

만주웨스턴 연구*

박유희**

1. 활극, 대륙물, 만주웨스턴
2. 웨스턴의 수용 과정과 ‘대륙물’
 - 2.1. 웨스턴 영화의 수입사
 - 2.2. 대륙물의 형성과 추이
3. 만주웨스턴의 양상과 욕망
 - 3.1. 웨스턴의 멜로드라마적 전유: <무숙자>
 - 3.2. 이분법의 파국과 폭력성: <황야의 독수리>
 - 3.3. 농담의 놀이를 통한 탈주: <쇠사슬을 끊어라>
4. 만주웨스턴의 장르사적 의의

국문요약

이 논문은 주로 1960년대에 액션 영화의 일종으로 존재했던 ‘대륙물’, 그 중에서 웨스턴을 전유하고 있는 ‘만주웨스턴’ 장르에 대한 연구이다. 본고에서는 1962년~1971년까지 한국영화에서 웨스턴을 전유했던 양상을 살펴 ‘만주웨스턴’의 의미를 밝히고, 그것을 통해 <놈놈>과 같은 영화로 이어지는 만주웨스턴 장르를 영화사적 맥락에서 정관하려고 했다. 이를 위해 1950년대부터 1970년대 초반까지 한국에 수입된 웨스턴 영화들의 면면을 살펴 보면서 그 과정에서 대륙물이 형성되는 맥락과 대륙물의 추이를 살펴보았다. 그리고 그 안에서 만주웨스턴의 양상과 욕망을 고찰하여, 만주웨스턴의 장르사적 의의를 밝혔다.

해방 이후부터 1960년대 전반기까지는 할리우드 웨스턴의 전성기로 한국에도 웨스턴 영화가 대거 수입되면서 총이 나오는 액션영화에 영향을 끼쳤다. 그런데 1966년 <황야

* 이 논문은 대중서사학회 2008년 가을 제31차 정기학술대회에서 “1960년대 마이너리티의 상상력”이라는 주제 아래 발표된 원고를 바탕으로 한 것이다. 만주웨스턴에 대한 선행연구가 없는 상황에서, 자료 조사와 사실 관계 확인에 도움을 준 중앙대학교 이길성 선생님과 논평을 통해 논문이 발전할 수 있게 해준 성균관대학교 이호걸 선생님께 감사드린다.

** 고려대 HK연구교수

의 무법자>가 수입되어 스파게티 웨스턴이 크게 유행하면서 웨스턴 영화의 판도가 달라지고 이 시기에 대륙물 중에서도 웨스턴의 문법을 전면적으로 전유하고 있는 ‘민주웨스턴’이 두드러지게 된다. 이는 문명에 대한 자신감으로 차있는 할리우드 웨스턴보다 냉소적이고 적나라한 욕망을 드러내는 스파게티 웨스턴이 한국 대중에게 보다 낯선성 있게 다가왔다는 것, 대륙물에서 점차 심화되던 이분법의 균열도 스파게티 웨스턴의 전복적인 서사를 수용하는 데 토양이 되었다는 것, 기존 웨스턴의 광활하고 정형적인 미장센과는 다른 협소하고 누추한 지역성을 지닌 웨스턴이 가능하다는 것이 세르지오 레오네의 영화를 통해 입증되면서 한국영화에서도 웨스턴을 본격적으로 전유해볼 수 있는 자신감을 추동했다는 것으로 해석할 수 있다.

신상옥 감독의 <무수자>는 웨스턴의 관습 안에서 한국에서 가장 주류 장르인 멜로드라마의 서사를 중심에 놓음으로써 웨스턴 전유의 중요한 경향을 보여준다. 특히 이 영화에서는 유연한 봉합이 돋보이는데, 그러한 봉합을 통해 웨스턴의 도상과 서사가 한국 멜로드라마의 정서로 수렴된다. 이러한 정서는 이데올로기 면에서는 기존의 위계와 질서에 순응하는 것으로 귀결되지만, 이질적인 장르의 접합을 통한 전유라는 점에서 장르 실험으로서의 의의를 지닌다. 이는 혼성 장르화 경향이 심화되며 장르 내부의 상호텍스트성 속에서의 관습 혁신이 중요해지고 있는 현재 영화의 관점에서 볼 때 선취에 해당한다. 임권택 감독의 <황야의 독수리>는 1950,60년대 할리우드 웨스턴의 유연한 서사와 스파게티 웨스턴의 오락성이 강고한 이분법과 부딪힐 때의 파탄을 드러낸다. 이 영화는 가부장적인 이분법과 오락으로서의 폭력이 불편하게 공존하다가 마지막에 파국을 맞이함으로써 치명적인 폭력으로 전화되어 버리는 문체적인 텍스트이다. 그런데 아이러니하게도 극단적인 파국을 통해 그 폭력성이 폭로됨으로써 그것에 대한 문제가 제기되는 측면도 있다. 이로써 이 영화는 이분법을 고수하는 강고한 욕망에 의해 간섭되는 도착적인 폭력의 세계를 보여주는데, 이는 한국영화에서 지속되고 있는 문체적인 지점을 적나라하게 보여준다. 계몽적 이분법의 집착과 그로 인한 오락성의 죄의식은 지금까지도 한국영화의 특성이자 한계로 작용하고 있기 때문이다. 이만희 감독의 <쇠사슬을 끊어라>는 가장 전복적인 웨스턴인 스파게티 웨스턴의 전복성을 더 끝까지 밀고 나간다. 이 영화는 농담을 통해 당대의 무거움과 진지함을 넘어서면서 놀이로서의 영화 공간을 기능케 했다. 농담과 놀이는 당시의 강고한 지배 질서와 거리를 확보함으로써 타협을 최소화할 수 있는 수사학이며, 그로부터 구현되는 철저한 개인주의는 일종의 반항으로서의 의미를 지닌다. 그러나 그것이 현실적인 저항은 되지 못하고 개인적 열망으로서의 정신적 탈주로 남는다. 그러한 탈주의 에너지는 영화를 살아가게 하는 핵심적인 힘이며, 이 시기에 그러한 에너지가 움직일 수 있는 공간을 마련했다는 점에서 <쇠사슬을 끊어라>는 의의를 지닌다.

이러한 영화들이 생산된 시기는 4.19를 통한 시민의식의 체험이 5.16으로 인한 가부장적 질서로 봉합되면서 이분법적 구도로는 수렴되지 못하는 복잡한 욕망이 그것을 담아낼 수 있는 하위 장르들의 분화를 추동하던 때이다. 이 시기에 ‘민주웨스턴’은 현실과 영화의 관계에서 벗어나 영화와 영화의 관계망 안에서 영화 장르를 실험함으로써 상상력의 폭을 넓혔던 장르였다. 여기에서 이 영화들을 비판하는 하나의 이유였던 ‘무국적상’은

현실과 유리되게 하는 요인이었지만, 다양한 기능성의 폭을 확장하는 기반으로서 가능했다는 점에서 긍정적인 의미도 지닌다. 장르 혼성의 시대인 21세기에 <놈놈놈>과 같은 한국영화가 나올 수 있는 것은 이러한 기반이 있기에 가능한 것이었다. 만주웨스턴이 보여준 장르 혼성 실험, 관습적 이분법 놀이를 통한 탈주는 <놈놈놈>에서도 중요한 장르 요소로 작용하기 있기 때문이다. (주제어: 만주웨스턴, 활극, 대륙물, 서부영화, 스파게티웨스턴, 전유, 이분법, 멜로드라마, 봉합, 장르)

1. 활극, 대륙물, 만주웨스턴

이 논문은 주로 1960년대에 액션 영화의 일종으로 존재했던 ‘대륙물’, 그 중에서 웨스턴을 전유하고 있는 ‘만주웨스턴’ 장르에 대한 연구이다.

1960년대 ‘대륙물’은 ‘오락물’ 혹은 ‘B급 영화’로 치부되어 당시 비평에서는 물론이고 신문기사에서조차 거의 다루어지지 않았고, 이후 한국 영화 연구에서도 손대지 않는 영역으로 남아있다. 그런데 이 영화들은 재개봉관을 중심으로 상영되어 그 정확한 통계 수치가 잡히지는 않지만, 오랜 기간에 걸쳐 유통되면서 많은 관객이 관람했던 것으로 추정된다.¹⁾ 이 영화들이 10년 동안 지속적으로 제작되며 장르화 되었다는 것, 게다가 신상옥, 이만희, 임권택과 같은 스타 감독들이 메가폰을 잡고 신영균, 장동휘, 허장강, 남궁원, 최은희, 김혜정 등 스타 배우들이 출연하고 있다는 것은 이 영화들이 대중에게 인기가 있었다는 것을 방증한다.

따라서 영화에 대한 기존의 위계에서 벗어나보면 이 영화들의 영화사적 중요성이 B급인 것은 아니다. 오히려 이 영화들은, 정책적으로 지원되거나 비평적으로 주목 받는 영화들보다 상대적으로 자유로운 면이 있

1) 1970년대 초반까지 3번관 이하의 극장 수가 계속 늘어났고, 극장 흥행 통계로 잡히지 않는 호황을 누렸다는 보고는 이 영화들의 소비 형태와 함께 그 대중적 영향력을 짐작케 한다. (이길성·이호걸·이우석, 『1970년대 서울의 극장 산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004.12. 57-77쪽. 참고)

었기 때문에, 보다 솔직하고 다양한 욕망을 담아낼 수 있었다는 점에서 영화사적으로 더 중요할 수도 있다. 대중의 다양한 욕망과 접촉하기 위해, 장르 내적 연관을 찾고 있는 최근 영화에서 이 영화들이 소환된 것은 그 중요성을 드러내는 사건에 해당한다.

2008년 여름, ‘한국형 웨스턴’을 표방한 <좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈>(이후 <놈놈놈>)은 칸영화제에서 크게 호평 받으며 흥행에도 성공했다. 이 영화의 흥행은 이미 독립적인 장르로서는 생명을 다한 것으로 인식되어 오던 ‘웨스턴’에 대한 관심을 새삼 불러일으켰다. 게다가 김지운 감독이 <놈놈놈>에서 ‘오마주’한 영화로 세르지오 레오네 감독의 <석양의 무법자 *The Good, The Bad, and The Ugly*>(1964)²⁾와 함께 이만희 감독의 <쇠사슬을 끊어라>(1971)를 언급하면서, 1960년대 ‘대륙물’이 ‘만주웨스턴’이라는 이름으로 소환되었다.³⁾

여기에서 ‘활극’, ‘대륙물’, ‘만주웨스턴’은 모두 영화 장르를 일컫는데 그 범주가 다르다. ‘활극’은 일제강점기부터 분류되어 오던 장르로 액션 장면이 주요 볼거리를 차지하는 영화를 폭넓게 가리키는 것이다. 해방 이후에는 ‘액션물’ 혹은 ‘액션활극’ 등으로도 불렸다. ‘대륙물’은 1960년대에 주로 제작된, 일제강점기 ‘만주’를 배경으로 하는 액션영화를 ‘전쟁-’, ‘시대-’, ‘첩보-’ 활극 등과 변별하여 불렀던 명칭으로 간혹 ‘만주물’이라고 하기도 했다.⁴⁾

2) 현재 DVD로는 ‘석양의 무법자’로 출시되어 있으나, 1966년 한국 개봉 당시 이 영화의 제목은 <석양에 돌아오다>였다.

3) 영상자료원에서는 2008년 8월에 ‘만주웨스턴 영화제’를 개최하여 1962년~1971년의 대륙물 14편을 상영함으로써 ‘만주웨스턴’이라는 장르명을 공식화시켰다.

