

## 이용민 감독의 공포영화 연구

한상윤\*

## 〈차례〉

1. 들어가며
2. 이용민 감독과 공포영화
3. 작품 분석
  - 3.1. <살인마>와 공안 서사의 근대적 변형
  - 3.2. <목 없는 미녀>와 추리 서사의 강화
  - 3.3. <공포의 이중인간>과 근대 과학의 공포
4. 나가며

## 〈국문 초록〉

‘여귀’는 한국 공포영화에서 압도적인 존재감을 지니고 있는 주인공이었고, 따라서 기존의 연구 역시 주로 여귀에 초점이 맞춰져 있었다. 하지만 한국 공포영화에는 이 밖에도 규명해 볼만한 다양한 지점들이 존재한다. 본고에서는 ‘한국 최초의 공포영화 전문감독’인 이용민 감독의 작품에 주목해 보고자 하였다.

이용민의 공포영화 작품 중 <살인마>(1965)는 신파적인 원귀형 공포영화, <목 없는 미녀>(1966)는 추리물, <공포의 이중인간>(1974)은 고딕SF영화의 성격이 강해 각 작품이 모두 다른 좌표에 놓여 있는 것처럼 보인다. 그러나 이 작품들을 자세히 살펴보면 공통영역을 찾을 수 있다. 그는 서구의 스릴러 영화와 유사한 느낌의 장면을 연출하였으며, 서사구조에 있어서도 추리 서사를 응용하여 비교적 지적인 방식으로 이야기를 풀어나가고자 한다. 그리고 그러한 관심의 연장선상에서 과학/기술과 관련된 표상에도 꾸준한 관심을 보인다. 즉, ‘근대적인 것’에 대한 관심과 전망의 시선이 두드러지게 드러나는 것이다. 그러나 한편으로 작품의 내용면에서는 근대적인 영역을 문제적으로 그림으로써 그것에 대한 두려움의 양가감정을 드러내기도 한다.

당시 많은 공포영화들이 전통적 정서로 회귀하는 경향이 강했음을 생각해 본다면, 그의 작품들은 동시대 다른 공포영화와 구분되는 그만의 작품세계를 형성한다. 그러나 한편으로 근대적 영역을 꾸준히 문제시하는 그의 작품은 1960-70년대 한국의 근대화 상황에 대한 하나의 반응으로도 읽어볼 수 있다. 물론 그의 작품에는 여전히 동양적인 것과 서양적인 것, 전근대적인 것과 근대적인 것이 혼

합되어 있다. 하지만 환경과 문화가 변하면서 새롭게 발생한 도시적, 근대적 감각을 공포영화 속에 재현하고자 꾸준히 노력했다는 점에서 이용민 공포영화의 의의를 찾을 수 있다.

주제어 : 1960년대, 고딕SF영화, 공포의 이중인간, 괴기영화, 목 없는 미녀, 미치광이 과학자, 살인마, 스릴러 영화, 이용민, 추리물, 한국 공포영화

## 1. 들어가며

“초자연적이고 언제나 비이성적인 폭력을 규범적 사회나 가정배경 속에서 극화하는”<sup>1)</sup> 공포영화<sup>2)</sup>는 그 환상성을 표현할 수 있는 스펙터클이 중요한 만큼 우리나라 영화인들의 기술적 관심과 밀접한 관련을 맺고 등장하였다. 산업적 기반이 마련되기 시작한 1950년대 후반부터 한국영화계에는 다양한 경향의 장르가 실험되었는데, 공포영화 역시 이러한 분위기 속에 등장하여 하나의 장르로서 자리 잡게 된다. 공포영화는 많은 대중으로부터 사랑받는 장르는 아니었다.<sup>3)</sup> 그러나 환상적인 효과로 폭력적인 ‘괴물(성)’을 스크린 위에 재현 해 내는 공포영화는 당대를 살아가는 대중들의 무의식적 욕망들을 흥미로운 영상 속에 담아내며 꾸준한 수요를 창출해 내었다.

주지하다시피 ‘한국 귀신담’의 대표적인 괴물 형상은 소복차림의 긴 머

- 1) 배리 랭포드 저, 방혜진 역, 『영화장르: 할리우드와 그 너머』, 한나래, 2010, 266~267면.
- 2) 1986년 이전에는 우리나라에서 공포영화가 주로 ‘괴기영화’라고 불렸다. 그러나 이는 당대에 아직 ‘공포’라는 자질이 미처 비평 담론에 포착되지 못했기 때문이었다고 간주한 백문임의 견해를 따라 이 글에서도 ‘공포영화’라는 용어를 사용하기로 한다. (백문임, 『월하의 여곡성』, 책세상, 2008, 30면, 각주 11번 참조.)
- 3) 이영일의 『한국영화전사』는 붐을 형성한 순서대로 1960년대 한국영화의 주요한 작품형식을 정리한 바 있다. 그 순서는 다음과 같다. (1) 멜로드라마 영화(신파영화도 포함), (2) 코미디 영화, (3) 스릴러 액션 영화, (4) 역사극, (5) 청춘영화, (6) 일련의 문예작품(소위 문예영화 포함), (7) 합작영화, (8) 기타 특수한 작품 경향. 이 중 공포영화는 기타 특수한 작품 경향에 포함되었다. (이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004, 344~345면)

\* 고려대학교 박사과정 수료

리 여자 귀신 형상이다. 소복에 긴 머리를 늘어뜨린 여귀의 형상은 이미 식민지 시기 신문·잡지에서부터 등장하고 있었지만, 그것이 본격적으로 자리 잡고 확산·전파된 것은 1960년대 공포영화에서부터였다. 1965년에 여귀가 등장하는 <살인마>가 큰 인기를 끌게 되고, 1967년에 <월하의 공동묘지>(권철휘, 1967), <두견새 우는 시연>(이규용, 1967), <한>(유현목, 1967) 등 여귀를 주인공으로 한 일련의 작품들이 한꺼번에 등장하면서 여귀는 공포영화의 대표적인 아이콘으로 자리 잡게 되었다.<sup>4)</sup> 그 영향은 후에도 이어져, 공포영화가 다시 한 번 전성기를 맞은 1990~2000년대 한국 공포영화에서도 여귀는 압도적인 존재감을 보이며 비평과 산업의 영역에서 문화적으로 유의미한 것으로 주목 받았다.

1960년대 중후반 이후 우리나라 공포영화에서 여귀가 압도적으로 큰 존재감을 드러낸 만큼, 그동안 한국의 공포영화에 대한 연구는 주로 여귀에 초점이 맞추어져 이루어져왔다. 김소영<sup>5)</sup>, 백문임<sup>6)</sup>, 이순진<sup>7)</sup> 등의 연구가 대표적으로, 이들 연구는 우리나라 공포영화와 관련하여 괄목할 만한 연구 성과를 내었다. 그러나 지금까지의 연구가 주로 여귀에만 집중됨으로써 우리나라의 공포영화의 다양하고 흥미로운 지점이 규명되지 못했던 것도 사실이다. 가령, 미친 과학자나 실험실 등과 같은 ‘과학 표상’의 등장은 1960년대 한국 공포영화에서 무시할 수 없는 중요한 특징이었으나 이러한 특징은 여귀의 존재에 가려져 간략하게만 언급되어왔다. 최근 송효정<sup>8)</sup>이 ‘고딕SF영화’<sup>9)</sup>라는 명칭으로 과학 표상이 중요하게 등장하

4) 우리나라 공포영화의 형성에 대한 자세한 내용은 백문임, 앞의 책, 111~136면 참조.  
5) 김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.  
6) 백문임, 『월하의 여귀성』, 책세상, 2008.  
7) 이순진, 『한국 괴기영화의 변화과정에 대한 연구』, 중앙대 석사논문, 2001.  
8) 송효정, 『실험실의 미친 과학자와 제국주의적 향수 - 1960년대 한국 고딕SF영화 연구』, 『대중서사학회』 제20권, 대중서사학회, 2014.  
9) 사실 호러·판타지·SF 장르를 구분하는 것은 어려운 일이며, 1960년대 한국에서도 SF는 괴기나 스릴러, 공상과학과 혼용되어 사용되었다. 그러나 송효정은 특히 과학자, 실험, 광기, 비윤리성 등을 서사의 주된 요소로 삼는 SF-호러 하이브리드 영화를 ‘고

고 있는 일련의 공포영화 작품들을 묶어 연구를 진행하여 1960년대 공포영화에 대한 새로운 시각을 제시한 바 있다. 그러나 한국 공포영화에 대한 다양한 시각의 연구는 아직 미흡하다고 볼 수 있다.

이에 본고에서는 이용민 감독과 그의 작품에 주목해 보고자 한다. 이용민 감독과 그의 작품에 주목하고자 하는 이유는 첫째, 그가 “한국영화 사상 최초의, 공포영화 전문 감독”<sup>10)</sup>이라는 평을 받고 있는 만큼 공포영화 분야에 있어 중요한 감독이기 때문이다. 시각적 재현이 중요한 공포영화는 영화기술적인 측면에 예민할 수밖에 없는데, “A급”<sup>11)</sup> 촬영기사였던 이용민이 특히 공포영화 분야에서 두각을 나타냈던 것은 우연이 아닐 것이다. 그의 활동은 공포영화가 다양한 실험 속에서 하나의 장르로서 형성되어가던 1960년대 초중반에 집중되어 있으며, 특히 그는 <살인마>(1965)와 <목 없는 미녀>(1966)의 연달은 히트로 공포영화 장르의 성장에 크게 기여하였다.

