

악극, 헐리우드를 만나다*
-1950년대 한국 대중영화의 혼종성에 드러나는
식민성과 탈식민적 근대성의 문제들

김청강**

1. 대중문화의 교차와 1950년대
2. 탈식민적 민족영화 만들기 방식과 주변화 된 영화들
 - 2-1. 민족영화 만들기 - 선택과 배제
 - 2-2. 잘못된 만남(?) - 악극과 영화
3. 전쟁-악극과 헐리우드의 만남의 통로
4. 맺음말

국문요약

이 연구는 해방과 정부수립 이후 대한민국의 대중문화에 있어서 식민성과 탈식민적 근대성의 문제가 “민족 영화 만들기”의 과정에 어떠한 방식으로 수용되었는가에 관한 것이다. 해방 이후의 국가 만들기의 과정은 정치, 제도적 차원의 국가 만들기(state-building)뿐 아니라 일상적이고 상상적이고 감정적 차원의 민족 국가 만들기(nation-building) 형성의 과정이었다. 때문에, 대중이 일상에서 쉽게 접할 수 있는 새로운 대중매체들은 민족국가 만들기 작업에 있어서 중요한 위치를 차지할 수밖에 없었다. 이런 맥락에서 한국전쟁 후 왕성하게 만들어지기 시작한 “국산

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2008-361-A00005)

** 한양대학교 비교역사문화연구소 HK연구교수

영화”는 남성 엘리트 담론에 의해 도덕적, 미학적 상위 개념으로의 “민족영화”로 걸러지기 시작했다. 이들은 항일 혹은 반일, 오리엔탈리즘적 고유미의 (재)발견, 예술영화 등의 담론으로 민족주의적 문화담론을 구성하기 시작했고, 이러한 담론은 특정영화를 “선택”과 “배제” 하면서 영화의 층위를 규율했다. 이러한 가치를 충족시키지 못했던 영화는 “저속한 문화”로 쉽게 규정되었음은 물론이다.

이 논문은 1950년대 남성 엘리트 지식인의 민족영화 만들기 담론에서 주로 “대중적 취향” 혹은 “저속한 영화”로 폄하되었던 악극을 기반으로 한 영화를 증점적으로 분석한다. 필자는 악극을 기반으로 한 영화들이 열렬한 대중의 지지를 받았음에도 불구하고 1950년대 영화비평가나 영화사 속에서 배제되었던 기준을 악극의 식민성에 근거한다고 본다. 이 영화들 속에는 식민지 기간 동안 전성기를 누렸던 악극이라는 공연형태가 텍스트의 일부로 계속적으로 발현되었고, 영화내의 이러한 공연에 대한 익숙함은 악극 기반 영화의 주요 셀링 포인트였다. 그러나 동시에 어떤 식으로든 “일색”을 가진 과거의 상업적 혼종문화인 악극은 저속문화로서 민족영화 체계 내에서는 정제되거나 배제되어야 했다.

따라서 이 연구는 첫째로 1950년대 국산 영화의 가장 큰 특징 중 하나인 악극의 자취가 영화에 재출현하는 현상과 이러한 영화를 “저질 영화”로 낙인을 찍으며 고급한 민족영화를 선택, 배제하는 기제를 살펴볼 것이다. 그리고 둘째로는 악극에 드러나는 식민지적 근대성이나 상업성이 어떤 방법으로 1950년대 한국영화들에 변형, 삼입되어 탈식민적 대중에게 현재적 의미로 재맥락화 되었는지 추적하고자 한다. 특히, 선택적이고 균열된 방식의 헐리우드화의 실험은 악극의 자취를 통속적 근대성으로 재구성하여, 매우 복합적이고 포섭적인 형태로 대중에게 받아들여졌다고 보는 것이다.

(주제어 : 1950년대 대한민국, 악극, 할리우드, 민족영화, 내셔널 씨네마, 탈식민, 식민성, 문화담론, 일색일소, 일제 잔재, 태평양전쟁, 한국전쟁)

1. 대중문화의 교차와 1950년대

한국전쟁이 한창이던 1952년 7월의 경향신문 문화면에 사뭇 인상적인 기사가 눈에 띈다. “악극인엔 조국도 없나? 密渡日한 일당에게 非難聲”이라는 도발적인 제목의 이 기사는 전쟁의 혼란을 틈타 유명 악극인 손목인, 신카나리아, 박단마 등 8명이 일본으로 밀항하여 현지에서 레코드를 취입했다고 보도한다.¹⁾ 이어 동아일보는 악극인 일당이 “예술에는 국경도 없다”는 이유 하나만을 가지고 일본으로 가서 “오-무라의 달”과 “회상의 도-오쿄”를 취입하고 왔으며, “과연 이들의 조국은 일본이었는가?”라고 반문하며 분개한다. 그러나 이 사건이 생긴 지 약 한 달 후에는 일본에 간 악극인들이 도쿄에서 레코드를 취입했다는 소문은 사실무근이며 이들이 일본의 한 수용소에 수감되어 있고 곧 한국으로 송치될 것임을 보도한다.²⁾ 그리고 몇 달 후 이 악극인들이 한국으로 송환되자 경향신문은 기다렸다는 듯이 “도라온 악극인 좌담회”를 연다.³⁾ 좌담회는 악극인들이 “어떻한 항로로 도일하였으며” “수용소에서는 어떻게 생활을 하였는지”에 관심을 갖고 일본에 갔다온 이들이 어떤 경험을 했는지에 관해 궁금증을 쏟아놓는다. 처음 이 사건을 보도했을 때의 분노는 이내 흥미와 관심으로 전환되었던 것이다.

전쟁이 한창이던 1952년 한국 대중문화계의 하나의 잊혀진 에피소드

1) 『경향신문』, 1952년 7월 22일자.

2) 『가보니 어떻게 됩니까? 밀항 악극인 강송으로 귀국』, 『동아일보』, 1952년 8월 2일자.

3) 『경향신문』, 1952년 8월 30, 31일자.

가 되어버린 이 사건은 1950년대 한국인들이 일본에 가졌던 양가적인 감정을 잘 보여준다. 신생 대한민국에서 일본은 탈식민적 “민족 정체성 확립”을 위해 지워야 할 과거임과 동시에 대중문화의 여전한 “선진적” 공급지였다. 1950년대 말까지도 한국영화의 일본영화 베끼기가 신문 지상에 큰 논란이 되거나 일상에 잔재한 일본식 문화를 없애자는 “일색일소” 운동⁴⁾이 여전히 대대적으로 벌어지고 있었던 것도, 1950년대 한국 대중문화속의 일본은 단절된 과거가 아니라 보이지 않는 대중문화의 원천으로 여전히 작동하고 있었음을 반증한다.

그럼에도 불구하고 해방 이후 혹은 초기 대한민국 역사에 잔재하는 식민지 소비대중문화의 영역을 밝히는 작업은 사실상 매우 어려운 일이다. 우선 해방 직후부터 다양한 층위의 탈식민적 민족 문화를 만들려는 탈식민인의 다양한 심정이 존재했을 것이고, 이러한 그늘에서 식민문화의 잔재는 대부분 “청산”의 대상이 되어왔기 때문이다. 그러나 독일한 악극인의 예에서 보이듯이 “청산”의 대상으로 주로 부각되어왔던 식민지하에서 발달된 근대 대중문화는, 해방 이후 미국적 헤게모니 속에서도 계속해서 유지, 소비 되고 있었다. 이러한 문화의 혼종은 문화의 교차상태의 (비)가시적 징후이자 해방 후 남한의 역사의 과정을 보여주는 중요한 징후적 문화 지표이다. 문제는 이런 문화 혼종의 상태에서 상위 담론으로서의 민족문화운동이 잔재하는 식민의 유산을 어떻게 선택적

4) 일색일소 운동은 이승만의 직접적인 지시로 벌어진 일색문화 정화 운동이다. 1956년 왜색가곡 추방 강연회, 일어를 한국어로 어떻게 대체해야 할 것인가를 제시하는 글 등은 모두 일색일소 운동의 일환이었다. 1958년 동아일보의 「잡종과 순종: 일어모르는 새 대학생에의 기대」라는 기사는 초등학교 교육을 해방 이후에 받게 된 58학번 학생들을 일어에 때 묻지 않은 “순종”이라고 일컬으며, 이들이 순종으로써 한국문화는 이룰 것이기에 기대가 된다는 기사를 싣고 있다. 해방 이후에도 여전히 일본식 교육을 받거나 일본말을 쓰는 사람을 “잡종”이라고 보는 대목이 흥미롭다. 「잡종과 순종: 일어모르는 새 대학생에의 기대」, 『동아일보』, 1958년 10월 25일자.

으로 도출, 배제하며 사회를 민족 문화적으로 규율하려고 하였는지, 그리고 그러한 힘이 작동하는 가운데 일상의 대중문화는 어떻게 유지, 변형되어 일반인에게도 새롭게 감각되었는지를 밝히는 일일 것이다.

따라서 이 논문은 해방 이후와 신생 대한민국의 일상에서의 여전히 잔재하고 있는 일제의 대중문화가 어떠한 방식으로 민족국가 안으로 숨겨지며 포섭되어가고 있었는지, 그 구체적 과정을 추적할 것이다. 특히, 이 논문은 해방 직후부터 점차 새로운 대중적, 국가적, 산업적 미디어로 떠오르기 시작했던 영화를 중심으로 하여 그 논의를 전개할 것이다. 영화는 대중문화의 산업적 경쟁에서 인접 문화들을 흡수하면서 1950년대 중반에는 소위 “황금기”로 진입하게 된다. 이 중 1950년대의 대중 영화들은 정제된 영화 언어 구사가 가능해지기 시작한 1960년대의 영화들보다 다른 문화영역과 결합하는 다양한 방식이 두드러지는 특징이 있는데, 최근 영화 학자들은 이를 1950년대의 특수한 시대적 상황을 반영한 문화 산물로 이해하기 시작했다.⁵⁾

그럼에도 불구하고 이 시기 대중영화를 이해하는 방식은 주로 과도하게 “전시된” 미국문화와 미국의 영향력에 대한 연구에 집중이 되어있는 편이다. 이 연구들은 미국의 헤게모니적 지배 가운데 문화 제국주의적 관점을 강조하거나, 냉전의 영향력을 중요하게 보면서 소비자의 입장에

5) 1950년대의 수공업적 영화제작 형태에서 만들어진 영화에 대해 안진수를 비롯한 여러 연구자들은 1950년대 영화를 1960년대 영화와 구분하면서 이때의 영화들이 영화 문법이 정착된 1960년대와는 다른 ‘매혹과 혼돈’의 양상을 띠고 있음을 지적했다. 이들의 작업은 1950년대 영화를 영화사적으로 과도기에 나타난 결핍된 문화 산물이라고 보는 지배적인 관점에서 벗어나, 1950년대 영화를 유의미한 역사적 산물로 파악한 매우 중요한 연구이다. 안진수 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003. 8-15쪽. 또한 1950년대의 다양한 문화지형을 소개, 분석한 『아프레겔 사상계를 읽다』는 최근의 연구 성과 가운데, 다양한 문화지표의 교차점을 소개, 분석했다는 점에서 중요한 성과이다. 이임하, 『아프레겔 사상계를 읽다』, 동국대학교 출판부, 2009.

