



번안된 박래품, 1960년대 초반 한국 범죄영화의 지역성 연구

- 영화 <급행열차를 타라>(1963)를 중심으로

정예인*

<목차>

1. 들어가며 : '범죄영화'로 <급행열차를 타라> 다시 읽기
2. 수입에서 지역화까지, 한국 범죄영화의 형성 배경
3. 영화 <급행열차를 타라>의 지역적 번안 문제
 - 3.1. 세계영화계의 입구로서의 일본 : 일본 시나리오 '베끼기'
 - 3.2. 반공주의와 가부장제, 충돌하는 범죄영화
: 구로사와 아키라의 <천국과 지옥>과 김복의 <급행열차를 타라> 내러티브 비교
4. 나가며 : 범죄영화의 역사화는 가능한가

국문초록

하나의 장르가 특정 지역에 정착해 대중과 공명하는 과정을 좇는 일은 당대의 문화 지형을 새로이 보는 관점을 열어젖히는 일일 수 있다. 이에 본 연구는 김복의 <급행열차를 타라>(1963)가 제작·배급·상영 및 번안된 맥락을 당대 한국영화계 및 한국의 정치적·사회적 상황과 겹쳐봄으로써, 1950년대 후반부터 1960년대 초반까지 활발히 제작되었던 한국 범죄영화의 지역적 특수성을 살펴보고자 한다.

한국의 범죄영화는 1950년대 후반 대량 수입된 할리우드 및 프랑스·영국의 범죄영화로부터 갱스터 영화, 필름 느와르, 스릴러 등의 장르적 컨벤션을 학습하고, 라디오드라마 및 문학에서 인기를 구가한 범죄서사와 내러티브를 공유하는 한편 모방 범죄의 위험성을 이유로 범죄의 재현에 민감하게 반응했던 국가의 검열과 경합·충돌·교섭하며 제작되었다.

범죄영화는 법적 구속에도 불구하고 내셔널시네마 구축기의 한국영화계에서 세계표준시에 걸맞는 근대성을 확보한 장르로 인식되었다. 영화 <급행열차를 타라>의 번안 과정은 한국에

* 성균관대학교 국어국문학과 박사과정 수료

12 한국극예술연구 제84집

서 범죄영화가 근대적인 장르로 발전하는 과정에 개입한 지역적 맥락을 보여준다. 구로사와 아키라(黒沢明)의 영화 <천국과 지옥(天国と地獄)>(1963)을 표절한 작품으로 알려진 영화 <급행열차를 타라>는 일본의 영화와 달리 내부의 적을 형상화하고, 눈물 흘리는 남성을 전면화하는 특징을 갖는다. 두 장치는 각각 5.16 이후 국시로 호명된 반공주의와 국민국가 재건의 지배 이데올로기로 기능한 가부장제와 맞닿아있다. 이 사례는 한국 범죄영화를 범죄영화의 컨벤션과 지역적 특수성을 타협·길항하며 제작된 장르로 해석해야 할 필요성을 제기한다.

주제어 : 구로사와 아키라, <급행열차를 타라>, 김복, 범죄영화, 에드 맥베인, 장르영화, 지역성, <천국과 지옥>, 『킹의 몸값』

1. 들어가며 : ‘범죄영화’로 <급행열차를 타라> 다시 읽기

1950년대 한국영화계는 식민지기와 해방, 한국전쟁 이후의 ‘폐허’ 속에서 서로 가능성을 모색하며 점차 낙관적인 상황으로 나아갔다. 1954년 시행된 ‘국산영화에 대한 입장세 면세조치’, 1959년의 ‘국산영화 제작 장려 및 영화오락 순화를 위한 보상조치’ 등과 같은 일련의 국산영화 육성정책에 힘입어 팽창하기 시작한 것이다.¹⁾ 그와 더불어 새롭게 유입된 영화 인력, 기술 및 안정적인 자본을 확보해 영화를 대량 생산할 수 있는 제작 시스템을 갖추고자 한 시도들은 영화제작업의 성행을 불러일으키며 ‘새로운 르네상스²⁾’를 견인했다. 이 무렵 한국영화는 양적 증가와 더불어 다양한 장르적 분화 역시 진행됐다. 기존에 대중 관객에게 큰 인기를 구가했던 신화나 멜로드라마뿐만 아니라 사극, 코미디, 홈드라마 등 다채로운 장르 영화가 본격적으로 대중 관객의 걸을 찾게 된 것이다.³⁾ 그리고 그 궤에 ‘범죄영화(crime film)’의 출현이 놓여있다.

범죄를 서사의 주된 골조로 삼는 ‘범죄영화’는 엄밀히 말하자면 서부극이나 뮤지컬처럼 고전적인 영화 장르 구분에 해당한다고는 볼 수 없다. 다만 범죄영화는 1990년대 영미권의 수정주의 장르 연구자 즉, 니콜 래프터(Nichole Rafter)⁴⁾나 토마스 레이치(Thomas Leitch)⁵⁾의 지적처럼 범죄와 이데

1) 김미현 편, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 132면. 영화산업에 대한 정부의 개입과 영화 제작업계의 상관관계에 대해서는 조준형, 「1960년대 초 정변기 한국영화 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2011, 68-76면. 참조.

2) 오영진, 「영화의 기록성과 사회성: 서론적으로 제작근황을 말함」, 『민중공론』, 1953.1.
3) 1950년대 한국 영화계에 등장한 새로운 장르영화의 종류와 의의에 대해서는 오영숙, 「1950년대, 한국영화의 장르형식과 문화담론 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2005. 참고.

4) 니콜 래프터는 “범죄와 그 결과에 우선 초점을 맞추는 영화”인 범죄영화가 “탐정영화, 갱스터 영화, 경찰 및 감옥 영화, 법정 드라마 등 여러 장르를 포괄하는 카테고리”를 포함하고 판단하며, 범죄영화와 사회현실이 맺는 변증법적 관계에 주목해야 한다고 설명한 바 있다. Nicole Rafter, *Shots in the mirror: crime films and society*, New York: Oxford University Press, 2006, pp. 5-7.

올로기의 변증법적 관계를 재현하는 장르로, ‘도덕적 논쟁’을 불러일으키며 기존 질서에 비판을 제기하는 결과를 보여준다는 점에서 기존의 직업적 장르 구분을 벗어나 장르적 컨벤션의 검침, 혼재, 길항을 다룰 때 사회적·정치적 (무)의식을 잘 드러낼 수 있는 유의미한 텍스트다.

본 연구는 이러한 견해에서 한 발 나아가 한 지역의 장르영화는 그 태동과 발전의 과정에 있어 지역적 맥락이 있다는 점을 강조하고자 한다. 범죄영화는 살인, 절도, 강도, 사기, 횡령 등 헌법의 위반을 서사의 출발 혹은 클라이맥스 자리에 배치하고, 범죄의 구체적인 행위를 통해 스펙터클을 끌어내는 방식으로 카타르시스를 선사하는 과정에서 특정 지역의 법적 조건과 지역 주민의 법 감정과 공명하며 제작되는 만큼 장르영화의 지역적 수용 맥락을 이해할 수 있는 중요한 사례가 될 수 있다. 범죄영화 속 범죄는 위반으로 인한 놀라움은 선사하면서도 처벌(혹은 해결)을 통한 안도감 역시 줄 수 있는 수준으로 재현되어야 한다. 사회적·도덕적으로 볼 때 대중사회에 수용 가능할 정도로 일탈적이어야 사회질서 유지를 향한 결말과 오락성을 모두 담보할 수 있기 때문이다. 즉, 범죄영화는 관객의 신체가 긴박된 지역의 법·도덕·관습 등을 고려하여 제작되며, 이를 향유하는 관객은 겹치고 혼재되는 범죄자, 법 집행자, 피해자의 자리에 이입하면서 법·도덕·관습을 체화한다. 따라서 범죄영화는 기존의 할리우드 장르영화 연구에서 정의한 방식이 아닌 지역적인 전유 과정을 살필 필요가 있다.

한국의 범죄영화는 서구의 범죄영화와 달리 특정 장르의 컨벤션으로

-
- 5) 토마스 레이치는 범죄영화의 핵심은 작품 속에 등장하는 범죄자와 피해자 그리고 “범죄를 저지른 범죄자를 법의 심판대에 세우고 범죄로 인해 혼란에 빠진 사회 질서를 회복하기 위해 범죄를 수사하는 복수자나 형사” 등 세 가지 주요 역할이 ‘도덕적 논쟁’을 불러일으키며 기존 질서에 비판을 제기하는 결과를 낳는다는 점이 중요하다고 지적한다. 그는 또한 할리우드 영화산업은 “범죄가 위협하는 사회적, 도덕적, 제도적 질서를 확고히 하기 위해 이 세 가지 역할 간의 구별을 중요시하고, 그 질서에 도전하는 비판을 가하기 위해 세 역할 간의 관계를 탐구하는 모순적인 내러티브 기획”을 보여주며, 이것이야말로 범죄영화를 정의하는 핵심적인 지점이라는 것이다. Thomas Leitch, *Crime Films: Genres in American Cinema*, Cambridge University Press, 2002, pp. 13-16.

환원할 수 없다. 수입된 외화의 영향을 받으면서도 지역 내 주민의 취향을 고려하고, 국민국가 형성 단계에서 줄곧 호명되었던 ‘민족영화와 최종 종착지로서의 세계 영화 사이를 조율하며, 자본과 기술, 인적 자원의 부족을 넘어서 새로움을 지향하면서 제작되어야 한 만큼 다층적이고 혼종적인 성격을 갖기 때문이다. 이에 여타 연구들 역시 당대 범죄영화의 혼종성과 이를 배태·출현시킨 지역의 정치성에 주목해왔다. 이를테면 오영숙과 조규빈은 4.19 이후 도래한 5.16 쿠데타를 통해 사회적으로 ‘불안과 좌절’이 만연해졌다고 판단하고, 그것이 1960년대 전반기 한국 스릴러 영화의 패시미즘적인 분위기로 나타났다고 주장한다.⁶⁾ 특히 오영숙은 해당 영화가 할리우드 스릴러 영화와 달리 “주인공과 적대자의 갈등 및 대결”로부터 스릴 및 서스펜스를 유도하기보다 “삶 전반의 가치를 위협하는 치명적 상실”을 다루고 있으며 그것이 5.16 이후 대중 일반이 경험한 ‘추락’의 정서와 맞닿아있다고 해석한다.⁷⁾ 오영숙이 1960년대 한국 범죄영화 속에 담긴 지역성을 부각하는 측면에서 당대 사회적 변화와 영화를 연결했다면, 이선주는 당대 범죄영화가 지역성과 세계성을 조율하며 탄생한 장르라는 점을 강조한다. 그는 1960년대 본격적으로 성장하기 시작한 한국의 스릴러 영화를 미국 할리우드와 프랑스 등의 영향을 받아 구성된 초국적 양식이면서 “1950, 60년대 한국영화가 추구했던 ‘미국화(Americanization)’와 ‘근대화(modernization)’에 대한 욕망이 가장 잘 발현된 장르(보편적 세계성의 추구)”⁸⁾로 판단한다. 그는 한국 스릴러 영화에 담긴 “도시의 일상적 경험에 따른 속도와 감각성예의 매혹”⁹⁾이 드러나는 지점을 포착하고, 그

6) 조규빈, 「한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19 느와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석」, 홍익대학교 석사학위논문, 2014; 오영숙, 「1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식」, 『영화연구』 33, 한국영화학회, 2007.

7) 오영숙, 위의 글, 57면.

8) 이선주, 「열정과 불안 : 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 박사학위논문, 2012, 61면.

9) 위의 논문, 52면.

것이 당대 한국 영화담론장과 관계 맺으며 제작된 맥락을 설명한다.

본고는 상기한 논자들의 견해를 참고하면서도 한국 범죄영화가 갱스터 영화, 스릴러, 느와르 등 개별 장르적 문법을 단일하게 차용하기보다 혼용하고 있으며, 평론가를 중심으로 한 영화 담론지형뿐만 아니라 당대 한국 영화계의 변화, 대중 관객의 법 감정, 검열과 같은 실제적인 법률과 관계하며 제작되었다고 주장하고자 한다. 이를 위해 한국 범죄영화가 형성, 발전해간 1960년대 초반에 개봉한 범죄영화 <급행열차를 타라>(김묵 감독, 1963, 이하 <급행열차>)를 초점화하여 해당 텍스트의 제작과 상영에 개입한 혼종적 면면을 분석할 것이다. 1960년대 한국영화는 보편으로서의 할리우드와 할리우드를 넘어설 가능성으로서의 유럽, 구체적인 기술적·미학적 사례로서의 일본을 시야에 둔 채 내셔널시네마를 구축해갔다. 그 과정에서 한국의 범죄영화는 상기한 세 지역을 참고하면서도 한국 대중의 구미에 맞게 '번안'하며 제작돼왔다. 에드 맥베인(Ed McBain)의 하드보일드 형사소설 '87분서 시리즈' 중 『킹의 몸값(King's Ransom)』(1959)을 원작으로 삼은 구로사와 아키라(黒澤明)의 영화 <천국과 지옥(天国と地獄)>(1963)을 표절한 작품으로 알려진 영화 <급행열차>는 미국으로부터 일본, 일본에서 한국으로 매체와 지역을 윤행하며 제작된 작품이다. 때문에 본고는 한국 범죄영화의 지역적 번안의 과정을 보여줄 수 있는 사례로 <급행열차>를 선정하고, 해당 영화의 제작과정과 내러티브 그리고 수용 과정을 재구성함으로써 세계적인 조류와 지역성이 조율하며 탄생한 한국 범죄영화의 혼종적인 측면을 살펴보고자 한다.

