

영화 <오발탄>을 통해 본 냉전 시대 난민의 몸

나보령*

초록 전후 월남민의 뿌리 뽑힌 삶과 도시 빈민 문제를 리얼리즘적으로 재현한 영화로 알려진 <오발탄>은 냉전 시대 난민의 몸을 어떻게 재현할 것인가라는 문제에 새롭게 접근한 텍스트로 재해석될 수 있다. 이 영화는 전후의 현실 속에서 비가시화되고 전쟁 트라우마에 사로잡혀 고통받는 난민의 몸에 일관된 관심을 기울인다. 동시에 전쟁 트라우마를 영화적 불거리로 대상화하고 관객이 그것에 자기에적으로 동일시하는 장치에 저항하는 능동적 행위자로서 그들의 몸을 재현한다. 이처럼 난민의 몸을 영화적 재현 체계 속에 재배치하는 문제와 더불어, 본 논문은 냉전 코스모폴리타니즘의 관점에서 <오발탄>이 동시대 할리우드·유럽 영화의 스타일을 차용하면서도, 전후 서울의 도시 공간과 난민 문제를 결합해 냉전 근대성과 국민국가 재건이라는 이데올로기 아래 난민을 지속적으로 재생산하는 체제를 폭로하고 비판하는 탈식민적 효과를 탐구한다.

주제어 냉전, 한국전쟁, 유현목, 오발탄, 난민, 냉전 코스모폴리타니즘, 해방촌, 월남민

1. 냉전 시대 재현의 경계에 위치한 <오발탄>

기차가 움직이기 시작하자 준구는 눈을 감고 한숨을 쉬었다. 통로에까지 들어찬 삼등 객차의 풍경이 악몽같이 보기 싫었던 것이다. 어쩌면 이렇단 말인가. 너무 오래 잊고 있던 시간이 이렇게 엄연히 살아 있다. 마음속에서

* 국립한국해양대학교 동아시아학과 조교수

아니라 현실로. 전쟁 중에 언제나 그렇던 만원 기차의 풍경. (...) 기적처럼 의자에 앉을 수 있었다는 것이 거의 성적 쾌락처럼 실감 나는 것도 준구 자신이 그 난리의 계절, 암표와 양키 시장과 전쟁의 시간 속으로 되밀려왔다는 것을—아니 이 사회의 밑바닥에 깔려 있는 하수도 같은 그 시간 속에 빠져든 것을 뜻하는 것이었다.¹

최인훈의 소설 「하늘의 다리」(주간한국, 1970.5.3.-8.30.)는 서울을 떠나는 기차 안에서 이제는 잊은 줄 알았던 전쟁의 풍경과 다시 만나는 김준구의 내면을 이렇게 포착한다. 그는 그 풍경이 자신의 몸에, 그리고 현실에 엄연히 살아 있었음을 알아차린다. 이후 마치 두 겹의 시간을 볼 수 있는 눈을 갖게 된 것처럼 그는 곳곳에서 전쟁의 흔적을 본다. “카키의 세계. 카키빛 시간. 이 무게. 이 시간의 무게 (...) 이 시대를 산 사람들의 마음에 가라앉아 있는 개펄처럼 걸쭉한 카키빛”이 준구의 깊은 기억의 바다로부터 흘러나온다.

‘잊힌 전쟁’은 미국에서 한국전쟁을 가리키는 표현으로, 전쟁과 분단을 직접 겪은 한국인의 현실에는 와닿지 않는다. 하지만 위에서 확인되듯, 때로 이 전쟁은 한국인에게조차 잊힌 전쟁이었다. 냉전 시대 내내 남과 북은 상시화된 전쟁의 위협과 공포를 동원하며 상호 적대적인 체제와 독재 정권을 유지했지만, 다른 한편으로 ‘한강의 기적’이나 ‘천리마’ 같은 수사로 대변되는 탈식민 근대국가 만들기의 경쟁 속에서 지난 전쟁의 상흔을 신속하게 은폐하고 망각해나갔던 까닭이다.

그러나 냉전 근대성의 전시장이 된 도시의 지층 아래로 미처 처리되지 못한 전쟁의 기억이 하수처럼 흐르고 있다. 그리고 냉전 시대 한국의 문학과 영화는, 최인훈이 말한, “이 사회의 밑바닥에 깔려 있는 하수도 같은 그 시간”을 끊임없이 소환하는 작업을 시도했다. 그럼으로써 탈식민, 냉전, 개

— www.kci.go.kr

1 최인훈(2009), 『하늘의 다리』, 서울: 문학과지성사, p. 70.

발주의를 거치면서, 이 땅으로부터 내몰리고 비가시화된 존재들 및 그들의 억압된 기억과 목소리를 복원하고자 했다.

이처럼 냉전 시대 한국에서 재현되는 것과, 테드 휴즈가 말한 ‘부인된 것’²이 역동적으로 경합하는 텍스트로서 이 글은 유현목의 영화 <오발탄>(1961)에 주목한다. 4·19 혁명 직후 상대적으로 자유로웠던 검열 아래 개봉되었다가 5·16 군사정변 이후 상영이 금지되었던 이 영화는 국제 샌프란시스코영화제라는 냉전이 만들어낸 새로운 문화적 네트워크를 통해 해외에 소개되면서, 1963년 국내에서 재개봉될 수 있었다.³ 그 자체로 냉전 시대 재현의 경계에 위치한 텍스트인 셈이다.

구체적으로, 이 글에서는 전후 월남민의 뿌리 뽑힌 삶과 도시 빈민을 다룬 텍스트라는 <오발탄>에 대한 잘 알려진 해석을 넘어서, 이 영화가 한국 사회의 심층에서 지속하는 한국전쟁의 기억을 체현하는 존재이자, 냉전 시대 지속적으로 재생산되는 난민의 몸을 문제 삼는 방식에 대해 논할 것이다.

이와 관련해 냉전 시대 한국의 생명정치와 결합한 재현 체제에서 난민의 시각적 위상을 보여주는 영화로서 <오발탄>을 위시한 일련의 월남민 및 탈북민을 재현한 영화들을 분석한 박현선의 논의는 중요한 통찰을 제공한다.⁴ 이 글은 박현선이 제기한, 한국 사회에서 존재론적으로뿐만 아니라 미학적으로도 배제되거나 포섭되었던 경계적 존재로서 난민에 주목하는 문제의식을 이어받으면서, 월남민과 탈북민을 중심으로 논의되었던 그의 난민 개념을 한국전쟁의 기억과 트라우마를 체현하는 몸, 그에 따라 냉전 시

2 테드 휴즈(2013), 나병철 역, 『냉전시대 한국의 문학과 영화: 자유의 경계선』, 서울: 소명출판, p. 23.

3 <오발탄>이 겪은 검열 및 그에 따른 개작 그리고 해금 과정에 관해서는 이순진(2013), 「냉전체제의 문화논리와 한국영화의 존재방식: 영화 <오발탄>의 검열과정을 중심으로」, 『기억과 전망』 29, 민주화운동기념사업회, pp. 374-564.

4 박현선(2016), 「'난민'과 한국영화: 냉전 한국의 생명정치와 탈-장소의 정치적 미학」, 『상허학보』 48, 상허학회, pp. 149-183.

대 끊임없이 주변화되고 수용되는 몸을 포괄하는 개념으로 확장해 사용하고자 한다.

이 과정에서 이 글은 <오발탄>의 난민을 국민국가의 재현 체제 속에서 억압되고, 불완전하게 재현될 뿐인 대상으로만 보는 관점과 거리를 둘 것이다. 오히려 재현의 불완전성을 통해 난민의 트라우마를 전시하고 착취하는 영화적 재현 및 관객의 자기애적 동일시에 저항하는 측면을 부각하고자 한다.

