10.15686/fkl.2026..68.202

풍속화로서의 영화, 1975년 전후 한국영화의 미학적 전환

-「별들의 고향」,「바보들의 행진」,「영자의 전성시대」

이영재
성균관대학교 비교문화연구소

목차

1 1975년, '제3세대'의 등장과 한국영화의 시대 전환
2 '묘사의 기술', 풍속도의 원천-대중문학과 영화
3 「별들의 고향」, 카메라와 음악-풍속도 구성의 메커니즘
4 「바보들의 행진」, 지표적 이미지와 실제의 운동들
4.1 사실의 카메라, 하길종과 뉴 시네마
4.2 풍속의 운동과 정치적 풍경의 접속
5 「영자의 전성시대」, 상품과 분절된 신체
6 풍속화의 방법들-실제, 지표, 신체의 분절

이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-과제번호)(NRF-2023S1A5B5A17086335)

국문초록

본고는 1974~75년을 전후하여 등장한 「별들의 고향」, 「바보들의 행진」, 「영자의 전성시대」를 중심으로 1970년대 중반 한국영화에서 일어난 미학적 전환의 성격을 살펴보고자 한다. 기존 연구는 이 영화들을 청년문화, 세대교체, 산업화, 대중문화의 성장 등 사회사적 맥락에서 이해해왔다. 이러한 논의는 영화가 등장한 역사적 조건을 설명하는 데에는 유효하지만, 영화 내부에서 세계를 바라보고 묘사하는 방식 자체가 어떻게 변화하였는가를 충분히 설명하지는 못한다. 이 글은 동시대 영화비평에서 반복적으로 사용되었던 '풍속도'를 하나의 분석 개념으로 재구성하고, 이를 통해 1970년대 중반 한국영화에 산업화된 도시의 표면과 그 공간을 살아가는 사람들, 그리고 신체 위에 남겨진 흔적을 묘사하고 기록하는 새로운 시각적 형식이 등장했음을 밝히고자 한다. 세 영화에는 실제의 장소와 인물이 허구 내부로 개입하고, 카메라의 지표적 역량을 통해 동시대의 공간과 신체가 기록되며, 산업화가 만들어낸 상품화되고 분절된 신체가 재현되는 양상이 서로 겹쳐 나타난다. 「별들의 고향」에서는 허구와 실제의 접속을, 「바보들의 행진」에서는 실제 공간과 청년의 신체에 대한 카메라의 기록을, 「영자의 전성시대」에서는 상품화되고 분절된 신체의 재현을 중심으로 논의를 전개한다. 이를 통해 1970년대 중반 한국영화의 새로움을 새로운 세대의 등장 자체가 아니라, 산업화된 도시의 표면과 그 공간을 살아가는 사람들, 그리고 신체 위에 남겨진 흔적을 묘사하고 기록하는 새로운 시각적 형식, 곧 새로운 풍속화의 성립에서 찾고자 한다.

국문핵심어: 「별들의 고향」, 「바보들의 행진」, 「영자의 전성시대」, 풍속도, 지표성, 실제, 분절된 신체

> "정치적인 것에서 미학적인 것으로의 전환은 정치적인 것 그 자체에 고유하다."[1]

1 슬라보예 지젝, 「슬라보예 지젝의 발문」, 자크 랑시에르, 『감성의 분할』, 오윤성 옮김, 도서

1 1975년, ‘제3세대’의 등장과 한국영화의 시대 전환

한 장면에서부터 이야기를 시작해보자. 다음은 한국영화진흥공사가 발간하는 잡지 『월간 영화』(이 영화는 당시 한국에서 발간되던 유일한 영화잡지였다)의 1975년 7월의 좌담회이다.

> 75년에 「삼포가는 길」이 실패한 것은 졌다는 결론이거든요. 졌다는 것은 한국영화를 위해서 불행한 일입니다. 그러나 현실은 차고 냉혹하니까 그대로 받아들여야겠지만 그렇다고 해서 그런 영화를 이젠 만들어야 소용없다 할까봐 제일 겁이 납니다. 그래도 만들어야 하고 보람을 느끼도록 해주어야 할 텐데 ‘아이구 만들어봐야 소용없습디다. 다시는 안 만들어요’ 하면 우리 영화는 다시는 재기할 수 없다는 결과가 되지요.[2]

상반기 한국영화계를 결산하는 좌담회의 참가자들은 어떤 당혹감에 사로잡혀 있는 것처럼 보인다. 이 당혹감은 좌담회에서 가장 먼저 화제가 된 「삼포가는 길」의 흥행 실패에서 기인한다. 이만희의 유작인 「삼포가는 길」(그는 이 영화의 편집 도중에 죽었다)의 흥행 실패는 참가자들의 말에 따르면 “많은 사람들이 의아해”할 수밖에 없는 일이었다. 이 영화는 그해 5월에 개봉해서 1만 3천 명의 관객을 동원하는 데 그쳤다.[3] 그런데 이들을 당혹케 했던 것은 단지 이 저조한 숫자 때문만이 아니었다. 오히려 명백히 비교될 수밖에 없는 어떤 수치의 차이에서 비롯된다. 정규웅의 언급처럼 “작년 「별들의 고향」의 성공”에 이어 “「영자의 전성시대」가 대성공을 거두었는데 반해 「삼포가는 길」이 참패를 한 것”이야말로 이들에게는 해명해보아야 할 지점이었다.

「영자의 전성시대」는 좌담회가 있던 5월 기준으로 국도극장에서 88일 장기

출판 b, 2008, 109쪽.

2 정영일, 「특집 좌담 75년도 상반기 영화계를 말하다」(안병섭, 정규웅, 정영일, 정용탁, 조관희, 노재승 참여) 『월간 영화』 1975.7, 26쪽.

3 당시 일반적인 한국영화의 손익분기점이 5만 명이었다는 점을 고려한다면 이 수치는 명실공히 실패라고 할 수 있는 숫자였다.

상영되고 있었으며 398,643명의 관객 동원 숫자를 기록하고 있었다.[4] 이는 위에서 언급된 바처럼, 1974년 46만이라는 숫자를 기록한 「별들의 고향」에 이은 놀라운 성공이었다. 그해 1월에 개봉한 이장호의 두 번째 영화 「어제 내린 비」는 15만의 관객을 동원했다. 게다가 좌담회가 열리던 당시 막 개봉한 「바보들의 행진」 또한 심상치 않은 흥행 조짐을 보이고 있었다.[5] 요컨대 이 당혹감은 다음과 같은 말로 요약될 수 있을 것이다. "「삼포가는 길」을 저는 75년뿐 아니라 70년대 영화계에서 꼭 얘기가 되어야 할 그런 작품이라고 생각합니다. 그런데 (왜) 이 영화가 관객 동원에서 실패하고 30대 초반의 젊은 세 감독의 작품은 대성공을 거두게 되었는지?"[6] 좌담회의 참석자들이 끝내 설명하지 못했던 것도 바로 이 질문이었다. 흥행의 성패를 확인하는 일보다 중요한 것은, 한국영화를 선택하는 관객의 기준 자체가 달라지고 있었다는 사실이었다. 이 좌담회는 바로 그 변화의 문턱에서 이루어진 기록으로 읽힌다.

왜 이렇게 되었는가? 개별 작품에 대한 평가와는 별개로 이들 모두 두 가지 점에서는 동의하고 있는 것 같다. 첫 번째, 관객이 젊어졌고 이들 젊은 관객들은 "젊은 감독이라야 자기들의 기분에 맞게 작품을 구성한다고 생각"(정규웅)한다는 것. 두 번째, 이들이 선호하는 저 영화들이 (비록 거의 예외없이 '밑이 얕다'는 지적이 뒤따르지만) '감각적'이라는 것. 그런데 이 '감각적'이라는 말이 의미하는 바는 대체 무엇인가?

맨 위의 인용문, "75년에 「삼포가는 길」이 실패한 것은 졌다는 결론"이라는 정영일의 언급은 이런 좌담회의 흐름 안에서 나온 말이다. 이만희의 죽음은 정히 이 순간의 상징적인 사건이었다. 범박하게 말해 그는 1960년대 한국영화의 장르적 가능성을 확장시켰고, 행동과 사건의 기술에서 나아가 세계와 마음의 풍경을 그려낼 수 있는 한국영화의 어떤 역량을 입증하였으며, 또한 반공법 위반과 관련된 일련의 사건 속에서 1960년대의 한국문화가 그려낼 수 있는 사유의 한계치까지를 시험해냈다(더 정확히 진술하자면 '낼 수밖에 없었다'). 말하자면 이만희라

4 「개봉가의 관객동향」, 『월간 영화』 1975.7, 85쪽.

5 참고로 「영자의 전성시대」, 「바보들의 행진」, 「어제 내린 비」는 차례로 1975년 한국영화 흥행 베스트 1, 2, 3위를 기록하였다.

6 정영일, 앞의 책, 24쪽.

는 이름은 1960년대 한국영화의 산업적, 미학적, 정치적 형태와 범위를 가늠해 볼 수 있는 임계점이다.[7] 또 하나의 우연한 겹침. 마침 그해 신상옥은 「장미와 들개」의 검열 문제로 영화사 폐지 처분에 처해졌다. 이로써 1960년대 한국영화 르네상스의 한복판에 서 있었던 거대 영화제국, 한국영화의 산업적·미학적 한계를 시험해나갔던 신필름은 막을 내렸다.

이만희의 죽음, 신상옥의 몰락, 전해의 「별들의 고향」에 이은 「영자의 전성시대」, 「어제 내린 비」, 「바보들의 행진」으로 이어지는 이장호, 김호선, 하길종이라는 젊은 감독들의 약진이 겹쳐져 있는 1975년의 사태가 의미하는 바는 무엇인가? 같은 해 5월 마찬가지로 『월간 영화』가 마련한 젊은 감독 특집[8]에서 안병섭은 이들을 문학에서의 제3세대[9]에 버금가는 영화에서의 제3세대라고 칭하였다.

> 하나의 「사회적 현상」(Phenomenon)으로 나타나고 있는 것은 젊은 인기작가들의 원작에 의한 젊은 감독들의 선풍적인 흥행성공이라고 본다면 작년의 「별들의 고향」의 40만을 넘는 관객동원과 「어제 내린 비」의

7 1970년대 이후 이만희는 조준형의 언급처럼 다시 장르영화로 돌아왔으나(조준형, 「시기별 변화를 중심으로 본 이만희의 영화세계」, 『삼포가는 길 DVD 소책자』, 2009) 거기에 있는 것은 더 이상 장르를 형성해내고자 하는 의지가 아니라 반추와 탈구축의 의지에 더 가까워 보였다. 그는 그 자신의 성공적인 스릴러였던 「다이알 112를 돌려라」(1962)를 리메이크함으로써 복기하고(「삼각의 함정」 1975), 「쇠사슬을 끊어라」에서는 만주라는 특정 공간에 귀속된 내러티브-표상을 유희의 방식으로 끝장내고 있으며, 「들국화는 피었는데」는 「돌아오지 않는 해병」을 기묘하게 반추하였다. 「별들의 고향」의 기록적인 성공의 여파 속에서 만들어진 「태양 닮은 소녀」는 바다에 가려는 '재수생 소녀' 문숙과 신중현의 「미인」을 적극 차용해왔으나 관객들로부터 거의 호응을 얻지 못했다.

8 1975년 5월호 『월간 영화』는 「청녀」 「삼포가는 길」 「마의 계단」 「흑맥」 「만추」 「들국화는 피었는데」의 스틸사진과 이만희의 뒷모습이 포착되어 있는 「삼포가는 길」의 현장사진으로 구성된 표지로 이만희에 대한 애도를 표하고 있다.(그는 4월 13일 타계했다.) 이영일과 극작가 이근삼이 각각 이만희의 영화세계와 「삼포가는 길」에 관한 평을 쓰고 있는 이 추모의 호에서 가장 많은 지면을 차지하고 있는 것은 역설적으로 김호선, 이원세, 홍파 등을 다루고 있는 젊은 감독 특집이었다.

9 이어령, 「제3세대」, 『중앙일보』, 1966.1.5. 이 글에서 이어령은 세 개의 세대를 구분하는데, 제1세대가 한자와 일본어에 뿌리를 둔 식민지 세대라면, 전후 세대로서의 '허공에 매달린 역사의 기아 같은 존재'인 제2세대에 이어 한글 세대인 제3세대가 그것이다.

> 15만, 그리고 35만을 넘어선 「영자의 전성시대」의 '현상'을 보아야 할 것이다. 이 세 작품은 공교롭게도 문학으로서는 예의 '제3세대'에 속하는 작가들의 인기소설이요, 그것을 재현한 감독들은 영화계에서는 분명히 일본문화권이나 그의 영향과는 전혀 무관한 '제3세대의 영화감독'인 것이다.[10]

한글 세대 혹은 4.19 세대라고 일컬어지는 문학에서의 세대론을 차용해오고 있는 이 언급은 이 새로운 영화들의 창작자와 수용자가 비교적 동질적인 경험의 자장 내에 있으며 그로부터 발생되는 공통의 지평이라고 할만한 것을 가지고 있음을 보여준다. 물론 이 새로운 창작자들이 한국영화계에 불현듯 등장한 것은 아니다. 이들이 곧 구성해낼 '영상시대' 동인 중 UCLA 영화과 출신의 하길종을 제외하면, 이장호는 신상옥의, 김호선은 유현목의, 홍파와 이원세는 김수용의 연출부를 거쳤다. 그러나 이들은 그들의 선배들과는 어떤 격절을, 동시대의 문화 산물 주체들과는 어떤 공유를 더 많이 느꼈다. 이를테면 다음과 같은 이장호의 진술을 보라.

> 나 이후의 세대들은, 말하자면 송창식이나 이런 세대는, 한글로 노래를 만드는 거야. 그러면서 이 문화가 서로 아주 달라진 거지. (…) 아무리 신상옥 감독님이 만들어도, 편집할 때 옆에서 보면, 뭔지 나하고는 거리감이 생기는 게 있잖아. 그렇게 혼자서 외로움 느끼다가 최인호가 쓴 소설을 보면, (…) 기분이 그렇게 고향에 돌아온 것처럼 좋아.[11]

'말하자면 송창식이나 이런 세대는, 한글로 노래를 만드는 거야'라는 진술은 '일본문화권이나 그의 영향과는 전혀 무관'하다는 앞의 언급과 공명한다. 이들은 더 이상 일본어 세대가 아니다. 이 사실은 1950-60년대 내내 수행되었던 이 포스트

10 안병섭, 『월간 영화』 1975.5, 22쪽.

11 이장호(인터뷰 정성일), 「바람 불어 좋은, 한국영화 백년 이야기」, 『쿨투라』, 2019.10 (http://www.cultura.co.kr/news/articleView.html?idxno=635)

콜로니얼 국가 영화의 구제국에 대한 과잉참조[colonial legacy]가 이전 시기만큼 강력하게 작동하지 않게 되었음을 뜻한다. 그토록 빈번했던 일본영화에 대한 표절 시비가 1970년대 이후 급속도로 약화된 것은 우연이 아니다. 새로운 세대는 보다 동시대적인 미국과 유럽의 영화문화 속에서 자신들의 감각을 형성하기 시작했다. 그 변화는 프랑스문화원과 독일문화원이 새로운 영화 경험의 공간으로 기능했다는 사실에서도 확인된다.[12] 그 속에서 이장호는 밥 포시의 영화에서 영감을 받았음을 말하고, 주지하다시피 하길종은 아메리칸 뉴 시네마와 유럽 모더니즘 영화의 동시대적 '보편성'과 한국영화와의 접속을 염원하였다.[13]

다시 안병섭의 글로 돌아가보자. '젊은 인기작가들의 원작에 의한 젊은 감독들의 선풍적인 흥행성공'이 '하나의 사회적 현상'을 만들어냈다는 이 언급은 적어도 이 글이 쓰여지고 있던 당대적 관점에서 보자면 과장이 아니었다. 최인호의 원작소설『별들의 고향』은 1972년『조선일보』에 연재된 이래 신문 연재소설 작가의 연령대를 낮췄으며, 단행본 출간 이후 한국소설 최초로 100만 부에 근접한 판매 부수를 거둬들이며 붐을 일으켰다. 이장호가 친구 최인호의 소설을, 후배 이장희와 강근식의 음악과 함께 영화화했을 때는 1974년 봄과 여름에 걸쳐 폭발적으로 전개되었던 청년문화 논쟁의 한 가운데였다. 최인호는「청년문화선언」[14]으로 기꺼이 이 논쟁의 최전선에 섰으며 그 실체를 입증하듯『바보들의 선

12 프랑스문화원과 독일문화원은 각각 1968년과 1970년 개관하였다. 이 공간에서 프랑스 누벨바그와 독일의 뉴 저먼 시네마와 마주한 한국의 청년들은 이 영화들을 만들고 향유했던 서구 시네필들과 어떤 가상적인 일체감을 느꼈으리라. 1970년대 한국 주재 해외문화원의 활동과 영화 경험에 대해서는 영상자료원의 구술 컬렉션「2021년 주제사-1970-1980년대 한국 주재 해외문화원의 활동과 영화문화의 변화」(공영민, 한나리(채록연구자), 한국영상자료원, 2021)를 참조. 이 구술에는 프랑스문화원의 영사기사였던 박건섭, 독일문화원의 행정관이었던 맹완호 등 문화원 인력과 이장호·장선우·김홍준·한옥희 등 1세대 시네필들의 경험이 생생하게 담겨 있다. https://www.kmdb.or.kr/collectionlist/detail/view?colId=461&isLooked=true

13 서구 뉴웨이브 영화운동이라는 '세계사적 보편성'에 대한 하길종과 영상시대의 인식, 그리고 이들의 언설이 귀착된 낭만적 본질주의에 대해서는 이정하의 다음 논문을 참조.「1970년대 영상시대 읽기: 이식된 뉴웨이브의 이산적 자기정체성」,『영화연구』Vol.0, No.30, 한국영화학회, 2006, 222-249쪽.

