

『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』:  
두 시대(대공황과 전후시대)를 바라보는  
두 개의 시선

강 관 수\*  
(신경대학교)  
윤 천 기\*\*  
(서남대학교)

Kang, Kwan-Soo & Yun, Cheon-Gie. Two Perspectives Toward *The Postman Always Rings Twice*. *The New Studies of English Language & Literature* 59 (2014): 1-24. Cain's *The Postman Always Rings Twice* is a product of the Great Depression, and Garnet's *The Postman Always Rings Twice* is that of a post-war conservative American society. Cain's hardboiled novel and Garnet's film noir have the same plot, but there are subtle differences in their details. These details show two perspectives toward American society and American culture. Cain's novel focuses on the failure of an effort to find happiness, which is determined by an evitable destiny. But "crime and punishment" is emphasized in Garnet's film. Hardboiled novel is a subversive genre, and it attacks the rotten and materialistic capitalist system. But the background of the film noir is a conservative American society. This era is characterized by an elevation of woman's status, which disturbs a male-dominated order. In a film, *Femme Fatale's* sexual attraction leads a male hero to crime and death. The film is a story of crime and punishment. In a nutshell, Cain's novel shows the tragic world derived from the corrupted capitalism while Garnet's film shows that of the retribution for a crime in opulent American society. (Shingyeong University & Seonam University)

Key words: desire, hardboiled novel, film noir, *Femme Fatale*, tough guy

I

범죄소설은 일반적으로 범죄자의 입장에서 이야기를 전개하거나, 탐정의 입장에서 사건을 해결하는 형태를 띤다. 범죄소설은 주로 탐정의 이야기였으며, 이야기는 범죄적 사건과 이를 해결하는 형사(탐정)의 집요한 추적과 추

---

\* 주저자

\*\* 교신저자

리 과정이 주된 내용이다. 이러한 이야기는 “누가 범죄를 저질렀는가?”하는 것에만 초점을 맞추고 있지, 사회적이고 역사적인 현실에는 관심이 없다. 20세기 초반의 격동하는 현실적 상황, 즉 노동문제와 파업, 1차 대전과 대공황과 같은 굵직한 역사적 현실은 당시의 범죄 소설에는 사실상 존재하지 않는 사건들이었다. 존재하는 것은 평화로운 정원의 평화를 깨뜨리는 살인 사건과 이를 해결해가는 탐정들의 눈부신 활약이었다.<sup>1</sup>

줄리안 시먼스(Julian Symons)에 의하면, 범죄(탐정) 소설의 이러한 현실 외면은 작가들의 보수적 성향 때문인데, 오래 전부터 거의 모든 영국 작가들과 대부분의 미국 작가들은 의심할 바 없이 우파였으며, 이들은 압도적으로 보수적인 정서를 지니고 있었다(148). 설록 홈즈를 그려낸 코난 도일(Conan Doyle)은 실제로 보수당원이었으며, 고용주가 옳고 노동자는 옳지 않다는 생각을 한 번도 버리지 않았다고 한다(우트만 114).

하지만 1920년대 후반부터 대공황기에 등장한 닷셀 해밋(Dashiell Hammet), 레이먼드 찬들러(Raymond Chandler), 제임스 M. 케인(James M. Cain) 같은 새로운 미국의 ‘하드보일드’(hardboiled) 작가들은 비현실적이고, 비역사적인 서사구조를 따르지 않았다. 하드보일드 작가인 찬들러는 새로운 이야기의 등장에 대해 “살인을 베네치아산 화병에서 꺼내 뒷마당으로 쫓아냈다”(우트만 134에서 재인용)라는 말로 표현했다. 뒷마당으로 쫓겨난 범죄 이야기는 1920년대 후반에서 1930년대를 풍미한 거친 미국적 현실을 반영하는 하드보일드 범죄이야기라는 장르로 각광을 받았다.

1920년 후반부터 대공황이 전개되던 시기에 미국의 범죄소설은 기존의 이야기와는 전혀 다른 새로운 모습을 보여주었다. 사람들은 이 당시의 범죄소설을 ‘하드보일드 범죄소설’이라고 부른다. 대공황이라는 거친 세계 속에서

---

<sup>1</sup> 예를 들어 아가씨 크리스티(Agatha Christie) 소설의 성공요인은 그녀가 전쟁의 충격이나 경제적 위기 혹은 사회적 변혁을 작품에서 그리지 않고 무시했다는 데서 기인했다. 이러한 현실 외면이 독자들에게는 전쟁전의 신성한 질서가 여전히 존재한다는 느낌을 가져다주었다. 이러한 사실은 도로시 세이어스(Dorothy Sayers)라는 추리작가에 의해서 다시 언급되는데, 세이어스는 추리소설이라는 장르가 현실을 묘사하거나 이해하는 대신에 현실로부터 도피하기를 원하기 때문에 독자가 읽는 다고 말하고 있다. (우트만, 123, 127).

생존의 기로에 서 있는 인물들의 가혹한 현실을 어떤 감상적인 최면효과 없이 있는 그대로 묘사한다는 점에서, 하드보일드 소설은 범죄적인 세계를 현실로부터 분리하지 않고, 현실의 모습을 사실주의적인 방식으로 그려낸다. 하드보일드 소설은 1930년대를 전후하여 미국문학에 등장한 사실주의적이고 자연주의적인 문학 형태로 폭력적인 내용과 자연주의적인 주제를 냉철하고 무감각한 태도로 묘사하는 스타일상의 서술방식을 특징으로 하고 있다.

이때 하드보일드 소설이 냉혹하게 그려내고자 한 것은 추악한 자본주의 시스템에 관한 것이었다. 타락하고 무능력한 경찰들, 탐욕스러운 부자들, 도덕적으로 타락한 여성들, 체제의 폭력과 불합리를 보고 방관하는 시민들로 가득 찬 하드보일드 세계는 비열한 자본주의 시스템에서 벌어지는 비열한 이야기들로 가득 차 있다.

이에 반해 1950년대의 느와르 영화는 하드보일드 소설의 이야기를 원형으로 하고 있다는 점에서 외형상으로는 비슷한 점이 많지만, 영화 안에 담긴 시대적이고 문화적인 상징들을 하드보일드 소설과 달리한다는 점에서 두 시대의 차이를 이해하는데 도움이 된다. 『말타의 매』(*The Maltese Falcon*, 1929), 『홀쭉한 남자』(*The Thin Man*, 1934) 같은 해밋의 소설들, 『빅슬립』(*Big Sleep*, 1939), 『안녕 내 사랑』(*Farewell, My Lovely*, 1940) 같은 첩 들리의 소설들, 『이중의 배상』(*Double Indemnity*, 1943), 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』(*The Postman Always Rings Twice*, 1934) 같은 제임스 M 케인의 소설들은 주로 2차 대전 이후에 영화화되어 많은 인기를 얻었고, 이후의 비평가들에 의해 느와르 영화라는 새로운 장르로 불렸다.

느와르 영화는 독일 표현주의의 영향을 받아서 인간(특히 남성)의 불안한 내적 심리를 잘 보여준다. 2차 대전 이후에 유행한 이 영화들은 이전의 미국 영화와 근본적인 차별성을 보여주는데, 느와르 영화의 특징에 대해 존 벨튼(John Belton)은 ‘미국식 표현주의’라고 말한다(223-224). 사실 느와르 영화는 2차 대전 이후의 여성의 권리신장에 대한 남성들의 불안한 징후를 보여주는 것이다. 2차 대전의 와중에 수많은 남성들이 전쟁터로 가게 되면서, 남성 대신 여성이 노동인력으로 직업전선에 참여하게 되면서, 여성들은 자신들의 권리와 신장된 힘을 인식하게 되고, 기존의 가부장적인 성적 질서에 도전하게

