creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

1950년대 한국영화에 나타난 죽음의 재현 양상과 그 의미

2017년 2월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학전공

손 혜 경

국문초록

본 연구는 1950년대 한국영화에 나타난 죽음의 재현 양상과 그 의미를 고찰해봄으로써 이후 시기와 변별되는 이 시기 영화들의 독특한 미학적 특질과 현실 대응 방식에 대한 새로운 해석 가능성을 제시하고자 한다. 전후의 열악한 조건 속에서도 이 시기 한국영화는 양적 성장과 함께 새로운 장르를 형성하며 주류 대중문화의 하나로 부상한다. 장르를 불문하고 이 시기 영화들에는 다양한 형태의 죽음이 등장하는데, 이 글이 주목하는 영화들 속 죽음은 장르에 따른 관습적 재현 방식을 위반하거나 과잉 재현된다는 점에서 문제적이다. 이 글은 '죽음'을 1950년대 영화를 바라보는 핵심 개념으로 설정함으로써 한국문화사에 만연한 죽음의 계보 속에, 또 1950년대의 문화적 지형 속에 이 시기 영화들을 위치시키고자 한다.

1950년대 영화에 대한 기존의 연구들은 이 시기 영화들 속에 나타나는 죽음에 주목하지 않거나, 일부 영화들 속의 죽음을 하나의 소재로서 언급해 왔을 뿐이다. 그러나 1950년대 영화를 둘러싼 수많은 모호성의 증언들은 이 시기 영화들 속의 죽음으로부터 비롯하기에, 영화 속에 재현되는 죽음의 양상과 그 의미를 살피는 것은 당대 영화가 지닌 감각의 요체를 파악하는 작업 그 자체로 이어진다. 전후 사회 속 무력한 개인들의 죽음을 통해 영화 속에서 성취되는 것은 한 쌍의 남녀와 그것을 기초로 한 새 시대의 핵가족으로, 이는 전후 사회에 만연한 재건(再建)의 욕망을 보여준다. 그 서사적 역할만을 따져볼 때 이들의 죽음은 안정적인 사회 질서로의 회귀라는 서사에 종속되는 듯 보이지만, 그것이 재현되는 방식은 서사의 안정적 종결이라는 내러티브 기능을 넘어서는 전복성을 만들어낸다.

1950년대 영화에서 죽음이 과잉 재현되는 첫 번째 방식은 직접적 시각화를 통해 죽음의 과정과 주검을 장면화(mise-en-scéne)에 포함시키는 것이다. 죽음과 주검이 스크린에 전시될 때 경계에 선 육체는 공포와 동시에 매력을 유발하며 이는 지적 불확실성의 영역을 만들어낸다. <운명의 손>, <자유부인>, <지옥화> 속 전후파 여성들은 그들의 매혹적이며 위협적인 여성성으로 인해 영화의 끝에 이르면 죽음을 맞으며 서사에서 제거된다. 기존의 연구들이 이들의 죽음에서 과잉된 여성성에 대한 처벌과 단죄만을 발견해 왔다면, 본고는 이

들의 죽음이 재현되는 과정에서 발생하는 매혹성에 주목한다. 낯선 장소에서 이국적인 모습으로 죽어가는 인물들의 모습과 그를 향한 카메라의 응시는 관객들에게 그들의 매혹적인 죽음을 목격하고 응시하게 함으로써, 가부장적 질서의 회복이나 반공 국가의 수립이라는 보수적이고 안정적인 세계로의 회귀를 방해하고 정지시킨다. 1950년대 사극영화 붐의 첫머리와 끝자락에 위치하는 <양산도>와 <종각>은, 부조리한 세계 속에서 급작스럽고 파멸적인 죽음을 맞는 무력한 인물들을 그려낸다는 점에서 함께 묶일 수 있다. 두 영화가 그려내는 죽음이 지배하는 세계는 전쟁이라는 파국 이후의 현실에 대한 한국영화의 우회적 진단이다. 반복되는 죽음의 이미지를 통해 드러나는 두 영화의 독특한 현실 인식은 '언캐니(uncanny)'라는 개념으로 설명될 수 있으며, 애상적이고 몽환적인 죽음에의 경사는 동시기 사극 영화들이 공유하는 미학적 특성이기도 하다.

이 시기 영화들에서 죽음이 과잉 재현되는 두 번째 방식은 강박적 결말로서의 죽음이 영화 속 다른 요소들에 의해 인과를 부여받지 못한 채 돌출로 존재한다는 것이다. 영화의 서사와 정서는 관객이라는 지각자에 의해 능동적으로 구성되는 것임을 생각해볼 때, 비인과적으로 재현되는 죽음은 관객들에게 그 죽음의 의미를 적극적으로 해석하게 한다. <비오는 날의 오후 3시>와 <화심>이라는 이 시기의 독특한 멜로드라마들은 삼각관계의 해결책으로 인물의 죽음을 택한다. 죽음을 맞는 인물들은 죽음에 이르는 과정과 그 죽음의 순간에 과도하게 용서를 구함으로써 죄의식을 표출하는데, 텍스트 속을 부유하는 진단할 수 없는 전후 사회의 불안은 여성이자 고아인 인물들에게 오롯이 덧씌워지기 때문이다. 그들의 죽음은 붕괴된 사회를 봉합하지만, 그 죽음의 비인과성과 기의(signifier) 없는 '죄'는 안정적 사회로의 온전한 회귀가 더 이상 불가능함을 폭로한다. <모정>과 <느티나무 있는 언덕>은 1950년대 후반의 독특한 가족 윤리를 보여주고 있다는 점에서 주목을 요한다. 이 영화들은 고아가 근대적 형태의 핵가족으로 편입됨으로써 새로운 가족이 탄생하는 순간을 그리고 있는데, 이러한 '표백된' 가족의 형성은 과거를 상징하는 기존 가족 구성원의 죽음으로 이루어진다. 이 영화들은 전쟁 이후 새로운 가족 형성과 사회의 재건을 향한 열망을 강렬히 드러내면서도, 과거와의 단절은 돌출적이고 비극적인 죽음으로 이루어질 수밖에 없음을 보여준다. 인물들의 죽음이 만들어내는 강한 파토스는

거꾸로 새로운 사회의 건설이 그리 쉽지 않을 것임을 보여주는 징후가 되는 것이다.

이와 같은 1950년대 한국영화의 모호성은 한국전쟁이라는 파국 이후 영화의 대응 방식을 징후적으로 드러낸다. 파국이 내포하는 양가적 국면 앞에서 이 시기 영화들은 '종말'이 아닌 '시작'을 그려내는 데에 몰두하지만, 새로운 시작을 형상화할 때에도 종말은 인물들의 만연한 죽음을 통해 그 그림자를 드리운다. '불온한' 개인들을 제거함으로써 보수적인 사회를 재건하려는 이 시기 영화들 속의 욕망은 휴전 이후 한국사회의 타자화의 기제를 보여주며, 이는 타자의 배제를 통한 경계 짓기의 시도와 그 불가능성을 논의한 크리스테바의 '아브젝시옹(abjection)'과 같은 구조를 보여준다.

1960년대에 들어서면 타자들의 죽음은 더 이상 주검의 직접적 노출을 통해 전시되지 않으며, 죽음 그 자체가 아닌 죽음 이후의 과정을 재현하고 의미화하는 데로 영화의 초점은 옮겨 간다. 이러한 변화는 <오발탄>이나 <맨발의 청춘>과 같은 영화들에서부터 발견되는데, 이 영화들은 죽음 이후 애도의 과정을 그리는 데 심혈을 기울이기에 죽음의 순간이 갖는 파괴력은 사라진다. 인물들의 죽음은 매끈히 생략되어 의미화되거나 낭만적이고 초월적인 이미지로 형상화되며, 선택적으로 기억되고 애도된다. 이러한 변화는 전쟁 이후 한동안 불가능했던 관습적인 죽음 재현의 회복, 장르의 안정화, 4.19 이후 문화적 담론 및 산업의 전반적인 변화들로 설명될 수 있다.

전후의 혼란기이자 장르의 발생기였던 1950년대 영화에 재현되는 죽음들은 의미 속으로 포섭되지 않는 영역을 만들어냄으로써 '죽음의 얼굴'을 스크린에 그대로 노출시키며, 이것이 이 시기 영화들이 타자들을 대면하는 양가적 방식이다. 1950년대 영화 속 인물들의 죽음이 사회의 안정으로 나아가는 서사적 욕망을 위해 도구적으로 활용되는 듯 보이더라도, 그것을 넘어서고 전복할 수 있는 있는 이유가 여기에 있다.

주요어: 죽음, 한국영화, 재현, 전후(戰後), 과잉, 비인과성, 전시성(展示性), 응시, 전복성, 징후, 언캐니, 타자, 파토스, 파국, 아브젝시옹(abjection)

학 번: 2014-20073

목 차

<국문초록>

1. 서론 ····· 1
1.1. 연구사 검토 및 문제제기 ····· 1
1.2. 연구의 시각 ····· 10

2. 죽음 이미지를 통한 경계의 교란과 전복적 모호성 ····· 21
2.1. 매혹적 죽음의 전시로 인한 '여성 처벌' 서사의 교란 ····· 21
2.2. '언캐니'한 세계 인식을 통한 파국의 우회적 진단 ····· 38

3. 죽음 재현을 통한 전후(戰後) 재건의 시도와 균열 ····· 50
3.1. 부유하는 죄의식으로 인한 강박적 죽음 결말의 양가성 ····· 50
3.2. 유령화된 구시대의 가족과 잔류하는 비극적 파토스 ····· 60

4. 파국의 징후: 1950년대 한국영화와 타자들의 죽음 ····· 72

5. 결론 ····· 80

<참고문헌>
<Abstract>

1. 서론

1.1. 연구사 검토 및 문제제기

이 글의 목적은 1950년대 한국영화에 빈번히 나타나는 죽음의 재현 양상을 살피고 그 의미를 고찰해 봄으로써, 이후 시기와 변별되는 이 시기 영화들의 독특한 미학적 특질과 현실 대응 방식에 대한 새로운 해석 가능성을 제시하는 데에 있다. 그간 소극적으로 이해되어 온 이 시기 영화들 속 죽음의 재현 방식은 1950년대 고유의 것으로서, 전쟁이라는 파국 이후 영화의 대응 방식을 징후적으로 드러낸다. 강렬한 이미지나 비인과적 결말로서 돌출적으로 전시되는 인물들의 죽음은, 경계를 확정하는 동시에 무너뜨리는 '죽음'과 '타자'의 양가적 힘을 통해 이 시기 영화들에 '모호성'을 불어 넣는다. 1950년대 영화를 둘러싼 수많은 모호성의 증언들은 이 시기 영화들 속의 죽음으로부터 비롯하기에, 이 시기 영화들에 나타나는 죽음을 적극적으로 살피는 것은 당대 영화가 지닌 감각의 요체를 파악하는 작업으로 이어진다. 즉 이 글은 하나의 장르나 작가 연구가 아닌, 죽음이라는 하나의 주제를 통해 1950년대 한국영화와 그를 둘러싼 시대의 정체를 새롭게 이해해보고자 하는 시도이다.

휴전 이후 한국영화의 제작 편수는 폭발적으로 증가하는데, 전쟁기를 통틀어 22편 밖에 제작되지 못했던 것이 1954년 18편을 시작으로 해마다 늘어 1959년에 이르면 당해에만 111편의 영화가 제작되기에 이른다.[1] 기록영화나 전쟁과 피난지에서의 삶을 직접적으로 그린 몇 편의 극영화들로 근근이 유지되어 오던 한국영화의 명맥은, 휴전 이후 부산과 대구 등지로 흩어져 있던 영화인들의 환도와 함께 본격적인 개화를 시작한다.[2] 이에 영화 인구 또한 급격히 증가했는데, 신상옥, 홍성기, 한형모, 김기영과 유현목을 비롯한 신진 감독들은 동란기에 데뷔하여 휴전 이후 본격적인 활동을 전개해나감으로써 1960년대로 이어지는 한국영화 성장의 기틀을 마련했다.

이영일은 전후의 벅찬 조건 속에서도 양적·질적 성장을 이뤄 낸 이 시기를 한국영화의 "중흥기"라 이름 붙인다.[3] 구체적인 시기 구분과 명칭에서는 차이

1) 다음의 표를 통해 1950년대 한국영화의 제작 규모와 흐름을 그려볼 수 있다.(한국영화진흥조합, 『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972.를 참고하여 정리.)

를 보일지언정, 휴전 이후 극영화들이 본격적으로 만들어지기 시작한 이 시기를 한국영화사의 에너지 축적 및 분출의 시기로 보는 데에는 이견이 없다.[4] '국산영화 입장세 면세조치'라는 '입장세법'(1954)으로 대표되는 국가적 차원의 진흥 기획을 등에 업고,[5] 신문과 라디오 등 도시를 중심으로 한 여타 매체들과의 경합 및 교류 속에서 1950년대 한국영화는 소위 '영화붐'을 일으키며 주

	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
문예		2			2	1	2
통속	2	7	16	26	59	86	64
기록	4						
풍자			2	3	1	1	2
문화	2						
계몽	4	1					
군사	3	2	1				
반공	3	3			1	1	1
희극			2		6	11	6
활극			1	4	2	2	6
추리				1	2	1	1
종교			1				
실기(實記)			1			2	1
역사			3			1	
궁중			2				
전기(傳記)			1	2		5	1
전설				1	1		2
괴기							1
	18	15	30	37	74	111	87

2) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 227~232, 242면.
3) 위의 책, 242~243면.
4) 정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008; 영화진흥위원회, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
5) 1954년 3월 31일에 이루어진 '입장세법' 개정은 영화 산업 진흥을 위한 첫 시책으로서 중요한 의미를 가진다. 1948년 초에 개정된 고율 입장세는 1949년 부분 인하를 거쳤으나 여전히 극장 수입 증가의 장애 요인이었다. '입장세법'은 입장요금의 60%에 이르는 고율 입장세를 국산영화에 한해 폐지함으로써 극장업자의 국산영화 상영을 장려하기 위한 조치로, 1956년 12월부터 한국영화의 면세는 유지한 채 외화의 입장세를 115%로 인상하는 차등과세로 전환되었다. 1950년대에 시행된 또 다른 한국영화 진흥 정책은 '국산영화 제작 장려 및 영화오락 순화를 위한 보상특혜조치'이다.(1958.4.16.) 이는 정부 정책에 부합하는 활동의 대가로 외화수입권을 제공하는 방식으로, 5차 영화법 개정(1984)으로 제작과 수입이 자유화되기 이전까지 유지된 외화 수입 쿼터 제도의 출발점이 되었다.(김미현, 『한국영화정책과 산업』, 커뮤니케이션북스, 2013, 7~8면.)

류 대중문화의 하나로 부상하기에 이른다.[6]

제작 편수의 증가는 곧 새로운 장르의 생성과 분화를 낳았다. 한국영화사상 유례없는 두 달 간의 흥행을 기록한 <춘향전>(1955, 이규환)은 사극 제작 열풍을 일으켰으며, 이듬해 하나의 사회 현상으로 대두한 <자유부인>(1956, 한형모)을 뒤따른 수많은 멜로드라마들은 이 시기의 문화적 우세종으로 부상한다.[7] 1950년대는 한국영화사에 코미디 영화가 처음으로 등장한 시기이기도 하다. 오영진의 희곡을 영화화한 시대극 <시집가는 날>(1956, 이병일)이 최초의 코미디 영화로 첫 국제영화제 수상작이 되었다면, <청춘쌍곡선>(1956, 한형모)은 첫 현대 코미디물로 흥행에 성공했다. 스릴러 액션 영화는 1960년대의 스릴러 영화 붐에 앞서 1950년대 후반 <마인>(1957, 한형모)을 필두로 이미 그 단초를 드러낸다.[8] 상업적 추동이 '장르'를 만들어가던 1950년대 영화의 한 편에는, 반공영화와 문화영화[9]라는 기획 영화들도 존재한다. 이처럼 1950년대 한국영화는 외국영화에 비하면 그 비중은 여전히 적었음에도, 미약하나마 관객층을 형성하기 시작하며 하나의 산업으로 뚜렷이 형체를 드러내기 시작한다.[10]

그러나 이 시기 영화들의 다채로운 면모가 주목받기 시작한 것은 그리 오랜 일이 아니다. 오래도록 1950년대 영화들은 한국영화의 황금기라 일컬어지는 1960년대 영화의 전사(前史)로 이해되어 왔는데, 이는 이영일 이후 리얼리즘과 작가의 계보로 한국영화사를 서술하고자 한 욕망에 기인한다. 근대 이후 '고급

---

6) 강인철, 「한국전쟁과 사회의식 및 문화의 변화」, 한국정신문화연구원 편, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 백산서당, 1999, 269~272면.

7) 1955년 1월 6일 국도극장에서 개봉한 <춘향전>은 서울 인구가 150만 명이던 당시, 12만 명의 관객을 동원하는 기록을 남겼다. <자유부인>은 멜로드라마사상 최초의 히트작으로 45일간 상영되며 11만 명의 관객을 동원했다.(정종화, 『자료로 본 한국영화사2』, 열화당, 1997, 7, 16면.)

8) 이영일, 앞의 책, 280면.

9) '문화영화'는 일제 시기 이래 관에 의해 제작되거나 그 승인을 얻은 선전영화를 지칭하는 관습적인 용어로 통용되었다. 해방 이후 대한민국 정부에 의해 법적인 개념으로 등장한 '문화영화'는 논증이나 주장을 통해 특정 주제를 심층적으로 다루거나 때로는 극화된 형식을 취한다. 이는 사실 전달을 위주로 하는 <대한뉴스>와 같은 뉴스릴과는 다르며, 영리를 목적으로 하지 않는다는 점에서 상업적인 극영화와도 다르다.(이순진, 「한국전쟁 후 냉전의 논리와 식민지 기억의 재구성: 1950년대 문화영화에서 구축된 '이승만 서사'를 중심으로」, 『기억과 전망』23, 민주화운동기념사업회, 2010, 75~76면.)

10) 김영희, 「제1공화국시기 수용자의 매체 접촉경향」, 『한국언론학보』47(6), 2003.

문화'가 '대중문화'라는 대립항을 설정함으로써 담론적으로 구성되었던 것과 같이, 한국영화 담론사에서 리얼리즘 및 작가 영화가 구성되기 위해서는 대중 및 장르 영화라는 대립항이 요구되었다.[11] 1950년대에 가장 활발히 제작된 신파와 멜로드라마는 '대중영화'를 대표하는 장르였기에,[12] 총체적인 리얼리즘의 영화사 속에서 1950년대는 소수의 작품만으로 이루어진 빈약한 영화사적 시기로 서술되거나, 한국적 리얼리즘의 담론 상의 모색시기로 여겨져 왔다.[13]

따라서 2000년을 즈음하여 제출되기 시작하는 1950년대 영화에 대한 연구들은 모두 이 시기 영화들이 그 중요성에도 불구하고 충분히 조명되지 못했다는 문제의식으로부터 출발한다. 1950년대 영화의 가능성을 모색하는 초창기의 연구들은 이 시기 영화 연구의 주요 쟁점을 설정하고 그에 맞는 대표적 작품들을 논의하는 기획 연구의 형태를 띤다. 이들은 1950년대 말부터 1960년대의 영화들에서 한국 근대성의 기원을 찾으며 이 시기 영화가 문화적 담론으로 수행했을 이데올로기적이고 사회심리적인 기능을 논하는가하면,[14] 산업의 추이에 따른 진화론적 역사 기술에 문제를 제기하고 리얼리즘과 작가론을 역사화 함으로써 1950년대 영화의 이질성을 파악하고자 했다.[15] 리얼리즘, 로컬리즘, 젠더, 미국(화), 반공, 사극 등의 비평·장르적 개념을 통해 이 시기 영화들의 인상적인 국면과 작품들을 살피는 이들의 작업은, 이 시기 영화들이 당대 사회와 맺고 있는 역동적인 관계들을 포착하고자 한다. 이후의 연구들은 대개 이때 제기된 쟁점과 작품들로부터 벗어나지 않으며, 특정 작품은 특정 주제와 결합하여 연구되는 양상을 보인다.

이후의 연구들은 크게 두 부류로 나뉜다. 첫 번째 부류는 당대 영화를 둘러싼 환경에 집중한 연구들로, 문화사 연구의 한 형태로서 영화를 중심으로 한 역사 쓰기를 지향하는 경우이다. 1950년대부터 1960년대 초에 이르기까지 한

---

11) 이순진, 「한국영화사 연구의 현단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』12, 대중서사학회, 2004, 193면.

12) 위의 논문, 193면.

13) 1950~1960년대 전후 리얼리즘의 계보는 일반적으로 다음과 같은 작품들로 구성된다. <피아골>(1955, 이강천), <지옥화>(1958, 신상옥), <십대의 반항>(1959, 김기영), <오발탄>(1961, 유현목), <잉여인간>(유현목, 1964), <비무장지대>(1965, 박상호).(김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 '리얼리즘'의 의미에 관하여」, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003, 42면.)

14) 주유신 외, 『한국영화와 근대성: <자유부인>에서 <안개>까지』, 소도, 2001.

15) 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003.

국영화의 주된 소비층이 중년 이상의 여성이었음을 밝히며, 이 시기 영화와 여성 주체성의 형성과정을 논의한 변재란의 선구적인 연구[16] 또한 여기에 속한다. 그는 여성 관객의 경험과 기억을 통해 당대 멜로드라마 영화의 성격과 의미를 적극적으로 탐구함으로써, 미학적으로 저평가되어 온 이 시기 영화들에서 역동적 에너지를 발견하고자 한다. 이외에 국가의 영화 정책에 주목하는 경우,[17] 영화 비평 및 담론에 초점을 맞춘 경우[18], 당대 사회의 미국화 현상과 외국 영화의 수용 및 소비 환경 속에서 한국 영화를 살피는 경우[19] 등이 있으며, 이는 1950년대 영화 연구의 주요한 경향을 이룬다.

두 번째 부류는 1950년대 영화 그 자체에 보다 집중함으로써 이 시기 영화들의 양상을 개괄하거나 특정 작품 및 범주를 다루는 경우이다. 장르적 접근은 1950년대 영화 연구의 한 경향을 이루는데, 이 시기 장르로 형성된 사극[20]과

---

16) 변재란, 「한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2000.

17) 박지연, 「한국 영화산업의 변화과정에서 영화정책의 역할에 관한 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반의 근대화과정을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2007.
이하나, 『국가와 영화: 1950~60년대 '대한민국'의 문화재건과 영화』, 혜안, 2013.

18) 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구: 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로」, 『대중서사연구』12(2), 대중서사학회, 2006.
김성희, 「1950년대 코리안 리얼리즘 담론 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2008.
문재철, 「한국 영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구: 1950년대 후반에서 70년대까지」, 『영화연구』37, 한국영화학회, 2008.
이순진, 「한국영화의 세계성과 지역성, 또는 민족영화의 좌표: 1950년대 영화 비평 담론을 중심으로」, 『동악어문학』59, 동악어문학회, 2012.

19) 이선미, 「'미국'을 소비하는 대도시와 미국영화: 1950년대 한국의 미국영화 상영과 관람의 의미」, 『상허학보』18, 2006.
_____, 「1950년대 여성문화와 미국영화: 『여원』의 미국영화 담론과 여성문화 형성의 주체적 논리」, 『한국문학연구』37, 동국대학교 한국문학연구소, 2009.
김한상, 「주한미국공보원(USIS) 영화선전의 표상과 담론: 1950년대, 국가 재건과 자립 한국인의 주체성」, 『사회와역사』95, 한국사회사학회, 2012.
김려실, 「댄스, 부채춤, USIS 영화: 문화냉전과 1950년대 USIS의 문화공보」, 『현대문학의 연구』40, 한국문화연구학회, 2013.
노지승, 「1950년대 후반 한국에서의 서구영화 수용과 모방의 양상」, 『국어교육연구』57, 국어교육학회, 2015.

20) 김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000.
이호걸, 「1950년대 사극영화와 과거재현의 의미」, 김소연 외, 앞의 책.

멜로드라마, 코미디[21] 중 가장 많은 연구가 축적된 것은 단연 멜로드라마이다. 이는 멜로드라마가 이 시기 제작된 영화의 대부분을 차지하기도 했거니와, 멜로드라마가 그것을 만들어낸 사회에 대한 진실을 내포하고 또 폭로한다는 멜로드라마에 대한 가치 평가에 근거한 것이기도 하다. 1950년대의 멜로드라마만을 연구 대상으로 삼아 그 양상을 살피고자 한 박진호[22]의 연구는 멜로드라마에 대한 적극적인 연구의 가능성을 제기하고 그간 다루어지지 않았던 작품들까지 연구의 대상으로 포함한다는 점에서 의미가 있다. 그러나 이 시기 영화에 나타난 관습들의 추동력을 밝히지 못하고 영화들을 일별하고 유형화하는 데 그침으로써 멜로드라마를 둘러싼 당대의 감각에 대한 해명으로까지 나아가지는 못한다. '개인성의 부상'이라는 키워드로 1950년대의 한국영화와 문화담론을 살피는 오영숙[23]도, 범죄, 사극, 멜로드라마, 코미디라는 네 장르의 부상과 발전 양상을 통해 이 시기 영화들을 개괄한다. 반공영화에 관한 연구들과[24] 감독론[25] 또한 여기에 속한다.

이와 같이 1950년대 영화에 관한 그간의 연구들을 검토해볼 때, 이 시기 거

---

21) 박선영, 「1950년대 후반 코미디언 코미디 영화 속 스펙터클의 양상과 의미」, 『영상예술연구』16, 2010.
김청강, 「현대 한국의 영화 재건논리와 코미디 영화의 정치적 함의(1945~1960): 명랑하고 유쾌한 "발전 대한민국" 만들기」, 『진단학보』112, 2011.
전지니, 「체화 불/가능한 양풍과 불/건전한 자유연애: 해방기와 50년대 전후 코미디극의 겹쳐 읽기」, 『한국극예술연구』43, 2014.

22) 박진호, 「1950년대 한국 멜로드라마 분석」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2003.
정승언, 「1950년대 한국 멜로영화 스타일에 관한 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 2016. 정승언은 '멜로영화'라는 역사적 장르와 스타일의 형성과정을 살피고, 한형모, 이강천, 신상옥, 이병일, 김기영의 연출 스타일을 작가주의적 관점에서 해명하고자 한다.

23) 오영숙, 『1950년대 한국영화와 문화담론』, 소명출판, 2007.

24) 박유희, 「1950년대 영화의 반공 서사와 여성 표상」, 『여성문학연구』21, 한국여성문학학회, 2009.
김미현, 「한국 반공영화 서사의 기원에 대한 연구」, 『영화연구』63, 한국영화학회, 2015.

25) 변재란, 「1950년대 감독연구: 홍성기 감독의 신문소설의 영화화 경향을 중심으로」, 『영화연구』20, 한국영화학회, 2002.
박아나, 「1950년에서 1975년까지 신상옥의 영화제작과 장르 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사논문, 2003.
김려실, 「1950년대 한국영화에 나타난 "미국적 가치"에 대한 양가성: 한형모 프로덕션의 영화를 중심으로」, 『현대문학의 연구』42, 한국문학연구학회, 2010.

의 모든 영화들에 등장하는 죽음은 그 특이성과 중요성에도 불구하고 본격적 연구의 대상으로 주목된 바 없다. 특정 범주나 작품과 관련하여 소재로서의 죽음을 언급하고 있는 경우가 전부인데, 이는 이 시기 영화들에 나타나는 죽음의 일부만을 발견하고 있으며 그마저도 하나의 소재로서 죽음이 서사 속에서 갖는 역할만을 언급하고 있을 뿐이다. 오영숙은 범죄를 다룬 이 시기 영화들의 서사의 중심부에 여러 형태의 죽음이 출현하고 있음을 지적하며, 그것을 대도시의 문화적 선정성이나 내적 고백의 열망으로부터 비롯하는 것으로 이해한다.[26] 이는 이 시기 영화들에 나타난 죽음으로부터 당대 사회의 문화적 특성을 포착해낸다는 점에서 주목할 만하나, 이 시기 영화들에 나타나는 죽음은 범죄와 결합될 때에만 등장하는 것은 아니라는 점에서 이 시기 영화들에 나타난 죽음의 일부만을 다루고 있을 뿐이다. 또한 죽음이 영화 속에서 도구로 활용되는 양상에만 집중하고 있어, 죽음의 다기한 재현 가능성에 대한 고찰은 이루어지지 못했다는 한계를 갖는다.

'여성 처벌서사'라 불리는 영화들에 관한 연구들도 이 시기 영화 속 죽음에 주목하지만, 그것이 서사 속에서 가지는 의미와 역할만을 따진다는 점에서 소재적 차원에서의 접근을 넘어서지 못한다. <자유부인>의 윤주와 <지옥화>(1958, 신상옥)의 쏘냐의 죽음을 분석한 주유신에 따르면, 이 영화들 속 여성들은 주체적인 욕망을 가진 인물로 형상화되지만 끝내 죽음을 맞음으로써 한계를 가진다. 이들의 죽음은 가부장적 질서를 위협하는 여성들의 섹슈얼리티를 제거하는 것, 즉 동성사회성을 유지시키는 남성 간의 결속을 파괴하는 여성의 위험성에 대한 무력화로 이해되는 것이다.[27] 이들의 죽음을 반대로 해석하는 경우에도 죽음의 도구적 측면만을 주목하기는 마찬가지이다. 서현석은 윤주의 죽음을 보수적 세계에 대한 최대치의 저항으로 이해하며 가부장적 이데올로기에 죽음이 가할 수 있는 균열을 서술함으로써[28] 윤주의 죽음에서 정반대의 의미를 찾고 있지만, 마찬가지로 '음독자살'이라는 주체적인 죽음의 형태 자체의 성격만을 그 근거로 듦으로써 균열은 불확실한 가능성의 영역에 남게 된

---

26) 오영숙, 앞의 책, 161, 186면.
27) 주유신, 「<자유부인>과 <지옥화>: 1950년대 근대성과 매혹의 기표로서의 여성 섹슈얼리티」, 주유신 외, 앞의 책, 33, 41면.
28) 서현석, 「"자유"와 "부인"의 불가능한 변증법」, 『영화연구』22, 한국영화학회, 2003, 134~135면.

다.

기존의 연구들이 이 시기 영화들에 그토록 넘쳐나는 죽음의 기호와 그 특이한 재현양상에도 불구하고 그것을 본격적인 연구의 대상으로 삼지 않은 것은, 하나의 완결된 구조물로 영화를 이해함으로써 죽음이 서사 속에서 갖는 도구적 역할에만 주목했기 때문인 것으로 보인다. 실상 서사적 차원에서 죽음이라는 소재나 결말은 전혀 새로울 것이 없으며 1950년대 영화만의 고유한 것도 아니다. 그러나 영화 속 죽음은 그 재현 방식에 따라 무한한 의미화의 가능성을 지니며, 그것은 곧 그러한 죽음을 만든 이 세계에 대한 인식의 표출에 다름없다. 즉 죽음을 맞는 것은 누구이며 그들은 어떻게 죽어 가는지, 영화는 그 모습을 어떤 방식으로 보여줌으로써 어떤 의미를 부여하는지를 살필 필요가 있으며, 궁극적으로 그것이 관객들에게 어떻게 경험되는가에 따라 영화 속 죽음은 무한한 해석의 가능성을 지닌다.

전후라는 시대적 조건 속에서 이 시기 영화들에 나타난 죽음을 살펴보아야 할 이유는 더욱 분명해진다. 어느 때보다도 죽음이 삶과 밀접한 화두일 수밖에 없었던 1950년대, 여러 매체에 범람하는 죽음들은 시대에 응전하는 핵심적 도구이자 주제가 된다. 손창섭과 오상원, 선우휘, 이범선을 비롯한 1950년대 작가들의 소설에 나타나는 각기 다른 죽음들이 전후 사회 속 처절한 실존적 투쟁의 장이 된다면,[29] 김수영이나 김종삼, 박인환과 송욱 등을 비롯한 모더니즘 시인들에게 죽음은 역사현실을 인식하는 매개로 그들의 시 전면에 나선다.[30] 오학영이나 장용학의 희곡에 등장하는 과도한 죽음의 이미지들은 완전한 '자유'를 획득하기 위한 선택의 결과이다.[31] 같은 시기 스크린 위에서도 많은 죽음들이 발견되는데, 죽음의 형태나 성격 뿐 아니라 그것이 재현되는 방식에 따라 이 시기 영화 속 죽음들은 여타의 매체들과 때로는 겹쳐지며 때로는 어긋난다. 본고는 '죽음'을 1950년대 영화를 바라보는 핵심 개념으로 설정함으로써

29) 서동수, 『전쟁과 죽음의식의 미학적 탐구: 1950년대 한국소설을 중심으로』, 새문사, 2005; 구재진, 「1950년대 손창섭 소설에 나타난 주체와 죽음」, 『어문학논총』25(2), 국민대학교 어문학연구소, 2006. 참고.

