

# 신생독립국의 자기인식과 아시아 상상

— 코스모폴리타니즘과 민족주의 사이의 한국영화(1957~1960년대)—

오영숙\*

1. 들어가며
2. 한국영화의 탈국경적 공간 상상
3. 국제성에 대한 욕망
  - 3-1 국제영화제: 동양적인 고유성의 발견
  - 3-2 합작영화
4. 국가 정체성과 아시아 상상
  - 4-1 식민의 기억과 새로운 연대
  - 4-2 고전의 창출과 아시아적 보편성
5. 신생독립국의 자기인식과 아시아 표상: 결론을 대신하여

## 국문요약

1950년대 후반에서부터 60년대에 걸쳐 아시아 공간을 서사의 영역으로 끌어들이는 작품들이 한국영화계에 대거 등장하였다. 이 글이 던지고자 하는 질문은 이런 것이다. 왜 아시아였고, ‘아시아’라는 기호가 갖는 함의는 무엇이었는가. 아시아 상상은 어떤 방식으로 어떻게 출현하였는가. 이러한 질문은 일차적으로는 당시의 국가적 상황과 한국영화의 존재양식의 관계에 관한 어떤 문제의식을 암시한다. 영화적 상상력이 일국적 영역을 넘어서 아시아 전체로 그 범위를 넓혀가던 일련의 현상들에서 의미있는 지점은 우리가 아시아 속에서 작은 거울들을 발견하기 시작했다는 사실이다. 우리에게 있어 아시아의 신생 국가들은 장차 따라야 할 대안적인 새로운 근대를 어디에서 찾을 것인가, 와 같은 고민을 공유하고 있는 나라들임과 동시에 나의 모습을 확인시켜주는 거울과 같은 존재였다. 당시의 일군의 영화들은 피식민지인들 간의 사적 친밀성이라는 코드를 통해 신생 독립국들 간의 유대감을 고양하고, 아시아의 고전으로 영화적 상상력을 확장시키고, 세계 속에 보여질 한국영화의 모습을 두고 고민하였다. 이러한 현상들은 궁극적으로는 이제 막 새로운 자신감을 얻은 신생 독립

\* 성공회대 HK 연구교수

국의 자기정체성에 대한 고민을 환기시킨다. 이러한 영화들이 부상했던 시기는 자신의 정신의 근거를 지나치게 서구적 모더니티에 기대어 찾았던 50년대의 코스모폴리타니즘을 반성하고, 서구에 맞서면서도 보편적일 수 있는 자기 정체성 찾기가 비교적 자발적으로 시도되던 때였다. 코스모폴리타니즘의 영향이 아직은 남아 있으며 민족주의적인 문제의식에 눈을 뜨기 시작하던 때, 말하자면 코스모폴리타니즘과 민족주의의 사이에 놓여 있던 시기라 할 수 있다. 그러나 보편성에의 의지와 특수성에의 의지는 동시적인 현상이다. 이 시기 한국영화에 출현한 바 있는 중국과 동남아시아, 그리고 인도를 잇는 아시아 표상은 서구적인 것에 맞서는 또 다른 보편성을 찾으려던 한국인이 선택할 수 있는 상상력의 최대치였다고 할 수 있다. (주제어: 1960년대 한국영화, 신생독립국, 코스모폴리타니즘, 민족주의, 아시아 연대, 아시아 고전)

## 1. 들어가며

1950년대 후반에서부터 60년대에 걸쳐 아시아 공간을 서사의 영역으로 끌어들이는 작품들이 한국영화계에 대거 등장하였다. 1957년에 들어 새롭게 등장한 한·홍 합작영화 <이국정원>(전창근·도광계·와카츠키 미츠오)을 비롯하여 아시아 각국 간의 다양한 합작영화가 기획되고 굳이 합작의 형태가 아니라도 일국적 상상력을 넘어서는 다양한 이야기 거리들이 영화적 서사로 진입하는 등 한국영화의 재현 공간은 전시대와는 비교가 안 될 정도로 확장되고 있었다. 그 영화적 양상의 구체적인 모습이 어떠한가를 따지기 이전에, 한국영화의 상상력이 일국적 영역을 넘어서 아시아 전체로 그 범위를 넓혀가고 있었다는 사실 자체가 예사롭지 않다. 이 글은 일국적 상상력을 넘어서려는 한국영화의 움직임들에 주목하고, 전시대와는 구별되는 이러한 현상들을 어떻게 해명할 것인가라는 문제에 관심을 두고 짚어진다.

이 글이 던지고자 하는 질문은 이런 것이다. 아시아라는 기호가 갖는 함의는 무엇이며 왜 그것을 문제시 했는가. 아시아 상상은 어떤 방식으로 어떻게 출현하였는가. 이러한 질문은 일차적으로는 당시의 국가적 상황과 한국영화의 존재 방식의 관계에 관한 어떤 문제의식을 암시한다. 신생독립국으로서 이제 막 출발한 나라의 국민들에게 아시아란 무엇이었을까. 일국적

경계를 넘어선 아시아 상상이란 어떤 식으로든 국가와 국경, 영토에 대한 의식 및 국가 정체성의 문제를 우회하기 어렵다. 이런 정신적 환경 속에서 이른바 신생독립국의 자기의식이라 할 만한 것이 작동하고 또 그것이 당대의 영화 언어를 만들어가고 있는 중요한 힘 중의 하나라는 가정에서 이 글은 출발하고자 한다.

일국적 상상력을 넘어서서 아시아의 제 영역들로 상상력의 폭을 넓히려 한 영화들의 비중이 작지 않았고 당시의 저널에서도 이러한 영화들의 제작 현황이 심심치 않게 화제가 되었음에도 불구하고, 평단에서 이들에 대해 심도있게 접근하려는 시도는 현저히 적었던 편이다. 여기에는 이 작품들의 대부분이 상업적인 산물일 뿐이라는 평가, 즉 당대 사회에 대해 진지하게 접근하거나 사실적으로 묘사하지도 않고 예술적인 성취도 얻어내지 못한 이른바 ‘상혼에 투철한 영화’에 불과하다는 시선이 작용했을 것이다. 한국영화사 연구에 버팀목의 역할을 하고 있다고 평가되는 이영일의 『한국영화전사』에도 이 부분에 대해서는 별다른 강조가 없이 합작영화에 관한 간략한 언급만으로 그치고 있을 뿐이다. 이유가 다르긴 하지만 현재에도 이러한 사정은 크게 달라지지 않아서, 이들 영화에 관한 학술적 논의는 아직 본격화되지 않은 것으로 판단된다. 한국영화사 연구에 있어서 만주웨스턴을 비롯하여 소위 만주물과 관련된 연구는 수 년 전부터 가시적인 성과를 이루어 왔지만<sup>1)</sup> 그 외의 연구는 아직 본격적 궤도에 오르지 못한 실정이다. 근자의 연구성과로는, 1960년대 한국영화계에서 활약했던 재외한인 영화인들의 합작 시도를 점검함으로써 이 시기 한국영화계에 일었던 세계화의 움직임을 추적하는 논문이 있고<sup>2)</sup>, 2004년 부산영화제의 ‘한국영화 회고전’과 관련된

- 
- 1) 대륙(만주) 활극영화 연구의 물꼬를 튼 김소영의 논의를 비롯하여 만주물을 대상으로 여러 연구가 진행되었다. 그 주된 연구 성과로는, 김소영, 「지정학적 판타지와 상상의 공동체 : 냉전시기 대륙(만주) 활극 영화」, 김소영·얼 잭슨 주니어·임대근 엮음, 『아시아영화의 근대성과 지정학적 미학』, 현실문화연구, 2009. 박유희, 「만주웨스턴 연구」, 『대중서사연구』, 2008. 안진수, 「만주액션영화의 모호한 민족주의」, 『만주연구』, 2008. 한석정, 「만주 웨스턴과 내셔널리즘의 공간」, 『사회와역사』, 2009 등이 있다.
  - 2) 1960년대 한국영화계에서 재미한인 필립 안과 재일조선인 류신노스케가 했던 일련의 활동을 검토함으로써 당시 한국영화에 일었던 새로운 변화들을 ‘세계화

책자 『아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한·홍 합작시대』 정도가 나와 있는 단계이다.<sup>3)</sup>

따라서 새로운 시선과 통찰력으로 접근하는 일만큼이나 우선 필요한 것은 그와 관련된 영화적 사실을 추적해가는 작업이다. 그러나 필름이 남아 있지 않은 경우가 많아 영화적 면모의 실체에 대한 접근이 용이치 않다는 난점이 있는 것이 사실이다. 기본적으로는 영상자료원에 비치된 영화자료와 시나리오를 기반으로 당대 한국영화의 모양새를 검토하고자 했다. 필름은 물론이거니와 시나리오조차도 남아 있지 않은 작품들의 경우는 당시 영화현상이나 영화계의 현실을 짐작케 할 수 있는 신문이나 잡지를 비롯한 2차 자료들에 의지하여 논의를 진행하게 될 것이다.

당연한 말이지만, 현재의 우리가 느끼는 아시아라는 단어의 감도가 그때와 같을 수는 없는 노릇이다. 이는 신생 독립국으로서 이제 막 국가의 틀을 잡아가기 시작하던 때와, 초국적 자본이 지배하는 신자유주의적 세계화 시대의 차이라고 해도 좋을 것이다. 게다가 아시아 표상에 대한 접근을 보다 어렵게 만드는 것은 아마도 아시아라는 말이 지니고 있는 모호성과 역사성 때문일 것이다. 아시아를 지역적인 개념으로만 생각한다면 문제가 간단해 지겠지만, 우리가 다루고자 하는 것이 이와 같은 지리적 관심사가 아님은 말할 것도 없다. 아시아는 이 지역을 구성하는 개별 국가들의 단순한 합이 아니며, 국경이나 지형과 같은 객관적 요인에 기대어 설명할 수도 없는 것이다. 좀 더 일상적인 어법으로 흔히 우리가 아시아라고 부르는 일련의 표상들, 이를테면 아시아와 관련된 영화적 상상이 어떻게 형성되었고 어떤 식으로 대중에게 수용되었는지가 지금 우리가 논해야 할 보다 합당할 대상일 터인데, 아시아라는 말 자체의 역사성과 모호성은 바로 이 경우에 문제가 된다. 아시아라는 말 속에는 다양한 입장이 개재되기 마련이며 따라서 다양

---

의 시초'라는 이름으로 자리매김하고 있는 양인실의 논문이 있다. 양인실, 「좌절된 세계화와 로컬리티 - 1960년대 한국영화와 재외한인」, 『로컬리티 인문학』 제2호, 2009.10

3) 2004년 부산영화제에서 합작영화를 주제로 한국영화회고전이 열린 바 있고 그와 함께 소책자 『한국영화회고전: 아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한·홍 합작시대』이 출간되었다.

한 대상이 점유할 수 있는 장소로서의 아시아의 의미는 항상 변화할 수밖에 없는 것이다. 이를테면 대동아공영권에서 일본이 주도하던 ‘아시아’와 전후의 대중들이 전유하는 아시아는 다른 뜻과 의미를 갖게 될 수밖에 없다. 요컨대 ‘아시아’라는 표상은 서로 다른 사회집단이 자신들의 이해와 열망에 따라 다른 방식으로 정의하려고 끊임없이 갈등하는 대상이라는 것이다. 따라서 위의 질문에 제대로 답하기 위해서 우선 필요한 것은 한국영화가 놓여 있던 그 시대의 사회문화적 관계망 속으로 들어가 아시아가 재현되던 구체적인 맥락과 방식에 대해 점검해보는 작업이다.

논의의 대상은 한국영화가 아시아 표상을 끌어들이기 시작한 1957년부터 1966년까지의 시기로 제한하였다. 여기에는 당대의 정황에 대한 고려가 놓여 있다. 영화사적으로 볼 때 1957년은 한국 최초로 한국과 아시아 국가 간의 합작영화가 제작된 시기였고, 한국사회 전체의 맥락에서 보자면 미국이 대한경제원조의 대폭 삭감을 결정함에 따라 국내의 경제사정이 악화되던 때였다. 한국인들 스스로가 경기침체와 가난을 벗어나기 위한 획기적인 조치를 찾아내어 어떻게든 자립경제 건설을 이루어내야 한다는 이른바 ‘자생적 근대화’에 대한 의식이 일깨워지기 시작하던 것이 이때의 일이었다. 이승만 정부가 나름대로 경제 성장을 위한 계획도 세우고 각종 수출 장려 정책들을 내놓으려 했던 것도<sup>4)</sup> 그러한 위기의식의 발로였을 것이다.

