

# 1960년대 한국 청춘영화와 변안의 활력

## - 정종화의 '변안 청춘영화'에 대하여

이화진\*

1. 들어가며
2. 트랜스내셔널한 각색으로서의 변안
3. 국경을 가로질러 청춘을 (리)메이크하기
4. 나오며

### 국문초록

이 글은 정종화의 『표절과 변안의 영화사: 1960년대 한국영화계와 일본영화』(엘피, 2024)의 성과와 한계를 되짚으면서 특히 1960년대 ‘변안 청춘영화’를 중심으로 창조적 전략으로서의 변안과 그 영화사적 의미를 고찰한다. 이 책에서 정종화는 1960년대 한국영화계의 일본영화 표절 문제를 본격적으로 조명하면서, 이를 영화 산업과 정책, 검열 당국, 창작 주체, 그리고 대중의 역학 관계 속에서 역사화하고자 시도한다. 저자는 ‘영화적 표절과 변안의 양식’이라는 개념을 제시하고 표절과 변안이 공존하고 서로 얽히는 복합적인 과정을 실증적인 자료 분석을 통해 규명한다. 본 논문은 한국 청춘영화 장르의 형성과 토착화를 가능하게 한 변안의 생산적 활력에 주목하되, 린다 허천의 각색 이론과 발터 벤야민의 번역 이론을 경유해 원작과 각색의 이분법을 재고하고자 한다. 이 맥락에서 변안은 단순

---

\* 서울대학교 국어국문학과 조교수

한 모방이 아니라 글로벌한 문화 흐름과 로컬한 제약 사이에서 창조적으로 협상한 결과물로 이해된다. 또한 이 논문은 1960년대 한국 청춘영화에 대한 접근에서 냉전 시대 자유 진영에서 동시다발적으로 출현하며 상호참조되었던 청년문화의 글로벌한 미디어스케이프와의 접촉을 고려할 필요성을 제기하며, 글로벌한 상호텍스트성과 로컬한 상호텍스트성을 아우르는 청춘영화 장르 사이클에 대한 입체적인 조망에 대해서도 제안한다. 정종화의 저서는 일국적인 영화사를 넘어서는 비교영화사의 관점과 방법을 통해 영화사 연구를 확장하는 데 중요한 디딤돌이 될 것으로 기대된다. 앞으로 비교영화사 연구가 학술적으로 더욱 의미있는 기여를 하기 위해서는 한국영화사 연구를 보다 큰 틀에서 사유할 수 있는 시야와 그 분석의 층위를 심화하기 위한 노력이 요청된다.

(주제어: 『표절과 번안의 영화사』, 표절, 비공식적 번안, 각색, 번역, 1960년대 한국영화, 토착화, 번안 청춘영화)

## 1. 들어가며

‘한국의 제임스 딘(James Dean)’이라고 불렸던 배우 신성일의 대표작 〈맨발의 청춘〉(김기덕, 1964)은 1960년대 한국 청춘영화 붐의 물꼬를 터준 작품으로 평가된다. 〈이유 없는 반항(Rebel Without a Cause)〉에서 제임스 딘이 그랬듯, 신성일의 청바지와 점퍼, 그리고 반항기 어린 눈빛은 기성세대의 질서에 길들지 않는 길 위의 청년 ‘두수’를 탄생시켰다. 이 영화의 원안이 전후 일본영화의 새로운 경향을 이끌었던 나카히라 고우(中平康) 감독의 〈진흙투성이의 순정(泥だらけの純情)〉(1963)임은 잘 알려져 있다. 사실 신성일을 시대의 아이콘으로 만든 청춘영화 대부분이 일본

영화를 모방한 것이었다. 그러나 그는 '한국의 하마다 미츠오(浜田光夫)'나 '한국의 이시하라 유지로(石原裕次郎)'가 아니라 '한국의 제임스 딘'이라고 불렀으며, 이는 서구영화에 대한 동경을 강렬하게 명시하는 대신 청춘영화가 모방한 일본영화의 존재를 괄호친 것이었다.

1960년대 한국영화에서 동시대 일본영화는 중요한 참조 대상이었다. 많은 영화가 의도적으로 일본영화의 모방을 기획했는데, 이 사실은 '공공연한 비밀'로 취급되었다. 공식 허가를 얻어 각색한 리메이크가 아니라, 일본영화의 플롯, 인물구도, 대사 등을 차용한 표절이었기 때문이다. 그러나 일본 대중문화 개방이 시작되는 1990년대 후반에 이르기까지 수십 년간 일본영화 수입이 금지된 상황에서, 일본영화의 표절이나 모방을 비판하면서도 그 관행을 방조하는 산업적·제도적 구조의 모순 또한 분명했다. 오늘날에 비해 상대적으로 저작권 개념이 모호한 시대였다고 하더라도 타인의 창작물을 무단으로 차용해 독창성을 위장하는 일이 윤리적으로 정당하지 않을 뿐 아니라 예술적 가치를 인정받을 수도 없다는 인식은 공유되었다. 그러나 그러한 사회적 인식에도 불구하고 제작업계와 관계 당국은 표절 사실을 알면서도 묵인하는 '공범'이 되거나 표절을 비난하는 것 외에 별다른 도리가 없었다.<sup>1)</sup> 오랫동안 한국에서 일본 대중문화 금지는 사회적 담론이 형성되어 있더라도 "엄격한 법으로 확정할 수 없는 양면적 규범"이었기 때문에<sup>2)</sup>, 강제적인 법 제도를 통해 금지를 수행하기에는 애매한 상태

1) 이영일은 1964년 11월에 서울대 문리대 학생들이 주최한 '대학씨네마클럽'의 「한국영화를 고발한다」 심포지움에서 표절 성행의 원인이 한국영화 프로덕션의 구조적인 모순, 특히 검열 시스템이라고 지적하며 다음과 같이 말했다. "여기에는 사회적인 공범(共犯) 관계가 있다. 즉 영화검열은 이원화해 있어서 우선 씨나리오를 검열 받아야 하며 둘째로는 완성된 영화를 검열 받는다. 공보부의 검열을 통해서 나온 영화가 일본영화의 표절이라는 것은 검열담당자가 모르기 때문일 경우도 있고 알면서도 묵인하는 경우가 있다. 그러므로 씨나리오작가와 제작자 및 공보부는 공범관계에 놓여있는 것이다." 이영일, 「예술과 행정」, 『실버스크린』, 1965년 1월, 132-133쪽.

에서 일본영화 표절이 공공연하게 이루어졌다.

한국영화계에서 만연했던 일본영화 표절과 모방은 이른바 ‘르네상스’라고 불렸던 1960년대 한국영화의 영광을 빛바래게 한다. 이를 언급하는 것은 당대의 영화계에서도 이후의 영화사 연구에서도 한국영화의 수치를 마주하는 일이었다. 후일 걸출한 수작들을 남긴 ‘문예영화의 거장’ 김수용 감독은 청춘영화 붐의 기폭제가 된 <청춘교실>(1963)<sup>3)</sup>을 연출한 후 한국문학으로 시선을 돌렸다. 그는 자신의 문예영화 연출이 일본영화를 표절하던 당시 영화계의 관행을 벗어나려는 모색에서 출발했다고 회고한다.<sup>4)</sup> 일본영화에서 한국문학으로의 관심 이동은 비단 김수용 감독 개인만의 일이 아니었다. 예술영화와 문학에 대한 한국영화계의 ‘이중적 콤플렉스’는 1960년대 중반 정부의 제도적 지원과 맞물리며 문예영화 붐을 낳았다.<sup>5)</sup> 일본영화를 모방한 청춘영화가 상업적 이윤을 좇는 데 급급해 영화예술의 창조성을 훼손한 ‘저급한 오락영화’로 평가절하된 것과 대조적으로 문학작품을 원작으로 하는 문예영화는 ‘문학=예술’ 담론에 의해 뒷받침되어 고평되었다.

