

<갯마을>과 한국 문예영화의 장르적 형성

- 1965~1969년을 중심으로 -

정영권*

1. 문예영화와 장르 개념
2. 문예영화와 예술영화
3. 문예영화의 장르적 형성
 - 3-1. 저널리즘과 제작자의 장르 위치 짓기
 - 3-2. 제작자, 관객, 국가의 장르 양산·육성
 - 3-3. 저널리즘과 전문가 집단의 장르 정의 충돌
4. 한국 예술영화의 장르적 원형

국문요약

본 논문은 1960년대 중후반 한국의 문예영화가 어떻게 장르화 되었는지에 초점을 맞추고 있다. 문예영화는 한국영화 장르역사에서 매우 특이한 위치를 차지하고 있는데, 반복되는 극적 형상화의 패턴이 단일하지 않고, 주제의식에 있어서도 각기 다른 양상들을 보이고 있다는 점이다.

특히, 여기에서 중점을 두는 것은 개별영화로서의 문예영화의 장르적 특성이 아니라 문예영화를 둘러싼 특정한 역사적·문화적 제도의 문제이다. 문예영화가 장르화 된 것은 개별 영화들의 내적 속성보다는 제작자, 관객, 저널리즘·비평, 국가가 복합적으로 얽혀 있었던 외부적 요인들이 더 결정적이었다. 첫째, 저널리즘과 제작자 사이에는 문예영화 흥행의 장르적 모범이었던 <갯마을>을 어떻게 장르 위치 짓느냐 하는 문제가 중요했다. 둘째, 제작자들은 저널리즘의 장르 용어(‘문예영화’) 사용을 통해 <갯마을> 이후 문학작품의 각색에 열을 올렸으며, 관객들은 ‘문예영화의 붐’과 그 용어의 전면적 유포 속에서 문예영화를 하나의 장르로 인식할 수 있었다. 국가는

* 목원대학교 영화영상학부 강사

또한 상업화되는 문예영화를 우수영화의 그물망으로 견인해냄으로써 국가적 제도화 육성의 틀을 다졌다. 셋째, 문예영화의 두 가지 정의 중 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’의 개념은 1960년대 중반 이후 비평담론에서 영상 위주의 서구 예술영화 경향과 맞물려 <만추> 같은 오리지널 시나리오 제작 영화도 문예영화로 간주하는 현상을 낳기도 했다.

(주제어 : <갯마을>, 문예영화, 예술영화, 장르 용어, 우수영화 정책, 제도화)

1. 문예영화와 장르 개념

한국영화 장르역사에서 문예영화는 매우 특이한 지점에 놓여 있다. 대체로 그것은 1960년대 중후반 국가의 우수영화 시책에 따라 문학작품을 각색하는 형식으로 무분별하게 양산되어 온 장르로 여겨진다. 그러나 오늘날 문학작품을 각색한 영화를 문예영화라는 장르용어로 부르는 이는 거의 없다. 이 말은 문예영화라는 용어가 한국영화사의 특정한 시기에 역사적인 실정성을 갖고 쓰여 왔으며, 어느 시점에서 그 용어가 사실상 수명을 다했다는 것을 뜻한다. 다시 말해, 문예영화는 한국영화사의 특정 시기에는 하나의 장르처럼 통용되었지만 오늘날에는 장르로서의 실체적 의미를 잃었다는 것이다.

문예영화는 장르인가? 지닌 베이싱어(Jeanine Basinger)는 장르인지 아닌지를 시험할 수 있는 하나의 시험대는 그 장르에 해당한다고 여겨지는 영화들의 목록을 작성할 수 있는지 없는지에 달려 있다고 말한다. 그럴 수 있다면 장르이고, 그럴 수 없다면 아마도 장르가 아니라는 것이다.¹⁾ 이러한 입장이라면 문예영화는 명백한 장르이다. <갯마을>(1965), <물레방아>(1966), <메밀꽃 필 무렵>(1967), <싸리골의 신화>(1967), <안개>(1967), <장군의 수염>(1968), <카인의 후예>(1968), <독짓는 늙은이>(1969) 등 열거할 수 있는 제목은 즐비하다. 그러나 이 영화들의 장르적 공통점은 무엇인가?

1) Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003, pp.14~15.

위의 영화들을 장르로서 묶어줄 수 있는 공통점은 문학원작이라는 점 외에는 쉽게 떠오르지 않는다. 그러나 상업적 의미에서 영화 장르는 반복되는 극적 형상화의 패턴이 관객들에게 장르적 기대(generic expectation)를 형성하게 하고, 다시 이 장르적 기대를 피드백 삼아 상업적으로 활용하려는 산업의 의지가 반영되어 나타나는 현상이다.

이렇게 볼 때, 문예영화는 결코 장르처럼 여겨질 수 없다. 위의 영화들은 극적 형상화의 패턴이라고 부를 수 있는 공통점이 단일하지 않다. 릭 알트먼(Rick Altman) 식으로 이야기하자면 여기에는 장르의 의미론과 통사론(구문론)이 뚜렷하지 않다. 장르의 의미론이란 도상적 측면을 포함, 장르를 이루는 벽돌들이며 통사론이란 장르의 서사구조가 지향하는 일종의 가치체계이다.²⁾ 더 나아가 “장르는 안정된 통사론으로 의미론을 조직할 때, 다시 말해 대중에 의해 확인될 수 있는 영화적 형식이 정돈될 때 나타나고 그 자체로서 인정된다”³⁾고 말할 수 있다. 그러나 여기에서 한 가지 짚고 넘어가야 할 사항이 있다. 대중에 의해 확인될 수 있는 영화적 형식이 정돈된다는 것은 상대적으로 매우 안정된 장르로 인식된다는 것일 뿐, 오직 그것만이 장르가 될 수 있다는 뜻이 아니다. 장르를 장르이게 해주는 것은 공통된 영화 내적 속성에만 있는 것이 아니다. 오히려 그보다 더 중요한 것은 특정시기 유행했던 장르 사이클을 둘러싼 외부의 환경들, 즉 제도적 맥락이다.

본 논문은 바로 그러한 관심사에서 출발한다. 여기에서 마치 전범처럼 선별된 문예영화의 텍스트분석을 통해 그것의 의미론과 통사론이 무엇인지 밝히는 것은 가능하지도 않거니와 문예영화가 어떻게 한국영화 장르역사의 한 시기에 장르처럼 통용되었는지 밝히는데 아무런 도움이 되지 않는다. 그렇다면 문예영화는 어떻게 장르화될 수 있었을까? 본 논문은 1960년대 중반까지 대단히 느슨한 범주로 존재해 왔던 문예영화가 1965년을 기점으로 장르화의 길을 걷기 시작하고 1969년 경 까지 장르 사이클을 구가할 수 있었던 제도사적 배경에 대하여 논할 것이다.⁴⁾ 그리고 거기에는 영화의 내용적

2) Rick Altman, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", Leo Braudy & Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (Sixth Edition), New York & Oxford: Oxford University Press, 2004, pp.684~685.

3) 라파엘 무안, 유민희 역, 『영화장르』, 동문선, 2009, 87쪽.

속성으로 환원할 수 없는 영화제작, 저널리즘·비평, 관객, 국가 사이의 복잡한 긴장관계가 존재하고 있었다는 것을 밝힐 것이다. 그런 긴장관계 속에서 장르화된 문예영화는 장르용어로서 실정성을 갖고 쓰일 수 있었다는 것을 거론할 것이다. 또한, 전후 문예영화의 효시, 전범으로 여겨지는 <오발탄>(1960), <사랑방 손님과 어머니>(1961)보다 <갯마을>이 문예영화 ‘장르화’의 분기점이었으며, 이 영화가 추동해낸 장르 사이클을 거치면서 보다 견고해진 장르로서의 문예영화가 그 이전 영화들까지 소급해내면서 자신의 계보를 쓰기 시작했다는 것을 주장할 것이다.

2. 문예영화와 예술영화

문예영화에 대한 기존의 연구들은 문예영화가 역사적으로 크게 두 가지 의미를 갖고 있었다는 것에 대체로 의견을 같이 한다. 한국영화사 초창기부터 1960년대 중반까지는 대중영화와 구별되는 의미에서 국내의 ‘예술영화’를 가리키는 용어였으며, 1960년대 중반 문예영화가 국가적으로 본격적 육성이 이루어진 이후에는 정부의 제도적 후원을 받을 만한 영화로서 대체로 순수문학작품을 각색한 영화를 가리킨다는 것이다.⁵⁾ 물론, 이러한 정의는 연구자들마다 약간씩의 차이를 보이기도 한다. 문예영화는 “단순히 소설을 각색한 것이 아니라, 주로 문학작품 중에서도 예술성을 인정받은 특정한 작품을 각색한 영화에 한하여 부여되었다”⁶⁾는 시각도 있고, 1960년대에는 순수 단편소설을 영화화한 것을 지칭했던 데 반해, 1970년대에는 동시대의 대

4) 문예영화가 1969년 이후 소멸된 것은 아니며, 1970년대 이후에도 관습적인 형태로 양산된다. 그러나 본 논문은 문예영화가 1960년대 중후반 어떻게 장르적으로 형성되었는지, 그 초기적 형성과정을 장르 사이클이라는 현상으로 설명하고자 한다. 이 장르의 역사적 변천을 모두 아우르지 못하는 것은 본 논문이 갖고 있는 주요 한계라는 점을 밝혀 둔다.

