

# 대중 멜로드라마와 개발의 스펙터클

신상옥의 1960년대 ‘계몽영화’

스티븐 정

프린스턴대 동아시아학 교수

## 〈논문요약〉

본 논문은 신상옥 감독이 연출한 두 편의 ‘계몽영화’ 〈상록수〉(1961)와 〈쌀〉(1963)에 나타난 개발주의의 미학을 탐구한다. 이 작품은 성공적인 흥행 성적을 기록하기는 했으나, 권위주의적 권력을 대변했다는, 아니면 역으로 감독의 입장 자체가 모호하다는 비판을 받았다. 본 논문은 이러한 평가와 주장, 즉 신상옥의 작품들이 개발주의 담론의 중층결정과 이념적 유동성을 드러낸다는 것에 대해 다루고자 한다. 특히, 〈상록수〉와 〈쌀〉 두 작품 모두, 정치적 성향을 쉽게 구분 짓기 힘든 운동들 즉, 평등주의적 브나로드 운동과 국가주도적 프로젝트(예를 들어 국민재건운동)를 동등한 방식으로 상기시키고 있다. 나아가 이 논문은 이 영화들이 주제의식을 표현하기 위해 어떻게 멜로드라마 양식과 ‘대중화된’ 시각적 주제들에 의존하고 있는지에 대하여 논의하고, 이 작품들이 영화의 차원에서 표면상으로는 반대 지점을 향하고 있는 서로 다른 이념들을 가로지르고 있다고 주장하면서, 다양한 횡단의 정치학을 되새겨 보고자 한다.

■ 주요어: 신상옥, 영화, 개발주의, 멜로드라마

## 1. 들어가며

1960년대 남한에서 영화는 경이로운 변화와 복잡성 가운데 대두된 주제들을 다룸으로써 가장 중요한 근대 대중문화를 형성하였다.<sup>1)</sup> 1945년에 공식적인 식민 규율의 해체 작업이 시작되었지만 이는 신자유주의적 자본주의와 독재적 공산주의의 전 지구적 대립에 대부분 포박되어, 특히 남한에서는 질적인 제도 변화나 사회 변화를 거의 이루어내지 못했다.<sup>2)</sup> 전쟁 시기 동안 대중 엔터테인먼트 미디어, 특히 라디오와 영화가 미국 문화 생산품의 수입이 급증하는 것과 맞물려 번성했던 반면, 전쟁이 초래한 물질적 피해와 이데올로기적 양극화는 극히 제한적이고 논란의 소지가 많은 문화적 지평만을 허용했다.<sup>3)</sup> 남한이 본격적으로 전 지구적 자본주의 경제 질서에 참여하여 비록 불균등하나마 풍요가 싹트기 시작하면서, 1950년대 후반에 비로소 대중문화는 전면에 부각되었다.

변변한 시민 영역이 부재하고 라디오와 텔레비전 테크놀로지가 정착되지 않은 상태에서, 영화관과 댄스 홀, 카페는 식민지 및 전쟁 후(postcolonial/postwar) 모더니티의 생산과 소비에 있어서 역동적인 공적 공간이 되었다. 영화는 남한의 광범위한 사람들이 접근할 수 있는 매체였고 생산과 소비에 있어서 산업화된 양식을 갖추고 있었기 때문에 영화제작은 근대의 대중 예술 형식으로 부상했다. 새로운 사회적 공간, 실천, 주체들을 투사함으로써, 영화는 국가의 재건과 개발의 국면에서 이데올로기적 격변

---

1) 식민 시기부터 현재에 이르기까지 한국의 대중문화 개발을 위해서는 김창남(1999)과 강현두(1991)를 참조.

2) 식민지 시대 한국의 대중문화에 대한 총괄적인 역사는 아직까지 정리되어 있지 않다. 그러나 한국에서의 연구로는 최정호(1982), 최현철(2004) 등의 연구가 있으며, 영어로 출간된 연구로는 Robinson(1999)이 있다. 이 연구들은 한국 매스 미디어라는 치열한 사회정치적 공간을 그려보이고 있다. 식민지 시대 한국의 도시에서의 인쇄 문화에 대한 흥미있는 리뷰로는 김진송(1999)이 있다.

3) Cumings(1981)는 이 시기 역사에 대한 가장 주목할 만한 연구이다.

의 와중에 출현한 사회계급들에게 말을 건네는 매체가 되었다.

신상옥은 영화가 상업적으로 가능성 있고, 사회적으로 중요한 예술 형식으로 부상하는 과정에서 빠르게 중심적인 위치를 차지했다. 도쿄에서 수학한 신상옥은 1940년대를 이끌었던 영화감독 최인규의 연출부를 거쳤고, 미군이 부산의 방어선 후방으로 몰렸던 1950년에 자신의 신생 제작사 신필름의 이름 아래에서 영화를 제작했다. 이승만 정권 치하의 혼란과, 억압적이고 일관성 없는 문화 정책 속에서 신상옥은 다수의 도전적이고 상징적인 영화들을 제작했다. 그는 근대의 도회적 교양을 체현한 스크린 밖의 페르소나를 구축했을 뿐만 아니라 스크린 내부의 미학을 개척했다.

그러나 신상옥이 독보적인 문화적 지위를 획득하게 된 것은 4·19 혁명으로 구체화된 민주화 요구와 박정희 정권의 집권에 의해 조건지어진 1960년대에 와서였다. 제조업 중심 국가다운 기계적인 문화 정책의 지원을 받아 신상옥은 소속 스타와 흥행제조 장치에 있어서 독보적일 뿐 아니라, 그 기술적 진보와 생산 능력에 있어서도 유일무이한 스튜디오를 건설했다.<sup>4)</sup> 사회경제적 성장의 생생한 리얼리티를 영화화하고 자본주의적 근대화에 내재한 물질적 욕망, 문화적 노스탤지어와 사회적 판타지를 선명하게 그려낸 세련되고 다양한 그의 영화들은 전후 시기의 새롭게 도시화된 젊은 사람들을 관객으로 맞이했다.<sup>5)</sup> 권위주의 체제가 완전히 구현된 1970년대에 신상옥의 영향력은 쇠퇴했지만, 8년간의 북한 체류가 시작된 1978년에 그는 한국의 이데올로기 무대 중심부로 스펙터클하게 귀환했다. 공식석상에서 신상옥은 북한 체류 당시의 일을 설명하면서 자신의 현재 입장에 유리하도록 모호한 태도를 취하곤 했지만, 북한에 체류했었다는 사실로 인해

---

4) 이 시대 영화법에 대한 훌륭한 연구로는 박지연(2000)을 보라. 전반적으로 이 시기 영화들에 대한 도전적인 비평을 시도한다.

5) 최정무는 두 편의 논문(2001a; 2001b)에서 식민지와 전쟁 이후 시기 한국에서의 욕망의 매커니즘을 생생히 환기시킨다.

그는 남북한 영화 모두의 설계자이자 분단된 한반도의 관찰자로서 특권적인 위치를 확보할 수 있었다. 하지만 이처럼 주목할 만한 지정학적 유동성 때문에 독재 권력과 그의 유착 관계는 더욱 부각되곤 했다. ‘순수’와 ‘참여’를 오가며 전후 국가 및 그 생산, 소비 형식들과 유동적이거나 서로 갈등하는 관계를 맺었던 문학과 연극 등의 전통 예술과는 달리, 대중문화인 영화는 필연적으로 생산, 소비 형식들의 중심부에 놓여 있었다. 신상옥은 서로 대립하는 남북한의 이데올로기 장과 성공적으로 협상함으로써, 영화작가의 정치학에 대한 근본적인 질문을 제기했을 뿐 아니라 논란이 될 만한 작품의 경우는 물론이고 가장 현실 도피적인 작품에서조차도 이데올로기적 유동성을 재고해야 한다는 사실을 보여주었다. 그것은 또한 개발 독재의 지정학적 경계를 가로질러 의미 작용할 수 있는 영화의 상징적, 형식적, 재현적 실천에 대한 탐구를 요구한다.

## 2. 공모의 이미지

짧지만 흥미로운 글에서 김소영은 신상옥의 영화가 스타일이나 주제의 통일성이 아니라 “상호모순성 또는 불연속성이 만들어내는 역동성”을 특징으로 한다고 주장한다(김소영 1997). 그녀는 모든 단단한 것이 대기 속으로 사라진다는 마르크스의 문구를 빌어와, 신상옥의 다양한 작품들에 생기를 불어넣는 역동성과 불균질적인 정체성, 종교적 혼란과 사회적 불안정이 1960년대의 격변을 반영한다고 주장한다. 김소영에게 있어서 신상옥의 영화 세계는 탈정치적이고 대중추수적이거나, 정치학이 표면에 드러났을 경우에는 기본적으로 보수적이다. 가족과 사회 구조를 깨뜨리고 젠더 관계를 교란시키는 극심한 위기상황들은 코미디나 멜로드라마의 수사학을 통해 해소되거나 상쇄되어버린다. 게다가 신상옥의 영화에는 ‘미래의 비전’이 없으

며, “과거에 덜미 잡힌 현재 혹은 현재 시점에서 보는 과거”만이 존재한다고 김소영은 주장한다. 그리고 이 모든 이미지에서는 억압적이고 폭력적이지만 본질적으로 안전한, 상실되어버린 유교적 사회 질서를 대체할 수 있는 공동체에 대한 어떠한 전망도 제시되지 않는다. 그러나 이런 보수주의적 노스탤지어와 김소영이 말한 이른바 신상옥의 ‘푸코주의적’ 이질성은 그의 개인적 비전을 표지하는 것이기보다는 오히려 당대 예술가들과 문화 엘리트들이 공유하고 있던 관심사의 징후이다. 김소영이 주장했듯이 결과적으로 신상옥의 영화를 당대의 다른 영화들과 구별짓는 것은 내러티브를 넘어서는 시각성에 대한 강조와 세심한 미장센의 구축이다. 김소영은 신상옥이 플롯을 우선에 두는 견해에 반대하는 취지로 자신의 영화를 거꾸로 상영하고 싶다고 빈정거렸던 사실을 언급하면서, 신상옥의 영화에서 두드러지는 시각적 쾌락을 망각해 버리는 것은 유감스러운 일이라는 점에 동의한다.