된다. 몰리 해스켈(Molly Haskell)은 『승배에서 강간까지』(*From Reverence to Rape*)라는 책에서 1940년대에 할리우드에서 등장한 독특한 여성상을 남성을 ‘배반하는 여자’(treacherous woman)라고 규정한다(190-191). 전후 영화에서 자주 등장하는 사악한 여성은 남성들의 고유한 무대였던 범죄와 욕망의 세계에서 남성들이 하던 역할을 맡고 있는데, 이때 그녀가 보여주는 파괴적인 힘은 남성들이 느끼는 두려움이 투사된 것이다. 독립적인 여성들의 등장은 가정이라는 체제에 중심을 둔 전통적인 남녀질서에 위협을 가했고, 이러한 위협을 제거하고자 느와르 영화는 가부장제를 위반하는 여성을 매력적이지만 위험한 여성인 ‘팜프탈’(Femme Fatale)로 그려내는 반여성주의적인 재현방법을 택했다. 여성의 도전에 대한 남성들의 불안감은 느와르 영화로 하여금 관객들에게 안정감을 주는 고전 할리우드 영화의 전통적 서사와 스타일상의 관행을 벗어나, 관객에게 불안하고 불편하게 만드는 스타일상의 재현방법을 택했다(Belton 213-14). 자본주의 사회에 대한 비판적 내용을 담고 있는 대공황기의 하드보일드 소설은 풍요로운 보수주의 시대인 전후의 느와르 영화로 변형되면서 체제비판적인 요소를 잃어버리고 보수적이고 봉쇄적인 서사로 변화된다. 이 논문에서는 이러한 전복적/봉쇄적인 관점을 통해 케인의 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』와 이를 영화화한 테이 가넷(Tay Garnett) 감독의 동명(同名)의 1946년 작 영화를 분석한다.<sup>2</sup>

## II

케인의 범죄 소설은 다른 하드보일드 작가들과는 달리 탐정이 주인공이

---

2 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』라는 영화는 잭 니콜슨(Jack Nicholson)과 제시카 랭(Jessica Lange) 주연의 1981년 작품이 있는데, 이 작품은 뛰어난 작품성과 극작가인 데이빗 마멧(David Mammet)의 스크린 대본으로 주목을 받았다. 하지만 2차 대전 이후부터 1950년대를 통해 인기를 끌었던 느와르 영화의 전성기를 지났다는 점에서 느와르 영화가 만들어진 그 시대의 문화적 코드를 설명하기에는 부적합하므로 본 논문에서는 테이 가넷(Tay Garnett) 감독의 1946년작 영화를 분석의 대상으로 하겠다. 존 벨튼은 이후에 만들어진 느와르풍의 영화들—『차이나타운』(*Chinatown*, 1974), 『보디 히트』(*Body Heat*, 1981), 『원초적 본능』(*Basic Instinct*, 1992) 등등—은 외형적으로 느와르 영화의 형식을 가져왔지만, 전후의 감성과 분위기 그리고 문화적 분위기가 없는 가짜 느와르라고 말한다(191-92).

되어서 살인사건을 해결하는 이야기라기보다는 범죄자의 입장에서 살인을 저지르고 좁혀오는 수사망을 빠져나가기 위해 몸부림치는 이야기 구조를 지니고 있다. 범죄소설에서 범죄자와 탐정 간의 심리게임이 중요한 흥밋거리라면 해밋과 첼들리의 하드보일드 소설은 탐정의 심리에 초점이 맞춰져 있는데 반해서, 케인의 소설은 범죄자의 심리에 초점이 맞춰져 있다. 그렇기 때문에 범죄자를 찾아가는 탐정의 추리과정을 강조하는 해밋과 첼들리의 이야기는 전형적인 탐정소설의 이야기 구조를 따라가지만, 케인의 소설은 범죄자가 밝혀진 상태에서, 어떻게 범죄가 계획되고, 실행되는가를 보여준다. 그리고 수사망이 좁혀오는 과정에서 이를 피하기위한 주인공의 내적 갈등과 두려움, 좌절과 욕망 같은 심리 묘사가 소설의 핵심적인 부분을 차지한다.

케인의 소설과 가넷의 영화는 루쓰 스나이더(Ruth Snyder)의 재판 과정을 다룬 신문기사를 이용했는데, 이 기사는 루쓰라는 여인이 그녀의 연인인 저드 그레이(Judd Grey)와 공모하여 남편을 살해한 사건을 다루고 있다. 『뉴욕타임즈』의 기사에 의하면, 1927년에서 1928년에 걸쳐 진행되었던 재판에서 루쓰는 금주법(1920년대) 시대의 술마시고 도박을 일삼는 신여성, ‘플래퍼’(flapper)의 이미지로 그려져 있다. 또 남자는 ‘얼간이’(dupe)처럼 비취졌는데, 특히 그의 왜소한 체형과 기가 죽어있는 모습은 찰리 채플린 영화의 ‘작은 부랑아’(Little Tramp)처럼 사람들에게 인식되어졌다(Marling, Detnovel.com).

소설과 영화의 기본 플롯은 거의 비슷하며, 세밀한 부분에서 약간의 차이를 나타낸다. 기본 플롯의 개요는 여기저기를 떠도는 건달인 프랭크 챔버즈(Frank Chambers)가 길거리에 있는 싸구려 식당에서 일자리를 얻게 되고, 안주인인 코라 파파다키스(Cora Papadakis)와 격정적 사랑에 빠져 코라의 남편 닉 파파다키스(Nick Papadakis)을 살해하는 것이다. 하지만 이들의 사랑은 교통사고로 인해서 비극적 결말을 맞게 되고, 프랭크는 여자와 그 남편을 살해하고 재산을 가로채려한 혐의로 고소당하고 사형대에 오르게 된다.

작품의 첫 부분에서 프랭크가 ‘트윈오크 테번스’(Twin Oak Taverns)라는 간이식당에 도착하여 일자리를 얻게 되는 장면은 소설과 영화가 지니는 차이점을 잘 드러내준다. 케인의 소설은 다른 하드보일드 소설과 마찬가지로

1930년대의 대공황기의 깊은 영향을 보여주고 있다. 대공황기를 재현해주는 인물 유형은 직업이 없이 여기저기를 떠도는 떠돌이/부랑아의 모습인데, 프랭크도 떠돌이/부랑아의 모습으로 나온다. 작품의 시작은 직업을 찾아 이리저리 전전하는 프랭크가 남의 트럭을 몰래 타고 가다 발각되어 ‘트윈오크 테번스’라는 길거리에 있는 싸구려 레스토랑에 내려지면서 시작된다. 이 장면에서 챔버스는 길거리의 개처럼 “긴초더미 트럭으로부터 내던져진다”(3). 이 때 프랭크는 차를 계속 얻어 타기 위해서 차주인에게 무언의 익살극을 보여주는데, 이때 프랭크의 모습은 주인에게 구걸을 하는 개의 이미지로 그려져 있다. 하지만 차주인은 이를 거절하고 프랭크를 차에서 내쫓아버리는데, 이 때 프랭크는 ‘굶주린 들개’처럼 쿵쿵거리며 새로운 먹을 것을 찾아가는 과정에서 ‘트윈오크 테번스’에 도착한다.

반면에 영화에서 프랭크는 “난 샌프란시스코에서 샌디에고까지 남의 차를 타고 얻어 다녔지, 30분전에, 난 손가락을 세워서 차를 얻어 탔지”라고 말한다.<sup>3</sup> 그의 대사를 통해서 영화 속의 프랭크는 굶주리고 갈 곳 없는 떠돌이 개가 아니다. 그가 여기저기를 떠도는 것은 “나의 발이 내가 여러 장소를 향해 가도록 근질근질하게 만들기 때문이다”라는 표현에서 언급되듯이 방랑자적인 욕구와 기질 때문이다.

고향을 잃고 떠도는 인물 유형은 하드보일드 소설과 느와르 영화의 공통점이지만, 그 내부를 들여다보면 근본적으로 차이가 있다. 하드보일드 소설의 남성 주인공은 대공황기를 배경으로 여기저기 떠돌며 거칠게 세상을 살아가는 인물이지만, 느와르 영화의 주인공은 미국의 번영기인 전후를 배경으로 외형적으로는 거칠지만, 존재론적으로 고향을 상실한 정서적으로 불안한 인물이다. 하드보일드 소설에서 남성주인공은 살아남기 위해서 남들에게 비굴한 짓을 하거나, 자신이 원하는 것을 얻기 위해서 잔인한 행동을 저질렀이 해내기도 한다. 대공황기를 배경으로 남성들은 거친 세계에서 살아남기 위해서 거칠게 살아가야 했는데, 이들을 존 벨튼은 “프롤레타리안 터프가이”라는 말로 표현했다(194). 소설에서 프랭크는 떠도는 개처럼 길거리에서 잠을 자

<sup>3</sup> 소설의 경우는 인용을 하고 난 후에 페이지 표기를 하였으나, 영화의 경우에는 표기를 하지 않았음.