이와 함께 한반도를 넘어서는 냉전 문화의 맥락에서 <오발탄>이 할리우드 영화의 스타일을 차용하고 모방할 뿐만 아니라, 이를 재맥락화함으로써 냉전이 재생산하는 한국 사회의 난민 문제를 비판적으로 탐구하는 측면을 조명할 것이다. 즉, 호미 바바가 지적한, 제국을 모방하는 식민지 주체의 수행에서 발생하는 차이의 저항적 가능성을 고려하면서, 그동안 한국 안팎에서 지나치게 식민지적으로 분석되어왔던 <오발탄>에 대한 탈식민적 읽기를 시도하고자 한다. 이를 통해 궁극적으로 <오발탄>이 냉전 시대 난민의 몸에 대한 재현 불가능성이 아닌, 새로운 재현 가능성을 말하는 텍스트라고 주장할 것이다.

2. 한국전쟁의 기억을 체현하는 몸

월남민 가족에 초점을 맞춘 원작 소설과 달리, 영화 <오발탄>에는 훨씬 다양한 인물들이 등장한다. 이 과정에서 영화는 한국전쟁의 흔적을 덮고 신속하게 재건되는 전후 사회에서 배제되고 비가시화되는 난민의 몸에 일관된 관심을 보인다.

우선, 해방촌에서 살아가는 월남민으로 제시되는 송철호(김진규 분) 가족의 이야기로부터 출발해보자. 서울의 해방촌은 식민지 시기 경성 호국신사 터와 일본군 부지가 있던 남산 아래 해방과 분단 과정에서 발생한 귀환

전재민 및 월남민이 무허가 판잣집을 짓기 시작하면서 조성된 동네다.⁵ 한국전쟁 때 폭격의 피해로 전소되었으나, 휴전과 환도 이후 고향으로 돌아가지 못한 월남민이 모여들면서 규모가 한층 확대되었다.⁶ 탈식민과 냉전, 그리고 두 번의 전쟁이 중첩된 서울의 대표적인 난민촌인 셈이다. 해방촌은 국경 내부에 있음은 물론 도심과 근접해있음에도, 끊임없이 거주와 소속의 불안정성에 시달리는 난민들이 수용된 계토이기도 했다. 버틀러가 지적했듯, 난민은 국경 바깥으로 추방된 존재들뿐 아니라, 내부의 외부로 봉쇄되는 자들⁷이기도 하다는 사실을 해방촌의 사람들은 확인시켜준다.

<오발탄>에서 해방촌 풍경은 철호의 귀가 시퀀스를 통해 제시된다. 충무로의 사무실에서 계리사로 일하는 그는 변화가인 명동 거리, 남대문 시장을 거쳐 해방촌까지 때로는 걸어서, 때로는 전차를 타고 귀가한다. 이 과정은 고층 건물, 아스팔트 도로, 질주하는 자동차, 라디오 판매점, 음악감상실, 치과, 세탁소, 인쇄소 등과 같은 근대적인 문화시설과 편의시설이 들어찬 변화가의 풍경을 부감하는 익스트림 롱 쇼트, 그리고 백화점에 진열된 화려한 액세서리를 쇼핑하는 여성의 인서트 쇼트로 제시된다. 전쟁이 끝난 지 5년도 안 되었지만, 카메라의 시선이 가닿는 거리 풍경 어디에서도 전쟁의 흔적을 찾을 수 없다. 사운드 면에서도 자동차 소음, 시장의 흥정 소리, 경쾌한 재즈 음악 등 활기차고 소란스러운 도시의 교향악이 영상을 가득 채운다.

그러나 화면이 해방촌으로 디졸브되면서 시청각적 풍경은 급작스럽게 변한다. 천막과 판자로 지은 집들, 포장되지 않은 비탈길, 동네 입구에 자리한 전근대적 우물, 가난한 아이들의 행색까지. 전쟁의 시간에 멈춘 듯한 전

5 「국유림 일부를 대지로: 용산동 전재민에 대부」, 『동아일보』, 1948. 9. 30.; 「해방촌 천여 세대 미구에 철거 명령」, 『조선일보』, 1949. 10. 8.

6 「건국 10년 는 것 준 것: 서울시 편⑦」, 『경향신문』, 1958. 8. 9.

7 주디스 버틀러·가야트리 스피박(2008), 주해연 역, 『누가 민족국가를 노래하는가』, 서울: 산책자, pp. 24-26.

형적인 난민촌의 풍경 위로 부조화한 찬송가 소리가 흘러나온다. 그곳에 위치한 철호의 집은 문패도 주소도 없으며, 허술한 칸막이로 몇 개의 공간이 구분되었을 뿐인 임시의 수용시설에 가까운 모습이다. 한때 피난민 수용소 생활을 겪어야 했을 이 월남민 가족은 전후에도 그와 다름없는 생활을 한다.

카메라가 집안을 비출 때 의도적으로 전면화되는 기둥들은 철호 가족이 마치 이 공간에 갇힌 존재처럼 보이게 만든다. 실제로 이들은 물리적 이동성과 사회적 이동성이 모두 좌절된 상태다. 종일 자리에서 꼼짝 못 하는 병든 철호의 어머니(노재신 분)와 노모의 돌봄노동을 전담하는 만식의 임신 부인 철호의 아내(문정숙 분)는 집 밖으로 이동이 불가능하다. 영화에서 아내가 해방촌 바깥으로 나간 것은 출산 중 생명이 위험해져 병원으로 실려간 때가 유일하다. 이후 그녀는 돌아오지 못했다. 사회적 이동성의 좌절은 후속세대인 혜옥(서경희 분)을 통해 나타난다. 철호가 집 안으로 들어온 뒤 카메라가 가장 먼저 클로즈업하는 대상은 혜옥의 지나치게 크고 낡은 신발이다. 신발가게를 빈손으로 나오는 장면이 상징적으로 보여주듯, 가장인 철호는 딸에게 사회적 이동성을 제공해줄 능력이 없다. 혜옥은 전후 유행했던 나일론 치마와 구두를 신고 화신백화점에 가고 싶어하지만, 근대적인 도시의 소비문화와 접속하고 싶어하는 소녀의 꿈은 영화가 끝날 때까지 이루어지지 못한다. 그녀는 할머니, 어머니와 마찬가지로 영화의 처음부터 끝까지



[그림 1]

발에 맞지 않는 낡은 신발을 신은
혜옥

해방촌에 갇힌 모습으로 제시된다.

