

한국 간첩영화의 성격변화와 반공병영국가의 형성 1962~1968*

정영권**

— 목 차 —

1. 1960년대 간첩영화라는 질문
2. 간첩영화에서 첩보영화로 1962~1965
3. 첩보영화에서 다시 간첩영화로 1966~1968
4. 반공병영국가의 에토스

〈국문초록〉

본 논문의 목적은 1960년대 한국 간첩영화의 성격변화를 반공병영국가로의 이행이라는 관점에서 검토하는 것이다. 1961년 5·16 군사 쿠데타는 간첩영화가 증가하는데 일정한 영향을 끼쳤다. 1950년대 중반 이후 간첩영화는 맥이 끊겼으며 5·16 이듬해인 1962년에 새롭게 부활했다. 그러나 간첩영화는 하나의 독립적 장르라기보다 광범위한 범죄/액션/스릴러의 한 하위장르로 존재하고 있었다. 즉, 간첩영화는 단일한 장르가 아니라 범죄영화와의 교차지점에 있었다고 할 수 있다. 간첩영화의 플롯은 범죄영화와 중첩되었으며 신문·잡지 등에서도 미스터리, 액션, 스릴러라는 용어로 통용되었다. 이러한 영화들은 반공이라는 국책적 성격보다는 상업적인 대중영화의 성격이 더 강했다. 한편, 귀순간첩의 실화를 소재로 하는 영화들 역시 이 당시 간첩서사의 일부를 차지했다. 상대적으로 상업성이 덜하고 이념성이 더 강한 이러한 영화들은 그룹에도 불구하고 같은 민족 간의 혈육의 정이나 이산가족 문제 등을 제기했다. 따라서 애초의 반공선전의 목적을 배

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-과제번호)(NRF-2018S1A5B5A07072042)

** 동국대학교 대학원 영화영상학과 강사

반하는 감상적 민족주의의 성격 또한 갖고 있었다.

1965년 007 시리즈의 대대적인 흥행여파 속에서 남파간첩이나 귀순간첩 소재의 간첩영화는 동남아를 배경으로 하는 국제첩보영화로 전환되었다. 이 경향은 이국적인 볼거리를 제공하면서 국제무대에서 활약하는 ‘코리안 제임스 본드’들을 탄생시켰다. 이 첩보영화들은 간첩영화보다 더 상업화한 것으로서 가족이나 민족 같은 국내적 문제를 초월한 것이었다. 그러나 이 사이클은 오래 가지 못했다. 대략 1965년~1967년 사이에 유행을 마감했다. 같은 시기 한국은 6·3항쟁과 베트남 파병을 거치며 강력한 반공병영국가로 진입하고 있었다. 특히 1967~1968년에는 북한의 대남침투가 극에 달하면서 안보위기가 논구되었다. 이런 점에서 007영화의 영향 하에 있던 첩보영화들은 당면한 국가적 위험을 재현하지 못했으며, 따라서 다시 국내를 무대로 한 간첩영화의 재등장을 야기했다. 비록 일본을 무대로 한 영화들이 있었지만 이는 동남아를 무대로 한 영화와는 성격이 달랐다. 동남아 배경 영화들이 단순한 볼거리로 장소를 재현한데 반해, 일본 배경 영화들은 북한의 재일교포 복송이라는 엄중한 현실을 그리고 있었다. 1960년대 전반기의 간첩영화들이 혈육의 정에 입각한 감상적 민족주의를 노정했다면, 후반기의 영화들은 이념 때문에 가족과 민족도 배신하는 패륜적 인물로 간첩을 재현했다. 결론적으로 그것은 반공주의의 최대 증폭시기인 1968년, 반공병영국가에 부합하는 간첩형상이었다.

주제어: 간첩, 간첩영화, 국제첩보영화, 영화장르, 반공병영국가, 국책성, 상업성, 대중성, 1960년대

1. 1960년대 간첩영화라는 질문

본 연구는 1960년대 한국의 간첩영화들의 성격변화와 그 시대를 지배했던 반공국가와의 관계를 규명하는 것을 그 목적으로 한다. 여기에서 간첩영화는 엄밀한 장르용어라기보다는 느슨한 개념으로 쓰인다.¹⁾ 그것은 냉전시

대를 배경으로 간첩이 주인공으로 등장하든 기관원·수사관이 주인공으로 등장하든 간첩이나 적의 첩보기관을 일망타진하거나 무력화시키는 것을 주요한 서사구조로 갖는 영화를 말한다.²⁾

영화장르 연구에서 간첩영화에 대한 연구는 그리 많지 않다. 이하나가 지적하듯이 간첩영화는 독립적인 장르로서보다는 반공영화라는 테두리 내에서 주로 연구되어 왔다. 그에 따르면, 이러한 방법은 유효하고 실용적이긴 하지만 간첩 서사가 다른 서사들과 주고받는 영향력을 간과하기 쉽다.³⁾ 기실, 영화에서 서사란 장르와 장르 간에 주고받는 이야기의 열개이지 단일 장르에 고유하고 배타적인 서사라는 것은 있을 수 없다. 본 연구가 관심을 두는 것도 바로 그 점이다. 간첩영화도 처음부터 어떤 공식과 관습 등 일정한 체계를 갖추고 태어나는 것이 아니다. 특히 정치적 배경이나 사회적 흐름에 따라 유사한 서사에서 캐릭터와 설정만 바뀌는 식으로 나타나기도 한

-
- 1) 1960년대 한국의 간첩영화가 과연 장르인가 하는 문제가 제기될 수 있지만 이는 본 연구의 관심사가 아니다. 이것은 장르가 과연 무엇인가 하는 서로 다른 인식에 근거하여 결코 합의되기 어려운 소모적 논쟁이 될 수 있다. 최근 연구의 방향은 엄밀한 장르규정에 입각한 공식적 연구보다는 장르의 역사성을 탐구하는 통시적 연구로 나아가고 있다. 본 연구에서는 모든 텍스트는 하나 혹은 여러 장르에 속하며, 어떠한 영화도 동시에 여러 장르에 속한다고 주장하는 스티브 닐(Steve Neale)의 광범위한 장르 인식을 따른다. Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London & New York: Routledge, 2000, pp.25~28. 엄밀한 장르규정이 아닌 장르의 역사성이라는 측면에서 '간첩영화'라는 용어를 쓰고 있는 대표적인 연구는 다음과 같다. 조준형, 『한국 반공영화의 진화와 그 조건』, 차순하 외, 『근대의 풍경: 소품으로 본 한국영화사』, 소도, 2001; 이하나, 『대한민국, 재건의 시대(1948~1968): 플롯으로 읽는 한국현대사』, 푸른역사, 2013, 250~264면.
 - 2) 냉전시기 한국영화에서 간첩이 주인공으로 등장하는 영화들은 거의 없었다. 이는 1955년 반공영화 논쟁을 가져온 두 편의 영화, <피아골>(1955)과 <죽엄의 상자>(1955)가 경찰·기관원보다는 간첩, 빨치산 등을 전면에 내세워 철퇴를 맞은 것에 어느 정도 기인한다. 이에 대한 자세한 논의는 정영권, 『한국 반공영화 담론의 형성과 전쟁영화 장르의 기원 1949~1956』, 『현대영화연구』 10호(한양대학교 현대영화연구소, 2010) 388~397면을 참조할 수 있다. 물론, '우리' 측 첩보원이 주인공으로 등장하는 영화에서 첩보원은 간첩으로 간주되지 않는다. 간첩과 첩보원(spy)의 차이에 대해서는 후술할 것이다.
 - 3) 이하나, 『1970년대 간첩/첩보 서사와 과잉 냉전의 문화적 감수성』, 『역사비평』 112호, 역사비평사, 2015, 375면.

다. 예를 들어, 해방기에 만들어진 영화 <밤의 태양>(1948)은 카바레를 아지트로 암약하는 밀수단을 민완 형사들이 일망타진한다는 내용을 담고 있다. 이 영화에서 암흑가에 대한 묘사 등 세트 구축방식은 할리우드 갱스터 영화들의 관습을 주로 차용한다.⁴⁾ 여기에 여자 갱이 등장해서 한층 흥미를 돋우고 이다. 이러한 배경이나 캐릭터 설정은 6·25전쟁 직후 제작된 <운명의 손>(1954)에서도 유사하게 반복된다. 한국영화 최초의 키스 신으로 유명한 이 영화도 카바레를 근거지로 삼는 간첩일당을 가난한 노동자로 위장한 방첩대 대위가 적발한다는 스토리를 담고 있다. <밤의 태양>에서의 여자 갱이 이 영화에서는 여간첩으로 바뀌어 있을 뿐이다. 물론, 구체적이고 세세한 차이들은 있겠지만 대중 장르영화가 소재를 활용하는 방식은 커다란 파격이나 혁신을 요구하지 않는다.

본 연구가 관심을 두는 지점도 이러한 측면이다. 1960년대에 간첩영화는 어떠한 사회적 배경을 갖고 태어났으며 어떠한 변화를 겪었을까? 그 변화의 요인은 무엇이었을까? 왜 1960년대 전반기에 그 영화들은 범죄/액션/스릴러 영화들과 구분되지 않은 채로 뒤섞여 있었을까? 1960년대 중반 007의 이류작으로 여겨지는 소위 ‘국제간첩물(첩보영화)’⁵⁾은 하나의 인기 있는 사 이클을 형성하자마자 내리막길을 걷게 되었을까?