5) 백문업, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미», 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003, 204쪽.

6) 홍소인, 「문예영화에서의 남성성 연구: 1966-1969년까지의 한국영화를 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과 영화이론 전공 석사학위논문, 2003, 6쪽.

중소설들을 원작으로 한 영화들까지 외연이 넓어졌다는 의견도 있다.⁷⁾ 한편, 문예영화의 개념이 논란의 여지가 많다는 것을 전제로, ‘예술성 있는 문학작품’을 저본으로 한 영화를 가리키기도 하고, ‘예술성 높은 영화’를 일컫기도 하다면서, “한국영화의 예술지향을 목적으로 전개된 1960년대적 현상으로 이해하여 문예영화의 저본이 되는 문학작품 중 한국의 근·현대소설을 원작으로 한 영화”로 특정하게 한정지어 거론하는 논자도 있다.⁸⁾ 또한, 문예영화를 광의의 의미와 협의의 의미로 나누어, 광의의 문예영화는 ‘문학작품을 각색하여 만든 영화’이지만 보통은 ‘예술적 가치를 본위로 하기 위해 유명한 문예작품을 영화화한 것’이라는 협의의 의미로 사용하는 경우가 대부분이라는 견해도 있다. 그 근거로서 1950년대 말 김내성이나 정비석의 신문소설들이 영화화 되었을 때에 문예영화라는 말로 지칭되지 않았으며 그 이후에도 대중소설로 분류된 작품이 영화화되었을 경우 대부분 문예영화로 분류되지 않았다는 사실을 들고 있다.⁹⁾

한국영화사에서 문예영화라는 용어의 함의를 역사적으로 고찰한 박유희에 따르면, 문예영화는 1920년대 식민시기로 거슬러 올라가는 오랜 개념이다.¹⁰⁾ 1920년대 중반부터 후반까지 ‘근대문학작품을 원작으로 한 영화’와

-
- 7) 노지승, 「1960년대, 근대 소설의 영화적 재생산 양상과 그 의미」, 『한국현대문학연구』 20집, 한국현대문학회, 2006, 509쪽, 주 13.
 - 8) 김종수, 「1960년대 문예영화의 원작소설 연구: 그 유형과 영화적 변용을 중심으로」, 『대중서사연구』 19호, 대중서사학회, 2008, 129쪽, 주 1.
 - 9) 이길성, 「문예영화에 나타난 전쟁의 기억: 1960년대 후반기를 중심으로」, 『대중서사연구』 24호, 대중서사학회, 2010, 314쪽.
 - 10) 박유희, 「『文藝映畫』의 함의」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010, 122쪽. 이하 본문 괄호 안의 숫자는 이 글의 쪽수를 가리킴. 박유희의 본격적 학술논의 이전에도 문예영화가 식민시기 일본으로부터 유입된 용어라는 것은 1960-1970년대 평론 속에서도 나타난다. 예를 들어 변인식은 1968년 서울신문 신춘문에 당선 영화평론에서 “유독 이웃나라 일본에서만 문학소설에서 소재를 따서 만든 영화를 가리켜 ‘문예영화’라는 ‘레테르’를 선사했을 뿐”이라고 말한다. 변인식, 「한국 문예영화의 허점: 그 표현의 예술성과 한계성」, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972, 348쪽. 마찬가지로 하길중도 1975년의 한 글에서 “사실상 문예영화란 따로 있는 게 아니다. 그런 말은 세계영화사전에 없는 말이다. 그것은 우리나라 말이 아니라 바다 건너온 애매 모호한 수입품이다. 일찍이 일본영화계에서 오락성이 짙은 영화에 반대되는 개념으로 사용되어 온 말인 것이다”라고 쓰고 있다. 하길중, 「문예영화의 본질」, 『하길중전집 2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009, 466쪽. 두 사람의 언

‘문학예술의 반열에 오를만한 좋은 영화’라는 의미로 사용되었던(125) 이 용어는 1930년대 중반에 이르러 ‘문학작품을 각색한 영화’라는 합의가 보다 분명해진다. 외국 문예영화를 소개하는 당시의 기사에서 원작자와 작품명을 분명하게 제시하는 것이 그 한 예이다(126). 그러다가 해방 이후에는 다시 원작의 유무라는 문제보다 영화의 ‘예술성’이라는 문제에 더 큰 비중을 두어 “일시적 소비재로 간주되는 대중오락이 아닌 ‘예술로서의 작품성을 지닌 영화’를 가리키게 된다.”(129) 대체로 1950년대에 문예영화는 문학작품을 원작으로 한 영화 뿐 아니라 오락영화의 대척이 되는 ‘예술영화’를 가리키는 것이 되는데, 특히 여기에서 중요해진 것은 해외영화제의 출품여부였다. “식민지의 열등감을 극복하고 세계영화의 수준에 다가가기 위해서는 ‘세계영화제’에 출품할 만한 영화가 요구되었고 그 요구에 부응할 수 있는 영화”가 예술영화와 동급으로 취급되는 문예영화였다는 것이다(130-131).

기존 논의를 정리해 보는데, 연구자들마다 약간씩의 차이가 있고 역사의 특정시기마다 그 용어의 쓰임새에 다름이 있지만 문예영화가 크게 ‘문학작품을 각색한 영화’와 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’라는 개념이었다는 것은 분명한 듯 하다. 여기에서 문학작품의 범위가 어디까지인지, 즉 문단이나 평단에서 예술성을 인정받은 순수문학인지 아니면 신문연재소설을 비롯해 대중적 인기를 구가한 대중문학을 포함한 개념인지를 논하는 것은 본 논문의 관심사가 아니다. 김종수가 지적하듯이, 문예영화로 포괄된 영화의 원작에는 그것이 순수문학이라 할지라도 평단으로부터 예술성을 인정받지 못한 작품도 있고, 반대로 평단의 인정을 받은 순수문학이라 할지라도 문예영화로 거론되지 못한 작품도 있다. 그는 또한, <막차로 온 손님들>(1967)의 원작인 홍성원의 동명소설의 경우, 작가조차 소모품에 불과한 물건이라고 할 정도로 통속적인 작품으로 알려졌었다고 거론한다.¹¹⁾ 이렇듯, 문예영화의 범위가 정확히 어디까지인지를 개별영화를 열거하며 논하는 것은 자칫 잘못하면 장르의 분류학이라는 함정에 빠지는 길이다. 보다 더 중요한 것은

급을 종합해 봐도 문예영화는 ‘문학작품을 각색한 영화’이거나 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’라는 것을 알 수 있다.

11) 김종수, 「1960년대 문예영화의 원작소설 연구」, 『대중서사연구』19호, 대중서사학회, 2008, 135~136쪽.

‘문학작품을 각색한 영화’와 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’라는 두 개념은 불가분의 관계에 있다는 것이다. 비록 문학원작이 없다고 할지라도 ‘문학예술의 반열에 오를만한 좋은 영화’라는 개념은 ‘문화적 위계화’와 관련된다. 즉, 영화담론을 주도했던 비평가들이 외화의 주된 관객인 20, 30대 지식인들과 취향을 공유하면서 주로 서구 영화 및 영화이론을 준거로 하여 한국영화의 전망을 모색하는 과정에서 ‘문예’, ‘예술’로서 영화를 자리매김하려는 시도가 일어났던 것이다.¹²⁾ 그것은 “영화는 문학을 통해서만 예술이 될 수 있다는 신념에 가까운 견해…문학을 저본으로 하는 문예영화를 통해 문학적인 예술성을 구현하고 이를 가지고 해외영화제에 나가 한국영화의 위상을 높이겠다”¹³⁾는 한국 영화인들의 욕망이며, 이선주의 표현을 빌자면 한국영화의 ‘이중적 콤플렉스’인 예술영화 콤플렉스와 문학에 대한 콤플렉스이다.¹⁴⁾

그러나 영화가 이중적 콤플렉스를 갖고 있었다는 것은 비단 한국에 국한한 상황은 아니다. 세계영화사 초창기에 프랑스의 필름 다르(Film d'Art) 운동은 하층계급의 볼거리 위주의 영화에 맞서 엘리트 취향의 관객을 위해 연극을 온전히 영화로 찍는 방식으로 이루어졌다. 그 이름에서도 알 수 있듯이 영화는 다른 예술에 대한 콤플렉스로부터 스스로에 대한 정체성을 고민했던 것이다. 이는 유럽에만 해당하는 것이 아니다. 할리우드 또한, 1910년대 중반 영화가 장편화되는 시기에 명망 있는 문학으로부터 빌려 온 이야기들, 예를 들어 셰익스피어의 희곡들을 각색하는 형태로 행해졌다.¹⁵⁾ 그래서 서구에서도 예술영화(art cinema)를 사모하는 이들은 그것을 T.S. 엘리엇(T.S. Eliot), 토마스 만(Thomas Mann), 윌리엄 포크너(William Faulkner) 혹은 누보 로망(Nouveau Roman) 등 문학에서도 고급문학, 특히 현대 모더니즘 소설에 대응하는 것으로 여겨왔다. 그에 비해 할리우드 영화는 대중 문학 장르와 대응하는 것으로 여겨진다. 더 나아가 예술영화는 이러한 고급문학 작

12) 백문일, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003, 210쪽.