30) 김정배, 「한국 전후시에 나타난 죽음의식의 세 층위: 『구름의 파수병』과 『원정』을 중심으로」, 『현대문학이론연구』, 현대문학이론학회59, 2014; 정영진, 「환멸의 시학과 "죽음의 공동체": 1950년대 자유주의와 시적 전유」, 『겨레어문학』54, 2015. 참고.

31) 박명진, 「1950년대 전후 희곡에 나타난 실존주의 양상: 오학영과 장용학의 희곡을 중심으로」, 『우리문학연구』39, 우리문학회, 2013. 참고.

한국문화사에 만연한 죽음의 계보 속에, 또 1950년대의 문화적 지형 속에 이 시기 영화를 위치시키고자 한다.

이처럼 죽음을 통해 1950년대 영화들을 새롭게 바라볼 때 그간의 연구들이 남긴 한계 또한 극복될 수 있다. 우선 그 중요성에도 불구하고 주된 연구의 대상이 되지 못했던 작품들의 가치가 드러날 수 있다. 이 시기의 영화들은 초기 연구에서 주목받은 몇몇 작품들만이 되풀이 연구의 대상이 됨으로써 그 중요성에도 불구하고 여전히 다루어지지 않은 작품들이 남는다. 또한 특정 작품은 특정 주제나 장면에 한해서만 언급되고 있어 고정된 해석을 반복한다. 멜로드라마를 예로 들어볼 때 1950년대 영화 연구들은 대부분 <자유부인>이나 <지옥화>와 같은 '대표작'들에 집중되어 있어, 이 시기의 영화사는 아직 채워지지 않은 빈자리들로 가득하다. 당대 영화 제작 편수의 73.5%를 차지했던 멜로드라마에 대한 이해는 여전히 <자유부인>이라는 대표적 작품에 대한 이해로 수렴되는 경향이 있으며, <비오는 날의 오후 3시>(1959, 박종호)나 <화심>(1958, 신경균), <모정>(1958, 양주남)과 같은 1950년대의 독특한 멜로드라마들에 대한 논의는 턱 없이 부족하다.

둘째로 죽음을 둘러싼 이 시기 영화들의 '돌출'들을 적극적인 해석의 대상으로 삼음으로써 이 시기 영화의 미학적 특질을 밝히는 데에 기여할 수 있다. 많은 연구들이 언급하는 이 시기 영화들의 균열과 모호성은 그 실체가 밝혀지지 않은 채 '모호한' 영역에 머물러 있다. 1950년대 영화의 모호성과 비균질성은, 때로는 '언캐니(uncanny)'[32]라는 수사마저 동원하며 당대로부터 오늘날에 이르기까지 많은 논자들에 의해 지적되어 왔다. 그러나 이러한 모호성은 몇몇 영화들의 이데올로기 재현 양상을 살피는 자리에서 적극적으로 추구하지 않았으나 발생되는 균열의 '가능성'으로 언급되거나, 인상비평적인 수사적 용어로 사용됨으로써 적극적인 해석으로까지 나아가지 못한다. 전쟁이라는 파국이 낳은 끝과 시작이라는 모순형용의 세계 속에서 만들어진 1950년대 영화에서, 1950년대 영화의 모호성은 이 시기 영화의 주된 미학적 특성이며 본격적 연구

32) 안진수, 「매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화」, 김소연 외, 앞의 책, 10면.
'언캐니'는 독일어 'Unheimlich'의 영역(英譯)으로 '낯선 친밀함', '두려운 낯섦' 등으로 번역될 수 있다. 이는 프로이트가 제시한 특정한 범주의 감정과 미학을 일컫는 것으로, 그 자세한 의미에 대해서는 개념을 적극적으로 활용하는 뒷부분에서 상술하기로 한다.

의 대상으로 격상될 수 있다. 그리고 그때에만 1950년대 영화들의 '돌출'들은 보다 적극적으로 의미화될 수 있다.

마지막으로 1950년대의 특수한 죽음의 재현 양상은 이후 시기와 변별되는 이 시기의 독특한 감각을 보여줌으로써 이 시기 영화의 고유한 미학을 드러낸다. '1950년대'라는 시기규정은 귀납적으로 도출되어야 할 결론임에도 많은 연구들에서 그것은 4.19와 5.16이라는 정치적 사건으로 간단히 규정된다. 정치·사회적 변화는 영화 정책과 검열 제도를 변화시킴으로써 영화 산업에 직접적인 영향을 미친다. 그러나 그럼에도 불구하고 영화란 당대 사회의 직접적인 반영물이 아니라 어디까지나 사회와 조응하는 상상적 구성물임을 생각해볼 때, 정치·사회적 시기구분이 영화사의 시기구분과 반드시 일치하는 것은 아니다. 영화사 속에서 연속성과 동시에 단절이 발생하는 적절한 변곡점을 발견해낼 때에야, 문화적 산물의 시대 구분은 독자적 의미를 얻을 수 있다.

1.2. 연구의 시각

이 논문은 휴전으로부터 약 1960년에 이르기까지 제작된 극영화 중 죽음이 등장하는 영화들을 대상으로 삼는다.[33] 이 시기 거의 대부분의 영화들에는 다양한 형태의 죽음이 등장하는데, 죽음의 빈번한 재현만이 이 시기 영화들 속 죽음에 주목하는 이유는 아니다. 이 글이 주목하는 영화 속의 죽음들은 장르에 따른 관습적인 재현 방식을 위반하거나 과잉 재현됨으로써 영화 속에서 돌출로 존재한다. 이 글은 그동안 빈번히 논의되어 왔음에도 주목받지 못한 측면들을 가진 영화들이나, 1950년대의 '대표작' 목록에서 제외되었던 영화들을 죽음

33) 한국영상자료원에 의하면 1950년대에 제작된 309편의 영화 중 자료원이 보유하고 있는 영화는 65편으로, 이는 전체 영화의 약 21%에 지나지 않는다. 그러나 다행히 이 시기의 많은 문제작들을 영상으로 확인할 수 있으며 영상이 남아 있지 않은 경우에도 시나리오나 당대의 기사 및 비평을 통해 그 윤곽을 확인해볼 수는 있다. 현재 영상자료원에서 VOD를 통해 확인할 수 있는 42편의 영화 중 인물들의 죽음이 포함된 영화는 28편이다. 그러나 42편의 영화 중 코미디 영화가 6편이며, 죽음이 포함된 28편의 영화들을 제외한 경우에도 인물들의 상징적인 죽음이나 유사 죽음이 주요 모티프로 등장하고 있음을 볼 때, 이 시기 영화들의 대부분이 죽음으로 경사되고 있음을 알 수 있다.

이라는 핵심어를 중심으로 살피고자 한다. 이 시기 영화들 속의 죽음 재현 방식에서 1950년대의 독특한 현실 인식을 발견할 수 있으며, 그것이 이 시기 영화사를 구성하는 하나의 새로운 시선이 될 수 있기 때문이다.

영화의 장르나 소재에 따라 그 속에 재현되는 죽음이 갖는 강도와 존재 방식은 다르다. 예컨대 전쟁을 다룬 영화나 범죄를 소재로 한 영화들에서 죽음은 예상 가능한, 관습적인 것이 된다.[34] 한국전쟁은 1950년대 많은 영화들의 직접적인 소재가 되었는데, 1960년대에 들어 전쟁을 소재로 한 영화들이 오락성을 띠기 시작한 것과 달리 전쟁을 경험한 지 얼마 되지 않은 이 시기의 전쟁영화들은 전쟁이라는 주제의 강렬함을 다루는 데에 집중했다.[35] 반공의식 논쟁을 불러일으키며 1950년대의 화제작으로 대두한 <피아골>(1955, 이강천)의 감독 이강천은 데뷔작 <아리랑>(1954)에 이어 <피아골>, <격퇴>(1956) 등의 전쟁영화들을 연이어 만들어내며, 전쟁에 대한 그의 관심은 1960년대에 들어서도 지속된다. 그의 영화들을 비롯한 이 시기 전쟁영화들 속의 죽음은 전쟁의 비극성과 그 속에서 인간이 어떻게 존엄성을 상실해갈 수밖에 없는가를 보여준다. 참혹한 전쟁과 비참한 전후 현실 속에서의 죽음을 그려내는 것은 동시기 소설들의 주된 관심사이기도 하다. 오상원의 「모반」(1957)이나 서기원의 「이성숙한 밤의 포옹」(1960)과 같은 소설들이 죽음과 삶을 교차시킴으로써 전장 속 인간성의 상실과 그 회복 가능성을 모색한다면, 박경리의 「불신시대」(1957)는 어린 아이의 죽음과 그것을 받아들이는 어머니의 모습을 통해 전쟁 이후 궁핍하고 비참한 현실을 그려내고 있다.[36]

이처럼 죽음의 빈번한 재현은 전후라는 시대적 상황 속에서 일견 당연한 것으로 여겨질 수 있다. 그러나 이 글의 관심은 전쟁과 그 이후의 비참한 생활상을 다루지 않는 이 시기 대다수의 영화들 속에 죽음의 재현이 과도하게 이루

---

34) '장르(Genre)'는 작가의 창조 작업에 제약을 가하는 한편, 관객에게 영화의 특정한 전개를 기대하게 하는 규범으로 작용한다.(Andrew Tudor, 「작가비평과 장르비평」, 박성봉 편역, 『대중영화의 이론』, 동연, 1994, 216면.) 또한 특정한 장르는 관객에게서 특정한 정서 상태를 고정적으로 촉발하는 것을 목표로 한다.(Carl Plantinga, Greg M.Smith, 남완석·심영섭 역, 『열정의 시선: 인지주의로 설명하는 영화 그리고 정서』, 학지사, 2014, 65면.)

35) 이영일, 앞의 책, 280면.

36) 이 소설들이 전쟁의 비극성과 허무함 그 자체를 그려내고 비판하는 데 몰두한다면, 제도의 영향아래 직접적으로 놓인 '산업'이자 '기획물'로서의 영화들은 강력한 '반공성'을 요구받는다는 점에서 차이를 지닌다.

어지고 있다는 점에 있으며, 그것을 전후 사회와 현실에 대한 영화적 대응으로 해석하고자 한다. 이 글이 대상으로 삼는 영화들은 멜로드라마와 사극 등 그 장르를 달리하는데, 기실 멜로드라마에서 죽음은 드문 결말이 아니며 그것은 사극에서도 마찬가지이다. 그러나 멜로드라마가 도덕적 혼란에 대한 불안을 드러낸 뒤 악당의 죽음을 통해 유토피아적인 도덕적 확실성으로 불안을 누그러뜨리는 것과 달리,[37] 1950년대 한국 멜로드라마들에서 선하거나 매혹적인 개인들의 죽음은 악당의 죽음이 불러일으키는 확실성과 쾌감을 불러일으키지 않는다는 점에서 관습적인 죽음의 재현 방식을 비껴간다. 사극에서도 죽음은 드물지 않게 등장하지만, 왕조와 국가의 흥망성쇠나 영웅적 인물의 일대기 속에서 발생하는 죽음을 그리는 다른 시기의 사극들과 달리, 이 시기 사극 영화들은 남녀의 비극적 사랑을 중심으로 발생하는 인물들의 무력한 죽음을 그리고 있다는 점에서 차이를 보인다.[38]

이 글이 다루고 있는 영화들 속에서 죽음을 맞는 것은 전후 사회 속 무력한 개인들이다. 그들은 고아이거나 공산주의자, 혹은 아프레 걸이나 자유부인, 미망인, 미혼모와 같은 이들로, 영화의 주된 갈등은 영화의 끝에 이르러 인물들의 죽음을 통해 급격히 해소된다. '급사(急死)'라는 말로 요약할 수 있는 1950년대 영화 속 인물들의 죽음을 들여다볼 때, 그들의 죽음을 통해 영화 속에서 성취되는 것은 한 쌍의 남녀와 그것을 기초로 한 새 시대의 핵가족, 더 나아가서는 (반공) 국가의 수립 및 재확인임을 알 수 있다. 이는 전후 사회 속 여러 층위에 만연했던 재건(再建)의 욕망을 보여주는 것으로, 그 서사적 역할만을 따져볼 때 맥없이, 손쉽게 이루어지는 개인들의 죽음은 안정적인 사회적 질서로의 회귀로 끝맺는 서사에 종속된다. 이들의 죽음은 가족, 여성, 자유 등 1950년대의 화두들을 둘러싼 당대의 욕망이 발현되는 장소이다.

그런데 이러한 인물들의 죽음은 강렬한 감각적 이미지를 통해 긴 시퀀스로 제시되거나, 죽음의 충동으로 가득한 세계의 적극적 형상화로 이어지거나, 논리적으로 설명되지 않는 결말의 비인과성으로 인해 돌출적으로 존재한다. 그리고 이는 관객에게 그러한 죽음에 대한 응시와 사색의 공간을 마련함으로써, 그

37) Ben Singer, 이위정 역,『멜로드라마적 상상력』, 문학동네, 2009, 77면.
38) 안진수 또한 불안정한 상태로 끝을 맺는다는 것, 운명적이고 애상적이며 체념적인 정서를 강하게 가진다는 것을 1960년대의 사극들과 다른 이 시기 사극의 특성으로 꼽고 있다.(안진수, 앞의 글, 187면.)

들의 죽음이 사회적 질서의 회복과 강화를 위한 도구를 넘어설 수 있는 가능성을 낳는다. 내러티브 기능을 수행하기 위한 요소라도 그것이 지나치게 반복되거나 두드러질 때, 즉 '과잉(excess)'될 때 반내러티브적(counternarrative)이며 반통합적(counter-unity) 성격을 띨 수 있음을 지적한 크리스틴 톰슨의 논의처럼,[39] 1950년대 영화들 속에서 인물들의 죽음은 과잉되어 있다. 즉 이 시기 영화들에서 인물들의 죽음은 일차적으로 서사의 안정적 종결이라는 내러티브 기능을 수행하기 위해 감각화되지만, 과도한 지속시간과 강렬한 이미지를 통해 과잉이 됨으로써 도리어 내러티브의 기능을 초과하며 지각적으로 두드러지게 되는 것이다.

서사를 넘어서는 죽음의 과잉은 모호성과 균열을 낳으며, 이는 전쟁이라는 파국 이후 한국영화의 하나의 대응 방식이자 징후이다. 이러한 죽음의 재현 양상을 당대 영화들의 규범이라 말할 수 있다면, 그 규범으로부터 영화 제작자와 관객의 기대, 그리고 그것을 둘러싼 사회의 인식을 읽어낼 수 있을 것이다.[40] 즉 이 글은 징후적 독해를 통해 이 시기 영화들에 교차하는 여러 욕망들과 그들 사이의 균열을 통해 당대 영화의 미학적 특질을 밝히고자 한다. 이때 유의해야 할 것은 이러한 작업이 영화의 구체적 형식으로부터 멀어지지 않아야 한다는 것이다. 영화의 징후적 의미는 어디까지나 영화 한 편 한 편의 독특한 면모들 속에서 발견되어야 한다. 한 편의 영화는 언제나 그 특별하고도 독특한 형식적 체계를 통해 이데올로기적인 의미를 구현하기 때문에[41], 이 시기 영화들에 나타난 죽음을 징후적으로 독해하기 위해서는 그 재현을 이루는 요소들이 "어떻게 여기에 있는지"보다 그것이 "여기에서 무엇을 하고 있는가?"를, 또 그것은 관객의 반응을 끌어내기 위한 신호를 어떻게 보내고 있는가를 질문해야 한다.[42]

---

39) Kristin Thompson, "The Concept of Cinematic Excess", Rosen, Philip, *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press: New York, 1986, pp.134~136.

40) 영화의 '규범(norm)'이란 영화 제작자의 상식적인 가정과 영화기법의 범위와 기능, 관객의 기대 지점, 그리고 그를 둘러싼 사회인식의 총체적 발현이다.(Joanne Hollows, Mark Jancovich ed. 문재철 역, 『왜 대중영화인가』, 한울, 2012, 158~159면.)

41) David Bordwell, Kristin Thompson, 주진숙·이용관 역, 『영화예술』, 지필미디어, 2011, 83면.

42) 위의 책, 87면.

이 시기 영화들 속에서 죽음이 과잉 재현되는 첫 번째 방식은 직접적 시각화를 통해 죽음의 과정과 주검을 장면화(mise-en-scéne)[43]에 포함시키는 것이다. 즉 이 시기의 많은 영화들은 죽어가는 육체나 시체를 스크린에 그대로 전시함으로써 관객들에게 그것을 응시하게 한다. 로라 멀비는 영화와 죽음이 갖는 밀접한 관계를 논의한 그의 저서 『1초에 24번의 죽음*Death 24x a Second*』(2006)에서 '언캐니' 개념을 통해 영화 속 죽음과 주검의 전시가 만들어내는 효과를 포착한다. 프로이트는 "Das Unheimliche"(1919)에서 일반적인 미학의 대상이 되는 아름다움이나 긍정적 감정과는 다른 부정적인 감정의 연구 필요성을 제기하며, 언캐니한 감정에 대한 미학적 논의를 전개해 나간 바 있다. 그는 'unheimlich'라는 독일어 단어가 갖는 양가성으로부터 언캐니의 특성을 도출한다.[44] 즉 언캐니란 친숙했던 것이 낯선 공포의 대상으로 나타날 때 느껴지는 부정적인 감정이다. 이는 살아 있는 존재가 진정으로 살아 있는지 알 수 없게 되는, 혹은 생명이 없는 물체가 실은 살아 있을지도 모른다는 불확실성만을 언캐니의 발생 조건으로 제시한 에른스트 옌치(Ernst Jentch, "On the Psychology of the Uncanny", 1906)의 주장을 넘어서는 것이다.[45]

멀비는 옌치와 프로이트의 각기 다른 '언캐니'가 살아있는 것과 죽은 것에 혼란이 야기되는 죽음의 장면에서만큼은 겹쳐질 수 있다고 말한다. 숨을 거둔 신체는 마치 인간 신체의 기계적인 복제물과 같이 살아 있는 몸과 죽은 몸, 유기적인 몸과 그렇지 않은 몸 사이의 결정적인 구분을 위협하기 때문이다. 유기적인 몸은 죽어가고 있으나 비유기적인 몸은 살아 있는 형상을 취함으로써 공

43) 본래 '무대에 올린다'는 뜻의 연극 용어였던 '미장센'은 영화로 옮겨 오면서 쇼트(shot)의 프레이밍과 관련된 영화 제작 행위를 가리키게 되었다. 그러므로 이는 첫째로 세팅, 의상, 조명을 말하며, 두 번째로 프레임 내에서의 움직임을 말한다.(Susan Hayward, 이영기·최광열 역, 『영화사전(개정판)』, 한나래, 2012, 163면.)

44) 프로이트는 'unheimlich'가 '친숙함', '원주민', '집' 등을 의미하는 'heimlich'의 반의어로서 '익숙하지 않음', '낯섦'을 의미하는 수많은 용례들을 찾아 열거한다. 그러나 'heimlich'는 동시에 '숨겨진', '시야에 보이지 않음으로써 알 수 없는 것'을 의미함으로써 정반대의 함의를 내포하기도 한다. 즉 'heimlich'는 그 반의어인 'unheimlich'와 마침내는 일치하게 됨으로써 양가성을 가진다.

45) 프로이트는 무의식 속에 억압되어 있던 익숙한 것의 귀환만이 언캐니할 수 있음을 강조한다. 이 글에서 그는 언캐니의 몇 가지 주요 요소들로 분신, 비자발적인 반복, 사악한 눈(the evil eye), 사고의 전능성(omnipotence), 강경증(catalepsy), 살아 움직이는 죽은 자 등을 들고 있다.(S.Freud, "The 'Uncanny'", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey, London: The Hogarth Press, 1973(1919).)

포와 매력을 동시에 유발하는 것, 그것이 영화 속에 어른거리는 죽음의 속성이다.[46] 1950년대 영화들 속에 노출되는 죽음의 과정과 주검의 장면화는 경계에 선 육체를 전시함으로써 지적 불확실성의 영역, 즉 모호성의 영역을 만들어낸다.[47] 영화 속에서 주로 말없이 전시되는 죽음과 주검은 관객의 응시를 유도하고, 관객들은 영화 속에서 언어를 통해 명시적으로 의미를 부여받지 않은 인물들의 죽음을 목격하고 그들의 얼굴을 마주하는 것이다.

이 시기 영화들 속에서 죽음이 과잉 재현되는 두 번째 방식은 강박적 결말로서의 죽음이 영화 속 다른 요소들에 의해 인과를 부여받지 못한 채 돌출로 존재한다는 것이다. 앞서도 서술했듯 죽음이라는 결말 그 자체가 이 시기 영화들만의 고유한 특성은 아닌데, 죽음은 결혼과 함께 정지로 되돌아가려는 이야기의 충동을 가능하게 만드는 서사의 주요한 두 가지 관습 중 하나이다. 그러나 강박적인 죽음의 돌출성은 죽음을 통해 서사를 중지시키려는 텍스트의 강력한 욕망을 드러내며,[48] 서사의 정지를 이끄는 모든 수단 중에서 죽음은 구조와 내용에 반복적으로 겹쳐지며 특별한 호소력을 갖는다.[49] 즉 이 시기 영화들 속에 재현되는 죽음은 그 비인과성으로 말미암아 과잉됨으로써 지각적으로 두드러지며, 이는 그러한 죽음을 마주한 관객들에게 능동적인 인지와 정서의 수행을 이끌어낸다.

죽음의 급작스러움, 즉 죽음의 우연성은 죽음에 대한 실존주의적 이해에 따르면 죽음 그 자체의 본질적 성격이기도 하다. 사르트르는 『존재와 무』(1943)에서 하이데거가 『존재와 시간』(1927)에서 인간의 실존을 “죽음을 향한 존재”

---

46) Laura Mulvey, 이기형·이찬욱 역, 『1초에 24번의 죽음』, 현실문화, 2007, 48면.

47) 영화는 인덱스(index)처럼 시간을 가로질러 리얼리티의 실제 이미지를 부득이하게 고착시킨다는 점에서도 불확실성을 창출한다. 퍼스(C.S.Perice)의 기호 분류 중 아이콘(icon)이 유사성을 통해 재현된 인식할 수 있는 기호이고, 상징(symbol)이 관습이나 코드들에 의해 재현된 ‘것’으로서 해석할 수 있는 기호라면, 인덱스는 그것이 재현하는 ‘것’에 의해 생산되는 기호이다. 가령 인덱스는 발자국, 지문, 의학적 증상 등을 말하며, 사진도 여기에 속한다. 실제적인 원료는 해석 가능성이라는 관점에서 불확실성의 실제 감각을 환기시킨다.(Laura Mulvey, 위의 책, 11~13면.) 즉 1950년대 영화에서 실제 육체를 통해 전시되는 ‘죽음’은 그 인덱스적 성격으로 말미암아 필연적으로 불확실성을 가지는 것이다.

48) 피터 브룩스는 프로이트를 빌려와 작가나 독자, 혹은 서사 속 인물들을 정신 분석하는 것이 아니라, 텍스트의 역학이 작동하는 방식과 그 심리적 등가물을 발견하고자 한다.(Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Harvard University Press, 1984, p.90.)

49) Laura Mulvey, 위의 책, 96면.

로 규정하며 궁극적으로 죽음을 삶 속으로 받아들인 데에 대항하여 죽음의 부조리성을 강조한다. 하이데거가 죽음을 "가능성 속으로 미리 뛰어봄"으로 해석함으로써 죽음을 하나의 가능성에 속하는 것으로 간주하였다면, 사르트르는 나 자신의 가능성이 아닌 "하나의 우연한 사실"에 속하는 주관성 저편에 위치하는 "한계 상황"으로 죽음을 정의한다.[50] 그러나 이 글에서 다루고자 하는 영화들은 돌출적인 죽음의 '우연성' 그 자체를 형상화하는 것이 아니라, 영화 속 죽음의 '재현'이 비인과적이며 돌출적으로 이루어진다는 점에서 죽음에 대한 실존적 접근을 보여주는 것은 아니다. 즉 이 시기 영화들에 나타나는 죽음은 그 죽음의 성격 자체가 돌출적인 것이 아니라, 그 죽음의 재현이 영화 속에서 충분한 논리를 부여받지 못한다는 점에서 비인과적이다.

따라서 이 시기 영화들에 돌출적으로 재현되는 죽음들의 내용 뿐 아니라, 그것이 그 죽음을 바라보는 관객들에게 발생시키는 효과를 더욱 깊이 고찰할 필요가 있다. 후기구조주의 영화이론은 객관적으로 주어진 '저 밖'에 있는 것으로서의 구조라는 개념으로부터 초점을 전환하여, 음향-이미지 트랙 사이에 열려있는 비확정적인 과정으로 영화를 이해한다. 즉 전체적이며 중앙적인 의미의 이론에 대항하여, 수용자에게 보다 적극적이고 개입적이며 상호 행위적인 역할을 부여하는 것이다.[51] 이는 영화가 관객을 구성하는 것이 아니라 관객이 내러티브를 이해하는 활동 중에 영화를 구성해 나간다고 본 인지주의 영화이론과도 상통한다. 보드웰에 따르면 필연적으로 불완전한 예술 작품은, 지각자의 능동적 참여에 의해 완성되고 살 붙여질 필요가 있다.[52]

이는 서사의 구성 뿐 아니라 정서의 형성 과정에 있어서도 마찬가지인데, 관객의 정서는 허구 속에서 재현되는 정서를 그대로 반복함으로써 구성되지 않는다. 영화 관람 시 관객들의 감정은 일상생활에서 정서가 형성되는 것과 같은 방식으로 형성된다. 즉 영화의 관객은 스스로를 허구세계 속에 실질적으로 존재하는 눈에 보이지 않는 관찰자로 인식하며, 이에 관객은 주인공의 감정을 능동적으로 인지하고 공유하게 되는 것이다.[53] 이 시기 영화들에서 영화의 다른

---

50) Jean Paul Sartre, 정소성 역, 『존재와 무』, 동서문화사, 2009; 최문규, 『죽음의 얼굴: 문학 속에서 인간은 어떻게 죽어가는가』, 21세기북스, 2014. 참고.

51) Thomas Elsaesser, Malte Hagener, 윤종욱 역, 『영화이론: 영화는 육체와 어떤 관계인가?』, 커뮤니케이션 북스, 2012, 84면.

52) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, p.32.

요소들에 의해 충분히 인과를 부여받지 못한 채 돌출적으로 재현되는 인물들의 죽음은 관객들에게 서사 속에서 그 죽음이 갖는 의미를 능동적으로 구성하고 또 그것으로부터 능동적으로 정서를 형성해나가게 한다. 따라서 영화가 의도하고 유도하고자 한 효과와 어긋난 지점에서 관객들의 관람은 이루어질 수 있으며, 이때 그 죽음은 제작자와 관객의 욕망, 그리고 그를 둘러싼 사회의 인식이 공모하거나 어긋나는 교차점이 된다.

이처럼 이 시기 영화들 속에서 돌출적으로 재현되는 인물들의 죽음은 그것이 만들어내는 모호함으로 인해 무한한 해석 가능성과 전복성을 띤다.[54] 이는 '죽음'과 '타자'가 갖는 양가적 속성으로부터 기인하는 것이기도 하다. 이 시기 영화들 속에서 죽음을 맞는 이들은 영화의 끝에 이르러 안정적인 사회의 건설을 위해 영화적 세계로부터 제거되는 1950년대 한국 사회의 '타자'들이다. 그러나 여성으로 대표되는 타자를 상정하고 그를 죽음에 처하게 하는 것은 경계 짓기에 대한 열망을 드러낸다 하더라도, 그 자체로 변화무쌍하며 다층적인 타자의 속성으로 인해 타자의 죽음에는 통제의 유지와 상실, 자아와 타자, 남성과 여성, 산 자와 죽은 자 간의 긴장이 투사된다. 즉 타자의 죽음의 재현은 비록 자아나 공동체의 바깥으로부터 오는 불안을 외부화하기 위해 구성되었다 하더라도, 거꾸로 그러한 불안이 유지되는 '모호성'을 낳는다.[55]

죽음은 어떠한 가능성도 불가능하게 만드는 절대 타자를 마주하는 존재론적 사건임을 역설한 레비나스의 견해처럼,[56] 1950년대 영화들은 인물들의 죽음을

---

53) Carl Plantinga, Greg M.Smith, 앞의 책, 94면.

54) 'vagueness'의 역어인 '모호성(模糊性)'은 본래 의미론의 개념이다. 인접한 단어로는 'ambiguity'의 역어인 '애매성(曖昧性)'이 있다. 모호성은 용어의 적용에 대해 확실한 해답이나 해석을 부여할 수 있는 충분한 정보가 부족한 경우를 말하는데, 논리학에서는 경계가 불분명하거나 무엇을 의미하는지 불분명한 표현을 뜻한다. 애매성은 어떤 단어나 어구, 문장이 두 개 또는 그 이상의 해석이 가능한 언어현상을 말하는 것으로 문학비평의 중요한 개념이 된다. 이 두 개념은 혼동되거나 '애매모호성'과 같이 결합되어 쓰이기도 하는데, 두 개념이 지니는 '혼란(bewilderment)'과 '불확실성(uncertainty)'은 다시 '양가성(ambivalence)'과 상통한다. 본고에서는 이 시기 영화들 속의 특정 시퀀스나 쇼트가 명시적 의미를 제공하지 않는 열린 응시와 사색의 공간을 만들 때 '모호성'이 발생한다고 보았으며, 그 죽음들은 보수적 이데올로기의 재생산에 기여하는 동시에 균열을 일으키는 '양가성'을 지닌다고 판단한다.(김일곤, 「애매성과 모호성」, 『인문논총』1, 한양대학교 인문과학대학, 1981; 김광기, 「양가성, 애매모호성, 그리고 근대성」, 『한국사회학』37(6), 한국사회학회, 2003. 참고.)

55) Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, 1992, p.182.

통해 새로운 사회의 건설을 기도(企圖)하면서도 그것으로 온전히 포섭되지 않는 모호한 영역들을 만들어냄으로써 절대 타자로서의 죽음을 재현한다.[57] 프로이트는 「전쟁과 죽음에 대한 고찰*Zeitgemäßes über Krieg und Tod*」(1915)에서 전쟁은 죽음에 대한 관습적 태도를 일소해버리며 전쟁 이후 죽음은 더 이상 우연한 사건일 수 없음을 서술한 바 있다. 허구적으로 재현된 죽음을 통해 문학과 극예술 속 주인공과 자신을 동일시함으로써 주인공과 함께 죽고, 그러나 실제로는 살아남아 다시 죽을 준비를 하는 유희적 태도는 전쟁으로 인한 수많은 죽음의 축적과 함께 더 이상 불가능해지는 것이다.[58] 1950년대 영화 속에 재현되는 돌출적인 죽음들은 전쟁 이후 관습적인 죽음의 재현이 불가능해졌음을 보여주고 있다.[59]

---

56) 레비나스는 하이데거의 『존재와 시간*Sein Und Zeit*』(1927)을 중심으로 그의 죽음 인식을 비판하며 자신의 죽음론을 전개해 나간다. 서양 철학의 존재론 전체를 비판적으로 바라보는 레비나스에게, 서양의 존재론은 타자를 동일자로 환원하는 전체성의 철학이다. 즉 타자의 환원 불능의 고유성을 무시하고 타자를 전체성 속에서 파악하는 것이 서양 철학의 지배적인 사유 방식이라는 것이다. 죽음에서 "불가능성의 가능성"이라는 현존재의 진정한 자유를 발견한 하이데거와 달리, 레비나스에게 있어 죽음이란 주체의 주도권을 완전히 벗어난 어떠한 가능성도 불가능하게 만드는 것이다. 즉 "죽음의 접근에서 중요한 것은 우리가 특정한 순간부터 할 수 있음을 더 이상 할 수 없다(nous ne pouvons plus pouvoir)는 점이다. 바로 여기에서 주체는 주체로서 자신의 지배를 상실한다."(Emmanuel Levinas, 강영안 역, 『시간과 타자*Le Temps et L'autre*』, 문예출판사, 1996(1979); 서동욱, 『차이와 타자: 현대 철학과 비표상적 사유의 모험』, 문학과지성사, 2000; Dennis King Keenan, *Death and Responsibility: The "Work" of Levinas*, New York: State University of New york, 1999.)

57) 바타유는 결코 재현될 수 없는 '나의 죽음'을 미리 경험하게 한다는 점에서 극예술 속 죽음의 재현의 가치를 적극적으로 평가했다. 바타유에 따르면 인간에게 자신의 죽음은 결코 재현될 수 없는 것이지만, 예술, 특히 극예술 속에서 죽음이 재현될 때 죽음을 맞는 인물은 타자임과 동시에 동일시를 통해 '나'의 일부가 됨으로써 죽음과의 조우를 가능케 한다. 죽음 재현의 반복적 시도는 죽음을 회피하고자 하는 강력한 욕망과 함께 필수적인 것으로, 극예술 속 죽음의 재현은 죽음의 두려움을 일시적으로나마 해소함으로써 죽음으로부터의 해방 가능성을 갖게 된다.(Liran Razinsky, "How to Look Death in the Eyes: Freud and Bataille", *SubStance*, Vol.38, No.2, Issue 119: Close Reading, University of Wisconsin Press, 2009.)

