creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

1980년대 한국 영화에 나타난 여성의 일탈 재현 양상 연구

2018년 2월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학전공
진 영

국문초록

본 연구는 1980년대 한국영화에 나타난 여성 일탈 양상 및 그에 대한 처벌 양상을 분석하고 그 성격과 의미를 고찰해봄으로써 1980년대 한국영화를 해석하는 새로운 시각을 제시하고 자 한다. 1980년대의 한국은 일탈이 가득찬 격동적인 시대였다. 짧았던 '서울의 봄', 전두환 군사정권의 집권, 광주항쟁, 5공 정권의 3S 정책(스포츠, 섹스, 스크린), 통행금지 해제, 86 아시안 게임, 6월 민주항쟁, 88 올림픽대회 등으로 1980년대는 한국 전쟁 이후 정치사회적으로 가장 격렬하고 잊지 못할 사건이 일어난 시기라고 할 수 있다. 일탈은 1980년대의 영화에서도 종종 보이는데, 본고는 1980년대 영화에 빈번하게 나타나는 여성의 일탈은 그의 양가성, 내재된 의도와 재현의 모순성을 시대적 배경에서 밝히고자 했다. 또한 일탈에 잇따른 처벌을 분석하고자 했다. 서사적 차원에서 여성의 일탈은 1980년대 한국영화에만 나타나는 특유한 것은 아니지만 일탈을 하는 대상, 일탈의 유형, 구체적인 일탈의 방법 등을 각 영화들이 어떤 방식으로 보여줌으로써 어떤 의미를 부여하는지를 살필 필요가 있으며, 이를 통해 1980년대 영화가 다른 시기 영화들과 변별될 수 있는 새로운 시각을 찾을 수 있다.

1980년대 영화에 대한 기존의 연구들은 다른 시기의 영화에 대한 분석의 연장선에서 진행되어 오면서 그 차이점이 분명하게 밝혀지지 않거나 일탈을 유형화하지 못하여 여성, 특히 하층여성의 희생자적 측면을 발견하는 데 집중하면서 억압을 지나치게 강조했다. 이 논문은 역사적 배경 및 시대적 담론 속에서 형성된 여성 이미지에 대한 이해를 바탕으로 일탈을 규정해야 할 필요가 있음을 강조하면서 이 시기의 영화에 따라 이 시기 영화에서 나타난 독특한 여성의 일탈을 범법으로서의 일탈과 성적 일탈로 나누어 살펴보고자 한다.

범법의 양상은 1980년대 한국영화에서 다양한 모습으로 등장한다. 소매치기, 삥땅. 도둑, 살인 등이 주로 나타나는데 이를 재물에 대한 범법 양상과 사람에 대한 범법 양상으로 나눌 수 있다. 이 시기 영화들 속에서 일탈 재현의 첫 번째 성격은 양가성이다. 재물에 대한 범법을 행하는 여성은 주로 하층여성이다. 1980년대 한국경제의 특징 중 하나는 '노동력의 여성화'(feminization of labor force)이고 다른 하나는 '서비스 경제화'이다. 노동력의 여성화는 이중억압을 통해 여성의 불안정함을 강화시키며 서비스 경제화는 성차별과 성적 불평등을 격화시킨다. 급격한 사회 변화 속에서 하층여성들은 경제적인 불안으로 인해 도덕적 혼란에 빠져 불법과 합법의 선에 서게 된다. 즉 아노미(anomie)의 상태에서 빠진다. <이 깊은 밤의 포옹>과 <버려진 청춘>에서 여성의 일탈 재현은 큰 비중을 차지하며, 공적 영역에서 저지른 일탈 행위는 도발적이고 '센 언니'로서의 그녀들은 이전 시기 영화에 나타나는 연약한 하층 여성과 색다른 성격을 띠게 된다. 그녀들은 공적 영역에서 법을 범하면서 남자를 조롱하고 도발한다. 이는 그녀들로 하여금 제도적 수단에 의한 성공을 불가능하게 만드는 이중억압의 상황에 대한 극단적인 저항으로 해석된다. 남성성의 위기과 여성을 성적 상품

화의 대상으로 치부하는 국가적 정책는 하층여성들을 하여금 경제 결핍을 해결하기 위해 자발적으로 몸으로 통한 가치 교환을 택하게 만든다. 그러나 이 시기의 영화들은 전 시기의 영화과 달리 '타락'의 과정보다 그녀들이 일탈에 대한 '선택'에 중점을 두어 그녀들의 주체적 능동성을 강조하면서 일탈의 책임을 그녀들에게 전가한다.

이 시기의 한국 영화들에 나타나는 여성의 성적 일탈에서 그녀들의 능동적인 성적 추구를 포착하는 관음주의적 시선과 내러티브의 폐쇄성은 여성을 타자화 시키는 한편, 적극적인 욕망의 표출을 통해 여성의 주체적인 가능성을 보여주고 있는 모순적인 재현의 양상을 띠고 있다. 이 시기에 재작된 에로티시즘 영화들의 대중적 성공의 이유도 살펴보고자 한다. <매춘>과 <어우동>은 성매매를 하는 여성들이 불평등한 성 위계질서에 대한 적극적 대응 방식을 제시한다. <애마부인>과 <오늘 여자>는 일탈 재현을 통해서 성적 욕망 표출과 주도권을 포기하지 않는 능동성을 보여주는다. <화춘>과 <사방지>는 한국영화사에서 드물게 보이는 성소수자를 스크린 위에 재현하여 그들의 퀴어적 정체성 찾는 과정에서 성적 자율성의 가능을 시사한다.

그러나 이 시기 영화들이 영화의 끝에서 일탈을 한 여성들에게 공식적 처벌을 가하지 않는 서사 기법은 독특하는 점이다. 영화내에 내재된 두 가지 처벌 방식 중의 하나는 낙인찍기이다. 일탈 행위에 대한 가부장제 낙인찍기의 과정은 곧 겉으로 공식적인 처벌을 받지 않은 일탈한 여성들의 타자화되는 과정이다. 이러한 낙인찍기는 스크린 내부에만 발생되는 것이 아니다. 영화들은 상영을 통해 공적으로 스크린 바깥에 있는 여성들에게 낙인을 찍게 되는 것은 은밀한 처벌 방식이다. 공식 처별이 없는 것은 한편으로는 여성의 성적 능동성을 돋보이게 하는 효과를 낳으면서, 다른 한편 공적 처벌이 없는 서사내에 정당성을 잃은 국가권력에 대한 저항 시도가 내재된다. 공식처벌은 없는 것은 곧 처벌의 당위성이 없다는 것이도 하다. 당위성이 없는 첫 번째 이유는 국가권력의 정당성이 없기 때문이라고 할 수 있다. 두 번째는 여성운동의 복원에 기인한다.

주요어: 일탈, 한국영화, 재현, 여성, 성적 일탈, 처벌, 타자
학 번: 2014-25103

목 차

<국문초록>

1. 서론 ····· 1

1.1. 연구사 검토 및 문제제기 ····· 1

1.2. 연구의 시각 ····· 6

2. 경제적 · 젠더적 이중억압과 여성 일탈 재현의 양가성 ·····13

2.1 '노동력의 여성화'에 내재된 불안정함과 법적 경계의 파괴 ····· 13

2.2 경제적 결핍으로 인한 여성 일탈 재현의 균열 ····· 23

3. 성적 일탈을 통한 성위계 질서에 대한 도전 시도 및 실패 ·····31

3.1 성역할의 역전적 포착과 파국으로 끝나는 폐쇄적인 내러티브 ····· 31

3.2 '부인들'의 성적 자율성과 주도권을 포기하지 않은 능동성 ····· 38

3.3 시각적 코드로서의 레즈비언 재현에 대한 극복과 성소수자의 실패한 정체성 찾기 ····· 46

4. 스크린 안팎의 낙인찍기와 공식 처벌의 부재 ·····53

4.1 이차적 일탈로서의 살인과 낙인으로 인한 외부인되기 ·····53

4.2 영화 매체를 통한 우회적 꼬리표 붙이기와 공식 처벌의 정당성 결여 ·····67

5. 결론····· 77

<참고문헌>

<Abstract>

1. 서론

1.1. 연구사 검토 및 문제제기

이 논문의 목적은 1980년대 한국영화에 나타난 여성 일탈 양상 및 그에 대한 처벌 양상을 분석하고 그 성격과 의미를 고찰해봄으로써 1980년대 한국영화를 해석하는 새로운 시각을 제시하는 데에 있다.

1980년대 한국은 '서울의 봄' 후의 전두환 군사정권의 집권, 광주항쟁, 86아시안게임, 88올림픽, 3저 호황, 87민주항쟁 등 격렬하고 잊지 못할 사건이 일어난 시기라고 할 수 있다. 그러나 1980년대 한국영화는 그다지 깊은 인상을 남기지 못했다. 정치적 폭압과 사회변혁의 시대인 1980년대 한국영화는 이전 시대의 침체가 계속되면서 "사상 최악의 불황"을 맞이하고 있었다.[1] 줄곧 '방화(邦畵)'라고 불렸던 이 시대의 영화는 제작편수가 감소하는 가운데 외국영화의 수입으로 인해 시장 점유율도 지속적으로 떨어졌다. 또한 1980년대 초 컬러 TV, VTR이 빠른 속도로 보급되어 영화시장에 큰 충격을 준다.

그러나 전 시대와 비교해 완화된 정책과 규제, 그리고 물질적 풍요는 한국영화계에 조금씩 변화를 가져온다. 보다 다양한 장르의 영화들이 제작되었고 사회적인 메시지를 담은 진지한 주제의식의 영화들은 감각적이고 아름다운 영상과 함께 관객들에게 신선한 충격을 주었다.[2] 이중 성애영화는 1980년대를 통틀어 가장 많이 만들어진 장르이다. 통금 해제, 심야극장의 개관과 전두환의 스크린(Screen), 스포츠(Sports), 섹스(Sex) 3S 정책 때문에 포르노 장르 영화는 한해의 톱텐 영화 중에서 적으면 2~3면, 많으면 5~6편을 차지할 정도로 흥행했다. 1985년 제작 자유화 조치와 1987년 시나리오 사전심의 제도의 폐지[3]에 의해 외설적(에로티시즘) 내용에 대한 '가위질'이 줄어들어 성애영화들이 양산되었다. 반면에 심사제도 완화는 사회성을 띠는 영화들에 대한 검열과정에는 별다른 영향을 미치지 못했다. 그럼에도 불구하고 <바람불어 좋은 날>(1980), <난장이가 쏘아올린 작은공>(1981), <어둠의 자식들>(1981), <티켓>(1986), <길소뜸>(1986), <칠수와 만수>(1988) 등 사회모순과 억압구조에 접근하

---

1) 정종화 김영진,「영화」,『한국현대예술사대계Ⅴ』, 시공아트, 2005, 212면.

2) 영화진흥위원회,『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 287면.

3) 1985년 7월 1일자 영화법 개정을 통해 영화업을 허가제에서 등록제로 자유화하고 제작업자와 수입업자를 분리해 등록하게 했다. 검열제를 심의제로 완화하고, 권한을 문화공보부장관으로부터 공연윤리위원회로 이관시키는 등 영화산업의 다양한 양적, 질적 성장을 위해 노력했다. 1987년 9월부터 문공부는 영화시나리오 사전심의제를 폐지했다. 실제로 시나리오 사전 심의제는 1981년 형식상 폐지되었으나 대본을 제출하는 영화 제작 신고가 남아 있었으므로 사전 시나리오 검열은 사실상 유지되었고 안기부, 국방부 등이 참여하는 영화 심의도 1989년까지 계속됐다. (박귀련,『영화산업과 법』, 우리글, 2010, 151면 참조.「영화시나리오 사전심의폐지」,《동아일보》, 1980.2.21.;「시나리오 사전심의 폐지」,《동아일보》, 1987.8.22.)

는 영화들이 있다. 이러한 영화들은 1970년대 한국영화의 오명이었던 리얼리즘의 부재로부터 벗어나는 선발자라는 호평을 받았으나[4], 이 시기의 검열로 인해 현실을 있는 모습 그대로 드러내지 못하고 직접적으로 발언하지 못했다는 아쉬움을 남겼다.[5] 또한 1980년대의 영화는 해외 영화제 수상작들을 쏟아내며 괄목할 만한 성장을 이룩한다.[6] 그러나 '방화'라는 이름을 벗고 '한국' 영화로 탈바꿈하는 체질 개선의 시기였던 1980년대 한국영화에 대한 연구는 아직 미진하다.

1980년대 한국영화에 대한 연구는 1990년대부터 시작되었지만 2000년대 이후에야 본격적으로 증가하는 추세를 보인다. 장르별로 구분해 본다면 한국 분단영화 연구[7], 성애영화 연구, 문예영화 연구, 리얼리즘영화 연구, 독립영화 연구[8], 불교나 기독교가 포함된 종교영화 연구[9] 등이 있고, 그 외에도 감독별[10], 영화별[11]로 진행된 연구들이 있다. 특히 기존의 연구들은 '비판적 리얼리즘'이라 불렸던 리얼리즘 계열[12]과 예술영화(문예영화)라 불린 모더니즘 계열[13]에 속한 영화들에 집중되는 경향이 있다. 서대정[14]은 1980년대를 모색기 또는 전환기로 정의하고, <바람불어 좋은날>이 사회의식의 부재로 인해 '세상의 질서'를 임의적으로 제조정한 것을 비판하면서 1980년대의

---

4) 이효인,「1980년대 한국 뉴웨이브 재평가 또는 반성」,『영화미학과 비평입문』, 한양대출판부, 1999, 161~162면 참조; 이효인,「1980년대 한국영화에 대하여」, 계간『영화언어』4, 서울: 시각과 언어, 1989, 27면 참조.

5) 이효인,「1980년대 한국 뉴웨이브 재평가 또는 반성」,『영화미학과 비평입문』, 한양대출판부, 1999, 161~162면 참조.

6) <피막>(1980, 이두용) ISDAP 상 수상, <적도의 꽃>(1983, 배창호) 제29회 아이아태평양영화제 최우수 감독상 수상, <땡볕>(1985, 하명중) 제21회 시카고영화제 최우수 촬영상 수상, <씨받이>(1986, 임권택) 제44회 베니스영화제 최우수 여우주연상 수상 등 있다.

7) 김경옥,「1980년대 이후, 한국 '분단영화'에 재현된 '역사적 트라우마'에 관한 연구」,『영화연구』63, 한국영화학회, 2015.

8) 정민아,「한국 독립영화의 생산과 재현 공간에 대한 연구 - 1980~1987을 중심으로」,『철학·사상·문화』23, 동국대학교 동서사상연구소, 2017.

9) 박민영,「자유주제 : 중생구제와 자기실현의 불교영화 -1980년대 이후의 작품을 중심으로」,『한국문예비평연구』47, 2015; 노지승,「1980년대 초 한국영화와 기독교 - 아버지-신(神), 자본주의적 가부장제, 영화 내러티브 -」,『어문논총』, 한국문학언어학회, 2014.

10) 김세희,「배창호 영화의 캐릭터 연구」, 동국대 석사학위논문, 1997. 장우진,「1980년대 이장호 감독의 영화에 재현된 터전의 상실과 혼성적 공간」,『현대영화연구』24, 한양대학교 현대영화연구소, 2016, 7-42면; 노철환,「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화 표현 양식에 관한 연구 : <서편제>·<춘향뎐>·<취화선>을 중심으로」, 한양대 연극영화과, 2004.

11) 안승범,「1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구: 〈안개마을〉을 중심으로」,『우리문학연구』31, 우리문학회, 2010; 서정남,「영화 <바람불어 좋은날>에 투영된 1980년의 서울, 그 빛과 그림자 - 서사적 배경으로서의 도시 혹은 공간에 대한 감독의 인식 양상」,『영상문화』3, 2001.

12) <바람불어 좋은날>(1980), <난장이가 쏘아올린 작은공>(1981), <어둠의 자식들>(1981), <장사의 꿈>(1985), <티켓>(1986), <길소뜸>(1986), <칠수와 만수>(1988), , <구로 아리랑>(1989) 등이 있다.

13) <바보 선언>(1983), <나그네는 길에서도 쉬지 않는다>(1987), <성공 시대>(1988), <개그맨>(1988), <달마가 동쪽으로 간 까닭은>(1989) 등이 있다.

14) 서대정,「'변환기' 혹은 '모색기'에 대한 반성적 고찰- 1980년대 리얼리즘 영화를 중심으로」,『현대영화연구 6』, 2006.

암울한 시기에 펼쳐진 살아남기의 노력이 1990년대를 거쳐 2000년대에 소기의 결실을 거두고 있고 이 시대의 리얼리즘 영화에 대한 분석과 비판을 통해 오늘을 다시 음미해볼 수 있다고 분석한다. 정영권[15]은 1980년대 리얼리즘 영화를 주로 도시 노동계급을 포함, 하층 계급의 일상적인 삶(everyday life)을 리얼리즘적인 형식으로 재현한 "사회적 리얼리즘 영화"로 재정의한다. 안재석[16]은 배창호가 만든 9편의 예술영화를 통해 감독이 시행착오를 거치며 진정한 '작가'로의 길을 모색해가는 과정을 살펴본다.

1980년대 한국영화에 나타난 여성에 대한 연구는 크게 두 가지로 나뉜다. 첫 번째는 1950-70년대 영화에 재현된 여성상을, 혹은 1980년대 이후 영화에서 나타난 여성상과 비교하여 논의하는 연구들이다.[17] 1970년대 영화를 대상으로 한 이명희[18]의 연구는 멀비의 '남성의 시선'을 기본 개념으로 하여 영화 속에 나타난 여성 이미지를 두 가지로 나누었다. 하나는 성적인 존재로서의 이미지, 즉 관음적 이미지이고, 다른 하나는 성적 요소가 제거된 이미지이다. 후자의 이미지는 스크린에 노출되는 여성의 이미지가 영화에서 페티시(fetish)를 심화시켰다는 것이다. 김현철[19]은 영화에 등장하는 여공과 여차장, 식모와 다방레지에 집중하여 당시의 하층 여성노동자를 둘러싼 담론 및 권력 관계가 영화라는 매체 속에서 결합되는 양상을 살펴본다. 그는 가부장적 질서로 채워진 대도시에서 가족 없이 홀로 도시에 온 처녀인 여성노동자는 하층 노동자 중에서도 하층에 속했다는 결론을 내리면서, 비판은 사회뿐만 아니라 여성노동자 간에, 즉 여공, 여차장과 식모, 다방레지 두 집단 간의 권력관계 안에서 작동된다고 지적한다.

그러나 위의 두 논문은 시대적, 사회적 배경의 차이를 무시하여 각 시대의 재현 방식의 차이성을 논의하지 못한다. 비슷하게 정사강[20]은 1970년대 이후의 성매매 여성 재현 방법을 시기별로 검토하는데, '침체기 시대'(1972-1986)의 특징을 분석하면서도 1970년대의 영화만을 분석 대상으로 삼고 있어 1980년의 특수성을 무시하는 아쉬움을 남긴다. 이충민[21]은 1980년대 이후 '외도영화' 속에서 재현된 여성 이미지를 각

15) 정영권,「한국의 사회적 리얼리즘 영화 1980-1997—계급사회사적 성격을 중심으로」, 동국대 연극영화학과 석사학위논문, 2002.

16) 안재석,「각색영화를 통한 배창호 감독 연구- 각색 시나리오의 서사 변형을 중심으로 -」, 중앙대 박사학위논문, 2014.

17) 유지나,「여성 몸의 장르 : 근대화의 상처 - 1970년대 후반부터 1980년대」,『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각의 나무, 2004; 임인숙,「외도영화에 재현된 여성의 욕구와 선택의 변화-'자유부인' 시리즈와 1990년대 이후의 외도영화 비교」,『가족과 문화』제15집 제1호, 한국가족학회, 2003.

18) 이명희,「한국영화의 여성상에 관한 연구: 70,80년대 영화를 중심으로」, 한양대 석사학위논문, 1989.

19) 김현철,「여성노동자를 둘러싼 스크린의 정치 : 1960-80년대 영화 속 여공과 여차장, 식모와 다방레>」,『여성연구논총』, 서울여자대학교 여성연구소, 2013.

20) 정사강,「한국 영화 속의 성매매 여성 재현에 관한 연구」, 이화여대 석사학위논문, 2008.

21) 이충민,「한국영화에 나타난 여성외도의 재현 양상 연구 : 1980년대 이후의 영화를 중심으로」, 한위대 석사학위논문, 2011.

시기의 역사적 배경 속에서 고찰한다. 그의 연구는 성적 일탈에 접근했으나 이를 중산층 여성의 특권으로 간주하면서 경제적인 여유를 가지지 못한 자의 성적 일탈을 무시하는 아쉬움을 남긴다. 앞에 살펴보듯이 이러한 연구들은 1980년대 한국영화에 나타난 여성 재현의 특이성을 무시함으로써 이 시기의 여성 일탈에 대해 주목하지 못하고 있다.

두 번째는 흥행했던 성애영화에 나타난 여성에 대한 연구이다.[22] 서인숙[23]은 대표적인 서구 페미니스트인 앤 카플란(E. Ann Kaplan), 안네트 쿤(Annette Kuhn), 로라 멀비(Laura Mulvey)의 이론들에 입각해 <애마부인> 시리즈를 분석하면서 <애마부인> 시리즈는 여성을 '성의 노예'로 왜곡했다고 지적한 바 있다. 김금녀[24]는 영화에 나타난 성적 욕망에 관한 담론과 사회의 지식-관력들의 관계를 <애마부인>, <뽕>, <감자> 등의 텍스트를 통해 분석했다. 이 시기의 영화들은 여성의 성적 욕망을 집요하게 이용하고 결과적으로 지배질서를 공고히 하는 역할을 해 왔다고 보았다. 이러한 연구들은 서구의 영화비평 이론과 방법을 바탕으로 체계적인 이론을 적용해 텍스트 내부에서의 관계를 깊이 분석했지만, 영화 텍스트를 생산해낸 사회 구성체의 문화 생산 조건, 이데올로기의 작동 과정을 무시하며 1980년대 한국사회, 문화, 시대적 특수성을 배제시켰다. 즉 여성 재현에 대한 논의는 '여성이 억압받고 희생되고 있다'는 일반론을 크게 벗어나지 못하고 있는 것이다.

김경욱[25]은 가부장제와 자본주의 이데올로기를 바탕으로 1980년대에 흥행한 한국영화 10편을 분석하면서, 영화의 재현에서 여성의 위치를 조명하는 동시에 이 두 가지 이데올로기를 비판했다. 그는 10편의 영화를 7가지 양상으로 종합하면서 도덕적 일탈을 야기하는 한국영화가 실제로는 가부장제 이데올로기를 강화시키는 방향으로 진행된다고 본다. 이 논문의 아쉬운 점은 여성의 이미지를 분석할 때 담론과 이데올로기에 의해 억압된 여성상을 지나치게 강조하는 반면, 여성들이 이데올로기 구조 하에서 일탈을 감행하는 양상을 조명하지 못했다는 것이다.

이현진[26]은 1980년대 성애영화는 여성의 성적 욕망을 전면에 드러낸다는 점에서 여성이 성적 욕망의 대상이었던 1970년대 호스티스물과 변별된다고 분석한다. 그는 1980년대 성애영화의 핵심은 성적 표현의 문제가 아니라 국가중심의 안정과 통합을

---

22) 김보경, 「한국영화에 나타난 성애표현의 연구: 1981-1989년의 작품들을 중심으로」, 한양대 삭사학위논문, 1992; 강소원, 「1980년대 한국 '성애 영화'의 섹슈얼리티와 젠더 재현」, 중앙대학교 석사학위논문, 2006.

23) 서인숙, 「페미니즘 시각에서 본 한국 '여성영화'의 허상」, 『영화연구』 제8호, 한국영화학회, 1991.12.

24) 김금녀, 「1980년대 한국영화의 성적 욕망 담론에 관한 연구- 「애마부인」「뽕」「감자」를 중심으로」, 『한국언론정보학보』, 2000.

25) 김경욱, 「한국영화의 가부장제 표상에 관한 연구-80년대 흥행작을 중심으로」, 동국대 석사학위논문, 1990.

26) 이현진, <1980년대 성애영화 재평가를 위한 소고>, 한양대학교 현대영화연구소. 2014.

추구하던 정권과 그에 저항하는 민주화 진영 모두 거대담론에 헌신하는 동안 성애영화는 사적 영역으로 관심을 기울였다는 데에 특징이 있다고 본다. 이윤종[27]은 린다 윌리엄스의 바디 장르(body genre) 개념을 바탕으로 에로영화가 포르노그래픽하다고 보지 않고, 서사 전개에 불필요한 성애장면의 잦은 등장은 에로영화의 필수조건이라고 본다. 그는 기존에 있는 에로영화에 대한 문화적 편견을 비판하고 여러 작품을 조명할 필요가 있다고 본다. 강소원의 논문[28]은 <애마부인>부터 <어우동>까지 7편의 텍스트에 나타난 섹슈얼리티와 젠더의 양가적 재현 양식을 분석하여 그 의미를 규명한다. 1980년대 성애영화가 갖는 맥락과 고유성을 고찰한 다음에 영화에 재현된 여성의 섹슈얼리티와 젠더에 대해 연구했는데, 이 연구는 성애영화의 재현방식이 1990년대의 포르노그래피에 크게 미치지 못했다고 분석한다.