2) 김성민, 『일본을禁하다 : 금제와 욕망의 한국 대중문화사 1945~2004』, 글항아리, 2017, 18쪽.

3) 한양영화사가 제작한 <청춘교실>은 일본에서도 영화화된 이시자카 요지로(石坂洋次郎)의 소설 『그 녀석과 나』를 소설가 이시철이 번안한 『청춘교실』을 신봉승이 각색한 것이다. 영화의 오프닝크레딧에는 이시철과 신봉승이 공동 각본으로 이름을 올렸다.

4) 2010년에 김영진과의 인터뷰에서 김수용은 다음과 같이 말했다. “1960년대 초에는 일본영화를 많이 베꼈다. 남의 얘기를 따다 영화를 만들어도 인간을 그리는 스토리도 아니고 그저 구성만 갖춰 찍는 식이었다. 설령 재미가 있더라도 다 모아놓으면 인간, 사회, 사상을 다 못 그린다. 그래서 돌파구를 찾으려 돌아보니까 소설에 눈이 갔다.” 김영진, 「기획인터뷰 김수용과 만나다」, 『영화천국』 제12호, 한국영상자료원, 2010년 3·4월, 29-30쪽.

5) 이선주, 「한국 모더니즘 영화의 재구성: 1960년대 비평담론이 상상한 ‘예술영화’」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 114쪽.

한편, 일본영화 표절을 둘러싼 수치심의 근거에는 원작의 국적이라는 민감한 쟁점도 자리한다. 일본영화 표절에 대한 비판은 '표절도 문제이지만 일본 것을 베꼈다는 것이 더 큰 문제'라는 인식을 내포했다.<sup>6)</sup> 이러한 태도는 과거의 식민 지배국이었던 일본에 대한 역사적 원한과 현재의 적대적 반감뿐 아니라 그와 모순적으로 선진적인 문화에 대한 동경과 매혹이 위태롭게 공존하는 포스트식민적 정동이 작동한 것이기도 하다. 패전을 딛고 경제 성장을 이룬 일본을 추수하고자 하는 욕망과 그러한 일본에 대해 낯선 경계심이 교차하는 가운데, 동시대의 일본영화가 한국영화 제작에 미치는 영향이 은폐되고 그 '소재의 원산지'로서의 일본이 오랫동안 비가시화된 것이다.<sup>7)</sup>

기존의 한국영화사 연구에서 1960년대에 횡행했던 일본영화 모방 그 자체를 논의 대상으로 삼는 것은 드문 일이었다.<sup>8)</sup> 그러나 이 문제를 살피

6) 가령, 영화 <조춘>의 표절 시비 당시 문교부는 일본영화의 모방이나 표절뿐 아니라 “민족정기를 양양하기 위한 만부득이한 경우를 제외하고는 왜색의 영화화”도 금한다고 고시했다. <문교부에서 한국영화제작가협회에 보낸 통고문>, 『경향신문』, 1959.03.12., 4면.

7) 특히 1965년 한일 외교 정상화를 전후로 한국 사회의 일본 인식과 그 반영으로서의 일본 재현에 대해서는 다음 연구를 참조할 수 있다. 김성민, 앞의 책; 이상록, 「증오와 선망, 배척과 모방 사이에서 -한일협정 전후 한국의 미디어에 나타난 일본 표상-」, 『한국학연구』 49집, 인하대 한국학연구소, 2018; 오영숙, 「한일수교와 일본표상—1960년대 전반기의 한국영화와 영화검열」, 『현대영화연구』 제6권 2호, 현대영화연구소, 2010; 이화진, 「'65년 체제'의 시각 정치와 <총독의 딸>」, 『한국근대문학연구』 제18권 1호, 한국 근대문학회, 2017; Hwajin Lee, “Hyōnhaet'an, Mon Amour: Colonial Memories and (In)visible Japan in 1960s South Korean Cinema,” Hyunseon Lee(ed), *Korean Film and History*, Routledge, 2023.

8) 드문 학술적 성과로 다음과 같은 연구들이 있다. 이우석, 「1960년대 청춘 영화 형성 과정에 대한 연구」, 중앙대 석사학위논문, 2003; 정수완, 「1950-60년대 한일 청춘영화 비교 연구」, 『영화연구』 제26호, 한국영화학회, 2005; 이효인·김재성, 「표절, 자기 타자화를 통한 묘사—〈여자가 계단을 오를 때〉와 〈명동에 밤이 오면〉, 비교를 통하여」, 『비교문화연구』 제12권 2호, 비교문화연구소, 2008.

지 않고는 1960년대 한국영화를 둘러싼 복잡한 양상을 깊이 파고들기 어렵다. 한국영화의 역사를 트랜스내셔널한 흐름 속에서 비판적으로 재조명해온 정종화는 단행본 『표절과 변안의 영화사: 1960년대 한국영화계와 일본영화』(엘피, 2024)를 통해 1960년대 한국영화계에서 일본영화가 어떤 존재였는지를 묻고, 그동안 한국영화사 연구가 외면해온 문제를 전면적으로 다룬다. 이 책은 1960년대 한국영화의 표절과 비공식적인 리메이크를 도덕적으로 단죄하며 낙인찍거나 산업적 관행의 문제로 환원하지 않는다. 대신 영화산업과 정책, 제작자, 검열 당국, 창작 주체, 그리고 대중의 역학 관계 속에서 이러한 현상을 역사화하고 한국 대중문화의 역동성을 규명하는 것을 목표로 삼는다. 포스트식민적 상황과 관계가 깊은 1960년대 한국영화계의 일본영화 표절을 수치스러운 흑역사로 묻어두기보다 당시 한국영화를 둘러싼 여러 복합적인 조건 속에서 비판적으로 역사화하는 시도라고 할 수 있다. 이런 측면에서, 이 책의 의의는 한국영화의 '문제적 유산(problematic legacy)'과 정면으로 마주함으로써 한국 대중문화의 역동성이 구축된 바탕을 실증하고, 나아가 한일 영화 비교 연구의 방향을 제시했다는 데 있다.

본고는 이 책의 성과와 한계를 되짚으면서 특히 1960년대 한국영화계의 열정과 수치심을 모두 함축한 '변안 청춘영화'에 주목해 창조적 전략으로서의 변안과 그 영화사적 의미를 고찰하고자 한다. 변안은 일반적으로 도착언어의 환경에 맞게 개작하는 트랜스내셔널한 각색(adaptation)을 가리키는데, 근현대 한국 문화사에서는 중립적인 개념으로만 사용되지는 않았다. 일본을 통해 근대 서양 문물을 받아들인 한국에서 변안은 일본을 경유한 번역(중역)의 과정을 간접적으로 지시하며 '식민 지배의 흔적'이라는 부정적인 뉘앙스를 함축해온 것이다.<sup>9)</sup> 『표절과 변안의 영화사』에서 정종화는 변안을 핵심어로 삼아 1960년대 한일 영화의 밀착 관계를 암시하

면서도 이 개념을 둘러싼 부정적인 통념과는 거리를 두고 변안 과정의 재해석과 재창조에 방점을 둔다. 그는 기존의 연구가 “서구 청춘문화의 재현을 한국 청춘영화 텍스트로 수용하는 과정에서 일본영화 시나리오라는 중역 과정이 존재했다는 사실”<sup>10)</sup>을 구체적으로 살피지 않았다는 점을 지적하며, ‘변안 청춘영화’라는 명명을 통해 한국 청춘영화 장르가 동시대 일본 영화와의 긴밀한 관계 안에서 형성되었음을 밝히고자 한다. 말하자면, 이 책에서 변안은 원작의 문학성을 훼손하는 ‘실패한 번역’이 아니라 ‘번역을 통한 차이의 생산’이라는 의미에 가깝다. 프롤로그와 에필로그를 제외하고 전체 3부로 구성된 이 책에서 ‘변안 청춘영화’는 주로 2부에서 논의되지만, 1960년대 한국영화의 복합적 층위를 드러내는 핵심이라 할 수 있다. ‘한국적인’ 청춘영화 장르의 본질에 트랜스내셔널한 각색으로서의 ‘변안’이 놓여있다는 저자의 논의를 따라가되, 바로 그 ‘변안’에서 한국영화사 연구는 무엇을 그리고 어떻게 다시 발견해야 하는지를 질문하는 것 또한 이 글의 과제이다.

