

# 1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구

- 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로

이선주\*

1. 들어가며
2. 리얼리즘, 네오리얼리즘, 코리안 리얼리즘
3. 변모하는 네오리얼리즘의 수용과 변용 리얼리티의 확장 혹은 리얼리즘 초극론
4. 나가며: 리얼리즘을 '넘어' 혹은 다양한 리얼리즘 '속으로'

## 국문요약

한국영화의 비평담론에서 한국영화의 역사는 리얼리즘 혹은 작가영화 중심으로 구성되어 왔다. 그러나 리얼리즘담론은 지나치게 이질적인 담론들을 포괄하며 특권화되는 과정에서 설명력을 잃거나, 영화사의 다양성을 억압해 왔다. 한국영화비평사의 주류담론이었던 리얼리즘론은 한국영화에 대한 '위기의식' 뒤에 출현하는, '현실'에 대한 안티테제로서, 욕망의 원인인 '대상 a'로서 기능해 온 경향이 있다. 본 논문은 1950, 60년대 한국영화비평담론에서 '네오리얼리즘'이 수용되고 한국적으로 변용되는 양상을 고찰함으로써, 한국영화의 정체성 형성과정에서 한국영화가 가지고 있던 무의식적 욕망과 콤플렉스를 조명하고자 한다.

본 논문의 주장은 비평가들의 세계화에 대한 욕망 속에 네오리얼리즘을 모델로 상상한 1950년대 말의 '코리안 리얼리즘'이 사조나 운동으로서의 방법론이나, 정치적, 미학적 영역으로 나아가지 못했다는 점과, 이러한 작가의식이나 정

---

\* 광운대학교 교양학부 강사

신성을 강조하는 한국영화 비평담론의 관념론적 경향이 모더니즘과 다양한 '새로운' 영화들의 물결이 출현했던 1960년대에는 펠리니와 안토니오니의 급변하는 영화미학을 리얼리티 개념의 확장이나 리얼리즘 초극론의 방식으로 굴절시켜 수용하고 있다는 점이다.

펠리니와 안토니오니의 모더니스트적 특질을 네오리얼리즘과의 연장선상에서 규정지으려는 이러한 경향은 네오리얼리즘에 대한 양가적인 해석으로 이어진다. 즉 한국의 리얼리즘 담론에서 네오리얼리즘은 리얼리즘에서 출발하여 현실을 보여주되 '현실을 넘어서는' 방식으로 수용되는 것이다. 본 논문은 네오리얼리즘의 이러한 한국적 수용의 양상이 이영일이 제기하는 '리얼리즘 초극론' 과도 맞닿아 있음을 고찰하고 있다.

---

## 주제어

리얼리즘, 네오리얼리즘, 코리안 리얼리즘, 이영일, 한국영화, 영화비평, 작가영화, 모더니즘, 예술영화, 글로벌/로컬

## 1. 들어가며

외국영화의 영향과 한국영화의 변화관계는 반드시 규명이 필요한 주제이다. 내용이나 형식을 그대로 모방하지는 않았다는 사실은 분명하다. 그러나 새로운 영화의식을 깨우치는 데 영향을 주었다. 특히 이탈리아 네오리얼리즘은 한국 리얼리즘에 깊은 영향을 주었다. 예컨대 <오발탄>의 유현목 감독이나 <십대의 반항>을 만든 김기영 감독 역시 이를 인정했다.<sup>1)</sup>

한국영화의 비평담론 내에서 한국영화의 역사는 '리얼리즘(혹은 작가

---

1) 이영일, 『한국영화사 강의록』, 도서출판 소도, 2002, 77쪽.

영화) 중심으로 구성되어 왔다. 그러나 리얼리즘 담론의 거대화는 “만능 키”로서의 리얼리즘에 비평적 권위를 부여하는 한편, ‘어떤’ 리얼리즘인가? 하는 층위의 문제, 혹은 리얼리즘 ‘바깥’에는 무엇이 있었는가? 또는 리얼리즘은 진정 ‘한국적’인 담론인가? 하는 등의 질문을 제기하게 한다.

한국영화사 연구에 있어 ‘수용사’적 측면은 중요성에도 불구하고 거의 연구되고 있지 못한 실정이다. 한국영화와 일본영화, 미국영화와의 영향 관계가 산업이나 정책, 혹은 기술적인 측면이 많았다면, 상대적으로 유럽 영화, 그 중에서도 이탈리아 영화는 한국영화 비평담론의 예술영화/작가영화 지향성 혹은 ‘세계화’에 대한 욕망과 콤플렉스를 끊임없이 자극해왔다. 한국의 영화비평가들은 영화사의 수많은 사조들 가운데 ‘왜’ 유독 네오리얼리즘을 선했는가? 그리고 ‘어떻게’ 수용했는가를 살펴보는 것은 리얼리즘/작가영화/예술영화 위주의 한국영화 비평담론의 무의식과, 한국영화사에서 리얼리즘과 모더니즘의 길항관계, 이질적인 담론들을 포괄하는 과정에서의 다른 담론의 억압 등을 고찰하는데 있어 유용하리라 여겨진다.

1950년대 초반 한국전쟁 중에 네오리얼리즘 영화들이 소개되기 시작하고, 전근대적 한국의 현실에 대해 문제를 제기하는 방식으로서 리얼리즘 담론이 소환되었던 전후 비평담론의 문제의식 속에서 『영화세계』 57년 2월호 특집, “코리안 대 이타리안리즘의 비교”는 ‘코리안 리얼리즘’<sup>2)</sup>에 대한 논의를 본격화시키는 하나의 계기가 되었다.

한국의 네오리얼리즘의 수용시기가 이미 사조자체가 급격한 변화를 겪고 있던 시기였음에도 불구하고, 네오리얼리즘 중에서도 데 시카와

2) 유두연이 제창한 것으로, 2장에서 자세히 다루기로 한다. ‘코리안 리얼리즘’과 유사한 개념으로서, 『국제영화』 1958년 5/6월호에서 황순옥은 한국영화의 ‘코리아니즘’을 주장하고 있다. (황순옥, 「영화제작에 코리아니즘을: 민족고유의 문화와 윤리관의 확립」)

로셀리니, 루이지 잠파 등의 초기작을 선택적으로 정전삼아 수용하는 과정 속에서, 비평가들이 이상적으로 상정했던 ‘한국적’ 이고도 ‘새로운’, ‘로컬’하면서도 ‘글로벌’한 리얼리즘의 모습을 엿볼 수 있다. 이러한 경향은 1960년대 이르면 작가군의 세대교체나 미의식의 변화와 같은 이탈리아 영화의 혁신적인 변모과정과 함께, 일정한 굴절을 겪으며 1960년대 리얼리즘 담론사에 영향을 미치는 것으로 보인다. 1960년대 네오리얼리즘 영화의 한국적 변용의 양상은 리얼리즘에서 출발하되, 리얼리즘을 초극하고자하는 이영일의 ‘리얼리즘 초극론’과도 연관이 있을 것이라고 여겨진다.

따라서, 본 논문에서는 1950, 60년대 한국영화비평담론에서 ‘네오리얼리즘’이 수용되고 한국적으로 변용되는 양상을 고찰함으로써, 한국영화의 정체성 형성과정에서 한국영화가 가지고 있던 무의식적 욕망과 콤플렉스를 조명하고자 한다. 네오리얼리즘은 물론 그 이후에도 한국영화의 리얼리즘 담론에 지속적인 영향력<sup>3)</sup>을 가지며 소환되고 있지만, 이 논문에서는 가장 큰 영향력을 끼쳤던 1950, 60년대로 논의의 시기를 한정시켜 고찰하고, 70년대 이후의 변화하는 양상에 대한 연구는 향후 해나가고자 한다.

## 2. 리얼리즘, 네오리얼리즘, 코리안 리얼리즘

한국영화의 그 석연찮고 불만족스러운 리얼리즘의 틀을 부순다면  
한국영화사를 그대로 보는 것이 아니다. ... 그러나 한국영화에서 리

3) 김소연, 「한국 리얼리즘 영화담론사」, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 69-71쪽.