기도 하며, 이곳저곳 전전하며 자신의 수완과 기지, 그리고 거친 태도로 세  
파를 헤쳐 나간다. 반면에 영화에서의 프랭크는 거친 남성의 모습을 지니고  
있지만, 내면적으로 여성에게 취약한 남성의 이미지로 제시된다. 느와르 영  
화에서 남성은 심리적으로 불안한 인물로서, 치명적 매력을 지닌 ‘팜프파탈’  
로 등장하는 여성의 유혹에 쉽게 굴복하며, 그 결과 파멸과 죽음에 이른다.  
이러한 대조는 코라의 남편 닉을 살해하는 장면에서 잘 드러난다. 소설에서  
는 프랭크가 쇠못치 덩어리인 스페너로 닉의 머리를 내려치고, 그 결과 닉의  
머리는 펑하고 두개골이 터지는 장면이 프랭크의 회상을 통해 냉정하게 서  
술되고 있다. 반면에 영화에서의 프랭크는 주저주저하다가 수건으로 술병을  
감싸고 닉의 머리를 내려치지만, 이 잔인한 장면은 영화의 화면상으로 보여  
지지 않는다.

여기저기를 떠돌며 살아가던 프랭크는 트윈오크 테번스라는 운명의 장소  
에 도착하며, 이곳에서 운명의 여인 코라를 만난다. 케인의 많은 작품에서  
남성 주인공이 여성 주인공을 만나는 순간은 ‘우연’이 ‘숙명’이 되는 순간이  
라고 폴 스키나지(Paul Skenazy)는 말한다(20). 여기저기 자유롭게 떠돌던  
주인공에게 여성 주인공은 욕망의 목표이며, 파멸을 가져오는 운명이다. 『우  
편배달부는 벨을 두 번 울린다』의 코라 역시 마찬가지다. 그런데 코라를 처  
음 만나는 장면에서 소설과 영화는 두 개의 서로 다른 시선을 보여준다. 소  
설의 장면에서 코라는 매력적인 여자이지만 처음부터 강렬한 매력을 발산하  
는 팜프파탈은 아니다.

그때 나는 한 젊은 여자를 보았다. 그 여자는 조리실에서 있다가, 내 그  
릇을 치우러 들어왔던 것이다. 몸매를 제외하고는 기막힐 정도의 미인은  
아니었다. 그녀는 썩썩한 표정을 짓고 있었다. 그녀의 입술이 툭 튀어나  
와서 그녀의 입술을 확 포개고 싶었다. “내 아내야.” 여자는 나를 쳐다보  
지 않았다. 나는 그 그리스인에게 의미 없이 끄덕여 보이고, 들고 있던  
앞담배를 살짝 흔들어 보았다. 그게 전부였다. 그 여자는 접시를 가지고  
들어가 버렸다. 나와 주인 영감입장에서 보면 나오지 않았던 것과 다름  
이 없었다.(4)

소설에서 코라는 기막힐 정도의 미인은 아니었지만, 나름대로 매력적인 여

자로서 나온다. 그녀가 처음 등장하는 장면에서 그녀의 입술에 대한 그의 감각적 느낌을 제외하고는 둘 사이에 어떤 강렬한 장면은 존재하지 않는다. 간 이식당의 주인인 닉과 프랭크가 대화를 나누는 중에 여자는 잠깐 등장해서 접시만 치우고 들어가 버린다. 하지만 영화의 경우 코라는 처음부터 강렬하게 등장한다. 그녀는 하얀 옷과 ‘짧은 바지’(short)를 입고 있는데, 이 때 그녀의 미끈한 다리가 드러나고, 카메라는 그녀의 감각적인 모습을 강조하고 있다. 그녀가 처음 등장할 때, 프랭크의 앞으로 여자의 립스틱이 굴러오고, 하얀 옷을 입은 매력적인 여인은 그 립스틱을 주워서 프랭크가 보는 앞에서 손거울을 편 채 립스틱을 입술에 칠한다, 이 둘 사이에는 긴장감이 감돌며, 코라의 매력적인 모습에 프랭크는 첫눈에 반한다. 첫 등장 장면에서 코라가 입고 있는 하얀색 옷은 간호사들이나 식당의 여종업원들이 주로 입는 산뜻하고 청결한 작업복으로, 조금 지나면 구겨지고 더러워진다.<sup>4</sup> 하지만 라나 터너의 하얀색 옷은 영화를 통해서 거의 더러워지지 않는다. 설거지를 하는 장면에서도 하얀색 옷은 구겨지거나 더러워지지 않는다. 그녀의 하얀색 옷은 “도발적으로 섹시”하며, 그녀의 열정적이고, “하얗고, 뜨겁게 쏟아져 나오는 증기”(white-hot, torrid steaminess)처럼 욕망과 성적 매력을 연상시킨다 (Dirks 1).

코라의 매력에 빠지는 남성 주인공의 모습은 하드보일드 범죄소설에서는 자신의 의지와 관계없이, 욕망의 굴레에 갇혀있는 인간들의 모습을 자연주의적인 방식으로 재현되어 있는데 반해서, 느와르 영화는 이를 팜프파탈의 유희에 빠져 파멸하는 남성의 이야기로 재현한다. 대공황기에 유행한 자연주의적 세계관은 인간의 숙명을 강조하고 있으며, 인간을 동물적인 차원에서 바라보고 있다. 프랭크와 코라의 서로에 대한 끌림은 무의식적인 욕망이라는

---

<sup>4</sup> 소설에서는 “나는 그 여자를 보지 않았지만, 그녀의 옷을 볼 수 있었다. 그녀는 간호원복 비슷한 흰 옷을 입고 있었다. 그것은 치과병원에서나 빵집에서 일하고 있을 때의 차림새였다. 아침나절에는 그 옷이 깨끗했겠지만, 이때쯤이면 구겨지고 얼룩이 젤 있었다.”(8)라고 표현되어 있는데, 이러한 원작의 분위기에 충실한 영화는 1982년에 만든 잭 니콜슨, 제시카 랭 주연의 리메이크 작이다. 이 영화에서 여주인공의 하얀색 옷은 도발적이지 않으며, 주방에서 일을 하는 그녀의 모습은 노동의 힘든 모습에 구겨지고, 더럽혀진 하얀색 옷이다.

화학작용에 이끌려 행동하는 동시대 작가인 드라이저(Theodore Dreiser)의 주인공들과 비슷하다. 돈과 욕망에 이끌리는 인물들은 보고 느끼는 대로 충동에 의해 욕망을 갖는데, 외관상으로 자신의 의지에 따라서 행동하는 것처럼 보이지만, 이들의 인생은 자유의지와 관계없이 생물학적이고, 기계적인 과정 속에 있다(곽승엽 8). 대공황기의 삶을 다룬 드라이저의 소설에서 주인공은 자본주의 사회가 부추기는 욕망의 코드에 사로잡혀서 수단방법을 가리지 않고 성공을 추구하다가 파멸하는 희생자의 모습을 결정론적이고 자연주의적인 모습으로 보여준다(손태수 92). 레너드 카수토(Leonard Cassuto)는 케인과 같은 하드보일드 소설은 드라이저의 『미국의 비극』(*An American Tragedy*, 1925)의 연장선상에서 이해되어야 한다고 주장한다. 부와 신분상승을 추구하는 시대 상황 및 사회 환경 속에서 수단과 방법을 가리지 않고 성공을 추구하다가 파멸을 맞는 주인공의 모습은 대공황기의 ‘욕망의 사회사’를 극적으로 보여주는 것이다(25-27).

케인의 작품들은 욕망의 코드에 사로잡힌 주인공들의 모습을 결정론적인 자연주의의 모습으로 제시해준다. 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』에서 자주 등장하는 동물적 이미지는 소설의 주인공들이 자연주의적 욕망과 탐욕의 우리에게 갇힌 동물로서 비취진다. 남자는 떠돌이 개의 이미지로, 여자는 고양이 이미지로 등장한다. 남자는 이곳저곳 먹을 곳과 쉴 곳을 항상 쿵쿵거리며 찾아다니며, 여자는 고양이처럼 사납고, 앙칼지며, 성적으로 고양이처럼 유혹적이며, 무언가를 항상 원하는 듯 욕망한다. 이러한 동물적인 모습은 이들이 처음 사랑을 나누는 장면에서 잘 나타나 있다. 프랭크와 코라가 처음 성적인 관계를 맺는 장면에서 둘은 마치 교미기에 있는 동물처럼 그려지고 있다. 자신의 입술을 깨물어 달라고 요구하면서, 강한 성적 쾌감을 요구하는 장면은 남녀 모두 원초적인 욕망에 사로잡혀 있음을 보여준다. 그런데 영화에서는 입술을 깨물고 피를 흘리면서 나누는 성적인 장면은 나오지 않는다. 영화의 의도는 여성의 강한 성적 매력에 부각시킴으로써, 남성을 유혹하고 굴복시키는 팜프파탈로서의 여성을 강조하는 것이었지만, 소설의 강조점은 현실과 자연적 충동에 얽매인 인간들의 모습이었다.

