

신성일의 페르소나 연구

- 청춘, 모더니티, 로맨스, 영화*

이호걸**

1. 서론
2. 청춘의 페르소나와 자유주의 (1960-1966)
 - 2-1. '청춘스타'로의 성공과 페르소나의 형성
 - 2-2. 청춘, 모더니티, 로맨스 그리고 자유주의
3. 예술적 전환과 모더니즘적 페르소나 (1966-1970)
 - 3-1. 예술적 성숙과 페르소나의 변화
 - 3-2. 모더니티와 모더니즘
4. 로맨스의 페르소나와 위상의 주변화 (1970~1981)
 - 4-1. 여성 혹은 청춘의 상대역
 - 4-2. 낭만적 사랑, 친밀성, 자유
5. 페르소나의 해체와 역사화 (1981-1994)
 - 5-1. 쇠퇴와 잔영
 - 5-2. 동시녹음과 페르소나의 해체
6. 결론

국문초록

이 글은 한국의 대표적인 남성 영화스타인 신성일의 페르소나가, '청춘', '로맨스', '모더니티', '영화'의 네 요소를 중심으로 구성된 것임을 밝히고, 그것이 시간의 경과 속에서 변화·지속했던 과정을 역사적으로 기술한다.

* 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2024S1A5C2A02046083); 이 글은 한국영상자료원 우수영상물다국어자막 DVD <영화와남성2>의 해설책자에 수록될 예정인 미발표 원고 「신성일, 산업화시대 한국영화의 표상」을 작성하는 과정에서 비롯된 것이다.

** 동의대학교 영화·트랜스미디어연구소 책임연구원

1960년대 초중반 청춘영화의 시기에, 그의 페르소나는 로맨스와 물질적 모더니티가 교차하는 성공에 대한 욕망과, 이를 매개하는 청춘 특유의 정동을 중심으로 구축되었다. 1960년대 후반 예술영화적 전환의 시기에, 청춘의 페르소나는 상호 모순적인 두 방향을 동시에 향했다. 한편으로 그는 성공적인 부르주아 남성의 형상을 띠어가고 있었고, 다른 한편으로 그것이 함축하는 로맨스와 물질적 모더니티에 대한 성찰이 이뤄졌다. 이는 청춘의 페르소나가 모더니즘적으로 재생산되는 과정이었다. 1970년대 침체의 한국영화계가 여성을 전경화했던 시기, 그는 가장 선호되는 상대 역이었다. 모더니즘적 거리를 통해 보다 유연해진 로맨스의 역량은 그가 청춘 여성들의 연인이 되는 것을 가능케 했고, 여전히 그에게 부여되던 부르주아 남성의 이미지와 결합하여 그의 페르소나가 이전의 형태를 지속할 수 있게 했다. 1980년대에, 쇠퇴기의 스타로서 그는 과거의 한국영화를 표상하는 존재가 되어 갔다. 이 시기 동시녹음 영화들은 영화사적 존재로서의 그의 페르소나를 해체했다.

그의 페르소나를 규정하는 개념 중 하나는 '자유'이다. 청춘으로 표상되는 근본적 자유와, 이를 가정과 시장이라는 사적영역으로 포획하는 자유주의적 자유 사이의 긴장이 그의 페르소나를 주조한다. 따라서 신성일은 자유주의적 사적 영역의 남성표상으로 규정될 수 있다. 그는 조국과 민족으로 대표되는 공적인 것에 대한 당대의 영화적 상상력과 구별되는, 특유의 의미와 정동을 구축하며, 산업화 시기 한국영화의 대표적인 사적 영역의 남성상으로 구축되어 왔다.

(주제어: 신성일, 스타 페르소나, 청춘, 로맨스, 모더니티, 모더니즘, 낭만적 사랑, 친밀성, 사적 영역, 자유, 자유주의, 재매개, 후시녹음, 〈맨발의 청춘〉, 〈안개〉, 〈별들의 고향〉, 〈장남〉)

1. 서론

〈사랑의 역사〉(1960, 이강천)는 가난하고, 무력하며, 고립된 청춘 남성(신성일)의 이야기다. 그는 세상을 떠난 은사의 젊은 아내(최은희)와 함께 상경한다. 그의 사회적 성공에 서사의 관건이 걸려 있는데, 이는 로맨스의 성취와도 궤를 같이 한다. 그는 두 명의 연인-후원자, 즉 함께 상경한 연상의 여성과 학교에서 만난 교수의 딸 사이의 삼각관계에 놓인다. 결국 연상의 여성이 희생하고, 그는 교수의 딸과 맺어짐으로써 사회적 상승의 계기를 마련한다. 정치적 격동기의 영화이지만 어떠한 정치적 언급도 이뤄지지 않는 점도 눈에 띈다.

이 영화는 확실히 사적 영역의 문제들만 다루고 있다. 하지만 그럼에도 특정한 정치적 지향을 이면에 함축하는 것으로 보아야 한다. 그것은 바로 사적인 것의 구성, 보장, 증진을 목적으로 하는 권력의 배치로서의 자유주의다.¹⁾ 시장과 가정을 중심으로 하는 자유주의적 사적 영역에서의 욕망, 좌절, 환상 등이 주된 내용이기 때문이다. 신성일은 그 속에서의 성공과 사랑을 갈망하는 순수한 청춘을 연기한다. 이후에도 반복적으로 나타나게 될 인물형이라는 점에서, 이 영화는 그의 페르소나의 한 원형을 보여주는 사례라 할 수 있다.

이 글은 1960~70년대 한국영화계 최고의 인기 스타인 신성일의 페르소나를 규명하는 것을 목표로 한다. 그것은 하나의 ‘텍스트’로서, 작품 속

1) 개인의 자유를 지상의 가치로 삼는 근대기의 여러 지향들을 포괄적으로 자유주의로 명명할 수 있다. 자유주의는 세계를 공적영역과 사적영역으로 구분하고 후자를 불가침의 영역으로 규정하는 경향이 있다. 이는 국가를 비롯한 공적영역의 구성에도 관련되지만, 궁극적으로는 시장으로 대표되는 사적영역의 보장에 대한 원리이다. 공사 구분을 비롯한 자유주의의 기본 개념과 관련해서 다음을 참조할 수 있다. 폴 슈마커 외, 『정치사상의 이해 I』, 양길현 역, 2005, 85-144쪽.

캐릭터 이미지와 신문, 잡지 등 언론을 통해 재현된 면모들에 대한 검토를 통해 탐구될 것이다.²⁾ 500편 이상의 영화에서 주연을 맡았고, 20여년의 기간 동안 최고의 인기를 누렸던 그는 분명 “거대한 텍스트”이다.³⁾ 하지만, 인격적 은유로서의 페르소나에 대한 탐구는 일정한 통일성을 요청한다. 그 거대함에도 불구하고 그것이 하나의 텍스트라는 점을 놓치지 않고자 한다.

그의 페르소나는 상호 모순적일 수 있는 다양한 요소들로 이뤄진다. 그 중 핵심 요소들을 추려내고 그들 사이 개념적 연관을 포착해냄으로써 그의 페르소나를 도출해 내고자 한다.⁴⁾ ‘청춘’, ‘로맨스’, ‘모더니티’, ‘영화’가 이 글을 통해 주목되는 요소들이다.⁵⁾ 이들은 그의 페르소나의 궤적이 포괄하는 의미·감정의 관계망의 주요 결절점일 터, 이들에 초점을 맞추어 그의 페르소나를 살펴보는 과정에서 다른 다양한 요소들도 환기될 수 있을 것이다.

긴 활동 기간에 걸쳐 그의 페르소나는 계속 변화했다. 그 변화를 포착하

-
- 2) 다이어는 스타가 실제 개인이리기보다는 ‘미디어 텍스트 속에서 발견되는’ 존재로 이해될 필요가 있음을 주장한 바 있다. 리처드 다이어, 『스타-이미지와 기호』, 주은우역, 한나래, 1995, 18쪽.
 - 3) 오영숙, 「전쟁기억과 ‘신성일」, 『배우의 신화 영원한 스타』, 부산국제영화제·한국영상자료원, 2017, 139쪽.
 - 4) 신성일의 페르소나를 구성하는 것으로 여겨질 수 있는 캐릭터 특성들을 모두 나열해 보면 다음과 같다: 잘생김, 청춘, 반항, 까칠함, 다정함, 좌절, 성공, 고립, 고아, 사생아, 가난, 자유, 비열, 사랑, 에로틱, 예술적, 우울, 죽음, 퇴폐, 지적, 명석함, 속도감, 자동차, 충동성, 티프함, 열정, 세련, 부유함, 순수함, 로맨틱함, 서구적인, 모던함, 바람기, 판타지, 영화 등. 서로 겹쳐지거나 모순되기도 하는 이 요소들은 그의 방대한 필모그래피를 통해 다양하게 조합되어 왔다.
 - 5) 김종원은 신성일의 인물 유형을 ‘소외된 청춘의 갈망과 좌절의 이미지’, ‘승부사적 도전과 집념의 화신’, ‘타협과 가치 모색의 표상’, ‘질주하는 사랑의 곡예사’의 네 가지로 분류하고, 그가 (영화의) 역사가 된 배우임을 덧붙였다. 이 각각은 청춘, 모더니티/모더니즘, 로맨스, 영화의 네 요소에 부분적으로 겹쳐지며 대응한다. 김종원, 「신성일의 연기와 작품 세계」, 광영진 외, 『배우 신성일』, 커뮤니케이션북스, 2009, 9-17쪽.

는 것이 필수적인데, 이를 위해 시계열적 시각과 서술이 요청된다. 이러한 견지에서 이 글은 그의 페르소나의 역사가 되고자 한다. 이는 네 단계로 나뉜다. 청춘물의 주인공으로 인기를 누렸던 1960년대 전반기, 둘째, 모더니즘적 영화들에 출연하며 연기자로서의 위상을 강화했던 1960년대 후반기, 셋째, 침체일로를 걷던 영화계를 대표하는 스타로서 명맥을 이어갔던 1970년대, 넷째, 점차 역사의 뒤안길로 밀려났던 1980년대가 그것이다.

신성일의 활동시기, 특히 1960년대 영화계의 한 관행은 배우들의 겹치기 출연이었다. 이는 작품 수에 비해 배우들이 적었음을 의미하는데, 그 결과 스타 배우들은 많은 영화에서 다양한 배역을 소화해야 했다. 신성일도 마찬가지여서 그가 연기한 배역들은 신영균, 김진규, 최무룡 등의 배역과 상당히 겹쳐진다. 모두가 멜로드라마의 남편, 전쟁물의 반공영웅, 시대물의 독립투사이곤 했던 것이다. 이는 그들의 페르소나가 어떤 일반성을 담지하는 것임을 의미한다.

물론 신성일은 특징적인 배역들을 비교적 많이 연기했던 편이었다. 무엇보다도 청춘물을 독보적으로 대표했고, 이를 통해 형성된 페르소나가 오랜 기간 지속되었다. 하지만, 그것이 당대 한국영화가 구성한 일반적인 남성상 위에 기초한 것임이 이해되어야 한다. 이는 그의 존재가 기본적으로는 표준적, 규범적인 것임을 의미한다. 그것은 공적영역보다는 사적영역과 더 긴밀히 관련되었던 것으로 보인다. 가정과 시장, 개인, 친밀성, 자유(주의) 등이 그의 페르소나의 특성을 규명하는 데 있어 유효하다는 관점을 채택하고자 한다.

그의 페르소나의 역사는 여러 복잡한 영향 관계 속에서 전개되었다. 그중 가장 주된 영향은 한국영화사의 흐름과의 관계 속에서 일어났다. 영화사적 맥락과의 관계가 논의의 주요 관심 사항이 되어야 하는 이유다. 한편, 그의 페르소나는 신성일 자신에 의해서 결정된 것이기도 하다. 일종의 대

중서사로서의 페르소나의 작가란 스타 그 자신이기도 한 것이다. 따라서 자신의 스타 페르소나를 둘러싼 그의 의지, 지향, 노력도 논의에 포함될 것이다.

신성일의 페르소나에 대해서는 이미 심도 있는 논의들이 이뤄진 바 있다. 강성률은 도시, 환상, 좌절, 고독 등을 중심으로 청춘의 페르소나를 구명했고, 박진형은 섹슈얼리티에 특히 주목하여 사랑과 성애의 표상으로서의 면모를 분석했으며, 오영숙은 1960년대 후반 문예영화 시기 페르소나의 변천 과정을 현실과 역사에 대한 자각에 초점을 맞춰 기술했다.⁶⁾ 기존 논의의 성과로 도출된 페르소나의 요소들을 종합하여 그 역사를 쓰는 것이 이 글의 주된 과제이다.

특히 그 요소들이 어떻게 연관되어 하나의 인격적 형상을 구축했는지 구명하는 것이 주된 논점이다. 이 과정에서 사적 영역에서의 자유(주의)는 하나의 주요한 기준점이 될 것이다.⁷⁾ 이는 정치적 자유주의의 질곡에도

6) 강성률이 논의한 청춘의 페르소나는 이 글을 통해 로맨스, 모더니티, 영화 등의 다른 요소들과 연관되며, 그의 전 활동시기로 확장될 것이다. 박진형은 섹슈얼리티에 주목했지만, 이 글에서는 섹슈얼리티로 환원할 수 없는 신성일 특유의 친밀성의 역량과 이를 통해 구축되는 낭만적 사랑의 판타지에 더욱 관심을 기울이게 될 것이다. 오영숙은 문예영화 시기에 이뤄진 그의 페르소나의 변천을 날카롭게 포착했다. 이 글에서는 그 변천의 모더니즘적 성격을 보다 강조하고자 한다. 이는 당시 그의 페르소나가 모더니티의 성취를 주요한 요소로 포함하였음을 중요하게 고려함으로써 가능해진다. 강성률, 「신성일, 청춘(영화)의 표상」, 『영화연구』 73호, 한국영화학회, 2017, 109-134쪽; 박진형, 「신성일의 스타-이미지: 현대 한국 남성 섹슈얼리티의 연대기」, 부산국제영화제-한국영상자료원, 앞의 책; 오영숙, 「전쟁기역과 '신성일」, 부산국제영화제-한국영상자료원, 위의 책; 김형석은 배우로서의 그의 경력 전반을 정리한 바 있다. 김형석, 부산국제영화제-한국영상자료원, 위의 책; 김지연-남인용은 1960-70년대의 신성일의 페르소나를 논의한 바 있다. 이 글에서는 청춘, 모더니티, 로맨스, 영화 네 요소에 집중하여 보다 유기적으로 페르소나의 역사를 쓰고자 한다. 김지연-남인용, 「영화 스타 신성일의 캐릭터 분석 연구」, 『한국영상학회 논문집』 10권2호, 한국영상학회, 2012, 135-155쪽.

7) 오영숙은 1960년대 신성일이 구현하곤 했던 낭만적 사랑이 “공적인 담론이나 제도로

불구하고 점진적으로 성립되고 있던 자유주의적 사적 영역의 존재를 고려하며 그의 페르소나를 조명할 것임을 의미한다.

따라서 이 글이 견지하게 될 주된 하나의 관점은 그의 페르소나가 고통보다는 매혹, 현실보다는 판타지, 역사보다는 일상, 공동체보다는 개인, 유희보다는 쾌락을 중심으로 한다는 것이다. 전자의 계열보다는 후자 쪽이 그를 보기 위해 영화관을 찾았던 관객들을 보다 강하게 소구했을 것이라 짐작하기 때문이다.⁸⁾

그의 페르소나는 시간의 경과에 따라 상당한 변화를 노정했다. 하지만 그림에도 ‘청춘, 로맨스, 모더니티, 영화’가 언제나 그의 페르소나를 구성하는 주된 요소였다는 것이 이 글의 핵심 주장이다.