둘째, 그의 공포영화 작품이 독특한 작품세계를 보여주기 때문이다. 1960년대 공포영화 작품들 중에는 전래 귀신담의 영향 속에서 전통적인 정서를 담고 있는 작품들이 많았다. 그러나 이용민 감독의 공포영화 작품들은 대부분 추리물 및 서구 고딕소설과의 친연성 속에서 초현실적인 현상을 재현해 내고 있으며, 과학 관련 표상들을 인상적으로 보여주어

딕SF’로 지칭한다. 이 작품들을 호러장르가 아닌 SF장르로 따로 분리하여 지칭하는 것은 이 작품들에서 특히 ‘과학자’와 ‘실험실’이 부각되어 있기 때문이며, 같은 시기의 대표적 호러 장르인 ‘여귀영화’와 차별화하기 위해서이다. (위의 글, 275~277면)  
10) 허지웅, 『망령의 기억』, 한국영상자료원, 2011, 35면.  
11) “A급 기사는 200만원 이상이라고 하는데 이 급에 속하는 기사는 김학성, 이용민, 임병호씨 등이며 C급 카메라맨은 130만원 정도인데 그 속에는 연출료와 마찬가지로 조수들의 월급이 포함되어 있다고 한다.” (『조선일보』, 1959.08.09.(한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화』 1958~1961, 공간과 사람들, 2005, 300면에서 재인용))  
이용민은 촬영기술의 측면에 있어 매우 뛰어난 실력을 보유하고 있었던 것으로 보인다. 그는 1958년 한국영화평론가협회의 영평상 및 1959년 부산일보 제2회 영화상 등에서 촬영상을 수상한 바 있으며, 위 기사에서도 볼 수 있듯이 촬영기사 중에서 A급으로 분류되어 200만원 이상의 급여를 받았다. 그 외에도 당시의 신문기사 중 그의 촬영기술에 대한 신뢰를 보이는 글들을 종종 발견할 수 있다.

우리들에게 익숙한 전래 귀신담을 다룬 공포영화들과는 다른 질감의 공포를 보여준다. 근대 이성의 과학적이고 논리적인 특성을 바탕으로 발달하게 된 장르가 추리물이며,<sup>12)</sup> 빅토리아조의 과학혁명 시기 미친 과학자를 주인공으로 한 일련의 고딕소설이 등장했다는 점을 고려해 본다면,<sup>13)</sup> 그의 공포영화 작품은 근대국가로 본격 진입하던 1960년대 당시 한국의 근대성에 대한 하나의 민감한 반응이라고 유추해볼 수 있다. 따라서 이용민 감독과 그의 작품에 대한 연구는 아직 서술되지 않은 1960년대 한국 공포영화의 한 면을 새롭게 드러내주는 작업이 될 것이다.

## 2. 이용민 감독과 공포영화

이용민 감독은 1916년 서울에서 출생하여 일본에서 영화를 공부하고 돌아와 촬영기사로 활약 하다가 한국을 홍보하는 목적으로 제작된 <제

12) 서구에서 에드거 앨런 포의 소설로부터 발달하기 시작한 추리물은 그 배경에 도시문명의 발달과 그로 인한 대도시 범죄의 증가라는 상황이 놓여 있다. 그리고 객관적 증거에 입각한 재판제도 및 그것을 가능케 하는 근대과학의 발달이 그 기반이 된다. 철학적으로는 근대 이성에 대한 믿음을 바탕으로 하며, 문제 해결을 위해 증거를 수집하고 분석하는 귀납적, 연역적 논리를 방법론으로 삼는다.(대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것-추리물』, 이론과 실천, 2011, 31~32면)

13) 다음의 인용문을 참고하면 서구 고딕소설 속 기괴한 과학자의 형상(프랑켄슈타인, 지킬박사, 모로우 박사 등)이 과학 혁명으로 한창 패러다임의 변화가 일어나고 있던 빅토리아 시대의 과도기적 상태를 반영하고 있음을 알 수 있다.

“과학자들은 사회적 전통과 신의 섭리를 거부하는 비정상적인 사람들로 “기껏해야 기괴하고 약간은 우스운, 보통 이상한, 그리고 보통은 비건전하고 자주 아주 악한” 모습으로 그려진다. 그 이유는 빅토리아 시대의 과학이 “아직 옥스퍼드 혹은 케임브리지대학에서 연구되는 교과목이 아니었고 종종 독립적인 아마추어들이 추구하는 열정” 정도로 인식되었고, 더군다나 대부분의 실험실은 어둡고, 황량한 모습으로 비춰졌기 때문에 그 안에서 연구하고 있는 과학자과 실험 자체에 대한 부정적인 인식이 소설 속에 그대로 반영이 된 것이라 할 수 있다.”(추재욱, 실험실의 과학 혁명-빅토리아시대 소설에 나타난 “미친”과학자들의 실험실, 『영어영문학』 제58권, 한국영어영문학회, 2012, 305~306면)

주도 풍토기>(1946)라는 다큐멘터리 영화로 감독에 데뷔하게 된다. 정책 선전용 다큐멘터리나 통속물을 주로 연출하던 이용민 감독은 1961년 <악의 꽃>을 제작하기 시작하면서부터 공포영화분야에 본격적으로 발을 들여놓게 되며, 이후 그는 공포영화를 꾸준히 제작하여 이 분야에서 존재감을 드러낸다. 이용민 감독은 “돈이 되건 안 되건, 상영이 되건 안 되건 자신이 찍고 싶은 것만 찍”으며 당시 거의 전무하다시피 했던 문화영화(다큐멘터리 영화) 분야에 큰 공헌을 한 바 있는데,<sup>14)</sup> 그의 그런 개척자 정신이 당시 한국 영화계에서는 생소한 장르였던 공포영화 분야에서도 발휘되었다고 할 수 있다.

이용민 감독이 공포영화에 관심을 갖게 된 이유는 당시 많은 영화인들이 그러하였듯 서구 영화에 대한 선망 속에서 새로운 스타일의 영화를 만들어보고자 했기 때문으로 보인다. 1950년대에 대량으로 수입된 외화, 특히 할리우드 영화는 오락적 경향이 강하고 저급하다는 이유로 비판의 대상이 되기도 하였지만, 기술적 화려함이 보여주는 스펙터클은 당시 영화인들 및 관객들의 눈을 사로잡았다. 그리하여 당시 우리나라의 영화인들은 기술적으로 뒤떨어진 현실을 극복해보고자 일본 잡지나 외국 영화를 보면서 기법에 대한 정보를 교환하곤 하였다.<sup>15)</sup> “청승맞기만 한 국산 영화”<sup>16)</sup>에 대한 대안으로 당시 영화인들은 서구의 장르 영화에 주목하였

14) 김진찬, 『불모지에 씨 뿌린 이용민』, 『그 사람 그 얘기:白人白象』, 정우사, 1983, 94면.

15) “정찰화 감독이 있었어요. 그분이 스릴러영화를 많이 만들었는데 영상 정리 잘된 게 <세인>이라는 영화가 있었는데 서부활극에 그거는 총만 쏘는 게 아니라 그 속에 말하자면 알란 라드가 그 쪽의 인간 묘사를 서부활극 속에 집어넣는데, 그걸 편집 묘사극을 꽤 많이 따라가려고 했던 것 같애. 일본 잡지나 그런 데에 그런 요소가 많이 설명이 돼요.. 외국영화를 보면서 익힌 정보를 교환하고 했어요.. 그 당시에 우리는 영화 배울려면 그랬어요.”(한국영상자료원, 『한국영화를 말한다:한국영화의 르네상스 2』, 이채, 2006, 205면)

16) “(…) 문자 그대로 관객에게 아슬아슬한 심리적 쾌감을 안겨주는 대부분의 영화들이 ‘스릴러’라는 이름으로 유통되었다. (...) 스릴러는 멜로드라마의 틀 안에 있었음에도 불구하고, “청승맞기만 한 국산영화”에 대한 대안이었다.”(조영정, 『이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰』, 중앙대 석사논문, 2008, 49면)

고, 이런 분위기 속에서 공포영화 장르 역시 1960년대부터 적극적으로 시도되기 시작한다. 가령 <투명인의 최후>(1960), <생명을 판 사나이>(1966)와 같은 몇몇 공포영화들은 실험실의 과학자, 투명인간, 시체를 부활시킨 괴물 등 당시 수입되었던 서구 공포영화의 소재나 이미지들을 적극적으로 차용하며 서구 영화의 스펙터클에 대한 관심을 강하게 드러냈다.<sup>17)</sup> 이용민의 작업 역시 같은 맥락 속에 놓이는데, 유능한 촬영감독이었던 그가 특히 영상 기술적인 측면에서 많은 실험을 요하는 공포영화에 관심을 보이게 된 것은 자연스러운 것으로 보인다.

그의 첫 공포영화 작품인 <악의 꽃>(1961)은 서구 공포영화의 분위기를 강하게 풍긴다. “국산 <드라큐라>”<sup>18)</sup>라는 수식어가 붙은 이 작품은 한 식물학자가 20여년 전 자신이 죽인 백련의 령이 들어간 흡혈식물에게 공급해 줄 피를 구하기 위해 살인을 저지르다가 결국 기행을 들키고 비참한 최후를 맞게 된다는 내용을 다루고 있다. 관속에서 시체가 튀어나오게 하거나 톱으로 팔을 자르는 등 공포의 효과를 내기 위해 다양한 시도를 하였지만, 그 효과들이 아직 미흡하여 “기대했던 대로 과히 무섭지도 못하고 재미도 없”다는 평을 받았다.<sup>19)</sup> 그러나 “백% 오락용의 괴물물을 대담하게 만들어냈다는 개척자 정신”<sup>20)</sup>을 잘 보여준 작품이다.

17) 1956년~1966년 사이 수입 공포영화 목록은 다음과 같다. (이순진, 『한국 괴기영화의 변화과정에 대한 연구』, 중앙대 석사논문, 2001. 46면)

<킹콩(King Kong)>(1957), <공포의 서커스(Ring of Fear)>(1958), <후랑켄슈타인의 역습(The Curse of Frankenstein)>(1959), <괴인 드라큐라(Horror of Dracula)>(1959, 해머), <괴인 드라큐라(Horror of Dracula)>(1959, 유니버설), <납인형의 비밀(House of Wax)>(1959), <모르그가의 괴인(Phantom of the Morgue)>(1960), <심야의 별장(House on Haunted Hill)>(1960), <흡혈귀의 선혈(Blood of Dracula)>(1960), <괴인 후랑켄슈타인(The Revenge of Frankenstein)>(1960), <흑사관의 공포(Horror of the Blackmuseum)>(1960), <흡혈귀 드라큘라의 신부(Brides of Dracula)>(1961), <지킬박사와 하이드(Dr. Jekyll and MR. Hyde)>(1961), <악마의 제자(The Devil's Disciple)>(1961), <사녀 드라큐라(The Reptile)>(1966)

18) 『한국일보』, 1961.04.09. (한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화』 1958~1961, 879면에서 재인용)

19) 위의 글, 같은 면.