한국전쟁의 시간 속에 고여 있는 또 한 그룹의 난민은 영화의 첫 장면 에 등장하는 상이군인들이다. 소설에서는 거의 비중이 없던 인물군이다. 유현목은 자유당 시절에는 영화적 재현이 불가능했던 상이군인의 현실을 강조하는 방향으로 4·19 혁명 이후 시나리오를 적극적으로 개작했다고 밝혔다.⁸

어두운 뒷골목의 술집 풍경으로 시작되는 첫 장면은 왁자지껄한 음악과 웃음소리를 뒤로하고 서둘러 술집을 빠져나오는 남성 무리를 비춘다. 그들 중 한 명인 경식(윤일봉 분)이 목발을 짚고 휘청이다가 실수로 유리문을 부순다. 화를 내는 웨이터의 대사를 통해 이들이 술값을 제대로 치르지 못했다는 사실을 알 수 있다. 심사가 뒤틀린 영호(최무룡 분)는 “야! 정 이렇게 팔세하για? 그래 죽다 남은 놈들끼리 술 한잔 마시다 보니 유리가 박살 난 모양인데, 이분이 성한 몸이냐?”고 응수한다. 그와 함께 목발과 의수에 의지하는 이 남성들이 상이군인이라는 사실이 드러난다. 이들의 몸은, 그들의 대사를 빌리면, “숨지게 된 조국의 생명을 불러일으킨” 과정에서 손상되었다. 그럼에도 전장에서 돌아온 이들은 오늘날 어느 곳에서도 환영받지 못한다. 영호와 경식은 제대한 지 2년째지만 다니던 대학으로 돌아가지도, 취업 하지도 못했다. 당장의 생계 문제로 인해 연애나 결혼은 꿈도 꾸지 못한다. 훈장을 단 군복을 입고, 군가를 부르고, 서로를 ‘중대장’, ‘선임하사관’ ‘전우들’로 호명하면서 전장에서의 호전적인 남성성을 수행하려 하지만, 그럴수록 드러나는 것은 그 결여일 뿐이다(“나.. 난 이렇게 병신이야. 퇴물이야. 육이오 때 쓰고 남은 탄피야.”).

이들이 처해있는 상황은 술에 취한 영호가 부르는 노래인 “광막한 별판에 쓸쓸한 인생아”를 통해서도 간접적으로 드러난다. 이순진의 검열 연구에

8 유현목 구술, 조혜정 채록(2004), 「제4차 구술채록문: 검열, 흥행과의 싸움 그리고 영화작가의 길」, 한국예술디지털아카이브 웹페이지, 아르코예술기록원, p. 169, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/427092>(접속일: 2025. 11. 28.)

따르면, 박정희 정부는 <오발탄>을 검열할 때 이 노래의 사상적 불온성을 지적했다.⁹ 그러나 어떤 점에서 불온한지에 대해서는 구체적으로 언급하지 않았다. 영호의 노래에 깃든 함의를 파악하기 위해서는 이 노래가 해방 이전 조선에서 가장 유명한 여성 가수였던 윤심덕의 대표곡 <사의 찬미>라는 사실을 짚고 넘어갈 필요가 있다. 식민지 엘리트 청년의 절망, 가난, 그리고 좌절된 사랑을 표상하는 아이콘인 그녀는 잘 알려져 있듯, 조선과 일본 어디에서도 발붙일 곳을 찾지 못한 채 극작가 김우진과 함께 현해탄에 투신 자살했다. 그 점을 고려한다면, 이 장면은 윤심덕이라는 비극적인 여성 페르소나를 빌려 탈식민과 전후에도 지속하는 청년들의 절망과 우울을 ‘불온’하게 환기하는 장면으로 해석될 수 있다.

철호의 가족이 해방촌에 갇혀 있듯, 상이군인들은 다방과 선술집을 무력하게 전전한다. 영화가 끝날 때까지 수리되지 않는 다방이 상징하듯, 이들의 신체는 재건된 국민국가에 소속되지 못한다. 그로부터 일대 탈출극을 시도했던 영호는 결과적으로 감옥이라는 또 다른 수용시설 속에 문자 그대로 갇힌 몸이 된다.

한편, 전쟁의 흔적은 남성의 몸에만 남아있는 것은 아니다. 그 점에서 주목되는 인물이 영화에만 등장하는 오설희(문혜란 분)다. 설희는 대학에 다니고, 대화에 영어를 자주 섞어 쓰며, 서양식으로 꾸민 방에서 혼자 사는 여성이다. 나이트가운을 입은 채 침대에서 영어 잡지를 읽고, 커피와 담배를 즐기며, 영호에게 거침없이 사랑을 표현하는 그녀는 일견 전후에 유행한 아프레걸(*après girl*)의 전형처럼 보인다. 그러나 <오발탄>은 설희를 당대 대중문화 속의 아프레걸과는 매우 다른 방식으로 재현한다.

영호와의 재회 장면에서 드러나듯, 설희에게는 한국전쟁기 야전병원에서 간호장교로서 활동했던 전사(前事)가 있다. 전시에 영호를 비롯해 부상을 입은 군인들을 치료하고 돌보던 그녀는 전장의 모나리자로 불렸다. 그

— www.kci.go.kr

9 이순진(2013), p. 399.



[그림 2] 설희의 방에 걸린 간호장교 시절 사진



[그림 3] 설희가 매일 같이 오르내리는 난간

럼에도 국가를 위해 희생했던 설희의 오늘날은 상이군인들과 별반 다를 바 없다. ‘오 중위’로 호명되었던 용맹하고 명예로웠던 전장의 시간은 다만 그녀의 방에 걸린 희미한 군복 사진으로 남아있을 뿐이다.

설희의 방은 위태로운 철제 난간을 한참 올라가야 나오는 옥상에 자리해 있다. 본래 창고로 쓰던 공간이었지만, 그녀는 이곳을 ‘천국’이라 이름 붙이고, 침대, 테이블과 의자, 라디오, 전기스탠드, 커튼, 그림, 꽃병 등으로 꾸몄다. ‘궁궐’ 같다는 영호의 찬사에도 불구하고, 노출된 시멘트벽과 바닥, 화면을 분할하는 파이프, 감옥의 창살을 연상시키는 철제 난간 같은 미장센은 이곳을 불안정한 임시의 공간이자, 또 하나의 수용시설처럼 보이게 만든다. 방안을 가로지르는 빨랫줄이라든지, 카메라의 시선이 머무는 양은주전자, 냄비 따위는 피로한 생활의 흔적을 엿보게 한다.

전후 유행했던 한국 영화들은 동시대 서울에서 혼자 사는 아프레걸의 모습을 자주 비추곤 했다. 이들은 대개 근대적인 대도시 생활과 서구식 소비문화를 향유하고, 자유와 욕망을 만끽하는 모습으로 재현된다. 그와 대조적으로 <오발탄>의 설희는 긍정적이고 독립적인 자세로 삶을 헤쳐나가려 노력하는 가운데서도 감당하기 벅찬 생존 문제에 직면해있다. 그녀는 학비를 위해 밤마다 담배 연기가 자욱한 지하실—추정컨대, 장교들이 찾는 고급 술집—에서 아르바이트를 해야 한다. 또한 남성들에 의한 상시적인 젠더폭력에 노출되어 있다. 술집에서는 취한 군인이 카우보이 흉내를 내며 권

총을 휘두르고, 시인을 자처하는 옆집 남성은 설희를 스토킹하며 수류탄으로 자살하겠다는 협박을 일삼는다. 전선에서 용맹하게 살아남은 설희는 전후의 현실에서 자신의 힘으로는 도저히 뚫을 수 없는 운명의 장벽에 가로막혀 있다고 느낀다. 그럼에도 삶과 사랑을 꿈꿨던 그녀는 결국 옥상과 지하실을 벗어나지 못한 채 옆집 남성에게 의해 살해당한다.

설희: “우린 전선에서 우리들의 앞을 가로막았던 적의 그 어떤 장벽들도 이것으로 모조리 무너뜨렸어요. 목숨을 노리던 모든 것들을 이것으로 처치해버리고 앞으로 앞으로 나갔어요.”

영호: “그랬었지.”

설희: “그러나 가로막힌 운명의 장벽. 그것만은 이것으로 뚫을 순 없군요.”

