

유현목 문예영화의 원작 변용과 반공주의 —〈카인의 후예〉,〈불꽃〉,〈장마〉를 중심으로

구모경*

1. 서론
2. 시대적 특수성에 의해 내면화된 반공주의적 정체성
3. 원작소설의 주제의식 영상화 양상
 - 3-1. 카오스적 시공간의 형상화—〈카인의 후예〉(1968)
 - 3-2. 공산주의자에 대한 휴머니즘적 주체의 저항—〈불꽃〉(1975)
 - 3-3. 샤머니즘을 통한 분단 상처의 치유—〈장마〉(1979)
4. 결론

국문요약

유현목은 한국영화계를 대표하는 지성적 영화작가로 통하며, 그 위상은 문예영화에서 출발한다. 그는 문학작품을 영화언어로 전유하여 작품 세계를 구축했다. 유현목의 작품세계에 나타나는 주요한 주제인 ‘분단과 이데올로기의 문제’는 실향민이며 기독교 신자로서의 정체성에 기반한다. 유현목은 일상에서 전쟁의 폭력을 체험함으로써 반공주의를 내면화하였다. 전후세대들 대부분은 전쟁체험으로 반공주의를 내면화했고, 박정희 정권에서는 반공주의를 지배이데올로기로 전유했다. 이에 반공영화는 문화통치전략의 수단으로써 체제에 순응적인 주체로 만들어내는 효과적인 도구였다.

따라서 반공영화는 한국의 시대적 특수성을 살펴볼 수 있는 요긴한

* 건국대학교 국어국문학과 박사과정 수료.

텍스트이다. 본고에서는 그동안 유현목의 영화들 중 주변화되었던 〈카인의 후예〉, 〈불꽃〉, 〈장마〉를 대상으로 원작의 수용 양상과 반공주의적 특성에 대해 규명하고자 하였다. 〈카인의 후예〉는 ‘전쟁 직전의 혼란한 시공간’을, 〈불꽃〉은 ‘행동하는 휴머니즘적 주체’를, 〈장마〉는 ‘샤머니즘을 통해 전쟁의 상흔을 치유’하는 것을 시각화하였다. 감독은 원작의 서사와 주제의식을 수렴하여 영화기법을 통해 재현하지만 반공주의적 특성이 강화되는 매체적 차이가 발생한다. ‘비인간적인 공산주의자’로의 인물의 성격적 자질을 강화한 것이다.

박정희 정권이 요구한 ‘비인간적인 공산주의자’로 대표되는 반공영화의 도식성은 영화감독의 창의적 상상력과 예술성을 침해했다. 유현목의 영화 역시 인물 형상화에 있어서는 반공영화의 도식성을 따르고 있지만 원작의 서사와 주제의식을 자신만의 영화기법으로 전유함으로써 영상 미학의 지평을 넓혔다.

(주제아: 반공영화, 반공주의, 각색, 문예영화, 유현목, 비인간적인 공산주의자, 〈카인의 후예〉, 〈불꽃〉, 〈장마〉)

1. 서론

반공주의는 한국전쟁 이후 이승만 정권에서부터 강화되었다. 이승만 정권의 반공주의가 ‘공산주의에 반대한다’는 소극적인 의미였다면 5·16 쿠데타로 권력을 장악한 박정희 정권은 국가폭력의 제도적 장치로서 ‘국가보안법’을 보완한 ‘반공법’을 제정하고 개인을 국가의 감시 통제 하에 놓고 규율에 순응하는 주체로 만들어냈다.

지배이데올로기에 순응하는 국민문화를 창출하기 위한 반공영화는

효과적인 도구로 활용되어 왔다. 반공영화의 범주에 들 만한 영화는 1940년대 후반부터 제작되었지만 명칭이 공식화된 것은 1966년 공보부가 주최하는 제5회 대종상 수상 분야에 ‘우수 반공영화상’을 신설하고 그 영화에 ‘외화수입 쿼터’¹⁾ 1편을 배정하기 위한 정책에 의해서였다.²⁾ 이는 반공영화가 본격적인 국가의 정책에 의해 만들어지는 국책영화가 되는 시점이기도 했다. 따라서 반공영화는 박정희 정권의 시대적 특수성을 즉각적으로 읽어낼 수 있는 요긴한 텍스트라 할 수 있다.

그동안 유현목 감독의 작품에 대한 연구는 작품성과 예술성을 획득한 영화를 대상으로 이루어져 왔는데, 대부분 문예영화³⁾에 해당한다. 이 논문들은 영화기법이나 영화정책사에 관해 기술함으로써 일정한 성과를 나타내었다. 그러나 원작에 대한 상세한 고찰이 이루어진 연구는 소략하다.⁴⁾ 반면에 그의 대표작인 〈오발탄〉(1961)은 다양한 방면으로 분

1) 1967년 외화수입 쿼터배정은 우수영화제작실적에 따라 이루어졌는데 대종상 최우수 작품상 및 제작상, 장려상, 반공작품상, 국내 영화상 최우수 작품상, 아시아영화제출 품 수상 또는 각종 해외 영화제 출품 및 수상 등에 대해 1편의 수입권을 보상하는 것으로 규정했다. 그리고 1968년 우수국산영화규정(문화공보부고시)에서는 최우수 작품상 외에 여타의 영화에 대해서 점수제(평점제)를 적용하여 문예영화는 A급 100 점, 계몽영화는 B급 80점, 반공영화는 C급 60점을 부여했다. 1968년 하반기부터는 문예영화를 인정하지 않는 것으로 법이 바뀐다. 따라서 문예영화 뿐이 66년부터 68년 까지 기하급수적으로 늘어난 것을 유추할 수 있다. 박지연, 「1960년대 한국영화 정책과 산업의 명암: 김수용 감독의 필모그래프를 중심으로」, 『영상예술연구』 1호, 영상예술학회, 2001, 181쪽.

2) 조준형, 「반공영화 소사」, 『영상문화정보』 22호, 한국영상자료원, 2001, 30쪽.

3) 문예영화: 고전문학 · 소설 · 시 · 수필 · 희곡 · 방송대본 · 만화 등의 문학작품 혹은 문학의 범주에 포함될 수 있는 독립된 작품을 각색하여 시나리오를 구성하고 이를 극간으로 제작된 영화를 가리킨다. 객관적 장르 명칭이다. 김남석, 『한국 문예영화 이야기』, 살림 충서, 2003, 5-6쪽.

4) 다음의 논문들은 유현목의 문예영화를 다룬 대표적인 논문들로써 원작소설 보다는 영화 매체에 대한 영상기법과 영화정책사를 다루고 있다. 박유희, 「문예영화와 겸열, 유현목 영화의 정체성 구성과정에 대한 일고찰」, 『영상예술연구』 17호, 영상예술연구, 2010, 173-212쪽; 안승범, 「소설원작 반공영화의 주제의식 영상화 과정 고찰」,

석되어 있는 상태이다.⁵⁾ 분명 〈오발탄〉의 독보적인 위치는 부인할 수 없으나 〈오발탄〉 연구에 치중한 나머지 다른 작품을 주변화 할 위험이 따른다. 따라서 본고는 기왕의 연구에서 주변화되었던 문예영화 중 반공주의적 성격을 담고 있는 영화를 대상 텍스트로 선정하였다.

우선 살펴 볼 〈카인의 후예〉가 만들어진 1968년은 본격적으로 반공영화로 만들어질 수밖에 없는 사회적 분위기였다. 1967~1969년은 남북 간의 ‘체제대결’과 ‘반공동원’이 심화되었으며 반공영화 제작이 절정에 달했고 영화인들도 현실에 회의하고 있었다.⁶⁾ 더불어 외화수입쿼터제로 인해 영화 제작사에서는 반공영화상을 받기 위한 수단으로 완성도 높은 영화를 만드는 감독을 선별하여 영화 제작을 맡긴 것이다. 그 중심에 있던 유현목 감독은 문학을 통해 작품성을 검증받은 황순원의 『카인의 후예』를 영화화⁷⁾하게 된 것이다.

『한국문학이론과 비평』 제47집, 한국문학이론과 비평학회, 2010, 357-382쪽; 이유란, 『1960년대 유현목 작품에 나타난 현실인식 연구』, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사 학위논문, 2005; 서미진, 『김수용, 유현목 문예영화의 나래이션과 스타일 연구』, 고려 대학교 대학원 박사학위논문, 2015.

5) 다음의 논문들은 유현목의 〈오발탄〉을 대상으로 이루어진 연구들이다. 원작소설과 영화의 매체분석부터 영화만의 영상기법까지 많은 연구가 진척되어 오고 있다. 안승 범, 『인물 화면화 방식을 통해 본 소설의 영상화 일고찰—〈오발탄〉, 〈장마〉』를 중심으로, 『현대문학의 연구』 41, 현대문학연구학회, 2010, 357-388쪽; 조현일, 『소설의 영화화에 대한 미학적 고찰—60년대 문예영화 〈오발탄〉과 〈안개〉를 중심으로』, 『현대소설연구』 21호, 한국현대소설학회, 2004, 249-273쪽; 전우형, 『〈오발탄〉의 매체 전환구조와 영화 예술적 속성구현양상』, 『한국현대문학연구』 제28집, 한국현대문학회, 2009, 397-425쪽; 장성규, 『소설 『오발탄』의 영상매체로의 전환과 텍스트다시—쓰기의 전략』, 『현대문학이론연구』 56호, 현대문학이론학회, 2014, 157-171쪽; 최병근, 『유현목 감독의 〈오발탄〉에 나타난 시각적 진술에 대한 연구』, 『영화연구』 42호, 한국영화학회, 2009, 621-644쪽.

6) 동백림과 통혁당, 김신조 부대 침투, 푸에블로호 납치 사건 등으로 안보 위기감이 최고 조로 조성되고 6·8부정선거와 3선개헌 등으로 이어진 ‘정치’ 또한 체제의 광기를 숨기지 않고 있었다. 천정환·권보드래, 『1960년대를 묻다』, 천년의 상상, 2012, 205쪽.

