

김기영, 평판 만들기

- '악취미'의 영화감독에서 '우리 영화의 이단아'로

금동현*

〈차례〉

1. 서론
2. 영화평론가들이 본 김기영 영화: '악취미'에서 예술가성을 발견하다
3. 김기영의 평판 관리: 김기영의 저자성 연기(performing authorship)
4. 결론

국문초록

이 논문은 1955년부터 1973년까지, 특히 1955년에서 1960년까지 김기영 감독의 평판이 어떻게 구성되고 변화했는지를 두 가지 측면에서 검토한다. 첫째, 기자와 평론가들이 김기영을 어떻게 평가했는지를 분석하였다. 김기영의 평판은 '신파영화' 감독에서 '예술영화' 감독으로 긍정적으로 변화했다. 변곡점은 영화 〈초설〉(1958)과 〈하녀〉(1960)였다. 김기영은 〈초설〉을 통해 '예술가 감독'으로 인정받았고, 〈하녀〉를 통해 '한국영화의 이단아'로 자리 잡았다. 이는 김기영 영화의 내적 변화보다는 리얼리즘 중심의 비평 담론이 주관적인 영화미학을 옹호하는 방향으로 변한 결과로 볼 수 있다. 둘째, 김기영 감독이 마케팅 자료를 통해 평판을 능동적으로 관리한 정황을 살펴보았다. 김기영은 제작과 홍보를 직접 담당했기 때문에 마케팅 자료는 그의 의도를 반영하고 있다. 이 논문은 2장에서 발견한 김기영 평판의 변곡점인 〈초설〉과 〈하녀〉의 마케팅이 각각 예술영화로서의 구별 짓기와 독특한 스타일의 긍정을 유도했음을 분석한다. 특히, 이 과정에서 지금까지 김기영 연구에 거론되지 않았던 제작자 박원석을 조명한다. 이를 통해 이 논문은 김기영의 평판을 도어부 삼아 한국영화 비평사와 김기영 작가 연구에 기여한다.

주제어: 김기영, 영화비평, 작가론, 평판, 〈하녀〉

1. 서론

이 글은 한국영화를 대표하는 감독인 김기영(金綺泳)의 평판(reputation) 구성과 변화 양상을 통시적으로 분석한다. 사회와 개인 사이에 위치하는 평판은 한국영화담론과 김기영이 시기별로 맺는 관계를 포착할 수 있는 개념이다. 그러므로 이 글은 분리 불가능한 두 가지 혼합된 연구 목적을 갖고 있다. 첫 번째는 김기영의 평판을 도어뷰로 삼아 과거 한국 영화 비평의 지식을 조감하는 것이다. 두 번째는 김기영의 평판 관리에서 발견할 수 있는 저자성 연기/수행(performing authorship)을 살펴 감독 연구에 기여하는 것이다.¹⁾

평판은 평가와 비슷한 말이지만 그 특성이 다르다. 사전에 따르면 평가는 “사물의 가치나 수준 따위를 평함”이며 평판은 “세상 사람들의 비평”이다. 평가가 개인적인 행위라면 평판은 “주관의 집합체”인 사회적인 행위인 것이다.²⁾

세평(世評), 풍설(風說) 등은 객관적이지 않은 뉘앙스를 주지만, 어빙 고프만 이후 사회적 자아로서 평판이라는 개념은 분석의 타당성을 획득하여 지금까지 연구되고 있다. 글로리아 오리기에 의하면 개인은 두 개의 자기(selves)를 갖고 있는데 하나가 몸에서 고유하게 느끼는 감각이라면 다른 하나는 바로 사회적 정체성으로서의 평판으로, 이 두 번째 자아는 타

1) ‘저자성 연기/수행(performing authorship)’이라는 표현은 Annovi, G. M., *Pier Paolo Pasolini: performing authorship*, Columbia University Press, 2017.을 참조했다. 아노비는 <리코타 치즈>(La ricotta)(1964)에서 파솔리니가 스스로를 오스 웰즈에 투영하는 것과 같은 자기 허구화라는 측면에서 “performing authorship”이라는 표현을 썼다.(p. 15) 다만, 이 글에서는 아노비가 파솔리니를 두고 사용한 맥락으로 ‘저자성 연기/수행’을 사용하지는 않았다. 이 글은 저자성이 정태적인 내용이 아니라, 평판을 둘러싼 다양한 수행적(perform) 실천을 통해 구성·변화된다는 점, 그리고 그 수행적 실천이 때때로 감독 본인의 연기(perform)를 통해 실천된다는 점을 지적하기 위해 해당 표현을 빌려왔다.

2) 아이하라 다카오, 박재현 옮김, 『평판이 스펙이다』, 더난출판, 2012, 33면.

인들의 평가 집합체인 동시에 개인의 행동에 강력하고 “놀랄 만큼 큰 통제력”을 행사한다.³⁾ 물론 개인과 사회 사이에서 형성되는 “사회적 피부(social skin)”로서 평판은 개인의 행동 전략에 의해서도 상당히 조절될 수 있는 유동적인 것이다. 이러한 맥락에서 글로리아 오리기는 평판 관리를 일종의 군비 확장경쟁(arms race)에 비유한다. “믿음과 믿게 만드는 것, 다른 사람들의 아이디어를 조종하는 것, 그리고 반대로 상대방에 의해 나의 아이디어를 조종당하는 것.”⁴⁾

평판이라는 분석 개념은 김기영에게 특히 유효하다. 그 이유는 크게 두 가지다. 먼저 김기영은 평가가 모호한 감독이다. 분석 논문이 상당히 쌓인 지금도 김기영은 “기이한 감수성”, “괴물”, “이상한 거인” 같은 수식 어구로 소개되곤 한다.⁵⁾ 이 수식 어구들이 전달하는 것은 구체적인 내용이 되기보다 어렵풋한 이미지다. 역사를 지도 그리기에 빗대며 “새로 발견한 지역의 초기 지도는 대개 빈 곳이 많고, 바다 괴수나 용이 몇몇 그려져 있을 수도 있”다고 쓴 존 루이스 개디스의 표현을 빌자면,⁶⁾ 김기영을 수식하는 어구는 분석 내용이 아니라 분석의 한계나 부채를 지시한다. 이러한 맥락에서 김기영에 대해서는 분석의 실질만큼이나 분위기 혹은 이미지, 곧 평판의 측면에서 접근할 필요가 있다.

두 번째로 김기영은 한국영화사에서 드물게 재발견된 감독이다. 영화 평론가 정성일에 의하면 김기영의 재발견은 과거의 평가들과 대결하여 새로운 김기영을 발견하는 방식으로 이뤄진 게 아니다. 정성일은 김기영을 재발견한 주체들이 “영화사에 대한 이해가 전혀 없는 사람들”이었다고 회고한 바 있다.⁷⁾ 그러므로 평가 실질의 경합 양상을 분석하는 것으로는

3) 글로리아 오리기, 박정민 옮김, 『평판』, 박영스토리, 2019, 6면.

4) 위의 책, 16면.

5) 이연호, 『전설의 낙인』, 한국영상자료원, 2007, 15-17면 참조.

6) 존 루이스 개디스, 강규형 옮김, 『역사의 풍경』, 예코리브르, 2009, 61면.

7) 이선화, 정성일, 「김기영 감독 홈페이지-정성일 <KINO> 편집장 인터뷰」, <https://seojae.com/web/list.htm?p=%EA%B9%80%EA%B8%B0%EC%98%81>,

김기영의 재발견을 파악할 수 없다. 평가가 더 이상 유통되지 않거나 받아들여지지 않았던 사회적인 조건을 파악하기 위해서도 평판 개념이 유효하다.⁸⁾

지금까지 국내 영화감독의 평판은 연구되지 않았다. 다만 국외로 시선을 돌리면 감독 연구에서 평판을 주의하고 있는 경우를 찾기는 어렵지 않다. 가령 데이비드 보드웰은 포스트구조주의 이후 저자(author)를 구체적 실체가 아니라 작품을 묶는 기능으로 보는 관점을 계승하면서도 감독에 의해 만들어진 “전기적 전설(biographical legend)”을 연구 대상에 포함했다.⁹⁾ 감독과 그의 영화를 사회에 대개 하는 데 상당한 영향력을 발휘하는 전기적 전설을 고려하면 당대에 작품이 놓인 위치와 작품 해석의 경향을 추론할 수 있기 때문이다.¹⁰⁾ 비록 보드웰이 평판이라는 단어를 사용하지는 않았지만, 전기적 전설은 평판을 관리하는 개인의 행동 전략 중 하나에 해당한다.¹¹⁾

분명하게 평판을 연구 대상으로 삼은 대표적인 연구는 로버트 E. 캡시스(Robert E. Kapsis)의 『히치콕. 평판 만들기』가 있다. 알프레드 히치콕은 잘 팔리는 스릴러 장르 영화감독에서 영화 작가(film auteur)로 평판이 변화했다. 캡시스는 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 평판 변화 자체를 연구 대

2022.3.2. 확인.

- 8) 이러한 측면은 김기영과 동시대에 트로이카로 불렸던 신상옥, 유현목의 경우와 비교하면 뚜렷해진다. 현재 한국영화담론은 신상옥과 유현목을 ‘한국영화의 기업화’와 ‘한국영화의 예술화’로 평가한다. 신상옥과 유현목이 받는 평가는 1960년대 중반에 이미 완료되었고 이후에도 학술적으로 정교해지는 과정을 겪었다. 즉 신상옥과 유현목은 거의 일관된 평가를 받아 왔기에 평판의 유동성이 적다. 그러므로 평판 개념을 적용할 수 있었지만 그것이 김기영의 경우처럼 유효하지는 않다.
- 9) 보리스 토마셰프스키(Boris Tomashevsky)는 작가의 이력서나 타인에 의해 조사된 삶이 아니라 작가의 주관적 토로나 고백과 같은 자술(自述)만이 문학적 사실로 유용하다고 지적하며, 이러한 자술을 전기적 전설로 명명했다.
- 10) David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, 1981, p. 4.
- 11) 기실 작품이 수용된 역사적 위치를 고려하기 위해서는 전기적 전설이라는 일방적인 관리 전략보다도 평판이라는 결합의 장을 고려하는 것이 좀 더 바람직하다.

상으로 삼아 히치콕의 자기 홍보와 평가의 교류, 경합 양상을 면밀히 분석했다.¹²⁾ 이 글의 제목에서도 유추할 수 있듯 본 연구는 캡시스의 연구로부터 상당한 영감을 받았다. 하지만 이 글이 로버트 E. 캡시스의 연구서에서 히치콕을 김기영으로 고친 제목을 사용한 이유가 오직 그의 연구로부터 받은 영향을 밝히기 위해서만은 아니다.



