



# 유신 체제 이전 한국 영화의 리얼리즘 연구 (1965-1972)\*

이준엽\*\*

## 〈차례〉

1. 들어가는 말
2. 문화-예술계 전반의 리얼리즘 인식
3. 리얼리즘에 대한 영화계의 반응
4. 리얼리즘적 영화의 특징과 한계
5. 나오는 말

## 국문초록

기존 문헌 대다수에서는 1965년부터 1972년까지를 한국 영화계에서 리얼리즘이 단절된 시기로 묘사해 왔다. 그러나 본고는 동시기 여타 문화-예술계 전반에서 오히려 리얼리즘에 대한 재인식이 이루어졌으며, 특히 문학계를 중심으로 리얼리즘 담론이 폭발적으로 증가하기 시작했다는 점에 주목했다.

당시 영화인들 역시 문화-예술계의 동향을 몰랐던 것은 아니었다. 그러나 영화의 경우는 국내 상영에서의 검열과 해외 영화제 출품에서의 통제 등의 문제가 존재했다. 이로 인해 해당 시기에 실제로 리얼리즘과 관련된 작품과 담론의 비중이 줄어든 것을 확인할 수 있었다.

이와 같은 현상에는 또 다른 요인도 있었다. 당시 리얼리즘 영화는 곧 예술영화 또는 비상업적인 영화로 인식되었으며, 네오리얼리즘 역시 지나간 과거의 사조로 여겨졌다. 창작계, 비평계, 관객 모두가 프랑스를 중심으로 한 모더니즘적 계열로 눈길을 돌리기 시작했기에 (네오) 리얼리즘의 입지는 점차 축소될 수밖에 없었다.

기존 문헌의 언급과는 달리, 실제로 1960년대 후반까지 리얼리즘을 표방한 영화는 꾸준히 제작되었다. 이러한 작품들은 리얼리즘적 속성을 지니고 있었음에도 불구하고 '문예영화' 또는 '모더니즘'이라는 맥락에서 해석되었으며, 내용적·형식적 측면에서도 일정 부분 한계를 지니고 있음을 확인할 수 있었다.

\* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2023S1A5B5A17089536)

\*\* 세종대학교 영화예술학과 겸임교수

1965~1972년 사이의 한국 영화계에서 리얼리즘은 완전히 단절되었다기보다는, 일정한 한계를 지니면서도 다양한 방식으로 변주되었다. 즉, 이 시기의 리얼리즘 담론과 작품은 당대의 정치적 상황과 영화계의 미학적·산업적 변화 속에서 재구성되었다고 보는 것이 타당할 것이다.

주제어: 〈나무들 비탈에 서다〉, 리얼리즘, 〈만선〉, 모더니즘, 문예영화

## 1. 들어가는 말

본고는 1965년부터 1972년까지 한국 영화계가 인식한 리얼리즘의 실제에 대해 확인해보고자 한다. 주지하다시피, 영화계에서 리얼리즘이라는 키워드는 비평계, 창작계, 학계를 막론하고 “거의 무소불위의 힘을 발휘”<sup>1)</sup>했다고까지 평가받는다. 그럼에도 불구하고 1965-1972년 사이는 리얼리즘 영화(담론)의 공백기라 할 수 있다. 기존의 여러 문헌이 1960년대 중반 무렵부터 리얼리즘 영화가 생산되지 않았다고 적고 있기 때문이다. 이를테면 영화사 연구자이자 평론가로서 한국 영화사 서술에 지대한 영향을 끼친 이영일은 유현목 감독의 <막차로 온 손님들>(1967)로 리얼리즘 계통의 작품이 “일단 종지부를 찍었다”<sup>2)</sup>고 말한 바 있다. 이외에 영화 평론가로서 “한국 영화평론계에 커다란 주춧돌을 놓은”<sup>3)</sup> 것으로 평가받을 뿐만 아니라, 1970년대 ‘영상시대의 동인이기도 했던 변인식 역시 <오발탄>(1961), <혈맥>(1963) 이후 <영자의 전성시대>(1975)를 주요 리얼리즘 작품으로 언급함으로써 1960년대 중반부터 1970년대 초반까지를 공란으로 남겨 둔다.<sup>4)</sup>

이러한 서술은 후대에 와서도 비슷하게 이어진다. 홍기선의 경우, 1965년까지는 “50년대 한국영화의 맥을 잇”는 리얼리즘 작품이 꾸준히 제작되었으나, 1966년 이후부터는 소설을 원작으로 하는 영화가 양산됨과 동시에 “사회현실에서 눈을 돌려 인간 내면을 영상화하는” 경향이 지속되었기에 “리얼리즘의 측면에서 한 발 후퇴하는 양상을 보였다”고 언급한다.<sup>5)</sup>

1) 안진수, 「서문」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003, 12면.

2) 대학문화사 편, 『레디고 (1)』, 대학문화사, 1986, 48면.

3) 장석용, 「영화평론의 개척자」, 씨네21, 2015.3.20., [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=79398](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=79398), 2025.4.5. 확인.

4) 변인식, 「우리영화-전통적 리얼리즘에의 접근, 또는 진화를 위하여」, 『영화 평론』, 한국영화평론가협회, 2005, 54면.

5) 이어서 홍기선은 1970년대 문예사의 경향을 서술하는데, 문학이 “70년대의 어떤 다른 문화매체보다도 사회와 유기적인 관계를 가지며 앞서나갈 수 있었”던 반면, 영화의 상

정영권 또한 “나의 자료 조사의 한계일지도 모르지만 사실, 1965년에서 1975년에 이르는 시기에는 사회적 리얼리즘이라고 부를만한 영화를 거의 찾아보기 힘들다. 굳이 찾으려면 자본주의 사회에서도 여전히 뿌리 깊게 남아 있는 신분(양반과 천민)의 문제를 다룬 이성구의 <일월>(1967) 정도가 있을 것이다.”<sup>6)</sup>라며 기존 문헌들의 주장에 힘을 보탠다. 이러한 진술을 종합해 보면, 한국 영화 역사를 지배해 온 가장 강력한 키워드는 리얼리즘이었으나 그럼에도 불구하고 약 10년 간의 공백이 존재한다는 다소 모순적인 명제가 완성된다.

본 연구는 이와 같은 역사 기술에 대한 의문에서 출발한다. 더욱이 해당 시기(1965-1972)에 영화계를 제외한 문화예술계 전반에서는 오히려 리얼리즘 담론이 폭발적으로 증가했음에 유념해 볼 필요가 있다. 문학계의 경우 1960년대에 촉발된 다양한 논쟁이 1970년 무렵 리얼리즘 논쟁으로 심화하였고, 미술계와 사진계 또한 1960년대 중반 무렵부터 리얼리즘 작품과 이에 대한 담론이 활발하게 전개되는 양상을 보였다. 그렇기에 기존의 영화사 서술을 둘러싸고 다양한 질문을 제기해볼 수 있다. 이를테면 해당 시기에 리얼리즘을 표방한 영화 작품이 실제로 존재하지 않았는지, 리얼리즘 영화 담론 또한 소강 상태였는지, 만일 작품 또는 담론이 존재했다면 문예계의 그것과는 어떠한 공통점·차이점을 보이고 있었는지 등이다. 이에 대한 해답을 찾아 나가는 것이 본 논문의 주요 과제가 될 것이다.

기존의 연구를 검토해 보면 1960년대 초·중반 이전 시기를 대상으로 분석이 이루어진 경우는 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 학위논문으로는 일제강점기의 리얼리즘 담론을 분석한 김상민<sup>7)</sup>, 해방 이후부터 1960년대 중반

황은 “말할 수 없이 나뻐다”고 적고 있다. 홍기선, 「한국영화의 리얼리즘」, 서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사, 1983, 300-301면.

6) 정영권, 「한국영화사에서 사회적 리얼리즘의 전통 1945-2001」, 『씨네포럼』 5, 동국대학교 영상미디어센터, 2002, 25면.

7) 김상민, 「한국 ‘영화적 리얼리즘’의 계보: 근대 영화/문학 비평사 연구」, 연세대학교 박

까지 리얼리즘 영화사를 재검토한 이준엽<sup>8)</sup>을 대표적 사례로 들 수 있다. 이외에 중요한 선행 연구로는 김소연의 글들<sup>9)</sup>과 이선주의 논문<sup>10)</sup>을 언급해 볼 수 있다. 김소연과 이선주는 한국 영화계의 리얼리즘 담론을 비판적으로 분석했으며, 이러한 점에서 본고와 유사한 문제의식을 공유한다고 볼 수 있다. 다만 중요도가 높은 일부 작품을 중심으로 분석을 진행하였거나, 시기적 범주를 1960년대 이전까지로 설정하였기에 본고의 최종 목표와는 다소 차이가 있다. 문재철의 경우, 「한국 영화비평 담론의 타자성과 콤플렉스」<sup>11)</sup>를 통해 1950년대 후반-1970년대 사이 한국 영화계에서의 리얼리즘 담론의 특수성에 대해 고찰한 바 있다. 하지만 영화 작품과 연계한 분석을 진행하지는 않으며, 시기적 범주가 넓은 탓에 1970년대에 관한 설명이 소략되어 있다는 점에서 아쉬움을 남긴다.

이에 본고는 영화계에서 리얼리즘이 소강 상태로 접어든 것으로 여겨진 1965년 무렵을 기점으로 설정하고, 이를 바탕으로 본격적인 논의를 전개하고자 한다. 마지막 장에서 보다 자세히 서술하겠으나 본고는 1972년을 또 다른 하나의 분기점으로 삼을 필요가 있다고 판단하였다. 1972년 이후부터는 유신 선포로 인해 정치적 상황이 경직되었을 뿐만 아니라, 하길중과 이장호를 비롯한 신진 감독들이 등장하여 주류 담론에 대한 전복을 시도했으며, 영화 산업 전반에서도 TV 보급 확대, 영화법 개정 등으로 인하여 큰 변화가 일어났기 때문이다. 즉 1972년부터는 정치적, 미학적,

---

사학위논문, 2020.

- 8) 이준엽, 「해방 이후 한국 영화의 리얼리즘 연구 (1945~1965): 정전화면 작품과 비평 담론에 대한 분석을 중심으로」, 한양대학교 박사학위논문, 2022.
- 9) 이에 대해서는 다음의 두 글을 참고. 김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 '리얼리즘'의 의미에 관하여: <피아골>의 메타비평을 통한 접근」, 김소연 외, 앞의 책, 17-59면; 김소연, 「<오발탄>은 어떻게 “한국 최고의 리얼리즘 영화”가 되었나?」, 『계간 영화언어』, 2004년 봄호. (김소연, 『환상의 지도』, 울력, 2008, 63-100면에서 재인용.)
- 10) 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구」, 『대중서사연구』 16, 대중서사학회, 2006.
- 11) 연세대 미디어아트센터 편, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006, 37-55면.

