

‘할리우드와 그 너머’¹⁾
- 1960년대 한국 범죄 스릴러 영화에 나타난
장르의 혼종성과 초국성

이선주*

1. 1960년대 한국영화에서 스릴러/느와르: 이질적 관념들의 교배
2. 할리우드/프랑스, ‘템포/무드’
3. 코리안 느와르의 실존주의적 무드 <검은 머리>
4. 감각적 템포의 유사 탐정 미스터리 추리극 <불나비>
5. 자본주의와 현대성에 대한 ‘하드보일드’한 논평 <도망자>
6. 나가며

국문요약

본 논문은 1960년대 중반 한국의 주류 장르로 부상한 스릴러를 특정 시기에 유행했던 안정된 하나의 장르로 접근하기보다 할리우드와 프랑스 등의 영향을 받아 중층적으로 구성된 초국적 양식이었음을 주장한다. 이러한 영향들은 2차 대전 후 필름 느와르 영화들과 이에 대한 비평들이 글로벌하게 순환한 방식과도 연결된다. 즉 필름 느와르는 프랑스에서

* 한양대학교 강사

- 1) ‘할리우드와 그 너머’라는 본 논문의 제목은 배리 랭포드의 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』(한나래, 2010)에서 차용했다. 저자는 장르의 엄격한 구분이 사라지고 변용과 융합이 일반화된 포스트 고전장르의 시대에 장르에 대한 재고찰의 중요성을 강조하면서, 할리우드 장르의 역사와 함께 차이와 재협상의 ‘그 너머들’에 대한 서술을 비중있게 다루고 있다. 본 연구는 장르를 할리우드의 전유물로도 고정적 산물로도 바라보지 않는 랭포드의 이러한 시각을 확장한다.

미국 전후 스릴러 영화들에 나타난 속도감과 어두운 시각적 분위기라는 두 가지 특징들을 식별하면서 비평적으로 정립된 용어로, 이 두 특징들은 60년대 한국 범죄 스릴러에도 ‘템포’와 ‘무드’라는 두 가지 국면들로 반영되었다. 템포와 무드는 할리우드 영화의 시스템과 테크놀로지에 대한 욕망, 그리고 프랑스 영화에 대한 비평가들의 예술영화적 욕망을 응축했다는 점에서 초국적이다. 그리고 이러한 초국성은 1960년대 근대화 된 도시의 일상적 경험에 따른 속도와 감각성에의 매혹과 연결되었다는 점에서 지역적인 것과 협상했다. 본 논문에서는 스릴러/느와르의 이러한 혼종적 특징들에 착안하여 이 영화들을 대중영화적 새로움과 영화언어의 새로움, 이국적 감수성과 지역적인 맥락들이 교섭하고 경합하는 역동적인 실천의 양식들로 간주하면서 이러한 특성들을 잘 드러내는 작품들로서 이만희의 〈검은 머리〉(1964), 조해원의 〈불나비〉(1965), 이강원의 〈도망자〉(1965)를 분석한다.

(주제어: 스릴러, 범죄 스릴러, 필름 느와르, 템포, 무드, 초국성, 할리우드, 프랑스, 〈검은 머리〉, 〈불나비〉, 〈도망자〉)

1. 1960년대 한국영화에서 스릴러/느와르: 이질적 관념들의 교배

스릴러

아주 일상적인 환경에서 공포심리를 추구케 하는 극작품. 원어인 THRILLER(영어)는 사람에게 소름끼치게 한다는 뜻으로 ‘쇼키’라는 속어도 동의어이다. 미국에서 1940년부터 유행하기 시작한 스릴러 영화는 알퐁레트 히치코크가 영국에서 건너와 독특한 서스펜스에 찬 작품을 계속 내기 시작함으로써 번창하였다. 즉 현실적인 이야기로서 공포심을 자극케 하는 솜법으로 묘사하는 것이다. … 탐정극이나 괴기극에 스릴러적 요소가 포함되는 것은 당연하지만, 스릴러 극은 그런 종류에만 한정되지는 않는다. … 스릴러와 미스터리(탐정극)와는 엄연히 종류가 다른데

흔히 혼동하여 쓰는 폐단도 있다.²⁾

사극, 멜로드라마, 신파처럼 전통적인 인기장르와 달리 ‘외래적인’ 새로운 장르였던 스릴러는 1960년대 들어 영화의 산업화·기업화가 모색되면서 장르의 다양한 분화가 일어나는 과정에서 본격적으로 활성화되었다. 이영일은 『한국영화전사』에서 1963년에서 67년까지 제작의 주를 이루었던 “스릴러·액션 영화”를 “1960년대에 새롭게 출현한 장르”로 규정한다.³⁾ 물론 1960년대 한국영화에 스릴러가 처음 등장한 것은 아니지만,⁴⁾ 작품 수도 적고 안정된 장르로 정착하지 못했던 이전 시기와 달리 1960년대에는 스릴러에 속하는 작품들이 꾸준히 지속되며 대중장르로 자리잡았다. 이영일은 1960년대 스릴러·액션영화를 ①범죄 스릴러 ②전쟁소재 액션물 ③구형활극(대륙물, 마도로스물) ④스파이 활극 네 가지 하위 장르로 나눈다.

그런데 ‘스릴러 액션 영화’라는 이영일의 장르 범주는 매우 광범위해서 장르로서의 변별력이 떨어지거나 경계가 모호하다. 더욱 중요한 점은 그가 “스릴러 액션 영화의 가장 전형적인 형식”⁵⁾이며 1961년에서 1965년에 성행했다고 분석하고 있는 ‘범죄 스릴러’ 영화들이 일반적인

2) 『오락소사전: 스릴러』, 『동아일보』, 1962.9.1.(5)

3) 이영일의 장르구분에서 스릴러는 특히 1963년도부터 1967년까지 5년간 제작의 주조가 되었다; 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 365쪽.

4) 이영일은 『한국영화전사』에서 1950년대 장르영화를 설명하면서 ‘스릴러·액션영화’로 분류하며 다섯 개의 하위장르(탐정스릴러, 액션스릴러, 액션활극물, 심리스릴러, 사회스릴러)로 세분화하고 있으나, 작품 수가 많지 않고 아직 활성화되지는 않았다고 말한다. (280-284쪽) 오영숙은 『1950년대 한국영화와 문화담론』에서 스릴러가 멜로드라마의 틀 안에 용해되며 친연성을 갖고 있는 점을 지적한다. 1950년대는 장르의 체계화 및 분화가 덜 이루어져 있었고, 스릴러의 공간적 배경인, 범죄발생이 빈번한 자본주의적 근대도시화 이전이었기 때문에 본격적인 스릴러의 유행이 1960년대에 이루어진 것으로 볼 수 있다.

5) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004, 365쪽.

장르 기준에서 보면 필름 느와르의 특징들과 상당히 겹친다는 것이다. 인용한 신문기사는 스릴러와 (느와르를 지칭하는 것으로 보이는) ‘미스텔리’ 라는 두 용어가 혼용되고 있음을 드러낸다. 이러한 혼란은 ‘외국영화 수입의 전성시대’였던 1953년에서 1962년을 지나면서 6) 여러 시기와 다양한 국가들의 영화가 한꺼번에 수용되는 과정에서 일어난 현상으로 보인다.

최근의 선행연구들⁷⁾이 스릴러 연구의 중요성을 제기하고, 후속 연구를 위한 단초들을 제시하고 있으나 스릴러 장르연구는 시작단계로서 기본적인 자료마저 지극히 제한적인 상황이다. 이는 내러티브 외에 시각적 스타일이나 리듬감 등의 요소가 중요한 이 장르에서 남아있는 영화가 많지 않다는 점⁸⁾이 결정적일 것이다. 그런데 이러한 직접적인 원인

6) 변인식, 『미국 영화문화 수용에 관한 연구』, 중앙대 신문방송대학원 석사학위논문, 1983, 26-27쪽.

7) 이길성은 한국 스릴러 영화의 특징과 형성과정을 추적하면서 1950년대 후반에 수용된 할리우드 스릴러 영화들의 영향을 비롯해 프랑스와 영국 등 유럽식 스릴러의 복합적인 영향론을 제기한다. 이는 일반적으로 스릴러 장르에 대한 논의의 서사구조가 중심이었던 것과 달리, 스타일이나 영화적 테크닉, 전후의 허무적 무드 등을 함께 고려하려는 것이며, 당시 영화계 제반 상황 속에서 산업적 요구와 관객의 기호변화 등을 읽어내어 스릴러에 대한 담론을 보다 확장시키려는 시도로 보인다(이길성, 『1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상』, 『영화연구』 45호, 2010). 오영숙은 1960년대 스릴러 장르가 압축적 근대화의 시행 속에서 드러난 다양한 문제점들과 사회현상에 대해 특히 민감하게 반응할 수 있었던 장르로 보고, 심리 스릴러에서 스파이 스릴러에 이르는 스릴러의 하위 장르들이 이러한 모순의 시대에 영화가 존재하는 방식을 엿보게 해준다고 말한다(오영숙, 『1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식』, 『영화연구』 33호, 2007; 오영숙, 『1960년대 첩보액션영화와 반공주의』, 『대중서사연구』 22호, 2009).

8) 비평담론을 통해 스릴러 장르가 인식되기 시작한 1950년대 주요 작품들이라 할 수 있는 <마인>(최초의 탐정영화: 1957.2.23.(4) 『경향신문』)(한형모, 1957), <나는 고발한다>(김묵, 1959), <정열없는 살인>(강범구, 1960) 등은 모두 필름이 남아있지 않고, 1960년대 호평을 받았던 작품들이나 김묵, 강범구, 이만희, 정창화 등 스릴러 장르에 재능을 보여 주목받았던 감독들의 주요 영화가 거의 남아 있지 않다. 스릴러는

외에도 스릴러를 본격적으로 연구하기 위해서는 이에 속하는 영화들을 당시 수용되어 많은 영향을 끼쳤던 외화들과 함께 비교해서 살펴봐야 하는 어려움이 있다. 고전적인 장르들과 달리 스릴러/느와르는 고정된 ‘장르’가 아니라 글로벌한 흐름의 순환 속에서 수용의 지역화 내지는 굴절 및 협상을 겪었다. 따라서 이러한 복잡다단한 영향 및 수용의 과정을 추적하는 것은 지난한 작업이다. 더욱이 기존 연구들은 스파이 스릴러나 액션 활극과 같은 액션이 강조되는 스릴러들을 특권화하거나, 할리우드 시스템으로부터 벗어나 이질적인 방식 속에서 더 풍요로워지는 장르의 유동성과 순환성에 주목하지 않은 채, 스릴러를 고정된 관습들과 공식들로 규정되는 외래적인, 고전적 장르의 일부로 간주한다. 또한 스릴러/느와르 연구에서 중요한 시각적 스타일에 대한 텍스트 분석이 거의 이루어지지 않았다는 점도 지적될 수 있다.