[그림 1] 유니버스 영화 <여>의 1부 <시정>(정진우, 1968)의 한 장면



[그림 2] 히치콕이 참여한 TV쇼 <Alfred Hitchcock Presents>의 인트로

공교롭게도 김기영은 종종 ‘한국의 히치콕’이라고 불리고는 했다.¹³⁾ 물론 이는 김기영과 히치콕의 영화가 갖고 있는 피상적인 공통점—폭력 재현이 잦고 특히 여성의 피/가학이 반복된다는 점—에 기반한 캐치 프레이즈(catch phrase)에 불과하다. 다만 비평적 실질이 희박함에도 불구하고 그러한 캐치 프레이즈가 지금까지 살아남은 이유는 생각해 볼만하다. 위의 ‘그림 1’은 유니버스 영화 <여>(정진우, 유현목, 김기영, 1968)의 첫 번째 에피소드인 <시정>(정진우)의 한 장면인데, 스크린에 그림자로 등장하는 프로필 이미지는 히치콕의 유명한 TV쇼인 <Alfred Hitchcock Present>의 첫 장면과 흡사하다.¹⁴⁾ 비약적인 가정이지만, 이를 김기영이 히치콕을 모범

12) Robert E.Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation*, University of Chicago Press, 1990.

13) 「‘한국의 히치콕’ 김기영 감독전」, 『서울신문』, 2008.6.9., <https://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20080609021007>, 2024.1.19. 확인.

14) 유니버스 영화 <여>(1968)에서 김기영·유현목·정진우는 “각자 자기가 맡은 이외의 것

으로 삼았다는 증거로 삼을 수는 없을까? 이 가정이 옳다면 감독 자체가 아이콘(icon)이 되었으며 그 아이콘을 자기 홍보에 열심히 적용하며 누구보다 '평판 관리'에 열중했던 히치콕을 김기영이 참조했다고 상상할 수 있다. 물론 방법은 전혀 달랐을 것이다. 히치콕이 공공연했다면 김기영은 은밀했다.

지금까지 김기영 연구에서 그의 평판이 단독으로 연구된 적은 없다. 그렇지만 김기영의 평판 연구는 최근 김기영 연구의 흐름과 궤를 같이한다. 김기영 연구의 대다수는 <하녀>를 중심에 두고 진행되었다. 대다수의 연구는 <하녀>를 근대와 전근대의 경합으로 설명한다. 이러한 설명은 다양한 방향과 이론으로 제시되었지만, 기실 큰 틀은 김소영 초기 연구의 맥락을 크게 벗어나지 않는다.¹⁵⁾ 이런 연구 경향에 경종을 울린 것은 박우성이다. 박우성은 기왕의 <하녀> 연구가 “사회문화적 콘텍스트를 간과하거나 단순화시켜 편향된 해석을 도출”해왔다는 문제의식을 갖고, 구체적인 연출전략과 사회문화적 콘텍스트를 구체적으로 조망할 수 있는 매개로 쥐라는 장치를 다루었다.¹⁶⁾ 박우성의 연구에 이어서, 최근에는 김기영이라는 예외적인 감독이 나타날 수 있었던 배경을 조사하는 연구가 진행되고 있다. 김한상, 금동현, 김청강은 각각 김기영의 미공보부(USIS), 대학극

에 출연을 해주기로” 하여 김기영이 정진우의 에피소드에 위의 그림과 같이 등장한 것이다. 그러므로 본문에 썼듯, 이와 같은 가정은 어디까지나 “비약적”이다. 그러나 김기영을 죄담회의 분위기나 김기영과 정진우가 동년배임을 고려할 때, 현장에서의 연출이 정진우의 강압에 의해 이뤄진 소지는 거의 없어 보인다. (김기영, 유현목, 홍순각, 「화제작을 찾아서: 문제작 <여, 여, 여>의 주변」, 『영화TV예술』, 1968.11.)

15) 김소영, 「김기영과 쾌락의 영역」, 『근대성의 유령들』, 씨앗을뿌리는사람, 2000.

16) 박우성, 「<하녀>에서 쥐라는 장치가 수행하는 역할과 위상」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 2011, 65면. 그러나 박우성의 연구는 <하녀>의 ‘모더니즘’적인 부분이 1960년의 관객과 효과적으로 공명했다는 것에 의문을 표한다. 이는 문제적이다. 왜냐하면 박우성은 ① 1960년의 관객이 여전히 ‘분산적’이었던 점, ② 브레히트가 소격효과를 설명하기 위해 중국의 전통극을 빌려오듯, 서구에서 ‘모더니즘’으로 지시하는 요소들이 동양에서는 혼했던 점, ③ 그리고 영화에서 클래식과 모더니즘 그리고 포스트모더니즘의 구분이 혼재했다는 점을 간과하고 있다. (허문영, 「존 포드에 대한 두 가지 예비적 가설」, KMDB, 2014.2.6., <https://www.kmdb.or.kr/story/6/3>, 2024.8.7. 확인.)

(大學劇), 해방 전후를 실증적으로 검토함으로써 김기영의 미학이 형성될 수 있는 배경을 조사했다.¹⁷⁾

그러나 이처럼 역사화가 진행되고 있음에도 불구하고, 김기영의 평판은 1963년 영화평론가 이영일이 최초의 김기영 감독론 「육망=검은 피의 魔性」에서 “감독론의 대상으로서 생각할 때 가장 정체를 잡을 수 없는 사람이 바로 김기영”이라고 서술했을 때부터,¹⁸⁾ 지금까지 연구자들은 김기영을 한국영화사에서 가장 독특한 감독으로 소개한다. 그렇지만 ‘가장 독특한 감독과 같은 평판 자체가 언제 어떻게 구성되었는지 밝힌 연구는 아직 없다. 최근 연구의 목적이 예외적인 감독이라는 명찰로 非역사화된 김기영의 배경을 조사하여 역사화 하는 것이라면, 옹당 그러한 명찰 자체의 성립과 존속을 연구하는 것도 필요하다.

평판의 구성과 변화 양상을 살펴보기 위해 본 연구는 다음의 세 가지 자료를 중점적으로 기본적으로 살펴본다. 첫 번째는 앞서 거론한 전기적 전설이다. 두 번째는 저널 영역에서의 리뷰 및 비평 자료다. 세 번째는 영화 제작사가 만든 포스터 등의 마케팅 자료다. 이 자료들은 모두 ‘개인(감독)→평판←사회’에서 특정한 좌표를 갖는다. 가령 전기적 전설은 ‘개인→평판’에 해당하고, 리뷰 및 비평은 ‘평판←사회’에 해당한다. 복잡한 것은 마케팅 자료다. 감독과 제작자가 분리된 게 일반적이므로, 특별한 상황이 아니라면 마케팅 자료는 ‘평판←사회’에 해당한다. 반면 감독이 제작에 참여하거나 제작자와 감독이 협의할 수 있는 관계에 있다면 마케팅 자료는 ‘개인→평판’에 해당한다. 제작 전반에 개입했던 김기영은 후자에 속한다. 김기영은 1956년부터 일찍이 그의 제작사 ‘김기영 프로덕션’을 만들어 <봉선화>를 “자작자연”했다.¹⁹⁾ 이러한 김기영을 두고 동시대에 활동한

17) 김한상, 「냉전체제와 내셔널 시네마의 혼종적 원천」, 『영화연구』 47, 한국영화학회, 2011; 금동현, 「김기영 영화미학 형성기 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2020; 김청강, 「김기영 감독의 제국체함과 식민주적 무의식-김기영 영화의 포스트-콜로니얼리티 연구」, 『동아시아 문화연구』 93, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2023.

18) 이영일, 「육망=검은 피의 마성」, 『씨네마』, 1963.1., 56면.

김수용은 그를 “앙드레 바쟁이 이상형으로 하는 제작, 각본, 연출, 흥행을 컴비 없이 단독으로”하는 감독이라 평한 바 있다.²⁰⁾ 그러므로 김기영 영화의 마케팅 자료의 대다수는 ‘개인→평판’에 위치시킬 수 있다.

이 글은 김기영의 평판 구성과 변화 양상을 통시적으로 살펴보고자 한다. 다만 1955년부터 1998년 사망까지 43년에 이르는 김기영의 시간을 한편의 소논문으로 다루기에는 분량의 한계가 있다. 더구나 김기영은 1990년대부터 한국영화사에서 유례없는 재발견의 대상이 되었다. 그리고 사후(死後)에도 한국 감독으로는 드물게 한국의 감독에게 영향을 끼쳤고 결국 한국 감독으로는 드물게 <거미집>(김지운, 2023)을 통해 전기 영화의 소재가 되었다. 그러므로 김기영의 평판 변화 양상은 1955년부터 1998년 조금 더 길게는 2023년까지 다뤄져야 마땅하다. 따라서 이 글에서는 연구 범위를 제한하여 데뷔 시점부터 김기영이 영화계의 중심에 머물렀던 1972년까지로 연구 범위를 제한하고자 한다. 1990년대 ‘김기영 컬트’를 통해 평판이 급변한 사건과 <거미집>(김지운, 2023)은 별도의 연구를 통해 해결하고자 한다.

연구 내용을 앞서 밝히자면 김기영의 평판은 <하녀>(1960)에서 <고려장>(1963)에 이르는 시기에 대부분 확립된다. 그러므로 본 연구는 시기적으로는 1955~1973년을 다루지만, 연구의 주요 관심사는 1955년부터 1960년대 초반에 맞춰져 있다.

이 글의 구성은 다음과 같다. 2장에서는 ‘평판←사회’에 해당하는 김기영과 그의 영화에 대한 신문·잡지의 기사, 마케팅 관계 자료를 살펴본다. 이를 통해 김기영의 평판이 변화하는 양상을 미시적으로 살펴본다. 3장에서는 ‘개인→평판’에 해당하는 전기적 전설, 마케팅 관계 자료 등을 폭넓

19) 許伯年, 「都琴峰은 실로 「黃昏列車」의 文姬인가?」, 『영화세계』, 1957.12., 134-135면.

20) 김수용, 『映畫界 사람들 ④ 金綺泳』, 『영화예술』, 1990.6., 118면. 김기영 스스로도 제작을 겸임하는 감독으로서 자부심을 갖고 있는 것으로 보인다. (이연호, 「거인의 목소리」, 앞의 책, 2007, 146면.)

게 살펴본다. 이를 통해 김기영이 평판을 관리하는 사례를 살펴본다. 그리고 이를 통해 1955년 데뷔 시점부터 1973년까지 김기영 평판의 구성과 변화 양상을 살펴본다.

2. 영화평론가들이 본 김기영 영화: ‘악취미’에서 예술가성을 발견하다

김기영이 영화 시장에 데뷔한 1955년에는 한국 전쟁으로 위축된 영화 생산이 더디게 증가하고 있었다. 1953년 6편, 1954년 18편, 1955년 15편으로 한 해 만들어지는 영화가 매우 적었다.²¹⁾ 만들어지는 영화 하나 하나가 모두 주목의 대상이 되는 시기였다. 더구나 대학극(大學劇)과 미공보부(USIS) 영화 제작소 각본 및 연출 책임자 근무한 경력이 있었기 때문인지,²²⁾ 첫 번째 상업 영화인 <양산도>(1955)를 만들 때부터 김기영은 실력자 취급을 받았다. <양산도> 촬영 현장에 취재를 간 S기자는 김기영이 “죽엄의 상자에서 이름을 날”린 감독이라 평하며 심지어 “이 사람(김기영-인용자)과 이야기 주고받으면서 일본의 구로사와 아키라黑澤明을 연상”하기도 했다.²³⁾ 이름을 날리는 것은 평판이 구성될 수 있는 최소한의 조건이다. 사회적으로 유통된 이름은 평가가 모이는 통(vessel)이고 그 통에 평가가 모인 모습이 일종의 평판이기 때문이다.