이러한 관심사들을 바탕으로 본 연구는 크게 두 가지 쟁점에 맞추어 진행된다. 이 두 가지 쟁점은 서로가 서로를 배제하는 것이 아니라 중첩되기도 하고 맞물리기도 하는 것이다.

첫째, 1960년대 간첩영화의 성격변화이다. 특히 1960년대 전반기와 후반기를 국책성과 상업성이라는 틀로 재단해보고자 한다. 여기서 국책성이란 물론 반공주의를 가리킨다. 그리고 상업성이란 장르영화로서 관객을 끌어

4) 전지니, 「권총과 제복의 남성 판타지, 해방기 ‘경찰영화’ 연구: <수우>, <밤의 태양>, <여명>(1948)을 중심으로」, 『현대영화연구』 22호, 한양대학교 현대영화연구소, 2015, 85면.

5) 이 용어는 조준형의 연구에서 가져왔다. 조준형, 앞의 글, 345면.

들이는 극적인 재미와 오락성을 지칭한다. 오영숙은 이 시기의 첩보액션영화가 반공이데올로기를 담고 있으면서도 대중의 호응을 얻었던 것이 관객을 즐겁게 하는 특정한 장치를 개발했음을 의미한다고 말한다.⁶⁾ 그러면서 반공영화가 상업적으로 소구되면서 자연스럽게 반공주의가 내면화되는 측면을 거론한다. 그러나 여기에는 모순적인 측면이 있다. 관객들이 극영화, 그것도 대중적인 장르영화를 보러 갈 때 원하는 것은 이데올로기의 주입이 아니다. 그들은 스크린에 펼쳐지는 반공응변대회를 관람하길 원하지 않는다. 재미와 오락, 활력과 스펙터클을 원한다.

그렇다면 거기에는 국책성을 주입하려는 송신자의 의도를 거스르는 수신자의 기호 해독(decoding) 가능성이 필연적으로 내포되어 있다.⁷⁾ 따라서 국책성을 너무 강조하고자 할 때, 관객들은 거부 반응으로 영화관을 떠나게 된다. 즉, 반공 메시지는 관철되지 않는 것이다.⁸⁾ 이러한 반공영화의 모순은 1960년대에 반공이데올로기를 함유했던 간첩영화에도 해당한다. 나는 간첩영화가 범죄/액션/스릴러의 범 속에서 상업적인 장르로 시작하여 007의 흥행성공을 계기로 수많은 아류작을 양산했지만 1967~1968년경 남북관계의 경색 국면 속에서 상업성을 잃은 채 급속도로 국책적 장르로 화했다고 논할 것이다. 즉, 장르의 역사적 전개를 도식적으로 요약한다면 범죄/액션/스릴러 속의 상업적인 간첩영화가 007류의 국제첩보영화를 거쳐, 국책적인 간첩영화로 전이한 것이다.⁹⁾

6) 오영숙, 『1960년대 첩보액션영화와 반공주의』, 『대중서사연구』 22호, 대중서사학회, 2009, 45면.

7) 스투어트 홀, 『문화, 이데올로기, 정체성: 스투어트 홀 선집』, 임영호 역, 컬처북, 2015, 415~436면.

8) “반공주의의 가장 강력한 프로파간다로서 각광받았던 ‘반공영화’가 반공주의를 배반하는 것은 바로 대중영화로서의 정체성을 스스로 저버리는 순간이다. 그러나 (...) 대중영화로서의 ‘반공영화’가 본연의 상업적 속성에 충실할 때도 그것은 필연적으로 반공주의 전략에 흠집을 내게 된다.” 이하, 『반공주의 감성 기획, ‘반공영화’의 딜레마: 1950~60년대 ‘반공영화’ 논쟁을 중심으로』, 『동방학지』 159집, 연세대학교 국학연구원, 2012, 85면.

둘째, 바로 위와 같은 관점에서 본 연구는 1960년대 간첩영화를 반공병영 국가¹⁰⁾의 형성이라는 차원에서 살펴볼 것이다. 물론, 간첩영화와 반공병영 국가라는 틀은 새로울 것 없는, 자명한 것으로 보인다. 그러나 반공을 국시(國是)로 한 정권에서 반공주의가 힘을 발휘했다 하더라도 국가와 시민사회의 힘겨루기, 법과 제도의 정비, 북한과의 정치·군사적 긴장관계 면에서 간첩영화의 성격은 일관된 것이 아니었다. 1960년대 전반기와 후반기는 나눠서 생각해 볼 필요가 있다. 이는 간첩영화의 변천 과정과도 관련이 깊은데, 위에서 거론했듯이 우리는 전반기의 간첩영화가 반공영화라는 제도적 장르의 틀에서라기보다는 당대의 관객들에게 범죄/액션/스릴러라는 상업적 브랜드로 다가갔다는 것을 인식할 필요가 있다. 전반기에 영화는 장르적인 분화를 거듭하고 있었으며 이는 1950년대 후반 이후 한국영화의 양적 성장을 반영했다. 스릴러와 액션은 새로운 장르였던 것이다. 전반기의 간첩영화를 국책성보다 상업성으로 바라봐야 하는 이유다.

그러나 1960년대 중반 6·3항쟁과 베트남과병을 거치며 박정희 정권은 강력한 반공드라이브를 걸었고, 영화 쪽에서도 반공법 위반이나 반공영화상 제정 같은 공격적 정책으로 나아갔다. 007시리즈의 영향을 받은 국제첩보영화는 반공이라는 국책성보다 상업성과 오락성이 강조된 것으로서 대한민국이 반공병영국가로 확고히 들어서기 직전에 일시적인 활력과 상대

- 9) 간첩영화와 첩보영화(스파이 영화)는 다른 뉘앙스를 갖고 있다. 간첩이 철저하게 극우의 역사 속에서 그 의미와 정체성이 고착, 응결되어 있는 반면, 스파이는 007 제임스 본드처럼 보다 세련된 느낌을 준다(이성욱, 『리베로를 꿈꾸는 비평』, 문화과학사, 2000, 52면). 이하나는 엄격한 구분이 어렵다는 것을 전제하면서도 남과간첩을 다룬 영화를 간첩영화, 국제적으로 암약하는 스파이와 정보당국의 대결을 그린 것을 첩보영화로 규정하고 있다(이하나, 앞의 글, 2015, 377면). 본 연구에서 간첩영화와 (국제)첩보영화의 용어 사용 역시 이와 같은 인식에 바탕을 둔다.
- 10) 반공병영국가란 강고한 반공주의 하에 전 국가를 병영체제로 인식하고 운영하는 것을 말한다. 이 개념은 김정훈·조희연, 『지배담론으로서의 반공주의와 그 변화: '반공규율 사회'의 변화를 중심으로』, 조희연 편, 『한국의 정치사회적 지배담론과 민주주의 동학』 (함께읽는책, 2003)에서 가져왔다.

적인 자유로움으로 무장한 영화들이었다. 그러나 1968년 이후 이 첩보 액션 영화는 다시 남파간첩 등 사회적 썩진성을 내포하는 간첩영화로 돌아서기 시작했다. 이는 1967~1968년 국내에서 일어난 일련의 대북 관련 사건들과 관계있었을 것이다. 그리고 그것은 경직된 반공병영국가의 성립에서 간첩 영화라는 장르의 성격을 근본적으로 변화시켰을 것이다.

1960년대 간첩영화에 대한 선행연구를 검토해 보자. 오영숙은 ‘한국판 007영화들’을 다루면서 이 영화들이 경직된 반공이념에서 벗어나 자유로운 분위기, 호쾌한 스펙터클, 세련된 남성성을 보여준 것에 강조점을 맞추면서도, 그러한 대중성이 이념의 논리와 무관하게 대중들에게 반공주의 내면화의 기제로 작용했을 것으로 진단한다.¹¹⁾ 다루고 있는 시기가 1960년대 중반에 한정되어 있고, 남파간첩 영화보다는 국제첩보영화에 더 많은 논의를 할애하고 있다는 점에서 연구범위가 협소하다는 측면이 있다. 천정환은 1960년대 후반 영화 속의 간첩형상을 짚어내고 있다. 그는 ‘남파간첩’, ‘전향간첩’, ‘여간첩’, ‘이중간첩’ 등 간첩의 분류학을 시도하면서 그 특성을 밝히고 있는데, 냉전시대의 문화를 날카롭게 풍자하는 위트가 돋보이지만 본격적인 영화연구로 보기는 어렵다.¹²⁾ 이호걸은 1960년대 전반기의 한국영화를 정치와 폭력의 관계로 묘사하면서 액션영화의 하위장르로 간첩영화를 다루고 있다. 범죄/액션/스릴러와 간첩영화의 관계가 본 연구의 한 관심사라는 점에서 주요 참조점이 되지만, 역시 간첩영화를 끝가지로 다룬다는 점에서 본 연구와 차이를 보인다.¹³⁾ 이하나는 1960년대 간첩/첩보영화를 유형별로 분류한 후 국가/민족과의 관계를 논하고 있는 점에서 본 연구의 관심사와 가장 근접하다.¹⁴⁾ 1960년대 후반으로 갈수록 반공이 점점 반복적

11) 오영숙, 『1960년대 첩보액션영화와 반공주의』, 『대중서사연구』 22호, 대중서사학회, 2009.