위의 논문들은 1980년대 성애영화들이 전후(前後) 시기의 영화들과 변별될 수 있는 시각을 제공했다는 데 의미가 있다. 그러나 이 시기 성애영화들에 빈번하게 나타나는 독특한 일탈 재현에도 불구하고 그것을 본격적인 연구의 대상으로 삼지 않은 이유는 성애영화를 여성의 성적 욕망을 마련하기 위한 서사적인 도구에 불과한 것으로 간주했기 때문인 것으로 보인다. 서사적 차원에서 여성의 일탈은 1980년대 한국영화에만 나타나는 특유한 것은 아니다. 그러나 일탈을 하는 대상, 일탈의 유형, 구체적인 일탈의 방법 등을 각 영화들이 어떤 방식으로 보여줌으로써 어떤 의미를 부여하는지를 살필 필요가 있으며, 이를 통해 1980년대 영화가 다른 시기 영화들과 변별될 수 있는 새로운 시각을 찾을 수 있다.

요컨대 1980년대 한국영화에 대한 기존 연구가 갖는 한계는 다음 세 가지로 정리할 수 있다. 첫째, 1980년대 한국영화에 나타난 여성에 대한 연구는 1960년대~1970년대 영화에 대한 분석의 연장선에서 진행되어 오면서, 그 차이점이 분명하게 밝혀지지 않았다. 그 이유는 중요성에도 불구하고 여전히 다루어지지 않은 작품들이 많다는 것에서 찾을 수 있다고 본다. 1980년대 한국영화 연구들은 대부분 <애마부인>, <바람불어 좋은날>, <난장이 쏘아올린 작은 공> 등 같은 대표작품에 집중되어 있다. 또한 1980년대 영화에 큰 비중을 차지한 성애영화들 중에 완결성이 의심스러운 영화들도 상당수 있기 때문에 1980년대 영화들은 전체적으로 저질 국산영화로 간주되어 연구로부터 외면받았고, <과부춤>, <사방지>, <이 깊은 밤의 포옹>, <오늘 여자> 등 1980년대의 완성도 있는 영화들도 특별히 주목을 받지 못했다. 그러나 여성의 일탈이라는 관점을 통해 영화들을 새롭게 해석해 봄으로써 연구대상이 되지 못했던 이 작품들의

---

27) 이윤종,「포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘- 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로」,『문화과학』, 2013.

28) 강소원은 예로영화, 성애영화에 대한 정의 다음과 같다. “일반적으로 에로 영화란 1)B급 영화의 제작 조건에서 2)포르노그래피의대체물로서 3)관습적인 서사 구조 속에 4)성적 에피소드를 나열해놓은 5)비역사적이고 비사회적인 관점으로 6)사적 영역을 다룬 영화를 말한다.(……)실제로 에로영화와 성애 영화는 같은 것을 의미한다.에로 영화가 에로티시즘 영화의 약칭이라면 성애 영화는 그것의 번역어에 지나지 않는다.”(강소원, 앞의 논문, 28면.)

가치가 드러날 수 있다.

둘째, 기존의 연구들은 여성, 특히 하층여성의 희생자적 측면을 발견하는 데 집중하면서 억압을 지나치게 강조했다. 이 시기의 영화들에서 포착되는 일탈 양상의 재현들에는 관심을 기울이지 않았으며 그러한 일탈들의 성격과 의미가 조명되지 못했다. 부분적으로 성애영화를 연구하면서 그 안에 재현된 성적 일탈에 접근한 연구들도 있으나 여성의 외도에만 집중하여 다른 일탈 양상들의 재현을 간과했다. 이는 아직까지 영화에 재현되는 여성의 일탈 양상들을 유형화하지 못했다는 점에서 그 이유를 찾을 수 있다. 또한 여성의 외도에 대한 접근은 성적 욕망에만 지나치게 관심을 기울인다는 점에서 한계가 있다. 물론 어떤 일탈 양상의 재현을 살펴볼 때 성적 욕망에 대한 주목은 필요하지만 그 못지 않게 일탈을 재현하는 방식 자체도 중요하다. 그러므로 일탈에 대한 유형화의 필요성이 요청된다.

셋째, 이론적 접근을 바탕으로 영화 텍스트 내부의 역학관계만 분석했고 영화 텍스트를 생산해낸 1980년대 한국사회, 문화, 시대적 특수성을 배제시켰다. 영화는 예술일 뿐만 아니라 기술적인 요소와 사회적인 요소를 접합하고 반영한 종합적인 텍스트인 만큼 하나의 측면만을 가진 영사체로 볼 수 없다. 따라서 여성 이미지와 여성의 일탈 양상들이 1980년대 시대적 배경 속에서 어떤 식으로 나타나는지 살펴볼 필요가 있다. 이에 본고에서는 1980년대 영화에 재현된 여성의 일탈 양상에 초점을 맞춤으로써, 기존의 연구가 갖는 한계들을 극복하고 새로운 해석 가능성을 제시하고자 한다.

1.2 연구의 시각

1980년대 한국영화에서 주목해야 되는 특징 중 하나는 여성의 일탈들이 빈번하게 재현되었다는 점이다. 본고는 1980년대에 제작된 한국영화의 여성 일탈을 핵심으로 살피고자 하며, 먼저 연구 대상인 '여성의 일탈'에 대해 규정하고자 한다. 일탈은 사전에서 정하여진 영역 또는 본디의 목적이나 길, 사상, 규범, 조직 따위로부터 빠져 벗어나는 행위를 가리키는 용어이다. 사회학에서 일탈(deviance)은 어떠한 일상적·항시적인 상태를 벗어나는 현상 또는 어떠한 조직이나 단체에 동일하게 적용되고 있는 규범적·제도적인 범주에서 어긋나는 행동이나 사고를 가리키는 용어로 사용된다[29]. 일탈이라는 개념을 "사회에서 부정적으로 평가되는 규범 혹은 규칙의 위반"으로 규정하고 있는 점에서 확인되듯이 이러한 개념 규정은 '사회규범의 위반'이라고 하는 의미를 더욱 강조하고 있다는 점에서 주목된다. 사회에는 다양한 규범이 있으며, 이 중에서 국가가 개입하여 사회의 안전과 질서를 수립하기 위해 규정한 '필수적인' 규범을 형법으로 볼 수 있다. 그러므로 형법에 벗어난 행위, 즉 범죄도 일종의 일탈 행위(deviant behaviors)이다.[30] 그러므로 큰 틀에서 여성 일탈은 법을 범하는 일탈

29) Allen E. Liska, 장상희· 이성호· 강세영 옮김, 『일탈의 사회학』, 경문사, 1986, 1면.

과 광의의 사회규범에 벗어난 일탈로 나뉠 수 있다.

그렇지만 사회규범은 고정된 실체라고 보기 어렵다. 그렇기에 '사회규범의 위반'으로 정의되는 일탈의 개념은 실제로 매우 상대적이며 가변적일 수밖에 없다. 예컨대 한 사회나 문화권 내에서 지극히 일상적인 행위가 다른 사회나 문화권에서는 비정상적 일탈 행위가 될 수 있으며, 동일한 사회 내에서도 어떤 행동이 언제, 어디에서, 어떤 상황에서, 누구에 의해 발생했는가의 여부에 따라 일탈이 되거나 정상적 행동이 되기도 하는 것이다.[31] 일탈이 단순히 개인만의 문제가 아닌 사회· 문화적 맥락에서 이해할 필요가 있는 개념이라는 점은 이런 연유에서 비롯된다. 따라서 이 논문은 역사적 배경 및 시대적 담론 속에서 형성된 여성 이미지에 대한 이해를 바탕으로 일탈을 규정해야 할 필요가 있음을 강조하면서 이 시기 영화에서 나타난 독특한 여성의 일탈을 범법으로서의 일탈과 성적 일탈로 나누어 살펴보고자 한다.[32]

범법의 양상은 1980년대 한국영화에서 다양한 모습으로 등장한다. 소매치기, 삥땅. 도둑, 살인 등이 주로 나타나는데,[33] 이를 재물에 대한 범법 양상과 사람에 대한 범법 양상으로 나눌 수 있다. 이 시기 영화들 속에서 나타나는 일탈 재현의 첫 번째 성격은 양가성이다. 재물에 대한 범법을 행하는 여성은 주로 하층여성[34]이다. 1980년대 한국경제의 특징 중 하나는 '노동력의 여성화'(feminization of labor force)이고

30) 정치학대사전편찬위원회 엮음, 『21세기 정치학대사전』, 정치학대사전편찬위원회, 2002.

31) 주희종, 「일탈행동」, 『현대사회학의 이해』, 일신사, 2000, 64면.

32) 1980년대 한국사회의 배경을 고려하면 성적 일탈과 범법이 겹치는 부분이 있음을 지적할 수 있다. 특히 '풍속범죄'에 있어서 겹치는 부분이 더 많다. 외도는 성적 일탈이자 2015년에 폐지되었던 간통죄로 범죄이기도 한다. 그러나 간통죄는 친고죄로서 배우자의 고소가 있어야 논한다. 즉 배우자의 고소가 없으면 범죄행위로 논의하지 않다. 임신중절(낙태) 행위가 당시 현행법상 1년이하의 징역 등으로 처벌을 받는 규정은 낙태가 자유롭게 행해지고 있는 현실과 큰 거리가 있다. 또한 성매매에 대해 윤락행위방지법은 남녀 모두를 처벌대상으로 규정하지만 사실상 국가정책이 관광수입, 외화벌이 등의 목적으로 성매매를 묵인하는 경우는 적지 않다. 그러므로 이 글에서는 외도, 경제적인 문제로 재현되지 않은 성매매를 성적 일탈로 논의하고자 한다.

33) 영화들에 재현된 일탈 양상에 따라 다음과 같이 정리된다.

범죄 양상	영화
소매치기	<이 깊은 밤의 포옹>(1981), <버려진 청춘>(1982)
삥땅	<도시로 간 처녀>(1981)
도둑	<바람불어 좋은날>(1980), <난장이가 쏘아올린 작은공>(1981)
사기	<이 깊은 밤의 포옹>(1981), <버려진 청춘>(1982), <과부춤>(1984)
살인	<안개마을>(1983), <깊고 푸른 밤>(1985), <티켓>(1986)

34) 하층여성에 대한 기존의 연구들은 1960-1970년대 한국영화에 집중되어 있는데, 하층여성이라는 개념에 대한 정의는 일정 부분 서로 겹치면서도 불일치하고 있다. 정윤지는 하층계급 여성을 여공·식모·성매매여성·농촌부녀과 같은 여성 노동자들로 정하고 있으며, 김원규는 주로 법률 담론에서 '요보호여자'라고 명명한 유흥업소 종사자들이나 '윤락여성'들을 하층여성으로 논의한다. 조외숙은 저임금 노동자, 호스티스, 식모 등으로 하층 계급 여성을 유형화한다. (정윤지, 「1960년대 멜로드라마 영화에서 재현된 하층계급 여성 연구」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2006.6; 김원규, 「1970년대 법률 담론에 나타난 하층 여성(성)」, 『서강인문논총』 제30호, 서강대학교 인문과학연구소, 2011.4, 34면 참조; 조외숙, 「한국영화에 나타난 하층계급 여성상 연구 : 1970년대 영화를 중심으로」, 동국대 석사학위논문. 2002, 7면 참조.) 기존 연구를 바탕으로 본고는 1980년대 한국영화에 재현된 법을 범하는 하층여성을 가족 생계를 위해 상경한 희생적인 여성, 비전문직(버스안내원, 여공, 성매매여성, 농촌부녀)에 종사하는 주변적 여성 두 가지 특징으로 요약하고자 한다.

다른 하나는 '서비스 경제화'이다. 노동력의 여성화는 이중억압을 통해 여성의 불안정함을 강화시키며 서비스 경제화는 성차별과 성적 불평등을 격화시킨다. 급격한 사회변화 속에서 하층여성들은 경제적인 불안으로 인해 도덕적 혼란에 빠져 불법과 합법의 선에 서게 된다. 즉 아노미(anomie)의 상태에서 빠지게 되는 것이다.

뒤르켐(Emile Durkheim)과 머튼(R. K. Merton)은 일탈이 근대사회의 급격한 구조적 변화 속에서 겪게 되는 개인의 도덕적 혼란의 양상인 '아노미(anomie)'에 근원을 두고 있다고 본다. 아노미는 개인이 사회적인 목표를 달성하고자 하는 과정에서 합법적이고 제도화된 수단을 얻지 못할 때 개인의 행동에 따르는 긴장을 지칭하는 개념으로, 개인에게 받아들여진 규범이 사회적 현실과 갈등을 일으킬 경우 비행과 범죄를 저지르게 된다고 본 것이다.[35] 그는 개인은 어떤한 선택을 할 수 있는지를 순응, 혁신, 의례, 도피, 반역이라는 5가지의 논리적으로 가능한 적응양식 내지는 대응방식으로 제시했다.[36] 이중 '순응자'는 일탈자가 아니다. 한국의 사회변동기였던 1980년대에 개개인이 느끼는 혼란상태를 설명하기 위해 일탈자인 네 유형에서 주목해야 되는 것은 반역형과 혁신형이다. 반역형은 좌절이나 주변인의 시각으로 현존하는 목표와 수단을 거절하면서 동시에 새로운 사회질서를 세우려고 새로운 수단을 적극적으로 제시한다. 혁명가, 사회운동가, 여성 해방 운동가 등이 '바역자'에 속한다. 그러므로 1980년대의 한국은 일탈이 가득찬 격동적인 시대라고 해도 과언이 아니다. 짧았던 '서울의 봄', 전두환 군사정권의 집권, 광주항쟁, 5공 정권의 3S 정책(스포츠, 섹스, 스크린), 통행금지 해제, 86 아시안 게임, 6월 민주항쟁, 88 올림픽대회 등으로 1980년대는 한국 전쟁 이후 정치사회적으로 가장 극단적인 시기이었다. '일탈'[37]로서의 격렬한 투쟁과 혁명은 정치적 억압에 벗어나기 위한 노력이고, 이는 1980년대를 가장 드라마틱한 시대로 만든다. 사회에서 '반역자'가 빈번하게 등장하지만 사전 검열로 인해 영화에서 번역형 일탈을 보이기가 힘든 것이다.

또한 머튼의 이론에서 불법적 적응양식인 혁신형은 바라는 목표의 달성을 위하여 모든 수단과 방법을 동원함으로써 도덕적, 윤리적 측면마저도 저버리게 되는 유형을 말한다. 1980년대 한국사회에서 경제적 고도성장을 이루하면서 물질제일, 금전만능사상이 팽패하게 된다. 경제적 성공을 목표로 지향하는 사회풍속에서 하층여성은 목

35) R. K. Merton, *Social structure and anomie*, American Sociological Review 3, 1938, 672-682면; 김준호 외, 『일탈과 범죄의 사회학』, 다신출판사, 86-140면 참조.

36) 머튼의 개인적 적응양식 유형(+: 수용, -: 거부)(R. K. Merton, 위의 책, 676면 참조.)

	문화적 목표	제도적 수단
순응(Conformity)	+	+
혁신(Innovation)	+	-
의례(Ritualism)	-	+
도피(Retreatism)	-	-
반역(Rebellion)	+/-	+/-

37) 여기서 투쟁과 혁명을 일탈로 지칭하는 것은 머튼의 아노미 이론(Anomie Theroy)을 참고하는 결과이다.

표를 이룰 수 있는 제도적 수단이 거의 없기 때문에 혁신형 방식을 택하게 된다. 따라서 그녀들은 자발적으로 몸을 통한 가치교환을 하거나 법을 범한다. 즉 그녀들의 일탈 재현은 경제적 결핍으로 인한 '자발성'의 특징을 띠고 있다. 전 시기 영화와 달리 카메라가 '자발적'인 선택을 강조하는 점은 그녀들에게 일탈의 책임을 전가함으로써 그녀들에게 강한 억압과 처벌을 가하는 것이라고 볼 수 있다. 다른 한편, 일탈은 주체적인 선택을 드러내는 것일 뿐만 아니라 경제적 결핍을 전제로 하는 '자발성'의 모순을 드러냄으로써 여성에게 가해지는 사회적 착취를 고발하고 사회의 중요한 문제 중 하나로 제시하는 것이기로 한다.

1980년대 한국영화의 여성 성적 일탈 양상은 전 시기보다 강력한 에로티시즘적 수법을 통해 재현되다는 또 다른 특징을 갖는다. 이 시기 영화들에서 나타난 여성의 성적 일탈은 그녀들의 능동적인 성적 추구를 포착하는 관음주의적 시선과 내러티브의 폐쇄성으로 인해 여성을 타자화시키는 동시에 적극적인 욕망의 표출을 통해 여성의 주체적인 가능성을 드러내는 모순적인 재현을 보여주고 있다. 마르쿠제(Marcuse)는 '성 해방'과 '정치해방'을 긴밀하게 상호 연계시키며 권력에 의하여 억압받는 성을 해방시키는 것을 목표로 한다.[38] 즉 에로티시즘 재현에 감독의 주체의식을 담음으로써 사회현실을 고발하고 권력에 저항하는 도전과 항거의 수단으로 이용되는 것이다. 이러한 점에서 이 시기 영화들의 에로티시즘 재현에 저항성이 내재되어 있다고 볼 수 있다.

기존 연구에서 성적 일탈에 대한 공식적인 정의는 명확하지 않다. 일탈은 '사회규범의 위반'으로 정의되는 바에 따라 이 글에서는 성적 일탈을 '사회의 성윤리규범의 위반'으로 정의하고자 한다. 성윤리규범에 있어서 게일 루빈(Gayle Rubin)은 「성을 사유하기」에서 현재까지 강력한 이데올로기로 작동하고 있는 성위계(sex hierarchy) 질서[39] 개념을 제기한다. 즉 결혼 및 재생산과 관련한 이성애 성관계는 피라미드의 맨 꼭대기에 있고, 혼인관계가 아닌 이성애, 성소수자, 성 노동자 등은 비천한 것으로 밑바닥에 놓인다. 뿐만 아니라, 젠더, 계급과 같이 고려해 볼 때 성위계질서는 성별에 따라 다르게 재구성된다.[40] 따라서 여성의 성적 일탈 재현은 남성중심 가부장제 '성위계질서'에 벗어나는 시도, 나아가 그러한 질서에 대한 저항 시도라고 정의할 수 있다.

성적 일탈의 재현에 있어서 로라 멀비(Laura Mulvey)는 포로이드의 관음주의와 물신승배 두 가지 기제를 빌어 영화의 쾌락과 동일화가 남성성 대 여성성이라는 젠더의 차이에 따라 성차별적으로 구조화된다고 주장한다. 그녀는 영화의 세 가지 시선을 카

38) 허버트 마르쿠제 저, 김인환 역, 『에로스와 문명 : 프로이트 이론의 철학적 연구』, 나남, 2004.

39) 게일 루빈, 신혜수, 임옥희, 조혜영 옮김, 『일탈: 게일 루빈 선집』, 서울: 현실문화. 2015.

40) 예를 들면, 성위계질서에 따르면 성매매는 나쁜 성에 해당한다. 그러나 성을 구매하는 남자과 성을 구매하는 여성에 대한 취급이 전혀 다르다. 또한 여성의 성위게질서에서 "중산층여성/하층여성"의 이분법 관점이 있다.

메라 시선, 스크린의 환영 속에서 남성인물의 시선, 관중의 시선으로 분석하여 여성을 '보여지는 대상'으로 간주한다[41]. 제인 게이즈(Jane Gaines)는 멀비의 이론이 능동적/남성, 수동적/여성으로 양분하여 영화를 남성의 쾌락 메커니즘에 따라 구성된 텍스트로 간주하고 영화텍스트가 관객의 성에 따라 다르게 읽힐 수 있다는 가능성을 배제했다는 한계를 지적하면서 여성관객과 여주인공의 시각적 쾌락을 분석해봄으로써 영화 텍스트의 여성 주체적 정체성을 발견할 수 있는 가능성을 증명한다.[42] 본 논문은 성적 일탈 재현을 살펴보는 과정에서 제이 게이즈의 시각을 참고하며 로라 멀비의 이론을 비판적으로 수용하며 성위계 질서안에서의 여성의 주체성, 능동성의 가능성을 찾고자 한다.

이 시기의 영화에 있어서 여성 일탈에 대한 처벌은 다른 시기의 영화과 변별되는 특징을 가지고 있다. 가장 두드러지는 특징은 여성 살인 과정에서 드러나는 낙인(stigma)찍기이다. 르메르트(Edwin Lemert)는 범죄자의 형성과정에서 일차적 일탈(primary deviance)과 이차적 일탈(secondary deviance) 개념을 제기한다. 그는 낙인의 직접적인 요인으로는 "사회적 규범과 일치하지 않음"이라는 특성을, 간접적 요인으로는 "숨김 가능성, 근원의 통제성, 위험성"을 제시하며, 낙인의 속성으로는 "저평가, 부정적인 고정관념, 꼬리표(붙이기)와 차별" 등은 있다고 보았다. 낙인의 결과로는 "사회적 거부, 사회적 고립, 사회적지지 결핍, 낮은 지위"를 제시했다.[43] 이처럼 가부장제 사회에서 여성이 낙인찍히는 과정은 곧 여성의 타자화, 주변화 과정이기도 하다. 그러나 동시에 가부장제에 대한 저항 시도로서의 살인은 여성 관객들로 하여금 살인으로서의 일탈에 공감하게 된다. 타자화 하는 처벌은 영화라는 매체를 통해 스크린 바깥에 있는 여성들을 낙인찍기 함으로써 이루어지기도 한다.

처벌의 또다른 특징은 범법에 대한 공식 처벌이 없는 것이다.[44] 공식처벌은 없는

---

41) 로라 멀비, 서인숙 옮김,「시각적 쾌락과 내러티브영화」,『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993, 50면-65면 참조.

42) 제인 게이즈, 서인숙 옮김,「여성과 재현: 우리도 다른 쾌락을 즐길 수 있을까?」,『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993, 50면-65면 참조.

43) 일차적 일탈은 처음으로 사회적 반응을 불러일으키는 최초의 일탈 행위로서 다양한 사회적·문화적·심리적 상황에 의해 야기될 수 있는 행위이다. 일차적 일탈은 부정적인 행위로 간주되어 일탈 행위로 규정되면, 그 사람은 '일탈자'로 낙인찍히게 되고 스스로도 자신은 일탈자라는 사회적 지위를 받아들이게 되는 것이다. 이차적 일탈은 일차적 일탈자에 대해 공개적으로 일탈자라고 낙인찍는 부정적인 반응을 획득했을 때에만 발생하는 것이다. (Lemert, Edwin M, *Social Pathology: A Systematic Approch to the Theroy of Sociopahic Behavior*, New York : McGraw-Hill, 1951.)

44) 영화들에 재현된 일탈과 처벌에 따라 다음과 같이 정리된다.(×는 '없음'이다.)

영화	인물	범법 양상	결말(처벌)	공식적 처벌
<바람불어 좋은날>(1980)	진옥	도둑	×	×
<난장이가 쏘아올린 작은공>(1981)	영희	도둑	가정 파멸	×
<도시로 간 처녀>(1981)	승희	도둑	정신이상	×
-	영옥	도둑	×	×
<이 깊은 밤의 포옹>(1981)	미애	사기/소매치기	죽음(병)	×

것은 여성 일탈에 대한 처벌의 당위성이 없음을 의미한다. 당위성이 없는 첫 번째 이유는 국가권력의 정당성이 없기 때문이다. 국가권력의 평가도구인 '정당성(legitimacy) 이론[45]'은 민주적 정당성 · 절차적 정당성 · 목적적 정당성이라는 3 가지 개념이 내포된다. 이 근본이념은 국가권력의 정당화원리로서 침해되는 경우에 국가권력은 정당성이 인정될 수 없다. 전두환 정부는 광주항쟁에 대한 잔인한 유혈진압을 실시하고 사회정화책 일환으로서의 삼청교육대를 통해 수만 명 사람들에게 강제연행·불법감금·강제노역·고문 등 반인도적인 조치를 감행하였다. 이러한 국가통치는 주권자인 국민을 위하여 존재한다고 것을 보기 힘들고 그의 정당성도 인정받지 못한다. 두 번째는 남성들의 책임 회피와 여성운동의 복원에 기인한다. 침체된 1960년대, 1970년대 여성운동은 1980년대로 넘어가면서 '진보적 여성운동가'들이 형성되어 여성해방을 목표로 한 여성운동이 복원되었다. 따라서 전 시기와 다른 분위기에서 여성에 대한 공식 처벌을 가하는 것은 어려워진다.

이러한 논의들을 토대로 이 글은 이 시기 영화들에 나타난 여성 일탈 양상을 분석함으로써 그 안에 내재된 억압과 여성의 주체적 정체성의 가능성, 그리고 일탈에 잇따른 처벌의 성격을 밝히고자 한다. 2장에서는 우선 1980년대 한국영화들에 나타난 일탈 양상 중의 하나인 범법의 재현을 살피고자 한다. 한국사회의 시대적 배경에서 범법의 이유를 파악하고 일탈의 양가성을 밝히고자 한다. 그 중에 원작을 영화화한 작품들의 재현 방식은 원작에 없는 부분, 혹은 상이한 부분에 집중하여 분석할 것이다. 3장에서는 우선 드물게 보이는 성매매 여성의 스크린 재현을 살펴볼 것이다. 이어서 1980년대 초의 <애마부인>과 1980년대 말의 <오늘 여자>를 비교함으로써 1980년대 흥행했던 모티브인 부인의 외도 재현의 변화와, 여기에서 발견되는 독특한 지점들을 밝히고자 한다. 또한 성소수자로서의 레즈비언, 간성(intersex) 인물의 재현을 살펴볼 것이다. 4장에서는 일탈에 잇따른 처벌의 성격과 의미를 분석하고자 한다. 우선 여성 살인 재현을 살펴보면서 그 과정에 드러나는 여성에게의 낙인찍기, 여성 타자화의 양상을 밝히고자 한다. 이어서 스크린 바깥에 일어나는 여성에 대한 낙인찍기를 시대적 배경 속에서 이해할 것이다. 또한 영화 내에서 남성성을 재건하고자 하는 시도를 분석하고자 한다. 마지막으로 공식 처벌이 없는 것을 국가권력의 정당성의 부재를 통해 분석하고자 한다.