비록 <악의 꽃>이 호평을 받지 못하였으나, 그는 이 작품을 계기로 공포영화 장르가 보여줄 수 있는 시각적 스펙타클의 매력에 심취한 듯하다. 1961년 이후 그가 감독한 12작품 중 8작품이 공포영화 작품이라는 사실은 이를 단적으로 보여준다.<sup>21)</sup> 그리고 <악의 꽃>에서의 호평과는 달리 그의 공포영화는 점차 인정을 받게 되는데, 특히 작품마다 그의 촬영기술에 대한 호평이 빠지지 않았다. “촬영기사 출신이어서 귀신 나오는 장면의 특수촬영을 잘하기로 이름난 그가 만든 무서운 영화라면 극장 측에서도 마음 놓고 레퍼터리로 삼았다.”<sup>22)</sup>는 한 신문기사의 서술은 공포영화 감독으로서 그의 위상을 잘 보여준다.

그런데 그의 작품은 촬영기술적인 우수함뿐만 아니라, 소재나 분위기 면에서도 동시대 다른 공포영화들과 달라 눈에 띈다. 앞에서 간략하게 언급했듯이, 우리나라의 공포영화 작품들은 한을 품고 죽은 여자 귀신을 주인공으로 한 작품들이 많았다. 가령 이용민 감독의 <살인마>(1965)나 권철휘 감독의 <월하의 공동묘지>(1967)는 억울하게 죽은 머느리가 귀신으로 돌아와 복수하는 내용으로 대중들에게 큰 인상을 남긴 고전 공포영화의 대표적인 작품들이다. 그러나 처음부터 여귀를 중심으로 한 작품이 경향의 대세를 이루던 것은 아니었다. 공포영화 장르가 막 형성되기 시작한 1960년대 초반에는 구전 설화 속의 뱀(<백사부인>(신상옥, 1960))이나 불가사리(<불가사리>(김명제, 1962)), 과학으로 만들어진 괴물(<투명인

20) 위의 글, 같은 면.

21) <악의 꽃>(1961) 이후 그는 <지옥문>(1962), <맹진사택 경사>(1962), <무덤에서 나온 신랑>(1963), <살인마>(1965), <목 없는 미녀>(1966), <일본제국과 폭탄의사>(1967), <산업시찰>(1969), <악마와 미녀>(1969), <사녀의 한>(1970), <위험한 남편>(1970), <공포의 이중인간>(1974), <흑귀>(1976) 등 12편을 감독하는데, 이 중 <맹진사택 경사>, <일본제국과 폭탄의사>, <산업시찰>, <위험한 남편>을 제외한 나머지 작품들이 모두 공포영화들이다. 이 중 <위험한 남편>의 경우 스틸러물이기 때문에 공포영화 장르에 포함되지는 않지만, 분위기나 소재가 그의 공포영화 작품들과 많이 닮아 있다.

22) 『경향신문』, 1975.6.26.

의 최후>(이창근, 1960), <생명을 판 사나이>(신현호, 1966) 등 다양한 괴물 형상들이 등장하여 서로 결합하는 양상으로 흘러갔다.<sup>23)</sup> 그러던 중 여귀를 주인공으로 한 가정비극인 <살인마>와 <월하의 공동묘지>가 상업적으로 성공하고, 이어 여귀를 주인공으로 한 일련의 공포영화들이 다수 제작되면서 1960년대 중후반 이후에는 여귀의 복수담이 주류를 차지하게 된다. 신상옥, 유현목 등 유명 감독들 역시 비슷한 시기 여귀를 주인공으로 한 공포 영화를 제작하며 한국 공포영화에서 여귀의 존재감은 더욱 커진다.<sup>24)</sup> 여귀는 과거부터 전해져 오던 우리나라의 토종 괴물이었던 만큼, 여귀를 주인공으로 한 많은 작품이 전래 귀신담을 재현하며 전통적인 정서로 회귀하였음은 물론이다.<sup>25)</sup>

23) 이 시기 피기담 소재 영화에 등장했던 괴물 형상에 대해서는 이순진, 앞의 글, 45면 참조.

여귀는 1965년경 한국 공포영화의 지배적인 주인공이 되는데, 이 과정에서 ‘흡혈’, ‘투명인간’, ‘백사’ 등의 모티프가 여귀에 일부 흡수되기도 하였다. (백문임, 앞의 책, 118면)

24) 백문임의 연구에 따르면 1967년 이후 공포영화의 장은 신상옥, 유현목 등 작가주의 감독들의 고급 공포영화와 전래의 ‘신괴’를 매개로 소통되는 ‘B급 공포영화’ 부류로 분화된다. 그러나 본고에서는 논의 전개의 흐름상 여귀가 공포영화의 지배적인 주인공으로 떠올랐다는 사실이 중요한 만큼 공포영화장의 분화된 층위에 대해서는 자세히 다루지 않았다. 우리나라 공포영화의 층위 분화에 대해서는 백문임, 앞의 책, 122~136면 참조.

25) 1960년대 등장하였던 다양한 괴물형상 중 특히 여귀가 한국 공포영화의 대표적인 아이콘으로 자리 잡을 수 있었던 이유로 다음의 몇 가지 들 수 있다. 첫째, 당시 우리나라의 사회문화적 맥락에서는 여자귀신이 가장 유의미하게 수용될 수 있었기 때문이다. 박정희 정부가 강력한 가부장적 근대화를 추진해나가는 과정에서 여성은 현모양처형 여성이 되기를 강요받았지만, 한편으로 이 시기는 사회의 변화로 인해 여성의 사회진출이 활발해진 시기이기도 하다. 모순적인 상황 속에서 지배 담론에 온전히 포섭될 수 없었던 여성은 자본주의적 욕망에 오염되어 국가의 질서를 위협하는 불안한 존재로 상상되었고, 그것이 여귀의 형상에 투영되었다고 볼 수 있다. 둘째, 전래 귀신담의 영향을 생각해볼 수 있다. 우리나라에는 ‘아랑전설’이나 『장화홍련전』과 같은 전래 귀신담이 이미 존재했거니와, 그 외에도 1920-30년대 신문·잡지 등에서 귀신담은 오락물의 하나로써 활발하게 소비되고 있었다. 이에 대중들은 낯선 괴물보다는 전래 여귀의 형상을 더욱 쉽게 수용할 수 있었던 것으로 보인다. 셋째, 박정희 정부가 전통 담론을 지배 정책의 하나로 적극 내세우는 과정에서 전래 귀신담이 전통적 소재의 하나로 인식되었기 때문이다. 전래 귀신담 속의 ‘여귀’는 대중매체에서

그런데 흥미로운 점은, 상기한 것처럼 한국 공포영화의 경향이 초창기 서구 공포영화를 모방하던 시기를 지나 전통적인 방향으로 회귀했던 것에 반해 이용민의 작품에서는 과학주의적 소재에 대한 관심이 꾸준히 드러나고 있다는 사실이다. 그의 작품 중 <악의 꽃>(1961), <살인마>(1965), <목 없는 미녀>(1966), <악마와 미녀>(1969), <공포의 이중인간>(1974) 등의 작품에서 모두 의학/과학과 관련된 장면들이 인상적으로 등장한다. 물론 당시 이러한 스타일의 공포영화 작품이 전혀 없었던 것은 아니다. 가령 <투명인간>, <생명을 판 사나이>와 같은 작품들은 각각 약품을 먹고 만들어진 투명인간과 실험실에서 탄생한 괴물을 등장시키고 있다. 또한 부도덕한 과학자나 의사가 자신의 욕망을 추구하다가 파멸을 맞는 식의 이야기는 1960년대 일부 공포영화에서 반복되었던 내용이기도 하다.<sup>26)</sup> 그러나 이용민 감독은 꾸준히 과학 표상을 자신의 작품 안에 담아 왔으며, 따라서 이것은 그의 작품세계의 중요한 한 축이라고 볼 수 있을 것이다.

또한 이용민의 공포영화는 추리물, 특히 스릴러 장르와도 친연성을 보인다.<sup>27)</sup> 본래 공포가 스릴러와 친연성을 가진 장르이긴 하나,<sup>28)</sup> 전술하였

한국의 전통적인 미학을 보여줄 수 있는 소재의 하나로 사용되었다. 대표적으로 1966년 5월부터 방영된 라디오드라마 <전설따라 삼천리>나 유현목 감독의 <한>(1967)은 국가의 민족주의 정책 속에서 비평적 의미를 획득하였다.

26) 이용민 감독의 작품 중 <악의 꽃>(1961), <악마와 미녀>(1969), <공포의 이중인간>(1974)은 해당 내용을 담고 있으며, 이용민이 감독 하지 않은 작품 중에도 <처녀 귀신>(1967), <원>(1969) 등에는 과학자(혹은 의사)가 자신의 욕망을 실현하기 위해 무고한 사람들을 희생시키다가 비극적인 최후를 맞는 내용이 나온다. 이런 경향의 작품들을 ‘고딕SF영화’라고 부른다. ‘고딕SF영화’의 용어 설명에 대해서는 본고의 각주 9번 참조.

27) ‘추리물’은 추리서사가 나타나는 서사물을 통틀어 칭하는 용어로, 활자매체와 영상매체를 포괄적으로 아우른다. 반면 ‘스릴러’는 특히 추리서사를 바탕으로 하는 서사물 중 영상물을 지칭하는 데 주로 쓰인다. 본고에서는 ‘추리물’과 ‘스릴러’라는 용어가 함께 쓰였는데, ‘사건의 수수께끼를 해결해 나가는 플롯’이라는 일반적인 추리서사의 성격을 주로 설명할 경우 ‘추리물’이라는 용어를 사용하였으며, 영상 연출적인 측면을 고려하며 설명할 경우 ‘스릴러’라는 용어를 사용하였다. (‘추리서사’의 정의와 범주에 대해서는 대중서사연구회, 『대중서사의 모든 것-추리물』, 이론과 실천, 2011, 19~22면 참조.)