12) 천정환, 『간첩과 영화, 그리고 한국 민주주의: 1960년대 후반 반공영화 텍스트의 생산 맥락을 중심으로』, 이순진·이승희 편, 『한국영화와 민주주의』, 선인, 2011.

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

성격으로 나아간다는 인식 역시 본 연구와 공통적이다. 그러나 1960년대 중 후반 이 영화들의 성격변화가 반공병영국가로의 전환과 맞물려 있다는 점은 언급하지 않고 있다. 정영권은 당대의 신문기사를 토대로 1960년대 전반 기 간첩영화가 어떻게 훗날 반공영화로 전유되었는지를 다루고 있다.¹⁵⁾ 본격적인 간첩영화 장르연구라기보다 반공영화라는 큰 틀에서 사고하고 있다는 점에서 본 연구와 차별성을 갖는다.¹⁶⁾

본 연구는 이 연구들을 중요한 선행연구로 참고하면서 1960년대 간첩영화의 장르적 성격과 반공국가의 변화를 장르의 정치사회사적 관점에서 고찰할 것이다. 그것은 한 장르의 형성, 발전, 굴절 등을 한국현대사의 한 시기를 관통한 시대적 흐름으로 파악하는 연구가 될 것이다.¹⁷⁾

14) 이하나, 『대한민국, 재건의 시대(1948~1968): 플롯으로 읽는 한국현대사』, 푸른역사, 2013, 250~264면.

15) 정영권, 『적대와 동인의 문화정치: 한국 반공영화의 제도화 1949~1968』, 소명출판, 2015, 149~162면.

16) 이 외에 1970년대 간첩영화를 다룬 다음의 연구도 참조할 수 있다. 전지니, 『반공과 검열, 그리고 불온한 육체의 기묘한 동거: 1970년대 영화 ‘특별수사본부’ 여간첩 시리즈에 대한 고찰』, 『여성문학연구』 33호, 한국여성문학학회, 2014; 이하나, 『1970년대 간첩/첩보 서사와 과잉 냉전의 문화적 감수성』, 『역사비평』 112호, 역사비평사, 2015.

17) 여기에서 왜 이 연구를 1962~1968년으로 설정했는지에 대한 설명이 필요하다. 조준형은 1950년대 중반에 명맥이 끊긴 간첩영화가 1962년에 다수 등장한 것이 5·16 군사쿠데타 직후 정책적 요구의 산물일 것으로 추측한다(조준형, 앞의 글, 338~339면). 이에 동의하면서 1962년은 박정희 정권이 전 국민을 ‘잠재적 간첩’으로 간주하는 주민등록법을 제정한 해라는 것, 또한 조희연이 반공주의의 최대 증폭 시기라고 부른(조희연, 『동원된 근대화: 박정희 개발동원체제의 정치사회적 이중성』, 후마니타스, 2010, 263면 주 50) 1968년은 1·21 사태를 계기로 주민등록증 제도가 도입된 해라는 것도 부연한다. 즉, 간첩영화의 장르사는 총체적 감시사회의 탄생과 궤를 같이 하는 것이다. 이에 대한 자세한 논의는 홍성태, 『주민등록제도와 총체적 감시사회의 형성』, 공재욱 편, 『국가와 일상: 박정희 시대』(한울, 2008)를 참조하라.

2. 간첩영화에서 첩보영화로 1962~1965

영화사가 이영일에 따르면 스릴러와 액션영화는 1960년대 전반기와 후반기에 꾸준히 지속되었다. 그는 1961년과 1965년 사이에 범죄 스릴러가 왕성하게 제작되었고, 스파이 활극은 1960년대 후반의 현상이라고 쓰고 있다.¹⁸⁾ 이호걸이 목록화한 1960년대 전반기 액션영화의 하위장르에서도 간첩물은 범죄물, 대륙물, 전쟁물에 비해 극히 적은 수를 차지하고 있다.¹⁹⁾ 여기에서 유추할 수 있는 것은 이영일이 스파이 활극(간첩/첩보영화)을 1960년대 전반기의 유의미한 장르로 보고 있지 않다는 것과 이호걸이 간첩물을 액션영화의 하위장르로 보고 있다는 것이다. 이영일 역시 스파이 활극을 스릴러 액션 영화라는 더 큰 범주 속에 하위분류하고 있다는 것을 감안하면, 1960년대 전반기에 간첩영화는 아직 독립적인 장르였기 보다 범죄/액션/스릴러라는 큰 범주 속에서 이제 막 분화되기 시작한 장르라 보는 것이 타당하다.

장르의 의미론적(semantic)/구문론적(syntactic) 접근을 제안한 릭 알트먼(Rick Altman)은 영화에서 장르를 이루는 벽돌들을 의미론으로, 그 벽돌들을 정렬하는 구조를 구문론으로 정의했다.²⁰⁾ 예를 들어 전쟁영화에서 철모와 소총, 군복, 탱크 등 전장의 시각적 요소와 경험 많은 지휘관, 겁 많은 신병 등이 의미론적 요소라면 국가에 대한 충성과 헌신, 반복되는 전투, 내부 갈등을 외부의 적으로 외화(外化)하는 서사, 최후의 결전 등은 구문론적 구조라 할 수 있다. 시대극(costume film)처럼 의미론적 요소는 강하나 뚜렷한 구문론적 구조를 갖고 있지 않은 장르도 있지만, 장르의 역사란 수많은 장르들이 교차하며 의미론적 요소와 구문론적 구조들이 하나로 만나고 헤어짐을 반복하는 과정이다.²¹⁾ 이것은 서로 다른 의미론적 요소를 갖고

18) 이영일, 『한국영화전사』(개정증보판), 소도, 2004, 365면, 374면.

19) 이호걸, 앞의 글, 242~244면.

20) Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 1999, pp.216~226.

있지만 거의 같은 구문론적 구조를 공유하는 서양의 웨스턴과 동양의 무협 영화를 비교해 봐도 알 수 있다. 서론에서 거론한 <밤의 태양>과 <운명의 손> 역시 밀수단과 간첩이라는 악당의 성격만 제외한다면 사실상 같은 장르라고 해도 과언이 아니다.

이러한 점은 당대 언론들이 오늘날 우리가 간첩영화라 칭할 수 있는 영화들을 설명하는 방식에 의해서도 잘 파악된다. 1962~1963년 개봉된 <육체는 슬프다>(1962), <비밀 통로를 찾아라>(1962), <검은 꽃잎이 질 때>(1962), <검은 장갑>(1963) 등은 광범위한 범죄/액션/스릴러로 간주되었던 영화들이다. 예를 들어 <검은 꽃잎이 질 때>는 “우리나라 최초의 본격적인 추리영화”²²⁾, “본격적인 ‘스릴러’ 기획물”²³⁾, “강범구 감독의 ‘스릴러’”²⁴⁾, “이북괴뢰의 간첩 일당과의 불꽃튀는 ‘액션·미스터리’”²⁵⁾ 등으로 소개되고 있다. <검은 장갑>은 해방 이후 최초로 일본 로케이션이 허가된 영화였는데, “조련계의 괴뢰간첩 일당과 한국의 동경 주재 특파원간의 ‘스릴’ 넘치는 ‘액션 드라마’”²⁶⁾, “북한 괴뢰의 대남간첩단을 한국정보기관과 재일특파기자가 협력하여 일망타진한다는 스파이 액션드라마”²⁷⁾로 예고되고 있다. 같은 시기 우리가 오늘날 범죄 스릴러라 부를 만한 <공포의 8시간>(1962)을 평하는 논조는 “흥화한 권총강도단과 경찰과의 싸움을 주축으로 하여 ‘스릴러’의 요소를 이것저것 진열”²⁸⁾했다는 것인데, 위의 <검은 장갑>의 그것과 크게 다르지 않다.

21) 정영권, 앞의 책, 2015, 129면 주91.

22) 『[새 얼굴] 영화 <검은 꽃잎이 질 때>의 강범구 감독/학생극서 터전 다향/촬영 거처 메가폰 잡고, 『서울신문』(석간), 1962.3.29.

23) 『[새 영화] 본격적인 ‘스릴러’ 기획물/<검은 꽃잎이 질 때>, 『경향신문』, 1962.3.30.

24) 『<검은 꽃잎이 질 때> 촬영 활발/스릴러, 신문기자가 주인공, 『한국일보』, 1962.4.14.

25) 『추리 탐정극/<검은 꽃잎이 질 때>, 『조선일보』, 1962.4.25.

26) 『네 ‘스타’, 동경으로 물러가/<검은 장갑> 찍으려/남미라·엄앵란·김진규·장동휘, 『조선일보』, 1962.8.23.

27) 『이국 일본서의 우리 영화 로케, 『동아일보』, 1962.9.18.

28) 『[새 영화] 짜임새 있는 ‘스릴러’/감독 감독 <공포의 8시간>, 『서울신문』, 1962.12.12.

