



정치의 감응적 연출력

— 김청강, 『영화, 그 매혹의 정치-현대적 주제성의 구성과 한국 대중영화 1919-1979』(책과함께, 2025)

이준엽*

〈차례〉

1. 들어가는 말
2. 3·1운동에서 제2차 세계대전까지
3. 반공-엔터테인먼트와 악극
4. 민주주의와 전쟁의 코드화
5. 나오는 말

국문초록

김청강의 『영화, 그 매혹의 정치』는 1919년부터 1979년에 이르는 60년간, 정치 권력이 영화에 끼친 영향력을 계보학적으로 추적해 나간다. 영화사 초창기부터 형성된 조선 관객의 '매혹(attraction)'적 영화 관람 방식은 식민 통치 및 계몽에 매우 효과적으로 활용되었다. 이후 아시아-태평양 전쟁기에는 이러한 요소와 더불어 균질성을 앞세운 나치의 파시즘적 미학이 영화에 투영되기도 했다.

식민지 시기 형성된 영화사적 특징은 해방 이후에도 지속되었다. 영화인들에 의해 주창된 국가 주도 영화 산업 담론 역시 일제강점기의 경험을 기반으로 형성된 것이었다. 1950년대 영화 산업의 기업화는 정치권력과의 결탁을 통해 추진되었으며, 그 중심에는 임화수가 있었다. 그는 코미디적 요소를 적극 활용하여 영화에 계몽성을 녹여냈으며 악극적 요소를 통해 흥행성을 도모했다. 또한 합작을 통해서는 과거 오죽협화 선전물에서 나타난 타국가 이미지를 냉전 맥락 속으로 전유했다. 한편, 아시아영화제를 통해 소개된 '명량한' 영화들은 표면상으로는 비정치적인 것이었지만 오히려 저자는 이러한 영화에 담긴 정치성을 면밀하게 살펴볼 필요가 있다고 지적한다.

4·19 이후 한국 영화는 전반적으로 '매혹'적 요소보다 할리우드적 유려함을 강조하는 경향을 보였다. 이 시기 한국 영화에는 민주주의를 상징하는 듯한 토론 장면이 자주 등장했다. 중산층의 리얼리티를 선보이는 작품 또한 늘어났다. 허나 토론 장면은 이따금 파국으로 이어지

* 세종대학교 영화예술학과 겸임교수

며 영화와 현실 간의 균열을 드러내기 일수였다. 중산층 담론 역시 허구에 가까운 것이었다.

5·16을 통해 '혁명' 개념을 전유한 박정희 정권은 국가를 위해 복무하는 강한 남성성을 강조했으며, 군사주의적 기획은 여성의 신체까지 확장되는 모습을 보였다. 4·19로 인한 사회적 변화와 박정희 정권의 일본에 대한 유화 정책으로 인해 공식적인 자리에서 발화될 수 없었던 아시아-태평양 전쟁이 스크린에 등장하기 시작했다. 전쟁에 대한 기억은 흥터/죽음과 같은 부정적 요소로 상징되며 비공식 역사의 주체들이 겪은 고통을 드러냈다.

1970년대에는 검열이 강화되고 정부의 목소리가 강요되는 가운데 퇴행적인 '말터들이 영화'가 양산되었다. 할리우드 영화와 같은 '매끈한' 작품을 만들고자 한 감독들의 노력은 국가의 개입과 함께 허탈하게 허물어졌다.

1. 들어가는 말

저자는 책의 머릿말에서, 과거 학위논문을 집필하던 과정에서 1950~1960년대 한국영화 다수를 한꺼번에 관람했던 경험을 이야기한다. 전쟁이 끝난 지 얼마 되지 않은 시기였음에도 불구하고 매 해마다 100편 가까운 영화가 꾸준히 제작되었다는 사실은 경이로움을 불러왔다. 한편으로는, 그렇게 제작된 영화들은 상업적으로 기획된 작품임에도 불구하고 정치적 메시지를 뚜렷하게 담고 있는 경우가 많았다. 이러한 점은 궁금증으로 이어질 수밖에 없었다. 본 저서는 그러한 궁금증에 대한 답변이다. 저자는 일제강점기로 돌아가 한국영화가 내재한 정치성의 원인을 찾아보고자 했다. 또한 시기적 범위를 1970년대까지로 확장하여 정치가 영화 미학과 산업에 끼친 영향을 살펴보았다.