7) 유현목은 〈카인의 후예〉가 만들어지게 된 배경에는 영화상 수상을 위해서이며 〈카

다음으로 1975년에 제작된 〈불꽃〉은 제4회 대종상 최우수 작품상, 남우주연상 등 4개 부문에서 수상했다. 국산영화의 진흥과 영화산업 육성 및 지원을 위해 탄생한 영화진흥공사(1973)는 국책영화로써 반공영화 제작에 더욱 힘을 쓴는 분위기에서 만들어졌다.⁸⁾ 원작소설인 선우휘의 『불꽃』은 1959년에 창작되어 두 매체는 무려 18여년의 시간차가 나고 있는데 전쟁에 무심해진 대중을 교회하고 반공주의를 고취시키려는 유신정권의 시대착오적인 영화정책을 보여준다. 논자들은 무거운 주제 탓도 있겠지만 영화가 지녀야 할 최소한의 오락성이 없어 대중성을 외면 당하고 있는 느낌⁹⁾이라 평했다.

마지막으로 79년에 제작된 〈장마〉는 제18회 대종상 우수작품상과 촬영상을 획득하지만 제작사 측의 흥행이 안된다는 이유로 개봉이 1981년 5월로 미루어졌다.¹⁰⁾ 당시 소비주체인 젊은 관객들은 전쟁을 체험하지 않은 세대들로써 ‘반공’이나 ‘전쟁’ 소재는 그들의 관심을 끌 수 없었다. 그럼에도 불구하고 〈장마〉는 원작소설의 충실했을 통해서 한국의 민족적 분단의 아픔에 관해 성찰할 수 있게 만든 영화라 할 수 있다. 〈장마〉는 반공영화로 분류되어 있지만 엄밀히 말해 분단영화라 할 수

인의 후예〉가 기왕의 반공영화와 차별성을 지니는 것은 문예영화를 바탕으로 하기 때문이라 회고했다. “〈카인의 후예〉는 횡순원씨의 원작이지요. 그때 정부에서 반공 영화상이라는 것이 있었어요. 반공영화상, 최우수상으로 상 타면은 외화 퀴터를 하나씩 줬거든. (...중략...) 내가 유명한 감독 중에 하나 들으니까 상 타려고. 그때 나한 테도 이제 맡긴 거죠. 흥행은 안 되더라도 외화퀴터 때문에 그래서 반공영화로써는 그냥 흔한 그런 것이 아니라 문예적인 차원이 있는 한국영화. 그때 일반적으로 반공 영화 그러면... 괴뢰군이 한국군한테 죽는... 관객들은 반공영화를 안봐요. 뻔하다 뭐. 드라마나 뭐. 그런 상술이 많을 때입니다. 상당히 기여도가 높은 문예영화죠.” 안태근, 『한국영화 100년사』, 북스토리, 2013, 559쪽.

8) 안승범, 「소설 원작 반공영화의 주제의식 영상화 양상 일고찰」, 『한국문학이론과 비평』 제47집, 한국문학이론과 비평학회, 2010, 359쪽.

9) 전양준·장기철, 『닫힌 현실 열린 영화』, 제3문화사, 1992, 348-349쪽.

10) 「〈장마〉, 친족 간 불화를 부른 6·25의 비극」, 『동아일보』, 1981.5.10, 12쪽.

있다. 분단영화에 대한 학술적 정의가 연구자마다 다르지만 분단영화는 대체로 전쟁영화와 반공영화의 틀 속에서 규정되었던 장르가 한국현대 사의 시대적 변화에 따라 변형되어 나타났다고 할 수 있다.¹¹⁾

이렇듯 세 작품이 지난 반공주의적 특성은 시기와 정책에 따라 조금씩 다르게 형상화되고 있다. 이 스펙트럼을 텍스트 분석을 통해 살펴보고자 한다. 이 과정에서 문학과 영화의 교섭 양상과 작품의 본질을 규명하고 규율 권력의 시대에 창작자의 상상력이 제한되고 발현되는 방식이 드러나기를 기대한다.

우선 이를 위해 2장에서는 유현목 영화에 반공주의가 내면화될 수밖에 없었던 시대적 특수성에 관해 살펴 볼 것이다. 3장에서는 2장의 근거를 토대로 세 편의 문예영화를 대상으로 원작에서 영화로의 수용양상과 반공주의적 특성을 구체적으로 살펴볼 것이다. 원작과 영화의 일대일 대응 방식을 기법적 측면에서 비교 분석하는 것이 아니라 원작소설과 영화의 주제의식의 측면에서 살펴볼 것인데 이를 통해 서사 매체에 있어서 주제의식의 중요성을 강조하기 위함이다.

2. 시대적 특수성에 의해 내면화된 반공주의적 정체성

유현목 감독은 〈사상계〉의 지식인들과 동향 출신이며 동국대 국문학과 출신으로 문학에 대한 조예가 깊었다. 따라서 〈사상계〉 동인인 이범 선의 〈오발탄〉과 손창섭의 〈잉여인간〉을 영화화하며 관심을 받게 된다.¹²⁾ 기왕의 감독들이 대중적인 신문연재 소설 또는 20~30년대 소설

11) 정영권, 「한국반공영화의 제도화 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2010, 49-52쪽 참고.

12) 50년대의 학계와 문예계에 등장한 인물들 중에서 서북 출신들이 등장한다. 50년대

들을 영화화했다면 유현목이 선택한 소설은 동시대의 문제적 소설이며 문학성은 뛰어나지만 관념적이어서 영상화의 어려움이 뒤따랐다.

또한 유현목의 작품세계에 있어서 주된 테마가 세 가지로 나뉘는데 ‘인간의 운명론’, ‘신과 인간의 갈등’ ‘분단 비극과 이데올로기’ 등으로 관념적인 주제를 지니고 있다.¹³⁾ 특히 그에게 있어 신앙의 문제는 비극적 세계를 벼루 수 있게 하는 삶의 준거점으로 작용한다. 기독교 신앙과 전쟁체험은 유현목 감독의 정체성을 구성한다. 황해도 사리원 태생인 유현목은 부유층이며 독실한 기독교 집안 출신으로 6·25 전쟁으로 인해 가족과 고향을 잃은 실향민이다. 공산주의자들의 탄압의 대상으로 위치했던 자본가 계급이었으며 기독교¹⁴⁾인으로서의 신앙적 정체성은 반공주의를 내면화하게 만들었다고 본다.

반공주의에 대한 내면화는 전쟁의 폭력을 체험한 전후세대들의 상처와 연동된다. 전후세대의 전쟁체험을 한마디로 규정한다면 주체의 의사와는 전혀 무관하게 외부로부터 가해진 대재앙의 충격이었다는 것이 그 본질이다.¹⁵⁾ 대재앙을 겪은 그들이 폐허가 된 전후 상황에서 직면한 ‘빈

후반 지식인 담론을 실질적으로 주도했던 〈사상계〉지식인 집단들이 대거 서북출신의 지식인들이기 때문이다. 서북출신의 다수가 기독교 신자였다. 새로운 사회체제의 수립을 원했던 서북지역에서는 기독교의 ‘세례’를 받으며 문명개화를 추구했다. 서북 지역 출신들은 강한 결집력을 지니고 있었다. 김건우, 「1950년대 후반 문학과 〈사상계〉지식인 담론의 관련양상 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2002, 45-48쪽 참고.

13) 이용관·이효인, 『한국 리얼리즘의 길찾기』, 도서출판 큰사람, 1999, 20-21쪽.

14) 한국 기독교 신앙의 근간에는 반공주의를 내재하고 있다. 특히 해방공간과 6·25를 통해서 공산주의와 직접적인 충돌로 인해 반공주의가 강화된다. 류대영, 『한국 근현 대사와 기독교』, 푸른역사, 2014, 368-369쪽 참고.

15) 한국전쟁은 좌우익의 이념적 대립이 전쟁으로 발전한 것이라고 파악할 수도 있지만, 이는 6·25의 세계대전적 면모를 설명하지 못한다. 대재앙적 성격으로 인해서 그리고 냉전체제, 즉 외부에서 기인한 세계사적 사건이라는 점으로 인해서 6·25전쟁은 그들에게 해방이나 자유 수호라는 어떤 정치적 이념도 사실상 무색하게 만드는 대재앙이었던 것이다. 조현일, 『전후소설의 문학사적 재조명』, 『선청어문』 33, 2005,

곤'은 당장 해결해야 하는 생존의 문제였다. 박정희 정권은 '빈곤'을 극복할 수 있게 하는 있는 대안으로써 경재개발 논리인 '조국근대화'를 제시했다. 전후세대들은 대재앙을 통한 상처를 치유할 사이 없이 '조국근대화'와 '반공주의'의 논리에 내몰린다. '조국근대화'에 '반공주의'를 통합할 수 있었던 것은 경제적으로 공산주의를 이기는 승공¹⁶⁾의 길이었기 때문이다.

유현목 감독 역시 전쟁체험으로 인해 인간의 운명과 비극적 현실의 문제에 관해 천착하게 되었으며 이러한 문제의식은 〈오발탄〉에 잘 드러난다. 유현목의 대표작인 〈오발탄〉의 가족들이 실향민이라는 것은 우연이 아니며 단지 수동적인 위치에서 작품을 선택한 것이 아님을 방증한다. 〈오발탄〉(1961)은 실향민들의 삶과 전후 한국 사회의 분위기를 사실적으로 재현함으로써 그의 영화 중 입지전적 작품이 되었고 한국을 대표하는 리얼리즘 영화감독으로 자리매김하게 되었다.¹⁷⁾ 유현목은 〈오발탄〉의 성공 이후 문학의 영상화, 즉 문예영화를 지향함으로써 자신의 영화철학을 구축해 갔다.¹⁸⁾

〈오발탄〉은 자유당 정권 말기에 제작되어 군사정권이 들어선 61년도의 혼란한 시기에 상영되었다. 〈오발탄〉의 뛰어난 성취에도 불구하고 리얼리즘이라는 현실비판적 내용으로 인해 정부당국의 주시를 받게 된

351-352쪽.

