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

문학석사학위논문

1970년대 청년영화의 감각성 연구

2017년 2월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학 전공

홍 혜 정

국문초록

본 논문의 목적은 청년영화에 나타난 감각성에 대해 고찰함으로써 이전 시기와 변별되는 이 영화들의 특성을 규명하는 것이다. 본 논문에서 청년영화는 1974년 4월 26일 개봉한 <별들의 고향>으로부터 1979년 2월 9일 개봉한 <병태와 영자>에 이르는 영화들을 가리킨다. 청년영화는 기존 영화와 구별되는 드라마투르기와 영상을 선보임으로써 검열과 불황의 이중고에 처했던 1970년대 한국영화에 활로를 마련했다고 평가되어 왔다. 청년영화의 등장은 감독과 관객의 세대교체라 받아들여져 왔으며, 유신 정권 및 가부장제 이데올로기에 대한 청년의 저항/순응이라는 프레임에 의해 해석되어 왔다.

기존 연구에서 1970년대 청년은 '통블생(통기타·블루진·생맥주)'으로 대표되는 1970년대 청년문화를 바탕으로 세대적인 정체성을 형성한 집단으로 규정되어 왔다. 하지만 당대의 여러 정황들은 기존 연구에서 전제되어 온 청년 개념이 얼마나 유효한지 의문을 갖게 한다. 포크 음악이나 청바지 등이 주로 젊은이들 사이에서 유행했다고는 할 수 있으나, '통블생'을 자신들의 스타일로 앞세우고 문화산업산업의 판도를 뒤흔드는 집단으로서의 청년은 상정하기 어렵다. 따라서 청년영화의 새로움은 청년이라는 집단의 새로움을 바탕으로 설명될 수 없으며, 오히려 청년영화를 비롯한 문화 산물들의 새로움으로부터 '청년'이라는 표상 혹은 개념이 구성된 데 가까웠다. 청년영화의 등장은 이전 시기의 문화 산물로부터 축적되어 온 변화의 차원에서 이해될 필요가 있으며, 청년영화의 등장과 전개는 청년이라는 개념이 생성되고 변화하는 과정과 더불어 고찰될 수 있다.

1970년대는 산업화·도시화의 움직임이 가시화되었으며, 1960년대에 이루어졌던 매체의 정비를 바탕으로 대중문화가 팽창·분화했던 시기이다. 이와 같은 변화로 인한 시청각적 자극의 증가는 당대 한국사회에서는 위기로까지 받아들여질 만큼 큰 충격이었던 것으로 보인다. 하지만 다른 한편으로는 젊은 층이 시청각적 소통 방식에 익숙해지게 하는 결과를 낳았으며, 소통되는 지식의 양상 또한 변화시켰던 것으로 보인다. 청년영화는 이러한 매체 환경 속에서 부상한 문화 산물이라고 할 수 있다.

이와 관련해서 청년영화에 대한 비평적인 수식어로 빈번하게 등장했던 '감각'에 주목할 수 있다. '감각적'이라는 수식어는 청년영화가 등장하기 이전에도 '세련됨' 내지는 '새로움'이라는 의미로 사용되었지만 다소 산발적으로 쓰여 왔다. 이에 비해 청년영화의 경우 '감각적'이라는 수식어는 청년영화를 규정하는 핵심 속성이자, 청년영화가 관객의 호응을 얻어낸 요인이라 여겨졌다.

청년영화에 대한 당대 비평에서 '감각적'이라는 수식어는 크게 두 가지 의미로 사용되고 있다. 첫째, 관객의 감각을 자극하는 청년영화의 영상 기법이다. 영화는 기본적으로 시청각적 자극을 매개로 소통하는 매체지만, 영화에도 특별히 '감각적'인 요소가 있을 수 있다. 내러티브를 전달하는 요소로 기능하기보다는 그 자체로 관객의 관심을 끄는 물리적 요소인 '과잉(excess)'이 이에 해당한다. 청년영화에는 '과잉'이 빈번하게 출현할 뿐만 아니라, '과잉'이 갖는 반내러티브적이고 반통합적인 성격이 두드러지고 있다. 둘째, '풍속'·'생활' 등 청년영화의 소재로, 이를 포괄할 수 있는 말은 일상이다. 이전 시기의 한국영화 중에도 일상을 소재로 한 영화들이 있었지만, 청년영화에서 일상이 다뤄지는 방식은 기존의 한국영화에서 일상이 다뤄져 온 방식과 다소 상이하다. 청년영화에서는 허구가 개입되지 않은 기록처럼 일상을 포착하여 전시하는 양상이 두드러진다. 이는 당대에 시청각적 매체가 팽창하면서 일상을 수기나 사연의 형태로 다룬 서사물들도 함께 급증한 상황과 관련이 있다고 볼 수 있다.

<별들의 고향>이 이전 영화에 비해 새롭게 여겨지고 '청년'이라는 키워드와 접속된 것은, 이 영화에서 익숙한 서사를 새롭게 보여주고 그 안에서 감각을 자극하는 방식 때문이라고 할 수 있다. 특정한 메시지를 전달하기 위해 쓰였던 이전 시기의 몽타주와는 달리, <별들의 고향>에 자주 쓰인 몽타주 기법은 쇼트들 간의 연관 관계를 통해 일시적인 정서를 촉발하고 있다. <별들의 고향>에서는 도시의 전체상을 보여주기보다는, 몽타주를 통해 시청각적 자극이 범람하는 도시의 환경을 상기시킨다. <내 마음의 풍차>와 <그래 그래 오늘은 안녕>에서도 도시의 전체상을 제시하기보다는 재화들의 클로즈업으로 된 몽타주를 제시함으로써 재화들의 질감을 부각시키고, 재화들이 진열된 도시 공간의 느낌을 전달하고자 하였다. 청각적인 '과잉'의 사용 역시 청년영화가 새롭다고 받아들여지는 데 기여했던 것으로 보인다. <어제 내린 비>와 <바보들의 행진>의 경우 청각적인 기호의 사용은 자신들의 결함을 과시하듯이 드러

내는 등장인물들 특유의 태도와 결합한다. 이들이 자신의 결함을 과시함으로써 이들의 결함 자체보다는 과시하는 태도에 초점이 맞춰져, 이들의 결함을 이처럼 당당하게 드러낼 수 있는 등장인물의 태도가 한층 부각된다. 따라서 이를 '전도된 자기과시'라 명명하고자 한다.

<바보들의 행진>은 대학생들의 일상을 소재로 함으로써 기존과는 구별되는 청년상을 제시하고자 한 영화이다. <바보들의 행진>에서는 서로 연관 관계가 느슨한 에피소드들을 통해 청년들의 욕구와 좌절을 보여줌으로써 이들의 일상 속에서 역동성을 발견하고 있다. 이는 이전 시기에 젊은이들을 주인공으로 내세웠던 영화들이 이상화된 몇몇 등장인물들의 내러티브를 중심으로 전개되면서 서구적인 생활양식을 전시하는 데 주력했던 것과는 차이를 보인다. 또한 <바보들의 행진>에서는 대학생들의 신체를 파편화하여 제시함으로써 기존의 틀에 구애받지 않는 자유분방한 청년상을 형상화하였다. 파편화되어 사물처럼 전시된 이들의 신체는 기존에 신체가 전시되어 온 규범으로 환원되지 않을 뿐 아니라, 오히려 살아 있는 신체의 활력을 환기시킨다. <걷지 말고 뛰어라>에서도 파편화된 신체가 등장하여, 인간의 신체와 비슷한 대상을 보는 데서 오는 낯섦과 매혹을 동시에 유발한다.

1975년을 지나면서 청년영화에는 조금씩 변화가 감지된다. 청년영화의 감각성은 한국영화의 위상을 제고하고, 관객들을 극장으로 불러 모은 요인이라 평가되었다. 그렇지만 동시에 주제의식이 결여되었다는 비난의 대상이 되기도 하였다. 청년영화 생산자들은 이와 같은 비판을 받아들여, 청년영화의 '감각적'인 영상언어를 주제의식을 전달하는 데 사용했다. 감각적인 영상언어 외에도 매체 환경의 변화, 대학생 문화의 정치화는 이와 같은 변화된 청년영화가 관객에게 호응을 얻는 데 기여했을 것으로 보인다. 하지만 주제의식을 전달하기 위해 시청각적 요소를 활용한 것 자체는 기존 영화들에서도 찾아볼 수 있었던 점이며, 청년영화가 장르로서 갖는 변별성은 많이 약화되었다.

주요어 : 1970년대, 청년영화, 청년, 감각, 일상, '과잉(excess)', 몽타주, 도시, 명랑, 청각적 기호, 전도된 자기과시, 신체
학 번 : 2013-22757

목　　차

<국문초록>

1. 서론 ····· 1
 1.1. 연구사 검토 및 문제 제기 ····· 1
 1.2. 연구의 범위 및 연구의 시각 ····· 8

2. ‘감각적’ 영상언어의 활용과 청년과의 접속 ··· 21
 2.1. 몽타주 기법의 사용과 도시 공간의 명랑성 표출 ··· 21
 2.2. 청각적 기호의 ‘과잉’과 청년의 전도된 자기과시 ··· 47

3. 이상화된 청년상(像)의 거부와 능동적 주체의 부상 67
 3.1. 청년 서사의 변형을 통한 일상의 역동성 포착 ···· 67
 3.2. 익명화된 신체의 전시와 관습적인 규범의 파괴 ·· 87

4. 주제의식의 상투화와 청년영화의 쇠락 ····· 100

5. 결론 ····· 113

참고문헌 ····· 115
Abstract ····· 125

1. 서론

1.1. 연구사 검토 및 문제 제기

본 논문의 목적은 청년영화에 나타난 감각성에 대해 고찰함으로써 이전 시기와 변별되는 이 영화들의 특성을 규명하는 것이다. 청년영화는 1974년 4월 26일 개봉한 <별들의 고향>(이장호 감독,[1] 최인호 원작,[2] 이희우 각본)으로부터 1979년 2월 9일 개봉한 <병태와 영자>(하길종 감독,[3] 최인호 각본)에 이르는 영화들을 가리키기 위해 한정적으로 사용된 용어이다. 청년영화는 기존 영화와 구별되는 드라마투르기와 영상을 선보임으로써, 한국영화가 검열과 불황의 이중고에 처했던 1970년대에 극장으로 관객들을 불러들였다.[4] 특히 영화 비평에서 '새로움'이라는 의미로 쓰였던 '감각적'이라는 수식어가 청년영화를 규정하게 된 것, <별들의 고향> 및 원작이 곧바로 '청년'이라는 말과 접속된 것 등, 당대의 여러 정황들은 청년영화의 등장이 그만큼 충격적인 새로움으로 받아들여졌음을 알 수 있게 한다.

청년영화의 중요성으로 인해, 청년영화는 1970년대 영화 연구에서 중요한 연구 대상으로 다루어져 왔다. 청년영화에 대한 연구사는 청년영화에 대한 당대 비평들로부터 출발했다고 할 수 있다. 영화감독이자 비평가인 하길종[5]의 글,

---

1) 이장호는 1945년 생으로, 신상옥 감독의 조감독 출신이며, 영화계에 투신하면서 홍익대학교 건축미술학과를 중퇴하였다. 1974년 최인호 원작의 동명 소설 <별들의 고향>을 통해 감독으로 데뷔했다. 1976년 대마초 파동으로 활동을 중지했다가, 1980년 사회고발적 색채가 강화된 <바람 불어 좋은 날>(동아수출공사 제작, 1980.11.27. 명보극장 개봉)을 통해 성공적으로 복귀했다.

2) 최인호(1945~2013)는 이장호와 서울고등학교 동창이며, 연세대학교 영어영문학과를 졸업하였다. 고등학생 시절이었던 1963년 단편소설 「벽구멍으로」가 한국일보 신춘문예에 입선되었다. 1967년 단편 「견습환자」가 『조선일보』 신춘문예에 당선되었으며, 같은 해 11월에 단편 「2와 1/2」로 『사상계』 신인문학상을 수상하는 등 문단의 신예로 떠올랐다. 청년문화의 기수라 일컬어졌으며, 『별들의 고향』을 계기로 신문연재소설 창작과 영화 각색 활동을 활발하게 벌였다.

3) 하길종(1941~1979)은 서울대학교 불어불문학과를 졸업했다. 1965년 9월 UCLA 대학원 영화학과에 진학하였으며, 1970년 귀국하여 이효석 원작의 <화분>(1972)을 연출하면서 데뷔했다.

4) <별들의 고향>은 당대 한국영화사상 유례없던 관객 464,308명을 동원했다.

5) 하길종, 「영 시네마의 發芽-새로운 轉換期를 맞은 韓國映畵」, 『세대』, 1975.4.

영화비평가 안병섭[6]의 글은 '제3세대 영화'·'청년영화' 등의 명칭을 통해 <별들의 고향> 이후 등장한 일군의 영화들을 범주화해보려 한 초창기의 시도라고 할 수 있다. 이들은 청년영화에 나타나는 '신선한 화면'·'빠른 템포' 등의 영상 기법과 당대의 '풍속·언어' 등의 소재가 새롭다 보고, 청년영화를 범주화하여 고찰의 대상으로 삼고 있다. 하지만 청년영화의 고유한 특성을 가리키는 각각의 수식어에 대한 자세한 설명은 남기지 않은 채, 주제의식의 부족함을 비판하는 데 집중하고 있다는 아쉬움을 남긴다. 또한 청년영화의 등장을 주로 감독의 세대교체라는 측면에서 파악하여, 다소 이질적인 작품세계를 가진 감독들을 하나의 범주로 묶고 있는 측면 또한 없지 않다.

청년영화에 대한 본격적인 연구는 1990년대 이후 제출되기 시작했다. 강영희[7]의 연구는 이장호 감독의 두 작품 <별들의 고향>과 <어제 내린 비>[8]를 대상으로 청년영화에 대한 정의를 시도하였다. 강영희는 '사회성 멜로드라마'라는 개념을 통해, 유신 정권이라는 시대적 상황을 배경으로 청년영화에서 내적 결함과 패배주의가 극복되고 저항이 기입된 양상에 대해 고찰하고 있다. 강영희의 연구는 청년영화를 본격적인 연구 대상으로 설정했으며, 청년영화의 스타일을 분석함으로써 청년영화만의 영화적 미학을 정초하고자 했다는 의의를 갖는다. 하지만 강영희의 연구는 영화 미학에 대한 분석 결과를 내적 저항이라는 분석의 틀로 수렴함으로써, 영화감독 개인의 작가의식과 청년의 저항의식에만 집중하고 있다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 또한 청년영화가 이전과는 구별되는 시청각적 스타일을 가진 영화라는 점에 착목했음에도, 이와 같은 시청각적 스타일이 갖는 의미를 저항성의 기입이라는 측면에서만 한정적으로 고찰하고 있다는 한계를 갖는다.

이후 청년영화 연구는 주로 1970년대 영화에 대한 총론적인 연구의 한 부분이나, 개별 작품론의 형태로 전개되어 왔다. 우선 청년영화를 1970년대 영화에 대한 총론의 한 부분으로서 다룬 연구들에서는 두 가지 경향이 발견된다. 첫 번째로, 청년영화에 대한 정의를 내림으로써 청년영화를 1970년대 영화의 다기한 장르들 중 하나로서 자리매김하고자 하는 경향이다.[9] 이와 같은 연구들

---

6) 안병섭, 「제3世代映畵의 旗手<李長鎬감독>」, 『영화』, 1975.5.
7) 강영희, 「10월유신, 청년문화, 사회성 멜로드라마: 「별들의 고향」과 「어제 내린 비」를 중심으로」, 『여성과 사회』3, 1992.4.
8) 이장호 감독, 김승옥 각본, 동아흥행 제작, 1975.1.1. 국도극장 개봉.

에서는 감독 및 관객의 세대를 기준으로 청년영화를 정의하며, ‘신선한 화면’·‘색채’·‘속도 감각’ 등 청년영화의 ‘감각적’ 특성들에 대해 언급한다. 이와 같은 연구들은 청년영화를 하나의 범주로서 정의하고, 영화사 내에서 청년영화의 자리를 마련해주었다는 의의를 갖는다. 하지만 주로 청년영화의 생산자와 소비자라는 인적 측면을 위주로 청년영화를 설명하며, 정작 청년영화의 ‘감각적’인 특성에 대해서는 언급에 그칠 뿐 자세한 설명을 하지 않고 있어 아쉬움을 남긴다.

두 번째로, 청년영화에서 1970년대 영화사를 지칭하는 ‘암흑기’라는 수식어를 극복할 수 있는 가능성을 찾고자 하는 경향을 들 수 있다.[10] 황혜진[11]의 연구는 1970년대 한국영화에 대한 부정적인 선입견을 극복하고자 국책영화와 대중영화라는 대립항을 설정한 뒤, 청년영화를 대중영화의 일부로서 다루었다. 권은선[12]의 연구는 박정희 체제에서 권력이 작동하는 주요 기제가 생체권력이었다고 보고, 권력의 작용점이자 일탈 지점으로서의 육체에 대해 고찰하면서 청년영화에 나타난 청년들의 육체에 대해 고찰하였다.

이와 같은 연구들은 1970년대 영화의 지형도 내에서 청년영화가 갖는 의의를 적극적으로 고찰하고자 했다는 의의를 갖는다. 특히 권은선은 ‘육체’를 등장인물의 육체만이 아니라 관객의 육체를 포함하는 개념으로 설정하여, 영화의 매체적 특성을 바탕으로 청년영화에 대해 고찰할 수 있는 분석틀을 채택하고 있다.[13] 그렇지만 1970년대 영화, 특히 청년영화가 갖는 의의는 체제적인 저항에

---

9) 김종원·정중헌, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001.
영화진흥위원회 엮음, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
이효인 외, 『한국영화사 공부: 1960~1979』, 이채, 2004.
이효인, 『우리 영화의 몽상과 오만』, 민·글, 1994.
차순하 외, 『근대의 풍경: 소품으로 본 한국영화사』, 도서출판 소도, 2001.
한국예술연구소 저, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2002.

10) 권은선, 「1970년대 한국영화연구: 생체정치, 질병, 히스테리를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2010.
정중헌, 「1970년대 한국영화사 연구: 유신체제기를 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2010.
황혜진, 「1970년대 유신체제기의 한국영화 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2003.

11) 황혜진, 위의 글.

12) 권은선, 앞의 글.

13) 영화는 시청각적 자극을 바탕으로 인간의 물질적인 감각에 직접적으로 호소하는 매체이다.(나병철, 『영화와 소설의 시점과 이미지』, 소명출판, 2009, 19면.)

서만 찾을 수 없다. 청년영화가 '새로움', 그것도 감각적인 새로움을 바탕으로 관객을 불러들인 영화이니만큼 당대의 문화적 맥락, 특히 대중매체의 팽창 및 여가의 다변화라는 배경과 연관 지어 생각해볼 필요가 있다.

청년영화에 대한 개별 작품론 형태의 연구들에서는 청년영화의 범주에 속하는 각각의 작품들에 대해 심도 깊게 고찰하고 있다. 특히 급변하던 당대의 시대 상황 속에서 도출된 주제들과 청년영화 작품들을 결부시킴으로써, 당대 사회 현실과 청년영화 간의 관계를 탐색하고 있다.[14] 그렇지만 청년영화에 대한 작품론 연구에서는 특정한 주제들이 부각되고 있으며, 특정 작품 혹은 장면이 특정한 해석과 결합되는 양상이 두드러지고 있다. <별들의 고향>을 여성에 대한 청년의 자기투사 혹은 체제에 대한 우회적 저항이라 보는 해석, <바보들의 행진>[15]을 지배 이데올로기에 대한 청년의 우회적 저항이라 보는 해석이 대표적이다.

이제까지 청년영화에 대한 연구사를 살펴본 결과, 축적된 연구의 양에 비해 해석틀 자체는 비교적 한정적이라는 점을 발견할 수 있다. 청년영화는 1970년대 사회의 정치적·경제적 맥락 속에서, 주로 지배 이데올로기에 대한 순응과 저항이라는 대립항을 통해 고찰되어 왔다. 지배 이데올로기와 청년영화 간의 관계를 밝힘으로써 청년영화의 유의미함을 도출해내고자 하는 시도는 충분한 의의를 가짐에도[16] 여러 가지 한계들을 지니고 있다.

---

14) 1970년대에 급격한 도시화로 유입된 젊은 여성 인구가 성 산업으로 대거 흡수되었으며, 국가에서 '애국'이라는 미명 하에 매매춘을 장려하기도 했던 만큼, 이와 같은 연구들에서는 특히 성과 관련된 주제들이 두드러지고 있다.(김영옥, 「70년대 근대화의 전개와 여성의 몸」, 『여성학논집』18, 2001; 조희연, 『박정희와 개발독재시대』, 역사비평사, 2007 참고.)

김영옥의 연구는 청년영화를 섹슈얼리티라는 키워드를 통해 고찰하는 연구들에 하나의 기틀을 제공한 선구적인 연구라고 할 수 있다. 김영옥은 1970년대가 자본주의와 국가 이데올로기의 지원을 통해 성별 정치학이 생산/재생산되던 시기였다 보고, 문화산물 속에서 성별 정치학이 드러나는 양상에 대해 고찰하고 있다.

15) 하길종 감독, 최인호 원작·각색, 화천공사 제작, 국도극장 1975.5.31. 개봉.

16) 1970년대는 유신 정권이 수립되면서 국가 이데올로기의 억압이 심해졌던 시기이다. 이와 같은 억압은 '유신 영화법'이라는 별칭을 가진 제4차 개정 영화법을 통해 영화계에도 영향력을 행사했다. 4차 개정 영화법으로 우선 한국영화계에 대한 직접적인 통제 기구인 영화진흥공사가 수립되었다. 영화진흥공사에서는 국가 이념을 선동하는 국책 영화를 제작하기도 했으며, 검열 또한 강화되었다.(김행선, 『1970년대 박정희 정권의 문화정책과 문화통제』, 선인, 2012, 198~203면.)

또한 당대의 사회문화적 맥락과 아울러 고찰했을 때, 청년영화에는 유신 정권에 대

첫 번째로, 지배 이데올로기에 대한 순응 혹은 저항의 프레임은 청년영화만의 특성을 드러내기에는 다소 부적합하다고 할 수 있다. 일상의 감각 및 욕구에 대한 관심이 두드러지게 나타난다는 점은 청년영화의 중요한 특성이다. 당대 비평들에서도 청년영화들이 "젊은이들의 생활과 의식"[17]을 다루었으며, "風俗에 대한 把握이 뛰어났다"[18]고 평가하고 있다. 이와 같은 점들이 앞선 시기에 젊은이를 다룬 인기 장르였던 청춘영화[19]와의 주된 차이점으로 파악되고 있다는 데서, 이러한 점이 청년영화의 새로움으로 받아들여졌다는 점을 알 수 있다. <바보들의 행진>의 원작자 최인호는 "오토바이, 요트나 타고 아이스크림이나 먹어대는 한심하기짝이없는 단세포적 청춘영화"와, "젊은이들의 꿈과 고뇌 슬픔 기쁨을 리얼하게 영상화"한 청년영화를 비교함으로써, 청년영화가 새롭다는 점을 강조하고 있다.[20] 일상 및 일상에서의 욕구·감각 등이 지배 이데올로기와 전혀 무관한 것은 아니지만, 이와 같은 구도로 온전히 환원되지 않는 측면을 갖는다.

두 번째로, 이와 같은 구도는 또한 영화를 둘러싼 구체적인 맥락을 이해하는데도 오히려 방해가 된다. 청년영화는 영화 제작의 '규범(norm)'[21]은 물론, 관객의 미학적 지각과 기대에 변화를 일으킨 영화들이다. 청년영화가 기존의 '규범'에 비해 새로웠던 것은, 청년영화에서 서사와는 다소 독립적인 물리적 자극을 빈번히 제공했다는 점이다. 따라서 청년영화의 특성은 이데올로기와의 관계만으로는 규명될 수 없다. 세 번째로, 청년영화라 분류되는 영화들 내에서도 시기에 따라 미묘한 차이가 나타남에도, 이와 같은 해석틀을 통해서는 이를 제대로 포착하기 어렵다.

한 저항으로 독해될 만한 요소들이 상당히 내재되어 있었으며, 청년영화가 이를 통해 관객들의 쾌감을 유발했을 가능성 또한 상당히 높다.

17) 이주혁, 「「靑年映畵」에는 英雄이 없다」, 『조선일보』, 1974.4.30.

18) 안병섭, 「제3世代映畵의 旗手<李長鎬감독>」, 앞의 글, 23면.

19) 청춘영화는 1960년대 중후반에 젊은 관객들을 대상으로 제작·생산된 영화로, 신성일·엄앵란으로 대표되는 청춘스타의 등장, 주인공들의 로맨스와 야망의 비극적 좌절이라는 모티프를 주된 특징으로 갖는다.(이우석, 「1960년대 청춘영화 형성 과정에 대한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2003.)

20) 최인호, 「문학과 영화와의 악수」, 『한국일보』, 1975.6.1.

21) '규범(norm)'은 작품을 제작하기 위해 예술가가 이용하는 비교적 유연하고 상식적인 가정으로, 약호화되고 고정되어 있는 규칙이 아니다.(Joanne Hollows·Mark Jancovich et al., 문재철 역, 『왜 대중영화인가』, 한울, 1999, 158~159면.)

청년영화로 인해 새롭게 형성된 규범을 정의할 수 있는 말은 '감각'이다. 청년영화 비평에서 가장 빈번하게 발견할 수 있는 수식어는 '감각적'이라는 말이다. '감각적'이라는 수식어는 원래 '새로움' 내지는 '세련됨'이라는 의미를 가진 채 영화비평에서 산발적으로 쓰여 왔지만, 청년영화에 대해서만큼은 기존의 의미 이외에 청년영화만의 미학이라는 의미를 가지며, 청년영화가 관객에게 소구한 요인이라 평가되었다. 따라서 청년영화의 새로운 규범에 대해 알아보기 위해서는, '감각적'이라는 수식어를 통해 포착되는 청년영화의 여러 양상들에 대해 고찰할 필요가 있다. 청년영화에는 내러티브의 전개와 독립적인 물리적 자극이 빈번히 나타나며, 일상이라는 소재를 다루는 방식 이전 시기와는 차이가 있다.

청년영화의 감각성이 갖는 중요성에도 불구하고, 청년영화의 감각성은 선행연구에서 충분히 다루어지지 않았다. 영화와 이데올로기 간의 관계를 밝히는데 집중해 온 연구 경향을 고려했을 때, 이는 청년영화의 '감각'이 새로움에도 사회비판적이거나 성찰적인 의미를 갖지 못했다고 비판했던 당대의 비평적 틀이 이어져 내려온 것이라 볼 수 있다. 청년영화 비평은 대부분 새로움에 대한 찬사로 시작하여 "감각적인 영상의 재치에 급급"하여 "젊은이들의 意識世界" 및 "社會의 리얼"을 형상화하지 못했다는 비판으로 끝맺는다.[22] 이는 청년영화의 감각이 새로움에도, 사회적 혹은 영화 예술적 진실을 형상화하기에는 부족하다는 인식의 소산이라 할 수 있다. 하지만 정작 당대 청년영화의 핵심적인 속성을 설명할 수 있는 말은 '감각'이었다. 이는 1970년대의 변화된 감각 환경이라는 맥락과 더불어 고찰했을 때 더 큰 의의를 갖는다.

청년 영화의 감각적 속성들에 대한 연구는 충분히 진척되지 못한 상황이지만, 이정하와 송아름의 연구로 그 기반을 마련했다고 볼 수 있다. 이정하[23]는 청년영화의 감각성이 영화미학적·사회적 진실을 형상화하지 못했다는 점에서 폄하되어 왔지만 사실은 청년영화의 핵심적인 미학이었다는 관점에서 <바보들의 행진>에 대해 고찰하고 있다. 기존 연구에서 감각성이 도외시되어 온 데 대한 이정하의 문제의식과 아울러, 청년영화의 미학이 이성·정신으로 포착되기 이전에 신체에서 직접적으로 느끼는 감각을 자극했으며, 이는 영화만이 창

22) 하길종, 「영 시네마의 發芽-새로운 轉換期를 맞은 韓國映畵」, 앞의 글.
23) 이정하, 「시대의 논리와 감각의 논리: <바보들의 행진>, 혹은 파산하는 시간에 대한 신체의 존재증명」, 『영화연구』48, 2011.6.

출할 수 있는 감각적 체험이라는 논지는 본고에 중요한 시사점을 제공한다. 하지만 이정하의 연구는 청년영화의 감각을 영화 매체의 보편적인 속성에 대한 논의로 귀속시켜버렸다는 점에서 한계를 지닌다. 이러한 접근은 청년영화의 감각을 둘러싼 당대의 구체적인 사회문화적 맥락을 소거시킬 우려가 있다. UCLA 유학파 출신이었던 하길종이 예술적인 자의식을 강하게 갖고 있었던 감독이었다는 점과는 별개로, <바보들의 행진>의 제작·개봉·흥행은 당대의 맥락 속에 자리 잡고 있었다. 따라서 청년영화의 감각성에 대해 고찰하기 위해서는 반드시 당대의 맥락에 대해 고려할 필요가 있다.

송아름[24]의 연구 역시 청년영화의 '감각'에 주목했다는 점에서 본고에 중요한 참고 지점을 마련한다. 송아름은 "별들의 고향"이 인간의 보편적인 감각을 자극하는 참신한 표현들을 통해 광범위한 대중들에게 호소했음에도, 세대적 함의를 가진 '청년'이라는 키워드와 접속되었던 현상에 주목하여, 여기에 개입된 담론 주체들의 욕망에 대해 고찰하고 있다. 송아름은 영화 및 소설 "별들의 고향"의 등장이 청년문화가 본격적으로 범주화·담론화되기 이전이었음에도, 청년 및 청년문화에 의해 "별들의 고향"이 역규정되어 온 데 문제를 제기한다. 송아름은 "별들의 고향"의 성공이 오히려 청년 및 청년문화에 대한 담론을 촉발했다고 보고, '청년'을 둘러싼 현상들을 보다 당대의 맥락 속에서 이해하고자 했다. 송아름의 연구는 청년영화와 청년문화 간의 관계를 재설정하고, 청년영화의 '새로움'에 대해 당대의 맥락 속에서 본격적으로 고찰했다는 점에서 주목할 수 있다.

다만, 본 논문은 "별들의 고향"이 인간의 보편적인 감각을 자극했음에도 '청년'이라는 키워드에 접속된 요인을, 한국에서도 서구 청년문화와 비슷한 상황이 발생하기를 기대해 온 담론 주체의 욕망에서 주로 찾고 있는 송아름의 연구와는 입장을 다소 달리한다.[25] 서구 청년문화와 유사한 현상을 기대하던 담

---

24) 송아름, 「두 개의 "별들의 고향"과 "청년문화"의 의도적 접속」, 『인문논총』73-2, 2016.

25) 청년문화담론이 활성화된 배경에 서구에 대한 당대 담론의 욕망이 자리 잡고 있었다는 견해는 여러 측면에서 설득력을 지닌다. 서구 청년문화는 1960년대 말부터 한국에 빈번하게 소개되고 있었는데, 그 소개는 서구 청년문화가 서구 산업사회의 소외현상에 문제를 제기하고 있다는 점에 초점이 맞춰져 있었다.(서구 청년문화에 대한 자료 목록은 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설-1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비풍속」, 『상허학보』15, 2005.8, 426면 참고.) 이는 경제개발 5개년계획의

론의 욕망만으로는 “별들의 고향”의 ‘감각성’이 폭발적인 반응을 이끌어내고, 곧이어 ‘청년’과 접속된 이유를 충분히 설명할 수 없기 때문이다. “별들의 고향”의 ‘감각성’이 대중의 호응을 얻고, 새로운 세대의 것이라 받아들여진 데 대해 이해하기 위해서는 “별들이 고향”을 둘러싼 문화 산물의 맥락에 대해 보다 고찰할 필요가 있다. 본 논문에서는 이에 초점을 맞추어 논의를 전개하고자 한다.

이제까지 살펴본 연구의 성과와 한계를 바탕으로, 본 논문에서는 청년영화의 핵심적인 미학이라 지목되어 왔으나 이제까지 본격적인 고찰의 대상이 되지 않았던 ‘감각성’에 대해 고찰하고자 한다. 아울러 1975년 전후로 이와 같은 ‘감각성’에 변화가 일어나는 양상에 대해 고찰해야, 청년영화의 전개 과정을 보다 분명히 드러낼 수 있을 것이다.

1.2. 연구의 범위 및 연구의 시각

청년영화에 대한 본격적인 연구의 시각을 제시하기에 앞서, 이 논문의 연구 대상인 청년영화에 대해 규정하고자 한다. 우선 당대에 ‘청년영화’라는 용어를 사용한 비평들에서는 뉴 아메리칸 시네마[26]와의 관련성을 바탕으로 청년영화를 정의하고 있다. 청년영화 감독들은 서구 예술영화에 대한 강한 자의식을 갖고 있었으며,[27] 서구 예술영화에 대한 비평을 통해 이를 적극적으로 표출했

성과가 본격화된 1960년대 중반 이후 대중사회에 대한 기대감이 어느 정도 현실로 다가오면서, 담론장에서 서구 대중사회에 대한 선망과 경계라는 이중적 욕망이 표출되었던 상황과 관련이 있었던 것으로 보인다.(1960년대 중반~1970년대 초의 대중사회 담론에 대해서는 송은영, 「1960~1970년대 한국 대중사회논쟁의 전개 과정과 특성-1971년 대중사회 논쟁을 중심으로」, 『SAI』14, 2013 참고.) 청년문화담론을 통해 청년문화라 범주화된 현상들인 장발, 청바지, 포크 음악이 모두 미국 청년문화와 관련이 있었다는 점 또한 이를 잘 보여준다.

26) 영화사적으로 ‘뉴 아메리칸 시네마’는 흑인 인권운동·베트남전 반대 투쟁·페미니즘 운동·신좌파 운동·히피문화 등 미국의 청년문화를 배경으로 나타난 영화적 경향이다. 좁은 의미로는 1960년대 뉴욕을 중심으로 전개되었던 실험 언더그라운드 영화, 혹은 인디펜던트 영화운동을 가리킨다. 넓은 의미로는 1960년대 후반의 뉴 할리우드 영화와 할리우드의 작가주의 영화를 포함한다.(Michael Ryan, 백문임 역, 『카메라 폴리티카 上』, 시각과언어, 1996; 채윤정, 「뉴 아메리칸 시네마」, 임정택 외, 『세계영화사 강의: 초기 영화에서 아시아 뉴 웨이브까지』, 연세대학교출판부, 2001 참고.)

다. 청년영화 감독들의 예술적 자의식은 영상예술동인체인 '영상시대'의 결성(1975.7.18)으로 이어진다.[28] 실제로 청년영화들에서 뉴 아메리칸 시네마와 유사한 국면들이 나타나고 있기도 하지만, 각 영화들의 전체적인 맥락 속에서 그것들은 전혀 다른 의미를 가진다.[29] 또한 청년영화가 하나의 현상으로서 전개되고 담론화되었던 것은 결국 1970년대 한국의 현실 속에서였으며, 뉴 아메리칸 시네마와의 연관 관계를 바탕으로 청년영화를 정의하려는 시도는 결국 한국 청년영화를 서구의 미달태로 규정하는 결론으로 이어질 수밖에 없다.

후대의 연구들에서 청년영화는 '1970년대 청년문화(이하 청년문화)'와의 연관 속에서 정의되어 왔다. 청년문화는 '통블생(통기타·블루진·생맥주)'이라는 기호로 대표되는 '1970년대 청년들의 생활양식'으로, 1970년대 청년 세대의 세대적 정체성을 형성한 문화라고 정의되어 왔다.[30] 청년문화의 범주에 속하는 문화산물들로는 포크 음악,[31] 장발, 청바지, 최인호 장편소설 등이 거론되며, 청년문화의 주된 생산자 세대는 1940년대 생이라 상정되고 있으며, 주된 소비자 세대에 대한 견해는 분분하다. 이에 따라 청년영화는 ① 청년문화를 반영했다는 점 ② 감독의 세대가 1940년대 생이라는 점 ③ 청년문화 소비자인 젊은 관객이 유입되었다는 점을 기준으로 정의되어 왔다.

그러나 이와 같은 청년문화 정의는 당대의 여러 현상들과 정면으로 배치된다. 첫 번째로, 청년문화의 주도자라 지목된 대학생들이 정작 김병익의 「오늘

---

27) 특히 하길종 감독은 뉴 아메리칸 시네마 운동이 한창 활발하게 전개되었던 1965~70년에 미국 UCLA에서 수학했으며, 비평 활동을 통해 뉴 아메리칸 시네마를 포함한 서구 예술영화의 자양분을 적극적으로 표출했다.(안재석, 「하길종 감독 바로보기 : 영화계 입문 이전의 행적을 중심으로」, 『영화연구』40, 2009.6, 145면.)

28) 영상시대는 영화평론가 변인식, 영화감독 김호선, 이장호, 하길종, 홍파, 이원세(이후 홍의봉)가 영화의 예술화와 대중화를 기치로 결성한 영화예술운동 동인체이다.(안재석, 「청년영화 운동으로서의 '영상시대'에 대한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2001.)

29) 영화에서 각각의 요소들은 독립적으로 의미를 갖지 못하며, 각각의 요소들이 의미를 갖게 되는 것은 다른 요소들과의 관계를 통해서이다.

30) 허수, 「1970년대 청년문화론」, 역사비평 편집위원회 편, 『논쟁으로 본 한국사회 100년』, 역사비평사, 2000; 주창윤, 「1970년대 청년문화 세대담론의 정치학」, 『언론과 사회』14-3, 2006.8.

31) 사실 한국에서 '포크 음악'은 미국 포크 음악의 동의어라기보다는, 기존의 한국 대중가요풍을 벗어나 좀 더 서양적인 느낌을 주는 음악을 총칭하는 용어에 가까웠다. 본고에서도 이와 같은 의미에서 '포크' 혹은 '포크 음악'이라는 단어를 사용하고자 한다.(이영미, 『한국대중가요사』, 민속원, 2006, 231면.)

날의 젊은 偶像들」(『동아일보』, 1974.3.29.)에 대해 가장 강하게 반발했다는 점은 주지의 사실이다. 김병익은 이 기사에서 최인호·서봉수·이상룡·이장희·양희은·김민기 등을 청년들의 우상이라 칭하고, 대학생을 청년문화의 선도자로 지목했다. 하지만 정작 대학생들은 "빠다에 버무린 깍두기"·"도깨비문화"라는 수식어를 들어 청년문화를 비난했다. 대학언론의 입장을 민족주의 성향을 띤 일부 대학생들의 반발이라 본다 해도, "자기전공이외의 음악 미술 문예 등 취미활동을 즐기는 소위 딜레땅띠즘에 젖어들기에는 현실적으로 여러 제약이 많다."[32]는 목소리도 작지 않았다. 두 번째로, <별들의 고향> 이전에도 포크 음악을 사용하여 젊은 관객에게 소구하고자 했던 영화들이 있었지만,[33] 그다지 관객의 호응을 얻지 못했다. 만일 통블생을 자신들의 스타일로 앞세우고 확고한 취향에 따라 문화산업 내에서 이동하는 청년의 존재를 상정한다면, 왜 포크 음악을 사용한 <별들의 고향> 이전 영화들이 관객의 호응을 얻지 못했는지 설명하기 어렵다. 따라서 '생산자와 소비자의 세대'로서의 청년은 청년영화를 규정하는 핵심 속성이 될 수 없다.

청년영화에 대한 정의는 다른 방식으로 이루어질 필요가 있다. 청년문화를 표상 혹은 개념이라 보는 입장들은 이에 주요한 참고 지점을 마련한다. 권은선[34]의 연구는 청년문화가 당대에 이미 형성되어 있었던 것이 아니라 담론적으로 구성되고 있었으며, 청년영화 역시 청년문화를 둘러싼 담론 구성 및 표상 투쟁에 참여하고 있었다고 보았다. 이에 따라 권은선은 청년영화를 '당대 청년문화에 관한 표상에 해당하는 최인호, 이장호, 하길종, 김호선 등의 영화'라 정의하고 있다.[35] 송아름[36]의 연구에서도, 청년문화가 실체를 갖기보다는 상황이나 담론 주체에 따라 유동적인 하나의 개념이었다고 보았다. 권은선의 연구와 송아름의 연구를 통해 청년문화와 청년영화의 관계를 보다 유동적으로 상정함으로써, 청년영화와 청년문화를 인과적으로 규정해 왔던 선행연구들의

---

32) 「餘暇善用·不滿해소에 能動的-大學生은 어떻게 時間을보내나」, 『동아일보』, 1973.5.14.