산업적 관점에서 한국 영화계가 또 다른 국면으로 접어들기에, 본고는 해당 시기에 대한 분석을 후속 과제로 남겨두고자 한다.

이어지는 내용을 통해 본고는 1965-1972년 사이 문화·예술계 전반에서 리얼리즘이 어떻게 인식되었는지를 검토한 뒤, 신문·잡지 자료와 더불어 구체적인 영화 작품을 분석해 나가면서 해당 시기 한국 영화계가 인식한 리얼리즘의 실체를 규명해 볼 것이다.

## 2. 문화·예술계 전반의 리얼리즘 인식

영화계 내부의 모습을 살펴보기에 앞서 당시 문화·예술계 전반의 흐름을 이해하는 것이 중요할 것이다. 특히 리얼리즘에 대한 인식이 어떻게 형성되고 구체화되었는지를 상세하게 살펴볼 필요가 있다.

익히 알려진 바와 같이, 이 시기 리얼리즘 담론을 가장 활발하게 주도한 것은 문학계였다. 여러 사람이 리얼리즘이라는 키워드를 중심에 놓고 그것을 극복하거나 계승하는 방식으로 한국 문학이 나아가야 할 방향을 모색했다. 이를테면 염무웅은 1965년 「풍속소설은 가능한가: 현대소설의 여건과 리얼리즘」<sup>12)</sup>을 통해 서구에서 소설이라는 장르와 리얼리즘이라는 기법이 개화한 것이 정치경제학적 맥락에서 가능한 것이었다고 보았다. 즉 19세기 중반 서구 사회는 리얼리즘 소설을 요구했고, 리얼리즘은 그러한 기대에 부합할 만한 능력이 있었다는 것이다. 염무웅은 한국 소설은 한국의 상황에 맞게 20세기 중반을 그려내려는 시도가 필요하다고 진단한다. 19세기 중반 서구의 작가는 한 인물의 일상을 충실하게 묘사함으로써 한 사회의 리듬 또한 사실적으로 재현할 수 있었으나, 한국의 경우는 다소 다르다는 것이다. 이에 염무웅은 적절한 사례로 최인훈과 이호철의

12) 염무웅, 「풍속소설은 가능한가: 현대소설의 여건과 리얼리즘」, 『세대』, 1965년 9월호. (김영민, 『한국 현대문학비평사』, 소명출판, 2000, 312-313면에서 재인용.)

작품을 언급한다.

백낙청의 글을 통해서도 한국적 현실을 리얼하게 묘사할 수 있는 방법론을 확보해야 한다는 문제의식을 확인할 수 있다. 특히 백낙청은 이 시기 리얼리즘 담론 형성 과정에서 핵심적인 역할을 수행한 인물이므로 상세히 살펴볼 필요가 있다. 그는 1966년 『창작과비평』 창간호를 통해 다음과 같이 적고 있다.

오늘날 한국에서 순수주의를 고집하는 입장은 서구 예술가들의 경우와도 또 다르다. 건실한 중산계급의 발전을 본 일 없는 한국 사회에 유럽 부르조아지 시대의 예술 신조가 뿌리박았을 리 없다. 그런데도 불구하고 문학의 순수성을 금과옥조인 양 내세우는 것은, 제대로 정리 안 된 전근대적 자세를 제대로 소화 못한 근대 서구 예술의 이론을 빌려 옹호하려는 노력으로 보인다. 이것은 정치 경제면에서, 유럽 중산층의 정치 경제 이념을 핑계로 한국의 후진적 사회 구조를 견지하려는 것과 정확히 대응되는 현상이다.<sup>13)</sup>

위의 인용문을 통해 확인할 수 있듯이 백낙청은 당시 한국 문학계에 만연한 순수주의를 강하게 비판한다. 그는 한국과 유럽의 역사가 정치경제학적 측면에서 매우 다르게 전개되었고, ‘순수’라는 개념이 중요시된 시기도 서로 다르다고 지적한다.<sup>14)</sup> 한국의 순수문학 진영은 사회 문제에 지나치게 소극적인 태도를 보이는데, 백낙청은 이것이 조선시대 양반 계층이 자신의 이권을 지키려 했던 행위와 다를 바 없다고 보았다. 나아가 백낙청은 한국 문학이 분단 현실과 민족의 모순을 그리는 형태가 되어야

13) 백낙청, 「[권두논문] 새로운 창작과 비평의 자세」, 『창작과비평』, 1966년 겨울호.

14) 백낙청은 여타 지면을 통해서도 리얼리즘과 모더니즘 모두가 서구 사회의 근대화 끝에 위치하고 있었음을 지적한 바 있다. (백낙청, 「근대화-모더니즘-리얼리즘」, 『조선일보』, 1966.1.16., 5면.) 이 글에서 백낙청은 “소박한 리얼리즘”, “철학은 모더니즘”, 그리고 (기성 작단의) “진부한 리얼리즘” 모두를 경계해야 한다고 이야기한다.

한다고 역설한다. 이는 곧 그가 정초해 나아갈 리얼리즘론의 뿌리가 된다.

1967년 백낙청은 「한국소설과 리얼리즘 전망」<sup>15)</sup>이라는 글을 발표한다. 여기에서 그는 “현대 한국 소설의 고민은 리얼리즘의 문제로 집약될 수 있다”면서 “참된 리얼리즘 소설이 반드시 나와야 될 몇 가지 이유가 있다”고 말한다. 이어서 그는 리얼리즘 소설이 여러 사람에게 ‘실감’을 자아내야 한다고 주장하는데, 이를 위해서 당대 현실을 소재로 택하거나 사실적 묘사를 기하는 것이 중요시 되는 것은 자연스러운 경향이라 보았다. 하지만 동시에 그는 “많은 사람들의 관심을 많은 사람들에게 전달 가능한 방법으로 다루려는 리얼리즘의 노력은 우리 사회에서 결정적인 난관에 부딪쳐 있다”면서 시대적 한계도 지적하고 있다. 즉 “남북의 양단, 빈부의 극대화, 전통의 유실 등으로 누구나 함께 실감할 수 있는 체험의 영역이 나날이 줄어 가고 있으며 바로 이 사실을 가장 절실한 공통의 관심사로 삼는 일은 비단 문학적인만이 아닌 여러 가지 전달 수단의 제약을 받는”다는 것이었다.

백낙청의 리얼리즘론은 「시민문학론」<sup>16)</sup>을 통해 이어진다. 해당 글에서 백낙청은 1960년대가 ‘소시민적’ 상황이라는 김주연 등의 진단 자체에는 동의하지만, 그것이 정당화되어서는 안된다고 밝혀 두고 있다. 그러면서 김수영 시인을 바람직한 사례로 든다. 소시민화에 대한 철저한 인식을 바탕으로 하되 그것 자체에 적극적으로 저항하는 모습을 보였기 때문이다. 백낙청은 “현실에 대한 끊임없는 관심과 비판을 리얼리즘의 중요한 속성으로 설명”<sup>17)</sup>하고 있다. 그렇다면 리얼리즘의 주체는 누가 되어야 한다는 것일까? 이에 대한 해답으로 추후 백낙청 및 『창작과비평』 진영은 시민의 자리를 대리하여 ‘민족=민중=농민’이라는 개념을 구축하고 이를 농촌문

15) 백낙청, 「한국 소설 문학 50년 기념 시리즈 (6): 한국소설과 리얼리즘 전망」, 『동아일보』, 1967.8.12., 5면.

16) 백낙청, 「평론·논문」 시민문학론, 『창작과비평』, 1969년 여름호.

17) 김영민, 앞의 책, 318면.

학론으로 연결시키게 된다.<sup>18)</sup>

특히 1970년대에 접어들면서부터는 ‘리얼리즘’ 개념을 둘러싼 보다 심도 깊은 논쟁이 이어진다. 1970년 『사상계』에서 개최한 「4·19와 한국문학」<sup>19)</sup> 좌담을 살펴보자. 1970년 3월 14일 개최된 이 좌담에는 구중서, 김윤식, 김현이 참석하였으며 임중빈이 사회를 맡았다. 김윤식은 4·19로 인해 잠시나마 자유가 용납되었고, 이로 인해 진정한 의미에서의 리얼리즘이 출발할 수 있었다고 말한다. 하지만 그는 5·16 등으로 말미암아 리얼리즘을 본격적으로 내세운 작품이 활발히 창작되지는 못했다고 진단한다. 이에 김현과 구중서는 리얼리즘의 중요성에 대해 공감하면서도 서로 다른 입장을 드러낸다. 김현은 자유를 건인할 만한 사회 계층이 부재했다고 본 반면 구중서는 4·19 이후 시민 계층이 어느 정도 형성되었다고 보았다. 1930년대 염상섭, 현진건의 작품을 둘러싸고도 해석이 갈렸다. 김현은 이들이 명확한 자기 계층을 지녔다는 점에서 오히려 4·19의 폐쇄적인 학생 계층보다 훨씬 박력 있는 작품을 내놓았다고 평가했다. 이에 구중서는 그들의 작품을 리얼리즘이 아닌 자연주의 문학이라 규정하며 대립각을 세웠다. 이외에도 김현과 구중서는 발자크의 성취를 어떻게 볼 것인가를 둘러싸고도 서로 다른 평가를 내리며 활발한 논쟁을 벌였다.

좌담이 끝난 이후 구중서는 「한국 리얼리즘 문학의 형성」<sup>20)</sup>이라는 글

18) 사후적 진단이기는 하나 이러한 시도는 단점 또한 지니고 있었다. 당시 노동계는 조직적 모습을 갖추지 못했고, 농촌은 이촌향도의 경향과 새마을운동 이데올로기 하에서 보수화되어 있었다. 때문에 이와 같은 민중성에 대한 강조는 당대 현실과 부합하지 못하고 이상적 측면을 강하게 드러냈다. 또한 『창작과비평』이 내세운 민족문학 담론은 국학계와 지배 담론이 구축한 민족주의 프레임으로부터 완전히 자유로울 수는 없었다. 독재에 대한 대항 논리로 제시될 수 있었던 시민 사회의 가능성을 문학 담론에서 의제화하지 못했다는 점 역시 한계점이다. 추가로, 김주연은 민족문학론에 내재된 이념적 지향을 짚어냄과 동시에 시민문학론이 시민의 부재 위에 존재하기에 과거 프로문학이 보여준 것과는 전혀 다른 의미에서 관념성을 유발하고 있다고 지적하기도 했다. 이현석, 「4·19혁명과 60년대 말 문학담론에 나타난 비-정치의 감각과 논리」, 『한국현대문학연구』 35, 2011, 235-238면을 토대로 요약 정리.

