

‘전후(戰後)’의 영화 미학과 정동의 공동체

- 전후 한국사회의 지각 장을 재편하는 미디어로서의 미국영화에 대한 소고*

유승진**, 백문임***

1. 들어가며
2. ‘전후’ 영화의 미학적 체제로서의 리얼리즘
3. 한국 전쟁 후 미국영화의 수용과 정동의 문제
4. 비트, 앵그리, 아프레: ‘전후’라는 정동의 공동체
5. 나가며

국문초록

본고는 한국전쟁 이후 남한의 극장으로 급격히 유입되었던 ‘전후(戰後)’의 영화들에 내장된 문화사적 의미를 재조명하고, 한국의 전후 세대들의 영화적 실천들을 조직했던 지각 장의 변화 양상을 시론적(試論的) 차원에서 분석하는 것을 목적으로 한다. 이는 ‘전후’의 지각 장으로부터 파생된 영화-이미지가 내전을 경험한 남한의 관객들과 정동하고 정동됨으로써 (to affect and to be affected) 냉전적 주체화/개체화에 선행하는 ‘준안정적 잠재적 에너지의 장’을 형성하는 국면을 사유하기 위한 예비적 작업으로서, 1950년대 외국 영화를 소비하는 문화적 실천에 내재된 정치적 역

* 이 논문은 연세대학교 학술연구비의 지원으로 이루어진 것임.

** 연세대학교 박사과정

*** 교신저자, 연세대학교 국어국문학과 교수

량들을 정동 이론의 관점에서 고찰하는 것을 목적으로 삼는다.

국제적 분쟁의 대리자(agency)로서 남한은 전쟁을 계기로 자유진영의 미디어 네트워크의 중요한 거점이 되었고, 인간의 존엄성을 극단적 수준으로 파괴했던 내전(內戰)의 경험은 신체적 차원에서 '전후' 세계의 동시대적 영화-이미지와 공명할 수 있는 조건들을 창출했다. 결과적으로 한국전쟁은 한국 사회를 '전후' 세계의 지각 장으로 급격히 편입시키는 사건이었다고 할 수 있다. 이러한 문제의식에 착안할 때, 한국전쟁 이후 남한의 극장으로 급격히 유입되었던 '전후'의 영화들에 내장된 문화사적 의미는 영화-이미지가 야기하는 지각 장의 변화와 함께 영화를 매개로 한 세대론적 감각의 형성이라는 맥락에서 재조명될 필요가 있다. 특히 본고에서는 미국영화 수용의 문화사적 함의에 주목하는데, 한국전쟁을 계기로 미국식 제도와 문화를 적극적으로 받아들임으로써 사회 제반 영역에서 진행된 미국화(Americanization)의 문제는 비단 '네이션 표상' 차원에 한정되는 것이 아니라 질(質)화되지 않은 순수 경험의 잠재적 장을 형성하는 차원에서 이해될 필요가 있다고 생각하기 때문이다.

본 연구는 수용사의 맥락에서 1950년대 한국영화사를 새롭게 조망하면서 전후 한국사회에서 영화를 매개로 형성된 세대론적 감각과 그것에 내포된 문화·정치적 의미를 분석하는 작업으로서 의미를 지닌다. 또한 외국영화의 영향력을 실증적 차원에서 검토함으로써 수용사 연구의 초석을 다지는 의미를 지닌다고 할 수 있다.

(주제어: 1950년대, 전후세대, 영화미학, 리얼리즘, 미국영화, 정동정치, 정동이론, 영화문화, 비트세대)

1. 들어가며

전쟁은 지각 장(場)을 재편하는 사건이며 양차 대전을 통해 영화가 “놀라움을 창조하는 데 적합한 수단”으로 범주화됨으로써 “그 자체로 무기가 되었다”¹⁾는 비릴리오의 통찰은 ‘전후(戰後)’²⁾의 미디어 환경과 시청각 예술의 미학적 전환을 사유하는 데 중요한 시사점을 제공한다. 가용할 수 있는 모든 자원을 동원하여 전쟁 의지를 장악해야 했던 총력전의 경험은 전장(戰場)의 범위가 영토적 경계를 넘어 인간 정신의 깊은 영역까지 확장될 수 있음을, 그리고 작전지와 점령지 주민들의 시청각적 감각 또한 심리전과 정보전을 위한 전략적 자산으로서 생산, 변형, 가공될 수 있음을 깨닫게 했다. “이 전쟁[2차 세계대전(인용자)]은 점점 더 명백하게, 총으로 싸우는 것만큼 카메라로 싸우게 될 것”³⁾이라는 인식은 현대전의 본질을 꿰뚫는 철학적 통찰이기 이전에 당시 전쟁을 수행했던 이들의 보편적 이해에 가까웠다. 이러한 맥락에서 2차 세계대전은 지각 장의 변화만이 아니라 광학적 미디어의 존재 방식과 그 기술적, 미학적 토대를 근본적으로 바꿔 놓은 사건이었다고도 할 수 있다. 들뢰즈가 ‘전후’의 리얼리즘 영화에서 감각-운동 도식에서 벗어난 ‘시간-이미지’의 전조를 읽어낼 수 있었던 것은 ‘전후’의 영화가 그리는 세계의 상(想)이 비록 외형적으로는 유사하다 할지라

-
- 1) 폴 비릴리오, 『전쟁과 영화: 지각의 병참학』, 권혜원 옮김, 한나레 출판, 2004, 36쪽.
 - 2) 전후(戰後)라는 용어는 일반적으로 전쟁 이후의 시간성을 의미하는 말로 쓰이나 맥락에 따라서는 2차 세계대전이 끝난 이후의 시대(Post-war era)를 지칭하는 고유명사적 용법으로도 사용된다. 본고에서는 해당 용어를 맥락에 따라 전자의 의미로도 후자의 의미로도 사용하는데, 고유명사적 용법으로 사용할 때에는 구분을 위해 따옴표를 붙여 ‘전후’로 표기하였다.
 - 3) William Stull, “The First Real Combat Camera,” *American Cinematographer*, November 1942. 원문은 아래 URL 참조.
<https://theasc.com/articles/the-first-real-combat-camera>

도 이전과는 질적으로 다른 지각 장에서 도출된 이미지였기 때문이다.⁴⁾ 이러한 문제의식 아래서 볼 때, 영화가 재현 불가능한 현실의 모습을 이미지로서 사유하기 시작한 '전후'라는 시간성 안에서 리얼리즘은 유럽의 영화 애호가들 사이에서 유통된 비평 담론상의 현상이 아니라 영화의 미학적 체제를 떠받치는 광학적 미디어의 지배적인 활용 방식으로 이해될 필요가 있으리라 생각된다.

그러나 한국영화(계)는 세계사적 변동과 함께 파생된 '전후' 영화의 미학적 체제 혹은 광학적 미디어의 이미지 생산 양식과 유통망으로부터 구조적으로 소외되어 있었다. 식민지 말기의 선전 영화들이 알레고리로서 보여주듯이, 식민지에서의 2차 세계대전은 세계사적 '사실'을 스스로 보고 듣고 판단할 수 있는 가능성을 전적으로 박탈당한 채 식민 권력을 위해 자신들의 생명과 재산을 동원(당)해야만 했던 사건으로 경험되었다. 또한 전후의 질서가 냉전 체제로 전환되어 정보전과 심리전의 주요 무대로서 한반도가 주목되었음에도, 광학적 미디어를 통한 정보의 생산과 유통, 재교육과 재정향 정책은 점령지 주민들의 문화적, 정치적 요구와는 거리가 먼 방향으로 실현되었다. 그러나 역설적이게도 한국전쟁이라는 비극적 사건은 한국을 국제적 분쟁의 대리자(agency)로 정위시킴으로써 자유진영의 미디어 네트워크의 중요한 거점으로 만들어 놓았다.⁵⁾ 뿐만 아니라 적을 섬멸하기 위해 인간의 존엄성을 극단적 수준으로 파괴했던 내전(內戰)의

4) 질 들뢰즈, 『시네마II: 시간-이미지』, 이정하 옮김, 2005, 1장.

5) 한국전쟁의 발발로 자유진영의 집단 안전보장 체제를 구축하기 위한 미 행정부와 의회의 협의는 신속하게 이루어졌고, 전시의 심리전과 프로파간다를 위해 설립된 심리전전략국(PSB) 및 국제정보청(IIA)의 활동은 가속화되었으며 휴전협정이 체결된 직후인 1953년 8월에는 미공보원(USIA)의 설립으로 모든 과정들이 귀결되었다. - Cull, Nicholas J., *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, New York: Cambridge University Press, 2008, pp.67-80.

경험은 신체적 차원에서 동시대의 영화-이미지와 공명할 수 있는 조건들을 창출했는데, 결과적으로 한국전쟁은 한국 사회를 ‘전후’ 세계의 지각 장으로 급격히 편입시키는 사건이었다고 할 수 있다.

본고에서는 이러한 문제의식에 착안하여 한국전쟁 이후 남한의 극장으로 급격히 유입되었던 ‘전후’의 영화들에 내장된 문화사적 의미를 재조명하고, 한국의 전후 세대들의 영화적 실천들을 조직했던 지각 장의 변화 양상을 시론적(試論的) 차원에서 분석하고자 한다. 이는 ‘전후’의 지각 장으로부터 파생된 영화-이미지가 내전을 경험한 남한의 관객들과 정동하고 정동됨으로써(to affect and to be affected)⁶⁾ 냉전적 주체화/개체화에 선행하는 ‘준안정적 퍼텐셜 에너지의 장’⁷⁾을 형성하는 국면을 사유하기 위

6) 문화연구 분야에 한정해서 보자면, ‘정동(情動, affect)’은 권력의 미시적 작동 양상을 분석하고 실천적 윤리(학)의 가능성을 모색하기 위해 도입한 개념으로서, 스피노자 철학에 대한 들뢰즈의 해석에 근거하여 몸들의 마주침에서 비롯되는 변화-생성의 잠재적 역량을 사유하기 위해 도입된 개념이다. 외부 세계에 대한 우리의 경험은 현재의 지평 아래서 지각으로 현실화되지만 그러한 현재적인 경향과는 별개로 지각으로 환원되지 않은 수 많은 경험의 질적 차이들은 미래 사건에 대해 잠재적인 것으로서 동시-존재한다. 그와 같은 것을 현실적인 것(the actual)이라 말할 수 없기에 브라이언 마수미(B. Massumi)는 이를 가상적인 것(the virtual)이라 명명한다. 이러한 관점에서 볼 때, 정동은 활발히 활동하고 있는 복잡한 관계들의 장(場)에서 발생하는 모든 사건들에 내재한 두 측면 즉, 한편으로는 현실화되면서 그와 동시에 다른 한편으로는 잠재화되는 역량들이 공존하는 상태를 지칭한다. 마주침의 상호성과 현실화/잠재화의 이중성의 문제를 고려하면, 정동은 언제나 정동하면서(to affect) 동시에 정동되는 것(to be affected)으로서 실현된다고 할 수 있다. 이에 대해서는 - 브라이언 마수미, 『가상계』, 조성훈 옮김, 갈무리, 2011; 같은 저자, 『가상과 사진 - 활동주의 철학과 사진발생적 예술』, 정유경 옮김, 갈무리, 2016; 펠리사 그레그, 『미명의 목록』, 나이절 스리프트 외, 『정동이론: 몸과 문화·윤리·정치』의 마주침에서 생겨나는 것들에 대한 연구』, 최성희, 김지영, 박혜정 옮김, 갈무리, 2015 참조.

