

청년문화, 영상시대와 새로운 성 해석, 낭만적 저항의 1970년대 한국영화(1972~1979)

정태수

한양대학교 연극영화학과 교수

목 차

1. 서론 : 청년문화와 영상시대
2. 도전적 성 해석
3. 낭만적 저항
4. 결론

국문초록

1970년대의 한국영화는 한국사회의 문화와 예술을 결정지은 유신체제의 출범과 밀접한 관계 속에 있다고 할 수 있다. 이것은 동시에 이 시기 한국영화의 특징이 유신체제를 초월해서 존재하기 어렵다는 것을 의미한다. 이러한 이유로 1970년대의 한국영화는 유신체제를 강고하게 유지하기 위한 이념이 영화 속에 어떻게 개입했는가와 그로부터 파생된 다양한 정책의 대응 과정에서 형성되었다는 것이 타당성을 가지게 된다.

그러나 이 시기 한국영화를 더욱 위축시킨 것은 산업화로 인한 텔레비전 수상기 보급과 베이비 붐 세대의 성장으로 인한 영화 관객층의 변화를 들 수 있다. 이는 청년문화 논쟁과 영상시대의 새로운 영화 개념을 촉발시켰다. 이는 1970년대 한국에 대중문화 시대가 도래했다는 것을 의미한다. 이것은 동시에 한국영화가 청년문화, 영상시대가 대중문화 시대와 물리적으로 결합되기 시작한 시기였지만 그것의 구체적 실천과 대안으로 발전하지 못했다는 것을 말한다. 영상시대는 그러한 한계를 명확하게 보여주고 있다. 하길중, 변인식을 비롯한 영상시대의 핵심 인물들은 유신시기 영화검열과 제도에 대해 비판적 시각을 견지하였지만 그들의 보다 근본적인 문제는 텔레비전 수상기 보급으로 인한 영화 관람의 행태가 바뀜으로서 나타난 영화의 산업적 타격에 있었다. 이러한 영화산업의 실질적 어려움을 돌파하기 위해 영상시대는 기존의 영화제작 행태에서 벗어나 보다 정확한 관객 목표를 설정하고 그들에 맞는 새로운 제작수법을 통해 돌파하고자 했다. 이는 베이비 붐 세대의 성장으로 인한 대중문화의 주체세력이 바뀌었다는 현실적 문제도 고려된 것이다. 따라서 이 시기 영상시대의 목표는 대중문화의 중심, 즉 대중성을 확보함으로써 어려운 한국영화를 구출하는 것이었다. 그 결과 등장한 것이 기존 영

화의 관습적인 시각으로부터 벗어난 성에 대한 과감한 해석이고 청년문화 논쟁을 통해 대중문화의 주류로 떠오른 대학생과 젊은 청년들을 대상화하는 것이다. 이러한 이유로 이들 영화에는 유신체제의 억압적 요소들이 암시되고 있지만 그것은 유신체제의 범위를 넘어서지 않고 낭만적 저항이나 순응으로 마무리 되는 특징이 있다. 이것은 1970년대 유신체제의 이데올로기가 그만큼 강고하게 작용했다는 사실을 인정하면서도 청년문화 논쟁과 영상시대로 이어지면서 시도된 성에 대한 과감한 해석과 낭만적 저항, 순응은 이 시기 한국영화의 새로운 시도가 다양한 역사적 관점을 갖도록 하게 한다.

주제어

유신체제, 텔레비전, 베이비 붐, 대중문화, 청년문화, 영상시대, 낭만적 저항, 순응

ABSTRACT

Korean Films in the 1970s(1972~1979)
-Youth Culture, Yongsang Sidae(The Visual Age), New Interpretation
on Sexuality, and Romantic Resistance-

Jeong, Tae Soo

Professor / Department of Theatre & Cinema, Hanyang University

Korean films in the 1970s is closely related to the launch of Yushin Regime that determined the culture and art of Korean society. This means that it is difficult to feature exclusively characteristics of Korean films in this period beyond Yushin Regime. For this reason, it is valid that Korean films in the 1970s were formed by the intervention of Yushin Regime ideology and by responses to various policies derived from the ideology. However, more important elements that affected Korean film industry's shrinkage in this period are the spread of television sets according to industrialization and the change of the audience's scope because of baby boom generation's growth. This sparked a debate on youth culture and a new concept of film in Yongsang Sidae(The Visual Age). This means that the popular culture era arrived in Korea in the 1970s. At the same time, this indicates that while youth culture and the Visual Age are physically combined with the popular culture era, Korean films could not be developed into its concrete or alternative practices. This is the distinct limitation of the Visual Age. Key figures in the Visual Age, including Ha Gil-jong and Byun In-shik, maintained a critical perspective on film censorship and institutions during Yushin Regime. However, more importantly, the fundamental problem was a film industry's shrinkage, which resulted in the change of movie-goers' behavior because of the television sets' spread. In order to break through the difficulties in the film industry, the Visual Age attempted to move away from traditional production pattern and set a production strategy for targeted audience. This also took into account a problem that the subject who enjoys popular culture was changed because of baby boomers' growth. Therefore, the Visual Age's goal in this period was to rescue Korean films at stake by securing the core of popular culture, namely popularity. As a result, bold interpretation on sexuality was represented in the films. Plus, university students and young people who emerged as mainstream of popular culture through discourse of youth culture were targeted in the films. For this reason, oppressive elements were implied in the films, but they are marked by romantic resistance and compliance within the realm of Yushin Regime. By admitting the ideology of Yushin Regime in the 1970s, the films revealed the bold interpretation on sexuality, romantic resistance and compliance. This shows new attempts of Korean films during this period.

Key words

Yushin Regime, Television, Baby Boom Generation, Pop Culture, Youth Culture, Visual Age, Romantic Resistance, Compliance

논문투고일 : 2019년 09월 26일 / 논문심사일 : 2019년 10월 29일 /
논문게재확정일 : 2019년 11월 05일

1. 서론: 청년문화와 영상시대

1970년대 한국사회는 유신시기 베이비 붐 세대의 등장과 경제성장, 텔레비전 수상기 보급 등으로 인해 본격적인 대중문화의 시대로 진입하였다. 이로 인해 등장한 현상이 청년문화에 대한 언급과 논쟁을 들 수 있다.

청년문화는 1970년 2월 《세대》지에 실린 남재희의 ‘青春文化論’이 공식적으로 거론된 대표적인 글이라 할 수 있다. 그는 이 글에서 한국의 학생운동과 선진외국의 학생운동의 특징을 비교하면서 청년문화를 언급하고 있다. 즉 “이제까지 한국의 학생운동은 사회일반이 수락하는 사회정의감에서 출발했다. (...) 그렇기 때문에 그것의 목표는 통념적 진리로의 복귀, 또는 현실을 통념적 진리의 수준으로 끌어 올리려는 것이다. 통념적 진리 중 주된 것은 민주주의와 민족주의이다. (...) 반면 선진외국의 학생운동은 통념적 진리를 따르지 않고 부정하면서 새로운 가치와 이념을 내세운다. (...) 이것은 젊은 세대들이 기성세대의 것과는 다른 새로운 문화를 형성하게 되고 그것을 청년문화로 부르게 된다. (...) 그리고 이것은 재즈음악에서 돌파구를 찾고 연극, 영화, 미술, 문학 분야로 넓혀가고 있다. (...) 따라서 청년문화의 본령은 오히려 그 정신적 자세에 있다. 그것은 이미 있는 것을 부정하고 새로운 것을 추구하는 정신이다.”¹⁾

그리고 1970년 2월 19일 《동아일보》 김병익 기자의 ‘青年文化的 胎動’이라는 글에서는 대학생들의 정치적 액티비즘으로부터 고고나 미니스커트의 풍속에 이르기까지 (...)千의 얼굴을 가진 젊은이들의 생태가 캠퍼스의 고식적인 울타리로부터 탈출하려는 새로운 감정의 발현으로 보았다.²⁾ 이러한 청년문화에 대한 언급은 1974년 3월 29일 《동아일보》 김병익 기자의 ‘오늘날의 젊은 偶像들’이라는 기사에서 소설가 최인호, DJ 이장희, 바둑 서봉수, 코미디언 이상용, 가수 양희은, 작곡가 김민기를 청년들의 우상이라 선정하면서 본격적으로 논쟁화되었다. 그는 이 기사에서 “청년문화가 이미 대학가와 再修路에서 뻗어 명동과 무교동의 기성문화지대로 범람하고 있다. (...) 우리의 언어와 행동, 감각과 표현을 퇴폐적이라고 보는 것은 위선의 세대가 낀 획일주의적 색안경 때문에 생기는 어른들의 착각이다. (...) 그들의 문화가 퇴폐적인 발산이나 이유 없는 반항으로 그들은 무기력한 선배와 폐쇄적인 현실을 야유하면서 순진한 야성을 발휘한다. 그리고 그 야성은 정치적 좌절과 사회적 패배주의를 우회 극복하는 새 부대에 답길 새 포도주, (...) 블루진과 통기타와 생맥주, 이것은 육당과 춘원, 3.1운동과 광주학

1) 남재희, <青春文化論>, 《세대》, 1970년 2월호, 123~128쪽.