33) 김응천 감독의 1969년 작 <푸른 사과>에는 트로트 가수인 남진이 포크 가수인 최영희·조영남·트윈폴리오(특별출연)과 함께 출연하고 있어 이채롭다.(한국영상자료원 홈페이지 참고)

34) 권은선, 앞의 글.

35) 위의 글, 61면.

36) 송아름, 앞의 글.

한계를 극복할 수 있다.

이를 참고하여 본 논문에서는 청년영화를 다음과 같이 규정하고자 한다. 청년영화는 우선 이장호 감독의 <별들의 고향>을 효시로 한다. 청년문화가 표상 혹은 개념이었다는 선행연구들의 견해를 참고하여, 당대의 홍보·관객의 인식·비평 담론에서 청년영화로 호명했던 모든 영화들을 청년영화의 범주에 포함시키고자 한다. 청년영화를 이처럼 넓은 의미에서 정의하는 것은, 이 영화들이 '청년영화적'이라 인식되었던 당대의 맥락을 바탕으로 청년영화를 정의하기 위해서이다. 또한 청년영화의 핵심 속성이 '감각성'이었다는 관점에서 연구를 진행하고자 한다.

본고에서 사용하고자 하는 '감각성'을 정의하기에 앞서, 청년영화에 대한 당대의 비평에서 가장 빈번하게 발견되는 수식어인 '감각'에 대해 살펴볼 필요가 있다. 영화비평가 안병섭은 월간『영화』1975년 특집에서 청년영화를 "비누거품 같은 新鮮한 감각"[37]이라는 말로 수식하고 있다. 하길종 또한 청년영화를 "新鮮한 畵面 그리고 빠른 템포感"[38]이라는 표현으로 설명하고 있다. 후대의 연구들에서도 '감각'은 청년영화를 나타내는 수식어로 굳어지는 양상을 보인다. 정중헌은 청년영화를 "경쾌한 속도와 싱그러운 질감"·"기존의 청춘 영화나 멜로 영화와는 다른 신선한 감각"·"속도감과 색채 감각"·"매끄러운 전개""음악의 박자"·"색채감" 등으로 수식하고 있다.[39]

청년영화에 대해 쓰일 때 '감각적'이라는 수식어는 '새로움'이라는 기존의 의미 외에 다른 의미들 또한 갖는다. 청년영화 비평에서 쓰인 '감각적'이라는 수식어의 용례는 크게 두 가지로 나누어볼 수 있다. 하나는 형식의 측면으로, 청년영화가 관객에게 유발하는 시청각적 자극의 새로움을 의미한다. 영화는 기본적으로 시청각적 자극을 매개로 소통하는 매체지만, 본고에서 사용하고자 하는 '감각(성)'은 영화 매체의 기본적인 특성의 차원이 아니다. 영화에도 특별히 '감각적'인 요소가 있을 수 있으며, 크리스틴 톰슨은 이를 '과잉(excess)'이라는 개념을 통해 정의했다. 톰슨의 정의에 따르면, '과잉'은 '내러티브(narrative)'[40]를 전달하는 요소로 기능하기보다는, 그 자체로 관심의 대상이

---

37) 안병섭,「제3世代映畵의 旗手<李長鎬감독>」, 앞의 글, 23면.
38) 하길종,「영 시네마의 發芽-새로운 轉換期를 맞은 韓國映畵」, 앞의 글, 278면.
39) 김종원·정중헌, 앞의 책, 328~335면.
40) '내러티브(narrative)'는 '실제 혹은 허구적인 사건의 설명'을 의미한다.(Susan

되어 관객에게 쾌감을 유발하는 영화의 물리적 요소이다.[41] 과잉이 반내러티브적(counternarrative)일 뿐만 아니라 반통합적(counterunity)이라는 톰슨의 설명을 통해,[42] 영화의 물리적 요소가 특별히 관심의 대상이 되는 경우는 그것들이 '디제시스(diegesis)'[43]나 내러티브의 일관성에 균열을 낼 때임을 알 수 있다.

실제로 청년영화에서는 여러 시청각적 자극들은 내러티브의 전달과는 다소 독립적으로 주어지거나, 내러티브의 의미에 의도적으로 균열을 내는 양상이 종종 보인다. 1970년대 이전에도 '스토리보다는 영상 기법을 앞세운 영화'에 대한 비평적인 요구가 항상 있어 왔으며,[44] 구체적인 생산물들 또한 꾸준히 만들어져 왔지만, 그 중에서도 청년영화의 '과잉'은 특수한 속성을 갖는다. 이전 시기의 영화들에서 '과잉'은 주제의식을 전달하는 데 사용된 데 비해, 청년영화의 '과잉'은 한층 독립적으로 사용되고 있다.

청년영화에 대한 '감각적'이라는 수식어는 또한 소재의 측면을 가리키기 위해 쓰였다. 청년영화의 소재인 "젊은이들의 生活習性, 言語, 感情, 表現"[45] "젊은이의 언어와 감각" 등을 포괄할 수 있는 말은 일상[46]으로, 일상은 매일 매일

Hayward, 이영기 역, 『영화 사전(이론과 비평)』, 한나래, 1997, 57면.)

41) 크리스틴 톰슨은 과잉이 출현하는 조건들에 대해 고찰했다. 첫째, '과잉'은 내러티브의 기능과 영화에 시청각적으로 구현되는 요소들이 서로 필연적인 인과관계를 갖지는 않을 경우에 출현한다. 둘째, 어떤 요소가 내러티브의 특정한 기능을 수행하기에 충분한 시간보다 더욱 오래 나타날 때 이 요소는 지각적으로 두드러지게 된다. 셋째, 어떤 내러티브 기능을 수행하기 위해 여러 가지 요소들이 과도하게 사용되는 경우, 그 요소들은 기능을 초과할 수 있다. 넷째, 내러티브 기능과 관련을 맺는 하나의 요소가 여러 번 반복·변주된다면, 그 요소는 내러티브 기능을 초과하는 중요성을 갖게 될 것이다.(Kristin Thompson, "The Concept of Cinematic Excess", Philip Rosen(ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology-A Film Theory Reader*, Columbia University Press: New York, 1986, 135~136면. 이 글은 Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, copyright 1981 by Princeton University Press의 9장에 수록된 글을 인용한 것이며, 원출처는 Cine-Tract, no.2, summer 1977이다.)

42) 위의 글, 134면.

43) '디제시스'는 내러티브의 내용, 스토리 내부에서 묘사된 허구의 세계를 가리킨다.(Susan Hayward, 앞의 책, 74면.)

44) 영상에 대한 강조는 일제 강점기의 비평이나 1950년대 영화담론 속에서도 등장해 왔으나, 그것이 폭발적으로 나타난 시기는 1960년대였다.(이선주, 「열정과 불안 : 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 박사학위논문, 2012.)

45) 안병섭, 「제3世代映畵의 旗手<李長鎬감독>」, 앞의 글, 23면.

의 생활을 의미한다. 물론 모든 영화에서는 정도의 차이가 있을 뿐 당대의 일상이 드러나게 마련이다. 따라서 청년영화의 소재에 대한 '감각적'이라는 수식어는 소재 자체라기보다는, 소재를 다루는 방식이라 이해될 필요가 있다.

청년영화의 경우, 일상이라는 소재를 영화의 내러티브나 주제의식 속에 녹여 전달하기보다는, 다큐멘터리(documentary)[47]적으로 포착하여 스크린에 전시하는 양상이 두드러진다. '감각적'이라는 수식어의 두 번째 의미는 이처럼 일상을 포착하여 전시하는 청년영화의 방식이라고 할 수 있다. 그런데 일상은 구체적인 경험을 전제하며, 이 때문에 일상에는 감각적인 풍부함과 역동성이 수반된다.[48] 특히 청년영화에서 "靜的인 환상의 세계가 아니라 살아서 생동하는 動的인 世界를 테마로 했기에 영화기법도 달라"[49]졌다는 지적을 통해, 청년영화에서 일상을 포착할 뿐만 아니라, 일상의 동적인 측면 또한 담아내고자 했음을 알 수 있다.

이처럼 '감각적'이라는 수식어는 청년영화를 규정하는 속성으로 사용되고 있다. 이는 '감각적'이라는 수식어가 기존 영화 비평에서 화면 연출의 세련됨·영화 내용의 동시대성 등 한국영화가 성취해야 할 '새로움'을 의미하면서도,[50] 눈물에 호소하는 영화들에 대한 비판적인 수식어로 사용되는 등[51] 일관되지

---

46) 일상사학자 알프 뤼트케는 일상사의 대상으로 '주거, 복장, 식사, 말하자면 일상적인 의·식·주의 양상'을 들고 있다.(Alf Lüdtke, 「일상사란 무엇이며, 누가 이끌어가는가?」, Alf Lüdtke et al., 이동기 외 역, 『일상사란 무엇인가』, 청년사, 2002, 16면.)

47) '다큐멘터리'는 기행 영화, 혹은 기록물을 의미한다. 그 기원은 1890년대의 뤼미에르 형제에서부터 찾을 수 있다. 1920~30년대는 대중에게 민주주의를 교육하는 수단으로 사용되었으며, 2차 대전 중에는 좌익 사상가들을 중심으로 대중의 삶과 감정을 기록하고자 한 움직임과 결부되었다. 1960년대에는 프랑스의 시네마 베리테 그룹과 미국의 다이렉트 시네마 그룹에 의해 정치적인 다큐멘터리들이 만들어졌는데, 이는 보통 사람들이 자신들의 경험을 증언할 수 있게 하는 통로가 되었다. 1970년대 이후에는 페미니즘·성소수자 등 체제에 도전적인 다큐멘터리들이 많이 만들어졌다.(Susan Hayward, 앞의 책, 61~64면.)
이처럼 '다큐멘터리'의 가장 큰 특성은 '기록'에 있으며, 본 논문에서는 이에 따라 '다큐멘터리적'을 '허구적인 서사를 전달하기보다는 일상을 기록하는 것처럼'이라는 의미에서 사용하였다.

48) Henri Lefebvre·Michel Maffesoli, 『일상생활의 사회학』, 한울, 1994.

49) 「特輯-映畵가 젊어지고 있다-우리나라 30대 감독들의 作品世界」, 『영화』, 1975.5, 21면.

50) 문재철, 「한국 영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구-1950년대 후반에서 70년대까지」, 『영화연구』37, 2005.

51) 문재철, 「한국 영화비평 담론의 타자성과 콤플렉스: 50년대 후반에서 70년대까지의

않게 사용되었던 것과 대비된다. 이는 '감각적'이라는 수식어를 통해 포착되는 청년영화의 여러 국면들이 청년영화의 새로움을 나타내는 핵심적인 속성이며, 청년영화가 관객의 호응을 얻어낸 요인이라 받아들여졌음을 알 수 있게 한다.

청년영화에서 '감각적'이라는 수식어를 통해 포착된 현상들이 새롭다고 받아들여지고 '청년'이라는 키워드와 결합된 상황을 이해하기 위해서 '감각(sense)'이라는 개념에 대한 기본 정의와 감각사회학자 및 감각사학자들의 논의를 살펴볼 필요가 있다. '감각'은 '인간의 감각 기관에 가해지는 물리적 자극, 혹은 그러한 자극에 의해 발생하는 느낌'을 의미한다. '감각'과 구별될 수 있는 개념으로 '지각(perception)', '인식(knowledge)' 등을 들 수 있다. '지각'은 감각과 인식 사이의 과정으로, 감각을 통해 받아들인 자료에 의식이 개입되는 과정이다. '인식'은 지각을 통해 포착된 대상을 개념을 통해 판단하고 사유하기에 이르는 과정이다.[52] 따라서 '감각'은 의식 혹은 사고가 개입되기 이전에 신체에 직접적으로 느껴지는 자극이라고 할 수 있다.[53] 이에 따라 청년영화의 '감각성', 즉 '감각적'이라는 수식어를 바탕으로 포착되는 청년영화의 여러 양상들을 물리적인 '감각(sense)'을 자극하는 영상 기법이라고 정의할 수 있다.

'감각'은 생물학적 측면만이 아니라 인식론적 측면을 포함하고 있으며, 역사적으로 변화한다. 청년영화의 '감각성'이 새롭다고 느껴졌던 이유 또한 이와 같은 감각의 역사성에서 기인했을 것이다. 이때 변화하는 것은 감각의 생물학적 측면 자체라기보다는 감각과 결부된 지각의 측면이다. 감각사학자들과 감각사회학자들은 감각이 역사적으로 변화하는 국면에 주목하였다. 짐멜은 인간의 사회적 삶이 감각 기관을 통한 미시적인 상호작용에서 출발한다고 보아, 감각을 사회학적으로 고찰할 수 있는 단초를 마련했다.[54] 벤야민 또한 인간의 지각 방식이 역사적으로 변화했다고 보며,[55] 이와 같은 변화를 일으킨 중요한

리얼리즘 담론의 '상상성'을 중심으로」, 연세대 미디어아트센터, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006, 46면.

52) William James, 정명진 역, 『심리학의 원리』, 부글북스, 2014; 이정우, 『개념-뿌리들』, 그린비, 2012, 27~46면, 435~436면; 최현석, 『(인간의 모든) 감각』, 서해문집, 2009, 13~20면 참고.

53) 하지만 순수한 '감각'은 생후 며칠 동안에나 가능할 뿐, 실제 인간의 생활에 있어서 지각과 감각은 항상 보이지 않게 결합하고 있다.(William James, 위의 책, 28~29면.)

54) George Simmel, 「감각의 사회학」, 김덕영·윤미래 역, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 새물결, 2005, 154~157면.

55) Walter Benjamin, 「기술복제와 예술작품(제3판)」, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집2:

계기로서 근대 자본주의 도시 환경에 주목하고 있다.

벤야민은 영화가 도시화로 인해 인간의 지각체계에 일어난 변화들에 상응하는 매체라고 보았다는 점에서,[56] 본고에 중요한 시사점을 제기한다. 벤야민은 영화가 지각의 심화를 가져온다고 보았다.[57] 이는 영화가 그 기술적 특성을 바탕으로 사물의 물리적 특성을 재발견하게 하는 능력이라 할 수 있다.[58] 벤야민은 이와 같은 영화의 능력이 파편화된 도시 이미지를 제공하여 유희를 창출함으로써, 흔히 소외라고 인식되어 온 도시에서 해방적 가능성을 발견할 수 있게 한다고 보았다.[59] 벤야민이 관찰한 1930년대 서양의 도시 환경을 1970년대 한국의 상황에 직접적으로 대입하기에는 무리가 따른다.[60] 그렇다고 해도 벤야민이 묘사한 상황과 1960~70년대 한국(특히 서울)의 도시 환경은 적어도 시청각적 자극의 증대라는 측면에서 유사점을 지닌다. 사물의 물리적 특성에 주목하고, 도시 공간을 파편화함으로써 유희를 제공하는 영화 매체의 특성은

기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』, 도서출판 길, 2007, 107~108면.

56) 위의 글, 143면.

57) 위의 글, 137면.

58) 영화는 그것이 지닌 재산목록들을 클로즈업해 보여주거나, 우리에게 익숙한 소도구들에서 숨겨진 세부 모습을 부각하면서, 또한 카메라를 훌륭하게 움직여 평범한 주위 환경을 탐구함으로써 한편으로 우리 삶을 지배하는 필연성에 대한 통찰을 증가시켜 주는가 하면, 다른 한편으로 우리가 전혀 상상하지 못했던 엄청난 유희 공간을 확보해주게 된다.(위의 글, 138면. 강조는 인용자. 이하 별다른 언급이 없는 강조 표시는 모두 인용자가 한 것이다)

59) 우리들의 술집과 대도시의 거리, 사무실과 가구가 있는 방, 정거장과 공장들은 우리를 절망적으로 가두어 놓은 듯이 보였다. 그러던 것이 영화가 등장하여 이러한 감옥의 세계를 10분의 1초 다이너마이트로 폭파함으로써 우리는 사방으로 흩어진 감옥세계의 파편들 사이에서 유유자적하게 모험에 가득 찬 여행을 할 수 있게 되었다. 클로즈업된 촬영 속에서 공간은 확대되고 고속촬영 속에서 움직임 또한 연장되었다. 우리는 확대촬영을 통해 "어차피" 불분명하게 보는 것을 분명하게 볼 수 있게 되었을 뿐만 아니라 오히려 전혀 새로운 물질의 구조들을 볼 수 있게 되었다.(위의 글, 같은 면)

60) 벤야민의 이론은 그가 말하는 '지각 방식'의 변화가 무엇인지 모호하며, 당대 영화들에 나타난 광범위한 형식적 변화를 표괄하지 못한다는 점에서 많은 비판을 받아 왔다. 이와 아울러 벤야민과 크라카우어의 관점을 참고하여, 영화가 도시의 지각환경 변화로부터 탄생했다고 본 '모더니티 테제'의 연구들 또한 비판받았다. 하지만 벤 싱어에 의하면 '모더니티 테제' 이론가들은 도시의 지각환경을 영화를 둘러싼 수많은 요인들 중 하나로 포함시키자고 주장했으며, 이와 같은 비판은 재반박될 수 있다고 보았다. '모더니티 테제'에 대한 설명과, 그에 대한 반박 및 재반박에 대해서는 Ben Singer, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009 참고.

청년영화의 '과잉'에 대해서도 시사하는 바가 크다. 또한 신문 화보나 뉴스영화의 예에서 보이듯이, 기술복제로 인해 원본의 권위가 탈각된 사물을 자신에게 더 "가까이 끌어오려고" 하는 대중의 열망이 서로 관련 있다는 벤야민의 지적은[61] 일상을 소재로 한 독물이 증가한 1970년대의 상황에 참고 지점을 마련한다. 대중의 "가까이 끌어오려고" 하는 열망의 예로 주간 뉴스영화가 제공하는 '복제 영상'을 드는데,[62] 이는 대중이 가까이 끌어오려고 하는 것이 사물만이 아니라 가공되지 않은 듯한 타인의 삶임을 나타낸다.

감각사학자 마크 스미스 또한, 감각이 보편적이지도 역사 초월적이지도 않다는 관점을 바탕으로 감각을 특정한 사회적·역사적 정황 하에서 이해하고자 했다.[63] 특히 오감(五感)적 습성이 지각의 역사에서 중요하다는 마크 스미스의 언급은 주목을 요한다. 마크 스미스는 오감적 습성이 의식을 자극하기 때문에, 오감적 습성의 변화는 의식의 검토 대상과 검토 방법에 대한 가정에 의문을 제기한다고 보았다.[64] 다시 말해, 오감을 사용하는 방식의 변화가 지각에 영향을 줄 수도 있다는 것이다. 이에 따라 마크 스미스는 감각이 특정한 역사적·사회적 맥락 속에서 구조화되는 양상과, 감각이 구체적으로 사용되는 국면들에 동시에 주목했다.

관객이 영화 속 허구를 보면서 발휘하는 재인 능력이 관객이 실생활에서 사물의 가시적 특징들을 보고 재인하는 시각적 능력에 달려 있다는 점에서,[65] 영화에서 관객에게 감각 자극을 제공하는 방식 역시 관객의 지각 능력과 관련이 있다고 할 수 있다. 이처럼 관객은 영화에 자신의 닮은꼴이 굳이 등장하지 않더라도 영화 속에서 대상의 세계를 구성할 능력을 지닌다. 유아가 닮은꼴, 즉 거울상에 자신을 동일시하면서 자아를 형성하는 데 비해, 관객은 이미 이와 같은 동일시 과정을 거친 상태이기 때문이다.[66] 청년영화가 당대에 새롭다 여겨졌으며 특히 '청년'이라는 키워드와 접속된 것 또한 이러한 지각의 변화와 관련이 있었다고 볼 수 있다. "별들의 고향"의 관객 역시 영화에서 '청년의 반영물'을 발견하지 않더라도, 새롭다 여겨지는 요소들을 발견하여 이를 '젊다'고

61) Walter Benjamin, 앞의 글, 109면.
62) 위의 글, 같은 면.
63) Mark Smith, 김상훈 역, 『감각의 역사』, 성균관대학교 출판부, 2010, 15면.
64) 위의 책, 18면.
65) Gregory Currie, 김숙 역, 『이미지와 마음』, 한울, 2007, 46면.
66) Christian Metz, 이수진 역, 『상상적 기표』, 문학과 지성사, 2009, 79면.

느끼고, 특정한 청년상을 상상할 수 있었을 것이다. 여기에는 당대의 문화적 상황, 구체적으로는 서구로부터의 영향, 1970년대 당대의 감각 환경, 그리고 "별들의 고향" 이전에 '젊다'고 받아들여졌던 문화 산물의 맥락이 개입되어 있다고 할 수 있다. 개인의 시지각 행위에는 개인의 지식·기억·경험,[67] 나아가 사회의 문화적 내용이 개입되기 때문이다.[68]

이와 관련해서, 대외적으로는 우선 서구 청년문화의 영향에 대해 고찰해볼 수 있다. 서구 청년문화는 베트남전 반대 운동, 노동 운동, 여성 운동, 인종차별 반대 운동 등 전세계적인 반체제·반문명 운동과 결부되어 있었다.[69] 미국에서 청년문화는 음악 영역에서 포크와 록의 발달,[70] 영화계에서 뉴 아메리칸 시네마의 태동과 밀접한 관련을 맺고 있었다. 하지만 앞서 살펴보았듯이, 청년영화의 새로움을 바탕으로 청년영화의 새로움을 곧바로 설명할 수는 없다. 또한 한국에 서구 청년문화·청년영화가 유입되고 유사한 현상이 나타나더라도, 그 의미는 상이할 수 있다. 따라서 대내적인 맥락을 살펴볼 필요가 있다.

대내적인 맥락으로는 우선 1970년대의 변화된 매체 환경과 이로 인한 소통 방식의 변화를 들 수 있다. 1970년대는 산업화·도시화가 가시화되었으며, 1960년대에 이루어졌던 매체의 정비를 바탕으로 대중문화가 팽창·분화했던 시기이다. 주간지의 성장, TV와 라디오라는 시청각 매체의 보편화, 관광·레저의 본격화, 출판계에서의 베스트셀러 현상의 대두 등[71]은 시청각적 자극의 범람을 야기했다. 이와 같은 시청각적 환경은 당대의 한국사회에서는 위기로까지 받아들여질 만큼 큰 충격이었던 것으로 보인다. 1960년대 말경부터 이미 도시생활에서 남용되는 음악의 과도함이 문제시되었으며,[72] 텔레비전의 도입과 맞물려 전개된 "바보상자" 담론[73]은 역으로 일상에 도입된 텔레비전이 제공한 강

---

67) Ralf Schnell, 강호진·이상훈·주경식·육현승 역, 『미디어 미학』, 이론과 실천, 2005.
68) 주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003, 19~21면.
69) Ingrid Gilcher-Holtey, 정대정 역, 『68혁명, 세계를 뒤흔든 상상력』, 창비, 2009.
70) 이와 관련해서는 김지영, 『이상의 시대 반항의 음악』, 문예마당, 1995 참고.
71) 이호걸, 「영화」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계Ⅳ: 1970년대』, 시공사, 2004, 224면.
72) 「음악의 남용」, 『경향신문』, 1969,12.13.(임태훈, 「국가의 사운드스케이프와 붉은 소음의 상상력-1960년대 소리의 문화사 연구를 위하여(1)-」, 『대중서사연구』25, 2011.6, 303면에서 재인용.)
73) 「"너, 참 텔레비전이로구나"－바보상자에 갇힌 대중」, 권보드래·김성환·김원·천정환·황병주, 『1970 박정희 모더니즘-유신에서 선데이서울까지』, 천년의상상, 2015.

력한 시청각적 자극에 대한 위기의식의 소산이라 읽어낼 수 있다.

이와 같은 변화는 상대적으로 젊은 층에게 시청각적 소통 방식이 보편화되게 하였으며, 소통되는 지식의 양상을 변화시켰던 것으로 보인다. 1974년에 이루어진 설문을 보면 10~20대의 독서율이 현저히 낮은 양상을 발견할 수 있다.[74] 이에 비해 라디오는 젊은이들로 하여금 스스로 젊음을 느끼도록 하고, 이들을 횡적으로 연결하는 매체로 기능하고 있었던 것으로 보인다.[75] 이처럼 매체 환경의 변화와 함께, 특히 젊은 층을 중심으로 인쇄 매체를 통한 언어적인 소통보다는 시청각적 소통이 익숙해져 갔던 양상을 볼 수 있다. 영화·텔레비전·라디오와 같은 시청각 문화가 '지식의 시청각화와 감각화'를 추구하는 데 대한 송건호의 우려[76] 역시 인쇄 매체를 통한 언어적인 소통이 갖는 주도권이 약해져 가는 상황을 보여주면서도, 시청각적 문화의 대두로 인해 소통되는 지식의 양상이 변화했다는 인식을 드러내고 있다고 볼 수 있다.[77] 1960년대를 시작으로 주간지 붐이 일어났으며, 저널리즘 글쓰기 또한 가벼운 읽을거리로 소통되는 양상을 보이기도 했다.[78] <별들의 고향>의 '감각성'은 이와 같은 매체 환경의 변화 속에서 탄생했다고 할 수 있다.

다음으로 영화 <별들의 고향> 이전에 '젊다'고 받아들여졌던 생산물들의 맥락 역시 고찰할 수 있다. 영화 <별들의 고향>의 원작인 소설 『별들의 고향』(『조선일보』, 1972.9.5.~1973.9.9.)은 '감각적'인 문체를 바탕으로 인기를 얻었으며[79] '청년'과 접속했다는 점에서 맥락으로서 고려할 수 있다. 엘렌 스피겔의

---

74) 1년동안 5권까지의 도서를 읽는 사람의 비율은 30대 59.8%, 40대 32.3%, 10대 16.9%, 20대 14.6%, 연간 5권 이상의 책을 읽는 사람의 비율은 40대 30.9%, 30대 33.9%, 20대 16%, 1일 평균독서시간(서울)이 1시간 이하인 사람의 비율은 10대가 57.8%, 20대가 38.2%, 30대가 46.3%, 40대가 22.8%였다.

이는 1974.9.23~28일에 서울에서 개최한 제18회 전국도서전시회 현장에서 설문에 응한 2672명(남자 2075, 여자 1299), 1974.10.11~17일에 부산에서 개최한 부일도서전시회 1299(남 828, 여 471)의 응답 결과이다.(「讀書熱 20代가 제일낮아」, 『매일경제』, 1974.11.25.)

75) 김동현, 「젊은 세대」, 『신동아』, 1974.7, 155면.

1968년을 즈음에서 라디오는 전국의 모든 가구에 한 대꼴로 보급되었으며, 라디오 방송은 집단적인 청취에서 사적인 소리의 체험이 되었다.(임태훈, 앞의 글, 284면.)

76) 송건호, 「한국지식인의 의식상황」, 『세대』, 1968.12, 76~77면.

77) 김경연, 「통속의 정치학」, 『語文論集』62, 2015.

78) 김성환, 「1970년대 대중 서사의 전략적 변화」, 『현대문학의연구』51, 2013, 163~167면.

79) 『별들의 고향』은 예문관에서 단행본으로 발행된 이후 1973~1975년 동안 40만 부가

경우에도 영화에 앞서 19세기 소설을 전사(前史)로 고려하고 있는데, 이는 19세기 소설에 나타난 시각성의 형태가 영화에 와서 물질적인 근거를 얻었다고 보았기 때문이다.[80] 소설 『별들의 고향』의 문체가 독자의 보편적인 감각을 자극함으로써 호응을 얻었다는 점을 상기할 때, 문자를 통해 독자의 감각을 자극하고자 한 소설 『별들의 고향』에서의 시도가, 관객에게 직접적인 시청각적 자극을 제공하는 매체인 영화를 통해 물리적 기반을 얻었다고 볼 수 있다.

소설 『별들의 고향』에는 직유법이 빈번하게 등장하는데, 이때 원관념과 보조관념은 사물의 용도나 인물의 성격이 아닌 표면적인 특성들로만 연결된다. 이와 같은 연결은 모든 사물 혹은 인물을 그 맥락과는 상관 없이 이차원의 평면으로 균일화해버리는 카메라의 시선을 연상시킨다.[81] 이는 기본적으로 문자를 바탕으로 한 시각적 소통 소설 매체의 한계를 넘어, 독자의 '감각' 자체를 직접적으로 자극하고자 한 시도라 할 수 있다. 소설 『별들의 고향』에는 대중가요가 직접 인용되는 양상 또한 빈번한데, 이 또한 노래의 제목을 언급하기보다는 가사를 직접 인용한다는 점에서, 독자의 '청각'을 직접 자극하고자 한 시도라고 이해할 수 있다.

김승옥 역시 '감각적'인 문체를 구사한다고 평가되며 1960년대 중반 등장한 새 세대 작가의 대표적 인물로 거론되었다는 점,[82] 베스트셀러 작가가 되었으며 영화 작업으로 나아갔다는 점에서 좋은 비교 대상이 된다.[83] 김승옥은 전

팔리는 기록을 세웠다.(강준만, 『한국현대사산책: 1970년대편』, 인물과사상사, 2002. 137면.)

80) Alan Spiegel, 박유희 외 역, 『소설과 카메라의 눈』, 르네상스, 2005.

81) 19세기 소설에 관한 설명이지만, 소설의 구상화 형식과 카메라의 눈 간의 관계에 대해 고찰한 엘렌 스피겔의 지적은 참고가 될 만하다. 스피겔은 사진이 대상의 물리적 표면만으로 그 주제를 표현하기 때문에 순수하게 구조적이며 기하학적이고 물질적인 주제의 속성만을 강조한다는 데 주목하여, 이것이 현대 소설에서 인물의 다양한 특질과 무생물을 묘사하는 방식과 관련이 있다고 보았다.(Alan Spiegel, 앞의 책, 193면.) 사물은 말할 것도 없고, 시각적으로 묘사된 인물의 동작이나 기호들은 그 인물의 내면적 깊이에 관한 어떤 암시도 나타내지 않으며 시각적 사실성을 반영할 뿐이다.(같은 책, 208~209면.)

82) 1960년대 중반은 1950년대 문학의 감정 과잉이나 역사에 대한 추상성을 지양했던 신진 작가들이 대거 등장했던 시기이다.(정희모, 「1960년대 소설의 서사적 새로움과 두 경향」, 민족문학사연구소 현대문학분과, 『1960년대 문학연구』, 깊은샘, 1998, 53면.)

83) 천정환은 김승옥 문체에 대한 '감각적'이라는 수식어가 새로운 세계 인식 및 윤리적 태도를 일컬을 뿐, 감각의 본연과는 거리가 멀다고 한 바 있다.(천정환, 「한국 소설에

달하려는 바를 직접적으로 진술하기보다는 특정한 감각에 빗대어 전달하는 서술 방식을 종종 구사하는데,[84] 이는 영화계 진출과 주간지 소설 창작이라는 '전향'을 분기점으로 더욱 적극적으로 구사되고 있다.[85] '전향'을 기점으로 소설의 소재 또한 보다 용이하게 전달될 수 있는 동시대적이고 통속적인 대상들로 전환되고 있다.[86]

본 논문에서는 이와 같은 관점에서, 청년영화의 '감각성'에 대해 고찰하고자 한다. <별들의 고향>이 청년영화라 일컬어진 것은 <별들의 고향>에 나타난 '감각성'의 특정 국면들이 '청년'과 접속되었기 때문이라고 볼 수 있다. 이에 따라 2장에서는 청년영화가 어떻게 '감각적' 영상언어를 바탕으로 '청년'과 접속되었는지에 대해 고찰하겠다. 청년영화의 감각적 영상언어는 관객에게 시청각적 '과잉'을 제공하는 양상이라 볼 수 있다. 이는 시각적으로는 몽타주 기법을 통해 내러티브의 전개와는 무관한 대상들에 관객의 주의를 집중시키는 방식으로, 청각적으로는 영화음악이나 여타 청각적 장치의 '과잉'을 통해 내러티브에 균열을 내는 방식으로 주로 나타났다. 청년영화의 몽타주 기법은 시청각적 자극으로 가득 찬 도시 환경을 경쾌한 편집을 통해 보여주었으며, 청년영

서의 감각의 문제」, 『국어국문학』140, 2005. 210~211면.) 하지만 김승옥 소설의 문체에는 적어도 감각의 물리적인 속성을 의사소통의 도구로 적극적으로 활용하고자 하는 양상이 드러난다.

84) 「무진기행」에서는 안개·수면제 등의 시각적·촉각(미각)적 속성을 통해 무진의 권태를 나타내며, 이는 당대의 시대적 분위기로 확장될 수 있다. 「서울 1964년 겨울」에서도 서울의 여러 공간들에 대한 핍진한 묘사를 통해 각각의 공간을 환기함으로써 동시대의 정황을 전달하고 있다. 「60년대식」에서는 음료 대신 '커피 가스'·'오렌지 가스' 등의 냄새를 파는 다방을 통해 겉치레에 치중하는 인색한 세태를 비판하고 있다.

85) 김승옥이 문학과 영화의 비교 우위를 염두에 둔 채 둘을 병행한 작가라는 점을 상기할 필요가 있다. 김승옥은 "한 시간 반의 영화"가 "수십 권의 리얼리즘 소설"보다 더 많은 이야기를 담을 수 있다며, 영화의 리얼리즘적 능력에 대한 신뢰를 드러냈다.(김승옥, 「서울 1960년의 외로운 방랑자」, 이호철 외, 『오늘의 한국문학 33인선 별책: 33인의 자서전』, 양우당, 1988, 77면.) 이는 영화가 시청각적 자극을 통해 현실을 압축적이면서도 즉각적으로 이해하기 쉽게 전달하는 능력이라 볼 수 있다. 이와 같은 매체 인식으로 미루어 보았을 때, 김승옥 소설의 문체 역시 문자보다 즉각적으로 소통할 수 있는 영화의 능력을 소설에 활용한 것이라고 볼 수 있다.

86) 김승옥이 시기별로 소구한 독자성층의 변화와 작품세계의 변화 간의 연관 관계를 탐구한 이정숙에 따르면, 김승옥이 '기성지'에 작품을 게재할 무렵에 그의 소설은 '현실 소재'를 채택하며 미디어와 관련된 문화 기표가 많이 등장한다는 특성을 보인다.(이정숙, 「김승옥 소설의 소통구조와 양상 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2004.) 이는 보다 광범위한 독자와 용이하게 소통하기 위함이라고 짐작할 수 있다.

화의 청각적 '과잉'은 등장인물이 패배하는 서사에 균열을 냄으로써 특정한 태도를 보여주기도 하였다. 3장에서는 청년영화에서 기존 청년상(像)에 대한 거부를 바탕으로 나름대로의 청년상을 구축하는 양상들에 대해 고찰하겠다. 특히 <바보들의 행진>은 대학생을 '청년'으로 내세우고 있다는 점에서 주목을 요한다. 기존의 젊은이 영화들이 이상화된 몇몇 등장인물들의 내러티브를 중심으로 전개되었던 것과는 달리, 청년영화에서는 청년들의 일상을 다루거나, 기존의 '규범'과는 다소 거리가 있는 신체를 보여줌으로써 나름대로의 청년상을 구축하고자 하는 양상이 보인다.

한편 청년영화의 '감각성'은 청년영화만의 새로움이자, 청년영화가 관객을 동원한 원동력이라 여겨졌지만, 주제의식이 결여되게 한 요인이라는 이유로 비판을 받았다. 1975년을 지나며 제작된 청년영화들에서는 이와 같은 비판을 받아들여, 주제의식의 전달을 위해 감각적 영상언어를 활용하는 양상을 보였다. 하지만 청년영화의 '감각성'이 내러티브의 통합성에 균열을 내는 '과잉'에 있었던 바, 청년영화와 주제의식의 접속은 자칫 청년영화의 장르적 변별성을 상실하게 할 위험을 내포하고 있었으며, 결국 청년영화는 쇠락의 길을 걷게 된다. 이에 대해서는 4장에서 고찰하겠다.

2. '감각적' 영상언어의 활용과 청년과의 접속

2.1. 몽타주 기법의 사용과 도시 공간의 명랑성 표출

<별들의 고향>은 1974년 4월 26일 국도극장에서 개봉한 이장호 감독의 데뷔작으로, 최인호의 동명 베스트셀러를 원작으로 한다. <별들의 고향>은 당대 한국 영화사상 초유의 관객이었던 관객 464,308명을 극장에 불러 모으면서 돌풍을 일으켰다.[87] 1한국영화가 극심한 불황에 빠져있던 1970년대에, 무명 신인 감독의 영화가 극장가의 비성수기인 4월[88]에 개봉하여 폭발적인 반응을 야기

87) 당대 한국영화의 손익분기점은 3만 명이었으며, 이듬해인 1975년에 5만 명이었다.(「慘敗거듭 邦畵흥행」, 『경향신문』, 1975.10.1.) 이전까지의 한국영화사상 최고 흥행 기록은 <성춘향>(신상옥 감독, 1961)의 380,000명과 <미워도 다시 한번>(정소영 감독, 1968)의 370,005명이었다.

88) 대체로 극장가의 성수기는 구정·신정·추석 등이었으며, 영화관에서는 스크린쿼터제

했다는 점은 충격적인 사건으로 받아들여졌다. <별들의 고향>은 관객 동원으로 화제를 모았을 뿐만 아니라, 새로운 영상 문법을 바탕으로 '영화감독의 세대교체'를 야기했다는 영화사적 의의를 부여받았다.[89] 특히 <별들의 고향>이 세대적인 함의를 갖는 '청년'이라는 키워드와 접속되었다는 점은 이 영화에서 문화사적 의의를 찾을 수 있게 한다.

당대의 청년문화 담론에서는 청년들을 대표하는 요소로 통블생을 지목했지만, 정작 청년영화의 효시라 일컬어지는 <별들의 고향>에서 통블생이 등장하는 부분은 지극히 일부에 불과하다. 또한 <별들의 고향>의 등장인물들 중에는 청년이라기에는 나이가 다소 많거나, 청년을 가르치는 입장에 선 인물들도 등장한다.[90] 이에 비해, 당대 비평에서 '감각적'이라는 말이 이전 세대와는 구별되는 청년영화만의 새로움을 수식하고 있으며, 청년영화를 규정하는 데 쓰이고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 감각적이라는 수식어는 기존의 영화비평에서도 새롭다는 의미로 쓰였지만 세대적 함의를 내포한 채 쓰였다고 보기는 어려우며, 의미가 불분명한 채 산발적으로 사용되고 있었다. 이를 고려했을 때, 오히려 이 감각적인 영상언어가 <별들의 고향>이 청년과 접속된 중요한 요인으로 고찰될 수 있다.

다음의 표는 영화 및 소설 "별들의 고향"의 줄거리를 시간 순서대로 배열한 것이다. 다음과 같은 여성 수난의 서사 자체만을 놓고 보았을 때, 영화 및 소설 "별들의 고향"은 그다지 새로울 것이 없다. 따라서 <별들의 고향>의 새로움을 고찰할 때 중요한 것은 이 영화에서 익숙한 서사를 새롭게 전달하고, 그 안에서 관객의 감각을 자극하는 방식이라고 할 수 있다.

를 준수하기 위한 고육지책으로 비수기에 방화를 상영하는 경우가 많았다.(이길성, 「1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구」, 영화진흥위원회, 2004.12.10.)

89) 영화진흥공사에서 발간한 월간 『영화』에서는 1975년 5월호에 '30대 감독들'에 대한 특집을 마련한 바 있다. 경향신문의 1975년 4월 15일자 기사(「新人감독 角逐戰 邦畵界」)에서도 감독의 세대를 구분하려는 시도를 발견할 수 있다.

90) 송아름, 앞의 글, 131면.