19) 「4·19와 한국문학」, 『사상계』 204호, 1970.4. (구중서, 『문학과 현대사상』, 문학동네, 1996, 309-336면에서 재인용.)

로 자신의 주장을 정리했고, 김현은 『문학과지성』 창간호에 「한국소설의 가능성: 리얼리즘론 별건」<sup>21)</sup>이라는 글을 발표했다. 김윤식이 “금년도 비평의 최대 성과가 리얼리즘론”<sup>22)</sup>임을 확실히 했듯이, 1970년도는 가히 리얼리즘의 해였다. 물론 1970년 이후에도 리얼리즘 관련 논쟁은 계속되었다. 염무웅, 김병걸, 임현영, 최일수, 김양수, 김병익 등 여러 사람들이 리얼리즘에 대한 견해를 글로 정리하여 발표했으며, 구중서는 그와 같은 상황을 “1970년 초부터 시작된 한국 70년대 리얼리즘의 이론 작업은 1972년에 이르기까지 끊임없이 전개되어 이제는 비로소 한국 문학 전통에 정착화하는 단계에 들어선 느낌을 준다”<sup>23)</sup>고 표현하기까지 했다. 유신 이전인 1972년 4월에는 “민족 문학의 돌파구로서 리얼리즘을 선언”<sup>24)</sup>하며 문예지 『상황』이 재창간을 알렸는데, 리얼리즘 관련 논의를 수정/논평 없이 종합 재록하여 문학사의 자료로서 제공했다는 점에서 이목을 끌었다.<sup>25)</sup>

미술계의 경우도 상황은 비슷했다. “1960년대 문학에서 시작된 사회비판적 사실주의 문화 운동도 역시 미술에 영향을 주었고, 그 중심에는 김윤수와 김지하가 있었다.”<sup>26)</sup> 1969년 오윤, 임세택, 오경환, 강명희 등 젊은 화가 지망생 4인과 김윤수, 김지하가 ‘현실동인’을 결성했다. 이들은 “강렬한 현실참여와 전통의 계승을 표방”하고 나섰으며, “새로운 ‘리얼리즘을

20) 구중서, 「한국 리얼리즘 문학의 형성」, 『창작과비평』, 1970년 여름호.

21) 이 글에서 김현은 “레닌-스탈린에 이르러 조직화된 사회주의 리얼리즘은 후진국의 문학인들을 좌파 윤리에만 이끌리게 하여 예술을 사멸시킨다”고 언급함과 동시에 “진정한 리얼리즘이란 한 시대의 핵을 파악하는 능력(상상력)이며 그것은 굳이 리얼리즘이라 부를 필요가 없을지도 모른다”고 주장했다. 김현은 리얼리즘 옹호 진영으로부터 감지된 이념성을 비판적으로 바라보고자 했던 것 같다.

22) 김윤식, 「70년도 비평개관」, 『월간문학』, 1970년 12월호. (김영민, 앞의 책, 330면에서 재인용.)

23) 구중서, 「리얼리즘 문학의 정착화」, 『동서문화』, 1972년 12월호. (위의 책, 345면에서 재인용.)

24) 「문예지 '상황' 발간」, 『조선일보』, 1972.4.12., 5면.

25) 「계간 '상황' 창간」, 『경향신문』, 1972.4.11., 5면.

26) 김재원, 「리얼리즘 미술」, 『한국근현대미술사학』 22, 한국근현대미술사학회, 2011, 80면.

추구하고 새 물결의 전위부대임을 선언한다는 슬로건"을 내걸었다.<sup>27)</sup> 김지하가 작성하고 김윤수가 교열한 현실동인 선언문을 살펴 보면, 이들은 '현실주의' 개념을 정의하면서 현실이 반영된 미술의 필연성을 강조했으며 우리나라의 고전 회화, 유럽 철학, 멕시코 벽화 운동 등을 참고하며 민족적 미술 전통의 토대를 마련하고자 했음을 알 수 있다.<sup>28)</sup> 이후 김윤수는 1970년대 초부터 리얼리즘 미학과 한국의 근현대 미술가를 재평가하는 글을 발표하기 시작했고, 이는 "많은 젊은 화가들에게 영향을 주어 이들이 1980년대에 들어와 현실주의 미술운동으로 나아가게 하는 전인차 역할을 했다."<sup>29)</sup>

이외에 사진계 역시 1960년대부터 리얼리즘 관련 작품이 점차 증가하는 추세를 보였다. 일제강점기에는 일반 민중의 삶과 거리가 먼, 목가적이고 평온한 분위기의 '살롱 사진'이 대다수를 차지했다. 그러나 해방과 전쟁을 거치며 점차 리얼리즘적 방법론이 확립되기 시작했다. 즉, 사진계에서 리얼리즘은 식민지 시기의 살롱 사진에 대한 반성과 성찰에서 출발한 것이기도 했다.<sup>30)</sup> 특히 1960년대 후반부터는 다양한 경연대회의 심사평에서 리얼리즘적 작품이 증가했다는 사실이 주목된다. 예를 들어 '한국국제 사진 살롱'에서는 "응모 작품의 내용이 예년에 비해서 살롱적인 것보다 리얼리즘적인 것이 많아졌다"<sup>31)</sup>는 심사평이 나왔으며, '동아 사진 콘테스트'에서도 "어느새 총체적 작품 경향이 리얼리즘으로"<sup>32)</sup> 쏠렸다는 평가가 제시됐다.

이와 같은 사항을 종합해 보면 1960년대 중반부터 문화예술계 전반에

27) 「25일부터 1회전 「현실동인」 클럽」, 『매일경제』, 1969.10.28., 5면.

28) 김재원, 앞의 글, 81면.

29) 김윤수, 『김윤수 저작집 1: 리얼리즘 미학과 예술론』, 창비, 2019, 9면.

30) 박종현, 「한국 리얼리즘 사진의 사진사적 위상과 논쟁에 관한 연구」, 『기초조형학연구』 64, 한국기초조형학회, 2014, 174면.

31) 「심사평」, 『동아일보』, 1968.2.22., 5면.

32) 정인선, 「예년에 비해 큰 전진 없으나 신진 작가의 진출 뚜렷」, 『동아일보』, 1968.6.18., 5면.

서 리얼리즘 관련 논의가 증가하기 시작했으며, 그 내용 또한 한층 심화되었음을 확인할 수 있다.<sup>33)</sup> 그런데 서론에서 살펴본 바와 같이 같은 시기 영화계는 오히려 리얼리즘의 불가능성을 주장하면서 자체적인 단절을 선언하고 있었다. 한때 네오리얼리즘적 창작 태도가 금과옥조로 여겨졌으며, 한국 영화 역사의 근간이 리얼리즘이라는 인식이 널리 공유되었던 점을 고려해 보면 이는 다소 갑작스러운 변화로 느껴진다. 이어지는 장들을 통해서서는 당시 영화계가 리얼리즘 담론을 어떠한 맥락에서 인식하고 있었는지를 구체적으로 확인해 보고, 그러한 인식이 형성된 배경을 탐색할 것이다.

### 3. 리얼리즘에 대한 영화계의 반응

앞서 살펴본 바와 같이 문학계에서는 4·19를 리얼리즘의 출발선으로 인식했다. 다만 정치적 상황이 급속도로 경직되어 간 탓에 리얼리즘을 표방한 작품 수가 많지는 않았는데, 비평계에서도 그러한 한계를 충분히 인지하고 1960년대 중반 이후부터 한국식 리얼리즘을 체계화하려는 노력을 기울였다. 즉 이 시기의 문학계는 이론화 작업을 병행하면서 시대에 적합한 창작의 방향성을 모색했다고 평가해볼 수 있다.

시대적 상황에 대한 인식은 영화계에서도 크게 다르지 않았다. 일례를 든다면, 1969년 유현목은 「60년대 문화계: 변모와 전진의 10년 발자취」라는 글을 통해 다음과 같이 말했다.

33) 덧붙이자면, 여타 문화예술 분야에 비해 상대적으로 이 시기 연극계에서는 리얼리즘과 관련된 논의가 두드러지지는 않는다. 다만 차범석 등의 작가들이 꾸준히 리얼리즘적 작품을 창작했다는 사실과, 이해랑이 리얼리즘 연극을 서사시적 연극과 구별되는 바람직한 것으로 인식하고 있었다는 점이 주목할 만하다. 이해랑과 관련된 내용은 다음의 자료를 참고. 이해랑, 「20년 유감 (4) 연극」, 『조선일보』, 1965.8.19., 5면.

4:19는 표현의 자유를 안겨다 주면서 독선적인 관권에서부터 해방, 영화인의 자율적인 윤리규제를 위해 사회민간인 단체인 영화윤리위를 두게 했다.

때문에 영화 작품의 경향들은 그동안 부패했던 사회성 문제와 현실 악의 폭로, 그리고 그 고발에 서슴지 않았다. 여기서 ‘리얼리즘’은 생기를 찾는 듯 보였다.

5:16 군사정부는 이러한 ‘리얼리즘을 사회주의 ‘리얼리즘과 혼동했기 때문에 그 당시 수많은 작품들이 말에 묶이는 신세가 된 반면 작품의 경향은 차츰 계몽주의적 성격을 띠게 되고 명랑한 건설의 메아리를 우리영화에서 많이 찾아볼 수 있게 되었다.<sup>34)</sup>

유현목은 4:19로 인해 사회 비판적인 작품이 나올 수 있었고 5:16 이후 부터는 그러한 경향이 힘을 잃었다고 이야기한다. 이는 앞서 살펴본 문학계의 인식과 대동소이하다. 다만 영화는 검열과 같은 문제로 인해 창작에 있어서 보다 직접적인 타격을 받았다는 점에서 차이가 있다. 이영일의 표현을 인용하자면, 반공과 관련된 검열을 제외하더라도 “정치성이 있는 내용, 현실을 사실적으로 묘사한 내용, 윤리적으로 문제가 되는 내용, 현실을 비판적으로 그린 내용”<sup>35)</sup> 등 모든 것이 검열 대상이 되었다. 영화의 전체적인 맥락과 무관하게 일부가 삭제되거나 전면 개작이 이루어지는 경우가 많았는데, 이러한 현실은 작품 창작을 위축시켰을 뿐만 아니라 리얼리즘과 관련된 논의가 여타 문화예술계에 비해 활발하게 이루어지지 않는 요인이 되었다.