얼리즘을 부정하면 밑도 끝도 없게 된다. … 나의 입장은 리얼리즘 옹호가 아니다. 오직 리얼리즘만이 옹호되어야 한다는 것이 아니라 한국영화의 이해라는 맥락에서 리얼리즘을 옹호해야 한다는 것이다.<sup>4)</sup>

한국영화사에서 비평담론이 리얼리즘 중심으로 쓰여져 왔고, “50, 60년대 영화평론가들 사이에서 리얼리즘이 한국영화의 핵심적인 민족적 재현방식이라는 주장은 거의 예외가 없어 보인다.”<sup>5)</sup> 1950년대의 전후 리얼리즘 담론은 김소연이 고찰하고 있는 것처럼, “이념적으로나 개념적으로 이전 시기와의 일정한 단절을 기초로 한 것”<sup>6)</sup>으로 여겨진다. 즉, 식민지 시대와 해방 직후 시기에서의 “현실의 재현을 중심으로 리얼리즘을 파악하는 내용중심적 관점은 지속시키면서 프롤레타리아적 관점은 탈각시키는 방식으로 이전의 리얼리즘 담론을 선택적으로 계승했다는 것을 기본 특징”<sup>7)</sup>으로 하고 있다는 것이다.

이영일에 따르면, 한국의 “전후 리얼리즘 영화는 1953년, 54년부터 등장”<sup>8)</sup> 하기 시작했고, 유현목, 신상옥, 김기영 감독의 초기작은 네오리얼리즘적 색채를 띤 리얼리즘 계열의 영화들이었다. 50년대 초반 한국전쟁의 시기 중에 소개된 네오리얼리즘 영화들은 한국의 비평가들과 관객에게 많은 영향을 끼친 듯하다.<sup>9)</sup> 영화잡지 《신영화》 1954년 11월호에

4) 이영일, 앞의 책, 178쪽.

5) 안진수, 「<돈>, ‘로컬리즘’과 1950년대의 농촌경제」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 62쪽.

6) 김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 26쪽. ; 1950년대 네오리얼리즘의 수용에 관한 부분은 김소연의 논문을 많이 참조했다.

7) 김소연, 「한국 리얼리즘 영화담론사」, 68쪽.

8) 이영일, 앞의 책, 69쪽.

9) “6·25 한국전쟁시는 피난 수도 역할을 했던 부산에서 네오리얼리즘의 걸작들이나 프랑스의 전후 문제작들이 수입되었고, 이 작품들은 전장의 상처를 겪고 있는

는 '이태리 영화의 특질'이라는 비평이 실리고, 다음 호인 12월호에는 당시 한국 관객들에게 인기있었던 '이태리의 여배우군'에 대한 글까지, 이태리 영화에 대해 연속적으로 다루어지고 있는 것을 볼 수 있다.

... 이태리영화가 오늘날에 와서는 연간 백이십편을 제작해내어 허리  
운에 다음가는 세계 제2의 영화왕국이 되었다는 사실은 한국영화의  
현상을 두고 생각할 때, 그들의 놀라운 진전과 그러기 위하여 기우려  
진 열의에 대하여 우리는 새삼스러히 경의와 기이한 감을 품지 않을  
수 없다. 1945년에서 1950년 사이의 작품에서 우리는 강렬하고 가혹  
한, 이태리영화 특유의 레아리즘을 보아왔다. <로마의 분노>가 그  
러하였으며, <戰塵> <자전차도적>이 그러하였다. 우리나라에 들  
어올 기회가 없었던 것으로는 <독일영년>이 그러하고 <구두담기>  
<평화에 산다>가 역시 그러하다. ... 10)

로셀리니와 데 시카, 루이지 잠파 등 감독의 작품이 소개되고 있는  
이 글은, 이들 감독이 각각의 차이는 있지만, 제작의 자유와 물질의 궁핍  
이라는 “순수기술면의 빈궁을 카바하기 위하여 정신적 기술을 동원”했  
던 점을 고려해야 한다고 강조하고 있다. 말하자면, 이들 영화작가들이  
이룩한 이태리양 레아리즘에서 중요한 것은 현실의 콤플렉스를 극복하  
려는 인간성과, 인간의 자유에 대한 강렬한 의욕, 존엄에의 의지같은 ‘정  
신적인’ 측면이라는 것이다. 전후 한국영화의 현실을 생각할 때, 1945년  
에서 50년 사이에 만들어진 초기 네오리얼리즘 영화들은 한국영화에 충  
격과 경외심을 불러 일으켰으리라 생각된다. 그런데, 이 글의 후반부를

---

국민들의 정서를 달래주기도 하였다”; 안병섭, 「서구 예술사조의 한국수용」, 『영  
화적 현실 상상적 현실』, 정음사, 1989, 484쪽.

10) 이정선, 「이태리영화의 특질」, 『신영화』, 1954. 11, 49쪽.

보면, 1950년대 이후의 네오리얼리즘은 이미 초기모습에서 많은 변화를 보이기 시작해, “풍자와 판타지를 레아리즘에다 첨가”<sup>11)</sup>하는 경향을 띠고 있다고 말한다.

이 글 뿐 아니라 같은 해인 1954년, 유두연이 조선일보에 네오리얼리즘을 소개하고 있는 글 속에서도 1953년을 계기로 “초기의 네오레아리즘의 모습은 완전히 자취를 감추어버리고 말았다”<sup>12)</sup>는 구절을 찾아볼 수 있다. 즉, 네오리얼리즘은 “시세에 따라야 될 필요성을 처음부터 내포하고 있었던 것”<sup>13)</sup>이고, 이에 따라 로셀리니도 그의 중기작들<sup>14)</sup>에서 “구제의 관념을 신의 길에서 발견”했고, 데 시카 또한 “<자천차도적>에서 노정했던 애의 관념을 <미라노의 기적>(1951)에서는 선의 관념으로 바꾸어 놓고, 사회생활의 마찰을 선의 팬티지로 해결하려는 희망을 보이고 있”<sup>15)</sup>다는 것이다.

따라서 발생 후 수 년이 지나 사조 자체가 ‘변화’를 겪고 있던 시기에 이렇듯 ‘시차’를 두고 네오리얼리즘이 수용되는 과정 속에서, 네오리얼리즘의 한국적 수용과 변용의 양상을 흥미롭게 볼 수 있는 측면이 있다. 더욱이 이는 네오리얼리즘의 현대성과 미학이 50년대 후반과 60년대로

11) 이정선, 위의 글, 51쪽.

12) 유두연, 「영화기법의 신경향/네오레아리즘에 관하여」, 『조선일보』, 1954. 5. 10.

13) 유두연, 위의 글.

14) 앙드레 바쟁은 로셀리니의 중기 이후 연출과정에서 드러나는 ‘심리적 객관성’, ‘현상학적 리얼리티’를 지적하면서, 네오리얼리즘을 주제나 제재의 문제로 국한시키려는 당대 이탈리아 비평가들과 달리, ‘형식’과 ‘스타일’을 부각시킨다. (앙드레 바쟁, 「로셀리니의 옹호」, 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 1998.) 이러한 바쟁의 견해는 네오리얼리즘 영화들의 ‘현대성’에 주목했던 들뢰즈에게도 후에 수용된다. 네오리얼리즘에 대한 결정론적 태도를 경계했던 바쟁은 “순수한 네오리얼리즘이란 없”으며, ‘네오리얼리즘적 태도’란 일시적 사조로서 그것을 이해하는 한계를 넘어, 우연적이고 모호한 이 세계의 현상들을 판단중지를 통해 인식하는, 영화에 대한 현대적 사유의 출발로 보았다.

15) 유두연, 앞의 글.