58) S. Freud, 김석희 역, 「전쟁과 죽음에 대한 고찰」, 『프로이트 전집15: 문명 속의 불만』, 열린책들, 1997, 60면.

59) 전쟁과 혁명, 수용소, 교통수단의 보급으로 인한 폭력적인 죽음(violent death)의 일상화가 대중 매체 속 죽음의 환상적 재현으로 나타남을 지적한 고러의 논의는 전쟁과 죽음에 대한 또 다른 접근 가능성을 시사한다.(Geoffrey Gorer, "The Pornography of Death", *In Death: Current Perspectives*, ed. Edwin S.Shneidman, Mayfield Publishing, 1976, p.75.)

따라서 이 시기 영화 속에서 재현되는 죽음들은 비록 상징적이고 기호화된 죽음이라 할지라도, 죽음의 재현이 내포하는 격렬한 현실성을 통해 사회적 가치 체계와 기호 체계에 대한 물음을 던지게 된다. 즉 관객들은 영화 속에 재현되는 죽음 앞에서 선정주의적 쾌감을 넘어 윤리적 판단에 마주하게 되는 것이다.[60] 시나 소설에서 죽음의 순간이 강한 내면성(interiority)을 띰으로써 죽음을 둘러싼 윤리적 문제를 제기한다면,[61] 무대나 스크린 위에 재현되는 죽음은 강한 전시성을 통해 윤리적 물음을 제기하기 때문이다.

이러한 논의들을 토대로 본고는 이 시기 영화들 속에서 죽음 시퀀스나 쇼트들이 만들어내는 모호성과 돌출성을 포착하고 그 실체를 밝혀보고자 한다. 2장과 3장에서는 구체적인 영화들을 통해 이 시기 영화들 속에서 죽음이 재현되는 양상과 그 효과를 살핀다. 특정한 죽음의 재현 양상은 특정 주제를 다룬 영화들과 결합되기에, 죽음의 양상에 따른 분류는 곧 영화들의 주제나 장르에 대한 고찰과 함께 이루어진다. 2장에서는 죽음의 강렬한 재현이 죽음과 관련된 여러 층위의 경계를 교란시킴으로써 전복적인 모호성을 발생시키는 영화들을 살펴본다. 3장에서는 전후 트라우마가 이 시기 영화 속에서 어떤 죽음의 구조를 작동시키고 있는지 알아본다. 이 영화들에서 강박적인 죽음의 결말은 당대 사회를 둘러싼 사회 재건의 강렬한 열망의 표출인 동시에, 그러한 열망의 성취가 그리 쉽게 이루어지지는 않을 것임을 보여주는 균열이 된다.

4장에서는 2장과 3장에서 살핀 각각의 양상들을 종합하고, 그 의미를 보다 깊이 고찰해보고자 한다. 전쟁이라는 파국 이후, 한국 사회에 만연한 '타자화'의 기제 속에서 재현되는 1950년대 영화들 속의 죽음은 크리스테바가 말한 '아브젝시옹(abjection)'의 과정과 그 구조가 같다. 타자의 제거를 통한 주체의 형성을 기도하는 1950년대 영화 속 죽음은 그러나 그 불가능성을 노출시킴으로써 1960년대 영화의 '매끈한' 죽음들과는 변별된다. 이 글은 이러한 작업을 통해 1950년대 영화에 나타나는 '모호성'이 1950년대 영화의 주요한 미학적 특성임을 밝힘으로써, 이 시기 영화의 현실 대응 방식에 대한 새로운 해석 가

60) Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary", *Quarterly Review of Film & Video*, University of California, 1984, p.286.

61) Robert Detweiler, "The Moment of Death in Modern Fiction", *Contemporary Literature,* Vol.13, No.3, University of Wisconsin Press, 1972, p.271.

능성을 제시하고자 한다.

2. 죽음 이미지를 통한 경계의 교란과 전복적 모호성

2.1. 매혹적 죽음의 전시로 인한 '여성 처벌' 서사의 교란

1950년대의 많은 영화들은 여성을 주동인물로 앞세운다. 이 시기 영화들이 관심을 갖는 여성들인 아프레 걸(après girl)[62], 전쟁미망인, 자유부인, 양공주 등은 모두 이른바 '전후파 여성들'이다. 전쟁 이후 남성성이 위축되고 가부장적 질서가 해체되는 가운데 전개된 여성들의 성적 개방과 경제력의 획득은, 여성과 여성성을 이 시기의 뜨거운 화두로 부상시킨다. 기호화된 여성들은 매혹을 불러일으키는 호기심의 대상인 동시에 전통적 사회질서와 남성성에 대한 위협으로 간주됨으로써 비판과 통제의 대상이 되었는데,[63] 이 시기 영화들은 이와 같이 양가적인 여성 표상들을 부지런히 스크린으로 옮겨왔다.

이 장에서 다룰 주된 텍스트인 <운명의 손>과 <자유부인>, <지옥화>는 각기 여간첩, 자유부인, 양공주라는 '전후파 여성'들을 다룬 영화들로, 이 시기 영화에 나타난 여성 표상을 논의하는 자리에 가장 먼저 언급되는 1950년대의 문제작들이다. 이 영화들에 나타난 여성 표상의 양가성을 포착하는 기존의 연구들은 이 영화들이 주체적인 여성의 욕망을 가시적으로 형상화함으로써 여성

62) '아프레 걸'은 전후(戰後) 라는 뜻의 프랑스어, '아프레 게르(après guerre)'를 여성화한 조어이다. 명명의 본래 취지는 '아프레 게르' 혹은 '전후파'라 칭할 만한 현상이 여성을 통해 나타나는 경우를 가리키는 데 있었을 것이나, 곧 '분방하고 일체의 도덕적인 관념에 구애되지 않으며 구속받기를 잊어버린 여성들'을 뜻하는, 성적 방종의 의미로 편향된 단어가 된다.(권보드래, 「실존, 자유부인, 프래그머티즘: 1950년대의 두 가지 '자유' 개념과 문화」, 권보드래 외, 『아프레걸 사상계를 읽다』, 동국대학교출판부, 2009, 79면.)

63) 사회의 근대화에 따라 가시화된 여성의 욕망과 전통적인 부계사회 간의 갈등이 첨예했던 1950년대는 여성의 몸과 섹슈얼리티를 둘러싼 논의가 증폭된 시기였다. 그 과정에서 자유부인, 유한마담, 여대생, 계부인, 알바이트 여성, 아프레 걸, 독신 여성, 미망인 등 여성에 대한 다양한 명명이 이루어졌으며, 여성과 여성성은 젠더 이데올로기에 의해 부풀려지고 왜곡된 부정적 기호가 된다. 이러한 1950년대식 작명법은 남성성을 위협해오는 여성에 대한 남성의 공포를 드러내는 것으로, 남성들의 사망과 실종으로 인한 극심한 '여초 현상'이 빚어지고 장기적인 인플레로 인해 가장권이 약화된 이 시기는 남성들 자신이 "남성 무능의 시대"라 고백할 정도로 남성성이 위축된 시기였다.(김은하, 「전후 국가 근대화와 '아프레 걸'(전후여성) 표상의 의미」, 한국여성문학학회 『여원』 연구모임, 『『여원』 연구: 여성·교양·매체』, 국학자료원, 2008, 245~246면.)

의 섹슈얼리티를 해방시키는 한편, 여성 인물의 죽음이라는 결말에 이르러서는 가부장적 사회 질서의 회복으로 흡수되고 마는 한계를 가진다는 것으로 요약된다. 즉 이들의 죽음은 매혹적이며 위협적인 여성성의 과잉에 대한 단죄이자 처벌로 이해되어 왔다.

서사적 차원에서 영화 속 여성 인물들의 죽음이 가부장적 사회질서의 안정이나 반공 국가의 수립에 대한 재확인으로 이어진다는 것은 타당한 해석이다. 그러나 이들이 마침내 죽고야 만다는 사실 자체가 아니라 그 죽음의 과정이 영화적으로 재현되는 양상을 보다 깊이 들여다 볼 때, 이들의 죽음에 드리운 것은 처단해야 할 자의 비참한 최후가 아닌 매혹적인 죽음에의 경사(傾斜)라는 것을 알 수 있다. 이들이 죽음에 이르는 과정의 재현은 긴 지속시간을 부여받으며 서사의 결말부에 위치함으로써 내러티브 내의 중요한 자리를 차지하고, 거리감과 매혹 사이 어딘가 경계에 선 정서를 자아냄으로써 판단 불가의 모호한 영역을 만들어낸다. 이 영화들은 인물들이 죽어가는 과정과 죽은 모습을 전시하는 과정에서 발생하는 모호함을 그대로 노출시킴으로써 전복적 독해의 공간을 마련한다. 즉 형식적으로 특권화된 여성 인물들의 죽음은 위협적인 여성을 제거함으로써 정상성을 회복하고자 하는 보수적 서사의 완결성을 교란시키는 것이다.

휴전 이후 한국영화 아카이브의 첫머리에 위치하는 것은 한형모[64]의 <운명의 손>(1954)[65]이다. 한국적 멜로드라마의 원형을 마련한 <자유부인>이 당대로부터 오늘날에 이르기까지 불러일으킨 뜨거운 관심과 논쟁들에도 불구하고 감독 한형모에 관한 연구와 관심은 매우 적은 편인데, 이는 1950년대 본격적으로 활동을 시작한 신상옥과 유현목, 김기영이 동시기 영화사 서술에서 갖는 중요성과 비교해볼 때 더욱 뚜렷이 드러난다. 즉 한국영화사를 논의하는 자리에 한형모의 텍스트는 있되, 한형모는 뚜렷이 존재하지 않는다.[66] 그러나 그가

64) 한형모(1917~1999)는 평안북도 의주에서 태어나 만주 신경미술학교를 졸업하고 미술담당으로 영화계에 입문했다. <태양의 아이들>(1944, 최인규)을 통해 촬영 감독으로 데뷔하였으며, 감독 데뷔작인 <성벽을 뚫고>(1949) 이후 다큐멘터리 <정의의 진격>(1951)을 포함하여 19편의 영화를 연출했다. 그가 연출한 영화 중 11편의 영화가 1950년대에 만들어졌는데, 거기에는 <자유부인>을 비롯하여 전후 최초의 코미디 영화 중 하나인 <청춘쌍곡선>(1956), 최초의 탐정 스릴러 <마인>(1957) 등 그의 대표작들이 포함된다.

65) 1954.12.14.개봉. 한형모 연출, 김성민 각본, 한형모 프로덕션 제작.

66) 이는 우선 한형모가 1967년 <엘레지의 여왕>을 마지막으로 감독 활동을 이어가지

만들어낸 많은 영화들은 1950년대 당대의 관객들로부터 큰 호응을 얻었으며 열띤 사회문화적 논쟁을 야기했다. 1950년대에 뚜렷하게 존재하였으나 1960년대의 변화 속에서 사라지고 만 한형모는 누구보다도 '1950년대적인' 감독이며, 그의 소위 '사회풍조멜로물' 영화들은 무엇보다 '1950년대적인' 영화들일 수 있다. 따라서 이 글은 전후 한형모 영화의 출발을 살핌으로써 1950년대 한국영화의 출발지점에 대한 새로운 천착을 시도해보고자 하며, 그러한 작업의 중심에는 여성 인물들의 죽음이 있다.

<운명의 손>은 감독 자신이 가졌던 자부심[67]과 달리 당대의 비평가들로부터 호평을 받지는 못했는데, 그 이유가 영화 전체를 부유하는 "심리적인 모호성"[68]이라는 것은 흥미롭다. 냉전의식을 다루고 있으면서도 인물들의 심리나 반공성이 분명하지 않다는 것이 이 영화에 대한 부정적인 평가들의 이유라는 것은, 이 영화의 모호성이 당대의 관객들에게도 감지되는 성질의 것이었음을 말해준다.[69] 영화의 내용은 다음과 같다. 바걸이자 북한의 스파이인 마가렛은 도둑으로 몰린 고학생 신영철을 구해준 후 사랑에 빠지지만 영철이 육군 대위임을 알게 된 후 그의 곁을 떠난다. 간첩단의 두목은 그녀를 이용해 영철을 죽이려 하는데, 결정적 순간 마가렛은 영철이 아닌 간첩단 두목에게 총을 겨누고, 영철로부터 마가렛이 아닌 정애라 불리기를 청하며 숨을 거둔다.

정애는 스파이·양공주·아프레 걸 계열의 정체성과 순종적이며 전통적인 여인의 정체성을 가진 양면적 인물이며, 이는 마가렛과 정애라는 두 개의 이름과 이후의 1950년대 영화들에서 노골적인 관습이 되어버린 양장과 한복의 환복 과정으로 형상화된다. 이 영화에서 동요하는 정체성과 그것이 만들어내는 불안은 모두 정애에게 집중되어 있다. 대한민국 육군이라는 영철의 정체는 영화의

않았으며, 1960년대에 들어서는 그의 영화가 흥행에서도 비평으로부터도 성과를 얻지 못했음에 근거한다. 둘째로는 각기 다른 방향으로 뻗어나간 신상옥, 유현목, 김기영을 함께 묶을 수 있는 코리안 리얼리즘이라는 기원이자 출발에, 한형모를 위치시킬 수 없기 때문이다. 리얼리즘의 계보 속에서 '통속' 대중영화를 만들어온 한형모는 이질적이거나 외면해야 할 존재였다.

67) 한형모, 「나의 예술을 옹호」, 『경향신문』, 1955.01.23.

68) 김성민, 「'씨나리오'와 연출/<운명의 손>에 관련해서」, 『한국일보』, 1955.11.06.

69) 모호성은 당대의 논자들이 이 시기 반공영화들에서 공통적으로 지적하고 있는 특성이기도 하다.(김종문, 「국산 반공영화의 맹점/<피아골>과 <죽음의 상자>에 대해서」, 『한국일보』, 1955.07.24.) <피아골>(1955, 이강천)과 <주검의 상자>(1955, 김기영)를 둘러싼 반공의식 논쟁들은 모호성이 개별 텍스트에 국한된 문제가 아닌, 이 시기 반공영화들이 공유하는 공통적 특성임을 보여준다.

중반부에 이르러 밝혀지기는 하지만 확고한 그의 정체성은 유동하는 것이 아니라 발전해가는 것이다. 반면 정애는 유혹적인 양공주와 순종적이고 전통적 여성, 북한의 간첩과 마침내는 두목의 총알을 '적탄'이라 명명하는 전향자 사이에서 계속해서 갈등한다. 이처럼 정애와 영철의 연애, 간첩의 전향이라는 서사의 두 축 모두에서 문제가 되는 것은 정애의 정체성이기에 영화의 끝에 이르러 마침내 영철의 손에 의해 이루어지는 정애의 죽음으로 영화의 긴장과 갈등은 일시에 해소되며, 정애의 죽음에는 아프레 걸, 공산주의자, 고아, 양공주 등 온갖 타자성의 기호들이 결합된다. 이 영화에서 분단, 냉전, 성적 개방, 미국화 등의 사회적 문제들은 모두 정애라는 한 여성 인물에게 덧씌워지기에, 그녀의 죽음이 가부장적 질서를 회복하고 반공 국가를 건립하고자 하는 텍스트의 욕망을 드러낸다는 것은 일면 타당한 해석이다.

그림 1

그림 2

그러나 산 속 동굴에서의 총격전 끝에 검은 한복을 입고 레이스 면사포를 쓴 채 "마가렛이 아닌 정애"라 불리며 연인 영철의 손에 죽기를 청하는 그녀의 이국적인 죽음의 모습에는 공산주의자의 비참한 최후로 포섭되지 않는 매혹성이 존재한다.[70] 누워 있는 정애의 얼굴의 클로즈업에서 정애의 흰 피부는

70) 박유희 또한 "적탄에 죽고 싶지 않으니 선생님 손으로 보내주세요."라는 마가렛의 마지막 대사로부터 마가렛이라는 여성의 모호성을 발견해낸다. 죽음을 맞으며 연인으로 하여금 본명을 호명하도록 부탁하는 것은 반공주의 서사에 충실한 전향 내지 회개로 볼 수 있지만, 동시에 마가렛은 '사랑'과 '이념' 중 어느 것도 포기하지 않았기 때문에 연인의 손에 죽을 수밖에 없다는 해석도 가능하다는 것이다. 그는 이러한 상반된 해석의 가능성 속에서 <피아골>의 애란과 마가렛의 '모호성'을 "1990년 이전까지 한국 사회에서 반공 서사가 밀고 나갈 수 있는 임계점"이라 주장한다. 즉 정애의 죽

영철의 검은 얼굴과 대비되어 강조되며, 명암의 대비가 극명한 동굴 속은 그녀의 죽음을 위한 비현실적인 무대가 된다. 또한 정애가 눈을 감는 순간 영철과의 키스가 이루어짐으로써 한국영화 최초의 키스신은 죽음의 순간과 결합한다.[71](그림 1, 2) 정애의 죽음은 성적 매혹과 비극적 정조가 뒤섞인 정서적 고양의 순간이 되는 것이다. 비극적인 음악이 흐르는 가운데 눈물을 흘리던 정애는 웃으며 영철의 총탄을 기다리고, 카메라가 동굴 입구를 비추자 곧바로 들려오는 총소리와 함께 영화는 급격히 끝을 맺는다. 이처럼 이국적인 그녀의 죽음에 대해 영화는 어떠한 명시적 설명도 제시하지 않은 채 그녀의 죽음과 함께 그저 중지된다.

그림 3

그림 4

더불어 반복적으로 제시되는 정애의 얼굴은 정애의 죽음과 함께 전향으로 귀결되는 그녀의 정체성에 확정하기 어려운 모호성을 불어넣는다. 이 영화에서 가장 두드러지는 형식적 특징 중 하나는 바로 '운명의 손'이라는 제목처럼 반복적으로 클로즈업되는 간첩단 두목의 파편화된 신체이다. 도깨비 반지를 끼고 파이프를 든 남자의 손을 1분 이상 클로즈업함으로써 강렬한 이미지를 만들어내는 오프닝 시퀀스로 시작되는 이 영화는(그림 3), 영화가 끝나기 직전 남자의 얼굴이 공개되기까지 그 손의 주인을 노출시키지 않는다. 그의 얼굴은 관객들에게 철저히 은폐된 채 그의 다리, 발, 상반신, 그리고 가장 두드러지게는 손

음은 "경계의 유보지점"으로 해석되는 것이다.(박유희, 앞의 논문, 151~152면.)

71) 손을 잡거나 남녀가 가볍게 포옹하는 것이 고작이었던 당시 키스의 직설적인 표현은 관객들의 큰 반응을 일으켰다. 당시 <운명의 손>이 상영된 지방극장에서는 객석에서 휘파람 소리가 난무할 정도로 소란이 일기도 했다.(김화, 『이야기 한국영화사』, 하서, 2001, 198~199면.)

만이 클로즈업되는 것이다. 정애와 영철의 연애 관계가 심화될 때마다 절대적 감시자인 파편화된 신체는 반복적으로 등장하며, 이는 영화의 템포에 강제적인 휴지(休止)를 만들어낸다. 강박적으로 등장하는 파편화된 신체는 이 영화에서 가장 우선적으로 두드러지는 것이기에 이 영화를 논의한 기존의 연구들 또한 이에 주목해 왔다.[72] 그러나 이 영화의 과도한 '손'의 노출은 그와 대칭적으로 과도하게 노출되는 '정애'의 얼굴과 함께 이해될 필요가 있다. 정애의 얼굴은 영화의 처음부터 끝까지 반복적으로 클로즈업되며 반지 낀 사내의 손과 대비되는 동시에 대칭을 이루기 때문이다.[73]

얼굴은 타자와의 소통을 가능케 하는 가장 생동하는 장(場)이자 동시에 가장 존재론적인 기능을 갖는 가시적인 도구라는 점에서 영화에 있어 그 자체로 중요한 주제가 되며, 그러한 얼굴 이미지는 자아와 정체성에 대한 물음으로 이어진다.[74] 클로즈업은 본래 화면 전체를 둘러보게 하는 롱 쇼트과 달리 즉각적으로 확인되고 이해되는, 즉 해독 시간을 필요로 하지 않는다는 특성을 가진다.[75] 이 영화 속 정애의 얼굴의 반복적인 클로즈업 또한 갈등하는 정애의 내면을 깊이 있게 드러내기 위한 장치일 테지만, 이 영화의 클로즈업은 정애의 얼굴을 불안정하게 비춤으로써 그녀의 동요하는 정체성을 과도하게 노출시키며 모호함을 자아낸다. 즉 반복적인 정애의 얼굴의 클로즈업은 해독이 어렵거나 불가능한 정애의 얼굴만을 해독해야 할 정보로 매우 길게 제공함으로써 도리어 즉각적으로 확인하기 어려운 모호한 영역을 만들어내는 것이다.

이를 가장 단적으로 보여주는 것이 반지 낀 사내로부터 영철을 유인해 죽이라는 명령을 받은 정애가 자신의 방으로 돌아와 고민하는 장면이다. 약 2분 간 지속되는 이 시퀀스는 정애의 얼굴을 극명한 빛의 대비 속에서 다양한 각도를 통해 클로즈업하는데, 이때 정애는 아무 말도 하지 않으며 그저 그녀의 시시각각 변하는 표정만이 기괴하게 노출될 뿐이다.(그림 5, 6) 이 장면에서처럼 영

---

72) 김소영은 파편화된 신체의 과잉을 '환상 사지'로 설명하는데, 반영구인 분단이 지속되는 상황 자체가 환상 사지라는 몸 이미지를 야기하는 알레고리로 이해될 수 있다는 것이다.(김소영, 『근대의 원초경: 보이지 않는 영화를 보다』, 현실문화, 2010, 130면.)

73) '손'으로 대표되는 반지 낀 사내의 파편화된 신체들이 모두 '얼굴을 드러내지 않음/얼굴이 아님'으로써 그를 비인격적인 '운명의 손'으로 만들고 있음을 생각해 볼 때, 정애의 얼굴의 과도한 노출은 더욱 의미심장하다.

74) Jacques Aumont, 김호영 역, 『영화 속의 얼굴』, 마음산책, 2006, 35~36면.

75) Stefan Sharff, 이용관 역, 『영화구조의 미학』, 울력, 2008, 41면.

화 곳곳에서 정애의 얼굴은 말없이 긴 호흡으로 오랫동안 노출되며,[76] 클로즈업은 정애의 얼굴이라는 객체를 모든 시공간적 좌표로부터 추상화하고 그에 하나의 실체로서의 지위를 부여한다.[77]

그림 5

그림 6

이는 초기 영화 비평가들이 클로즈업, 혹은 미디엄 쇼트까지도 받아들이지 않았던 이유를 떠올리게 한다. 그들은 클로즈업이 '신의 요약'과 '별도의 제시' 때문에 불건전하고 부적절하다고 생각했는데, 그 두 가지 요소가 얼굴로 하여금 의사소통과 의미작용에서 벗어날 수 있게 한다고 보았기 때문이다. 클로즈업된 얼굴은 '움직임 밖에서 존재하는 것'이자 '의미 밖에 존재하는 것'이 됨으로써 통제 불가능의 위험성을 내포한다.[78] 이 영화에서 클로즈업을 통한 정애의 얼굴의 노출은 관객들이 그녀의 감정에 동조하게 하거나 모호한 정체성에 확신을 가지게 하기보다는 '의미 밖에 존재하는' 모호한 독해 (불가능)의 영역을 만들어내며, 정애의 죽음과 더불어 그녀의 얼굴은 스스로 마가렛이 아닌 정애라 불리기를 원하며 마침내 전향한다는 영화의 결말에 균열을 일으킴으로써 전복적인 모호성을 발생시키고 있다.

---

76) 긴 지속시간은 그 자체로 하나의 사건이 됨으로써, 관객의 시선을 끌거나 조정할 수 있는 강력한 도구가 된다. 관객이 생각했던 것보다 필요 이상으로 오래 지속되는 쇼트는 이야기와는 직접적인 관계가 없는 요소들을 통해 이미지를 다시 고찰하게 만듦으로써 이미지의 '주제'에 대한 관객의 평가를 변화시킨다.(Emmanuel Siety, 심은진 역, 『쇼트』, 이화여자대학교출판부, 2006, 60면.)

77) 들뢰즈에 따르면 클로즈업은 크기의 변화를 내포하고 있긴 하지만 확대가 아닌 절대적 변화이며, 표현이 되기 위해 변용이기를 중단하는 운동의 변화이다.(Thomas Elsaesser, Malte Hagener, 앞의 책, 113면.)

78) Jacques Aumont, 앞의 책, 122~123면.

여기서 함께 생각해볼 만한 영화는 해방기에 만들어진 한형모의 감독 데뷔작, <성벽을 뚫고>(1949)이다. 이 영화는 <운명의 손>과 함께 한형모가 만든 두 편의 반공영화로 분류되는데, 그 필름과 시나리오가 남아 있지 않지만 당대의 기록과 영화사의 서술로 그 윤곽을 그려볼 수는 있다. 대학 동창생이자 처남 매부 간인 이집길과 권영팔은 각각 공산주의 사상가와 현역 육군 소위로서 치열하게 대치한다. 여수순천사건을 계기로 두 남자는 이념을 건 운명적 대결로 맞서는데, 집길을 죽이려던 영팔은 결국 집길의 총에 맞아 즉사한다. <성벽을 뚫고>는 공보처의 지원을 받은 "철저한 반공영화"로서, 시공관에서 열린 제1회 영화제에서 <자유만세>(1946, 최인규), <마음의 고향>(1949, 윤용규)과 함께 '해방 이후 한국 영화 베스트 3'에 선정되기도 한다. 1949년 11월 29, 30일 양일에 걸쳐 공개된 이 영화는 한국전쟁 직전까지 전국을 순회하며 상영되었다.[79]

남과 북의 대립, 총격전, 공산주의자의 죽음과 반공의 승리라는 큰 뼈대에 있어 <성벽을 뚫고>와 <운명의 손>은 유사하다. 그러나 보다 자세히 들여다볼 때 두 영화 사이에는 결정적인 변화가 일어나고 있음을 확인해볼 수 있다. <성벽을 뚫고>가 두 남성으로 체화된 이념 간의 치열한 대립과 그로 인한 파국을 그리고 있으며 그것이 여수순천사건이라는 뚜렷한 역사적 배경을 갖고 있었던 것과 달리, <운명의 손>에서 문제가 되는 것은 가족제도로 얽힌 남성 간의 대립이 아닌 남녀 간의 애정 문제이며 이념은 모호하게 제시된 채 텍스트 속을 부유한다. 구체적인 배경과 갈등의 원인은 소거된 채 남북 간의 대립은 정체성 확립에 대한 강박만을 남기며 각종 형식상의 과잉으로 나타나고, 끝내는 정애라는 개인의 죽음이 영화의 강박을 오롯이 감당하는 것이다. <운명의 손>에서 발견되는 것은 전쟁이라는 급작스럽고 압도적인 경험 이후 재현이 불가능해진 거대 담론과 그를 둘러싼 불안을 한 여성의 사적 죽음을 통해 포괄하려는 시도이다. 이러한 변화는 한형모라는 한 감독의 전전(戰前)과 전후(戰後)의 낙차를 보여줌과 동시에 <자유부인>으로 곧바로 이어진다는 점에서, 전후 한국영화의 시작점에 위치하는 의미 있는 변화의 국면이라 할 수 있다.

<운명의 손>에 이은 한형모의 전후 두 번째 연출작인 <자유부인>(1956)[80]

---

79) 한국영화진흥공사 기획·편, 『한국영화 70년 대표작 200선』, 집문당, 1989, 62~63면.

80) 1956.6.9.개봉. 한형모 연출, 정비석 원작, 김성민 각색, 삼성 영화사 제작.

은 1950년대 한국영화를 논의하는 자리에 가장 많이 호출된 작품일 것이다. 이는 정비석의 소설 『자유부인』이 당대 사회에 불러일으킨 뜨거운 호응과 논쟁과 함께[81] <자유부인>이라는 영화 자체의 흥행과 성취에 힘입은 것이기도 하다. 원작이 강력한 파급력을 갖고 있었던 만큼 영화 <자유부인>은 원작 『자유부인』으로부터의 매체 변이 양상과 함께 논의되어 왔는데, 기존의 논자들이 이 두 텍스트로부터 발견해내고자 하는 것은 소설과 영화를 둘러싼 당대의 여성 담론과 미국화나 자유를 향한 여러 층위의 욕망이다. 박유희는 <자유부인>이 소설에서 묘사된 댄스홀이나 연애의 과정 및 키스신 등을 시각적으로 제시함으로써 영화 매체가 던질 수 있는 충격을 제공하였으나, 그 끝에 이르러서는 『자유부인』과 마찬가지로 보수적인 이데올로기로 귀결됨으로써 문제제기를 연화(軟化)한다고 평가한다.[82] 노지승은 신문소설인 『자유부인』이 주로 남성 지식인들에 의해 문학의 '변질'에 대한 위기의식 속에서 '윤리'와 결부되어 독해됨으로써 비판과 논쟁의 대상이 되었던 것과 달리, 영화 <자유부인>은 영화라는 장르가 가진 '새로움'으로 인해 중산 계층 이상의 남성과 여성 관객들에게 '안전한' 쾌락을 제공할 수 있었음을 지적한다.[83]

『자유부인』은 선영을 비롯한 당대 여성들의 '타락'을 시종 비판적으로 그려낸다. 이 소설은 사기로 인해 경제적 위기에 몰리고 불륜을 발각당한 후 회개한 선영이, 한글학자인 남편의 공청회에서의 연설을 계기로 지난날의 과오를 뉘우치고 남편을 향한 존경심을 회복함으로써 가정으로 돌아가는 것으로 끝맺고 있다. 7개월이 넘는 기간 동안 연재되었던 방대한 내용은 영화화 과정에서

---

81) 『자유부인』은 『서울신문』 연재 중 서울대 법대 교수였던 황산덕의 비난과 함께 신문지상에서 뜨거운 논쟁을 불러일으켰으며, 여성단체로부터 고발을 당하는가하면 남한사회의 부패성을 드러낸 이적 행위라는 이유로 작가 정비석이 치안국 대공과에 불려가기도 했다. 이러한 일련의 스캔들과 함께 『자유부인』은 『서울신문』을 베스트셀러로 만들었다. 당시의 출판 규모가 5백~1천부 수준이었으며 3천부가 팔리면 베스트셀러 축에 끼었음을 생각해볼 때, 7~8만부가 판매된 『자유부인』의 흥행 규모를 짐작해 볼 수 있다. <자유부인>은 당시로서는 보기 힘든 28일간 상영에 관객 13만 명 동원이라는 기록을 세움으로써, <춘향전> 이후 시대극이 주종을 이루던 영화가의 흐름을 바꿔놓았다.(이임자, 『한국 출판과 베스트셀러: 1883~1996』, 경인문화사, 1998, 254~258면.)

82) 박유희, 「『자유부인』에 나타난 1950년대 멜로드라마의 변화」, 『문학과 영상』6(2), 2005.12, 152면.

83) 노지승, 「<자유부인>을 통해 본 1950년대 문화 수용과 젠더 그리고 계층」, 『한국현대문학연구』27, 한국현대문학회, 2009.3.

상영 시간에 맞추어 축소되고 수정될 수밖에 없었는데, 이 과정에서 자유부인의 타락과 당대의 풍속은 한결 더 매혹적인 색채를 입는다. 영화는 소설에서 간단히 언급되거나 비판적으로 서술되었던 여성들의 서구화된 복식과 댄스, 파티장 등을 시각적 스펙터클로 제시함으로써 관객들에게 흥미로운 볼거리를 제공한다. 서술자의 존재 여부는 그러한 변화가 가능할 수 있었던 두 매체 간의 가장 주된 차이점이다.

소설에서 선영과 그녀의 남편 장태연의 내면은 서술자에 의해 낱낱이 드러나며, 서술자는 직접적 개입을 통해 인물들과 그들을 둘러싼 당대의 풍속에 대한 평가와 판단을 내리기를 서슴지 않는다. 특히 여성에 대한 서술자의 시선은 냉소적이며 많은 경우 비약적인데, 가정 밖으로 나가 경제활동을 하고자 하는 선영의 사고 과정이 "공산당 이상으로 무자비한 일"로 그려지는가 하면, 화교회 회원들의 수정궁 파티의 화려한 모습이 묘사된 다음에는 "삼천만이 모두들 민생고에 허덕이고 있어도 불야성을 이룬 땐스·홀에만은 놀라운 풍년이 들었"다는 서술자의 평가가 뒤따른다. 서술자는 독자들에게 직접 말을 걸어 그들이 타락한 선영과 윤주의 전철을 밟지 않기를 충고하기도 한다.