영화 <급행열차>는 이제까지 주요한 연구 대상으로 여겨진 바 없다. 영화 <천국과 지옥>의 감독 구로사와 아키라가 소설 『킹의 몸값』을 개작한 방식과 그것의 영향에 관해 논한 연구는 있지만, <급행열차>와 해당 영화의 감독 김묵은 주목되지 않았다.¹⁰⁾ 이는 범죄영화가 예술영화와

10) 이시준, 「구로사와 아키라의 <천국과 지옥(天国と地獄)>의 연출과 개작에 관한 고찰」, 『일본문화학보』 76, 한국일본문화학회, 2018: 양아람, 「1990년 경찰소설 작가 에드 맥

대별되는 ‘오락물’로 의미화되면서 주요한 연구의 대상으로 여겨지지 않았던 점, 1950년대 후반부터 1960년대 초반 활발히 제작된 범죄영화의 필름이 다수 남아있지 않은 점과 무관치 않다. 그럼에도 본 연구는 <급행열차>의 필름이 부재한 한계를 매우기 위해 해당 영화의 녹음대본과 원작인 영화 <천국과 지옥>의 내러티브를 비교 분석하고, 검열 자료, 신문 및 잡지 등을 통해 수집한 1차 자료를 재구성함으로써 <급행열차>를 비롯한 한국 범죄영화의 의의를 밝히고자 한다. 한국 범죄영화를 당대 대중사회의 사회적·정치적(무)의식을 배태한 유의미한 텍스트로 판단하고, 범죄영화의 장르적 컨벤션이 한국 영화계에 안착한 경위를 살펴보기 위해서다.

2. 수입에서 지역화까지, 한국 범죄영화의 형성 배경

영화 <급행열차>의 ‘변안’ 과정을 살펴보기 위해서 해당 영화의 제작 및 수용 과정에 개입한 지역적인 요인에 대해 논하고자 한다. 한국에서 범죄영화가 대중적으로 인기를 구가한 것은 1970년대 이후의 일로 알려져 있다.¹¹⁾ 그러나 범죄영화는 한국영화의 굴곡과 무관하게 지속적으로 인기를 구가한 장르 중 하나였다. 1955-1961년 사이 총 제작 편수 405편 중 약 7.4%인 30여 편¹²⁾ 정도가 제작되었던 범죄영화는 총 제작 편수(1520편)

베인(Ed McBain)의 방일과 일본의 에드 맥베인 수용: 미국 사회의 범죄, 차별, 혐오, 『서강인문논총』 65, 서강대학교 인문과학연구소, 2022.

- 11) 1971년에 송출된 TV 방송 <수사반장>, 1974년 김성중의 『최후의 증인』 이후 증가한 추리소설 출판, 김성중 이후 등장한 신진 추리소설 작가군 등, 1970-1980년대 한국의 추리소설에 관해서는 안혜연, 「1970~80년대 한국 추리소설 연구」, 성균관대학교 박사 학위논문, 2022 참조.
- 12) 이때 범죄영화는 이영일이 ‘스릴러 액션’ 영화로 정의한 장르를 의미한다. 이영일은 ‘스릴러 액션’ 영화를 탐정 스릴러 영화 5편, 액션 스릴러 1편, 액션 활극물 2편, 심리 스릴러 4편(괴기영화 2편 포함), 사회 스릴러물 1편 총 15편으로 분류, 추산한다. 그러

가 급증한 1961-1969년에도 120여 편이 제작되며 전체 장르 중 약 7.89%를 유지한다.¹³⁾ 1960년대 내내 50% 이상 제작된 멜로드라마에 비하면 높은 수치는 아니지만, 그럼에도 꾸준한 수요가 있었던 범죄영화는 낮은 ‘박래품’의 자리를 벗어나 대중사회에 점진적으로 안착했다는 점에서 주의 깊게 볼 필요가 있다.

범죄영화의 특정 장르 관습이 대중의 인식 속에 본격적으로 자리 잡은 것은 해당 영화가 ‘붐’을 이룬 1970년대보다 이른 1950-1960년대 무렵부터이다.¹⁴⁾ 불이무역주식회사를 위시한 30여 개의 외화 수입사는 한국전쟁 무렵부터 매해 평균 100여 편 이상의 영화를 한국에 배급했고,¹⁵⁾ 그들이 들여온 알프레드 히치콕의 작품이나 프랑스의 시적 리얼리즘 영화, 전후 앙리 조르주 클루조의 스릴러 영화, 영국의 심리 스릴러 등 1930~1940년대 미국 및 유럽 영화들은 당대 관객뿐만 아니라 영화 비평가, 창작자에게 범죄영화의 장르적 컨벤션을 답습케 하는 계기를 가져왔다. 할리우드와 프랑스·영국의 범죄영화는 갱스터 영화의 도상(도시의 뒷골목, 중절모, 정장을 입은 남성들 등), 필름 느와르의 스타일과 무드, 스릴러의 속도감을 한국 대중에게 익숙한 문법으로 만들었으며, 그 과정에서 ‘탐정극’ 혹은 ‘탐정활극’으로 칭해졌던 범죄영화는 보다 세계 표준에 가까운 ‘스릴러’나 ‘추리물’로 명명되기 시작했다.¹⁶⁾

나 한국영화데이터베이스(KMDB)의 구분을 따라 범죄영화 수를 확인했을 때 1955-1961년 사이 제작된 범죄영화는 30여 편 정도로 예상된다. 이영일, 『한국영화 전사(개정증보판)』, 소도, 2004, 281-284면.

- 13) 이 수치는 한국영화데이터베이스(KMDB)의 구분에 따라 1960-1969년 제작된 갱스터, 스릴러, 범죄, 미스터리, 추리, 첩보물의 수를 추산한 것이다.
- 14) 추리소설의 경우 근대적 형태를 갖춘 추리서사는 1908년 발표된 이해조의 신소설 『쌍옥적』으로부터 출발한다. 식민지기부터 해방기까지 한국 추리소설 역사에 관해서는 박진영, 『탐정의 탄생: 한국 근대 추리소설의 기원과 역사』, 소명출판, 2018. 참조.
- 15) 점차 증가하던 수입영화 편수는 1959년이 되면 203편까지 증가한다. 영화진흥공사, 『한국영화 자료편람』, 영화진흥공사, 1977, 78면.
- 16) 이길성은 “스릴러 장르의 고유한 특징을 구별하고 장르에 대한 관습적인 인식이 안착하는 시기는 대략 1957년에서 1960년까지라고 추정”한다. 이길성, 『1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상』, 『영화연구』 45, 한국영화학회, 2010, 265면.

특히 전후 한국에서 부상한 국민국가 수립에 대한 열망은 ‘민족영화’에 대한 구상과 맞물리며 세계 안에서 내셔널시네마로서의 ‘한국영화’ 자리를 어떻게 확보할 것인가 질문케 했고, 이때 범죄영화는 한국영화가 성취해야 할 목표인 근대화를 다루는 장르로 인식되며 중요하게 다루어졌다. 외화를 선호하는 관객의 구미에 맞춰야 하는 과제가 주어진 상황에서 ‘스피디한 템포’와 긴박감 있는 화면 구성을 구사할 수 있는 범죄영화가 새로운 대안으로 부상한 것이다. 평단은 한국에 수입된 영미권의 범죄영화와 창작자를 중요하게 평가하는 한편 해당 작품들로부터 한국영화의 고질적 문제로 지적된 ‘느린 템포’를 극복할 가능성을 모색하고자 했다. 예컨대 임궁제는 한국영화에는 “한국적 특유의 스타일”이 부재하다고 지적하며, 영국의 캐롤 리드의 ‘서스펜스’를 이끄는 수법이나 미국 엘리자 카잔이 배우를 활용하는 법을 참고할 필요가 있다고 언급한다. 그가 반복해서 강조한 ‘리듬’과 ‘템포’의 문제는 ‘스릴’과 ‘서스펜스’를 이끄는 장치이자, 현대 영화가 갖추어야 할 필수조건으로 여겨진 것이었다. 1960년 개봉을 앞두었던 “세계 조류를 따라 ‘스릴’을 내포한 이색작들”¹⁷⁾ 즉, <백주의 암흑>(이봉래, 1961), <정열없는 살인>(이성구, 1960), <하녀>(김기영, 1961) 등에 대해 기대를 거는 목소리는 이러한 맥락에서 등장한 것이다.

그렇다 할 때 외화가 한국 범죄영화의 제작에 상당 부분 영향을 주었다는 이길성의 지적은 비교적 타당해 보인다. 이길성은 1960년대 새로이 등장한 신진 영화감독들(김묵, 이만희, 강범구, 정창화, 임권택 등)이 제작한 액션 스릴러에 추리보다 ‘갱스터적인 면모가 부각되는 지점은 “1950년대 앙리 클루조와 자크 베케르의 작품이나 캐롤리드의 작품들의 영향력이 혼합된 결과”라 설명하며, “전후의 허무주의적 분위기와 냉소주의, 극한 상황에 놓인 인간에 대한 탐구, 그리고 그 작품들 특유의 미장센과 조명과 촬영 등의 테크닉이 한국 관객이나 감독들에게 깊은 영향을 끼쳤다

17) 「씨네마 로타리: <스릴러-> 영화, 『국제영화』, 1960.10, 118면.

고 주장한다.¹⁸⁾ <급행열차>의 감독이자 범죄영화 계열에서 ‘독주’¹⁹⁾하고 있다고 평가된 김묵 감독이 캐롤 리드의 작품에서 “나의 정신적 세계의 공명함을 느낄 수 있다”²⁰⁾고 말하거나, 외화를 관람하며 ‘스릴러 액션’ 영화의 타이밍을 공부했다고 진술한 점을 미루어보더라도 이길성의 견해는 적실해 보인다.²¹⁾

그러나 한국 범죄영화의 경우 그 창작 과정에 있어 외화만이 아니라 중층적인 지역적 요인이 개입하고 있다는 점을 지적할 필요가 있다. 첫째, 1950년대 후반부터 1960년대 장르적 문법을 갖추고 일정 관객에게 인기를 구가했던 범죄영화는 1950년대 후반부터 급증한 범죄서사에 대한 대중적인 관심과 관계한다. 한국전쟁 이후 교육 시스템의 변화로 한글세대가 출현하고 문맹률이 줄어드는 등 일련의 변화로 인해 글을 읽고 소비하며 향유할 수 있는 새로운 계층으로서 일반 대중이 중요한 단위로 발견된다. 이때 대중은 혼란한 전후 사회에서 ‘자아와 ‘인간 그리고 ‘개인’에 대해 질문하기 시작했고, 이는 신문과 잡지, 영화와 라디오 등의 매체를 통해 담론화된다. 미국발 자유민주주의와 자본주의의 유입은 오랜 기간 한국의 일원을 숙박한 이데올로기의 문제로부터 자유로운 개인의 탄생을 꿈꾸게 한 것이다. “근대적 의미로서의 개인의 자유가 진지하게 고민된 첫 시기”²²⁾인 1950년대 후반의 ‘자유’에 대한 담론은 1960년의 4.19 혁명이라는 기폭제와 만나며 보다 강력해진다. 비록 이 ‘자유’는 5.16을 맞이하며 미완으로 귀결되었으나, 그 혁명의 경험은 근대 국민국가로서의 한국을 상상케한 사건

18) 이길성, 앞의 글, 278면.

19) 이영일은 1960년대 초반 등장한 감독 경력 5년 전후의 신진급 감독 중 김묵에 대해 “유독 개성이 뚜렷한 작품 경향을 만들고 있어 주목을 끈다”면서, ‘스릴러’ 장르에 있어 “거의 김묵 혼자서 독주하고 있기 때문에” 해당 장르에 관한 연구를 더 정치하게 하길 바란다고 제안한 바 있다. 이영일, 「62년의 한국감독들」, 『국제영화』, 1963.1, 61면.

20) 김묵, 「내가 그리고 싶은 영상」, 『국제영화』, 1959.11, 68면.

21) 김수남, 「액션 활극, 스릴러 풍의 영화감독 김묵 액션영화의 영화작가적 태도 논의」, 『한국콘텐츠학회논문지』 14(3), 한국콘텐츠학회, 2014, 60면.

22) 김경일, 『한국의 근대와 근대성』, 백산서당, 2003, 212면.

으로 의미화되었다. 범죄서사가 부르주아 사회의 역사를 반영하고, 부르주아적 가치를 옹호하는 법률로부터 출발하며, “질서 속에 드리워진 무질서, 무질서에 뒤따른 질서, 합리성을 전복시키는 비합리성, 비합리적인 소란 후에 회복되는 합리성”²³⁾을 이데올로기의 근간으로 삼는 근대적 서사라고 할 때, 근대적 개인에 대한 담론화는 ‘개인의 안전’에 몰두하는 범죄서사에 대한 대중의 관심을 끌어당기기 충분했으리라 생각된다.²⁴⁾ 실제로 범죄서사는 1950년대 후반부터 소설, 라디오드라마, 연극 등 텍스트를 불문하고 인기를 구가했다. 이때 범죄영화는 번역 수입된 영국미국일본의 추리소설이나 라디오드라마의 추리 연속 방송극, 신문연재소설 등과 장르적 관습을 공유하며 활발히 제작되었다. 따라서 한국 범죄영화를 이해하기 위해서는 매체간 교섭 문제에 대해서도 주목할 필요가 제기된다.

당대 한국영화계는 국산영화 육성정책과 완화된 검열을 통해 점차 나아지고 있었지만, 여전히 영화 한 편을 제작하고 사라지는 영세한 영화기업이 주를 이루는 상황이었다. 게다가 자본적·기술적인적 자원만이 아니라 영화만을 위한 오리지널 시나리오 역시 부족했다. 이에 영화기업은 원작이 있는 작품을 영화화하여 난관을 타개하고자 시도한다. 서구의 여타 영화나 소설, 악극, 한국의 추리소설뿐만 아니라 대중에게 인기가 큰 매체였던 라디오 연속극을 영화화해서 관객을 극장으로 유도하고자 한 것이다. 1950년대 후반의 라디오 연속극은 선전 비용이 절감될 뿐 아니라 당대 대중이 선호하는 내러티브를 지니고 있어 영화계로부터 크게 환영 받았다.²⁵⁾ 당시의 라디오 연속극은 주 청취자 즉, “전기가 공급되는 지역

23) 에르네스트 만델, 이동연 옮김, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 도서출판 이후, 2001, 85면.

