

# 1960년대 스릴러 영화에 나타난 위장된 정체와 불안의 지각

— <마의 계단>과 <불나비>를 중심으로

박미란\*

## [국문초록]

이 논문은 1960년대 스릴러 영화 <마의 계단>(1964)과 <불나비>(1965)를 대상으로 관객이 범죄의 서사를 인지하고 추리하는 과정에서 사회 내부의 불안정성이 어떻게 발견되는지, 그리고 이러한 불안정성이 어떤 감각으로 관객에게 지각되는지를 밝히는 것을 목표로 한다.

<마의 계단>과 <불나비>에서 범죄는 모두 새로운 가정 형성에 위협이 되는 존재를 살해하는 것과 관련된다. 범죄는 가정의 내부에 숨겨져 있고, 새로운 가정을 만들려는 욕망은 과거의 침입으로 인해 좌절되는데, 이러한 과거의 흔적은 안정된 미래에 대한 기대를 불가능하게 만드는 해결되지 못한 과거의 위협이 사회 내부에 존재하는 것으로 관객에

---

\* 서울대학교 국어국문학과 강사

주제어: 스릴러 영화, <마의 계단>, <불나비>, 위장된 정체, 불안, 사회의 불안정성, 근대화 담론  
thriller film, *The Devil's Stairway*, *The Tiger Moth*, disguised identity, anxiety, instability of society, The discourse on modernization in the 1960s

게 인지된다.

<마의 계단>은 죽음의 위장을 통해 내부의 불안정성에 대한 감각이 객관적인 외부 세계에 대한 불확실성에서 자신의 정신을 의심하게 되는 내적인 불확실성으로 옮겨가는 과정을 보여준다. 죽음의 위장이 형성하는 스릴과 서스펜스는 관객이 가정과 사회 내부의 불안과 정신 내부의 불안이라는 이중적인 불안을 지각하는 것으로 구조화된다.

<불나비>는 자신의 신분을 감추며 위장을 하는 인물들을 통해 관객이 타인의 정체를 알아보기 어려운 불투명성을 인지하도록 하는데, 인물들이 사용하는 비유적인 언어는 자신을 드러내는 동시에 감추는 언어로서 진실의 일면을 숨겨둘 가능성을 내포한다. 또한 정체의 불투명성은 아는 사람에 의해 가해지는 위협이라는 충격을 증폭시키며 해결되지 못한 과거에서 기인한 희생되고 억압된 욕망이 가까이 파괴적인 형태로 잠재하고 있다는 불안의 정서로 지각되도록 한다.

1960년대 스릴러 영화가 하나의 영화적 현상으로서 대두되었다는 것은 스릴과 서스펜스에 대한 경험이 관객의 일상적 삶에 대한 새로운 관점과 감각을 제시해줄 수 있음을 의미한다. <마의 계단>과 <불나비>는 사회의 불안정성을 가정 내부에 숨겨진 불안에 대한 지각을 통해 드러낸다. 이 작품들은 위장된 정체가 만들어내는 스릴과 서스펜스에 관객을 참여시킴으로써 1960년대를 주도했던 가정의 재건과 국가의 재건이라는 안정성에 대한 요구에 균열을 내고 1960년대의 삶에서 개인이 마주해야 하는 불안을 인지하도록 한다. 이 시기 스릴러 영화에서는 매끄럽게 안정된 체계로 수렴될 수 없는 불안의 감각이 관객과의 공모 속에서 형성되고 있었던 것이다.

## 1. 서론

한국영화사에서 1960년대는 1950년대 중후반부터 이루어진 양적 성장과 제도적 정비를 바탕으로 영화 기업화와 산업화를 꾀하며 ‘한국영화의 중흥기’를 마련한 시기로 평가되어 왔다. 전국의 극장수와 영화관람

인구가 비약적으로 증가하는 가운데 1960년대 한국영화는 100편 이상의 제작편수를 유지하면서 다양한 장르들을 모색하고 대중적인 오락으로서 확고한 위치를 차지한다.<sup>1)</sup> 스릴러 영화는 바로 이 시기에 대두되었던 장르 중 하나이다. 1950년대에는 10편도 안 되는 스릴러 계열의 영화들이 제작되었으나, 1960년대에 들어와 스릴러물의 수가 전 시대에 비해 현격하게 증가했으며, 특히 1960년대 중반 즈음에는 폭발적으로 제작되기에 이른다.<sup>2)</sup> 이는 1950년대부터 히치콕의 서스펜스-스릴러와 더불어 미국의 필름노와르, 갱스터, 영국과 프랑스의 필름노와르 등이 수입되면서 영화 장르로서의 스릴러에 대한 관심이 증폭되고 있었을 뿐만 아니라<sup>3)</sup> 1960년대에 일본의 추리소설 열풍이 한국에 전해져 일정한 독자층을 형성하고 일본의 스릴러 영화를 리메이크한 작품이 다수 생산되면서<sup>4)</sup> 스릴러 장르에 대한 관객의 경험과 기대가 형성되고 있었기 때문이다. 스릴러 영화는 이러한 영향 속에서 새로운 서사와 감각에 대한 관객의 수요를 충족시키고 있었던 것이다.

1960년대에 스릴러 영화가 차지했던 영향력에 비해 이에 대한 연구는 아직 활발하게 이루어지지 못하고 있다. 하나의 연구 경향은 개별 감독에 대한 연구에서 스릴러 영화를 일부 다루는 경우<sup>5)</sup>이다. 조영정의 논의

- 
- 1) 변재란(1999), 「1960년대 영화」, 『한국현대예술사대계Ⅲ』(한국예술연구소 편), 시공사, pp. 187-188.
  - 2) 오영숙(2007), 「1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식」, 『영화연구』 33, 한국영화학회, p. 46.
  - 3) 이길성(2010), 「1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상」, 『영화연구』 45, 한국영화학회, p. 278.
  - 4) 이선주(2012), 「열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, p. 71.
  - 5) 조영정(2008), 「이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문; 박인호(2015), 「이만희의 낮과 밤: <귀로>, <검은 머리>를 중심으로」, 『영상문화』 19, 부산영화평론가협회; 권상희(2014), 「김기영과 임상수의 <하녀> (1960/2010)의 영화스타일 비교연구」, 국민대학교 대학원 석사학위논문; 이채원

가 대표적으로, 조영정은 리얼리즘을 바탕으로 하는 기존의 작가 연구 전통 속에서 소홀히 취급되었던 ‘장르영화 감독 이만희’가 갖는 작가적 성격을 해명하고자 이만희의 전쟁 영화와 스릴러 영화에 주목하고 그의 영화미학을 밝혀내고 있다. 이 연구는 스릴러 장르 선택의 중요성을 포착하고 있지만 개별 작가의 영화미학을 밝혀내는 데 주력하고 있어 1960년대 스릴러 영화가 지니는 사회문화적 함의에 대해서는 간과하고 있다. 이에 스릴러라는 장르의 의미에 주목하여 스릴러 영화가 지닌 시대적 맥락과 사회문화적 함의에 초점을 맞춘 연구가 최근 생산되고 있다.

이러한 연구는 크게 두 가지 경향으로 나눌 수 있는데, 하나는 스릴러 영화가 타자성을 형상화하고 이에 대한 불안을 해소하는 역할을 했음에 주목하는 연구이다. 이러한 연구는 범죄스릴러보다는 액션스릴러를 대상으로 하는데, 간첩물, 첩보물 등의 스릴러가 반공주의 등과 결합하는 지점을 살피고 있다. 이호걸<sup>6)</sup>은 1960년대 전반기 액션영화에서 시민의 이름으로 외부의 존재들을 적대시하는 국민적 폭력과, 국민의 이름으로 내부의 다른 존재를 배제하는 시민적 폭력이 드러나는 양상에 주목하여 이 시기 대중들의 심성에 정치적 폭력이 구축되고 있었던 양상을 추적한다. 오영숙<sup>7)</sup>은 첩보액션영화를 대상으로 이 영화들에서 6·25의 트라우마를 치유하고 4·19와 5·16의 경험으로 인한 좌절감과 상실감을 위무받고 싶어하는 관객의 욕망을 읽어내는 동시에 관객들에게 반공주의가 내면화되는 양상을 살피고 있다.

또 하나의 연구 경향은 스릴러, 특히 범죄를 다룬 범죄스릴러 영화가 욕망과 정의의 문제를 통해 당대 사회의 모순을 드러내고 그에 대한 비

(2011), 『스릴러에서 블랙코미디로, 두 <하녀> 비교 연구』, 『문학과 영상』 Vol. 12, No. 2, 문학과영상학회.

6) 이호걸(2013), 『1960년대 전반기 한국영화에서의 폭력과 정치』, 『서강인문논총』 38, 서강대학교 인문과학연구소.

7) 오영숙(2009), 『1960년대 첩보액션영화와 반공주의』, 『대중서사연구』 22, 대중서사학회.

판의 시선을 열어준다는 시각에서 접근한 연구이다. 오영숙<sup>8)</sup>은 1960년대 스릴러 영화가 급격한 근대화 프로젝트의 추진 속에서 나타나는 다양한 문제점들에 대해 반응하고 저항하는 윤리적 시도를 보여준다고 평가한다. 스릴러 영화에서 정신병리적 인물이나 악인의 욕망과 좌절을 통해 표현되는 위반의 자유는 근대화라는 이름 하에 자행되던 폭력성에 대한 고발이라는 사회적 차원으로 확대된다는 것이다. 이선주<sup>9)</sup>는 이 시기의 범죄스릴러 영화가 산업화로 인한 도시적 일상과 감각경험의 변화를 보여준다는 점에 주목하고, 개인화된 범죄에서 조직화된 범죄로 나아가는 과정을 고찰하고 있다. 조규빈<sup>10)</sup> 또한 1960년대 스릴러 영화가 할리우드 필름 느와르의 내러티브 수사법과 시각적 스타일의 영향을 받았음에 주목하여 이를 4.19 느와르라고 명명하고, 전후와 근대화, 4.19 혁명의 실패로 인한 환멸감이 느와르적 스타일로 구현되는 양상을 분석하고 있다.

이상의 연구들은 세부적인 논점의 차이가 있으나 공통적으로 스릴러라는 장르가 1960년대의 사회적 현실 및 담론을 반영하면서 그에 대한 반응으로서 사회적 불안의 징후를 담아낼 수 있다는 점에 주목하고 있다. 이 연구들은 스릴러 영화에서 1960년대적 삶의 표상들을 읽어내고 당대 대중의 감정과 사회적 정서를 포착하고 있다는 점에서 성과를 보인다. 다만 1960년대의 근대화, 도시화의 현실에 대한 정서적 반응으로서 상실과 허무의식 등을 느끼는 인물의 정서를 분석하는 데 주목함으로써 스릴러 영화의 ‘추리적’ 측면과 관객의 인지적 측면은 소략하게 다루고 있다는 한계를 남긴다.

이는 일차적으로 오영숙이 적절하게 지적하고 있듯이, 이 시기 한국의 스릴러 영화는 수수께끼를 풀어가는 지적인 드라마의 형태가 아니라 범

8) 오영숙(2007).

9) 이선주(2012).

10) 조규빈(2014), 『한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19 느와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석』, 홍익대학교 영상대학원 석사학위논문.