13) 박유희, 「『文藝映畫』의 함의」, 『영화연구』44호, 한국영화학회, 2010, 135쪽.

14) 이선주, 「한국 모더니즘 영화의 재구성: 1960년대 비평담론이 상상한 ‘예술영화」, 『대중서사연구』19호, 대중서사학회, 2008, 114쪽.

15) 크리스틴 톰슨·데이비드 보드웰, 주진숙 외 역, 『세계영화사: 영화의 발명에서 무성영화 시대까지 1880s-1929』, 시각과 언어, 2000, 85쪽, 95쪽.

가들의 개인적 창작물처럼 여겨져 제도와 조건에 대한 논의보다는 영화에서 ‘예술가’와 그 예술가가 ‘창조’해 낸 텍스트(작품)를 인증하기 위한 작업이 주된 흐름이었다.¹⁶⁾ 그러나 예술영화는 단순히 특정한 텍스트적 특징의 문제가 결코 아니다. 예술영화와 그에 대한 논의가 유럽을 중심으로 발전했다는 것은 할리우드와의 경쟁이 낳은 산물이다. 이 때 이 경쟁은 할리우드와의 전면적인 산업경쟁으로서 이루어지는 것이 아니라 할리우드와는 다른 차별화의 방식, 즉 할리우드가 놓치고 지나간 틈새시장을 통해 이루어진다. 이 점이 구별되는 양식으로서의 예술영화가 제2차 세계대전 직후 할리우드의 지배력이 약화되기 시작한 때 비로소 등장할 수 있었던 이유이다.¹⁷⁾

그렇다면 여기에서 할리우드와의 차별화 방식은 무엇인가? 그것은 할리우드와는 거리가 멀다고 생각되는 고급예술(high art)에 눈을 돌리는 것, 또 하나는 자국만의 특정한 문화적 전통으로 전환하는 것이다.¹⁸⁾ 그러나 이러한 전환은 결코 개인의 산물이 아니며 유럽에서조차도 역사적·문화적 제도의 산물이다. 국내적 차원에서 봤을 때 유럽의 예술영화는 국가의 직간접적인 지원들, 예를 들어 자국영화 보호를 위한 쿼터제, 보조금 지원, 시장 제도를 통해 이루어져 왔다. 이러한 제도는 당연히 국가의 테두리 내에서만 이루어지는데 이는 무엇이 자국영화인가에 대한 정의를 구성한다(34). 국제적 차원에서 봤을 때 예술영화는 할리우드가 완전히 지배하지 못한, 국제영화시장의 틈새시장을 통해 거래되고 소비된다. 이는 예술영화의 지위를 보

16) Steve Neale, "Art Cinema as Institution", *Screen* Vol.22, No.1, 1981, p.13. 여기서 ‘예술가(artist)’라는 말은 영화이론에서 ‘작가(auteur)’라는 말과 등치되는 경향이 있다. ‘작가’는 유럽과 아시아 등 비할리우드 감독에게만 부여되는 특권적 지위가 아니다. 엘프 레드 히치콕(Alfred Hitchcock), 하워드 혹스(Howard Hawks), 존 포드(John Ford) 등 할리우드 감독들도 작가로 추앙된다. 그러나 이들은 개인적 예술의 자유를 누리는 작가가 아니라 할리우드라는 통제된 시스템 속에서도 자신의 개성적 입장을 새겨 넣는 작가로 평가된다. 이에 비해 비할리우드, 특히 유럽의 작가는 대체로 시스템의 구애를 거의 받지 않는 개인적 예술가로 여겨진다. 본 논문에서 문제 삼는 것은 후자의 예술가와 그가 ‘창조’해낸 텍스트 개념이다.

17) David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", Timothy Corrigan, Patricia White & Meta Mazaj (eds.), *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*, Boston & New York: Bedford/St. Martin's, 2011, p.560.

18) Neale, "Art Cinema as Institution", *Screen* Vol.22, No.1, 1981, p.15. 이하 본문 괄호 안의 숫자는 이 글의 페이지 수를 가리킴.

증해 주는 국제적인 배급제도, 즉 국제영화제를 통해 가장 잘 구현된다(35). 다시 말해, 예술영화는 특정한 국내적·국제적 문화제도가 생산하는 정의와 가치판단에 종속되어 있는 것이다(14).

이제 다시 한국의 문예영화로 돌아가 보자. 익히 알려져 있듯이 한국의 문예영화는 국가의 지원·육성책을 통해 무수히 많이 양산되었다. 국가의 간섭으로부터 상대적으로 자유로웠던 유럽과 달리 한국 문예영화는 우수영화 선정이라는 국가의 전면적인 개입을 통한 제도화와 관련이 있었다. 우수영화 선정에 따른 외화 수입 쿼터제가 그것이며, 이는 국가의 보조금에 다를 아니다. 그리고 국내의 각종 영화상에서 문예영화는 단골로 수상을 하여 국가의 재정적 도움을 받을 수 있었다. 게다가, 베니스, 베를린 국제영화제 같은 메이저 영화제에서부터 시드니, 멜버른, 샌프란시스코, 시카고 국제영화제 같은 마이너 영화제, 그리고 아시아 각국의 친선도모의 성격이 강했던 아시아 영화제까지 문예영화는 출품을 독차지하다시피 했다. 이 때, 이러한 문예영화들을 구성하는 것은 문학이라는 고급예술에 대한 뿌리 깊은 콤플렉스이며 자국만의 특정한 문화전통, 즉 무엇이 한국적인 영화인가 하는 것에 대한 고민이다. 여기에서 한국적인 것의 정의를 따지는 것은 본 논문의 주제범위를 넘어서는 것이지만, <병어리 삼룡>(1964), <물레방아>, <메밀꽃 필 무렵> 등 ‘향토적 서정’이라고 칭할 수 있는 문예영화의 한 경향이 이러한 고민에서 시작되었다는 것은 어렵지 않게 이야기 할 수 있다. 이 말은 한국의 문예영화가 유럽의 예술영화와 똑같은 전철을 밟았다고 주장하는 것이 아니다. 그러나 1960년대 중반 유럽의 예술영화 개념은 결코 한국의 문예영화 개념과 전혀 무관한 것이 아니었다. 우리는 문학작품을 각색한 <안개>와 오리지널 시나리오로 제작된 <만추>(1966)가 공히 문예영화로 불렸다는 것을 기억해야 한다. <안개>와 <만추>의 영화적 스타일은 당대에도 유럽의 예술영화들과 자주 비교되었다. <물레방아>와 <안개>는 문학작품을 각색했다는 점에서, <안개>와 <만추>는 유럽 예술영화의 한국적 버전이었다는 점에서 각각의 친연성이 있었던 것이다. 이것이 ‘문학작품을 각색한 영화’와 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’라는 단일하지 않은 정의를 갖고 있는 문예영화가 어떻게 뭉뚱그려서 문예영화라는 장르적 표지

를 부여받을 수 있었는지를 기늠할 수 있는 열쇠이다.

박유희는 문예영화가 1960년대 중반 이후 ‘장르화’되었다고 논했다.¹⁹⁾ 이것은 문예영화라는 용어와 그 용어로 지칭되는 영화들이 1960년대 중반 이전에도 존재했다는 것을 말해준다. 그러나 관객들과 비평가들이 문예영화라는 장르의 상을 떠올리면서 그 정확한 정의와 상관없이 이 장르에 해당하는 개별영화들의 제목을 열거할 수 있게 된 것은 1960년대 중반 이후라는 것을 또한 말해준다. 그렇다면 왜 문학연구자들에 의해 문예영화의 전범처럼 평가되면서 가장 많이 텍스트분석의 대상이 되고 있는 <오발탄>과 <사랑방 손님과 어머니>²⁰⁾가 나왔던 1960년대 초반이 아니라 1960년대 중반 이후였을까?

3. 문예영화의 장르적 형성

영화장르에서 왜 용어는 그토록 중요할까? 그리고 그 용어는 학문적으로 엄밀하고 정확한 정의를 규정할 수 없음에도 불구하고 왜 널리 통용될까? 뻔한 대답이지만 그것은 영화장르가 갖고 있는 대중성에 있다. 때때로 영화 연구자들은 2000년대 초반에 양산된, 1980년대를 회고하는 향수적 정서의 영화들을 ‘향수영화(nostalgia film)’라고 규정한다. 그러나 이 말은 학술연구 집단에서 통용되는 말이지 대중적인 장르용어라고 보기 어렵다. 마찬가지로 한 문학연구자가 식민시기 지식인의 고뇌를 다룬 순수소설들을 ‘지식인

19) 박유희, 「『文藝映畵』의 함의」, 『영화연구』44호, 한국영화학회, 2010, 145쪽.

20) 다음의 글들을 보라. 대체로 이러한 글들은 소설에서 영화로의 각색과정에서 발생하는 매체적 변화에 초점을 맞추고 있다. 김남석, 「1960년대 문예영화 시나리오 각색 과정과 영상 미학 연구」, 『민족문화연구』37호, 고려대학교 민족문화연구원, 2002; 조현일, 「소설의 영화화에 대한 미학적 고찰: 60년대 문예영화 <오발탄>과 <안개>를 중심으로」, 『현대소설연구』21집, 한국현대소설학회, 2004; 박유희, 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미: <오발탄>과 <사랑방 손님과 어머니>를 중심으로」, 『현대소설연구』32집, 한국현대소설학회, 2006; 노지승, 「1960년대 근대 소설의 영화적 재생산 양상과 그 의미」, 『한국현대문학연구』20집, 한국현대문학학회, 2006.