탐 거닐이 지적한 바 있듯이, 초기 영화는 연극, 서커스, 선전 등이 뒤섞인 혼성적인 형태로 관객에게 ‘매혹(attraction)’을 선사했다. 이는 영화 문법이 ‘발전함에 따라 지양되어야 할 요소로 여겨지기도 했다. 허나 한국에서는 이러한 제작/관람 형태가 1960년대 무렵까지 지속되었다. 즉 서사에 몰입하여 작품을 ‘감상’하는 것이 아니라, 산발적인 ‘구경’의 형태로 영화가 향유되었다. 이러한 특징은 식민지라는 특수성으로부터 기인한다. 식민지 조선에서는 이중언어 상황과 낮은 일본어 문자 해독률로 인해 자국어 기반의 한 내셔널 시네마가 성립할 조건이 갖추어지지 않았다. 때문에 조선 사람은 ‘매혹적인 영화를 향유한 기간이 길었다. 일본은 1920년대에 ‘순영화를 주장하였으나 한국에서 그러한 담론이 부각된 것은 1960년대에 접어들어서였다. 저자는 바로 이러한 시차에 주목한다.

물론 일제강점기에도 ‘몰입’적인 영화는 다수 존재했다. 특히 산업화할 리우드화가 본격적으로 진행된 1960년대 이후에는 ‘매혹’보다 ‘몰입’이 두드러지는 현상이 나타났다. 하지만 저자는 그럼에도 한국 영화 미학은 비

균질적인 특징이 강하다고 이야기한다. 여기서 비균질적이라는 것은 ‘갑자기 등장하는 프로파간다적 장광설, 인접 문화로부터 유입된 다양한 불거리, 연쇄극, 번사의 해설, 공연적인 것들의 삽입, 지나친 영어 대사, 할리우드 영화의 한 장면, 미8군 무대를 뜯어 붙인 듯한 쇼, 라디오를 듣는 듯 대사가 많은 장면’ 등을 아우르는 개념이다. 이순진이 무성영화 시기에 국한해 논의한 이러한 ‘이접상’을 저자는 1960년대 ‘황금기’까지 확장하여 적용하고자 한다.

이영일로 대표되는 민족주의적 사관 하의 영화사 서술은 포스트-식민적 ‘망각의 정치’를 드러냈다. 부끄러운 과거를 적지 않거나, 불편한 기억을 부정하는 식이었다. 그러한 영향 탓인지 식민지 시기 전·후를 연결해서 보려는 시도는 오늘날까지도 쉽사리 찾아보기 힘들다. 이러한 상황에서, 1919년부터 1979년까지를 ‘식민지-전쟁-병영 국가 통치’라는 관점에서 ‘트랜스전쟁’ 문화가 지속되었다고 보는 저자의 시도는 영화사 서술의 입체화를 가능하게 한다.

이어지는 내용에서는 저서의 주요 내용을 간략히 소개하면서 글을 전개하고자 한다. ‘2. 3·1운동에서 제2차 세계대전까지’는 책의 1장에 해당되는 내용이며, ‘3. 반공-엔터테인먼트와 악극’은 2~3장, ‘4. 민주주의와 전쟁의 코드화’는 4~6장, ‘5. 나오는 말’은 7장에 해당한다.

2. 3·1운동에서 제2차 세계대전까지

1919년은 기념비적인 한 해였다. 고종이 서거했고, 3·1 운동이 일어났으며, 대가뭍이 발생했다. 푸코가 근대 국가의 특징을 처벌이 아닌 관리라고 이야기했듯이, 여러 사건을 겪으며 위기를 느낀 일제는 문화정치를 수행하기 시작했다. 흥미롭게도 한국 영화의 역사는 이러한 문화정치 시기

와 함께 본격적인 출발을 알린다. 1919년 <의리적 구토>가 제작되었기 때문이다.