## 2. 트랜스내셔널한 각색으로서의 변안

『표절과 변안의 영화사』는 1960년대 한국 청춘영화를 동시대 일본영화의 단순한 복제물이 아니라 ‘영화적 표절과 변안의 양식(mode of cinematic plagiarism and adaptation)’이 작동한 재창조의 산물이라

---

9) 이러한 관점을 보여주는 대표적인 저작으로 다음을 참조. 백옥인, 『변안 사회: 제국과 식민지의 변안이 만든 근대의 제도, 일상, 문화』, 휴머니스트, 2018.

10) 정종화, 『표절과 변안의 영화사: 1960년대 한국영화계와 일본영화』, 엘피, 2024, 81쪽.

고 설명한다. 저자는 일본영화 표절에 대한 논의가 일도양단의 윤리적 프레임으로 단순화되거나 영화제작인 개인에 대한 낙인찍기로 흐르는 것을 경계하면서 표절이 언제나 번안을 동반했다는 점을 강조한다. 그리고 이것을 ‘영화적(cinematic)’이라고 한정함으로써 문학의 표절/번안과는 다른 시청각적인 작업의 문제로 논의의 지평을 옮겨놓는다.

분명한 점은, 당시 청춘영화의 표절 행위가 영화의 시청각적 차원이 아니라 일본어 시나리오의 문자 차원에서 이루어졌다는 것이다. (중략) 사전적 의미로는 번안이지만, 표절 행위의 번역과 번안이 동시에 진행된 것이다. 번안은 문자 단계에서만 그치지 않고 한국영화로 만드는 연출 과정에서도 작동했다. 그래서 일본영화 시나리오의 대사와 서사적 요소는 거의 동일한데도 제작 현장에서 감독의 시청각적 연출로 영화의 스타일이 변화했다. 당대 한국에서 통용된 데쿠파주 방식과 미장센은 물론이고 영화음악이 일본영화를 한국영화로 변신시키는 일등 공신이 된다.<sup>11)</sup>

1960년대 한국영화계의 일본영화 표절은 원본과 복제품 사이의 일방향적 ‘반복’으로 설명되기 어려운 현상이었다. 일본영화 수입이 금지된 상황에서 영화인들은 일본 출장이나 아시아영화제 참가와 같은 이벤트가 아니라면 일본영화를 볼 기회가 거의 없었다. ‘일본영화를 베꼈다’는 비난에 대해 ‘그 영화를 본 적이 없다’고 응수해도 거짓말이 아니었던 것이다. 정종화에 따르면, 한국영화가 차용한 사실상의 원작은 영화가 아니라 (대개는 아직 번역되지 않은) 일본영화의 시나리오였다.<sup>12)</sup> 그렇기에 이 문제는 ‘원작 영화를 보고 베꼈는가, 안 보고 베꼈는가’, 즉 표절 여부와 그 정도에 대해 판단을 내리는 데 그치기보다, 일본이라는 괄호쳐진 원본을 한국적

11) 위의 책, 87-88쪽.

12) 위의 책, 24쪽.

맥락으로 변용하고 재창조하는 번안에 대한 논의로 전환할 필요가 있는 것이다. '원작'이라고 가정되는 일본영화를 시나리오 차원에서 스토리와 플롯, 인물구도, 대사까지 거의 그대로 옮기더라도, 영화화 과정에서 연출, 미장센, 음악, 배우의 육체성과 연기 등 시청각적 요소를 통해 한국적 정서와 사회문화적 맥락을 반영한 변용이 이루어진다. 바로 이 지점에서 한국 영화는 단순한 표절이 아니라 "시나리오 차원의 번안적 표절과, 숏 구성부터 영화음악까지 연출 차원에서의 번안적 창작이 직조된 비공식적 혹은 공식적 리메이크", 즉 '영화적 표절과 번안의 양식'에 의해 생산된 것이 된다.<sup>13)</sup>

『표절과 번안의 영화사』에서 원작자의 허가를 받지 않은 번안과 '비공식적 리메이크( unauthorized remake)' 등의 개념은 당시의 산업 구조와 사회문화적 맥락에서 창조와 모방의 모호한 경계를 부각하고 그 문화적 생산성을 논의할 수 있는 길을 터준다. 한국영화 산업의 조건, 감독의 창조적인 재해석, 영화의 예술성에 대한 모색, 그리고 대중 관객의 공감에 한국적 맥락에 맞게 원작을 창의적으로 변형하는 동력으로 설명된다. 다만, 이 책에서 사용하는 번안 개념은 더 정교하게 설명될 여지를 남긴다. 언어적 차원을 넘어 한국 사회의 맥락에 맞게 문화적으로 변형되고 재구성되는 측면이 강조되는 서술에서는 번안이 트랜스내셔널한 문화 번역(cultural translation)의 한 과정으로 이해되기도 하지만, 번역 과정에 내포된 문화 간 비대칭적인 권력관계나 전유(appropriation)의 문제가 깊이 다뤄지는 않는다. 번안의 맥락과 그 효과를 1960년대 한국영화를 둘러싼 역사적 조건과 결부해 설명하기는 하지만, 저자의 관심은 일본 원작으로 간주되는 텍스트와 그것을 번안(각색)한 한국영화를 (주로 서사적인 차원에서)

---

13) 위의 책, 164쪽.

비교하고 매체 간/문화 간 관계에서 무엇이 새롭게 만들어지는지를 규명하는 문제에 집중되어 있다. 무려 14건의 사례를 한일 영화의 시나리오 버전과 검열 서류까지 정밀하게 비교 분석하면서 표절과 번안이 동시에 얽히는 트랜스내셔널한 각색의 복합적인 과정을 입체적으로 조명한 것은 이 책의 가장 두드러진 성과이다.

린다 허천(Linda Hutcheon)은 『각색 이론의 모든 것(A Theory of Adaptation)』에서 각색을 원작에 대한 충실도로 평가하지 않고 그 자체로 “고유한 팔림프세스트적(palimpsestous) 작업”이라고 말한다.<sup>14)</sup> 종이 보급되기 전 값비싼 양피지를 다시 이용하기 위해 원래 기록된 문자를 지우고 그 위에 다른 내용을 덮어 기록한 양피지 사본인 팔림프세스트(palimpsest)는 글을 지운 흔적이 완전히 사라지지 않고 겹겹이 남아 있는 상태를 가리키기도 한다. 원작의 흔적을 간직한 채 새로운 층을 덧입힌 ‘겹겹이 쓰인 텍스트’를 만드는 작업에서 원작과 각색 사이의 위계나 우열의 프레임은 불필요하다. 각색은 원작에 대한 종속이나 반복이 아니라 차이를 통해 새로운 의미를 생성하는 창조적 재구성이다.

이러한 허천의 각색 이론을 빌면, 트랜스내셔널한 각색으로서의 번안은 원작에 의존하되 원작을 그대로 반복하지 않고 텍스트의 흔적 위에 새로운 층으로 겹쳐서 존재하는 것이다. 또한 각색자는 해석자이자 창작자로서 그 자체로 ‘고유한 작품’의 생산자가 된다. 일본 시나리오를 한국영화로 각색하는, 즉 (일본어) 문학에서 (한국어) 영상으로의 매체 간 이동(intermediality)도 허천의 각색 개념으로 설명될 수 있다. 그런데 청중의 참여, 즉 원작과 새로운 버전과의 차이를 인식하면서 능동적으로 의미를 생산하는 ‘팔림프세스트적 읽기’는 ‘영화적 표절과 번안의 양식’에 의해 생

14) 린다 허천, 『각색 이론의 모든 것』, 손종흠·유춘동·김대범·이진형 역, 엘피, 2017, 51쪽.