이처럼 <오발탄>은 원작 소설에 등장하는 월남민 외에도, 상이군인과 간호장교 출신 여성으로 표상되는 한국전쟁의 기억을 체현하는 난민의 몸을 의도적으로 스크린에 소환한다. 이들은 전후 사회 어디에서도 제대로 소속되거나 정주하지 못하며, 더 나은 삶을 향한 이동성이 차단된 상태로 제시된다. 영화 속에서 반복적으로 등장하는 공간인, 명숙(서애자 분)과 같은 밤거리의 여자들을 단속하고 은행강도가 된 영호를 검거하는 경찰서가 시사하듯, 국가권력은 이들을 보호하거나 구제하기는커녕 격리하고 수용하는 주체다. 그러나 다음 장에서 살펴보겠지만, <오발탄>은 단순히 난민의 몸을 취약한 존재로만 재현하는 영화는 아니다.

3. 트라우마의 재현과 자기애적 동일시에 저항하는 몸

한국 영화계의 원로 녹음기사인 이경순은 자신이 음향 작업을 했던 영화들 가운데서도 기억에 남고 애착이 가는 녹음으로 <오발탄>을 꼽은 바

있다. 이 영화에서 그는 특히 날카로운 효과음을 빈번하게 활용하고, 화면과 사운드, 사운드와 사운드를 부자연스럽게 충돌시켰던 녹음 방식을 인상적으로 회고했다.¹⁰ 이충직의 분석에서도 드러나듯, <오발탄>은 기존의 영화 사운드에서 가장 중요한 위상을 차지했던 인물의 대사를 압도하는 효과음을 활용함으로써, “대사 중심의 사운드에 의한 자연주의의 환상”을 부수는 것이 특징이다. 이러한 기법은 관객이 영화에 감상적으로 동화되거나 극적으로 몰입하는 것을 차단하고, 영화적 재현을 넘어서는 차원을 사고하도록 만든다.¹¹

그와 같은 의도가 가장 잘 드러나는 부분은 영화 촬영장 시퀀스다. <오발탄>에는 원작 소설에는 없는 영화배우 미리(김혜정 분)라는 인물의 서브플롯으로, 영화 속에서 영화를 만드는 메타적 상황이 제시된다. 이 장면에서 미리는 구직 중인 영호에게 상이군인이 주인공인 영화에 출연할 것을 제안한다. 이때 지금까지 관객에게 드러나지 않았던 영호의 옆구리에 난 관통상을 언급하며, 그 상처야말로 영화에서 효과적으로 활용될 수 있을 거라고 말한다(“더구나 상처까지 이용 가치가 만점이거든.”). 조감독은 한술 더 떠서 영호에게 지금 당장 상처를 보여줄 수 있느냐고 묻는다. 영호는 이들의 말에 격렬하게 분노하며 영화사를 떠난다.

조감독: “실례입니다만 벗어나서 상처를 좀 보여주실까요? 이리 오세요.”

영호: “내용을 뜯어고치시오. 눈깔도 코도 다리도 없는 놈으로 고치란 말이오. 그러면 장사가 더 잘 될 거 아니오? 결국 당신네들이 필요한 건 내가 아니고 내 옆구리에 썩은 상처란 말이죠? 그걸 날더러 팔라는 거요? 난 장난으로 총에 맞은 건 아니야!”

10 이경순(1996), 『소리의 창조: 나의 영화녹음 50년』, 서울: 한진출판사, pp. 142-143.

11 이충직(1992), 「<오발탄>의 사운드 사용에 대해서」, 『단편 현실, 열린 영화: 유현목 감독 작품론』(전양준·장기철 편), 서울: 제3문화사, pp. 167-168; 서미진(2013), 「유현목, 김수용 문예영화의 내레이션 연구」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, p. 65.

전우형은 이 장면을 개인의 상처까지 동원하는 당대 영화산업의 상업주의에 대한 비판이자, 흥행만 최우선시하는 대중영화와 거리를 두려 했던 작가 의식이 표출된 장면이라고 해석하였다.¹² 그런데 앞서 언급했듯, 〈오발탄〉이 다양한 장치를 동원해 관객의 시선을 영화적 재현 너머로 유도한다는 점을 고려할 때, 이 대목은 조금 다른 방식으로 해석될 수 있다.

이를 위해 소설을 영화로 전환하는 과정에서 새롭게 덧붙여진 영호의 전사에 주목해보자. 그에 따르면, 한국전쟁에 참전한 군인이었던 영호는 전장에서 총에 맞고 사경을 헤매다 야전병원에서 설희의 극진한 치료 덕에 살아난 과거가 있다. 그 전사는 영화의 서사에서 줄곧 억압되어 있다가 설희와 영호가 해후하는 장면의 대화를 통해, 그리고 영호의 내력과 꼭 닮은 주인공이 등장한다는 상이군인 영화 시나리오를 매개로 관객에게 간접적으로 제시된다. 이를 제외하고 영화는 플래시백 같은 형태로 영호가 겪은 고통스러운 전장의 기억을 시각화하지 않으며, 그의 상처 입은 몸을 보여주지도, 당사자의 입을 통해 그 경험을 직접적으로 언급하지도 않는다.

이는 영호의 몸에 새겨진 상흔과 그에 결부된 기억이 그의 억압된 전쟁 트라우마임을 시사하는 장치로서 접근해볼 수 있다. 그렇다면 촬영장에서 영호가 자신의 상처를 보여주기를 단호하게 거부하는 장면은 전쟁 트라우마의 영화적 재현 불가능성을 의미하는 것으로도 해석가능하다. 실제로 이 장면에서 영호는 마치 영화의 프레임처럼 보이는 영화사의 유리문을 부숴 버리는데, 이후 쇼트는 그의 분노한 얼굴 대신, 하체의 일부와 바닥의 깨진 유리 조각만을 불완전하게 담는다. 그러한 연출은 관객이 영호의 감정에 쉽게 동일시하는 것을 차단하고, 영화적 시선을 넘어서는 고통의 차원을 인식하도록 만든다.

조은선은 황금기 한국 리얼리즘 영화의 정전으로 평가되어온 〈오발탄〉

12 전우형(2009), 「〈오발탄〉의 매체 전환구조와 영화예술적 속성 구형 양상」, 『한국현대문학연구』 28, 한국현대문학학회, p. 403.

이 아이러니하게도 현실을 재현하는 것을 회피하며, 오히려 그에 대한 두려움 속에서 추동되어 나간다고 주장한 바 있다. ‘양공주’가 된 동생 명숙을 응시하기 거부하는 철호나, 자신의 취약한 남성성을 영화에서 스펙터클화하는 것에 저항하는 영호에 대한 분석을 통해 이 점을 설득력 있게 논증했다.¹³ 비슷한 맥락에서 켈리 정은 <오발탄>에는 관객에게 철저하게 비가시화되고, 동일시될 수 없는 재현의 공백으로서의 고통이 있음을 주장했다. 이와 관련해 명숙의 성노동, 철호 아내의 죽음과 같은 여성들의 고통이 영화의 프레임 바깥으로 배제되고, 오직 남성 인물의 증상을 통해서만 기록된다는 사실이 지적되었다.¹⁴

젠더의 관점에서 <오발탄>의 불안정한 재현 문제에 접근한 이 논의들은 흥미로운 문제의식에도 불구하고, 응시 주체가 될 수 없는 포스트 식민지의 남성성 내지 재현 체제의 남성중심주의라는 소극적인 결론으로 귀결된다. 그와 달리, <오발탄>에서 재현되지 않는 고통, 관객의 동일시를 거부하는 고통을 영호의 보이지 않는 상처로 표상되는 전쟁 트라우마의 맥락에서 접근해보면 어떨까. 철호, 영호, 명숙 세대에 주목한 앞선 논의들에서는 분석되지 않았지만, 그 점에서 중요하게 논의해야 하는 대상이 바로 이 영화의 재현에서 가장 주변부로 밀려난 것처럼 보이는 노모(노재신 분)다.