다른 한편으로 이 시기는 북한과 국가 정통성을 두고 외교적 경쟁체제에 돌입하던 때이기도 하다. 1955년 4월에 신생독립국 29개국이 참여한 반동회의에서 평화 10원칙이 발표됨에 따라 북한은 공산국가로 국한되는 진영 외교를 탈피하고 비공산국가와 수교를 넓히는 등 외교 정책의 다변화를 모색하기 시작했다. 소련과 중국, 쿠바 등의 사회주의국가들과의 단결과 친선은 물론이고 제3세계의 국가, 특히 비동맹국가들과의 긴밀한 협력관계를 확대하려 했으며, 우호적인 자본주의국가들과도 경제 및 문화교류를 발전시켜 나가기 위한 다각적인 외교활동에 힘쓰고 있었다. 북한을 의식할 수밖에 없는 한국으로서도 보다 효과적인 대외관계를 만들어가야 할 필요가 있었

4) 차철욱, 「1950년대 미국의 대한 원조정책 변화와 이승만정권의 수출정책」, 『지역과역사』 11호, 2002.12, 223~254쪽

다. 아시아의 제3세계 국가들을 비롯하여 여러 국가들 간의 긴밀한 유대를 가능케 하는 전략에 대해 고민할 수밖에 없는 상황이었다.

논의 시기를 1966년까지로 제한한 것은 박정희 정권의 상업영화 통제가 보다 엄격해지고 영화제작의 노선에 관한 실질적이고 구체적인 지침이 하달되기 시작하던 때가 이 시기 이후라고 판단되기 때문이다. 1960년대 후반기에 비한다면 1960년대의 전반기까지의 시기는, 비록 상대적인 정도의 차이일 뿐이겠지만, 영화인들이 한국영화의 미래에 대해 자기주도적으로 고민을 할 수 있었던 때였다. 결과적으로 정권이 내거는 이데올로기나 정책과 일치하는 영화가 나오게 된다 하더라도, 그것이 관 주도의 영화 제작 지침에 강제적·일방적·절대적으로 맞춰 간 결과라기보다는, 영화인들의 욕망과 국가의 정책이 어느 정도 맞았기에 가능했던 일종의 자발적 동의의 결과라 할 수 있다. 달리 말하자면, 일련의 시대적 변화 앞에 어느 길을 가야할지에 대해 함께 고민하고 여러 대안들을 상상할 수 있는 자율적 분위기가 어느 정도는 가능했던 때이다. 1960년대로 국한시켜 말하자면, 4·19에서 비롯된 자율적 분위기는 남아있고 5·16 이후의 군사정권의 폐쇄성에 대해서는 아직 실감하지 못하고 있었던, 일종의 끼인 시간대였다고도 할 수 있다.

<7인의 여포로>(이만희, 1965)가 반공법 시비에 휘말리며 이만희의 구속 사태가 벌어진 직후에 영화인들이 즉각적으로 보여준 집단적인 반론 제기는, 그것이 비록 착각 내지 환상에 불과한 것이라고 해도, 그 때까지는 영화인들 스스로가 어느 정도의 자율적인 선택권을 갖고 있다고 스스로 생각하고 있었음을 반증해준다. 이 논문의 시선은, 어쩌면 경계선에 놓여 있다고도 할 수 있을 그 시대에 한국영화가 보여준 일련의 변화들을 향하고 있다. 구체적으로는 1960년대 전반기 한국영화의 탈국경적으로 확장된 서사 공간에 대한 검토에서 시작하여 당시 본격화되었던 합작영화 붐을 점검하고, 반일의 정서와 아시아 연대를 구현하는 일련의 영화들과, 아시아 고전들을 영화화 한 일군의 작품들을 살펴보는 순서로 논의를 전개시켜 나가게 될 것이다.

## 2. 한국영화의 탈국경적 공간 상상

한국영화의 공간이 전시대와는 달리 일국의 영역 너머로 확장되기 시작한 것은 1950년대 후반부터의 일이다.<sup>5)</sup> 임화수가 이끌던 한국연예주식회사의 일련의 합작 시도<sup>6)</sup>를 통해 외국에서 현지촬영을 한 영화들이 등장했다는 것은 잘 알려진 사실이다. 국내 최초의 한국·홍콩 합작영화인 <이국정원>(전창근·도광계·와카츠키 미츠오, 1957)이나 <천지유정>(김화랑, 1958), <망향>과 같은 작품을 통해 홍콩이나 마카오, 필리핀의 마닐라와 같은 국외의 공간들이 스크린 위에 등장하기 시작했다. 그러나 1950년대는 미국식 민주주의와 자본주의 문화의 유입에 따른 국내의 생활양식의 변화가 대중들의 보다 긴요한 관심사였던 탓에 국외로 관심을 넓히는 영화들보다는 서울의 변화하는 풍속을 담은 영화들의 비중이 클 수밖에 없었다.

이에 비하면 1960년대에 한국영화가 이국의 공간에 대해 보여주는 관심은 전시대와는 비교를 불허할 정도로 양과 질 모두에서 그 차원을 달리하고 있었다. 일본을 비롯하여 홍콩과 태국, 말레이시아 등에 이르는 아시아 각국의 스펙터클과 서사들이 한국영화의 상상적 지평 안으로 빠르게 진입하고 있었고, 아시아의 다양한 도시와 이국적 풍물들이 좀 더 폭넓은 대중적인 관심사로 다가서게 되었다. 한국영화의 공간 확장이 어느 정도로 진행되었는지는 당시 만들어진 영화의 제명을 살펴보는 것만으로도 넉넉히 짐작될 수 있을 것이다.

1950년대에는 등장할 수 없었던 일본의 구체적인 지명이 영화의 제목으로 직접 모습을 드러내기 시작한 것은 1961년의 일이다. 현해탄을 건너(<현해탄은 알고 있다>(김기영, 1961), <현해탄의 구름다리>(장일호, 1963)) 만나게 되는 일본땅은 우리에게 간단치 않은 기억과 경험을 제공하고 있었다. 일본의 수도 동경은, “흘러왔다 사라지는 서부 사나이처럼”<sup>7)</sup> 서울에 나타난

- 
- 5) 물론 이 땅의 외부를 상상하는 영화가 이 시기에 비로소 시작되었다고 말할 수는 없다. 식민지 시기에도 가령 중국의 상해영화사와 조선인 인력이 협조하여 만든 <양자강>(이경순, 1930)이나 만주로 이민 간 조선인들을 다룬 <복지만리>(전창근, 1941)와 같은 영화들이 존재했다.
  - 6) 임화수는 한중합작영화를 선구적으로 개척했다는 공로를 인정받아 1959년 4월 27일 영평상(특별상)을 수상하기도 했다.
  - 7) 「신영화 ‘가벼운 애정물’ : <동경서 온 사나이>」, 『경향신문』, 1962.8.24.(8쪽)

플레이보이 남자의 고향이기도 하고(<동경서 온 사나이>(박성봉, 1962)) 때론 ‘구레나’가 득실한<sup>8)</sup> 알지 못할 음모와 범죄가 난무하는 곳이기도 했다(<동경암흑가>, <동경비가>(홍성기·박찬, 1963)). 해방 이후 처음으로 일본 현지에서 촬영된 ‘일본 로케 제 1호’ 작품이 나온 것도(<검은 장갑>(김성민, 1963)), 일본의 ‘고쇼 헤이노스께’(吳所平之助) 감독의 제일 조감독으로 활약해온 재일교포 문여송이 귀국하여 <일본이여 영원히>라는 이름의 영화를 직접 기획하고 연출하겠다고 움직이던 것도 이 무렵의 일이었다.

대륙의 매혹은 1960년대의 영화계가 발견한 대표적 문화 상품이었다. 유구한 역사를 자랑하는 북경이나(<진시황제와 만리장성>(1962)) 광활한 몽고가 갖는 매혹도 그러했지만(<광야의 왕자 대징키스칸>(전창근·이종기, 1963), <몽고의 동쪽>(최경섭, 1964)), 두만강과 압록강을 건너(<두만강아 잘 있거라>(임권택, 1962), <눈물젖은 두만강>(민경식, 1963), <압록강아 말하라>(강민호, 1965)) 북쪽으로 송화강과 흑룡강을 따라가면(<송화강의 삼악당>(김목, 1965), <흑룡강>(이만희, 1965)) 만나게 되는 만주는 통쾌한 액션극이 가능한 곳이자 나라의 운명을 사색하게 만드는 역사적 공간이었다(<대지여 말해다오>(정창화, 1962), <대지의 지배자>(정창화, 1963), <대평원>(정창화, 1963), <소만국경>(강범구, 1964), <대륙의 영웅들>(이용호, 1965), <불붙는 대륙>(이용호, 1965)).

왜 만주였는가, 라는 질문에는 단일한 대답이 주어질 수 없을 것이다. 만주지역은 일제의 무력침략이 직접 진행되어 괴뢰국인 만주국이 수립되던 곳이자 일제의 침략에 저항했던 조선과 중국 민족해방운동이 강력히 진행되었던 곳이다. 그러므로 식민의 기억과 반일 정서를 담은 항일의 서사를 취하는 영화들이 만주를 즐겨 찾은 것은 그다지 놀라운 일이 아니었다. 미아리에 3천평의 ‘오픈 세트’를 짓고 하얼빈의 ‘차이나타운’을 재현했던 초기 만주물 <지평선>(정창화, 1960)은 일본 헌병들을 괴롭히는 ‘흑룡단’의 활약상을 그리고 있었으며, <아카시아 꽃잎 필 때>(1962)는 1942년 만주를 배경으로, “조선 독립군과 중국의 비적단, 일본군들의 삼파전이 전개되던 백병전”을 담아내고 있었다.)

8) 「한국 본 대로 느낀 대로」, 『한국일보』, 1962.3.29.(석간4쪽)

만주는 복합적인 공간이었다. 우리 민족의 발원지이자 고구려와 발해의 영토라는 먼 옛적의 역사를 환기시키는 공간이었고, 식민지 시기 고향을 떠난 조선인들의 고난과 역경을 상징하는 공간이면서 일제의 감시를 피해 고국을 떠난 독립운동가들이 소통하고 활약하는 공간이기도 했다. 그리고 더 이상의 희망을 발견하지 못한 이들에게는 새로운 꿈을 꾸는 기회의 땅이기도 했다.

한편으로 만주는 ‘동양의 서부’라고 불리울 정도로, 국제적인 공간이었다. 만주의 하얼빈은 그 국제성의 상징적 존재였다. 서로 다른 인종과 민족이 만나 관계를 맺고 때론 긴장하고 충돌하기도 했던 공간, “여러 민족들이 용광로처럼 뒤섞이는”<sup>10)</sup> 국제적인 공간이 하얼빈이고 만주였다. 김소영의 표현을 빌자면 “국가의 범위를 넘어선, 아시아 ‘공공의 판타지’가 가능한 곳이었다.”<sup>11)</sup> 그런 점에서 만주를 영화적으로 묘사하는 과정은, 일국의 경계를 넘어서려는 코스모폴리타니즘에의 갈망과 지주적으로 우리 것을 찾자는 민족주의라는 두 개의 상반된 욕망이 서로 길항하는 과정이 고스란히 포착되는 문제적 장이 될 수 있었다. 민족주의를 부각시키면서도 코스모폴리타니즘과 서로 몸을 섞을 수 있는 장이자, 두 개의 다른 이념이 서로의 경계를 넘나들며 다층적인 상상력을 키워낼 수 있는 곳이라는 점에서 만주라는 공간은 충분히 매력적이었다.

대륙에서 남쪽으로 내려오면 양자강 어귀의(<양자강>(이규용, 1964)) 상해와 만날 수 있었다. 동아시아의 대표적 국제도시였던 상해는, 한편으로 범죄와 환란의 국제도시로, 다른 한편으로는 독립투사의 조국애와 망명정부의 애국혼이 깃든 곳으로 다가왔다(<상해리루>(최경섭, 1963), <상해의 밤>(1963), <배반자 상하이 박>, <상해의 불나비>(고영남, 1965)). 상해에

9) 「광나루 사장(沙場)서 ‘로케’ / <아까시아 꽃잎 필 때> 촬영 호조, 『조선일보』, 1962.4.15.(4쪽)

10) 임성모, 「식민 조선인 만주 체험은 전형적 ‘디아스포라」, 『한국교육신문』, 2005.10.24

11) 김소영, 「지정학적 판타지와 상상의 공동체 : 냉전시기 대륙(만주) 활극 영화」, 김소영·얼 잭슨 주니어·임대근 엮음, 『아시아영화의 근대성과 지정학적 미학』, 현실문화연구, 2009, 257쪽.

서 남남서로 방향을 틀어 좀 더 아래쪽으로 내려가면 만나게 되는 홍콩은 현대도시의 매혹과 더불어 온갖 국제적 범죄가 난무하는 ‘국경 없는 도시’였다(<나는 비밀이 있다>(김용덕, 1963), <홍콩의 왼손잡이>(임원직, 1965)). 홍콩의 어느 거리에서 서로 다른 국적의 사람들이 이런저런 사연을 지닌 채 혈투를 벌이고 있는 것은 흔한 풍경이었다.

