

한국 모더니즘 영화의 재구성

-1960년대 비평담론이 상상한 '예술영화'

이선주*

1. 들어가며
2. 1960년대 한국영화 비평담론의 해외영화 수용, 그 특징들
3. <안개>는 1960년대 한국 최고의 모더니즘 영화인가?
: <안개>에 대한 비평담론의 재구성
4. 1960년대 한국영화가 상상한 예술영화
- 4-1 '문제적 문예영화' 혹은 '기획 예술영화'
- 4-2 이질적인 욕망들의 뒤섞임, 불균질적 텍스트, <안개>
5. <안개>에서 <돼지가 우물에 빠진 날>... 혹은 <M>까지: 한국 모더니즘 영화의 역사화

국문요약

영화형식이나 매체에 대한 자의식의 전통이 희박한 한국영화사에서 모더니즘 영화 혹은 예술영화 담론은 영화사적 맥락에서 계보화되지 못했다. 본 논문은 이러한 문제의식을 기반으로 1960년대 '한국 모더니즘 영화의 대표작'으로 불리는 <안개>에 대한 담론분석을 통해 1960년대 한국영화비평담론이 상상한 '예술영화'를 고찰하고자 한다. 본 논문의 기본적인 시각은 <안개>를 '작가주의/모더니즘 영화'라는 고정된 미학적 범주로 접근하지 않고, 1960년대 산업-정책-영화문화-감독-비평 등의 중층적 요인을 살펴봄으로써 이 작품을 당대 영화사의 역동적인 맥락 속에 위치짓고자 하는 것이다. 더 나아가 1996년 <돼지가 우물에

* 한양대학교 교양학부 강사

빠진 날>이 등장하기까지 30년간 한국영화사에서 단절되었다고 여겨지는 모더니즘 영화의 전통을 어떻게 역사적으로 재구성할 것인가를 살펴볼 것이다.

1960년대 누벨바그를 비롯한 세계영화계의 '새로움'에 대한 열망은 작가의 시대, 예술영화의 부상이라는 영화사적 패러다임의 전환을 낳는다. 1960년대 세계영화의 흐름을 동시대적으로 수용했던 한국 비평담론의 세계화에 대한 욕망은 1950년대와는 다른 양상으로 나타났고, 이러한 시기에 등장한 작품이 <안개>다. <안개>는 1960년대 한국영화의 리얼리즘, 모더니즘, 장르성, 통속성, 기획영화의 산업적 요소와 미학적 새로움이라는 예술영화적 요소('기획예술영화') 등이 뒤섞인 '불균질적 텍스트' 이다.

<안개>를 흥미롭고 풍요로운 텍스트로 만드는 것은, 이 작품이 서구 모던 시네마를 직접적으로 모방하고 차용하는 데 있는 게 아니라, 이질적인 요소들이 한국영화의 전통 내에서 충돌하고 교섭하는 긴장관계에 있다. 본 논문은 이러한 긴장관계에 주목함으로써 새로운 예술영화에 대한 욕망과 대중영화 혹은 장르 영화적 요소 사이의 모순과 균열의 지점이야말로 한국영화의 근대성이 발현되는 지점임을 주장하고자 한다.

주제어

한국영화, 1960년대, <안개>, 김수용, <무진기행>, 김승옥, 모더니즘, 예술영화, 영화비평, 기획예술영화

1. 들어가며

한국영화사에서 1960년대는 흔히 '전성기'로 일컬어진다. 그러나 영화산업의 자생적 성장이 이루어졌던 전반기와 기업화의 모순이 누적된 후반기를 구분해서 볼 필요가 있다. 특히 1960년대 한국영화의 화두였던 '기업화 정책'은 후반기로 갈수록 제작편수의 증가를 낳았으나 이러

한 양적 성장이 질적 향상을 담보한 것은 아니었다. 또한 이 시기가 박정희 정권에 의해 “민족적 리얼리즘 담론이 지배적 담론으로 고착화되는 시기”¹⁾였음을 감안할 때, 1950년대에 비해 “상대적으로 안정된 제작환경과 장르의 분화 속에서 충무로라는 시장이 활기를 띠고 있었다는 제한된 맥락에서만 전성기라는 말을 사용”²⁾ 할 수 있을 것이다. 2차 영화법 개정 이후 1960년대 후반기에는 국가주도의 통제정책이 한국영화의 예술영화담론과 연계된 형태로 나타나게 되는데 ‘문예영화 붐’은 이 시기의 주목할 만한 논쟁적인 지점³⁾을 이루었다. 이 시기 한국영화비평담론은 문학과 서구의 예술영화에 대해 ‘이중의 콤플렉스’를 갖고 있었다.

세계영화사에서 1960년대는 ‘작가의 시대’가 도래한 시기, 혹은 ‘새로운 예술영화’⁴⁾로의 영화사적 패러다임 전환이 이루어진 시기였다. 이 시기 한국영화 비평담론은 누벨바그와 같은 서구 영화사조의 동시대적 수용 속에서 한국영화의 미적 근대성에 대한 고민, 즉 영화언어에 대한 자각의 필요성을 역설했다. 이는 당시 비평담론이 갖고 있었던 한국영화의 세계화에 대한 욕망을 내포한 것이었다. 한국영화비평담론에서는 1965년 창간된 『영화예술』지 등을 통해 당대의 서구 영화사조나 이론이 소개되었다. 아울러 1950년대에 비해 네오리얼리즘적 모델이나 미국식 근대화에 대한 영향력이 감소한 대신, 영화제 수상작과 같은 우수 해외

1) 안진수, 『매혹과 혼돈의 시대』 서문, 도서출판 소도, 2003, 11-12쪽.
 2) 이효인, 『1960년대 한국영화』, 『한국영화사 공부』, 이채, 2004, 37쪽.
 3) 이영일은 『한국영화전사』에서 1960년대 한국영화의 장르구분을 하면서 문예영화를 “일련의 문제작품”의 범주로 분류하고 있다. 그는 “문예영화가 곧 예술영화라는 식의 인식이 유포되고 있는 것은 영화의 본질을 크게 오도하게 되는 것”이라고 지적하면서도 1960년대 후반기에 한국 문예영화에서 수준작이 양산되었다고 평가한다.(이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 344쪽.)
 4) 제프리 노웰 스미스, 이영아 외 역, 『예술영화』, 『옥스퍼드 세계영화사』, 열린책들, 2005, 677-678쪽.

영화의 수입, 국제영화제 진출의 경험 등으로 말미암아 유럽의 모던 시네마 수용을 통한 인간의 실존성, 내면세계에 대한 천착이 두드러지게 나타났다. 이러한 변화는 1960년대 문학의 새로운 감수성의 등장을 비롯한 사회문화담론에서 나타났던 ‘4·19세대’의 시대정신과 함께, 전쟁의 악몽과 도덕관념에서 벗어난 ‘개인’의 삶에 대한 관심이 날로 커졌기 때문이기도 했다.

이러한 배경에서 탄생한 김수용의 <안개>(1967)는 1960년대 한국을 대표하는 모더니즘 영화로 불리곤 한다. 김수용 감독을 “한국의 안토니오니, 혹은 알랭 레네”라고 불렀던 당대의 찬사, “한국영화가 여기까지 왔다” 라고 하는 영화의 광고문구, 그리고 <안개>를 “서구 모더니즘의 한국판으로 불러도 손색이 없는 영화”⁵⁾라고 보는 이효인의 시각 등은 외국이론이나 사조의 영향과 수용의 문제에서 선형적인 발전론적 근대화론(‘이식된 근대성’⁶⁾)을 따른다거나, 양자의 차이, 혹은 당대적 맥락을 무시한 채 등가시하는 오류를 범할 수 있다는 점에서 문제적이다. 한국영화와 서구영화 사이의 관계 혹은 상호 영향의 문제는 결국 정체성의 문제와 연관되므로 단순한 모방이나 이식이 아닌, 기존 영화(담론)와의 교섭과 협상을 통한 역사적 맥락화가 요구된다.

미리엄 한센이 말하듯, 영화와 모더니즘의 결합은 여러 가지 방식으로 탐구되어 왔다⁷⁾. 그가 말하는 모더니즘은 근대화 modernization의 과

5) 이효인, 『1960년대 한국영화』, 『한국영화사 공부』, 이채, 2004, 65쪽.
 6) 해리 하르투니언은 한국에서의 근대성 논의들이 여전히 ‘이식된 근대성’(서구의 복제, 미완의 근대성, 근대를 향한 단일한 발전궤도 위의 일렬종대)과 ‘대안적 근대성’(서구의 대안, 자본주의를 삭제한 채 문화적 다양성에 초점을 맞추는 여러 개의 근대성론)이라는 두 축 사이에서 진동하고 있음을 생각할 때, ‘동시적 근대성’론은 다시 한 번 강조될 필요가 있다고 본다. 『역사의 요동』, 윤영실·서정은 역, 휴머니스트, 2006, 321쪽.
 7) 19세기말의 산업적·기술적 근대성과 초기 영화의 상호관계에 대한 연구, 1·2차

정과 근대성 modernity의 경험을 기록하고 반응하고 성찰하는 문화적, 예술적인 실천들의 모든 범주를 포함하는 개념이다. 모더니즘, 근대성, 근대화 사이의 관계에 대한 포괄적인 논의에 ‘한국영화의 근대성’이라는 특수성이 더해지면 문제는 더욱 복잡해진다. 따라서 이 글에서는 ‘한국 모더니즘 영화의 재구성’이라는 논제를 밝히기 위해 논의의 범위를 한국영화의 미적 근대성에 집중시켜 전개하되, 논의의 후반부에서는 모더니즘이 미학의 범주로 환원될 수 없다는 것을 주장하게 될 것이다.