그러나 영화에서 선영을 비롯한 인물들의 행동은 관객들에게 그저 제시될 뿐이다. 옆집 대학생 신춘호와 함께 선영이 처음으로 댄스홀을 찾은 댄스홀 시퀀스는 스펙터클을 극대화한 대표적인 장면이다. '박주근과 그의 악단'의 음악을 배경으로 한 댄서 나복희의 독무는 마치 무대를 직접 바라보는 듯한 정면의 각도에서 과도한 길이로 노출되는데, 이러한 댄스홀의 장면화는 관객들에게 그 자체로 새롭고 흥미로운 매혹적인 스펙터클이 된다. 이처럼 서술자의 중재를 거치지 않은 직접적인 시각화를 통해 형상화되는 당대의 화려한 풍속과 자유부인의 일탈은 관객들에게 소설과는 다른 매혹을 제공했다.[84]

윤주의 죽음 또한 매체 변이 과정에서 고안된 것으로, 소설에서 선영의 친구 윤주의 죽음은 문면에 직접적으로 등장하지 않고 그녀의 당면한 죽음이 암시될 뿐이다. 불륜으로 인한 중절 수술 후 병원에 누워 "사경에 임해 있는" 윤주

84) 이길성 또한 『자유부인』과 <자유부인>이 가장 두드러진 차이를 보이는 지점은 화자의 문제에 있다고 파악한다. 화자의 개입이 부족하기 때문에 선영이 취하는 행동에 대한 세세한 부분들은 관객의 평가에 맡길 수밖에 없으며, 당대의 비평들이 여주인공이 "공중에 떠있다"고 비판하는 것은 화자의 설명이 영화에서는 배제되었기 때문이다.(이길성, 「정비석 소설의 영화화와 그 시대성」, 『대중서사연구』17(2), 대중서사학회, 2011, 184~186면.)

의 모습은 소설의 막바지에 짧게 등장한다. 소설이 전개되는 내내 선영과 시기와 경쟁 관계에 있던 윤주의 몰락과 병은 위기에 처한 선영이 '개심'해 가는 과정에서 "자유부인의 말로"를 보여주기 위해 도구적으로 삽입된다. 선영은 병원에 누운 윤주의 비참한 모습을 마주한 후, 장태연의 한글 공청회에서 "자신의 과오"를 "뼈저리게 뉘우치며" 가정으로 돌아간다.[85]

그러나 영화는 윤주가 죽음에 이르는 과정을 공들여 제시한다. 윤주는 병이 아닌 음독자살이라는 주체적인 방법으로 죽음을 맞으며, 윤주가 죽음에 이르는 과정은 영화의 결말부에서 길게 제시되며 서스펜스를 만들어냄으로써 관객의 집중을 유도한다. 기존의 연구들도 영화화 과정에서 변화한 윤주의 죽음에 주목하고 있는데, 많은 논자들에게 윤주의 음독자살은 여성들의 방종에 대한 더욱 강력한 처벌로 이해된다. 그러나 윤주의 죽음이 도구적으로 활용되는 소설에 비해 직접적인 시각화를 통해 그녀의 죽음을 재현하는 영화에서 그 죽음의 처벌적 성격은 도리어 약화되고 있으며, 그녀의 죽음의 장면에는 소설에는 없었던 애수와 매혹이 깃들게 된다.

선영의 눈물과 윤주의 죽음이라는 기표가 갖는 복합적인 의미들이 처벌과 단죄의 의미를 넘어설 수 있는 가능성을 제시함으로써, <자유부인>이 문화적 충돌과 그로 인한 고통의 본질을 영화적 기호체계로 풀어낸 작품이라 평가하는 서현석의 논의는 이 글과 시각을 함께 한다.[86] 그는 영화의 결말부에서 선영이 불륜을 발각 당한 후 눈물을 흘리며 집으로 돌아가는 길이 그녀에게 내린 통속적인 "천벌"이 아니라 그녀가 처한 냉혹한 현실을 환기한다고 말하며, 그녀의 눈물은 참회가 아닌 욕망의 불가능과 단절에서 오는 억울함과 절망의 표출이라 분석한다.[87] 더불어 그는 윤주의 죽음을 "완벽한 파멸"을 택한 과감한 투사의 행동이라 평가하며[88] 필연적인 실패와 파멸의 표출을 한형모의 작가적 특성으로 이해하고자 한다. 서현석의 논의는 윤주의 죽음이 가진 파멸적 에너지의 가능성을 드러냈다는 점에서 의미가 있으나, 자살이라는 죽음의 일반적 성격만으로는 재현된 죽음의 특성을 충분히 살필 수 없다는 점에서 한계를

85) 정비석, 『자유부인』, 정음사, 1954.
86) 서현석, 앞의 논문, 127면.
87) 선영의 귀가길이 애상적인 분위기를 만들어내며 가부장적 질서로의 회귀를 넘은 열린 독해를 만들어냄을 지적하는 연구들은 적지 않지만, 윤주의 죽음이 갖는 전복성은 기존의 연구들에서 주목 받지 못했다.
88) 서현석, 앞의 논문, 135면.

남긴다. 이에 이 글은 윤주의 죽음이 재현되는 양상을 더욱 면밀히 고찰해봄으로써 그 의미를 보다 적극적으로 규명해보고자 한다.

윤주의 죽음의 전조가 직접적으로 드러나기 시작하는 것은 경찰서 취조 시퀀스에서부터이다. 사기혐의에 연루되어 조사를 받던 중에도 내내 당당하던 윤주는 불륜 상대인 백광진과 온양온천에 함께 갔던 일이 알려지는 순간 급격히 당당함을 잃는다. 카메라는 놀라는 윤주의 얼굴을 급격히 줌인함으로써 그녀의 변화에 집중하기 시작한다. 이전까지 공손한 태도를 유지하던 형사는 그녀의 불륜이 알려지는 순간 곧바로 우악스런 태도를 취함으로써 그녀의 불륜에 대한 경멸의 시선을 감추지 않는다. 또한 불륜 사실이 알려진 이후 카메라를 든 남자 넷이 급작스레 화면에 등장해 플래시를 터트리며 윤주의 얼굴을 찍는 장면은 윤주라는 여성의 '부도덕'이 더 이상 사적인 차원에 머무르지 않음을 보여주는 반면, 사기를 꾸미고 함께 불륜 관계를 맺었던 백광진은 윤주가 조사를 받기 전 유유히 경찰서를 빠져나간다. 이후 선영이 파티에 참가할 것을 알려주는 양품점 신과 선영의 불륜 상대인 한태석이 파티에 참가할 것임을 알려주는 신이 짧게 등장한 후 곧바로 이어지는 것은, 비수에 잠긴 윤주가 다리 위를 걷는 쇼트이다. 이어지는 쇼트들은 반복적으로 윤주의 죽음을 암시한다. 영화는 경찰서 시퀀스를 윤주의 죽음을 설명하는 인과적 몽타주로 설정하며, 이는 윤주의 죽음의 원인이 그녀를 향한 억압적인 사회에 있음을 고발하는 효과를 낳는다.[89]

그림 7

그림 8

89) 윤주를 취조하는 내내 형사의 뒤에 배경으로 등장하는 "방첩(防諜)" 포스터는 그녀의 성적 방종에 대한 감시와 처벌이 공산주의자에 대한 단속과 처벌의 기제와 겹쳐짐을 암시하고 있으며, 이에 그녀의 죽음은 <운명의 손> 속 정애의 죽음과 겹쳐진다.

윤주의 죽음에 대한 암시는 다리 위를 걷는 쇼트로부터 장소를 바꾸어가며 총 세 번 등장한다. 비수에 잠긴 얼굴로 다리를 걷던 윤주가 다리 아래를 내려다보는 쇼트 후 수면을 비추는 쇼트가 연결되고 애상적인 정서를 자아내는 음악이 삽입된다.(그림 7) 이후 기차의 기적소리가 삽입되며 화면이 페이드 아웃되었다가 곧 검은 연기를 뿜으며 화면을 향해 달려오는 아웃 포커스된 기차가 등장한다. 기차 앞으로 비통한 얼굴의 윤주가 등장하며, 카메라는 곧 가만히 눈을 감는 윤주의 얼굴을 미디엄 클로즈업 쇼트(medium close up shot)로 비춘다.(그림 8)

이후 윤주와 선영이 등장하는 신들은 교차편집(cross cutting)된다. 교차편집은 평행 구조를 낳는데, 평행 구조는 상술(elaboration)의 기능을 맡음으로써 이야기의 주요 영역을 이끄는 주평행(primary parallel action)과 요약(condensation)의 역할을 하며 강력한 극적 촉매로 기능하는 부평행(secondary parallel action)으로 나뉜다.[90] 영화가 후반부로 접어들기 이전의 서사 구조가 내내 선영의 이야기를 중심으로 이루어졌음을 생각해볼 때, 이 평행 구조에서도 주평행은 선영의 이야기가 될 것임을 예측해볼 수 있다. 그러나 윤주가 죽음을 결심하고 세 차례의 암시 끝에 마침내 죽음에 이르는 과정은 선영이 불륜을 행하고 발각되는 과정과 교차되는 동안 오히려 더욱 주요한 이야기로 제시됨으로써 형식적으로 특권화된다.[91]

죽음을 결심한 이후부터 윤주의 얼굴은 홀로, 자주 클로즈업된다. 클로즈업은 관객들이 인물의 심리 상태나 사고 과정에 접근하도록 함으로써 클로즈업되는 인물을 내러티브의 중심에 놓는다.[92] 죽음을 결심하기 이전 윤주는 언제나 선영이나 광진과 함께 등장하며 그 내면을 비추는 일이 없었음을 생각해볼 때, 죽음의 재현이 시작되자 그녀의 내면을 드러내는 얼굴을 빈번히 클로즈업하기 시작한다는 것은 죽음을 향한 그녀의 내면을 가까이서 그려내고자 하는 영화의 욕망을 드러낸다. 윤주가 실제로 죽음을 맞는 파티장 시퀀스에서 이는 더욱 두드러지는데, 의미 있는 대화는 이루어지지 않는 시끄러운 음악만이 가

90) Stefan Sharff, 앞의 책, 114면.

91) 파티장에서 흘러나오는 것으로 밝혀지는 음악은 파티장 밖에서 한태석과 대화를 나누는 선영과 파티장 안의 윤주를 이어주는데, 이때 음악은 파티장에서 울리는 것으로 설정됨으로써 교차의 핵심, 즉 실제로 사건이 일어나고 있는 곳은 윤주가 있는 파티장임을 암시한다.

92) Susan Hayward, 앞의 책, 228면.

득 찬 파티장에서 카메라는 윤주를 집요하게 좇는다. 검은 빛의 홀터넥 드레스를 입고 화려한 목걸이를 한 윤주는 춤을 추다 하이볼을 주문한다. 그녀의 죽음이 임박해지자 더욱 빠른 템포의 춤곡이 흘러나오고, 주선율이 시작될 때 하이볼이 서브된다. 핸드백에서 준비해 온 약을 꺼내 술에 타 마신 윤주는 다시 춤을 추며 어지러워하는데, 이를 카메라는 롱 쇼트의 부감으로 비춘다. 그리고 높은 음의 충격음과 함께 윤주는 쓰러진다.

윤주가 쓰러지자 카메라는 바닥에 누워 있는 윤주를 서서 내려다보고 있는 사람들을 비추고, 곧 바닥에 쓰러져 누운 윤주를 비춘다. 누군가가 윤주의 눈을 감겨 줌으로써 그녀의 죽음이 확인되자 카메라는 쓰러진 윤주를 잠시 비춘다. 경찰서 시퀀스 이후 두 차례의 자살 암시를 통한 윤주의 죽음의 지연은 관객의 집중과 기대를 모은 후, 충격음과 함께 찾아온 윤주의 죽음으로 서스펜스는 폭발하며 일시에 해소된다. 관객들은 윤주의 죽음을 내려다보고, 윤주의 죽음이 전시되는 모습을 바라본 다음(그림 9) 다시 윤주의 죽은 육체를 가까이서 바라본다.(그림 10)

그림 9

그림 10

이러한 윤주의 죽음은 소설에서처럼 처절하거나 비참함을 띠기보다는, 주체적이고 충격적인, 더 나아가 사뭇 매혹적인 죽음으로 그려진다. 윤주의 죽음은 강렬한 시·청각적 이미지로 제시되며 영화 속 인물도, 영화도 그 죽음에 대한 의미를 명시적으로 제시해주지 않기에, 관객들은 경쾌한 음악 속에서 내레이션이나 대사 없이 이루어지는 윤주의 죽음을 목격하고 그 의미를 해석해야 할 능동적인 위치에 처한다. 따라서 윤주의 죽음은 “타락에 대한 응징의 강화”[93]를 넘어선다. 그녀의 죽음은 단순한 처벌로 포섭될 수 없는 모호하고 매혹적인

영역을 만들어내며, 이 죽음은 보수적인 세계로의 회귀라는 그 서사적 역할로 온전히 포섭될 수 없는 것이다.

이 절에서 마지막으로 살펴볼 영화는 신상옥의 <지옥화>(1958)[94]이다. 이 영화는 신상옥의 "현실 폭로적 리얼리즘 지향"이 요약된 영화[95]로 일컬어짐으로써 한국 리얼리즘 영화의 계보 속에 굳건히 자리하고 있는데, 이 글에서는 이 영화의 리얼리즘적 성취는 잠시 미뤄두고 결말부에 등장하는 쏘냐의 죽음의 의미를 살펴볼 것이다. 영화의 대강의 줄거리는 다음과 같다. 양공주 쏘냐는 그의 연인 영식과 함께 미군기지 옆 기지촌에서 생활한다. 쏘냐는 영식을 찾아 시골에서 올라온 그의 동생 동식을 유혹하여 영식을 모함에 빠뜨리고 동식과 함께 떠나려 하나, 결국 영식의 손에 의해 죽음을 맞는다. 쏘냐가 죽은 이후 동식은 양공주 주리와 함께 시골로 돌아가는 버스에 오른다.

이 영화의 절정부에서 죽음을 맞는 것은 쏘냐와 영식이다. 영식과 동식, 쏘냐는 제각기 다른 곳에서 죽음의 장소인 진흙 펄로 모여든다. 총에 맞아 중상을 입어 죽어가던 영식은 자신을 배신한 쏘냐를 발견하자 마지막 힘을 다해 쏘냐를 향해 다가간다. 이 진흙 펄 시퀀스는 매우 길게 제시되는데, 영식과 동식이 서로 만나기까지 2분 가까이 이들은 진흙 펄을 헤맨다. 그동안 조용히 형님을 부르는 동식의 목소리만이 들릴 뿐 다른 대사는 제시되지 않는다. 영식과 동식이 만난 이후 쏘냐가 펄에 도착하자, 영식과 동식이 투 쇼트로 한 프레임 안에 들어감으로써 한 편이 되고 쏘냐는 혼자가 된다. 동식을 발견한 쏘냐 또한 동식의 이름만을 부를 뿐 어떠한 말도 하지 않는다. 동식은 매달리는 쏘냐를 뿌리치고, 죽어가던 영식이 일어나 쏘냐에게 다가오며 칼을 겨눈다. 이후의 쇼트들은 오직 죽음을 향해 달려간다. 안개가 자욱이 낀 진흙 펄의 비현실적인 배경 속에 울리는 것은 목숨을 구해달라는 쏘냐의 무의미한 외침뿐이다.

이러한 장면화의 비현실성을 증폭시키는 것은 바로 흑백의 색조이다. 모노톤의 색채 속에서 인물들의 얼굴과 몸에 묻은 진흙은 마치 피나 오물과 같고, 빠른 움직임을 불가능하게 하는 진흙 펄에 올라오는 기포들은 끓어오르는 용암처럼 보인다. 영식이 쏘냐를 죽이기까지는 배경 음악도 제시되지 않는데, 강렬한 시각적·촉각적 이미지가 죽음의 장면에 오롯이 집중하게 한다. 마침내 쏘

93) 박유희, 앞의 논문, 152면.
94) 1958.04.20.개봉. 신상옥 감독, 이정선 각본, 서울영화사 제작.
95) 한국예술연구소, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2002, 175면.

냐를 칼로 찌른 후 영식은 죽어 쓰러진 쏘냐를 향해 기어간다. 다시 음악이 삽입되기 시작하며, 이어 동식이 영식에게 다가와 형을 안고 흐느낀다. 두 인물의 시체는 나란히 누워 있지만 이들이 죽음을 맞는 방식과 그것이 영화 속에서 의미화되는 방식은 대조적이다. 쏘냐가 영식을 "여보"라 부르며 살려달라는 무의미한 외침과 함께 진흙을 던지는 소극적 저항 이후 말도 없이 쓰러져 죽는다면, 영식은 동식이 지켜볼 수 있을 때에야 마침내 죽음을 맞으며 못난 형을 용서하고 어머니를 잘 부탁한다는 유언을 남긴다. 나란히 누운 두 시체를 앞에 두고 동식은 쏘냐의 시체가 거기에 놓여 있는 것을 알아채지도 못한 양 눈길조차 주지 않은 채 영식의 시체를 부둥켜안고 흐느낄 뿐이다.(그림 11)

그림 11

그림 12

영식을 안고 흐느끼던 동식을 비추던 카메라는 그 옆에 덩그러니 누운 쏘냐의 시체를 비춘다.(그림 12) 이 쇼트는 진흙 펄과 대조되는 쏘냐의 흰 육체를 미디엄 클로즈업 쇼트로 비추며 관객들에게 그녀의 죽음을 응시하게 한다. 이러한 죽음의 재현 방식은 우선 그 끔찍함에도 불구하고 매혹적이다. 이국적인 차림새를 하고 비현실적인 배경 속에서 죽음을 맞은 그녀의 시체는 두려움과 함께 매혹을 준다. 또한 그녀의 죽음은 얼마지 않아 끝나는 영화 속에서 어떠한 의미도 부여받지 않는다. 쏘냐가 죽음을 맞는 시퀀스는 이 영화 속에서 돌출적인데, 길고 강렬한 시퀀스는 쏘냐의 말없는 주검을 비추는 쇼트로 끝을 맺음으로써 그녀의 죽음을 강렬하고 선명하게 부각시킨다. 이후 영식의 유언을 받들어 순수성을 잃지 않은 양공주 주리와 함께 시골로 가는 버스에 오르는 동식의 모습이 짧게 삽입됨으로써 영화는 안정적인 세계로의 회복 의지를 보여주지만, 영화는 쏘냐의 죽음과 그의 정지된 모습을 비추는 데에서 이미 끝난

것과 같아 동식의 이야기는 오히려 영화의 주된 서사 밖에 덧붙여진 후일담으로 존재하게 된다. 쏘냐의 죽음이 이토록 강렬히 재현되고 그 이후 어떠한 의미화도 이루어질 수 없음을 보여주는 영화의 결말은, 오히려 그녀의 에너지가 죽음이라는 단죄로 온전히 해소되거나 포섭될 수 없음을 보여준다.

각기 댄스홀, 동굴, 진흙 펄이라는 낯선 장소에서 성장(盛裝)을 한 채 죽어가는 인물들의 모습과 그에 대한 카메라의 응시는 그들의 매혹적인 죽음을 목격하고 응시하게 함으로써, 가부장적 질서의 회복이나 반공 국가의 수립이라는 보수적이고 안정적인 세계로의 회귀를 방해하고 정지시키는 모호한 영역을 만들어낸다. 여성에 대한 천착과 그들을 그려내는 양가적 시선은 1950년대 많은 영화들의 한 특성이며 한형모와 신상옥의 영화에서 이는 특히 두드러진다. 한형모는 이 시대의 여성들과 그들의 애정 관계를 지속적으로 그려내고, 신상옥 또한 여대생에서 양공주, 미망인에 이르기까지 당대 새로이 등장한 1950년대의 여성들을 그리는 데에 몰두한다. 그들의 영화 속에 나타나는 여성들은 매혹적이며 진취적이지만, 끝내 가부장적 질서의 울타리로부터 온전히 벗어나지는 못한다.[96] 그러나 두 힘의 충돌은 의미가 뒤섞인 모호한 영역을 발생시키기에, 그 유보지점에서 보수적 이데올로기를 넘어설 수 있는 전복의 가능성이 생겨난다.

이처럼 모호하고 그렇기에 매혹적인 여성들은 1960년대에 들어서면 스크린으로부터 자취를 감춘다. 불안정한 정체성으로 죽음의 순간에마저, 혹은 죽음을 통해 필사적으로 경계에 선 모호성을 만들어내던 여성들은 1960년대에 이르면 근대화 프로젝트 속에서 산업역군과 착하고 책임 있는 딸이 되어 온전히 제도 속으로 포섭되는 것이다. <쌀>(1963, 신상옥)이나 <또순이>(1963, 박상호)와 같은 영화들 속에서 노동하는 주체로 구성된 여성들은 국가적 통합의 기획 속에서 민족과 가족의 삶 속으로 편입된다.[97] 이처럼 여성 인물들의 죽음

96) <여사장>(1959)과 같은 코미디 영화에서도 이러한 양상은 유지되는데, 이 영화는 사회적으로 성공한 세련된 여성의 서구적 생활양식을 매력적으로 그려내면서도 그 끝에 이르러서는 여성 주인공이 결혼과 함께 사회적 지위를 상실하고 한복을 입은 전통적인 여성상으로 회귀하는 모습을 그려낸다. 김려실에 따르면 한형모의 이러한 양가적 태도는 미국화를 중심으로 한 새로운 변화에 대한 한형모 자신의 태도와 상통하는 것이기도 하다.(김려실, 「1950년대 한국영화에 나타난 '미국적 가치'에 대한 양가성: 한형모 프로덕션의 영화를 중심으로」, 『현대문학의 연구』42, 한국문학연구학회, 2010.)

97) 변재란, 「'노동'을 통한 근대적 여성주체의 구성: <쌀>과 <또순이>를 중심으로」, 주

을 둘러싼 모호성은 1960년대와 변별되는 1950년대 영화들의 한 특성이자, 그를 둘러싼 당대의 혼란한 여성 담론과 사회의 인식을 보여주는 지표가 된다.

2.2. '언캐니'한 세계 인식을 통한 파국의 우회적 진단

1950년대 한국영화의 성장기는 <춘향전>의 기록적 흥행이 낳은 사극 제작 열풍과 함께 문을 열었다. 이 시기 사극의 유행은 당시의 영화 제작 현황을 "역사물 일변도"라 평할 정도로 대단한 것이었으며,[98] 1950년대에 형성되기 시작한 장르로서의 사극영화는 이후 한국 사극영화의 시원을 마련한다.[99] 김소영이 1950년대 사극영화들의 '사극(私劇)'적 특성을 지적한 이래로, 개인지향성은 여러 논자들에 의해 이 시기 사극의 대표적 특성으로 되풀이 언급되어 왔다. 김소영은 1950년대의 사극들이 "심리적, 사회적 문제들이 응축되어 있는 것으로 보이는 한 개인을 중심으로 음모와 불안, 화해 등을 다룬다"는 점에서 사극(私劇)인 한편, 대중들의 역사의식 형성에 기여한다는 점에서는 사극(史劇)이 될 수 있음을 지적한다.[100] 오영숙 또한 개인성의 부상을 1950년대의 핵심으로 파악하는 그의 연구에서, 이 시기의 사극들이 개인의 탐구에 열중하고 있음을 서술한 바 있다.[101]

다른 시기의 사극들이 주로 국가와 왕조의 흥망성쇠나 영웅적 인물의 일대기를 그리는 데에 몰두하는 것과는 달리, 이 시기 사극들의 관심사는 애정 관계와 사적 원한, 그로 인한 복수와 같은 개인적인 것들에 있으며 그것이 좌절되는 곳에서 인물들은 죽음을 맞는다. 특히 1950년대 사극의 한 부류에서 죽음은 단순한 소재를 넘어 영화를 지배하는 주된 이미지이자 정서로 활용되고 있는데, 그러한 죽음의 장면들을 둘러싸고 있는 것은 바로 환상성이다.

유신 외, 앞의 책, 112~113면.

98) 오영진, 「영화제작계의 반성」, 『대학신문』, 1955.11.7. 사극 열풍에 대한 당대 비평가들의 시선은 다소 비판적이었던 것으로 보인다.

99) 이호걸, 앞의 글, 175면.

100) 김소영, 앞의 책, 128면.

101) 오영숙, 앞의 책. 오영숙은 이 시기의 시대극을 "개인주의 영웅과 낭만적 사랑," "복수와 역사," "민족영웅과 역사전기영화"로 나누어 논의한다.

이호걸은 “전쟁의 경험과 건설에의 요구”라는 당대 사회의 맥락 속에서 이 시기의 사극을 고찰할 필요성을 제기하며, 비현실적인 환상으로 도피함으로써 격변의 시대상황에 반응하는 영화들에서 그러한 도피마저 좌절될 때 발생하는 체념과 공포에 주목한다.[102] 실로 1950년대의 사극영화들에서 공포와 결합된 환상성은 두드러지는데, 이 글은 이 시기 사극들이 만들어내는 죽음과 마법적인 힘으로 가득 찬 극적 세계를 이 시기 사극들의 주된 미학적 특성으로 고찰해봄으로써 그 파괴적 에너지를 포착해보고자 한다.[103] 1950년대 사극영화들은 거대한 사회의 조류와 변화 속에서 무력한 개인들의 죽음을 그려내고 있으며, 이는 전쟁과 전후 사회라는 파국적 현실에 대한 당대 영화의 우회적 진단이다.

이 절에서 다루는 두 편의 영화인 <양산도>(1955, 김기영)와 <종각>(1958, 양주남)은 개봉 시기가 동떨어져있을 뿐더러, 당대 비평가들로부터 받은 평가 또한 대조적이다. <종각>이 당대의 비평가들로부터 “한국 영화가 나아가야 할 방향”[104]을 보여준 모범적인 영화로 꼽히며 국제영화제에 출품된 작품이라면, <양산도>는 “그 취미의 저열하고 비속한 점은 놀라운 정도며 정녕 한국 영화를 이십년 퇴행시킨 감이 든다”[105]는 혹평을 피할 수 없었다. 그러나 두 영화는 죽음이 지배하는 세계를 적극적으로 그려냄으로써 독특한 미학적 효과를 발생시키고 있다는 점에서 함께 묶일 수 있으며, 이는 정도의 차이는 있을지언정 동시기의 다른 사극영화들도 공유하는 1950년대 사극영화의 한 특성이다. 이 글은 <종각>과 <양산도>라는 두 편의 영화가 죽음을 다루는 독특한 태도를 익숙한 것이 낯설어질 때 발생하는 공포의 감정을 일컫는 ‘언캐니’[106] 개념

---

102) 이호걸, 앞의 글, 192~196면.

103) 사극영화의 환상성은 한국영화사의 잃어버린 정전, <춘향전>(1954)에서부터 발견되는 것이다. 정종화는 “변사또와 춘향이 바닷가에서 쫓고 쫓기며 달리는 춘향의 옥중 환상 장면은 지금도 잊을 수 없는 명장면”이라 평가하며 <춘향전>의 환상성을 강조한다.(정종화, 앞의 책, 7면.)

104) 「인간 탐구의 진지한 의욕/문예영화 <종각>」, 『한국일보』, 1958.08.31.

105) 허백년, 「한국영화의 방향/<양산도>가 제기하는 문제(하)」, 『조선일보』, 1955.11.08.

106) 언캐니한 감정을 가장 강렬하게 불러일으키는 것은 죽음, 시체, 유령과 죽은 자의 귀환이다. 프로이트는 “The ‘Uncanny’”에서 죽음의 문제와 관련된 두 가지 정동을 구별한다. 첫째는 과거에 이미 죽은 자가 현재로 귀환할지 모른다는 공포이며, 두 번째는 살아 있는 주체가 미래의 어느 순간에 다가올 필연적인 죽음을 받아들여야 한다는 것을 상상해야 하는 곤혹스러움이다. 우리가 확신하는 삶과 죽음 사이의 경계는

과 함께 설명하고자 하며, 그 과정에서 이 영화들이 당대 사회 속에서, 또 인접한 작품들 속에서 갖는 의미를 고찰해보고자 한다.

<양산도>[107]를 향한 당대 비평가들의 지독한 혹평에도 불구하고 김기영은 이 영화를 자신의 작가세계의 시작점이자 대표작으로 꼽은 바 있다. 이 영화가 개봉된 1955년은 한국영화사상 초유의 흥행을 불러일으킨 이규환의 <춘향전>이 개봉한 해였다. <양산도>와 <춘향전>은 하층민의 사랑이 지배층에 의해 방해를 받는 혼사장애담의 구조를 공유하지만, 두 영화는 결혼과 죽음이라는 정반대의 결말을 향해 나아감으로써 종국에는 각기 전혀 다른 세계로 귀결된다.

<춘향전>이 친숙한 서사를 사랑과 연애라는 당대의 관심사와 결합해 냄으로써 당대 관객들의 폭발적인 관심과 호응을 이끌어 냈다면, <양산도>는 익숙한 세계를 죽음으로 점철된 세계로 뒤바꿔 놓음으로써 서사적 관습과 규범을 적극적으로 교란시킨다. <양산도>는 이후 내내 죽음과 성을 통해 인간의 욕망을 그리는 데에 천착한 김기영의 작품 세계의 기원인 동시에, <춘향전>의 정반대편에 서서 1950년대 사극영화의 첫머리를 장식하는 작품이라는 점에서 주목을 요한다. <양산도>는 비록 당대의 관객들과 비평가들로부터 호응을 얻는 데는 실패했지만, 죽음으로 가득한 파국적 세계인식을 통해 당대 사회를 우회적으로 진단해 낸다는 점에서 1950년대 사극의 중요한 한 작품으로 꼽힐 수 있다.

태중 혼약한 사이인 수동과 옥랑은 옥랑을 탐내는 김진사의 아들 무령에 의해 헤어질 위기에 처한다. 그들은 수동 아버지의 도움으로 첫날밤을 지낸 후 마을을 떠나지만 곧 김진사의 하인들에게 붙잡히고, 이때 수동은 낭떠러지에서 떨어져 정신을 잃는다. 김진사의 하인을 실수로 죽이게 된 옥랑 부와 옥랑은 옥에 갇히고, 수동이 죽은 줄로만 알았던 옥랑은 아버지의 살인죄를 덮어주는 조건으로 무령과의 혼인을 약속한다. 실의에 빠져 목을 매 자살한 수동의 시체는 옥랑의 혼인 행차 길에 묻히고, 옥랑의 혼인 마차는 수동의 무덤가를 지나자 꼼짝하지 않는다. 이에 수동의 어머니는 가마 밖으로 나온 옥랑을 찌르고, 옥랑은 수동의 무덤으로 기어가 죽음을 맞는다. 현재는 필름이 유실되어 확인할 수 없는 이 영화의 마지막 장면에서 이 영화의 기괴성은 극에 달한다. 수동

산 것과 죽은 것, 이성과 초자연적인 것에 대한 구분이 흐려지는 곳에서 불확실한 공간이 된다.(Laura Mulvey, 앞의 책, 47면.)

107) 1955.10.13. 개봉. 김기영 감독, 이태환·김기영 각본, 이운방 각색, 서라벌영화공사 제작.

의 무덤이 열리고 시간(屍姦)이 이루어진 이후 하늘에서 한 줄기 빛이 내려오고 옥랑과 수동은 함께 하늘로 올라간다.[108]

이 영화는 그 시작부터 죽음의 기호들로 가득하다. 사냥과 불과 같은 상징적 이미지들은 영화가 진행되는 내내 등장하며, 인물들의 대화는 영화의 시작에서부터 죽음을 예견하고 암시한다. 옥랑과 수동은 그들의 사랑이 방해받기 이전에도 영원한 행복이 아닌, 함께 할 죽음을 맹세한다. 시나리오에서 죽음의 색채는 더욱 선명하고 강렬하게 드러난다. “역적들의 거치른 행렬이 지나가면 음란한 비명 소리가 들리고 서소문에는 역적들의 목이 장대 끝에 매달리고 목에서 흐르는 피가 아래 놓인 항아리에 흘러 들어간다. 까마귀 떼가 미친 듯이 피냄새를 맡고 울어대며 선회한다.”[109]는 내레이션으로 시작하며 죽음과 피로 점철된 역사의 비극을 그려낼 것임을 예고하는 시나리오에는, 매 사건마다 죽음이나 죽음에 대한 예감이 존재한다.

영화 속 갈등이 극에 치달으며 저주와 죽음은 더욱 강렬하게 극적 세계를 지배하기 시작한다. 낭떠러지에서 떨어져 죽은 줄 알았으나 다시 살아 돌아온 수동은 무령과 혼인을 약속한 옥랑에게 분노와 고통에 가득 찬 얼굴과 몸짓으로, “나는 죽어서 상사병이 되어 너의 피를 빨아먹으러 오겠다” 저주하며 죽음 후의 귀환을 예고한다. 이는 이후 옥랑이 그의 무덤 앞에서 죽음을 맞고 함께 하늘로 올라간다는 점에서 성사된 것과 다름없다. 인체의 부자연스러운 이미지 또한 영화의 기괴함을 증폭시키는데, 수동을 위시한 인물들의 몸짓은 살아 있는 사람의 움직임이라기에는 너무나 뻣뻣하고 과잉되어 있다.[110] 과잉된 이미지와 귀환의 서사로 인해 수동은 살아 있을 때부터 이미 죽은 자와 같아 산 자와 죽은 자의 경계에 존재함으로써 지적 불확실성의 영역을 만들어내며, 이

---

108) 한국예술연구소 편, 앞의 책, 188면.