2) 김병익, 『문화와 반문화』, 도서출판 문장, 1979, 212~213쪽.

생운동, 4.19와 6.3테모로 연연이 이어온 청년운동이 70년대에 착용한 새로운 衣裳이다”³⁾라고 하였다. 여기서 김병익은 청년문화를 퇴폐, 획일주의로 바라보는 기성의 관점에 대해 비판적이었고, 청년문화를 기성세대를 대체할 수 있거나 현실에 대한 저항의 새로운 형태로 의미규정 했다.

그러나 1974년 4월 18일, 고려대 교수 임희섭, 문학평론가 이어령, 출판평론가 이중환, 음악평론가 최경식이 참석한 기독교 방송 강당에서 열린 정기목요공개강좌에서 임희섭은 ‘青年文化-그 構造와 狀況’이라는 주제로 한국의 청년문화를 서구사회의 청년문화와 비교하면서 “서구사회의 청년문화는 기성문화의 정당성 중심 가치에 대한 회의, 도전에서 새로운 가치를 추구하는 반문화적이라고 하는데 특징이 있다고 지적했다. 그러나 우리 속에는 기성문화의 핵심가치에 정면도전하거나 새로운 가치의 제도화를 시도할만한 청년문화가 없는 이상, 있다는 그것은 반문화가 아닌 하위문화일 것이라고 말했다. 이런 하위문화는 필연적으로 대중성을 지니지 않을 수 없으며 이런 문화를 선도적, 핵심적인 것으로 부각시키는 경향이 있다고 우려하면서 오늘의 청년문화가 내일의 한국문화라면 하루빨리 내부체계를 세워야 하며 그 선도적 역할을 어차피 대학문화가 맡아야 한다고 강조했다.”⁴⁾ 이에 대해 이어령은 “청년문화를 기성문화의 척도를 가지고 대중문화와 엘리트 문화로 구별할 수 없는 혼합적인 것이라고 규정하였다. 청년문화가 기성문화와 다른 형태로 나타나게 된 여건을 청년들이 부모와 공통된 경험의 부재, 10-20년의 긴 기간 동안 청년층이 형성되었고, 권위주의적 활자매체 대신 감각적이고 전일성을 지닌 전파미디어가 보급되었기 때문이라 하면서 젊은 세대의 특성을 기성문화의 양극을 왕복하는 반위선, 반권위적 아름다운 인간이라고 긍정적으로 평가했다.”⁵⁾ 임희섭은 청년문화와 하위문화를 구분하고 하위문화를 대중문화와 동일시하면서 그것을 선도할 대학문화의 필요성을 주장한 반면, 이어령은 그것의 구분 자체에 의문을 제기하면서 매체환경변화와 함께 기성세대에 대한 자연스러운 저항적 요소로 본 것이다.

그리고 소설가 최인호는 1974년 4월 24일, 《한국일보》 ‘수요연재: 최인호 에세이-청년문화 선언’에서 “오늘날의 청년문화는 소수의 엘리트에 의해서 대표되는 그런 문화가 아니다. 오늘날의 청년문화는 서로 서로의 간격을 좁히려는 노력에서부터 비롯된

3) 김병익, <거짓·安逸·상투성·沈黙을 슬퍼하는 「블루진·통기타·생맥주」의 青年文化>, 《동아일보》, 1974.3.29.

4) 이부영, <기독교 방송 公開講座 「反文化」와 「통기타」 사이>, 《동아일보》, 1974.4.22.

5) 이어령, <기독교 방송 공개강좌 : 한국 청년문화의 구조와 상황, 이상과 현실사이의 「유예」, 불만은 있어도 도전은 없어, 토론자 ; 林禧燮, 李御寧, 崔敬植, 李重漢>, 《조선일보》, 1974.4.20.

다. (...) 즉 소수의 엘리트의 사고방식과 침묵의 대중의 사고방식의 간격을 좁히려는 것에서 시작되는 것이다. 전에는 침묵의 대중을 몇몇 엘리트들이 정의를 내리며 주도하였고 이끌었지만 오늘날의 청년문화는 엘리트를 인정치 않는다. (...) 그러니까 청년문화를 이야기할 때 환경적 분류를 내린다는 것은 근본적인 잘못이다. 왜냐하면 오늘날의 젊은이들에겐 고전이나 권위나 위선, 남녀 간의 차별 따위를 인정치 않으려는 집요한 노력이 있고, 그 노력의 갈등으로 아직 확실치는 않지만 청년문화가 생성되고 있기 때문이다.”⁶⁾ 최인호는 “통기타와 고고춤, 장발과 미니스커트의 유행을 이해해야 한다고 주장하면서 대중현상으로서의 청년문화에 대해 기성 지식인들과 다른 방식으로 의미부여를 하고 있는 것이다.”⁷⁾

그러나 한완상은 1974년 《신동아》 6월호에 기고한 ‘현대 청년문화의 제 문제’라는 글에서 “청년문화를 젊은 인텔리겐차에 의해 주도되는 문화로 규정함으로써 그 주체를 분명히 하였고, 그 성격을 대항문화로 정의했다. 그에 따르면 한국에서는 대학생의 도전대상이 정치사회구조에 집중될 수밖에 없다. 그 이유는 한국처럼 역사 단축과정을 겪은 곳에서는 대항할 만큼 제대로 형성되어 있는 문화구조가 없기 때문이다. (...) 한국에서는 정치사회구조에 대한 대항운동은 있되, 대항문화 혹은 청년문화는 없다고 하였다.”⁸⁾ 따라서 “대학가의 통, 블, 생(통기타, 블루 진, 생맥주)은 서양 저항문화의 표피만 들어온 것이며 그 아래로 창조적 저항 정신이 흐르지 않는다고 비판했다.”⁹⁾ 또한 “철학자 차인석은 청년들의 사유양식이나 행동양식이 점점 내면화되고 심화되어서 직접 사회변동에 영향을 미칠 수 있는 단계에 이른 하나의 카운터컬처라고 의미 부여하였다. 하지만 이들도 한국의 청년문화를 서브컬처에 불과하다고 보는 지식인들과 마찬가지로 이념적, 형식적 구조에 대한 공격이 결여됐다는 점에서 체제 긍정적이라고 평가하거나 문화적으로 성숙되지 않고 행동으로만 표출되었다고 주장했다.”¹⁰⁾

이들의 논쟁에 청년문화의 당사자라 할 수 있는 대학가의 신문이 가세하였다. 고려대학교의 《고대신문(1974년 4월 9일)》은 ‘靑바지와 기타’란 글에서 청년문화의 상징으로 대표되는 “대학가의 청바지와 기타를 4.19세대, 6.3세대의 대학문화와 현격한 차이가 있다고 하면서 그것의 긍정적 측면보다도 부정적 측면이 더 크다”¹¹⁾고 비판하였고, 1974년 4월 30일, 《고대신문》의 김준호는 ‘그는 우리의 대변자가 아니다’에서 대

6) 최인호, <청년문화 선언>, 《한국일보》, 1974.4.24.

7) 김경일 외 지음, 『한국현대생활문화사 1970년대』, 창비, 2016, 140쪽.

8) 역사비평 편집위원회, 『논쟁으로 읽는 한국사2 근현대』, 역사비평사, 2012, 370~371쪽.

9) 강준만, 『한국현대사산책(1970년대 편 2권)』, 인물과 사상사, 2014, 140쪽.

10) 김경일 외 지음, 앞의 책, 138쪽.

11) <靑바지와 기타>, 《고대신문》, 1974.4.9.

학문화가 하위문화를 견인하고 선도해야 하는 역할을 중시한 고려대 임희섭 교수의 논지를 옹호하면서 최인호의 청년문화선언에 나타난 “오늘날의 청년문화는 침묵의 다수에서부터 위로 올라가는 상향식의 문화라 규정하고 오늘날의 청년문화는 종래의 문화권을 극복해내려는, 즉 소수의 엘리트 문화와 다수의 다른 문화, 혹은 공돌이, 공순이 문화의 간격을 좁히려는 집요한 노력을 보이는 과도기에 머물러 있다”는 것을 엘리트 문화인 대학문화와 구별하면서 비판하고 있다.¹²⁾

또한 연세대학교 “《연세춘추(1974년 5월 20일)》의 마광수는 캠퍼스 에세이 ‘청년문화비판’의 글에서 청년문화에 대한 논의를 엉터리 저널리즘의 횡포이며, 청년문화운동은 몇몇 사이버 지성인들이, 그리고 마스크 종사자들이 그들의 알쏭한 글에 대해 상품 가치를 올리기 위해서 선량한 젊은이들을 악용하고 있으며 통기타와 청바지는 청년문화의 대변자가 될 수 없다”¹³⁾고 하였다.