그러나 영화계 바깥에서는 김기영의 평판이 구성될 조건조차 거의 마련되지 않았다. <양산도>에 앞서 <주검의 상자>(1955)가 극장 개봉했지

21) 영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기~1976)』, 영화진흥공사, 1977, 27면.

22) 김기영의 대학극(大學劇) 활동에 대한 면밀한 검토는 금동현, 「김기영 영화미학 형성기 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2020을 참조. 미공보부 직책은 김기영, 「이력서」, 〈반금련〉 행정문서, 29면.

23) S기자, 「신작영화 양산도 로케기」, 『현대영화』, 1955.8., 24면.

만 <주검의 상자>에 대한 논의에서 김기영은 거론되지 않았다. 홍보 문구부터 짧은 리뷰까지 <주검의 상자>의 관건은 해방 후 처음으로 미첼(Michell) 카메라를 활용해 동시녹음 촬영이 이뤄졌다는 점이었다.²⁴⁾ 개봉 이후 불거진 용공(容共) 논란에서도 감독인 김기영의 입장이나 반론을 실리지 않고 각본을 쓴 오영진의 옹호가 매체에 실렸다. 즉 <주검의 상자>에서 김기영은 ‘미공보부 영화 제작소 연출 책임자’라는 직함 그대로 일종의 도급업자로 여겨졌다.

본격적으로 김기영의 이름에 평가가 모이기 시작한 것은 <양산도>부터다. <양산도>는 관객 일반과 평론가 사이에 평이 상당히 갈린 작품이다. <양산도>는 1955년 추정치 15만의 관객을 모으면서 “큰 성황”을 이뤘다.²⁵⁾ 아쉽게도 관객 일반이 <양산도>에 모인 구체적인 이유는 알 수 없다. 국책(國策) 등 외부적 요인이 <양산도>에 개입되지 않았으므로 그 흥행은 관객의 선호에 의한 것일 것이다. 다만 관객 일반의 선호와 달리 언론에 글을 게재하는 식자들은 “방대한 관객으로 흥행성고를 올렸다 해서 그것이 곧 작품가치의 척도가 되는가 하는 것”에는 “극히 의심”을 표하며 비판적인 의견을 내비쳤다.²⁶⁾

우리는 수일 전에 공개된 「양산도」라는 영화를 보았다. 실로 황당무계한 웃을래야 웃을 수 없는 어이없는 영화였다. 만약 이것을 예술비평주의 영화 「저너리스트」라면 비평대상이 되지 않는 작품이라는 한 줄의 평밖에는 나오지 않을 것²⁷⁾

24) “우리나라 最初の 同時錄音 映畫”(「주검의 상자」, 『스타』 1호, 1955. 33면.), “이 映畫는 國內에서 처음으로 밋첸카메라를 使用하여 同時錄音으로 撮影되었는 바”(『문화소식』, 『동아일보』, 1955. 5. 14.), “『죽엄의 箱子』는 美國公報院의 「리버티 푸로덕션」이 製作한 反共政策映畫로서 藝術性은 없으나, 韓國 最初の 「밋첸-카메라」에 依한 同時錄音攝影의 映畫다.”(張甲相, 「1955年 上半期の 映畫」, 『부산일보』, 1955. 7. 17., 『映畫와 批評』, 三信書籍, 1970. 136면에서 재인용.)

25) 「內外映畫普及實態를 얘기하는 座談會(上)」, 『동아일보』, 1955. 11. 2.

26) R생, 「文藝作品的 映畫化」, 『동아일보』, 1956. 5. 26.

허백년은 <양산도>를 “최루적 취향”을 가진 “관객을 우롱”하는 영화로 보았다.²⁸⁾ 오늘날의 표현을 빌리자면 허백년에게 <양산도>는 소위, ‘신화 영화’로 예술비평의 대상조차 될 수 없는 영화였다. 당대의 평론가들은 이러한 평가를 널리 공유했다. 유두연 또한 “악취미” 등 허백년과 유사한 표현을 사용하며 “노골적연(露骨的連)로 발되는 악취미에 눈을 감게된다”며 <양산도>의 ‘무질서한 연출에 악평을 남겼다.’²⁹⁾ 이러한 맥락에서 <양산도> 직후 김기영의 평판은 예술적으로는 가치가 없지만 ‘홍행감독’에 가까웠으리라 보인다. <봉선화>(1956) 이후의 상황도 크게 다르지 않았다. <봉선화>는 눈에 띄는 흥행에 성공하지도 못했으며 신문지상의 평가 또한 짧은 인상 비평 한 편에 불과했다.³⁰⁾

김기영이 그나마 좋은 감독으로 평가받기 시작한 것은 <여성전선>(1957)에서부터다. 비록 『부산일보』에서 활동한 영화평론가 장갑상은 여전히 <여성전선>을 “『양산도』의 선을 벗어나지 못”한 “범작”이라고 평가했지만,³¹⁾ 극연출가 김규대는 <여성전선>이 “현재까지의 한국영화의 수준을 훨씬 상승시킨 이른바 한국영화의 빈곤을 타개하고 한국영화가지녀야 할 새로운 형상성의 계기를 「타취」한 최고의 수확”이라고 고평했다. 필름이 보존되지 않아 평가의 실질을 확인할 수 없으나 김규대는 <여성전선>에 “인물설정과 생활 표현의 「스피드」한 계획있는 「템포」와 「리듬」의 유동미”가 있으며, 이는 “영화의 본령을 충분히 발휘한 감독의 감각적인 소산”이라고 평가했다.³²⁾

27) 허백년, 「韓國映畫의 方向-「陽山道」가 提起하는 問題(上)」, 『조선일보』, 1955.11.6.

28) 허백년, 「韓國映畫의 方向-「陽山道」가 提起하는 問題(下)」, 『조선일보』, 1955.11.8.

29) 유두연, 「無秩序한 演出-『陽山道』를 보고」, 『경향신문』, 1955.10.25.

30) 「영화주평」, 『한국일보』, 1956.9.9.

31) 張甲相, 「女性戰線(金綺永)」, 『부산일보』 1957.3.7. (『映畫와 批評』, 三信書籍, 1970, 277-278면에서 재인용.)

32) 김규대, 「發展의 素地開拓」, 『조선일보』, 1957.3.9.

악평과 호평이 공존하는 상황에서 <여성전선> 이후에 연출한 <황혼열차>는 비평적으로 상당한 성공을 거둔다. <황혼열차>에 이르러 김기영은 “탁월한 수법”을 가진 것으로 평가받았으며,³³⁾ <양산도>에 상당한 악평을 남겼던 허백년 또한 “대중작품들이라고 명명할 수 있는 작품중에 좋은 작품”으로 <여성전선>과 <황혼열차>를 꼽았다.³⁴⁾

이처럼 <여성전선>과 <황혼열차>를 거치면서 김기영은 이전보다 좋은 평판을 획득했다. 다만 “계획 있는 템포와 리듬”, “탁월한 수법”이라는 평가는 영화의 주제보다 기술적인 측면에 치중되어 있다. 한국영화 비평의 대부분이 인상비평이었고 형식의 중요성이 부각되지 않았던 터라,³⁵⁾ 기술적 측면의 부각만으로는 예술성 있는 감독으로 평가되지 못했다.

김감독이 「백마」 다방에서 김양을 「픽업」해낸 것은 오늘날 김감독자신의 발전과 함께 크게 주목받을 사실이 되어가고 있다. (……) 여하튼 이들 두 젊은 여배우와 감독은 1958년도에 있어 거의 관심을 집중하지 않을 수 없는 새롭고 젊음에 빛나는 「명 콤비」라 하겠다.³⁶⁾

그러므로 이 시기 김기영은 기술적으로 연출을 잘 한다는 평판을 받았지만 당시의 담론이 허용하는 영역에서는 범위에서는—허백년의 표현을 빌리자면—대중 영화감독이라고 할 수 있는 사람 중에 좋은 감독의 평에 머무를 수밖에 없었다. 인용한 글은 <황혼열차> 이후 <초설>(1958) 이전 김기영의 평판을 잘 보여준다. 김기영은 당시 거의 신인이던 김지미와 콤비로 함께 “발전”을 하고 있는, 1958년의 기대주 정도였다.

김기영이 예술적인 감독으로 여겨지기 시작한 것은 차기작인 <초설>

33) 「金綺永 監督의 演出力, 「黃昏列車」, 『경향신문』, 1957.11.2.

34) 허백년, 「丁酉文化界總評-映畫」, 『경향신문』, 1957.12.29.

35) 문재철, 「1980년대 이후 영화비평과 이론의 흐름」, 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005 참조.

36) 宋麟燮, 「韓國 映畫界의 명콤비 七大라이벌」, 『국제영화』, 1958.3., 6면.

에 이르러서다. <초설>의 평이 좋지는 않았다. 많은 기사들은 <초설>을 이채롭기는 하지만 어수선했고 특히 기술적으로는 녹음에 문제가 있었던 영화라고 입을 모아 평가했다.³⁷⁾ 예외적으로 박영민은 <초설>을 “우열성은 차치하고 (.....) 예술적 창작 의욕을 가지면서 새로운 것을 위하여 시도를 한” 작품으로 문제시되어야 한다고 평가했다.³⁸⁾ 필름이 보존되지 않아 당대의 평자들이 공통으로 지목하는 <초설>의 어수선했함과 새로움이 무엇인지 정확히 알 수는 없다. 다만 단문인상을 넘어 구체적인 감상평을 남긴 박영민이 <초설>의 “산만한 이유”를 상세히 서술하고 있으므로 이는 잠깐 검토할 만하다.

「리아리즘」의 표현수단을 빌렸고 침체된 사회 속에서 버려지는 내외적 사건을 소재로 삼은 **인간심리의 적나라한 양상을 독특한 수법으로 묘사** (강조·인용자)해 내려는 연출자의 의도는 뚜렷하다 할 수 있으나 요컨대 주체성의 표현다과로 소기의 목적을 생산해 내지 못하고 만 것이 아닌가? 다시 말하자면 자기도취에의 세계에서 탈피 못하고 있는 것이 아닌가? 라는 의혹을 금할 수 없다.³⁹⁾

금동현은 당대의 감상평 등을 통해 김기영은 1940년대 초반 연극 활동을 시작할 때부터 표현적인 지향을 갖고 있었으며 네오리얼리즘 영화로

37) 「금주의 영화 / 피난민 생활을 박력있게 묘사 / 김기영 감독의 「초설」, 『한국일보』, 1958.6.1. (한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』, 공간과 사람들, 2005, 56-57면에서 재인용.); 「신영화」 초설 / 서투른 녹음, 『서울신문』, 1958.6.4. (위의 책, 58면에서 재인용.); 本誌調査部, 「四二九一年度 韓國映畫 收支決算書」, 『국제영화』, 1959.7., 44면. 한편, 「四二九一年度 韓國映畫 收支決算書」에 의하면 녹음 문제는 <초설>의 상영관이 명보극장이었는데 기존 외화(外畫)를 전문으로 하던 박원석이 해당 극장의 발성 장치가 나쁘다는 것을 몰랐기 때문이다. “사회에 콜롬비아사의 동경 책임자인 외국인도 참석했”지만 이로 인해 “세계 시장의 개척은 하나의 꿈”으로 돌아갔다.