109) 김기영, 「양산도」, 『김기영 시나리오 선집1』, 집문당, 1996, 11면.

110) 모리 마사히로의 ‘불쾌함의 골짜기’, 즉 ‘언캐니 밸리(uncanny valley)’ 이론에 따르면 인간은 인간과 유사한 개체에 대해 인간과의 유사성이 높을수록 강한 호감을 느끼지만, 그 유사성의 정도가 높아지는 어느 순간에 다다르면 위화감과 함께 강한 불쾌감을 느끼게 된다. 모리는 그러한 불쾌감을 유발하는 것의 예로 시체나 의수 등을 들고 있다. 움직임이 있는 개체일 때 불쾌감은 더욱 커지는데, 움직이는 시체는 가장 큰 불쾌감을 일으키는 것에 해당한다.(森政弘, 「不気味の谷」, 『Energy (エナジー)』 第7巻 第4号, 1970. 참고.) 로봇 공학자인 모리의 이론은 비판의 대상이 되기도 하지만 애니메이션이나 게임 연구에 중요한 참고가 되며 근래에 들어서는 ‘좀비’ 연구에 빈번히 인용된다.

는 그것을 바라보는 관객들에게 언캐니한 감정을 불러일으킨다. 이 영화에서는 인물들이 죽는 과정과 죽은 후의 모습 또한 매우 길게, 되풀이 노출된다. 그중 단연 두드러지는 것은 자살한 수동의 시체인데, 긴 머리를 풀어 앞으로 늘어뜨린 수동의 늘어진 시체는 충격적인 이미지로 강력한 언캐니를 발생시킨다.(그림 13) 칼에 찔린 옥랑이 수동의 무덤을 향해 기어가는 움직임 또한 살아 있는 몸이 죽어가는 과정을 과장된 몸짓으로 보여준다는 점에서 언캐니하기는 마찬가지이다.(그림 14)

그림 13

그림 14

이 영화를 “비극으로 만든 것인지 희극으로 만든 것인지” 의심스럽다는 유두연의 혹평은 이 영화가 발생시키는 언캐니함을 분명히 짚어낸다. 유두연은 이 영화 속 인물들의 몸부림이 “관객에게는 조금도 전달되지” 않는다고 평하는데, 이는 이 영화의 이미지가 당대의 관객들에게도 기괴하고 “무질서”한 느낌을 주고 있었음을 알게 해 준다.[111] 이 영화는 이미지와 서사의 두 층위 모두에서 삶의 세계를 압도하는 죽음 충동을 그려내는 데에 몰두함으로써 관객들의 기대를 적극적으로 배반하고 거스른다.[112] 고래로 가장 익숙한 서사 중 하나인 혼사장애담은 과잉된 죽음의 이미지들로 가득 채워지고, 두 주인공의 결합은 죽음 이후 시간과 승천이라는 충격적이며 환상적인 장치들로 이루어지는 것이다. 지배 계층에 의해 무력하고 비극적인 죽음을 맞는 인물들을 그려내며 그러한 파괴적인 죽음을 통해서만 부조리하고 견고한 기존의 질서에 흠집

111) 유두연, 「무질서한 연출/ 양산도를 보고」, 『경향신문』, 1955.10.24.
112) 사극은 과거를 현재의 시간으로 불러낸다는 점에서 그 자체로 과거의 귀환이기도 하다.

을 낼 수 있음을 보여주는 이 영화의 환상성은 <춘향전>이 보여주는 환상의 반대편에 존재한다. <춘향전>이 당대 관객들의 기대와 욕망을 충족시키는 환상을 그려냈다면, <양산도>는 관객들의 기대와 관습을 적극적으로 거스르는 파괴적 이미지를 환상이라는 형식으로 그려내 보임으로써 파국적인 세계 인식을 드러낸다.[113]

<양산도>가 1950년대 사극 붐의 첫머리에 위치한다면, 1958년 개봉한 양주남의 <종각>[114]은 1950년대 사극영화의 끝자락에 위치하는 영화이다. 이 영화 또한 <양산도>와 같이 죽음으로 점철된 세계를 형상화하는데, 죽음은 양주남의 영화 세계를 관통하는 중요한 주제이기도 하다.[115] 고령사의 전설적인 종을 만든 종장이 석승은 영실이라는 처녀와 이웃하여 노년의 남은 생을 절에서 보낸다. 이름난 종장이의 손자로 태어나 하인 노릇을 하던 석승은 연인 옥분의 죽음을 계기로 종장이가 되는데, 이후 한 과부를 만나 부부의 연을 맺지만 할아버지의 채 이루지 못한 전설의 종을 만들기 위해 애쓰던 중 아내 또한 아이를 낳으며 숨을 거둔다. 석승은 영실이 한 번도 만나지 못한 채 헤어진 딸임을 예감하지만 끝내 영실이 자신의 딸임을 확인하지 못한 채 낭떠러지에서 떨어져 숨을 거둔다.

<종각>은 종장이의 장인 정신과 비극적 운명이라는 전통적 주제를 죽음 충동이 가득한 낯선 세계의 모습으로 그려낸다. 이 영화의 오프닝 시퀀스는 깊은 산 속 종각에 서 있는 영실의 모습을 롱 쇼트로 비추는 것으로부터 시작하며, 자신의 이름을 소개하는 영실의 내레이션은 영화의 본격적인 시작을 알린다.

---

113) 위험에 빠진 진사의 딸을 사랑한 망나니가 비극적인 죽음을 맞는 <막난이 비사>(1955, 김성민) 또한 <양산도>와 유사한 구조와 정서를 가진다는 점에서 본격적인 고찰의 대상이 될 수 있다. 이호걸은 <시집가는 날>(1956, 이병일)과의 관계 속에서 <양산도>를 이해하는데, <시집가는 날>이 전근대적 신분질서를 가볍게 비껴날 수 있는 것으로 다루고 있는 것과 달리 <양산도>에서 이는 빠져나갈 수 없는 막다른 골목으로 인물들을 몰아넣는다. 그는 <막난이 비사>가 두 편의 영화들 가운데에 위치한다고 본다.(이호걸, 앞의 글, 196면.)

114) 1958.08.20. 개봉. 양주남 감독, 청남 각색, 팔월 프로덕션 제작. 『백민』에 실린 강로향의 「종장」을 영화화한 것으로, 이 영화는 애초에 샌프란시스코 영화제 출품을 염두에 두고 제작되었다. 제 9회 베를린 영화제(1959)에 출품되었으며, 제1회 문교부 선정 우수국산영화상 작품상(1959)을 수상했다.

115) 일제 시기의 <미몽(죽음의 자장가)>(1936) 또한 여성의 자살을 다루고 있는데, 이 영화에서 시체는 노골적인 비참함을 드러낸다. 마찬가지로 죽음의 전시로 결말을 맺고 있는 <모정>(1958)은 다음 장에서 다루고 있다.

이제는 종이 없는 종각에 선 그녀의 모습을 비추는 쇼트로 끝을 맺는 수미상관을 통해 이 영화는 영실의 이야기 속으로 들어갔다 나오는 구조를 취한다. 영실을 멀리서부터 비추는 쇼트를 길잡이로 들어간 이야기 속에서, 관객들은 다시 석승과 영실의 과거 속으로 들어간다. 보이스오버 내레이션과 플래시백[116]을 통해 석승의 세 다른 과거의 기점은 반복적으로 제시되며, 영화의 후반부에 이르면 영실의 과거 또한 한 차례 같은 방식으로 제시된다.

그림 15

그림 16

그림 17

그림 18

영실과의 대화 속에서 석승의 연대기는 빠른 속도로 재구성된다. 석승이 그

116) “플래시백은 시간상으로 등장인물의 인생이나 역사의 좀 더 앞선 시기로 되돌아가 그 시기를 이야기하는 것을 말한다. 그래서 플래시백은 해당 내러티브 내에서는 가장 명확하게 주관적인 순간들이다. 플래시백은 기억과 역사, 즉 주관적인 진실의 영화적 재현이다.”(Susan Hayward, 앞의 책, 642~643면.) 내레이터의 목소리가 삽입되는 보이스오버는 플래시백의 시작과 끝을 알리는 일반적인 약호이다.

의 현재에 이르는 삶의 첫 기점, 즉 영점으로 제시하는 것은 바로 그의 연인 옥분의 죽음의 순간이다.(과거 1, 그림 15) 석승은 옥분에게 유명한 종장이었으나 자살한 후 자신이 만든 종과 함께 묻힌 할아버지의 이야기를 들려주며 자신 또한 종장이가 될 것을 다짐한다. 머슴살이를 그만두고 결혼할 날을 꿈꾸던 둘의 행복한 나날을 비추는 것도 잠시, 둘의 약속 장소에 옥분이 심상치 않은 상태로 등장한다. 사뭇 평화로운 음악과 대조적으로 옥분은 석승에게 전할 떡을 든 채 몸을 비틀거리며 석승에게로 향하고, 어떠한 논리적인 전조나 이유도 없이 옥분은 석승이 있는 곳에 다다르자 숨을 거둔다. 옥분의 급사(急死)에 석승은 의문을 가지거나 당황하지 않고 슬픔에 젖을 뿐이다. 다시 영실과 대화를 나누는 현재의 시간으로 돌아온 후 제시되는, 그 전날 밤부터 급성맹장을 앓았던 모양이라는 석승의 말이 옥분의 죽음에 대한 설명의 전부이다.

옥분의 급사 이후 석승은 종장이가 되겠다는 결심을 굳힌다. 그리고 곧 그의 과거의 두 번째 기점으로 제시되는 것은 석승이 종 만들기를 배운 스승의 죽음이다.(과거 2, 그림 16) 영실과의 과거가 회상되던 것과 같은 방식으로 석승이 스승과 함께 보내던 시간들이 짧게 제시된 후, 스승은 곧 가슴이 답답하다며 고통을 호소한다. 이에 석승은 스승의 죽음의 전조를 전혀 눈치 채지 못한 채 그에게 줄 막걸리를 가지러 순진한 얼굴로 주막으로 뛰어간다. 석승에게 이 죽음의 시간은 옥분의 죽음 이후 몇 년의 시간이 흐른 이후의 한 순간일 테지만, 관객에게 그것은 옥분의 죽음에 이어 같은 회상의 구조를 통해 제시됨으로써 곧바로 옥분의 죽음을 상기시킨다. 즉 관객들은 스승 또한 옥분과 같이 죽음을 맞을 것임을 감지하고 다가올 죽음을 기대한다. 석승은 한참이나 시간이 지난 뒤에야 심상치 않은 스승의 상태를 눈치 채며, 이 죽음에 대한 설명 또한 “내 신변에 생긴 또 하나의 외로운 주검”이었다는 현재에 덧붙인 그의 말이 전부이다.

다음으로 제시되는 과거는 당시 과부였던 석승의 아내와 그가 우연히 만나는 장면이다.(과거 3) 이때 석승과 만나 사랑에 빠진 여자는 그가 사랑했던 옥분과 같은 얼굴을 가진 여자이며, 이에 석승은 크게 놀란다. 그러나 곧 여자와 사랑에 빠진 석승은 종 만들기에 더욱 정진하며, 그의 할아버지가 자살했다는 홍련사에서 종을 만들 기회를 얻게 된다. 그곳에서 석승은 그의 할아버지가 다른 종장이와의 경쟁에서 패배한 후 자살하고 그의 불완전한 종과 함께 묻혔다

는 사실을 알게 되며, 혼란에 빠진 그는 그 절에 걸려 있는 승자의 종과 할아버지의 종을 함께 녹여 전설적인 종을 만들겠다는 욕망에 사로잡힌다. 종을 훔쳐 나오는 과정에서 쫓기는 신세가 된 석승과 그의 아내는 떠돌이 생활 이후 곧 자리를 잡게 되는데, 집에서 먼 곳에서 종을 만들던 석승은 아내가 딸을 낳았다는 소식을 듣고 집으로 돌아가지만 그가 도착하기 이틀 전 아내는 죽음을 맞는다.

석승이 지켜보지 못한 아내의 죽음은 기독교식 장례 행렬을 비추는 것으로 스크린에 노출된다.(그림 17) 아내의 출산 소식에 들떠 기뻐하던 석승의 모습 이후 급격히 장례행렬이 연결됨으로써 영화 속에서 반복되는 죽음의 비극성은 더욱 두드러진다. 아내의 죽음은 옥분이나 스승의 죽음이 짧은 지속시간 동안 반복적으로 이루어진 것과 달리 일정 시간 지연된 이후에 이루어짐으로써, 관객들은 그녀의 죽음과 삶에 대한 상반된 기대를 동시에 품게 된다. 그러나 결국 아내 또한 숨을 거둠으로써 지연을 통한 구조의 변형이 일어났을 뿐 앞선 두 차례의 죽음과 같은 구조의 죽음이 반복된다.

이후 영실의 과거가 회상되기 시작하는데(과거 4), 석승의 회상이 보여주던 세계가 시공간적 좌표가 제시되지 않는 모호한 세계였다면 영실의 회상 속 세계는 그 시간과 공간이 명확한 세계이다. 영화가 후반부에 접어들면서 시대적 배경의 환기는 급격히 뚜렷해지며, 이에 따라 영화의 전반부와는 사뭇 다른 색채를 띤다. 석승의 삶에 드리우던 반복되는 죽음은 일제 시기라는 구체적 배경 속에서 광산 징용과 위안부 등 현실적 고통의 결과로 전환되며, 광산으로부터 탈출하려는 과정 속에서 영실의 연인 경준의 죽음이 암시된다.[117]

이어 이 영화의 결말부이자 마지막 죽음이 이루어지는 것은 영실과 석승이 함께 하는 극적 세계 속 현재의 시간이다.(현재, 그림 18) 석승과 영실은 영실이 석승의 잃어버린 딸일 것임을 직감하지만 끝내 관계를 확인하거나 확신하지 못한다. 그러나 관객들은 1인 3역을 맡은 옥분, 아내, 영실의 같은 얼굴을 통해 이미 영실이 그의 딸일 것임을 확신할 수 있다. 일제의 “금속 회수령”[118]

117) 경준은 영실의 탈출을 도와주던 과정에서 포주에게 발각 당해 그와 몸싸움을 한다. 이후 서울에 도착한 영실은 약속 장소인 탑골 공원에서 경준을 기다리지만, 영실을 부르는 탑에서 들려오는 경준의 목소리는 살아있는 자의 목소리가 아니며 이에 영실은 경준의 죽음을 직감한다.

118) 1942년 9월 8일 조선총독부는 전국에 금속 회수령을 발표하였다. 중일전쟁 이후 태평양전쟁으로 인한 군수품 조달 부족을 해결하기 위한 조치였다.

으로 인해 자신의 목숨과도 같은 종마저 빼앗길 위기에 처하자 석승은 종을 떼어가려 한다. 그러나 그가 진 운명의 무게만큼 종은 무거웠기에, 쇠약해진 석승은 비탈에 미끄러져 냇가에서 비참한 죽음을 맞는다. 옥분과 아내와의 만남이 이루어졌던 냇가에서 이루어진 죽음은 그의 죽음의 비극성을 심화시키고, 석승은 영실에게 굳세게 살아갈 것을 당부하며 영실의 품 안에서 눈을 감는다. 이후 영화의 도입부에서와 같이 영실의 내레이션으로 영화는 끝을 맺는다. “괴로운 이 세상을 멀리 피해가며 나는 이 종각에서 새로운 인생의 새벽을 기다려 보겠어요.”

석승과 영실이 회상하는 과거, 즉 그들의 인생을 만들어 온 과거의 세계는 죽음으로 점철된 언캐니한 공간이다. 플래시백으로 제시되는 과거 1, 2, 3, 4, 그리고 현재의 다섯 개로 나뉜 시공간에는 각각 하나씩의 중요한 죽음이 존재한다. 하나의 죽음은 각기 따로 떨어진 것이 아니라, 앞의 것이 뒤의 것으로 이어짐으로써 죽음의 반복에 대한 기대를 강화한다. 즉 이 영화가 꼽고 있는 과거의 순간들은 죽음 충동으로 가득하며, 이는 결국 석승의 죽음으로 정점을 이루며, 이들의 죽음은 영화 속에서 그 인과가 제시되지 않는 급사라는 점에서 죽음 충동과 그 반복은 더욱 두드러진다. 또한 과거의 죽음들은 끊임없이 현재로 투사된다는 점에서, 삶의 시간인 현재와 죽음의 시간인 과거의 경계는 흐려지고 겹쳐진다.

이 영화 속의 세계를 더욱 언캐니하게 만드는 것은 석승의 삶과 관련된 세 여인인 옥분, 아내, 그리고 그의 딸 영실이 모두 문정숙이라는 한 배우에 의해 1인 3역으로 연기되었다는 것이다. 이들은 머리 스타일과 옷을 제외하고는 얼굴이나 말투에서 큰 차이를 보이지 않는다. 아내와 영실이 1인 2역으로 연기되는 것은 끝내 명시적으로는 밝혀지지 않는 석승과 영실의 혈연관계를 관객들에게 강력히 암시하기 위함일 수 있지만, 그의 첫사랑 옥분까지 같은 얼굴을 갖고 있다는 것은 단순한 도구적 장치 이상의 효과를 낳는다. 이들은 언캐니함을 만들어내는 가장 주요한 개념 중 하나인 분신을 떠올리게 한다. 프로이트는 호프만의 『모래 남자*Der Sandmann*』가 만들어내는 언캐니한 감정들이 모두 ‘분신(double)’과 연관되어 있음을 지적하며 분신이 만들어내는 언캐니한 감정에 대해 길게 서술한 바 있다. 분신이란 초기 나르시시즘기에 죽음에 대한 두려움으로 만들어낸 불멸의 영혼이 점차 죽음의 조짐으로 변하는 것으로,[119] 이

는 개인의 무의식에 관한 분석이지만 이것을 영화의 구조에 대한 분석으로 확장시켜본다면 우리는 같은 얼굴을 가진 세 여인을 분신으로 이해할 수 있다.

이 세 인물을 분신으로 볼 수 있는 타당성을 더욱 강화시키는 것은 그들이 죽은 이후 같은 얼굴을 가진 인물이 어떠한 정보도 제공되지 않은 채 태연스레 등장한다는 것이다. 옥분의 죽음 이후 석승이 훗날 아내가 될 여인을 냇가에서 만날 때, 그가 여인의 얼굴을 확인하기에 앞서 관객들은 아무런 정보도 없이 같은 얼굴을 가진 인물을 마주하게 된다.[120] 과거와 현재를 오가는 구조 속에서 옥분과 아내는 과거 속에서 죽어가지만, 회상이 끝나고 현재로 돌아올 때 관객들은 다시 살아 있는 영실의 얼굴을 마주하게 된다. 따라서 영실의 얼굴은 죽어도, 죽어도 되돌아오는 얼굴이 됨으로써, 마찬가지로 언캐니를 만들어내는 주요 요소 중 하나인 죽은 자의 귀환으로까지 이어진다.

이처럼 이 영화는 신비한 힘과 죽음이 지배하는 세계를 그려내고 있다. "사람이 그리 쉽게 죽겠소"라는 석승의 말과, 급사가 만연하고 죽은 자가 귀환하는 듯한 마법적 힘이 가득한 세계의 대조는 아이러니를 발생시킨다. 계속해서 운명에 맞서 싸우겠음을 다짐하던 석승을 비롯해 그와 연을 맺은 이들이 모두 맥없이 죽어나가는 모습을 그리는 이 영화는 죽은 자와 산 자의 경계가 교란되고 흐려지는 환상적인 세계를 추구한다. 이는 운명 앞에 선 인간의 소극적인 패배라기보다는, 죽음 충동의 적극적 추구를 통해 그에 체념함으로써 동시에 맞서는 파멸적 저항에 가깝다. 이 영화는 봉합되거나 극복될 수 없는 죽음으로 가득한 세계 속에서의 파멸을 반복적으로 노출시킴으로써 현실에 대한 파국적인 인식을 보여주는 것이다.

따라서 당대의 비평가들이 긍정적으로 평가했던 영실의 새로운 출발의 다짐[121]은 희망적인 결말이라 보기에는 의심스러우며, 영화의 끝에서 영실은 산 속에 묻힌 마법적인 세계 속에 홀로 남은 채 카메라로부터 멀어져 간다는 것은 그러한 의심을 강화한다.[122] 이 영화는 시대가 바뀜에 따라 그 결은 바뀔지

---

119) S.Freud, op.cit., p.234~235.

120) 이는 영화이기에 가능한 설정과 효과이다. 영화는 인물들이 같은 얼굴을 가졌음을 설명하지 않고 얼굴을 관객들에게 그대로 제시할 수 있다. 소설에서라면 같은 얼굴을 가졌다는 언어적 서술은, 셋이 모두 다른 인물들이기에 닮은 얼굴을 가진 것으로 상상되기 쉽다.

121) 이 영화의 부제는 '또 하나의 새벽을 그리며'이다.

122) 영화의 시작이 익스트림 롱 쇼트에서 시작하여 점차 영실을 크게 비춤으로써 시작

언정 평범하고 무력한 인간의 삶을 지배하는 것은 죽음이라는 것을 보여준다. 일제 시기라는 멀지 않은 과거로부터 시작한 영화 속 극적 세계는 영실이 홀로 남은 전후라는 현재로 이어진다.

<종각>과 <양산도>는 그 배경과 결은 다르지만 부조리한 세계 속에서 급작스럽고 파멸적인 죽음을 맞는 인물들을 그려낸다는 점에서 같다. 과거의 소환은 언제나 지극히 현실적인 욕망으로부터 비롯하는 것임을 생각해볼 때, 비극적 운명을 마주한 인간의 무력한 죽음을 윤색 없이 노출시키는 두 영화가 전쟁과 전후 사회의 파국적 현실에 대한 영화의 우회적 진단이자 대응 방식임을 짐작해볼 수 있다. 이 두 편의 영화처럼 적극적으로 죽음의 세계를 그려낸 경우가 아니더라도 애상적이고 몽환적인 죽음으로 경사되는 이 시기의 사극영화들을 찾는 것은 어렵지 않다. 예컨대 신상옥에게 있어 사극은 그의 대표적 장르 중 하나인데, <꿈>(1955), <젊은 그들>(1955), <무영탑>(1957) 등을 비롯하여 일제시기의 소설을 원작으로 삼은 그의 1950년대 사극들은 환상적이고 애상적인 세계 속에서 이루어지는 인물들의 죽음으로 끝맺는다는 점에서 공통점을 갖는다.[123]

희부연 세계를 헤쳐 나가며 결합이 아닌 죽음으로 끝맺는 이 시기의 사극들은 개인의 무력한 죽음으로 가득한 세계를 그려낸다는 점에서 전쟁이라는 파국 이후 영화의 대응 방식을 징후적으로 드러낸다. 이 글에서 다루고 있는 1950년대의 사극영화들은 전통적인 것으로의 회귀와 복고를 통해 보수적인 이데올로기를 강화하는 사극의 일반적 성격을 넘어, 도리어 익숙한 세계를 모호하고 낯설게 만듦으로써 전복성을 획득하게 된다.

했다면, 영화의 끝에서 카메라는 영실로부터 멀어져 그녀가 더 이상 보이지 않게 된 산 속을 비춘다.

123) 예를 들어 <젊은 그들>에서 시체들이 쌓여 있는 텅 빈 건물 안에서 추격전을 벌이는 인물들은 비현실적이고 몽환적인 느낌을 만들어낸다.(이호걸, 앞의 글, 194면.) 그러한 아비규환 속에서 고운 한복을 입고 떠돌아다니는 인화의 모습에서 이 영화의 비현실성은 극에 달하는데, 그는 마치 유령과 같은 환상적 존재로 보인다.

3. 죽음 재현을 통한 전후(戰後) 재건의 시도와 균열

3.1. 부유하는 죄의식으로 인한 강박적 죽음결말의 양가성

앞선 장에서 강렬한 죽음의 이미지가 야기하는 전복적 모호성을 살펴보았다면, 이 장에서는 서사의 결말부에서 비인과적으로 재현되는 인물들의 죽음에 주목해 본다. 이 시기 영화들에서 강박적인 죽음의 결말은 당대 사회에 만연한 사회와 국가의 재건을 향한 강렬한 열망의 표출인 동시에, 그러한 재건의 시도가 그리 순탄히 이루어지지는 않을 것임을 보여주는 균열이 된다.

1956년을 즈음하여 멜로드라마는 유례없는 다작 현상을 보인다. 이영일은 이를 사회가 과도기로부터 안정기로 옮겨 갔음을 드러내는 표지로 파악하는데, 이러한 판단은 곧 이 시기 멜로드라마들의 "문제의식이 잠재"해 버렸다는 가치 평가로 이어짐으로써[124] 1950년대의 수많은 멜로드라마들은 "시대풍조"를 적절히 그려냈다는[125] 소극적 의미에서만 가치를 인정받게 된다. 그러나 멜로드라마가 역사적·사회적으로 특정한 조건 속에서 이루어진 경험적 태도(mode of experience)의 문학적 대응물이라는 토머스 앨새서[126]의 주장 이후, 멜로드라마는 마르크스주의와 정신분석학, 페미니즘 영화이론의 주목을 받으며 적극적인 연구의 대상으로 떠오르기 시작한다.[127] 진실과 윤리에 대한 전통적인 규범이 강하게 의문시되지만 그것의 회복이 당면한 관심사인 세계 안에서 멜로드라마는 발생한다.[128]

멜로드라마에 대한 적극적인 가치 평가는 1950년대의 멜로드라마 영화들에 대한 새로운 인식 또한 가능케 했으며, 앞선 장에서 살펴본 <자유부인>을 비롯해 개별 작품이나 멜로드라마 장르에 대한 본격적인 연구들도 상당수 축적

---

124) 이영일, 앞의 책, 248면.
125) 위의 책, 248면.
126) "Even if situations and sentiments defied all categories of verisimilitude and were totally unlike anything in real life, the structure had a truth and a life of its own, which an artist could make part of his material."(Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama," Christine Gledhill ed. *Home is Where the Heart Is*, British Film Institute, 1987, p.49.)
127) Ben Singer, 앞의 책, 12~13면.
128) Peter Brooks,『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013, 46면.

되어 있다. 그러나 당대 영화의 대부분을 차지했던 각기 다른 결을 가진 수많은 멜로드라마들은 여전히 적극적인 분석의 대상이 되지 못한 채 발견을 기다리고 있다. 이 글은 이 시기의 멜로드라마들이 인물들로 하여금 과잉된 죄의식을 표출하게 하고 그것을 해소하기 위해 인물들의 죽음을 택한다는 발견으로부터 출발하여 그간 주목받지 못한 이 시기 멜로드라마의 새로운 측면을 밝혀보고자 한다.

죄의식은 1950년대 문학 연구에서는 이미 중요한 키워드로, 전쟁의 경험은 이 시기 여러 작가들에게 죄의식과 죽음 충동에 몰두하게 했다. 같은 시기 문학이 '살아남은 자'로서의 죄의식을 자신의 정체성으로 삼아 죽음으로 경도되는 양상을 보이는 반면,[129] 이 시기 영화들에서 '죄'와 '용서'는 뚜렷한 인과를 부여받지 못한 채 텍스트를 부유하다 마침내 인물들의 강박적인 죽음을 향해 나아간다.

프로이트에 따르면 죄의식은 "초자아에 대한 자아의 두려움"이자 "자아와 초자아 사이의 긴장의 표현"이다. 죄의식은 주체가 비난받아 마땅하다고 생각하는 행위의 결과로 생겨난 정동이지만, 죄가 될 만한 실질적인 행위를 하지 않았음에도 불구하고 자신을 자책하며 무가치하다고 여기는 감정이기도 하다. 죄의식은 자아와 초자아 사이의 긴장을 넘어 자기처벌의 욕구로 나아가며 급기야는 자아의 파멸을 자행하는 힘으로 작용한다.[130] 오영숙은 1950년대의 영화들이 복수를 다루는 방식은 현실에 패배한 사람들이 지니는 좌절감을 표출하는 사적 정의구현의 수단이며, 그 이면에는 전쟁이 남긴 책임감과 죄의식, 혹은 안타까움과 희생자 의식이 존재했으리라 말한다.[131] 그에 따르면 1950년대의 복수극 영화들은 상처와 죄의식을 위로하고 싶었던 대중들의 무의식의 산물로서, 전후 대중들의 트라우마를 실체화시키는 과정이다.[132]

이 글이 다루는 영화들은 필연적으로 죄와 용서를 담보하는 복수극이 아닌, 삼각관계를 다룬 멜로드라마 영화들 속에 죄와 용서가 범람한다는 점에서 전

---

129) 이수형, 「1950년대 손창섭 소설에 나타난 죄의식에 관한 연구」, 『한국학논집』41, 계명대학교 한국학연구원, 2010; 강계숙, 「김종삼의 후기 시 다시 읽기: '죄의식'의 정동과 심리적 구조를 중심으로」, 『동아시아문화연구』55, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2013. 참고.

130) 강계숙, 위의 논문, 155면.

131) 오영숙, 앞의 책, 138면.

132) 위의 책, 139면.

후의 죄의식과 불안을 보다 교묘하고 징후적으로 드러낸다. <비오는 날의 오후 3시>(1959)와 <화심>(1958)이라는 1950년대 후반의 멜로드라마들은 불안정한 연애 관계인 삼각관계의 해결 방안으로 인물들의 죽음을 택한다. 일반적으로 악한 인물이 죽음을 맞음으로써 윤리관을 재정립하는 멜로드라마적 관습과 달리, 이 영화 속 인물들의 죽음은 뚜렷한 인과성을 부여받지 못한 채 영화의 결말부에 급작스런 돌출로 재현된다는 점에서 주목을 요한다. 이들은 죽음에 이르는 과정과 죽음의 순간에 과도하게 용서를 구함으로써 죄의식을 표출하는데, 거기에는 정당한 이유가 없기에 '죄'는 기의 없는 기표가 되어 영화 속을 부유한다. 그리고 그러한 인물들의 죄와 죽음에는 전후 사회의 진단 불가능한 불안이 오롯이 투사되어 있다.[133]

<비오는 날의 오후 3시>[134]는 미국교포 헨리 장이 5년 만에 돌아온 서울에서 과거를 회상하는 액자식 구성으로 이루어져 있다. 5년 전 군목부장으로 한국에 온 헨리 장과 수미는 비오는 날 파고다 공원에서 만나 운명적인 사랑에 빠지게 된다. 수미는 자신이 헨리에게 어울리지 않는 짝이라 말하며 그를 밀어내지만 그의 지속적인 구애에 마침내 그의 사랑을 받아들인다. 그러나 그들이 교회에서 결혼식을 올리던 날, 수미는 전쟁에서 죽은 줄로만 알았던 약혼자 인규가 돌아왔다는 소식을 듣게 된다. 이에 수미는 헨리로부터 자취를 감추고 고아였던 자신을 거두어 주었던 인규의 가정으로 돌아간다. 두 남자 사이에서 갈팡질팡하는 수미의 선택이 끝내 어디로 향할 것인가에 대한 기대를 쌓아가며 영화는 끝을 향해 달려간다. 그러나 영화의 끝에 이르러 수미의 선택이 향하는 곳은 헨리와 인규, 둘 중 하나와의 결혼이 아닌 심장병으로 인한 급작스런 죽음이다. 수미는 더 이상 선택을 유보할 수 없게 된 영화의 끝에서 그가 진정으로 매력을 느끼는 헨리도, 책임감과 연민을 느끼는 인규도 선택하지 않고, "심장이 극도로 쇠약해서 가망이 없다"는 의사의 모호한 진단과 함께 죽음을 맞는 것이다. 수미의 죽음 이후 헨리는 곧 미국으로 돌아가며, 영화는 다시 비오는 파고다 공원에 앉은 헨리를 비추는 것으로 끝맺는다.

---

133) 박진호는 본 절이 대상으로 삼고 있는 <비오는 날의 오후 3시>와 <화심>을 각각 사회비극과 운명비극으로 분류하며, 이들을 여성의 비극이 눈물을 자극하는 영화들로 파악하고 있다. 그러나 "개연성 없는 작위적인 설정으로 비애의 정서가 넘쳐나고 있다"는 <화심>에 대한 연구자의 평가처럼, 이 영화 속 인물들의 죽음은 분명 '과잉'이라는 점에서 보다 적극적인 독해를 요한다.(박진호, 앞의 논문, 48~49면.)

134) 1959. 박종호 감독, 박종호 각본, 대한흥업 제작.