24) 이영일이 1950년대 후반부터 1960년대 초반 제작된 ‘액션 스릴러 영화’가 “영화형식의 발달 과정으로서 매우 중요한 의미”가 있다고 강조하며, “스릴러의 영화적 형식, 스릴러 영화의 심리적 추구 그리고 현대사회 자체의 범죄적 성격을 파악”하는데 적잖은 역할을 도맡았다고 설명한 것 역시 상기한 맥락과 닿아있는 것이다. 이영일, 앞의 책, 2004, 284면.

25) 문선영에 따르면 1950년대 후반 라디오 연속극의 대부분은 영화화되었다고 한다. 문

에 거주하며 라디오를 소유할 수 있었던 계급의 선호도를 고려해 도회를 배경으로 한 현대 애정물을 주로 내놓았다.²⁶⁾ 대중극이나 영화에 비해 대도시에 대한 대중의 매혹을 고려한 라디오 연속극의 경향은 식민의 잔재로 여겨지는 ‘신판적인 것’을 소거함으로써 근대성을 성취하려 시도한 한국영화 담론장의 요구와도 맞닿아있다. 이때 압도적인 수의 멜로드라마와 홈드라마 사이에서 제작된 수 편의 추리 연속극은 도시를 중심으로 범인이 누구인지 밝히는 추리의 형식이나 범인을 뒤쫓는 추격전이 강한 내러티브를 갖추면서 새로움을 추구하는 청취자의 요구를 충족시키고자 했다.²⁷⁾ 그 대표적 예시가 이경재 원작의 추리 연속극 ‘검은 시리즈’²⁸⁾다. ‘검은 시리즈’는 강범구(<검은 꽃잎이 질때>(1962)), 심우섭(<검은 장갑의 여인>(1962)), 김봉환(<검은 불연속선>(1963)) 등 신진 영화감독들에 의해 영화화되었다.

라디오드라마만이 아니라 도회를 배경으로 삼은 근대적 형태의 추리소설 역시 왕왕 영화화되었다. 식민지기와 해방기에 발표된 추리소설 『마인』(김내성, 1939)과 『진주탑』(김내성, 1947)이 대표적이다. 당시 한국은 식민의 흔적을 배제·포섭하고, 그 중 ‘민족적인 것’을 발견하여 내셔널시네마를 구축하고자 했다. 이때 포섭될 수 있었던 것은 비록 굴절된 것이라 할지라도 근대적인 특성을 강조한 작품들이었다. 그런 점에서 1930년대 경성이라는 시공간을 이국적인 모던의 공간으로 변형하고,²⁹⁾ 프랑스와 영

선영, 「1950~60년대 라디오 연속극의 매체 전이 경향」, 『대중서사연구』 29, 대중서사학회, 2013, 13면.

26) 이영미, 「1950년대 방송극」, 『대중서사연구』 17, 대중서사학회, 2007, 133면.

27) 국내에 잠입한 간첩을 일망타진(<검은 꽃잎이 질 때>(이경재, 1963)), 아버지의 원수를 갚기 위해 한 기업체에 숨어든 여성 스파이와의 추격전(<검은 장갑의 여인>(이경재, 1962)), 살인사건의 범인을 찾아 나서는 서사(<검은 불연속선>(이경재, 1963)), <밤은 말이 없다>(이경재, 1964) 등.

28) <검은 꽃잎이 질 때> <검은장갑의 여인> <검은 불연속선>. 「새 경지에 눈뜬 KA의 시극(詩劇)」, 『경향신문』, 1963.3.20., 8면.

29) 전봉관은 김내성이 『마인』에서 1930년대 경성이라는 시공간을 변형함으로써 “세계의 ‘중심’이 아니라 ‘변방’에서 활동하는 작가가 숙명적으로 겪을 수밖에 없는 한계”를 벗

미권 그리고 일본을 의식하며 집필된 『마인』이나, 알렉상드르 뒤마의 19세기 소설 『몽테크리스토 백작』을 번안한 서구 배경의 복수극 『진주탑』의 영화화는 비교적 적실해 보인다.³⁰⁾³¹⁾ 요컨대 범죄영화의 장르적 문법이 안착하는 과정을 살피기 위해서는 외화의 영향만이 아니라 영화와 타매체의 관계를 염두에 두어야 한다는 것이다.

둘째, 범죄영화는 여전히 영세한 한국영화계의 제작 환경에 있어 대작(大作)을 제작할 때 발생하는 자본적인 위험을 줄이기 위해 대신 택해진 대안 중 하나이기도 했다는 점이다.³²⁾ 한국영화계는 식민지기부터 줄곧 이어진 오리지널 시나리오의 부족 문제, 외화 관객을 포함한 다수의 관객을 확보하여 수익을 내야만 차기작을 제작할 수 있는 난망, 기자재 및 기술의 미비, 신인 영화배우와 감독의 부족 등의 곤경에 처해있었다. 특히 해외시장의 개척이 진행되지 않은 상황에서 국내 관객만으로 수익을 내기 어려운 구조는 영화계의 빈곤 상태를 지속케 했다. 이를 타개하기 위해 한국영화계는 해외 영화계와의 합작영화 제작(<이국정원> 사례), 베스트셀러 원작의 영화화, 할리우드 영화산업에서 차용한 스타시스템의 활용, 식민지기를 비판하는 시대극의 제작 등 대중 관객을 영화관으로 유입하기 위해 여러 방안을 강구한다. 그 무렵 전창근 감독의 대작 <고종황제와 안중근 의사>가 서울에서만 27일간 14만 4천여 명의 관객을 동원하

어나고자 했다고 주장한다. 전봉관, 「『마인』 속 경성과 경성문화», 『판타스틱』 2009년 봄, 페이퍼하우스, 2009, 211-212면.

- 30) 소설 『마인』은 1957년 한형모 감독과 1969년 임원식 감독에 의해 영화 〈마인〉으로, 『진주탑』은 1960년 김복 감독에 의해 영화 〈진주탑〉으로 제작된 바 있다.
- 31) 물론, 두 작품의 영화화는 1950년대 이후 대거 유입된 서구의 범죄영화와 미국 하드보일드 소설의 영향으로 “식민지시기의 수수께끼 풀이형 고전적 미스터리”가 점차 줄어들던 당대 상황을 염두에 둔다면 예외적인 것처럼 보인다. 그러나 여기서는 1950~1960년대 한국이 열망한 탈식민의 문제가 김내성 소설의 영화화와 관계한다고 판단한다. 최애순, 「1960년대 서스펜스 스릴러의 유입과 신진 추리소설가의 등장 - 허문영, 천불란, 천세옥의 단행본을 중심으로」, 『현대소설연구』 89, 한국현대소설학회, 2023, 248면.
- 32) 「『씨즌업』 맞는 제작계」, 『동아일보』, 1962.11.15., 5면.

며 한국 흥행사상 최고 기록을 세우자, 대작주의(大作主義)가 프로듀서 사이에서 대두된다.³³⁾ 해당 작품들은 국산영화 육성정책으로 외화의 수입이 주춤한 사이 국민국가 건설기의 한국 관객들의 민족에 관한 정서를 불러일으키며 흥행에 성공한다. 이후 <독립협회와 청년 리승만>(신상옥, 1959), <유관순>(윤봉춘, 1959) 등의 대작 영화가 스크린에 걸렸지만, 오래 지속되지 않는다. 외화 수입 업계가 판권이 비싼 할리우드 대신 유럽 영화계로 눈길을 돌리며 외화 시장을 재정비했을 뿐 아니라, 대작의 레퍼런스로 삼을 소재가 줄어들고, 새로이 부상한 대중 관객이 사극과 시국영화와 다른 새로운 서사를 원했기 때문이다. 그 자리에서 범죄영화는 세계적인 흐름에 발맞춘 테크닉을 실험해볼 수 있고, 구태여 세트를 짓지 않아도 되기에 제작비 자체가 적게 들며, 추리소설이나 일본의 원작 시나리오, 라디오드라마 등 원작이 될만한 텍스트가 충분하다는 제작상의 이점과 현대극을 원하던 당대 대중의 요구에 적합한 텍스트로 여겨졌다.

특히 신파나 멜로드라마, 시대극이나 사극을 선호한 관객층과 달리 ‘스릴러 액션류의 범죄영화를 선호한 10~20대의 새로운 관객은 영화관으로 유입해야 할 관객층으로 받아들여졌을 뿐 아니라 사회적 차원에서도 관리되어야 할 대상으로 주목받는다. 범죄영화를 자주 관람한 이들이 영화를 모방하여 실제 범죄를 일으킬 가능성을 국가 및 지식층에서 문제 삼았기 때문이다. 전후 한국은 재건의 상황에서 미국 문화의 확산과 전통적 가치체계의 동요, 빈곤으로 인한 범죄의 증가 등의 사회적 분열을 통합해야 하는 과제가 주어졌던 상황이었다. “전쟁에 따른 기존 사회질서의 해체에 대응하고 체제의 불안정을 심화시키는 사회현상들을 윤리의식의 확산으로 타개”³⁴⁾하고자 ‘도의’를 강조하는 분위기가 형성된다. “도덕, 윤리 등 일반적 용어들과 혼용되면서 대체로 그 사회적 측면, 즉 사회·민족국가에

33) 「영화는 대작주의 시대」, 『동아일보』, 1959.5.11., 4면.

34) 홍정완, 「전후 재건과 지식인층의 ‘도의(道義)’ 담론」, 『역사문제연구』 19, 역사문제연구소, 2008, 44면.

서 구현되어야 할 규범이자 가치라는 의미³⁵⁾를 지닌 ‘도의’는 신문 및 잡지와 같은 미디어를 통해 담론화되었다.

이때 범죄를 내러티브의 중축으로 삼는 범죄영화는 사회를 교란할 가능성을 배제한 규제의 대상으로 부상한다. 할리우드발 범죄영화가 ‘감수성이 풍부한 청소년의 범죄를 부추기고 있다는 진단 기사나,³⁶⁾ 범죄영화가 아동의 정신병리적 문제를 가져올 것이라는 미국 기사의 번역 기사는 당대 범죄영화에 대한 인식이 실제 범죄와 연결되어 있음을 보여준다.³⁷⁾ 문학평론가 백철 역시 1950년대에 범죄가 범람한 이유를 미국발 활극영화에서 찾기도 했다. 백철은 미국문화의 악영향을 논하며 “서부 활극영화가 한국에서 사회적인 풍조에 악영향을 끼친 것은 마치 그것이 미국 내의 사회풍조에 끼친 악영향 특히 소년범죄적인 사건의 격증 등과 유사한 것을 지적할 수 있다”³⁸⁾면서 사회의 도덕성 양양에 미국 범죄영화가 좋지 않은 영향을 끼치고 있다고 강조한다. 물론 ‘청소년의 불량화’나 범죄가 만연한 세대를 영화의 탓으로 돌려서는 안 된다는 목소리도 없지 않았지만,³⁹⁾ 결국 범죄영화의 관람 문제는 당국의 행정조치라는 공권력의 행사로 나아간다.⁴⁰⁾

35) 위의 글, 46면.

36) 「집 대의 오락」, 『경향신문』, 1955.6.8., 4면.

37) 「공포영화와 십 대 소년」, 『조선일보』, 1958.1.16., 4면.

38) 백철, 「오인된 미국문화: 부박과 퇴폐가 과장되다」, 『신태양』, 7(9), 1959.9., 199면.

39) 한민교는 범죄가 급증하는 사회 상황은 영화의 문제가 아니라 국가의 차원에 있다고 지적한다. 그는 또한 ‘도의 재건’의 문제를 비롯하여 국가 차원의 정책적 개입이 범죄를 저지할 수 있을 것이라 주장하는데, 이는 ‘도의’를 사회 재건의 근간으로 판단한다는 점에서 백철과 유사한 견지라 할 수 있다. 한민교, 「청소년의 불량화는 영화에 책임이 있는가」, 『영화세계』, 1959.1., 66면.

40) 「삼십(三十)일 문교부에서는 관하 각 시도에 대하여 학생관람이 금지된 영화 또는 연극 등 공연물을 학생들에게 의식적으로 관람케 하는 흥행주는 법에 의하여 영업정지 또는 허가취소를 하라고 강경히 지시하였다. 문교 당국에서의 이와 같은 조치는 최근에 활극 또는 성(性) 문제에 관한 저속한 영화를 미성년 또는 학생들이 관람한 후 이를 모방함으로써 악에 몰드는 경향이 많으니 경찰이 앞으로 미성년 입장 「가」 또는 「불가」의 표시를 극장으로 하여금 명백하게 한 후 이를 무시하거나 방관하는 흥행주를 철저히 조사하여 해당 교육위원회에 통보하면 행정기관에서는 법에 의하여 영업정지 또는 허

범죄영화의 모방 문제는 영화 관람만이 아닌 제작과 상영의 차원에서 도 다루어져 왔다. 한국전쟁 직후 문교부에서 발표한 공연물검열세칙(문교부 고시 제24호)을 보면, 다음의 항목에 저촉될 경우 해당 “작품 또는 장면의 상영 및 상연은 원칙적으로” 불허한다고 명시돼 있다. “범죄인을 영웅화하거나 그의 행위를 정당화한 것. 관람자의 동정심이나 모방심을 이용하여 사회에 악영향을 줄 우려가 있는 것”, “범죄행위의 방법이나 기술의 묘사가 관람자 특히 청소년에게 불량한 교시가 될 우려가 있는 것”⁴¹⁾, “현대사회에서 법에 의하지 아니한 복수 행위나 결투를 정당한 것으로 묘사한 것” 등이 국가와 법률에 관해 위협을 줄 수 있는 재현물로 간주된 것이다.⁴²⁾ 물론 공연물검열세칙의 경우 상기한 내용에 저촉되는 작품의 상영 및 상연이 ‘원칙적’으로는 불허하지만, “편극상의 필요성 및 고유한 가치에 따라 판단할 수 있는 여지”가 있는 비교적 느슨한 검열의 형태를 갖추고 있었다. 그러나 1961년 5.16 쿠데타 이후 제정된 국가재건최고회의의 영화법(법률 제995호, 1962년 1월 20일 공포)의 경우 범죄의 재현에 있어 보다 세세한 기준을 적용한다. 1962년 개정헌법 제18조 2항 “공중도덕과 사회윤리를 위해서는 영화나 연예에 대한 검열을 할 수 있다”에 입각해 제정·공포된 영화법은 사전신고제와 상영허가제를 통해 영화의 수정과 삭제, 검열을 강화한 법안이었다. 이후 개정된 영화법시행규칙(공보부령 제12호)의 제5조 상영허가의 심사기준을 보면 범죄의 재현에 관한 공권력의 입장을 확인할 수 있다.⁴³⁾

가취소 조치를 취하고 교외(校外) 지도원을 극장이나 그 근처에 고정배치 시키도록 해 달라는 치안국 요청에 의한 것이라고 한다.” 「극장 등에 교외 지도원」, 『조선일보』, 1958.8.31., 2면.

