

비평과 번역의 정치,
『영화예술』지의 ‘영화예술’ 담론 연구
-1965~1971년의 번역 기사를 중심으로

남기웅*

1. 서론
2. ‘한국적 리얼리즘’ 초극을 위한 작가주의 담론의 번역
3. ‘문예영화’라는 사건과 형식주의 영화이론의 소개
4. 뉴 미디어 ‘TV’의 도전과, 긴장 속의 공존 모색
5. 결론

국문요약

본 논문은 비평과 번역이라는 정치적 과정을 통해 『영화예술』지가 상상, 혹은 지향한 ‘영화예술’이 무엇이었는지 고찰함으로써 한국 영화의 중흥기와 쇠퇴기의 한국 영화미학 담론을 새롭게 정립하는 것을 목적으로 한다.

『영화예술』은 1965년 4월에 창간하여 1972년까지 약 8년간 발행된 영화 전문지이다. 이 잡지는 한국영화의 중흥기에 성장하다 침체기에 휴간되어, 한국의 ‘영화예술’과 보조를 맞추어 등장하고 퇴장했다. 『영화예술』의 다양한 기획과 기사 중에서도 특히 서구의 비평과 시나리오 등을 번역한 기사에 주목할 필요가 있다. 서구 담론의 번역 기사는 편집자의 의도를 거쳐 선정·게재된 치열한 정치 과정과 취사·선택의 결과물이

* 한양대학교 연극영화학과 박사과정 수료.

었기 때문이다. 『영화예술』의 번역 기사는 크게 세 시기로 분류할 수 있다. 첫째, 1965년 4월호부터 1967년 9월호까지의 시기로, 기존의 한국적 리얼리즘을 초극한 진정한 ‘영화작가’의 출현을 논의하던 시기이다. 둘째는 1967년 11월호부터 1969년 1월호에 해당하는 시기로, 문예영화가 붐을 이루면서 영화가 문학의 영향력에서 벗어나 새로운 매체로서 독자적 미학을 구축해야하는 요구가 논의되던 시기이다. 셋째는 1969년 4월호부터 1971년 11월호에 해당하는 시기인데, 성장을 지속하던 한국 영화가 TV 매체의 급속한 성장으로 인해 침체에 빠지며 다시 한 번 독자적 언어 구축 요구가 시급해진 시기이다.

이상의 연구를 통해 『영화예술』이 번역 기사를 통해 어떻게 ‘영화예술’을 정립하였는지 알 수 있다.

(주제어: 영화예술, 영화담론, 이영일, 1960년대, 형식주의, 문예영화, 전위영화)

1. 서론

『영화예술』¹⁾은 영화평론가 이영일이 대표 및 주간을 겸하여 1965년 4월에 창간한 영화전문지이다. 이 잡지는 1965년 창간부터 1972년 휴간되기까지 약 8년간 발행되었다.²⁾ 이 시기에는 『영화잡지』, 『스크린』, 『실버

1) 1965년 4월 창간 당시에 『영화예술』이었던 잡지명은 1966년 8월호를 기점으로 『영화 TV예술』로 개칭되었다(해당 호는 표지에서 1966년 8월호임을 명확히 하고 있지만, 후면의 서지사항에서는 발행일 7월 20일의 7월호로 표기되어있다. 하지만 통상적으로 잡지의 권호보다 발행일이 빠른 것을 감안할 때 서지사항의 7월호 표기는 옳고 표지의 8월호가 정확한 표기인 것으로 파악된다). 본 논문의 본문에서는 혼동을 피하기 위해 권호와 관계없이 『영화예술』로 통일하여 표기한다. 단, 정확한 참고 문헌 표기를 위해, 인용 정보를 밝히는 각주에서는 『영화TV예술』로 표기한다.

2) 자료의 소실 등으로 인해 현재 『영화예술』의 발행과 서지사항을 정확하게 파악하기

스크린』, 『내외영화』, 『영화TV』, 『영상시대』, 『코리아 시네마』 등 영화전문지를 표방한 다양한 잡지가 발간되었는데,³⁾ 그 중에서도 『영화예술』이 차지하는 위치는 조금 특별하다고 할 수 있다. 이 잡지가 발행되어 왕성하게 활동했던 시기는 한국 영화의 관객수 증가와 더불어 제작 편수 역시 기하급수적으로 증가했던 이른바, 한국영화의 중흥기(1965~1969년)와 일치한다. 또한 영화산업이 불황을 맞으며 침체되던 시기(1970~1972년)에는 어려움을 겪다가 휴간되어 한국 영화의 변곡과 움직임을 함께 했다는 점에서 더욱 흥미를 자아낸다.

예술이 미(美)를 형상화하는 활동이라면 비평은 이를 담론의 장으로 끌어와 평가하고 사회와 소통케 하는 매개체 역할을 한다. 예술과 비평은 늘 긴장 관계에 있지만 상호 의존하며 공생한다. 그리고 『영화예술』은 이러한 예술과 비평의 긴장과 공생의 메커니즘을 보여주는 좋은 예시가 된다. 그 이름에 걸맞게, 『영화예술』지는 한국의 '영화예술'과 보조를 맞추어 등장하고 퇴장했다.

잡지는 특정한 개인의 정신작용의 산물이 아니라 집단이 상호작용하는 유기체이자, 담론의 장 그 자체라 할 수 있다. 한 잡지 안에서도 다양한 필자의 견해가 충돌하고 화합하는 긴장이 내포되어 있는 것이다. 그러므로 잡지에 기고된 글이 지면에 인쇄되어 독자에게 읽히기까지의 모든 과정은 필연적으로 헤게모니를 다투는 정치적 과정이 동반되며 이 과정을 통해 게재된 글은 집단의 이해를 반영한 정치적 산물이 된다.

에는 어려움이 따른다. 또한 잡지의 표지에 표기된 권호가 서지사항에 표기된 권호와 일치하지 않는 등 발행 당시의 오류도 상당수 발견되어 추후에 자료를 발굴하여 보다 정확하게 대조·확인할 필요가 있다. 본 논문은 현대영화연구소 이선주 선생님과 근대서지학회 엄동섭 선생님의 자료를 토대로, 현존하는 『영화예술』의 원문과 서지사항을 확인하여 작성되었다. 두 분께 감사의 말씀을 드린다.

3) 김종원, 『영화잡지의 역사 1919~1978 - 연속사진 시대의 '녹성'에서 '영상시대'까지』, 『공연과리뷰』 제87호, 현대미학사, 2014, 50-51쪽.

“영화를 통해서 우리들의 시대와 인간상을 창조해 가고, 그것을 매개체로 해서 우리는 많은 것을 서로 말하고, 이야기할 수 있지 않으면 안 된다”⁴⁾는 창간호의 「권두언」은 담론의 장으로서 『영화예술』의 성격을 명확히 밝히고 있다.

본 논문은 『영화예술』의 다양한 기획과 기사 중에서도 특히 서구의 비평과 시나리오 등을 번역한 기사에 주목하려 한다. 영화예술 전문지로서 『영화예술』은 창간 초기부터 평론가와 연구자뿐만 아니라 현업에 종사하는 영화인, 혹은 영화 지망생, 시네필에 이르기까지 다양한 영화 관련인의 목소리를 담아내기 위해 많은 지면을 할애했다. 창간호만 보더라도 영화평론가인 이영일 주간의 논문에서 시작하여, 영화·문학 평론가들의 좌담, 영화평론가들의 전문 영화평, 스타 배우의 수기, 기자가 취재한 업계동향 등이 종합적으로 구성되어있고, 이러한 구성은 휴간될 때까지 8년간 변함없이 유지되었다. 동시대의 반응을 기민하게 담고 있는 이러한 글에는 서술자의 의도가 비교적 명확하게 드러나 독자의 이해를 돕는다.