이러지면서 누벨바그로 계승된다거나, 남미를 비롯한 제 3세계 국가들에는 정치적 실천과 저항의 사조로 영향을 끼쳤던 것과는 사뭇 구별되는 지점이라 할 수 있다. 영화사조로서 네오리얼리즘은 세계영화사의 흐름과 함께 시류성을 띠면서 한국에 수용되었다기 보다는 지식인 중심의 비평가들의 무의식적 욕망을 충족시켜주는 ‘이상적 담론’이었기 때문에, 또한 네오리얼리즘이 현실에 대한 저항을 담고 있으되, 네오리얼리즘 이론의 주창자였던 “자바티니의 프로레탈리아적 작품세계가 정치적인 것이 아니”었기 때문에,<sup>16)</sup> 이념적으로 이전 시기와의 단절이 요구됐던 한국의 리얼리즘 담론사에 부합하는 전후의 유력한 사조로서, 서구나 다른 나라에서의 수용과는 다른 한국적 선택과 변용의 과정을 거쳤을 것으로 여겨진다.<sup>17)</sup>

코리안 리아리즘을 제창하면서 상기되는 것이 이탈리아 리아리즘이다. 이차대전이 종언되고 전화 속에서 허덕이던 이탈리아의 영화 예술가들이 그리고 싶었던 것은 절박된 시공에서 살아야하는 자신들의 진실한 모습이었던 것이다. 테시카 롯세리니가 만든 <자전거도둑> <무방비도시>에서 그려진 현실의 의식, 현실의 해석, 그리고 현실에 대한 인간욕구의 적나한 폭로 이런 것들이 그 얼마나 진실을 담고 있었던가를 상기한다. 그리고 이탈리아 리아리즘은 일명 네오 리아리즘이라고 불리우듯이 네오의 然性을 지니고 있었다. 언제나 새로운 진실을 쫓고 있었다. 거기에는 현실과 대결하는 대화가 있고 논쟁이 있고 나아가서는 구제가 있었다. 그들의 눈은 언제나 개인보

16) 이영일, 「현대영화의 조류」, 『영화개론』, 280쪽.

17) 네오리얼리즘은 영화사조로서의 변화 혹은 쇠퇴가 급격히 일어나는 1960년대 70년대까지도 한국영화비평사에서 끊임없이 소환되는 양상을 보이는데, 이에 대한 내용은 다음 장에서 자세히 다루기로 한다.

다도 사회의 현실을 더 깊이 쫓고 있었다. 코리안-리아리즘을 제창하면서 이타리안-리아리즘을 상기한다는 것은 회고취미도 아니고 남의 것을 탐내는 결인근성도 아니다. 이타리안-리아리즘의 작가정신을 시범으로 삼고싶다는 솔직한 동경에서다. 한국영화의 주류적 성격, 그것은 분명히 리아리즘의 구현이었다.<sup>18)</sup>

한국영화비평사에서 주류담론이었던 리얼리즘론은 언제나 한국영화에 대한 ‘위기의식’ 뒤에 출현하는, 현실에 대한 일종의 안티테제로서의 ‘구원’의 담론이었다. 문재철이 이야기 하듯 한국영화의 리얼리즘은 “상상적 판타지”일 수 있으며, 리얼리즘 영화들은 “일종의 ‘대상 소문자 a’, 욕망의 미끼로 기능해”<sup>19)</sup> 온 경향이 있다. ‘코리안 리얼리즘’이 제창되던 1950년대 중후반 또한 한국영화의 현실에 있어 새로운 구제가 시급히 요청되던 시기였다. 한국전쟁이후 영화 산업이 재건되기 시작하고 면세조치 후 연간 제작편수도 놀랄 만큼 급증하던 시기였지만, <춘향전> 과 <자유부인>의 대성공 이후 “저미한 자연주의 리얼리즘”<sup>20)</sup> 영화들이 만연해 있어 영화계 전반이 상상력의 빈곤에 빠져 있던 때였기 때문이다. 이렇듯 한국영화가 스스로의 정체성을 ‘상상’해가던 시기에 이상적 ‘모델’이 된 새로운 형태의 리얼리즘이 바로 이탈리아의 네오리얼리즘이었다.

김소연은 전후 한국영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 대해 고찰하고 있는 그의 논문에서, “한국의 평론가들이 ‘이탈리아리즘’을 거론했다고 해서 한국영화가 네오리얼리즘 영화를 무조건 모방해야 한다고 주장한 것은 아니었다”고 말한다.<sup>21)</sup> 그는 50년대 후반 한국에서 언급되었던 네

18) 유두연, 「코리안 리아리즘 단상」, 『영화세계』, 1957. 2, 40쪽.

19) 문재철, 「한국영화 비평담론의 콤플렉스: 50년대 후반에서 70년대까지를 중심으로」, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 도서출판 소도, 2006, 49-55쪽.

20) 허백년, 「코리안대 이타리안리즘의 비교」, 『영화세계』, 1957. 2, 42쪽.

21) 김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여」, 『매혹과 혼돈

오리얼리즘 영화들은 주로 “데 시카의 <자전차도적>, 로셀리니의 <무방비도시>에 집중되어 있어 그 수용의 스펙트럼이 상당히 제한적인 것이었다”고 하면서, 이와 같이 “초기 네오리얼리즘 영화들만을 강조하는 수용의 맥락이 네오리얼리즘에서 ‘휴머니즘’의 성격만을 부각시키는 경향으로 나타난다”고 지적한다.

그런데, 백문임이 이야기하듯, “ ‘기술’의 반대편에 ‘예술’을 자리하게 만들고 그것은 ‘주체적 정신’, ‘마음’ 등에 의해 담보된다는 논의의 지형이 형성된 것”<sup>22)</sup>에는 당시 비평가들이 네오리얼리즘에 있어서 형식(방법론)의 중요성을 이해하지 못했기 때문이라기 보다는 여러 가지 ‘한국적인’ 요인이 있었을 것으로 생각된다. 우선, 한국영화비평계에 다수를 이루고 있던 문학인 출신 비평가들의 영향으로 당시 유행하던 서구의 실존주의가 네오리얼리즘을 통한 ‘예술영화’에의 욕망과 결합하면서, 한국의 구체적 현실을 논하기 보다는 더욱 관념론적으로 흘렀을 가능성이 있다.<sup>23)</sup>

또한, 한국영화에서 이러한 ‘예술 vs 기술’의 대립지형, 영화언어에 대한 경시는 지식인 담론 내에서 오랜 전통이 있어왔던 것이고, 더욱이 1950년대적 상황에서는 안진수가 고찰하고 있듯, “당시 상업영화의 모델이었던 할리우드 영화와의 관계에서 살펴볼 필요가 있”<sup>24)</sup>을 듯하다.

---

의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 31쪽.

22) 백문임, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 228쪽.

23) 실존주의가 한국의 전후 문예비평에 끼친 영향은 전기철의 논문(「한국 전후 문예비평의 전개양상에 대한 연구: 불안의식의 내재화와 응전력을 중심으로」, 서울대 국문학과 박사논문, 1992)에 상세히 드러나 있다. 이 논문에서도 나타나듯, 당시 영화비평이 문학비평과 밀접한 교류 및 영향관계에 있었고, 이영일 등 영향력 있는 비평가 가운데 문학인 출신이 많았기 때문에 코리안 리얼리즘 담론에서 실존주의와 네오리얼리즘의 결합에 대한 부분은 더 면밀한 검토가 필요하다고 여겨진다.

말하자면, “할리우드 스타일의 차용과 모방이 적극적으로 이루어지던 50년대의 상황”에서 이러한 상업영화 혹은 영화의 기술에 대한 경시는 미국영화에 대한 “견제적, 방어적 태도”의 영향으로 볼 수 있다는 것이다.<sup>25)</sup> 50년대 후반 한국영화계의 기업화에 대한 욕망과 할리우드 테크놀로지에 대한 동경은 여러 자료를 통해 확인할 수 있다. 시네마스코프 등 할리우드 기술과 기자재, 할리우드 상업 영화, 대작영화의 스펙타클 등은 영화감독과 대중들에게 매혹의 대상이기도 했다. 《신영화》 57년 12월호에서 오영진은 1957년도를 개관하면서 57년을 “기술향상의 해”라고 명명하며 흥분감을 표현하고 있다. 또한 50년대 한국영화계의 대표적 테크니션인 한형모 감독은 <자유부인>(1956)을 만들기 위해 기술자들을 동원해 이동차와 크레인을 직접 제작하기도 한다.