죄자와 피해자가 갖는 심리와 정서적 반응<sup>11)</sup>이 주를 이루기 때문이다. 한국의 스릴러 영화는 내러티브의 인과성이 중시되는 서구 스릴러 영화와 달리 무드나 인물의 정서가 강조되는 내면 지향적 경향<sup>12)</sup>이 있다고 지적되면서, 1960년대의 현실을 마주하는 인물들의 정서와 그 영화적 표현을 분석한 연구가 주를 이루어 온 것이다.

스릴러, 특히 범죄 스릴러에서 일상의 불안은 영화적 서스펜스와 스릴의 근저에 놓여 있으며<sup>13)</sup>, 이런 점에서 스릴러 영화들이 담아내고 있는 불안의 표상은 사회적 불안의 징후로 읽힌다. 그런데 이때 중요한 것은 스릴러가 사회에서 벌어지는 범죄를 형상화함으로써 사회의 불안정성을 드러낸다는 것 자체가 아니라, 그러한 불안정성을 관객이 어떻게 인식하게 만드는가라고 할 수 있다. 다시 말해, 스릴러 영화가 보여주는 범죄의 형상화와 인물의 정서적 반응은 ‘스릴’과 ‘서스펜스’를 구축해나가는 스릴러의 장르적 성격<sup>14)</sup> 속에서 주어지는 것임을 간과해서는 안 된다.

서스펜스와 놀라움은 거의 대부분의 영화 스토리텔링에서 중요하지만 범죄 스릴러에서 이러한 반응은 가장 중요하다.<sup>15)</sup> 과거에 무슨 일이 일어났는가에 대한 호기심에 더하여 앞으로 무슨 일이 일어날 것인가 하는 조마조마한 긴박감이 스릴러의 서사적 움직임을 추동<sup>16)</sup>하기 때문이다. 긴장과 불안을 계속 유지시키면서 해결되지 않는 문제를 풀어나가는 과

11) 오영숙(2007), p. 139.

12) 이선주(2012), p. 63.

13) 안영입(2013), 『2000년대 중후반 한국 스릴러 영화 연구: 불안의 감정 구조를 중심으로』, 동국대학교 대학원 석사학위논문, p. 7.

14) 스릴러라는 장르의 조마조마한 감정(thrilling)과 긴박감(suspense)을 중심으로 하는 서사물 일반을 지칭하는 이름이다(박진(2011), 『스릴러 장르의 사회성과 문학적 가능성』, 『국제어문』 51호, 국제어문학회, p. 379).

15) 데이비드 보드웰·크리스틴 톰슨(2011), 『영화예술』, 주진숙 외 옮김, 지필미디어, p. 317.

16) 박진(2011), p. 380.

정에 중점을 두는 스릴러의 전개방식은 영화창작과정에서 감독과 영화 사이만의 상호작용이 아니라 관객 또한 참여를 요구받는 3자간의 지적·심리적 게임을 형성<sup>17)</sup>하게 되는 것이다.

즉 스릴러에서 관객이 경험하는 인물의 심리나 정서적 반응은 관객이 사건을 발견하고 인지하는 과정에서 형성되는 스릴과 서스펜스와 관련 속에서 이해되어야 한다. 한국의 스릴러 영화가 헐리우드 스릴러 영화에 비해 추리와 서스펜스의 측면이 약했다고 하더라도, 1960년대에 추리물이 새로운 서사를 선호하던 한국관객의 기대를 충족시키면서 일정한 경향의 취향을 생성<sup>18)</sup>하며 대중적인 인기를 누렸다고 했을 때, 관객은 스릴러 영화에서 긴장을 일으키는 요소를 발견하고 서스펜스를 경험하는 가운데 영화 속 사건을 이해하고 평가했을 것이기 때문이다. 특히 당대에 ‘추리극’ 또는 ‘미스터리극’이라는 명칭으로 소개된 범죄스릴러의 경우 관객의 장르 기대가 서사와 영상을 통해 느끼게 되는 이러한 긴장감을 향해 있었을 것임을 짐작할 수 있다.

1960년대 스릴러 영화가 하나의 영화적 현상으로서 대두되었다는 것은 이런 스릴과 서스펜스에 대한 경험이 관객의 일상적 삶에 대한 새로운 관점과 감각을 제시해줄 수 있음을 의미한다. 스릴러가 ‘범죄’의 서사를 통해 만들어내는 ‘스릴’과 ‘서스펜스’의 정서가 어떤 식으로 당대의 정서와 접속되는지, 그리고 스릴러 영화가 담아내는 ‘불안’이 어떤 방식으로 관객에게 긴장감을 불러일으키고 있는지를 파악했을 때 스릴러 영화가 지니는 사회적 함의를 온전히 규명할 수 있을 것이다.

이를 위해 본 연구는 관객이 스릴과 서스펜스를 경험해나가는 과정에서 불안을 어떻게 지각하게 되는지에 주목하고자 한다. 보드웰은 기존의 영화기호학이 관객을 수동적인 위치에 두고 논의를 전개해 나갔음을 비

17) 김아중(2010), 『감성욕구와 인지욕구가 감정강도와 만족도에 미치는 영향: 스릴러 영화 관람을 중심으로』, 고려대학교 대학원 석사학위논문, p. 8.

18) 이길성(2010), p. 260.

관하며, 지각자가 파편화되고 불완전한 데이터와 경험으로부터 세계를 어떻게 이해하는지를 연구할 필요가 있다고 주장한다. 예술작품은 지각자의 능동적인 참여에 의해 통합되고 구체화된다는 점에서 영화관람의 지각적이고 인지적인 양상에 주목해야 한다는 것이다.<sup>19)</sup> 벅랜드는 보드웰로 대표되는 영화의 인지의미론이 기호학적, 문화적 차원을 거부하고 생태학적, 자연적 차원을 강조하면서 관객에게 지나치게 많은 자율성을 부여하고 있다고 지적하며 인지의미론과 기호학을 통합한 영화인지기호학의 가능성을 제시한다. 그는 영화인지에서의 몸의 역할에 주목하여 영화에 대한 이해가 우리 스스로의 체험 방식을 바꿀 수 있다고 보면서도<sup>20)</sup> 영화는 기호에 의해 매개되고 유지되는 해석의 체계로서 인간경험을 분절하는 의미작용의 체계라고 주장한다.<sup>21)</sup>

지각은 우리에게 자연스럽게 다가오는 감각과는 구별되는 것으로서, 인지 및 언어와 제휴하여 우리의 경험을 조직할 수 있도록 하는 것이다. 본 연구는 영화적 지각은 감각이 우리에게 전해주는 것과 우리가 그것을 판별하는 방식 사이에서 진동하는 추론적 지각<sup>22)</sup>이며, 영화는 관객의 인지에 기반하면서도 그것을 문화적으로 지각하도록 만드는 의미작용의 체계가 될 수 있다는 점에 주목하여 1960년대 스릴러 영화가 관객에게 인지되고 지각되는 방식에 규명하고자 한다. 특히 스릴러 영화에서 관객이 불안의 지각하는 방식은 관객이 당대의 일상적 삶을 인식하고 구조화하는 방식과 관련된다는 점에서 중요하다. 스릴러 영화가 불안을 형상화하는 도식적인 상상력<sup>23)</sup>은 영화에서 관객이 발견하게 되는 정신적 표상들을

19) 데이비드 보드웰(2007), 『영화의 내레이션』 I, 오영숙·유지희 옮김, 시각과언어, p. 87.

20) 워런 벅랜드(2007), 『영화인지기호학』, 조창연 옮김, 커뮤니케이션북스, p. 65.

21) 김시무(2004), 「인지주의 영화기호학의 가능성과 한계」, 『영화연구』 23, 한국영화학회, p. 76.

22) 더들리 앤드루(1998), 『영화 이론의 개념들』, 김시무 외 옮김, 시각과 언어, p. 64.

23) 도식적 상상력은 인지기론에서 사용하는 개념으로, 이는 정신적 표상(특히 지각,

의미있고 정합적인 통합체로 조직화하는 능력과 관련되기 때문이다.

구체적으로 이 논문은 1960년대 스릴러 영화 중 <마의 계단>(이만희, 1964)과 <불나비>(조해원, 1965)를 대상으로 관객이 범죄의 서사를 인지하고 추리하는 과정에서 사회 내부의 불안정성이 어떻게 발견되는지, 그리고 이러한 불안정성이 어떤 감각으로 관객에게 지각되는지를 밝히고자 한다. 이와 함께 스릴러가 형상화하는 사회의 불안이 관객의 영화적 체험 안에서 어떻게 구조화되는지를 규명하는 것을 목표로 한다.

<마의 계단>와 <불나비>는 개봉 당시 ‘위장’이라는 서사적 장치와 반전이 돋보이는 짜임새 있는 추리극으로 평가받은 작품이다. <마의 계단>은 “방화로서는 여태까지 볼 수 없었던 수준을 보인 이 작품의 짜임새와 분위기<sup>24)</sup>가 눈길을 끌었다는 당대의 언급에서도 보이듯이 본격적 미스터리 시금석 구실을 한 작품으로 평가를 받고 있다. <불나비> 또한 “멜로나 액션 일색인 방화에 염증을 느껴 기획한 미스터리 시리즈<sup>25)</sup>로서 “외화 관객을 놀라게 한 국제 수준급인 본격적 미스터리 영화<sup>26)</sup>”라고 평가되었다. 치밀한 짜임새와 미스터리적 성격에서 높은 평가를 받은 이 두 작품은 위장된 정체가 드러나는 과정과 범죄/범인이 밝혀지는 과정이 맞물리도록 함으로써 스릴을 지속시키고 서스펜스를 구축하고 있어 관객의 추리와 인지의 과정이 더욱 활발하게 작동할 수 있도록 하고 있다.

---

영상, 영상도식 등)을 의미있고 정합적인 통합체로 조직화하는 능력으로 우리의 체험 안에서 구조화된 어떤 것이다(M. 존슨(2000), 『마음 속의 몸: 의미 상상력 이성의 신체적 근거』, 노양진 옮김, 철학과현실사, p. 37).

24) 『본격적 ‘미스터리’의 시금석: 이만희 감독 <마의 계단>』, 『서울신문』, 1964.7.15.; 『치밀한 추리극 <마의 계단>』, 『동아일보』, 1964.7.9. 이 영화는 “심장이 약한 관객 에겐 약취미의 ‘서스펜스’와 ‘스릴’에 불과”(『작위적인 ‘오작’: <마의 계단>』, 『조선일보』, 1964.7.27.)한 작품이라는 평가도 받지만 이런 평가는 이 작품이 ‘스릴’과 ‘서스펜스’가 강조된 작품임을 역설적으로 보여준다.

25) 『짜임새 있는 추리극 <불나비>』, 『동아일보』, 1965.12.8.

26) 『외화 관객을 놀라게 한 국제수준급의 본격적 미스터리-영화』, 『동아일보』, 1965.11.25.

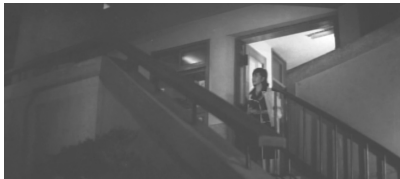
따라서 본 연구는 이 두 작품을 대상으로 사건의 전모를 파악해가는 관객의 인지와 추리의 과정에서 어떻게 내부의 불안정성이 드러나고 불안이 관객에게 어떤 방식으로 지각되는지를 규명하고자 한다. 이 두 작품에 대한 분석을 시작으로 스릴러 영화, 특히 집단 내부에서 벌어진 범죄를 다룬 범죄스릴러 영화가 형상화하는 사회의 불안이 관객의 영화적 체험 안에서 어떻게 구조화되는지를 규명할 수 있기를 기대한다.