본 논문은 이러한 한계를 극복하고 스릴러를 일종의 혼종적 장르로서, 멜로드라마나 느와르처럼 다양한 하위 장르들과 주제들을 가로지르는 일종의 “양식 mode”⁹⁾이나 “스타일 style”¹⁰⁾로 볼 것을 제안한다.¹¹⁾ 이를 뒷받침하기 위해 본 논문은 양식 또는 스타일로서의 스릴러라는 특징이 비교적 짧은 기간 내에 다양한 시대, 다양한 장르가 한꺼번에 수용되었던 한국영화 역사의 특수한 맥락 내에서 미스터리(탐정극)와 혼용되어 비평적으로 사용되고 제작되었다는 점,¹²⁾ 그리고 스릴러라는 용어

조명, 미장센 등과 같은 ‘스타일’적 요소와 ‘무드’ 등이 중요한 장르이기 때문에 필름이 남아있지 않다는 것은 치명적인 한계라고 할 수 있다.

9) Linda Williams, “Melodrama Revised,” *Refiguring American Film Genres*, ed. Nick Browne (Berkeley, CA: University of California Press, 1998), p.42.
 10) 수잔 헤이워드, 『영화사전: 이론과 비평』, 이영기·최광열 역, 한나래, 1997, 424쪽.
 11) 존 오르는 필름 느와르를 “장르라기 보다는 많은 테마를 가진 스타일”로 설명한다; 존 오르, 『영화와 모더니티』, 김경옥 역, 민음사, 1999, 251쪽.
 12) 이러한 경향의 영화들을 지칭하는 1960년대 비평용어는 탐정물, 추리극, 미스터리, 스파이물, 서스펜스, 갱스터, 범죄물 등 다양했다. 한국 영상자료원 KMDB에 따르면

가 멜로드라마에서부터 액션, 코미디, 갱스터, 호러 등과 함께 다양한 명칭과 결합되었다는 점을 주목하고자 한다.

양식 혹은 스타일로서의 스릴러라는 개념은 스릴러가 단지 1960년대라는 특정시기에 유행했던 안정된 하나의 장르가 아니라 보다 넓은 스펙트럼에서 산업적, 텍스트적, 비평적, 수용적 과정들의 역동적 구성물로 중층결정된 것임을 시사한다. 이를 뒷받침하기 위해 본 연구에서는 제임스 나르모어 James Naremore가 필름 노와르 연구에서 취하고 있는 방법론을 발전시킨다.¹³⁾ 나르모어는 필름 노와르를 영화산업적 의미에서의 장르론이나 시대성의 반영으로 국한시키는 것을 넘어서, 미국과 프랑스 사이에서 일어난 영화 텍스트와 비평들의 초국적 순환이라는 맥락 속에서 바라본다. 이를 통해 그는 노와르를 오늘날까지도 새로운 담론을 생성해내며 국가의 영역과 다양한 커뮤니케이션의 형식을 가로지르는 “관념의 역사 The History of an Idea”로 탐색할 것을 제안한다. 이러한 관점은 복합적 장르수용의 역사를 지닌 한국의 스릴러 연구에 있어서도 풍요로운 시각을 제공할 수 있다. 이는 벤 싱어¹⁴⁾나 린다 윌리엄스¹⁵⁾의 멜로드라마 연구에서 장르를 양식으로 보는 수정주의적 접근방식과도 호응한다.

나르모어의 개념을 발전시켜 본 연구는 1960년대 한국의 범죄 스릴러

조해원의 <불나비>는 멜로드라마, 미스터리로, 김묵의 <급행열차를 타라>는 드라마로, 이강원의 <도망자>는 액션, 범죄로 분류된다.

13) James Naremore, “American Film Noir: The History of an Idea,” *Film Quarterly*, Vol 49, No. 2 (Winter, 1995-1996), pp.12-28.

14) 벤 싱어, 『멜로드라마와 모더니티』, 이위정 역, 문학동네, 2009.

15) 린다 윌리엄스는 멜로드라마를 “하나의 장르로 보는 것 보다는 미국 대중문화의 공간을 이루는 일종의 멘탈리티 모드, 멜로드라마적 코드로 볼 것”을 제안한다. Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002).

가 할리우드와 프랑스의 영향 등을 반영한 초국적인 양식이었음을 주장한다. 이러한 영향들은 2차 대전 후 할리우드와 프랑스 사이에서 필름 느와르 영화들과 이에 대한 비평들이 순환한 방식과도 연결된다. 즉 필름 느와르는 프랑스에서 미국 전후 스릴러 영화들에 나타난 속도감과 어두운 시각적 분위기라는 두 가지 특징들을 식별하면서 비평적으로 정립된 용어로, 이 두 특징들은 60년대 한국 범죄 스릴러에도 ‘템포’와 ‘무드’라는 두 가지 국면들로 반영되었다. 템포와 무드는 할리우드 영화의 시스템과 테크놀로지에 대한 욕망, 그리고 프랑스 영화에 대한 비평가들의 예술영화적 욕망을 응축했다는 점에서 초국적이다. 그리고 이러한 초국성은 1960년대 당시 도시의 일상적 경험에 따른 속도와 감각성에의 매혹과 연결되었다는 점에서 지역적인 것과 협상했다. 이 세 가지 국면들은 당대 한국의 범죄 스릴러 영화들에서도 서로 다른 편차로 나타났다. 본 논문에서는 스릴러/느와르의 이러한 혼종적 특징들에 착안하여 이 영화들을 대중영화적 새로움과 영화언어의 새로움, 이국적 감수성과 지역적인 맥락들이 교섭하고 경합하는 역동적인 실천의 양식들로 간주하면서 이러한 특성들을 잘 드러내는 1960년대 중반의 작품들로서 이만희의 〈검은 머리〉(1964), 조해원의 〈불나비〉(1965), 이강원의 〈도망자〉(1965)를 분석한다.

2. 할리우드/프랑스, ‘템포’/‘무드’

범죄스릴러 영화에서 범죄라는 내용 못지않게 중요한 것은 이를 담아내는 형식이다. 미리엄 한센은 “고전적 할리우드 영화가 대중적 기반 위에서 국제적인 모더니즘적 관용구로 성공했던 것이 보편적 내러티브 형

식 때문만이 아니라 자국 내에서와 해외에서 모두 다른 사람들과 다른 대중들에게 다른 것들을 의미했기 때문¹⁶⁾이라고 말한다. 할리우드 영화의 영향력을 전지구적 보편성과 그 수용의 지역적 특정성 사이의 변증법으로 간주하는 한센의 견해는 스릴러와 느와르가 60년대 한국영화사에서 할리우드의 영향력을 입증하는 동시에 지역적 특정성을 드러낸 양식이었음을 밝히는데 유용하다. 유리 치비안은 소비에트 영화에 끼친 미국 영화의 영향을 논하면서 “두 종류의 아메리카니즘¹⁷⁾”에 대해서 이야기한다. 즉 내러티브의 효율성, 응집성, 동기화와 같은 형식적 표준에 영향을 주는 ‘고전적 스타일의 차용’의 측면과, 액션과 스릴에 초점을 두고 육체적 스텐트와 매혹이 드러나며, 템포와 직접성이 강조되며 플롯에 넘쳐흐르는 상황의 과잉 등 ‘감각적, 물질적 표면’이 중시되는 측면이 그것인데, 이 두 번째 유형이 드러나는 장르로 그는 모험물, 탐정 스릴러, 슬랩스틱 코미디 같은 저급장르들을 예로 든다. 한편 벤 싱어는 멜로드라마의 모더니티를 분석하면서 근대도시의 감각적 과잉자극에 대한 답론이 대중오락의 선정주의 확산에 관한 유사 답론을 이끌어냈고, 영화-연속극의 놀라운 주제(범죄, 배반, 사건들)와 스피드, 동시성, 시각적 초-과잉, 그리고 시각적 충격을 전달하는 영화매체의 파워 모두에서 근대의 영향을 인식했다고 지적한다. 즉 스릴은 근대 유희의 기조로 떠올랐고 스릴의 형식은 다채로웠다는 것이다.¹⁸⁾

이러한 스릴러 장르의 특징과 1960년대 모더니티를 고찰하는 과정에

16) Miriam Bratu Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/modernity*, Volume 6, Number 2 (April 1999), pp.59-77.

17) Yuri Tsivian, Miriam Bratu Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/modernity*, Volume 6, Number 2 (April 1999), pp.59-77에서 재인용

18) 벤 싱어, 『멜로드라마와 모더니티』, 이위정 역, 문학동네, 2009, 143쪽.

서 반드시 함께 논의되어야 할 장르가 필름 느와르 film noir이다. 한국의 스릴러는 내러티브의 인과성이 증시되는 할리웃 스릴러와 달리, 무드나 인물의 정서가 강조되는 경향이 있는데, 이러한 배경에는 전후 실존주의의 영향과 사회비평의 리얼리즘이 증시되는 전통 때문일 것이다. 내러티브의 곁에 대항하고 톤이나 무드를 강조하는 필름 느와르는 실존주의와 현상학에 심취해 있었고¹⁹⁾, 역사적 맥락은 달랐지만 방향성을 상실한 주체들이 개인의 윤리의 관점에서 사회적 이슈를 다룬다는 측면에서 필름느와르는 한국영화에 호소력을 갖고 있었다.(ex-근대화의 상징적 질서에 편입하지 못한 채 1960년대 시대적 징후로 나타난 남성주체들의 위기, 이만희 영화를 비롯한 60년대 후반의 강박증과 소외의 영화들.) 필름 느와르는 1940년대 미국에서 제작된 영화들이 2차 대전 후 프랑스 비평가들에 의해 사후적으로 소급되어 담론화되면서 영향력을 행사하고 새로운 해석을 얻게 되었다.²⁰⁾ 필름 느와르에 대한 논의는 장르인가 미학적 운동인가 아직도 끝나지 않은 상태다.

폴 슈레이더는 “필름 느와르는 장르가 아니”고, 배경이나 갈등과 같은 장르의 컨벤션보다는, “분위기 mood나 톤 tone의 미묘한 특질²¹⁾에 의해 규정된다고 지적한다.²²⁾ 스릴러는 필름 느와르와 일정부분 겹쳐지면

19) James Naremore, “American Film Noir: The History of an Idea,” *Film Quarterly*, Vol 49, No. 2 (Winter, 1995-1996), p.20.

20) James Naremore, “American Film Noir: The History of an Idea,” *Film Quarterly*, Vol 49, No. 2 (Winter, 1995-1996), p.24.

21) Paul Schrader, “Notes on Film Noir (1972),” *Film Noir Reader*, eds. Alain Silver and James Ursini (Limelight Editions New York, 1996), p.53.