그런데 1919년 이전 ‘감상의 시대’를 거치며 조선 관객은 이미 자신들의 정체성을 형성한 상태였다. 비극이 많은 일본 영화보다는 밝고 재미있는 미국 영화를 선호한 것이다. <아리랑>(1926)에 대한 나운규의 자평을 통해 알 수 있듯이, 조선 관객은 템포가 느리고 지루한 줄음 오는 활동사진보다는, (좋은 의미에서) 우스운 작품을 선호했다.

계몽적 메시지를 전달하기 위해 조선총독부는 바로 이러한 조선 관객의 선호를 활용했다. 계몽적 메시지를 전달하고자 대중극단의 인기를 활용했으며, <우의 천녀 이야기>(1926)와 같이 조선의 명승지를 배경으로 ‘매혹’을 유발하는 영화가 제국의 신민들에게 소개되기도 했다. 이와 같은 경향은 초기 영화에만 머무르지 않고, 이후에도 조선 영화에 자주 등장하는 특징이 되었다.

저자는 <근로의 끝에는 가난이 없다>(1920년대로 추정)를 예시로 들며 설명을 이어간다. 이 영화의 주제는 ‘근대인’으로서 조선인을 훈육하는 것이었는데 흥미롭게도 찰리 채플린, 조르주 멜리에스의 작품을 오마주한 장면이 삽입되었다. 다만 채플린이 근대 자본주의 사회에서 소외당한 아웃사이더적 특성을 길들여지지 않은 신체로 묘사했다면, 이 영화는 정반대로 철저히 자본주의적 주체화에 목적이 있었다.

<미몽>(1936) 역시 자동차 신호를 지키는 법에 대한 교육 장면을 삽입하며 훈육적 성격을 나타낸다. 그런데 이 영화는 민족적 주체(조선인)를 관객으로 설정했다기보다는, 근대 문물에 ‘매혹’될 만한 모든 사람을 관객으로 상정하고 있다. 3·1 운동 뒤 사상의 소강 상태에서 조선은 무국적의 근대 주체 상태가 된 상태였기 때문이다. <미몽>은 조선의 근대적 풍경을 산발적이며 ‘매혹적인 이미지로 제시하며 그러한 시대적 ‘머뭇거림’을 드러낸다. 비록 전복적인 측면이 있기는 하나, 애순(문예봉 분)이 지닌 팜프파탈적, 치명적 섹슈얼리티 또한 결국에는 ‘매혹적 요소로 전시된다.

이어서 저자는 ‘식민지 투어리즘’을 언급한다. ‘만선일주코스’, ‘조선일주코스’ 등의 용어로 알 수 있듯이, 과거 식민지 투어는 대표적 관광 상품 중 하나였다. 악극은 ‘아도로크(어트랙션) 쇼’라고도 불리면서 관광 루트와 함께 국경을 넘나들었다. 조선 연예 산업은 제국 내의 조선 붐과 악극단의 계획에 따라 철저히 기획된 문화 상품에 가까웠다. <영특한 부인>(1939)과 같은 일본 영화를 통해 조선 악극단의 실제 면모를 확인함과 동시에, 당시 다른 영화에서 악극이 어떤 방식으로 등장했는지를 추정해 볼 수 있다. 영화에서 악극과 같은 ‘조선적’ 요소는 조택원이 한복을 입고 <병정님>(1944)에서 안무를 선보이는 것처럼, <어화>(1938)에서 일반 농민들과 아이들이 섞여 ‘쾌지나 칭칭나네’를 부르는 것처럼 ‘매혹적으로’ 기능했다.

이와 같은 일제강점기의 초기 영화적 특징은 1931년 만주사변, 1937년 중일전쟁, 1941년 아시아-태평양전쟁을 거치며 새로운 국면을 맞이한다. 조선인 허영이 일본에서는 히나쓰 에이타로, 인도네시아에서는 후웅으로 살았듯이 다양한 국가 정체성을 한 신체에 담는 것이 일본 선전 영화의 목표가 되었다. 악극단 공연 역시 마찬가지였다. 그들은 다민족국가가 된 일본 제국의 한 몸이 될 것을 요청받았다.

<반도의 봄>(1941)은 당시 영화계를 에스노그래피적으로 드러낸다는 점에서 흥미롭지만, 갱신된 조선 영화의 미학을 보여준다는 점에서도 흥미롭다. 회의 장면에서, 룽테이크와 패닝을 사용해 이어지는 회의장의 모습은 마치 <의지의 승리>(1935)의 전당대회 대칭 통술을 연상케 한다. 이는 ‘매혹’이 강조된 이전 시기 경향과는 다소 결을 달리 한다.