7) ‘준안정적 퍼텐셜 에너지의 장’은 개체를 존재론의 토대로 사유하는 ‘실체주의’를 넘어, 그 보다 존재론적으로 선행하는 ‘개체화(individuation)’를 사유하기 위해 질베르 시몽동이 도입한 개념이다. 본고에서는 영화-이미지의 정동적 역량과 문화 정치적 실천의 양상들을 분석함에 있어 ‘개체화’에 선행하는 잠재적 역량의 공존 상태에 대한 시몽동의 문제의식을 따르는데, 이에 대해서는, 질베르 시몽동, 『형태와 정보 개념에 비추어 본

한 예비적 작업으로서, 1950년대 외국 영화를 소비하는 문화적 실천에 내재된 정치적 역량들을 정동 이론의 관점에서 고찰하는 것을 목적으로 삼는다. 특히 본고에서는 미국영화 수용의 문화사적 함의에 주목하는데, 한국전쟁을 계기로 미국식 제도와 문화를 적극적으로 받아들임으로써 사회제반 영역에서 진행된 미국화(Americanization)의 문제가 비단 '네이션 표상' 차원에 한정되는 것이 아니라⁸⁾ 질(質)화되지 않은 순수 경험의 잠재적 장을 형성하는 차원에서 이해될 필요가 있다고 생각하기 때문이다.

따라서 본 연구는 미국영화 수용사 연구의 기본적인 문제의식을 따르고 있으며 근래 제기된 일련의 연구들을 직접적인 선행 연구로 두고 있다.⁹⁾ 다만, 기존의 논의들이 담론적 차원에서 생산된 미국영화의 표상에 근거하여 문화사적 영향관계를 논하는 데 주목하고 있어 전후의 영화-이미지가 환기하는 동시대성의 문제를 효과적으로 포착하는 데는 일정한 한계를 보였다고 판단된다. 특히 냉전기 미국 대중문화와 민권(civil rights)에 대한 통찰력 있는 연구들이 공통적으로 보여주듯이, 자유진영의 핵심적 이념이었던 '미국적 가치'는 냉전 질서가 구축되어 가는 과정에서 실질적인 내용들을 확보할 수 있었던 만큼, 미국 사회 또한 냉전의 역학 아래서 급격한 내부적(domestic) 변화를 경험해야 했다.¹⁰⁾ 1950년대의 미국영화는

개체화』, 황수영 옮김, 그린비, 2017, 37-66쪽을 참조.

8) 주지하다시피 한국사회는 1945년 9월 이후, “아메리카라는 의사 보편을 매개로 삼아 민족과 국가, 즉 네이션(nation)을 상상하고 이야기하게 된” 역사를 갖고 있다. 한국사회의 네이션 표상이 형성되는 과정에서 미국의 사회, 문화적 영향력을 분석한 대표적인 논의로는 장세진, 『상상된 아메리카』, 푸른역사, 2012 참조. 인용은 21쪽.

9) 한국영화사 연구에서 외국영화수용사 연구는 흔치 않은데, 본고에서 참조한 선행 연구는 다음과 같다. - 조영정, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003; 연구모임 시네마바벨, 『조선영화와 할리우드』, 소명출판, 2014; 시네마바벨, 『할리우드 프리즘: 20세기 한국영화와 할리우드』, 소명출판, 2017.

10) Mary L. Dudziak, *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000; Von Eschen,

그와 같은 사회적 분위기를 시청각적 이미지로 번역하는 데 많은 관심을 두고 있었으며, 무엇보다 ‘고전적 할리우드 영화(classical Hollywood cinema)’를 지탱해왔던 제도적, 산업적, 기술적 조건들이 급변하던 시대의 영화라는 점에서 세밀한 분석이 요구된다.

본 논문의 본론은 3개의 절로 구성되는데, 본론의 1절에서는 ‘전후’의 영화-이미지에 잠재화된 정치적 역량들을 리얼리즘 미학과의 관련성 속에서 검토한다. 본론의 2절에서는 미국영화 수용의 문화사적 의미를 분석하기 위한 토대 작업으로서 한국전쟁 이후 남한의 극장으로 유입된 외국 영화들의 실체를 파악하고, 이를 바탕으로 전후 세대가 거주했던 정동적 환경(affective milieus)에 대한 상을 그리고자 한다. 끝으로 3절에서는 <젊은 사자들>(The Young Lions, 1958)의 수용 양상을 통해 전후의 관객들이 ‘비트닉(Beatnik)’으로 명명되는 세대론적 태도들과 공명했던 지점들을 분석하고, 영화-이미지를 매개로 한 ‘정동’의 공동체라는 문제의식을 정식화하고자 한다.

2. ‘전후’ 영화의 미학적 체제로서의 리얼리즘

남한에서 미국영화 배급에 대한 독점적 지위를 누리던 중앙영화배급소(CMPE)는 미군정(USAMGIK)과 미육군성(War Department) 그리고 전미영화수출협회(MPEA) 사이의 상충하던 이해관계의 산물¹¹⁾이었던 만

Penny M., *Satchmo blows up the world: jazz ambassadors play the Cold War*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

11) 조준형, 「불안한 동맹: 전후 미국의 피점령지 영화정책과 미군정기 한국영화계」, 『한국학연구』 48, 인하대 한국학연구소, 2018 참조.

큼, 미군정기 문화 정책 전반에 걸친 모순과 부조리함을 상징하는 기구였다. 그러나 대한민국 정부 수립 이후 1949년 1월, 상무부 무역국에서 외국 영화에 대해 검열 허가제를 실시함으로써 중앙영화배급소의 활동은 제동이 걸리게 되고, 결국 1949년 2월 26일 <농부의 딸>(The Farmer's Daughter, 1947)의 상영을 끝으로 남한에서의 중앙영화배급소의 활동은 잠정적으로 중단된다.¹²⁾ 중앙영화배급소의 독점적 지위에 대한 반감이 컸던 만큼 문화계에서는 미국영화 수입을 제재하는 조치를 환영하는 분위기가 지배적이었지만, 극장 프로그램의 공백은 현실적인 문제로 다가왔다. “외화의 신품”이 없어진 시기에 “이 땅의 고유문화를 향상”하는 대신 “10년 전에 봉철된” 낡은 외화(外畵) 필름에 “저속한 악극을 집어넣어” 흥행 문화를 후퇴시켰고, 대중들의 “악취미를 조장하는 무서운 결과”를 낳게 되었다는 진단¹³⁾은 극장 문화의 개선을 위해서도 외화의 안정적인 공급 체계는 필요하다는 사실을 말해주는 것이었다. 그러나 보다 중요한 사실은 미국영화의 수입이 제한된 1949년 2월경에는 점령지에서 상영할 영화 선정에 대한 권한이 육군성 산하 민사처(CAD)에서 연합군 최고사령부(SCAP/GHQ) 산하 민간정보교육국(CIE)과 MPEA로 상당수 이전된 시점으로서, 영화를 선정하는 과정에 시장의 요구를 실질적으로 반영하여 보다 유연한 선정 기준이 적용되고 있었다는 점이다.¹⁴⁾ 그 결과 미국의 현

12) 「외화수입을 통제」, 『동아일보』, 1949.1.22.

13) 「저속화하는 극장가」, 『경향신문』, 1949.3.23.(4)

14) 1947년 3월 11일, MPEA의 부회장 어빙 마스(Irving Maas)는 민사처(CAD) 수장 노체(Daniel Noce) 장군에게 장문의 항의 서신을 보낸다. 민사처 실무자들은 해외에서의 MPEA의 오랜 경험을 무시한 채 점령지역에 상영할 영화 목록들을 일방적으로 선정하는 태도를 보였을 뿐만 아니라 자신들의 권한을 과도하게 침해하고 있어, 미국의 해외 공보 정책에 지원을 아끼지 않는 산업계와의 협력관계가 지속되기 힘들 수 있다는 의사를 강력하게 제기한다. 1947년 6월 2일자 민사처에서 MPEA의 회장 에릭 존스턴(Eric Johnston)에게 보내는 서신에서 확인할 수 있는 바, 1947년 5월 1일부로

실을 다소 비판적으로 묘사하지만, 그렇기 때문에 미국사회의 자유로움을 보여줄 수 있다고 판단되는 작품들이 점령지 재교육에 필요한 영화들로 적극적으로 고려될 수 있었고, 미국영화에 대한 대중적 인식 또한 변해가고 있었다는 사실이다.

필자는 해방 직후에 본지 상에 미국영화는 저급속악한 것이라고 규정한 일이 있는데 그것은 해방직후에 필자가 본 미국영화가 전전(戰前) 작품이었던 관계도 있다. 그러나 그 후에 전시(戰時)와 전후(戰後) 제작에 속하는 미국영화 <폭풍의 청춘>, <나무는 자란다>, (중략) <무영의 살인>, <자매와 수병>, <재회> 기타를 통하여 볼 때, 전전의 미국영화의 불명예스런 기성 개념이 완전히 전복되고 최근 수년 간 미국영화는 놀랄 정도로 고상하게 된 것을 재인식하게 되었다. (중략) **왕성한 낭만정신, 훌륭한 사실주의 그리고 아동적 환상, 건강 옹대 등 제요소는 미국영화뿐만 아니라 미국문학에서도 볼 수 있는 것이다.**¹⁵⁾(II 안의 내용 및 강조는 인용자)

문예평론가로 활동하던 이태우¹⁶⁾는 자신의 관람 경험을 토대로 근래에 상영된 미국영화에서 발견되는 미학적 성취들에 주목하는데, 해방 직후에 보았던 전전(戰前)의 영화들과 달리 근자에 보았던 “전시(戰時)와 전후(戰後)”의 미국영화들은 “놀랄 정도로 고상”한 작품으로 다가왔음을 강조한다. 불과 1년여 전만 하더라도 그에게 미국영화는 “기술의 위대성과 자본

점령지에서 상영될 영화는 군정 당국과 지역의 MPEA 대표자의 협의로 선정하게 된다. - Box 253, RG 165, NARA. WDSCA 062.2, File date: 24 Feb 47, Series Number: 5-21/1269.