그러나 번역 기사는 이와 다른 맥락에 놓여 있다. 『영화예술』은 ‘예술’을 전면에 내세운 전문지인 만큼 동시대 해외 영화미학 담론을 번역하여 소개하고 전파하는 것을 중요한 사명으로 인식하고 있었다. 해외의 글은 당시 영화미학 담론을 주도하고 있던 서구의 것에 집중되어 있었는데, 투고의 목적이 비교적 명확하게 드러나는 한국 필자의 글과 달리 서구 담론의 번역 기사는 본래의 맥락이 거세된 채 『영화예술』 편집자의 의도를 거쳐 선정·계재된 것이기에 읽는 이의 주의가 더욱 요구된다. 이 잡지에 계재된 많은 기사와 마찬가지로 번역 기사 역시 치열한 정치 과정과 취사·선택의 결과물이었기 때문이다. 그리고 많은 경우

4) 「권두언」, 『영화예술』, 1965년 4월(창간)호, 영화예술사, 23쪽.

편집자의 의도를 직·간접적으로 표출하는 일련의 흐름을 분명하게 보여주고 있다. 본 논문은 ‘보이는 것’ 못지않게 ‘보이지 않는 것’에 담긴 정치적 함의를 밝히는 것이 중요하다는 견해를 바탕으로 『영화예술』의 번역 기사와 그 행간을 읽어나가려 한다.

1960년대에서 1970년대에 이르는 시기, 한국에서 아직 영화학이 개별적인 연구 분야로서 독자적인 영역을 구축하기 이전에 『영화예술』을 중심으로 한 저널리즘은 대중적 파급력과 공신력을 지닌 가장 중요한 영화 담론의 장이었다. 따라서 본 논문은 비평과 번역이라는 정치적 과정을 통해 『영화예술』지가 상상, 혹은 지향한 ‘영화예술’이 무엇이었는지 고찰함으로써 한국 영화의 중흥기와 쇠퇴기의 한국 영화미학 담론을 새롭게 정립하고자 한다.

이를 위해서 우선 시기를 명확하게 구별해야 하는데, 『영화예술』의 서구 영화미학 담론을 크게 세 시기로 분류할 수 있다. 첫째, 1965년 7월호부터 1967년 9월호까지의 시기로 한국 영화의 발전에 따라 과거의 리얼리즘 전통을 초극하고 새로운 한국 영화미학을 정립하며 진정한 의미의 ‘영화작가’ 출현을 논의하던 시기이다. 둘째는 1967년 11월호부터 1969년 1월호에 해당하는 시기로, 1966년 8월의 영화법 개정에 따라 문예영화가 붐을 이루면서 영화가 문학의 영향력에서 벗어나 새로운 매체로서 독자적 미학을 구축해야하는 요구가 논의되던 시기이다. 셋째는 1969년 4월호부터 1971년 11월호에 해당하는 시기⁵⁾인데, 성장을 지속하던 한국 영화가 TV 매체의 급속한 성장으로 인해 침체에 빠지며 다시 한 번 독자적 언어 구축 요구가 시급해진 시기이다. 이와 같은 분류는 『영화예술』의 ‘영화예술’ 담론이 시대적 맥락에 따라 조금씩 다른 논조

5) 당시의 신문 기사 등을 종합하면 『영화예술』은 1972년까지 발간하다가 휴간된 것으로 확인된다. 하지만 현재 원문을 확인할 수 있는 마지막 권호가 1971년 11월호이기 때문에 연구의 범위를 1971년으로 제한한다.

의 서구 담론을 소환하여 번역했다는 사실을 명확하게 함으로써 한편으로는 이를 통해 어떻게 스스로 '영화예술'을 정립하였는지 그 이해에 도달할 수 있게끔 길을 열어줄 것이다.

〈표 1〉 1965-1971년의 번역 기사 목록

계재 호	제목(원문의 표기대로)	저자(원문의 표기대로)	비고
1965년 7월호	미국영화의 새로운 영화운동 에프나 산상에서 영화를 사색한다	에리자베스 서덜랜드 장 에프스땅	전체 소실
1966년 4월호	특선 시나리오-침묵 영화방법론(유니프랑스 전문)	잉그마르 베르이만 장 퓌 고다르	
1966년 5월호	시나리오-네 멋대로 해라	장 퓌 고다르	
1966년 8월호	시나리오-행복 나의 영화연출론	아니에스 발다 장 퓌 고다르	전체 소실
1966년 9월호	시나리오-이토록 오랜 부재	말그리뜨 들라	
1966년 10월호	시나리오-의사 지바고(상)	데이비드 린	
1966년 12월호	시나리오-의사 지바고(하) 〈특집〉 세계영화의 문제작들	데이비드 린 무기명	
1967년 1월호	씨네크립의 과거와 현재	삐에르 바야르	
1967년 9월호	외국영화 이론 시리즈 1-다큐멘터리의 본질	존 그리어슨	
1967년 11월호	미국영화윤리 전문	무기명	
1968년 1월호	외국의 영화이론: 포멀 시네마(안토니오니의 전위성)	도날드 리치	
1968년 6월호	연재1. 영화언어	말셀 말팡	
1968년 7월호	연재2. 영화언어 누벨바그 회상	말셀 말팡 프랑소아 트리포	
1968년 9월호	연재3. 영화언어 전위영화 시나리오-조개껍질과 승려 전위영화 시나리오-해파리	말셀 말팡 앙투안 알토(각본) 로벨 디스노스(시詩)	
1968년 12월호	연재4. 영화언어	말셀 말팡	
1969년 1월호	연재5. 영화언어	말셀 말팡	

1969년 4월호	연재6. 영화언어 다면 스크린시대의 개막	말셀 말팡 무기명	
1969년 7월호	연재7. 영화언어 EXPO 70	말셀 말팡 무기명	일부 소실
	전위 언더그라운드 영화	부릴 달라크	
1971년 1월호	연재11. 영화언어 외국의 영화이론 대담: 리얼리티의 현대적 의미	말셀 말팡 알랑 레네, 알랑 로브 그리예	
	외국영화 시나리오-이지라이더	데니스 호퍼	
1971년 2월호	현대 아방가르드론-미국 전위영화의 오늘-60년대에 핀 '확장의 시네마'	셀돈 레난	
1971년 11월호	영화에 있어서의 코메디안의 역할	앙드레 비리에	

2. '한국적 리얼리즘' 초극을 위한 작가주의 담론의 번역

『영화예술』은 창간호 특집으로 당시 세계 영화계에서 가장 주목 받는 작가였던 잉그마르 베르만(Ingmar Bergman)의 작가론에 관한 일련의 글들을 실었다. 베르만의 영화가 한국에서 상영된 적이 없었기 때문에 그의 영화를 직접 접한 사람은 국내에 거의 존재하지 않는 형편이었다. 그럼에도 불구하고 『영화예술』이 베르만 작가론을 첫 번째 특집으로 야심차게 기획한 것은 독자적인 '영상 언어'로 자신만의 확고한 미학 세계를 구축한 서구 감독을 전범(典範)으로 평가하여 한국에서 작가주의를 꽃피우는 데 기여하겠다는 욕심이 있었기 때문이었다. 『영화예술』이 창간 이후 첫 번째로 1965년 7월호에서 엘리자베스 서덜랜드(Elizabeth Sutherland)의 『미국의 새로운 영화운동』과 장 엡스탱(Jean Epstein)의 『에프나 산상에서 영화를 사색한다』(1926)를 번역하여 게재한 것은 이러한 노력이 보다 진전된 결과였다고 할 수 있다. 이 두 편의 글이 번역된 1965년 7월호부터 외국 영화 시나리오의 번역이 이어지는 1967년 9월호까지의 시기는

본 논문에서 분류한 첫 번째 시기로, 한국적 리얼리즘을 초극할 수 있는 대안으로서 꾸준하게 서구의 작가주의 담론을 번역·소개하는 것을 그 분명한 특징으로 하고 있다.

『영화예술』의 첫 번째 번역 기사인 엘리자베스 서덜랜드와 장 엡스탱의 글은 현존하는 『영화예술』의 목차를 통해서 당시에 번역·게재되었음을 확인할 수 있으나 해당 페이지가 남아있지 않아서 번역된 부분이 일부인지, 전체인지는 확인할 수 없다. 하지만 엡스탱이 쓴 글의 경우, 프랑스 원문과 영어 번역문이 남아있어 거기에 담긴 미학적 논의의 단면을 살펴볼 수 있다. 이 글의 핵심은 초기 영화이론에서 가장 중요하게 다뤄진 ‘포토제니(photogénie)’ 개념에 관한 것이다. 엡스탱은 포토제니를 영화 예술 고유의 요소로 언급하고 있는데, 아마도 이 글의 번역은 창간 때부터 기획된 것으로 추정된다.