22) 김소영도 이만희의 영화를 특징짓는 중요한 개념으로 ‘무드’를 지적하면서, 스릴러적 요소를 띠면서 여러 장르로 불리었던 작품들 - 느와르(〈검은 머리〉), 스릴러(〈마의 계단〉), 〈다이얼 112를 돌려라〉), 범죄멜로드라마 혹은 모더니즘 영화(〈귀로〉) 등 -을 ‘무드의 스펙트럼’에서 분석한다; 김소영, 『영화평론가 김소영이 발견한 한국영화 최고의 10경』, 현실문화연구, 2010, 94-128쪽.

서 광범위한 장르의 유형을 포괄하기도 하는데, 인과율에 따른 내러티브 장치보다 시각적 스타일, 혹은 무드가 중시되며, “남성캐릭터의 과잉 독백과 정신병리적 징후”²³⁾가 강조된다는 측면에서 1960년대 한국영화의 비평담론에서 스릴러로 일컬어지던 작품들은 상당부분 필름 느와르의 주요 특징들을 드러낸다고 볼 수 있다.

수잔 헤이워드 또한 필름 느와르를 “장르나 운동이라기보다는 시각적 스타일”²⁴⁾로 볼 것을 제안한다. 그는 필름 느와르의 몇 가지 특성으로 콘트라스트가 강한 조명, 도시지향적 세트, 극단적 카메라 앵글과 프레임, 악과 긴장에 대한 정서를 드러내며 폐소공포증 효과를 만들어내는 도덕적으로 모호한 남성 영웅 등을 지적하며, 이를 1920년대 독일 표현주의자들의 스타일과 1930년대 프랑스 시적 리얼리즘 영화들의 영향으로 설명한다. 미국의 범죄영화, 필름 느와르 스타일의 스릴러는 전후의 불안과 편집증에서 출현했고, 전후 미국에 대한 사회비평을 반영했으며, 할리우드 컨벤션에 도전함으로써 모더니즘의 미학적 형식을 구현했다. 이렇듯 필름 느와르는 단일한 형태의 진화로 형성된 것이 아닌, 서로 다른 개념들의 역동적 구성물이며, 거기에는 프랑스의 인상주의, 시적 리얼리즘, 독일의 표현주의의 영향 등 글로벌/로컬의 장르의 초국적 순환과 굴절양상을 띠고 있다.

한국에서 필름 느와르의 복합장르 경향과 전후의 불안과 허무, 이에 따른 인물의 패배적 무드, 편재된 어둠의 양식은 1950년대 후반 범죄드라마에 등장하기 시작하면서 스릴러라는 장르로 불렸다. 1950년대 들어 오면서 60년까지 한국에 수입된 외화들은 이 시대의 조류가 거의 포함

23) 오영숙, 『1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식』, 『영화연구』 33호, 한국영화학회, 2007.

24) 수잔 헤이워드, 『영화사전: 이론과 비평』, 이영기·최광열 역, 한나래, 1997, 424-425쪽.

되어 있었다.²⁵⁾ 변인식은 “1953년에서 1962년까지의 10년간이 외국영화 수입의 전성시대였다”²⁶⁾고 말한다. 1962년 영화법 제정에 따른 수입영화의 편수는 절반 이하로 급감되었다.²⁷⁾ 1950년대 중반 이후 한국영화 제작이 활기를 띠면서 미국영화는 한국영화가 추구하는 근대화의 모델이자 영화산업의 기술적 장르적 제도적 준거였다. 할리우드 뿐 아니라 이태리, 프랑스, 영국 등 유럽의 다양한 영화들이 수입되면서 제작시기와 수용시기와의 시차는 있었지만 세계영화의 다양한 경향들을 경험할 수 있었다. ²⁸⁾1950년대 후반에 수입되어 영향을 끼쳤던 유럽의 스릴러 경향의 영화들로는 프랑스의 시적 리얼리즘과 앙리 조르주 클루조(〈공포의 보수〉²⁹⁾), 자크 베케르(〈현금에 손대지 마라〉) 루이 말(〈사형대의 엘리베이터〉) 등의 범죄영화, 캐롤 리드(〈제 3의 사나이〉), 〈심야의 탈주〉)등이 있다. 이길성은 1960년대에 스릴러에 재능을 보였던 신진감독

25) 이영일, 『한국영화전사(개정판)』, 도서출판 소도, 2004, 232쪽.

26) 변인식, 『미국 영화문화 수용에 관한 연구』, 중앙대 신문방송대학원 석사학위논문, 1983, 26-27쪽.

27) 『한국영화 자료편람』 82쪽-135쪽 ‘외국영화수입총량’ 참고: 1962년 76편, 1963년 66편, 1964년 51편, 1965년 64편, 1966년 85편, 1967년 66편, 1968년 70편, 1969년 79편, 1970년 61편.

28) 그러나 1960년대 들어서면서 정부주도의 산업화, 근대화 정책은 강력한 민족주의 근대화론과 반공 이데올로기를 앞세워 미국영화 수입비중이 훨씬 높아지고, 감독의 정치적 성향에 따라 수입이 금지되기도 했다. 1964년에서 1976년까지 외화의 내용별 수입 현황에서는 스릴러의 범주에 포함시킬 수 있는 ‘수사 첩보(13%)’와 ‘탐정(8.05%)’ 물이 20%에 가까운 것을 알 수 있다.(『한국영화자료편람』 81쪽.) 60년대 중반부터는 특히 007 시리즈로 대표되는 스파이 스릴러의 시대였다고 볼 수 있다.

29) 〈공포의 보수〉(1953)는 프랑스의 히치콕이라고 일컬어진 앙리 조르주 클루조 감독의 작품으로 1957년 상영되어 한국 스릴러 영화에 많은 영향을 끼쳤는데, “작품의 라스트 신에서 이브 몽탕이 신이 나서 곡예운전을 하다 절벽 아래로 추락하는 장면이 있었는데, 상영될 때는 이 장면은 잘려진 채 트럭을 운전하고 가는 것만으로 끝이 난다”고 한다. “당시 사회적인 분위기에서 그러한 결말이 너무 우울하고 잔인하다는 이유로 검열되었기 때문이다.”: 정중화, 『영화에 미친 남자』, 맑은소리, 2006, 부록편, 396쪽.

들(김복, 이만희, 강범구, 정창화, 임권택)이 보여주었던 “추리서사의 약화와 갱스터적 면모가 부각”되는 한국 액션스릴러의 특징이 이러한 1950년대 클루조와 베케르, 캐롤 리드 작품들의 영향력이라고 보면서, 한국 스릴러가 “다양한 외국영화들이 수입되면서 점차 스릴러 장르의 인식과 새로운 방향성이 그려지고 있었다”고 논의한다.³⁰⁾

* 외화 스릴러의 한국 개봉당시 포스터³¹⁾



그림 1 <나는 비밀을 안다>
(1956-)1957개봉



그림 2 <현금에 손대지 마라>
(1954-)1957개봉

그런데 이같이 복잡다단한 스릴러의 수용양상을 살펴보면, 제임스 나르모어가 필름 느와르에 대해 접근하는 방식이 1960년대 한국영화의 스릴러 연구에서도 유효성을 발휘하리라고 여겨진다. 나르모어는 프랑스가 느와르를 발견한 것은 전후 프랑스의 사회경제적 상황과, 미국영화의 활력과 자극(빠른 리듬, 간결한 대사, 성적, 문명적 에너지 등), 프랑

30) 이길성, 「1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상」, 『영화연구』 45호, 한국영화학회, 2010, 278쪽.

31) 정중화 엮음, 『외국영화 포스터1: 1953-1969』, 범우사, 2001, 72쪽(〈공포의 보수〉), 74쪽(〈현금에 손대지 마라〉), 86쪽(〈나는 비밀을 안다〉).

스의 시적 리얼리즘(도시의 범죄환경, 우울한 주인공)과 미국범죄영화의 유사성을 비롯한 히치콕의 스릴러, 캐롤 리드 등의 복합적 영향, 실존주의 철학 등 국가적인 것과 초국적인 것의 변증법으로 형성되었다고 말한다.³²⁾ 이러한 영향력들의 혼종성은 당시 국내외 느와르/스릴러 장르와 연관된 다양한 실천들을 통해 드러난다.

먼저 미국 느와르/스릴러 장르의 영향이다. 할리우드 영화는 1960년대 수입 외화의 70-80%를 차지했고, 다양한 나라의 영화들이 개봉되었던 1950년대와 달리, 60년대는 미국 영화의 영향권 하에 장르적 관습이 형성되어 갔다. 조영정이 지적하는 바와 같이 ‘미국영화에 대한 양가적 태도’³³⁾가 평단에 존재하긴 했지만, 상대적으로 접할 기회가 많았던 미국영화는 관객들에게 장르영화에 대한 인식을 심어주는 계기가 되었고, ‘영화포스터나 신문광고에서 권총, 격투신, 중절모와 트랜치코트, 팜프파탈 등은 스릴러/느와르 장르를 의미하는 중요한 지표였다.’³⁴⁾ 그러나 이길성이 말하듯 히치콕의 스릴러에 대한 비평가들의 인식은 여타의 미국영화에 대한 인식과 달리, ‘인간의 심리적 갈등을 풀어가는 기법, 정신적 깊이, 한계상황 묘사 등의 측면에서 예술적 가치를 성취한 영화로 인정’ 받기도 했다. 앞의 포스터 문구에서도 드러나듯(“명화 <나는 고백한다>를 능가하는 **히치콕 예술의 최고봉**”), 히치콕의 영화는 1956년 <나는 고백한다>의 성공 후, 1957년 <이창>, <나는 비밀을 안다>, <다이얼 M을 돌려라>, <나는 결백하다>를 비롯해 1959년 <환상>(〈현기증〉의 국내

32) Naremore, “American Film Noir: The History of an Idea,” *Film Quarterly*, Vol 49, No. 2 (Winter 1995-1996),

33) 조영정, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 100-127쪽.

34) 이길성, 「1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상」, 『영화연구』 45호, 한국영화학회, 2010, 264쪽.

제목), 〈망각의 여로〉, 〈의혹의 전망차〉, 〈오명〉 등이 소개되었고, 60년 대에도 〈복복서로 진로를 돌려라〉(1960), 〈싸이코〉(1963), 〈새〉(1966) 등 주요작품들이 거의 개봉³⁵⁾되며 관객들에게 스릴러 감상에 대한 교본 처럼 기능했다.