그리고 “서울대학교의 《대학신문(1974년 6월 3일)》 ‘特輯 青年文化 그是非를 가린다’의 序言 <지금은 眞正한 목소리를 들어야 할 때>에서는 청년문화를 도깨비로 비유하면서 빠다 냄새 물씬한 어느 외국산 용어의 억지 번역어로 비판했다.”¹⁴⁾

대학의 신문들은 청년문화에 대한 정의와 논쟁을 “대중매체가 대학생들의 건강성과 진정성을 오도하고 일부 퇴폐적인 소비문화를 청년문화의 실체인양 주장하고 있다고 비판한 것이다. 당시 청년문화론의 논쟁구도는 일간지들은 대부분 바람직하든 그렇지 않든 청년문화가 형성되고 있다는데 동의하는 반면 청년 세대의 엘리트들은 그것이 우리에게 존재하지 않는다는 강경한 부정론을 편 것이라고 할 수 있다.”¹⁵⁾ 특히 전자의 “김병익이나 최인호는 젊은 세대의 자기표현과 기성세대의 의식을 거부하는 반문화로 정의했다. 이들이 사용한 핵심어휘는 반엘리트 문화, 대중의 자기표현, 아래로부터의 문화, 반상업주의, 획일주의 반대 등으로 요약된다. 오히려 기성세대가 지닌 무기력과 무사안일주의, 폐쇄주의, 상업화된 문화를 거부한 것으로 새로운 감수성을 표현하는 젊은 세대의 문화”¹⁶⁾라고 했고, 후자의 “대학신문들은 대학문화와 청년문화를 분리하고 청년문화와 민족문화를 구분했다. 대학문화는 소수에 향유되는 타락한 청년문화가 아니라 전통문화의 재편성과정에 참여하고 민족문화의 활력소를 제공할 때, 진정한 대학문화가 될 수 있다고 주장한다. 이들은 대학과 민중의 이질감을 없애는 것이 청년문화

12) 김준호, <그는 우리의 대변자가 아니다>, 《고대신문》, 1974.4.30.

13) 마광수, <청년문화비판>, 《연세춘추》, 1974.5.20.

14) <特輯 青年文化 그是非를 가린다>, 《대학신문》, 1974.6.3.

15) 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설」, 『상허학보』 15호, 상허학회, 2005, 425쪽.

16) 주창윤, 「1970년대 청년문화 세대담론의 정치학」, 『언론과 사회』 가을 14권, 사단법인 언론과 사회, 2006, 88~89쪽.

운동이라고 규정한다.”¹⁷⁾ 그리고 이어령을 제외한 “대부분의 지식인들은 청년문화란 서양 유스 컬처 혹은 카운터 컬처의 맹목적인 모방이며 대학생들의 민족주의적 반발에 동조하는 입장을 취했다.”¹⁸⁾

이렇듯 청년문화를 놓고 서로 다른 시각이 존재하는 것은 “청년문화가 서양에서 수입한 대중문화의 스타일과 풍속들을 외피로 두르고 있으면서도, 국가권력의 지배이데올로기 및 민중문화론의 민족주의적 엄숙성에 대한 거부와 이탈을 동시에 보여준 특이한 케이스에 해당하기 때문이다. 분명 청년문화는 소비, 유행, 취향의 문제를 중심으로 전개된 대중문화의 한 지류이지만, 동시에 민중주의가 독점해온 지배 권력에 대한 거부와 비판 의식 또한 보여준다. 이는 청년문화가 1970년대를 대변하는 대표적인 두 영역이었던 대중문화와 사회비판적 운동을 매개할 수 있는 특이한 위치를 점하고 있음을 의미한다.”¹⁹⁾ 이것은 청년문화와 논쟁이 던지는 궁극적 의미라 할 수 있는 “문화현상을 어떻게 이해할 것인가, 그것은 의식적인 것인가 무의식적인가 등을 둘러싼 질문과 문화적 저항의 정치사회적 의미를 묻는 것이었다.”²⁰⁾ 이와 같은 논쟁, 즉 청년문화에 대한 “일부 대학생들과 지식인들의 질타와 상관없이, 청년문화의 상징적 스타일들은 사라지는커녕 점점 더 대중적으로 확산되었다.”²¹⁾ 이러한 흐름은 이 시기 소비문화와 결합되면서 특정한 사회적 위치에 있는 대학생들로만 국한되지 않고 그 시대의 또 다른 청년들인 이른바 공돌이와 공순이들에게도 영향을 미쳤다. 이는 “청년문화의 스타일과 소비의 풍속들이 교육과 부모의 도움을 통해 학력자본과 문화자본을 축적하고 그것을 사회적으로 표현할 수 있게 된 청년층들의 자기표현이라는 차원을 넘어, 사회적으로 천시되던 계층의 계급적 소외감과 욕망들까지도 외화시키는 매개체였음을 의미한다.”²²⁾

이를 통해 확인할 수 있는 것은 청년문화에 대한 정의와 진단이 각각 다르게 규정되고 있었지만 그 속에 내재되어 있는 이미 존재하고 있는 것을 극복하기 위한 새로운 것에 대한 도전과 시도가 1970년대의 한국사회에 보편적으로 나타나기 시작했다는 것이다. 이것은 한국사회의 특별한 문화적 현상과 가치가 이 시기 한국영화에도 일정한 관계 속에 적용시킬 수 있는가의 문제와 연결된다. 이는 청년문화를 서구의 청년문화

17) 위의 논문, 90~91쪽.

18) 송은영, 앞의 논문, 425쪽.

19) 위의 논문, 422쪽.

20) 역사비평 편집위원회, 앞의 책, 372쪽.

21) 김동현, <르뽀 : 젊은 세대: 오늘은 젊은이들은 무엇에 분노하고 고민하는가. 青年文化시비를 불러일으킨 젊은이들의 行態와 意識構造 및 변모하는 價値觀의 총체적 把握>, 《신동아》, 1974년 7월호, 150~167쪽.

22) 송은영, 앞의 논문, 438쪽.

와 엘리트 문화로 엄격하게 구분하는 것에서 벗어나 그것의 간격을 분리하지 않고 하나의 자연스러운 시대적 흐름 속에서 특정한 세대의 특징으로 인식하고 있는 남재희의 청년문화론에서부터 통기타, 청바지, 생맥주를 청년문화의 상징으로 인식한 김병익의 청년문화와 반위선, 반권위로 청년문화의 속성을 규정한 이어령, 그리고 엘리트 문화와 대중문화의 간격을 좁히고 권위, 위선, 차별을 인정하지 않으려는 태도로 정의한 최인호의 청년문화선언이 대중문화, 특히 영화 속에 내재되어 있는가의 문제이다. 이것은 이들의 청년문화논쟁에서의 함축적 의미, 즉 유신체제 사회 곳곳에 내재되어 있는 억눌림에 대한 젊은 세대의 저항적 의미와 새로움에 대한 갈망이 ‘영상시대’의 지향과 맞닿아 있는지 여부로 귀결 될 수 있다. 이런 측면에서 영화의 본질적 측면을 강조하면서 새로운 혁신적 목표와 방법을 시도하고 그 속에서 시대적 풍경과 상징으로서 청년들을 묘사한 영상시대는 청년문화의 시대적 현상과 그 의미를 이미 공유하고 있다고 할 수 있다. 이것은 영상시대가 청년문화 논쟁에서의 흐름, 지향과 결코 무관하다고 볼 수 없는 이유인 것이다.

이와 같은 시대성을 지니고 있는 영상시대는 1975년 7월 18일 영화평론가 변인식, 영화감독 김호선, 이장호, 하길중, 홍파, 이원세(하길중에게 위임)가 태화관 별관 홀에서 모여 결성되었다. 이들은 이곳에서 다음과 같은 선언문을 발표하였다.

<비키니 섬의 거북이>처럼 영화의 본질에서 벗어나 방향상실로 허덕여 온 한국영화, (...) 우리는 아직껏 이 땅에 영화는 있었어도 영화예술은 부재했음을 알고 있다. (...) 새 세대가 만든 새 영화, 이것은 구각을 깨는 신선한 바람, 즉 회칠한 무덤같은 권위주의를 향한 예리한 투창이어야 한다. 과연 이 땅에서 단 한 번의 누벨바그나 뉴 시네마 운동이 전개된 적이 있었던가? (...) 때문에 여기 여섯의 영상공화국 주민은 서로 다른 개성을 통한 젊음의 구도를 제시할 것이며 새로운 영화미학과 가치관을 모색하는 일에 머리를 맞대며 뜨거운 마음과 마음을 교화해 나가는 은막의 파수꾼이 될 것임을 선언한다.²³⁾

이들의 선언문에는 암흑기라 일컫는 1970년대의 한국영화를 영화예술의 부재와 구세대, 권위주의로 단정하고 그것을 극복하기 위해 새로운 세대에 의한 새로운 영화, 즉 “한국영화의 예술화에 있다고 보았다. 이들은 훌륭한 예술적 영화일수록 많은 관객을 모을 수 있다고 믿었고 영화예술의 잃어버린 본령을 되찾을 때 그때 불황은 분명히 없어질 것이라 확신했다.”²⁴⁾ 이를 구체화하기 위해 이들은 ‘한국영화의 예술화 캠페인!’

23) 변인식, <하길중과 영상시대 : 회칠한 무덤의 권위주의를 향한 예리한 투창>, 《스크린》 1985년 2월호, 140쪽.

24) 안재석, 「새 세대가 만든 새 영화-영상시대의 작품경향」, 『씨네포럼』 14호, 영상미디어센터, 2012, 418쪽.