검열은 국내 상영에서만뿐만 아니라 해외 영화제 출품에서도 문제가 되었다. 한국 영화가 해외에 진출하기 위해서는 ‘예술영화’로서의 가치를 인정받는 것이 적절한 전략이었다. 이에 (네오)리얼리즘적 경향의 작품을 제

34) 유현목, 「60년대 문화계: 변모와 전진의 10년 발자취」, 『중앙일보』, 1969.9.22., 5면.

35) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 323면.

작하는 것이 하나의 방법이 되었으나, 그러한 영화들은 한국 사회를 부정적으로 묘사했다는 이유로 출품이 제한되는 경우가 많았다. 나아가 사회주의 리얼리즘을 지향한 것이 아닌가 하는 사상적 의심을 받기도 했다.

여기에 더해, 영화를 대하는 관객의 반응이 문학을 읽는 독자의 그것과는 다소 달랐다는 점 역시 고려되어야 한다. 즉 영화관을 찾은 관객은 사실적이면서도 비참한 사회 현실을 마주하는 것을 그다지 원하지 않았다. 이를테면, 1971년 <밀애>(Darling Lili, 1970)를 소개하는 한 기사는 “리얼리즘이나 ‘예술은 따질 필요가 없고, 부담 없이 즐기면 되는 오락영화’<sup>36)</sup>라는 표현을 사용했다. 이는 곧 당시 리얼리즘(예술) 영화에 대한 일반적인 인식을 대표적으로 보여주는 사례라 할 수 있다. 비록 연극의 사례이기는 하나, 리얼리즘에 대한 대중의 반응을 이해하기 위해 이해랑의 다음 진술 역시 참고할 만하다.

국립극장 무대에서 ‘리얼리즘에 첫눈을 뜬 연극은 스스로가 지향하는 길과 빛나가기만 하는 관객들의 동향을 보고 그저 당황하지 않을 수 없었다.

관객들은 6·25의 비극을 다시 되씹으려고 하지 않았다. 괴뢰군이 등장하면 몸서리를 쳤고, 피난의 통곡소리는 그들의 내면을 적시지 않고 그들의 고막을 아프게 하였을 뿐 영화의 화려한 장면에 비하여 어둡기만 한 연극의 현실은 그들의 마음을 답답하게만 하였다. ‘아리스토텔레스의 카타르시스’의 연극 원리는 전후의 우리나라에서는 통용되지 않았던 것이다. 관객의 이러한 동향에 따라 불리한 여건 속에 선 연극은 자신을 옹호하기 위하여 ‘리얼리즘을 고집하며 내면적인 발전을 꾀했으나 육안을 즐겁게 하는 유혹에 눈이 팔린 관객의 눈을 다시 끌지는 못하였다.<sup>37)</sup>

이해랑은 연극계가 리얼리즘을 추구하였으나, 관객들이 “6·25의 비극을

36) 「『밀애』 〈미(美)〉」, 『조선일보』, 1971.9.15., 5면.

37) 이해랑, 「20년 유감 (4) 연극」, 『조선일보』, 1965.8.19., 5면.

다시 되짚으려고 하지 않았다”면서 사실적 묘사가 외면받았음을 지적한다. 또한 그는 “영화의 화려한 장면에 비하여 어둡기만 한 연극의 현실”이 관객의 마음을 답답하게 만들었다고 분석한다. 유사한 맥락에서, 영화계에서도 리얼리즘 작품보다는 스펙터클을 앞세운 오락 영화나 흥행성이 검증된 외국 영화가 대중적 관심을 끌기 좋은 선택지가 되었다.

1960년대에는 장르 영화의 성장이 두드러졌으며, 특히 1960년대 중반부터는 컬러 및 시네마스코프로의 기술적 전환이 이루어졌다. 이에 따른 제작비 상승은 곧 상업성이 강한 장르 영화의 제작 선호도를 더욱 높이는 요인으로 작용했다. 여기에 더해 외화의 경우 1960년대 중반에는 <007> 시리즈가, 1960년대 후반에는 <의리의 사나이 외팔이>(獨臂刀, 1967)를 필두로 한 검객 영화가 폭발적인 인기를 끌었다. 영화계는 더 이상 (네오)리얼리즘만으로 활로를 모색하기 어려운 상황에 놓이게 되었다.

이러한 상황에서 영화계는 독자적인 창작 논리를 개발하는 면보다는 세계적인 흐름을 따라가며 속에서 해답을 찾고자 하는 모습을 보였다. 그것은 대중적인 장르 영화뿐만 아니라 ‘예술 영화’ 전반에도 해당되는 사항이었다. 신문잡지는 이전 시기와 마찬가지로 국제적인 영화계의 동향을 활발하게 국내에 소개했다. 일례로 1964년 가을, 서독의 만하임 영화제 당시 유네스코 주최로 “영화와 텔레비전에 있어서의 예술적 표현의 새로운 형태”라는 원탁회의가 개최되었는데, 이에 대한 내용이 이듬해인 1965년 3월 국내에 자세히 소개되었다.<sup>38)</sup> 기사에 따르면 해당 회의에는 다양한 국적의 영화인과 학자가 참여했으며, 누벨 바그뿐만 아니라 프리 시네마, 다이렉트 시네마 등 동시기 영화 사조에 대한 논의가 이루어졌다. 텔레비전 기술의 발전은 영화와 대립되는 것으로 인식되는 것이 일반적이었지만, 새로운 영화 사조들은 휴대용 녹음기와 경량 카메라 등의 기술 발전을 통해 탄생했으며, 텔레비전과도 직·간접적으로 영향을 주고받았다

38) 「새로운 영화예술」, 『경향신문』, 1965.3.15., 5면.

는 것이 골자였다. 즉 서구권에서는 텔레비전의 등장을 계기로 영화 언어를 갱신하려는 노력이 이어졌으며, 그러한 과정에서 '리얼리티'를 어떠한 방식으로 새롭게 인식할 것인가가 중요한 과제가 되었다. 이는 곧 국내의 영화계에도 요구되는 사항이었을 것이다.<sup>39)</sup>

당시의 영화 잡지를 살펴보면 잉마르 베리만, 엘리아 카잔, 엘프리드 히치콕 등 1950년대에 굵직한 족적을 남긴 감독에 대한 소개와 개별 작품 분석이 이어지는 가운데 프랑스의 감독과 영화 사조를 소개하는 글의 비중이 상대적으로 높아졌음을 확인할 수 있다. 예를 들어 김정옥은 알랭 레네를,<sup>40)</sup> 안병섭은 장-뤽 고다르를 소개했으며,<sup>41)</sup> 유현목은 프랑스 영화계의 동향을 분석했다.<sup>42)</sup> 칸 영화제를 중심으로 세계 영화계의 동향을 파악해 보고자 하는 시도 또한 관찰된다.<sup>43)</sup> 이외에 아녜스 바르다의 <행복>(Le bonheur, 1965)이나 장-뤽 고다르의 <네 멋대로 해라>(À bout de souffle, 1960)의 시나리오가 수록되는 경우도 존재했으며,<sup>44)</sup> 장-뤽 고다르가 쓴 <나의 영화연출론: '누벨 바그' 또는 '씨네마 베리떼'와 관련하여><sup>45)</sup>라는 글이 번역 게재되기도 했다. 이러한 사례들은 곧 1960년대 중반 무렵부터

39) 이러한 흐름에서, '국내 유일의 영화전문지'를 자처하며 영화계의 담론 형성에 있어서 매우 중요한 역할을 수행한 『영화예술』지 역시 1966년 8월부터는 『영화TV예술』로 잡지명을 변경하게 된다.

40) 김정옥, 「현대감독연구 '아랑 레네'론」, 『영화예술』, 1965년 8월호, 85-88면.

41) 안병섭, 「현대영화 감독연구 현대의 저격수: 영화로 사는 장 룩 고다르 시론」, 『영화예술』, 1966년 2월호, 91-95면.

42) 1969년 3월 19~20일 프랑스 공보관에서 제1회 '영평 심포지움'이 개최되었다. 해당 행사는 연사의 강연, 청중과의 대화, 누벨 바그 대표작 상영(히로시마 내 사랑), 〈아두 필리핀〉 순으로 진행되었으며, 유현목의 글은 기조 강연에 해당하는 내용이다. 유현목, 「프랑스 전위영화의 전개」, 『영화TV예술』, 1969년 6월호, 60-61면.

43) 「세계영화의 문제작들: 깐느 영화제 66년도 시네 몽드」, 『영화TV예술』, 1966년 10월호, 62-74면.

44) 이에 대해서는 다음의 두 자료를 참고. 아녜스 발다, 「전역(全譯) 시나리오 행복」, 『영화TV예술』, 1966년 8월호, 50-68면, 187면; 후랑스와 트리포, 「외국 우수 영화 시나리오 네 멋대로 해라」, 『영화예술』, 1966년 5월호, 36-60면.

45) 장 룩 고다르, 「나의 영화연출론: '누벨 바그' 또는 '씨네마 베리떼'와 관련하여」, 『영화TV예술』, 1966년 8월호, 69-71면.

한국 영화계의 방향타가 프랑스 방향으로 이동하고 있었음을 보여 준다.<sup>46)</sup>

이전 시기의 지침이 되었던 이탈리아 영화에 대한 관심도 어느 정도는 지속되었으나, 그 초점이 네오리얼리즘에만 국한된 것은 아니었다. 네오리얼리즘은 사실상 1950년대에 마무리된 영화 사조로 여겨졌기 때문이다. 1960년대 중반 이후부터 이탈리아 영화는 페데리코 펠리니, 미켈란젤로 안토니오니 등의 사례처럼 보다 개인적이면서도 실험적인 스타일로 전개되기 시작했다. 이에 국내 영화 잡지에서도 페데리코 펠리니의 감독론적 특징을 <8과 1/2>(8½, 1963), <보카치오 70>(Boccaccio '70, 1962)과 같은 비교적 동시기적 작품을 통해 분석하거나,<sup>47)</sup> 미켈란젤로 안토니오니의 작품 경향을 ‘포멀 시네마’, ‘전위성’ 등의 키워드로 분석하는 글이 등장했다.<sup>48)</sup> 이는 곧 이탈리아 영화를 대하는 축이 다변화되었음을 의미하며, 국내에서 (네오)리얼리즘 담론의 입지가 협소해졌음을 보여주는 사례라 할 수 있다.