<오발탄>에서 노모는 다른 등장인물이나 관객은 볼 수 없는 전쟁의 환상과 환청에 시달리고, 의미가 불분명한 과편화된 말(“가자!”)을 내뿜을 뿐인 트라우마에 사로잡힌 몸으로 제시된다. 그녀는 영화에 등장하는 몸들 중에서도 가장 고통에 시달리는 몸이며, 가장 말할 수 없는 존재다. 이와 관련해 영화 속에서 노모가 겪었던 전쟁의 시간이 오직 고통과 두려움에 사로잡힌

13 Eunsun Cho (2005), “The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity”, *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema* (ed. by Kathleen McHugh and Nancy Abelmann), Detroit: Wayne State University Press, pp. 103–106.

14 Kelly Jeong (2006), “Nation Building and Postwar South Korean Cinema: *The Coachman* and *The Stray Bullet*”, *Journal of Korean Studies* 11–1, Duke University Press, p. 95.

그녀의 몸을 통해 관객이 시각적으로 온전하게 접근할 수 없는 형태로 제시된다고 본 트레이비스 워크맨의 논의는 주목을 요한다. 그는 이와 같은 방식으로 <오발탄>이 “극한의 폭력에 관한 역사적 경험이 영화적 시각의 제약을 넘어선다”는 영화적 관점의 불완전함을 관객에게 상기시킨다고 보았다. 동시에 “어떻게 우리가 현재에 존재하면서도 보이지 않는 그녀의 기억에 반응할 수 있을지를 묻는다”고 했다.¹⁵ 트레이비스의 문제의식을 이어받으면서, 이 글에서는 <오발탄>의 불완전한 재현이 단순히 영화적 재현의 한계를 시인하는 것을 넘어, 트라우마를 영화로 재현하고 수용하는 윤리 문제를 제기하는 훨씬 능동적 방식임을 부각하고자 한다.

언급했듯, <오발탄>에서 노모가 겪은 전쟁은 파편화된 언어, 인서트 쇼트 속의 전투기 영상, 그리고 집안에서 피어오르는 연기—전쟁 당시의 폭격을 연상시키지만, 실제로는 철호의 아내가 달이는 약에서 흘러나오는 연기—처럼 지극히 함축적이고 환유적인 방식으로 제시된다. 그럼으로써 이 영화는 전쟁을 스펙터클화하는 방식과 분명하게 거리를 둔다. 영화 속에 볼거리로 리얼하게 제시된 전쟁은 관객으로 하여금 타인의 전쟁 체험에 보다 수월하게 접속하고, 동일시할 수 있도록 만든다. 동시에 이는 가공할 만한 전쟁의 폭력성과 고통은 소거하고, 안전하고 통제 가능한 서사와 볼거리로서 전쟁을 소비할 수 있도록 만드는 방식이기도 하다. 그 점에서 이는 전쟁을 겪은 이들을 위한 것이 아니라, 그 체험의 바깥에 있는 관객 자신을 위한 것이라고 할 수 있다. 오카 마리(2000)가 발자크의 단편 「아듀」에 대한 쇼사나 펠먼의 논의를 인용하면서, 전쟁의 충실한 재현—사건의 리얼한 표상—이 실상 자기애적 욕망과 공모 관계에 있음을 지적한 것처럼 말이다.¹⁶

그 점을 고려한다면, <오발탄>에서 “가자!”라는 말만 반복할 뿐인 노모의 몸은 트라우마에 잠식당한, 말할 수 없는 무력한 타자 내지 영화적 재현

15 Travis Workman (2023), *Political Moods: Film Melodrama and the Cold War in the Two Koreas*, Oakland: University of California Press, p. 178, 181, pp. 182-183.

16 오카 마리(2024), 김병구 역, 『기억·서사』, 과주: 교유서가, p. 47.



[그림 4] 영화사의 유리문을 부수는 영호(좌)와 보이지 않는 전쟁 트라우마에 시달리는 노모의 몸(우)

의 한계를 드러내는 표상 이상으로 해석될 수 있다. 즉, 영호의 보이지 않는 상처와 마찬가지로, 의도된 불완전한 재현을 통해 고통스러운 트라우마를 전시하는 영화적 재현, 그리고 관객의 자기애적 동일시에 저항하는 능동적인 몸으로서 의미부여해볼 수 있는 것이다.

이와 관련해 영화가 끝날 때까지 노모와 영호의 트라우마가 해소되지 않으며, 오히려 “가자!”라는 말을 되풀이하게 된 철호의 모습에서 드러나듯, 다른 인물에게까지 전이된 것처럼 제시된다는 사실 역시 주목을 요한다. 물론 결말에서 영화는 잠시 죽은 아내를 대신해 아기를 거두는 명숙의 대리 모성 장면을 삽입한다. 하지만 이 장면은 이강천의 <피아골>(1955)에서 전향하는 빨치산 여성의 몸 위로 태극기가 오버랩되는 결말이라든지, 한형모의 <자유부인>(1956)에서 오선영이 남편의 발아래 수그리며 복종하는 듯한 포즈를 취하는 결말처럼 당대의 검열제도를 의식한 장치로 볼 여지가 있다. 실제로 <오발탄>은 철호더러 집으로 돌아오라고 말하는 명숙의 간절한 내레이션과 무관하게 정신을 잃고 밤거리를 헤매는 철호의 모습으로 끝난다. 철호는 물론이거니와 명숙부터 성노동을 그만두고 집으로 돌아오거나, 남은 가족들의 상황이 나아질 것이라는 어떤 희망도 영화는 내비치지 않는다.

이러한 방식은 비슷한 시기 개봉한 서울의 빈곤층을 다룬 강대진의 <마부>(1961)나, 해방촌의 월남민을 다룬 김수용의 <혈맥>(1963)과는 사뭇

대조적이다. 이 영화들의 결말에서는 가족의 갈등이 해결되고, 확장된 가족이 탄생하며, 고위 관리 또는 근대적인 공장노동자 같은 산업화, 근대화 된 국민국가에서 새로운 소속을 부여받는 존재들이 제시된다. 박현선이 지적했듯, 그와 같은 전후 한국 영화의 해피엔딩은 가족주의, 국민국가주의에 기반한 국가 정책과의 긴밀한 협력을 시사하는 시각적 선언으로서의 의미를 지닌다.¹⁷

반면, <오발탄>의 결말에서 통합되지 않은 채 방치된 노모의 트라우마, 아내의 죽음, 영호의 수감, 명숙의 성노동, 철호의 자해와 방황 등과 같은 사건들은 재건된 국민국가의 낙관적 미래를 제시하는 것을 거부하면서, 영화를 보는 관객의 경험을 일종의 시각적 트라우마로 만든다. 여기서 난민의 몸은 단순히 고통스러운 트라우마에 사로잡힌 대상이 아니라, 오히려 트라우마의 영화적 착취에 저항하고, 관객의 자기애적 동일시를 거부하며, 더 나아가 이들에게 트라우마를 전이하는 역할을 한다. 바로 그와 같은 방식으로 <오발탄>은 전쟁을 겪었지만 망각을 요구받으며 전후의 일상을 살아가던 당대의 관객들, 샌프란시스코 국제영화제를 통해 이 영화를 접하게 되는 한국 바깥의 관객들, 그리고 오늘날의 관객에게까지 잇힌 전쟁의 기억과 트라우마를 소환하는 영화로서 의미부여해 볼 수 있다.