사실, 이러한 성격은 많은 제작비를 투여하지 않는 저예산 장르영화에서 매우 일반적인 현상이다. 유사한 의미론적 요소와 구문론적 구조를 이리 저리 섞어 잡탕으로 대량 양산하는 것인데, 5·16 군사쿠데타 직후 반공 국시의 분위기 속에서 범죄영화의 악당들이 간첩으로 탈바꿈했다고 해도 과언이 아니다.²⁹⁾ 조준형은 1962년 간첩영화의 돌발적인 등장(5편)을 거론하며 1954년(3편) 이래 간첩영화가 거의 만들어지지 않았다는 점에서 예기치 않은 현상이라고 설명한다. 그러면서 간첩영화의 상위장르라 할 수 있는 반공영화가 자생적이었기 보다는 외부 조건에 더 의존하고 있다는 것을 말해 준다고 주장한다.³⁰⁾ 이는 물론 합당한 인식이다. 간첩이 적으로 등장하는 영화는 8년 동안 제작되지 않았기 때문이다. 그러나 우리는 이것을 완전히 독립적이고 순철적인 장르라는 차원이 아니라 다양한 의미론과 구문론이 합중연형하며 교차하는 지점으로 바라볼 필요가 있다. 상업영화를 만드는 영화제작자들은 바뀐 사회 분위기 속에서 적의 형상을 어떻게 재현할지를 놓고 고민한다. 일례로 냉전시대 007류의 첩보영화들은 소련을 비롯한 사회주의 국가의 스파이들을 적으로 삼았지만, 탈냉전 이후에는 아랍 테러리스트들이 주적이 되는 식이다. 이는 꼭 국가의 정치적 압력에 의한 것이기 보다 대중영화가 당대의 사회 분위기를 본능적으로 체감하는 방식이다. 따라서 이 간첩영화들을 1960년대 중반 이후 제도화하고 국책화하는 반공영화로 볼 것이 아니라 대중영화가 편의적으로 적을 재현하는 상업적 전략으로 받아들이는 것이 합당하다.³¹⁾

29) 흥미롭게도 당시의 신문은 밀수에 대한 경각심을 일깨우며 경찰이 밀수범을 간첩과 동일하게 취급할 것이라는 기사를 쓰고 있다. 「밀수는 간첩과 동일 취급」, 『경향신문』, 1961.10.18.

30) 조준형, 앞의 글, 339면.

31) 물론 국가적 압력도 무시할 수 없다. 제2차 세계대전 직후 매카시즘이 팽배하던 분위기에서는 미국에서조차 국가의 압력에 반공영화를 제작했다. 1960년대 중반 한국의 한 신문기자는 매카시즘 시기 미국영화계를 묘사하며 다음과 같이 쓰고 있다. “...비미(非美)행동조사위원회는 ‘할리우드’의 중역제씨에게 왜 반공영화를 만들지 않느냐고 질문했다. 당장 만들겠다는 답변이었다. 그리하여 당장 만들었다. 그 대부분은 탐정물이었고

1960년대 초반 스릴러에 많은 관심을 보였던 대표적 영화사인 한홍영화사는 심리 묘사보다 액션에 주력한 액션 스릴러를 양산했는데³²⁾, 쉽게 이야기하자면 이들 영화들에서 범죄 집단과 경찰을 주된 대결구도로 갖느냐 간첩단과 정보기관을 주된 대결구도로 갖느냐에 따라 훗날 범죄스릴러와 간첩/첩보영화로 각각 소급되었을 것이라는 점이다. 따라서 1960년대 전반기에 간첩영화는 광범위한 범죄/액션/스릴러의 한 하위장르였다는 것을 알 수 있다. 이것이 이영일과 이호걸이 간첩영화를 스릴러/액션의 하위장르로 바라본 이유이다.

그런데 여기에서 한 가지 짚고 넘어갈 부분이 있다. 비록 본 연구가 정의한 간첩영화, 즉 경찰이나 정보기관이 간첩을 일망타진하는 장르 영화적 서사를 갖지 않는 영화 속에도 간첩이 주요인물로 등장한다는 것이다. 실제로 이러한 영화가 반공적인 선전 목적이 더 강했던 것으로 보인다. 이를테면 <살아야 할 땅은 어디냐>(1963)는 남과간첩이 자신의 과오를 뉘우치고 당국에 자수하여 반공대열에 나선다는 한 자수간첩의 고백수기를 다룬 것이다. 간첩은 아니지만 월북한 거물 좌익 인사 허헌의 딸 허근옥이 남편과 함께 월남하여 ‘자유대한’의 품에 안긴다는 <내가 설 땅은 어디냐>(1964) 역시 유사한 내용을 담고 있다. 특히, 1964년은 귀순한 북한 공군조종사 정낙현의 실화를 담은 <기수를 남쪽으로 돌려라>도 개봉되어 귀순 군인·간첩 소재의 소위 ‘실기(實記)영화’가 한 유행을 이루었다. 해방기 ‘여간첩’으로 선정적인 관심사를 자아냈던 김수임의 실화를 다룬 <나는 속았다>(1964)

‘스파이’ 얘기가었는가 하면 낡은 공식 그대로의 ‘멜로드라마’로서, 다만 보석강도나 ‘깡’이나 유괴범이나 아니면 살인자 대신에 공산주의자를 내세웠을 뿐이었다.”(신우식, 『영화가 부딪치는 벽이 너무 많다』, 『실버스크린』 7호, 1965, 67면) 즉, 국가의 압력에 의한 것이든 상업적 전략이든 적의 형상을 기존 공식에 끼워 맞춰 줄속으로 제작하는 것은 저예산 상업영화의 일상적 관습이었다. 매카시즘 시기 미국의 반공영화 사이클에 대해서는 존 벨트, 『미국영화 미국문화』(이형식 역, 경문사, 2003) 286면을 참조할 수 있다.

32) 오영숙, 『1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식』, 『영화연구』 33호, 한국영화학회, 2007, 47면.

역시 같은 해에 개봉했다.

여기에서 장르성이 강한 간첩영화와 목적성이 강한 간첩 혹은 귀순·월남인 소재 실기영화의 교차지점을 생각해 볼 수 있다. 사실, 이 둘은 확연히 구별할 수 있는 것이 아니어서 <살아야 할 땅은 어디냐>나 <내가 설 땅은 어디냐>가 당시 용어로 ‘실기영화’적 성격을 강하게 띠고 있었던 데 반해, <기수를 남쪽으로 돌려라>나 <나는 속았다>는 더 장르적인 영화들이다. 특히 <기수를 남쪽으로 돌려라>는 <빨간 마후라>(1964)의 대성공 직후에 발 빠르게 제작된 공군 영화였다. 그런데 이러한 영화들이 중요한 것은 상업적 장르로서의 간첩영화들이나 <검은 꽃잎이 질 때>나 <검은 장갑>의 비인격화된 간첩들에 비해 북에 두고 온 혈육이나 애인 등과의 절절한 감정을 사투 신뢰적으로 드러내고 있었다는 것이다. 비록 남한을 선택했지만 북에 두고 온 가족이 있고, 이는 언젠가는 통일된 나라에서 같이 살아가야 할 민족을 떠올리게 했다. 한일회담에 반대하는 6·3항쟁 직후 인혁당 사건 등 강한 반공 드라이브가 걸렸지만, 1964년은 여전히 감상적인 민족주의가 반공주의와 혼종하는 시기였다. 이러한 성격을 가장 잘 보여주는 것은 1964년 도쿄올림픽에서 북한 육상선수 신금단과 남한에 사는 그녀의 부친 신문준이 14년 만에 극적으로 상봉한 사건이다. 이 사건에 대한 전국민적 관심사는 뜨거운 것이어서 『조선일보』는 국민의 99%가 통일문제에 관심을 갖고 있다는 여론조사 결과를 발표했다.³³⁾ 같은 해 10월 한 달에 걸쳐 남북 간 연인의 애절한 상봉극인 한운사의 라디오 드라마 <남과 북>은 전 국민적인 사랑을 받으며 1965년에는 영화로 개봉해 크게 성공했다. 오영숙은 1965년 이후 007의 이유로 불린 첩보액션영화들에서조차 이러한 가족상봉과 민족공동체 의식이 강하게 드러나며, 이것이 서구의 007영화와 다른 점이라고 지적했다.³⁴⁾

33) 강준만, 『한국 현대사 산책: 1960년대편-4·19 혁명에서 3선 개헌까지』 2, 인물과사상사, 2004, 321면.

34) 오영숙, 앞의 글, 2009, 56~62면.

물론, 이는 단지 국내 영화의 내재적 속성에서 비롯한 것만은 아니었다. 1965년 수입외화 007의 유례없는 성공³⁵⁾은 국내 간첩영화의 패러다임을 완전히 뒤바꾸어 놓았다. 어둠 속에서 암약하는 칙칙하고 음울한 비인격화된 남파간첩은 자취를 감추고 도쿄, 홍콩, 방콕, 타이베이 등에서 자유의 냄새를 풍기며 멋지게 활약하는 ‘우리’ 측 정보기관원과 조총련·중공 등의 첩보원들이 스크린을 지배한 것이다. 즉, 스파이의 시대가 도래한 것인데, 1965년 “제임스 본드류 스릴러”³⁶⁾로 호명된 <여간첩 에리샤>, “제임스 본드’ 같은 활약을 하는 오락영화”³⁷⁾로 언급된 <국제간첩> 등은 007의 여파 속에서 발 빠르게 제작된 첩보영화의 시초였다.