4) 이영일은 ‘스릴러 액션 영화’에서 ‘범죄스릴러’, ‘전쟁액션’과 함께 ‘구형활극’을 논하면서, ‘관객층의 심리에 자리 잡고 있는 회고적 정서에 어필하는 경향’의 영화로 ‘마도로스물’과 ‘대륙물’을 든다. 그리고 “대륙물이란 압록강 너머의 광활한 만주벌판과 중국대륙을 무대로 해서 벌어지는 활극”으로서 1) 독립단과 독립의 용사를 주인공으로 한 작품 2) 만주일대를 무대로 한 비적들

한편 ‘웨스턴’은 근대 초기부터 수입된 액션 장르였고 1960년대에는 할리우드 웨스턴은 물론이고 스파게티 웨스턴까지 큰 인기를 끌었지만, 당시에 ‘웨스턴’이라는 용어는 거의 사용되지 않았다. 그 대신 ‘서부극’이나 ‘서부영화’라는 말이 일반적으로 사용되었다. 여기에서 ‘서부’는 ‘미국의 광활한 평원’을 가리키는 것이었고 ‘서부극’이나 ‘서부영화’는 그러한 공간이 강조되는 장르 명칭이었다.⁵⁾ 따라서 1960년대 한국의 영화생산자들이 ‘서부’와 같은 활력의 공간을 동경하여 ‘만주벌판’을 배경으로 서부극을 모방한다 하더라도 그것은 ‘대륙물’, ‘대륙 활극’내지 ‘만주물’이었지, 조어(造語) 상 ‘만주-서부극’이 되기는 힘들었다.

‘웨스턴’은 1990년대에 이르러 웨스턴 장르 내부의 다양한 변주가 완료된 시점에서, 단순히 그 공간을 넘어 보다 구체적이고 다층화 된 장르 관습에 의거한 명칭으로 일반화되기 시작한 것이다. 2000년 이후 한국 영화에 대한 관심이 고조되고 자료 정리가 본격화되면서 쓰인 ‘만주웨스턴’이라는 용어⁶⁾는 ‘웨스턴’에 대한 이러한 장르적 인식이 선행되었기에 가능한 조어였다.⁷⁾ 이 글에서는 그러한 인식에 기반을 둔 장르 연구의 필요성에서 출발하여, <놈놈놈>의 전사(前史)로서, 1960년대 당

과 싸우는 방랑협객을 주인공으로 한 작품 3) 훗날 뒤에 와서 이른바 미국이나 이탈리아 서부극의 스타일을 모방한 웨스턴식 대륙물로 나뉜다고 말한다. (이영일, 『한국영화전사』 개정증보판, 2004. 371쪽.)

- 5) 1949년 2월 12일자 《경향신문》 ‘문화질의’ 난에는 당시 웨스턴에 대한 인식을 보여주는 기사가 실려 있다. 여기에서는 “서부활극이란 미국의 서부지방, 즉 태평양 연안의 비교적 미개한 토지를 배경으로 제작한 활극으로 광막한 원야(原野)와 사막에 청년이 말을 타고 나타나 피스톨로서 악한을 처업새고 미인을 구원하여 안락한 가정을 이루는 그런 영화”라고 정의하고 있다.
- 6) ‘만주웨스턴’이라는 용어가 이러한 의미로 명시적으로 쓰인 것은 오승욱의 『한국 액션영화』(살림, 2003)에서이다.
- 7) ‘만주웨스턴’이라는 조어(造語)의 함의에 대해서는, 박유희, 「<좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈>을 통해 본 디지털 시대의 한국영화」, 『근대서사를 넘어서』, 2008 가을 한국서사학회 전국 학술대회, 한국서사학회, 2008.9.27. 13-22쪽. 참고.

시 ‘대륙물’이라고 불렀던 영화들, 그 중에서 웨스턴을 전유하고 있는 영화들을 중심에 두고 살펴보고 한다. 이는 1960년대 한국영화에서 웨스턴을 전유했던 양상을 살펴 ‘만주웨스턴’의 유형과 의미를 밝히는 것이자, 그것을 통해 <놈놈놈>으로 이어지는 만주웨스턴 장르를 영화사적 맥락에서 정관하려는 것이다.

그런데 현재 우리가 볼 수 있는 프린트는 한정되어 있다. ‘대륙물은 오락영화’로, ‘오락영화는 소비재’로 간주되었기 때문에 제대로 보존되지 않은 데다, 이 영화들은 개봉관보다 재개봉관에서 더 인기를 누렸기 때문에 재개봉관들을 전전하다 보면 인기 있는 영화일수록 프린트가 훼손될 수밖에 없었다. 게다가 그 훼손된 프린트마저 제대로 보존되지 않았다는 것은 주지의 사실이다. 대륙물의 효시로 불리는 정창화 감독의 <지평선>은 1960년에 정릉에 2만평 규모의 오픈세트를 지어 중국의 어느 소도시를 만들고 영화를 찍기 시작하여 1961년 초에 개봉했다고 하는 큰 영화임에도 불구하고 현재 남아있지 않은 상황이다. 이 연구는 그러한 자료의 한계 속에서 출발한다.

이 글에서는 2008년 8월21일부터 31일까지 영상자료원에서 ‘만주웨스턴 영화제’를 통해 상영한 14편의 영화 <두만강아 잘 있거라>(1962), <소만국경>(1964), <광야의 호랑이>(1965), <불붙는 대륙>(1965), <광야의 결사대>(1966), <무숙자>(1968), <여마적>(1968), <영>(1968), <황야의 독수리>(1969), <황야의 외팔이>(1970), <당나귀무법자>(1970), <석양의 불청객>(1970), <애꾸눈 박>(1970), <쇠사슬을 끊어라>(1971) 중 불완전판인 <광야의 결사대>를 제외한 13편의 영화를 중심으로 논의를 진행한다.⁸⁾

8) 당시 신문자료에 의하면 대륙물로 분류되고 있는 영화들이 더 많이 있다. 예컨대 <지평선>(1961), <싸우는 사자들>(1962), <대지의 지배자>(1963), <대륙의 영웅들>(1965), <상해 55번지>(1965), <송화강의 3악당>(1965),

2. 웨스턴의 수용 과정과 ‘대륙물’

여기에서는 1950년대부터 1970년대 초반까지 한국에 수입된 웨스턴 영화들의 면면을 살펴보면, 그 과정에서 대륙물이 형성되는 맥락과 대륙물의 추이를 고찰하겠다.

2.1. 웨스턴 영화의 수입사

이영일은 1920년대 한국 영화사를 기술하면서 “미국영화에서 가장 많은 층의 대중에게 압도적인 흥미를 준 것은 활극과 서부극이다.”라고 쓰고 있다. 그에 의하면 1920년대에 이미 세계영화계를 제패했던 할리우드의 웨스턴은 조선에도 인기리에 수입되었다고 한다.⁹⁾ 이러한 수입은 1930년대 중반까지 계속되었다. 그 이후부터 해방 이전까지 일본에 의해 미국이나 유럽영화가 수입 금지되었기 때문이다.

해방 이후 미군정이 들어오면서 종전(終戰) 이전의 할리우드 영화가 다시 수입되기 시작하였다.¹⁰⁾ 『한국영화자료편람』을 토대로 하여 수입된 웨스턴을 대략적으로 나열하면 다음과 같다.¹¹⁾ < >안에는 한국 개봉 당시 제목과 원제를 나란히 썼고, () 안의 연도 중 ‘/’ 표시 앞의 것은 생산국 개봉연도, 뒤의 것은 한국 개봉 연도이다.

“1950년대에는 할리우드 전체 영화 중 27%로 가장 큰 비중을 차지하

<상하이 박>(1965), <흑룡강>(1965) 등이 이에 해당하는데, 대부분 필름이 남아있지 않다.

9) 이영일, 『한국영화전사』 개정증보판, 도서출판 소도, 2004. 93쪽.

10) 한국영상자료원, 『한국영화의 풍경 1945~1959』, 문학사상사, 2003. 11-12쪽.

11) 『한국영화자료편람』에 오류가 상당수 발견되어 수입영화 전체에 대해 향후 면밀한 조사가 요청된다. 하지만 그것이 단시일 안에 해결할 수 있는 상황이 아니어서 다음 연구과제로 기약하고 여기에서는 현재 확인된 수입 웨스턴 영화 제목만 대략적으로 나열한다.

는 장르가 바로 웨스턴¹²⁾일 정도로 많은 웨스턴 영화가 제작되었고 그것은 전후(戰後)에 대량 수입되었다.¹³⁾ 존 포드의 <황야의 결투 *My Darling Clementine*>(1946/1956), <수색자 *The Searchers*>(1956/1957), 로버트 알드리치의 <베라크루즈 *Vera Cruz*>(1954/1956), 조지 스티븐스의 <셴 *Shane*>(1953/1956), 델머 데이브즈의 <피 묻은 화살 *Broken Arrow*>(1956/1956), <카우보이 *Cow Boy*>(1958/1959), <결단의 3시 10분 *3/10 To Yuma*>(1957/1959), 리처드 브룩스의 <최후의 총격 *The Last Hunt*>(1956/1957), 안드레 드 토스의 <광야의 포웅 *Indian Fighter*>(1955/1957), 존 스티지스의 <OK목장의 결투 *Gun Fight The O.K. Corral*>(1957/1957), <코스타운의 결투 *The Law and Jake Wade*>(1958/1959), 루돌프 마테의 <텍사스 목장의 혈투 *Three Violent People*>(1957/1958), 로저 코먼의 <서부의 용사 *Five Guns West*>(1955/1959), 안소니 만의 <윈체스타 총 '73' *Winchester '73'*>(1950/1959), 아서 펜의 <왼손잡이 권총 *The Left-handed Gun*>(1958/1959) 등이 개봉되었다.

1960년대에는 전반기와 후반기에 수입된 웨스턴의 성격이 나뉜다. 전반기에는 1950년대의 연장선상에서 할리우드 웨스턴이 계속 수입된다. 수입된 영화로는 존 스티지스 <간헐의 결투 *Last Train From Gunhill*>(1959/1960), 윌리엄 와일러의 <위대한 서부인 *The Westerner*>(1940/1960), <황야의 7인 *The Magnificent Seven*>(1960/1962), 니콜라스 레이

12) 토마스 샤프, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호·허문영 옮김, 한나래, 1995. 26쪽.

13) 외국 극영화 연도별 검열실황을 보면 1950년대에 얼마나 많은 영화가 수입되었는지를 알 수 있다. 그 중에서 70% 이상을 할리우드 영화가 차지했다. ‘:’ 표시 왼쪽은 연도이고 오른쪽은 수입영화 편수이다.

1952:66/ 1953:119/ 1954:114/ 1955:120/ 1956:119/ 1957:130/ 1958:174/ 1959:203/ 1960:135/ 1961:84/ 1962:79/ 1963:66/ 1964:51/ 1965:59/ 1966:82/ 1967:53/ 1968:50/ 1969:65/ 1970:53/ 1971:63/ 1972:59/ 1973:51/ 1974:37/ 1975:31/ 1976:36

(영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기~1976)』, 영화진흥공사, 1977.)

의 <무법의 왕자 제시제임스 *The True Story of Jesse James*>(1957/ 1960), 킹 비더의 <백주의 결투 *Duel In The Sun*>(1946/1960), 하워드 혹스의 <리오 브라보 *Rio Bravo*>(1959/1961), 돈 시젤의 <그랜드 케논의 대결 *Edge of Eternity*>(1959/1961), <실바 크리크의 결투 *Duelist Silver Creek*>(1952/1961), 존 휴스턴의 <용서받지 못할 자 *The Unforgiven*>(1960/1962), 말론 블란도의 <애꾸눈 잭 *One Eyed Jacks*>(1961/1962), 로버트 알드리치 <간 화이타 *The Last Sunset*>(1961/1962), 존 포드의 <역마차 *Stage Coach*>(1939/1962), <마상의 2인 *Two Rode Together*>(1961/1963), <기병대 *The Horse Soldiers*>(1959/1963), <리버티 바란스를 쏜 사나이 *The Man Who Shot Liberty Valance*>(1962/1963), 샘 페킨파의 <하오의 결투 *Guns In The Afternoon*>(1962/1963), 레슬리 셸랜더의 <제7기동부대 *Flat Top*>(1952/1963), 조셉 페브니의 <4인의 무뢰한 *The Plunderers*>(1960/1963), 로버트 알드리치의 <텍사스의 4인 *4 For Texas*>(1963/1965), 존 웨인의 <아라모 *The Alamos*>(1960/1 965), 리처드 윌슨의 <건화이타의 초대 *Invitation To a Gunfighter*>(19 64/1965) 등이 있다.