16) 조희연, 『박정희와 개발독재시대』, 역사비평사, 2012, 73쪽.

17) 영화사가 이영일은 유현목 감독이 한국 리얼리즘 영화의 전형을 만들었다고 언급했다. 이영일, 「유현목: 반허구-영상의 체험」, 『닫힌 현실 열린 영화』, 제3문학사, 1992, 16쪽.

18) 유현목이 문학작품을 각색한 문예영화는 총 12편에 해당한다. 〈오발탄〉(1961), 〈김 약국의 딸들〉(1963), 〈잉여인간〉(1964), 〈순교자〉(1965), 〈막차로 온 손님들〉(1967), 〈카인의 후예〉(1968), 〈나도 인간이 되련다〉(1969), 〈분례기〉(1971), 〈옛날옛날 훠어이 훠이〉(1978), 〈장마〉(1979), 〈사람의 아들〉(1980)이다.

다. ‘국시를 반공’으로 설정한 반공사회에서 감독들은 자기검열을 통해 사회비판적 기능을 담고 있는 리얼리즘 영화보다는 형식이나 양식적 실험에 우선하는 모더니즘 영화를 선호하게 된다. 한국 리얼리즘 영화의 획을 그었던 유현목 역시 영화 동인인 씨네포엠을 창설하며 실험영화인 〈춘몽〉을 선보인다.¹⁹⁾ 리얼리즘 영화감독으로 수사되던 유현목이 모더니즘 영화로선회한 배경에는 영화감독 자신의 영화예술에 대한 자의식, 서구적 미적 근대성에 대한 지향 뿐 아니라 현실을 있는 그대로 비판할 수 없는 억압적인 반공규율 사회였기 때문이기도 하다.

박정희 정권의 반공규율 권력을 영화인들에게 각인시킨 결정적인 사건은 이만희 감독의 〈7인의 여포로 사건〉²⁰⁾인데 반공법이 영화계에 처음 적용된 사례라 할 수 있다. 이만희가 병보석으로 석방된 뒤 일주일 후, 1965년 3월 24일 세계문화자유회의 한국본부에서 주최한 세미나에서 유현목은 「은막의 자유」²¹⁾라는 글을 통해 “반공이 국시일 수는 없다”는 비

19) 영화동인인 ‘씨네포엠’은 1964년 발족한 한국 최초의 단편실험영화그룹으로 전위적 영화제작과 해외교류 및 국제영화제출품을 목표로 출발했다. 유현목을 대표로 하는 이 모임은 작품제작 외에도 동인지 발행, 연구발표회 및 합평회를 계획하면서 영화 예술 뿐 아니라 인접예술의 각 분야에 골고루 회원을 포섭했다. 이선주, 「1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2012, 55쪽.

20) 1965년 이만희 감독의 〈7인의 여포로〉가 반공법에 걸려 이만희가 구속되는 사건이 발생했다. 이 영화는 한국전쟁 당시 북한군에게 잡힌 여자포로들을 중공군이 강간하려 하자 인민군 수색대가 중공군을 쏘이 죽여 북쪽에서 쫓기는 신세가 되는 바람에 국군으로 귀순한다는 내용이었다. 일종의 반공영화였으나 북한군을 멋있게 그린 것이 문제가 되었다. 강준만, 『한국현대사 산책』 3, 인물과 사상사, 2002, 64쪽.

21) 유현목이 쓴 「은막의 자유」의 내용은 다음과 같다. “우리나라 헌법 제14조에는 모든 국민은 학문과 예술의 자유를 가진다. 저작자, 발명가, 예술가의 권리는 법률로써 보호한다고 되어있지만 자유의 개념이 어느 개인의 논리에서 절대할 수 없고 자유의 행사하는 범위가 어느 정도인지 그것조차 잘라 말할 수 없을 때 후진국이면서 미묘한 나라의 국민은 아니 작가는 그의 행동반경을 줄잡을 수 없고 결과적으로 창작행위에 있어 위축을 당하여 엄밀한 의미에서 자유를 누리지 못하고 있다고 고백하지

판을 한 바 있으나 이는 반공을 거부한 것이 아니라 국가가 반공을 국시로 내걸어 예술의 자율성을 침해한다는 것에 대한 비판이다. 이와 같은 발언을 이만희 감독을 옹호하는 것으로 규정함으로써 정부의 주시 대상이 된다. 그는 1965년 7월 13일 서울지검 공안부에 의해 반공법 위반으로 입건되면서 〈오발탄〉(1961), 〈잉여인간〉(1964), 〈순교자〉(1965)의 내용 일부가 용공적이라는 의심도 받아야 했다. 또한 65년에 만들어진 〈춘몽〉²²⁾에서 여배우의 나신을 문제 삼아 외설죄로 기소된다. 2년여에 걸치는 기간 동안 반공법은 무죄, 음화 제조는 유죄를 선고 받는다.²³⁾ 유현목 감독에 대한 제재는 이만희를 옹호한 사건에 대한 보복성 조치였다고 할 수 있다.²⁴⁾ 이 사건을 이후로 영화계 내에서 국가의 정책에 대한 반발이나 저항은 일어나지 않았다.

필화사건으로 많은 제재를 겪은 후에 유현목이 만든 영화가 정책에 부합하는 반공영화인 〈카인의 후예〉라는 사실은 여러 의미점을 시사한다. 〈오발탄〉을 통해 한국의 대표적인 리얼리즘 감독으로 상찬되던 그가 반공영화 연출로 방향을 선회할 수밖에 없었던 시대적 분위기를 유패할 수 있다.

않을 수 없다.” 유현목, 「은막의 자유」, 『경향신문』, 1965.3.24, 5쪽.

22) 데츠시 다케시(Tetsuji Takechi) 감독의 〈백일몽 Day Dream〉(1964)을 리메이크한 〈춘몽〉은 신인 여배우를 나신으로 등장케 해 음화 제조로는 오명을 받았다.

23) 『은막의 자유』가 발표 된지 정확히 2년이 지난 1967년 3월 15일에 유현목은 반공법은 무죄, 음화제조는 유죄 판결을 받으며, 징역 1년 6월, 자격정지 1년 6월을 선고받았다. 『경향신문』, 1967.3.15, 7쪽.

24) 유현목은 이만희와 달리 구속되지 않았고, 또한 반공법 혐의에서 무죄 판결을 받았지만 그가 반공법이라는 굴레에서 완전히 자유로워졌다고 믿는 사람은 아무도 없었다. 그는 반공 자체가 아닌 ‘차원 높은 반공’, 즉 적에게 인간성을 부여하는 반공을 주장한 대가로 불명예스럽게 ‘음화 제조자’가 되는 것을 감수해야만 했다. 그것은 어떠한 형태로든 반공정책에 이의를 제기하는 것에 대한 하나의 단죄이자 본보기였다. 정영권, 「한국반공영화의 제도화 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2010, 140-146쪽.

예술가의 창작에 대한 자유와 현실 비판이 말살되던 암울한 시대적 상황 하에서 영화예술에 대한 열망을 놓지 않았던 거장의 행보는 전위 영화에 대한 관심으로 향한다. 1960년대 후반 한국영화의 현실 속에서 ‘씨네파엠’의 영화운동은 차츰 빛을 바랬지만 그 실천적 에너지는 1970년대 ‘소형영화운동’으로 계승되었다. 유현목은 해외 시찰을 통해 전위 영화를 접했으며 이는 ‘영상시대’에 일정한 영향을 주었다. 1960년대는 유럽과 미국의 아방가르드의 전성기였다. 유현목 감독은 아방가르드 영화를 감상하고 귀국하였으며 미국의 유학생 하길종과 교류하였다. 귀국 후 유현목은 실험영화의 다른 이름인 소형영화운동을 펼쳤고 ‘영상시대’²⁵⁾의 활동을 후원하게 된다.²⁶⁾

유현목 감독은 한편으로는 예술가적 자의식을 실험영화에 쏟아 부으면서 다른 한편으로는 반공영화를 제작하고 있었다. 75년에 만들어진 영화 〈불꽃〉의 작가 선우휘²⁷⁾는 한국의 대표적인 우익 진영 작가로써 그의 작품 대부분 반공주의적 성격이 강하므로 『불꽃』의 영화화는 자연스럽게 반공영화 〈불꽃〉의 탄생으로 이어진다. 〈불꽃〉은 본고에서 살펴 볼 세 작품 중 반공주의적 성격이 가장 높후하며 반공영화의 전범에 속

25) ‘영상시대’ 동인은 하길종, 김호선, 이장호 등으로 이루어졌다. 이들은 50-60년대 거장 감독(유현목, 김수용 등)들의 후학으로 새로운 영상언어를 통한 실험영화를 지향했다.

26) 문관규, 「1970년대 실험영화집단 카이두클럽과 한옥희 감독 연구」, 『현대영화연구』 11, 한양대학교 현대영화연구소, 2011, 150-151쪽.

27) 선우휘는 대표적인 우파 보수주의 진영 지식인이다. 「테러리스트」(1956), 『불꽃』(1957) 등을 잇달아 발표하여 문단에 두각을 나타낸다. 그는 평북 정주에서 평범한 소지주의 아들로 태어나 경성사범학교를 졸업하고, 해방되던 해에 『조선일보』 사회부 기자로 입사하였다. 이후 인천 중학교에서 교편을 잡다가 육군 소위로 입대 (1948)하여 정훈장교로 복무한다. 1958년 대령으로 예편 한 후 『한국일보』와 『조선일보』에서 논설위원으로 활동하면서 작고할 때까지 꾸준히 작품을 내놓았다. 강진호, 『현대소설사와 근대성의 아포리아』, 『전후 현실과 행동주의 문학』, 소명출판, 2009, 21쪽.