김소희는 <돼지가 우물에 빠진 날>부터 <생활의 발견>까지의 홍상수 영화를 비평하면서, 한국영화사에서 모더니즘(혹은 현대영화, 예술영화)에 대한 담론은 “1960년대 이래로 오랫동안 실종상태”였다고 주장한다.⁸⁾ 이는 모더니즘 및 현대영화라는 범주에 대한 문제제기인 동시에 한국영화에서 영화언어에 대한 자의식이 펼쳐졌던 시기인 1960년대에 대한 역사적 고찰의 필요성을 환기시킨다. 1996년 홍상수는 데뷔와 함께 “한국영화의 누벨바그는 이 영화부터 다시 써야한다”⁹⁾, ‘뒤늦게 도착한 모더니즘’이라는 등의 비평적 찬사를 받았다. 그러나 <돼지가 우물에 빠진 날>이 등장했을 때, 그 어떤 비평에서도 1960년대 대표적 모더니즘 영화라 일컬어졌던 <안개>나 <장군의 수염>과 같은 작품의 존재를 언급하지 않았다. 마치 <안개>가 처음 나왔을 때 유럽의 모더니즘 영화와 감독들이 주된 비교대상이었듯, <돼지가 우물에 빠진 날>

대전 사이와 뉴웨이브 시기의 국제적인 예술영화에 중요성을 두는 시각, 모던과 포스트모던을 구별하는 데 있어 영화가 차지하는 의미에 대한 고찰에 이르기까지 영화와 모더니즘의 결합은 여러 가지 방식으로 탐구되어왔다. Miriam Bratu Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” *Modernism/modernity*, Vol.6, No.2, April 1999, pp. 59-60.

- 8) 김소희, 『<생활의 발견>론: 더욱 홍상수답게, 더욱 사소하게』, 『씨네 21』 2002.3.29.
9) 유지나, 『20자평』, 『씨네 21』 51호, 1996. 5. 7.

의 등장 때도 비슷한 상황이었는에도 말이다.¹⁰⁾

영화형식에 대한 실험이나 자의식적인 전통이 희박한 한국영화사에서 모더니즘이나 예술영화담론에 대해 역사적으로 접근하는 논의는 드물었다. 그럼에도 불구하고 영화언어적 자각의 필요성을 주장하는 담론이나 예술영화담론은 영화사의 특정 시기에 ‘새로움’이 요청될 때마다 등장하곤 했다. 이 글에서는 1960년대 후반에 <안개>라는 작품이 등장하게 되는 상황과 이 작품을 둘러싸고 벌어지는 모더니즘/예술영화담론의 역사적 추이를 작가주의적 시각에서 접근하기보다는, 당시의 산업-정책-영화문화-감독-비평 등의 여러 요인들이 중층결정되어 있는 영화사적 시각에서 고찰해 보고자 한다. 영화연구는 고정된 실체로서의 미학 혹은 정체성으로서의 근대가 아닌, ‘역사적 맥락’에서 이루어져야 하기 때문이다.¹¹⁾

2. 1960년대 한국영화 비평담론의 해외영화 수용, 그 특징들

1960년대 수입된 외국영화의 면면을 살펴보면 1950년대의 영화들과는 다른 면이 많은데, 이는 전 세계가 전란에 휩쓸렸던 2차 세계대전이 끝난 뒤 복잡한 전후처리를 마치고 각각 나름의 새로운 풍조를 나타내

- 10) “홍상수 감독이 가져온 예기치 않은 ‘발견’의 기쁨은 영화담론에 대한 자의식과 우리들의 모더니티에 대한 성찰에서 비롯된다...<돼지가 우물에 빠진 날>은 왜 그다지도 로메오 안토니오니와 닮아있는가? 홍상수 감독의 새로움이 여기서 머물 것인지, 그것을 넘어설 것인지에 따라 포스트모더니즘 시대에 뒤늦게 도달한 한국영화의 모더니티는 또다른 질문에 이를 것이다.” 『키노』 편집부, 『주목할 만한 데뷔작-내일의 작가주의』, 『키노』 1997년 1월호.
11) 미즈히로 요시모토, 『민족적/국제적/초국적: 트랜스 아시아 영화의 개념과 영화 비평에서의 문화정치학』, 김소영 편저, 『트랜스:아시아 영상문화』, 현실문화연구, 2006.

고 있었던 것으로 볼 수 있다. 1960년대 한국에 수입된 외화들에 대해 이영일이 언급하듯, 1960년대의 세계영화는 새로운 첨단적인 예술경향을 보이는 면과 극단적인 오락화 경향으로 요약¹²⁾할 수 있을 것이다. 1962년 영화법 제정 이후에는 정부의 수급조절에 의한 수입편수가 급격히 줄어들었고, 한국에 수입되는 외국영화의 비율은 미국영화가 70~80%, 나머지는 이태리, 프랑스, 영국, 홍콩영화 등의 순위였다.¹³⁾ 1960년대 중반 이후에는 특히 007영화나 이태리 마카로니 웨스턴, 홍콩의 무술영화들이 대중들에게 큰 인기를 끌고 있었음에도 불구하고, 비평담론에서는 오락위주의 영화에 대한 비판적인 시선과 함께 유럽의 예술영화에 지속적으로 주목해 왔다.

1965년 4월에 창간된 『영화예술』지는 변화하는 세계영화의 흐름과 지형을 소개하고 1960년대 한국영화에 작가주의, 예술영화담론을 주도하는 역할을 한다. 이영일은 잡지의 권두논문에서 ‘한국영화의 좌표’를 리얼리즘을 기반으로 하되, 그것을 초극하는 것¹⁴⁾이라고 말하는데, 여기서의 ‘초극’이란 한국영화의 변방성을 지양하고 방법론적 쇄신을 통해 ‘국제언어’로서의 기능을 갖는 것을 뜻한다. 이 글에서 그는 베리만, 레네, 안토니오니 등의 전위적 영화작가가 추구하고 있는 ‘현대성’이 한국영화와 소격한 것이어서는 안 된다고 주장한다. 또한 <영화예술> 1965년 6월호에서는 ‘현대의 영상’이라는 주제로 지상 심포지엄을 갖는데, 기조 논문발표는 프랑스 유학파인 김정옥 교수가 맡았고, 공동토의에는 유현목과 이어령, 이영일, 김정옥이 함께 하고 있다. 김정옥은 ‘영화예술

12) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판소도, 2004, 333쪽.

13) 영화진흥공사 편, 『한국영화자료편람』, 서울, 1977년, 78쪽, 80쪽. 이 자료에서 외국영화 국가별 수입실황을 살펴보면, 한국영화제작편수가 100편이 넘는 1960년대 초반부터 외화의 수입이 급감하는 것을 볼 수 있다.

14) 이영일, 『한국영화의 좌표-1965년의 시점』, 『영화예술』, 1965년 4월호, 24-29쪽.

은 어디까지 왔는가?-무엇인가 근본적으로 변했다는 이야기’ 라는 논문에서 동시대 세계영화의 조류를 언급하면서, 영화계의 새로운 물결은 ‘외부에의 시선이 내부에의 시선으로 옮겨졌다는 것’이며, 이러한 새로운 인식에 기초한 새로운 영화기교는 영화로 하여금 조리과 질서의 세계 대신 인간의 내면, 심연에 깔려있는 부조리의 세계를 탐험할 수 있게 한 것으로 보고 있다.¹⁵⁾

이어지는 좌담에서는 당대 세계영화계의 제 1선에서 활약하고 있는 ‘현대영화의 전위작가들’을 논하고 있는데, 논의되는 세 명의 감독들은 안토니오니와 베리만과 레네이다. 각 감독들의 영화세계가 한국에 부분적으로만 소개되었음에도 불구하고¹⁶⁾, 좌담 참석자들은 이들 영화의 형식적 탁월함과 현대적 주제에 찬사를 보내고 있다. 김정옥은 유럽에서는 한때 전위영화들로 여겨졌던 레네나 베리만 영화들이 지금은 관객을 가지고 흥행도 가능하게 되었다면서, 한국에서도 『영화예술』사에서 최초로 하고 있는 관객운동-씨네클럽 운동을 통해 관객이 단지 오락으로 영화를 보는 것이 아닌 다른 것을 찾기 위해 영화관에 갈 필요가 있음을 주장한다.