영화작가로서 신상옥이 영화 제작 능력, 영화의 대중성, 스튜디오의 성공에 있어서 정치적 개입이나 사회 비판을 뛰어넘는 능력의 소유자였다는 데 대해서는 대부분의 비평이 의견의 일치를 보인다. 한국 영화산업을 근대화하는 입법 과정에서 강력한 영향력을 미치고 대형 할리우드 스타일의 영화 스튜디오를 짓고자 했던 일 때문에 그는 동료들로부터 따돌림을 당했으며 정치권력과 야합하는 기회주의자라는 오명을 얻었다.<sup>6)</sup> 일찍이 1978년에 영화사가 이영일은 신상옥의 맹목적인 열정뿐 아니라 박정희 정권의 개발주의 정책이 가한 압력을 연구할 때는 “능글맞은 정도의 이해력과 관용을 필요로 한다”고 주장했다(김소희 2001). 이영일이 보기에, 보수적이든 그렇지 않든, 신상옥의 작가성과 정치성이라는 문제는 “영화를 만들기 위

---

6) 한국 영화사가 김학수(2002)는, 첫 번째 영화법 초안과 개정안이 마련될 때 신상옥의 영향력이 작용했다는 것은 당시 영화계의 공공연한 비밀이었으며, 김수용 감독과 같은 그의 동료들 대부분은 이에 대해서 분개했다고 적고 있다. 1950년대부터 1970년대까지 영화 정책의 변화와 이 시기 신상옥 제작사의 운명에 대한 훌륭한 개관은 박아나(2003)를 보라.

해서라면 무슨 일이든 할 사람”인 그가 영화산업의 정치에서 어떻게 위상을 확보했는가라는 주제의 일부분으로만 다루어져왔다. 이영일은 영화작가로서 신상옥을, 유현목이나 김기영보다는 낮게 평가했지만, 한국영화의 형식적 실천을 향상시킨 “영화적 존재”라고 칭송했다. 김소영과 마찬가지로 이영일에게 신상옥의 영화가 가치 있고 흥미로운 이유는, 두 가지로 구별되지만 서로 연관되어 있는 영역과 관련되어 있다. 그의 이력이 1960년대의 정치와 문화 현상과 통념을 반영하는 방식, 그리고 영화가 그 자체로 제 공하는 형식적인, 특히 시각적인 쾌락이 그것이다.

다양한 관점을 보여주는 최근의 연구들은 신상옥의 영화에 대한 매우 실증적이고 역사적인 이해를 가능하게 했다.<sup>7)</sup> 영화 제작자이자 감독으로서 신상옥의 작업 가운데 가장 흥미로운 측면은 그가 어떻게 박정희 정권과 공모하여 스튜디오를 설립하였으며 1950년대와 60년대에 ‘매혹과 혼돈’의 상징이 된 영화들을 제작하였는가 하는 점이다.<sup>8)</sup> 신상옥의 ‘정치학’에 어떤 방식으로 접근하든 간에, 그의 영화제작을 다루는 연구라면 독재 권력과의 이처럼 전례가 없는 놀라운 접합을 무시할 수는 없을 것이다. 하지만 신상옥의 이미지를 공모적이고 본질적으로 보수적인 영화감독으로 표상하고자 할 때, 이러한 연구들은 다소간 미묘하지만 심각한 어려움에 직면한다. 왜

---

7) 박아나의 논문(2003)은 세심하게 연구를 진행한 점과 텍스트 내용을 사회적 맥락과 비교 평가하려 했다는 점에서 가치를 지닌다. 하지만 이 논문은 신상옥의 영화 스튜디오의 역사(박아나는 신상옥의 스튜디오가 박정희 시대 산업화 압력의 충실한 산물이라고 주장한다)와 신상옥이 가장 선호했던 장르 형식(박아나는 가족 멜로드라마와 사극에서 박정희 정권의 이데올로기적 선취가 충실히 재생산되었다는 점을 발견한다)에 대한 독해를 확실하게 분리하고 있다. 주창규의 논문(2001)은 전후 민족 건설(식민 과거를 묻고 ‘새로운 남성’을 창조해야 할 필요성에 대한 압박을 포함하여)의 딜레마와 모순이 영화에 직접적으로 반영된다고 주장하기 위해 서 넓은 범주의 탈식민 이론을 끌어들인다. <쌀>의 서사를 정직하게 독해함으로써(그는 이를 ‘사레 연구’라고 불렀다), 주창규는 이 영화가 신상옥과 이 영화의 성공에 기여한 관객들에게 내면화된 ‘엘리트, 부르주아 민족주의적 규범’을 분명하게 폭로하고 있다고 결론짓는다.

8) 이 시기 영화 문화에 대한 중요한 연구로는 김소연·백문임·안진수·이순진·이호걸·조영정(2003)을 보라. Abelmann & McHugh(2005)는 영어로 된 좋은 참고문헌이다.

냐하면 그의 영화들은 당대의 이데올로기적, 담론적 구조들을 징후적으로 드러내는 것으로 읽힐 수 있기 때문이다.

이 논문에서는 지금까지의 논의들을 재고함으로써 신상옥의 정치학이라는 문제에 새롭게 접근하고자 한다. 이 연구는 신상옥의 덜 유명하지만 여러 가지 면에서 매우 중요한 두 편의 작품, 즉 <상록수>(1961)와 <쌀>(1963)을 둘러싸고 유포된 담론과 더불어, 그 영화들 안에서 다루고 있는 담론들을 살펴보는 것을 중심으로 한다. <상록수>와 <쌀>은 ‘계몽’ 또는 ‘정책 영화’ 장르의 원형으로 여겨져왔다. 이 영화들을 선정한 이유는 두 가지이다. 첫째, 이 두 편의 영화는 신상옥의 영화 전반에 걸쳐 가장 공공연히 ‘정치적’(북한 영화 <소금>과 <탈출기>라는 두 편을 제외하고)일 뿐만 아니라, 신상옥의 최전성기이자 그가 박정희 정권과 가장 가까운 공모 관계에 있었던 시기에 제작되었다.

둘째, 두 편의 영화에서 두드러지는 형식적 특징들은 이 시기의 중요한 기술적 진보를 보여줄 뿐만 아니라, 형식적 깊이와 풍요로움에 내포된 복잡한 해석상의 도전을 보여주고 있다. 이 글의 목적은 단순히 위에서 인용했던 학자들의 주장을 반박하고자 하는 것이 아니다. 신상옥이 1960년대 한국을 지배했던 독재 정치의 그물망에 걸려 있었다는 사실을 외면하거나, 그의 상당수 영화들에서 주제적 핵심이었던 유교적인 사회 원칙에 대한 뉘앙스 찬양이라는 보수적인 층위를 부인하는 것은 전혀 의미가 없다. 오히려 나는 신상옥 영화들의 가장 명백히 이데올로기적이고 당파적인 정치학이 이 시대의 근본적으로 불안정하고 모순된 정치 담론과 실천을 거스르는 것으로 읽혀야 한다고 주장하고자 한다. <쌀>과 <상록수>가 그러한 계몽운동은 박정희 정권이 추진했던 개발주의라고만 관련된 것이 아니라, 역사적으로 대단히 중층결정된, 다수의 서로 다른, 때로는 갈등 관계에 있었던 사회적, 정치적인 프로젝트들과도 관련되어 있다.

### 3. 국가, 혁명, 그리고 자아

두 편의 영화 모두가 고전적 브나로드 플롯으로 구조화된 반면 내러티브는 상당히 다르다. 〈상록수〉는 지식인인 두 주인공 채영신과 박동혁의 삶과 농촌의 가난한 사람들을 계몽하고 그들의 역량을 강화하려는 노력을 상당히 직설적으로 서사화한 원작에 충실하다. 영화에서 정서적인 핵심은 두 사람이 서로의 마을을 방문해 상대방의 정치적 헌신의 깊이를 목도하면서 자라나게 되는, 그러나 전적으로 플라토닉하게 남아 있는 러브 플롯이다. 그러나 〈상록수〉의 극적 에너지는 채영신이 수업과 학교 건립에 청석골 사람들을 끌어들이기 위해 기울인 노력이 때로 어려움에 봉착하기도 하지만 결국에는 보상받는 과정에 놓여 있다. 그녀는 아코디언 음악으로 아이들을 때료시키고, 농사일을 도와 여인들에게 존경을 받게 된다. 채영신은 마을의 자원을 모아서 간신히 허름하지만 견고한 한 칸짜리 학교를 짓지만, 그 일의 중압감으로 인해 증병에 걸린다.

한편, 박동혁은 그의 일을 방해하는 지주와 싸우느라 고투 중이었으며, 일련의 불행한 사건들로 인해 방화범이라는 누명을 쓰고 체포된다. 그는 감옥에서 풀려나자마자 채영신과 함께 하기 위해 청석골로 달려가지만, 그녀는 이미 병으로 세상을 떠난 후였다. 찢어질 듯 아픈 마음으로 그는 다음날 아침 학교 종을 울리고, 그 소리는 지친 마을 사람들에게 나팔소리처럼 울려 퍼진다. 박동혁이 희망과 계몽을 향한 채영신의 헌신을 계승함으로써 그들의 사랑은 상징적으로 완성된다.

〈쌀〉은 신필름 전속이었던 다작 시나리오 작가 김강운(그는 흥미롭게도 신상옥을 위해 〈상록수〉 또한 각색했다)이 쓴 오리지널 시나리오(대공황 시대의 미국 영화와 스탈린 시대 소비에트 영화에서 그 선례를 발견할 수 있다)를 영화화했다. 1950년대 말 어느 시점에서 시작되는 서사는 전쟁에서 불구가 되어 제대한 군인 용을 따라간다. 용은 아버지가 위독하다는 소식을 듣고 낙후되고 궁핍한 고향 마을, 충청남도 금산으로 돌아간다. (다른 마



을 사람들과 마찬가지로 쌀을 먹지 못해 죽어가는) 아버지가 가족을 데리고 불모의 땅인 마을을 떠나 서울로 가라는 유언을 남겼지만 용은 고향에 남기로 결심한다. 용은 메마르고 버려진 마을 땅에 물을 대기 위해 산을 관통하는 터널을 뚫자고 제안한다. 이 사업은 원래 식민지 시대에 일본에 의해서 시작되었다가 폐기된 것이었다. 그는 마을 사람들이 모인 자리에서 계획이 완수되면 5년 이내에 무주에서는 쌀을 얻게 될 것이며 이 사업은 마을 사람들의 자발적인 참여로 이루어질 수 있다고 자세히 설명한다. 하지만 그의 계획은 마을 사람들의 가난을 이용하여 재산을 축적해온 지주이자 지역 사업가인 정희 아버지 송의 반대에 부딪힌다. 송은 마을 무당을 매수해서 산에 터널을 뚫으면 산신령이 노할 것이라고 말하게 하고 용과 그를 따르는 자들이 공산주의자라는 소문을 퍼뜨린다.