## 2. 과거의 흔적과 안정된 가정 형성의 불가능성

<마의 계단>(이만희, 1964)은 한 종합병원을 배경으로 외과 과장 현광호가 벌이는 살인과 그 살인이 드러나는 과정을 그린 작품이다. 현광호는 간호사인 남진숙과 몰래 사귀고 있지만 병원장이 딸인 정자와 결혼을 하여 장차 병원을 맡아줄 것을 제안하자 이에 흔들린다. 남진숙은 현광호에게 임신했음을 알리고, 두 사람이 다투던 중 남진숙이 계단에서 떨어져 다리 부상을 입는다. 현광호는 남진숙을 연못에 빠뜨려 살해한 후 정자와 결혼하지만, 남진숙의 흔적들이 곳곳에 나타나자 공포와 두려움에 휩싸이게 된다. 정자는 현광호의 신경과민을 의심하고, 자신을 의심하는 정자에게 분노한 현광호는 정자와 다투다가 정자를 계단에서 떨어뜨린다. 정자의 다리 수술 도중 수술실에서 남진숙을 보고 놀라 도망치던 현광호는 계단에서 떨어지고, 남진숙은 현광호를 체포하러 병원에도 도착한 형사에게 자신의 정체를 밝히며 자수한다.

<마의 계단>의 전반부는 현광호가 진숙과 정자 사이에서 겪는 갈등이 사건의 중심을 차지하는데, 이때 진숙과 정자가 각기 의미화되는 방식에 주목할 필요가 있다. 영화에서 진숙은 ‘뒤’라는 공간적 위치와 관련되어 형상화된다. 광호와 진숙이 처음 등장하는 장면에서 “언제까지 이래?”라는 진숙의 물음에 현광호는 “뒷문으로 나가요”라고 답하는데, 현광호와의

만남 이후 병원의 뒷문으로 조심스럽게 빠져나가는 진숙의 행동([장면 1]) 외에도 현광호가 자신을 죽일 것임을 의심하며 약을 거부하는 진숙이 병원의 뒷계단으로 도망치는 장면, 현광호가 진숙을 죽이기 위해 진정제에 마취된 진숙을 업고 뒷문의 계단으로 내려와 ‘후원’의 연못에 빠뜨리는 장면 또한 진숙이 ‘뒷면’의 존재로 관객에게 인지되는 요소가 된다.



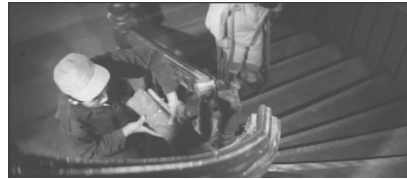
[장면 1]



[장면 2]



[장면 3]



[장면 4]

진숙이 현광호의 ‘뒷면’에 해당하는 존재로서 현광호와의 관계를 숨겨야 하는 반면, 정자는 병원에 찾아와 현광호에게 구애를 할 정도로 현광호와 가정을 꾸리고자 하는 욕망을 적극적으로 표출하며, 정자와 현광호의 데이트 장면 또한 병원 안의 공간에 한정되지 않고 야외로 이동한다. 정자와 현광호의 데이트 장면은 높은 산에서의 조망을 강조하는 방식으로 구성되어 있는데, 이러한 조망과 계단의 이미지를 병치시키고 있다는 점이 특기할 만하다. [장면 2]에서 보이듯 두 인물과 높은 곳에서 멀리 보이는 풍경, 계단의 이미지를 함께 배치해 놓은 미장센은 정자와의 관계를 통해 상류층으로 편입하기를 원하는 현광호의 욕망을 암시하는 방

식이라고 할 수 있다. 그리고 이 쇼트 바로 다음에 이어지는 높은 계단의 위로 화면이 이동하는 앙각 쇼트는 ‘상승’에 대한 현광호의 욕망을 은유적으로 보여준다.

남의 것을 취하려는 태도의 비윤리성을 지적하는 진숙의 비난에도 불구하고 병원을 갖는 것이 소망의 전부라고 피력하는 현광호의 욕망에서 1960년대 개발 내셔널리즘이 추동했던 계층 이동과 성공에 대한 대중의 욕망과 관심을 읽을 수 있다. 1960년대 박정희 정권은 빈곤을 사회적 쟁점으로 만들면서 빈곤의 정치학을 수행<sup>27)</sup>하였는데, 경제적 도약과 근대화를 위한 국민적 노력에 대한 요구는 계층 상승에 대한 욕망을 매개하여 대중의 동의를 얻어내고 있었던 것이다. 계층 상승에 대한 현광호의 욕망은 정자와의 결혼을 통한 새로운 가정 형성이라는 ‘계단’을 통해서 달성될 수 있다. 반면 현광호에게 자신의 아이를 가진 진숙은 그러한 상승을 방해하며 아래로의 ‘추락’을 가능하게 하는 존재로 의미화된다. 입원한 진숙이 사라진 후 현광호는 병원의 뒷문에서 진숙을 발견하는데, 병원 뒷문의 가파른 계단 아래로 떨어지는 진숙의 목발([장면 3])은 그녀 자신의 추락을 암시하면서 ‘계단’의 위로 올라가고자 하는 현광호의 욕망과 대비되며, 가파른 계단의 계단의 이미지는 현광호가 지닌 욕망의 강도와 위험성을 드러내고 있다. 현광호가 자신의 아이를 가졌던 진숙을 죽이는 비윤리성을 보이면서까지 경제적 도약의 기회를 놓치지 않는 것은 이러한 욕망의 위험성과 함께 성장과 개발 담론의 모순과 병폐를 보여주는 하나의 방식이 된다. 또한 영화 초반 병원 계단의 수리 장면([장면 4])은 현광호가 올라가고자 하는 이러한 ‘계단’이 실제로는 견고하지 못한 것임을 암시한다.

현광호와 정자가 이루는 가정은 장래 병원을 소유하게 될 것이라는 기대와 더불어, 구라파로의 신혼여행을 꿈꾸고 약혼식 파티를 하는 장면이

27) 권보드래·천정환(2012), 『1960년을 읽다: 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의 상상, p. 48.

보여주듯이 물질적으로 풍요롭고 부부의 애정에 기반한 안정된 중산층의 행복한 모습을 시각적으로 형상화한다. 1960년대 중후반, 중산층은 실제 출현하기 시작한 현실태이자 개발기 사회구성원의 집단적, 개인적 요구와 욕망이 투사되고 있는 특정한 이념태<sup>28)</sup>였으며, 현대적 행복의 아이콘이자 건전한 생활 문화의 실현태와 안정적 착상지로서 그 가치론적 우위를 점하게 된다.<sup>29)</sup> 현광호가 정자와 함께 이루고자 하는 중산층 가정의 풍요로움은 그가 달성하고자 하는 계층 상승의 실현태이면서 당대의 근대화 담론이 제시했던 개발의 환상을 집약한 이미지라고 할 수 있다.

정자와 현광호가 이룬 행복한 중산층 가정은 진속의 존재를 배제함으로써 달성된다. 1960년대 한국 신흥 중산층은 가정의 바깥을 차단함으로써 가정 내에서 균질한 질서를 유지하고자 했다. 이는 1960년대 초반의 한국사회에 대한 은유이기도 한데, 당시 박정희 정권은 외부세계와의 접촉은 물론, 한국사회 내에서도 이질적인 것들을 배제되거나 무시하고 압축적 성장을 위한 가부장적 질서 유지에 힘을 쏟았다.<sup>30)</sup> 현광호와 정자의 가정이 진속에 대한 살해라는 폭력적 배제를 기반으로 만들어졌다는 사실은 행복한 중산층 가정에 감추어진 강요된 침묵을 우회적으로 드러내고 있다고 할 수 있다.

이때 현광호의 신분상승에 대한 욕망은 병원을 물려받아 소유할 수 있게 된다는 미래의 기대로 유예되어 있는 반면 상실과 추락은 현재화되고 신체화되어 보다 직접적인 감각으로 지각된다는 점에 주목할 필요가 있다. 진속은 계단에서 떨어져 다리를 다친 자신과 현광호가 결혼할 리가 없다고 생각하며 좌절하는데, 이는 현광호와의 결혼의 실패라는 좌절은

28) 김예림(2007), 『1960년대 중후반 개발 내셔널리즘과 중산층 가정 판타지의 문화정치학』, 『현대문학의 연구』 32, 한국문학연구학회, p. 342.

29) 김예림(2007), p. 359.

30) 오창은(2006), 『1960년대 ‘방’을 통해 재현된 도시적 불안』, 『우리문화연구』 20, 우리문화연구회, p. 303.

계단에서의 추락이라는 사건을 통해 다리 부상과 유산으로 신체화된다. 즉 실패라는 관념이 ‘높은 곳에서의 추락’이라는 신체화된 도식(embodied schmea)<sup>31)</sup>의 상상력을 통해 지각되고 있는 것이다. 더하여 현광호가 진숙을 연못에 빠뜨리고 그녀가 나오지 못하게 내리눌러 죽이는 것은 진숙이 경험하는 추락이 인물 및 관객에게 신체적인 훼손으로 지각되도록 함으로써 기대된 미래를 위해 훼손된 과거의 신체성과 물질성을 두드러지게 만든다. 이렇게 훼손된 진숙의 육체는 미래를 위해 해결되지 못하고 억압된 과거의 의미를 함축하면서 그녀의 희생적인 측면을 강조하게 된다. 즉 개발의 환상은 기대로만 표명되지만, 그러한 기대를 충족시키려는 과정에서 억압된 존재가 겪는 고통과 희생은 훼손된 육체를 통해 관객에게 보다 직접적으로 지각되는 것이다. 더하여 진숙은 단독으로 월남하여 남한에 가족이 없는 인물로 제시되는데, 이로 인해 진숙의 죽음에 대해 애도를 하거나 책임을 묻는 사람도 없이 그녀의 죽음은 아무런 반향도 불러일으키지 않는다. 이러한 진숙의 형상화는 개발과 성장을 위한 담론 속에서 희생되고 숨겨진 존재를 의미화한다.

그러나 이렇게 희생되고 억압된 과거는 그 흔적을 통해 지속적으로 현재의 가정에 영향력을 발휘한다. 진숙이 계단에서 추락하면서 아이는 유산되지만, 오히려 이로 인해 진숙이 아이를 가졌다는 사실이 병원 사람들께 폭로되고 아이 아버지에 대한 궁금증을 낳게 된다. 현광호는 이러한 과거를 삭제하기로 결심하고 진숙을 죽이지만, 살인 행위 뒤에도

31) 신체화된 도식은 우리가 움직이는 방향이나 균형, 그리고 중심과 바깥 등을 구분하는 가장 근본적인 경험들을 통해 체득되는 것이다. 예를 들어 우리는 육체적 경험을 토대로 몸은 무엇인가를 담을 수 있는 ‘컨테이너’라고 지각하며, 이것을 기준으로 내부와 외부, 경계를 지각하고 구조화할 수 있다. 이런 신체화된 도식은 어떤 감정을 마음에 ‘담는다’거나, 상대방의 말이 머릿속에 ‘들어오지 않는다’고 표현하도록 하는 근거가 된다. 즉 우리는 우리의 지각적 상호작용들과 신체적 경험들, 인지작용들을 통해 반복적인 구조를 체득하는데, 이것은 우리의 경험 안에서의 하나의 신체화된 도식을 만들어낸다(M. 산드라 페나(2006), 『은유와 영상도식』, 임지룡·김동환 옮김, 한국문화사, pp. 58-62 참조).