〈해리의 재난〉은 히치코크가 어느 지방의 풍경에 거의 즉물적으로 사로잡힌 가운데 하나의 뒤틀린 부각시킨 것으로서 이런 수법은 누벨바그풍의 영상 속에서 흔히 찾아볼 수 있다. 히치코크 자신도 자기는 누벨바그파의 始想이라고 주장하고 있으리만큼 누벨바그파에 속하는 감독들은 미묘하게도 히치코크의 영향을 많이 받고 있다. 지난날 영화가 지녔던 기승전결적인 시네마트루기에 대한 하나의反風으로 … 히치코크의 영화세계에서 발견할 수 있는 전혀 윤리의 질서를 무시해버린 순수한 공포에 대한 집념이라는 그의 입장도 수궁이 가는 것이라고 하겠다³⁶⁾

황운현의 비평에서 흥미로운 점은 〈해리의 재난〉(1955)이 ‘누벨바그 풍의 즉물적 영상’이고 히치콕이 스스로를 누벨바그의 사상 始想이라고 주장한다는 점, 그리고 ‘기승전결적인 시네마트루기에 대한 하나의 反風’이라는 히치콕 영화에 대한 순수 영화 pure cinema, 현대 영화적 인식이다. 이것은 『시네마 1』의 마지막 장에서 들뢰즈가 영화에 ‘관계를 보여주는 정신적 이미지를 도입’하여 ‘다른 모든 이미지들을 완결’시킨 것을 히치콕의 중요한 업적으로 평가³⁷⁾하고, 고전적 할리우드 영화의 행동 이미지 위기에서 모던 시네마의 시간 이미지로 넘어가는 매개로서 히치콕(스릴러)에 주목하고 있는 부분과 연결된다. 또한 히치콕의 영화에는 살인자와 희생자만 존재하는 게 아니라 항상 ‘제 3자’가 있으며 히치콕은

35) 이길성, 『1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상』, 『영화연구』 45호, 한국영화학회, 2010, 266쪽.

36) 황운현, 『현대영화감독연구 윤리가 없는 세계: 어느 알프렛 히치코크 소고』, 『실버스크린』 1965년 12월호, 94-96쪽.

37) 질 들뢰즈, 『시네마 1 운동-이미지』, 유진상 옮김, 시각과 언어, 2002, 362-365쪽.

'세 개의 향'을 중심으로 한다. 여기에는 영화의 통합적 일부인 '대중'이 있고, '맨 먼저 알게되는 자'인 관객이 서스펜스의 의미를 구성하게 된다는 점에서 히치콕의 영화가 갖는 현대성을 짐작케 한다.

한편 전후 미국 느와르, 스릴러 장르의 발달에 큰 영향을 미친 프랑스 시적 리얼리즘과 프렌치 느와르 또한 한국 스릴러의 혼종성을 형성하는 요소로서 고려되어야 한다. 변인식의 다음 비평은 이 점을 말해준다.³⁸⁾

드릴러니 서스펜스니 하는 말이 풍기는 무시무시한 영화 또는 가슴을 조이게 하는 영화란 흔한 듯 싶어도, 뛰어난 작품이 많은 것은 아니다. 드릴러 영화하면 영락없이 떠오르는 미국의 히치콕을 거두로 프랑스의 앙리 조르쥬 크루조 또는 줄스 닷신 같은 감독들이 이 방면에 솜씨가 있는 것으로 알려져 있다. ... 크루조의 <공포의 보수>³⁹⁾는 자칫하면 폭발해 버리는 화약품을 트럭에 싣고 목적지까지 가는 동안의 이야기를, 음악 없이 엔진소리만으로 보여주었는데 보는 이로 하여금 식은땀을 흐르게 했다.⁴⁰⁾

이러한 서구의 영화적 흐름들과 한국 스릴러/느와르와의 연관관계를 다음과 같이 정리해볼 수 있다. 전후 1950-60년대 한국영화에서 필름 느와르는 근대도시를 배경으로 "서정적이면서도 사회성을 담아내 예술영화와 작가의식을 동시에 담보할 수 있는 새로운 장르로 인식"⁴¹⁾되었다. 여기에 히치콕식 스릴러, 프랑스와 미국의 범죄 영화, 전후의 트라우마와 실존주의 등이 복합적으로 결합되어 전통적인 스릴러의 내러티브 보

38) 비평담론에서는 프랑스의 클루조, 베케르 감독을 거장감독의 영화로 수용했고, 그림 2 <현금을 손대지 마라>의 포스터에도 보이듯, 베니스영화제에서 수상한 예술영화로 인식하는 경향이 있었다.

39) <공포의 보수>는 1957년도 제1회 영화평론가협회상에서 '외국영화상'을 수상했다; 『영화평론가협회상 1월 5일 시상식』, 『경향신문』, 1957.12.24.(석4)

40) 변인식, 『[썬/5] 서스펜스 드라마의 맛』, 『영화미의 반란』 태극출판사, 1972, 394쪽.

41) 조영정, 『이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰』, 중앙대 첨단영상대학원 박사학위논문, 2008.

다 속도나 무드, 서스펜스 등의 감각과 스타일이 강조되는 1960년대 범
죄 스릴러가 만들어졌다고 볼 수 있을 것이다. 42)

3. 코리안 느와르의 실존주의적 무드 〈검은 머리〉

스릴러 영화의 총본산인 한국영화사⁴³⁾가 장기촬영 끝에 완성한 〈검은 머리〉!
여기 내일을 기약할 수 없는 비정의 사나이들의 세계가 있다.
현실적 단면을 예리하게 파헤친 **스릴러의 결정판** 〈검은 머리〉! …
감독에는 금년도 제 3회 대종상에 빛나는 이만희의 역작이며, 촬영에도 대
상을 획득한 서정민, 조명 장기종, 음악 전정근, 녹음 손인호, 미술 홍성칠 등 국
내 최고의 기술진이 총동원되고 있다.
-〈검은 머리〉 예고편⁴⁴⁾ 성우 멘트 중

〈검은 머리〉는 긴 예고편을 통해 ‘스릴러의 결정판’임을 내세우고 있
지만, 실상 한국영화사의 전통 내에서 보기 드문 필름느와르적 특징을
띠는, 장르적 계보를 맥락화하기 어려운 작품이다. 조명, 세트, 편집 등

42) 이밖에도 1960년대 한국스릴러 영화를 논의하는데 있어, 비록 공식적인 영화수입은
제한되어 있었지만 추리문학을 비롯해 스릴러의 전통이 강했던 일본의 영향을 간과
할 수 없을 것이다. 이는 특히 1960년대 시나리오의 모방/표절/번안/차용)문제로 지
속적으로 불거져 왔는데, 영화법 제정 이후 한국영화의 제작편수가 늘어나면서 일본
시나리오를 베끼는 일이 잦아졌고, 이는 스릴러 장르 뿐 아니라 한국영화 전반의 고
질적 문제로 제기되던 사항이었다. 1960년대 스릴러 영화의 붐을 이끌었던 김복 감독의
〈급행열차를 타라〉(1963)나 유현목의 심리 스릴러 〈아내는 고백한다〉(1964)도
명장 구로자와 아키라의 〈천국과 지옥〉(1963)과 마스무라 야스조의 영화 〈아내는 고
백한다〉(1961)와 같은 동시대의 일본영화를 번안/리메이크한 작품이었다.

43) 1960년대 스릴러 영화의 붐에 따라 스릴러의 전문성을 표방하는 영화사들이 출현하
는데, 최관두가 제작자였던 한흥영화사는 한국영화의 액션(스릴러)에 발전에 크게
기여했다(강범구, 한국영상자료원 원로영화인 구술중).

44) 한국영상자료원 홈페이지 MDB 〈검은머리〉 예고편 [http://www.kmdb.or.kr/vod/vod_](http://www.kmdb.or.kr/vod/vod_basic.asp?nation=K&p_dataid=01047&keyword=&pgGubun=04&tabmov=T#none)
[basic.asp?nation=K&p_dataid=01047&keyword=&pgGubun=04&tabmov=T#none](http://www.kmdb.or.kr/vod/vod_basic.asp?nation=K&p_dataid=01047&keyword=&pgGubun=04&tabmov=T#none)

장르의 스타일적 측면에서 할리우드 느와르 영화의 다양한 컨벤션을 적극적으로 구사(ex-감옥 같은 미장센, 와이드스크린을 활용한 갱들의 그룹샷, 노출 콘크리트의 모던한 건축물 등)하고 있으면서도 느와르의 미스터리 보다는 실존주의적 테마나 윤리, 극한 상황 등의 문제에 천착하고 있다는 점에선 전후 프렌치 느와르의 전통에 맞닿아 있다.⁴⁵⁾ 한편, 양동에 실존했던 인물의 삶에서 소재를 취해 이만희 자신이 시나리오 작업에 직접 참여하면서 이만희 터치의 무드나 휴머니티가 강조되고 있고, 이만희 감독이 가장 잘 다룰 수 있는 장르에, 그의 페르소나라 할 수 있는 문정숙, 장동휘가 주연하고 있으며, ‘최고의 감독과 스태프가 총동원되어 국제영화제 출품해 한국영화를 대표하게 될 작품’으로 대중들에게 소구되었다는 측면에서 단지 통속적인 느와르 장르영화라고만 분류하기에는 모호한 지점들이 존재한다.

영화의 제목인 ‘검은 머리’는 영화 도입부에서 조직의 보스인 장동휘의 서명으로 처음 등장한다. 조직의 계율에 의한 처벌이 이루어진 이후에는 머리로 얼굴의 흉터를 가린 연실(문정숙)을 뜻하기도 하지만⁴⁶⁾, 영

45) 이만희의 후기 작품에서 조감독을 하기도 했던 유지형은 한국영화에서 스릴러 장르의 영화들은 히치콕의 영향권 안에서 만들어지거나, 007로 대표되는 스파이영화나 할리우드 하드보일드 영화들을 흉내내 만들어졌지만, 이만희 감독의 영화는 프랑스의 누벨바그의 초석이 되었던 감독들인 마르셀 카르네의 <테레즈의 비극>(1954), 앙리 조르주 클루조의 <공포의 보수>(1953), 자크 베케르의 <현금에 손대지 마라>(1953) 등의 느와르 영화와 많이 닮아 있었다고 말한다. 유지형, 『영화감독 이만희』, 다빈치, 2005, 120쪽. 그는 또한 이만희 감독이 르네 클레르의 <파리축제>(1932), 뒤비비에의 <망향>(1937) 등을 보았고, 그런 영화에서 스릴러의 기초이론을 배우고 스릴러영화의 새로운 지평을 여는 자기만의 독특한 스타일을 구축하게 된다고 증언하고 있다(121쪽). 한편, 이길성은 할리우드 필름 느와르가 한국 액션스릴러 영화의 스타일의 기준이 되었다면, 프랑스의 작품들은 캐릭터 구성과 전체적인 영화분위기의 형성에 큰 영향을 미쳤다고 지적한다. 이길성, 『1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상』, 『영화연구』 45호, 한국영화학회, 2010, 260쪽.