전술했듯 삼각관계의 해소를 위해 여성이 급작스런 죽음을 맞는다는 것은 일반적인 멜로드라마의 결말은 아니다. 이 영화는 1957년 한국에서 개봉한 미국영화 <카사블랑카*Casablanca*>(1942, Michael Curtiz)에 서사구조를 빚지고 있는데, 도덕적 명분(인규/빅터 라즐로)과 열정적 사랑(헨리/릭 블레인) 중 하나를 택해야 하는 수미의 상황은 <카사블랑카> 속 일자의 모습과 일치한다.[135] 그러나 유사한 서사구조를 갖고 있는 <카사블랑카>가 릭을 남겨두고 일자와 빅터가 비행기를 타고 안개 속으로 사라지는 것으로 끝을 맺는 것과 달리, <비오는 날의 오후 3시> 속 수미는 그 원인마저 모호한 급작스런 죽음을 맞는다는 점에서 분명 독특한 결말을 보여주고 있다. 한국영화사 속에서도 이러한 결말은 특이한 것인데, 이 영화의 결말은 두 남자 모두를 사랑하기에 누구도 택할 수 없는 상황에서 두 남자가 결투 끝에 죽고 만다는 <초연>(1966, 정진우)의 결말과 정반대의 방향을 향해 있다.[136]

수미를 둘러싼 삼각관계가 결혼이라는 선택과 결합으로 끝맺을 수 없는 것은 미군인 헨리와 상이군인 인규, 고아인 수미의 삼각관계가 개인 간의 단순한 애정 문제를 넘어 휴전 이후 한국의 상황을 고스란히 담고 있기 때문이다. 조영정은 이 영화가 미국 및 미국문화와 맞물려 있는 양상에 주목한다. 수미에게 미국인인 헨리가 자유로운 미래를 상징한다면, 전쟁 이후 불구가 된 데다 가치관마저 뒤틀려버린 인규는 전후 한국의 모습을 상징한다. 영화가 진행될수록 헨리는 점차 미국인으로서의 정체성을 분명히 드러내며, 전통적인 여성인 수미는 헨리로 상징되는 서구화를 선택할 수도 없으며 인규를 택함으로써 전통으로 돌아갈 수도 없음을 죽음으로 선언한다.[137] 수미의 죽음을 행복의 절정과 심장질환을 동시에 선사하는 헨리에 의한 것으로 이해하는 조영정은 이들의 삼각관계에서 미국화에 대한 이 영화의 양가적 태도를 발견한다. 그러나 수미의 죽음이 급작스럽고 돌출적으로 재현되는 방식, 그리고 영화의 처음에서부터

---

135) 조영정, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 김소연 외, 앞의 책, 116면.

136) 박진호는 한 여자가 두 남자 사이에서 갈등하는 구조를 지닌 한국영화를 발견하기란 어렵지 않음을 지적하면서, <초연>과 이 영화의 "비극적인 결말"을 같은 성격의 것으로 파악하고 있다. 그러나 삼각관계라는 보편적 구조는 그것이 구성되고 재현되는 방식에 따라 각기 다른 특성을 갖게 되므로, 두 영화의 결말을 같은 것이라 보기는 어렵다.(박진호, 앞의 논문, 49면.)

137) 수미 역의 김지미는 영화 내내 양장을 입고 등장하는 첫 번째 여배우이다. 조영정은 전통적 여인상을 벗어날 수 없으면서도 한복 입기를 거부한 그녀로부터 양가성을 발견한다.

그녀가 죽음을 맞는 순간까지 다른 인물들은 그녀에게 '죄'의 유무를 추궁하고 있음을 생각해 볼 때, 그녀의 죽음은 전후 한국 사회의 문제와 불안을 고스란히 짊어진다는 점에서 보다 깊은 고찰을 요한다.

수미는 헨리를 처음 만나는 순간부터 자신을 "타락한 여자"이자 "불행한 여자"라 칭한다. 그는 헨리가 자신의 정체를 알게 되면 깜짝 놀랄 것이라 말하는데, 헨리가 자신의 사랑을 고백하고 수미가 자신의 이유 모를 타락을 탓하며 그의 사랑을 회피하는 구조는 영화 속에서 몇 번이고 반복된다. 헨리와의 결혼 이후 결국 수미는 다시 인규에게로 돌아가게 되지만, 수미의 마음이 다른 곳에 가 있음을 인규가 알게 된 후 갈등이 증폭되기 시작하면서부터 수미는 자신에게 죄가 없음을 반복적으로, 급박하게 주장한다.

그녀는 자신을 둘러싼 많은 이들에게 자신에 대한 "오해"를 풀어줄 것을 간절하게 요청한다. 자신을 의심하는 인규에게 "전 아무 죄가 없어요. 인규씨를 배반하지 않았어요."라 외치고, 수미의 죽음 시퀀스 직전 술에 취한 인규는 "수미에게는 아무 죄도 없어."라며 수미의 죄의 유무를 따진다. 수미는 헨리로부터 자취를 감춘 후 다시 만나게 된 헨리에게 다짜고짜 오해를 풀어야 한다고 말하는가하면, 헨리의 사무실 계단에서 인규와 마주지차 "인규씨, 오해에요. 제 말을 들어보세요."라 외친다. 또 헨리를 짝사랑하는 인규의 동생인 인숙과 마주쳤을 때에도 수미는 "인숙이, 그건 오해야."라며 자신의 결백을 주장할 수밖에 없다. 그리고 죽음을 맞는 마지막 순간에까지 수미는 인규에게 용서를 빈다. "용서하세요."(그림 19, 20)

그림 19

그림 20

영화 속 수미의 대사는 내내 부정(否定)과 물음으로만 이루어져있으며, 그녀

는 자신의 욕망을 발화하지 않기에 그녀의 대사는 영화가 진행되는 내내 반복되고 있다는 인상을 준다. 수미는 계속해서 '오해'를 풀어달라며 결백을 주장하지만, 무엇이 오해이며 그것이 어째서 오해인지 아무것도 설명하지 않는다. 수미는 그저 자신의 결백을 주장하는 텅 빈 말만을 반복하며, 클로즈업으로 비추는 고통과 슬픔에 찬 얼굴만을 보여줄 뿐이다. 수미를 제외한 영화 속의 인물들은 모두 수미에게 죄를 묻고 해명을 요구하며, 그 죄는 수미가 죽음을 맞을 때에만 용서될 수 있다.

수미를 향한 헨리와 인규의 그토록 절절했던 사랑이 무색하게 그들이 수미의 죽음을 마주하거나 죽음의 소식을 전해들을 때 놀랍도록 태연하다는 것은, 어떠한 인과도 설명되지 않는 그녀의 죽음이 영화의 극적 세계 속에서 부자연스러울 정도로 자연스러운 것으로 처리되고 있음을 보여준다. 반복과 교차의 구조를 통해 점차 밀도를 높여가는 영화는 그 끝에 이르러 두 연인 중 하나를 선택하리라 예상하는 관객들의 기대를 무너뜨리며 수미의 죽음을 택하기에[138] 그녀의 죽음은 전조가 없는 돌출적인 것이지만, 영화 속 세계에서만큼은 그녀의 죽음은 돌출적이지 않은 것으로 받아들여지는 것이다.

이 영화의 주된 극적 배경은 헨리가 다시 서울을 찾기 5년 전의 서울이다. 1959년 영화가 개봉되었으므로, 그로부터 5년 전의 서울이란 1954년 무렵, 즉 휴전 직후의 서울이다. 1954년의 서울은 그 원인을 지목할 수도, 해결할 수도 없는 전후의 문제들로 가득하다. 인물들의 처지에는 전쟁 이후의 혼란이 고스란히 녹아있다. 한국인의 외양을 가진 미국인 헨리는 한국에 있지만 한국 밖 자유로운 미국의 세계에 속한 이로, 카메라를 들고 군용 지프를 탄 채 전후의 서울을 기록하는 자이다. 인규는 전쟁으로 인해 몸이 불편해진 것은 물론, 스스로가 말하듯 "완전히 폐인"이 되어버렸다. 무슨 이유에서인지 고아가 된 수미는 정혼자를 잃자 양공주가 될 위기에 처한다. 수미가 함께 생활하고 있는 언니는 양공주로 생계를 유지해나간다. 헨리와 수미의 신혼집 주인은 피난을 다녀왔다고 말하기도 한다.

그런가하면 영화 속 서울은 휴전 이후의 개방적인 분위기와 미국 문화가 가득한 곳이기도 하다. 음악과 술로 가득한 댄스홀은 이 영화의 주된 배경 중 하

138) 전술했듯 영화의 결말은 전통적으로 결혼과 죽음을 향해 간다. 결혼을 향한 기대를 쌓아가다 죽음으로 급격히 경사된다는 것은 이 영화의 결말이 갖는 특이성이다.

나가 된다. 이처럼 <비오는 날의 오후 3시>는 전쟁 이후 한국 사회를 멜로드라마적 구조 속에 녹여내고, 인물들의 애정 관계에 끼어들고 그들의 결합을 방해하는 전쟁은 말할 수 없고 파악할 수 없는 불안이 되어 영화 속을 떠돈다. 그리고 그것을 오롯이 감당하는 것이 수미이다. 고아이자 타락할 위기에 처한, 또 미국적 자유의 현현인 헨리에게 유혹되어버린 수미는 이 영화가 그려내는 전후 사회를 떠다니는 모든 문제들을 지게 되며, 이는 수미의 과잉된 죄의식과 용서의 요청으로 이어진다. 끝까지 아무것도 모른다고 말하며, 종국에는 그 자신의 죽음까지도 아무것도 하지 않은 채 맞게 되는 수미의 죽음에서 전후 사회를 떠도는 불안과 공포의 원인을 해소하고자 하는 욕망과, 그것을 해소하는 온전한 방식을 찾아낼 수 없는 균열을 읽어낼 수 있다.

<화심>[139] 또한 삼각관계의 결말로 금희라는 인물이 죽음을 맞는다는 점에서 <비오는 날의 오후 3시>와 유사한 구조를 가진다. 그러나 이 영화에서 금희의 죽음이 갖는 속죄의 의미는 더욱 강조되며, 그러한 속죄는 대속(代贖)적 성격을 가짐으로써 그녀의 죽음은 희생적 색채마저 띠게 된다.

어려서 부모를 잃은 고아 금희는 금숙의 집에서 자매처럼 자란다. 금숙이 짝사랑하는 상필과 금희가 사랑에 빠짐으로써 셋은 삼각관계에 처하게 되지만, 금숙의 음모와 계략으로 상필과 금숙은 결혼하게 된다. 금숙의 오빠 영재는 주화와 연인 사이인데, 병든 어머니를 보살피느라 궁핍한 주화는 회사 전무와 돈을 받고 관계를 맺고 이를 알게 된 영재는 그녀를 버리고 배를 탄다. 상필과 금숙의 결혼 생활은 순탄치 않고, 영재의 아이를 낳은 주화는 기생이 된다. 우연히 주화와 만나 함께 살게 된 금희는 카페 여급, 매표소 직원으로 일하며 갖은 고초를 겪다 끝내는 '화심'이라는 기명을 가진 기생이 된다. 어느 순간 그녀는 각혈을 시작하는데, 영재의 도움으로 병원을 찾았을 때에는 이미 병은 손쓸 수 없이 깊어져 있었다. 위독한 금희가 사경을 헤매는 동안, 그녀의 병실에는 영재와 주화, 상필과 금숙이 모여들고 금희는 상필의 품에 안겨 죽음을 맞는다. 이후 금희의 묘 앞에 서 있던 두 쌍의 커플이 언덕을 오르며 멀어져가는 모습으로 영화는 끝을 맺는다.

<비오는 날의 오후 3시>에서와 마찬가지로 금희의 죽음 또한 급작스런 결말이다. 금희가 병원을 찾은 그날 죽음을 맞게 된다는 사실과 함께 그녀의 죽음

---

139) 1958.12.29.개봉. 신경균 감독, 임희재 각색, 동보영화사 제작.

이 돌출적인 또 한 가지 이유는, 그녀가 영화가 진행되는 내내 가장 순종적이며 도덕적인, 선한 인물이었다는 것이다. 그녀의 선함은 역설적으로 그녀를 죽음에 이르게 한다. 금희를 제외한 다른 인물들은 금희에게 자신의 결백을 주장하며 용서를 구한다. 상필은 어둠 속에 자신의 방을 찾아온 금숙을 금희로 오해하여 키스한 후, 금희에게 용서를 구하며 그것은 자신의 죄가 아니었음을 주장한다.[140] 이 "오해"가 가벼운 해프닝이었다면 주화의 죄는 보다 무겁다. 주화는 회사에서 쫓겨난 후 담배를 피우는 자신을 바라보는 금희에게 "왜, 내가 타락해 봬? 모두가 다 오빠의 덕분이야."라며 자신의 타락을 해명하다, 이후 자신이 기생이라는 것을 알게 된 금희가 떠나려 하자 "난 외로운 사람이야. 할 수 없었어. 용서해줘, 금희."라며 용서를 빈다. 금숙 또한 금희가 죽기 전, 처음으로 한복을 입은 모습으로 등장해 금희를 부둥켜안고 용서를 빈다.

그림 21

그림 22

이들의 과장된 듯한 죄와 용서의 애원은 표면적으로 그들의 연애 관계에서 비롯한 것이지만, 그 이면에는 당대 사회의 여러 문제들이 놓여 있다. "니가 지금까지 뉘 집에서 뉘 밥을 먹고 자라났니?"라는 금숙의 말에 아무 말도 하지 못하는 금희를 둘러싼 삼각관계에는 애정 관계의 갈등 뿐 아니라 계층적인 갈등도 끼어든다. 금숙의 위협적일 정도로 적극적인 유혹과 그녀의 방탕한 생활에는 전통적인 가부장적 질서 아래의 혼인 관계가 위협 당하는 당대의 불안이 녹아 있으며, 가난한 생활로 자신의 성을 팔고 미혼모가 된 주화에게는 당대 여성들을 둘러싼 여러 문제들이 끼어든다. 금숙과 주화는 당대 사회의 문제

140) 상필: 그러나 그건 내 죄가 아닙니다./금희: 뭐요?/상필: 어두웠던 죕니다. 난 어둠 속에서 금숙씰 금희씬 줄 알고 무조건 포옹했던 거예요.

적 여성들로 관객들이 호의적으로 바라볼 수만은 없는 인물들이며, 금숙의 적극적인 유혹 앞에서 아무것도 하지 못한 채 속수무책으로 금숙과 결합하고도 끝내 금희를 포기하지 못하는 상필의 우유부단한 태도 또한 전후 무력해진 남성의 환유가 된다. 즉 이 인물들이 살고 있는 타락해버린 세계는 그들이 과잉되게 표출하는 죄와 용서가 떠다니는 곳이다.

그리고 그것을 오롯이 책임지는 것이 금희라는 인물이다. 금희에게 부과되고 고백된 죄들은 영화의 끝에 이르러 금희가 죽음을 맞는 장면에서 폭발한다. 금희는 사경을 헤매며 계속해서 상필을 찾는다. 이때 금희는 삶에의 욕구와 대속에의 의지를 동시에 보여주고 있기에 그녀의 발화는 모순된 욕망을 표출한다. 이 장면은 금희가 자신의 욕망을 표출하는 유일한 장면인데, 그녀는 죽음에 임박해서야 그녀의 욕망을 발화할 수 있다. 금희는 상필이 병원에 도착하기 전 영재에게 주화의 '죄'를 대신 해명하며 그녀를 용서해줄 것을 부탁한다. "언니가 오빠를 배신한 게 아네요. 언니는 지금도 오빠를 얼마나 사랑하고 있는지 몰라요", "오빠, 육체는 하찮은 물질에 지나지 않는 거예요. 언니는 어머니를 위해서 그 물질에 희생된 것밖에 없어요. 사람에겐 중요한 건 물질보다 정신이 아니겠어요? 언니의 정신이야말로 비길 데 없이 순결해요. 언니를 용서해주세요. 오빠. 언니는 오빠의 애기까지 있어요."라며 금희는 영재에게 거듭 주화의 용서를 대신해 빌고, 그것이 자신의 "마지막 소원"이라고까지 말한다.

이후 상필이 도착하자 금희는 "상필씨, 나를 살려줘요. 상필씨, 나를 힘껏 안아주세요." "상필씨, 이대로 영원히 살고 싶어요."라 말하며 삶에 대한 욕망과 미련을 절박하게 외친다. 그러나 금숙이 병실에 들어오자 곧 금희는 금숙의 용서를 대신해 빈다. "상필씨, 언니를 사랑해 주세요. 언니도 가엾은 여자에요." 병상에 누워 폐병이라는 낭만적인 병으로 인해 순결하게 죽어가는 금희는 '타락한' 인물들의 죄를 대신해 죽어간다. 그녀의 죽음을 통한 대속으로 두 쌍의 연인은 다시 결합하고 영화는 끝을 맺는다.

금희와 상필이 연애를 하던 시절, 둘이 나눈 대화는 금희의 죽음의 성격에 대한 암시가 된다. "왜 이렇게 약할까?"라는 상필의 물음에 금희는 "이제부터는 저도 강해질래요."라 대답하며, 이에 상필은 "지금 세상은 강한 자만이 사는 거야."라 말한다. 이는 강력히 욕망을 표출하던 여성들이 이 영화 속에서 살아남고 금희라는 선한 인물이 죽음을 맞는 결말의 복선이 된다. 전쟁 이후

만연했던 자신의 밥그릇은 자신이 챙겨야 한다는 기회주의적 사고방식과 강한 자만이 살아남는다는 각자도생의 논리를[141] 떠올리게 하는 금희의 죽음은, 생과 사를 가르는 전후 사회의 잔인한 논리를 보여주는 것에 다름없다.

당대 사회의 불안으로부터 비롯한 과도한 '죄'와 '용서'의 기표는 이 두 편의 영화 속에서 멜로드라마적 세계를 떠돌며 안정적인 세계로 돌아가는 것이 불가능함을 폭로하거나 과잉된 희생으로 안정된 세계를 완성해내는 돌출이 된다. 이에 수미와 금희의 급작스런, 사회 속에 존재하지만 사회로부터 멸균된 병상에서의 죽음은 사회의 논리에 굴복하는 동시에 그것을 폭로하는 양가성을 띤다. 이 영화들 속 인물들의 죽음은 필요 이상으로 죄의식을 느끼고 자학하는 인물이 그 결과로 죽음을 맞는다는 점에서 신파적 관습에 기인한 것일 수 있지만,[142] 그렇다하더라도 그것이 서사 내에서 돌출로 존재한다는 점에는 변화가 없다.

여성들이 자신들의 결백을 증명하고 가정과 사회 제도 속으로 편입되기 위해 죽음을 선언하거나 선택하는 몇 편의 영화들을 더 살펴봄으로써 이 절을 끝맺고자 한다. <촌색씨>(1958, 박영환)[143]에서 시모와 시누이의 흉계로 모함에 빠진 옥경은 아들을 빼앗기고 집에서 쫓겨난 후 미쳐 헤맨다. 영화는 그녀의 광증이 심해지는 과정을 오랫동안 비추고, 광증이 극에 달하는 순간 그녀는 자살 바위에서 몸을 던진다. 결국 옥경은 죽지 않았음이 밝혀지고 모든 것이 오해였음을 알고 찾아온 남편 경호에 의해 그녀는 삶을 되찾는다.

일종의 여성수난서사인 이 영화의 줄거리 자체가 새로울 것은 없다. 그러나 이 영화는 옥경이라는 인물이 죽음에 몰리고 실제로 죽음을 시도하고 수행하는 과정을 집요하게 재현함으로써 옥경이 가족 제도 속으로 편입될 수 있는 정당성을 마련한다. '촌색씨'라는 제목에서도 드러나듯, 이 영화에서 옥경의 죽음은 시골 출신의 옥경이 서울에 위치한 서양식 저택에 입성하고, 미국에 다녀온 신식 교육을 받은 남성의 짝이 되기 위한 일종의 의례이다. 서울에서 시골로 오는 버스를 비추는 것으로 시작한 영화가, 거꾸로 시골에서 서울로 떠나는

---

141) 강인철, 앞의 글.

142) 신파의 주인공이 지닌 윤리란 주체로 하여금 스스로 끊임없이 윤리적으로 결핍된 존재로 여기도록 하는 경향이 있으며, 이러한 윤리를 내면화한 신파적 주인공은 스스로 그다지 잘못한 것이 없으면서도 모두 자신의 잘못이라며 자학하게 된다.(이호걸, 「신파양식 연구: 남성신파 영화를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2007.)

143) 1958.10.31. 개봉. 박영환 연출, 이봉래 각본, 북삼산업영화사 제작.

버스를 비추며 끝맺는다는 것은 의미심장하다. 그녀의 죽음은 부모가 없는, 가난한, 시골 출신의, 고등 교육을 받지 못한 여성이 자신의 존재를 증명하고 사회에 편입되는 것은 죽음을 담보로 해서만 가능한 일이라는 당대 사회의 인식을 보여준다.

이는 <남성 대 여성>(1959, 한형모)에서와 같이 신식 교육을 받은 여성에게도 마찬가지여서, 겁탈을 당한 그녀가 연인에게 자신의 정신적 순결을 보장할 수 있는 방법은 절벽에 서서 몸을 던지는 것뿐이다. 이 영화들에서 여성 인물들은 자신의 결백을 주장하거나 존재를 증명하기 위한 방법으로 죽음을 선언하고 시도한다. 이는 과오를 지닌 여성은 죽음을 담보로 해서만 사회로 (재)편입될 수 있다는 보수적 윤리를 보여줌과 동시에, 인물들이 자신의 죽음을 전략적으로 활용하며 스스로의 존재를 증명해나가는 과정을 '주체적으로' 수행해나가는 모습을 보여줌으로써 당대 사회 속에서 여성 인물이 취할 수 있는 최대한의 방법을 제시하는 것이기도 하다. 즉 영화는 이들이 죽음에 이르는 과정과 순간을 재현하지만 실제로 그들은 죽지 않았다는 점에서, 이들의 죽음은 타자성을 띤 인물들이 선택이 강요된 환경 속에서 자신의 생존을 확보하기 위해 취하는 전략적 포즈가 될 수 있다.

3.2. 유령화된 구시대의 가족과 잔류하는 비극적 파토스

전쟁으로 인한 전통의 위기와 산업화의 영향에도 불구하고 가족주의는 잔존했을 뿐 아니라, 급격히 변동하는 사회 속에서 생존과 적응을 위한 효과적 수단으로 기능했다. 1950년대 한국 사회에서 가족주의적 가치는 개인과 기업은 물론 국가와 헌법에 의해서도 강조되었는데,[144] 사회의 가장 기초적인 토대가 되는 가족은 전쟁 이후에도 사회 재건의 기본적 단위이자 이념이 된다.

1950년대 영화에 대한 기존의 논의들에서 가족은 미망인이나 자유부인을 경유하지 않고서는 좀처럼 논의의 전면으로 떠오르지 않는 개념인데, 이는 1960년대로 접어드는 전환기에 제작된 가족 드라마·가족 멜로드라마에 대한 연구들

144) 강인철, 앞의 글, 250~262면. 참고.

이 활발히 이루어져 온 것과는 대조적이다. 코미디와 멜로드라마라는 장르와 결합한 1960년대 가족드라마는 4.19를 전후한 사회적·정치적 전환기 이후 근대화 담론의 부상 속에서 이해된다. 김선아는 5.16 쿠데타를 거쳐 박정희 정권의 국가 민족주의 담론이 본격적으로 작동되기 시작되는 1961년을 전후로 한 영화들에서, 가족을 벗어난 근대의 개인들은 가족이라는 울타리 안으로 소환되고 있음을 지적한 바 있다. 1960년대에 들어서면 멜로드라마는 아버지를 중심으로 한 가족 멜로드라마로 전환되어 남성을 중심으로 한 위계적 질서의 재편에 기여함으로써, 새로운 민족국가의 재건을 위해서는 가부장을 중심으로 가족이 결합해야 한다는 이데올로기를 내포하는 것이다.[145]

그러나 1950년대 후반부터 이미 가족의 문제를 전면에 내세우는 영화들은 등장하고 있는데, 이들은 1960년대 가족드라마들이 '아버지-아들-사위'의 남성적 위계질서로 사회를 재편하는 것[146]과는 다른 독특한 가족 윤리를 보여주고 있다는 점에서 주목을 요한다. 1950년대 후반의 많은 영화들은 고아나 고아에 가까운 아이가 근대적 형태의 핵가족 내로 편입됨으로써 새로운 핵가족이 탄생하는 순간을 그리고 있는데, 이러한 가족들은 '혈연으로 이어지지 않음'을 감수하고서라도 완성된다는 점과 그러한 가족의 형성은 과거를 상징하는 기존 가족 구성원의 죽음으로 이루어진다는 점을 눈여겨 볼 필요가 있다. 이 절에서는 <모정>과 <느티나무 있는 언덕>을 중심으로 인물들의 죽음이 '표백된' 핵가족을 만들기 위한 도구로 사용되는 양상과 그 이면에 작동하고 있는 기제를 파악해보고자 한다.[147] 이 영화들은 전후 새로운 가족 형성을 향한 열망을 강렬히 드러내면서도, 인물들의 죽음이 발생시키는 강한 파토스[148]로 인해 안정적 결말로 포섭되지 않는 감정의 잔여물을 남김으로써 균열을 드러내

---

145) 김선아, 「근대의 시간, 국가의 시간: 1960년대 한국영화, 젠더 그리고 국가권력 담론」, 주유신 외, 앞의 책, 53~54면.

146) 위의 글, 54면. 이러한 영화의 예로는 <로맨스 빠빠>(1960, 신상옥), <마부>(1960, 강대진), <삼등과장>(1961, 이봉래), <마부>(1961, 강대진) 등이 있다.

147) 이 두 작품은 그 중요성에도 불구하고 선행 연구들에서 거의 논의된 바가 없다.

148) 파토스(Pathos)는 본래 무대 위에서의 죽음, 고통, 부상 등과 같이 파괴나 고통을 초래하는 행동이나 감정을 말한다. 에이젠슈타인은 파토스를 예술 창작의 기본 원리로 제시하며, 파토스는 관객으로 하여금 자신으로부터 벗어나게 하며 "엑스터시"로 내보내는 증후들로 포착될 수 있다고 말한다.(Sergei Eisenstein, ed. and trans. Jay Leyda, "The Structure of the Film", *Film Form: Essays in Film Theory*, San Diego: Harcourt, 1977, p.166.)

고 있다.

전쟁 중 스쳐지나간 한 번의 만남으로 생긴 아이가 생모의 죽음과 함께 친부의 가정으로 편입되는 과정을 그린 <모정>(1958)[149]에는 두 어머니가 등장하는데 미망인이자 미혼모인 계순과, 학수의 아내인 혜옥이 그들이다. 계순은 피난길에서 학수를 만나기 전 이미 남편을 잃은 미망인이었으며, 홀로 신호를 낳아 키움으로써 미혼모가 된다. 그녀는 병에 걸려 죽음을 앞두었기에 신호를 친부 학수의 가정에 보내기로 결심한다.

영화는 두 여성 인물이 등장할 때마다 영화의 스타일을 전환시킴으로써[150] 두 여성이 처한 상황을 대비시킨다. 계순과 혜옥은 각각 과거와 (미래를 담보하는) 현재를 환기한다. 두 어머니 간의 교차를 통한 대립과 긴장 끝에 이 영화가 아이의 적합한 어머니로 확정하는 것은 혜옥인데, 이는 영화의 끝에서 계순의 급작스런 죽음을 통해 이루어진다. 엄마를 찾아 뛰어나온 아들 신호를 달려오는 기차의 위험으로부터 구하고자 한 계순은 기찻길 옆으로 굴러 떨어져 숨을 거두는데, 계순의 죽음 이후 카메라가 시선을 이동시키는 방식은 전쟁 이후 새로운 가족 구성에 대한 욕망을 노골적으로 보여준다.(그림 23)

그림 23

엄마를 애타게 부르는 신호의 외침에도 계순은 결국 죽음을 맞고, 혜옥과 학수는 계순의 죽음이 이루어진 직후에야 그들을 발견하고 뛰어온다. 학수는 계순을 부둥켜안고 있는 신호를 떼어 혜옥에게 안긴다. 학수가 계순의 맥을 짚고 죽음을 확인하자 혜옥은 신호를 더욱 격렬히 안고, 카메라는 급격히 시선을 이동하여 쇼트의 중심부에 혜옥과 신호의 새로이 결합된 모자(母子)를 점점 크게 비춘다. 일반적으로 쇼트는 서사적 경체성의 원칙에 의해 기획된다. 쇼트의 공

149) 1958.1.14. 개봉. 양주남 연출, 조진구 각본, 하한수 각색, 태양영화사 제작.

150) 두 여성은 각자 집 밖과 서양식으로 꾸며진 집 안이라는 다른 공간에 존재할 뿐 아니라, 두 인물이 등장할 때마다 쇼트의 길이와 몽타주의 템포, 삽입되는 음악의 정서, 인물들을 응시하는 방식은 전환된다. 이는 두 인물에 대한 영화의 태도를 드러낸다.

간은 서열화된 것으로 층을 이루고 있으며, 하나의 대상이나 형상 및 사건에 중심을 둔 공간인 것이다. 따라서 쇼트는 관객에 의해 적극적으로 해독될 수 있어야 하며, 이미지를 해석하는 관객의 수고를 덜어주어야 하는 효율성과 명료성의 요구를 따른다.[151] 인물의 죽음이 이루어지자마자 카메라를 급히 이동시키며 점차 그들을 큰 크기로 제시하는 장면화로부터, 혜옥과 신호의 결합을 '모정'이라는 제목을 가진 영화의 결말로 제시하고자 하는 영화의 강렬한 욕망을 읽어낼 수 있다.

그림 24

그림 25

이 영화가 계순 모자의 생이별의 원인으로 제시하고자 하는 것은 압도적인 크기와 소리로 등장하는 기차이다. 계순과 신호의 기나긴 이별의 과정은 언제나 기차와 관련하여 이루어진다. 계순과 신호는 기찻길을 따라 걷고 또 걸어 학수와 혜옥의 집에 도착했으며(그림 24), 계순으로부터 멀어져 학수의 집으로 걸어가는 신호의 옆을 연기를 뿜으며 길게 이어지는 기차가 그림자를 드리우며 감싼다.(그림 25) 계순은 신호에게 다시 기차를 타고 돌아오리라 약속하기에, 기찻길 옆 언덕 위에 위치한 혜옥의 집에서 신호는 기차의 기적 소리가 들릴 때마다 엄마를 떠올리며 그리워한다. 기차는 인물들에게 이루어질 수 없는 만남을 기약한다는 점에서 만남의 상징이라기보다는 이별의 상징이 된다. 또한 기차의 이미지와 소리는 형식적으로도 여러 층위에서 인물들의 결합을 방해한다.[152] 기차와 길, 그리고 인물들이 내딛는 발걸음을 자주 포착하는 영화는 인

151) Emmanuel Siety, 앞의 책, 82~83면.

152) 계순의 죽음을 발견하기 전 신호를 찾아 헤매던 혜옥과 학수가 그들을 더 빨리 발견할 수 없었던 이유는 기차가 지나감으로써 그들의 시각과 청각을 차단했기 때문이

물들이 나아가는 앞으로의 인생에 기차가 드리우는 비인격적인, 거부할 수 없는 운명적인 힘을 반복적으로 그리고자 한다.

1950년대의 거의 모든 영화들에서 정도의 차이는 있을지언정 기차는 반복적으로, 또한 매우 강렬한 이미지로 재현되는데 가족 영화들에서 기차는 특히 중요한 모티프가 된다. 영화사 초기에서부터 기차가 그 역동적이고 압도적인 운동성으로 인해 즐겨 재현의 대상이 되어 온 것을 감안하더라도, 1950년대의 거의 모든 영화에 기차가 유사한 방식으로 등장하고 있다는 것은 새로운 주목을 요한다.[153] 이 영화에 등장하는 기차는 일차적으로 전근대성을 몰아내는 근대성의 기호로 읽힐 수 있을 테지만, 좀 더 자세히 들여다볼 때 그것은 '로컬'과 중심부를 구분 짓는 동시에 잇는 경계선적인 존재로 등장하고 있음을 알 수 있다. 또 한 번의 근대화를 과제로 삼는 1950년대의 영화들에 반복적으로 등장하는 기차는 도시를 중심으로 한 지역의 위계화를 드러내며, 이는 서울과 비(非)-서울을, 더 나아가서는 한국과 미국(적인 것)의 위계로까지 확장되는 전후의 재편된 심상지리를 드러내고 있다.[154] 이때 그러한 변화의 추동력은 이성적이고 합리적인 발전을 향한 움직임이라기보다는,[155] 거스를 수 없는 운명적

다. 이때 카메라는 기차의 전체 모습을 담지 않고 거대한 몸체의 파편만을 여러 각도에서 보여주며, 기차가 지나가는 동안 혜옥과 남편은 기찻길 너머에서 기차가 지나가기를 기다릴 수밖에 없다.

153) 안진수는 <돈>에 나타난 기차의 도상을 분석하고 있는데, 이때 기차는 근대적 시간을 나타내는 대상으로서만 이해됨으로써 식민지 시기 근대성의 상징으로서 기차라는 표상이 작동하던 방식과의 변별 지점을 드러내지 못한다.(안진수, 「<돈>, '로컬리즘'과 1950년대의 농촌경제」, 김소연 외, 앞의 책, 78~79면.)