현광호의 주변에 진숙을 연상시키는 것이 출몰함으로써 현광호가 만든 새로운 가정은 안정적으로 기능하지 못하게 된다. 진숙의 흔적은 현광호가 자신을 의심하는 진숙을 신경과민으로 몰아갔듯이 현광호 자신이 정자와 병원장으로부터 신경과민으로 의심받게 만들고, 정자와의 가정에 균열이 발생하도록 만든다. 결국 진숙이 계단에서 떨어진 것처럼 현광호 자신도 계단에서 '추락'하게 되며, 그의 범죄가 폭로되면서 그가 달성하고자 한 성공적인 중산층 가정의 불가능성이 전면에서 제시된다. 억압되고 희생된 존재의 신체성과 물질성에 대한 지각은 근대화 담론이 제시하는 풍요로운 미래에 대한 환상의 긍정성에 균열을 내고, 해결되지 못한 과거의 흔적은 안정적이지 않은 내부에 대한 불안의 감각을 주조하고 있는 것이다.

<불나비>(조혜원, 1965)는 변호사 성훈이 만난 의문의 여자 민화진 주변의 남자들이 살해되고, 변호사 성훈이 이를 추적해나가는 과정을 그리고 있다. 성훈이 사건을 수사하는 과정에서 과거 민병태가 민화진을 강간했고, 민화진의 연인이었던 문인수는 이 사실을 알고 깡패가 되었으며, 민병태는 민화진을 성불구인 양태호에게 시집보냈다는 사실이 밝혀진다. 민병태마저 살해된 후, 민화진의 송배자를 자처했던 한창식이 사실 남편 양태호였고, 그가 아내 주변의 남자를 살해했음이 밝혀진다. 수사망이 좁혀오자 양태호는 집에 불을 지르고 민화진과 함께 죽고자 하나 성훈이 민화진을 구하고 양태호는 불 타는 집에서 죽는다.

<불나비>는 살인자에 대한 정보를 숨기고 민화진의 정체에 의혹의 초점을 맞추면서 민화진의 정체와 과거가 서스펜스의 중심을 차지하도록 한다. 그런데 이때 <불나비>는 '정숙한 아내'라는 상에서 어긋나는 민화진이라는 인물을 통해 안정된 가정에 대한 균열을 더욱 직접적으로 드러낸다. 민화진은 성훈에게 자신을 '미세스 양'이라고 소개하지만, 성훈은 그녀가 어떤 남자의 아내인 '2층방 색시'로 불리는 것을 보고, 이후 잡지를 통해 그녀는 민병태의 여동생 '민화진'이며, 양태호와 결혼했음을 알게 된다. 평생 한 얼굴만 보고 사는 것은 끔찍하다는 민화진의 발화와,

전화로만 그 존재가 환기되는 아픈 남편을 두고 떠나 있으면서 여러 가정을 오가는 그녀의 행동은 이 시기 아내의 정절을 강조하는 담론을 직접적으로 위배하는 것처럼 보인다.

민화진의 송배자라고 자신을 소개하는 한창식 또한 남편과 아버지로서의 역할에서 벗어나 민화진만을 따라다닌다고 성훈에게 말함으로써 가정을 부양해야 하는 가부장으로서의 면모에서 이탈해 있음을 보여준다. 즉 이 인물들은 부부의 정절과 아내 및 남편으로서의 역할을 강조하는 가정을 거부하고, 성과 사랑이라는 욕망에 이끌리는 인물로 그려짐으로써 건실한 미래를 그려나가는 안정된 가정 형성을 위해 가부장의 복권과 내조자로서의 주부의 역할을 강조했던 당대의 담론<sup>32)</sup>에서 비껴나가는 인물로 제시되는 것이다.

민화진/민병태의 가정에 은폐된 추악한 과거가 폭로되면서 민화진과 한창식의 이러한 태도가 그들의 과거에서 기인한다는 사실이 밝혀진다. 민병태는 민화진을 강간한 후 전쟁에서 포탄의 파편을 맞아 성불구가 된 양태호에게 막대한 사업자금을 받고 시집을 보냈다는 사실이 밝혀지는 것이다. 민화진이 만들고 싶어했던 가정(민화진/문인수)은 민병태가 민화진을 강간한 과거로 인해 좌절되고, 민화진이 민병태와 함께 있었던 가정을 떠나기 위해 선택한 민화진/양태호의 가정은 전쟁으로 인해 성불구가 된 양태호의 과거로 인해 정상적으로 기능하지 않는다. <마의 계단>과 마찬가지로 폭력적인 과거는 이들에게 신체적인 훼손을 남기고, 이들은 이로 인해 원했던 가정을 이루지 못하게 된다.

32) 1950년대까지도 가난과 전쟁, 정치사회적 혼란 속에서 여성들은 빈 가장의 자리를 대신하여 생산노동에 광범위하게 참여하고 있었지만, 1960년대에 들어서면서 자본주의적 경제성장과 더불어 점차 더 이상 생산노동에 참여하지 않아도 되는 중산층 여성집단이 형성된다. 이 과정에서 여성은 경제활동에서 배제되면서 사적공간이 가정에서의 담당하는 전업주부의 역할이 강조된다(장미경(2007), 『1960~70년대 가정주부(아내)의 형성과 젠더정치』, 『사회과학연구』 Vol. 15 No. 1, 서강대학교 사회과학연구소, p. 147).

이들의 과거는 민화진과 양태호가 현재를 파멸적으로 나아가게 만드는 원인이 됨으로써 관객이 이들을 희생자로 인식하고 평가할 수 있도록 한다. 민화진이 여러 남자를 만나는 행동이 민병태에 대한 복수에서 기인한 것이듯 그녀의 행동은 과거에 긴박되어 있는데, 이 행동은 성훈에게 ‘자기학대’로 평가된다. 전쟁으로 인해 성불구가 된 양태호의 과거 또한 그를 살인과 자살이라는 자기파멸적 행위로 이끈다. 오빠에 대한 복수를 위해 여러 남자들을 만난 민화진의 행위가 성훈에 의해 질책을 당하고 아내를 소유하고자 하는 욕망으로 아내 주변의 남자들을 살해한 양태호의 행위는 그의 죽음으로 처벌을 받지만 민화진과 양태호의 과거는 관객이 미래에 대한 기대를 거부하고 가부장을 중심으로 한 안정된 가정에서 이탈한 이들의 삶의 태도를 비판적으로 바라보기 어렵게 만든다.

민병태의 죽음 이후 화진은 양태호의 곁에 머물며 아내의 역할에 충실할 것을 다짐하지만, 성훈이 민화진이 겪는 불행의 근본적 원인이 양태호의 성불구에 있음을 지적하는 것에서 민화진과 양태호의 ‘남편’과 ‘아내’의 역할 수행은 여전히 성공적으로 이루어지기 어려운 것임이 암시된다. 이는 이 시기 멜로드라마가 국가적 재건의 최소단위로서 가족의 역할과 그 안에서 가부장을 중심으로 가족이 화합해야 한다는 서사를 주로 다루면서<sup>33)</sup> 가정의 재건과 복원을 중점적으로 다루었던 방식과 차이를 보이는 방식이라고 할 수 있다. 즉 전쟁의 트라우마는 인물들이 자기과외적으로 살아갈 수밖에 없는 가장 근본적인 원인으로 제시됨으로써 근

33) 변재란(1999), p. 194.

1960년대 멜로드라마는 건전한 명량한 모랄을 제시하거나 여성의 희생을 바탕으로 하여 가족의 복원을 달성하는 서사를 주로 활용하지만, 한편으로 이 과정에서 계급 갈등과 가부장제의 억압성을 전면에 부각시키기도 한다. 가부장의 위치가 회복되는 선에서 봉합되는 결말은 지배이데올로기로 포섭된 것처럼 보이지만, 멜로드라마의 과장은 주변부적 가치와 계급적 차이를 더욱 드러나게 함으로써 가부장 체제를 심문하는 기능을 하고 있다(조흡(2008), 『1960년대 대중문화의 형성과 시민사회로서의 영화』, 『영상예술연구』 13, 영상예술학회, p. 310).

대화 과정에서 치유가 유예되었던 전쟁의 상흔과 폭력적 경험의 문제성을 암시적으로 드러내고 있는 것이다.

양태호의 정체가 드러나는 영화의 마지막은 이들이 만들고자 한 안정적인 가정이 과거로 인해 불가능할 수밖에 없음을 단적으로 보여준다. 양태호는 자신이 ‘좋은 아들’과 ‘좋은 형제’는 될 수 있었지만 전쟁의 상처로 인해 ‘좋은 남편’만은 될 수 없었다고 절규하고, 민화진 또한 자신은 ‘당신의 죄도 나의 죄도 아닌 잘못으로’ ‘좋은 아내’가 될 수 없었다고 대답한다. 안정된 가정을 이루는 가부장과 아내라는 역할은 이들에게 처음부터 불가능한 것으로 그려지는 것이다. 불타버린 양태호의 집을 바라보며 성훈이 ‘나갈 길을 찾지 못하고 죽어간’ 불나비와 같은 사람이라고 이들을 평가하는 것처럼 과거의 흔적은 이들이 길을 찾지 못하고 자기파괴적으로 살아갈 수밖에 없도록 만드는 위협이 된다. <불나비>의 파국적인 결말은 가정이 해결되지 않은 과거를 성공적으로 재건할 수 있는 장소가 되지 못한다는 좌절의 정서를 관객에게 남긴다. 인물들의 자기파괴적 행위와 안정된 가정 형성의 실패는 억압된 과거를 해결하지 않은 채 이루어지는 성장과 변형은 불가능한 것이며, 이를 감춘 채 진행되는 근대화는 많은 불안의 요소를 내재한 것일 수밖에 없음을 우회적으로 드러내고 있는 것이다.

### 3. 위장된 죽음: 주관적 확실성의 상실과 불안의 틈입

<마의 계단>과 <불나비>에서 현재의 안정된 가정을 불가능하게 만드는 과거의 흔적과 침입은 위장된 정체를 통해 의혹을 증폭시키고 서스펜스를 구축한다. 위장된 정체가 폭로되는 과정은 관객이 과거의 흔적을 발견하는 과정과 맞물리며 긴장감을 불러 일으키고 과거의 힘이 만들어내는 불안을 지각하도록 한다.

<마의 계단>에서 현광호가 진숙을 살해한 후, 현광호의 주변에 나타나는 진숙의 흔적을 통해 서스펜스가 만들어진다. 현광호가 진숙을 죽였다는 확실성과 진숙이 죽지 않았을 수도 있다는 불확실성 사이에서 진숙의 흔적을 어떻게 설명하고 이해할 것인가에 대한 추리가 작동하는 것이다.