41) “특히 다음의 관한 것에 있어서는 유의한다. 총 화기의 취급·유과·절도·강도·파괴·금고·광산 건물 교통기관의 폭파·밀수·마약 등 불법약품의 상용 또는 거래 방법의 시사 및 주류의 난음.” 「성관계 등 6항목」, 『동아일보』, 1956.12.29., 4면.

42) 위의 글.

43) 법제처 국가법령정보센터 사이트 참조, <https://www.law.go.kr/LSW/lsInfoP.do?lsiSeq=45365&efYd=19630708#0000>, 2025.3.10. 확인.

1. 국헌을 문란하게 하거나 국가위신을 손상하였다고 인정되는 때
(중략)
9. 법정의 존엄성 및 공평 정당성을 훼손할 염려가 있다고 인정되는 때
10. 범죄행위를 정당화 또는 영웅화하였거나 범죄행위의 교묘한 수단을 묘사하여 관람자로 하여금 범죄행위를 모방할 충동을 일으킬 염려가 있다고 인정되는 때
11. 직계존비속을 살해하거나 극히 잔인한 살해 장면을 묘사하였다고 인정되는 때
12. 복수를 정당하게 취급하였다고 인정되는 때
(중략)
15. 공정한 법령 집행을 조롱 또는 비방하였다고 인정되는 때. 그러나, 영화 편극의 성질상 불가피한 경우에는 예외로 한다.
16. 폭행·고문·사형·학대 등의 행위로서 극히 잔인하다고 인정되는 때
17. 자살행위를 정당화하거나 영예로운 행위로 취급하였다고 인정되는 때. 그러나, 영화 편극의 성질상 불가피한 경우에는 예외로 한다.
18. 아동의 학대·혹사·유괴행위를 정당화하였다고 인정되는 때
19. 강간·간통 또는 매음 행위를 정당화하였다고 인정되는 때
20. 기타 공서양속을 해할 염려가 있다고 인정되는 때

1950년대의 공연물검열세칙에서 나아가 범죄의 구체적인 종류와 방법까지 제한한 영화법시행규칙은 영화법의 위력이 일관되게 적용되지 않은 상황에서도 범죄의 구체적인 종류와 방법까지 제한함으로써 범죄영화 제작에 어느 정도 실효를 끼쳤던 것으로 보인다. 범죄영화에 대한 검열이 여타 장르에 비해 유독 엄격해 표현상의 제약이 많으며 난색을 보인 영화인들의 반응이 그 실효를 보여준다.⁴⁴⁾ 물론 검열로 인해 범죄영화의 ‘재

44) 「상반기 넘기는 영화제작계」, 『동아일보』, 1962.6.28., 4면; 「영화에 탐정 추리 붐」, 『동아일보』, 1962.8.24., 5면.

미를 타협하지는 않겠다는 목소리도 없지 않았다. 범죄영화 특히 ‘스릴러 액션’ 영화에서 독보적인 위치를 점했다고 평가된 한홍영화사의 최관두 사장은 검열은 다른 영화도 받는 것이라며, “원래 ‘스릴러’에선 그런 스토리(선과 악의 대결에서 일어나는 잔인한 행위와 인간의 죽음 등-인용자를 다뤄야 재미가 있는 것)⁴⁵⁾이기에 크게 개의치 않는다는 태도를 보이기도 했던 것이다. 한홍영화사의 부사장 최찬두 역시 세계 스릴러 영화의 동향과 장르적 특징에 대해 기술하며, “스릴러는 살인의 유희”이며, “악이나 선이 문제가 아니며 단지 죽음에 대한 공포를 찬미”하는 장르라는 점이 중요하다고 설명하는 등 한홍영화사의 기조를 우회적으로 논한 바 있다.⁴⁶⁾ 1960년대 초반 한홍영화사는 스릴러, 갱스터 영화, 느와르, 반공물, 첩보물 등의 장르적 컨벤션을 혼용함으로써 한국 내 불모지였던 범죄영화 분야를 개척해왔고, 이 영화 인력은 1970년대 큰 인기를 구가한 액션 영화의 계보에서 지속적으로 활약한다. 요컨대 한국의 범죄영화는 외화의 수용만이 아니라 식민지기, 해방기, 한국전쟁, 4.19, 5.16이라는 사건을 경유하는 과정에서 새로이 등장한 대중, 공권력의 개입, 매체의 다변화, 범죄서사의 세계적인 유행 등 다층적인 국면과 함께 살펴볼 때 그 의의를 밝힐 수 있는 장르라 할 수 있다.

3. 영화 <급행열차를 타라>의 지역적 변안 문제

3.1. 세계영화계의 입구로서의 일본 : 일본 시나리오 ‘베끼기’

영화 <급행열차>는 에드 맥베인의 하드보일드 형사소설 『킹의 몸값』

45) 「좌담회: <공포의 8시간>, 한홍영화사 11회 작품, 『국제영화』, 1962.12., 111면.

46) 「액션 스릴러 영화의 왕자: 한홍의 최관두 사장, 『국제영화』, 1962.2., 64-65면.

을 원작으로 삼은 구로사와 아키라의 영화 <천국과 지옥>을 ‘표절’한 작품이다. 이때 표절의 문제는 1960년대 한국영화계의 사정과 긴밀히 관계한다. 상기한 것처럼 당대 한국영화계는 고질적인 오리지널 시나리오 부족 문제에 시달리고 있었고, 이를 극복하고자 하는 과정에서 라디오드라마나 소설 이외에 또 다른 레퍼런스를 발견한다. 한국 대중에게 익숙하면서도, “한국영화가 추구하는 근대화의 모델이자 영화산업의 기술적 장르적 제도적 준거”⁴⁷⁾였던 미국영화에 가장 가깝다고 여겨진 아시아 지역의 텍스트 즉, 일본의 작품을 참고하기 시작한 것이다.

일본 텍스트의 표절 문제는 4.19 이전과 이후 두 차례에 걸쳐 불거진다. 1959년 영화평론가 임영이 한국의 영화명과 해당 영화가 표절한 일본의 원작을 구체적으로 거론하며, “바늘 도적이든 소도적이든 도적은 도적이 라는 논리의 정당성 부여의 재음미와 함께 소위 각본가라는 족속의 제작자와 공범적 관계도 규명되어야 할 것이며 표절 각본으로 예술가적 표정을 하고 대로를 횡행하는 사이비 순수 각본가도 땅에 떨어뜨려야만 할 것”⁴⁸⁾이라고 강경하게 비판하며 첫 번째 표절 논쟁이 촉발되었다. 해당 기사에서 거론된 오영진, 이청기, 김소동 등은 임영의 글을 실은 『한국일보』 측에 항의하는 한편으로 명예훼손으로 인한 위자료 청구 소송을 제기하기도 했는데, 이는 한국일보사 사장 장기영이 ‘기자의 개인적인 착오’였다고 소송 취하를 알리는 것으로 마무리된다.⁴⁹⁾ 그 후 표절 논쟁은 1962년 5월 서울에서 개최될 예정이었던 아시아영화제를 기점으로 다시 제기된다. 세계가 바라볼 한국영화에 대해 자각하기 시작한 시점에 표절 문제가 다시 공론화된 것이다. 최금동은 한 기사에서 손님이 오기 전에 집안을 정돈해야 할 것이라며, 식민지기의 ‘사술에서 벗어난 지 얼마나 되었

47) 이선주, 「‘할리우드와 그 너머’-1960년대 한국 범죄 스릴러 영화에 나타난 장르의 혼종성과 초국성」, 『대중서사연구』 22(1), 대중서사학회, 2016, 61면.

48) L.Y., 「몰염치한 각본가군」, 『한국일보』, 1959.3.8., 4면.

49) 1959년 무렵 발생한 일본영화 표절 논쟁의 구체적인 개요는 정중화, 『표절과 변안의 영화사: 1960년대 한국영화계와 일본영화』, 앨피, 2024, 42-54면 참조.

다고 “영화계의 일부가 벌써 침략 아닌 침략을 스스로 자초하고 있다”⁵⁰⁾고 비판한다. 그 후 공보부가 “영화제작을 위한 각본의 표절 및 경작 시비 등을 지양 방지하기 위해서 앞으로는 제작신고서에 철저히 각본 내용을 검토할 것”⁵¹⁾이라고 발표하면서 영화계의 표절은 국가적 차원에서도 지양되어야 할 것으로 인식되었다.

이 일련의 표절 논쟁은 일본이라는 지역이 한국영화계에 얼마나 지속적으로 영향을 끼치고 있었는지 보여준다는 점에서 중요하다. 1950년대까지 지속되었던 이승만 정권의 ‘왜색일소(倭色一掃)’의 규제가 4.19를 기점으로 느슨해지면서, 일본문화는 대거 유입된다. 문학 및 음악 등 문화계 전반에 영향을 끼친 ‘일본 붐’은 일본에 대한 젊은 세대의 관심과 일본문화에 향수를 느끼는 대중에 의해 광범하게 번져나갔다. “이때 수용된 일본문화는 단지 이웃나라나 식민지종주국의 문화가 아니라, 서방세계의 일부로서 그것” 즉, “국경을 넘는 문화적 현대성의 매개”로 수용되었다.⁵²⁾ 1960년대 초반 부상한 새로운 대중문화의 향유층은 영어와 일본어로 된 원서를 통해 외국어 및 세계의 지식을 답습하고자 했고, 이때 일본은 서구의 입구로서 자주 상상된 것이다. 5.16 이후 빈번히 시행된 외래품 금수조치에도 불구하고 1960년대 초부터 쏟아져 들어온 미국과 일본의 잡지 및 단행본 원서와 일본 대중소설의 번역 붐은 한국 영화 제작자로 하여금 일본 시나리오를 모방했을 때 얻게 되는 효과를 기대케 하기 충분했다.⁵³⁾

다만 영화의 경우 잡지나 서적, 음반과 같이 직접적으로 수입할 수 없는 상황이었다. 해방 이후부터 일본영화의 수입은 전면 금지였던데다 한

-
- 50) 최금동, 「영화계예의 공개장, 표절 작가를 고발하라」, 『한국일보』, 1962.1.19., 4면.
 51) 공보부는 “영화제작을 위한 각본의 표절 및 경작 시비 등을 지양 방지하기 위해서 앞으로는 제작신고서에 철저히 각본 내용을 검토할 것이고 신고증 발행 제도도 연구 중에 있다”고 발표한다. 「저작권 침해 방지」, 『경향신문』, 1962.2.28., 4면.
 52) 권보드래·천정환, 『1960년을 묻다: 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의 상상, 2012, 516-517면.
 53) 이용희, 「한국 현대 독서문화의 형성: 1950~60년대 외국 서적의 수용과 ‘베스트셀러’라는 장치」, 성균관대학교 박사학위논문, 2018, 44면.

국영화에 ‘일본색’ 이른바 ‘왜색’이 재현되는 것 역시 제한되었고, 심지어는 미국에서 제작된 영화라 할지라도 ‘왜색’이 포함돼 있다면 수입 상영될 수 없었다.⁵⁴⁾ 그럼에도 아시아 영화계에서 기술적으로 가장 뛰어나다고 평가되고,⁵⁵⁾ 세계영화계에 아시아 영화의 대표격으로 호명되었던 일본영화는 한국 영화계에 있어 주요한 참고의 대상이 되었다. 한국영화계는 일본을 배경으로 삼는 미국영화를 수입하거나,⁵⁶⁾ 일본 로케이션 촬영영화를 제작하는⁵⁷⁾ 등 일본과 관계된 다양한 시도를 거듭한다. 그 맥락에 일본 문예물을 영화화하거나 일본 영화의 시나리오를 표절하는 과정이 놓여있다. 한국 영화 제작자들은 일본의 소설 영화를 표절한 작품이 흥행하는 일이 잦아지자 적은 자본으로 큰 수익을 낼 수 있는 일본 시나리오를 ‘베끼는데’ 골몰한다. “일본 시나리오 작가협회가 낸 『연감대표 시나리오집』들이나 『일본 시나리오작가 전집』 또는 일본 영화잡지인 『시나리오』 『영화평론』 『영화예술』 『키네마순보』 등에 실린” 시나리오를 영화화하는가 하면, “일본의 모모한 영화사 제작부와 교섭하여 현재 촬영 중인 영화의 대본(영화지 상에 발표되기 전의 것)을 구입”하거나 일본 제작사 창고에 묵혀있던 시나리오를 “한 뭉텅이씩 들고 들어”온 후 시나리오 작가

54) 한국영화계에서 ‘왜색영화’ 문제는 이화진, 「할리우드에서 온 ‘왜색영화’ - (8월 15야(夜)의 찻집)과 탈식민 냉전 한국의 영화 검열」, 『상허학보』 59, 상허학회, 2020 참조.