듯 당시 많은 공포영화들은 전래 귀신담의 재현에 관심을 보이고 있었기 때문에 작품이 지향하는 분위기나 정서가 서구적인 스릴러물과는 거리가 있었다. 그러나 이용민의 공포영화는 분위기나 서사구조, 연출기법 등에서 스릴러와 유사한 지점이 있다.<sup>29)</sup> 한 예로 <살인마>의 경우 본고의 앞부분에서는 <월하의 공동묘지>와 마찬가지로 여귀를 주인공으로 한 가정비극 작품이라고 소개한 바 있다. 그러나 사실 이 작품은 별장, 미술관, 병원 등 근대적인 장소를 배경으로 하며, 쫓고 쫓기는 추격전 장면이 등장하기도 한다. 그렇기 때문에 <살인마>는 가정비극의 서사를 차용하고 여귀를 등장시켰다는 점에서는 <월하의 공동묘지>와 유사하지만, 실제 작품의 분위기는 기생, 가야금 선율, 변사 등의 전통적 기호들을 중심으로 구성된 <월하의 공동묘지>와 사뭇 다르다. 이처럼 이용민의 공포영화 작품은 동시대 공포영화에 비해 ‘근대적인 것’에 대한 관심의 시선이 더욱 강하게 드러난다. 그러나 공포영화란 집단적 무의식에 억압된 욕망을 기괴한 괴물의 형상이나 공포스러운 서사로 위장하여 구현하는 장르인 만큼,<sup>30)</sup> 이용민의 공포영화 작품 역시 근대적인 것에 대한 강한 호기심과 욕망을 보여주는 동시에 그것에 대한 무의식적인 불안을 코드

28) 1960년대 초반에는 ‘스릴러’라는 용어와 ‘괴기영화’, ‘공포영화’가 혼용되기도 하고, 제작 과정에서 스릴러의 서스펜스 효과와 공포영화의 조명 효과가 서로 참조되기도 했다. 공포영화의 한 원천으로 여겨지는 <하녀>는 개봉 당시 ‘스릴러’로 분류되며 심리 스릴러 장르의 한 획을 그었다. (백문임, 앞의 책, 114~115면)

29) 실제로 그는 <한국의 비극>(1961)이나 <위험한 남편>(1970)과 같은 스릴러물을 감독하였으며, 멜로드라마인 <서울의 휴일>(1956)에서도 신문기자 남편이 의문의 사건의 현장을 취재하는 장면에서 스릴러물과 유사한 긴장감 있는 연출을 선보인 바 있다. 이러한 점은 그의 작품이 스릴러 장르와 친연성이 있다는 사실을 뒷받침해 준다.

30) 우드는 마르크스주의와 정신분석학적 시각을 바탕으로 공포영화를 “집단적 악몽”이라고 정의하였다. 정상성의 경계 밖에 있기 때문에 의식적으로는 검열되어야 할 무의식적 욕망이 괴물의 형상의 메타포를 통해 위장된 형태로 등장한다고 보기 때문이다. 그에 따르면 그 사회문화가 억압한 가치들은 공포영화 안에서 끔찍하고 흉측한 형상으로 재현되는데, 정상성의 경계를 위반한 괴물의 모습은 관객에게 두려움을 불러일으키지만 동시에 경계 위반에 대한 관객들의 은밀한 욕망을 충족시켜주기 때문에 쾌락을 선사하기도 한다. (백문임, 앞의 책, 42~50면)

화 해 보여주기도 한다. 바로 이 양가적이고 불균질한 지점에서 이용민 작품세계의 독특한 매력이 만들어진다. 이상의 사실을 염두에 두고 다음 장에서는 이용민 감독의 개별 작품을 자세히 살펴보도록 할 것이다.

### 3. 작품분석

이 장에서는 구체적인 작품을 통해 이용민 감독의 작품세계를 살펴볼 것이다. 대상작품은 <살인마>(1965), <목 없는 미녀>(1966), <공포의 이중 인간>(1972)으로 선정하였다. 이 세 작품을 선정한 이유는 이용민이 감독을 했을 뿐만 아니라 직접 시나리오 작업에 참여했다는 점에서 그의 관심사나 개성이 가장 잘 반영이 되어 있을 것으로 보이기 때문이다.

#### 3.1. <살인마>와 공안 서사의 근대적 변형

이용민 감독의 1965년작 <살인마>는 7만 관객을 모으며 흥행에 성공한 공포영화이다. 일본의 공포영화인 <도카이도 요쓰야 괴담>의 모티프와 이미지 및 기법들을 참조하였다는 혐의를 받고 있지만,<sup>31)</sup> 어쨌거나 이 작품은 우리나라에서 여귀의 복수극이 주류를 이루게 되는 데 영향을 미쳐 오늘날까지도 공포영화의 대표적인 고전으로 거론되고 있다.

작품의 줄거리를 살펴보면 다음과 같다. 주인공 이시목은 어느 날 텅 빈 미술관에서 오래 전에 죽은 아내 애자의 초상화를 발견한다. 놀란 그는 밖으로 나와 택시를 타는데, 택시기사는 그를 한 수상한 화가의 저택으로 데려간다. 화가는 이시목에게 애자의 초상화를 넘겨주며 알 수 없는 말을 한다. 그러던 중 화가는 갑자기 나타난 애자에게 살해당하고, 그

31) 백문임, 앞의 책, 103면.

현장에 있었던 이시목은 살인범으로 몰려 초상화를 가지고 도망친다. 그런데 그 날 이후부터 그의 주변에서는 알고 지내던 의사가 죽음을 맞거나 시어머니가 이상한 행동을 보이는 등 기묘한 일들이 벌어진다. 아이들이 귀신에게 잡혀가고 후처 혜숙과 어머니가 죽어버린 상황에서 괴로워하던 이시목은 우연한 기회에 초상화에 감춰졌던 편지를 발견하고 애자에게 얽힌 모든 사연을 알게 된다. 이는 사실 6촌 동생이었던 혜숙과 시어머니가 꾸민 흉계에 간통 누명을 쓰고 독살당한 애자의 원혼이 고양이에게 들어가 그들에게 복수를 한 것이었다. 남편 이시목이 진상을 알게 되며 억울함이 풀린 애자는 부처님의 도움을 받아 영혼을 위로받고 하늘로 승천한다.

<살인마>는 억울하게 죽은 여성이 원귀가 되어 복수를 하는 내용의 원귀형 공포영화다. 우리에게 매우 익숙한 처첩·고부갈등의 대립구도를 사용하고 있으며 공안서사의 영향도 보인다. 처의 지위를 노리고 있는 다른 여성과 시어머니가 착한 며느리를 모함하는 이야기는 기존의 신파, 혹은 멜로드라마 작품에 자주 등장하는 낯익은 이야기다. 또한 가부장인 이시목이 원귀의 억울한 사연을 알고 나서야 원귀가 한을 풀고 성불하는 <살인마>의 서사 전개는 공권력을 지닌 남성의 승인을 필요로 하는 공안서사의 전통이 계승된 것에 다름 아니다. 이러한 측면에서 본다면 <살인마>는 익숙한 관습을 활용한 신파, 혹은 멜로드라마적 공포영화의 범주에 속한다고 할 수 있으며, 실제로 신파나 멜로드라마를 즐겨보는 여성 관객이 많이 들기도 하였다.<sup>32)</sup> 하지만 일반적으로 알려져 있는 원귀형 공포영화의 이미지를 떠올려 본다면 이 작품은 다소 이질적인 느낌을 자아낸다. 그 이유는 <살인마>가 적극적으로 스릴러 영화의 이미지나 문법을 차용하고 있기 때문이다.

32) “이상한 일은 이런 피기영화관객에 여성이 훨씬 더 많다는 사실이다. 여성이 한번 원한을 품으면 5월에 서리가 내린다는 말도 있고. 한국여성이 이스라엘 여군과 같은 용감성을 가지게 되는 것인지는 몰라도.”(『경향신문』, 1965.8.18)

그 특징은 우선 장면의 설정이나 구성 방식에서 찾아볼 수 있다. 일례로 주인공이 별장의 화가를 살해했다는 혐의를 받으며 그의 수하인에게 쫓기는 영화 전반부의 장면이 있다. 수하인에게 벗어나기 위해 창문에 커튼을 매어 내려온 그는 사납게 생긴 세퍼드와 마주친다. 이때 세퍼드가 뛰어오르는 장면, 주인공이 세퍼드를 밀어내는 장면, 개가 짖는 장면 등이 1~2초의 짧은 쇼트로 연속해서 이어지면서 빠른 리듬감을 보여준다. 그리고 그 후에는 수하인과 주인공의 쫓고 쫓기는 추격전이 벌어진다. 고양이가 자신의 어머니로 둔갑했다는 사실을 주인공이 알게 되는 중후반부의 한 장면도 마찬가지이다. 이시목은 어머니의 거동을 수상히 여겨 돌아가는 척 하다 몰래 어머니의 방을 열쇠구멍으로 엿보는데, 이때 카메라는 문 밖 주인공의 시선에서 조심스럽게 어머니의 행동을 응시한다. 그리고 문을 사이에 두고 벌어지는 두 사람의 행동이 교차 편집되며 진실에 접근하려는 주인공과 진실을 감추려는 어머니(고양이) 사이의 긴장감이 잘 그려진다. 이러한 상황 설정과 장면 구성은 관객들이 인물들의 상황을 숨 막히게 지켜보게 함으로써 마치 스릴러 영화를 볼 때와 같은 감정을 유발한다.<sup>33)</sup>

전체 플롯 구성방식에서도 <살인마>는 추리물의 서사기법을 차용하

33) 박유희는 추리 서사의 주요 심리효과를 크게 ‘호기심’, ‘스릴’, ‘서스펜스’, ‘놀람’으로 구분한다. ‘서스펜스’는 탐정과 범죄자보다 정보량이 적은 희생자가 위협 상태에 놓이는 것을 볼 때 유발되는 감정이다. 이 때 수용자는 범죄자와 탐정이 가진 정보량과 맞먹는 정보량을 가진다. 가령 범죄자가 함정을 설치했고, 주인공이 그 함정으로 걸어들어갈 때 느껴지는 충동을 말한다. ‘호기심’은 모든 미스터리가 발생한 지점에서 발동되는 것인데, ‘범인이 누구일까?’ ‘왜 그랬을까?’ 등의 지적 호기심이 서사를 관통하여 유발되며 수용자로 하여금 서사를 바라보게 하는 것이다. ‘놀람’은 일상적으로는 예상치 못한 일이 발생했을 때의 심리를 말하는 것인데, 추리서사에서 놀람은 작가가 수용자의 허를 찌르는 데서 유발된다. 예를 들어 쉽게 죽지 않을 것이라고 생각한 주인공이 바로 죽는 것이다. 스릴러에서 서사의 리듬을 구성하기 위해 서스펜스와 조합되기도 하는데 이러한 놀람의 잦은 사용은 추리물을 공포물의 형식에 근접하게 만든다. ‘스릴’은 미해결의 상태에서 수용자와 심리적 거리가 가까운 인물이 끊임없이 문제에 휘말릴 때 수용자가 주인공과 자신을 동일시하며 흥분과 불안을 느끼는 효과이다. (대중서사연구회, 앞의 책, 26~28면)