그러나 사실상 이 계획의 가장 심각한 장애물은 관개 사업의 가치는 인정하지만 실질적으로 지원할 방법을 찾지 못한 채 갈팡질팡하는 비효율적인 지역 관료와 정부 관료들이다. 실제로 영화의 서사적 핵심이 되는 마을의 운명은 정확히 정부의 능력에 달려 있다. 용이 최악의 상황에 처했을 때, 즉 이 사업을 위해 할 수 있는 일은 다했지만 결국 사업은 폐기되고 마을 사람들이 송의 광산으로 일하러 갔던 바로 그때, 5·16 군사'혁명'이 이승만-장면 정권의 관료적 형식주의를 쓸어버리고, 효과적이고 자비로운 물리력을 행사해서 마을 사람들이 산을 폭파하도록 돕는다. 영화는 터널을 통해 넘쳐흐르는, 중국에는 쌀을 보장해줄 급류를 지켜보며 환호하는 마을 사람들의 모습으로 끝난다.

〈상록수〉나 〈쌀〉은 이 시기 다른 영화들이 보여주었던 흥행 성공과는 꽤 거리가 있지만, 두 작품 모두 다른 방식으로 중요한 비평적, 상업적 성공을 거두었다.<sup>9)</sup> 잘 짜인 사랑의 서사로 이 시기 가장 유명한 두 명의 스타

9) 1930년대 후반으로까지 거슬러 올라가 박스 오피스 집계 목록을 보기 위해서는 정종화(1997)를 보라.

최은희와 신영균을 캐스팅한 〈상록수〉는 홍성기의 〈춘향전〉(1961)과 같은 상당수 대작들이 상영되었던 해에 박스오피스 8위를 기록하는 등 좋은 관객 반응을 얻었으며, 실제로 수상을 했는지가 불확실하기는 하지만, 제1회 대중상 시상식에서 여러 개의 상을 수상하기도 했다.<sup>10)</sup> 이 영화는 또한 평론가들과 신상옥 그 자신이 종종 언급했듯이 박정희가 영화를 보고 눈물을 흘렸다는 악명 높은 찬사를 들었다. 영화 역사가들에게 거의 잊혀졌거나, 비평가들이 순수 프로파간다 영화로 일축했던 〈쌀〉이 박정희 군부 통치로부터 박정희의 ‘민간’ 행정부로 권력 이양이 이루어지기 전날 밤 개봉했을 때, 이 영화는 흥행에서 〈상록수〉보다 더 큰 성공을 거두었다. 유현목의 〈김약국의 딸들〉과 같은 인기 영화가 박스오피스에서 흥행하는 동안 〈쌀〉은 대중상과 아시아 영화제에서 많은 상을 휩쓸었다. 이 영화들의 성공을 견인했던 것은 무엇이었을까?

〈상록수〉가 그러했던 것처럼, 〈쌀〉의 스타 캐스팅(최은희와 신영균뿐만 아니라 허장강, 김희갑, 도금봉을 포함해 그 시대의 유명 배우들의 전방위적 캐스팅)과 고예산 제작(한국영화로서는 매우 일찍 줌 렌즈가 사용된 것을 포함하여)은 영화의 대중적 호소력을 높이는 데 기여했다. 영화산업에 무관심한 사람이라도 알 수 있듯이(그리고 신상옥 자신이 1957년에 대규모로 투자한 사극영화 〈무영탑〉의 실패로 입증했듯이), 거대 예산이 상업적 성공을 보증하지는 않는다. 신상옥은 이 영화들을 ‘사회물’이라고 언급했지만, 두 편 모두 ‘정책영화’라는 장르로 분류되었다. 이때 정책영화는 영화 관객, 특히 농촌층의 배경과 설교적이고 정형화된 주제를 싫어하는 도시 관객들에게 환영받지 못한다는 딱지가 붙은 장르였다. 하지만 민족을 빈곤에서 벗어나게 하려는 다양한 투쟁을 다루는 이런 영화들이 기본적인 층위에서는 빈곤이라는 냉혹한 현실과 민족 분단, 그리고 어떻게 하면 민족이

10) 대중상은 1961년 첫 번째 영화법의 후원으로 제정되었으며, 순응주의적 영화제작에 대한 보상이라는 형태로 국가에 의해 관리되는 제도로서 널리 인지도였다.

변영과 안보를 성취할 수 있을 것인지에 대한 긴급한 논쟁에 사로잡힌 관객들에게 정서적, 지적으로 반향을 불러일으켰다는 사실은 분명하다. 그렇다면 동시대 관객들이 이러한 영화를 이해하고 이에 주의를 기울이게 된 조건은 무엇이었을까?

위에 언급한 영화들의 서사 구조에 대한 피상적인 비평일지라도 이 영화들이 1960년대 초 남한의 갈등적이고 모순적이지만, 부정할 수 없이 혁명적이었던 정신과 공명했다는 점은 언급해야 할 것이다. 이 작품들의 중심 주제(문화적이고 지적인 계몽, 농촌 지역의 경기 부양, 민족 재건, 공동체의 결속, 그리고 자급자족)는 한국 사회 전체가(물론 열띤 논쟁을 낳았지만) 공유한 주요 사안이었다. 이 영화들이 제작되었던 4~5년의 기간은 심지어 압축적 근대화의 기준에서 보더라도 한국 역사상 가장 격동적인 시기였을 것이다. 한국전쟁이 끝난 이후 7년 동안에는 지독히 부패한 정권이 통치하는 가운데 경제 성장은 거의 이루어지지 않았고 시민의 자유는 오직 미미하게만 확장되었다. 4·19 학생혁명은 민족의 갱생이라는 희망에 있어서 새 시대의 출발을 알리는 신호탄이었다. 결국 정치권력은 처음에는 야당 구세력의 손으로, 다음에는 군사 지도자들의 손으로 넘어갔지만, 4·19는 민중 운동(public activism)이라는 새로운 정신을 낳았고, 편입되거나 흡수될 수 있지만 제거될 수는 없는 구조를 산출했다.

이 영화들이 가장 핵심적으로 다루고 있는, 새로운 브나로드 운동은 ‘향토개척’이라는 이름으로 명백히 프로파간다적인 이승만 정권의 4-H 클럽을 대체했다. 4-H 클럽은 지식인들을 동원하여 지금까지 고립되어온 농촌 지역 사람들에게 글과 ‘민주적 시민의 기술’을 전파하도록 한 기관이었다(강만길·이영희 1987). 이승만이 사임하고 나서 짧지만 상대적으로 자유주의적인 장면 내각이 통치하던 시기에, 지식인들과 종교 지도자들은 민주 정부의 여러 가지 형식들이 가진 장단점이 무엇인가, 어떤 경제 구조가 효율적인가 등의 문제를 놓고 격렬한 논쟁을 벌였으며 국가의 미래를 위한 평화통일의 구상을 들고 나오기도 했다(김동춘·박태순 1991). 이런 논의들

이 해결책까지 제시하지는 못했지만, 전쟁의 잣터미와 이승만 시대의 침체로부터 벗어나 국가를 재건해야 한다는 절실한 요구에 대해서는 모두가 동의했다.

5·16 군사쿠데타는 학생운동 지도자들이나 보수적 구세력 어느 누구도 생각하지 못했던 일이었다. 쿠데타 그 자체는 상대적으로 무혈입성이었지만, 박정희가 이끌었던 국가재건최고회의는, 1963년 11월 ‘민간’ 정부로 이양되기까지 한국을 통치하면서, ‘민족반역자’를 처형하고 정치적 토론을 침묵시키는 데 있어서 무자비했다. 4·19 학생운동과 5·16 군사쿠데타의 이데올로기적, 정신적 목표 사이에는 큰 차이가 있었지만, 적어도 초기 몇 년 동안 두 ‘혁명’ 사이에는 실질적이지는 않더라도 개념적인 면에서는 상당한 모호성과 유사성이 남아 있었다. 저명한 지식인들은 거의 한 목소리로 군사 통치의 위험성에 대해 우려를 표명했지만, <사상계>와 같은 유력 잡지들은 새로운 정권의 강력한 통치가 당연한 개혁을 시행하고, 국가재건에 필요한 강한 추진력을 제공할 것이라는 희망의 목소리 또한 제공했다. 강력한 물리력과 기민한 수사학적 조작을 결합함으로써, 쿠데타의 주도자들은 광범위한 사회변화로 고통받고, 해방과 전쟁 이후 수십 년 동안의 격변에 지친 사람들을 자기 편으로 끌어들이었다(Kim 2004).