이 시기 미국 문화는 타락하고 퇴폐적인 것으로 여겨졌다. 반면 신체 정신 훈련을 통해 건강한 병사를 생산해내는 나치 문화는 선진적인 것으로 여겨졌다. 이러한 경향은 영화에서도 찾아볼 수 있다. 저자가 예시로 든 <병정님>의 사례를 보자. 영화는 근대적인 훈련소 시설과 풍요로운 식당의 모습을 보여준다. 여기에 인자한 일본인 상사의 상담과 유명 기악

인들의 공연까지, 훈련소는 일본 제국 신민이 누릴 수 있는 미래주의적 장소로 묘사된다. 여기에는 리상란의 공연, 조택원의 무용과 같이 ‘매혹적인 요소까지 가미되어 있다. <병정님>의 엔딩은 ‘군질화’라는 파시스트 미학의 정수를 보여 준다. 질서 있게 걸어나가는 군인들은 일본 제국의 아들들일 뿐, 거기에는 조선인/일본인의 구분이 없는 것처럼 보인다.

3. 반공-엔터테인먼트와 악극

해방 이후 영화인들은 ‘친일’이라는 요소를 ‘자유’, ‘독립’같은 요소로 덧씌우며 민족 영화 만들기에 힘썼다. 흥미롭게도 영화인들은 미군정의 영화 정책은 비판하면서도, 국가 주도로 영화 산업을 발전시켜야 한다는 논리에는 별다른 의구심을 갖지 않았다. 일제강점기 ‘신체제’를 거치며 그러한 시스템의 장점을 맛보았기 때문이다.

정부 지원이 이어지는 가운데 일부 개인은 저금리 대출을 받고, 시설이 좋은 적산 극장을 불허받으며 영화 산업을 확장할 수 있었다. 제작과 배급이 이원화된 탓에 상영 수익이 제작에 대한 투자로 이어지지 못했다. 정부는 입장세 면세 조치를 발표했으나 이는 제작-상영 간 선순환과는 관계가 없는 정책이었다. 이러한 상황에서 영화 산업의 기업화론이 대두되었다. 허나 앞서 언급한 바와 같이 이것은 일제 전시체제 하의 영화 제작 시스템과 몹시 닮아 있는 것이었다.

그나마 영화 산업의 기업화를 구체화한 사례로는 임화수 정도를 들 수 있다. 익히 알려진 바와 같이 그는 반공 연예 산업의 거두였다. 그는 적산 극장을 불허받은 극장주와 연합을 구성하여 극장의 횡적 통합을 도모했고, 연예인 인력풀을 활용해 코미디, 악극 레퍼토리가 중심이 된 영화를 다수 제작했다. 이러한 방식은 할리우드와는 다소 다른 방향이었다. 하지

만 대중은 결과물에 열광했다. 저자는 그러한 흥행에 대한 비결 역시 일제강점기로부터 찾는다.

먼저, 이국성을 전시하는 영화는 이미 대중에게 익숙했다. ‘오죽협화속 ‘남방’ 이미지는 냉전적 맥락 하에서 ‘동맹’으로 부활했다. 임화수는 홍콩 등과 합작을 활발하게 시도했는데, 비록 결과물은 내수용에 가까웠지만 합작은 유리한 점이 많았다. ‘해외 진출이라는 마케팅으로 이목을 끌 수 있었고, ‘수출이라는 빌미로 우수 영화 선정도 도모할 수 있었기 때문이다. (실제로 임화수는 사형 판결에 대해 자신의 합작수출 공로를 인정해 달라며 선처를 요구하기도 했다.) 결과적으로 관객은 이국적인 영화에 ‘다시금 흥미를 드러내게 되었다.

임화수가 코미디 장르 및 공연성(어트랙션)을 적극 활용한 점도 주목해 볼 만하다. 반공 영화는 계몽성이 강한 탓에 인기가 없었다. 때문에 관객의 시선을 끌기 위해서는 악극과 같은 요소를 적극적으로 삽입할 필요가 있었다. 이를 위해서는 코미디 장르가 제격이었다. 헨리 젠킨스가 지적했듯이, 코미디는 컨티뉴이티를 깨는 데서 웃음이 나오기 때문에 영화 중간에 계몽적 색채의 이야기를 삽입하기가 용이했다.