<표>

소설『별들의 고향』	(A)문오는 경찰서의 전화를 받고, 예전에 동거했던 경아의 죽음을 알게 된다. (B)평범한 회사 경리였던 경아는 동료 회사원 영석과의 첫사랑에 실패한다. (C)경아는 중년 남성 만준과 결혼한다. (D)경아는 만준이 전처를 자살로 몰고 갔다는 사실을 알게 된다. (E)경아의 상상임신 때문에 영석의 아이를 낙태한 그녀의 과거가 밝혀진다. (F)경아는 만준에게서 버림받고, 동혁이라는 남자를 만난다. (G)동혁은 경아를 학대하고 착취한다. (H)문오는 자신이 짝사랑하는 혜정과 미진한 관계를 이어가고 있으며, 경제적으로도 무능한 상태이다. (I)문오는 경아를 만나 삶의 활력을 되찾는다. (J)문오는 과거의 상처로 망가져 가는 경아에게 지쳐 가고, 문오가 고향에 내려가면서 둘은 헤어진다. (K)서울로 돌아온 문오가 대학에 강의를 나가고 있던 어느 날, 문오는 싸구려 술집을 전전하는 경아와 재회하게 된다. (L)정초의 밤을 함께 보낸 뒤 문오는 다시 경아를 떠나고, 얼마 뒤 경아는 눈밭에서 수면제를 먹고 자살한다. (M)문오는 경아의 시신을 화장하여 강에 뿌려준다.
영화 <별들의 고향>	(M)경아(안인숙 분)의 유골함을 들고 강가를 걷는 문오-(I)경아와 문오(신성일 분)의 연애-(B)경아와 영석의 연애(I 중간 중간에 회상)-(G)동혁의 학대와 착취-(C),(D)경아와 문오의 결혼생활(회상)-(E)경아의 상상임신과 이혼(회상)-(J) 경아와 문오의 이별-(L)경아와 문오의 재회 및 경아의 죽음-(M)경아의 뼛가루를 강에 뿌리는 문오

<별들의 고향>의 내러티브는 점점 몰락하다가 결국 죽음을 맞는 경아의 비극적인 삶으로 요약되지만 경아와 문오의 연애, 경아와 영석의 연애를 중심축으로 하는 영화의 전반부에서는 명랑하고 경쾌한 분위기가 두드러진다. 감각적인 영상 기법의 쓰임 또한 바로 이 전반부에서 두드러지며, 이와 같은 분위기를 형성하는 데 기여한다. 그중에서도 특히 '몽타주(montage)' 기법은 전반부에서 빈번하게 쓰이고 있어 주목을 요한다.

'몽타주'는 '편집'과 같은 의미로 쓰이기도 하지만 그 중에서도 불연속성을 강조한 편집 기법만을 따로 가리키기도 하는데,[91]이 논문에서는 후자의 의미로

91) 몽타주(montage)는 기본적으로 영화 쇼트들의 배열 즉 편집을 의미한다. 그렇지만

사용되었다. 벵상 아미엘은 기능에 따라 몽타주 개념에 대해 해설하고 분류하고 있다. 벵상 아미엘은 편집의 기능을 통사적 기능·의미론적 기능·운율적 기능으로 나누고, 이에 따라 몽타주를 서사 몽타주·담론(지적) 몽타주·대응 몽타주의 세 가지 유형으로 나누었다. 서사 몽타주는 영화에서 가장 기본적인 몽타주 형태로, 이야기를 전달하는 데 필요한 단위에 따라 '쇼트(shot)'[92]들을 연결하는 몽타주 유형이다.[93] 담론 몽타주는 불연속적인 대조를 이루는 쇼트들의 결합을 통해 관념적인 세계를 구축하는 몽타주 유형이다.[94] 대응 몽타주는 서사적이지도 지적이지도 않으며, 영화의 시청각적 요소들 간의 연관 자체로부터 일시적인 정서를 촉발하는 몽타주이다.[95]

<별들의 고향> 이전에도 몽타주 기법은 한국영화에서 종종 쓰였지만, 이미지들의 연결을 통해 특정한 관념을 전달했다는 점에서 <별들의 고향>의 경우와 구별된다. 몽타주 기법이 사용된 한국영화의 예로 <오발탄>(유현목 감독, 1961), <안개>(김수용 감독, 1967), 그리고 가까운 시기에 개봉한 <화녀>(김기영 감독, 1971)를 들 수 있다. <오발탄>에서 몽타주는 상이군인 영호가 강도 행각을 벌인 뒤 도주하는 장면에서 등장하는데, 황폐한 서울 풍경들을 불연속적으로 연결함으로써 영호의 불안한 심리를 표현하고, 나아가 전후의 혼

특히 1920년대 소련 영화작가들에 의해 개발된, 역동적이고 종종 비연속적인 편집 방식을 의미하는 말로 종종 통용된다.(David Bordwell·Kristin Thompson, 『영화예술』, 지필미디어, 2011, 606면.)

후자의 개념에 해당하는 몽타주를 초창기에 이론화한 사람들은 주로 에이젠슈타인을 비롯한 소비에트 영화 이론가들이었다. 그 중 에이젠슈타인은 '충돌'을 강조하였다. 그는 수년에 걸쳐 다양한 몽타주 개념을 발생시켰지만, 그의 이론적 탐색을 관통하는 것은 '충돌'이라고 할 수 있다. 몽타주에 대한 에이젠슈타인의 이론은 어트랙션 몽타주에서 출발한다. 어트랙션 몽타주는 각각 독립적으로 정서적 반응을 일으키는 효력을 갖는 개별 몽타주 조각들을 연결하여 연상을 유발함으로써 의미를 창조하는 몽타주이다. 충돌 몽타주는 어트랙션 몽타주가 발전된 것인데, 에이젠슈타인은 충돌을 통한 비약을 바탕으로 제3의 의미가 탄생한다는 가설을 마련했다. 충돌 몽타주의 과정(독립적인 효력들의 충돌→이미지 연상→새로운 의미로의 비약)은 앞으로 전개되는 그의 몽타주 이론에서 공통적으로 발견된다.(에이젠슈타인의 몽타주 이론에 대해서는 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 2006 참고.)

92) '쇼트(shot)'는 카메라가 중단됨이 없이 작동하여 촬영한 일련의 프레임들, 혹은 단일한 정지화면 혹은 이동화면에서 커트되지 않는 하나의 화면 단위를 의미한다.(David Bordwell·Kristin Thompson, 주진숙·이용관 역, 앞의 책, 607면.)

93) Vincent Amiel, 곽동준·한지선 역, 『몽타주의 미학』, 동문선, 2003, 29~44면.

94) 위의 책, 81~105면.

95) 위의 책, 131~169면.

란상을 전달하는 역할을 한다. <안개>에서 몽타주는 주로 주인공 윤기준이 과거를 회상할 때 등장하며, 그 외에도 윤기준과 하인숙이 바닷가에서 정사를 나누는 장면에서 등장한다. 전자는 안정적인 삶을 살고 있는 현재의 윤기준과 징집을 피해 다락에 숨은 채 두려움과 자괴감에 시달리는 과거의 윤기준을 대조하는 동시에, 윤기준의 안정적인 삶 뒤에 숨어 있는 불안정함을 드러낸다. 그렇게 이 몽타주는 윤기준의 정체성 혼란을 나타낸다. 후자에서는 정사를 나누는 두 사람의 모습과 넓은 바닷가를 기어가는 작은 게를 병치시켜, 두 사람의 무력함[96]과 정사에 대한 남자 주인공의 환멸을 드러낸다.

<오발탄>의 몽타주와 <안개>의 몽타주에서는 비교적 연속성이 강조되어 있다. <오발탄>의 몽타주는 도주하는 영호의 '시점 쇼트(point-of-view shot)'[97]로 되어 있다. <안개>의 경우에도 윤기준이 과거를 회상할 때 과거를 회상하는 현재 윤기준의 클로즈업에서 과거로 넘어가며, 작은 게도 정사를 벌이는 두 남녀 주인공과 같은 시공간에 위치하고 있다. 이에 비해 <화녀>의 몽타주는 이질적인 요소들의 병치로 이루어져 있다. <화녀>의 몽타주는 영화의 내러티브가 본격적으로 전개되기 전에 등장하며, 지구·핵·전쟁·개미·산·사과·장미 등의 스틸컷들로 이루어져 있다. <화녀>에서 몽타주는 강렬한 색채와 빠른 편집, 핵폭발과 전쟁의 이미지를 통해 이 영화가 혼란과 파괴의 분위기로 점철되어 있을 것이라는 점을 암시한다. 또한 거시적인 역사적 사건을 나타내는 지구·핵·전쟁 등의 스틸컷을 통해, 사건을 추동하는 등장인물들의 왜곡된 욕망에 인류 보편적인 성격을 부여한다.

이제까지 살펴본 몽타주들은 특정한 의미를 지닌 쇼트들을 연결하여 관객에게 특정한 관념을 이해시키고자 했다는 점에서 담론 몽타주에 가깝다.[98] <별들의 고향>의 몽타주는 관객에게 어떤 관념을 전달하기보다는 관객이 익숙한

---

96) 조현일, 「소설의 영화화에 대한 미학적 고찰 -60년대 문예영화 <오발탄>과 <안개>를 중심으로」, 『현대소설연구』21권, 2004, 261~265면. 조현일은 '게'가 하인숙의 미약함을 나타낸다고 보았지만, 영화에서 윤기준의 자학적인 태도가 두드러진다는 점에서, '게'는 윤기준의 무력함 또한 나타낸다고 볼 수 있다.

97) 이처럼 특정한 등장인물이 보고 있는 것을 보여주는 쇼트를 '시점 쇼트(point-of-view shot)'라고 한다. 시점 쇼트는 등장인물의 시점 또는 그 근처에 카메라를 놓고 촬영한 쇼트이며, 일반적으로 뭔가를 바라보고 있는 인물의 쇼트 전후에 등장한다.(David Bordwell·Kristin Thompson, 앞의 책, 607면.)

98) "담론 몽타주는 각각의 쇼트를 의미 있는 요소로 활용하면서 '지적인' 콜라주의 순서에 바탕을 둔다."(Vincent Amiel, 앞의 책, 83면.)

대상을 새로운 방식으로 감각할 수 있게 하며, 일시적인 정서를 촉발한다는 점에서 대응 몽타주에 가깝다. 다만 벵상 아미엘의 '대응 몽타주'가 오로지 예술가의 시각에 의해 정당화되는 데 비해, <별들의 고향>의 몽타주는 관객에게 시각적인 즐거움을 제공하는 데 초점이 맞춰져 있었다는 점에서 다소 차이가 있다.

<별들의 고향>의 오프닝 시퀀스에서도 몽타주가 등장하여 파격을 형성하고 있다. <별들의 고향>의 오프닝 시퀀스는 문오가 경아의 유골함을 들고 강가를 걸어가는 장면으로 시작한다. 그는 연인이었던 경아가 생전에 말한 대로 그녀를 화장한 후 강물에 뿌려 장례를 치르러 가는 길이다. 이 시퀀스는 침통한 표정으로 강가를 걸어가는 문오에게서 경리로 일하던 시절의 경아에게로 잠시 넘어갔다가, 다시 강가에 도착하여 배를 바라보는 문오에게로 돌아온다.

이처럼 오프닝 시퀀스는 경아를 애도하며 그녀의 비극적인 삶을 압축적으로 전달하고 있으며, 침울하고 엄숙한 분위기가 지배적이다. 이 시퀀스의 여러 시청각적 요소들은 경아를 잃은 문오의 슬픔과 회한, 그리고 장례라는 상황의 엄숙한 분위기를 표현하고 있다. 이 장면의 배경음악인 '사랑의 테마'는 단조와 느린 템포로 되어 있어, 문오의 슬픔과 고독에 조응한다. 무채색이 주조를 이루는 화면의 색채와 화면의 수직·수평 구도 또한 엄숙한 분위기를 자아낸다.(그림1, 그림2 참고)

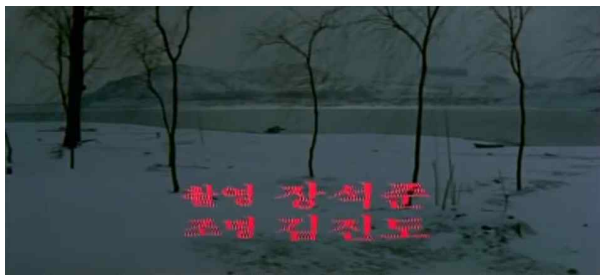


그림1

그림2

그런데 오프닝 시퀀스에서는 앞뒤 쇼트와 대조적인 색채와 편집 속도로 이루어진 몽타주가 갑작스럽게 등장하여, 시퀀스의 나머지 부분과 부조화를 이룬다. 이 몽타주는 과거의 경아를 보여주는 부분에서 등장한다. 과거의 경아는 화려한 색깔의 꽃들 속에 파묻혀 업무를 보며, 퇴근한 후에는 쇼윈도를 구경하면서 마네킹에 입혀진 옷을 입은 자기 자신을 상상한다. 이때 경아가 여러 가지 옷을 입은 자기 모습을 상상하는 장면(이하 마네킹 몽타주)은 몽타주 기법으로 편집되어 있다. 마네킹 몽타주는 여러 가지 가발과 의상을 착용하고 다양한 포즈를 짓는 경아의 쇼트들과, 종이학이 가득한 어떤 방에 엎드려 있는 경아의 쇼트(그림4)로 이루어져 있다. 다음의 사진들(그림3, 그림4)은 마네킹 몽타주에서 인용한 쇼트들이다.

그림3

그림4

관객은 마네킹 몽타주를 '감각적'이라 느꼈을 수 있다. 우선 마네킹 몽타주는 관객에게 시각적으로 두드러지는 장면이다. 마네킹 몽타주의 색채와 편집 속도는 오프닝 시퀀스의 나머지 부분들과 상이하다. 마네킹 몽타주의 주된 색채는 원색이나 파스텔 톤으로, 앞뒤에 등장하는 무채색의 쇼트들과 선명한 대조를 이룬다.[99] 편집 속도 또한 앞뒤에 등장하는 쇼트들에 비해 빠르다. 마네킹 몽타주 앞에 등장하는 쇼트들의 지속시간이 대체로 7초~20초 사이인 데 비해, 마네킹 몽타주를 이루는 쇼트들의 지속 시간은 1초도 채 되지 않는다.

또한 마네킹 몽타주는 서사와는 독립적으로 영화의 물리적인 요소가 관심의 대상이 되는 경우인 '과잉(excess)'에 해당한다고 볼 수 있다. 크리스틴 톰슨은 과잉의 출현 조건들을 꼽고 있는데, 내러티브의 특정한 기능을 수행하기 위해 여러 요소들이 지나치게 오래, 혹은 과도하게 사용되는 경우에도 과잉이 출현한다.[100] 마네킹 몽타주는 재기발랄하고 순수한 소녀 같은 경아의 성격을 표현하며, 경아의 환상 혹은 문오에게 남아 있는 경아의 이미지라는 두 가지 해석이 가능하다.[101] 그렇지만 위에서 살펴본 바에서도 알 수 있듯이, 마네킹 몽

---

99) 이장호가 색채를 중시했다는 점은 그가 <별들의 고향> 촬영 당시 신인이었음에도 단가가 비싼 코닥 필름을 고집하고, 필름 30000자를 요구했던 데서도 알 수 있다. "코닥필름하고 후지필름하고 단가가 몇 십 원 차이가 안 나요. 그 당시에 그렇게 필름 값을 아꼈는데 코닥필름 쓴다, 그러면 예를 들면 신상옥 감독님 외 몇 사람만 코닥필름 쓰고 나머지는 다 후지필름을 사용했죠.(중략) 후지필름은 초록색하고 청색이 검정색에 겹쳐져서 푸르뎅뎅한 색깔을 주기 때문에 그건 못 쓰겠다 하고, 코닥필름을 고집하고 삼만 자를 고집했죠."(이장호, 『이장호 감독의 마스터클래스』, 작가, 2013, 81~82면.) 당연히 제작부장은 신인에 불과했던 이장호를 협박했지만, 이장호는 꿋꿋이 코닥 필름을 고집했다고 한다.

100) Kristin Thompson, 앞의 글, 135~137면.

101) 권은선, 앞의 글, 69면.

타주의 여러 요소들은 이러한 기능만을 수행한다고 보기에는 다소 과도하게 사용되고 있다. 따라서 마네킹 몽타주 또한 '과잉'에 해당한다고 할 수 있다.

위에서 살펴본 마네킹 몽타주의 여러 요소들이 시각적으로 두드러질 뿐만 아니라, 오프닝 시퀀스의 전체적인 분위기와 대조되는 분위기를 형성하여 긴장을 유발한다는 점은 주목을 요한다. 마네킹 몽타주의 분위기는 여러 모로 오프닝 시퀀스의 침울한 분위기와 잘 조화되지 않는다. 우선 마네킹 몽타주는 장난스러운 표정을 짓고 변화무쌍한 자세를 취하는 경아의 재기발랄한 면모를 보여준다. 주된 색채인 원색이나 파스텔 톤 역시 경아에 대한 애도의 분위기를 형성하는 무채색과 대조되며, 경아의 생기발랄함을 표현한다. 마네킹 몽타주의 빠른 편집 속도 또한 경아의 움직임을 한층 부각시키며, 경아의 죽음을 애도하는 느릿한 단조의 배경음악과 부조화를 이룬다.[102]

이처럼 마네킹 몽타주에서 색채·편집 속도·경아의 모습 등이 자아내는 분위기는 다소 명랑하며, 오프닝 시퀀스의 전반적인 분위기와 대조를 이룬다. 이처럼 <별들의 고향>의 오프닝 시퀀스는 상반되는 요소들 간의 긴장 속에서 경아의 비극적인 삶을 압축적으로 보여주고 있다. 바로 이와 같은 긴장이 <별들의 고향>의 익숙한 여성 수난 서사를 관객이 새롭게 받아들이게 한 중요한 요인이었다고 할 수 있다. 영화에서 도입부는 관객의 주의와 흥미를 유발하고, 중요한 정보뿐만 아니라 영화의 기본적인 분위기를 관객에게 전달하는데,[103] 이와 같은 상반된 분위기들 간의 긴장은 <별들의 고향>에서 반복적으로 나타난다.

그런데 마네킹 몽타주의 화려한 색채와, 피사체를 식별하기 무섭게 쇼트가 전환되는 편집 속도가 '네온사인'을 연상시킨다는 점에 주목할 필요가 있다. 원작 소설『별들의 고향』에도 오프닝 시퀀스에서와 마찬가지로 문오가 슬픔과 회한에 차 있는 가운데 발랄한 경아의 환상이 등장하는 부분이 있는데, 이 부분에서도 경아의 환상은 네온사인에 비유된다.

> 몇 개의 네온사인이 간혹 켠 채, 혹은 꺼진 채 번뜩이고 있었다.

---

102) 마네킹 몽타주를 제외한 앞뒤의 쇼트들은 '사랑의 테마'의 '프레이즈(phrase)'에 맞게 편집되어 있다.

103) Thomas Elsaesser·Malte Hagener, 윤종욱 역,『영화 이론: 영화는 육체와 어떤 관계인가?』, 커뮤니케이션북스 , 2012, 77면.

> “이제는 가야 할 시간이어요.”
> 누군가 내 곁에서 속삭이는 소리에 깜짝 놀라 뒤를 돌아보았다. 그곳엔 경아가 서 있었다. 그러다가 없어졌다. 없어지더니 스타킹을 선전하는 네온사인의 불빛 속으로 들어가 버렸다.(중략)
> 나는 거리를 건너다가 땅콩 파는 곳에서 경아가 땅콩을 사는 것을 보았다.(중략)
> 그러나 내가 달려가자 경아는 카바이드 불빛 속으로 녹아 사라져 버렸다.
> 그래, 경아는 실제로 존재하지 않았던 여자인지도 몰라. 밤이 되면 서울 거리에 밝혀지는 형광등의 불빛과 네온의 번뜩임, 땅콩 장수의 가스등처럼 한때 피었다 스러지는 서울의 밤, 조그만 요정인지도 모르지.(후략).[104]

위의 인용문에서 ‘나’(문오)는 경아의 죽음과 관련된 모든 절차를 마친 뒤 술을 마시고 돌아가는 길이다. 경아의 환상은 네온사인의 번뜩이는 불빛과 함께 등장한다. ‘나’(문오)는 계속해서 경아의 목소리를 듣지만, 돌아보기가 무섭게 경아는 도시의 곳곳에서 명멸하는 불빛들 속으로 사라져 버린다. 이처럼 ‘나’(문오)는 경아를 잃은 슬픔에 침잠할 겨를도 없이 시시각각 변화하는 도시의 불빛들에 노출되고 있다. 위의 인용문에서 네온사인은 도시의 화려함과 속도감을 나타내면서, 잠시 빛을 발했다가 허무하게 스러져간 경아의 삶을 상징하고 있다.

영화 <별들의 고향>은 소설 『별들의 고향』에 대한 충실한 각색에 해당하지는 않지만, 대략적인 스토리라인과 인물 설정 외에도 장면 단위로 원작의 여러 인상들을 빌려 왔을 가능성이 높다.[105] 따라서 마네킹 몽타주가 원작의 네온사인 이미지를 스크린에 옮겨놓은 것이라 말할 수 있다. 마네킹 몽타주 역시 도시의 화려함과 속도감을 나타내고 있다.

그렇지만 원작과 영화에서 네온사인이 자아내는 분위기는 사뭇 다르다. 원작에서 네온사인의 이미지는 도시의 화려함 뒤에 숨겨진 허망함을 전달하고 있다. 그런데 스크린으로 옮겨지면서 네온사인의 상징적인 의미보다는, 그 시각적인 속성이 유발하는 명랑함이 더욱 전면에 부각되게 된다. 이처럼 내러티브

---

104) 최인호, 『별들의 고향 上』, 여백, 2013, 40~41면.

105) 이장호는 이희우가 각색해 온 시나리오가 마음에 안 들어 소설 『별들의 고향』을 들고 다니며 촬영에 임했다고 회고한다.(이장호, 앞의 책, 81면.) 이와 같은 그의 회고는 얼핏 보면 소설을 충실하게 옮겼다는 말 같지만, 소설책을 들고 다녔다는 것으로 보아 그가 소설을 체계적으로 각색했다기보다는 어떤 장면들을 촬영할 때 소설의 비슷한 부분들에서 대략적인 인상 정도를 참고했을 가능성이 높다.

와 무관하게, 도시 환경을 연상시키는 몽타주 기법을 통해 명랑한 분위기를 전달하는 방식은 도시의 범람하는 자극을 경계하기보다는 이를 즐기며, 그 안에서 언어적 소통보다는 시청각적 소통에 익숙해져 가는 청년의 것이라 받아들여졌을 수 있다.[106]

오프닝 시퀀스가 끝나고 영화의 서사가 본격적으로 전개될 무렵에도 몽타주 기법이 등장하여 도시에 대한 명랑한 이미지를 전달하고 있다. 오프닝 시퀀스가 끝난 뒤 영화는 경아와 문오가 처음 만날 때 즈음으로 돌아간다. 문오는 육교를 건너다 말고 어지럼증을 느끼는데, 병원에 가서 진찰을 받아보니 그는 성병에 걸려 있었다. 문오가 병원에서 주사를 맞고 난 뒤에는 도시의 여러 정경들을 보여주는 몽타주(이하 르포 장면[107])가 이어진다. 다음 사진들(그림1~7)은 르포 장면에서 인용한 것들이다.

그림1

106) 청년영화가 새로운 세대의 영화임을 설명할 때 자주 언급되던 말은 '빠른 템포'이다.(하길종, 「영 시네마의 發芽-새로운 轉換期를 맞은 韓國映畵」, 앞의 글, 278면.) 조선일보의 한 기사에서도 청년영화의 새로움이 "색채 감각과 속도감"이라고 지목하고 있다.(김종원·정중헌, 앞의 책, 333면에서 재인용.)

107) 시나리오에서 이 장면을 '씬8 아파트 주변 르-뽀'라고 표기하고 있어서 이렇게 명명했다. (이희우, 「별들의 고향」(한국영상자료원 심의대본), 화천공사, 1974, 3면.)

그림2

그림3

그림4

그림5

그림6

그림7

르포 장면에서는 서울을 누비는 익명의 도시인들이 클로즈업으로 한 명 한 명 강조되고 있어 주목을 요한다.(그림 2~5) 이는 이전 시기의 한국영화들에서 도시를 보여주던 방식과는 상당히 다르다. 기존의 한국영화에서는 원경에서 촬영한 도시를 보여주거나 랜드마크를 전시하는 등, 도시의 전체상을 제시하는 데 초점을 맞추었다. 한형모 감독의 1961년 작 <돼지꿈>의 도입부는 서울의 여러 풍경들을 보여주는 쇼트들과, "여러분, 여기가 인구 200만의 대수도 서울입니다."라는 말로 시작하여 서울의 가구와 주택 수·주택 문제를 설명하는 내레이션으로 되어 있다. 이처럼 <돼지꿈>의 도입부는 서울의 전체적인 모습과 그 속사정에 대해 설명하는 듯한 성격을 갖는다. 조문진 감독의 1970년 작 <약속은 없었지만>에서는 아버지의 채권자에게 팔리듯이 시집간 여자가 처한 삼각관계를 주축으로 하는 서사 중간 중간에, 고층 빌딩이나 한강다리의 구조물 등 여러 랜드마크들이 끼어든다.

따라서 르포 장면을 보면서 당대 관객은 이 영화가 도시를 새롭게 보여주고 있다고 느꼈을 수 있다. 기존 한국영화에서 거리를 지나다니는 사람들은 도시의 전체상을 이루는 일부에 불과했으며, 그다지 관심의 대상이 되지 않았다. 이와 반대로 르포 장면에서는 도시 공간의 전체상을 제시하기보다는 도시인들

의 클로즈업을 병치하여 제시함으로써 도시를 형상화하고 있다. 기존의 한국 영화에서 도시가 발달된 지역 혹은 사건의 배경으로서의 성격이 강했다면, 이와 같은 르포 장면에서 도시는 다양한 인간 군상들이 모여 이루어진 삶의 터전으로서의 성격을 갖는다.

당대에 도시는 흔히 '소외'의 문제와 결부되었지만[108] 르포 장면에서는 삶의 터전으로서의 도시에 대한 긍정적인 인식이 드러나 있다. 이 장면의 제목이 '아파트 주변 르-뽀'라는 데서도 알 수 있듯이, 이 장면에서 도시인들의 클로즈업은 감정을 표현하는 매개체라기보다는[109] 여느 사물들과 마찬가지로 포착되어 수집되는 대상에 가깝다. 그런데 이들은 관찰과 기록의 대상인 동시에 친근감을 유발할 수 있는 대상으로 그려지고 있다. 대체로 웃고 있거나 밝은 도시인들의 표정 외에도, 배경 음악인 '한 소녀가 울고 있네'(이장희 노래)[110] 또한 이들에게 친근한 이미지를 부여한다. 이 노래의 제목과 가사는 '한 소녀가 울고 있네'지만, 노래의 전반부는 소녀의 울음보다는 천진함에 주로 초점을 맞추고 있다. 이 음악은 장난으로 키보드를 한꺼번에 누를 때 나는 소리 같은 불협화음으로 시작하며, 자유자재로 변화하거나 쉴 새 없이 끼어드는 무그의 사운드들과 엇박 리듬이 흥겨운 분위기를 조성한다. 기교를 부리지 않은 이장희의 능청스러운 보컬 또한 친근감을 더한다. 이처럼 이 장면에서 도시인들은 천진난만한 아이의 시선 같은, 무심한 듯하지만 호의적인 관찰의 대상이다.

르포 장면의 전반적인 분위기 역시 명랑하다. 배경음악의 경쾌한 분위기 외

---

108) '소외' 내지는 '풍요 속의 빈곤'은 1960~70년대 한국 대중사회 논의의 주된 화두였으며, 도시인의 존재 방식과 인간관계를 규정하는 핵심어로 자리 잡았다.(송은영, 「1960~1970년대 한국 대중사회논쟁의 전개 과정과 특성-1971년 대중사회 논쟁을 중심으로-」, 앞의 글.)

109) 일반적으로 영화에서 인물 클로즈업은 정서 표현의 수단이며, 여러 영화 이론가들이 클로즈업의 이와 같은 기능에 주목했다. 영화감독이자 이론가인 벨라 발라즈는 클로즈업이 "가장 예민한 대화 상대자도 파악할 수 없는 얼굴 근육의 작은 움직임"을 통해 관객이 "영혼 깊숙한 곳"까지 들여다볼 수 있게 하는 능력을 상찬했다. 들뢰즈는 클로즈업에 대해 논하면서, 얼굴이 우리 신체 중 "내부로부터 물결치는 것"을 표현할 수 있는 유일한 부분이라 한 바 있다.(Bela Balazs, 이형식 역, 『영화의 이론』, 동문선, 2003, 71~73면;Gilles Deleuze, 유진상 역, 『시네마I: 운동-이미지』, 시간과 언어, 2002, 128면.)

110) <별들의 고향>에서 이장희는 주제가의 작곡 및 노래를, 강근식은 전체 영화음악을 맡았으며 연주는 동방의 빛이 담당했다. 동방의 빛은 기타·베이스·키보드·드럼으로 구성된 록 밴드 편성의 음악을 했으며, 일렉트릭 모던 사운드의 영화음악을 만들었다.(최지선, 『한국의 영화음악: 1950~1980』, 로크미디어, 2007, 96~101면.)

에도, 이 장면에는 명랑한 분위기를 유발할 수 있는 요소들이 여럿 있다. 이 장면은 버스에서 떨어진 문오가 기사에게 항의하는 쇼트(그림1)로 시작되는데, 문오의 과장된 행동은 시간차를 둔 줌 인으로 한층 과장되어 익살스럽게 표현되고 있다. 그림7 이후에는 놀이터에서 뛰어노는 아이들의 여러 쇼트들이 이어져, 도시를 아이들의 활기찬 생명력과 결부 짓고 있다.

이제까지 살펴보았듯이 르포 장면에서 도시는 여러 도시인들의 삶이 모여 이루어진 활기 넘치고 친근한 공간으로 그려지고 있다. 그런데 르포 장면은 대부분 문오의 시점 쇼트로 이루어져 있다. 문오가 시선의 대상이 되는 쇼트들이 몇 개 있기는 하지만,[111] 르포 장면의 쇼트들은 대부분 문오가 버스를 타고 집에 돌아오는 길에 본 풍경들이다. 즉 르포 장면에서 도시인들과 도시를 바라보는 친근하고 호의적인 시선은 문오의 시선라고 할 수 있다. 도시에 관한 소외 담론에 서구에 대한 선망과 경계라는 양가적인 욕망이 개입되어 있었다는 점을 상기했을 때,[112] 도시에 대한 이와 같은 친근하고 호의적인 시선은 도시의 생활양식을 이미 친숙하게 느끼고 있는 존재들로서의 청년을 연상시켰을 수 있다.

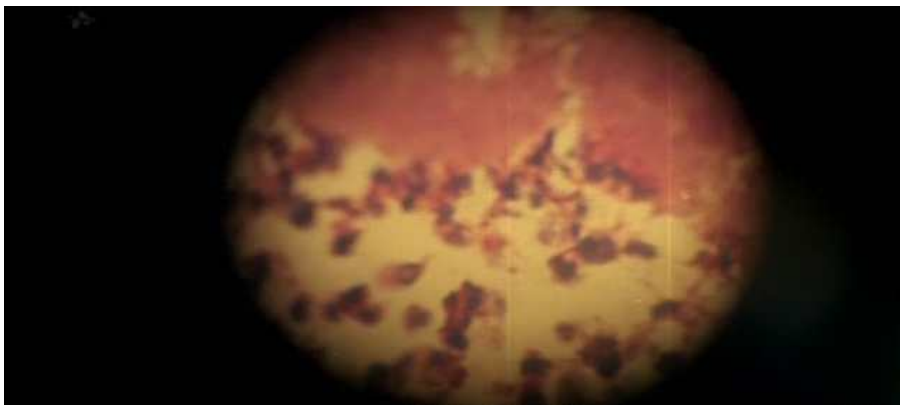
몽타주 기법은 도시를 묘사하는 장면이 아닌 장면들에서도 등장하여, 관객에게 새롭다고 인식되었을 수 있다. <별들의 고향>의 여러 장면들에서는 기존의 한국영화와는 다소 구별되는 몽타주가 사용되고 있다. 우선 문오가 병원에 가기 전에 육교를 건너다 말고 어지럼증을 느끼고 헛구역질을 하는 장면을 살펴볼 수 있다. 이 장면에서 문오의 눈에 들어온 군중의 시점 쇼트(이하 군중 쇼트)는 병원에 간 문오가 현미경 너머로 본 병균들에 대한 쇼트(이하 현미경 쇼트)와 곧바로 이어진다. 이 쇼트들은 문오의 시점 쇼트라는 공통점을 갖지만, 내러티브의 논리에 따라 연결되지 않았다는 점에서 불연속성을 강조한 몽타주 기법의 일종으로 볼 수 있다.

---

111) 문오가 버스에서 떨어져 항의하는 장면, 문오가 길가에서 노상방뇨를 하는 장면을 제외하고 이 장면은 문오가 바라본 도시 풍경들이다.

112) 송아름, 앞의 글;송은영, 「1960~1970년대 한국 대중사회논쟁의 전개 과정과 특성 -1971년 대중사회 논쟁을 중심으로」, 앞의 글.

군중 쇼트



현미경 쇼트

두 쇼트 간의 편집 원리는 쇼트들의 회화적 특성 간의 유사점이나 차이점을 바탕으로 쇼트를 편집하는 '조형적(graphic) 원리'[113]에 의한 편집에 가깝다. 작은 점(點)들이 번잡하게 붐비고 있는 상태라는 점에서 군중 쇼트에서 모여 있는 군중의 모습과 현미경 쇼트에서 모여 있는 균들의 모습은 형태적으로 유사하다. 또한 군중 쇼트에서 군중을 둘러싼 시장의 천막들과 건물들이 이루는 프레임은 둥근 모양에 가까운데, 이는 균을 둘러싸고 있는 현미경의 원형(圓形) 시야와 연결된다.

관객은 이러한 장면을 감각적으로 느꼈을 수 있다. 우선 두 장면은 내러티브의 논리로 연결되기보다는 시각적 속성의 유사성을 바탕으로 연결된 '과잉'이

113) David Bordwell·Kristin Thompson, 앞의 책, 276~281면.

다. 또한 이 쇼트들은 여러 측면에서 파편적으로 느껴진다는 점에서, 관객에게 촉각적으로 다가올 수 있다.[114] 군중 쇼트와 현미경 쇼트의 경우, 두 쇼트의 연결은 피사체의 시각적 속성만을 바탕으로 하였으며, 지속 시간 또한 짧다. 군중 쇼트와 현미경 쇼트는 각각 2초 지속되며, 그 앞뒤의 쇼트는 각각 5초가량 지속된다. 특히 군중 쇼트와 현미경 쇼트가 맥락 없이 연결되는 데 비해, 군중 쇼트의 앞에는 육교 위에서 군중 쪽으로 고개를 숙이는 문오의 쇼트가, 현미경 쇼트의 다음에는 현미경에서 눈을 떼는 문오의 쇼트가 연결되어 있어 군중 쇼트와 현미경 쇼트의 연결을 한층 파편적으로 느껴지게 한다.

특히 이는 문오, 나아가 경아의 병리적인 상태를 의미한다는 기존 연구의 해석과는 달리[115] 웃음을 유발하기 위한 연결이었을 가능성이 크다.[116] 이 쇼트들에 이어지는 상황 역시 어두움이나 심각함과는 거리가 멀다. 현미경에서 눈을 뗀 문오는 주사를 맞아야 한다는 의사의 말에 무서워 쩔쩔매는데, 다 큰 성인 남성이 주사가 무서워 쩔쩔매는 상황은 웃음을 유발한다.[117] 결국 문오는 주사를 맞으며 아파하는데, 카메라는 과하게 엄살을 부리는 그의 얼굴로 줌 인되어 이 상황의 익살스러움을 강조한다.

이와 같은 쇼트 연결은 영화 매체의 능력과 밀접하게 관련되어 있다. 벤야민은 영화가 도시 환경 속에서 관객의 지각을 심화시키는 능력을 갖고 있다고 보았는데, 이는 영화가 그 "재산목록들"을 클로즈업해 보여줌으로써 익숙한 사물들의 "숨겨진 세부 모습을 부각"하고 유희 공간을 제공하는 능력이다.[118] 군중 쇼트와 현미경 쇼트의 연결 역시 각 대상들의 세부 모습을 부각시키고 새롭게 보게 함으로써 유희를 제공하는 영화 매체의 능력을 활용한 것이라고

---

114) 벤야민은 시각적 수용과 촉각적 수용을 비교하면서, 영상들의 끊임없는 변화가 관객에게 촉각적 수용을 유발한다고 보았다.(Walter Benjamin, 앞의 글, 142~146면.)

115) 권은선, 앞의 글, 70~71면.

116) 당대에 이 쇼트 연결은 '개그'라고 해석되었던 것으로 보인다. 하길종은 <별들의 고향>에서 이장호 감독이 최인호적인 소설의 재치를 영화의 개그로 변형시킨 예로 경아의 '껌'의 설정, 성병에 걸린 문오, 잠든 문오에게 피에로 분장을 하는 경아 등을 들고 있다.(하길종, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009, 205면.)

117) 블라지미르 쁘로프는 희극성이 숨겨졌던 신체적인 요소들에 의해 정신적인 요소의 결함이 파헤쳐지는 관계 속에 존재한다고 설명한다. 신체적인 아픔에 두려워 쩔쩔매는 문오의 모습 또한 범속한 결함을 보여줌으로써 웃음을 유발한다.(Vladimir IA. Propp, 정막래 역, 『희극성과 웃음』, 나남, 2008, 61면.)

118) Walter Benjamin, 앞의 글, 137~138면.

할 수 있다.

다음 장면 또한 영화 매체의 능력을 활용한 유희라고 할 수 있다. 문오는 성병이 나은 지 얼마 지나지 않아 경아와 연애를 하게 되며, 두 사람은 데이트를 즐긴다. 데이트 중에 경아는 '좋은 데 간다.'며 문오를 점집으로 안내하지만, 점쟁이에게서 자신이 박복하다는 말을 들은 경아는 펑펑 울고 만다. 문오는 우는 경아를 달래다가 자신의 아파트로 데려간다. 다음에 인용된 쇼트들은 경아가 문오의 아파트를 처음으로 방문하는 상황에서 등장하는 쇼트들로, 이질적인 요소들을 바탕으로 새로운 연관을 창출한다는 점에서 일종의 몽타주로서 고찰해볼 만하다.[119]

그림1

그림2

119) 벵상 아미엘은 쇼트에 나타난 이미지의 디테일이나 음향 또한 몽타주의 구성 요소가 될 수 있다고 보았다.(Vincent Amiel, 앞의 책, 100면.)

그림3

경아는 변기가 그려진 그림을 보자 언제 울었냐는 듯이 용변을 보는 듯이 가랑이 사이로 얼굴을 넣으며 장난을 친다. 그림1은 경아의 시점 쇼트인 것이다. 이때 외화면(off-screen)에서 물소리가 들려와, 경아가 이 변기를 사용하고 있는 것 같은 효과를 창출한다.(그림1) 그런데 바로 다음 쇼트에서 씻은 사과를 든 문오가 등장하면서(그림3), 관객은 물 흐르는 소리가 사실은 사과 씻는 소리였다는 것을 알게 된다. 이 역시 사과를 씻는 물소리와 변기 그림이라는 연관 없는 대상을 결합해서 새로운 연결을 만들어낼 수 있는 영화 매체의 능력을 이용한 유희라고 할 수 있다.

앞에서도 살펴보았듯이, 한국영화에서 몽타주 기법이 등장한 것은 물론 <별들의 고향>이 처음이 아니다. 그렇지만 기존의 영화들에 등장했던 몽타주들이 특정한 메시지를 전달하고자 했던 것과는 달리, 앞서 살펴본 두 몽타주들은 그다지 진지하거나 심각한 의미를 담고 있지 않으며 관객에게 말초적인 오락을 제공하기 위해 편집되었다는 점에서 차이가 있다. 영화의 물리적 요소가 특별히 관심의 대상이 되는 경우는 그것이 내러티브의 일관성에 균열을 낼 때 나는 저을 상기했을 때, 이 몽타주들은 이처럼 특별한 의미를 담지 않음으로써 관객에게 오히려 한층 새롭게 다가왔을 수 있다.

이 두 몽타주들에서 부각되고 있는 것은 주제의식보다는 영화의 기계적인 속성이다. 이미 영화 매체의 초창기에 발견되었던 영화의 이와 같은 능력[120]이 영화 <별들의 고향>에서 관객에게 새롭고 가벼운 오락을 제공하기 의식적으로 사용되고 있는 맥락에 대해 살피는 데는 원작의 맥락을 고찰하는 것이 도움이 된다.