민족 재건을 향한 압력은 공공 교육 체계의 재조직화와 금융 분야 재정비에서부터 토지관리법의 개정과 기업 관리에 이르기까지 사실상 국가 내 삶의 전 영역에 걸쳐 있었다. 처음의 경제개발 5개년 계획이 새마을운동만큼 억압적이지는 않았을지라도, 그것이 사람들의 삶에 미쳤던 영향력은 분명 갑작스럽고 전면적이었다. 이 정부의 다음 20년 동안 경제개발 계획의 대부분은 산업 부문에 초점이 맞춰져 있었지만, 강화된 농업 경제와 급속한 도시화의 비전은 1963년경에 전체 인구의 80%가 살고 있던 농촌의 현실을 근본적으로 변화시켰다. 그러나 이때까지도 4·19와 5·16 혁명 사이의 구분은 어느 정도 흐릿했다. 왜냐하면 ‘애국적 국가 재건 운동’ 안에서 ‘재건국민운동’이 튀어나왔기 때문이다. 상대적으로 짧은 기간 동안 이루어

진 ‘재건국민운동’은 성인들의 글쓰기와 읽기 능력, 공동체 프로젝트에서의 상호 협력, 그리고 위생학을 강조하는 여러 농촌 프로그램을 통해서 밑으로부터 민주주의를 건설하고자 하는 운동이었다. ‘우리의 손으로 혁명적 과업을 이루자’라는 슬로건 아래, 이 캠페인의 ‘선두’에 섰던 교육받은 젊은이들은 자신들의 과업에 착수하기 위해서 지역 정부와 긴밀히 협력했다. 몇 년 못가서 이 운동은 결국 관료주의적 농촌개발소를 만드는 것으로 굳혀지고 말았지만, 초기 목표와 방식은 4·19의 급진주의와 브나로드 운동의 ‘국토개발’ 캠페인을 분명히 융합한 것이었다.

#### 4. 개발의 멜로드라마

〈상록수〉와 〈쌀〉이 기반하고 있던 대중적 상상력은 이와 같은 격변에 대한 경험과 관련되어 있다. 〈상록수〉는 식민지 시대 중반, 〈쌀〉은 5·16 쿠데타에 이르기까지 3~4년간이라는 서로 다른 역사적 프레임에 위치하고 있지만, 두 영화 모두 1960년대 초반 대중의 정치문화와 지식인들의 정치문화에 스며 있었던 농촌 활성화, 민족 재건, 그리고 투철한 자립 정신에 대해 이야기한다. 그렇지만 영화가 이 시기의 사상과 경험을 어떻게 끌어들이는지를 더 자세히 살펴보기 전에, 이 영화들이 다른 주류 서사영화와 마찬가지로, 사람들을 매혹시키고 강렬한 인상을 주기 위해서 어떻게 영화적 쾌락에 의존하는지를 분명히 보여줄 필요가 있다.

정서적으로 호소하고 관객의 욕망에 소구하는 상업 영화의 능력은 영화의 사회적, 문화적, 이데올로기적 설득력만큼이나 상업적 성공(그리고 영화가 지향하는 정치적 효과가 무엇이건 간에 그 효과)에 있어서 필수적이다. 그리고 가장 설교적인 이 영화들에서조차 멜로드라마적 요소를 성찰하는 것은 신상옥의 영화를 이해하는 데 있어서 중요하다. 많은 인터뷰와 회고

답에서 신상옥은 가족 멜로드라마나 여성 멜로드라마들로부터 거리를 두려고 부단히 노력해왔지만, 그것이 신상옥의 영화를 대표한다는 인식을 바꾸지는 못했다. 그런 면에서 〈상록수〉와 〈쌀〉은 그가 감독으로서의 비전(예를 들어 상업적 압력에 가장 비타협적인)을 가장 진실하게 표현한 작품들이라고 일관되게 주장해온 영화라는 점 때문에 중요하다. 그러나 정도의 차이는 있다 할지라도, 그 영화들이 대중 문화적 효과를 발휘하는 데 있어서, 즉 영화 서사가 정서적인 반향을 일으키고 정치적으로 작동하는 데 있어서 멜로드라마적 특징이 핵심적으로 작용하고 있다는 것은 분명하다. 멜로드라마는 신상옥이 원했던 사회적 리얼리즘을 억제하거나, 강화, 또는 초과한다기보다는 오히려 그의 영화가 제공하는 경험의 핵심을 구성하는 것처럼 보인다.

이러한 주장의 진위는 비극적인 러브 플롯이 정서적 핵심으로 자리잡고 있는 〈상록수〉에서 더욱 쉽게 확인될 수 있다. 처음에는 단지 브나로드 서사의 하위 텍스트에 불과했던 주인공 박동혁과 채영신의 관계는 감정적 억제(와 순수)에서 (플라토닉하지만) 황홀한 정점으로, 그리고 (너무 늦어버려서) 이제는 돌이킬 수 없는 비극성을 향해서 전형적으로 나아가면서 점차 확고한 위치를 차지한다. 원작과 이 작품에 대한 당대의 평가나 역사적인 평가에서 개인적인 것과 정치적인 특징들 사이의 긴장이 중심적으로 다루어졌다는 점을 언급할 필요가 있다. 이 연재소설은 대문호 이광수가 농촌 계몽 운동의 현실을 포착하는 문학이 필요하다고 한 것에 대한 응답으로 심훈이 집필한 작품으로서, 민족정신을 구현했다는 이유에서 대체로 높은 평가를 받았다.

하지만 카프(KAPF)의 좌파 성향 작가들은 이 작품의センチ멘탈리티와 로맨티시즘을 비판했다. 〈상록수〉는 전후 민족 교육기관의 출현과 함께 대표적 문학작품으로 정전화되었고, 종종 (그리고 실은 지속적으로) 고전적인 반식민(anti-colonial) 서사로 교과서에 소개되어왔다. 하지만 이 작품이 지속적으로 인기를 누렸던 것은 식민지 시대 사회운동을 훌륭하게 재현한 때

문이기도 하지만 <소나기>나 <병어리 삼룡이>와 같은 근대 한국의 대표적 인 로맨스를 연상시키는 비극적이고 정제된 러브 플롯 때문이기도 하다. 신상옥은 물론이고 차세대 한국영화감독의 중심인물이었던 임권택이 1978년에 이 작품을 영화화했던 것은 아마도 이러한 특징 때문이었을 것이다.

<상록수>에서 주제적 핵심은 농촌 대중을 계몽시키고 그들의 역량을 강화하려는 특권화된 지식인의 도덕적 책임감, 즉 식민 지배자와 민족 반역자의 악행 때문에 위기에 처하는 규범적 선(善)에 놓여 있지만, 감정적 핵심은 이 도덕적 투쟁과 자신들의 관계를 조화시키려는 주인공들의 운명적인 투쟁에 놓여 있다. 이처럼 개인의 정서와 형식적 스펙터클을 통해 사회경제적 담론을 복합적으로 절합하는 것은 인류학자 낸시 에이블먼(Nancy Abelmann)이 현대 한국의 계급, 젠더, 서사를 다루면서 언급했던 것처럼 “개발의 멜로드라마(melodrama of development)”라고 불릴 수 있다.<sup>11)</sup> 그러나 나는 이 형식이 신상옥의 작품이나 남한 영화문화만의 고유한 것이기보다는(물론 남한 영화문화에서 두드러지긴 하지만), 탈식민적 맥락의 특수한 형식이라고 주장하고자 한다. 즉 탈식민적 맥락에서 사적인 것과 분리될 수 없는 사회적 것(식민지인들의 억압 그리고/또는 저항)은 그러한 형식 속에서 극적이고, 정치적으로 강력한 서사적 재현을 찾아냈다는 것이다. 내가 보기에 이러한 형식을 표지하는 것은 계몽, 개발 또는 근대화로서 다양하게 형상화되는 민족의 발전이 대중 멜로드라마의 관습 안에서 어떻게 사적인 것을 통해 서사화되는가 하는 점이다.

<상록수>에서 개발의 멜로드라마는 계몽을 위한 투쟁뿐만 아니라 불운한 연애에도 잠재되어 있다. 다양한 형식적인 장치들과, 어쩌면 이것이 가장 중요할 수도 있는데, 최은희와 신영균이라는 가장 적절한 배우들을 주인공으로 캐스팅함으로써 만들어진 강력한 영화적 쾌락이 영화의 사적인

---

11) 한국 여성의 사회적 지위와 유동성을 멜로드라마적 양상을 통해 설명하는 논의를 보려면 Abelmann(2003)을 참조하라.

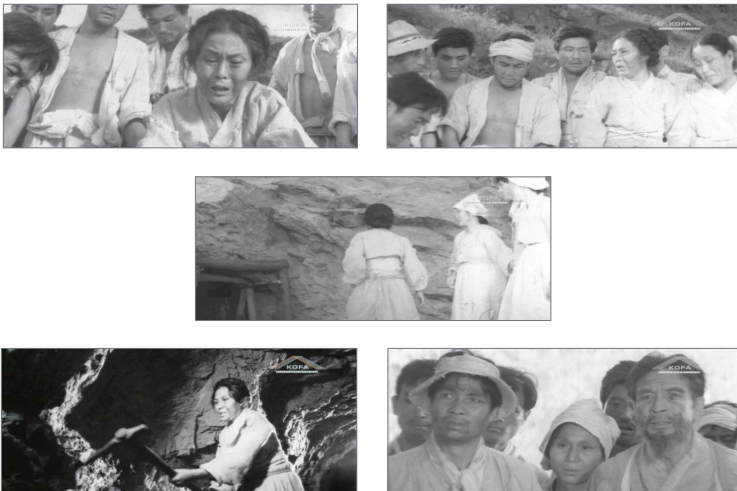
주제와 정치적인 주제를 긴밀하게 결합시키고 있다. 이와 같은 도상성의 힘은 강력한 동일화를 유발할 뿐 아니라 사회윤리적 역할(특히 여기에서는 최은희에 의해 체현된 자기희생적 여성성과 신영균에게 투사된 금욕적인 남성성)에 참여한다는 느낌을 불러일으키는데, 그것의 힘은 특히 식민지와 전쟁 이후 남한의 급격한 사회변화를 고려할 때 과소평가될 수 없다. 이처럼 대중적인 멜로드라마적 재현 양식을 취하고 있다는 점에서 신상옥의 영화는 당대의 계몽영화나 정책 영화 장르에 속하는 보다 고루한 작품들과는 구별된다. <상록수>가 여러 가지 면에서 전형적인 개발의 멜로드라마인 반면, <쌀>은 개인적 페이스와 사회 개발의 핵심을 뽑아내는 방식에 있어서 보다 더 순수하다. 신영균과 최은희가 다시 연기한 남녀 주인공들이 열정적이지만 근본적으로 플라토닉한 관계를 맺는 것에 극적인 에너지가 집중된다는 점은 <상록수>와 마찬가지로이다. 하지만 <쌀>에서 감동적인 페이스와 행위의 위치에는 설교조의 프로파간다적인(정책) 서사를 대중적(포퓰리즘적) 멜로드라마로 전환시키는 연애관계가 아니라, 그 바깥에 존재하는 사회적 영역의 두 부분—보통 시민의 이데올로기를 개조하는 것(계몽)과 정치체제의 극적인 변혁—이 놓여 있다.