이라는 목표를 정하고 “영화연기자·스태프 선발, 순수영화예술 동인지 발간, 영화관람 회원권 발급(관객운동), 정기 영화세미나 강좌, 영화합평회 개최의 영상시대 동인 모집”²⁵⁾으로 한국영화의 패러다임을 새롭게 구축하려 하였다. 그러나 영상시대의 근본적, 최종적 목표는 영화의 예술적 측면을 통해 산업적 측면을 극복하는 것이었다.

이러한 고민은 1977년 《영상시대》 창간호에서 변인식의 「영상시대를 내면서」에서 나타난다. 여기서 그는 “이 시대가 감당하여야 할 사명은 어디에 있는가? 어떤 영화를 만들어야 또 다시 대중들의 뜨거운 박수갈채를 받을 수 있는가?”²⁶⁾라고 하면서 우수영화, 해외영화제출품, 대중상 수상으로 외화 수입권을 위한 한국영화제작의 행태를 한국적인 테두리에서 맴돌다마는 낡은 영화라 비판했다. 변인식은 “그러한 낡은 영화를 만들지 말고 세계적인 영화언어, 즉 영화의 표준어를 사용할 수 있는 ‘새영화’를 만들어야 한다고 하였다.”²⁷⁾ 그는 관객의 외면을 받고 있는 한국영화의 문제 해결의 우선적인 방법으로 한국적 프레임이라는 틀의 경계에서 벗어나 영화의 보편성을 획득하는 새로운 영화를 주장한 것이다. 그리고 변인식의 새영화는 하길종에 의해 구체적 개념으로 정의된다.

하길종은 《영상시대》 창간호의 「새세대, 새영화, 새정신」이라는 제목의 글에서 한국영화의 불황의 원인을 현대영화에 대한 오해로 들었다. 그는 그것의 예를 영화선진국에서 영화를 어떻게 이해하고 제작하는지를 통해 설명하고 있다. 하길종은 “대부분의 영화선진국가들에서는 제각기 당면하고 있는 지역적 특수성 속에서도 영화의 본질, 그리고 영화의 의미를 마치 삶의 문제에 대한 접근을 시도하듯이 영화 미디어를 본질적인 면에서 탐구하려 했다. 그러한 시도는 영화예술의 명맥을 지속시켰고, 영화산업의 세계적인 사양추세를 방어한 근본적인 영화정신으로 평가되고 있다”²⁸⁾라고 하면서 이를 구세대와 새세대의 영화로 구분하였다. 그에 의하면 “구세대의 영화는 대체로 대중 오락의 수단으로 수용되었다. 대중도 영화제작자도 영화를 하나의 ‘눈요기’나 일주일에 한두 번 정도 가는 ‘오락물 욕탕’ 정도로만 이해했다. (...) 그러나 새세대의 영화는 완전히 차원을 달리해 갔다. 구습적 영화는 사회, 인류문명의식과 영화 미디어 자체에 대한 인식의 개발을 통해 보다 본질적인 차원에서 인간의 문제를 진지하게 구명하려는 작가의식이 생성됐다. 이러한 현상은 영화 미디어 자체에 대한 인식의 변화를 말한다. (...) 새세대의 영화는...한 사회를 영화에 의해 영향을 받아 그 사회가 진실로 적응하고 개

25) 변인식, 앞의 잡지, 142쪽.

26) 변인식, 「영상시대를 내면서」, 《영상시대》 1977년 여름 계간 창간호, 1977, 10쪽.

27) 위의 잡지, 90쪽.

28) 하길종, 「새세대, 새영화, 새정신」 《영상시대》, 1977년 여름 계간 창간호, 1977, 27쪽.

선해 나가고자 하는 경향으로 영화가 선도하는 임무를 지니고 있다고 말한다. (...) 새 세대 영화의 기능은...단지 영화적인 재미를 통해 스토리를 서술하는 일차적인 차원을 떠나서, 새세대의 영화는 인간의 가치관과 기존 모랄을 재고하고 날카롭게 현실을 관찰하도록 대중을 선도하는 힘이다.”²⁹⁾

이러한 하길종의 새세대 영화에 대한 논리는 영화관객의 세대교체에 근거하고 있다. 그는 “오늘날 영화관객의 절대다수가 새세대의 젊은 층이라는 것은 이미 알려진 사실이다. (...) 그런데 문제는 우리의 세대가 방화를 외면하고 있다는 점이다. 그들은 대부분 ‘방화는 리얼리티가 없고 진부하며 개성이 없다’ 라고 입을 모은다.”³⁰⁾ 하길종은 한국전쟁이후 베이비 붐 세대가 영화관객의 중심세력으로 등장하였음에도 불구하고 이에 대해 효과적으로 대응하지 못하고 있는 한국영화의 현실을 비판하고 있는 것이다. 이는 한국영화의 예술화의 목표가 영화의 질적 수준을 높이는 것뿐만 아니라 영화의 새로운 관객인 청년들의 문화와 정서를 정확히 포착하는 것에 있다는 것을 말하고 있다. 이것은 청년문화 논쟁이 대학생, 나아가 공돌이, 공순이로 확산된 대중문화의 상징적 현상인 세대에 기반하고 있는 것과 같은 것이다. 청년문화논쟁이 대중문화의 한계 내에서 진행된 현상적 방향과 영화적 본질론에 근거한 영상시대의 세대론과는 근본적으로 일치하지 않다고 하면서 그것의 연관성을 미미하게 바라보는 측면³¹⁾도 있지만, 영상시대는 청년문화논쟁이 함축하고 있는 개념들, 즉 정치적, 사회적 현상에 대한 저항의 의미, 동시대 청년들의 고유한 문화, 기성세대 비판이라는 시대적 흐름과 일정부분 동일한 보조를 취하고 있다. 이것은 영상시대 선언문과 새세대 영화의 정의에서 언급된 구각, 구습, 구세대, 권위주의 등의 용어로 간주된 기존의 한국영화에 대한 비판과 영화의 본질, 날카로운 현실 관찰, 새세대, 새로운 미학, 가치관 등과 같은 대립적 개념으로 확인된다.

뿐만 아니라 여기에 청년문화 논쟁을 불러일으켰던 요인 중 하나인 신문이나 잡지에 연재된 최인호, 조해일을 비롯한 소설가들의 대중소설들이 이 시기 영화화 되었고, 영상시대³²⁾의 인적구성에 있어 1970년대 청년문화논쟁에 뛰어 들었던 소설가 최인호, 문

29) 위의 잡지, 28쪽.

30) 위의 잡지, 29쪽.

31) 이정하는 영화연구 제30호 234쪽에서 청년문화가 영상시대의 감수성의 특징적 양상을 제공하지만 청년문화의 현상적 방향과 영화적 본질론에 근거한 세대론이 근본적으로 일치하는 것은 아니라고 함.

32) 영화평론가 변인식과 영화감독 김호선, 이장호, 하길종, 홍파, 이원세(이후 홍의봉)가 연대하여 결성한 동인체의 명칭이자 이들의 선언문 낭독과 함께 공식적으로 발족한 1975년 7월 18일부터 계간지 여름호 《영상시대》가 발행된 1978년 6월 30일까지 약 3년여의 기간 동안 벌인 청년영화운동이다.-안재석, 앞의 논문, 418쪽.

학평론가 이어령을 비롯한 소설가 김승옥이 영화평론가 안병섭, 변인식, 영화감독 하길종 등과 1977년 《영상시대》 창간호의 편집위원 또는 필진으로 참여하면서 청년문화 논쟁의 화두였던 대중문화에 대한 개념과 인식의 흐름과 함께 하였다는 사실이다. 이것은 영상시대, 또는 그들이 만든 영화에서 청년문화논쟁을 촉발시켰던 통기타, 청바지, 생맥주와 그것이 담고 있는 청년들만의 다양한 시대적 의미와 특별한 의식의 문화적 흐름과 함께 하였다는 사실로 증명된다. 이는 청년문화논쟁의 동력과 영상시대의 동력이 유신체제 이후 대중문화의 보편적 담론 형성의 동일한 시대 과정 속에서 인식될 수 있는 가능성을 나타내고 있는 것이다. 따라서 영상시대는 비록 서구영화인들처럼 격렬하고 날카롭게, 체계적으로 기성세대의 특정한 영화를 비판하지도 않으면서 오히려 그들을 선별적으로 분류하고 자신들의 역사성과 정체성을 자리매김하려 했지만 유신시기 당면한 한국영화의 문제점과 나아갈 방향을 청년문화에서 논의되었던 함축된 개념과 동일한 시대적 성찰을 통해 제시하고 있다. 이는 시대, 세대, 저항, 대중, 문화 등으로 정의된 청년문화의 개념을 영화의 본질적 문제와 병치시키면서 1970년대 한국 영화형성의 역사에서 중요한 의미의 토대로 작용하였다고 할 수 있다.