해외의 사조를 추종하는 과정에서 피할 수 없는 문제가 있다. 그것이 한국적 현실에 얼마나 부합하는지, 설령 부합한다 하더라도 올바르게 소

46) 이외에 이선주 역시 1960년대 영화 담론에서 프랑스의 영향을 중요하게 언급한 바 있다. 즉 『영화예술』지를 기점으로 하여 이전의 비평 세대가 네오리얼리즘을 준거로 삼았다면, 그 이후 세대는 누벨 그, 포토제니, 전위영화 등 프랑스에서 기원한 미학적 유파를 중요하게 생각했다는 것이다. 수입 외화의 70-80%가 미국 영화였음에도 불구하고 프랑스 영화가 모범이 된 까닭에 대해 이선주는 다음과 같이 추정한다. 첫째, 한국의 제작 시스템이 프랑스적 형태(개인 프로듀서 제작)에 더 적합하다는 이영일의 믿음이었다. 둘째, 일본을 경유한 해외 이론서 중 프랑스 것들이 많았다. 셋째, 주요 평론가들 다수가 시인이었기 때문에 내러티브보다는 이미지와 영상 중심의 미학 형태가 선호되었을 가능성이 있다. 이선주, 『『영화예술』의 뉴 시네마(New Cinema) 담론들: 1960년대 영화비평의 전문화와 영화학의 제도화』, 『대중서사연구』 24(3), 대중서사학회, 2018, 55-57면.

47) 배영원, 「[현대감독연구] 웨데리코 웨리니론: 신(神)에의 새로운 갈구」, 『영화예술』, 1965년 10월호, 92-95면.

48) 도날드 리치, 「외국의 영화이론」 포멀 시네마(안토니오니의 전위성)」, 『영화TV예술』, 1968년 신년호, 78-83면.

화해될 수 있는지 등에 관한 문제다. 1960년대 말에 이르면 유럽의 전위적 예술 영화 또한 대안이 되기 힘들다는 불안이 감지되기 시작한다. 이를테면 김봉구는 「세느강변의 산견록(散見錄): 파리 통신」이라는 글을 통해 다음과 같이 프랑스 영화에 대한 회의적인 시각을 드러낸다.

그런데 모든 경박한 유행과 시류를 넘어 이 ‘과학에 대한 외경’ 또는 과학에 대한 열등 콤플렉스의 표현을 공통적으로 간취(看取)할 수 있음은 매우 흥미있는 일이다. 누보 로망이 그렇고, 누벨 버그 이래의 소위 전위 영화가 항용 ‘실험’이니 ‘탐구’니 ‘작업’이니 하는 말을 즐겨 쓰고 강조하려는 것도 그렇다.

...(중략)... 요즘 영화에도 정신분석학적 테마와 방법을 끌어넣은 것이 부쩍 늘어 간다. 베르그만의 <페르소나>, <히로시마 몬 아무르>를 감독한 레스네의 최근작 <쥬뎀, 쥬뎀>이 그 대표적인 것이리라. 그러나 아무리 스노브라도 그런 영화를 두 번 다시 볼 끈기는 없을 게다.<sup>49)</sup>

김봉구는 과학적인 것을 지향해 온 서구의 지성사를 비판하면서, 당시 서구에서 유행하던 영화적 경향 또한 부정적으로 바라보았다. 특히 그는 과학적 이론 체계를 자처하던 이데올로기(사회주의)가 허점을 드러내는 상황에 주목한다. 당시 체코슬로바키아에서는 민중 항쟁이 일어났으며, 사회주의 리얼리즘 또한 부정되는 상황이었다. 68혁명을 전후로 누벨 바그 또한 초창기와는 다른 모습으로 흘러가기 시작했다. 이러한 복잡한 상황을 김봉구는 예리하게 지적하고 있다.

이러한 상황에서, “유럽 영화는 이제 바야흐로 19세기적 귀족 취미의 진열장이 되어 버렸”<sup>50)</sup>다는 클라우디아 카르디날레 배우의 인터뷰는 매우 인상적이다. 그녀는 이탈리아 영화 산업이 매너리즘에 빠졌고, 다시금

49) 김봉구, 「세느강변의 산견록(散見錄): 파리통신 제9신 - 과학과 수사학」, 『조선일보』, 1968.7.7., 5면.

50) 「답답한 이탈리아 영화계: 카르디날레의 이색 기자회견」, 『조선일보』, 1969.10.5., 5면.

리얼리즘을 추구하더라도 불황을 극복하기 어려울 것이라 말한다. 이는 국내 영화계에도 시사하는 바가 적지 않았을 것이다. 새롭게 추구한 모더니즘적 가치 역시 상업적 측면에서 한계에 봉착할 가능성이 농후했기 때문이다. 1969년 10월 『동아일보』의 한 기사는 다음과 같이 촌철살인적 문장을 적고 있다.

‘네오 리얼리즘’이니 ‘누벨 바그’니 ‘뉴 시네마’ 등은 애당초부터가 문제가 되지 않았다. 오직 흥행만이 문제였다. 그리고 흥행에만 집착했던 결과가 오늘날 영화의 불황으로 나타난 것이다.<sup>51)</sup>

물론 1950년대를 거치며 확립된 (네오)리얼리즘=예술 영화 공식은 이 시기에도 유효한 것이어서, 과거의 네오리얼리즘 작품이 다시금 소비되는 경우가 간혹 있었다. “이탈리안 네오 레알리즘의 정통적인 후계자”<sup>52)</sup> 프란체스코 로시의 <도전>(La sfida, 1957)이 1966년 스카라 극장을 통해 공개된다는가, “로세리니의 출세작이자 네오 리얼리즘의 선구적인 작품”<sup>53)</sup> <무방비 도시>(Roma città aperta, 1945)가 1972년 텔레비전을 통해 방송된다는가 하는 식이었다. 또한 1972년 이루어진 한 담화에서, “왕년의 명화”가 검열에 통과하기도 쉽고 값싸게 수입할 수 있는 까닭에 여전히 국내에서 활발하게 유통되는 현실이 지적되었는데, 그러한 와중에도 네오리얼리즘 작품은 “예술적 소양에 도움”이 된다는 이유로 긍정적으로 평가되었다.<sup>54)</sup>

51) 「영화」, 『동아일보』, 1969.11.13., 5면. 사실 이와 같은 인식은 영화계만의 것은 아니었다. 한국에는 서구 못지 않은 수많은 ‘이즘(-ism)’이 이 있지만 개연성은 결여되어 보인다는 성찰이 이어졌으며, 해외 무대 진출을 위해 지나치게 ‘세계성’을 좇는 경향에 대해서도 비판적 목소리가 생겨나기 시작했다. 이에 대해서는 다음의 두 기사를 참고. 김치수, 「한국소설문학 50년 기념시리즈 (3) “이즘”의 혼란과 변성」, 『동아일보』, 1967.8.5., 5면; 「오도에 찬 ‘세계성’: 노벨 문학상 후보 추천 의뢰서가 남긴 또 하나 부작용」, 『매일경제』, 1970.1.24., 7면.

52) 「뛰어난 사실적 영화 미학」, 『조선일보』, 1966.6.23., 5면.

53) 「로세리니 감독 「무방비 도시」」, 『조선일보』, 1972.12.23., 8면.

54) 「왕년의 명화’ 이젠 그만...」, 『조선일보』, 1972.11.4., 5면.

즉 이 시기까지도 네오리얼리즘은 여전히 예술적 가치가 있는 것으로 간주되기는 했다. 그러나 이전 시기만큼 담론이 활발하게 전개되지는 않았으며, 논의 역시 제한적인 범위 안에서 이루어지는 데 그쳤다. 앞선 사례를 통해 살펴본 것처럼 개별 작품의 (재)개봉 역시 시기적으로 너무 늦게 이루어진 것이었다.

이와 같은 상황에서 새로운 방식으로 리얼리티를 구축하고자 하는 시도도 나타났다. 이를테면 하길중은 한 대담에서 “영화 미디어가 지향해야 할 길은 사회 속의 리얼리즘인 것으로 생각”한다면서, “활자 미디어가 그럴 수 없었던 소재를 영화가 보여줘야 한다”고 이야기한다. 이어서 그는 “영화 정체의 탈출을 위한 방법론은 여러 가지가 있을 것이나 리얼리즘에의 접근이 가장 바람직한 것으로” 본다면서, “있는 그대로의 삶이 시적 양상의 중국”이라는 체흠의 말을 인용한다.<sup>55)</sup> 이는 영화계 내부에서 리얼리즘 담론이 실질적으로 소멸해 가는 상황에서 주목할 만한 발언으로 볼 수 있다.<sup>56)</sup>

이상의 내용을 종합하면, 당시 한국 영화계에서는 리얼리즘을 추구하는 데 다양한 제약이 존재했으며 관련 담론 또한 눈에 띄게 감소하는 추세를 보였다. 그러나 흥미로운 점은 리얼리즘을 표방한 작품들이 완전히 단절되지 않고 간헐적이거나 꾸준히 제작되어 왔다는 것이다. 이는 1965년부터 1972년까지 리얼리즘 영화가 거의 존재하지 않았다는 기존 연구들의 입장과 상충되는 부분이다. 그렇다면 이 시기 ‘리얼리즘’으로 분류된 국내 영화들은 어떠한 특징을 지니고 있었을까? 이어지는 장에서는 각 작품의 특징과 이를 둘러싼 비평 담론의 반응을 구체적으로 검토하고자 한다.

55) 「불황 속의 한국 영화」, 『조선일보』, 1972.6.6., 5면.

56) 하길중의 이러한 주장은 1970년대 중반에도 반복된다. 이는 유신 체제 이후 한국 영화계의 리얼리즘 담론 분석에 있어서 중요한 참고점이 될 수 있다. 보다 상세한 내용은 다음의 자료를 참고. 하길중, 「한국영화의 현실과 전망」, 『공주사대 학보』, 1975년 10월호. (하길중, 『하길중 전집 2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009, 407면에서 재인용.)