진숙을 살해한 후 시체가 떠오르기를 기다리는 현광호의 심리를 영화는 배경음악과 함께 시계 소리와 나레이션을 통해 드러낸다. 높은 음향은 대개 귀에 거슬리고 관객들의 긴장을 자아내며 서스펜스를 유도<sup>34)</sup>하기도 하는데, 현악기의 높고 날카로운 배경음악이 만드는 긴장감 속에서 클로즈업과 함께 시계의 초침소리가 크게 들리는 장면은 현광호의 긴장감을 드러내면서 불안이 내부로 투입하는 심리적 차원에 대한 단서를 제공한다. 인물의 광학적 시점으로부터 찍혀진 쇼트들이나, 극중인물들이 듣는 소리를 함께 듣기도 하는 시각적 혹은 청각적 관점은 인물에 대한 주관성을 제공하는데, 이를 지각적 주관성이라고 한다.<sup>35)</sup> 즉 이 장면에서의 초침 소리는 현광호의 주관적 상태를 관객이 알 수 있게 하는 단초가 되는 것이다.

특히 이 영화에서 현광호의 나레이션이 진숙의 시체가 떠오르지 않는 것을 걱정하는 장면에서 처음 등장한다는 것은 특기할 만하다. 나레이션은 등장인물과 그들의 상황에 대한 정보를 알려주고, 설명되지 않은 사건을 말해주거나 미래에 일어날 사건을 암시하는 기능을 수행<sup>36)</sup>하는데, 살인 후 ‘이제 진숙이의 시체가 떠오르겠지’라는 예상에서 ‘이틀 째, 아직도 떠오르지 않는다’, ‘완전히 죽지 않았다면? 설마, 설마, 설마’로 이어지는 현광호의 나레이션은 진숙의 시체가 떠오르지 않는다는 정보와 함께 그가 느끼는 당혹감과 불안감을 관객에게 전달한다.

즉 현광호의 지각적 주관성을 드러내는 음향과 나레이션은 현광호의

34) 루이스 자네티(2007), 『영화의 이해』, 김진해 옮김, 현암사, p. 220.

35) 데이비드 보드웰·크리스틴 톱슨(2011), pp. 120-121.

36) 김광철·장병원 엮음(2004), 『영화사전』, media 2.0, p. 44.

심리적 정보를 관객이 알 수 있게 함으로써 진숙의 죽음의 불확실성이 현광호에게 미치는 영향력을 관객이 인식할 수 있게 한다. <마의 계단>의 전반부가 현광호와 진숙의 갈등을 다루면서도 지각적 주관성을 거의 보여주지 않고 객관적인 상황을 제시하는 쇼트를 주로 사용하였다면, 살인 행위가 발생한 후를 다루는 후반부는 현광호의 지각적 주관성을 제시함으로써 현광호의 심리에 초점을 맞추고 있다. 또한 이를 위해 영화는 관객과 인물에게 전달되는 정보를 제어하여 객관성과 주관성, 확실성과 불확실성 사이의 인지적 추리 과정을 통해 스텝과 서스펜스를 구축한다. 관객은 현광호와 유사한 수준의 정보를 지니게 되는데, 제한된 정보를 지닌 가운데 현광호의 지각적 주관성이 드러난 장면을 보며 그의 주관성에 동기화되는 것이다.

진숙이 사라진 엿새 후, 연못에서 시체가 떠올라 현광호의 불안이 해소되는 듯하지만 시체의 얼굴이 훼손되어 있어 이 확실성은 다시 유예된다. 간호과장은 시체가 입은 옷을 근거로, 동료 간호사는 자신이 조절해 준 바 있는 목발이 연못 근처에서 발견되었음을 근거로 그 시체가 진숙이라고 주장하지만, 시신의 정체와 사인(死因)은 확실하지 않은 상태로 남게 된다. 이러한 불확실성은 비가 오는 날 목발을 한 여인이 현광호와 정자의 집에 찾아왔었다는 소식과 병원의 엑스레이실에서 만나자는 진숙의 쪽지에서 진숙의 죽음에 대한 의심으로 증폭된다.

진숙의 흔적을 발견하면서 현광호는 병원에서 지속적으로 목발 소리를 듣는데, 이 소리는 현광호와 관객에게 진숙을 연상시키는 장치가 된다. 문제는 이러한 사운드가 ‘객관적’인 소리인지, 현광호의 머릿속에서 들리는 ‘주관적’인 소리인지가 모호하게 남겨진다는 점이다. 앞서의 장면에서 시계의 초침소리가 현광호의 긴장감을 반영하여 크게 들린 것처럼, 이 음향은 현광호의 정신 속에서 들리는 소리일 수도, 그가 객관적인 세계에서 듣는 소리일 수도 있다. <마의 계단>은 이 음향의 근원을 보여주지 않음으로써 모호성을 남겨놓는다.

다음 장면에서 한 환자가 계단에서 목발을 짚고 내려오는 장면이 이어지면서 현광호에게 들린 목발 소리는 이 인물이 낸 것으로 추론된다. 따라서 현광호는 자신이 들은 목발소리가 ‘객관적’인 세계에 속하는 것임을 알고 안도하지만, 관객은 현광호가 들은 목발 소리의 출처가 이 환자의 것인지 확증할 수 없다. 또 이어 [장면 5]에서 보이듯 얼굴에 붕대를 감은 환자가 계단에서 내려오는데 얼굴이 나타나지 않아 정체를 확인할 수 없다는 점에서 진숙의 죽음과 소리의 정체에 대한 관객의 의심은 여전히 유지된다.



[장면 5]



[장면 6]



[장면 7]



[장면 8]

[장면 6], [장면 7], [장면 8]은 진숙을 연상시키는 흔적이 지속적으로 발생하면서 현광호의 불안과 안도가 교차되는 것을 보여주는 장면이다. 목발 소리를 듣고 불안해하다가 환자를 보고 안도했듯이, 엑스레이실에서 현광호는 진숙의 형상을 보고 놀라는데([장면 6]), 다시 살펴보면서 옷이 걸려 있는 것이었음을([장면 7]), 즉 자신이 본 것은 ‘착각’이었음을 알고 안도하며 허탈한 표정을 짓는다. 다시 사무실에서 쿵쿵거리는 소리

를 듣고 복도에 나간 현광호는 진숙이 목발을 짚고 서 있는 모습을 보고 ([장면 8]), “진숙이, 어찌자는 거야? 어떻게 된 거야?”라고 소리친다. 그러나 다시 돌아본 현광호의 앞에는 아무도 없어 현광호의 불안과 혼란스러움은 가중된다.

현광호가 진숙의 흔적에 대해서 놀라며 ‘어떻게 된 것’이냐고 문뜰이 관객에게도 이러한 흔적을 일관성 있게 설명할 수 있는 추론이 중요해진다. 진숙의 흔적은 이 영화에서 미정성(未定性)<sup>37)</sup>의 장소로 기능하며, 관객은 자신의 ‘스키마’를 활용하여 텍스트의 공백을 채워넣어야 한다. 수용자는 물리적, 인식적 요소들에 관해 가지고 있는 기본적인 가정을 허구 세계에 투사하여 인물들의 행위나 사건의 방향 등을 예측할 수 있다.<sup>38)</sup> 관객은 일관성 있는 서사를 구성하기 위해 외재적 규범을 가진 경험을 활용<sup>39)</sup>하는데, 이러한 외재적 규범은 인물과 관객 모두에게 적용된다. 관객은 현광호와 동일한 층위의 정보만을 가지고 있기 때문에 이러한 모호성은 현광호와 관객이 공유하는 것이 된다. 즉 현광호와 관객은 모두 진숙의 흔적이 현광호의 죄책감에서 비롯된 환청이나 환각인 것인지, 죽지 않고 살아있는 진숙이 남긴 것인지, 혹은 원혼이 된 진숙이 출몰하는 것인지를 평가해야 하는 위치에 놓이게 되는 것이다.

따라서 현광호는 연못의 물을 빼고, 진숙의 죽음을 확증했던 간호과장에게 무릎의 상처와 수술 흔적에 대해 물으며 진숙의 죽음에 대한 증거를 찾고자 한다. 현광호는 연못에 시체가 없는 것을 확인하고 진숙의 시

37) 미정성은 텍스트 해석 과정에서 규정되지 않은 채 공백으로 남겨진 부분을 뜻한다. 이저는 독자의 표상이 텍스트에서 공백으로 남겨진 여러 분절들을 접속하여 텍스트의 특정한 체계 자리를 채울 수 있으며, 이때 빈자리는 보충필연성 대신 결합필연성을 나타낸다고 보았다(볼프강 이저(1993), 『독서행위』, 이우선 옮김, 신원문화사, pp. 289-290).

38) Catherine Emmitt, “Reading for pleasure”, (ed.)Jonanna Gavins · Gerard Steen, *Cognitive Poetics in Practice*, Newyork: Routledge, 2003, p. 146.

39) 데이비드 보드웰 · 크리스틴 톰슨(2011), p. 45.

체를 조사한 국립과학연구소에 찾아가 진숙에 대한 파일을 확인하며 연못에서 발견된 시신에 무릎 상처가 있음을 확인한다. “여기 해부 결과를 의심할 이유가 없다”는 현광호의 나레이션은 진숙의 죽음에 대해 확증해주는 듯하지만 현광호가 추적하는 단서가 모두 간접적인 반증이라는 점에서 진숙의 죽음의 단서를 확인했다고 하더라도 그것은 완전한 확실성을 주지 못하고 사실과 비껴나갈 여지를 남긴다.

현광호가 진숙의 죽음을 확인하면서 역설적으로 진숙의 흔적은 환청이나 환각인 것으로 생각하게 되고, 진숙의 흔적에 대한 불안은 그의 정신 속으로 투입하게 된다. 현광호는 집에서 거울에 비친 진숙의 모습을 보고 나가라고 소리를 치는데, 살아있는 진숙이 현의 집 안 거울에 비칠 수는 없을 것이기 때문에 현광호를 비롯하여 관객은 이 장면은 현광호의 주관적인 시점에서 보이는 것이라고 평가하게 된다. 즉 현광호의 주변을 감싸던 진숙의 흔적과 이에 대한 의심은 객관적인 세계에 대한 의심에서 자신의 정신에 대한 의심으로 옮겨가게 되는 것이다. 또한 이러한 의심은 현광호와 관객만이 아니라 다른 인물들에게도 현광호의 정신을 의심 받게 함으로써 현광호의 지위를 위태롭게 만든다.

정자와 병원장은 현광호의 행동을 보고 그의 정신상태를 의심하게 된다. 이들의 의심은 신경외과장이 현광호가 죽은 여자가 현실에서 나타났다는 말을 하면서 환각과 환청 증상에 대해 물어보았다는 정보를 제시하자 증폭된다. 신경외과장이 전달하는 정보는 현광호가 환각과 환청을 염려하고 있다는 것을 관객에게 알려주면서 진숙의 흔적을 둘러싼 불확실성이 현광호에게 객관적인 상황에 대한 의심과 공포에 그치지 않고, 그 불확실성에서 기인한 불안이 의식의 차원까지 깊게 투입하고 있음을 인지할 수 있게 한다. 이러한 현광호의 불안이 가장 극대화되는 순간은 정자를 수술하는 장면이다.