케인의 소설에서 자주 등장하는 동물적 이미지는 현실에 묶여있는 가련하

고 비참한 인간의 모습에 초점을 맞추고 있다. 이에 대해 동시대의 추리소설 작가인 레이먼드 챈들러는 자신의 소설이 해밋과 케인에 비교되는 것에 대해서, 해밋과의 비교는 괜찮지만, 케인과의 비교는 못마땅하다고 말했다. 그는 『나는 어떻게 글을 쓰게 되었나』라는 책에서 케인을 가리켜 “그가 건드리는 것들은 전부 솟염소처럼 고약한 냄새가 납니다, 그 사람은 내가 싫어하는 모든 요소를 다 지닌 작가예요. (...) 그런 사람은 문학계의 쓰레기입니다, 더러운 것을 소재로 삼았기 때문이 아니라 아주 더러운 방식으로 썼기 때문에 그렇다는 겁니다”(87-88)라고 말하고 있다.

더러운 소재를 더러운 방식으로 쓴다는 챈들러의 말은 대공황기의 삶에 대한 케인의 서술방식을 의미하는 것이다. 전통적으로 대공황 이전까지 범죄 소설은 탐정이야기가 주를 이루고 있었으며, 이 때 탐정으로 대변되는 인물은 고귀하고 높은 지성을 통해서 인간이 지닌 고전적 아름다움을 보여준다. 특히 설록 홈즈로 대변되는 고전적 탐정들에게 범죄자는 조화로운 사회에 균열을 가져오는 일종의 ‘나쁜 피’이며, 범죄의 해결은 사회의 균열을 봉합시키는 안전한 장치였다. 탐정들은 모더니티의 영향아래 선형적인 진보와 개혁, 안정된 발전을 추구하는 “이성의 힘”(날카로운 추리력)을 통해서 사회의 나쁜 피를 제거하고, 사회를 다시 건강하게 만들 수 있는 존재들로 그려져 있다(김용언 132). 하드보일드 소설은 이러한 관행들을 깨뜨렸지만, 챈들러의 경우에는 “이 비열한 거리에서 홀로 고고하게 비열하지도 때 묻지도 않고 두려워하지 않는”(『심플아트어브머더』 35) 이상적인 인물에 집착한다. 주인공의 정의로운 행위가 사회로부터 나쁜 피를 완전히 제거하거나 비열한 거리를 깨끗하게 정화시킬 수는 없지만, 탐정으로 대변되는 인물들의 인간적 아름다움을 견지할 수는 있다. 챈들러는 “아름다운 세상은 아니지만 당신이 살고 있는 세상이고, 강한 정신력으로 냉철하게 세상과 거리를 둘 수 있는 작가”(『심플아트어브머더』 34)를 옹호한다. 하지만 케인의 경우는 돈에 대한 욕망과 이로 인한 범죄의 썩은 냄새가 ‘솟염소’처럼 고약하게 풍긴다. 사람들은 동물적인 세계에 갇혀있으며, 돈과 욕망의 노예가 되어 살인을 저지른다. 『이중의 배상』에서 여자는 남편을 죽이고, 보험금을 차지하려고 한다. 『밀드레드 피어스』에서 딸 비다(Veda)는 허영에 가득차 있고, 거짓 임신을

미끼로 부잣집으로부터 돈을 뜯어내려 하고, 새 아버지와 잠자리를 같이 한다. 『아이스박스 속의 아기』(*A Baby in The Icebox*, 1981)에서 남편은 정부와 살기위해서, 아내를 죽이고자 뺑갈 호랑이를 우리로부터 풀어놓는다.

케인의 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』는 돈에 대한 탐욕과 욕망의 더러운 냄새가 솟염소의 고약한 냄새처럼 진동하는 소설이다. 제목은 돈과 욕망의 비유적 표현이다. 우편배달부에서 벨이 두 번 울린다는 말은 케인이 루쓰 스나이더의 남편 살해에 관한 선정적인 신문기사에서 따왔다고 한다. 한 잡지 편집자가 아내와 정부의 음모에 의해서 살해당하는데, 살해당하기 전에 아내는 남편 몰래 남편의 상해보험에 가입한다. 그녀는 우편배달부에게 그 보험증서를 자신에게 직접 건네달라고 했는데, 이 때 신호가 벨을 두 번 울리는 것이었다고 한다. 벨을 두 번 울리는 행위는 돈에 대한 탐욕과 관련되어 있으며, 이 탐욕이 케인의 소설의 제목이 된다. 그런데 영화에서의 제목의 의미는 죄와 처벌, 그로 인한 죽음을 의미하는 것으로 바뀐다. 사형이 임박한 작품의 끝부분에서 프랭크는 다음과 같이 말하고 있는데, 이를 통해서 제목의 의미를 엿볼 수 있다.

프랭크. 그거 알아요? 이번 일은... 마치... 정말 죽도록 받고 싶었던 편지를 받은 기분이에요. 행여나 벨 소리를 듣지 못할까봐. 문 앞에서 우체부를 기다리는 것 같죠. 우체부는 항상 벨을 두 번 울린다는 건 깨닫지 못하고요

새킷. 뭐라고?

프랭크. 코라에게도 벨은 두 번 울렸고. 내게도 이제 두 번 울렸잖아요

새킷. 그거네!

프랭크. 중요한 사실은... 두 번째 울리는 벨은 항상 들린다는 거죠. 뒷마당에서 딱 일을 하고 있더라도 말이예요.

사형집행의 시간이 다가오자 프랭크는 이를 “죽도록 받고 싶었던 편지를 받은 기분”에 비유한다. 코라의 죽음 이후에 프랭크는 저승에서 영원히 코라와 함께 하기를 갈망하는데, 이 순간을 우편배달부의 벨소리에 비유한다. 즉 영화에서 제목은 죽음의 벨소리를 의미하고 있다(Dirks 3). 죽음의 벨소리는 피하려 해도 피할 수 있는 것이 아니다. 설사 피하고 싶어서 외면하더라도

두 번째 벨소리는 항상 들리기 때문에 피할 수 없다. 코라도 피할 수 없었고, 프랭크도 피할 수 없는 이 운명은 전기에 감전되어 죽은 고양이처럼 인간들의 운명을 결정짓는다. 제목의 의미가 작품에서 달라진다는 것은 소설과 영화가 대변하는 문화적 코드가 다르기 때문이다. 두 번의 벨소리는 소설에서 돈과 욕망에 사로잡힌 이들의 몸부림이었다면, 영화에서의 의미는 죄의 대가로 주어지는 전기의자의 의미이다.

프랭크와 코라는 싸구려 삶으로부터 벗어나려고 하지만, 그녀의 삶은 여전히 싸구려 인생에 갇혀있다. 소설에서 남자 주인공 프랭크의 이미지가 가난한 떠돌이의 이미지라면, 코라는 성공을 꿈꾸다 실패한 패배자의 이미지를 가지고 있다. 프랭크와 코라는 모두 현실에서 패배자이지만, 서로를 보는 순간 금지된 것을 꿈꾸게 된다. 프랭크는 안정된 집에서 아름다운 아내와 행복한 삶을, 코라는 사랑하는 남자와 함께 안정된 중산층의 삶을 꿈꾸지만 이것은 두 사람에게 금지된 것이었다. 케인의 여러 소설은 전통적인 주제인 미국의 꿈의 좌절을 주로 다루고 있으며, 미국문학의 전통 속에서 이해해야 한다고 데이비드 매든(David Madden)은 주장한다(92). 노력만 하면 성공과 안정된 생활은 모든 사람에게 가능하다는 미국의 꿈은 대공황기의 많은 사람들에게 금지된 것이었고, 프랭크와 코라 역시 정상적인 방법으로 얻을 수는 없는 것이었다. 코라의 꿈은 ‘무엇’인가가 되는 것이고, ‘무엇’인가를 이루는 것이었지만, 현실에서 그녀의 시도는 번번이 좌절하고, 그녀는 싸구려 식당에서 싸구려 인생을 살아간다. 그녀는 모든 것을 포기하고 살고 있었지만, 프랭크를 만났을 때 그녀는 다시금 무엇인가가 되기를 욕망하게 된다.