이런 측면에서 청년문화논쟁에서 제기된 청년문화와 영상시대에서 새세대, 새영화, 새정신으로의 회귀는 청년들이 대중문화의 중심으로 위치하면서 그들의 문화적 흐름과 불가분의 관계에 있게 된 것이다. 이러한 특징들은 영상시대가 활동했던 기간에 만들어졌다고 일컬어진 9편의 영화-홍파의 <숲과 늪>(1975), <어디서 무엇이 되어 다시 만나리>(1977), 하길종의 <여자를 찾습니다>(1976), <한네의 승천>(1977), 이장호의 <너 또한 별이 되어>(1975), <그래 그래 오늘은 안녕>(1976), 홍의봉의 <캘리포니아 90006>(1976), 김호선의 <여자들만 사는 거리>(1976), <겨울여자>(1977)-에서뿐만 아니라 1970년대 일반적인 한국영화의 특징 속에 투영되었다.

2. 도전적 성 해석

1970년대 한국영화에서 나타난 특징 중 하나는 주체적 존재로서의 여성과 성에 대한 새로운 성 해석에 있다. 이것은 기존의 남성과 가족이라는 관계 속에서 자리매김했던 여성이 산업화, 도시화가 진행되면서 인간 개인 존재로서의 정체성과 독립성으로 나아가기 시작했다는 것을 의미한다. 이러한 형태의 영화들은 주로 도시를 배경으로 직장 에 다니거나 사회적으로 성공한 여성, 혹은 대학생으로 형상화되어 나타난다. 이를 테

면 결혼에 대해 근본적 회의를 느끼면서 독립적인 생활을 결심한 여성, 미스리의 모습을 묘사한 김수용의 <야행>(1977)과 여성 사업가로 성공한 공도희와 섬에서 살고 있는 김명자 사이에서의 진정한 자신의 정체성을 찾고자 하는 <화려한 외출>(1977)을 들 수 있다. 이들 영화는 남자와 결혼이라는 관계적 속박으로부터 벗어나는 여성의 모습과 성공한 이후의 자신의 정체성 문제를 제기하고 있다.

이와 함께 이 시기 한국영화에서 가장 혁신적인 측면이라 할 수 있는 것은 성 해석에 대한 도전성을 들 수 있다. 이는 성이 지니고 있는 다양한 본질적 측면을 탐구하면서 그것의 관계, 즉 권력관계뿐 아니라 사회적, 윤리적 제도로부터 벗어나 성에 대한 해방까지도 묘사하고 있다. 이러한 시도는 여성과 성에 대한 기존의 인식과 가치의 과감한 전도를 불러일으킨 것이라 할 수 있다. 이러한 특징은 김기영의 영화에서 두드러지게 나타난다.

김기영은 여성의 성을 온갖 권력이 충돌하는 상징적인 대상으로 바라보고 있다. 따라서 그의 영화에서 성은 권력을 위한 투쟁의 장소이다. 그러므로 여성의 진정한 해방은 그러한 관계로부터 벗어나면서 자신의 정체성을 확인함으로써 획득된 독립성이다. 특히 그의 <육체의 약속>(1975)과 <느미>(1979)는 남성과 여성의 권력관계를 결정하는 요소인 성을 세밀하게 탐구하고 있다.

영화 <육체의 약속>은 우발적인 살인을 저지르고 감옥에 간 효순이 교도관의 배려로 고향 여수로 특별 휴가를 떠나면서 벌어진 이야기를 다루고 있다. 그녀는 기차에서 만난 청년으로부터 결혼을 제안 받고 특정한 장소에서 다시 만나기로 약속하지만 그 청년은 살인사건에 휘말리게 되면서 약속 장소에 나타나지 않는다. 효순의 기다림은 출옥 후에도 지속되지만 그가 나타나지 않자 그녀는 서울역으로 다시 돌아오면서 영화는 마무리된다. 그러나 영화는 이러한 단순한 이야기 구조와 달리 성이 지니고 있는 속성과 그 관계를 파헤치고 있다. 그것은 성을 번식을 위한 직접적이고 노골적인 생물학적 개념으로 정의하면서 시작된다. 이 개념은 동시에 성이 철저히 남자의 성적 대상으로 전제되어 있음을 의미하기도 한다. 이와 같은 시각은 다방에서 홀아비가 낳은 여인에게 어린 아이에게 우유 먹일 것을 부탁하거나 여자는 자식을 낳고 기르는 것 외에는 다 헛된 것이라는 것, 심지어 어린 아이의 어머니가 되어 달라고 하는 남자를 통해 뒷받침 된다. 이런 측면에서 여성은 도구로서의 수동적 존재가 되면서 남성에게 의해 끊임없이 유혹과 성적 대상으로 작용한다. 뿐만 아니라 이것은 여성과 남성의 성적 권력관계가 이미 형성되어 있다는 것을 의미한다. 따라서 진정한 여성의 해방은 이러한 성적관계로 얽혀있는 관계를 청산하는 것이고, 그것을 영화는 마지막 장면인 홀로 된 효순의 서울역 장면으로 수렴되

고 있다. 김기영은 남성과 여성이 얽혀져 있는 다양한 권력관계를 성을 통해 묘사하고 그것으로부터 벗어날 때 진정한 해방이 존재한다고 말하고 있는 것이다.

이러한 특징은 김기영의 <느미>에서 보다 정교하게 묘사되고 있다. 영화는 말 못하는 아름다운 여인 느미를 두고 세 남자, 즉 벽돌공장장 신영감, 트럭 운전자 광기사, 대학을 졸업한 후 회사에 다니고 있는 준태의 이야기를 다루고 있다. 느미와 함께 살고 있는 신영감은 주변의 남자들로부터 끊임없이 유혹을 받고 있는 그녀를 엄격하고 혹독하게 다루면서 통제한다. 그리고 그녀를 마음에 두고 있는 트럭 운전자 광기사는 그런 신영감을 석연찮은 과실로 죽음에 이르게 하고 벽돌공장 근처에 살고 있는 준태는 그녀의 아름다움에 반해 그녀를 유혹하여 그녀와 함께 살게 된다. 그러나 그들의 관계는 준태 아버지의 완강한 반대로 인해 느미가 떠나가게 되고 준태는 그녀를 붙잡기 위해 뒤쫓다 트럭에 부딪쳐 죽게 되면서 영화는 마무리 된다.

한 여자를 두고 벌어지는 이 영화는 몇 가지 인간의 본질적 개념을 제시하고 있다. 비록 말을 못하지만 아름다운 느미를 두고 벌어지는 세 명의 남성, 즉 신영감, 광기사, 준태의 죽음과 사고는 각각의 이기심과 욕망을 위한 투쟁이고 그것은 궁극적으로 자신들을 파멸에 이르도록 한 원인, 결과와 연결되어 있다. 이는 “사람은 이기적이기 때문에 자신을 희생하지 않는다”고 한 광기사가 신영감의 죽음을 과실치사로 말하게 되는 이유이기도 하다. 뿐만 아니라 느미와의 관계를 준태의 회사 사람들이 알고 난 후 그들의 태도, 즉 말도 못하고 배우지 못한, 이른바 수준에 맞지 않은 여자와 함께 살고 있다는 사실로 그를 소외 시킨다. 이때 준태는 이를 보호받지 못한 자신의 사생활에 대한 폭력이라 하고 인류대학 출신의 부인들은 다 못생겼다고 하면서 인간의 허위의식, 편견, 이중성을 폭로한다. 그리고 이는 느미가 준태와 함께 자살하려 한 순간에 “사랑이란 자기희생이다”라는 준태의 말을 통해 확인하고 있다. 또한 영화는 여자가 남자에게 어떤 존재로 작용하는가에 대해서 다양하게 규정하고 있다. 이를 영화에서는 인간, 무엇보다 남성을 욕망과 탐욕의 정점에 서 있는 이기적인 존재로 묘사하고 있다. 반면 여성에 대해서는 여자는 약하지만 남자의 운명을 좌우한다는 광기사의 말을 빌어 언급하고 있다. 그리고 이러한 정의들은 준태가 떠나가는 느미를 붙잡기 위해 달려갈 때, 즉 준태의 사랑이 끝나갈 때, 인간이 지상에서 삶의 목표를 잃었을 때 죽음의 신이 목숨을 걷어간다는 자막으로 상징화하면서 나타난다. 이처럼 김기영의 영화 <느미>는 인간의 본성을 관통하는 욕망, 탐욕의 이기심을 위장하고 있는 것들을 드러내면서 그 본질을 규정하려 하였다.

반면 김호선은 1977년 영화 <겨울여자>에서 성적 자유와 인간구원이라는 다소 파격

적인 테마를 다루고 있다. 그는 성 자체에 집중되어 있는 역학 관계보다는 그것을 정신과 육체로 분리함으로써 나타나는 현상을 탐구한다. 이를 위해 영화는 미지의 인물로부터 자신의 일상을 관찰한 편지를 받게 되는 주인공 이화의 모습과 대학에 입학한 후 그동안 편지를 보냈던 남자의 등장, 그리고 그가 바로 자신의 맞은편 집에 살고 있는 소심하고 유약한 민요섭이라는 인물을 통해 묘사한다. 이러한 일련의 전제는 어느 날 이화와 함께 별장에 놀러간 민요섭이 그녀에게 자신의 감정을 표현하려 하지만 거부당하자 자살하게 됨으로써 향후 영화의 목표인 성적 자유와 인간구원의 계기로 작용한다.