[장면 9]



[장면 10]



[장면 11]



[장면 12]

간호사들은 모두 마스크를 쓰고 수술을 하는 현을 보조하고 있는데 ([장면 9]), 어느 순간 현광호는 마스크를 쓴 간호사 중 한 명을 진숙인 것으로 의심하게 되고 그녀를 자세히 바라본다([장면 10]). 이 간호사가 마스크를 벗자 진숙의 얼굴이 드러나는데, 그 다음에 현광호에게는 모든 간호사의 얼굴이 진숙의 얼굴로 보이고([장면 11]), 심지어 수술대에 놓인 정자의 얼굴마저 진숙의 얼굴로 보인다([장면 12]). 이 장면은 현이 보고 있는 것이 객관적인 사실이 아니라 환각임을 명시적으로 드러내보이며 배경에서 전경으로 돌출<sup>40)</sup>된다. 그가 일상적으로 마주하던 수술실의 풍경은 갑자기 낮선 것으로 변화하고 현광호는 자신이 보는 것을 믿을 수 없어지는 상황에 놓이게 되는 것이다. 현광호가 수술실에서 나간 후 진숙이 마스크를 벗음으로써 ‘실제로’ 진숙이 수술실에 있었음이 밝

40) 배경은 구조화되어 있지 않고 일정한 형태가 없으며 획일적인 반면, 전경은 구조나 일관성과 같은 특징을 지닌다. 우리는 전경을 배경보다 더 현저한 것으로 지각하는데, 전경은 더 잘 식별되고 기억되며, 의미, 감정, 미적 가치와 더 쉽게 연관된다(F. Ungerer · H-J.Schmid (2010), 『인지언어학 개론』, 임지룡 · 김동환 옮김, 태학사, p. 234).

혀지지만, 이는 진숙이 현광호의 바로 앞에 있었음에도 현광호가 그녀를 알아보지 못했음을 의미한다. 진숙이 해결되지 않은 과거로서 현광호의 현재의 가정을 위협하는 존재라고 할 때 그 위협은 현광호의 근처에서 그가 확실하게 인지하지 못하는 방식으로 존재하고 있는 것이다.

이처럼 <마의 계단>은 진숙이 죽음을 위장함으로써 ‘내부에 있는 위협성(과거의 흔적)’에 대한 불안이 객관적인 외부 세계의 불확실성에서 인물이 환각과 환청을 의심하게 되는 내적인 불확실성으로 옮겨가도록 한다. 진숙의 죽음의 불확실성은 현광호가 주관적 확실성을 잃게 되는 원인이 되면서 진숙의 존재에 대한 현광호의 불안과 공포는 그의 내면으로 침입해 들어간다. 이로써 현광호는 스스로를 의심하게 되면서 “저 사람은 내가 죽인 남진숙”라고 자신의 죄를 고백하기에 이른다. <마의 계단>에서 죽음의 위장이 형성하는 스릴과 서스펜스는 불안이 사회와 가정의 내부에만 존재하는 것만이 아니라 스스로를 의심하게 하는 지점까지 침입하는 과정을 보여줌으로써 가정과 사회의 내부의 불안과 심리적 주관적 내부의 불안이라는 이중적인 불안을 지각하는 것으로 구조화되고 있는 것이다.

이러한 이중적인 불안에 대한 관객의 지각은 안전한 내부의 상실이라는 인식과 관련된다. 앞에서 살펴보았듯 이 시기 근대화 담론이 외부의 위협을 배제함으로써 안정된 가정과 국가라는 새로운 질서를 만들어내고자 했다고 할 때, 스릴러 영화가 만들어내는 불안의 정서는 체계가 요구하거나 약속한 안정성을 위반하는 지점이 된다. 특히 계층 이동의 욕망을 내면화한 인물이 스스로의 정신을 의심하면서 경험하는 불안과 좌절은 근대화의 주체로 호명받은 대중들이 국가가 요구하는 근대화의 질서를 성공적으로 수행할 수 없음을 보여준다. 1960년대의 근대화 담론에 대한 대중들의 욕망과 회의적 시선이 공존하는 지점을 객관적인 외부 세계의 위협에 대한 불안과 스스로를 의심하는 불안에 대한 지각 방식을 통해 보여주고 있는 것이다.

#### 4. 위장된 신분: 비유적 언어의 불투명성과 등 뒤의 위협

<마의 계단>에서는 살인 사건이 영화의 중반에 벌어짐으로써 범죄가 발견되는 과정에 대한 관객의 인지와 추리가 중반 이후부터 본격적으로 시작됨에 비해 <불나비>에서는 영화의 시작에서 살인 사건이 제시될 뿐만 아니라 지속적으로 살인 사건이 발생하면서 관객의 추리가 영화의 초반부터 작동하게 된다. 또한 인물들의 정체와 사건의 전모를 파악하고자 하는 탐정<sup>41)</sup>과도 같은 역할을 수행하는 변호사의 존재로 인해 추리의 서사가 더욱 강조된다.

<불나비> 또한 관객과 인물에게 정보를 통제하여 인지도의 수준을 조절하고 스틸과 서스펜스를 구축한다. 관객은 성훈보다 낚시터에서 벌어진 살인사건을 먼저 알게 되지만, 살인자에 대한 정보를 전혀 알지 못한다는 점에서 추후 신문을 통해 낚시터의 살인사건을 알게 되는 성훈과 유사한 수준의 정보를 지니게 된다. 영화가 진행되면서 성훈이 발견해나가는 것이 곧 관객이 알게되는 것이 되면서 이 과정에서 스틸이 발생한다.

성훈이 지닌 의문은 그의 나레이션을 통해 관객에게 전달된다. 벼랑에 떨어질 뻔한 여자를 구한 후 이어지는 “도대체 이 여자의 정체는 무엇일까? 집에 돈깨나 있는 여자인 것 같은데?”라는 성훈의 나레이션은 관객이 여자의 정체에 의문을 갖도록 유도한다. 인물의 내적 독백을 들려주는 내적 내재음향은 인물의 육체적 정신적 주체성을 통해 수용자와의 동일시를 만들어내기 쉽다.<sup>42)</sup> <불나비>에서 사건 및 인물에 관련하여 의문을 던지는 나레이션은 모두 성훈에 의해 이루어지는데, 이는 관객이

41) 미스터리는 사건에 대한 상세한 정보를 관객에게 제공하지 않으며 극중 인물이 많은 정보를 가지고 사건을 해결해나간다. 주인공은 대부분 탐정이나 형사로서 관객에게 사건을 해결하도록 유도하고, ‘용의자’를 찾아 동분서주한다. 관객은 사건의 실체를 영화후반부에 가서야 알아차릴 수 있다(김길훈 외(2013), 『영화의 창: 영화장르』, 한국문화사, p. 146).

42) 수잔 헤이워드(1997), 『영화사전: 이론과 비평』, 이영기 옮김, 한나래, pp. 75-76.

성훈의 의문을 공유하며 성훈의 시선과 자신의 태도를 일치시키는 데 기여한다. 또한 영화의 첫 장면에서 여자가 범인이 아님을 먼저 보여줌으로써 성훈이 여자가 살인사건과 관련이 있지만 범인은 아니라고 생각하며 반증을 수집하고자 하는 태도를 관객이 승인할 수 있게 해 준다.

<불나비>에서 성훈은 두 가지의 의혹을 해소하고자 한다. 하나는 여자의 정체이며, 다른 하나는 살인자의 정체이다. 이때 인물의 시각적 이미지와 발화 사이의 불일치는 인물의 정체를 더욱 모호하게 만든다.



[장면 13]



[장면 14]



[장면 15]



[장면 16]

영화의 처음에 등장했을 때 선글라스를 끼고 원피스를 입은 모습([장면 13])과는 전혀 다른 한복 차림으로 등장하여 자신은 남자를 불행하게 하는 여자이며 평생 한 얼굴만 보고 사는 것은 지겹다고 말하는 여자의 모습([장면 14])은 그녀의 말과 이미지 사이의 불일치를 보여준다. 이러한 괴리는 성훈이 여자에 대해 “알 수 없는 여자다. 도대체 이 여자의 정체는 무엇일까?”라는 의심을 하게 만든다. 더하여 성훈이 호텔에서 ‘미세스 양’을 찾자 호텔 직원은 그녀가 ‘안 여사’라고 정정해주고, 길에

서 장바구니를 든 여자를 뒤쫓아 간 성훈에게 자신은 미세스 양이 아니며 성훈을 모른다고 하는 여자의 행동([장면 15])은 여자의 정체에 대한 의문을 증폭시킨다. 이후 성훈은 잡지를 통해 이 여자가 민화진이라는 것이 알게 된 후 그녀를 다시 만나지만([장면 16]), 이러한 정보가 추가되어도 왜 민화진이 자신의 정체를 위장하는지에 대한 의문은 해소되지 않는다. 민화진뿐만 아니라 그녀 주변에서 성훈이 마주치게 되는 인물인 한창식과 민병태 또한 정체가 모호하게 드러난다.

이러한 정체의 위장 속에서 성훈은 상대방의 정체를 확인하기 위해 ‘누구’냐고 지속적으로 묻는 위치에 놓인다. 그러나 그에 대한 대답은 부정확한 정보이거나 비유적 정보로 돌아온다. 성훈은 민화진, 한창식, 문인수, 민병태 등 인물들을 만나면서 명함을 내미는 행동이나 변호사인 자신을 소개하는 방식을 통해 자신의 신분을 밝히지만, 성훈과 만난 다른 인물들은 자신의 신분과 정체를 명확하게 밝히지 않는다. 또는 민병태가 민화진을 안다는 사실을 부인하거나 문인수를 만났음을 부인하는 것처럼 인물들의 말은 거짓을 포함하고 있기도 하다. 즉 인물들은 자신의 정체를 확실하게 드러내지 않는 불투명한 모습으로 제시되며, 성훈은 이들에게서 제대로 된 이름을 알아내거나, 인물들의 목적을 알아내고자 한다.

이때 ‘누구’인지를 묻는 성훈의 질문에 대한 인물들의 대답이 신분에 대한 정보에 비유적 언어가 결합되어 있는 양상임에 주목할 필요가 있다. 이러한 비유적 언어는 인물들의 정체를 파악하기 어렵게 만든다는 점에서 정체의 불투명성을 강화하는 동시에 인물들의 자기 이해를 보여주고 있기 때문이다.

민화진은 성훈에게 자신은 ‘카르멘’이며, 남자를 불행하게 만드는 여자라고 말하고, 성훈이 자신에게 접근한 한창식에게 “도대체 당신은 누구요?”, “당신 신분부터 밝혀주세요”라는 요구를 하자 한창식은 “그 여자의 숭배잡니다”라고 대답한다. 이처럼 인물들은 자신의 신분과 정체를 명확하게 밝히지 않고 비유적인 표현을 통해 자신을 표현한다. 특히 한

창식은 민화진을 ‘중세기의 여왕’과 ‘아편꽃’에 비유하고 자신은 ‘사랑의 노예’이자 ‘연애병 환자’라고 말하는데, 비록 자신의 이름을 ‘한창식’이라고 소개하지만 한창식의 자기 소개는 이런 비유적 언어 속에 감춰진다. 추후 밝혀지는 이 인물에 대한 정보를 고려하면 한창식이 밝힌 신분에 대한 정보는 사실이 아닌 반면, ‘사랑의 노예’이자 ‘연애병 환자’라는 그의 비유적 언어는 민화진에게 집착하는 그의 진실을 드러내고 있음을 알 수 있다.

