

문예영화에 나타난 전쟁의 기억

— 1960년대 후반기를 중심으로 —

이길성*

1. 글을 시작하며
2. 1960년대 후반기 한국영화 지형도와 문예영화
3. 전쟁은 어떻게 기억되는가?
 - 3-1. 근대의 적응 - 과거의 현재화
 - 3-2. 진술불가능성 - 트라우마와의 대면
 - 3-3. 트라우마를 이야기하기 - 구성된 진실
 - 3-4. 공적 기억의 중압감 - 질식하는 여성
4. 글을 마치며

국문요약

이 글은 1960년대 후반기에 등장한 문예영화들 중 특히 동시기 소설을 각색한 작품들에서 6·25 전쟁의 기억이 재현된 방식을 논의하고자 한다.

특히 여기서 관심을 두는 것은 동시기 소설을 각색한 일련의 영화들 중 실험적인 영상미로 격찬을 받았던 <안개>, <장군의 수염>, <귀로>, <시발점>이다. 이 작품들은 전쟁과 관련된 기억, 혹은 트라우마를 가지고 있는 인물이 등장한다. 각 영화는 이러한 구조를 전개시키면서 현재에 과거를 소환하기 위해 새로운 영상미를 시도한다. <안개>의 경우 과거의 나는 현재의 나와 직접적으로 대화를 하며, <장군의 수염>은 주변의 증언을 통해 주인공의 과거를 재조합하며 진실에 접근하려 한다. <귀로>는 아직도 현재형인 전쟁의 악몽으로 괴로워하고, <시발점>에서는 격자소설 형식으로 구조화된 서사에서 주인공이 현재의 모습으로 과거 사건에 등장한다.

개별 작품에서 시도하는 과거의 기억과 현재의 조우는 독특한 영상미학을 통해서 하위구조를 구축하며, 이 하위서사는 표면 서사로 외화되지 않는 다의적 플롯을 구성한다. 이 구조 속에서 전쟁의 기억은 현재와 만나고 동시간적으로 존재하는 것이 가능해진다. 그리고 이러한 과거를 통한 다의미적 구조를 통해 당시의 문예영화들은

* 동아대학교 초빙교수.

표면적으로 명확하게 진술할 수 없는 정치적 상황과 사회비판적 시선을 구현해냈고, 동시기 대부분 평론들에서 “현대인의 고뇌”라고 모호하게 서술했던 그 영화의 의미망들은 당시 급부상하고 있던 젊은 관객층의 감성과 조우하는 것이었다.(주제어: 한국전쟁, 전쟁 기억, 모더니즘, 안개, 장군의 수염, 귀로, 시발점, 재현, 반공영화, 문예영화. 플래쉬백, 격자구조.)

1. 글을 시작하며

이 글은 1960년대 후반기 한국영화의 중요한 경향 중 하나였던 문예영화를 중심으로 특히 동시기 소설을 각색한 작품들에서 육이오 전쟁을 바라보는 시점을 탐구하고자 한다. 즉 이 글은 전투 장면을 통해 스펙터클한 오락적 즐거움을 주는 것을 목적으로 하는 전쟁영화가 아닌, 진지한 예술영화로 평가받았던 일련의 문예영화들에서 전쟁에 관련된 기억을 소환하는 방식을 살펴보고자 하는 것이다.

이 글을 본격적으로 서술하기에 앞서 먼저 논의되어야 할 점은 여기서 대상으로 삼고자 하는 문예영화라는 용어의 문제이다. 이 용어는 다소 논란이 있는 범주인데, 문예영화라는 용어 자체가 명확한 기준에 의해 분류되기 보다는 시기마다 자의적으로 사용되는 경향이 있기 때문이다. 가장 기본적인 의미로서 문예영화는 '문학작품을 각색하여 만든 영화'라고 정의될 수 있지만, 모든 문학작품의 각색물이라는 광의의 의미보다는 ‘예술적 가치를 본위로 하기 위해 유명한 문예 작품을 영화화한 것’¹⁾이라는 협의의 의미로 사용하는 경우가 대부분이다.²⁾ 그렇기 때문에 1950년대 말 김내성이나 정비석의 신문소설들이 대부분 영화화되었을 때는 문예영화라는 용어로 지칭되지 않았을 뿐더러 이후에도 대중소설로 분류되는 작품이 영화화되었을 경우도 대부분 문예영화라고 분류되지 않았다.³⁾ 문예영화의 이러한 사용은

-
- 1) 네이버 용어사전, <http://terms.naver.com/item.nhn?dirId=1505&docId=487>
 - 2) 문예영화의 용어 의미의 다양한 함의와 그 사적 고찰에 대해서는 다음을 참조 박유희, 「‘문예영화’의 함의, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010. 117-157쪽.
 - 3) 그러나 반드시 이러한 용례가 지켜지지는 않았는데 특히 학술적이지 않은 글 그리고 특히 신문기사는 광의적 의미로 사용하는 경우가 종종 있다.

문학 분야에서 예술성을 인정받은 작품을 선택하여 영화로 제작함으로써 상업성이 배제된 우수영화를 만들 수 있다는 견해에서 비롯된다.⁴⁾ 이 용어의 의미상의 혼란은 일단 문예영화는 예술영화라는 잘못된 등치를 암묵적으로 성립시키는데, 이러한 문제점은 특히 1960년대 후반기 우수영화 보상제도에 문예영화 분야가 새롭게 설정되면서 확대된다. 이러한 논란은 1966년도 우수문예영화로 오리지널 시나리오의 <만추>(1966, 이만희)가 선정되면서 더욱 확대되었다. 이 문제는 문화부에서 문예영화부문의 수상기준을 원작의 유무에 관계없이 완성된 영화의 예술성으로 평가한다고 결론내리면서 종결되었다.⁵⁾ 이러한 모호한 기준은 지속되었고, 그 여파로 <만추>와 더불어 같은 감독의 작품이자 오리지널 시나리오로 제작된 <귀로>(1967) 역시 문예영화로 분류되었다.⁶⁾ 이 두 영화가 당시 평단에서 문예영화로 분류되었다는 사실은 주요한 시사점을 남기는데, 이러한 분류는 거의 장르화되었던 문예영화 붐을 타고 독특한 사회의식과 영상미를 보여주는 일련의 문제작들이 마치 문예영화의 하위장르처럼 범주화되었던 당시의 인식을 드러내기 때문이다.

문예영화에 대한 장르적 인식이 생성되었다는 것은 일정한 미학적 관습

- 4) '활발한 문예영화 제작 / 국내외 영화제 수상에 목표 / 작품의 질 향상에 기대 / 보상 '퀴터'의 매력에 발분', 『대한일보』 1966년 10월 1일 5쪽. 「[스케치] 명작소설의 영화화 경향」, 『동아일보』 1966년 11월 18일 5쪽. 「영화계의 새로운 의욕 / 문예영화와 희곡의 영화화도」, 『동아일보』 1966년 11월 8일 6쪽. 여기에 인용한 신문기사들은 다음의 책들에서 인용한 것임. 이후에는 전체 표기를 하지 않고 신문명과 날짜만 표기.
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1965』, 공간과 사람들, 2007.
_____, 『신문기사로 본 한국영화 1966』, 공간과 사람들, 2007.
_____, 『신문기사로 본 한국영화 1967』, 공간과 사람들, 2008.
- 5) <만추>를 둘러싼 이러한 문제와 그에 대한 당시의 논의는 다음을 참조. 이영일, 「문화시평」 문예영화는 우수작품인가 / 개념 자체를 부정한다 / 그릇된 관념 시정돼야, 『동아일보』 1967년 5월 20일 5쪽. 이명원, 「아시아 영화계 출품싸고 쏟아져 나온 자칭 우수영화」, 『주간한국』, 통권 132호, 1967.2, 24-25쪽.
- 6) <귀로>를 문예영화로 분류하는 관점은 다음의 기사에서 볼 수 있다. 「문예작품의 영화화 붐 / 입증된 양화의 안정성 / 제작비 절약 등 실리적 흥행성적, 영화계 출품...외화코터의 이점도」, 『신아일보』 1967년 7월 29일 5쪽.