소설'이라고 부른다면, 일반 문학 독자들이 그 말을 듣고 어떤 장르의 상을 떠올리기는 쉽지 않을 것이다. 그래서 문학에서는 보다 대중적인 문학에 일반 독자들도 쉽게 떠올릴 수 있는 장르의 명칭을 부여한다. 로맨스 소설, 추리소설, SF 소설, 판타지 소설 등이 그것이다. 범박하게 말하자면 문예영화나 예술영화라는 개념은 어쩌면 '지식인 소설' 등으로 대변되는 순수소설쯤에 해당하는 말일 수도 있다. 보다 대중적인 장르로서의 코미디, 스릴러, 공포영화, 뮤지컬 등과는 구별되는 것으로서 말이다. 그러나 이것은 그리 간단한 문제가 아니다. 문예영화가 되었건, 코미디·스릴러가 되었건 영화는 문학과는 비교할 수 없을 정도로 많은 수용자와 만나게 된다. 특히, 오늘날과 같이 예술영화전용관이나 시네마테크가 거의 전무했던 1960년대에 문예영화가 일반 상영관에서 상영되었다는 사실은 저널리즘에서 이 영화들을 어떤 용어로 명명하여 관객들에게 소개했는지를 조사해야 할 필요성을 만든다. 따라서, “한 장르의 역사는 영화들의 역사들인 만큼이나 그 영화들에 적용되는 용어의 역사”²¹⁾라는 것을 인식하는 것과 “영화 가공물을 순환시키는 사람들이 이 영화를 어떻게 명칭하고 이러한 명칭하는 제스처가 우리에게 가르쳐주는 것을 조사”하는 것이 중요해진다.²²⁾

3-1. 저널리즘과 제작자의 장르 위치 짓기

본 논문은 <병어리 삼룡>과 <갯마을>이 ‘로컬 컬러’를 지닌 문예영화의 전범으로 인식됨과 동시에 이 영화들이 관객 동원에 성공함으로써 문예영화에서 대중성 문제가 인식되기 시작했다는 것²³⁾에 주목한다. 바로 이러

21) Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London & New York: Routledge, 2000, p.43.

22) 라과엘 무안, 유민희 역, 『영화장르』, 동문선, 2009, 238쪽.

23) 박유희, 「‘文藝映畫’의 함의」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010, 142쪽. 『한국영화총서』는 관객동원 15만 이상의 영화를 ‘대성공’, 10만 이상 15만 미만의 영화를 ‘성공’이라고 표기하고 있는데, <병어리 삼룡>은 ‘대성공’, <갯마을>은 ‘성공’으로 표기되어 있다. 당시의 관례로 보아 서울관객만을 추정한 것으로 판단한다. 한국영화진흥조합, 『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972, 768쪽, 853쪽. 한국영화데이터베이스(KMDB)는 <병어리 삼룡>의 관람인원을 15만 명, <갯마을>의 관람인원을 10만 명으로 적고 있다. www.kmdb.or.kr. 2011년 11월 28일 검색.

한 흥행적 성과가 국가적 개입의 제도화 측면을 떠나 대중적 장르 사이클을 만들어낼 수 있는 기본적 모델이 되기 때문이다. 특히, 문예영화가 장르 사이클로서 본격화하는 것은 <병어리 삼룡>보다는 <갯마을>에 더 큰 무게를 실어준다. 왜냐하면 <갯마을>의 대중적 성공이 1966-1967년을 ‘문예영화 붐’의 시기로 만드는데 보다 직접적인 견인차 역할을 했기 때문이다.

<갯마을>이 개봉했던 1965년 11월 저널리즘은 일제히 ‘문예영화’, ‘문예물’, ‘문예가작’ 등의 용어를 써가며 영화가 거둔 성취를 호평했다. “우수 영화로 랭크 할 만한 문예작품…새로운 시네포엠을 시도해보았다는 점에서 평가될만한”²⁴⁾, “65년의 우수영화로 대접하여 부끄러움이 없는 문예가작…전조명의 시와 같은 그림을 빚어낸 촬영”²⁵⁾, “시정 속에 엮은 ‘로컬 컬러’ 짙은 문예영화…이 영화는 문예작품의 영화화(어느 의미에선 대중화)에 새로운 문을 열어준 셈이다.”²⁶⁾, “<갯마을>은 이제 문예물이 영화계에 발붙일 수 있느냐는 시금석 구실을 하고 있다”²⁷⁾, “특히 명암의 ‘콘트라스트’감을 부각해낸 촬영의 전조명이 우수하다.”²⁸⁾ 등의 단평은 <갯마을>의 흥행 여부가 문예영화의 차후 행보에 중요한 의미로 작용할 것임을 보여주고 있다. 또한, ‘시정’, ‘서정’, ‘로컬 컬러’ 등으로 표현되는 향토미, 서정미와 함께 그것을 가능하게 만든 영화 촬영, 즉 영상적 측면이 부각되고 있다.

<병어리 삼룡> 이후 거의 1년 동안 부재했던 문예영화가 ‘장르화’되었던 결정적 계기는 <갯마을>의 흥행 성공이었다. 전자가 하나의 대중적 가능성이었다면, 후자는 결정타였던 것이다. 이 때 일간지의 단평들이 <갯마

24) 「[영화평] 새로운 시네포엠 시도 <갯마을>」, 『조선일보』1965.11.18, 5면. 이하 인용한 신문기사들은 다음의 책들에서 인용한 것임. 이후에는 기사제목, 신문명, 날짜, 면수만을 표기.

한국영화사연구소 편, 『신문기사로 본 한국영화 1965』, 한국영상자료원, 2007.

_____ , 『신문기사로 본 한국영화 1966』, 한국영상자료원, 2007.

_____ , 『신문기사로 본 한국영화 1967』, 한국영상자료원, 2008.

_____ , 『신문기사로 본 한국영화 1969』, 한국영상자료원, 2010.

25) 「호빗한 ‘로컬 컬러’/김수용 감독 <갯마을>」, 『서울신문』, 1965.11.20, 5면.

26) 「[감상실] <갯마을>(오영수 원작/승화시킨 ‘갯가의 숙명’」, 『중앙일보』, 1965.11.20, 5면.

27) 「[이 주일의 영화] 낭만과 서정의 문예물/<갯마을>」, 『경향신문』, 1965.11.22, 5면.

28) 「[스크린] 여인의 애상 그려 김수용 감독 <갯마을>」, 『대한일보』, 1965.11.25, 5면.

을>을 이룰테면 ‘어촌을 배경으로 한 향토적 서정 넘치는 멜로드라마’가 아니라 문예영화라고 명명(naming)하는 작업이 매우 중요하다. 장르용어는 저널리즘이 관객을 대상으로 해당영화를 어떤 식으로 부를 것인가를 제시해주는 일종의 가이드와 같다. 이 때, 이 용어를 대중에게 유포시키는 것은 일간지, 잡지 등에 영화평을 쓰는 기자들이거나 평론가들이다. 장르 용어에 대한 이해는 그 용어의 주요 원천을 구성하는 평론가와 함께 시작한다. 그리고 평론가들은 보다 더 확장된 과거 속에서 개별 영화들을 위치시키는데, 그 영화가 어떠한 장르의 계보 속에서 이어져 오는가하는 점이다.²⁹⁾ <병어리 삼룡>과 <갯마을>의 흥행성공 이후 ‘문예영화 붐’이 일고 있다는 한 일간지의 기사는 과거 문예영화로 성공한 작품으로 <사랑방 손님과 어머니>, <열녀문>(1962), <혈맥>(1963)을, 흥행엔 실패했으나 문제작으로서 <오발탄>, <김약국의 딸들>(1963), <잉여인간>(1964), <순교자>(1965)를 언급하고 있다. 또한 1966년 상반기에 <무녀도>, <메밀꽃 필 무렵>, <물레방아> 등의 영화화가 시도되고 있다고 쓰고 있다.³⁰⁾ 이것은 첫째로, <갯마을>의 성공이 한 장르의 모범으로서 문학작품을 각색한 영화들을 추동시켰다는 것을 뜻한다. 물론 같은 기사는 국내 흥행이 실패하더라도 해외 영화제 출품을 하게 되면 외화수입쿼터를 배정받는 방식으로 이득을 챙길 수 있다고 전한다. 그러나 이러한 이점이 아니라도 분명 <갯마을>은 문예영화 장르에서 흥행의 한 모범이 되었던 것 같다.³¹⁾ 예술성을 인정받았으며, 쿼터 배정의 가능성도 높고 흥행에서도 비관적이지 않다는 인식이 영화제 작가들에게 주요하게 작용했는데, <갯마을>을 향토미 넘치는 멜로드라마가 아니라 문예영화라고 장르 위치를 설정한 저널리즘 평론가들의 용어사

29) Rick Altman, *Film/Genre*, London: BFI Publishing, 1999, p.124. 여기에서 1960년대 한국 영화 저널리즘의 상황에 비추어 볼 때 평론가는 일간지 영화단평을 담당하는 기사를 포함하는 개념으로 쓴다. 추후의 논의에서 이보다 전문적 지식을 갖춘 전문평론 집단에 대해서도 거론할 것이다.