어둠의 자식들 (1981)	화숙	시비	죽음(자살)	×
-	창녀1	사기	×	×
<버려진 청춘>(1982)	명자	사기/소매치기	죽음(병)	×
<안개마을>(1983)	동서	살인 미수	정신이상	×
<깊고 푸른 밤>(1985)	제인	살인	죽음(자살)	×
<티켓>(1986)	민지숙	살인	정신이상	×

45) Dolf. Sternberger, *Legitimacy*, in: International Encyclopedia of the Social Science, Vol.9, 1968, 244-248면 참조; 이승우, 「국가권력 내지 통치구조의 정당화원리」, 『공법연구』, 2006, 414-426면 참조.

2. 경제적·젠더적 이중억압과 여성 일탈 재현의 양가성

2.1. '노동력의 여성화'에 내재된 불안정함과 법적 경계의 파괴

1980년대는 '저금리, 저달러, 저유가'라는 '3저 호황'으로 인해 경제가 급격히 발전한 시기였다. 1986년부터 1988년 사이 3저에 힘입어 국제수지가 흑자로 돌아섰고 경제성장률이 연 10% 수준을 기록했다. 86 아시안게임과 88 올림픽을 한국에서 개최하여 세계에 한국의 발전상을 다시 한 번 알리게 되었다. 그러나 화려한 발전 이면에는 하층노동자의 피땀과 눈물이 배어 있었다. 1960년대의 산업화 이후 경제활동을 참여하는 여성노동력과 수출주도형 구조는 1980년대부터 새로운 차원으로 변화하기 시작한다.

1980년대 한국경제에 있어서 특징 중 하나는 '노동력의 여성화'(feminization of labor force)[1]이다. 한국사회에서 여성의 사회시장 진출에 본격적인 물꼬를 틀기 시작한 것으로는 1982년 <근로기준법> 시행령을 개정하여 여성 취업금지 규체를 해제한 것을 들 수 있다.[2] 여성 경제활동 참가율은 물론 전체 취업자 가운데 여성노동력이 차지하는 비율도 급증한다.[3] 또한 여성취업자 중 피고용자의 비율도 1975년 29.4%에서 1985년 50.2%로 커지고 여성취업자의 절반 이상이 임금노동자로 된 것임을 알 수 있다. 뿐만 아니라 농촌의 노동력도 여성화된다. 그러므로 여성노동력은 한국 경제의 중요한 부분이 되고, 1980년대에는 여성노동력을 빼놓고는 한국의 경제활동이 불가능한 상태였다. 그러나 노동력의 여성화는 여성의 직업영역의 확대라는 긍정적인 측면과 더불어 발전가능성이 없는 직무(dead-end-job)의 확대라는 부정적인 측면을 내포하고 있다. 1980년대 한국 여성 노동자는 여러 측면에서 불안정함을 경험하고 있었다. 여성들의 참여는 늘 불안정하고 제한적인 것이었다. 여성노동자는 남성노동자보다 월평균 근로시간이 길지만 수입이 남성의 절반도 안 되는 편이었다.[4] 여

1) 하겐(Elisabeth Hagen)과 젠슨(Jane Jenson)은 선진 7개국(영국, 캐나다, 프랑스, 서독, 이탈리아, 스웨덴, 미국)에 대해서, 산업사회의 가장 극적인 변화의 하나는 여성 고용노동자의 증대이며, 과거 20간 지배적이었던 '전형적인 노동자는 부양가족을 거느린 남성 전업노동자'라는 관념은 더 이상 타당하지 않다고 지적하고 '노동력의 여성화'(feminization of labor force) 개념을 제출한다. (Elisabeth Hagen, Jane Jenson, 『노동력의 여성화』(*Feminization of Labor Force*), Polity Press , 1988; 竹中惠美子, 한영혜, 「현단계 노동력의 여성화와 그 전망」, 『여성과 사회』4, 한국여성연구소, 1993.4, 211-212면.) '노동력의 여성화'는 노동력 변화의 장기적인 추세 중 중요한 현상의 하나로 한국에도 적용되는 것이다.

2) 여성의 취업금지 직종을 명시한 30개조항 중 목공, 비계공, 용접공, 기중기 및 기계차운전등 24개 직동을 풀어 1982년 하반기부터 시행하기 시작한다. (「여성취업금지 24개직종 풀어」, 《매일경제》, 1982.2.24;「여자금지직종 완화 24개 폐지」, 《경향신문》, 1982.6.11.)

3) 여성의 경제활동 참가율이 1960년대 26.8%에서 1980년에는 42.8%. 1990년에는 47%로 급증하였다. 또한 전체 취업자 가운데 여성취업자의 비율은 1963년에는 전체 취업자의 34.8%에서 1990년에는 40.8%로 증가했다. (통계청, 『경제활동인구연보』, 각 연도.)

4) 전체 취업자 중 38%를 차지하는 여성근로자들은 하루 평균 9.2시간씩 남자보다 12분을 더 일하는데

성의 상시고용율은 남성에 비해 낮으며 여성의 고용안정성은 경기변동에 따라 큰 영향을 받았는다.[5] 1980년대 여성의 노동력 참가율의 지속적인 증가에도 불구하고 노동시장에서 임시적 노동력으로 충원되어 온 성격에는 큰 변화가 없고 80년대 중후반부터 고용안정율은 더 빠르게 저하된다. 비정규직 여성노동자는 노동기본권의 보호를 받지 못하여 퇴직금, 상여금, 연월차 등 기본적인 기업복지대상에서 제외되었다. 그러므로 값싼 노동력으로서의 여성은 자본의 선호를 받지만 항상 밀려나는 반(半)실업자인 예비노동자의 위치를 가지게 되었고[6] 의사 결정권이 있는 공적 영역은 여전히 여성의 접근이 어려웠다.[7] 또한 자본주의는 노동을 보다 효율적으로 통제하기 위해서 동일한 노동에 대해 차별화를 행하는 것이고 가부장제는 공적 영역에서의 남성의 노동은 여성이 속한 사적 영역의 노동보다 훨씬 가치 있는 것이며 필수적이라는 관념을 유포한다.[8] 하층 여성은 산업화 과정에서 가부장제와 자본주의로부터 가사노동의 착취와 저임금 노동력 착취라는 이중억압의 상황에 놓여 있었다.

1980년대에 저학력과 고용불안 문제에 시달리는 하층 여성은 적지 않았다.[9] 이는

도 월급은 남자의 절반이 채 안 되는 45.3% 밖에 받지 못했다. (「여성근로자 월급 평균10만원 노총 9천4박명대상 실태조사」, 《매일경제》, 1983.5.11.) 주당 전산업 평균 노동시간은 84년 52.4시간에서 85년에는 51.9시간으로 다소 줄었지만, 여전히 우리나라 노동자가 세계에서 가장 많이 일을 하고 있다. 제조업근로자의 주당 근로시간은 53.8시간(85년)으로 건체 평균보다 높은편이었다.(「주당근로 51.9시간 세계치고」, 《동아일보》, 1987.1.23.) 위의 신문을 통해 알 수 있듯이 주당 근로 시간이 제일 높은 한국에서도 여성의 노동시간이 여전히 남성보다 월평균 6시간이 많지만 급여는 남성에 비해 절반도 안 되는 낮은 편이다.

5) 예를 들어, 큰 경기변동이 있었던 1975년과 1980년의 기간에 남성 경제활동참가율이 5.4% 감소하였으며 1983년에는 0.6% 감소한 반면에 여성은 1975년-1983년 기간에 11.8%가 감소하였다. 또한 같은 시기에 여성의 실업율은 3.7%에서 6.7%로, 3% 급증한데 비해 남성은 5.8%에서 6.7%로, 0.9%의 추이만 나타난다. (경제기획원 조사통계국, 『인구 및 주택 센서스 보고』, 경제기획원 조사통계국, 1980; 경제기획원 조사통계국 편, 『제1차 고용구조 특별조사 결과보고』, 경제기획원 조사통계국, 1984; 경제활동 인구연보, 『경제활동 인구연보』, 경제활동 인구연보, 1981/1986; 경제활동 인구연보, 『한국의 사회지표』, 경제활동 인구연보, 1988; 신경아, 「여성의 고용불아정과 산업예비군론」, 『경제와 사회』7, 비판사회학회, 1990, 270-283면.)

6) IMF 이후 남성에 비해 여성 임시직, 일용직 노동자 수가 현저하게 많아졌다는 것이 단적인 예라 할 수 있을 것이다. IMF이후 노동시장의 유연성 확보라는 미명하에 상용직을 감소하고 임시직을 증가시키는 고용형태의 변화에 여성이 가장 큰 피해자가 되고 있음을 보여주는 것이다. (통계청, 「1998년 8월 고용동향」) 그러나 IMF 전부터 고용시장은 이미 여성에게 불안정함을 주고 있다. "여성의 경제활동인구는 86년기준 43.1%에 달하고 있으나 상시고용자는 37.5%에 불과, 과반수가 넘는 62.5%가 지위가 불분명하거나 불안정한 비공식종사자이며 상시고용자도 남성에 비해 하위직 단순노동 저임금에 집중, 여성의 경제 활동증가는 여성의 사회경제적 지위향상의 지표이기보다 오히려 시회적 지위의 하락을 상징하는 현실이라는 것이다.""한국노동연구원 자료에 의하면 89년 분기별 남성 상시고용증가율이 5.8%, 5.0%, 4.9%, 3.7%로 완만하게 떨어지고 있지만 여성의 경우는 전체 고용에서 임시고용이 차지하는 비율이 각각 8.5%, 32.8%, 38.7%, 37%로 금증하고 있는 것으로 나타난다". (「여성취업 저임에 지위도 불분명」, 《매일경제》, 1988.12.8; 「여성고용 안정장치 필요」, 《경향신문》, 1990.6.7.)

7) 조외숙, 앞의 논문, 동국대 석사학위논문, 2003.6, 25면 참조.

8) 실비아 월비, 유희정 옮김, 『가부장제 이론』, 이화여대출판부, 1998, 260면.

9) 1982년 2월에 영등포 지부의 정신건강상담실을 찾아온 여성노동자들은 56%가 자아갈등이 심하고 임금과 부당퇴직에 대한 호소가 제일 많다. 그중의 한명인 이모씨(19)는 학벌위주풍토에 깊은 열등감을 느낀다. 사전통고를 받지 못해 부당해고를 당한 여성 근로자도 있다. (「근로여성 마음의병 심각하다」, 《동아일보》, 1982.03.29)

부분적으로 유교적 전통과 아들 중심의 가족제도를 내포하는 가부장제 사회구조로 설명될 수 있으며 남녀간의 임금격차로 인해, 즉 여성의 저임금이 노동시장 밖의 차별의 한 원인으로 작용한다.[10] 하층 여성들은 저학력 때문에 선택할 수 있는 직업이 매우 제한적이고 취업을 해도 고용상태가 안정적이지 못했다. 경제적 발전 시기에 국가는 이 문제를 제대로 해결하지 않고 방기했다. 하층 여성의 불안은 남성 노동자에 비해 더 열악한 환경에서 일하면서도 성차별적 대우를 받아야 하는 것에 기인하는 것이기도 하다.[11] <도시로 간 처녀>(1981, 김수용)에는 같은 버스회사에 일하는 버스안내원(여성)과 운전기사(남성)의 심각한 차별이 나타난다.

이 영화는 같은 버스 회사에 일하는 '버스안내양' 세 명에 관한 이야기이다. 세 명은 같은 직업에 종사하고 있지만 각각 다른 길로 가게 된다. 당시 '버스안내양'이라고 흔히 불렸던 여성 버스안내원은 호칭 자체에서 노동자보다 '성'을 부각시키고자 한 의도를 담고 있었다. 또한 당시 사회에서 거칠고 난폭한 남성 차장에 비해 여성안내원은 밝고 친절해야 한다는 성역할에 대한 강요를 받고 있었다.[12] 영화의 시작 부분에서 승객들이 하차할 때 한 남자 승객은 버스안내양에게 표를 주면서 그녀의 손을 만진다. 이때 버스안내양은 불쾌해하면서 빠르게 그의 손을 떨친다. 빠른 반응의 속도, 그리고 당황하기보다는 불쾌해하는 모습은 이러한 성희롱이 드문 일이 아니는 것을 입증한다. 뿐만 아니라 영화에서 빈번하게 나타나는 몸수색도 그녀에게 큰 모욕이다. 버스 종착역에 도착할 때마다 받아야 하는 몸수색은 모든 버스안내양을 예비범죄자로 간주하는 것이다. 처음 겉으로만 만지는 몸수색은 점점 심화되고 결국 남자 직원이 있는 현장에서 버스안내양의 옷이 벗겨지게 된다.(그림 1, 2) 남자 직원은 처음 당황한 표정으로 고개를 돌리지만(그림 3, 4) 2초도 지나지 않아 다시 고개를 돌려 이 노출 장면을 감상하기 시작한다.(그림 5) 몸수색이 가져오는 불안과 공포는 안내양의 비뚤어진 표정에 대한 클로즈업을 통해 재현된다. 신체적으로 받은 억압과 남자의 시선은 '삥땅'을 하지 않은 안내양의 투신자살을 초래한다.

그림 1 그림 2

그림 3 그림 4 그림 5

몰리 하스켈(Molly Haskell)은 영화는 사회를 반영하고 있으므로, 영화에서의 여성

10) 김상권,「한국 여성노동시장의 수급구조 변동과 성별 임금격차」,『여성연구논집』2, 신라대학교 여성문제연구소, 1991, 19면.

11) 1980년대의 신문에서 종종 여성노동자 열악한 환경에 대한 보도가 보인다. 또한 여성노동인구가 급증하고 있는 것에도 불구하고 노동조건이 여전히 여성노동자의 건강을 고려하지 않고 남성 위주로 되어 있었다. "대부분의 작업과정과 기계의 구조가 남성의 신체적 구조에 맞게 디자인 되어 있어 여성노둥자들이 산업재해를 입기 쉬"웠다는 것이다.「근로조건,남성위주로 돼있다 보건과 사회연구회 월례발표회에서 지적」,《한겨레》, 1988.09.14

12) 송아름,「사회적 승인으로서의 검열, 돌출된 목소리 '들'의 불응」, 『서강인문농촌』45호, 서강대학교 인문과학연구소, 2016, 288면 참조. 1980년 11월의 한 신문의 제목「버스계수기 재등장 안내양몸수색..."불친절"도 늘어」에서도 버스안내양에 대한 사회적인 강요를 확인할 수 있다.

의 이미지는 여성이 어떻게 이데올로기적·사회적으로 반영되고 있는지를 나타내 준다고 하였다.[13] <도시로 간 처녀>는 버스안내양의 현실과 그녀들의 이미지를 카메라를 통해 반영한다. 실제로 1980년대 몸수색에 대해 자살을 통해 항의한 버스안내양은 한두 명이 아니다.[14] 한편, 버스라는 공간 안에서도 버스안내양은 직장동료인 버스 운전기사의 무시와 협박을 받는다. 남녀 노동자는 같은 노동자로서 서로 평등의 관계를 유지하는 것이 아니라 남성노동자는 여성노동자의 위에 있다. 일이 끝나고 안내양의 삥땅을 의심한 운전사는 안내양에게 멋대로 성질을 부린다. 또한 영화의 한 인물인 차 기사는 단지 안내원인 이문희에게 쓴맛을 보여주려는 의도에서 사람들이 다 타지 않은 상태에서 바로 차를 출발시킨다. 문희가 이유를 물어보려고 해도 차 기사는 그저 화만 낸다. 그 후에 차 기사는 이 일에 대한 설명을 핑계로 삼아 문희를 밖에서 만나자고 한다. 그는 여관에서 문희를 범하려 하나 미수에 그치고, 남학생이 버스 운행회사에 가서 고발하지만 관리직 인사들 중에서는 '너는 얘랑 무슨 관계인데', '증거가 있냐', '두 명을 다 해고하면 된다' 같은 반응이 나오기도 한다. 여성에게 큰 상처를 준 성폭행 자체보다 고발한 사람이 피해자와 무슨 관계인지를 따진다거나, 피해자를 '죄 있는' 자로 만드는 해고 제안 등을 통해 여성노동자가 상시적으로 갖는 불안의 실체가 무엇인지 짐작될 수 있다.

1980년대 한국경제에 있어서 또다른 특징은 '서비스 경제화'이다. 1960-1970년대 추구해온 경제개발전략은 한국 산업구조를 제조업 중심으로 변모하였다. 1980년대에 들어가 후발 개발도상국의 추격으로 인해 제조업의 경쟁력이 약화되어 제조업 비중이

---

13) 몰리 하스켈, 이형식 옮김, 『숭배에서 강간까지 : 영화에 나타난 여성상』, 나남, 2008, 35-40면 참조.

14) 사실 이러한 이유에서 여성 버스안내원이 자살한 사례는 1960년대부터 나타난다. 「여차장투신자살」, ≪동아일보≫, 1966.10.22; 「버스차장할복 삥땅 몸수색 항의」, ≪경향신문≫, 1976.1.7.; 「삥땅방지 알몸수색에 항의 안내양 음독자살」, ≪경향신문≫, 1978.10.20; 「삥땅몸수색에 항의. 투신자살하려다 중상을 입은 박성현 양」, ≪동아일보≫, 1981.3.16; 「버스안내양 자살 관련 근로법위반 사장구속」, ≪경향신문≫, 1984.8.29.

크게 감소하는 반면에 자본의 회전력이 빠르는 서비스업을 비롯한 3차 산업이 크게 확대되고 있다. 이에 따라 여성의 취업구조도 큰 변화가 생긴다. 서비스 영역의 확대는 공적 영역이나 사적 영역에 간호부, 기술자, 사회복지노동자 등 여성노동자의 증대에 기여했다. 그러나 여성에게 모든 직무가 개방된 것은 아니었다. 서비스영역의 확대에 따라 생겨난 새로운 직무들 중에서도 여성이 참여할 수 있는 직무는 일반적으로 가장 저급한 것으로 간주된다. 여성들은 임금이나 근로조건이 유리한 직종에 고용되는 비율은 대체로 낮으며 여성들만으로 구성되는 특정 하위직종에 집중적으로 고용된다.[15] 그러므로 1980년대에 성별 직무분리는 더욱 강화되었다고 할 수 있다.

이 시기의 서비스업 중에서도 금융이나 운수 통신업보다는 유흥업으로 몫이는 음식, 숙박업 등 급팽창했다. 따라서 여성의 몸을 매매하는 서비스업 분야는 타분야에 비해 가장 높은 성장률을 기록하고 있다.[16] 1980년대에 들어서면서 정부의 국제관광 진흥에 힘입어 관광산업은 양적, 질적 측면에서 큰 성장을 이룩하는데, 특히 외래 관광객 수가 아시안게임, 올림픽 등 국제적 행사로 폭증하였다.[17] 그러나 국제관광은 늘 기생관광과 연관되었다.[18] 주지하다시피 한국 정부는 외화벌이를 위해 1973년부터 관광기생들에게 허가증을 주어 호텔 출입을 자유롭게 했고 통행금지에 관계없이 영업을 할 수 있도록 했다. 86 아시안게임과 88 올림픽의 영향 아래에서 '기생관광', '외화관광'은 1980년대 말까지 여전히 활기를 띠었다. 이는 국가가 여성의 성적 행위에 직접적으로 개입하고 있었으며, 국가적 차원에서 여성을 성적 상품화의 대상으로 치부했음을 의미한다. 관광기생의 수는 공식적인 집계 결과인 4만부터 20만 규모에 이르고[19] 젊은 여성 5명 중 1명이 성매매를 하고 있다는 충격적인 비공식통계도 있다.[20] 이러한 상황에서 경제적인 불안에 처한 하층 여성들은 합법과 불법의 경계로 내몰리기 쉬웠다. 영화 <바람불어 좋은날>(1980)은 그러한 과정을 원작소설[21]보다 더 구체적으로 제시한다.

<바람불어 좋은날>(1980, 이장호)은 서비스업에 종사하는 하층 여성들의 불안을 재

---

15) 김상권, 앞의 논문, 21면.

16) 경제 성장과 더불어 1980년대에 이르면 3차 산업이 급속하게 증가했으며 1989년에는 향락산업의 연간 매출액이 국민총생산(GNP)의 5% 이상으로 추산되기도했다.(강준만, 『매매춘 한국을 벗기다』, 인물과사상사, 2012, 126면.)

17) 외래 관광객 수는 1987년에는 1986년 아시아게임의 여열과 1988년 올림픽대회의 예열을 계기로 187만 명으로 증가하였다. (서울특별시 시사편찬위원회, 『서울이천년사-현대 서울의 경제와 산업』 v. 34, 서울: 서울역사편찬원, 2016, 423면 참조.)

18) 한국을 찾는 일본 관광객은 기생파티를 위해 한국을 찾으며 85%가 남성들만의 단체관광이고 또 이들중 60%가 주로 부부생활의 궐태기에 접어든 중년남성들이다. (「기생관광 정화를」, 《경향신문》, 1983.8.3.)

19) 한국교회여성연합회, 『기생관광: 전국 4개 지역실태조사 보고서』, 한국교회여성연합회, 1983, 21면.

20) 한국사회에 매춘여성이 1백 20만 명이며 15세에서 29세 여성 5명 중 1명이 몸을 팔아 돈을 벌고 있다는 고발기사가 『여성중앙』에 실린다.(「단독면담 이순자씨의 육성고백」, 《매일경제》, 1989.11.)

21) 최일남, 「우리들의 넝쿨」, 『한국문학』 4월호, 한국문학사, 1979.4.

현하고 있다. 원작에는 그러한 장면이 없지만, 영화는 초반부에 진옥이 일하는 장소를 보여줌으로써 그녀의 불안을 관객에게 드러낸다. 파마를 하러 온 여자 손님은 다 끝날 때 자리에서 일어나 손으로 뒤의 머리카락을 만지면서 예리한 눈빛으로 겨울에 비친 자신의 머리 스타일을 체크하고 있다. 같이 일어난 수옥은 손님의 머리카락을 정리해준다. 웃지 않는 표정과 머리카락을 만지는 손님의 손짓이 자신에 대한 불만인지 아닌지를 확인할 수 없기 때문에 수옥은 계속 거울에 비친 손님의 표정에 유의한다. 손님에게 친절한 웃음을 보여주고 싶어도 안절부절 못하는 마음 때문에 수옥의 입꼬리는 살짝 올라가다가 내려가 버린다.(그림 6) 그녀는 손님에게서 돈을 받은 뒤에야 겨우 크게 웃는다.(그림 7) 거울에 비친 모습을 포착한 이 투 숏(two-shot)은 수옥의 어색한 표정을 손님의 오만과 대비하여 수옥의 불안을 제시한다.

그림 6

그림 7

그림 8

그림 9

비슷한 서비스업에 종사하는 미스 유는 수옥보다 더 심한 불안에 내내 긴장하고 있다. 미스 유는 남자이발소에서 손님에게 면도는 물론 안마도 해주는 면도사이다. 그녀와 같은 직장에서 일하는 춘식과의 대화는 늘 돈을 둘러싸고 시작된다. 이 이발소의 단골이자 건물주인인 김 회장은 유난히 미스 유의 서비스, 혹은 미스 유를 좋아한다. 그래서 자신에게 안마를 해주려고 하는 춘식에게 성질을 낸 적도 있다. 영화에서 재현되는 이 이발소는 출입문과 각각의 칸에 걸린 핑크색 커튼을 통해 밖의 빛을 막고, 내부에는 어렴풋한 노란 빛을 내는 등불을 설치하기 때문에 유흥업소와 비슷한 분위기를 낸다. 또한 미스 유 등 같은 젊은 여성 면도사는 무릎 위 20-30cm를 올라가는 짧은 하얀 드레스를 입고 검은색 스타킹을 신는다. 이는 면도사로서 필요한 복식은 당연히 아니다. 인테리어와 복식은 남자손님을 시각적으로 자극하면서 만족시킨다. 미스 유는 안마해줄 때 김 회장의 다리를 자신의 허벅다리 위에 놓는다. 이때 김 회장

은 이미 허벅지 안마를 받고 있음에도 불구하고 “좀 더 위로”라고 말하면서 안마를 즐긴다.(그림 8) 허벅지를 만지는 김 회장의 손짓에 대한 미스 유의 반응은 그저 천천히 김 회장의 손을 잡아 손안마를 해주는 것이다.(그림 9) 이러한 ‘능숙한’ 반응을 통해 나쁜 손짓을 당한 것이 하루 이틀도, 한두 번도 아니었음을 알 수 있다.

이러한 직장에서 일과 성매매의 경계는 모호해진다.[22] 어느 날 이발소 주인은 전화를 받으라고 미스 유를 부른다. 관객들은 전화 저쪽에 있는 사람이 누구인지, 무슨 이야기를 하고 있는지 전혀 알지 못한다. 유일한 단서는 미스 유의 어리둥절한 눈빛이다. 상대방의 이야기가 미스 유를 당황시키는 것은 분명하다. 이어서 주인은 김 회장 앞에서 아부하던 모습과 달리 귀찮게 턱으로 미스 유를 가리키면서 ‘가 봐’라고만 얘기한다. 이발소 주인의 말에는 거절하면 직장을 잃을 수 있다는 메시지가 담겨 있다. 이 말을 들은 후에 미스 유는 수화기를 꽉 쥐고 3, 4초 후에 전화기 너머에 있는 사람에게 가겠다는 답을 한다. 3, 4초는 길지 않은 시간이지만 바로 대답을 하지 않고 수화기를 꽉 쥐고 있는 미스 유의 모습은 그 3, 4초안에 내면적인 갈등을 했다는 암시이다. 고용 불안 때문에 미스 유는 결국 약속 장소에 가게 된다.