그러다가 1966년에 세르지오 레오네 감독의 <황야의 무법자 *A fistful of Dollars*>(1964)가 명보극장에서 개봉되어 35만 명의 관객을 동원하는 대흥행을 기록한다.¹⁴⁾ 이후 스파게티 웨스턴이 인기를 끌기 시작하면서 웨스턴 영화의 판도가 달라진다. 세르지오 레오네의 일련의 영화들, <석양에 돌아오다 *The Good, The bad, and The Ugly*>(1966/1969), <최후의 무법자 *El Roto*>, <웨스턴 *Once Upon a Time in the West*>(1968/1970) 등은 물론이고 많은 스파게티 웨스턴들이 ‘황야-’, ‘석양-’, ‘-무법자’ 등의 제명을 달고 개봉되었다. <장고>로 잘 알려진, 쉘지오 코르부치의

14) 『한국영화자료편람』에 의하면 <황야의 무법자>는 1966년 4월25일부터 1969년 4월24일까지 상영된 것으로 기록되어 있다.

<속 황야의 무법자 *Django*>(1966/1966), 루시오 테사리의 <속 황야의 은화일불 *Return of Ringo*>(1965/1967), 마리오 카아노의 <복수의 건맨 *Ringo U Volto Deua Vendetta*>(1967/1967), 로몰로 구에리에리의 <돌아온 장고 *10,000 Dollar Pei Un Massacre*>(1967/ 1970), 알버토 카논의 <황야의 7불 *7 Dollars To Kill*>(1966/1969) 등이 한 해에 10여 편씩 수입된 것이다.¹⁵⁾ 1966년부터 1970년대 초반까지 평균 수입 외화 편수가 50~60편이었다는 것을 감안할 때 그 편수는 가히 선풍이라 할 만한 일이었다.

이외에도 스파게티 웨스턴의 선풍을 타고, 리처드 브룩스의 <프로페트 쇼날 *The Professional*>(1966/1967), 아서 펜의 <우리에게 내일은 없다 *Bonnie & Clyde*>(1967/1968), 조지 로이 힐의 <내일을 향해 쏴라 *Butch Cassidy And Suncance Kid*>(1969/1970), 샘 페킨파의 <와일드 번치 *The Wild Bunch*>(1969/1969)를 비롯해 헨리 해서웨이의 <엘다 4형제 *The Sons of Katie Elder*>(1965/1966), 버트 케네디의 <무장마차 *The War Wagon*>(1967/1968), <속 황야의 7인 *Return of The 7*> (1966/1969), 그리고 ‘속 황야의 7인 II’에 해당하는 폴 웬드코스의 <마상의 대결투 *Guns of the Magnificent Secon*>(1969/1970), 존 스테지스의 <OK 목장의 결투II *Hour of The Gun*>(1967/1968), 하워드 혹스의 <엘도라도 *El Dorado*>(1967/1968), 존 포드의 <샤이안 *Cheyene Autumn*>(1964/1969) 등의 할리우드 웨스턴도 많이 수입되는데, 이때는 할리우드 웨스턴도 변화하던 때라 1960년대 전반기와는 대체적으로 다른 분위기를 띤다.

스파게티 웨스턴의 인기는 1970년대까지 이어져, 세르지오 레오네의 <석양의 깡들 *Duck you sucker*>(1971/1973), 지안 프란코 파롤리니의 <서부악인전 *Zabata*>(1971/1971), <아디오스 사바타 *Adios Zabata*>

15) 여기에서는 원제와 영화 정보가 확인되지 않은 것을 나열하지 않았는데, 그것까지 나열하면 1960년대 후반에 수입된 스파게티 웨스턴의 편수는 평균 한 해 10여 편 이상이 된다.

(1971/1971), 세르지오 솔리마의 <잘 있거라 황야 *The big gun down*> (1966/1972) 등이 수입된다. 이후 웨스턴을 희화화하고 있는 테렌스 힐 주연의 ‘튜니티 시리즈’, 즉 <내 이름은 튜니티 *They call me Trinity*> (1971/1976), <튜니티라 불러다오 *Trinity is still my name*>(1972/ 1976), <튜니티는 아직도 내 이름 *All the way boys*>(1972/1977)이 인기를 끈다. 이외에 아서 펜 감독, 더스틴 호프만 주연의 <작은 거인 *Little big man*>(1970/1971)이나 마크 라이텔의 <11인의 카우보이 *The Cowboys*>(1972/1972)와 같은 신작이 개봉되기도 하고 한편에서는 로버트 알드리치의 <베라크루즈 *Ver Cruz*>(1954), 존 포드의 <아파치 요새 *Fort Apache*>(1948), 오토 프레밍거의 <돌아오지 않는 강 *River of no return*>(1954), 윌리엄 와일러의 <거대한 서부 *The big country*> (1958), 존 스타지스의 <평원의 7형제 *The Magnificent Seven*>(<황야의 7인>과 동일한 작품) 등과 같은 지난 영화들이 재개봉되기도 한다. 그러나 1970년대 중반에 다가가면서 웨스턴은 점차 시들해진다. 1973년에는 프란시스 포드 코폴라의 <대부 *Mario Puzo's The Godfather*>와 이소룡의 영화가 수입되어 인기를 끄는데, 이는 웨스턴의 시대가 갔음을 말해주는 상징적인 사건이다. 이후 한국 대중에게 웨스턴이 다시 환기되는 것은 1990년대 초에 <늑대와 함께 춤을 *Dance with Wolves*>과 <용서받지 못한 자 *Unforgiven*>가 나왔을 때였다.¹⁶⁾

2.2. 대륙물의 형성과 추이

웨스턴은 오랫동안 대중에게 인기를 누린 만큼 그 영향력도 컸다. 초기 영화에 미친 영향은 필름이 남아 있지 않기 때문에 구체적으로 확인해볼 수 없지만, 1950년대 이후 액션영화에서는 웨스턴을 상기시키는

16) “한물 간 장르 서부영화 다시 제작 활기”, 《TV저널》, 시사저널사, 1994.3. 25. 84-85쪽.

장면을 자주 마주하게 된다. 당시 신문에서 “유럽 액션은 펜싱플레이, 일본 액션은 칼쌈, 서부극은 건플레이”¹⁷⁾라고 요약하는 데서도 드러나듯이, ‘총싸움’은 서부극과 동의어로 사용될 정도로 웨스턴을 상징하는 것이었다. 이러한 상황을 고려할 때 당시 한국영화에서 총이 나오는 액션 장면은 거의 웨스턴의 영향을 받은 것이라 해도 과언이 아니다. 또한 멜로드라마와 같이, 웨스턴과는 일정한 대척점을 이루는 장르에서도 공간, 의상, 음악 등에서 웨스턴의 영향이 종종 발견된다. 예컨대 혼성 장르적인 경향이 강한 멜로드라마 <지옥화>(1958)와 같은 경우에 공간, 의상, 음악 등 곳곳에서 웨스턴을 상기시키는 것은 물론이고¹⁸⁾, 달리는 기차와 자동차를 병행시켜 번갈아 찍음으로써 속도감 있는 트래킹 효과를 창출한 클라이맥스 액션 장면에서는 열차강도 장면이 나오는 웨스턴 들을 상기시키는 것이다.

웨스턴이 지닌 미장센과 그 도상적 활력에 대한 동경은 한국영화의 생산자와 수용자가 함께 품은 것이었다. 1960년대 한국영화에서 ‘대륙’이라는 공간이 상상된 데에는 웨스턴에 대한 이러한 동경이 작용했다고 볼 수 있다. ‘서부’와 ‘만주별판’이라는 공간은 ‘자유와 개척을 향한 모험과 투쟁의 장’으로, 웨스턴이 지닌, 인디언, 대목장주, 이주민, 기병대 등의 다각적인 갈등은 ‘대륙물’이 지닌 ‘일본군(혹은 팔로군), 마적, 장개석군, 조선인, 독립군 간의 다양한 갈등으로 유비 가능한 것이다.

웨스턴의 영향을 보여주는 ‘대륙물’이 나오는 것은 1960년대 전반기

17) “[연예]모습 바꾸는 사극영화/ 야사·야화에 눈들려/ 부쩍 늘어난 활극/ 난점은 양식화·고중에도 문제”, 《동아일보》, 1963.2.18.

18) ‘양공주’ 들이 기거하는 공간은 웨스턴을 환기시키는 황량한 평원인데, 이러한 공간이 구축하는 미장센은 이후 만주웨스턴의 특징이기도 했다. (실제로 <지옥화>의 배경인 한강둔치가 만주웨스턴의 주요 촬영장이기도 했다.) 그러한 공간 위로 흐르는 하모니카 소리는 웨스턴을 환기하는 데 일조한다. 또한 양공주들이 입고 있는 의상도 원피스 드레스여서 웨스턴의 미장센을 환기시킨다.

이다. 하지만 이 시기의 대륙물에서 웨스턴의 관습을 전면화하고 있다고는 보기 어렵다. 1960년대 전반기 영화들은 만주를 배경으로 한 활극 형식 안에서 웨스턴의 관습을 부분적으로 차용하거나 심층에서 원용한다. <두만강아 잘 있거라>(1962), <소만국경>(1964), <광야의 호랑이>(1965), <불붙는 대륙>(1965) 등이 이에 해당하는데, 이 영화들에서는 총격전에서 웨스턴이 환기되거나 주인공에게서 웨스턴 영웅의 면모가 드러나는 정도에 그친다.

<두만강아 잘 있거라>(1962)는 서대문 형무소를 파괴하고 두만강을 건너 만주로 탈출하려는 청년들(김석훈, 이대엽, 황해 등)과 그들을 쫓는 일본군 앞잡이(허장강), 그리고 그 배후에 있는 일본 헌병대장(장동휘)의 싸움을 그리고 있다. 그런데 엄밀히 말하면 이 영화는 만주를 배경으로 하는 게 아니라 만주로 가기 위한 싸움을 보여줌으로써 ‘만주’라는 공간이 당시에 지녔던 의미를 보여준다. 여기에서 ‘만주’는 ‘독립운동이 가능한 공간’이자 ‘도망자들이 가정을 꾸릴 수 있는 공간’으로 인물들에 의해 지향된다. 인물들은 그 공간에 가기 위해 목숨을 걸고 싸우는데, 흥미로운 것은 독립 운동하는 약혼자를 따라 만주로 가려는 여인 경애(엄앵란)가 자신의 숙부이기도 한 일본군 앞잡이(허장강)를 죽인다는 설정이다. 여기에서 독립을 위해 반역자를 처단해야 한다는 민족의식이 작동할 때, ‘대가족’과 결별하거나 ‘친일/항일’의 이분법을 ‘사랑의 이름으로’ 넘어서게 되는 아이러니가 발생한다. 이는 이후 ‘대륙물’에서도 ‘만주’라는 공간이 계속 지니게 되는 이중성이다. 표면적으로는 언제나 민족독립이 대의명분으로 부각되지만 이면에서는 그러한 계몽적 가치를 붕괴시키는 에너지가 들끓고 있는 것이다. 그리고 그러한 에너지는 1960년대 후반으로 갈수록 전반적으로 강화된다.

<소만국경>(1964)은 독립군이었던 권춘조(장동휘)가 마적 용비(이예춘)에게 군자금을 빼앗기고 자책감에 빠져 암흑가의 두목이 되었다가

다시 광복군으로 돌아와 죽음을 맞이한다는 이야기이다. 여기에서 권춘조는 ‘닥 홀리데이’와 같은 고독한 웨스턴 영웅의 면모와 함께 갱스터 주인공의 면모를 함께 지니고 있다. 그는 흉터 있는 얼굴로 하얼빈을 누비며 미모의 가수 수련(김혜정)과 사랑을 하고, 폐병으로 기침을 쿨러이며 돈을 쫓아 움직이고, 자신의 얼굴을 아는 자는 모두 죽인다. 영화의 전반부는 권춘조라는 반사회적 행동이 서사를 이끄는 주요 동력으로 작용한다.

그러나 권춘조가 그렇게 된 데에는 그럴만한 사연이 있고 그가 다시 광복군으로 돌아오리라는 것은 처음부터 암시된다. 광복군에 권춘조의 아내와 딸이 권춘조를 기다리고 있고, 그의 처남(김석훈)이 하얼빈으로 파견되는 것으로 영화가 시작되기 때문이다. 그래서 영화의 후반부는 권춘조가 타락하게 된 사연과 가족으로 돌아가게 되는 과정으로 이루어진다. 이 과정에서 만주의 다민족과 권춘조가 겪는 우여곡절이 등장하며 영화는 정성스럽게 봉합되어 나간다. 결국 마지막에 권춘조는 ‘매부’와 ‘아빠’라는 호칭을 되찾으면서 장렬한 최후를 맞이하는데, 이 장면에서 멜로드라마적인 파토스가 형성되며 그러한 봉합은 완성된다.