흥미로운 것은 이후 한국영화 중 모더니즘 경향을 띤 작품들의 비평이 등장할 때 이들 영화작가의 이름이 반복적으로 소환된다는 사실이다.¹⁷⁾ 실존주의 철학을 바탕으로 한 세계관에서부터 시공간을 넘나드는

15) 김정옥, 『영화예술은 어디까지 왔는가?-무엇인가 근본적으로 변했다는 이야기』, 『영화예술』, 1965년 6월호, 44-48쪽.

16) 안토니오니 작품의 경우 <정사>와 <태양은 외로워: 원제는 일식>가 개봉되었고, 알랭 레네는 <밤과 안개>, <히로시마 내사랑> 정도가 소개되었으며, 베리만의 작품은 주로 <제7의 봉인>이 주로 언급되고 있다.

17) <귀로> 비평에서 레네의 <히로시마 내사랑>이나 <지난해 마리앵바드에서>를 연상시킨다고 한 이영일, 안토니오니를 언급하는 신강호, <안개>의 감독 김수용이 한국의 안토니오니라고 하거나, 이 작품이 베리만을 연상시킨다는 비

의식의 흐름, 내면의 리얼리티, 대안적 내러티브의 구사와 같은 영화언어적 자각과 현대성을 담지한 방법론을 가진 유럽의 모더니시네마는 이후 1960년대 한국영화의 ‘미학적 대안’으로 자리 잡았다. 세계의 많은 영화사조나 이론, 감독들 가운데 왜 특정 감독이나 특정 이론들이 한국의 비평과 담론 지형에서 유독 강한 영향력을 끼치거나 선택적으로 수용되는지에 대해서는 추후의 연구과제로 남기도록 하고, 이러한 경향이 개별 작품에서 수용되고 굴절되는 양상에 대해서는 4장에서 좀 더 자세히 다루기로 한다.

한편, 안병섭은 『영화예술』 1965년 12월호에 신상옥의 <병어리 삼룡>이 1965년 열린 샌프란시스코 국제영화제에서 해외언론의 혹평을 받은 것에 대한 비평계의 충격을 전하면서, 한국영화가 세계영화와의 낙차를 줄이기 위해서는 영화작가의 ‘방법론’, ‘현대성’, ‘영화언어에 대한 자각’이 절실하다고 주장한다.¹⁸⁾ 그는 <병어리 삼룡>이センチ멘탈리즘, 낡은 수법old-fashioned 이라는 평가 뿐 아니라 전략적으로 신경 썼던 로칼 컬러에 대한 혹평까지 받은 것에 당혹스러워하면서, 1964년 최고의 영화이자 아시아영화제 감독상까지 받은 영화가 세계 3대 영화제도 아닌 샌프란시스코영화제에서 비참한 평가를 받은 것은 한국영화의 변방성, 타자성이 드러난 것이었다고 개탄하고 있다. 또한 예술과 감독이라 불리던 유현목은 1967년 영화의 날을 기념하는 세미나에서 ‘한국영화의 예술적 주체성 부재’의 현실을 비판하면서, 그 원인으로 시대성(짧은 영화제작역사와 시설 부족 등), 창조적 재능(오리지널리티 부족), 환경(빈곤과 좁은 시장성), 영화평론의 문제 등을 들고 있다.¹⁹⁾

평 등.

- 18) 안병섭, 『서구관점에서 바라본 한국영화-신상옥의 <병어리 삼룡>』, 『영화예술』 1965년 12월호, 『영화적 현실·상상적 현실』, 원민, 2006, 114-118쪽에 재수록.
 19) ‘한국영화는 예술적 주체성 부재’ 경향신문 1967년 10월 28일 8면. 유현목은

이와 같이 관객운동의 차원까지 언급되고 있는 1960년대 한국영화의 예술영화담론은 비록 일부의 비평가와 저널에 의해 주도되었지만, 1960년대 세계영화사의 거대한 흐름 New Wave 이었던 ‘새로움’에 대한 열망, 부상하는 당대의 작가영화, 예술영화에 대한 동시대적 수용과 고민을 담고 있었다. 이러한 예술적 자의식은 이전 시대에 비해 상대적으로 안정된 영화 환경과 문학을 비롯한 여타의 문화예술담론의 기반에서 싹튼 것이었다고 볼 수 있다. 이러한 세계영화사조나 이론들의 수용, 제한적이기는 했지만 우수한 유럽예술영화의 수입, 그리고 국제영화제의 진출 등을 통해 1960년대 한국영화는 서구영화 및 이론에 준거한 한국영화의 세계성을 상상했던 것으로 보이고, 비평저널 『영화예술』의 창간 등은 한국영화에서 예술영화 담론을 형성한 하나의 계기가 되었을 것으로 여겨진다.

3. ‘〈안개〉는 1960년대 한국 최고의 모더니즘 영화인가?’²⁰⁾ : 〈안개〉에 대한 비평담론의 재구성

<안개>는 ‘1960년대 대표작 중 하나’ 혹은 ‘1960년대 최고의 모더니즘 영화’ 라는 비평적 찬사에도 불구하고 선행연구가 극히 적은 편인데, 작품에 대한 연구동향을 세 가지 정도의 흐름²¹⁾으로 구별해 보면 다음

이후에도 70년대 ‘영상시대’의 예술영화운동을 후원하는 등 한국영화사에서 예술로서의 영화에 대한 고민을 지속적으로 한 바 있다.

- 20) 이 제목은 <오발탄>에 대한 리얼리즘 비평담론의 역사적 구성성을 정밀하게 분석하고 있는 김소연의 논문 『〈오발탄〉은 어떻게 한국 최고의 리얼리즘 영화가 되었나?』 (『계간 영화언어』 2004년 봄호)를 참조했다.
 21) 이러한 접근 외에 원작인 <무진기행>과 영화 <안개>의 비교연구, 혹은 문예영화로서의 작품연구가 국문학 영역에서 연구되고 있으나, 본 논문의 선행연구

과 같다. 이효인, 김수남, 이길성은 <안개>에 대해 미학적 근대성의 성취, 즉 모더니즘 영화라는 시각에서 접근하고 있다. 이효인은 그의 석사 논문에서 세계영화사적 기준에서 볼 때, <안개>가 한국영화의 영화언어적 자각, 즉 영화적 근대성을 소지하고 있음을 보여주고 있다고 말한다.²²⁾ 또 다른 책에서 그는 <안개>의 쇼트들의 구도와 편집, 사운드의 사용 등이 “서구 모더니즘 영화의 한국판으로 불러도 손색이 없는 영화”라고 평가한다.²³⁾ 김수남은 이 작품을 ‘한국 현대영화의 효시’라고 명명하면서, 이러한 실험적 영상의 시도는 김수용의 주관적 관점이 객관적 시각으로 구체화된 형식적 리얼리티의 결과라고 주장한다.²⁴⁾

이길성은 이들과 함께 <안개>를 ‘모더니즘 영화’라는 관점에서 분석하고는 있지만, 한국영화사에서 비주류였던 모더니즘 영화가 영화사적 틀 내에서 어떻게 자리잡아야 하는지 아직 해명되지 않았다고 하면서 한국영화사에서 모더니즘 영화란 선형적으로 지칭되어온 경향이 있다는 점을 지적한다.²⁵⁾ 그는 이 글에서 모더니즘 영화가 제작되었던 당시의 사회상황, 영화계 내부의 동학, 영화에 영향을 끼쳤던 소설의 모더니즘 경향, 한국에 소개된 서구모더니즘 영화의 영향, 1950-60년대 한국영화전통 내에서 싹트고 있던 영상언어에 대한 인식 등을 고찰한다. 이길성은 <안개>가 에피소드식 구성, 과거와 현재의 혼재, 자아의 분열, 60

년대를 살아가는 지식인의 초상을 드러내고 있다는 점에서 전형적인 모더니즘 영화라고 본다.²⁶⁾

1960년대 한국영화의 정책과 산업을 김수용의 영화작업을 따라가며 분석하고 있는 박지연의 연구²⁷⁾는 문예영화를 비롯한 김수용 감독의 60년대 성취가 작가론적 해석이나 텍스트 분석만으로는 밝혀낼 수 없는 지점들을 갖고 있음을 지적한다는 점에서 주목할 만하다. 박지연 또한 이 글에서 <안개>를 ‘모더니즘 계열 영화의 대표작’이라고 칭하고는 있지만, 이는 1960년대 후반 우수영화보상제도로 인한 문예영화 붐과 기획영화 개념의 등장, 대명제작이라는 제도 속에서 나타난 현상이며 <안개>라는 작품에 대한 평가에서 감독 못지않게 기획자나 원작자의 영향이 중요했다는 점을 강조한다.