한다고 할 수 있다.

이렇듯 시대착오적인 영화정책으로 인해 영화시장은 변화하는 대중들의 감성을 충족시켜주지 못했고 텔레비전과 다양한 오락 산업의 등장으로 인해 관객은 영화를 외면하게 된다. 앞서 유현목의 전폭적인 후원을 받았던 ‘영상시대’는 새로운 영화적 실험을 모색했다. 이들은 청년문화²⁸⁾라는 새로운 감성을 주도하며 대중소설과 신문연재소설을 영화화 함으로써 인기를 얻었으나²⁹⁾ 시대적 분위기와 개인적인 한계로 좌절하고 만다.

70년대 말이 되자 영화계의 자구책으로 탄생한 호스티스 멜로물³⁰⁾이 관객 동원에 성공하고, 변화하는 관객성을 확보하지 못한 반공영화는 더더욱 외면을 받는다. 이러한 시기에 제작된 유현목의 〈장마〉는 79년에 제작되었으나 흥행되지 않을 것으로 판단하여 1981년까지 영화 상영이 미뤄지기도 한다. 제작사에서는 대종상 수상을 통한 외화 수입권을 따기 위해 작품성은 뛰어나지만 관객성은 부족한 유현목 감독의 영화를 제작하게 된 것이다. 유현목은 〈장마〉를 반공영화의 범주에 넣지 않았으며 〈장마〉를 끝으로 분단 비극과 관련한 영화를 연출하지 않았다. 이는 대중의 감수성 변화 및 감독 개인의 분단 트라우마에 대한 거리두기 등으로 해석할 수 있다. 이러한 해석은 영화의 내용을 근거로 유추해 볼

28) 1970년대 청년 문화가 형성되는 사회적 맥락은 “근대화와 동시에 진행된 대중매체의 확대, 국가 권력의 생활세계 식민화, 소비 주체로서 대학생의 증가, 미국과 서구의 청년문화의 영향력에서 그 원인을 찾는다. 문관규, 「1970년대 실험영화집단 카이두 클럽과 한옥희 감독 연구」, 『현대영화연구』 11, 한양대학교 현대영화연구소, 2011, 156쪽.

29) 이장호 〈별들의 고향〉(1974), 하길종 〈바보들의 행진〉(1975), 김호선의 〈영자의 전성시대〉(1975) 등등.

30) 식모나 호스티스등 상경한 하층 계급 여성을 주인공으로 하는 멜로드라마가 70년대 말에 성행하게 된다. 상업 애로티시즘 영화를 통해 관객을 동원하기 위한 자구책이 었다고 할 수 있다.

수 있을 것이다. 본 장에서는 원작소설의 주제의식과 서사 수용 양상을 토대로 유현목 영화에 나타난 반공주의적 특성을 좀 더 정치하게 살펴보도록 하겠다.

3. 원작소설의 주제의식 영상화 양상

유현목 감독은 원작의 ‘충실한 각색’³¹⁾을 위해 주력했고 비단 유현목 뿐만 아니라 60년대 영화감독들은 문예영화의 충실한 재현을 지향했다.³²⁾ 그러나 원작소설의 영화화 방식은 절마다 개별적이어서 이를 토대로 작가적 정체성을 읽어낼 수 있다. 즉 원작소설의 선택에서 감독의 취향을 알 수 있고 원작소설을 이루는 구성 요소인 스토리, 인물, 주제의식 등을 취사 선별하여 각색하는 과정에서 감독만의 독자성이 드러나게 되는 것이다. 유현목 감독은 원작이 지닌 주제의식을 영상화하는 것에 전념했다. 주제의식이란 관념이나 정신에 가까운 것으로 형이상학적 이어서 이를 시각화하는 것은 쉽지 않다. 즉, 주제의식을 강하게 내포하는 소설은 영상화의 난점에 해당하며 스토리 위주의 소설이 각색에 용이하다. 60년대 문예영화 감독들 대부분은 스토리 위주의 소설들을 원

31) ‘충실한 각색’이란 원작의 톤뿐만 아니라 주요 등장인물들과 중요한 장면들을 대부분 보존함으로써 원작의 정신에 충실하려고 노력한다. 루이스 자네티, 『영화의 이해』, 박만준·진기행 역, 경문사, 2009, 424쪽.

32) 이러한 분위기는 창작주체와 국가정책의 동조 하에서 독려되었다. 박유희는 이에 대해 다음과 같이 말한다. “식민지 열등감을 극복하고 영화가 세계 수준에 도달하기 위해서 ‘세계영화제’에 출품할 만한 영화가 요구되었고 그 요구에 부응할 수 있는 영화”로 만들어진 것이 문예영화이며, 이 때문에 문예영화가 당대 주체들에게 예술영화와 동급으로 간주될 수 있었다고 말한다. 이를 근거로 문예영화를 “근대화 프로젝트의 일환으로 진행되었던 1960, 70년대 영화 근대화 정책과 유착된 장르”라고 강조 한다. 박유희, 「文藝映畫의 함의」, 『영화연구』 제44호, 한국영화학회, 2010, 122쪽.

작으로 선택하게 된다.

따라서 유현목 감독의 특이성이자 작가적 정체성은 원작이 지닌 주제 의식의 영화적 전유라 할 수 있으므로 다음 장에서는 소설과 영화가 공유하는 주제의식을 살펴볼 것이다. 이 과정에서 시대가 요청하고 작가가 지니고 있던 반공주의적 정체성도 자연스럽게 나타나게 될 것이다.

3-1. 키오스적 시공간의 형상화—〈카인의 후예〉(1968)

황순원의 「카인의 후예」는 1953년 『문예』에 5회에 걸쳐 연재되다가 중단되고 1954년 12월 중앙문화사에서 단행본으로 간행되었다. 『카인의 후예』는 토지개혁³³⁾을 모티프로 삼고 있다.

토지개혁이 실시되기 시작한 1946년 3월의 북한의 어느 마을, 광복 이후 전쟁 직전 이념의 혼란 속에 부유하다가 탈향하게 되는 주인공 훈의 이야기이다. 해방 직후, 전쟁 직전의 혼란한 시공간은 역사 기술을 통해서도 명확하게 알 수 없다. 남과 북이 자유롭게 오고 가긴 했지만 좌익과 우익의 개념이 난립하고 민중들은 이데올로기에 관해 정확히 인식하지 못한 채 자신의 상황에 따라 이데올로기를 전유한다. 그 특수한 시공간을 살아낸 개인의 아픔을 『카인의 후예』는 세밀한 필치로 그려내고 있다.

33) 북한에서의 '토지개혁'은 1946년 3월 '북조선 토지개혁에 관한 법령'이 공포되고 이를 추진하는 담당 조직으로 빈민과 농업 노동자로 구성된 1만 1500여 개의 '농촌위원회'가 만들어지면서 본격화된다. 이 위원회의 주도 하에 일본인, 민족 반역자, 5정보 이상을 소유한 대지주의 땅은 몰수되어 토지가 없거나 부족한 농민에게 가족 수에 따라 무상으로 분배되었다. 이 당시에는 개인 영농을 위주로 토지 분배가 이루어졌으며, 북한에서 토지에 대한 사회주의적 집단화가 이루어진 것은 6·25동란 이후의 일이다. 김종희, 「순수와 절제의 미학」, 『카인의 후예』 작품 해설, 『한국문학전집』, 문학과 지성사, 2012, 554-555쪽.

전지적 작가 시점이지만 주인공 훈의 초점화로 주변 인물들이 전경화 된다. 부모님이 돌아가시고 훈은 집안일을 거들어 주는 오작녀와 함께 살고 있다. 오작녀는 훈의 집안 마름이었던 도섭영감의 딸이며 남편에게 소박을 맞고 고향으로 돌아와 있다. 마을에는 개털오바 청년이라는 공산주의자가 토지개혁으로 농민들을 선동한다. 훈은 공산주의자들에게 야학을 뺏기고 상황에 따라 변화하는 인간의 모습에 공포를 느낀다. 온정을 베푼 지주였던 작은 아버지 용제영감은 도섭영감 및 마을 사람들의 배신으로 억울한 죄후를 맞는다. 훈의 사촌 혁은 도섭영감을 살해 할 계획을 세운다. 무력감에 빠져 세계의 폭력성을 감내했던 훈은 혁을 대신해 도섭영감을 살해하려 한다. 이 과정에서 도섭영감에게 역공을 당하자 도섭영감의 아들 삼득이 훈을 구하면서 누이인 오작녀와 함께 떠나기를 부탁한다.

소설 『카인의 후예』는 이념의 문제에 관해 직접적으로 언술하지 않는다. 작가가 초점화하는 인물 역시 공산주의자들의 악행이 아니라 살아남기 위해 이기적으로 변해 가는 인간 유형이다. 작가는 이 모든 원인을 훈의 입을 빌어 ‘세월 탓’이라고 발화한다. 전통적 유교 이데올로기를 통해 유지되던 고향 마을의 인륜성이 와해되고 친근한 인물이 공포의 대상으로 변해가는 현실의 잔혹성에 대해 ‘미쳤다’고 밖에는 달리 이해할 방법이 없는 것이다.

소설의 이야기를 충실히 재현한 영화 〈카인의 후예〉는 1968년에 이 상현 각색, 유현목 연출로 동양 영화사에서 제작되었다. 〈카인의 후예〉는 필화 사건을 겪은 유현목 감독이 몇 년의 공백 후에 제작했으며 대종상 및 여러상을 수상했다.³⁴⁾ 이는 국가에 순응하는 주체를 만들기 위해

34) 제6회 청룡영화상 작품상 및 감독상, 제3회 대일영화상 작품상 및 감독상, 핑크리본상 작품상 및 감독상, 제7회 대종상 반공부문 작품상, 제12회 부일영화상 작품상.

규제와 보상을 취했던 구체적인 사례에 해당한다.