4. 냉전 근대성 담론을 파열하는 시각적 과잉

냉전 시대 제작된 많은 한국 영화들처럼 <오발탄>에도 동시대 유럽과 미국 영화의 스타일이 녹아들어 있다. 비토리오 데 시카의 <자전거 도둑>(1952) 같은 이탈리아 네오리얼리즘 영화의 영향은 유현목도 직접 언

17 Hyun Seon Park (2015), "Volatile Biopolitics: Postwar Korean Cinema's Bodily Encounter with the Cold War", *The Review of Korean Studies* 18-1, The Academy of Korean Studies, p. 118.

급했거니와, 정혜승의 비교 연구를 통해 드러난, 헨리 킹의 <모정>(Love Is a Many-Splendored Thing, 1955: 1956)이나, 머빈 크로이의 <애수>(Waterloo Bridge, 1940: 1952) 같은 할리우드 멜로드라마의 장면을 차용한 부분들도 흥미로운 예라 할 만하다.¹⁸ 특정 장면이나 모티프의 유사성을 넘어, 배우들의 패션이나 소품 등의 미장센, 사운드트랙, 카메라의 움직임으로까지 논의를 확장하면 훨씬 더 광범위한 영향 관계를 확인할 수 있을 것이다.

크리스티나 클라인은 1950년대 한형모의 장르영화를 분석하면서, 이 같은 현상을 ‘냉전 코스모폴리타니즘’이라는 개념을 통해 설명하였다. 그에 따르면, 이는 제2차 세계대전 이후 미국이 아시아로 세력을 확장하면서 새롭게 등장한 문화적 흐름이다. 즉, 한국을 비롯한 아시아 지역이 ‘자유세계’로 편입되는 과정에서 자본, 기술, 소비재, 사상, 아이디어, 문화 등이 이동하는 새로운 경로와 제도가 만들어졌고, 그러한 공식적/비공식적 경로를 통해 유통되었던 자원을 활용해 만들어진 한국 영화에서 동시대 미국과 유럽 영화의 스타일과 유사한 특성들이 나타나게 되었다는 것이다. 이때 중요한 점은 일방적인 영향 관계를 넘어, 한국의 예술가들이 창조적인 문화적 생산의 기회로 이 네트워크를 활용하면서, 자국의 사회를 탐구하고, 탈식민 근대를 추구해나간 측면, 나아가 자유세계에 대한 “소속만큼이나 도전의 제스처와 독립을 주장하는 정치적 차원”¹⁹을 읽어내는 것이다.

같은 맥락에서 정혜승 역시 “지배적인 대중문화의 비유를 전유, 재배치, 재구성하여 헤게모니에 대항하는 다른 의미”를 만들어내는 ‘우회’(détournement)의 개념을 통해 <오발탄>에 나타나는 할리우드 영화의 혼

18 Hye Seung Chung (2005), "Toward a Strategic Korean Cinephilia: A Transnational Détournement of Hollywood Melodrama," *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema* (ed. by Kathleen McHugh and Nancy Abelmann), Detroit: Wayne State University Press, pp. 117-119.

19 Christina Klein (2020), *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, Oakland: University of California Press, p. 27.

적을 분석했다.²⁰ 그런데 그가 시도한 <애수>의 핵심 장면(거리의 매춘부가 된 연인과 마주친 군인 남성)을 <오발탄>이 우회하는 방식에 대한 세밀한 분석이 결과적으로 남성성과 명예가 훼손되지 않은 할리우드의 남성 인물 대 거세 된 포스트 식민지 남성성을 표상하는 전후 한국 영화 속 남성 인물이라는 익숙한 식민지 남성성 담론을 재확인하는 데 그치고 만 것은 아쉽다.²¹

명숙이 ‘양공주’가 된 사실을 알아차리는 상이군인 경식의 인식 시퀀스에 주목한 정혜승과 달리, 조은선의 경우 은행강도가 된 영호에 주목했지만 결론은 비슷하다. 그는 긴장감 넘치는 추격 장면과 총격전으로 구성된 영호의 도주 시퀀스가 할리우드의 액션영화와 느와르 스타일을 모방하며, 여기에는 할리우드의 영웅적 남성 인물과 동일시함으로써 잃어버린 남성성을 회복하고자 하는 전후 한국 남성의 판타지가 투영되어 있다고 분석하였다. 그러나 제국의 남성 주체를 모방하는 영호의 행위는 결국 실패로 돌아가고, 그의 모방에서 발생하는 차이는, 호미 바바가 말한 제국의 식민 담론의 이중성을 폭로하고 그 권위를 위협하는 어떤 저항적 의미도 만들어내지 못한다고 지적하였다.²²

과연 그럴까. 이와 관련해 영호의 도주 시퀀스에 삽입된 이질적인 쇼트들에 주목할 필요가 있다. 이 시퀀스는 <오발탄>을 통틀어 카메라가 가장 빠르고 역동적으로 움직이는 대목이다. 또한 도주 장면과 추격 장면, 통제실의 무전 장면 등이 크로스 컷으로 연결되고, 사이렌 소리와 총소리를 활용해 관객의 긴장감을 끊임없이 고조시킨다. 그런데 할리우드 액션영화의 장르 문법을 충실하게 모방하는 것처럼 보이는 이 시퀀스에는 잠든 지게꾼, 목을 매단 여인의 시체, 노동자들의 집회 등 영호의 도주극과는 전혀 관련이 없고 시각적 과잉으로 여겨질 만한 쇼트들이 삽입되어 있어 눈길을 끈다. 이 대목에서 경찰의 추격을 피하며 긴장감 넘치게 도주하던 영호는 시

20 Hye Seung Chung (2005), p. 119.

21 Hye Seung Chung (2005), pp. 135-138.

22 Eunsun Cho (2015), pp. 107-110.

체를 보고 깜짝 놀라거나, 시위에 능청스럽게 참가하는 등 마치 디제시스(diegesis)와 비디제시스(non-diegesis)를 넘나드는 듯한 행위를 취한다.

박유희는 이 몽타주가 당시 한국의 사회 문제를 집약적으로 보여준다고 했으며,²³ 전우형은 이를 통해 영호의 타락이 개인의 일탈이 아니라, 사회에서 비롯한 문제임을 시사한다고 해석했다.²⁴ 중요한 지적으로, 이 글에서는 이 장면들로부터 <오발탄>이 냉전이 만들어낸 문화적 네트워크에서 유통되었던 할리우드의 영화 스타일을 차용하면서도, 이를 통해 냉전 근대성 담론의 허구성을 비판하는 측면을 새롭게 조명해보고자 한다.

우선, 영호가 도주하는 동선이 인서트 쇼트 속 경찰의 무전기 소리를 통해 시시각각으로 제시되듯, 당시 한창 복개 공사 중이던 청계천 일대라는 사실부터 짚고 넘어가 보자. 서울시는 종로와 을지로 사이의 폭주하는 교통량, 공중보건과 위생 문제, 도시 미관 등을 개선한다는 명목에서 1958년부터 3개년 계획으로 청계천 복개 공사를 시작하였다.²⁵ 이 계획 자체는 휴전과 환도가 이루어진 지 얼마 안 된 시점부터 논의되었지만 현실화되지 못한 것이기도 했다. 왜냐하면 이 시기 청계천 주변으로는 무허가 판자집들이 빼곡하게 들어차 있었기 때문이다. 한 칼럼이 지적하듯, 이곳에 자리 잡은 사람들은 다름 아닌 한국전쟁 난민이었다.