그러나, 고급예술로서의 영화를 추구하던 한국영화 비평담론의 서구 유럽영화에 대한 무의식적 동경과 미국의 대중 영화, 오락 영화에 대한 의식적 반감과 견제 등이 복합적으로 작용하여 네오리얼리즘을 ‘휴머니즘’적인 것으로 착종적으로 수용하게 되고, 따라서 1950년대 한국영화 비평계가 가진 이러한 복합적 콤플렉스를 방어하기 위한 네오리얼리즘의 수용은 ‘오브제 빠띠 아로서의 ‘코리안 리얼리즘’의 형태가 될 수 밖에 없었을 것이라는 가설이 가능해진다. 따라서 한국영화가 스스로를 포지셔닝하는 과정에서 네오리얼리즘을 정전삼아 수용하는 방식 속에는 한국영화의 비평담론의 세계성에 대한 욕망과 함께, 리얼리즘/작가/예술 영화의 반대 항으로 상징된 대중 영화에 대한 억압과 거세, 기술(형식)에 대한 거부의 경향이 잠재되어 있는 것이다.

24) 안진수, 앞의 글, 68쪽.

25) 미국영화에 대한 한국 비평가들의 이러한 양가적 태도에 대해서는 조영정의 논문 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 102-103쪽을 참고했다.

‘한국적인 동시에 세계’ 이것이 궁극의 목표이고 이것이 즉 영화의 마음이요 예술의 마음일 것이다. 휴우매니프는 이 진실한 마음을 의미하는 것이고 휴우매니프의 체험 위에선 작품은 세계 아무데서도 통할 수 있는 것이다. 그러면 휴우매니프야말로 리얼리즘에 있어서 는 골수가 되는 요인이라 하겠다.<sup>26)</sup>

영화비평담론의 이러한 리얼리즘에 대한 강박, 창작의 현실과 고답적 비평의 괴리라는 시대적 상황<sup>27)</sup> 속에서 1950년대 한국영화의 로컬하면서도 글로벌한(“한국적인 동시에 세계”) 이상, ‘네오리얼리즘’의 한국적 번역으로서의 ‘코리안 리얼리즘’은 ‘끊임없는 욕망의 원인인 대상 a’로서 밖에 존재할 수 없었을 것이다. 이렇듯 1950년대 리얼리즘 담론은 네오 리얼리즘을 이상적 모델로 상정하지만, 비평담론에서 벗어나지 못한 채, 영화의 실제 창작이나 미학적 영역으로까지 영향을 끼치지 못했던 것으로 보인다.<sup>28)</sup>

26) 유두연, 앞의 글, 41쪽.

27) 『국제영화』 1959년 2월호에 평론가 유한철이 쓴 「영화비평과 반비평의 긴요성: 감독과 비평가의 논쟁을 기대하며」를 보면, “비록 영화의 본질을 예술로서만 국한되고 규정짓는다 해도 이를 관객층이 오락으로써 받아들인다면 우리는 이 오락성도 재고할 필요가 있는 것이다. 또한 통속된 상업주의 영화에서도 학계를 구분하여 비평이 가해져야 할 것이다” 유한철은 이 글에서 한국의 비평가들이 국산영화의 보호육성을 위해 한국영화에 대한 비평을 유희시키고 있는 한편, “국산영화의 예술적, 상업적, 기술적 분야를 촉진시킬 직접 당사자인 작가(감독)와 비평가의 반비평 논쟁이 전혀 보이지 않는” 현실을 지적하고 있다. 이 평론에서 흥미로운 지점은 영화의 예술성 못지않게 대중성, 오락성에 대해서도 재고의 필요성이 있다는 것과(비평의 고답성 비판), 통속적 상업주의 영화에 대한 비평과 연구, 감독과 비평가간의 논쟁이 필요하다는 지적 등이다.

28) 1974년 12월 5일, 비토리아 데 시카의 사망 후 열린 추모 성격의 심포지엄에서 ‘이탈리안 네오리얼리즘이 한국영화에 끼친 영향’에 대한 공동 토론이 열리는데 (발표자: 변인식, 토론자: 유현목, 김기영, 이성구, 하길중, 정일성, 유영길, 김승

### 3. 변모하는 네오리얼리즘의 수용과 변용: 리얼리티의 확장 혹은 리얼리즘 초극론

네오리얼리즘의 전성기가 지나고 난 후, 1960년대에 이르면 세계영화 사조의 주요 흐름은 프랑스의 누벨바그를 비롯해 미국의 뉴욕파, 영국의 앵그리 맨 등으로 다양하게 분포된다.<sup>29)</sup> 그러나 1960년대에 들어서도 네오리얼리즘은 한국영화의 비평담론 내에서, 여러 사조들이 경합하는 가운데에서도 여전히 가장 영향력 있는 영화사조였다. 1960년대에 접어들면서 본국인 이탈리아에서조차 쇠락해가거나 혹은 정치적, 미학적으로 혁신적인 변모양상을 띠고 있던 네오리얼리즘은 새로운 작가군으로의 세대교체 혹은 새로운 작품양식으로의 변화와 함께 1950년대와는 또 다른 새로운 국면으로 한국의 비평담론에 소환된다.

‘코리안 리얼리즘’이 제창되던 전후 1950년대의 상황이, 안진수의 지적처럼 “한국영화가 숨김없이 드러내는 세계화, 혹은 국제성에 대한 경도와 적극적 수용이 당시 남한의 정치, 경제, 문화의 물질 토대의 의존성

옥, 백결, 권옥연, 60년대 당시 《영화예술》 지를 비롯한 매체에 네오리얼리즘에 대한 글을 여러 차례 발표했던 평론가 변인식은 한국영화에서 단편적이거나 이러한 경향의 작품이라고 볼 수 있는 것으로 유현목의 <잃어버린 청춘>(1957), <오발탄>(1961), <잉여인간>(1964)을 꼽고 있다. 그는 이 작품들을 보고 느끼게 되는 가장 근본적인 문제가 둘이 있다면서, “한국에서도 비로소 사실주의에 입각한 영상언어가 가능해졌다는 점”과 “다른 하나는 유현목에게 걸었던 기대에 대한 한계성”이라고 지적한다. 이렇듯 한국영화사에서 ‘가장 (네오)리얼리즘의 영화세계에 가까운’ 감독으로 평가되는 유현목의 작품에서조차도 평론가의 이상에 부합하는 한국적 리얼리즘의 작품창작은 이루어지지 않았던 듯 하다. 변인식, 『비토리아 데 시카는 우리에게 무엇을 남겨주었나』, 『영화를 향하여, 미래를 향하여』, 공간미디어, 1995, 485-492쪽.

29) 김정옥 · 유현목 · 이어령 · 이영일, 「지상 심포지움, 현대의 영상 공동토의; 영화 예술은 어디까지 왔는가?: 무엇인가 근본적으로 변했다는 이야기」, 『영화예술』 1965. 6, 48-59쪽.

과 영향을 바탕으로 광범위하고 다양하게 이루어진<sup>30)</sup> 것이었다면, 1960년대는 한국영화가 산업의 발전과 함께 상대적으로 안정기에 접어들었고, 이러한 민족적 리얼리즘 담론 하에서 한국영화의 세계성에 대한 욕망은, 세계의 영화사조를 받아들여, 펠리니나 안토니오니 등의 이탈리아 영화의 '새로운' 미학적 전통을, 네오리얼리즘을 계승하는 방식으로 굴절시키면서 이루어졌다고 볼 수 있을 것이다. 이는 리얼리즘(리얼리티)의 개념의 확장, 혹은 리얼리즘 초극론과도 맞닿아 있다고 할 수 있다.

최근 영화의 리아리즘상의 문제에 관해서 우리에게 여러 가지 알려준 것은 이태리 영화인 것이다. 롯데리이니 테시카 썬디스 그 외에 여러 네오리아리즘의 작품은 우리 한국의 영화제작자나 관객들에게도 커다란 경이와 교훈을 주었다고 할 것이다. ... 뉴스릴적으로 보이며 뉴스릴과는 또 다른 엄밀한 리아리즘이 있는 것이다. <전화의 저 넘어>와 <무방비도시>를 보고서 약간 기대에 어그러졌다고도 할 수 있을 것이다. 그것은 지금 말한것과 같이 롯데리니의 영화에 대한 특수한 수법이 있다. 지금까지의 미국영화와는 전혀 틀린 방법이다. ... 롯데리니는 저항을 될 수 있는 한 크게 해서 보는 사람에게 「속크」를 주는 것을 노리고 있다. 이태리 영화는 논리적이며 감동적인 비약과 중단을 자꾸 주어 그 중단과 비약에서 오는 강한 충격의 효과를 노리고 있는 것이다. 도대체 영화의 관객은 나태한 버릇이 있다. 테시카도 <구두담이>나 <자전차도적>에서 전문적 배우는 한사람 혹은 두 사람 밖에 쓰지 않았고 실물의 부랑이나 노동자를 그役に 출연시킴으로써 실감을 내게 하고 있다. 새로움과 진보성이 없는 영화의 상업주의를 뜯어 바꾸기에는 좀더 영화배우의 「아

30) 안진수, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 11쪽.