영화는 이를 기점으로 육체와 정신의 분리를 시도하면서 성의 해방으로 나아간다. 즉 이화는 민요섭의 감정과 행위를 받아들이지 못함으로써 그를 죽음으로 몰고 갔다는 죄책감으로 인해 자신의 육체를 해방시키기로 결심한다. 이것은 그녀가 남자들의 성적 요구를 거부함으로써 죽음에 이르게 되는 현상을 접하면서 마음과 육체를 분리하고 진정한 자신의 본질은 마음이라고 스스로 규정하게 되는 요인인 것이다. 이는 이화가 만난 남성들, 즉 학생운동과 관련된 석기와 이혼한 자신의 고등학교 선생님 허민을 만나면서 확인된다. 특히 허민 선생님과 만남은 이를 논리적으로 구체화하고 있다. 그것은 다름 아닌 이화와 선생님과의 결혼에 대한 논쟁을 들 수 있다. 이화는 가족이 생기면 이기적이 될 것 같아 시집을 안가고 남을 위해 살고자 한다고 하면서 상처받은 사람을 육체를 통해 치유하고자 한다고 한다. 이것은 인간의 본질을 정확히 보고 본질에 충실해야 한다고 하면서 진실은 하나라고 주장하고 자신의 육체를 해방시키는 것이 곧 본질에 충실한 행위라고 말한 이화와 서로 다른 진실이 있다고 주장하는 허민 선생님과의 대립적 구도를 통해 드러난다. 이 논쟁은 이화가 육체와 마음을 분리하여 외롭고 불쌍한 사람들을 위해 자신의 육체를 헌신하는 것에 대한 논리적 정당성 확보에 관한 것이라 할 수 있다.

이처럼 영화는 육체와 마음의 이중적 구조를 분리시키고 육체의 해방, 나아가 성적 해방이라는 매우 파격적인 개념을 드러낸다. 이는 목사인 이화 아버지의 직업과 연결되면서 종교와 도덕의 가치를 과감하게 훼손하면서 1970년대의 다양한 사회적 코드, 즉 굳게 닫힌 대학교의 교문, 흑백 필름으로 보여진 텅 빈 강의실 등과 결합될 수 있는 여지를 두고 있다. 이것은 이화가 우석기와 만났을 때 언급한 3종류의 인간, 즉 진실을 똑바로 보고 진실을 향해가는 사람, 진실을 외면하는 사람, 진실이 무엇인지 모르고 살다간 사람으로 규정하고 있는 것과 같은 상징적 의미를 지니고 있다. 영화는 이를 민요섭, 우석기, 허민을 들어 설명하고 있는 것이다. 그리고 그것의 최종적 결과가 이화가 이혼한 허민 선생님의 부인을 찾아가 재결합하도록 유도하고 강변을 걸으면서

웃는 모습으로 마무리됨으로써 그의 육체와 정신의 분리는 일정한 설득력을 갖고 있는 것처럼 보인다.

이 시기는 여성의 주체성, 독립성에 관한 것뿐 아니라 성이 지니고 있는 권력의 역학관계와 그것의 본질적 측면을 탐구하면서 성의 해방을 시도하였다. 그리고 그것은 그 자체로서의 단순한 파격적 해석에만 머물러있는 것이 아니라 동시대 사회적 관계의 모순적 현상을 은유적으로 함축하고 있다고 할 수 있다.

3. 낭만적 저항

유신시대의 한국영화는 매체변화와 검열정책으로 인해 이중적 어려움에 직면해 있었다. 제작편수의 하락과 유신이데올로기에 의한 도식화된 영화는 이러한 현상의 원인과 결과로서 증명되고 있다. 이것은 이 시기 한국영화의 심각한 위기를 말하고 있는 것이며, 그것은 관객의 감소로 인한 영화제작의 선순환 구조가 붕괴되었다는 사실을 의미한다. 이를 타개하기 위해 몇몇 영화인들은 영화에 대한 기존의 개념으로부터 탈피하여 영화에 대한 재개념화와 자신들의 창작논리를 적용하고자 시도했다. 그 과정에서 이들은 영화의 본질과 세계영화의 흐름, 그리고 그것이 관객과 어떻게 조우하고 있는지에 대한 분석을 하였다.

이러한 시도는 그들의 논리에 정당성을 부여하면서 한국영화 현실에 대한 비판의 근거로 작용했다. 그들이 언급한 영화의 본질과 세계영화의 흐름은 궁극적으로 텔레비전이라는 새로운 매체와의 경쟁과 베이비 붐 세대의 등장으로 관객의 분화가 이루어진 상태, 즉 영화 관객의 급속한 감소로 인한 영화의 위기를 해결해 나갈 수 있는 수단을 찾는 새로운 영화였다. 그것에 대한 새로운 방법이 바로 영화의 본질적 측면을 재규정하는 것이고 세계영화의 흐름을 위기상황의 한국영화를 타개하는 현실적 방법으로 여겨졌기 때문이다. 이러한 전략은 일정 부분 타당성 있는 것이라 할 수 있다. 예컨대 프랑스의 누벨바그는 영화언어 문제로 회귀하면서 그 문제를 해결하였고, 뉴 아메리칸 시네마는 영화 창작의 혁신, 즉 실험적 방식으로, 뉴 할리우드 시네마는 영화관객의 변화에 초점을 맞추면서 해결했다. 이들의 목표가 텔레비전 수상기 보급으로 인한 매체 경쟁의 위기적 상황에 직면했음에도 불구하고 일정한 상업적 성공을 거둘 수 있었던 것은 혁신적인 영화창작의 시도와 함께 영화관객층의 변화를 상정했기 때문이다.

유신시기 한국영화의 어려움에 대한 몇몇 영화인들의 돌파는 바로 이러한 시도의 전

례를 인식하고 있었다고 할 수 있다. 특히 그것의 기반이 미국영화의 흐름에 기반 한 것이라면 더욱 유사한 형태를 띠 수밖에 없다. 이런 측면에서 이 시기 한국영화는 텔레비전 수상기 보급과 다양한 검열에 의해 창작적 시도가 봉쇄된 지점에서 선택할 수 있는 것으로 베이비 붐 세대에 토대한 그들만의 고유한 정서와 문화를 영화 속에 개입 시키면서 현실에 대한 묘사와 점목시키는 것이라 할 수 있다. 그렇기 때문에 이 시기의 많은 영화들 속에는 유신시기 사회의 풍경을 직접적으로 드러내기 보다는 동시대의 세대들과 공감대를 형성하는 자신들만의 정서와 문화가 묘사되었다. 이런 이유로 이들 영화에는 정치적, 이념적, 사회적 현실에 대해 치열한 저항적 요소가 나타나지 않고 오히려 그들이 갖는 특권을 향유하면서 합리화하는 모습으로 묘사되기도 한다. 그러나 이들 영화 속에는 유머와 코메디, 혹은 그들만의 고유한 낭만적 요소로 정치적, 사회적 현실에 대한 묘사를 내포하고 있다. 이러한 낭만적 저항, 즉 직접적으로 현실에 기반하고 있지 않은 비판적 요소의 특징은 이 시기 몇몇 하이틴 영화들과 대학생들의 문화를 다룬 영화들에서 찾아 볼 수 있다.

특히 1972년 강대선의 <여고 시절>로 시작해서 김웅천의 <여고졸업반(1975)>, <소녀의 기도>(1976), 문여송의 <진짜 진짜 잊지마>(1976) 등과 같은 영화에서의 슬픈 사랑 이야기가 중·고등학생들로부터 폭발적인 인기를 끌면서 이들을 대상으로 한 하이틴 영화는 1970년대 후반 한국영화의 활력을 이끌었다. 이것은 남학생들의 고등학교 생활로 옮겨가면서 그것을 재미있게 묘사한 석래명의 <고교야개>(1976)가 서울 관객 26만명을 동원하면서 열개시리즈를 양산하게 되었다. 이것의 표면적 원인은 한국전쟁직후 태어난 베이비 붐 세대가 중·고등학생으로 성장하면서 새로운 영화 관객으로 등장한 것과 밀접한 관계에 있지만 “교복을 입은 고등학생을 주인공으로 내세워 사랑과 우정, 학교생활 등을 멜로드라마, 코미디, 청춘영화 등의 다양한 장르 컨벤션과 혼합해 형상화함으로써 또래 관객들의 열렬한 호응을 이끌어냈다. 이로 인해 1976년에만 25편의 하이틴 영화가 제작되었고 그 중 10여 편이 흥행에 성공하였다.”³³⁾

그러나 “홍수처럼 쏟아진 하이틴 영화는 한결같이 비슷한 유형에 정형화된 묘사에 빠져 갈수록 매력을 잃어갔으며, 1977년 상반기 우수영화선정에서 하이틴 영화가 제외되자 제작자들 역시 이들 영화의 제작에 흥미를 잃게 된다. 결국 1977년 말부터 서서히 퇴조하기 시작한 하이틴 영화의 붐은 1978년 김웅천, 문여송, 석래명 감독이 하나씩의 에피소드를 연출한 유니버스 영화 <우리들의 고교시대>를 끝으로 막을 내리게 된다.”³⁴⁾ 하이틴 영화의 급속한 퇴조는 위에서 언급한 우수영화선정에서 제외된 것도 하

33) 김미현 책임 편집, 『한국영화사(개화기에서 개화기까지)』, 커뮤니케이션북스, 2006, 243쪽.