38) 朴永民, 「初雪-새로운 試圖가 걷는 길」, 『영화세계』, 1958.9., 86면.

39) 위의 글, 86면.

여겨지는 <초설>에도 일상성에 이탈하는 표현성이 있었으리라 분석했다.⁴⁰⁾ 실로 인용한 박영민의 글에서 “인간심리의 적나라한 양상”, “주체성의 표현다과” 등의 표현은 네오리얼리즘에서 연상할 수 없는 특성이다. 그러므로 <초설>의 산만함과 새로움은 당대의 네오리얼리즘적 지향에 김기영의 표현주의적 지향이 결합한 결과로 보인다. 이러한 측면은 필름이 유실된 <슬픈 목가>(1960)의 감상평에서도 찾아볼 수 있다. ‘창이라는 필자는 <슬픈 목가>를 두고 이렇게 평했다. “(김기영은-인용자) 일견 「리얼한 「드라마」 추구 같으면서도 실은 가공된 「리얼리즘」이라는 「년센스」를 빚어내고 있다.”⁴¹⁾

평가의 좋고 나쁨과 별개로 당대 평자들이 <초설>에서 본 이채롭고 새로운 면모는 김기영의 평판을 거의 질적으로 변화시켰다. <초설> 이후에 김기영의 평판은 기왕의 ‘대중영화를 잘 만드는 감독에서 ‘예술영화 감독으로 변모했다. 1958년 말 김기영은 “예술영화의 계열에서 그(김기영-인용자)의 위치는 특이하다”는 평가를 받고⁴²⁾ 1959년에도 “이색적인 감독”으로 불리게 된다.⁴³⁾ 급기야 <황혼열차>까지 대중영화 감독으로 여겨졌던 김기영이 1959년에는 “통속에 대한 비타협, 상업주의에 대하여 최후선까지 저항해보려는 예술의식”을 가진 감독으로 소개되기도 한다.⁴⁴⁾ 이듬해 개봉한 <십대의 반항>(1959)과 <슬픈 목가>(1960)도 <초설>의 연장선에서 예술적인 작품으로 소화되었다. 이로 인해 김기영은 유현목과 함께 1960년 한국 예술영화를 대표하는 “신문잡지 기자들에게서 육 안 먹는(.....) 순수예술파적 「라이탈」”의 위치에 이르렀다.⁴⁵⁾

그러므로 당대의 평자들에게 바람직한 과제는 김기영 영화에 감지되었

40) 금동현, 앞의 글, 2020.

41) 「슬픈 牧歌」-都市惡속에서 찾은 純情의 行路, 『부산일보』, 1960.1.15.

42) 편집부, 「韓國映畫人百人選 (1)」, 『국제영화』, 1958.12., 132면.

43) 「年末까지는 百篇超過? 우리 映畫界…制作面만은 活氣」, 『조선일보』, 1959.7.2.

44) 「製作者 울리는데 相通- 兪賢穆監督과 金綺泳監督」, 『동아일보』, 1959.2.22.

45) 林英, 「比較的인 號笛手」, 『국제영화』, 1960.9., 66면.

던 이질성—“특이”하고 “이색적”인 면모—을 염두에 두고 앞으로 나올 김기영 영화를 보며, 그 이질성을 설명할 수 있는 문구를 정당한 비평을 통해 산출하는 것이었을 터이다.

오늘날 김기영 영화의 중핵을 모두 담고 있는 작품으로 꼽히는 <하녀>(1960)는 당대의 평자들에게—그들이 단지 은은하게 감지할 수밖에 없었던—그 이질성의 정체를 본격적으로 숙고할 계기를 제공했다.

개봉 직후에는 <하녀>의 균질하지 못한 측면이 다음과 같이 지적되고는 했다. “군데군데 악취미적 연출 과다가 현저하다.”⁴⁶⁾ “괴기를 위한 괴기가 남조되어 주제의 위치를 안개 속에 밀어 넣어 버리고 말았다.”⁴⁷⁾ 그러나 동시에 오늘날에도 <하녀>의 특징으로 꼽히는 “「에고이스틱」한 면을 꼬집는 인간 해석”⁴⁸⁾, “인간의 심리에 카메라를 들여다 댄 실험정신”⁴⁹⁾과 같은 표현이 새로이 등장한 것은 주목해야 한다. 그 이전까지 김기영 영화를 산만하게 만드는 결점으로 지적되었던 심리 표현의 과잉을 영화의 목적으로 긍정하는 징조가 일어나기 시작한 것이다.

리얼리즘 분위의 영화가 익숙하던 당시에 심리에 주목한 김기영의 평판은 <하녀>를 거친 후에 확실히 ‘특이’함에 방점이 찍힌다. <하녀>의 차기작인 <현해탄은 알고 있다>(1961)를 소개할 때 이르러 김기영을 수식하는 문구는 “우리 영화 풍토의 사랑스러운 이단자”이자⁵⁰⁾ “우리 영화계의 특이아적(特異兒的) 존재”⁵¹⁾가 된다.

46) 「한 가정의 참극, 김기영 감독 「하녀」, 『한국일보』, 1960.11.4. (한국영상자료원, 앞의 책, 2005, 655면에서 재인용.)

47) 「[신영화] 치밀한 연출-괴기의 남조(濫造) / “하녀”, 『서울신문』, 1960.11.10. (위의 책, 661면에서 재인용.)

48) 「한 가정의 참극, 김기영 감독 「하녀」, 『한국일보』, 1960.11.4. (위의 책, 655면에서 재인용.)

49) 湖, 「未遂했으나 注目할 實驗 金綺泳監督의 『下女』, 『동아일보』, 1960.11.9.

50) 「新人 發掘의 「베테란」- 「玄海灘은 알고 있다」의 金綺永 監督, 『영화세계』, 1961.11.

51) 「[신영화] 일본군대의 「새디즘」 추구/김기영 감독 「현해탄은 알고 있다」, 『한국일보』, 1961.11.12.

김기영의 이질성—이단아, 특이아적 존재—을 본격적으로 해석한 논자는 이영일이다. 이영일은 1962년 3월 「신인대망론」을 통해 「멜로드라마의 타성(惰性)」 속에서 예외적으로 예술가적인 세계관을 형성한 사례로 유현목과 김기영을 꼽는다. “같은 「오부제」라도 유현목은 지렁이가 꿈틀거리듯 「리얼리스트」하게 보고 김기영은 엽기적으로 「씨디스틱」하게 본다.”⁵²⁾ 짧지만 이 대목은 카메라가 광학적으로 포착하는 대상을 감독이 미학적으로 소화하는 것, 즉 리얼리즘으로부터의 이탈을 긍정한다. 이영일은 「신인대망론」에서 짧게 언급한 김기영의 특성을 이듬해 한 편의 글로 완성한다.

1963년 1월 이영일이 『씨네마』에 상재한 「욕망=검은 피의 마성」은 최초의 김기영 감독론이다. 60년이 넘게 지났지만 오늘날에도 김기영을 소개할 때 이 글에 서술된 “인간의 본능을 해부하면 검은 피가 난다. 그것이 욕망이다.”라는 말이 빠지지 않고 언급되듯,⁵³⁾ 이영일의 감독론은 김기영 해석의 보편성을 잃지 않았다. 이영일은 1963년까지 김기영의 영화가 (1) 오락영화 (2) 리얼리즘계열 (3) 인간의 본능적인 욕망을 그려낸 작품으로 발전했다고 설명했다. 그 시기와 그에 해당하는 작품은 (1)은 <죽엄의 상자>(1955)부터 <황혼열차>(1957) (2)는 <초설>(1958)과 <침대의 반향>(1958) (3)은 <하녀>(1960)와 <현해탄은 알고 있다>(1961)다. 이영일은 이 구분을 이후에도 거의 바꾸지 않는다. 1980년 신판에 다시 실린 「욕망=검은 피의 마성」은 김기영의 작품 목록을 <아스팔트>(김기영, 1964)까지 나열하고 있는데, 이 경우에도 <하녀> 이후의 작품은 모두 계열 (3)에 묶인다.⁵⁴⁾ 1965년부터 1980년까지 김기영이 14편의 영화를 더 연출했는데도 불구하고, 1980년 신판에서 1964년까지의 영화만을 다룬 것은 이영일이 김기영의 영화가 계열 (3)에서 변하지 않았다고 판단했기 때문으로 추정

52) 이영일, 「신인대망론」, 『국제영화』 1962.3., 67면.

53) 이영일, 「欲望=검은 피의 魔性」, 『씨네마』 1963.1., 58면.

54) 이영일, 『영화개론』, 한진출판사, 1980, 348-355면 참조.

된다.

<하녀>를 “이영일은 (.....) 네오리얼리즘의 영향으로부터 벗어난 표현주의로의 전환을 신호하는 영화”로 소개하는 것처럼 오늘날에도 이영일의 구분은 김기영 초기작에 대한 정설의 지위를 갖고 있다.⁵⁵⁾ 실제로 「욕망=검은 피의 마성」이 구분한 (1)(2)(3)은 지금까지 논의한 김기영의 평판이 변화한 단계를 대체로 반영하고 있다. 이러한 맥락에서 본 연구가 어느 정도 이영일의 직관적인 구분을 실증적으로 검증하고 있다고 보아도 좋다.

金綺: 뭐 이야기랄 것두 없습니다만. 어쨌든 저는 「여성전선」 때두 그랬구 또 「황혼열차」 때두 그랬습니다만 이번에도 「오—구스트 스트린드베리」의 여성중요 감정이 화면에 나타날 것 같아요.⁵⁶⁾

그러나 더욱 중요한 것은 이영일의 건조한 구분이 설명하지 못하는 것이다. 이영일의 구분은 김기영의 영화가 내재적으로 변모한 것처럼 보인다. 그렇게 단정하기는 어렵다. 앞서 살펴보았듯 (2)에 속한 영화들은 리얼리즘의 패러다임으로 해석되어 “표현성”이 사소한 결점으로 지적되었을 뿐 실제로는 김기영이 초기 연극 활동부터 가졌던 표현주의적인 지향이 존재했을 확률이 높다. 이영일조차 말년의 강의에서는 “<양산도>에서는 (김기영의-인용자) 대표작의 단서를 확인할 수 있다.”고 짧게나마 김기영 영화의 계열 구분을 수정할 조짐을 보였거니와,⁵⁷⁾ 김기영 또한 이영일이 각각 (1)과 (2)에 배정한 <여성전선>, <황혼열차>부터 <초설>까지 일관되게 아우구스트 스트린드베리(August Strindberg)의 “여성중요 감정이 화

55) 『〈하녀〉 개봉 60주년 특별호 — 다시 〈하녀〉』, 『ARCHIVE PRISM』 2호, 한국영상자료원, 2020.9., 33면.