주지하듯이 원작『별들의 고향』의 작가 최인호는 청년문화의 기수라 지목되기 전에 이미 감각적인 문체를 구사하는 문단의 새 세대로서 주목받았다. '상

120) 1906~1907년 무렵의 영화를 연구한 톰 거닝은 내러티브 영화로의 발전이라는 관점에서 이 시기를 서술해온 기존 영화사에 문제를 제기하며, 이 시기의 영화를 지배했던 것은 오히려 시각적인 호기심을 자극하는 흥미로운 스펙터클이라 보았다. 이러한 관점에서 그는 이 시기의 영화를 '볼거리 영화(the cinema of attractions)'라 명명했다.(Tom Gunning, "The Cinema of Attractions-Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", Thomas Elsaesser·Adam Barker(ed.), *Early Cinema-Space, Film, Narrative*, London: British Film Institute Publishing, 1990.)

업문명의 풍속묘사'[121]·'도시인의 예리한 감각'[122]이라는 당대 비평의 수식어에서도 보이듯이, 최인호가 도시 생활에 익숙한 새로운 세대로서 인식되게 된 중요한 요인은 바로 도시의 생활양식을 그려내는 최인호 특유의 방식이었음을 알 수 있다. 특히 최인호가 인공(혹은 문명·도시)의 사물들에서 대부분의 비유를 끌어오며, 아닌 경우에도 그 소재들에서 자연의 색조를 탈각시켜 인공물의 속성으로 기능하게 한다는 김병익의 지적[123]은 최인호 소설이 소재만이 아니라 문체의 측면에서도 도시적이라 받아들여졌으며, 이는 그의 문체가 형성하는 특유의 인공적인 느낌 때문이었다고 볼 수 있다.

이와 같은 비유들은 소설 『별들의 고향』에도 빈번하게 등장한다. 남들에 비해 작은 경아의 체구는 "손도 발도 유방도 젖꼭지도 모두 오만분의 일로 축소하여 그려진 서울시 지도처럼 작았다."고 묘사되며, 경아의 피부는 "밀도 고른 유리 제품"에, 경아의 웃음은 "치약 거품"에 비유된다.[124] 이처럼 경아는 종종 인공물에 비유되고 있으며, 이와 같은 인공물들과 경아의 유사성은 '작지만 균형이 잘 잡혔다'·'투명하고 매끄럽다'·'점점 데워지는 상태이다' 등 피상적인 것들뿐이다. 이처럼 사물의 용도나 인물의 성격에는 무심한 채 그 표면적인 특성들에만 주목하는 시선은 모든 것을 이차원의 평면으로 균일화해버리는 카메라의 시선을 연상시키는데,[125] 최인호 문체가 인공적인 느낌을 형성하는 데 기여한 것은 바로 이와 같은 기계적인 시선이었다고 할 수 있다.[126]

---

121) 김주연, 「商業文名속 「疏外와 復歸」」, 『세대』, 1974.6.

122) 김현, 「재능과 성실성-최인호에 대하여」, 『김현문학전집 4: 문학과 유토피아-공감의 비평』, 문학과지성사, 1993.

123) 김병익, 「중산층의 삶과 의식」, 『지성과 문학-70년대의 문화사적 접근』, 문학과지성사, 1982, 166~167면.

124) '치약 거품'의 비유는 소설 『별들의 고향』의 주인공 이름이 경아라 명명되는 데 큰 영향을 미친 이장희의 히트곡 '겨울이야기'에도 등장한다. 이 노래는 최인호 자신이 가사를 써준 노래이기도 하다.

125) 연구의 시각 부분에서 살펴보았듯이, 엘렌 스피겔은 순수하게 구조적이며 기하학적이고 물질적인 주제의 속성만을 강조하는 사진의 특성과 19세기 소설의 문체적 특성을 서로 연관 지은 바 있다.(Alan Spiegel, 앞의 책, 193면.) 이때 묘사되는 사물뿐만 아니라, 시각적으로 묘사된 인물의 동작이나 기호들 역시 그 인물의 내면적 깊이에 관한 어떤 암시도 나타내지 않으며 시각적 사실성을 반영할 뿐이다.(같은 책, 208~209면.)

126) 최인호는 영화 매체에 대해 꾸준하고 지대한 관심을 갖고 있었던 것으로 보인다. 그는 젊은 시절에 수많은 영화들을 보고, 영화 속 인물들을 흠모하고 역할 모델로 삼기도 했던 경험들을 회고한 바 있다.(최인호, 『나는 나를 기억한다1』, 여백, 2015.) 감

이와 같은 비유법들에서 군중 쇼트와 현미경 쇼트, 변기 그림 쇼트와 사과 씻는 물소리가 피상적인 유사성만을 갖고 연결되었던 예를 떠올리기에는 어렵지 않다. 원작의 맥락에서도 살펴보았듯이, 이와 같은 기계적·인공적인 시선은 도시적이라고 여겨졌을 수 있다. 특히 "재산목록들"을 클로즈업해 보여줌으로써 익숙한 사물들의 "숨겨진 세부 모습을 부각"하고 유희 공간을 제공하는 영화의 능력은 사실 기술복제의 환경에서 부각된 대중의 욕망이 체현된 것이라고 할 수 있다.[127] 벤야민에 의하면 이 욕망은 사물을 공간적·인간적으로 자신에게 더 "가까이 끌어오려고" 하는 욕망이다.[128] 이는 소유욕과 밀접한 관련을 맺고 있지만, 메리 앤 도앤은 대상과 가까워지고자 하는 욕망이 아이러니하게도 소유라는 문제를 무의미하게 한다고 보았다.[129] 이처럼 소유 관계로 환원되지 않는, 대상의 세부적인 특성에 대한 관심은 도시의 환경 속에서 나타날 수 있는 태도라고 할 수 있다.

이후의 청년영화들에서도 다소 차이는 있지만 유사한 형식적 특징들이 산견된다. 김수용 감독[130]의 <내 마음의 풍차>[131]와, 이장호 감독의 네 번째 작품

독 데뷔 당시의 인터뷰에서도 그는 대학 시절의 연극 연출 경험이 소설 쓰기에 큰 도움이 되었다며, 글 쓰는 데 더 큰 도움을 얻기 위해서라도 영화는 꼭 해보고 싶었다고 말한 바 있다.(鄭奎雄, 「<인터뷰>監督데뷰하는 作家 崔仁浩를 찾아서-映畵라는 媒體를 通해 내나름대로 表現시도」, 『영화』, 1975.10, 41면.) 특히 최인호는 소설 『별들의 고향』에 대해 "사실 네(이장호: 인용자)가 시나리오 쓰던 거 그걸 내가 소설로 완성했다."라고 이야기한 바 있다.(이장호, 앞의 책, 120면.) 회고에 의존한 것이기는 하지만, 영화감독 지망생이던 이장호와 소설가 지망생이던 최인호가 습작 과정에서 서로 밀접한 영향을 주고받았다는 점을 알 수 있다.

127) Mary Ann Doane, "The Close-up: Scale and Detail in the Cinema", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14.3, Fall 2003, 92면.

128) Walter Benjamin, 앞의 글, 109면.

129) "Here, closeness is allied with possession, possessiveness, the desire to "get hold of an object" by, somewhat ironically, making moot the question of ownership."(Mary Ann Doane, 앞의 글, 14.3, Fall 2003, 92~93면.)

130) 1929년생. 휴전 이후 국방부 정훈국에 배치되었다가 영화과로 옮기면서 영화와 인연을 맺게 된다. 양주남 감독의 <배뱅이굿>(1957)의 조감독으로 연출 수업을 시작하며, 1958년 <공처가>로 데뷔하였다. 초기에는 <구봉서의 벼락부자>(1961) 등 코미디물을 주로 연출했으나 <굴비>(1963) 이후 연출로서의 능력을 인정받았으며, <안개>(1967), <만선>(1967), <토지>(1974), <산불>(1977), <야행>(1977), <화려한 외출>(1977), <만추>(1981) 등 주로 문예영화를 연출하였다.(문예영화는 주로 "수준 높은 문학 작품"을 영화화한 작품들로, 감독들의 예술적 지향과, 우수영화선정을 기준으로 외국영화 수입권 쿼터를 배분했던 정책 속에서 탄생한 장르이자 제도였다고 할 수 있다. 정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008, 137~138면.)

인 <그래 그래 오늘은 안녕>[132]에서도 도시의 전체상을 보여주기보다는 몽타주 기법을 통해 도시를 환기하고 있다. <내 마음의 풍차>는 첩의 자식인 영호(민철 분)이 아버지(김진규 분)의 집에 들어가면서 시작된다. 영호는 겉보기에는 모범적인 대학생이지만 사실은 도벽과 악의와 적의를 숨기고 있다. 영민의 이복동생 영민(전영록 분)은 어렸을 적에 집 밖에 나갔다가 길을 잃은 충격으로 지금도 외출을 하지 못하는 병약한 인물이다. 영민은 집 밖에 나가지 못하는 대신 애완동물들과 장난감들로 이루어진 자기만의 도시를 건설해 놓고 산다. 영호는 악의인지 호의인지 알 수 없는 의도로 영민을 자꾸만 거리로 데리고 나갔다가 악행을 하나씩 가르친 뒤 버리고 돌아온다. 한편 영호는 수영장에서 우연히 만난 명숙에게 반해 그녀를 쫓아다니지만, 그녀와 동침한 이후에는 그녀를 떼어놓기 위해 영민을 접근시킨다. 하지만 영민과 명숙의 노력에 의해 영호도 사랑을 깨달으며, 영민 또한 영호와 명숙 덕분에 자신만의 도시를 파괴하고 밖에 자유롭게 나다닐 수 있게 된다.

<내 마음의 풍차>에서 재화들이 전시되어 있는 공간인 백화점은 영호의 도벽을 자극하는 공간이다. 다음 사진들은 영호가 백화점을 둘러보며 훔칠 물건을 찾는 장면에서 인용한 것이다. 이 장면 역시 클로즈업된 사물들의 몽타주로 이루어져 있다.

그림1

131) 최인호 각본, 화천공사 제작, 1976.3.5. 국도극장 개봉

132) 국제영화흥업 제작, 1976.4.2. 국도극장 개봉. 공식적으로는 이장호의 첫 오리지널 시나리오 영화이나 이장호 자신은 최인호에게 각본을 부탁했다고 회고하는 등, 각본가가 누구인지는 분명치 않다.(이장호, 앞의 책, 55면.)

그림2

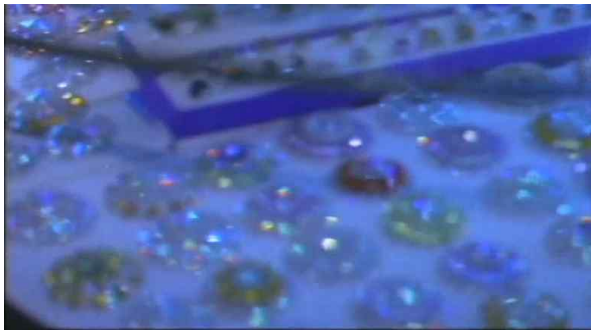


그림3

그림4

위의 장면에서는 급속한 '패닝(panning)'과 빠른 줌업, 그리고 락 음악을 통해 속도감을 강조함으로써 재화들의 질감을 부각시키고 있다. 이는 관객들로 하여금 재화들의 질감을 느끼게 하고, 나아가 재화들이 진열된 도시의 소비 공간인 백화점의 느낌과, 재화에 대한 소유욕을 전달하고자 하는 의도의 소산이라 읽을 수 있다. 특히 피사체들이 관객에게 가깝게 다가오는 것처럼 게 하는

줌 업 기법은 이와 같은 의도를 가장 극명하게 드러내고 있다.

다음에 인용된 장면에서도 시장의 전경(全景)을 보여주기보다는 시장에 진열된 사물들을 하나하나 나열해서 몽타주 기법으로 보여주고 있다. 이 장면에서는 몽타주 기법이 사용되었을 뿐만 아니라, 시장에 진열된 상품들 하나하나를 빠른 줌인과 줌 아웃을 통해 부각시키고 있다. 이처럼 시장의 전체적인 모습을 보여주기보다는 상품들 하나하나를 줌인/줌 아웃을 통해 부각시키는 것은, 각 상품들에서 느껴지는 오감(五感)을 환기함으로써 시장의 분위기를 전달하고자 한 시도라고 할 수 있다.

<그래 그래 오늘은 안녕>은 서민 아파트를 배경으로, 배우 지망생인 선희(한우리 분)와 무명 복서 영철(이영호 분)이 현실의 벽 앞에서 좌절해가는 과정을 다루었다. 선희는 배우 오디션에 응모하나 아이 같은 외모 때문에 합격이 취소되며, 대신 발가벗은 시체 역할로 출현한다. 배우의 문턱이 높다는 것을 느낀 선희는 누드사진 모델, 패션 모델 등에 지원해보지만 아이 같은 외모로 인하여 거절당하거나, 매춘을 강요당한다. 한편 영철은 시합에서 져주는 대가로 지하조직의 돈을 받기로 하나, 본 경기에서는 자신의 실력대로 해서 결국 이기게 된다. 하지만 영철은 그 대가로 지하조직에 의해 무자비한 폭력을 당하게 된다. 결국 영철은 얻어맞고도 도리어 감옥에 들어가며, 영철이 감옥에

간 사이에 선희는 거리의 여자가 된 데다 뇌종양으로 죽어가고 있다.

<그래 그래 오늘은 안녕>에서는 주로 원색이나 반짝이는 질감을 가진 재화들의 몽타주를 제시함으로써 재화들을 부각시키고, 재화들로부터 느껴지는 매혹을 전달하고자 했다. 다음 부분은 배우의 꿈을 포기한 선희가 의상실에 패션모델로 취직하게 된 장면에서 인용한 것이다.

> 쑈윈도
> 선희가 멍하니 마네킹 가운데 서있다. 그녀는 마네킹처럼 보인다.
> **여주인의 소리** 이봐. 저애에게 최고급 의상을 줘.
> **소리** 모자를 씌워
> 모자가 씌워진다
> **소리** 최고급 구두를 신겨봐라
> 구두가 신겨진다.(후략)[133]
>
> 쇼윈도
> 마네킹 가운데 서 있는 선희
> 그녀의 몸에서 하나 둘 의상이 벗겨지고
> 반지가 목걸이서 벗겨진다.[134]

위에 인용된 부분 중 첫 번째 부분은 선희가 의상실의 패션쇼에 나가기 위해 준비하는 부분이다. 이 부분에서는 마네킹에게 의상과 장신구가 하나하나 입혀지는 몽타주를 통해, 선희에게 옷과 장신구가 하나하나 입혀지는 과정을 은유하고 있다. 이때 카메라는 옷과 장신구가 입혀지는 마네킹의 전신이 아니라, 의상이 입혀지는 마네킹의 부위를 클로즈업함으로써 각각의 의상 및 장신구의 화려함이 강조되고 있다. 마네킹에게 옷과 장신구가 하나씩 입혀질 때마다 들려오는 여주인의 대사("저애에게 OO를 입혀.") 또한, 옷과 장신구 하나하나에 주목하게 한다.[135] 이 몽타주에서는 이를 통해 재화의 화려함에 매혹되는 선

---

133) 이장호, 「그래 그래 오늘은 안녕」(한국영상자료원 심의대본), 국제영화흥업, 1976, 28~29면.

134) 위의 글, 30면.

135) 미셸 시옹은 영상에 더해진 음성이 단순히 영상을 보조하는 데 그치지 않고, 관객이 영상에서 무엇을 보아야 할지를 지시한다고 보았다. 이때 그가 들고 있는 사례가 흥미롭다. 에어쇼를 중계하던 아나운서는 화면에 대해 "세 대의 비행기가 있습니다."

희를 표현하고 있다. 재화에 매혹되는 선희는 마치 마법에 매혹되는 아이처럼 그려진다. 외화면에서 여주인의 대사가 들려올 때마다 그 대사에 해당하는 옷이 입혀지면서, 여주인의 목소리는 마네킹, 즉 선희에게 옷을 입히는 마법의 주문 같은 역할을 한다.

마네킹에게 옷이 입혀지는 몽타주는 다른 장면에서 역순으로 제시된다. 역순으로 제시되면서도 의상과 장신구의 화려함은 강조되지만, 그 의미는 정반대가 된다는 점에서 주목을 요한다. 패션쇼를 마친 선희는 옷과 장신구를 벗어놓으려고 하지만, 여주인은 그 옷과 장신구가 모두 선희의 것이라고 한다. 선희는 영문을 모르고 기뻐하지만, 사실은 선희가 마음에 든 손님(명훈)이 선희를 사는 대가로 그 옷과 장신구의 값을 지불한 것이다. 선희를 산 명훈은 외딴 도로에서 선희에게 키스하고, 선희를 강간하려고 한다. 이때 영화에서는 선희와 명훈을 직접 보여주지 않고, 마네킹에게 옷이 하나하나 입혀지는 몽타주를 역순으로 보여줘, 선희의 옷이 벗겨지는 과정을 은유한다. 이처럼 앞서 등장한 몽타주는 역순으로 제시됨으로써, 재화가 선희에게 유발한 매혹이 허망하고 위험한 것임을 전달한다.

이제까지 살펴보았듯이, 청년영화에서는 내러티브를 전달하기보다는 관객의 감관(感官)을 자극하는 데 초점을 맞춘 '과잉'이 빈번하게 사용되었다. 청년영화에서 관객의 시각을 자극하는 '과잉'은 주로 몽타주 기법이었다. 청년영화에서는 특히 몽타주 기법을 바탕으로 도시를 명랑한 공간으로 형상화했다. 청년영화의 몽타주 기법은 도시화로 증대된 시청각적 자극의 범람을 유희의 대상으로 여기는 존재로서의 청년을 연상시킴으로써 '청년'과 접속했다고 할 수 있다. 도시를 여러 인간 군상들이 살아가는 삶의 터전으로 형상화하고 명랑하게 묘사한 것 역시 도시의 생활양식을 이미 친숙하게 느끼고 있는 존재들로서의 청년을 연상시켰을 수 있다. 도시를 묘사한 장면이 아니더라도, 사물들의 피상적인 특성만을 바탕으로 쇼트를 결합시키는 편집 방식은 인공적인 지각, 나아가 도시의 지각을 연상시켰을 수 있다. 이전의 한국영화들에서 '과잉'이 주로 관념적인 주제의식을 전달하는 데 초점을 맞추고 있었다는 점을 고려했을 때,

---

라고 해설하는데, 사실 그 말은 별다른 정보를 주지는 않는다. 그렇지만 아나운서의 음성은 시청자가 화면에 나타나는 다른 요소들이 아니라 바로 '세 대의 비행기'를 보게 하는 기능은 한다.(Michel Chion, 윤경진 역, 『오디오-비전』, 한나래, 2003, 20~21면.)

청년영화의 몽타주는 도시의 익숙한 사물들을 새롭게 보게 함으로써 관객의 자유로운 연상을 촉발하고, 도시 공간의 생동감을 드러냄으로써 도시 공간이 관객에게 제공하는 능동적인 가능성을 포착했다는 점에서 의의를 갖는다.

2.2. 청각적 기호의 '과잉'과 청년의 전도된 자기과시

앞 절에서 주로 몽타주 기법을 중심으로 청년영화의 시각적 '과잉'에 대해 살펴보았다면, 이 절에서는 청년영화의 청각적 '과잉'에 대해 고찰하고자 한다. 우선 <별들의 고향>에 대해 살펴보겠다. <별들의 고향>에서 특히 두드러지게 사용된 청각적 '과잉'은 영화음악[136]이다. <별들의 고향>에는 포크 음악이 사용되었으며, 흔히 포크 음악을 사용했다는 점 자체가 <별들의 고향>의 새로움처럼 여겨지기도 한다.

그렇지만 <별들의 고향> 이전에도 포크 음악 가수를 주인공으로 내세우고, 포크 음악을 주제곡으로 사용함으로써 관객에게 소구하고자 하는 시도들이 있었다. 트로트 가수인 남진이 최영희, 조영남, 그리고 한국 최초의 포크 그룹이라 일컬어지는 트윈폴리오(특별출연)와 함께 출연한 <푸른 사과>(김응천 감독, 1969)가 그 초창기 예이다. 곧 살펴볼 <맹물로 가는 자동차>(이형표 감독, 1974) 또한 장미화와 김세환 등 포크 가수를 출연시키고 있다. 이러한 점들로 미루어 보았을 때, 영화계에는 청년문화논쟁이 제출되기 이전에 이미 젊은이들에게 포크나 팝이 유행하고 있다는 인식이 있었으며, 포크 음악을 통해 관객을 유인하고자 했던 것으로 보인다. 하지만 이와 같은 시도는 관객의 호응

136) 1974년 성음에서 발매된 <별들의 고향>의 OST 음반의 수록곡은 다음과 같다.(최지선, 「대중적이면서도 실험적인 사운드트랙음반의 정수」, 『웹진 weiv』, 2002.12.8.)

Side A	Side B
나 그대에게 모두 드리리	한 잔의 추억
별들의 고향 A. Prologue	나 그대에게 모두 드리리 (쌕스펀 독주)
별들의 고향 B. 사랑의 테마	별들의 고향(B)
별들의 고향 C. 한 소녀가 울고 있네	Wedding March
이젠 잊기로 해요	별들의 고향(C)
	나는 열아홉살이에요
	별들의 고향(D)

을 얻지 못했을 뿐더러, 청년에 관한 담론을 불러일으키지도 못하였다.

따라서 <별들의 고향>에서 새로웠던 것은 포크 음악 사용했다는 점 자체라기보다는 포크 음악을 사용한 방식이었다고 할 수 있다. 우선 <별들의 고향>에서 포크 음악이 소통되던 공간은 기존 한국영화에서 최신 음악이 소통되던 공간과는 사뭇 다르게 제시된다. 한국영화에서 최신 음악이 소통되던 공간은 당대의 첨단 유행을 보여주고 일탈과 향락의 분위기를 전달하는 매혹의 장으로 기능해 왔다. 그 대표적인 예로 미국 문화를 탐닉하는 중년 부인을 주인공으로 내세운 영화인 <자유부인>(한형모 감독, 1956)의 무도장, 도시를 배경으로 '청춘'을 표제로 내세운 <맨발의 청춘>(김기덕 감독, 1964)에 등장하는 음악 감상실을 들 수 있다. <자유부인>의 무도장은 향락적인 외래문화(미국문화)가 향유되는 장으로, <맨발의 청춘>의 음악 감상실은 서구의 최신 유행인 트위스트를 즐기는 젊은이들의 놀이 공간으로 묘사된다.

<자유부인>, 무도장

<맨발의 청춘>, 음악 감상실

이 장면들은 롱 쇼트(long shot), 롱 테이크(long take)[137]로 촬영되어 공간 자체를 전시하는 데 초점이 맞춰져 있다. 이 장면들은 음악이 소통되는 공간들을 전시함으로써 외래적이고 일탈적인 공간을 보고 싶어 하는 관객의 욕망에 호소하고 있다고 할 수 있다. 물론 각 장면들 간에도 차이는 존재한다. <자유부인>의 무도장 장면보다는 <맨발의 청춘>의 음악 감상실 장면에서 쇼트들의 지속 시간이 짧은데,[138] <자유부인>보다는 <맨발의 청춘>이 음악의 흐름에 맞춰 쇼트들을 편집했기 때문이다.[139] 그렇다 하더라도 <맨발의 청춘>의 음악 감상실 장면에서 쇼트의 길이는 여전히 상대적으로 긴 편이며, 음

137) '롱 쇼트'는 인물이 거의 보이지 않을 정도로 작게 나오는 쇼트로, 풍경이나 경치를 제시하는 쇼트이다.(David Bordwell·Kristin Thompson, 앞의 책, 241면.) '롱 테이크'는 지속시간이 특히 긴 쇼트이다.(같은 책, 606면.)

138) <자유부인>에서 무도장 장면의 첫 쇼트는 커트되지 않은 채 1분 40초 정도 지속된다. 이후에도 무대 밖의 남녀들을 보여주는 비교적 짧은 쇼트들이 삽입되고는 있지만 대체로 긴 지속시간의 쇼트들로 되어 있으며, 비교적 짧은 쇼트들의 경우에도 장면의 연속성을 크게 방해하지 않는다. 이에 비해 <맨발의 청춘>의 음악 감상실 장면에서는 춤추는 젊은이들의 흥이 고조됨에 따라, 멜로디의 흐름에 맞춰 1초도 채 지속되지 않는 쇼트들이 등장하기도 한다.

139) <맨발의 청춘>에서 재즈가 중요한 의미를 가졌던 만큼, 이와 같은 편집은 재즈를 보다 효과적으로 부각시키기 위해서였다는 점을 알 수 있다. 관객과의 대화에서 김기덕 감독은 <맨발의 청춘>의 영화음악이 전부 재즈였으며, 이는 전례 없는 일이었다고 회고하고 있다.(이는 시네마테크에서 2016.4.14.~4.24에 열렸던 '영원한 영화청년, 장르영화의 장인 김기덕 감독전'의 관객과의 대화에서 했던 회고이다. 이 회고는 4.16과 4.23 두 번에 걸쳐 있었던 관객과의 대화 중 4.23의 대화에서 한 말이다.) 감독의 회고를 통해 당대에 재즈가 새로운 음악이라 여겨졌으며, <맨발의 청춘>에서도 재즈가 중요한 위상을 갖는다는 점은 알 수 있다.

악보다는 음악이 나오는 공간을 전달하는 데 초점이 맞춰져 있다.

<맹물로 가는 자동차>(이형표 감독)는 <별들의 고향>과 비슷한 시기인 1974년 3월 23일 개봉한 영화이다. 그런데 다음에 인용된 사진에서도 알 수 있듯이, 이 장면은 수애(장미화 분)를 비롯한 연주자들이 공연하고 있는 모습을 전달하는 데 초점이 맞춰져 있으며, 이전 시기에 음악이 소통되는 공간을 보여주었던 장면들과 유사한 편집 방식을 사용하고 있다. 이 장면 역시 스펙터클을 제공하는 데 집중하고 있는 것이다. 이처럼 <맹물로 가는 자동차>에서는 포크 음악이 사용되고 있지만 이전 시기의 재즈나 트위스트의 연장선에서 젊은이들에게 유행하는 서구 발(發) 문화의 일부로서 포크 음악을 전달할 뿐, 기존의 음악과 구별되는 포크 음악의 특성을 부각시키고 있지는 않다.

<맹물로 가는 자동차>, 연주 장면

이에 비해 <별들의 고향>의 음악 감상실 장면에서는 포크 음악의 템포와 음색을 표현하기에 적합한 색채와 편집 속도가 구사되고 있으며, 이를 통해 기존의 대중음악과 구별되는 포크 음악의 특성이 한층 부각되고 있다. 음악 감상실은 경아와 영석의 데이트 장소인데, 다음에 인용된 사진들(그림1~4)에서도 알 수 있듯이 화면에는 음악 감상실로 들어가서 자리를 잡는 둘의 모습 대신 추상적인 판넬들·악기 및 연주자의 클로즈업들로 이루어진 몽타주(이하 음악 감상실 몽타주)가 나타난다.

그림1

그림2

그림3

그림4

위의 사진들에서도 보이듯이, 판넬 이미지들은 단순한 형태와 강렬한 색채로 이루어져 있다. 판넬 이미지들의 강렬한 색채는 일렉트릭 기타와 무그 신시사

이저[140]의 강렬한 음색과 인공적인 분위기를 시각적으로 형상화한 것이라 할 수 있다. 또한 빠르게 편집되었으며 음악의 비트와도 어긋나는[141] 이 쇼트들의 편집 방식, 이미지의 단순한 형태[142]는 이 음악의 빠른 비트를 강조한다. 이처럼 음악 감상실 장면에서는 기존 음악들과 구별되는 포크 음악만의 특성을 효과적으로 보여주고 있다.[143]

또한 <별들의 고향>에서 포크 음악은 기존의 영화음악 문법과는 구별되는 방식으로 사용되고 있다. 한국영화에서 음악은 주로 내러티브를 보조하는 기능을 했으며, 내러티브에 상응하는 분위기의 음악이 주로 사용되었다. 포크 음악을 사용한 경우에도 마찬가지였다. 앞서 본 <맹물로 가는 자동차>의 경우 포크 음악은 음악을 연주하는 장면에 자연스럽게 삽입되거나, 남녀 주인공이 대결하는 장면의 흥을 돋우는 역할을 하고 있다. 이만희 감독의 1974년 작 <태양 닮은 소녀>에서 음악은 여자 주인공의 밝은 성격을 설명하거나,[144] 젊은이들이 바닷가에서 흥겹게 노는 장면에서 신나는 분위기를 증폭시키기 위해 사용되었다.[145]

---

140) 신시사이저는 오디오의 합성 장치로, 전자 악기의 일종이다. 1965년 무그가 제작한 '무그 신시사이저'가 그 원조라고 한다. 신시사이저는 음정과 세기 및 음색을 자유자재 조절할 수 있고, 여러 가지 악기와 비슷한 음을 낼 수 있으며, 실제의 악기에는 없는 독특한 소리도 낼 수 있다.(「뮤직 신시사이저」, 월간 전자기술편집부 편, 『전자용어대사전』, 성안당, 2005.)

141) 소리가 빠르다고 영상의 지각 활동이 빨라지는 것은 아니다. 여기에는 음악적인 의미에서의 템포보다는 음의 유량의 규칙성과 불규칙성이 더욱 중요하게 작용한다. 소리와 화면의 동기화 지점들이 예측 가능한지 불가능한지, 다양한지 단순한지 등이 영향을 미칠 수 있다.(Michel Chion, 앞의 책, 31면.)

142) 시각은 청각보다 지각 속도가 느린데, 이는 눈이 귀보다 할 일이 더 많기 때문이다. 이 때문에 속도감을 강조하는 몽타주에서 이미지는 최대한 단순화된다. 이는 눈으로 훑어야 하는 범위를 한정시키고 시간의 흐름을 더 용이하게 인식할 수 있게 하기 위해서이다. 이미 무성 영화 시절에도 정형화된, 크로키와 흡사한 비주얼 양식의 빠른 몽타주가 등장하였다.(위의 책, 26~27면.)

143) 여기에는 TV로 미군방송을 본 감독의 경험이 개입되어 있다고 볼 수 있다. 이장호 감독은 자신이 미군방송에서 제일 좋아했던 것이 텔레비전 프로그램이 시작되기 전에 나오는 시험 영상 시간이었다고 회고한 바 있다. 시험 영상에서는 1시간 가량 미국팝송이 나오면서, 팝송 내용과는 관계없이 음악에 맞춘 여러 가지 동영상 화면이 막 편집되어 있었다고 한다.(이장호, 앞의 책, 43~44면.)

144) 이때 쓰인 음악은 신중현 사단의 김명희가 부른 '태양 닮은 소녀'로, 이 노래는 문자 그대로 여주인공 인영이 '태양을 닮은 소녀'임을 나타낸다.

145) 이 장면에서 쓰인 음악은 신중현의 '미인'이다.

이에 비해 <별들의 고향>의 영화음악은 내러티브를 보조하는 것을 넘어 내러티브에 다층적인 의미를 형성하기도 한다.[146][147] 특히 <별들의 고향>에서 이는 경아의 몰락하는 계기들을 보여줄 때 가장 두드러진다. <별들의 고향>에서 경아가 몰락하는 계기들은 주인공이 패배해 가는 과정이며, 당대 한국 멜로드라마의 관습에 비춰 보았을 때 관객의 눈물을 유발할 만한 장면들이다. 1960년대 한국 멜로드라마에서 '눈물'을 유발하는 핵심적인 요소는 가부장제를 둘러싼 문제들이었는데,[148] 경아가 영석과의 원치 않는 성관계로 임신하여 낙태를 한 뒤 만준과 이혼당하고 끝내 문오에게마저 버림받는 것은 그녀가 가부장제 바깥으로 추방되는 과정이기도 하다.[149]

그런데 <별들의 고향>에서 경아가 몰락하는 계기들을 보여줄 때 사용되는 영화음악들은 기존에 '눈물'을 유발하는 장면들에서 사용되었던 영화음악과는 상당히 이질적이다. <별들의 고향>의 영화음악은 주로 일렉트릭 록 사운드의

---

146) 최지선, 앞의 책, 95면.

147) 소설『별들의 고향』에서도 노래는 상황에 다양한 의미를 창출한다. 영석이 경아의 생일임을 알면서도 일부러 약속한 다방에 나오지 않는 상황에 삽입된 '싫어'(이정화, 1969)는 이를 잘 보여주는 예이다. 이 부분에서는 노래의 제목만이 아니라 가사가 삽입되어, 독자로 하여금 소설의 멜로디를 환기하면서 소설을 읽도록 유도한다.
'이제 다시는 싫어/웃는 것도 싫어졌네/우는 것도 싫어졌네.'라는 이 노래의 가사는 변해버린 연인의 태도에 대한 슬픔을 담고 있으며, 소설에서도 TV에서 이 노래를 부르는 가수가 흐느끼고 있다고 서술한다. 여기에 방점을 두고 해석했을 때 이 노래는 변해버린 영석에 대한 경아의 슬픔을 심화시키는 기능을 한다.
그렇지만 이 노래의 멜로디를 환기하면서 들으면, 이 부분의 분위기는 사뭇 달라진다. '싫어'의 가사 내용은 자포자기의 심정을 드러내고 있지만, 이 노래 자체는 경쾌한 멜로디와 창법을 통해 이 심정을 다소 장난스럽게 전달하고 있다. 이와 같은 맥락 속에서, 이 부분은 경아의 슬픔을 심화시키고 있다는 해석, 경아의 슬픔에 장난스러운 위로를 건네고 있다는 해석 등 다양한 해석의 가능성을 갖게 된다.

148) 오영숙은 1960년대 멜로드라마에서 '눈물'을 유발하는 핵심적인 요소는 전쟁으로 인한 가족의 결핍에서 비롯된 남성 주체의 무력감이었다고 지적한다.(오영숙,「타락한 여성/고아 청년: 사회적 트라우마와 1960년대 멜로드라마」,『현대영화연구』22, 2015.) 특히 1960년대 말 이후 유행한 신파 멜로드라마는 가족 관계 내에서의 갈등을 바탕으로 절망적인 세계인식과 자학적인 문제 해결 방식을 보여주는 경향이었다.(신파 멜로드라마의 특성에 대해서는 이영일,『한국영화전사』, 소도, 2004, 352~355면;이순진,「<미워도 다시 한번>과 1960년대 말 신파영화」, 김미현 외,『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 앞의 책, 205~207면.)

149) 김지혜,「1970년대 대중소설의 영화적 변용 연구」,『한국문학이론과 비평』58, 2013, 373면;김은하,「산업화시기 남성 고백담 속의 여성 육체 : 『별들의 고향』을 대상으로」,『한국근대문학연구』, 2003, 294면.

음악들인데, 경아가 몰락하는 장면들에서는 특히 퍼즈 기타의 소리를 앞세운 음악들이 주로 사용된다. 영화 음악의 음색은 그 연상적인 특징을 바탕으로 의미를 전달하거나 분위기를 창출하며, 연상은 사회문화적 맥락의 영향을 받는다.[150] 당대 멜로드라마에서 등장인물의 슬픔과 시련에 조응하는 느리고 애절한 음악이 주로 사용되었다는 점을 고려했을 때,[151] 경아의 시련을 보여주는 화면과 거칠고 강렬한 퍼즈 기타 사운드의 공존은 다소 새롭고 낯설게 여겨졌을 수 있다.

경아가 몰락하는 첫 계기는 영석과의 성관계로, 경아와 영석의 성관계가 두 사람의 결혼으로 이어지지 않으면서 경아는 몰락의 길을 걷게 된다. 또한 경아의 성관계는 영석의 집요한 요구에 의해 강요된 것이며, 그림 2·4에서도 알 수 있듯이 경아의 성관계 장면에서는 그녀의 고통이 강조되어 있다. 다음 사진들은 경아의 성관계 장면에서 인용한 것들이다.

그림1

그림2

150) 예를 들어 오보에는 전원적 평온함을, 백파이프는 스코틀랜드를, 시타는 인도를 연상시킨다.(한상준, 『영화 음악의 이해』, 한나래, 2000, 143면.)
151) 최지선, 앞의 책, 73면.

그림3

그림4

이 장면의 배경음악은 르포 장면에서 등장했던 '한 소녀가 울고 있네'를 편곡한 연주곡의 일부이다. 이 음악은 일렉트릭 록 사운드의 음악으로 기존에 멜로드라마에 사용되던 느리고 애절한 음악과는 템포는 물론 음색 또한 사뭇 다르다. 경아의 성관계 장면을 경아의 수난이라고 해석했을 때, 이 음악은 경아의 슬픔이나 시련을 그려내기에는 부적합한 속도와 질감을 가진 듯하다.

그런데 이 음악은 오히려 경아의 경악스러운 심정을 효과적으로 전달하고 있다. 절규하듯 길게 끌며 연주되는 일렉트릭 기타음과 부산스럽고 신경질적으로 그 아래를 받쳐주는 키보드는 경아의 클로즈업된 얼굴을 통해 선명하게 전달되는 경아의 불안과 공포, 혼란과 적절하게 조응하고 있다. 경아와 영석이 성관계를 하는 모습 사이사이에 끼어드는 발랄한 분위기의 쇼트(갈래머리를 한 채 종이학 앞에 엎드린 경아의 쇼트, 하늘에 날리는 종이학들의 쇼트 등) 또한 화면의 흐름을 자꾸 중단시키고 불연속성을 강조함으로써 경아의 혼란스러운 상태를 표현하고 있다.

특히 경아가 소파수술을 하는 장면에서도 역시 영화음악이 경아의 고통을 역설적으로 강조하고 있다. 사실 경아가 소파수술을 하는 장면이 등장하는 시점(時點)은 다소 특이하다. <별들의 고향>은 경아의 몰락을 시간 순서대로 보여주기보다는, '플래시백 기법'[152]을 통해 경아가 몰락하는 계기들을 한참 동안

보여주지 않다가 갑작스럽게 제시한다. 소파수술 장면의 경우 경아와 영석의 성관계 장면 이후 한참 동안 제시되지 않다가, 경아와 만준의 관계가 악화일로를 걷는 와중에 만준이 경아가 낙태했다는 사실을 알게 되면서 등장한다. 이처럼 경아의 소파 수술 장면은 긴장이 고조되는 상황 속에서 갑작스럽게 제시됨으로써 그 충격적인 효과를 극대화한다. 아래 인용된 사진들(그림1~3)에서도 엿보이듯이, 이 장면의 여러 요소들 역시 경아의 소파수술을 충격적인 사건으로 그려내기 위해 사용되고 있다. 이 장면은 화면이 나타나기 전에 경아의 비명소리가 먼저 들려 관객의 놀라움을 유발하면서 경아의 공포를 강조하고 있다. 빨간색 모노크롬은 소파수술의 출혈과 아울러 경아의 아픔과 경악스러운 심정을 효과적으로 전달한다.[153]

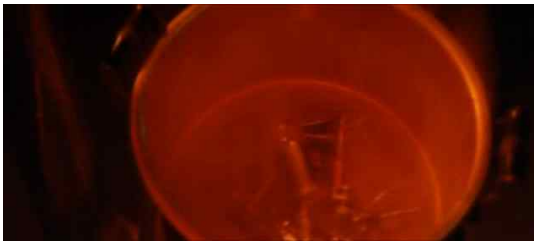


그림1

그림2

152) 영화에서 사용되는 내러티브 장치로, 시간상으로 등장인물의 인생이나 역사의 좀 더 앞선 시기로 되돌아가 그 시기를 이야기하는 것을 말한다.(Susan Hayward, 앞의 책, 413면.)

153) 일반적으로 따뜻한 색(붉은색, 노란색, 오렌지색)은 공격성, 폭력성, 흥분상태를 나타낸다.(Louis D. Giannetti, 박만준·진기행 역, 『영화의 이해』, K-books, 2012, 27면.)

그림3

이 장면의 배경음악은 르포 장면에서 사용되었던 '한 소녀가 울고 있네'인데, 음악의 멜로디와 경아의 상황, 음악의 멜로디와 가사 내용, 가사 내용과 경아의 상황은 모두 조금씩 어긋난다. 앞서 살펴본 바와 같이, 울고 있는 소녀에 대한 이 노래의 가사와 경쾌한 장조의 멜로디는 서로 상반된 분위기를 형성한다. 더구나 이 음악의 멜로디는 앞서 르포 장면에서 활기찬 분위기를 조성했던 바 있다. 얼핏 생각하기에 이 음악의 가사는 소파수술을 받으며 고통에 울부짖는 경아의 모습과 조응하고, 멜로디는 이에 모순되는 듯하다.