과 작품에 대한 관객들의 기대가 성립되었다는 것을 의미한다. 문예영화의 장르적 관습에 대해 김종원의 분류한 기준은 중요한 참조점이 될 수 있는데, 그의 분석은 한국영화사 전체에 해당되지만 언급된 작품의 대부분이 이 시기에 속한 영화이기 때문이다. 그의 분류에 따르면 문예영화는 세 하위범주로 구분되는데, 첫째, 인습과 토속 사회의 애환을 그린 향토물, 둘째, 현실의 단면과 모럴을 제시한 사회성 드라마 그리고 세 번째는 분단비극과 전쟁을 상흔을 부각한 이데올로기 영화이다.⁷⁾ 첫 번째 범주는 이전부터 문예영화의 대표적 사례로서 거론되었지만, 나머지 두 범주는 1960년대 후반기 영화정책의 변화로 인해 활성화되었던 부분들이다.

여기서 주로 살펴볼 전쟁을 그리는 시각에서 볼 때, 각각의 범주는 전쟁을 보는 시각과 재현되는 시기가 달리 표현된다. 1930년대 단편소설을 영화화한 향토물의 경우를 제외하면, 분단영화 혹은 반공영화라고 지칭될 수 있는 세 번째 범주는 전쟁 당시 혹은 분단되었을 당시의 상황을 주로 그려낸다. <씨릿골의 신화>는 전쟁 중의 한 시골마을을 배경으로 숨여든 국군패잔병과 마을 사람들이 인민군 점령 후에 겪는 고통을 그리고 있으며, <산불>은 빨치산 토벌작전이 한창인 시기에 마을로 도망쳐온 한 남성 빨치산과 두 마을 여인간의 이야기를 그린다. <까치소리> 역시 전쟁 직후 혹은 전쟁 중 고향으로 돌아온 주인공이 등장한다. <카인의 후예>와 <나도 인간이 되련다>의 경우 이색적으로 해방 직후 시기의 북한을 배경으로 지식인들이 겪는 북한에서의 삶을 묘사한다.

반면, 두 번째 범주에 해당하는 작품에는 직접적으로 전쟁 자체가 등장하지 않는다. 하지만, 1960년대 후반기 전쟁의 기억은 아직 흉터가 채 아물지 않은 상처로 존재하는 것처럼 보인다. 당시 정치적 상황이 주는 압력과 더불어, 전쟁을 논리적으로 해석하기엔 아직 한국영화는 객관적인 거리감을 가지지 못했다. 이 영화들에서 드러나는 전쟁의 재현은 우회적으로나마 당시의 사회를 바라보는 시각을 암시하는데, 도피적이고 퇴영적인 남성주인공의 현재의 모습 이면에 전쟁 경험이라는 근원적 트라우마가 잠재하고 있

7) 김종원, 『한국의 문예영화-그 출발과 형태-』, 『영상시대의 우화-김종원 영화평론집』, 제삼기획, 1985. 58-63쪽.

다는 영화적 의미는 해당시기 반공이라는 명분하에서 진행되었던 불합리적인 제도와 강압적인 정책에 대한 부정적 시선을 내포하고 있기 때문이다. <안개>의 기준이나 <시발점>의 형 그리고 <장군의 수염>의 철훈 등 등장인물들에게 과거는 반복적으로 상기되는 악몽이자 현재의 행위에 지속적으로 간여하는 상처이다. <귀로>의 여주인공에게 전쟁은 아직도 직접적인 경험인데, 하반신불구의 남편은 전쟁과 현실을 굳이 분리하려고 하지 않는다. 이와 같은 문예영화의 전쟁기억의 재현은 당시 영상미에 대한 한국영화산업의 관심에 힘입어 기존과 다른 미학적 특이성을 만들어내면서 급부상하고 있던 젊은 관객층의 기호와 결합하였다.

이 글이 1960년대 후반기의 문제작으로 지칭되던 문예영화에 대해 논의하려는 지점은 당시 새롭게 부상하던 젊은 관객의 감수성이, 어려운 예술영화라는 인식에도 불구하고 이 영화들과 조우하는 지점을 고찰하려는 데 있다. 기존의 문예영화 연구들이 원작소설과의 연관성속에서 해당 작품의 내부적 구조와 매체전환의 의미를 주로 다루고 있다면, 이 글은 위와 같은 문제의식을 기반으로 문예영화를 한국영화산업과 영화문화적 컨텍스트를 통해 규명하고자 한다. 우수영화 보상정책과 새로운 돌파구를 찾던 영화산업, 그리고 관객의 변화 등이 결합하여 형성된 공간 속에서 이 작품들이 1960년대 후반기의 사회적 감수성을 이러한 독특한 컨텍스트 속에서 구현하는 방식을 보고자 하는 것이다.

2. 1960년대 후반기 한국영화 지형도와 문예영화

1960년대 후반기 한국영화계는 크게 두 가지 경향으로 나눌 수 있다. 하나는 오락영화를 표방한 장르영화의 활성화이고 다른 하나는 문예영화로 대표되는 예술지향적 영화들의 진전이었다. 극명하게 목적이 갈리는 두 경향은 다른 의미로는 영화산업의 지형도의 분할을 의미하는 것이기도 했으며, 또한 관객들의 분화를 명증하게 드러내는 것이기도 했다.

1960년대 들어오면서 신,구정이나 추석 등 흥행성수기를 겨냥해서 메이

저기업들을 중심으로 고예산의 화려한 스펙터클을 내세우는 사극영화들이 상영되는 것은 일종의 성수기의 관례처럼 자리 잡았지만, 1960년대 후반기에 들어서면 <007>시리즈의 열풍으로 사극은 선풍적 인기를 끌던 스파이 액션물과 경쟁하게 되었다. 이 영화들은 메이저 기업을 중심으로 합작영화 붐을 일으켰고, 컬러와 시네마스코프 화면의 영화를 표준화시키는 역할을 했다. 액션물의 붐과 더불어 홍콩 무협영화의 선전은 아류작인 검객물이 흥행에서 성공하게 되는 견인차 역할을 했고 이와 함께 마카로니웨스턴 또한 인기를 끌어서 한동안 한국적 웨스턴이 제작되기도 했다. 남성취향의 액션 영화들이 대작을 중심으로 흥행몰이를 했다면 여성취향의 멜로드라마들 역시 다양한 변화를 통해 전환을 시도하였다. 대표적인 작품 경향은 일종의 리바이벌 영화들인 <청춘극장>, <유정>, <순애보>, <춘희> 등인데, 이 작품들은 소설을 기반으로 하였을 뿐 아니라 1950년대 후반 이미 제작되어서 인기를 끌었던 작품이기도 했다. 1966년 <유정>이 32만이 넘는 관객을 통해 한국영화 최고흥행기록을 다시 쓰는 경이적인 성공을 거두면서 다시 인기 대중소설이 재 영화화되는 경향을 낳았다. 이 작품들과 더불어 일반적으로 평론가들에게 신파라는 혹평을 들었던 <강명화>나 <청등홍등> 같은 기생의 비련을 중심에 둔 작품들도 짧은 기간이지만 인기를 끌었고 1968년 다시 흥행기록을 갱신한 <미워도 다시 한번>이 상영되면서 멜로드라마의 새로운 경향이 되었다. 이처럼 메이저기업을 중심으로 고예산 액션영화나 대중적 오락을 추구한 일명 ‘신파적’ 멜로드라마가 인기를 끌었다면, 한편에서는 독립프로덕션을 중심으로 다른 시도가 모색되고 있었다.