14 최인호,「청년문화선언」,『한국일보』1974. 4. 24. 청년문화 논쟁은 1974년 3월 29일 당

언』(1974)을 빠르게 써나갔다. 이를 영화화하며 하길종은 송창식과 강근식의 음악과 함께 했다. 김호선은 조선작의 원작을 김승옥이 각색하고 정성조의 음악적 감각으로 임희숙과 최병걸의 목소리를 들려주는 「영자의 전성시대」를 만들었다. 분명 이 장면들은 문학과 영화와 음악의 창작주체들의 강렬한 세대적 응집성을 보여주기에 부족함이 없어 보인다.

여기에 대한 관객들의 열렬한 호응은 해방 이후 태어난 베이비붐 세대가 인구의 절대 다수를 차지하였고 1960년대 후반부터 가시화된 경제성장의 여파 속에서 이들이 이제 일정한 구매력을 지닌 집단적 소비 주체로서 스스로를 가시화시켰음을 보여주는 것에 다름 아니었다. 이들이 향유하거나 선망하는 청년문화는 종종 미국 청년문화의 표피적 모방이자 소비문화에 지나지 않는다는 비난을 받았다. 이를테면 한국의 청년문화는 "미국의 청년문화를 모방하는 단계를 넘지 못하고 있"다[15]는 일갈, "모방에서 창조가 이루어질 수는 없는 것이다. 모방은 쉽고 힘들지 않은 법이다. 거기에는 진통도 시련도 없다"[16]는 지적, 혹은 "소비지향의 저질의 대중문화", "향락적인 블루진 생맥주 그룹을 문화로 볼 수 없다"[17]는 주장은 어떠한가.

시 동아일보 기자였던 김병익의 「오늘날의 '젊은 우상'들」이라는 기사로부터 촉발되었다. "블루진과 통기타와 생맥주, 그것은 확실히 염색한 군복과 두툼한 『사상계』와 바라크의 막걸리가 상징하는 반세대전과 다른 풍경이다. 그들은 경쾌함을 지나쳐 경박하게 보이고 신선하다 못해 외설스럽게 느껴지며 비문화적이라기보다 반문화적으로까지 생각된다"라는 문장에서 시작되어 김민기의 노래 「빈산」의 가사로 끝나는 이 글은 김병익 스스로도 예상치 못했던 그해의 핫이슈가 되었다. 이어령, 남재희, 한완상, 김성식, 선우휘 등이 이 논쟁에 참여했으며, 대학언론과 잡지, 방송 등이 가세하였다. 청년문화 논쟁의 추이, 소비문화이자 서구문화의 피상적 모방이라는 대학 언론들을 포함한 공론장에서의 질타와 스타일, 풍속으로서의 청년문화 사이의 길항에 대해서는 다음 논문을 참조. 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설-1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비풍속」, 『상허학보』 Vol.15, 상허학회, 2005, 419-445쪽. 또 후속 작업으로서의 송은영의 「사이키델릭 문학, 그리고 변방 히피들의 뒤틀린 성—68정신의 문화적 영향과 1970년대 문학의 대항문화적 실천」(『역사비평』 Vol.0, No.123, 역사비평사, 2018, 140-170쪽)도 참조.

15 이상회, 「청년문화론은 선정주의의 가면」, 『문학사상』 1974.7, 267쪽.

16 김대환, 「모방문화와 선택문화」, 『조선일보』, 1974.3.19.

17 「청년문화 오도되고 있다」, 『경향신문』, 1974.5.7.

비난은 익숙한 것이지만[18], 또한 그 자체로 한국 사회의 담론 구조가 어떻게 1960년대와 차이를 지니는가를 보여준다는 점에서 흥미롭다. 즉 여기에는 베트남 전쟁 특수가 낳은 경제성장, 세계를 향한 열림과 그것이 초래한 문화적 진정성에 대한 요구, 대중소비사회로의 진입이 야기한 불안이 내재되어 있다. 그것은 분명 1960년대의 전형적인 포스트콜로니얼 국가 의식, 일본이라는 대타항과의 관계 내에서 형성된 문화의식과는 다를 수밖에 없는 것이다.

요컨대 이 텍스트들은 대중소비사회로의 이동과 정치적 자유의 금제로서의 유신이라는 두 개의 구조적 틀 속에서 형성된 작품들이다. 잘 알려져 있다시피 검열로 만신창이가 된 「바보들의 행진」에는 심지어 영화 '표면'에 그 금지가 새겨져 있다. 이 영화의 흥행을 염두에 둔다면 당시의 관객들은 이 검열의 흔적마저도 향유했다고 할 수 있을 것이다.

따라서 이 영화들이 청년문화, 또는 이제 실체화되기 시작한 대중사회의 상관물로서의 대중문화라는 이디엄 위에서 이해되어 온 것은 당연한 일일 게다.[19] 그것은 말 그대로 실제의 역사적 조건에 근거한 것이다. 해방 이후 태어난 세대가 인구의 다수를 차지하게 되었고[20], 산업화와 도시화의 진전 속에서 대중소비

18 1974년 5월 조선일보에 실린 선우휘와 유경환 사이의 대담은 "거, 요즘 청년문화라는 게 뭐요?"라는 선우휘의 질문으로부터 시작되고 있다. 이에 대해 "젊은이들의 이상에 맞지 않는 사회적 갈등을 창조적으로 개조하려는 생각의 한 발현 현상이 아니겠"는가 라며 상대적으로 젊은 유경환은 미국이나 일본의 사례를 제시한다. 이를테면 유경환이 "미국서는 월남전이 도덕적 비난을 받을 때" 나타났다고 말하자 가급적 듣는 자세를 보이던 선우휘는 급기야 불만 가득 찬 탄성을 내뱉는다. "그게 탈이란 말이야, 한국은 한국이지 미국이나 일본이 아닌데 거 흉내 아니오?" 「화산같이 돌파구 찾는 불만」, 『조선일보』, 1974.5.7.

19 이 시기의 청년문화, 대중문화에 관해서는 송은영의 위 논문과 함께 다음 논문을 참조. 송아름, 「두 개의 '별들의 고향'과 '청년문화'의 의도적 접속」, 『인문논총』, Vol.73, No.2, 서울대학교 인문학연구원, 2016, 123~155쪽.

20 1970년대 내내 인구의 압도적 다수는 30대 이하가 차지하고 있었다. 일례로 1975년 30대 이하는 전체 인구의 79.4퍼센트에 달했으며, 이 중 2,30대는 약 29퍼센트를 차지하고 있었다. 수치는 국가통계포털을 참조. https://kosis.kr/visual/populationKorea/PopulationDashBoardDetail.do?statJipyoId=3739&vStatJipyoId=5901&listId=A_02&areaId=&areaNm= 또한 1975년은 2차대전 이후 태어난 세대가 기하급수적으로 늘어난 해이기도 하다. 관객의 인구학적 변화에 대해서는 다음 글을 참조. 호현찬, 「관객은 영화에서 무엇을 원하는가」, 『월간 영화』 1975.9, 32쪽

사회가 본격적으로 성립하였으며[2122], 서울의 급격한 팽창으로 도시적 삶이 새로운 사회적 경험의 중심이 되었다.[23] 이러한 변화는 단순한 사회경제적 배경이 아니라 영화가 관객을 상정하는 방식 자체를 바꾸었다. 동시기의 한국 '영상 관중'에 대한 다음의 언급을 참조해보자.

> 한국의 영상 관중은 대별해서 세 가지 그룹으로 분열되고 있다. 하나는 TV에 만족하고 있는 사람들, 마이 • 홈주의에 영합하는 드라마, 다복한 집안의 흐뭇한 정경을 과장한 주제를 안방에 앉아 희희낙낙하며 좋아한다. 다른 하나는 섹스와 폭력을 주요한 요소로 함유한 영화를 즐기는 사람들. 깡패영화, 액션물, 핑크 • 무드의 영화, 대체로 말해 사회생활 가운데서 자기가 충족해 있다고 느끼기 곤란한 독신의 젊은 남자들이 그런 영화의 관객층이다. (…) 또 다른 하나는 외국의 로맨틱한 영화를 애호하는 독신여성들. 결혼하면 TV의 홈 • 드라마에 흡수되기 쉽다.[24]

폭력과 섹스가 횡행하는 한국영화에 대한 우려로 자못 격앙되어 있음에도 불구하고, 이 글은 이런 영화들을 향유하는 관객들, '영상 관중의 분절'을 논한다는 점

---

21 1970년대 고도경제성장의 지표를 살펴보자면 다음과 같다. 1970년 명목 GDP 255불은 1975년 627불, 1978년 1483불로 가파르게 증가해갔다. 수치는 정부누리집 참조. https://www.index.go.kr/unity/potal/indicator/IndexInfo.do?idxCd=F0133

22 이상록은 소비를 둘러싼 담론, 욕망의 구조화를 통해 한국 사회의 자본주의적 성장이 전면화된 이 시기를 분석하고 있다. "유신 체제가 그 지배전략 면에서 가장 효과를 본 것은 총화단결도, 국적있는 교육도 아니었고, '정치적인 것'에 대한 대중적 관심을 '경제적인 것', 그리고 '사회적 지위의 소비'에 대한 것으로 옮겨놓은데 있었다." 아마도 이는 유신이라는 정치적 폭압과 대중소비사회로의 진입이라는 1970년대의 두 측면이 어떻게 하나로 엮여 있는지를 보여주는 통찰력 있는 언급일 것이다. 이상록, 「1970년대 소비억제정책과 소비문화의 일상정치학」, 『역사문제연구』 Vol.29, 역사문제연구소, 2013, 154쪽.

23 1970년 540만을 넘어선 서울 인구는 단 5년만인 1975년 690만으로 증가했으며 79년에는 8백만의 규모로 확장되었다. 수치는 서울시의 서울연구데이터를 참조. https://data.si.re.kr/data/%EC%A7%80%ED%91%9C%EB%A1%9C-%EB%B3%B8-%EC%84%9C%EC%9A%B8-2010-2010/338. 참고로 1988년 서울 인구는 천만에 도달한다.

24 이명원, 「새로운 基盤造成을 위한 試練」, 『월간 영화』 1975.12, 31쪽.

에서 일독의 가치가 있다. 이 근심 많은 필자에 따르면 영화는 더 이상 "매스·콤의 대표였던 시기와 같은 초계층적·총화적·국민적인 메디아가 아니다."[25] 요컨대 창작, 향유, 매체의 차원에서 한국영화의 시대전환이 일어나고 있었던 것이다.

나는 이전에 1970년대의 한국영화에서 폭력과 섹스가 전면화되는 것에 관해 내셔널 시네마의 약화, 그럼으로써 발생하는 계급과 세대와 젠더의 선으로 나뉘어지는 취향의 공동체의 발현에 관해 논한 바 있다.[26] 위 언급에서 다시 한번 확인할 수 있는 바 영화는 더 이상 국민문화적인 최대 공약수에 어필하는 것이 아닌 세대적, 젠더적, 지역적으로 분할된 관객에게 어필하는 것이어야 했다.[27] 그렇다면 영화가 국민문화적인 것으로부터 개별자들의 차이에 따른 취향의 대상으로 바뀌었을 때, 즉 그 위상이 변화했을 때 그것은 장르적 구별을 넘어서 한국영화 내부에 어떤 미학적 변화를 낳았는가?

이 글에서는 한국영화의 미학적 전환이 있었다면 그것의 구체적인 형태는 무엇이었는가를 추적하고자 한다. 1975년 전후로 등장한 세 편의 영화 「별들의 고향」과 「바보들의 행진」, 「영자의 전성시대」에 대한 비평적·상업적인 반응은 이 영화들이 경제 개발과 산업화에 따른 대중사회의 등장 및 관객 구성체의 변화라는 조건들에 대한 적극적인 반영물로서 자리하고 있다는 것을 보여준다. 그러니까 이 영화들을 통해서 이제 막 전면화되기 시작한 세상을 그려내는 방식에 대한 새로운 의지를 포착해낼 수 있지 않을까?

이를테면 「별들의 고향」과 같은 영화를 설명하는데 쏟아지는 '신선한', '발

25 위의 글, 31쪽.

26 이영재, 「중공업 하이모던 시대의 아시아적 신체-1970년대 한국에서의 홍콩영화의 수용」, 『여성문학연구』 Vol.0, No.30, 한국여성문학회, 2013, 153-189쪽.

27 잘 알려져 있다시피 텔레비전의 보급은 1960년대 후반부터 한국영화에 산업적 위기를 불러일으켰다. 1964년 3만 8천대로 전인구의 0.004퍼센트가 소유했던 텔레비전 수상기는 1967년부터 해마다 72.7퍼센트의 증가율을 보였으며, 1969년에는 223,695대에 도달했다. 1969년 MBC-TV의 개국 이후 일일연속극의 활성화는 중년의 여성관객, 소위 '고무신 관객'이 퇴조한 직접적인 원인으로 지목되었다. 1970년대 이후 텔레비전 수상기 보급률은 46퍼센트의 증가율을 보였으며 1975년 시점에 수상기 수는 2,014,927대에 달했다. 「영화관·흥행」, 『한국영화자료편람』, 영화진흥공사, 1977, 155쪽.

랄한', '젊은'과 같은 수식어를 동반한 저 새로운 감각이란 구체적으로 어떤 영화적 기술(記述)에 의해 가능해졌는가? 혹은 「바보들의 행진」이 보여주고 있는 70년대 '청년'들의 세계는 어떤 동시대의 영화-이미지의 사유 속에서 그려지고 있는가? 또는 「영자의 전성시대」가 그려내는 속도와 그 속에서 부서지는 저 남녀들의 육체의 감각은 어떤 점에서 새로운가? 앞질러서 말하자면 이 순간 한국영화는 역사와 세계를 구성해내고자 하는 내셔널 시네마적 의지의 역사화적 개념으로부터 부유하는 개별자들의 일상의 감각의 영역, 풍속화적 의지로 전환되었던 것은 아닐까?

즉 이 시간대는 단순한 세대교체가 아니라 한국영화가 세계를 재현하는 방식 자체가 바뀌기 시작한 순간이었다. 이 글은 그 변화를 '풍속화로서의 영화'라는 개념으로 설명하고자 한다. 여기서 풍속화란 단순히 동시대의 풍속을 재현하는 것만을 의미하지 않는다. 그것은 변화한 사회 속에서 새롭게 등장한 인간과 공간, 그리고 일상의 감각을 하나의 시각적 질서로 조직하는 미적 형식이다.[28] 결국 이 질문들은 하나의 문제로 수렴한다. 1970년대 한국영화는 변화한 세계를 이전과는 다른 방식으로 보기 시작했다. 어떻게?

2 '묘사의 기술', 풍속도의 원천-대중문학과 영화

1977년에 쓰인 김병익의 다음과 같은 언급은 이 시기 급부상한 신문소설, 나아가 이를 원작으로 하는 영화들의 창작 주체를 이해하는 데 중요한 단초를 제공해준다.