비트겐슈타인은 언어의 의미는 머릿속의 이미지로서 숨어 있는 것이 아니라 언어의 사용에서 드러난다<sup>43)</sup>고 설명하는데, <불나비>에서 인물들이 정체를 숨기며 활용하는 비유적 언어는 바로 이러한 측면에서 이해할 수 있다. 이런 비유는 인물들이 사회적인 신분을 통한 자기 증명과 신원 증명에의 요구에서 비껴나 인물들의 심리 상태와 자기 이해를 보여주고 있다는 점에서 그 의미가 획득되기 때문이다. 리코르는 은유는 세계의 객관적 사실이 그것을 해석하는 개인의 주관적 해석과 만나는 언어 속의 한 지점으로, 은유에서 중요한 것은 은유가 청자 혹은 독자에게 제시하는 수수께끼의 해답<sup>44)</sup>이라고 본다. 인물들이 자신의 정체를 감추며 대신 드러내는 은유적 표현은 관객에게 인물에 대한 해석의 여지를 남긴다. 은유는 ‘~이다’ 안에 ‘~가 아니다’를 지니고 있는 것으로, 은유적 진리에 도달하는 것은 그 진술의 축어적 진리에 관한 독자의 판단을 유보하거나 괄호치기 해야 하는 문제<sup>45)</sup>이다. 은유적 언어를 통해서 불투명하게 드러나는 인물은, 성훈과 관객에게 그 신분이 남김없이 파악되지 못하고 미끄러질 여지를 남기고 있는 것이다.

인물의 발화가 인물들의 위장을 강화한다면, 영화는 배경음악을 통해 관객이 인물의 정체를 추론할 수 있게 한다. 배경음악은 이러한 비유적

43) 루트비히 비트겐슈타인(2011), 『철학적 탐구』, 이영철 옮김, 책세상, p. 34.

44) 칼 심스(2009), 『폴 리코르: 해석의 영혼』, 김창환 옮김, 엘피, pp. 142-143.

45) 칼 심스(2009), p. 146.

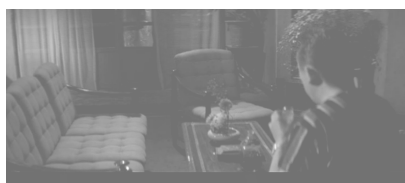
언어와 맞물려 인물들의 가장 근본적인 자기 이해를 관객에게 인지시킨다. 음악의 리듬, 곡, 화성, 기악편성법 등은 관객의 정서적 반응에 강력한 영향을 미칠 뿐 아니라 어떤 곡이나 악구가 특정한 인물, 세팅, 상황, 관념 등과 결합할 수도 있다.<sup>46)</sup> 민화진이 표면적으로 내보이는 팜므파탈적인 ‘카르멘’이라는 위장에 감추어진 것은 그녀의 과거로 인해 상실된 ‘소녀’로서의 정체성이다. 민화진이 자신의 과거사를 성훈에게 고백하는 장면에서 플래시백으로 구현된 민화진의 과거는 ‘소녀의 기도’가 채우고 있다. 이 음악은 그 배경음악적인 사용으로, 그리고 “내 곁에서 소녀의 기도를 불러주던” 화진에 대한 기억을 간직하고자 하는 문인수의 발화를 통해 그녀의 정체성의 가장 심층에 있는 것임을 관객이 인지할 수 있게 한다. ‘불나비 사랑’ 또한 한창식과 성훈이 만나는 장면에서 반복적으로 배경음악으로 사용되고, 한창식이 양태호임이 밝혀진 마지막에 성훈의 말에 의해 불나비는 그 사람이었다고 명시적으로 규정됨으로써 한창식/양태호의 내면적 진실을 드러낸다.

<불나비>에서는 이러한 위장된 정체와 비유적 언어를 통해 정체의 불투명성이 강화되는 동시에 여자의 주변에서 벌어지는 반복적인 살인사건을 통해 위협의 가까움이 강조된다. <마의 계단>이 병원이라는 한정된 공간에서 사건이 벌어지는 것에 비해, <불나비>는 낚시터, 문인수의 집, 민병태의 집, 민병태의 별장 등 다양한 공간에서 살인사건이 벌어진다. 또한 영화의 초반에 민화진과 성훈을 지켜보는 시선과 이들을 따라다니는 의문의 인물은 여자가 이러한 자신을 따라다니는 ‘시선’에서 벗어날 수 없음을 암시한다. 여자를 만나고 난 후, 성훈이 반복적으로 어딘가에서 날아든 칼을 맞는 것처럼 어디에서 기인하는지 알 수 없는 위협은 인물들을 지속적으로 따라다닌다. 성훈이 만난 인물들의 정체성의 불투명성은 이런 위협과 맞물려 가까이 있는 인물들을 믿을 수 없는 인물로 인식

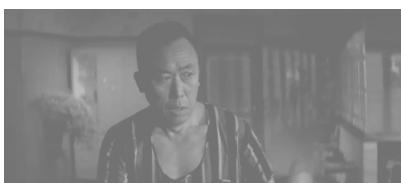
46) 데이비드 보드웰 · 크리스틴 톰슨(2011), p. 339.

하게 한다.

낙시터에서 벌어진 살인사건을 수사하며 수사관들은 피해자가 목덜미를 뒤에서 찔렸음을 강조하면서 범인과 피해자가 안면이 있는 사이라고 추론한다. 두 번째로 살해된 문인수의 경우도 마찬가지로, 수사관들은 “맘 놓고 돌아서는 순간 등 뒤에서 한 칼로 찔렸어”라는 정보를 전달하며 피해자와 살인자가 친밀한 관계에 있음을 강조한다. 예상치 못한 가까운 인물에 의해 순식간에 다가오는 위협을 가장 극명하게 보여주는 것이 민병태가 살해되는 장면이다.



[장면 17]



[장면 18]



[장면 19]



[장면 20]

자신을 문인수의 살해자라고 의심하는 성훈을 돌려보내고 술을 마시던 민병태는 창 밖에서 한 인물을 발견한다([장면 17]). 관객에게는 얼굴이 보이지 않는 이 인물을 자세히 살피던 민병태는 “자네가 웬 일이야? 하여튼 들어오게. 들어와.”라고 말하는데([장면 18]), 이러한 ‘자네’라는 호칭과 예상치 못한 방문에 놀라면서도 기꺼이 그를 자신의 방으로 들여보내는 민병태의 행동([장면 19])은 이 의문의 인물이 민병태에게 위협

을 가할 것이라고 예상되지 않는 인물임을 추론할 수 있게 한다. 민병태는 이 인물과 함께 술을 마시기 위해 등을 돌려 술을 따르고, 그 순간 민병태의 목에는 칼이 꽂힌다([장면 20]). 민병태의 반응을 보여주는 이 장면은 안면이 있는 사이에서 마음을 놓고 돌아서는 순간 등 뒤에서 한 칼로 찔렸다는 형사의 추론을 그대로 재현하는 것으로서 의심하지 못했던 인물에게서 가해지는 위협의 충격을 강조한다.

성훈은 민병태가 민화진 주변에서 벌어진 살인사건의 범인이라고 짐작하고 있었지만 민병태가 살해됨으로써 이러한 추론이 잘못되었음이 드러난다. 탐정 영화에서 추가로 범죄를 삽입하는 마지막 지연 장치는 새로운 인과적 틈새와 가설을 낳는다.<sup>47)</sup> 가장 유력한 용의자였던 민병태가 살해됨으로써 가장 의심스러운 인물은 한창식이 된다. 수사관이 성훈의 사무실에서 한창식의 사진을 보여주는 것은 관객의 이런 추론을 뒷받침한다. 한창식은 민화진의 과거와 관련된 인물도 아니고 민화진과 만나는 남자도 아니라는 점에서 그 이력이 설명되지 않기 때문에 불투명성의 강도가 가장 강한 인물이라고 할 수 있는데, 민화진의 집을 찾은 성훈이 한창식-양태호가 동일인물임을 알게 되면서 한창식의 정체와 위장은 한순간에 벗겨진다. 이러한 위장의 폭로는 살인자로 의심되는 가장 불투명한 정체를 지닌 인물이었던 한창식이 사실상 민화진의 가장 가까이에 있는 인물이었음을 드러내면서 자신의 주변에 있는 인물의 정체를 알아보기 어렵다는 충격과 불안의 감각을 관객에게 남긴다.

이처럼 <불나비>는 자신의 신분을 감추며 ‘위장’을 하는 인물들을 통해 관객이 타인의 정체를 알아보기 어려운 불투명성을 인지하도록 한다. 인물들이 사용하는 비유적인 언어는 ‘신원증명’을 해야 하는 상황에서 자신을 드러내면서 동시에 감추는 언어로서, 정체가 상대방에게 남김없이 파악되는 것이 아니라 진실의 일면을 숨겨둘 가능성을 내포한다. 신

47) 데이비드 보드웰(2007), p. 178.

원증명이 요구되는 시대적 분위기 속에서 <불나비>는 정체의 위장이라는 장치를 통해 자신을 증명해야 하는 부담감과 타인의 진짜 정체와 의도를 알기 어려운 모호함을 재현하고 있는 것이다.

동시에 이런 정체의 불투명성은 ‘아는 사람’에 의해 ‘등 뒤’에서 가해지는 위협이라는 불안의 감각과 맞물린다. 특히 한창식/양태호의 불투명한 정체는 위협의 근거리성을 감각하게 만드는 서사적 장치로서 기능하는데, 양태호의 불투명한 정체와 그것이 드러나는 과정은 해결되지 못한 과거에서 기인한 희생되고 억압된 욕망이 아주 가까이 파괴적인 형태로 잠재하고 있다는 불안의 정서로서 관객에게 지각된다. 즉 <불나비>에서 정체의 위장은 전쟁의 상처와 폭력적 과거로 인해 고통을 받은 인물이 행하는 것이라는 점에서 근대화 과정에서 삶이 파괴당한 자들의 상실감과 고통, 분노가 사회의 가까이에 파괴적인 형태로 잠재해 있으며 어떤 위협적인 방식으로 돌출될 지 알 수 없다는 불안감과 이들에 대한 완벽한 통제 불가능성을 드러내고 있다.

## 5. 결론

1960년대의 범죄스릴러 영화는 사회나 가정 내부에서 벌어지는 범죄와 그 범죄가 발견되는 과정을 다룸으로써 내부의 불안정성에 대한 감각을 드러낸다. 스릴러 영화들이 담아내고 있는 불안정성의 표상이 사회적 불안의 징후로 읽힐 수 있다고 했을 때 중요한 것은 관객이 이러한 불안정성을 어떻게 인식하고 감각하게 만드는가라고 할 수 있다. 다시 말해 스릴러 영화가 보여주는 범죄의 형상화와 인물의 정서적 반응은 ‘스릴’과 ‘서스펜스’를 구축해나가는 스릴러의 장르적 성격 속에서 주어지는 것임을 간과해서는 안 되는 것이다. <마의 계단>과 <불나비>에서 이러한 불안의 감각은 인물들의 위장된 정체가 만들어내는 스릴과 서스펜스를 경험하고 사건

과 인물의 정서를 인지하고 추리하는 과정에서 관객에게 지각된다.

<마의 계단>의 현광호와 <불나비>의 양태호의 범죄는 모두 새로운 가정 형성에 위협이 되는 존재를 살해한 것이라고 볼 수 있다. 살인이나 강간 등의 범죄는 가정의 내부에 숨겨져 있고, 새로운 가정을 만들려는 욕망은 과거의 침입으로 인해 좌절된다. 과거의 흔적과 영향력은 새로운 가정이 형성되던 그 순간부터 이미 그것을 불가능하게 만드는 위협이 내부에 존재하는 것으로 관객에게 지각된다.