56) 「新映畫 『初雪』을 에워싼 座談會」, 『국제영화』, 1958.4., 53면.

57) 이영일 「김기영 작품세계와 〈양산도〉 연구」, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2006, 193면.

면”에 나타내는 연출을 했다고 밝히고 있다. 스트린드베리가 사실주의·표현주의 극의 교두보에 속하는 작가임을 고려하면 연출 면에서 김기영이 표현주의적인 연출에 일관되게 관심을 갖고 있었다고 보아야 할 것이다.⁵⁸⁾

이러한 맥락에서 김기영 평판의 변화가 오직 영화의 내재적 변화에서만 기인한 것으로 보기는 어렵다. 필름이 유실되었으므로 확인할 수는 없고 김기영 영화의 내재적 변화도 물론 있었겠지만, 사실적인 연출로부터 이탈하는 요소를 대하는 평자들의 기준 변화 역시 핵심적인 요소였음이 분명하다. 「신인대망론」에서 이영일이 지적한 오브제에 대한 감독의 미학적 소화로 리얼리즘의 이탈이 긍정할 수 있는 시야가 확보되었음에도 불구하고 당시 필름 유통의 특성상 영화를 다시 보는 게 거의 불가능했고 심지어 이후에는 해당 필름들이 대부분 유실되었기에 초기의 해석이 굳어져 갈 수밖에 없었던 것으로 추정된다.

3. 김기영의 평판 관리: 김기영의 저자성 연기(performing authorship)

사진작가 육명심은 시인, 소설가, 수필가 등 예술가들을 촬영한 ‘예술가의 초상’ 연작을 만들었다. 공교롭게도 이 ‘예술가의 초상’ 연작에 포함된 영화감독은 김기영뿐이다. 육명심은 김기영의 사진을 찍을 때 “의도적으로 시간을 끌 수 있을 때까지 끌었다.”고 밝혔다.⁵⁹⁾ 시간을 끌어 촬영한 사진은 오늘날 김기영과 그의 영화를 떠올릴 때 우리에게 환기되는 음습한 분위기와 닮아있다. 육명심 또한 그 사진이 만들어 낼 분위기를 알았

58) 이에 대한 자세한 내용은 금동현, 앞의 글 참조.

59) 육명심, 『예술가의 초상—육명심 사진집』, 한미사진미술관, 2011, 32면.

다는 듯, 사진 아래 이렇게 적었다. “김 감독의 영화는 어둡고 칙칙하며 광기까지 발한다. 언젠가 귀신이 나온다는 흥가가 값싸게 매물로 나온 적이 있었다. 다들 꺼리는 그 집을 그는 대뜸 샀다.”⁶⁰⁾

김기영의 이미지는 비단 육명심의 사진뿐만 아니라 다양한 방식으로 재현되었다. “아마도 훗날 누군가 충무로의 야사적 후일담을 집대성한다면 거기에 가장 자주 등장하는 주역”이 김기영일 거라는 장석주의 추정처럼,⁶¹⁾ 김기영의 이미지는 한국영화사에서 강력한 힘을 발휘하고 있다. 한국의 전기 영화에서 주인공이 영화감독인 경우는 2024년 현시점까지는 <나운규 일생>(최무룡, 1966)의 나운규와 <거미집>(김지운, 2023)의 김기영 밖에 없다.⁶²⁾ 김기영이 “매스컴 쪽은 물론 같은 영화 종사자들과도 접촉을 꺼리는 까닭”에 ‘베일 속의 거장감독’으로 불렸다는 점을 생각하면 아이러니한 결과다.⁶³⁾

그러나 이 결과를 오직 아이러니로 볼 필요는 없다. 흔히 유통되는 이미지—기인, 독특한 생활습관—와는 이질적이라 잘 거론되지 않지만, 김기영의 평범한 생활을 증언하는 자료와 구술도 찾아볼 수 있다.⁶⁴⁾ 이를테면 김기영은 “괴상한 핵손(패션-인용자)”⁶⁵⁾과 구두쇠⁶⁶⁾로 유명했지만 “조

60) 육명심, 『육명심』, 열화당, 2011, 72면.

61) 장석주, 『지금 그 사람 이름은』, 아세아미디어, 2001, 237면.

62) 다소 비평적인 직관이지만, 이러한 맥락에서 ‘조선영화’를 대표하는 감독을 나운규, ‘남한영화’를 대표하는 감독을 김기영이라고 보아도 좋을 것이다.

63) 이만재, 『사랑받는 사람들』, 울성사, 1979, 85면.

64) 김기영의 이미지에 대한 글은 금동현, 「어느 부전자의 초상 - 『김기영 평전』을 위한 단편 (2)」, 웹진 《콜리그》, <https://www.colleague.co.kr/forum/view/540174>, 2024.05.02.를 참조했다.

65) 이영일, 「欲望=검은 피의 魔性」, 앞의 글, 56면.

66) “김기영 감독 숙소로 가니까 고기 냄새가 확 나요. 그래 이상하다 해서 문을 탁 여니까 거기서 불고기를 꾸어서 먹는 거예요. (중략) 모든 스태프들은 열악한 환경에서도 좋은 영화를 만들자 뭉쳐서 지금도 고생하면서 반찬 없이 밥 먹어도 불평불만 없이 해나가고 있고 설사 불만이 있더라도 내가 커버하면서 이렇게 했는데, 당신 같은 사람하고 일 못 하겠다. 그 길로 보따리 싸서 서울로 올라와 버렸어”(정일성, 이정아 구술채록, 『정일성』, 한국영상자료원, 2017.)

수를 장가보내기 위해 청첩장을” 돌릴 때는 “아주 고급와야시스에다 말끔이” 옷을 입을 줄 알았으며⁶⁷⁾ 신한문예영화사에서 함께 일했던 김용진에게는 아내의 유방암 입원비와 딸의 대학 등록금을 전부 지불하기도 했다.⁶⁸⁾

평판의 측면에서 김기영이 평범한 생활을 인지하고 있었다는 점은 중요하다. 김기영이 평범함을 알고 있었다면 그 스스로 어떤 면모가 ‘기이함’, ‘독특함’으로 비칠지 잘 알고 있었을 터이다. 이러한 맥락에서 김기영을 둘러싼 소문의 진원지가 “혹시 김기영 감독은 아닐까라는 의구심”을 품었던 기자 이연호의 직관을 따라,⁶⁹⁾ 김기영이 평판을 ‘관리’했다는 입장도 충분히 가능하다.

평판 관리 측면에서의 분석은 2장과 달리 수월하지 않다. 김기영이 스스로를 드러내는 방식으로 평판을 관리하지 않았기 때문에 그 증거가 수적으로 적고 명시적이지도 않다.⁷⁰⁾ 그리하여 평판 관리 측면에서의 분석은 2장에서와 같이 연대기를 빼곡히 메울 수 없고, 드문 증거 중에서도 일부는 자료의 이면과 배치에 주의를 기울여야 한다. 정확히 말하자면 자료의 이면과 배치에 주의를 기울일 때 비로소 어떤 자료에서 김기영이 묵시적으로 평판을 관리했다고 볼 수 있는 증거를 발견할 수 있다.

평판 관리 측면에서의 증거가 드물게 발견되지만, 공고롭게도 그 드문 증거를 김기영 평판의 변곡점인 1958년 <초설>과 <하녀> 개봉을 전후한 1960년대 초반에서 찾을 수 있다.

67) 한승역, 「김기영 감독의 멋」, 『영화잡지』 41호, 1967.2., 116면.

68) 김수영, 〈시나리오를 향한 집념과 열정, 김용진〉, 2002.

69) 이연호, 『전설의 낙인』, 한국영상자료원, 2007, 34면.

70) 이 장에서는 김기영이 평판을 관리했다는 증거를 영화 홍보 자료에서 찾고자 한다. 김수용이 김기영을 두고 “제작, 각본, 연출, 흥행을 컴비 없이 단독으로”하는 감독(김수용, 앞의 글, 118면)이라고 평한 바 있지만 제작 관계 자료가 거의 보존되어 있지 않아, 김기영이 영화 홍보에 개입한 여부와 범위는 현재의 조건에서는 추정 영역에 머무를 수밖에 없다. 다만 김기영의 육필 자료인 「〈충녀〉 홍보 자료 모음」을 통해 (비록 이 글이 초점을 두고 있는 시기가 아니지만) 김기영이 홍보에 직접 ‘개입’했다는 사실 자체를 확인할 수는 있다.

김기영의 평판은 <초설> 이후에 대중영화 감독에서 예술영화 감독으로 바뀌었다. 영화감독으로서 거의 질적인 변화다. 그 변화의 계기는 다양할 터이다. <초설>에서 실제로 김기영의 영화 스타일이 많이 바뀌었을 수도 있고, 그 사이에 영화 평자들 사이에 대중성/예술성을 가르는 새로운 지(知)가 유통되었을 수도 있다. 다만 <초설>을 제작사가 소개한 방식을 무시해서는 안 된다.

금년 6월 백림에서 개최되는 국제영화제 참가를 위한 심사결과 심사위원의 찬동을 보았으나 이 영화가 수복 당시의 피난민의 생활상태를 너무도 심각하고 리얼하게 표현하였기 때문에 한국의 위신을 손상할 우려가 있다는 이유와 오월말까지 영문자막삽입할 필림이 백림에 도착하여야 한다는 백림영화제 규약에는 도저히 시간적여유가 없기 때문에 유감스럽게도 참가를 못하게 되었습니다.

(……)

이 영화가 지금까지 제작된 국산영화와 비교하여 색다르게 월등한가? 외국영화제 등에 참가하여 각 부문에서 우월성을 발휘할 수 있는가?

이 모든 문제를 만천하영화팬제현의 심판에 마끼는 바입니다. (……) 영화팬여러분의 심판을 받기 위하여 용지를 배급할터이니 국산영화의 애호성과 해외진출을 협조하는 의미



[그림 3] 1958년 5월 23일 『조선일보』

하에 빠짐없이 투입함 투입해주시면
감사하게 받아귀중한 연구자료로 하
겠습니다.