> 60년대의 신문소설이 그 자체로 마감한 것에 반하여 70년대의 그것은 다른 전달매체를 통하여 대중에게 더 적극적이고 폭넓게 열려 있는 상태의 것임을 말해준다. 이 지적은 곧 오늘의 신문소설이 이른바 대중문

28 여기서 풍속화의 정의는 Svetlana Alpers가 *Art of Describing*(The University of Chicago, 1983)에서 논의한 바를 참고한다. 특히 Introduction과 chapter 4 'Mapping Impulse'를 참조. 이에 대한 자세한 논의는 2장을 참조.

학, 나아가 대중문화로의 길과 접촉되어 있으며, 다시 말하면 70년대 작가들이 대중문학에 소속될 기질을 다분히 품고 있고 우리 사회가 대중문화를 향해 상당히 접근하고 있음을 시사한다.[29]

그에 따르면 최인호, 조선작, 조해일, 박완서 등의 1970년대 신문소설이 비로소 '대중문학'으로 자리매김되는 이유는 단순히 독자의 증가 때문이 아니다. 물론 대중소설은 이전에도 존재했다. 그러나 이전 세대의 대중소설이 "발표 당시의 풍속적 수준으로 비추어 보면 여전히 시대를 앞서 있"는 "대중문화가 형성되기 이전의" 것이었다면, "오늘의 신문소설"은 "대중들에게 수요되는 하나의 제품으로서, 바로 이 대중들과 같은 의식의 편향을 가진 작가들에 의해 제작"된다는 점에서 앞서의 것과 뚜렷히 구별되는 '대중문학'이다. 이 소설들이 그려내는 것은 더 이상 "관념적·형이상학적 혹은 영웅적 개인"이 아닌, "대중화된 도시인 또는 도시화한 대중의 풍속, 삶의 양식, 그들의 일상적인 세속적인 의식"이다[30]. 말하자면 김병익에게 대중문학이란 스스로를 대중의 일원으로 인식하는 창작 주체가 이미 도래한 대중의 보편적 일상으로서의 '풍속'을 그려내는 문학이었다.

알다시피 1974년 청년문화 논쟁의 시발점이 된 「오늘날의 젊은 우상들」[31]의 필자이기도 한 김병익은 1970년대의 대중사회의 출현과 그 상관물로서의 대중문화에 대한 동시대의 가장 예민한 감식가이자 폭넓은 이해자일 것이다. 정치학도이자 기자였던 그는 대중문화를 가치가 아닌 현상 그 자체로 분석하고자 했다.[32] 그의 논의가 새삼 흥미로운 것은 단지 대중문화의 도래라는 현상에 대한 인지에 머무르지 않고, 창작 주체의 위치설정에 일어난 변화를 예리하게 포착하고 있기 때문이다. 즉, 이 창작 주체들은 더 이상 지식인-계몽자의 위치에 놓여 있지 않다.(김병익이 예로 들고 있는 『자유부인』(정비석)의 국가 만들기(nation building)를 위한 저 도저한 계몽에의 의지를 떠올려보라.) 그들은 "엘리트가 아

29 김병익, 「70년대 신문소설의 문화적 의미」, 신문연구 관훈 클럽, 1977년 가을호, 45쪽.

30 김병익, 위의 글, 45-47쪽.

31 김병익, 「오늘날의 젊은 우상들」, 『동아일보』, 1974.3.29.

32 김병익의 대중문화론에 대해서는 송은영의 다음 논문이 정치하다. 「김병익의 초기 대중문화론과 4.19 세대의 문화민주주의」, 『대중서사연구』 Vol.20, No.3, 2014, 309-338쪽.

니며 평범한 소시민이고 작가란 직책을 회사원과 같은 직업의 일종으로 생각하며 이러한 의식에는 아무런 부끄럼이 없다."[33]

대중문학이 대중이 향유하고 소비하는 문화산물(소설)이라는 의미 이상으로 그것을 만들어내고 있는 자들, 창작 주체들의 위상학적 변동과 관련되어 있다는 이 지적은 거듭 음미될 필요가 있다. 왜냐하면 이 지점이야말로 이 소설들과 이를 원작으로 한 영화들이 공유하고 있는 바이기 때문이다. 이 시기의 한국영화가 최인호, 조선작, 조해일, 황석영, 박완서 등 동시대의 작가들을 사랑했던 것은 정말로 우연이 아니다.[34] 그러나 그들의 소설을 원작으로 한 영화들은 1960년대의 이른바 '문예영화'와 동일한 분석틀로 파악될 수 없다. 문예영화가 문학이 영화에 비해 가지고 있던 상대적으로 높은 위상에 기대어, '우수영화'라는 한국영화에 강제된 독특한 '가치의 체계'에 어필하고자 한 노력의 산물이었다면[35], 1970년대의 이 실천들에는 문학과 영화 사이의 이러한 위계 의식이 더 이상 작동하지 않는다. 문학과 영화를 아울러 여기에 있는 것은 공히 '평범한 소시민', 대중의 일원으로서 자리매김하고 있는 창작 주체의 위상 변동이다. 그런데 영화라는 시청각 체제에 있어서 창작 주체의 위치 설정의 변화는 추상적인 의식의 문제에 머무르지 않는다. 이는 구체적으로 카메라가 이 세계와 어떤 위치에서 관련 맺는가의 문제, 음향/대사/음악 등 청각적 자원까지를 포함해서 어떤 기술(記述)의 방식을 택하고 있는가의 문제를 의미하는 것이다.

당시의 영화비평이 이러한 영화들을 설명하기 위해 반복적으로 사용했던 특

33 김병익, 앞의 글, 46쪽.

34 「별들의 고향」의 놀라운 성공 이후 그 스스로 한국영화의 주요한 에이전트로 활약했던 최인호의 사례는 특별히 명기해둘 필요가 있다. 「별들의 고향」, 「어제 내린 비」, 「바보들의 행진」, 「내 마음의 풍차」 「속 별들의 고향」 「병태와 영자」 등의 원작자, 각색자이자 「걷지 말고 뛰어라」(1976)를 통해 감독 데뷔를 했던 그는 1980년대에는 이장호의 조감독 출신인 배창호의 가장 중요한 조력자였으며(「적도의 꽃」 「고래사냥」 「깊고 푸른 밤」 등) 곽지균의 「겨울 나그네」의 원작, 각색자이기도 하였다. 아마도 이 이름을 중심으로 1970년대와 80년대의 한국영화를 매핑한다면 1970년대적인 것의 1980년대로의 이어짐과 단절, 변화를 포착해낼 수 있는 흥미로운 기획이 될 것이다.

35 문예영화에 대해서는 다음 논문을 참조. 박유희, 「'文藝映畵'의 함의」, 『영화연구』 Vol.0, No.44, 한국영화학회, 2010, 117-157쪽.

정 어휘는 이 지점에서 다시 한번 숙고될 필요가 있다. 「별들의 고향」, 「바보들의 행진」, 「영자의 전성시대」를 둘러싼 비평에서 가장 많이 사용되는 어휘는 '감각'과 더불어 '풍속도'라는 말이다. 이를테면 "이들이 그리는 세계는 하나의 젊은 풍속도라는데 공통점이 있"[36]으며, "젊은 영화 감각이 약동했고 그것은 70년대의 젊은 관객에 막바로 어필하는 매력을 가지고 있"다.[37]

풍속과 감각, 이 한결같은 어휘들이 의미하는 바는 무엇인가? 여기서 말하는 '젊은 영화 감각'은 젊은 인물이나 청춘의 사랑이라는 소재에서 비롯되는 것이 아니다. 이 감각은 영화가 무엇을 보여주느냐보다 '어떻게' 보여주느냐에서 발생한다. 실제로 이 영화들이 젊은 관객들에게 압도적인 호응을 얻었다는 사실은 잘 알려져 있다. 1977년 『한국영화연감』에 따르면 당시 영화관객은 10대와 20대에 집중되어 있었으며, 그 변화의 분기점은 「별들의 고향」이었다.[38] 이 영화 관객의 약 80퍼센트가 20대였다는 사실은, 새로운 관객층의 형성과 함께 새로운 영화적 감각 역시 출현하고 있었음을 시사한다.

그러나 이 호응을 단순히 세대의 일치나 소재의 친숙함으로 환원하는 것은 이 시기의 영화들에서 발생한 시각 체제의 변화를 설명하는 데 있어 거의 아무런 도움도 주지 못한다. 문제는 이 영화들이 젊은 관객들에게 어떤 방식으로 세계를 경험하게 했는가에 있다. 다시 한번 반복컨대, 동시대의 비평은 이 영화들을 설명하기 위해 반복해서 '풍속도'와 '감각'이라는 어휘를 사용했다. 그렇다면 이 감각은 구체적으로 무엇을 의미하는가? 혹은 어디에서 연유하는가?

묘사(describe)와 설명(explain)의 차이는 형상에 대한 감각적 기술에 있다. '묘사'의 정의가 마음속의 이미지나 인상을 전달하기 위해 단어를 사용하는 것, 말로 그려내는 것이라면, '설명'의 정의는 어떤 내용을 분명하고 이해하기 쉽게 만들기 위해 서술, 해석하는 것이다.(Oxford English Dictionary, OED) 젊은 관객들의 호응은 단순히 새로운 소재나 이야기에 대한 반응이라기보다 묘사가 전달하는 감각적 경험에 대한 반응으로 이해할 수 있다. 다시 말해 문제는 영

36 안병섭, 「가능성 보여준 한국영화의 점진적인 변화」, 『월간 영화』 1975.12, 27쪽.

37 이영일, 「「자유만세」부터 「바보들의 행진」까지-재평가와 새로운 비전」, 『월간 영화』, 1975.8, 40쪽.

38 정용탁, 「개관편」, 『한국영화연감』 1977, 영화진흥공사, 1978, 58쪽.

화가 무엇을 이야기했는가가 아니라 세계를 어떻게 그려냈는가에 있다.

이 지점에서 스베틀라나 알퍼스가 말하는 '묘사의 기술(art of describing)'은 중요한 참조점을 제공한다. 17세기 네덜란드 회화에 관한 그녀의 논의에서 등장하는 이 개념이 흥미로운 것은 두 가지 때문이다. 첫 번째, 주지하다시피 17세기 네덜란드 풍속화는 아르놀트 하우저의 문화사회학적 관점에서 부르주아 계급의 성장과 미술시장의 변화라는 사회경제적 조건의 산물이었다.[39] 하우저가 시민들의 일상적 삶이라는 새로운 회화의 대상, 즉 그 내용에서 출발한다면, 알퍼스는 이러한 사회사적 설명에서 한 걸음 더 나아가 네덜란드 회화가 대상을 무엇으로 선택했는가가 아니라 세계를 어떻게 보았고 이미지로 만들었는가를 문제 삼는다. 알퍼스에게 네덜란드 회화의 특징은 단순히 평범한 사람과 사물, 일상생활을 소재로 삼았다는 데 있는 것이 아니라, 이탈리아 르네상스 회화처럼 인간의 행위와 사건을 중심으로 세계를 '서사적'으로 조직하지 않는다는 데 있다. 이때 '묘사(describing)'란 인간의 행위와 서사에 종속되지 않은 사물과 공간의 가시적 양상을 관찰하고 화면 위에 펼쳐 보이는 재현 방식이다.

우리의 논의와 관련지어 말하자면 하나의 관점(perspective)에 따라 세계를 조직하고 그것을 서사에 종속시키는 대신, 카메라 앞에 존재하는 사람과 사물, 거리와 공간을 그 자체로 관찰하고 화면 안으로 끌어들이려는 태도라고 할 수 있다. 이러한 의미에서 1970년대 중반 한국영화에서 나타나는 '풍속화적 의지'는 단순히 당대의 풍속이나 일상생활을 소재로 삼았다는 사실만으로 설명될 수 없다. 그것은 서사의 진행을 위해 필요한 것들을 선별하는 데 그치지 않고, 동시대의 도시와 거리, 그곳을 살아가는 사람들과 사물의 가시적 양상을 화면 위에 펼쳐놓으려는 묘사적 충동과 관련된다.

두 번째, 알퍼스는 이러한 묘사적 양식을 사진의 이미지와 직접 연결한다. 그녀는 사진을 실재처럼 보이게 하는 특성들에서 17세기 북유럽의 묘사적 양식과의 공통점을 발견한다.

> 사진의 많은 특성—사진을 그토록 실재처럼 만드는 바로 그 특성들—은

39 아르놀트 하우저, 백낙청·반성완 역, 『문학과 예술의 사회사 2』, 창비, 2016, 343-370쪽.

> 북유럽의 묘사적 양식과 공통적이다. 파편성, 임의적인 틀, 그리고 초기 사진가들이 사진이 인간의 도움 없이 자연이 스스로를 직접 복제하는 힘을 부여했다고 주장하며 표현했던 그 즉각성 말이다. 만약 우리가 사진 이미지에 대한 역사적 전례를 찾고자 한다면, 그것은 17세기 이미지들 속에 나타난 '보는 것, 아는 것, 그리는 것'의 풍요로운 혼합 속에 있다. (…) 그것이 만들어지는 조건은 사진을 내가 '케플러적 양식'이라 부르는 범주, 혹은 현대적 용어로 퍼스의 '지표적 기호(indexical signs)' 속에 위치시킨다.[40]

알퍼스의 논의를 따라가면, 인간이 하나의 관점에(지극히 '인간중심적' 관점) 따라 세계를 조직하기보다 이미 존재하는 세계가 이미지에 포착된다는 묘사의 방식은 실제 대상이 빛을 통해 이미지에 흔적을 남기는 사진의 지표적 성격과 맞닿아 있다. 이러한 사진의 지표적 역량은 영화에서도 마찬가지로 작동한다. 영화의 카메라는 허구적 인물과 사건을 촬영하는 동시에 그 순간 카메라 앞에 존재했던 사람과 사물, 거리와 건물, 신체와 공간을 함께 기록한다. 1970년대 한국영화의 풍속화적 의지는 여기에서 다시 생각해볼 수 있다. 그것은 단순히 동시대의 풍속을 소재로 삼는 데 그치지 않고, 카메라 앞에 존재하는 동시대의 세계를 화면 안으로 끌어들이고 기록하려는 의지이기도 하다.

그렇다면 이제 살펴보아야 할 것은 이러한 풍속화적 의지가 영화 안에서 구체적으로 어떻게 나타나는가이다. 영화는 변화한 도시와 그 안에 새롭게 등장한 인간, 그리고 일상의 감각을 어떻게 포착하고 화면 위에 펼쳐놓는가? 그리고 이러한 묘사 방식의 변화는 그것을 바라보는 창작 주체의 위치 변화와 어떤 관계를 맺는가? 이 두 질문을 우선 「별들의 고향」에서부터 살펴보자.

3 「별들의 고향」, 카메라와 음악-풍속도 구성의 메커니즘

「별들의 고향」의 제작과정에 대해 이장호가 전하는 에피소드 하나. 당초 신상옥

40 Svetlana Alpers, ibid, pp.43-44.

의 문하에 있던 이장호가(그는 신필름 연출부에서 8여 년의 시간을 보냈다) 친구 최인호로부터 영화화 판권을 확보했을 때, 신상옥은 '초짜' 이장호에게 자신의 조감독 출신인 이경태와 공동연출할 것을 명했다. 하지만 이장호는 신필름을 나와 이 프로젝트를 당시 막 한국영화 제작에 뛰어든 화천공사로 가져갔고 거기에서 상대적 자율성이라고 할만한 것을 누리며 영화를 완성하였다. 스승에 대한 이 발칙한 배신의 에피소드는 데뷔작을 찍고 있는 이 젊은 감독이 무엇과 단절했어야 했는지, 혹은 무엇과 단절하고자 했는지를 상징적으로 보여준다.