이 글은 그의 페르소나가 포괄하는 여러 요소와 맥락으로 이뤄진 복합체를 논의의 대상으로 삼는다. 전체 내용을 네 장으로 나누어 시간순으로 서술하되, 각 장에서 해당 시기에 두드러진 페르소나의 핵심 요소를 상술하는 방식으로 글을 구성하고자 한다. 즉, ‘1960년대 전반기와 청춘’, ‘1960년대 후반기와 모더니티’, ‘1970년대와 로맨스’, ‘1980년대와 영화’에 대해 논의하는 식이 될 것이다. 이러한 서술방식이 그의 페르소나의 특징 요소가 해당 시기에만 드러났음을 의미하는 것은 물론 아니다.

환원할 수 없는” 것이라고 적실히 지적한 바 있다. 오영숙, 위의 글, 159쪽.

8) 전자를 중심으로 신성일의 페르소나를 규정하는 대표적 사례는, 오영숙이 여러 논의를 통해 제시한 그에 대한 설명에서 찾을 수 있다. 오영숙은 청춘물에 있어서는 고아로서의 그의 면모를 간과하지 않아야 함을 강조했고, 문예물에서는 전쟁기역을 포함한 고통스러운 역사가 다뤄지는 양상을 중심에 두었으며, 1970년대 그의 페르소나에서는 무기력, 죄의식 등에 주목했다. 오영숙, 앞의 글; 『아빠와 소녀: 70년대 한국영화의 표상 연구』, 『영화연구』 42호, 한국영화학회, 2009, 435-458쪽; 오영숙, 『근현대 한국 영화의 마인드스케이프』, 영화진흥위원회, 2024, 88-113, 195-202쪽. 이는 일관되고 타당한 관점이며, 폭넓게 받아들여져 왔다. 하지만, 이와는 다른 시각이 가능하며 필요하다는 것이 이 글의 주요한 전제이다.

2. 청춘의 페르소나와 자유주의 (1960-1966)

2-1. '청춘스타'로서의 성공과 페르소나의 형성

신성일의 경력은 1959년 신상옥 프로덕션 신인공모를 통해 시작됐다.⁹⁾ 이는 1960년대의 남성 스타들-김승호, 신영균, 김진규, 장동휘, 허장강, 박노식, 황해 등-의 대부분이 연극 무대 출신이었던 것과 다른 점이다. 1950년대 후반, 한국 대중문화의 중심은 무대에서 스크린으로 옮겨갔다.¹⁰⁾ 하지만 1960년대 한국영화를 대표하는 신성일은 무대를 거치지 않고 스크린을 통해 데뷔했다. 이는 그가 새로운 시대에 속해 있었음을 알려주는 하나의 지표이다.

그의 데뷔작은 <로맨스 빠빠>(1960, 신상옥)이다. 이는 세대교체를 비롯한 여러 사회적 문제들을 낙관적인 방식으로 다루었던 '가족 드라마'의 시작을 알린 작품이었다.¹¹⁾ 한국영화계의 대표 배우들로 망라됐던 그 이상화된 가족적 세계 속에서 신성일에게 주어진 역할은 막내아들이었다. 당시의 주요한 영화적 흐름인 가족드라마로 경력을 시작했던 것은 결코 나쁘지 않아 보인다. 하지만 그는 이에 만족하지 않았다.¹²⁾

9) 신성일, 『청춘은 팬발이다』, 문학세계사, 2011, 22-24쪽.

10) 이는 악극이 몰락하는 동시에 영화가 부상했던 과정에서 단적으로 드러난다. “1957년에 이르러서 악극은 더 버틸 길이 없어졌다. 이는 영화의 봄이었다.” 박노홍, 『박노홍의 대중연예사1』, 김의경·유인경 편, 연극과인간, 2008, 125쪽.

11) 가족드라마가 당대의 사회문제들을 세대로 매개하며 절합하는 양상에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 이길성, 「1960년대 가족드라마의 형성과정과 제 양상 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2006, 133-157쪽.

12) 가족드라마는 청춘물의 대두와 함께 쇠퇴했지만, 둘 사이에는 일정한 연속성도 있다. 따라서, 가족드라마에서 청춘물로 이어지는 신성일의 경로에는 자연스러운 면도 있다. 두 장르의 대체와 연속의 관계에 대해서는 이길성의 논의를 참조할 수 있다. 이길

가장 전도유망한 제작사에 전속되어 미래를 기약하는 대신에, 그는 밖으로 나와 <아낌없이 주련다>(1962, 유현목)의 주연을 맡는 것을 선택했다. 신성일은 이 영화에서 30대 여성(이민자)과 사랑에 빠지는 20대 남성을 연기했다. 그 선택의 결과는 분명 성공적이라 할 수 있을 터인데, 이를 통해 일약 스타덤에 올랐을 뿐만 아니라,¹³⁾ 이후 청춘물 스타로 구가하게 될 전성기의 주요 동반자 중 하나인 극동흥업과의 만남이 이뤄졌기 때문이기도 했다.¹⁴⁾

<아낌없이 주련다>의 기획자였던 호현찬은 신성일의 캐스팅이 지방 흥업자들의 반대를 무릅쓰고 이뤄진 일이었다고 회고한다.¹⁵⁾ 이는 신성일이 1960년대 한국영화계의 새로운 시도에 결부되어 있었음을 알려준다. 그것은 바로 1960년대 한국영화의 '특산물'인 청춘물이었다.¹⁶⁾ 이듬해, <가정교사>(1963, 김기덕), <청춘교실>(1963, 김수용) 등에 엄앵란과 함께 출연하며 그는 최고의 스타가 된다.¹⁷⁾

성, 위의 글, 158-161쪽.

13) <1963년도의 호프>, 『조선일보』, 1963.1.1., 10면.

14) 김기덕은 <아낌없이 주련다> 이후, “이런 친구는 키워야 한다고 그래서 계속 신성일을 주연으로 하려는 계획이 있었”다고 회고한 바 있다. 한국영상자료원 편, 『한국영화를 말한다』. 이채, 2005, 48쪽; 극동흥업의 주요 성원이었던 그는 이후 <가정교사>(1963), <맨발의 청춘>(1964), <불타는 청춘>(1965) 등 신성일 주연의 여러 청춘물을 연출한다.

15) 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 1999, 127쪽.

16) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2003, 390쪽.

17) “신영균, 최은희 콤비의 인기가 신성일, 엄앵란의 콤비로 이행중이 분명하고 이는 영화관객이 줄어들... 다는 징조라고 영화계는 쑥덕속덕...” <반비레된 질과 양>, 『동아일보』, 1963.12.27., 6면; 몇 년 후 언론은 1963년이 “한국영화 사상 최초로 140편대를 넘어”섰을 뿐만 아니라, 무엇보다도 “한국영화 50년 사상 처음 보는 청춘드라마붐이 견잡을 수 없이 일어났”다는 점에서, “스크린 반세기상 잊을 수 없는 해”였다고 회고한다. <주역을 통해 본 스크린 반세기(11) 방화의 황금시대 신성일 엄앵란 콤비>, 『조선일보』, 1966.7.3., 6면. 그들이 거둔 성공은 영화사적 사건이기도 했다. <청춘교실>이 외화 전문 상영관이던 아카데미 극장의 방화 전환의 첫 프로그램이었다는 점에서 이

〈맨발의 청춘〉(김기덕, 1964)은 청춘물의 대표작이자, 신성일의 대표작이기도 하다. 이를 통해 특유의 그 페르소나도 성립됐다. 그것은 ‘반항’과 같은 청춘 특유의 속성에, ‘로맨스’와 ‘모더니티’의 매혹이라는 특성들이 더해진 것이었다. 김기덕은 서사, 미술, 촬영, 음향 모든 면에서 ‘새로운 것’을 담아내고자 했다고 회고한다.¹⁸⁾ 그러한 노력이 아카데미 극장의 관객들로 대표되는 젊은 층의 관심이 한국영화로 향하게 했던 것으로 보인다.

청춘물은 1962~1966년에 크게 성행했다. 청춘물 스타로서의 신성일의 위상은 독보적이었다.¹⁹⁾ 1964년의 한 논자는 청춘물에서의 신성일의 이미지를 두 유형, ‘부모의 보수적 도덕률에 반항하는 부잣집 아들’과 빈곤의 벽을 뚫고 나가려다 좌절하는 가난한 집 아들’로 구분했다.²⁰⁾ 어느 경우에도 반항, 불화, 일탈 등을 특징으로 하는 것은 마찬가지였다. 그는 또한 언제나 로맨스의 주인공이었고, 물질적 풍요로서의 모더니티를 표상하거나 추구했다.

최고 스타였던 그는 청춘물 이외의 다양한 유형의 영화들에도 출연했다.²¹⁾ 도시 하층민들의 삶을 리얼리즘적으로 묘사했던 〈혈맥〉(1963, 김

는 한국영화의 융성을 촉발했던 면이 있다. 그는 “한국의 제임스 딘으로” 불리며 이러한 변화를 이끌었다. 〈성난능금〉, 『경향신문』, 1963.11.5., 8면; 당시 영화잡지의 신성일·엄앵란에 대한 보도 양상에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 전동은·안승범, 「청춘영화 ‘스타’의 표상과 영화잡지의 상호작용성: 1960년대 영화잡지 『실버스크린』의 신성일·엄앵란 기사를 중심으로」, 『스토리콘텐츠』 창간호, 경희대학교 K-컬처·스토리콘텐츠연구소, 2022, 47-67쪽.

18) 한국영상자료원 편, 앞의 책, 44-54쪽.

19) 이영일이 청춘물의 사례로 제시한 30여 편의 작품중 대부분이 신성일 주연작인 것에서도 이를 확인할 수 있다. 이영일, 앞의 책, 390-396쪽.

20) 허백년, 〈한국영화의 톱스타는 과연 누군가〉, 『실버스크린』, 1964년 10월호, 56쪽.

21) 이 시기 동안 영화잡지, 영화상 등이 선정한 인기 순위의 최상위에 그의 이름이 오르지 않은 경우는 없었다. 매년 그는 수십 편의 영화에 겹치기 출연을 했고, 가장 많은 돈을 버는 스타이기도 했다. 예컨대, 1965년에 그는 당시 영화계 최다인 40여 편의 영화에서 주연을 연기했고, 역시 최고액인 약 213만원의 세금을 납부했다. 〈올해의 히트

수용), 유전개발에 매진하는 사업가로 출연한 <성난 영웅들>(1965, 정인엽), 군인 영웅 역을 맡은 <소령 강재구>(1966, 고영남) 등, 그가 연기했던 배역은 당시 만들어지고 있던 거의 모든 종류의 영화에서 전형화된 남성 유형의 거의 모두를 망라했다. 하지만, 이 시기 그를 강력하게 특징지었던 것은 특유의 청춘이미지였다. 대체로 지배적인 질서와 불화하는 인물로 그려지곤 했던 것이다. 이데올로기에 사로잡혀 반공투사인 형(신영균)과 대결하는 동생으로 등장했던 <군번 없는 용사>(1966, 이만희)도 그 한 사례다.

당시 청춘물은 상업성이나 비현실성 등으로 인해 비난의 대상이 되곤 했다.²²⁾ 하지만, 한국영화가 침체일로를 걷고 있던 1970년대 중반의 한 신문기사는, 1960년대 중반의 시기를 “청춘물의 전성시대요 한국영화계의 황금기”로 회고한다.²³⁾ 이는 청춘물이 한국영화의 변성을 이끌었던 흐름으로서의 위상을 가지고 있음을 의미한다. 바로 그 중심에 신성일이 있었다. 그는 1960년대 한국영화의 황금기 그 자체를 표상하는 존재였다.

10), 『조선일보』, 1965.12.29., 5면; 1964년~1971년의 시기 동안 그는 27.1%의 영화에 출연했다. 4편 중 1편의 영화에서 그가 주연이었던 것이다. 당시 그의 다작 양상과 한국영화계에서의 비중에 대해서는 다음을 참조하라. 김형석, 앞의 글, 35-37쪽; 가장 많은 영화에 출연했던 그가 다양한 유형의 배역을 맡은 것은 당연한 이치이다.

22) “신성일, 엄앵란, 일본자품 이렇게 셋만 모이면 흥행은 만점이라는 소리가... 공공연... 이쯤되면 연기자라기보다 상품에 가깝다.” <연기자라기보다>, 『동아일보』, 1964.3.14., 5면; “한국의 청춘물은 불행하게도 방향 감각을 잃은 자들에 의해서 대부분이 생산”되고 있음을 한탄했던 김사겸은 이 영화들을 ‘최면’에 비유하기까지 했다. 김사겸, <방향 감각을 잃은 기획의 비극>, 『실버스크린』, 1964년 8월호, 103쪽.

23) <경향연료와 함께 명멸한 이원의 톱스타 28인>, 『경향신문』, 1974.10.5., 15면.

2-2. 청춘, 모더니티, 로맨스 그리고 자유주의

20대의 청춘 스타로서 한국영화의 황금기를 이끄는 동안 형성된 신성일의 페르소나는 이후 오랫동안 지속된다. 청춘물은 그의 페르소나를 기원적으로, 결정적으로 규정해 주는 계기였던 것이다.²⁴⁾ 따라서 역시 〈맨발의 청춘〉에 주목하지 않을 수 없다.

두수(신성일)은 폭력조직의 일원이지만 누군가에게 충성하는 성향이 아니다. 그러한 '반항'은 청춘물 전반을 통해 구축되는 그의 주요한 성격적 특성이다. 영화에서 청춘은 '질주'로 표현되곤 한다.²⁵⁾ 〈맨발의 청춘〉에서 이는 사랑의 도주로 나타난다. 질주는 활력과 함께 불안정성도 함축한다. 예측 불가능한 충동, 유혹에 대한 취약함과 같은 것이다. 반항과 질주는 '순수'와 관련된다. 〈맨발의 청춘〉에서 이는 사랑에 대한 순수한 열정으로 나타난다. 그들은 심지어 순결하기까지 했던 것이다. 하지만 이러한 순수는 공허 혹은 맹목으로 이어질 수 있다. 두수의 질주는 결국 죽음으로 이어진다. 한편, 청춘이란 그 일시성으로 인해 언제나 불안을 함축하는데, 이 또한 두수의 성격을 구성하는 요소이다. 이후 신성일이 청춘의 죽음을 유예하며 활동했던 그 오랜 시간 동안, 그 특유의 불안 또한 함께 지속되었던 것으로 볼 수 있다.

반항, 질주, 순수, 일시성 등은 청춘의 원형적 성격이라 할 수 있을 터, 이들은 그의 청춘의 페르소나의 주된 기초를 이룬다. 그것은 사회적 규범으로부터 자유로운 것이었을 뿐만 아니라, 특유의 비현실성으로 인해 탈맥

24) 강성률, 앞의 글, 114쪽.

25) 〈사춘기여 안녕〉(1962)에서 오토바이, 〈청춘교실〉(1963)에서는 오픈카 등은 모두 질주하는 청춘의 이미지에 관련된다. 실제 삶 속에서도 그는 가장 비싼 자동차의 소유자였다. 그의 빨간색 무스탕은 분명 그의 페르소나의 일부였다. 〈사치성 고급승용차 얼마나 있으며 누가 타나〉, 『경향신문』, 1970.8.8., 4면.

락화된 것이었다. 당시 신성일과 청춘물은 ‘왜색’ 혐의에 연루된 특유의 무국적성으로 인해 극도의 비난을 사곤 했다.²⁶⁾ 그런데, 그러한 무국적성 자체가 현실로부터의 일탈을 함의하는 면이 있었음이 고려될 필요가 있다.