마추어」 존중논이 촬영소 즉 제작자들에게 영향을 주어 우리나라 영화의 연기력에 청신한 바람이 일어나기를 희망하고 싶다. 그러나 「아마추어」 배우 「리아리즘」논이 바른 것인가 아닌가는 어쨌든 구별되지 않으면 안된다. ... 31)

《국제영화》 1960년 10월호에 노능걸이 쓴 특집 글 「이태리 영화의 향방과 과제: 현대적 네오-리아리즘의 추구」를 살펴보면, 롱테이크 롱샷과 뉴스릴적 카메라의 기록성 등 네오리얼리즘의 형식적인 주요 특징들을 로셀리니와 테 시카의 초기 걸작들 속에서 상당히 구체적 장면을 들어 언급해 가면서, 이러한 ‘수법’들이 미국영화와는 전혀 다른 것이며, 여기에는 주제에 있어서의 저항의 차원만이 아닌, ‘수법상의 저항적 측면이 있음을 지적하고 있다. 그는 ‘쇼크’의 효과를 주는 이러한 방식이 기존의 우리 관객들의 수동적 영화감상태도에까지 영향을 끼칠 수 있다고 보고 있고, 네오리얼리즘이 비전문배우를 기용해서 영화의 리얼리티를 확보하는 방식에 관해서도 주목하고 있다. 즉, 상업주의에 젖어있는 우리나라 영화의 제작자들에게도 이러한 새로운 ‘아마추어 배우 리얼리즘론’을 희망해 보지만, 그 효용성 여부는 따로 생각해 볼 문제라는 것이다.

그런데, 노능걸은 이 글의 말미에서 “네오리얼리즘은 전쟁과 파시즘에 대항하는 민중의 싸움”이며, “국제독점자본에 맞서는 비판을 갖고 있”는, 현실에 대한 작가의 저항의식이라는 점을 강조하면서, 네오리얼리즘이 가진 형식적 새로움과 수법상의 저항의 측면을 주장했던 글의 전체적인 흐름에서 벗어나는, 작가정신을 강조하는 갑작스런 결말을 취하고 있다. 따라서 이 글은 네오리얼리즘의 새로운 영화언어 및 형식에

31) 노능걸, 「이태리 영화의 향방과 과제: 현대적 네오-리아리즘의 추구」, 『국제영화』, 1960. 10, 46-47쪽.

대해 이례적으로 많은 지면을 할애하며 주목하고 있지만, 한편으론 유두연의 ‘코리안 리얼리즘론’을 비롯해 1950년대 전후 리얼리즘 담론이 갖고 있던 네오리얼리즘에 대한 선택적 수용, 즉 휴머니티나 현실을 직시하는 저항정신과 같은 네오리얼리즘의 ‘주제의식’이 강조되던 시기의 담론의 영향에서 크게 벗어나고 있지 않은 듯 하다. 이러한 주제의식에 대한 강박적 측면은 60년대에도 계속되는경향이 있는데, 안병섭은 안토니오니의 영화로는 <정사>(1960)에 이어 두 번째로 국내에 소개된 <태양은 외로워>(1962)에 대해 “그의 예술의 극을 장식하는 반면, 그의 주제의 한계를 보여주기도 한다” 라고 평하고 있다.<sup>32)</sup>

동시대 세계영화의 흐름을 활발하게 소개했던 《영화예술》지에서는 1960년대 영화계의 중요한 이슈라고 할 수 있는 ‘현대성’ 혹은 ‘현대 영화’에 대한 특집을 자주 마련했는데, 영화의 현대성에 대한 논의의 출발은 언제나 네오리얼리즘 사조에 대한 고찰로 시작했다. 김정옥, 이영일, 황운현이 참여한 ‘현대의 새로운 드라마 트루기’<sup>33)</sup>라는 제목의 공동토의 또한 네오리얼리즘에 대한 특징과 변화양상에 대한 언급으로 출발하고 있다. 논자들은 네오리얼리즘의 현대성은 영화언어를 통해 현실의 ‘애매한’ 리얼리티를 드러내는 데 있다는 것에 동의하면서, 데 시카의 풍자적이고 코미디(혹은 판타지)적인 변화나, 펠리니의 내면의 드라마, 안토니오니의 영상언어를 넓은 의미에서 리얼리티 개념을 확장시키는 방식으로 수용하는 양상을 보여주고 있다.

한편, 변인식은 1965년 《영화예술》지에 「영화현실과 포토테제니: 이태리언 리어리즘과 한국영화」라는 글을 발표한다.<sup>34)</sup> 이탈리아 네오

32) 안병섭, 「미켈란젤로 안토니오니의 <태양은 외로워>: 미해결의 장(章)」, 『동아일보』, 1964. 4. 2.

33) 김정옥 · 이영일 · 황운현, 「공동토의: 현대의 새로운 드라마 트루기」, 『영화예술』, 1965. 10, 73-91쪽.

리얼리즘을 전반적으로 개관하면서 로셀리니에서 데 시카, 펠리니까지 “바리에이션을 치루고 있”는 네오리얼리즘의 주요작가들의 현재와 네오리얼리즘 사조의 변모양상을 진단하고 있는 이 장문의 비평을 마무리하면서, 그는 “네오리얼리즘이라는 깃발을 응시해서”, ‘한국적 리얼리즘의 가능성’을 모색하는 것이야말로 “한국의 작가들이 해결해야할 첫 번째 과제”라고 주장한다.

변인식은 이 글에서 로셀리니를 영화의 기록성을 중시하여 영상표현에 이용했던, “가장 순수한 리얼리스트”였다고 평가하면서, 로셀리니의 영화미학은 영상의 기록성에만 그치는 게 아니라 “작가의 포토토제닉한 텃치가 나타나고 있”다고 지적한다. 그는 로셀리니가 루이 델뤽이나 장 엽스팡의 포토제니 이론을 정당히 이용하고 있으며 “카메라아이가 갖는 특수한 효과를 영화적 현실로 아름답게 재현”하고 있다고 말한다. 데 시카의 경우는 네오리얼리즘의 이론가이며 각본가인 자바티니와 협력해서 네오리얼리즘의 중대한 시련기, 공백기를 거쳐 <지붕>을 발표함으로써, “종래의 수범인 네오리얼리즘과 휴머니즘적 요소를 근거로 하였던 그의 영화미학에서 한 차원 높은 경지까지 보여주고 있다”고 평가한다.

별써 여기에 오면 네오리얼리즘도 점차 순화된 표현에 의한 바리에이션을 치루고 있음을 시사하고 있는 셈이다. 이런 변모과정을 가장 두드러지게 작품 속에서 나타낸 작가가 바로 <길>과 <카비리아의 밤>을 내놓아 절찬을 받은바 있는 **뤼데리코 뢰레니**였다. 뢰레니는 <길>과 <카비리아의 밤>에서 인간 속에 내재해 있는 수성과 신성 사이를 오르내리면서, 영혼에의 구제를 찾으려는 일종의 상징적인 작품을 보여주고 있다. 더구나 뢰레니는 기독교적인 작가로서 언제

34) 변인식, 「영화현실과 포토토제니: 이태리언 리얼리즘과 한국영화」, 『영화예술』, 1965. 6, 82-85쪽.