30) 「문예영화 ‘붐’/윤색되는 ‘관객의 눈’/쿼터 매력 느낀 제작자에 자극」, 『중앙일보』, 1966.3.5, 5면.

31) 다음과 같은 글을 보라. “각 영화사에서 ‘문예영화’의 기획을 서두르고 있다는 것은 흥미로운 일이 아닐 수 없다. …이런 현상은 <갯마을>을 제작하여 그 성과가 좋았던 것에서 폭발된 현상이라고 할 수가 있을 것이다.” 「…서서히 각광받는 문예물…」, 『대한일보』, 1966.7.23, 4면.

용이 결정적이었다.³²⁾ 둘째로, <갯마을>의 성공은 문예영화의 계보를 돌아보게 했으며 이전에 문예영화라고 적게 언급되거나 전혀 언급되지 않았던 영화들도 이 장르 속에 위치 짓게 했다. 이는 “우리가 물려받는 장르 용어는 애초에 본질적으로 회고적”³³⁾이어서 장르가 하나의 유행하는 사이클을 형성하게 될 때 본격적인 장르화의 단초가 마련되고 이전의 영화들을 그 계보 안에 소급시키는 장르 고유의 속성을 깨닫게 해준다. 그 장르라고 여겨지는 영화들이 모이고 모일 때, 해당 장르에 속한 개별 영화의 목록이 작성되는 것이다.³⁴⁾

3-2. 제작자, 관객, 국가의 장르 양산/육성

문예영화는 군소 프로덕션을 주축으로 대거 양산된 측면이 강하다. 문예영화 모두가 군소 독립 프로덕션 제작은 아니었지만 당시 거대 영화사들은 해외 로케이션 붐을 타고 컬러로 제작되는 스펙터클 사극, 액션 등에 주력했다. 그러나 평단의 평가는 물론 흥행면에서도 문예영화가 우세했다. 문예영화가 곧 우수영화라는 식으로 취급되는 것에 우려의 시선이 없지는 않았지만 문예영화는 대중상, 청룡상 등의 국내 영화상과 국제 영화제 출품에서도 가장 많은 비중을 차지했다. 몇 개만 열거해보자면 대중상 작품상에서 문예영화로 분류되는 <병어리 삼룡>(1965년 수상), <갯마을>(1966년 수상), <귀로>(1967년 수상)가 수상했고,³⁵⁾ 청룡상 작품상에서 <산불>(1967년 수상), <카인의 후예>(1969년 수상), <독짓는 늙은이>(1970년 수상)가

32) 당시 일간지 영화기사에서 멜로드라마라는 용어는 그다지 높게 취급되지 않았던 듯 하다. ‘천편일률적’, ‘재래식’, ‘진부한’ 등 앞에 붙는 수식어가 부정적으로 쓰인 문장들을 쉽게 찾아볼 수 있다.

33) Altman, *Film/Genre*, London : BFI Publishing, 1999, p.48.

34) 예를 들어, 변인식은 1968년의 글에서 1961-1967년의 문예영화 10편의 목록을 작성하고 있는데 이 중 <오발탄>과 <김약국의 딸들>은 개봉 당시 거의 문예영화로 불리지 않았던 작품들이다. 즉, 그는 보다 확장된 과거 속에서 개별영화들을 한 장르로 소급시키고 있는 것이다. 변인식, 『한국 문예영화의 허집』, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972, 362쪽.

35) 영화진흥공사, 『한국영화자료편람』, 영화진흥공사, 1977, 188쪽.

상을 받아 외화수입쿼터를 받을 수 있었다.³⁶⁾ 국제영화제 출품의 경우는 완전히 ‘문예영화의 판’이었다고 할 수 있는데, 일례로 1967년 베니스 국제영화제 출품을 위해 선정 후보로 올랐던 영화는 <소복>, <꿈>, <기적>, <흙>, <일월>, <만선>, <물레방아>, <귀로> 등으로 모두 문예영화로 불린 작품들이었다.³⁷⁾

자국영화 보호를 위한 쿼터제, 보조금 지원, 시상 제도를 통한 예술영화의 국내적 육성과 예술영화의 국제적 지위 인증이라 할 수 있는 국제영화제 출품의 측면에서 봤을 때, 한국의 문예영화는 분명 유럽의 예술영화 제도와 얼마간 닮은 점이 있었다. 그것이 비록 외화수입쿼터 부여라는 다소 기형적인 방식으로 이루어졌을지라도 말이다. 오히려 유럽 예술영화와의 보다 큰 차이점은 유럽 예술영화가 국내적 흥행에 집중하기보다는 국제영화제 수상을 통해 국제영화시장의 틈새를 노리고 예술적 인증을 받았던 반면, 한국 문예영화는 국제영화제 수상은 소원했을지라도 국내적 흥행에서 적지 않은 성과를 거두었다는 점이다. 바로 이 점이 문예영화를 ‘장르화’시켰던 주요 요인이었다. <갯마을> 이후에도 <유정>(1966), <초연>(1966), <만추>(1966), <만선>(1967), <다정불심>(1967), <꿈>(1967), <일월>(1967) 등이 모두 흥행에 성공했다. 특히, <유정>은 서울에서만 32만 명의 관객을 동원하고 50여 일이라는, 당시까지 한국영화 사상 최장기 상영을 하여 문예영화의 가능성을 충분히 과시했다.³⁸⁾ 정말로, 1967년은 ‘문예영화의 해’라고 불려도 좋을 만큼 최정점에 이른 시기였으며 신문지상에서 ‘문예영화

36) 청룡영화상 홈페이지(www.blueaward.co.kr). 2011.10.23. 검색.

37) 「<소복>, <꿈> 등 14편/베니스영화제 출품작 신청」, 『서울신문』, 1967.6.17, 5면.

38) 「영화계 1년/이륙된 새 풍토/우수작품 제작에의 가능성...」, 『경향신문』, 1966.12.17, 5면. 박유희는 오리지널 시나리오로 제작된 <만추>가 문예영화로 불렸던 반면, 이광수 원작의 <유정>이 당대 일간지에서 문예영화로 거의 불리지 않았다는 점에 주목하여 이를 문학 원작(<유정>) 여부보다 영화미학의 발전(<만추>)이라는 측면으로 해석한다. 박유희, 「‘文藝映畵’의 함의」, 『영화연구』44호, 한국영화학회, 2010, 139쪽, 주 56. 그러나 이러한 문예영화 정의의 문제는 당대 일간지에서도 거듭되는 혼선으로 점철된다. 위의 기사에서처럼 <유정>을 문예영화로 보는 시각은 존재했으며(변인식도 <유정>의 엄청난 성공이 문예영화 붐의 신호탄이었다고 말한다. 변인식, 「한국 문예영화의 허집」, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972, 349쪽), 이는 문학원작에 초점을 맞출 것인가, 영화미학에 초점을 맞출 것인가의 문제로 귀결된다. 문예영화 정의와 관련된 보다 자세한 논의는 추후에 이루어질 것이다.

봄'을 다루는 기사는 거의 매달 지속되었다. 이 때부터 관객들의 머리 속에 문예영화가 장르로 인식될 것이라는 것은 명약관화한 사실이다. 비록, 반복되는 극적 형상화의 단일한 패턴이 없다 할지라도, 또한 단일한 의미론과 통사론을 규정짓기 어려울지라도, 관객들은 그 장르에 속한 영화들의 목록을 작성할 수 있는 것이다. 즉, 문예영화를 장르이게 만든 것은 하나의 유행 사이클을 만들어내고, 그것을 관객들에게 소개하기 위한 용어로서 '문예영화'라는 단어가 선택되고 그 단어의 전면적인 유포로서 관객들의 입에 오르내리게 했던 데에 있다.³⁹⁾

그러나 이런 식으로만 본다면, 문예영화가 일반적인 상업영화장르처럼 완전히 자생적으로 태어나 발전과 쇠퇴를 거듭한 것처럼 여겨지게 된다. 여기에서 국가의 전면적인 개입은 중요했다. 1966년 공보부 우수영화 선정에서 문예영화가 반공영화, 계몽영화와 함께 3개 부문을 구성하게 된 것이다. 물론, 1965년 이전에도 우수영화에 대한 보상책은 있었다. 대중상을 비롯하여 국제영화제 출품에서도 훗날 문예영화로 소급될 영화들은 지배적 위치를 차지했다. <열녀문>은 1963년 대중상 작품상을 수상했으며, 그 이듬해에는 <혈맥>이 수상했다. <사랑방 손님과 어머니>와 <병어리 삼룡>은 각각 1962년과 1965년 베니스 국제영화제에, <상록수>와 <오발탄>은 각각 1962년과 1963년의 샌프란시스코 국제영화제에 출품되었었다.⁴⁰⁾ 하지만, 문예영화가 국가에 의해 하나의 제도적 장르로서 '인증'을 받은 것은 1966년 이후의 일이며, 1967년 '문예영화의 해'는 <병어리 삼룡>과 <갯마을>의 흥행 성공 이후 양산되기 시작하는 상업적 시도(자생적으로 보이는

39) 문예영화가 관객과 맺고 있는 관계는 보다 확장된 논의가 요구된다. 문예영화가 외화관객층의 흡수와 젊은 관객층의 성장으로 설명되기도 하는데 이길성, 「문예영화에 나타난 전쟁의 기억」, 『대중서사연구』24호, 대중서사학회, 2010, 320~322쪽 참조. 문재철은 1960년대 초후반 대학생들을 중심으로 하는 시네필의 형성을 언급하며 이들이 유럽의 전위영화, 예술영화와 함께 <만추> 등의 영화에도 호의를 보였다는 예를 들고 있다. 문재철, 「영화적 경험양식으로서 한국 시네필에 대한 연구: 50년대에서 70년대까지를 중심으로」, 『영화연구』47호, 한국영화학회, 2011, 127쪽.