그러므로 이는 현실에 대한 포괄적인 부정성으로 규정될 수 있다. 현실적 대안으로 잘 이어지는 것도 아니었고, 그러한 부정이 현실에서 실현되기도 어려웠다는 점에서, 판타지로서의 성격을 강하게 가지는 것이기도 했다.²⁷⁾ 이는 그가 연기한 배역에 노정된 빈곤, 소외, 상처, 좌절 등이 다소 부차적일 수 있음을 의미한다.²⁸⁾ 이를 상상적으로 돌파하려 드는 청춘의 동학이 보다 규정적이라 보는 것이 타당할 것이다.²⁹⁾

이러한 청춘물의 판타지는 점차 해소되어 갔다. 성공을 위해 상류층 여성에 접근하는 비열한 모습으로 등장한 <학사주점>(1964, 박종호)이나, 돈을 벌기 위해 혈안이 된 청춘을 연기한 <적자인생>(1965, 적자인생)과 같은 사례가 있다.³⁰⁾ 이는 청춘물 장르가 변주되며 해체되는 과정이었다.

26) “일본 사람도 아니고 한국 사람도 아닌 무국적인으로”의 형상을 한 “빌려온 청춘의 인간상”으로 그를 규정하는 글에서 이를 잘 확인할 수 있다. 허백년, 앞의 글, 55쪽.

27) 이우석에 따르면 청춘물은 1960년대 초 급증하던 ‘도시 하층 젊은이’를 관객으로 삼아 그들의 ‘일탈’적인 ‘환상’을 ‘스타덤’을 주요 매개로 담아낸 것이다. 이우석, 「1960년대 청춘영화 형성 과정에 대한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2003; 이는 청춘물이 구체적 관객들이라는 현실에서 비롯되었지만, 그 양태는 비현실적 판타지였음을 뜻한다. 신성일은 그러한 판타지의 주체이자 그것의 의인화된 표상이었다.

28) 청춘물은 판타지의 매혹과 함께 그 어두운 이면도 다룬다. 하지만, 이를 무화시키는 판타지의 동학이야말로 청춘물의 가장 중요한 특징일 수 있다. 신성일의 페르소나에 있어서는 더욱 그러한 면이 있다. 이와 관련해서 그가 영화에서는 때로 좌절하곤 했지만, 현실 속에서는 전례없는 성공의 신화를 쓰고 있었음도 고려될 필요가 있다. 이우석, 위의 글, 44-48쪽.

29) “두수는 빈곤보다는 불량의 이미지가 강조되”는 인물인 것이다. 이대범, 「국가정체성 형성과 불량한 청춘 : <맨발의 청춘>(김기덕, 1964)을 중심으로」, 『영상문화』 제40호, 한국영상문화학회, 2022, 142쪽.

30) 청춘물의 변화 양상에 대해서는 노지승의 논의를 참조할 수 있다. 반항적인 부잣집 아들보다는, 건달로 대표되는 “사회적 선발에서 탈락한 계층 상승의 욕망이 좌절되는”

하지만, 여전히 ‘국적불명’이라는 비판을 샀던 <흑발의 청춘>(1966, 김기덕)에서 확인할 수 있듯이 특유의 판타지도 지속되고 있었다.³¹⁾

그렇다면 이러한 청춘의 판타지에 함축된 사회적인 의미는 무엇일까. 자유롭게 추구되는 개인적 욕망의 낙관적 전경화가 그중 하나일 것이다. 이는 청춘의 성격과 함께 그의 초기 페르소나를 구성했던 다른 요소들에 있어서도 마찬가지다.

그중 하나는 ‘로맨스’다. 두수는 거친 범죄자지만 사랑하는 여성 앞에서 순수하고 다정하다. 이는 물론 미남 배우로서의 신성일에 특유한 면모이며, 청춘물을 초과하는 그의 주요한 이미지이다. 하지만 청춘과 로맨스의 각별한 친연성을 고려하면 이는 청춘에 긴밀히 연관될 수 있는 성격이다. 청춘의 로맨스는 특유의 서구적 미장센을 통해 제시된다. 이는 ‘모더니티’에 대한 동경으로 가득 충전되어 있다.³²⁾ 청춘과 ‘모던’ 사이에도 특유의 인력이 작용한다. 양자는 ‘새로움’의 의미를 공유하기 때문이다. 신성일은 영화 속 가장 중요한 모더니티의 도상으로 등장한다. 그리고 암시적으로 모더니티를 강렬히 욕망하는 개인이기도 하다.

이처럼 청춘물 시대를 통과하며 형성된 신성일의 페르소나에는 청춘 특

인물형이 등장하는 경우가 점차 많아져 갔다. 노지승, 「대학생과 건달, 김승옥 소설과 청춘영화에 나타난 1960년대 청년 표상」, 『한국현대문학연구』 제22집, 한국현대문학학회, 2007, 407쪽.

31) “우리의 청춘은 캄페로만 대변되는 것인지 3년전부터 이른바 청춘영화의 주인공들은 천편일률적으로 국적불명의 뒷골목 사나이이다” <캄페소제의 멜로드라마 <흑발의 청춘>>, 『동아일보』, 1966.11.8., 6면.

32) 성경, 권투잡지, 프로레슬링, 클래식공연, 아파트, 2층 저택, 위스키 바, 스테이크, 트위스트, 자동차 등과 같은 도상들이다. 모더니티에 대한 동경이 청춘물을 특징짓는 주요한 특징임은 폭넓게 지적되어 왔다. “새로운 세대의 새로운 사회, 새로운 문화에 대한 욕망과 그 근처에 있는 근대화에 대한 욕구가 크게 작동”했던 것이다. 정수완, 「1950~60년대 한일 청춘 영화 비교연구: 청춘 영화에 나타난 근대/국가를 중심으로」, 『영화연구』 제26호, 한국영화학회, 2005, 324쪽.

유의 성격에, 로맨스와 모더니티의 매혹이 겹쳐져 있었다. 로맨스와 모더니티는 청춘과 깊은 친연성을 가지므로, 이러한 겹침은 무작위적이지 않다. 그리고, 나아가 이들 사이에 놓인 보다 심원한 의미에서의 연관도 주목되어야 한다. 그것은 바로 욕망하는 개인의 자유이다.

그의 반항은 외부의 강제에 지배받지 않는 순수한 개인적 내면의 산물이다. 질주는 그러한 개인적 내면을 추동하는 열정이다. 청춘 페르소나는 근본적인 의미에서의 자유를 표상한다. 그런데, 사랑은 자유의 주된 과제가 아닌가. 또한 모던한 스타일이 함축하는 물질적 풍요는 자유의 가장 일반적 추구 대상이다. 따라서, 신성일의 페르소나는 자유를 사회의 근본원리로 제안하는 ‘자유주의’에 관련된다. 자유주의는 세계의 중심에 가정과 시장, 즉 자유로운 사적 개인의 영역을 위치짓기 때문이다.³³⁾

요컨대, 청춘의 페르소나는 잠재적으로 자유주의적이다. 이는 <사랑의 역사>에서 그가 연기한 인물형의 연장선상에 놓여 있다. 1960년대는 한국 사회의 자유주의적 사적영역이 본격적으로 형성되기 시작한 시기였다. 한편으로는 경제개발이 본격적으로 추진되었으며, 다른 한편으로는 성별 분업에 입각한 가부장제적 가족의 중심성이 강화되기 시작했다.³⁴⁾ 그리고, 이와 함께 풍요와 행복에 대한 판타지가 팽배하기 시작했던 것이 1960년대 한국의 상황이었다. 그것이 자유주의적 판타지로서의 청춘의 페르소나가 놓여 있던 조건이었다.³⁵⁾

33) 자유주의적 사적 영역에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 위르겐 하버마스, 『공론장의 구조변동』, 한승완 역, 나남, 2001, 118-127쪽.

34) 조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과지성사, 1988, 104-108쪽.

35) 1960년대 한국사회에서 팽배했던 중산층 중심의 풍요의 판타지의 양상, 정치적 맥락, 그리고 일본청춘소설과의 관련성 등에 대해서는 김예림의 논의를 참조할 수 있다. 김예림, 「1960년대 중후반 개발 내셔널리즘과 중산층 가정 판타지의 문화정치학」, 『현대문학의연구』 제52호, 한국문학연구학회, 2007, 339-375쪽.

3. 예술적 전환과 모더니즘적 페르소나 (1966-1970)

3-1. 예술적 성숙과 페르소나의 변화

청춘물은 엄청난 인기를 누리며 한국영화 최초의 황금기를 이끌었지만, 평은 그리 좋지 않았다. “흥행상품으로는 A급”이었지만, “비한국적인 상황설정”이나 “대중 취향 일변도” 등으로 인해 혹평을 듣곤 했다.³⁶⁾ 특히 일본영화 모방 혐의가 문제였고, 이는 1965년의 일본작품 원안의 영화 제작 규제로 이어졌다. 이와 함께 창작 시나리오에 대한 요구의 목소리도 높아졌고, 문학작품 원작의 문예영화 제작이 활성화되기 시작했다.³⁷⁾ 같은 시기 『영화예술』 등을 포함하는 영화비평계도 새로운 영화에 대한 요청을 강력히 제기하고 있었다.³⁸⁾ 영화계의 전반적 흐름이 변화하고 있었다.

한편, 청춘물의 인기가 점차 하락함에 따라서, 이를 대체할 장르 개발에 대한 상업적 필요도 제기되는 상황이었다. 첩보물, 액션활극, 신파 멜로드라마, 코미디 등이 1960년대 후반의 주요 장르들인데, 여전히 신성일은 이들을 비롯한 모든 종류의 영화에 출연했다. <동경특파원>(1968, 김수용)과 같은 첩보물, <에라이상>(1968, 안현철)와 같은 낭만적 멜로드라마, 공포 시대물 <전설따라 삼천리>(1968, 장일호), 구형활극 대륙물 <상해의 방랑자>(1969, 전우열), SF <대괴수 용가리>(1967, 김기덕) 등에 출연했던 것을 확인할 수 있다.

하지만 그는 이제 보다 진지한 예술적 지향의 영화들에도 출연하기 시

36) <정사로 끝맺은 애련비극>, 『조선일보』, 1964.3.10., 5면.

37) 정종화, 『표절과 변안의 영화사』, 앨피, 2024, 65-72쪽.

38) 이선주, 「한국 모더니즘 영화의 재구성」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 100-104쪽.

작했다. 그중 상당수가 젊은 감독들의 연출작이었다. 1966년 말, 한 해 동안의 영화를 결산하는 한 좌담회에서 참가자들은 유현목, 김기영, 신성일이 아닌, 정진우, 이만희라는 이름을 논한다는 사실 자체에 고무됐다.³⁹⁾ 어떤 새로운 변화를 감지했던 것인데, 그 새로운 흐름에 신성일이 함께 하고 있었다. 그러므로 1966년은 신성일의 경력에 있어서도 중요한 전환점이다.

그 해 출연했던 청춘물 <초우>(1966)부터 그러했다. 이는 “현대감각이 풍성한 수작”이자, “미켈란젤로 안토니오니를 연상케 하는 표현”이었다.⁴⁰⁾ 같은 해 그는 이만희 감독의 부전하는 걸작 <만추>(1966, 이만희)에도 출연했다. 이후 그는 황순원 원작의 <일월>(1967, 이성구), 김동리 원작의 <역마>(1967, 김강윤), <까치소리>(1967, 김수용), 김승옥 원작의 <안개>(1967, 김수용) 등의 문예물, 그리고 <종아>(1967, 유현목), <장군의 수염>(이성구, 1968)와 같이 예술지향을 강하게 드러냈던 영화들에 출연한다.

1960년대 중반까지 한국의 장르영화를 대표했던 스타가, 1960년대 후반에는 예술영화를 대표하는 배우로 변모했던 것이다. 이처럼 신성일은 1960년대 최고의 인기스타였을 뿐만 아니라, 가장 중요한 영화들에 출연하는 대표적 남성 배우이기도 했다. 하지만 그에게 오랫동안 씌워져 있었던 연기력 부족에 대한 평가는 쉽게 사라지지 않았다. 인기상을 모조리 독차지했던 그였지만, “연기자라기보다 상품에 가깝다”는 평을 들으며, 연기상은 오랫동안 받지 못했던 것이다.⁴¹⁾

그 직접적인 이유는 후시녹음 목소리 연기를 하지 않았던 것이었다. 성

39) <특집좌담 66년도 한국영화총결산>, 『영화 TV 예술』, 1967년 신춘호, 63쪽.

40) <양화 연상 시키는 수작 <초우>>, 『조선일보』, 1966.6.12., 5면.

41) <연기자라기보다>, 『동아일보』, 1964.3.14., 5면.

우 대역이 주요 관행이었던 당시 한국영화계에서, 이는 연기자의 예술적 진정성을 판단하는 주요 기준으로 여겨졌다. 그래서 주요 영화상 시상에서 목소리 연기를 하지 않은 사례는 후보 단계에서 제외되곤 했다.⁴²⁾ 신성일은 전문 성우의 대역에 주로 의존하는 경우였고, 이는 그의 경력 후반까지 계속되었다. 하지만 이 시기에 그는 후시녹음에 직접 참여하곤 했다. <군번없는 용사>(1966)에서 일부 대사를 소화했고, <오늘은 왕>(1966)에서 목소리 연기를 처음으로 완수한다.⁴³⁾

당시 그는 연기에 상당한 노력을 기울이고 있었던 것으로 보인다. 1인 3역으로 출연했던 옴니버스물 <환영>(1967, 이형표)에 대해, 언론은 “신성일은 한계에 도달한 감이 있는 연기의 돌파구를 찾으려고 무던히 애썼다”는 소문을 전하기도 했다.⁴⁴⁾ 그러한 과정 속에서 연기에 대한 오명도 다소 해소되어 갔던 것으로 보인다.⁴⁵⁾ <이상의 날개>(1968, 최인현)에서도 그는 후시녹음 대사를 직접 연기했다. 그리고 이 작품으로 대종상(7회) 남우주연상을 수상한다.⁴⁶⁾

이처럼 1960년대 후반은 그의 경력의 ‘예술적 성숙’의 단계를 통과하던 시기였다. 그는 이제 이전과는 다른 방식으로 전성기를 구가하고 있었다.

42) 대종상, 청룡상 모두 대역 녹음의 경우를 연기상 시상 대상에서 제외했고, 청룡상의 경우 작품 및 시나리오 부문에서 외국작품의 번안, 모방도 제외했다. 청춘물의 스타 신성일이 이 시기 동안 언제나 인기상에 머물렀어야 하는 이유이다. 영화상 시상 기준 관련하여 다음을 기사를 참조할 수 있다. <국제영화제로서의 기틀 마련>, 『조선일보』, 1963.12.6., 5면.

43) <강한 설득력 지닌 반공영화>, 『조선일보』, 1966.3.22., 5면.

44) <신성일 1인3역>, 『경향신문』, 1966.6.17., 8면.

45) <안개>에서 “후배 신인 남우들의 허약함을 느끼게 해 주는 신성일이 관록을 자랑하며 호연이다”라는 호평을 확인할 수 있다. <새 시도에 성공한 가작>, 『조선일보』, 1967.10.24., 5면.

46) <이상의 날개> 또한 ‘초현실주의적인 디자인, 의식의 풍경을 영상화하는 실험’ 등으로 주목받았던 사례이다. <이상의 날개>, 『경향신문』, 1968.11.13., 5면.

그리고, 이 시기를 거치면서 그의 페르소나에도 변화가 일어났다.

이와 관련해서 그가 연기한 배역이 이전과 달라지기 시작했다는 점이 주목된다. 전문적인 직업에 관련되는 역할이 점차 많아지고 있었다. 그중 하나는 '예술가'이다. <가고파>(1967, 강대진)의 작곡가, <구름>(1968, 정진우)의 화가, <장군의 수염>(1968)의 작가, <아파트의 여인>(1969, 이성구)의 극작가 등이 그러하다. 이러한 예술가 이미지는 당시 그의 예술지향과 상호반영의 관계를 갖는 것으로 보인다.

하지만, <밀월>(1967, 정진우)의 의학박사, <일월>의 건축학도, <비서실>(1967, 이형표)의 엔지니어, <안개>의 회사 중역, <창공에 산다>(1968, 이만희)의 파일럿 등의 배역들을 고려하면, 예술가를 포함한 전문적 직업인 일반의 면모가 그에게 부여되고 있었음을 알 수 있다. 그는 이제 거리보다는 사무실이, 건달보다는 전문직이 더 어울리는 존재였다. 그의 페르소나는 이제 성숙한 부르주아 남성의 형상을 취해가고 있었던 것이다.