산된 1960년대 한국영화에서는 성립될 수 없다. 당시의 한국 관객은 일본 원작의 존재를 알지 못하거나 설사 짐작하더라도 그 원작에 대한 접근이 제한되기 때문이다. 1960년대 한국영화에서 일본 원작과 비교하며 차이를 발견하는 수용자의 능동적 해석은 영화계, 사실상 개별 영화의 프로모션에 관여하는 제작 주체나 영화 행정의 담당자들을 넘어서기 어렵다. 일본 원작의 존재를 알고 있는 제작인조차도 영화를 본 적이 없다는 것을 자신의 영화가 일본 원작과 다른 독창성을 갖는 창작물임을 주장하는 근거로 삼아왔다. 예컨대, <맨발의 청춘>의 감독 김기덕은 이 영화가 일본영화와 비슷한 부분이 많다는 의견에 대해 다음과 같이 말했다.

그 당시에는 외국에 나갈 수도 없었고, 그걸 볼 수가 없어. 어떻게 그걸 봐? 지금 팬히들 추측해서 쓰는 거야. 천만의 말씀이야. 원작은 간단해. 그냥 부잣집 딸하고 진달하고 사랑하는 거야. 나머지는 다 내가 만든 거야 그제. 그것뿐이야. 그리고 라스트신도 그렇게 안 돼 있어. 그거는 그냥 뒤 여관방에서 둘이 그 뭐야, 동반자살하는 그런 거지만. 그것도 다 다르고. 그리고 그런 에피소드니 이거 다 내가 만든 거라고. 책 큰 줄거리 하나만 놓고 에피소드는 촬영하면서 만들어 넣고 그랬어.<sup>15)</sup>

일본영화 <진흙투성이의 순정>의 “큰 줄거리”를 제외하고 “나머지는 다 내가 만든 거”라는 김기덕의 주장은 ‘원작 영화를 볼 수가 없었다’는 사실에 의해 뒷받침된다. 영화의 리메이크는 애초에 원작과 ‘동일한 것’으로 복제가 불가능할 뿐 아니라 토키 초기의 다언어 버전(Multi-Language Version) 제작이 아닌 한 그러한 복제를 목표로 삼지 않는다. 그렇기에 어떤 것을 차용하든 영화를 만드는 감독의 창조적 역량이 중요하고 그것이

15) 한국영상자료원 엮음, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스 1』, 이채, 2005, 49쪽.

‘독창성’으로 부각된다. 1960년대 한국에서는 허천이 전제하는 원작과 각색작 사이의 차이와 반복을 비교하며 감상하는 조건이 성립되지 않는다는 점에서 번안 과정에서의 토착화를 독창성 그 자체로 전유하며 자율성을 구성했다는 해석도 가능할 것이다.

한편, 『표절과 번안의 영화사』가 번안의 생산성을 입증하기 위해 수행한 한일 텍스트 간 세밀한 비교가 학술적 논의를 진전시킨 것과 별개로, 이러한 분석에서 일본 영화/시나리오가 ‘선행하는 것’으로서의 원작의 위치에 놓이는 구조가 흔들리지 않는 점에 대해서는 비판적 검토가 요구된다. 이 책이 원작과 번안 사이에 위계를 설정하려는 의도가 없다는 것은 분명하지만, 비교 분석의 사례가 더해질수록 ‘일본 영화/시나리오에서 한국영화로’라는 방향성이 강화되고 그동안 (무)의식적으로 은폐되었던 일본 영화/시나리오의 존재가 더욱 선명하게 원작의 권위를 부여받는 것도 사실이다. 저자는 매체, 장르, 맥락의 변화를 동반한 트랜스내셔널한 각색에 대한 접근 방법을 다각화하기 위해 일본 영화/시나리오, 때로는 일본의 원작 소설을 원작의 범주에 넣어 원본을 복수화한다. 그러나 원본의 집합이 ‘일본의 소설/시나리오/영화’ 등으로 구성되는 것만으로 충분한지에 대해서는 더 생각해 보아야 하지 않을까. 저자의 궁극적인 목표가 한국영화 산업의 생산적 측면과 대중문화의 역동성을 규명하는 데 있다면, 근본적인 차원에서 원본의 모호성을 문제화하거나 원본을 더욱 다원화할 필요가 있지는 않을까.

가령, 일본영화 <이름도 없이 가난하고 아름답게(名もなく貧しく美しく)>(1961)를 번안한 전용주 감독의 <이 세상 어딘가에>(1962)의 사례를 보자. 제작사 신필름이 검열 당국에 제출한 영화제작신고서에는 원안이 된 일본영화의 존재가 아예 기입되지 않았지만, 이 영화 또한 일본영화의 시나리오를 집필하고 연출한 원작자나 일본의 제작사와 아무런 공식 계약

을 체결하지 않은 '비공식적인 번안'이다. 그러나 선행하는 일본영화의 권위에 기대어 “이야기의 대들보가 되는 ‘책’이 좋으면 그만큼 영화도 덕을 본다는 불변의 진리”<sup>16)</sup>라고 평할 정도로 당시 영화계에서는 그 원안이 일본영화임이 공공연하게 알려져 있었다.<sup>17)</sup>

패전 후 일본을 배경으로 가난 속에서도 역경을 극복하며 소박하고 단란한 삶을 꾸려간 농인 부부의 이야기를 그린 <이름도 없이 가난하고 아름답게>는 한국전쟁 후 복구와 재건이 한창인 남한의 농인 부부 이야기로 번안되었다. 일본영화는 여주인공이 갑작스러운 사고로 세상을 떠난 후 남은 가족들이 상실을 딛고 꿋꿋하게 살아가는 것으로 막을 내리는데, 한국영화 <이 세상 어딘가에>는 여주인공과 갈등을 빚던 인물들이 화해하고 농인 가족의 행복한 미래가 암시되는 창경원 나들이가 결말로 제시된다.<sup>18)</sup> 이런 점에서 <이 세상 어딘가에>는 1960년대 초반에 제작된 <박서방>(1960)이나 <마부>(1961)와 같이 새로운 시대의 낙관적 전망을 담은 가족 멜로드라마로 묶일 수도 있을 것이다.

이 비교 사례에서 또 하나의 중요한 차이는 대사 전달 방식이다. 배우들의 수어 연기에 슈퍼임포즈드 자막이 제공되는 일본영화와 달리, 한국영화 <이 세상 어딘가에>는 수어 연기에 성우의 목소리 연기가 덧입혀지는 터빙 방식을 취했다. 특히 흥미로운 것은 가출한 아내를 남편이 달래며 서로의 사랑이 깊어지는 대목에서만 배우의 수어 연기와 성우의 터빙에 더

16) <[새영화] 흐뭇한 이색 소재 「이 세상 어딘가에」, 『조선일보』, 1962.08.30., 5면.

17) 김종원은 1963년에 쓴 글에서 한국영화에 만연한 표절을 비판하면서 그 사례들을 표로 정리했는데, <이 세상 어딘가에>도 표절 영화로 분류되어 있다. 김종원, <논단: 표절 영화에 방화한다. 꼭(꼭)! 팔려간 작가정신>, 『일요신문』, 1963.5.12., 2면, 정종화, 앞의 책, 320-322쪽 재인용.

18) 한국영화 <이 세상 어딘가에>와 일본영화 <이름도 없이 가난하고 아름답게>의 비교는 이화진, 「'데프'의 영화를 찾아서—〈만중〉(신상옥, 1970)과 그 주변」, 『상허학보』 제 63집, 상허학회, 2021 참조.