하지만 자세히 살펴보면 조응하는 요소들마저도 미묘하게 어긋나고 있음을 발견할 수 있다. 이 장면에서 등장하는 노래의 절정부는 한층 강렬해진 비트와 전자음으로 구성되어 있으며, 신경질적인 플루트 연주와 이장희의 구음을 통해 흐느끼는 듯한 느낌이 표현되고 있다. 이처럼 절정부의 멜로디는 전반부에 비해 소녀의 울음에 한층 가까워지고 있기는 하다. 그렇지만 화면에서 표현되는 경아의 울음은 절규에 가깝다는 점에서, 여전히 노래에서 표현되는 구슬픈 울음[154]과는 차이를 보인다. '한 소녀가 울고 있네'가 창출하는 부조화는 한편으로는 불안을 유발함으로써 장면의 분위기를 증폭시킨다.

특히 이 장면이 출현하는 시점과 함께 고려했을 때, 이 음악은 경아의 침묵을 역설적으로 강조하고 있다. 경아의 소파수술 장면이 등장하는 것은 경아가 소파수술을 했다는 심증을 갖게 된 만준이 경아를 추궁하는 장면 다음인데, 이때 경아는 "모든 것을 얘기할게요."라고 말한다. 하지만 경아의 말을 대신한

154) '한 소녀가 울고 있네'의 가사는 다음과 같다.

한 소녀가 울고 있네/가냘픈 어깨가 들먹이네/싸늘한 달빛이 비춰주네/긴 머리가 달빛에 흔들리네//한 소녀가 울고 있네/두 손으로 얼굴을 가리었네/싸늘한 바람이 불어오네/긴 머리가 바람에 흐느끼네.(이하 반복, 후렴)

이처럼 노래 가사에서 묘사되는 소녀는 가냘프고 내성적이다.

이 장면 안에서조차 경아는 아무 말도 하지 못한다. 경아는 비명을 지르지만, '한 소녀가 울고 있네'는 경아의 목소리는 물론 디제시스 안의 모든 소리를 들리지 않게 한다. 울고 있는 소녀에 대해 이야기하는 이 음악은 경아의 말을 대신 전달하고 있는 셈이다. 하지만 위에서도 살펴보았듯이 이 음악은 여러 모로 부조화를 창출한다. 이 음악은 경아 대신 말하는 음악이지만 그 말조차도 뒤틀려 있는 것이다.

감독은 이 장면을 통해 경아가 말할 수 있게 함으로써 그녀에게 모종의 능동성을 부여하고 싶었을지도 모른다. 하지만 서사만을 놓고 봤을 때 이 영화는 경아가 인생에 패배하다 결국 죽음을 맞는 내용이다. 또한 선행 연구들에서 수없이 지적되어 왔듯이, 이 영화는 남성의 관음증적 쾌락을 충족시키는 요소 또한 많이 가지고 있었다. 이런 상황에서 남성 감독에 의해 구성된 여성 인물의 능동성에는 한계가 있을 수밖에 없다.

청년영화의 청각적 '과잉'은 오히려 청년영화에 등장하는 남성 인물들 특유의 태도를 효과적으로 전달하고 있다. 본고에서는 이를 전도된 자기 과시라 명명하고자 한다. 보통 자기 과시는 남에게 인정받기 위해 자신의 모습을 과장해서 표현하는 태도이다. 하지만 청년영화들에서 나타나는 자기과시는 이러한 일반적인 자기 과시와는 조금 다른 양상을 보인다. 청년영화의 등장인물들은 자신들의 결함을 과장해서 보여주는 방식으로 자기 과시를 행한다. 이를테면 낮에는 무얼 하냐는 문오의 물음에, 경아는 "낮잠 자죠 뭐."라고 대답하며, 문오는 "나하고 같구먼. 나도 늘 낮잠만 잔다고."라고 응수한다. 낮에는 주로 낮잠만 자는 일과가 호감이 가는 이성에게 자랑할 만한 일이 아님에도, 경아와 문오는 전혀 대수롭지 않아 한다. 특히 문오는 자신이 '늘' 낮잠만 잔다고 과장하기까지 한다.[155]

이처럼 청년영화의 등장인물들은 자신들의 결함을 드러내되 과시하는 듯한 태도를 취하고 있다. 이에 따라 등장인물의 과시하는 태도에 초점이 맞춰짐으로써, 등장인물의 '결함'은 대수롭지 않게 되어 버린다. 이에 비해 자신의 결함을 이처럼 당당하게 나타낼 수 있는 등장인물의 태도나, 등장인물이 결함을 갖고 있음에도 여전히 괜찮은 사람이라는 점이 오히려 중요해진다.[156] 따라서

155) '-다고'는 자신의 생각이나 주장을 청자에게 강조하여 일러주는 종결 어미이기도 하다.(표준국어대사전 참고)

156) 이는 청년영화의 생산자들에게서도 엿보이는 태도이다. 이장호는 자신이 입시를 치

청년영화에 나타난 자기과시는 '전도된 자기과시'라고 할 수 있다.

<어제 내린 비>는 <별들의 고향>의 차기작으로, 청년이라는 키워드와 결부되지는 않았지만 <별들의 고향>과 주연(안인숙)·감독(이장호)·원작(최인호)의 트리오를 공유한다는 점을 내세워 홍보되었다.[157] 또한 대학생활을 전면에 내세우지는 않았지만 남성 대학생을 주인공으로 하여 기존의 대학생 서사와는 다소 구별되는 서사와 인물형을 제시하고자 한 양상이 엿보인다.[158] 특히 이 영화에는 주인공을 상징하고 주인공의 내면을 나타내면서 서사에 긴장감을 형성하는 청각적 기호가 사용되고 있어 주목을 요한다.

<어제 내린 비>는 첩의 사생아가 아버지의 집으로 들어가는 줄거리로 되어 있다는 점에서 <미워도 다시 한번>(정소영 감독, 1968년 개봉)을 그 전사(前史)로 갖는다. <미워도 다시 한번>은 관객 37만여 명을 동원함으로써 신파 멜로드라마의 유행을 부흥시킨 작품이라 평가받는다. 그렇지만 선한 심성의 첩과 그 아들이 겪는 시련에 초점을 맞춘 <미워도 다시 한 번>과 이 영화는 사뭇 다르다. 이 영화는 영후(김희라 분)의 내면과 기억에 대한 영화이며, 영후

르던 때를 회상하면서, 자신이 "바야흐로 짹소리를 내며 죽어야 할 참새처럼, 밟으면 꿈틀할 지렁이처럼, 막연한 적을 향해 앙증맞은 이빨을 드러내보이는" 자신이 취한 태도가 "가엾게도 영양부족의 염세주의자가 되는 것"이었다며, 자신의 꼴사납고 소극적인 태도를 과장하여 이야기하고 있다.(이장호, 『바보처럼 나그네처럼』, 산하, 1987, 223면.) 최인호 또한 자신의 어린 시절을 "지독한 열등의식", "현시욕이 강한 인물", "노출 증세", "이중인격자", "정서적으로 미숙아", "형편없는 겁쟁이", "신경질의 화신" 등으로 과장하여 설명하고 있다.(최인호, 『나는 나를 기억한다1』, 여백, 2015.) 이는 시간이 지난 후의 회고지만, 최인호가 자신을 회고하는 태도가 1970년대 최인호의 소설들에서 인물에 대해 서술하는 방식과 유사점을 지닌다는 점에서 함께 고찰해볼 수 있다.

157) 『경향신문』 1975년 1월 4일자 광고 등.

158) 이와 관련해서 1956년생인 김홍준의 언급은 흥미롭게 고찰할 만하다. <어제 내린 비>의 주인공 영후를 연기한 김희라는 당시 20대 후반이었는데, 당대에는 텔레비전 드라마나 영화 속에서는 이와 같은 김희라의 이미지가 오히려 일반적인 20대 젊은이들의 모습에 가까웠다고 한다. 김홍준은 영후의 동생을 연기한 이영호를 보고 "어? 진짜 우리 주변에 있는 대학생 같은 친구가 나왔네."라 느꼈다고 회고한다. 김홍준은 비슷한 또래에다 호리호리한 체격, 어려 보이는 얼굴의 이영호로부터, 동시대의 젊은이가 비로소 화면에 등장한 것 같은 느낌을 받았던 것이다.(이장호, 『이장호 감독의 마스터클래스』, 앞의 책, 104~105면.) 이영호가 연기한 것은 대학생이 아니라 포크가수이다. 또한 이장호는 <별들의 고향>의 판권 때문에 이영호에게 대학 등록금을 빌린 보답으로 그를 영화에 출연시켰다고 한다. 하지만 감독이 의도했든 하지 않았든 이영호의 캐스팅을 통해 이 영화에 동시대 젊은이를 보여주는 듯한 효과가 발생했을 수 있다.

모자는 선한 피해자라기보다는 거칠고 위악적인 인물들로 그려진다.

<어제 내린 비>에서 '웃음기계'의 소리는 주인공 영후의 심리와 태도를 나타내며, 서사에 긴장감을 형성한다. '웃음기계'는 이름 그대로 시동을 켜면 웃음소리가 나오는 기계이다. '웃음기계'는 이 영화의 오프닝 시퀀스에서 처음 등장한다. 오프닝 시퀀스는 경쾌한 분위기로 시작되는데, 배경음악인 '달려서 가네'(윤형주 노래, 정성조와 MESSENGERS 작곡)[159]는 이 시퀀스의 분위기를 형성하는 데 중요한 역할을 한다. 이 노래의 가사에서는 모두가 잠든 새벽길을 달리는 설렘과 희망이 표출되고 있으며,[160] 경쾌한 멜로디와 비트는 아침의 긍정적인 분위기를 표현한다.

그림1

그림2

159) 노래와 작사·작곡에 대한 정보는 한국영화데이터베이스(http://kmdb.or.kr)를 참고했다.

160) 이 노래의 가사는 다음과 같다.

1. 눈내린 길을 달려서 가네/가슴 설레며 달려가네/그대 품으로 달려서 가네/희망 안고 달리네

2. 그대창가로 달려서가네/당신이 잠든 새벽길에/그대 만나러/가슴 설레며/달려서 가네 (강영희, 앞의 글에 수록된 악보 참고.)

그림3

그림4

그런데 카메라가 롱 쇼트-미디움 쇼트-얼굴에 대한 클로즈업 쇼트로 영후에게 점점 가까이 가면서 음악은 사라진다. 그러면서 로 앵글로 촬영되어 불안정한 높이가 강조된 아파트와, 숨 가쁘게 뛰는 영후의 '교차 편집(cross-cutting)'[161]이 시작되어 불안이 조성된다. 특히 교차편집이 끝나갈 때쯤 근원을 알 수 없는 웃음기계의 날카롭고 신경질적인 웃음소리가 등장하여 불길한 분위기를 고조시킨다.[162]

161) 두 시퀀스의 쇼트들을 서로 교차시키는 것으로, 종종 두 사건이 서로 다른 장소에서 동시에 일어나고 있다는 것을 나타내기 위해 사용된다.(Louis D. Giannetti, 앞의 책, 521면.)

162) 미셸 시옹의 분류에 따르면, 이 장면에서 웃음기계 소리는 '아쿠스마틱 사운드'에 해당한다. '아쿠스마틱'은 소리의 본래 원인을 보지 못한 채 듣는 것이다. '아쿠스마틱 사운드'는 소리의 근원이 보이지 않기 때문에 소리의 근원에 대한 궁금증을 유발하며 화면을 지배하는 위력을 가진다. 그래서 아쿠스마틱 사운드는 공포영화에서 종종 사용된다. 하지만 아쿠스마틱 사운드가 탈아쿠스마틱화되면, 즉 소리의 근원이 스크린에 나타나면 그 소리는 분류되고 구체화된다. 따라서 탈아쿠스마틱화된 소리는 특권화되어 궁금증을 유발하는 힘을 즉각적으로 박탈당한다.(Michel Chion, 앞의 책의 3~4장 참고.)

그런데 웃음소리가 유발하는 불길함에 비해, 웃음소리의 근원과 의미는 너무나도 쉽게 밝혀지고 있다. 웃음소리의 근원인 웃음기계는 웃음소리가 등장한 뒤 얼마 지나지 않아 화면에 나타난다.(그림5) 더구나 이 웃음소리가 언제든지 켜고 끌 수 있는 소리라는 점은 이 웃음소리가 갖는 불길한 위력을 단숨에 약화시켜 버린다. 웃음소리가 갖는 의미 또한 금방 밝혀진다. 영화가 웃음기계의 소리를 끄자마자, 웃음기계의 소리를 닮은 영후 어머니의 신경질적인 웃음소리가 바로 등장한다. 이를 통해 웃음기계의 소리가 영후 모자 간의 문제와 관련되어 있다는 점까지 노골적으로 전달된다. 영후의 말에 의하면 영후의 어머니는 "히스테리가 심한 여자"로, 어린 영후를 자주 때리고 욕설을 퍼붓곤 했다. 영후도 이에 지지 않고 목매다는 시늉을 하며 공갈로 응수했다. 이와 같은 전사(前史)를 통해, 웃음기계의 소리가 영후의 어린 시절 트라우마와 위악적인 성격을 상징한다[163]는 점을 알 수 있다.

이처럼 <어제 내린 비>에서는 웃음기계의 근원을 너무나도 쉽게 알려주고 그 의미를 자세히 설명하고 있다. 이와 같은 웃음기계의 제시 방식은 자신이 첩의 자식이며, 시합에 나가지 못하는 강박관념을 가지고 있다는 것을 자꾸만 강조하는 영후의 태도와 닮아 있다. 영후는 코치에게 시험을 포기하겠다고 말하면서, 자신이 운동을 좋아하지만 승부의식의 결여와 시합에 대한 '강박관념' 탓에 시합에 나가지 못했던 내력을 장황하게 늘어놓는다. 자신의 이복동생 영욱(이영호 분)에게도 영후는 자신의 어머니가 히스테리가 심한 여자였으며 자신은 이에 맞서 공갈을 놓곤 했다는 말을 과시하듯 이야기한다.

그런데 영후가 자신의 불행을 과장해서 이야기하는 것은 오히려 영후 자신의 힘을 과시하는 것이기도 하다. 영후의 위악을 형성한 것은 영후의 출신과 그로 인한 어린 시절의 트라우마인데, 영후의 출생은 평온해 보이는 부르주아 가정인 영후의 집안에 숨겨진 비밀이자 불안 요소이다. 또한 영후의 위악은 영후의 위력과 닿아 있기도 하다. 영후는 아버지의 집에 들어온 뒤, 시종일관 미소를 띠며 착한 아들로서 잘 적응하는 듯하다. 그러나 영후 어머니에 의하면, 영후는 비위가 거슬릴 때 오히려 웃는 위악적인 인물이다. 따라서 아버지의 집에 싹싹하게 잘 적응하고 있음에도, 아니 그렇게 잘 적응함으로써 영후

163) 구현경·홍재범, 「소설에서 영화로의 매체전환 연구: 소설 <내 마음의 풍차>에서 영화 <어제 내린 비>의 경우」, 『드라마연구』38, 2012.10.

는 아버지의 가정을 위협하게 된다. 영후가 이처럼 아버지의 가정을 위협할 수 있는 것은 영후의 위악 덕분인 것이다.

영화의 비교적 초반부에서 정체가 밝혀짐에도 날카롭고 신경질적인 질감 때문에 여전히 알 수 없는 불길함을 창출하는 웃음기계 소리는, 착한 아들로 적응하고 있으면서도 위악을 통해 계속 아버지의 가정을 위협하는 영후의 성격과 심리를 효과적으로 전달한다. 웃음기계의 소리는 문자 그대로 '웃음'·'명랑'이라는 의미를 갖게 되기도 하는데, 웃음기계에 덧붙는 이러한 의미들은 오히려 웃음기계가 창출하는 불길함을 한층 증폭시킨다.

그림1

그림2

영후의 이복동생 영욱은 첩의 아들인 영후를 경원시하지만 얼마 지나지 않아 영후에게 친밀감을 느끼게 된다. 영후와 친밀해진 그는 영후의 방에 놀러갔다가 웃음기계를 보게 된다.(그림1) 이 장면에서 영욱이 영후 방의 문을 열고 들어갔을 때 영후는 밧줄로 목을 매다는 시늉을 하고 있다. 이는 영후의 트라우마에서 비롯된 행동이지만 영욱은 영후의 행동과 밧줄이 갖는 의미를 알아채지 못한 채 그저 영후를 괴짜라 여기고 재미있어 한다. 그런 영욱에게 영후는 '웃는 법'도 좀 배우라며 웃음기계를 건넨다.

하지만 그림2에서도 볼 수 있듯이, 웃음기계의 소리는 결코 액면 그대로 웃음이라고 받아들여질 수 없다. 그림2는 영후가 아직 여자 경험이 없는 영욱을 사창가에 데려가는 장면에서 인용한 것이다. 사창가가 처음이라 겁을 먹는 영욱에게 영후는 웃음기계를 켜며 따라 웃으라고 하지만, 웃음기계의 소리를 따라 억지로 웃는 영욱의 얼굴은 오히려 공포에 질린 얼굴처럼 일그러진다. 이처럼 '명랑'이라는 의미는 웃음기계 소리의 불길함을 순화시키기는커녕, 소리의 신경질적인 질감과 부조화를 이룸으로써 불안을 증폭시킨다.

이처럼 <어제 내린 비>의 웃음기계는 시종일관 웃는 모습을 보임으로써 오히려 부르주아 가족을 위협하는 영후의 위악적인 면모를 선명하게 드러내는 청각적 기호이다. 이는 기성세대와 구별되는 청년상을 설정해보고자 하는 시도의 일환이라 볼 수 있다. <별들의 고향>에 비해 <어제 내린 비>에서는 세대적인 구분을 강조해 보여주려는 시도가 두드러진다. 특히 아버지의 첩과 이복형의 존재에 혼란스러워하는 영욱에게 "난리통이었으니 그랬지 뭐."라고 말하는 약혼녀 민정(안인숙 분)의 대사는 다분히 세대적인 구분을 의도한 대사라고 볼 수 있다. 민정의 대사는 영욱 집안에 발생한 문제의 원인이 전쟁에 있다고 지시하는 듯하다. 하지만 이 대사를 말하는 민정의 태도는 영욱의 고민을 대수롭지 않게 넘겨버리는 듯하며, 오히려 전쟁이라는 거시적이고 추상적인 단어와 영욱이 지금 겪는 고뇌 간의 간극만 더욱 크게 드러낸다. 이처럼 전쟁을 자신과는 상관없는 과거의 일로 치부하는 민정의 태도는 이 이야기의 세 주인공이 전쟁을 겪지 않은 새로운 세대라는 점을 드러내고 있다.

따라서 위악적인 성격으로 기성세대인 아버지의 집을 위협하는 영후는, 고분고분한 겉모습으로 위장하고 있지만 기성 질서에 대한 적의를 숨기고 있는 존재로서 청년을 형상화한다고 할 수 있다. 또한 이를 보여주는 전도된 자기과시의 방식은 청년의 파괴적인 힘을 형상화한다고 할 수 있다. 하지만 당대 청년이 특정한 정체성을 바탕으로 기성세대에 대항하는 집단이라기보다는 담론적인 구성물과 당대의 실제 젊은이들 사이를 오가는 표상(혹은 개념)에 가까웠다는 점을 상기했을 때 이와 같은 청년상은 한계를 가질 수밖에 없다.

대학생들의 일상을 전면화하여 다룬 하길종 감독의 <바보들의 행진>의 등장인물들에게서도 전도된 자기과시의 태도를 발견할 수 있는데, <어제 내린 비>에서와는 달리 이들의 태도에 파괴적이거나 대항적인 성격은 거의 드러나

있지 않다. 전도된 자기과시의 태도를 취하는 가장 대표적인 인물로 영철을 꼽을 수 있다. 영철은 중학교 때도 고등학교 때도 시험에 떨어졌으며, 대학교도 돈 많은 아버지 덕분에 들어온 무능력한 인물이다. 영철은 자신의 친구인 병태만이 아니라, 거의 초면이나 다름없는 사이인 영자와 순자도 함께 생맥주를 마시는 자리에서, 자신의 무능력에 대해 한참동안 이야기한다.

> **영철** 난 말입니다 지금가지 제힘으로 무엇하나 해본적이 없는 사람입니다 중학교 들어갈때도 시험에 떨어졌거든요 고등학교때도 또 떨어졌읍니다 난 내힘으로 할줄 아는 것은 아무것도 없어요 못하나 박을줄 모릅니다
> **병태** 정말이예요 우린 쪼다에요 바보 병신입니다(중략)
> **병태** 저녀석은 술만 먹으면 고래얘기야 일어나자 시간이 너무 늦었어(후략)[164]

영철은 자신이 실패해 온 내력에 대해 장황하게 설명하고 있으며, '못 하나 박을 줄 모른다.'는 말을 통해 자신이 아무것도 할 줄 모른다는 것을 강조하고 있다. 병태 또한며 영철의 말에 동조하며 자신들이 쪼다에 바보 병신이라고 한다. 그렇지만 자신들의 무능력을 열심히 과장하는 이들의 태도 때문에 "나는 무능력하다."라는 말은 오히려 그 의미가 약화된다. 특히 "저 녀석은 술만 먹으면 고래 얘기야."라는 병태의 대사를 통해 영철이 술을 마실 때마다 으레 자기비하를 한다는 점을 알 수 있다. "나는 무능력하다."라는 영철의 말이 그가 입버릇처럼 으레 하는 말이라는 점 또한 이 말의 의미를 한층 약화시키고 있다.

164) 하길종, 「바보들의 행진」(한국영상자료원 심의대본), 화천공사, 1975, 15면.

사진[165]

영철은 짝사랑하는 여학생인 순자와 단 둘이 술을 마시는 기회를 잡았을 때도 자학을 한다. 여자를 대하는 요령이 없는 영철은 할 말이 없어지자 자신이 '바보 멍텅구리, 쪼다, 병신, 엉터리, 여덟달 반'이라며 다시 자기비하를 하기 시작한다. 이번에도 스스로를 비하하는 영철의 태도는 열심이며, 다소 신나 보이기까지 한다.(사진) 특히 순자에게 자신의 매력을 조금도 보여주지 못한 상황에서 자신을 비하하는 영철의 들뜬 태도는, 순자에게 자신이 변변치는 않지만 그래도 솔직하기라도 하다는 점을 내세우고자 하는 것이라고 읽을 수 있다. 이처럼 영철은 자신의 무능력에 대해 종종 이야기하지만, 이는 오히려 자신의 무능력이 대수롭지 않다는 점과, 자신이 무능력하나마 솔직하기라도 하다는 점을 내세우는 자기과시와 연결된다.

특히 <바보들의 행진>의 장발단속 장면에서는 음악을 통해 이와 같은 양상이 표출된다. 잘 알려져 있듯이 이 장면에서는 송창식의 '왜 불러'가 사용되고 있다. 이 노래는 원래 '러브 테마'였으며,[166] 송창식이 작곡·노래한 포크 음악임에도 트로트의 음계를 사용하고 있다. 이 노래를 통해 장발단속을 하는 순경은 도망가는 두 청년에게 미련을 못 버린 연인에 빗대어지며, 순경이 청년들에게 들이대는 잣대는 마치 트로트처럼 고리타분한 것으로 치부된다. 이처럼 이 노래는 청년들이 도망가는 상황을, 자신들의 멋을 사수하기 위해 달리는 자유분방하고 세련된 청년들의 한때로 전도시켜 과시하고 있다.

이처럼 청년영화들에서는 청각적 기호의 '과잉'이 사용되고 있다. 우선 청년영화의 음악은 내러티브의 분위기나 의미를 보조하는 것을 넘어, 화면에 제시된 상황에 다층적인 의미를 형성하였다. 또한 등장인물의 심리와 태도에 상응하는 청각적 기호를 사용함으로써 서사에 긴장감을 형성하기도 했다. 특히 청각적 기호의 '과잉'이 등장인물들이 고통과 관련 있는 장면에서 종종 등장한다는 점은 주목을 요한다. 등장인물이 수난을 겪는 익숙한 서사를 새롭게 보여주고자 한 청년영화의 시도와 함께 고찰했을 때, 이는 서사 상으로는 패배하

165) 원래 <바보들의 행진>의 화면비는 시네마스코프이나, 인용할 때 영철의 표정을 강조하기 위해 잘랐다.

166) 하길종, 「바람과 싸우는 즐거움」(1978.11.), 『하길종 전집 1: 백마타고 온 또또』, 한국영상자료원, 2009, 242~243면.

는 등장인물에게 자기표현을 부여하고자 한 의도의 소산이라 볼 수 있다. 특히 청년영화의 청각적 '과잉'은 청년영화 등장인물 특유의 태도와 조응하고 있다. 자신의 고통이나 결함을 과도하게 내세움으로써 오히려 자신을 부각시키는 이들의 태도는 '전도된 자기과시'라고 할 수 있다.

이전 시기에 '청년'이라는 키워드로 수식되었던 문화 산물들의 맥락을 고찰했을 때 이와 같은 '전도된 자기과시'가 갖는 특징은 두드러진다. 이전 시기에 젊은이를 내세웠던 영화들에서 등장한 젊은이들은 열패감[167]과 자신만만한 태도를 오갔으며, 1960년대에 젊은이들을 그려내며 새로운 감수성을 형성했다 일컬어지는 김승옥의 젊은이들 또한 무력감과 자기비하의 태도를 보였다.[168] 이에 비해 전도된 자기과시는 자학적인 태도와 결부되어 있었지만 자학을 바탕으로 자신 안의 긍정적인 면을 발견하게 한다는 점에서 특이점을 가진다. 이는 다음 장에서 고찰할, 청년영화에서 청년영화 나름대로의 청년상을 구축하려는 시도와 밀접한 관련을 갖는다.

3. 이상화된 청년상(像)의 거부와 능동적 주체의 부상

3.1. 청년 서사의 변형을 통한 일상의 역동성 포착

1975년 5월 31일 국도극장에서 개봉한 <바보들의 행진>은 <화분>(1972)과 <수절>(1973)을 연출한 하길종 감독의 첫 상업 영화이자, 최인호가 시나리오 작업에 참여한 첫 영화이다. 하길종은 훗날 <바보들의 행진>에 대해 "<바보들의 행진>류가 영화란 말인가. 단연코 아니다."[169]라고 술회하고 있지만, 다른 회고들에서는 <바보들의 행진>과 그 속편인 <병태와 영자>에 대해 상당

167) 오영숙, 「타락한 여성/고아 청년: 사회적 트라우마와 1960년대 멜로드라마」, 앞의 글.

168) 김건우, 「4·19세대 작가들의 초기 소설에 나타나는 '낙오자' 모티프의 의미」, 『한국근대문학연구』16, 2007.10;송은영, 「김승옥과 60년대 청년들의 초상」, 백문임·송태욱·송은영 외, 『르네상스인 김승옥』, 앨피, 2005 등.

169) 하길종, 「한국 영화의 현실과 전망」, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 앞의 책, 407면.

한 애정을 드러낸다. 하길종은 「신문 광고와 바보의 초상」(1975.1.)에서 <바보들의 행진> 연출이 자신이 추구했던 예술영화로부터의 선회였지만, 스스로가 "바보들의 대열"에 섞이는 계기가 되었다고 그 의의를 평가한다.[170] <바보들의 행진>을 연출한 지 상당한 시간이 지난 후에 쓴 글에서도, 하길종은 젊은이들이 앓고 있음을 탓하기 전에 우리 사회가 희망을 보여주었는지 생각해볼 필요성이 있다며 젊은이들의 입장을 대변한다.[171] <바보들의 행진>의 연출은 '변절'이라 치부되거나 하길종 스스로에 의해서 폄하되기도 했지만, 여러 정황상 타협이라기보다는 하길종의 능동적인 의지가 개입된 행보라 할 수 있다.

<바보들의 행진>은 개봉 당시 '다큐멘터리 수법'으로 화제를 모았다.[172] 정작 다큐멘터리 수법에 대한 자세한 설명은 많지 않지만 "기록영화 찍듯"[173]이라는 언급에서도 알 수 있듯이, 이는 이 영화가 허구적으로 가공되지 않은 기록처럼 보이는 효과를 의도한 데서 기인한 것일 수 있다. 하길종의 UCLA 영화과 석사학위논문이 「다큐멘터리 영화에서의 시적 경향에 대한 연구」였다는 점으로 미루어 봤을 때,[174] 하길종 감독이 다큐멘터리에 상당한 관심을 가졌다는 점을 알 수 있다.

그런데 '다큐멘터리'라는 용어가 관객을 향한 홍보에 활용되고 있다는 점에서, 이를 감독의 예술적 자의식만으로 설명할 수 없다. 다큐멘터리라는 수식어가 홍보에서 앞세워진 것은 그것이 관객을 유인할 만한 요소라고 여겨졌기 때문이었을 것이다. 또한 앞서 살펴보았듯이 <별들의 고향>에서도 길거리의 인물들을 기록한 듯한 르포 장면이 등장한 예를 볼 수 있었다. 따라서 <바보들의 행진>에서 '다큐멘터리'라고 지목된 효과는 감독들의 예술적 자의식만이 아니라 당대의 관객과 관련이 있다고 볼 수 있다.

벤야민은 자본주의 시대의 대중을 특징짓는 욕망이 '대상을 가까이 끌어오고

---

170) 하길종, 『하길종 전집1: 백마 타고 온 또또』, 앞의 책, 264면.

171) 하길종, 「Korean Dream의 행방」(1977), 위의 책, 211~212면.

172) 「월간 인터뷰>윤문섭, 하재영 군, 이영옥, 김영숙 양」, 『일간스포츠』, 1975.1.20.;「영화 <바보들의 행진> 스태프진, 평론가 방담」, 『일간스포츠』, 1975.6.5.;「다큐멘터리 터치의 대학생 얘기, 새 영화 하길종 감독 <바보들의 행진>」, 『동아일보』, 1975.6.8.(출처는 모두 하길종, 『하길종 전집3: 자료편』, 한국영상자료원, 2009.)

173) 「다큐멘터리 터치의 대학생 얘기, 새 영화 하길종 감독 <바보들의 행진>」, 『동아일보』, 1975.6.8., 위의 책, 193면.

174) 안재석, 「하길종 감독 바로보기」, 앞의 글, 150~151면. 원제: A Study of the Poetic Aspects in the Documentary Film

싶은 욕망'이라 설명하면서 주간 뉴스영화가 제공해주는 '복제 영상'의 예를 들고 있다.[175] 벤야민은 또한 주간 뉴스영화에 대해 "누구에게나 길 가는 행인에서 영화의 엑스트라로 상승할 수 있는 기회를 부여"하며, "현대의 인간은 누구나 영화화되어 화면에 나올 수 있는 권리를 제기"한다고 설명했다.[176] 벤야민의 설명에 의하면, 대상을 가까이 끌어와 보존하고 싶은 대중의 욕망은 가공되지 않은 듯한 타인의 삶을 보고 싶어 하는 욕망과 맞닿아 있는 것이다.

한국의 경우에도 1960년대 즈음부터 여러 매체들을 통해 제공되는 서사물의 양이 급증하면서 저널리즘 글쓰기 또한 가벼운 읽을거리로 소통되는 경향이 나타났으며, 문필가가 아닌 사람들이 논픽션 글쓰기에 참여하기도 했다.[177] '상담'의 형식을 통해 성에 대한 흥미를 충족시킨 『선데이서울』의 '상담수기란'의 예에서도 알 수 있듯이,[178] 대중적인 서사물의 확산은 타인의 일상에 대한 호기심이 증대되는 현상과 맞물려 있었다. 포크 음악의 확산에 큰 기여를 한 심야 라디오 방송의 경우에도, 음악만이 아니라 익명의 청취자가 보낸 사연들로 구성되어 있었다.

이처럼 당대 한국의 경우에도 시청각 매체의 보급과 함께 타인의 일상을 허구적인 가공을 거치지 않은 것처럼 보여주는 서사물들이 인기를 얻고 있었다. 당대에 영화계에서 소재 빈곤을 타개하기 위해 관중·주부·학생에게 재미있는 이야기의 줄거리를 제공받자는 주장이 제기되거나,[179] 미국영화가 다시 활기를 되찾아가고 있는 요인으로 "순애물"과 더불어 "세미도큐멘터리"가 지목되고 있었다.[180] 이 역시 위에서 언급한 현상을 영화 제작에 반영하여 1970년대 한국 영화계의 불황을 타개하자는 의미로 해석될 수 있다.

<바보들의 행진>이 다큐멘터리 기법을 표방했으며, 대학생의 일상을 다루

---

175) Walter Benjamin, 앞의 글, 109면.
176) 위의 글, 126~127면.
177) 김성환, 「1970년대 대중 서사의 전략적 변화」, 앞의 글, 163~167면.
178) 김성환, 「1970년대 <선데이서울>과 대중서사」, 『어문논집』64, 2015, 259~261면.
김성환은 상담수기가 종종 창작·조작 시비에 휩싸였다는 점, 기사 말미에 가필여부를 밝혔다는 점을 들어 상담수기에서 진실성보다는 불륜 서사의 소비가 중요했다고 보았다.(같은 글, 260면.) 그렇지만 상담수기의 창작·조작 여부에 관심이 모아졌다는 사실 자체가 오히려 상담수기의 진실성이 흥미의 주 요소 중 하나였다는 점을 방증한다.
179) 최현민, 「시급한 기획의 중요성 재인식 <기획>」, 『영화』, 1974.1, 30면.
180) 「映畵再建의 活路」, 『경향신문』, 1972.5.22.

어 인기를 얻은 점 또한 이와 같은 맥락 속에서 이해될 필요성이 있을 것이다. <바보들의 행진>에서는 대학생들의 일상을 가공되지 않은 실제처럼 보이게 촬영하고자 한 의도가 엿보인다. 이와 같은 소재의 변화 역시 시청각적 환경의 변화 속에서 나타났다는 점에서 '감각적'이라고 할 수 있다. 대학생들의 일상을 실제 촬영된 것처럼 보이게 하려는 의도는 다음 장면에서도 잘 드러난다.

그림1

그림2

그림3

그림4

그림5

위에 열거한 사진들은 철학과 학생들 중 미팅에 나갈 사람을 모집하는 장면에서 인용한 사진들이다. 이 장면의 가장 큰 특징은 주인공을 프레임의 중심에 놓지 않는다는 점이다. 이 영화의 주인공은 병태(윤문섭 분)와 영철(하재영 분), 영자(이영옥 분)와 순자(김영숙 분)이며, 이 장면에서는 병태와 영철이 등장하고 있다. 그런데 그림 3과 그림4와 그림 5에서 보듯이, 병태와 영철은 주인공임에도 대학생 무리 속에 파묻혀 있는 듯이 제시되거나, 프레임의 중심에 위치하지 않는다. 이처럼 주인공들에게 중심적인 위치를 부여하지 않는 '미장센(mise-en-scene)'[181]은 <바보들의 행진>에서 종종 나타난다. 이는 이 영화가 대학을 무대로 몇몇 대학생들의 서사를 전달하는 영화라기보다는, 대학생들의 일상을 보여주는 영화임을 시각적으로 전달한다.

실제로 대학생들을 프레임의 중심에 놓지 않음으로써, 주인공들이 벌이는 상황은 동시에 전개되는 여러 상황들과 함께 전달된다. 그림4에서 볼 수 있듯이,

181) '미장센'은 시각적인 재료를 연출하고 구성하고 촬영하는 방법을 말한다.(Louis D. Giannetti, 앞의 책, 45면.)

돈을 빌려달라는 병태와 돈을 빌려주지 않으려는 영철의 실랑이가 벌어지는 중임에도 다른 대학생들은 자꾸만 이들의 대화에 끼어들려고 한다. 이 또한 실제의 대화에서 다른 사람들이 끼어드는 상황을 연상시킴으로써, 이들의 실랑이를 연출된 것이 아니라 실제 촬영된 것처럼 연출하고자 한 것이라고 할 수 있다.

그림5에서는 주인공의 대화와 동시적으로 전개되고 있는 다른 상황을 보여주기 위해 주인공이 아예 프레임 구석으로 밀려나거나 프레임 바깥으로 사라지기까지 한다. 그림5에서 영철에게 "인마 꿔 줘!"라고 외치는 병태는 프레임의 구석으로 밀려나 있으며, 영철은 아예 프레임 바깥으로 사라진다. 이는 아까부터 '싸구려'를 연호하며 번호표를 팔고 있는 학생이 "몇 장 안 남았어요."라고 외치는 모습을 보여주기 위해서이다. 이는 표가 몇 장 안 남은 급박한 상황을 전달하면서도, 이들의 실랑이가 다른 여러 상황들과 동시에 이루어지고 있는 모습을 보여준다. 이 또한 실제로는 여러 가지 대화들과 동시에 이루어지는 실제 상황의 모습을 영화에서 구현하고자 한 시도임을 알 수 있다.

이는 앞선 시기인 1960년대 중반에 젊은이들을 다룬 영화인 청춘영화에서 주인공들을 프레임의 중심에 놓는 장면들이 종종 나타났던 것과 대조된다. 아래의 캡처 사진은 청춘영화의 대표작인 <맨발의 청춘>[182]의 한 장면에서 인용한 것이다. 요안나는 신두수를 음악회에 초대했는데, 정작 신두수가 도착하자 턱시도 차림의 그를 쉽게 알아보지 못한다.

182) <맨발의 청춘>은 건달 남자 신두수(신성일 분)와 외교관의 딸 요안나(엄앵란 분)의 비극적인 사랑 이야기이다. 두수는 우연히 곤경에 처한 요안나를 구하게 되는데, 이를 계기로 두 사람은 사랑에 빠진다. 두수와 요안나는 서로의 신분을 경험해보는 등, 신분 차이를 초월하여 사랑을 한다. 하지만 현실 속에서 이들의 사랑은 반대에 부딪힐 뿐이다. 결국 사랑의 도피를 한 두 사람은 깨끗하게 죽은 시신으로 발견된다.

<맨발의 청춘>, 음악회

이 장면에서 주인공들은 프레임의 중심에 놓이며, 배경과는 철저히 구분되고 있다. 앞서 인용한 <맨발의 청춘>의 음악 감상실 장면에서도 늘 두수를 따라다니는 핵심 조연인 아가리(트위스트 김 분)의 묘기가 화면의 중심에 자리 잡고 있다. 이처럼 주인공들을 화면의 중심에 놓는 것이 1960년대 초에 '시네마스코프(cinemascope)'가 기술 표준으로 도입된 상황과 관련이 없다고 할 수는 없지만,[183] 이와 같은 장면화는 영화가 이 두 주인공들의 사건을 중심으로 전개되는 영화임을 보여준다. 실제로 <맨발의 청춘>은 신두수와 요안나가 겪는 사랑과 좌절을 중심축으로 하여 전개된다. <맨발의 청춘>뿐만 아니라, 청춘영화는 대체로 신분 차이가 나는 남녀 주인공들의 야망과 로맨스를 중심으로 내러티브가 전개된다.

<바보들의 행진> 역시 병태와 영자, 영철과 순자의 연애를 다루고는 있지만, 이들의 연애가 이루어지고 좌절되는 과정을 위주로 내러티브를 전개하기보다는 미팅·장발 단속 등을 주제로 하는 느슨한 관계의 에피소드들을 제시하고 있다. 예를 들어 병태와 영철이 미팅에 나가는 에피소드는 병태와 영자·영철과 순자가 만나는 계기가 되지만, 병태와 영자가 미팅에 나가기 전에 목욕을 하는 장면은 앞뒤의 에피소드들과 별 연관을 갖지 않는 식이다. 또한 영자가 병태의 학교에 놀러갔다가 병태가 참가한 축구시합을 구경하는 에피소드는 두 사람이 한층 가까워지는 계기라고 할 수 있는데, 영자가 축구시합을 구경하러 가는 동기는 순전히 심심해서이며,[184] 이 에피소드 자체도 병태와 영자의 관계보다는 학생들이 축구시합을 하는 장면을 전달하는 데 초점을 맞추고 있다. 이처럼 주인공들의 연애를 중심으로 서사를 전개하기보다는 대학생들의 일상

183) '시네마스코프(cinemascope)'는 영화의 화면비율의 일종인데, 프레임의 가로와 세로의 비율이 2.35:1인 경우를 지칭한다. 이 외에도 영화의 화면비로는 '비스타비전(1.85:1)', '스탠더드(1.33:1)' 등이 있다.
시네마스코프의 장점은 넓은 화면을 보여줄 수 있다는 점이지만, 화각이 넓어서 초점이 맞는 범위는 좁아진다. 이러한 특성으로 인해 시네마스코프가 기술표준으로 자리 잡은 1960년대 영화에서는 중심적인 인물이나 상황이 프레임의 중앙에 위치하는 경향이 종종 나타났다.(김미현, 「한국 시네마스코프에 대한 역사적 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2005, 48~50면.)