한편, 또 하나의 두드러진 특성으로 주목되는 것은 심리적으로 복잡한 인물을 연기하는 경우가 많아졌다는 점이다. 심지어 병리적이기도 한 내적 불안, 파열을 특징으로 하는 배역 또한 자주 주어졌다. 사랑에 대한 강박적 집착을 보여준 <까치소리>, 하룻밤의 격정적인 사랑을 고뇌하는 신학도를 연기한 <종아>(1967, 유현목), 무엇보다도 우울한 청년, 보헤미안, 정신착란증 환자의 1인 3역을 소화했던 <환영> 등에서 이는 잘 드러난다.

요컨대, 1960년대 후반 신성일은 '성공했지만 내적으로 갈등하는 부르주아 남성'의 면모를 띠고 있었다. 하지만, 청춘의 페르소나를 구성했던 요소들도 여전히 지속되고 있었다. 세상과의 불화, 순수에 대한 몰두, 폭주하는 면모가 남아 있었고, 여전히 매혹적인 로맨스의 상대이자 모던한 감각의 세련된 체현자였다. 따라서, 그의 새로운 페르소나를 이해하기 위해서는,

그것이 어떻게 변주된 것이며, 그 함의는 무엇인지 살펴볼 필요가 있다.

3-2. 모더니티와 모더니즘

1966년 초 한 신문기사는 신성일을 “고독한 인상의 반항아”로 묘사했다. 그에게서 “야성적인 움직임” 뿐만 아니라, “깊은 사색의 세계”도 감지했던 것이다.⁴⁷⁾ 그 고독은 <적자인생>에서처럼, ‘지나친 야망이 불러온 허무’와도 같은 것이었다.⁴⁸⁾ 그의 페르소나에 변화가 일어나고 있었던 것이다. 이는 청춘물이 해체되는 과정에서 빚어진 일이었다. 하지만 그 ‘고독’과 ‘허무’는 ‘순수’를 비롯한 청춘 특유의 면모가 자신의 ‘지나친 야망’을 성찰한 결과이기도 했다.

도시의 부르주아 남성(신성일)이 낙후한 고향으로 일탈의 여행을 떠나는데 내용의 <안개>는 예술영화 시기 신성일의 페르소나가 잘 드러난 사례 중 하나다. 그는 서울 우수 기업의 젊은 중역인데, 이는 부유한 여성과의 결혼을 통해 가능해진 것이다. 고향에 휴가를 떠난 그는 젊은 여성 인숙(윤정희)를 만나 사랑에 빠지고 고향의 풍경이 불러일으키는 상념들에 괴로워한다. 하지만, 서울에서 급한 호출이 오자 핑계를 대며 도망치듯 돌아간다.

이 영화는 <맨발의 청춘>이 추구했던 바를 성취한 지점에서 출발한다.⁴⁹⁾ 기준은 상류층 여성과 결혼했고, 사회적 지위와 물질적 풍요도 성취했다. 하지만, 이는 <맨발의 청춘>에 대한 ‘배반’이기도 하다.⁵⁰⁾ 세계와의

47) <고독한 인상의 반항아 신성일>, 『조선일보』, 1966.1.9., 5면.

48) <적역 얻은 신성일 <적자인생>>, 『경향신문』, 1965.3.1., 6면.

49) 기준은 한편으로는, ‘고급 슈트’의 ‘도회적 감성’과 다른 한편으로는 ‘청춘’의 성격이 공존하는 ‘양가적’ 존재로, ‘근대에 대한 불안’을 담지한다. 황혜진, 「근대의모순을 담지한 남성 자의식의 행보」, 『배우 신성일』, 커뮤니케이션북스, 2009, 52-54쪽.

50) 오영숙은 <까치소리>에 등장한 그의 형상에서도 “청춘영화의 캐릭터를 반영하면서도

타협이며 순정도 아니기 때문이다. 두수라면 사랑의 질주를 감행하고, 파국적 결말을 감수했을 것이다. 이처럼 〈안개〉는 〈맨발의 청춘〉을 완성하는 동시에 해체한다. 그리고 이 과정에서 신성일의 페르소나에도 동일한 일이 일어난다.

〈안개〉를 포함한 당시의 여러 영화에서 청춘의 페르소나는 이처럼 역설적인 방식으로 변주, 지속, 심화되곤 했다. 사랑, 풍요, 명성 등이 성취되지만, 동시에 내적 갈등을 통해 훼손된다. 청춘 특유의 성격들-반항, 순수, 질주, 일시성 등-이 작용한 것이다. 그 결과 성공한 부르주아와 청춘 사이에 놓인 긴장 상태의 페르소나가 만들어진다.⁵¹⁾ 이전 페르소나에 대한 인용, 해체, 성찰에 기반하므로 이는 자기-반영적이다.

학병시절의 끔찍한 기억으로 인해 망가진 일상을 살아가는 의사로 등장했던 〈시발점〉(1969, 김수용)도 그러한 경우다. 그런데, 이 영화를 통해서 눈여겨봐야 할 것은 그의 고통만이 아니다. 의사라는 직업, 세련된 정장, 잘 갖춰진 서재 등에도 주목해야 한다. 그는 부르주아적 성취에도 불구하고 고통스러워 하고 있는 것이다. 그러므로 성취의 매혹과 성찰의 양면 모두가, 그리고 양자의 긴장이 주목되어야 한다.

동시에 배반하는" 양상을 발견한다. 오영숙, 앞의 글(2017), 149쪽.

51) 오영숙에 따르면, 이 시기 신성일은 전쟁기억을 다루는 문예물을 통해 배우로서 성장하는 계기를 찾았으며, 전쟁과 근대화로 대표되는 역사에 대한 인식과 내적 성찰을 통해 당대인의 심리적 현실을 매개했다. 이는 청춘물의 페르소나와 반영과 변화의 긴장 관계를 가지는 것이었으며, 이 시기의 변화는 이후 그의 페르소나에 죄책감과 같은 성찰적 정동의 양태로 깊이 각인되었다. 오영숙, 앞의 글(2017). 이러한 설명은 그 자체로 일관되고 타당하며, 이 글의 주요한 참조 대상이기도 하다. 하지만, 신성일의 페르소나가 그러한 변화에도 불구하고, 모더니티와 로맨스의 매혹을 여전히 강하게 담지 하고 있었음은 충분히 반영되지 않았음이 지적될 수 있다. 1960년대 후반부터 그의 페르소나는 모더니티의 성취를 표상하기 시작했고, 1970년대에는 변형된 형태로 로맨스의 매혹을 담아냈다. 즉, 그의 페르소나에는 여전히 지속되는 특성들이 있었던 것이다. 이러한 점에 주목하는 것이 그의 페르소나를 온전히 이해하는 데 필요하다는 것이 이 글의 시각이다.

이제 신성일의 페르소나는 모더니티의 성취를 표상하기 시작했다. 부와 사랑의 실현으로 집약되므로, 그것은 자유주의적 사적영역에서의 모더니티이다. 현실도 그러했다. 상경 청년이 스타가 되어 부와 명성을 성취하기까지의 삶, 상업물의 스타가 진지한 예술영화의 주인공이 되는 영화적 경력 바로 그것이다. 그런데, 모더니티에 대한 비판적 시선도 수반됐다. 그는 “근대화의 피로에 지친 남성”으로 보이곤 했던 것이다.⁵²⁾ 역사와 현실에 매개되곤 했으므로 이는 보다 심화되고 성숙된 면모였다. 하지만, 〈학사주점〉의 빛나간 청춘을 자살로 이끈 자기성찰의 연장선상에 있는 것이기도 했다.⁵³⁾

따라서, 1960년대 후반 신성일의 페르소나는 모더니즘적인 것이었다고 볼 수 있다. 두 가지 의미에서 그러했는데, 첫째, 청춘 페르소나에 대한 자기반영의 양태였다는 점, 둘째, 모더니티에 대한 자기반영적 재현이었던 점에서였다. 〈안개〉는 1960년대 한국 모더니즘 영화의 주요 사례다. 그런데, 여기에 신성일의 존재도 기입되어야 한다. 그의 페르소나 또한 모더니즘 영화로서의 〈안개〉의 일부인 것이다. 이는 당시 신성일을 등장한 예술영화들에 의해 폭넓게 공유된 특징이었던 것으로 보인다. 실험적인 영화 형식이 채택되고, 모더니티가 비판될 때, 그의 모더니즘적 페르소나

52) 강성률, 앞의 글, 110쪽.

53) 이처럼 1960년대 후반의 모더니즘 영화들은 청춘물의 연속선상에서 파악될 수 있는 면이 있다. 그 연속은 무엇보다도 ‘새로움’의 차원에서 포착된다. 이선주에 따르면, “한국영화의 새로움을 향한 시도들”이 현실적 어려움에 봉착한 결과, “1960년대 (특히, 후반) 한국영화의 시대정신”이 ‘열정’과 ‘불안’을 중심으로 노정되었다. 이선주, 「열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 박사학위논문, 2012, 142쪽. 그런데, ‘열정’과 ‘불안’은 청춘 특유의 정동이기도 하다. 이는 1960년대 후반의 예술영화적 실천이 ‘새로움을 향한 시도’라는 점에서 청춘물의 연장선에 있음을 암시한다. 1960년대 후반의 모더니즘 영화는 이전 시기의 청춘물과 정동을, 그리고 신성일의 페르소나를 공유한다.

의 구축도 함께 이뤄졌다.⁵⁴⁾

그의 새로운 페르소나는 청춘물에 잠재했던 자유주의적 판타지의 실현을 의미했다. 이제 그는 보다 명시적으로 자유주의를 표상했다. 하지만 모더니즘적 성찰에는 자유주의로 완전히 회수되지 않는 어떤 근본적인 자유도 작동하고 있었다. 때로 <장군의 수염>에서의 원인 모를 상실의 우울증과 같은 양태로 나타나거나, 고독, 권태, 소외 등의 수사로 묘사되기도 했던 그러한 성향은, 마찬가지로 모호했던 청춘 특유의 성격, 즉 반항, 순수 등에 맞닿아 있는 것이었다. 이처럼 신성일의 모더니즘적 페르소나는 청춘물의 그것이 해체되는 과정에서 성립했지만, 일정한 변형에도 불구하고 그 원형의 골간을 유지하고 있었다.

하지만, 그러한 변형을 거치면서 그의 페르소나는 모더니티의 보다 강력한 표상이 되었다. 모더니티에 대한 성찰이자 그것의 한 양태로서의 모더니즘을 그 특성으로 획득했기 때문이다. 물론 그가 표상하는 모더니티는 사적 영역을 중심으로 하는 것이었다. 1960년대 하반기는 경제성장의 결과가 가시화되기 시작했던 시기다. 하지만, 여전히 저개발의 상태에 있었고, 빈부 격차 역시 여전했다.⁵⁵⁾ 그러므로 다소 과잉된 관념과 정동으로 특징지어질 수 있는 그의 모더니즘 페르소나에는, 여전히 판타지로서의 성격이 있었다고 볼 수 있다.

54) 그것이 반드시 의도된 것은 아니었을 수 있다. 원작이 모더니티에 대한 비판적 태도를 견지하는 문예물이라면 특히 그렇다. 근대화론에 저항했던 1960년대 문학에 대해 다음을 참조할 수 있다. 권보드래·천정환, 『1960년을 묻다』, 천년의상상, 2012, 63-108쪽. 하지만 신성일이 등장한 이상 모더니티의 매혹적 가시화를 피하기 어려웠을 것이다. 어쩌면 이러한 매체간 충돌과 긴장이 이 시기 영화적 모더니즘의 예기치 않은 한 원천이었을 수도 있다.

55) 1965년의 지니계수가 0.344, 1976년에는 0.391이었던 것에서 확인할 수 있듯이, 개발독재기 동안 심각한 수준의 빈부격차의 상태가 지속되고 있었다. 이정우, 『개발독재와 빈부격차』, 『개발독재와 박정희 시대』, 이병천 편, 창비, 2003, 235쪽.

한편, 이 시기를 거치며 그의 페르소나는 성찰의 거리를 획득하기 시작했다. 이제 더 이상 물질적 모더니티의 추구에 집착하는 면모는 두드러지지 않게 되었다. 물론 이는 그가 이미 그것을 성취한 존재로 그려지는 경향이 강했기 때문이기도 했다. 또한 그 성찰의 거리는 자신에 대한 것일 뿐만 아니라, 타인과의 관계 속에 놓일수 있는 것이기도 했다. 이는 그의 로맨스에 있어서도 변화를 만들어냈다.

마지막으로, 이 시기를 거치며 그의 페르소나에 더해진 또 하나의 중요한 요소에 대해서도 주목해야 한다. 그것은 바로 '영화'이다. 스타라면 누구라도 어느 정도는 영화 자체를 표상할 것이다. 영화사의 한 시기를 대표했던 스타라면 더욱 그러하다. 1960년대 전반기에는 청춘물의 스타로서, 후반기에는 예술영화의 대표적 연기자로서 그는 한 시대를 대표했다. 이 시기를 거치며 그는 한국 영화의 주요 표상으로서의 성격을 가지기 시작했던 것으로 보인다. 이 또한 그의 페르소나의 일부로 오랫동안 지속되었다.

4. 로맨스의 페르소나와 위상의 주변화 (1970-1981)

4-1. 여성 혹은 청춘의 상대역

신성일의 전성기는 1960년대였다. 1960년대 말부터 그의 인기가 예전 같지 않다는 소리가 들려오기 시작했다.⁵⁶⁾ 하지만 신성일의 인기만 하락했던 것은 아니다. 1960년대 말부터 영화산업의 침체가 시작됐고, 이는

56) “한국 남성 배우의 대표적 얼굴로 7년 간 톱을 차지했던 신성일 군이... 인기가 현저히 하락, 스타의 자리가 흔들리기 시작했다.” <연예 화제> 『경향신문』, 1969.6.14., 5면.

1970년대 내내 계속되었다.⁵⁷⁾ TV의 시장 잠식으로 영화의 상업적 잠재력이 약화됐고, 검열을 비롯한 국가 통제의 강화가 영화적 상상력을 억압했다. 신성일의 활동은 줄었고, 인기도 예전같지 않았지만, 그럼에도 그는 여전히 한국영화계를 대표하는 남성스타였다.⁵⁸⁾ 그렇게 한국영화계의 침체에 연루되며 그의 1970년대 경력이 이어졌다.

1970~1973년은 한국영화 전반에 걸쳐 화제작이 거의 등장하지 않았던 시기다.⁵⁹⁾ ‘미워도’ 류의 신파 멜로드라마가 다수 양산됐고, 신성일 또한 이러한 영화들에 다수 출연했다. 한 남성, 두 여성, 아이가 만들어내는 가족구성의 고통과 슬픔이 주가 되는 이 영화들에서 그는 문제의 남성 역할을 맡았다. <누가 그 여인을 모르시나요>(1970, 이상언)의 문희, <사랑이 스쳐간 상처>(1971, 김영걸)의 윤정희 등 당시의 여러 인기 여성 스타들의

57) 서울 개봉관 평균 관객수가 1964~1969년에 한국영화 평균 6만4천여명, 외국영화 8만4천여명이었던 것이, 1971~1975년에는 각각 2만2천여명, 7만5천여명으로 감소했다. 『한국영화자료편람』, 영화진흥공사, 1977, 155쪽; 전국 영화관람객 수는 정점에 올랐던 1969년 1억7300만여명에서 1979년 6500만명으로 감소했다. 『한국영화의 당면과제』, 문화공보부, 1985, 63쪽; 같은 시기 가구당 TV보급률은 3.95%에서 79.19%로 급등했다. 정순일 외, 『한국TV 40년의 발자취』, 한울, 2000, 71, 119쪽; 1970년대 한국영화 제작편수는 1970년 209편에서 1979년 96편으로 감소했다. 박지연, 「1960, 1970년대 한국영화정책과 산업」, 한국영상자료원 편, 『한국영화사공부 1960~1979』, 이채, 2004, 178쪽.