154) 원피스를 입고 등장하며 미국적 취미를 즐기는 헐리우드 영화의 주인공과 같은 혜옥의 모습은 미국화를 향한 욕망의 현현이다. 그런 그녀의 서양식으로 잘 꾸며진 단독주택은 세련되고 새로운 미국적인 것과 동시에, 한국 사회의 새로운 출발이 될 한국적인 욕망이 결합되는 장소이다. 영화의 시작에서 양장을 입고 등장하던 혜옥은 영화가 진행되며 신호에 대한 '모정'을 느낄수록 한국화된다. 어머니가 되어가는 과정에서 점차 혜옥은 전통적인 어머니상으로 탈바꿈해 나가며, 신호의 어머니로 확정되는 마지막 장면에서 그녀가 한복을 입고 등장한다는 것은 이러한 변모의 과정을 보여주는 상징적인 장치이다. 이는 미국화에 대한 양가적 태도를 보여주는 또 다른 예이며, 그것이 가족의 형성과 맞물려 있다는 점에서 <모정>은 흥미로운 텍스트가 된다.

155) 초기 근대소설에서 철도는 근대적인 인간의 탄생에 기여하는 교통수단으로 등장한다. 『무정』에서 철도는 시간표에 의한 정시 운행이라는 개념을 통해 학교와 마찬가지로 시간적인 규율을 일상화한다는 점에서 근대화와 계몽주의의 표상이 된다.(김종욱, 『한국 소설의 시간과 공간』, 태학사, 2000, 67~68면.)
반면 <임자 없는 나룻배>(1932, 이규환)에 이르면 기차는 일제의 강압적 근대화의 상징이 된다. 물난리로 이농한 농부 춘삼이 아내의 입원비를 마련하기 위해 철도를

힘으로 그려진다.

이처럼 '운명'의 논리로밖에 설명할 수 없는 계순의 급작스런 죽음을 통해 새로운 단위의 핵가족이 형성된다. 혜옥과 학수가 7년간의 결혼생활에도 아이가 없어 불임 수술까지 계획하고 있었다는 것은 신호의 편입으로 인해 발생할 수 있는 갈등의 소지를 사전에 차단시킨다. 또한 학수의 아이가 있었음이 밝혀짐으로써 불임의 원인은 혜옥에게 있음이 드러난다. 아이를 간절히 원하는 혜옥의 집은 아이만이 부재할 뿐 장난감 방을 비롯해 아이의 편입을 위한 모든 준비가 갖추어진 공간이다. 새로운 핵가족의 형성을 위해 계순은 죽음을 맞고, 혜옥은 간절히 아이를 원하는 상황에 처해있다.

<모정>은 <미워도 다시 한 번>(1968, 정소영)과 유사한 서사 구조를 갖고 있지만 그 결말은 정반대의 방향을 향한다. <미워도 다시 한 번>에서 유부남 신호는 이미 아내와 자식들로 이루어진 가족을 갖고 있다는 점에서 8년 만에 나타난 혜영과 아들 영신은 필연적으로 갈등을 낳으며, 아들 영신이 새로운 환경에 적응하지 못하고 마침내 엄마의 품으로 돌아가기에 성공한다는 점에서 <모정>과는 다른 양상을 보인다. 이는 <모정>의 관심은 가부장제의 모순과 새로운 가족 형성 과정에서 발생하는 충돌을 그려내는 것이 아닌, 전쟁으로 대표되는 과거의 흔적이 온전히 탈각된 새로운 가족의 형성 그 자체에 있음을 보여준다.

이 영화는 새로운 핵가족을 기초 단위로 한 사회 구조의 재건에, 전쟁으로 대표되는 과거의 기억을 포함시키고 싶지 않다는 강력한 단절의 의지를 드러낸다. 따라서 '사연 많은' 여자인 계순의 전사(前史)는 영화의 표면에 한 번도 제시되지 않는다. 계순의 전사는 새로운 가족을 만드는 데에 있어 관심사가 아니며 도리어 그것에 방해가 되기 때문이다. 이들에게 전쟁은 "그때를 생각하면 기분이 상"하는, 되돌아보고 싶지 않은 과거로 형상화된다.[156] 그러나 이처럼

저지르고 체포되어 감옥 생활을 하는 동안 그의 아내는 변심해 불륜을 저지른다. 실의에 빠진 춘삼은 딸과 함께 시골로 돌아와 나룻배 사공이 되지만 일본의 철도 부설로 뱃사공도 더 이상 할 수 없게 되고, 철도 부설업자에 의해 딸마저 겁탈 당한다. 이에 춘삼은 철로를 도끼로 찍는데, 이때 철도와 기차는 더 이상 합리적인 근대화를 담보하는 동경의 대상이 아니게 된다.

156) "누구나 사변을 당했을 땐 혼뿐이겠어요? 별 일이 다 있었을 텐데."라는 혜옥의 말에, "고만둡시다. 그때를 생각하면 기분이 상해."라는 학수의 대화는 이 영화가 전쟁을 기억하는 방식을 보여준다.

과거의 틈입을 막을 만한 여러 장치들에도 불구하고, 이 영화는 새로운 가족의 형성이 그리 쉽게 이루어지지는 않을 것임을 보여주는 균열을 내포한다.

그림 26

그림 27

그림 28

그림 29

<모정>은 혜옥과 신호의 만남과 계순과 신호의 헤어짐이라는 서사의 두 축이 교차되며 진행되는데, 계순을 비출 때마다 그녀의 절제되지 않는 슬픔은 반복적으로 형상화된다. 이 영화는 굴뚝만이 굳게 선 폐허가 된 터에 신호와 계순이 서 있는 모습을 멀리서 비추는 것으로 시작한다. 세차게 비가 퍼붓는 날 우산도 쓰지 않은 채 말도 없이 서로를 부둥켜안고 기찻길을 따라 화면으로 걸어오는 두 사람을 영화는 길게 비춘다.(그림 26, 27) 걸어오는 두 사람을 익스트림 롱 쇼트로 시작해 인물들의 발을 클로즈업하기까지 카메라의 이동도 없이 그대로 노출시키는 영화의 시작부는 두 모자의 비극적인 처지와 감정을 효과적으로 드러낸다. 영화가 진행되는 내내 계순의 고통에 찬 얼굴은 반복적

으로 클로즈업됨으로써 그녀의 감정을 관객들에게 고스란히 제시하며(그림 28), 기찻길 옆 언덕 위의 집 주변을 유령처럼 배회하는 그녀가 등장할 때마다 삽입되는 노래의 가사는 그녀의 감정을 직접적으로 전달하고 증폭시킨다.(그림 29)[157]

따라서 계순의 고통과 마치 유령처럼 집 주변을 배회하다 급사를 맞는 그녀의 죽음은 새로운 가족의 구성이라는 안정적 결말로 포섭되지 않는 파토스와 불안을 낳는다. 인물들의 감정을 말없이 응시하게 하는 오프닝 시퀀스와, 계순의 죽음을 비추고는 곧 무감각하게 그로부터 시선을 돌림으로써 남은 자들에 초점을 맞추는 마지막 시퀀스는 대조적이다. 이 영화를 둘러싼 다음의 두 진술들은 이 영화 속 계순의 죽음이 1950년대의 관객들에게도 실제로 정서적인 돌출로 받아들여졌음을 알려준다. 계순의 갑작스런 죽음이 연출의 완성도를 떨어뜨리고 있다는 당대의 비평은 그녀의 죽음이 당대에도 비인과적인 것으로 여겨지고 있음을 보여준다.[158] 또한 이 영화를 보고 난 후 비슷한 처지에 처한 한 여성이 자살을 한 적이 있었다는 학수 역 배우 이민의 진술은, 이 영화가 전쟁을 겪은 당대의 관객들에게 불러일으켰을 강력한 파토스를 짐작하게 해준다.[159]

같은 해에 개봉된 <느티나무 있는 언덕>(1958)[160] 또한 새로운 가족의 구성을 그리고 있는데, 이 영화는 혈연관계가 전혀 없는 새로운 형태의 유사 가족의 구성을 보여주고 있다는 점에서 더욱 흥미롭다. 서울로 집을 나간 엄마가

---

157) “철로길 외로운 길. 내 아기 이별한 길. 언제나 잊지 못할 그리운 그 눈동자.” “목메여 불러봐도 내 품에 안 돌아올 내 아기 꿈엔들 가시리오.”

158) “낙*한 여인 이경희는 아직도 찬구럭 같은 것을 들고, 하염없이 주변을 배회하는데 이래서는 줄거리의 해결이 안되니까 마즈막쯤에서 이경희 기차에 칠번한 꼬마를 구하고 죽고만다—는 이야기가 안이하게 과장된 감상으로 어디까지나 축축하게 그려져있다.”(「[신영화]안이한 연출의 감상 ‘멜로드라마’/조미령의 <모정>」, 『한국일보』, 1958.01.14.)

159) “돈을 안 들이고 한 건데 그게 또 흥행이 잘됐다고. 수도 극장에서 하는데 그걸 보고서 또 비관해 가지고 죽은 사람이 나타났어요, 여자가. 그래 신문에다 막 나고. (중략) 그 뭐 그 애를 낳았는데 비슷한 상황이 잇었나보지. 거기서 이경희 역할. 무슨 그런 신세에 있던 여자가 자살을 해 버렸어요. 그래서 신문에 나고 그랬다고.”(<모정>에 대한 이민의 구술, 한국영상자료원, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스1』, 이채, 2005, 299면.)

160) 1958.12.15.개봉. 최훈 연출, 최요한 KBS 라디오 연속방송극 원작, 최명래 감색, 동보영화사 제작. <느티나무 있는 언덕>은 큰 흥행을 거두었으며, 교육 홍보용 영화로 활용되기도 했다.

기차를 타고 돌아오기를 하염없이 기다리던 용문은 철길을 따라 직접 엄마를 찾아 나선다. 용문은 엄마를 찾아내지만 이미 재혼해 용문을 거둘 수 없는 엄마는 몰래 용문을 돌보아 준다. 이 모든 과정을 함께 한 것은 서울에서 시골로 부임한 장교출신의 담임교사 정섭이다. 정섭은 시골 토박이 교사인 인애와 함께 사랑으로 학생들을 지도하며 그중에서도 용문을 각별히 돌본다. 용문의 어머니와 아버지는 모두 살아있으며 그를 돌보아주는 할아버지까지 존재하지만, 어머니는 서울로 떠났으며 용문이 친자식이 아닐 것이라 의심하는 아버지는 집을 떠난다. 할아버지는 용문을 사랑하지만 늙고 무력하므로, 용문은 고아가 아님에도 고아나 다름없는 처지에 처해 있다.

<느티나무 있는 언덕> 또한 <모정>과 마찬가지로 기차의 영화이다. 이 영화는 느티나무와 교회가 있는 언덕을 비추다 시골 마을의 풍경을 부감한 뒤 오른쪽에서 왼쪽으로 천천히 화면을 가르는 기차를 익스트림 롱 쇼트로 비추며 시작하는데, 이러한 쇼트들은 영화가 진행되며 반복적으로 등장한다. 기차를 타고 서울로 떠난 엄마가 돌아오기를 하염없이 기다리는 용문은 철길을 따라 엄마를 찾아 나서지만, 용문의 여정은 그가 기대했던 것과 달리 정섭과 인애, 그리고 용문으로 구성된 새로운 형태의 가족 구성으로 귀결된다.

새로운 가족 구성의 직접적 계기가 되는 것은 할아버지와 어머니의 생물학적이거나 상징적인 죽음이다. 용문은 어머니와 아버지가 돌아오기를 기원하며 산 속 효자바위에 오르는데, 용문을 찾으러 온 할아버지는 비탈에서 미끄러져 죽음을 맞는다. 용문의 할아버지가 생물학적 죽음을 맞는다면, 용문의 어머니는 상징적으로 죽음을 맞는다. 고약한 남편과 의붓딸의 등쌀에 잔뜩 위축된 생활을 하고 있던 용문의 어머니는 숨기고 있던 용문의 존재를 그들에게 들키게 된다. 그녀의 새로운 남편은 제 화를 못 이겨 창문 밖으로 떨어져 죽는데, 용문의 어머니는 그 자리에 함께 있었다는 이유만으로 경찰에게 끌려가 교도소에 수감된다. 이는 언제 끝날지 모르는 수감이라는 점에서 상징적인 죽음과 같다. 이 영화는 이처럼 기존의 가족을 회복하고자 하는 용문의 욕망은 비참한 결과를 낳을 수밖에 없음을 암시한다.

할아버지와 어머니의 죽음을 통한 제거는 새로운 가족의 구성을 정당화하며 정섭과 인애, 용문으로 이루어진 새로운 가족의 결속을 강화한다. 정섭과 인애가 용문에게 함께 가족이 되자며 새로운 가족의 구성을 선언하는 것은 기존의

구성원이 죽음을 맞을 때마다이다. 할아버지의 시체를 옆에 두고 “오늘부턴 나하고 같이 살자. 나와 같이 살자. 어머니, 아버지, 할아버지 대신.”이라 말하던 정섭은, 어머니의 면회를 마치고 나온 용문을 기다리며 인애와 함께 용문의 부모가 되어줄 것을 굳게 결심한다.[161]

그림 30

그림 31

위에 제시된 두 쇼트의 장면화는 이러한 새로운 가족 구성의 강렬한 욕망을 보여준다. 머리가 아래를 향한 채 비참하게 널브러진 할아버지의 시체 위에 쓰러져 우는 용문에게 정섭은 자신과 함께 살자고 말하는데, 이때 할아버지의 시체는 구석으로 비켜가며 쇼트의 중심에는 새로이 구성될 세 가족이 서 게 된다.(그림 30) 영화의 결말부에서 어머니의 상실을 상징하는 교도소를 뒤에 두고 용문은 정섭과 인애 사이로 등장해 화면 안으로 들어온다. 용문은 어머니의 상실로부터 문을 열고 나와 정섭과 인애로 구성된 젊고 새로운 가족 안으로 들어오는 것이다.(그림 31) 이는 <모정> 속 계순이 죽음을 맞는 마지막 신에서의 장면화와 같은 구도, 같은 욕망의 기제를 보여준다.

이 영화는 고아들에게 혈연으로 이어지지 않은 새로운 가족을 만들어 준다. 그런데 이 영화들 속에서 아이들은 고아이기 때문에 새로운 가족을 찾아나서는 것이 아니다. 영화는 이들을 고아로 만듦으로써 새로운 가족이 탄생되는 순간을 보여준다. 즉 이 영화들은 고아들의 새로운 가족 만들기임과 동시에, 아이들의 진정한 고아 되기를 보여주고 있다. 이는 고아가 전쟁으로 대표되는 과거로부터 현실이 수용할 수 있는 유일한, 또한 최대치의 것임을 시사한다. 죽

161) “인애씨, 전 앞으로 용문이의 아버지가 되겠습니다.” “전 용문이의 어머니가 되겠어요.”

음을 통한 새로운 가족의 형성은 과거와의 적극적인 단절을 획득하는 도구가 됨과 동시에, 근대적인 핵가족의 형성은 인물들의 돌출적이고 비극적인 죽음으로 이루어질 수밖에 없음을 보여줌으로써 거꾸로 과거와 단절된 새로운 가족의 형성과 사회의 건설이 그리 쉽지 않을 것임을 보여주는 징후가 된다.

<어느 여대생의 고백>(1958)[162]은 아이가 아닌 성인 여성을 주인공으로 삼고 있지만, 마찬가지로 고아가 되어버린 인물이 새로운 가정으로 편입되는 과정을 그리고 있다는 점에서 함께 언급할 만하다. 할머니의 죽음 이후 고아가 된 소영은 기차를 타고 홀로 상경한다. 가족의 울타리를 잃고 홀로 사회 속에 내던져진 순간, 그녀는 곧바로 성적 대상화의 위험에 처한다.[163] 소영은 친구 희숙의 도움으로 국회의원 최림의 있는 줄도 몰랐으나 이미 죽은 딸, 소영의 행세를 하며 최림의 저택에 입성한다. 최림의 딸이 되는 순간 그녀는 성적 대상화로부터 자유로울 수 있으며 명석한 두뇌와 경제적 지원을 통해 우수한 성적으로 변호사가 될 수 있었다. 소영의 정체를 알아차린 최림의 부인이 영화의 끝에 이르러 소영을 가족의 일원으로 인정함으로써, 소영은 진정으로 최림의 가정 속으로 편입된다. 이 영화에서 소영은 실제로 죽음을 맞는 것은 아니지만, 자신의 정체성을 버리고 새로운 인간으로 자신을 정체화한다는 점에서 상징적인 죽음을 경험한다. 이는 타자적 위치에 처한 여성이 사회로 편입되려는 욕망은 죽음을 담보로 해서만 가능하다는 인식을 보여준다.

마찬가지로 신상옥이 연출한 <그 여자의 죄가 아니다>(1959)[164]에서 영숙은 혼외 관계에서 태어난 아들을 아이를 낳지 못하는 성희의 가정으로 보내지만, 과거의 부정(不貞)을 볼모로 찾아온 남성에 의해 아이를 되찾고자 하는 욕망에 사로잡히게 된다. 영화의 끝에 이르러 결국 영숙은 성희와 그 남편이 이루는 안정적 가정에 아이를 넘기고, 헌신적이고 이상적인 새 연인과 함께 새로운 삶을 시작한다.

영화의 제목처럼 그녀의 '부정'이 '그 여자의 죄가 아니'기 위해서, 영숙은 자신의 과거에 상징적인 죽음을 고한다. 영화의 시작부가 영숙의 죽음을 이미

---

162) 1058.07.12. 개봉. 신상옥 연출, 신상옥 각본. 조남사 각색, 서울영화사·신상옥 프로덕션 제작. 29일 간 상영함으로써 9만 8천명의 관객을 동원한 이 영화로 신상옥은 한국 영화계에서 확고한 입지를 마련한다.

163) 하숙집 주인은 그녀를 희롱하고, 면접을 보러 간 회사의 사장은 돈으로 소영을 유혹한다.

164) 신상옥 연출, 신상옥 각본, 서울영화사 제작.

지로 재현하고 있음은 흥미로운데, 영숙과 성희를 둘러싼 사건의 경위를 전혀 알리지 않은 채 영화는 영숙이 성희가 쏜 총을 맞고 쓰러지는 모습을 보여준다. 곧 영숙이 죽지 않았음이 밝혀지고 사건의 전말 또한 점차 드러나지만, 영숙의 죽음은 이미 스크린에 재현됨으로써 그녀는 이미지의 차원에서는 한 번 죽은 것이나 다름없다. 이 영화는 영숙이 반복적인 플래시백을 통해 과거를 회상하며 과거의 자신에게 죽음을 고하는 과정이다. 영숙은 “영숙이란 여잔 죽었어요.”라 선언함으로써 자신의 과거와 적극적인 단절을 선언하고 새로운 정체성과 관계를 형성해나간다. 이때 혈연으로 이어지지 않았지만 더욱 진정한 핵가족 또한 형성될 수 있다.

연이어 제작되며 신상옥을 흥행 감독의 반열에 올려놓은 이 두 편의 영화들은 당대 사회 속에서 여성이 자신의 존재를 증명하기 위해 벌이는 분투의 과정을 그린다는 점에서 앞선 <모정>이나 <느티나무 있는 언덕>과 같은 가족 영화들과는 초점을 달리 한다. 그러나 이 영화들 또한 유사 죽음을 통해 혈연으로 이어지지 않은 이상적인 새 시대의 핵가족 형성을 그려내고 있다는 점에서, 앞선 두 영화들과 같이 1950년대 후반의 독특한 가족 윤리를 보여주고 있다.

4. 파국의 징후: 1950년대 한국영화와 타자들의 죽음

한국전쟁은 파국(破局)이었다. “모든 것이 끝났다. 그리고 모든 것이 다시 시작되지 않으면 안 되었다.”[165] 한국전쟁은 전장에서의 희생 뿐 아니라 전쟁 전후(前後)의 학살로 수많은 희생자를 낳은,[166] 20세기의 어떤 전쟁보다도 민간인의 희생 비율이 높은 “더러운 전쟁”이었다.[167] 전쟁으로 인한 불안과 혼란, 공포 외에도 전쟁 이후 거의 매년 계속된 대규모의 자연 재해와 전염병은 사회 전체에 불안 심리를 확산시켰다. 전쟁 이후 점술업이 갈수록 성행하고 천년왕국적인 유토피아를 꿈꾸는 종말론 운동이 국가의 다양한 통제 시도에도 불구하고 성행했던 것은 이와 같은 현실을 반영한다.[168]

파국을 뜻하는 영어 단어 ‘catastrophe’는 ‘아래(kata)’와 ‘뒤집힘(strephein)이 결합한 그리스어 단어인 ‘katastrephein’에서 유래한다. ‘아래로 뒤집히는’ 상황은 종말과 함께 기존의 질서가 전복됨으로써 생겨나는 새로운 시공간 또한 뜻하기에, 파국은 끝과 시작을, 절망과 희망을, 디스토피아와 유토피아를 동시에 의미하는 이중성을 지닌다.[169] 그런 의미에서 한국전쟁은 파국이었다. 전쟁이라는 국가의 형성사는, 한국 사회의 낡은 질서를 일거에 무너뜨림으로써 새로운 정치와 사회질서를 구축하는 과정으로 기능했다.[170]

앞서 살펴 본 1950년대의 영화들은 이러한 파국을 직접적으로 그려내지 않는다. 파국이 내포하는 양가적 국면 앞에서, 이 시기 영화들은 ‘종말’이 아닌 ‘시작’에의 의지를 그려내는 데에 몰두한다. 그러나 새로운 시작과 재건을 형상화할 때에도 동전의 양면과 같이 종말은 어김없이 그 그림자를 드리우고 있으며, 그것은 이 시기 영화들에 만연한 인물들의 죽음을 통해 드러난다. 이 시기 영화들에서 한 쌍의 남녀를 기초로 하여 새로운 시대의 핵가족을, 더 나아가 반공국가를 수립하려는 사회 재건의 욕망은 경계에 선 ‘불온한’ 개인들을 제거

165) 고은, 『1950년대: 그 폐허의 문학과 인간』, 향연, 2005, 22면.
166) 김동춘, 『전쟁과 사회: 우리에게 한국전쟁은 무엇이었나?』, 돌베개, 2000, 279면.
167) 한홍구, 『대한민국사: 단군에서 김두한까지』, 한겨레신문사, 2003, 123~124쪽.(강준만, 『한국 현대사 산책: 1950년대편』, 인물과사상사, 2004, 45면에서 재인용.)
168) 강인철, 앞의 글, 252면.
169) 문강형준, 『파국의 지형학』, 자음과 모음, 2011, 11면.
170) 김동춘, 앞의 책, 114면.

하는 끊임없는 경계 짓기의 과정으로 드러난다.

이러한 경계 짓기는 전쟁 이후 한국 사회의 재건 방식 속에서 작동한다. 이승만 정권은 “민주주의에 대한 적들”을 규정하고 그들을 제거함으로써 ‘반공’ 국가 수립의 정당성을 확보했다.[171] 내집단과 외집단, 자기와 타자, 내편과 네편, 국민과 적을 가르는 전시(戰時)의 구획과 경계 짓기[172]는 휴전 이후에도 한국 사회의 핵심적인 기제로 작동한다. 전선의 이동과 함께 국가와 지배세력이 계속해서 교체되는 과정 속에서 사람들은 자신과 가족의 생존을 위해 이분법의 기로 위에서 자신의 정체성을 증명해야 했다. 전쟁이라는 극도의 위기는 생존을 위한 기회주의를 낳았으며,[173] 한국전쟁으로 내면화된 냉전적 세계관은 윤리적 이원론으로 발전했다.

이 글에서 다룬 1950년대의 많은 영화들 속에 나타나는 개인들의 죽음은 이러한 타자화의 기제 속에서 이루어진다. 자유부인이나 아프레 걸, 양공주, 공산주의자, 고아들의 죽음을 통해 영화는 새로이 구성될 가족과 사회의 형성 과정을 보여주고자 한다. 그러나 그러한 죽음의 재현은 도리어 파국의 징후가 되어 영화 속의 균열로 존재한다. 타자의 죽음을 둘러싼 장면들은 매혹적인 이미지를 통해 보수적 서사를 교란시키거나, 비인과적인 돌출로 존재함으로써 사회 재건의 형성이 그리 쉽게 이루어지지 않을 것임을 암시하는 것이다.

죽음을 통한 경계 짓기 시도와 그 불가능성은 줄리아 크리스테바가 제시한 ‘아브젝시옹(abjection)’의 작동 과정을 연상시킨다. 크리스테바에 따르면 유아는 자신의 일부인 것처럼 보이는 것을 몰아내는 과정을 거치면서 ‘나’와 타자 사이의 경계를 개발하는데, 이것이 아브젝시옹의 과정이다. ‘아브젝트(abject)’는 우리가 혐오하고 거부하며 폭력적으로 배제하는 것을 의미하지만, 추방되는 것은 유아의 경험 주변을 배회하며 모호한 자아의 경계를 끊임없이 위협한다.[174] 그중에서도 시체는 절정의 아브젝트가 된다. 시체는 모든 것을 빼앗아

171) 박명림, 「한국전쟁과 한국정치의 변화: 국민통합, 헌법정치, 한미관계를 중심으로」, 한국정신문화연구원 편, 앞의 책, 95면.
172) 위의 책, 73면.
173) 김동춘, 앞의 책, 77~78면. 한국전쟁은 사회 구성원들에게 ‘냉전적 세계관’, 즉 ‘양진영관’을 내면화시킨 결정적인 계기였다.(강인철, 앞의 글, 232면.)
174) Noëlle McAfee, 이부순 역, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 앨피, 2007, 92~93면. 음식물 혐오는 가장 오래되고 기본적인 형태의 아브젝시옹이다. 응고된 우유, 똥, 구토물, 시체, 어머니는 아브젝트의 대표적 예이다.

가는 경계로, 나 자신의 살아 있음에 대한 직접적인 '오염'이 되기 때문이다.[175]

아브젝시옹은 '자기 자신'에게서 '다른 것으로 판단되는 것'을 추방함으로써 주체의 경계를 한정하는 수단이다. 그러나 그 과정에서 추방된 것들은 결코 전적으로 사라지지는 않음으로써 이미 구성된 주체성을 해체하도록 위협한다.[176] 1950년대의 영화들 속에서 사회적 타자들이 가족과 국가라는 '주체'의 형성을 위해 죽음을 통해 제거되는 방식은, 주체성의 형성을 위해 아브젝트들이 배제되는 과정과 그 구조가 같다. 타자들은 죽음을 통해 영화의 완결적인 세계로부터 제거되지만, 해소되거나 해독되지 않는 매혹과 파토스를 남김으로써 주체의 온전한 형성을 위협하며 그 주위를 맴돌기 때문이다.[177]

크리스테바가 1950년대 영화 속 죽음에 대해 시사하는 바는 이뿐만이 아니다. 1950년대 영화 속 죽음들은 언어를 통해 의미를 부여받지 않는다. 이 시기 영화들은 말없이, 길고 강렬하게 죽음의 과정과 주검을 전시할 뿐이다. 크리스테바에 따르면 주체 형성은 언어적 과정들의 결과로, 아이는 언어를 사용함으로써 상징계로 이동하고 상징계로 추동된 아이는 언어에 의존할 수밖에 없다.[178] 앞선 장들에서 다룬 1950년대의 영화들에서, 죽음은 언어를 통한 의미화의 과정을 거치지 않고 직접적인 시각화를 통해 전시됨으로써 주체 구성의 기획으로 온전히 포섭되지 않는 불확실성의 영역을 남긴다. 1960년대에 들어서면 주검 그 자체로 전시되는 죽음은 자취를 감추고, 영화의 관심은 죽음 그 자체가 아닌 죽음 이후의 과정으로 옮겨 간다. 따라서 1960년대 영화들에서 타자들의 죽음은 더 이상 '돌출'로 존재하지 않으며, 주체 형성의 과정에 말끔히 복속됨으로써 아브젝시옹의 역동적인 에너지를 잃는다.

<오발탄>(1961)[179]에서부터 이미 그 변화는 감지된다. 전후 한국 사회의 피

---

175) "신이 부재하고 과학이 무시되는 세상에서 보는 시신은 아브젝시옹의 절정이다. 이처럼 시체는 삶 속에 죽음이 들끓게 한다. 대상에 대해서처럼, 우리는 아브젝트로부터 스스로를 보호할 수도 분리될 수도 없다. 상상적 이질성인 동시에 현실의 위협인 아브젝트는 우리를 부르고, 결국에 가서는 삼켜 버린다."(Julia Kristeva, 서민원 역, 『공포의 권력』, 동문선, 2001(1980), 25면.

176) Noëlle McAfee, 앞의 책, 111면.

177) 1950년대 영화들 속 숭고함이 소거된 채 제시되는 주검의 전시는 그 자체로 아브젝트이다.

178) Noëlle McAfee, 앞의 책, 65~74면. 크리스테바는 라캉의 작업을 발전시킴으로써 자신의 주체론을 구성해 나간다.

폐한 현실과 그 속에서 불구가 될 수밖에 없는 정신과 영혼을 처절하게 그려낸 <오발탄>은, 4.19 직전인 자유당 집권 말기에는 상영되지 못하다가 4.19 이후 민주당 정권이 수립된 이후에야 제작을 완수하고 개봉될 수 있었다. 4.19 이후 성립된 최초의 민간영화심의기구인 영화윤리위원회 아래, 이전의 검열체계 하에서는 불가능했을 영화의 상영이 가능했다는 점에서 <오발탄>은 4.19 이후 1960년대 영화의 출발을 알리는 신호탄이 된다.[180] 1950년대 내내 전쟁 이후 궁핍한 한국 사회의 리얼리즘을 핍진하게 그려내고자 한 유현목의 작품세계의 연장선상에서 본다면, <오발탄>은 앞서 이 글이 다룬 영화들과는 다른 한편에 위치하는 전후 한국 영화의 문제작이기도 하다.

1950년대 영화들에서와 달리 이 영화에서 죽음은 직접적 시각화가 아닌 죽음을 환유하는 이미지로만 재현되고 있으며, 인물들의 죽음은 다른 인물에 의해 영화 속에서 의미를 부여받는다. 이 영화에서 명시적으로 죽음에 이르는 것은 영호의 애인 설희와 철호의 아내인데, 그들이 죽음에 이르는 과정이나 광경은 스크린 위에 직접적으로 재현되지 않으며 다른 인물들에 의해 언급될 뿐이다. 영호는 그의 애인 설희의 죽음을 목격하지 못하고 그녀의 빈 방과 빈 침대를 마주하며, 아내가 위독하다는 소식을 듣고 병원으로 철호가 마주하는 것 또한 아내의 빈 침대뿐이다. 간호사로부터 아내의 죽음을 전해들은 철호는 시체안치소로 향하지만 끝내 그곳에 발을 들이지 않는다. 따라서 아내가 죽음을 맞는 장면과 그녀의 주검은 철호에게도, 관객에게도 목격되지 않는다.

이 영화가 두 여성 인물들의 죽음을 비워놓은 대신 재현하고자 하는 것은 바로 그들의 죽음을 전해들은 영호와 철호의 상실 이후의 태도이다. <오발탄>에서 카메라가 비추고자 하는 것은 생략된 아내의 죽음이 아니라 아내의 죽음으로 인해 넋을 잃은 철호가 거리를 헤매는 모습인 것이다.(그림 32) <자유부인>이나 <모정>을 비롯한 1950년대 영화들에서 집 밖의 거리가 방황하는 여성의 타락을 상징하는 공간이었다면, <오발탄>에 이르러 거리는 고뇌하는 주체의 공간으로 재설정된다. 스크린으로부터 매끄럽게 생략되어 있는 여성 인물들의 죽음은 남성 인물들의 애도를 통해 의미를 부여받는다. 아내의 죽음 이후

179) 1961.04.13.개봉. 유현목 감독, 이범선 원작, 이종기·이이령 각색, 대한영화사 제작.

180) 함충범, 「제2공화국 시기의 한국영화계」, 함충범 외, 『한국영화와 4.19: 1960년대 초 한국영화의 풍경』, 한국영상자료원, 2009. 참고.

길을 헤매는 철호의 사고와 감정은 그의 지속적인 내레이션을 통해 직접적으로 제시되며, 입가에 피를 흘리며 택시의 뒷좌석에서 정신을 잃기 직전까지 그의 내레이션은 멈추지 않는다.[181](그림 33) 이러한 과정 속에서 관객들의 동일시가 향하는 곳은, 전후 사회 속의 무력한 존재일지언정 영화 속에서 주체로 구성되는 철호의 시선과 여정이다.