배우인 장민호와 영화평론가였던 호현찬, 그리고 연극기획자였던 최현민 등 영화산업에 새로 진입한 신진 기획자들은 1965년 <저 하늘에도 슬픔이>라는 수기를 각색한 영화와 문예영화의 계보를 잇는 <갯마을>을 제작해서 전혀 예상치 못한 결과를 만들었다. 전지는 25만이 넘는 관객을 동원하면서 그해 1위를 기록했고 <갯마을> 역시 문예영화는 관객이 들지 않는다는 우려와 달리 흥행에서 성공을 했다. 1965년은 <갯마을>과 더불어 <비무장지대>, <순교자>, <흑맥>같은 예술성 있는 작품들이 제작되었다는 것에 큰 시사점을 남긴다. 이시기부터 한국영화는 독립프로덕션을 중

심으로 메이저기업의 대작 장르영화와 다른 활로를 모색하고 있었는데, 대부분 많은 경우 문예영화적인 계보를 잇는 작품들을 선택했고 그 영화들은 영상적인 면에서 새로운 실험을 추구한 영화들이었다. 이후 1966년에도 이러한 경향은 지속되는데, <만추>와 <초연> 역시 평단의 찬사와 함께 10만이 넘는 관객 수를 기록하면서 영상미를 추구하는 작품들도 상업적으로도 승산이 있음을 보여주었다.

이 경향의 작품들이 상업적으로도 흥행할 수 있다는 예시를 보여주었지만, 이미 많은 연구에서 밝히고 있듯이 1960년대 후반기 문예영화의 붐은 우수영화 보상제도 변화에 의한 것이었다. 우수영화에 대한 시책은 1957년 이후부터 계속 존재했지만, 1966년 영화법 개정 이후 외화쿼터의 보상실적 중의 하나였던 제작실적이 삭제되고 국제영화제 출품과 수상, 우수영화 보상으로 쿼터 배정이 돌러지면서, 이에 대한 제작자들의 관심이 집중되었다. 특히 우수영화 보상시책 분야에 문예, 계몽, 반공부문이 시행되면서 문예영화 수상을 겨냥해서 제작된 작품 편수가 급증했다. 1966년에 10편 남짓했던 문예영화가 가장 정점에 달했던 1967년에는 30여 편 정도로 증가하여 전체 영화제작편수의 30%를 점유했다.⁸⁾ 1967년 7월에 발간된 한 신문기사는 당시 문예작품의 영화화 풍조에 대해 다음과 같은 분석을 하고 있다. 문예영화 제작 현황은 “①원작의 우수성이 이미 선전되었고 따라서 선전할 자료가 풍부, 훌륭한 점 ②문예작품의 거가가 향토색이 짙어 해외영화제에서 환영 받을 비율이 높고 여기에는 외화「코터」라는 거액의 보상을 약속할 수 있다는 점 ③해외 「로케」 및 합작 또는 색채물에 비해 국내「세트」 촬영, 흑백(효과상) 영화로 제작비가 훨씬 적게 든다는 점 ④외화관객을 유인함으로써 방화관객의 폭을 넓힌다는 등의 장점 때문”이라고 설명한다.⁹⁾ 이처럼 문예영화의 제작은 법 개정으로 변화된 외화쿼터 배정에 유리한 지점을 확보할 수

8) 「67년의 회랑 / 문화계 회고와 그 주역 / 영화 / 문예물로 차원 높여 / <안개> 김수용 두드러져, 『중앙일보』 1967년 12월 16일 5면. 이 기사에서 문예영화로 분류한 기준은 명확히 나와 있지 않다. <유정>이나 <청춘극장> 같은 작품도 포함되어 있을 경우가 짙다.

9) 「문예작품의 영화화 붐 / 입증된 양화의 안정성 / 제작비 절약 등 실질적 흥행 성적, 영화제 출품...외화쿼터의 이점도, 『신아일보』 1967년 7월 29일 5쪽.

있었고, 우수영화 보상제도와 영화제 보상의 두 항목을 모두 노릴 수 있는 일거양득의 기회를 제공받을 수 있는 것이었다.¹⁰⁾

문예영화의 붐은 이처럼 영화정책의 변화라는 제도적 측면과 당시 독립 프로덕션 진영의 새로운 모색이라는 산업적 측면이 조우하면서 생성된 결과물이었다. 그러나 문예영화 붐과 문예영화의 독특한 영상미의 발현의 중요한 계기가 된 것 중 하나는 관객층의 변화와 더불어 그것을 견인해온 진지한 서구 예술영화의 영향이다. 영화저널에서 마련한 한 좌담회에서 현역 영화인들은 그동안 증가한 외화관객들이 한국영화에 대해 관심을 가지게 되면서 한국영화 관객들의 관람수준도 향상되었다는 의견과 이러한 변화와 더불어 한국영화가 즐거리(가 중심이 되는) 단계에서 영상적 표현의 차원에 돌입하는 단계로 접어들었다는 견해를 피력한다.¹¹⁾ 이러한 관객기호의 변화는 여러 층위에서 논의되는 것을 볼 수 있는데, 대부분의 비평가나 논자들은 영상미에 주력한 문예영화에 대한 관객들의 관심은 외화관객층의 이동과 젊은 관객층의 성장이라고 평가한다.¹²⁾ 이들의 변화된 기호는 흥행성적에서도 볼 수 있다.

	1965년도	1966년도	1967년도	1968년도
1위	저 하늘에도 슬픔이	유정	팔도강산	미워도 다시한번
2위	청일전쟁과 여걸민비	잘있거라 일본땅	청춘극장	속 팔도강산
3위	남과 북	하숙생	홍길동	춘향
4위	명동 44번지	요화 배정자	춘희	남자식모
5위	사자성	마지막 왕후 윤비	한	임꺽정
6위	밀회	학사와 기생	안개	일본인
7위	육체의 문	불타는 청춘	흙	아네모네 마담
8위	청춘소동	대폭군	강명화	장군의 수염
9위	불량소녀 장미	소문난 여자	방콕의 하리마오	5대 복덕방
10위	어떤 정사	흑도적	대괴수 용가리	진설마라 삼천리

<표 1: 1965년부터 1968년까지 한국영화 흥행성적표>¹³⁾

10) 「활발한 문예영화 제작 / 국내외 영화제 수상을 목표 / 작품의 질 향상에 기대 / 보상 「퀴터」의 매력에 발분」, 『대한일보』 1966년 10월 1일 5쪽.

11) 「특집좌담: 현역 영화인들의 작업」, 『영화TV예술』, 1966년 12월호, 53-58쪽.

12) 「영화계 1년 / 이룩된 새 풍토 / 우수작품 제작에의 가능성 / 활약 큰 신인여우 / 외화팬 몰려들고」, 『경향신문』 1966년 12월 17일 5쪽.