184) 영자는 원래는 다른 남자를 만나러 갔는데, 그 남자가 바쁘다는 걸 알고서는 뭘 할까 고민하다 갑자기 병태를 떠올린 것이다.

을 보여주는 여러 에피소드를 제시하는 것은 대학생들의 일상을 실제로 촬영하고 기록한 것 같은 효과를 유발한다.[185]

또한 <바보들의 행진>에서 대학생들의 일상을 전시하는 것은 대학생들의 일상 속에서 나타나는 자질구레한 욕구들과 그 좌절들을 전시하는 것이기도 하다. 위에서 인용한 미팅 장면을 그 예로 들 수 있다. 이 장면에서 남학생들은 미팅을 공지하는 학생에게 환호한다. 그런데 이들이 미팅에 열띤 관심을 보이는 이유는 오직 한성여자대학 불문과 여학생들의 외모가 "브리짓드 바르도를 꿩꿔먹게 생겼으며 늘씬하고 삼삼하고 냠냠하게"[186] 생겼기 때문이다. 대학생들의 관심사가 여학생들의 외모뿐이라는 것은 남학생들이 상대 여학생들을 상상하는 장면인 그림1에서 노골적으로 전달된다.

그림1은 여학생들이 자전거를 타고 스크린 앞을 한 명씩 지나가는 장면에서 인용한 것이다. 이는 여학생들의 얼굴을 스크린에 하나하나 전시하는 듯한 효과를 유발한다. 이는 상대 여학생들에 대한 남학생들의 기대감을 드러내는 동시에, 미팅의 핵심이 결국 외모를 보고 이성을 고르는 것이라는 것을 노골적으로 보여준다. 병태가 영자에게 키스를 해보려고 수작을 걸다가 얻어맞고 쩔쩔매는 장면에서도, 대학생들의 연애에서 핵심은 결국 이성의 외모나 이성에 대한 성적 호기심에 불과하다는 점이 전달된다.[187] 이는 대학생들이 속된 욕구에 의해 움직이는 존재들에 불과하다는 점을 나타낸다.

더구나 <바보들의 행진>에서 대학생들의 욕구들은 번번이 현실의 벽에 부딪

---

185) 박재환에 의하면 일상은 매일 되풀이되는 삶으로, 진기하고 특별한 '사건'들은 일상의 개념과는 거리가 멀다.(박재환, 「일상생활에 대한 사회학적 조명」, Henri Lefebvre·Michel Maffesoli, 앞의 책, 25면.)

186) 최인호, 「바보들의 행진」(한국영상자료원 심의대본), 앞의 글, 5면.

187) <맨발의 청춘>, 정사한 요안나와 신두수

이는 앞선 시대에 젊은이를 그려낸 청춘영화나, 비슷한 시기인 1973년에 개봉되어 대학생을 주인공으로 내세운 <대학시절>에서 연애를 그려내는 방식과는 대조적이다. <맨발의 청춘>에서 요안나와 신두수의 사랑은 목숨을 걸어도 좋을 만큼 운명적인 사랑으로 그려지며. 정사(情死)한 이들의 모습 또한 정결하다. <대학시절>에서의 연애도 방탕하게 생활하던 대학생들이 개심하게 되는 계기로 그려진다.

힌다. 위에서 설명한 장면에서, 여학생들에 대한 남학생들의 상상은 '이천 원'이라는 미팅 회비에 금방 산산조각난다. 남학생들이 여학생들을 상상하는 장면에서는 버드나무 가지가 드리워진 '전경(前景)'에 초점이 맞춰지면서 여학생들의 모습은 점차 흐릿해진다. 여학생의 모습이 완전히 희미해질 무렵(그림2), 외화면(off-screen)에서 "회비는 얼마냐?"라는 대사가 등장하며, "이천 원!"이라는 짤짤이의 대사와 함께 장면은 현실로 전환된다. 이는 남학생들의 상상이 점차 희미해져 가던 차에, 이들이 미팅에 드는 돈을 상기하고 다시 현실로 돌아오는 모습을 시각화한 것이라고 할 수 있다. 회비가 이천 원이라는 짤짤이의 말에, "뭐 그렇게 비싸냐? 2천원이면 깡촌에 짬뽕이 스무 그릇인데."라고 따지는 병태의 말에서도, 미팅에 드는 비용이 대학생들에게는 상대적으로 비싸다는 점을 확인할 수 있다.

이 외에도, 대학생들의 일상은 번번이 대학생들의 욕구와 그 좌절과 함께 전달된다. 병태와 영철은 하필 첫 미팅에 나갈 때 순경의 장발 단속에 걸렸다가 간신히 도망친다. 그렇게 첫 미팅에 나갔는데, 그나마도 병태의 상대방은 미팅에 나오지도 않았다. 화가 난 병태는 미팅 회비를 돌려받기 위해 과대표에게 따지지만, 병태의 회비는 병태가 원하지도 않았던 껌 한통과, 도로프스 세 알과, 고로케 빵, 그리고 콜라 한 병 값으로 다 나간 상태이다. 영철의 경우에는 마음에 드는 상대방을 만났지만, 영철은 상대방에게 따분하다며 면박을 당한다. 병태가 축구 시합에 나간 장면에서도, 병태는 멋지게 골을 넣어 영자에게 잘 보이고 싶었으나 마지막 순간에 헛발질을 해버린다.

이는 남자 등장인물에만 해당하지 않는다. 영자는 자신이 나오는 연극에 병태를 초대하고, "주연은 아니지만, 개성 있는 조역은 돼요."라고 말한다. 심지어 병태는 영철에게 '개성 있는 조역'이라는 말을 주연이라고 부풀린다. 하지만 사실 영자의 역할은 극이 끝나갈 무렵에야 등장하는 단역이며, 영자는 무대 인사에도 나오지 못한다. 영자가 분장실에서 홀로 분장을 지우며 눈물을 흘리는 모습과 외화면에서 들려오는 박수 소리를 동시에 들려줌으로써, 떠들썩한 박수갈채가 그녀를 향한 것이 아니라는 점이 강조된다.

다음에 인용한 장면은 대학생들의 욕구와 현실 간의 낙차를 특히 잘 보여주는 장면이다. 다음 장면에서 병태는 오랜만에 걸려온 영자의 전화를 받고 나가지만, 사실 영자는 혼자 있는 게 아니라 친구들과 함께 있었다.

그림1

그림2

그림3

그림4

그림5

다방에 도착한 병태는 영자의 친구들을 발견하고, 영자와 친구들이 자신에게 바가지를 씌우려는 것은 아닌지 의심한다. 그렇지만 영자는 병태에게 몰래 돈을 건네며, 이 돈으로 친구들에게 맥주를 사달라고 부탁한다.(그림1) 병태는 그런 영자더러 “야 그럼 니 돈 가지고 내가 생색을 내란 말이니? 그리고 자기

남자친구 노릇 좀 톡톡히 해서 자기 얼굴 좀 세워 달라 이거야?”라고 따진다. 하지만 병태는 영자의 돈을 가지고 여자들에게 생색을 내는 것과, 영자의 남자친구 노릇을 하는 것이 싫지 않은 기색이다. 다방에서까지만 해도 그런 병태의 욕구가 관철되는 듯하다. 영자의 친구들은 병태에게 외국 영화배우 “찰스 브론슨”을 닮았다는 칭찬을 하는 등 모두 병태를 추켜세우며, 병태는 다소 우쭐한 모습이다.

그런데 병태가 영자와 친구들에게 생맥주를 사러 가는 장면에서 분위기는 급격하게 전환된다. 병태와 친구들이 다방에서 만나는 장면에서 흐르는 음악은 김세환의 ‘날이 갈수록’이라는 포크 음악으로, 감미롭고 서정적인 분위기를 전달한다. 이는 병태가 바라는 화기애애한 상태를 전달하는 음악이다. 그런데 병태가 이들에게 생맥주를 사주러 간 다음 장면(그림3)에서, 음악은 통기타의 사운드가 강조된 빠른 비트의 음악으로 전환된다. 영자와 친구들 또한 앞 장면에서와 대조적인 면모를 보인다. 영자와 친구들은 음악의 빠른 비트와 생맥주를 끊임없이 뽑아내는 생맥주 기계(그림3)의 속도만큼이나 무지막지한 속도로 생맥주를 마신다. 영자 친구들이 맥주를 마시는 속도 때문에 영자가 준 돈은 턱없이 모자라게 된다. 영자 친구들이 나누는 대화의 성격 또한 바뀐다. 이들은 더 이상 병태를 추켜세우지 않으며, 여자로 태어난 것을 후회한다는 말을 반복한다. 병태는 이와 같은 영자 친구들의 대사에 공격받은 듯한 기분과 위축된 심정을 느낀다. 이와 같은 병태의 심정은 맥주잔들 속에 병태의 얼굴이 파묻힌 듯한 미장센을 통해 전달된다.

이처럼 이 영화에서는 대학생들의 일상을 보여주지만, 그 일상 속에서조차 대학생들은 주인공이 아니다. 이는 앞선 시기에 ‘청춘’을 주인공으로 내세웠던 청춘영화들이나, 비슷한 시기에 대학생을 다룬 영화였던 <대학시절>[188]과 선명하게 구별되는 지점이다. 이 영화들에서는 등장인물의 서사를 전달하고 등장인물들의 부르주아적(서구적) 생활양식을 과장하여 전시하는 것이 중심이 되고 있다.

신분 차를 모티브로 하는 만큼 청춘영화는 높은 신분에 속한 등장인물들의 부유한 생활양식이나, 낮은 신분에 속한 등장인물들이 활동하는 도시의 유흥공간을 전시하는 데 집중하였다. 앞서 인용된 음악회 장면에서 신두수는 턱시

188) 김영효 감독, 황영빈 각본, 대영흥업 제작, 1973.9.1. 중앙극장 개봉.

도 차림이며, 요안나는 반짝이는 이브닝 드레스에 모피를 두르고 장갑을 낀 차림새이다. 이처럼 두 사람의 의상은 평상복이라기보다는 예복에 가까운데, 이는 유사한 장면이 등장하는 일본 영화 <진흙 속의 순정>[189]에서 남녀 주인공이 평범한 정장 차림인 것과 대조된다.[190] 이는 <맨발의 청춘>에서 서구식 생활양식을 최대한 과장된 모습으로 보여줌으로써 관객의 이목을 끌고자 했음을 잘 드러낸다. 부르주아식(서구식) 생활 또한 부르주아에게는 일상이겠지만 이 영화에서는 낯설고 신기한 것으로서 그려지고 있는 것이다. 1960년대 말까지 빈곤이 만연했던 현실을 고려했을 때,[191] 이 영화들에서 보여준 젊은이들이 삶은 선망의 대상에 가까웠을 것이라는 점을 알 수 있다. 이처럼 <맨발의 청춘>에서는 요안나와 신두수의 일상이 그려지기보다는, 이들의 사랑과 좌절을 중심축으로 하는 서사를 바탕으로, 부유한 서구적 생활양식을 극대화하여 보여주는 대상들을 전시하는 데 초점이 맞춰져 있다.

<바보들의 행진>과 비슷한 시기에 개봉한 <대학시절>의 경우에도 여섯 명의 남녀 대학생의 엇갈린 관계를 토대로 이 남녀들이 애정을 성취하는지, 각성하고 바람직한 대학생으로 거듭나는지의 여부에 초점이 맞춰져 서사가 전개되고 있다. 특히 <대학시절>은 대학생들을 주인공으로 내세우고 있지만 주인공들은 대학생으로서의 정체성보다는 다른 정체성을 더욱 강하게 가지고 있다. <대학시절>의 등장인물들은 부잣집 자제들이거나 데뷔하여 활발한 방송활동을 하는 포크 가수들이다. 이들의 부유한 생활상이 전시되거나 이들이 방송에 출현하는 모습이 그려짐으로써 이들은 선망의 대상으로 형상화된다. 하지만 <대학시절>은 흥행에 참패하고 있다.[192] 이는 소수의 이상화된 청년들을 그려내고, 부유층의 화려한 생활양식을 전시하는 것이 더 이상 관객에게 호소력을 갖지 않게 되었음을 알 수 있게 한다.

이제까지 살펴보았듯이, <바보들의 행진>은 이전에 젊은이들을 내세웠던 영화들에서와는 달리 대학생들을 조연에 불과한, 범속한 존재들로 그려내고 있다. 그렇지만 <바보들의 행진>에서 대학생들은 이를 크게 문제 삼지 않는다.

---

189) 원제 泥だらけの純情, 나카히라 고(中平康) 감독의 1963년 작.

190) 이우석, 앞의 글, 42~43면.

191) 대표적으로, 보릿고개는 1960년대 후반에야 극복 국면에 들어섰다.(이정숙, 「1970년대 한국 소설에 나타난 가난의 정동화」, 서울대학교 박사학위논문, 2014, 4면.)

192) <대학시절>의 관객동원은 17809명이었으며, 1974년 한국영화의 수지균형선은 관객동원 3만 명이었다.(「慘敗거듭 邦畵흥행」, 『경향신문』, 1975.10.1.)

“뭐 그렇게 비싸냐? 2천원이면 깡촌에 짬뽕이 스무 그릇인데.”라는 병태의 말은 대학생의 윤택하지 못한 처지를 드러낸다. 하지만 미팅 회비에서 짬뽕 스무 그릇을 곧바로 환산해 내는 것은 약삭빠른 병태 자신이다. 병태는 그다지 유복하지는 않지만 그러한 처지를 드러내는 데 거리낌이 없으며 자신의 이익 또한 잘 챙길 줄 아는 인물인 것이다.

대학생들의 좌절은 과장되어 희화화되기도 한다. 축구 시합에 나간 병태가 골을 넣지 못하고 헛발질하는 장면에서도, 병태의 헛발질은 ‘프리즈 프레임(freeze frame)’[193]으로 강조된다.[194] 이는 “영자야 봐라!”라고 소리치며 공을 찬 병태의 자신만만함과 병태의 의도가 관철되지 않은 현실 간의 괴리를 강조함으로써 웃음을 유발한다. 이처럼 이 장면의 프리즈 프레임은 병태의 실수를 부각시키면서도 병태의 패기를 함께 드러내며, 병태의 실수를 가볍게 웃어 넘겨 버리도록 하는 효과를 유발한다.

또한 영화에 등장하는 대학생들은 다른 대학생에게 작은 위로를 받기도 한다. 연극이 끝난 뒤 무대 뒤에서 울고 있던 영자를 위로하는 것은 병태이다. 병태는 “넌 정말 하인 같았어,” “주연보다 너처럼 개성 있는 조역이 더 힘든 법이야.”라는 말로 영자를 위로한다. 이처럼 병태는 주연인지 조연인지 여부보다는 맡은 역할다운지가 더욱 중요하다는 말을 통해 영자가 맡은 조역에 가치를 부여하고 있다. 이는 주연인지 여부보다는 조연이더라도 자신 나름대로의 개성을 갖고 자기 역할을 해내는 것는 것을 중시하는 병태의 삶의 태도가 드러나기도 한다.

이처럼 <바보들의 행진>의 등장인물들은 주연은 못 되지만 자신들이 주연이 못 된다는 사실을 그다지 심각하게 받아들이지 않는다. 이 영화에서 보여주는 이들의 자질구레한 일화들은 이들이 비록 주연은 아니지만 자신만의 개성을 가진 채 활발하게 일상을 살아 나가는 존재들임을 보여준다. 이처럼 <바보들

---

193) 한 프레임만을 촬영한 후 필요한 시간만큼 반복 인화하여 화면이 멈춘 듯한 효과를 내는 것.

194)

의 행진>에서 등장인물들의 일상을 그려내는 데 집중하고, 등장인물의 잘나지 않은 면모를 호의적으로 그려내는 것은, 간헐적으로 제시되는 이 영화의 주제의식과 관련이 있다.[195]

그림1

그림2

그림1은 교수가 플라톤의 시인추방론을 강의하는 장면의 일부이다. 교수는 예술이 이상국가를 건설하는데 무용지물이라 보았던 플라톤의 이론을 소개한다. 그 이유는 예술이 본래의 목적을 달성키 위해서는 허구가 필요한데, 그 허구 때문에 이상이 무용화될 수 있기 때문이라고 한다. 그림1에서도 나타나듯이 이 장면에서 교수가 강의하는 모습은 등장하지 않은 채 목소리만 내레이션으로 등장한다. 음원이 보이지 않는 소리는 특권적인 지위를 갖는 데다[196] 이

195) 물론 <바보들의 행진>이 주제의식을 명시적으로 전달하는 영화라고 보기는 어렵다. 영화 <바보들의 행진>의 원작자 최인호 역시, 소설『바보들의 행진』이 "젊은 녀석들 통기타치고 생맥주만 마시는 그런 혼 빠진 작품"이라는 하길종의 말에 대해 "젠장 더럽게 목에 힘주고 있네. 문제의식 좋아 하네."하고 속으로 불평한 바 있다. (최인호,「문학과 영화와의 악수」, 앞의 글.) 이처럼 하길종은 대학생들의 일상을 다룬 소설『바보들의 행진』더러 '혼 빠졌다.'고 표현한 바 있지만, <바보들의 행진>에서는 추상적인 관념이나 이상보다는 구체적인 현실이 중요하며, 전자 역시 후자로부터 출발한다는 인식이 반복적으로 나타나고 있다.

196) 2.2의 <어제 내린 비> 분석 참고.

목소리는 학생들을 가르치는 교수의 목소리이다. '로 앵글(low-angle)'[197]의 각도에서 시계를 향해 줌인(zoom-in)되는 카메라워크 역시 시계를 올려다보는 듯한 효과를 창출하여 교수의 말이 갖는 권위를 강조하고 있다.

그런데 교수의 내레이션은 바로 그림2로 연결된다. 이 장면에서는 학생이 미팅을 공지하고 있다. 학생은 연설하는 듯한 손동작을 취하며 "에-"라고 하는 교수의 말투를 흉내 내면서 교수를 따라하고 있다. 음원이 밝혀지지 않은 채 들려오던 소리의 음원이 밝혀지면 그 소리는 특정한 음원의 소리로 분류되고 구체화되어, 음원이 없을 때 갖던 특별한 위치를 점할 수 없게 된다. 그림2에서는 교수를 따라하는 학생이 교수의 대체물로 등장함으로써, 음원이 나타나면서 유발되는 권위 탈각의 효과가 더욱 우스꽝스럽게 과장된다. 이에 따라 교수의 강의에 등장하는 '예술'·'이상' 등의 추상적인 가치들과, '브리짓트 바르도를 꿩궈먹는'·'삼삼하고'·'냠냠한' 외모를 가진 아가씨들에 대한 청년들의 욕망에는 동등한 중요성이 부여된다.

이와 같은 영화의 주제의식은 영자가 연극에 출연하는 장면에서 더욱 노골적으로 드러난다. 영자가 출연하는 연극은 <타르튀프>이다. 이 연극의 타르튀프는 경건한 성직자인 체하지만, 사실은 물욕이 강한 사기꾼이다. 다음은 영화에 등장하는 <타르튀프>의 대사들이다.

> **남자** 사실을 말하자면 그건 제가 바라는 행복이 아닙니다 저의 모든 소원을 이루어 주는 행복 찬란한 매력은 다른데 있읍니다
> **여자** 그건 당신이 이 지상의 것을 아무것도 사랑하지 않으시기 때문이죠(중략)
> **여자** 저는 이렇게 생각해요 당신의 기원은 모두 하늘을 향해 있고 이 세상의 것은 아무것도 당신의 욕망을 불러 일으키지 못한다고
> **남자** 우리는 영원한 아름다움으로 맺워주는 사랑도 지상의 것에 대한 사랑을 질식시키지는 않읍니다[198]

이 장면에서 여자는 타르튀프의 신앙심을 철석같이 믿고 있다. 여자는 자꾸만 타르튀프가 지상의 것을 아무것도 사랑하지 않으며, 그가 추구하는 것은 지상을 초월한 이상이라고 말한다. 이에 대해 타르튀프는 영원이나 이상 역시

---

197) 피사체를 올려다보는 촬영 각도이다.(Louis D. Giannetti, 앞의 책, 13면.)
198) 최인호, 「바보들의 행진」(한국영상자료원 심의대본), 앞의 글, 13~14면.

지상의 것에 대한 사랑을 질식시키지는 않는다며, 자신의 사랑이 지상을 향해 있음을 역설한다. 이 대화 자체만을 놓고 봤을 때는 이상과 지상 중 어느 것에도 중요성이 부여되어 있지 않다. 그런데 이상에 대한 타르튀프의 기원이 사실은 꾸며낸 것이라는 점을 고려했을 때, 이 장면은 이상의 허위성을 폭로하고 지상의 측면에 가치부여를 하고 있는 장면이라고 할 수 있다.[199]

<바보들의 행진>의 속편인 <병태와 영자>[200] 또한 잘나지 못한 대학생을 보여줌으로써 일상에 대해 긍정적인 의미부여를 하고 있다. <바보들의 행진>이 병태가 군대에 가는 결말로 끝났다면, <병태와 영자>는 제대를 앞둔 병태(손정환 분)에게 영자가 면회를 가면서 시작한다. 첫 장면에서 병태는 상급자에게 영자의 사진을 들킨다. 상급자는 영자의 사진을 압수하려고 하다가, 영자의 편지 내용을 알고는 그만하면 훌륭한 애인이라며 영자의 사진을 돌려준다. 그런데 상급자가 영자의 사진을 돌려주는 데는, 사진을 하루에 세 번만 보라는 조건이 붙는다. 이 일화는 병태가 좋아하는 영자의 사진을 보는 것조차도 규제 받으면서 살고 있다는 것을 보여준다. 면회를 온 영자를 만나면서도 병태는 지나다니는 군인들마다에게 경례를 한다. 왜 그렇게 꼬박꼬박 인사를 하냐는 영자의 물음에 병태는 "쫄병이니까."라고 대답한다. 이처럼 병태는 하찮은 졸병 취급을 받고 있다.

군대에서 제대한 뒤에도 병태의 처지는 그다지 달라질 것이 없다. 집에서도 병태는 둘째 아들로 태어나 항상 형의 낡은 옷을 물려 입어야 했다. 병태보다 어린 영자는 벌써 졸업하여 은행에 취직했지만, 병태는 아직도 2년은 더 다녀야 졸업을 할 수 있다. 졸업하고 나서도 철학과 출신인 병태는 그다지 좋은

---

199) 1960년대 초중반에 서민 가정을 배경으로 서민들의 일상을 담아낸 영화들에서도 유사한 주제의식이 전달되기도 했다. 이 영화들은 여러 에피소드들을 중심으로 내러티브가 전개되었다는 점에서도 타당한 비교 대상이 된다.(영화사적으로 이와 같은 영화들은 '가족 드라마' 내지는 '홈 드라마'라고 범주화되어 왔는데, 이와 같은 명칭과 범주에는 논란의 여지가 있다. 하지만 이는 본고의 범위를 벗어난다.) 그렇지만 이와 같은 가족 드라마들은 주로 집이나 직장이라는 한정된 공간, 문을 여닫는 장면의 반복을 통해 일상의 반복성을 전달하고 있다는 점에서 <바보들의 행진>과 상당한 차이를 보인다. 특히 가족 드라마들에서는 등장인물들이 가족 구성원이나 마을의 일원으로서 갖는 정체성, 등장인물들이 가족이나 마을 구성원들과 맺는 관계가 중요하며 이를 둘러싸고 발생하는 갈등이 내러티브의 중핵을 이루고 있다. 이 역시 일상의 반복성과 이로부터 기인하는 안정감을 형상화한 것이라 할 수 있다.

200) 하길종 감독, 최인호 각본, 화천공사 제작, 스카라극장 1979.2.9. 개봉.

데 취직하지 못할 가능성이 높다. 병태 자신도 이와 같은 자신의 처지를 잘 알고 있다 그는 결혼 승낙을 얻으러 영자의 작은아버지를 찾아갔을 때, 자신이 철학과 출신이어서 좋은 직장을 얻기는 힘들겠지만 영자를 사랑한다고 말한다.

특히 병태의 변변치 않은 면모는 영자의 곁에 있는 주혁과 대비됨으로써 한층 부각된다. 주혁은 병태와 달리 부유한 산부인과 의사이다. 이들 간의 대비는 병태와 주혁 간의 대립 구도를 형성하며, 영화의 내러티브가 본격적으로 전개되면서 한층 부각된다. 영자를 자기 가족에게 인사시킨 뒤 자신감이 붙은 병태는, 자신과 영자가 결혼할 것이고 주혁에게 알리러 간다. 그렇지만 주혁 역시 영자와 결혼할 뜻을 굽히지 않으면서 병태와 주혁 간의 대결이 시작된다. 다음의 사진은 병태가 주혁에게 영자와 결혼할 결심을 알리러 가는 장면에서 인용한 것이다.

병태가 주혁에게 영자와 결혼하겠다고 말하러 갈 때, 주혁은 헬스클럽에서 운동 중이었다. 1970년대 당시 헬스클럽은 상류층의 부의 상징이었다.[201] 이처럼 헬스클럽은 산부인과 의사 주혁의 부유함을 강조하면서, 같은 공간에 있는 병태의 대비되는 처지를 한층 부각한다.

이후 병태와 주혁 두 사람의 대결은 총 세 번 진행되는데, 첫 번째 대결은 영자의 마음을 알아보는 대결이다. 두 사람은 같은 날 같은 시간에 각자 영자

201) 1960년대 전반에 여가가 확산되면서, 고급 스포츠였던 등산·낚시·하이킹이 대중화되고, 골프·스키·볼링·테니스·수영·헬스클럽 등이 고급 스포츠로 떠올랐다.(송은영, 「1970년대 여가문화와 대중소비의 정치」, 『현대문학의 연구』50, 2013, 54면.)

와 약속을 잡고, 영자가 누구에게 가는지 여부에 따라 대결의 승패를 가리기로 한다. 다음의 사진들은 둘이 첫 번째로 대결하는 장면에서 인용한 것들이다.

그림1

그림2

그림1은 병태가 영자를 기다리는 장면에서, 그림2는 주혁이 영자를 기다리는 장면에서 인용한 사진이다. 그림1에서도 볼 수 있듯이 병태가 영자를 기다리는 장소는 흔한 민속 주점이다.[202] 이에 비해 주혁이 영자를 기다리는 공간은 고급 바이다. 그림2에서 흘러나오는 '아드린느의 발라드' 또한 이 공간의 고급스럽고 점잖은 분위기를 강조된다. 병태가 영자를 기다리는 장면과 주혁이 영

202) 민속 주점은 주로 종로구 서린동, 청진동 등 유흥가와 상가가 즐비한 곳에 자리 잡고 있었다고 한다. 1973년 말까지만 해도 서울에 한두 곳에 불과했으나, 1974년 들어 종로구 서린동, 청진동 등지에만 20여 곳으로 늘었다고 한다.(「火災위험 民俗風술집 늘어」, 『동아일보』, 1974.6.28.)

자를 기다리는 장면은 서로 교차 편집되어 있는데, 이는 영자가 누구를 선택할 것인지 긴박함을 고조시키는 한편 병태가 처한 공간과 주혁이 처한 공간을 극명하게 대비한다.

결국 병태는 대결에서 져서 영자를 포기하지만, 영자와 주혁의 약혼식 날에 다시 한 번 용기를 내서 주혁을 찾아간다. 그리고 병태와 주혁의 두 번째, 세 번째 대결이 진행된다. 두 번째 대결은 병태는 계단을 통해, 주혁은 엘리베이터를 타고 내려갔을 때 누가 먼저 1층에 도착하는지 내기하는 것이다. 이 내기에서 병태가 이기면서 둘은 서로 비기게 된다. 이에 따라 두 사람은 승부를 가리기 위해 마지막 대결을 펼치게 된다. 다음 사진들은 병태와 주혁이 마지막 대결을 벌이는 장면에서 인용한 것들이다.

그림1

그림2

병태와 주혁의 세 번째 대결은 병태는 달려가고 주혁은 자가용을 타고 갔을 때 누가 먼저 약혼식장에 도착하는지 승부를 보는 것이다. 두 번째 대결에서

와 마찬가지로 이 대결은 맨몸과 기계 사이의 대결인 한편, 맨몸 밖에는 가진 것 없는 병태와 자가용을 소유한 주혁 사이의 대결이기도 하다. 이 장면 역시 교차 편집을 통해 병태의 맨몸과 주혁의 자가용을 대비하고 있다. 특히 그림2에서도 볼 수 있듯이, 병태가 달려가는 길은 공사장·시장·뒷골목 등 허름하거나 폐허인 곳이다. 이 또한 주혁이 달리는 넓고 깨끗한 도로와 비교됨으로써 두 사람의 대비되는 면모를 강조한다.

이처럼 <병태와 영자>에서는 병태를 부유층인 주혁과 대비함으로써, 병태가 그다지 뛰어날 것 없는 대학생임을 보여준다. 그렇지만 <병태와 영자>에서도 병태는 일상 속에서 용기를 얻고 행복을 찾으며, 그 원천은 가족과의 소소하고 화목한 삶이다. 병태의 가족은 병태에게 무심한 듯한 태도를 보이며, 병태가 영자를 데려왔을 때도 냉담하게 행동한다. 하지만 이들의 무심함과 냉담함은 사실 병태와 영자를 아끼는 마음을 전하는 이들만의 표현 방식이다.

영자가 집에 돌아간 뒤, 가장 냉담한 태도를 보였던 병태의 어머니는 사실은 영자가 퍽 마음에 들었다는 자신의 속마음을 털어놓는다. 병태가 첫 번째 대결에서 진 뒤 영자에게 실연당한 것을 낙담하고 있을 때, 병태를 북돋아주는 사람 또한 시종일관 병태를 빈정거리던 병태의 남동생이다. 남동생은 자신없어하는 병태에게, 자기가 맞으면 병태가, 병태도 맞으면 큰형이, 큰형까지 맞으면 어머니가 틀니를 빼들고 나섰던 병태 가족의 내력을 일깨운다. 병태가 여전히 망설이자 돌아가신 병태의 아버지까지 나서 호통을 친다. 이처럼 병태에게 힘을 북돋아주는 기반은 병태의 가족인 것이다.

결국 병태와 영자가 결혼하여 가족을 이루는 이 영화의 결말 또한, 병태와 영자가 가족으로 대표되는 소소한 일상의 즐거움을 갖게 되는 결말이라고 할 수 있다. 병태의 졸업식 날에 영자가 아이를 출산하는 설정은 이를 잘 나타낸다.

위의 사진은 졸업식을 마치고 산부인과로 급히 달려온 병태가 두 쌍둥이 아이를 안고 기뻐하는 장면에서 인용한 것이다. 병태의 졸업식 날은 철학과 출신인 병태가 불확실한 미래로 나아가는 날이라고 할 수 있다. 그렇지만 병태는 같은 날 아버지가 된다. 병원에서 자신의 아이가 쌍둥이임을 확인한 병태는 "영자는 참 놀라운 재주를 가졌어. 한꺼번에 두 아이를 낳았으니."라는 말로 아버지가 된 데 대한 감격을 표현한다. 철학과 출신에다 두 아이의 아버지가 된 병태 가족의 미래는 불확실하며, 위에서 인용한 사진에서 병태의 앞에 놓인 어두운 복도 또한 이를 나타낸다. 그렇지만 병태는 불확실한 미래에도 불구하고 아버지가 된 데 대해 감격스러워하고 있으며, 복도에서도 병태가 아이들을 안고 서 있는 부분에만 빛이 비쳐들고 있다. 이는 병태의 처지에도 불구하고, 그의 화목한 가정이 그에게 울타리를 마련해줄 것임을 나타내고 있다.

이처럼 청년영화들에서는 대학생들이 일상을 전시할 뿐 아니라, 대학생들의 일상에서 활기차고 역동적인 양상을 발견하고 있다. 이는 이전 시기에 젊은이를 다룬 영화들에서 이상화된 젊은이들을 중심으로, 이들의 부르주아적 삶을 과장되게 전시했던 것과 극명한 차이를 보인다. 이에 비해 청년영화에서는 미화된 삶보다는 일상에서 가능성을 찾고 있다. 이전 시기의 젊은이 영화들에서 추구되었던 삶이 소수에게만 가능한 삶이었던 데 비해, 청년영화에서는 다수, 즉 대중으로서의 청년에게서 능동성을 발견하고 있는 것이다.

3.2. 익명화된 신체의 전시와 관습적인 규범의 파괴

<바보들의 행진>에는 남자 대학생들의 발가벗은 신체가 등장하며, 이들의 신체는 전체로 등장하지 않고 조각조각 파편화되어 나타나기도 한다. 물론 이전의 한국영화에서 나체가 출현하지 않은 것은 아니다. 한국영화 최초의 누드 장면은 <전후파>(조정호 감독, 1957)였다고 전해지며,[203] <춘몽>(유현목 감독, 1965)에는 여주인공의 반라가 등장하여 감독이 음화 제조죄로 집행유예 판결을 받기도 하였다.[204] <벽속의 여자>(박종호, 1969)는 최초의 전라(全裸) 정사 장면이 등장한다고 화제를 모았다.[205] 이에 비해 <바보들의 행진>은 여성들의 신체보다는 남성들의 신체를, 그것도 정사 장면도 아닌데 보여주고 있다는 점에서 일단 특이점을 갖는다.[206]

<바보들의 행진>은 오프닝 시퀀스(이하 신체검사 시퀀스)에서부터 화면을 가득 메운 대학생들의 신체들을 보여준다. 오프닝 시퀀스에서 대학생들은 군대 신체검사를 받는 중이다. 이 시퀀스에서는 신체검사의 과정이 진행되는 현장을 전체적으로 보여주는 대신, 검사 대상이 되는 대학생들의 입·엉덩이·눈 등을 익스트림 클로즈업하여 전시하고 있다. 따라서 대학생들의 신체에 대한 익스트림 클로즈업은 대학생들의 신체가 하나하나 검사되는 과정을 형상화한 것이라고 볼 수 있다.

그림1

203) 「한국영화 80년 기네스북」, 『경향신문』, 2004.6.3.
204) 김미현 외, 앞의 책, 194면.
205) 「최초의完裸 베드신」, 『경향신문』, 1969.5.14.
206) <월남에서 돌아온 김상사>(이성구, 1971)나 <영자의 전성시대>(김호선 감독, 1975)에도 목욕탕이 등장하며, 때밀이인 남자 주인공들은 거기서 일한다. 하지만 이 영화들에서 목욕탕은 남자 주인공들의 일터라는 성격이 강하며, 남자 주인공이나 그 안에서 목욕하는 사람들의 신체를 따로 부각시키지는 않는다.

그림2

그림3

그림4

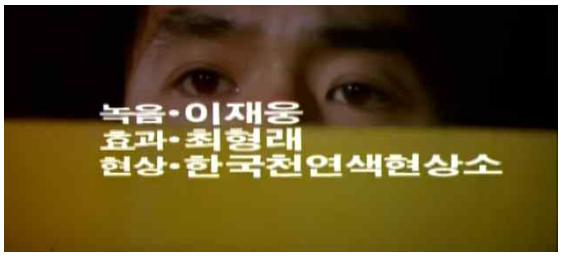


그림5

그런데 군대 신체검사 과정을 다루고 있음에도 이 시퀀스의 분위기는 시종일관 명랑하다. 신체검사 시퀀스의 배경음악은 송창식의 '고래사냥'으로, 행진곡풍으로 작곡되어 있어 경쾌한 분위기를 자아낸다. 청년들 또한 미소를 지으며 씩씩하게 행진하거나(그림1) 시시덕대는 등 쾌활한 태도를 취하고 있다. 익스

트림 클로즈업된 신체 부위들 역시 검사에 따라 재단된 신체지만, 시퀀스의 경쾌한 분위기 속에서 제시되고 있다. 특히 익스트림 클로즈업을 통해 신체의 미세한 질감이 부각되는데, 신체의 미세한 질감을 통해 살아 있는 신체와 그 활력을 연상할 수 있다.[207] 이와 같은 신체의 활력은 '고래사냥'의 행진곡풍 멜로디를 통해 한층 강조된다.

이처럼 대학생들의 신체는 검사 과정에 따라 조각나 제시되지만, 이를 통해 오히려 살아 있는 신체의 활력이 부각된다. 특히 이들의 얼굴 또한 익스트림 클로즈업을 통해 파편화되고 있다는 점은 주목을 요한다. 얼굴은 인격의 상징이며, 인격은 인간의 정신적인 측면과 결부되어 있다.[208] 즉, 얼굴은 한 인간의 정체성을 상징하는 기호라고 할 수 있다. 따라서 대학생들의 얼굴을 파편화하여 제시하는 것은 대학생의 얼굴을 정체성의 상징으로서가 아니라, 엉덩이·성기 등과 다를 바 없는 하나의 신체 부위로서 제시하는 것이라고 할 수 있다. 이처럼 대학생들의 얼굴을 파편화하는 것은, 대학생들의 얼굴이 더 이상 대학생들을 대표할 수 없다는 것을 보여줌으로써, 대학생들의 정체성이 불안정하다는 것을 나타내기도 한다.

이 장면에서 이처럼 대학생들의 얼굴을 조각내어 제시하는 것은 한편으로는 원작 『바보들의 행진』에 등장하는 대학생들의 처지와 관련이 있는 것으로 보인다. 『바보들의 행진』에서 대학생들은 "말만 큰대(大)자 대학생들뿐 따지고 보면 작을소(小)자 소학생만도 시세가 없"는 무능력한 존재들로 표현된다. 이들의 태도 또한 "전생에 몹쓸 죄를 지은 사람", "털 뽑힌 닭"[209] 같이 주눅이 들어 있다. 특히 『바보들의 행진』에도 등장하는 신체검사 에피소드에서는 신체검사를 받는 대학생을 무력하게 그려낸다. 대학생들은 교관의 구령에 따를 때 "옷을 벗으니 꿀린다. 어딘지 꿀려서 기가 팍 죽는다."고 한다. 이처럼 신체검사 에피소드에서도 대학생들은 기가 죽어 있는 모습이다.

그렇지만 신체검사 시퀀스의 전반적인 분위기와 이 시퀀스에서 전시된 신체의 활력을 고려했을 때, 대학생들의 파편화된 얼굴은 다른 방식으로 해석될 수 있다. 신체검사 시퀀스에서 대학생들의 얼굴은 파편화되고 있지만, 이는 활

---

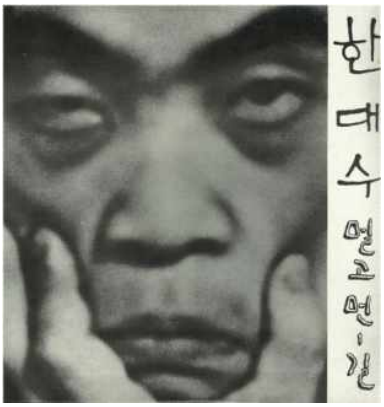
207) 신체의 클로즈업은 촉각적인 특성을 지닌다.(Thomas Elsaesser·Malte Hagener, 앞의 책, 229면.)

208) George Simmel, 「얼굴의 미학적 의미」, 앞의 책, 108~111면.

209) 최인호, 『바보들의 행진』, 예문관, 1974, 225면.

기차고 긍정적인 분위기 속에서 이루어지고 있다. 또한 얼굴이 파괴됨으로서 다른 신체부위들이 갖는 활력이 부각된다. 이처럼 이 시퀀스에서 대학생의 파편화된 얼굴은 특정한 정체성으로 환원되지 않는 대학생들의 활기찬 모습과 자유분방한 면모를 나타낸다고 해석될 수 있다.

이때 한국 모던 록의 창시자라 일컬어지는 한대수의 데뷔 앨범과, 1970년대의 대표적인 포크 가수들 중 한 명이었던 양병집의 데뷔 앨범에서도 유사한 얼굴을 발견할 수 있다는 점은 주목을 요한다. 한대수의 <물 좀 주소/옥의 슬픔(멀고 먼 길)>(신세계, 1974)와 양병집의 <서울 하늘 1/너와 나의 땅(넋두리)>(오리엔트/성음, 1974.3.)의 앨범 재킷은 가수의 눈코입이 간신히 들어갈 정도로 클로즈업된 얼굴 사진으로 되어 있다.