미학이나 산업·정책적 접근 외에 또 다른 연구방향으로는 1960년대 한국영화의 근대성을 젠더담론과 민족국가 담론으로 접근하고 있는 김선아의 연구를 주목할 수 있다.²⁸⁾ 또한 오영숙²⁹⁾은 리얼리즘과 모더니즘

고찰에서는 영화학 내에서의 연구추이에 한정시키고자 한다.

- 22) 이효인, 『한국영화의 근대성 연구 서설-1960년대 한국영화 몇 편을 중심으로』, 경성대학교 연극영화학과 석사논문, 1996.
 23) 이효인 외, 『한국영화사 공부 1960~1979』, 이채, 2004, 65쪽.
 24) 김수남, 『형식적 리얼리티의 영상미학을 추구한 김수용』, 『한국영화감독론 2』, 지식산업사, 2003, 282쪽, 297-298쪽. 그는 한국문예영화의 거장으로 인정받고 있는 김수용의 작품세계가 리얼리즘 의식의 결핍으로 지나치게 매도당하는 주요인은 문예영화에 대한 부정적인 수용에서 기인한다고 보고 있다.
 25) 이길성, 『한국영화에 나타난 모더니즘 경향』, 차순하 외, 『근대의 풍경』, 소도, 2001, 372-379쪽.

- 26) 또 다른 글에서 이길성은 <안개>가 항상 안토니오니 영화의 흔적과 함께 이야기되는 점은 유럽 모더니즘 영화미학과 형식비교가 내재되어 있는 것이고, <안개> <귀로> <장군의 수염> 같은 1960년대 후반 영화들이 보여주는 모더니즘 미학은 형식적 차용이 아니라 유럽영화가 지닌 전후의 정신적 황량함이 굴절되어 수용된 결과라고 본다. 그는 그러한 증거로서 한국의 모더니즘 영화들이 관객의 호응을 받은 것은 형식에 내재한 감수성이 동시대적이며 한국적으로 안착했기 때문일 거라고 추측하고 있다. 이길성, 『모더니즘 영화의 자의식』, 김미현 책임편집, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 199-202쪽.
 27) 박지연, 『1960년대 한국영화 정책과 산업의 명암: 김수용 감독의 필모그래피를 중심으로』, 웹진 『필름저널』 www.filmjournal.org 4호, 2001년 가을호.
 28) 김선아는 <안개>가 드러내고 있는 다층적이고 분열적인 영화적 시간의 배열을 근대의 시간성과 연결해 파악하는 동시에, 부르주아 모더니즘이라는 서구의 미학적 근대성에 대한 계승 속에서 중심/주변을 떠도는 부르주아 남성주체의 퇴행적 나르시시즘과 그를 둘러싼 여성들 간의 성별성의 역학을 분석하고 있다. 김선아, 『근대의 시간, 국가의 시간』, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2001,

이라는 이분법적 분류가 한국영화의 근대성을 이해하는 데 있어 제약이 될 수 있음을 지적하면서, <안개>를 비롯한 1960, 70년대 몇몇 텍스트의 분석을 통해 근대적 주체의 자기전개과정과 그에 부합하는 영화적 형식의 탐구가 갖는 의미를 고찰하고 있다.³⁰⁾ 이와 같은 선행연구들은 특정한 관점으로 <안개>라는 작품이 지닌 텍스트적, 영화사적 의미들을 정밀하게 밝혀내고는 있지만, 1960년대의 ‘문체적 문예영화’이자, 기획예술영화로서 <안개>가 지닌 텍스트적 불균질성의 풍요로운 비평적 함의들을 1960년대 한국영화라는 영화사적 전통 내에서 맥락화하고 있지 않는다고 여겨진다.



<안개>의 포스터

<안개>의 포스터를 자세히 살펴보면 이 영화를 둘러싼 흥미로운 담론의 흔적지점들을 발견할 수 있다. 영화의 메인포스터 문구인 ‘한국영화가 여기까지 왔다!’는 선언적 문장은 이 영화에 대한 예술적 자부심과 함께, 세계영화에 대해 지역 영화로서의 한국영화가 갖는 타자성에 대한 콤플렉스가 동시에 느껴진다. 당시의 한국영화계가 세계3대 국제영화제 수상을 욕망하고 그보다는 조금 지명도가 떨어지는 영화제 진출에 대한 전략을 세우고 있던 시기임을 감안할 때, 메인 카피 아래에 위치한 ‘아세아영화제감독상 수상!!’이라는 문구는 아시아영화제가 한국영화의 최종 목표는 아닐지라도 세계무대를 상상하기 위한 일종의 교두보나 타협지점으로 여겨졌음을 짐작케 한다. 또한 포스터 상단에는 감독(김수용)과 원작자(김승옥) 두 사람의 이름이 거의 비슷한 비중으로 자리하고 있어 주목을 끈다. 동인문학상을 수상한 베스트셀러, 1960년대 한국문단에 ‘새로운 감수성의 혁명’을 일으킨 모더니즘 소설 <무진기행>이 원작이라는 점의 부각, 주제 의식과 부합된 혁신적 스타일의 구현으로서 ‘현대성’의 징표라 할 수 있는 ‘분열적 자아’를 상징하는 신성일의 얼굴, 거기에 예술영화가 대중에게 어필하는 하나의 방식인 에로티시즘을 연상시키는 윤정희의 비주얼은 이 영화가 유럽식 예술영화, 혹은 모던 시네마를 표방하고 있음을 명징하게 보여준다. 아울러 1960년대 영화 주제가의 붐을 반영하듯, 영화음악작곡가는 미8군 무대출신의 대중적인 인기 작곡가였던 이봉조라는 점이 포스터 오른쪽에 부각되고 있다.

-“要是 보는 사람의 感覺水準의 問題!” : 서울대 문리대학생의 평³¹⁾

-스토리를 따라가는 게 아니라 무드를 느끼는 映畫詩!

31) 『경향신문』 1967년 11월 3일 4면 광고.

71-81쪽.

29) 오영숙, 『한국 영화의 근대성에 관한 소고』, 『영화연구』 19호, 2002, 191-219쪽.

30) 홍소인은 <안개>를 정신분석학과 젠더의 시각에서 ‘거세된 남성의 나르시시즘’으로 보고 있다. 홍소인, 『문예영화에서의 남성성 연구: 1966-1969년까지의 한국영화를 중심으로』, 중앙대 첨단영상대학원 석사논문, 2003.

한국영화가 여기까지 왔다! 한국관객이 이렇게 달라졌다!

불과 2주간에 10만관객 쇄도!!³²⁾

이와 같은 당시 신문 광고문구들을 살펴보면 이 영화가 소구한 관객층에 대한 흥미로운 점들을 발견할 수 있다. 첫 번째 광고문구를 보면, 오늘날처럼 네티즌 비평을 활용하던 대중비평의 시대도 아닌데 신문광고에 일반대중 관객의 평가 하나만을 신고 있다는 것은 당시 영화광고 관행상 이례적으로 보인다. 그러나 이 짧은 문구가 잠재관객들을 자극하는 지점은 ‘관객의 수준’을 논하고 있다는 점, 그리고 그 주체가 서울대 문리대생이라는 것이다. 다음 장에서 다시 언급하겠지만, 이 영화는 서울대 문리대 출신의 사람들이 모여 만든 일종의 ‘기획예술영화’라는 점과 조응하는 광고문구라고 볼 수 있다. 두 번째 광고문구에서도 ‘한국관객이 이렇게 달라졌다!’ 라는 부분이 주목된다. 1960년대 멜로드라마나 신파영화의 관객이 소위 고무신 관객이었다는 점을 떠올릴 때, <안개>는 당시 외화를 선호했던 젊은 지성인 관객을 타겟으로 한 마케팅의 차별화를 시도하고 있음을 짐작할 수 있다. 1960년대 동시대 유럽 예술영화 담론에서도 ‘젊고 지적인 새로운 관객층’의 출현³³⁾은 주목되는 현상이었는데, <안개>의 타겟 관객 또한 <무진기행>을 환영했던 독자층, 문학과 예술의 새로움을 갈구하는 젊은 지성인 관객임을 추측할 수 있다.³⁴⁾

32) 『한국일보』 조간, 1967년 11월 2일 6면 광고.

33) 제프리 노웰 스미스, 이영아 외 역, 『예술영화』, 『옥스퍼드 세계영화사』, 열린책들, 2005, 678쪽 ; 데이비드 보드웰, 오영숙·유지희 역, 『예술영화 내레이션』, 『영화의 내레이션2』, 시각과 언어, 2007, 219쪽.

34) 또한 이 영화의 상영극장은 청춘영화를 주로 상영했던 아카데미 극장이었다. <안개>는 흥행에도 성공해서 다음해인 1968년에 같은 제작진과 스태프들이 다시 모여 김승옥의 감독작인 <감자>를 만들기도 했다.