1965년 4월 창간호의 첫 번째 권두논문은 이 잡지의 주간이자 영화평론가인 이영일이 작성한 것으로, 1965년의 상황에서 한국 영화의 미학적 위치를 냉철하게 평가하고 1960년대 중흥기 한국 영화미학의 초석을 다지는 중요한 글이라고 평가된다. 이영일은 이 글을 통해 장 엡스탱, 벨라 발라주(Bela Balazs), D. W. 그리피스(David Wark Griffith), 존 그리어슨(John Grierson) 등의 초기 영화 이론가들을 인용하고 있다. 특히 “장·에프스탱은 일찍이 현대에 있어서 진정한 예술이라고 말할 수 있는 것은 오로지 영화뿐이다—라고 말했다”⁶⁾고 언급하며 엡스탱의 글을 인용하였다. 여기서 중요한 것은 이영일이 인용하고 있는 이들이 각자 독자적인 언어를 구축한 영화이론가이면서 동시에 직접 영화를 만드는 ‘작가들이었다는 사실이다.

6) 이영일, 『한국영화의 좌표—육오년의 시점에서』, 『영화예술』, 1965년 4월(창간)호, 영화예술사, 24쪽.

『영화예술』이 창간된 1965년은 189편의 영화가 제작되어 한국 영화 중흥의 시작을 알렸던 해이다. 이듬해인 1966년에는 171편이 제작되었고, 1967년 185편, 1968년 195편, 1969년에는 무려 229편이 제작되어 한국의 영화산업은 양적으로 급격한 팽창을 보이고 있었다. 『영화예술』에서는 한국 영화의 전성기라 할 만한 물적 토대가 구성되었으나, 그 양적인 성장에 비해 아직 진정한 의미의 '영화예술'에 도달한 '작가는 등장하지 않았다고 인식한 듯하다. 그래서 창간부터 1967년 1월호에 이르기까지 새로운 한국 영화미학을 정립하고 영화작가의 출현을 견인하기 위한 전략으로 서구 영화담론을 적극 인용하는 양상을 보인다.

그런데 이영일은 향후 『영화예술』지의 미학적 정체성을 규정하게 되는 중요한 권두논문에서 서구 영화이론과 미학을 폭넓게 인용하여 한국 영화의 새로운 미학적 지향을 제시하고 있으나, 한국 내부에서 논의되었던 기존의 비평이나 작가론 등에 대해서는 거의 언급하지 않고 있다. 이영일은 당시의 영화감독들이 한국적 리얼리즘의 낡은 전통에 묶여 비관주의에 경도되고, 이로 인해 오히려 리얼리티를 상실해가는 역설적 상황에 대해 매우 비판적인 시각을 지니고 있었다. 그는 “문제는 리얼리즘 자체를 영화작가의 기본적인 자세로 하고, 리얼리즘 자체를 초극하는 일”⁷⁾이라고 주장했는데, 그의 언급을 통해 『영화예술』이 지향한 '영화예술'이란 한국적 리얼리즘을 초극하고 세계 영화와 동시대적 발전의 보조를 맞추기 위해 새로운 리얼리즘을 토대로 한 영화 언어를 구축하는 것임을 확인할 수 있다.

그렇다면 이 시기의 담론에서 '한국적 리얼리즘'이란 무엇을 의미했을까? 김소연은 한국의 리얼리즘 영화담론사를 통시적으로 고찰하면서 식

7) 이영일, 「한국영화의 좌표-육오년의 시점에서」, 『영화예술』, 1965년 4월(창간)호, 영화예술사, 28쪽.

민지 시기의 리얼리즘이 프롤레타리아 리얼리즘을 중심으로, 재현된 ‘현실’에 주로 관심을 두는 내용적 차원의 리얼리즘이라 평하고 있으며, 1950년대의 리얼리즘은 이탈리아 네오리얼리즘과의 비교를 통해 일제 하에 형성된 레지스탕스 정신과 휴머니즘적 가치를 형상화하는 리얼리즘이었다고 분석하고 있다.⁸⁾ 즉, 『영화예술』이 문제를 제기한 1960년대 이전까지 한국적 리얼리즘이란 주로 주제와 내용의 차원에서 한국인의 역사적 비극과 이를 극복하기 위해 레지스탕스 정신, 휴머니즘 등을 형상화하는 것임을 의미하고 있었다. 하지만 이는 “상대적으로 테크놀로지나 영화언어의 중요성은 애써 외면하거나 무시하⁹⁾는 결과를 낳았고 이에 따라 1960년대부터 “프랑스의 포토제니와 누벨바그, 미국의 뉴욕파, 영국의 다큐멘터리즘 등의 새로운 경향들에 대한 참조가 보태어져 ‘한국 리얼리즘 미학’의 외연”이 확장되었다.¹⁰⁾

따라서 이영일이 “장·에프스팡이 찬미했던 순수한 영화미, 영상의 시정신을 먼저 발견¹¹⁾해야 한다며 새로운 리얼리즘 창안의 당위를 주장한 것은 60년대 중반의 지형 속에서 자연스러운 일이었다. 그리고 『영화예술』이 엥스탱의 글을 번역한 것도 바로 이러한 이유였다. 1926년에 발표된 이 글은 초기의 영화 이론으로서 ‘포토제니’라는 개념을 도입함으로써 다른 예술과 구별되는 특성으로 영화의 ‘총체성’을 강조하는 중요한 글이다. 김소연에 따르면 “포토제니”는 할리우드식 연속 편집이나 ‘몽타주’에 반대되는 개념으로서, 영상 자체의 표현력을 풍부히 했다는 의미를 띠면서 강조¹²⁾되었으며 이 시기 평론가들은 “포토제니를 네오

8) 김미현 외, 『한국영화사—開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 67-69쪽.

9) 김미현 외, 『한국영화사—開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 69쪽.

10) 김미현 외, 『한국영화사—開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 69-71쪽.

11) 이영일, 『한국영화의 좌표—육오년의 시점에서』, 『영화예술』, 1965년 4월(창간)호, 영화예술사, 29쪽.

리얼리즘 미학의 '기록성' 또는 '다큐멘터리적 특징'과 동연(同延)에 있는 것으로 이해¹²⁾하고 있었다. 그러므로 이영일을 중심으로 한 『영화예술』의 필진이 내용적 차원에 경도된 기존의 한국적 리얼리즘 영화 담론과 결별하고 새로운 미학적 지향으로서 '포토제니론'과 같은 서구의 담론을 번역·인용하는 것은 매우 당연한 일이었다. 『영화예술』은 첫 번째 시기의 마지막 기사인 1967년 9월호에 다큐멘터리 감독이자 이론가인 존 그리어슨의 「다큐멘터리의 본질」을 번역하여 싣고 있는데, 이 글이 형식적 차원의 리얼리즘 담론과 깊은 관련을 맺고 있다는 사실을 통해서도 다시 한 번 확인할 수 있다.

『영화예술』은 창간 이후 새로운 '예술'에 걸맞은 새로운 '작가'의 출현을 상상하고 모색하기 시작했다. 이와 관련하여 이 시기에 『영화예술』의 가장 중요한 기획 중 하나는 '현대감독연구'와 '외국 시나리오'의 연재였다. 이 코너는 영화사에서 중요하게 언급되는 해외의 영화감독들을 매달 선정하여 그들의 작가론을 논하고 대표작의 시나리오를 싣는 것인데, 작가론은 한국의 비평가들이 작성했고 시나리오는 누구나 쉽게 읽을 수 있도록 한국어로 번역하여 연재했다. 이 시기에 연재된 번역 기사와 작가론을 다룬 기사의 목록은 다음과 같다.

12) 김미현 외, 『한국영화사—開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 71쪽.

13) 김미현 외, 『한국영화사—開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 71쪽.