40) 영화진흥공사, 『한국영화자료편람』, 영화진흥공사, 1977, 198쪽 참조. 1960년대 초중반 우수영화 육성에 대한 보다 자세한 논의는 박지연, 「박정희 근대화 체제의 영화정책: 영화법 개정과 기업화 정책을 중심으로」, 주유신 외, 『한국영화와 근대성: <자유부인>에서 <안개>까지』, 소도, 2001, 192~199쪽 참조.

장르적 전개)와 1966년 우수영화 문예 부문 신설에 따른 제도적 육성(국가에 의해 ‘문예영화’라는 공식적 명칭으로 제도화되는 장르적 육성⁴¹⁾)이 맞물려 돌아가서 빚어진 결과였던 것이다. 문예영화가 “근대화 프로젝트의 일환으로 진행되었던 1960, 70년대 영화 근대화 정책과 유착되며 장르화한 것”⁴²⁾은 이렇게 상업적 성공에 따른 자연스러운 장르화의 경향과 그 흐름을 제도적 육성을 통해 국가정책으로 견인하려는 국가의 의지가 반영된 ‘합작물’이었던 것이다.⁴³⁾ 그리고 문예영화가 1970년대 이후 관습적인 형태로 재 양산 될 때까지 3-4년간의 장르 사이클로서 수명을 다하는 것도 남발에 가까운 다량의 양산 속에 1968년 이후 이렇다 할 흥행작이 없었다는 자연스러운 장르 쇠퇴 경향과 1969년 우수영화 3개 부문에서 문예 부문이 사라지면서⁴⁴⁾ 국가적 보상의 혜택 역시 사라졌다는 것과 관련이 있을 것이다.

41) 공보부 우수영화 문예부문 선정을 통해 외화수입쿼터를 받을 수 있었던 영화들에는 <역마>(1967), <다정불심>(1967), <시발점>(1969. 이청준 작 「병신과 머저리」), <장군의 수염>, <감자>(1968) 등의 영화가 있다. 국제영화사, 『영화·연예 연감』, 국제영화사, 1969, 122~130쪽 도표; 「…올해 우수영화 22편도 뽑고」, 『대한일보』 1969.5.22, 8면(이 기사에는 ‘예술 부문’이라고 되어 있는데 ‘문예부문’을 가리킨다) 참조

42) 박유희, 「‘文藝映畫’의 함의」, 『영화연구』44호, 한국영화학회, 2010, 119쪽.

43) 이 점이 문예영화가 우수영화 3개 부문 중 반공영화와 대조되는 가장 큰 차이점이다. 반공영화는 결코 상업적인 장르 표지로 관객에게 다가간 적이 없다. <돌아오지 않는 해병>(1963), <빨간 마후라>(1964) 등 한 때 반공영화로 취급된 영화들은 개봉 당시에는 ‘전쟁영화’, ‘군사극’, ‘액션 스펙터클’ 등의 장르용어로 관객들을 소구했다. 반공영화는 자생적인 장르라기보다는 1966년 대중상 반공영화상 제정과 공보부 우수영화 반공부문 신설 등 반공영화 육성이 전면화 되면서 그 이전의 거의 모든 전쟁영화들을 반공영화 ‘장르’로 소급하는 방식으로 형성된 장르이다. 이 말은 이 전쟁영화들에 반공성이 없다는 것이 아니다. 반공영화라는 용어 역시 1960년대 중반 이전에도 있었지만, 1960년대 중반 이후부터 국가의 전면적 개입에 의해 제도화되었고 이 때부터 과거 반공성이 있는 영화들을 추출해내어 또 하나의 장르로 보고자 하는 장르 분류의 의지가 발현된 것이다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 정영권, 「한국 반공영화의 제도화 연구: 1949-1968 전쟁영화와의 접합과정을 중심으로」, 동국대학교 대학원 연극영화학과 박사학위논문, 2011. 참조

44) 「…문예영화도 지원의 혜택 입게/우수 국산영화 진흥책에 한마디…」, 『서울신문』, 1969.11.22, 5면.

3-3. 저널리즘과 전문가 집단의 장르 정의 충돌

이제 가장 문제시되는 문예영화의 정의로 나아가 보자. 기존연구가 이미 밝혔듯이 문예영화는 이를 테면 ‘조폭 코미디’처럼 자연스럽게 장르 사이클을 구가하며 산출된 장르용어가 아니라 일제 식민시기 일본으로부터 유입되어 수 십 년 동안 사용된 용어이며 긍정적이든 부정적이든 물려받은 ‘유물’과 같은 것이다. 그리고 그 정의는 ‘문학작품을 각색한 것’과 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’이다. 앞서 거론했던 것처럼, 유럽 예술영화가 할리우드와 차별화하는 방식은 고급예술에 눈을 돌리는 것과 자국의 문화적 전통에 관심을 갖는 것이었다. 한국 문예영화가 이러한 특징을 그대로 구현하고 있다고 말할 수는 없지만 문학에 대한 뿌리 깊은 콤플렉스가 이전에 많이 영화화되지 않았던 순수문학에 대한 관심으로 이어졌다는 것은 사실이다. <갯마을>의 대중적 성공으로 자신감을 얻게 된 제작자들은 너도나도 단편소설로 대변되는 순수문학을 영화화하는데 열을 올렸다. <물레방아>, <종자돈>, <메밀꽃 필 무렵>, <소복>, <독짓는 늙은이> 등 단편소설의 영화화는 거의 향토적 서정이나 토속적 향기 가득한 한국적 정서(이른바 ‘로컬 컬러’라는 용어)로 평가받았다. “전편에 흐르는 농촌 민속의 냄새가 문예영화로서의 격을 높이고 있다.”⁴⁵⁾는 <물레방아>에 대한 평가나 “향토색 속에 부각된 자학의 인간상…우리 민속의 냄새를 담백 풍긴 이색 문예영화”⁴⁶⁾로 언급된 <소복>, “질은 향토색 차분히 그려”⁴⁷⁾, “격조 높은 향토시”⁴⁸⁾ 등으로 불린 <종자돈> 등은 한국적인 것이 무엇인지를 떠나 ‘한국적인 것’으로 여겨지면서 문예영화의 대표적 ‘하위장르’ 역할을 했다. 비록, 이러한 영화들이 반복되는 극적 형상화의 단일한 패턴이 부재하다 할지라도 문예작품으로 불리는 단편소설을 영화화했다는 점, 향토적 서정이라는 정서와 분위기를 갖고 있었다는 점, 2-3년의 짧은 시기 동안 하나의 사이클

45) 「[금주의 영화] 격조 높은 문예영화<물레방아>」, 『경향신문』, 1966.11.12, 6면.

46) 「[새영화] 향토색 속에 부각된 자학의 인간상」, 『경향신문』, 1967.4.1, 8면.

47) 「[새영화] 질은 향토색 차분히 그려 김진규 감독의 <종자돈>」, 『신아일보』, 1967.8.17, 5면.

48) 「[새영화] 격조 높은 향토시/김진규 감독의 <종자돈>」, 『경향신문』, 1967.8.19, 8면.

을 형성했다는 점에서 하나의 장르처럼 여겨지는 것은 어려운 일이 아니었다. 그러나 이러한 류의 영화에 비판적인 시각 역시 존재했다. 이는 당시에 보다 더 전문적인 영화평단에서 나왔던 것 같다. 이영일은 “문예영화라는 애매한 용어나 관념이 고질화하기 전에 빨리 부정해 버려야한다”면서 대부분의 문예영화가 성적인 억압, 양반과 머슴의 갈등, 짓눌린 민족의식 등 “별로 뾰족한 비판의식이 없이 이러한 전근대적인 내용을 무작정 영화화하고 있다”고 비판했다.⁴⁹⁾ 변인식도 문예영화가 대체로 1930년대를 시대적 배경으로 삼았기 때문에 “당시 사회의 고루한 윤리의식, 주종관계, 민족주체의식 등이 무비판, 무성격하게 노출되고 있다”고 혹평했다.⁵⁰⁾

이들 전문적 영화평단이 상대적으로 옹호했던 영화들은 문예영화의 또 하나의 갈래이자 ‘하위장르’, 즉 “서구적 모더니즘을 전유하는 영상”⁵¹⁾이었다. <안개>, <장군의 수업>, <만추>, <귀로> 등이 그것이다. 그런데, 여기에서 <만추>와 <귀로>는 오리지널 시나리오로 제작된 것임에도 문예영화로 분류되었다. 바로 이 점이 1960년대 중후반 문예영화 담론이 갖고 있는 역사적 특수성이다. 문재철은 1960년대 중반 이후 비평에서 드러나는 중요한 특징으로서 “문학인의 협력을 필요로 한다거나 혹은 문학성을 영화에 도입해야 한다”는 생각에서 벗어나 “영화 자체의 자율성을 강조하게 되었”고 그럼으로써 “문학으로부터의 독립 혹은 영상 그 자체의 독자성에 대한 비평적 사유가 보다 전면화 되기 시작”했다고 이야기한다.⁵²⁾ 대사위주의 서사체계에서 벗어나 영상적인 것이 중요한 가치로 떠오르게 되었다는 것이다. 그런데 서구 모더니즘으로 대변되는 예술영화가 1960년대 초반부터 한국에 소개되었고 이 시기 영화잡지에는 네오리얼리즘 특집이나 유럽 예술영화에 대한 기사가 심심치 않게 등장했으며 이 영화들의 스타일적 특성은 1960년대 한국 모더니즘 영화가 형식적 특성을 형성하는데 중요한 요인

49) 「[문화시평] 문예영화는 우수작품인가 개념 자체를 부정한다/그릇된 관념 시정돼야, 『동아일보』, 1967.5.20, 5면.