15) 이태우, 「조선영화와 문학」, 『경향신문』, 1949.1.28.(3)

16) 1934년 『조선일보』 신춘문예 문학평론으로 등단한 뒤 평론가로 활동하였다. 이후 만주로 건너가 만주국영영화공사(滿州國營映畫公司)에서 기획 담당으로 있었다는 전언이 있는데, 1940년 5월 『조광』에 「만선(滿鮮)영화의 첫 악수로 제작된 <복지만리> 수(遂) 완성」이라는 글을 발표한 것으로 보아 타당한 내용이라 생각된다.

의 힘에는 경탄”할 수 있겠으나 “사상성이 결여”되어 “도발적 에로티시즘”의 경계를 넘어설 수 없었던 만큼, “도박성”, “공허성”, “광조성(狂躁性)”, “우열성(愚劣性)”, “넌센스”와 같은 언어들로 표상될 뿐이었다.¹⁷⁾ 그러나 “전시와 전후에 속하는 미국영화”는 이전의 영화와는 질적으로 다른 것으로서 미국문학에 견줄 만한 놀라운 사상성을 갖춘 작품으로 새롭게 인식되며 그 중심에 “왕성한 낭만정신”과 “훌륭한 사실주의”가 ‘전후’ 미국영화의 핵심적인 가치로서 호출된다. 1948년 5월 4일 서울극장에서 개봉한 〈무명의 살인〉(Boomerang!, 1947)의 경우, 미국과 큰 시차를 두지 않고 개봉되었는데,¹⁸⁾ 흥미로운 점은 일간지 광고에서 “살인의 스릴과 추리의 흥미”와 같은 장르적 기대감을 환기하는 홍보 문구에 앞서 “실경(實景)과 실재 인물을 써서” 만든 “이색의 탐정영화!”¹⁹⁾임을 강조하고 있다는 사실이다. 실질적으로 해당 영화는 법정 장면을 제외하고는 대부분 코네티컷 주(洲)의 스탬포드에서 로케이션으로 촬영된 장면들로 구성되었으며 감독인 엘리아 카잔(Elia Kazan)은 다큐멘터리 형식을 중요한 미학적 장치로 차용함으로써 영화가 미국사회의 현실과 사법제도에 대한 비판적 논평으로 기능할 수 있음을 보여주었다. 〈무명의 살인〉의 사례처럼 생산 지역과 동시적으로 상영되는 경우가 흔치 않았다고 하더라도, 1948년 전후로 수입된 ‘전시’와 ‘전후’의 미국영화는 미국사회의 현실을 사실(주의)적으로 그리면서 그 속에 놓인 개인들의 삶과 내면을 표현하는 데 주목한 작품으로 이해되기 시작했다.

남한의 관객들에게도 충분히 감지되었던 ‘전후’ 미국영화에서 발견되는

17) 이태우, 「미국영화를 어떻게 볼 것인가」, 『경향신문』, 1946.10.31.

18) 해당 영화는 1947년 9월 2일에 일본에서 〈影なき殺人〉라는 제명으로 먼저 개봉하였다. 한국에서의 개봉명이 원제와 무관하고 일본의 개봉명을 그대로 따르고 있는 것은 동경의 중앙영화배급소를 통해 영화가 수입되었기 때문이다.

19) 『경향신문』, 1948.5.4.(2)

리얼리즘은 분명 새로운 것이었는데, 기존의 관람 경험과는 질적으로 구분되는 감성적/미학적(aesthetic) 경험의 출현은 전시 저널리즘과 이로부터 영감을 얻은 할리우드의 미학적 기획이 맞물리며 창출된 포괄적 효과라 할 수 있다. 윌리엄 와일러(Willi Wyler)의 <우리 생애 최고의 해>(The Best Years Of Our Lives, 1946)가 보여주듯이, ‘전후’ 미국영화에서 발견되는 새로운 미학적 스타일은 인물들의 드라마를 쫓는 카메라의 동선과 편집의 관습을 넘어서는 데 있었다. 전시기 동안 할리우드는 쇼트들의 데쿠파주로 구성된 서사적 공간을 넘어 피사계 심도(depth of field)를 확장함으로써 확보된 영화적 공간에서 관객들이 능동적으로 시선을 개입할 수 있는 여지를 확보하는 데 관심을 두고 있었다. 이와 같은 미학적 실험은 빛 반사를 줄일 수 있는 불화마그네슘 코팅 렌즈와 저조도 환경에서도 피사체의 세부사항을 기록할 수 있는 초고속 필름(super-fast film)이 제작 현장에 도입됨으로써 가능해진 것이지만, 영화적 리얼리즘을 구현하려는 할리우드의 산업적 이해가 없었다면 시도되지 못할 기획이기도 했다. 영화의 촬영기사였던 그레그 톨랜드(Gregg Toland)가 밝힌 바와 같이, <우리 생애 최고의 해>에서 적극적으로 활용된 팬포커스(pan-focus)와 화면의 구성 방식은 오슨 웰스(Orson Welles)와 함께 작업한 <시민 케인>(Citizen Kane, 1941)에서 영화적 리얼리즘을 구현하기 위해 시도된 것이었다.²⁰⁾ 조도를 위해 설치된 스튜디오의 천장 조명과 마이크 그림자로부터 자유로워진 카메라의 동선은 전후 미국사회의 불안을 응시하는 ‘저널리즘적 시선’²¹⁾과 만나 필름에 새겨

20) Gregg Toland, “Realism for Citizen Kane,” *American Cinematographer*, February 1941, pp.4-55.

21) <우리 생애 최고의 해>는 『라이프』 지(誌)에 게재된 귀환 병사들의 현실적 고통을 다룬 기사에 영감을 받은 맥킨리 칸터(MacKinlay Kantor)가 1945년에 창작한 소설 『Glory for Me』(1945)을 원작으로 하고 있으며, 윌리엄 와일러는 이 작품에 많은 관

진 사물들의 디테일들로부터 전쟁의 의미를 되묻는 영화적 가시성을 구현할 수 있었던 것이다.

전쟁을 계기로 급속히 발전한 광학적 미디어 기술과 심리전과 정보전의 맥락에서 확산된 전시 저널리즘, 그리고 영화적 리얼리즘을 구현하기 위한 할리우드의 지속적인 관심이 얼마나 유기적으로 상호작용하였는가는 문제는 여기서 주목하고자 하는 바가 아니다. 다만, 제각기 상이한 목적 아래서 각자의 경로를 따라 발전한 개별적 실천들이 전쟁이라는 상황 속에서 연결-접속되어 전후 사회의 새로운 가시성의 체제를 구축하는 데 관여했다는 사실이 보다 중요하다. 모든 서사적 의미 작용을 일시적으로 중단시키는 가시성의 순수한 덩어리로서 영화-이미지가 제공하는 기호질료적 의미 효과는 '말하는 존재라는 인간'만이 저지를 수 있는 극단의 폭력²²⁾을 목도했던 경험으로부터 결코 분리될 수 없는 것이었다. 영화가 지각 장의 비물질성을 전유하기 위한 긴요한 전략 자산으로서 심리전과 기술전(技術戰)을 이끄는 무기였다는 사실은 카메라와 렌즈, 필름, 영사기, 스크린과 같은 기술적 미디어를 통해 인간의 지각적 경험이 확장되었다는 사실 이상을 의미한다. 작전 지역의 상황을 기록하기 위해 투입된 카메라에 포착된 것은 극화(dramatized)될 수 없는 현실-이미지였고, 이를 누구보다 예민하게 받아들였던 이들은 통신대원으로 배속되어 날것 그대로의 전

심을 갖고 있었기에 연출을 맡았다. 캔터는 영국 왕립 공군의 중군 통신원이자 미 공군의 기관총수로 참전한 뒤 할리우드 시나리오 작가로 활동하였으며, 윌리엄 와일러는 미 육군 항공단에 배속되어 항공 촬영부대를 이끌었다.

22) 슬라보예 지젝은 '무엇 언어를 사용하는 존재라면 대화로써 폭력을 해결하려 시도해야 한다'는 통속화된 관념에 대해 인간이란 '언어를 사용하는 존재'라는 바로 그 사실 때문에 개체의 폭력성을 극단으로 뛰어 넘는 폭력을 행사할 수 있다는 사실을 지적함으로써, 언어(文)와 계몽(明)에 본질적으로 내속한 폭력의 문제를 사유할 것을 요청한 바 있다. - 슬라보예 지젝, 『폭력이란 무엇인가』, 이현우·김희진·정일권 옮김, 난장인, 2011.

장의 현실을 목격했던 영화감독과 기술진들이었다. 존 포드의 〈미드웨이 해전〉(The Battle of Midway, 1942)과 윌리엄 와일러의 〈썬더볼트〉(Thunderbolt!, 1944) 그리고 존 휴스턴의 〈산 피에트로 전투〉(The Battle of San Pietro, 1945)와 같은 전시 다큐멘터리가 보여주는 장면들은 재현된 이미지로는 표현될 수 없던 것이었던 만큼 전쟁은 관람 경험에 있어서도 중요한 변화를 야기했다.²³⁾

뉴스릴 소비를 추동했던 요인이 저널리즘으로서의 영화가 추구했던 시사성과 사실성이었다면, 전시(戰時)의 관람성(spectatorship)은 전후 사회에 새롭게 등장한 영화적 리얼리즘의 토대가 되었다고 할 수 있다. 전장에서 경험과 지각적으로 동기화된 관객들에게 스튜디오에서 재현된 이미지는 그 자체로 낯은 것이 되어버린 것이다. 따라서 전체와 부분의 유기적 결합에 의한 의미작용을 벗어나 이미지 그 자체로부터 촉발되는 기호 질료적 의미를 활성화하는 전후의 미학적 실천들은 이들 작품을 지각하고 해석하는 관객의 정동적 환경(affective milieus)의 변화 없이는 성립될 수 없는 것이었다. 이러한 맥락에서 ‘전후’ 영화의 리얼리즘은 광학 기술과 미디어 산업, 사회적 변동과 지각 장의 변화가 공진화(coevolution)하는 ‘미학적 체제’ 속에서 출현한 예술적 실천과 이미지 조작 방식을 아우르는

23) 〈The Battle of San Pietro〉의 경우, 영화의 상당 부분을 차지하는 전투 장면이 사후(事後)에 재촬영되었음이 밝혀졌다. 1943년 미 육군 통신대에 배속되어 36사단을 따라 산 피에트로 전투에 참여하여 전투 상황을 기록하려 했던 존 휴스턴의 촬영대는 전투가 끝난 뒤에야 작전 지역에 도착할 수 있었기에, 실제 전투 상황을 기록하지 못했다. 뉴스릴 제작을 위해 전투 장면을 재현했던 사실에 비추어 해당 영화에 대한 ‘진정성’에 대한 논의는 제기될 수밖에 없는 것이다. 이에 대해서는, Lance Bertelsen, “San Pietro and the ‘Art’ of War,” *Southwest Review* Vol. 74, No. 2, 1989, pp. 230-256을 참조. 그러나 의도적으로 극화될 수 없는 장면들 즉, 폐허로 남은 유적지와 건물의 잔해, 폭발된 장갑차 그리고 그 사이에 아무렇게나 놓인 사체들의 이미지가 환기하는 기호 질료적 의미가 모두 무화된다고 할 수는 없기에 본고에서는 유의미한 사례로서 언급하였다.