3. 첩보영화에서 다시 간첩영화로 1966~1968

1) 한국판 007의 유행과 반공병영국가로의 이행

<국제간첩>은 서울관객 10만여 명을 동원하며 한국판 제임스 본드 영화에 길을 내주었다. 1965년 연말에 개봉한 이 영화 이후 1966년에는 수편의 ‘코리아 제임스 본드’ 영화들이 쏟아져 나왔다. <SOS 홍콩>, <스파이 제5전선>, <스타베리 김>, <비밀첩보대>, <국제금괴사건>, <순간은 영원히> 등이 그것이다. 이제 범죄/액션/스릴러의 한 하위장르에 불과했던 간첩영화는 007에게서 빌려 입은 외국계 수트(suit)로 무장하고 해외에서 중형무진으로 활약하는 첩보영화로 탈바꿈할 수 있었다. 첩보영화가 하나의 상업적 사이클을 구가하면서 간첩영화가 새롭게 변모함과 동시에 명실상

35) <007 위기일발 From Russia with Love>(1963)은 서울관객 50만여 명으로 1965년 흥행 1위, <007 살인번호 Dr. No>(1962)는 35만 명으로 흥행 2위를 차지했다. 『외화 붐 일으킨 007 53만 동원으로 기록 깨』, 『한국일보』, 1965.12.19.

36) 『새 영화』 ‘제임스 본드류 스릴러/최경옥 감독 <여간첩 에리샤>’, 『서울신문』, 1965.7.22.

37) 『해외로케의 첩보물/<국제간첩>』, 『경향신문』, 1965.12.28.

부한 장르의 브랜드를 부여받았다고 할 수 있다. 왜냐하면 관객들은 현재에 어떤 영화들이 유행하는지를 인지하고 해당 영화에 대한 장르적 기대를 갖게 되며, 그런 영화들이 쌓임으로써 목록화 할 수 있는 행위, 즉 장르적 군집을 형성할 수 있기 때문이다. 홍콩, 타이베이, 싱가포르 등을 무대로 국제 간첩단과 숨 막히는 대결을 벌이며 특수임무를 수행하는 한국의 007들은 이제 당당히 한 장르를 대변하는 히어로들이 되었다. 이 시기 이러한 상업적 특성은 비단 첩보영화에만 국한하는 것은 아니었다. 1960년대 초반 <5인의 해병>(1961), <돌아오지 않는 해병>(1963) 등 전통적인 전쟁영화들은 1964년 국내 개봉한 <나바론 요새 The Guns of Navarone>(1961) 등의 영향을 받아 소수 특공대 중심의 ‘특수임무 내러티브(special-mission narrative)’로 전환되고 있었다. 1965년 작 <용사는 살아있다>, <해병특공대>, <특전대>, 1966년 작 <8240 KLO>, <최후전선 180리> 등이 대표적이다. 전쟁 속의 전우애나 휴머니즘보다 특수전의 프로페셔널리즘이 강조되는 이런 영화들은, 농담조로 말하면 ‘군복을 입은 007 영화’에 다름 아니었다.³⁸⁾ 알트먼 식으로 말하자면 전쟁영화와 첩보영화의 이 두 경향은 서로 다른 의미론적 요소를 같은 구문론적 구조 속에 녹여낸 것이다.

이 영화들이 갖고 있었던 상업성과 정책성의 관계를 살펴보자. 오영숙은 1960년대 첩보액션영화를 정치 선전 목적의 정책영화가 아닌 상업적 이윤 목적의 상업영화라면서 실제로 이들 장르가 반공영화로 인식되는 경우는 드물었고, 대부분 첩보 액션물, 스파이 스릴러 등의 용어로 분류되었다고 말한다.³⁹⁾ 이러한 현재적 인식은 1967년의 시점에서도 해당되는 것이었다. 영화사가 김종원은 1967년 11월 발표한 한 평론에서 해방 이후 20년 간 제작된 반공영화를 분류하고 있는데, 위에서 언급한 1965~1967년의 첩보영화들은 단 한 편도 포함하고 있지 않다.⁴⁰⁾ <돌아오지 않는 해병>, <병사는

38) 특수임무 내러티브에 대한 자세한 설명은 James Chapman, *War and Film* (London: Reaktion Books, 2008) p.204를 참조할 수 있다.

39) 오영숙, 앞의 글, 2009, 43~44면.

죽어서 말한다>(1966) 같은 전쟁액션영화가 포함된 것과 비교해 볼 때 다소 의아한 측면이 있다. 그러나 전쟁영화가 ‘조국강토’를 피로 물들인 동족 상잔의 비극을 직접적으로 떠올리게 하는 강렬한 정서를 내포하는데 반해, 주로 해외를 무대로 하는 첩보영화들은 그런 것으로부터 상대적으로 자유로웠다. “외국의 풍물을 배경으로 했기 때문에 관객들에게는 새로운 화면을 보여줄 수가 있었으며 그 범죄구성 등이 외국의 경우이기 때문에 필연성과는 관계없이 마음대로 허구화할 수가 있다”는 이영일의 말이나,⁴¹⁾ “국내사회의 어려운 상황이나 제반 문제들을 서사에서 지위버린 덕분에 스파이 스티러는 좀 더 만화적으로 변했지만, 그만큼 사회적 필진성 따위에 신경 쓸 필요가 없었다”⁴²⁾는 오영숙의 언급은 이런 영화들을 목적성 강한 반공영화보다는 반공성이 양념처럼 가미된 상업 장르영화로 인식시켰을 것이다. 또한, 첩보영화는 집단적인 성격을 띠 수밖에 없는 전쟁영화의 주인공들에 반해 “자유로운 개인의 통쾌한 모험담”⁴³⁾이었다.

그렇다면 왜 이 한국판 007 코리아 제임스 본드들은 1967년을 끝으로 단명했을까? 이상준은 첩보영화의 열풍이 사라진 빈 공간을 홍콩발 무협영화와 이에 영향을 받은 한국 무협영화들이 급속히 채웠으며, 이 즈음에 이르러 저예산으로 조잡하게 제작되어 시장에 공급된 첩보영화의 난립이 팬들의 관심을 식게 만들었던 게 아닐까 예측한다.⁴⁴⁾ 물론, 이러한 산업적 인식은 일리가 있지만 반공국가로서의 특수성을 더 보태어 할 것 같다.

40) 김종원, 「영상과 반공론: 한국의 반공영화」, 『자유공론』 16호, 자유공론사, 1967, 199면.

41) 이영일, 앞의 책, 374~375면.

42) 오영숙, 앞의 글, 2009, 54면.

43) 같은 글, 65면. 스파이 스티러 주인공의 개인성(individuality)에 대한 논의는 다음을 참조하라. Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.227~228.

44) 이상준, 「홍콩, 타이페이, 서울: 1960년대 동아시아 합작 첩보영화」, 한국영화학회 국제학술대회 자료집 『동아시아 도시들과 필름 커넥션: 교차하는 욕망, 충돌하는 스크린』 (한국영화학회, 2017.12.9.) 25면.

앞서 언급한 신금단 사건의 감상적 민족주의는 박정희 정권을 당혹스럽게 했다. 강한 민족주의 정서가 반공국가의 정체성을 해칠 수도 있기 때문이다. 박정권은 6·3항쟁 이후 학생·재야운동을 강력하게 탄압하면서 강고한 권위주의의 면모를 보여 왔다. 임현진과 송호근은 1963~1967년을 ‘제한적 민주주의’, 1968~1972년을 ‘권위주의 이행기’로 구분짓고 있다.⁴⁵⁾ 제한적 민주주의 시기에 박정권이 권위주의에 더 경도되게 만든 것은 비단 남한 내부의 문제만은 아니었다. 1965년 베트남 파병 이후 ‘사회주의 형제 국가’ 북베트남을 후방 지원하고, 한미관계 등을 교란시키기 위한 북한의 군사적 모험주의 노선이 강화되면서 1969년까지 대규모 무장간첩(1968년 1·21 사태, 울진·삼척 사건)을 비롯한 남과 간첩이 기승을 부렸다. 1966년 북한의 대남침투는 91건에서 불과 1년 만인 1967년에는 184건으로 2배 이상 늘어났다. 침투인원은 더 극적이었다. 1966년 210명에서 1967년엔 694명에 이르렀다.⁴⁶⁾ 1966~1967년 군사분계선 일대에서 수차례의 교전이 있을 정도로 남북의 군사적 긴장은 악화되었다.⁴⁷⁾ 1967~1968년엔 동백림 사건, 통혁당 사건 등 북한과 내통했다는 혐의로 예술가·학자·재야인사 등이 줄줄이 구속되었다. 1968년 1·21 사태, 푸에블로호 나포사건, 울진·삼척 사건이 이어지며 안보위기는 최고조에 다다랐다. 1967~1968년 두 해 동안 징병제가 강화되고, 주민등록증 제도가 도입되었으며, 향토예비군이 창설되었고, 국민교육헌장이 선포되었다. 이제 반공주의는 분단의 고착화 속에서 반복주의로 예각화하고 있었다.⁴⁸⁾ 그리고 그것은 총체적 감시사회의 형성이자 반공병영국가의 탄생이라 할 만한 것이었다.

45) 임현진·송호근, 『박정희 체제의 지배이데올로기』, 역사문제연구소 편, 『한국정치의 지배이데올로기와 대항이데올로기』, 역사비평사, 1994, 176면.

46) 이윤규, 『북한 대남 침투도발사』, 살림, 2014, 27면, 31면.

47) 박태균, 『1960년대 중반 안보위기론과 제2경제론』, 정성화 편, 『박정희시대 연구의 쟁점과 과제』, 선인, 2005, 133~136면.

48) 이하나, 『1950~60년대 반공주의 담론과 감성 정치』, 『사회와 역사』 95집, 한국사회사학회, 2012, 223면.