악극적 요소를 적극적으로 삽입한 것은 1950년대 한국 영화의 전반적인 특징이기도 했다. 일제 전시체제 하에 수행된 공연 레퍼토리는 국군 위문 형태로 바뀌며 큰 비판 없이 반복되었고, 일본식 대중문화는 식민지 시기가 끝난 이후에도 여전히 대중에게 소구력을 갖고 있었다. 서글픈 포스트-식민적 풍경이었다.

1950~1960년대 한국 영화계의 주요 배우는 악극 무대에서 수련 과정을 거친 경우가 많았다. 정극 배우로는 김승호, 김진규, 도금봉, 문정숙, 이에춘, 장동휘, 조미령, 주중녀, 최무룡, 허장강, 황정순, 황해 등을 들 수 있고, 코미디 배우로는 구봉서, 김희갑, 양훈, 양석천, 이종철, 배삼룡, 서영춘 등을 들 수 있다. 영화에서 악극적 요소를 찾아보는 것은 결코 드문 일이 아니었다.

악극적 요소가 삽입된 영화는 종종 컨티뉴이티가 부족하다고 비판을 받기도 했다. 예를 들어, <서울의 휴일>(1956)은 <로마의 휴일>(1953)과 제목은 유사할지언정 ‘매끄러운’ 영화가 아니었다. 오히려 초기 영화적 어트랙션을 적극 활용하여 무성영화 경험이 많은 관객층까지 포섭하고자 했다. 유현목 감독이 받은 “쌀밥에 버터를 집어넣은 것과 같다.”라는 영화평 역시 한국 영화의 ‘현대화’ 과정이 매끄럽지 않았음을 보여준다. 저자는 리얼리즘이라는 거대한 키워드보다는 오히려 짜깁기, 비균질성과 같은 요소에 주목해야 한다고 말한다. 이러한 요소야말로 당시 한국 관객의 취향을 종합적으로 반영하면서도, 세계성 속에서 자국화를 시도했던 울통불퉁한 실제적 흔적이었다.

저자의 지적대로 1950년대 한국 영화의 미학은 매우 복합적 양상을 보인다. 일제강점기에 인기 있던 신파적 요소는 여성이나 즐기는, 남성적이고 지배적이며 진취적이어야 할 민족 문화로서는 부적절한 것으로 젠더화되었다. <오부자>(1958), <백만장자가 되면>(1959), <흥부와 놀부>(1959)에서는 시각적 트릭을 활용한 ‘구식’ 어트랙션, 즉 무대와 스크린, 환상과 현실이 교차되는 듯한 연출이 나타난다.

이러한 영화들은 종종 비정치적인 것이라고 포장되었다. 아시아영화제는 그러한 비정치성을 만들어내는 중요한 제도였다. ‘자유 아시아의 화합을 슬로건으로 내건 이 영화제에서는 적나라한 반공 사상을 드러낸 영화는 오히려 배제되었다. 한국은 <제주도>, <대관령의 겨울>과 같이 정치성이 소거된 영화를 출품하기도 했다.

그러나 저자는 이 대목에서 ‘비정치성의 정치성’을 지적한다. 정치적인 것을 의도적으로 소거하는 것이야말로 때로는 가장 정치적인 의사 표명이 될 수 있다. 한국이 아시아영화제에 출품한 작품 가운데는 <사랑하는 까닭에>와 같이 말레이시아와 합작한 영화도 있었다. 이 영화에서는 양국 여성 인물 간 크로스드레싱이 이루어진다. 이화진의 지적처럼 크로스드레싱은 식민지 시기에는 오죽협화를 선전하는 수단이었다. 이러한 연

출이 냉전 시기에는 자유 아시아의 연대를 도모하는 방식으로 탈바꿈했다.

