때문에 <파업전야>는

40) 이정하, 『90년대 영화운동의 선언』, 민족영화연구소 엮음, 『민족영화 2: 있어야 할 자리, 가야 할 길』, 1990, 195쪽.

41) 이용관 외, 『현단계 영화운동의 점검과 모색』, 민족영화연구소 엮음, 『민족영화 2: 있어야 할 자리, 가야 할 길』, 1990, 21쪽.

42) 『특집 2/<파업전야>의 성과와 그 평가』, 민족영화연구소 엮음(1990), 『민족영화 2: 있어야 할 자리, 가야 할 길』, 1990, 180쪽.

한국영화의 리얼리즘 계보에 걸맞지 않은 작품이라는 것이다.⁴³⁾이 영화를 둘러싼 입장 차는 영화비평가들이 지향하는 ‘민족영화’가 민족영화운동 진영과는 크게 달랐음을 짐작케 한다.

영화비평가 진영의 움직임은 영화동호인들이 주축이 되어 발행한 <열린 영화>에서 구체화된다. 이 저널은 서구의 영화이론을 적극적으로 수용하면서 서 지배이데올로기에 저항할 수 있는 영화 형식과 서사 양식이 필요하다는 문제의식을 담고 있었다. 이들은 영화언어의 과학성에 주목하면서, 리얼리즘이라는 미학적 전통과 한국적 영화의 관계성 회복을 중요시한다.

“우리는 리얼리즘의 회복을 위한 과학적이고 체계적인 노력(리얼리티 묘사에 대한 서구 중심의 영화사상 비판 및 리얼리티/이데올로기의 상관관계 연구)를 영화제작과 영화연구의 두가지 측면에서 지속시켜나가야 한다.... 그것은 관념적으로 거론되는 한국적 영화언어의 개발 및 민중영화의 실체화를 위한 새로운 출발을 의미하는 것이다.”⁴⁴⁾

즉, ‘민족(민중)영화’를 제작하기 위해서는 리얼리즘이라는 미학적 전통의 재구축과 한국적 영화언어를 위한 고민을 계속해야 한다고 주장한다. 민족영화론자들이 ‘운동’적 성격에 천착해 미학적 형식에 대한 논의를 사실상 하지 않았다면, 영화비평가들의 경우 ‘민족영화’ 개념은 한국적 리얼리즘 혹은 미학의 구축과 동의어였다. 이들의 입장은 <영화언어>에서 좀 더 명확해진다. 1989년 봄에 발간된 1호에서는 한국영화와 이데올로기 그리고 비평의 역할에 대한 글이 실려 있고, 미국영화직배저지 및 영화진흥법 쟁취투쟁의 의의와 문제점을 다룬 기획기사도 눈에 띈다. <영화언어>가 지향하고 있는 대안의 면모를 엿볼 수 있는 ‘1968년 5월 프랑스 학생운동과 영화문화’, ‘예술형식의 변천과 영화의 집단성’ 등의 글에서는 프랑스의 누벨바그와 같은 미학적 영화운동을 한국영화의 대안으로 참조하고 있음을 확인할 수 있다. <영화언어> 2호에서는 <오! 꿈의 나라>를 소개하고, 폴란드 영화 <철의 사나이> (1981, 안제이 바이다 감독)에 대한 심층 기사를 통해 폴란드의 노

43) 조재홍, 「한국 영화산업의 변화와 독립제작의 현주소: <파업전야>의 경제적 측면과 작품분석을 중심으로」, 『영화언어』 6, 1990, 12쪽.

44) 전양준, 「영화/리얼리즘/이데올로기 II」, 『열린 영화』 3, 1985, 52쪽.

동운동이나 제3세계 영화미학에 대한 논의를 심화하기도 한다. 이후 영화비평가들의 입장을 본격적으로 구축하기 시작하면서 포스트모더니즘적 입장을 소개하거나, 고다르, 바쟁 등 프랑스의 영화 이론과 서사 양식에 대한 논의를 본격적으로 받아들이기도 한다. <영화언어>라는 저널 제목이 시사하듯 이들은 영화의 ‘언어’, 즉 형식, 서사 양식, 미장센, 사운드 등에서 대안적 영화의 실체에 접근하고자 하였다.