소설은 현재형이지만 ‘휴지’를 통해서 훈의 기억과 상념이 삽입된다. 하지만 영화는 ‘휴지’ 없이 연대기적으로 시각화된다. 마을 사람들이 해방 후 처음 맞는 삼일절을 기념하며 훈의 학당에서 농악놀이를 벌이는 장면이 오프닝 시퀀스로 등장한다. 이를 통해 마을 공동체의 인륜성이 상실되기 전의 풍경이 펼쳐지는데 이 장면이 중요한 것은 인륜성이 붕괴되고 마을 공동체가 파멸되어 가는 변화의 과정을 담아내는 것이 주안점이기 때문이다. 흥겨운 농악소리가 울려 퍼지고 마을 사람들이 왁자지껄하게 떠드는 가운데 개털오바와 오작녀의 전남편 최가가 지프차를 타고 나타난다. 수용자는 이 장면에서 흐르는 암울한 음향 몽타주를 통해 마을의 불행을 예감할 수 있다.

유현목은 〈카인의 후예〉를 영화화하면서 인물 성격을 강화시킨다. 방대한 소설의 내용을 영화에 모두 담을 수 없기 때문에 극적 사건을 선택적으로 수용하여 장면화하는 것이다. 극적 사건을 추동하는 것에 있어 인물의 성격이 중요하다. 소설 『카인의 후예』가 말하고자 하는 것은 상황에 따라 변해가는 인간 본성에 관한 물음이기 때문에 영화는 인물의 성격적 자질을 강화시키는 데 주안점을 두고 있다. 특히 반공영화라는 타이틀에 걸맞게, 공산주의자들의 악행을 전경화하는 것에 많은 부분을 할애한다.

따라서 영화의 개털오바는 전형적인 공산주의자로서 악의 상징으로 등장한다. 그는 무산계급인 농민들에게 사상 교육을 시키고 이들을 이용해 지주계급을 타도한다. 그렇다고 해서 무산계급인 농민들을 위하는 인물도 아니다. 자신이 농민위원회장을 맡긴 남이 아버지가 살해당하자 박훈에게 누명을 씌우고 무지한 농민들을 선동의 도구로 삼는다. 개털오바는 박훈을 타도하기 위해 도섭영감을 이용하고 목적을 달성하자 도섭영감을 내친다. 또한 박훈의 작은 아버지인 용제영감을 살해하는 장

면을 추가하여 창조한다. 소설에서는 실성한 상태의 용제영감이 자살하는 것으로 추정되지만 영화에서는 저항 의지가 없는 늙은 노인에게 총을 쏘는 개털오바를 롱 테이크로 장면화하면서 공산주의자의 잔혹한 면모를 시각화한다.

개털오바 못지않게 잔혹한 성정을 지닌 또 다른 인물이 도섭영감이다. 사실 원작에서 공산주의자인 개털오바가 차지하는 분량은 미비하며 인물 자체의 개성을 드러나지 않는다. 그는 공산주의 정권을 대신하는 관념적 인물로 존재한다. 황순원의 『카인의 후예』에서 초점화하는 대상은 도섭영감이다. 도섭영감의 행태를 관찰하며 공포와 아이러니를 느끼는 훈의 내면서술이 소설의 핵심이다. 즉 작가는 살기 위해, 생존을 위해 몸부림치는 인간 군상의 본질에 관찰하는 것을 주안점으로 두고 있다. 이는 기실 역사적 혼돈의 시기마다 일상에 존재하는 인물 유형에 대한 세부적이고 객관적인 관찰에 가깝다. 이들은 자신의 신념이나 소신에 따라 행동하는 주체가 아니라 자신의 생존을 위해 타인을 짓밟으며 살아 온 이기적인 본성을 지닌 이들이다. 극악스럽게 변해가는 이들을 보여주는 것을 통해 혼란스러운 역사적 시간대를 체험할 수 있다. 훈은 어지러운 세상에서 정신을 놓아버린 이들을 일컬어 ‘미쳤다’는 한 마디로 이해하려 한다.

영화에서는 소설의 도섭영감을 있는 그대로 형상화했다. 그의 잔혹한 성정은 영화의 이미지를 통해 구체화된다. 자신의 딸을 죽일 듯이 때리고, 송덕비를 깨부수며, 훈을 살해하려는 그의 행위는 광기에 가깝게 표현되어 세상의 풍파에 ‘미쳐버린’ 사람을 사실적으로 재현한다.

이렇듯 영화는 카오스처럼 혼란스러운 폭풍 전야의 시간인 해방 후, 전쟁 직전의 시공간을 이미지를 통해 포착한다. 특히 ‘토지개혁’이라는 사건은 전쟁이라는 큰 사건에 힘몰되어 역사적 기술 외에 구체적 생생함을 알기란 쉽지 않다. 소설은 작가의 자전적 경험을 토대로 카오스적

시공간에서 월남할 수 없었던 상황을 문학적으로 형상화했다. 유현목 감독 역시 소설의 체험에 공유하며 이를 영화화했음을 유추할 수 있다.

3-2. 공산주의자에 대한 휴머니즘적 주체의 저항—〈불꽃〉(1975)

권영민은 『불꽃』이 주인공의 내면의 치밀한 묘사와 역사의 격동을 동시에 담고 있으며 한국의 젊은이들에게 새로운 인간형을 제시하고 있다고 말했다.³⁵⁾ 이에 반해 강진호는 작가의 주관적 체험의 절대화로 인해 반공주의로 채색되고 역사의식이나 방향감각은 결여되어 있다고 말한 바 있다.³⁶⁾ 전후소설들의 대부분은 작가들의 전쟁체험에 관한 상처가 치유되지 않은 상태에서 집필되었기 때문에 그들의 소설에서 출몰하는 주관적 체험과 정서적 반응은 소거하기 어려운 것이었다. 그럼에도 불구하고 날것 그대로의 감정적 분출이 증언과 같은 형식을 취하고 있어 실감을 느낄 수 있다.

『불꽃』은 고현의 가족사를 통해 3·1운동부터 한국전쟁에 이르는 30여 년의 격동기를 파노라마로 압축하고 있다. 소설을 끌고 가는 서술주체는 고현이며 고현의 경험을 통한 고백적 진술이 주요한 내용이다. 공산주의자 연호를 피해 동굴로 피신하면서 고현의 회고적 서술이 진행된다. 그가 피신한 동굴은 독립운동을 하던 아버지가 최후를 맞이한 곳이며 건너편 선산은 아버지가 묻혀있는 곳이다. 따라서 동굴은 고현의 각성을 통해 자기정체성의 규명이 이루어지는 상징적인 공간이다.

이렇듯 소설은 관념적이며 사변적인 내적서술이 주를 이루고 있지만

35) 권영민, 『한국현대문학사』 2, 민음사, 2002, 153쪽.

36) 강진호, 『현대소설사와 근대성의 아포리아』, 소명출판, 2009, 36쪽.

극적인 사건들을 유기적으로 병치시키고 있어 영상화에 적합한 구성을 지니고 있다. 원작에서 고현은 본인의 의지와는 무관하게 다양한 역사적 공간으로 유동하며 사건을 체험한다. 유복자로 태어나 훌어머니 밑에서 조부의 도움으로 성장한 고현은 세상사에 무심하며 자신만의 고요한 삶을 살아가길 원한다. 이는 고현의 조부인 고노인의 사상에 영향을 받은 것이다. 고노인은 독립 운동가로 비명횡사한 아들을 원망하며 소극적 개인주의로의 삶을 지향하는데 이 역시 거대한 역사의 소용돌이에서 상처 입은 개인의 분노 표출의 한 방식이다. 아들을 잃은 고노인과 아버지를 잃은 고현은 ‘소극적 개인주의’로 방어하는 삶의 태도를 지니게 한다. 할아버지의 권유에 의해 일본으로 유학을 다녀온 고현은 강제 징병되어 만주로 떠난다. 전쟁에 동원되어 인간들의 살육을 직접 체험한 그는 인간 존재에 대한 회의를 가진다. 고향으로 돌아온 고현은 여학교에서 교편을 잡는다. 그는 사회의 첨예한 이념적 대립이 혼란을 야기하는 것을 목도하고 그들의 맹목적인 신념과 흥분을 이해하지 못한다.

그 무수한 눈동자에 그토록 분노의 불길을 불어넣은 으리으리한 신흥 청부업자들. 그들은 한 가지 공사를 끝냈다고 그대로 있을 그런 절제 있는 업자가 될 수 있을 것일까. 악착같은 이윤의 추구. 그들이 즐겨 퍼붓는 기성업자에 대한 욕설. 그것은 그대로 그들이 이어받은 것.³⁷⁾

위의 서술은 고향 친구였던 연호가 현에게 공산주의적 이념을 강요하는 것에 대한 반발심을 토로한 내적서술이다. 아무것도 하지 않으려던 내면지향적인 고현이 변화할 수밖에 없는 이유는 자기세계의 고요함을 파괴하는 ‘청부업자’에 대한 적의 때문이다.

이러한 자기세계의 고요함을 지키려는 고현의 태도를 김진기는 자유

37) 선우희, 『불꽃』, 『20세기 한국소설』, 창비, 2005, 200쪽.

주의적 사상을 견지하고 있다고 말하면서 자유주의와 반공주의를 연관 짓고 있다.³⁸⁾ 고현이 개인으로서의 자유가 침해당하는 것에 대한 저항으로써 반공주의자가 되었다는 것이다. 고현은 이념 자체를 강제적으로 주입하고, 폭력을 행사하는 공산주의자들의 야만성에 강렬한 분노를 느낀다. 고현은 연호가 동료 여교사의 아버지를 공개 처형하는 것을 목도하고 총기를 빼앗아 살인 행위에 항거한다.