허병식은 1960년대 이후 미디어의 간첩담론이 증가하는 시기를 1967년 이라고 말한다. 남한의 지하당(통혁당) 출현, 한일 수교 등 동북아 정세의 변화, 베트남전쟁의 격화와 한국군의 대규모 파병, 중소대립 등 사회주의 진영 내부의 격동 등과 맞물리면서 북한은 1967년 대대적으로 공작원을 남파했고 남한 당국 역시 이에 맞서기 위해 방첩기구를 확대하고 인원을 증가했다. 그러나 1969년 이후 북한의 간첩 남파가 줄어들면서 남관간첩은 정권이 원하는 대로 검거되지 않았고, 그러자 정권은 ‘간첩’을 정책적으로 양산하기 시작했다.⁴⁹⁾ 1960년대 후반~1970년대 초반의 ‘동백림 간첩단’, ‘유학생 형제간첩단’, ‘문인간첩단’ 등을 그 예로 들 수 있다. 천정환도 1967~1969년이 체제대결과 반공동원이 심화된 하나의 전환점으로 보고 있다.⁵⁰⁾

국제무대의 첩보영화가 쇠퇴의 길을 걸으면서 다시 남파 간첩이 중심이 된 간첩영화가 재등장하는 것은 이러한 정치·사회사적 배경과 어느 정도 관련 있었던 것으로 보인다. 조준형에 따르면 1967년에 국내를 배경으로 한 간첩영화가 한 편도 없었던 데 반해 1968년에는 8편이 제작되었다.⁵¹⁾ 물론 그가 어떤 영화를 간첩영화로 규정한 것인지 제목을 언급하지 않았기 때문에 정확히 알 수는 없지만 아마도 <심야의 비명>, <몽녀>, <밀명>, <내가 반역자냐>, <탈출 17시> 등의 영화인 것으로 보인다. 확실히 이러한 영화들은 1965~1967년을 주도했던 국제첩보영화와 결을 달리하고 있었다. 주로 해외를 무대로 한 볼거리와 장르적 서사보다는 국책적인 성격이 한층 강화되었다. 6·25전쟁 당시 북한의 남한 과학자 납치와 간첩단을 그린 <심야의 비명>, 반공사상이 투철한 특수부대 청년장교들의 빨치산·간첩단 소탕을 다룬 <밀명>, 간첩으로 남파되었다가 전향한 소정자의 ‘자유대환’ 귀순기인 <내가 반역자냐> 등 1968년의 영화들은 확실히 동남아 배경

49) 허병식, 『간첩의 시대: 분단 디아스포라의 서사와 경계인 표상』, 『한국문학연구』 46집, 동국대학교 한국문학연구소, 2014, 18면.

50) 천정환, 앞의 글, 448면.

51) 조준형, 앞의 글, 345면.

의 첩보영화들에 비해 훨씬 국책성을 띠고 있다고 말할 수 있다.

첩보영화들이 해외합작과 수출보상을 통해 이득을 취했던 데 반해,⁵²⁾ 간첩영화의 경우, 간첩이라는 말이 ‘순 국산’이듯이 그것의 함의 역시 ‘내수용’이었다.⁵³⁾ 즉, ‘잔인무도’한 무장간첩이 대한민국에서 활개를 치고 있던 1967~1968년의 상황에서 코리안 제임스 본드는 ‘명백하게 현존하는 위험(clear and present danger)’을 제거할 만한 능력이 없었다. 즉, 그들은 해외에서 허무맹랑한 모험을 즐기는 한량들이나 다름없었던 것이다. 1968년 국내를 배경으로 하여 오락성 보다는 국책성이 한층 강화된 간첩영화로의 변모는 이러한 배경 위에서 가능했던 것으로 보인다.⁵⁴⁾

2) 일본 배경 간첩영화들이 놓인 맥락

그렇다면 첩보영화는 완전히 수명을 다했던 것일까? 1965년에 시작하여 1966년에 최고조에 달했던 해외 배경 첩보영화는 <방콕의 하리마오>(1967)를 끝으로 휴지기에 접어들었다. 물론 1968년에도 일본을 무대로 한 <제3지대>, <황혼의 부르스>, <동경특과원> 등이 존재했다. 그러나 이러한 영화들을 동남아 배경의 첩보영화들과 동급으로 취급하는 것은 다소 무리가 있다. 이에 대해서는 좀 더 섬세한 구별과 상세한 논의가 요구된다.

52) 이상준은 합작이라는 초국적 제작방식과 상관없이 국내시장만이 고려되었다고 쓰고 있지만(이상준, 앞의 글, 22면), <국제금괴사건> 등 몇 편 영화가 해외수출에서 성과를 거두었다는 사실을 당시에 나온 연감에서 확인할 수 있다. 국제영화사, 『영화·연예 연감』, 국제영화사, 1969, 122~130면.

53) 이성욱, 앞의 책, 60~61면. 물론 내수용이라고 해서 이러한 영화들이 전혀 수출되지 않은 것은 아니었다. 특히 한국과 함께 가장 강력한 반공 불력의 일원이었던 대만에 집중적으로 수출되었다. 한국영화데이터베이스(KMDB)의 자료에 의하면 대만에 수출된 영화로는 <검은 꽃잎이 질 때>, <나는 속았다>, <살인 명령>(1965), <망향>(1966) 등의 영화가 있다. KMDb(www.kmdb.or.kr) 각 영화 페이지(2020.1.20. 접속).

54) 이런 인식은 일찍이 이영일도 갖고 있었던 것 같다. 그는 1969년 초판이 나온 『한국영화전사』에서 국내를 무대로 한 남파간첩 소재 영화들이 반공영화로서의 사상적인 면이 앞서기 때문에 세련된 오락성은 약한 편이라고 쓰고 있다. 이영일, 앞의 책, 377면.

이하나는 1960년대 간첩영화의 플롯을 세 가지로 유형화했다. 첫 번째 유형은 남파간첩 플롯으로 여기에서 간첩은 자신의 임무와 혈육의 정 사이에서 갈등한다. 두 번째 유형은 여간첩 플롯으로 여기에는 북한과 남한의 요원 사이에서 갈등하는 여간첩이 등장한다. 세 번째 유형은 특수한 임무를 띤 간첩단과 그들을 저지하려는 남한 정부의 요원이나 경찰과의 첩보전 플롯이다.⁵⁵⁾ 물론 이러한 유형별 분류가 서로간의 유형을 완전히 배제하는 것이 아님은 물론이다. 그럼에도 이러한 분류는 매우 유용한데 이것이 반공병영국가로 진입하던 1967~1968년 시기의 한국사회에서 제도적 장기로 전화(轉化)한 반공영화의 성격을 구명할 수 있기 때문이다. 반공영화의 양대 하위장르로서 전쟁영화와 간첩/첩보영화는 적을 가장 단순하게 재현할 때, 즉 극악한 인격이 아니라 인격 자체를 구체적으로 재현하지 않을 때 가장 덜 반공적이라는 모순에 직면한다. 이것은 <피아골>(1955)의 반공영화 시비, <7인의 여포로>(1965)의 반공법 위반 혐의를 거치며 적(인민군, 빨치산)을 구체화하지 않는 것이 가장 안전한 방식이라는 것을 영화인들이 깨달았다는 것을 가리킨다. 또한 그들이 추구하는 것은 이념성보다는 상업성 이기에 흥행을 우선으로 하면서도 국책성도 인정받게 된다면 더 할 나위 없는 일이다. 코리안 제임스 본드 영화들이 바로 그러한 영화들이다. 위의 세 번째 유형에 해당하는 이들 영화는 첫 번째, 두 번째 유형과 달리 혈육의 정이나 남한의 남자 등으로 갈등하는 적이 등장하지 않는다. 적은 인격화하지 않은 적, 즉 가장 장르화, 정형화한 적일 뿐이다. 캐릭터의 갈등이 없으니 이를 대체하는 것은 액션과 눈요기로서의 이국적인 스펙터클이다. 전쟁영화에서 가장 오락화 한 하위장르가 특수임무 내러티브이고 여기에서 적은 그저 총 맞고 죽는 비 인격체들이듯이 말이다. 바로 이럴 때 관객들은 이러한 영화를 반공영화보다는 상업적 액션영화로 받아들일 여지가 강화된다. 반공이념은 양념으로 곁들여질 뿐, 본 목적은 오락인 것이다.

55) 이하나, 앞의 책, 2013, 252~255면.

그런데 1967~1968년 잇따른 간첩침투에 맞선 총체적 감시체제와 반공병영국가로의 전환 속에서 동남아를 배경으로 한 눈요기 위주의 첩보영화는 국가당국을 만족시키기에는 부족함이 있었다. 우리는 1966년 신설된 대종상 우수반공영화상, 반공영화각본상에서 동남아 배경의 국제첩보영화가 한 편도 수상하지 않았다는 것을 기억해야 한다. 그러나 일본을 배경으로 한 영화들은 달랐으며 <제3지대>가 반공영화각본상(1968)을 수상하기도 했다. 왜냐하면 일본은 단지 동남아처럼 눈요기가 아니라 재일교포와 북송선이라는 현실적인 문제가 있었기 때문이다. 이것이 <제3지대>, <황혼의 부르스>, <동경특파원> 등이 놓인 맥락이다. 최초의 일본 해외 로케이션 영화 <검은 장갑> 이래로 북한의 재일교포와 북송문제는 자주 간첩/첩보영화의 소재가 되어 왔다.⁵⁶⁾ 그러나 이 일본 배경 영화들은 가족의 이야기를 부차적으로 처리하거나 아예 생략해 버리는, 그럼으로써 캐릭터를 최소화하고 액션스펙터클로 오락성을 극대화하는 동남아 배경 영화들과는 달리 가족의 갈등이나 위기가 중심일 수밖에 없었다. 하지만 그 갈등은 남과 간첩의 혈육의 정이나 남한 남성요원을 선택하는 여간첩의 갈등, 즉 적의 인간적인 갈등이 아니라 간악한 적(조총련)에 의해 생이별을 해야 하거나 (<황혼의 부르스>), 형제간의 의를 끊어야 하거나(<제3지대>), 북한에 두고 온 아들이 성장해 간첩으로 와 아버지에게 충을 겨누는(<동경 특파원>) 지극히 비인간적인 갈등으로 증폭된다.