그녀는 싸구려 인생으로부터 도망치려고, 프랭크와 눈이 맞아 남편을 떠나지만, 그녀는 “무작정 떠날 수는 없어요. 기껏 가봤자 마지막 닿는 곳은 싸구려 음식점이겠죠?”(29)라고 말하면서 다시 집으로 돌아온다. 프랭크와 도망 나온 그녀의 모습은 낭만적 여주인공의 열정적 모습이 아니라, 삶의 무게에 짓눌려 있고 삶에 지친 모습을 보여준다. 소설은 삶의 무게에 지친 모습을 그녀가 다시 남편에게 돌아가는 장면을 통해서 드러내 준다.

여자는 상자를 들고서 오던 길을 되돌아갔다. 함께 떠날 때는 귀여운 파란 슈트였다. 파란 모자차림의 꽤 멋진 여자였는데, 그녀는 이제 전체적

으로 후출근해져 보였고, 구두는 먼지범벅이었고, 울어서 똑바로 걸을 수 도 없었다. 나도 울고 있는 나 자신을 발견했다.(30)

프랭크와 눈이 맞아 도망치는데 성공했다면, 이 둘은 낭만적 주인공이 되었겠지만, 코라는 먼지범벅이 된 채, 옷은 구겨지고 후출근해져서 가련하게 보인다. 삶의 무게에 짓눌린 그녀의 모습은 가난으로부터 벗어나고자 몸부림치는 애처로운 여성의 모습이, 남성을 유혹하는 팜프파탈의 모습이 아니다. 케인이 바라본 삶의 조건은 대공황기에 모두가 겪었던 삶이었는데, 코라처럼 성공을 향해 달려왔지만 결국은 파멸하고 마는 사람들의 가련한 운명이었다. 높은 곳을 향해 올라가려 하지만, 죽음을 당하는 코라는 사다리를 타고 지붕으로 올라가다가 전기에 합선되어 죽은 고양이의 운명으로 그려져 있다. 성공의 사다리를 타고 높은 곳을 향해 올라가는 과정에서 사고로 죽는 코라는 고양이와 동일한 운명을 지니고 있다.

대공황기를 배경으로 한 소설에서 코라를 범죄와 파멸로 몰고 가는 것은 무언가가 되고자 하는 욕망과 운명적인 힘이지만, 영화에서 코라를 절망과 범죄로 몰아가는 중요한 요소 중의 하나는 가부장제가 여성에게 보여주는 폭력이었다. 전후에 유행한 느와르 영화와 가족멜로드라마에는 여성의 삶을 힘들게 만드는 가부장제 사회의 억압적 질서가 자주 나온다.<sup>5</sup> 1940년대 후반에서 1950년대에 걸친 보수주의 시대에 풍미했던 느와르 영화는 가부장제 질서에 순응하지 않는 여성을 죄지은 여성, 즉 팜프파탈로 재현함으로써 처벌한다. 코라의 경우도 마찬가지이다.

난 트윈 오크스를 팔거야 . 이건 농담이 아니야. (...) 사람들이 이 도로를 사차선의 큰 고속도로로 만든대. 한 친구가 내게 값을 제대로 쳐준다 더군. ... 하지만 중요한 건 코라 당신이 일 안해도 된다는 거지. 좀 쉬면서 지내. (...) 내 누나와 살 거야. (...) 몇 년 간 몸이 좋지 않았어. 내

---

<sup>5</sup> 앤 캐플런(Ann Kaplan)에 의하면, 할리우드 영화가 여성을 재현하는 방식은 3가지를 취하는데 첫째는 물신화된 여성상이며, 둘째는 희생자로서의 여성이며, 셋째는 팜프파탈이다(이형식 218-219에서 재인용). 이 세 가지 여성 유형은 남성들이 보고 싶어 하는 방식으로 여성의 모습을 재현했으며, 모두 남성의 시선 속에 갇혀있는 인물 유형들인데, 1950년대의 할리우드 영화에서 즐겨 사용되었다.

누나가 최근에 몸이 마비가 됐지. 전혀 움직이지를 못해. 아직 살날이야 많겠지만. (...) 적어도 그러길 바라지만, 우리 도움이 필요해. 특히 당신 같은 여자가 필요하지.

코라는 남편 닉이 간이식당을 팔고 멀리 사는 누이와 함께 살려고 하는 사실에 절망한다. 닉은 누이가 건강이 안 좋아서 누군가 누이를 돌보아야하는데, 코라가 이 일을 해주었으면 한다. 코라에게 닉과의 결혼은 지긋지긋한 삶의 어려움으로부터 빠져나오기 위한 시도였지만, 닉은 다시 코라에게 무거운 삶의 짐을 지우려 한다. 착하고 아내를 위하는 닉이지만 여성의 의무와 같은 가부장제의 가치에서는 다른 남자들과 큰 차이를 보이지 않는다. 케인의 소설 중 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』는 전후에 영화화 되었을 때, 가족 멜로드라마적인 요소가 강했다. 가족멜로드라마와 느와르 영화는 2차 대전 이후부터 1950년대를 통해서 비슷한 시기에 인기를 끌었고, 억압적인 가부장제를 다룬다는 측면에서 비슷한 부분이 있다. 하지만 가족멜로드라마가 가부장제에 의해서 억압받는 여성의 관점에 초점을 맞춘다면, 느와르 영화는 가부장제를 옹호하는 남성의 시선을 견지한다. 자신의 꿈과 욕망을 이루려는 여성에게 가부장제 질서는 여성의 해방을 억누르는 억압적 체제였고, 이러한 가부장제로부터 벗어나려는 여성의 시도는 ‘팜프파탈’이라는 낙인과 함께 처벌을 받았다. 『이중의 배상』에서 여주인공이 잔혹한 팜프파탈의 모습을 보여준다면, 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』는 느와르 영화이지만, 여성의 고통에 어느 정도 공감을 나타내도록 작품이 구성되어 있다. 코라는 자신의 꿈을 억압하는 닉의 요구로부터 벗어나 자유를 원하지만, 그 자유의 대가는 남편의 살해라는 범죄와 그로 인한 처벌(죽음)이다. 느와르 영화의 서사는 죄와 벌의 서사이며, 여성의 사회적 권익이 신장되는 것에 대한 보수적인 미국 남성의 반감이 표현된 것이다. 반면에 하드보일드 소설인 『우편배달부는 벨을 두 번 울린다』에서는 코라의 희생을 강요하는 닉에 관한 장면은 존재하지 않는다. 소설에서 비극은 뭔가를 이루려는 코라의 욕망이 낳은 결과이며, 대항기에 유행했던 성공신화의 좌절에 초점을 맞추는 것이지, 가부장제를 거부하는 여성에 대한 처벌의 이야기가 아니다.

대공황기를 풍미했던 이야기 중의 하나는 더러운 자본주의 사회에 대한

것이였다. 더럽고, 비열한 세계와 맞서 싸우는 영웅을 내세웠던 첸들러와 해밋과는 달리 케인은 비열하고 더러운 세계 자체에 초점을 맞춘다. 케인은 ‘더러운 것’을 ‘더러운 방식’으로 표현하고 있는데, 이러한 모습이 잘 그려지고 있는 순간은 재판 장면을 통해서이다. 케인의 소설은 재판 과정을 통해서 대공황기에 공권력과 자본주의 체제가 어떻게 더러운 방식으로 작동하고 있는지를 보여준다. 공권력을 대변하는 새킷이라는 지방검사는 다른 사람들을 교수대에 앉히기 위해서 혈안이 되어있는 인물처럼 그려져 있다. 새킷에게 재판은 정의를 확립하기위한 과정이 아니다. 그는 범인을 사형시키는 것이 좋은 일이라고 믿는 잔인하고 엄격한 법을 상징하는데, 이 때 그는 ‘피에 굶주린 늑대’처럼 묘사되어 있다.