하여 갑자기 화면 한편에 한국어 슈퍼임포즈드 자막이 동시에 제공된 것이다. 일본영화 <이름도 없이 가난하고 아름답게>가 가출한 아내와 그를 설득하는 남편이 열차 객실 창을 사이에 두고 수어로 대화하는 장면을 예고편의 하이라이트로 제시했음을 상기할 때,<sup>19)</sup> 한국영화 <이 세상 어딘가에> 중 유사한 대화가 오가는 특정 장면에서 유일하게 슈퍼임포즈드 자막이 제공된 점은 주목을 끈다. 이 장면에서만 돌출적으로 제공된 슈퍼임포즈드 자막이 그 원안인 일본영화의 흔적을 내비치기 때문이다. 만일 당시에 한국 관객이 일본영화를 볼 수 있었다면, 이 장면은 <이름도 없이 가난하고 아름답게>의 오마주이거나 패러디라고 할 수도 있을 것이다. 그러나 일본영화가 원안임을 공식화하지는 않는 상황에서는 그러한 ‘팔림프세스 트적인 읽기’가 불가능하며, 이 장면은 오마주도 패러디도 아닌 기이한 것일 수밖에 없다.

이 돌출적인 자막의 출현에 대해 탐구하기 위해서는 일본 시나리오를 한국영화로 각색한 것으로만 설명할 수 없는, 그 너머의 잉여를 인식할 필요가 있다. 완결된 스토리를 갖춘 형태의 일본 시나리오/영화만이 아니라 영화에 대한 기대와 해석에 영향을 미치는 파라텍스트(paratext), 예컨대 일본 영화잡지의 기사, 스틸 사진, 비평, 포스터, 광고, 예고편 등이 참조되었을 가능성을 포함해야 하는 것이다.<sup>20)</sup> <이름도 없이 가난하고 아름답

19) Youtube에 공개된 영화의 예고편 트레일러를 참조할 것 <https://youtu.be/p8s2fa36GPQ?si=6NCkuzF3Ej9v6Bij> (검색일: 2025.05.01.)

20) 제라르 주네트(Gérard Genette)는 문학 텍스트를 둘러싼 다양한 부차적 텍스트를 설명하기 위해 ‘파라텍스트’라는 용어를 사용했다. 조나단 그레이(Jonathon Gray)는 주네트의 용어인 파라텍스트가 단순히 텍스트의 부가물이나 파생물이 아니라, ‘텍스트를 구성하고, 텍스트 안에 기생하며, 텍스트의 작동 방식을 변화시킬 수도 있다’고 주장한다. 그는 포스터와 리뷰 등 물리적 형태로 존재하는 것뿐 아니라 장르나 담론 등의 비물질적 요소들도 특정 텍스트를 프레임하는 방식으로 작동하는 파라텍스트가 될 수 있다고 본다. 이러한 관점에서 보면 특정한 영화의 수용을 둘러싼 담론들도 일종

계)의 일본 공개 당시 이 영화와 관련해 생산되고 수용된 파라텍스트들이 한국에서 <이 세상 어딘가에>의 제작 구상에 미친 직간접적인 영향을 짐작할 수 있는 것이다. 이렇게 보면, 1960년대 번안 영화의 '원작'은 일본 영화/시나리오로만 확정될 수 없고 그 영화/시나리오와 관련해서 생산되고 수용된 파라텍스트들을 포함하는 원본의 집합을 바탕으로 상상된 것이다. 이는 또한 토착화를 지향하는 '영화적 표절과 번안의 양식'이 원작 영화와 그 파라텍스트들을 통해 구성된 일련의 담론장에서 생산된 의미와 해석을 완전히 벗어나는 방향으로 전개될 수 있는가에 대한 질문을 남기기도 한다.

### 3. 국경을 가로질러 청춘을 (리)메이크하기

한국영화사에서 트랜스내셔널한 각색으로서의 번안은 1960년대에만 일어난 현상은 아니다. 극영화 제작이 본격화된 1920년대 이래로 번안 영화 제작은 꾸준히 이어져 왔다. <쌍옥루>(이구영, 1925), <장한몽>(이경손, 1926), <농중조>(이규설, 1926) 등 일본의 대중소설과 영화를 각색한 번안 영화 제작은 초기 극영화 시대에는 하나의 흐름을 형성하기도 했다. 서구 문학작품을 원안으로 한 영화 역시 간간이 만들어졌는데, 특히 1960년을 전후한 시기에 두드러졌다. <그 여자의 죄가 아니다>(신상옥, 1959), <춘희>(신상옥, 1959), <카츄샤>(유두연, 1960), <돌아온 사나이>(김수용, 1960), <한국의 비극>(이용민, 1961), <여자의 일생>(신경균, 1962),

---

의 파라텍스트로 기능한다고 할 수 있을 것이다. Jonathon Gray, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York and London: New York University Press, 2010, pp.4-8.

〈호랑이 꼬리를 밟은 사나이〉(이강원, 1963) 등이 바로 이 시기에 제작 공개된 변안 영화들이다.<sup>21)</sup> 변안 붐은 1950년대 후반 갑자기 한국영화 제작 편수가 늘어나면서 시나리오 부족을 신속하게 해결하려는 시도였다고 볼 수 있다. 박유희는 1960년대 초반의 이러한 붐이 서양의 문예를 ‘예술의 전범(典範)’으로 동경하는 사회적인 분위기가 있었던 데다가 때마침 신상옥 감독이 연출한 변안 영화들이 흥행에 성공한 것이 계기가 되었다고 지적한다.<sup>22)</sup> 그 문예적 가치가 어떠한 흥행작이 이어지지 않는 한 금세 사라질 현상이었던 것이다.

공교롭게도 정종화가 주목한 ‘변안 청춘영화’는 서구 문학작품의 변안 영화 붐이 주춤해진 시점부터 부상했다. 1960년을 전후로 문제화되기 시작한 일본영화 표절은 1963년에 공개된 김기덕 감독의 〈가정교사〉의 상업적 성공을 기점으로 청춘영화의 본격화라는 새로운 국면으로 전환된다. 정종화가 자세히 설명한 대로, 〈가정교사〉는 이시자가 요지로의 소설을 영화화한 〈햇빛 비치는 언덕길(陽のあたる坂道)〉(1958)의 시나리오를 거의 그대로 옮기다시피 변안한 시나리오로 연출되었다.<sup>23)</sup> 『표절과 변안의 영화사』는 1960년대 새로운 감각의 장르영화로 부상한 한국 청춘영화가 일본 시나리오를 표절하고 모방하는 제작 방식에 의해 형성되었다고 본다. 그 시작점에 놓이는 〈가정교사〉는 일본영화 시나리오를 직접 표절

21) 박유희, 「한국영화사에서 서양의 문예(文藝)는 무엇이었는가?」, 『영화연구』 제86호, 한국영화학회, 2020, 19쪽. 박유희의 조사에 따르면, 서구 문학작품을 변안한 영화는 1960년을 전후한 시기와 1960년대 말에 특히 활발하게 제작되었다. 〈호랑이 꼬리를 밟은 사나이〉는 줄리앙 뒤비비에(Julien Duvivier) 감독의 프랑스영화 〈살인광상곡(L'Homme à l'imperméable)〉을 변안했다고 하나, 그 제목은 구로사와 아키라(黒澤明)가 연출한 동명의 일본영화 〈호랑이 꼬리를 밟은 사나이(虎の尾を踏む男達)〉(1945 제작, 1952 일본 공개)를 차용했다.

22) 위의 글, 29-39쪽.

23) 정종화, 앞의 책, 60쪽.