58) 신영균(78편), 김진규(57편), 최무룡(65편), 남궁원(96편), 박노식(122편), 장동휘(59편) 등 1960년대의 주요 남성 배우 대부분은 1970년대를 거치며 그 활동이 둔화되어 갔다. 김희라(161편), 하명중(64편), 최불암(68편), 이대근(34편), 이영하(19편), 한진희(14편) 등이 1970년에 새롭게 등장한 주요 배우들인데, 대체로 스타로서의 위상이 1960년대 배우들에 미치지 못했고, 상당수가 TV와 겸업했기 때문에 영화에 전력을 기울이지 못하는 경향이 있었다. 신성일은 1970년대 내내 꾸준한 활동을 보였고, 남성 배우들 중 가장 많은 작품(175편)에 출연했던 것으로 확인된다. (괄호 안은 1970~1979년 출연 작품 편수이다. 한국영상자료원 한국영화데이터베이스에 따른 것이며 제작년도를 기준으로 삼았다)

59) “방화계에서는 통속적인 최루작전의 영화와 현실과는 동떨어진 액션물들이 판을 치고 있다.” <울며치고받는 새봄의 방화가>, 『경향신문』, 1970.3.14., 5면.

상대역이었다.

그런데, 이러한 유형의 영화들은 남성 주인공의 역할을 제한적인 것으로 만드는 경향이 있었다. 비련의 여성이 중심에 놓이고, 남성은 그저 원인 이자 방관자였기 때문이다. 따라서 이러한 영화들에의 지속적 출연은 그의 위상을 주변화하는 효과가 있었던 것으로 보인다. 물론 이는 동일한 조건에 놓이는 남성 배우들이라면 누구라도 처하게 되는 상황이었다.⁶⁰⁾

이 시기에도 특유의 성공한 부르주아의 이미지는 여전했다. 파리 로케이션 촬영으로 화제가 됐던 <이별>(1973, 신상옥)에서, 그는 두 여성 사이에서 갈등하는 음악가를 연기했다. “이국정서가 풍기는 산뜻한 컬러화면”으로 “방화의 분위기를 바꾼” 것으로 평가받기도 했던 이 영화는, 신성일 특유의 예술가 이미지와 모던한 스타일이 드러난 사례였다.⁶¹⁾ <이별>은 서울 개봉관 관객 14만5천여명을 동원하며 그 해 상업적으로 가장 성공한 한국영화가 되었다.⁶²⁾

한편, 1970년대로의 전환기에 불황에 처한 영화계가 취했던 대응 방안 중 하나는 선정성을 강화하는 것이었다. 이는 1960년대 말부터 시작되었는데, 신성일도 <내시>(신상옥, 1968)를 통해 이러한 흐름에 참여한 바 있다.⁶³⁾ 토속적 성애를 전형적으로 다루는 <마님>(주동진, 1970)에 그는 며

60) 로맨틱 코미디에서도 유사한 일이 빚어졌다. 이 장르의 주인공 역시 여성이었기 때문이다. 식모 주인공의 복수와 재결합을 다룬 <호랑이 꼬리를 잡은 여자>(1970, 김중래), 딸들의 결혼 이야기를 다룬 <시집은 가야지요>(이형표, 1970), 문희, 윤정희, 남정임이 함께 출연했던 <결혼교실>(1970, 정인엽) 등의 사례가 있다. 한편, 당시 인기 장르였던 반공, 첩보 소재의 활극물에서도 그는 주변화되는 경향이 있었다. 박노식의 동료이거나 적대자로 출연했던 <작크를 채워라>(1972, 박노식), <인생유학생>(1971, 박호태) 등이 그러하다.

61) <파리 배경 산뜻한 분위기>, 『조선일보』, 1973.9.15., 5면.

62) 1970년대 초 신성일은 직접 연출을 맡기도 했다. 그가 흥행면에서 성공적인 연출자였던 점은 잘 알려져 있지 않다. <연애교실>(1970, 신성일)과 <봄 여름 가을 그리고 겨울>(1972, 신성일)은 서울개봉관 기준 그 해의 2위에 해당되는 작품이었다.

슴으로 출연했고, <사랑하는 마리아>(70)에서 그의 누드 장면은 검열을 통해 삭제되는 논란을 일으키기도 했다.⁶⁴⁾

이후에도 그는 성애 표현에 종종 결부되곤 했다. 로맨스의 상징적 존재가 성애와 관련되는 것은 자연스럽다.⁶⁵⁾ 이는 또한 한국 영화 전반의 경향에 따른 것이기도 했다. 그런데, 성애 표현과 강하게 결부되는 것 또한 그의 존재를 주변화시키는 효과가 있었다. 성애물은 대체로 여배우의 성적 대상화에 주력하기 때문이다. 한 도시여성의 성적 일탈을 다루는 <야행>(김수용, 1977)에서 그의 역할은 여주인공(윤정희)의 상대로서의 성격이 분명 강했다.

1970년대에 신성일은 많은 새로운 여배우들과 함께 연기했고, 이는 영화 속 성적 긴장 또한 종종 수반하는 것이었다. 그가 여러 마을 여인들의 성적 욕망의 대상이 되는 <산불>(1977, 김수용)은 이를 단적으로 보여주는 사례일 것이다. 이는 그가 스스로 빛을 내기보다는 상대의 빛을 반사하는 존재로서 자신의 위상을 유지해 갔음을 알려준다. 그러므로 신성일의 페르소나에 또 하나의 변화가 일어났다. 그것은 상대역 혹은 반사체로서의 성격이 더해진 것이다.⁶⁶⁾

63) 당시 '음화(淫畵)' 혐의로 입건되기도 했던 <내시>는 서울 개봉관 30만 관객을 동원하는 성공을 거두었다. <문화한국의 비전 영화>, 『경향신문』, 1969.4.12., 5면.

64) 두 영화는 그해 흥행 1, 2위를 차지했다. 주동진의 영화들과 1970년대로의 전환기 성애물 발흥의 담론적 맥락에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 박유희, 「1970년대 영화 검열의 신문구조와 욕동의 항배: 여인잔혹사극 <마님>(1970)을 중심으로」, 『현대영화연구』 제19권 1호, 한양대학교 현대영화연구소, 2023, 47-71쪽.

65) 박진형은 <아낌없이 주련다>(1962)에서부터 “그의 신체적 스펙터클과 그 성애적 측면이 강조”되기 시작해서, “60년대 청춘영화에서 80년대 예로영화에 이르기까지” 관통하는 이미지가 되었다고 지적했다. 박진형, 앞의 글, 58쪽.

66) 이를 보다 넓은 견지에서 1970년대 한국영화 전반의 현상으로서의 남성주체 구성의 난점이라는 문제와 관련지을 수도 있을 것이다. 이와 관련해서 ‘여성과의 관계에서 구성되는 남성주체’의 문제를 사례분석을 통해 논의한 황혜진의 연구를 참조할 수 있다.

그의 1970년대 활동에서 가장 중요했던 해는 1974년이다. 그는 이 해에 자신의 경력을 새롭게 갱신했다. 이는 그가 역량을 가장 잘 발휘할 수 있는 방식, 청춘물예의 출연을 통해 이뤄졌다. 하지만 예전과는 다른 식이었다. 역대 흥행기록을 갱신했던 <별들의 고향>(이장호, 1974)에서 그는 청춘 주인공 경아(안인숙)의 연인으로 등장했다. 그녀의 삶이 전락해가는 과정을 그리는 이 영화에서, 신성일은 그녀의 성적 파트너 중 하나이자, 동반자, 혹은 관찰자인 중년의 화가를 연기한다.

그는 이제 더 이상 청춘물의 주인공이 아니었다. 하지만, 청춘의 연인으로 등장할 수는 있는데 그것은 그 역시 청춘이기 때문이었다. 보다 정확히는 세월에 저항하는, 나이 들어가는 과거의 청춘이었다.⁶⁷⁾ 이제 그의 위치는 이제 청춘의 발광체에서 반사체가 되는 것으로 옮겨졌다. 반사체로서의 성격은 1970년대 전시기에 걸쳐 그의 페르소나의 주요한 특성이었는데, 이는 청춘물 장르와 다시 만나면서 강하게 빛을 낼 수 있었다.

이후 수년 동안 그는 일련의 청춘물을 통해 청춘-여성의 상대역을 연기했다. <태양 닮은 소녀>(1975, 이만희)에서 그는 젊은 여성(문숙)과 동행하는 자동차 정비공으로 등장했고, <겨울여자>(1977, 김호선)에서는 과거 제자였던 이화(장미희)의 연인이 되었으며, <(속)별들의 고향>(1979, 하길종)에서는 또 다른 청춘 여성(장미희)과 전편과 유사한 관계에 놓인다. 그는 화가, 교사와 같은 전문직이거나, 청춘물(<초우>)을 연상케 하는 정비공으로 등장하는데, 누적된 특유의 이미지들에 이제 반사체의 양태가 더해지고 있었다.

황혜진, 「1970년대 한국영화의 남성주체에 관한 연구」, 『씨네포럼』 제28호, 동국대학교 영상미디어센터, 2017, 9-36쪽.

67) “비록 젊은 세대라고는 할 수 없지만 기성세대와도 여전히 거리를 두고 싶어 했던 ‘늙은’ 청년세대”에 속한다 할 수 있다. 오영숙, 앞의 글(2009), 446쪽.

이처럼 1970년대에 신성일은 ‘청년영화’로 명명되기도 했던 새로운 흐름에 깊이 관련되었다.⁶⁸⁾ 이 영화들이 1970년대 후반의 가장 주요한 상품인 호스티스물의 흐름과 겹친다는 점을 고려하면, 그의 존재가 여전히 한국영화사의 주된 흐름과 함께 하고 있었음을 알 수 있다. 점차 출연 편수가 줄어들었지만, 1970년대 후반에도 그의 활동은 계속되었다. 많은 경우에 이는 새롭게 등장하는 여배우의 상대역이 되어 기존 영화의 관습을 반복하는 방식이었다.

홀로 낱아 키운 아이라는 ‘미워도’ 류의 모티프를 반복하는 두 편의 영화, 〈가을비 우산속애〉(1979, 석래명), 〈낮선 곳에서 하룻밤〉(1980, 김응천)에서 그는 각각 정윤희, 유지인의 연인 역할을 두 영화 모두에서 아내 역할을 맡은 김자옥과 함께 연기했다. 여배우들과의 성적 긴장 또한 여전히 중요했다. 한 여성(김영란)의 성적 방황을 다루는 〈독신녀〉(1979, 문여송)도 그녀의 상대역 중 하나로 그를 캐스팅하는 것을 놓치지 않았다. 이 모두는 상대역 혹은 반사체로서의 1970년대 특유의 페르소나를 확인할 수 있는 사례들이기도 하다.

1970년대 한국영화는 확실히 여성 주인공을 선호하는 경향이 있었다.⁶⁹⁾ TV와의 경쟁 속에서 여성의 성애 표현이 주요한 사업수단이 되었던

68) 신성일 자신이 당대의 새로운 청년문화적 흐름에 깊은 관심을 가지고 있었다. 이는 당시 ‘청년영화’로 홍보되었던 그의 연출작 〈그건 너〉(1974, 신성일)만 보더라도 쉽게 확인할 수 있다. 오영숙, 「1970년대 한국영화의 청년표상과 정동정치」, 『한국극예술연구』 제71호, 한국극예술학회, 2021, 107쪽; 이 영화는 동양방송의 인기 DJ였던 싱어송라이터 이장희의 동명 히트곡에 기반한 것으로, 신성일은 오토바이를 타고 등장해서 20대 초의 청춘 남녀들과 삼각관계에 놓이는 인기 DJ역을 연기했다.

69) 1979년 주연급 스타들의 개런티는 이러한 상황을 단적으로 반영한다. 신성일이 편당 200만원인 반면, 장미희는 300만원을 받고 있었고, 젊은 남성 배우군에 속했던 김희라는 100만원 이하를 받고 있었다. 〈주연급 스타들의 개런티 얼마나 받나〉, 『주간한국』, 제744호, 1979.2.11., 20쪽.

것이 그 한 원인임은 주지의 사실이다. 사회적 약자를 여성에 은유하는 사회비판적 서사화의 경향이 있었던 것도 그러하다. 그런데 여성 관객들이 그러한 유형을 선호하는 것도 원인이었을 수 있다.⁷⁰⁾ 호스티스물에는 일종의 여성 생애사적 재현으로서 여성관객을 소구하는 측면이 있었고,⁷¹⁾ 영화의 성애표현이 당시 여성들의 사랑과 성에 대한 변화한 감각에 부합했을 수도 있다.⁷²⁾

그러므로 1970년대 한국영화에서의 여성의 전경화는 중층적으로 결정된 현상이었다. 어쨌든 한 가지 분명한 사실은 이러한 조건 속에서 신성일이 최고의 남성 스타의 지위를 유지해 갔다는 점이다. 그리고 이는 그가 가장 선호되는 여성의 상대역이었음을 의미한다. 그런데 그는 어떻게 그럴 수 있었던 것일까?⁷³⁾ 이는 청춘의 아이콘, 모더니티의 표상 등의 요소만으로는 충분히 설명할 수 없어 보인다. 이와 관련해서, 그의 페르소나가 담지한 '반영'의 역량에 일단 주목해 볼 필요가 있다.

모더니즘의 단계를 거치며 그의 페르소나에 더해진 '성찰적 거리'는

70) <호스티스물 봄 여성관객들로 호황>, 『주간한국』, 제747호, 1979.3.4., 18쪽.

71) 노지승, 「1970년대 호스티스 멜로드라마 혹은 이주, 성노동, 저항의 여성 생애사」, 『여성문학연구』 제41호, 한국여성문학학회, 2017, 73-108쪽.

72) 이와 관련해서 소설 『겨울여자』에서 나타난 성과 사랑에 대한 새로운 규범과 감각에 대한 김지영의 논의를 참고할 수 있다. 김지영, 「도착적 법의 판타지-연애담론으로 본 조해일의 『겨울여자』」, 『한국학논집』 제90집, 한국학연구원, 2023, 233-272쪽.

73) 신성일이 1970년대에 계속 최고의 스타일 수 있었던 것, 즉 그가 여성의 상대역으로 가장 선호될 수 있었던 것에는 여러 다른 원인들이 함께 작용했을 가능성이 크다. 당시의 젊은 남성 배우들은 대체로 텔런트 출신이었는데, 여배우가 주로 선호되는 상황에서 그들이 굳이 영화를 선택할 필요가 없었을 것임을 짐작할 수 있다. (당시 주요 남성 TV텔런트의 영화 출연편수는 주55를 참조하라) 반면에, 신성일은 목소리 연기 문제로 텔레비전 출연이 어려웠다. 이처럼 새로운 영화배우가 충원되지 않은 상황에서 그에게 배역이 몰렸을 가능성도 있다. 신성일 자신도 '침체로 인해 영화계에 후배가 충원되지 않았던 것'이 그 이유였다고 설명한 바 있다. 「스타라는 이름, 배우 신성일」, 김형석 채록, 『배우의 신화 영원한 스타』, 부산국제영화제·한국영상자료원, 2017, 206쪽.