<초설>은 개봉 전부터 “해외에 진출할 문제작”으로 매체의 관심을 끌었다.⁷¹⁾ 좌담회에 따르면 <초설>은 개봉 전 4월 “미국의 모 영화사에” 스틸 사진을 부친 바 있으며,⁷²⁾ 개봉 직전인 5월에는 문교부에 의해 베를린 영화제에 출품작으로 결정되기도 했다.⁷³⁾ 문교부 측의 “한국의 위신을 손상할 우려”와 “오월말까지 영문자막삽입할 필름이 백림에 도착하여야한다는 백림영화제 규약에” 맞출 수 없었던 제작상의 이유로 출품이 이뤄지지 않는다고 했다.⁷⁴⁾ 그럼에도 문교부 측의 취소 사유가 부당하다는 의견이 있었기 때문인지,⁷⁵⁾ <초설>의 제작사는 출품이 예정되었다는 점과 “미국 콜럼비아 영화회사와의 배급계약”을 마케팅에 활발히 활용했다.⁷⁶⁾

그림 3은 1958년 5월 23일 『조선일보』에 실린 <초설>의 광고다. 당시 대부분의 영화 광고가 대표 이미지와 카피로 단출히 구성되어 있는 데 반해 이 광고에는 상당한 분량의 글이 포함되어 있다. 글은 <초설>이 “리얼”한 영화라는 점과 함께 영화 개봉을 기해 진행한 독특한 이벤트를 소개한다. 한국예술영화사(韓國藝術映畫社)는 <초설>이 “지금까지 제작된 국산영화와 비교하여 색다르게 월등”한지, “외국영화제 등에 참가하여 각 부문에서 우월성을 발휘할 수”에 대해 관객의 의견을 모으는 이벤트를 진행했다. 즉 그림 3의 광고에는 전후 한국영화의 예술적 지향이 네오리

71) 「海外에 進出할 問題作 『初雪』 座談會」, 『신영화』, 1958.3; 「新映畫 『初雪』을 에워싼 座談會」, 앞의 글, 53면.

72) 「新映畫 『初雪』을 에워싼 座談會」, 위의 글, 50면.

73) 「初雪出品 決定 白林映畫祭에」, 『경향신문』, 1958.5.10.

74) 「초설」, 『조선일보』, 1958.5.23.

75) 임공재는 <초설>의 출품 반대 기준이 모호하며 그로 말미암아 “韓國映畫가 藝術的으로 萎縮해가고 있다는 것”을 지적했다. (임공재, 「映畫演技의 몇 가지 問題 「면」과 「가방」의 경우 (中)」, 『조선일보』, 1958.6.7.)

76) 「초설」, 『조선일보』, 1958.5.23.

열리증이었던 상황에서 리얼함을 강조하고, 그 리얼함을 은근히 월등·우월성으로 옹기 후 이벤트를 통해 관객에게도 그러한 측면을 고심하게 만드는 전략이 있다. 그 전략의 목적은 그림 3과 함께 광고로 활용한 메인 카피인 “동란 중의 혼란과 허무에서 허덕이는 인간애와 생의 의욕을 묘화한 예술영화!”로 <초설>을 보게 하는 것이었을 테다.⁷⁷⁾

<초설>의 판촉 전략—예술영화로 틀 짓기—을 김기영의 평판 관리 전략으로 볼 수 있는 근거는 한국예술영화사 사장 박원석과 김기영의 관계다. 한국예술영화사가 <초설>을 예술영화로 틀 지은 전략에는 김기영의 영향력도 개입했을 확률이 상당하다. 홍보를 기획하는 과정부터 개입했을지는 모르지만, 최소한 홍보의 방식을 결정하는 데는 김기영의 의견이 충분히 존중되었을 것이다.

당년 42세인 박회장은 평양출생으로 평양고교를 졸업 일본릿쿄대학에 과를 거쳐 일본도시샤대학 경제과에서 수학 22세 당시 학도병으로 원산 차량공장에서 강제징용을 한 바 있고 (……) 1950년도에 해병대에 입대 통역교사로 약 삼년 복무한 바 있다. 1953년도에 오늘날의 「맘모스」 영화사인 한국예술영화사를 창립했다.⁷⁸⁾

지금까지 김기영 연구(전기(傳記)에서 다루이지 않았지만 박원석은 비중 있게 다루질 필요가 있다. 박원석에 대해서는 영화 수입사 ‘예술영화사’ 창립 이후의 행적만 조사되었다.⁷⁹⁾ 김기영 연구에서는 박원석이 “평양고교를 졸업”했다는 대목을 주목해야한다. 편영(片影)에 따르면 박원석이 졸업한 ‘평양고교’는 평양고등보통학교이며 졸업연도는 1938년이다.⁸⁰⁾ 박

77) 「초설」, 『조선일보』, 1958.5.27.

78) 편집부, 「새로 단장한 한국예술영화주식회사」, 『영화세계』, 1963.6., 171면.

79) 박원석 인물정보, KMDb, <https://www.kmdb.or.kr/db/per/00004756>, 2024.4.26. 확인.

80) 편영, 「클로즈 업되는 외화수입계의 「라이발」」, 『씨네팬』, 1960.11., 57면.

원석은 평양고등보통학교의 26회 졸업생으로, 28회 졸업생인 김기영의 선배였다.⁸¹⁾ ‘엘리트 월남민’으로서 평양고등보통학교 동문들은 해방 후 남한에서도 일정하게 조직화되어 있었다.⁸²⁾ 이러한 맥락에서 박원석과 김기영이 동문으로서 의식을 공유했으리라 추정할 수 있다.

기실 박봉희에 따르면 “흔히 영화계에서 말하기를 박사장님 이하 한국 예술”은 “「평양 二中팀」(평양고등보통학교-인용자)이라 불렀다. 박원석은 “터무니없는 모략”이라고 반박했지만 ‘평양 2중팀’이라는 평판은 한국예술 영화사가 평양고등보통학교라는 학연과 무관하지 않았음을 암시한다. 또한 박원석은 <초설>이 첫 번째 한국영화 제작이었지만 김기영은 <봉선화>(1956)에서 제작 경험이 있었으므로, 박원석이 김기영에게 자문을 구했으리라는 추정도 가능하다. 기실 1963년의 인터뷰지만 한국예술영화사는 김기영을 “감독과 프로듀서를 겸”하는 일로 두었다.⁸³⁾

박원석과 김기영의 관계가 더욱 가까웠으리라 추정할 수 있는 또 다른 근거는 오영진이다. 오영진은 평양고등보통학교의 17회 졸업생으로 김기영·박원석과 동문인 동시에,⁸⁴⁾ 그 둘과 사적으로도 가까운 사이였다. 주지하듯 김기영은 오영진을 통해 미공보부 영화 제작소 연출 책임자로 입사했고 그의 각본인 <주검의 상자>로 장편영화 데뷔를 했다. 후일 김기영은 이를 두고 “난 선배들 잘못(?) 만나서 영화계에 뛰어 들게 되었어요 시나리오 작가인 오영진 씨가 바로 학교 선배예요”라며 김기영·오영진의 관계가 무엇보다 선후배였음을 분명히 했다.⁸⁵⁾ 또 <초설>의 다음 작품인

81) 평양고보동문회, 『平高人の 발자취』, 평양고보동문회, 1999, 97면.

82) 이준희, 「평양고보 출신 엘리트의 월남과정과 정착지」, 『학림』 42, 연세사학연구회, 2018.9., 85면 참조.

83) 박원석, 박봉희, 「한국예술영화사의 방화제작을 말한다」, 『국제영화』 1963.4-5., 63면.

84) 평양고보동문회, 앞의 책, 86면.

85) 「영화 속에 묻혀 산다」, 『스크린』, 1964.5., 68면. 한편 이 좌담회에서 김기영은 자신의 의대 전공 교과에 대해 밝혔다. 김기영의 의대 전공 교과는 산부인과, 이비인후과, 치과 등으로 다양한 설이 있으므로, 본문의 내용과 무관하지만 좀 더 자세히 풀어본다.

<십대의 반항>(1958) 역시 오영진 각본의 김기영 연출이다.⁸⁶⁾ 박원석은 오영진의 조카였다. 오영진은 박원석이 영화업(映畫業)을 시작할 때 “외삼촌인 (.....) 오영진씨는 다른 부문보다도 영화계는 특히 한국적인 악조건이 많으니 영화를 할려면 심사숙고해서 결정하라”고 충고도 해주었다.⁸⁷⁾ 또 박원석이 처음으로 제작하고자 했던 영화가 오영진의 「살인명령」이었다.⁸⁸⁾ 즉, 김기영과 박원석은 평양고등보통학교라는 지연·학연과 오영진이라는 인맥으로 긴밀하게 연결된 사이였다.⁸⁹⁾

우리나라 영화기업은 한 작품을 목표로 기업의 성패를 걸고 제작된다.

이 글에 따르면 김기영이 전공한 교과는 안과다. “의대(醫大)를 나왔죠. 그래서 안과의사 노릇을 하다 영화계에 들어섰습니다.”(69면) 한편 보다 정확하게는 김기영의 전공은 외과와 안과였던 것으로 보인다. 4년 전에 나온 자세한 리포트의 내용은 다음과 같다. “대학진학은 의외로 서울대학교의과대학(醫科大學)이었고 전공은 외과(外科)와 안과(眼科)였으며 졸업은 제3기생으로 四二八三년도라 한다. 재학시절에 서울대학교 학생문화부장으로 교내 문예활동에 공로가 컸다는 김감독이 二년간을 더 학생으로 교묘를 벗지 않고 다니게 된 원인은 학교에서 배우라는 의학공부는 하지 않고 매일 도서관에 파묻혀 「카메라」의 정·동사진(精·動寫眞) 촬영수법에서부터 연출수법(演出手法) 분장술(扮裝術) 동서각국(東西各國)의 영화사(映畫史)에 이르기까지 영화공부에만 몰두하다가 시험 때가 되어야야 시험 며칠전에 「노오트」도 없이 기술원서(技術原書)만을 잠시 들여다본 뒤 시험장에 들어가곤 하였기 때문이라고 하지만 그래도 시험을 치르고 난 뒤의 성적이나 실력은 동료들이나 교수들이 놀랄만큼 우수했다고 한다. 김감독이 외과를 전공하면서 안과공부를 했다는 것은 역시 「카메라」를 통해 사물을 다루게 되는 영화와 일맥상통되는 점에서 옳으리라.”(취재부, 「이달의 클로즈업」, 『씨네편』, 1960.12. 126면.)

86) 임영은 김기영과 오영진의 관계가 가까웠지만 <십대의 반항>에서 사이가 틀어지기 시작해서 <하녀>(1960)에서 완전히 사이가 틀어졌다고 서술했다. (임영, 「십대의 반항」 미 영화계 특별상 김기영 감독 출세작으로 평가, 『중앙일보』, 1990.6.24.) 그렇지만 『사상계』의 1968년 5월 대담에 김기영, 오영진, 오화섭이 참석한 면을 보면, 사이가 완전히 틀어진 것은 아니거나 1968년의 시점에는 회복된 것으로 보인다. (김기영, 오화섭, 오영진, 「한국학의 형성과 그 개발 ⑤ - 한국의 연극영화」, 『사상계』 186, 1968.5.)

87) 편영, 위의 글, 58면.

88) 박원석, 박봉희, 앞의 글, 62면 참조.

89) <초설> 이후에도 한국예술영화사는 1960년대 김기영 영화의 절대 다수를 제작했다. <초설>(1958) 이후 한국예술영화사가 제작한 김기영의 영화는 다음과 같다. <고려장>(1963), <아스팔트>(1964), <병사는 죽어서 말한다>(1966), <여>(1969).

기업가는 상업주의작품 이외에는 제작대상이 안되었으며 상업주의라도 부녀자의 동원수를 목표로 한 부모와 자식의 상봉 『별아 내가슴에』등, 미망인문제 『동심초』등, 여자의 우월감을 돋워주는 『육체의 길』, 『부활』 그와 반대로 여자의 희생을 그리는 『춘희』, 『애모』등이 첫 대상이요 거기에 소수의 장편신문연재소설과 방송극이 대상이 된다.