<쌀>의 영화적 매력에 있어서 관습적 멜로드라마의 요소는 분명 중요하다. 아버지의 한을 풀기 위해서 귀향했으나 봉건적인 성향을 가진 근대의 관료들에게 시련과 굴욕을 당하는 상이군인이라는 주인공의 형상은 고전적인 전후 남성 멜로드라마의 전형을 구성한다. <상록수>에서와 마찬가지로 이와 같은 장르적 약호는 (알레고리로 보기에 너무나 명백할 정도로) 분명히 사회-정치적으로 의미 작용한다. 그러한 의미작용 안에서 (마을/국가) 개발의 스펙터클과 페이스가 <쌀>의 가장 중요한 정서적 경험이 되는 것이다. 그러나 위에서 지적한 것처럼 <쌀>이 감정적으로 최고점에 이르는 순간에 초점은 용이나 정희가 아니라, 오히려 주변 인물들과, 잘 보이지는 않지만 뚜렷이 감지할 수 있는 정치 질서의 변화에 맞춰져 있다. 기이하지만 전근대 한국인의 생활의 사회적으로 중요한 잔재인 무당은 넉넉한



흰 쌀밥을 받은 대가로 부유한 지주이자 정부 관료인 송과 공모한다. 처음에 그녀는 용이 진행하려고 하는 공사를 막기 위해, 산신령이 노해서 마을에 기아와 죽음이 닥칠 것이라고 마을 사람들에게 경고한다. 나중에 송이 용과 그의 동료들이 공산주의자라는 소문을 퍼트리자, 그녀는 아낙네들을 설득해 남자들이 터널을 파는 대신 송의 광산에서 일하도록 만든다. 이 이데올로기적-종교적 공모에서 첫 번째 균열은 용의 작업을 방해하는데 거의 성공한 송이 쌀을 더 달라는 무당의 요청을 거절하는 순간에 발생한다. 그러나 더욱 결정적인 균열은 동네 바보인 무당의 딸 갑순이가 쌀을 먹을 수 있다는 말을 액면 그대로 받아들이고 터널 공사 현장 밖에서 일을 돕다가 떨어져 죽는 순간에 발생한다. 무당은 딸의 시체로 달려가지도, 터널을 뚫는 사업에 저주를 내리지도 않고, 대신에 터널로 달려가 곡괭이를 쥐고 회한으로 통곡하며 바위를 부순다. 이것은 스펙터클하고 열광적인 전환의 순간이다.

〈사진 1〉 〈쌀〉에서 무당의 전환 장면



개인이 각성(정신적 계몽과 급진적 정치화의 혼합)하는 이 장면에서 강력한 드라마는 생생한 카메라워크(무당의 히스테리적인 얼굴을 포착한 꼭 찬 쇼트), 극적인 음악, 눈 앞의 광경에 충격을 받은 마을 사람들의 얼굴을 훑어가는 역쇼트에 의해 강조된다. 전체 서사에서 그다지 중요하지 않은 이 장면을 이처럼 형식적이고 정서적으로 강조하고 있음은 주목할 만하다.

물론 또 다른 중요한 장면은 영화의 결말 부분에 나온다. 오랜 기다림 끝에 물이 터널로 쏟아져나오고 모든 마을 사람들이 환호하는 장면이다. 이것은 용과 새롭게 계몽된 무주 주민들의 노력의 결과이기도 하지만, 권력을 잡고 관료적 형식주의와 부패를 쓸어버린 군사정권이 개입함으로써 이루어진 것이기도 하다. 흥미롭게도 박정희를 직접 언급하지는 않지만, 용의 오랜 군대 동료이자 상이군인으로 새 정부의 요직에 오른 철은 1961년의 쿠데타를 상징한다. 철의 도움으로 폭약이 마을로 실려 와서 쉽고 빠르게 바위를 무너뜨림으로써 터널 공사는 완성되고, 마을 사람들은 오랜 염원이었던 쌀을 재배할 수 있게 되었다. 무당이 개심하는 장면이 그랬던 것처럼, 빼어난 형식적 장치들(홍을 돋구는 음악, 승리감에 젖은 마을 사람들을 훑어가는 팬, 그리고 특히 처음에는 작은 흐름이었다가 다음에는 장면 전체를 뒤덮을 것처럼 위협적으로 분출하는 급류를 보여주는 물의 쇼트들)로 표현된 이 장면에서, 와서 배를 채우라며 죽은 갑순이의 넋을 부르는 무당의 비통한 절규가 페이스스를 증폭시킨다.

이 종결 시퀀스는 사실상 영화의 두 가지 주제적인 문제—어떻게 마을사람들을 터널을 뚫는 작업에 동참시킬 것인가와 어떻게 이 작업을 위해 정부의 도움을 요청할 것인가—를 함께 제기하고, 하나의 프레임 안에 극적으로 모든 사람(계몽된 무당, 구원받고 구원하는 군인 철, 그리고 심지어 고집 센 지주 송까지)을 담아내고 생명이 달려 있는 물을 전경화함으로써 그 답을 제시한다. 〈상록수〉와 마찬가지로 〈쌀〉은 억압적인 사회 조건에 놓여 있는 여성의 경험이나 전쟁의 중압감에 사로잡힌 남성의 경험은 물론이고 식민지와 전쟁 이후 개발도상국의 경험을 끌어내고 개발 그 자체

를 극화함으로써 사적인 것과 정치적인 것을 봉합하는 개발의 멜로드라마이다. 영화의 인기, 즉 상업적 성공은 그 자체로 시대정신이나 신상옥 영화의 정치 성향을 판단하는 기준은 아니다. 오히려 그것은 1960년대 초반 남한의 대중문화가 ‘국토 개발’과 ‘국민 재건’ 운동이 정점에 이르렀던 당시의 분위기에 의해 규정된 것이거나 서구 미디어와 문화에 중독된 결과이기보다는 그 두 가지가 복합적으로 혼합된 결과였으며, 그 안에서 민족은 멜로 드라마적 양식을 통해 발화/매개되었다는 점을 보여준다.

## 5. 개발주의 스타일

1960년대 초반의 한국영화, 특히 신필름에서 대량생산된 영화들은 직접적인 검열이나 정치권력보다는 재정적 투자자와 돈을 지불하는 관객에 의해 지배되고 있었다. 새로 시행된 영화법이 영화에 대한 도덕적, 정치적이 가이드라인을 제시했지만(이 법이 제작 설비와 운영방식에 훨씬 더 집중하고 있기는 했지만), 충무로는 아직까지는 프로파간다 영화를 제작하는 데 뛰어 들지 않았다.<sup>12)</sup> 신상옥의 영화제작 정치학은 정권의 이해관계를 직접적으로 반영하는 것은 아니었지만, 만약 독재정부가 아니었다면 ‘기능적으로 매력

---

12) 한형모의 <운명의 손>(1954)과 다소 절충적인 <피아골>(1955)과 같은 반공영화를 비롯해서 1950년대에서 1960년대 초까지 생산된 다수의 공모적인 영화들이 분명히 존재한다. 그렇지만 지시받거나 직접적인 주문에 의해 제작된 반공영화가 등장한 것은 1960년대 중반 이후였다. 1960년대 중반 이후에는 박정희 정권의 통치가 점점 더 억압적으로 되어가는 가운데 영화법이 더욱 강압적으로 개정되어갔으며 이는 물론 유신체제 하에서 정점을 이루었다. 여기서 내가 주장하고자 하는 것은 1960년대 초에는 정권을 가장 빠르게 받아들이고 때로는 거부하기도 했던 신필름조차도 노골적인 프로파간다라고 말할 만한 영화를 생산하지는 않았다는 것이다. 내가 느끼기에 ‘정책영화’라는 용어도 정책에 의해 생산된 영화라기보다는 군부 정권에 의한 일상적인 현실의 변화와 연관된 영화를 지칭하는 것 같다.

적'이었을 개발주의를 구성하는 일련의 문화정치학과 연관되어 있었던 것은 분명하다. 〈상록수〉와 〈쌀〉이 상업적으로 인기를 끌었다는 사실은 박정희 정권 초기에 개발과 근대화 담론이 이미 널리 인식되고 당대 관객들과 쉽게 공명할 수 있는 것이었다는 점을 보여준다. 아래에서 논의하겠지만, 이 영화들에는 첨예한 정치적 양가성이 존재하고 있어서 그것이 정박하고 있는 이데올로기적 입장이 무엇인가를 평가하려는 시도는 난관에 부딪힌다. 이와 같은 이데올로기의 분열은 국가 개발주의가 이 영화 서사를 박정희 정권의 정책과 연결하는 중심 기표라는 개념과 모순되지 않는다. 김동춘이 주장한 것처럼, 1960년대에 자본주의화로서의 근대화는 반박할 수 없는 계율이 되었고, 신상옥의 영화는 그것을 충실히 복제했다(김동춘 1997). 앞서 논의한 것처럼, 오히려 긴장은 멜로드라마적 양식에 표현된, 민족주의적-개발주의적 취지와, 서로 대립하는 것처럼 보이는 이데올로기적 가정들을 불러일으키는 형식적인 표면 사이에서 발생한다.