「별들의 고향」은 이 영화가 누렸던 막강한 인기에도 불구하고 의외일 정도로 내러티브적 응집력이라고 할만한 것이 약화되어 있다. 시공간이 산란되어 있는 이 영화의 내러티브는 원작소설을 염두에 두지 않는다면 촘촘하게 재구성해 내기가 거의 불가능해 보인다. 이장호는 당시의 유명 시나리오 작가 이희우가 쓴 시나리오를 전혀 참조하지 않았다. 그 자신의 표현에 따르면 이 시나리오는 "「미워도 다시 한번」 같은 전형적인 대한민국 멜로드라마" 같았다. 시나리오를 몰래 폐기한 그는 대신에 소설을 현장에서 "그때그때" 참고하며 영화를 찍었다.[41]

어쩌면 이 선택은 당대의 지가를 올렸던 희대의 베스트셀러를 원작으로 하고 있기에 가능했을지도 모른다. 즉 경아와 네 명의 남자들의 이야기는 이미 많은 사람들이 알고 있었다. 게다가 이장호에게는 편집을 통해 영화를 재구성할 수 있다는 자신감이 있었다.(그는 영화 편집실을 운영한 바 있다.) 경아와 네 남자의 에피소드는 각각 서로 다른 장르, 혹은 서로 다른 영화적 '룩(look)'에 대한 실험처럼 보인다. 청춘영화, 고전 스릴러, 동시대 에로티시즘의 표현 범위 등은 이 젊은 감독이 자신의 시네필적 경험[42]을 통해 시험해보고자 했던 서로 다른 영화적

41 이장호(구술), 채록연구자 남기웅, 『2023년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 생애사: 이장호』, 한국영상자료원, 2023, 95쪽.

42 이장호는 1973년 신필름의 홍콩영화 합작팀의 일원으로 홍콩에 체류하였다. 이 체류 경험은 그 자신의 표현에 따르면 '신필름에서 보내주는 돈으로 기숙하고 유학'한 것이나 마찬가지였다. 심야극장이야말로 바로 그 배움의 장소였다. 구로사와 아키라, 비토리오 데시카, 페데리코 펠리니 등 탐식의 영화 목록 중에서 무엇보다 이장호에게 강한 영감을 준 것은 밥 포시의 「캬바레」(1972)였던 것 같다. 할리우드 뮤지컬을 아메리칸 뉴 시네마적인 것으로 환골탈태시킨 이 영화는 이장호에게 굉장한 쇼크를 주었다. "그때 하여간 나는 굉장히 쇼크를 받은 게 「캬바레」였어요. (…) 아니 영화를 어떻게 이렇게 의식의 흐름으로 만들

가능성이었다.

그런데 이게 전부일까? 「별들의 고향」은 서사적 충동이 아니라 묘사적 충동에 사로잡혀 있는 것처럼 보인다. 두 개의 장면을 살펴보자. 첫 번째, 오프닝 시퀀스에 이어지는 본편의 첫 장면이라고 할 수 있을 시퀀스이다. 버스에서 인파에 튕겨져나가듯 내리는 문오(신성일)의 모습과 함께 이장희의 「한 소녀가 울고 있네」가 들려온다. 버스를 향해 삿대질하는 문오에게 줌인, 줄을 선 사람들(버스를 기다리고 있는 걸까?), 한 아이를 안고 두 아이의 손을 잡고 걸어가는 여자의 옆모습, 아기를 안은 여자, 안경 쓴 중년의 여자, 주름진 얼굴의 노파, 대화를 나누던 중 카메라를 쳐다보는 두 남자, 아파트 담벼락에 소변을 보는 문오, 이를 보며 민망한 표정으로 스쳐 지나가는 여자, 어색하고 난감해 보이는 여자의 미소 띤 얼굴, 도시가스 공사장의 노숙자(그는 막 숟가락을 입에 집어넣고 있는 중이다), 매트리스에 누워있는 문오의 발치에서 광각으로 잡힌 문오의 방, 방 여기저기에 있는 그의 그림들, 다시 드러눕는 문오, 네발 자전거를 타고 있는 아이, 놀이터, 아이를 안고 그네를 타는 남자(이 남자는 최인호다), 놀이기구를 돌리는 아이들, 놀이터를 훑는 빠른 패닝.

이 일련의 장면에서 이미지들은 그저 우연히 포착된 것처럼 보인다. 그것은 이 산재하는 이미지를 하나로 엮을 수 있는 디제시스 내의 시선의 일관성이 매우 약해 보이기 때문에 그렇다. 일단 버스에서 내리는 문오로부터 시작하는 이 시퀀스에 대한 첫 번째 이해는 저 거리의 풍경이 문오의 시선이라고 가정하게 한다. 그러나 문오가 아파트 담벼락에 노상 방뇨를 하는 쇼트에서 그 또한 앞선 거리의 행인들과 같은 위치에 놓여 있다는 것을 알게 된다. 이 쇼트에서 지나가는 여자의 시선 하에 그는 보는 자가 아닌 보여지는 자에 더 가깝다. 놀이터 장면은 어떤가? 문오의 아파트 씬 직후의 이 장면들 역시 문오의 시선이라고 가정할 수 있는가? 어쩌면 그는 병원에 가기 위해 놀이터를 지나가며 이 장면들을 본 것일 수도 있다. 과연 이어지는 장면은 의사가 그의 성병이 완치되었음을 알려주는 장면이

수 있을까라고 깜짝 놀랐지." 이장호가 열거하는 목록들은 세계영화사라는 통사성과 동시에 동시대성에 대한 호흡을 유감없이 보여준다. 이장호(구술), 채록연구자 공영민·한나리, 『1970-80년대 한국 주재 해외문화원의 활동과 영화 문화의 변화 3: 이장호·장선우·김홍준·한옥희』, 한국영상자료원, 2021, 30쪽.

다. 그런데 우리는 놀이터로 문오가 나오는 것을 보지 못했다. 그러므로 놀이터에 그가 있었다고 확신할 수 없다. 그렇다면 이 장면들을 보고 있는 것은 누구인가? 한 가지 말할 수 있는 것은 이 카메라는 더 이상 세계 바깥의 존재가 아니라는 점이다. 그것은 이 세계 내에 존재한다.

이 장면을 분석하기에 앞서 먼저 이 영화의 음악에 대해서 잠시 언급할 필요가 있다. 왜냐하면 여기서 서사의 결락을 감각적으로 잇는 것은 음악이기 때문이다. 「별들의 고향」의 오리지날 사운드트랙 앨범은 1970년대 포크락의 산실이라고 할 수 있을 오리엔트프로덕션에서 만들어졌다. 「별들의 고향」으로 처음 영화 제작에 뛰어든 화천공사와 오리엔트의 협업이라는 새로운 작업 모델은 이 한국 영화 최초의 OST를 가능하게 하였다. 당시 오리엔트의 세션 밴드맨으로 이 영화의 음악을 담당한 강근식은 화천공사-오리엔트의 협업 속에서 「바보들의 행진」, 「너 또한 별이 되어」, 「걷지 말고 뛰어라」(최인호, 1976) 등의 영화음악을 담당하였다. 이 영화들의 신선함은 많은 부분 이 음악으로부터 발생하는 것이다. 강근식은 '재즈와 사이키델릭 사운드'에 강한 영향을 받았으며 그것은 이 영화들로 하여금 전자음을 포함한 사운드의 동시대성이라고 할만한 것을 감지하게 하였다.[43]

다시 위의 장면으로 돌아가보자. 이 느슨한 이미지들을 하나로 잇고 있는 것은 이 시퀀스의 시작부터 마지막까지 약 1분 20초 정도의 길이를 온전히 채우는 「한 소녀가 울고 있네」 이다. 「별들의 고향」에서 음악은 더 이상 BGM 적인 것이 아니다. 그것은 편집의 리듬에 관여하고, 시공간적 일관성이 파기된 일련의 장면

43 공영민, 「1970년대 대중음악과 대중문화의 변화: 음악인 강근식」, https://www.kmdb.or.kr/story/916/8774. 한 가지 더 언급해야 할 것은 오리엔트의 사장이자 현재의 용어로 한다면 음악 프로듀서의 역할을 했던 나현구가 한국 최초의 신디사이저인 무그(Moog)를 들여왔다는 사실이다. 「엑소시스트」로부터 강력한 영향을 받은 「너 또한 별이 되어」는 전자음이 적극적으로 사용된 최초의 한국영화라고 할 수 있을 것이다. 이를 통해 이 오컬트 영화는 감각의 확장이라는 70년대적 미학의 동시대성에 도달하고자 하였다. 1970년대 한국 포크씬과 오리엔트 프로덕션에 대해서는 다음 책을 참조. 신현준, 최지선, 『한국 팝의 고고학 1970-절정과 분화』, 을유문화사, 2022, 210-221쪽. 1970년대 오리엔트의 뮤지션이자 1980년대 CM송의 대표적인 작곡가였던 강근식의 활동에 대해서는 다음 구술 자료를 참조. 강근식(구술), 채록연구자 공영민, 송영애, 『이장호·강근식 : 2017년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 「주제사」 1970년대 한국영화계의 변동』, 한국영상자료원, 2017.

에서 정서적 일관성을 만들어내는 동시에 보는 자들의 감정의 공명까지를 이뤄낸다.

두 번째 장면. 이 영화의 오리지날 사운드트랙으로 등장한 이래 공전의 히트곡이 된 「나 그대에게 모두 드리리」가 들리는 장면은 「별들의 고향」이 어떻게 음악을 사용하고 있는가를 보여주는 흥미로운 예시이다. 데이트 중인 경아와 영석이 들린 라이브 하우스의 무대 장면으로부터 시작된 이 노래는 경아와 영석이 강가에서 진한 애무를 주고 받는 씬에 이어 현재의 문오와 함께 있는 바 장면, 이어서 경아와 문오의 두 번째 만남인 다방에서의 만남과 데이트 장면까지 계속된다. 과거와 현재를 오가는 이 씬들을 연결해내고 있는 것은 온전히 노래의 몫이다. 3분 40초에 이르는 전곡에 맞춰서 편집된 이 장면은 시공간적 개연성이 아니라 오히려 음악적 개연성에 바탕을 두고 있는 것처럼 보인다는 점에서 거의 뮤직비디오처럼 보인다.

이 시퀀스의 첫 번째에 해당하는 라이브 하우스 장면은 좀더 상세히 살펴볼 필요가 있다. 실제 라이브 하우스에 들어간 카메라는 사이키델릭한 조명의 무대에서 연주 중인 드럼, 베이스, 기타, 키보드 주자들을 소개하고 기타를 든 객석의 남녀들, 뒤편에 앉아있는 경아와 영석을 일별한다. 박수 소리와 함께 앞의 곡이 끝나고, 다음 곡 「나 그대에게 모두 드리리」가 시작된다. 뒷모습으로 등장한 가수는 몸을 천천히 돌려 노래를 시작한다. 우리는 이장희의 노래를 백호빈의 얼굴을 한 김세환의 목소리로 듣는다. 이 카메라의 구도는 분명 1960년대 한국영화가 빈번히 보여줬던 볼거리의 전시로서 무대를 잡던 방식과 달라 보이는데, 왜냐하면 여기에는 무대의 전경성이 전혀 염두에 두어져 있지 않기 때문이다. 무엇보다 이 장소, 70년대의 라이브 하우스는 객석과 무대 사이의 거리가 좁아서 무대의 전경성이라는 구도가 유지될 수 없다. 소리라는 공통감각으로 채워진 이곳은 감상의 장소, 즉 대상과 감상자 사이의 적절한 거리가 확보된 장소라기보다는 창작자 및 구연자와 관객이 일체화된 장소에 가깝다.

다음 컷에서 카메라는 무대 반대편의 청중을 향해 나아간다. 나아간다는 동사는 행위의 주체를 이미 명시한다. 즉 카메라야말로 등장인물 중 그 누구에게도 의탁하지 않은 이 움직임의 순수한 주체인데, 청중들은 종종 다가오는 카메라를 향해 시선을 보냄으로써 마치 뉴스릴 화면처럼 그들이 카메라를 의식하고 있

음을 드러낸다. 이 시퀀스의 마지막은 객석 맨 뒤편의 경아와 영석이 청중들과 마찬가지로 카메라를 향해 활짝 웃는 장면에서 끝난다. 이 장면이 우리의 뇌리 속에 계속 남는 것은 이들이 경아와 영석이라는 영화 속 캐릭터이자 동시에 안인숙과 하용수라는 날 것의 인간 배우로 감촉되기 때문이다. 이 인상을 강화시키는 것은 카메라를 응시하던 저 청중들, 저 친숙한 얼굴들의 존재이다. 이 얼굴들이 익숙한 것은 우연이 아니다. 강근식의 증언에 따르면 여기에는 최성원, 전유성, 정광태, 김현식 등 "밤낮 우리 사무실(오리엔트-인용자) 왔다 갔다 하고 그러던 친구들이 다 총동원"되었다.[44] 1970년대 한국 대중문화사의 면면을 보여주는 이 얼굴들까지 포함해서 말하자면 이 장면에서 관객은 공영민의 지적처럼 "허구의 인물들과 함께 그들의 아지트로 들어가 당대 새롭게 등장한 대중문화예술인 그룹을 직면하게 된다."[45] 당시의 관객들에게 이 얼굴들이 보여줬을 친숙함은 이 영화를 이른바 '청년문화'적인 것에의 참여를 감각하게 하는 자원이 되었을 터이다.

그런데 무엇보다 이 감각하게 함은 이 장면이 전해주는 생생한 현장성에 기인한다. 이 시퀀스에서 감촉되는 강렬한 실제성은 픽션의 세계에 불현듯 개입해 들어온 실제의 장소, 실제의 인물들 그리고 이를 전달하는 카메라의 위치 때문이다.(이 지점에서 덧붙이자면 앞 장면에서 등장한 최인호의 얼굴은 이 카메라의 전략을 예비하고 있는 것으로 보아도 무방하리라.) 카메라는 대상의 시선을 통해서 스스로의 존재를 드러내고, 개입한다는 점에서 하나의 행위자로 보인다. 이 시퀀스에 한해서 말하자면 카메라는 말 그대로 세상을 기록하고(document) 펼쳐 놓는(mapping) 데 매진해 있다. 풍속도는 바로 이러한 메커니즘을 통해 구성된다.

카메라는 허구의 이야기를 둘러싼 현실이 아니라 허구와 현실이 서로 맞닿는 바로 그 접면을 기록한다. 실제의 거리와 실제의 라이브하우스, 실제의 문화예술인들과 실제의 도시 공간은 픽션의 바깥에서 그것을 뒷받침하는 배경으로만 작동하는 것이 아니다. 이것들은 영화의 내부로 들어와 허구와 하나의 동일한 층위를 구성한다. 그럼으로 「별들의 고향」의 묘사는 세계를 설명하기보다 세계의 존재를 지시하는 영화적 지표(index)로 기능한다. 아마도 바로 이 지점, 세계에

44 위의 책, 166쪽.

45 공영민, 앞의 글, https://www.kmdb.or.kr/story/916/8774

대한 묘사와 그것이 이끌어내는 카메라의 지표적 역량이라는 문제야말로 이 영화를 비롯한 이 시기 영화들의 가장 전반적인 특질이라고 보아도 무방할 것이다.

4 「바보들의 행진」, 지표적 이미지와 실제의 운동들

4.1 사실의 카메라, 하길종과 뉴 시네마

「별들의 고향」을 "재래영화에서 볼 수 없는 '비늘처럼 번득이는' 싱싱함과 실험성을 노출시키고 있다"[46]고 평하고 있는 하길종은 그럼에도 불구하고 이 영화에서 만준과의 에피소드가 도무지 마음에 들지 않았던 것 같다.

> 전반 3분의 1의 빠르고 신선한 템포에 비해 만준과의 생활에서 나타난 지리멸렬한 멜로드라마조의 일관성 없는 에피소드는 이 영화의 결정적인 흠이었다. (…) 도입부에서 관객들이 받았던 신선하고 감각적인 연출력에 경탄하고 있다가 이내 맥이 빠지게 된다. 또 하나의 다른 영화를 보는 감정의 단절을 맛보게 되는 것이다.[47]

경아의 두 번째 남자 만준과의 에피소드는 과연 '또 하나의 다른 영화를 보는 감정의 단절을 맛보게' 된다는 하길종의 지적처럼 「별들의 고향」에서 가장 톤이 달라 보인다. 이층 양옥과 의처증 남편, 그의 어린 딸과 가정주부가 된 경아로 구성된 이 에피소드는 2/3의 할리우드 고전 스릴러와(이를테면 죽은 전처의 초상화와 그녀의 흔적으로 가득 찬 저택이라는 「레베카」적인 설정, 「상하이로부터 온 여인」의 거울방에 대한 직접적 인용이 드러나는 침실 세트) 1/3의 1960년대 한국 멜로드라마(상상임신이 밝혀진 이후 불현듯 한복과 올린머리로 의장을 바꾼 경아는 낙태에 이르렀던 과거의 '과오'를 자책하며 만준을 떠난다)에 대한 노골적인 참조로 이루어져 있다.