〈불꽃〉은 이은성, 윤삼육 각색으로 1975년에 제작되었다. 1975년 대종상 최우수작이며 고현 역을 맡은 하명중은 남우주연상을 수상했다. 영화는 호불호가 나뉘는 양가적인 평가를 받았는데³⁹⁾ 과감한 앵글과 밀도 높은 구도의 영상기법은 탁월하다. 유현복은 영화미학을 서사가 아닌 영상기법을 통해 실험하고 있으나 반공주의적 색채가 농후한 서사의 한계로 인해 대중의 관심을 받지 못했다.

원작소설의 서두와 같이 〈불꽃〉은 오프닝 시퀀스에서 연호를 피해 산을 오르는 고현의 모습을 핸드헬드로 담아내고 있다. 추격을 피해 간신히 찾아 든 동굴에서 과거의 사건들을 회상한다. 동굴은 어둠, 바깥세상은 붉은 빛으로 표현하여 색채를 대비적으로 활용했다. 동굴에서의 어둠은 각성 전의 그를 표현하며 동굴 밖으로 나온 고현의 의지를 빨간색으로 형상화했다.

38) 김진기는 『불꽃』을 선우휘 자신의 자유주의적 사상의 문학적 구현이면서 동시에 당시 월남 작가들의 세계관을 대변하고 남한사회의 지향할 바를 이념과 탁월하게 결합하고 있다는 점에서 한국의 자유주의 사상의 한 패적을 보여준다고 말했다. 김진기, 「반공주의와 자유주의」, 『현대소설연구』 25, 한국현대소설학회, 2005, 50쪽.

39) “〈불꽃〉은 정공법이요, 오소독스한 연출로 일관된 중량급 시네마로서 경박하고 저속한 장삿속 활동사진들과 선을 그을 만한 1975년 우리 영화계의 열매다”와 “원작 주제 재현에는 성공했으나 최소한의 오락성을 갖춰져야 한다는 관점에서 보면 대중성은 외면당하고 있는 느낌이라는 상반되는 평으로 나뉘었다. 전양준·장기철, 『닫힌 현실 열린영화』, 제3문화사, 1992, 348-351쪽 참조.

이렇듯 영화는 소설의 서술을 영상언어로 전유하는 것에 주력한다. 특히 고현의 관념을 영상화하기 위해서 보이스 오버를 활용한다. 유현목은 보이스 오버를 즐겨 사용하지 않았지만 〈불꽃〉에서는 관념적 서술이 지배적이어서 보이스 오버로 대체할 수밖에 없다. 현재 공간인 동굴에서 과거의 기억들을 소환하기 때문에 보이스 오버를 통해 독백으로 대사화한다. 보이스 오버 자체가 예술성을 반감시키는 영상기법⁴⁰⁾이며 고현의 공산주의자에 대한 저항 의지는 관객을 향해 외치는 선전, 선동의 구호적 효과와 같다.

고현의 저항은 현실 도피적이었던 자신의 변화를 다짐하는 의지의 표현이며 반인륜적인 행위에 대한 반발이다. 다음은 소설과 영화에서 공유하는 가장 극적인 사건으로 공산주의자인 연호가 고현의 동료 교사아버지인 조목사를 살해하려는 장면이다.

S.#133

25 (조목사의 등을 잡아채는 손)

26 (피 바닥에 스러지는 조목사)

27 영순 아버지!

(달려든다. 만류하는 현 모와 김씨. 실신해 버리는 영순)

29 (내리치는 곡괭이)

28-1 (몽둥이를 추켜드는 중구)

29, 30 현 살인이야?

(연호에게 달려들며 후려친다.)

31 (달려드는 괴뢰 2의 총을 뺏으며 후려 차며 발사한다.)

31-1 (현이 쏜 총에 맞고 쓰러지는 중구. 뛰어 들어오는 괴뢰군을 차버린다.)

32 총을 뽑아 든 연호, 쓰러지자 내무서원들, 현이를 뒤쫓아간다.

40) 채트먼은 영화기법 중에서 문자 서술과 동일하게 사용되는 보이스 오버가 영화의 미학성을 반감시킨다고 말한바 있다. 시모어 채트먼, 『영화와 소설의 수사학』, 한용환·강덕화 역, 동국대학교 출판부, 2001, 247쪽.

32-1 영순을 부축하고 있던 혐모,
현이 도망하자 뒤쫓아 간다.⁴¹⁾

위의 장면은 소설의 서술을 좀 더 구체적으로 시각화했는데 내면지향적인 고현이 행동하는 휴머니스트로 변화하는 장면에 해당한다. 기실 원작과 영화가 공유하는 이야기의 핵심은 '휴머니즘'이라 할 수 있다. 이데올로기의 여부와 상관없이 그를 추동하게 만든 가장 결정적인 동기는 '악인에게 폭행당하는 노인'에 대한 연민이다. 루카치는 문학과 모든 예술의 본질을 휴머니즘이라 했는데 이는 인간적인 순수성이 이것을 공격하고 모독하고 왜곡시키는 모든 경향을 막는 데 열정적으로 주력하는 것이 휴머니즘이라 말했다. 그리고 이러한 인류의 휴머니즘이 어떻게 구체화되어야 하는가하는 실천의 중요성에 관해서도 강조했다.⁴²⁾ 그렇다면 실천의 행위를 〈불꽃〉에서는 절대악으로 위치한 공산주의자에 대한 저항이라는 행동으로 그려낸 것으로 볼 수도 있다. 〈불꽃〉의 편향된 반공이데올로기는 문학성을 침해하기도 하지만 '타자의 고통에 연민하며 폭력에 저항하는 휴머니즘'은 문학에서의 '실천이란 무엇인가'라는 물음을 제기하게 만든다.

공산주의자인 연호는 인민재판을 통해 무고한 사람을 잔인하게 살해하고 고현을 잡기 위해 고노인을 인질로 삼고 총을 겨누는 등 자신의 행위에 대해 어떤 회의나 인간에 대한 연민도 없는 전형적인 악인형 인물이다. 기실 소설의 갈등은 내면지향적 삶을 추구해온 고현 자신과 사상을 강제적으로 주입하고 폭력성을 수반하는 공산주의라는 사상에 대한 저항으로써 인물 자신의 내적 갈등에 해당한다. 하지만 영화에서는 휴머니즘적 주체인 고현과 공산주의자인 연호의 갈등으로 변용된다.

41) 〈불꽃〉, 검열 시나리오 대본, 39쪽.

42) 차봉희 엮음, 『루카치의 변증-유물론적 문학이론』, 한마당, 1987, 139쪽.

3-3. 사마니즘을 통한 분단 상처의 치유—〈장마〉(1979)

소설 『장마』는 기왕의 전후소설과는 현저히 다른 이정표를 제시하며 출발한다. 남북 간의 이념 대립의 문제가 아니라 민족 공통의 아픔으로 승화시킨데 의의가 있다. 『장마』는 주제적 차원에서 반공 이데올로기가 거의 드러나지 않는다. 그럼에도 불구하고 공산주의자인 동만의 삼촌 순철을 통해서 ‘레드 콤플렉스’가 한국인들에게 어떻게 내면화되어 있는지 알 수 있다.

윤홍길⁴³⁾의 중편 『장마』(1973)는 이데올로기의 대립을 서술한 것이 아니라 ‘사마니즘’이라는 상징을 통해 성공적인 소설적 형상화를 이룩한다. 상징성이 『장마』를 70년대 분단문학을 대표하는 작품으로 손꼽히게 한 것이다. 더군다나 전쟁이라는 거대담론을 개인의 미시사와 연결시켜 형상화한 것이 『장마』의 또 다른 성취라 할 수 있다. 기왕의 작품들에서 갈등을 대표하는 남과 북의 두 축이 적대적으로 반목하는 세력이었다면 『장마』는 국군인 아들을 둔 외할머니와 좌익 아들을 둔 친할머니라는 가족의 문제로 치환시키면서 남북의 대립을 한 민족의 문제로 승화시킨 것이다.

소설의 서술은 동만의 회고적 서술에 의해 진행된다. 장마가 내리던 밤, 국군이었던 동만 외삼촌의 부고를 이장이 가지고 온다. 외가 일행은 전쟁이 나자 친할머니댁에 피신해 와 있었다. 인민군이 마을을 점령하자 동만의 삼촌 순철은 좌익사상에 동조되어 인민군이 되고 우익인 외삼촌은 숨어 지내게 된다. 인민군이 된 순철은 외삼촌을 밀고한 뒤 전지산으로 들어간다. 순철이 밀고 하기 전에 도피했던 외삼촌은 국군에 입

43) 1942년 전북 정읍에서 태어났다. 전주사범학교와 원광대학교 국문과를 졸업했고, 1968년 〈한국일보〉 신춘문예에 단편소설 「회색 면류관의 계절」이 당선되어 문단에 나왔다. 윤홍길, 『장마』 작가연보, 민음사, 2012, 375쪽.

대한 후 전사한다. 외할머니는 슬픔보다는 광기에 사로잡혀 마을 건너 건지산에 숨어있는 빨치산들에게 저주를 퍼붓는다. 친할머니와 외할머니는 자식들로 인해 적대감을 갖는다. 어느 날 밤에 순철이 가족을 만나기 위해 건지산에서 내려온다. 가족들의 자수하라는 회유로 인해 과거를 반성하지만 “살인을 많이 해서 이미 늦었다”고 울먹이는데 밖에서 서성이던 외할머니의 인기척에 놀라 서둘러 산으로 도망친다. 동만은 경찰의 회유에 넘어가 순철이 밤에 다녀갔다는 것을 말하게 된다. 이 일로 인해 아버지는 경찰서에 갇히는 신세가 되고 동만은 친할머니에게 미움을 받는다. 국군이 빨치산을 초토화하는데 순철의 시체를 찾을 수 없자 친할머니는 용한 무당을 찾아 간다. 무당은 몇 날 몇 시에 순철이 나타날 거라고 예언한다. 예언을 확신하는 친할머니는 순철이 돌아오기만을 바라는데 순철 대신 구령이가 나타나자 기절한다. 외할머니는 구령이를 저승길로 인도하는 의식을 치르며 집 밖으로 나가게 만든다. 이 사건으로 친할머니와 외할머니는 화해를 하고 동만은 친할머니에게 용서를 받는다. 얼마 후 친할머니는 숨을 거둔다.