대부분의 비평에서 지적한 것처럼, 〈상록수〉와 〈쌀〉은 박정희 정권의 '남성중심적' 권위주의를 구성하는 지배적인 약호들을 영화화했다. 이 영화들은 정부 출판물과 연설에서 회자된 민족주의적 수사학을 정확하게 재생산한다. 두 영화 모두 직접적으로 마을 공동체를 중심으로 구조화되었고 민족에 대한 직접적인 언급은 거의 없었지만, 영화에서 깊고 강력하게 느껴지는 민족주의는 분명히 서사의 하위 텍스트 또는 상위 텍스트이다. 박동혁이 농촌 운동을 부르짖으며 열정적으로 연설하는 앞 부분에서 그러했던 것처럼, 〈상록수〉 전반에 걸쳐 반복해서 메시지는 민중을 향하고 있다. 심훈의 서사는 1920년대 후반과 1930년대 초반에 두드러졌던 '문화 민족주의'의 문맹퇴치 운동과, 1930년대 중반의 농촌으로의 '복귀(귀향)', 즉 '민중 속으로(브나로드)' 운동의 결과물이었다. 브나로드 운동의 문학적 형식은 도시화된/급진적인 지식인들이 서울이나 일본의 대도시로부터 귀향하는 것으로 특징지어지며, 농민들은 민족정신의 진정한 장소로서 형상화된다. 박동혁과 채영신은 대중을 계몽하고 결집시키기 위해 자신들이 받은

교육의 자산을 활용하려는 민족주의적 목적에 복무할 뿐 아니라, 식민주의와 연루된 교육의 수혜자로서 누린 특권으로부터 벗어나려는 반식민주의적 목적을 위해서도 일한다. 영화에서 보다 극적인 시퀀스들은—어린 옥분이 문맹인 어르신을 위해 편지를 읽었던 장면이나 채영신이 마을 어른들에게 배움의 중요성(“아는 것이 힘ियो”라고 그녀는 말한다)을 역설하는 장면에서 처럼<sup>13)</sup>—계몽이야말로 민족 강화와 독립의 유일한 길이라는 함축적 메시지를 전달함으로써 교육과 정치적 역량 강화가 연관되어 있음을 시사한다.

〈쌀〉은 5·16 쿠데타를 직접 언급할 뿐만 아니라 농촌지역을 훑는 이미지와 마을 사람들의 빠른 몽타주를 통해 좀 더 공공연하게 민족주의 정신을 환기시킨다. 영화는 서사의 민족적 암시를 분명하게 담은 자막으로 시작한다.

이 영화는 충남 금산군 부리면방 우리의 정착농원이 태어나기까지의 실화에서 취재한 것이다. 그리고 거기애다가 전국 각지에 있는 ‘살아있는 상록수들’의 이야기를 가미 윤색한 것이다. 그럼으로 결코 어느 특정한 개인이나 마을의 이야기가 아니라 전국의 어느 마을에서나 있을 수 있고 또 있어야 할 이야기이다. 우리는 우리나라의 모든 국민들이 이처럼 즐기게 살아주기를 간절히 바라는 마음에서 이 영화를 만든 것이다.

용은 전후 주체의 전형이며 마을은 민족 재건의 상징이고 관개 사업은 민족 개발의 모델이다. 영화는 용이 서울로 올라가 관개 사업을 지원받

---

13) 이 두 장면은 서로 다른, 그리고 확실한 특징을 갖고 있다. 옥분이 읽어주는 편지는 마을 여성이 도시로 간 자신의 딸과 소통할 수 있는 유일한 수단이다. 글을 읽고 쓸 수 있는 능력은 식민지 시대의 근대적인 민족주의적 장치이다. 두 번째 장면은 야간 수업(그 자체가 정치적으로 급진적인 함의를 담고 있다)을 담고 있는데 많은 여성들이 여기에 참여하고 있음은 계몽이 전파된 효과를 발휘하고 있음을 보여준다.

기 위해 고군분투했지만 관료주의적 혼란에 막혀 좌절하는 것을 보여줌으로써 군대식 해법을 민족의 문제를 해결하는 대안으로 제시한다. 구로사와 아키라의 <이키루>(1952)에서 여성들이 행정 조직을 왔다갔다했듯이, 용은 이 사무실에서 저 사무실로 절뚝거리며 찾아다니는데 관료들은 그에게 다른 사무실로 가보라고 말하면서 필기만 하고 있을 뿐이다. 이 장면은 새로운 군사 정권의 권력자가 신속한 결단력으로 관개 사업을 힘껏 뒷받침해주고, 정희 아버지 송으로 대표되는 지역의 부패세력을 무너뜨린 것과 뚜렷하게 대조된다. 따라서 <쌀>은 강력한 군대식 해법에 대한 공식적 수사학을 재생산하면서 5·16 쿠데타의 사회적 가치를 명백히 승인하고 있는 셈이다. 공식적으로는 아니지만 개인적으로 박정희가 두 영화의 가치를 인정했던 것은 우연이 아니다.

그러나 이 영화들이 박정희 정권의 정책에 참여한 방식은 이와 같은 공식 담론의 직접적 재생산을 넘어선다. '황금기' 한국영화의 주류 영화들 가운데 <쌀>과 <상록수>는 전후 한국의 이데올로기 구조를 정박시킨 사회문화적 약호들을 무비판적으로 구체화했다. 변재란(2001)은 전후시기에 여성을 개발의 대상이자 도구로 놓는 가부장적 민족주의가 지배함으로써 억압적 젠더 규범이 생산되었다고 주장한다. 그녀는 신상옥의 영화가 유교적 가부장제 아래 놓인 여성의 고통에 특히 민감하긴 하지만, 전후 젠더 규범을 충실히 복제하고 있다고 주장한다. 여기에서 검토하고 있는 두 편의 영화에서도 이런 측면은 분명해 보인다. 여성은 항상 영웅, 마을 사람들, 그리고 민족을 위해서 희생된다. <상록수>에서 채영신은 문자 그대로 계몽이라는 목적을 위해 죽고, 박동혁은 살아남아 그녀가 남긴 과업을 완수한다. 그녀가 예민하고 히스테리적인 페미니스트에서 마을과 애인의 충실한 종으로 변화해가는 서사적 궤적은, 만약 죽지 않았더라면, 좋은 아내이자 현명한(공동체의) 어머니라는 여성성의 이상을 구현함으로써 완수되었을 것이다.<sup>14)</sup>

<쌀>은 젠더 구분에 있어서 더 단순하고 거리낌이 없다. 용의 주변에

는 관개 사업을 위해 자신을 희생하는 여성들이 있다. 그의 어머니는 친정 오빠의 반대를 무릅쓰고 가족의 마지막 전답을 팔아 용의 계획을 위해서 종갓돈을 마련한다. 영화의 오프닝에서 소박한 농촌 소녀로 인식되었던 여동생은 용의 사업이 최악의 상황에 처했을 때, 술집에서 몸을 팔기 위해 도시로 간다. 전후 한국에서 이러한 성적 노동의 압도적 현실은 짧게 스쳐지나가는 지저분한 술집 장면에서 두드러지게 시각화된다. 여기에서 여동생은 갑자기 신사복을 입은 남성들에게 추파를 던지는 호스티스로 변모한다. 우리가 이미 살펴본 것처럼 정희는 용을 위해 그녀의 계급적 특권을 포기하고, 어두운 터널에서 잠시 숨어 지내다가 다음 순간에는 여성성의 일부를 포기하고 망치질을 한다. 불쌍한 딸 갑순을 잃었을 뿐 아니라 자신의 영적 믿음을 포기하고 마을에서 쌀이 생산되도록 도왔다는 점에서 아마도 가장 커다란 희생을 치른 사람은 무당일 것이다. 변재란(2001)이 “물질적 서구화와 정신적 한국화”라고 이름 붙인 바에 따르면, 여성은 민족 개발에 투항하도록 소환되는 동시에 전통적인 지배 양식에 속박된다.

서사에서 강조되었던 사회적 차이는 민족 전체에 통합되는 방식과 민족으로부터 추방되는 방식을 통해 해소된다. 〈상록수〉의 종결부에서 박동혁이 슬픔을 억누르며 학교 종을 울렸을 때, 종소리는 마을 사람 모두에게, 심지어는 지역 식민 경찰과 그 프로젝트에 반대했던 지주에게까지도 퍼져나갔다. 이 장면은 지주 송을 포함한 마을 사람 전체가 마침내 터널이 뚫리

---

14) 〈상록수〉에서 젠더 역할은 꽤 복잡적이다. 채영신은 결국 박동혁에게 종속되지만(그는 농촌 계몽운동의 지도자로서 사랑과 존경을 한 몸에 받는 인물이다), 그녀는 흔치 않게 강하고, 자기 동기를 지녔으며 수완이 좋은 인물이다. 반면 박동혁은 채영신이 마을을 방문하자 집안을 꾸미고 학교 개교일에는 치어리더의 역할을 하는 등 때때로 역전된 젠더 역할을 보여준다. 더 나아가서 신상옥의 많은 영화들에서 그런 것처럼, 스스로 글을 깨우친 아이 옥분과 채영신의 야간 수업을 듣는 여성들처럼 능동적인 여성상이 많이 등장한다. 결국 여성의 교육과 전문화는 영화의 분명한 핵심을 이루는데, 이는 또한 근대화와 문명화에 대한 약속과 연결되어 있다. 그렇지만 디제시스의 멜로드라마적 약호 안에서 채영신은 ‘고통받는 여성’의 전형으로 투사된다.

고 물이 흘러나오는 것을 축하하기 위해 모여들었던 <쌀>의 마지막 장면과 흡사하다. 이 장면은 이 영화가 굶주림이라는 말로 얼마나 강력하게 계급 구분을 유지해왔는가를 생각해보면 무척 충격적이다. 앞서 마을 아이들이 배를 채우기 위해 나무껍질을 벗겨내는 동안 송은 멍하니 개에게 쌀밥을 떠먹이고 있었다. 실제로 군사정권이 권력을 이양받고 권력 남용으로 송을 체포했을 때, 송에게 관용을 베풀어달라고 요청한 사람은 바로 용이었다. 주창규(2001)는 외부 지식인의 중개(<쌀>에서 용은 전쟁을 치르고 몇 년간 서울에서 생활한 뒤 돌아온다)를 통해 이루어진 이러한 사회적 계급의 평준화는 근본적으로 민족적 리더십과 민족 통합에 대한 부르주아적 판타지라고 정확하게 지적했다. 두 영화 모두 계급적 특권이 어떻게 이어지는가와 식민 규율과의 공모가 어떻게 이루어졌는가의 문제를 생략한 채, 부르주아 엘리트를 민족주의의 선봉으로 상상했던 식민시기 계몽 운동의 서사를 반복한다.