한국에 수입된 외국영화는 거의 80% 이상이 할리웃 영화로 채워져 있었지만, 많은 영화인들이나 대학생 관객들은 유럽의 예술영화에 많은 관심을 보였다.¹⁴⁾ 또한 많은 영화저널이 서구영화나 유럽 모더니즘 영화에 관심을 표명했지만, 1965년 창간된 『영화예술』이 표방하는 목표는 당시 영화비평가들이 사고하는 한국영화의 지향점을 가장 예시적으로 드러낸다. 미켈란젤로 안토니오니, 장 뤽 고다르, 알랭 레네, 잉그마르 베르히만 등의 서구 모더니즘 작가들에 대한 조망과 예술영화사조, 그리고 수입되지 않는 예술영화들의 시나리오들을 꾸준히 소개하는 이 저널은 당시 서구 모더니즘 영화의 성과를 소개하면서 이 영화들처럼 한국영화가 스토리 위주의 상업영화에서 탈피하여 영화의 본질을 추구하는 영상언어를 대한 모색이 필요하다는 논의를 지속적으로 진행하고 있었다.

	1965년도	1966년도	1967년도	1968년도
1위	007 위기일발	황야의 무법자	클레오파트라	25시
2위	007 살인번호	마담X	고백	심야의 결투
3위	역도산	헤어졌을 때와 만났을 때	황야의 은화 1분	남과 여
4위	OSS117	롱칩	방랑의 결투	3인의 협객
5위	정글북	0011 니콜레옹 대돌파	백주의 무법자	의리의 사나이 외팔이
6위	탈주특급	OSS 117최대위기작전	속 황야의 은화 1분	어두워질 때까지
7위	마음의 행로	마니	기적	밤의 열기 속에서
8위	제국의 멸망	속 황야의 무법자	로브록전선	타이탄
9위	사상 최대의 작전	SOS일촉즉발	석양의 무법자	석양의 결투
10위	부베의 연인	순간에서 순간으로	애정의 순간	종말

<표2: 1965년부터 1968년까지 외화 흥행성적표>¹⁵⁾

- 13) 이 표는 다음의 신문기사를 재구성한 것이다. 「올 영화 톱-텐 / 입장자 수로 본 총결산, 『한국일보』 1965년 12월 19일 7쪽, 「양에 이기고 질에 진 / 66년의 영화가, 『대한일보』 1966년 12월 17일 5쪽. 「67년의 회랑 / 문화계 회고와 그 주역 / 영화 / 문예물로 차원 높여, 『중앙일보』 1967년 12월 16일 5쪽, 「관객동원수로 본 68년도 영화 / 예년보다 저조, 『대한일보』 1968년 12월 21일 4쪽. 이 자료의 볼드체 표시는 강조를 위해 필자가 한 것이다.
- 14) 대학생 관객층에 대해서는 다음 논문을 참조 박유리, 「1960년대 서울대학생의 영화관람, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사논문, 2010.
- 15) 참조한 자료는 위의 각주13과 동일하다

표2를 통해서 보았을 때, 수입되어 흥행에 성공한 외국영화의 대부분은 고예산 액션영화와 무협영화 등으로 채워져 있지만, 1965년 <부베의 연인>의 선전이나 1968년 <25시>의 고무적인 기록 그리고 <남과 여>의 선전은 주목할 만한 것이다. 또한 외화 관객들의 선호하는 경향 중 하나는 <마음의 행로>, <고백>, <어두워질때까지> 등 아카데미 수상작이나 수작이라고 평가되는 헐리웃 영화도 포함되어 있었다. 물론 안토니오니의 영화인 <정사>나 <일식>의 경우는 흥행에서 고전을 면치 못했지만, 앞의 세 영화의 성공이나 작품성있는 헐리웃 영화에 대한 선호는 스토리와 사건 위주의 액션영화가 아니어도 충분히 관객의 관심을 받을 수 있다는 것을 증명하였고, 작품성을 구비한 한국영화라면 이 관객층을 소구할 수 있는 가능성이 보였다. 이 시기 자주 비평가나 영화인들의 관심 대상이 되었던 영화는 안토니오니의 <정사>, <일식>, 고다르의 <네 멋대로 해라>, 알랭 레네의 <내사랑 히로시마>, 베르히만의 <제7의 봉인>과 <침묵>, 그리고 1966년 아시아영화제가 서울에서 개최되면서 국내에서 상영될 수 있었던 구로자와 이키라의 <나생문> 등이었고 이후 문예영화의 비평들에서 자주 참조점으로서 자주 언급되는 작품들이 되었다.

1965년부터 시작된 문예영화의 경향들이 <갯마을>과 <만추>로 대변되는 것은 이러한 배경 하에서는 당연한 귀결이었다. 전자의 경우는 그동안 지속되었던 문예영화의 전통을 잇는 작품이고, 후자의 경우 멜로드라마적인 서사를 기조로 영상미의 추구한 작품이다. 위에 언급된 <부베의 연인>이나 <남과 여>가 영상미가 돋보이는 멜로드라마적인 영화라는 점에서 <만추>나 <귀로>, <안개> 등의 관객층은 이와 같은 취향의 외화관객과 교집합을 이루었다고 볼 수 있다.

3. 전쟁은 어떻게 기억되는가?

이 글이 주목하고 있는 네 편의 영화, <안개>, <귀로>, <장군의 수염>, <시발점>은 영화의 어떤 시점에서 과거의 기억 특히 전쟁에 관련된

기억을 소환한다. 각 영화에서 등장인물들은 각기 독특한 전쟁의 체험들을 지니고 있고 인생의 어느 순간에 그 기억은 현재의 삶에 개입하거나 과거의 트라우마가 바로 현재의 삶의 질곡임을 드러낸다. 이 과정에서 영화에서 과거를 소환하는 방식은 관습적인 플래시백을 넘어서 이접적인 공간으로 과거와 현재가 아닌 현재를 강제하거나 현재에 직접적으로 개입하는 과거를 드러낸다. 이러한 플래시백의 실험적 방식이나 혹은 <장군의 수염>처럼 과거의 트라우마를 서사화하는 방식의 특이성 등은 이 시기 동시기 소설을 각색한 문예영화가 시도한 영상 실험들이었고 이러한 선취적 시도는 각 작품의 표면적 서사구조가 말하지 못하는 것 혹은 말하지 않는 것에 대한 의미를 해독하게 하는 하위구조를 형성한다. 이러한 의도는 해당작품마다 독특하게 구성되어 있으며 각 작품이 가지고 있는 전쟁의 기억을 재현하는 의도와 방식에 따라 교묘하게 직조되어 있다.

3-1. 근대의 적응 - 과거의 현재화

한국영화 중에서 가장 연구자들의 주목을 받았던 작품인 <안개>는 윤기준의 지친 서울 생활의 일상을 보여주며 시작한다. 부자집 딸인 아내와의 결혼으로 성공적으로 서울에 입성한 그는 승진을 앞두고 장인과 아내의 권유로 고향 무진에 내려오게 된다. 무진에서 그는 이중적인 대면을 가지는데 하나는 윤기준의 분신들처럼 보이는 고향사람들과의 만남이고 또 하나는 계속 그가 소환하는 과거의 자신에 대한 기억들이다. 무진에서 그가 만나는 인물들은 세속적인 출세지향주의 친구 조, 순수한 후배 박, 그리고 무진을 떠나고 싶어하는 ‘옛날의 그의 모습인’ 모교 음악선생인 하인숙이다. 조와 박과 하인숙의 존재는 과거에서 현재까지 자신의 변화의 추이를 보여주는 것과는 같다. 이같은 무진의 공간과 사소한 일상은 계속해서 과거의 자신을 소환하도록 한다. 그는 전쟁 중 징집을 피해 숨어있었던 아마도 전쟁 후 얼마동안은 폐병으로 바닷가의 마을에서 거의 윤택되어있었다시피 살았던 경험이 있다. 자괴감에 빠져서 수음과 자학 외에는 아무런 할 일이 없었던 이 시기는 영화 초기부터, 즉 기차에서 내려오는 창문가에 비친 과거의 자신과 대면하는 것으로 시작해서 집요하게 그에게 환기되어진다. 이처럼 강

박적으로 고향집에서 징집을 피해 숨어있던 광기어린 자신과 폐병을 고치기 위해 바닷가 마을에 살던 자신의 두 과거를 소환하는 일은 단순히 과거로의 회귀에 국한되지 않고 과거를 현재로 소환한다. 하인숙과 바닷가를 걷던 기준은 과거의 자신과 현재의 자신의 대화를 본다. 과거는 어떠한 암시나 장치도 없이 현재로 실재화되며 과거와 현재는 분리되지 않은 채 공존한다. 현재 자신의 상황에 대한 위악적인 변명에 대해 과거의 기준은 침을 뱉을 뿐이다.