또한 마찬가지로 아시아영화제에 출품된 <청춘쌍곡선>에서, 카메라로 등장한 김희갑이 부르는 노래는 대동아전쟁동안 유명했거나(‘타향살이’), 동남아에서 승승장구하던 일본을 응원하는 노래였다(‘신라의 달밤’). 이러한 노래가 한국전쟁 직후 만들어진 ‘이별의 부산정거장과 함께 불리게 되면서, ‘아시아-태평양전쟁’과 ‘한국전쟁’이라는 특수한 사건은 모두 전쟁(또는 반전)이라는 보편적인 정서 안으로 말끔하게 봉합되어 버린다.

4. 민주주의와 전쟁의 코드화

일본은 제2차 세계대전 후 민주주의의 보급마저 총력전처럼 수행했다. 어쩌면 이러한 양상이 아시아 민주주의의 전반적 특징이 될 수도 있을 터다. 이러한 맥락에서, 4·19라는 민주주의 혁명이 군사적 ‘혁명’으로 전유되었던 1960년대 한국의 민주주의는 특히 꾸준히 재성찰될 필요가 있다.

4·19 이후 영화계가 제기한 주요 담론은 민간 검열과 기업화 담론이었다. 이 시기 한국 영화는 1950년대와는 달리 편집이 매끄럽게 이루어진, 즉 파열보다는 봉합이 잘 된 유려한 작품이 많았다. 시네마스콥 등 새로운 기술의 도입 또한 그러한 특징을 강화했다. 4·19의 열기가 투영된 경우도 빈번했다. 예를 들어, <하녀>, <삼등과장> 등과 같이 민주적 토론 장면이 삽입되는 경우가 잦았다. 허나 이것은 한편으로는 과장이기도 했다. 영화는 마치 사회 곳곳에서 이성적 토론이 활발히 일어나고 있다는 환상을 불러왔다. 토론 장면이 증가하고, 분량이 긴 대사를 통해 재미를 유발하는 경우가 많아진 것은 국산 라디오가 개발되면서 라디오 극의 시대가 열렸기 때문이기도 했다.

저자는 이러한 변화를 선형적 발전만으로 보지는 않는다. 오히려 이 시기 영화사서는 전후 일본의 사례와 같이 총력전의 질서로 퇴보한 측면이 관찰된다. 예를 들어, 419로 인해 처음 생긴 민주주의적 주체성은 순식간에 '신생활운동의 자발성으로 전유되어 버렸다. 그것은 전쟁과 폭력적 정치 구조 아래에서 행해졌던 행위들과 크게 다르지 않은 것이었다.

민주적 모습을 리얼리티 있게 그렸다고 평가되는 419 무렵의 한국 영화는 중산층을 묘사한 경우가 많았다. 하지만 사실 인구 상당수는 서울 외곽의 판자촌에서 살고 있었다. "우리나라에는 저 정도로 많은 샐러리맨이 없기 때문"에 샐러리물이 흥행하기 어려울 것이라는 <오해마세요>에 대한 영화평은 시사하는 바가 작지 않다. <마부>의 경우, 서울 변두리 풍경이 보다 사실적으로 그려지기는 한다. 하지만 해피엔딩을 통해 지배적 이데올로기 안으로 서사가 봉합된다는 점에서는 아쉬움을 남긴다.

<하녀>에서 여공들이 토론을 하다가 머리채를 잡는 장면, <삼등과 장>에서 등장인물들이 토론을 하다가 서로 싸우며 난장판이 되어 버리는 장면 등을 통해 우리는 균열을 엿볼 수 있다. 요컨대, 영화 속에서 잠깐 노출되는 장면이 오히려 현실에 가까웠다. 여타 영화에서도 빈번하게 등장한 토론 장면은 '사실적'인 것이라기보다는 '코드화된 것에 가깝다. 1960년대에는 코드화된 민주주의가 이어졌고, 이것이 곧 영화에도 반영된 것으로 이해된다.

민주주의에 이어 전쟁 역시 코드화되는 모습을 보였다. 반공 교육을 아무리 열심히 한다 한들, 북한에 맞서 언제든 목숨까지 내던질 수 있는 마인드를 일반 시민에게 강요하는 것은 쉽지 않은 일이었다. 이러한 사실 역시 영화 속에서 미세한 균열을 통해 드러난다. 이를테면 <격퇴>(1956)에서 병력 손실이 너무 많아 황망해하는 소대장의 얼굴이 잠깐 스쳐가는 식이다.