---

46 하길종, 「별들의 고향」, 『하길종 전집 2 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009. 206쪽.

47 하길종, 위의 글, 205쪽.

말하자면 이 에피소드가 전혀 다른 톤으로 느껴지는 것은 특정 장르 장치로 마름질되는 픽션성과 이것이 펼쳐지는 이 장르의 세계, 즉 세트 공간과 복식 때문에 그렇다. 이 점을 염두에 둔다면 하길종이 어떤 이유로 이 에피소드를 '결정적인 흠'이라고 인식했는지 짐작 가능하다. 여기에 결여되어 있는 것은 앞서 말한 실제성 혹은 현장성의 감각이며 무엇보다 이를 가능케 한 행위자로서의 카메라이다. 다시 말해 구성된 세계에 대한 양식적 재현이라고 할 수 있을 이 에피소드에 대한 하길종의 거부감(과 초반 장면에 대한 상찬)은 그가 적어도 이 순간에 자신의 영화에서 지향하고자 했던 바가 무엇인지를 잘 드러내준다.

「별들의 고향」이 이룩한 센세이셔널한 성공으로부터 얼마 후 같은 화천공사에서, 마찬가지로 최인호의 동명 원작[48]을 바탕으로 만든 「바보들의 행진」은 이장호 영화에 대한 하길종의 영화적 응답이라고 보아도 무방할 것이다. 이 영화의 원작자 최인호는 완성된 영화에 대만족을 표하며 "뉴 시네마란 이런 것이다"[49]라고 공언하기를 주저하지 않았다. '뉴 시네마'는 단순히 '새로운' 한국영화를 뜻하는 것이 아니다. 그것은 하길종이 누구보다 열정적으로 소개해왔던 아메리칸 뉴 시네마를 가리킨다고 보는 편이 타당할 터이다. 이미 1960년대 후반 이후 한국에서는 「우리에게 내일은 없다」, 「졸업」, 「대부」 등 아메리칸 뉴 시네마를 대표하는 작품들이 소개되고 있었으며[50], 1975년 영상시대 동인들을 특히 열광시켰던 영화는 「미드나잇 카우보이」였다.[51]

---

48 최인호의 원작 소설은 1973년 10월부터 1974년 5월까지 『일간스포츠』에 연재되었다. 짧은 에피소드별로 이루어진 이 장편소설(掌篇小說)에 대해서는 다음 논문들을 참조. 송은영의 앞의 논문/ 김성환, 「1970년대 대중서사의 전략적 변화」, 『현대문학의 연구』 Vol.0, No.51, 한국문학연구학회, 2013, 153-192쪽/ 김원규, 「소설 『바보들의 행진』에 나타난 유희하는 대학생 주체(들)-'웃음'의 의미를 중심으로」, 『현대문학의 연구』 Vol.0, No.78, 한국문학연구학회, 2022, 193-221쪽.

49 「영화 전체에 싱그러움이... 영화 「바보들의 행진」 스태프진, 평론가 방담」, 『하길종 전집 3: 자료편』, 한국영상자료원, 2009, 196쪽.

50 「우리에게 내일은 없다」는 1968년 "뉴 아메리칸 씨네마의 전위"라는 광고 문구를 달고 개봉하였다. 이후 「와일드 번치」(샘 페킨파), 「빗속의 여인」(프란시스 포드 코폴라), 「작은 거인」(아서 펜), 「프렌치 커넥션」(윌리암 프리드킨), 「연애대소동」(피터 보그다노비치), 「겟어웨이」(샘 페킨파) 등이 한국의 극장에서 보여졌다.

51 영상시대 동인인 홍파는 「미드나잇 카우보이」를 동인들과 함께 중앙극장에서 '축제 기분'

그렇다면 「바보들의 행진」을 '뉴 시네마'적인 것으로 감지하도록 만든 것은 무엇인가? 1975년 「바보들의 행진」과 같은 해에 쓰여진 하길종의 「장발과 기타와 마약의 흘러간 세대」는 그가 목격했던 '저곳'에서의 영화의 가능성, 그리고 그가 매순간 실감할 수밖에 없었을 이곳과의 낙차, 그럼에도 1975년의 순간에 견지하고 있었던 영화 매체의 보편성과 동시대성에 대한 믿음을 보여준다는 점에서 흥미롭다.

> 이러한 기조에서 그들은 영화 미디어를 가장 미개척되고 새로운 폭발적인 새 세대의 미디어로 인정하고 있다. **사실을 있는 그대로 포착 전달해주는 카메라의 위력**(강조는 인용자) 그것이 가장 진실된 미디어라고 생각하고 그들은 카메라를 메고 여러 유형의 정치, 사회 또는 빈민가나 심지어 경찰서에까지 카메라와 녹음기를 들이댔다. (…) 그들은 멀리 베트남에서 선량한 어린 소년이 미군의 총검에 머리가 박살나는 것을 많은 동료들이 서로 살상하는 전장의 사실적인 이미지를 있는 그대로 찍었고, 남부의 어느 도시에서 백인에게 린치당하는 니그로의 모습, 멕시코 아메리칸과 흑인들의 차별대우와 빈곤을 카메라에 담았다. 그들의 카메라 렌즈에 잡힌 리얼리티는 하나의 드라마도 아닌 사실 그 자체였다.[52]

'저곳'에서 하길종이 목격한 영화의 가능성이란 '적극적인 사회적 저항의 장소'로서의 가능성이다. 68의 영화는 "변혁 의지의 실천적 장으로"[53] 기능하였다. 왜 그러한가? 하길종의 논의를 따라가자면 그것은 "사실을 있는 그대로 포착 전달해주는 카메라의 위력 그것이 가장 진실된 미디어"이기 때문이며, 따라서 "카메라 렌즈에 잡힌 리얼리티는 하나의 드라마도 아닌 사실 그 자체"가 되기 때문이

으로 봤다고 전한다. 홍파(구술), 채록연구자 이정아, 배수경, 『2019년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 「생애사」: 홍파』, 한국영상자료원, 2019, 126쪽.

52 하길종, 「장발과 기타와 마약의 흘러간 세대」(1975), 『하길종 전집 1: 태를 위한 과거분사, 백마 타고 온 또또』, 한국영상자료원, 2009, 292쪽.

53 오영숙, 「하길종 영화의 불온성과 세대의식」, 『하길종 전집 2 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009, 37쪽.

다. 하길종에게는 영화의 즉물적 기록성이야말로 이 매체의 강력한 역량이라는 믿음이 자리잡고 있었다.

그런데 한 가지 짚고 넘어가야 할 것은 사실의 기록(documentation)으로서의 영화란 생각보다 그렇게 자명한 것은 아니라는 점이다. 사진과 영화의 존재론과 관련된 오랜 논의는 이 매체가 아이콘적인 동시에 인덱스적이라는 데 동의해 왔다. 톰 거닝에 따르면 사진과 영화는 "아이콘, 즉 유사성의 운반체이자 인덱스, 즉 과거의 사건으로 남은 흔적이라는 이중의 신분을 가지고 있다."[54]

감추어진 현실을 카메라를 통해 드러낼 수 있다는 믿음, '사실을 있는 그대로 포착 전달'해주는 영화의 지표적 역량에 대한 강화된 믿음은 이 시기 영화의 주된 특징으로 보인다. 아메리칸 뉴 시네마에 대해 논하며 에이미 러스트는 베트남전과 민권운동, 워터게이트의 시대에 "역설적으로 미국인들은 정치적 스펙트럼 전반에 걸쳐 보다 진정한(authentic) 리얼리티에 대한 시각적 입증을 요구했다"고 쓰고 있다.[55] 그녀의 논의는 1960년대 후반 70년대 초반 미국영화의 폭력과 특정한 표현의 테크놀로지(다중속도 몽타쥬, 인공 피, 프리즈 프레임)에 관한 것이지만, 영화의 지표성(indexicality)과 '진짜' 이미지에 대한 요구는 픽션을 주재하는 극영화의 카메라가 이 시기에 맞이했던 전환이 어디에서 비롯되는가를 보여준다.

여기에 한 가지를 덧붙일 필요가 있다. 이러한 '진짜' 이미지, 혹은 이미지의 직접성에 대한 열망은 단순히 다큐멘터리적 기록성만을 의미하지 않는다. 오히려 1970년대 아메리칸 뉴 시네마와 유럽영화가 집요하게 탐닉했던 것은 극영화의 표면에 배우의 신체가 더 이상 '연기'로만 환원되지 않는 순간을 기입하는 일이었다.

---

54 Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny", edited by Patrice Petro, *Fugitive Images: from Photography to Video*, Indiana University Press, 1995, p.42. 영화의 아이콘적/인덱스적 존재론에 관한 고전적 저작으로 다음을 참조. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, 1974, pp.120-126.

55 Amy Rust, *Passionate Detachments: Technologies of Vision and Violence in American Cinema*, 1967-1974, State University of New York Press, 2017, p.4

이것이 극영화의 오래된 금기의 해제와 관련되어 있는 것은 우연이 아니다. 아마도 극영화가 결코 재현해낼 수 없는 두 가지가 있다면 그것은 인간의 실제 죽음과 섹스일 것이다. 그런데 1970년대 초 서구에서 이루어진 포르노그래피의 해금은 실제 섹스의 '재현'을 가능하게 했다. 이 전환은 68 이후의 성적 해방과 영화산업의 위기가 결합하면서 이전까지 재현의 한계에 놓여 있던 신체와 성이 영화 이미지의 전면으로 이동한 결과이지만, 여기에서 더 중요한 것은 실제 섹스가 카메라 앞에서 촬영될 수 있게 되었다는 사실이다. 그것은 배우의 신체가 허구적 인물을 표현하는 수단을 넘어, 카메라 앞에서 실제로 무엇인가를 행한 신체의 흔적으로 이미지에 남을 수 있다는 가능성을 극단적으로 보여주었다. 실제 섹스의 가시화와 이 시기 영화에서 강화된 지표적 이미지에 대한 믿음은 바로 이 지점에서 만난다.

극영화의 이미지는 더 이상 배우가 무엇을 '연기했는가'만을 보여주는 것이 아니라, 촬영의 순간 그 신체에 실제로 무엇이 일어났는가를 기록하는 지표적 역량을 전면에 드러내기 시작했다. 이와 함께 이 시기 영화는 날것의 신체와 '진짜' 이미지를 집요하게 탐닉한다.[56] 여기에서 '진짜'란 현실을 얼마나 충실하게 재현했는가의 문제가 아니다. 오히려 그것은 카메라 앞에 존재했던 장소와 사건, 신체가 이미지 위에 남긴 흔적(index), 즉 촬영의 순간 카메라와 현실 사이에 실제로 이루어진 접촉을 가리킨다. 다시 우리의 논의로 돌아가서 말하자면 1970년대 중반 한국영화가 도달했던 동시대성은 바로 이 지점, '진짜' 이미지에 대한 열망, 카메라의 지표적 역량에 관한 믿음이라는 차원에서 논의될 필요가 있어 보인다.

「별들의 고향」이 실제의 장소를 픽션 속으로 끌어들였다면, 「바보들의 행

56 예술영화의 포맷 내에서 실제 섹스를 감행한 베르톨루치의 1972년 영화 「파리에서의 마지막 탱고」는 아마도 1970년대적 영화 이미지의 욕망의 가장 적절한(혹은 노골적인) 사례라고 할 수 있을 것이다. 1973년 한국에서는 볼 수 없었던 이 영화에 대한 지상 좌담이 열린다. 이 자리에서 하길종은 이 영화가 말론 브란도 자신을 위해 만든 영화 같다는 인상에 대해 다음과 같이 말하고 있다. "바로 그게 베르톨루치 감독의 주장입니다. 자기는 '영화를 만들 때 배우에 대한 '도큐멘트'를 하겠다'고 늘 말했거든요. 말하자면 영화 각본에 쓰여 있는 역에 맞도록 배우를 움직이는 게 아니라 그 배우에 맞는 역을 만들어내고, 영화도 그렇게 만들어 나갑니다." 「현대인 공허 속의 섹스-문제영화 「파리에서의 마지막 탱고」를 본 3인의 좌담」, 『주간 한국』, 1973.5.13. (『하길종 전집 3』, 244쪽)

진」은 실제의 사건과 실제의 시간을 영화 안으로 끌어들이기 시작한다. '뚜렷한 스토리 없는 스케치적 에피소드'[57]로 이루어진 이 영화는 이정하의 적절한 표현처럼 "1970년대의 '도큐먼트'들로 넘쳐난다."[58] '각 대학 구내를 쫓아다니며 구해 온 (…) 현역 대학생들'[59]로 이루어진 다량의 비전문배우들은 실제의 대학 캠퍼스와 당구장과 음악 다방과 맥주집과 거리와 골목을 오간다. 그것들의 실제성(actuality)은 너무나 생생해서 현재 시점에서 보자면 이 영화는 1970년대에 대한 기록(document)이라는 측면에서 더 많은 이야기를 하고 싶어질 지경이다. 과거의 편재된 지표들을 탐사하며 의미화(시퀀싱)해내는 역사학과 과거의 이미지의 지표성으로 이루어진 영화와의 등가성에 관해서 사유하는 필립 로젠의 논의를 참조한다면[60] 어쩌면 「바보들의 행진」에 관해 현재 가능한 가장 생산적인 논의 중 하나는 말 그대로 이 영화를 도큐먼트로서 사유하는 데 있을지도 모르겠다. 나아가 도큐먼트라는 관점에서 보자면 이 영화의 필름 표면에 새겨진 검열의 난도질이야말로 '폭력'에 대한 지표적 증거에 다름 아닐 것이다.

이 지점에서 "카메라가 학생들을 쫓아 기록영화 찍듯"[61] "세미 다큐멘터리 스타일"[62]로 만들어진 '젊은이들의 풍속도'[63]라는 당시의 평가는 곧이곧대로 받

57 한상열, 「영화 바보들의 행진, 젊은 세대의 의식 반사」, 『여성동아』, 1975.8(『하길종 전집 3』, 197쪽)

58 이정하, 「시대의 논리와 감각의 논리-〈바보들의 행진〉, 혹은 파산하는 시간에 대한 신체의 존재증명」, 『영화연구』 Vol.0 No.48, 한국영화학회, 2011, 321쪽.

59 "「바보들의 행진」 영화화, 하길종 감독이 연출", 『주간한국』, 1975.2.2. (『하길종 전집 3』, 191쪽)

60 Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Univ Of Minnesota Press, 2001.

61 「다큐멘터리 터치의 대학생 얘기, 새 영화 하길종 감독 「바보들의 행진」」, 『동아일보』 1975.6.8. (『하길종 전집 3』, 193쪽)

62 「영화 전체에 싱그러움이… 영화 「바보들의 행진」 스태프진, 평론가 방담」, 『일간스포츠』 1975.6.5. (『하길종 전집 3』, 195쪽)

63 이정하는 「바보들의 행진」에 관한 탁월한 분석에서 "영화가 여전히 감각적으로 현재하게 끔 만들고 있는 것들은 무엇인가"라는 것에 대한 답변으로 배우의 신체에 주목한 바 있다. 들뢰즈의 '감각의 논리'에 기댄 이 논의에 따르면 감각이란 '느끼는 자와 느껴지는 자의 동일성'에서 비롯된 것이고, "'비배우들'의 다큐멘터리적 현존이 아니라, 비배우들의 '현실적 신체'가 영화의 허구적 신체와 공존하면서 이루는 긴장과, 이 두 신체의 양태들이 지속

아들일 필요가 있다. 물론 이 영화는 당연한 말이지만 다큐멘터리가 아니다. 그러나 "실재에 기반한 사실적이고(factual) 현실적인(realistic)"(OED)이라는, document의 형용사형을 염두에 둔다면 다큐멘터리적이라는 평가는 이 영화가 당시의 관객들에게 가져다주었던 새로움이 어디에서 기인하는 것인지를 정확히 보여준다. '젊은 세태의 스케치'라는 표현이 보여주는바, 이 영화의 시퀀스를 추동하는 것은 서사의 질서를 구축하고자 하는 욕망이 아닌 현실의 단면을 있는 그대로 포착하고자 하는 의지에 사로잡혀 있는 것처럼 보인다.