공권력을 상징하는 새킷은 체제의 폭력성을 대변하는 존재이다. 대공황기의 사람들에게 성공신화를 이룬 자본가들은 약탈자들로, 체제의 옹호자인 경찰관이나 검사들은 무능력하거나 체제의 폭력성을 대변하는 존재들이었고, 하드보일드 소설은 이러한 모습을 잘 그려내고 있다. 하지만 영화에서 새킷의 모습은 냉엄한 법의 심판을 대변하는 존재로 그려져 있다. 죄의 대가는 죽음이며, 처벌(죽음)을 통해서 사회는 정화되어야 한다는 보수적이고 전통적인 관점이 영화를 지배한다.

이러한 대조는 재판과정을 통해서 잘 드러난다. 소설에서 제시된 재판과정에서 초점은 변호사인 키이즈의 관점에서 사건이 진행되고, 마무리된다. 소설에서 새킷은 ‘우리들’(프랭크와 코라로 대변되는 대중)을 억압하는 공포의 법이며, 우리에게 속해있지 않은 ‘그들’(공권력과 시스템) 중의 하나로서, 프랭크와 코라에게는 영원한 타자이다. 하지만 영화에서는 변호사 키이즈의 역할은 미미하게 나타나며, 반면에 새킷은 영화 전체에 걸쳐 자주 모습을 드러낸다. 프랭크가 처음 ‘트윈오크 테번스’를 찾아올 때에 새킷의 차를 얻어 탔으며, 절벽에서 살인을 저지르고, 추락했을 때에도 제일 먼저 이들을 발견한 사람은 새킷이였다. 영화에서 새킷은 피하려고 하지만 피할 수 없는 아버지의 법을 상징하며, 그의 법에서 욕망으로 인한 죄의 대가는 처벌(죽음)이다.

하드보일드 소설과 느와르 영화는 모두가 세상의 시스템에 관한 문제를

제기하는데, 하드보일드 소설은 폭력적인 자본주의 시스템을, 느와르 영화는 아버지의 법으로 대변되는 억압적인 가부장제 시스템을 강조한다. 하드보일드 소설에서 시스템의 문제를 가장 잘 보여주는 과정은 보험회사를 둘러싼 배상금 문제를 다룰 때이다. 배상의 문제를 다룰 때, 소설에서는 배상의 문제가 보험사를 둘러싼 이해관계를 통해서 자세하게 다루어지지만, 영화에서는 보험사에 관한 내용이 없다. 소설에서 새킷은 보험금 문제를 이용하여 프랭크와 코라를 분열시키는 속임수를 사용한다. 『이중의 배상』의 필리스(Phyllis)처럼 코라가 재산과 함께 보험금을 노리고 남편을 살해했으며, 프랭크에게 이 사실을 감추었다는 사실을 새킷은 강조한다. 만일 코라를 고발하는 고소장에 프랭크가 서명하지 않을 경우, 프랭크가 범죄에 깊이 개입하고 있다는 것을 보여주는 증거라고 새킷은 프랭크를 위협하여, 코라에 대한 고소장에 서명하게 만든다.

이러한 위기를 반전시킨 인물은 변호사인 키이츠이다. 키이츠는 코라의 죄를 인정하여 새킷을 안심시킨 후, 코라를 “고의적 살인”(murder)가 아닌 “단순 살해”(manslaughter)로 몰고 가면서, 과실치사라는 결과를 이끌어낸다. 이때 키이츠가 사용한 카드는 보험회사를 이용하는 것이었다. 키이츠는 이 재판을 네 명(프랭크, 코라, 키이츠, 새킷)이 하는 포커게임에 비유한다. 네 명이 모두 기가 막힌 패를 가지고 있고, 특히 프랭크는 최고의 패인 에이스 카드를 쥐고 있다. 프랭크는 차안에서 닉과 같이 절벽으로 떨어져 크게 다쳤기 때문에 그가 닉을 살해했다고 아무도 의심할 수 없었기 때문이었다. 모두가 좋은 패를 갖고 있는 게임에서 이기려면 누군가 기발한 수법을 써야 하는데, 새킷이 먼저 프랭크에게 보험금을 이용한 협박과 회유로 게임을 주도한다. 새킷은 코라가 보험금을 타먹기 위해서 남편을 죽이고, 이후에는 프랭크마저 죽일 것이라고 말하면서 프랭크와 코라를 대립하게 만든다.

하지만 키이츠는 보험회사를 역이용하여 이를 역전시킨다. 키이츠는 닉의 보험 가입이 코라와는 아무런 관련이 없으며, 자동차 보험을 계약한 대리인이 닉의 계약을 여러 회사와 하게 된 것을 알게 된다. 보험의 내용은 ‘태평양 제주재해’(the Pacific States Accident Assurance Corporation of America)는 닉이 사고로 죽으며 1만 달러를 배상해야 하는 것이었는데, 이

때문에 이 보험회사는 코라의 유죄를 주장한다. 하지만 나머지 두 회사(캘리포니아 보증, 로키마운틴 피텔리티)와는 자동차에 관한 ‘타인 상해보험’에 가입되어 있었다. 이 보험약관에는 운전자(코라)가 정상적인 상태에서 부상을 입으면, 동승자(프랭크)는 보상을 못 받지만, 운전자가 취해있거나 고의로 상해를 입혔다면, 동승자에게 1만 달러씩을 지불해야 한다는 조항이 있었다. 한 회사는 코라가 살인에 대해 무죄가 되면 손해를 보지만, 두 회사는 코라가 살인을 저지르면 손해를 보는 상황이 발생하게 된다. 세 보험회사는 자신들끼리의 긴급회의를 열고, 나머지 두 회사가 ‘태평양 제주재해’에게 5천 달러씩을 지불하고, 이 돈으로 ‘태평양 제주 재해’ 보험사는 다른 두 보험사로 부터 받은 돈 1만 달러를 미망인이 된 코라에게 지급하기로 타협을 본다. 두 회사는 일만 달러의 손해를 오천달러로 줄일 수 있어서 좋고, 한 회사는 자신들의 돈을 쓰지 않아서 좋은 것이었다. 그래서 처음 재판과정에서 코라를 비난했던 ‘태평양 제주재해’ 보험사는 코라가 살인을 한 증거가 없다고 증언하여 코라의 편을 든다.

이 판결 과정에서 중요한 것은 기업들의 이해득실의 문제였다. 한 쪽에서는 사람의 목숨이 걸려있고, 살인이나 아니냐에 대한 진실공방과 정의의 문제가 중요했지만, 보험회사들에게 중요한 것은 자신들의 이익과 손해의 문제였다. 보험회사로 상징되는 금융자본은 1920년대에 꽃을 피웠고, 1930년대의 대공황기에는 자본주의의 파멸을 가져온 원흉의 하나로 비난받았다. 자본주의의 위기는 신용(신뢰)의 위기였는데, 금융자본은 이러한 자본주의를 대공황의 위기로 몰아넣은 주범들이었다. 1920년대의 미국 자본주의의 호황은 자본주의에 대한 믿음을 바탕으로 사람들에게 신용에 근거해서 물건을 소비하고, 은행으로부터 돈을 빌려 주식에 투자하게 만들었다. 자본주의에 대한 대중의 신뢰는 영원한 것 같았지만, 월가의 주가폭락으로부터 시작된 대공황은 이러한 신뢰를 깨뜨렸다. 카슈토는 하드보일드 소설의 시작을 알린 해밋의 소설을 변화하는 세계 속에서의 신뢰를 주제로 한 서글픈 연구로 보았고, 신뢰의 붕괴는 배신으로 가득 찬 이후의 하드보일드 소설의 주제가 되었다고 말한다(81-82). 사람들은 보험회사를 믿고 자신들의 미래에 대한 보장을 맡기지만, 이들의 관심사는 오직 자신들의 이익과 손해이다.

하지만 영화는 이러한 중요한 부분을 배제시켜버리고, 모든 것을 새킷과 키이츠의 거래로 만들어버린다. 검사 새킷은 속임수를 통해서 프랭크의 서명을 받아내는 것 이외에는 범죄 사실을 입증할 물증을 잡지 못한다. 프랭크의 서명도 프랭크가 이를 부정하면 증거로 사용될 수 없다는 것을 알고 있는 키이츠는 이를 이용하여 새킷에게 타협을 제안한다. 재판 과정에서 키이츠는 코라와 프랭크의 범죄 사실을 알게 되지만, 새킷과의 승부에만 관심을 갖고서 이들의 무죄를 이끌어 낸다. 키이츠는 범죄를 알면서도 자신의 이익을 위해서 범죄자들이 법의 그물망을 빠져나가도록 도와주는 인물로 소설에서 그려져 있다.