<불붙는 대륙>(1965)도 <소만국경>과 유사하게 전개되며 그 봉합 과정도 유사하다. <불붙는 대륙>은 <소만국경>과 같이 ‘돌아온 탕아’의 이야기이다. 아버지가 재혼하여 어머니와 자신을 버린 것에 상처를 받은 지식(황해)은 일본군이 되어 독립군에 밀정으로 잠입한다. 독립군 영웅 한동민(장동휘)은 지식이 밀정임을 눈치 채지만 시간을 두고 그를 설득하여 가족과 민족의 품으로 돌아오게 한다. 물론 지식도 권춘조처럼 죽음을 통해서 자신의 죄를 회개하고 용서를 받는다. 이 영화는 스릴러와 전쟁액션물의 경향이 혼성되어 있는 가운데 총격전에서 부분적으로 웨스턴의 영향이 감지된다.

영화가 지닌 이중성을 표면적인 주제로 수렴하기 위해 지닌 봉합의

과정을 거치는 것은 1960년대 전반기 대륙물의 특징이다. 후반기에 가면 이면의 에너지가 표면적 주제를 잠식하면서 결말의 봉합이 서사적 개연성에서 벗어나 의례적으로 처리되는 양상을 띤다. 이는 계몽적 당위와 재미가 분열되면서 계몽적 당위에 의한 안도감이 장르적 재미에 점차 자리를 내어주는 것을 드러낸다. 1965년 영화인 <광야의 호랑이>는 이러한 단초를 보여준다.

<광야의 호랑이>는 1944년을 배경으로 ‘광야의 호랑이’라는 별명을 지닌 게릴라 영웅(신영균)을 중심으로 광복군 대장(진창근)의 딸 미령(김혜정), 장개석군에 의해 감금되어 있던 채주 있는 죄수 5명, 즉 열차강도 명사수 ‘두더지’(황해), 아편장수 ‘월산’(허장강), 날치기 ‘염소’(서영춘), 단검의 명수 ‘돼지’(장혁), 줄 잘 타는 학도병 ‘꼬마’가 힘을 합쳐 만주 용문교를 폭파함으로써 일본군에 치명적인 타격을 입힌다는 이야기이다. 이 영화는 전반적으로 전쟁액션물에 가까운데, 마지막의 결투 장면에서 웨스턴의 모티프를 차용하고 있고, 각자 채주를 가진 5명의 구성은 <황야의 7인>을 상기시킨다. 이 영화에서 재미의 핵심을 이루는 것도 5명의 개성적인 캐릭터인데, 무뢰한들이 대의를 실천하기 위해 나선다는 점에서 기존의 이분법이 교란된다.

그 중에서도 월산이 가장 문제적이다. 월산 역을 맡은 허장강은 <두만강아 잘 있거라>에서부터 드러나듯이 주로 ‘밀정’ 역을 맡은 악역 전문 배우이다. 전반부에 그는 미령을 강간하려고도 하고, 호시탐탐 미령을 노리며 홍콩으로 도망가자고 하여 악역 이미지에 충실하게 행동한다. 그런데 후반으로 갈수록 미령에 대한 그의 마음이 진심이라는 것이 드러난다. 하지만 그것이 진지한 형식이 아니라 농담처럼 표출되어 월산 성격의 유들유들한 기조는 유지된다. 클라이맥스에서 도화선에 점화가 되지 않아 동료들이 한 명씩 죽어갈 때 미령이 나서려 하자, 그는 “주체넘은 일이지만 이런 건 여자가 할 일이 아냐.”라며 목숨을 걸고 나섬으

로써 미령에 대한 진심을 결정적으로 입증한다. 그리고 그는 죽어가면서 까지 “죽기 때문이라면 누구 때문이랄까? 조국 때문이랄까? 돈 때문이랄까? 아마도 내가 좋아하는 계집 때문이겠지.”라고 말하여 일관된 성격을 유지한다. <소만국경>의 권춘조(장동휘)나 <불붙는 대륙>의 지식(황해)이 ‘조국과 민족’ 앞에 회개하는 것과 비교해볼 때 개인적 욕망을 포기하지 않으면서 그 안에서 모순을 체현하는 월산의 캐릭터는 ‘서부극의 영웅은 용서를 빌지 않는다.’는 불문율을 구현하며 이분법의 교란을 심화한다. 이러한 캐릭터는 이후 대륙물의 정점이자 완결판이라고 할 수 있는 <쇠사슬을 끊어라>(1971)로 이어진다.

그러나 용문교 폭파라는 목표가 달성되는 순간 영화의 활력을 담당하던 5명의 죄수가 모두 죽는다는 설정은 끝까지 선악 이분법으로부터 자유로울 수는 없는 당시 ‘대륙물’의 관습적 결말을 보여준다. 그런데 영화의 마지막까지 5인의 활력이 주된 동력이었던 만큼 봉합의 여유는 줄어들는다. 마지막에 ‘광야의 호랑이’가 혼자 살아남아 “우리는 이겼다!”고 외치는 것이 ‘호랑이’라는 별명에 어울리지 않게 왜소하고 안쓰러워 보이는 것은 이 때문이다. 그가 죽은 자들에 대해 애도를 표하며 투쟁을 맹세하지만 그러한 맹세보다 “짜운 이유는 까마귀밥이 되는 것뿐.”이라는 대사가 환기하는 허무한 정서가 서사의 전개상 설득력을 지니는 것도 결말이 지닌 균열을 드러낸다.

한국영화에서 웨스턴의 관습을 본격적으로 전유하는 영화가 나오는 것은 1960년대 후반이다. 이는 1966년 이후 세르지오 레오네의 <석양의 무법자>를 시작으로 스파게티 웨스턴이 수입되어 크게 흥행한 것과 연관된다. 이에 대해서는 여러 가지 해석이 가능한데, 우선, 문명에 대한 자신감으로 차있는 할리우드 웨스턴보다 냉소적이고 적나라한 욕망을 드러내는 스파게티 웨스턴이 한국 대중에게 보다 톱진성 있게 다가왔을 수 있다. 또한 대륙물에서 점차 심화되던 이분법의 균열도 스파게티 웨

스턴의 전복적인 서사를 수용하는 데 토양이 되었을 것이다. 그리고 기존 웨스턴의 광활하고 정형적인 미장센과는 다른 협소하고 누추한 지역성을 지닌 웨스턴이 가능하다는 것이 세르지오 레오네의 영화를 통해 입증되면서 한국영화에서도 웨스턴을 본격적으로 전유해볼 수 있는 자신감을 추동했다고도 볼 수 있다. 실제로 이 시기에 나온 영화들은 <황야의 외팔이>(1970), <당나귀 무법자>(1970), <쇠사슬을 끊어라>(1971)와 같이 스파게티 웨스턴을 전유한 영화들이 있는가 하면, <무숙자>(1968)나 <황야의 독수리>(1969)와 같이 서사구조에서 할리우드 웨스턴에 가까운 영화들, 그리고 <영>(1968) 같이 스파게티 웨스턴과 할리우드 웨스턴이 혼성된 무협활극에 해당하는 영화도 있다.

<무숙자>(1968)는 웨스턴의 멜로드라마적 전유를 보여준다. 이 영화는 떠돌이 사내(신영균)가 우연히 마적 능천에게 남편을 잃은 여인(최은희)과 그의 아들 명을 보살피게 되는데, 결국 그들의 행복을 위해 떠난다는 줄거리이다. 이 영화는 제목에서부터 서사구조와 미장센에 이르기까지 할리우드 웨스턴의 관습을 따르고 있다. 그런데 주인공이 지키려고 하는 것이 ‘여인과 사랑’이라는 점, 그것을 위해 결국 떠난다는 점 등에서 <사랑방 손님과 어머니>의 서사를 연상시킨다. 신영균과 최은희는 <열녀문>이나 <강화도령> 등 여러 영화에서 연인으로 나온 바 있기 때문에 그들의 멜로드라마적인 관계와 이미지는 <무숙자>에도 투영된다.

여기에서 여성 인물과 멜로드라마적인 서사가 전면화 되는 것은 한국 영화가 웨스턴을 전유하는 과정에서 드러나는 하나의 경향이다. 일반적으로 웨스턴은 멜로드라마와 대척점을 이루는 남성적인 장르로 인식되며, 따라서 여성인물은 상대적으로 부수적인 위치를 차지한다. 1950년대 이후 할리우드 웨스턴에서는 여성의 섹슈얼리티가 서사에서 보다 중요하게 작용하지만 그것이 멜로드라마적인 서사로 전면화 되는 경우는 드물다. 그런데 <무숙자>는 물론이고, <두만강아 잘 있거라>, <소만

국경>, <광야의 호랑이>와 같은 전반기 대륙물에서도 멜로드라마적인 서사가 중요한 부분을 차지하고 있고, 후반기의 <황야의 외팔이>나 <황야의 독수리>에 가면 여성인물을 둘러싼 갈등이 더욱 중요해진다. 그 중에서도 <여마적>(1968)과 같은 영화는 여성인물을 아예 주인공으로 내세워 사랑과 대의 사이에서 갈등하게 하는 독특한 경우이다. 그렇다고 이 영화에 대해 여성주의적 입장에서 긍정적으로 판단하는 것은 선부르다. <여마적>에서는 ‘순결 모티프’가 매우 문제적인데, 이는 1960년대 후반 이후 멜로드라마가 여성인물과 그의 문제를 전면에 내세우면서도 그것을 다시 관음의 시선으로 억압하는 경향과 동시대적 연관성을 지니고 있기 때문이다.

<황야의 독수리>는 존 포드의 <수색자>와 유사한 서사구조를 지닌 영화인데, 웨스턴의 전유 과정에서 고수되는 이분법이 내부의 균열을 포함하지 못하고 어떠한 파탄에 이르게 되는지를 보여주는 문제적인 텍스트이다. 김영호 감독의 <황야의 외팔이>는 <요짐보>에서 <황야의 무법자>에 이르는 모방의 계열을 잇는 영화인데 여성 학대나 무리한 봉합 면에서 <황야의 독수리>와 동궤에 놓인다.

이에 반해 <당나귀 무법자>(1970)나 <쇠사슬을 끊어라>(1971)는 놀이구조를 전면화하여 이분법적인 표면을 해체시킨다. <당나귀 무법자>는 세르지오 레오네의 삼부작과 장고 시리즈 등 스파게티 웨스턴을 전면적으로 패러디하여 희화화하고 있는 영화이다. 구봉서, 서영춘, 양훈, 양석천, 오경아, 이순주 등 당시 인기 코미디언들이 총출동하고 있는 것도 이 영화의 정체성을 드러낸다. <쇠사슬을 끊어라>는 <황야의 무법자>를 전유하고 있는 영화인데, 이 영화는 이면의 욕망이 이분법을 교란하는 것을 넘어서 그것을 유희한다는 점에서 스파게티 웨스턴의 전복성을 한 단계 더 넘어서고 있는 텍스트이다. 이 영화는 ‘대륙물’의 완결판으로 ‘만주웨스턴’이라는 장르 명에 가장 걸맞은 영화이기도 하다.

1970년대에 가면 웨스턴적인 주인공이 도시에서 협객으로 활약하는 영화들, 다시 말해 웨스턴과 갱스터를 혼성한 영화들이 나오면서 웨스턴을 전면적으로 전유하던 시기는 끝난다. 액션영화의 공간은 광야에서 도시로 옮겨가면서 다른 국면으로 전개되는 것이다. 주인공은 자신의 폭력에 대해 회의하기 시작하고 여성의 육체가 가학적으로 노출된다. <석양의 불청객>(1970)이나 <애꾸눈 박>(1970)은 1970년대 느와르, 갱스터, 무협이 혼성된 ‘김두한 시리즈’나 ‘팔도사나이 시리즈’와 같은 영화에 근접하는데, 이는 그러한 변화를 보여준다.

3. 만주웨스턴의 양상과 욕망

여기에서는 만주웨스턴을 대표하는 텍스트를 중심으로 만주웨스턴의 양상을 살펴보고자 한다. 앞서 살펴보았듯이 웨스턴은 ‘대륙물’ 전반에 걸쳐 영향력을 가지지만, ‘만주웨스턴’이라고 할 수 있을 만큼 웨스턴을 전면적으로 전유하고 있는 영화는 한정된다. 여기에서는 당대 대중적 영향력과 이후 영화사적 영향력을 고려하여 신상옥 감독의 <무숙자>, 임권택 감독의 <황야의 독수리>, 이만희 감독의 <쇠사슬을 끊어라>를 중심으로 고찰한다. 이 세 영화를 중심에 두는 데에는 크게 세 가지 이유가 있다.