머튼은 일탈의 사회· 문화적 원인으로 중요한 ‘사회·문화구조의 요소’로 두 가지를 제시했다. 첫째는 “문화적으로 정의된 목표, 목적, 이해”로 ‘열망 준거의 틀’을 구성한다. 둘째는 “이러한 목표가 용인되는 달성의 방식을 정의하고 규제하고 통제하는 사회구조”이다.[23] 즉 일탈은 문화적으로 정의된 열망과 사회적으로 구조화된 수단 사이의 분리로 인한 증상이 될 수 있다. 사회에서 발생하는 일탈의 원인은 문화적으로 정의된 ‘목표’와 도덕적으로 규제되는 ‘수단’ 사이의 불일치이다. 여성범법에 있어서 실업, 빈곤 등의 경제적 요인을 강조한 논의들이 있다.[24] 사회 경제적 요인이 여성범죄 증감에 미치는 효과 중에 GDP와 여성실업률이 여성범죄에 정적인 효과를 갖는 것으로 나타났다.[25] 경제적 성공에 대한 문화적 요구에도 불구하고 하층의 사람들에게는 경제적으로 성공할 제도적이면서 효과적인 기회가 거부되는 ‘구조적 불일치’ 때문에 일탈이 생겨나게 된다.[26] 하층 여성들은 경제적 성공을 열망함에 불구하고 가부장제· 자본주의의 이중억압 하에 제도적 수단을 통한 목표 달성에 큰 어려움을 겪게 된

---

22) 1980년대 이발소 면도사와 안마에 관련된 기사 내용을 통해 이를 엿볼 수 있다. “사회정화위원회는 17일 퇴폐행위를 일삼는 이발소와 안마시술소에 대해 무기한으로 불시에 암행단속, 상습적이거나 노골적인 퇴폐·변태업소의 업주는 형사입건 또는 구속수사키로 했다”“경찰은 퇴폐행위를 한 여자면도사 87명을 시립여자기술으로 넘겨 수용조치했으면 퇴폐행위를 하다 현장에서 적발된 손님 3명은 즉심에 넘겼다.” (「첫 구속 퇴폐이발소 업주」, 《경향신문》, 1985.8.17.; 「퇴폐이발소 적발 업주 등 18명 구속」, 《경향신문》, 1986.3.31.; 「여면도사 성병감염 많다」, 《동아일보》, 1989.8.30.; 「퇴폐이발소 여종업원 22%가 성병, 《동아일보》, 1989.12.3. 등 있다.)

23) 머튼, 앞의 책, 85면.

24) Flowers, R. B, *Women and Criminality*, Greenwood, 1987, 98-100면; Chesney-Lind, *The Female Offender-Girls, Women, and Crime*, Sage Publications, 1997, 118-119면 참조.

25) 이현희, 전영실, 「여성범죄 추이 및 관련요인 분석」, 한국교정학회, 『교정연구』26, 2005, 74면.

26) 머튼, 위의 책, 90면,

다. 이러한 상황에서 하층 여성들은 불법적인 수단을 통해서 경제적인 불안에서 벗어나려고 한다. 즉 범죄를 비롯하여 여러 가지 양상의 일탈을 하게 되는 것이다.

물론 하층 여성의 일탈 재현은 1980년대 한국영화에서만 있는 것이 아니다. 이는 1970년대 한국영화에서도 종종 재현되었으나, 1980년대 한국영화의 재현 양상과는 다소 차이가 있다. 1970년대 영화의 경우 하층 여성의 범죄는 그 자체로 의미가 있는 것이 아니라 단순한 서사적 도구의 역할을 담당할 뿐이다. 이러한 영화들은 범죄의 형상화에 중점을 두지 않고 서사의 절정에 도달하기 위해 이를 서사의 도구로 이용한다. 자신의 생계를 위한 것이 아니라 남주인공의 미래를 위한 '헌신'으로서 범죄를 저지르게 된다는 설정인 것이다. 특히 소매치기, 도둑질 같은 재물에 대한 범죄는 그러한 특징을 띠고 있다. <서로 좋아해>(1974, 주동진)와 <생사의 고백>(1978, 이두용) 등에는 소매치기를 하는 하층 여성 캐릭터가 등장하지만 소매치기와 같은 행위는 남주인공이 새로운 삶을 시작하기를 위해 준비된 계기, 혹은 스토리를 위한 설정일 뿐이다. 이는 두 영화의 서사가 남주인공을 둘러싸고 전개된다는 데에서 찾을 수 있다. 반공영화인 <생사의 고백>에서 간첩인 피정덕은 소매치기하는 고아 용옥이 죄를 뉘우친 뒤 희망을 가지고 사는 것을 보고 자수를 결심한다. 용옥의 소매치기 '흑역사'는 피정덕을 자극하는 계기일 뿐이다. <서로 좋아해>에서 가수가 되고 싶은 꿈을 가진 남진이 계속 찾아가도 만나주지 않았던 유명한 작곡가 한동민을 만나게 되는 계기를 만들어준 사람은 바로 소매치기범인 애인 지연이다. 그녀는 일부러 한동민이 지닌 악보를 훔쳐내어 남진에게 건네준다. 결국 지연의 소매치기는 남진의 꿈을 실현하는 길에서 필수적인 전환점이 된다. <정말 꿈이 있다구>(1976, 문여송)의 서사는 위의 두 영화와 다르게 소매치기였던 여자주인공을 둘러싸고 전개된다. 소년범을 주제로 한 이 영화의 도입부에서 등장하는 여주인공 화숙은 눈에 띄는 의상 때문에 소매치기보다 의상이 부각된 광고 모델에 가까워 보인다. 1970년대 흥행 장르였던 '하이틴 영화'의 하이틴 이미지와 유사한 여주인공은 복색을 통해 소매치기에서 오는 위협감을 희석시킨다.[27] 소매치기 때문에 화숙은 우연히 신문사 편집국장의 집에 살게 되고, 그 집에 있는 아이에게 기적을 가져다준 다음 본연의 착한 여자로 되돌아가는 행복한 결말로 막이 내린다. 여기서 소매치기는 다른 사람뿐만 아니라 자신에게도 하나의 '계기'로 나타난다. 범죄 자체가 중점적으로 재현되고 있지는 않은 것이다.

그러나 1980년대에 들어서 여성의 범죄는 점차 서사적인 도구의 역할에 벗어나 그 자체로 의미 있는 모티브로 나타나기 시작한다. <이 깊은 밤의 포옹>(1981, 송영수)과 <버려진 청춘>(1982, 정소영)에서 여성의 범죄는 큰 비중을 차지하며, 범죄의 양상을 통해 이전 시기 영화에 나타나는 여성 인물에 비해 색다른 성격을 띠게 된다. <버려진 청춘>(1982)은 정소영 감독[28]의 제30번째 작품이다. 그의 3번째 연출 작품인

27) 권세미,「유신체제기 대중영화에서 갱생의 서사와 사회적 타자의 재현 양상 연구: 소년범의 집단수용을 중심으로」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2016, 79-80면 참조.

<미워도 다시 한 번>(1968)은 국도극장에서 무려 두 달간 상영되며 서울에서만 37만 명 동원이라는 당시 최고의 흥행기록을 세운다.정소영 감독은 <버려진 청춘>에서 새로운 시도를 하려고 한다.[29] 전에 제작된 멜로드라마들의 관례적 서사구조에 벗어나 여성 인물을 인간성에 충실하고 자기를 강조하는 사람으로 형상화하려고 하였다. 이 영화의 여주인공 명자의 남다른 성격은 영화의 시작부에서 이미 제시된다. 그녀는 배드민턴을 하는 남자들과 부딪혀 넘어진다. 명자는 "이 새끼들, 눈은 어디다 뒀어. 별거지 같은 놈들 다 보겠네. 앞으로 조심해"라며 성질을 내는데, 반면에 남자는 "누나 왜 욕을 하고 그래요"라고 대꾸한다. 그녀는 '누나'라는 호칭 때문에 또다시 욕을 한다. 이러한 명자는 이전 시기의 영화에서 보이기 힘든 '센' 여자이다.

<버려진 청춘>의 명자가 달성하고자 하는 경제적인 목표는 천만 원이다. 이는 큰 아파트를 사서 어머니와 동생을 서울로 데리고 가서 동생을 공부시키기 위한 것이다. 천만 원은 당시 여성노동자의 월급 평균이 10만원[30]임을 고려했을 때 매우 큰 액수이고, 제도적 한계 내에서는 평생 벌어도 모을 수 없는 돈이다. 이 큰 액수를 달성하기 위해서 명자는 제도적인 수단을 포기하고 일탈 행동을 하게 된다. 그녀는 친구와의 대화 중에도 돈을 위해 일탈하겠는 선언을 한다.[31] 그녀가 해수욕장에 가는 목적은 재벌 아들 우식을 유혹하는 것이다. 주차장에 있는 빨간 피아트 자동차가 우식의 차인 것을 알아보자 명자는 호텔 카운터에서 가서 차의 주인이 바로 자신의 오빠라고 거짓말하여 우식의 옆방을 얻게 된다. 그녀는 우식을 만난 후에 빨간 비키니를 입은 채 대놓고 유혹하고 그와 잠을 자게 된다. 욕실 섹스신에서 성질이 급한 남자를 향해 '거칠게 다루지마, 숙녀야'라는 명령을 통해 '센' 여자의 모습이 드러난다.

그 후에 재벌의 집으로 찾아간 명자는 우식에게 강간을 당했다고 우식 아버지와 비서실장에게 사기를 친다. 여기서 집이라는 공간은 사적인 영역이라고 할 수 있다. 그러나 명자가 들어오기 전에 한 객실에서 많은 사람들이 있는 파티장을 관객에게 잠깐 보여준다. 또한 명자가 넓은 객실에 들어오자마자 사람들의 경쾌한 웃음소리가 배경 사운드로 들리게 된다. 이야기를 나누는 소리는 명자와 비서의 만남 중에 계속 흐릿

---

28) 이 시리즈는 <속 미워도 다시 한 번>(1969), <미워도 다시 한 번>(1970), <미워도 다시 한 번 대완결편>(1971) 등으로 이어지며 "누선해부학(淚腺解剖學)에 관한한 권위자"라는 평가를 얻는다. <미워도 다시 한 번> 시리즈로 한국 멜로영화사에서 입지를 얻게 된 정소영은 <버려진 청춘>에 대해 큰 기대를 품고 있었다. 그러나 '흥행의 마술사', '흥행보증수표'로 불리는 김수현 작가와 함께 만든 <버려진 청춘>은 기대만큼 흥행하지 못하고 주목을 받지 못했다. 한때 극장가를 휩쓸던 멜로영화가 1980년대 들어 맥을 못 추게 되었다는 것이 가장 큰 원인이라고 할 수 있다.

29) 정감독은 기성 모럴에 희생당하고 눈물짓는 여인에게 동정만을 보낼 수도 없다고 말하면서 새로 선보일 내 작품의 성격은 보다 인간성에 충실하고 자기를 강조하는 것으로 멜로드라마 이상의 강렬한 인상을 받게 될 것이라고 열을 올린다. 그는 국가지원도 있지만 강렬한 인간드라마로 만드는데 제약도 있다고 한다. 뭉클한 감정을 얻을 수 있는 작품이라고 평가를 한다. (「쓸쓸한 겨울영화가 바쁘게 두 감독 정소영 임권택」,《동아일보》, 1981.12.)

30) 「여성근로자 월급 평균10만원 노총 9천4백명대상 실태조사」,《동아일보》, 1983.5.11.

31) 명자는 "난 돈이 필요해. 단 생각을 아무것도 안해"라고 하면서 '돈만 만들어진다면 콩밥을 먹어도 좋아'라고 한다. 즉 돈만 벌 수 있다면 법을 위한하든 몸을 이용하든 그녀에게 상관이 없는 것이다.

하게 들리고, 우식 아버지가 등장하면서 웃음소리가 다시 나온다. 비서가 말한 '회장님의 바쁘신 일'과 나타난 회장의 정장 옷차림을 통해 객실 옆방에 파티가 있는 것을 파악할 수 있다. 이때 사적 영역이었던 집은 사람을 대접하는 공적 영역의 성격도 지니게 된다. 남성들이 절대적인 힘과 권위를 가지고 있는 공적 영역에서 그녀는 남성들을 거침없이 도발한다. 명자는 그녀를 접대하는 비서실장의 자기소개에 경멸조로 '회장님이 아니면 얘기 못하겠다'라고 답하며 비서실장을 무시한다. 비서실장의 부탁에 옷을 벗어 '강간'의 증거를 보여준다. 비서실장과 회장이 자신을 비하하는 말[32]에 그녀는 "양가집 숙녀가 아니면 인권도 없어요?"라고 소리를 지르면서 자기를 위협하는 비서실장을 가방으로 힘차게 때리고 발로 찬다. 그녀의 도발을 이기지 못해 회장은 수표로 오백만 원을 준다. 이 집에 떠나기 전에 그녀는 회장의 이마에 뽀뽀를 한다. 회장의 이마에 남아 있는 빨간 입술 흔적은 명자의 도발적인 기호다. 비서실장은 회장의 지시에 따라 그녀를 미행하기 시작한다. 명자는 큰 빌딩에 들어가 변장한 후에 비서실장의 옆을 지나가는데 비서는 그녀를 알아채지 못한다. 이때 명자는 겁 없이 수많은 사람들이 있는 빌딩에서 작업을 한다. 그녀는 비서실장에게 돌아가서 일부러 그와 부딪쳐 그의 지갑을 훔쳐간다. 이처럼 그녀는 공적 영역에서 두려움 없이 범죄를 저지르면서 가부장제의 권위에 도발을 건다.

<이 깊은 밤의 포옹>의 여주인공 미애도 이와 비슷하게 남성을 조롱하면서 도발적인 행동을 한다. <이 깊은 밤의 포옹>은 최인호의 소설 <두레박 올려라>를 영화화한 작품이다. 영후와 미애는 도서관에서 처음 만난다. 영후는 미애가 지갑을 훔치는 현장을 목도한다. 미애는 책을 읽는 체 하며 잠시 자리를 비운 남자의 지갑을 훔쳐 밖으로 간다. 영후는 그녀가 부른 노래 <나비>를 좋아하여 다시 미애를 만나려고 해서 그녀 앞에 일부러 시계를 두고 간다. 미애는 다시 같은 수법으로 시계를 훔쳐가려 하고 이를 지켜보고 있던 영후는 그녀를 잡는다. 그러나 미애는 범행을 들킨 후에도 당황하지 않고 영후를 따라서 그의 집에 가고 노래를 불러준다. 미애는 오늘 훔친 돈으로 영후에게 밥을 사준다고 하고 두 사람은 고급스런 레스토랑에 간다. 거기서 미애는 또다시 사기를 친다. 비싼 술과 음식을 시켜 먹은 다음 그녀는 영후가 화장실에 간 후에 큰 충고를 준다는 명목으로 직원에게 돈을 내는 사람이 영후라고 하고 가버린다. 뒤에 두 사람이 다시 만나게 되는데 영후에게 돈을 바르게 버는 방법을 알려준다는 핑계로 영후의 몸을 돈이 있는 아줌마에게 판다. 이렇게 남자를 여러 번 조롱하는 미애는 자기의 소매치기를 비하하는 영후를 보고만 있는 위선자라고 욕을 한다. 이처럼 명자와 미애 두 여성인물은 공적 영역에서 법을 범하면서 남자를 조롱하고 도발한다. 이는 제도적 수단에 의한 성공을 불가능하게 만드는 이중억압의 상황에 대한 극단적인 저항으로 해석할 여지가 있다.

---

32) 비서실장은 여자가 죽을 힘을 다해서 항거를 하면 그런 일이 없을 거라고 하며 회장은 양가집 여자는 남자 방에 안 들어간다고 한다.

2.2. 경제적 결핍으로 인한 여성 일탈 재현의 균열

1980년대에 쿠테타로 출발한 전두환 정권은 박정희의 뒤를 이어 집권한 군부 세력이었다. 이 시기의 한국사회를 구조적으로 특징짓는 것은 관료적 권위주의(bureaucratic authoritarianism)[33]이다. 산업화 과정에서 정권은 개인과 공동체의 자유를 억합하며 남성들에게 왜곡된 정체성을 요구하였다. 박정희 군사정부는 집권 초기에 국민 정체성에 대한 새로운 규정을 통해 한국 사회의 근대적 남성성에 국가의 '아들'이며 '국민', 가족의 생계와 행복에 책임을 갖는 가장, 여성을 보호하고 관리하는 자 등의 이미지를 부여했다.[34] 즉 공적 영역(사회)과 사적 영역(가정), 능동적 주체(부양자)와 수동적 부속체(피부양자)라는 이분법적 대립구조로 역할이 분배된다. 부양-피부양의 관계에서 알 수 있듯이 남편, 아버지로서 남성의 지위는 한 가족을 통솔하고 지도하는 중심적 권위를 가진 존재이다. 주지하다시피 전두환 정부는 스포츠가 포함되는 3S 정책을 적극적으로 장려했으며, 이를 통해 이전 시대 못지않게 '열정, 의지, 성실'을 부각시키며 남성성을 요구했다. 남성다움의 이데올로기에서 '부양자의 윤리(the breadwinner ethic)'은 여전히 남성의 어깨를 짓누르고 있었다.[35] 이러한 규범적 남성성은 남성 개개인이 성취해야 하는 목표였다.

그러나 산업화가 시작된 이후 노동력의 부족분 때문에 수많은 여성들이 공적 영역으로 진출하기 시작했다. 1986년 중화학부분의 여성 취업자수가 1963년의 12배로 늘어난 것에서 알 수 있듯 공적 영역으로 진출하는 여성은 지속적으로 증가하고 있었다. '노동력의 여성화'로 인해 공적 영역과 사적 영역, 부양과 피부양의 구조에 균열이 생겨났다. 동시에 핵가족화가 가속화되는 1980년대에 절대적이었던 부권의 권위는 실추되는 경향이 보인다.[36] 주어진 역할을 성공적으로 수행해야 남성다움을 인정받는 사회적 분위기 속에서 남성은 큰 위기에 봉착하였다.[37] 개인을 감시하고 처벌하는 정

---

33) 오도넬(Guillermo O'Donnell)이 개념화한 용어이다. 관료적 권위주의는 자본주의 사회에서 산업화가 진전된 단계에서 나타나는 것으로, 사회질서와 경제성장에 압도적으로 주력하는 특징을 가지고 있다.권위주의 체제를 한국의 정치문화의 특징과 연관지어 설명한다면, 통치권자를 주축으로 하는 정치엘리트의 교조주의적 지배양식과 일반 국민의 순종적 복종형태가 나타난다. (한상진, 『제3세계 정치체제와 관료적 권위주의』, 한울, 1984, 181-184면 참조; 정연선 외, 『한국정치특강』, 숭실대학교출판부, 2008, 99면.)

34) 이현정, 「위기적 남성성 재현에 관한 연구」, 연세대 석사학위논문, 2003, 32~33면 참조.

35) 조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과 지성사, 1988, 242면 참조.

36) 전통적 확대가족가구가 급감되고 핵가족가구가 지속적으로 증가되었다. 핵가족가구/확대가족가구는 1966년에 한국의 가구구성의 65.17%/31.42%,1975년에 67.98%/26.15%, 1985년에 69.98%/20.50%이었다.(안병철, 「산업화와 핵가족화에 관한 비판적 고찰: 가족형태를 중심으로」, 『생활과논집』2, 연세대학교 생활과연구소, 1988, 107면 참조.)

37) 이 시기에 40대 한국남성의 사망률이 세계 1위로 기록되고 1980년대에 30, 40대 남성의 자살률이

치적 환경에서 '남성성'에 대한 회의와 의문도 시작된다. 한국 사회에서 '남성성'에 대한 본격적인 의문은 1990년대 이후, 즉 실업시대 후에야 가능했던 것으로 보이지만 영화와 같은 내러티브 장르는 일찍이 무능한 남자의 이미지를 통해 남성성에 대한 회의와 의문을 표현하고 있었다.

이와 같은 양상을 보여주는 대표적인 영화는 <난장이가 쏘아올린 작은공>(1981, 이원세)이다. 이 영화는 소설가 조세희의 연작소설 중 「난장이가 쏘아올린 작은공」[38]을 영화화한 작품으로, 1982년 백상예술대상 감독상을 받았다. 당시의 검열로 인해 영화는 원작에 충실하면서도 부분적으로 원작소설과 차이를 보이고 있다. 이 영화에서 아버지는 난쟁이인 신체불구자이다. 그는 해직을 당하고 수입이 없는 상황에서 어쩔 수 없이 클럽의 안내원으로 일하면서 희롱의 대상이 된다. 영화에서 아버지가 희롱을 당하는 장면은 수차례 나타나지만, 아래에서 서술할 한 장면은 그중에서도 훼손된 남성성을 이중적으로 보여준다. 이러한 재현은 소설의 전개에서는 찾아볼 수 없는 지점이다.

큰 형 영수는 어머니의 부탁 때문에 아버지를 찾으러 도시로 간다. 그는 죽마고우이자 애인인 명희와의 약속도 못 지키고 공부도 제대로 하지 못하며 직장까지 잃어버린다. 명희를 만나려고 그녀가 일하고 있는 클럽에 들어간 영수는 우연히 그곳에서 일하고 있던 아버지를 발견한다. 아버지가 어떤 손님을 마중하는 과정에서 그 손님은 아버지의 모자를 벗겨 아버지를 놀리고 있었다. 키 때문에 뛰어도 모자를 빼앗지 못해 아버지는 몇 번이나 모자를 달라며 손님을 극진히 대접한다. 아버지는 그러한 희롱을 당해도 생계를 위해 분노를 참고 웃으면서 일한다. 모자를 달라는 소리를 듣고 고개를 돌릴 때 영수의 얼굴에는 표정의 변화가 생긴다. 영수 뒤에 있는 클럽 주인이 영수와 같이 소리를 듣고 고개를 돌리는 과정에서, 그의 얼굴은 카메라의 초점이 영수의 얼굴에 맞추어지기 때문에 뿌옇게 나타난다. 희롱 장면을 보고 그는 크게 웃는데 배경이 되어 흐릿해지는 그 웃음은 영수의 표정과 대비된다. 앞에 있는 영수는 다른 사람들처럼 웃는 대신 무표정하면서도 살짝 궁금한 눈빛으로 그 장면을 보고 있다. 이때 그는 아직 희롱을 당하는 사람이 자신의 아버지인 것을 알아차리지 못한 상태이다. 그래도 웃지 않은 이유는 자기의 아버지도 난쟁이이기 때문에 그러한 희롱을 농담으로 볼 수 없었기 때문이다. 난쟁이가 회장을 모시는 장면을 연결하는 쇼트는 그의 얼굴을 부각시키는 클로즈업이다. 여전히 무표정하지만 눈동자가 아버지를 따라

가장 높게 나타나었다. (「40대남 사망급증 스테레스·과로 탓」, 《경향신문》, 1989.1; 「자살 가정불화 소외 큰 이유」, 《매일경제》, 1989.06.)

38) 제13회 동인문학상 수상 작품으로 《문학과지성》 1976년 겨울호에 발표되었다. 장편 《난장이가 쏘아올린 작은공》은 12편의 작품으로 구성된 연작소설로 도시 빈민의 가난한 삶과 처참한 패배의 한을 다루고 있다. 전편의 구성은 《뫼비우스의 띠》《칼날》《우주여행》《난장이가 쏘아올린 작은공》《육교 위에서》《궤도 회전》《기계도시》《은강노동가족의 생계비》《잘못은 신에게도 있다》《클라인씨의 병(甁)》《내 그물로 오는 가시고기》《에필로그》로 되어 있는데 동인문학상을 수상한 것은 네 번째 작품이다.

움직이고 긴장된 눈빛이 된다. 아버지가 희롱을 당하는 과정에서 계속해서 들리는 경쾌한 배경 음악이 더욱 날카롭게 들리면서 이러한 상황에서 아버지를 위해 할 수 있는 것이 하나도 없는 그를 조롱하는 듯하다. 아버지를 따라서 클럽 밖으로 나가는 영수는 아버지와 마주치자마자 아버지를 스쳐 지나가려고 하지만 결국 멈춰 아버지를 부르고 만다. 아버지를 향한 '저희들이 있잖아요'라는 말은 그의 강한 의지보다는 무력감을 드러내고, 아직 쉬고 싶지 않다는 아버지의 마음도 가장으로서 부양자의 역할을 버리지 않고[39] 남성성을 유지하고자 하는 시도라고 할 수 있다. 그러나 쉴 때 같은 클럽에서 일하는 남자에게서 모욕을 당한 그는 신체적 불구성을 넘어 남성성의 위기를 극복하지 못한다.