- “김수용 감독은 <안개>로 일약 한국의 잉마르 베리만이 되었다. <안개>는 칸느 영화제 그랑프리에 빛나는 <남과 여>에 견줄만한 최고의 예술적 향기를 지닌다”

(호세 키리노, 아시아영화제 심사위원)

- “이 영화는 마치 미켈란젤로 안토니오니의 <정사>, <태양은 외로워>의 무드와...알랭 레네가 <지난해 마리앙바드에서>에서 창조한 시간을 느끼게 한다”

(앙드레 파브로, 외대교수, 프랑스인)³⁵⁾

이와 같은 외국인 및 지식인 관객 단평을 활용한 이색적인 광고들을 통해 ‘서구에 비친 한국영화’ 라는 타자적 시선과 외부의 인정을 통해 한국영화의 미학과 정체성을 구성해가는 당시 한국영화의 욕망을 엿볼 수 있다. 유럽의 최전선의 모더니즘 감독들 혹은 ‘한국영화’라는 내셔널 시네마가 나아가야 할 최후의 예술적 인정의 무대인 칸 영화제의 그랑프리 수상작과 ‘어깨를 나란히 할만한’ 작품이라는 것은 한국영화의 미적 근대성에 대한 열망의 일면을 짐작케 한다. 『나의 사랑 씨네마』에 실린 화가 천경자의 단평은 <안개>가 “외국인에게 이것이 진짜 한국영화요 하고 내보이고 싶은 작품” 이라는 내용을 담고 있다.³⁶⁾ <안개>는 대부분의 평자들로부터 ‘새로움’에 대한 찬사를 받았는데, 주로 평가되는 부분이 새로운 기법과 형식, 그리고 주인공의 내면세계에 대한 천착 등이었다. 또한 <안개>의 주요비평 용어 중 하나는 ‘무드’, ‘시’ 등인데, 외적 현실에 대한 문제가 아니라 꿈 (혹은 환상)이나 내면적 성찰을 표상했던

35) 김수용, 『『나의 사랑 씨네마』에 실린 개봉당시 신문광고평』, 『씨네 21』, 2005, 108쪽.

36) 김수용, 『『나의 사랑 씨네마』에 실린 개봉당시 신문광고평』, 『씨네 21』, 2005, 107-108쪽.

이러한 용어들은 <안개>를 비롯한 1960년대 후반 한국영화의 감정구조, 혹은 영화적 감수성의 또 다른 차원을 환기시켰던 것으로 보인다.

-새 영화미를 추구한 이색작...과거의 장면과 현재 신이 엇갈리면서 관객에게 꿈속에 빠져드는 듯한 착각을 불러일으킬 만큼 독특한 手法을 썼다. 종래의 즐거위주의 영화가 아니고 사람의 내면세계를 교묘히 상징적으로 묘사했고 전체의 무드가 유럽영화 같은 색채 37)

-원작자체도 그렇거니와 이 영화는 종래의 틀에 박힌 수법에서 탈피...독특한 스타일의 무드와 영화미를 추구한 작품이다. 영화전체에 깔린 정적, 고독, 권태의 무드, 현실과 환상, 과거와 현재가 혼클어지는 가운데 주인공들의 의지상실증을 그리려고 한 이색적인 시도. 38)

한편, 이영일은 <안개>에 대해 평하면서, 철학적 차원으로서의 유럽 모던 시네마의 영향을 언급하고 있다. 그는 이 영화가 나온 1960년대 후반이 한국영화사에서 실존주의적 차원에서의 ‘일상성’³⁹⁾의 문제가 제기된 무렵으로 보는데, 이는 ‘누벨바그’가 수입되면서 생겨난 것이라고 말한다.⁴⁰⁾ 그는 또한 <안개>가 “1960년대 후반기의 수확작품에서 빼

37) 경향신문, 『새영화 <안개> 인간내면세계를 묘사』, 1967년 10월 28일 8면.

38) 『여원』 통권 146호, 1967. 10, 265쪽.

39) ‘일상성’이라는 용어가 한국영화비평담론의 화두가 된 것은 1996년 홍상수의 <돼지가 우물에 빠진 날> 이후이지만, 영화사에서는 ‘현대성’을 띤 사조인 네 오리얼리즘이나 누벨바그에서 중요하게 다루어진 바 있다. 들뢰즈는 『시네마 2: 시간 이미지』에서 ‘일상적 진부함’의 중요성을 강조하고 있는데, 반복법과 일상의 진부함 등을 통해 감각-운동의 도식에서 벗어나 시간 이미지의 ‘현대영화’에 이를 수 있는 계기가 마련되기 때문이라는 것이다. (이선주, 『두 명의 감독, 두 개의 작가주의: 홍상수와 김기덕에 대한 저널리즘의 태도에 관해』, 『계간 영화언어』 2004 여름/가을호 16쪽 참조) <안개>에서는 윤기준의 서울/무진에서의 일상의 권태가 현미경적으로 묘사되고 있다.

놓을 수 없는 작품”이라고 하면서 영화적 표현에 있어서 뛰어난 점으로 ‘고향 여교사와의 정사장면에 통속적인 해석을 뛰어넘는 철학성이 있었다’고 평가한다. 그러나 그는 <안개>를 1960년대 장르구분에서 “일련의 문제작품”⁴¹⁾으로 따로 분류하면서 문예영화를 예술영화와 등치시키는 것의 문제점을 비판한다. 이영일을 비롯해 당시 비평가들이 문예영화 붐을 바라보는 시각에는 이처럼 양가적인 측면이 있었다.

그러나 <안개>에 대한 당시 비평이 찬사 일색이었던 것만은 아니었다. 아래의 신문기사에서 보는 바와 같이 한국영화가 새로운 시도를 하고 있지만 아직은 어설피다는 식의, 일종의 ‘미완의 모더니즘’이라는 니앙스의 시각도 존재했다. 이러한 비판적 시각의 연장선상에서 ‘안개는 예술영화인가?’라는 변인식의 비판적인 문제제기는 주목할 만하다. 변인식은 김수용의 <안개>가 1967년의 문제작이고 영화적으로도 일정부분 성취를 이루고 있다고 보면서도 이 작품이 진정한 예술작품인지는 솔한 의문이 남는다고 말한다. 이러한 문제제기의 근거로 그는 김수용 감독이 당시 문예영화를 집중적으로 만들며 보여주었던 ‘기교주의’나 같은 해에 만든 다른 문예영화 작품들(<만선>, <산불> 등)에서 ‘홍행성’을 의식했던 점에 대한 의혹, 과거와 현재를 동시에 보여주는 장면에서의 부조화나 톤이 튀는 부분과 같은 형식적 미숙함, 시사회에서 보고 감탄했던 정사장면의 감각적 연출이 개봉당시 검열에 의해 잘려나간 점 등을 들고 있다.

- ... 현실과 과거를 뒤섞어놓은 깔끔한 수법의 각색, 그리고 의식내면에 세계를 표현하고자 한 연출이 자기 나름대로 몸부림치고 있으

40) 이영일, 『한국영화사 강의록』, 도서출판 소도, 2002, 98쪽.

41) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 413쪽.

나 화면으로 나타난 과거와 현실이 뒤섞이는 수법과 침체된 분위기에 반응하는 주인공의 내심의 묘사가 실상 어떤 의미를 갖지 못해 혼돈된 이미지 속에서 흐려지고 있다. 우리나라에서도 이런 소재가 등장하게 되었다는 것은 기획자의 용기를 말하는 일이지만 아직은 시도에 그치고 있다. (밑줄은 필자 강조)⁴²⁾

- 이미 금년 들어 <만선>, <산불>같은 희곡물을 영화화하여 흥행성의 줄타기를 한 바 있는 김수용 감독이 메가폰을 잡았는지라 김수용식 예술영화가 되려는 눈치가 짙었다 ... 마치 아랑 레네의 <히로시마나의 사랑>에서 보여주었던 과거와 현재의 동시적인 복합표현을 떠올리는 장면이 많았다. 그런데 그와 같은 과거와 현재의 화면적인 대화가 잘 조화되지 못하고 있다. 전체적으로 볼 때도 리듬이 조화롭지 못하고 톤이 튀는 무리를 남겼다...시사를 본 사람이면 한국영화치고 이토록 감각적인 베드씬은 처음 보았다고 놀랄 만큼, 에로티시즘이 샤프하게 그려져 있다. 그런데 개봉관에 나갔을 때는 그 부분이 몽땅 잘려졌음을 알 수 있었다. 여기에서도 마땅히 이 영화가 예술적인 영화냐? 아니냐? 하는 문제가 논의되어야 될 것 같다...안토니오니의 <정사>나 <태양은 외로워>에서의 베드 씬은 꽤 충격적이었지만, 영화로서의 예술적 차원은 상당히 높았던 것으로 기억하고 있다. 루이 말의 <연인들>이 얼마나 논란의 대상이 되었는가를 생각해 보면 영화필름의 가위질이란 참으로 간단한 문제가 아닌 것 같다. (밑줄은 필자 강조)⁴³⁾

이러한 논점들을 통해 우리는 1960년대의 문예영화를 통한 영화의 예

술성 성취가 갖는 문제, 감독들이 다작을 해야 했던 한국영화계의 상황에서 서구적 의미에서의 작가영화 혹은 예술영화를 논할 수 있을 것인가의 문제, 또는 1960년대 후반의 강화된 검열제도 속에서 예술영화의 검열문제 등과 같은 당시 한국영화계가 안고 있던 한계상황들에 대한 문제, 즉 새로운 형식의 예술영화를 시도해보지만 산업과 제도 등의 시대적 상황과의 불화를 이를 수밖에 없었던 상황을 짐작해볼 수 있다. 변인식은 이 비평에서 ‘특산물이 없는 무진땅에 안개가 특산물이었듯이, 예술영화가 없는 이 땅에서 <안개>가 예술영화의 구실을 담당할 수 있었는가는 검토해 봐야할 문제’ 라고 주장하고 있다. 이는 작품에 표면적으로 드러나는 영화의 형식미학적 차원만이 아니라 텍스트와 텍스트를 둘러싼 영화환경, 즉 산업 및 정책, 영화문화, 비평담론의 욕망의 차원까지 고려한 폭넓은 연구가 필요하다는 점을 시사한다.