55) 자유아시아 진영의 내셔널시네마 경향이 펼쳐진 아시아영화계에서도 일본영화는 아시아 영화의 기술력 향상 문제를 관장하는 위치에 자리했다. “회원국 간 영화산업의 공동 증진, 영화의 기술 및 예술성 향상, 영화를 통한 문화교류 촉진 및 참가국 간의 친선도 모 등을 주요 목표”로 삼은 아시아영화계에서 촬영상, 녹음상 등의 기술상은 주로 일본에게 수여 되었을 뿐 아니라, 1962년 제9회 아시아영화제 기간 동안 ‘아시아영화기술 연구회’ 발족 문제를 협의하거나 일본영화기술자협회 길러 기술 강연회를 개최하는 등 기술적 우위를 점했다. 공영민, 「아시아영화제를 통해 본 한국영화: 1950~60년대 해외진출을 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009, 6, 42면.

56) <8월 15야(夜)의 찻집(The Teahouse of the August Moon)>(1956)과 <벽안의 나비 부인(My Geisha)>(1962)이 대표적. 1960년대 ‘왜색영화’의 수입 및 검열에 대해서는 이화진, 앞의 글, 443-444면의 <표1>을 참조.

57) “일본현지 ‘로케’로 이루어진 방화의 첫 케이스”이며, 일본을 배경으로 한 간첩영화 <검은 장갑>(김성민 감독, 1963)이 대표적 예시. <검은 장갑>, 애정을 곁들인 방첩극 1, 『경향신문』, 1963.5.15., 8면.

들에게 बे끼도록 한 것이다.⁵⁸⁾

여기서 정중화의 제안을 눈여겨볼 필요가 있다. 그는 1960년대 한국영화계에 만연했던 시나리오 표절 문제를 “시나리오 단계부터 일정한 번안 작업이 개입하고, 감독의 시청각적 연출 과정에서 다른 차원의 번안과 새로운 창작이 뒤섞이며 한국화된 결과물”⁵⁹⁾을 만들어낸 ‘영화적 표절과 번안의 양식(Mode of Cinematic Plagiarism and Adaptation)’으로 보아야 한다고 주장한다. 한국영화계는 일본 영화감독의 기술과 예술성을 참고하여 보다 근대적인 영화를 제작함으로써 일본문화를 향유하고자 한 대중과 외화를 선호한 관객의 구미를 맞추는 한편 세계로의 진출을 염두에 두었고, 이에 일본 시나리오를 참조하되 제작 풍토와 검열, 대중의 감수성을 고려하여 지역적 ‘번안’을 시도했다. 따라서 ‘번안의 과정을 좇는 일은 비단 한국영화가 일본영화를 어떻게 ‘표절’하였는지를 논하는 것이 아닌, 원작과의 비교를 통해 지역의 영화 제작 요건 및 정치·사회·문화적 (무)의식을 살펴보는 작업이라 할 수 있다.

3.2. 반공주의와 가부장제, 충돌하는 범죄영화

： 구로사와 아키라의 〈천국과 지옥〉과 김묵의 〈급행열차를 타라〉 내러티브 비교

영화 〈급행열차〉는 구로사와 아키라의 영화 〈천국과 지옥〉을 표절한 ‘해적판’으로 알려져 있다.⁶⁰⁾ 〈천국과 지옥〉은 구로사와의 필모그래피 중 예외적인 작품이다. 주로 오리지널 시나리오를 집필하거나, 도스토옙스키의 소설이나 막심 고리키의 희곡 등 서구의 고전 문학을 영화화한 구로사와 아키라가 ‘전형적인 엔터테인먼트 소설’⁶¹⁾이라고 말해도 좋을 에드

58) 「한국속의 일본을 고발한다: 해적판」, 『신동아』, 1964.11, 86-95면.

59) 정중화, 앞의 책, 28면.

60) 「유괴 다른 오락물」, 『조선일보』, 1963.7.28., 5면.

맥베인의 경찰소설을 원작으로 하여 연출한 작품이기 때문이다.

에드 맥베인의 『킹의 몸값』은 뉴욕을 모델로 한 가공의 도시 아이슬라에 위치한 ‘87분서’ 형사들의 서사를 담은 하드보일드 경찰소설 ‘87분서 시리즈’의 초기작 중 한 작품이다. 이 시리즈는 주로 도회에서 벌어지는 사건 사고를 맞이한 형사들의 수사 일지를 다루는데, 『킹의 몸값』은 형사가 아닌 범죄자에 중심을 둔 드문 텍스트다.⁶²⁾ 자본가 킹이 회사에서 입지가 흔들리는 찰나 아들이 유괴되었다는 전화를 받으며 시작하는 『킹의 몸값』은 킹의 아들이 아닌 킹의 운전수 아들을 오인 납치한 범인들의 행각과 범인으로부터 유괴된 아이를 구해내는 킹을 ‘현대의 히어로’로 묘사한 소설이다. 맥베인의 ‘87분서 시리즈’가 미국의 사회상을 잘 반영한다고 평가된다는 점을 상기하면, 자기 아이가 아니지만 그의 몸값을 범인에게 지불할 것인지 망설이다 끝내 범인과 사투를 벌이고 아이를 구해내는 킹의 모습은 자본주의 사회 속 실업가의 역할을 보여준다고도 할 수 있겠다.

구로사와 아키라는 『킹의 몸값』이 에드 맥베인의 작품 가운데 수작은 아니하면서도, 오인에서 비롯된 유괴사건이라는 모티프를 차용하여 대중성과 일본 사회에 만연한 유괴 범죄에 대해 다루고자 했다고 영화의 제작 의도를 전한 바 있다.⁶³⁾ 구로사와의 영화 <천국과 지옥>은 유괴리는 범죄행위의 조건 이외에 돈과 생명 사이에서 갈등하는 자본가(주인공)의 성격, 범인을 쫓기 위해 분투하는 형사들의 수사 방식, 범죄자의 범행 이

61) 岡俊雄, 「『天国と地獄』・黒沢明の世界」, 『キネマ旬報』, 1963.3., p. 54.

62) 줄리언 시먼스는 에드 맥베인의 초기작에 대해 “수사와 법의학적 검사의 연관을 상당히 자세하게 발전시키고, 중요한 단서들을 본문에서 재생하듯 보여주곤 했다. 나중에 맥베인은 여러 형사들의 성격 묘사로 방향을 틀었다. 각자에게 독특한 성격을 주고, 특정한 책에서 주역으로 활약하게끔 했다”고 설명한다. 줄리언 시먼스, 김명남 옮김, 『블러디 머더: 추리 소설에서 범죄 소설로의 역사』, 을유문화사, 2012, 303면.

63) 사토 타다오는 “원작으로부터는 누구를 유괴하더라도 협박이 성립된다는 아이디어를 얻은 정도로 스토리는 거의 창작되었다. (중략) 일본의 형법에서 유괴는 형이 너무 가볍기 때문에 이에 경종을 울리겠다는 것도 구로사와 아키라가 이 제제를 영화한 이유의 하나였다.”고 말한다. 佐藤忠男, 『天国と地獄』, 『黒沢明作品改題』, 岩波書店, 2002, p. 248. (이시준, 앞의 글, 118면에서 재인용.)

유 등에서 맥베인의 소설과 차이를 보인다. 예컨대 주인공의 성격은 ‘괴물과 같은 실업가(소설)에서 이상적인 비전을 지닌 건실한 실업가(영화)로,⁶⁴⁾ 형사들은 돈과 생명 사이에서 갈등하는 주인공을 거리두고 바라보는 위치에서 주인공의 고민을 깊이 공감하고 이윽고 그를 동정하는 가까운 거리의 조력자로 변화한다. 그중에서도 가장 큰 차이는 범인에 관한 것이다. 소설 속 범인이 오로지 금전을 위해 아이를 납치한다면, <천국과 지옥>의 범인은 계급적으로 자신보다 우월한 위치에 선 주인공보다, 미후네 토시로 분)에 대한 증오심으로 범행을 저지른다. 이는 전후 일본에서 사회적인 화두였던 양극화 문제를 다루기 위해 삽입된 전제로 보인다. 다만, <천국과 지옥>의 경우 전과자였던 소설 속 범인과 달리 인턴 의사라는 점 그리고 자신의 완전 범죄를 위해 공범을 모두 살해하는 잔혹한 인물이라는 점 등으로 인해 비판의 대상이 되기도 했다. 영화평론가 츠무라 히데오는 현대사회에서 대학 교육을 받은 범인의 모습은 “오히려 단순한 이상성격자”처럼 보인다고, 그보다 더 ‘지옥에 사는 이들이 있을 수 있다’는 점을 떠올린다면 설득력이 떨어진다고 지적한다.⁶⁵⁾ 그럼에도 <천국과 지옥>은 유괴 사건에 관한 추론이 꼼꼼하고,⁶⁶⁾ 열차를 이용한 액션신이 완성도 높아 “서스펜스 드라마로서는 최고”⁶⁷⁾라고 평가되었다.

김목의 <급행열차>는 1963년 7월 개봉과 동시에 <천국과 지옥>을 포절한 작품이기에 고평할 수는 없지만, 그럼에도 “지금까지 우리나라에서 만들어진 추리영화 가운데서 제일 재미있고 말쑥해 오락성이 충분한 작품으로 논해진다.”⁶⁸⁾ 그러나 <급행열차>는 <천국과 지옥>에 비해 크게

64) 岡俊雄, 앞의 글, p. 54.

65) 津村秀夫, 「わたしの黒沢明論」, 『キネマ旬報』, 1963.4., p. 69.

66) 구로사와 아키라는 <천국과 지옥>에서 “추리소설이나 추리영화가 대체로 소홀히 하는 세부의 작은 사항의 설명이나 증명을 철저하게 그리자고 생각”해 과학적 수사 기법과 추론 과정을 세밀히 묘사하려 애썼다고 회술한다. 黒沢明, 「わが映画人生の記」, 『キネマ旬報』 1963.4., p. 63.

67) 佐藤忠男, 『黒沢明の世界』, 三一書房, 1969, p. 246.

68) 「정확한 「쇼트」와 「티치」 『급행열차에 타라』, 『경향신문』, 1963.7.29., 8면.

흥행하지 않았을 뿐 아니라, 오락의 성격이 강하다는 이유로 진지한 영화 평의 대상이 되지 않았다. 액션영화 전문 감독으로 잘 알려진 김복 감독의 특기인 빠른 템포와 깔끔한 편집, 서스펜스가 도드라진 액션신이 '외화'에 견주어도 손색없다는 식의 단평이나 일본 영화를 원작으로 삼아 문제적이라는 단순 지적에 그친 것이다. 이는 <급행열차>가 청춘영화를 비롯한 여타의 일본 시나리오 표절 작품과 유사한 방식으로 제작되었다는 점과 무관치 않다. 김복과 평단은 1963년 3월 영화의 개봉과 동시에 공개된 『키네마순보(キネマ旬報)』의 <천국과 지옥>의 시나리오를 참고하여 영화를 제작하고 평가한 것으로 추정되는데, 이는 상기한 것처럼 1960년대 초반 유입된 일본 소설 혹은 시나리오를 원작으로 삼은 한국 영화 제작 경향과 맥을 같이하는 것이다. 한국의 영화 제작자는 일본의 시나리오를 통해 서사나 인물의 구성 등을 베끼는 과정에서 한국의 영화 제작 여건 및 대중의 정서를 고려한 일종의 '변안'을 행한다.⁶⁹⁾ <급행열차>도 예외는 아니다. 다만, 이 '변안의 과정은 영화의 시청각적 요소(미장센, 영화 음악 등)의 비교를 통해 파악할 수 있는 것인데 아쉽게도 <급행열차>의 필름이 소실되어 필름과 필름 간 직접 비교는 한계가 있다. 따라서 여기서는 <천국과 지옥>의 필름 및 시나리오와 <급행열차>의 녹음대본을 내러티브 중심으로 비교하되 때에 따라 시나리오에 기록된 촬영 구도와 음향, 대사 등을 참고하여 <급행열차>의 변안이 갖는 의의를 파악하고자 한다.

김복은 구로사와 아키라의 많은 작품 중 어린이 유괴사건을 다룬 <천국과 지옥>을 택함으로써 일본만큼이나 유괴사건이 빈번하게 발생한 한국 사회를 조명하고자 했던 것으로 보인다. 김복에게 있어 중요한 것은 '무엇을 쓰고자 하는가'이며 '사건'으로부터 출발해 사건이 내포한 정치·사회적인 함의까지를 전달하는 것이었기에 시의성 있는 구로사와의 시나리

69) 정중화, 앞의 책, 28-30면.

오가 ‘베끼기’ 적절하다고 판단했을 것으로 생각된다.⁷⁰⁾ 그가 구로사와의 작품을 표절했다고 시인한 바는 없다. 다만 <천국과 지옥>과 김묵의 영화 시나리오를 비교했을 때 시퀀스의 구성, 인물, 대사 등에서 다수의 유사점이 확인되는 만큼 “원작(에드 맥베인의 소설·인용자)보다 일본 시나리오를 더 많이 옮겨놓았다는 사실⁷¹⁾은 부인하기 어려워 보인다.