서 미국영화가 갖는 매혹에 주안점을 두거나, 영화 만들기 자체에 있어서의 할리우드 영화나 미공보기관의 실제적 영향력의 작동방식 등을 설명하면서, 1950년대 대한민국의 문화를 미국 중심으로 해석하고 있다.⁶⁾ 위 연구들은 1950년대 대한민국의 주요 헤게모니 국가였던 미국의 위상을 감안해 본다면, 매우 의미 있는 성과들이다. 그러나 이 연구들은 공통적으로 미국의 정치 문화적 헤게모니 안에서 여전히 은밀하게 그러나 힘있게 작용하고 있는 식민지 대중문화의 유산에 대해 새로운 해석을 제공하지 못하고 있다는 점에 한계가 있다.

이에 이 논문은 대중적 헤게모니로서의 할리우드를 만나는 과정과 식민잔재의 소비문화로서의 악극이 만나는 문화적 접촉과정을 추적함으로써, 그 동안 많이 연구되지 않았던 1950년대의 소비대중문화의 착종을 의미화 하려고 한다. 특히, 해방 후 탈식민적 민족영화 구성방식은 이러한 문화의 접촉과정에서 “배제”와 “포섭”을 상황에 따라 변용하면서, 고급한 상위문화 담론을 구성하고 있었다는 점에서 중요한 분석을 요한다. 따라서 이 논문의 전반부는 1950년대 엘리트 담론이 이끌었던 민족영화 만들기 과정이, 일상의 영역에서 아직 크게 남아있던 일본적 근대

6) 위의 내용과 관련된 주요 논문은 다음과 같다. 조혜정, 「미군정기 영화정책에 관한 연구」, 중앙대학교 석사학위 논문, 1998; 조영정, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003; Chōng, Hye-sŭng “Toward a Strategic Cinephilia: A Transnational Detournement of Hollywood Melodrama,” in Nancy Abelmann ed., *South Korean Golden Age Melodrama: Genre, Gender and National Cinema*, Wayne State University Press, 2005; 정종화, 「한국영화 성장기의 토대에 대한 연구: 동란기 한국영화 제작을 중심으로」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2002. 염찬희, 「1950년대 냉전 국면의 영화 작동 방식과 냉전문화 형성의 관계: 한국과 중국의 경우」, 성공회대 동아시아연구소 편 『냉전 아시아의 문화풍경1: 1940-1950년대』, 현실문화, 2008. 김한상, 「냉전체제와 내셔널 시네마의 혼종적 원천: 〈죽엄의 상자〉 등 김기영의 미공보원(USIS) 문화영화를 중심으로」, 『영화연구』 47호, 2011. 이선미, 「‘헐변 스타일’, 욕망/교양의 사회, 미국영화와 신문소설」, 『한국문학연구회』, 2012.

대중문화의 흔적을 어떻게 배제했는지를 중점적으로 살펴볼 것이다. 이는 식민지 대중문화의 흔적이 깊게 남아 있던 1950년대의 국산영화 - 특히 악극이라는 일제시기 인기 있었던 공연 장르가 파편적으로 사용되었다가 민족영화의 정제과정에서 담론적 하위문화로 규정되는 과정에 대해서 중점적으로 살펴보면서 논의 될 것이다. 그리고 이 논문의 후반부는 이러한 영화들이 어떠한 방식으로 식민성과 탈식민이 공존하는 혼종성, 즉 탈식민적 근대성을 구성하고 있는지를, 과거 일제의 태평양 전쟁기에 번성했던 상업극인 “악극”의 흔적이 한국 전쟁을 거치면서 전시문화로 공유되고, 이것이 어떻게 할리우드화 실험을 통해 전유되는 지를 통해 살펴보고자 한다.

2. 탈식민적 민족영화 만들기 방식과 주변화 된 영화들

2-1. 민족영화 만들기 - 선택과 배제

베네딕트 앤더슨은 그의 영향력 있는 저작 “상상의 공동체(Imagined Communities)”를 통하여, 근대 민족 국가의 개념이 실존적이거나 본질적인 것이 아니라 근대의 인쇄술의 발달에 따라 상상된 “공동체”라고 규정 한 바 있다.⁷⁾ 그는 끈끈한 혈연과 문화를 중심으로 하는 본질주의적 “민족”의 개념과 달리, 근대 민족은 끊임없이 어떤 매체 -앤더슨의 경우 프린트 매체나 박물관과 국가 기억장치 같은-를 통하여 상상되고, 전파 (disemmination)되었다고 본다. 물론 파사 채터지가 “누구의 상상된 공

7) Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 2006.

동체인가? (Whose Imagined Communities?)”을 통해, 앤더슨이 주장하는 민족국가는 상상하는 주체가 규정되지 않았기 때문에 문제적이라고 정면으로 반박하였지만,⁸⁾ 채터지가 주장하듯이 민족의 “정신”이 민족을 규정한다고 보는 것도, 다른 의미에서 매우 본질주의적인 민족에 대한 이해이기도 하다. 그럼에도 불구하고, 어떤 역사적 상황에서 누가, 어떻게 민족을 상상하는가에 대한 구체적인 맥락을 제시해야 한다는 채터지의 물음은, 다양한 역사적 과정에서 민족이 규정되는 세밀한 관찰이 필요하다는 점을 역설한다는 점에서 매우 중요하다.

최근에는 앤더슨이 주장하는 인쇄 자본주의뿐만 아니라, 민족을 상상하는 하나의 매체로서의 영화에 주목하는 연구들도 다수 등장하고 있다.⁹⁾ 민족이라는 경계를 설정하고 상상하는데, 근대에 있어서 영화라는 시각적 매체의 영향력을 밝히는 연구들이다. 대표적으로, 영국의 영화학자 앤드류 힉슨을 필두로한 내셔널 씨네마 논의가 바로 그것일 것이다. 힉슨은 내셔널 씨네마-민족영화가 “예술” “문화” “질(quality)” “민족 정체성”등을 어떻게 정의하느냐에 따라 유동적으로 구성된다고 주장하며, 이러한 기준에 따라 다양한 민족영화의 경계가 설정된다고 한다.¹⁰⁾ 힉슨의 이 주장은 내셔널 씨네마라는 카테고리가 하나의 결정주의적 문화개념이 아니라 여러 경합 지점에서 구성되는 것이라는 점과 이러한 담론이 국민국가를 기본으로 한 산업의 위기의 순간에 주로 생긴다는 역사적 시점을 결부했다는 점에서 매우 중요하다.

이러한 “민족영화 만들기” 과정은, 근대의 보편적 정치문화 현상임과 동시에 각 민족국가의 역사의 특수성에 따른 다양한 맥락 속에서 다양

8) Partha Chatterjee, “Whose Imagined Community?” in *Empire and Nation: Selected Essays*, Columbia University Press, 2010.

9) 대표적으로 Mette H. Jort & Scoot Mackenzif ed. *Cinema & Nation*, Routledge, 2000.

10) Andrew Higson, “The Concept of National Cinema,” *Screen*, Vol.30. No. 4, 1989.

하게 표출된다. 대표적인 예로 애론 지로(Aaron Gerow)는 희슨의 문제 의식에 공감하면서 더욱 구체적인 사례를 일본의 근대 영화의 역사에서 찾아낸다.¹¹⁾ 그는 동양에서 내셔널 씨네마라는 카테고리를 만들어내는 과정은 태생적으로 뒤떨어진 산업적 요건을 극복하기 위하여 다층적인 서구의 영화를 정제하여 근대적인 민족문화로 인위적으로 재구성하는 “과정”이었다고 주장한다. 따라서 민족영화를 만드는 “과정”은 초민족적 상황을 민족적 상황으로 정제하여 민족의 정체성을 만들어 내고 이를 민족 구성원에게 시각의 언어로 전파한다는 점에서 매우 정치적인 “과정”이었다.

한국의 경우에도 영화라는 보편적 만들기 방식에 한국영화로서의 특수성을 담아 민족영화로 만들고자 하는 정제의 과정은 해방 이후에 본격적으로 시작되었다.¹²⁾ 그 양상은 크게 다음과 같다.

-
- 11) 특히 그는 일본에 영화라는 매체가 정착하는 초기과정을 연구하면서 일본에만 있었던 번사 등의 씨시스템이 매우 원시적이고 부끄러운 것으로 규정되면서 근대적 민족영화의 범위에서 담론적으로 배제되었던 사실을 지적했다. Aaron Gerow, “Narrating the Nation-ality of a Cinema: the Case of Japanese Prewar Film,” in *The Culture of Japanese Fascism*, Duke University Press, 2009.
- 12) 최근에 여러 대중문화 연구자들이 식민지 시대의 조선영화나 음악 그리고 해방이후 내셔널 씨네마 혹은 대중음악이 가지고 있는 초민족적 경향성 즉, 외국영화에 대한 레퍼렌셜리티(referentiality) 혹은 이국성, 혼종성의 문제를 다양한 방식으로 제기하고 있는 것은 이런 의미에서 매우 있다. 이는 민족문화라는 한때 견고하게 여겨졌던 경계를 허물고 그 시대의 다양성에 관한 고찰이기에 매우 환영할 만한 것이다. 이러한 관점에서의 대중영화 연구는 이순진, 「식민지 시대 조선영화 남성스타에 대한 연구. 나운규와 김일해를 중심으로」, 『영화연구』 34호, 2007; 문제철, 「식민지 조선영화에 있어 근대성예의 욕망과 초민족적 경향에 대한 연구」, 『영화연구』 45호, 2010; 김한상, 「냉전체제와 내셔널 시네마의 혼종적 원천: <죽업의 상자> 등 김기영의 미공보원(USIS) 문화영화를 중심으로」, 『영화연구』 47호, 2011 참고. 대중음악의 혼종성, 이국성에 관한 연구로는 유선영, 「식민지 대중가요의 잡종화: 민족주의 기획의 탈식민성과 식민성」, 『언론과 사회』 가을 10권, 2002; 이영미, 「1950년대 대중가요의 아시아적 이국성과 국제성 욕망」, 『상허학보』 34집, 2012 참고.