50) 변인식, 「한국 문예영화의 허점」, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972, 350쪽.

51) 박유희, 「『文藝映畫』의 함의」, 『영화연구』44호, 한국영화학회, 2010, 146쪽.

52) 문재철, 「60년대 중반 영화비평담론의 새로움: 영상에 대한 이해를 중심으로」, 『영화연구』41호, 한국영화학회, 2009, 69쪽.

이 되었다.⁵³⁾ 그래서 전문 영화평단은 새로운 영화가 무엇인가라는 고민 하에 당시 유럽에서 유행하던 모던 시네마와 새로운 예술영화들에서 자신의 길을 찾았다.⁵⁴⁾ 말하자면, 이들은 <안개>, <만추>, <귀로> 등의 영화에서 그 가능성을 보았던 것이다.

<만추>가 1967년 2월 우수영화 문예부문으로 선정되자 <물레방아>의 제작사인 세기상사가 문예작품을 영화화한 것이 아니라며 재심 청구를 했던 사건⁵⁵⁾을 두고 이영일은 “<만추>가 가작인 것만은 사실이지만, ‘문예영화’로서는 아닐 것”⁵⁶⁾이라고 말했다. 또한 변인식도 <만추>에 상이 돌아간 것은 경작(競作)인 <물레방아>보다 예술성이 앞섰다는 판단에도 불구하고 잘 납득이 가지 않는다면, <물레방아>처럼 본격 문예작품을 영화화한 것이 아니라는 이유를 들고 있다.⁵⁷⁾ 이 지점에서 ‘문학작품을 각색한 것’과 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’라는 문예영화의 두 가지 정의가 서로 충돌한다. 이러한 현상은 물론, 문예영화의 무엇인지에 대한 진지한 고민 없이 ‘문예영화 붐’이라는 기사를 남발하며 무작위로 문예영화의 제목을 열거한 일반 저널리즘 영화기사와 보다 엄밀한 잣대를 규정하고자 했던 평론집단의 장르 정의 충돌이었을 수도 있다. 하지만 일반 저널리즘 역시 무엇이 세계영화계의 새로운 흐름이며 어떤 것이 예술영화인지에 대해 민감하게 반응했다. <만추>를 ‘뉴벨 버그’적인 애정이라며 <히로시마 내 사랑 Hiroshima Mon Amour>(1959)에 비교하는 것⁵⁸⁾과 대사 과잉이 아니라 영상

53) 이길성, 「한국영화에 나타난 모더니즘 경향」, 차순하 외, 『근대의 풍경: 소품으로 본 한국영화사』, 소도, 2001, 376쪽.

54) 문재철, 「60년대 중반 영화비평담론의 새로움」, 『영화연구』41호, 한국영화학회, 2009, 72쪽. 이것은 이선주가 거론한 ‘예술영화 콤플렉스’와 맞닿아 있다.

55) 「‘우수영화’ 재심 청구/<물레방아> 탈락에 반발」, 『서울신문』, 1967.2.4, 5면.

56) 「[문화시평] 문예영화는 우수작품인가/개념 자체를 부정한다/그릇된 판단 시정돼야」, 『동아일보』, 1967.5.20, 5면.

57) 변인식, 「한국 문예영화의 허점」, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972, 349쪽. 비록 오랜 시간이 흐른 후지만 영화평론가 김종원도 1980년 『소설문학』에 기고한 글에서 <만추>, <귀로>를 문예영화 목록에 포함시키고 있지 않다. 그는 여기에서 “예술 영화와는 다른 의미에서 우리에게 ‘문예영화’라는 유별난 장르가 존재”한다고 말한다. 김종원, 「한국의 문예영화: 그 출발과 형태」, 『영상시대의 우화』, 제3기획, 1985, 58-63쪽.

58) 「[새영화] 줄거리가 무시된 문제의 영화 <만추>」, 『신아일보』, 1966.12.8, 5면. 이리

위주의 영화를 ‘영상영화’, ‘시네포엠’ 등으로 불렀던 것에서도 알 수 있다.⁵⁹⁾

서구 모더니즘의 영향을 받은 <안개>, <만추>, <귀로>, <장군의 수업> 등이 모두 문예영화로 불릴 수 있었던 것은 그러한 배경에서였다. <안개>와 <장군의 수업>은 문예영화의 두 가지 정의를 모두 만족시킨다. 그러나 <만추>와 <귀로>는 그렇지 않다. 그러나 이 영화들을 관통하는 하나의 친연성이 있다. 영상 위주의 영화, 서구적 모더니즘의 영향이 그것이다. 그리고 이는 1960년대 이후 서구 예술영화의 유입, 비평적 수용과 관련될 것이다. 말하자면, 이 때부터 ‘예술성 높은 영화’라는 매우 피상적 개념으로 정의되었던 문예영화라는 용어가 유럽 예술영화 개념과 중첩되었던 것이며, 문학원작 여부와 상관없이 문예영화로 몽똥그려졌던 것이다.⁶⁰⁾ 구체적으로 <몰레방아>와 <안개>는 문학작품 원작이라는 측면에서 친연성이 있었던 것이며, <안개>와 <만추>는 영상 위주의 서구적 모더니즘의 영향이라는 측면에서 친연성이 있었던 것이다. 그리고 이들 모두는 단일한 극적 형상화의 패턴이나 공통되는 의미론, 통사론이 빈약했다 할지라도 ‘향토적 서정’과 ‘현대적·서구적 영상감각’이라는 정서와 분위기가 각각의 ‘하위장르’를 형성하게 했던 것이다.⁶¹⁾ 그리고 이러한 영화들 대부분은 국

한 시각으로 <만추>를 문예영화라 명명한 기사는 즐비하다. 「[연예] 올해의 일급 문예영화 <만추>…」, 『조선일보』, 1966.12.4, 6면; 「[후문] 높아진 관객수준…문예영화에도 만원, 서울신문』, 1966.12.6, 8면; 「[영화] 세련된 가작 문예영화 <만추>」, 『중앙일보』, 1966.12.10, 5면. 일간지들의 이러한 명명은 공보부 우수영화 문예부분에 <만추>가 선정되는 데에도 분명 영향을 끼쳤을 것이다.

- 59) 사실, 당시 한국 영화담론에서 일반 저널리즘과 전문 영화평단의 인적 구성을 완전히 구별하는 것은 불가능하다는 것 또한 인정해야 한다. 평론가 안병섭은 『동아일보』, 이 명원은 『한국일보』, 정영일과 김종원은 『조선일보』 기자였다. 다만 이들은 일간지 외에도 『영화예술』 등 보다 전문적 영화잡지에도 글을 썼던 것이다.
- 60) 물론 이러한 현상의 단초는 1950년대 후반에도 있었다. 백문임은 이 시기 ‘문예영화’의 전범이 서구 예술영화, 특히 이탈리아 네오리얼리즘이었다고 기술하고 있다. 백문임, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003, 208쪽. 그러나 이 때 문예영화는 아직 장르화되지 않았었다. 장르용어는 유행하는 사이클을 형성하고 저널리즘에 의해 전면적으로 유포될 때 보다 견고한 실정성을 획득한다.
- 61) 문예영화의 또 다른 ‘하위장르’라 할 수 있는 반공문예영화에 대해서는 정영권, 「한국반공영화의 제도화 연구」, 동국대학교 대학원 연극영화학과 박사학위논문, 2011, 193~201쪽 참조.

내외 영화제 수상, 우수영화 선정 등 국가의 제도적 ‘승인’하에 문예영화가 자 우수영화로 불리게 되었던 것이다.

4. 한국 예술영화의 장르적 원형

본 논문은 문예영화라는 한국의 특이한 장르에 대한 관심사에서 출발하였다. 어떻게 반복되는 극적 형상화의 패턴도, 장르의 공통된 의미론과 통사론도 빈약한 영화들이 한데 모여 장르로 불릴 수 있는가? 이러한 질문에 대한 답변의 필요성에서 본 논문은 유럽의 예술영화와 한국의 문예영화가 다른 역사적 토대와 배경에도 불구하고 어느 정도 유사한 측면이 있음을 거론하였다. 문학으로 대변되는 고급예술에 대한 관심, 자국의 문화적 전통으로의 눈 돌림 등이 그것이며 이는 국내외 영화제와 국가보조 등의 제도적 측면과 깊은 관련이 있다.