흥미로운 것은 <영화언어>에 참여한 주요 인물 중에서 <민족영화> 무크지를 이끌던 이정하, 이효인의 이름을 찾아볼 수 있다는 사실이다. 북한영화를 포함한 사회주의 영화와 1920년대 카프영화운동의 복원을 통해 ‘민족영화운동’의 방향성을 찾으려는 일련의 영화학자가 자신들의 입장을 바꿔 비평가 집단으로 수렴된 것이다. 이는 단순히 몇몇의 입장 변화를 의미하는 것이 아니라 ‘운동’을 중심으로 한 ‘민족영화’ 개념이 쇠락하고, 영화의 형식과 미학적 가능성에 천착한 ‘대안영화’ 개념이 주도권을 잡았다고 보는 것이 적절하다. 그만큼 ‘민족’과 ‘민중’의 복원을 통한 ‘민족영화’ 구축은 큰 실효성을 거두지는 못한 것으로 보인다. 제도권 밖의 영화운동을 통한 민족영화 구축이라는 기획이 결국 제도권 영화로 빠르게 흡수되었던 1990년대 영화 산업의 특성과 상업성을 완전히 배제한 ‘운동’으로서 ‘민족영화’가 보편적인 ‘영화’ 개념에 충분한 균열을 만들어내기에는 역부족이었던 것에서 그 이유를 찾을 수 있다.

VI. 나가며: 글로벌 장에서의 ‘민족영화’

‘민족영화’ 개념은 90년대 중반에 이르러 자취를 감추게 된다. 한국영화가 급속한 산업화를 거치게 되면서, ‘민족영화’ 진영에서 ‘운동’으로 참여했던 많은 영화인들이 영화산업으로 흡수되기도 하였고, <영화언어>를 중심으로 한 비평가들 또한 영화산업의 발달과 함께 제도화된 비평 진영으로 자리 잡게 된다. 예컨대 <과업전야>를 만들었던 독립영화단체 <장산곶매>의 주요 멤버인 이은, 장동홍, 장윤현, 홍기선 등은 90년대 중반부터 제도권 영화를 제작, 감독하기 시작하였고, 대안영화 담론을 구축했던 영화 비평집단은 90년대 중후반부터 우후죽순으로 창간된 영화 저널리즘과 비평지를 중심으

로 활동하기 시작하였다.⁴⁵⁾ ‘민족영화’ 논쟁의 주요 집단이 이렇듯 제도권으로 편입될 수 있었던 것은 한국영화 산업이 90년대 중반부터 본격적인 산업화 과정을 거쳐 그 몸집을 불려나갔기 때문이다. 거대 자본이 유입된 만큼 더 많은 영화 인력이 필요하였고, 이러한 손길은 제도권 밖의 영화를 지향했던 이들을 맹렬한 기세로 포섭하게 된다.

하지만 ‘민족영화’ 개념의 흔적은 1990년대를 관통하여, 2000년대의 한국영화의 전성기에도 그 면면이 확인된다. 예컨대 1990년에 결성된 ‘한국독립영화협회’는 80년대 ‘민족영화’ 진영과 비평 진영의 운동적, 이론적 성과물 중에 하나이고, 이후 1998년에 한국독립영화협회로 이름을 바꿔 지금까지 활동하게 된다. 한국독립영화협회 창립선언문을 살펴보면, ‘독립영화’는 ‘상업영화’의 반대 개념이고, ‘독립’의 의미는 단순히 검열이나 자본으로부터의 독립만을 의미하는 것이 아닌 사회적 지향과 정의로운 목적을 담아내는 것이라고 해석한다.

“... 독립은 ‘그 무엇을 위한’ 일일 때 그 의미가 완성된다. 화려하고 기쁜 진화보다는 치열하고 정직한 장면들로 새로운 영상언어를 만들기 위해, 우린 상투적 영화공식에서부터 독립을 선언한다. 한 사람의 인권, 소수의 자유를 지키기 위해 우린 권력으로부터 독립을 선언한다. 우리는 독립이 삶과 영화의 진실을 동시에 추구하기 위한 필요조건이라 믿는다. 갖가지 타협과 흥정, 매스컴의 각광, 각종 영화제 초대장, 먹음직스러운 뷔페음식... 이들로부터 초연하게 물러나 작은 진실을 위해 작은 카메라를 정조준 할 때 영화는 비로소 독립하는 것이다...”