#### 4. 리얼리즘적 영화의 특징과 한계

네오-리얼리즘을 통과한 현대영화의 수법은 이런 신들을 보여 주는구나 생각하며 구경하였다.<sup>57)</sup>

위의 인용문은 소설가 강신재가 정진우 감독의 <초우>(1966)를 보고 난 뒤 남긴 감상평의 일부이다. 이처럼 1960년대 중반 무렵에 네오리얼리즘은 동시기적 영향력을 지닌 개념이라기보다는, 영화 산업이 성숙발전해가는 과정에서 “통과”해야 할 하나의 단계쯤으로 여겨졌다.<sup>58)</sup> <초우>는 신분을 속인 가난한 청년 남녀의 사랑, 계층 상승의 욕망과 좌절, 황금만능주의에 대한 비판적 시각 등을 다루고 있으나 이것이 리얼리즘적이라고 독해되지는 않았다. 형식적 특징이 그러한 내용을 압도했기 때문이다. 정진우 감독이 <네 멋대로 해라>, <사형대의 엘리베이터>(Ascenseur pour l'échafaud, 1958), <연인들>(Les amants, 1958)과 같은 누벨바그 영화를 참고하여 형식미를 강조한 영화를 만들고자 했다고 회고한 바 있듯이,<sup>59)</sup> 1960년대 중반 이후 청춘물은 이전 시기와는 달리 리얼리즘적 문제의식보다는 “빠른 속도의 감각적인 화면”<sup>60)</sup>을 추구하기 시작했다.

하지만 이 시기에도 리얼리즘을 표방하였거나, 리얼리즘적이라는 평가를 받은 영화는 꾸준히 등장했다. 서론에서 언급된 <일월>, <막차로 온 손님들> 이외에도 김수용의 <만선>(1967), 최하원의 <나무들 비탈에 서다>(1968)등을 적절한 사례로 언급해볼 수 있다. 이러한 영화들은 어떠한 특징을 지니고 있었을까?

57) 강신재, 「영화 수상(隨想)」, 『동아일보』, 1966.7.12., 5면.

58) 이는 “한국영화가 여기까지 왔다!”라는 <안개>(1967)의 포스터 홍보 문구를 통해서도 확인해볼 수 있다. 「안개」, KMDb(한국영화데이터베이스), <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/01564/own/image>, 2025.3.4. 확인.

59) 한국영상자료원 편, 『영원한 영화인 정진우』, 부산국제영화제, 2014, 140면.

60) 정중화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008, 146면.

<만선>은 1964년 발표된 천승세의 동명 희곡을 원작으로 한 영화다. 경상도의 한 어촌을 배경으로 하는 이 작품은 거친 날씨에도 불구하고 목숨을 걸고 바다에 나서야 하는 어민들의 삶과, 선주의 가혹한 빚 독촉으로 인해 무너져가는 개인과 공동체의 모습을 담았다. <만선>은 내용적 측면에서 네오리얼리즘의 대표작인 루키노 비스콘티의 <흔들리는 대지>(La Terra Trema, 1948)를 연상케 하는데, 그래서인지 개봉 당시에도 “질은 로칼 컬러”를 풍기며 “철저한 리얼리즘을 바탕으로 한 새해의 첫 수작”이라는 평을 받았다.<sup>61)</sup>

하지만 후대에 <만선>은 리얼리즘 영화사에서 비교적 오랜 기간 동안 자취를 감추게 된다. 이는 다양한 요인이 복합적으로 얽혀 있는 문제이지만, 특히 ‘리얼리즘 영화사가’로서 권위를 인정받아 온 이영일의 부정적 평가가 결정적인 영향을 미쳤다고 볼 수 있다. 이영일은 김수용 감독에 대한 부정적 평가와 함께 <만선>을 내용적·형식적 측면 모두에서 “실패작”으로 규정한 바 있다. 했다. 본고는 특히 그 중에서도 아래의 구절에 주목해 보고자 한다.

누가 말한 것처럼 <만선>이 리얼리즘의 작품이라고 한다면, 이 작품의 많은 장면과 전체적인 토온은 소위 내용과 표현에서 일치하지 못한다. 여기에 납득이 안가는 사람은 도큐멘타리 운동과, 네오리얼리즘부터 다시 한번 공부를 해야한다.<sup>62)</sup>

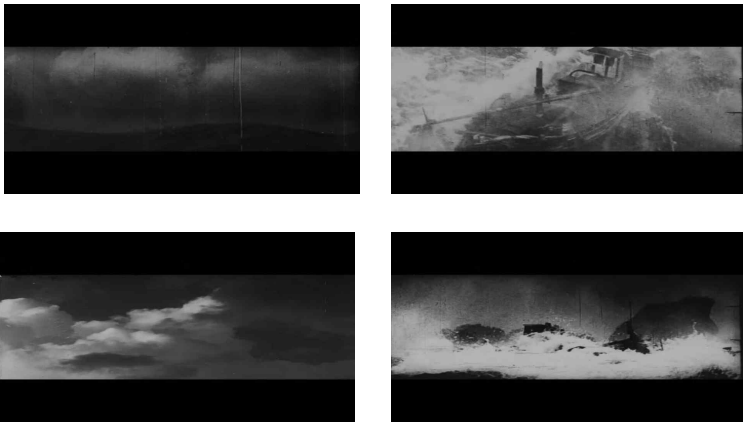
“장면과 전체적인 토온”이 “내용과 표현에서 일치하지 못한다”는 것이 구체적으로 의미하는 바는 무엇일까? 리얼리즘을 표방한 한국 영화는 1950년대까지만 하더라도 몰자 부족으로 인해 쓰다 남은 자투리 필름을

61) 「질긴 바다에의 집념」, 『조선일보』, 1967.1.19., 5면.

62) 이영일, 「작품평」 작품 이전의 실패작: 김수용 감독 「만선」, 『영화TV예술』, 1967년 신춘호, 71면.

사용하거나, 미리 촬영된 장면을 삽입하며 세미다큐멘터리적 연출을 택하는 경우가 많았다. 이는 네오리얼리즘의 형식적 특수성과도 어느 정도 부합하는 것이었다. 그러나 <만선>이 제작된 1960년대 중 후반 무렵 한국 영화계는 시네마스코프를 적극적으로 도입하는 등 기술적 측면에서 이전 시기와는 달라진 양상을 보이고 있었다. 때문에 형식적 측면에서 <만선>은 기존의 리얼리즘 영화와는 다소간 차이를 타나낼 수밖에 없었다. 이러한 점이 이영일의 입장에서는 부정적으로 받아들여진 것으로 보인다.

흥미롭게도, <만선> 역시 이전 시기의 리얼리즘 영화들처럼 푸티지 필름을 삽입한 대목이 존재한다. 하지만 해당 부분은 어촌의 사실적 풍경을 강조하기 위해서가 아니라, 태풍이라는 자연재해 앞에 놓인 어민들의 위기 상황을 극적으로 강조하기 위해 사용되었다. 해당 신에서는 파도가 바위에 부딪혀 부서지는 모습, 배가 거센 파도에 휩쓸리는 모습, 빠르게 움직이는 구름 등 다양한 종류의 푸티지 필름이 어민들의 절박한 고함 소리와 함께 편집되며 강한 시청각적 스펙터클을 만들어낸다(그림 1). 이는 형식적 측면에서 (네오)리얼리즘과는 다소간 거리가 있는 연출이었다.



[그림 1]

<만선>이 지닌 리얼리즘적 요소가 충분히 부각되지 못했던 까닭으로  
는 영화 외적인 문제도 존재했다. 김수용 감독은 <만선>에 대해 다음과  
같이 회고한 바 있다.

바닷사람들, 그 밑에 깔린 가난, 이런 것들이 이제 조금 더 부각돼야 하  
는데 못하는 이유는 여러분들이 킁킁한 화면 보셔도 아시겠지만 이때는  
검열이 너무 심해가지고 남자 여자가 뭐 조금만 접근해도 따그닥 잘라버  
리잖아요? 이제 그런 때고, 또 하나의 아쉬움이 있다 그러면 제가 이 만선  
보다 한 5년 전에 <굴비>라는 영화를 만들었는데요, 그건 제17회 베니스  
영화제 초청을 받고 준비를 다 했는데요, 그 완성된 영화를 보고 당국에서,  
정부에서 아 이건 뒷배경이 너무 가난한 염천동 집들이 많이 찍혔잖아? 지  
금 대한민국은 앞으로 발전해 나가는데 이러한 가난한 모습들이 나가면  
한국의 수치다. 이걸 못나간다. 이렇게 해서 그 영화는 못 나왔어요.<sup>63)</sup>

김수용은 <굴비>(1963)가 정부의 통제로 인해 베네치아영화제에 출품  
되지 못한 경험을 언급하면서, 그러한 제약이 <만선>에도 일정 부분 영  
향을 끼쳤음을 밝힌다. 이어서 그는 원작 희곡 <만선>이 선주와 어민 간  
의 노사 갈등을 보다 중요하게 다룬 작품이었음을 강조한다. 하지만 영화  
화 과정에서는 해외 영화제 출품을 염두에 두어야 했기에 노골적인 계급  
갈등보다는 어부들의 삶과 바다의 풍경을 중심으로 영화를 구성할 수밖에  
에 없었다. 김수용은 그러한 선택이 지금껏 아쉬운 점으로 남는다고 회고  
한다. 앞서 확인한 바와 같이 당시 한국 영화는 검열과 국가 이미지 관리  
라는 현실적 제약 아래에 놓여 있었고, 이는 리얼리즘적 시각의 온전히  
구현을 방해하는 주요 요인이었던 것이다.

추가로, 이전 장에서 살펴본 바와 같이 1960년대 중반부터 영화계에서

63) 해당 영상의 4분 20초부터를 참고. 한국영상자료원(KOFA), 「만선 (1967) GV 김흥준 김수용」, YouTube, 2015.9.22. <https://www.youtube.com/watch?v=VfgfqQ2RFOM> 검색일: 2025.3.4. 확인.

리얼리즘에 대한 관심이 약화된 경향 역시 중요하게 고려해볼 만하다. 즉 리얼리즘이 시대적 관심에서 멀어지는 과정에서 <만선> 역시 역사 속에서 비가시화되었을 가능성이 있다. 김수용 감독은 <만선>이 개봉한 1967년 <안개>를 공개했고, <안개>는 한국 모더니즘 영화의 대표적인 작품으로 자리매김해 왔다. 이는 <만선>이 리얼리즘적 계보에서 오랫동안 지위졌던 것과는 대조적이다.