여 관객들의 궁금증과 긴장감을 더욱 지속시킨다.<sup>34)</sup> 사건의 발생 순서대로 이야기가 진행되는 전래 귀신담의 서사 진행 방식과는 달리, <살인마>는 탐정 역을 맡은 등장인물이 사건의 진실을 탐색해나가는 방식으로 작품이 진행된다. 우선 우리에게 가장 익숙한 전래 귀신담인 『장화홍련전』의 경우를 떠올려 보도록 하자. 『장화홍련전』은 ‘자매의 억울한 죽음 - 귀신의 등장 - 복수(부사의 정치) - 해결과 승천’의 순서대로 사건이 진행된다. 이것은 시간의 진행 순서대로 이야기가 전개되는 것이며, 따라서 독자는 무슨 일이 일어난 것인지 모두 인지한 채로 이야기를 읽어 나가게 된다. 이것은 당시 대부분의 원귀형 공포영화 역시 마찬가지이다. 그러나 주인공 이시목이 죽은 아내 애자의 초상화를 발견하는 것으로 시작하는 <살인마>의 경우는 귀신과 얽힌 사연이 후반부까지 미스터리로 남겨져 있다. 따라서 관객은 주인공의 주변에서 일어나는 수상하고 공포스러운 사건들을 사전 정보가 부족한 채로 접할 수밖에 없다. 사연이 공개되지 않은 상태에서 행해지는 여귀의 폭력은 무고한 가정의 행복을 파괴하는 것처럼 보여 그 공포성이 배가 된다.

이런 서사구조 속에서 주인공 이시목은 추리물의 탐정과 비슷한 역할을 맡게 된다. 그는 아내 애자에게 화가와 의사가 살해당하는 상황을 목격하고는 애자의 죽음에 어떤 비밀이 있을 것이라고 의심하기 시작한다. 그리하여 그는 후처를 다그치며 심문하기도 하고, 앞으로 아씨의 행동을 잘 살피라는 수상의 식모의 말에 후처를 미행하기도 한다. 정원의 부처상을 공격하는 어머니의 이상 행동을 목격한 후 몰래 어머니를 엿보며 괴물의 정체를 알아내는 것도 주인공 이시목이다. 무엇보다 그는 결정적으로 숨겨진 편지를 발견하여 사건의 진상을 밝히는 역할을 한다. 자신

34) 식민지 시기 재조일본인의 괴담에 대해 연구한 나카무라 시즈요는 『조선공론』에 게재되었던 괴담 봄 괴담: 경성의 야밤중』의 근대적인 성격을 분석하면서 추리서사적인 성격을 지적한 바 있다. <살인마>의 추리서사적 구성 대한 본고의 논의는 나카무라 시즈요의 논의를 참조하였다. (中村靜代, 『在朝日本人の怪談と探偵小説研究: 怪談における<謎解き>と京成記者を中心に』, 『한림일본학』 제25집, 2014)

에게 찾아온 절망적인 상황에 분노한 그는 화를 내며 초상화를 내려치는데, 그 때 깨진 초상화에 숨겨져 있었던 편지가 드러난다. 그 편지는 전에 만났던 그 의문의 화가가 자신의 죄상을 고백하는 내용을 써 놓은 편지였다. 이로서 수수께끼처럼 보였던 사건의 전말은 드러나고, 억울함이 풀린 애자의 원혼은 승천하게 된다.

『장화홍련전』의 경우 사건이 시간 순서대로 진행될 뿐만 아니라, 고을의 부사에게 억울함을 전달할 때에도 귀신이 직접 부사를 찾아가 자신의 억울함을 호소한다. 그렇기 때문에 부사는 법을 집행하고 정의를 실현하는 인물이긴 하지만 수수께끼 사건의 진상을 좇는 근대적 의미의 탐정이라고 볼 수는 없다. 그러나 <살인마>의 이시목은 정보들을 접하면서 직접 행동을 통해 진실을 확인하려 한다. 그리고 종래에는 편지를 발견함으로써 애자의 죽음에 얽힌 수수께끼를 해결한다. 이런 점은 수수께끼 풀이에 주안점을 둔 추리서사의 특징을 차용한 것이라고 볼 수 있다. 물론 주인공 이시목은 논리적인 추리가 아닌 우연한 목격이나 발견, 조력자의 도움 등으로 사건의 진상을 알게 되기 때문에 본격적인 추리물의 탐정에 비교하기에는 부족한 점이 많다. 하지만 이것은 분명 공안 이야기와 추리물을 접목시킨 전래 귀신담의 근대적 변형이다.

한편, <살인마>의 병원 장면은 이 작품에서 매우 의미심장한 장면으로 주목해 볼 필요가 있다. 영화의 초중반, 주인공 이시목은 의문의 낯선 별장에서 도망쳐 나오는 과정에서 애자를 발견해 병원에 데리고 온다. 10년 전에 죽은 여자가 다시 눈앞에 그 모습 그대로 돌아온 것을 본 의사는 매우 놀라 청진기, X레이 등으로 애자의 몸을 검진한다. 그러나 그녀의 몸은 도저히 살아있는 신체로 볼 수가 없다. 의사의 이해 범위를 벗어나는 애자의 신체는 근대적 지식의 한계를 노정해 보임으로써 두려움을 유발한다. 그리고 애자는 마침내 의료기계가 가득 찬 공간에서 자신의 죽음에 관련된 박의사를 죽음으로 몰아넣는다. 결국 근대성의 권위는 침해당하고, 병원은 죽음의 공간이 된다. 서사의 진행과 큰 관련 없이 삽입



된 이 장면은 근대적 세계관이 포착하지 못하는 이면의 세계를 감지하며 불길함을 드러낸다.

### 3.2. <목 없는 미녀>와 추리 서사의 강화

<목 없는 미녀>는 <살인마>의 개봉 다음해인 1966년에 개봉한 이용민 감독의 공포영화 작품으로, 역시 10만 이상의 관객을 모으며 흥행에 성공하였다. 이용민 감독은 <살인마>의 성공에 안주하지 않고 <목 없는 미녀>에서 더욱 새로운 시도를 하는데, 전작 <살인마>에서 부분적으로 나타났던 추리물적인 특징이 <목 없는 미녀>에서 더욱 확장되고 본격화된다. 다음에 인용된 신문기사는 <목 없는 미녀>의 그러한 특징을 잘 나타내 준다.

“괴기취미의 추리물 <목 없는 미녀> - 추리영화인데 괴기취미가 지나쳐 공포영화냄새가 난다. 공포영화라면 값어치가 떨어지지만 오싹한 이런 영화를 보는 것은 더위를 잊는 한 방법. (...중략...) 다만 싫어도 인정하지 않을 수 없는 것은 <칼러>에 담은 이용민 감독의 특수촬영기술인데 이는 그의 전매특허물. 오락영화로서의 구실은 하고 있다.”<sup>35)</sup>

위 인용문은 <목 없는 미녀>를 “괴기취미의 추리물”, “추리영화”로 지칭하고 있다. 이 기사를 통해 이 작품이 ‘추리물’로 분류될 수도 있을 만큼 추리서사적인 특징이 두드러진다는 사실을 알 수 있다. 즉, 원귀형 공포영화의 내용 및 분위기와 상당히 거리가 있는 작품인 것이다. 줄거리는 황금을 얻기 위해 연쇄살인을 벌이는 악당 오윤근이 희생자들에게 복수당한다는 간단한 내용이지만 인물과 사건들이 매우 복잡하게 얽혀있다.

오윤근은 어느 날 밤 저택에 잠입하여 잠든 미자의 등을 몰래 사진으

로 찍고 그녀의 의붓아버지이자 옛 동료인 임동우를 죽게 만든다. 그러나 미자는 오윤근이 범인이라는 사실을 모른 채 그에게 의지한다. 하루는 오윤근의 사진관에 봉대를 감은 수상한 여인이 찾아와 사진을 남기고 가는데, 그 사진 속 여인이 자신의 친어머니임을 알아본 미자는 주소를 알아내 찾아간다. 그 곳에서 미자는 노파에 의해 지하실에 갇히고 얼굴이 흉측한 봉대의 여인을 만난다. 겁에 질린 미자를 구해 데리고 온 오윤근은 미자의 등에 새겨진 ‘춘천 44’라는 글자를 확인 후 황금을 찾아내지만 독거미 연구자 최박사의 함정에 빠져 죽을 위기에 처한다. 사실 오윤근은 해방 전 일본군에게 추격을 받던 최상배를 도와주다가 그의 황금이 탐나 그와 그의 부인을 살해한 과거가 있었다. 그리고 황금이 있는 장소가 등에 새겨져 있는 딸은 미자라는 이름으로 동료 임동우가 데려다 키우고 있었다. 알고 보니 최박사는 최상배의 아버지이자 미자의 친할아버지로, 아들의 복수를 하기 위해 오윤근을 함정에 빠트린 것이었다. 오윤근은 함정에서 탈출할 꾀를 생각해 내지만 결국 최상배 아내의 귀신에 의해 비참한 최후를 맞이한다.

줄거리에서도 알 수 있듯 <목 없는 미녀>는 <살인마>의 신과적 서사를 탈피하고 추리물적인 성격을 강화하였다. 특히 추리서사의 핵심적 특징인 ‘수수께끼 풀이’의 서사가 두드러진다. 그 중심에는 미자의 등에 암호가 새겨져 있다는 설정이 놓여있다. 작품에서는 주인공 오윤근을 비롯한 노파, 최박사 등의 등장인물들이 한 번씩 미자의 옷을 벗겨 등에 새겨진 글씨를 확인하며 그녀가 가진 비밀에 관객들이 호기심을 갖도록 만든다. 오윤근에게는 이 글씨를 바탕으로 황금이 묻힌 장소를 찾아야 할 과제가 주어지며, 그는 필사적으로 단서를 조사해 나간다. 황금을 찾아 나가는 과정에서 모험이 수반되기도 한다. 독거미와 뱀이 우글거리는 지하동굴을 지나 최종적으로 상자를 얻은 후에도 오윤근에게는 또 한 번의 수수께끼가 주어지는데, 상자에 새겨진 별 모양의 의미를 알아내는 것이다. 고민을 하다 별 모양 그림이 어떤 표시임을 눈치 채 오윤근은 똑같은

35) 『경향신문』, 1966.06.04.