제도권 한국영화와는 구분되는 ‘민족영화’에 대한 열망이 ‘독립영화’로 수렴되면서, 이제 ‘독립영화’가 ‘한국영화’ 개념의 중요한 한 축이 된다.

45) <씨네 21>(1995), <키노>(1995), <프리미어>(1995)를 시작으로 <씨네버스>와 <필름 2.0.>은 2000년에, 그리고 2001년에는 <무비위크>가 발간되기 시작하면서 영화 관련 저널리즘과 비평지의 춘추전국시대가 열렸다. 하지만 인터넷의 보급으로 영화 평론의 자리가 급속하게 줄어들게 되고, 영화에 대한 담론적 논의보다는 산업적 측면의 성격이 강조되면서 영화 저널리즘은 쇠락의 길을 걷게 된다. <키노>, <씨네버스>, <로드쇼>가 2003년에 폐간하고, <필름 2.0>, <프리미어>, <스크린>이 2007년부터 2010년까지 차례로 문을 닫게 된다. 끝까지 버티던 <무비위크> 또한 2013년에 폐간하면서, 이제 영화 잡지는 <씨네21>이 유일하다.

1990년대 중반을 기점으로 충무로 중심의 상업 영화 또한 일대 변화를 겪게 된다. 1992년 삼성이 <결혼이야기>를 제작하면서 영화산업에 뛰어든 이래로 현대와 대우가 뒤이어 진출하게 되는데, 변화하는 콘텐츠 환경에 대응하기 위해서 진출한 대기업은 여전히 영세한 수준이었던 충무로 제도권 영화의 구조를 바꾸고, 영화의 다양한 수익창출 구조를 모색함과 동시에 해외 시장을 염두에 둔 영화 제작을 본격화한다. 1997년에 금융위기를 겪으면서 재벌은 영화산업에서 철수하게 되지만, 이미 산업화가 진행되기 시작한 한국영화산업에는 창업투자회사 자본들이 대기업의 자리를 성공적으로 메우게 되고, 2000년대 이후에는 CJ, 오리온, 롯데와 같은 제2기 대기업이 진출하여 영화 제작, 배급, 상영 등의 영역을 수직 통합한 독과점 체제를 구축하기 시작한다. 2007년부터는 SK와 KT 양대 통신사 또한 모바일 환경에서 안정적인 콘텐츠 확보를 위해서 영화산업에 뛰어들면서 실로 ‘영화’는 ‘산업’이 된다.⁴⁶⁾

2000년대 들어서 한국영화의 약진과 해외시장 진출 등의 호재에 힘입어 한국영화는 상당한 수준의 자본력과 몇몇 기업의 제작, 배급, 상영의 수직적 통합 구조의 독과점 체제까지 갖추진 상태였고, 한국영화의 국내 시장 점유율 또한 50%를 상회하고 있었다. 더욱이 한국영화의 자본, 인력, 내용 등이 점차 초국적으로 변화하면서, ‘한국영화’에서 ‘한국’의 명확한 의미가 흐려지고 있었다. 예컨대 해외 시장을 노리고 합작영화를 제작하거나, 해외 배우를 기용하여 영어로 영화를 제작한 사례, 또는 한국의 대표적 영화감독들이 외국 자본으로 영화를 만드는 사례 또한 증가하기 시작하였다. 이러한 산업적 상황은 ‘보호해야만 하는’ ‘자국영화’가 무엇인지에 대한 모호성이 대두되게 하였고, 몸집이 커져버릴대로 커져버린 상업영화는 단순히 국내시장의 보호책에만 만족할 것이 아니라 이익창출을 위해서 세계시장에 좀 더 적극적으로 진출해야만 했다. 글로벌 시장에서 약진하기 위해서 ‘한국영화’는 ‘한국적’이어야 한다는 강박을 벗어던지고, 조금이라도 더 많은 글로벌 관객들에게 익숙한 정서와 주제를 담아낼 필요가 있었다. 이러한 맥락에서 한국영화는 이제 더 이상 ‘한국’이라는 영토에 매여 있지 않고, ‘한국’이라는 국민국

46) 한국영화의 산업화와 신자유주의의 관계성은 강내희, 「신자유주의와 한류-동아시아에서의 한국 대중문화의 문화횡단과 민주주의」, 『중국현대문학』 42, 2007.