이 영화에서 표현된 사회문화적 혁신의 세 번째 형태는 노스텔지어적인 시선으로 농촌과 도시를 분리하는 것이다. 농촌의 고향, 사람들, 그리고 생활방식을 이상화하는 것은 식민지 근대화 경험에 있어서 어느 정도는 본질적인 것이다. 즉, 제국주의적 도시는 추방과 공모의 지점이 되고, 농촌은 민족적 정수와 저항의 지점으로 상상된다. 이러한 함의는 전후시기에 도시의 급속한 확장과 개발, 농촌의 쇠퇴가 농촌에 대한 다른 종류의 열망을 만들어냄에 따라 변화해갔다. 전후에 만들어진 식민지 시대 서사로서 <상록수>는 농촌과 도시를 분리하는 이 두 가지 형태를 모두 보여주고 있다. 서울(또는 경성)은 특권을 지닌, 그리고 때로는 타협적이기도 한 엘리트의 닫힌 공간인 동시에 계몽과 급진화의 장소이다. 언제나 감시당하는 도시는 오로지 계절의 변화와 곡식만을 생각하는 정직한 사람들이 사는 농촌의 드넓게 열린 공간, 우거진 숲과 대비된다.

그러나 여기에서 농촌 사람들은 ‘귀향한’ 지식인의 고된 노동과 희생에 감사하는 마음을 배울 수 있지만, 농촌에 남아 있는 암울한 유교적/과거 조



선의 완고한 자취는 개발의 장애물임이 입증된다. 파이프 담배를 피우는 어르신들(즉 개조되기 이전의 어르신들)은 여자가 교육받아서 뭐하냐고 냉소하고 아이들은 농사짓는 것이나 배워야 한다고 말한다. 도시를 부인하고 불완전한(즉, 계몽되어야 할) 농촌을 긍정하는 것은 <쌀>도 마찬가지다. 대부분의 사건은 무주에서 일어나지만, 다른 영화에서 가져온 이 영화의 첫 번째 쇼트는 <It Had to Be You>라는 스윙 연주가 흐르는 가운데 택시에서 내다본 도시의 화려한 야경을 담고 있다. 술집 여성을 희롱하는 술취한 군인들(용도 포함하여)은 분명 서울의 타락에 대한 징후이고, 여기서 탈출할 수 있는 유일한 길은 지극히 가난하지만 궁극적인 구원을 약속하는 농촌으로 가는 것이다. <상록수>와 마찬가지로 <쌀>에서 농촌은 과거로부터 내려오는 문제들이 만연한 곳이다. 예컨대, 땅을 소유한 신-양반이 마을 전체를 지배하는 오래된 사회 관습이나 관개 사업을 가로막는 미신 등이 그러하다. 농촌을 바라보는 이와 같은 양가적 태도는 박정희 정권의 비공식적인 담론에서도 찾아볼 수 있는데, 박정희 정권을 이끌었던 사람들은 대체로 식민지배와 전쟁을 거치면서도 살아남은 나약한 모던 보이들에 대해서 비판적이었다.

그리고 이 고전적인 가부장적 민족주의 공식 안에는 이 영화들의 비극적인 혹은 승리주의적인 서사의 종결 모두에 저항하는 이데올로기적이고 형식적인 양가성이 여전히 남아 있다. 위에서 개략적으로 설명한 것처럼 농촌으로 '귀향'한 지식인이나 활동가들의 작업은 중첩되고 때로는 상충하는 사회 정치적 이해관계들에 직면하곤 했다. 우리는 급진적인 '국토 개발'과 관 주도의 '재건국민운동'을 구분해야 할 뿐만 아니라, 브나로드라는 개념 자체가 19세기 후반 포폴리즘적 사회주의 운동에서 유래한 것이라는 사실을 기억해야 한다. 또한 남한의 개발주의 압력에 있어서 가장 핵심적인 긴장은 공산주의 북한과 경쟁하려는 시도에 기인한다는 점을 지적해야 한다. 1960년대 초에 북한의 경제 계획(성공적인 2주년 계획, 5주년 계획, 그리고 천리마 운동)은 남한을 크게 앞질러 있었다. 이러한 모호성은 <쌀>에

서 매우 흥미롭게 표현되었다. 터널을 뚫는 일에 참여하고 그 사업의 성과를 공평하게 나누기로 계획을 세웠던 사람들에게 마을의 일부 주민들은 ‘빨갱이’라는 딱지를 붙인다. 이것은 냉전기 한국을 지배했던 정치적 편견을 지시하는데, 민족 재건 정책이 독려했던 협동적 공동체 노동(1970년대 새마을 운동의 기치 아래 이루어지면서 자본주의적이라고 여겨진)과 사회주의적 경제 건설을 특징짓는 협동적 공동체 노동 사이에 분명한 구분이 존재한다고 상정한다. 이미 많은 마을 남자들을 고용해 광산을 운영하고 있던 송이 관개 사업이 성공할 것처럼 보이자 그 사업을 사겠다고 제안했을 때, 재건국민운동과 사회주의적 경제 건설 사이의 경계가 불확실하다는 점은 더욱 분명히 드러난다. 용은 송의 제안이 ‘노동 착취’라고 하면서 거절하고 자신과 동료들의 작업 결과는 사람들 모두에게 이익이 되어야 한다고 주장한다. 따라서 이 영화의 가장 명백한 간텍스트적(inter-textual) 기의는 박정희 시대 초기의 재건국민운동 및 농촌 개발이지만, 사회주의 북한의 산업 발전, 협동 경제 및 사회주의적 담론이라는 내포적 기의가 텍스트로부터 완전히 삭제될 수는 없다.

디제시스에서 포착되었던 담론적 모호성은 이 영화들의 형식적 층위에서도 미묘하지만 명백하게 표현되어 있다. 세계 모든 나라의 영화를 배우려는 열망에 가득 차 있던 신상옥은 한국영화에 수많은 기술적 진보를 가져왔을 뿐 아니라, 일본, 미국, 중국, 멕시코, 소비에트, 이탈리아 등 그가 접했던 모든 국가의 영화들에서 스타일 양식과 특징들을 끌어오고 이를 대중화했다. 신상옥의 영화에 미친 이 영향들은 <쌀>에서 더욱 분명하게 드러나고 있기는 하지만, <상록수>에서도 역시 중요하다. 이 영화들의 스타일은 매우 독특한데, 그것은 명백히 다른 이데올로기적 성향을 지닌 영화들을 연상시키기 때문이다. 예컨대 두 영화에서 매우 두드러진 시각적 주제 두 가지, 즉 균중 패닝 쇼트와 노동의 몽타주(labor montage)를 생각해볼 수 있을 것이다. <어느 여대생의 고백>(1958), <성춘향>(1960), 그리고 <로맨스 빠빠>(1961)가 연달아 흥행에서 성공하면서 재정적 여유를 확보한

〈사진 2〉 마을 사람들의 회합



신상옥은 많은 엑스트라를 동원하고 그들에게 대단히 섬세하게 디자인된 의상을 입힐 수 있었다. 그럼으로써 신상옥은 전형적인 시골 사람들을 사실적으로 묘사할 수 있었을 뿐 아니라, 느린 패닝을 통해 군중, 민중, 그리고 집단의 이미지를 환기시킬 수 있었다. 그 효과는 한국 영화에서 대단히 인상적이고 전례가 없는 것이었다. 〈쌀〉의 전반부에서 마을 군중은 두 번 포착되었는데, 놀랍게도 험준한 산꼭대기에서 찍은 이 장면에서 흰색 옷을 입은 수많은 마을 사람들이 모여 앉아 있다.

공동체의 문제를 조정하기 위해 마을 사람들이 모여 있는 전통적인 회합장으로 상정된 이 공간은 불안정하지만 아름답게 표현되었다. 집단을 이런 식으로 이미지화하는 방식은 드디어 터널이 완성되었다는 말이 퍼져나가는 종결 시퀀스에서 장관을 이룬다. 마을 젊은이들과 노인들이 집에서 뛰어나와 공사 현장으로 향하고, 물이 솟구쳐 오르는 것을 보기 위해 터널

〈사진 3〉 기쁨을 나누는 마을 사람들



〈사진 4〉 학교를 짓는 마을 사람들



입구에 운집한다. 앞서 언급했던 것처럼 환희와 경이로움에 젖은 사람들의 얼굴을 훑어가는 패닝은 공동체를 분열시켰던 계급과 사회의 적대관계들을 해소하고 농촌 개발을 축하하는 집단적 의식을 통해 모두를 통합한다. 〈상록수〉의 마지막 장면 역시 고인이 된 학교 설립자 채영신을 애도하고 계몽된 사람들의 밝은 미래를 기약하기 위해서 종소리를 듣고 모여드는 마을 사람들을 패닝으로 포착한다는 점에서 〈쌀〉의 종결부와 같다.

진보와 노동을 재현하는 생생한 몽타주 시퀀스 또한 매우 중요하다. 〈상록수〉에서 채영신의 사업은 마을 사람들과 아이들이 학교 설립을 돕기 위해 자진해서 나섰을 때 전환점을 맞는다. 이 결정적인 순간은 목재를 운반하고 기둥을 세우고, 벽을 보강하는 생기 넘치는 장면의 몽타주 시퀀스로 강조된다. 〈쌀〉에서는 연속된 쇼트들—쇠를 담금질하는 장면, 망치로 돌을 깨는 장면, 나무와 깨진 돌을 등에 지고 나르는 장면, 그밖에 노동자들을 포착한 클로즈 쇼트들—이 두 번 사용되는데, 한 번은 터널을 뚫는 사업이 시작되었을 때이고, 두 번째는 그것이 군대의 도움으로 재개되

〈사진 5〉 티널공사 착수



었을 때이다. 아마도 이 형식에서 가장 기억할 만한 것은 노동하는 육체의 원시성을 강조하는 점일 것이다. 예컨대 얼굴에서는 땀이 떨어지고 소매는 접어들려 근육이 드러나는 팔로 돌을 부수는 정희를 포착한 생동감 넘치는 쇼트를 들 수 있다. 영화의 끝 부분에서 용과 그의 믿음직한 친구 근배가 서로 반대 편에서 곡괭이를 휘두를 때, 그들을 번갈아가며 포착하는 빠른 쇼트들 또한 노동하는 육체의 원시성이 강조된 장면이다.