이러한 인상은 영화의 개봉 즈음에 열렸던 방담회에서도 확인된다. 문학평론가 김주연은 "일종의 리얼리즘 모럴 등 영화사종(영화사조의 오기-필자)에 한정한 의미가 아니고 현실에 밀착된, 말하자면 꼭 병태가 주인공이 아니더라도 많은 젊은이들 누구라도 주인공이 될 수 있다는 요소가 현실을 집약한 전형"이라고 평가했다.[64] 이 평가는 오로지 이 영화의 표면이 실제의 편린들을 고스란히 전달하고 있다는 인상에서 기인한다. 이 인상이 의미하는 바는 무엇인가? 더 정확히 말하면 극영화에서 실제와 마주친다는 것은 과연 무엇을 뜻하는가?

「바보들의 행진」의 촬영 초반에 있었던 흥미로운 에피소드 하나. 하길종은 「바보들의 행진」의 촬영 첫날, 동원된 엑스트라들이 '작품이 요구하는 대학생 체취를 풍기지 않는다'는 이유로 촬영을 거부했다. 결국 그 스스로 각 대학을 돌아다니며 200여 명의 '현역 대학생'들을 구하고서야 그는 첫 카메라를 돌렸다고 전해진다.[65]

이러한 선택은 배우의 캐스팅에만 국한되지 않았다. 이 영화의 많은 부분은 몰래 카메라(candid camera)로 촬영되었다.[66] 이 영화의 창작 주체들은 등장인

적으로 이행해가는 움직임을 실제적으로 드러내면서 그것을 초유의 감각적 체험으로 생산"해낸 것이야말로 이 영화가 여전히 '현재적'으로 감각되는 이유이다.(이정하, 앞의 글, 322쪽) 이 분석에 십분 동의하지만, 나는 '풍속도'라는 말을 좀더 적극적으로 끌어안을 필요가 있다고 생각한다. 왜냐하면 풍속화는 세밀한 묘사의 기술을 요구하는 것이며, 이 묘사야말로 이미지의 인덱스성을 강화시키는 것이기 때문에 그렇다. 감각이 풍속을 만드는 게 아니라 풍속이 감각을 조직한다.

64 「영화 전체에 싱그러움이… 영화 「바보들의 행진」 스태프진, 평론가 방담」(『하길종 전집 3』, 195쪽)

65 「「바보들의 행진」 영화화, 하길종 감독이 연출」(『하길종 전집 3』, 191쪽)

물들이 '카메라를 의식하지 못'하기를 원했다. 그럼으로 그들이 카메라 앞에 선 자들, 이를 의식하고 배역을 '연기'하는 자들이 아닌 있는 그대로의 자신들을 드러내기를 원했다. 이는 또한 이 영화의 오프닝 크레딧이 보여주고 있는 전략과 일맥상통하는데, 영화의 주요 배역들인 윤문섭과 이영옥, 하재영, 김영숙 등의 이름 옆에 그들의 소속 대학이 기재될 때 이 효과는 이들이 단지 실제 대학생임을 강조하는 데 그치는 것이 아니다. 아니, '실제 대학생'이라는 말이 이미 내포하는 바 이들은 이 극영화가 요구하는 캐릭터 이전에 (또는 동시에) 그들의 실제 존재를 드러낼 것을 요구받는다. (참고로 이 크레딧에 이들은 '配役'이 아니라 '새얼굴'이라는 타이틀로 기재되어 있다. 이 타이틀은 그 자체로 한글세대의 정체성으로 이동해간 세대 교체의 사례라고도 할 수 있을 것이다.)

하길종이 영화의 표면에 담아내고자 했던 것은 간단히 말해 '진짜'의 느낌이다. 그런데 다시 한번 언급하건데 이 영화는 다큐멘터리가 아니다. 마찬가지로 저 배역들 역시 현역 대학생이자 윤문섭을 제외한다면 연기자를 지망한 전문배우들이다. 알다시피 이영옥은 아역배우 출신이다.(하재영은 이 영화 이후로 70년대를 대표하는 얼굴 중 하나가 될 것이다.) 나는 위에서 '있는 그대로'라는 표현을 썼다. 그러나 이 표현은 조금 더 엄밀하게 다듬어질 필요가 있다. 비록 몇몇 장면이 몰래 카메라로 촬영되었다고 해도 이들은 이미 이 세계 내에서 맡은 바 역할을 수행하고 있는 중이다. 그렇다면 이 영화가 요구하는 '진짜'란 배우가 연기를 멈춘 상태를 뜻하는 것은 아니다. 그럼에도 극영화, 즉 픽션 내에서 '진짜'의 느낌을 요구한다는 것은 과연 무엇을 의미하는가?

4.2 풍속의 운동과 정치적 풍경의 접속

「바보들의 행진」에서 가장 많이 회자되는 장면 중 하나를 살펴보자. 영화의 초반에 등장하는 장발 단속 시퀀스는 '진짜'를 포착하려는 욕망에 강렬하게 사로잡혀 있는 것처럼 보인다. 병태와 영철이 장발 단속을 하는 순경에게 쫓기는 이 장면

66 「영화 전체에 싱그러움이… 영화 「바보들의 행진」 스태프진, 평론가 방담」(『하길종 전집 3』, 195쪽)

이 송창식의 「왜 불러」와 함께 시작될 때 가사의 절묘한 지시성(“왜 불러, 왜 불러, 돌아서서 가는 사람을 왜 불러”)은 이 노래가 오로지 이 시퀀스를 위해서 존재하는 듯한 느낌을 불러일으킬 정도이다.(이 영화는 「별들의 고향」에 이어 두 번째로 오리엔트에서 OST 앨범이 나온 영화다.) 징병검사의 오프닝 씬과 더불어 이 장면은 대표적으로 유신시대의 폭압적 규율권력을 폭로하는 것이자 생체권력의 사례로서, 그리고 이에 맞서는 자유주의 주체[67]들의 탈주로 읽혀져 왔다. 이것은 일견 당연해 보이는데 왜냐하면 명백히 우리가 목격하고 있는바, 여기에서 개인의 마지막 거점이라고 할 수 있을 신체 그 자체에 대한 관리, 단속, 침해가 이루어지고 있고 그로부터의 탈주가 장면화되기 때문이다. 그러나 이것은 어디까지나 소설과 영화가 공유하고 있는 내러티브에 대한 해석의 문제이다. 나의 관심은 이 장면이 무엇을 의미하는가보다 영화가 이 의미를 어떠한 이미지의 방식으로 구성하는가에 있다. 영화라는 이미지-사운드 장치의 관점에서 이 장면이 진정 흥미로운 것은 극영화가 만들어내고 있는 이 세계에 실제가 개입해 들어가는 양상에 있다.

시퀀스의 시작 지점. 쇼윈도에 비친 모습을 보며 옷매무새를 다듬던 영철이 병태에게 묻는다. “야 어때 근사하지?” “너 꼭 영화배우 같다” 이 대사는 직전의 장면, 오늘 저녁의 소개팅을 위해 목욕탕에서 목욕 재개를 하고 옷을 갖춰입은 병태의 질문에(“야, 어때 내 폼?”) 대한 영철의 대답(“너 꼭 병태 같다”)과 데칼코마니처럼 서로 조응한다. 앞 장면에서 알몸, 그러니까 그 어떤 의장도 없는 상태에서 옷을 입음으로써 ‘배역’이 된 그들은 이제 실제 거리에서 ‘영화배우’임을 공언한다. 그들은 배우 윤문섭, 하재영이자 그들이 연기하는 캐릭터인 병태와 영철이다. 이 쇼트에서 카메라가 창문 이편으로부터 유리창을 걸고 그들을 포착할 때, 유리에 비친 그들의 모습은 이 이중적 위치를 고스란히 시각화해낸다. 그들은 병태와 영철이라는 허구의 인물인 동시에 1975년 서울을 살아가는 젊은 육체들이다. 바로 이 중첩 속에서 영화는 허구를 연기하는 배우를 넘어, 카메라 앞에 현존하는 인간의 신체를 기록하는 것임을 공공연하게 드러낸다. 배우는 캐릭터로만

67 『바보들의 행진』의 이들 주인공들을 통해 ‘자유주의 주체’의 저항과 한계를 보고 있는 논문으로 김원규의 앞의 논문을 참조.

환원되지 않는다. 당연한 말이지만 배우 자신의 신체적 현존이 화면에 새겨진다.

다음 장면에서 거리 저편의 장발 단속을 목격한 병태와 영철은 부리나케 자리를 피한다.(뒤편으로 보이는 전봇대에는 '신중현과 엽전들'의 포스터가 붙어 있다.) 용케 단속을 피했다고 생각하는 순간 순경이 그들을 발견하고, 병태와 영철은 뒤쫓아 오는 순경을 피해 달려나가기 시작한다. 도심 한복판에서 벌어지는 소동에 행인들의 시선이 일제히 꽂힌다. 더 정확히 말하자면 행인들의 시선을 잡아끈 것은 소동과 이를 찍고 있는 '카메라의 존재'까지일 터이다. 쫓아오는 순경을 피해 병태와 영철은 전속력으로 달려간다. 오로지 이들의 속도를 따라잡는 데 전념을 다하는 카메라는 그 속도로 인해 일순 포커스를 잃을 정도다. 아마도 다른 영화에서라면 이 장면은 B컷이었을 테지만, 여기서는 오직 컷의 지속이 만들어내는 운동과 그 속도의 전달이야말로 이 쇼트의 당면 과제처럼 보인다. 순경이 보도의 행인들을 향해 경례를 붙이며 외친다. "근무 중 이상 있습니다!" 이 장면이 주는 코믹함은 일단 이 순경(둥그스럼한 얼굴에 땅딸막한 체격을 가진 그는 코믹 연기에 특화되어 있던 배우 이철이다)이 경례를 하는 대상과 언사의 어긋남에서 비롯된다. 본래라면 군대와 경찰과 같은 조직에서 사용될 이 문구는 상관을 향해 "근무 중 이상 없습니다"로 발화되었어야 할 터이다. 그러니까 이 문구는 잘못된 상대를 향하여, 잘못된 언사로 발화된다. 그런데 이 행위가 유발하는 것은 이로써 발생하는 웃음만이 아니다. 실제 거리의 실제 행인들의 시선이 픽션이라는 마름질된 가상의 세계의 솔기를 뜯어낸다면, 이들을 향한 순경의 경례는 이 시선까지를 모두 영화 속 세계로 끌어들이고 있는 셈이다.

여전히 병태와 영철은 전속력으로 뛰어가고 순경이 그들을 쫓는 중이다. 병태와 영철은 육교 위를 오르고, 영철은 그 와중에 갓난아기를 안고 있는 나이 든 여자 걸인에게 조심스럽게 돈을 내민다.(육교 뒤편으로 '이를 젊게 합시다-럭키 치약' 광고판이 걸려 있다.) 이 지체로 인해 순경이 바로 그들 뒤편까지 쫓아와 있다. 육교 아래로부터는 또 한 명의 순경이 올라오고 있다. 도주로가 막힌 병태와 영철은 육교 난간에 매달린다. 그들이 육교 난간으로 내려갈 때, 이 아찔한 느낌은 육교 아래에서 위를 잡는 카메라의 사선 구도로 인해 강화된다.(이 순간 '우연히' 지나가는 버스가 이 이미지를 시야로부터 차단하면서 이 컷이 완료된다는 사실을 지적해두자.) 다음 컷에서 우리가 목격하는 것은 난간에 대롱대롱 매달린

병태와 영철이다. 아래를 내려다보는 영철의 제스처는 보도와 육교 계단에 있는 수많은 행인들의 시선을 불러들인다. 이 행인들의 시선은 카메라의 존재를 가정하지 않더라도 충분히 '그럴싸'하다. 그럼으로 실제 행인들의 시선은 픽션을 폭로하는 것이 아니라 오히려 픽션 내부로 편입된다.

송창식의 노래는 온전히 이 운동의 지속, 정지와 궤를 같이 한다. 나이든 여자 걸인에게 돈을 건네기 위해 영철이 멈춰 설 때, 또 이들이 경찰서에 잡혀 갔을 때 음악은 멈추고 다시 운동이 시작될 때 노래 또한 다시 시작된다. 운동, 그리고 이것과 절묘하게 맞아떨어지는 음악은 이 시퀀스를 연속된 공간체에서 발생하는 사건으로 보이게 만든다. 하지만 이것은 어디까지나 운동이 초래한 시각적 착각이다. 이를테면 병태와 영철이 뛰어가던 도중 컷이 바뀌었을 때, 그들은 여전히 달려가고 있지만 그 장소는 더 이상 신촌 앞이 아니다. 편집을 통해 이어 붙여진 이 시퀀스는 신촌 일대에서 시작해서 한국은행 앞 사거리와 을지로 입구 등을 짜깁기한다.[68] 운동은 서로 다른 장소들을 하나의 공간처럼 봉합하지만, 그 봉합 속에서도 실제 공간의 흔적은 끝내 사라지지 않는다. 이 시퀀스는 어떻게 실제가 우연성과 함께 개입해 들어오는가, 동시에 그것이 픽션 내로 통합되는가의 실례와 같은 장면이다.(이를테면 지나가는 버스처럼 이 실제 거리에는 수많은 통제불가능한 요소들이 존재하며 그것들은 고스란히 화면에 포착된다.)

또 하나의 장면을 살펴보자. 학교 교정에서 담배를 피던 영철이 중년의 교수에게 뺨을 맞는다. 그의 수동적 항의는[69] 달리기로 이어진다. 달리는 병태와 영철을 핸드헬드 카메라가 수평으로 포착하며 흔들리는 속도를 담아낼 때 누군가 묻는다. "왜들 이렇게 뛰냐?" "이거 스트리킹이야, 스트리킹." "인마, 옷 입고 뛰는 스트리킹이 어디 있어?" "이건 한국적 스트리킹이야, 한국적 스트리킹이다!" '한

68 이 장면의 구체적인 로케이션에 대한 증언은 하길종의 아들이 쓰고 있는 다음 기사를 참조. 하지현,「억압받던 '바보'서 희망 잃은 '미생'으로… 여전히 우울한 캠퍼스」,『문화일보』 2017.7.7. https://www.munhwa.com/article/11041445

69 하길종이 영화에서 새롭게 창조한 캐릭터인 영철에 관해서는 보메이의 다음 논문을 참조.「1970년대의 검열 정책과 대중 저항으로 대중소설『바보들의 행진』의 영화화 과정에서 창조된 '영철' 캐릭터에 대한 연구」,『인문과 예술』 Vol.0, No.14, 인문예술학회, 2024, 155-179쪽.

국적 스트리킹', 그러니까 이곳에서 금지된 것의 한계(옷을 입고 뛰어야 하는 스트리킹)를 보여주는 이 언사가 박정희의 '한국적 민주주의'와 겹쳐져 들리는 것은 우연이 아닐 게다. 실제와 극의 겹침과 결렬은 풍속을 정치적 풍경에 접속시킨다.

이 영화가 등장하기 2년 전, 박정희는 '구국의 대과업'인 '일대유신적(一代維新的) 개혁'을 단행하며 유신 헌법을 선포하였다. "나는 이 헌법개정안의 공고에 즈음하여 이 땅 위에 한시바삐 우리의 실정에 가장 알맞은 한국적 민주주의가 뿌리를 내려 올바른 헌정 질서를 확립하게 되기를 진심으로 기원하면서 우리 국민 모두의 줄기찬 헌신을 촉구하는 바입니다."[70] 박정희는 이렇게 유신 헌법을 선포하는 동시에 비상조치를 단행했다. 이로써 예외를 결정하는 자로서의 주권자, 지고의 권력으로서 주권의 위임자를 자처하였다. "한국적 스트리킹이다!"라는 저 언명의 행위는 '한국적 민주주의'를 언명한 독재자의 행위를 거의 패러디하고 있는 것처럼 보인다.