이름이라 할 수 있다.²⁴⁾ 영화의 기록성으로부터 영화의 미학적 가치를 정초하려는 시도들이 이전에도 없었던 것은 아니지만, 재현의 위계적 구조를 뛰어넘어 이미지의 즉물성으로부터 영화 미학의 가능성을 발견하고 이를 매개로 일상적 수준에서 작동하는 사회적 가시성을 획득하는 방식은 분명 새로운 것이었다.

하지만 해방 후의 역사적 조건 아래서 '전후'의 영화가 매개하는 가시성의 체제는 한국 사회 전반에 걸쳐 폭넓게 확산되거나 지각 장(場)에서의 지배적인 변화를 이끌어내는 데까지는 나아가지 못했다. 미국영화의 수입이 제한된 지 6개월만인 1949년 10월부터 중앙영화배급소에 의해 미국영화 수입이 재개되지만, 배급으로 얻은 수익금을 상용하는 데 따르는 많은 제약과 신뢰할 수 없는 정책적 방향성으로 인해 적극적인 시장 확대를 기대할 수 없었고, 무엇보다 1년도 채 지나지 않은 시점에 한국전쟁이 발발함으로써 상황이 근본적으로 바뀌었기 때문이다.

3. 한국전쟁 후 미국영화의 수용과 정동의 문제

한국전쟁 이후 재건과 복구 사업이 시작되면서부터 영화 문화의 형성과

24) 미학적 체제라는 개념은 '감각적인 것의 나눔의 질서'를 구축하는 데 있어 예술이 행하는 이미지 조작의 특수한 과정과 절차를 지칭하는 개념이다. 주지하다시피, 이는 랑시에르의 예술 이론에서 중추가 되는 개념이기도 하다. 그러나 랑시에르의 용법 안에서 '미학적 체제'는 예술사의 맥락에서 '재현적 체제'와 대립되는 것으로서, 19세기부터 이어져 온 볼 수 있는 것과 말할 수 있는 것의 관계가 갱신되는 과정과 절차를 지칭하는 개념이었다면, 본고에서는 특정한 조건 아래서 가시성의 체제와 연표가능성의 체제가 단락(短絡, short circuit)되는 일반적 과정을 지칭하는 개념으로 사용하였다. 재현적 체제와 미학적 체제에 대한 논의는, 자크 랑시에르, 『이미지의 운명』, 김상운 옮김, 현실문화, 2014를 참조.

영화를 매개로 한 지각 장의 변화를 가능케 할 환경적 조건이 형성되기 시작했다. 세계의 패권을 둘러싼 두 강대국의 이념 대립의 대리전 양상으로 전개된 한국전쟁으로 한반도는 자유진영과 공산진영이 대립하는 냉전의 최전선으로 정위되었고 미국의 해외공보 정책에 있어서도 중요한 무대로 부각된 것이다. 그러나 보다 중요한 사실은 미국의 ECA원조와 함께 도입된 ‘자본주의 경제체제’가 대한민국의 국체(國體)를 지탱하는 헌법적 원리이자 중추적인 국가의제로 채택되었다는 사실이다. 1948년의 ‘건국헌법’의 경제 조항들이 국가사회주의적 성격을 강하게 띠었던 것에 반해, 1954년에 수립된 ‘전후 헌법 체제’에서는 자유시장 경제원리를 적극적으로 도입하게 된다. 이는 한국전쟁의 잠정적 중단과 함께 미국의 경제 원조를 얻는 대가로 이승만 정부가 받아들여야 했던 조건이었다.²⁵⁾ 자유시장 경제체제의 도입은 시장의 자유라는 새로운 패러다임을 사회 전반에 가져왔고, 저환율 정책에 대한 보상으로 수출업자들에게 주어졌던 구상무역과 특혜외환제도는 이윤을 창출하는 데 유리한 외국영화를 적극적으로 수입하도록 유인하는 결과를 가져왔다. 특히 수출불(佛)을 사용하여 수입해온 외국영화가 상영에 제한을 받게 되면 발생하는 경제적 손실은 한국의 빈약한 경제적 구조 아래서는 무시될 수 없는 것이었는데, 이와 같은 경제적 취약성은 역설적으로 외국영화에 대한 검열 기준을 점진적으로 완화시키는 효과를 가져왔다.

전후 복구 사업과 경제안정화 정책이 1950년대의 대중사회의 출현을 위한 물적 토대를 마련했다면, 도시로 몰려든 새로운 인구 집단은 전시의 억눌린 문화적 욕구가 분출되는 상황과 맞물려 대규모의 영화 관객층을 형성했다. 1950년대 초의 서울의 극장은 개봉관 5개, 재개봉관 9개에 불

25) 박명림, 「헌법, 국가의제, 그리고 대통령 리더십: ‘건국헌법’과 ‘전후헌법’의 경제조항 비교를 중심으로」, 『국제정치논총』 제48집 1호, 한국국제정치학회, 2008, 429-454쪽.

과했으나 1961년 시점에는 개봉극장 11관, 재개봉극장 37관으로 확대되었는데, 개봉관의 평균 좌석수(1,268석)와 재개봉관의 평균 좌석수(647석)를 감안할 때²⁶⁾, 한국전쟁 이후 영화 관람 인원이 급격히 증가했음을 쉽게 유추할 수 있다. 극장이 증가함에 따라 상영업자들 간의 경쟁은 심화되었고, 일간지와 대중잡지의 광고 면에서 영화가 차지하는 비중 또한 그에 비례하여 증대되었다. 뿐만 아니라 각종 매체의 지면을 통해 영화비평과 시평, 칼럼과 논평, 감상평과 독자기고문 등 영화와 관련된 다양한 종류의 언설이 제출되었고, 스타의 가십, 패션, 육체를 매개로 한 무수한 사회적·문화적 담론들이 생산되었다. 또한 시나리오 공모전 및 배우 오디션, 기술 인력 양성을 위한 아카데미를 비롯한 직능별 조합 및 이익단체의 설립, 영화 학제 개설 등 영화문화를 형성하는 광범한 실천들이 이 시기에 조직되었다. 이 모든 것이 가능해진 것은 근본적으로 가격 메커니즘이 지배하는 시장의 논리가 사회 전반에 확장되어 상품성 있는 외국영화를 통해 새로운 관람 수요를 창출하고자 하는 시장 주체들의 이윤 동기를 적극적으로 활성화했기 때문이다.

한편, 한국전쟁 이후 극장으로 급격히 유입된 외국영화의 문화사적 영향력을 분석하기 위해서는 어떤 영화들이 수입되었고, 언제, 어디서, 얼마 동안 상영되었는지 그 실체를 밝혀줄 수 있는 기초 자료가 필요하다. 개봉관과 재개봉관을 비롯하여 각 지역의 영화관들의 상영 목록을 구축하고 이들을 서로 비교 검토함으로써 1950년대 외화(外畵)의 시장 지배력과 영향력을 실증적으로 검토해볼 수 있기 때문이다. 그러나 그와 같은 작업은 본 연구의 역량을 넘어서는 일이다. 다만, 본고에서는 그 기초적인 작업으로서 서울 주요 극장들을 대상으로 일간지와 영화 잡지의 광고 및 기사, 그

26) 이지윤, 「자본주의적 선진 문화공간으로서의 1950년대 극장 연구: 1950년대 중후반 서울 개봉관을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2017, 88-90쪽.

리고 홍보 전단지 및 영화 포스터를 통해 1953년부터 1960년까지의 서울시내 주요 극장의 상영목록을 구축함으로써 부족하나마 한국전쟁 이후 서울 지역에서의 외화 수용의 양상을 개략적으로 그려보고자 하였다. 대상으로 선정한 극장은 1962년 연감자료를 기준으로 개봉관으로 분류된 극장 및 외화 전문상영관으로, 국도극장, 국제극장, 단성사, 대영문화회관, 대한극장, 명동극장, 명보극장, 세기극장, 수도극장, 아카데미극장, 을지극장, 중앙극장으로 총 12관이며, 조사 항목은 개봉일자, 개봉제명, 영화원제, 제작년도, 글로벌개봉일, 제작국가, 제작사, 장르, 감독, 배우에 관한 정보를 비롯하여 수입 경로의 확인을 위한 일본에서의 개봉 정보이다.²⁷⁾

〈표 1〉 1953-1960년 극장별 외화(外畫) 상영 편수

극장	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	합계
국도극장		17	43	39	29	7	2		137
국제극장					8	17		1	26
단성사	64	56	40	32	27	28	25	38	310
대영문화				3	9				12
대한극장						28	33	36	97
명보극장					10	41	4	1	56
세기극장						21	76	85	182
수도극장	38	53	40	41	37	23		43	275
아카데미						9	31	28	68
을지극장							31	33	64
중앙극장	12	33	46	43	28	40	35	36	273
기타	2			2		1	4		9
합계	116	159	169	160	148	215	241	301	1509

27) 영화 상영 목록은 분량 상 게재할 수 없어 이를 정리한 표로 대신하고자 한다.

〈표 2〉 1953-1960년 상영 외화(外畵) 제작국가 비중

제작국가	편수	비율	편수(합작 포함)	비율
미국	704	67.63%	771	74.06%
프랑스	53	5.09%	135	12.97%
이탈리아	21	2.02%	104	9.99%
영국	55	5.28%	96	9.22%
독일(서독)	34	3.27%	52	5.00%
멕시코	6	0.58%	13	1.25%
스페인	3	0.29%	10	0.96%
오스트리아	3	0.29%	7	0.67%
스웨덴	3	0.29%	5	0.48%
아르헨티나	3	0.29%	4	0.38%
벨기에	1	0.10%	1	0.10%
덴마크	1	0.10%	1	0.10%

상영목록자료를 바탕으로 볼 때, 1953년에서 1960년까지 극장별 상영 작품은 모두 1509편이나 중복된 작품을 제외하면 상영된 외화는 모두 1044편이며, 그 중에서 미국 영화의 비중은 704편으로 전체의 67.63%에 이른다. 그 뒤로 영국 55편(5.28%), 프랑스 53편(5.09%), 서독 34편(3.27%), 이탈리아 21편(2.02%), 멕시코 6편(0.58%)순으로 이어진다. 단독 제작 영화만을 놓고 본다면 미국을 제외하고 영국 영화가 가장 많이 상영되었음을 확인할 수 있다. 그러나 합작영화를 모두 포함하면 미국 영화는 771편으로 전체 영화 대비 74.06%로 그 비중이 높아지고, 프랑스가 135편으로 전체 12.97%를 차지하며, 이탈리아 104편, 영국 96편으로 그 비중은 각각 9.99%, 9.22%으로 달라진다. 합작영화들 중에는 프랑스·이탈리아(이탈리아·프랑스) 영화가 54편으로 가장 많았는데,²⁸⁾ 세계 시장

에서 미국 영화가 차지하는 비중을 고려해보았을 때, 1950년대 한국의 영화시장에서 유럽 영화의 비중은 결코 적지 않다고 할 수 있다. 그리고 이는 유럽 영화를 적극적으로 수입해올 내재적 동기가 분명히 존재했음을 시사한다.