〈표 2〉

계재 호	제목(원문의 표기대로)	저자 (원문의 표기대로)	비고
1965년 4월호	잉그마르 베르미안론 단절된 세계의 영상들-베르미안의 침묵에 부치는 일곱가지 노트		작가론
1965년 7월호	미국영화의 새로운 영화운동	에리자베스 서덜랜드	번역 기사 (전체 소실)
	에프나 산상에서 영화를 사색한다	장 에프스팡	번역 기사 (전체 소실)
	미켈란젤로 안토니오니론		작가론 (전체 소실)
1965년 8월호	아랑 레네론		작가론
1965년 9월호	에리아 카잔론 원시환원의 고독한 교주		작가론
1965년 10월호	웨데리코 웨리니론 신에의 새로운 갈구		작가론
1965년 12월호	루이 마르론 순수한 이미지 시신의 연가, 루이마르의 영상의 밀실		작가론
1965년 12월호	논리가 없는 세계 : 어느 『알프렛히치코크』 소고		작가론
1966년 1월호	『카를 리드』론 : 절망과 혼돈에서의 탈출		작가론
1966년 2월호	현대의 저격수 영화로 사는 장 룩 고다르 시론		작가론
1966년 4월호	존 휴스턴론		작가론
	시나리오-잉그마르 베르미안, 『침묵』 영화방법론(유니프랑스 전문)	잉그마르 베르미안 장 룩 고다르	번역 기사 번역 기사
	시나리오-장 룩 고다르, 『네 멋대로 해라』	장 룩 고다르	번역 기사
1966년 8월호	아니에스 발다에 관한 노트		작가론
	시나리오-아니에스 발다, 『행복』	아니에스 발다	번역 기사
	나의 영화연출론	장 룩 고다르	번역 기사 (전체 소실)
1966년 9월호	시나리오-말그리프 들라, 『이토록 오랜 부재』	말그리프 들라	번역 기사
1966년 10월호	시나리오-데이비드 린, 『의사 지바고』(상)	데이비드 린	번역 기사
1966년 12월호	시나리오-데이비드 린, 『의사 지바고』(하)	데이비드 린	번역 기사
	〈특집〉 세계영화의 문제작들	익명	번역 기사
1967년 1월호	씨네클럽의 과거와 현재	베에르 바야르	번역 기사
1967년 9월호	외국영화 이론 시리즈 1-다큐멘터리의 본질	존 그리어슨	번역 기사

흥미로운 것은 첫 번째로 분류한 시기(1965년 4월~1967년 9월)에 번역된 서구의 영화 담론이 주로 '작가론'내지 '감독론'의 차원에서 이뤄지고 있다는 사실이다. 실제로 이 시기 『영화예술』은 영화산업이 외적인 성장을 거듭하는 상황 속에서, 새로운 시대에 걸맞은 전위적 영상 언어를 창조할 수 있는 '작가'의 출현에 상당한 의미를 부여하고 있다. 1966년 4월 15일의 대담에서 이영일은 "영화는 집단의 예술이다—그러나 지금 외국에서는 전위영화운동을 통하여 영화를 집단의 예술로부터 개인의 예술로 돌리는 지향을 보이고 있"¹⁴⁾라고 언급했다. 이는 이태리의 네오리얼리즘 운동과 프랑스의 누벨바그 운동을 거치면서 형성된 작가주의 개념을 한국의 상황 속에서 수용하고 전개해나갈 필요가 있음을 역설하는 것이다. 따라서 이 시기 『영화예술』의 가장 중요한 과제 중 하나는 서구 영화의 발전을 견인한 감독들의 작가론을 한국에 소개하고 그들의 작업을 직접적으로 접할 수 있는 시나리오의 번역문을 공급하여 작가 지망생들을 교육하는 것이었다고 할 수 있다. 『영화예술』이 창간 초기부터 시네클럽운동이나 시나리오교실 등 여러 지면을 통해서 대중과 작가 지망생을 교육하고 매개하는 작업에 매진했던 것은 한국에 작가주의를 이식하려는 전략의 일환으로 자연스럽게 설명된다. <표 2>에서 보는 바와 같이 번역 기사와 서구 영화감독론의 연재는 새로운 '영화예술'의 창안을 시대적 사명으로 설정한 영화전문지로서 『영화예술』의 명확한 의도 하에서 구성된 것이었다.

한국적 '작가주의' 운동의 최전선에 선 『영화예술』의 관심은 마침내 지난 시대의 한국 '작가'에 대한 향수와 초극이라는 입장으로 귀결된다. 1966년 9월호에 기획된 「춘사 나운규 작고 30주년 기념 특집」과 바로 이어서 1966년 10월호와 1966년 12월호에 연재된 이규환의 「나의 영화

14) 「특집(2) 한국영화를 해부한다」, 『영화예술』, 1966년 5월호, 영화예술사, 79쪽.

약사(略史)』는 한국의 초창기 작가로서 이른바, ‘한국적 리얼리즘’의 전형을 보여주었던 ‘영화작가’들에 대한 현재적 소환이었다. 창간호 권두 논문을 통해 “나운규의 『아리랑』이나 『풍운아』에서 『개척자』에 이르기까지, 또 이규환의 『임자없는 나룻배』나 최인규의 『파시』, 『수업료』 등에 오기까지 압축기 속의 한국영화에는 다만 상실한 자의 심성만이 한국의 리얼리즘을 지탱하여 주었다”¹⁵⁾고 평가한 바 있다. 이영일로 대표되는 『영화예술』의 필진은 한국 영화의 전반에 흐르는 리얼리즘의 원류이자 한국적 작가주의의 1세대라고 할 수 있는 이들에 대해 회고하며 향수하는 한편, 세계 영화의 조류에 맞춰 이들이 만들어낸 리얼리즘의 전통을 ‘초극’할 수 있는 새로운 리얼리즘으로 나아갈 것을 주문하고 있는 것이다.

『영화예술』지가 1세대 작가들을 소환한 것은 이들이 향수의 대상이자 동시에 초극의 대상이라는 1960년대의 현재적 고민이 반영된 문화정책의 일단을 보여주는 것이다. 이선주는 이영일이 언급한 “초극의 대상은 ‘지나치게 한국적인 리얼리즘’이었으며, ‘국제언어’로서의 ‘오늘날의 영상’은 이러한 초극의 방법론으로 작용하고 있다”¹⁶⁾고 해석한다. 여기서 ‘오늘날의 영상’에 대한 서구의 담론을 번역하여 한국의 담론장으로 끌어오는 것은 초극의 실천적 방법론이었다고 볼 수 있는 것이다. 그런 의미에서 그동안 연재되었던 서구의 영화작가에 대한 번역과 소개가 한국의 작가인 나운규와 이규환의 기사로 마무리되는 양상은 모종의 서사를 이루는 동시에 『영화예술』의 전략과 지향을 암시하고 있다.

15) 이영일, 『한국영화의 좌표—육오년의 시점에서』, 『영화예술』, 1965년 4월(창간)호, 영화예술사, 25쪽.

16) 이선주, 『열정과 불안—1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대학교 박사학위논문, 2012, 35쪽.

3. '문예영화'라는 사건과 형식주의 영화이론의 소개

1958년 “국산영화 제작 장려 및 영화오락순화를 위한 보상특혜조치”가 제정됨에 따라 국내에서는 최초로 우수영화보상제도가 실시되었다. 이 제도는 1960년대의 영화법 제1차와 제2차 개정 당시에도 유지되었는데, 우수영화로 선정이 된 경우 해당 영화사에 외화수입쿼터를 보상해 주는 것이었다. 이처럼 “수입쿼터 부여기준에 따라 실적을 평가하여 기준을 만족하는 영화사에만 수입쿼터를 준 것은 외국영화의 수입을 규제하고 국산영화시장을 보호하기 위한 것”¹⁷⁾이었는데, 1960년대 중반 이후 영화산업의 팽창과 더불어 의욕 있는 제작자들의 도전과 맞물려 ‘문예영화’의 붐이라는 일대 사건을 낳게 되었다. 『영화예술』지 번역 기사 의 논조가 작가주의 일변도에서 벗어나 영화의 다양한 형식에 대한 광범한 이론으로 확장되는 것도 1967년 11월부터 1969년 1월에 해당하는 이 두 번째 시기이다.