가의 매체라는 정체성에 머무르지 않는다. 한국의 자본, 한국 영화인과 관객, 한국을 배경으로 하거나 한국적 내용을 담는 ‘한국영화’ 개념에 균열이 생기기 시작한 것이다.

이러한 과정에서 포착되는 개념적 변화는 ‘한국영화’의 영어 번역어를 그대로 한글로 표기한 ‘코리아 필름’, ‘코리아시네마’ 개념의 등장이다.⁴⁷⁾ 영화를 지칭하는 영어 표현으로 필름(film)이 영화의 제작의 측면을 강조하는 것이라면, 시네마(cinema)는 제작부터 상영, 관객의 해석까지를 포함하는 포괄적 과정을 포함한 용어이다.⁴⁸⁾ 과거 ‘영화’라는 매체가 단순히 텍스트적인 특성에 집중되어 있을 때에는 두 용어 차이를 반영한 번역어가 필요치 않았지만, ‘영화’ 개념이 영화를 둘러싼 문화적, 사회적 실천(들)을 포함하는 것으로 확장되면서 필름과 시네마는 반드시 구분해야만 하는 개념으로 부상하게 된다. 한국영화 산업의 급격한 산업화와 관객의 일상 변화, 그리고 더 많은 미디어 매체 등장 등의 이유로 영화는 이제 필름적 성격(텍스트와 제작)과 시네마적 성격(배급, 상영, 해석)으로 확연히 구분되는 양상이다. 여기서 흥미로운 점은 한국영화의 필름적 성격은 점차적으로 무국적화 혹은 초국적화 되지만, 시네마적 성격은 ‘영화보러가기(cinema-going)’의 문화적 특징, 한국 관객의 해석 등의 영역에서 여전히 ‘한국’이라는 시공간에 긴밀하게 접속되어 있다.

그렇다면 남은 질문은 ‘한국영화’의 대체 개념으로 ‘한국-필름’, ‘한국-시네마’이 아니라 ‘코리아’이라는 번역어를 그대로 한국어로 표기한 이유일 것이다. 2000년대 이래로 글로벌 시장에 더욱더 적극적으로 진출하기 시작한 ‘한국영화’는 영어로 Korean film 혹은 Korean cinema로 번역되어 유통되었다. 한류의 인기는 더 많은 한국영화의 해외 진출을 가능하게 하였고, 이제 한국영화는 세계 유수의 국제영화제에서 빠지지 않고 소개될 뿐만 아니라

47) 코리아시네마는 신조어로 보기에는 다소 무리가 있다. 왜냐하면 『코리아씨네마』라는 영화 잡지가 이미 1970년대에 존재했었고, 『실버스크린』이라는 영화 자막을 가리키는 영어 용어의 번역 사례가 이미 존재했기 때문이다. 이는 1970년대에도 한국영화의 국제화 욕망이 자리했음을 의미한다. 하지만 이러한 영화 잡지는 본격적인 ‘코리아시네마’를 다루고 있기 보다는 유명배우들의 화보와 영화에 대한 기초 정보를 제공하는 수준에 머물러 사실상 ‘코리아시네마’라는 개념구성은 이르지 못한 것으로 보인다.

48) 루이스 자네티, 『영화의 이해』, 김진혜 옮김, 현암사, 2000.