첫째, 해방 후 남한 영화에서는 종종 식민의 기억을 “항일적인 것”으로 구성하여 이를 새로운 탈식민적 민족의 이미지로 구성하고자 했다.¹³⁾ 예컨대 한국 영상 자료원 데이터베이스에 따르면 1945년부터 1949년까지 제작된 국산영화의 편수는 84편인데, 항일적 이야기를 주제로 하는 영화는 상당수에 이른다. 해방 이후 윤봉춘은 〈유관순〉, 〈윤봉길 의사〉, 〈백범 국민장 실기〉, 〈애국자의 아들〉 등의 영화의 감독을 맡았는데 이 영화들은 탈식민적 관점에서 “반일”적 정서를 만들어 낸 예이다. 이후 극영화가 대량 생산된 후에는 만주물 등 액션영화를 통한 대중적이고 상상적 항일 투사의 모습을 만들어낸 것도, 탈식민적 감정을 영화에 투사한 예라고 볼 수 있다.

둘째, “민족의 고유한 것”을 찾아내고 (재)발견하여 재현하는 것도 식민지하에 잃어버렸던 민족성을 되찾는 의미에서의 탈식민적 영화만들기 방식이었다. 전창근의 〈민족의 성벽〉, 〈해방된 내 고향〉 등은 민족의 고유성에 방점을 찍으면서 계몽적 색채로 민족의 의미를 만들어내기도 했다. 오리엔탈리즘적 경향을 띄면서 조선의 특수한 아름다움을 강조하는 〈제주도〉 등의 다큐멘타리나 “전통”의 모습을 미학적으로 담아낸 〈시집가는 날〉, 〈종각〉 등의 극영화도 다분히 탈식민적 반항을 가진 영화들이라고 볼 수 있을 것이다.

마지막으로, 영화 제작 여건의 어려움에서 자유로울 수 없었던 영화인들이 영화의 “질(quality)”의 향상을 추구했던 발전주의적 탈식민의 방식이 있었다. 이런 영화들은 남한이 가지는 특수성 위에 근대적 기술적 보편성에 기반한 영화를 생산해 내고, 이를 통해 타국의 영화와 경쟁한

13) 한편으로는 이런 탈식민적 태도는 직접적 혹은 친일예의 동조를 했던 자신들의 기억을 지우기 위한 방법이었음은 물론이다. 해방 직후의 “민족영화 만들기”를 통한 식민지 기억을 지우는 방식에 관한 논문으로는 이순진, 「식민지 경험과 해방 직후의 영화 만들기—최인규와 윤봉춘의 경우를 중심으로」, 『대중서사연구』, 2005.

다는 의미에서의 발전주의적 민족영화라고 볼 수 있다. 특히 1955년 이후에는 극장세 면세조치로 인한 국산영화 관람료의 인하로 인한 관객층의 확대와 영화산업의 발달은, 영화의 미학적 완성도나 기술력을 확보함으로서 일정한 수준 이상의 민족영화를 만들어야 한다는 강박 혹은 심적 압박을 가중시켰다. 해외 선진 영화-특히 미국의 할리우드 혹은 유럽의 예술영화-들에 대한 강박적 모방과 해외영화제 수상에 대한 집착, 해외 수출에 대한 자못 진지한 논의들은 “기술발전”을 통한 민족영화 만들기의 방식이었다.¹⁴⁾

위 세 가지 방향은 분리되어 작용하기도 하고 서로 맞물리기도 하면서 민족영화의 구성요건으로 작용했다. 물론 이러한 담론 자체가 해방 이후에 처음 등장한 것이라고 보기는 어렵다. 식민지 영화인 나운규 영화가 당대부터 시작하여 계속해서 오랫동안 “일본에 저항하는” 영화로 여겨졌다거나, 1930-40년대의 “향토색”을 강조하는 영화들이 일정부분

14) 국산 영화에 대한 이러한 미적 구분의 태도는 이시기부터 시작해서, 한국영화사를 구성하는 기본 논리로 오랫동안 구성되어왔다. 1950년대 한국 영화평론가들이 끊임 없이 리얼리즘 혹은 민족적 리얼리즘에서 한국영화의 보편성과 정통성을 찾으려 했고, 김소연이 주장했듯이 이러한 예술 영화 담론은 한국의 많은 대중영화를 주변화하는 역할을 했다.(김소연, 『전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여』, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003.) 안진수도 1950년대 영화 〈돈〉을 분석하면서, 이 영화가 당시의 농촌현실을 적확하게 반영하고 있었음에도 불구하고, 당시 담론을 주도했던 유럽 미학 중심의 리얼리즘 담론의 영화수법을 따르지 않고, 할리우드의 대중적 영화기술을 사용했던 것이 이 영화를 “민족적 혹은 한국적 리얼리즘” 담론의 주변부로 내몬 주된 이유라고 주장 했다. 즉, 많은 영화 비평가들은 주도적으로 한국 영화의 전범을 “리얼리즘 영화”와 같은 고급문화에서 찾고, 이를 기준으로 정전화 작업을 진행시키면서 대중이 선호한 상업성 짙은 영화는 “주변부 영화”로 이해되어 왔던 것이다. 예컨대 김소연과 이화진은 한국영화사의 서술의 “주류”를 만들어냈다고도 볼 수 있는 이영일의 『한국영화전사』의 성과를 인정하면서도, 이영일이 “리얼리즘”에 지나치게 가치를 두면서 리얼리즘 미학을 기반으로 한 “정전 만들기”의 단초를 제공해 주었다고 지적한 바 있다.(김소연, 위의 책, 이화진, 『한국영화전사』, 그 이후 -최근 식민지 말기 영화 연구의 성과와 한계』, 『사이間SAI』, 2011.)

해방이후의 민족영화의 구성에 영향을 미치고 있었다는 점,¹⁵⁾ 또 기업화 담론 등을 통한 영화산업에서의 발전주의는¹⁶⁾ 이미 일제시기부터 진행되어온 “민족영화” 만들기의 주요 방향이었다. 이런 면에서 본다면, 해방 이후의 민족 영화 만들기의 논의는 식민지하의 그것과 상당히 닮은꼴로 진행되었다고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 해방 이전에는 조선영화의 일본 제국내의 위치가 “지방”으로 규정되는 애매함이 존재했을 뿐만 아니라 영화 제작이나 영화의 영향력도 상대적으로 미약했다. 그러나 1950년대 중반 이후 국산영화가 다량으로 생산되면서 영화는 대중에게 영향력 있는 민족적 매체가 되기 시작했다.

그런데 문제는 이러한 생산의 과정에서 “민족영화”라고 부르기에 부적합한 많은 영화가 다수 생기게 되었다는 점이다. 일례로, 1956년에 동아일보 지면상에서 벌어진 “극장문화와 민족예술”에 관한 좌담회는 국산영화의 대량 생산 현상과 민족영화에 대한 복잡한 심정을 잘 드러낸다. 이 좌담회의 참석자들은 한국영화제작의 기폭제가 되었다고 불리는 1955년 입장세 면세조치에 대해서는 대개 환영하였지만, 모든 국산 영화에 대한 “전면 면세”에는 반대했다.¹⁷⁾ 특히 이 좌담회에서 “국산영화 전면 면세”에 반대하는 사람들은 “저속한” 국산영화까지 극장세를 면제

15) 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 '향토색'- 1930년대 후반 조선영화 담론 연구」, 『상허학보』 13, 상허학회, 2004.

16) 한국영상자료원, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007.

17) 『극장문화와 민족예술 좌담회: 입장세법 개정안의 시비 1, 2, 3, 4, 5』 『동아일보』 1956년 3월 13, 14, 15, 16, 17일자. 이 좌담회에는 영화뿐만 아니라 무대예술 혹은 극장 그리고 국가 정책과 관련된 일의 대표적인 사람들이 모였는데, 참가자는 다음과 같다. 김석민(문충중앙위원), 김인득(단성사 사장), 박운삼(고려영화사 대표), 백순성(전국 극장협회 대표), 조원환(문교부 문화국장), 최완규(고려영화주식회사 사장), 유치진(무대예술원 대표), 이정희(민의원 의원). 물론 이 좌담회는 신문사 내부적인 좌담회의 형식을 가지고 있었지만, 문교부 문화국장과 민의원 의원이 동시에 참석한 것을 볼 때, 공청회의 성격을 가지고 있었던 듯하다.

할 필요가 있느냐는 논리를 폈다. 그들은 국산영화의 수적 증가는 질적 저하를 낳을 수 있고, 그러므로 민족문화의 고급화를 위해서는 외국영화가더라도 내용이 “고급한 것” 그래서 민족문화 향상에 이바지할만한 영화는 검열 후 비과세로 상영해야한다고 주장했다. 다시 말해서, “고급한 근대 문화”를 만드는 발전주의적 방식을 통해서만이 민족문화의 정체성을 가질 수 있다고 주장하는 것이었다.

이들의 논의는 물론 영화관계자의 이해타산에서 나온 것일 수 있지만 - 예를 들어 외국영화 수입업자들은 “전면 면세”에 반대하며 고급한 외국영화도 면세할 것을 주장했다. 그 배제의 논리가 영화의 “질”을 먼저 따져야 한다는 점에서 흥미롭다. 다시 말해 “민족영화”의 구성 논리는 “국산영화”의 상위문화로서 규정되어야한다는 것이고, 따라서 상업성이 짙은 대중적 통속 영화는 아무리 한국의 대중이 좋아해도 “민족영화”에 포함시키기 어렵다는 것이다. 이러한 논리에서 배제된 대표적인 영화의 장르들이 신파나 멜로드라마처럼 여성적 장르라고 여겨지는 영화들, 대중적이고 상업적이라고 폄하되었던 코미디 영화, 혹은 악극의 흔적이 많이 남아 충분히 “영화적”이라고 여겨지지 않는 영화들이 바로 그것이다.