“요즘은 영화의 소재도 후딱 하면 ‘홍콩’이니 ‘상하이’니 하면서 그 소재의 폭을 늘리고 있는 셈”이라는 말이 나올 정도로<sup>12)</sup> 한국영화는 상해와 홍콩을 즐겨 찾았다. 상해와 홍콩이 국제적인 항구도시라는 점을 감안한다면, 당시에 ‘항구’라는 말이 영화 제명으로 즐겨 등장하고 있었던 것은 간단한 우연으로 보이지 않는다. 서로 다른 민족의 사람들이 조우하고 또 길을 떠나는 공간, 도착과 떠남이 빈번하게 이루어지는 항구라는 공간이 1960년대 영화가 즐겨 찾던 공간으로 부상하고 있었다는 사실은 당시 공간의 개방성과 유동성에 대한 열망이 얼마나 컸는지를 새삼 실감케 해준다.

동남아도 예외는 아니었다. 일찍이 1958년에 박구 감독의 <낙엽>이 태평양 전쟁 시기의 필리핀을 배경으로 하고 있고 한형모의 <사랑하는 까닭에>가 말레이시아 로케이션 촬영으로 제작된 바도 있었지만, 이 경우에는 동남아 지역의 공간 표상이 주인공 남자의 과거를 보여주는 정도로 제한되어 있었다. 그에 비해 1960년대에는 동남아가 서사의 주된 공간으로 설정되기도 하고 현지의 풍경을 담아내는 로케이션 촬영의 비중도 커지게 된다. 태평양 전쟁의 기억을 따라 간혹 필리핀으로(<나갈 길이 없다>(이한욱, 1964)), 버마로(<사르빈 강에 노을이 진다>(정창화, 1965)), 한국영화는 이전에는 볼 수 없던 영토 확장에 돌입하고 있었다.

그러나 이 시기에 국경을 넘어서 영토를 확장하려는 욕망이 비단 아시아 지역만으로 국한되었다고 볼 수는 없다. 서구의 땅 역시 도달하고픈 공간이었다. 프랑스의 파리와 로마 등지에서 로케이션 촬영을 감행한 영화 <길은 멀어도>(홍성기, 1960)도 화제였지만, 한 발 더 나아가 서구 속의 아시아라는 문제에 전면적으로 말을 거는 영화도 제작되고 있었다. <차이나타운(아

12) 「[연예살롱] 추가 오른 김지미 양 / 전략의 여인상을 부각 / 갱 스타 이예춘 / 멋진 ‘스타일’ 중흥무진, 『대한신문』, 1965.11.25.(5쪽)

메리카의 중국인)>(전창근, 1963)이 그런 경우인데, 샌프란시스코의 ‘차이 나타운’에서 살아가는 중국인의 고투를 담아낸 한국영화이다. 한국인 배우가 중국인으로 분하여 “(중국인·필자 주)교포들에게 좀 더 대국민다운 긍지를 갖고 살아 갈 것을 강조하면서 또한 그들의 이익을 위해 희생적으로 헌신”하지만 “그 수단과 방법이 폭력적이라는 이유로 본국에 압송되어 준엄한 법의 심판을 받는” 중국인 왕대호의 역할을 맡고 있다<sup>13)</sup>는 점은 충분히 인상적이다. 한국이라는 존재를 영화 속에 드러내지 않는 한국영화라는 점, 민족의식에 충만한 중국인이라는 캐릭터를 한국인이 연기하고 있다는 점, 서구 속의 아시아라는 보편성을 얻어내고자 했다는 점 등은 1960년대가 어떤 시대였는지를 짐작케 한다. 한국인 배우와 중국인 캐릭터, 미국이라는 국외 공간이 함께 섞여 있는 구성은, 당시의 한국사회가 코스모폴리타니즘과 민족주의가 기묘하게 혼종되는 문제적 시기를 거치고 있었음을 새삼 일깨워 준다.

이 당시는 아시아 각국 간의 배우의 교류도 활발하여 외국의 배우들이 영화의 주인공으로 등극하는 일이 드물지 않았고, 또한 외국인이 드물었던 전시대와 달리 “얼마든지 진짜 ‘코장이’들을 쓸 수 있”어서 어떤 영화에는 연 7백 명의 외국인 ‘엑스트라’가 동원될 정도였다.<sup>14)</sup> 사정이 그러하니, KV 연속방송극인 <유바리·장>(1963)이 그런 것처럼, 한국영화의 제명에 이국적인 이름이 등장하는 것도 그리 낯설 바가 없었다.

당연한 말이겠지만, 언필칭 영화적 현상이라 하는 것은 텍스트 내부만의 영역으로 국한될 수 없을 것이다. 아시아 공간으로 대중적 상상력이 확장된다는 점에서 보자면, 굳이 영화를 보지 않은 대중이라 하더라도 아시아의 여러 도시들이 이런저런 대중담론들을 통해 좀 더 친숙한 공간으로 접할 수 있었다는 사실도 그냥 지나칠 수 없는 현상이었다. 스타의 스캔들이 그 대표적 인 것이었다. 한때 세상을 떠들썩하게 한국영화의 5대 사건 중의 하나로 언급되던 김지미·최무룡의 간통사건은 “향향·로케” 이후 깊은 관계” 등과 같은 말머리의 가십 기사와 더불어 대중들의 흥미거리가 되었고, 덕분에

13) 한국영상자료원 DB 참조.

14) 「[방송새] 방화의 이방인들」, 『경향일보』, 1962.12.20.(8쪽)

두 사람의 첫 동침이 이루어졌던 홍콩과 그곳의 ‘앰배서더 호텔’은, 대중들의 호기심의 대상이자 최고 화젯거리로 부상했다. 조미령이 어느 연하의 유부남과 처음 인연을 맺기 시작했던 일본의 동경도 마찬가지였다.

배우들의 스캔들을 외국이라는 국경 너머의 공간과 관련지어 생각하는 글이 나오는 것도 무리가 아니었다. 이를테면 “국산영화장려정책에 따라 배우들도 활기를 띠게 되어 이젠 셋방살이를 면하고 2, 3백만원짜리 큰 집에 살게 되는 신세가 되었고 촬영도 좁은 ‘스튜디오’ 안에서가 아니라 향향이요 일본이요 하고 멀리 나가게끔 되었으니 간통뿐만 아니라 여러 가지 사고도 생길 것은 뻔한 노릇”이라는 식의 기사가 일간지에 실리고 있던 때였다.<sup>15)</sup> 그렇게 한국영화의 공간 상상력은 영화 텍스트와 대중담론 모두에서 가파르게 확장 일로에 들어서고 있었다.

그러나 한국영화의 공간은 넓어졌다고 해서 그것이 곧바로 당대인들의 삶 자체가 그러했다고 말하는 것은 아니다. 때가 냉전시기였던 만큼 평범한 사람들이 외국으로 자유로이 이동하기는 어려운 상황이었다. 해외 로케이션이다 합작이다 하여 해외로 드나들이 잦았던 영화인들이 오히려 예외적인 존재들이었다 할 수 있다. 영화 속 내러티브만 하더라도 그러하다. 아시아 관련 영화들은 평범한 일상인의 사고와 행동 변화들에 집중하기보다는 태평양 전쟁이나 식민지적 현실과 같은 무거운 과거사를 배경으로 하거나 석가모니나 징기스칸과 같이 먼 과거의 이야기들로 향하고 있었던 까닭에, 당대인들의 일상이나 현실적 문제가 자리할 가능성은 좀 더 좁아질 수밖에 없었다. 물론 그것을 만든 자의 개성이나 시선의 차이에 따라, 혹은 개별 장르가 갖는 문법의 차이에 따라 개별 작품들이 담고 있는 내용들은 서로 다를 수밖에 없을 것이다. 그러나 각각의 차이가 있다고 하더라도, 일상적 현실이 갖는 비중을 축소되고 그 대신에 민족이나 국가와 관련된 공적인 역사가 갖는 비중을 압도적으로 늘어났다는 점에서는 크게 다르지 않다. 비록 표피적인 차원에 머물지라도 생생한 세대적인 풍속화를 만들어내고 생활에 대한 일상적 감각을 담아내었던 1950년대의 제반 영화들의 경우와는 아주 다른 풍경이라 할 수 있다. 아시아 표상에 기댄 영화들이 엮어내는 풍경화

15) 「파랑새」, 『서울신문』, 1962.11.3.(5쪽)

는 탈일상의 현실이었다. 그러나 평범한 일상인의 사고와 행동이 들어설 여지가 매우 좁아졌다고 해서 이들 영화가 비현실적이라고 말하기는 어렵다. 차라리 일상성의 무게에 견줄 만한 무게의 다른 이야기들이 보다 의미심장하게 부상하고 있었다고 말하는 것이 옳을 것이다.

### 3. 국제성에 대한 욕망

#### 3-1. 국제영화제 : 동양적인 고유성의 발견

한국영화인들이 세계의 시선을 의식하기 시작한 계기는 국제영화제였다. 특히 아시아영화제는 세계무대로 나가서 자신을 확인받고픈 인정욕구를 불러일으켰고, 그러한 욕구가 허황된 꿈이 아님을 느끼게 해주었다. <시집가는 날>(이병일, 1956)이 한국영화 최초로 해외영화제에서 수상했던 것(제4회 아시아영화제, 회극상)이라든지 국내에서 제작한 문화영화가 비록 비극(非劇)영화 부분이긴 하지만 아시아영화제에서 작품상을 수상하고<sup>16)</sup>, 1961년에는 <마부>(강대진, 1960)가 베를린 영화제에서 은곰상(심사위원 특별상)을 수상했던 것과 같은 일말의 성과들은 한국영화계를 자극했다.

더군다나 구로자와 아끼라(黑澤明)의 <라쇼몽(羅生門)>(1951)과 인도의 사티야지트 레이(Satyajit Ray)의 <아파라지토(Aparajito)>(1956)가 베니스나 칸느 국제영화제에서 수상하고 세계적인 주목을 받게 되었다는 사실은 하나의 사건이었다. 심지어는 일본영화를 원전으로 하는 미국영화가 나오고 있는 판국인데<sup>17)</sup>, 우리가 못할 것이 어디 있겠느냐는 오기가 생기는 것은 당연했다.

16) 공보처가 제작한 문화영화 <뚝>(양중해, 1959)이 1960년 제7회 아시아영화제에 비극(非劇)영화상을 수상했다. 공영민, 『2009년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <생애사>: 이성철 편』, 한국영상자료원, 2009 참조

17) 구로자와 아끼라의 <7인의 사무라이>(1954)가 할리우드에서 <황야의 7인(The Magnificent Seven)>(존 스테이지스, 1960)이라는 이름으로 리메이크되었고, 구로자와의 또 다른 작품인 <요집보(用心棒)>(1961) 역시 <황야의 무법자(A Fistful Of Dollars)>(세르지오 레오네, 1964)로 변안되었다.

이 같은 현상을 두고 한편에서는 “한국영화계가 해외영화제에 참가하는 것은 수상을 자부하거나 해외수출의 기회를 잡기 위해서가 아니”라 “민간 외교나 국제적 문화교류의 하나로 생각하여 번잡한 수속을 거쳐 출품하고 있는 것이”라는 식으로<sup>18)</sup> 문화인으로서의 일말의 사명의식을 점잖게 강조하는 소리가 이어졌다. 다른 한편에서는, 현대문화는 국제성을 떨 수밖에 없기 때문에 영화가 발전하기 위해서는 “더욱 넓은 범위에서 각국과의 문화교류를 증진하고 거기에서 지적인 영양을 섭취해야”만 한다는 이야기가 나오기도 했다.<sup>19)</sup>

그러나 영화인들을 새삼 자극했던 것은 타자의 인정을 받는 세계적인 영화를 만들고 싶다는 욕망이었다. 영화인들은 묻고 있었다. 한국영화의 국제적 위상은 어떤 것인가? 한국영화는 세계영화 시장에서 경쟁할 만한 능력과 실력을 갖고 있는가? 그러나 세계영화의 지도를 그린다면 그 지도 속에 ‘한국’은 거의 존재하지 않는다는 것, 이 ‘무존재’에 가까운 위상을 극복하려면 우선은 세계 각국과의 협조를 통해 한국영화의 국제적 위상을 높일 필요가 있다는 의견도 제기되었다. 우리의 대단치 못한 국제적 위상을 극복하는 데 합작영화가 그 방법일지도 모른다는 것, 합작을 통해 얻은 국제성이 해외영화제에서 이점으로 작용할 것이기 때문에 합작영화는 한국영화의 대외 경쟁력을 높이는 우선적인 방법일 수 있다는 논의도 이어졌다.