판자집을 강제 철거시킨다는 당국 방침이 선포되자 쓰라린 **전화(戰禍)에 부대끼어 의지할 곳 없는 백성들이 엮어놓은 불면 날아갈 듯한 판자집 속에서 하루살이 같은 생계를 이어나가는 이들 전재민들의 수심 싸인 얼굴은** 나날이 더 어두워졌고 절망적인 생활 대책 앞에 움추러진 모습은 더욱 애처러워 보인다. (...) 우선 청계천 하상(河床)이 해마다 1미터 이상씩 기어오르고 있

23 박유희(2006), 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미: <오발탄>과 <사랑방 손님과 어머니>를 중심으로」, 『현대소설연구』 32, 현대소설학회, p. 177.

24 전우형(2009), p. 419.

25 「청계천 덮을 계획」, 『경향신문』, 1958. 3. 29.

는데 준천 대책을 세워 불결한 도심지대의 하수도 배수를 개선할 것이 판자집 철거보다 필박한 요건일 것이며, 도로포장, 물 안 나오는 상수도의 개수 및 확충도 판자집보다 급한 문제일 것이다. (...) 속담에 「집 없는 설움이 제일이다」라는 말은 이번 전쟁에 누구나 뼈아프게 체험한 바이다. 이런 체험도 없이 구태여 도시 미관상 판자집을 꼭 헐어야겠거든 불호령을 내릴 수 있는 고위층인사가 더도 말고 하루 밤만 판자집에 가서 자보구 나서 헐어도 좋으리라. **살고 싶어서 판자집에 사는 난민은 약에 쓰려도 없을 것이며 죽지 못해 사는 백성의 정곡을 어렵웃이나마 깨닫게 될 것을 보증해도 좋으니 말이다.**²⁶ (강조 인용자)

1957년 서울 시장에 취임한 허정은 판자집들을 허물고, 시민의 “드라이브 웨이”를 만든 뒤 가로수를 심어 도시의 풍치를 더하겠다고는 청사진을 제시하며, 한미합동경제위원회의 승인을 받은 ICA의 외화를 투입해 대대적인 청계천 복개 공사에 돌입했다.²⁷

유현목은 이처럼 전후 서울의 도시 개발 사업의 핵심 가운데 하나였던 청계천 일대의 난민촌에 상당한 관심을 보였다. <오발탄>의 하이라이트인 영호의 도주 장면의 무대로 청계천의 공사 현장을 택한 것은 물론, 뒤이어 발표된 손창섭의 소설을 영화화한 <잉여인간>(1964)에서도 전후 청계천 일대의 판자집에서 살아가는 난민들을 영상에 담았다. 이 영화는 청계천 7가 이후로 아직 복개 공사가 끝나지 않은 천변 풍경과 일대 판자촌의 세태를 생생하게 담았으며, 이 부분이 검열에 걸려 일부 편집을 당했다고 알려져 있는데, 현재는 영상이 전하지 않아 확인이 어렵다.²⁸

<오발탄>은 해방촌의 난민인 영호로 하여금 한때는 자신과 같은 난민

26 민관식, 「판자집은 헐어야 되나」, 『조선일보』, 1955. 6. 21.

27 「청계천 뚫을 계획」, 『경향신문』, 1958. 3. 29.

28 변재란(2011), 「유현목 영화에서의 도시 서울 읽기: <오발탄>(1961)과 <수학여행>(1969)를 중심으로」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, p. 163.

들의 삶의 터전이었으나, 이제는 아스팔트로 덮여 하수도가 된 청계천의 어두운 지하로 내려가 그곳을 탐사하게 한다. 그렇다면 영호가 청계천 지하의 공사 현장에서 맞닥뜨린, 아이를 업고 목을 매단 여성의 시신은 선행연구들의 지적처럼 생활고로 죽음을 택한 도시 빈민이기 이전에, 지속하는 한국전쟁의 시간을 살아가던 또 한 명의 난민일지도 모른다. 유희목은 이 장면에서 죽은 엄마의 시신 옆에서 울고 있는 아이라는 한국전쟁기 난민의 익숙한 도상(iconography)을 연출한다. 그리고 지난 전쟁에서 살아남은 이 여성과 아이가 전쟁의 흔적을 지우고 신속하게 근대화, 도시화 되는 전후 서울에서 또 한 번 삶의 터전을 잃고 죽음으로 내몰리는, 내부의 외부로 봉쇄된 난민이 되는 상황을 보여준다. 바로 그와 같은 방식으로 <오발탄>은 최인훈의 표현 그대로 “이 사회의 밑바닥에 깔려 있는 하수도 같은 그 시간”과 그곳에 거주하는 난민의 몸을 가시화한다.

같은 맥락에서 뒤이은 집회 장면도 주목을 요한다. 이 장면에서 영호는 “3개월분을 퇴직금으로!!”, “고령자 2만원씩 1년 만에 보상금으로!!” 등과 같은 생계의 대책을 요구하는 피켓을 든 노동자들의 대열에 합류해 구호를 외친다. 피켓 내용으로 미루어보건대, 이 장면은 1958년 1월에 일어났던 철도노조 파업을 재현한 것으로 추정된다. 이 파업은 기존의 증기기관차 대신, 미국의 원조로 디젤기관차를 수입하면서 교통부원 1,700명이 대량 해고되는 사태에 의해 초래되었다. 한 신문 기사는 이를 “방직기계의 발명이 영국의 산업혁명을 일으킨 것과 마찬가지로의 사태가 우리 교통부내에 일어나게 되었다.”²⁹고 표현하기도 했다.

주지하듯, 기차는 근대성의 유구한 상징이다. 그런데 <오발탄>에서 기차는 한순간에 생계를 잃고 내몰리는 증기기관차 노동자들이 등장하는 장면을 비롯해 줄곧 좌절된 미래의 상징으로 영화의 시청각적 풍경 속에 배치된다. 예컨대, 한때 죽기를 바랐으나 이제는 살고 싶어졌다는 경식의 대

29 「이 땅에도 오토메이슨」, 『조선일보』, 1957. 8. 19.

사(“그런데 지금은 무섭게 살고 싶어졌어.”), 경식과 함께하는 미래를 갈망하는 명숙의 대사(“제가 바라는 건 둘이 같이 있고 싶은 그거뿐이에요.”)는 모두 철교를 지나는 기차 소리에 묻혀버린다. 비슷하게 범행을 계획하며 막내 민호에게 내일부터는 신문 배달을 하지 않아도 된다고 흰소리를 치는 영호의 대사 역시 기차 소리에 묻힘으로써 그 실현 불가능성을 암시한다.

〈오발탄〉의 녹음기사 이경순과 유현목은 영화의 사운드 중에서도 설희와 영호가 건널목에서 재회하는 장면에서 둘 사이를 가로지르는, 멀리서 달려오는 기차 소리를 표현하는 데 가장 신경을 썼다고 회고했다. 당시 많은 영화들이 미국에서 나오는 사운드 레코드판을 이용했지만, 〈오발탄〉은 현장 녹음을 많이 활용한 것이 특징인데,³⁰ 그중에서도 기차 소리는 여러 번의 현장 녹음을 거친 공들인 사운드를 택했다는 것이다. “기차가 가까워 오면서 철도가 진동하고, 땅을 짓누르는 소리가 다가오고, 이윽고 기적소리가 고요히 공기를 찢어 가르스”³¹ 이 장면의 사운드를 통해 그들은 광폭한 냉전 근대성의 폭력성을 표현하려 했는지도 모른다.