그림 32

그림 33

1960년대 청춘영화의 물꼬를 튼 문제작 <맨발의 청춘>(1964)[182]에서도 죽음의 순간의 파괴력은 사라지고, 영화는 인물들의 죽음 이후 애도의 과정을 그리는 데에 심혈을 기울인다. 영화의 후반부에 등장하는 두수와 요안나의 정사(情死)에는 낭만적이며 비극적인 색채가 짙게 드리워 있다.[183] 신분의 격차로

181) 이러한 내적 독백은 내재적 디제시스 사운드(intra-diegetic sound)의 하나라 볼 수 있다. 디제시스는 내레이션과 내러티브의 내용, 스토리 내부에서 묘사된 허구의 세계를 가리킨다. 설명하고 있는 사건에 전혀 연루되지 않은 목소리인 비디제시스적 사운드(non-diegetic sound)는 영화의 이해에 영향을 미치지 않는 생략된 순간들을 상세하게 이야기해줌으로써 서사를 가속화하며 이 목소리의 실체와 진실은 의심되지 않는다. 반면 내재적 디제시스 사운드는 관객의 동일시를 만들어내며, 그것이 지속되는 중에 관객들은 등장인물의 주체성을 공유한다.(Susan Hayward, 앞의 책, 99~100면; Claire Vassé, 『대사』, 이화여자대학교출판부, 2010, 25면.)

182) 김기덕 감독, 서윤성 각본, 극동흥업주식회사 제작.

183) 1920년대 유행처럼 등장한 정사는 전근대 에도시대부터 활성화되고 메이지 시대의 '순결하고 신성한 연애' 관념과 다이쇼 시기 개인주의에 기반한 '영육일치의 사랑'을 토대로 각종 연애스캔들과 '심중(心中-情死)'이 난무하는 연애융성기를 이루었던 일본문화의 영향 속에서 이루어졌다고 할 수 있다. 이는 근대 초기 일부일처 결혼제도 속으로 편입되지 못한 좌절된 연애들이 선택한 한 가지 방식이었다.(서지영, 「근대적 사랑의 이면: '정사(情死)'를 중심으로」, 『한국문화』49, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 2010, 298면.) <맨발의 청춘>을 비롯한 1960년대의 영화들이 일본영화로부

사랑을 이룰 수 없는 둘은 시골 방앗간에서 죽음을 통한 영원한 결합을 꿈꾼다. 이들의 죽은 모습은 목격자가 일견 곱게 잠에 든 연인들로 착각하고 발길을 돌리게 할 만큼 아름답고 평화로우며(그림 34), 하모니카로 연주되는 '나의 살던 고향'은 그들의 죽음을 둘러싼 애상성을 증폭시킨다. 카메라는 그들이 지난 밤 접은 종이학 두 마리를 비춘 다음, 나란히 누운 두수와 요안나를 비춤으로써 그들의 죽음을 의미화한다. 이어 죽음의 현장인 방앗간에는 그들의 죽음을 애도하기 위한 사람들이 차례로 찾아와 자신의 과오를 뉘우친다. 두수를 따르던 아가리에게는 두수의 유언이 담긴 편지가 전달되며, 두수의 편지는 곧 내레이션으로 삽입된다.

그림 34

영화는 요안나와 두수의 대조적인 장례 행렬을 보여주는 것으로 끝을 맺는데, 아가리는 거적으로 덮인 두수의 시체를 실은 리어카를 끌고 눈밭을 걷는다. 이 영화의 마지막 시퀀스는 두수의 죽음에 대한 아가리의 애도의 과정 그 자체이다. 아가리는 거적 밖으로 드러난 두수의 맨발을 어루만지며 비통한 얼굴로 눈물을 흘리고 그의 발에 자신의 신발을 신긴다.(그림 35) 그는 두수와의 과거를 추억하며 그를 결코 잊지 않을 것임을 맹세한다.[184] 호화로운 요안나의

터의 강한 영향 관계를 지적받고 있다는 점에서, 이 영화 속 정사에는 여러 가지 사회 및 감각의 변화가 함축되어 있으며 이는 보다 깊은 고찰을 필요로 한다.

184) 프로이트에게 죽음이 타자를 잊는 여정의 시작인데 반해, 데리다에게 죽음은 타자를 기억하는 여정의 시작이다. 데리다에게 애도는 기억을 통해 행해지는 것으로, 기억이 없으면 애도도 불가능하다.(왕철, 「프로이트와 데리다의 애도이론: "나는 애도한다 따라서 나는 존재한다."」, 『영어영문학』58(4), 2012, 787~788면.)

장례 행렬과 대비되는 두수를 위한 초라한 의식은 그의 죽음에 대한 정당한 애도가 이루어지지 않고 있음을 보여주지만, 영화 속에서 애도되는 것은 오히려 두수의 죽음뿐이다. 두 인물의 정사 이후 진행되는 애도의 과정은 오롯이 두수를 위한 것이기 때문이다.

그림 35

1960년대의 중요한 두 편의 영화 속에서 인물들의 죽음은 매끈히 생략되어 의미화되거나 낭만적이고 초월적인 이미지로 형상화되며, 선택적으로 기억되고 애도된다. 이 영화들 속에서 죽음은 더 이상 1950년대의 죽음처럼 그 모호성으로 경계를 교란시키지 않는다. 내레이션을 통한 명시적인 언어와 안정적인 장면화를 통해 재현되는 죽음은 잘 짜인 서사 속에서 그 의미를 완성하기 때문이다.[185]

이러한 변화는 우선 전쟁 이후 한동안 교란되었던 관습적인 죽음 재현의 회복에 기인한다. 전쟁으로부터 충분한 거리를 마련할 수 없었던 1950년대의 영화들에서 죽음이 삶 속으로 끊임없이 틈입하며 스크린에 그 모습을 드러냈다면, 1960년대에 이르러 죽음은 다시 경계 너머로 모습을 감추기 시작한다. 죽음을 강박적으로 재현하면서도 그에 대한 언어적 설명을 덧붙일 수 없었던 1950년대 영화들은, 그럼으로써 죽음의 본질적인 양가성을 스크린에 드러낼

185) 이러한 점에서 김기영의 <하녀>(1960)는 주목할 만한 작품이다. 1960년에 개봉된 <하녀>는 중산층 핵가족 구성의 욕망 실현 과정에 끼어든 '하녀'라는 불쾌한 존재를 제거하는 과정을 그로테스크하고 강렬한 이미지로 재현한다. 그러나 동시에 그러한 죽음에 대한 의미화가 영화의 끝에서 명시적으로 이루어진다는 점에서 과도기적 성격을 가진다.

수 있었다. 1950년대에 형성되기 시작한 장르들이 1960년대에 안정기로 들어서는 장르의 안정화 또한 이러한 변화의 원인으로 꼽을 수 있는데, 1950년대 영화들의 완숙하지 않은 미학적 실험들 사이에서 타자들의 전복적인 죽음이 노출될 틈새가 존재할 수 있었던 것으로 보인다.

4.19 이후 문화적 담론의 전반적인 변화 또한 중요한 요인이 된다. 1950년대 영화들에서 무력화되었거나 서사의 중심부로부터 배제되었던 남성들은 <오발탄>을 즈음하여 서사의 전면에 등장하기 시작한다. 그들은 무력하고 불구가 된 모습일지언정 영화 속에서 서사적 주체로 형성되기 시작하는데, 이는 여성들에게 주동 인물의 자리를 내어준 1950년대 영화들의 주된 흐름과는 확연히 달라진 모습을 보인다. 이처럼 주체가 들어선 자리에 더 이상 여성을 비롯한 주변부의 타자들이, 그리고 그들의 죽음이 내포하는 파괴적인 힘이 비집고 들어갈 여지는 없었을 것이다.

1950년대 영화에 재현되는 죽음들은 의미 속으로 포섭되지 않는 영역을 남김으로써 '타인의 얼굴'과 같이 존재한다. 레비나스에게 있어 타인의 얼굴과 마주친다는 것은 절대적으로 나와 다른 자와 맞닥뜨리는 일이다. 고통 받는 타인의 얼굴은 내가 어떤 식으로도 소유할 수 없는, 어떤 방식으로도 나로 환원되지 않는 자이며,[186] 타인의 얼굴은 나의 인식과 나의 지배로부터 끊임없이 벗어난다는 데에서 존립한다.[187] 1950년대 영화들은 이처럼 '죽음의 얼굴'을 스크린에 전시한다. 이 시기 영화들 속 인물들의 죽음이 사회의 안정으로 나아가는 서사의 결말을 위해 도구적으로 활용되는 듯 보인다 할지라도, 그것을 넘어서고 적극적으로 교란시킬 수 있는 이유가 여기에 있다.

186) 서동욱, 앞의 책, 143면.
187) 김소영, 『파국의 지도: 한국이라는 영화적 사태』, 현실문화연구, 2014, 64면.

5. 결론

이 글은 1950년대 한국영화에 나타나는 죽음의 재현 양상을 살피고 그 의미를 고찰해 봄으로써 이후 시기와 변별되는 이 시기 영화의 독특한 미학적 특질과 현실 대응 방식을 포착해내고자 했다. 1950년대 영화에서 돌출적으로 전시되는 인물들의 죽음은, 경계를 확정하는 동시에 무너뜨리는 '죽음'과 '타자'의 양가적 힘을 통해 이 시기 영화들에 '모호성'을 불어 넣는다. 본고는 그 '모호성'의 실체를 파악하고, 그것이 1950년대 영화가 갖고 있는 에너지의 핵심임을 밝히고자 했다.

이를 위해 2장에서는 죽음이 강렬하게 재현됨으로써 오히려 죽음의 의미가 모호해지는, 경계에 선 죽음들이 만들어내는 전복적인 모호성을 살펴보았다. <운명의 손>과 <자유부인>, <지옥화>는 1950년대 영화에 나타나는 여성 표상을 비판적으로 이해하는 데에 가장 먼저 동원되는 작품들이다. 이 영화들 속에서 인물들의 죽음을 통해 이루어지는 매혹적이고 위협적인 여성들의 제거는 가부장적 질서로의 회귀와 반공 국가의 수립이라는 사회의 질서를 (재)확인하는 듯 보이지만, 이들의 죽음이 긴 지속 시간과 매혹적인 이미지를 통해 형식적으로 특권화되고 있음에 주목해야 한다. 이 영화들 속 여성 인물들의 죽음은 강렬한 재현에 반해 영화 속에서 적극적으로 의미를 부여받지는 않음으로써 관객들에게 열린 독해의 공간을 마련한다. 그로 인해 발생하는 죽음 시퀀스들의 모호성은, 이들의 죽음이 보수적이고 안정적인 세계로의 회귀로 포섭되지 않는 전복성을 띠게 한다.

또한 2장에서는 죽음으로 가득한 세계를 추구함으로써 파국적 세계 인식을 보여주는 두 사극, <양산도>와 <종각>을 중심으로 죽음으로 경사되는 당대 사극영화들의 특성을 고찰해보고자 했다. 기존의 연구들에서 이 시기 사극들에 나타나는 죽음과 그를 둘러싼 환상성은 소극적인 현실 도피의 산물로 이해되어 온 바 있다. 그러나 본고는 <종각>과 <양산도>가 죽음 충동과 마법적 힘으로 점철된 세계를 그림으로써 '언캐니(uncanny)'의 미학을 획득하고 있다고 보았으며, 경계의 교란과 지적 불확실성을 특징으로 삼는 언캐니한 세계의 형상화를 전쟁 이후 파국적 현실에 대한 우회적 진단이라 판단한다. <양산도>가 혼사장애담이라는 익숙한 서사의 세계를 낯설고 기괴한 세계로 탈바꿈시키며

죽음과 저주, 귀신, 부자연스런 육체 등 온갖 언캐니한 기호들로 채워 넣는다면, <종각>은 반복되는 죽음의 구조와 1인 3역으로 인한 분신의 등장을 통해 죽음 충동으로 가득한 세계를 그려내고 있다. 1950년대 사극영화들은 전통적인 것으로의 회귀를 통해 보수적인 이데올로기를 강화하는 것이 아니라, 도리어 익숙한 세계를 모호하고 낯설게 만듦으로써 전복성을 띠게 된다.

3장에서는 전후의 트라우마가 이 시기 영화들 속에서 작동시키고 있는 죽음의 구조를 파악해보고자 했다. <비오는 날의 오후3시>와 <화심>에서 삼각관계의 해소를 위한 여성 인물의 급작스런 죽음은 이 영화들이 영향을 받은 서구 영화와 이후 시기 한국의 멜로드라마에서도 찾아보기 어려운 특이한 결말을 보여준다. 이 영화들 속 극적 세계는 전후 사회의 각종 불안으로 가득하다. 원인과 해결책을 지목할 수 없는, 진단 불가능한 전후 사회의 불안은 '죄'와 '용서'라는 기의 없는 기표들로 영화 속을 부유하며, 이는 부자연스러우리만치 욕망을 드러내지 않는 고아인 여성 주인공에게 오롯이 덧씌워짐으로써 그들이 급작스런 죽음이라는 돌출적인 결말을 맞게 한다.

이어 3장에서는 구(舊) 가족 구성원들의 죽음을 통해 새로운 핵가족을 구성하는 독특한 가족 윤리를 그려내는 1950년대 후반의 가족 영화들을 살펴보았다. <모정>과 <느티나무 있는 언덕>은 공통적으로 아이가 친모와 이별하여 새로운 핵가족으로 편입되는 과정을 그리며, 그 과정에서 기존의 가족 구성원들은 급작스럽고 비인과적인 죽음을 맞는다. 새로운 가족을 형성하고자 하는 당대 사회의 열망을 드러내는 이 영화들에서 주목할 만한 점은 이 시기의 많은 영화들이 혈연으로 이어지지 않은 가족의 탄생을 보여주고 있다는 것이다. 전후 사회 재건의 기본 단위인 가족의 구성이 혈연으로 이어진 가족을 소거하고 삭제하면서까지 이루어지는 과정에서, 전쟁을 비롯한 과거의 산물로부터 단절하고자 하는 당대 사회의 강렬한 욕망을 읽어낼 수 있다. 그러나 그들의 죽음은 쉽게 이루어지지 않는데, 마치 유령과 같이 영화 속을 배회하다 급사를 맞는 구시대의 인물들은 새로운 가족의 구성이라는 안정적 결말로 포섭되지 않는 파토스와 불안을 남긴다.

4장에서는 1950년대 영화들 속에서 죽음이 재현되는 양상을 종합하여 그 이면에 놓인 타자화의 기제를 살펴보았다. 해방기부터 전후에 이르기까지 대한민국 국가의 수립 과정은 끊임없는 타자화와 타자들의 제거를 통해 정상성을

그려왔다. 이러한 상상력의 구조와 사회 재건의 욕망이 이 시기 영화들 속에서 죽음을 통한 타자들의 제거라는 급작스런 결말을 낳는다. 크리스테바의 '아브젝시옹(abjection)' 개념을 빌려 말한다면, 이 시기 영화들 속 타자들은 새로운 사회 형성의 '아브젝트(abject)'가 됨으로써 가족과 사회, 국가라는 주체의 형성 과정에서 제거되는 것이다. 그러나 그러한 인물들의 죽음은 매혹적인 형태로 강렬히 재현되거나 급작스런 제거로 인해 인과성이 결여됨으로써 지각적으로 더욱 두드러지게 된다. 이 시기 영화들이 그토록 강박적으로 죽음을 전시하면서도 그에 대한 언어화를 시도하지 않는다는 점은, 이 시기 영화들 속 죽음의 모호성을 증폭시킨다.

1960년대에 들어서면 위와 같은 죽음의 전시는 스크린으로부터 자취를 감추고, 타자의 죽음을 바라보는 주체의 애도 과정이 그 자리를 대신한다. 1950년대 한국영화들은 당대의 사회적 타자들이 죽음으로 인해 제거됨과 동시에 강력한 파괴력을 얻는 순간을 노출시켜 '죽음의 얼굴'을 전시함으로써 타자들의 얼굴을 대면할 수 있는 장을 마련한다. 1950년대 영화 속 인물들의 죽음이 가부장적 질서의 확인과 반공 국가의 수립이라는 보수적 결말을 위해 도구적으로 활용되는 듯 보이더라도, 그것을 넘어서고 전복할 수 있는 이유가 여기에 있다.

참고문헌

1. 기본자료

단행본

김기영,『김기영 시나리오 선집1』, 집문당, 1996.
정비석,『자유부인』, 정음사, 1954.
한국영상자료원,『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스1』, 이채, 2005.
한국영화진흥조합,『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972.

신문

『경향신문』,『대학신문』,『서울신문』,『한국일보』

영상

한국영화데이터베이스 VOD 서비스(http://www.kmdb.or.kr/)

<운명의 손>, <자유부인>, <지옥화>, <종각>, <양산도>, <꿈>, <젊은 그들>, <무영탑>, <비오는 날의 오후 3시>, <화심>, <촌색씨>, <남성 대 여성>, <모정>, <느티나무 있는 언덕>, <어느 여대생의 고백>, <그 여자의 죄가 아니다>, <오발탄>, <맨발의 청춘>

2. 국내논저

단행본

강준만,『한국 현대사 산책: 1950년대편』, 인물과사상사, 2004.
고은,『1950년대: 그 폐허의 문학과 인간』, 향연, 2005.
권보드래 외,『아프레걸 사상계를 읽다』, 동국대학교출판부, 2009.
김동춘,『전쟁과 사회: 우리에게 한국전쟁은 무엇이었나?』, 돌베개, 2000.
김미현,『한국영화정책과 산업』, 커뮤니케이션북스, 2013.
김소연 외,『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003.
김소영,『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000.
_____,『근대의 원초경: 보이지 않는 영화를 보다』, 현실문화, 2010.
_____,『파국의 지도: 한국이라는 영화적 사태』, 현실문화연구, 2014.
김종욱,『한국 소설의 시간과 공간』, 태학사, 2000.
김화,『이야기 한국영화사』, 하서, 2001.
문강형준,『파국의 지형학』, 자음과 모음, 2011.
서동수,『전쟁과 죽음의식의 미학적 탐구: 1950년대 한국소설을 중심으로』, 새문사, 2005.
서동욱,『차이와 타자: 현대 철학과 비표상적 사유의 모험』, 문학과지성사, 2000
영화진흥위원회,『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
오영숙,『1950년대 한국영화와 문화담론』, 소명출판, 2007.
이영일,『한국영화전사』, 소도, 2004.
이임자,『한국 출판과 베스트셀러: 1883~1996』, 경인문화사, 1998.
이하나,『국가와 영화: 1950~60년대 '대한민국'의 문화재건과 영화』, 혜안, 2013.
정종화,『자료로 본 한국영화사2』, 열화당, 1997.
_____,『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008.
주유신 외,『한국영화와 근대성: <자유부인>에서 <안개>까지』, 소도, 2001.
최문규,『죽음의 얼굴: 문학 속에서 인간은 어떻게 죽어가는가』, 21세기북스, 2014.
한국여성문학학회『여원』연구모임,『『여원』연구: 여성·교양·매체』, 국학자료원, 2008.
한국영화진흥공사 기획·편,『한국영화 70년 대표작 200선』, 집문당, 1989.
한국예술연구소,『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2002.

한국정신문화연구원 편, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 백산서당, 1999.

논문

강계숙, 「김종삼의 후기 시 다시 읽기: '죄의식'의 정동과 심리적 구조를 중심으로」, 『동아시아문화연구』55, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2013.

구재진, 「1950년대 손창섭 소설에 나타난 주체와 죽음」, 『어문학논총』25(2), 국민대학교 어문학연구소, 2006.

김광기, 「양가성, 애매모호성, 그리고 근대성」, 『한국사회학』37(6), 한국사회학회, 2003.

김려실, 「1950년대 한국영화에 나타난 "미국적 가치"에 대한 양가성: 한형모 프로덕션의 영화를 중심으로」, 『현대문학의 연구』42, 한국문학연구학회, 2010.

_____, 「1950년대 한국영화에 나타난 '미국적 가치'에 대한 양가성: 한형모 프로덕션의 영화를 중심으로」, 『현대문학의 연구』42, 한국문학연구학회, 2010.

_____, 「댄스, 부채춤, USIS 영화: 문화냉전과 1950년대 USIS의 문화공보」, 『현대문학의 연구』40, 한국문화연구학회, 2013.

김미현, 「한국 반공영화 서사의 기원에 대한 연구」, 『영화연구』63, 한국영화학회, 2015.

김성희, 「1950년대 코리안 리얼리즘 담론 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2008.

김영희, 「제1공화국시기 수용자의 매체 접촉경향」, 『한국언론학보』47(6), 한국언론학회, 2003.

김일곤, 「애매성과 모호성」, 『인문논총』1, 한양대학교 인문과학대학, 1981.

김정배, 「한국 전후시에 나타난 죽음의식의 세 층위: 『구름의 파수병』과 『원정』을 중심으로」, 『현대문학이론연구』, 현대문학이론학회59, 2014.

김청강, 「현대 한국의 영화 재건논리와 코미디 영화의 정치적 함의(1945~1960): 명랑하고 유쾌한 "발전 대한민국" 만들기」, 『진단학보』112, 2011.

김한상, 「주한미국공보원(USIS) 영화선전의 표상과 담론: 1950년대, 국가 재건과 자립 한국인의 주체성」, 『사회와역사』95, 한국사회사학회, 2012.

노지승, 「<자유부인>을 통해 본 1950년대 문화 수용과 젠더 그리고 계층」, 『한국현대문학연구』27, 한국현대문학회, 2009.
_____, 「1950년대 후반 한국에서의 서구영화 수용과 모방의 양상」, 『국어교육연구』57, 국어교육학회, 2015.
문재철, 「한국 영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구: 1950년대 후반에서 70년대까지」, 『영화연구』37, 한국영화학회, 2008.
박명진, 「1950년대 전후 희곡에 나타난 실존주의 양상: 오학영과 장용학의 희곡을 중심으로」, 『우리문학연구』39, 우리문학회, 2013.
박선영, 「1950년대 후반 코미디언 코미디 영화 속 스펙터클의 양상과 의미」, 『영상예술연구』16, 2010.
박아나, 「1950년에서 1975년까지 신상옥의 영화제작과 장르 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사논문, 2003.
박유희, 「『자유부인』에 나타난 1950년대 멜로드라마의 변화」, 『문학과 영상』6(2), 2005.
_____, 「1950년대 영화의 반공 서사와 여성 표상」, 『여성문학연구』21, 한국여성문학학회, 2009.
박지연, 「한국 영화산업의 변화과정에서 영화정책의 역할에 관한 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반의 근대화과정을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2007.
박진호, 「1950년대 한국 멜로드라마 분석」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2003.
변재란, 「한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2000.
_____, 「1950년대 감독연구: 홍성기 감독의 신문소설의 영화화 경향을 중심으로」, 『영화연구』20, 한국영화학회, 2002.
서지영, 「근대적 사랑의 이면: '정사(情死)'를 중심으로」, 『한국문화』49, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 2010.
서현석, 「"자유"와 "부인"의 불가능한 변증법」, 『영화연구』22, 한국영화학회, 2003.
왕철, 「프로이트와 데리다의 애도이론: "나는 애도한다 따라서 나는 존재한다."」, 『영어영문학』58(4), 2012.
이길성, 「정비석 소설의 영화화와 그 시대성」, 『대중서사연구』17(2), 대중서사

학회, 2011.
이선미, 「'미국'을 소비하는 대도시와 미국영화: 1950년대 한국의 미국영화 상영과 관람의 의미」, 『상허학보』18, 2006.
_____, 「1950년대 여성문화와 미국영화: 『여원』의 미국영화 담론과 여성문화 형성의 주체적 논리」, 『한국문학연구』37, 동국대학교 한국문학연구소, 2009.
이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구: 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로」, 『대중서사연구』12(2), 대중서사학회, 2006.
이수형, 「1950년대 손창섭 소설에 나타난 죄의식에 관한 연구」, 『한국학논집』41, 계명대학교 한국학연구원, 2010.
이순진, 「한국영화사 연구의 현단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』12, 대중서사학회, 2004.
_____, 「한국전쟁 후 냉전의 논리와 식민지 기억의 재구성: 1950년대 문화영화에서 구축된 '이승만 서사'를 중심으로」, 『기억과 전망』23, 민주화운동기념사업회, 2010.
_____, 「한국영화의 세계성과 지역성, 또는 민족영화의 좌표: 1950년대 영화비평담론을 중심으로」, 『동악어문학』59, 동악어문학회, 2012.
이호걸, 「신파양식 연구: 남성신파 영화를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2007.
전지니, 「체화 불/가능한 양풍과 불/건전한 자유연애: 해방기와 50년대 전후 코미디극의 겹쳐 읽기」, 『한국극예술연구』43, 2014.
정승언, 「1950년대 한국 멜로영화 스타일에 관한 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 2016.
정영진, 「환멸의 시학과 "죽음의 공동체": 1950년대 자유주의와 시적 전유」, 『겨레어문학』54, 2015.

3. 국외논저

Andrew Tudor, 「작가비평과 장르비평」, 박성봉 편역, 『대중영화의 이론』, 동연, 1994.

Ben Singer, 이위정 역,『멜로드라마적 상상력』, 문학동네, 2009.
Carl Plantinga, Greg M.Smith, 남완석·심영섭 역,『열정의 시선: 인지주의로 설명하는 영화 그리고 정서』, 학지사, 2014.
Claire Vassé,『대사』, 이화여자대학교출판부, 2010.
David Bordwell, Narration in the Fiction Film, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
Dennis King Keenan, Death and Responsibility: The “Work” of Levinas, New York: State University of New york, 1999.
David Bordwell, Kristin Thompson, 주진숙·이용관 역,『영화예술』, 지필미디어, 2011.
Elisabeth Bronfen, Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic, Manchester University Press, 1992.
Emmanuel Levinas, 강영안 역,『시간과 타자Le Temps et L’autre』, 문예출판사, 1996(1979).
Emmanuel Siety, 심은진 역,『쇼트』, 이화여자대학교출판부, 2006.
Geoffrey Gorer, “The Pornography of Death”, In Death: Current Perspectives, ed. Edwin S.Shneidman, Mayfield Publishing, 1976.
Jacques Aumont, 김호영 역,『영화 속의 얼굴』, 마음산책, 2006.
Jean Paul Sartre, 정소성 역,『존재와 무』, 동서문화사, 2009.
Joanne Hollows, Mark Jancovich ed. 문재철 역,『왜 대중영화인가』, 한울, 2012.
Julia Kristeva, 서민원 역,『공포의 권력』, 동문선, 2001(1980).
Kristin Thompson, “The Concept of Cinematic Excess”, Rosen, Philip, Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, Columbia University Press: New York, 1986.
Laura Mulvey, 이기형·이찬욱 역,『1초에 24번의 죽음』, 현실문화, 2007.
Liran Razinsky, “How to Look Death in the Eyes: Freud and Bataille”, SubStance, Vol.38, No.2, Issue 119: Close Reading, University of Wisconsin Press, 2009.
Noëlle McAfee, 이부순 역,『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 앨피, 2007.
Peter Brooks, Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative,

New York: Harvard University Press, 1984.
_____, 이위정 역,『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013.
Robert Detweiler, “The Moment of Death in Modern Fiction”, Contemporary Literature, Vol.13, No.3, University of Wisconsin Press, 1972.
Sergei Eisenstein, ed. and trans. Jay Leyda, “The Structure of the Film”, Film Form: Essays in Film Theory, San Diego: Harcourt, 1977.
S.Freud, “The ‘Uncanny’”, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, ed. James Strachey, London: The Hogarth Press, 1973(1919).
_____, 김석희 역,「전쟁과 죽음에 대한 고찰」,『프로이트 전집15: 문명 속의 불만』, 열린책들, 1997.
Stefan Sharff, 이용관 역,『영화구조의 미학』, 울력, 2008.
Susan Hayward, 이영기·최광열 역,『영화사전(개정판)』, 한나래, 2012.
Thomas Elsaesser, Malte Hagener, 윤종욱 역,『영화이론: 영화는 육체와 어떤 관계인가?』, 커뮤니케이션 북스, 2012.
Vivian Sobchack, “Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary”, Quarterly Review of Film & Video, University of California, 1984.

森政弘,「不気味の谷」,『Energy (エナジー)』第7巻 第4号, 1970.

Abstract

A Study on the Representation of Deaths in 1950s' Korean Films

Son Hyekyung

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

This study explores the representation of deaths in 1950s' Korean films in order to suggest a novel way to interpret the aesthetic characteristics and awareness of reality in those films in a way that discriminates them from 1960s' films. Despite a poor condition after the Korean War(1950~1953), Korean films emerged as a major element of popular culture with their qualitative improvement and the generation of new genres. Irrespective of genre, various types of deaths can be found in the films of this period. The deaths dealt with in this study are problematic in view of the fact that they either violate the conventions of each genre, or they are represented as cinematic excess. By using death as a tool to investigate 1950s' films, this study aims to locate these films in the genealogy of prevalent deaths in Korean cultural history, and also in the cultural topography of the 1950s.

Existing studies of 1950s' films have either not paid particular

attention to deaths in these films, or they have paid attention to parts of them, but only in terms of subject matter. However, numerous statements about the ambiguity of 1950s' films originate from deaths in these films. Therefore, examining deaths in 1950s' films is an attempt to grasp the core sense of these films. The process of creating a heterosexual couple and a modern nuclear family based on that couple through the deaths of powerless individuals reveals the desire for reconstruction rampant in post-war society. Death might seem subordinated in terms of its role in the plot, but the way in which various deaths are represented generates ambiguity that exceeds, but also confuses, the project of restoring a stable society.

The first means of representing death as cinematic excess in 1950s' films is to exhibit the process of death and images of dead bodies through direct visualization. When deaths and corpses are screened, the body on the border creates a territory of intellectual uncertainty. For example, the 'après girls' in *The Hand of Destiny, Madame Freedom,* and *The Flower in Hell* meet their deaths and are eliminated from the plot at the end of the film because of their fascinating – and thus, menacing – sexuality. By moving further away from the views of existing studies, which understand these women's deaths as punishment for their excessive femininity, this study takes note of the fascination arising from the way the deaths are represented. The images of dressed-up characters dying in exotic places, with the camera's gaze upon them, turns the audience into witnesses who stare at their fascinating deaths. This act of witnessing disturbs the audience and suspends both restoration of the patriarchal family order and establishment of an anticommunist nation. However, ambiguous female characters like these start to disappear at the beginning of the 1960s.

Two different historical dramas, *Yangsan Province* and *The Bell Tower* could be linked in regard to their portrayal of the sudden and

damnatory deaths of helpless characters in an absurd world. The world portrayed is dominated by the deaths depicted in these films, and it is an indirect diagnosis of a catastrophic war and its aftermath. This distinctive, uncanny awareness of reality is also a characteristic shared by historical dramas from the 1950s.

The second means of representing death as cinematic excess in 1950s' films includes using death to provide a compulsive ending. Here, death exists as a bump in the narrative, which is not given reasonable causality from other elements in each film. The narrative and emotion of a film are actively constructed by a percipient – the audience; therefore, non-causal representation of death allows the audience to construe the meaning of death all the more actively. Peculiar melodramas of this period, such as *Three O'clock P.M. in a Rainy Day* and *The Flower*, use character death as a solution to a love triangle, and the characters express their sense of guilt excessively in both the process and the moment of their deaths. In the melodramatic world, the undiagnosable, free-floating anxiety of post-war society is entirely projected onto the characters, who are women and orphans, and their deaths suture the ruined society. The characters' non-causal deaths, and their signifier-free guilt, disclose the impossibility of an intact regression to a stable society.

A Mother's Love and *The Hill with Zelkova Tree* are worth noting with regard to their showing a distinctive type of family ethics particular to the late 1950s. These films portray the moment of birth of a new nuclear family, which is completed by adopting an orphan into a modern family system. The formation of a 'cleansed' family is realized with the deaths of family members who stand for the past. These films expose the strong desire for a novel post-war family, but at the same time, they show that cutting off the past can only be accomplished by means of abrupt and tragic deaths. Therefore, the intense pathos

generated from these deaths symptomizes the difficulty of constructing a novel society.

In the face of ambivalent phases contained within catastrophe, 1950s' films are occupied with representing new beginnings, rather than endings; yet, each ending casts a shadow over the films through the prevalence of character deaths. The project of establishing a new society by removing 'disturbing' individuals discloses the mechanism of 'othering' that spread in post-war society, and it is reminiscent of Kristeva's concept of 'abjection'.

In the 1960s, the deaths of 'others' are not exhibited as dying bodies, and the focus shifts from representing death itself to screening the aftermath of deaths and signifying those instead. This shift can be found in *Aimless Bullet* and *The Barefooted Young*, which elaborately embody the post-death mourning process, and in so doing, the destructive power of the moment of death vanishes. In these two films, the characters' deaths are omitted from the screen, and they are described instead with romantic and transcendental images, or the deaths are memorialized and mourned selectively. This transition could be explained with the restoration of the conventional representation of death (which was disturbed for a while after the war), the stabilization of genres, and also overall changes in cultural discourse and industry after the April 19 Revolution in 1960. In a period of post-war confusion and new genres, 1950s' films exhibit 'the face of death' on the screen and create an area of ambiguity. This is the ambiguous way that 1950s' films face the 'other'. Therein lies the reason that, for these films, death seems to work for the film plot, which moves toward the conservative ideology, but could also exceed and subvert it.

Keywords: death, Korean film, representation, post-war, excess, non-causality, exhibition of death, gaze, subversiveness, symptom, uncanny, the other, pathos, catastrophe, abjection

Student Number: 2014-20073