그러나 이런 비판에도 불구하고 1950년대에 흔히 “영화적”이지 않다고 여겨지는 영화들이 대량 생산되었던 이유는, 많은 영화가 대중적 인기를 끌었던 대중소설이나 라디오극, 각종 공연 등 인접 대중문화를 적극 활용하였기 때문이다. 이중에서도 이미 시각화되어있는 장점이 있었던 악극은 영화 만들기에 다양한 방식으로 유용하게 전유되었던 장르였다. 이 영화들 역시 남성 엘리트 비평가들에게 혹독한 비평을 받았던 영화였는데, 항일적 계몽성이나 이를 통한 전복적 서사의 즐거움도 없고, 민족의 고유한 미적 양식도 두드러지게 드러나지 않으며, 사실주의적이

거나 고전적 헐리우드 영화와 같이 일정한 미학의 기준도 성취하지 못한 것들이기에, 민족영화 담론에서 쉽게 배제되는 것들이었다.

2-2. 잘못된 만남(?) - 악극과 영화

우선, 악극이 많이 드러난 영화들이 담론적 하위로 위치지워지는 과정을 살피기에 앞서 1950년대 영화에 악극이 얼마나 많은 영향력을 가지고 있었는지 살펴보도록 하겠다. 남한영화가 가장 왕성하게 만들어지기 시작했던 1950년대 중후반 이후에 남한 영화를 이끌었던 대부분의 영화배우는 이미 악극계에서 이미 수련된 스타 배우들이었다. 김승호, 김진규, 최무룡, 장동휘, 황해, 허장강, 이예춘, 황정순, 조미령, 문정숙, 도금봉, 주중녀 등의 소위 정극 배우는 물론이고, 구봉서, 김희갑, 양훈, 양석천, 이종철, 배삼룡, 서영춘 등의 코미디 배우들도 모두 악극 출신 배우들이었다.¹⁸⁾ 1사 1작으로 불리며 이 시기 난립했던 영화사들은 악극단을 중심으로 한 것이 많았다. 황해를 중심으로 한 새별악극단과 새별영화사나 박시춘을 중심으로 한 오향영화사, 삼우프로덕션, 임화수의 한국연예주식회사 등은 모두 악극을 기반으로 하거나 악극 인력을 중심으로 영화를 제작했다.

악극 레퍼토리와 제목조차 영화로 그대로 옮겨온 경우도 많았다. 특히, 극화하기가 비교적 쉬웠던 이른바 “신파극”들은 대개 악극과 동일한 제목으로 옮겨지며 영화화 되었다. 〈항구의 일야(1957)〉, 〈눈 나리는 밤(1958)〉, 〈자장가(1958)〉, 〈목포의 눈물(1958)〉, 〈눈물(1958)〉, 〈화류춘

18) 물론 악극 스타들이 모두 스크린에서도 스타가 되지는 않았다. ‘눈물의 여왕’으로 불렸던 이경희나 전옥 같은 악극에서의 대 스타는 오히려 스크린에서는 빛을 보지 못한 케이스다.

몽(1958)), 〈두 남매, (1958)〉, 〈올지 마라 두 남매(1960)〉, 〈올려고 내가 왔던가(1960)〉 등이 그 예이다. 악극의 일부분이 영화에 재출현 하는 또 다른 방식은 극의 내러티브와 상관없이 중간 중간 쏘적인 댄스와 무용, 만담, 가수들의 특별 공연 등이 영화의 내부에 삽입되는 것이었다. 가령, 1950년대에 가장 큰 인기몰이를 했던 영화 〈자유부인〉에서 가수 백설희가 〈아베크의 토요일〉 전곡을 부르는 장면이나 댄스홀의 여자 댄서가 춤을 추는 장면, 〈지옥화〉에 삽입된 무희의 댄스, 〈백만장자가 되려면〉의 지옥세계의 천사와 악마의 군무 장면 등이 그 예이다. 또 〈청춘쌍곡선〉에서는 코미디언 김희갑이 남인수의 〈이별의 부산정거장〉, 고복수의 〈타향살이〉를 모창하고 김씨스터즈의 공연이 등장하는 것도 그 예라고 볼 수 있다. 필름이 남아있지는 않지만 〈똥똥이 흘쭉이 논산훈련소에 가다〉와 같은 영화도 군대를 방문하여 위문공연을 펼치는 “공연”이 영화의 중심을 이루는 등 1950년대의 영화들은 수도 없이 많은 악극의 자취를 가지고 있다.¹⁹⁾ 스토리가 존재하는 가극이라 불리던 부분은 영화에서 “신파영화”로, 막간 등에서 보였던 쏘와 레뷰 가수의 공연은 “코미디” 영화에 특히 많이 삽입되었다.

그러나 이렇게 활발하고 독보적인 영화와 악극의 관계에도 불구하고 고급 엘리트 예술 영역으로 여겨졌던 연극을 기반으로 한 영화들을 제외하고, 소위 대중극, 상업극이라고 불리던 극의 자취가 남아있는 영화

19) 물론 이미 식민지 시기에도 악극과 영화는 독립된 공연/상영 매체로서 양립하며 영향을 주고받았다. 대표적으로 김상진이 기획한 〈노래조선〉이 악극이나 상업극을 영화화한 대표적인 예이다. 그러나 이러한 기획은 이 시기를 대표할 만큼의 대세를 이루고 있지는 않았다. 또한, 〈노래조선〉과 같은 영화는 악극의 우세 속에 영화로 시도된 것임에 반해, 1950년대 악극의 영화 삽입은 식민지시기에 할리우드의 아이콘이 악극이나 조선영화에 영향을 주고받았던 것 이상의 대대적인 인력과 산업의 이동 안에서 이루어진 것이었고, 영화가 국민적 오락으로 도약하고 있는 과정에서 나타난 상당히 총체적인 변화였다.

들은 대개 비평의 지평에서 혹평을 받았다. 특히, 악극적 영화구성은 비평가들에 의해 영화 수준의 질적 저하의 가장 큰 원인으로 지목되었다. 이들은 악극이 가지는 상업성이나 대중성이 예술성을 해치는 중요한 요소라고 보았다. 예컨대 남한의 유명한 영화평론가 호현찬은 1959년의 영화계를 돌아보며 다음과 같이 평한다.

“(올해 개봉된) 60여 본의 영화를 내용별로 분류해보면 대체로 반세기 전, 악극단이 히트한 신파극의 가미재탕이 여전히 압도적으로 판을 치고 있고, 나머지는 멜로드라마 등 본격영화라는 카테고리에 집어넣을 만한 것은 없다.”²⁰⁾

1959년을 돌아보는 이 영화 평론가가 내린 결론은 아직까지도 “본격영화”라고 불릴 만한 한국영화가 제작되지 않았다는 것인데, 이 짧은 글에서 느껴지는 것은 매우 엄격한 미적 위계질서이다. 즉, 악극을 재탕한 영화나 이외의 영화에서도 멜로드라마적인 것은 “본격영화”라는 카테고리에 넣을 수 없다는 것이다. 그는 많은 국산영화가 악극 레파토리를 되풀이하고 있어서 실망스럽다고 평가하며, “이러한(악극이 영화에 나타나는) 경향은 단적으로 평해서 국산스크린이 아직도 하이브라우한 팬들을 흡수하지 못하고” 있기 때문이라고 단호하게 지적한다. 즉, 그는 고급문화-예술과 저급문화-대중문화-를 명확히 구분하면서, 대중이 선호하는 영화를 저속 문화로 파악한 대중영화에 대한 이런 영화예술적 접근을 통한 배제는 물론 악극이 나타난 영화 뿐만 아니라 멜로드라마를 포함하는 대중영화에 대한 비판이기도 하지만, 악극의 흔적이 되풀이되어 나타나는 것이 1950년대의 대표적인 문제점의 하나로 지적되었던 것은 분명하다.

또, 영화의 대중성을 인정한다 하더라도 악극적 특성이 영화에 많이

20) 호현찬, 『국제영화』, 1959년 8월호.

나타나는 것은 영화기술의 지연으로 받아들여지기도 했다. 예를 들어, 50년대 말 문학평론가 임궁재는 1950년대의 한국영화는 아직 “한국적 스타일”을 갖추지 못하고 있다고 지적하며 “우리 영화인들이 만들어내는 영화의 대개는... ‘테마’와 동떨어져 있기 때문에 장면처리가 의미과잉(그 실은 무의미한 것이 아니면 ‘에이젠슈타인’이 말한 바와 같이 장면의 까닭 없는 돌출(issued scene of nonsense)²¹⁾을 일으키고 있다²²⁾”고 지적한다. 이 글에서 임궁재가 아이젠슈타인의 몽타주 이론을 거론한 것은 이 당시 한국 영화들이 주로 몽타주 기법을 쓰고 있었음을 지적한 다기 보다는 영화 기술이 “지연”되고 있다는 데에 대한 우려를 나타내는 것이다. 그는 한국영화는 “신파조의 파워를 다이아로구에 집어넣어,” “사스펜스”가 일어나지 않으며, 때문에 영화가 “싸이코로지” 없이 쌓여간다고 비판한다. 이는 영화 내러티브의 인과성을 중요시하는 고전적 할리우드적 영화양식을 기반으로 한 비판으로, 대중영화일 지라도 지켜야 할 일정한 질적, 기술적 수준을 담보하는 한국적 영화의 필요성을 강조하는 것이다.

이런 면에서 기술적 미흡성을 지적하는 그의 논의도 사실은 일정한 미학적 수준의 성취에 대한 요구라는 점을 알 수 있다. 그는 이 글의 말미에서 이강천의 <피아골>이나 <격퇴> 같은 영화가 스타일다운 스타일을 만들어냈다고 하는데, 이는 당시 많은 평론가들이 공유하고 있는 “민족적 리얼리즘” 담론에 의한 평가임을 쉽게 알 수 있다. <피아골>이나

21) 임궁재가 지적한 ‘장면의 까닭 없는 돌출’이란 영화에 있어서의 불연속성을 지칭하는 것으로 몽타주 방식의 영화에서 흔히 보이는 스타일을 일컫는다. 몽타주란 러시아 영화감독이자 이론가인 아이젠슈타인이 고안한 것으로 영화의 긴장감을 더하기 위해서 서로 연속적이지 않은 장면을 연속해서 편집한 영화 표현방식을 일컫는 것으로 사회주의 리얼리즘의 대표적인 표현양식이다. Sergei Eisenstein, “A Dialectic Approach to Film Form,” in *Film Form*, London, 1949 참조.

22) 임궁재, 『한국영화 스타일의 문제점』, 『조선일보』, 1957년 12월 3일자.

〈격퇴〉를 본 사람이라면 동의하겠지만, 이 두 영화도 1950년대의 다른 많은 영화들과 마찬가지로 그가 극찬할 만큼의 미학적 스타일을 가지고 있지는 않기 때문이다.