하나의 가설을 세워보자면, 영화수입사들이 일본에서의 흥행 결과 및 화제성을 선행 지표로 삼아 유럽영화의 수입여부를 결정했을 가능성이 있다. 외화 수입과 관련한 구술자료와 심의서류를 통해 확인할 수 있는 사실은 한국으로 수입되는 외국영화의 대부분은 메이저 배급사의 일본 지사 혹은 일본의 상사(商社)를 통해 계약이 체결되었는데, 제한된 외환 쿼터로 많은 수익을 내기 위해서는 흥행성이 보장된 영화를 선별해야 했다. 일본의 시장은 그런 의미에서 일종의 선행지표로서 참조되었다고 볼 수 있는데, 영화의 개봉일자를 기준으로 상영 목록을 분석해볼 때, 일본의 외화 시장은 세계 영화 시장과의 편차가 크지 않았으며 한국과는 대체로 2년의 시차를 두고 있었음을 확인할 수 있기 때문이다. 구체적으로 어떤 영화가 관객들에게 소구되었는지는 관련 자료를 좀 더 분석해봐야 알 수 있겠지만 당대의 외화 관객층에게 유럽영화에 대한 레퍼런스는 충분했던 만큼, 네오리얼리즘이든 뉴웨이브이든 유럽영화를 매개로 생산된 수많은 언설들이 서구의 영화 이론에 경도된 담론 생산자들의 편중된 태도만으로는 설명할 수 없다고 판단된다.²⁹⁾

28) IMDB에서는 합작국의 참여 비중에 따라 순서를 달리하여 국가 정보를 표기해놓았다. 예를 들어 프랑스, 이탈리아 합작영화의 경우 제작 국가를 France, Italy로 표기하기도 하고, Italy, France로 표기하기도 하는데, 본고에서는 논의의 편의상 이를 합산하여 비중을 산정하였다.

29) 문재철은 한국사회에서 영화를 소비하는 개별적 경험 양식이 시네필리아의 등장으로 의미 있는 변곡점을 마련하였다는 사실에 주목한 바 있다. 대학생 집단이 새로운 관객층으로 부상하기 시작한 1960년대 이후, 한국의 영화 문화가 한층 성숙한 방향으로 나아가게 되었다는 것이 주된 논지이다. 여기서 1950년대의 관객성은 1960년대와의

장르의 경우, 분류 항목의 특성 상 여러 장르가 중복되어 기입되는 경우가 많고 데이터를 구축하는 시점에 형성된 장르 규범에 따라 상이하게 판단될 수 있는 만큼, 제한적으로 이해될 필요가 있다. 특히 IMDB에서는 스타 일상의 확고한 특징을 내포하고 있는 객관적 장르(objective genre)와 관람 주체의 심리적, 인지적 판단을 기준으로 삼는 주관적 장르(subjective genre)를 구분하고 있어, 이를 일괄적으로 논의하는 데에는 주의가 필요하다. 다만, 제한적이거나 1950년대에 상영된 외화의 경향성을 확인하기 위해 외화의 장르별 비중을 정리하면 <표 3>과 같다.

대비 속에서만 주목되는데, '고무신 관객'과 '대학생 관객'의 구도로 전치되는 과정에서 1950년대의 영화문화는 시야에서 사라지게 된다. 이는 1960년대를 한국영화의 르네상스로 규정하는 한국영화사의 익숙한 문법에서 비롯된 것이기도 하다. 그러나 시네필의 언어로 영화적 경험이 재구성되기 이전에 경험에 직접적으로 작용하는 영화-이미지의 정동적 역량이 현실화되고 잠재화되는 국면을 가시화할 때, 한국영화사 서술의 지평은 보다 확장될 수 있으리라 생각된다. - 문재철, 「영화적 경험양식으로서 한국 시네필에 대한 연구 - 50년대에서 70년대까지를 중심으로」, 『영화연구』 제47호, 한국영화학회, 2011, 113-138쪽.

〈표 3〉 1953-1960년 상영외화(外畫) 장르 비중

장르	편수	비율	장르	건수	비율
Drama	649	62.34%	Biography	73	7.01%
Romance	343	32.95%	Film-Noir	53	5.09%
Adventure	250	24.02%	Family	43	4.13%
Western	159	15.27%	Thriller	42	4.03%
Comedy	129	12.39%	Fantasy	37	3.55%
Action	120	11.53%	Mystery	33	3.17%
Music	103	9.89%	Horror	19	1.83%
War	103	9.89%	Documentary	18	1.73%
Crime	99	9.51%	Sci-Fi	17	1.63%
History	76	7.30%	Sport	10	0.96%
Musical	75	7.20%	Animation	6	0.58%

드라마(Drama)는 “진지한 내러티브의 전개 속에서 인물들의 감정과 갈등”을 중요하게 고려하는 장르인 만큼 서사를 중시하는 장편 극영화(feature film)에서 가장 많은 비중을 차지하는 것은 일반적 현상이다. 다만, 1950년대 외화 수용 양상을 분석한 기존 연구들에서 비중 있게 다루었던 멜로드라마는 별도의 장르로서 표집되지 않았는데, 이는 멜로드라마를 “여성을 위한 감상적 영화 장르”로 한정하기보다 “파토스와 행위의 변증법을 통해 도덕적, 정서적 진실의 극적 계시를 추구하는 미국 영화의 특유의 형식이자 양식”³⁰⁾으로 보는 관점이 설득력을 얻게 된 오늘날의 맥락을

30) Linda Williams, “Melodrama Revised,” in *Refiguring American Film Genres : Theory and History*, ed. Nick Browne, Berkeley: University of California Press, 1998, p.50. 린다 윌리엄스는 크리스틴 글레드힐(Christine Gledhill)의 논의를 토대로 멜로드라마를 여성을 위한 감상적 장르가 아닌 미국문화의 지배적인 이야기 구성 양식으로 재규정하고자 한다. Christine Gledhill, “The Melodramatic

반영한 것으로 보인다. IMDB의 장르 정의에 따르면, “드라마는 멜로드라마를 연출하기 위해 과장될 수 있다”고 규정하는 것으로 보아, 멜로드라마를 드라마의 하위 장르로 간주하기보다 이를 구현하는 방법론적 태도로서 이해하고 있음을 알 수 있다.

그러나 영화가 제작되고 소비되었던 시대에 멜로드라마가 장르 범주로서 폭넓게 받아들여졌던 만큼, 1950년대 관객성 연구에서 미국영화(외국영화)가 소구되었던 지점으로서 ‘멜로드라마적 요소’를 무시할 수는 없을 것이다. 다만, 이들 연구에서 언급되는 〈7년만의 외출〉, 〈로마의 휴일〉, 〈모감보〉와 같은 영화들이 〈위터프론트〉, 〈하이 눈〉, 〈젊은 사자들〉과 달리 ‘멜로드라마적 요소’가 있다고 판단된다면, 그 중심에는 남녀 간의 애정과 성 모랄의 문제를 통해 근대성을 체험하는 영화라는 함의가 놓여 있다고 할 수 있을 것이다. 그렇다면 이들 영화들은 로맨스(Romance) 장르로 상당수 분류될 수 있을 것인데, 로맨스 장르는 전체의 32.95%로서 드라마를 제외하고는 가장 많은 비중을 차지한다. 따라서 1950년대의 한국의 관객들에게 ‘멜로드라마적 요소’가 있는 작품들이 유의미한 수준으로 소비되었음을 알 수 있다. 다만, 이와 같은 장르적 요소가 1950년대 외화 수용의 지배적인 경향성을 대표한다고는 볼 수 없는데, 장르의 중복성을 고려하더라도, 로맨스로 분류되지 않는 무수한 영화들이 당대 극장의 상영 프로그램을 채우고 있기 때문이다. 멜로드라마라는 장르 명칭에 대한 합의된 이해가 없는 만큼 IMDB의 장르 구분만으로는 1950년대 한국의 극장에서 멜로드라마의 영향력을 단언할 수 없지만, 외화의 수용 맥락에서 멜로드라마라는 장르의 영향력이 과도하게 부각된 측면은 되짚어 볼 필요가 있다고 판단된다.

Field: An Investigation,” in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Gledhill, London: British Film Institute, 1987.

감독을 기준으로 보자면, 존 포드의 영화가 17편으로 가장 많았고, 헨리 킹(Henry King) 15편, 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock) 14편 순이며, 윌리엄 와일러의 영화는 9편으로 20번째에 위치한다. 상영 작품이 많은 상위 20명의 감독은 모두 할리우드에서 영화를 연출한 감독이었으며, 비(非)미국 영화감독으로는 크리스티앙 자크(Christian-Jaque)의 영화가 8편으로 가장 많이 상영되었다. 존 포드와 헨리 킹, 알프레드 히치콕의 영화를 비롯하여 소수의 할리우드 감독들의 영화가 집중적으로 상영된 데에는 냉전 체제 하에서 미국무부와 할리우드의 밀월 관계를 지적하는 것도 일면 타당할 것이다.³¹⁾ 그러나 전후의 미디어 환경의 변화와 중산층 여가 문화의 확산 그리고 급격한 사회적 변동 속에서 할리우드 또한 안정적인 산업적 지위를 보장할 수 없던 만큼, 미국무부의 냉전 공보 전략과의 협조 체제는 단선적인 구도로 이루어지지 않았다. 실질적으로 제2차 세계대전이 종식되었을 때, 미국 사회는 내부적으로 불확실한 미래에 직면한 상태였고 할리우드는 원하든 원치 않든 그 변화를 받아들여야 했다. 파시즘에 대한 민주주의의 승리가 인종 분리(racial segregation)와 선거권박탈(disenfranchisement)이라는 현실로 귀착되는 현실이 보여주듯이, 전후 미국사회에서 과거로 회귀하는 조짐은 곳곳에서 포착되었고 이는 전쟁에 헌신하도록 이끌었던 미국의 ‘고귀한 이념’이 한낱 프로파간다일 뿐이었다는 사실을 스스로 증명하는 형국이었다. 뿐만 아니라 냉전의 초기까

31) MGM의 존 포드를 비롯한 존 웨인, 워드 본드와 같은 할리우드 감독과 배우뿐만 아니라 할리우드 산업계 전반이 전후 미국의 대외 선전 전략과 긴밀하게 조응하였음을 보여주는 연구는 문화냉전사 연구에서 관심 있게 다루고 있는 주제이기도 하다. 이에 대해서는 프랜시스 스톨너 손더스, 『문화적 냉전 - CIA와 지식인들』, 유광태, 임채원 옮김, 그린비, 2016, 17장; 다니카와 다케시, 「미국 정부조직과 할리우드 영화산업계의 상호의존 관계」, 기시 도시히코, 쓰치야 유카 역음, 『문화냉전과 아시아 - 냉전연구를 탈중심화하기』, 김려실 옮김, 소명출판, 2012, 2장을 참조.