나 구제의 비전을 신에게 향하고 있다. 짐승같은 잠파노를 따라다니다가 버림을 당한 젤르소미나가 부르는 애절한 나팔소리(영화 <길>)와 첫 번째 애인 줄주에게 배신당한 후 교회당으로 찾아가 눈물지우며 기도하는 장면(영화 <카비리아의 밤>)에서 우리는 휘테니의 정신세계를 감지할 수 있다.<sup>35)</sup>

여기서 주목되는 점은 변인식은 프랑스의 포토제니 이론을 로셀리니의 영화의 기록영화적 특성과 연결 지으면서, 이러한 포토제닉한 연출의 카테고리 안에 이제는 “일종의 상징적인 작풍을 보여주고 있는” 펠리니까지 포함시키고 있다는 점이다.<sup>36)</sup> 포토제니 이론을 이미지의 정신성 차원에서 몽타주와 대립시켜 리얼리즘적 양식으로 수용하고 있는 측면이나, 사회적 현실 보다는 개인의 내면적 정신세계를 상징적으로 표현해 내는 작풍의 펠리니를 그가 로셀리니의 시나리오의 협력자였더라는 사실을 근거로, 여전히 네오리얼리스트로 이해하려고 한다는 것, 이는 네오리얼리즘에 대한 한국적 수용의 방식으로 볼 수 있다. 또한 변인식이 《영화예술》 다음 호에 게재한 안토니오니 작가론, 「침식당한 사랑의 신화: 영상으로 쓴 방법론 서설」을 살펴보면, 안토니오니의 현대적 영화언어를 바탕으로 <정사>와 <일식>을 분석하고 있으면서도, 안토니오니가 네오리얼리즘 거장들의 시나리오에 협력한 바 있고, 그의 처녀작인 다큐멘터리 영화 <포강의 사람들>은 그가 “네오리얼리즘 미학을 다큐멘터리 텃취에 이용하였음을 시사하는 것이므로, 그를 네오리얼리즘의 범주에 일단 집어넣어도 크게 무리는 아닐 것 같다”고 이야기한다.<sup>37)</sup>

35) 변인식, 앞의 글, 84-85쪽. (\* 강조는 필자)

36) “여기서 말하는 포토제니(영화정신 혹은 예술혼)라는 카테고리에는 연출자는 말할 것도 없거니와 그의 초기작품에 협력하여 시나리오를 썼던 휘테리코 휘리니까지 포함시킬 수 있다.” 변인식, 앞의 글, 83쪽.

37) 변인식, 「침식당한 사랑의 신화: 영상으로 쓴 방법론 서설」, 『영화예술』, 1965.

변인식은 이 글의 후반부에서 데 시카나 로셀리니, 펠리니 같은 네오리얼리즘 작가들이 현재의 시점에서 “변모과정을 거치면서 새로운 작품세계를 형성하고 있”다고 해서 그것이 ‘네오리얼리즘의 종막終幕’은 아니며, 이들과 절교를 해 버려서도 안 된다고 강조한다. 오히려 그는 “우리도 이 혼돈된 상황에서 새로운 이정표를 세워야 할 때가 왔다”고 이야기한다. 아울러 그는 “값싼 멜로물 아니면 해적판 시나리오가 바이킹처럼 군림하는 한국영화계”의 “예술상의 쏠드라 지대”에서나마 네오리얼리즘의 흔적을 찾아 볼 수 있는 몇몇 한국 감독들을 기억해둘 필요가 있다고 밝힌다.

한국의 작가들이 한번도 「네오·리얼리즘」이라는 깃발을 응시해 본 기억이 없었다는 사실은 무엇을 말해 주고 있는가? 그것은 말할 것도 없이 작품태도에 있어서의 조로증세가 아니면, 불성실성에 그것도 아니면 무능에 그 책임을 돌릴 수밖에 없다. 더 나아가서는 어느 주의나, 이론을 미처 소화하기도 전에 새로이 밀려닥친 영화사조에 무작정 현혹되고 마는 또 하나의 약점에 그 원인이 있다 하겠다. ...

... 유현목의 <잃어버린 청춘> <오발탄> <잉여인간>, 김기영의 <초설> <십대의 반항>, 이강천의 문제작이었던 <피아골>, 그리고 신예 이성구의 데뷔작 <짧은 표정>, 강대진의 <마부> 등에서 단편적이거나 한국적인 바탕 위에서 리얼리즘을 기도해 보려는 어떤 움직임만은 엿볼 수 있었다. ... 한국의 모든 기술적인 여건과 기업화에 따른 불비(不備)와 부진을 생각할 때 다시금 떠오르는 화면들은 롯데리니, 데 시카, 비스콘티, 웨레니 등의 이른바 네오·리얼리스트들이었다. 더구나 그들 작품 속에 내재해 있는 줄기찬 예술정신은 어느 시대에 처하건 생명력을 지니게 마련이다. 모름지기 한국의 작가들이 해결해야 할 제일의적

(第一義的)인 과제가 바로 여기에 있다. 38) 39)

이영일 또한 60년대 네오리얼리즘의 변모양상을 변인식과 유사한 방식으로, 즉 전후 네오리얼리즘과의 ‘연장선상’에서 설명하고 있다. 이영일도 변인식과 마찬가지로 펠리니의 변화에 우선 주목하는데, 펠리니가 로셀리니와 함께 <전화의 저편>의 시나리오에 참여했지만, “이탈리언 리얼리즘이 사회적인 바이탈 다큐먼트를 그린 것이라면, 펠리니의 작품은 내면의 세계와 정신, 영혼의 세계 속에 상징적인 모티브를 추구해갔다”면서, 펠리니가 네오리얼리즘의 “두 가지 작품경향의 대조관계와 절연絶緣의 내적인 원인을 잘 보여주는 것 같다”고 말한다.

펠리니의 작품이 근본적으로 가지고 있는 인간불신, 고독, 빈곤, 방황 같은 분위기는 … 작가자신의 개인성을 많이 반영하기는 하지만, 역시 이탈리아 리얼리즘의 영향으로 보아야 하겠다는 점이다. 말하자면 이탈리아 리얼리즘이 그려주었던 전후 이태리 사회의 전체적인 현실을 펠리니는 다시 상징적으로, 개체적인 현실로 떼어내고 집약해서 인간적인 현실로 환원했다고 볼 수 있다. … 펠리니 감독의 <길>과 <카빌리아의 밤>의 발표는 **이태리 사람들 자신에게도 새로운 실험적 의의를 가졌지만, 그의 인간해석이나 작품형성은 벌써 이태리적인 현실을 넘어서 전**

38) 변인식, 「영화현실과 포토제니: 이태리언 리얼리즘과 한국영화」, 『영화예술』, 1965. 6, 82-85쪽.

39) 한편, 김정옥, 유현목, 이어령, 이영일이 참여한 『영화예술』 6월호의 특집 좌담 「영화예술은 어디까지 왔다: 무언가 근본적으로 변했다는 이야기」에서도 ‘네오리얼리즘의 미학’에 대한 토의내용을 볼 수 있다. 이영일이 “현대의 영화, 특히 전후영화의 시작은 이태리언 리얼리즘으로 시작해야 할 것”이라고 하자, 유현목은 이에 동의하면서 네오리얼리즘이 현실에 저항하고 직시하기 위한 방법론으로써 “허구를 강조하는 수법인 몽타주를 배제”한 영화언어를 구사했다는 점을 지적한다. 김정옥·유현목·이어령·이영일, 앞의 글, 48-51쪽.

후 세계의 영화사조에 신선한 문제를 던지게 되었다.<sup>40)</sup> (강조는 필자)

이영일은 펠리니에 이어 <정사>와 <태양은 외로워>로 “이태리 영화를 또 하나의 국면에 이르게 하는 문제작가”로 안토니오니를 언급한다. 그는 안토니오니의 영화세계에 대해 “전후 직후의 네오리얼리즘과 펠리니의 ‘상징성’을 흡수해서, 그것들이 정체한 곳에 ‘새로이 세운 리얼리즘’과 ‘상징’의 날카로운 영화미학”이자, “이태리 영화미학의 한 정점”이라고 평가한다. 펠리니와 안토니의 변모양상에 대한 이영일의 비평적 관점에서 보여지듯, 그는 “이탈리언 리얼리즘에서 상징영화로 이어지는 과정 속에 ‘이태리 영화의 전후 제 2기 경향’이 잠재해 있다고 보”고 있다. 펠리니와 안토니오니와 같이 “리얼리즘에서 출발”하여 현실을 보여주되, “이태리의 현실을 넘어서”며, “세계의 영화사조에 신선한 문제를 던지”는 이러한 영화예술적 성취는 그가 제기하는 ‘리얼리즘 초극’에 대한 시각과도 맞닿아 있다고 여겨진다.