이 두 가지 시각적 주제, 즉 군중 패닝 쇼트와 노동의 몽타주는 ‘엘리트 부르주아’의 개발주의적 국가가 요구하는 이데올로기에 부합한다. 군중은 민족을, 활기찬 노동은 민족 재건 사업을 표현하고 있기 때문이다. 하지만 나는 이 장면들이 또한 소비에트 사회주의 리얼리즘 영화에서 공식화되었고 마오 시대의 중국영화와 이탈리아 네오리얼리즘 영화(여기서는 분명히 크게 변형되긴 했지만)에서 채택된 스타일, 그리고 심지어는 1950년대 말에서 1960년대에 북한에서 출현한 영화 스타일까지도 연상시킨다고 주장하고자 한다.<sup>15)</sup> 물론 군중을 시각화하는 것이 특정한 영화 진영의 전유물은 아니다. 예컨대 흥분한 집단의 이미지는 유럽의 파시즘적인 영화들에서

15) 북한 영화의 자세한 역사는 서정남(2002)을 참조; 주제적 동향에 대한 보다 간략한 분석은 Kim(1996)을 참조하라.

도 전유되었고 냉전기 미국영화의 교조적 이미지 구성에서도 활용된 바 있다. 그러나 새롭게 계몽된 농민들을 배경으로 개발의 기제들(물, 학교)을 프레임에 담은 신상옥의 군중 패닝 쇼트의 독특한 구성요소들은 혁명기 소비에트 영화의 상징이 된 많은 영화들과 똑같은 외양을 만들어낸다. 도브첸코(Dovzhenko)의 〈이반(Ivan)〉(1929)과 〈대지(Land)〉(1933), 또는 유트케비치(Yutkevich)의 〈황금산맥(Golden Mountains)〉(1932)의 초반부에서, 오랫동안 고통받아온 농부들은 트랙터를 공동 구입함으로써, 또는 인심 좋은 당 간부들이 마을로 돌아옴으로써 구원된다.<sup>16)</sup> 초기 마오 시대의 중국 영화는 지나치게 설교적이기는 했지만, 노동과 진보의 몽타주를 아주 길게, 즉 서사를 잠시 ‘정지’시킬 만큼 길게 사용한다(Berry 2004). 원시적인 도구와 순수한 노동의 힘을 부각시키는 시퀀스들은 20세기 공산주의 국가들이 산업화 이전에 혁명의 순간을 맞았음을 환기시킨다.

이 논문에서 나는 신상옥이 사회주의적 리얼리즘 영화를 만들고자 하는 의도로 이런 스타일 요소들을 차용했다고 주장하려는 것도, 이러한 형식적 약호들이 특정한 이데올로기에만 속한다고 주장하려는 것도 아니다. 오히려 나는 그와는 정반대의 주장을 하려는 것이다. 이데올로기가 영화 서사와 전체 내용에 영향을 미칠 수 있다는 주장이 가능하다면, 영화의 시각적 표면 역시 단지 스크린 밖 세계에서 이데올로기적 투쟁과 물리적인 갈등을 반영하는 것만이 아니라, 관객이 영화의 심층에 자리잡고 있는 이데올로기적 의미와 협상하고 그것과 동일화하는 방식을 매개할 수도 있다. 〈쌀〉과 〈상록수〉에서 식민지시대 엘리트의 계몽과 문명화의 수사학은 민중문화운동 및 급진적이고 심지어는 사회주의적인 농촌운동과 경합하는 동시에, 공동체의 사업으로 만들어진 농촌의 교실과 삶이 갖는 의미를 점유하고자 했던 박정희 정권의 중앙집중적이고 관제적인 농촌 재건운동과

---

16) 소비에트 사회주의 리얼리즘적 약호와 영화에 대한 간결한 요약은 Bordwell & Thomson(2003)을 보라.

도 결합한다. 서구의 영화 제도와 약호들은 식민지와 전쟁 이후 한국의 특정한 압력 안에서 변형되고 전유되었으며, 앞서 내가 멜로드라마와 개발의 미학이라고 말했던 것을 만들어냈다. 가장 ‘정치적’인 신상옥의 이 영화들에서 형식과 내용은 결합하여 전후 남한의 이데올로기적 윤곽을 구성하는 한편, 동요시키기도 했다.

## 6. 결론

전통적 공식에서, 재현의 테크놀로지와 민주주의의 발전은 대중문화가 출현하기 위한 조건이었다. 따라서 대중 문화 출현의 사회적, 정치적 의미는 근본적으로 양가적이다. 한편으로, 대중문화는 과거에 억압되었고 비가시적이었던 사회 계급들이 스스로가 재현됨으로써 평등주의적 형태를 띤다. 또 한편으로는, 권위 있고 자율적인 부르조아지의 힘 또는 모더니스트 예술 형태를 더 이상 지탱하지 않고 중단한다. 이것이 바로 신상옥의 계몽 영화들이 필연적으로 위치하는 양가성이다. 지금까지 살펴본 것처럼, 이 영화들은 강력하게 평등주의적 제스처를 취하기도 한다.

이를테면 봉건적, 관료적인 부당함에 맞서 공동체가 단결하고 궁핍으로부터 벗어나기 위해 벌이는 다양한 투쟁 같은 것들이 그렇다. 그러나 바로 그 평등주의는 권위주의적인 개발주의와 낭만적 대중주의라는, 서로 다르지만 근본적인 층위에서는 서로 만나거나 그렇지 않으면 아예 동일한 정치적 뿌리를 가지고 있는 두 가지 논리에 연루되어 있다. <상록수>와 <쌀> 같은 영화들이 대단히 흥미로운 이유는, 이 영화들이 단지 정치권력에 가까이 있기 때문이 아니다. 심지어 반대편에 있는 이데올로기들을 횡단하고 있기 때문도 아니다. 그보다는 정치적·미학적 형태를 손쉽게 분류하고 환원적으로 정렬해버리는 문제에 대해 어떤 저항방식을 취할지 주의를 기울

이고 있기 때문이다. 또한 민주적 비전을 위해서라면, 대중문화의 이율배반 내지는 전환 가능성, 그리고 정치적이라는 것이 인식될 가능성이 있는 부분을 개조하는 능력을 반드시 고려해야 한다. ~~이~~

## 참고문헌

- 강만길·이영희. 1987. 『한국의 민족주의 운동과 민중』. 두레.
- 강현두. 1991. 『한국의 대중문화』. 나남출판사.
- 김동춘·박태순. 『1960년대의 사회운동』. 까치.
- 김동춘. 1997. 『분단과 한국사회』. 역사비평사.
- 김학수. 2002. 『스크린 밖의 한국영화사』. 인물과 사상사.
- 김소연·백문임·안진수·이순진·이호걸·조영정. 2003. 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』. 소도.
- 김소영. 1997. “전통성과 모더니티의 유희: 신상옥의 작품세계.” 『시네마 테크노문화의 푸른 꽃』. 열화당. 129-135.
- 김소희. 2011. “신상옥 감독의 영화인생 50년.” 『씨네 21』(2001/11/16).
- 김진송. 1999. 『서울에 판스홀을 허하라』. 현실문화연구.
- 김창남. 1999. 『대중문화의 이해』. 한울 아카데미.
- 서정남. 2002. 『북한영화탐사』. 생각의 나무.
- 박아나. 2003. 「1952년에서 1975년까지의 신상옥의 영화 제작과 장르(멜로드라마, 사극) 연구」. 중앙대학교 석사학위 논문(미간행).
- 박지연. 2000. “박정희 근대화 체제의 영화 정책: 영화법 개정과 기업화 정책을 중심으로.” 『한국영화와 근대성』. 소도.
- 변재란. 2001. “‘노동’을 통한 근대적 여성주체의 구성: <쌀>과 <또순이>를 중심으로.” 주유신·김선아·변재란·곽현자·박현선·박지연. 『한국영화



와 근대성』. 소도.

정종화. 1997. 『자료로 본 한국영화사』. 열화당.

주창규. 2001. “탈-식민 국가의 민족과 젠더(다시) 만들기: 신상옥의 〈쌀〉을 중심으로.” 『영화 연구』 15.

최정무. 2001. “경이로운 식민주의와 매혹된 관객들.” 『문화읽기: 뼈라에서 사 이버문화까지』. 현실문화연구.

\_\_\_\_\_. 2001. “한국의 민족주의와 성별 구조.” 일레인 H. 김, 최정무 편. 박은미 역. 『위험한 여성: 젠더와 한국의 민족주의』. 삼인.

최정호. 1982. 『언론문화와 대중문화』. 민음사. 171-221.

최현철. 2004. 『한국 라디오 프로그램에 대한 역사적 연구』. 한울 아카데미.

Abelmann, Nancy. 2003. *The Melodrama of Mobility: Women, Talk, and Class in Contemporary Korea*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Abelmann, Nancy, & Kathleen McHugh, eds. 2005. *South Korean Golden Age Melodrama*. Detroit: Wayne State.

Berry, Chris. 2004. *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution After the Cultural Revolution*. New York: Routledge.

Bordwell, David, & Kristin Thomson. 2003. *Film History: An Introduction*. Boston: McGraw Hill.

Cumings, Bruce. 1981. *Origins of the Korean War: Liberation and Emergence of Separate Regimes, 1945-1947*. Princeton: Princeton University Press.

Kim, Hyung-A. 2004. *Korea's Development Under Park Chung Hee: Rapid Industrialization, 1961-1979*. New York: RoutledgeCurzon.

Kim, Kyung Hyun. 1996. “The Fractured Cinema of North Korea: The Discourse of the Nation in Sea of Blood.” Xiaobing Tang & Stephen Snyder, eds. *In Pursuit of Contemporary East Asian Culture*. Colorado, Boulder: Westview Press.

Robinson, Michael. 1999. "Broadcasting, Cultural Hegemony, and Colonial Modernity in Korea, 1924-1945." Gi-Wook Shin & Michael Robinson, eds. *Colonial Modernity in Korea*. Cambridge: Harvard University Press. 52-69.

투고: 2011.11.2    심사: 2011.11.8    확정: 2011.11.15
--