그림의 벽을 발견하여 결국 황금을 찾아낸다.

이처럼 오윤근은 비록 범피자이지만 추리와 조사를 통해 수수께끼를 풀어나간다는 점에서 탐정의 역할을 하고 있다고 볼 수 있다. 그리고 그 활약상은 <살인마>의 이시목이 보여준 것보다 한층 더 적극적이고 논리적이다. 오윤근은 주어진 근거를 가지고 현재의 상황과 이후 자신이 취할 행동을 이성적으로 판단한다. ‘춘천44’라는 글씨, 그리고 상자에 새겨진 별 모양 그림의 의미 풀이는 대표적인 추리 행위로 볼 수 있다. 이 밖에도 최박사의 책상위에 죽은 여인의 사진이 놓여 있는 것을 보고 최박사가 자신에게 위협이 될 인물이라 판단하여 죽이는 등 그의 행동은 이성적 판단을 바탕으로 이루어진다. 물론 <목 없는 미녀>에서 등장하는 수수께끼나 추리의 수준 역시 본격적인 추리소설에서 볼 수 있는 것과 같이 복잡한 것은 아니다. 그러나 추리와 판단을 통해 행동하는 장면이 전작에 비해 훨씬 구체화, 전면화 되어있어 미스터리 형식으로써 관객들의 흥미를 불러일으키기에 충분하다.

여기에 더해 <목 없는 미녀>의 스펙터클한 장면 연출은 추리적 서사를 뒷받침하며 더욱 이 작품의 인상을 스릴러에 근접하게 만든다. 인상적인 장면을 살펴보면, 우선 작품 도입부의 비밀 잠입과 격투 장면이 있다. 오윤근은 미자의 등에 새겨진 글씨를 사진으로 찍기 위해 조심스럽게 창문을 깨고 미자의 방에 들어간다. 이때 카메라는 잠이 든 미자의 모습과 창문을 깨고 들어오는 오윤근의 상황을 번갈아 보여주며 긴장감을 유발한다. 뒤이어 오윤근이 옛 동료 임동우를 살해하려고 시도하는 장면에서는 살인무기인 총과 칼까지 등장하여 위험천만한 순간들이 연출된다. 차 추격전 장면 역시 극에 긴장감을 불어넣는 데에 큰 역할을 하는 장면이다. 중상을 입은 임동우의 수술에 필요한 RH+ 혈액형을 수혈해주러 온다는 여인을 저지하기 위해 오윤근은 그녀의 차에 바짝 따라 붙는다. 그리하여 구불구불한 절벽 길에서 위험한 레이스가 펼쳐지는데, 자동차의 거친 엔진소리와 긴장감 넘치는 음악, 그리고 절벽 바로 옆을 얼치

락뒤치락 하며 달리는 자동차의 영상이 어우러지며 화려한 액션이 연출된다. 여인이 탄 자동차가 절벽에서 굴러 떨어져 폭발하는 장면에서 스펙터클의 효과는 절정에 달한다. 서양식 별장, 총, 차 등의 오브제가 이용된 이상의 장면들은 기술적 선진으로 표상되는 서구 스릴러물의 이미지와 기법을 차용한 것이다. 서구 스릴러물의 이미지나 기법을 적극적으로 차용하여 장면을 구성하고 있는 이 작품은 서구적 근대에 대한 선망의 시선을 드러내고 있다.

이렇게 본다면 <목 없는 미녀>는 앞에 인용된 기사와 같이 ‘추리물’로 볼 근거가 충분한 것으로 보인다. 그러나 이 작품이 ‘추리물’의 경계를 넘어 특별히 공포영화로 분류될 수 있는 가장 큰 이유는 귀신이라는 초현실적 존재의 등장 때문이다.<sup>36)</sup> 오윤근과의 자동차 추격전 중 절벽에서 떨어져 죽은 봉대의 여인은 이후 오윤근이 운영하는 사진관에 다시 나타나는데, ‘사진관’이라는 근대적 가시성의 장소 안에 그녀는 투명인간으로 출현하여 자신의 위력을 과시한다. 오윤근이 운전하는 자동차의 뒷자리에서도 그녀는 신체가 분리된 채 출현하여 공포를 유발한다. 그녀의 모습이 자동차의 거울로 보이지 않는 것은 물론이다. 그 밖에 순식간에 사라지기도 하고 반투명한 모습으로 나타나기도 하는 등 그녀의 존재는 현실의 법칙으로는 설명할 수 없다. 이처럼 <목 없는 미녀>는 추리물의 특

36) 이 점에 대해 이만희 감독의 <마의 계단>(1964)을 함께 떠올려볼 수 있다. <마의 계단> 역시 범죄 스릴러와 공포영화의 경계적인 성격을 지닌 작품으로, “(이만희 감독의) 다른 스릴러 영화들과도 확연히 다른 색채와 공기를 가지고 있었다.”(허지웅, 『망령의 기억』, 27면)고 평가된다. 이 작품 역시 살해당한 인물(진숙)이 재등장하여 주인공의 주변을 맴돌며 두려움을 유발한다. 죽은 진숙의 목발이 발견되거나, 그녀가 간호사 차림으로 수술실에 들어와 주인공에게 공포감을 안겨준다. 하지만 이 작품은 초현실적으로 보이던 일들이 작품 후반부에 가서 모두 합리적으로 설명된다는 점에서 결정적으로 <목 없는 미녀>와 다르다. <마의 계단>에서는 진숙의 시체인 줄 알았던 시체가 다른 사람의 것이었고 모든 이상한 현상들은 진숙이 꾸민 일이거나 정신적으로 쇠약해진 주인공의 환청, 환영이었던 것으로 판명된다. 반면 <목 없는 미녀>에 나오는 초현실적 현상은 <마의계단>에서와 같은 합리적인 이유로는 설명할 수 없다.

정을 강하게 드러내고 있음에도 불구하고 초현실적 존재인 귀신을 등장시키며 현실/비현실의 경계를 무너뜨린다. 이 점이 스릴러 장르와 구별되는 <목 없는 미녀>의 특징이다. 그리하여 이 작품은 스릴러 형식의 차용으로 서구적 근대를 추수하려는 의지를 드러내는 한편, 여전히 합리적 공간에 출몰하는 비이성의 영역을 통해 근대의 시공간을 비틀어 보여주는 문제적인 작품이 된다.

한편, 이 작품에는 동물학자 최박사라는 인물이 인상적으로 등장한다. 최박사는 희생자의 아버지임에도 불구하고 괴팍하고 수상한 인물로 그려진다. 그는 박제한 동물, 실험기구 등이 진열된 기묘한 느낌의 연구실에서 소량의 독으로도 사람을 죽일 수 있는 맹독성 거미를 연구하고 키운다. 한쪽 눈에는 검은 안대를 하고 있으며, 피를 연상시키는 새빨간 술을 마시기도 한다. 이러한 최박사의 모습에는 지식의 독점자인 과학자에 대한 두려운 감정이 반영되어 있다. 인간에게 치명적인 독거미를 다루는 지식을 유일하게 알고 있는 그는 죽음과 파멸의 가능성에도 맞닿아 있는 존재이기 때문이다. 이 점에서 최박사는 이용민 감독의 고딕SF 공포영화에 반복적으로 등장하는 미치광이 과학자 유형과도 맞닿아 있다. 여기에 관해서는 고딕SF 유형의 작품인 <공포의 이중인간>을 살펴보면 더욱 자세하게 논의하도록 하겠다.

### 3-3. <공포의 이중인간>과 근대 과학의 공포

과학자는 식민지 시기부터 대중문화 속에 기괴한 모습으로 등장하여 흥미를 불러일으켜 왔다. 가령, 대중잡지『청춘』에서는 소변을 연구하는 화학자의 연구 행위가 신비하면서도 엽기적인 요술 행위처럼 다루어진다. 이광수의 『개척자』에는 연구실에 틀어박힌 채 시험관을 가지고 알 수 없는 실험을 하는 성재라는 인물이 등장하기도 한다. 이것은 아직 일상적으로 과학 이론을 체화하지 못했던 식민지 대중들의 과학에 대

한 피상적인 이해가 만들어낸 과학자 상이었다.<sup>37)</sup> 그렇게 식민지 시기부터 존재하던 ‘괴팍한 과학자’의 인상은 기괴하고 부정적인 모습이 더욱 심화되어 1960년대 <투명인의 최후>, <악의 꽃>, <악마와 미녀> 등 일련의 과학주의적 공포영화 작품으로 이어진다. 당시 서구의 공포영화 작품 중에는 <프랑켄슈타인의 역습>, <지킬박사 하이드> 등 과학자의 실험과 광기, 윤리의 문제를 다룬 작품이 많았는데, 이들의 영향 하에 한국에서도 미치광이 과학자 유형의 인물들이 본격적으로 스크린에 소환되기 시작한 것이다.

이용민 감독의 공포영화 중 가장 처음으로 미치광이 과학자를 등장시킨 작품은 <악의 꽃>이다. <악의 꽃>에는 ‘흑란원’이라는 외딴 곳에서 흡혈식물을 연구하는 과학자가 등장한다. 그는 조물주를 이겨보겠다는 욕심을 지닌 천재 식물학자인 한편, 흡혈식물에게 공급할 피를 구하기 위해 사람을 살해하는 부도덕한 인물이다. 이처럼 자신의 욕망 실현을 위해 악독한 행위를 서슴지 않는 과학자 주인공은 <악마와 미녀>(1969)와 <공포의 이중인간>(1974)으로 이어지며, <목 없는 미녀>에서도 주인공은 아니지만 괴이한 취미를 지닌 최박사가 인상적으로 등장한다. 물론 이용민의 작품 외에도 동시대 공포영화 중에는 <처녀귀신>(1967), <원>(1969)과 같이 사악한 과학자를 등장시키는 작품들이 존재하고 있었다. 그러나 이용민의 경우 <악의 꽃>에서 미치광이 과학자를 주인공으로 등장시킨 이후 꾸준히 그러한 인물에 대해 관심을 보이며 고딕SF 장르 영화를 세 작품이나 제작하였다. 따라서 고딕SF 영화는 이용민 공포영화의 주된 경향이라 할 만한데, 당시 고딕SF 장르가 공포영화의 대세경향이 아니었다는 점에서 그의 작업은 더욱 눈에 띈다. 여기에서는 이용민 감독이 시나리오 작업에 참여한 <공포의 이중인간>을 중심으로 살펴보

37) 잡지에 나타난 1910년대 과학과 실험 담론, 그리고 1910년대 문학 속 과학의 표상에 대해서는 김주리, 『1910년대 과학, 기술의 표상과 근대소설·식민지의 미친 과학자들(2)』, 『한국현대문학연구』 제39집, 한국현대문학회, 2013 참조.