46) 연실이 등장하는 사창가 씬을 보면 문정숙이 직접 부른 주제가 속에서 ‘검은머리’는

화가 진행될수록 ‘검은 머리’는 보스나 그의 부하들, 운전수(이대엽), 아편쟁이(채량) 등의 등장인물들이 비밀유지를 위해서든, 보호의 목적에서든 혹은 미련이나 죄의식 때문이든 그들이 원하는 일종의 기호로서 작용한다. 이는 히치콕의 영향을 간접적으로 시사하는 것으로 보인다. 들뢰즈는 히치콕의 스릴러에 대한 분석에서 ‘다양한 관계들 또는 한 관계의 변주들의 담지체’로 기능하는 구체적 사물을 ‘상징’이라고 말하면서 그 예들로 <다이얼 M을 돌려라>의 열쇠, <오명>에서의 포도주 병, <새>에서의 새들을 들고 있다.⁴⁷⁾ 이만희의 경우에도 ‘검은 머리’는 연실과 주변 인물 사이의 복잡한 관계들을 상징하고 그들 사이의 작용과 반작용을 추진하는 기호로 작용한다. <검은 머리>가 히치콕의 스릴러와 다른 점은 ‘검은 머리’라는 기호에는 연실의 트라우마가 강하게 응축되어 있다는 점일 것이다.



그림 3 <검은 머리>(이만희, 1964)

연실을 뜻한다.
47) 들뢰즈, 『시네마1: 운동 이미지』, 유진상 역, 시각과 언어, 2002, 368쪽.

〈검은 머리〉는 협박장의 미스터리한 장면에서부터 시작되면서 잔혹한 범죄집단의 폭력과 악행을 다루고 있으면서도 경찰이나 국가같은 공권력이 영화에 등장하지 않고, 개인과 조직의 관계, 즉 집단의 계율이 개인을 잠식해 들어가는 ‘개인과 집단의 딜레마’를 실존주의적 질문들과 함께 던지고 있다. 이영일은 1960년대 현대의 범죄 스릴러물을 ‘세 단계’로 나누고 있는데, 그의 분류에 따르면 이 영화는 두 번째 단계인 ‘근대도시를 배경으로 해서 범죄가 조직화되는 과정, 즉 범죄조직이나 깡패조직 또는 그 밖의 특별한 조직에 의해서 범죄행동이 저질러지는’ 테마 단계에 속할 것이다. 이영일은 이 범주가 주로 1960년대 후반의 테마였고, 신파성이 사라지고 감각적으로 세련되고 형식적으로 정련된 작품들을 포함한다고 하면서 이 계열의 작품으로 김기영의 〈아스팔트〉, 유현목의 〈아내는 고백한다〉 박종호의 〈형사수첩〉 등을 꼽는다.⁴⁸⁾

〈검은 머리〉에서 극한의 죄의식과 체념적 절망 속에서 실존적 몸부림을 치는 주인공 장동휘의 캐릭터는 선악의 이분법으로 재단할 수 없는 모호한 인물이다. 보통 장동휘를 프랑스 범죄 영화⁴⁹⁾ 속의 장 가방과 비교하기도 하는데, 〈검은 머리〉의 보스 장동휘는 〈망향〉이나 〈현금에 손대지 마라〉에서 전성기를 지난 고독한 보스인 장 가방을 연상케 하는 측면이 있다. 〈망향〉은 영화가 제작된 1930년대부터 수입되어 한국에 오랜 기간 깊은 영향을 끼쳤던 작품인데, 〈검은 머리〉에서 문정숙이 조직의 처벌을 받고 쫓겨난 후 살게 되는 사창가에 대한 섬세한 공간적 묘사를 보면, 〈망향〉에서 좁은 미로들과 교묘하게 이어진 집, 외부로부터 단절되어 있는 폐쇄적인 공간의 다큐적인 접근과 유사한 인상을 준

48) 이영일, 『현대 범죄 스릴러물의 세 단계』, 『한국영화전사(개정판)』, 도서출판 소도, 2004, 365-367쪽.

49) 범죄 영화지만 범죄 자체에 집중하기보다는 인물들의 심리나 분위기, 정서에 더 천착하는 것 또한 프렌치 느와르의 전통이기도 하다.

다. 그러나 〈망향〉에서 알제리의 카스바에 대한 묘사는 탈식민주의적 시각에서 볼 때 이국적·타자적 공간으로 묘사되고 있다는 비판의 여지가 있지만, 〈검은 머리〉의 경우, 이만희는 급격한 근대화의 공간에서 내몰린 낙오자, 일탈자들이 살고 있는 창녀촌이라는 공간에 대해 무한한 공감과 애정을 갖고 있다고 느껴진다. 이만희는 서사의 진행과 무관하게 긴 시간을 할애해서 매춘이 이루어지는 집에서 아무렇지 않은 듯 어린 아이들이 함께 살고 밥을 먹고 있는 장면, 문정숙이 구해온 아편에 취해 누워있는 정부(채량)와 일을 마치고 돌아와 찬장에서 찬밥을 챙겨 먹는 문정숙을 하나의 미장센 안에 쓸쓸히 담아낸다. 신문지를 오려붙여 벽지로 활용하고, 매음굴, 아편굴에서도 아이들이 자라나는 일상을 이만희의 카메라는 롱 테이크로 응시한다. 이러한 시퀀스들에서 〈검은 머리〉는 불현듯 네오리얼리즘 영화나 구로사와 아키라의 걸작 스릴러 〈천국과 지옥〉(1963)의 빈민촌(아편굴) 시퀀스들을 떠올리게 한다.



그림 4 〈검은 머리〉 스틸컷

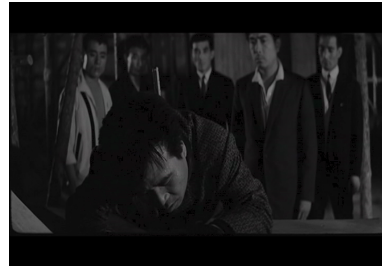


그림 5 〈검은 머리〉 결말장면

포르피리오 R. Porfirio는 느와르 영화의 주제적, 시각적 어둠을 실존주의의 영향이라고 설명하면서, ‘필름 느와르에서의 실존주의적인 모티프들에 대해 언급한다.’⁵⁰⁾ 느와르 영화의 주인공은 〈검은 머리〉에서 장동휘가 보여주듯 반사회적, 반영웅적 인물로 공동체에 대한 상실감을

갖고 있다. 그는 조직의 보스로서 부하들에 대한 통제력을 갖는 댓가로 소외와 고독을 떠맡은 인물이다. 포르피리오에 따르면 필름 느와르에서 개인은 두 가지 대안들 중 하나를 ‘선택’하는 행위를 통해 삶에 대한 책임을 떠맡게 되는데, 이는 선과 악을 스스로 창조하는 것이다. 여기에서 인간 실존의 무의미는 논리적인 추론의 결과가 아니라 미장센과 플롯을 통해 만들어지는 태도다. 영화의 밀폐된 세계에 갇힌 인물들을 이끄는 것은 일종의 순수한 헤라클레이토스적 흐름(생성, 변화)인데, 필름느와르 플롯의 대부분을 살펴보면 완전한 우연이 행하는 중요성을 알 수 있다.

〈검은 머리〉에서 장동휘는 서구의 필름 느와르와 마찬가지로 한정된 대안들 사이의 선택이라는 상황에 처하지만 그의 선택은 온전한 주체적 결단과 숙명론적 염세주의 사이에서 진동한다. 그는 자신이 정립한 계율과 카리스마 유지에 대한 압박이 스스로를 옹아매는 아이러니에 처한다. 연실은 정절의 의무를 지키지 못했다는 것보다는 조직을 배신했다는 이유로 처벌당하는데 장동휘는 조직의 질서를 위해 이를 용납한다. 또한 자신의 지배력이 견재하다는 것을 입증하기 위해 스스로의 손등을 칼로 찌고 방에서 홀로 괴로워하게 된다. 스스로에 대한 조직원의 처벌을 감수하기로 한 장동휘의 마지막 결단은 이러한 악의 고리를 끊는 몸짓이자, 조직의 유지를 위해 만든 계율이 조직 내의 개인을 잠식하는 모순을 떠안는 결단으로 마치 순교적 죽음처럼 묘사된다(그림 5). 영화 초반부에 보여진 음습한 콘크리트 건물을 배경으로 펼쳐지는 조직원들과의 결투는 극한에 처한 상황에서 살아남기 위한 개인의 몸짓을 보여주지만, 조직원들을 물리치고 난 후 장동휘의 등 뒤에서 날아온 칼은 이러한 개인을 좌절시키고 죽음 직전의 절대적 고독에 대면케 하는 순전한

50) Robert G. Porfirio, “No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir,” *Film Noir Reader*, pp.83-92.

우연으로 기능한다. 결투 직전 연실에게 “악이 나를 선택한 게 아니라 내가 악을 선택했다”고 말했던 장동휘는 죽기 전 “내 죽음을 동정할 필요는 없다. 악은 내가 선택한 거니까”라는 말을 남긴다. 이는 전후 1950, 60년대 한국에 중요한 영향을 미쳤던 사르트르의 실존적 휴머니즘을 응축⁵¹⁾하면서, 모순처럼 여겨지지만 선택을 둘러싼 피투와 기투 사이의 긴장을 볼 수 있다.

4. 감각적 템포의 유사 탐정 미스터리 추리극 〈불나비〉

현대인은 때로 서스펜스를 즐긴다. 여기에는 더러 현실로부터의 에스케이프를 시도하는 은밀한 심리가 있는 것이다. … 서스펜스나 미스터리는 때로 피로를 풀어주는 영양제 구실을 한다.⁵²⁾



그림 6 〈불나비〉 포스터

51) 1950,60년대 냉전체제 한국에서의 사르트르 수용은 당대 번역 주체의 이념적 성향에 따라 달라졌다. 사르트르의 실존주의, 그리고 휴머니즘과 관련된 논의는 박지영, 『번역된 냉전, 그리고 혁명: 사르트르, 마르크시즘, 실존과 혁명』, 『냉전과 혁명의 시대 그리고 사상계』, 소명출판, 2012을 참고할 것.