첫째, 세 영화의 감독인 신상옥, 임권택, 이만희는 한국영화사에서 가장 중요한 감독들로 1960년대뿐만 아니라 현재에 이르기까지도 영화적 영향력이 막강하다. 김지운 감독이 <쇠사슬을 끊어라>에 오마주를 바친 것도 그 영향력을 보여주는 한 사례이다.

둘째, 이 영화들은 한국에 수입되어 대중적으로 인기를 누렸던 웨스턴 영화들 <돌아오지 않는 강>, <수색자>, <석양에 돌아오다>와 각

각 서사적으로 강한 친연성을 드러내어, 웨스턴의 전유양상을 고찰하기에 매우 유용하고 표본적인 텍스트가 된다.

셋째, 세 영화는 만주웨스턴의 대표적 양상을 보여줄 뿐만 아니라 한국영화에서 계속적으로 드러나는 특징적 지점들을 드러내고 있어서, 세 영화가 형성하는 세 꼭짓점은 향후 만주웨스턴 연구, 나아가 한국영화 장르 연구의 초석이 될 수 있다. 이에 대해서는 텍스트를 분석하는 과정에서 상술하겠다.

3.1. 웨스턴의 멜로드라마적 전유: <무숙자>

한국영화사에서 압도적으로 주류를 이루어온 장르는 멜로드라마이다. “한국영화는 멜로드라마이다.”라고 말해도 과언이 아닐 정도로 한국영화에는 멜로드라마적인 서사와 정서가 녹아있다. 이와 같이 멜로드라마가 질긴 생명력을 지니는 것은 대중이 계속 멜로드라마를 원하고 있다는 의미이기도 하다. 1950년대 후반 이후 멜로드라마로 한 시대를 풍미했고, 다시 멜로드라마와 사극을 결합하여 이후 30년 동안 한국 사극의 주류가 된 ‘조선왕조사극’의 정형을 세우며 대중적으로 성공했던 신상옥 감독¹⁹⁾은 <무숙자>에서는 한국 멜로드라마적인 서사와 웨스턴을 접합한다.

일반적으로 웨스턴은 남성 관객에 의해 소구되는 장르로, 주로 여성 관객에 의해 소구되는 멜로드라마와는 대척점을 이룬다. 간혹 황금광 시대를 배경으로 멜로드라마가 전면화 되어 있는 <돌아오지 않은 강 *The River No Return*>(1954)과 같은 영화가 있기는 하지만 이것은 이색적인 경우에 해당한다. <무숙자>는 서사구조상으로는 이러한 <돌아오지 않

19) 박윤희, 「한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰: 신필름의 <연산군> 연작을 중심으로」, 『문화과영상』 9권2호. 문화과영상학회, 2008.8. 335-364쪽.

는 강>과 친연성을 보인다. 두 영화는 공통적으로 ‘가족을 찾기 위한 로드무비’의 형식을 지니고 있는데, 두 영화가 달라지는 지점은 <무숙자>의 한국적 전유를 보여주는 지점으로서 매우 흥미롭다.

우선 <돌아오지 않는 강>에서는 서사의 목표가 ‘엄마 찾기’에 놓인다면 <무숙자>에서는 ‘아버지 찾기’에 놓인다. <무숙자>는 만주를 떠돌아다니는 사나이 ‘장’(신영균)이 외딴집을 지나다 여인의 충격과 함께 자신을 ‘아빠’라고 착각하는 아이 명(김정훈)을 만나는 것으로 시작된다. 이 장면은 이 영화의 서사를 이끌어가게 될 질문을 축약하고 있다. 그 질문은 “장이 명의 아빠가 될 수 있느냐, 없느냐?”이다. 한 마을에 이방인이 들어오는 것은 웨스턴의 전형적인 오프닝 중 하나이지만 그 이방인이 들어왔을 때 영화와 관객 사이에 형성되는 질문은 “그가 누구와 어떻게 싸울 것인가?”이다. 그 과정에서 여성인물들과의 로맨스 라인이 형성되기도 하지만 그것이 중심 스토리라인이 되지는 않는다. 중심 스토리라인은 ‘결투’이고 로맨스 라인은 부수적인 것으로 주인공이 싸우는 동기에 작용한다. 그런데 <무숙자>에서는 장과 하영의 로맨스 라인이 중심 스토리 라인이 되고 싸움은 그것을 위해 부수적으로 작용하는 것이다.

여기에서 장과 하영 간의 로맨스 라인도 흥미롭다. 웨스턴에서 주인공이 여인을 지키는 것은 크게 두 가지 형식을 지닌다. 하나는 그녀의 가정을 지키는 것이고, 다른 하나는 그녀와 결합하는 것이다. <역마차>에서 링고를 위시한 남성들이 기병대에 남편을 둔 임신한 동부 여인을 보호해주는 것과, 마지막에 링고 키드(존 웨인)가 델러스(클레어 프레버)와 결합하는 것은 이를 잘 보여준다. 이때 기혼 여성과의 로맨스 라인이 형성되는 경우에는 <세인>이나 <리버티 벨런스를 쏜 사나이>에서와 같이 그녀의 남편을 지킴으로써 그녀를 지키는 형식을 띠기도 한다. 이것은 웨스턴 장르의 서사와 친연성을 지니는 <카사블랑카>(1942) 같은 영화에서도 드러난다.

그런데 <무숙자>에서는 남편(최성호)을 죽이면서 이야기를 시작한다. 여인에게 남편이 있음에도 불구하고 다른 남성이 그 여인을 보호하는 것은 한국의 정서상으로는 부담스러운 것이다. 그래서 손창섭의 『사선거』에서와 같이 병든 남편을 둔 여인을 그 친구가 보호하는 상황이나 서기원의 『암사지도』에서와 같이 한 여자와 두 남자가 동거하는 상황은 불편하기 짝이 없는 도착적 상황으로 치닫곤 한다. 가부장적 질서 안에서 수장(首長)은 한 사람이어야 하기 때문에 그 수장을 정당하게 대체할 수 있는 상황이 되어야 합법적인 로맨스가 가능해진다.

멜로드라마의 갈등은 ‘사랑’이라는 이름으로 사적 영역과 공적 영역 사이에서 발생하면서 합법과 비합법, 보수와 급진의 임계 지대에 자주 위치하지만, 신상옥 감독의 멜로드라마는 1959년 이후 거의 10년 동안, 유연한 봉합을 통해 이면의 다기한 욕망을 합법과 보수의 영역으로 수렴해낸다. 양반집 과부는 수절하고, 남편이 성불구가 되어도 여인은 가정을 지킨다. <무숙자>도 그러한 서사의 연장선상에 있다. 그래서 남편이 죽어야 장과 하영의 로맨스가 시작될 수 있는 것이다.

장은 하영을 구하면서 마적 두목 능천의 한쪽 눈을 멀게 만들으로써 위험에 휘말린다. 그런데 죽어가는 하영의 남편으로부터 처자식을 고향에 데려다 달라는 부탁을 받는다. 장의 첫 번째 소임은 위험을 무릅쓰고 남편을 대신하여 하영을 친정에 데려다주는 것이 된다. 그러나 하영의 친정에서 하영을 문전박대하여 하영이 오갈 곳이 없어지면서 장의 입지는 자연스럽게 남편을 대체하게 된다.

여기에서 여인의 남편이 명예를 지켰을 때 여성 인물의 품위가 유지되면서 로맨스의 품격도 높아진다. 하영의 남편은 유격대원으로 활동하다 마적의 손에 죽어갔기 때문에, 장이 그의 처자식을 보호할 강한 책무를 지니게 되고 사랑이 싹틔었을 때 갈등이 심화되는 것이다. 이는 <돌아오지 않는 강>에서 케이(마릴린 먼로)의 약혼자가 매튜(로버트 미첨)를

죽이려 했음에도 불구하고, 매튜가 케이를 보호하고 결국 그녀와 결합하는 것과는 비교되는 대목이다.

이제 장이 과연 하영의 남편이 될 수 있느냐는 문제가 본격적으로 대두된다. 떠돌이 장은 가진 것이라고는 건강한 육체와 싸우는 기술밖에 없고 마적 능천에게 쫓기는 몸이다. 명이 아파 700원의 약값이 필요할 때 그가 할 수 있는 것이라곤 살인청부업이다. 이러한 그가 하영의 남편이 될 수 없다는 것은 “어디 가서든지 떠돌아다니는 녀석 말고 확실한 녀석으로 잘 잡아라.”라는 친정어머니의 당부에서 직접적으로 드러난다.

명의 약값을 위해 살인을 저지르고 도망쳤던 장이 돌아왔을 때 하영은 홀아비 하 대인의 집에서 집안일을 돌보주며 장을 기다리고 있다. 그러나 장은 하영을 찾아갔다가 하 대인을 반갑게 맞이하는 명을 보고 발걸음을 돌린다. 사건이 모두 해결되었을 때 홀로 쓸쓸히 떠나는 뒷모습은 웨스턴 주인공의 상징이다. 장의 뒷모습은 도상적으로는 웨스턴 주인공과 흡사하다. 그러나 그 함의는 다르다. 웨스턴의 주인공이 새로운 질서를 세움으로써 미국의 신화를 재확인하는 데 결정적인 역할을 하는 동시에 한편으로는 결국 질서에 화합할 수 없는 고독한 영웅의 존재감을 각인시킨다면, 장은 기존의 질서를 수락함으로써 그 질서를 공고히 하는 동시에 그의 존재감도 질서로 수렴되어 버리기 때문이다.

마지막 장면에서 중국옷을 입고 아이들에 둘러싸여 환하게 웃으며 하 대인과 함께 부잣집으로 들어가는 하영의 모습이 제시되는데 이는 사랑을 위해 돌아온 장의 초라한 몰골과 대비를 이룬다. 여기에서 ‘가정과 안정의 가치’가 강조되며 여인의 안락을 보장함으로써만이 마지막 자존심이라도 지킬 수 있는 힘없는 남자의 비애가 서리는데, 그 비애는 결국 ‘포기’를 통해서 고급스러운 사랑의 정서로 격상된다. 그리고 그는 그 사랑을 위해 존재했던 인물로, 그것이 완성되었을 때 그의 소임이 끝난 것이기에 그의 존재는 그 사랑의 정서로 수렴된다. 이를 통해 <무속

자>는 기존의 질서와 위계를 그대로 인정하고 수락하는 것이 못 가진 자가 선택할 수 있는 격상의 방식이라는 것을 보여주는데, 그것은 유연한 봉합을 통해 ‘비에 서린 격조 있는 사랑의 정서’로 수용자를 설득하기에 매우 교묘하다.

이를 통해 이 영화는 대중이 접속하는 이면의 욕망을 보수적인 세계로 수렴하여 그것을 기반으로 영화를 격상시키려는 욕망을 드러낸다. 이 영화가 정통 웨스턴에 가까우면서도 가부장적인 질서가 가장 강화되어 있는 이색적인 웨스턴 <돌아오지 않는 강>과 친연성을 지니며 멜로드라마를 전면화한 것은 이러한 욕망의 발로이다.

3.2. 이분법의 파국과 폭력성: <황야의 독수리>

임권택 감독의 <황야의 독수리>는 <수색자 *The Searchers*>(1956)와 같은 ‘사람 찾기’의 서사구조를 지니고 있다. 주인공이 집에 돌아와 보니 가족은 모두 학살당하고 막내 아이는 납치되었다. 주인공은 가족의 복수를 위해 오랜 추적에 나서는 것이다. <수색자>에서 살해범이 인디언이라면, <황야의 독수리>에서는 일본군이고, <수색자>에서 주인공과 아이의 관계가 숙부와 조카딸 사이인데 비해, <황야의 독수리>에서는 아버지와 아들 사이로 달라진다. 그리고 서사에 중요한 영향을 미치는 차이점은 <수색자>의 주인공 이든(존 웨인)은 조카딸 데비가 납치되었다는 것을 알고 찾아나서는 데 반해, <황야의 독수리>의 주인공 아버지(장동휘, 이후 장동휘로 칭함)는 아들이 납치되었다는 사실을 모른 채 가족의 복수를 위해 길을 나선다는 점이다.