다음 컷에서 영철과 병태는 여의도 5.16 광장을 달려간다. 5.16 '혁명'을 기념하며 1971년 9월 29일 준공된[71] 이 동양 최대 규모의(12만평!) 광장은 국군의 날 기념 퍼레이드와 승공궐기 대회와 빌리 그레이엄의 전도집회 등 1970년대 내내 이 국가의 국가적 스펙터클을 과시하는 장소였다는 점을 상기하자. 급격한 줌아웃으로 넓혀진 화각이 황량하고 광대한 아스팔트 벌판을 강조한다. 그때 정면으로 달려오는 두 인물의 크기는 거대한 배경에 비해 두드러지게 작아 보인다. 그 순간 송창식의 노래가 들려온다. "저기 저어기 머나먼 하늘 끝까지 사라져가 안다. 당신도 따라서 사라져간다. 멀어져 가아안다." 앞의 장발 단속 시퀀스와 마찬가지로 노랫말은 이미지에 대한 강력한 지시성을 갖는다.(참고로 말하자면 이 노래 「새는」은 처음부터가 아니라 이 가사가 들려오는 중간부터 시작되는데, 그

70 박정희, 「헌법개정안 공고에 즈음한 특별담화문」, 1972.10.2.(행정안전부 대통령 기록관 https://www.pa.go.kr/research/contents/speech/index.jsp)

71 「5.16 광장으로 명명, 여의도에 12만평… 오늘 준공」, 『경향신문』 1971.9.29. 준공기사들이 전하는 바에 따르면 "국군의 날 행사 등 국가적인 경축행사는 물론 육상경기장 예비군훈련장 경비행장 각종 전시장 등으로 쓰이게 될" 이 광장은 민족의 광장, 통일의 광장, 대광장 등을 불리워왔으나 준공 하루 전날인 28일 5.16 광장으로 최종 명명되었다.

럼으로써 이미지와의 지시적 상관관계를 의도하고 있음을 명확히 드러낸다)

다음 컷에서 두 주인공은 아스팔트를 벗어나 수많은 인부들이 삽질을 하고 흙더미를 나르는 대규모의 토목공사장 한복판을 가로지른다. 수평 구도의 이 화면에서 달려가는 병태와 영철의 배후로 리어카를 몰고 가는 인부들과 삽질을 하고 돌을 고르는 사람들이 보인다. 앞의 장면과 동일하게 인물들의 운동이 공간의 가상된 연속성을 담보해내는 이 시퀀스는 또한 마찬가지로 실제 공간에 대한 도큐먼트로서도 유감없이 기능한다.

화면을 채우고 있는 저 인물들은 영화를 위해 동원된 엑스트라가 아니다. 이 불특정 다수의 인파는 당시 서울시가 추진했던 '여의도 및 한강연안개발계획'에 저임금으로 동원된 도시 하층 노동자들에 다름 아니다.[72] 병태와 영철의 운동을 따라가는 카메라가 이 노동자들의 신체와 노동의 풍경을 함께 화면 위에 기록할 때, 도주의 서사를 수행하는 달리기는 동시에 카메라가 실제의 공간과 실제의 사람들을 포착하도록 만드는 장치로서 기능한다.

이 장면의 실제성은 여의도라는 실제 장소에서 촬영되었다는 사실만으로 환원되지 않는다. 병태와 영철의 운동을 따라가던 카메라가 그곳에서 이루어지고 있는 노동과 노동자들의 신체까지 극영화의 표면 위에 기록할 때, 「바보들의 행진」의 이미지는 허구적 인물의 행위를 재현하는 동시에, 촬영의 순간 카메라 앞에 존재했던 동시대의 공간과 신체를 보존하는 지표(index)가 된다. 허구의 서사와 동시대의 풍경은 하나의 화면 안에서 겹쳐진다.

5 「영자의 전성시대」, 상품과 분절된 신체

분명히 김호선은 재질이 있는 정직한 관찰력의 감독이고 에로티시즘도 통제할 줄 아는 능력이 있다. 그의 정직한 카메라 아이가 이 영화를 진지하게 그러면서 오늘날 우리들의 창녀의 한 전형을 그리는 데 성공한

72 1960년대 후반부터 시작된 한강 및 여의도 개발 과정에 대해서는 다음 논문을 참조. 성나연, 전봉희, 「김현옥 시정(1966-1970)의 '새서울' 구상과 한강 및 여의도 개발」, 『대한건축학회논문집』 V ol.39, No.1, 대한건축학회, 2023, 145-156쪽.

것이다. (…) 「별들의 고향」, 「어제 내린 비」의 이장호 그리고 「영자의 전성시대」의 김호선은 우리 스크린의 새로운 세대이나 그들의 나이가 젊다는 뜻에서 새로운 세대가 아니라 그들의 영상이 젊고 그리고 정직하게 젊은이를 관찰하고 기록한다는 뜻에서 그들의 감수(感受)는 새롭다.[73]

아마도 이 시기 이 '젊은 영화들'에 관한 가장 적극적인 지지자 중 하나였던 안병섭의 「영자의 전성시대」에 대한 글은 「별들의 고향」, 「바보들의 행진」 등 그 스스로 '제3세대 영화'라고 칭한 이 영화들 사이의 공통점을 그가 어떻게 인식했는지를 보여주는 적절한 사례가 될 것이다. 간단히 말해 '제3세대 영화'의 특질은 "정직하게 관찰하고 기록한다"는 데에 있다. 또는 다음과 같은 언급. "이장호는 젊은이들의 생활습성, 언어, 감정, 표현 등을 예리하게 관찰하여 그것을 정직하게 스크린에 모자이크하는 것이다. 이 점은 보다 사실적인 김호선의 「영자의 전성시대」에서도 보이는 것으로 바로 '제3세대'의 특징인 것이다."[74]

'정직한 관찰력', '정직한 카메라 아이', '정직한 관찰과 기록'. 이 반복되는 '정직한'이라는 형용사를 기꺼이 받아 안아 말하자면 이 영화들의 특징은 현실에 대한 디테일한 관찰을 토대로 그것을 있는 그대로 드러낸다는 데에 있다. 조선작의 원작을 김승옥이 각색한 「영자의 전성시대」는 '오늘날 우리들의 창녀의 한 전형'[75]('전형'이란 얼마나 리얼리즘적인 용어인가)을 그려냈다고 평가받았다.[76] 시골에서 상경한 가난한 젊은 여자가 식모, 여공, 바걸, 버스 차장을 거쳐 장애를 안은 창녀로 전락하는 이 참혹한 이야기는 "사상 최초로 등장하는 본격 '르뽀 드라마'"[77]로 광고되었다.

---

73 안병섭, 「음지의 인생에 나타난 결말」, 『월간 영화』 1975.4, 73쪽.

74 안병섭, 「제3세대 영화의 기수 〈이장호 감독〉」, 『월간 영화』 1975.5, 24쪽.

75 안병섭, 앞의 글, 73쪽.

76 김승옥에 따르면 원작자 조선작, 감독 김호선과 더불어 "직접 '영자'를 느낄 수 있는 창녀촌에서 3개월 동안을 보내면서 대화를 나누는 동안 '영자'의 참모습을 찾아내었다." 김승옥, 「원작 각색은 창작보다 어려워」, 『월간 영화』 1975.1_2, 69쪽.

77 「영자의 전성시대」 광고, 『경향신문』 1975.2.8.

그런데 안병섭이 카메라라는 물적-기술적 근거에 의한 포착, 즉 '카메라 아이'를 언급하고 있을 때, 이것을 현실에 대한 리얼한 포착이라는 리얼리즘 일반에 관한 논의로 파악해서는 곤란하다. 이는 명백히 우리가 지금까지 논의해왔던 영화라는 물적 매체의 지표적 역량이라는 문제계와 관련 있어 보인다.

「영자의 전성시대」의 오프닝씬은 「별들의 고향」과 「바보들의 행진」이 그러했던 것처럼 자신의 존재를 강렬하게 드러내는 카메라의 움직임을 보여준다. 이 씬을 이끄는 첫 장면은 좁고 어두운 골목으로 걸어 들어가는 한 아이의 뒷모습에서 시작된다. 골목 한켠의 낡은 여인숙 간판, 전봇대에는 공원모집의 벽보가 붙어 있다. 핸드헬드 카메라가 빠른 속도로 골목 내부로 진입한다. 한 여자가 카메라를 향해 '어흥'하는 포즈를 취해 보인다. 다음 컷에서 얼싸안고 있던 남녀를 향해 카메라가 진입하고 남자는 화다닥 도망을 간다. 경찰들이 발버둥치는 여자들을 거의 포획하듯 잡아가는 이 오프닝 씬은 거적을 들어내 숨어있던 영자를 발견하는 장면에서 끝난다. 영자가 카메라를 가리려는 듯 손을 내미는 순간 카메라의 움직임은 정지되고 사운드만이 들려온다. "이리 나와!"라는 호통에 "난 잘못한 거 없어요"라는 대답.

이 오프닝 씬의 강렬함은 핸드헬드 카메라의 역동적인 움직임에 기인한다. 골목을 헤집고 들어가는 카메라는 관찰자이자 움직이는 행위자로서, 나아가 하나의 캐릭터로 보일 지경인데, 왜냐하면 카메라를 향해 그녀들이 '반응'하고 있기 때문에 그렇다. 여자는 어흥하는 포즈를 취하고, 영자는 손을 내밀어 막는 제스처를 취한다. 한편 수색하는 경찰들과 같은 위치에 놓여있음으로써 이 집행자들과 동기화되어 있는 카메라의 거친 운동은 그 자체로 폭력적인 것으로 감지되는데, 폭력 앞에서 발버둥치는 여성들과 남성 경찰, 그리고 이 장소에 개입해 들어가며 이를 포착하고 있는 카메라 뒤편의 남성까지를 염두에 둔다면 이 장면은 그 자체로 젠더화된 폭력의 실상을 보여준다고까지 말하고 싶어진다. 이 오프닝 씬의 카메라의 움직임은 「별들의 고향」의 라이브 하우스에서 보여줬던 그 위치성과 행위성을 떠올리게 한다.[78] 카메라는 이 세계에 말 그대로 '뛰어들어', 달려

78 「별들의 고향」과 「영자의 전성시대」의 촬영을 맡은 것은 장석준 촬영감독이다. 「어제 내린 비」, '영상시대'의 공식적인 첫 작품 「숲과 늪」(1975, 홍파)과 마지막 작품인 「불」

가는 행위를 과시하며 세계 내에 존재하면서 관찰하고 또 기록한다.

하지만 이 장면에서 카메라의 위치성과 행위성을 강조하는 것만으로는 충분하지 않다. 카메라가 실제의 장소와 실제의 인물을 영화 안으로 끌어들이는 순간, 문제는 그것이 어떤 신체를 포착하고 있는가로 옮겨간다. 영화의 지표적 역량은 카메라 앞에 존재했던 신체의 흔적까지를 보존한다. 그런데 그것이 기록하는 현실 속 신체가 이미 사회적으로 분절되어 있는 것이라면 어떻겠는가? 그때 카메라의 지표적 역량은 인간의 몸이 부분과 기능으로 해체된 현실을 증거하는 역량이 될 것이다.

「영자의 전성시대」에서 이러한 분절은 노동의 차원에서 이루어진다. 창수의 직업은 때밀이다. 때를 미는 노동은 전신의 움직임을 필요로 하지만, 그 가치는 특정한 신체 기능에 의해 결정된다. 중요한 것은 창수라는 개인이 아니라 등을 미는 노동력이며, 그 노동력은 무엇보다 손의 힘과 기술을 통해 가늠된다. 팬티 차림의 창수가 벌거벗은 중년 남자의 등을 밀 때 남자가 말한다. "박박 문질러." 이때 창수의 신체는 하나의 인간을 표현하는 총체가 아니라 특정한 기능을 수행하는 노동력으로 환원된다.

사실 이러한 신체의 분절과 대상화는 앞의 두 영화에서 이미 나타난 바 있다. 「별들의 고향」의 초반 경아가 옷 가게의 마네킹을 모방하는 장면을 보자. 마네킹을 본뜨는 그녀의 움직임은 정지되고, 이 짧은 스틸컷들 사이로 실제 마네킹이 삽입된다. 마네킹과 동일한 포즈(pose)와 정지(pause)로 이루어진 이 씬은 네 개의 에피소드에서 네 명의 남자의 '대상'으로 캐릭터화될 그녀의 모습을 예고한

(1978, 홍파), 하길종의 「병태와 영자」(1979)까지 그의 손을 거쳐간 영화들의 면면은 그가 한국영화의 '뉴 시네마'를 형성하고 싶었던 이들 젊은 감독들에게 매우 중요한 조력자였음을 알려준다. 또한 장석준은 1960-70년대 한국영화의 기술사를 구성하는 데 있어 절대적으로 중요한 이름일 터인데, 그 스스로 만든 카메라와 현상기, 영사기로 입체영화 「천하장사 임꺽정」(1968, 이규웅), 「몽녀」(1968, 임권택)를 촬영했고, 마찬가지로 스스로 만든 카메라로 한국영화 최초의 70미리 영화 「춘향전」(1971, 이성구)을 촬영했다. 1970년대 한국영화가 처해 있었던 산업적, 미학적 제약에 대한 응전이라고 할 수 있을 '테크니스코프'의 개발자이기도 한 이 이름을 중심으로 테크놀로지의 관점에서 1970년대 한국영화의 경향들을 재구성해보는 것은 매우 흥미로운 과제가 될 것이다.

다. 이 영화의 놀라운 성공 이후 이제 곧 술자리에서, 저잣거리에서 '우리들의 경아'로 지칭되게 될 그녀는 명백히 남성 판타지의 대상이지만 이것만으로는 이 스틸 숏을 설명해내기 어렵다. 여기에는 그보다 더 근본적인 문제가 놓여 있다. 경아에게는 역사가 없다.

긴 플래시백으로 이루어진 이 영화에서 물론 경아는 그녀의 과거를 회상하지만, 그 과거는 그녀의 첫 남자 영석과의 관계로부터 시작된다. 우리는 경아의 내력에 대해, 그녀의 가족에 대해, 그녀의 친구에 대해, 그녀의 생활에 대해 전혀 알지 못한다. 개인의 역사란 그 혹은 그녀의 고유성과 구체성의 근거이다. 그런 점에서 역사를 갖지 못한 경아는 일반적이고 추상적으로 '상상된' 존재이다. 일반성과 추상성이란 상품의 형식적 특징이다. 그 어떤 상품도 상품 자체로서는 고유성, 혹은 유일성이라고 할만한 것을 획득하지 못한다. 왜냐하면 상품이란 화폐의 등가성 속에서 교환가능한 것이어야 하기 때문에 그렇다. 경아는 안인숙이 뿜어내는 저 막강한 고유성으로 인해 그 일반성이 제한되지만, 동시에 저 스틸의 형식 속에서 그녀가 빠져드는 마네킹과 같은 상품으로서 또한 제시된다.[79]

한편 「바보들의 행진」의 첫 장면에서 징병검사를 받는 청년들의 신체는 극심한 분절을 겪는다. 젊은 남성들은 입 속과 항문과 성기와 눈을 검사받고 몸무게를 복창한다. 신체의 각 부분이 극단적인 클로즈업으로 포착될 때, 그것은 더 이상 신체가 한 인간을 표현하는 총체가 아니라 기능과 판정의 단위들로 나뉘어지고 있음을 시각화한다. 이 장면이 '인간성'에 대한 더없는 모욕으로 느껴지는

79 『별들의 고향』의 연재가 끝난 직후 조선일보에서 이루어진 좌담회에서 최인호는 생활이 없다는 지적에 대해 그것이 자신이 의도한 바였다고 말한다. "왜 생활이 없는가 하는 문제인데 그것은 제가 의도했던 바예요. 이 소설은 사실 구상소설이 아닌 추상소설이에요. 경아에게 생활을 부여하면 구체화되어서 어떤 상상력의 제한을 주게 돼요"(「겨울에 죽는 "나비"……경아」(좌담회), 『조선일보』, 1973.9.9) '상상력'을 언급하는 작가의 말은 경아가 남성 판타지의 자유로운 투사물로서 기능해야 함을 솔직하게 표현한 것이리라. 그러나 그렇게 얻은 이 '추상성'이라는 특질이야말로 자유로운 교환가능성이라는 상품의 성격의 이면에 다름 아닐 것이다. 이 소설을 분석하고 있는 류경동은 경아가 1970년대 한국 사회가 마련한 새로운 소비 주체의 형상이자 그 스스로 상품의 성격을 띠고 있음을 지적하고 있다. 류경동, 「1970년대 신문연재소설에 나타난 소비주체의 향방」, 『인문학연구』 Vol.23, No.3, 원광대학교 인문학연구소, 2022, 245-266쪽.

것은 팬티 한 장만을 걸친 이 몸들의 내밀한 구석구석(그러니까 성기와 항문)까지가 국가를 대리하는 타인의 시선 아래 노출된다는 사실에서만 비롯되는 것이 아니다.[80] 국가의 검사에 의해 측정과 분류의 대상이 된 이 신체들이 개인(individual)의 최저 단위로서 분할 불가능한(in-divided) 신체라는 일관성이 이미 깨진 상태로, 즉 부분들로서 거기 전시되고 있기 때문이다.