이 영화에서 윤기준이 느끼는 불편함은 기준이 이룬 세속적인 출세에 대한 욕망 즉 근대화의 진입의 욕망이 외적 조건에 대한 주체의 굴욕적 투항을 의미하기 때문이다. 이러한 의미망은 아내와 장인의 목소리를 통해 드러난다. 항상 보이소오버로 처리되는 아내의 목소리는 세 번 등장한다. 영화 초반 담배를 피려는 기준은 아내의 금연 요구를 듣는다. 이것은 기준의 환청 혹은 기준의 압박감을 나타내는 청각적 효과처럼 보인다. 그리고 다시 무진에 내려가려는 기준의 짐을 싸고 벡타이를 매주며 아내의 목소리가 들린다. 그러나 이 장면에서 아내의 목소리는 그녀의 행동과 맞지 않으며, 그녀의 입모양과도 일치하지 않는다. 보이소오버처럼 처리되는 이 목소리는 아가와 마찬가지로 기준의 환청일 가능성이 농후하다. 그러나 세 번째 전보를 매개로한 아내의 목소리는 영화 내부의 근거한 사운드가 아니라는 점을 확인시킨다. 다시 처음 벡타이를 매주던 장면이 반복되고 기준의 모든 출세는 아내로 인한 것이었음을 각인시켜준다. 아내의 전보는 등글게 말아지고 확성기의 이미지로 전환된다. 아내-장인-확성기로 이어지는 이미지는 주인공이 느끼는 압박감을 표현하는 데, 이것은 개인적인 영역을 넘어서 확성기가 의미하는 공적인 것, 그리고 관제적인 것으로 의미를 확장시킨다. 그리고 이전의 질문에 대해 과거의 기준은 대답하기 시작한다. 그는 인숙에게 한 짓을 아느냐고 힐난하면서 이전의 장면들을 다시 보여준다. 그러나 이 장면들은 영화에서 보이지 않았던 장면이다. 주민재는 이렇게 이전의 서사를 배반하는 이미지에 주목하면서 이 장면이 사실인지 기준의 욕망인지 구분할 수 있는 단서를 영화가 제공하지 않는 의미에 대해 설명한다. 즉 이 영화에서 사실의 확증의 문체는 누설의 플롯을 따르는 작품의 서사 구성의

초점이 아니기 때문에 굳이 <안개>는 답을 하지 않는다. 대신 회상이라는 장치는 서사를 끊임없이 재구성하고 과거를 소환해서 현재의 시공간에 겹쳐 놓음으로써 사건의 배치를 새롭게 만들어 결과적으로 서사를 변형시킨다.¹⁶⁾ 소환된 과거를 통해 끊임없이 재구성되는 이 영화의 서사는 회상의 빈도가 높아질수록 그것이 기존서사 이미지를 배반하는 양상으로 나아갈수록 서사 자체가 갖는 안정성은 약해지고 개별적 사건의 유동성은 강해진다.¹⁷⁾

기존의 장르 영화에서 플래시백을 통해 소환된 과거의 사건들은 철저하게 현재와 단절되어 있고 시간적 이동을 암시하는 다양한 장치-인물의 클로즈업, 오버랩, 보이스오버의 사용 등-로 이 시간적 이동을 알린다. <안개>의 플래시백은 대부분 시선처리 외 어떤 장치없이 그 이동이 암시된다는 점에서 <히로시마 내사랑>과 유사한 성격을 가진다. 특히 소환된 과거가 현재와 직접적으로 대화를 나누는 점에 있어 파격적이다. 이렇게 실재화된 과거는 현재와 더 이상 분리되어 존재하지 않는다. 이처럼 과거의 계속적인 소환과 그 과정에서 실재화된 과거와의 대면, 그리고 과거에 의해 힐난 받는 현재의 속물적 이미지가 만들어내는 충돌은 과거와 현재가 공존한다는 의미에서 현재를 점유하는 과거의 상처를 의미한다. 그가 과거를 계속 소환하는 것은 일차적으로 과거의 자신이 가진 순수성에 대한 향수이기도 하지만, 반면에 전쟁 기억 속의 나는 자신의 징집 도피에 대해서 어머니의 강권이었다는 핑계로 술과 수음과 도박으로 자신을 학대했던 무기력한 존재이기도 하다. 선택의 기로에서 무책임하게 자신을 방기해버리고, 병을 핑계로 "쓸쓸하다"라는 편지를 남발했던 과거는 한편으로는 자신이 현재 지점으로 오게 된 분기점으로 존재하는 시간이다. 그러므로 다시 하인숙으로 대변되는 자신의 분신과 결별하는 과정에서 과거의 자신이 지속적으로 소환되고 그의 이중적 모습을 계속 환기시키는 것은 필연적 과정처럼 보인다. 어쩌면 마지막 선택의 분기점에 서있는 것처럼 보이는 현재의 그와 과거의 그와의

16) 주만재, 「새로운 양식과 미적 저항의 관계」, 『사이』 3호, 국제한국문화문화학회, 2007. 321-322쪽.

17) 주만재, 위의 글, 322쪽.

조우는 도피적이고 광기와 수음과 도박으로 그늘진 과거의 내가 스스로에게 가졌던 환멸이 현재의 내가 느끼는 굴욕감과 다르지 않다는 자각일 수 있다. 그것은 바로 현재의 기준을 만들어낸 근원적인 트라우마가 바로 전쟁이 배태시킨 자신에 대한 환멸과 선택에 대한 방기였다는 것을 의미하며, 현재의 결과까지 이르도록 방기한 지식인 자신들에 대한 환멸일 수 있는 것이다. 우리는 이러한 과거와 현재의 기억의 문제를 다시 <시발점>에서 볼 수 있다.