1970년대에도 유지되고 있었던 것으로 보인다. 그것은 원래 자신을 향한 것이었지만, 타인을 지켜볼 수 있는 거리일 수도 있었다. “결코 미화하거나 비판하지도 않는 문오(신성일)의 눈길”을 바로 그것이다.⁷⁴⁾ 이는 또한 그를 향하는 타인의 시선을 위한 거리일 수도 있었다. 이렇게 그는 청춘의 동반자가 될 수 있었다. 이는 그의 페르소나의 한 요소, 즉 로맨스의 역할을 강화하는 효과도 낳았던 것으로 보인다. 그가 최고의 상대로 남을 수 있었던 것은 이와 무관치 않아 보인다.⁷⁵⁾

요컨대, 1970년대에도 신성일은 영화계 최고의 남성스타였다. 하지만 1960년대에 비하면 그 위상은 약화된 상태였다. 그가 청춘의 반사체, 여 주인공의 상대역으로 그 존재를 이어가고 있었기 때문만은 아니다. TV가 영화를 앞서던 시절이었고, TV 탤런트들이 더 많은 인기를 누리고 있었기 때문이기도 했다.⁷⁶⁾ 1970년대 하반기로 가면서 그의 상대역을 연기한 여 배우들은 대부분 TV 탤런트 출신으로 영화를 겸업하고 있었다.⁷⁷⁾ 하지만,

74) <청년영화에는 영웅이 없다>, 『조선일보』, 1974.4.30., 5면.

75) 오영숙은 이러한 신성일의 모습을 ‘건조한 어른’으로 묘사한다. 그것은 젊은 여성과 사랑하는 사이가 되지만, 동시에 이에 대한 죄책감에 시달리는 ‘선량한 가해자’이자 ‘무능한 아버지’의 형상이다. 오영숙, 앞의 글(2017), 165-169쪽. 하지만, 그의 페르소나에 부여된 그 ‘건조함’은 청년기의 과도한 열정이 완화된 보다 유연해진 로맨스의 역할에 관련될 수도 있다.

76) 1980년에도 “남자 배우론 신성일이 장수를 누리며 아직도 선두주자”란 평을 듣고 있었다. <TV탤런트 분업화 바람 영화배우>, 『동아일보』, 1980.4.26., 5면; 하지만 대세는 완전히 TV였던 시절이었다. 이미 1976년에 이뤄진 설문조사의 미남 인기인 순위에서 노주현, 한진희, 박근형 등에 뒤처지는 것을 확인할 수 있다. <호감가는 연예인을 선정>, 『동아일보』, 1976.8.26., 5면.

77) 1978년 가을, TBC 탤런트인 정윤희, 장미희, MBC 탤런트인 김자옥, 김영애가 영화관에서 경쟁을 벌이고 있는 상황을 묘사하는 당시의 잡지기사는 이를 잘 보여준다. <4스타 영화서도 경쟁>, 『주간한국』, 737호, 1978.11.26., 18쪽; 1970년대 여배우들이 TV, 영화, 광고 등 다양한 미디어를 횡단하며 스타덤을 구축했던 양상에 대해서는 다음을 참조하라. 이호걸, 「70년대 여배우 스타덤 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2001.

신성일은 영화만을 고집했다. 그래서 심지어 ‘오기로’ 버티고 있다는 말까지 듣기도 했다.⁷⁸⁾

그러한 상황에서, 그의 얼굴로부터 몰락해가는 과거의 영광, 침체일로
의 영화의 운명을 읽어내는 것은 결코 과도한 일이 아닐 것이다. 그의 얼굴
에 깃든 “짙은 우수의 그림자”, 40대로 나이 들어가는 과거 청춘의 그 얼굴
에는 쇠락하는 매체로서의 영화로서의 의미도 담겨 있었다고 해야 할 것
이다. 결국 1981년 총선 출마로 영화 출연을 중단하게 되면서 길었던 그의
시대는 사실상 막을 내렸다.

4-2. 낭만적 사랑, 친밀성, 자유

1970년대에도 성공한 부르주아 남성으로서의 페르소나는 지속되었다.
그는 여전히 모더니티의 성취를 표상했고, 특유의 피로에 지친 모습도 남
아 있었다. 이제 그의 존재는 다소 주변화되고 있었다. 여성 혹은 청춘의
반사체로서 등장하는 경우가 많았기 때문이다. 청춘의 요소는 더욱 약화
되어 청춘에 대한 공감능력이나 특유의 불안정성으로만 남았다. 하지만,
로맨스에 있어서는 그렇지 않았다. 그는 여전히, 혹은 이전보다 더 매혹적
인 연인이었다.

〈별들의 고향〉은 문오(신성일)은 경아(안인숙)와 관련되는 다른 남성들
과는 매우 다르다. 첫 번째 남성(하용수)의 성적 착취, 두 번째 남성(윤일
봉)의 정신적 억압, 세 번째 남성(백일섭)의 육체적 학대와는 달리, 문오는
경아와의 내밀한 소통과 교감을 특징으로 한다. 이는 신성일의 페르소나
에 여성과의 관계를 상호평등하고, 친밀하며, 상호관여적으로 만드는 성

78) 〈오기와 베일의 미남 청춘스타 고독한 정상 20년〉, 『경향신문』, 1978.4.15., 5면.

격이 함축되어 있음을 보여준다. 그의 페르소나는 남다른 친밀성에 기초한 것이다. 최초부터 그는 ‘니마이메(二牧目)’로 규정되었던 존재였다.⁷⁹⁾ 역시 공적 영역보다는 사적 영역의 존재인 것이다.

이처럼 그에겐 내밀하고 순수한 관계를 수립하는 역량이 있다. 그리고 이는 근대기 사적 영역에 규정적인 ‘낭만적 사랑’의 기초가 되는 성품이다.⁸⁰⁾ 그것은 진정으로 사랑하는 사람을 찾고, 그 관계를 영속화할 수 있는 능력이다. 외적 조건으로부터 분리된 순수한 자아의 발로이며, 그래서 자유로운 것이기도 하다. 그리고 이는 성별분업, 핵가족, 친밀성 등으로 특징지어지는 근대기의 표준적 가정의 정동적 기반이다. 자유주의적 사적 영역의 한 축으로서의, 이상화된 부르주아 가정의 성원에 요청되는 핵심 자질인 것이다.⁸¹⁾

청춘물의 로맨스 상당수는 이러한 지향을 명확히 드러낸다. 오픈카의 드라이브로 끝나는 <청춘교실>(1963)의 결말은 그들의 낭만적 사랑에 기초한 결혼으로 이어질 것임을 함축한다. 그들은 진정한 사랑을 알아볼 수 있는 능력의 소유자들이고, 자유로운 주체로서 사랑을 향해 질주한다. 때로 장애로 인해 성취가 좌절되기도 하지만, 그 청춘들의 지향 자체는 대체로 낭만적 사랑을 향했다. 그리고 이는 현실에서도 마찬가지였다.

1964년 11월 결혼 후 엄앵란이 사실상 은퇴하자, 그는 다양한 여배우

79) 호현찬, <전후파 청춘상의 상징>, 『국제영화』, 1963년3월호, 70쪽; ‘니마이메’는 일본 신파극의 남성 유형으로 ‘연인으로서의 남성’을 가리킨다. 사토오 다다오, 『일본영화 이야기』, 유현목 역, 1993, 28-30쪽.

80) “낭만적 사랑이란 다른 어떤 사람과의 관계 그 자체에 내재적인 어떤 성격에 근거해서 감정적 관계를 지속시킨다는 것을 전제로 한다.” 낭만적 사랑과 그것에 기반한 근대적 가정의 성립과 관련해서 기든스의 논의를 참조할 수 있다. 앤소니 기든스, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 배은경·황정미 역, 새물결, 1999, 28쪽.

81) 앤소니 기든스, 위의 책, 83-93쪽; 조은·이정옥·조주현, 『근대가족의 변모와 여성문제』, 서울대학교 출판부, 1997, 24-26, 117-167쪽.

들의 상대역이 되었다. 이러한 ‘신성일 대 모든 여배우’라는 구도는 그에게 ‘난봉꾼’의 이미지를 부여하곤 했다.⁸²⁾ 하지만, 이것이 낭만적 사랑과 이상화된 부르주아 가정의 기반의 파괴를 함의하는 것은 결코 아니었다. 이는 그의 현실 삶 속에서의 이상적인 부르주아적 가정이 유지되는 것과 함께 일어났던 일이기 때문이다.⁸³⁾

이처럼 신성일의 로맨스는 문자 그대로 ‘낭만적(romantic)’인 것에 깊이 관련된다. 신성일이 출연했던 영화들 중 수많은 사례들이 낭만적 사랑의 주체로서 그를 제시해 왔다. 이러한 과정을 통해 구축된 그의 페르소나야말로 여주인공의 시대에 그가 최적의 남성 상대역으로 선택될 수 있었던 이유일 것이다. ‘로맨스의 남자’로서의 그의 페르소나가 1970년대에도 그가 계속 전성기를 이어갈 수 있었던 요인 중 하나였던 것이다.

한편, 모더니즘 단계를 거치며 그에게 부여된 성찰적 거리는 그의 로맨스를 청춘기의 그것과는 다른 성격을 갖게 했다. 이는 그가 이제 더 이상 과도한 열정으로 치명적인 결말로 이어지는 <맨발의 청춘>류의 사랑과는 잘 어울리지 않게 되었음을 의미한다.⁸⁴⁾ 자신과 상대 모두에 대해서 거리를 유지할 수 있게 됨으로써 그의 로맨스는 이전보다 훨씬 더 유연하고 자

82) 박진형, 앞의 글, 68쪽: “성일은 인기의 기반을 계속 굳혀 닥치는 대로 짝을 얻고 있다. 성일의 은막활동은 마치 오토세이와 같다.” <우리는 은막의 콤피>, 『경향신문』, 1966.8.20., 5면. ‘오토세이(おとせい, 臘腸)’는 물개를 뜻하는 일본어 단어이다. 이후 그의 영화 속 성애 표현은 영화 언론의 황색 관심의 대상이 되어왔다.

83) 신성일과 엄앵란의 “결혼이라는 이성애 제도의 꽃은 그 성애적 이미지를 가부장 질서 안에 규범적 남성성으로 안전하게 위치시켰다.” 박진형, 앞의 글, 68쪽; 함께 청춘물의 전성기를 보냈던 엄앵란은 결혼과 함께 전업주부가 되고, 그는 외부에서 다양한 애정 연기를 수반하는 왕성한 연기활동을 이어갔던 과정은, 분명 근대 부르주아 사적 영역 특유의 성 윤리의 젠더화된 이중 기준이 적용되는 한 양상으로 보인다. 앤소니 기든스, 앞의 책, 83쪽.

84) 죽음에 이르곤 했던 청춘물의 사랑은 낭만적 사랑보다는 반사회적 위험을 함축하는 ‘열정적 사랑’에 보다 가까워 보인다. 앤소니 기든스, 앞의 책, 82쪽.

유로운 양태를 띠게 되었던 것으로 보인다.

그는 이제 “연상, 동년배, 연하 등 여성이면 누구나 한 번씩 연인으로 생각해 볼 수 있”는, “그러나 영원한 반려자는” 아닌 존재가 되었다.⁸⁵⁾ 그래서 <별들의 고향>의 문오에게 경아와 가정을 꾸릴 생각은 거의 없어 보인다. 활동시기 전반에 걸쳐 그는 낭만적 사랑의 규준으로부터 이탈하는 존재로서의 면모도 종종 드러내곤 했다. 이는 성공의 야심에 과도하게 사로잡혔기 때문이거나, 내적 갈등과 성찰에 따른 것이거나,⁸⁶⁾ 단지 문란 그 자체이기도 했다.⁸⁷⁾

그리고 대체로는 자유로운 영혼이기 때문이었다. 그런데 1970년대에 그 자유는 그 자신 못지않게 여성으로 인해 촉발되기도 했다. 여성 주인공들에게 성적 규범으로부터 벗어나는 동시에, 순수한 내밀한 관계를 요청하는 성향이 있었던 것이다. 이는 특히 청춘물의 상대역, 즉 <별들의 고향>의 경아, <태양담은 소녀>의 인영, <겨울여자>의 이화 등을 통해서 두드러진다. 그들과의 관계에는 자유로운 친밀성의 공간과 같은 것이 만들어졌고, 신성일은 보다 유연해진 모습으로 그녀들의 자유를 반사했다.

이처럼 1970년대 그의 페르소나에는 낭만적 사랑을 넘어서는 보다 개방적인 관계에 대한 성향이 잠재되어 있었다.⁸⁸⁾ 이는 그에게 속한 것이기

85) <대중문화의 스타들(5) 신성일론>, 『동아일보』, 1978.2.18., 5면.

86) 오영숙은 1960년대 문예영화 시기를 통해 이뤄진 내적 성숙으로 인해 더 이상 낭만적 사랑이 어려워지는 성향이 그의 페르소나에 생겨났다고 설명한 바 있다. 오영숙, 앞의 글(2017), 159-169쪽. 이는 1960년대 후반 문예물에 있어서는 타당한 지적이지만, 이후 신성일의 페르소나 전반을 설명하기에는 충분치 않다. 오히려 그러한 내적 성숙이야말로 신성일의 페르소나에 낭만적 사랑에 더 부합하는 면모를 부여했던 것으로 보인다.

87) “성적 에너지와 부정적 남성성의 체현”으로서의 <휴일>은 이를 가장 잘 보여주는 사례일 것이다. 박진형, 앞의 글, 65쪽.

88) 기든스는 “성적·감정적으로 평등한 관계”인 ‘순수한 관계’가 점차 확산되어 온 것에 주목하며, 그것에 “기존의 성차별적 권력형태에 대한 폭발적인 의미”를 부여한다. 그에

도 했고, 그 이상으로 상대 여성의 성격이 반영된 것이기도 했다. 이는 그의 로맨스를 변화한 시대에 부응하는 보다 매혹적인 양태로 만들었던 것으로 보인다. 하지만 그것이 낭만적 사랑을 완전히 벗어나는 것이었다고 볼 수는 없다. <겨울여자>에서도 그는 결국 아내에게 되돌아간다.

그러므로 요점은 그의 페르소나가 기본적으로는 '낭만적' 사랑에 결박되어 있는 남성성을 담지하고 있다는 것이다. 그의 반항, 일탈, 퇴폐 등은 정상적 표준으로서의 낭만적 사랑의 기반 위에서 맴도는 것이었다. 그의 열정적 로맨스에 잠재된 근본적인 자유의 실천 역시 자유주의적 사적 영역의 질서를 근본적으로 이탈하지는 않는다. 그의 페르소나는 역시 자유주의와 근본적 자유 사이의 긴장 위에 있다.

1970년대에 신성일은 로맨스의 남자로서의 면모를 보다 강하게 가지게 되었다. 그의 낭만적 사랑은 이제 가소성이 증대된 보다 유연화된 양태가 되었다. 이처럼 갱신된 로맨스의 역량으로써 그는 청춘의 연인일 수 있었다. 또한 그는 여전히 성공한 부르주아의 형상으로 등장하곤 했으며, 모던한 감각의 체현자이기도 했다. 이처럼 그의 페르소나는 청춘, 로맨스, 모더니티의 결합체로서의 형상을 유지하고 있었다. 그리고 그는 몰락하는 영화의 표상이기도 했다.

1970년대는 경제성장과 함께 자유주의적 사적영역이 팽창하고 공고화되는 시기였다.⁸⁹⁾ 하지만 공적 영역에서의 정치적 자유는 극도로 억압된 시기이기도 했다.⁹⁰⁾ 유일하게 허락된 것은 사적 영역의 문제가, 그에 가해

계 “낭만적 사랑의 등장은 순수한 관계의 기원이 되는 하나의 사례”이다. 앤소니 기든스, 앞의 책, 28쪽.

89) 1970년대에 자유주의적 사적영역의 한 이념형인 중산층 가정이 역사적 실체로서 등장하고 있었던 점이 주목된다. 김연주·이재경, 「근대 가정주부 되기 과정과 도시 중산층가족의 형성」, 『가족과문화』 제25집 2호, 한국가족학회, 2013, 29-61쪽.

90) 이를 단적으로 보여주는 것이 무기력, 미성숙을 특징으로 하는 1970년대 한국영화의

진 공적 억압의 암시적 환기와 함께 다뤄지는 것이었다.⁹¹⁾이 시기 한국영화가 여성의 표현에 주력했던 것에는 이러한 정치사회적 맥락도 작용했을 것으로 짐작된다. 그렇다면, 그러한 시대에 사적영역의 남성표상으로서의 신성일이 최고 스타로서의 위상을 유지할 수 있었던 것은 자연스러워 보인다.