어느 날 만주의 어느 농가에서 일가족이 아기의 백일기념 사진을 찍고 있을 때 일본군 5명이 들이닥친다. 일본군들은 조부모와 두 아이를 학살하고 아이들의 엄마를 강간한 뒤 살해하고는 백일 된 아기를 데려간다. 집에 돌아와 참상을 목격한 아버지(이후 장동휘)는 가족사진 안에

찍혀있는 4명의 일본군을 찾아다니며 차례로 죽인다. 한편 사진에는 찍히지 않았지만 만행을 주도한 요시다(박노식)는 아기를 입양하여 관동군 소위 혼도(김희라)로 키운다. 요시다는 혼도의 어머니를 죽인 것이 조선 독립군이라고 교육시켜 혼도로 하여금 조선인을 원수로 알게 만든다.

20년 후 사진 속의 4명 중 3명을 죽이고 마지막 남은 나카무라와 요시다를 찾아 요시다의 부대가 있는 곳까지 온 장동휘는 아들인 혼도와 마주친다. 그러나 장동휘는 아들을 알아보지 못하고, 요시다는 혼도에게 그의 어머니를 죽인 것이 장동휘라고 말한다. 그리하여 장동휘는 요시다를 죽이기 위해서 혼도부터 처치하려 하고, 혼도는 어머니의 원수를 갚기 위해 장동휘를 죽이려 드는 상황에 놓인다. 이와 같이 이 영화에서는 아버지와 아들이 서로를 알아보지 못하고 대립하는 상황이 서스펜스를 유발하면서 몰입을 이끌어내는 서사적 동력으로 작용한다. 하지만 결국 서로를 알아보리라는 것은 누구나 예측할 수 있다. 그래서 영화를 관통하는 문제는 서로 알아보았을 때 어떻게 할 것이냐는 점이다. 이 문제는 <수색자>에서도 동일하게 제기된 바 있다.

<수색자>에서 이튼이 데비를 찾았을 때 데비(나탈리 우드)는 가족의 원수 스카(헨리 브렌드)의 아내가 되어 있다. 이튼을 알아본 데비는 이튼에게 돌아가 달라고 말하고 이튼은 가족의 원수를 갚기 위해 스카 부족을 모두 죽이면서 데비까지 죽이려고 한다. 이때 이튼을 막아서는 것이 마틴이라는 인물이다. 마틴은 백인과 인디언 사이에 난 혼혈아로 부모를 잃고 길거리에 버려진 것을 이튼이 데려다 키운 아이이다. 결국 마틴이 스카를 죽이고 데비를 구출하면서 ‘원수이자 남편’과 동거하며 ‘백인이자 인디언’으로 살아가던 데비가 혼혈아 마틴과 함께 백인 사회로 돌아오고, 영화는 해피엔딩으로 마무리된다.

이에 비해 <황야의 독수리>에서는 ‘마틴’과 같은 완충적 인물이 없다. 일본군은 악(惡), 조선인은 선(善)으로 선명하게 대립될 뿐이다. 임권

택 감독은 데뷔작 <두만강아 잘 있거라>에서부터 민족을 배반한 일본군 앞잡이는 숙부라도 죽일 수 있다는 과단성을 보여주었다. 이러한 과단성을 가능케 한 이분법적 구도는 임권택 영화에서 줄곧 강고하게 작용한다. <황야의 독수리>는 웨스턴을 전유한 오락영화 안에서 이러한 관념이 고수될 때 어떠한 문제적인 텍스트가 발생하는지를 보여준다.

<수색자>에서의 남편과 아내의 관계가 <황야의 독수리>에서 아버지와 아들의 관계로 치환된 것은 1960년대 한국적인 전유에 해당한다. 당시 보편적인 정서상 원수의 아내로 살던 조카딸의 환향(還鄕)은 더 부담스러울 수밖에 없기 때문이다. 그런데 남편과 아내의 관계가 20년에 걸친 아버지와 아들의 관계로 치환되었을 때 제기되는 질문은 ‘과연 아들의 아버지가 누구인가?’라는 점이다. <황야의 독수리>의 테마는 ‘일본의 만행으로 교란된 핏줄 찾기’이다. 따라서 표면적으로 혼도의 아버지는 물론 장동휘이다. 그런데 되짚어보면 장동휘는 아기를 낳은 것 이외에 한 일이 없도록 설정되어 있다. 이후의 서사 전개를 위해, 가족이 참살될 때에도 장동휘는 부재중이야 했기 때문에 처음부터 아버지로서의 책임을 다하지 못했다는 결함을 안고 출발할 수밖에 없다. 이는 핏줄이라는 명분으로 장동휘가 아버지인 명백하다 하더라도 그 이면에서는 ‘진짜 아버지’에 대한 질문을 가능케 한다. 혼도를 20년 동안 키운 것은 엄연히 요시다이기 때문이다.

그러나 요시다는 ‘절대 악’이어야 하기 때문에 이 영화에서는 요시다를 성불구의 도착적 악인으로 단순화한다. 그는 살인이나 강간을 관음하면서 시를 읊고 혼도로 하여금 강간을 종용한다. 그가 혼도를 입양한 것은 ‘말하는 개’를 키워보기 위해서인 것으로 나온다. 그런데 이 영화에서 물입을 이끌어내는 또 하나의 주요 동력은 이러한 요시다에게서 나온다. 그가 벌이는 살인, 폭력, 강간, 기만 등이 자극적으로 나열될 때 관객은 요시다의 시선에 동화되며 관음의 쾌락에 동참하게 되는 것이다.

이때 장동휘와 요시다라는 몰입을 이끌어내는 두 축은 선명하게 대립되어 접점이 없는 상태이기 때문에 그로 인한 분열의 부담은 온전히 혼도에게 부과된다. 다시 말해 장동휘를 통해 일본군에게 복수하고 친아들을 찾아야 한다는 사필귀정의 당위에서 유발되는 몰입과, 요시다의 폭력과 범죄에 동참할 때 발생하는 몰입이 형성하는 불편한 분열은 서사적 희생양을 필요로 하게 되고, 장동휘와 요시다 사이에 놓여 있으면서 요시다를 친아버지로 알고 충성을 다 바친 혼도가 그 희생양이 될 수밖에 없는 것이다. 혼도가 자신을 ‘내 아들’이라고 부르는 두 아버지 사이에서 갈등하다 결국 죽어가는 순간에야 장동휘를 ‘아버지!’라고 부르며 품에 안기는 결말은 이를 잘 보여준다. 결국 아무 죄 없는 젊은이 혼도는 죽고 결과적으로 아버지로서 책임을 다하지 못했던 장동휘만이 살아남아, 아들의 시체를 말에 싣고 떠나는데, 이 처참한 엔딩은 이 영화의 서사가 어떠한 파국에 이르렀는지를 드러낸다.

이로 인해 이 영화는 엄청나게 폭력적인 텍스트로 각인된다. 그 폭력은 샘 페킨파의 영화가 보여주는 미학으로서의 폭력이나 스파게티 웨스턴에서 보여주는 유희로서의 폭력과 같은 의도된 문제제기가 아니라, 파탄이자 패배로서의 폭력이다. 이분법의 과잉이 아들까지도 죽이는 폭력으로 전화되는 상황은 그야말로 폭력의 극한이기 때문이다. 이로써 <황야의 독수리>는 그 제목에 걸맞게 만주웨스턴 중에서 가장 황폐한 영화로 기억되는데, 이에 대해 임권택 감독은 유용한 증언을 제공한다.

어쩌면 서부극이라는 게 황량스럽다는 그런 느낌이 있잖아요. 전체적으로 개척자들이 살고 있는 입지가 어쨌거나 황량한 어떤 느낌들. 그러니까 나 자신을 돌아보고 있으면 그런, 내 삶의 기쁨은 빠져 있고 어딘가 정착하지 못하고 난 지금도 떠돌고 살고 있다는 생각을 하니까, 지금도 [……] 그렇기 때문에 그런 증세가 가장 심했던 시기에 서부극이 내 정서에 와 닿은 거요. 나 자신이 개인적으로 삶이 윤택할 것도 말 것도 없이, 또 계속 장래가 보이는 것도 아니

고 그런 막살이 인생이 갖는 황량함 이런 것들이, 서부극이야 개척을 하고 다니는 개척정신을 내세우고 있지만, 그런 것이 빠진 채로 그런 게 영화 속에 투영되어 있지 않나 하는 생각이 들어요. [……] 한국이라는 것이 영화로 담겨져서 영화로서 성공할 가망성이 없다는 생각을 했겠지요. 그때는, 그랬을 것 아니겠어요? 어차피 이것저것 해봤잖아요. 그래가지고는 아마 가망이 없다는 생각도 했을 거요. 20)

당시 웨스턴에의 정도에는 광활함에 대한 동경과 함께, 인용문에서 드러나듯이 황량함이나 고독에 대한 동일시가 존재하고 있었다. 그리고 그 바탕에는 이분법적인 인식에서 비롯된 주변인, 이단자로서의 열패감이 있다. 그것이 웨스턴 전유의 중요한 이유 중 하나였다고 할 때, 의도했든 아니든 <황야의 독수리>는 그것을 가장 황폐하게 표상한 텍스트이다.

3.3. 농담의 놀이를 통한 탈주: <쇠사슬을 끊어라>

신상옥 감독의 <무숙자>(1968)가 <돌아오지 않는 강>과 같은 할리우드 웨스턴, 임권택 감독의 <황야의 독수리>(1971)가 1950,60년대에 변모한 할리우드 웨스턴의 서사와 스파게티 웨스턴이 지닌 오락성의 영향을 드러내는 데 비해, 이만희 감독의 <쇠사슬을 끊어라>(1971)는 1966년 이후 스파게티 웨스턴을 전유하고 있는 영화이다. 그 중에서도 이 영화는 세르지오 레오네의 삼부작²¹⁾ 중 <석양에 돌아오다 *The Good, the Bad, and the Ugly*>(1966)의 인물 구성을 수용하고 있다.

20) 정성일 대담·이지은 자료 정리. 『임권택이 임권택을 말한다』, 현문서가, 2003. 163쪽.

21) 세르지오 레오네가 클린트 이스트우드와 찍은 삼부작은 현재 통용되는 제목으로는 <황야의 무법자 *A fistful of dollars*>(1964), <석양의 건맨 *For a few dollars more*>(1966), <석양에 무법자 *The Good, the Bad, and the Ugly*>(1966)이다.

스파게티 웨스턴은 할리우드 웨스턴에 대한 풍자적 성격을 띠는 패러디 웨스턴으로, 할리우드 웨스턴이 쇠퇴한 1960년대에 스페인의 치네치타에서 무명배우를 기용한 저예산 영화로 제작되어 세계적으로 크게 흥행하였다. 할리우드 서부극의 영웅이 신의와 체면을 중시하는 행동을 통해 정의로운 공동체 성립에 기여하며 미국의 신화를 창조하는 데 반해 스파게티 웨스턴은 그 모든 것을 비튼다. 스파게티 웨스턴에서는 사회는 폭력적이고 부패했고, 영웅은 지지분하고 교활하며 돈을 목적으로 움직이고, 그들의 치사함과 거짓말이 재미의 원천이 된다. 그럼에도 불구하고 주인공은 물욕이나 속임수를 부끄러워하지 않는다. 그리고 절대로 용서는 빌지 않는다는 점에서는 영웅의 면모를 지닌다.

<쇠사슬을 끊어라>는 좋은 놈에 해당하는 청부업자 김철수(남궁원), 나쁜 놈에 해당하는 밀정 허달건(허장강), 그리고 정체불명의 이름 없는 떠돌이(장동휘, 이후 장동휘)를 주인공으로 한다. 세 인물은 모두 티벳 불상을 차지하기 위해 서로를 속고 속이면서도 뻔뻔스럽다 못해 당당하다. 세 인물 중에서 장동휘가 가장 중심적인 인물인데, 이는 <석양에 돌아오다>의 ‘못난 놈 the ugly’이 변용된 것으로 스파게티 웨스턴의 주인공에 협객과 건달을 합성한 독특한 캐릭터를 보여준다. 좋은 놈이 아닌 이러한 캐릭터가 서사의 중심에 놓인다는 것은 의미심장한 일이다. 나쁜 놈의 경우에도 <석양의 무법자>에서의 리반 클리프는 비정하고 냉혹하여 ‘나쁜 놈 the bad’이라는 표현에 충실한 반면 허달건은 배신에 능하지만, 유머 감각이 풍부하여 미워할 수 없는 인물로 그려진다. 여기에서 그의 본업이 ‘일본군의 밀정’이라는 설정도 시사적이다. 요컨대 이 영화는 <석양의 돌아오다>의 인물 구성을 기본 틀로 삼고 있으면서도 ‘좋다, 나쁘다, 추하다’와 같은 평면적인 설정에서 벗어나고 있을 뿐만 아니라 지금까지도 강고하게 작용하는 ‘독립군=조선인=선’, ‘일본군=밀정=악’이라는 이분법을 가볍게 넘어서고 있다.