새킷과 키이츠를 그려내는 방식의 차이는 곧 하드보일드 범죄소설과 느와르 영화가 지닌 차이점이기도 하다. 소설 속에서 제시된 정치적 관점은 자본주의적 현실에 대한 비판이다. ‘욕망의 사회사’를 이해하기를 제안했던 드라이저처럼 하드보일드 소설은 욕망의 문제를 단순히 고립된 범죄의 문제로 바라보기보다는, 이러한 범죄를 야기한 자본주의 사회에 대한 비판으로 제시한다. 이 때 새킷으로 대변되는 법은 개인의 욕망을 억압하고, 이를 어기는 사람들을 사형대로 이끌고 가는 폭력적인 체제이다. 하지만 2차대전 이후의 보수주의의 시대를 배경으로 느와르 영화는 죄와 벌이라는 전통적 가치를 재확인 하면서, 그 과정에서 가부장제 질서를 벗어나려는 여성을 죄의 관점에서 처벌하려는 시도를 보여준다. 영화는 새킷으로 대변되는 가부장제의 법을 통해서 여성의 유혹에 넘어간 남성(프랭크)과 남성을 유혹하여 죄를 저지르게 만든 여성에 대한 처벌을 강조한다. 새킷은 처벌의 집요함을 보여주면서, 가부장제 질서를 재확립하는 역할을 한다.

재판을 통해서 코라는 과실치사로 인한 집행유예를 받고서 풀려난 후, 코라가 임신을 하게 되고 모든 것은 해결되는 것처럼 보인다. 프랭크와 코라는 자신들의 행복한 미래를 염원하기 위해서, 이전에 즐겁게 지냈던 바닷가로 수영을 간다. 이 부분은 두 사람에게 행복한 장면이지만, 행복의 절정에서 코라의 죽음과 프랭크의 몰락이 찾아온다. 수영을 즐기면서 행복한 시간을 보내던 두 사람은 갑자기 코라가 아이를 분만하려하자 급히 병원으로 가려고 하다가 사고를 당하게 된다.

우리는 산타모니카를 넘어서 2마일쯤 떨어진 곳까지 헤엄쳐 갔었다. 저 아래에 병원이 있었다. 커다란 트럭을 따라잡았다. 트럭 뒤에는 ‘경적을 울리면 비켜 주겠음’이라는 표지판이 붙어있었다. 경적을 울렸지만 트럭은 계속 도로 한 가운데로 달렸다. 왼쪽으로는 추월할 수가 없었다. 자동차 행렬이 나를 향해 달려오고 있었으니까. 나는 오른쪽으로 치고 나가며 속도를 냈다. 코라가 비명을 질렀다. 나는 배수로 벽을 보지 못했다. 차가 충돌했고 모든 것이 까맣게 변했다. (...) 그녀의 피였다, 자동차 후드위로 쏟아져 내리고 있었는데, 거기에서 코라는 앞 창문으로 튕겨나와 보닛 위에 있었다. 경적이 울리고 있었고 사람들이 차에서 뛰어내려 그녀에게 달려왔다. 나는 그녀를 일으키고 지혈시키려고 애썼다. 그러는 사이 울면서, 그녀에게 말을 걸었고, 키스를 했다. 그녀는 그 키스를 받아들이지 못했다. 그녀는 숨을 거두었다.

행복한 순간은 잠시일 뿐이고 어떤 운명의 힘 같은 것이 이들을 파멸로 몰고 간다. 마음이 급한 나머지 길을 막은 채 천천히 가는 트럭을 피하려고 프랭크는 오른쪽으로 빠지려다가 배수로를 들이받는다. 코라는 현장에서 죽음을 당하고, 프랭크는 코라의 살해 죄로 재판을 받아 사형에 처해진다. 이 장면에서 피 흘리며 죽어가는 코라를 향한 프랭크의 헛된 몸짓은 애처로움을 불러일으키고, 프랭크의 코라에 대한 키스는 운명의 가혹함을 일깨워준다. 사랑과 행복으로 가득 찬 새로운 삶의 순간이 다가오는 것처럼 보였지만, 이 순간은 운명적인 힘에 의해 좌절된다. 프랭크의 코라의 시체에 대한 필사적인 키스는 운명에 의해 파멸하는 사람들의 비극적이고 애처로운 모습을 보여준다.

하지만 영화에서 이 장면은 전형적인 느와르 영화의 장면으로 제시되어 있다. 느와르 영화에서 핵심적인 요소 중의 하나는 ‘죽음의 키스’이다. 남성 주인공이 팜프파탈로 대변되는 여성의 성적 매력에 넘어갈 때 그는 죽음에 다가가며, 키스의 순간은 하드보일드 영웅이 여성에 의해 무력화되고 죽음에 다가가는 순간이다. 강한 남성성을 지닌 거친 남자들에게 여성과의 로맨스는 자신들의 남성성을 약화시키고, 비열한 세상에서 살아남기 위해서 필요한 터프함을 잃어버리기 때문에 위험한 순간이다. 영화에서 프랭크와 노라는 수영을 한 후 집으로 가는 도중에 행복감에 사로잡혀 운전 중에 서로 키

스를 하는데, 이 때 대형 사고를 겪게 된다. 사랑의 표시인 키스가 곧 죽음의 키스가 되어버린 것이다. 소설과 느와르 영화는 모두 암울하고, 비관적인 종말로 끝맺는다는 점에서 비슷하지만, 이러한 비관주의를 불러오는 존재론적 상황은 서로 다르다. 하드보일드 소설에서는 운명의 가혹함과 자유의지의 허망함을 강조하고 있는데 반해서, 영화에서는 죄의 대가로서의 피할 수 없는 처벌을 강조한다.

소설과 영화의 종결부분은 신부를 만나고 사형대로 가기 전의 장면을 다루고 있는데, 이 부분은 죄의 고백과 용서를 구하는 문제를 다루고 있다.

저들이 이리로 오는군요. 맥코넬 신부님이 기도가 도움이 될 거라고 말하네요. 만일 여러분들이 여기까지 왔으면, 나와 코라를 위해서, 그리고 우리가 함께 할 수 있기를 기도해주세요. 그곳이 어디든지 간에. (116)

신부님! 당신 말이 맞았어요. 결국엔 다 해결 되는군요. 우리보다는 하나님께서 더 잘 알고 계시나 봐요. 어떤 면에서 본다면... 코라는 남편의 죽음에 대한 대가를 치른 거고. 전 코라의 죽음에 대한 대가를 치루는 거네요. 신부님! 저와 코라를 위해 기도해 주시겠어요? 그리고 가능하시다면... 우리가 함께 할 수 있게 기도해 주세요. 어디로 가든 말이예요.

소설에서 프랭크는 기도가 도움이 될 거라는 신부의 말을 받아들이면서, 소설을 읽는 독자들에게 자신과 코라를 위해서 기도해줄 것을 요청한다. 그는 신부에게 자신의 잘못에 대해 용서를 빌지 않으며, 회개의 과정도 없다. 소설에서 주인공 프랭크는 오직 코라가 자신의 사고가 코라를 죽이기 위한 고의가 아니었으며, 코라가 이를 알아주기를 갈망한다. 그녀가 죽어갈 때 그녀는 자신을 원망하지 않았을까를 고민하면서, 죽어서 그녀와 함께 있기를 바란다. 프랭크는 코라와 마찬가지로 죽는 순간까지 자신의 욕망을 포기하지 않는다. 코라는 지긋지긋한 가난으로부터 벗어나 뭔가가 되기를 욕망했고, 프랭크는 그러한 그녀와 함께 하기를 욕망했다. 하드보일드 소설은 욕망의 드라마였는데, 프랭크는 이러한 욕망을 죽는 순간까지 포기하지 않는다. 하지만 영화의 마지막 장면은 프랭크가 회개하면서 신부에게 자신과 코라를 위해서 빌어줄 것을 요청하는 장면으로 끝난다. 죄의 대가인 죽음을 맞이하

여 프랭크는 신부 앞에서 자신의 죄를 고백하고 회개하면서 용서를 빈다. 프랭크와 코리는 금지된 욕망을 위해서 법을 어겼으므로, 모두 죄의 대가를 치른다. 느와르 영화는 절망적 결말로 끝나는 점에서 하드보일드 소설과 같지만 초점이 죄의 대가는 죽음이며, 이러한 죄를 가져온 여성의 욕구와 이러한 여성에게 굴복한 남성의 욕망을 처벌함으로써, 가부장제를 옹호하는 결론으로 끝맺는다.