영화는 더욱 강인한 남성을 효과적으로 길러내는 방법을 모색해야만 했다. 물론 이에 대한 해답 역시 이전 시기 영화에 있었다. 이를테면, 일

제강점기에 흥행한 고아를 재교육(국민화)하여 길러내는 서사는 해방 이후에도 <해연>(1948) 등으로 이어졌다. (정중화는 아이들이 곡괭이로 땅을 개간하는 장면에서 소비에트적 몽타주가 사용되었음을 지적하기도 했다.) 또한 해방기에는 황국의 (무기력한) 아이 이미지가 아닌, 독립 투사와 같은 박력 넘치는 캐릭터가 강박적으로 주조된 사례도 있었다. 이러한 전통을 참조하여 이내 '강한 남자'라는 스펙터클이 다시금 재현되기 시작했다. <똥똥이 훌쩍이 논산훈련소에 가다>(1959)와 같이 주변적 남성성을 지닌 인물들은 훈련을 받아 이상적 남성으로 거듭나야 하는 존재로 그려졌다. 사실, 이러한 문법을 구사한다는 것은 곧 <병정님>(1944)과 같은 식민지 영화의 군국주의적 특성을 계보학적으로 이어받는 것이기도 했다.

박정희 정권이 등장한 이후 영화는 반공 정신의 함양과 남성성의 강조를 보다 설득력 있는 내러티브로 구현하기 시작했다. 영화사 통제합 조치로 대규모 제작 환경이 조성되자 감독들은 기회를 놓치지 않았다. <빨간마후라>(1964)는 현란한 촬영 기법을 통해 전쟁의 고통과 피비린내 나는 경험을 비현실화했다. 공중전 장면은 압도적인 속도의 스펙터클한 이미지로 재구성되었다.

<피아골>이 용공 논란에 휩싸인 사례처럼, 북한군 캐릭터는 노골적으로 등장할 경우 오히려 문제가 될 소지가 있었다. 대사를 발화하는 순간 인간적 속성을 지니게 될 가능성이 조금이나마 존재했기 때문이다. 따라서 적들은 아예 영화에서 자취를 감추거나, 집단으로 몰려오는 탓에 개별 인간성이 전혀 드러나지 않으며 말조차 통하지 않는 중공군으로 대체되었다. 적들이 비인간화되는 동안 남성 캐릭터는 강한 육체를 과시하며 승리 및 사랑을 쟁취하는 영웅으로 그려졌다. 남성성을 부각하기 위해 주변적 남성성이나 여성성을 무력화, 또는 개조하는 사례도 여럿 확인된다.

<남정임 여군에 가다>(1968), <팔도여군>(1970)과 같은 영화들은 전도된 젠더를 통해 불완전한 남성성을 드러낸다. 이러한 영화들은 한편으로는 기존 성 질서에 위협을 가하는 것이기도 했지만, 또 다른 한편으로는 남

성적·군사주의적 기획이 여성 신체로까지 확장되는 사례를 보여주는 것이기도 했다. 저자는 이러한 영화들 속에서 극도로 남성성·폭력성이 강화될 유신시대의 징후를 읽어내고 있다.

한편, 아시아-태평양전쟁에 대한 기억은 어떻게 재현되었을까? 일본은 반전영화, 괴수영화 등 '아시아'를 망각하고 '태평양'만을 기억하는 서사의 영화를 만들어냈다. 한국은 아시아-태평양전쟁을 다룬 영화가 거의 만들 어지지 않다가, 4·19 시기부터 그러한 테마의 작품이 본격적으로 제작되기 시작했다. 한국의 아시아-태평양 전쟁 영화에는 서사를 창작한 이들의 자전적 경험이 녹아 있다. 여기에서 주목할 점은, 전쟁 시기가 때로는 굉장히 암울하게 묘사되지만 때로는 청춘과 낭만이 남아 있는 시기로 그려 지기도 한다는 것이다. 그리고 영화 속 인물의 청춘의 사랑은 훗터 또는 자살로 마무리된다. 이러한 특징들이 시사하는 바는 무엇일까?