어떻게 그것이 가능했을까? 그것을 해명하기 위해서는 인물들을 움직이는 동력이 무엇인가부터 살펴볼 필요가 있다. 우선 세 인물은 ‘티벳 불상’을 위해 움직이는데, 그것이 돈이 되기 때문이다. 하지만 그 배면에는 각자 그것을 손에 넣으려는 서로 다른 목적이 있다. 김철수는 독립군으로부터 청부를 받았기에 그것을 독립군에게 찾아 돌려주려고 한다. 티벳 불상 안에는 독립단원의 명부가 들어있기 때문에 그가 그것을 찾아 독립군에 돌려주는 것은 돈을 버는 일인 동시에 애국을 하는 일이기도 하다. 이러한 설정은 <놈놈놈>의 박도원(정우성)에게 그대로 옮겨져 있는데, 그래서 김철수나 박도원은 ‘착한 놈’이 될 수 있는 것이다. 반면 허달건은 “왜놈보다 조선놈을 더 싫어한다.”고 하면서 항상 ‘멋있는 배신’을 꿈꾼다. 그에게 티벳 불상을 손에 넣는 것은 일종의 복수이자 도박에서 이기는 것인데, 그가 꿈꾸는 최고의 승리 방식은 ‘속임수’이다.

한편 장동휘는 어느 것에도 매이지 않는 정체불명의 인물이다. 그의 목적은 돈 이외에는 분명하지 않으면서도 돈이 다는 아니다. 그는 ‘신의’를 들먹이는 김철수에 대해 “개나발통이다. 인마!”라고 일축하고, “너에게 청부를 준 자와 너에겐 그 내력이 문제겠지만 너에겐 그 값이 중요해.”라고 말하지만, 위기의 순간에는 김철수를 도와주기도 한다.

김철수가 일본군 앞잡이들에게 포위되자 장동휘는 “웬지 혼자 빠져나가기가 싫어졌다.”며 김철수 곁에 남는다. 그러다가 김철수가 확실히 체포될 위기에 처하자 “난 가겠어.”라며 빠져나간다. 여기에서 장동휘의 행동 원리가 드러난다. 그는 여력이 있을 때 ‘착한 놈’을 도와주지만 그것이 일정한 선을 넘지 않는다. 그 일정한 선이란 자신의 안위가 보장되는 선인 동시에 농담을 유지할 수 있는 선이다. 그는 신념이나 의리라는 명분으로 사람에게 밀착하지 않으며 언제나 거리를 유지한다. 그는 그 거리 안에서 철저히 개인주의적이며 실없이 놀거나 장난할 수 있는 여유

를 확보한다. 그가 ‘민족’과 ‘독립’을 강조하는 독립단원과 만나는 것도 그녀가 미인이어서 자신을 즐겁게 하기 때문에 만나는 것이지 민족이나 독립을 위해서 상충하는 것은 아니다. 그의 행동은 놀이이며 남을 도와 주는 것도 놀이의 한 유형이다.

이 영화는 장동휘의 이러한 행동원리를 중심으로 전개된다. 김철수나 허달건도 배면의 의도는 다르지만 이러한 행동원리를 공유한다는 점에서는 동계의 인물들이다. 그들은 어떤 국면에서도 심각해지지 않고 유쾌하다. 밀정이라는 이유로 특별히 배척하지도 않고 밀정이기 때문에 독립단원을 고발하지도 않는다. 그들에게 그러한 요소들은 부차적이거나 전혀 중요하지 않다. 이는 임권택의 <황야의 독수리>와는 상반되는 태도를 기반으로 한다. <황야의 독수리>에서는 길러준 아버지어도 일본군이 되기 때문에 절대악이어야 한다는 원칙이 고수되는 데 반해, <쇠사슬을 끊어라>에서는 인물들이 서로에게 거리를 유지하며 이해의 역학에 따라 유연하게 움직인다. 그래서 <쇠사슬을 끊어라>에서는 처음부터 끝까지 농담과 웃음이 관통한다. 인물들은 고문을 받는 순간에도 웃음을 잃지 않는다. 영화와 텔레비전 드라마에서 관습화된 끔찍한 고문 장면들, 심지어 21세기 영화인 <청연>이나 <모던 보이>에서도 답습되었던 그 관습을 상기한다면 이러한 처리는 매우 획기적이다.

예컨대 김철수는 고노에(황해)에게 고문을 받다가 “아프잖아! 이거, 왜 자꾸 때려?”라고 소리친다. 주인공들은 고노에의 부하 마쓰야마를 통나무를 자르는 선반(旋盤) 틀에 놓고 고문을 하면서도 농담을 주고받는다. 이때 관객은 잔인한 장면으로 이어지기 전에 마쓰야마가 토설할 것임을 예측하기 때문에 주인공들의 농담을 자연스럽게 수용하게 된다. 여기에서 농담은 잔인한 장면으로 이어지지 않을 것임을 보장하는 장치로도 작용한다.

일반적으로 이러한 기조가 유지되다가도 결말에 이르면 친체제적(親

體制的)인 주제가 표면화되며 무질서와 다기한 욕망을 안정과 보수로 통합하려 한다. 1971년에 개봉된 이 영화가 그러한 통합의 부담으로부터 자유로울 수는 없다. 그런데 이 영화는 그러한 결말 처리를 수용하면서도 원래의 기조를 유지한다는 점에서 흥미롭다.

마지막에 일본군과 독립군이 싸울 때 한편에서 장동휘와 허달건은 불상을 두고 싸움을 벌인다. 그들은 미녀 독립단원이 ‘망나니들!’이라고 비난하는 바람에 일본군과 싸우기는 하지만, 그들이 정작 싸우는 이유는 비난 때문이라기보다는 둘이 싸우다 남의 손에 맞아 죽으면 ‘병신스럽기’ 때문이다. 그들은 일본군을 물리치지만 고노에를 죽이지는 않는다. 이 영화에서는 일본군을 회화화시켜 그들을 살려냄으로써 그들을 죽일 경우에 놀이의 기조가 깨지는 파국을 피해 간다. 헌병대장 고노에는 패전의 책임을 지고 할복하겠다고 나섰다가 날씨가 춥다며 우스꽝스럽게 물러가는 것이다. 여기에서 유발되는 웃음은 기존의 질서를 전복함으로써 기존의 것과 새로운 것이 모순을 이루는 데에서 발생하는데 그 효과는 스파게티 웨스턴이 지녔던 날카로운 풍자가 아니라, 아이러니를 함유한 유머에 가깝다. 풍자는 명백한 비판의 대상을 지니는 데 비해 유머는 너그러움을 바탕으로 하며 상호 화해를 향하곤 하며, 아이러니는 모순의 긴장이 유지된다.²²⁾ 여기에서는 웃음을 통해 아무도 다치지 않고 화해로운 결말에 이른다는 점에서 그 효과가 유머에 가까우면서도, 그렇다고 그들 사이의 긴장이 해소되는 것은 아니라는 점에서 부분적으로 아이러니를 유발한다.

모든 것이 해결된 후 그들은 독립군에게 불상을 넘겨주고 떠난다. 그들이 불상을 넘겨주는 이유는 자신들에게는 불상이 생사가 걸린 물건은 아니지만, 독립군에게는 생사가 걸려있기 때문이다. 마지막으로 그들은

22) 웃음의 효과에 대해서는 박유희, 『웃음의 알리바이: 김영하, 박민규, 이기호의 소설에 나타난 웃음의 수사학』, 『작가와 비평』 4호, 2005.11. 201-232쪽.

“아가씨가 우리의 국적을 찾아주었다.”며 기뻐하기는 하지만, 중요한 것은 그들이 감사하는 대상이 ‘아가씨’라는 점이다. 그들은 ‘한국, 한국사람’이라고 발화하면서 표면적으로는 봉합의 요구를 충족시키는 듯하지만, 한편으로는 아가씨의 취향을 만족시키기 위한 배려이자 농담의 뉘앙스를 지닌다. 곧이어 ‘아가씨’가 세 인물 중 가장 미남인 김철수와 키스를 하고, 허달건이 “저것들이 날 뭘로 취급하는 거야?”라고 불평하여 웃음을 자아내면서, 그들의 태도는 농담으로 자연스럽게 연결된다. 세 인물이 “태양을 잡으러 가자!”며 해지는 방향으로 떠나는 엔딩은 이러한 웃음의 유쾌함과 개인주의적인 놀이의 활기를 함축한다. 태양을 잡으러 가자는, 하나의 구호를 외치기는 했지만 세 인물은 각 방향으로 흩어져 달려가는 것이다.

<쇠사슬을 끊어라>는 <석양에 돌아오다>의 인물 구성을 기반으로 하되, 그것을 유머감각을 지닌 건달풍의 인물들로 재구성한다. 그들은 스파게티 웨스턴의 주인공들처럼 기존의 할리우드 관습을 전복시키는 것이 아니라 농담을 통해 기존의 규범으로부터 탈주한다. 그러한 농담을 가능케 한 개인주의적인 놀이구조는 최근 한국영화가 지향하고 있는 것인데, 이 영화만한 성취는 아직도 매우 드물다.

4. 만주웨스턴의 장르사적 의의

‘대륙물’은 1960년대 초반부터 1970년대 초반까지 존재했고, 그 부분 집합으로서의 ‘만주웨스턴’은 대륙물의 후반기인 1960년대 후반부터 1970년대 초까지 절정을 이루었던 한시적인 장르이다. 이 시기는 한국 영화의 전성기로서, 활발한 제작 열기를 바탕으로 1950년대 이후 대량으로 수입되었던 서구 영화가 전유되던 때이다. 그리고 한국 영화의 장

르가 형성되면서 주류 장르에서 포용되지 못한 욕망을 담아내는 하위 장르들도 분화하기 시작하던 때이다. 또한 4.19 이후 민간기구인 영화운리위원회의 소관으로 잠시 넘어갔던 검열 문제가 5.16 쿠데타 이후 부활하여 1970년대까지 계속 더 강화되는 시기이기도 하다. 이 시기에 ‘일제강점기의 만주’라는 공간은 양면의 의미를 지닌다.

우선, ‘일제강점기의 만주’는 박정희 정권의 이데올로기에 부응하는 공간이었다. 당시 정권은 영화의 영향력을 높이 평가하고 있었기 때문에 국책영화를 통해 정권의 이데올로기를 국민에게 교육시키려고 하였다. 여기에서 ‘일제강점기 만주’는 당시 정권이 강조하던 ‘개척 정신’과 ‘협동 정신’은 물론이고, 교육 목표로 삼고 있던 ‘식민지 잔재 청산’과 ‘남북한 대립에서의 정통성 확립’²³⁾을 구현할 수 있는 공간이었다. 일제강점기의 만주는 민족과 일본군의 대립을 보여줄 수 있는 공간인 데다 공산군과도 대립할 수 있는 공간(<광야의 호랑이>, <소만국경>)이었기 때문이다.

한편, 이러한 명확한 명분으로 인해 오히려 검열로부터 상대적으로 자유로울 수 있는 공간이기도 했다. 박정희 정권기에 이루어진 영화 검열의 내용은 비단 정치적 불온성에만 맞춰지지 않았다. 이 시기에는 통합적 사회 질서가 강조되었기 때문에 반공에서 벗어나거나 사회 비판적인 영화는 물론이고 개인적인 고민이나 우울을 심도 있게 드러내는 영화도 위험한 것으로 간주되었다.²⁴⁾ 젊은이의 실존적 절망을 그리고 있는 이만희 감독의 <휴일>(1969)이 상영 금지 조치를 당한 것은 이를 잘 보여준다. 또한 폭력이나 외설도 엄격한 검열의 대상이었고 그 기준도 명확하지 않았다.²⁵⁾ 이때 정권은 ‘반공영화’, ‘계몽영화’, ‘문예영화’

23) 강만길, 『고쳐 쓴 한국현대사』, 창작과비평사, 1994. 360쪽.