52) 「스크린: 미인 둘러싼 살인극 〈불나비〉」, 『대한일보』, 1965.12.4.(5)

조해원의 데뷔작 〈불나비〉(1965)⁵³⁾는 베테랑 시나리오 작가 김강운이 시나리오를 쓰고 제작에도 참여해 ‘미스터리 시리즈물’⁵⁴⁾의 첫 영화로 기획된 작품이다.⁵⁵⁾ 한국영화의 고질적인 문제로 오리지널 시나리오의 부족이 지속적으로 제기되어 왔고, 특히 스릴러의 경우 서사의 정교함이 요구되는 장르이기 때문에 ‘한국 초유의 미스터리 시리즈 제1화’⁵⁶⁾를 내걸고 웰 메이드 미스터리 스릴러에 야심차게 도전한 〈불나비〉는 제작단계에서부터 기대를 모았다. 스릴러는 1960년대 초반부터 김복, 이만희, 강범구, 정창화 등의 신진 감독들이 꾸준히 만들어오면서 일정한 젊은 관객층을 형성하고 있었고, 〈불나비〉가 개봉된 1965년 말은 007의 대유행과 함께 이 장르의 안정기로 볼 수 있는 시기였음에도 〈불나비〉에 대한 비평들의 곳곳에서 여전히 ‘국산 최초의 본격 추리영화’⁵⁷⁾라는 수사나 스릴러를 미답의 외래적 장르로서 인식하고 있음을 발견할 수 있다.

미스터리 영역은 동양적이라기보다는 서구적인 바탕을 어차피 갖고 있는 터인

-
- 53) 〈불나비〉의 줄거리는 다음과 같다. 훗내기 변호사 성훈(신영균)은 여행도중 우연히 사고를 당한 미모의 여인 민화진(김지미)을 구해주고 그녀에게 매혹되는데, 그 과정에서 그녀의 주변 남자들이 연쇄적으로 살해되고 미스터리한 사건을 파헤치던 성훈 또한 죽음의 위협에 빠져든다.
- 54) 필름노와르에서 ‘시리즈 series(‘세리 노와르 serie noir’)’는 지속적으로 틀림없는 캐릭터를 만들어내는 특성(스타일, 분위기, 주제)을 공유한다; 알랜 실버, 알랜 실버·제임스 어시니·장서희 편저, 『필름노와르 리더』, 이현수 역, 본북스, 2011, 23쪽.
- 55) 〈불나비〉는 아시아 영화제서 각본상을 탄 김강운 씨가 멜러나 액션 일색인 방화에 염증을 느껴 기획한 미스터리 시리즈의 제1작. 자신의 시나리오를 직접 제작했다.; 『이주의 영화: 멜러, 액션에 염증/두 명의 감독 데뷔』, 『경향신문』, 1965.12.4.(5)
- 56) 〈영화예술〉1965년 10월호 지면광고 문구. 이 잡지에 시나리오가 전재되었다. 38-62쪽.
- 57) ‘한국 최초의 본격적 스릴러’라는 비평적 수사는 대표적 추리소설가 김내성의 원작을 한형모가 영화화한 〈마인〉(1957)에서부터 이만희의 〈다이알 112를 돌려라〉(1962)가 발표되었을 때, 김복의 60년대 중후반 세련된 스릴러 작품들 등에도 지속적으로 부여되어 왔다.

데 『불나비』는 한국판 미스터리 영화의 가능성을 보여주기도 했다. 먼저 시나리오의 면밀한 짜임이 이 영화를 성공으로 이끌었다. 그렇다고 해서 어떤 특이한 소재발굴이나 오리지널리티를 찾을 순 없지만 다만 풍격에 있어서 때벗은 감을 주었다. … 시리즈물 영화이기에 제이작을 기대해 보아야 하겠다. 미스터리 시리즈가 개척되려는지...⁵⁸⁾

… 김강운의 각본에 따라 양화(洋畵)의 흥내를 애써 꽤내면서 신인 감독 조해원은 이야기를 벌인다. 미녀의 남편이 늘 미행한다는 것이 이 영화의 복병인데 보고나면 비논리적인 곳이 있고 의남매간의 관계 설정은 추리극에 자주 나오는 옛 수법이다. 한국영화의 추리극으로서는 짜임새가 있는 편이다.⁵⁹⁾

한낮의 평화로운 시골 낚시터에서 느닷없이 살인이 벌어지는 것으로 시작되는 〈불나비〉의 대담한 오프닝 시퀀스는 귀를 찢는 듯한 고음의 현악기 소리와 속도감 넘치는 편집으로 인해 마치 히치콕 영화의 한 장면을 보는 듯 하다.⁶⁰⁾ 썬글라스를 낀 채 컨버터블 자동차를 몰고 등장하는 팜프파탈 여주인공 화진(김지미)은 자신을 사고에서 구한 후 접근해 오는 젊은 변호사 성훈(신영균)에게 스스로를 ‘남자를 불행하게 만드는 카르멘’이라고 말한다. 〈불나비〉는 영화초반 주요 인물들의 첫 등장 시퀀들이 장르적으로 상당히 흥미로운데(‘미행’의 모티브), 가령 영화 후반부에 여주인공 화진의 남편으로 밝혀지는 반전의 주인공 박암은 화진과 성훈이 호텔에서 본격적 첫 만남을 가질 때, 그들을 몰래 지켜보는 사람으로 은밀하게 등장한다. 또한 화진의 이복오빠인 최남현은 화진과 성훈이 호텔 방에서 처음 키스를 나눌 때 문밖에서 그들을 엿보는 방식으로 미스터리하게 등장한다.

58) 최성규, 「통속에 얽은 염려(艷麗) 미스터리-불나비」, 『영화예술』 1966년 1월호, 111쪽.

59) 「영화단평 짜임새 있는 추리극 〈불나비〉」 『동아일보』, 1965.12.08.(4)

60) 히치콕은 “죽은 고양이나 폐물들이 나뿜구는 어두운 거리에서 일어나는 살인보다 밝은 데낮에 시냇물이 졸졸 흐르는 냇가에서 일어나는 살인이 더 흥미롭다”고 말한 바 있는데, 〈불나비〉의 오프닝 시퀀스를 보면 히치콕의 영향을 떠올리게 된다.

당대의 비평가들은 이 영화를 최고의 시나리오 작가와 잠재력 있는 신인감독, 그리고 A급 스태프들이 만들어낸 ‘짜임새 있는 추리극’으로 주로 평가하고 있지만, 여전히 논리적 인과성의 결함을 지적하거나 ‘한국판 미스터리’로서는 합격점이라는 폼하의 뉘앙스가 비치는 꼬리표를 붙이고 있다.

기존 한국영화의 비평적 전통에서는 미스터리 장르영화를 장르 자체의 기술적, 미학적 완성도로만 평가하지 않았음을 알 수 있다. 안병섭은 〈불나비〉에 대해 ‘양화의 흥내를 애써 내고 있지만 비논리적인 곳이 있다’⁶¹⁾고 지적하고, 최성규는 ‘연속 살인사건이 서구풍인 인상을 주는 한편 극적처리를 비현실적 사회를 배경으로 한 탓인지 위화감이 남는다’⁶²⁾는 감상을 피력한다. 이 인용구들은 미스터리 장르영화에서도 당대 사회에 대한 사실주의적 반영과 관객에 대한 계몽적 메시지를 요구했던 당대의 비평적 강박증을 노출하고 있다.⁶³⁾ 이러한 한국영화의 비평적 전통은 탐정을 통한 합리적인 추리과정보다 정서적 무드나 인물의 심리가 더 중요했던 〈불나비〉 같은 영화를 온전히 평가할 수 없었다는 한계점을 노출한다.

범죄소설의 계보를 마르크스주의에 입각한 자본주의적 생산양식과 국가 장치의 변화에 따라 분석하면서 범죄소설의 역사를 문학사보다는 ‘사회사’로 간주했던 만델은 고전 추리소설의 구조 자체가 합리성과 비합리성의 모순적 결합을 잘 보여준다고 주장한다. 즉 그는 “질서 속에 드리워진 무질서, 무질서에 뒤따른 질서, 합리성을 전복시키는 비합리

61) 『영화단평 짜임새 있는 추리극 〈불나비〉』 『동아일보』, 1965.12.8.(4)

62) 최성규, 『통속에 얽은 염려(艷麗) 미스터리-불나비』, 『영화예술』 1966년 1월호, 111쪽.

63) ‘미스테리어는 흥미도 있고 작품으로서의 질을 떨구지 않아도 되기 때문에 앞으로는 더 수준을 높여가면서 관객에의 계몽면까지 아울러 생각할 수 있다: 『이주의 영화: 멜러, 액션에 염증/두 명의 감독 데뷔』, 『경향신문』, 1965.12.4.(5)

성, 비합리적인 소란 후에 회복되는 합리성"을 추리소설의 이데올로기라고 말한다.⁶⁴⁾ 말하자면 추리소설은 두 종류의 리얼리티를 동시에 다룬다. 한편으로는 모든 것이 가능한 사실적이며 실제적으로 보여야 하지만(정확한 장소와 시간, 등장 인물들의 행동에 대한 세밀한 묘사 등), 다른 한편으로 모호함과 미스터리가 모든 것을 감싸고 있고 사람들은 겉으로 보이는 것과 다르며 비현실성이 끊임없이 리얼리티를 잠식한다는 것이다.

〈불나비〉를 매혹적인 텍스트로 만드는 것은 히치콕을 연상시키는 스릴러로서의 쾌감 때문이기도 하지만, 그 장르적 완성도나 세련미 '너머'의 차이점과 변형들이 1960년대 한국 범죄스릴러의 특정성을 드러내고 있다는 점이다. 가령 사건을 파헤쳐가는 주인공이 노련한 탐정이 아닌 꽃내기 변호사라는 점은 탐정서사가 희박한 한국영화(소설)의 전통과 결부지어 생각할 수 있다. 이 젊은 변호사는 합리성과 냉철한 사리 판단력을 가진 서구적 근대 주체의 화신인 탐정과 다른 판본의 서사적 행위자다. 이러한 차이는 탐정서사의 또 다른 중요한 축인 여주인공을 형상화하는 방식에서도 드러난다. 도입부에서 서구적 팜프파탈의 전형처럼 등장했던 여주인공 화진(김지미)은 이복오빠에 대한 복수를 위해 신분을 위장하며 변신을 한다. 하지만 그녀는 양장과 한복차림을 번갈아 하며(이중성) 욕망과 정절 사이를 오가다가 성불구인 남편에게 돌아가고, 남편의 죽음 후에도 젊은 변호사와 결합하지 않고 혼자 남게 된다. 전통적인 수동적 여성성에 반해 자기 자신에게만 관심이 있고 자신의 섹슈얼리티에 대해 강력한 장악력을 가진 할리우드의 팜프 파탈과는 달리 화진은 전통적인 여성성과 능동적 여성성 사이에서 진동한다. 도입부에 화진의 승배자 한창식으로 등장했다가 연쇄살인을 하는 반전의 주

64) 에르네스트 만델, 『추리소설의 이데올로기』, 『즐거운 살인』, 이동연 옮김, 이후, 85쪽.