나는 한국영화에 있어서는 리얼리즘이 주류였다고 말하였다. ... 한국영화의 장점이자 또한 스스로 한계점을 마련하였던 것은 바로 이 리얼리즘에 있었다. 그러니까 **문제는 리얼리즘 자체를 영화작가의 기본적인 자세로 하고, 리얼리즘 자체를 초극하는 길이다. 한국영화는 리얼리즘의 전통 위에서 그것을 넘어서야 한다.** ... 리얼리즘을 초극하는 것은 리얼리티 자체를 소멸시키는 것을 의미하는 것은 아니다. ... 나는 앞서 **유현목, 신상옥, 김기영 등의 일선 감독 가운데서 리얼리즘의 전개와 그 변모**라는 말을 사용하였다. 인간의식 자체의 깊은 심연을 영상 속에 보려는 유현목이나, 미적 허망을 찾는 신상옥이나, 욕망의 원형을 찾는 김기영에게서는 벌써 어느 정도 리얼리즘에서 벗어나는 모습을 보여주고 있

40) 이영일, 「현대영화의 조류」, 『영화개론』, 281-282쪽.

다. 결국 리얼리즘의 탈피가 리얼리티의 상실이 되어서는 안 된다. 다른 한편, 너무나 지나치게 한국적인 리얼리즘에 고착하는 나머지 한국의 영화가 언제까지나 방언을 말하는 변두리의 구실을 하여서는 안 된다. 우리들의 풍토를 스치고 가는 외국의 영화의 조류에 뒤져서는 안 되는 것이다. 방법론을 고치면, 결국 모든 사물을 생각하고 해석하고 제시하는 내용이 달라지겠지만, 한국영화의 경우 그러한 방언의 성격은 너무나 현저한 것이다. ... 자기를 부단히 수정해 가면서 오늘의 영상이 가지는 국제언어로서의 기능을 가진다는 것. 그것은 1965년의 시점에서 본 한국영화의 또 하나의 과제라고 하겠다. 41) (강조는 필자)

1960년대 이탈리아 영화는 “새로운 황금기”<sup>42)</sup>를 맞이했다. 비스콘티, 펠리니, 안토니오니 는 전후 네오리얼리즘 시기와는 다른 혁신적인 미학을 선보이며, 1960년대 세계영화계의 그랑프리틀 휩쓸어 ‘영화 이탈리아’, ‘이탈리안 누벨바그’라는 용어와 함께 이탈리아 영화계의 세대교체를 이룬다.<sup>43)</sup> 이들은 네오리얼리즘에 뿌리를 두고 있는 감독들이었지만, 1960년대 이들의 영화세계를 정치적 혹은 미학적으로 네오리얼리즘과 어떻게 관계 맺을 것인가에 대해서는 수용의 맥락에 따라 달라질 수 있으리라고 여겨진다.

41) 이영일, 「한국영화의 좌표: 육오년의 시점에서」, 『영화예술』, 1965. 4, 24-29쪽.  
 42) Jack Ellis, 이수정 역, 「이탈리아 영화의 새로운 황금기: 이탈리아 영화는 어떻게 살았는가?」, 『레디고』, 이론과 실천, 1986, 132쪽.  
 43) 1960, 70년대에도 비평가들은 네오리얼리즘 작가들의 동향과 작품세계를 꾸준히 소개하고 있고, 상당수의 영화계 수상작이나 화제작들은 국내에도 개봉된 바 있다. 비평가들은 국내에 유입되지 않은 작품들에 대해서까지 해외저널이나 시나리오 등을 입수해 소개하기도 했다. 또한 데 시카나 로셀리니 등의 사후에는 그들의 영화세계를 회고하는 좌담회나 영화잡지에 추모 작가론을 실는 등 이탈리아 영화계에 대한 끊임없는 관심을 보인다. 안병섭, 「변모하는 네오레알리즘 작가 연구: <보카치오 70>의 펠리니·비스콘티·데 시카」, 『사상계』(1965. 3), 『영화적 현실 상상적 현실』 재수록, 정음사, 1989, 215-221쪽.

변인식과 이영일은 유현목, 김기영, 신상옥 등의 작품세계 속에서 네오리얼리즘의 한국적 적용을 탐색하고 있지만, 확장된 (네오)리얼리즘이라는 측면에서, '새로운' 이탈리아 영화에 대한 한국적 수용이 이루어지는 경향을 살펴볼 수 있는 작품으로 김수용의 <안개>(1967)를 떠올려볼 수 있을 듯 하다. 이효인은 <안개>에 대해 “서구 모더니즘 영화의 한국판으로 불러도 손색이 없는 영화”<sup>44)</sup>라고 극찬하고 있으며, 이 영화가 “60년대에 영화언어에 대한 뛰어난 활용을 보여주는 대표적인 작품”<sup>45)</sup>이라고 평가한다. 그러나 이 영화는 김수용 감독이 안토니오니의 <일식>이나 <정사>를 염두에 두고 만들었다고 하는 것에서도 드러나듯, 서구모더니즘 영화의 기법들이 부분적으로 차용되고 있지만, 영화의 전반적인 재현방식은 관습적이며, 음악의 과잉이나 주인공들의 정서나 연기패턴에 있어서는 멜로드라마나 신파의 정서가 드러나 있다. 또한 <안개>같은 작품은 서구식의 ‘작가주의’ 혹은 ‘리얼리즘(예술영화)’ 담론으로는 설명할 수 없는 한국의 영화산업과 정책의 영향 하에 출현한, 1960년대 후반 ‘문예영화 붐’이라는 한국영화사의 특수한 맥락 하에서 논의되어야 할 것으로 보인다.

이와 같이 이질적인 담론들이 리얼리즘이라는 “만능키” 속에 다양하게 혼재되어 있는 한국영화의 비평담론 속에서, 이순진의 지적처럼 “신파성을 근대와 상치하는 개념으로 설정”한다거나 “서구 모더니즘 영화사조와 모더니티 일반이라는 개념을 구분하지 않”은채 <sup>46)</sup>, 특정사조나 미학적 경향의 ‘한국적 번역’을 논한다는 것은 한국영화사를 연구하는

44) 이효인, 「1960년대 한국영화」, 『한국영화사 공부』, 이체, 2004, 65쪽.

45) 이효인, 「한국영화의 근대성 연구 서설: 1960년대 한국영화 몇 편을 중심으로」, 경성대 연극영화학과 석사학위논문, 1996, 80쪽.

46) 이순진, 「한국영화사 연구의 현단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』 제12호, 2004, 212-214쪽.

데 있어 한계가 있을 것이다. 한국영화사에서 리얼리즘은 한국의 전근대적 현실을 비판하기 위한 안티테제로서, 일종의 모더니제이션의 과정으로서 이해되었다. 따라서 한국영화의 모더니즘은 리얼리즘 담론과의 연관 하에서만 고찰할 수 있을 것이다. 이는 영화산업의 근간을 이루며 대중 관객의 선택을 받아왔지만, 리얼리즘 담론에 의해 억압되어 온 신파나 멜로드라마 같은 한국의 대중영화, 장르영화의 연구에 있어서도 마찬가지로일 것이다.

#### 4. 나가며: 리얼리즘을 ‘넘어’ 혹은 다양한 리얼리즘 ‘속으로’

지금까지 1950, 60년대 한국영화 비평담론사에 있어 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 살펴보았다. 네오리얼리즘은 전후 세계영화사에서 가장 영향력 있는 영화사조였고, 네오리얼리즘 영화들은 정치적, 미학적, 역사적 맥락과 필요에 따라 다양한 방식으로 세계에 수용되었다. 네오리얼리즘이 한국에 소개된 것은 1950년대 초반 무렵으로, 서구에서의 유행과는 어느 정도 ‘시차’가 있었지만, 리얼리즘 중심으로 쓰여진 한국영화 비평담론사의 흐름에 부합하는 방식으로 50년대와 60년대의 영화사적 맥락 속에서 선택적으로 수용된다.