내가 시도한 『초설』, 『십대의 반항』 등의 의욕 작품은 **한정된 제작자와 제한된 제작방법과 특수한 관객을 목표로 이루어졌다.** (강조-인용자) 이러한 의욕작품들은 외국에서도 팔 할은 참패를 보게 되는 것이다. 왜냐하면 이러한 작품일수록 강렬한 관념을 내세워야 되며 그것이 문제가 될 수 있어야만 성공한다. (……)

『초설』은 교통부의 석탄을 도둑질해서 생활하는 실재인물들을 그냥 영화에 등장시켜 결국 결말을 맺을 수 없어 실패했고 『십대의 반항』은 왕초에게 직접 소매치기 애들을 빌어 영화에 실제로 등장시켰으나 이런 것을 관객이 이해해주질 못했고 이 두 작품이 모두 문학에서도 시도 못한 것을 영화로 표현했으니 결과가 뻔하다.⁹⁰⁾

기실 김기영은 <초설>을 통해서 상업주의가 아닌 예술영화 감독이 되고자 하는 의욕이 있었다. 인용한 「영화대본의 선택」은 <초설>과 <십대의 반항>을 만들 때 김기영의 의욕을 잘 보여준다. 김기영은 <초설>을 “의욕 작품”으로 “한정된 제작자와 제한된 제작방법과 특수한 관객을 목표”로 만들었다고 밝혔다. 논의의 편의를 위해 김기영이 사용한 ‘한정된 제작자, 제한된 제작방법, 특수한 관객’의 뜻을 역순으로 풀어보자. (1) 특수한 관객은 상업주의—1950년대 한국영화의 주요 관객층인 “부녀자”의 취향과는 다른 관객을 의미한다. (2) 제한된 제작 방법은 <초설>과 <십대의 반항>에서 실제 인물을 기용한 방식을 의미한다. 그리고 (3) 한정된 제작자는 상업주의에 호소하지 않으며 자신과 뜻을 함께하는 인물을 의

90) 김기영, 「영화대본의 선택」, 『부산일보』, 1959.10.8.

미한다. 공교롭게도 <초설>의 전작(前作)인 <여성전선>(1957)과 <황혼열차>(1957)는 김기영이 “부녀자의 동원수를 목표로 한” 주제—부모와 자식의 상봉, 미망인 문제—를 고루 갖춘 작품이었다. 전작의 내용을 상업주의에 포함하며 1958년 이후의 자신을 예술가 감독으로 구분 지은 것이다. 이러한 맥락에서 학연·지연·인맥으로 연결된 “한정된 제작자” 박원석이 <초설>을 ‘예술가 영화로 틀 지은 홍보가 김기영의 욕망에서 기인했다고 볼 수 있다.’⁹¹⁾ 또한 「영화대본의 선택」은 그 자체로 김기영이 스스로를 ‘예술가 감독으로 구분 짓는 효과가 있다.

김기영은 <초설>과 <십대의 반항>을 거치면서 감독이 하나의 서명(signature)으로 기능하는 예술가 영화감독의 평판을 획득했다. 그러나 그 과정에서 채택한 네오리얼리즘의 양식은 김기영의 세계관·내용과 표현 양식에는 불화가 있었으리라 짐작할 수 있다. 2장에서 언급했듯 김기영은 대학극(大學劇) 시절부터 표현주의적인 색채를 띤 연극을 연출했으며 <여성전선>, <황혼열차>, <초설>까지 일관되게 스트린드베리—사실주의와 표현주의의 교두보에 있는 극작가—로부터 받은 영향을 고백했다. 이는 카메라의 광학적 사실성에 근거하는 네오리얼리즘과 정반대에 있는 세계관이다.

원작 「浮橋」에서는 안이(安易)한 필연성(必然性)의 연속 때문에 그 「테마」가 너무 기진(氣盡)해 버렸다. (중략) 필자는 원작의 「테마」만을 취하기로 하고 「스토리」는 전혀 달리 설정하기로 하였다. 이제 그 대략의 윤곽을 소개한다면 원작에서는 나이 많은 음악가가 후배(젊은 사람)를 위해서 성공할 수 있는 다리 즉 희망의 「浮橋」를 가설(架設)해 준다는 것인데 이러한 점은 상기(上記)한 바와 같이 작품의 「테마」가 약한 원인이랄수도 있다. 여기에 필자는 「스토리」자체를 전적으로 번복하여 젊은 사람이 선

91) 박원석 또한 예술영화를 제작하고자 하는 의욕이 있었다. 그 이유는 남한만으로는 시장이 좁기 때문에 한국 영화제작비를 회수할 수 없기 때문이다. 이에 박원석은 “국제 시장에 내놓아도 손색이 없는” 한국영화를 만들고자 했다. (편영, 앞의 글, 58면.)

배를 이용해서 올라선다(출세한다)는 역행적(逆行的)인 「스토리」를 발취하였다. / 이것은 어디까지나 안이(安易)한 현실성을 배격하고 기복다단(起伏多端)한 인생의 측면을 파헤쳐보려는 필자의 의욕에서 출발한 것이다.⁹²⁾

더구나 1960년에 이르면 김기영은 한국으로 수입된 네오리얼리즘의 주제인 '휴머니즘'에도 신뢰를 잃었다. 인용한 1960년 시나리오 「부교」 각색 경위에서 김기영은 “안이(安易)한 현실성을 배격하고 기복다단(起伏多端)한 인생의 측면을 파헤쳐보려는 필자의 의욕”에서 “나이 많은 음악가가 후배를 위해서 성공할 수 있는 다리 즉 희망의 부교를 가설”해주는 원작을 “젊은 사람이 선배를 이용해서 올라선다(출세한다)는 역행적(逆行的)인 스토리”로 각색했다고 밝혔다. 휴머니즘적 주제를 “안이한 현실성”으로, 타인을 이용해 출세하는 것을 “기복다단한 인생의 측면”으로 보는 것이다.⁹³⁾

이러한 맥락에서 김기영은 주체적 역량을 갖춘 예술가 감독으로 인정받는 데서 더 나아가,⁹⁴⁾ 평판을 자신의 세계관과 정합하도록 조정할 필요가 있었다. <하녀>의 광고는 그 실례를 제공한다. 물론 1960년 이전까지의 한국영화사를 고려할 때 한국영화에서 유례없이 표현주의와 연극적인 색채를 전면화한 <하녀>는 그 영화의 내실로도 기상천외하고 특이한 작품으로 가치평가 되었을 확률이 높다. 그러나 평자들이 <하녀> 이전 그의 영화에서 느낀 이질성을 그저 단점으로 지적해왔음을 감안하면, 그 이질성에 해당하는 비사실주의적 측면을 변호할 필요성이 있다.

이러한 맥락에서 그림 4의 <하녀> 광고를 읽을 수 있다. <하녀>는 김기영이 대표로 있었던 한국문예영화주식회사에서 제작한 작품이므로,

92) 김기영, 「浮橋」, 『영화세계』, 영화세계사, 1960.4, 146면.

93) 금동현, 앞의 글, 39-40면 참조.

94) 주지하듯 통상적인 관객들은 영화를 고를 때 감독보다 배우, 소재 등을 고려한다. 세계 영화사에서도 감독이 예술가로 널리 존중받은 것은 2차 대전 이후며, 이 또한 드문 경우 속에 속한다.

<하녀>의 광고에 김기영이 결정적인 영향을 끼쳤음은 분명하다.⁹⁵⁾ 김기영은 광고를 통해 <하녀>의 이질성—“기상천외(奇想天外)”, “특이한 작품”—을 의도로 위치 짓는다.

이질성이 의도로 소개될 때, 평자들에게 바람직한 태도는 그 이질성을 거부하는 게 아니라 수긍하고 분석해야하는 것이 된다.



[그림 4] <하녀> 광고

解説

국산영화 「펜」이나 국산영화의 염증을 느낀 모든 영화 「펜」들을 완전히 놀라움 속에 몰아넣고야말 기상천외(奇想天外)이며 솟한 수수께끼를 내포한 한국최초의 특이한 작품으로 귀재 김기영 감독이 심혈을 기울여 쓴 자작의 오리지날 씨나리오를 절대적인 자신을 가지고 감독하는 작품이 곧 『下女』이다.⁹⁶⁾

한편 사소한 부분에 대한 과민한 짐작일 수 있지만 <하녀> 광고에서 “귀재”라는 표현을 쓴 것도 눈에 띈다. 귀재(鬼才)가 ‘드문 재능’이라는 뜻의 일반명사지만 1960년 이전까지 한국영화감독 중에 귀재라는 표현은 주로 나운규를 수식했다.⁹⁷⁾ 이러한 맥락에서 김기영이 귀재라는 표현을 통해 한국영화사의 대표적인 감독인 나운규와 동렬에 위치하고자 했다거나, 단어의 뜻 그대로 이질적인, ‘드문’을 강조하고자 했던 것으로도 추측할 수 있다. 기실 김기영은 “영화계에서 귀재로 유명했듯이 이미 그는 평고(平高) 시절의 별명이 기사(奇士)였다. 물론 일본식으로 ‘기사’로 통하였다.”⁹⁸⁾ 鬼才와 奇士는 그 뜻도 비슷하며 일본말로 각각 키사이(きさい)와

95) 「국산영화상영신고서」, <하녀> 행정문서, 1960.10.28.

96) 편집부, 「하녀」, 『영화세계』, 1960.7.

97) 박용규가 『풍유명인야화』의 나운규 편을 연재하면서 ‘귀재 나운규’라는 표현을 사용했다. (박용규, 『풍유명인야화』, 『동아일보』, 1959.9.9.-1959.10.9.)

키시(きし)로 유사하므로, 김기영은 스스로 ‘귀재’라 칭하는데 부담감도 크게 없었을 터이다.

<하녀>를 통해 ‘이단아’, ‘특이아적 존재’ 등의 평판을 얻은 김기영은, 1962년에 이르면 비단 독특한 영화를 찍는 감독일 뿐 아니라, ‘독특한 생활습관을 가진 영화감독’이라는 평판도 얻는다. 작품의 평판이 김기영의 평판으로 이어진 것이다. 가령 1962년 ‘애꾸눈’은 이렇게 썼다. “영화마다 이색작을 내어놓는 김기영 감독은 그 생활 자체도 다른 데가 있다. 오히려 그의 영화처럼 괴팍스럽다고나 할까?”⁹⁹⁾ 이처럼 작품과 김기영이 동일한 성격의 평판을 갖게 되자, 김기영의 생활이 영화의 특색을 기대하게 만들기도 했다. 김기영의 생활 습관이 소개된 직후 <고려장>(김기영, 1963)에 관한 가십(gossip)은 이를 잘 보여준다. <고려장>을 만들기 위해 김기영은 사무실에 “눈도 코도 없는 오백여 개의 해골”을 구비해놓는데, 이를 두고 한 기자는 “귀신과 친해진 김기영이 만든 <고려장>이란 영화가 과연 어떨른지 무척 궁금”해하게 된다.¹⁰⁰⁾

그리하여 <고려장>(1963)의 시점에 이르면 오늘날 우리가 알고 있는 “독특한 개성으로 유명한”¹⁰¹⁾ “한국영화의 괴인”¹⁰²⁾ 김기영의 평판은 완전히 확립된다.