했지만, 이후 번안 청춘영화는 점차 일본 원작과는 분명하게 차별화된 “같은 다른 영화”를 만들며 토착적 장르화를 꾀했다는 것이 저자의 설명이다.<sup>24)</sup> 청춘영화 장르 사이클의 종점에 놓인 박종호 감독의 <폭풍의 사나이>(1967)는 일본영화 <폭풍우를 부르는 사나이(嵐を呼ぶ男)>(1957)를 번안했는데, 감독이자 공동각본가였던 이노우에 우메쓰구(井上梅次)의 승인을 얻어 ‘공식적으로’ 리메이크했다. 이른바 ‘태양족 영화’로 스타덤에 오른 이시하라 유지로의 대표작 <폭풍우를 부르는 사나이>의 스토리 전개와 장르적 요소들(액션, 뮤지컬, 로맨스, 모성 멜로드라마 등)을 거의 이어받으면서도 결말은 ‘한국적인’ 가족 멜로드라마로 마무리되었다. 정종화는 영화 <폭풍의 사나이>가 토착적 청춘영화로 완성된 번안 청춘영화의 마지막 양상을 보여준다고 평가한다.<sup>25)</sup>

번안 청춘영화가 일본 영화/시나리오와의 일치가 아니라 그것과의 차이를 통해 새로운 의미 공간을 만들어내는 데에 그 존재 이유를 둔다는 것은 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 ‘깨진 사기그릇의 파편’에 비유한 것을 떠올리게 한다. 벤야민은 「번역가의 과제」에서 번역을 보편적 진리를 향한 불완전한 시도로 보면서 번역은 원작을 재현하는 것이 아니라 원작과 완전히 호환되지 않는 긴장, 그 결핍을 통해 언어 너머의 어떤 보편적 진리나 본질을 지시한다고 말한다. 산산조각 난 사기그릇을 원래의 모양대로 복원하는 것이 불가능한 것처럼, 번역이 지향하는 것은 원작의 재구성이나 원작이 담고 있는 ‘순수언어’를 드러내는 것이다. 원작의 언어와 번역의 언어는 모두 사기그릇을 이루는 파편들이다.<sup>26)</sup> 일본 영화/시나

24) 위의 책, 151쪽.

25) 위의 책, 159쪽.

26) 「번역가의 과제」에서 사기그릇의 파편 비유는 다음과 같이 제시된다. “어떤 사기그릇의 파편 부분들이 다시 합쳐져 완성된 그릇이 되기 위해서는 가장 미세한 파편 부분들이 하나하나 이어져야 하면서 그 파편들이 서로 닮을 필요는 없는 것처럼, 이와 마찬가지로

리오가 선행하는 것으로서의 원작의 지위를 얻는다고 해도 그 또한 한국 청춘영화와 마찬가지로 더 큰 언어를 이루는 일부이다. 그리고 그 둘 사이의 차이는 더 큰 의미의 체계를 구성하는 것으로서 존재한다고 할 수 있다. ‘깨진 사기그릇의 파편’의 비유를 빌어 범박하게 말하면, 한국 청춘영화와 그것이 모방한 동시대 일본영화는 그 각각이 냉전 아시아의 청년문화, 더 나아가 글로벌한 청년문화를 구성하는 파편이다. 파편의 모양은 동일하지 않으며, 그 차이에 존재 의미가 있다.

따라서 이 책의 논의를 심화하려면 1960년대 대한해협을 사이에 둔 두 국가의 영화를 넘어 1950년대 중반부터 이른바 ‘자유 진영’에서 동시다발적으로 그리고 상호참조적으로 출현한 청년문화의 미디어스케이프(mediascape)로 시야를 넓힐 필요가 있다. 제2차 세계대전 종전 후 냉전과 탈식민, 국가 재건 과정에서 성장한 젊은 세대는 기성세대의 가치관과 도덕, 권위에 도전하며 새로운 사회 주체로 부상했다. 미국의 ‘비트 세대(Beat Generation)’, 영국의 ‘앵그리 영 맨(Angry Young Men)’, 일본의 ‘태양족(太陽族)’, 독일의 ‘할브슈타르커(Halbstarke)’ 등으로 불렸던 반항하는 청년들은 문화적 차원에서는 제임스 딘이나 말론 브랜도(Marlon Brando) 같은 할리우드 남성 스타들의 거칠고 강렬한 이미지에 매혹을 느끼며 록큰롤, 가죽점퍼, 모터사이클, 스포츠카 등으로 표상되는 패션과 소비문화를 동경했다. 영화는 청년 세대의 혼란과 불안, 그리고 문화적 욕망이 투영되는 매체였다. “비트족의 생태를 그린 영화들”<sup>27)</sup>, 예컨대 <이유

지로 번역도 원작의 의미에 스스로를 비슷하게 만드는 대신 애정을 가지고 또 그 세부에 이르기까지 원작이 의도하는 방식에 자신의 언어로 스스로를 동화시켜 원작과 번역 양자가 마치 사기그릇의 파편이 사기그릇의 일부를 이루듯이 보다 큰 언어의 파편으로 인식되도록 하지 않으면 안된다.” 발터 벤야민, 『번역가의 과제』, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여 / 번역자의 과제 외』, 최성만 역, 길, 2008, 136-137쪽.

27) <「비트·제너레이션」의 생태>, 『경향신문』, 1961.02.04., 4면.

없는 반항)이나 <에덴의 동쪽(East of Eden)>(1955)을 보며 현실을 구성하고 상상하며 청년문화가 부상했을 때, 이것은 단순히 할리우드 영화의 모방이 아니라 '전후'의 세계에서 동시대적인 문제의식을 공유하면서 그 나름의 응답을 통해 글로벌한 미디어스케이프와 접속한 것이다. 각 지역의 사회문화적 맥락에서 젠더와 계급, 세대 담론의 차이를 반영하며 형성된 청년문화는 영화와 음악, 패션과 스타일을 통해 서로를 참조하며 국경을 넘어 감정의 구조를 공유해갔다고도 할 수 있다. 영화 <젊은 표정>(이성구, 1960)을 집필한 시나리오 작가 김지현의 회고는 1960년대 한국 청춘영화의 시작이 이러한 상호참조의 흐름 안에 있었음을 정확히 지적하고 있다.

새로운 물결은 동시에 일어난 거야. 일본서도 그랬고 젊은이들이 일어나고 영화의 신세력들이지. 그러니까 새로운 운동은 서로 영향을 주고 받았지. 그러니까 이 한 나라의 문화라고 하는 건 말이야, 부단히 다른 나라하고 문화가 주고받으면서 발전해 나가는 거라고, (중략) 기성작가들의 작품만 나오는게 아니라 신진작가들의 시나리오도 나오지. 그 사람들보다 상당히 새로워, 생각도 새롭고 기법도 새롭고 그러면서 영향을 받은 거지, 흡수할 건 흡수하고 계속 그런 영향을 받아왔지. (중략) 서로 영향을 주고받으면서 거의 동료의식이야. 동족은 아니지만 같은 분야에서 일하고 있는 쪽으로서 는 요즘도 그렇잖아. 영화하면 국경이 없잖아, 불란서, 미국, 영국 다 통하지. 일본의 영향을 많이 받았어요.<sup>28)</sup>

『표절과 변안의 영화사』에서 정종화도 짚고 있듯이 1960년대 한국의 “청춘영화 장르는 서구 청춘문화를 한국영화 속으로 수용하는 과정”<sup>29)</sup>이

28) 한국영상자료원 엮음, 『한국영화를 말한다: 1950년대 한국영화』, 이채, 2004, 76-78쪽.