〈표 3〉

계재 호	제목(원문의 표기대로)	저자(원문의 표기대로)	비고
1967년 11월호	미국의 영화윤리규정 전문 <푸로덕션·코오드>	무기명	번역 기사
1968년 1월호	외국의 영화이론: 포멀 시네마(안토니오니의 전위성)	도날드 리치	번역 기사 (일부 소실)
1968년 6월호	연재1. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사
1968년 7월호	연재2. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사
	누벨바그 회상	프랑소아 트리포	번역 기사
1968년 9월호	연재3. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사
	전위영화 시나리오-『조개껍질과 승려』	앙또낭 알토(각본)	번역 기사

17) 김동호 외, 『한국영화 정책사』, (주)나남출판, 2005, 196쪽.

	전위영화 시나리오 『해파리』	로벨 디스노스(시詩)	번역 기사
1968년 12월호	연재4. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사
1969년 1월호	연재5. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사

문예영화는 이미 검증된 문학 작품을 원작으로 하여 제작된 영화를 일컫는데, 이것이 점차 예술영화와 혼용되면서 ‘좋은 문학을 영화화한 작품이 곧 예술영화다’라는 인식을 낳게 되었다. 더욱이 우수영화보상제도를 통해 방화에 비해 수익이 월등히 좋은 외화의 수입쿼터를 따내기 위해 제작자들이 유행에 편승함에 따라 문예영화는 1960년대 후반 한국 영화계를 지배한 독특한 경향이자 ‘사건’으로 여겨졌다. 『영화예술』은 1967년 1월호에 『씨네크립의 과거와 현재』라는 피에르 바야르(Pierre Bayard)의 기사를 번역하여 게재한 후 한동안 번역 기사를 게재하지 않았는데, 이는 문예영화 현상에 대한 내부적 진단이 시급했던 이유와도 맞닿아 있다. 『영화예술』은 1967년의 중순이 넘어가며 문예영화와 관련 하여 일련의 반응들을 내놓는다. 먼저 1967년 7월호의 권두언에서 ‘문예영화의 검토’라는 글을 통해 다음과 같은 견해를 드러냈다.

“소위 문예물이란 것이 본질적으로 영화의 본래적인 미학적 입장에선 지극히 낙후적인 방계(傍系)의 것이라는 비판도 가해야 하겠지만, 그보다도 한국문예영화(?)가 스치고 지나간 흔적이 별로 남는 게 없다는 게 큰 흠이다.

한국문예물의 패턴이라면 대개 1930년에서 40년까지의 한국사회, 그 전근대적인 윤리나 풍속, 모든 사회관계나 질서를 소재로 하고 있는 점에서 공통적이라고 할 수 있는데 이러한 매물된 30년대를 영화화하는 오늘의 영화작가들의 비판의식이 없었다는 게 또 하나의 특성이다.”¹⁸⁾

이 권두언은 비록 짧은 글이지만 문예영화 현상을 관통하는 본질적인 문제점들을 간접적으로 드러내고 있다. 먼저, 문예영화가 영화의 본질에서 벗어난, 미학적으로 '낙후적인 방계'의 것으로 묘사되고 있다. 물론, 문예영화 제작 붐은 1960년대의 정치적 조건 하에서 국가 기관의 시책에 의해 발생한 인위적 현상이었다. 하지만 끊임없이 한국 영화의 미학을 세계적 수준으로 제고하기 위해 많은 담론을 생성했던 『영화예술』은 '뉴 미디어'인 영화를 '올드 미디어'인 문학의 자장 안으로 다시 편입시키는 일종의 '문화적 퇴행'이라 인식한 듯하다. 본 논문의 제1장에서 확인했듯이 1965년에서 1967년에 이르는 첫 번째 시기에 한국의 '영화예술론'이 '한국적 리얼리즘의 1세대'를 초극하여 '국제 언어적 영상 감각을 지닌 작가주의로의 이행'이라는 '영화 대 영화'의 구도에 놓여있었다면, 두 번째 시기에는 오히려 '영화 대 문학'이라는 헤게모니 경쟁의 구도를 '퇴행'이라고 인식하면서 생긴 위기감이 더욱 문제가 된 것이다. 게다가 당시에 제작된 문예영화가 이효석의 『메밀꽃 필 무렵』(1936)처럼 주로 1930년대~1940년대가 배경인 소설을 원작으로 한다는 점 역시 문화적 퇴행에 의한 위기감을 고조시키는 부수적인 원인이 되었다. 영화감독 진천은 "참 신하고도 의욕적인 오리지날 씨나리오는 외면 당하고 몇몇의 원작물에 의한 각색물이 흥행적으로(경우에는 수상작품이 있기도 하지만) 성공한 뒤에 너도나도 식으로 격에 맞지도 않는 두자 타이틀의 영화가 쏟아져 나오고 있다"¹⁹⁾며 격한 반응을 보였고, 다음 호에 이어진 평론가들의 대답²⁰⁾에서도 『영화예술』은 문예영화 담론에 많은 지면을 할애했다.

이에 따라 『영화예술』의 번역 기사도 방향의 변화가 보이기 시작한다.

18) 「권두언-문예영화의 검토」, 『영화TV예술』, 1967년 6월호, 영화예술사, 35쪽.

19) 진천, 「나의 제언-문화영화 소고」, 『영화TV예술』, 1967년 7월호, 영화예술사, 67쪽.

20) 「원작소설의 영화화, 그 문제의 핵심점」, 『영화TV예술』, 1967년 8월호, 영화예술사, 100-105쪽.

우선 1967년 11월호에는 『미국의 영화윤리규정 전문』이 번역되어 실렸다. 이 번역 기사에는 역자의 설명이 뒷부분에 함께 실려 있는데, “이 『프로덕션·코드』라는 것은 미국의 영화제작규정으로서 민간의 자주적인 검열이다”²¹⁾라는 해설을 통해 ‘프로덕션 코드(Production Cord)’로 불리는 미국의 영화윤리규정이 민간의 검열에 의해 한국에 비해 민주적, 자주적으로 운영되고 있음을 강조하고 있다. 따라서 이 번역 기사의 게재는 한국 영화의 질적인 성장을 가로막고 있는 외부 요소에 대한 반발심이 드러나는 것이었다. 이는 정부 주도의 영화법 개정에 따른 영화계의 불만과 우수영화보상제도의 운영으로 문예영화 붐이라는 인위적인 기현상을 만들어낸 정부에 대한 『영화예술』의 우회적인 불만의 표출이었다고 해석할 수 있을 것이다.

이 이후에 『영화예술』이 번역하는 기사들은 첫 번째 시기의 특징이었던 ‘작가주의’ 담론의 번역을 이어가면서도 문예영화 붐에 대응하기 위해 전 시기에 비해, 다른 예술 양식과 구별되는 형식주의적이고 전위적인 영화 언어의 구축이라는 미학적 지향을 뚜렷하게 보이고 있다.

1968년 1월호에 번역된 도널드 리치(Donald Richie)의 『포멀·시네마-미켈란젤로 안토니오니는 어째서 전위적인 작가인가?』는 미켈란젤로 안토니오니(Michelangelo Antonioni) 영화에 드러나는 형식주의적인 특성을 근거로 하여 그를 전위적 작가로 평가하는 글이다. 리치는 특히나 영화와 문학의 관계에 대한 고찰을 통해 형식주의 영화 미학을 정립하려 한다.

“이따금 듣는 비판이긴 하지만, 포멀 시네마는 너무 문학적이기 때문에 그러한 문학적인 것은 영화에 좋지 않다고들 한다. 실제 문학적이라고 하는 것이 말 많은 것을 의미하여 등장인물들이 쓸데없이 디스커션에만

21) 『미국의 영화윤리규정 전문 〈프로덕션·코드〉』, 『영화IV예술』, 1967년 11월호, 영화예술사, 98쪽.