### III

단지 원작 소설은 영화 창작을 위한 재료에 지나지 않는다는 영화비평가들의 견해나, 원작 소설의 감동을 제작된 영화가 망쳐버렸다는 원전 옹호자들의 견해는 나름대로의 타당성을 지니고 있다. 하지만 대공황기를 품기했던 하드보일드 범죄소설과 2차 대전 이후에 할리우드에 유행했던 느와르 영화는 어느 쪽이 더 가치가 있느냐는 논의를 떠나서 각 시대의 문화적 코드를 반영해주는 두 개의 텍스트로 이해할 필요가 있다. 같은 이야기이지만, 세부적인 부분에서 조금씩 다른 두 작품(케인의 소설과 가넷의 영화)을 분석하는 것은 대공황기(진보주의 시기)와 전후의 시대(보수주의 시기)라는 미국사의 굵직한 두 시대를 이해하는 좋은 척도가 될 것이다. 대공황은 전통적으로 미국인들이 갖고 있던 개인주의와 낙관주의적 세계관을 깨뜨린 역사적 사건이었다. 자본주의 발전과 더불어 열심히 노력하면 성공할 수 있으며, 미국은 유럽과는 달리 이러한 기회가 보장되어 있다는 낙관주의적 인식을 미국인들은 갖게 되었는데, 대공황은 이를 여지없이 깨뜨렸다. 산업화를 통해서 거대 기업이 성장하고, 카네기나 록펠러 같은 거대 기업가에 대한 신화가 만들어지면서, 미국인들은 이들을 개인주의의 승리로 바라보았지만, 산업화의 어두운 면은 간과하고 있었다. 거대 기업의 등장은 개인의 통제력을 벗어난 거대한 시스템을 만들었고, 개인은 이제 시스템의 작은 부품에 불과하게 되었고, 그들의 자유의지는 시스템 앞에서 무기력해졌다. 대공황은 성공신화의 붕괴와 함께 사람들에게 자신들의 의지와는 무관한 어떤 힘이 그들을 지배하고 있다는 인식을 심어주었고, 그 결과 유럽에서 유행하던 자연주의적인 결정론

이 미국에 유입되었다. 자연주의적 결정론은 마르크스주의 사상의 도입, 문학에서 프랭크 노리스(Frank Norris), 드라이저의 자연주의 소설, 그리고 하드보일드 소설의 등장에 영향을 끼쳤다.

또 이 당시에 성공신화를 이룩한 인물들이 열심히 노력해서 얻은 것이라는 성공신화의 주인공들에 대한 신뢰가 붕괴된 시기였다. 기업가들의 성공은 자신들의 창의적 기업가 정신에 의한 것이 아니라, 일반 대중을 약탈해서 얻은 것이라는 인식이 확산되었고, 기업가들은 약탈적 자본가들로 인식되었다. 이는 많은 하드보일드 소설에서 배후에 존재하는 범죄의 원흉처럼 그려졌으며, 해밋과 채들러의 소설들은 주로 이러한 내용을 그렸다. 그런데 케인은 거대 기업가들과 암흑가의 인물들, 그리고 이에 맞서 싸우는 사립 탐정을 그려내기보다는, 보통 사람들의 탐욕과 욕망 그리고 좌절을 그려내고 있다. 케인이 그려낸 보통 사람들은 미국의 꿈으로 대변되는 돈과 성공을 범죄를 통해서 얻으려고 시도하다가 실패한다. 케인의 소설에서 무언가가 되기를 원했고, 무언가를 이룩하기를 원했던 코라의 욕망은 프랭크와 함께 범죄의 길로 들어서고, 운명은 그들에게 좌절을 안겨다 준다. 그들의 좌절은 운명 속에서 파멸할 수밖에 없는 개인들의 모습을 보여주고 있다.

하지만 느와르 영화에서 무언가가 되기를 원했고 코라와 코라에 매혹되어 범죄를 저지른 프랭크는 죄의 대가로 죽음을 당하는 서사구조 속에 놓여진다. 전후의 미국은 대공황 이후부터 계속되었던 혼란을 수습하고 전통적인 미국의 가치를 재확립하고자 노력했던 시기였다. 특히 전쟁 중에 남성들이 전쟁터로 간 사이에 여성들이 공장과 일터에서 남성을 대신해서 일을 하게 되면서, 여성들은 자신들의 목소리를 낼 수 있게 되었다. 전쟁이 끝나고 돌아온 남성들에게 이러한 여성의 변화는 고통을 안겨주었다. 여성들에게 따뜻한 그 무엇을 기대하던 남성들에게 사회적으로 활동하는 여성들은 더 이상 고분고분하고, 통제 가능한 대상이 아니었다. 이러한 여성들은 가정이라는 소중한 장소를 벗어나서, 가정을 파괴하는 인물들로 그려졌고, 이는 느와르 영화에서 팜프파탈을 통해서 구체화된다. 이 당시의 할리우드는 보수적 남성의 서부영화, 여성들을 가정에 묶어두고, 가부장제를 옹호하는 가족멜로드라마, 그리고 이를 벗어나려는 여성들을 팜프파탈이라는 이름으로 처벌하는 느

와르 영화가 인기를 끌었다. 현실에서 이미 커져버린 여성의 위상을 돌이키기에는 불가능했지만, 대신 상상을 통해서 여성을 처벌하는 서사구조는 가능했다. 따라서 테이 가넷의 영화가 하드보일드 소설이 갖는 자본주의 현실에 대한 비판적인 요소를 배제할 뿐만 아니라 팜프파탈의 유혹에 사로잡혀 죄를 저지르고, 그 결과 처벌을 받는 보수적인 구성의 이야기로 원전을 바꾸어버린 것도 그 때문이다.

## 인 용 문 헌

- 곽승엽. 『두 주인공들의 욕망의 한계: 「시스터 캐리」의 캐리와 「아메리카의 비극」의 클라이드를 중심으로』. 『신영어영문학』 35(2006): 1-24.
- 김봉석. 『하드보일드는 나의 힘』. 고양: 예담, 2012.
- 김용연. 『범죄소설: 그 기원과 매혹』. 서울: 도서출판 강, 2012.
- 손태수. “『미국의 비극』에 나타난 의상의 사회” 문화적 코드와 계층문제” 『영어영문학연구』 35.1 (2009): 91-107.
- 시먼스, 줄리안. 『블러디 머더』. 김명남 옮김. 서울: 을유문화사, 2012.
- 우트만, 외르크 폰. 『킬러, 형사, 탐정클럽』. 김수은 옮김. 서울: 열대림, 2007.
- 이형식. 『영화의 이해』. 서울: 건국대, 2009.
- 챈들러, 레이먼드. 『심플 아트 어브 머더』. 최내현 옮김. 서울: 북스피어, 2011.
- \_\_\_\_\_. 『나는 어떻게 글을 쓰게 되었나』. 안현주 옮김. 서울: 북스피어, 2014.
- Belton, John. *American Cinema/American Culture*. New York: McGraw-Hill, 1994.
- Cain, James. M. *The Postman Always Rings Twice*. New York: Vintage Books, 1992.
- Casuto, Leonardo. *Hard-boiled Sentimentality*. New York: Columbia UP, 2009.
- Dirks, Tim. <http://www.filmsite.org/post.html1>. 2014
- \_\_\_\_\_. <http://www.filmsite.org/post.html3>. 2014
- Garnett, Tay. *The Postman Always Rings Twice*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1946.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape*, Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- Madden, David. *James M. Cain*. Pittsburgh: Carnegie Mellon UP, 1987.
- Marling, William. <http://detnovel.com/Postman-novel.html>. 2014.

Skenazy, Paul. *James M. Cain*. New York: The Continuum Publishing Company, 1989.

kskangtiger@hanmail.net (강관수)

cgy12@hanmail.net (윤천기)

논문접수일: 2014. 9. 25 / 수정완료일: 2014. 11. 5 / 게재확정일: 2014. 11. 11