기도 했다. 그렇기에 일본 영화/시나리오의 변안은 일종의 “중역”이다.<sup>30)</sup> 한국 청춘영화는 동시대 일본영화와의 비공식적이지만 밀착적인 관계에서 형성되었으면서도, 그 매개로서의 일본영화를 비가시화함으로써 서구 문화에 대한 동경과 욕망을 적극적으로 드러낸 장르라는 것이다. 앞서 서구 문학작품의 변안 영화가 시대를 초월한 예술의 보편성을 내세웠다면, 일본 청춘영화의 변안은 지역을 초월해 기성세대에 대한 분노와 권위에 대한 저항이라는 동시대성과 도시 문화의 트렌디한 감각을 공유했다. 그러나 “비트족이니 앵그리족이니 태양족이니 하는 대명사가 표현하듯이 일부 ‘틴에이지’들은 어느 모의 광란을 정상시하고 있다”<sup>31)</sup>고 하지만, 검열과 산업적 제약, 그리고 사회의 도덕적 규범에 가로막혀 그런 ‘광란’을 전면화하지 못하는 것이 한국영화의 상황이었다. 이런 측면에서, 일본 청춘영화는 서구 청년문화의 반체제적 감수성이나 저항적 이미지를 한국 사회의 가치관과 정서에 맞게 ‘순화’하는 완충지대이자 참조할 수 있었던 ‘변안의 모델’이었다고 할 수도 있을 것이다. 『표절과 변안의 영화사』는 한국 청춘영화의 토착적 장르화가 한편으로는 그 ‘매개’와 ‘중역’의 과정을 비가시화하는 은폐 혹은 부인의 전략을 동반하고, 다른 한편으로는 한국적인 이야기 문법(특히 가족 멜로드라마)을 만들어가는 방식으로 형성되었음을 밝힌다.

1960년대 한국 청춘영화의 역사성과 변안의 생산성을 조명한 것이 이 책의 성과라면, 앞으로 이 지점을 출발점으로 삼아 후속 연구의 폭을 넓히는 것이 이후의 과제일 터이다. 정수완에 따르면, 한일 청춘영화에는 서구 영화들과 달리 ‘근대’에 대한 인식이 분명하게 드러나 있으며, “근대화의

29) 정종화, 앞의 책, 159쪽.

30) 위의 책, 같은 쪽.

31) 〈반항하는 10대의 지성〉, 『경향신문』, 1962.07.08., 3면.

배후에 국가가 중심주체로 기능하고 있다는 점과, 국가의 개입이 한일 청춘 영화를 성과 폭력을 특징으로 하는 남성중심의 영화”로 만들었다는 점에서 공통적이다.<sup>32)</sup> 냉전 아시아의 자유 진영 안에서 공존하되, 과거의 식민-피식민 관계로 얽혀있는 두 국가의 청춘영화가 공유하는 것과 그렇지 않은 것은 무엇인가, 그리고 그것은 무엇을 의미하는지에 대해 더욱 심도 깊은 연구가 전개되기를 기대해본다.

일본 청춘영화는 서구 청년문화와 관계 맺으면서도 자위대 창설과 미일 안보조약 등으로 보수화되고 있었던 일본 사회에서 전후 경제 부흥의 수혜를 입으며 성장한 부르주아 청년들의 감수성을 반영했다. 전전(戰前)의 봉건적 사고방식을 거부하는 개인주의적인 청년 남성을 중심으로 목표 없음과 무기력, 파괴적 충동과 정서적 공허 등을 담고 있는 일본 청춘영화는 일본 사회의 문화적, 정치적 맥락과 결부되어 있다.<sup>33)</sup> 그렇다면, 한국 청춘영화가 그리는 청년은 누구였는가. 그리고 이러한 재현은 당대 한국 사회의 특수한 상황과 어떻게 관계맺고 있었는가. 『한국영화전사』(1969)에서 청춘영화를 ‘1960년대의 특산물’이라고 지목한 이영일은 다음과 같이 서술했다.

대체로 청춘영화의 주인공은 앞서도 지적했다시피 부유하기보다는 가난했고 신분이 상류층이기보다는 하류층이 많았다. 이러한 젊은 주인공은 영국의 ‘성난 젊은이들’(angry young men)처럼 상류사회에 대한 저항이나 분노, 더 나아가서 영국적인 전통에 대한 거부의 모습같은 것은 없었다. 오히려 타인지향(other direction)적인 주인공들이며 사랑이나 우정관계는 자칫 상승욕구의 수단이 됨으로 해서 일그러진 것이었고 그것이 좌절할 때는 내면에 쌓였던 불만이 폭발한다는 신파적인 것이 많았다. 어느 영화의

32) 정수완, 앞의 글, 324쪽.

33) 위의 글, 327-330쪽.

제목처럼 흔히 '빛나간 청춘'이 스테레오타이프였다.<sup>34)</sup>

이영일은 한국 청춘영화가 주로 하층 계급의 가난한 남성 주인공을 그리고 있으며, 저항이나 분노, 기성 질서에 대한 거부보다는 사랑과 우정, 그리고 그 좌절의 이야기라고 요약했다. 혈혈단신의 고아이거나 농촌을 떠나 상경했거나, 도시의 거리를 떠도는 건달이거나 노동자이거나 룸펜이거나 아직 가정을 갖지 못한 젊은 남성들은 서울이라는 도시에서 자신들을 둘러싼 불안정한 상황과 계급적 열패감에 휩싸여 있다. <배신>(정진우, 1964)과 <맨발의 청춘>에서 엄앵란과 콤비를 이루며 청춘영화의 아이콘으로 떠오른 신성일이 연이어 고아 출신의 건달을 연기했다는 것은 의미심장하다. 세대 간의 갈등이 서사의 골격을 이루는 외국의 청춘영화와 달리 한국 청춘영화에서는 가족이 부재하거나 고아 출신이 주인공인 경우가 많았다. 이를 한국 청춘영화의 특징으로 지적한 오영숙은 1960년대 청춘영화의 남성 주인공들이 박정희 정권이 요구하던 이상적인 남성상과 어긋나있는 점을 지적하면서, “애초부터 그러한 영역에 들어갈 마음이 없거나, 진입할 의지가 있다 해도 그럴 능력이 부족한 인간들”이며 “사내다운 매력을 뽐내는 듯도 하지만 결정적으로 가부장적인 남성상의 목표에 도달하지 못”하는 인물들이라고 말한다.<sup>35)</sup> 권위에 얽매이지 않는 젊은 남성의 자유로움은 한국전쟁의 그림자가 드리워진 태생적인 불우함과 의지할 곳 없는 환경이라는 조건에서 구성된 것이며, 그렇기에 자기모멸과 수치심, 열패감이 동반된다.<sup>36)</sup> 이는 1960년대 청춘영화에서 거리의 '빛나간 청춘'이 불러일으키는 감상성이 어떻게 한국적 맥락에서 이해될 수 있는지를 설명

34) 이영일, 『(개정증보판) 한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004, 394쪽.

35) 오영숙, 『근현대 한국영화의 마인드스케이프』, 영화진흥위원회, 2024, 63쪽.

36) 위의 책, 88-100쪽.

하는 단서가 된다.

마지막으로, 일본 원작에 빚졌거나 그렇지 않거나 한국 청춘영화들 사이에서 발생한 상호참조에 대해서도 주의를 기울일 것을 덧붙여 제안하고 싶다. 예컨대 당시에는 공식적으로 드러나지 않은 <맨발의 청춘>과 일본 영화 <진흙투성이의 순정> 사이의 상호텍스트성뿐 아니라, 한국의 관객에게는 명확하게 인지되었을 <배신>과 <맨발의 청춘> 사이의 참조적인 관계를 논의해 볼 수 있다. 로컬한 층위에서 전개된 상호참조와 글로벌한 층위의 영향 관계를 입체적으로 살필 때, '번안 청춘영화'를 매개로 1960년대 한국영화계의 역동성을 보다 풍부하게 조망할 수 있을 것이다.