3-2. 진술불가능성 - 트라우마와의 대면

김수용 감독의 작품으로 1969년 상영된 <시발점>은 이청준 소설 <병신과 머저리>를 각색한 것이다. 검열에 걸려 원제를 사용하지 못한 이 영화는 역시 검열의 가위질을 의식한 장면이 있다. 형의 육이오의 참전의 기억을 일제시대 학도병의 기억으로 대치한 것이다. 이 변화는 국군을 동성애와 폭력의 화신으로 표현하는 것에 대한 우려의 결과로 보이는데 당시 이만희 감독에게 일어난 일련의 검열 사태를 연상한다면 이 내부검열은 피치못할 장치로 보인다. 그러나 이러한 대치에도 불구하고 형의 소설 속의 이 장면을 다시 육이오 참전의 기억으로 환원해도 무리는 없어 보인다. 이렇게 보았을 때 이 영화의 특이점은 소설 속의 과거로 현재의 “나”가 뛰어드는 현재의 과거화에 대한 장면이다. <안개>의 과거의 ‘나’가 <히로시마 내사랑>을 연상시킨다면, 과거로 간 ‘나’의 장면은 잉마르 베르히만의 <산딸기>와 흡사하다. 그 영화에서 의학대학교수 이삭은 여행의 과정에서 과거를 연상시키는 공간이나 사람들과 만난다. 그는 플래시백을 통해 내면의 기억 속으로 진입하는데, 과거의 회상 속에 등장한 그는 과거의 모습이 아닌 현재의 모습 그대로 과거에 진입한다. 이러한 장치는 그 시간 속의 사건들이 잊혀진 과거가 아니라 그가 정면으로 대면하기를 두려워하고 회피했던 자신의 지난 삶의 단편들이다.¹⁸⁾ 현재의 모습으로 그는 정면으로 대면하기 힘들었던 과거의 상처들과 대화하기 시작한다. 과거의 트라우마로부터 한 발짝도 나

18) 안현주, 「영화 <히로시마 내 사랑>-기억과 망각의 은유」, 『프랑스학연구』40집, 프랑스 학회, 2007, 322쪽.

가지 못한 현재를 이미지화하는 이러한 플래쉬백은 특히 현재에 드리워진 과거 역사적 상처를 전달하기 위한 방식으로 사용되는 경향이 있다. 베르나르 베로톨루치의 <거미의 계략>에서 무솔리니 정권에 대항했던 반파시스트 운동 중 살해당한 아버지를 둔 주인공은 고향에 와서 아버지의 친구들을 만나면서 당시의 상황을 알아보려고 한다. 아버지의 친구들을 통해 소환되는 플래쉬백에 등장하는 아버지는 현재 주인공의 모습 그대로이며, 아버지의 친구들 역시 현재의 모습 그대로 과거에 등장한다. 카를로스 사우라의 <사촌 안젤리카> 역시 과거의 기억 속에 주인공은 현재의 나이든 모습 그대로이다. 10살 남짓한 어린아이의 외양은 현재의 40살이 넘은 모습인 것이다.

그러나 위의 영화들에서 기억을 소환하는 등장인물들이 자신들의 과거로 가는 플래쉬백이라면, <시발점>에서의 플래쉬백은 매우 독특하다. 동생이 진입한 과거는 자신의 과거가 아닌 형의 상흔이며 그것은 개인의 기억 자체가 아닌 기억화된 이야기이기 때문이다. 그렇기 때문에 그가 대면한 과거의 행위는 일시적인 위안은 될 수 있지만 결국 부정당할 수밖에 없다. 즉 그는 커다란 눈을 가진 인물화의 스케치에서 조금도 더 나갈 수 없었지만 형의 소설(과거)에 개입하고 이후 그림을 그릴 수 있게 된다. 그러나 그 그림은 형에 의해 찢긴다. 이처럼 형이 쓰는 소설이라는 격자형식의 이야기는 몰래 읽는 동생을 통해 전달되고, 이 전달행위는 김영찬의 주장처럼 이 소설을 통해 동생이 자신의 문제에 대한 실마리를 얻으려고 하기 때문에 문제적이다.¹⁹⁾ 그는 격자형식의 소설이 지식인·예술가의 곤경을 주제화한다고 설명하면서 그 중심에는 “진술불가능성”이 있음을 주목한다. 이들이 왜 진술하지 못하는가를 소설은 분명하게 설명하지 못하는데, 그럼에도 불구하고 이 문제는 계속 주인공을 괴롭힌다. 이 ‘진술불가능성’의 작가가 살고 있는 시대적 상황 속에서 소설을 쓴다는 것에 대한, 그것의 어려움에 대한 불편한 자의식이 투사되어 있다고 설명한다.²⁰⁾ 김영찬의 주장은 <시발점>을 이해하는데 주요한 실마리를 제공한다. 시선이 강조되어 있는 큰 눈의 인물화를

19) 김영찬, 「이청준 격자소설의 정치적 무의식」, 『한국근대문학연구』 6호, 한국근대문학연구회, 2005. 332-333쪽.

20) 김영찬, 위의 글, 334쪽.

조금도 진전시키지 못하는 동생은 과거 동료의 살해에 대한 방관으로 인해 정제되어 있는 형의 소설을 완성시킴으로, 즉 역사의 시선 앞에서 행동을 보여줌으로써, 자기위안의 유사-치유를 한다. 그러나 그 치유는 진실이 아니다. 그것은 형의 상처이기 때문이다. 해인의 말처럼 그는 ‘환부다운 환부가 없는 환자’이기 때문에 치유의 가능성도 없다. 그가 치유할 수 있는 것은 자신의 환부를 인식해야 하는데 그것은 김영찬의 말처럼 진술불가능성을 띠기 때문에 그는 회복할 수 없다.

3-3. 트라우마를 이야기하기/ 구성된 진실

<장군의 수업>은 보다 복합적인 시점에서 전쟁의 기억을 되살린다. 주인공 철훈에게는 토지개혁으로 인한 집안의 쇠락, 좌익운동을 했던 형의 후회와 체포, 그리고 전쟁 중 자신이 감싸주었기 때문에 죽어버린 전우에 대한 기억이 있다. 동거인 신혜에게 전쟁은 서울에 목사인 아버지를 두고 피난한 기억과 전쟁터로 나가기 전에 순결을 요구하는 애인을 거부했던 것과 피난도중 군인들에게 강간을 당했던 기억으로 남아있다. 신혜의 아버지 나목사는 국군을 숨겨주게 되는데, 북한군은 국군의 소재지를 알기 위해서 나목사를 고문하지만 쓸모없음을 알고 주변 아이들에게 매질을 하며 국군이 숨은 곳을 대라고 강요한다. 국군과 아이들의 생명 중 양자택일해야 했던 종교인으로서의 극단적 고뇌가 나목사에게는 전쟁의 기억으로 남아있다. 그들은 모두 급박한 상황에서 개인적 선택의 기로에 서있던 기억에 있고, 그 과거는 철훈과 신혜에게는 유사-종교의식으로 고해가 필요할 만큼 정신적 상처로 남게 되는 반면 나목사에게 도덕적이고 육체적인 극한의 한계상황에 직면했던 기억은 현재를 초극하는 의지로 남아있게 된다. 이 차이는 철훈과 신혜의 기억이 개인적인 측면에 머문다면, 나목사의 기억은 공적인 역사와 긴밀하게 결합된 것이기 때문이라고 보인다.²¹⁾

그러나 <장군의 수업>에서 이러한 전쟁에 관련된 과거의 기억과 현재 철훈의 죽음, 그리고 그를 좁은 하숙방의 밀폐된 공간으로 내몬 일련의 상

21) 이것은 <장군의 수업>에만 국한된 것이 아니다. <안개>나 <시발점> 역시 유사하다.