우선, 문예영화라는 용어는 이미 식민 시기부터 존재해왔지만 그것이 장르로서 실체화된 것은 1965년 <갯마을> 이후였다. <갯마을>을 어떻게 장르 위치 지을 것인가의 문제가 저널리즘과 제작자 사이에 형성되었으며, 제작자들은 문학작품을 각색한 영화들을 쏟아내면서 장르 사이클을 구가할 수 있었다. 또한 이들 영화들은 흥행에도 성공함으로써 소위 ‘문예영화의 봄’ 현상을 만들어낼 수 있었다. 그리고 관객들은 문예영화의 봄을 거치며 이를 하나의 장르로 인식할 수 있었다.

둘째, 문예영화는 이렇듯 자연스러운 장르화 과정을 밟은 것 같아 보이지만, 그럼에도 국가의 개입은 중요했는데, 기존의 우수영화 정책을 더욱 더 확대하여 1966년 공보부 우수영화에 문예영화 부문을 넣음으로써 국가가 육성하는 공식적인 장르의 인준을 거쳤다. 또한, 국내외 영화제에 단골로 출품됨으로써 외화수입쿼터라는 보상을 얻을 수 있었다.

셋째, 문예영화는 문학과 예술영화에 대한 뿌리 깊은 콤플렉스의 산물이기도 했다. 단편소설로 대변되는 순수문학의 영화화는 문화적 전통으로의 시선 전환, 즉 ‘향토적 서정’의 경향을 낳게 했으며 이것이 ‘한국적인 것’과

동일시되는 현상을 낳기도 했다. 또한, 서구 예술영화에 대한 동경이 문학에서의 탈피와 영상우위의 스타일 추구를 산출했는데, 이 때 ‘대중영화와 대립되는 예술영화’라는 문예영화의 한 개념이 서구 예술영화 개념과 만나 <만추>처럼 오리지널 시나리오로 제작된 영화도 문예영화로 불리는 일면 모순적인 현상을 빚기도 했다.

1980년대 이후 한국영화는 국제영화제 진출을 통해 적지 않은 성과를 거두어왔다. 특히, 2000년대 이후 임권택과 홍상수로 대표되는 한국의 예술영화는 국제영화제에서 한국의 내셔널 시네마(national cinema)처럼 인식되기도 한다. 만약 이 두 감독의 영화들이 1960년대 후반에 나왔다면 우리는 무엇이라고 불렀을까? 범박한 도식화를 무릅쓰고 말한다면 국제영화제에서 각광받은 임권택의 영화들은 ‘한국적인 것’이라고 불린 향토적 서정의 세계와 맞닿아 있으며, 유럽 언론에 의해 종종 자신들의 예술영화 전통과 비교되는 홍상수의 영화들은 유럽 모던 시네마의 자장 안에 있다. 비록, 기형적인 모습으로 출현했지만, 1960년대 중후반의 문예영화는 한국 예술영화의 두 개의 경향을 그 안에 배태하고 있던 장르적 원형이었을지도 모른다.

참고문헌

1. 기본자료

- 국제영화사, 『영화·연예 연감』, 국제영화사, 1969.
영화진흥공사, 『한국영화자료편람』, 영화진흥공사, 1977.
한국영화사연구소 편, 『신문기사로 본 한국영화 1965』, 한국영상자료원, 2007.
_____, 『신문기사로 본 한국영화 1966』, 한국영상자료원, 2007.
_____, 『신문기사로 본 한국영화 1967』, 한국영상자료원, 2008.
_____, 『신문기사로 본 한국영화 1969』, 한국영상자료원, 2010.
한국영화진흥조합, 『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972.

2. 논문과 단행본

- 김남석, 「1960년대 문예영화 시나리오 각색과정과 영상 미학 연구」, 민족문화 연구 37호, 고려대학교 민족문화연구원, 2002, 243~279쪽.
김종수, 「1960년대 문예영화의 원작소설 연구: 그 유형과 영화적 변용을 중심으로」, 대중서사연구 19호, 대중서사학회, 2008, 127~157쪽
김종원, 「한국의 문예영화: 그 출발과 형태」, 『영상시대의 우회』, 제3기획, 1985, 58~63쪽.
노지승, 「1960년대, 근대 소설의 영화적 재생산 상상과 그 의미」, 한국현대문학 연구 20집, 한국현대문학회, 2006, 503~534쪽.
라파엘 무안, 유민희 역, 『영화장르』, 동문선, 2009.
문재철, 「60년대 중반 영화비평담론의 새로운 영상에 대한 이해를 중심으로」, 영화연구 41호, 한국영화학회, 2009, 61~79쪽.
_____, 「영화적 경험양식으로서 한국 시네필에 대한 연구: 50년대에서 70년대까지를 중심으로」, 『영화연구』 47호, 한국영화학회, 2011, 113~138쪽.
박유희, 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미: <오발탄>과 <사랑방 손님과 어머니>를 중심으로」, 『현대소설연구』 32집, 한국현대소설학회, 2006, 167~193쪽.
_____, 「『文藝映畵』의 함의」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010, 117~157쪽.
박지연, 「박정희 근대화 체제의 영화정책: 영화법 개정과 기업화 정책을 중심으로」, 주유신 외, 『한국영화와 근대성: <자유부인>에서 <안개>까지』, 소도, 2001, 171~212쪽.
백문임, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003, 203~241쪽.

- 변인식, 「한국 문예영화의 허점: 그 표현의 예술성과 한계성」, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972, 348~363쪽.
- 이길성, 「한국영화에 나타난 모더니즘 경향」, 차순하 외, 근대의 풍경: 소품으로 본 한국영화사, 소도, 2001, 372~409쪽.
- _____, 「문예영화에 나타난 전쟁의 기억: 1960년대 후반기를 중심으로」, 대중서사연구 24호, 대중서사학회, 2010, 313~336쪽.
- 이선주, 「한국 모더니즘 영화의 재구성: 1960년대 비평담론이 상상한 ‘예술영화」, 대중서사연구 19호, 대중서사학회, 2008, 95~126쪽.
- 정영권, 「한국 반공영화의 제도화 연구: 1949-1968 전쟁영화와의 접합과정을 중심으로」, 동국대학교 대학원 연극영화학과 박사학위논문, 2011.
- 조현일, 「소설의 영화화에 대한 미학적 고찰: 60년대 문예영화 <오발탄>과 <안개>를 중심으로」, 현대소설연구 21집, 한국현대소설학회, 2004, 249~273쪽.
- 크리스틴 톰슨·데이비드 보드웰, 주진숙 외 역, 세계영화사: 영화의 발명에서 무성영화 시대까지 1880s-1929, 시각과 언어, 2000.
- 하길중, 「문예영화의 본질」, 하길중 전집 2: 사회적 영상과 반사회적 영상, 한국영상자료원, 2009, 462-467쪽.
- 홍소인, 「문예영화에서의 남성성 연구: 1966~1969년까지의 한국영화를 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과 영화이론 전공 석사학위논문, 2003.
- Altman, Rick, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", Leo Braudy & Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (Sixth Edition), New York & Oxford: Oxford University Press, 2004, pp.680-690.
- _____, *Film/Genre*, London: BFI Publishing, 1999.
- Basinger, Jeanine, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.
- Bordwell, David, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", Timothy Corrigan, Patricia White & Meta Mazaj (eds.), *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*, Boston & New York: Bedford/St. Martin's, 2011, pp.558-573.
- Neale, Steve, "Art Cinema as Institution", *Screen* Vol.22, No.1, 1981, pp.11-39.
- _____, *Genre and Hollywood*, London & New York: Routledge, 2000.

Abstract

A Study on the Generic Formation of Korean Literary Films – between 1965 and 1969 –

Chung, Young-Kwon (Mokwon University)

This paper focuses how literary films in the late 1960s were formed as a filmic genre. Literary film holds a very unique position in genre history of Korean film. Indeed, literary film as a genre in Korea does not meet singular dramatic pattern, or common cinematic style. Especially, this study puts emphasis on not generic characteristics of literary film as individual films, but on specific historical and cultural institution regarding literary film. What literary film becomes a genre is not because the internal attribute of individual films consisting of that genre. More important issues are the external sectors among film studios, audience, journalism and government. Firstly, the question of genre positioning between film studios and journalism was important. <The Seaside Village> that became a model of box office hit was called as literary film, thereby a generic terminology, 'literary film' was used broadly in film journalism. Secondly, film studios formed 'the boom of literary film'. As a result, literary film as generic terminology was circulated in a wholesale way. Accordingly, film audience could recognize literary film as a genre. In addition, the Korean government promoted institutionally literary film through labelling it as the "Best Film" chosen by the government. Thirdly, literary film existed an inseparable relationship to European art cinema tendency. Thereby, even <Full Autumn> with its original screenplay was treated as a literary film.

(Keywords : <The Seaside Village>, literary film, art cinema, generic terminology, the policy of "Best Film", institutionalization)

투고일 : 2011년 10월 30일 투고

심사일 : 2011년 11월 5~23일 심사

수정보완일 : 2011년 12월 3일 수정제출

게재확정일 : 2011년 12월 10일 게재확정