여기에서 또 한 가지 짚고 넘어가야 할 것은 임공재가 잠시 언급한 “신파조”라는 개념이다. 이 시기의 평론가들은 흔히 악극의 특성을 “신파조”라고 비난 했는데, 신파조라는 단어는 주로 교육받지 못한 나이든 여성 관객의 눈물이나 짜내는 일정한 극의 형식으로 쉽게 폄하되며²³⁾ “저속”의 원류로 여겼다. 이호걸에 의하면 “신파조”라는 말은 새로운 근대에 대한 실패, 거부, 그리고 고통에 대한 상징성을 가지고 있고, 영화의 스타일과도 무관하며 세상 혹은 근대에 대한 소극적인 주체성과 패배주의적 태도에 의해서 구별된다.²⁴⁾ 이러한 관점에서 보았을 때, 평론가들이 “신파적”이라고 했을 때에는 애정문제가 결부된 드라마를 지칭할 뿐만 아니라 이러한 소재가 가지고 있는 시대에 대한 패배주의적 태도와 연결되는 것이라 볼 수 있다. 다시 말해 신파극에 흐르는 과거의 것을 되풀이하는 “소극적 근대성”과 “비굴한 삶에 대한 태도”는 쉽게 여성화(gendered) 되고, 이는 남성적이고 지배적이며 진취적이어야 할 국가의 미래 문화로서 부적절한 것으로 여겨졌다고 볼 수 있을 것이다.

같은 맥락에서 경성방송국 아나운서이자 해방 이후에 방송계의 거목이었던 송영호는 1955년 “국민오락과 가요”라는 글에서 민족문화는 진취적인 것이며, 신파조를 가지고 있다고 볼 수 있는 “홍도야 우지마라 따위의 애조를 띄고 퇴폐적이며 비건설적인 노래”는 “일본조의 가요곡 혹은 식민지 압정과 혹사에 시달려 비애와 감상을 담백실은 세기말적인

23) 신파성이나 과거의 퇴폐적 문화양상의 답습을 “여자들이나 좋아하는 것,” “고무신 부대”에나 어울리는 것으로 쉽게 논의했던 당시의 평론들이 고급과 저급을 나누는 젠더 전략에 대한 논의는 앞으로 더욱 연구가 필요한 부분이다.

24) 이호걸, 『신파연구』, 중앙대학교 박사학위 논문, 2007.

노래들이다”²⁵⁾라고 하며, 민족주의가 가지고 있는 진취성을 강조했다. 물론 송영호의 글은 가요에만 해당되기는 하지만, 가요를 주로 부를 수 있었던 악극 무대에도 이와 같이 식민지 분위기의 세기말적 애조를 가진 노래들이 많이 공연되었기 때문에 앞서 “신파적”이라고 비판받았던 악극의 특성은 단순히 “여자들이나 보는 것”에 대한 무시뿐만 아니라 식민의 기억을 떠올리는 감성에 대한 남성 엘리트적 반발이라고 볼 수 있을 것이다. 게다가 민족국가의 중요한 기관으로서 근대적이고 발전적이어야 할 영상매체인 영화에 이렇게 과거를 상기시키는 공연문화가 주조를 이루며 나타났던 것은 민족영화의 개념에 부합하지 않다고 여겨졌던 것이다. 이런 면에서 일제하부터 만들어졌던 “신파”극이, 해방 이후 식민지적 패배성의 상징이 되는 “신파조”로 불리는 것은 매우 탈식민적 남성 담론이라고 볼 수 있을 것이다.

또한 꼭 “신파성”의 문제가 아니더라도 악극자체가 가지고 있는 일색 자체도 문제가 되었다. 악극계도 해방 후 영화계와 마찬가지로 항일적 애국지사를 그린 〈의사 안중근〉, 〈조국〉 등이 공연되기도 하였지만, 대부분은 일제하에 번성했던 상업극을 조금씩 변형한 채로 공연이 되었다. 박노홍이 1946년에 쓴 〈팔월 십오일 이후 악극의 동향〉을 보면²⁶⁾ 그는 악극단들이 모두 “해방”이나 “희망”이라는 문구를 포스터에 넣고 있지만 이들 극단이 부르는 노래는 “십중팔구 십년 전 설령탕 배달이 종로 뒷골목에서 하든 노래”여서 악극은 해방의 기쁨을 “시궁창에다가 꼬나 박고 허우적거리고 있다”고 이야기하고 있다. 박노홍의 이 증언은 해방이 됐음에도 불구하고 새로운 극이 만들어지지 않고 있는 현실을 보여준다.

25) 「국민오락과 가요」, 『동아일보』, 1955년 1월 14일

26) 박노홍, 「팔월 십오일 이후 악극의 동향」, 『영화시대』 1, 1946. 4, 영화시대사. 박노홍의 위의 책 122-125쪽에서 재인용.

1947년 경향신문의 한 논설에서도 당시의 악극이 “다기다단하게 유동부패하고 있으며 경박한 현상으로 인하여 오락을 면치 못하고 있다”고 지적하고 있다.²⁷⁾ 이 논설은 악극이 “민족문화재”로 재정립 되어야하고 그러기 위해서는 “민족성의 파악과 그 생명력의 자연스러운 유동을 정확하고 화려하게 표현”해야 한다고 주장한다.

게다가 해방 이후에 악극단들 중에는 여전히 일본식의 레파토리를 일러 공연을 하였다가 언론의 비난을 받았던 예²⁸⁾도 있고 고향 악극단은 일본의 “**”악극단과 유사하다는 기록²⁹⁾ 등은 식민시기에 행해졌던 공연이 상당 수 동일한 방식으로 유지되고 있었고 대중들도 그것을 소비했음을 의미한다. 그리고 이러한 상업적 대중 문화가 해방 이후 엘리트 담론이 추구했던 고급적 “민족 문화”와 본질적으로 충돌을 일으켰을 가능성은 농후하다.

일례로, 박노홍은 『한국 악극사』에서 1946년 서울 시청 회의실에서 있었던 연극과 악극 대표자 모임에서 김해송과 박구의 격렬한 논쟁을 잠시 언급하고 있다. 박노홍에 따르면, 해방 직후에 가장 활발한 활동을 벌인 악극단은 김해송이 이끈 KPK악극단이었는데, 김해송은 앞으로 한국의 악극은 새로운 형식으로 발전시켜야 하는데, 박구가 이끈 반도악극단과 같이 “고전극” 같은 것을 해서는 안된다는 언급을 하였고, 이것이 박구의 신경을 건드렸던 것이다.³⁰⁾ 이 논쟁에서 드러나는 것도 바로 민족주의적 담론과 상업적 근대성의 마찰인데, 재미있는 것은 일제하 동

27) 『경향신문』, 1947년 5월 29일자.

28) 신카나리아, 「나의 교육록: 원로 여류가 역는 회고」, 『동아일보』 1981년 7월 13일부터 8월 13일까지 한달간 연재

29) 「신사는 쏘를 좋아한다: 한국 ‘쏘’의 석금 - 뺨드와 썩거를 중심으로」, 『국제영화』 8월호, 1960.

30) 박노홍, 앞의 책, 93쪽

원체재에서의 “향토극”을 주로하였던, 박구의 고전극 등은 어쨌든 민족의 특성을 나타냈다는 점에서 해방 이후에 “민족적” 극으로 분리된 반면, 미군위문공연과 상업성을 겸비했던 김해송의 KPK 악극단은 매우 “새로운 형식”으로 자신들 극의 입지를 설명했다는 것이다. 이런 면에서 본다면 위 두 극단이 모두 식민지 잔재문화를 유산으로 가지고 있었음에도 불구하고, 같은 일제의 잔재일지라도 “향토성”을 가지고 있었던 극은 “민족문화”로 수렴되기 쉬웠고, 반면 이러한 경향을 가지지 못한 악극은 식민지적 문화로서 “상업적 저류 문화”라는 비난을 받거나 미국적 감성으로 새로운 옷을 입을 수 밖에 없는 상황에 놓여 있었다는 것이다.

3. 전쟁 - 악극과 할리우드의 만남의 통로

물론 악극 뿐만 아니라 한국인의 일상생활에도 여전히 식민시기에 근대문화로 발전했던 융성했던 문화들은 계속되며 여전히 소비되고 있었다. 예를 들어서, 반일을 국시로 하던 이승만 정권 내내 금지되어있던 일본음반의 수입이 4.19 이후에 허가되자 일본 음반이 봇물 터지듯이 한국으로 유입되었던 것은 1950년대 내내 일본(혹은 식민지) 문화가 일상적으로 굉장한 위력을 가지고 있었음을 보여준다. 4.19 직후의 일본문화 범람은 그동안 정화운동을 대대적으로 벌여왔던 엘리트적 입장에서는 매우 당황스러운 것이었을 것이다. 물론 신문지상에서는 이에 대한 우려의 목소리가 높았다. 특히 음반시장이 개방된 대중음악의 경우에는 문제가 더 심각했다. 많은 언론인은 대중음악의 경우에는 “왜색”도 아니고 “일본말”이 공공연하게 퍼져 나오고 있는 현실에 대해서 “큰일 났다”며 그 이유는 남한에 좋은 대중가요가 없기 때문이 아니냐고 개탄을 한다.³¹⁾ 그러나 재미있는 것은 이에 대해 혹자는 “물론 그 점도 있겠지만

지금 사십대 전은 그 물에 젖어서 일본격조를 몹시 좋아하기 때문”이라고 평가하기도 한다. 즉, 민족문화를 구성하고자하는 공적 공간의 담론 구성에 비하여 문화를 구성하는 코드들은 과거의 관습들이 남아있고 이를 소비하는 소비층도 여전히 존재하고 있었다는 것이다.