5. 페르소나의 해체와 역사화 (1981-1994)

5-1. 쇠퇴와 잔영

1981년 총선에서 낙선한 후, 그는 이듬해 영화계에 바로 복귀했다. 하지만 이제 최고의 인기와는 거리가 멀었고, 조연으로 출연하는 경우도 잦아졌다.⁹²⁾ 그의 위상이 상당히 주변화되어, 이제 반사체로의 등장 여부는 더 이상 문제가 아니게 되었다. 이제 그는 확연한 쇠퇴기에 들어섰다. 하지만, 1960년대에 한국영화의 황금기를 보냈던 스타 중 누구도 것처럼 1980년대에도 여전히 활동하지 못했음이 고려되어야 한다.

이 시기에도 그의 페르소나는 여전히 지속되는 편이었다. 청춘으로서의 성격은 이제 거의 흔적만으로 남아있었다. 역시 전문직 부르주아로 등장

청년 재현의 양상일 것이다. 오영숙, 앞의 글(2021).

91) 호스티스 여성인물의 섹슈얼리티 과잉이 사적 영역에서의 위반으로서의 의미를 부여 받으며 박정희 체제의 헤게모니에 균열을 일으키는 양상에 대한 유선영의 논의를 참조할 수 있다. 유선영, 「동원체제의 과민족화 프로젝트와 섹스영화」, 『언론과사회』 제 15권 2호, 사단법인 언론과 사회, 2007, 2-56쪽.

92) 1983년의 인기도 조사의 영화배우 1위는 안성기가 차지했다. <안성기와 정윤희가 대학생 팬 가장 많아>, 『동아일보』, 1983.6.8., 12면.

하는 경우가 많았고, 대체로 유혹에 취약한 남성이었다. 대학생과 사랑에 빠지는 중년 교수로 출연한 <지금 이대로가 좋아>(1984, 정인엽), 젊은 여성(김영애)와의 불륜으로 아내(윤정희)를 인생의 위기에 빠뜨리는 내과의사로 출연한 <위기의 여자>(1987, 정지영) 등이 그러했다.

1980년대에도 그는 중요한 작품들을 남겼다. 유능한 엔지니어지만 가정의 무게에 짓눌리는 중년 남성을 연기한 <장남>(이두용, 1984), 이산가족 찾기 방송을 통해 과거와 대면하는 초로의 남성으로 출연한 <길소뜸>(임권택, 1985) 등이 그러하다. 이 시기에도 그는 새로운 시도들에 관심을 기울였던 것으로 보인다. 그가 1950년대생의 젊은 감독들과 여러 작품을 함께 했던 것이 주목된다. <어미>(1985, 박철수), <달빛 사냥꾼>(1987, 신승수), <레테의 연가>(1987, 장길수), 그리고 <위기의 여자> 등이 그 사례들이다. 하지만 이장호, 배창호 감독의 영화에는 등장하지 않았다. 1980년대 한국영화의 주된 흐름에는 참여하지 못했던 것이다.

1980년대 후반부터 그의 활동은 현저히 감소해 갔다. 출연작 수가 줄었을 뿐만 아니라, 영화적 영향력도 크게 약화됐다. 그가 직접 설립한 성일씨네마트의 <코리안 커넥션>(1990, 고영남), 피랍에서 귀환한 신상옥 감독이 연출한 실화기반의 <마유미>(1990, 신상옥), <증발>(1994, 신상옥) 등에 출연하기도 했다. 하지만 그리 주목받는 작품이 되지는 못했다. 그리고, 이것이 사실상 영화배우로서의 그의 마지막 순간들이었다.

1980년대 그의 활동이 미약한 것이었다고 보기는 어렵다. 하지만 이전에 비한다면 그는 분명 쇠퇴기에 있었다. 스타로서의 그의 존재는 이제 현재의 활동보다는 과거의 잔영에 의해 보다 강하게 규정되기 시작했던 것으로 보인다. 한국영화 최고의 스타로서 그의 페르소나에는 언제나 한국영화 그 자체가 각인되어 있었다. 1980년대를 거치면서 그것은 과거의 한국영화가 되었다. 그는 이제 낡은 한국영화의 표상이 된 것이다.

5-2. 동시녹음과 페르소나의 해체

쇠퇴기의 스타로서 1980년대의 신성일은 점차 과거의 잔영으로서의 성격을 가지게 되었다. 그것은 변화한 한국영화의 조건 속에 놓이면서 해체되기도 했지만, 때로는 그 특성을 보다 선명히 드러내기도 했다. 특히 과거 한국영화의 표상으로서의 그의 면모가 주목된다. 기술적, 미학적으로 강화된 리얼리즘을 통해 포착된 그의 페르소나는, 과거 한국영화 특유의 표현성과 그에 기초한 판타지로서의 성격을 환기하는 효과를 냈기 때문이다. 이 시기의 대표작 중 하나인 <장남>은 이를 잘 보여준다.

이 영화에서 신성일은 반도체 회사의 핵심 엔지니어자, 집안의 대소사를 책임져야 하는 장남으로 등장한다. 성실과 유능으로 회사의 성장을 이끌지만, 집안일로 골머리를 썩인다. 가난한 동생은 계속 말썽이고, 교수인 아내는 전통적인 부덕과는 거리가 있는 현대 여성이다. 무엇보다도 수물로 상경한 노부모 부양이 가장 큰일인데, 이를 위해 온 가족을 위한 집 짓기에 돌입한다. 하지만, 그가 장기 출장으로 서울을 떠난 사이 어머니의 병이 악화되고 그는 새롭게 지은 집에 부모님을 모시는 것에 실패하고 만다.

이 영화는 신성일의 페르소나를 다시 반복한다. 그는 <안개>(1967)에 서처럼 전문직 부르주아 남성이다. 그 성공은 부유한 여성과의 결혼에 힘입은 바 큰데, 이는 <맨발의 청춘>(1964)에서의 욕망이 실현된 결과이기도 하다. 젊은 여성과의 성적 관계는 일탈과 불안정이라는 청춘의 면모가 흔적으로 남아 있는 지점이다. 로맨스의 상징답게 그는 자유주의 사회의 표준적 가정의 일원이다. 이는 반도체 엔지니어라는 직업과 함께, 그가 표상하는 모더니티의 중요한 일부이다. 여기에 훼손되는 전통과 모던한 가정의 불안정성에 대한 모더니즘적인 성찰도 더해진다.

하지만 이 영화는 강화된 사실성을 통해 그의 페르소나를 제시한다는 점에서 이전의 사례들과 다르다. 영화 속 대기업 사무실, 엑스포 행사장, 영어 구사, 국산 중형 세단, 2층 양옥 등은 지극히 현실적이어서, 이에 비하면 <맨발의 청춘>의 상상적 공간들은 물론, <별들의 고향>(1974) 속 아틀리에 풍 아파트마저 비현실적으로 느껴진다. 또한 이 영화에서는 <안개>를 주조하는 과잉된 관념과 감정도 찾아볼 수 없다. 하지만 역시 가장 중요한 것은 사투리 섞인 신성일의 말투일 것이다.⁹³⁾

1970년대 후반에 시작되어 1980년대에 빠르게 확산된 동시녹음은 한국영화계의 관행인 성우 대역을 더 이상 거의 불가능하게 만들었다. 대부분의 작품에서 성우 대역에 의존했던 신성일도 <장남>에서는 직접 목소리 연기를 해야 했다. 그 결과는 그의 이미지를 그저 낮설게 만드는 것에 그치지 않았을 것이다. 그의 페르소나가 독특한 표현성과 그에 기초한 판타지에 기반하는 경향이 있었음을 드러내는 효과도 있었을 것이기 때문이다.

나아가 이는 그가 표상하는 과거의 한국영화 자체의 성격을 성찰적으로 환기했을 수 있다. 맥루한은 “모든 미디어의 내용은 다른 미디어다”라고 선언한 바 있다.⁹⁴⁾ 이는 매체는 매체연합으로 존재함을 의미한다. 예컨대, 유성영화는 무성영화와 자기녹음의 연합이다.⁹⁵⁾ 그렇다면 라디오 성우들

93) 동시기의 <길소뜸>에서도 동일한 현상이 관찰된다. 이 작품 또한 신성일의 페르소나를 해체하는 사례인데, 훨씬 더 극단적인 방식이다. <장남>이 성공한 부르주아 남성이라는 인물형을 그대로 유지하는 반면, <길소뜸>은 물질적 성취와 로맨스의 역량 모두 그로부터 배제하기 때문이다. 그런데, 이는 임권택에 고유한 면모이기도 하다. 그는 이미 <왕십리>(1976, 임권택)에서 로맨스의 남자로서의 신성일의 페르소나를 해체한 바 있다. <왕십리>는 그나마 모던한 스타일과 물질적 풍요의 성격은 그의 배역에 남겨 두지만, <길소뜸>은 그마저도 삭제한다. <장남>과 <길소뜸> 모두 1980년대 신성일의 페르소나가 해체되는 과정의 좋은 예시이지만, 오랜 기간 지속된 신성일 특유의 페르소나를 재확인하기에는 <장남>이 보다 적합한 면이 있어, 이를 사례분석의 대상으로 선택했다.

94) 마셜 맥루언, 『미디어의 이해』, 김성기·이한우 역, 민음사, 2002, 36쪽.

의 후시녹음을 관행으로 했던 시기의 한국영화에 무성영화와 라디오의 매체연합으로서의 성격이 있음을 알 수 있다.⁹⁵⁾ 스튜디오 녹음으로 만들어진 라디오의 청각성과 무성영화 특유의 시각성의 결합이 후시녹음 시대 한국영화의 주요한 매체적 특성인 것이다.

이러한 제작 양식 특유의 약화된 현장성, 강화된 표현성은 이상화된 판타지를 구축할 수 있는 조건이 될 수 있었다. 그리고 이는 후시녹음 시대 한국영화의 한 특성을 이루었던 것으로 보인다. 이는 성우의 목소리가 그것이 없었다면 불가능했을 청춘물의 판타지의 주요 원천일 수 있음을 함의한다. 한국영화 낙후성의 한 요소로 오랫동안 비판받아 왔지만, 사실 후시녹음은 그것이 활용되던 시기의 한국영화의 주된 매체적 특성이었으며, 매혹의 한 원천이기도 했던 것이다.

따라서, 후시녹음의 대명사 신성일이 최고의 인기스타이자 한국영화의 표상이 된 것은 어쩌면 자연스럽다. 성우 대역을 통해 구축된 특유의 이상화된 페르소나는 그의 전성기 한국영화 특유의 판타지적 매혹을 표상한다. 그리고 그것의 쇠락과 함께 그의 시대도 끝나갔던 것이다. TV드라마 수용의 확대가 역시 그 과정에서 결정적인 역할을 했을 가능성이 크다.

95) 키틀러는 “텔레비전이라는 매체연합 안에는 영화와 라디오가 있고, 영화에는 무성영화와 자기녹음이 있다”라고 설명한 바 있다. 프리드리히 키틀러, 『축음기, 영화, 타자기』, 유현주·김남시 역, 문학과지성사, 2019, 15쪽; 그런데 1960-70년대 후시녹음의 시대 한국영화는 사실상 라디오와의 매체연합으로서의 성격을 가지는 것으로 이해될 수 있다.

96) 강성률은 신성일 이미지 특유의 '가시성'에 대한 논의를 통해 후시녹음 시대의 한국영화가 “여전히 무성영화적 연기를 더 중시하”는 면이 있었음을 적실히 지적한 바 있다. 강성률, 앞의 글, 118쪽; 이에 더해 라디오적 청각성도 이 시기 한국영화의 주요한 특성이었던 것으로 보아야 한다. 당시 한국영화의 성공은 라디오를 적극적으로 '재매개'했던 것에 기인하는 면이 있다. 많은 라디오 드라마들의 영화화뿐만 아니라, 실질적으로 라디오 성우들과의 협업의 산물이었다는 점에서 그러하다. '재매개'의 개념과 관련해서는 다음을 참조할 수 있다. 제이 데이비드 볼터·리처드 그루신, 『재매개』, 이재현 역, 커뮤니케이션북스, 2006.

1970년대 후반에 영화관은 판타지의 매혹을 구축하기보다는 그저 낙후된 비현실성으로 느껴졌을 가능성이 크다.

이와 관련해서 신성일의 페르소나가 점차 판타지를 해소하는 방향을 걸어왔다는 점이 주목된다. 1960년대 후반에 그것은 청춘물의 판타지를 자기반영적으로 전유하고 해체했다. 1970년대에는 예술영화 특유의 관념적, 정동적 과잉이 완화된다. <별들의 고향>은 “생활과 의식을 그대로 반영”한다는 점에서 이전과 달랐던 것이다.⁹⁷⁾ 그리고 이는 결국 <장남>의 보다 강화된 리얼리즘에까지 이르게 된다. 이처럼 신성일의 페르소나는 영화 매체 자체의 특성과 변화, 즉 최초의 판타지의 구축에서 그것의 점진적 해소의 과정도 함께 표상해 왔다.

1980년대의 동시녹음으로의 전환은 리얼리즘을 향하는 미학적 흐름과 함께 진행되었다.⁹⁸⁾ 로케이션 동시녹음은 TV의 스튜디오 녹음 이상으로 생생하게 현장을 포착해 낸다. 동시녹음이 대세가 되면서 영화는 기술적으로 TV보다 사실적인 매체가 될 수 있었다. 그렇다면, <장남>의 신성일은 새로운 시대의 영화적 조건 속에 노출된 과거의 화신과 같은 존재였다고 볼 수 있다. 이렇게 1980년대의 강화된 리얼리즘의 지층 속에서 신성일의 페르소나는 해체되는 동시에 역사화되었다.

한편, 1980년대는 1960년대 초 시작되었던 경제성장이 일정한 수준으로 성취되었으며, 경제성장의 추진과정에서 사회의 이상적 표준으로 설정되었던 중산층이 중요한 사회적 실체로서 등장했던 시점이었다.⁹⁹⁾ 낭만적 사랑과 물질적 모더니티가 결합된 부르주아 남성의 페르소나인 신성일

97) <청년영화에는 영웅이 없다>, 『조선일보』, 1974.4.30., 5면.

98) 김미현, 「한국영화의 사운드재현 방식과 동시녹음 담론 연구」, 『영상예술학회』 제7호, 영상예술학회, 2005, 54-56쪽.

99) 왕용원, 「1980년대를 전후로 한 도시 중산층의 형성과 한국 소비사회의 발전」, 『도시연구: 역사·사회·문화』 제27호, 도시사학회, 2021, 41-83쪽.

의 페르소나가 그 판타지와 함께 해체되어 역사화되는 과정은 이러한 사회적 맥락 속에 놓여 있는 것이기도 했다.