김묵의 <급행열차>와 구로사와 아키라의 <천국과 지옥>의 구성 및 특징을 비교하면 다음과 같다.⁷²⁾

	구로사와 아키라 <천국과 지옥>	김묵 <급행열차에 타라>
배경	일본의 대도시 요코하마	서울 성북동
서사 진행 공간	언덕 위의 주인공 저택, 요코하마의 밀바닥	윤석호의 성북동 저택, 서울의 뒷골목
화자	내셔널 슈즈 회사의 임원 곤도, 형사들	서울 고려피혁의 전무 윤석호, 형사들, 그 외 인물들
범인	인턴 의사 다케우치 긴지로(주범), 금전적인 이유(마약)로 범죄에 가담한 공범 2인	윤석호의 친우 김기복(주범), 금전을 이유로 가담한 공범 1인
주범의	‘지옥’에 사는 자신과 달리 언덕 높은 곳(천국)에서 사는 곤도의 삶에	윤석호를 위기에 빠뜨린 후 고려피혁의 사장 자리에 오르기 위함

70) 김묵은 시나리오를 쓸 때 “사건이 내포하고 있는 성질이 만인 앞에 공개하기에 족할 만한 이유가 필요”하다고 설명한다. 만일 마약을 소재로 삼는다면 그것을 소도구화 해서 안 되고, 마약이 국제간의 정치 문제를 유발한다는 관점까지 나아갈 수 있어야 한다는 것이다. 김묵, 「액션영화는 어떻게 쓰이는가」, 『영화연예』, 1964.10., 18면.

71) 「정확한 「쇼트」와 「터치」 『급행열차에 타라』, 『경향신문』, 1963.7.29., 8면.

72) <급행열차>의 줄거리는 다음과 같다. 재벌인 윤석호가 전 재산을 걸고 자신이 몸담은 회사의 권력을 쥐고자 한 시점에 한 통의 전화가 걸려온다. 윤석호의 아들이 유괴했다는 범인의 목소리. 그러나 막상 유괴된 아이는 윤석호의 아들이 아닌 윤석호네 운전수의 아들이었다. 윤석호는 돈과 생명 사이에서 한참을 고뇌하다 자기 재산의 전부를 걸고 아이를 되찾는다. 이후 윤석호가 유괴범에게 넘긴 지폐의 번호를 대조해 범인을 체포하기에 이른다. 범인은 윤석호의 자리를 빼앗으려 한 친우 김기복으로 밝혀진다. 영화 <급행열차>의 내용은 녹음대본 『급행열차에 타라』(감독 김묵, 한양영화공사)를 참조.

범행 이유	대한 증오		
차별	주범은 사형 선고, 공범은 주범에 의해 살해		확인 불가 (녹음대본에는 “신문 insert”로 처리)
특징 및 차이	수사 방식	과학적인 수사 과정 유괴에 사용된 약품, 범인의 족적, 범인이 사용한 차량의 페인트, 범인이 건공중전화의 위치 등을 형사마다 역할을 나누어 체계적으로 추적 아이가 그린 그림을 토대로 범인의 이동경로를 파악	미행과 심문이 강조된 수사 범인의 족적, 범인의 모습을 담은 영상, 범인에게 걸려 온 전화 녹음 파일 등을 분석하고, 범인이 버린 담배꽂이에 남은 타액 채취 등 다각도의 과학적 수사기법을 동원 그러나 범인을 체포하는데 결정타가 된 것은 디방에서 사용된 지폐의 유통과정
	서사의 구성	전반부는 아이의 유괴와 그로 인해 윤리적인 갈등을 거듭하는 주인공 후반부는 아이가 생환한 후 경찰이 범인을 추적하는 수사의 과정	주인공의 윤리적 고민은 소략 아들이 유괴된 운전수의 사연을 신파조로 소개 긴박감 있는 범인 추적 과정(미행과 함정수사)
	제재	일본의 격차사회와 사회체제와 연관된 윤리의 문제	강력한 권력을 지닌 남성이 약한 남성을 구제한다는 젠더화된 영웅 서사
	연출 방식	연극적 기법의 사용 ‘팬포커스(pan focus)’, ‘롱테이크’를 활용한 ‘집단적인 군중상’	‘액션’의 성격이 추리, 실내극 측면보다 강화된 경향 클로즈업을 자주 사용해 인물의 표정을 통한 서스펜스 건인
실 제 사 건 과 의	요시노부(吉展) 유괴·살인 사건 ⁷³⁾ - 1963년 3월 발생 영화 <천국과 지옥>의 모방 범죄	조두형군(5세) 유괴·살인 사건 ⁷⁴⁾ - 1962년 9월 발생 전국적인 ‘두형군 찾기 운동’ ⁷⁵⁾	

관계	영화 <천국과 지옥>에 대한 상영금지 요구	영화 <급행열차>가 해당 운동에 도움이 될 것이라는 기사 ⁷⁶⁾
	일본의 유괴 범죄에 관한 법 개정의 요구로 확장	희규군 유괴살인 사건 ⁷⁷⁾ - 1963년 10월 발생 영화 <급행열차> 모방 범죄 ⁷⁸⁾ 유괴 범죄에 관한 법 개정으로까지 나아가지 못함

<표1> 구로사와 아키라 <천국과 지옥>과 김복 <급행열차>의 비교

김복의 <급행열차>는 영화 <천국과 지옥>의 내러티브와 구성을 대부분 옮겨왔지만, 위의 표에서 알 수 있듯 몇 가지 특징적인 차이를 보인다. 그중에서도 대표적으로 두 가지를 언급해볼 수 있겠다. 하나는 생명에 관한 윤리적 관념에 관한 것이다. 구로사와는 스스로 ‘지옥에서 살고 있다고 생각한 범인이 언덕 위의 큰 집에 사는 주인공을 보며 박탈감과 분노를 느껴 범행을 저지른다는 전제를 통해 일본 내 양극화 문제를 다루고자 했다. 이때 주인공은 자신이 고용한 운전수의 아이를 구하기 위해 어렵게 올라간 지위를 내려놓길 택하면서 치부(致富)나 권력보다 중요한 것은 생명(혹은 양심)이라는 윤리적인 결정을 내린다. 특히 영화의 전반부 내내 고민을 거듭하다 자신의 전 재산을 내놓기로 결심한 주인공에 대한 대중의 환호와 형사들의 동정은 곤도를 긍정적인 인물로 묘사하는데 주요하게 기능한다.

흥미로운 점은 모든 생명은 계급에 상관없이 소중하다는 주인공의 선

73) 양아람, 앞의 글, 226면.

74) 「미국 속의 7개월, 단서도 못 잡은 조두형군의 행방」, 『동아일보』, 1963.4.17., 7면.

75) 「학생-우체부를 동원」, 『경향신문』, 1963.5.28., 7면.

76) 「유괴 다룬 오락물」, 『조선일보』, 1963.7.28., 5면.

77) 「집인미야 교살시로 발견」, 『경향신문』, 1963.10.15., 7면.

78) 「한때는 푸른 꿈도 있었다, 희규군 살해범 이복술의 수기 (완)」, 『경향신문』, 1964.2.6., 7면.

택과 배치되는 범인의 모습이다. 범인은 생명을 계급화한다. 범인이 마약 중독에 걸린 공범을 살해할 약을 구하기 위해 마약굴로 향하는 장면을 보면 범인은 마약중독자 사이를 배회하며 당황스러워하거나, 그들을 먼 발치에서 뚫어져라 구경하는 등 도회의 가장 밑바닥에 자리한 이들과 자신을 구별 짓는 모습을 보인다. 그는 이윽고 마약굴에서 구한 마약으로 공범을 확실히 살해하기 위해 마약중독자 한 명을 실험 삼아 살해하기에 이른다. 자신보다 더 낮은 위치에 있는 자들의 생명을 거침없이 빼앗는 범인의 잔혹함은 계급적인 구별에서 출발한다.

다케우치: “그런데 곤도씨, 제가 사형이 되어 기쁘시죠?”

곤도: “…….”

다케우치: “기쁘지 않습니까?”

곤도: “어째서 그런 말을 하나, 자네. 왜 자네와 나를 증오하는 양극단으로 생각하나.”

다케우치: “왜인지는 모르겠네요. 저는 자기분석 같은 취미는 없으니까요……그저……저의 아파트 방은 겨울에는 추워서 잘 수 없고, 여름엔 더워서 잘 수 없어요……그 3첩(疊) 방에서 올려다보면, 당신의 집은 천국처럼 보였어요……매일매일 올려다보는 사이에 조금씩 당신이 미워졌어요. 마지막에는 그 증오가 시는 보람같이 되어 버렸지요.”⁷⁹⁾

체포된 범인은 철창을 사이에 두고 주인공과 대화를 나누던 중 자신의 사형이 기쁘지 않은가 질문한다. 자기보다 계급이 높은 주인공이라면 자신의 죽음을 기꺼이 받아들일 것이라는 예측에서다. 범인의 질문에 주인공을 당혹감을 감추지 못한다. 영화의 끝에 등장한 두 사람의 대화는 생명이란 평등하지 않으며, 그 불평등은 그저 부와 권력으로만 나뉘는 것이

79) 黒沢明, 『天国と地獄』, 『全集黒沢明』 5, 岩波書店, 1988, p. 217.

아닌 사회적 지위와 교육 수준, 삶의 환경 등의 조건에서 세세하게 구분될 수 있는 것이 아니냐는 화두를 던지며 윤리적인 해피엔딩을 유보한다.

반면 <급행열차>는 사회와 계급, 자본과 생명에 관한 질문을 던지지 않는다. 그보다 중요한 것은 범인의 정체를 밝히는 일이다. <천국과 지옥>이 전체 143분 중 55분 즉, 약 38% 정도의 분량을 돈과 생명 사이에서 고민하는 주인공의 모습을 조명하는데 할애한다면, <급행열차>의 주인공은 전체 92신(Scene) 중 17신(약 18%) 만에 운전수의 아이를 위해 전 재산을 내놓기로 택한다. 이때 생명은 당연히 지켜야 할 것으로 묘사되며, 범인은 입체적인 인물이기보다 절대 악으로 그려진다.

<급행열차>의 범인은 주인공(회사의 간부)의 지위를 박탈시키고자 하는 주인공의 친우다. 타인이 아닌 지인 즉, '우리' 중 하나가 범인이라는 상상력은 적과 아(我)가 구분되지 않는 데서 오는 불안에 기반한 상상력이라는 점에서 반공영화의 문법과 닮아있다. 1961년 5.16을 지나며 국시로 채택된 반공주의는 근대화 및 개발 논리와 결합하며 현실 논리로서 기능했다. 반공주의는 일차적으로는 공산주의에 반대한다는 단순한 함의를 갖지만, 분단된 상황에서 남한을 하나의 정치체제로 구성할 수 있게 하는 주요한 요소이며, 동시에 분단체제를 지역 주민의 심성구조에 각인하는 국가의 통치 이데올로기로 기능하는 것이다.⁸⁰⁾ 이때 문제는 반공주의가 그저 “냉전체제를 구성하는 이념이나 사상으로 한정되는 것이 아니라 국민과 비국민의 경계를 구획하는 상황과 결부되어 자기증명의 문제들로 기능”⁸¹⁾해왔다는 점이다. 반공주의는 ‘적’과 ‘우리를 끊임없이 구분하고 경계 짓게 하며, 배제와 포섭을 통해 ‘우리를 구축하는 원리로 작동한다. 공동체 내부의 적을 색출해 우리와 분리한다는 ‘경계 감각’⁸²⁾은 간첩물이

80) 이하나, 「반공주의 감성 기획, 반공영화의 딜레마-1950~60년대 반공영화 논쟁을 중심으로」, 『동방학지』 159, 연세대학교 국학연구원, 2012, 55면.

81) 유승진, 「반공의 감각과 불온의 정치학-박정희 체제 하의 '반공영화'를 읽는 방법론에 대한 고찰」, 『대중서사연구』 21(2), 대중서사학회, 2015, 452면.

82) 위의 글, 455면.

나 반공영화뿐만이 아니라 한국 범죄영화 전반에서 반복 재현돼왔다는 점에서 중요하다.

특히 김목에게 있어 반공주의와 경계 짓기를 통해 구획되는 ‘우리’ 즉, 민족의 문제는 지속적인 화두였던 것으로 보인다.⁸³⁾ 북한 포로수용소에서 탈출기를 다룬 <나는 고발한다>(1959), 한국전쟁을 배경으로 한 <전쟁과 사랑>(1962), 휴전 직전 북한 포로수용소에서 탈출한 후 유격대원으로 활동한 육군 대위의 행적을 그린 <싸우는 사자들>(1962), 베트남 전쟁에 참전한 군인의 활약상을 담은 <맹호작전>(1966) 등 한국전쟁과 베트남 전쟁 혹은 식민지기를 무대로 한 액션영화 속에서 김목은 적과 우리의 구별을 서사의 핵심적인 요소로 활용한다. 그중에서도 <급행열차> 직전에 개봉한 <싸우는 사자들>은 유격대원 사이에 숨은 스파이를 색출하여 우리의 경계를 분명히 함으로써 북한군에게 승리를 거두는 내러티브를 통해 민족의 적이 영토 외부뿐 아니라 내부에도 자리할 수 있다는 반공주의의 상상력을 보여준다.

“적이란 언제나 항상 내외부에 같이 있고, 이 적을 규정하는 행위야말로 매번 공동체를 ‘하나의 정치공동체로서 확인하는 행위’⁸⁴⁾라고 할 때, <급행열차> 속 범인이 주인공의 가장 가까운 지인이라는 사실을 추적·체포하는 과정은 ‘우리’ 사이에 숨은 ‘적’을 찾아냄으로써 안전한 공동체를 구축하는 행위에 다름 아니라는 점에서 <싸우는 사자들>과 닮아있다. 김목은 <급행열차>에서 범인의 색출 과정을 서스펜스를 이끄는 핵심 장치로 활용한다. 예컨대 분량 면에서 보자면 전체 92신 중 과학수사 즉, 범인

83) 영화사가 김종원에 따르면 김목은 서북청년단과 서북청년단 산하에서 운영되기 시작한 『제주신문』에서 편집국장으로서 활동했던 인물이기도 한데, 김목의 사적 경험과 작품의 관계에 관한 논의는 추후 과제로 남긴다. 김종원, 「특이 이력 지닌 영화감독 김목 서북청년단에서 언론, 연극 거쳐 스크린으로」, 한국영화데이터베이스(KMDB), 2019.5.20.