이렇듯 식민지 대중문화가 일상에 잔류했음에도 불구하고, 민족문화 만들기에 대한 열망은 이러한 잔류의 사실을 공적인 공간에서 “보이지 않도록” 하는데 노력을 다했다. 따라서 식민지적 혼종문화에 대한 불쾌감에도 불구하고, 악극이 영화를 통해 다시 대중문화계의 수면에 오를 수 있었던 것은 한국 전쟁과 악극단의 전쟁기 동안의 역할이 컸을 것으로 보인다. 이영미가 해방 이후 대중가요에서 나타나는 아시아적 이국성과 국제성을 일제하 대동아공영권에서 나타났던 아시아적 이국성을 띤 노래들에서 찾았던 것과 같이³²⁾ 해방공간과 1950년대 후반은 “전후”라는 점에서 공통점을 가지고 있고 그 문화도 상당히 공유되었던 것으로 보인다. 수많은 악극단원들이 태평양 전쟁과 한국전에서 비슷한 레파토리와 공연 형식을 가지고 위문했던 사실은 어쩌면 전쟁 중의 악극 문화에서 전후영화가 연결되는 중요한 지점일 것이다. 더구나 태평양 전쟁기간 동안 일본에 의해 동원되어 공연했던 기억은 아마도 국가에 의해 동원되는 오락의 형태를 쉽게 용인하게 하는 기제가 되었을 것이고 따라서 일제 시기의 혼종적 악극은 동원체제 아래에서 표면적으로나마 대한민국의 것으로 재맥락화 될 수 있었을 것이다. 전쟁도 단순한 일국적 내전의 형태가 아니라 “2차 세계대전”과 “한국전”의 세계전이었기

31) “이해에 한마디 (7) 음악,” 『동아일보』, 1960년 12월 22일. 이 기사 뿐만이 아니라 일색 정화 운동과 관련하여 뿌리뽑히지 않은 일색 문화에 관해 한탄하는 글들은 수도 없이 많이 발견된다.

32) 이영미, 「1950년대 대중가요의 아시아적 이국성과 국제성 욕망」, 『상허학보』 34집, 2012.

에, 혼종 문화는 이 안에서 자연스럽게 교류했다고 볼 수 있다.

계다가 많은 악극인들은 한국전쟁 기간 동안 군예대의 위문공연을 통해 국가 안에서 정치적 기능을 수행하면서 상업적 이득을 차지했던 점은 주목을 요한다.³³⁾ 이화진이 주장했듯이 1940년대 전시기의 거의 유일한 오락거리였던 악극단들은 위문단으로 조직되었다. 이 악극단들은 위문단으로 행했던 동아시아권 내의 여행과, 1930년대 말에 이미 상업화되었던 공연을 “낮에는 황군위문, 밤에는 일반공개”³⁴⁾의 전략으로 오히려 호황을 이루고 있었다. 다시 말해 정치적 동원으로 이루어졌던 악극단의 공연이 강제적 순연을 하면서 공연의 기회를 보장받았다고 볼 수 있을 것이다. 이런 의미에서 전쟁은 악극단에게 자본주의적 방식은 아니지만 상업적 호황을 가져올 수 있는 계기가 되었던 것이다.

이런 호황은 해방 이후에도 연속적인 형태로 나타난다. 일제로 일제하의 동원체제에서 <남해예능대>로 편성되었던 악극인들은, 해방 후와 전시에 가장 전성기를 맞았던 <백조극단>을 꾸렸다. 잘 알려져 있다시피 이 극단은 소위 “신파극”의 전성기를 구가했고, <눈나리는 밤>, <화류춘몽>, <항구의 일야> 등 인기 레파토리는 모두 영화화되었다. 이런 큰 인기는 전쟁을 통해 악극이 얼마나 번성했었고 대중화 되었는지를 보여주는 단적인 예일 것이다.

그런데 악극의 식민지적 유산이 해방 이후에도 완전히 같은 형태로 계승되었다고 보는 것은 무리일 것이다. 태평양 전쟁의 순연을 통해서 악극이 정치적으로 이용되면서 악극이 급격히 일본화되는 가운데 상업화 되었던 것과 마찬가지로, 해방 이후 미주둔군 위문에서 활기를 찾기

33) 이와 관련하여서는 이화진, 식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’- 1930년대 후반 조선영화 담론 연구, 『상허학보』 13, 상허학회, 2004. 참조.

34) 이화진, 앞의 글에서 재인용. 108쪽.

시작한 악극 공연은, 미군을 위문을 위한 공연을 만들어 내기 위해서라도, 기존의 악극이 가지고 있던 레파토리와 더불어 김해송의 KPK 악극 단처럼 더욱 미국화된 악극을 공연하였다. KPK악극단은 물론 후에 미 8군무대의 원조격이 되었지만, 미군 부대 위문뿐만 아니라, KPK뿐만 아니라, 예능대를 통해 동원되었던 한국전 이후의 많은 악극단들은 이승만 정부를 지지하는 노골적인 선전을 서슴지 않았고, 선전이 필요로 하는 대중성 때문이라도 악극의 성격은 점차 “쇼”와 “보여주기”를 노골화하는 방식으로 바뀌어갔다.

이런 면에서 본다면, 이데올로기적 침투가 강한 전시거나 전후의 문화가 “순전한 오락 (pure entertainment)”의 형태를 가지고 있었다는 지적은 매우 흥미롭다.³⁵⁾ 다시 말해, 악극대나 군예대가 일제하에는 대동아 공영의 이데올로기를, 한국 전쟁기에는 반공의 메시지를 전하는 악극을 선보인 것은 사실이지만, 이와 동시에 “순전한 오락”이 동반되었다는 것은, 전시나 전후 상황에서 관객의 요구와 더 맞닿아 있었다는 것이다. 이영미가 지적했듯이, “신파극”도 30년대와 달리 전후인 50년대에 오히려 “과잉”을 드러내며³⁶⁾ 여성의 “순전한 오락”이 되고, 반대로 남성에게는 군대에서 여성무희나 가수들을 바라보는 것과 같은 시선을 허락하는 소비적 오락의 형식으로 악극이 전유되었다고 볼 수 있을 것이다.

식민지와 해방공간 그리고 미국적 헤게모니와 전쟁을 거치며 악극의 파편들이 영화에 적극적으로 담기기 시작했던 것은, 따라서 “헐리우드화”라는 보편적이고 오락적인 영화만들기 방식을 통해서, 악극의 오락성을 최대화할 수 있는 하나의 유용한 방식이었을 것이다. 일반적으로

35) Dyer, Richard “Entertainment as Utopia,” in Rick Altman and Paul Kegan ed., *Genre: The Musical*, London: Routledge, 1981.

36) 이영미, 『신파성, 반복과 차이 - 1950년대 악극·영화·방송극』, 이임하, 『아프레절 사상계를 읽다』, 동국대학교 출판부, 2009.

악극을 할리우드적 문법의 틀에 재배치하는 것은 상업적으로 대체로 두 가지 효과를 볼 수 있었다. 첫째는 영화 제작의 경험이 없었던 제작자들은 악극무대에서 상연되었던 내러티브나 쇼 등을 영화에 삽입함으로써 악극의 인기와 대중들의 “익숙함”을 통해 비교적 안정적 투자를 할 수 있었을 것이다. 둘째는 악극의 “영상화”를 통한 새로운 즐거움을 만들어 낼 수 있었다. 따라서 악극 공연이라는 “익숙함”에 “할리우드화”라는 영화적인 조작들이 행해졌을 때, 이를 만나는 소비자들의 즐거움은 배가 되고, 이는 환상적이고 현대적인 색다른 문화경험으로 받아들여졌을 것이다.

그런데 1950년대의 악극이 할리우드를 만나는 방식에 대한 해석은 좀 더 주의를 요한다. 우선, 악극은 식민지 시기부터 할리우드 영화나 문법을 차용하며 성장했다.³⁷⁾ 그럼에도 불구하고 “전후”라는 특수 상황은 악극의 성격을 쇼적인 부분을 강화하며 할리우드와 쉽게 결합하게 만들면서, 악극이 가지고 있었던 식민지적 연속성은 과도한 미국화의 가시화 속에서 비가시화 될 수 있었다. 즉, 충분한 국민국가화가 이루어지지 않은 1950년대의 상황에서, 전쟁을 통해서 공유되는 대중문화의 기억은 그것이 비록 식민지에 기원했다더라도 더 최근의 전쟁-한국전-으로 수렴 될 수 있었다는 것이다.

예를 들어서, 1950년대 영화의 대표작 중 하나인 〈청춘쌍곡선〉을 살펴보자. 이 영화는 여러 가지 면에서 식민지 악극인력과 깊은 관련을 맺고 있다. 우선 첫장면을 살펴보면 첫 장면은 김씨스터즈라는 인기 그룹의 공연으로 시작된다. 김씨스터즈는 일제시기 유명한 악극단이었던 오케그랜드쇼단(조선악극단)의 유명가수 이난영의 딸과 조카로 구성된 팀으로, 이미 미8군 무대에서 매우 인기가 있었고, 서울 라디오 방송국에

37) 박선영, 『한국 코미디영화 형성과정 연구』, 2011, 중앙대학교 박사학위 논문 참고.

서는 고정프로를 하고 있었다.³⁸⁾ 김씨스터즈의 이 공연은 이들의 기획자인 이난영이 속했던 식민지 시대의 “조고리 씨스터즈”의 기억과 병치되며 해방이후 미군 위문공연으로 한참 주가를 올리던 김해송과 이난영의 KPK 악극단이 미군부대 위문에서 했을 서양적 공연의 기억도 떠올리게 한다. 또 여기에 의사 역을 맡았던 박시춘의 등장은 상당히 흥미로운데, 그는 일제시기부터 이미 오케그랜드쇼단을 비롯한 다양한 악극단에서 왕성한 활동을 한 작곡가였다. 그리고 김씨스터즈의 공연과 협연되는 그의 하와이안 기타 레파토리는 그가 일제하 극단 공연에서 단골로 연주하던 레파토리로 박시춘을 기억하는 사람들에게 친근함으로 다가갔을 것이다.³⁹⁾

그러나 이 식민지적 흔적이 농후한 공연은 이내 김씨스터즈라는 새로운 세대의 공연으로 전유된다. 전체적인 그녀들의 안무와 화음, 영어 가사를 직접 부르는 모습은 과거의 악극 공연의 기억을 현재의 것으로 환치시킨다. “우리들은 유쾌한 백의 천사, 즐거운 토요일, 다 노래 부르자”로 시작한 가사는 영어 가사로 이어진다. “If you ever needed you, I need you now. I can't remember when I've ever been so blue”를 자유롭게 부르며 완벽히 준비된 안무에 맞추어서 노래 부르는 세 간호사의 하모니는 일어로 노래하던 “조고리 씨스터즈”의 식민지악극의 기억이 아니라, 원곡 가수인 에디 피쉬 (Eddie Fisher)의 한국전 기간 동안의 위문 공연과⁴⁰⁾ 8군무대로 환치되는 것이다. 이런 면에서 본다면 헐리우드화

38) 이난영은 해방이후에 남편 김해송이 이끌던 KPK 악극단을 이끌고 있었고 전쟁 이후에는 김씨스터즈를 ‘글로벌 스타’로 만들기 위해 노력했다. 박시춘, 『추억의 가요, 추억의 가수들』, 『노래하는 삼남매 가수 이난영과 그의 딸들』, 『명랑』, 1956년 10월호.