1962년 제9회 아세아영화제에서 <사랑방 손님과 어머니>가 대상을 수상하게 되면서 국제적 인정을 향한 욕망은 극에 달했다. 그동안 아시아에서 영화 수준의 1, 2위를 점하던 일본과 홍콩을 제치고 신상옥의 향토색 짙은 이 영화가 대상을 받았다는 사실은 영화인들을 흥분시키기에 충분했다. 이 영화가 전근대적인 ‘모랄’을 담은 소품임에도 불구하고 영화제의 인정을 받은 것은 “동양적인 고유성이 공감을 갖게 한 것”이라는 생각이 일었고, “한국영화의 우수성은 한국적인 나아가서는 아세아적인 ‘오리지널리티’를 손수하게 지니고 있다는 것”이라는 깨달음이 이어졌다.<sup>20)</sup> 일본의 <7인의 사

18) 「문화계의 적신호」, 『한국일보』, 1963.2.5.(7쪽)

19) 「[사설] 새로운 자기 문화의 창조」, 『한국일보』, 1963.1.6.(2쪽)

20) 「[사설] 최고상을 자부하기엔 이르다 / 아시아영화제 성과를 경하하다」, 『한국일보』, 1962.5.17.(석1쪽)

무라이>가 보여주었던 것처럼 “동양적인 고유성의 표현이 세계적 보편성을 지닌다”는 생각이 새삼 확인되고 있었다.

당시 우리 영화와 관련하여 자주 던져지던 질문은 이런 것이었다. 세계에 통할 수 있는 한국 고유의 것, 동양적인 것은 무엇인가. 이제는 서구의 맹목적 추종이 아니라 고유한 창조성을 찾아야 할 때인데, 세계적인 보편성을 가질 수 있는 동양적인 고유성은 어디에서 찾을 수 있을 것인가. 지나친 서구화를 경계하고 좁게는 한국적 전통과 주체성을 넓게는 동양적인 고유성을 강조하려는 일련의 모색들이 이어지게 되는데, 이러한 일련의 노력들은 4·19를 전후하여 고양된 민족주의의 흐름과 맥락을 같이하는 것이기도 했다. 1960년대 당시는 대중적 민족주의의 흐름이 사회저변에 자리하고 있었던 때였고, 지식인들 사이에서도 민족주의를 둘러싼 논의와 갈등이 그 어느 때보다도 활발하게 전개되던 시기이기도 했기 때문이다.<sup>21)</sup>

그러나 한국적 고유성과 창조성을 새로이 탐색하려는 이러한 움직임은 곧바로 박정희 정권의 관주도 민족주의에 의해 강제된 것으로 보기는 힘들 듯하다. 당대 사회에 활발하게 진행되던 한국적 주체성에 대한 관심과 담론들에는 박정희 체제가 정권의 모토로 내걸었던 민족주의와 일맥상통하는 부분이 없지 않지만, 이것은 당대에 설득력을 갖던 담론들을 박정희 정부가 영리하게 자기 식으로 흡수하여 통치기술로 활용한 결과라고 할 수 있다. 영화계만 하더라도, 이순신이나 권율과 같이 국난을 극복한 호국 영웅들의 삶을 그려야 한다는 민족적 전통의 특수성과 우수성을 강조하는 영화를 만들어야 한다는 식의 정책적 차원의 간섭과 개입이 노골화된 것은 1960년대 중반기를 넘어서부터이다.

1960년대 전반기에 있었던 한국적인 특수성에 대한 고민과 모색은 이념적인 차원에서보다는 차라리 좀 더 많은 대중 관객에 호소하겠다는 상업적인 전략의 한 양상이거나, 그간의 서구적 모방이나 다른 매체의 번안, 표절의 오명에서 벗어나 창조적 활력을 찾아보겠다는 예술적 욕구가 반영된 것<sup>22)</sup>, 혹은 서구의 인정을 받기 위한 아시아적 고유성을 탐색하는 과정과

21) 홍석률, 「1960년대 한국 민족주의의 분화」, 『1960년대 한국의 근대화와 지식인』, 선인, 2004, 189쪽

관계되는 것이라 하겠다.

### 3-2. 합작영화

1950년대 중후반부터 한국영화계는 아시아 상업영화계를 주도하던 홍콩을 비롯하여 다양한 나라들과의 합작영화를 기획했다. 한·불(프랑스) 합작(<가을의 노래>, <고요한 아침의 나라>), 한·이(이태리) 합작, 한·비(필리핀) 합작(<나갈 길이 없다>), 한·홍 합작(<보은의 구름다리><비련의 왕비달기>), 한·대만 합작(<금문도 작전>), 그리고 한·미합작 군사극(<북위 38도>)에 이르기까지, 다양한 국가와의 합작영화 기획이 이어졌다. 당시 할리우드에서 활동하고 있던 배우이자 제작자이고 안창호의 아들이라는 점 때문에 유명세를 탔던 필립안이 신필름과 함께 한·미 합작영화를 추진하던 것도 이 시기였다(<고향을 멀리 떠나서 Long Way From Home>). 비록 많은 경우가 기획단계에서 멈추긴 했지만, 이 시기 한국영화계가 외국과의 합작에 대해 보여주는 관심은 과잉 열기라 할 만한 것이었다.

심지어 1962년에는 아세아 영화제의 참석을 계기로, 한국을 비롯한 일본, 필리핀, 중국, 인도, 홍콩, 태국, 말레이시아, 싱가포르가 함께 만드는 <우정>이라는, 영화사상 보기 드문 아시아 8개국 합작영화가 기획되기도 했다. 이러한 기획은 영화계에 ‘커다란 쉐네이슌’을 일으켰고 영화인들 사이에서 큰 호응을 받았지만, “실제적인 면에서 어려운 제작조건과 각국 간에 내재한 복잡한 민족성 등으로 그 기획에 의문을 갖는 측도 없지 않<sup>22)</sup>았다.”<sup>23)</sup> 아시아 8개국 영화인들은 한 자리에 모여 그 실현 방법을 두고 고민을 했고 몇 가지 합의점을 보았다. 어느 한 나라에로 치우치는 일이 없어야 할 것, 8개

22) 60년대 초반 적지 않은 영화들이 기존의 방송극을 그대로 번안하여 제작되는 것에 대해 많은 불만이 제기되었고, 영화계는 방송극 우선의 원칙에서 탈피하고자 새로운 시도가 이어졌다. 문예물과 아시아 배경의 영화들은 당시 영화계의 새로운 전개를 위하여 대두된 두 가지 대표적인 기획물이기도 했다. (『연예』 인기소설 뒤쫓는 영화 / 방송극 ‘봄’서 벗어나 / <김약국의 딸들> <추적의 피날레> <북간도> <산불> <가을에 온 손님> <난세비화> <부부> / 제작 중인 것만 6편, 『한국일보』, 1963.3.22.(7쪽))

23) 『스타디오 소식』 <차이나 타운> 크랑크·인 / 매일 60면 동원 / 벽안의 ‘엑스트라’, 『서울신문』, 1962.12.20.(5쪽)

국 가운데 어느 한 나라도 빠짐이 없이 로케이션 촬영을 진행할 것, 아시아적인 제재를 선택할 것 등과 같은 몇 가지 기본사항이 합의되었고, ‘아시아의 젊은이들’이라는 가제를 공표하였다. 결과적으로는 무산된 기획이었지만, 그것을 기획하는 과정 속에서 ‘아시아적’이라 할 만한 제재란 무엇인가에 관한 고민이 있었다는 사실<sup>24)</sup>, 그리고 각 나라들 간의 위계를 최소화하는 방안 등이 고려되고 있었다는 사실은 그냥 지나치기 어려운 면이 있다.

멀리 식민지 시기에도 서로 다른 민족의 영화인들이 협력하여 만든 영화가 나온 바 있었다. 최초의 한·중 합작영화라고 일컬어지곤 하는 <애국혼>과 <양자강>(이경순, 1930)이 그런 경우인데<sup>25)</sup>, 항일극의 모양새를 취하고 있는 이들 작품은 조선의 영화인 전창근이 중국의 상해영화사에 입사하여 배우 내지 각본가의 자격으로 제작에 참여한 작품이다. 그러나 국가가 부재했던 시기에 만들어진 영화이기에 엄밀한 의미에서의 합작영화라고 말하기 힘들다는 점을 감안한다면, 진정한 의미에서 합작영화가 제작되기 시작한 시점은 1950년대 후반으로 보아야 할 것이다.

한국의 배우 김진규와 홍콩의 여배우 우민(尤敏)이 함께 출연하고 한국과 홍콩에서 현지촬영이 이루어진 멜로드라마 <이국정원>(전창근·도광계·와카츠키 미츠오, 1957)은 한국과 홍콩으로 갈려져 살아야 했던 이복 남매의 사랑을 담은 전후 최초의 한·홍합작 영화였다. 그 뒤를 이은 <천지유정>(김화랑, 1958) 역시 홍콩과 마카오 등지에서 로케이션 촬영이 이루어진 한·홍 합작영화로, 태평양 전쟁기에 일본에 의해 강제로 동남아로 끌려간 조선의 쌍둥이 형제가 화교여성을 만나 새로이 삶을 시작한다는 내용의 코미디 형식을 취하고 있었다. 같은 해에 한·홍합작으로 만들어진 ‘이국풍취의 멜로드라마’ <애정무한>(전택이, 1958)이 개봉되었고, 한국 최초의 본격적인 갱스터 영화였던 <망향>(정창화, 1957)과 연애담에 액션을 적절히 가미한 <언제까지나 그대만을>(권영순, 1959) 역시 홍콩과 마카오를 배경으로 펼쳐지는 한·홍 합작물이라는 이름으로 관객에게 선을 보였다. 드물게도 한국

24) 8개국의 나라가 모여 함께 의논한 끝에 선택된 주제는 ‘아시아의 젊은이들’이었다.

25) 『방랑과 항거의 37년 / 지사감독 전창근씨』, 『동아일보』, 1960.11.25.(석4쪽)

과 말레이시아가 합작하여 만든 <사랑하는 까닭에>(한형모, 1958)의 경우는 홍콩에 있는 동남아시아 일대의 영화배급상사인 자유공사에 3천불에 수출되어 “국산영화가 해방 후 최초로 해외수출”하는 성과를 거두기도 했다. 그 외에도 한국·대만 간에 반공영화를 교환 상영하자는 협약이 이루어졌고<sup>26)</sup> 전후 최초로 국내 영화의 시사회가 해외(홍콩)에서 열리기도 하는 등<sup>27)</sup> 한국영화의 해외진출의 의욕이 가시화되고 있었다.

그러나 국내 평단에서는 합작영화에 대해 그리 긍정적인 시선을 보내고 있지는 않았던 듯하다. 난점이 많다는 것이 주된 이유였다. 합작영화는 “언어와 풍속, 생활감정과 같은 벽에 부딪칠 수밖에 없기 때문에 상대 민족의 관객에게 어떻게 이해시켜야 하는지의 문제에 부딪칠” 수밖에 없고, 자칫하면 “독자성 없는 기묘한 타협작품이 되어”버릴 수 있다는 식의 부정적 의견이 적지 않았다. 특히 동남아시아는 우리와 오랜 세월에 걸쳐 밀접한 상호관계를 맺어온 것도 아니고 역사문화적으로 이렇다 싶게 공유할만한 것이 없었기에 더 문제라고도 했다. 게다가 “동남아 일대의 관객들 수준이 낮기 때문에 먼저 그들에게 납득될 만한 작품내용으로” 제한될 수밖에 없을 것이며, 따라서 후진국과의 합작영화는 <망향>(정창화, 1958)처럼 “극히 저급하고 고상치 못한 내용”으로 전락할 수도 있다는 우려까지 나오고 있었다.<sup>28)</sup> <애정무한>의 감독 스스로도 자신의 작품을 가리켜 “합작영화라는 ‘핸디 켈’이 있었기에 실패”했다고 말할 정도였고, 또 어떤 이는 “수준 이하의 중국화교들을 위한 영화에 한국배우들이 출연을 하고 있다는 점”이 과연 무슨 의미가 있느냐며 회의적인 시선을 거두지 않았다.<sup>29)</sup> 당시에 합작영화에

26) 「[문화계소식] 반공영화 교환 상영 한국·대만 간에」, 『경향일보』, 1957.9.7. (석4쪽)

27) 당시 일간지들에 따르면 <아리랑>은 전후 시기 “해외에서 최초로 상영되는 한국영화”였다. 홍콩에서 열린 시사회에 주연배우였던 조미령과 조연이자 음악작업에도 참여했던 나애심이 참석하였다. [내외문화단신] 조·나 양, 홍콩 착, 아리랑 시사회 참석, 한국일보, 1957.9.7(4쪽)

28) 「합작영화 / 내용에 진중한 고려를 / 우리 태세 갖추면 열려질 길」, 『서울신문』, 1958.3.16(4쪽)

29) 「[연예오락] [감독신입생] “초심을 이루는 씬”연기자에서 감독으로/전택이군」, 『서울신문』, 1958.9.3.(4쪽)

대한 진지한 논의나 비평이 영화전문잡지에 많지 않았던 것도 이렇듯 작품의 수준과 질이 높지 않다는 의식, 그리고 일국적 영역을 넘어서는 다국적인 면모들이 오히려 ‘무국적 영화’ ‘국적 불명의 영화’ 등으로 불리워지며 부정적으로 평가될 수밖에 없었던 당대의 시각이 작용했을 가능성이 크다.