4. 1960년대 한국영화가 상상한 예술영화

4-1. ‘문제적 문예영화’ 혹은 ‘기획 예술영화’

‘문학작품을 영화화’하는 경향은 영화사 초기부터 존재했던 것이지만, 1960년대 후반의 문예영화 붐은 ‘우수영화보상제도’라는 당대의 정부정책으로 인해 문제적이다. 이 제도가 “문예영화가 곧 우수영화이자 예술영화”라는 식의 가치평가를 낳음으로써 ‘문예영화’라는 용어에 대한 개념적 혼란을 초래해 왔기 때문이다. 수준 높은 원작의 작품성에 기대어 예술성을 담보 받음으로써 외화수입쿼터를 따내려는 산업적 요구는 단편소설의 영화화를 중심으로 이루어졌는데, 이는 한국영화의 ‘이중적 콤플렉스’인 예술영화 콤플렉스 및 문학에 대한 콤플렉스를 동시에 반영

42) 『동아일보』, 『흐려진 심리묘사』, 1967. 11. 4, 5면.

43) 변인식, 『안개는 예술영화인가?』, 『世代誌』 1967. 12월호, 44-49쪽, 변인식 평론집 『영화미의 반란』(태극출판사, 1972)에 재수록.

하고 있는 것이기도 했다. 이영일은 원작소설의 영화화 붐 자체는 매우 흡족한 현상이며 이 시기에 한국영화의 문제작이 많이 생산되었다고 하면서도, 66년에서 68년까지의 영화들에서 “정부가 환영하지 않는 경향의 작품, 말하자면 현실을 고발한다든지 비판적으로 문제제시를 한다든지 하는 종류의 작품경향이 억제되는 결과”를 낳았다고 지적한다.⁴⁴⁾ 그러면서 군사정권과 예술영화와의 중간적 절충형식인 이러한 영화에 예술과 감독들이 많이 동원되었다고 이야기한다. 1960년대 서구의 모던 시네마(예술영화)에서 ‘오리지널 시나리오’가 하나의 중요한 요건이었던 점을 감안한다면, 문예영화는 예술영화와 쉽게 등치될 수 없다. 그러나 정책과 산업, 시대상황이 낳은 문예영화라는 현상과 그 한계상황의 틈 속에서 1960년대 후반 ‘문제작’으로 탄생한 작품들이 <안개>나 <장군의 수염> 등이었고, 이들 작품이 드러내고 있는 ‘현대적인 문제 제기’는 한국영화의 근대성과 모더니즘에 대한 성찰을 낳게 한다.

“어느날, 미국유학 다녀온 여류감독 황혜미, 김동수 부부, 소설가 김승옥, 경향신문의 이어령이 기존의 한국영화는 스토리텔링 위주인데...영상을 앞세우고 의식의 흐름을 따라 감각적으로, 영화가 다른 예술장르와 다르다는 특징이 드러나는 영상중심의 영화를 만들어 보자, 할 수 있겠는가 라고 교섭을 해 왔다”⁴⁵⁾

김수용 감독의 인터뷰에서도 드러나듯, 영화 <안개>는 ‘영화에 관심이 많았던 서울대 문리대 출신들이 모여 한국영화의 혁신을 부르짖고 만든 영화’다. 문학평론가 이어령(국문과)이 김수용, 미국과 유럽에서 각

44) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 408쪽.

45) EBS 한국영화특선 <안개> 방영 후, 김수용 감독 인터뷰.

각 영화공부를 하고 돌아온 김동수(정치과)와 황혜미(불문과) 부부가 제작을, 원작자 김승옥(불문과)이 직접 시나리오를 맡았다.⁴⁶⁾ 이렇게 프로듀서가 중심이 되어 신선하고 독창적인 소재의 사전 컨셉을 가지고, 관객층의 트렌드를 의식해 마케팅 한 영화를 기획영화라고 한다.

한국영화사에서 본격적인 ‘기획영화’의 등장은 흔히 1992년 등장한 <결혼이야기>를 시발점으로 본다. 한국영화계가 산업화하는데 가장 직접적인 공헌을 했으며, 1990년대 이후 한국영화계 지형을 형성하는데 가장 중요한 역할을 했던 흐름 중 하나가 기획영화이다.⁴⁷⁾ 그러나 박지연이 지적하듯, 1960년대 중반 한국영화산업에는 정권의 외압으로 인한 기업화 정책 이면에—비록 체계적인 것은 아니었다라도—영화산업의 합리화와 기업체계를 갖추기 위한 자생적인 노력의 일환으로 작품의 기획과 홍보, 프로듀서의 중요성에 대한 인식이 싹트고 있었던 것으로 보인다.⁴⁸⁾ 김수용이 철저히 1960년대 영화산업과 제도 안에서 다작의 영화만들기를 해왔던 감독이라는 점을 감안한다면, <안개>는 이러한 1960년대적 특수한 영화환경 속에서 탄생한 일종의 ‘기획 예술영화’라고 할 수 있을 것이다. 즉 산업적 측면에서의 ‘기획성’과 미학적 새로움으로서의 ‘예술성’에 대한 욕망이 어우러져 <안개>가 탄생하게 되었다는 것이다.

4-2 이질적인 욕망들의 뒤섞임, 불균질적 텍스트 <안개>

로빈 우드에 따르면 어떤 예술작품이 불균질적인 영역이나 층위를 드

46) 이유란, 한국영상자료원 e-book 『한국영화카탈로그』 제11권, 1967, 451쪽.

47) 『기획영화10년, 충무로의 빅뱅을 돌아보다(4)』, 『씨네 21』, 2002. 7. 26.

48) 박지연, 『1960년대 한국영화 정책과 산업의 명암: 김수용 감독의 필모그래피를 중심으로』, 웹진 『필름저널』 www.filmjournal.org 4호, 2001년 가을호.

러내게 되는 까닭은 예술가가 의식적으로 통제할 수 있는 영역 밖에 있는 많은 것들이 작품 속에 들어가기 때문이다.⁴⁹⁾ 김수용의 <안개>는 1960년대 한국영화의 리얼리즘과 모더니즘, 멜로드라마·신파라는 장르성과 통속성, 기획영화의 산업적 요소와 미학적 새로움이라는 예술영화적 요소 등이 뒤섞인 ‘불균질적 텍스트’라고 볼 수 있다. <안개>를 흥미롭고 풍요로운 텍스트로 만드는 지점은 이 작품이 서구 모던 시네마를 차용하는 직접적 영향(특정 장면의 모방이나 기법의 수용: 가령 플래시백과 내레이션의 결합, 과거와 현재를 넘나드는 시간구조 등)에 있다기보다는, 오히려 이질적 요소들이 뒤섞여 한국영화의 전통 내에서 절충되거나 변형되는, 균열을 일으키는 부분에 있다. 또한 새로운 예술영화에 대한 욕망이 대중영화 혹은 장르영화적 요소와 협상을 일으키는 모순된 지점이 그러하다.

<안개>는 주제의 난해함(혹은 낯섦)과 실험적인 스타일의 과잉을 봉합하고 완충시키는 장치들로서 장르영화적 재현장치들을 활용하고 있다. 가령 서구 모던 시네마에서 목표를 상실한 채 부유하는 등장인물이나, 원작소설 <무진기행>에서 내면적 자기성찰에 더 초점이 맞추어져 있는 주인공의 캐릭터는 <안개> 속에서는 멜로드라마적 장르의 관습에 의해 남녀관계에 더욱 집중하도록 플롯이 동기화되어 있다. 이는 영화의 결말 부분에서도 드러난다. <안개>를 이야기할 때 비교되곤 하는 안토니오니의 <일식>의 경우 예술영화의 열린 결말, 즉 주인공이 사라진 애매한 결말구조를 취하고 있는데 반해, <안개>는 주인공 윤기준의 현실복귀를 의미하는 서울행으로 상대적으로 닫힌 결말구조를 갖고 있다.