「영자의 전성시대」는 앞선 두 영화에서 산발적으로 나타났던 이러한 변화를 가장 적나라한 형태로 드러낸다. 이 영화에서 카메라는 산업화된 도시의 노동과 성적 교환, 사고와 빈곤 속에서 부분과 기능으로 분절된 신체를 기록한다. 카메라가 수행하는 묘사의 기술과 실제의 개입은 신체의 문제와 분리되지 않는다. 왜냐하면 세계를 세밀하게 관찰하고 기록하는 카메라는 바로 그 관찰을 통해 인간의 몸이 더 이상 하나의 인격적 총체로 유지되지 못하는 현실을 드러내기 때문이다.

「영자의 전성시대」의 저 잔혹한 장면, 버스 차장이 된 영자가 팔을 잃는 장면은 이 지점에서 세심하게 독해될 필요가 있다. 고가도로의 전경(이 고가는 청계 고가도로로 보인다)에서 시작한 이 시퀀스는 사운드를 통해 영자의 바뀐 직업을 알려준다.(“빨리 빨리, 떠나요. 빨리 빨리요. 출바알!”) 이어지는 장면은 혼잡한 출근 풍경이다. 카메라가 실제의 거리를 찍고 있을 때, 이 장면은 「별들의 고향」과 「바보들의 행진」이 보여줬던 것처럼 이미지의 지표성으로 넘쳐난다. 버스를 기다리고 있는 사람들 한켠에서 누군가는 자전거에 공기를 주입 중이다. 만원 버스에 사람들은 꽉 차서 넘쳐난다. 사람들을 꾸역꾸역 밀어넣는 버스 차장 영자는 이미 출발하고 있는 버스의 출입문을 자신의 몸으로 가까스로 막아내며 복수의 인간들의 무게를 지탱한다. 이 지표적 이미지에서 확인되는바 답십리에서 출발한 57번 버스는 청계천 고가 아래를 지나 시내로 나갈 것이다. 차장 영자는 닫히지 않은 출입구에 아슬아슬하게 매달려 여전히 자신의 몸으로 넘쳐나는 사람

80 박현선은 「바보들의 행진」과 「영자의 전성시대」가 신체에 대한 유사한 관점을 가지고 있음을 논하는데, 그녀에 따르면 이 신체들은 모두 국가에 의해 평가되고 훈육되고 단속된다. 이 논의는 충분히 시사적이지만, 유사한 관점은 말 그대로 카메라라는 관점의 포착에서 논의할 수 있다. 그것은 위에서 언급한 바처럼 분절된 신체로서 포착된다. 박현선, 「기억, 풍경, 육체의 우화들-1960~70년대 ‘문예영화’의 몇몇 변곡점을 중심으로」, 『한국학연구』 Vol.0, No.52, 인하대학교 한국학연구소, 2019, 291-319쪽.

들을 떠받치고 있는 중이다. 버스 앞으로 지나가는 자전거를 피하기 위해 운전수가 핸들을 꺾으면서 급브레이크를 밟는다. 버스 내부의 사람들이 한쪽으로 쏠리고 다음 컷에서 버스 옆을 지나가던 트럭의 금이 간 전면 유리창 너머 '팔'이 보인다. 비명을 지르는 영자의 얼굴 클로즈업, 버스에서 떨어지는 영자의 몸. 카메라는 마치 이 몸의 갑작스러운 추락을 모방하듯 기우뚱하게 아래로 떨어지면서 바닥에 나뒹구는 영자를 비추고, 다음 컷에서 공중으로 던져진 그녀의 팔이 포착된다. 팔이 사선으로 기울어진 고층빌딩을 배경으로 높이 솟아오르는 이 장면이 전해주는 충격은 몸에서 떨어져 나온 팔이 더 이상 한 인간의 일부가 아니라 하나의 사물처럼 지각된다는 데 있다.

아마도 1970년대 한국영화가 그려낸 가장 참혹한 신체훼손의 이미지에 다름 아닐 이 장면에서 우리가 마주하는 것은 더 이상 은유가 아닌 분절된 몸의 물질적 실현이자, '상품화된 몸'과 '기능화된 몸'이 끝내 현실의 신체 위에 새겨지는 순간이다. 산업화된 도시의 노동과 사고가 신체 위에 남긴 이 적나라한 흔적이야말로 노동과 상품의 논리 속에서 기능별로 분절된 몸이 도달한 하나의 귀결이다. 지표성과 실제성은 잘려진 채 부분으로 돌출하는 신체들 속에서 그렇게 종합되고 있었다.

6 풍속화의 방법들-실제, 지표, 신체의 분절

1970년대 중반 한국영화에는 분명한 변화가 일어났다. 이 변화는 흔히 젊은 감독의 등장이나 청년문화의 확산, 또는 영화산업의 변화, 정치적 상황 등의 맥락에서 설명되어왔다. 그러나 이러한 설명만으로는 당시 영화들이 보여준 미학적 차이를 충분히 설명하기 어렵다. 이 글은 1974~75년을 전후하여 한국영화가 세계를 바라보고 재현하는 방식 자체가 변화하기 시작했다는 가설에서 출발하였다.

「별들의 고향」, 「바보들의 행진」, 「영자의 전성시대」는 이러한 변화가 가장 선명하게 드러나는 영화들이다. 「별들의 고향」에서 카메라는 서사를 조직하기보다 도시의 표면과 일상의 풍경을 묘사하는 데 몰두한다. 「바보들의 행진」은 극영화 안으로 실제의 장소와 실제의 인물들을 끌어들이며 영화라는 매체의 지표적 역량을 적극적으로 활용한다. 「영자의 전성시대」에서 이 카메라는 산업화된 도

시가 만들어낸 신체를 기록한다. 현저한 상호의식과 세대 의식 속에서 만들어진 세 편의 영화들이 보여주는 것은 서사적 질서에 대한 의지가 아니다. 이 영화들은 세계의 표면과 그 질감을 표현하는 데 매진한다. '풍속도'야말로 이 영화들이 온전히 해내고자 했던 것, 그리고 해냈던 것에 다름 아니다.

여기에서 말하는 풍속도란 단순히 한 시대의 생활상을 재현하는 것으로 이해되어서는 안된다. 그것은 세계를 설명하기보다 묘사하고, 질서를 구축하기보다 표면과 흔적을 기록하는 하나의 시각적 체계로 이해되어야 한다. 실제의 장소와 실제의 인물, 그리고 우연히 포착된 몸짓과 얼굴들은 이 시각적 체계 안에서 허구와 결합하며, 영화는 바로 그 만남을 통해 현실을 감각하게 만든다. 이 영화들은 산업화된 도시가 만들어낸 새로운 신체를 실제의 장소와 실제의 사람들, 그리고 실제의 몸 위에 남겨진 흔적을 통해 기록하려 했다.

이 점에서 영자의 잘린 팔은 1960년대 한국영화가 보여줬던 남성 신체의 장애와 흥미로운 대조를 이룬다. 1960년대의 「쌀」과 같은 영화에서 보여줬던 상이군인의 훼손된 신체가 실패한 전쟁의 흔적이자 희생의 증표로서 국가가 기억하고 의미를 부여했던 손상이었다면, 영자의 잘린 팔은 전혀 다른 의미를 지니며 등장한다.[81] 그것은 더 이상 국가적 상징으로 승화되지 않는다. 거기에는 그 어떤 상징도 없다. 잘린 팔은 말 그대로 하나의 사물로서 충격적으로 현현할 뿐이다.

1970년대 중반 한국영화의 미학적 전환은 카메라가 세계와 관계 맺는 방식의 변화를 보여준다. 카메라와 신체의 운동이 드러내는 실제성과 지표성, 분절을 포함한 신체의 포착은 1970년대 중반 한국영화가 외부의 미학들에 호응하는 한편 정치적 압제에 대응하며 창출해낸 풍속화의 방법론이었다. 아메리카 뉴 시네마로 대변되는 1970년대 전후의 세계영화사의 변환은 한국에서 그 정치적 성격화를 봉쇄당한 듯 보인다. 그러나 잘 마름질된 풍속화와 조밀하게 추적된 세대의 속도들은 정치적 풍경화에 근접하며 청년문화의 정치적 잠재태를 미학적으로 실현하고자 하였다. 묘사의 기술을 뜻하는 풍속도로서의 영화는 대중문화와 청년문화의 실제를 좇는 이동하는 카메라, 음악과 함께 구성된 새로운 세대의 감각에

81 1960년대 한국영화의 신체 장애에 대해서는 다음 글을 참조. 이영재, 『아시아적 신체』 제3장, 소명출판, 2019

대한 기록들을 통과하며, 분절화된 신체들을 강력한 시대의 지표들로 남겼다. 포스트콜로니얼 시네마의 자장 안에 있던 내셔널 시네마로서의 한국영화가 당대 세계영화의 미학과 접속하는 과정에서, 이들 '제3세대' 영화감독들의 등장은 세대의 전환이 동시에 미학적 전환의 가능성이기도 했음을 보여준다.

참고문헌

기본문헌

『월간 영화』, 『문학사상』, 『경향신문』, 『문화일보』, 『조선일보』, 『한국일보』, 『한국영화자료편람』, 『1977 한국영화연감』

단행본

공영민, 한나리(채록연구자), 『1970~1980년대 한국 주재 해외문화원의 활동과 영화문화의 변화』, 한국영상자료원, 2021.

_____, 송영애(채록연구자), 『이장호·강근식 : 2017년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 「주제사」 1970년대 한국영화계의 변동』, 한국영상자료원, 2017.

남기웅(채록연구자), 『2023년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 생애사: 이장호』, 한국영상자료원, 2023.

이영재, 『아시아적 신체』, 소명출판, 2019.

이정아, 배수경(채록연구자), 『2019년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 「생애사」: 홍파』, 한국영상자료원, 2019.

하길종, 『하길종 전집 1: 태를 위한 과거분사, 백마 타고 온 또또』, 한국영상자료원, 2009.

_____, 『하길종 전집 2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009.

_____, 『하길종 전집 3: 자료편』, 한국영상자료원, 2009.

자크 랑시에르, 『감성의 분할』, 오윤성 옮김, 도서출판 b, 2008.

Svetlana Alpers, *Art of Describing*, The University of Chicago, 1983.

Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny",

edited by Patrice Petro, *Fugitive Images : from Photography to Video*, Indiana University Press, 1995.

Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University Of Minnesota Press, 2001.

Amy Rust, *Passionate Detachments: Technologies of Vision and Violence in American Cinema, 1967-1974*, State University of New York Press, 2017.

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, 1974.

논문

김병익,「70년대 신문소설의 문화적 의미」, 신문연구 관훈 클럽, 1977년 가을호, 1977.

김성환,「1970년대 대중서사의 전략적 변화」,『현대문학의 연구』제51호, 한국문학연구학회, 2013.

김원규,「소설『바보들의 행진』에 나타난 유희하는 대학생 주체(들)-'웃음'의 의미를 중심으로」,『현대문학의 연구』, Vol.0, No.78, 한국문학연구학회, 2022.

류경동,「1970년대 신문연재소설에 나타난 소비주체의 향방」,『인문학연구』Vol.23, No.3, 원광대학교 인문학연구소, 2022.

박유희,「'文藝映畵'의 함의」,『영화연구』Vol.0, No.44, 한국영화학회, 2010.

박현선,「기억, 풍경, 육체의 우화들-1960~70년대 '문예영화'의 몇몇 변곡점을 중심으로」,『한국학연구』Vol.0, No.52, 인하대학교 한국학연구소, 2019.

보메이,「1970년대의 검열 정책과 대중 저항으로 대중소설『바보들의 행진』의 영화화 과정에서 창조된 '영철' 캐릭터에 대한 연구」,『인문과 예술』Vol.0, No.14, 인문예술학회, 2024.

성나연, 전봉희,「김현옥 시정(1966-1970)의 '새서울' 구상과 한강 및 여의도 개발」,『대한건축학회논문집』Vol.39, No.1, 대한건축학회, 2023.

송아름,「두 개의 '별들의 고향'과 '청년문화'의 의도적 접속」,『인문논총』, Vol.73, No.2, 서울대학교 인문학연구원, 2016.

송은영,「대중문화 현상으로서의 최인호 소설 – 1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비풍속」,『상허학보』Vol.15, 상허학회, 2005.
_____,「김병익의 초기 대중문화론과 4.19 세대의 문화민주주의」,『대중서사연구』Vol.20, No.3호, 대중서사학회, 2014.
_____,「사이키델릭 문학, 그리고 변방 히피들의 뒤틀린 성—68정신의 문화적 영향과 1970년대 문학의 대항문화적 실천」,『역사비평』Vol.0, No.123, 역사비평사, 2018.
이상록,「1970년대 소비억제정책과 소비문화의 일상정치학」,『역사문제연구』Vol.29, 역사문제연구소, 2013.
이영재,「중공업 하이모던 시대의 아시아적 신체-1970년대 한국에서의 홍콩영화의 수용」,『여성문학연구』No.30, 한국여성문학회, 2013.
이정하,「1970년대 영상시대 읽기: 이식된 뉴웨이브의 이산적 자기정체성」,『영화연구』Vol.0, No.30, 한국영화학회, 2006.
_____,「시대의 논리와 감각의 논리-〈바보들의 행진〉, 혹은 파산하는 시간에 대한 신체의 존재증명」,『영화연구』Vol.0 No.48, 한국영화학회, 2011.

사이트

국가통계포털 https://kosis.kr/visual/populationKorea/PopulationDashBoardDetail.do?statJipyoId=3739&vStatJipyoId=5901&listId=A_02&areaId=&areaNm=
공영민,「1970년대 대중음악과 대중문화의 변화: 음악인 강근식」, https://www.kmdb.or.kr/story/916/8774.
서울연구데이터 https://data.si.re.kr/data/%EC%A7%80%ED%91%9C%EB%A1%9C-%EB%B3%B8-%EC%84%9C%EC%9A%B8-2010-2010/338.
이장호(인터뷰 정성일),「바람 불어 좋은, 한국영화 백년 이야기」,『쿨투라』, 2019. 10 (http://www.cultura.co.kr/news/articleView.html?idxno=635)
정부누리집 https://www.index.go.kr/unity/potal/indicator/IndexInfo.do?idxCd=F0133

행정안전부 대통령 기록관 https://www.pa.go.kr/research/contents/speech/index.jsp

Abstract

Cinema as Pungsokhwa:
The Aesthetic Transformation of Korean Cinema around 1975 through *The Heavenly Homecoming to Stars, The March of Fools, and Yeong-ja's Heydays*

Youngjae Yi

This article examines the aesthetic transformation of Korean cinema in the mid-1970s through close analyses of *The Heavenly Homecoming to Stars* (1974), *The March of Fools* (1975), and *Yeong-ja's Heydays* (1975). Previous studies have primarily understood these films in relation to youth culture, generational change, industrialization, and the emergence of mass culture. While such approaches effectively explain the historical conditions in which these films appeared, they do not sufficiently account for the transformation in the ways cinema perceived, depicted, and recorded the world.

This study reconceptualizes pungsokhwa (literally, "genre painting"), a term repeatedly employed in contemporary Korean film criticism, as an analytical concept for understanding this transformation. From this perspective, it argues that Korean cinema in the mid-1970s developed a new visual practice centered on describing and recording everyday reality. The Heavenly Homecoming to Stars demonstrates how actual places and real people intervene in fictional space; The March of Fools explores how the camera's indexical capacity records urban space and youthful bodies; and Yeong-ja's Heydays examines the commodified and fragmented body produced by industrialization.

Rather than attributing the novelty of these films simply to the emergence of a new generation of filmmakers, this article argues that their significance lies in a fundamental transformation in the cinematic ways of depicting and recording the world. These films shifted away from organizing reality through historical narrative and instead turned toward the surfaces of the industrialized city, the people inhabiting its spaces, and the traces that this changing world inscribed upon the human body. In this sense, the article argues that the aesthetic transformation of mid-1970s Korean cinema can be understood through the emergence of pungsokhwa as a new visual regime for depicting and recording the world.

Key words: *The Heavenly Homecoming to Stars*, *The March of Fools*, *Yeong-ja's Heydays*, pungsokhwa(literally, "genre painting"), actuality, indexicality, art of describing, fragmented body

논문제출 / 2026.07.15.
심사완료 / 2026.08.05.
게재확정 / 2026.08.06.