그럼에도 합작영화 제작을 독려하는 계기는 많았다. 일차적으로는 시장의 확대가 목적이었다. 1960년대에 이르러서는 합작영화 시도는 영화 자본이 시장을 확대해 나가기 위해 새로운 수요를 창출하는 과정이라는 점이 좀 더 긍정적으로 부각되었다. 비록 예술성과 질의 담보가 어려워진다 하더라도, “해외시장에 수출되어 외국영화와 경쟁하기엔 아직 이른 한국영화의 입장에서 볼 때, 합작이라는 이름으로 해외영화계와 만나게 되고 그를 계기로 하여 좁은 국내시장의 답을 뛰어 넘을 수 있는 일종의 돌파구가 될”<sup>30)</sup> 거라는 기대가 있었다.

나아가 합작영화제작은 세계적인 경향이기 때문에 함께 할 필요가 있다는 의식도 개입하였다. 당시 영화인들은 유럽의 국가들 간에 영화합작이 간간이 이루어지고 있다는 사실을 목도하고 있었으며 특히 할리우드의 제작자들이 유럽을 비롯하여 중동, 아프리카, 아시아 지역으로 범위를 확대해가며 합작영화를 기획하고 있다는 점에 고무받기도 했다. 게다가 단순히 기업상의 교류에 그치는 것이 아니라 국제간의 친선을 돕고 문화교류에 이바지한다는 대의명분도 취할 수 있는 기회였다.

합작영화가 내거는 명분, 즉 국제간의 친선을 도모한다든가 한국영화의 해외시장 진출을 돕기 위한 전략이라는 점들은, 서론에서 잠시 언급했던 국가적 상황이나 정책들과도 일맥 상통하는 점이 있는 것이 사실이다. 실제로 1959년 새해에는 “우수국산영화의 해외수출을 장려하여 특혜조치를 취하며 외국영화의 수입을 최대한도로 억제한다”는 내용의 문교정책이 발표되기도 했고<sup>31)</sup> 1962년에도 국산영화의 육성 방안으로 해외 수출 영화 작품에 장려금을 지급한다는 내용의 공보부의 사업안이 제시되고 있었다.

30) 「[연예] 올해는 합작영화 ‘봄’ / 구정까진 첫 ‘대부’ / 아세아영화제를 통해 의욕 얻어 / 한비·한이 등 일곱 편이나」, 『한국일보』, 1963.1.1.(14쪽)

31) 한국590105(4) 새로운 맛 없는 새해 문교정책「새로운 맛 없는 새해 문교정책」, 『한국일보』, 1959.1.5(4쪽)

그러나 합작영화 시도를 가리켜 국가정책의 산물이라고 단순화시키기는 힘들 듯하다. 가령 1950년대의 합작시도를 주도한 임회수가 자유당에 충성한 정치강패이긴 했어도, 그가 이끈 동남아 진출 계획과 일련의 합작시도를 가리켜 국가 정책에 일방적으로 따른 것이라고 말하기는 어렵다. 임회수에게 합작영화는 제작비 상승으로 말미암아 침체상태로 이끌려 들어가고 있는 국산영화 현실에 대한 일종의 해결책으로 인식되었다.

오히려 “국산영화의 해외진출은 색다르게 발전되어가고 있는데” 비해 정부의 정책적인 고무가 부재한 현실이 안타깝다는 것이 영화계의 중론이었다. 합작영화는 영화업자들의 기업행위 이상의 의의를 가지므로, 영화가 국제적인 무대에 진출하는 일에 좀더 세심하고 조직성 있는 협의와 재정적인 원조가 있어야 하는데도 정부는 이렇다 할 도움을 주고 있지 않다는 불만의 목소리가 적지 않았다. 심지어는 홍콩이나 마카오를 중심으로 북한이 상당한 문화선전공세를 하고 있는 시국임이 강조하며 정부 쪽의 적극적 협조를 촉구하는 글들이 등장하기도 했다. 이를테면, “<이국정원>을 제작한 한국연예 주식회사의 말에 의하면 이 영화를 완성하는 동안에 북한괴뢰들도 최승희를 중심으로 만든 무용영화를 상영 중이라든가 하는 소식을 들을 때 우리는 저 욕이 놀라지 않을 수 없는 것이며 기왕에 우리가 영화로서 해외선전을 피하는 비에야 (의식적이건 무의식적이건 간에) 북한괴뢰들과 당당히 맞서서 그들보다는 훨씬 우위에 올라서야 할 것이라”는 목소리가 나올 정도였다.<sup>32)</sup> 영화업자들의 이익 문제는 차치하고서라도 대외선전과 같은 부수적인 효과를 생각해서라도 국가적인 관심과 정부의 협조가 있어야 하는데 현실은 그렇지 못하다는 불만의 소리가 당시 저널에 심심치 않게 목격되는 것으로 보아 합작영화의 정부정책에 따른 것이라는 말을 하기는 어려울 듯하다.

1950년대에 합작시도를 이끈 이가 임회수라면, 1960년대의 합작영화를 주도한 인물은 감독이자 제작자였던 신상옥이다. 감독이자 제작자였던 신상옥은 우리 영화를 동남아 시장에 진출시키려는 욕심 아래 그를 위한 준비작업의 일환으로 합작영화를 진행시켰다. ‘불사조’라는 별명에 걸맞게 많은

32) 「<이국정원>이 주는 교훈 / 합작영화의 해외진출엔 현명한 국책의 뒷받침을, 『동아일보』, 1958.2.18.(4쪽)

시간을 동남아를 비롯한 해외국가에서 보내며 한국영화의 해외 진출의 방법에 대해 집요하게 고민했던 그는 무엇보다도 ‘상혼이 투철한’ 감독이자 제작자였다.<sup>33)</sup> 잘 팔리는 영화를 만들기 위해서는 무엇보다도 국제화를 향한 노력이 있어야 하며 미국영화의 제작 무대도 전 세계로 넓혀지고 있는 마당에 우리도 주저할 필요가 없다고 기회가 있을 때마다 강조하고 있었다.

결국 신상옥은 “남들이 쉽사리 손댈 수 없는 합작영화를 강행”하여 홍콩의 ‘쇼브라더스’와 두 편의 합작영화 계약을 성사시켰다(<보은의 구름다리>와 <비련의 왕비 달기>). 그 결과물인 <비련의 왕비 달기>가 그 해 추석프로 가운데 최고 성적을 거두면서 국내의 합작영화 붐에 직접적인 자극제가 되기도 했다. 한일수교를 전후로 한 대일 관계의 미묘함으로 인해 결국 실현되지는 못했지만 한·중·일 합작으로 <삼국지>를 기획한 것도 그였다. 1950년대에 임해수가 추진했던 합작영화가 주로 태평양 전쟁으로 인한 비극적인 가족사를 담은 멜로드라마의 형식을 취하고 있었다면 신상옥의 합작영화는 아예 중국의 고전들의 세계로 들어가는 등 보다 탈영토적인 면모까지 보이기도 한다. 신상옥의 이러한 입장은 선도적인 것이었지만 정도의 차이만 있을 뿐 해외를 향한 개방적 태도는 한국영화계 전체로 확장되어가고 있었다.

신상옥의 꿈이 욕심에 불과한 것은 아니었던 것이, 실제로 아시아 각국과의 수출계약이 드물지 않게 성사되고 있었다. 색채 ‘시네스코’였던 <성춘향>은 로얄티 1만 5천불을 받고 일본의 ‘다이에이(大映)’사와 계약을 체결하여 우리나라 영화가 최초로 일본에 진출하게 된 계기가 되었다.<sup>34)</sup> 마찬가지로 <성춘향>과 <마부>, <오발탄>, <이 생명 다하도록>이 태국에 처음으로 수출되었고<sup>35)</sup> <공포의 8시간> <두만강아 잘 있거라>가 대만으로 <창살없는 감옥>, <유랑극장> <지옥문> <대지의 지배자> <판문점> <군도> <대도전> 등의 영화들이 동남아로 수출되기도 했다.<sup>36)</sup>

33) 김종원, 「1964년 한국영화총결산」, 『실버스크린』, 1964. 1.

34) 「일본가는 성춘향 / 대영과 수출계약 맺어」, 『한국일보』, 1961.3.6.(3쪽)

35) 이 가운데 <성춘향>은 3천 3백불로 태국의 안덕행 상사와 계약을 맺고 수출되었다. (『국산영화를 수출 / <성춘향> <마부> 등 4편 / 처음으로 태국에』, 『경향일보』, 1961.9.9.(2쪽))

그러나 임화수의 경우와 마찬가지로, 신상옥의 합작시도가 정부의 방침이나 정책을 일방적으로 따른 것이라고 보기는 힘들다. 물론 신상옥이 박정희 정권이 표방하는 세계관에 공감하는 면이 있었던 것이 사실이다. 이를테면 <쌀>(신상옥, 1963)이 구현하고 있는 세상은 박정희가 내건 발전담론이나 ‘민족적 민주주의’와 일맥상통하는 면이 분명히 존재한다. 그러나 박정희가 말한 국가주도의 ‘위로부터의 근대화’와 ‘수출주도 정책’이 먼저이고 신상옥의 해외 영화시장 개척 노력이 나중이라고 말하기는 어렵다. 차라리 신상옥을 직접적으로 자극한 것은 몇몇 작품의 흥행 실패로 말미암아 “비참할 만큼 비어 있는” “신필름의 금고”였다.<sup>37)</sup> 요컨대 합작영화는 정치적 향방을 일방적으로 따른 것이라기보다는 산업적 이해관계의 산물에 가까웠다. 이 단계만 하더라도 한국의 영화 산업은 정치권력의 하부 구조라기보다는 자본의 논리를 관철시키기 위해 스스로 시장을 확대해 나가는 생산 기구에 보다 가까웠다고 할 수 있다.

#### 4. 국가 정체성과 아시아 상상

##### 4-1. 식민의 기억과 새로운 연대

아시아를 상상의 공간으로 끌어들이는 영화들의 지형은 다채롭다. 일국의 공간을 벗어나 일본을 비롯하여 만주에서 북경, 상해, 홍콩, 그리고 싱가포르와 태국, 말레이시아로 이어지는 아시아의 제 공간들로 영화적 상상력을 넓혀간 영화들 중에서 수적으로 압도적인 것은 반일감정을 담은 작품들이다. 때론 <지평선>(정창화, 1960)이나 <불붙는 대륙>(이용호, 1965)과 같은 액션물들로, 때론 <대지여 말해다오>(1962, 정창화)나 <나갈 길이 없다>(이한옥, 1964)처럼 태평양 전쟁을 배경으로 한 전쟁 멜로드라마로, 혹은 전쟁 이후에도 지속되는 애절하고 비극적인 사연을 담은 <이국정원>이

36) 『주간스냅』 우리 작품 7편 출품 / 15일부터 대북에서 / 아시아영화제 개막, 『경향일보』, 1964.6.8.(5쪽)

37) 『불사조상: 신상옥』, 『실버스크린』, 1964. 1, 75쪽

나 <천지유정>, <동경비가>(홍성기, 1963)처럼 식민의 기억을 멜로적 감성으로 담는 방식으로 반일의 정서는 형상화되고 있었다.

이러한 영화들은, 1950년대 후반에 나왔던 항일정신을 담은 일련의 민족 영웅 영화 내지는 역사 전기영화들과는 몇 가지 유다른 지점이 있다. 반일 정서가 영화의 바탕에 놓여 있고 식민지 시대의 고단했던 과거의 역정들이 되돌아본다는 점에서는 비슷하지만, 1959년에 쏟아져 나온 이른바 역사 전기영화들이 대부분이 국내로 그 공간을 제한하고 있고 항일정신으로 충만한 삶을 전면에 내세운 전기물의 형태를 띠고 있는 데 반해<sup>38)</sup> 영웅적 인물 담이라는 틀을 벗어나 그다지 내세울 것 없는 피식민지인들의 삶에 좀더 초점을 맞추기 시작했다는 점에서 그러하다. 덕분에 이들 영화에는 식민지 시기에 혼란스러웠던 자신의 정체성을 동정과 연민의 시선으로 응시할 수 있는 순간이 마련되기도 한다. 자기정체성에 관한 고민이 그다지 없는 민족영웅영화와는 달리 피식민지인의 복잡한 정체성 문제가 서사에 상대적으로 비중있게 다뤄질 수밖에 없다.