아시아 전역의 상영관에서 배급·상영되기도 한다. 문제는 세계 영화 시장 내 초국적 주체이면서, 지역과 로컬 영역에서 여전히 특정 ‘국가’의 이름으로 해석되기도 하는 한국영화는 기존 ‘한국영화’ 개념이 지닌 강한 국적성 및 영토성과 양립되기 어렵다는 사실이다. 이런 맥락에서 글로벌, 지역(아시아), 로컬의 관계를 횡단하는 한국영화를 지칭하는 ‘Korean film’ 혹은 ‘Korean cinema’을 영어 번역어 그대로 한글로 표기하기 시작한 이유는 이러한 한국 영화의 초국적성을 드러내면서도 동시에 글로벌 장의 연관성 속에서만이 ‘한국적’일 수 있는 한국영화의 현 상황과 연관되어 있을 것이다.

영화의 발명을 기점으로 지금까지 할리우드는 글로벌 시장을 독점해왔다. 할리우드는 엄청난 수의 영화와 기술적 진보를 앞세워 보편적 개념으로써 ‘영화’와 사실상 동가 개념으로 유통 확산되어 왔다. 게다가 할리우드는 미국영화로 출발했던 초기와는 다르게 자본, 인력, 텍스트 모든 측면에서 글로벌 영화로 완전히 탈바꿈 했다. 한편 각 로컬에서는 어떻게 하면 보편적인 ‘영화’와 구분되는 ‘-(하이픈)영화’를 만들 것인가를 골몰해왔고, 그 성과로 인해 다양한 영화 관련 개념들의 분화를 이끌어내기도 하였다. 또 다른 측면에서 ‘-(하이픈)영화’는 보편적이면서도 기술적 진보의 영역에 위치한 할리우드를 어느 정도는 모방하거나 내재화해야만 하는 태생적 위치에 놓여있기도 하다. 이런 맥락에서 로컬의 ‘-(하이픈)영화’는 텍스트적 맥락에서 기준이 되는 할리우드와 구별되는 특성을 만들어내지 못하더라도, 담론적이고 개념적 수준에서는 끊임없이 차이와 구분을 만들어내려는 시도를 해왔다. 즉 개념적 수준에서 할리우드와 ‘-(하이픈)영화’는 때로는 경쟁하고, 때로는 수렴되며, 때로는 타협하면서 계속적으로 의미의 차이를 만들어오고 있다.

움직이는 생물로써 개념은 끊임없이 경쟁하여 확장되기도 하고, 때로는 소멸되어 새로운 개념이 그 자리를 메우기도 한다. 개념의 이러한 쟁투와 변화는 그만큼 특정 시점에서 영화의 실재를 반영하기도 하지만 동시에 영화라는 실재를 구성하는 역할을 수행하기도 한다. 이 짧은 글에서 살펴본 바와 같이 미국-일본제국-식민지 조선이라는 층위에서 ‘조선영화’ 개념은 처음에는 불명확하게 쓰이다가, 점차적으로 ‘종족지’로서 위치를 강조하는 것으로 변화해간다. 대한민국 수립이후에는 ‘조선영화’ 개념은 쇠락하게 되고, 미국(할리우드)-한국의 관계성 내에서 국민국가의 영화면서 동시에 열등한 모방물이라는 의미의 ‘한국영화’ 개념과 제도권 영화 밖의 새로운 영화를 추구하

며 운동적 성격을 강조한 ‘민족영화’ 개념이 혼용된다. 마지막으로 최근 글로벌-아시아(한류의 시장)-한국이라는 의미망 내에서는 글로벌 시장에서의 상업적 가치를 주목한 ‘코리안 필름’, ‘코리안 시네마’라는 개념이 등장하게 된 것이다. 그만큼 식민지 시기부터 ‘민족’이라는 고민이 담긴 ‘한국영화’ 개념은 점차적으로 소멸되고, 글로벌 자본주의 체제 내에서 국민 경제의 일부 분으로서 ‘한국영화’만이 살아남게 된 것으로 보인다. ‘민족’이라는 고민이 소거된 ‘한국영화’ 개념이 말해주는 것은 ‘문화’가 삭제된 채 ‘산업’이 되어 버린 한국영화의 실체다.