39) 김의경, 유인경 편, 『박노홍의 대중연예사』, 연극과 인간, 2008.

40) 에디 피쉬는 주한미군에게 친근하였을 것이고, 이 노래가 미8군 무대의 인기 있는 뮤직넘버였음은 쉽게 짐작할 수 있다. 에디 피쉬에 관한 글은 그의 자서전, Eddie Fisher, *Been There, Done That*, Tomas Dunne Books, 1999. 참고.

가 더 잘 된 영화일수록 악극적 공연이 남아있더라도 대중에게는 “식민의 기억”이라기 보다 “미국적 근대”로 감각되었을 것이다. 예를 들어, 전형적인 신파극을 바탕으로 한 〈올려고 내가 왔던가〉에 아무리 르와르풍의 할리우드화 방식이 도입되었다 하더라도, 〈올려고 내가 왔던가〉는 신파, 즉 과거의 감각으로 받아들여졌던 반면, 할리우드 테크닉이 잘 사용된 〈자유부인〉에서 백설희가 부른 〈아베크의 토요일〉은 새로운 미국적 감각으로 더욱 쉽게 받아들여졌던 것이다.

또한 전후의 텍스트들은 공통적으로 전쟁이 불러오는 슬픔, 패배, 괴로움 등의 감각과 국제전 속에서 자국을 응원하는 활기, 명랑함, 진취 등의 상반된 감정이 동시에 나타나고 있다. 이런 면에서 영화비평가들이 “신파적인 것”으로 규정했던 문화의 코드는 어떻게 보면 “전쟁”이라는 비극의 상황에서 극단적으로 드러나는 코드들일 수 있다. 더구나 전쟁의 모티프는 “비극”과 “명랑”을 한 텍스트에 배치할 수 있는 가능성을 열어주는 것이다.

예를 들어서 〈청춘쌍곡선〉의 주인공 명호와 부남은 완전히 다른 두 세계를 상징하는데, 즉, 명호의 생활공간은 전후 궁핍한 생활을 하는 한국인의 일상을 상징적으로 보여주고, 부남의 공간은 꿈과 같은 공간으로 그려지는 것이다. 명호의 집은 야외로케로 촬영이 되었고, 부남의 집은 세트 안에 지어져 있다. 그들 둘이 만나면서 두 사람 모두에게 처해진 현실 - 전후 상황 - 이 담담히 그려진다. 명호와 부남이 부산 영도다리 앞에서 나누는 이야기는 이러한 현실을 말해준다.

명호: 아버지는 (북에) 납치당하고, 동생은 전사, 나도 부상을 입었지. 거의 죽다 살아났는데, 이젠 괜찮아.

이 장면은 이전에 환상적인 할리우드적 공간에서 그려진 김씨스터즈

의 공연 장면 이후에 바로 나타나는 야외로케 장면으로, 이 당시의 한국 사람들의 뇌리에서 떨쳐낼 수 없는 한국전쟁에 대한 심리적 타격을 드러낸다. 이어지는 시퀀스에서 부남이 명호의 집을 방문하는 여정을 담은 시퀀스는 이러한 대조를 더욱 극대화한다.

마치 상업극의 모양새를 잊어버린 양 카메라는 다큐멘타리적 객관적 시각을 유지한 채, 부남이 명호의 집이 위치한 산동네를 오르는 길을 안내한다. 산동네 마을의 전경이 롱쇼트로 비춰진 후, 카메라는 시선을 산동네 가옥으로 그리고 야외에서 아무렇게나 음식을 준비하는 손으로 딥포커스하며 클로즈업 한다. 그리고 고무신을 꿰매는 손이 클로즈업되면서 돌리 아웃하면 그 손의 주인공이 바로 명호의 여동생으로 밝혀진다. 이렇게 카메라는 앞의 쇼적인 장면과는 매우 대조적으로 조용히 그리고 객관적인 시선의 딥포커스를 사용하면서 당시 부산의 피난민 마을을 리얼리즘적 스타일로 드러낸다.

이러한 상이한 스타일이 헐리우드화된 샷과 공존하는 것은, 매우 부자연스러울 수 있지만, 바로 이어지는 현실의 궁핍한 상황은 마치 전장에서 군인들이 악극 공연을 보며 느꼈을 순간적 환희같이 영화 속 궁핍의 고통에 웃음을 제공하는 순간이 된다. 그리고 이 악극씬은 조선인들이 느꼈던 두 개의 “전시 상황,” 즉 태평양 (대동아)전쟁과 한국전쟁 중에 유행했던 노래를 동시에 배치함으로써 과거의 시간과 현재를 융합한다. 예를 들어, 김희갑은 전쟁 직후 1953년 박시춘에 의해서 작곡된 〈이별의 부산정거장〉을 부르는데, 이 노래와 더불어 1937년에 작곡되어 대동아 전쟁 기간 동안 유명했던 〈타향살이〉도 부른다. 식민지인으로서 만주지방에서 나라 없이 떠돌던 식민지 조선인의 슬픔은 전쟁과 피난의 경험을 가진 동시대로 융합된다. 마지막으로 부르는 〈신라의 달밤〉은 1947년에 당시로서는 이국적 정서를 많이 가지고 있었던 현인이 부른

노래이지만, 원래는 대동아전쟁 당시에 동남아에서 승승장구하던 일본을 응원하는 응원곡으로 불렸던 노래이기도 하다.⁴¹⁾ 이런 면에서 본다면 전쟁은 과거의 전쟁이 누구에 의한 전쟁이었던 간에 “전쟁”이라는 정서로 일반화되면서 배경이 서로 다른 이 세 노래를 통합하고 또 용인하는 기제가 되는 것이다. 즉 전쟁을 연상시키는 위 유행가들은 악극무대의 단골곡으로 불렸고 국제전에서 느끼는 복합적 이국적 정서는 이런 방식으로 영화화 되었던 것이다.

결국, 할리우드화 된 영화의 기술의 성취는 야외 로케이션이나 민족이 공유하는 집단적 정서는 노래의 공유에서 나타나는 식민지적 기억과 전후현실을 “할리우드”라는 근대성의 시공에 위치시킴으로써 현재화된다. 이런 의미에서 1950년대의 악극을 전유한 영화들이 가지고 있는 다원적 근대성 혹은 혼종성은 한편으로는 과거로의 회귀가 드러나고 서정적이며 패배적이면서도 또 다른 한편으로는 새로운 근대적 자극, 감각, 비주얼 (visual)이 매체와 끊임없이 결합하여 근대적 감각을 만들어내고 있었던 것이다.

4. 맺음말

미리암 한센은 “할리우드 영화”는 트랜스내셔널하고 쉽게 번역되는 영화 문법의 틀로서 기능하며 자국문화의 통속적 모더니티(vernacular modernity)를 만드는데 기여했던 측면이 있다고 주장한 바 있다.⁴²⁾ 그녀가 의미하는 바 “트랜스내셔널” 혹은 “글로벌”한 할리우드 영화의 특징

41) 황문평, 『노래 백년사』, 1981.

42) Miriam Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” in Christine Gledhill ed., *Reinventing Film Studies*, Arnold, 2000.

은, 할리우드 영화가 각국 나라 영화의 “형식”에 영향을 주었다는 점뿐만 아니라 각국이 이를 반영하는 가운데 각각 다른 근대성을 형성한다는 것이다. 할리우드 영화를 소비하는 각국의 소비자들은 자신들의 각 지역의 역사, 상황 등을 반영하면서 새로운 의미의 “현대성”을 감각적으로 인식하게 된다. 따라서 그녀는 미국영화인 할리우드 영화의 영향력은 영화를 미국식으로 “정형화하는 메카니즘이나 헤게모니의 형성”이 아니라 이것이 각국에 어떠한 다양한 방식으로 받아들여졌는가에 있다고 주장한다. 때문에 각국영화의 할리우드 영화의 적극적 모방은 “할리우드화 작업”임과 동시에 “자국 문화의 근대화” 작업의 일환이기도 한 것이다.

1950년대 악극을 기반으로 한 영화는 기본적으로는 민족적 엘리트 담론에 의해 고전적 할리우드 영화의 문법이나 유럽의 리얼리즘적 문법을 습득하지 못한 저류한 영화라고 평가되어 왔다. 악극 자체가 가지고 있는 식민성과 이것이 영화에 투영되면서 나타나는 기술적 후진성, 미적 완성도의 떨어짐 등은 고급한 민족문화를 꿈꾸던 엘리트가 규정한 민족문화에서 계속해서 배제되어왔다. 그러나 재미있는 사실은 엘리트들이 민족 문화 담론 구성을 통해 문화에 위계를 지으려고 했던 것과는 상반되게 1950년대 대중들은 식민지적 기억을 태생적으로 가지고 있는 악극을 기반으로 한 영화를 꾸준히 소비했다.

이러한 대중적 인기는 두 가지로 해석을 할 수 있을 것이다. 첫째는 1950년대는 국가적 차원에서 “일색일소”를 부르짖으며 일상적 차원에서 탈식민을 주장하던 시기였지만, 실제로는 식민지시기에 형성되었던 문화들이 아직도 상당수 대중문화의 주류를 이루고 이를 향유하는 사람들도 여전히 -물론 세대에 따라 다르겠지만 많았다는 것이다. 그리고 둘째는, 일본의 제국주의 기획과 특히 전시체제 아래에서 혼종적으로 형

성됐던 악극은, 한국전쟁을 거치면서, 영화에 빈번히 나타나면서 식민지적 잔재로서의 모습이 아니라 새로운 근대 문화로 재맥락화 되었다. 할리우드화 방식은 특히 대중이 식민적 자취를 가지고 있었던 문화를 새롭게 감각하게하는 주요 기제였다. 이는 엘리트 민족주의 담론이 기대했던 항일적이고 본질주의적인 민족주의, 선진적이고 예술적인 민족영화를 만들어 위에서부터의 밑으로 전파하는 방식과는 다른, 대중이 일상적 문화의 소비를 통해 느꼈던 탈식민적 통속적 근대의 감각이라고 볼 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『경향신문』, 『조선일보』, 『동아일보』, 『한국일보』

『명랑』, 『신영화』, 『국제 영화』, 『영화세계』

영화인 다큐멘터리, 〈대중향연에서 무대로〉, 한국영상자료원

영화인 다큐멘터리, 이경희 편, 한국영상자료원

영화

〈백만장자가 되려면〉, 〈청춘 쌍곡선〉, 〈미망인〉, 〈순애보〉, 〈자유부인〉, 〈지옥화〉,
〈울려고 내가 왔던가〉, 〈자유결혼〉, 〈여사장〉, 〈운명의 손〉

음반

〈눈나리는 밤〉

시나리오

〈홀죽이와 똥똥이 논산훈련소 가다〉, 검열대본

〈홀죽이와 똥똥이의 사람팔자 알 수 없다〉, 검열대본

〈항구의 일야〉 검열 대본

〈탈선 춘향전〉, 검열대본

〈인생대학 일년생〉, 오리지날

〈가는 봄 오는 봄〉, 녹음대본

자료집

강옥희, 이순진, 이승희, 이영미, 『식민지 시대 대중예술인 사진』 소도, 2006.