태평양 전쟁 말기에 만주로 징발된 한 식민지 지식인의 수난의 기록을 담은 <대지여 말해다오>나, 학병에 자진 지원했던 친일파 조선인 청년이 미얀마 전선에 참여한 뒤 반일의식을 키워간다는 <사르빈 강에 노을이 진다>(정창화, 1965)는 친일파 반일을 둘러싼 피식민지인의 복합적인 심리상태를 드러낸다. 한국(전국영배사)과 필리핀(타마로우·스튜디오)의 최초의 합작영화였고 영어 동시녹음으로 촬영된 탓에 배우들이 고생 꽤나 했다고 회자되던 <나갈 길이 없다>(이한욱, 1964)도 마찬가지로, 학도병의 신분으로 전쟁에 자진 참여했던 친일파 조선인 청년이 미얀마 전선에서 정체성의 혼란을 느끼고 결국 반일의식을 키워간다는 서사를 담고 있다. 이렇듯 일본인도 조선인도 될 수 없는 양의적인 정체성과 대면하게 되는 계기가 마련되다는 점이야말로 이들 영화가 갖는 유의미한 성과일 것이다.

또 다른 인상적인 점은 중국이나 필리핀, 말레이시아와 같은 피식민지인

38) <고종황제와 의사 안중근>(전창근, 1959), <유관순>(윤봉춘, 1959), <독립협회와 청년 이승만>(신상욱, 1959), <아아, 백범 김구 선생>(전창근, 1950) 등의 작품이 여기에 해당한다.

들 간의 관계가 사적 친밀성이라는 코드를 통해 포착된다는 사실이다. 이들 영화 속에는 어김없이 약소국이자 저개발국가라고 인식되던 동남아인들이 사실은 우리와 동반자 관계임이 인식되는 순간들이 마련되곤 한다. 동남아 현지인들은 한국인(혹은 조선인)과 때론 연인이나 부부로, 때로는 혈연 관계로 등장하면서 피식민지인들의 의사 가족성이라는 요소가 부각되는 것도 같은 맥락에서 이해된다. <이국정원>의 한국인 청년(김진규 분)과 홍콩 여가수는 서로 사랑하게 되지만 결국 두 사람이 남매라는 사실이 밝혀진다는 서사도 그러하고, <천지유정>에서 조선의 농촌총각이 일제에 의해 동남아시아로 끌려갔다가 탈출한 후 현지의 화교여성과 결혼하여 새로운 삶을 살게 된다는 설정도 그러하다. 피식민지인으로서 아픈 기억을 가지고 있다는 점에서는 한국과 말레이시아가 다르지 않고, 머마나 태국과 우리가 하나라는 의식이, 매우 통속적인 방식으로나마 표출되고 있는 것이다. 식민의 기억과 반일이라는 감정 질서를 통해 신생독립국들의 대화가 가능해지고 서로가 연결되는 순간이 제공된다는 것은 기억할만한 것이다.

이들 영화에 있어서 상상력의 원천은 말할 것도 없이 전쟁이다. 무엇보다 태평양 전쟁기의 원체험에 기반한 기억의 강렬함과 그로부터 비롯되는 동정과 연민의 삶들이 서사의 주된 기반이 되고 있는 까닭이다. 태평양 전쟁에 참여했던 기억은 일제에 의해 강제 동원되어 고된 노역에 시달리던 수난의 현실을 일깨워주는 한편, 조선인이 일본군이 되어 비슷한 처지의 사람들에게 충을 겨누어야 했던 혼란과 치욕을 상기시켰다. 그것은 해방이 된 이후에도 쉽게 지워질 수 없는, 우리의 육체에 새겨져 여전히 살아 움직이던 기억이었을 것이다. 그러한 태평양 전쟁의 체험과 기억이 직접적으로 드러나 있다는 점에서 이들 영화는 식민의 기억을 찾아가는 여행이자, 자신의 내면 속에 있는 식민의식으로부터 벗어나기 위한 여행이다. 또한 비극적이었던 시대의 경험에 작별을 고하고자 마련된 굿판이라는 의미도 지닌다. 중국에는 식민지 지배자와 피식민지인 사이의 긴장과 용서의 과정을 상상적으로 무대화하는 것 역시도 이들 영화가 일종의 진혼제의 기능을 하고 있었음을 알게 해준다.

테사 모리스 스즈키는 사실이나 지식으로서의 역사와 구별되는 ‘일체화

로서의 역사'를 강조한 바 있다.<sup>39)</sup> 둘 다 우리가 과거와 만나는 방식이지만, 전자가 과거의 원인이나 결과에 대한 지적 이해를 추구하는 것임에 반해, 후자의 역사는 상상력이나 공감을 통해 과거와 만나는 것을 의미한다는 것이다. 그렇다면 영화만큼 강하게 사람들의 감정과 정서를 흔드는 매체는 없을 것이다. 이 시기의 한국영화는 과거에 산 사람들과의 공감적 관계를 맺는, '일체화로서의 역사'에 가까이 가고 싶어했던 듯하다.

아시아의, 혹은 세계의 다른 지역 사람들과의 연대를 회구할 때 가장 중요한 것은 "단순히 추상적인 이념을 공유하거나 구체적·물질적인 면에서 함께 싸우는 것뿐만 아니라, 타자의 '고투'를 나눠"<sup>40)</sup> 갖는 일이다. 공감과 상상력이 매개될 때 비로소 아시아의 연대라는 것이 가능해질 것임은 물론이다. 태평양 전쟁을 배경으로, 함께 전쟁터로 나온 식민지 피지배자들이 자신과 유사한 처지의 피식민지인을 만나고 서로 돕게 되면서 깊은 유대감을 경험한다거나, 하나의 가족을 이루며 낯선 땅에 살게 된다는 내용의 서사는 그래서 의미가 깊다. 반일의 정서와 피식민지인으로서의 경험을 공유하는 것은 아시아의 신생독립국 간의 대화와 유대감을 형성해나가기 위한 필수적인 과정이었다고 할 수 있다.

아시아=중국, 혹은 아시아=일본이라는 관점에서 벗어나, 작은 국가들이 연합되는 탈중심적 아시아에 대한 상상력의 시작이라고도 할 수 있을 이리한 움직임들이 한국영화의 내부에 포착될 수 있었던 것은 의미깊다. 신생독립국인 아시아 국가들 간의 연대감만이 아니라, <현해탄은 알고 있다>(김기영, 1961)나 <행복한 고독>(1963, 고영남)처럼 한일 간의 화해와 유대를 형상화하는 영화들도 제작되었고, <보은의 구름다리> 한중간의 유서 깊은 유대감을 강조하는 영화도 등장했다는 사실은, 이 시기의 한국영화가 아시아 각국 간에 새로운 관계성을 구축하기 위한 상상력을 제공하고 있었다는 얘기를 가능케 한다.

물론 이러한 현상의 배후에는 영화수출의 지역을 확대하려는 상업적 동

39) 테사 모리스 스텝키, 김경원 옮김, 『우리 안의 과거』, 휴머니티스, 2006

40) 우카이 사토시, 「새로운 아시아적 대화를 위해」, 쏜겨 외 지음, 수유+너머 번역네트워크 역, 『반일과 동아시아』, 소명출판, 2005, 23쪽

기가 주요하게 작용하고 있었음을 부정할 수 없다. 그러나 영화의 상업성이 계기가 되었든, 혹은 영화인들이 공식적으로 표방하던 ‘문화교류’가 진정한 동인이 되었든 간에, 영화를 교류하는 것, 문화를 교류하는 일자체가 정치 외교적인 차원 못지않은 차원의 상호 소통의 장이 될 수 있음을 새삼 일깨우는 시기가 이때였다고 할 수 있다. 지역 내 이웃들과의 관계를 풀어나갈 새로운 방식을 모색하는 것이야말로 향후 한국의 아시아 관계 인식에서 중대한 문제라고 할 때, 그러한 문제의식의 초기적 형태가 이 시기에 형성되고 있다는 점은 의미 깊다.

#### 4-2. 고전의 창출과 아시아적 보편성

60년대에 들어와 한국영화계에서 무엇보다 인상적인 것은 중국을 비롯하여 아시아 각국의 고전역사물이 번안·제작되기 시작했다는 사실이다. 때론 합작영화의 형태로 제작되는 경우가 있었지만, 굳이 합작의 방식이 아니더라도 주요 영화사들은 다양한 방식으로 아시아의 고전이나 과거에 말을 걸고 있었다. 한국의 배우들이 이국적 의상의 인도인이나 중국인으로 분장한 채 이국적인 세트 속에 등장하여 발음조차 어려운 외국 이름으로 서로를 부르며 풍경은 이 시기 시대극만의 독창성이라 할 만큼 한국영화사 전체에서도 이채로운 것이다.

<손오공>(김수용, 1962)은 그 시작인 셈이었다. 같은 해에 석가모니의 10대 제자 중 한 사람인 목련존자(김운하)의 일대기를 그린 <지옥문>(이용민, 1962)이 제작되었고, 한국인 배우들이 인도사람으로 분장하여 등장하는 <석가모니>(장일호, 1964)의 경우는 1964년 구정에 개봉된 작품들 중에서 유일한 ‘칼라’ 영화였고 제작비 3천만원을 웃도는 ‘방화사상 최대의 거작’이었다.

전무후무하다 할 정도로 이국적인 풍모를 자랑하는 이러한 무국적 시대극을 촉발시킨 직접적인 계기는 1961년부터 쏟아져 들어온 할리우드의 초대형 시대극이다. <벤허>를 비롯하여 <성의>, <스팔타카스>, <솔로몬과 시바의 여왕>, <로마 제국의 멸망>과 같은 할리우드의 시대극들의 대

부분이 한국에서 통렬하며 흥행에 성공했는데, 그 대표 격인 <벤티>는 개봉관의 ‘앵콜’ 상영일자를 포함하여 210일 장기상영이라는 대·히트<sup>41)</sup>를 기록했다. 할리우드 시대극의 성공에 자극받은 한국영화계는 그에 걸맞는 상품을 개발하게 되었고, 아시아 고전물은 그 고심의 산물이었다. 할리우드 시대극의 대부분이 거대한 제작비를 쏟아부은 대작이고 70밀리 스펙타클을 자랑하고 있던 것에 자극받았음인지, 한국의 시대극들 역시 기존 제작비의 몇 배에 해당하는 막대한 물량을 쏟아부어 이국적 풍물과 스펙터클을 담아 내려 애쓰고 있었다.

특히 할리우드 시대극의 대부분이 성서에 기초한 것임을 의식한 탓인지, ‘불교 스토리 붐’이라고 일컬어질 정도로<sup>41)</sup> 이 당시 제작된 한국의 사극영화들의 많은 수가 불교 스토리에 의존하고 있었다. 봉덕사의 명종에 얽힌 신라의 전설을 담은 <에밀레 중>(홍성기, 1961)이 경주에서 로케이션 촬영을 준비 중이었고 불교적 세계관을 바탕으로 한 <꿈>(이광수 원작)이 1961년에 제작을 준비 중이었음을 상기할 때, 한국영화계에 불교붐이 1960년대 초기에 이미 가지화되고 있었음을 알 수 있다. 이광수의 소설을 원작으로 하는 <이차돈>(김승옥 감독, 1962)은 제목 그대로 신라에 불교를 전한 순교승 이차돈의 생애를 다룬 영화였고, 민족 최대의 고승으로 일컬어지는 원효대사의 이야기를 담은 <원효대사>(장일호, 1962)도 제작되었다. 불교는 서구의 성서에 맞설 수 있는 깊이와 폭을 지닌 동양의 종교였고, 성서이야기만큼이나 폭넓은 서사를 보유하고 있는 이야기의 보고였던 셈이다.

그러나 이 당시 아시아 고전의 번안물을 할리우드의 종교영화 붐에 자극받은 불교 붐으로만 국한하여 보기는 힘들다. 당시 한국영화가 겨냥한 고전 번안물들은 불교적 소재만으로 제한되지 않았고, 오히려 중국과 몽고, 인도를 아우르는 광범한 지역을 배경으로 왕조의 건설이나 몰락, 부패한 권력과 그에 대한 저항, 역사적 수난으로 인한 비극적 사랑 등의 테마가 포진되어 있었다.