논자들은 영화 〈장마〉를 “유현목 감독이 원작의 주제의식을 빌려 분단 이데올로기에 관한 자신의 입장을 정리한 작품”이라⁴⁴⁾ 말했으며 이데올로기의 비극이 아니라 민족의 비극이라는 것을 강조하기 위해 민족보편의 문화적 특성인 샤머니즘을 구체적으로 형상화하였다고 언급했다.⁴⁵⁾ 〈장마〉는 6·25 전쟁을 민족 공통의 상처로 치환함으로써 기왕의 반공영화가 지난 이데올로기적 편향성을 넘어선다. 따라서 〈장마〉는 엄밀히 말해 반공영화라고 할 수 없지만 ‘반공 문예영화’로 ‘대종상’을 수상

44) 안승범, 「인물 화면화 방식을 통해 본 소설의 영상화 일고찰」, 『현대문학의 연구』 41, 한국문학연구학회 2010, 360쪽.

45) 정재형, 「〈장마〉의 무속성과 집단무의식 분석」, 『유현목 한국 리얼리즘의 길찾기』, 도서출판 큰사람, 1999, 51쪽.

했기에 반공주의적 특성을 내재하고 있다고 볼 수 있다.

앞서 언급했듯 소설과 영화의 주요한 화두는 “샤머니즘을 통한 상처의 치유”이다. 샤머니즘이 갖는 상징은 중요한 구심점이 된다. 이야기가 독자에 의해 해석되기 위해서는 문화적 상징에 대한 이해가 전제되어야 한다. 샤머니즘에 대한 이해와 한민족이 지난 한국전쟁에 대한 집단기억이 내면화되어 있지 않다면 허구 텍스트의 해석이 제대로 이루어지지 않는다. 분석자의 분석 역시 샤머니즘의 상징에 대한 이해가 선행되지 않으면 전혀 다른 해석을 하게 된다.

가령 샤머니즘적 신앙을 내면화한 친할머니와 외할머니는 구렁이를 순찰의 환생이라 믿는다. 순찰 대신 구렁이가 들어온 것을 보고 기절한 친할머니의 행위는 순찰이 구렁이로 환생했다는 믿음에 의한 것이며 구렁이를 저승으로 인도하는 외할머니의 행위 역시 구렁이를 순찰이라 믿는 확신에 따라 의식을 거행하는 것이다. 창작자 또한 구렁이가 사람의 환생이라는 상징을 활용한 것은 수용자가 이해한다는 전제 하에서 가능한 것이다.

이렇듯 영화는 원작의 이야기를 충실하게 재현한다. 특히 오프닝 시퀀스에서 장마가 내리는 마을 정경에서부터 동만의 집 장독대까지 이어지는 딥 포커스는 소설『장마』에서 묘사한 서술을 시각적으로 형상화했음을 알 수 있다. 또한 카메라는 갑작스레 줌 인, 줌 아웃하면서 연기가 피어오르는 건지산과 마을을 번갈아 클로즈업 한다. 이는 일상적이고 평화로운 마을과는 대조적인 빨치산들의 전투를 통해 이념 대립의 참혹함을 보여준다.

또한 공산주의자의 재현에 있어서도 기왕의 반공영화와 차이점을 지닌다. 가령 〈카인의 후예〉의 개털오바와 〈불꽃〉의 연호가 비인간적인 공산주의자로 전경화되고 있다면 〈장마〉에서는 순찰을 통해서 공산주

의자로의 변모과정에 초점을 맞추고 있다. 순박하고 친근한 인물이었던 순철이 물든 좌익사상은 본인의 주체적인 각성에 의해서 이루어진 것이 아니라 혼란스러운 외부적 상황에 휘말려 변화하게 된 것이라는 것이다.

더불어 비인간적인 공산주의자로 변모한 순철의 행위도 다양한 에피소드를 통해 제시되고 있다. 소설에서는 완장을 차고 다니며 공산주의자를 흉내 내던 순철이 영화로 오면서 '죽창'을 들고 다니며 사상 증명을 위해 마을 주민들을 찔러 죽이는 등의 비인간적인 행위에 관한 에피소드가 제시된다. '죽창'이라는 메타포는 공산주의자의 잔혹함을 상징하는 대표적인 소도구로 한국사회에서만 통용되는 상징에 해당한다.

이와 함께 비인간적인 공산주의자의 재현 양상에 있어서 패륜적 면모가 부각되기도 한다. 순철은 동만의 외숙모를 흡모하는데 이는 소설에서는 등장하지 않는 장면이다. 동만의 외숙모가 목욕하는 모습을 훔쳐 보거나 외숙모를 욕망이 담긴 눈길을 주는 순철의 행위를 시각화함으로써 공산주의자들의 동물성을 시각화한다. 원작소설과 영화 모두 순철의 악행이 최고조에 이르는 것은 길준의 은신처를 고발하는 행위인데 이는 한 집안을 파괴시키는 패륜적 폭력성이며 동족상잔의 비극을 은유화한 것이다.

그러나 잔혹한 공산주의자로 변모했던 순철이 결국엔 자신의 행동을 회의하는 것으로 귀결된다. 다음은 건지산에서 동만의 집으로 잠시 내려온 순철을 가족들이 자수를 권유하는 장면이다.

S.#84

(괴로운 순철)

순철 (무겁게) 사람을 죽였어요. 그것도 아주 많이….

순구 …(순철, 친할머니 보는 얼굴)

소리 아니다 아녀

친할머니 어린시절에 미꾸라지도 놔주던 아가 아녀
순철 자수를 혀두 용서할 것 같지 않아라우
순구 글랑 염려마라 더 많이 죽인 사람도 용서받고 나온 사람을 내 눈으로 똑
똑히 봤으닝께 생각 잘혔다.
순철 ...

진지산에서 국군과 전투를 벌이고 있는 순철은 자수하고 가족들 곁으로 돌아오고 싶지만 “너무 많은 사람을 죽여서 용서받을 것 같지 않다는 것” 같다고 말한다. 회의하는 인간적인 공산주의자의 모습을 담아냄으로써 공산주의자의 재현 양상도 70년대 말이라는 시대적 흐름에 따라 변화하고 있음을 알 수 있다.

한편, 영화의 모든 위성사건은 핵 사건인 ‘굿판 시퀀스’를 위해 존재하는 듯 여겨진다. ‘굿판 시퀀스’는 영화의 클라이맥스로 기능하며 비극은 절정에 달하고 갈등이 해결되는 구심점이 된다. ‘굿판 시퀀스’는 과거의 슬픈 사건으로 인한 결과이며 텍스트 전체를 끌고 가는 서사적 추동력이다.

구렁이를 보고 기절한 친할머니를 대신해 의식을 치르는 외할머니는 구렁이를 순철의 넋이라 믿고 저승길로 인도하는데 이는 단지 등장인물인 순철에게 국한된 제의적 형식이 아니라 6·25전쟁의 이념 대립에 의해 희생된 모든 넋을 위로하는 것으로써 전쟁에 대한 집단기억의 상처를 위무하는 것과 같다. ‘굿판 시퀀스’에서 구렁이를 달래 집밖으로 내보냄으로써 등장인물의 모든 갈등이 해소된다. 친할머니와 외할머니의 화해가 이루어지고 장마가 겉하고 맑은 하늘이 장면화되며 동만과 친구들이 해맑게 웃으며 뛰어간다.

원작은 친할머니의 동만에 대한 용서와 죽음을 회고하는 것으로 마무리된다면 영화의 마지막 엔딩은 할머니에게 용서받은 동만의 해맑은 웃

음을 통해 희망을 암시하는 분위기로 귀결된다. 기왕의 유현목 감독들의 작품들이 세계에 대한 비극적 전망이 주를 이루었다면 〈장마〉의 엔딩은 감독의 현실 인식의 변화를 보여준다고 하겠다. 〈장마〉를 끝으로 유현목은 더 이상 ‘민족 분단과 이데올로기’에 관한 영화에 천착하지 않는다. 시대적 조류의 영향도 있겠지만 노감독 역시 전쟁의 상흔과 거리 두기가 이루어지고 있음을 알 수 있다.

4. 결론

박정희 정권은 문화통치전략을 통해 60~70년대의 지배이데올로기를 공고화했다. 반공규율 통치를 통한 이데올로기의 강요는 텍스트를 만드는 창작주체에게 내면화되며 이는 수용주체의 무의식에 작용하게 된다. 관념의 형성은 오랜 시간 동안 집단적 무의식으로 집약되어 정체성에 내면화된다. 반공주의에 대한 규명이 지속적으로 필요한 것은 지난 과거가 아니라 지금 여기에도 통용되는 한국인의 정신세계를 구성하는 정체성의 일부분이며 국민을 이분법적으로 가르는 표지이기 때문이다.

본고에서는 문화통치전략으로 전유된 영화에 나타난 반공주의적 성격을 살펴보기 위해 유현목의 문예영화를 대상 텍스트로 선정했다. 우선 원작을 충실히 재현하는 유현목 감독의 작품세계를 이해하기 위해 원작소설의 주제의식을 영화적으로 수용한 양상을 고찰했다. 이를 통해 원작소설과의 관계와 영화에 나타난 반공주의적 특성, 그리고 유현목의 작가적 정체성까지 아울러 살펴보았다.