영화진흥공사, 『한국영화자료편람』, 1976.

2. 논문과 단행본

단행본

김만수 외, 『일제 강점기 유성 음반기 속의 대중 희극』, 태학사, 1997.

김려실, 『투사하는 제국, 투영하는 식민지: 1901-1945년의 한국영화사를 되짚다』 삼
인, 2006.

- 김수용, 『나의 사랑, 씨네마』 한겨레, 2006.
- 김석민, 『한국 연예인 반공 운동사』, 예술문화 진흥 위원회 출판부, 1989.
- 김의경, 유인경 편, 『박노홍의 대중연예사 1』, 연극과 인간, 2008.
- 김종욱 편저 『한국영화총서』, 국학자료원, 2002.
- 김호연, 『한국 근대 악극 연구』, 민속원, 2009.
- 배삼룡, 『한 어릿광대의 눈물젖은 웃음』, 다른우리, 1999.
- 안진수 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도 2003.
- 오영숙, 『1950년대, 한국영화와 문화담론』, 소명출판, 2007.
- 유민영, 『한국 근대 연극사』, 단국대학교 출판부, 1996.
- _____, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.
- 이영일, 『한국영화전사』 소도, 2005.
- 이임하, 『아프레걸 사상계를 읽다』, 동국대학교 출판부, 2009.
- 한국영상자료원, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 2006.
- Bordwell, David, Staiger, Janet and Tompson, Kristin ed., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985.
- Bourdieu, Pierre *A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, 1984
- Fisher, Eddie, *Been There, Done That*, Tomas Dunne Books, 1999.
- Gerow, Aaron, "Narrating the Nation-ality of a Cinema: the Case of Japanese Prewar Film," in *The Culture of Japanese Fascism*, Duke University Press, 2009.
- Hansen, Miriam *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, 1991.
- Hijort, Mette ed., *Cinema and Nation*, Routledge, 2000.
- Hirano, Kyoko *Mr. Smith Goes to Tokyo: under the American Occupation, 1945-1952*, Smithsonian Institution, 1992.
- Jenkins, Henry *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics*, Columbia University Press, 1992.
- Jort, Mette H. & Mackenzif, Scoot ed., *Cinema & Nation*, Routledge, 2000.
- Karnick, Kristine Brunosovska and Jenkins, Henry ed., *Classical Hollywood Comedy*, Routledge: New York, 1995.

- Kitamura, Hiroshi *Screening Enlightenment: Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan*, Cornell University Press, 2010.
- Robertson, Jennifer *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, 1998.
- Sawamura, Sadoko *My Asakusa: coming of age in pre-war Tokyo*, Tuttle Publishing, 2000.
- Silverberg, Miriam *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, University of California Press, 2007.
- Woo, Jung-en *Race to the Swift: State and Finance in Korean Industrialization*, Columbia University Press, 1991.

논문

- 김려실, 『조선을 ‘조선’하기』, 『영화연구』 34호, 2007, 95-123쪽.
- 김소연, 『전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여』, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003.
- _____, 『오발탄은 어떻게 한국 최고의 리얼리즘 영화가 되었나?』, 『영화 언어』, 2004년 봄호.
- 김영희, 『일제강점기 ‘레뷰춤’ 연구』, 『한국무용사학』 9호, 2008.
- 김청강, 『현대 한국의 영화 재건 논리와 코미디 영화의 정치적 함의 (1945-60)』, 『진단학보』 112호, 2011, 27-59쪽.
- 김한상, 『냉전체제와 내셔널 시네마의 혼종적 원천: <죽임의 상자> 등 김기영의 미 공보원(USIS) 문화영화를 중심으로』, 『영화연구』 47호, 2011, 87-111쪽.
- 문재철, 『식민지 조선영화에 있어 근대성애의 욕망과 초민족적 경향에 대한 연구』, 『영화연구』 45호, 2010, 79-98쪽.
- 박노홍, 『한국 약극사1-8』, 『한국 연극』, 1979.
- 박선영, 『한국 코미디영화 형성과정 연구』, 중앙대학교 박사학위 논문, 2011.
- 백문임, 『1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미』, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2002.
- 백현미, 『1950년대 여성극극의 성정치성』, 『대중서사연구』 18호, 2007, 153-182쪽.
- 유선영, 『식민지 대중가요의 잡종화: 민족주의 기획의 탈식민성과 식민성』, 『언론과 사회』 가을 10권, 2002, 7-57쪽.
- 이규성, 『한국 약극의 수용과정과 경연 활동에 관한 연구』, 동국대학교 석사학위 논문, 2005.

- 이영미, 『1950년대 대중가요의 아시아적 이국성과 국제성 욕망』, 『상허학보』 34집, 2012, 315-357쪽.
- 이순진, 『한국 영화연구의 현 단계』, 『대중서사연구』, 2004, 187-224쪽.
- _____, 『식민지 시대 조선영화 남성스타에 대한 연구: 나운규와 김일해를 중심으로』, 『영화연구』 34호, 2007, 3-18쪽.
- _____, 『식민지 경험과 해방 직후의 영화 만들기 -최인규와 윤봉춘의 경우를 중심으로』, 『대중서사연구』 14호, 2005.
- 이호걸, 『신판연구』, 중앙대학교 박사학위 논문, 2007.
- _____, 『1950년대 사극영화와 과거재현의 의미』, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』 소도, 2003.
- 이화진, 『식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’- 1930년대 후반 조선영화 담론 연구』, 『상허학보』 13, 상허학회, 2004, 363-388쪽.
- _____, 『노스텔지아의 흥행사 - 1950년대 악극의 전성과 퇴조에 관하여』, 『대중서사연구』 17, 2007.
- _____, 『한국영화전사』, 그 이후 -최근 식민지 말기 영화 연구의 성과와 한계』, 『사이間SAI』, 2011, 239-261쪽.
- 정종화, 『한국영화 성장기의 토대에 대한 연구: 동란기 한국영화 제작을 중심으로』, 중앙대학교 석사학위 논문, 2002.
- 조영정, 『미국영화에 대한 양가적 태도』, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003.
- 조혜정, 『미군정기 영화정책에 관한 연구』, 중앙대학교 박사학위 논문. 1998.
- Chatterjee, Partha, “Whose Imagined Community?” in *Empire and Nation: Selected Essays*, Columbia University Press, 2010.
- Chông, Hye-sŭng “Toward a Strategic Cinephilia: A Transnational Detournement of Hollywood Melodrama,” in Nancy Abelmann ed., *South Korean Golden Age Melodrama: Genre, Gender and National Cinema*, Wayne State University Press, 2005.
- Chung, Jonghwa “The Technical Advancement of Cinematic Style in Korean Cinema: From Madame Freedom to The Female Boss,” in *Han Hyung-mo: The Alchemist of Popular Genres*, Korean Film Archive, 2007.
- Dyer, Richard “Entertainment as Utopia,” in Rick Altman and Paul Kegan ed., *Genre: The Musical*, London: Routledge, 1981.
- Eisenstein, Sergei, “A Dialectic Approach to Film Form,” in *Film Form*, London, 1949.
- Gunning, Tom “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous

- Spectator," in Linda Williams, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, 1997.
- Hansen, Miriam "Early Cinema, Late Cinema: Transformation of the Public Sphere," in Linda Williams eds., *Viewing Positions*, Rutgers University Press, 1997.
- Higson, Andrew, "The Concept of National Cinema," *Screen*, Vol.30. No. 4, 1989.
- Kim, Charles R. *Unlikely Revolutionaries: South Korea's first generation and the student protests of 1960*, Ph.D Dissertation, Columbia University, 2007.
- Kim, Chung-Kang, *South Korean Golden-Age Comedy Film: Industry, Genre, and Popular Culture*, University of Illinois Ph.D dissertation, 2010.
- Oh, Se-mi *Consuming the Modern: the Everyday of Colonial Seoul, 1915-1937*, Ph.D Dissertation, Columbia University, 2008.

Abstract

Akkūk Meets Hollywood

- The Problems of Colonial Legacy and Post-colonial Modernity in 1950's
South Korean Popular Films

Kim, Chung-Kang(Hanyang University)

This paper focuses on the problems of colonial legacy and post-colonial modernity in South Korean popular film in the process of making “national film” in post-colonial South Korea. The nation-building was not only a political process but also a process which is much involved with people’s emotions and imagination. Popular films in South Korea took great importance in visually imagining what “nation” is. Thus, male elites selectively chose or constructed the national film category in order to establish what the essence of national film. Often times, these elites discourse defined post-colonial “national” as anti-Japanism, Orientalistic beauty of Korea or the art films. Other films that do not has such quality were regarded as “low-brow” culture.

Thus, this paper analyzes how these elites’ discourses excluded the *akkūk*-based popular film, when they obviously displayed the traces of colonial popular culture. Despite the fact that many 1950s’ South Korean films were made based on these colonial performances, and received very well by common people, elite discourses strongly blamed these films’ inappropriateness as a national culture. Therefore, this paper will discuss the way in which colonial performances are embeded in post-colonial film, and Hollywood film techniques frame these old culture as a new and modern Korean culture by appropriating Japanese “war-time” entertainment culture into American’s. Through this analysis, I argue that the popularity of 1950s *akkūk*-based Korean films reveal the unceasing power of colonial modernity in post-colonial Korean society and culture, and its different reception by elites and common people, which complicates the post-colonial South Korean cultural space.

72 대중서사연구 제29호

(Key Words : 1950s' South Korea, *akkı̄k*, Hollywood, national cinema, post-colonial modernity, colonial legacy, cultural discourse, purification movement, colonialism, war-time Japan, Korean War)

투고일 : 2013년 5월 6일 투고

심사일 : 2013년 5월 13~24일 심사

수정보완일 : 2013년 6월 3일 수정제출

게재확정일 : 2013년 6월 10일 게재확정