저자는 아시아-태평양전쟁을 경험한 60년대의 중장년층이 해방 직후에는 민족국가의 현실에서 자신의 기억을 발화할 만한 통로를 찾지 못했다는 점에 주목한다. 그러한 경험이 서사적으로 표현된 결과가 훗터/죽음인 것이다. 예를 들어, <돌아온 사나이>(1960)에서 주인공 남호는 화상을 입어 얼굴이 심하게 훼손된 상태다. 이 훗터는 결코 영광의 상치가 될 수는 없는 것이다. 결국 남호는 자신을 영원히 잊어 달라는 편지를 남기고 어디론가 떠나 버린다. 구세대는 민주주의적 열망이 들끓던 4·19 시대를 온전히 이해하지 못했다. 따라서 이들은 역사적 무대에서 퇴장하겠노라고 선언하고 있는 것이다.

<현해탄은 알고 있다>(1961)의 경우, 아시아-태평양전쟁에 참여한 조선인의 복잡한 상황을 잘 다루고 있다. 엘리트 조선인인 주인공 아로운은 하층 계급 출신 일본인 병사 모리에게 괴롭힘을 당한다. 그런데 흥미롭게도, 아로운은 일본 여인 히데코와 교제를 시작하며 자신의 상처를 치유한다. 이러한 설정 역시 식민지 시기 '내선연애' 개념에서 크게 벗어나 있지 않은 듯한 인상을 준다.

5. 나오는 말

저자는 유신시대 국민이 처한 상황이 시민적 권리가 유예되었던 일제 전시체제 하의 상황과 크게 다르지 않았다고 말한다. 영화를 통해서도 그러한 시대적 풍경을 엿볼 수 있다. 사전심의 통계상 1970년 3.7%였던 수장·반려 비율은 1975년 80%까지 치솟는다.

국책영화 가운데는 <팔도강산> 시리즈처럼 전국의 발전상을 구경거리로 제시하는 경우도 있었고, <수학여행>(1969)과 같이 낙후한 지역 사람에게 서울의 발전상을 구경할 기회를 제공하는 경우도 있었다. 계몽을 앞세운 영화들은 과거 일제강점기 하의 어용영화, 또는 대한민국 건국 초기 선전영화와 흡사한 형태를 보였다. 저자는 이는 과시즘 정치체제가 낳은 퇴행적 영화 만들기의 형태로 본다.

김기영의 <수녀>(1978)는 에로티시즘을 전시하다가 갑자기 후반부에 계몽적 요소를 드러낸다. 말을 더듬던 영일은 갑자기 말을 잘 하게 되어 어린이현장을 외운다. 이 장면은 <집없는 천사>(1941)에서 아이들이 황국 신민서사를 외우는 대목을 생각나게 하는데, 흥미롭게도 <집없는 천사>에서의 진지함은 찾아볼 수 없다. 동네 사람들은 어색하게 아이의 말을 따라 하면서 킥킥 웃음을 터트린다. 저자는 이러한 균열에 주목한다. 해당 장면은 진지하게 연기하고 있는 인물을 바라보는 관객의 모습일 수도 있을 것이고, 어쩌면 김기영 감독에 의해 다분히 의도적으로 폭로된 장면일 수도 있을 것이다.

저서의 내용은 1970년대까지를 다루지만, 토마스 엘세서가 언급했듯 영화의 역사는 결작의 역사일 수 없다. 영화는 잘 알려지지 않은 가치를 계속 발굴해낼 수 있는 고고학적 가치를 지니고 있기 때문이다. 따라서 1979

년 이후, 특히 신군부 집권기의 영화를 살펴보는 것 또한 중요한 과제로 설정될 수 있을 터다. 물론, 1980년대에는 국가의 목소리가 텔레비전의 영역으로 넘어갔고, 1990년대부터는 다양한 매체의 공존과 함께 세계 질서의 변화로 인해 국가 중심주의가 약화되었다. 하지만 우리는 여전히 미디어를 통해 세상을 바라본다. 알고리즘은 우리의 자율성을 제한하고, 1인 미디어의 활성화는 자유의 가능성을 열고 있지만 동시에 우리와 적을 구분하는 에너지에 힘을 보태기도 한다. 이러한 상황에서, 과거의 정치적 구조가 어떻게 현재까지 영향을 끼치는지 훑아보는 저자의 작업은 계속해서 중요한 의미를 지닐 것이다.