24) 배수경, 「한국영화 검열제도의 변천에 관한 연구」, 중앙대학교 영상예술학과 석사학위논문, 2004.12. 40-41쪽.

25) 신상옥, 「검열이라는 족쇄」, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스, 2007. 80-81쪽.

를 권장하고 있었기 때문에 오락영화라 하더라도 국책에 부합하는 표면적인 명분이 필요했다. ‘대륙물’은 이 부분에서 강점을 지니고 있었다.

게다가 만주는 교과서에서도 자세히 다루지 않는 공간으로 상상적 재구가 가능하였기에 답답한 현실에서 벗어날 수 있다는 점에서 해방의 공간으로 기능할 수도 있었다. ‘별판’과 ‘지평선’으로 상상되는 ‘대륙’의 표상은 이러한 해방감을 투영한다. 또한 만주는 만주사변 이후 일본이 내세웠던 ‘오족협화(五族協和)’에서 드러나듯이 다민족이 모였던 공간이기 때문에 다양한 갈등과 모험의 창출이 가능하였고, 이에 따라 다양한 욕망이 발현될 수 있었다. 여기에 한국영화에서 가장 흉내 내기 어려우면서도 가장 동경의 대상이 되었던 웨스턴은 그러한 가능성을 다양하게 구체화할 수 있는 유용한 모델이자 기체가 된다. ‘웨스턴 장르의 역사가 미국영화사이자 미국의 역사’라고 말해도 큰 무리가 없을 만큼, 웨스턴은 방대하고 다양했기 때문에 그것은 더욱 유용할 수 있었다.

신상옥 감독의 <무숙자>는 웨스턴의 관습 안에서 한국에서 가장 주류 장르인 멜로드라마의 서사를 중심에 놓음으로써 웨스턴 전유의 중요한 경향을 보여준다. 특히 이 영화에서는 유연한 봉합이 돋보이는데, 그러한 봉합을 통해 웨스턴의 도상과 서사가 한국 멜로드라마의 정서로 수렴된다. 이러한 정서는 이데올로기 면에서는 기존의 위계와 질서에 순응하는 것으로 귀결되지만, 이질적인 장르의 접합이라는 점에서 혁신적인 장르 실험이라고 볼 수 있다. 이는 혼성 장르화 경향이 심화되며 장르 내부의 상호텍스트성 속에서의 관습 혁신이 중요해지고 있는 현재 영화의 관점에서 볼 때 선취로서의 의의를 지닌다.

임권택 감독의 <황야의 독수리>는 1950,60년대 할리우드 웨스턴의 유연한 서사와 스펙타클 웨스턴의 오락성이 강고한 이분법과 부딪힐 때의 파탄을 드러낸다. 이 영화는 이분법의 가부장적인 권위와 오락으로서의 폭력이 불편하게 공존하다가 마지막에 파국을 맞이함으로써 치명적

인 폭력으로 전화되어 버리는 문제적인 텍스트이다. 이는 이분법에 내재한 폭력성이 오락성을 잠식하는 것이다. 그런데 아이러니하게도 극단적인 파국을 통해 그 폭력성이 폭로됨으로써 그것에 대한 문제가 제기되는 측면도 있다. 이로써 이 영화는 이분법을 고수하는 강고한 욕망에 의해 간섭되는 도착적인 폭력의 세계를 보여주는데, 이는 한국영화에서 지속되고 있는 문제적인 지점을 적나라하게 보여준다. 계몽적 이분법에의 집착과 그로 인한 오락성의 쇠퇴는 지금까지도 한국영화의 특성이자 한계로 작용하고 있기 때문이다.

이만희 감독의 <쇠사슬을 끊어라>는 가장 전복적인 웨스턴인 스파게티 웨스턴의 전복성을 더 끝까지 밀고 나간다. 이 영화는 농담을 통해 당대의 무거움과 진지함을 넘어서면서 놀이로서의 영화 공간을 가능케 했다. 농담과 놀이는 당시의 강고한 지배 질서와 거리를 확보함으로써 타협을 최소화할 수 있는 수사학이며, 그로부터 구현되는 철저한 개인주의는 일종의 반항으로서의 의미를 지닌다. 그러나 그것이 현실적인 저항은 되지 못하고 개인적 열망으로서의 정신적 탈주로 남는다. 그러한 탈주의 에너지는 영화를 살아가게 하는 핵심적인 힘이며, 이 시기에 그러한 에너지가 움직일 수 있는 공간을 마련했다는 점에서 <쇠사슬을 끊어라>는 의의를 지닌다.

세 영화가 지니고 있는 유형적 요소들은 서로 배타적인 것이 아니라 여러 방향으로 연관되어 맥락을 형성한다. <무숙자>는 멜로드라마와 깊은 연관을 맺을 뿐 아니라, 혼성 장르의 실험이라는 면에서는 스파게티 웨스턴과 한국의 코미디를 접합하고 있는 <당나귀 무법자>나 스파게티 웨스턴과 무협활극을 혼성하고 있는 <영>과도 연관된다. <황야의 독수리>는 보수적인 이분법을 고수할 때 도착적인 폭력의 세계가 형성된다는 점에서 <여마적>이나 <황야의 외팔이>와 연관되며 1970년대 이후의 액션물에도 계속 맥이 닿아 있다. <쇠사슬의 끊어라>는

스파게티 웨스턴을 전유한 영화들과 연관되면서 <당나귀 무법자>와 같은 코미디 영화와도 맥락을 형성한다. 그리고 이러한 특성은 최근의 한국영화가 지향하고 있는 혼성장르적 경향과 상통한다.

요컨대 ‘만주웨스턴’은 현실과 영화의 관계에서 벗어나 영화와 영화의 관계망 안에서 영화 장르를 실험함으로써 상상력의 폭을 넓혔던 장르였다. 여기에서 이 영화들을 비판하는 하나의 이유였던 ‘무국적성’은 현실과 유리되게 하는 요인이었지만, 다양한 가능성의 폭을 확장하는 기반으로서 기능했다는 점에서 긍정적인 의미도 지닌다. <놈놈놈>과 같은 영화가 나올 수 있는 것은 이러한 기반이 있기에 가능한 것이다. 만주웨스턴이 보여준 장르 혼성 실험, 관습적 이분법, 놀이를 통한 탈주는 <놈놈놈>에서도 중요한 장르 요소로 작용하기 있기 때문이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 임권택. <두만강아 잘 있거라>(1962)
강범구. <소만국경>(1964)
김묵. <광야의 호랑이>(1965)
이용호. <불붙는 대륙>(1965)
신상옥. <무숙자>(1968)
최경옥. <여마적>(1968)
임원식. <영>(1968)
임권택. <황야의 독수리>(1969)
김영효. <황야의 외팔이>(1970)
안일남. <당나귀 무법자>(1970)
김효천. <석양의 불청객>(1970)
임권택. <애꾸눈 박>(1970)
이만희. <쇠사슬을 끊어라>(1971)

2. 논문과 단행본

- 강만길. 『고쳐 쓴 한국현대사』. 창작과비평사, 1994.
김동호. 『한국영화 정책사』. 나남출판, 2005.
김수미. 「1963년 전후 한국영화 관객층의 변화: 아카데미 극장을 중심으로」. 석사학위논문, 중앙대학교 영상예술학과, 2003.
박유희. 「<좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈>을 통해 본 디지털 시대의 한국영화」. 『근대서사를 넘어서』. 2008년 가을 한국서사학회 전국 학술대회, 한국서사학회, 2008.9.27. 13-22쪽.
배수경. 「한국영화 검열제도의 변천에 관한 연구」. 석사학위논문. 중앙대학교 영상예술학과, 2004.
변재란. 「한국영화사에서 여성관객의 영화관람 경험 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로」. 박사학위논문, 중앙대학교 영화학과, 2000.
신상옥. 『난, 영화였다』. 랜덤하우스, 2007.
영화진흥공사. 『한국영화자료 편람: 초창기~1976』. 영화진흥공사, 1977.
오승욱. 『한국 액션영화』. 살림, 2003.

- 오영숙. 『1950년대, 한국영화와 문화담론』. 소명 출판, 2007.
- 이길성 외. 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』. 영화진흥위원회, 2004.
- 이선미. 「‘미국’을 소비하는 대도시와 미국영화: 1950년대 한국의 미국영화 상영과 관람의 의미」. 『상허학보』18집, 상허학회, 2006. 73-105쪽.
- 이영일. 『한국영화전사』 개정증보판, 도서출판 소도, 2004.
- 이호걸. 「신파양식 연구: 남성신파 영화를 중심으로」. 박사학위논문, 중앙대학교 영상예술학과, 2007.
- 전기순. 「할리우드 웨스턴과 차카노 웨스턴」. 『세계문화비교연구』 17호, 한국세계문화비교학회, 2006. 357-372쪽.
- 조종흡 외. 『장르 혼합현상에 나타난 산업과 관객의 상호텍스트적 관계』. 영화진흥위원회, 2004.
- 최영진. 「액션 게임의 뒷에 걸린 웨스턴: <석양의 무법자>를 우회한 <좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈> 읽기」. 『안과 밖』 25호, 2008년 하반기. 창작과비평사, 2008. 170-188쪽.
- 한국영상자료원. 『한국영화의 풍경 1945~1959』. 문학사상사, 2003.
- 한국영상자료원. 『한국 영화를 말한다: 1950년대 한국영화』. 이채, 2004.
- 한국영상자료원. 『한국 영화를 말한다: 한국영화의 르네상스2』. 이채, 2006.
- 한국영상자료원. 『신문기사로 본 한국영화 1945~1957』. 공간과사람들, 2004.
- 한국영상자료원. 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』. 공간과사람들, 2005.
- 한국영상자료원. 『신문기사로 본 한국영화 1962~1964』. 공간과사람들, 2006.
- 한석정 · 노기식 편. 『만주, 동아시아 융합의 공간』. 소명출판, 2008.
- Hayward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge, 1996. (『영화사전: 이론과 비평』. 이영기 옮김. 한나래, 1997.)
- Shatz, Thomas. *Hollywood Genres*. New York: McGraw-Hill, Inc., 1981. (『할리우드 장르의 구조』. 한창호 · 허문영 옮김. 한나래, 1995.)
- Schifano, Laurence. *Le cinéma Italien de 1945 à now jours*. Édition Nathan, 1995. (『이탈리아 영화사』. 이주현 옮김. 동문선, 2001.)
- Tessier, Max. *Le Cinéma Japonais*. Éditions Nathan, 1997. (『일본영화사』. 최은민 옮김. 동문선, 2000.)
- Voytilla, Stuart. *Myth And The Movies*. Eulyoo Publishing Co.Ltd, 1999. (『영화와 신화』. 김경식 옮김. 을유문화사, 2005.)

Abstract

A Study of the Manchuria-Western Genre

Park, Yu-Hee

This paper aims to examine the Manchuria-Western genre which were produced from 1960s to the early 1970s as a sub-genre of ‘Daeryukmul’ and a appropriative genre of Western movies. Hollywood western movies have imported since 1945 largely and have influenced on Korean Action films. The Spaghetti- Western movies hit the big time in Korea since the middle of 1960s and led to the full scale appropriation of the Western movies. The result were Manchuria-Western films such like <A homeless wanderer> (1968), <An eagle of a wildness>(1969), <Cut off the Chains> (1971).

The Manchuria-Western genre regarded just as the films for amusement. So ironically, the Manchuria-Western movies implied diverse desires which were not taken by main genres or Art films. the Manchuria-Western films opened up the new space of imagination which had capacity for the amusement such like fun, joke, game.

In conclusion, the Manchuria-Western films means a kind of passive resistance against the dichotomy times. And it means also a kind of experimental genre which was formed between the genre and the genre. So it enables the crossover genre films such like <The good, The bad, The weird>(2008) in the digital era. (Key words: Manchuria-Western, action film, Daeryukmul, Western Movie, Spaghetti-Western, appropriation, dichotomy, suture, Genre)

위 논문은 2008년 11월 16일 투고되었고, 2008년 12월 1일 심사 완료 후,
12월 2일 게재가 확정되었음.