지 분명히 유지된 식민주의에 대한 미국의 모호한 입장과 의회로부터 불어온 매카시즘의 광풍은 전 세계에 미국식 민주주의에 대한 회의감을 갖게 만들기 충분했다. 연방정부가 인종적, 지역적, 성적 차별과 거리를 두고 자유의 보편성 아래 민주주의적 이상을 지지하는 것이 미국의 이익이라고 뒤늦게나마 판단한 것은 냉전이 낳은 아이러니한 결과였다.³²⁾

전후의 할리우드는 이와 같은 사회적 변화의 흐름에 민감하게 반응할 수밖에 없었다. 반미활동조사위원회(HUAC)의 활동으로 인한 할리우드의 블랙리스트 파동과 더불어 반독점법(antitrust law)에 근거한 ‘파라마운트 판례’는 스튜디오 시대의 종말을 가져왔고, 이는 메이저 배급사들이 소수의 대작(大作) 위주의 제작 관행을 형성하게끔 만들었다. 그러나 이는 독립 프로덕션을 중심으로 한 영화제작 집단을 탄생시킴으로써 진보적 예술가들이 활동할 수 있는 무대가 형성되는 계기가 되기도 하였다. 박스 오피스 상의 수치와는 무관하게 1950년대 할리우드는 ‘사회 문제 영화(social problem film)’라 불리는 일군의 영화들을 지속적으로 생산해냄으로써 영화가 동시대의 삶과 사회 현실에 대한 비평으로 기능할 수 있음을 보여주었다. 물론, 이들 영화가 미국 사회의 부정적인 측면을 묘사함에도 역설적으로 이를 개선하는 시스템에 대한 신뢰를 드러낸다는 점에서 이데올로기적으로 보수적이라는 평가도 가능하겠으나, 논쟁적 소재를 영화적으로 가시화하는 이미지의 표면은 도덕적 모호성에 대한 경험적 장을 활성화하는 정동적 환경을 조성한다는 점에서 여전히 정치적인 것으로 남는다. <챔피언>(Champion, 1949)이 단순한 권투영화가 아니라 “운동선수를 통하여 본 미국사회에 대한 냉혹한 비판”³³⁾으로 해석되는 것도, <위

32) James E. Dillard, “All That Jazz: CIA, Voice of America, and Jazz Diplomacy in the Early Cold War Years, 1955-1965,” *American Intelligence Journal*, Vol. 30, No. 2, 2012, pp.39-41.

터프론트》(On the Waterfront, 1954)가 인천 부두 노동자의 현실을 고발하는 시선으로 번역되는 것³⁴⁾도 모두 1950년대 할리우드 영화에 내장된 미학적/정치적 가능성이자 역량이었다.

〈양지의 섬〉(Island in the Sun, 1957)[단성사, 1958.7.5.], 〈흑과 백〉(The Defiant Ones, 1958)[수도극장, 1960.1.28.], 〈나는 살고 싶다〉(I Want to Live!, 1958)[아카데미극장, 1960.12.15.]와 같은 ‘사회문제 영화’가 보여주듯이, 대전(大戰) 후의 유럽의 영화만이 아니라 1950년대의 할리우드 또한 현실의 단면들을 포착하는 저예산 독립영화들로부터 미학적 가치를 발견하기 시작했다. 이런 맥락에서 한국의 영화 담론장에서 영화 미학의 전범으로 끊임없이 호출되었던 리얼리즘은 수입된 담론을 맹목적으로 추종하는 태도의 산물이 아니라 영화-이미지가 매개한 전후의 지각 장과 공명한 결과로 보아야 한다. 리얼리즘은 글로벌한 유통망에서 순환되는 영화들이 공유하는 지배적인 미학적 이념 혹은 전후 영화에서 발견되는 특유한 이미지 조작을 조건 짓는 미학적 체제로서 재사유될 필요가 있다.³⁵⁾

33) 박인환, 「영화 감상 - 참피온」, 『영화세계』 제1호, 1954, 39쪽.

34) “〈워터프런트〉라는 영화에 뉴욕 부두노동자의 보스들이 갖은 악랄한 수단으로 노동자를 울리는데 말론 브란도가 단신 대결하는 것을 보고 쾌재를 부른 관객도 많았을 것이다. 그러나 정도의 차이는 있을지언정 노동자의 보스가 노동자를 위해주기보다 노동자를 빨아먹는 일은 먼 나라까지 들 것 없이 우리 사회에도 없지 않다.” - 「만물상」, 『조선일보』, 1958.10.31.

35) 앙드레 바쟁(André Bazin)이 진단한 바와 같이, 리얼리즘에 대한 미학적 요구는 “제2차 세계대전 이래의 객관적 르포르타주 영화의 보급”과 긴밀한 연관성이 있는데, 이와 같은 “기록적인 진실성으로의 분명한 회귀”가 야기한 지각장의 변화는 전후 세대의 영화 수용의 양상과 영화적 감각의 형성에 분명한 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 이런 맥락에서 바쟁의 리얼리즘론은 영화에 대한 보편적 미학 이론이 아니라 전후 세대가 영화를 수용하는 하나의 태도이자 전후 영화문화에 대한 비평적 기록으로서 접근할 필요가 있을 것이다. - 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』, 박상규 옮김, 사문난적, 2013, 51-64쪽.

4. 비트, 앵그리, 아프레: '전후'라는 정동의 공동체

어느 나라 없이 젊은 세대의 생태가 문제다. 미국선 「비트·제너레이션」이라 하여 「로큰롤」 춤 모양으로 사고방식이나 행동이 「스피드」와 광란으로 구성된다. 전통과 권위를 부정하고 우뢰처럼 동에 번쩍 서에 번쩍 하는 것이다. 그래서 日本의 「비트·제너레이션」은 「雨雷族」이라 명명되어 있다. (중략) 물론 연령적으로나 사고방식, 생활양식에 공통된 특성이 있지만은 역시 소속국가의 정치사정 사회구조에 따라 나타나는 형태는 다르다. 일전 일본 동대의 두 학생이 미·일 안보조약 개정반대 「데모」에 참가하여 열에 넘쳐 국회의사당 안으로 난입해 버렸다. (중략) 두 학생은 자진해서 다음날 「데모」대 선봉에 서서 학원구내에서 나가자 체포되었다. 세론은 그들을 역시 「비트」족이라 부르고 있다. 남미제국의 대학생처럼 이들은 「혁명우뢰족」이라는 계다.³⁶⁾

전후 한국사회에서 동시대의 외국영화들이 급격히 유입되면서 담론장에서는 '비트 세대'에 대한 수많은 언설들이 생산되었다. 이들이 말하는 '비트(Beat)'란 무엇인지 정확히 규정된 바는 없으나 "스피드"와 "광란", "전통과 권위의 부정", "혁명", "반항", "분노"라는 상이한 언표들 속에서 이들은 견고한 사회적 규범을 부정하는 하나의 이미지로 감지될 뿐이다. 그러나 분명한 것은 비트 세대라는 언표는 새로운 역사적 주체로서 특정 세대가 스스로를 규정한 세대론의 산물이 아니라 1920년대의 '부랑청년'과도 같이 그 대척점에 놓인 '청년'을 구성하는 결여태로서 언급되는 경우가 지배적이었다.³⁷⁾ "낭만적인 개성의 추구"라는 다소 호의적인 언설도 없었던 것은 아니나 "반사회적이며 무정부적인 무궤도한 생활"³⁸⁾은 비트 세대를

36) 「중앙동」, 『부산일보』, 1959.12.29.

37) 소영현, 『부랑청년 전성시대』, 푸른역사, 2008, 42쪽.

의미화하는 지배적인 표현이었다. 실질적으로 비트 세대라는 기표가 환기하는 바는 잭 케루악(Jack Kerouac), 앨런 긴즈버그(Allen Ginsberg), 윌리엄 버로스(William Burroughs)로 표상되는 냉전 시대의 표현의 자유를 둘러싼 문학 운동이라기보다 기존의 질서를 거부하는 반항적인 삶의 태도를 조직하는 하위문화(subculture)에 침윤된 특정 집단이었다.

비트 세대뿐만 아니라 앵그리 영맨(Angry Youngman), 아프레게르(après-guerre), 태양족(太陽族) 등 1950년대 한국사회에 유입된 ‘전후’ 세대의 삶의 태도는 종종 실존주의 담론의 자장 아래 놓이기도 했다. 실존적 내던져짐의 상황 속에서 상실과 환멸의 감정을 절망적 ‘자유’로 표출하게 만든 전쟁 체험은 실존주의 담론의 공급처인 서구뿐만 아니라 경유지였던 일본 사회와도 공유되는 경험의 공통 분모였다. 물론, 이와 같은 절망적 상황에서의 자유를 “‘실존’의 자각과 ‘자유’의 각성, 최종적 ‘결단’의 무게와 등치할 수 없”³⁹⁾다는 비판은 일면 타당하고, 오래된 이해방식이기도 하다. 그러나 사유라는 것이 인간 개체적 차원에서 발생하는 사건이 아니라 기술적 미디어의 네트워크 속에서 무수한 뇌와 뇌 사이에서 서로가 모방하고 모방되는 과정에서 창발되는 사회적 과정의 한 측면이라 한다면,⁴⁰⁾ 전후 한국 사회의 특정 집단의 현실 이해와 삶의 태도는 스크린을

38) 「서구 작가들의 신경향, 안티 로망 운동 이후」, 『동아일보』, 1959.11.07.

39) 권보드레, 천정환, 『1960년을 묻다 - 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의 상상, 2012, 472쪽.

40) 이와 같은 문제의식은 근대적 미디어에 의해 형성된 정신화된 군중으로서의 공중의 탄생과 사회적 사실에 대한 가브리엘 타르드의 이론적 입장에 기초해있다. “본질적인 사회적 사실을 잘 이해하기 위해서는 뇌에 대한 무한히 섬세한 사실들을 알아야 한다는 것. 사회학이 겉으로 보기에는 가장 분명하고 심지어 가장 피상적이기도 하지만 그 뿌리가 심리학과 생리학의 가장 깊숙하고 가장 잘 알려지지 않는 부분에까지 내려가고 있다는 것이다. 사회는 모방이며 모방은 일종의 몽유 상태다.” - 가브리엘 타르드, 『모방의 사회학』, 이상률 옮김, 문예출판사, 2012, 132쪽. 그리고 정신화된 군중으로서 공중과 근대적 미디어에 대한 논의는, 가브리엘 타르드, 『여론과 군중』, 이상률 옮

매개로운 전지구적 모방 과정에서 창발된 사건으로서, 실존적 자유와 결단을 사유할 수 있는 경험의 잠재적 장으로서 이해될 필요가 있다. 이는 스크린과 관객이 정동하고 정동되는(affect and be affected) 사건이라 명명할 수도 있을 것인데, 사유는 인식 주체의 개별적 사유로 현실화되기 이전에 전개체적 차원에서 '사유의 이미지' 즉, 잠재화된 사유의 역량으로 존재하며, 이를 현실화하는 주체는 모방의 사회적 과정 속에 실천적으로 개입함으로써 '사유의 이미지'를 재활성화한다고 할 수 있을 것이다.