나의 이유가 되겠지만 무엇보다 영화시책에서 청소년의 불량함에 대한 언급이 직접적인 원인으로 작용했다고 볼 수 있다. 즉 1977년, 1978년 영화시책의 검열기준에 ‘중·고교생의 면학분위기 저해내용 배제’라는 것이 삽입되었고³⁵⁾ 이로 인해 중·고등학생들이 등장한 하이틴 영화는 자취를 감추게 되었다.

그렇다면 중·고등학생은 대학생과 달리 박정희 정권에 직접적인 위협요인이 되지 않았음에도 불구하고 무엇 때문에 영화시책의 검열기준에서 중·고교생의 면학 분위기 저해 내용배제라는 것이 추가되었을까? 오히려 이 시기 대부분의 하이틴 영화들은 일상적인 학교생활을 배경으로 사랑과 이별, 우정을 다루면서도 정부의 정책을 충실히 이행한 측면이 있다. 예컨대 영화 곳곳에서 묘사되고 있는 의도적인 계층간의 화해, 서울에서 지방으로 전학 온 학생들 간의 우정, 수학여행을 통해 민족문화 유산에 대한 강조, 나라사랑에 대한 애국심을 주제로 한 표어와 웅변대회 등은 이 시기 국민총화라는 이념을 충실하게 반영하고 있다. 심지어 이와 같은 특징적 요소들로 인해 몇몇 비평가들은 하이틴 영화들, 특히 남학생이 주인공인 알개 시리즈에서 “성격 좋고 부유하지만 공부는 별로인 인물과 성적은 뛰어나지만 가난한 학생과의 우정과 격려를 통해 극복해 가는 과정의 결론을 들어 하이틴 영화들을 당시 사회적 갈등과 모순을 통합하려는 의지가 내밀하게 녹아있다고”³⁶⁾ 비판적으로 바라보고 있다.

그러나 그 반대편의 또 다른 측면에서는 이들 영화에서 묘사된 교련복, 제식훈련과 같은 유신시대의 군사 문화가 고등학교의 일상을 지배하고 있던 풍경의 현실적 모습과 권위주의적 기성세대인 교장선생님을 비롯한 선생님, 아버지와 누나 등을 골탕 먹이면서 재미있어 하는 학생들의 모습이 유신시대에 그리 긍정적 측면이 아닌 것으로 볼 수 있다. 따라서 1977년, 1978년 검열기준에서 중·고교생의 면학분위기 저해 내용 배제는 이들 영화에서 나타난 슬픈 사랑으로 인한 비관적 정서, 교실에서의 위계질서 전복에 대한 우려와 함께 어른들을 골탕 먹이면서 즐거워하는 미묘한 세대 간의 반항적 모습과 학교생활에서의 일상화된 군사문화가 드러나는 것에 대한 과도함으로 초래된 부정적 이미지 형성으로 보는 것이 타당하다고 할 수 있다.

중·고등학교학생을 다룬 영화에서 유머와 코미디적 요소를 통해 일상화된 군사문화와 권위주의적인 세대를 골탕 먹이면서 통쾌함을 획득했다면 젊은 청년들과 대학생을 다룬 영화에서는 이를 권위주의적 사회와 문화를 기성세대와 동일시하면서 묘사하였

34) 위의 책, 247쪽.

35) 참고자료: 영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기-1976년)』, 『1977년도판 한국영화연감』, 『1978년도판 한국영화연감』, 1979.

36) 강준만, 『한국현대사산책(1970년대 편 3권)』, 인물과 사상사, 2014, 58쪽 참고.

다. 이들 영화들은 현실을 직접적으로 드러내면서 저항적 요소를 묘사하는 것이 아니라 청년문화, 그 중에서 대학문화를 배경으로 비현실적이고 이상적인 현실에 근거한 낭만적 요소로 표현했다. 이러한 형태의 기저에는 “지적 엘리트로서의 특권의식이 소수로서의 대학생이라는 사실에서부터 비롯되었다.”³⁷⁾ 이와 같은 특징의 전형적 형태는 하길종의 <바보들의 행진>(1975)에서 두드러지게 나타난다.

하길종은 유신시기의 풍경을 병태와 영철, 영자와 영숙이라는 대학생들을 통해 은유적이고 때론 직접적으로 드러낸다. 영화는 이것을 이들의 꿈, 희망과 현실, 절망이라는 대립적 개념을 통해 묘사한다. 특히 현실은 이들의 꿈과 희망을 가로막는 직접적 요인이다. 그렇기 때문에 영화는 끊임없이 유신시기의 숨 막힐 듯한 현실의 풍경을 묘사하면서 그들의 꿈과 희망이 어떻게 무너져 가고 있는지를 표현하고 있다.

그 시작은 군입대 신체검사 장면에서 이어 철학과 수업에서 교수의 강의, 즉 “플라톤의 이론은 예술이 이상 국가를 건설하는데 무용지물이라고 했다. 이것은 플라톤이 유토피아를 건설하는데 예술이 무용지물이라고 하는 것은 예술이 본래의 목적을 달성하기 위해서 필요한 허구가 이상을 무형화 할 수 있다”는 관념적 의미로부터 시작된다. 이러한 관념적, 은유적 표현은 이후 현실을 풍자하기 위한 병태와 영철의 다양한 행위와 말에 대응된다. 예컨대 장발단속을 피해 도망가다 파출소에 잡히면서 그들이 나눈 대화, 즉 “우리 머리가지고 왜들 그럴까?” “협오감을 준대”, 그리고 영자의 연극공연이후 맥주 집에서 “아무것도 할 수 없다”고 한탄하는 영철과 “우리는 쪼다”라고 스스로를 비하하면서 맞장구치는 병태, 그리고 혼자 남은 텅 빈 강의실에서 칠판에 써놓은 교수의 플라톤의 ‘이상 국가’ 글씨를 지우면서 ‘사구라’(거짓말이라는 의미)로 만드는 병태의 모습, 교정에서 담배를 피운다고 교수에게 뺨을 맞고 격분하여 달려간 이른 새벽 바닷가 포구에서 마치 그물에 걸려있는 것처럼 창살과 같은 철제빔 사이 너머로 걸어가는 병태와 영철의 모습을 통해 그들이 처해 있는 현실, 그리고 고래를 잡으러 떠나는 영철이 바닷가 절벽으로 떨어지는 장면과 휴교결정 공고문을 바라보는 병태의 모습을 번갈아 보여주면서 군대 입영 열차의 모습으로 연결되는 것은 그들의 꿈과 희망이 어떻게 좌절되고 있는지의 현실적 상황을 묘사하고 있다.

이것은 “동해 바다로 예쁜 고래를 잡으러 갈 것이다”라는 내면화된 영철의 이상과 영자와 영철에게 “자기는 꿈이 있고” “우리의 꿈은 이루어질 것이다”라고 하는 병태의 모습은 이상과 현실의 꿈을 은유적으로 보여주면서 그것이 결코 양립될 수 없는 현실을 묘사하고 있을 뿐만 아니라 그들의 꿈을 가로막는 것이 무엇인지를 선명하게 보여

37) 이혜림, 「1970년대 청년문화구성체의 역사적 형성과정」, 『사회연구』 2호, 사회조사연구소, 2005, 23쪽.

주면서 현실적 상황, 즉 꿈이 좌절되는 상황의 엄혹한 유신시기를 빚내고 있다. 이는 하길종이 병태와 영철의 꿈, 그것이 현실적이든 이상적이든 간에 그들의 꿈과 희망이 무엇에 의해 좌절되고 있는지, 무엇에 가로막혀 있는지를 유신시기의 현실을 겨냥하고 있는 것이다. 이들은 영화 속에 삽입된 짧은 반공궐기대회 장면을 통해 상징화하고 있다. 즉 영화는 현실을 통제하고 있는 것은 반공이라는 이데올로기와 그것을 통해 일상적인 보편적 삶이 장악되고 있는 현실을 비판하고 있는 것이다. 이러한 시대적 현실에 대한 은유적 비판은 영화 <겨울여자>에서 대학생 이화가 군대 가는 대학생 석기를 만나기 위해 찾아간 대학교의 교문이 잠겨있는 장면에서도 확인된다.