인공으로 밝혀지는 남편 양태호(박암)는 하반신불수인 자신의 처지를 원망하며 한국전쟁 때 “중국 놈들의 파편이 왜 하필 내 척추를 건드렸는지”라고 절규하는데, 이 대목에서 <귀로>(1967)의 김진규와 문정숙의 관계가 오버랩된다. 이렇듯 가장 모던한 경향의 영화들에서조차 한국전쟁의 트라우마와 불구의 남성성, 그리고 여성성에 대한 전통적 모럴의 요구가 드러난다는 것이 1960년대 한국영화의 특이한 지점이라고 할 수 있을 것이다.



그림 7 <불나비> 스틸컷



그림 8 <불나비> 스틸컷

<불나비>는 공간적 배경과 세트에 있어서도 도입부의 낚시터, 박암의 교외 집, 김지미의 첫사랑이 살고 있는 허름한 도심외곽, 결투장소인 절벽 등 분산적인 야외공간을 활용함으로써 느와르·스릴러의 전형적인 ‘구심력의 공간 재현(마천루, 공공의 랜드마크, 상업구역, 유흥시설 등)⁶⁵⁾에서 벗어나고 있다. 여주인공이 승마와 드라이브를 즐기는 장면, 공동여 묘사된 댄스홀 장면이 보여주는 도회적 분위기와 달리, 변호사 신영균이 박암이 교외 집에서 키우는 개 세 마리에 쫓겨 나무 위로 올라가는 긴 액션 추격 씬은 토속적인 분위기마저 풍긴다. 사운드에 있어서는 현

65) Edward Dimendberg, *Film Noir And The Spaces of Modernity* (Berkeley, CA: University of California Press, 2004), pp.108-109.

악기의 강력한 음향효과로 긴장감이 감도는 도입부와 달리, 김상국이 노래를 부르는 댄스홀 연주장면에선 흑인풍의 노래를 ‘송아지 춤을 추자 쉼쉼쉼’과 같은 번안가요의 형태로 사투리를 곁들이며 코믹하게 부른다. 음악의 활용은 두 가지 패턴으로 나누어지는데 스틸감이나 액션이 들어가는 장면의 긴장감을 위해서는 오케스트라를 편성하고, 박암이 집에 불을 지르고 절규하는 클라이막스나 인물들의 정서적인 시퀀스에서는 애절한 주제곡인 ‘불나비 사랑’을 관습적 멜로드라마처럼 반복적으로 변주해 사용한다.

〈불나비〉에서 서사를 진행시키는 인물은 유사-탐정 역할의 변호사 신영균이지만, 한국의 추리소설이 ‘탐정보다는 비범한 범죄자나 억울한 희생자가 주인공인 경우가 많고, 부조리한 세상에 대한 분노를 대변해 주는 범죄자나 부조리한 세상에서 희생당하는 인물에 대중들이 동일시하는 경우가 많다’는 박유희의 지적⁶⁶⁾처럼 영화가 끝나고 각인되는 주인공은 전쟁의 상흔으로 인한 불구의 몸에 한을 품은 채 ‘불같은 사랑을 안고 죽어간’ 연쇄살인범 박암과 ‘너무 아름답기 때문에 슬픈 인생을 살아야했던’ 희생자적 팜므파탈 김지미다. 이처럼 도시와 시골, 근대와 전근대, 현실성과 비현실성, 이성과 부조리의 공존들이 만들어내는 1960년대 시대의 공기가 〈불나비〉에 포착되어 있다.

5. 자본주의와 현대성에 대한 ‘하드보일드’한 논평 〈도망자〉

권태로운 많은 사람에게겐 잔잔한 멜로드라마보다 혈압의 곡선을 올려주는 스

66) 박유희, 『총론: 한국 추리서사와 탐정의 존재론』, 대중서사장르연구회 지음, 『대중서사장르의 모든 것: 3. 추리물』, 이론과 실천, 2011, 20쪽.

릴·미스터리가 더 적합하다 … 스릴·미스터리 영화의 관객들은 쾌감을 느낀다 … 이 쾌감이란 긴장이 사라져가는 과정에서 느끼는 것이라고 하겠다. … 잘라적 이기는 하지마는 스릴, 미스터리 영화는 권태로움을 잊게 한다. 여기에 스릴, 미스터리 영화의 붐을 일게 하는 요인이 있다⁶⁷⁾

〈도망자〉(1965)⁶⁸⁾의 첫 장면은 화면 밖 누군가를 향해 권총을 겨누는 손의 과감한 익스트림 클로즈업 씬으로 심장박동을 가속시키는 빠른 비트의 음악과 함께 상당히 강렬한 인상을 준다. 1961년 〈이 순간을 위하여〉로 데뷔한 이강원 감독은 한국영화의 누벨바그를 표방하며 감독 이성구, 시나리오 작가 김지현, 제작자 전홍식 등과 함께 ‘신예 프로덕션’을 결성해 동시대 세계영화의 새로운 흐름에 동참하고자 했던 인물로 편집에 특히 재능이 많았다. (스릴리)액션 장르의 대표감독으로 평가되는 정창화에 의하면 자신은 멜로로 데뷔했지만 시대적 요구에 의해 1960년대 젊은 감독들은 할리우드 영화를 교본으로 몽타주나 템포 등의 편집감각을 ‘공부’했다고 한다.⁶⁹⁾ 〈도망자〉가 만들어진 1965년은 스파이 스릴러 007 시리즈의 대흥행과 함께 한국영화의 스릴러 제작도 붐을 이루었던 시기로, 근대도시의 일상적 경험에 따른 속도와 자극에 대한 매

67) 이영실, 『독자투고: 관객의 심리: 스릴 미스터리 의 경우』, 『영화예술』, 1966년 4월호, 84-85쪽.

68) 이 영화는 세 살에 아버지를 여의고 홀어머니 밑에서 지독히도 불우하게 자라난 남철수(박노식)가 가난에서 벗어나기 위해 돈에 집착한 나머지 살인을 저지르고 지명수배를 피해 도망자가 되는 내용을 그리고 있다. 〈도망자〉는 1965년 3월에 아세아극장에서 개봉해 흥행에 실패했고 비평적으로도 주목받지 못해 재상영의 기회가 없다가 2005년 한국영상자료원이 이만희의 〈휴일〉과 함께 공개한 바 있어 당대의 비평 자료를 포함해 연구가 거의되어 있지 않다. 이강원 감독은 〈호랑이 꼬리를 밟은 사나이〉(1963)가 흥행에 성공해 60년대에 코미디 영화를 몇 편 연출했고 야심작 스릴러 〈도망자〉는 그의 마지막 연출작이다.

69) 정창화, 『정창화, 트랜스 내셔널 시네마의 새장을 연 한국영화의 개척자』, 한국영화학회 초청 대담중 발언, 2015.11.28.

대 한국 대중영화 관습에서는 새로운 시도였다. <도망자>가 주는 신선함 또는 정서적 충격은 박노식의 캐릭터를 동시대 모던한 작품으로 일컬어지는 장르 영화나 모더니즘 계열 영화들의 남자 주인공들과 견주어 볼 때 더욱 부각된다. 가령 김수용의 <안개>, 이성구의 <장군의 수염>, 이만희의 <휴일>에서 신성일이 연기한 남자 주인공이나 <막차로 온 손님들>의 이순재, 심지어 악역의 대명사인 장동휘조차도 때때로 캐릭터가 불균질성을 드러내거나 연기 스타일 자체가 멜로 톤의 관습적인 방식이라거나 감상적인 순간들을 보여주곤 하는데, 박노식은 시종일관 건조하고 냉정하게 돈에만 집착하는 악한의 모습을 견지한다.

포스터에 드러난 권총과 중절모, 트렌치코트 등의 도상은 느와르적 장르성을 표방하고 있고, ‘액션! 서스펜스! 스릴!’의 헤드 카피⁷¹⁾와 ‘하드보일드’에 대한 강조는 고전적 장르에 대한 패러다임을 벗어나 느와르와 스릴러, 액션(‘가련의 여인상 김지미’⁷²⁾)를 고려하면 심지어 멜로까지)이 혼합된 1960년대 중반 한국 범죄스릴러의 특성을 보여준다.

장동휘와 함께 이 장르를 대표했던 박노식은 자본주의의 화신으로 그려지는데, 지명수배 후 자신의 아이를 임신 중인 술집 여인 화숙(김지미)과 공범으로 몰린 바텐더(김운하)가 함께 은신하는 상가 2층의 비좁은 폐쇄공간과, 홍콩으로 밀항하기 위해 옛 친구(이예춘)를 매수하려다 그와 격투를 벌이는 인천항의 황량한 지하실 씬은 컨트라스트가 강한 필름느와르적인 조명과 불안한 사선 구도, 운명적 부감샷, 실물보다 큰 그림자들 속에서 어둠의 세계 속 파국으로 치닫는 주인공을 시각적으로 형상화한다. 또한 이강원 감독은 영화의 곳곳에서 지명수배자 신분인 주인공들의 제한적인 시공간 내에서 라디오, 신문, 잡지 등의 미디어를

71) 『동아일보』, 1965.3.1.(3)

72) 『경향신문』, 1965.3.11.(4)

효과적으로 활용하면서 ‘자본주의’와 ‘현대성’에 대한 신랄한 논평을 한다. 살인이 이루어진 ‘갈매기 뺨’가 대중들로 초만원에 이루고, 살인자가 영웅시 되는 세상, 범죄자가 이러한 어리석은 군중들을 냉소하는 등 권태로운 현대인들이 자극을 찾아 불나비처럼 모여드는 현상을 다큐멘터리적인 방식⁷³⁾을 혼합해 그려낸다. 이러한 표현주의 스타일과 사실주의적 논평의 혼합은 필름노와르가 가진 모순적 속성을 대변한다.

요사이 대중들은 끔찍한 사건일수록 호기심이 발동한다. 아무리 그렇다쳐도 피가 낭자한 살인현장에 많은 손님들이 그렇게 흥미를 갖고 몰려든다는 건 현대적 아이러니라 아니할 수 없다. 이같은 군중심리는 흉악한 범죄자를 영웅으로 만들 수도 있지 않을까?⁷⁴⁾

자본주의의 역사가 그 자체로 범죄의 역사이며, 순수한 살인의 즐거움을 선사하는 범죄소설이 부르주아 사회의 ‘악의 진보’와 연관되어 있다고 본 만델은 자본주의의 발달단계에 따라 범죄소설이 ‘개인’ 범죄로 시작해서 ‘조직’ 범죄로, 다시 ‘국가’ 범죄로 이어진다고 파악한다.⁷⁵⁾ 이는 이영일이 『한국영화전사』에서 1960년대 범죄 스릴러를 3단계로 분류하는 방식과 일치한다. 첫 번째는 단독행위에 의해서 ‘어떤 특별한 사건’이 일어나고 그것을 대상으로 하는 시기의 작품으로 모럴리즘이 짙으며

73) 도피중인 세 사람은 박노식이 변장을 하며 외출해서 구해온 신문이나 잡지를 주시하는데, ‘초만원 취객, 비극의 酒場, 살인 뺨 갈매기의 그 후’라는 글이 클로즈업 된다. 이 기사의 필자는 ‘노만’이라고 쓰여 있는데, 노만은 1960년대 중반 영화평론가로 활동했고, 이 기사를 전달하는 방식이 이 살인사건 혹은 사건과 관련된 후일담들이 사실적이라는 착각이 들도록 한 것이다.