한편 다른 장면에서는 복싱 경기에 진 동생을 만나는 영수의 얼굴이 벽걸이 거울에 교묘하게 비친다. 이 벽은 링 위에서 복싱을 하고 있는 남자들의 포스터로 채워져 있다. 복싱은 신체적 강인함과 용기, 그리고 호전적 의지와 침착성(coolness) 등 이상적인 남성성의 덕목을 상징하며, 하층남성은 링 위에서 지배적 남성상을 만들 수 있다.[40] 벽에 기대어 쪼그리고 앉은 경기에서 많이 맞아 눈두덩이 부은 영호는 거울에 비친 영수와 같은 화면에 나타난다. 남성성을 상징하는 포스터는 영수의 무능감을 반어적으로 재현하는 것이다.[41]

원작에서 간단하게 묘사된 명희는 영화에서 큰 부분을 차지한다. 바의 여급인 명희는 그녀의 일터에 찾아온 영수에게 자신이 지키고 있던 몸을 주려 한다. 영수는 그녀의 '내 몸을 먼저 가져가'라는 부탁에 '싫어', '난 그럴 수 없어' 하면서 거절한다. 그녀가 세상을 떠난 후에 그는 그때의 만남을 회상하면서 동생에게 '싫어'라고 했던 것이 거짓말임을 밝힌다. 명희의 몸을 좋아하면서도 거짓말을 한 반어적인 대답은 자신이 명희의 몸을 가져도 명희를 가질 수는 없다는 무능감[42]에서 비롯된다. 이러한 무능감은 명희가 보여주는 적극적인 태도와 대비된다. 그녀가 생각하는 돈 벌기의 유일한 장애는 자신이 아직 가지고 있는 정결이며, 그녀의 말로는 그것은 '거추장스러운'

---

39) "일반적으로 남성들은 가족을 부양해야 하는 주 책임자라는 의식이 밑바탕에 깔려 있다. 이것은, 남성은 가족의 생계를 담당해야 하고, 대외적으로는 가족의 대표자로서 활동하며 가족생활을 지휘해 나가야 한다고 생각한다. ... 그리고 이러한 모습을 남성다운 남성으로 보는 문화 풍토에서 대부분의 남성들이 생계 능력을 갖추었을 때 결혼하며 결혼하여서도 가족을 부양하는 생계 책임자로서 살아가도록 힘쓴다."(여성한국사회연구회 편, 『남성과 한국사회』, 사회문화연구소, 1997, 220면; 이현정, 앞의 논문, 64면에서 재인용.)

40) 김정옥, 「19세기 말 스포츠로서 미국 복싱의 발전과 탈계급적 남성성의 형성」, 『미국사연구』 33, 한국미국사학회, 2011.5, 22면 및 34면 참조.

41) 이와 비슷한 재현은 <바람불어 좋은날>에도 나타난다. <바람불어 좋은날>의 덕배는 복싱경기에 참여하나 결국 실패한다.

42) 이 무능감은 그와 어머니의 대화 신에서도 제시된다. 집에 잠깐 돌아온 명희를 만난 후 영수와 식구들이 깜깜한 집에서 쉬고 있을 때 어머니가 명희의 어머니를 칭찬하기 시작한다. 명희가 가져온 돈을 빌려주어 건넌방 선생네 전셋돈을 빼 준 것이다. 이 사연을 들은 후 원래 고개를 숙이고 있었던 영수는 놀라움으로 눈을 크게 뜨고 고개를 든다. 어머니를 향한 놀라운 눈빛은 눈동자의 움직임에 따라 사라지며 그는 다시 고개를 숙인다. 클로즈업은 그의 놀라움과 동시에 사실을 알아도 어떤 말이나 행동도 하지 못하는 무능감을 강조한다.

것이다. ‘기왕이면 돈도 벌고 싶다’는 그녀의 말에는 두 가지 의미가 있다. 하나는 여급이란 서비스업과 성매매의 경계가 불확실하다는 것이고, 또 하나는 강제적으로 윤락여성이 되는 것이 아니라 경제적인 문제를 해결하기 위해 자발적으로 이 길을 택하겠다는 것이다.

이처럼 1980년대 한국 영화의 하층 여성들은 무능한 남성을 대신하여 경제적 결핍을 스스로 해결하기 위한 방편으로 성적 일탈을 택한다. <바람불어 좋은날>에서 병든 아버지와 동생의 학비 때문에 김 회장의 정부가 된 미스 유는 춘식이 회장을 칼로 찌를 때 ‘왜 사람을 죽이냐’ 대신 ‘우리 아버지는 어떻게 하느냐’ 라는 경제적인 문제에 대해서만 걱정을 표한다. 미스 유와 비슷한 마음을 가지고 있는 미용사 진옥은, 어느 아침 애인과의 짧은 만남에서 뜬금없이 몸을 팔아서라도 동생의 학비를 모으겠다고 말한다. 진옥의 갑작스러운 고백은 그녀가 늘 경제적인 불안에 시달리고 있으며 수시로 몸을 통한 가치교환을 해 왔음을 드러낸다.

이 시기의 영화들은 이러한 대사 뿐만 아니라 카메라의 시선을 통해 경제적 결핍으로 인한 여성들의 ‘자발성’을 강조하고 있다. <어둠의 자식들>(1981, 이장호)에서 여주인공 영애는 가수의 꿈을 실현하기 위해 시골에서 서울로 올라오지만 사기를 당하고 결국 지방 순회쇼단에 들어가 가수로서 노래를 부른다. 거기서 남편 민호를 만나게 되고 아이까지 낳지만 둘의 행복한 삶은 오래 가지 않는다. 아이의 병원비를 벌기 위해 평소보다 마음이 더 급해진 민호가 쇼를 무료로 구경하는 건달과 싸움을 벌이고 경찰에게 잡힌다. 고열로 인해 아이도 세상을 떠나버리고 나자 영애는 다시 시골집으로 찾아가지만 부모의 환대에 반하는 오빠로 인해 집에서도 쫓겨난다. 다시 서울로 돌아온 영애는 이제 진정한 외톨이가 되어버리고 용산역을 헤맨다. 영애와 같이 이곳에 머무는 사람은 한 펨푸(호객)할머니다. 그 늙은이는 지나가는 남자들에게 따라붙으며 말을 건네고 있고 영애가 머무는 곳을 무심코 지나간다. 여기서 영애의 얼굴에 대한 클로즈업은 계속 늙은이를 쳐다보고 있는 시선을 강조하여 영애의 내면적 움직임을 암시하고 있다. 기둥에 기대어 서는 영애는 시선을 의식하여 돌아다본 늙은이에게 “돈 좀 벌게 해주세요... 배가 고파요.”라고 말하고 스스로 ‘사창가’로 들어간다.

여기서 함께 비교해볼 만한 영화는 <영자의 전성시대>(1975, 김호선)이다. 개봉 87일 만에 36만 1,000명 관객[43]을 돌파한 이 영화는 외국영화 흥행 1위 작품인 <스팅>의 33만 명을 능가하여 대흥행을 기록하였다. 이 영화의 주인공 영자는, 당시 농촌에서 도시로 무작정 상경했던 소녀들이 식모, 여공, 버스안내원을 거쳐 ‘윤락업계’로 흘러들어가는 공식을 그대로 보여준다. 영자는 버스안내원으로 일하기 시작하지만 곧이어 교통사고 때문에 직장을 잃어버리고 성매매를 시작한다. 영자의 ‘탈락’ 과정과 비교해볼 때 <어둠의 자식>의 영애는 영자와 비슷하지만 큰 차이를 보인다.

---

43) 서울 지역 개봉 기준이다. <영자의 전성시대>는 361,213명, <스팅>은 329,335명이다. (「1991년도 한국 영화연감, 영화진흥공사, 136면 참조.)

식모로 일하는 집에 쫓겨난 후에 영자는 처음에 '매춘' 유혹을 거절한다. 아는 언니는 같이 클럽에 나가자고 하고 여관 아줌마는 혼자 있는 남자 손님을 소개해주려고 하는 것이다. 그러나 다시 직장을 잃어버린 영자는 밤에 아픈 팔에 잠이 안 오자 술에 약을 타서 먹다가 같이 사는 언니가 남자와 같이 오기에 영자는 다시 여관으로 간다. 눈이 휘날리는 밤에 눈물이 눈에 고이는 영자는 아줌마에게 자신을 안아주는 남자를 구해달라며 '돈을 안줘도 좋아요'라고 말한다. 성실하게 일했음에도 불구하고 사고로 팔과 직장을 같이 잃어버린 그녀가 필요한 것은 정서적인 위로, 따뜻한 포옹이다. 첫 번째 여관 시퀀스에서 그녀가 단호히 아줌마의 '매춘' 제안을 거절하는 것과 달리 두 번째 여관 시퀀스에서 양자가 이 제안을 다시 꺼내는 이유는 돈 문제와 큰 상관이 있다고 보기 어렵다. 공장에서 일할 때 쓸 수 있는 돈은 한 달에 단지 동전 몇 닢이다. 영자의 경제적인 상황이 전과 후에 비슷하지만 팔이 잃어버린 후의 선택은 심적 고통과 외로움을 달래기 위해서인 것으로 묘사된다.[44] 영자가 처음 여관에서 혼자 온 남자 손님을 찾을 때 너무 추운 자신을 안아만 주면 된다고 말하는 것은 그녀의 애정결핍을 다시 강조하는 것이다. 같은 시기 호스티스 영화[45]들은 이러한 여성들이 애정결핍을 메워줄 위안을 갈구하고 있음을 드러낸다. 비슷하게 1950년대-1960년대 한국영화에 양공주도 애정을 갈구하는 양상이 보인다. <지옥화>(1958, 신상옥)에서 '하이,' '헬로우' 영어로 인사를 건네며 서양식 파티 복장과 세련된 파마머리를 한 쏘냐가 등장할 때마다 다르게 보여주는 화려한 복식과 액세서리는 당시 여성 폐션의 유행을 창조하고 이끈 전위적인 것이다.[46] 이 영화는 그녀에게 경제적인 문제가 전혀 없는 것처럼 보여준다. 같은 양공주인 주디는 '돈 벌어서 뭘 해요'라는 질문을 던지고 늘 동식과의 결혼을 원하고 있다. 반면 <어둠의 자식>의 경우에 영애가 성매매를 택하는 행동은 애정결핍을 메워줄 위안을 찾는 것이 아니라 밥 한 끼를 해결하기 위한, 즉 경제적 결핍을 스스로 해결하기 위한 선택임이 강조된다. 특히 영화 후반부에 영애가 세상에 떠난 화숙의 아이를 키우려고 사창가에 벗어나갈 때 그녀의 단골 손님도 그녀를 붙잡을 수 없는 것은 남녀간의 애정을 우선시하지 않는 것을 보여준다.[47]

---

44) 노지승, 「남성 주체의 분열과 재건-1980년대 에로영화에서의 남성성」, 『여성문학연구』 30, 여성문학연구학회, 2013, 93면 참조.

45) <별들의 고향>(1974, 이장호)에 경아는 "아저씨, 추워요. 안아 주세요" "더 껴안아 주세요"라고 한다. <꽃순이를 아시나요>(1978, 정인엽)의 주인공 은하도 유린을 당하고 몇 사람의 남자들 사이에서 방황하다가 고향에서 사귄 첫사랑 봉수와 만나게 되는데 은하는 세면을 해주는 봉수에게 이렇게 말한다. "봉수야, 나 추워. 안아줄래?"

46) 홍수경, 「1950년대 후반 한국영화에 나타난 근대 여성의 패션 스타일: 한형모(자유부인 1956), 신상옥(지옥화 1958)의 의상과 분장을 중심으로」, 『한국피부미용향장학회지』, 한국피부미용향장학회, 2009, 30-31면 참조.

47) <어둠의 자식들>은 한 신을 통해 남녀간의 애정이 우선하지 않은 것을 증명해준다. 단골이자 영애와 연인처럼 지내는 태봉이 포주인 꼬마강 등 사람들과 같이 고깃집에서 수다를 떨면서 술을 마시는 신이다. 영애가 아이 때문에 사창가를 떠나는 마음을 먹는 것을 알게 된 꼬마강은 한 여자의 마음을 잡지 못하고 떠나지 못하게 만들을 수 없는 태봉을 원망한다. 이는 영애에게 아이보다 남녀간의 애정이

<티켓>(1986, 임권택)은 한 명의 여성 인물들이 일탈하는 과정이 아닌 일군의 여성 인물들에 초점을 맞춘다. 이 영화는 세영과 미스 양이라는 두 여성인물이 몸의 가치 교환을 택하는 과정의 '자발성'을 보여준다. 세영은 처음에는 손님들의 성매매 요구를 거절한다. 그러나 그녀는 박 선장과 잠을 자는 대가로 남자친구에게 일자리를 구해준다. 세영은 박 선장을 만나려고 공중전화 박스에 가서 박 선장에게 전화를 걸고 주도적으로 약속을 잡는다. 카메라는 유쾌한 웃음을 띠면서 박선장과 통화하는 세영의 모습을 포착하는데 이는 관객들을 하여금 후에 일어나는 일련의 사건들을 그녀의 '자발적인' 선택의 결과로 인식하게 한다. 두 사람은 온천유양촌의 방안에서 만난다. 정사가 시작되는 신에서 박 선장은 "너 애인 있구나"라고 말하며 단추를 푼다. 정사를 끝내자마자 세영은 웃으면서 '배에 일자리 하나 없을까요?'라는 질문을 던진다. 영화는 정사를 시각적으로 보여주지 않고 정사의 시작과 끝은 바로 연결되어 있다. 박 선장의 승낙을 받은 후에 두 사람은 또다시 키스를 시작하지만 이 후의 배드 신이 여전히 생략된다. 정사 과정의 생략은 몸으로 애인의 일자리를 구한다는 목적을 강조하고 싶은 의도가 반영되어 있는 것이다. 특히 정사 후에 세영이 웃으면서 박 선장과 대화하는 모습은 스크린에 재현되어 선택의 '자발성'을 말하고 있다. 전 시기 호스티스 영화에서 재현되는 순결을 상실했기 때문에 '전락'한 동기과 전혀 달리 그녀는 '전락'을 택하면서 순결을 잃어버린다.

이 영화에서 또다른 성매매 여성은 배우의 꿈을 가지고 있는 미스 양이다. 그녀는 우연히 영화배우 강민을 만나게 되고 이를 빈곤한 생활에서 벗어날 수 있는 기회라고 생각한다. 그래서 강민을 만나자마자 투숙하는 호텔을 물어보고 꽃다발과 과일바구니를 사서 찾아간다. 호텔 방에서 그녀는 영화배우 강민과 잠을 자게 된다. 여기서 강민은 소개해줄 역할이 러브신이 많다는 핑계로 같이 베드신을 하자고 한다. 미스 양은 이것이 분명히 핑계임을 알고 있으면서도 불구하고 꿈을 이루기 위해 '헌신'한다. 침대에 누어 있는 미스양의 얼굴 쇼트와 스크린 위에 점차 확대되는 꽃다발의 교차편집은 꽃다발 대신에 그녀의 몸이 뇌물이 되는 것을 의미한다. 이는 미스 양이 몸을 통해 빈곤에 벗어나기 위한 시도이다.

요컨대 1980년대 영화에서 여성인물들이 택하는 몸을 통한 가치교환은 표면적으로 '자발적인' 특징을 띠고 있다. 이러한 재현은 한편으로 선택의 주체인 그녀들에게 성매매의 책임을 전가함으로써 스크린 안팎에 있는 그녀들에게 더 강한 억압과 처벌을 가하는 이중적인 측면을 갖는다. 가령 1970년대 호스티스 영화들의 경우에는 여성이 타락하는 과정에 중점을 두고, 그녀들이 강제적으로 성적 관계를 갖게 되거나 임신 후에 버림을 받는 등 타의에 의해 순결을 잃어버리는 서사를 취한다. 버림을 받고 타락하는 서사구조과 그녀들의 눈물은 관객들로 하여금 그녀들의 타락에 대해 동정심을 느끼게 하고 그 타락의 책임이 남자에 있는 것으로 생각하게 만든다. 반면에 1980년

중요하지 않고 필요하지 않은 것을 간접적으로 보여준다.

대 한국영화는 하층 여성이 타락하게 되는 구체적인 과정에 중점을 두는 대신 그녀들의 '선택'을 강조한다.[48] 그녀들이 자발적으로 성매매를 택하는 서사는 관객들로 하여금 그녀들에게 동정심을 가지지 못하게 하며 도덕적 비판의 입장을 취하게 만든다. 그러한 도덕적 비판은 영화에 있는 남성인물을 통해 매개되기도 한다. <바람불어 좋은날>에서 미스 유를 연모하는 길남은 길에서 김 회장과 미스 유가 친밀하게 있는 장면을 본다. 그는 미스 유에게 '김 회장을 만나는 것은 더러워, 불결해'라고 미스 유를 욕하면서 혐오의 감정을 품는다. <티켓>에서도 비슷한 양상을 보여준다. 세영은 애기의 학비, 일자리, 보증금까지 만련하기 위해 스스로 성매매를 택한다. 그러나 그녀가 다른 남자를 접대 하는 모습을 보면서 애인 민수는 그녀를 불결한 존재로 생각한다. 그녀와의 접촉 역시 더럽다고 생각한다. 그녀가 임신 상태임에도 불구하고 민수는 세영에게 폭력을 행사한다.

그러나 다른 한편, 경제적 결핍으로 인한 여성들의 '자발적'인 선택에 대한 재현은 여성의 주체적인 선택을 드러냄으로써 이전 시기 영화들보다 진보적인 측면을 보여준다. 특히 호스티스 영화들에서 버림을 받을 때 빈번하게 나타난 하층 여성들의 눈물[49]은 1980년대 영화에서 드물게 보인다. <버려진 청춘>에서 유린을 당하고 버림을 받았던 이야기를 하고 있는 친구에게 명자는 "청승을 떨지 마"라고 말하면서 지나간 일은 지나간 대로 두고 열심히 돈을 버는 것이 최우선이라고 한다. 사실은 명자도 공장에서 일할 때 유린을 당한 적이지만 그녀는 한없이 밝고 정열적인 모습으로 나타난다. 그녀의 반박은 버림을 받아 흘리는 눈물이 아무 소용없는 것을 암시하며 무서운 산업화 사회에서 살아남기 위해 자신을 의지하는 주체적인 능동성을 보여준다. 그러나 이 영화는 명자의 대사를 통해 일탈을 택하는 '자발성'의 모순을 관객들에게 알려준다. 명자는 친구에게 "이렇게 되고 싶은 년이 어디고 이렇게 살고 싶은 년이 어딨이"라고 한다. 경제적 결핍이라는 커다란 전제 아래 그녀들에게 선택의 여지가 있다고 하기 어렵다. 불안한 그녀들은 늘 합법과 불법의 선에 서게 되고 경제적 결핍으로 일탈을 '자발적'으로 택하는 것은 곧 여성들이 착취와 억압을 당하는 과정을 보여주는 것이다. 즉 영화는 카메라를 통해 일탈의 '자발적인' 성격을 강조하면서 '자발성'의 모순을 드러냄으로써 여성에게 사회적 착취를 고발하고 사회의 중요한 문제 중 하나로 제시한다. 이러한 사회 고발성은 영화를 통해 이 시기의 사회에 대한 저항적 시도로 읽을 수 있다. 결국 1980년대 영화에서 나타난 여성들의 '자발적인' 가치교환은 그녀들의 주체적인 의지를 표면적으로 재현하면서 그녀들이 가부장제과 자본주의의 이중적인 억압에 사로잡히는 것을 고발한다.

48) <어둠의 자식들>, <버려진 청춘>, <깊은 밤의 포옹>, <티켓> 등 영화들은 그녀들의 일탈로 시작되고 중간에 플래시백을 통해 간단하게 그녀들의 과거를 관객들에게 알려준다.

49) 1970년대 호스티스 영화들에 희생을 당하고 버림을 받는 여주인공은 눈물이 많다. <별들의 고향>에서 남편이 낙태수술을 한 적을 알고 나서 경아를 버리려고 할 때 경아는 울면서 남편의 용서를 구한다, <영자의 전성시대>에서 영자는 집주인의 아들과의 관계를 들킨 후 그집에서 쫓겨날 때 울면서 계속 그 집을 돌아본다. 그 후에 발을 잃어버릴 때, 술을 마실 때도 그녀의 눈물이 보인다.

요컨대 위에 논의해본 영화들에서는 전 시기의 영화와 달리 여성민물들이 범법을 통해서 가부장제의 억압에 벗어나려는 시도를 나름 보여주지만 영화의 끝에서 그녀들은 죽어가거나 정신이상자가 되어 가부장제에게서 응징을 받는다. 그러나 법을 범하는 그녀들은 공식 처벌을 받지 않은 양상은 독특하다. 3장에서 이 지점에 대해 분석하는 것이다.

3. 성적 일탈을 통한 성위계 질서에 대한 도전 시도 및 실패

3.1 성역할의 역전적 포착과 파국으로 끝나는 폐쇄적인 내러티브

앞선 장에서 사회고발적인 영화들에 나타난 하층여성의 일탈 재현에 내재된 주체성과 저항 의식을 분석하였다. 2장에서 여성의 일탈 재현의 양가성을 살펴보았다면, 이 장에서는 성적 일탈의 다양한 양상의 모순적인 재현을 고찰해보고자 한다. 이 시기 영화들에 나타나는 여성의 성적 일탈에서 그녀들의 능동적인 성적 추구를 포착하는 관음주의적 시선과 내러티브의 폐쇄성은 여성을 타자화 시키는 한편, 적극적인 욕망의 표출을 통해 여성의 주체적인 가능성을 보여주고 있는 모순적인 재현의 양상을 띠고 있다. 이 시기에 재작된 에로티시즘 영화들의 대중적 성공의 이유도 살펴보고자 한다.

2장에서 다룬 몸으로 가치 교환을 하는 여성과 사뭇 다른 성매매 여성이 <어우동>(1985, 이장호)과 <매춘>(1988, 유진선)에 나타난다. 여주인공에게 경제적인 문제가 전혀 없음을 보여주는 두 영화는 성적 일탈을 중점적으로 재현한다. 1985-1986년에는 에로티시즘 사극영화 제작의 열풍이 불고 있었는데 그 시작이 바로 <어우동>이다. <어우동>는 성적 금기를 깨고 남성 중심의 가부장제로부터 벗어나기를 시도하는 기생을 보여준다. 한국영화에서 '어우동'만큼 파격적이며 저항적인 '여전사'를 찾아보기는 쉽지 않다.

방기환 작가의 소설 『어우동』(1979)을 영화화하는 <어우동>은 47만9천명 관객수로 1985년의 1위 흥행작이며 1990년까지 한국영화 최대 관객수 3위를 차지한다. 방기환은 어우둥을 단순한 탕녀(蕩女)로 취급하는 것은 편견이라고 본다.[1] 그녀의 벗은 몸보다는 그녀가 전하는 메시지에 더욱 관심을 기울여야 한다. 1980년대 에로티시즘 영화가 다수의 남녀대중에게 어필하면서 상업적으로 성공할 수 있었던 원동력은 단순히 이성애자 남성관객의 영화속 벗은 여성을 바라보는 관음증적 시선과 이에 대한 "불순한" 성적 욕망만으로는 설명될 수 없다.[2] <어우동>이 성공을 거두는 것은 남성관객뿐만 아니라 여성관객도 공감할수 있는 시각적, 서사적 요소가 있었기 때문이다.

영화는 '성종 10년 단기 3812 서기 1479 지금으로부터 506년 전'을 배경으로 대부집안의 딸로 태어나 왕의 종친과 결혼하지만 아이를 낳지 못한다는 이유로 쫓겨난 후

---

1) 작가는 어우동을 황진이과 비교하여 황진이의 행위는 멋으로 보아주면서 어우동에게 돌을 던지는 것은 편견이라고 생각하면서 어우둥은 자신의 전부를 던져서 남성의 진수를 추구했던 것이다.(「연재를 끝내며...방기환 작가 "어우동은 원초적 욕구 표상"」, 《동아일보》, 1981.)

2) 이윤종, 앞의 논문, 『문학과학』75, 문학과학사, 2013, 256면.

에 인습을 거역하고 기생으로 변신, 성의 자유를 구가한 어우동의 이야기를 다룬다. 영화의 도입부에서 그녀는 강력한 성적 일탈을 보여준다. 한 남자는 그녀를 납치한 후에 강간하려고 칼을 들어 올리려 하나 여자의 몸이 '노리개로 열려질 것'이라는 그녀의 질문에 경악해서 칼을 놓는다. 이어서 어우동의 탈의 행위, 남자의 몸을 가지고 놀겠다는 발언과 남자의 가슴을 향한 손짓은 그 남자를 몇 걸음 후퇴하여 꼼짝 못하게 한다. 이때 스크린 위에 유일하게 노출되는 것은 오히려 남자의 가슴이다. 이어 둘의 섹스신에서 카메라는 전통적으로 여성의 표정만을 보여주는 것과 달리 손으로 얼굴을 가리는 남자의 동작과 그의 고통스러운 표정을 포착한다. 반면에 어우동의 표정은 그다지 고통스럽지 않다. 남자의 수치스럽다는 반응은 마치 어우동이 남자를 강간하는 듯한 역설적인 재현의 증거처럼 보인다. 이는 여성을 성적 노리개로 물화하는 포르노급 레퍼토리를 역전시키려는 시도라고 볼 수 있다. 다음 섹스신에서 그녀의 일탈은 더 강력하게 재현된다.