열중한다면은 이는 분명히 반가운 일이 아니다...(중략)... 한편 통속적으로 19세기적인 스토리 말하자면 스토리 위주로만 작품을 끌고 가는 것을 문학적이라고 일컫는 수도 있다. ...(중략)... 현재 세상에 공개되고 있는 대부분의 영화가 이러한 지향에 치우쳐 있으면서도 문학적이 아닌 '영화다운 영화는 무엇이나는 의문에 스스로가 무관심하기조차 하지 않은가? ...(중략)... 물론 문학적인 방법이라고 해서 좋은 영화가 되지 않는 것은 아니다. 그것은 등장인물의 제관계를 개척하여, 거기에서 어떤 패턴과 진리를 만들어내는 것이다. 이렇게 해서 만들어진 것이(안토니오니의 영화에는) 눈에 보이는 문학으로 불려져 왔다. 그런 의미에서는 스타일로 본 포멀 시네마가 소설에 좀 가까운 위치를 가지고 있다."²²⁾

문학적인 방법이 영화에 부정적인 효과만 낳는 것은 아니라고 주장하는 이 글에서 리치는 영화와 문학의 관계를 적대적으로만 바라보지 않고, 일종의 '문학적 방법론의 영화적 변용' 내지 '형식주의를 통한 문학의 초극'이라는 논의를 펼친다. 이는 문예영화의 유행에 따라 영화와 문학의 관계를 재정립해야만 하는 한국의 상황에서 하나의 미학적 방법론으로서 충분히 고려해볼만한 주제였다.

당시 문예영화가 안고 있었던 가장 큰 문제는 아직 한국에서 독자적인 '영상 언어'가 완성되지 않은 상태에서, 문학 작품을 원작으로 하여 내용을 그대로 빌려와 서사를 묘사하는 데만 치중하는 등 영화의 미학적인 완성도를 크게 떨어뜨린다는 데 있었다. 그러므로 영화가 독자적인 언어를 구축하기 위해서는 문학의 서사가 지니고 있는 이점을 취하는 한편 이를 극복할 수 있는 새로운 영화 형식의 실험이 요구되고 있었던 것이다. 같은 호에 실린 글 『불모와 안개의 연대기-67년도의 한국영화』에서 이영일은 "원작의 후광에 업혀서 무난하게 우수영화로서 평가

22) 도널드 리치, 『포멀·시네마-미켈란젤로 안토니오니는 어째서 전위적인 작가인가?』, 『영화TV예술』, 1968년 1월호, 영화예술사, 79쪽.

를 받을 수 있으리라는 권위주의적인 태도는 권위주의에 흔히 따르기 쉬운 사머니즘까지 곁들여 “문예영화의 깃발 밑에 모여라”의 슬로건에 이어서 “문예영화는 우수영화요, 우수영화는 문예영화다”라는 미신적인 개념을 낳기에 이르렀다”²³⁾고 강하게 불만을 표출한다. 그리고 대척점에 있는 작가로서 이만희를, 한국에서 형식주의 영화미학을 선취한 유일한 작가로 매우 높게 평가하고 있다.

“작품의 전체로서의 형식과 그 전체의 한 부분으로서의 디테일에 이르기까지 이만희의 포멀 센스는 예리하다. 그리하여 포멀센스는 영화의 포멀리즘을 이루어 그의 스타일을 만들게 되었다. 일찍이 로벨 부레송이 『소매치기』나 『저항』에서 실어주었던 영화언어와 영화감각을 한국에 있어서 이만희에게 보는 것은 매우 뜻있는 일이다.”²⁴⁾

이영일은 이 글을 통해 이만희를 로베르 브레송(Robert Bresson), 루이 델뤽(Louis Delluc), 르네 끌레르(Rene Clair), 장 콕토(Jean Cocteau) 등의 연장에 있는 한국 ‘전위영화의 기수로 기대하고 있음을 드러낸다. 그리고 이 시점을 계기로 『영화예술』은 문예영화에 대한 대항 논리로서 형식주의 영화미학에 대해 진중하게 모색하기 시작한다. 실제로 이후에 ‘형식’이나 ‘전위’와 같은 단어가 『영화예술』의 지면에서 눈에 띄게 자주 사용되며 이 잡지가 지향하는 ‘영화예술’을 이해하는 가장 중요한 키워드로 자리 잡게 된다.

1968년 6월호부터 번역·연재되기 시작한 마르셀 마르탱(Marcel Martin)의 『영화 언어』²⁵⁾ 시리즈는 1971년 1월호까지 무려 11회에 걸쳐 장기간

23) 이영일, 『불모와 안개의 연대기-67년도의 한국영화』, 『영화TV예술』, 1968년 1월호, 영화예술사, 56쪽.

24) 이영일, 『불모와 안개의 연대기-67년도의 한국영화』, 『영화TV예술』, 1968년 1월호, 영화예술사, 63쪽.

『영화예술』의 지면을 차지했다. 이 책은 일본에서는 1950년대에 이미 번역되어 출간하였기에 1960년대에는 국내에도 유입되어 영화를 공부하는 이들에게 상당한 영향을 끼쳤던 것으로 보인다. 카메라의 구도, 음향, 조명부터 의상과 세트에 이르기까지 영화를 이루는 형식적 요소들이 각각 어떠한 미학적 기능을 하는지 매우 상세하게 분석하여 형식주의 이론에 기여한 바가 크다. 이 글이 연재되기 바로 전인 1968년 4월호에서 영화평론가 한재수는 유현목을 자의식에 매몰되어 인간상을 정확하게 포착하지 못하는 표현주의자로 비판하고 있는데, 그와 대척점에 있는 인물로서 마르탱을 전형적인 프랑스의 형식주의자로 언급하고 있으며, 유현목이 지향해야 할 형식주의 예술가로서 미켈란젤로 안토니오니를 예시하고 있다. 이러한 『영화 언어』의 번역 연재는 영화적 형식주의를 통해 문예영화 현상을 극복하고 독자적 영화 언어를 구축하기 위한 『영화예술』의 전략을 단적으로 드러내고 있는 것이다.

이밖에도 『영화예술』은 해외의 전위영화 시나리오 『조개껍질과 승려』와 『해파리』를 신는 등 영화의 형식에 대한 다양한 실험을 시도하고 있는 전위영화를 소개함으로써, 영화예술에 대한 문학의 지나친 영향력에 대항하는 전위대이자 영화 언어를 구축하는 최전선에 있는 전문지로서의 의식을 지속적으로 드러내고 있었다. 이 시기에 '전위영화'는 종종 '형식주의 영화와 중첩된 의미로 사용되기도 하였으며, 이를 통해 『영화예술』이 '전위'라는 키워드에 경도되었던 것은 문예영화에 의해 영화예술의 지위가 위협받는 현실적 상황에서 실제로 담론의 장 안에서 영화예술의 '전위대' 역할을 수행하고 있었던 잡지의 무의식이 발현된 것이었음을 추측할 수 있다.

25) 이 연재 기사는 마르셀 마르탱(Marcel Martin)이 1955년에 출간한 단행본 *Le langage cinématographique*를 일부 번역한 것으로, 책의 전문은 1993년 황왕수에 의해 『영상 언어』(다보문화)라는 제목으로 번역·출간되었다.

4. 뉴 미디어 ‘TV’의 도전과, 긴장 속의 공존 모색

1968년 후반기 우수영화 보상제도에서 문예영화가 제외되었다. 제작자 입장에서는 더 이상 문예영화 제작에 집착해야 할 이유가 없어졌고, 대중 역시 엇비슷한 문예영화의 범람에 피로감을 느끼고 있는 상황이었다. 문예영화로 인한 편중이 해소되면서 한국 ‘영화예술’에 대해 논의할 수 있는 여유가 생긴 것 같았으나, 영화계에는 다시 위기론이 돌기 시작했다.

1969년 4월호에 실린 『방화계에 불어닥칠 불경기-미연에 정리하라』는 기사는 이미 포화 상태에 다다른 한국 영화계에 불황이 닥칠 수 있음을 경고하고 있는데,²⁶⁾ 이는 정확한 판단이었다. 1960년대에 접어든 이래로 끊임없이 성장 가도를 달리고 있던 한국 영화는 새로운 도전에 직면하고 있었다. 바로, 뉴 미디어 ‘TV’의 급속한 성장이었다.

〈표 4〉²⁷⁾에서 볼 수 있듯이 이 시기 TV수상기 대수가 증가함에 따라 영화관객은 점차 감소하였다. 이는 문학이라는 ‘올드 미디어’와의 경쟁이 아직 끝나지 않은 상태에서 한국 영화가 TV라는 ‘뉴 미디어’와 새롭게 경쟁해야만 하는 상황에 놓였음을 시사하는 것이었다.