유현목 감독이 지닌 실향민으로서의 정체성은 반공주의를 내면화하게 만들었다. 그러나 영화의 예술성을 지고의 가치로 치는 그에게 있어

반공영화 제작이 기꺼울 수는 없었을 것이다. 규율권력의 억압과 시대적 한계 속에서 그는 문예영화를 통한 반공영화 연출을 대안으로 삼았고 〈카인의 후예〉, 〈불꽃〉, 〈장마〉는 원작을 충실히 재현했다. 영화의 주제의식과 서사는 원작 그대로 수용함으로써 많은 차이가 발생하지는 않지만 인물 형상화를 통해 반공주의적 성격을 강화된다. 즉 원작에 등장하는 공산주의자들을 비인간적으로 성격화한 것이다. 원작이 존재하는 영화에서의 인물 형상화는 원작소설에서 제시된 정보를 통해서 구성된다. 혼희 소설의 인물이 내적서술을 바탕으로 하고 있는 내면지향적 인물인데 반해 내적서술이 불가능한 영화는 인물의 행위를 통해 드러내어야 한다. 인물의 행위가 극적인 행동으로 드러남으로써 성격적 자질이 변형된다는 것을 의미한다.

이들 세 영화는 원작소설 각각의 성격과 정책의 변화에 따라 영화의 반공적 성격도 강화되거나 약화되기도 하였지만 반공영화의 가장 큰 특징인 ‘비인간적인 공산주의자’의 인물 형상화는 고루 내재되어 있다. 공산주의자의 잔혹성과 범죄 행각의 재현으로 조성되는 정치적 효과는 공포의 창출을 통해 ‘위험한’ 사상이나 행동과 절연하게 만들고 “국가에 순응하는 국민을 만들어내는 것”⁴⁶⁾에 요긴하게 전유되었기에 반공영화를 통해 강조될 수밖에 없었다. 그러나 이러한 전형적인 반공영화는 시대착오적이라는 평가와 함께 관객들에게 외면 받을 수밖에 없었다.

앞서 살펴 본 세 영화 역시 전형적인 반공영화의 성격을 지니고 있지만 유현목의 반공영화가 기왕의 반공영화의 도식성을 뛰어넘는 것은 원작소설의 복잡한 서사와 굽직한 주제의식을 담아내고자 한 감독의 의지에 의해서이다. 원작을 충실히 재현하는 영화를 혼히 ‘창의력 없다’거나 펌훼시키는 경향이 있는데 영화학자 바戕은 문학성이 뛰어난 작품 일수

46) 유임하, 『한국 소설의 분단 이야기』, 책세상 책우리, 2006, 55쪽.

록 이를 영화로 재구성하기 위해서는 창조적인 재능이 필요하다고 언급한 바 있다. 이는 두 매체의 차이로 인해 등가적인 재현을 위해서는 영화작가에게 훨씬 큰 창의성과 상상력이 뒷받침되어야 한다는 뜻이다.⁴⁷⁾ 바쟁의 말처럼 유현목은 몽타주, 미장센, 클로즈업 등 다양한 영상기법을 활용하여 문학에서 영화로의 등가적 재현에 중점을 둠으로써 ‘영화작가’ 내지는 ‘한국 최고의 지성적 감독’이라는 수사를 지니게 된 것이다.

47) 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』, 박상규 역, 시각과 언어, 2001, 131-133쪽.

참고문헌

1. 기본자료

- 황순원, 『카인의 후예』, 문학과 지성사, 2012.
선우휘, 『불꽃』, 20세기 한국소설, 창비, 2005.
윤홍길, 『장마』, 20세기 한국소설, 창비, 2005.
_____, 『장마』, 민음사, 2012.
유현목, 〈카인의 후예〉, 1961.
_____, 〈불꽃〉, 1975.
_____, 〈장마〉, 1979.
〈카인의 후예〉 한국영상자료원 심의대본.
〈불꽃〉 한국영상자료원 검열 시나리오 대본.

2. 논문과 단행본

- 강진호, 「현대소설사와 근대성의 아포리아」, 『전후 현실과 행동주의 문학』, 소명출판, 2009.
_____, 『현대소설과 분단의 트라우마』, 소명출판, 2013.
권영민, 『한국현대문학사』, 민음사, 2002.
김건우, 「1950년대 후반 문학과 〈사상계〉지식인 담론의 관련양상 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2002, 45-48쪽.
김남석, 『한국 문예영화이야기』, 살림 총서, 2003.
김종희, 『순수와 절제의 미학』, 『카인의 후예』 작품 해설, 한국문학전집, 문학과 지성사, 2012, 554-555쪽.
김진기, 「반공주의와 자유주의」, 『현대소설연구』 25, 한국현대소설학회, 2005, 29-53쪽.
박유희, 「문예영화의 힘의」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010, 117-157쪽.
_____, 「문예영화와 검열, 유현목 영화의 정체성 구성과정에 대한 일고찰」, 『영상예술연구』 17호, 영상예술학회, 2010, 173-212쪽.
_____, 「박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학」, 『역사비평』, 역사문제연구소, 2012, 42-90쪽.
박지연, 「1960년대 한국영화 정책과 산업의 명암: 김수용 감독의 필모그래프를 중심으로」, 『영상예술연구』 1호, 영상예술학회, 2001, 167-185쪽.
서미진, 「김수용, 유현목 문예영화의 나래이션과 스타일 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2015.

- 안승범, 「소설원작 반공영화의 주제의식 영상화 과정 고찰」, 『한국문학이론과 비평』 제47집, 한국문학이론과 비평학회, 2010, 357-382쪽.
- _____, 「인물 화면화 방식을 통해 본 소설의 영상화 일고찰」, 『현대문학의 연구』 41, 한국문학연구학회, 2010, 357-388쪽.
- 안태근, 『한국영화 100년사』, 북스토리, 2013.
- 이유란, 「1960년대 유현목 작품에 나타난 현실인식 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2005.
- 이효인 외, 『한국 영화사 공부』, 이채, 2004.
- 유임하, 『한국 소설의 분단 이야기』, 책세상 책우리, 2006.
- 장성규, 「소설 「오발탄」의 영상매체로의 전환과 텍스트다시—쓰기의 전략」, 『현대문학이론연구』 56호, 현대문학이론학회 2014, 157-171쪽.
- 전양준·장기철 편, 『닫힌 현실 열린 영화』, 제3문화사, 1992.
- 전우형, 「〈오발탄〉의 매체 전환구조와 영화 예술적 속성구현양상」, 『한국현대문학 연구』 제28집, 한국현대문학회, 2009, 397-425쪽.
- 정영권, 「한국반공영화의 제도화 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2010.
- 정재형, 「〈장마〉의 무속성과 집단무의식 분석」, 『유현목 한국 리얼리즘의 길찾기』, 도서출판 큰사람, 1999년, 51쪽.
- 조준형, 「반공영화소사」, 『영상문화정보』 22호, 한국영상자료원, 2001, 30쪽.
- 조현일, 「소설의 영화화에 대한 미학적 고찰—60년대 문예영화 〈오발탄〉과 〈안개〉를 중심으로」, 『현대소설연구』 21호, 한국현대소설학회, 2004, 249-273쪽.
- _____, 「전후소설의 문학사적 재조명」, 『선청어문』 33, 서울대학교 국어교육연구소, 2005, 335-363쪽.
- 조희연, 『박정희와 개발독재시대』, 역사비평사, 2012.
- 차봉희, 『루카치의 변증—유물론적 문학이론』, 한마당, 1987.
- 천정환·권보드래, 『1960년대를 묻다』, 천년의 상상, 2012.
- 최병근 「유현목 감독의〈오발탄〉에 나타난 시각적 진술에 대한 연구」, 『영화연구』 42호, 한국영화학회, 2009, 621-644쪽.
- 횡병주, 「박정희 체제의 지배담론」, 한양대학교 박사학위논문, 2008.
- 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』, 박상규 역, 시각과 언어, 2001.
- 루이스 자네티, 『영화의 이해』, 박만준·진기행 역, 경문사, 2009.
- 시무어 채트먼, 『영화와 소설의 수사학』, 한용환·강덕화 역, 동국대 출판부, 2001.

Abstract

Original Acculturation of Yu Hyun-Mok Literary Films and Anticommunism,
-Focusing on 〈Descendants of Cain〉, 〈Flame〉, 〈Rainy Days〉
by Yu Hyun-Mok-

Ku, Mo-Kyoung(Konkuk University)

Yu Hyun-Mok is positioned as a representative intelligent film writer of Korean film industry. His status as a film auteur is originated from literary film. He established the world of works by appropriating themes of literary works as film language. As a displaced person and protestant, he internalizes the anticommunist ideology by experiencing the violence of water in daily life. Thus, his anticommunist ideology is not just originated from policy, but similar to his belief system. Anticommunism was not only the ruling ideology of the Park Chung-Hee regime, but also internalized by the national voluntary agreement. Specifically, this study is intended to demonstrate the theme related to anti-communism with the comparative analysis of narration throughout the author's original novel.

This paper considered the characteristics of anticommunist films shown in the process of media change, targeting Yu Hyun-Mok's novel 〈Descendants of Cain〉, 〈Flame〉, and 〈Rainy Days〉. Yu Hyun-Mok focuses on the faithful reproduction of original stories. He visualizes the healing of wound from war through the chaotic time/space right before war in 〈Descendants of Cain〉, through the humanistic and proactive subject in 〈Flame〉, and through shamanism in 〈Rainy Days〉.

Regarding the appropriation aspect of films, owing to the set-up of genre as anticommunist film, the anticommunism is strengthened compared to the original. Anticommunist films desired by policy have the schematism expressing inhumane communists, which violates the artistry.

Even though Yu Hyun-Mok's anticommunist films aimed to overcome the schematism through literary films, they still follow the schematism of anticommunist films of expressing inhumane communists.

(Keywords: Anticommunist Film, Anticommunism, Dramatization, Literary Film,
Yu Hyun-Mok, Inhumane Communist, *⟨Descendants of Cain⟩*,
⟨Flame⟩, *⟨Rainy Days⟩*)

논문투고일 : 2018년 1월 20일

심사완료일 : 2018년 2월 6일

수정완료일 : 2018년 2월 11일

게재확정일 : 2018년 2월 12일