참 고 문 헌

1. 연구논저

- 강내희, 「신자유주의와 한류-동아시아에서의 한국 대중문화의 문화횡단과 민주주의」, 『중국현대문학』 42, 2007.
- 김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여」, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003.
- 김소연, 「민족영화론의 변이와 ‘코리안 뉴 웨이브’ 영화담론의 형성」, 『대중서사연구』 12(1), 2006.
- 김소연, 「식민지 시대 조선영화 담론의 (탈)경계적 (무)의식에 관한 연구」, 『비평문학』 48, 2010.
- 김수남, 『한국독립영화』, 살림 출판, 2005.
- 나운규, 「<아리랑>을 만들 때」, 『조선영화』, 창간호, 1936.
- 나인호, 「레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)의 ‘keyword’ 연구와 개념사」, 『역사학연구』 29, 2006.
- 나인호, 『개념사란 무엇인가』, 역사비평사, 2011.
- 라인하르트 코셀렉, 『지나간 미래』, 문학동네, 1998.
- 루이스 자네티, 『영화의 이해』. 김진해 옮김. 현암사, 2000.
- 리디아 리우, 『언어횡단적 실천』, 소명출판, 2005.
- 민족영화연구소 엮음, 『민족영화 1: 있어야 할 자리, 가야 할 자리』, 도서출판 친구, 1989.
- 민족영화연구소 엮음, 『민족영화 2: 있어야 할 자리, 가야 할 길』, 도서출판 친구, 1990.
- 백문임, 『입화의 영화』, 소명출판, 2015.
- 오영숙, 『1950년대, 한국영화와 문화담론』, 소명출판, 2007.
- 이순진, 「한국영화사 연구의 현단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』 12, 2004.
- 이영일, 『한국영화전사』, 삼애사, 1969.
- 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’: 1930년대 후반 조선영화 담론 연구」, 『상허학보』 13, 2004.
- 이화진, 『소리의 정치』, 현실문화, 2016.
- 장선우, 「새로운 삶, 새로운 영화」, 서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사,

1983.

전양준, 「영화/리얼리즘/이데올로기 II」, 『열린 영화』 3, 1985.

정종화, 『한국영화사: 한 권으로 읽는 영화 100년』, 한국영상자료원, 2007.

조재홍, 「한국 영화산업의 변화와 독립제작의 현주소: <파업전야>의 경제적 측면과 작품분석을 중심으로」, 『영화언어』 6, 1990.

2. 언론자료

『경향일보』, 1956.07.18.

『동아일보』, 1947.07.05.

『동아일보』, 1962.05.18.

『매일신보』, 1913.06.20.

『매일신보』, 1914.08.31.

『매일신보』, 1919.10.02.

『매일신보』, 1926.10.10.

『서울신문』, 1946.05.26.

『서울신문』, 1946.05.26.

『조선일보』, 1937.04.24.~04.27.

『중앙신문』, 1946.01.21.~1.24.

『중앙신문』, 1945.11.23.

『중앙신문』, 1946.02.24.

『한국일보』, 1955.07.24.

Abstract

Conceptual History of ‘Ethnic/National-Film’
; From ‘*Choseon* Film’ to ‘Korean Cinema’

Kim, Sung-Kyung*

This article attempts to approach ‘film’ as a concept. As ‘film’ was imported to Choseon as a cultural medium, the concept of film was also transmitted to Korean peninsular from Japan. That is, film as a concept has gone through the trajectories of being a symbol of modernity, narrative medium, and finally culture industry. It has to be said that the concept of ‘film’ in Korea has been located in the dichotomy between Hollywood, the universal form of film, and local film. Film in Korea constructed itself as mimicry of Hollywood in terms of form and style in the beginning of the film history whereas it also formulated distinctive features in narrative and content by emphasizing ‘differences’ from the Hollywood. However, in recent years, those differences have faded away. Rather Korean film tries to construct its own identity from its industrial strength in both domestic and global market. Given this, conceptual history makes it possible to understand how ‘ethnic/national-film’ and its conceptual meanings have been developing in each historical conjuncture of the colonial, independence, industrialization, and democratization.

* Assistant Prof., University of North Korean Studies.

교신 : 김성경, 03053 서울특별시 종로구
북촌로 15길 2(삼청동)
(E-mail: kksocio@kyungnam.ac.kr)

논문투고일: 2017. 09. 15

심사완료일: 2017. 10. 04

계재확정일: 2017. 10. 04