그러나 하길종의 <바보들의 행진>에서 제기된 날카로운 낭만적 시대 비판은 <병태와 영자>(1979)에서 사라진다. 영화는 오히려 동시대의 문화와 현실에 대한 무기력한 태도, 그리고 평범함으로 전락되고 만다. 이는 <바보들의 행진>에서 반공궐기대회와 같은 짧은 영상 장면이 불가피하게 삽입된 것처럼 보였던 것과 달리 이 영화에서는 처음부터 비록 군대 훈련 장면에서의 표어이지만 때려잡자 김일성, 무찌르자 북괴군, 쳐부수자 공산당으로 나타난다. 그리고 인물들은 현실적 상황에 적응해가는 모습들로 묘사된다. 즉 영자는 산부인과 의사와 결혼을 앞두고 있고 병태는 졸업 후 꿈이 없다고 하면서 뭐가 뭘지 모르겠고 세상이 온통 회색으로만 보이고 색깔이 하나도 없다고 읊조린다. 이러한 순응적 현실 상황에서 다소 극적인 장면이라 할 수 있는 것은 병태가 산부인과 의사와의 약혼식에서 영자를 데리고 나오는 장면을 들 수 있다. 이를 계기로 그들은 결혼하게 되고 쌍둥이를 출산하면서 그들을 향해 우리들의 작은 고래새끼라고 하면서 영화는 마무리 된다. 영화는 비록 1975년 <바보들의 행진>과 별개로 존재하지만 <병태와 영자>는 <바보들의 행진>에서의 병태와 영자를 그대로 가져왔기에 전작과의 연속성이 있다고 할 수 있다. 그러나 <바보들의 행진>에서 보여준 꿈과 희망을 통한 시대상황에 대한 묘사는 <병태와 영자>에서 무기력한 현실적 인물로 대체되었고 무엇보다 그들의 저항과 비판의 근본적 요인이자 핵심적 개념으로 상징화된 예쁜 고래는 병태와 영자의 쌍둥이 자식으로 환원됨으로써 <바보들의 행진>에서 제기되었던 낭만적 풍자와 은유적 저항적 요소를 무색하게 만들었다. 이로써 엄혹한 유신시기에 새 세대, 새영화, 새정신을 통해 저항과 비판을 견지한 이 시대의 영화는 현실을 수용하면서 평범함으로 마무리되고 말았다. 이것은 궁극적으로 이들이 주창한 영화의 본질, 세계영화의 흐름을 빌어 분화된 영화관객에 대한 고려를 통해 한국영화의 위기를 돌파하고자 한 것이 유신시기의 정치, 사회, 문화에 대한 철저하고 치열한 창작논리구축과 실천에 일정한 한계를 드러냈음을 의미한다.

그럼에도 불구하고 이 시기 이들의 영화에는 비록 낭만적 요소일지라도 시대에 대한 저항적 흔적들이 곳곳에 내재되어 있다고 할 수 있다. 그것은 청년문화의 흐름과 영상 시대의 영화적 본질 탐구를 위한 새로운 영화적 시도와 밀접한 관계 속에서 등장하였다는 사실을 확인할 수 있다

4. 결론

1970년대의 한국영화는 정치와 사회의 엄격함 속에서도 새로운 시도가 존재했다. 이것은 화면의 시간과 공간 속에 인간의 삶과 역사가 투영된 것이 영화의 본질이라는 것을 환기시키듯 1970년대 한국영화를 이해하는데 하나의 해법을 제공한다. 이런 측면에서 1970년대의 한국영화는 이 시기 한국사회의 문화와 예술을 결정지은 유신체제의 출범과 밀접한 관계에 있다고 할 수 있다. 이는 이 시기 한국영화가 유신체제를 초월해서 존재하기 어렵다는 것을 의미하기도 한다. 이러한 이유로 1970년대의 한국영화는 유신체제를 강고하게 유지하기 위한 이념이 영화 속에 어떻게 개입했는가와 그로부터 파생된 다양한 정책의 제도화 과정 속에서 형성되었다는 것이 타당성을 지니게 된다. 그리고 그것의 구체적 실체가 정부에 의한 영화진흥공사 설립과 제4차 개정 영화법을 들 수 있다. 이 두 가지 실천은 이 시기 한국영화가 정부에 의해 강력하게 통제되었다는 것을 의미하며 동시에 유신체제의 이념을 확산시키는 전진기지 역할을 했다는 것을 말한다. 이러한 정부의 기관과 제도는 이 시기 많은 반공주의와 산업화, 새마을 성공신화에 관한 영화들을 양산하도록 견인하였다. 여기에 경제성장으로 인한 텔레비전 수상기 보급은 영화를 더욱 위축시켰다.

이러한 외부적 상황과 맞물려 베이비 붐 세대의 등장은 한국영화의 관객층 변화에 적지 않은 영향을 주었다. 이것은 동시에 1970년대 한국에 대중문화의 시대가 도래했다는 것을 말한다. 그로 인한 청년문화의 논쟁과 더불어 하길중, 변인식을 중심으로 한 이른바 영상시대의 새로운 영화 개념이 등장했다. 특히 영상시대의 핵심 인물들은 유신시기 숨막힐 듯한 영화검열과 제도에 대해 비판적 시각을 견지하면서 텔레비전 수상기 보급으로 인한 영화 관객 수의 급감으로 나타난 한국영화의 어려움을 극복하기 위한 타개책에 주력했다. 그것은 기존의 영화제작의 행태에서 벗어나 보다 정확한 관객 목표를 설정하고 그들에 부합한 새로운 제작수법을 통해 어려움에 처한 한국영화를 구출하는 것이었다. 그들의 진단은 비교적 정확했다. 그 결과 등장한 것이 기존 영화의

관습적인 시각으로부터 벗어나 성에 대한 보다 과감한 해석과 청년문화 논쟁을 통해 대중문화의 주류로 떠오른 대학생과 젊은 청년들을 대상화하는 것이었다. 그러나 이들의 영화적 대상과 지향들은 유신체제의 억압적 특징들이 영화 속에서 지속적으로 암시되고 있으면서도 그것의 범위의 한계를 넘어서지 않고 낭만적 저항이나 순응으로 마무리되었다. 이것은 1970년대 유신체제의 이데올로기가 그만큼 강고하게 작용했다는 사실을 인정하면서도 청년문화 논쟁과 영상시대로 이어지면서 시도된 성에 대한 주체적 해석과 그를 통한 우회적인 사회적 현실에 대한 묘사, 그리고 젊은 대학생들과 청년들의 낭만적 저항, 순응의 특징이 청년문화, 영상시대가 대중문화 시대 속에서 물리적으로 결합되었지만 이 시기의 한국 영화는 그것의 구체적 실천과 대안으로 발전하지 못했다는 것을 말한다.

참고문헌

<단행본>

- 강준만, 『한국현대사산책(1970년대 편 2권)』, 인물과 사상사, 2014.
 _____, 『한국현대사산책(1970년대 편 3권)』, 인물과 사상사, 2014.
 김경일 외 지음, 『한국현대생활문화사 1970년대』, 창비, 2016.
 김미현 책임 편집, 『한국영화사(개화기에서 개화기까지)』, 커뮤니케이션북스, 2006.
 김병익, 『문화와 반문화』, 도서출판 문장, 1979.
 영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기-1976년)』, 『1977년도판 한국영화연감』, 『1978년도판 한국영화연감』, 1979.
 역사비평 편집위원회, 『논쟁으로 읽는 한국사2 근현대』, 역사비평사, 2012.
 이영일, 『한국영화주조사』, 영화진흥공사, 1988.

<논문>

- 안재석, 「새세대가 만든 새영화-영상시대의 작품경향」, 『씨네포럼』 14호, 영상미디어센터, 2012.
 이혜림, 「1970년대 청년문화구성체의 역사적 형성과정」, 『사회연구』 2호, 사회조사연구소, 2005.
 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설」, 『상허학보』 15호, 상허학회, 2005.
 주창윤, 「1970년대 청년문화 세대담론의 정치학」, 『언론과 사회』 가을 14권, 사단법인 언론과 사회, 2006.

<신문, 잡지>

- 김동현, <르뽀 : 젊은 세대: 오늘은 젊은이들은 무엇에 분노하고 고민하는가: 青年文化시비를 불러일으킨 젊은이들의 行態와 意識構造 및 변모하는 價値觀의 총체적 把握>, 《신동아》, 1974년 7월호.
 김병익, <거짓·安逸·상투성·沈黙을 슬퍼하는 「블루진·통기타·생맥주」의 青年文化>, 《동아일보》, 1974.3.29.
 김준호, <그는 우리의 대변자가 아니다>, 《고대신문》, 1974.4.30.
 남재희, <青春文化論>, 《세대》, 1970년 2월호.
 마광수, <청년문화비판>, 《연세춘추》, 1974.5.20.
 변인식, 「영상시대를 내면서」, 《영상시대》 1977년 여름 계간 창간호, 1977.
 _____, <하길종과 영상시대: 희철한 무덤의 권위주의를 향한 예리한 투창>, 《스크린》 1985년 2월호.
 이부영, <基督教 방송 公開講堂 「反文化」와 「통기타」 사이>, 《동아일보》, 1974.4.22.
 이어령, <기독교 방송 공개강좌: 한국 청년문화의 구조와 상황, 이상과 현실사이의 「유예」, 불만은 있어도 도전은 없어, 토론자: 林喜燮, 李御寧, 崔敬植, 李重漢>, 《조선일보》, 1974.4.20.
 최인호, <청년문화 선언>, 《한국일보》, 1974.4.24.
 하길종, 「새세대, 새영화, 새정신」, 《영상시대》 1977년 여름 계간 창간호, 1977.
 <靑바지와 기타>, 《고대신문》, 1974.4.9.
 <特輯 青年文化 그 是非를 가린다>, 《대학신문》, 1974.6.3.