중국붐이라 일컬어질 정도로 다양한 시대의 중국 고전들이 영화화되고

41) 『불교 스토리 ‘붐’ / 근일의 영화제작계 / 해의 경향과 대조적 / <임격정> 등 대작 수두록』, 『동아일보』, 1961.8.10.(4쪽)

있었던 것도 그러했다. 이를테면 연나라의 공주(김지미)와 제나라의 왕자(최무룡) 간에 국경을 넘는 ‘러브·로맨스’를 담아낸 <거지왕자>(안현철, 1963)도 종교적 서사와는 무관한 이야기를 담고 있었으며, 신필름이 홍콩의 ‘쇼브러더즈’와 함께 만들어 서울서만 21만의 관객을 동원하는 성공을 거두었던 한중 합작영화 <달기>(신상옥, 1964) 역시도 은나라 왕조의 폭군과 부패한 권력, 부패한 왕조를 마감케 한 여인의 복수와 비극적 사랑을 서사의 골간으로 한 작품이었다. 비슷한 시기에 추석대목을 겨냥하여 당시로서는 대작에 준하는 규모로 제작된<sup>42)</sup> <진시황제와 만리장성>(권영순, 1962)은 잘 알려진 바대로 대폭군의 폭정과 민중의 희생, 그에 저항하는 제나라 젊은이들의 활약 등을 주요 내용을 삼고 있는 작품이다. 특히 이 영화는 총 제작비가 2천 8백만 원에 촬영기간 6개월, 총 동원 인원 12만 명이라는 대규모의 스케일을 자랑했으며 화려한 의상과 소품, 색채, 광대한 스타일을 대거 홍보하고 있었다. 마찬가지로 비슷한 시기에 기획된 <광야의 왕자 대징기스칸>(전창근·이종기, 1963)과 <징기스칸>(신상옥)은 징기스칸이라는 위대한 지도자의 인간적인 면모와 그가 국가를 세우기까지의 영웅적 활약을 서사의 골간으로 삼고 있었다.

이러저러한 시련을 거친 후 마침내는 국가 건설의 꿈을 이룬다는 전형적인 영웅담의 외관을 지니고 있는 영화들이 비슷한 시기에 동시에 기획되고 있었다는 점은 그만큼 어질고도 강한 리더와 국가 건설의 정당성이라는 점이 당시의 대중에게 호소하는 바가 있었음을 짐작케 한다. 1965년에 신상옥이 한·중·일 합작영화로 <삼국지>를 기획하고 있었다는 사실이라든지, 권력자의 폭정과 불교의 문제를 복합적으로 섞어 놓은 한·홍 합작영화 <대폭군>(임원식·하몽화, 1966)이 제작된 점도 같은 맥락으로 읽혀진다. 약자를 돕고 강자를 물리치는 손오공의 활약을 이야기의 중심에 놓음으로써 통치계급의 타락상을 풍자하는 면모를 보이는 <서유기>나 <손오공> 역시도 통치자의 폭정과 그에 대한 저항을 다룬 영화적 성과들과 동일한 선상에서 놓인 것들이었다.

1960년대 전반기에 국가의 건설과 몰락, 군주와 민중의 알력, 전제정치의

42) 「[여름의 표정] 「로랑상」의 그림처럼, 『경향일보』, 1962.7.21.(8쪽)

폭정으로 희생된 사랑과 같이 서로 비슷한 소재와 구성적 유사성을 가지고 있는 고전들이 대거 쏟아져 나왔다는 것인데, 이렇듯 구조적으로 유사한 테마를 담은 아시아의 서사들이 왕성하게 제작되었다는 점은 한국영화계에 처음으로 시작된, 그리고 매우 의미심장한 변화라고 할 수 있다. 그러나 이러한 아시아 고전물은 ‘국적이탈의 옆눈질’<sup>43)</sup> 내지 ‘국적불명의 사극’<sup>44)</sup>이라 불리어질 정도로 한국적인 색과는 무관해 보였던 것이 사실이다. 지배자/피지배자의 대립항은 어느 시대 어느 민족에게나 존재해온 보편적인 형식의 대립항이며, 그 형식의 보편성 자체가 내용일 수 있다. 이 경우 영화들은 공간의 현실성을 확보하지 못하고 이야기의 닫힌 세계에 머물어 버리기 십상이다. 사소한 세상살이에 몰두하는 개인들의 특수한 진실이나 다채로운 삶을 다루기보다는 중국적으로 세계질서에 대한 추상적인 원리나 하나의 완결된 교훈을 향해 나아가기 때에는 다양한 목소리 속에서 특수한 개인의 진실을 추구하는 공간이 되기보다는 단일한 진리로 향한 하나의 목소리만이 전횡하는 공간이 되기 때문이다. 그렇다면 아시아로 확장하고자 하는 것은 바로 그 추상적인 원리의 세계, 또 다른 신화의 세계로 가고자 하는 욕구의 표현으로 읽혀질 여지를 갖기도 한다.

그렇다면 이 같은 새로운 영화적 현상들이 말하는 시대적 징후는 어떤 것일까. 이 질문은 아시아의 고전으로 간주되고 있는 작품들이 1960년대 전반기 한국의 어떤 과정 속에서 가치 있는 텍스트 곧 대중적인 고전으로 선별되었는가, 그리고 이 과정은 과연 어떤 의미를 가지고 있었는가, 와 같은 문제로 연결될 수밖에 없다. <달기>에서 <징기스칸>에 이르는 고전들이 어떤 역사적 상황 속에서 어떤 가치가 문제시되었고, 이러한 과정에는 어떤 힘의 논리가 작용했던 것일까.

아시아의 고전들이 한국에서 대중적 서사로 재생산되는 과정은, 근대국민국가 체제를 확립하는 과정에서 고전의 창조가 하는 역할, 다시 말해 국민·국가의 정체성이 만들어지는 것과 정전이 창조 또는 재창조되는 과정이

43) [영화평] 통속적인 스틸러 / <검은 장갑의 여인> , 『조선일보』, 1962.11.28(8쪽)

44) 「[신영화] 국적 불명의 사극 / <진시황제와 만리장성>」, 『한국일보』, 1962.9.16.(7쪽)

긴밀한 관계를 갖는다는 사실<sup>45)</sup>을 환기시킨다. 당연한 이야기이겠지만, 고전은 처음부터 보편적인 가치가 있는 텍스트이기 때문에 저절로 고전이 된 것이 아니라 그 사회의 요구에 따라 텍스트에 가치가 부여되었기 때문에 고전이 된 것이다. 따라서 아시아 고전들을 영화화한 일련의 작품들은 신생 독립국서의 한국이 자신의 ‘국민’과 ‘국가’, ‘국가정체성’을 창출해감에 있어서 어떻게 아시아적 경험을 끌어들이고, 그를 통해 베네딕트 앤더슨이 말한 ‘상상적 공동체’를 창출하려 했는가에 대해 생각해 만든다. 이러한 영화들 앞에 놓여 있던 현안은 영화의 활로 개척의 문제였지만, 그것을 현안으로 만들어낸 좀더 큰 힘으로서, 새롭게 국가의 정체성을 만들어내고자 했던 한 신생 독립국의 정신적 에너지가 그 배후에 존재하는 것으로 보이기 때문이다.

국민을 통합하는 윤리적 유대로서 고전이 기능하기 위해서는 나름의 보편성을 획득해야 할 것이다. 1950년대의 한국사회가 서구적 보편성에 과도하게 기대고 있었다면, 1960년대는 전시대와는 차별되게 우리에게 대한 관심이 증폭되고 있었고 서구의 보편성에 대응할 만한 새로운 힘이 요구되는 시대, 미국식 현대성에 대한 대안을 시사각각 모색해 나가야 했던 때였다고 할 수 있다. 민족주의를 둘러싼 지적 담론이 그 어느 때보다도 활발하게 펼쳐치던 때였고<sup>46)</sup>, 민족주의 정서는 대중에게까지 확산되어 정서적 민족주의 내지 대중적 민족주의의 흐름이 형성되고 있던 시기이기도 했던 것이다. 박정희가 정권을 출범시키면서 ‘민족적 민주주의’를 내세웠긴 했지만, 이 당시의 민족주의는 박정희라는 인물 개인의 통치 이념이기 이전에 사회 전체를 지배하고 있던 큰 흐름이었다고 할 수 있다. 오히려 당시의 역사적 장이 그로 하여금 ‘민족’을 내세우도록 만들었다고 할 수 있다. 적어도 1960년대 전반기까지의 한국사회는 그 어느 때보다 민족주의 이념을 좀더 자유롭게 실험할 수 있는 조건이 주어진 것처럼 보인다. 관주도의 폐쇄적 민족주의가 지배하는 1960년도 후반기와는 변별되는 시기였다고 것이다.

요컨대 1960년대 한국영화는 신화적 서사의 세계 속에 잠들어 있던 아시

45) 하루오 시라네·스즈키 토미 엮음, 왕숙영 옮김, 『창조된 고전』, 소명출판, 2002

46) 노영기 외 지음, 『1960년대 한국의 근대화화 지식인』, 선인, 2004, 5장 참조

아를 불러내어 매우 특별한 미션을 부과했던 셈이다. 근대국가로 진입하는 신생독립국의 자기 정당성을 포착해낸다는 과제가 그것이다. 여기에는 우리도 서구에 못지않은 것이 있다는 것, 서구의 보편성과는 구별되는 또 다른 보편성을 내보이고 싶다는 욕구가 반영되고 있었다고 할 수 있기 때문이다. 한쪽에는 한국 민족의 특수성에 대한 자각이, 다른 한쪽에는 보편성 획득을 향한 욕망이 있으며, 그 어느 쪽도 우리의 새로운 정체성 만들기에 불가결한 것이었다고 할 수 있다. 제1세계적 보편성과 제3세계적 특수성이 난마처럼 얽혀 있던 우리 근대사의 특수한 정황을 인식하고, 제1세계적 보편성과 맞설만한 또 다른 보편성을 아시아에서 찾고 싶었던 욕구가 얽혀진다고도 할 수 있겠다.

그런 점에서 1960년대 한국영화가 아시아의 고전들로 관심을 넓혀갔다는 것은 그냥 지나치기 어려운 점이 있다. 서구와는 구별되는 우리의 것을 찾고자 할 때, 서구적인 것에 맞설 동양적인 것을 상상할 수 있는 최대치가 중국과 인도가 아니었을까 싶다. 말하자면 중국과 인도를 잇는 손오공의 서유기는 오디세우스에 맞서는 것이었고, 몽고를 내달리던 징기스칸은 알렉산더와 겨룰만한 영웅이었으며 3천 년 전 중국 은나라의 요녀 ‘달기’는 클레오파트라에, 진시황제나 기원전 6세기 홍립국의 폭군 묘자왕(<대륙군> (임원식, 하몽화 1966))은 네로에 대적할 만한 존재일 수 있었을 것이다.

## 5. 신생독립국의 자기인식과 아시아 표상: 결론을 대신하여

위에서 살펴본 영화들은 동시대의 사회와 역사에 대한 진지한 문제의식으로 만들어진 작품들이 아니었다. 그렇다고 대단한 예술적 성취를 얻어낸 작품이나 하면 그도 아니었다. 사실상 이 글에서 다룬 영화들의 대부분이 비록 대중적 인기는 얻고 있었을지라도 예술성 면에서는 별다른 주목을 받지 못하고 비평적 관심에서 밀려나 있던 태작들에 속한다. 당시 이들 영화를 수식하고 있던 말들은 이를테면 ‘대중취미의 오락사극’, ‘막간의 여흥물’, ‘국적불명의 비빔밥’, ‘국적이탈의 옆눈질’과 같은 것들이었다.

그러나 대중영화의 표상체계가 의미를 지니는 것은 그것이 한 개인의 것이 아니라 집단이나 시대의 것이라는 점에 있다. 여타의 대중매체가 그러하듯이 영화란 궁극적으로 동시대인들의 구체적인 이해관심을 떠나기 어려운 매체이다. 그리고 그 구체적인 이해관심이 궁극적으로 지향하고 있는 것은 집단적 꿈이자 유토피아를 향한 갈망이다. 관객들이 등장인물의 즐거움과 고통에 동일시하고 그들의 운명에 대해 걱정하며 그들의 희망과 이상을 지지하는 과정이 궁극적으로 재현하는 것은 꿈의 주체로서의 집단이며 공동체적 의식이다. 그러므로 중요한 것은 대중영화를 통해 징후적으로 확인되는, 세상을 향한 시선을 발견하는 일이다. 그것은 한 개인의 의지와는 무관하게 이루어지는 것이며, 궁극적으로는 영화가 자기 시대의 정신과 만나게 되면서 생성되는 것일 터이다.

아시아라는 이국적 공간을 끌어오는 영화들의 등장은, 서구의 보편성과는 다른 민족적 전통이 긴요함을 인식하기 시작하고 민족주의가 사회담론의 헤게모니를 쥐기 시작하던 것과 때를 같이 한다. 가령 다음과 같은 글은 1960년대 전반기가 어떤 시대였고, 당대인들이 마주하고 있던 궁극적인 고민이 어떤 것이었는지를 짐작케 해준다. 1963년도의 글이다.