〈표 4〉

연도	TV수상기 대수	영화관객
1969	223,695	173,043,273
1970	379,564	166,349,541
1971	616,392	146,303,355
1972	905,365	118,723,789

26) 『방화계에 불어닥칠 불경기-미연에 정리하라』, 『영화TV예술』, 1969년 4월호, 영화예술사, 32쪽.

27) 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000, 185쪽.

사실 『영화예술』은 어떠한 매체보다 TV 시대를 더 일찍 예견하고 대비하였다. 1965년 4월 창간호의 권두언의 가장 첫 번째 문장이 “영화나 TV도 마찬가지다”²⁸⁾라는 선언으로 시작하는 것은 우연이 아니다. 『영화예술』은 창간 초기부터 영화와 TV가 공유하고 있는 새로운 미디어로서의 속성을 기반으로 하여 향후에 TV가 영화의 발전 속도를 추월할 것을 예견하고 있었다. 1965년 12월에 중앙TV 방송부장 김규는 다음과 같은 글을 기고했다.

“어느 면에서 영화와 비슷한 매체인 TV가 종래 영화의 판도를 침투해 가는 것은 어쩔 수 없는 자연적인 추세이니 앞으로 TV의 대중화에 따라 보다 더 심각해지기 전에 외국의 경우와 같이 스펙타큐라라든가 누벨바그 또는 전위 등 새로운 장르 개척이 필요하다.

이것이 현재 영화인들에게 맡겨진 하나의 과제라고 생각한다.”²⁹⁾

김규는 한국 영화가 이제 막 전성기에 접어들기 시작한 1965년에 이미 TV에 의한 영화예술의 위협을 경고하고 있었다. 이는 비단 김규 뿐만 아니라, 『영화예술』의 지면을 통해 활동한 많은 전문가들이 우려하고 있는 현상이었다.

이처럼 『영화예술』이 TV 시대에 대한 준비를 미리 할 수 있었던 것은 한국 대중문화의 흐름이 서구의 흐름과 어느 정도의 시차를 두고 진행되었기에 가능한 것이었다. 경제 성장의 후발 주자인 한국에서는 서구의 영화산업이 경제 발전으로 인한 TV 보급률의 증가와 함께 위기에 직면하는 것을 보면서 간접적으로 체험할 수 있었다. 프랑스의 누벨바그

28) 「권두언」, 『영화예술』, 1965년 4월(창간)호, 영화예술사, 23쪽.

29) 김규, 「한국 텔레비전 방송의 현황과 전망」, 『영화예술』, 1965년 9월호, 영화예술사, 79쪽.

나 미국의 뉴 헐리우드 시네마 운동은 모두 TV에 관객을 빼앗긴 영화가 역설적으로 대중 미디어적 성격으로부터 자유로워지면서 오히려 새로운 언어를 구축할 수 있는 전기를 마련한 좋은 사례들이었다. 『영화예술』이 전위영화에 관한 글을 꾸준히 번역했던 것은 문예영화에 대한 반응이기도 했지만 동시에 TV 시대를 대비하는 것이기도 했다. 그러므로 1969년 4월호부터 1971년 11월호에 이르는 마지막 시기에 『영화예술』의 번역 기사는 이러한 시대적 변화 하에서 여전히 ‘작가주의’와 ‘전위영화’ 담론을 계승하면서도 논조에 있어서 미묘한 전환을 보이게 되었다.

〈표 5〉

계재 호	제목(원문의 표기대로)	저자 (원문의 표기대로)	비고
1969년 4월호	연재6. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사
	다면 스크린시대의 개막	무기명	번역 기사
1969년 7월호	연재7. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사
	EXPO 70	무기명	번역 기사 (일부 소실)
	전위 언더그라운드 영화	부윌 달라크	번역 기사
1971년 1월호	연재11. 영화언어	말셀 말팡	번역 기사
	외국의 영화이론 대담: 리얼리티의 현대적 의미	알랑 레네, 알랑 로브 그리예	번역 기사
	외국영화 시나리오-이지라이터	테니스 호퍼	번역 기사
1971년 2월호	현대 아방가르드론-미국 전위영화의 오늘-60년대에 편 '확장의 시네마'	셀돈 레난	번역 기사
	특선 시나리오 『서전트』	테니스 머피	번역 기사
1971년 11월호	영화에 있어서의 코메디안의 역설	앙드레 비리에	번역 기사

1969년 4월호의 편집후기에는 “정체성(停滯性)을 탈피하지 못한 방화 계를 위해서 외국영화의 이론이나 흐름을 계속 소개해 나가겠다. 연재되고 있는 『영화언어』 외에도 외지(外誌)에서 번역한 다면 스크린 시대의 대두(擡頭)³⁰⁾도 그러한 일련의 기사³¹⁾라고 소개하고 있다. 이러한

목적 하에 번역된 『다면 스크린시대의 개막』은 다면 스크린이라는 새로운 기술의 발전 현황에 대해 소개하며 이것이 TV라는 뉴 미디어와 어떻게 새로운 관계로 영화를 재위치 시킬 수 있을지 전망하고 있다.

“멀티 스크린은 이미 종래의 영화의 친구가 아니라 ‘쿨’한 TV의 친구가 되었다고도 말할 수 있으리라. 이곳에서 만난 어느 외국의 프로듀서는 TV의 출현 이래 사양화(斜陽化)해온 영화산업이 TV와 어깨를 겨누는 ‘쿨’한 매체로서 컴백할 수 있는 방향이 이 멀티 스크린이 아닌가고 예측하고 있다고 했다.”³²⁾

영화와 TV의 관계에 대한 위와 같은 기사의 논조는, 『영화예술』이 매우 명확한 의도에서 이 기사를 번역했음을 암시해준다. 당시에 멀티스크린 기술은 복수의 스크린을 이어서 영상을 동시에 송출하여 기존의 스크린의 영역을 확장하고 입체적인 영상의 출력을 가능케 하는 새로운 기술이었다. 여기서 언급되는 ‘쿨’한 매체라는 개념은 마셜 매클루언(Marshall McLuhan)의 표현을 차용한 것이다. 매클루언은 “뜨거운 미디어는 이용자의 참여도가 낮고, 차가운 미디어는 참여도가 높”³³⁾은 것으로 구분하고 있다. 그의 분류에 따르면 영화는 뜨거운(hot) 미디어이고, TV는 차가운(cool) 미디어이다. 이 기사의 필자는 멀티스크린 기술이 대중의 참여도와 양방향 소통을 활성화시켜 영화를 TV와 같은 차가운 미디어의 속성으로 변화시킬 것이라는 기대를 드러내고 있는 것이다.

30) 실제 기사의 제목은 『다면 스크린시대의 대두』가 아닌 『다면 스크린시대의 개막』으로 번역되었다.

31) 『편집후기』, 『영화TV예술』, 1969년 4월호, 영화예술사, 140쪽.

32) 『다면 스크린시대의 개막』, 『영화TV예술』, 1969년 4월호, 영화예술사, 81쪽.

33) 마셜 매클루언, W. 테런스 고든 엮음, 『미디어의 이해-인간의 확장(비평판)』, 김상호 옮김, 커뮤니케이션북스(주), 2016, 60쪽.

이러한 번역 기사를 통해 알 수 있는 것은 『영화예술』이 TV를 영화의 경쟁 매체로 인식하여 저항적인 태도를 취했다기보다는 TV가 가지고 있는 ‘차가운 미디어’로서의 속성에서 영화예술의 미학적 토대를 보다 새롭게 할 긍정적인 속성들을 취하며 공존할 수 있는 방안을 모색했다고 보는 것이 보다 합당할 것이다. 1966년 8월호부터 잡지의 공식 명칭을 『영화예술』에서 『영화TV예술』로 개칭한 것은 새로운 시대가 도래하기에 앞서 이러한 진보적 미학관을 선취하기 위한 전략의 일환이었다. 『영화예술』은 1969년 7월호에서 다음 해인 1970년에 일본 오사카에서 개최되는 세계박람회에서 소개될 영상 기술에 대한 해외의 기사³⁴⁾를 번역 게재하기도 했다.