도록 할 것이다. 지속적으로 새로운 스타일의 공포영화를 만들고자 노력했던 이용민 감독은 사실상 그의 마지막 공포영화 작품인 <공포의 이중인간>에서 과학과 영혼의 존재를 접목시키는 독특한 시도를 보여준다. 줄거리는 다음과 같다.

외딴 산속에 위치한 청평 정신병원에서는 죽은 여성의 시체에 살인마의 살아있는 영혼을 집어넣어 되살리는 실험을 몰래 진행 중이다. 계속된 실패에 박사와 조수들이 낙담하고 있는데, 이때 조수 준호의 애인 옥경이가 병원에 찾아와 간호원으로 취직한다. 그러던 중 방금 전 실험에 실패하고 나무 밑에 버려두었던 시체가 벼락을 맞아 다시 살아난다. 자신의 실험이 성공했음을 알게 된 박사는 곧바로 오대산으로 가 오노 소좌의 시체를 꺼내온다. 오노 소좌는 태평양 전쟁 말 갈취한 황금을 몰래 묻어둔 채 총에 맞아 사망하였는데, 당시 학도병이었던 박사가 이를 목격하고 그것을 탐내고 있었던 것이다. 사실 박사가 죽은 시체를 살리는 연구에 그토록 몰두했던 이유도 그를 살려 황금의 위치를 알아내기 위함이었다. 한편, 여체의 살인마는 거리를 돌아다니며 여러 가지 소동을 일으키다가 자신이 여자의 몸을 가졌다는 사실을 알고 병원으로 돌아가나 박사는 그를 죽여 버린다. 그리고 이번에는 오노의 시체를 되살릴 희생자로 옥경을 선택한다. 후에 준호가 이 사실을 알게 되어 박사를 막으려 하지만 박사는 그를 함정에 가두고 일을 계속 진행한다. 그러나 결국 여체의 살인마에게 복수를 당하고 살인마 역시 그 과정에서 함께 감전되어 죽는다. 옥경은 함정에 갇혀 있던 준호를 구해 함께 그곳을 빠져나온다.

<공포의 이중인간>은 한국 공포영화의 대표적 존재였던 여귀가 더 이상 등장하지 않는다는 점에서 흥미롭다. 그동안 이용민의 작품 경향은 점차 전통적인 여귀의 존재가 축소되는 방향으로 진행되어 왔다. <살인마>에서는 이시목의 아내인 애자의 귀신이 강한 위력을 과시하며 작품의 중심에 등장한다. 이 때 여귀는 한복에 검은 머리를 풀어헤친 전통적인 여귀의 모습과 유사하다. 그러나 다음 작품인 <목 없는 미녀>에 등장

하는 최상배 아내의 귀신은 머리에 붓대를 감고 푸른색 정장을 입은 이질적인 모습이다. 영화 후반부에는 한복을 입고 등장하기도 하지만, 머리에는 여전히 붓대를 감고 있어 한층 전통적인 여귀의 모습과 떨어져 있다. 그러다 1974년 작품인 <공포의 이중인간>에 이르러서는 더 이상 여귀가 등장하지 않으며 과학자의 기이한 실험과 악행만이 부각된다. 다시 말하면, 그의 작품은 빠르게 전통적인 스타일의 서사나 이미지에서 벗어나고 있는 것이다.

여귀의 존재가 사라진 대신 이 작품에서는 ‘영혼의 이동’이라는 초현실적 현상이 등장한다. 그런데 그것마저도 과학적으로 연구하고 다룰 수 있는 영역으로 그려진다. 박사는 실험대상의 뇌에 전기를 가하여 영혼을 추출해 내고 그것을 죽어있는 시체에 옮겨 넣는 방식으로 인간의 생명을 마음대로 다룬다. 박사가 행하는 실험은 현실적으로는 실현이 불가능한 허무맹랑한 것이지만, 작품 내에서는 나름의 법칙을 통해 합리적으로 이루어진다. 귀신과 달리 영혼은 홀로 활동할 수 없으며, 따라서 세상의 질서를 파괴하는 존재는 바로 영혼 자체가 아닌 그 영혼을 멋대로 다루는 과학자다. 즉, 이 작품이 보여주는 공포의 핵심은 영혼이라는 초현실적 존재 자체보다는 부도덕한 과학자가 지식을 독점했을 때 생기는 파멸인 것이다.

<악의 꽃>, <처녀귀신>, <원> 등 다른 고딕SF 작품의 경우 대부분 박사의 연구와는 별개로 귀신들이 등장하여 공포 분위기를 조성한다. 가령, 박사가 죽인 희생자들의 원혼이 귀신이 되어 돌아와 복수를 한다는 식이다. 이때에 사건은 과학실험의 결과 때문이 아닌 개인적인 원한에 의해 발생한다. 반면 <공포의 이중인간>은 과학적 실험의 결과로 영혼이 뒤바뀐 여체의 살인마가 복수를 행한다. 그런 점에서 이 작품은 다른 작품들에 비해 한층 합리적인 상황 설정을 하고 있다고 볼 수 있다. 즉, <공포의 이중인간>은 원혼의 복수에 얽매어 있던 이전의 공포영화 서사관습에서 벗어나 좀 더 과학적, 합리적인 방식으로 죽은 자의 영혼을 다루

면서 과학 실험 자체의 진기함을 더욱 강조하고 있는 것이다. ‘영혼’과 ‘과학’을 접목시켰다는 점에서 이 작품은 1970년대 중, 후반부터 등장하기 시작하는 ‘심령과학’을 예비하는 작품으로도 주목해볼 수 있으나, 여기에서 더 다루지는 않도록 하겠다.<sup>38)</sup> 한편, <살인마>와 <목 없는 미녀>가 스릴러물과의 관련성을 뚜렷하게 보여주었던 것에 비해 <공포의 이중인간>에서는 그것이 다소 느슨해진다. 박사와 두 조수가 각자의 비밀을 지닌 채 몰래 움직이는 장면에서는 긴장감 넘치는 음악과 함께 방이 여러 개인 복도를 잇달린 동선으로 움직이는 그들의 모습이 카메라에 비춰지기도 하지만, 이 작품에서는 전체적으로 전작에 비해 스릴러 영화의 이미지나 기법에 대한 강박적 장면 연출이 줄어들고 기괴한 사건의 전달에 집중하는 모습이 보인다.

그러나 이 작품을 서사의 측면에서 좀 더 면밀히 살펴보면 여전히 전작에서 이어지는 특징을 발견할 수 있다. 일반적으로 한국의 고딕SF 작품들은 과거(식민지 시기)에 발생한 사건을 악의 기원으로 문제시 한다.<sup>39)</sup> 그것은 <공포의 이중인간> 역시 마찬가지다. 그러나 조금 더 그 서사의 결을 섬세하게 살펴보면 이용민 감독의 특징이 조금 더 명확해진다. 동시대 고딕SF 작품들 중 많은 수는 그 저변에 애정 서사를 깔고 있다. <악의 꽃>, <처녀귀신>, <원>은 모두 해방 전 자신이 사랑하는 여인을 의도치 않게 죽인 후 그녀의 원혼에 저주를 받은 과학자가 등장한다. 그리하여 과학자의 연구 행위의 의미는 모호해지고 서사는 여귀의 저주에 대응하는 과학자의 모습에 집중된다. <악마와 미녀>의 경우 박사는 연구에 대한 욕심으로 동료의 연구를 훔치지만, 이후 아내가 정신이상에 빠져버리자 역시 뇌를 연구하는 이유에 사랑하는 아내를 고치겠다는 목표가 추가된다. 그러나 이용민 감독이 직접 시나리오를 쓴 <공포의 이중인

간>은 다른 고딕SF 작품들과 비슷하면서도 결정적으로 과학자의 목적이 ‘황금의 발굴’이라는 점에서 다르다.

그렇다면 왜 ‘황금의 발굴’이라는 설정이 중요한 것인가. 그 이유는 황금의 행방을 찾는다는 설정으로 인해 과학자의 연구는 지극히 근대적인 욕망을 좇는 하나의 구체적 과정이 되기 때문이다. 황금 발굴 서사에는 그것을 얻기 위해 주어진 수수께끼를 풀고 문제를 해결해 나가는 과정이 수반된다. <공포의 이중인간>에서도 황금이 사건의 중심에 놓이면서 박사에게는 죽음의 비밀을 풀고 시체를 되살려야 하는 과제가 주어진다. 그것은 결국 <목 없는 미녀>에서 오윤근이 보여주었던 수수께끼 풀이 행위의 연장이다. 다만 <공포의 이중인간>에서는 주인공이 과학자이기 때문에 그것이 지적인 연구의 형태로 전환되었을 뿐이다. 고딕SF 작품들 중에서도 특히 이용민 감독이 시나리오 작업을 한 <공포의 이중인간>이 문제적인 이유는 여기에 있다.

근대 과학/기술에 대한 지속적인 관심, 그리고 추리물 형식의 차용이라는 특징은 그의 전작에서도 보이는 특징으로 그가 추구하던 작품세계가 무엇이었는지 분명하게 알 수 있다. 하지만 그가 작품 속에서 드러내고 있는 근대적인 것에 대한 호기심과 선망의 시선은 공포영화 장르와 접목되면서 무의식적인 두려움의 시선으로 바뀌기도 한다. <공포의 이중인간> 역시 근대 과학 기술에 대한 지속적인 호기심을 보여주는 동시에 그것이 가져올 파멸을 함께 상상하고 있다는 측면에서 서구적 근대에 대한 양가감정을 찾아볼 수 있다.

#### 4. 나가며

사진술을 기반으로 하는 영화는 실제 현실을 재현하는 것처럼 생각되

38) “1970년대 중반 이후로는 심령과학을 다루는 오컬트 영화들이 등장하는데, 이즈음에 이르면 영화는 고딕SF에서 오컬트물로 이행해가게 된다.”(송효정, 앞의 글, 302면)  
39) 위의 글, 286~287면.