“나이를 먹어가는 남자의 생식본능이란 이주 집요한 데가 있거든요. 글썄, 더러는 고상하고 이해 깊은 결혼도 있기는 하거

98) 박봉진, 「故 김기영 영화감독을 추도하며」, 『대동강』 19호, 1998, 468면.

99) 「[방울새] 생활도 괴팍스러워」, 『경향신문』, 1962.7.19.

100) 편집부, 「꺼شم-骸骨과 친해진 金綺泳 監督」, 『씨네마』, 1963.2., 62면.



만은”

[그림 5] <여>의 김기영

김기영의 평판이 완전히 확립되었음을 보여주는 또 다른 예는 서론에서도 잠깐 거론한 <여>(김기영, 유현목, 정진우, 1966) 1부에서의 김기영이 출연한 부분이다. 비록 유머러스한 분위기는 아니지만, 이 장면은 김기영의 외양과 성격을 아는 사람을 위한 일종의 내부자 농담(inside joke)처럼 보인다. [그림 5]의 이미지와 대사는 김기영의 외양과 그의 특색—“나이를 먹어가는 남자”, “생식본능”—이 이미 널리 확립되었음을 전제하고 있다. 관객이 얼마나 웃었는지 알 수는 없지만, 화면에 나타난 김기영의 <여>에서의 저자성 연기(performing authorship)는 그가 스스로의 평판을 인지하고 그것을 관리하는데 능동적이었음을 다시 한 번 분명히 보여준다.

4. 결론

“영화를 만드는 것은 롤러코스터를 타면서 시를 쓰는 것과 같다(To make a film like this is like trying to write a poem in a roller coaster)” 누구의 말인지 알 수 없는—주로 스탠리 큐브릭(Stanley Kubrick)의 말이라고 통용된다. 그

101) 「怪奇와 殘虐취미-「高麗葬」, 『조선일보』, 1963.3.19.

102) 金徳潮, 「「高麗葬」을 통해서 본 金綺泳 監督의 作品世界」, 『영화세계』, 1963.5., 92-93면.

러나 진위가 확인되지는 않는다.—이 관용구는 영화를 만드는 많은 사람에게 공감을 얻었다. 많은 사람들이 큰 규모로 만들기 때문에 옹당 시장의 역동적인 조건에 부응해야 하는 영화에서 자신의 예술성을 구현하는 것의 어려움을 위 관용구가 잘 보여주기 때문이다. 작가 개인 연구는 주로 작가의 생애와 작품의 영향 관계를 추적하는 게 표준적이다. 그러나 감독이 판촉의 수단이자 ‘상표’로 적극적으로 활용되기도 하는 영화 시장에서는 관객과 접촉하는 매체와 협상(negotiation)하는 평판에도 주목할 필요가 있다. 그리하여 이 글은 넓은 의미의 작가 연구에서는 생소한 평판이라는 주제로 김기영의 1955-1960년대 초반을 특히 주목했다.

2장에서는 신문·잡지에 게재된 기자비평가가 쓴 김기영 영화에 대한 평론을 통시적으로 살펴보았다. 김기영은 미공보부를 나와서 만든 첫 번째 영화인 <양산도>부터 연출자로 평판을 얻기 시작했다. 기자비평가들의 글을 살펴보았을 때, 김기영의 평판은 <양산도> 이후로 서서히 좋아지기 시작했다. 그중 변곡점이 되는 작품은 1958년의 <초설>과 1960년의 <하녀>였다. <초설>을 통해 김기영이 ‘예술가 감독’으로 구별되었으며, <하녀>를 통해 현재 우리가 알고 있는 ‘한국영화의 이단야로 자리 잡았다. 해당 시기의 비평들을 자세히 살펴보면 이는 김기영 영화의 내재적인 변화라기보다는 리얼리즘 본위의 기준에서 주관적인 ‘영화미학’이 옹호되는 비평 담론의 변화도 동반한 결과임을 확인할 수 있다. 필름이 보존되지 않아 구체적인 정황을 확인할 수는 없지만 오늘날 김기영의 스타일로 긍정되는 과장이 1956년 <여성전선>부터 <하녀> 전까지의 영화에 비판점으로 자주 지적되기 때문이다.

3장에서는 김기영 영화의 마케팅 자료를 중심으로 김기영이 평판을 능동적으로 관리한 정황을 살펴보았다. 김기영은 1956년 <봉선화>를 연출하고 제작했다. 많은 영화인들이 회고하듯 김기영은 제작과 홍보를 스스로 했던 바, 마케팅 자료는 김기영의 ‘의도’를 반영하고 있다. 그리하여 이 글은 2장에서 발견한 김기영 평판의 변곡점인 <초설>과 <하녀>의 마케팅

팅이 각각 예술영화로의 구별 짓기와 독특한 스타일의 긍정을 유도했음을 살펴보았다. 특히 이 과정에서 지금까지 김기영 연구에 거론되지 않은 제작자 박원석을 조명했다. 제작자 박원석은 김기영과 지연·학연 그리고 인맥으로 연결된 사이였다. 이처럼 긴밀한 관계를 유지한 제작자의 존재는 김기영이 독특한 스타일을 유지하며 영화 활동을 할 수 있었던 사회경제적 조건의 실마리로 앞으로 더 주목할 필요가 있다.

현재 우리가 알고 있는 김기영의 평판은 1960년 <하녀>를 계기로 확립되었다. 이는 비평 담론이 사실성 본위에서 주관적 영화미학의 옹호로 변화한 결과다. 한편 그 배경에는 김기영과 그의 제작사가 마케팅 자료를 통해 비사실주의적인 스타일을 의도로 전제함으로써 주관적 영화미학을 긍정한 후 분석하도록 유도한 측면이 있다. 비평 담론의 변화와 마케팅 자료를 통한 평판 관리가 뒤섞이면서 김기영의 평판은 역동적으로 변화하는 과정을 거치며 확립된 것이다.

한편 김기영의 평판은 1990년대에 ‘김기영 컬트’ 현상을 통해 다시 한번 급변한다. 이 글을 초(草)로 삼아 다음 연구에서는 ‘김기영 컬트’를 둘러싼 평판의 변화를 분석하고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김기영, 유현목, 정진우, <여>, 1969.
김수영, <시나리오를 향한 집념과 열정, 김용진>, 2002.
<하녀> 행정문서
<충녀> 홍보자료 모음, 김기영문헌자료컬렉션, ZK0000776_01, 1972,
<반금련> 행정문서
영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기~1976)』, 영화진흥공사, 1977.
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』, 공간과 사람들, 2005.
『경향신문』, 『동아일보』, 『부산일보』, 『서울신문』, 『조선일보』, 『한국일보』
『국제영화』, 『영화예술』, 『영화세계』, 『영화잡지』, 『영화TV예술』, 『현대영화』, 『
사상계』, 『스타』 『신영화』, 『씨네팬』

2. 단행본

- 육명심, 『예술가의 초상—육명심 사진집』, 한미사진미술관, 2011.
_____, 『육명심』, 열화당, 2011.
이만재, 『사랑받는 사람들』, 율성사, 1979.
이연호, 『전설의 낙인』, 한국영상자료원, 2007.
이영일, 『영화개론』, 한진출판사, 1980.
_____, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2006.
장갑상, 『映畵와 批評』, 三信書籍, 1970.
장석주, 『지금 그 사람 이름은』, 아세아미디어, 2001.
정일성, 이정아 구술채록, 『정일성』, 한국영상자료원 2017.
평양고보동문회, 『平高人の 발자취』, 평양고보동문회, 1999.
한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005.
글로리아 오리기, 박정민 율김, 『평판』, 박영스토리, 2019.
아이하라 다카오, 박재현 율김, 『평판이 스펙이다』, 더난출판, 2012.
존 루이스 개디스, 강규형 율김, 『역사의 풍경』, 에코리브르, 2009.
Annovi, G. M., *Pier Paolo Pasolini: performing authorship*, Columbia University Press, 2017.

David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, 1981.

Robert E.Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation*, University of Chicago Press, 1990.

3. 논문 및 기타

금동현, 「김기영 영화미학 형성기 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2020.

김소영, 「김기영과 쾌락의 영역」, 『근대성의 유령들』, 씨앗을뿌리는사람, 2000.

김청강, 「김기영 감독의 제국체험과 식민지적 무의식 - 김기영 영화의 포스트-콜로니얼리티 연구-」, 『동아시아문화연구』 93, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2023.

김한상, 「냉전체제와 내셔널 시네마의 혼종적 원천」, 『영화연구』 47, 한국영화학회, 2011.

박우성, 「〈하녀〉에서 쥐라는 장치가 수행하는 역할과 위상」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 2011.

이준희, 「평양고보 출신 엘리트의 월남과정과 정착지」, 『학림』 42, 연세사학연구회, 2018.

이선화, 정성일, 「김기영 감독 홈페이지-정성일 <KINO> 편집장 인터뷰」, 시기미 확인,

<https://seojae.com/web/list.htm?p=%EA%B9%80%EA%B8%B0%EC%98%81>

허문영, 「존 포드에 대한 두 가지 예비적 가설」, KMDb, 2014.02.06., <https://www.kmdb.or.kr/story/6/3>

Abstract

Kim Ki-Young: Making of a Reputation
– From ‘stinker’ moviemaker to ‘heretic of our Cinema’

Geum Donghyeon

This article examines the construction and evolution of the reputation of director Kim Ki-young from 1955 to 1973, with a particular focus on the period from 1955 to 1960, in two aspects. First, it analyzes how journalists and critics evaluated Kim Ki-young. His reputation positively shifted from that of a “melodrama director” to an “art film director.” The key turning points were the films *“The Snowy Road(Choseol)”* (1958) and *“The Housemaid”* (1960). Through *“The Snowy Road”*, Kim was recognized as an “artist director”, and through *“The Housemaid”*, he established himself as the “maverick of Korean cinema”. This change is attributed not to the intrinsic changes in Kim’s films but to a shift in critical discourse from realism-based standards to the advocacy of subjective ‘film aesthetics’. Second, the study investigates how Kim Ki-young actively managed his reputation through marketing materials. Since Kim handled production and publicity himself, the marketing materials reflect his intentions. This paper analyzes how the marketing of *“The Snowy Road”* and *“The Housemaid”*, identified as pivotal points in Chapter 2, facilitated their distinction as art films and the affirmation of their unique style. In particular, this process highlights producer Park Won-seok, who has not been previously discussed in Kim Ki-young’s research. Through this examination, the paper contributes to the history of Korean film criticism and studies on Kim Ki-young as an auteur.

Keyword: Auteurism, Film Critic, *“Housemaid”*, Kim Ki-Young, Reputation

접 수 일: 2024년 6월 26일

심사기간: 2024년 7월 15일~2024년 8월 7일

계재결정: 2024년 8월 8일