<마의 계단>은 현광호에게 살해되었다고 믿어지는 진숙이 죽음을 위장함으로써 ‘내부에 있는 위험성(과거의 흔적)’에 대한 불안이 객관적인 외부 세계의 불확실성에서 인물이 환각과 환청을 의심하게 되는 내적인 불확실성으로 옮겨가도록 한다. 진숙의 죽음의 불확실성은 현광호가 주관적 확실성을 잃게 되는 원인이 되면서 진숙의 존재에 대한 현광호의 불안과 공포는 그의 내면으로 투입해 들어간다. <마의 계단>에서 죽음의 위장이 형성하는 스릴과 서스펜스는 가정과 사회의 내부의 불안과 심리적 주관적 내부의 불안이라는 이중적인 불안을 지각하는 것으로 구조화되고 있는 것이다.

<불나비>는 자신의 신분을 감추며 ‘위장’을 하는 인물들을 통해 관객이 타인의 정체를 알아보기 어려운 불투명성을 인지하도록 한다. 인물들이 사용하는 비유적인 언어는 ‘신원증명’이 요구되는 사회에서 자신을 드러내는 동시에 감추는 언어로서 정체가 상대방에게 남김없이 파악되지 않고 진실의 일면을 숨겨둘 가능성을 내포한다. 동시에 이런 정체의 불투명성은 ‘아는 사람’에 의해 ‘등 뒤’에서 가해지는 위협이라는 불안의 감각과 맞물린다. 특히 한창식/양태호의 불투명한 정체와 그것의 드러남은 해결되지 못한 과거에서 기인한 희생되고 억압된 욕망이 아주 가까이 파괴적인 형태로 잠재하고 있다는 불안의 정서로서 지각되도록 만든다.

1960년대 스릴러 영화가 하나의 영화적 현상으로서 대두되었다는 것은 이런 스릴과 서스펜스에 대한 경험이 관객의 일상적 삶에 대한 새로

은 관점과 감각을 제시해줄 수 있음을 의미한다. <마의 계단>과 <불나비>는 가정 내부의, 그리고 의식으로 탐입하거나 혹은 의식하지 못할 정도로 가까이에 위치하는 불안에 대한 감각을 드러낸다. 해결되지 못한 과거가 만들어내는 현재의 불안정성은 이미 존재하는 것으로 드러나고, 또 의식하지 못한 사이 탐입하는 것으로서 쉽게 벗어날 수 없는 것으로 지각되는 것이다. 이러한 불안정함에 대한 지각은 1960년대를 주도했던 가정의 재건과 국가의 재건이라는 안정성에 대한 요구에 균열을 낸다. 살인자는 모두 잡히지만 그 과정에서 공권력은 실질적인 기능을 하지 않으며, 과거의 문제는 여전히 해결되지 않는다. 이로써 영화는 파국으로 끝나지만 ‘종결’의 감각은 주지 못한다.

스릴러 영화는 관객의 인지적 요소와 구성 과정을 적극적으로 요구한다. <마의 계단>과 <불나비>는 범죄의 서사와 위장된 정체와 만들어내는 스릴과 서스펜스 속에서 드러나는 희생된 존재에 대한 인지를 통해 관객이 사회의 안정성에 대한 의문을 지니고 안정된 체계에 대한 불안의 감각을 지닐 수 있게 된다. 위장된 정체가 형성해내는 인지적 모호성과 불안감은 당대의 지배 이데올로기를 직접적으로 훼손하기보다 그것이 형성하는 ‘스릴’과 ‘불안’이라는 감각의 차원에서 당대 대중이 근대화 담론이 제시하는 풍요로운 미래의 환상에 숨겨진 불안정성의 차원을 엿볼 수 있게 해주는 것이다. 이러한 불안감은 대중들이 현실적인 삶을 살아가는 과정에서 억압적 사회질서와 부딪히며 경험하는 감정 및 의미와 연관된다고 할 수 있다. 스릴러 영화라는 장르 영화가 만들어내고 관객이 지각해나가는 불안의 감정은 폭력적 과거를 감추며 경제적 풍요를 약속한 당대의 근대화 담론이 성공적으로 이루어지기 어려운 지점을 암시적으로 드러내고 있다. 안정적인 체계에 대한 기대와 믿음이 당위적인 목소리로 들려오고 있을 때 이 시기의 스릴러 영화는 매끄럽게 안정된 체계로 수렴될 수 없는 불안의 감각을 관객과의 공모 속에서 형성하고 있었던 것이다.

## 참고문헌

### 【자 료】

- 『동아일보』, 『조선일보』, 『서울신문』  
<마의 계단>(이만희, 1964), 한국영상자료원  
<불나비>(조해원, 1965), 한국영상자료원

### 【논 저】

#### ㉠ 한국어문헌

- 권보드래 · 천정환(2012), 『1960년을 읽다: 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의상상.
- 권상희(2014), 『김기영과 임상수의 <하녀>(1960/2010)의 영화스타일 비교연구』, 국민대학교 대학원 석사학위논문.
- 김광철 · 장병원 엮음(2004), 『영화사전』, media 2.0.
- 김길훈 외(2013), 『영화의 창: 영화장르』, 한국문화사.
- 김시무(2004), 『인지주의 영화기호학의 가능성과 한계』, 『영화연구』 23, 한국영화학회.
- 김아중(2010), 『감성육구와 인지육구가 감정강도와 만족도에 미치는 영향 : 스틸러영화 관람을 중심으로』, 고려대학교 대학원 석사학위논문.
- 김예림(2007), 『1960년대 중후반 개발 내셔널리즘과 중산층 가정 판타지의 문화정치학』, 『현대문학의 연구』 32, 한국문학연구학회.
- 더들리 앤드루(1998), 『영화 이론의 개념들』, 김시무 외 옮김, 시각과 언어.
- 데이비드 보드웰 · 크리스틴 톰슨(2011), 『영화예술』, 주진숙 외 옮김, 지필미디어.
- 데이비드 보드웰(2007), 『영화의 나레이션』 I, 오영숙 · 유지희 옮김, 시각과언어.
- 루이스 자네티(2007), 『영화의 이해』, 김진해 옮김, 현암사.
- 루트비히 비트겐슈타인(2011), 『철학적 탐구』, 이영철 옮김, 책세상.
- M. 산드라 페나(2006), 『은유와 영상도식』, 임지룡 · 김동환 옮김, 한국문화사.
- M. 존슨(2000), 『마음 속의 몸: 의미 상상력 이성의 신체적 근거』, 노양진 옮김, 철학과현실사.

- 박인호(2015), 『이만희의 낮과 밤: <귀로>, <검은 머리>를 중심으로』, 『영상문화』 19, 부산영화평론가협회.
- 박진(2011), 『스릴러 장르의 사회성과 문학적 가능성』, 『국제어문』 51, 국제어문학회.
- 변재란(1999), 『1960년대 영화』, 『한국현대예술사대계Ⅲ』(한국예술연구소 편), 시공사.
- 볼프강 이저(1993), 『독서행위』, 이유선 옮김, 신원문화사.
- 수잔 헤이워드(1997), 『영화사전: 이론과 비평』, 이영기 옮김, 한나래.
- 안영임(2013), 『2000년대 중후반 한국 스릴러 영화 연구: 불안의 감정 구조를 중심으로』, 동국대학교 대학원 석사학위논문.
- 오영숙(2009), 『1960년대 첩보액션영화와 반공주의』, 『대중서사연구』 22, 대중서사학회.
- 오영숙(2007), 『1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식』, 『영화연구』 33, 한국영화학회.
- 오창은(2006), 『1960년대 ‘방’을 통해 재현된 도시적 불안』, 『우리문화연구』 20, 우리문화연구회.
- 워런 벅랜드(207), 『영화인지기호학』, 조창연 옮김, 커뮤니케이션북스.
- F. Ungerer · H-J. Schmid (2010), 『인지언어학 개론』, 임지룡 · 김동환 옮김, 태학사.
- 이길성(2010), 『1950년대 외국 스릴러 장르의 한국적 수용양상』, 『영화연구』 45, 한국영화학회.
- 이선주(2012), 『열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문.
- 이채원(2011), 『스릴러에서 블랙코미디로, 두 <하녀> 비교 연구』, 『문학과 영상』 Vol. 12, No. 2, 문학과영상학회.
- 이호걸(2013), 『1960년대 전반기 한국영화에서의 폭력과 정치』, 『서강인문논총』 38, 서강대학교 인문과학연구소.
- 장미경(2007), 『1960~70년대 가정주부(아내)의 형성과 젠더정치』, 『사회과학연구』 Vol. 15 No. 1, 서강대학교 사회과학연구소.
- 조규빈(2014), 『한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19 노와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석』, 홍익대학교 영상대학원 석사학위논문.
- 조영정(2008), 『이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰』, 중앙대학교 첨단영상대

학원 박사학위논문.

조흡(2008), 『1960년대 대중문화의 형성과 시민사회로서의 영화』, 『영상예술 연구』 13, 영상예술학회.

칼 심스(2009), 『폴 리퀴르: 해석의 영혼』, 김창환 옮김, 엘피.

㉞ 서양문헌

Emmitt, Catherine (2003), “Reading for pleasure”, (ed.)Jonanna Gavins · Gerard Steen, *Cognitive Poetics in Practice*, Newyork: Routledge.

원고 접수일: 2016년 4월 10일

심사 완료일: 2016년 5월 13일

게재 확정일: 2016년 5월 14일

ABSTRACT

---

Disguised Identity and Perception of  
Anxiety in Films of the 1960's

— focusing on *The Devil's Stairway* and *The Tiger Moth*

Park, Miran\*

This paper aims to analyze how, in the 1960's thriller movies *The Devils Stairway* (1964) and *The Tiger Moth* (1965), the instability of the society reveals itself while the audience figures out the narrative of crime, and how this instability is recognized by the audience.

In *The Devils Stairway* and *The Tiger Moth*, the crimes involve in murdering people who are obstacles to making a new family. The crimes are concealed in the inside of the family, and the desire to make a new family is frustrated by the interference of the past.

*The Devil's Stairway* shows the process in which a sense of internal instability is gradually transferred to internal uncertainty that he can't believe in himself from uncertainty about the objective outside world. Thrills and suspense formed by disguise of death show the process in which anxiety is not only to simply position in the interior of the society and family but irrupted into inner side. Therefore it is structured perception of two specters

---

\* Lecturer, Department of Korean Language and Literature, Seoul National University

that is anxiety for the society and family and anxiety for his own mind.

*The Tiger Moth* makes the audience recognize the ambiguity about identity of others through a person to disguise his identity. Figurative language a character uses is, has the potential to hold back the truth as a language to hide at the same time reveal himself. This ambiguity about identity has intensified the sense of fear that the threat from behind by acquaintances. The ambiguity identity of the character and being identified are perceived as the anxiety of feeling that his suppressed desires come from unresolved the past is latent very closely.

The fact that 1960's thriller film has been emerged as a cultural phenomenon means thrilling experience can present a new perspective and a sense for the everyday life of the audience. *The Devil's Stairway* and *The Tiger Moth* show the sense of anxiety which is inherent in our home and every mind. This works invite audience participation to thrilling experience come from disguised identity, make crack a demand for stability that is a reconstruction of family and a reconstruction of nation. Also this works make the audience perception anxiety about 1960's everyday life. In the 1960's thriller movies, the sense of anxiety that can't converge upon stable system smoothly has been formed in the ally with the audience.