74) 영화 속에서 박노식이 공범으로 연루시켜 함께 도피생활을 하게 되는 바텐더 김운하가 살인사건이 일어났던 자기가 일했던 바가 문전성시를 이루며 대중들이 열광하고 있다는 현상을 우려하는 신문 기사를 읽는다.

75) 이동연, 『유희의 후기』, 에르네스트 만델, 『즐거운 살인』, 이후, 2001, 252-253쪽.

선악의 구별이 뚜렷한 경향을 띤다.(1961-65년에 주로 유행) 두 번째는 근대도시를 배경으로 해서 범죄가 조직화되는 과정, 이는 1960년대 후반의 테마로, 신파성이 사라지고 감각적 세련, 형식이 정련되어 있다. 마지막 단계에서는 도시 자체가 범죄의 온상이며 특정 범인이 아닌 시민이 범인이 된다. 본인은 범죄의식이 없고, 관객도 동조. 즉 현대인은 오늘날의 사회악의 일부인 자신을 거기에서 발견할 수 있는 것이다.(‘뉴 아메리칸 시네마나 ‘프랑스 누벨바그’ 영화들에서 많이 보았던 모티프’)⁷⁶⁾ 1960년대 한국사회는 본격적인 근대적 도시화의 출발점에 있었고, 압축적 근대화의 모순 속에 서구에서는 일정한 시간을 두고 나타난 범죄 소설의 경향이 1960년대 중반 이후 한국의 범죄 스릴러 영화들 속에서 동시적으로 나타나고 있었던 것이다. <도망자>는 바로 그런 동시성을 잘 보여주는 스릴러 영화라는 점에서 의미가 있다.

6. 나가며

1960년대 주류 장르로 부상한 스릴러는 미국과 프랑스 (일본) 등의 이질적인 관념들이 교배된 혼종적 구성물이었다. 할리우드 장르의 일반적 진화과정에 견주어 볼 때 당시 한국 스릴러의 발전은 매우 짧은 시기에 압축적으로 일어났다. 이영일이 “1960년대 스릴러 장르의 가장 전형적인 형식”이며 1961년에서 1965년에 성행했다고 보는 ‘범죄 스릴러’ 영화들은 영화사에서 필름 느와르로 구분되는 특징들을 띠고 있었다(전후 실존주의, 분열된 주체, 도시의 범죄환경 등). 전후 한국영화에서 필름 느와르는 근대도시를 배경으로 서정적이면서도 사회성을 담아내 ‘예술

76) 이영일, 『한국영화전사(개정판)』, 도서출판 소도, 2004, 365-367쪽.

영화와 작가의식을 동시에 담보⁷⁷⁾할 수 있는 새로운 장르로 인식되었다. 여기에 히치콕식 스릴러, 프랑스와 미국의 범죄 영화, 전후의 트라우마와 실존주의 등이 복합적으로 결합되어 전통적인 스릴러의 내러티브보다 속도나 무드, 서스펜스 등의 감각과 스타일이 강조되는 1960년대 범죄 스릴러가 만들어졌다고 볼 수 있을 것이다.

본 논문에서는 1960년대 한국영화에서 스릴러/느와르의 변성을 외래적, 고정적 장르의 이식으로 접근하기 보다는, 글로벌한 순환의 흐름 속에서 동시적 근대성의 한 양식으로 볼 것을 제안했다. 관람성의 차원에서 보자면 1960년대 한국의 급변하는 도시화와 산업화, 자본주의적 근대화의 환경 속에 새롭게 부상한 젊은 관객층들은 필름 느와르에서부터 액션, 갱스터, 공포, 멜로영화에 이르는 다양한 장르들의 이접移接 속에서, 스릴러/느와르를 통해 새로운 감각문화를 생산하고 모더니티 경험의 의미 있는 지표로서 주체(성)를 구성했던 것으로 보인다. 본 논문에서는 스릴러/느와르의 혼종성에 주목하여 이러한 초국적/지역적 맥락들이 역동적으로 드러나는 세 작품을 분석했다. 이만희의 〈검은 머리〉는 시각적 스타일상으로 필름 느와르의 장르관습을 정확히 구사하면서도 프랑스 범죄영화에서 영향 받은 전후 실존주의의 숙명적 무드를 드러낸다. 조해원의 〈불나비〉는 한국영화에서 보기 드문 ‘유사-탐정 내러티브’의 미스터리극을 표방하며 감각적 템포를 강조했으나, 도시와 시골, 근대와 전근대, 이성과 부조리의 공존들이 만들어내는 불균질성이 영화를 더욱 흥미롭게 한다. 〈도망자〉는 자본주의와 현대성에 대한 하드보일드한 터치로 당대 사회를 예리하게 비판하는데, 이러한 표현주의 스타일과 사실주의적 논평의 혼합은 필름 느와르가 가진 모순적, 분열적 속성

77) 조영정, 「이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰」, 중앙대 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2008, 51쪽.

을 대변한다.

결국 1960년대 스틸러/느와르는 미국영화의 시스템과 테크놀로지에 대한 욕망, 비평가들의 작가영화·예술영화에 대한 욕망(모더니즘), 그리고 이 시기 새롭게 출현한 관객층의 모더니티의 감각적 경험이 맞물리는 가운데 성행했던 양식인 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『동아일보』, 『경향신문』, 『한국일보』, 『대한일보』
『영화예술』 1965년 10월호, 66년 1월, 66년 4월
『실버스크린』 1965년 6월, 12월
한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1962-64』, 2006.
_____, 『신문기사로 본 한국영화 1965』, 2007.
_____, 『신문기사로 본 한국영화 1966』, 2007.

2. 논문 및 단행본

- 김소영, 「〈검은 머리〉 잉여와 낭비 주변의 윤리」, 『영화평론가 김소영이 발견한 한국영화 최고의 10경』, 현실문화, 2010, 95-128쪽.
김수남, 「액션 활극, 스릴러 풍의 영화감독, 김묵의 작품세계론 고찰」, 『한국영화 감독론 4』, 월인, 2015, 182-199쪽.
레이몽 보르드·에티엔 쇼메통, 「필름느와르의 정의에 대하여」, 알랜 실버·제임스 어시니·장서희 편저, 『필름느와르 리더』, 이현수 역, 도서출판 본복스, 2011, 33-42쪽.
박유희, 「총론: 한국 추리서사와 탐정의 존재론」, 대중서사장르연구회 지음, 『대중서사장르의 모든 것: 3. 추리물』, 이론과 실천, 2011, 13-89쪽.
배리 랭포드, 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』, 방혜진 역, 한나래, 2010.
에르네스트 만델, 『즐거운 살인』, 이동연 역, 이후, 2001.
오영숙, 「1960년대 첩보액션영화와 반공주의」, 『대중서사연구』 22호, 대중서사학회, 2009, 39-69쪽.
_____, 「1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식」, 『영화연구』 33호, 한국영화학회, 2007, 43-70쪽.
이길성, 「1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상」, 『영화연구』 45호, 한국영화학회, 2010, 253-284쪽.
이영일, 『한국영화전사 개정증보판』, 소도, 2004.
조영정, 「이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰」, 중앙대 첨단영상대학원 박사학위논문, 2008.
_____, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 100-127쪽.

질 들뢰즈, 『시네마1: 운동 이미지』, 유진상 역, 시각과 언어, 2002.

Dimendberg, Edward, *Film Noir And The Spaces of Modernity*, Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

Hansen, Miriam Bratu, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” *Modernism/modernity*, Vol 6, No 2 (April 1999), pp.59-77.

Naremore, James, “American Film Noir: The History of an Idea,” *Film Quarterly*, Vol 49, No 2 (Winter 1995-1996), pp.12-28.

Porfiro, Robert G, “No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir,” in *Film Noir Reader*, eds. Alain Silver and James Ursini, Limelight Editions New York, 1996, pp.83-92.

Schrader, Paul, “Notes on Film Noir (1972),” in *Film Noir Reader*, eds. Alain Silver and James Ursini, Limelight Editions New York, 1996, pp.53-64.

Williams, Linda, “Melodrama Revisted,” in *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, ed. Nick Browne, Berkeley, CA: University of California Press, 1998, pp.42-88.

3. 기타자료

강범구 구술, 한국영상자료원 VOD 자료

정창화, 한국영화학회 대담, 2015.11.28.

Abstract

“Hollywood and Beyond”
: Genre Hybridity and Transnationality in the Crime Thriller Films
of the 1960s' Korean Cinema

Lee, Sun-Joo (Hanyang University)

This paper argues that the thriller which emerged as a mainstream genre in the Korean cinema of the 1960s should be seen as a transnational mode of film production rather than as a stable genre that had its popularity during a specific period, one that was overdetermined by the influences of Hollywood and French cinema. These influences are linked to the ways in which both the post-war film noir movies and the criticisms on them were globally circulated. The French critics in the late 1940s and 50s identified as the two key characteristics of the post-war US crime thrillers the sense of speed and the dark visual atmosphere, both of which enabled the critics to name the films as 'film noir.' These two characteristics were also reflected in the Korean crime thriller films in the forms of 'tempo' and 'mood.' These two aspects are transnational in the sense that they consolidated a desire of the 1960s' Korean cinema for the system and technology of Hollywood on the one hand, and another desire of the local critics for the French cinema that they considered as the culmination of art cinema, on the other. These twofold transnational aspects were, too, in negotiation with the local, given that they were expressive of the local audiences' fascination with the urban speed and sensory plenitude that they experienced in their everyday life. With these hybrid aspects in mind, I define the Korean thriller/noir as a dynamic mode of film practice through which the newness of popular cinema, the newness of film language, exotic sensibility, and local contexts negotiated and competed with each other, examining *Black Hair* (Lee Man-hee, 1964), *The Tiger Moth* (Cho Hae-won, 1965), and *The Fugitive* (Lee Kang-won, 1965).

(Key Words: thriller, crime thriller, film noir, tempo, mood, transnational,
Hollywood, France, *Black Hair*, *The Tiger Moth*, *The Fugitive*)

논문투고일 : 2016년 1월 11일

심사완료일 : 2016년 1월 30일

수정완료일 : 2016년 2월 11일

게재확정일 : 2016년 2월 17일