비교적 최근에는 <만선>과 <안개>가 각각 ‘농어촌 리얼리즘’과 ‘도시 모더니즘’이라는 김수용 작품 세계의 주요 특징을 보여주는 대표적 사례로서 언급되기도 했다.<sup>64)</sup> 하지만 그동안 <만선>을 비롯한 일련의 작품은 ‘리얼리즘’보다는 ‘문예영화’라는 보다 포괄적인 범주 하에서 이해되어 온 측면이 있다. 예를 들어 김종원은 김수용을 “한국 문예영화의 대부”로 평가하면서, 그가 지향한 ‘토속적’ 리얼리즘이 유희목의 ‘도시 지향적’ 리얼리즘과 뚜렷이 대비됨에도 불구하고 충분히 조명받지 못한 점을 지적한 바 있다.<sup>65)</sup>

문예영화의 흐름은 1960년대 후반까지 계속 이어졌다. 최하원이 연출한 <나무들 비탈에 서다>를 살펴보자. 이 작품은 황순원의 동명 소설을 원작으로 하고 있으며, 특히 “<만선>, <일월>, <한>, <막차로 온 손님들>같은 일련의 문제작을 던졌”<sup>66)</sup>던 동양영화사가 새롭게 내놓은 작품이라는 점에서 이목을 끌었다. 『영화TV예술』지는 「리얼리즘의 영상미를 추구」<sup>67)</sup>라는 제목 하에 신인 감독이었던 최하원과의 인터뷰를 진행하기도 했다.

<나무들 비탈에 서다>는 한국전쟁 휴전 1년 후를 배경으로 하며, 전쟁

64) 정민아, 「[한국영화결작선]만선: 10월의 영화 I」, KMDb(한국영화데이터베이스), 2020.9.29., <https://www.kmdb.or.kr/story/10/5456>, 2025.3.8. 확인.

65) 김종원, 「[김수용] 한국 문예영화의 대부, 김수용」, KMDb(한국영화데이터베이스), 2010.3.11., <https://www.kmdb.or.kr/story/130/2957>, 2025.3.8. 확인.

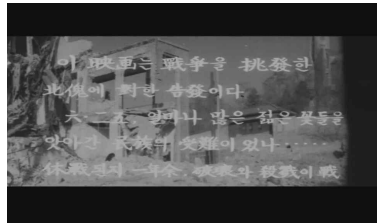
66) 「주목 끈 신인 감독 작품」, 『경향신문』, 1968.4.13., 5면.

67) 「리얼리즘의 영상미를 추구: 한국적인 소재가 세계적인 소재다 - 답: 최하원 문: 김준인」, 『영화TV예술』, 1968년 4월호, 96-98면.

이 남긴 상흔 속에서 방황하는 청년 세대의 내면을 조명한 작품이다. 오프닝 시퀀스에서, 카메라는 남대문교회 일대의 파괴된 건물을 비춘다(그림 2, 그림 3). 전쟁이 끝난지 얼마 되지 않은 시대적 배경을 강조함과 동시에 등장인물의 황폐한 내면을 상징하는 연출이다. 이러한 장면은 이후에도 반복된다. 대화를 나누는 두 주인공을 따라가던 트래킹 샷이 멈추고, 인물들이 화면 밖으로 사라지자 카메라는 남겨진 건축물을 잠시간 조망한다(그림 4).



[그림 2]



[그림 3]



[그림 4]

이처럼 폐허가 된 건물을 보여주는 장면들은 네오리얼리즘적 효과를 의도한 연출로 해석된다. 하지만 이는 두 가지 측면에서 한계를 지닌다. 첫째, 극의 시대적 배경은 1954년이지만 실제로 촬영된 영상은 그로부터 10여 년이 지난 풍경인 탓에 동시대성을 확보하지 못한다. 둘째, 그나마 그렇게 촬영된 이미지조차도 용공 논란을 피하기 위해 반공적인 메시지가 덧씌워졌다(그림 3). <나무들 비탈에 서다>에서는 북한과 관련된 내용

이 직접적으로 등장하지 않는다. 그럼에도 불구하고 오프닝 시퀀스에서 폐허가 된 건물 위로 “이 영화는 전쟁을 도발한 북괴에 대한 고발이다”로 시작하는 문구가 삽입되었다. “제작 신고 단계에서 ‘염전(厭戰), 반전(反戰)이 드러나지 않게 반공영화로 제작하라는 권고를 받고 반려”<sup>68)</sup>되었기 때문이다.

앞서 예시로 든 <초우>의 사례와 마찬가지로, <나무들 비탈에 서다> 역시 리얼리즘보다는 “1960년대 한국 모더니즘을 대표하는 영화 중 하나”<sup>69)</sup>로 이해되어 왔다. 실제 영화에서도 다양한 모더니즘적 연출 기법이 사용된다. 핸드헬드를 이용한 주인공 현대(이순재 분)의 시점 샷(그림 5), 현대의 심리 상태를 보여주는 점프컷(그림 6)과 이중노출 기법(그림 7), 빠른 속도의 줌 인과 줌 아웃(그림 8) 등이 대표적인 예시다.



[그림 5]



[그림 6]



[그림 7]



[그림 8]

68) 박유희, 「[한국영화결작선] 나무들 비탈에 서다」, KMDb(한국영화데이터베이스), 2016.4.20. <https://www.kmdb.or.kr/story/10/991>, 2025.3.8. 확인.

즉 <나무들 비탈에 서다>는 (네오)리얼리즘적 내용과 형식을 포함하고 있기는 했으나, 모더니즘적 스타일 역시 혼재되어 있었다. 이로 인해 “리얼리즘의 영상미를 추구”<sup>70)</sup>했다는 평가는 받을 수 있었을지언정 역사 속에서 ‘리얼리즘 영화’로 해석되지는 않았다.

마지막으로, 이영일이 1960년대의 마지막 리얼리즘 작품으로 중요하게 언급한 <막차로 온 손님들>의 개봉 당시 평가를 살펴보고자 한다. 변인식은 해당 영화에 대해 다음과 같이 이야기한다.

적어도 한국영화의 미래를 점칠 수 있는 에폭-메이킹한 작품이었다. 우리가 흔히 절찬해 마지 않던 이만희의 <만추>나, 김수용의 <안개> 따위가 받았던 ‘가작이다. 가작이다. 라는 일반적인 개념을 뛰어넘은, 올바른 의미의 ‘문제작’의 하나였다. 그것도 아주 뛰어난 문제작의 하나였다.

유현목 감독으로서는 <오발탄>, <잉여인간>, 등에 이어지는 소외당한 현대인에 대한 집요한 응시를, 다시 한 번 영상으로 주시시킨 셈이다. 유 감독의 지병처럼 되어 있는 ‘어두운 절망감’을 산뜻한 칼라씨네스코로 희화화한 솜씨는, <오발탄>이라기보다는 차라리 <잉여인간> 쪽을 택한 것 같다.<sup>71)</sup>

변인식은 <막차로 온 손님들>을 <만추>(1966), <안개>(1967)와 함께 언급하면서 매우 긍정적으로 평가하고 있다. 해당 비평문에서 ‘리얼리즘’이라는 직접적인 평가는 확인되지 않는다. 다만 그는 <막차로 온 손님들>이 “소외당한 현대인에 대한 집요한 응시”를 담고 있다고 언급하는데, 여기에서의 ‘소외’는 정치경제학적인 의미를 담고 있다기보다는 다소 포

69) 위의 자료.

70) 「리얼리즘의 영상미를 추구: 한국적인 소재가 세계적인 소재다 - 답: 최하원 문: 김준인」, 『영화TV예술』, 1968년 4월호, 96-98면.

71) 변인식, 「영화비평」 영화의 본질을 향한 쿠테타: 막차로 온 손님들, 『영화TV예술』, 1968년 신년호, 84면.

괄적인 뜻으로 사용된 것이었다. 변인식이 보다 주목한 부분은 이 영화의 기술적 성취, 즉 컬러 시네마스콧프의 성공적 적용에 있었다.

지금껏 언급한 '리얼리즘적' 영화들을 하나로 묶는 가장 중요한 키워드는 '문예영화'였다. 문예영화는 해외 영화제 수상과 우수영화 선정에 따라 주어지는 외화 수입권 확보를 목적으로 제작되는 경우가 많았다. 이러한 현상은 당대에도 문제점으로 지적되었다. 한 기사에 따르면, 1966년 <만추> 등 예술성을 앞세운 작품이 흥행에도 성공하자 예술성(외화 수입권 확보를 위한)과 흥행성을 모두 고려한 문예영화가 대거 제작되었고, 1967년 한 해만 하더라도 <만선>, <일월>, <안개>, <막차로 온 손님들> 등을 비롯한 다양한 문예영화가 쏟아져 나왔다. 이는 전체 국내 영화 생산량의 약 20%를 차지하는 수준이었다.<sup>72)</sup> 해당 기사는 동시기 검객영화 붐을 비판하는 것과 같은 맥락에서 문예영화의 양산 또한 비판적으로 바라보고 있다.

1968년 우수영화 보상제도에서 문예영화가 제외되면서, 원작 소설을 영화화하는 흐름도 급격히 쇠퇴했다. 1970년에는 “해외 영화제 등서 상복 많던”<sup>73)</sup> 동양영화사가 자진 폐업을 발표하기도 했다. 이러한 일련의 현상은 문학 작품을 영화화했던 근본적인 이유를 역설적으로 드러내는 계기가 되었다.<sup>74)</sup> 요컨대, 전지니가 지적한 바와 같이, “당대 문예영화는 저질영화와 구분되는 예술영화로 인지되었으나, 제작사는 외화 쿠틀를 확보하기 위해 편의적으로 원작자의 권위에 기대어 영화 관련 담론을 만들어갔으며, 또한 작품을 홍보했다. 이는 1960년대 한국형 문예영화의 근본적 한계를 드러내고 있는 것”<sup>75)</sup>이라 할 수 있다. 지금껏 살펴본 한국 영화의 리

72) 「영화계 두 봄: 문예, 검객 - 그 행방과 문제점」, 『동아일보』, 1967.11.11., 5면.

73) 「스크린가(街)에 큰 쇼크」, 『매일경제』, 1970.4.8., 4면.

74) 정태수, 『한국영화역사』, 박이정, 2024, 238면.

75) 전지니, 「1960년대 문예영화 담론의 형성 과정과 문학이라는 권위: <산불>, <까치소리>(1967)를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 79, 한국문학이론과비평학회, 2018, 250면.

엘리슴적 경향의 특수성과 한계 역시 이러한 시대적 맥락 속에서 해석되어야 할 것이다.