또한 <안개>는 사운드의 사용에 있어 외화면의 소리나 비디제시스적

49) 로빈 우드, 『불균질적 텍스트: 70년대의 내러티브』, 『베트남에서 레이건까지』, 시각과 언어, 1994, 69쪽.

사운드를 풍부하게 활용(예를 들면, 전시상황을 보도하는 라디오 방송이나, 병역 기피자에게 과장되게 혹은 환청으로 들리는 전쟁터의 총성, 군가 등⁵⁰⁾, 이미지 보다는 사운드로 더욱 권위적인 존재감을 드러내는 아내의 목소리 등)하면서 기존의 한국영화들에 비해 방법론적으로 새로운 시도를 하고 있다. 그러나 영화의 첫 장면⁵¹⁾부터 끊임없이 변주되어 흘러나오는 주제곡의 과잉은 전형적인 멜로드라마적 몰입의 장치이자, 1960년대 한국영화음악의 관습적 패턴이었던 것으로 보인다.⁵²⁾ 정훈희가 부른 <안개>의 동명주제곡 ‘안개’는 공전의 히트를 기록한 바 있고, 영화 <안개>의 흥행성공에 있어서도 주제곡이 관객성과 소통하는 영화의 주된 정서를 이루었을 만큼 중요한 비중을 차지했다. 이는 또한 <일식>에서 음악의 사용이 최소화된 미니멀리즘적 양식이거나 현대음악의 차가운 불협화음적 요소를 이루고 있는 것과 구별되는 지점이다.

50) 원작소설인 <무진기행>에서는 그다지 부각되지 않는 전후 사회적 맥락의 흔적 혹은 로컬리티의 문제는 각색과정에서 전쟁 상황을 환기시키는 사운드의 실험적 사용들과 전근대(무진)와 근대(서울)를 대비하고 교차시키는 공간묘사 등을 통해 영화적으로 형상화되고 있다.

51) 김선아가 지적하듯, <안개>의 첫 장면은 <일식>의 마지막, 주인공이 사라진 텅빈 공간을 비추는 가로등 장면으로 시작한다. (김선아, 앞의 글, 73쪽) 흥미로운 것은 서구의 대표적 모더니즘 영화에 대한 오마주, 혹은 인용으로 시작하는 <안개>의 타이틀 장면, 현대인의 황량한 내면풍경을 상징하는 가로등의 첫 장면에서부터 감상적인 무드를 환기시키는 영화의 주제곡이 끊임없이 흘러나오다는 것이다.

52) 같은 해에 만들어져 <안개>와 함께 또다른 대표적 모더니즘 영화로 불리는 이만희의 <귀로>의 경우도 영화사운드의 활용이 창의적인데 비해 <안개>와 유사하게 주제음악의 과잉이 눈에 띈다. <귀로>의 음악을 담당했던 전정근이나 <안개>의 음악을 맡은 정윤주는 모두 1960년대의 대표적 영화음악가들이었다. ‘1960년대 한국영화에서 음악이 과잉적으로 사용된 것은 기술적 한계로 인한 표현력의 제약을 음악으로 커버했다’는 음악평론가 최지선의 지적(최지선, 강성률, 『1960년대 한국영화음악의 발전경향에 관한 연구』, 『대중서사학회·영상예술학회 공동학술대회 자료집』, 2008.5.3, 144쪽)처럼, 1960년대 한국영화의 특징적인 한 양상이었던 것으로 보인다.

원작소설과 영화와의 차이점들 또한 불균질성을 강화하는 요소들이다. 소설에서는 감수성의 혁명을 일으킨 문체와 주체의 자기분열성이라는 모더니즘적 요소가 두드러지는 반면, 영화적 각색에 있어서는 소설 한 페이지에 이르는 문장이 주인공의 과도한 내레이션 장치로 종종 전환(문예적 요소)⁵³⁾되어 파토스의 과잉효과를 낳는다. 또한 원작에는 회상장면이 적은 반면, 영화에서는 회상기법이 과거와 현재가 교차되는 플래시백 구조의 의도적인 잦은 사용으로 드러나곤 한다. 이렇듯 각색의 문제나 소설-영화 매체간 특성의 차이를 고려할 때, <안개>의 예술성을 어떻게 보아야 할 것이며 이 작품에 드러난 감독과 원작자(각색자) 그리고 기획자간의 영향력과 긴장관계를 어떤 식으로 파악해야 할 것인가의 문제들이 발생한다.

이와 같이 <안개>라는 작품을 통해 드러나듯 모더니즘 미학은 스타일의 범주로 환원될 수 없는 것이다. 이렇게 볼 때 모더니즘과 근대성의 관계에 초점을 맞추는 것은 미학에 대한 보다 폭넓은 인식을 수반한다는 미리엄 한센의 견해나,⁵⁴⁾ 예술 영화는 텍스트적 특징의 질문들로 환원할 수 없다고 보는 스티브 닐의 ‘제도 Institution로서의 예술영화’에 대한 연구⁵⁵⁾는 논의되는 맥락은 각기 다를지라도 1960년대 한국영화의

53) “무진의 명산물? 나는 그것이 무엇인지 알고 있다. 그것은 안개다...(중략)... 이 안개에 신선한 햇볕, 저온의 공기, 해풍을 합성하면 세계에서 가장 우수한 수면제가 될 수 있으리라”: 소설의 한 페이지, 시나리오의 두 페이지에 해당하는 윤기준의 내레이션.

54) Miriam Bratu Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” *Modernism/modernity*, Vol.6, No.2, April 1999, p.61.

55) Steve Neal, “Art Cinema as Institution,” *Screen*, vol.22, no.1 (1981). p.13. 닐은 이 논문에서 예술영화가 유럽에서 미국의 지배적인 영화산업에 대항하는 동시에, 그 지역의 영화산업과 영화문화를 배양하는데 어떤 역할을 했는가를 프랑스, 독일, 이탈리아 영화의 사례들을 들어 고찰하고 있다. 그는 할리우드와의 차별화 전략이자 대안으로서 제시된 예술영화 담론에서 중요한 것은 텍스트표면에

예술영화 비평담론에서도 고려되어야 할 접근방식으로 여겨진다.

5. <안개>에서 <돼지가 우물에 빠진 날>... 혹은 <M>까지: 한국 모더니즘 영화의 역사화

본 논문에서는 지금까지 1960년대 후반 한국영화계의 상황에서 <안개>가 어떻게 탄생했는가를 재추적하면서 이 작품을 둘러싼 모더니즘/예술영화담론에 대한 지난 40여 년 간의 연구의 자취를 살펴보았다. 리얼리즘과 모더니즘, 장르성과 통속성(멜로드라마/신파), 기획영화의 산업적 요소와 미학적 새로움이라는 예술영화적 요소 등이 뒤섞인 ‘불균질적 텍스트’로서의 <안개>는 1960년대의 ‘문제적 문예영화’이자 일종의 ‘기획예술영화’였다. 이처럼 이질적인 코드들이 뒤섞인 1960년대 후반의 모더니즘 영화는 그 자체로 징후적이다.

<안개>를 1960년대 한국 최고의 모더니즘 영화로 보면서, 안토니오 니나 알랭 레네, 베리만 등의 서구 모더니즘 영화작가의 작품들과 등가시하는 시각에는 1960년대 한국영화 비평담론이 선취하고자 했던 ‘상상적 구성물’로서의 예술영화, 미학적 근대성에 대한 강렬한 욕망이 담겨 있다. 그러나 <안개>를 서구유럽 모더니즘 영화들처럼 ‘작가주의 모더니즘’ 영화로 간주해 온 지금까지의 비평적인 시선은 오히려 한국영화사에서 모더니즘이라는 전통의 부재를 낳게 되었는데도 모른다. 이 작품을 고정된 실체로 정전화 canonization하는 과정에서 억압되고 탈각된 다양한 산업적, 영화문화적, 역사적 맥락이 오히려 이러한 전통을 새롭게 인식할 수 있는 계기를 마련한다. 이런 점에서 유럽의 몇몇 아트 시네마

드러나는 스타일적 특징들만이 아니라 내셔널 시네마나 각 나라의 특정한 문화적 전통 및 고급 예술 등임을 주장하면서, 예술영화가 제작, 유통, 배급, 상영되는 ‘제도로서의 예술영화’를 체계적으로 분석할 것을 강조한다 (pp.12-15).