그림 10

그림 11

그림 12

그림 13

그녀는 양반에게 계속 반말로 '큰소리', '자네', '거봐' 등 호령을 내리는 듯이 양반을 희롱한다. 자신 앞에 엎드리라는 지시를 내릴 때 어우동의 손은 카메라의 정면을 가리키는데, 이는 마치 관객들에게 명령을 내리는 듯 보인다. 이러한 도발을 거부하지 못한 양반은 어우동의 발 아래에 무릎을 꿇고 발을 핥는다. 이때 오프닝 신에 나왔던 '노리개'라는 단어는 다시 등장한다. 여기서 어우동은 '여자가 노리개인가' 라는 처음의 반문에서 더 나아가 남자가 여자의 노리개도 될 수 있는지 질문을 던진다. 이 질문에 기생으로서의 어우동은 남자의 성적 노리개가 되는 것이 아니라 남자를 성적 노리개로 삼은 것처럼 보인다. 사대부집 규수인 그녀의 과거가 플래시백으로 재현된 뒤

에 곧이어 기생인 그녀의 웃음이 스크린에 나타난다. 그녀의 웃음 신과 양반과의 정사 신은 합성화면(superimposition)[3]으로 나타난다.(그림 10). 오프닝 신의 남자와 비슷한 양반의 고통스러운 표정, 얼굴을 가리는 손짓은 줌인(zoom in)을 통해 화면에 확대되어 쇼트의 중심에 자리한다. 뿐만 아니라 그녀는 남녀의 전통적인 체위를 역전시키고 있으며, 경쾌한 웃음 소리가 아닌 높은 톤의 무서운 웃음 소리가 배경에 배어 있다. 이 웃음은 과거 자신이 강요당한 칠거지악(七去之惡)에 대한 경멸, 양반을 향한 조롱, 정사의 즐거움 이 세 가지 의미를 표출한다. 웃음 끝에 나타나는 그녀의 클로즈업 쇼트에서, 그녀의 빈정거리는 무서운 시선은 스크린 바깥에 있는 관객을 도발한다.(그림 11) 비슷한 웃음은 왕과의 야외 신에서 다시 나타난다. 야외 술잔치를 벌이는 중에 어우동은 술을 자신의 몸에 부어 왕을 굴복시키는 장면은 시각적으로 충격적이다. 왕을 희롱하는 성적 도발을 하는 그녀의 웃는 모습은 로앵글(Low angle)로 포착되어 남성을 성적으로 압도하는, 나아가 가부장제를 조롱하는 의지를 보여준다.(그림 12)

이러한 저항적인 어우동은 양반 사회에서 대단히 위협적인 존재일 수밖에 없다. 이러한 이유로 그녀의 아버지는 암사잘을 고용하고 전 남편은 자객을 보내고, 관에서는 체포령을 내려 모두 그녀를 제거하려 한다. 자막으로 제시되는 것에서 알 수 있듯이 성종 때 '과부재가금지법'이 실시되었다.[4] 어우동이라는 여성은 국가적인 법으로 다스려졌기 때문에 공식 기록에 남겨졌다. 그녀가 한 일은 이 시기의 한국 법률에서도 간통죄, 즉 범법에 해당한다. 역사상 성종은 직접 법률에 없는 율을 적용하라고 교사형을 명하였다.[5] 그러나 영화의 결말은 역사와 다르게 재현된다. 어우동은 누군가에 의해 암살 당하기보다는 목숨을 거두는 '권리'를 자신에게 준다. 자객인 갈매와 사랑에 빠진 어우동는 갈매와 동반자살한다. 자살하기 전에 갈매는 어우동의 등에 '비(飛)'라는 문신을 새긴다.(그림 13) 이 문신은 여성 억압적이고 극단적인 남성중심적인 조선사회에서 벗어나고 잎었던 그녀의 영혼을 상징한다. 성적 일탈을 통해 그녀는 이번생에 비상(飛翔)의 꿈을 이루려고 시도를 한 것이다.

에로티시즘은 생식본능과 쾌락추구의 욕구에서 비롯된 인류의 본원적인 관심사이지만 사회적으로 드러내는 것을 금기시한다. 동양의 유교사상이나 서양의 금욕주의 철학, 기독교 윤리는 성을 억압하고 죄악시해왔다. 성적 금기 위반으로서의 에로티시즘 재현은 그 시대의 사회적 금기, 관습, 법률 등과 마찰을 일으키면서 사회적으로 억압되어 있는 것으로부터 해방의 욕망을 표출한다. 프로이트, 마르쿠제, 라이히 등은 성

3) 카메라나 인화기를 통해서 하나의 필름 면 혹은 하나의 쇼트에 두 개 이상의 영상을 노출시키는 화면이다.(David Bordwell, Kristin Thompson 공저, 주진숙, 이용관 공역, 『영화예술』, 지필미디어, 2011, 224면.)

4) 조선시대에는 성리학을 국풍으로 숭상하고 여자의 삼종(三從)의 도(道)가 강조되었다. 1477년(성종 8년) 7월에 여성에게 잔인한 '과부재가금지법'이 실시되었다. (김두헌, 『조선가족제도연구』, 서울대학교 대학원, 1952, 666-682면 참조.)

5) 강명관, 「어우동과 양반의 성문화」, 『신동아』7, 동아일보사, 2003, 565면 참조.

의 문제를 정치적 문제와 혼합시킨 이론들을 제출한다. 마르쿠제는 '성 해방'과 '정치 해방'을 긴밀하게 상호 연계시키며 권력에 의하여 억압받는 성을 해방시키는 것을 목표로 한다.[6] 그는 성욕은 자연의 현상으로 이를 강제로 억누르는 것은 자연에 반하는 일이어서 성을 해방함으로써 공정한 사회질서를 세울 수 있을 것이라는 주장을 폈던 것이다.[7] 에로티시즘 재현은 이데올로기와도 연관을 갖는다. 작가들은 기존 사회 질서를 파괴하고 해체하려는 욕망을 에로티시즘으로 표출하고 자신의 무의식적 욕망에서 사회 비판과 풍자의 소재로 성을 택하는 것이다.[8] 작가의 이데올로기를 담은 에로티시즘 예술은 단순히 성희나 에로틱한 재현에만 머무르지 않고 작가의 주체의식을 담음으로써 사회현실을 고발하고 권력에 저항하는 도전과 항거의 수단으로 이용된다.

이런 점에서 에로티시즘 영화는 성적 금기를 깨는 의의를 갖는다. 어두운 공간에서 펼쳐지는 성적 욕망의 판타지는 현실에서의 금기와 억압에 대한 위반으로 나타나면서 일종의 카타르시스(katharsis)[9]를 제공한다. 영화에서의 에로티시즘 재현은 인간의 원초적 · 근원적 본성을 내세우면서 사회적으로는 제도와 도덕률, 개인적으로는 체면과 위선 등의 억압과 굴레에서 해방시킨다.[10] 로라 멀비(LauraMulvey)에 따르면 영화는 본다는 것 자체가 쾌락의 근원이 되고 영화가 비밀스럽고 금지된 것을 보고 싶어 하는 관음주의적 욕구를 만족시켜준다고 한다.[11] 그러나 영화의 에로티시즘 재현은 시각적 쾌락을 만족시키는 목적도 있지만 권력에 억압되고 은폐되어있던 욕망의 분출로서 사회적, 정치적 기능을 하기도 한다. 영화는 상당히 대중지향적인 매체이기 때문에 그것을 수용하는 관객에게 미칠 수 있는 영향은 지대하다.[12] 그러므로 수많은 정권은 영화를 대중 교화, 혹은 대중 조작의 수단으로 사용해 왔다.[13] 전두환 정부는 군사독재에 대한 저항을 무마하고자 5공화국의 3S정책을 통해 우민화 정책을 수행하였다. 특히 1980년대에는 정치적으로 암울하고 사회 비판적 소재는 엄격한 사전 검열로 잘렸기 때문에 에로티시즘 영화는 양적으로 제작된다.

앞에 분석한 듯이 영화에 작가의 주체의식을 담음으로써 단순히 성희나 에로틱한

---

6) 함재봉, 「성해방과 정치해방-프로이트에서 푸코까지」, 『사회비평』13, 나남, 1995, 46면.

7) 박동찬, 「에로스、사드、바타이유」, 『사회비평』13, 나남, 1995, 89면.

8) 이난주, 「예술 작품에 나타난 성 표현의 양태」, 『미술세계』9, 1991, 40면.

9) 아리스토텔레스의 『사학』 제6장 비극의 정의 가운데에 나오는 용어. '정화'라는 종교적 의미로 사용된다.

10) 고영남, 「영화와 에로티시즘」, 『영화』12, 영화진흥공사, 1982, 91면.

11) 로라 멀비, 앞의 논문, 50-65면 참조.

12) 박종성, 『정치와 영화』, 인간사랑, 1999, 39면.

13) 영화의 역할은 보편적인 영향을 미칠 수 있다는 데서 극대화되는데 누구나 다 볼 수 있고 쉽게 향유할 수 있는 대상, 문화전파의 도구로서 발휘할 수 있는 잠재력은 혁명성 이상의 비중을 갖는다. 영화가 정치적 수단으로 사용되는 것은 영화 작품 자체가 정치성을 띠는 영화에서만이 아니다. 이른바 조작영화로 불리워지는 것에도 그 나름대로의 정치적 기능이 있다.(박제균, 「영화 · 대중 · 이데올로기 · 의식」, 『영화평론』3, 한국영화평론가협회, 1991, 85-86면.)

재현에만 머무르지 않고 1980년대의 군사정권에 항거하는 혁명의 무기로 사용될 가능성을 지니고 있다. <어우동>은 이장호의 첫 번째 에로티시즘 작품이 아니었다. 전작 <무릎과 무릎사이>(1984)도 그해의 한국영화 흥행 2위을 차지하였다. 비판적인 리얼리즘 영화 <바람불어 좋은날>(1980)과 문예영화 <바보선언>(1983)을 제작한 이장호 감독은 에로티시즘 영화에도 비판의식을 담는다. 이장호는 <무릎과 무릎사이>에서 여성 색정증, 자위 등을 비롯한 성적 일탈을 기록해낸다. <어우동>에서 이장호은 어우동을 역사적 사실을 기반으로 비극적 저항의 '히로인'으로 창조했다. 감독이 영화의 마지막 쇼트에 자막[14]을 통해 표현한 듯이 어우동은 권력에 의해 죽은 것이 아니라 억압받아온 수많은 여성들이 가슴속에 영원히 살아남아 오고 있는 것이다. 영화가 교사형을 받는 어우동의 비극을 자살으로 바꾸는 점은 특별한다. 똑같은 죽음으로 끝을 맺지만 후자의 경우는 국가기관의 공식 처벌을 받지 않고 '존엄성'을 지키면서 채 스스로 목숨을 거두는 것이기 때문이다. 어우동의 등에 새겨진 '비'자는 여성 뿐만 아니라 이 시기에 정치적인 억압을 받고 있는 모든 관객들에게 꿈이라고 할 수도 있다. 성적 일탈을 통한 권력에 대한 저항 재현은 관객들에게 '벗어나기'의 대리만족감을 제공한다. 금기를 깨는 에로티시즘 영화를 보러 가는 관객들도 불온성에 참여하고 있었던 것이다.

그러나 1980년대에 제작된 이 영화는 여전히 폐쇄적인 내러티브를 가지고 있다. 특히 영화 후반부에 들어가면서 어우동의 모습에는 변화가 생긴다. 갈매는 어우동을 죽이라는 명령을 받은 자객이지만 어우동을 보호하고 있다. 영화 도입부부터 남자를 계속 발바닥에 굴복시키는 어우동은 갈매의 보호를 받으면서 갈수록 약해진다. 결말 부분의 어우동의 자살은 가부장제에서 벗어나고자 하는 시도의 불가능성을 보여주는 것이다. 남성들에게 거세의 공포를 주는 주체적인 여성에 대한 응징으로 이해될 수 있다.

1987년의 시나리오 사전심의 제도의 폐지와 6월항쟁으로 한국영화계는 그 어느 해보다도 투쟁의 열기를 높여 갔다.[15] 1987년후의 에로티시즘 영화는 전 시기와 달리 파격적이면서 다양한 소재들을 다룬다. 연극 <매춘>(1987)은 공연 시작부터 "예술이냐 외설이냐"는 큰 논란을 일으켰는데, 다음 해 이 작품은 서울 올림픽이 개최되던 9월에 추석 특선 영화로 개봉되면서 43만 2609명 동원이라는 엄청난 기록을 세우면서 1988년 한국영화 흥행 순위 1위를 얻었다. 전두환 정권은 1986년 1월 기생관광으로 명성이 높던 11개 대형 요정업체에 총 20억 원을 특별융자 형식으로 지원하였다.[16]

---

14) 영화의 마지막 시퀀스에서 "여성에 있어 가장 잔혹했던 조선 500년동안 어우동은 권력에 의해 죽은 것이 아니라 억압받아온 뭇 여성들의 가슴속에 영원히 살아남아 오고 있다"라고 자막이 나타나 영화의 끝을 맺는다.

15) 한국영상자료원 편, 앞의 책, 35면 참조.

16) 당초 올리픽 개최로 TV 방영권료로 총 6억 달러 이상의 수입을 예상했으나 IOC 몫을 제외하면 단지 2억 달러에 불과했기 때문에 해결책으로 등장한 것이 박정희 시대의 기생관광이었다.(강준만, 『1980년대편: 광주학살과 서울올림픽』3, 민물과사상사, 2003, 303-306면 참조.)

국가차원의 개입은 '기생관광'을 활력을 갖게 만든다. <매춘>은 이러한 시대 배경에 성매매 여성을 주체로 한 영화들에서 드물게 보이는 '고급콜걸'과 '관광기생'을 둘러싼 이야기을 다룬다. 이 영화에서 그려지는 '창녀' 나영은 전통적인 가부장제의 희생자 이미지에 벗어나 화려한 저택에서 독립적인 생활을 하는 주체적인 여성 인물이다. 그녀의 첫 등장은 남다른 기세를 보인다. 침대에서 가볍게 남자의 초대를 거부한 다음 그녀는 거대한 거울 앞에 앉아 담배를 피운다. 화려한 서양식 가구, 넓은 객실은 그녀의 재력을 암시한다. 나영은 손님을 가려 고르고, 옛 애인 석우의 재결합 요구를 깔끔하게 거절하고, 호텔에서 시비를 거는 남성 '고객'을 '입닥쳐'라고 하며 협박하고, 문희를 무서운 '매춘' 장소에서 구해주는 능동적인 여성이다. 주채화된 나영의 모습은 섹스신에도 확인할 수 있다. 이 신에서 여자의 육체를 시각화하기보다 남자의 표정과 반응이 포착된다. 관계가 끝난 후에야 클로즈업되는 그녀의 얼굴은 만족스러운 표정을 짓고 있다. 그녀의 성매매는 능동적이고 주체적인 것으로 보인다. 이러한 재현 방식은 육체가 거래되는 과정에서 그녀의 욕망을 주체적이며 농동적인 것으로 설정하고, 그것을 시각화함으로써 이루어지는 착취와 동시에 그녀를 착취하는 남성 중심적인 제도를 비판하는 모순이 있다.[17]

그림 14

그림 15

영화 중반부에 나영은 성 위계질서에 대한 폭로를 시작한다.[18] 나영은 소풍을 갈 때 "그런 년들"이라고 그녀를 비하하는 여자들 앞에서 파격적으로 치마를 벗어 속옷을 보여주며 "사는 놈이 있으니 파는 년이 있지"라고 대꾸한다. 젠더와 성위계질서를 교

17) 강소원, 앞의 논문, 85면.

18) 마태복음 5장 및 요한북음 8장의 내용을 읽는 목사의 보이스 오버(Voice-over)로 시작한 영화 도입부 장면은 십자가가 밑에 모습이 안 보이는 한 여자가 누워 있는 것이다. "서기관들과 바리새인들이 간음 중에 잡힌 여자를 끌고 와서 예수께 말하되 선생이여 이 여자가 간음하다가 현장에서 잡혔나이다. 모세는 율법에 이러한 여자를 돌로 치라 명하였거니와 선생은 어떻게 말하겠나이까 ……너희 중에 죄 없는 자가 먼저 돌로 치라 하시고 다시 몸을 굽히사 손가락으로 땅에 쓰시니 저희가 이 말씀을 듣고 양심에 가책을 느껴 어른으로 시작하여 젊은이 까지 하나씩 하나씩 나가고 ……너희에게 이르노니 여자를 보고 음욕을 품는 자마다 마음에 이미 간음하였느니라." 도입부의 십자가가 묘하게 침대에 누워있는 나영 위에 나타나는 장면은 마치 나영이 간음 중에 잡힌 여자인 것을 암시한다. 한 여성에 대한 남성의 시선을 비판하는 내용이 보이스오버를 통해 성 위계질서에 대한 비판을 엿볼 수 있다. (그림 14)

차시켜 본다면 나쁜 성에 해당되는 성매매 과정에서 성을 구매하는 남성은 비판을 받지 않으나 성을 판매하는 여성은 비하와 비난을 동시에 받는다. 나영은 성구매를 한 남편들을 두고 '창녀'만 욕하는 여성들과 말다툼하여 이러한 성 위계질서를 비판한다. 영화에서 파격적으로 그녀를 재현하는 신은 마지막에 있다. 나영은 우연히 어린 시절의 친구 문희를 만나게 되고 문희를 무서운 성매매 단체에서 구해준다. 문희는 애인과의 밝은 미래를 생각하면서 애인을 공부시키기 위해 애써 학비를 만련한다. 그러나 애인은 성공을 이룬 후 그녀를 버리고 부잣집의 딸과 결혼을 하고자 한다. 충격을 받은 문희는 자살을 택한다. 이러한 전제 아래 시작하는 마지막 시퀀스는 문희의 장례식으로 시작한다. 나영은 십여 명의 '창녀'들을 데리고 영구차를 타고 그 남자의 결혼식장에 간다. 온통 검은 색 옷을 입은 그녀들은 문희의 초상과 유골을 가지고 가고 있는 한편, 행복한 결혼식이 진행되고 있다. 길에서 질주하는 영구차와 행복한 결혼식장의 교차편집은 남자에 대한 소리없는 비판의 시작이다. 나영은 유골을 가지고 결혼식장에 들어간다. 거기서 나영은 성매매 여성을 대표하여 배신자인 영민을 향한, 실제로는 성 위계질서를 가지고 있는 가부장적 사회를 향한 비판을 시작하고 과감하게 영민의 결혼식을 장례식으로 만들어 버린다.

그러나 독립적이고 자유사상을 가지고 있는 나영은 한 남자의 보호를 늘 받는다. 중한는 나영을 강간한 범죄자였고 지금은 포주인 사람이다. 능동적인 그녀의 재현은 문희를 구해주는 뒷일을 수습하고 옛 애인 석우의 진정한 모습을 알려주는 중한과 무관한 것이라고 하기는 어렵다. 마지막의 비판적인 시퀀스에서도 중한은 나영의 곁에 머물러 있어준다. 즉, 이 영화는 나영의 능동적이고 파격적인 행각이 남자의 보호에 기인하는 모순적인 서사를 가지고 있는 것이다.

이상에서와 같이 <매춘>과 <어우동>에서 그려내는 성매매를 하는 여성의 성적 일탈은 주체적인 여성의 가능성, 그리고 불평등한 성 위계질서에 대한 적극적 대응 방식을 제시한다. 물론 1980년대 시대 환경에서 여전히 버릴 수 없는 패쇄적인 서사[19]와 그녀들의 모습을 포착하는 관음적인 시선은 그녀를 타자화하지만 전 시대에 보이지 않은 능동적인 성매매 여성의 재현을 살펴보았을 때 두 영화는 진보적인 작품이라고 할 수 있다.

3.2 '부인들'의 성적 자율성과 주도권을 포기하지 않은 능동성

1980년대 한국영화에서 부인 외도 모티브는 자주 등장하는데 그중에서도 <애마부인>은 파격적인 시작을 보여준다. 1982년 개봉된 정인엽 감독의 <애마부인>에서 애마는 남편의 부재 동안 다른 두 남자의 몸을 통해 성적 일탈을 한다. 해방 후 36년

19) 그러나 두 영화에서 남자가 여성을 보호주는 서사 전력이 영화에 재현된 여성의 능동적인 시도의 의미를 희석한다.

만에 야간 통행금지가 해제되자마자 등장한 이 영화는 폭발적인 반응을 얻었다. 이 작품은 심야 상영제가 시작한 후 첫 상영작이자 한국영화사 최초로 여성의 가슴을 스크린에 드러내며 성적 금기를 깬 작품이다.[20] 한국 영화에서 여성의 가슴 노출이 본격적으로 가능해진 것은 이 영화의 성공 이후이다.[21] '파격적인 영화'라는 평가를 받은 <애마부인>은 개봉 첫날 전국에서 몰려든 인파에 밀려 극장 유리창이 깨졌다는 등 소란스러운 일화들을 낳으며 4개월 동안 장기 상영한 끝에 총 31만 명의 관객을 끌었다.[22] 이처럼 큰 반향은 불황기였던 1980년대에는 보기 드문 현상이었다. <애마부인>이 1982년부터 1996년까지 총 13편이 제작된 것도[23] <애마부인>의 어마어마한 영향력을 증명한다.

그러나 흔히 에로물로 불렸던 이 영화는 그 호칭에서 비하와 저질스럽다는 평가를 포함하는 데서 짐작할 수 있듯 그에 대한 연구는 미미하다. 기존의 연구는 <애마부인>의 파격전인 에로티시즘 재현은 여자주인공이 남자주인공의 로맨틱한 욕망의 대상이 되는 동시에, 카메라 앞에서 자신의 몸을 분절하여 노출시킴으로써 남성관객에게 시각적 쾌락을 제공하는 것으로 지적한다.[24] 즉 여자 주인공의 몸을 관객에게 구경거리로 제공함으로써 시각적 쾌락(visual pleasure)을 전해준다는 로라 멀비의 이론에 기반하여[25] 애마의 성적 일탈 재현을 남성의 관음증적인 시선의 장치로 분석하는 것이다. 멀비의 이론을 통해 <애부부인>의 성적 일탈을 바라보는 이러한 관점은 부분적으로 옳다고 생각되지만, 여성 전체를 "보여지는 것(to-be-looked-at-ness)"으로 보편화하고 수동화했을 뿐만 아니라 여성관객의 쾌락을 도외시하고 여성 관객의 위치까지도 무효화했다는 이론적 시각에서는 동의할 수 없다. 이는 <애마부인>의 남성 관객만을 인정하고 여성 관객을 무시하는 경향에 기반한 논술이다.

여기서 주목해야 할 사실은, 한국영화의 상업적 성공이 언제나 한때 "고무신관객"으로 비하되기도 했던 중년부인들의 티켓 파워에 힘입은 바가 컸던 것처럼, 성애영화, 특히 <애마부인>의 주된 관객도 중년여성들이었다는 점이다.[26] 에로티시즘 영화가 단순히 여성의 몸을 시각적으로 이용해 남성관객을 유인한 '벗기영화'라고 비판하기만 한다면 여성캐릭터에 대한 여성 관객의 반응에 대한 연구는 계속해서 차단될 것이

---

20) 애마가 말을 탄 모습을 통해 재현되는데 비록 알몸인 애마를 멀리서 포착하지만 금기를 깼다는 점에서는 분명 의미가 있다. 또한 비에 젖어 속이 훤히 비치는 잠옷을 통해 드러난다.

21) 김화, 「"'공윤'심의는 시대상황의 종속변수인가?"」, ≪영화≫, 『한국영화정책사』, 1994, 498면 참조.

22) 강소원, 앞의 논문, 52면.

23) 서울 개봉관 대 흥행작 현황을 보면 정인엽 감독의 82년<애마부인>, 84년<애마부인2>, 85년<애마부인3>, 88년 <파리애마>가 각각 당해 흥행 1위, 3위, 6위, 4위에 올렸다.(영화진행위원회, 『영화연감』, 1980~1989 참조.)

24) 강소원, 앞의 논문; 유지나, 앞의 논문.

25) Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, vol. 16, 1975, 6-18면 참조.

26) 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2003, 246면.

다.[27] 당시의 수많은 여성관객들이 <애마부인>에 보인 호응은 시각적 에로티시즘보다는 영화의 내러티브에서 찾을 수 있다.[28] 그렇다면 애마의 성적 일탈 서사는 왜 그토록 큰 사랑을 받았을까? 결론적으로 말하자면 애마의 적극적인 성적 욕망의 표출과 주도권을 포기하지 않은 농동성의 내러티브 구조에서 그 이유를 찾을 수 있다.

그림 16

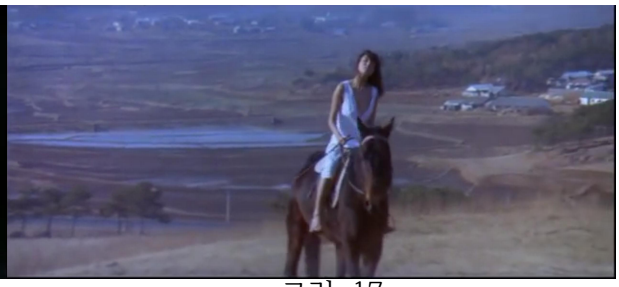


그림 17

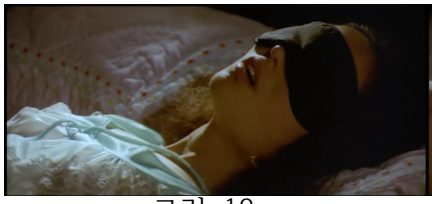


그림 18

그림 19

그림 20

<애마부인>의 여주인공은 이애마는 아파트 등 넓은 주거공간에서 생활하고 버스가 아닌 승용차를 이동 수단으로 사용하는 중산층여성이다. <애마부인>이 그녀에 대한 1분 30초의 포착으로부터 시작하는 것은 매우 인상적이다. 롱 테이크 쇼트와 클로즈업 쇼트로 이루어진 이 카메라의 시선에서 포인트가 되는 것은 그녀의 웃음이다. 어둠 속에서 처음에는 모습으로만 나오는 여주인공은 잔잔한 피아노 음악의 흐름에 따라 관객을 향해 천천히 머리를 돌린다. 이 느린 동작은 관객들로 하여금 그녀의 모습과 표정에 집중하게 만든다. 드디어 보이는 그녀의 모습은 세련된 모습이다. 그녀는 우아하게 웃으면서 스크린 밖에 있는 관객들에게 시선을 보낸다. 그 웃음에는 성적인 느낌이 없고 자신감만 가득하다.(그림 16) 바람으로 그녀의 머리카락이 휘날리며 그녀의 눈을 가린다. 점차 가까워진 그녀의 얼굴에서 어두운 조명과 휘날리는 머리카락 때문에 웃음 밖에 보이지 않게 된다. 끝까지 우아한 웃음을 짓는 그녀의 모습에 대한 긴 시간의 포착은 이 영화의 내러티브의 주도자가 그녀라는 것과, 그녀가 적극적으로 성적 욕망을 표출할 것이라는 가능성을 관객에게 암시한다. 이는 바로 여성들은 자주 섹슈얼리티를 드러내지만 자기만의 욕망을 갖지는 않는 것으로 묘사해 온 기존의 영화들과는 다르다는 암시이다.