앨범 재킷들에는 가수들의 눈코입이 모두 들어가 있지만, 이들의 얼굴은 익숙하지 않은 크기로 확대됨으로써 낯섦을 유발한다. 이 앨범들이 이들의 데뷔 앨범이었다는 점을 고려했을 때, 이들의 사진은 어느 정도 '자기소개'라는 성격을 띠었다고 볼 수 있다. 프레임을 삐져나갈 듯한 사진들을 통해 자신을 소개함으로써 이들은 자신들, 나아가 자신들이 만드는 음악의 파격과 자유분방함을 표현하고 있다. 이 얼굴들보다는 한층 발랄하지만 <바보들의 행진>에 나타난 얼굴 또한 유사한 성격을 갖고 있으며, 기존의 틀에 구애받지 않는 자유분방한 인물상은 당대 청년의 상을 제공해주었을 수 있다.

이 앨범들의 수록곡들은 당국과 마찰을 빚었으며,[210] 이 앨범들의 커버 또한 당국의 불편함을 샀는데,[211] 이 또한 이 앨범들에서 형상화되는 청년들의 정

형화되지 않은 모습에 대한 불편함에 가까웠다고 할 수 있다. 다음에 인용한 장면(이하 목욕 장면) 또한 유사한 맥락에서 살펴볼 수 있다. 다음 장면은 병태와 영철이 미팅을 앞두고 몸단장을 하러 목욕탕에 가는 장면이다. 목욕 장면은 검열에서 화면 단축 판정을 받았으며, 단축된 부분은 병태와 영철이 사타구니를 씻는 장면(S#11 C#3)이었다.[212] <바보들의 행진> 이전에 '노출'로 검열당한 영화들의 면면을 살펴보았을 때, 목욕 장면에 대한 검열은 사뭇 이채롭다고 할 수 있다. 이전에 한국영화에서 '노출'이 문제된 경우 그 대상은 주로 여배우의 에로틱한 신체였다.[213] 이에 비해 목욕 장면에 등장하는 대학생들의 사타구니(그림4)는 성적(性的)인 대상으로 표현되고 있지 않다.[214] 이처럼 목욕 장면에 나타난 대학생들의 신체는 검열 기준은 물론이고, 당대 영화 관습의 테두리에도 속해 있지 않았다고 할 수 있다.

---

210) 한대수의 <물 좀 주소>는 물고문을 연상시킨다는 점이, 양병집의 <서울 하늘>은 가사의 내용이 도시의 삶에 대한 비판이라는 점이 문제가 되어 방송과 판매를 금지당했다.(문옥배, 『한국 금지곡의 사회사』, 예솔, 2004.)

211) 신현준, 『한국 팝의 고고학 1970』, 한길아트, 2005, 191면.

212) <바보들의 행진> DVD의 부록에 수록된 검열서류 참고.

213) 1965년에 감독이 음화제조죄로 집행유예를 받았던 <춘몽>의 경우, 여배우의 벗은 등을 노출했다는 것이 그 죄목이었다. 1969년 개봉한 <벽속의 여자>의 박종호 감독 또한 음화제조혐의로 입건되었는데, 남녀정사장면을 지나치게 묘사하여 물의를 일으켰기 때문이었다.(「정사장면 묘사한 영화감독 둘입건」, 『경향신문』, 1969.7.15.) 신상옥 감독의 <장미와 들개> 또한 개봉을 앞둔 1975년 11월에, 예고편에 검열 미필 장면이 3초 간 포함되어 있다고 허가를 취소당했다. 삭제된 장면은 남녀 주인공이 침대위에서 애무하는 장면과 침대 위에서 반라로 담배를 피우고 있는 장면이었다.(「映畵업계 不條理 된서리 「申프로」許可취소의 衝擊波」, 『경향신문』, 1975.11.29. 김미현 외, 앞의 책;한국영상자료원 홈페이지 참고.)

214) '벌거벗은 신체'를 다루는 고전적인 두 태도는 '미적(美的)' 관점이나 '성적(性的)' 관점인데, 신체검사 시퀀스에 등장하는 대학생들의 신체는 둘 중 어느 것에도 부합하지 않는 것이다.(이정하, 「시대의 논리와 감각의 논리-<바보들의 행진>, 혹은 파산하는 시간에 대한 신체의 존재증명」, 앞의 글, 327면. '벌거벗은 신체'를 다루는 고전적인 태도의 원 출처는 Jacques Aumont, "Contre le nu", in *Une Encyclopedie du nu au cinema,* ed. Yellow Now, 1993, 113면이다.)

그림1

그림2

그림3

그림4

그림5

이 장면에서는 특히 병태와 영철을 서로 잘 분간되지 않도록 촬영하고자 하는 의도가 엿보인다. 이 장면은 병태와 영철이 탕에 머리를 담그고 있는 쇼트(그림1)에서 시작되는데, 이 쇼트에서 물에 담긴 두 머리는 누구의 머리인지 잘 분간되지 않는다. 그림3에서는 머리에 비누칠을 하는 병태와 영철을 보여주는데, 이들의 머리와 얼굴이 비누거품에 덮이면서 누가 누군지 점차 분간이 어려워진다. 특히 둘 간의 분간이 제일 어려운 장면은 두 사람이 때를 미는 장면(그림4)이다. 두 사람이 때를 미는 장면에서, 카메라는 영철의 겨드랑이에서 사타구니까지 내려갔다가, 다시 병태의 발에서 겨드랑이로 거슬러 올라간다. 이와 같은 카메라워크를 통해 병태와 영철의 신체가 유사하다는 점이 강조된다.

이처럼 목욕 장면에서는 누구의 신체인지 모호해진 신체가 스크린을 가득 메운다. 앞에서 살펴본 '과잉'의 원리에서도 알 수 있듯이, 내러티브와 크게 관련이 없는 물리적인 요소는 오히려 관객의 주의를 끌게 된다. 이와 마찬가지로 화면에 등장하는 신체가 누구의 신체인지 불분명해짐으로써 오히려 신체의 싱싱한 질감에 주목이 쏠리게 된다. 이처럼 누구의 신체인지 모호한 가운데 활기만을 드러내는 신체와, 옷을 벗어도 거리낌이 없는 목욕탕에서 아이처럼 장난하는 청년들은 특정한 틀에 얽매이지 않는 자유로움을 보여준다.

청년영화에서 외부의 틀에 구속받지 않는 등장인물들의 면모는 등장인물들의 격의 없는 자세를 통해 표출되기도 한다. 청년영화의 등장인물들은 카메라를 의식하지 않은 듯한, 흐트러진 자세를 취하기도 한다. 그림1은 <별들의 고향>에서, 그림2는 <어제 내린 비>에서 인용한 것이다.

그림1

그림2

그림1은 르포 장면 중, 거리를 지나다니는 도시인들을 보여주다가 잠시 문오의 방을 보여주는 부분에서 인용한 것이다. 이 쇼트에서 문오는 카메라에 등을 보인 채 제멋대로 눕는다. 이 자세는 시나리오에서 '개구락지처럼 눕는 문오'라는 지문으로 표현되고 있는데, 이 또한 배우더러 아무렇게나 누운 모습을 보여주라는 지시라고 할 수 있다. 그림2에서 영후는 자신이 짝사랑하게 된 민정에게 배를 깔고 누워 연애편지를 쓰고 있다. 이 장면에서 영후는 팬티 바람의 둔탁한 신체를 가감 없이 드러내며, 한쪽 발로 자신의 다른 쪽 다리를 아무렇게나 벅벅 긁고 있다. 이처럼 흐트러진 자세로 누운 등장인물들의 신체는 우선 등장인물의 격의 없는 면모를 보여준다. 아무렇게나 누워 있는 이들의 신체는 이들의 무료함과 게으름을 보여주지만, 다른 한편으로 이는 격식을 갖추지 않은 태도와 연결된다. 이는 인물의 발을 전경(前景)에 내세워 촬영한 다음 장면들에서도 발견할 수 있다.

그림3

그림4

그림3은 <별들의 고향>에서, 그림4는 <바보들의 행진>에서 인용한 사진들이다. 그림3도 그림1과 마찬가지로 르포 장면 중 문오의 방을 보여주는 부분에서 인용한 것이다. 일반적으로 발을 노출하는 것은 금기시되며 때로는 예의가 아닌 것으로 간주된다. 따라서 발, 그것도 아무것도 신지 않은 맨발을 앞에 내세운 이들의 모습 또한 격식을 차리지 않는 이들의 면모를 보여준다고 할 수 있다.

최인호 감독의 <걷지 말고 뛰어라>[215]에는 <바보들의 행진>과 마찬가지로 파편화된 신체들이 등장하고 있어 주목을 요한다. <걷지 말고 뛰어라>는 최인호의 감독 데뷔작으로 최인호 자신이 각본을 쓰고 연출했다. 이 영화는 두 남자의 우정을 다루었으며, 여러 에피소드들로 이루어졌다는 점에서, 최인호가 원작을 제공하고 시나리오 작업에 참여한 <바보들의 행진>과 공통점을 갖는다. 다만 <바보들의 행진>에 등장하는 두 남자가 대학생이었다면, 이 영화에

215) 동아수출공사 제작, 1976.2.14. 국도극장 개봉.

등장하는 두 남자인 상민(하재영 분)과 길용(박은수 분)은 도시의 밑바닥 인생이다.

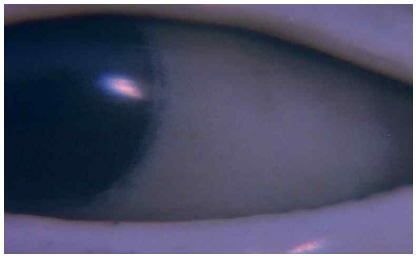


그림1

그림2

그림3

그림4

위 사진들은 상민과 길용이 가짜 신체 부위들을 파는 가게에서 가짜 신체 부위들을 구경하는 장면에서 인용한 것이다. 위 장면은 뒤룩뒤룩 굴러가는 눈에 대한 익스트림 클로즈업으로 되어 있는 그림1에서 시작한다. 그림1에서 의안(義眼)의 움직임과 질감은 실제 사람의 눈과 유사한 데 비해, 의안을 둘러싸고 있는 하얀 테두리는 사람의 살갗이 아닌 인공적인 사물처럼 느껴진다. 감독은 이 눈이 실제 사람의 눈인지 금방 분간해 내기 어렵게 함으로써 관객을 당혹감에 빠트리고자 의도했을 수 있다. 그림1 외에도 이 장면에서는 가짜 신체 부위들을 전시하는 데 집중하고 있는데, 클로즈업을 통해 가짜 신체의 세밀하게 만들어진 질감을 보여줌으로써 사람의 신체와 가짜 신체 부위 간의 유사성이 강조되고 있다. 이와 같은 유사성을 통해 인간의 신체와 비슷한 대상을 보는 낯섦과, 신체와 유사한 질감의 물건을 보는 데서 오는 매혹[216]이 동시에

216) 클로즈업은 볼 수 있는 대상이지 만질 수 있는 대상은 아니지만, 그럼에도 만질 수 있다는 감각, 친밀성을 제공한다.(“The close-up is an object of vision, not touch, but it nevertheless provokes a sense of the tangible, the intimate.”, Mary Ann

나타난다.

<걷지 말고 뛰어라>의 이 장면은 신체를 파편화하여 보여준다는 점에서 <바보들의 행진>과 유사하다. 그렇지만 <바보들의 행진>의 신체와 <걷지 말고 뛰어라>의 신체가 유발하는 분위기는 사뭇 다르다. <바보들의 행진>에서 특정한 정체성으로 환원되지 않는 신체의 활력과 자유분방함을 표현한 데 비해, <걷지 말고 뛰어라>에서 파편화된 신체는 인간이 사물로 대체될 수 있다는 두려움과 결부된다. 이 장면에서 길용은 상민더러 "(고무로 만든 가짜 손이: 인용자)꼭 니놈의 자존심 같다. 저 손은 산 것 같이 뵈지만 실상은 죽었거든."이라고 이야기한다. 이와 같은 길용의 말은 상민에게는 마지막 정신적 보루인 상민의 자존심조차 사물로 대체될 위기에 놓여 있는 상황을 전달하고 있다.

<걷지 말고 뛰어라>에서 이와 같은 파편화된 신체는 다음 사진들에서 나타나는 상민의 전신(全身)과 대비된다. 아래의 사진들은 상민이 술집에서 만난 여자와 하룻밤을 보내는 장면에 삽입된 인서트에서 인용한 것이다.

Doane, 앞의 글, 109면.) 특히 인간의 신체에 대한 클로즈업은 촉각적 성질을 갖는다.(Thomas Elsaesser·Malte Hagener, 앞의 책, 229면.)

길용은 상민더러 재미교포 행세를 해서 여자들을 유혹하여, 술을 공짜로 얻어먹자고 제안한다. 상민은 내키지 않지만 길용의 제안을 받아들여, 술도 공짜로 얻어먹을 뿐만 아니라 여자들과 하룻밤까지 보내게 된다. 상민이 그다지 내키지 않는 상태에서 성관계를 맺었음에도, 상민과 여자의 성관계 장면을 대체하는 인서트는 상민의 희열을 표현한다. 이 인서트 안에서 상민의 신체는 파도가 밀려오는 수평선의 이미지와 함께, 물신화와 왜곡된 인간관계로 점철된 도시 속에서 상민이 희구하는 자유를 나타낸다.

<걷지 말고 뛰어라>에서 파편화된 신체는 <바보들의 행진>에서와는 달리 부정적인 의미를 갖게 된다. <걷지 말고 뛰어라>에서는 대신 인물의 전신(全身)에 가치가 부여되어, 인물의 전신은 자유에 대한 열망을 상징하게 된다. <걷지 말고 뛰어라>에서의 자유는 앞에서 살펴보았던 다른 청년영화들의 신체에서 볼 수 있었던 자유분방함의 태도와는 다르다. <걷지 말고 뛰어라>에서는 태양을 배경으로 위를 향해 팔을 벌리고 선 상민의 알몸을 보여줌으로써, 상민의 알몸이 갖는 깨끗함과 건강함을 강조했다. 이를 통해 표현하고자 하는 자유는 성민에게 녹아 있는 태도라기보다는, 성민이 도달하고자 하는 피안에 가깝다.

이제까지 살펴보았듯이, 청년영화에서 신체를 제시하는 방식은 기존의 영화들과 차이가 있었다. 청년영화에서는 낯선 크기로 확대된 신체를 고스란히 보여주거나, 카메라를 의식하지 않는 듯한 등장인물들의 자세를 보여주었다. 이처럼 미적(美的)이지도 성적(性的)이지도 않은 청년영화의 신체는 국가권력의 테두리만이 아니라 기존 영화 관습에서 신체를 보여주는 방식에서도 벗어나 있었다. 이처럼 신체를 재현하는 규범에서 벗어난 청년영화의 신체는 격식에

얽매이지 않는 자유분방함을 가진 청년상을 상상할 수 있게 하였다.

4. 주제의식의 상투화와 청년영화의 쇠락

1975년을 지나면서 청년영화에서는 조금씩 변화가 감지된다. 청년영화의 감각성은 한국영화의 위상을 제고하고, 1970년대에 몰아닥친 한국영화계의 불황 속에서 관객들을 극장으로 불러 모은 요인이라 평가되었다. 그렇지만 청년영화의 감각성은 동시에, 주제의식이 결여되었다는 비난의 대상이 되기도 하였다. 하길종 자신도 청년영화가 "主題意識이 약하고 감각적인 영상의 재치에 급급"[217]하다고 비판한 바 있으며, 안병섭은 청년영화가 "소재보다 형식미를 갖추는 쪽으로 승화되어야 한다."[218]고 지적하였다. 이때 하길종이 말하는 주제의식의 내용은 "젊은이들의 意識世界" 및 "社會의 리얼"이었으며,[219] 안병섭의 형식미 또한 "보다 깊은 인생의 통찰" 및 "생의 근원적인 문제" 등의 주제적인 차원과 결부되어 있었다.[220]

계간 『영상시대』의 창간호를 보면, 청년영화 감독들이 이와 같은 비판을 받아들이고 있었다는 점을 알 수 있다. 『영상시대』는 신진 영화인들이 청년영화의 성공에 힘입어 결성한 영화예술운동 동인체인 '영상시대(1975.7.18.~1978.6.30.)'에서 발간한 영화전문 잡지였다. 『영상시대』 창간호에 실린 글들 중 영상시대의 지향이 가장 강하게 드러난 글은 하길종의 「새世代·새映畵·새精神」이라는 글이다. 하길종은 이 글에서 관객이 한국영화를 외면하고 있는 현상이 "영화적인 <재미>를 통해 스토리를 서술하는 일차적인 차원"을 떠나, "人間의 價値觀과 旣存 모랄을 再考하고 날카롭게 現實을 관찰"하도록 하는 "삶의 <意味>와 <價値>"[221]를 제공하지 못한 데서 비롯되었다고 보았다. 이

217) 하길종, 「영 시네마의 發芽-새로운 轉換期를 맞은 韓國映畵」, 앞의 글, 279면.
218) 安柄燮, 「可能性 보여준 韓國映畵의 점진적인 變化-作品으로 본 75년」, 『영화』, 1975.12, 27면.
219) 하길종, 「영 시네마의 發芽-새로운 轉換期를 맞은 韓國映畵」, 앞의 글, 같은 면.
220) "그래서 그들 젊은이들의 풍속이 가지는 의미가 생의 근원적인 문제와 결부될 때 그리고 그 표현양식에 있어 형식미를 갖출 때 이 감독들은 유행이 아닌 하나의 「에꼴」(流波)를 형성할 수 있을 것이다."(安柄燮, 「可能性 보여준 韓國映畵의 점진적인 變化-作品으로 본 75년」, 앞의 글, 같은 면.)

처럼 하길종은 한국영화의 불황이 관객에게 삶의 의미와 가치를 깨닫게 할 주제의식을 제공하지 못한 데서 비롯되었다고 보고 있다. 이와 같은 하길종의 글은 청년영화에 가해졌던 비판을 청년영화 감독들 또한 받아들이고 있음을 알 수 있게 한다.[222]

이때 '영상시대'에 예술계 인사들 또한 관여하고 있다는 점을 눈여겨볼 만하다. '영상시대'의 결성과 전개에 대해 실증적으로 고찰한 안재석은 영상시대의 구성원으로 영화평론가 변인식, 영화감독 김호선,[223] 이장호, 하길종, 홍파,[224] 이원세[225](이후 홍의봉[226])를 들고 있다. 그런데 계간 『영상시대』의 창간호(1977.7.20.)에서는 『영상시대』의 편집위원을 김승옥·김화영·안병섭·최인호·하길종으로, 운영위원을 강한영·김호선·박윤아·이경태·이한국이라 기록하고 있어, 더욱 광범위한 구성원이 『영상시대』 발간에 관여했을 것임을 짐작할 수 있게 한다.[227] 영상시대 위원들과 필진들의 면면을 살펴보면, 광범위한 영화계 인사

---

221) 하길종, 「새世代·새映畵·새精神」, 『영상시대』, 1977.7.20, 8면.

222) 영상시대의 대표적인 활동으로는 신인배우 선발, 순수 영화전문지인 계간 『영상시대』 발간 등이 있다. 영상시대의 활동은 당대 한국영화계의 여러 당면 과제들에 대한 영화인들의 대응이었다고 할 수 있다. 1970년대 한국영화계는 1960년대를 주름잡았던 여배우 트로이카 윤정희·문희·남정임이 활동을 중지한 뒤 스타 기근에 시달리고 있었으며, 몇 안 되는 인기 배우들은 겹치기 출연에 시달리고 있었다. 또한 당대 일간지 혹은 잡지 외에 영화비평만을 전문적으로 실을 수 있는 지면은 턱없이 모자라기도 했다.(안재석, 「청년영화 운동으로서의 '영상시대'에 대한 연구」, 앞의 글;이호걸, 「70년대 한국 여배우 스타덤 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 200면.) 이러한 상황 속에서 영상시대의 활동은 비록 실질적인 성과는 크지 않았지만, 당대 영화계의 여러 당면 과제에 대해 해결책을 모색해보고자 한 영화인들의 자발적인 시도였다는 의의를 부여할 수 있다.

223) 1941년생으로 유현목 감독의 조감독으로 활동하다 <환녀>(1974)로 감독 데뷔했으며, 1975년 조선작의 동명 소설을 원작으로 한 <영자의 전성시대>(김승옥 각색, 태창흥업 제작, 1975.2.11 국도극장 개봉)을 계기로 신진 감독으로 주목받았다.

224) 본명 홍정식, 1942년 생. 서라벌예술대학 문예창작학과를 수료하였다. 1967년 『신동아』 논픽션 모집에 월남참전기 「역사의 죄」로 입선하고, 1970년 『서울신문』 신춘문예 시나리오 부문에 「몸 전체로 사랑을」이 당선되면서 시나리오 작가로, 1971년에는 영화평론 부문에 「영화를 보는 눈」이 당선되면서 영화평론가로 등단하였다. 1973년 자신의 시나리오 <몸 전체로 사랑을>을 연출하여 감독으로도 데뷔하였다.

225) 1940년 생. 서라벌예술대학 연극영화과를 졸업하였다. 1968년 『동아일보』 신춘문예 시나리오 부문에 「수전지대」가 입선되었다. <수전지대>는 1968년 김수용 감독에 의해 영화화되었으며, 이후 이원세는 김수용 감독의 조감독으로 10년을 일하게 된다. 1971년 자작 시나리오 <잃어버린 계절>(1971)로 감독 데뷔하였다.

226) 1942년 생, 재미교포 출신 영화감독으로, 미국 이민세대들의 생활을 다룬 자신의 동명 베스트셀러 소설을 영화화한 <캘리포니아 90006>으로 1976년 감독 데뷔했다.

들이 참여하고 있을 뿐만 아니라 문학 비평가이자 교수인 이어령, 소설가 김승옥, 화가 천경자 등 여러 문화계 인사들이 참여하고 있다는 점이 눈에 띈다. 이 또한 '한국영화의 예술화'라는 영상시대의 지향에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 변인식이 쓴 창간사에서도 영화인들뿐만 아니라 다양한 문화계 인사들과 교류함으로써 영화예술의 발전을 추구하고자 한 의도를 발견할 수 있다.[228] 하지만 여기에는 한편으로 청년영화의 제도화·기성화라는 함정이 자리잡고 있었다.

1975년 후반 이후에 개봉된 청년영화들에서는 '감각적' 영상언어를 활용함으로써 청년영화의 정체성을 유지하면서도, 감각적인 영상언어를 통해 주제의식을 전달하고자 하는 양상이 보였다. 이때 감각적인 영상언어는 물신화와 소외라는 주제의식과 주로 접속하였다. 그렇지만 감각적인 영상언어로부터 주제의식을 곧바로 연상시키게 함으로써 청년영화는 상투화될 위험에 놓였다.

아까 살펴보았던 <내 마음의 풍차>의 예를 보아도 줌 인/줌 아웃을 통해 재화의 크기를 강조하는 기법은 재화의 압도적인 물신성을 곧바로 연상시키며, 재화를 촬영하는 빠른 속도의 카메라워크는 재화의 물신성이 유발하는 어지러움과 혼란스러움을 쉽게 떠올릴 수 있게 한다. <그래 그래 오늘은 안녕>에 나타난 재화의 몽타주 또한 명시적인 의미를 갖게 되면서 몽타주의 연결 자체가 갖는 새로움은 반감된다. 또한 TV의 보급·주간지의 확장 등 시각 매체가 범람하고 있던 1970년대의 상황 속에서 사물을 확대하거나 빠르게 촬영하여 전시하는 것이 얼마나 새롭게 여겨졌을지는 의문이다.

<걷지 말고 뛰어라>에 나타난 신체 또한 물신화와 소외의 맥락 속에 자리잡고 있었다. <걷지 말고 뛰어라>에서는 특히 사람의 통제를 벗어난 재화의

---

227) 잡지의 지면을 살펴보았을 때, 동인 외에도 필진으로 이어령·영화평론가 임영·영화감독 유현목, 합평에 촬영기사 정일성·실험영화작가 한옥희·카피라이터 이만재가 참여하였으며, 화가 천경자·촬영기사 장석준·서울신문 문화부장 송정숙·시나리오 작가 지상학 등이 수필을 실었다.

228) "이 기회에 한 가지 밝혀둘 것은 영상시대가 문호를 개방하여 어느 그룹의 동인지라는 형식의 테두리에서 벗어나, 영화를 만들고 사랑하는 모든 이들의 반려가 되었다는 점이다. 따라서 앞으로 영상시대는 영화를 만드는 이와 영화를 사랑하는 이들의 가교가 되어 낙후된 영화예술에 르네상스를 이룩하는 일에 적으나마 정성을 함께 모으려 한다. 비단 영화 뿐만이 아닌 영화예술과 관련되는 여러 예술분야와도 횡적인 유대를 맺어 영상의 대화를 가능한한 폭넓게 전개할 것이다."(변인식, 「映像時代를 내면서」, 『영상시대』, 1977.7.20.)

위력을 형상화하는 데 집중하는 양상이 나타난다. 상민과 길용이 신체의 모형들을 구경하는 장면 또한 그와 같은 맥락 속에 자리 잡고 있었던 것이다. 이 장면에 등장하는 파편화된 신체는, 인간의 신체와 유사한 데다 조각난 신체라는 점에서 인간이 사물로 대체될 수 있다는 공포를 극명하게 드러낸다. 파편화된 신체와는 달리 햇빛을 받고 두 팔을 벌린 채 선 상민의 전신은 신체를 미적(美的)으로 형상화하고자 한 의도의 소산이라 볼 수 있다. 이때 두 팔을 하늘 위로 벌린 상민의 열린 자세는 물신화의 위협으로부터 자유롭고자 하는 상민의 희구를 나타낸다.

하지만 위에서도 살펴보았듯이, 청년영화의 새로움은 이전의 '규범'과는 다른 방식으로 신체를 보여줌으로써 특정한 틀로 수렴되지 않는 청년상을 형상화했다는 데 있었다. 이를 고려했을 때 <걷지 말고 뛰어라>에서도 기존의 구속에서 벗어난 신체를 보여주고는 있지만, 신체가 가질 수 있는 가능성을 상투적인 영역으로 축소하고 있다는 점을 한계라고 볼 수 있다.

이제까지 살펴보았듯이, 1975년 하반기 이후의 청년영화에서는 '감각성'에 대한 비판을 받아들여 주제의식을 도입하고자 하는 시도가 나타나지만, 오히려 주제의식의 도입으로 인해 청년영화의 감각성이 진부해지며, 감각성을 통해 포착된 새로운 국면들이 퇴색하고 있는 양상을 볼 수 있다. 1975년 하반기~1976년경에 개봉된 청년영화들이 관객의 관심 속에서 잊혀 갔다는 점 또한, 청년영화의 변화된 '감각성'이 청년영화에 대해 관객들이 기대한 새로움을 충족시켜주지 못했다는 것을 알 수 있게 하는 것이다.

1976년의 대마초 파동으로 인해 청년문화논쟁이 잠잠해진 1977년 이후에는 기존의 청년영화와는 다소 다른 성격의 청년영화들이 등장한다. 이 영화들은 청년영화라는 명칭을 사용하면서도, 이전의 청년영화와 차별화된 점들을 내세움으로써 관객에게 소구하는 양상을 보였다. 김호선 감독의 <겨울여자>와 하길종 감독의 <속 별들의 고향>이 이에 해당한다. 김호선 감독의 <겨울여자>(화천공사 제작, 1977.9.27. 단성사 개봉)는 조해일의 동명 베스트셀러를 원작으로 하였으며, 감독과 <영자의 전성시대>에서부터 호흡을 맞춰 온 김승옥이 각본을 맡았다. 하길종 감독의 <속 별들의 고향>(화천공사 제작)은 <별들의 고향>의 속편으로 최인호가 각본을 썼으며, 1978년 11월 16일 명보극장에서 개봉했다.

<겨울여자>와 <속 별들의 고향> 모두 기존의 청년영화와 견주어지면서 청년영화와는 달리 작품성을 갖춘 영화라고 홍보되었는데, 그 작품성의 주된 근거 중 하나는 보다 심도 깊은 주제의식이었다. 『경향신문』의 1977년 9월 24일자 <겨울여자> 광고에서는 이화를 경아와 견주고 있으며, <겨울여자>가 <별들의 고향>을 능가하고 <별들의 고향>의 인기와 화제를 재연(再燃)할 것에 대한 기대감을 드러내고 있다.[229] <속 별들의 고향>은 청년영화라는 명칭을 들어 홍보되고 있는데, 이때 <별들의 고향>뿐만 아니라 <겨울여자>까지 청년영화의 범주에 묶이고 있다는 데 주목할 필요가 있다.[230] 이는 <별들의 고향>과 <겨울여자>의 제작사가 모두 화천공사라는 점을 내세우기 위한 것이기도 하지만 어느 정도 당대의 인식을 반영한 것이기도 하다. 앞서 살펴보았듯이 <겨울여자>도 이미 홍보에서 청년영화와 견주어지고 있었으며, 베스트셀러 소설의 영화화 자체가 청년문화와 관련된 현상처럼 인식되기도 하였다.[231]

그런데 이 두 영화들은 1975년 이전의 청년영화와 견주어지고 있음에도, 주제의식 혹은 작품성의 차원에서 이를 능가하는 영화로 차별화되고 있었다. 우선 <겨울여자>의 경우, "지난날 흔히 보았던 「청춘영화(청년영화: 인용자)」의 일상성"을 벗어나 "진실과 실체를 발견해 내려는 노력"을 보여주었다는 점을 들어 홍보되고 있다.[232] 이처럼 <겨울여자>가 작품성을 갖추었다고 내세울 수 있었던 것은 '진실과 실체'를 추구하는 주제의식에 힘입은 것이었다. 정작 이 '진실과 실체'가 무엇인지는 홍보에서 확실치 않지만, 남자들에게 성을 제공함으로써 사회 문제에 눈뜨고 결혼을 거부하는 이화의 모습을 통해, 성의

229) "斷然코 「별들의 故鄕」을 능가할 기세?/캠퍼스에서...家庭에서...<非常한 話題, 벌써부터 再燃>(「겨울여자 광고」, 『경향신문』, 1977.9.24.)

230) "화천공사는 청년영화의 산실로 큰 주목을 모았습니다. <별들의 고향><겨울여자> 등 뼈길만한 작품을 만들어낸 이회사는 지난 4년만에 땀나는 기획을 거쳐 오늘 <별들의 고향 속편>을 야심만만하게 만들어 냈습니다. 당신은 또 놀라실 것입니다."(「속 별들의 고향 광고」, 『동아일보』, 1978.11.15.)

231) 안건혁은 <속 별들의 고향> 외에도 한수산의 <부초>가 청년문화의 가능성을 다시 확인시켜주고 있다고 봤다.(안건혁, 「人氣작가 作品 제작하면 히트-베스트 셀러 속속 映畵化」, 『경향신문』, 1978.11.29.) 이대 교육과 정영숙 양 역시 소위 '70년대 작가'에 의한 세대교체를 청년문화의 일환으로 보고 있으며, <겨울여자>의 흥행 역시 유사한 차원에서 보고 있다.(안건혁, 「自主文化의 再定立 (3) 통기타·생맥주 方向 잃은 靑年文化」, 『경향신문』, 1978.1.6.)

232) 「젊음 그린 영화 「겨울여자」」, 『동아일보』, 1977.9.26.

탐구를 통해 사회 문제를 깨닫고 가족 이기주의를 비판하고자 한 주제의식을 읽어낼 수 있다.

이처럼 <겨울여자>가 주제의식을 통해 작품성을 높이고자 한 시도는 청년영화에 대한 당대 비평의 요구사항 또한 충족시켰던 것으로 보인다. 이와 관련해서 영화평론가 김종원의 글은 주목을 요한다. 김종원은 <겨울여자>의 영상을 "감각적"이라 표현하면서도, 그것이 "그동안 몇몇 영화 작가에 의해 시도된 이른바 '새로운 영화 문법의 추구'와는 달리", "문학 청년적인 객기의 차원을 넘어선 형식미"를 가지고 있다고 보았다.[233] 여기에는 <겨울여자>가 감각적이면서도 청년영화와 다르며, 청년영화에 결여되었다고 평가된 형식미를 성취했다는 인식이 드러나 있다.

<속 별들의 고향> 역시 '순문예영화'라는 점을 들어 전편이기도 한 <별들의 고향>과의 차별화를 시도하고 있다.[234] 문오의 헌신과 희생을 통해 인간 소외를 극복할 수 있는 사랑의 필요성을 역설하고자 했다는 감독의 말을 통해,[235] <속 별들의 고향> 또한 보다 보편적이고 근원적인 주제의식을 채택했다는 점을 작품성의 근거로 내세우고 할 수 있다. 특히 『동아일보』의 1978년 11월 23일자 <속 별들의 고향> 광고에서 참여자들의 이름을 열거하면서, 이 영화에 대한 이들의 자부심을 드러내고 있다는 점은 특기할 만하다.[236] 여러 인원들이 새롭게 추가되기는 했지만 이 인원들 중 다수가 예전에도 청년영화에 참여한 인원들이다. 그렇지만 1976년 이전의 청년영화에서 이들을 소개하는 방식과 이 광고에서 이들을 소개하는 방식은 사뭇 다르다. 이전의 청년영화에서도 최인호 등의 이름을 내세우고 있지만, 주로 이들이 몰고 온 인기와 화제를 내세우고 있다. 이에 비해 <속 별들의 고향>에서 이들의 이름은 이 영화의 작

---

233) 김종원, 「디테일 표현에의 접근-金鎬善 감독 <겨울 女子>」, 『영상시대의 우화』, 제삼기획, 1985, 270~271면.

234) 이 영화는 문학사상의 후원을 받기도 하였다. "전편과는 달리 순문예영화인 이 작품을 문학사상이 후원합니다."(『동아일보』, 1978.11.15.)

235) "본격적인 사랑의 이야기를 한 번 그려보고 싶었다. 오늘과 같은 인간관계의 소외 속에서 가장 필요한 것이 사랑 아닌가...."(「나래 꺾여 방황하는 겨울 나비, <속 별들의 고향> 촬영 현장」, 하길종, 『하길종 전집3: 자료편』, 앞의 책, 227면. 원 출처 『주간중앙』, 1978.5.21.)

236) "이 사람들(최인호, 장미희, 하길종, 정일성, 신성일, 송창식, 차정남)과 다른 많은 사람이 애써 만든 영화/이 자신만만함을 바로 당신이 나무라주십시오."(『동아일보』, 1978.11.23.)

품성을 보증해주는 역할을 하고 있다.

<속 별들의 고향>에서는 이들의 이름을 통해 식견 있는 관객에게 소구하거나, 적어도 식견 있는 관객에게 소구하는 영화라는 이미지를 형성하고자 했던 것으로 보인다. 영화 홍보에서 감독·원작 작가·시나리오 작가·주연 배우·OST 작곡가를 내세우고 있다는 점 자체는 특이할 것이 없는데, <속 별들의 고향>에서는 스태프들의 이름까지도 제시하고 있다.[237] 이는 이 영화에 노련한 구성원들이 참여하고 있다는 것을 알릴뿐만 아니라, <속 별들의 고향>이 영화의 효과를 세밀하게 파악해 가며 영화를 보는 관객을 대상으로 하고 있다는 점을 내세우는 것이기도 한다. 『매일경제』의 1979년 1월 1일자 광고에 등장하는 '知性人波' 역시 <속 별들의 고향>이 겨냥하고 있는 관객이 지식수준이 높은 관객이라는 점을 나타내는 말이다. 이때 이 '지성인파'에 실체가 있었다기보다는, 이와 같은 수식어를 통해 <속 별들의 고향>이 작품성 있는 영화라는 점을 내세우고자 하는 데 가까웠다고 볼 수 있다.

이와 관련해서 <겨울여자>가 단성사에서 개봉했다는 점에 주목할 수 있다. 스크린쿼터제 이후로 한국영화도 상영하게 되었지만, 단성사는 이미 1950년대 말부터 외화(外畵, 외국영화) 상영관이었다.[238] 특히 단성사는 외화 상영관 중에서도 양질의 영화관이라고 여겨져 왔으며,[239] 단성사의 고정 관객은 단성사에서 방화를 걸면 외면할 정도였다.[240] 아울러 1970년대 들어 관객의 외화 선호 현상이 심화되었으며, 그것이 어느 정도는 방화에 대한 부정적인 선입견으로 인한 것이었다는 점을 고려했을 때, 단성사 관객은 주로 외국영화, 그 중에서도 상대적으로 수준 높은 외국영화를 선호했던 관객[241]이었다고 추정할 수

---

237) 정일성은 촬영기사로, 액션영화(<홍콩의 마도로스>, <지하실의 7인> 등), 문예영화(<화녀>, <충녀>, <파계>) 등 다양한 영화에 참여했다. 조문진 감독·홍파 각본의 <호기심>(1974), 김호선 감독의 <환녀>(1974), 하길종 감독의 <바보들의 행진>(1975)에 참여하는 등 청년영화인들과 여러 번 활동했다. 차정남은 조명기사이다.

238) 외화관과 방화관(邦畵館; 한국영화 상영관)의 구분은 대체로 1950년대 말부터 있었던 것으로 보인다.(이효인 외, 앞의 책, 196면.)

239) 이길성, 앞의 글, 36면.

240) 이는 1930년에 출생하여 1963년부터 단성사 선전부장으로 일했으며, 1966년부터 영업부장까지 겸하게 된 이용희 구술자의 구술을 참고한 것이다.(한국영화사연구소 편, 『2010년도 한국영화사 구술채록연구시리즈 <주제사> 1960~1970년대 영화관 1 조상림·이용희』, 한국영상자료원, 2010, 226면.)

241) 1970년대는 개봉관과 재개봉관 간의 분담 구도가 심화되었던 시기이기도 했다. 재개봉관은 개봉관의 상영 기간이 끝난 후에 필름을 받아 영사하는 영화관으로, 순번에

있다. 따라서 <겨울여자> 또한 이와 같은 식견 있는 관객에게 소구했다는 점을 알 수 있다.[242]

이처럼 1977년 이후의 청년영화들은 청년영화라는 명칭으로 불렸으며 이전의 청년영화들과 유사한 구성원들이 참여했지만, 그 의미는 사뭇 달라져 있었다. 청년영화에 참여한 구성원들은 엘리트로서의 성격을 갖게 되었으며, 청년영화 또한 작품성을 바탕으로 심도 깊은 주제의식을 전달함으로써 식견 있는 관객에게 소구하는 영화라는 성격을 갖게 되었다. 물론 이전의 청년영화들과 유사한 구성원들을 공유한다는 점에서, 관객이 이 영화들에 기대했던 점 또한 청년영화 특유의 감각성이었을 것이라 할 수 있다. 이 두 영화, 특히 <겨울여자>가 폭발적인 흥행을 거두었다는 점[243]에서 이 두 영화는 관객의 기대 또한 충족시켰다고 볼 수 있다. 이는 초기 청년영화의 생산자들이 참여했다는 점 외에도, 청년영화 생산자들이 감각성을 어느 정도 추구함으로써 관객의 시청각적인 만족을 이끌어낸 데서 기인했다고 볼 수 있다.

그런데 1977년 이후의 청년영화들에서 나타난 감각성의 양상은 상당히 다르며, 이는 다분히 의도된 것으로 보인다. <속 별들의 고향>을 연출한 하길종은 "감각적인 묘사보다는 '오소독스'한 연출에 의한 차원 높은 '멜로드라마'"를 만들겠다고 했다.[244] 실제로 이 영화에서는 내러티브를 벗어나는 시청각적 요소들의 사용이 자제되어 있으며, 사용되었다고 하더라도 분명한 상징적 의미를

따라 2번관·3번관 등으로 나뉘었다. 개봉관은 주로 도심 지역에, 재개봉관은 주로 도시 외곽 지역에 자리 잡고 있었으며, 시설 또한 개봉관이 한층 양호했다. 주요 관객 집단도 차이가 있어, 개봉관은 주로 학력수준과 경제수준이 높은 관객들, 재개봉관은 주로 도시 외곽에 거주하는 하층 젊은이들에게 선호되었다.