황과의 관련성을 영화는 명확하게 설명하지 않는다. 철훈의 죽음을 수사하기 위해 주변사람들의 탐문으로 진행되는 이 영화에서 이 기억들은 초반 어머니의 진술과 중반의 신혜의 진술로 나뉘어 등장하고 있고, 여타의 에피소드같은 사건들의 이미지·장군의 수염'이라는 소설을 설명하는 애니메이션, 철훈이 나 목사를 죽였을 것이라고 가정하는 형사들의 상상 속의 모노크롬 화면 등-가 더욱 강력하게 사건의 중요성을 강조하기 때문에 지나치기 쉽다.²²⁾ 그러나 바로 이 명확한 연결의 부재는 전쟁의 기억을 해석하고 위로할 수 있는 어떠한 방법도 찾지 못한 현재대의 상황을 드러낸다. 이 기억은 형사에게는 관심의 대상이 아니지만, 어머니와 누나에게는 철훈의 죽음이 과거의 이 사건으로부터 배태했을 것이라고 생각하게 되고, 신혜에게는 그들 둘이 동서하게 된 공유감을 형성했던 기제이다. 철훈의 죽음을 묻는 형사에게 이러한 기억의 파편을 들려주며 신혜는 문제를 해결하는 것은 당신들(공적 영역)의 몫이라고 자기는 이야기를 들려줄 뿐이라고 비웃는다. 이러한 전쟁의 기억은 형사들에게는 철훈의 우수부단함과 자폐적인 성격. 그리고 신혜의 세속적인 욕망을 설명하는 단초로 작용하지만, 신혜의 말처럼 그것들은 당사자들 자체에서는 아직 어떠한 연결도 가지지 않는 것이다. 유일하게 변화된 그들의 모습을 통해 유추할 수 있는 것은 그 결과로 인한 '순수성'의 변화이다. 그것이 철훈처럼 집착으로 드러나거나 신혜처럼 세속적인 선택으로 드러나면서 본연의 순수성은 상실되고 있는 것이다.²³⁾

3-4. 공적 기억의 중압감 - 질식하는 여성

<귀로>에서 남편은 신문연재를 하는 소설가이다. 역시 격자소설의 형식을 띠는 이만희 감독의 이 영화는 위의 언급한 영화들과 다르게 여성이 주인공이다. 김수용의 파격적인 플래쉬백이나 스톱모션, 빈번한 시각앵글을

22) 당시의 많은 평론들 역시 기억으로서 전쟁의 재현에 대해 주목하는 평론이 한 편도 없었다는 것 역시 이를 반증한다.

23) 이러한 전쟁과 순수성에 대한 긴장은 <나무들, 비탈에 서다>에서 가장 두드러진다. 전장에서 죽는 인물이 가지는 상징성의 차원에서 그러하다. 물론 <시발점>의 김일병(영화에서는 다나까)도 그런 인물이다. 그래서 김일병은 사슴과 병치된다.

통해 표면서사를 배반하는 것처럼, 이만희 감독은 주로 미장센의 구축을 통해 하위플롯을 구성한다.

이 영화에서 전쟁은 아직도 현재진행형이다. 전우의 편지를 받은 남편은 흥분해서 군복을 입고 과거를 상기하며 괴로워한다. 아직도 군가와 전쟁터의 엄청난 소음의 광기에 남편은 벗어나지 못하는 것 같다. 이 상황을 마주할 수 없는 아내는 남편과 피해 구석으로 도피한다. 그러나 화면은 지금까지 남편의 환각이라고 생각했던 사운드가 실제 방 내부에 있는 레코드에서 나오는 소리임을 보여준다. 이제까지 외재음향(non-diegetic sound) 이거나 심리적 환영이라고 생각했던 군가가 내재음향(diegetic sound)인 것으로 확인되면 관습적 기대가 균열된다. 이렇게 서사 외부와 내부는 완전히 단절되지 않고 외재공간은 폭력적으로 내재 공간을 투과한다. 이러한 음향의 침입을 통해서 영화적 관습의 돌연적인 해체가 가지는 돌발성과 파열은 이 장면에서 남편의 갑작스런 광기와 공포를 느끼는 아내의 내면으로 의미를 확장한다. 계속 영화는 화면분할을 통해 남편과 주인공의 공간을 분리시키고 남편의 침입이 아내에게 물리적으로 정신적으로 공포를 주는 방식을 반복하기 때문이다. 미장센을 통해서만 이 침입이 이루어지는 것은 아니다. 남편의 소설에 대한 독자들의 비판은, 아내의 사적영역으로 침입해서 그녀의 불륜을 부추기고 아내의 흔들림에 남편은 소설의 여인에게 부정을 저지르게 하면서 기르는 개를 총으로 쏘아 죽이는 물리적 폭력으로 반응한다.

이러한 극의 전개는 남편과 아내, 전쟁의 공적 기억(전쟁 참전의 상흔)과 사적인 기억(아내에게 전쟁의 기억은 두려운 남편의 광기이다), 소설의 공적인 성격과 남편의 사적 감성²⁴⁾ 등 이분화 되어 진행된다. 긴장과 갈등이 발생하는 순간은 전자의 영역이 후자를 침입할 때이다. 외재음향의 내재음향으로의 침입이 광기와 폭음을 발산하는 것처럼(아내에게는 실질적으로 군가만이 들리는 상황이어야 하지만 그녀의 표정이나 움직임은 남편의 환청인 전쟁의 아비규환은 그대로 같이 듣고 있다는 것을 보여준다) 남편 소설

24) 김소영은 소설의 역할에 대해 일종의 느슨한 미장이법식의 거울구조로서 현실과 소설간의 관계를 미친다고 설명한다. 김소영, 「60년대 모더니즘 영화의 혼란: 이만희 <귀로>」, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당, 1996. 141쪽.

의 공공적인 성격에 기반을 둔 독자들의 요청은 남편의 감성을 자극하여 폭력을 불러온다. 이러한 연결도상에서 가장 궁극적인 것은 전쟁의 공적 기억의 담지자로서 남편의 권위가 아내에게 폭력적으로 요구하는 인내와 희생이다. 전쟁이라는 공적 행위로 인한 자신의 희생을 담보로 남편은 아내에게 부채의식을 사실상 강요하는데, 이러한 헌신에의 요구는 자신의 선택이었다는 울가미에 의해 교묘하게 그녀에게 드리워져서 결코 남편 곁을 떠날 수 없게 만드는 근본적인 원인이 되는 것이다.

영화에서 그녀가 가진 유일한 활기는 남편의 소설을 잡지사에 전달하기 위해 서울을 갈 때이다. 약을 들고 조심스럽게 빼겨거리는 계단을 오르는 집과 달리 경쾌하게 계단으로 오르고 길을 건너는 그녀 모습을 통해 서울과 인천이라는 공간은 근대화가 진행되는 활기찬 공간과 아직 과거(전쟁의 기억)가 그대로 잔존한 공간으로 확장된다. 이제까지 남성주인공들에게 1960년대 후반기 서울은 모멸의 공간이자 소음으로 가득찬 (<안개>) 곳이며, 소통이 불가능한 동일화에 대한 강제로 질식할 것 같은(<장군의 수염>) 공간이었다. 하지만 동시기 <귀로>의 주인공이 느끼는 서울의 활기는 무엇이었을까? 그것은 남편의 권위에 눌려서 차마 직시할 수 없었던 자신의 욕망을 인식하는 것을 서울이라는 익명의 공간은 가능하게 해주었기 때문이었다. 그러나 욕망을 인정하는 것, 그것을 직시할 수 있는 자유는 한시적이고 위험한 것이며 실현불가능한 것-마찬가지로 말해지지 않는 것, 진술불가능한-이다. 주인공은 선택의 기로에 서서 어떠한 선택도 하지 못한다. 과거의 선택(남편과의 안주)의 반복도 악몽이지만, 현재의 욕망(남편을 떠나는 것)의 선택은 불가능한 것이다.