었다. 하지만 한편으로 편집이나 촬영 기법, 여러 트릭 효과들을 통해 현실을 벗어난 표현이 가능하다는 사실이 발견되면서 영화는 실제 현실과 더불어 환상을 자유자재로 재현할 수 있는 새로운 기계적 수단으로 자리 잡게 된다. 카메라의 원리나 사용법에 통달했던 이용민 감독은 환상을 자유롭게 표현할 수 있는 기계적 수단으로서 영화의 가능성을 일찍이 발견하고 그것을 공포영화 장르 안에서 이용하고자 한 인물이다.

언뜻 보기에 이용민의 공포영화 작품들 중 <살인마>는 신파적인 원귀형 공포영화, <목 없는 미녀>는 추리물, <공포의 이중인간>은 고딕SF 공포영화의 성격이 강해 각 작품이 모두 다른 좌표에 놓여있는 것처럼 보인다. 그러나 자세히 살펴보면 이용민의 작품에는 어떤 형태로든 ‘근대적인 것’에 대한 관심이 두드러지게 드러난다는 특징이 있다. 1960-70년대는 박정희의 조국근대화 정책 하에 사회문화의 전반적인 것들이 급속하게 바뀌고 있었던 시기였던 만큼, 이용민의 공포영화 작품은 당시의 근대화 상황에 대한 하나의 반응으로 볼 수 있다.

우선 그는 작품의 배경을 가까운 현대시기로 설정하고 근대적인 오브제를 사용함으로써 서구적 근대를 환기하는 미장센을 구성한다. 그는 서스펜스, 스릴 등 스릴러 영화가 추구하는 감정 효과와 유사한 효과를 내는 장면을 연출하며, 서사구조에 있어서도 추리 서사를 응용하여 비교적 지적인 방식으로 이야기를 끌어나가고자 한다. 추리서사 장르는 근대적, 도시적인 감각을 바탕으로 발전한 대중서사 장르양식인 만큼 우리나라에서 추리물은 본격적인 근대화 단계에 접어들 1960년대에 그 수가 급격히 증가하였다. 추리물의 서사관습과 이미지를 차용하고 있는 이용민의 공포영화는 그러한 흐름에 민감하게 반응하며 근대적 감각 변화를 적극적으로 반영한다.

다음으로 이용민은 과학/기술과 관련된 표상에 꾸준한 관심을 보이며 실험실이나 병원, 과학자와 같은 근대 과학 표상들을 작품 안에서 인상적으로 그려낸다. 그러나 그의 작품은 여전히 과학 표상들을 ‘신비’, ‘요

술’, ‘기괴’ 등의 이미지로 소환하면서 근대 과학에 대한 관심과 함께 그것에 대한 불안함을 드러내는데, 이는 아직 과학에 대한 담론이 안정적으로 자리 잡지 못했던 과도기적 상황의 대중 무의식을 보여준다.<sup>40)</sup> 바꿔 말하면, 이용민 감독은 근대화의 과도기 단계에 놓여 있던 1960-70년대 대중들의 불안감이 코드화될 수 있는 영역으로 근대 과학/의학의 영역을 포착하고, 그것들을 작품에 끌어들이어 옴으로써 근대적 공포의 감각을 재현하였다고도 할 수 있겠다.

이용민 감독은 전통적 스타일의 공포영화를 통해 우회적으로 표출되었던 광포한 근대화 속 대중들의 불안을 좀 더 직접적인 근대적 감각으로 전환하여 표현하고자 하였다. 여기에 이용민 공포영화 작품의 의의가 있다. 물론 그의 작품에는 여전히 동양적인 것과 서양적인 것, 전근대적인 것과 근대적인 것이 혼합되어 드러나 있다. 기존의 관습과 완전히 결별하지 못한 과도기적인 상태라고도 할 수 있겠다. 그러나 당시 우리나라 공포영화의 대표적인 경향이었던 여귀를 중심으로 한 신파적, 혹은 멜로드라마적 공포영화와 비교 해 본다면 이용민의 작품은 다른 공포영화들과 구별되는 지점이 분명히 존재한다. 본고에서는 그동안 조명 받지 못했던 이용민 감독 작품의 이러한 특징에 집중해보고자 하였다. 특히 그가 시나리오작업에 참여한 작품은 후반기로 갈수록 더욱 전통적인 기호들과 결별하고 있어 그의 작품세계가 어떤 방향을 지향하고 있었는지 알 수 있다.

40) 불온한 과학자를 주인공으로 한 일련의 고딕SF영화는 1967년을 전후하여 정부의 과학시책이 변화하고 하며 거의 장르적 진화를 멈추는데, 이는 대중들의 불안이 점차 완화되고 과학적 계몽이 보편화되었기 때문이다. 이후 과학은 은밀한 실험실에서 빠져나와 우주로 개방되며, 아동용 SF작품 속에서 진보, 정복, 승리의 수단으로서 소년들에게 전유된다. 즉, 과학자들은 불온한 존재로 형상화 한 고딕SF영화는 과학 담론이 안정적으로 자리 잡기 이전 짧게 나타났던 1960년대적 장르라고 할 수 있다. (송효정, 앞의 글, 303~304면)

## 참고문헌

## 1. 기본 자료

<살인마>(이용민, 1965)

<목 없는 미녀>(이용민, 1966)

<공포의 이중인간>(이용민, 1974)

한국영상자료원 KMDB 한국영화감독사전 <이용민>편  
『명랑』, 『경향신문』

## 2. 단행본

김진찬, 『그 사람 그 얘기:白人白象』, 정우사, 1983.

김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.

김소영, 『비상과 환상:김소영 영화평론집』, 현실문화, 2014.

대중문화연구회, 『추리소설이란 무엇인가?』, 서울국학자료원, 1996.

대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것-추리물』, 이론과실천, 2011.

베리 랭포드 저, 방혜진 역, 『영화장르:할리우드와 그 너머』, 한나래, 2010.

백문임, 『월하의 여곡성』, 책세상, 2008.

이원곤, 『영상기계와 예술』, 현대미학사, 1996.

이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.

한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 : 1958~1961』, 공간과 사람들, 2005.

\_\_\_\_\_, 『한국영화를 말한다 : 한국영화의 르네상스 2』, 이채, 2006.

허지웅, 『망령의 기억』, 한국영상자료원, 2010.

## 3. 논문

김근배, 「과학기술입국의 해부도-1960년대 과학기술 지형」, 『역사비평』 제85권, 역사비평사, 2008.

김주리, 「1910년대 과학, 기술의 표상과 근대소설-식민지의 미친 과학자들(2)」, 『한국현대문학연구』 제39집, 한국현대문학회, 2013.

이순진, 「한국 괴기영화의 변화과정에 대한 연구」, 중앙대 석사논문, 2001.

송효정, 「실험실의 미친 과학자와 제국주의적 향수 - 1960년대 한국 고딕SF영화 연구」, 『대중서사학회』 제20권, 대중서사학회, 2014.

송효정, 「한국 소년SF영화와 냉전 서사의 두 방식」, 『어문논집』 제73호, 우리어문학회, 2015.

이주라, 「일제강점기 괴담의 특징과 한국 공포물의 장르적 관습」, 『우리문학연구』 제45집, 우리문학회, 2015.

문만용, 「박정희 시대 담화문을 통해 본 과학기술정책의 전개」, 『한국과학사학회지』 제34권, 한국과학사학회, 2012.

문선영, 「전설에서 공포로, 한국적 공포물 드라마의 탄생」, 『우리문학연구』 제45권, 우리문학회, 2015.

조영정, 「이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰」, 중앙대 석사논문, 2008.

추재욱, 「실험실의 과학 혁명-빅토리아시대 소설에 나타난 “미친”과학자들의 실험실」, 『영어영문학』 제58권, 한국영어영문학회, 2012.

中村靜代, 『在朝日本人の怪談と探偵小説研究-怪談における<謎解き>と京成記者を中心に』, 『한림일본학』 제25집, 2014.

## Abstract

## 李庸民監督のホラー映画研究

韓相允

‘鬼女’は韓国のホラー映画ジャンルの中で圧倒的な存在感のある重要な怪物で、先行研究も‘鬼女’を中心に扱う研究が多かった。しかし、韓国のホラー映画分野にはこれ以上研究すべき点が多く残されている。したがって、本稿では‘韓国の最初のホラー映画専門監督’である李庸民監督の作品を分析している。

李庸民監督の作品中、<殺人魔(Sal-inma)>(1965)は新派的な性格の怨霊ホラー、<首のない美女(Mokeomneun Minyeo)>(1966)は推理ホラー、<恐怖の二重人間(Gongpo-ui ijung-ingan)>(1974)はゴシックSFホラージャンルで、この作品の間に密接的な関係はなさそうに見える。しかし、この3つの作品では共通点がある。まず、李庸民監督は西洋のスリラーと類似した場面を演出している。叙事構造においても推理敘事を応用し、比較的知的な方式で叙事を作っている。そして、近代科学/技術の表象をよく使っている。つまり、李庸民監督のホラー映画では‘近代的なもの’への関心と羨望の感情が強く現れているのだ。一方、作品の内容面では‘近代化’への不安感も見られていて、こうした点から近代化に対する矛盾した感情を見ることができる。

ほとんどの1960-70年代ホラー映画は伝統的傾向が強かったということを考えてみると、李庸民監督の作品は同じ時代のホラー映画とは異なる

る独特な特徴があったと言える。一方、李庸民の作品は1960-70年代韓国の近代化状況への一つの反応だったともいえる。もちろん、まだ李庸民の作品には東洋的ものと西洋的もの、前近代的ものと近代的ものが一緒に登場している。しかし、環境と文化の近代的な変化の中で新たに発生された近代的な感覚をホラー映画で表現しようとした点から李庸民のホラー作品の意味があると言える。

Key words: 1960年代, 李庸民, 韓國恐怖映畫, 怪奇映畫, 殺人魔(Sal-inma), 首のない美女(Mokeomneun Minyeo), 恐怖の二重人間(Gongpo-ui ijung-ingan), マッドサイエンティスト, 推理物, スリラー, ゴシックSF

접수일: 2016년 4월 26일

심사기간: 2016년 5월 16일~5월 31일

게재결정: 2016년 6월 3일