한국전쟁 이후 영화산업이 활기를 띠면서 재건의 움직임을 보일 때, 한국영화가 스스로의 정체성을 형성해가는 과정에서 네오리얼리즘은 한국영화의 상상적 모델이 된다. 네오리얼리즘의 정신을 계승해 1957년 제창된 ‘코리안 리얼리즘’은 한국영화의 구체적 현실에 기반한 것이라기 보다는, 전근대적 한국영화의 현실에 비판적으로 문제제기를 하는 성격의 선언적이고, 이상적인 담론이었다. 따라서 코리안 리얼리즘은 네오리

얼리즘과 같이 사조나 운동으로서의 방법론 혹은 대안제시를 통한 실제적인 감독의 창작이나 미학적 영향으로까지 이어지지 못했다. 여기에는 네오리얼리즘을 정전삼아 로컬한 동시에 글로벌한, 고급예술로서의 영화를 욕망하던 지식인 비평가들의 서구에 대한 무의식적 동경이 실존주의와 만나면서, 휴머니즘적 주제의식만을 강조하는 관념론으로 흘러버린 것과, 상업주의 오락영화로 대변되는 할리우드 영화에 대한 반감으로, 기술을 예술의 대립항으로 취급하고, 영화의 형식적 측면을 의도적으로 받아들이지 않으려 했던 것 등이 요인이 될 수 있을 것이다.

1960년대에 들어서면서, 세계영화계에 다양한 사조들이 ‘새로운 물결’을 일으키며 부상하지만, 네오리얼리즘은 한국영화 비평담론에서 여전히 가장 영향력 있는 영화사조 중 하나였다. 영화산업의 규모가 커지고, 상업영화, 대중영화가 대다수 관객의 지지를 받고 있었음에도 리얼리즘에 기반한 작가정신에 경도되어 있던 1960년대 한국영화 비평담론의 ‘세계화’에 대한 욕망은 비평가들이 당시 세계 영화계를 휩쓸며, ‘이탈리아 영화의 새로운 황금기’를 이루었던 감독들을 수용하는 방식에서도 드러난다. 초기 네오리얼리즘 미학에서 멀어지면서, 개인적이고 상징적인, 모더니스트적 스타일을 구축해가고 있던 펠리니와 안토니오니를 네오리얼리즘의 ‘계승자’로 해석하고, 이들의 영화세계를 ‘리얼리티’ 개념의 확장으로 이해하려는 한국의 비평가들의 태도에서, 리얼리즘담론이 지배적인 한국비평담론의 전통 하에서의 수용방식을 엿볼 수 있다. 펠리니와 안토니오니의 미학적 경향을 네오리얼리즘과의 연장선상에서 규정지으려는 이러한 경향은, 한국의 리얼리즘 담론 내에서, 네오리얼리즘이 리얼리즘에서 출발하여 현실을 보여주되, ‘현실을 넘어서려는’ 방식으로 수용된다. 이는 이영일이 제기하는 ‘리얼리즘 초극론’과 맞닿아 있는 것으로 보인다.

한국영화사에서 리얼리즘 담론은 이질적인 담론들을 포괄하며 거대 담론이 되는 과정에서 설명력을 잃거나, 영화사의 다양성을 억압해왔다. 1990년대 중반 이후 한국영화는 다양한 장르영화의 발전과 함께, 리얼리즘/작가주의 중심의 비평담론의 콤플렉스는 많이 사라져가고 있는 듯하다. 여기에는 최근들어 세계영화제에서의 수상이나, 감독이나 제작계 중심이 아닌 관객성에 대한 담론 증대 등도 요인이 될 수 있을 것이다.

이제 한국영화사 연구는 새로운 접근이 필요할 때다. 리얼리즘과 대립항을 형성하며 연구가 미진했던 장르영화, 대중영화에 대한 연구, 리얼리즘 담론 하에 굴절되고 포섭된 모더니즘 연구, 리얼리즘 담론 내에 혼재된 다양한 담론의 층위들을 밝혀내는 미시적 연구, 한국영화사에 영향을 끼친 외국영화의 수용사나 영향관계의 측면 등... 본 논문은 이러한 문제의식에서 출발한 시작단계의 연구이다. 이 논문에 연장되는 1970년대, 80년대 한국영화 비평담론이 네오리얼리즘을 수용하는 방식과, 이를 실증하는 텍스트의 분석 등에 대해서는 지속적인 관심을 가지고 향후 연구해 나갈 계획이다.



## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『국제영화』 1958년 8/9월 합본, 1959년 3월 1960년 10월  
『신영화』 1954년 11월, 12월, 1957년 12월  
『영화세계』 1957년 2월  
『영화예술』 1965년 4월, 6월, 7월, 8월, 9월, 10월, 1966년 1월, 2월, 9월

### 2. 논문 및 단행본

- 김소연, 「<오발탄>은 어떻게 ‘한국 최고의 리얼리즘 영화’가 되었나?」, 『계간 영화언어』 복간 4호, 미디어2.0, 2004 봄.
- 김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여」, 『태극과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003.
- 김소영, 『시네마, 테크노문화의 푸른 꽃』, 열화당, 1996.
- 문재철, 「한국영화 비평담론의 콤플렉스: 50년대 후반에서 70년대까지를 중심으로」, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 도서출판 소도, 2003.
- 변인식, 「비토리아 데 시카는 우리에게 무엇을 남겨주었나」, 『영화를 향하여, 미래를 향하여』, 공간미디어, 1995.
- 안병섭, 『영화적 현실 상상적 현실』, 정음사, 1989.
- 안진수, 「<돈>, ‘로컬리즘’과 1950년대 농촌경제」, 『태극과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003.
- 앙드레 바쟁 저, 박상규 역, 『영화란 무엇인가?』, 시각과 언어, 1998.
- 이순진, 「한국영화사 연구의 현단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』 제12호, 대중서사학회, 2004.
- 이영일, 『영화개론』, 한진출판사, 1980.
- 이영일, 『한국영화사강의록』, 도서출판 소도, 2002.
- 이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004.
- 이효인, 「한국영화의 근대성 연구 서설: 1960년대 한국영화 몇 편을 중심으로」, 경성대 연극영화학과 석사학위논문, 1996.
- 전기철, 「한국 전후 문예비평의 전개양상에 대한 연구: 불안의식의 내재화와 응전력을 중심으로」, 서울대 국문학과 박사학위논문, 1992.

## Abstract

### An Approach to the History of Korean Film Criticism in the 1950s and 1960s

- The Reception of Neorealism and its Modification in the context of realism in  
Korean Cinema

Lee, Sun-joo

In the critical discourses on Korean cinema, its history has been framed around realist films or auteurist canons. The realist discourse, however, has lost its explicability in the course of privileging itself, containing too much heterogeneous discourses within itself, or stifled the multiplicity of the history of Korean cinema. Occupying a mainstream position in the history of Korean film criticism, and emerging as a response to the awareness of something critical in Korean cinema, the realist paradigm tends to function as an antithesis to 'the real,' as an '*objet petit a*' that is a cause of the desire of film critics. This essay attempts to elucidate the unconscious desire and complex of Korean cinema in the formation of its self-identity, by virtue of investigating the ways Korean film criticism received and modified Italian 'neorealism' in two different periods—the 1950s and 1960s.

The main threads of my argument are that 'Korean Realism' in the late 1950s, coined by Korean film critics who imagined Italian neorealism as an

ideal model for the sake of globalizing Korean cinema, advanced to neither the creation of film in practice nor the realm of film aesthetics, and, in the 1960s when modernist cinematic experiments and various 'new waves' of film burgeoned forth, that their tendency to put too much emphasis on directors' spirit and their artistic expressions lead them to recognize the neorealist aesthetics in refracted ways such as the extension of the concept of reality and the overcoming of realism: Fellini and Antonioni.

The penchant of critics for defining the their modernist traits in view of the extensions of neorealism, brought forth the ambivalent characterization of neorealism in the realist discourse of Korean film criticism: it originated from the drive to show Italian reality as it was and at the same time 'transcending the reality.' I would like to contend that Lee Young-il's 'Controversy over the Transcendence and Overcoming of Realism (*realism choguk-ron*),' one of the most authoritative critical interventions in Korean cinema in the 1960s, was also implicitly permeated with this ambivalence.

---

#### Key Words

realism, neorealism, Korean Realism, Yi Young-il, Korean cinema, film criticism, auterist film, modernism, art cinema, global/local

\* 위 논문은 2006년 11월 4일 투고되어, 11월 27일 심사 완료 후, 12월 8일 게재가 확정되었음.