실질적으로 반항하는 세대의 문화적 헤게모니는 전후의 부조리한 사회 구조와 삶의 문제를 세대론적 감각으로 번역한 '전후'의 영화들을 수용하면서 폭넓은 사회적 설득력을 얻기 시작하였다. 그리고 스튜디오 시대의 종말과 함께 새롭게 부상한 스타-배우들의 페르소나는 그 중심에서 '위기에 처해 있는 가치들을 응축하는 이미지'⁴¹⁾로서 전후 한국사회에 커다란 반향을 일으켰다. 특히, 단순히 반항하는 세대의 영화를 넘어 영화적 리얼리즘에 대한 성찰적 접근을 보여주는 영화로서 한국의 관객과 비평가들에게 주목을 받은 <워터프론트>에서는 도시 하층민으로 살아가는 부두 노동자들의 생활공간이 전경화되고 노동쟁의를 무력화하려는 구조적 폭력들이 가시화되는데, 그 중심에는 부패한 노동조합의 회유와 협박 속에서도 노동자 살인 사건을 증언하는 테리 말로이(Terry Malloy)의 내면의 투쟁이 놓여 있다. 호보킨(Hoboken) 부두의 슬럼지역을 배경으로 말론 브란

김, 지도리, 2012, 1장 참조. 그리고 이는 들뢰즈가 말한 자유 간접 화법에 내재된 문제의식을 따르는 것이기도 하다. “분명 언표의 개인화와 언표행위의 주체화는 비인격적인 집단적 배치물이 그것을 요구하고 결정하는 한에서만 존재하게 될 것이다. (중략) [집단적] 배치물이 작동한 결과 이에 관련된 주체화의 과정들이 결정되고 개체성은 담론 속에 할당되어 유동적으로 배분된다.” - 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 『천개의 고원: 자본주의와 분열증 2』, 김재인 옮김, 새물결, 2001, 156쪽.

41) 크리스틴 글레드힐, 「벨로드라마의 기호」, 크리스틴 글레드힐 엮음, 『스타덤: 욕망의 산업II』, 관현자 옮김, 시각과 언어, 2000, 96-99쪽.

도(Marlon Brando)의 신체를 통해 표현되는 말로이의 심리 드라마는 기획, 연출뿐만 아니라 연기에 있어서도 극단의 리얼리즘을 추구하였으며 이를 통해 영화는 그것이 수용되는 지역의 구체적인 맥락 속에서 폭넓게 의미화될 수 있는 가능성을 확보하게 된 것이다.

여기서 주목해야 할 점은 말론 브란도와 제임스 딘(James Dean)으로 환기되는 1950년대의 할리우드 스타들은 스튜디오 시대의 스타들과는 전적으로 다른 문화적 배경을 갖고 있었으며, 특히 날것 그대로의 감정을 표현하는 연기 스타일은 명백한 시대적 전환점을 가리키는 것이었다는 사실이다.⁴²⁾ 스타니슬랍스키(K. Stanislavsky), 리 스트라스버그(Lee Strassberg), 스텔라 애들러(Stella Adler)의 영향력 아래 구축된 메소드 연기(Method acting)의 방법론은 말론 브란도, 제임스 딘, 몽고메리 클리프트, 폴 뉴먼, 마를린 먼로 등에 의해 영화 연기의 전범으로 자리 잡았을 뿐만 아니라 이들 스타 페르소나에 진정성(authenticity)을 부여함으로써 텍스트 안과 밖을 넘나들며 스타-이미지에 내장된 욕망과 의미, 가치와 스타일을 확산시키는 데 기여했다. 특히, 몽고메리 클리프트는 이탈리아 리얼리즘 영화로 소개된 <종착역>(Stazione Termini, 1953)을 비롯하여 <젊은이의 양지>(A Place in the Sun, 1951), <나는 고백한다>(I Confess, 1953), <지상에서 영원으로>(From Here To Eternity, 1953) 등의 흥행을 통해 한국의 관객들에게 ‘반역정신’을 육화하는 배우로서 소구되었다. <폭력자>(The Wild One, 1953)에서의 말론 브란도가 가죽 재킷과 청바지, 바이크를 통해 비트닉(Beatnik)한 감각을 이미지화했다면,

42) Cynthia Lucia, "Natalie Wood: Studio Stardom and Hollywood in Transition," Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon ed., *The Wiley-Blackwell history of American film v. III 1946 to 1975*, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012, pp.26-61.

몽고메리 클리프는 타협하지 않는 정신으로서 ‘비트적인 태도’를 체화한 인간형으로서 의미화되었다.⁴³⁾

4.19 혁명의 주도적 세력으로 뒤늦게 등장한 이들(남성/대학생/청년)이 저널리즘이 유포한 ‘젊은 사자들’이라는 기표를 자신들을 표상하는 기호로 전유한 것은 결코 우연이 아니었다.⁴⁴⁾ ‘젊은 사자들’은 어윈 쇼(Irwin Shaw)의 원작 소설을 영화화한 <젊은 사자들>(The Young Lions, 1958)에서 빌려온 것으로, 2차 세계대전이라는 세계사적 사건에 휘말린 미국과 독일의 청년들의 분투와 환멸, 죽음을 그린 영화의 서사 그 자체는 4.19 혁명의 주축으로 호명된 세력들과 무관해보일 수 있다. 그러나 말론 브란도와 몽고메리 클리프, 딘 마틴(Dean Martin)의 신체를 통해 표현되는 거대한 부조리에 맞서는, 혹은 그 속에 매몰되는 인물의 심리 드라마는 사회 질서의 합법성에 대한 실존적 간극을 체험한 이들과 정동적으로 동기화(synchronized)될 수 있는 가능성을 열어둔 것이다. 이런 맥락에서 ‘전후’의 반항하는 세대의 세대론적 표상은 언어적이고 개념적인 구성물이라기보다 이미지를 매개로 한 신체적 사건이자 정동적 역량으로서 한국의 시각문화의 장에 스며들었다고 할 수 있다. 즉, 4.19 혁명 당시의 남성/대학생/청년들은 ‘비트 세대’라는 불분명한 세대론적 담론에 내포된 거대한 반문화의 잠재적 역량을 자신들의 세대 표상으로 전유한 것이라 할 수 있다.

혁명을 추동한 거대한 반문화의 흐름을 반영하듯이 4.19 이후 소위 비트 세대의 생리를 드러낸 영화들은 극장에 적극적으로 유입되었다. 1960

43) 『영화세계』, 1956년 4월, 36쪽.

44) 4.19 혁명 당시 새로운 역사적 주체로서 대학생-청년을 영화 <젊은 사자들>의 제목에 빗대어 하나의 유행어로서 호명하였던 현상은 권보드레, 천정환, 『1960년을 묻다 - 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의 상상, 2012에서도 분석된 바 있다.

년 9월 7일, <무정의 7번가>(Du rififi chez les hommes, 1955)를 시작으로 <그 무덤에 침을 뱉어라>(J'irai Cracher sur Vos Tombes, 1959) [을지극장, 1960.10.22.], <격정의 계절>(Estate violenta, 1959)[중앙극장, 1960.10.27.] <적과 흑>(Le Rouge et le noir, 1954)[수도극장, 1960.10.28.], <태양은 가득히>(Plein soleil, 1960)[단성사, 1960.11.24.], <소매치기>(Pickpocket, 1959)[을지극장, 1960.12.9.], <위험한 고삐>(Les Tricheurs, 1958)[단성사, 1961.1.], <열쇠구멍>(Le piege, 1958)[단성사, 1961.1.14.], <비트걸>(Beat Girl, 1960)[대한극장, 1961.2.15.], <폭력 교실>(Blackboard Jungle, 1955)[세기극장, 1962.7.20.]에 이르기까지 “구미각국을 휩쓴 빈곤과 절망감, 그리고 순간적인 향락과 실존의식을 추구하는 소위 ‘비트족’들의 거의 광적인 생태를 묘사한 영화”⁴⁵⁾들은 4월 혁명으로 표출된 ‘반항하는 세대’의 정치적 유효성이 스러져갈 때까지 극장에서 상영되었다. 이러한 맥락에서 볼 때, 사회적 부조리를 데카당스한 감각으로 번역한 영화들은 무정형의 정념들과 열망이 흘러넘치던 역사적 순간에 대응하는 문화적 상관물이었다고 할 수 있다.

비트 세대에 대한 담론이 활발하게 생산되던 시기에는 ‘청년’은 아직 발견되지 않았다. 4.19 혁명 이후 역사의 전면에 등장한 ‘청년(대학생)’이 공적인 담론장에서 변혁의 주체로서 정위될 때, 향락과 퇴폐, 사치와 낭비로 표상되는 비트 세대의 문화적 지향들은 시급히 타파되어야 할 ‘악’으로 재정위되었다. 정확히는 전후의 시간을 함께 살아왔던 일군의 집단이 4.19 혁명을 지나면서 ‘젊은 사자들’의 얼굴로 등장할 수 있었던 것은 ‘반항하는 세대’의 얼굴을 성공적으로 지웠기 때문이었다. 실질적으로 혁명을 완성

45) 윤병희, 「청소년교도와 불륜영화」, 『경향신문』, 1961.2.7.

할 시대적 주체로 호명되었던 청년(대)학생들의 혁신담론은 광범하게 표출된 무정형의 정념들을 ‘정신혁명’과 ‘생활혁신’으로 단속하는 언어기도 했다. 계몽대를 조직한 대학생들은 여성이 입은 양단치마에 먹물을 뿌리고, 애국가를 부르며 양담배와 커피를 쌓아 불을 지르고, ‘다방 문화’를 성토했다. 그리고 ‘빠’와 ‘카바레’를 습격하고 유원지를 찾은 관용차의 번호를 적어 공개했다. 그들의 행위는 민족경제의 자립이라는 명분 아래서 대중에서 소비대중을 분리해내고 그들의 정신을 개조하고자 하는 것이었다.⁴⁶⁾ “사치한 의상과 외국산에 의하여 표백된” 여성들, “양담배를 아직 피우는 자”, “왜음반만 골라 사는 다방 마담”, “한 잔의 피=한 잔의 커피를 안 마시면 못 산다는 봉어족⁴⁷⁾들은 ‘젊은이들의 진보적인 창조, 개조 의식’에 의해 계몽되어야 할 대상이었다. 이는 1961년 5월 16일에 등장한 ‘구악(舊惡)을 일소(一掃)’하고자 했던 이들의 ‘언어’와 너무나 닮아 있는 것이기도 했다.