---

27) 이윤종, 앞의 논문, 257면 참조.

28) 이윤종, 앞의 논문, 254면 참조.

애마는 중산층 주부이고 우연히 남편의 외도 현장을 발견한다. 그녀가 가출 이후 집에 들어갈 때 남편은 크게 화를 낸다. 두 사람의 싸움 시퀀스에는 적극적으로 자신의 욕망을 드러내며 남성과 동등해지기를 바라는 여성이 등장한다. 자신을 욕하는 남편을 향해 그녀는 자신이 남편의 소유물이 아니라며 반박한다. 이어서 남편은 그녀의 외박을 두고, 한 남편의 아내로서 분수를 지키지 못한다며 지적하는데 애마는 자신도 성욕이 있는 주체로서 "왜? 왜 안 되는 거죠?" 하면서 "나도 사람이에요. 당신과 똑같이 하겠어요"[29]라 선언하고 자신의 성적 욕망을 적극적으로 표출한다. 집에 들어온 애마는 말할 때 화면에서 늘 옆얼굴이나 뒷모습만이 나타난다. 그러나 자신의 성적 요구를 남편이 거절한다고 말하면서 남편과 같은 일탈을 결심한다고 할 때 카메라의 시각은 바뀌어 그녀의 얼굴은 드디어 정면으로 나타난다. 애마가 남편과 대화할 때 일어나는 이러한 촬영 시각의 변화는 그녀의 적극적인 표출을 강조한다. 또한 거울에 대한 응시는 수 차례 나타난다. 여성이 거울을 통해 자신을 응시한다는 것은 자기의 발견의 제스처이다. 거울보기는 스스로를 응시하는 여성이 개인의 정체성이라는 문제에 직면하여 자신을 발견하고 새로운 기준에 맞추어 스스로를 변모해나가는 것에 대한 상징적 행위이다. 이는 애마의 주체성의 각성을 암시하고 있다.

애마의 파격적인 일탈 선언은 남편에게 큰 자극을 주고 그는 과실살인을 저질러 감옥에 가게 된다. 애마는 매주 면회를 가는데 늘 같은 기차와 버스를 타는 미술학도 김동엽을 만나게 되고, 또 같은 아파트에 살고 있는 전 남자친구 김문오를 엘리베이터에서 마주친다. 그녀가 두 남자와 외도를 시작하기 전에 하는 자위(masturbation)는[30] 그녀의 또 다른 성적 욕망의 표출이다. 1980년대 초 스크린 위에 재현된 이러한 여성의 자기성애는 매우 파격적이고 일탈적인 것이었다. 이는 한국 사회에서 자위 경험은 매우 성별화된 행위이기 때문이다. 남성의 자위는 자연스런 성장 과정의 하나로 보는 반면, 여성의 자위는 금기시되는 행위이다.

1989년 『하이테 리포트』가 번역되어 여성들의 자위와 성에 관한 솔직한 사례들이 소개되었고, 1990년 중후반에는 대중적인 영화나 책에서 여성의 자위가 점차 공개되기 시작하는 맥락에서 보면, <애마부인>의 이 신은 선도적인 역할을 하고 있다.[31] 그녀는 침대에서 검은 안대를 끼고 스스로 말을 타는 자신의 모습을 상상하면서 자신의

---

29) 애마: 이젠 더 참을 수 없어요. 자존심을 죽이고 내가 잠자리를 원했을 때마나 당신은 무참하게 날 거부했죠. 피곤하다는 핑계로 그때 내가 받은 상처와 비참한 굴욕감을 모를 거예요. 이젠 더 이상 이런 상태를 살 수 없어요.
현우: 어떡하겠다는 거야?
애마: 당신과 똑같이 하겠어요. 술을 먹고 새파란 청년과 외박도 하겠어요. 그때가 되면 당신도 알게 될 거예요.(정인영, 영화<애마부인>, 1982, S#.16.)

30) 자위는 가장 원초적인 성표현 방식이다. 자위는 아이들이나 애인이 없는 외로운 사람 혹은 혼자서 성적 욕구를 해결해야 하는 일부 노인들만을 위한 것이 아니다. 한평생 지속되는 자신과의 애정 행위다.(변혜정 엮음, 「자위하기-분리된 여성의 욕망과 몸의 제자리 찾기」, 『섹슈얼리티 강의, 두 번째-쾌락, 폭력, 재현의 정치학』, 85면.)

31) 변혜정 엮음, 위의 책, 90면 참조.

몸을 만지기 시작한다.(그림 18, 19) 파격적인 여성 자기성애의 재현에도 불구하고 그녀의 환상 속에는 남자가 없다.(그림 17, 20) 여성의 자위는 단일하고도 통합적인 남근적 쾌감과는 달리, 분산적이고 자율적이며 다중적인 원리로 표상되며 여성의 성적 자율성을 주장하기 위해 자위가 중요해지는 것이다.[32] 남자를 환상 속에서 지워버리는 것은 그녀가 성적 욕망의 분출을 남성과의 관계에서 찾지 않고 스스로도 완성할 수 있다는 여성 성적 자율성의 표현이다. 애마가 주체적으로 성 행위에 참여하는 것을 입증해주는 이 재현이 그녀가 외도하기 전에 제시되는 이유도 여기 있다.

세 남자와 복잡한 관계를 가지는 애마는 이 영화의 내러티브를 실질적으로 주도하고 있지만 일탈을 해도 늘 방황하고 결정을 못 내리는 모습을 보이기 때문에 표면적으로는 적극적인 여성으로 보이지 않는다. 그러나 '누구'를 선택해야 하는가에 대한 고민과 방황이라는 점에서는, 전체 내러티브를 통틀어 애마의 주도권이 포기된 적은 없다.[33] 이러한 주도권은 차라는 모티브를 통해서 시각적으로 재현된다. 그녀가 차를 운전하는 모습은 영화에 자주 등장하여 눈에 띈다. 한국영화에서 차를 운전하는 장면이 <애마부인>에만 있는 것은 당연히 아니지만, 이 시기 이전의 영화들에서는 주로 운전하는 남자의 모습이 재현되고 여성 운전사의 모습은 드물게 보인다. 직업으로 버스를 운전하는 모습을 보여주는 영화에는 <나는 여자운전사>(1965, 장일호), <모범운전사 갑순이>(1972, 이형표)가 있는데 이 영화들에서 여주인공은 역시 자기 꿈을 이루기 위해 적극적 일하고 운전을 통해서 성공을 이루는 캐릭터다. 1970년대 영화에서 버스운전사를 주로 보여준다면, <애마부인>과 같은 시기 영화 <바람불어 좋은 날>(1980), <도시로 간 처녀>(1981)는 여자가 승용차를 운전하는 모습을 담고 있다. <바람불어 좋은날>에서 상류사회 여자 명희의 등장은 차로 인해 인상적이다. 그녀는 자기를 차로 쫓고 있는 남자친구를 떼 버리기 위해 그 못지않게 빠른 속도로 차를 운전하여 두 사람은 추격전처럼 달린다. 차 안에 있는 명희 역시 주도권을 가지고 있는 여자이다. 그녀는 남자친구가 잠을 자봤다는 것으로 자기를 협박하는 행위를 비웃으면서 결별을 선언하는데 남자친구는 늘 그녀의 선택을 기다리고 있다. 후반부에서 명희는 덕배를 유혹하여 차 안으로 끌고가는데, 그녀는 성의 주도권을 가지고 자신이 원하는 만큼 한 후에 덕배를 차 밖으로 밀어버린다. <도시로 간 처녀>에서 영옥도 주동적으로 애인과 연애를 시작하고 결별을 하는 사람이다. 후에 영화 <깊고 푸른 밤> 속 여주인공 제인도 차를 가지고 있다. 미국에서 촬영한 이 영화에서 여공인공은 매우 세련된 여자다. 그녀가 차의 운전석을 유일하게 빼앗기게 되는 것은 호빈이 그녀를 사막에 데려가서 죽이려고 거짓말을 할 때다. 이를 통해 차를 운전하는 것은 주도

32) '두 입술론'은 여성 쾌락의 다양한 분포와 그것의 자율성을 지칭하는 대표적인 담론이다. 강소원은 뤼스 이리카레이의 '두 입술론'을 분석하고 여성의 자기 색정이 남성의 자위와 사뭇 다르다고 주장하는 바탕아래 여성의 자기성애는 남성과의 관계를 여성의 성적 쾌락을 위한 필요조건으로 삼는 남녀관계의 억압성에 저항할 가능성 또한 내재되어 있다고 본다. (뤼스 이리가레이, 이은민 옮김, 『하나이지 않은 성』, 동문선, 2000, 32면; 강소원, 앞의 논문, 74면.)

33) 노지승, 앞의 논문, 『여성문학연구』 30, 여성문학연구학회, 2013, 95면 참조.

권의 상징으로 짐작할 수 있다.

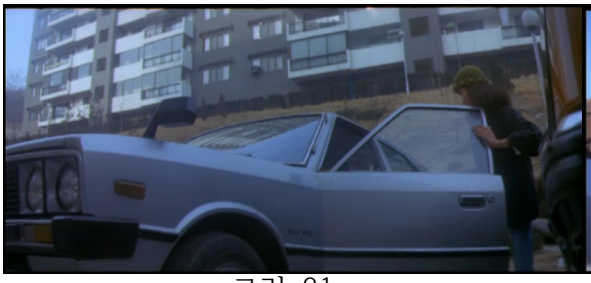


그림 21

그림 22

아파트의 롱 숏에서 자동차가 빠른 속도로 아파트 앞의 주차장을 향해 달린다. 곧바로 직각주차를 한다. 세차는 막힘없이 2초 만에 된다. 차를 운전하는 사람에 대한 궁금증이 생길 때 카메라의 시선이 전경을 로 앵글(low angle)로 바뀌어 차에서 내린 사람을 비추는데 그 사람은 바로 애마이다.(그림 21) 로우앵글은 피사체를 능동적이고 적극적이며, 자신만만으로 재현하는 효과가 있다.[34] 그녀는 세련된 옷차림으로 나타난다. 다음의 운전 신은 영화의 절정 부분이다. 친구 에리카의 말은 보이스오버로 처리되어 그녀의 상황에 대해 설명하고 있다. 남편의 출감 날짜와 동엽의 출국 날짜는 우연히 같은 날이다. 그녀의 운전은 어딘가를 향해 간다는 의미로, 제자리에서 선택을 받아야 하는 것이 아니라 주동적으로 선택을 해야 함을 의미한다. 즉 그녀는 주도권을 포기하지 않는 것이다. 카메라는 앞의 운전 신과 똑같은 로우앵글로 애마의 모습을 포착한다. 그녀는 운전하기 전에 스카프로 머리를 꾸미고 있다. 중요한 선택을 해야 하는 시간에 여전히 자기의 패션에 집중하는 것은 그녀의 자신감으로 해독할 수 있다.(그림 22) 꾸미기를 마친 후에 그녀는 선택의 길을 떠난다. 그녀의 목적지는 공항일지 교도소인지 미지수이다. 공항에서 캐리어를 들고 있는 동엽이나 교도소에 나온 남편은 모두 주위를 둘러보고 그녀의 선택을 기다리고 있다.[35] 그녀의 차는 결국 남편이 출감하는 교도소 앞에 도착하고 그녀의 선택이 이루어진다. 끝내 가정을 선택한다는 결말로 처리되기는 하지만, 일탈을 하는 여성이 주도권을 갖는 이러한 내러티브 구조는 그녀의 능동성을 효과적으로 전달하고 있다.

<애마부인>에 내재된 적극적인 성적 욕망의 표출과 주도권을 포기지 않은 능동성의 내러티브 구조는 이 영화와 전 시기 영화에 나타나는 부인 외도가 변별될 수 있는 지점이다. 한국 여성의 외도를 다룬 선두주자격인 <자유부인>과의 차이도 이것이다. 정비석이 <서울신문>에 연재해 인기를 모았던 동명 소설을 영화화한 <자유부인>은 1956년 당시 최고의 흥행기록을 세웠다. 대학교수 부인인 오선영은 남편의 허락을 받고 양품점에 나가면서 다른 남자와 춤바람이 나고 가정을 돌보지 않는데, 그녀는 외

34) 박우성, 『영화 언어』, 아모르문디, 2017, 130면.

35) 쇼트들은 교차편집(crosscutting)이 되어 그녀의 선택을 기다리고 있는 것을 강조한다.(David Bordwell, Kristin Thompson 공저, 앞의 책, 302면 참조.)

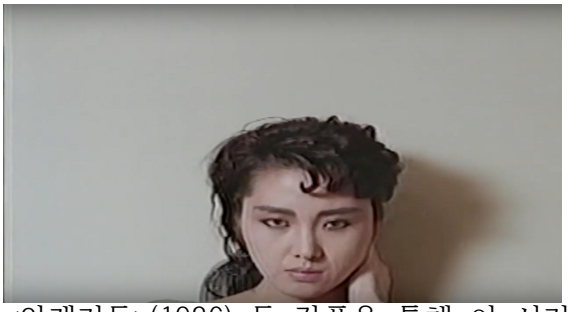
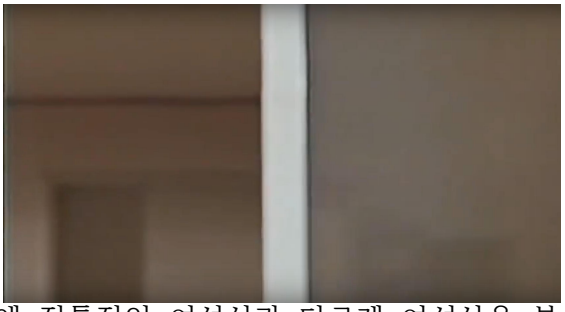
도에 실패하자 곧 잘못을 깨닫고 남편에게 용서를 구한다. <자유부인>와 <애마부인>의 스토리 설정은 비슷한 점이 있다. 부부쌍방이 외도를 하고 아내가 끝에서는 가정으로 돌아가는 것이다. 그러나 <자유부인>에서 오선영은 육체의 가치를 실험하기 위해서 한태석과 불륜의 관계를 맺으려는 순간 그의 부인인 이월선의 방해로 끝이 나고 만다. 일탈자는 자신의 뼈저린 뉘우침과 남편의 너그러운 용서라는 제식을 거쳐야만 가정으로 복귀할 수 있다는 서사구조이다.[36] 반면 일탈 발언, 자위 행위, 그리고 에로티시즘적 베드 신을 통해 애마는 자신의 성적 욕망을 적극적으로 표출한다. 또한 가정으로 돌아간다는 설정은 같지만 선택의 주도권을 가지는 사람이 다르다. 끝에 가정으로 돌아가는 <자유부인>의 선영의 행동은 애인과의 외도를 다른 사람에게 들킨 후에 어쩔 수 없이 하는 행동이다. 그녀는 눈물로 죄를 뉘우치고 남편의 선택을 기다리는 반면에 애마의 남편은 애마의 선택을 기다리고 있다. 애마는 끝에도 남편에게 일탈에 대한 반성이나 속죄를 하지 않고 스스로 남편을 택한 것이다. <미망인>(1955, 박남옥)도 <자유부인>과 비슷한 한계를 가지고 있다.

이 영화는 애마의 일탈을 통해서 여성의 주체적 가능성을 보여주기에 매우 진보적이라고 할 수 있지만 애마를 전적으로 농동적인 주체라고 보기는 어렵다. 우선, 그녀에 대한 강력한 에로티스즘 재현으로 인해 그녀는 카메라의 관음적인 시선에서 자유롭지 못한다. 자위행위는 한편으로 여성의 성적 자율성을 주장하고 있지만, 다른 한편으로는 스크린에 재현되어 남자의 시작적 쾌락을 만족시키는 장치가 되어버린다. 남성관객들에게 애마는 여전히 구경거리이고 그녀의 욕망은 남자의 쾌락을 자극해주는 타자의 욕망이다. 또한 그녀의 농동적인 선택의 의미는 결국 마지막 시퀀스를 통해서 역전적으로 변해버린다. 애마는 영화의 초반부에 남편을 기다리는 것과 비슷하게 또다시 창 앞에 서고 있다. 이때 그녀는 남편의 전화를 받는다. 바이어 때문에 오늘 못 가는다 말은 예전에 남편이 외도했을 때 비서가 한 말과 똑같다. 즉 그녀의 남편은 참지 못해 또다시 외도를 한다. 소식을 든 후에 애마는 소리없이 얼굴에 있는 메이크업을 지우하기 시작한다. 슬픈 배경 음악에서 이애마는 도입부에 자신있게 웃는 모습과 전혀 다른 무표정으로 거울에 비치는 자신의 얼굴을 본다. 남편과 비슷한 탈선 행위를 한 그녀가 스스로 가정으로의 귀환을 선택하지만 그녀만 다시 여기서 벗어날 수 없게 된다. 이렇게 이매마는 남성중심적 가부장제의 성위계질서에 대한 저항은 실패의 끝을 맺고 차별적 처벌을 받는다. 반전적인 결말로 끝을 맺는 이 영화는 이 시기의 한계를 보여준다.

1980년대에 부인 외도를 다룬 또 다른 작품은 <오늘여자>(1989, 박철수)이다. 1980년대 말에 제작된 이 영화는 1980년대 초의 <애마부인>과 비슷한 모티브를 갖고 있으면서도 결말부분에서 진보적인 차이를 보여준다. 박철수 감독의 <어미>(1985),

---

36) 임선애, 「전후 여성지식인, 자유부인의 결혼과 일탈」, 『한국사상과 문화』31, 한국사상문학학회, 2005, 78면.

<안개기둥>(1986) 등 각품을 통해 이 시기에 전통적인 여성상과 다르게 여성상을 부각시킨다. <안개기둥>은 한국영화사에서 여성 현실을 주제로 한 여성영화의 가능성을 보인 영화라는 평가를 받았다.[37] <어미>는 어머니의 복수극으로서 모성의 전능함을 강조하는 한편 사회와 제도의 역할을 비판적으로 환기시키는 것이기도 했다. 박철수 감독의 또 다른 영화 <오늘여자>는 여성외도의 소재에 새로운 시도를 해보았다.

그림 23 그림 24

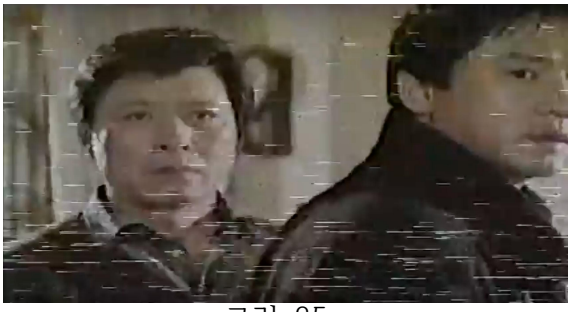


그림 25 그림 26

이 영화의 시작은 <애마부인>의 도입부와 비슷하게 여주인공 얼굴에 대한 클로즈업 쇼트다. 여주인공은 문을 열어 (혹은 닫아) 흰색 배경에 서 있다. 처음에 아래를 보고 있던 그녀는 점점 머리를 쳐들어 관객들을 도도히 바라본다. 블랙 아이라이너와 짙은 눈썹을 특징으로 하는 그녀의 메이크업은 여주인공의 도도함을 한층 더 부각시킨다.(그림 23) <애마부인>은 후반부부터 관객의 호기심을 작동시킨다면, <오늘 여자>는 그녀의 첫 동작부터 관객들에게 궁금증의 씨를 심는다. 문을 여는 (혹은 닫는) 것은 과연 집으로 들어갈 것인지 밖으로 나갈 것인지를 알 수 없게 한다.(그림 24) 관객들이 그녀의 도도한 표정을 통해 유일하게 알 수 있는 점은, 그녀가 문을 닫은 것에 대해 후회하지 않는다는 것이다.

이 영화는 그녀가 일탈하기 전에 애마와 같은 자위행위를 재현한다. 1980년대 초보다 완화된 영화정책 아래 재작된 이 영화가 보여주는 자위행위의 재현은 더 과감하다. 그녀는 침대에 누워 있는, 손으로 가슴을 가리지만 알몸 상태인 자신을 상상하면서 몸을 만진다. 미디엄 쇼트(medium shot)는 그녀의 자위행위를 전체적으로 한

37) 김홍숙, 「80년대 한국영화와 여성」, 『(월간)영화』, 서울 : 영화진흥공사, 1989, 139면 참조; 전경옥 외, 앞의 책, 207면 참조.

화면으로 보여준다. 그녀의 환상 속에도 여전히 남자는 없고 로우앵글은 그녀의 성적 능동성을 돋보이게 한다. 차 모티브는 이 영화에서도 사용되는데 마찬가지로 일탈의 상징으로 나타난다. 그녀는 차 때문에 외도의 대상을 만나게 된다. 그녀가 차를 후진시킬 때 우연히 그의 차를 치게 되어 서로 알게 되는 것이다. 그녀는 남편의 장기간 외국 출장으로 공허해지고 이전에 가졌던 윤리의식이 파괴되어 그 남자와 섹스를 한다. 애인을 만날 때마다 나타나는 차가 달리는 쇼트는 그녀도 밖으로 가고 있다는, 일탈을 하고 있음을 드러내주는 쇼트이다. 그녀는 일탈의 끝에 애마에 비해 더 과감하게 주도권을 장악한다.

그녀는 남편이 귀국하자마자 남편에게 모든 것을 담담하게 털어놓는다. 말을 하면서 그녀는 점점 침착해지고 홀가분해지는 반면에 남편은 점점 이성을 잃어 간다. 표면적으로 보면 그녀의 고백은 마치 남편의 선택을 바라는 것으로 보이지만, 그녀는 결코 선택권을 남편에게 주지 않고 고백 끝에 이혼을 선언한다. 남편이 그녀의 고백 때문에 진정하지 못하고 있을 때 애인이 집으로 찾아온다. 그녀는 뒤돌아 두 남자를 보고 있다. 두 남자는 한 화면 안에서 그녀를 바라본다.(그림 25) 남자의 얼굴 클로즈업은 둘의 표정을 확대시키고 그녀의 주도권을 의미화한다. 이때 여주인공은 두 사람의 가운데로 가는데 그녀의 애인은 그녀를 붙잡고 집을 나간다. 이 신은 표면적으로 그녀의 애인이 선택을 박탈하는 것으로 보이지만 나가는 과정에서 그녀가 주동적으로 그의 팔을 안는 것은 그녀의 정해진 선택은 애인임을 분명히 드러내준다. 결국 문을 열고 나가는 두 사람의 모습은 영화의 도입부를 해명해준다. 그녀가 문을 열고 나가는 것이다.(그림 24, 26)

1989년에 제작된 <오늘여자>는 1980년대 초의 <애마부인>과 비슷한 진보적인 모티브를 갖고 있으면서도 결말부분에서 차이를 보여준다. 우선 <애마부인>의 결말은 폐쇄적인 서사에서 벗어나지 못한다. 애마의 남편은 여전히 바람을 피우고 애마는 가부장제안에 갇힌다. 이는 일탈을 한 애마에 대한 처벌이기도 한다. 애마가 사랑을 포기하고 가정으로 돌아가는 것과 달리 <오늘여자>의 그녀는 이혼을 택한다. 영화는 가정을 버리고 집을 떠나는 그녀에게 아무런 처벌도 내리지 않는다. 또한 두 여자는 모두 아이가 있지만 둘의 선택에게 미친 영향은 다르다. 애마가 가정을 선택하는 또 다른 이유는 바로 아이 때문이다. 영화에서 그녀는 늘 아이를 걱정하고 아이를 만나고 싶는 엄마의 이미지로 나타난다. <오늘여자>의 그녀는 애마처럼 아이가 있고 가정주부이지만 애마가 내내 아이 때문에 고민하는 반면, 그녀는 아이가 있는 현장에서 다른 남자와 같이 집을 떠나고 자유로운 사랑을 택한다. 모성(motherhood)은 여성의 중요한 정체성이라는 인식이 지워지지 않을 정도로 자녀 양육은 어머니의 일차적인 책임이 되어 왔다.[38] 이러한 결말은 가부장제에 의해 규제되고 있는 강요된 모성애[39]

38) 서울특별시 시사편찬위원회, 앞의 책, 299면 참조.

39) 급진적 페미니즘은 어머니에 초점을 맞추어 여성에게 부관된 남성중심적 정체성을 부정하여 현대사

에 대한 문제제기를 내포한다. 그러한 면에서 보면 비슷한 소재로 만든 두 영화에도 불구하고 <오늘여자>는 <애마부인>보다 활씬 진보적이라고 평가할 수 있다. 이는 1980년대말부터 여성의 재현에 있어서 새로운 시도의 시작이기도 한다.