보다 중요한 기사는 1971년 2월호에 번역된 셸돈 레난(Sheldon Renan)의 글이다. 레난은 미국 전위영화의 새로운 흐름을 소개하는데, ‘멀티플 프로젝션, 컴퓨터 영화’ 등 미국에서 당시 기술 발달을 토대로 이뤄낸 전위적 영화미학의 새로운 성과를 일목요연하게 설명하고 있다.³⁵⁾ 여기서 또한 진보하는 기술을 매개로 하여 영화와 TV의 경계를 허무는 전위영화의 시도는 미학적으로 높이 평가되고 있다.

이상과 같은 『영화예술』의 번역 기사는 이전 시기와 비교하였을 때, 전위영화에 대한 개념이 TV 매체의 성장을 겪으며 굴절되었음을 보여주고 있다. 문예영화 시기의 ‘전위영화’ 담론이 주로 영화의 형식적 요소에 대한 탐구와 관련되었다면, TV의 성장으로 인해 영화가 침체되던 시기의 ‘전위영화’ 담론은 주로 새로운 기술을 중심으로 영화의 TV의 경계 사이에서 공존의 가능성을 모색하는 방향의 글들로 취사·선택된 것이었다.

『영화예술』은 창간 초기부터 TV를 중요한 매체의 하나로 수용하며

34) 『EXPO 70』, 『영화TV예술』, 1969년 7월호, 영화예술사, 71-74쪽.

35) 셸돈 레난, 『현대 아방가르드론: 미국 전위영화의 오늘—60년대에 핀 ‘확장’의 시네마』, 『영화TV예술』, 1971년 2월호, 영화예술사, 34-41쪽.

영화예술과 공존할 수 있는 그 가능성에 대해 모색했다. 그리고 이러한 사실은 서구 영화담론의 번역 기사를 통해 다시 한 번 확인할 수 있는 것이다. 하지만 『영화예술』의 이러한 노력에도 불구하고 1970년대에 한국영화는 오랜 침체기에 접어들게 되었다. 이는 『영화예술』이 한국 영화의 '전위대'를 자처하였으나 미학적 패러다임을 근본적으로 바꾸는 데 까지 도달하기에는 현실적인 어려움이 따랐음을 시사한다.

그럼에도 불구하고 '영화도 TV도 마찬가지로'라는 창간호 권두언의 선언은 상이한 두 매체에 대해 진지하게 접근하고 이를 적대적 경쟁 관계로 본 것이 아니라 상호간 미학적 지평을 넓힐 수 있는 계기로 인식했다는 점에서 특유의 개방성을 함축하는 문구이기에 1960년대의 지형 하에서 유의미한 지분을 확보하고 있었다고 평가할 수 있을 것이다.

5. 결론

'정치가 대립과 갈등을 조정하고 해소하는 행위'라는 정의를 받아들인다면 '번역'이 태생적으로 정치적인 행위라는 의견에 동의할 수밖에 없다. 번역은 서로 다른 언어와 문화가 충돌하는 지점에서 역자의 선택에 따라 양자를 조정하며 매개한다. 그러므로 번역의 역할은 '차이'와 '균열'이 존재하는 지점에서 더욱 부각된다. 이는 결과적으로, 번역이 있는 곳에 차이와 균열이 존재함을 예시하기도 한다. 이렇듯 번역된 글에 대한 연구는 특정한 문화권의 발화자들이 다른 문화권의 담론을 수용하는 과정에서 나타나는 태도를 부각시킴으로써 담론의 본질과 발화자의 의도에 보다 가깝게 접근하도록 돕는다.

전문지 『영화예술』은 1960년대 한국 영화의 성장과 1970년대 초반의

쇠퇴를 관조하며 비평하는 과정에서 이러한 번역의 정치를 적극적으로 활용하였다. 첫 번째 시기에 『영화예술』은 한국적 리얼리즘 전통을 초극하기 위한 실천으로서 서구의 리얼리즘 담론과 작가주의 담론을 적극적으로 번역하였다. 『영화예술』은 ‘작가’라는 단어를 번역하는 과정에서 한국의 ‘작가’ 개념이 띠고 있는 봉건적 성격과 서구의 ‘작가’에 함축된 근대성을 부각시켰다. 두 번째 시기에 『영화예술』이 번역에 좀 더 천착하기 시작한 개념은 ‘전위’와 ‘형식’이었다. 이러한 용어의 잦은 번역은 이전 시기에 부상한 ‘작가’ 개념을 계승하면서도 문학과 구별되는 독자적 ‘영상 언어’로서의 성격을 부각하려는 문화정치적 의도와 맞닿아 있었다. 마지막 시기에 『영화예술』은 새로운 미디어인 TV의 속성을 영상 예술이라는 커다란 범주 안에서 영화 속에 포용하려는 의도를 지니고 ‘전위’와 ‘형식’을 번역 및 변용하였다.

이렇듯 『영화예술』의 번역 기사는 본래의 맥락에서 떨어져 나와, 영화 전문지 『영화예술』이 시대와 조응하며 정립해나간 ‘영화예술’이 어떠한 모습이었는지 이해할 수 있도록 돕고 있다. 한국의 필자가 쓴 글이 직접적인 발화로써 『영화예술』의 지향을 명시하고 있다면, 번역 기사는 보다 간접적이고 은밀한 방식으로 『영화예술』의 지향을 암시하며 대중의 무의식에 각인하는 실천적 방법론으로 작용한 것이다. 이를 통해 본 논문은 『영화예술』이 지향한 영화예술이 단순히 ‘주제적인 차원에서 현실을 재현하는 리얼리즘’이 아닌, ‘영상 언어로서 영화를 새로운 형식으로 재구성’하는 데 있다고 확인하였다. 이는 디지털 영화미학에서부터 포스트-디지털 영화미학에 이르는 진전으로 ‘영상 언어’의 본질에 대한 담론이 활발하게 전개되고 있는 오늘날, ‘영화’라는 매체에 대한 고민을 첨예하게 보여주는 한국 영화미학의 본류로 거슬러 올라가 역설적으로 오늘날의 영화미학에 대한 이해를 확장하는 유의미한 과정이라 할 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『영화예술(영화TV예술)』, 1965.4-1971.11.

2. 논문과 단행본

김동호 외, 『한국영화 정책사』, (주)나남출판, 2005.

김미현 외, 『한국영화사—開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.

김종원, 『영화잡지의 역사 1919~1978—연속사진 시대의 '녹성'에서 '영상시대'까지』,
『공연과리뷰』 제87호, 2014, 47-52쪽.

마셜 매클루언, W. 테런스 고든 엮음, 『미디어의 이해—인간의 확장(비평판)』, 김상
호 옮김, 커뮤니케이션북스(주), 2016.

이선주, 『열정과 불안—1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대학교 박
사학위논문, 2012.

호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000.

Abstract

Politics of Criticism and Translation, A Study on Film Art in the Magazine
Younghwa-yesul(Film Art)
— Focusing on Translated Articles from 1965 to 1971

Nam, Ki-Woong(Hanyang University)

This paper examines the kind of film art that the magazine *Younghwa-yesul(Film Art)* was trying to establish through the political process of criticism and translation. By doing this, this, the aim was to newly establish the Korean aesthetics in the period between the 1960s and 1970s.

Younghwa-yesul(Film Art) was first published in April 1965 and continued for about eight years until 1972. This paper focuses on the Western articles that were translated because the process of selecting and translating Western articles was a very political process. The translation of the articles can be classified into three periods. The first begins in April 1965 and lasts until September 1967. During this period, *Younghwa-yesul(Film Art)* discussed the emergence of a genuine 'film writer'. The second period lasts from November 1967 to January 1969. During this period, there was a demand for films to deviate from the influence of literature and to establish their own aesthetic. The third period is between April 1969 and November 1971. At this time, Korean films were in a slump due to the growth of television. So Korean films had to build a new aesthetic for survival.

This paper will lead to an understanding of how *Younghwa-yesul(Film Art)* established 'film art' through translated articles.

(Keywords: *Younghwa-yesul(Film Art)*, film discourse, Lee Yeong-II, 1960s, formalism, literary films, avant-garde films)

논문투고일 : 2018년 7월 14일

논문심사일 : 2018년 7월 29일

수정완료일 : 2018년 8월 8일

게재확정일 : 2018년 8월 9일