84) 이영재, 「1960년대 한국전쟁 영화의 세 국면, 국민·반복강박·공중의 관점-〈5인의 해병〉〈돌아오지 않는 해병〉〈빨간 마후라〉를 중심으로」, 『상허학보』 62, 상허학회, 2021, 218면.

의 몽타주, 몸값으로 전달한 지폐의 일련번호 기록, 범인이 촬영된 영상 분석, 범인의 타액 및 족적의 분석 등을 그린 신이 2신에 불과한 것에 비해 미행과 잠복 그리고 탐문하는 형사를 묘사하는 데는 35신(약 38%)을 할애한다. 얼굴을 숨긴 범인을 추적하기 위해 범인과 관계된 인물들을 일일이 미행하며 결백을 확인하는 과정을 부각할수록 개별 인간에 대한 철학적 질문 혹은 사회 체제에 대한 관념적인 질문은 소거된다. 그 자리에서 관객은 누가 사회에서 축출해야 할 ‘작인지 찾아 나설 뿐이다.

이 ‘작은 김목의 주특기인 ‘컷탕’을 통해 더욱 분명한 ‘악이 된다. 김목은 화면 내의 모든 인물에게 초점이 갈 수 있는 팬포커스와 롱테이크를 사용하여 연극적인 분위기를 자아낸 구로사와와 달리 클로즈업을 적극적으로 활용하고 리듬감 있는 편집을 통해 오락성을 한층 강화했다.



<사진> 영화 <천국과 지옥> 중 S#985)

85) 黒沢明, 『天国と地獄』, 『全集黒沢明』5, 岩波書店, 1988, p. 169.

C#	Size	CAST	Dialogue
1	C.S		시계 12시 INSERT
2	C.S		전화기 INSERT
3	B.T		초조해 있는 권계장
4	B.T		기운 없이 앉아있는 윤석호
5	B.T		초조해 있는 경희
6	B.T		우는 듯 초조해하는 한씨
7	M.B		전화를 기다리는 초조한 4인
8	B.T	윤석호	「그렇게 방송으로 신문으로 떠들썩 했는데 다시 전화가 걸려 올까요?」
9	B.T	권계장	「범인이 침 전화 했을 때 돈을 요구했다고 그러셨죠? 아직도 돈에 대한 희망을 버리지 않았다고 보고…… 따라서 전화 혹은 편지 등으로 소식이 있으리라 봅니다」
10		한씨	「저……어린애는 아직 살아 있을까요?」 (전화링 소리에 놀래 본다)
11	C.S 양각		놀래보는 윤석호
12	C.S		놀래 돌아보는 권계장
13	C.S		놀래보는 경희
14	C.S		놀래보는 한씨
15	C.S		놀래보는 윤석호
16	C.S		놀래보는 권계장
17	C.S		놀래보는 경희
18	C.S		놀래보는 한씨
19	C.S		전화대를 보고 있는 4인 뛰어들어오는 형사들
20	C.S		놀래보는 김이나 형사들
21	C.S		전화기 INSERT
22	M.B	권	「범인한테서 온 건지도 모릅니다. 되도록 시간을 좀 끌어주십시오! 도청이 길면 길수록 좋으니까요 나형사!」
			(하략)

예컨대 범인에게 전화가 걸려 오는 장면을 보면, 인물의 이동과 얼굴을 함께 포착하여 인물 간 관계와 입체적인 캐릭터를 조명하고자 한 구로사와 <사진> 참고)와 달리 김목은 클로즈업과 편집을 활용해 긴박감을 표현하고자 했다는 점을 알 수 있다(<표2> 참고). 특히 김목의 경우 자신의 주특기인 ‘컷팅’을 적극적으로 활용하여 내러티브의 리듬감을 조절하고 흡입력을 높이고자 한 것으로 보인다. 이는 수입 영화 시장에서 높은 인기를 구가했던 할리우드발 활극물과 갱스터 영화의 관객을 의식한 것이었으며, “그게 그거”의 한결같은 ‘멜로드라마’에 식상한 관객들의 입맛에 새로운 자극을 주려는 의도⁸⁶⁾에서 택해진 방법이기도 했다.

만일 김목이 <급행열차>를 오락성을 강조해 세계표준시에 가까운 범죄영화로 제작하고자 했다면, 해당 영화에 삽입된 이질적인 장면은 의문을 던진다. <급행열차>에는 객관적인 추리와 수사, 윤리와 자본 사이에서의 내적 갈등을 강조한 에드 맥베인, 구로사와 아키라의 작품에는 없는 신파성⁸⁷⁾이 도드라지기 때문이다. <표3>은 그중 한 장면을 정리한 것이다.

C#	Size	CAST	Dialogue
1	F.S	방송국 전경	INSERT
2	B.T F.S	아나	(한씨와 아나운서 마이크 앞에 앉는다) 「공지사항을 알려드리겠습니다 전국에 계신 청취자 여러분」
3	B.T	아나	「요즘 빈번히 일어나고 있는 어린이 유괴사건이 서울 시내에서

86) 「영화에 탐정 추리 붐」, 『동아일보』, 1962.8.24., 5면.

87) 이때 신파성은 20세기 이후 한국의 “여러 종류의 대중예술에서 나타나는 독특한 예술적 관습 혹은 미적 특징”을 의미하며, “어느 사회에서 존재하는 일반적인 서민적 비극 일반”과 달리 “마음 속 욕구·욕망을 포기하지 못하면서도, 현실적 세계의 주도적 질서의 전횡성에 압도되어 저항하지 못하고 스스로 굴복·순응하고, 따라서 그 패배와 고통은 자신의 무력한 굴복의 탓이 되어 자학과 자기연민이 뒤범벅된 정서가 발생하고, 이를 과잉된 눈물과 탄식을 걸으며 드러내는 방식으로 표현”하는 특징을 갖는다. 이영미, 「신파성, 반복과 차이: 1950년대 약극·영화·방송극」, 권보드레 외, 『아프레길 사상계를 읽다』, 동국대학교 출판부, 2009, 292-293면.

	T.CP B.T		또다시 일어 났습니다. 즉 성북구 성북동 390번지에 사는 한명수 씨의 장남 당년 10세 되는 길수군이 지난 5월 5일 유괴된 채 약 20일간 아무런 소식 없이 오늘에 이르고 있습니다」
4	M.B T.CP B.T	아나	「그럼 길수군에 부친되는 한명수씨가 유괴범 및 전국 청취자에게 드리는 육성을 직접 들으시겠습니까」
		한씨	「전국에 계시는 여러분 제가 길수 아버지올시다. 여러분 우리 길수를 찾아 주십시오. 그애가 집을 나간지 벌써 20일이나 됩니다. 저는 그동안 뜬눈으로 새워가며 길수가 돌아오기를 하루 하루 천추와 같이 기다렸습니다. 길수는 저의 외아들이 올시다. 길수가 나이 두살 되던 해 가을 어미를 잃고 홀애비 된 저 혼자 의 손으로 키워온 자식이올시다. 제가 남의 집 운전수 노릇을 하며 넉넉치 못하고 고된 살림살이에서나마 희망과 기쁨과 꿈 속에서 50 평생을 살아온것도 오직 우리 길수가 있기 때문이었습니다. 우리 길수의 성장을 위해서 저는 후처도 얻지않고 제 정성으로 키워온 것입니다. 그러던 길수가 지난 5일 행방을 감춘지 20일이 되도록 이렇단 소식이 없으니 제 심정은 그야말로 바늘밭을 디디며 사는 고통과 같습니다」
5		안테나	INSERT
6	B.T	한씨	「우리 길수를 데려가신 선생님 저는 지금 하느님께 기도 드리는 마음으로 길수를 돌려보내 주십시오 하고 기도를 드립니다. 길수를 데려가신 선생님! 제발 부탁드립니다! 제 아들 길수를 돌려 보내 주십시오. 제게 무슨 죄가 있다면 무슨 짓을 해서라도 그 죄값을 받겠습니다. 선생님! 제발 그애의 얼굴을 보게 해주십시오. 그것이 안된다면 목소리 만이라도 듣게 해주십시오. 이 늙은 애비의 소원이올시다. 선생님!」

<표3> 영화 <급행열차>의 시나리오 중 S#13 (강조는 인용자)

<천국과 지옥>과 달리 <급행열차>의 주인공은 운전수의 아이가 납치되었다는 사실을 알고서도 곧바로 경찰에게 신고하지 않는다. 그렇게 20일이 흐르자 운전수는 답답한 마음에 친구의 도움을 얻어 방송국으로 향한다. 자신의 아이가 실종됐다는 사실을 밝히고 도움을 호소하기 위해서다. 유괴된 아이의 아버지는 라디오 방송에 나와 “후처도 언지 않고 정성으로 키워온”⁸⁸⁾ 아들을 돌려달라고 눈물로 애원하고, 자신의 고용인(회사의 간부)에게 간곡히 호소한다. 운전수가 홀로 아이를 키워왔다는 전제는 구로사와의 영화와 같지만, <천국과 지옥> 속 운전수가 자신의 심경 표현을 극도로 억제하고 있는 것에 비해 <급행열차>의 운전수는 수차례에 걸쳐 감정을 토해낸다.

이 홀아비의 눈물은 강한 남성 캐릭터의 부재와 남성의 좌절을 특징으로 하는 1960년대 멜로드라마의 한 갈래인 ‘남성 최루물’을 연상케 한다는 점에서 특기할 만하다.⁸⁹⁾ 1950년대 후반만 하더라도 멜로드라마의 주인공은 대부분이 여성으로 재현됐다. 그러나 4.19와 5.16을 거치며 남성을 어떻게 국가의 중심으로 다시 돌려놓을 것인가가 문제제되었을 때, 즉 “아버지라는 기호가 함의하고 있었던 민족의 역사적 상흔을 어떻게 제거하고 그리하여 제국주의 침탈로 인해 거세당한 아버지를 어떤 방식으로 역사에 등장시켜서 새로운 근대국가의 민족정체성을 수립할 것인가”⁹⁰⁾가 중요한 과제로 제시되었을 때 멜로드라마는 아버지를 중심으로 한 가족 멜로드라마로 전환된다. 1960년대 초반 범죄영화가 왕성히 제작될 무렵 큰 인기를 구가했던 ‘홈드라마’는 나약한 아버지와 그를 보듬는 강인한 젊은 아들을 중축으로 하여 남성의 위계 질서(아버지-아들-사위)를 바로 세움으로써 민족국가를 재건하기 위해서는 가부장 중심의 가족 결합이 핵심적

88) 『급행열차에 타라』(녹음대본), 한홍영화사, (판권지 없음).

89) Kathleen Mchugh, *South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar*, Wayne State University Press, 2000, pp. 17-42.

90) 주유신 외, 『한국영화와 근대성』, 소도, 2001, 53면.

이라는 메시지를 던진다.⁹¹⁾

<급행열차>에서 가장 이질적인 운전수의 눈물은 그 자리에서 해석되어야 한다. 나약한 가장이 어찌할 바를 모르고 있을 때 등장한 주인공은 마치 홈드라마의 젊은 아들처럼 민족국가를 통합할 가부장의 역할을 해 내며 가족을 아우르는 존재로 거듭난다. 사회적 지위와 관계를 모두 잃을 위기에 처해있음에도 불구하고 눈물 흘리는 피고용자의 가족을 구원하고, 자신의 곁에 숨어있던 ‘작’을 색출해 처벌하는 남성이야말로 새로운 아버지의 자리에 놓일 수 있기 때문이다.

흥미로운 점은 <급행열차>의 두 아버지 즉, 나약한 아버지(운전수)와 구원자로서의 가부장(주인공)의 분할된 남성상이 한국 범죄영화의 흐름 위에서 점차 하나의 남성상으로 결합한다는 데 있다. 범죄자가 가족을 해 할까 고뇌하는 형사(<아스팔트>(김기영, 1964)), 자신이 세운 법으로 인해 파멸로 향하는 갱단 두목(<검은 머리>(이만희, 1964)), 남성성의 부족을 빌미로 폭력을 일삼는 남편(<불나비>(조해원, 1965)) 등 결핍을 동반한 남성들은 공동체 내부의 적을 제거하며 강력한 가부장으로 나아간다. “인정사정 없이 쥐 패는”⁹²⁾ 것으로서 지역 내 갈등을 해결한 김두한 시리즈⁹³⁾의 김두한과 용팔이 시리즈⁹⁴⁾의 전라도 광주 출신 깡패 용팔이가 대표적이다. 다만 1970년대 큰 인기를 구가한 이들은 민족을 수호했다는 점에서

91) 영화 <박서방>(강대진, 1960), <로맨스 빠빠>(신상욱, 1960), <마부>(강대진, 1961) 등에서 근대화된 사회에 적응하지 못하며 어려움을 겪지만, 아들의 도움으로 다시 가족의 중심에 자리하게 되는 배우 김승호의 서민적인 아버지상이 대표적인 사례다.

92) 김갑의, 『2008년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <주제사> 신필름 1』, 신필름 채록연구팀, 한국영상자료원, 494면. (이영재, 「유신과 깡패, 1970년대 액션영화와 범법의 서사」, 『한국극예술연구』 51, 한국극예술학회, 2016, 228면에서 재인용.)

93) <실록 김두한>(김효천, 1974), <협객 김두한>(김효천, 1975), <김두한(속, 제3부)>(고영남, 1975), <김두한(속, 제4부)>(고영남, 1975), <김두한과 서대문1번지>(이희수, 1981), <김두한형 시라소니형>(김효천, 1981) 등.