개봉관과 재개봉관에서 외국영화 선호 현상은 공통되게 나타났으나, 선호되는 외국영화의 양상은 다소 달랐다. 아카데미 상 수상 영화 등 '작품성'을 바탕으로 소구한 영화들은 주로 개봉관에서 호응을 얻었지만, 재개봉관에서 그다지 인기를 끌지 못하였다.(이길성, 앞의 글, 78~88면.)

242) 광고에서도 "70年 傳統의 團成社가 어째서 이 邦畵秀作을/秋夕 특선푸로로 嚴選했을까?"라는 점을 내세우고 있다. 특히 추석은 1970년대 극장가의 성수기였다.(『경향신문』, 1977.9.24.)

243) <속 별들의 고향>은 서울 관객 수 298125명으로 개봉 다음 해인 1979년에 한국영화 흥행 1위를 기록했다.(영화진흥위원회 홈페이지 참고) 특히 <겨울여자>는 133일의 상영기간 동안 585775명을 동원했는데, 이 기록은 1990년 <장군의 아들>(67만 9천)에 가서야 깨졌다.(한국영상자료원 홈페이지 참고)

244) 「나래 꺾여 방황하는 겨울 나비, <속 별들의 고향> 촬영 현장」, 하길종, 『하길종 전집3: 자료편』, 앞의 책, 227면.

갖고 사용되고 있다. 특히 <속 별들의 고향>에서 해변가에 대한 몽타주(그림 1~3)들은 문오의 황폐한 내면 상태, 문오가 희구하는 상태를 은유하는 담론 몽타주로 기능하고 있다.

그림1

그림2

그림3

그림1에서 바닷가의 황량한 분위기는 문오의 황폐한 내면을, 이 풍경 속에서 유일하게 도드라지지만 역시 갈피를 모르고 위태롭게 바람에 날리고 있는 빨간 우산은 그의 위태로운 상태를 나타낸다. 영화가 전개되면서 인서트 화면이 지시하는 상황 자체 역시 점차 구체적으로 변해 간다. 어린 경아의 죽음 이후에 등장하는 몽타주들(그림2, 3)에서는 해변가에서 문오와 수경 그리고 어린 경아가 뛰어노는 장면, 문오와 수경이 춤추는 장면 등 문오가 바라는 상태를 보다 직접적으로 보여준다. 이를 통해 경아의 죽음 이후에 등장하는 인서트들

은 문오가 처한 현실과 그가 바라는 상태 간의 낙차를 강조함으로써, 문오의 좌절감과 열망을 증폭하여 전달한다. 또한 문오가 처한 상황과, 사랑이 성취된 상황을 대조함으로써 이는 사랑의 필요성을 역설하는 기능을 한다. 이처럼 인서트 화면은 점차 구체적인 상황과 의미를 갖게 되면서 주제의식을 점점 직접적으로 전달하는 데 기여한다.

이처럼 주제의식을 설명하기 위해 사용됨으로써, 몽타주의 특성 역시 기존 청년영화와는 달라지는 양상을 보인다. 우선 <별들의 고향>의 몽타주에 비해 <속 별들의 고향>의 몽타주에서 이미지의 형태는 훨씬 복잡하며, 화면의 지속시간 또한 한층 길어지는 양상을 보인다. 이는 내러티브로부터 비교적 독립적인 사물의 물리적인 요소들로부터 효과를 창출하던 <별들의 고향>에 비해 <속 별들의 고향>의 몽타주는 내러티브를 전달하고 있기 때문이다. 앞서도 언급했듯이 눈은 귀에 비해 처리할 일이 더 많은데, 내러티브를 전달하기 위해서는 아무래도 복잡한 이미지와 느린 편집 속도가 유리할 것이다.

이는 <겨울여자>의 경우에도 마찬가지로, 몽타주들은 석기의 숭고한 의지를 형상화하기 위해 비교적 일관되게 쓰이고 있다. 다음 사진들은 <겨울여자>[245]에서 인용한 것들로, 이화의 두 번째 남자이자 학생운동에 가담한 대학생인 석기가 음악을 듣는 장면에서 인용한 것들이다. 이 장면에서 나오는 음악은 베르디의 오페라 "나부코" 중 '히브리 포로들의 합창'으로, 석기를 상징하는 음악이다. "나부코"는 아시리아의 왕 나부코가 히브리인들을 핍박하다가 자신의 과오를 깨닫고 여호와에 대한 신앙을 갖게 된다는 내용의 오페라로, 이 노래는 나부코에게 노예로 잡혀 간 히브리인들이 부르는 이 노래이다. '히

245) <겨울여자>의 줄거리는 다음과 같다: <겨울여자>는 이화(장미희 분)와 세 남자들의 에피소드들로 이루어져 있다. 이화의 첫 남자는 그녀가 고등학생일 때 몰래 편지를 보내오던 남자 요섭(신광일 분)이다. 그는 이화가 대학을 들어가자 정체를 밝힌다. 요섭은 부잣집 아들이지만, 부모의 과보호로 인해 극도로 내성적인 성격을 갖게 된 인물이다. 요섭의 별장에서 요섭이 이화를 안으려 하자 놀란 이화는 도망치고, 요섭은 이를 비관하여 자살한다. 이후 이화는 남성의 구애를 거절하지 않기로 결심한다. 이화의 두 번째 남자는 학생운동을 하는 대학생 우석기(김추련 분)이다. 우석기 덕분에 이화는 사회 문제에 눈을 뜨게 되지만, 정학을 당하고 군대에 간 우석기는 제대하지 못한 채 사망한다. 이화의 세 번째 남자는 그녀의 고등학교 시절 은사인 허민(신성일 분)이다. 허민은 아내와 이혼한 뒤 홀로 고독하게 살고 있다. 이화는 그런 허민을 위무하면서도, 허민이 결혼을 요구하자 거절한다. 결국 이화는 허민과 전처의 재결합을 주선한 뒤 홀로 떠난다.

브리 노예들의 합창'이 갖는 맥락과, 노래의 웅장함은 학생운동에 가담한 석기의 정체성을 효과적으로 전달하고 있다.

그림1

그림2

그림3

그림4

이 장면에서는 지휘자의 초상화, 베토벤의 석고상, 로 앵글(low-angle)로 촬영된 동상, 음악감상실 벽에 그려진 군중, 곤봉에 맞아 피 흘리는 석기 자신,

말 그림으로 된 몽타주가 제시된다. 이는 석기가 음악을 듣다가 갈수록 상념에 젖어드는 상태를 구현한 것이라 할 수 있다. 지속 시간, 줌인/아웃을 통해 창출되는 움직임은 음악의 전개에 맞게 제시되다가 점차 음악의 전개와 어긋나게 된다. 이 음악이 등장할 때의 첫 세 쇼트들은 음악의 마디에 맞게 커트되어 있으며, 줌인/아웃을 통해 창출되는 인서트들의 움직임은 음의 흐름과 조응한다. 그림2를 천천히 패닝하던 카메라는 갑작스럽게 동상(그림3)의 줌인·아웃으로 이어지고, 그 뒤로 피 흘리는 석기의 모습이 등장한다. 석기는 이처럼 음악을 들으며 상념에 젖다가 갑자기 충격적인 기억을 떠올리고 있는 것이다.

이 장면은 <별들의 고향>의 음악 감상실 장면과 마찬가지로 음악 듣는 경험을 구현하고 있지만, <별들의 고향>의 경우와는 달리 이 장면에서 음악은 관객의 지적인 작용을 건드리고 있다. 이처럼 위의 몽타주는 관객에게 분명한 의미를 전달한다. 이 몽타주에 등장하는 여러 이미지들 또한 지도자·선각자 등을 환기하여, 석기의 운동권 학생으로서의 정체성을 나타내고 있다. 이 인서트의 색감과 인서트들 속의 이미지들 또한 클래식 음악의 웅장하고 고풍스러운 분위기와 조응하여, 석기가 갖는 운동권 학생으로서의 정체성이 숭고하다는 점을 부각시키고 있다.

이처럼 1977년 이후의 청년영화들은 내러티브로 완전히 귀속되지는 않는 시청각적 요소를 사용한다는 점에서 청년영화와 맥이 닿아 있지만, 그 의도는 완전히 다르며 양상도 상당히 달라졌다. 몽타주를 이루는 쇼트들 안에 나타나는 이미지는 훨씬 복잡해졌으며, 쇼트들 하나하나가 각기 의미를 갖게 되었다. 몽타주를 이루는 쇼트들의 지속시간 역시 상대적으로 길어졌다. 관객의 감관을 자극하고자 했던 이전 청년영화들의 몽타주와는 달리 1977년 이후 개봉된 청년영화들의 몽타주들이 서사와 주제의식을 전달하고자 했다는 점에서 이는 어떻게 보면 자연스러운 귀결이었다.

요컨대 1977년 이후 청년영화는 다분히 엘리트화(化)하며, 주제의식의 면면이나 '과잉'을 사용하는 방식 역시 변화했다. 이는 비평의 요구를 청년영화 생산자들이 받아들인 결과지만 1977년 이후의 청년영화들 역시 관객의 호응을 얻었다는 점은 이와 같은 측면으로만은 설명될 수는 없다. 우선 시청각적 자극의 범람 자체는 더 이상 새로운 일이 아니게 되었다. <별들의 고향>이 개봉

되기 직전인 1973년에 TV 보급률은 20%를 간신히 넘는 수준이었지만(20.7%), 75년에는 30.4%, 77년에는 55.7% 등 해마다 가파른 보급 속도를 보였다. 78년에 이르러서는 TV 보급률이 70%를 넘어서게 되었으며(70.7%), TV 보급률이 80퍼센트에 육박하게 된 79년(78.5%)은 컬러 TV의 보급을 앞둔 해이기도 했다. 이처럼 대중들에게 주어지는 시청각적 자극은 날로 새로워져 갔으며, 청년영화의 감각성 역시 더 이상 도시성이나 세련됨을 담보하기 어려웠을 것이다.

유신 말기로 치달으면서 정권의 억압이 심화되면서 대학생 문화 또한 변화하는 양상을 보이기도 했다. 1971년 10월 15일 위수령 발동 이후 대학의 학생운동은 지하조직화되었는데,[246] 1977년 10월부터는 학생들의 시위투쟁이 되살아났다. 10월 7일 서울대 사회학과 심포지엄 때 발생한 시위는 긴급조치 9호 이후 1천 5백여 명이 참가한 '최초의 대규모 시위'였으며, 이후 연세대·이화여대 등에서도 활발한 시위가 있었다. KSCF(한국기독학생회총연맹)의 중요 학생 사건 일지를 보아도 학생 사건은 긴급조치 9호가 선포된 1975년엔 10건, 1976년엔 13건, 1977년엔 23건, 1978년엔 31건으로 급증했음을 볼 수 있다.[247] 마당극 운동의 기원이 된 1970년대의 대학 탈춤반들이 동일한 목적이나 이념보다는 연극·민속학·민중생활·취미활동 등 다양한 관심사를 지니고 있었다는 점[248] 역시 대학생 문화가 1970년대 후반부터 본격적으로 정치화되었을 것이라고 짐작할 수 있게 한다. 1975년 이후 청년의 함의가 대학생으로 정착되었다는 점을 고려했을 때,[249] 이와 같은 대학생 문화의 정치화는 청년상의 변화, 나아가 청년문화에 대한 재인식을 야기했을 수 있다.

이처럼 청년영화에 나타난 변화는 비평의 요구만이 아니라 당대의 요구에 부응한 것이라 할 수 있다. 그렇지만 담론 몽타주 등, 주제의식을 전달하기 위해 시청각적 요소를 활용한 것 자체는 청년영화 이전의 영화들에서도 찾아볼 수 있었던 점이었다. 이에 따라 청년영화가 장르로서 갖는 변별성은 많이 약화되었다고 볼 수 있다. 1979년에 <병태와 영자>를 마지막으로 청년영화는 쇠락하게 된다. <병태와 영자>는 일상의 의미가 가족으로 축소되고 있다는 점, 일

---

246) 오제연, 「1960~1971년 대학 학생운동 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2014.
247) 강준만, 『한국현대사산책: 1970년대편』, 앞의 책.
248) 문호연, 「연행예술운동의 전개」, 『문화운동론』, 공동체, 1985.
249) 송아름, 앞의 글, 147면.

상의 여러 모습들을 전시하기보다는 병태와 주혁의 대결이라는 정형화된 공식을 도입했다는 점에서 한계를 갖는다고 할 수 있다.

이와 관련해서 대마초 파동으로 인한 침묵을 깨고 1980년에 돌아온 이장호가 <바람 불어 좋은 날>[250]을 연출한 것은 사뭇 상징적인 사건이라 할 수 있다. 이 영화에서도 젊은이들이 주인공으로 등장하고 있지만 이들은 중국집·이발소·여관에서 일하는 빈곤한 젊은이들이다. 또한 이 영화에서는 주인공 젊은이들의 생활을 매개로 당대의 사회적인 모순을 전면화하여 내세우는 데 초점이 맞춰져 있으며, 내러티브와 독립적인 '과잉'의 사용이 자제되어 있다. <바람 불어 좋은 날>에서 보이는 이와 같은 변화는 청년 소재 영화가 접어든 새로운 국면을 암시하고 있다고 할 수 있다.

5. 결론

본 논문에서는 1970년대 청년영화의 '감각성'에 대해 고찰함으로써, 이전 시기 영화들과 변별되는 청년영화의 특성에 대해 규명하고자 했다. 청년영화는 감독과 관객의 인구학적·사회학적 세대를 바탕으로 규정되어 왔지만, 정작 청년영화가 '청년'이라는 말로 수식된 요인은 청년영화의 새로움에 있었다. 이에 본 논문에서는 '감각적'이라는 수식어가 청년영화의 새로움을 가리키면서, 청년영화를 규정하는 말로 쓰였다는 점에 주목하였다. 이에 본고는 청년영화에 대한 당대 비평의 용례들과, 이전 시기에 '새롭다'고 여겨졌으며 '감각적'이라고 수식된 문화 산물들을 바탕으로 '감각성'을 정의하고자 했다. '감각성'은 우선 청년영화의 영상언어로, 내러티브로 귀속되지 않는 물리적 자극인 '과잉'을 제공하는 청년영화의 특성을 나타낸다. '감각성'은 또한 일상의 편린들을 소재로 다루는 청년영화의 특성을 의미한다.

2장에서는 청년영화가 '감각적' 영상언어를 바탕으로 '청년'과 접속되는 양상에 대해 고찰하였다. 청년영화의 감각적 영상언어는 관객에게 시청각적 '과잉'을 제공하는 양상으로, 시각적으로는 주로 몽타주 기법을 통해, 청각적으로는 주로 영화음악이나 여타 청각적 장치의 '과잉'을 통해 내러티브에 균열을 내는

250) 명보극장 1980.11.27. 개봉, 관객동원 100228.

방식으로 나타났다. 청년영화의 몽타주 기법은 시청각적 자극으로 가득 찬 도시 환경을 경쾌한 편집을 통해 보여줌으로써, 변화된 도시 환경에 익숙한 존재들로서의 청년을 상상할 수 있게 하였다. 청년영화의 청각적 '과잉'은 등장인물이 패배하는 서사에 균열을 냄으로써 기존 젊은이 서사물에 나타난 태도와 구별되는 태도를 보여주기도 하였다.

3장에서는 청년영화에서 기존 청년상(像)과 거리를 둠으로써 나름대로의 청년상을 구축하는 양상들에 대해 고찰하였다. 기존의 젊은이 영화들이 몇몇 이상화된 젊은이들의 서사를 중심으로 전개되면서 이들의 서구적 생활상을 극대화하여 전시하는 데 집중했다면, 청년영화에서는 청년들의 일상을 다룸으로써 일상의 활기차고 역동적인 가능성을 보여주거나, 파편화되거나 흐트러진 자세로 있는 신체들을 보여줌으로써 특정한 틀에 구속받지 않는 청년상을 형상화하기도 했다.

청년영화의 '감각성'은 한편으로는 청년영화 주제의식이 결여되게 한 요인이라는 이유로 비판을 받았다. 1975년을 지나며 제작된 청년영화들에서는 이와 같은 비판을 받아들여, 주제의식의 전달을 위해 감각적 영상언어를 활용했다. 이와 같은 청년영화의 변화에 관객 역시 호응했던 데는 이미 시청각적 자극의 범람 자체가 대중에게 새로운 것이 아니게 된 상황, 청년이 대학생을 의미하게 된 상황에서 대학생 문화가 정치화되었던 상황이 영향을 미쳤을 수 있다. 하지만 이는 청년영화의 '감각성'이 갖는 '새로움'을 퇴색하게 했으며, 청년영화의 장르적 변별성을 상실하게 하는 결과를 낳았다. 결국 청년영화는 장르적으로 소멸하게 된다.

참 고 문 헌

1. 기본 자료

최인호,『별들의 고향 上, 下』, 여백, 2013.
최인호,『바보들의 행진』, 예문관, 1974.

이희우,「별들의 고향」(한국영상자료원 심의대본), 화천공사, 1974.
최인호,「바보들의 행진」(한국영상자료원 심의대본), 화천공사, 1975.
김승옥, 「어제 내린 비」(한국영상자료원 심의대본), 국제영화흥업주식회사, 1974.
이장호,「그래 그래 오늘은 안녕」(한국영상자료원 심의대본), 국제영화흥업, 1976.
최인호, 「내 마음의 풍차」(한국영상자료원 심의대본), 화천공사, 1976.

최인호 원작·각색, 하길종 연출, <바보들의 행진>, 한국영상자료원 제작, 2014.

『동아일보』『조선일보』『경향신문』『매일경제』『영화』『영상시대』(창간호, 1977년 여름.)『신동아』『세대』

영화진흥공사 편,『한국영화자료편람』, 영화진흥공사, 1977.
_____,『한국영화연감』, 영화진흥공사, 1977.
_____,『한국영화·외국영화 검열현황편람(1971~1981)』, 영화진흥공사, 1982.
한국영화사연구소 편,『2010년도 한국영화사 구술채록연구시리즈 <주제사> 1960~1970년대 영화관 1 조상림·이용희』, 한국영상자료원, 2010.

한국영화데이터베이스(http://kmdb.or.kr)
한국영화진흥위원회 홈페이지(www.kofic.or.kr)

2. 국내 단행본

강성률,『하길종, 혹은 행진했던 영화 바보』, 이론과실천, 2005.
강준만,『세계의 대중매체 1: 미국편』, 인물과사상사, 2001.
강준만,『한국현대사산책: 1970년대편』, 인물과사상사, 2002.
교육통계연구본부,『통계로 본 한국교육의 발자취』, 한국교육개발원, 1997.
권보드래·김성환·김원·천정환·황병주,『1970 박정희 모더니즘-유신에서 선데이서울까지』, 천년의상상, 2015.
김병익,『지성과 문학-70년대의 문화사적 접근』, 문학과지성사, 1982.
김미현,『한국 영화 역사』, 커뮤니케이션북스, 2014.
김미현 외,『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
김소영,『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당, 1996.
김용수,『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 2006.
김종원,『영상시대의 우화』, 제삼기획, 1985.
김종원·정중헌,『우리영화 100년』, 현암사, 2001.
김지영,『이상의 시대 반항의 음악』, 문예마당, 1995.
김현,『김현문학전집 4: 문학과 유토피아-공감의 비평』, 문학과지성사, 1993.
김화,『새로 쓴 한국영화전사』, 다인미디어, 2003.
나병철,『영화와 소설의 시점과 이미지』, 소명출판, 2009.
문옥배,『한국 금지곡의 사회사』, 예솔, 2004.
민족문학사연구소 현대문학분과,『1960년대 문학연구』, 깊은샘, 1998
백문임·송태욱·송은영 외,『르네상스인 김승옥』, 앨피, 2005.
신현준,『한국 팝의 고고학 1960』, 한길아트, 2005.
_____,『한국 팝의 고고학 1970』, 한길아트, 2005.
연세대 미디어아트센터,『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006.
영화진흥위원회 편,『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
이성훈,『동화의 이해』, 건국대학교 출판부, 2003.

이영미, 『한국대중가요사』, 민속원 2006.
이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
이임자, 『한국출판과 베스트셀러』, 경인문화사, 1998.
이장호, 『이장호 감독의 마스터클래스』, 작가, 2013.
이정우, 『개념-뿌리들』, 그린비, 2012.
이호철 외, 『오늘의 한국문학 33인선 별책: 33인의 자서전』, 양우당, 1988.
이효인, 『우리 영화의 몽상과 오만』, 민·글, 1994.
이효인 외, 『한국영화사 공부: 1960~1979』, 이채, 2004.
이효덕, 『표상 공간의 근대』, 소명출판, 2002.
임정택 외, 『세계영화사 강의: 초기 영화에서 아시아 뉴 웨이브까지』, 연세대학교출판부, 2001.
정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008.
조희연, 『박정희와 개발독재시대』, 역사비평사, 2007.
주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003.
차순하 외, 『근대의 풍경: 소품으로 본 한국영화사』, 도서출판 소도, 2001.
천정환, 『근대의 책읽기』, 푸른역사, 2003.
최인호, 『나는 나를 기억한다 1』, 여백, 2015.
최지선, 『한국의 영화음악: 1950~1980』, 로크미디어, 2007.
최현석, 『(인간의 모든) 감각』, 서해문집, 2009.
하길종, 『하길종 전집1: 백마 타고 온 또또』, 한국영상자료원, 2009.
하길종, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009.
하길종, 『하길종 전집3: 자료편』, 한국영상자료원, 2009.
한국교육개발원 편, 『한국의 교육지표』, 한국교육개발원, 1994.12.
한국예술연구소, 『이영일의 한국영화사 강의록』, 소도, 2002.
한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계Ⅳ: 1970년대』, 시공사, 2004.
한상준, 『영화 음악의 이해』, 한나래, 2000.
호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2003.

3. 국내 논문

강성률, 「영화 집단 '영상시대'의 영화 담론 고찰」, 『씨네포럼』14, 2012.
강영희, 「10월유신, 청년문화, 사회성 멜로드라마 : 「별들의 고향」과 「어제 내린 비」를 중심으로」, 『여성과 사회』3, 1992.4.
_____, 「이장호 감독론」, 동국대학교 대학원, 1993.
구현경, 「김승옥 각색 시나리오의 여성 재현 연구」, 『人文硏究』64, 2012.
구현경·홍재범, 「소설에서 영화로의 매체전환 연구: 소설 <내 마음의 풍차>에서 영화 <어제 내린 비>의 경우」, 『드라마연구』38, 2012.10.
권보드래, 「저개발의 멜로, 저개발의 숭고」, 『상허학보』37, 2013.
권은선, 「1970년대 한국영화연구: 생체정치, 질병, 히스테리를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2010.
김경연, 「통속의 정치학」, 『語文論集』62, 2015.
김동식, 「4.19 세대의 정치적 무의식과 '초현실주의'라는 기호(記號): 하길종의 영화와 글쓰기에 관한 몇 개의 주석」, 『대중서사연구』18-1, 2012.6.
김성환, 「1970년대 <선데이서울>과 대중서사」, 『어문론집』, 2015.12.
_____, 「1970년대 대중 서사의 전략적 변화」, 『현대문학의연구』51, 2013.
_____, 「1970년대 대중소설에 나타난 욕망 구조 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2009.
김세준, 「김승옥 시나리오의 현대적 이미지 연구 : 현대적 공간의 시각적 이미지화를 중심으로」, 『스토리&이미지텔링』5, 2013.
김영옥, 「70년대 근대화의 전개와 여성의 몸」, 『여성학논집』18, 2001.
김원, 「하길종이란 "역사적 사건"-1970년대 하길종 텍스트에 재현된 대중」, 『현대문학의 연구』50, 2013.
김지영, 「"명랑"의 역사적 의미론-명랑 장르 코드의 형성과정을 중심으로」, 『한민족문화연구』47, 2014.
김지윤, 「최인호 문학에 나타난 개인의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2016.
김지혜, 「1970년대 대중소설의 영화적 변용 연구」, 『한국문학이론과 비평』58, 2013.
_____, 「김승옥의 각본 작업에 나타난 남성 주체 연구」, 『現代文學理論硏究』

48, 2012.
김창남, 「1970년대 한국 청년문화의 문화적 정체성: 통기타음악을 중심으로」, 『대중음악』2, 2008.11.
류정숙, 「하길종 감독 硏究 : 텍스트 分析을 中心으로」, 경성대학교 석사학위논문, 1994.
문관규, 「한국영화운동사에서 '영상시대'의 등장 배경과 영화사적 의의」, 『씨네포럼』14, 2012.
문재철, 「한국 영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구-1950년대 후반에서 70년대까지」, 『영화연구』37, 2005.
문학산, 「미적 유토피아를 꿈꾸는 정신적 유목민의 좌절 풍경: 70년대 한국영화감독 하길종 론」, 『씨네포럼』4, 2001.
박기영, 「이식 그리고 독립 : 한국 모던포크 음악의 성립과정(1968년~1975년)」, 단국대학교 박사학위논문, 2003.
박명진, 「하길종 영화의 섹슈얼리티와 공간정치학: 〈화분(花粉)〉을 중심으로」, 『우리文學硏究』26, 2009.
박명희·이정훈, 「1970년대 국내·외 패션 트렌드 비교·분석」, 『생활문화·예술논집』24, 2001.
박유희, 「박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학」, 『역사비평』99, 2012.
배선애, 「1970년대 대중예술에 나타난 대중의 현실과 욕망: 〈별들의 고향〉, 〈겨울여자〉를 중심으로」, 『민족문학사연구』34, 2007.
백문임, 「70년대 문화지형과 김승옥의 각색 작업」, 『현대소설연구』29, 한국현대소설학회, 2006.
손영님, 「1970년대 전반기 청년영화와 청년·청년문화 구성」, 전남대학교 석사학위논문, 2013.
송아름, 「두 개의 "별들의 고향"과 "청년문화"의 의도적 접속」, 『인문논총』73-2, 2016.
송은영, 「1960~1970년대 한국 대중사회논쟁의 전개 과정과 특성-1971년 대중사회 논쟁을 중심으로-」, 『사이』14, 2013.
_____, 「1970년대 여가문화와 대중소비의 정치」, 『현대문학의 연구』50, 2013.
_____, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설 : 1970년대 청년문화/문학의 스

타일과 소비풍속」, 『상허학보』15, 2005.8.
안선영, 「최인호의 소설과 각색 시나리오의 관계 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 2007.
안재석, 「새 세대가 만든 새 영화 : 영상시대'의 작품 경향」, 『씨네포럼』14, 2012.
_____, 「청년영화 운동으로서의 '영상시대'에 대한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2001.
_____, 「하길종 감독 바로보기 : 영화계 입문 이전의 행적을 중심으로」, 『영화연구』40, 2009.
연윤희, 「1960년대 김승옥 소설의 '청년' 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2013.
오제연, 「1960~1971년 대학 학생운동 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2014.
오진곤, 「1970년대와 1980년대 한국 대학생 영화의 비교분석 연구 -<바보들의 행진>과 <미미와 철수의 청춘스케치>를 중심으로-」, 『현대영화연구』10, 2010.
유선영, 「동원체제의 과민족화 프로젝트와 섹스영화: 데카당스의 정치학」, 『언론과 사회』15-2, 2007.5.
윤정화, 「1970년대 최인호 소설에 나타난 '미국문화'」, 『批評文學』53, 2014.
이길성, 「1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구」, 영화진흥위원회, 2004.12.10.
이선미, 「'청년' 연애학 개론의 정치성과 최인호 소설」, 『대중서사연구』24, 2010.
이선영, 「최인호 장편소설의 영화화 과정 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2002.
이선주, 「열정과 불안 : 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 박사학위논문, 2012.
이수현, 「김승옥 각색 작업에 나타난 멜로드라마적 특성」, 『현대문학이론연구』31, 2007.
이영아, 「신소설에 나타난 육체 인식과 형상화 방식 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.
이우석, 「1960년대 청춘영화 형성 과정에 대한 연구」, 중앙대학교 석사학위논

문, 2003.
이정국,「영화에서 아이러니의 종류와 그 활용 실례」,『영화연구』22, 2003.12.
이정숙,「1970년대 한국 소설에 나타난 가난의 정동화」, 서울대학교 박사학위논문, 2014.
이정숙,「김승옥 소설의 소통구조와 양상 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2004.
이정하,「1970년대 『영상시대』 읽기 : 이식된 뉴웨이브의 이산적 자기정체성」,『영화연구』30, 2006.
_____,「시대의 논리와 감각의 논리-<바보들의 행진>, 혹은 파산하는 시간에 대한 신체의 존재증명」,『영화연구』48, 2011.
이혜림,「1970년대 청년 문화구성체의 역사적 형성 과정: 대중음악의 소비양상을 중심으로」, 서강대학교 석사학위논문, 2002.
이호걸,「70년대 한국 여배우 스타덤 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2000.
임종수,「1960~70년대 텔레비전 붐 현상과 텔레비전 도입의 맥락」,『한국언론학보』48-2, 2004.
임종수·박세현,「『선데이서울』에 나타난 여성, 섹슈얼리티 그리고 1970년대」,『한국문학연구』44, 2013.6.
임태훈,「국가의 사운드스케이프와 붉은 소음의 상상력-1960년대 소리의 문화사 연구를 위하여(1)-」,『대중서사연구』25, 2011.6.
전우형,「훼손과 분리의 영화 신체에 담긴 실험적 의미: <바보들의 행진>의 검열 대응과 영상언어의 실험」,『한국현대문학연구』37, 2012.
전지은,「서사 텍스트와 매체의 은유적 역학관계 연구: 1970년대 소설과 영화의 매체 변용양상을 중심으로」, 한양대학교 박사학위논문, 2014.
정중헌,「1970년대 한국영화사 연구: 유신체제기를 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2010.
정한아,「1970년대 각색 시나리오를 통해 본 여성의 표상방식」,『스토리&이미지텔링』6, 2013.
정현경,「1970년대 혼성적 도시 표상으로서의 도시인의 우울」,『한국극예술연구』41, 2013.
조은정,「1960년대 여대생 작가의 글쓰기와 대중성」,『여성문학연구』24, 2010.

조준형, 「박정희 정권 후반기 영화와 섹스 그리고 국가-독일 성교육영화 <헬가>의 수입과 검열과정을 중심으로」, 『한국극예술연구』45, 2014.9.
주창윤, 「1970년대 청년문화 세대담론의 정치학」, 『언론과 사회』14-3, 2006.8.
천정환, 「한국 소설에서의 감각의 문제」, 『국어국문학』140, 2005.
최애순, 「50년대 『아리랑』 잡지의 '명랑'과 '탐정' 코드」, 『현대소설연구』 47, 2011.
최지선, 「대중적이면서도 실험적인 사운드트랙음반의 정수」, 『웹진 weiv』, 2002.12.8.
함종호, 「하길종 영화《바보들의 행진》에 나타난 니힐리즘과 비극성」, 『한민족문화연구』39, 2012.
허수, 「1970년대 청년문화론」, 역사비평편집위원회 편, 『논쟁으로 본 한국사회 100년』, 역사비평사, 2000.
홍재범, 「1970년대 김승옥 시나리오의 대중적 감수성」, 『한국현대문학연구』36, 2012.4.
황혜진, 「1970년대 여성영화에 나타난 공·사 영역의 접합양식」, 『영화연구』26, 2005.
_____, 「1970년대 유신체제기의 한국영화 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2003.

4. 국외 논저

Amiel, Vincent, 곽동준·한지선 역, 『몽타주의 미학』, 동문선, 2003.
Ariès, Philippe, 문지영 역, 『아동의 탄생』, 새물결, 2003.
Aumont, Jacques, 오정민 역, 『이마주』, 동문선, 2006.
Balazs, Bela, 이형식 역, 『영화의 이론』, 동문선, 2003.
Barbalet, J. M.(ed.), 박형신 역, 『감정과 사회학』, 이학사, 2009.
Benjamin, Walter, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집2: 기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 外』, 도서출판 길, 2007.
Bordwell, David, 오영숙 역, 『영화의 내레이션1, 2』, 시각과언어, 2007.
Bordwell, David; Thompson, Kristin, 주진숙·이용관 역, 『영화예술』, 지필미

디어, 2011.
Chion, Michel, 윤경진 역,『오디오-비전』, 한나래, 2003.
Currie, Gregory, 김숙 역,『이미지와 마음』, 한울, 2007.
Deleuze, Gilles, 유진상 역,『시네마I: 운동-이미지』, 시간과 언어, 2002.
Doane, Mary Ann, "The Close-up: Scale and Detail in the Cinema", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14.3, Fall 2003.
Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, 윤종욱 역,『영화 이론: 영화는 육체와 어떤 관계인가?』, 커뮤니케이션북스 , 2012.
Elsaesser, Thomas; Barker, Adam(ed.), *Early Cinema-Space, Film, Narrative*, London: British Film Institute Publishing, 1990.
Giannetti, Louis D., 박만준·진기행 역,『영화의 이해』, K-books, 2012.
Gilcher-Holtey, Ingrid, 정대정 역,『68혁명, 세계를 뒤흔든 상상력』, 창비, 2009.
Hayward, Susan, 이영기 역,『영화 사전(이론과 비평)』, 한나래, 1997.
Hollows, Joanne; Jancovich, Mark et al., 문재철 역,『왜 대중영화인가』, 한울, 1999.
Holzschue, Linda, 박영경·최원정 역,『색채의 이해』, 시그마프레스, 2015.
James, William, 정명진 역,『심리학의 원리』, 부글북스, 2014.
Langford, Barry, 방혜진 역,『영화 장르: 할리우드와 그 너머』, 한나래, 2010.
Lefebvre, Henri, 정기헌 역,『리듬분석: 공간 시간 그리고 도시의 일상생활』, 갈무리, 2013.
Lefebvre, Henri; Maffesoli, Michel, 박재환 외 역,『일상생활의 사회학』, 한울, 1994.
Lüdtke, Alf et al., 이동기 외 역,『일상사란 무엇인가』, 청년사, 2002.
Marks, Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Sense*, Duke University Press, 2000.
McLuhan, Marshall, 김상호 역,『미디어의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2011.
Metz, Christian, 이수진 역,『상상적 기표』, 문학과 지성사, 2009.
Pincus, Edward; Ascher, Steven, 김창유 역,『영화 제작 핸드북』, 책과길, 2007.

Propp, Vladimir IA., 정막래 역,『희극성과 웃음』, 나남, 2008.
Rosen, Philip(ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology-A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986.
Ryan, Michael, 백문임 역,『카메라 폴리티카 上』, 시각과언어, 1996.
Schnell, Ralf, 강호진·이상훈·주경식·육현승 역,『미디어 미학』, 이론과 실천, 2005.
Simmel, George, 김덕영 역,『짐멜의 모더니티 읽기』, 2005.
Singer, Ben, 이위정 역,『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.
Smith, Adam, 김광수 역,『도덕감정론』, 한길사, 2016.
Smith, Greg M., *Film Structure and the Emotion System*, New York: Cambridge University Press, 2003.
Smith, Mark, 김상훈 역,『감각의 역사』, 성균관대학교 출판부, 2010.
Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004.
Spiegel, Alan, 박유희 외 역,『소설과 카메라의 눈』, 르네상스, 2005.
Tan, Ed S., Fasting, Barbara(trans.), *Emotion and the Structure of Narrative Film*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
Thompson, Kristin; Bordwell, David, 주진숙 외 공역,『세계영화사2: 음향의 도입에서 새로운 물결들까지』, 시각과언어, 2000.
中村雄二郎(나카무라 유지로), 양일모·고동호 역,『공통감각론』, 민음사, 2003.

Abstract

A study on “The sense” of 1970’s youth Films

Hyejung Hong

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

This study aims to make clear the difference of 1970’s youth films distinguished from previous Korean films, by examining ‘the sense’ of those films. In this study, the term ‘youth films’ includes the films range from *Heavenly Homecoming to Star* to *Byung-tae and Young-ja*. Youth films were regarded as a breakthrough in 1970’s Korean films and a shift in generations of both directors and audiences with its novel dramaturgy and image. Previous studies on the 1970’s youth films cut them into two opposing sides as either resisting the ruling ideology of Yushin regime and patriarchy or collaborating with it.

Previous studies defined 1970’s youth as a generation which established its identity based on 1970’s youth culture. But several matters of that time bring the validity of the definition into question. There truly was a sensation of folk music or blue jeans among young people, but the group of youth who shook the landscape of cultural industry by establishing there own subculture cannot be suggested. So the novelty of youth films

can't be explained from the novelty of 1970's youth. Rather, the representation or the concept of 1970's youth might have been built from the novelty of several cultural products such as youth films. So the emergence of youth films should be understood in the continuation of the changes from the previous cultural products. Also, the formation and development of youth films and the concept 'youth' can be considered together.

In Korea, 1970's was the time when the movement of industrialization and urbanization became prominent, and popular culture was grew and diversified on the basis of media infrastructure constructed in 1960's. This change resulted in the increase of audiovisual stimulation. It was such significant as to be regarded as a crisis of Korean society then. On the other hand, young people got used to audiovisual communication, and the form of knowledges in circulation changed. Youth films were the cultural products formed in this circumstance.

In this context, we can pay attention to the term 'sense' which occurs frequently in the criticisms of youth films. The term 'sense' meant 'urbaneness' or 'novelty' in the previous movie criticisms, but the usase was somewhat inconsistent. In comparison, the term 'sense' in the criticisms of youth films refers to the fundamental features of youth films, to which the audiences were attracted.

The term 'sense' has two meaning in the criticisms of youth films. First, it means the cinematography of youth films which stimulate the sense organ of the audiences. Film is essentially the media based on the audiovisual stimulation. But actually there can be even more sensuous element in the film. This is called the 'excess', the physical element which draws the attention of audiences in itself, rather than conveying the narrative. In youth films, the 'excess' not only occurs frequently, but also the counternarrative and counterunitive characteristic of it becomes prominent. Second, the term 'sense' means the material of youth films. The

main material of youth films is daily life. There were some films about daily life before, but the way daily life depicted in youth films was different. In youth films, daily life is caught and displayed as if it were a real record of life free from fictional elements. It might be related to the situation that nonfictional stories about daily life increased in accordance with the increase of audio and visual media.

The way *Heavenly Homecoming to Star* showed the familiar narrative new and stimulated the sense organ of the audiences can be the reason this film felt new and young to the audiences. Montages are frequently used in this film. Unlike the montages used in the previous films delivered certain messages, the montages in *Heavenly Homecoming to Star* triggers temporary feelings through the relation between shots. *Heavenly Homecoming to Star* evokes the audiovisual stimulation of the city(Seoul) through montages, rather than showing the whole image of the city. *Windmill of My Mind* and *Yes, Good-Bye Today* also show the montages consisted of several close-ups of goods, rather than the whole image of the city. In these films, montages emphasize the texture of goods and evoke the feeling of urban spaces where the goods are displayed. The 'excess' of aural symbols also can be the element which made youth films felt new. In *It rained yesterday* and *The March of Fools*, the usage of aural symbols combines with the unique attitude of 70's youth film characters. They exaggeratively show off their defects, so their attitude rather than their defects is emphasized. Consequently, their confidence which enables them to show off even their defects becomes important. So this attitude can be called as 'the reversed self-display'.

The March of Fools is the film which suggested the new image of youth by depicting the daily lives of university students. *The March of Fools* finds out dynamics inside the daily lives of students by displaying their desire and frustration through relatively independent episodes. In comparison, the previous films which presented youths as main characters

focused on the narrative of some idealized youths, displaying the western lifestyle. In *The March of Fools*, the fragmented bodies of students represent the liberal and unconventional aspects of students. The fragmented bodies on this film can't be reduced to the norm on which bodies have been displayed. Furthermore, the fragmented bodies evoke the vitality of living bodies. The fragment bodies in *Don't Walk but Run* trigger the ambivalent mind of strange and charmed feeling, which come up when people see the objects similar to human bodies.

After the year 1975, some changes can be found in youth films. The 'sense' of youth film was regarded as the main factor which made the breakthrough in 1970's Korean films, and attracted the audiences back to theater. But simultaneously, it was criticized for the lack of theme. The producers of youth films accepted this feedback and used the sensuous cinematography of youth films to deliver themes. The changed youth films still attracted the audiences, and besides the sensuous cinematography, the change of media circumstance and the politicization of university culture might also be able to explain the reason why. But the usage of audiovisual elements to convey messages wasn't new in itself, and the features which made youth films a distinctive genre were weakened.

keywords : 1970's, youth films, youth, sense, daily life, 'excess', montage, city, cheerfulness, aural symbol, reversed self-display, body

Student Number : 2013-22757