6. 결론

‘청춘’, ‘로맨스’, ‘모더니티’, ‘영화’가 신성일의 페르소나를 구성하는 여러 특질들에 속한다는 것은 주지의 사실일 것이다. 이 글은 그 네 요소들이 여러 특질들 중에서도 가장 핵심적인 요소임을 밝히고, 이들 사이의 연관을 포착하여 인격화된 표상으로서의 그의 페르소나를 재구성하며, 그 페르소나가 시간의 경과 속에 변화해온 과정을 서술하고자 했다. 이를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 1960년대 초중반 청춘영화의 시기에, 그의 페르소나는 로맨스와 물질적 모더니티가 교차하는 성공에 대한 욕망과, 이를 매개하는 청춘 특유의 순수와 열정을 중심으로 구축되었다. 이는 오랫동안 지속되는 그의 페르소나의 원형이 되었다. 둘째, 1960년대 후반 예술영화적 전환의 시기에, 청춘의 페르소나는 상호 모순적인 두 방향을 동시에 향했다. 한편으로 그는 성공적인 부르주아 남성의 형상을 띠었고, 다른 한편으로 그것이 함축하는 로맨스와 물질적 모더니티에 대한 성찰이 이뤄졌다. 이는 그의 청춘의 페르소나가 모더니즘적으로 재생산되는 과정이었다. 셋째, 1970년대 침체의 한국영화가 여성을 전경화했던 시기, 그는 가장 선호되는 상대 역이었다. 모더니즘적 성찰의 거리로 인해 보다 유연해진 로맨스의 역할은 그로 하여금 청춘 여성들의 연인이 되는 것을 가능케 했고, 여전히 그에게 부여되던 성공적인 부르주아 남성의 이미지와 결합하여 그의 페르소나

가 이전의 형태를 지속할 수 있게 했다. 넷째, 1980년대에, 쇠퇴기의 스타로서 그는 과거의 한국영화를 표상하는 존재가 되어 있었다. 이 시기 후시 녹음 영화들은 영화사적 존재로서의 그의 페르소나를 해체했다.

그의 페르소나를 관통하는 낭만적 사랑과 물질적 모더니티에 대한 욕망은 자유주의적 사적영역의 배치와 깊은 연관을 가진다. 따라서 그의 페르소나는 사적영역의 그것으로 규정될 수 있다. 이는 그가 수많은 유형의 사회적 성공을 표상해왔던 것에서 잘 드러난다. 우리 사회에서 동경의 대상이 되는 모든 유형의 성공적인 직업-의사, 변호사, 검사, 사장, 교수, 박사, 예술가 등-들이 망라되어 왔다. 그는 또한 낭만적 사랑과 그것에 기초한 이상화된 가정에 최적화된 존재이기도 하다. 그는 친밀성에 특화된 존재이며, 근대의 성별분업이 그와 관련된 역량을 여성에게 할당해 왔다는 점에서, 여성의 남성이기도 하다. 하지만 자유주의적 배치를 이탈하거나 침식하는 흐름이 언제나 작동해 왔음을 간과할 수 없다. 이는 근본적인 의미에서의 자유라 명명할 수 있는 것으로, 반항, 질주, 순수, 일시성 등 청춘의 특질에서 가장 두드러졌고, 모더니즘 시기의 자기성찰성, 일탈적 사랑이나 유연한 로맨스의 역량 등에서도 발견된다. 그러므로 '자유'는 신성일의 페르소나가 통과했던 궤적 전반을 규정할 수 있는 개념들 중 하나이다. 요컨대, 근본적인 자유와, 그것을 가정과 시장이라는 사적영역으로 포획하는 사회적 배치로서의 자유주의적 자유 사이의 긴장이 그의 페르소나를 구조한다고 결론지을 수 있다.

신성일의 페르소나의 역사를 검토하는 과정에서 눈에 띄는 특징 하나는 정치와 관련된 내용들이 크게 두드러지지 않는다는 점이었다. 이는 그가 사적영역을 표상하는 존재임을 반증한다. 신성일의 페르소나는 조국과 민족으로 대표되는 당대 한국사회의 공적 영역에 대한 영화적 상상력과는 매우 다른 것이었다. 당시의 한국영화가 국가, 가족, 민족을 은유로 연결하

고, 그 위기를 상상하며, 과잉의 윤리적 정동을 추동하는 경향이 있었다면,¹⁰⁰⁾ 신성일의 페르소나는 그러한 추동에 포획되지 않는 의미와 정동의 망을 구축했다. 그것은 공적 영역이 부과하는 정치적 의무는 물론, 가족을 위한 희생적 윤리로부터 자유로운 상태에 대한 지향도 담곤 했다.¹⁰¹⁾ 기본적으로는 사회적 성공, 낭만적 사랑과 같은 자유주의적 배치를 향하는 것이었지만, 때로는 그것을 초과하는 해방적인 자유를 향하는 것이기도 했다. 그러므로, 그의 페르소나는 1960-70년대 새롭게 구축, 강화되어 갔던 자유주의적 사적영역에 대한 영화적 매개라는 문제에 진입할 수 있는 중요한 하나의 통로일 수 있다.

신성일의 경력은 그의 활동기 한국영화사의 주요한 흐름에 깊고 넓게 얽혀 있다. 그래서 그의 페르소나의 역사를 추적하는 과정은 영화사의 주요한 지점들에 대한 검토를 수반하는 작업일 수밖에 없었다. 그리고 결과적으로 한국영화를 신성일이라는 존재를 통해 조망하는 작업이기도 했다. 이를 통해 도출된 하나의 결론은, 거시적으로 볼 때 산업화 시기 한국 영화에 있어 자유주의적 사적영역의 이상화된 형태에 대한 판타스틱한 욕망이 매우 중요한 위상을 가진다는 점이다. 물론 이러한 포괄적인 설명에는 일정한 한계가 있다. 한국 사회의 표준적 남성의 형상으로 추론되고 재구성된 신성일의 페르소나, 즉 청춘·로맨스·모더니티·영화를 중심으로 하는 자유주의적 사적영역의 표상으로서 그의 페르소나는 500편 이상의 영화들을 통해 다양한 층위의 수많은 담론적, 현실적 맥락들과 매개되며 산포된 방식으로 존재해온 것이기 때문이다. 그의 페르소나는 수많은 얼

100) 이러한 경향과 관련해서 다음을 참조할 수 있다. 이호걸, 『눈물과 정치』, 따비, 2018.

101) 근현대 한국의 자유주의가 개인보다는 가족을 단위로 해왔던 것, 즉 '가족자유주의'의 특성을 강하게 띠어왔다는 점에서, 그의 이러한 개인주의는 매우 독특한 면모가 아닐 수 없다. 가족자유주의에 관련해서는 다음을 참조할 수 있다. 장경섭, 『내일의 종언?: 가족자유주의와 사회재생산 위기』, 집문당, 2018.

굴을 가진 것이며, 그런 점에서 거대한 텍스트이다. 그 다양한 면모들을 읽어내는 작업은 여전히 과제들로 남겨져 있다고 할 수 있다. 하지만, 그럼에도 포괄적인 의미에서의 그의 페르소나를 도출하는 작업은, 그 세부들을 탐구하는 과정에서 하나의 기준점을 제공할 수 있을 터, 이러한 견지에서 이 글이 의의를 가질 수 있을 것으로 생각한다.

참고문헌

1. 기본자료

〈맨발의 청춘〉(1964, 김기덕), 〈안개〉(1967, 김수용), 〈별들의 고향〉(1974, 이장호), 〈장남〉(1984, 이두용) 외
『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『조선일보』, 『영화』, 『실버스크린』, 『영화』, 『영화TV예술』, 『주간한국』

2. 논문과 단행본

강성률, 「신성일, 청춘(영화)의 표상」, 『영화연구』 제73호, 한국영화학회, 2017, 109-134쪽.
곽영진 외, 『배우 신성일』, 커뮤니케이션북스, 2009.
권보드래·천정환, 『1960년을 묻다』, 천년의상상, 2012.
김미현, 「한국영화의 사운드재현 방식과 동시녹음 담론 연구」, 『영상예술학회』 제7호, 영상예술학회, 2005, 37-62쪽.
김연주·이재경, 「근대 가정주부 되기 과정과 도시 중산층가족의 형성」, 『가족과문화』 제25집 2호, 한국가족학회, 2013, 29-61쪽.
김예림, 「1960년대 중후반 개발 내셔널리즘과 중산층 가정 판타지의 문화정치학」, 『현대문학의연구』 제52호, 한국문학연구학회, 2007, 339-375쪽.
김종원, 「신성일의 연기와 작품 세계」, 곽영진 외, 『배우 신성일』, 커뮤니케이션북스, 2009.
김지연·남인용, 「영화 스타 신성일의 캐릭터 분석 연구」, 『한국영상학회 논문집』 제10권 2호, 한국영상학회, 2012, 135-155쪽.
김지영, 「도착적 범의 판타지-연애담론으로 본 조해일의 『겨울여자』」, 『한국학논집』 제90집, 한국학연구원, 2023, 233-272쪽.
김형석, 「신성일과 그의 시대」, 『배우의 신화 영원한 스타』, 부산국제영화제·한국영상자료원, 2017.
노지승, 「1970년대 호스티스 멜로드라마 혹은 이주, 성노동, 저항의 여성 생애사」,

- 『여성문학연구』 제41호, 한국여성문학학회, 2017, 73-108쪽.
- _____, 「대학생과 건달, 김승옥 소설과 청춘영화에 나타난 1960년대 청년 표상」, 『한국현대문학연구』 제22집, 한국현대문학회, 2007, 387-443쪽.
- 리처드 다이어, 『스타-이미지와 기호』, 주은우 역, 한나래, 1995.
- 마셜 맥루언, 『미디어의 이해』, 김성기·이한우 역, 민음사, 2002.
- 박노홍, 『박노홍의 대중연예사1』, 김의경·유인경 편, 연극과인간, 2008.
- 박유희, 「1970년대 영화검열의 신문구조와 욕동의 향배: 여인잔혹사극 <마님>(1970)을 중심으로」, 『현대영화연구』 제19권 1호, 한양대학교 현대영화연구소, 2023, 47-71쪽.
- 박지연, 「1960, 1970년대 한국영화정책과 산업」, 한국영상자료원 편, 『한국영화사공부 1960~1979』, 이채, 2004.
- 박진형, 「신성일의 스타-이미지: 현대 한국 남성 섹슈얼리티의 연대기」, 『배우의 신화 영원한 스타』, 부산국제영화제·한국영상자료원, 2017.
- 사토오 다다오, 『일본영화 이야기』, 유현목 역, 1993.
- 신성일, 『청춘은 맨발이다』, 문학세계사, 2011.
- 앤소니 기든스, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 배은경·황정미 역, 새물결, 1999.
- 오영숙, 「1970년대 한국영화의 청년표상과 정동정치」, 『한국극예술연구』 제71호, 한국극예술학회, 2021, 103-138쪽.
- _____, 「아빠와 소녀: 70년대 한국영화의 표상 연구」, 『영화연구』 제42호, 2009, 435-458쪽.
- _____, 「전쟁기억과 ‘신성일」, 『배우의 신화 영원한 스타』, 부산국제영화제·한국영상자료원, 2017.
- _____, 「1970년대 한국영화의 청년표상과 정동정치」, 『한국극예술연구』 제71호, 한국극예술학회, 2021, 103-138쪽.
- _____, 『근현대 한국영화의 마인드스케이프』, 영화진흥위원회, 2024.
- 왕용원, 「1980년대를 전후로 한 도시 중산층의 형성과 한국 소비사회의 발전」, 『도시연구: 역사·사회·문화』 제27호, 도시사학회, 2021, 41-83쪽.
- 위르겐 하버마스, 『공론장의 구조변동』, 한승완 역, 나남, 2001.
- 유선영, 「동원체제의 과민족화 프로젝트와 섹스영화」, 『언론과사회』 제15권 2호, 사

- 단법인 언론과 사회, 2007, 2-56쪽.
- 이길성, 「1960년대 가족드라마의 형성과정과 제 양상 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2006.
- 이선주, 「열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 박사학위논문, 2012.
- _____, 「한국 모더니즘 영화의 재구성」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 95-126쪽.
- 이영일 『한국영화전사』, 소도, 2003.
- 이우석, 「1960년대 청춘영화 형성 과정에 대한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2003.
- 이대범, 「국가정체성 형성과 불량한 청춘: 〈맨발의 청춘〉(김기덕, 1964)을 중심으로」, 『영상문화』 제40호, 한국영상문화학회, 2022, 137-162쪽.
- 이정우, 「개발독재와 빈부격차」, 이병천 역음, 『개발독재와 박정희 시대』, 창비, 2003.
- 이호걸, 「70년대 여배우 스타덤 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2001.
- _____, 『눈물과 정치』, 따비, 2018.
- 장경섭, 『내일의 종언?: 가족자유주의와 사회재생산 위기』, 집문당, 2018.
- 전동은·안승범, 「청춘영화 ‘스타’의 표상과 영화잡지의 상호작용성: 1960년대 영화잡지 『실버스크린』의 신성일·엄앵란 기사를 중심으로」, 『스토리콘텐츠』 창간호, 경희대학교 K-컬처·스토리콘텐츠연구소, 2022, 47-67쪽.
- 정수완, 「1950~60년대 한일 청춘영화 비교연구: 청춘영화에 나타난 근대/국가를 중심으로」, 『영화연구』 제26호, 한국영화학회, 2005, 323-340쪽.
- 정순일 외, 『한국TV 40년의 발자취』, 한울, 2000.
- 정종화 『표절과 변안의 영화사』, 앨피, 2024.
- 제이 데이비드 볼터·리처드 그루신, 『재매개』, 이재현 역, 커뮤니케이션북스, 2006.
- 조은·이정옥·조주현, 『근대가족의 변모와 여성문제』, 서울대학교 출판부, 1997.
- 조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과지성사, 1988.
- 폴 슈마커 외, 『정치사상의 이해 I』, 양길현 역, 2005.
- 프리드리히 키틀러, 『축음기, 영화, 타자기』, 유현주·김남시 역, 문학과지성사, 2019.
- 한국영상자료원 편, 『한국영화를 말하다』. 이채, 2005.

450 대중서사연구 제31권 3호

호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 1999.

황혜진, 「근대의 모순을 담지한 남성 자의식의 행보」, 광영진 외, 『배우 신성일』, 커뮤니케이션북스, 2009.

_____, 「1970년대 한국영화의 남성주체에 관한 연구」, 『씨네포럼』 제28호, 동국대학교 영상미디어센터, 2017, 9-36쪽.

3. 기타자료

KMDB (kmdb.or.kr)

네이버 뉴스 라이브러리 (newslibrary.naver.com)

『한국영화의 당면과제』, 문화공보부, 1985.

『한국영화자료편람(초창기~1976년)』, 영화진흥공사, 1977.

Abstract

Shin Sung-yill's Persona - Youth, Romance, Modernity, and Cinema

Lee, Ho-Geol(Dong-Eui University)

This study reveals that the persona of Shin Sung-yill, one of Korea's representative male film stars, was constructed around four elements: 'youth', 'romance', 'modernity', and 'cinema', and this study historically describes the process by which it changed and persisted over time.

During the youth film period of the early to mid-1960s, his persona was built around the desire for success in romance and material modernity, and typical characteristics of youth such as purity and passion. During the artistic film transition of the late 1960s, the youth persona simultaneously developed in two contradictory directions. On one hand, he was taking on the image of a successful bourgeois male, while on the other hand, the modernist self-reflection on the romance and material modernity it implied was being performed. This was a process in which the youth persona was reproduced in a modernist manner. During the 1970s, when the stagnant Korean film industry foregrounded women, he was the most preferred male counterpart. The more flexible romantic image enabled him to play the lover of young women, and combined with the image of a successful bourgeois male still attributed to him, allowed his persona to maintain its previous form. In the 1980s, as a star in decline, he became a figure representing the Korean cinema of the past. The sync sound filming of this period deconstructed his persona as a film-historical figure.

One of the concepts defining his persona is 'freedom'. His persona was shaped by the tension between radical freedom and the Liberalist freedom, which confines the radical freedom to the private sphere of home and market. Therefore,

Shin Sung-yill can be defined as a male representation of the liberal private sphere. He embodies a distinctive meaning and affect that distinguishes him from the cinematic imagination of the era regarding the public represented by nation and people, and has been established as the representative male figure of the private sphere in Korean cinema during the industrialization period.

(Keywords: Shin Sung-yill, star persona, youth film, romance, modernity, modernism, romantic love, intimacy, private sphere, freedom, Liberalism, post-synchronization dubbing, remediation, *The Barefooted Young*, *Mist*, *The Home of Stars*, *The Oldest Son*)

논문투고일 : 2025년 9월 10일
논문심사일 : 2025년 10월 15일
수정완료일 : 2025년 10월 19일
게재확정일 : 2025년 10월 20일