94) <남대문출신 용팔이>(설태호, 1970), <역전출신 용팔이>(설태호, 1970), <운전수 용팔이>(설태호, 1971), <위기일발 용팔이>(설태호, 1971), <신입사원 용팔이>(설태호, 1971), <방범대원 용팔이>(박노식, 1976), <돌아온 용팔이>(박노식, 1983), <엘에이(LA) 용팔이>(설태호, 1986).

강한 남성일 수 있었지만, 폭력이라는 범법 행위를 동반했다는 점에서 아버지의 자리에 놓일 수는 없었다. 법을 수호하면서도 민족(가족)을 아우르는 가부장은 TV 드라마 <수사반장> 시리즈의 ‘국민 아버지’ 최불암에 이르러 하나의 신체 위로 통합된다. 요컨대 한국 범죄영화는 윤리적인 가치를 수호하고자 분투하는 남성을 재현함으로써 국가주의·민족주의와 같은 지배 이데올로기와 결합하는 국면을 가시화해왔으며, <급행열차>는 재건의 노정에 있던 남성성의 분열을 드러내고 있다고 할 수 있겠다.⁹⁵⁾

4. 나가며 : 범죄영화의 역사화는 가능한가

이영일은 장르에 대해 다음과 같이 논한 바 있다. 장르란, “그 시대 관객 사회의 보편적 레벨, 즉 지적·정서적 레벨, 삶에 대한 태도 등을 가늠케”하며 “미학적, 산업적인 영화 수준을 가늠할 수 있는 기준을 제시”⁹⁶⁾하는 것으로 관객의 지지를 토대로 형성된다는 점에서 사회적인 것이다. 그에 따르면 하나의 장르가 특정 지역에 안착해 대중과 공명하는 과정을 좇는 일은 당대 문화 지형을 새로이 보는 관점을 열어젖히는 일일 수 있다. 이에 본 연구는 김목의 영화 <급행열차>가 번안된 맥락을 당대 한국영화계 및 한국의 정치적·사회적 상황과 겹쳐보고자 했다. 그때에야 비로소 한국 범죄영화의 지역적 특수성을 엿볼 수 있으리라 판단했기 때문이다.

한국 범죄영화는 1950년대 후반 쏟아져 들어온 외화의 수용과 추리 및 미스터리물로 칭해진 타 매체의 서사와 관계하는 한편 검열이라는 실질적인 제약과 교섭하며 제작되었다. 갱스터 영화의 형태를 갖춘 <공포의 밤>(손일포, 1952)을 시작으로, 밀수범 이야기를 다룬 <최후의 유희>(정

95) 1960년대 멜로드라마 속 남성성과 신파성의 결합 문제는 이호걸, 「신파양식 연구: 남성신파 영화를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2007. 참조.

96) 이영일, 『(이영일의) 한국영화사 강의록』, 소도, 2002, 21면.

창화, 1953), 갱스터 영화의 외피를 썼으나 반공영화 문법을 담은 <운명의 손>(한형모, 1954, “심리적 스릴러”⁹⁷⁾의 색채가 덧칠된 반공영화 <죽업의 상자>(이기영, 1955), 멜로드라마와 범죄서사를 결합한 <잃어버린 청춘>(유현목, 1957) 등에 이르기까지 다양한 작품이 고전 할리우드의 갱스터 영화가 보여준 도상에 한국 대중사회가 지닌 핵심적인 정치적 무의식인 냉전체제의 구도를 절충하며 창작된 것이다.

이 일련의 영화들은 1960년대 초반 4.19 혁명이라는 자유의 바람을 타고 범죄의 행위를 서스펜스의 핵심으로 삼는 범죄영화, 구체적으로는 ‘스릴러 액션 영화 계열로 나아간다. 영화 <급행열차>는 이 시기에 발표된 이만희, 강범구, 김기영 등 신진 감독들의 작품과 함께 ‘범죄 스릴러 영화’로 소개되었다.⁹⁸⁾ 신파나 멜로드라마가 아닌 현대극을, 외화와 같이 템포가 빠른 영화를, 일본문화의 흔적을 살필 수 있는 영화를 요구한 새로운 관객들이 이 시기 범죄영화의 주된 관객이 되었다. 근대적인 형식의 영화를 제작하여 한국을 넘어 세계영화계로 진출할 수 있는 ‘한국영화’를 바랐던 영화인들은 세계표준시에 걸맞는 리듬과 테크닉을 지닌 범죄영화를 하나의 대안으로 염두에 두기도 했다.

또한 <급행열차>의 번안 사례가 보여주듯 한국 범죄영화의 내러티브에는 서구 혹은 일본의 그것과 다른 이질적인 면면이 담겨있다. 새로이 출현한 근대적 개인과 범죄의 관계를 속도감 있게 재현한 범죄영화의 외피 아래 국민국가로 발돋움하던 한국 사회의 현실 논리 즉, 5.16 이후 국시가 된 반공주의와 사회 재건의 지배 이데올로기로 기능한 가부장제가 배태되어 있는 것이다. 이 지역적 특이성은 왜 한국 범죄영화가 자본주의의 배면을 고찰하여 근대화가 견인한 사회적 문제를 심문에 부치기보다 ‘액션’ 즉, 폭력을 주된 요소로 차용하여 왔는지 알려준다. 한국 범죄영화는 냉전체제의 구도 속에서 미국발 자본주의와 자유민주주의 정치체제에

97) 이영일, 앞의 책, 2004, 248면.

98) 위의 책, 365면.

관한 질문을 던질 수 없을 때 국민국가 재건이라는 당국의 화두를 공유하며 제작되었다. 이때 남성은 지역 내외부의 적을 발견하고 처벌함으로써 공동체의 안위를 확보하는 민족의 주체로 호명되며, 이들은 1960년대 중후반의 전쟁이나 스파이, 만주나 해양을 소재로 삼은 '액션영화'에서 반복 재현된다.

이러한 한국 범죄영화의 형성 및 발전 과정을 살펴볼 때, 한국의 범죄영화를 지역적 특수성을 반영한 '번안된 박래품'으로서 재고할 필요가 제기된다. 한국 범죄영화의 제작·유통·수용에 관계하는 매체와 산업, 젠더와 이념의 문제를 총체적으로 바라볼 때 한국영화사와 한국 장르영화 그리고 더 나아가 한국의 문화 지형을 새로이 보는 관점이 열릴 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 『조선일보』, 『경향신문』, 『동아일보』, 『한국일보』 외
『국제영화』, 『영화세계』, 『신태양』, 『민중공론』 외
<天国と地獄>(黒沢明, 1963)
黒沢明, 「天国と地獄」, 『全集黒沢明』 5, 岩波書店, 1988.
김목, 『급행열차에 타라』(녹음대본), 한홍영화사. (판권지 없음)

2. 단행본

- 권보드래·천정환, 『1960년을 묻다: 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의 상상, 2012.
김경일, 『한국의 근대와 근대성』, 백산서당, 2003.
김미현 편, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
박진영, 『탐정의 탄생: 한국 근대 추리소설의 기원과 역사』, 소명출판, 2018.
영화진흥공사, 『한국영화 자료편람』, 영화진흥공사, 1977.
이영일, 『(이영일의) 한국영화사 강의록』, 소도, 2002.
_____, 『한국영화전사(개정증보판)』, 소도, 2004.
정중화, 『표절과 변안의 영화사: 1960년대 한국영화계와 일본영화』, 엘피, 2024.
주유신 외, 『한국영화와 근대성』, 소도, 2001.
에르네스트 만델, 이동연 옮김, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 도서출판 이후, 2001.
줄리언 시먼스, 김명남 옮김, 『블러디 머더: 추리 소설에서 범죄 소설로의 역사』, 을유문화사, 2012.
佐藤忠男, 『黒沢明の世界』, 三一書房, 1969.
Nicole Rafter, *Shots in the mirror: crime films and society*, New York: Oxford University Press, 2006.
Thomas Leitch, *Crime Films: Genres in American Cinema*, Cambridge University Press, 2002.

3. 논문 및 기타

- 공영민, 「아시아영화계를 통해 본 한국영화: 1950-60년대 해외진출을 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009.
- 김수남, 「액션 활극, 스릴러 풍의 영화감독 김목 액션영화의 영화작가적 태도 논의」, 『한국콘텐츠학회논문지』 14(3), 한국콘텐츠학회, 2014.
- 문선영, 「1950-60년대 라디오 연속극의 매체 전이 경향」, 『대중서사연구』 29, 대중서사학회, 2013.
- 안혜연, 「1970-80년대 한국 추리소설 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2022.
- 양아람, 「1990년 경찰소설 작가 에드 맥베인(Ed McBain)의 방일과 일본의 에드 맥베인 수용: 미국 사회의 범죄, 차별, 혐오」, 『서강인문논총』 65, 서강대학교 인문과학연구소, 2022.
- 오영숙, 「1950년대, 한국영화의 장르형식과 문화담론 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2005.
- _____, 「1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식」, 『영화연구』 33, 한국영화학회, 2007.
- 유승진, 「‘반공’의 감각과 불온의 정치학-박정희 체제 하의 ‘반공영화’를 읽는 방법론에 대한 고찰」, 『대중서사연구』 21(2), 대중서사학회, 2015.
- 이길성, 「1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상」, 『영화연구』 45, 한국영화학회, 2010.
- 이선숙, 「열정과 불안 : 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 박사학위논문, 2012.
- _____, 「‘할리우드와 그 너머’-1960년대 한국 범죄 스릴러 영화에 나타난 장르의 혼종성과 초국성」, 『대중서사연구』 22(1), 대중서사학회, 2016.
- 이시준, 「구로사와 아키라의 《천국과 지옥天國と地獄》의 연출과 개작에 관한 고찰」, 『일본문화학보』 76, 한국일본문화학회, 2018.
- 이영미, 「1950년대 방송극」, 『대중서사연구』 17, 대중서사학회, 2007.
- _____, 「신과성, 반복과 차이: 1950년대 악극·영화·방송극」, 권보드래 외, 『아프레겔 사상계를 읽다』, 동국대학교 출판부, 2009.
- 이영재, 「유신과 깡패, 1970년대 액션영화와 범법의 서사」, 『한국극예술연구』 51, 한국극예술학회, 2016.
- _____, 「1960년대 한국전쟁 영화의 세 국면, 국민·반복강박·공중의 관점-〈5인의 해병〉〈돌아오지 않는 해병〉〈빨간 마후라〉를 중심으로」, 『상허학

보』 62, 상허학회, 2021.

- 이용희, 「한국 현대 독서문화의 형성: 1950-60년대 외국 서적의 수용과 ‘베스트셀러’ 라는 장치, 성균관대학교 박사학위논문, 2018.
- 이하나, 「반공주의 감성 기획, 반공영화의 딜레마-1950-60년대 반공영화 논쟁을 중심으로, 『동방학지』 159, 연세대학교 국학연구원, 2012.
- 이호걸, 「신과양식 연구: 남성신과 영화를 중심으로, 중앙대학교 박사학위논문, 2007.
- 이화진, 「할리우드에서 온 ‘왜색영화’ -〈8월 15야(夜)의 찻집〉과 탈식민 냉전 한국의 영화 검열, 『상허학보』 59, 상허학회, 2020.
- 조규빈, 「한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19 느와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석, 홍익대학교 석사학위논문, 2014.
- 조준형, 「1960년대 초 정변기 한국영화 연구, 중앙대학교 박사학위논문, 2011.
- 최애순, 「1960년대 서스펜스 스릴러의 유입과 신진 추리소설가의 등장-허문녕, 천불란, 천세옥의 단행본을 중심으로, 『현대소설연구』 89, 한국현대소설학회, 2023.
- 홍정완, 「전후 재건과 지식인층의 ‘도의(道義)’ 담론, 『역사문제연구』 19, 역사문제연구소, 2008.

岡俊雄, 「『天国と地獄』・黒沢明の世界, 『キネマ旬報』, 1963.3.

黒沢明, 「わが映画人生の記, 『キネマ旬報』 1963.4.

津村秀夫, 「わたしの黒沢明論, 『キネマ旬報』, 1963.4.

Abstract

Adapted Imports: A Study on the Local Specificity of
Early 1960s Korean Crime Films
—Focusing on the Film *Geuphaeng-yeolcha-reul tara*(Get on the
Express Train, 1963)

Jeong Yein

Tracing the process by which a particular genre takes root in a specific region and resonates with the public can open new perspectives on the cultural landscape of the time. In this regard, this study examines the local specificity of Korean crime films produced between the late 1950s and early 1960s by analyzing the contexts in which *Get on the Express Train*(1963), directed by Kim Muk, was produced, distributed, screened, and adapted, in conjunction with the Korean film industry and the political and social circumstances of the period.

Korean crime films of this era assimilated genre conventions such as gangster films, film noir, and thrillers from Hollywood, as well as from French and British crime films, which had been imported in large numbers in the late 1950s. At the same time, these films shared crime narratives popularized through radio dramas and literature while contending with state censorship, which was particularly sensitive to the depiction of crime due to concerns about copycat crime.

Despite legal constraints, crime films were actively produced as they were recognized as a genre that embodied modernity in the formative years of Korea's national cinema. However, the adaptation process of *Get on the Express Train* reveals the regional context that hindered the development of crime films as a modern genre in Korea. This film,

known for plagiarizing Kurosawa Akira's *High and Low*(1963), differs from its Japanese counterpart in its portrayal of an internal enemy and its foregrounding of a weeping male protagonist. These elements are closely linked to the dominant ideologies of the time, namely, the anticommunism that was proclaimed as a national doctrine after the May 16 coup and the patriarchal system that functioned as a key ideology in the reconstruction of the nation-state. This study thus argues for an interpretation of Korean crime films not as mere Western imports but as a genre shaped by local specificities.

Key words: Akira Kurosawa, crime film, Ed McBain, genre film, *Get on the Express Train*, *High and Low*, Kim Muk, *King's Ransom*, locality

접 수 일: 2025년 3월 12일

심사기간: 2025년 3월 16일~2025년 3월 28일

게재결정: 2025년 4월 13일