요컨대, 〈오발탄〉은 할리우드 영화의 스타일을 차용한 영호의 도주 시퀀스에서 청계천 복개 공사 현장을 로케이션으로 삼고, 철도노동자들의 파업 장면을 포함하는 등 문서상의 정전 협정과 무관하게 여전히 끝나지 않은 전쟁의 시간을 살아가는 사람들, 냉전 시대 근대화되는 한국 사회에서 끊임없이 주변부로 소외되고 배제되는 난민이라는 시각적 과잉을 연출한다. 그럼으로써 국민국가 건설과 냉전 근대성 담론이 약속하는 낙관적인 미래로부터 거리를 두고 자유세계, 근대, 재건이라는 이데올로기의 허구성을 폭로하는 효과를 발휘한다.

30 유현목 구술, 조혜정 채록(2004), p. 174.

31 이경순(1996), pp. 143-144.

5. 결론

이 글은 <오발탄>이 냉전 시대 난민의 몸을 어떤 방식으로 영화적으로 재현하는지를 분석하였다. 이를 위해 난민을 한국전쟁의 기억과 트라우마를 체현한 몸이자, 냉전 시대 국민국가의 재건 과정에서 주변화되는 '내부의 외부'로 확장해 개념화하였다. 이를 바탕으로 해방촌에 거주하는 월남민, 상이군인, 간호장교 출신 여성 등 다양한 난민의 몸을 공간 배치, 미장센, 사운드, 몽타주 분석을 통해 읽어내며, 이들이 국민국가의 서사 속에서 어떻게 비가시화되고 배제되는지를 논했다.

다른 한편으로, <오발탄>이 난민을 단지 억압된 존재로만 재현하는 것이 아니라, 전쟁 트라우마를 영화적 불거리로 대상화하는 재현 장치와 관객의 자기애적 동일시를 거부하는 능동적 몸으로 재현하는 측면을 분석하였다. 이를 위해 영화 속에서 전쟁 트라우마가 시각적으로 불완전한 형태로 제시되고, 트라우마 재현의 문제가 메타적으로 드러나는 과정에 주목하였다.

마지막으로 냉전 코스모폴리타니즘의 관점에서 <오발탄>이 할리우드·유럽 영화의 스타일을 차용하면서도, 전후 서울의 도시 공간과 난민 문제를 결합하는 방식을 분석하였다. 이를 통해 냉전 근대성과 국민국가 재건 이데올로기 아래 난민을 지속적으로 재생산하는 체제를 폭로하고 비판하는 탈식민적 효과를 드러냈다. 이러한 논의를 통해, 본 연구는 <오발탄>을 전후 월남민의 뿌리 뽑힌 삶과 도시 빈민의 리얼리즘적 재현이라는 기존의 해석을 넘어, 국민국가의 기억과 서사의 결을 거슬러 읽을 수 있는 텍스트로 새롭게 자리매김했다.

참고문헌

자료

유현목 구술, 조혜정 채록(2004), 「제4차 구술채록문: 검열, 흥행과의 싸움 그리고 영화 작가의 길」, 한국예술디지털아카이브 웹페이지, 아르코예술기록원, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/427092>(접속일: 2025. 11. 28.).

유현목(1961), 〈오발탄〉, 대한영화주식회사.

최인훈(2009), 『하늘의 다리』, 서울: 문학과지성사.

『경향신문』.

『동아일보』.

『조선일보』.

논저

박유희(2006), 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미: 〈오발탄〉과 〈사랑방 손님과 어머니〉를 중심으로」, 『현대소설연구』 32, 현대소설학회.

박현선(2016), 「‘난민’과 한국영화: 냉전 한국의 생명정치와 탈-장소의 정치적 미학」, 『상허학보』 48, 상허학회.

버틀러, 주디스·스피박, 가야트리(2008), 주혜연 역, 『누가 민족국가를 노래하는가』, 서울: 산책자.

변재란(2011), 「유현목 영화에서의 도시 서울 읽기: 〈오발탄〉(1961)과 〈수학여행〉(1969)를 중심으로」, 『영화연구』 49, 한국영화학회.

서미진(2013), 「유현목, 김수용 문예영화의 내레이션 연구」, 고려대학교 대학원 박사학위논문.

오카 마리(2024), 김병구 역, 『기억·서사』, 파주: 교육서가.

이경순(1996), 『소리의 창조: 나의 영화녹음 50년』, 서울: 한진출판사.

이순진(2013), 「냉전체제의 문화논리와 한국영화의 존재방식: 영화 〈오발탄〉의 검열과 정을 중심으로」, 『기억과 전망』 29, 민주화운동기념사업회.

이충직(1992), 「〈오발탄〉의 사운드 사용에 대해서」, 『단편 현실, 열린 영화: 유현목 감독 작품론』(전양준·장기철 편), 서울: 제3문화사.

전우형(2009), 「〈오발탄〉의 매체 전환구조와 영화예술적 속성 구현 양상」, 『한국현대문학연구』 28, 한국현대문학학회.

휴즈, 테드(2013), 나병철 역, 『냉전시대 한국의 문학과 영화: 자유의 경계선』, 서울: 소명출판.

Cho, Eunsun (2005), “The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity”, *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema* (ed. by Kathleen McHugh and Nancy Abelman), Detroit: Wayne State University Press.

- Chung, Hye Seung (2005), "Toward a Strategic Korean Cinephilia: A Transnational Détournement of Hollywood Melodrama", *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema* (ed. by Kathleen McHugh and Nancy Abelmann), Wayne State University Press,.
- Jeong, Kelly (2006), "Nation Building and Postwar South Korean Cinema: *The Coachman* and *The Stray Bullet*", *Journal of Korean Studies* 11-1, Duke University Press.
- Klein, Christina (2020), *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, Oakland: University of California Press.
- Park, Hyun Seon (2015), "Volatile Biopolitics: Postwar Korean Cinema's Bodily Encounter with the Cold War", *The Review of Korean Studies* 18-1, The Academy of Korean Studies.
- Workman, Travis (2023), *Political Moods: Film Melodrama and the Cold War in the Two Koreas*, Oakland: University of California Press.

원고 접수일: 2025년 11월 14일, 심사완료일: 2025년 11월 26일, 게재 확정일: 2025년 11월 27일

ABSTRACT

The Bodies of Cold War Refugees as Seen Through *Aimless Bullet*

Na, Boryeong*

Aimless Bullet, widely recognized for its realist portrayal of the uprooted lives of postwar refugees from the North and the struggles of urban poverty, can be reinterpreted as a text that offers a new approach to the question of how to represent the bodies of refugees in the Cold War era. The film consistently attends to refugee bodies that have been rendered invisible within the postwar social reality and afflicted by the trauma of war. At the same time, it represents these bodies as active agents that resist the cinematic mechanisms that turn war trauma into spectacle and invite narcissistic identification from viewers. Alongside this project of repositioning refugee bodies within the filmic regime of representation, this article examines, from the perspective of Cold War cosmopolitanism, the decolonial effects of *Aimless Bullet*. Specifically, it explores how the film adopts stylistic elements from contemporary Hollywood and European cinema while exposing and critiquing the system that continuously reproduces refugees under the ideology of Cold War modernity and nation-state reconstruction, as mediated through the urban spaces of

* Assistant Professor, Department of East Asian Studies, National Korea Maritime & Ocean University

postwar Seoul and its refugee crisis.

Keywords Cold War, Korean War, Yu Hyun-mok, *Aimless Bullet*, Refugees, Cold War Cosmopolitanism, *Haebangchon*, Refugees from the North