따라서 이러한 영화들은 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫째, 장르적으로 이 일본 배경 영화들은 동남아 배경 첩보영화들의 영향 속에 있으면서도 일정한 차이점을 보인다. 해외 배경 첩보영화가 일정정도의 흥행성공을 거둔 사이클이라는 점에서⁵⁷⁾ 이 영화들 역시 그 자장 속에 있지만 동남아 배

56) <검은 장갑>이 첫 일본 로케이션 허락을 얻은 것도 이것이 반공영화로 인정받았기 때문이었다. “<검은 장갑>이 당국으로부터 일본 로케를 허가받은 것은 동 영화가 반공 간첩영화라는 점을 고려한데서”, 『<검은 장갑>에 여권 발급/길 트인 일본 ‘로케/자금까지 풍경 삽입이 고작/엑스트라는 교포를 기용’, 『한국일보』, 1962.8.23.

경 영화들이 적의 재현을 단순화하고 코리안 제임스 본드들의 활약상을 더 부각시킨 데 반해(<스타베리 김>, <방콕의 하리마오> 등 첩보원들의 별명을 제목으로 삼은 영화들을 생각해 보라) 일본 배경 영화들에는 그러한 첩보원들을 찾기 어렵다. <제3지대>에는 아예 등장하지 않으며, <황혼의 부르스>에는 박호빈(장동휘)이라는 수사관이 등장하지만 주인공이라고 볼 수 없고, <동경 특파원>에서는 영화의 말미에 가서야 첩보원(신성일)이었음이 밝혀진다. 둘째, 동남아 배경 영화들이 가족 이야기를 부차적으로 다루거나 아예 생략해 버린데 반해, 일본 배경 영화들은 제일교포 가족이나 복송 같은 보다 현실적인 문제를 다룬다. <제3지대>에서는 한국과 북한을 각각 자신의 조국으로 여기는 동생(최무룡)과 형(박노식), 그리고 조총련이라는 조직에 충성심을 보이기 위해 어머니(황정순)에게 채찍질을 가하는 형의 패륜성이 부각되며, <황혼의 부르스>에서는 북한의 음모에 의해 가족이 생이별하고 강제로 복송선을 타야만 하는 상황이 연출된다. <동경특파원>에서 남교수(김동원)는 딸의 남편감 청년이 자신을 포섭하기 위해 침투한 간첩임을 깨닫게 된다. 이것은 셋째, 동남아 배경 영화와 일본 배경 영화의 공간성을 생각하게 만든다. 즉, 동남아 배경 영화들에서 홍콩, 싱가포르, 방콕 등은 남한 첩보원의 활약이 펼쳐지는 무대이자 이국적인 풍광의 볼거리를 안겨주는 곳이지만, 일본 배경 영화들에서 도쿄나 오사카는 제일교포 가족을 해체시키고 강제로 복송시키는 끔찍한 곳이다. 이는 <제3지대>의 “일본에는 반공법이 없다는 것쯤 알고 있을 텐데”라는 대사에 잘 드러난다. 1959년 제일교포 복송이 시작된 이래 일본은 공산주의를 허용하는 ‘용공국가’, 즉 제3지대였던 것이다. 이 영화들에서 동남아의 풍경과 달리 일본의 풍경이 극도로 자제된 것도 그러한 이유다. 장면 전환에 끼어드는 인서트 샷을 제외한다면 거의 나오지 않는데, 기본적으로 제작비 문제이겠

57) KMDb의 자료는 <스타베리 김>과 <국제금괴사건>을 서울관객 5만, <방콕의 하리마오>를 10만7천여 명으로 추정하고 있다. 당시 서울관객 5만 관객이면 흥행성적이 양호한 것으로 취급되었다. KMDb(www.kmdb.or.kr) 각 영화 페이지(2020.1.20. 접속)

지만 관객들에게 오락적 볼거리로만 다가간다면 선전적 목적을 감소시킬 수 있기 때문이다. <황혼의 부르스>에 대해 중앙정보부가 공보부에 보낸 심의자료는 이를 설명해준다. 이 자료에는 장면묘사에 대한 고려사항으로서 “일본 관광을 위한 영화로 오인되지 않도록 일본의 각 지역을 지나치게 나타나지 않게 유의하여야 할 것임”이라고 기록되어 있다.⁵⁸⁾

1968년 이후에도 <엑스포70 동경작전>(1970)이나 <황금70 홍콩작전>(1970) 같은 첩보영화들은 제작되었지만 이것이 사실상 이 사이클의 마지막이었다. 1970년대 간첩영화를 대변하는 것은 <특별수사본부> 시리즈(1973~1975) 등 여간첩 실기이거나 <잔류첩자>(1975)처럼 국가가 나서서 제작한 노골적 국책영화였다. 1960년대 후반 건설된 반공병영국가는 1972년 유신체제의 ‘총력안보’ 개념과 더불어 점점 더 국책화·제도화한 간첩영화를 양산해 낸 것이다.

4. 반공병영국가의 에토스

반공을 국시로 하는 5·16 군사 쿠데타가 반공영화의 양산에 영향을 끼쳤다는 것은 명약관화하다. 반공영화의 양대 하위장르인 전쟁영화와 간첩영화의 양적인 증가는 이를 말해준다. 특히, 1950년대 후반에 전쟁을 소재로 한 멜로드라마가 많았던 데 반해, 본격적인 전쟁영화와 간첩영화가 거의 없었다는 사실은 5·16이 영화장르의 변화에 끼친 영향력을 증명해준다. 그러나 우리가 장르를 순혈적인 관점에서 보지 않고 다른 장르와의 교차지점, 정치·사회적인 변화의 측면에서 본다면 한 장르가 재생, 전개, 쇠퇴하는 것은 결코 돌출적인 현상으로 취급될 수 없다. 특히나 간첩영화는 더욱 그러하다.

58) 『<황혼의 부르스> 시나리오검토결과통보서(1968.6.19.)』(KMDb <황혼의 부르스> 심의자료), 한국영상자료원 영상도서관 멀티미디어석 열람(2020.1.7. 접속)

1960년대 전반기에 간첩영화는 독립적인 장르로서 등장했기보다, 즉 5·16의 즉각적인 여파가 1950년대 중반 이후 끊겼던 간첩영화의 맥을 되살렸기보다 광범위한 범죄/액션/스릴러의 범위 안에서 분화되었다. 1950년대에도 <운명의 손>, <죽업의 상자> 등 그 수가 많지 않았기 때문에 간첩장르라고 불릴만한 영화도 거의 없었다. 1960년대 이후 신문·잡지 등에서는 미스터리, 액션, 추리, 스릴러 등의 용어로 통용되는 영화가 대거 양산되었다. 그 중에는 본격적인 범죄영화, 만주활극, 전쟁액션영화 등이 있었다. 이 중 특히 범죄영화의 플롯은 간첩영화와 친연성이 있었다. 매카시즘 직후의 미국에서 반공영화를 제작하라는 당국의 요구에 할리우드가 싸구려 범죄영화의 플롯에 적을 소련 스파이나 공산주의자로 손쉽게 전환시킨 것처럼, 5·16 직후의 한국에서도 범죄영화는 어렵지 않게 간첩영화로 탈바꿈했다.

그러나 상업적인 장르로서의 간첩영화 뿐 아니라 보다 이념성이 강했던 실화소재 영화도 같은 시기를 관통했다. 주로 남과간첩의 귀순실화에 바탕을 둔 이런 영화들은 이산가족이나 북에 두고 온 혈육의 정 등 감상적이고 신화적인 민족주의에 호소했다. 1964년의 신금단 사건이나 같은 시기 라디오 드라마와 영화로 많은 사랑을 받은 <남과 북>의 흥행은 당시 한국인들이 갖고 있던 민족적 정서를 대변한다. 그러나 1960년대 중반 이후 이러한 측면은 두 가지 요인에 따라 달라졌다. 그 첫 번째는 007의 대대적인 성공에 따른 한국판 007영화들의 양산이다. 이들 영화가 모두 해외를 배경으로 한 것은 아니었지만 대표적인 영화들이 홍콩, 싱가포르, 타이베이 등을 배경으로 이국적인 볼거리를 제공했다. 또한 전반기의 영화들에 비해 상대적으로 민족주의나 신화적 가족정서와 거리가 멀었다. 민족적이기보다는 국제적이었으며 집단적이기보다는 개인적이었다. 간첩영화가 첩보영화로 전환하면서 명실상부한 상업 장르로 자리 잡았다.