우리나라 문화가 1945년 이후 갑자기 밀려들어온 외래의 사상과 양식의 복잡한 물결 속에서 여태껏 암중모색을 하고 있는 것이 사실이거나와 인제 자기의 것의 확립과 전통 위에 서는 새로운 자기를 창조해나가는 길을 택해야 한다고 믿는다. ‘자기에 돌아가자’는 말은 자칫하면 오해되기 쉽고 편향화하기 쉽다. 그러나 오랜 정신문화의 역사를 가진 나라로서 이에 새로운 자기를 재발견하고 진실한 주체성 위에 서는 명일의 문화를 창조해 나가야 할 것은 무엇보다도 제일의(第一義)적인 과제라고 생각된다.<sup>47)</sup>

위의 발언 속에서 우리는, 외래의 사상과 양식을 좇아야 했던 시기는 지났고 이제는 새로운 자기를 창조해 나가야 한다는 것, 과거로 무조건 돌아가자는 것이 아니라 전통 위에서 자기 정체성을 만들어나가는 것이 중대한 과제가 된 시대였음을 확인해볼 수 있다. 4·19를 전후하여 ‘세대로 된 나라

47) 「[사설] 새로운 자기 문화의 창조」, 『한국일보』, 1963.1.6.(2쪽)

만들기'의 움직임이 지식인을 비롯하여 한국사회의 모든 범위에 걸쳐서 주체적으로 행해지고 있었던 것은 잘 알려진 사실이다. 지식인 담론을 비롯하여 대중 담론에서도 '민족주의' '민족의식' '자립의식'이 강조되고, 근대적인 국민 주권국가와 더불어 보다 넓게 통합된 공동체를 형성하고자 하는 욕망이 전 사회적으로 부각되고 있었다.<sup>48)</sup>

그렇다면 민족이라는 프리즘과 아시아 상상은 어떤 관계가 있는 것일까? 국경을 이탈한 민족주의는 가능한가. 언뜻 보면 국경의 바깥을 향한 관심과 민족을 향한 관심은 서로 다른 곳을 지향하는 상반된 것으로 보일 수 있다. 아시아 공간에 대한 관심이 외부를 향해 있다면, 우리 안에 것들이 있는 정신을 강조하려는 민족주의는 내부를 향한 것이기 때문이다. 바로 이러한 상태, 바깥을 향해 관심을 돌리고 있으면서도 그 반대향으로서의 나름의 지역성을 의식하는 상태, 말하자면 서로 다른 방향의 두 개의 흐름이 동시에 진행되고 있었다는 것이야말로 1960년대 전반기의 한국영화를 규정하는 특징적인 요소일 것이다. 서로 다른 두 개의 관심사가 동시에 존재하는 이러한 현상을 어떻게 이해할 수 있을 것인가.

우리는 앞에서 아시아를 영화적 상상력으로 끌어들이 영화 현상들을 살펴봐왔거니와, 영화의 무대가 한국의 바깥이고 국경 바깥의 공간 상상이 시도된다고 해서 초국적인 상상력이 형성되는 것은 아니다. 국경을 넘는 일이 문자 그대로 국가를 넘어서는 움직임이 되지는 않는다는 말이다. 이들 영화들은 단순한 여행 서사에 머무르지도 '타자'의 시선으로 세계를 재구성하는 진정한 이방인의 상상력을 보여주지도 않는다. 그렇다고 <로빈슨 크루소> 처럼 제국주의적인 방식으로 외부의 공간을 재현한다거나 내셔널리즘으로 모든 것을 회수해버리지도 않는다. 오히려 이들 영화가 궁극적으로 담고 있는 것은 자기찾기의 과정으로 보인다.

탈국경적인 아시아 상상이 1950년대부터 한국사회를 사로잡던 코스모폴리탄적인 의식의 확장으로도 볼 수 있다면, 전통을 강조하는 민족주의는 서구지향의 코스모폴리타니즘을 지양하고 다른 보편성을 찾아보려는 주체적

48) 홍석률, 『1960년대 한국 민족주의의 분화』, 노영기 외 지음, 『1960년대 한국의 근대화와 지식인』, 선인, 2004

의지를 반영한 것이기도 하다. 그러나 외견상 서로 달라 보이는 이 두 가지 흐름은 궁극적으로는 자기 발견이라는 동일한 뿌리를 가지고 있는 것으로 이해할 수 있다. 아시아라는 공간에서 자신의 아이덴티티를 묻고 식민지를 경험했던 신생독립국들과 역사적 경험과 역사적 기억을 공유하면서 제국주의에 맞서 연대감을 찾아가는 서사들에서 우리가 엿볼 수 있는 것은, 신생 독립국의 자기의식에 대한 열정이다.

아시아의 공간이나 역사를 담아낸 일련의 영화들에서 의미있는 지점은 우리가 아시아 속에서 작은 거울들을 발견하기 시작했다는 사실이다. 일본을 제외하면 아시아의 국가들은 우리 자신과 같은 2차 대전 이후의 신생 독립국이었다. 아시아의 신생 국가들은 장차 따라야 할 대안적인 새로운 근대를 어디에서 찾을 것인가, 와 같은 고민을 공유하고 있는 나라들임과 동시에 나의 모습을 확인시켜주는 거울과 같은 존재라고 할 수 있다. 나는 누구인가를 묻고, 자기 자신의 근거를 찾아가는 것, 이렇듯 자기를 찾으려는 움직임들은 이제 막 새로운 자신감을 얻은 신생 독립국의 자기정체성에 대한 고민을 환기시키는 것이었다.

나라를 만들고 난 다음에는 용비어천가를 쓰게 되어 있는 법이다. 신생국 가인 경우 자기 역사를 기술하고 또 자기 체계를 확립하는 과정이 필요하다. 자기의 체계를 확립한다는 것은, 위계를 만들고 적서를 구분하고 줄기와 뿌리와 가지를 구분해 내고 내 것과 내 것이 아닌 것을 구분하는 등의 다양한 구분의 메카니즘에 의존하는 일이다. 따라서 거기에는 주체화와 타자화라는 두 개의 힘이 작동되기 마련이다. 그 과정은 내 것으로 만들고 싶은 나 아닌 것과, 내 안에서 배제해야 되겠다 싶은 내 것들을 분명히 하는 일이 뒤따를 수밖에 없다. 가령 대한민국이라는 실정적 국가를 최정점으로 하는 국사를 기술한다든가 교과서를 만드는 것과 같은 일련의 일들을 비롯하여 한 사회의 모든 범위에 걸쳐서 그러한 작업이 이루어지게 될 것이다. 영화는 이러한 움직임의 가장 대중적인 형태에 해당할 것이다. 특히 영화와 같이 내러티브를 구성해야 되고 그 내러티브를 통해 대중과 접촉해야 되는 장르에서는 그러한 과정이 매우 민감하고 정서적인 모습으로 나타날 수밖에 없을 것이다. 이 당시 아시아를 상상한 영화들, 아시아에 대해 관심을 갖고

서구와는 다른 정전들을 찾으려 했던 영화적 현상들은 그러한 자기정체성 만들기의 대중적 산물로 보인다.

1950년대 후반에서 1960년대 전반까지의 시기는 자신의 정신의 근거를 지나치게 서구적 모더니티에 기대어 찾았던 50년대를 반성하고, 서구에 맞서면서도 보편적일 수 있는 자기 정체성 찾기가 비교적 자발적으로 시도되던 때였다. 당시 한국 지식인 사회에서 한국적인 특성과 주체성을 강조하는 경향이 강하게 대두되고 있던 것 역시 그러한 시도의 일종일 것이다. 그러나 보편성에의 의지와 특수성에의 의지는 동시적인 현상이다. 아시아 상상은 근대로 표상되는 서양적인 것(미국적인 것, 기독교적인 것)에 맞서면서, 동시에 스스로가 근대의 핵심이 되고자 하는 네이션 단위의 의지가 표출된 것이라고 할 수 있을 터이다. 아시아에 대해 관심을 보였던 제반 영화적 현상은 그러한 움직임의 부산물들로 보인다. 그런 점에서 이 시기 한국영화에 출현한 바 있는 중국과 동남아시아, 그리고 인도를 잇는 아시아 표상은 서구적인 것에 맞서는 또 다른 보편성을 찾으려던 한국인이 선택할 수 있는 보편성의 최대치가 아니었을까 싶다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 대통령 비서실, 『박정희 대통령 연설문집·2』, 동아출판사, 1973.  
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1945~1957』, 공간과사람들, 2004.  
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』, 공간과사람들, 2005.  
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1962~1964』, 공간과사람들, 2006.  
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1965』, 공간과사람들, 2007.  
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1966』, 공간과사람들, 2007.  
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1967』, 공간과사람들, 2008.  
『실버스크린』(1964.1) 『영화예술』(1965.12) 『한국교육신문』(2005.10).

### 2. 논문과 단행본

#### 1) 논문

- 민관동, 「西遊記의 國內流入과 板本 研究」, 『중국소설논총』 제23집, 2006년 3월, 215~240쪽.  
박유희, 「만주웨스턴 연구」, 『대중서사연구』, 2008년 12월, 7~46쪽.  
박태균, 「한국 현대사와 민족주의, 그리고 일본」, 『문화과사회』, 2003 겨울호, 1651~1667쪽.  
안진수, 「만주액션영화의 모호한 민족주의」, 『만주연구』, 2008년 12월, 199-229쪽.  
양인실, 「좌절된 세계화와 로컬리티 - 1960년대 한국영화와 재외한인」, 『로컬리티 인문학』 제2호, 2009.10, 257~285쪽.  
한석정, 「만주 웨스턴과 내셔널리즘의 공간」, 『사회와역사』, 2009년 12월, 5~30쪽.  
차철욱, 「1950년대 미국의 대한 원조정책 변화와 이승만정권의 수출정책」, 『지역과역사』 11호, 2002.12, 223~254쪽.

#### 2) 단행본

- 공영민, 『2009년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <생애사>: 이성철 편』, 한국영상자료원, 2009.  
김기봉 지음, 『역사를 통한 동아시아 공동체 만들기』, 푸른역사, 2006.  
김동호 외 지음, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005.  
김소영·얼 잭슨 주니어·임대근 엮음, 『아시아영화의 근대성과 지정학적 미학』, 현실문화연구, 2009.  
노영기 외 지음, 『1960년대 한국의 근대화와 지식인』, 선인, 2004.

- 썬꺼 외 지음, 수유+너머 번역네트워크 역, 『반일과 동아시아』, 소명출판, 2005.
- 우찬제 외 지음, 『4·19와 모더니티』, 문학과지성사, 2010.
- 이영일 지음, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
- 이효인 외 지음, 『한국영화사 공부 : 1960~1979』, 이채, 2004.
- 테사 모리스 스즈키, 김경원 역, 『우리 안의 과거(media, memory, history)』, 휴머니트스, 2006.
- 최원식 임규찬 엮음 『4월혁명과 한국문학』, 창작과비평사, 2002.
- 최장집 편, 『해방 전후사의 인식』4, 한길사, 1997.
- 최장집·하마시타 다케시 공편, 『동아시아와 한일교류』, 아연출판부, 2008.
- 하루오 시라네·스즈키 토미 엮음, 왕숙영 옮김, 『창조된 고전』, 소명출판, 2002.
- 한국영상자료원 편, 이효인 외, 『한국영화사공부: 1960~1979』, 도서출판 이채, 2004.
- 한국예술연연구소, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2002.
- N.V.Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, 1973.

## Abstract

Self-consciousness of Newly-independent State and the  
Imagination of Asia:  
- Notes on Korean Cinema(1957-1960s)  
between Cosmopolitanism and Nationalism -

Oh, Young-Sook

From the late 1950s through the 60s, film productions emerged en masse in the Korean film industry, drawing the Asian space into a narrative realm. I will examine various aspects of Korean films depicting Asia and elucidate the implications of being termed 'Asian' and investigate the process of cultivating imagination in Asia. These questions primarily allude to the relation of the representation aspects of Korean films and the state of the nation in that time. The significant point to take away from the series of movies depicting Asia is the breakthrough of self-reflection in Asia. While at the start, the newly independent states in Asia sought to model after all things Western, by communicating and sharing the concerns of seeking out new and alternative modern thoughts, these states were able to corroborate their own image. Moreover, by enhancing the bond between newly independent states through personal intimacies of the colonized in Asia and expanding public imagination through Asian classicism, Korea as the newly independent state has ultimately acquired a newfound sense of confidence. Likewise, the concerns of how Korean cinema will be revealed on the global stage arouse their concerns regarding the newly independent states' national identities. And while the influence of cosmopolitanism which strongly dominated the rise of these movies in the 1950s still remains, this period is shared by another onset of nationalistic problem-awareness. This period was a time to reflect on the heavy dependence on Western modernism manifested in the ideology of cosmopolitanism in the 1950s, and a time where while being pitted against the West, people were comparatively willing to extend efforts to discover a universal identity as a alternative to American modernism. However pursuing universality and pursuing particularity occur simultaneously. The representation of China, Southeast Asia and India in Korean films during this period could be viewed in the light of maximized universality which Korean made effort to stand against the West.(Key words : 1960s Korean films, newly independent states, cosmopolitanism, nationalism, the feeling of Asian solidarity, Asian classics)

이 논문은 2010년 10월 30일 투고되었고, 심사를 거쳐 11월 20일 게재가 확정되었음.