로서 ‘세계주의’, ‘보편적 시네마’를 상상하는 것에는 문제가 있다. 보드웰의 예술영화논의도 그것이 유럽예술영화중심성을 상정하고 있다는 점에서 비판적으로 접근할 필요가 있을 것이다.⁵⁶⁾

2007년에 개봉된 이명세 감독의 영화 <M>은 정훈희가 부른 <안개>의 오리지널 동명주제곡을 보아의 보컬로 리메이크하여 영화 전체의 정서를 ‘무드’에 젖어들게 한다. 꿈과 현실을 넘나드는 주인공 한민우(강동원)의 자아분열은 40년의 세월을 가로질러 영화 <안개>의 윤기준(신성일)의 분열된 모습을 떠올리게 한다. 한국영화에 보기 드문 스타일 리스트로서 영화매체에 대한 강한 자의식을 가지고 형식실험을 해온 이명세 감독이 테크니션 김수용 감독의 조감독으로 연출수업을 시작했다는 것은 단지 우연일까?

<안개>(1967) 혹은 그 이전의 시기로부터 <돼지가 우물에 빠진 날>(1996) 혹은 <M>에 이르기까지 한국모더니즘 영화사의 단절을 어떻게 계보화하고 역사화 할 수 있을 것인가?⁵⁷⁾ <오발탄>과 비슷한 방식으로 정전화된 ‘리얼리즘 영화들’과 리얼리즘 중심으로 쓰인 한국영화담론사를 해체시켜 재고찰하는 것으로부터 시작할 수 있을까? 이 논문의 마지막은 이러한 한국영화사의 근본적인 고민으로 다시 돌아가고 있다.

56) 데이비드 보드웰, 오영숙·유지희 옮김, 『예술영화의 역사』, 『영화의 내레이션2』, 시각과 언어, 2007, 215-228쪽.

57) 한국 모더니즘 영화사가 단절되었다고 보는 필자의 시각은, 한국영화사에서 모더니즘 계열의 작품이 부재했다고 보는 것이 결코 아니다. 1970년대 하길중 감독의 작품, 1980년대 이장호나 배창호 감독의 작품들, 코리안 뉴웨이브 시기 여러 감독의 작품들 속에서도 그 흔적들을 쉽게 발견할 수 있다. 그러나 <오발탄>이 담론화 과정 속에서 네오리얼리즘 영화에서 사회적 리얼리즘 영화로, 그리고 다시 모더니즘 영화로 재평가되었듯, (김소연, 『<오발탄>은 어떻게 “한국 최고의 리얼리즘 영화”가 되었나?』, 계간 『영화언어』 2004년 봄호, 미디어 2.0, 171-182쪽) 한국영화에서 모더니즘의 문제는 후대의 영화연구와 비평담론을 통해 역사화해야 할 필요가 있다.

참고문헌

1. 기본 자료

『영화예술』 1965년 4월호, 6월호, 12월호, 1966년 9월호.

『여원』 통권 146호, 1967. 10.

『씨네 21』 2002년 7월 26일 ‘기획영화10년, 충무로의 빅뱅을 돌아보다(4)’, 2002년 3월 29일 ‘김소희의 <생활의 발견>론: 더욱 흥상수답게, 더욱 사소하게’.

『키노』 1997년 1월호 ‘주목할 만한 데뷔작-내일의 작가주의’.

『경향신문』, 1967년 10. 28, 8면, 1967년 11월 3, 4면.

『동아일보』, 1967. 11. 4, 5면.

『한국일보』, 1967. 11. 2, 6면.

2. 논문 및 단행본

김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005.

김선아, 『근대의 시간, 국가의 시간: 1960년대 한국영화, 젠더 그리고 국가권력 담론』, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2001. 47-84쪽.

김소연 『<오발탄>은 어떻게 “한국 최고의 리얼리즘 영화”가 되었나?』, 『계간 영화언어』, 2004년 봄호, 미디어 2.0. 160-183쪽.

김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003.

김소영, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당, 1996.

김수남, 『한국영화 감독론 2』, 지식산업사, 2003.

데이비드 보드웰, 오영숙·유지희 옮김, 『예술영화 내레이션』, 『영화의 내레이션 2』, 시각과 언어, 2007. 151-228쪽.

로빈 우드, 『불균질적 텍스트:70년대의 내러티브』, 『베트남에서 레이건까지』, 시각과 언어, 1994. 68-95쪽.

문재철, 『한국 영화비평의 타자성과 콤플렉스: 50년대 후반에서 70년대까지의 리얼리즘 담론의 ‘상상성’을 중심으로』, 『한국영화의 미학과 역사적 상

- 상력』, 도서출판 소도, 2006. 37-55쪽.
- 미츠히로 요시모토, 『민족적/국제적/초국적: 트랜스 아시아 영화의 개념과 영화 비평에서의 문화정치학』, 김소영 편저, 『트랜스:아시아 영상문화』, 현실 문화연구, 2006. 275-293쪽.
- 박유희, 『서사의 숲에서 한국영화를 바라보다』, 다빈치, 2008.
- 박지연, 『1960년대 한국영화 정책과 산업의 명암: 김수용 감독의 필모그래피를 중심으로』, 웹진 <필름저널> www.filmjournal.org 4호, 2001년 가을호.
- 변인식, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972.
- 안병섭, 『영화적 현실, 상상적 현실』, 원민, 2006.
- 오영숙, 『한국 영화의 근대성에 관한 소고』, 『영화연구 19호』, 2002, 191-219쪽.
- 이길성, 『근대의 풍경』, 도서출판 소도, 2001.
- 이영일, 『한국영화전사』(개정증보판), 도서출판 소도, 2004.
- 이효인, 『한국영화의 근대성 연구 서설』, 경성대 연극영화학과 석사논문, 1996.
- 제프리 노웰 스미스, 이영아 외 역, 『예술영화』, 『옥스퍼드 세계영화사』, 열린책들, 2005.
- 해리 하르투니언, 『역사의 요동』, 휴머니스트, 2006.
- 홍소인, 『문예영화에서의 남성성 연구: 1966-1969년까지의 한국영화를 중심으로』, 중앙대 첨단영상대학원 석사논문, 2003.
- Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/modernity*, vol. 6, no. 2 (April 1999), pp. 59-77.
- Steve Neal, "Art Cinema as Institution," *Screen*, vol. 22, no. 1, 1981, pp. 11-39.

Abstract

Reconfiguring Korean Modernist Film:

'Art Cinema' as Film Criticism of the 1960s Imagined it

Lee, Sun-Joo

The 'modernist film' or 'art cinema (*yesul-youngbwa*)' discourse in Korean cinema has not been genealogically studied because the tradition of self-consciousness about film form or film as a medium has remained slim on the whole throughout its history. Faced with this scarcity, my study aims at shedding light on the ways in which Korean film criticism of the 1960s imagined the 'art cinema' through the analysis of the discourses on *The Foggy Town* (*Angae*, directed by Kim Soo-yong, 1967), still known as "a masterpiece of Korean modernist film." I would eschew an aesthetic approach to *The Foggy Town* which tends to enshrine it in the pantheon of 'auteurist/modernist film'; investigating the ways in which multiple agencies that constituted Korean cinema of the 1960s—industry, policy, film culture, director, and criticism—were intertwined, I would instead reposition it within the historical dynamics of the time when it was released and gained remarkable popularity. In doing so, I would also reach out to historically reconstructing the tradition of Korean modernist film which had presumptively ceased to exist for thirty

years until *The Day a Pig Fell into a Well* (*Doejiga umul-e ppajin nal*, directed by Hong Sang-soo) came out in 1996.

The aspiration of world cinema during the 1960s to its 'newness,' exemplified by the French nouvelle vague, led to the paradigm shifts in the film history: the advent of the auteur's age and the emergence of art cinema. Unlike its antecedent of the 1950s, Korean film criticism of the 1960s strived to catch up with this current of the world cinema as *The Foggy Town* was produced. I would argue that *The Foggy Town* must be conceived as an 'incoherent text,' inasmuch as it leaves coexisting a few aspects that revolved around Korean cinema of that time—realism, modernism, genericity, and popularity—therefore shaping itself as the mixture of the industrial elements of high-concept film [gihoek-younghwa] and the aesthetic elements of art cinema (yesul-younghwa)—what I would call 'high-concept-art film' (gihoek-yesul-younghwa).

In this sense, what makes *The Foggy Town* interesting and rich lies not in its direct imitation of Western modern cinema, but in the tension where its heterogeneous elements aforementioned collided and negotiated with each other in the tradition of Korean cinema. Paying close attention to that tension, I would claim that it was the point of contradiction and fissure between the desire for the new art cinema and the components of existing popular genre film where modernity in Korean cinema was revealed.

Key Words

Korean cinema, the 1960s, *The Foggy Town* [Angae], Kim Soo-yong, *A journey to Mujin*

[*Mujin-gibaen*], Kim Seung-ok, modernism, art cinema [yesul-younghwa], film criticism, high-concept-art film [gihoek-yesul-younghwa]

* 위 논문은 2008년 4월 24일에 투고되어 2008년 5월 3일에 본 학회 학술대회에서 발표한 논문으로, 2008년 6월 3일 심사 완료 후 6월 5일 게재가 확정되었음.