최하원 감독은 <나무들 비탈에 서다>의 GV를 통해 당시에는 “소위 세계적으로 알려져 있는 작품”을 접할 기회가 없었던 탓에 프랑스문화원을 자주 방문했다고 회고했다. 그는 이곳에서 알랭 레네의 <히로시마 내 사랑>(Hiroshima, Mon Amour, 1959)과 <지난 해 마리앙바드에서>(L'Année dernière à Marienbad, 1961)같은 작품을 볼 수 있었고, 내용보다는 형식, 즉 스토리보다는 영상미가 추가 된 영화를 만들어야겠다고 생각했다고 한다. 그런데 이후 그는 이러한 작품들이 이미 10년 전쯤에 제작된 것임을 알게 되었고, 알랭 레네와 같은 감독들의 영화적 관심이 이미 다른 곳으로 흘러갔을 것이라 생각하니 더 이상 그들을 따라갈 수 없다는 점에서 “아절함”을 느꼈다고 한다.<sup>76)</sup> 늦게 도착한 네오리엘리즘이 물러난 자리에는 다시금 늦게 도착한 모더니즘이 자리했고, 그곳에는 이러한 무력감이 깃들어 있었던 것이다.

## 5. 나오는 말

기존 문헌 대다수에서는 1965년부터 1972년까지를 한국 영화계에서 리엘리즘이 단절된 시기로 묘사해 왔다. 그러나 본고는 동시기 여타 문화예술계 전반에서 오히려 리엘리즘에 대한 재인식이 이루어졌으며, 특히 문학계를 중심으로 리엘리즘 담론이 폭발적으로 증가하기 시작했다는 점에 주목하면서 연구를 진행했다.

당시 영화인들 역시 문화예술계의 동향을 몰랐던 것은 아니었다. 그러

76) 해당 영상의 32분 45초부터를 참고. 한국영상자료원(KOFA), 「나무들 비탈에 서다 (1968) GV 박유희, 최하원」, YouTube, 2015.9.22. [https://www.youtube.com/watch?v=0AOq\\_4xLBck](https://www.youtube.com/watch?v=0AOq_4xLBck), 2025.3.11. 확인.

나 영화의 경우는 국내 상영에서의 검열과 해외 영화제 출품에서의 통제 등의 문제가 존재했다. 이로 인해 해당 시기에 실제로 리얼리즘과 관련된 작품과 담론의 비중이 줄어든 것을 확인할 수 있었다.

이와 같은 현상에는 또 다른 요인도 있었다. 당시 리얼리즘 영화는 곧 예술영화 또는 비상업적인 영화로 인식되었으며, 네오리얼리즘 역시 지나간 과거의 사조로 여겨졌다. 창작계, 비평계, 관객 모두가 프랑스를 중심으로 한 모더니즘적 계열로 눈길을 돌리기 시작했기에 (네오)리얼리즘의 입지는 점차 축소될 수밖에 없었다.

앞서 살펴본 바와 같이, 1960년대 후반까지도 ‘리얼리즘적’인 영화는 꾸준히 제작되었다. 다만 이러한 작품들은 리얼리즘이 아닌 ‘문예영화’ 또는 ‘모더니즘’이라는 맥락에서 해석되었으며, 내용적·형식적 측면에서도 일정 부분 한계를 지니고 있음을 확인할 수 있었다.

본고는 1965-1972년 사이의 한국 영화계에서 리얼리즘적 시도가 단절되었다고 보는 기존의 시각에 동의하지 않는다. 물론, 이 시기 한국 영화의 리얼리즘은 다방면에서 한계를 지니고 있었던 것이 사실이다. 다만 그러한 상황에도 내용적·형식적 측면에서 리얼리즘적 요소가 잔존해 있었음을 부인할 수 없다. 요컨대 이 시기의 리얼리즘 담론과 작품은 당대의 정치적 상황, 영화계의 미학적·산업적 변화 등과 맞물리면서 재구성되었다고 보는 것이 타당할 것이다. 이러한 분석은 기존의 연구에서 간과되었던 공백기를 재해석하고, 한국 영화 리얼리즘의 전체적인 계보를 보다 정교하게 구축하는 데 기여할 수 있다.

한편, 본론에서 살펴본 바와 같이 문학과 영화는 동일한 한국 사회의 현실을 공동된 기반으로 공유하고 있었음에도 불구하고 실제 그 양상은 매우 상이한 형태로 받아하였다. 그렇다면 결국 영화는 문학과 비교할 때 사회 현실에 대한 발언이나 비판이 본질적으로 매우 제한적일 수밖에 없다는 회의적 결론에 이를 수도 있다. 그러나 이는 창작 주체의 능동적 노력과 의지를 간과하는 결과로 이어질 우려가 있다. 실제로 1970-80년대 한

국의 리얼리즘 영화 담론은 문예계와 밀접하게 연동되어 있었을 뿐만 아니라, 적지 않은 수의 영화인들은 사회 운동과의 연대를 모색하며 당대의 변혁적 담론 형성에 일정한 역할을 수행했다. 이와 같은 점을 유념하면서, 본고는 후속 과제를 통해 1970년대 이후 리얼리즘과 한국 영화계의 관계에 대한 분석과 고찰을 이어나가고자 한다.

## 참고문헌

### 1. 자료

『조선일보』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『중앙일보』, 『경향신문』,  
『영화TV예술』, 『창작과비평』, 『영화예술』

### 2. 단행본

구중서, 『문학과 현대사상』, 문학동네, 1996.  
김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 1950년대의 한국영화』, 소도, 2003.  
김소연, 『환상의 지도』, 울력, 2008.  
김영민, 『한국 현대문학비평사』, 소명출판, 2000.  
김윤수, 『김윤수 저작집 1: 리얼리즘 미학과 예술론』, 창비, 2019.  
대학문화사 편, 『레디고 (1)』, 대학문화사, 1986.  
서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사, 1983.  
연세대 미디어아트센터 편, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006.  
이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.  
정중화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008.  
정태수, 『한국영화역사』, 박이정, 2024.  
하길중, 『하길중 전집 2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009.  
한국영상자료원 편, 『영원한 영화인 정진우』, 부산국제영화제, 2014.

### 3. 논문

김상민, 「한국 ‘영화적 리얼리즘’의 계보: 근대 영화/문학 비평사 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 2020.  
김재원, 「‘리얼리즘’ 미술」, 『한국근현대미술사학』 22권, 한국근현대미술사학회, 2011.  
박종현, 「한국 리얼리즘 사진의 사진사적 위상과 논쟁에 관한 연구」, 『기초조형학연구』 64호, 한국기초조형학회, 2014.  
변인식, 「우리영화-전통적 리얼리즘에의 접근, 또는 진화를 위하여」, 『영화 평론』, 한국영화평론가협회, 2005.  
이선주, 「『영화예술』의 뉴 시네마(New Cinema) 담론들: 1960년대 영화비평의

- 전문화와 영화학의 제도화], 『대중서사연구』 24권 3호, 대중서사학회, 2018.
- 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구」, 『대중서사연구』 16호, 대중서사학회, 2006.
- 이준엽, 「해방 이후 한국 영화의 리얼리즘 연구 (1945~1965): 정전화된 작품과 비평 담론에 대한 분석을 중심으로」, 한양대학교 박사학위논문, 2022.
- 이현석, 「4.19혁명과 60년대 말 문학담론에 나타난 비-정치의 감각과 논리」, 『한국현대문학연구』 35호, 2011.
- 전지니, 「1960년대 문예영화 담론의 형성 과정과 문학이라는 권위: <산불>, <가치소리>(1967)를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 79호, 한국문학이론과비평학회, 2018.
- 정영권, 「한국영화사에서 사회적 리얼리즘의 전통 1945-2001」, 『씨네포럼』 5권, 동국대학교 영상미디어센터, 2002.

#### 4. 인터넷 자료

- 「안개」, KMDb(한국영화데이터베이스), <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/01564/own/image>, 2025.3.4. 확인.
- 김종원, 「김수용」 한국 문예영화의 대부, 김수용」, KMDb(한국영화데이터베이스) 2010.3.11., <https://www.kmdb.or.kr/story/130/2957>, 2025.3.8. 확인.
- 박유희, 「한국영화결작선」나무들 비탈에 서다」, KMDb(한국영화데이터베이스) 2016.4.20. <https://www.kmdb.or.kr/story/10/991>, 2025.3.8. 확인.
- 장석용, 「영화평론의 개척자」, 씨네21, 2015.3.20. [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=79398](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=79398), 2025.4.5. 확인.
- 정민아, 「한국영화결작선」만선: 10월의 영화 I」, KMDb(한국영화데이터베이스), 2020.9.29. <https://www.kmdb.or.kr/story/10/5456>, 2025.3.8. 확인.
- 한국영상자료원(KOFA), 「나무들 비탈에 서다 (1968) GV 박유희, 최하원」, YouTube, 2015.9.22. [https://www.youtube.com/watch?v=0AOq\\_4xLBck](https://www.youtube.com/watch?v=0AOq_4xLBck), 2025.3.11. 확인.
- 한국영상자료원(KOFA), 「만선 (1967) GV 김홍준 김수용」, YouTube, 2015.9.22. <https://www.youtube.com/watch?v=VfggqQ2RfOM>, 2025.3.4. 확인.

## Abstract

# A Study on Realism in the South Korean Cinema (1965-1972)

Lee Joonyeob

Most existing literature has described the period from 1965 to 1972 as a time when 'realism' in South Korean cinema was completely discontinued. However, during the same period, there was a renewed recognition of realism across various cultural and artistic fields in South Korea, particularly in literature, where realist discourse began to proliferate.

Filmmakers and film professionals of the time were well aware of these cultural and artistic trends. However, the film industry faced challenges such as censorship in domestic screenings and restrictions on submissions to international film festivals. As a result, the prevalence of realist films and discourse significantly diminished during this period.

Several additional factors contributed to this phenomenon. Realist films were largely perceived as synonymous with art films or non-commercial works, while neorealism was considered an outdated movement. Consequently, creators, critics, and audiences alike increasingly turned their attention to modernist trends, particularly those emerging from France. This shift led to the gradual decline of (neo)realism in South Korean cinema.

Contrary to previous studies, films that adhered to realist principles continued to be produced throughout the late 1960s. Nevertheless, these works were often interpreted within the frameworks of "literary cinema" or "modernist film aesthetics." Additionally, their thematic and stylistic approaches exhibited certain limitations.

Rather than being entirely severed, realism in South Korean cinema between 1965 and 1972 underwent various transformations despite inherent constraints. In other words, it is more appropriate to view the realism discourse and films of this period as having been

restructured in response to contemporary political conditions and the aesthetic and industrial shifts within the film industry.

Key words: *Full Ship*(*Manseon*), Literary Film, Modernism, Realism, *Trees Stand on Slope*(*Namudeul Bitare Seoda*)

접 수 일: 2025년 3월 11일

심사기간: 2025년 3월 16일~2025년 3월 28일

게재결정: 2025년 4월 13일