4. 글을 마치며

문예영화 범주의 영화들은 기본적으로 어려운 영화, 예술적인 영화로 인식되었다. 관객에게 어렵다고 인식된 원인은 그 영화들이 표방하는 새로운 미학의 시도 때문이었다. <장군의 수염>의 모노크롬 화면, <안개>의 파

거와 현재의 동시적인 대화, 파격적인 플래시백, <시발점>의 현재와 과거의 직접적 개입, <귀로>의 압박적인 미장센과 음향의 교란 등. 특이한 것은 이 시도들이 모두 과거와 현재라는 시간적 간극의 설명하거나 초월하기 위해 사용되었다는 점이다. 도식적으로 말하면, 당시 모더니즘적이라고 설명되었던 이러한 미학적 수사는 과거, 특히 전쟁의 흔적을 발화하기 위해 동원된 것들이었다.

또한 이 영화들에서 과거는 직접적으로 현재와 연결되지 않는다. <안개>나 <장군의 수염>의 주인공들의 전쟁 기억은 철저하게 사적인 기억으로 남아있다. 이러한 사적인 기억은 공적 기억과 다르게 현재를 직접적으로 규정하지 못하고²⁵⁾ 설명 불가능한 채 부유하다가 어느 순간 돌연 현재와 조우한다. 그 순간은 선택의 기로인데, 이러한 순간은 인숙을 선택하는 것의 불가능성으로 인한 자기모멸과 혐오(<안개>)나 헤인에 대한 선택의 불가능성과 자신의 선택의 불가능성에 대한 분노(<시발점>)로 귀결된다. 반면 <귀로>에서 선택의 가능성은 불가능성을 내포하고 있음에도 불구하고 ‘가능성’ 자체가 내포하는 매혹 때문에 주인공은 그 순간을 죽음으로라도 지속시키고 싶어 한다.²⁶⁾

위에서 언급한 선택의 불가능성, 하지만 명확하게 설명할 수 없는 그 무엇, 아마도 정치사회적 상황을 은유하는 모호함은 진술불가능한 것이고 따라서 영화에서 대사나 문장 같은 언어로 설명되지 않는다. 표면적인 서사로 외화되지 않는 그 감성은 일명 모더니즘적 수법이라고 지칭되던 일련의 미학을 통해 이중적으로 서사화되어 표면 서사를 배반하거나 과잉적 의미를 생산한다. 이러한 과잉 속에서 전쟁의 기억은 현재와 만나고 동시적으로 존재하는 것이 가능해진다. 그러나 이 과잉의 형식은 언어와 달리 두 관계를 명확히 서술하지 않는다. 이것은 관객의 채워넣어야 할 몫이다. 당시 대부분의 평론에서 “현대인의 고뇌”라고 몽똥그려서 표현했던 이 영화들의 의미를 공유했던 것은 당시 급부상하고 있던 젊은 관객층이었다. 1967년 <안

25) 나목사와 <귀로>의 남편은 정반대의 경우이다. 그것은 그들의 기억이 공적인 성격을 가지기 때문이다.

26) 그녀는 마지막에 화장을 하면서 강기자에게 걸려온 전화를 끊지도 못하고 방을 떠나지도 못한다.

개>가 15만이 넘는 관객수로 흥행 7위를 차지했을 만큼 새로운 관객들은 그 미학들을 충분히 동감하고 호응했다. 그러나 우수영화 보상제도에서 문예영화 부문이 폐지되고 1970년대의 정치적으로 더욱 엄혹한 시대에 들어서면서 이러한 문제의식이 내포된 작품들은 다시는 볼 수 없었다. 이 문예 영화들은 영화정책의 변화, 영화산업의 분화 그리고 젊은 관객들을 중심으로 한 수용문화의 확대라는 조건들이 만들어낸 흥미로운 생산물이었다.

참고문헌

1. 기본자료

- 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1965』, 공간과사람들, 2007
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1966』, 공간과사람들, 2007
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1967』, 공간과사람들, 2008
『실버스크린』, 『영화예술』, 『영화TV예술』

2. 논문과 단행본

- 김건우, 「4·19세대 작가들의 초기 소설에 나타나는 '낙오자' 모티프의 의미」, 『한국근대문학연구』, 16호, 한국근대문학연구, 2007, 167-193쪽.
김남석, 「1960년대 후반 문예영화 시나리오의 회상 기법 연구」, 『민족문화연구』 38호, 고려대학교 민족문화연구원 한국문학연구소, 2003, 1-32쪽.
김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남출판, 2005.
김민수, 「1960년대 소설의 미적근대성 연구」, 중앙대 문창과 박사논문, 1999.
김복순, 「1950년대 여성소설의 전쟁인식과 '지역의 정치학-강신제의 초기단편을 중심으로」, 『여성문학연구』 10호, 한국여성문학학회, 2003, 32-68쪽.
김소영, 『시네마, 테크노 문화의 푸른꽃』, 열화당, 1996.
김영찬, 「이청준 격자소설의 정치적 무의식」, 『한국근대문학연구』 6호, 한국근대문학연구회, 2005, 329-353.
김영찬, 「열등의식의 문학적 탐구」, 『한국근대문학연구』 21호, 한국근대문학회, 2010, 455-502쪽.
김종원, 「한국의 문예영화-그 출발과 형태-」, 『영상시대의 우화-김종원 영화평론집』, 제삼기획, 1985, 58-63쪽.
박유리, 「1960년대 서울대학생의 영화관람」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사논문, 2010.
박유희, 「'문예영화'의 함의」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010, 117-157쪽.
오정민, 「영화 히로시마 내사랑에 나타난 심리적 이미지와 시간」, 『프랑스문화예술연구』, 14호, 프랑스문화예술학회, 2005, 147-164쪽.
이명원, 「아시아 영화제 출품싸고 쏟아져 나온 자칭 우수영화」, 『주간한국』, 통권 132호, 1967.2, 24-28쪽
이상록, 「1960~70년대 비판적 지식인들의 근대화 인식」, 『역사문제연구』, 18호, 역사문제연구소, 2007, 215-251쪽.
이영일, 『한국영화전사 개정증보판』, 도서출판 소도, 2004.

- 이영일, 『한국영화주조사』, 한국영화진흥공사, 1988.
- 이영일, 『한국영화사 강의록』, 도서출판 소도, 2004.
- 이효인 외, 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부-1960~1970』, 이채, 2004.
- 주민재, 「새로운 양식과 미적 저항의 관계」, 『사이』 3호, 국제한국문학문화학회, 2007, 305-337쪽.
- 홍소인, 「문예영화에서의 남성성 연구: 1966—1969년까지의 한국영화를 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사논문, 2003.

Abstract

The Representation of War Memories in Literary Film of the Late 1960s

Lee, Gil-Sung

This article has been written with a purpose to examines a method of representation of the memories of the Korean War in the literary film of the late 1960s, especially works adapted from contemporary novels. Especially, this article pays attention to the films adapted from contemporary social-critic novels, <Mist>, <The General's Mustache>, <Her's Way Back>, <Starting Point>. These films make an attempt of new aesthetic when they recall the past to the present through flashback or illusion. In <Mist> and <Starting Point>, The memory of the past encounters with the present. In <The General's Mustache>, the truth of death of a protagonist is exposed through a testimony of people around him. The heroin's husband has been tortured by the memory of the Korean War in <Her's Way Back>. The memory of the past encountering with the present construct sub-plot through a unique visual styles, and this sub-plot constructs multi-layered plots that do not come up to the surface as a main-plot. And, by this style, the memory of the War is able to encounter with the present and be simultaneous. These experiment of style investigate the complex and ambivalent mind of the characters.(Key words : Korean war, war's memory, representation, narcissism, anti-communism, reconstruction of memory, modernism, <Mist>, <The General's Mustache>, <Her's Way Back>, <Starting Point>. flashback, Mise en abyme)

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