두 번째는 이 코리안 제임스 본드 영화들이 일정정도 성공을 거두던 시기에 전개된 반공국가의 성격변화다. 6·3항쟁과 베트남 파병을 거치며 박정희 정권은 강한 반공 드라이브로 치달았고, 영화 쪽에서도 대중상 반공영

화상이 신설되는 등 반공영화의 제도화가 진행되고 있었다. 특히, 간첩영화의 성격 변화에 가장 큰 영향을 준 것은 1967~1968년 극에 달한 북한의 대남침투였다. 남한은 징병제 강화, 주민등록증 제도 실시, 향토예비군 창설 등으로 점철되는 반공병영국가로 전환되고 있었다. 이렇듯 엄중한 국내적 안보위기 속에서 국제무대를 배경으로 한 코리안 제임스 본드들의 활약은 너무 허무맹랑한 것이었다. 이 상업적 장르영화들은 국가가 요구하는 국책성을 만족시키기에는 다소 부족했다. 대략 1967년을 기점으로 국제첩보영화들은 쇠퇴하기 시작했고, 반공/반북주의와 안보위기가 최고조에 달한 1968년에는 국내를 배경으로 한 간첩영화들이 다시 부상하게 되었다. 또한 이국적 불거리 위주의 동남아 배경 첩보영화들은 제일교포와 북송이라는 더 현실적 문제를 소재로 한 일본 배경 간첩영화들로 전환되었다. 이 영화들에서 이전의 인간적이고 감상적인 민족정서는 비인간적이고 패륜적인 공산주의에 대한 혐오로 치환되었다. 그것이야말로 반공병영국가가 요구하는 에토스(ethos)였던 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『밀수는 간첩과 동일 취급』, 『경향신문』, 1961.10.18.
 김중원, 『영상과 반공론: 한국의 반공영화』, 『자유공론』 16호, 자유공론사, 1967.
 신우식, 『영화가 부딪치는 벽이 너무 많다』, 『실버스크린』 7호, 1965.
 국제영화사, 『영화·연예 연감』, 국제영화사, 1969.
 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1962~1964』, 공간과사람들, 2006.
 한국영화사연구소 편, 『신문기사로 본 한국영화 1965』, 한국영상자료원, 2007.
 한국영화데이터베이스(KMDB) <황혼의 부르스> 시나리오검토결과통보서 (1968.6.19.)
 한국영화데이터베이스(KMDB) 홈페이지(www.kmdb.or.kr)

2. 논문 및 단행본

- 강준만, 『한국 현대사 산책: 1960년대편-4·19 혁명에서 3선 개헌까지』 2, 인물과 사상사, 2004.
- 공제욱 편, 『국가와 일상: 박정희 시대』, 한울, 2008.
- 역사문제연구소 편, 『한국정치의 지배이데올로기와 대항이데올로기』, 역사비평사, 1994.
- 오영숙, 「1960년대 스릴러 영화의 양상과 현실인식」, 『영화연구』 33호, 한국영화학회, 2007, 43~74면.
- _____, 「1960년대 첩보액션영화와 반공주의」, 『대중서사연구』 22호, 대중서사학회, 2009, 39~69면.
- 이상준, 「홍콩, 타이페이, 서울: 1960년대 동아시아 합작 첩보영화」, 한국영화학회 국제학술대회 자료집 『동아시아 도시들과 필름 키넥션: 교차하는 욕망, 충돌하는 스크린』(한국영화학회, 2017.12.9.), 17~25면.
- 이성욱, 『리베로를 꿈꾸는 비평』, 문화과학사, 2000.
- 이순진·이승희 편, 『한국영화와 민주주의』, 선인, 2011.
- 이영일, 『한국영화전사』(개정증보판), 소도, 2004.
- 이윤규, 『북한 대남 침투도발사』, 살림, 2014.
- 이하나, 「반공주의 감성 기획, ‘반공영화’의 딜레마: 1950~60년대 ‘반공영화’ 논쟁을 중심으로」, 『동방학지』 159집, 연세대학교 국학연구원, 2012, 53~94면.
- _____, 「1950~60년대 반공주의 담론과 감성 정치」, 『사회와 역사』 95집, 한국사회사학회, 2012, 201~241면.
- _____, 『‘대한민국’, 재건의 시대(1948~1968): 플롯으로 읽는 한국현대사』, 푸른역사, 2013.
- _____, 「1970년대 간첩/첩보 서사와 과잉 냉전의 문화적 감수성」, 『역사비평』 112호, 역사비평사, 2015, 372~411면.
- 이호걸, 「1960년대 전반기 한국영화에서의 폭력과 정치」, 『서강인문논총』 38집, 서강대학교 인문과학연구소, 2013, 205~251면.
- 전지나, 「반공과 검열, 그리고 불온한 육체의 기묘한 동거: 1970년대 영화 ‘특별수사본부’ 여간첩 시리즈에 대한 고찰」, 『여성문학연구』 33호, 한국여성문학학회, 2014, 147~190면.
- _____, 「권총과 제복의 남성 판타지, 해방기 ‘경찰영화’ 연구: <수우>, <밤의 태양>, <여명>(1948)을 중심으로」, 『현대영화연구』 22호, 한양대학교 현

대영화연구소, 2015, 69~105면.

정성화 편, 『박정희시대 연구의 쟁점과 과제』, 선인, 2005.

정영권, 『한국 반공영화 담론의 형성과 전쟁영화 장르의 기원 1949~1956』, 『현대영화연구』 10호, 한양대학교 현대영화연구소, 2010, 377~417면.

_____, 『적대와 동원의 문화정치: 한국 반공영화의 제도화 1949~1968』, 소명출판, 2015.

조희연, 『동원된 근대화: 박정희 개발동원체제의 정치사회적 이중성』, 후마니타스, 2010.

조희연 편, 『한국의 정치사회적 지배담론과 민주주의 동학』, 함께읽는책, 2003.

차순하 외, 『근대의 풍경: 소품으로 본 한국영화사』, 소도, 2001.

허병식, 『간첩의 시대: 분단 디아스포라의 서사와 경계인 표상』, 『한국문학연구』 46집, 동국대학교 한국문학연구소, 2014, 7~38면.

스튜어트 홀, 『문화, 이데올로기, 정체성: 스투어트 홀 선집』, 임영호 역, 컬처북, 2015.

존 벨튼, 『미국영화 미국문화』, 이형식 역, 경문사, 2003.

Altman, Rick, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 1999.

Chapman, James, *War and Film*, London: Reaktion Books, 2008.

Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, London & New York: Routledge, 2000.

Rubin, Martin, *Thrillers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Abstract

A Change of Characteristics of Spy Films and the Formation of
Anticommunist Garrison State in South Korea, 1962~1968

Chung, Young-Kwon*

This paper calls attention to the central problem as to a change of South Korean spy films in the 1960s in terms of the transition into anticommunist garrison state. The May 16 military coup in 1961 had on a constant influence on the increases of spy films. Since the mid-1950s spy films had been no longer in production, but those resurged in 1962, next year of the May 16 military coup. However, spy film was a sub-genre of crime/action/thriller rather than an independent genre. In other words, spy film was not a single genre, but a genre which was overlapped with a crime film. When a plot of spy film was duplicated with one of crime film, the newspapers and magazines were using generally the terms such as "mystery", "action", "thriller", etc. These spy films were commercial popular films rather than state-led anticommunist films. Meanwhile, the films which were based on true stories on defected spies have occupied some of the "spy narratives" at that time. These films were less popular and more ideological. Nevertheless, these brought up a problem on love for same ethnic group and separated families between North and South Korea. As an outcome, these films had a characteristics of sentimental nationalism that was in discord with an anticommunist propaganda.

In 1965, the spy films which were build on the spies sent by North to the South or surrendered espionage agents were changed over to "international spy films" that were set in Southeast Asian countries under a huge influence of 007 series. These tendency gave birth to

* Dongguk University

"Korean James Bonds" who played an active role in the international area in providing an exotic spectacle. While this international spy film was more commercial and popular than the spy film that was set in South Korea, it has transcended the issues on the national questions such as families and ethnic groups. However, this cycle never lasted long. By and large, it became out of mode between 1965 and 1967. At same time, South Korea has made headway into a strong and firm anticommunist garrison state going through with the June 3 protest in 1964 and the dispatch of troops to Vietnam in the middle and late 1960s. Especially, national security crisis has been caused by many infiltrations toward South Korea by North Korea in 1967 and 1968.

Seen in this perspective, the international spy films under the influence of 007 films had not represented a clear and present danger in their nation, and then it brought about a rebirth of spy films set in domestic area again. Although there was international spy film set in Japan, it was different from which set in Southeast countries. While the films set in Southeast countries only have represented each their place as a spectacle, the ones set in Japan have dealt with grave realities such as a repatriation to the North Korea. In contrast with the early 1960s' spy films where there was a sentimental nationalism based on love for same ethnic group and separated families, the late 1960's spy films have represented a spy as a atrocious character who betrayed his/her family and nation because of his/her communist ideology. The conclusion to be drawn here is that it was a spy figure who has corresponded with the anticommunist garrison state in 1968 when anticommunism in South Korea was increasingly intensifying.

Key Words: spy, spy film, international spy film, film genre, anticommunist garrison state, national policy, commerciality, popularity, 1960s

<필자소개>

이름: 정영권

소속: 동국대학교 대학원 영화영상학과

전자우편: youngkwon74@hanmail.net

논문투고일: 2020년 1월 26일

심사완료일: 2020년 2월 24일

게재확정일: 2020년 2월 24일