#### 4. 나오며

정종화의 『표절과 번안의 영화사』는 1960년대 한국영화계에서 일본영화 표절을 '영화적 표절과 번안의 양식'이라는 개념을 통해 당대 한국영화의 산업적 조건과 영화계의 욕망 그리고 대중의 수용이라는 복합적 맥락 속에서 탐구했다. 특히 '번안 청춘영화'를 통해 실증적으로 규명한 번안의 문화적 생산성은 한국적 맥락에서 타자의 문화를 수용하고 변형하며 재창조하는 대중문화의 역동성에 대한 설명을 뒷받침해준다. 서구와 일본, 한국을 매개하는 '중역'으로서의 '번안'이라는 문제들이 일본 대중문화 개방 이후의 한국 대중문화를 조망할 때에도 여전히 유효한지, 지금의 동아시아 청춘영화들 사이에는 어떠한 형태의 상호참조가 발견되는지 등에 대해서는 앞으로 더 연구할 필요가 있다. 이 책은 한국영화가 외부의 참조와 변형, 그리고 문화적 교섭의 지속적인 과정 속에서 생산되었다는 인식을

바탕으로 영화사 연구의 시야를 열어가는 데 중요한 디딤돌이 되어줄 것이다.

한국영화사에서 일본은 언제나 중요한 참조 대상이었다는 것을 다시 한번 확인하면서, 이 책이 학계에 제기하는 또 하나의 중요한 논점이 비교영화사적 관점과 방법에 관한 것임을 짚고 싶다. 저자는 이 책에서 1960년대 당시에는 공식적으로 언명될 수 없었던 한일 영화의 긴밀한 관계사를 흥미진진하게 펼쳐보여준다. 이를 통해, 일국적인 영화사를 넘어서는 비교영화사가 국가별 영화 산업의 고유성과 차이에 대한 이해를 바탕으로 국경을 가로지르는 문화와 산업의 활력과 긴장을 역동적으로 재구성할 수 있음을 입증했다. 한국영화의 역사적 특수성을 비추어볼 때, 한국영화사 연구에서 일본영화와의 비교는 피할 수 없는 회로일 것이다. 이제 비교영화사 연구의 생산성을 높이고 방법론 차원에서도 의미있는 기여를 하기 위해서는 단지 한국과 일본의 이항 관계에 갇히지 않고 한국영화사 연구를 보다 큰 틀에서 사유할 수 있는 시야와 그 분석의 층위를 심화하기 위한 노력이 요청된다. 이것 또한 이 책의 성취가 환기하는 바이다. 관점과 방법을 둘러싼 질문이 동료 연구자들과의 대화 속에서 계속 이어지고 확장될 수 있기를 기대한다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 정종화, 『표절과 번안의 영화사 : 1960년대 한국영화계와 일본영화』, 앨피, 2024.  
이영일, 「예술과 행정」, 『실버스크린』, 1965년 1월.  
〈비트·제너레이숀의 생태〉, 『경향신문』, 1961.02.04., 4면.  
〈반항하는 10대의 지성〉, 『경향신문』, 1962.07.08., 3면.  
〈[새영화] 흐뭇한 이색 소재 「이 세상 어딘가에」〉, 『조선일보』, 1962.08.30., 5면.

### 2. 논문 및 단행본

- 김성민, 『일본을禁하다 : 금제와 욕망의 한국 대중문화사 1945~2004』, 글항아리, 2017.  
김영진, 「[기획인터뷰] 김수용과 만나다」, 『영화천국』 제12호, 한국영상자료원, 2010년 3·4월.  
박유희, 「한국영화사에서 서양의 문예(文藝)는 무엇이었는가?」, 『영화연구』 제86호, 한국영화학회, 2020, 5-46쪽.  
백육인, 『번안 사회: 제국과 식민지의 번안이 만든 근대의 제도, 일상, 문화』, 휴머니스트, 2018.  
오영숙, 『근현대 한국영화의 마인드스케이프』, 영화진흥위원회, 2024.  
오영숙, 「한일수교와 일본표상—1960년대 전반기의 한국영화와 영화검열」, 『현대영화연구』 제6권 2호, 현대영화연구소, 2010, 271-312쪽.  
이상록, 「증오와 선망, 배척과 모방 사이에서 -한일협정 전후 한국의 미디어에 나타난 일본 표상-」, 『한국학연구』 제49집, 인하대 한국학연구소, 2018, 393-430쪽.  
이선주, 「한국 모더니즘 영화의 재구성: 1960년대 비평담론이 상상한 '예술영화」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 95-126쪽.  
이영일, 『(개정증보판) 한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004.  
이우석, 「1960년대 청춘 영화 형성 과정에 대한 연구」, 중앙대 석사학위논문, 2003.  
이화진, 「'65년 체제'의 시각 정치와 〈총독의 딸〉」, 『한국근대문학연구』 제18권 1호,

한국근대문학회, 2017, 277-306쪽.

이화진, 「'데프'의 영화를 찾아서—〈만종〉(신상옥, 1970)과 그 주변」, 『상허학보』 제 63집, 상허학회, 2021, 9-45쪽.

이효인·김재성, 「표절, 자기 타자화를 통한 묘사—〈여자가 계단을 오를 때〉와 〈명동에 밤이 오면〉, 비교를 통하여」, 『비교문화연구』 제12권 2호, 비교문화연구소, 2008, 189-219쪽.

정수완, 「1950-60년대 한일 청춘영화 비교 연구」, 『영화연구』 제26호, 한국영화학회, 2005, 323-340쪽.

정종화 외, 『한국영화를 말한다: 1950년대 한국영화』, 이채, 2004.

린다 허천, 『각색 이론의 모든 것』, 손종흠·유춘동·김대범·이진형 역, 엘피, 2017.

발터 벤야민, 「번역가의 과제」, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여 / 번역자의 과제 외』, 최성만 역, 길, 2008.

Hwajin Lee, "Hyŏnhaet'an, Mon Amour: Colonial Memories and (In)visible Japan in 1960s South Korean Cinema," Hyunseon Lee(ed), *Korean Film and History*, Routledge, 2023.

Jonathon Gray, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York and London: New York University Press, 2010.

## Abstract

### 1960s Korean Youth Films and the Vitality of Adaptation - On Chung Chonghwa's Concept of 'Adapted Youth Films'

Lee, Hwajin(Seoul National University)

This paper examines the achievements and limitations of Chung Chonghwa's *A History of Plagiarism and Adaptation in Film: The 1960s South Korean Film Industry and Japanese Cinema* (LP, 2024), with particular attention to “adapted youth films” of the 1960s, exploring adaptation as a creative strategy and its significance in the context of film history. In this book, Chung investigates the issue of plagiarism from Japanese cinema in 1960s South Korea in a systematic and in-depth manner, and attempts to historicize it within the interplay of film industry practices, state policy, censorship authorities, creative agents, and audiences. Through the notion of a “mode of cinematic plagiarism and adaptation,” the book offers a close examination of how these processes coexisted and overlapped. Focusing on adaptation as a generative and strategic act, this paper engages with Linda Hutcheon's theory of adaptation and Walter Benjamin's notion of translation to reconsider the binary between original and derivative. It argues that adaptation, in this context, was not merely a imitation, but a site of creative negotiation—shaped by both global flows and local constraints. It also raises the necessity of considering the connection between 1960s Korean youth films and the global mediascape of youth culture that emerged simultaneously and inter-referentially across the Free World during the Cold War, and proposes a multi-layered perspective on the youth film genre cycle that encompasses both global and local intertextualities. Ultimately, the book is expected to serve as an important stepping stone for expanding film historiography through the perspectives and methods of comparative film history that go beyond a

608 대중서사연구 제31권 2호

nation-centered approach. In order for comparative film history to make a more meaningful scholarly contribution, further efforts are needed to broaden the conceptual horizon of Korean film historiography and to deepen its levels of analysis.

(Keywords: *A Film History of Plagiarism and Adaptation*, Plagiarism, Unofficial adaptation, adaption, translation, 1960s Korean cinema, Localization, Adapted youth films)

논문투고일 : 2025년 5월 14일

논문심사일 : 2025년 6월 2일

수정완료일 : 2025년 6월 16일

게재확정일 : 2025년 6월 16일