이러한 맥락에서 4.19 혁명의 시대정신을 문학이라는 예술 장르가 지배적으로 전유했다는 사실은 의미심장하다. 실질적으로 ‘4.19 세대 문학’이라는 거대한 표상은 공적 담론의 자장 속에서 스스로를 명명할 수 있는 언어를 가진 집단의 자기 표상이었다고 할 수 있기 때문이다. 물론 최인훈, 이창준, 김승옥으로 환기되는 ‘4.19 세대 문학’은 냉전적 개발 독재의 언어에 매몰될 수 없는 개인성을 끈질기게 붙잡고 있다는 점에서 이들의 언어를 공식화된 지배 담론과 등치시킬 수는 없다. 그러나 4.19 직후의 시간성 속에서 분출된 ‘혁명의 목소리들’은 ‘4.19 세대의 문학-언어’와는 분명히 달랐던 것 또한 사실이다. 도시 빈민, 부랑자, 노점상, 룸펜, 구두닦이 등 시

46) 신형기, 「혁신담론과 대중의 위치」, 『현대문학연구』 제47권, 한국문학연구학회, 2012.

47) 주섭일, 「신생활운동 - 성곽의 파수병들에게」, 『동아일보』, 1960.7.26. - 주섭일은 서울문리대 불문과 학생이었다.

위에 적극적으로 가담했던 도시하층민들의 무정형의 열망이 ‘무지한 대중들의 부정적인 정념’으로 쉽게 규정될 수 있었던 것⁴⁸⁾은 ‘뭉 없는 이들의 뭉’을 주장하는 목소리들을 담아내기에는 ‘4.19 세대의 문학’은 분명 무능했기 때문이다.

5. 나가며

마지막으로 남는 물음은 다음과 같다. 4.19/5.16으로 표상되는 ‘혁명’의 시대를 지나오면서 언어를 획득하지 못한 무수한 사회적 열망들은 어디로 갔는가? 현실화되지 못한 무정형의 열망들은 모두 사라진 것인가? 혁명 군중의 형언할 수 없는 정념들은 애초에 명료한 언어로 포착될 수 없었던 것인 만큼, 이들의 들고 일어남은 그저 새로운 역사적 국면을 여는 계기에 지나지 않는다는 것인가. 그렇지 않다고 우선은 답할 수 있다. 실현되지 못한 무정형의 열망들이 어떻게 보존되는지를 특정할 수는 없지만, 현실화된 언어적 질서 속에는 포착되지 않는 모호한 영역으로 스며들었다고 말할 수 있을 것이다. 현실화되지 않았다고 하여 모두 사라지는 것은 아니다. 모든 것은 지나간 과거로서 사라지는 것이 아니라 순수 과거로서 잠재화되어 있을 수밖에 없기 때문이다. 언제나 활성화되기 위해 잠재적 역량으로서 현실과 가상적으로 공존하고 있는 상태, 그것의 존재론적 지위를 명명하기 위해 ‘정동’이라는 이름이 필요하리라 생각된다. 그리고 정동의 흐름과 절취, 정동이 조율되고 단락(短絡)되는 국면들을 역사적으로 사유할 때, 한국영화사를 새롭게 기술할 수 있는 시야 또한 확보될 수 있으리라

48) 김원, 『박정희 시대의 유령들』, 현실문화, 2011, 79쪽.

생각한다.

본 논문은 한국전쟁 이후 남한의 극장으로 급격히 유입되었던 '전후'의 영화들이 내전을 경험한 관객의 신체와 정동하고 정동됨으로써 파생된 문화정치적 효과들을 시론적 차원에서 살펴보았다. 상실과 환멸로부터 절망적 '자유'를 길러내고 이를 삶의 태도로서 체화한 '전후 세대'가 실존의 문제에 천착한 것은 담론의 수입과 재생산의 결과라기보다 스크린을 매개로 한 전 지구적 모방 과정에서 창발된 사건으로 이해될 필요가 있다는 것이 본고의 요지이기도 하다. 주체화/개체화에 선행하는 '준안정적 잠재적 에너지의 장'을 소유하는 작업은 '장'을 구성하는 요소들에 대한 실증적 검토와 재구(再構)의 과정이 없이는 불가능하기에, 이후의 연구에서는 구체적인 사례들을 중심으로 논의를 심화해나가고자 한다.

참고문헌

1. 기본 자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『부산일보』, 『조선일보』

www.imdb.com

www.kmdb.co.kr

www.allcinema.com

2. 논문과 단행본

가브리엘 타르드, 『모방의 사회학』, 이상률 옮김, 문예출판사, 2012.

가브리엘 타르드, 『여론과 군중』, 이상률 옮김, 지도리, 2012.

권보드레, 천정환, 『1960년을 묻다 - 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의 상상, 2012.

김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대 - 1950년대의 한국영화』, 소도, 2003.

김원, 『박정희 시대의 유령들』, 현실문화, 2011.

나이절 스리프트 외, 『정동이론』, 최성희, 김지영, 박혜정 옮김, 갈무리, 2015.

다니카와 다케시, 「미국 정부조직과 할리우드 영화산업계의 상호의존 관계」, 기사 도 시히코, 쓰치야 유카 역음, 『문화냉전과 아시아 - 냉전연구를 탈중심화하기』, 김려실 옮김, 소명출판, 2012.

문재철, 「영화적 경험양식으로서 한국 시네필에 대한 연구 - 50년대에서 70년대까지 를 중심으로」, 『영화연구』 제47호, 한국영화학회, 2011, 113-138쪽.

박명림, 「헌법, 국가의제, 그리고 대통령 리더십: '건국헌법'과 '전후헌법'의 경제조항 비교를 중심으로」, 『국제정치논총』 제48집 1호, 한국국제정치학회, 2008, 429-454쪽.

브라이언 마수미, 『가상계』, 조성훈 옮김, 갈무리, 2011.

브라이언 마수미, 『가상과 사진』, 정유경 옮김, 갈무리, 2016.

소영현, 『부랑청년 전성시대』, 푸른역사, 2008.

슬라보예 지젝, 『폭력이란 무엇인가』, 이현우, 김희진, 정일권 옮김, 난장인, 2011.

- 시네마바벨, 『조선영화와 할리우드』, 소명출판, 2014.
- 시네마바벨, 『할리우드 프리즘: 20세기 한국영화와 할리우드』, 소명출판, 2017.
- 신형기, 「혁신담론과 대중의 위치」, 『현대문학연구』 제47권, 2012.
- 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』, 박상규 옮김, 사문난적, 2013.
- 이지운, 「자본주의적 선진 문화공간으로서의 1950년대 극장 연구 : 1950년대 중후반 서울 개봉관을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2017.
- 자크 랑시에르, 『이미지의 운명』, 김상운 옮김, 현실문화, 2014.
- 장세진, 『상상된 아메리카』, 푸른역사, 2012.
- 조영정, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 김소영 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003.
- 조준형, 「불안한 동맹: 전후 미국의 피점령지 영화정책과 미군정기 한국영화계」, 『한국학연구』 48호, 인하대 한국학연구소, 2018, 11-48쪽.
- 질 들뢰즈, 『시네마II: 시간-이미지』, 이정하 옮김, 시각과 언어, 2005.
- 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, 김재인 옮김, 새물결, 2001.
- 질베르 시몽동, 『형태와 정보 개념에 비추어 본 개체화』, 황수영 옮김, 그린비, 2017.
- 크리스틴 글레드힐, 「멜로드라마의 기호」, 크리스틴 글레드힐 엮음, 『스타덤: 욕망의 산업II』, 관현자 옮김, 시각과 언어, 2000.
- 폴 비릴리오, 『전쟁과 영화: 시각의 병참학』, 권혜원 옮김, 한나래 출판, 2004.
- 프랜시스 스토너 손더스, 『문화적 냉전 - CIA와 지식인들』, 유광태, 임채원 옮김, 그린비, 2016.
- Cull, Nicholas J., *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, New York: Cambridge University Press, 2008.
- Cynthia Lucia, 'Natalie Wood: Studio Stardom and Hollywood in Transition,' Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon ed., *The Wiley-Blackwell history of American film v. III 1946 to 1975*, Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2012, pp.26-61.
- James E. Dillard, "All That Jazz: CIA, Voice of America, and Jazz Diplomacy in the Early Cold War Years, 1955-1965," *American Intelligence*

Journal, Vol. 30, No. 2, 2012.

Lance Bertelsen, ‘San Pietro and the “Art” of War,’ *Southwest Review* Vol. 74, No. 2, 1989, pp.230-256.

Linda Williams, “Melodrama Revised,” in *Refiguring American Film Genres : Theory and History*, ed. Nick Browne, Berkeley: University of California Press, 1998, pp.42-88.

Mary L. Dudziak, *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Von Eschen, Penny M., *Satchmo blows up the world: jazz ambassadors play the Cold War*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

William Stull, “The First Real Combat Camera,” *American Cinematographer*, Volume 23, November 1942.

Abstract

The Film Aesthetics of the Postwar Era and the Community of Affect - Considering American Film as a Media Reshaping the 'Post-war Era' of Sensory Field

Yu, SeungJin and Baek, Moonim(Yonsei University)

The tragic events of the Korean War established Korea as a significant base for the global Cold War media network, due to its involvement in international disputes. Furthermore, the experience of civil war in Korea led to the destruction of human dignity, resulting in conditions that found resonance in contemporary film images. As a result, Korean society was rapidly integrated into the “postwar” world.

This paper focuses on the issue of this awareness and re-examines the cultural-historical significance of the films that quickly flooded South Korean theaters after the Korean War, known as the “Post-War era.” This analysis aims to explore the changes in the perceptual field that influenced the cinematic practices of postwar generations in Korea. The paper also aims to formulate the political capabilities inherent in the cultural practice of consuming foreign films in the 1950s from an affect theory perspective.

This is a preliminary investigation of the “quasi-stable potential energy field” that preceded Cold War subjectivity and individuation. It aims to move and mobilize the film-image derived from the perceptual field of the “Post-War era” with South Korean audiences who experienced the civil war. The paper pays particular attention to the cultural-historical implications of accepting American films, as it is necessary to understand the issue of Americanization as a potential field of unqualified pure experience in all areas of society, not limited to “nation representation.”

(Keywords: 1950s, postwar era, American films, politics of affect, theory of affect, film culture in S. Korea)

■ 논문투고일 2023년 5월 13일

논문심사일 2023년 5월 31일

수정완료일 2023년 6월 2일

게재확정일 2023년 6월 9일