요컨대 <애마부인>과 <오늘여자>는 여성의 적극적인 성적 욕망의 표출과 주도권을 포기하지 않는 능동성을 재현한다. 반전의 결말로 끝을 맺는 <애마부인>은 성적 일탈을 통해 성적 욕망의 표출과 주도권을 포기하지 않는 능동성을 보여주는 동시에 이 시기 영화들이 갖는 공통적인 한계를 보여준다. 반면, 1980년대 후반에 제작된 <오늘여자>는 관음적인 시선으로 가득 차 있음에도 불구하고 자기 욕망을 긍정하는 여성이라는 파격적인 결말로 나아가게 됨으로써 1990년대 이후의 영화를 예비하는 선도적인 역할을 하게 된다.

3.3 시각적 코드로서의 레즈비언 재현에 대한 극복과 성소수자의 실패한 정체성 찾기

프랑스, 미국 등 국가에서 동성애자 인권운동을 비롯된 성소수자(sexual minority)[40] 운동이 점차 시작되었던 1980년대에 이성애규범성(heteronormativity)[41]이 주도된 사회에서 동성애자가 사회의 성윤리 규범에 어긋나는 일탈자로 간주되는 것은 분명하다. 당시 한국 신문매체의 동성애자에 관련된 보도들은 늘 부정적인 단어와 연관되는 것으로 나타난다.[42] 게다가 게이에 비해 레즈비언에 대한 인식은 더욱 익숙하지 않은 것으로 보인다.[43] 아직 성소수자에 대한 인식이 매우 미흡한 1980년대 한국

회에서 '가족'이라는 개념을 통해 이전보다 여성에 대해 통제하기가 쉬워진 것을 지적한다. 이에 대한 슐라미스 파이어스톤(Shulamith Firestone), 에이드리언 리치(Adrienne Rich) 등의 논의가 있다.(아드리엔느 리치 지음, 김인성 옮김, 『더 이상 어머니는 없다』, 평민사, 1995, 84면-110면 참조.)

40) 성소수자는 사회적 다수인 이성애자, 시스젠더와 비교되는 성적 지향이나 성정체성, 신체 등을 지닌 이들을 말한다. 성소수자는 동성애자뿐만 아니라 양성애자와 트랜스젠더, 간성, 젠더퀴어, 제3의 성 등 을 포함한다. (쇼히니 초두리 지음, 노지승 옮김, 『페미니즘 영화이론』, 앨피, 2012, 156면 참조.)

41) 이성애 규범성은 이성애적 관계를 규범으로 보고 다른 모든 형태의 성 행위를 이 규범에서 벗어난 일탈로 보는 경향을 말하는 용어이다. 이성애적 정상성, 이성애 중심 주의라고도 한다. 이 용어는 마이클 워너가 1991년에 만들어낸 것으로, 퀴어 이론의 첫 주요 작품들 가운데 하나에서 비롯되었다. (Warner, Michael, *Introduction: Fear of a Queer Planet*, Social Text; 9, 1991, 3-17면 참조)

42) 동성애는 "만연(전염병이나 나쁜 현상이 널리 퍼짐을 비유적으로 이르는 말)", "관대(마음이 너그럽고 크다/용서하다)", "규제(규칙이나 규정에 의하여 일정한 한도를 정하거나 정한 한도를 넘지 못하게 막음)" "쥐수(죄를 지어 교도소에 수감된 사람)" 등 부정적인 단어들과의 연관성은 당시 한국 사회가 동성애자에 대한 시선을 알 수 있다.
여기서 주의할 만하는 것은 1980년대까지 동성애에 관련된 신문은 대부분 국제신문인 것이다. 동서애자가 일탈자로 간주되는 것은 한국만 있는 현상이 아니다는 것이 분명하다. 반면에 한국에 있는 동성애자들은 비가시적이다. (「동성애규제 완화를」, 《동아일보》, 1983.6.10; 「교황청 동성애에 관대하라」, 《경향신문》, 1983.12.2; 「직장내 불륜금지 사생활 침해」, 《경향신문》, 1987.5.20.; 「蘇(소) 수용소 동성애 만연」, 《경향신문》, 1988.1.19.; 「동성애죄수 콘돔지급 뉴욕교도소 AIDS대책」, 《동아일보》, 1987.4.15. 참조)

사회에서 영화를 통한 성소수작의 시각적인 재현은 파격적인 것이라고 할 수 있다.

이 절에 다룰 주된 텍스트인 <애마부인>(1982), <화춘>(1989), <사방지>(1988)는 레즈비언, 또는 간성(intersex)을 다룬 영화로 이 시기 영화에 나타난 또다른 성적 일탈의 양상을 논의하기 위해 중요하다. 레즈비언 코드가 서사적으로 각인된 한국 최초의 영화는 <금욕>(1976, 김수형)이다.[44] 이 영화는 남자에게 상처입은 영희와 노미애가 만나 서로를 위로해주다가, 다른 남자를 사랑하게 되어 떠났던 영희가 또다시 남자에게 배신당한 후 노미애에게 돌아오지만 이미 노미애는 죽은 뒤였다는 스토리를 전개하는 작품이다. 1970년대 한국 멜로드라마 영화의 여주인공들이 남자들에게 상처받으며 전락하는 코드를 대신하여 <금욕>은 성폭행당한 영희와 남편에게 학대받은 노미애 두 여자가 서로 치유하는 주제를 다룬다. 두 사람의 성적 교감은 이 영화에서 초보적인 에로티시즘의 형태로 묘사된다.[45] 노미애가 영희의 몸에 바디 페인팅을 그리고 마사지도 해준다. 마시지 신에서 노미애는 벌꿀을 손에 묻힌 다음에 엎드린 영희의 몸에 천천히 마사지를 시작한다. 또한 떠나는 영희가 "왜 나를 붙잡느냐"라고 질문하자 노미애가 "그건 내 삶을 전부 너에게 줘버렸기 때문이지"라고 말하는 대사에서도 관객들은 동성애 코드를 느낄 수 있다. 그러나 이 영화의 레즈비언 코드는 남자에게 배신을 당하거나 학대를 받았다는 전제 하에 시작되고, 영희가 완벽한 남자와의 성관계를 통해 이성애적 사랑의 길로 갔다가 배신을 당한 후 다시 돌아온다는 설정에서 이러한 전제를 재확인할 수 있다. 즉 동성애는 이성애에 대한 좌절감을 느끼고 '선택'을 받은 결과일 뿐이다.

<금욕>에 내재된 전제와 비슷하게 설정되지만 동성애 코드가 더 강력하게 에로티시즘적으로 재현되는 영화는 <애마부인>이다. 여주인공 애마는 남편의 배신, 딸과의 이별, 미래의 선택 등 여러 가지 일들을 겪게 되는데 그녀의 옆에 항상 있는 사람은 그녀의 친구 에리카이다. 에리카와 애마 사이에 일어난 성적 교감은 암시적인 두 시퀀스로 재현된다. 첫 번째 시퀀스는 애마와 에리카의 승마 장면부터 시작한다. 하얀색 롱 드레스를 입은 애마는 검정말을 타고 검은색 슈트를 입은 에리카는 백마를 탄다. 긴 시간의 승마 후에 두 사람은 잔디에 누워 있다. 여기는 두 사람이 처음 만났던 곳이다. 에리카는 애마의 얼굴 위에 있는 잡초를 떼어주고 자연스럽게 애마의 허리를 껴안으면서 "네 몸은 정말 예뻐. 같은 여자가 봐도 탐이 날 정도야'라고 말하며 그녀의 육체를 연모하는 마음을 전한다. 이러한 칭찬은 여성들 사이의 흔한 대화가 아니라 성적인 뉘앙스를 가득 담고 있다. 칭찬하는 가운데 에리카의 손동작은 멈추지 않

43) 이는 당시의 신문보도에서 레즈비언라는 단어 뒤에 여성 동성애라는 설명을 붙여야 되었던 반면에 서울에 이미 게이바가 몇 곳에 있었음 만큼 라스비언은 게이에 비해서 더 익숙해지 않았던 것으로 보인다.

44) 1998년 창간된 동성애 잡지『버디(buddy)』, 그리고 서울여성영화제는 모두 이 영화를 '한국 최초의 레즈비언 영화'로 평가를 한다.

45) 김영진,「<금욕> 리뷰」, 한국영화데이터베이스, 2014.

는다. 에리카의 한손은 애마의 가슴을 어루만지며 다른 한손은 애마의 얼굴을 만진다. 애마는 눈을 감고 친구의 도발을 즐기는 듯 보인다. 이 찬사와 함께 둘의 얼굴이 클로즈업되는 장면에서 입술을 다시 빅 클로즈업하는 등 둘 사이를 오가는 여러 가지 쇼트를 통해 레즈비언 코드가 명확해진다.(그림 27, 28) 입을 벌려 혀를 내미는 두 사람이 서로의 시선을 교환하는 쇼트의 다음에 아까 둘이 탔던 백마와 검정말이 친밀하게 그려지는 화면이 나타난다. 줌 인(zoom in)으로 피사체인 말이 스크린 위에 확대되고 이 쇼트는 카메라가 마지막에 백마의 눈을 잡으며 그친다. 말에 대한 쇼트는 레즈비언 코드를 재현하는 데에 관객들이 상상할 수 있는 공간을 마련주는 여백이자 둘의 시선 교환을 강조하는 것이다. 두 번째 시퀀스의 시작은 새벽에 오는 애마의 구조전화이다. 에리카는 “너만 와줘“라고 하는 헐떡거리는 애마의 목소리를 듣고 바로 애마를 찾으러 간다. 침술 치료를 받은 애마는 침대에 머리를 쳐들고 둘의 시선 교환도 시작된다. 침을 놓자마자 애마가 평소에는 볼 수 없는 과잉된 반응을 한다. 에리카의 시점에 따라 애마의 다리, 허리, 등은 카메라로 포착된다. 이 방안에 침대, 소파, 이불까지 온통 빨간색이기 때문에 애마의 몸은 눈을 뜰 수 없을 정도로 돋보인다. 카메라가 애마의 얼굴에 다가갈수록 배경음악의 소리도 커진다. 애마의 입술과 내밀 듯 말듯한 혀에 대한 빅 클로즈업이 다시 나온다. 이러한 포착은 남편이나, 문호, 대학생 동엽을 통해 한번도 제시되지 않는 독특한 재현방식이다.

그림 27

그림 28

두 시퀀스와 연결되는 앞뒤 장면은 레즈비언 코드의 의미를 살펴보는 데 중요하다. 승마 전에 애마는 전 남자친구 문오와의 재만남을 거절하고, 승마 후에는 감옥에 있는 남편을 만나 몸부림으로 자기의 성적 욕망을 표현한다. 침술 치료 전에 애마는 시아버지의 순결에 관한 충고를 듣고 후에 문호와 정사를 한다. 즉 동성애적 시선을 교환하기 전에 그녀는 성적 욕망을 참고 있으나 그 후에는 달라지는 것이다. 그녀는 남성에게서 실현할 수 없는, 혹은 실현하면 안 되는 성적 욕망을 동성애적 시선 교환을 통해 풀려고 하나 성적 욕망이 더욱 커지게 되는 것이다. 즉 동성애적 코드는 영화에서 그녀의 이성애적 욕망을 자극하는 일종의 서사 장치다. 또한 시각 장치로서의 동성애적 코드는 에로티시즘적 재현을 통해 남성의 시각적 쾌락을 만족시킨다. 결국은 애마는 가부장제 · 이성애주의 구도 아래에 이중적인 성적 일탈을 한다. 그러나 이러한 일탈행위는 곧 애마의 성적 자율성이라고 하기 어렵다. 에리카의 시선에 포착된

애매의 몸이 스크린 위에 남성관객의 시각적 쾌락을 제공하는 에로틱한 구경거리가 되어 애마의 성적 자율성을 부각시키려는 적극적인 의미를 희석시킨다.

이성애에 대한 좌절감을 느끼고 동성애를 '선택'한다는 전제를 버리고 새로운 시도를 하는 영화는 <화춘>이다. 이 영화[46]는 성불구자인 남편 도엽과 별거 중이던 청미가 거실에서 살해당한 애인을 발견한 후 충격으로 인해 급히 밖에 나가 교통사고를 당하는 사건부터 시작한다. 교통사고를 통해 알게 된 사진작가 열규는 그녀에 대한 호감을 갖게 되고 그녀와 관계를 맺는 남자들이 차례로 살해당하는 괴이한 사건들을 스스로 조사하기 시작한다. 그는 청미를 좋아하는 언니 강미가 살인범임에 확신을 갖는데, 뜻밖에 경찰의 수사에 의해 도엽이 범인으로 밝혀진다. 경찰, 열규, 열규의 애인 부선이 도착하기 전에 도엽은 청미를 칼로 죽인 후 자살을 택한다.

열규는 조사하는 과정에서 강미가 청미의 친언니가 아니는 수양언니인 사실을 알게 된다. 후에 청미를 찾아가는 열규는 청미에게서 강미와 있었던 동성애적 관계의 추억을 듣게 된다.

강미의 동성애자에 대한 암시적인 재현은 영화에서 두 번 나타난다. 첫 번째는 청미의 샤워 신이다. 청미가 목욕물에 몸을 담그고 있는데 강미가 갑자기 욕실의 문을 열어 들어온다. 하얀색 잠옷을 입는 강미는 청미의 얼굴을 만지면서 같이 목욕하자는 제안을 한다. 청미가 '더러워'하면서 강미를 거절하자 강미는 아쉬운 표정으로 그녀의 몸을 보다가 간다. 두 번째는 강미의 마사지 신이다. 그녀의 비서이자 보디가드인 여자가 강미에게 마사지를 해준다. 목부터 시작하는 이 마사지는 그녀에게 극한 성적 쾌락을 준다. 그러나 로우 앵글 때문에 비서가 강미의 하반신을 가려 상반신만 보이고, 이와 유사하게 비서의 손을 잡는 빅 클로즈업도 손의 동작에만 집중하여 강미의 몸을 거의 보여주지 않는다. 다만 비서의 손이 등으로 내려가다가 무엇을 붙잡듯이 멈추고, 다시 위로 올라가는 것으로 미루어 그 손이 강미의 가슴을 만지기 시작하는 것을 짐작할 수 있다. 클로즈업으로 포착된 강미의 즐거운 표정은 비서의 무표정과 대비되어 강미의 동성애적 욕망을 돋보이게 하고, 이 마사지에서 쾌락을 얻은 사람은 단지 강미일 뿐임을 암시한다. 청미의 목욕신이나 마사지 신에 서로의 성적 교감은 없고 욕망을 표출하는 사람은 강미이다. 그러므로 강미의 동성애적 재현은 "남성의 관음증적 쾌락을 충족시켜 주기 위한 시각적 장치", 혹은 성적 교감을 통해 이성애적 쾌락에 강도를 더하기 위한 이색적인 설정[47]이라기보다 강미의 동성애적 욕망, 나아가 여성의 성적 자율성을 재현하려 하는 시도라고 할 수 있다.

청미가 강미를 극도로 미워하는 것은 청미의 과거 추억에서 답을 찾을 수 있다. 플

46) 한국영상자료원에 제공된 이 영화에 대한 줄거리 소개는 틀린 부분이 있다. 결말 부분은 다음과 같이 소개된다. "그러나 남편의 사랑에 감복한 청미는 도엽을 따라 죽음을 택한다." 남편에 따라 불길 속에서 들어가는 청미의 자살 서사는 시나리오에만 있는 것이다. 영화는 남편은 칼로 청미를 죽이는 장면으로 끝을 맺는다.

47) 김선아, 「레즈비언, 싸이코 킬러, 여괴-<노랑머리>, <텔미 썸딩>, <여고괴담 두 번째 이야기>」, 『여/성이론』 3호, 여성문화이론연구소, 2000, 222~223면 참조.

래시백에서 청미, 강미, 남근 세 명은 서로 의지하며 고아원에서 자란다. 강미는 남근을 좋아하고 서로 헤어지지 않자는 약속도 한다. 그러나 어느날 강미는 소리없이 문을 열고 청미의 방으로 찾아온다. 그녀가 잠든 청미 위의 이불을 젖히고 청미의 다리를 만진다. 다리 클로즈업과 강미 얼굴 클로즈업의 교차는 그녀가 만짐에서 얻은 쾌락을 강조한다. 이때 놀라서 깨는 청미에게 강미는 자신이 동성애자인 것을 인증하면서 자기 성 정체성에 대해 설명을 한다. 그녀가 여자에 대한 성적 욕망을 인정하고 남자와 섹스를 못하는 동성애자라고 하는 것이다. 이전의 영화에서 보이지 않았던 이 발언은 1980년대 당시에 분명히 충격적인 것이고 여성의 성적 자율성을 재현하는 시도로서도 진보적이다. 그러나 이러한 발언에 대해 레즈비언 관객들이 인정하지 않은 부분도 분명히 있다.[48] 그녀의 발언이 갖는 한계는 이 시기의 레즈비언에 대한 인식에서 기인하는 것으로서, 그 시대의 한계를 보여주면서 레즈비언인 그녀를 악마처럼 형상화는 수법은 남성성의 재건을 위한 처벌을 가져온다.

이 절에서 마지막으로 다룰 영화는 <사방지>(1988)이다. 동성애와 구별되는 또 다른 성소수자인 간성(intersex)[49]을 재현한다. 퀴어의 개념 자체도 없던 1980년대에 사방지라는 캐릭터 자체는 무엇보다 충격적이고 일탈적이다. 개봉된 후에 영화에 관한 신문은 대부분 영화 포스터를 제작한 회사의 음란영화 광고물에 관한 것이다.[50] '반남반녀'와 여자의 에로티시즘적 재현은 '과한 포르노물'라는 비판을 받았고 이후에도 주목을 받지 못한다. 그러나 한국영화에서 보기 드문 간성을 주인공으로 하는 이 영화를 통해 성소수자 재현의 의의를 찾을 수 있다.

영화의 오프닝은 폭풍우가 몰아치는 날에 한 여자가 아이를 낳고 죽는 장면이다. 우연히 옆을 지나던 한 스님이 그 아이를 절로 데리고 가는데 그 아이는 바로 사방지이다. 초반에 절에서 다른 스님을 도와주려고 세탁을 하는데 화를 내며 그녀를 쫓아내버리는 장면은 사방지가 오랫동안 사람 대접을 받지 못했다는 실마리를 보여준다. 절에 남편의 탈상제를 지내러 왔던 청상과부 이소사와 사방지의 첫 만남은 폭포 근처에서 이루어진다. 폭포에서 몸을 씻던 그녀 앞에 또아리를 튼 뱀이 등장하자마자 그것을 마무렇지 않게 나뭇가지로 건져 올려 무심히 던져 버리는 사방지의 모습이 인상적이다. 뱀의 클로즈업과 사방지의 등장은, 이후 이소사가 사방지의 '물건'을 처음 발견하고 놀라는 장면에 대한 복선이기도 하다. 첫 만남의 이후에 이소사는 스님에게 얘기해 사방지를 자신의 몸종으로 데리고 내려온다. 우연히 사방지가 책 읽는 모습을

---

48) 강미는 자신이 레즈비언이 되는 것은 자기를 술집에 버리고 간 엄마의 탓이라고 생각한다.
청미 안돼요! 안돼요! 이게 무슨 짓에요! 이건 죄악에요!
강미 난 우리 엄마 탓에 이런 여가자 됐다! 날 버리고 간 엄마는 술집여자였어.. 어려서부터 난 술집여자들의 노리개가 되어 여자들한테만 길들여졌다.. 남자 하곤 이런 짓 못하는 여자로..(이문옹, <화춘 시나리오 심의대분>, 1988, 한국영상자료원, 27면 씬112.)

49) 자웅이체인 종의 어떤 개체에서 성형질이 완전한 자형(雌型) 또는 웅형(雄型)이 아닌 중간적 형태나 성질을 띠는 현상.

50) 「영화'사방지'제작사 집유」, 《한겨레》, 1989.11.08.

보게 된 이소사는 사방지의 지식과 자수 솜씨에 대한 극한 칭찬을 한다. 이는 사방지가 처음 사람으로 인정을 받고 서로의 마음이 가까워지는 계기가 된다.

한편, 한창 나이에 남편과 사별한 이소사는 밤마다 마구 몸을 뒤척이며 괴로워하는데, 남근 모양의 나무로 만든 성기구를 꺼내 욕구를 해소하기도 한다. 이러한 성적 욕망은 사방지가 등을 밀어줄 때 사방지의 손짓에 그녀가 쾌감을 느끼는 장면에서도 드러난다. 사방지는 성 정체성에 대한 인식은 이소사와 함께 자게 된 밤에 시작된다. 이소사가 사방지를 방으로 불러와 같이 자자고 한다. 사방지는 자신의 몸을 들키지 않게 최대한 많이 옷을 입었다. 사방지의 첫 목욕 신으로 제시하듯이 사방지는 사실 다른 사람이 자신의 몸을 만지거나 보는 것을 싫어한다. 이 반응은 스스로 몸을 혐오하고 받아들이지 않는 것이다. 방에서 이소사는 사방지의 입술을 만지기 시작하고 사방지의 손을 빌려 자기의 가슴을 만지게 한다. 이때 클로즈업은 사방지의 표정 변화를 확대한다. 처음 이소사의 만짐을 거부하다가 스스로 이소사의 가슴을 만지기 시작하고 즐기는 표정으로 변하다. 그러나 사방지는 이소사가 손을 바지에 넣자마자 극한 반응을 하고 방 바깥으로 뛰어나간다. 사방지가 방 바깥에서 우는 것은 아직 자신 몸에 대한 수치심과 몸을 들킨 후에 올 수 있는 편견 때문이다. 그러나 이소사는 핑계를 대어 사방지의 몸에 대해 체크를 하고 사방지가 간성인 것을 알게 된다. 그 후로부터 두 사람은 격한 정사를 하기 시작하고 사방지는 성적 체험을 통해 성 청체성을 탐색하는 가운데 사방지의 전체가 집안의 어른에게 발견된다.

사방지를 데려가는 무당 모화는 사방지를 이용해서 돈을 번다. 그녀는 사방지를 사대부 부인들에게 보내고 그들의 욕망을 만족시킨다. 기생처럼 만들어진 사방지가 “전 남자도 여자도 아니지만 짐승도 아니에요.”라고 외치지만 들어주는 사람이 없다. 사방지와 과부들간의 한 신은 매우 인상적이다. 사방지는 과부 일곱 명 앞에서 옷을 벗기 시작하는데 과부들은 욕망을 참지 못해 사방지를 바닥으로 밀어 그녀의 옷을 벗어 사방지를 강간하려고 한다. 이 폭력적인 신을 슬로 모션(slow motion)으로 보여줌으로써 사방지가 당한 고통을 시각적으로 극하게 느끼게 만든다. 극한 충격을 받는 사방지는 “부처님이 계시다면, 왜 저 같은 저주받은 생명을 만드셨습니까. 남자도 여자도 아닌 병신을 말입니다.”라고 하면서 자기부정에 빠진다. 영화의 결말 시퀀스는 오프닝과 똑같이 폭풍우가 몰아치는 날씨이다. 사방지는 폭우속에서 하늘을 향해 외치면서 폭우에서 스스로 거세를 한다. 결국 남성의 특징을 제거한 사방지는 자살을 택하는 이소사의 장례식이 치러지는 곳 앞에서 죽는다. 그녀의 성 정체성 찾기는 실패로 끝을 맺는다.

조선시대의 배경 아래 과부의 성적 욕망을 만족시킬 수 있는 사방지는 가부장제의 성윤리에 억압을 받을 수 밖에 없다. 조선 세조 대에 실제로 존재했던 인물을 바탕으로 만든 이 영화는[51] 실제로 기록된 ‘사방지’와는 차이가 있다. 영화에서의 사방지는

---

51) 사방지(舍方知)는 세조 8년인 1462년, 이순지의 딸과 오랫동안 내연관계를 맺은 일로 소문이 무성해

간성, 즉 남녀의 생식기관을 모두 가지고 있는 사람이고 실화에서 사방지는 여복을 한 남자, 다른 남자와 조금 차이 있는 생식기관을 가지는 사람이다. 실화과 다른 설정은 한편으로 간성이라는 독특한 성적 일탈자를 재현하게 되고, 다른 한편에 '정상적인' 남성처럼 행동하지 않는 사방지를 진정한 남성에서 배재해 버림으로써 가부장사회의 남성성과 성의 질서를 지키겠다는 의도를 내포하고 있다.[52] 또한 사방지의 재현에 있어서 카메라의 시선은 이불 안에서는 이성애적 섹스와 다르지 않은 특점에 별 주목하지 않고 두 사람이 서로에 대한 만짐, 즐거운 표정에만 따라간다. 레즈비언의 성사처럼 포착되는 이 강력한 에로티시즘의 재현은 남성관객에게 또다른 이색적인 볼거리이다.

4. 스크린 안팎의 낙인찍기와 공식 처벌의 부재

4.1 영화 매체를 통한 우회적 꼬리표 붙이기와 공식 처벌의 정당성 결여

여성의 일탈에 대한 처벌은 여성의 살인 재현에서 살펴볼 수 있다. 여기서 논의할 주된 영화는 <안개마을>(1982, 임권택), <티켓>(1985, 임권택), <깊고 푸른 밤>(1986, 배창호)이다.

영화 <안개마을>(1982)은 임권택 감독이 연출한 1980년대의 대표적인 작품이다. 제19회 백상예술대상에서 작품, 감독, 연기, 기술, 조명 등을 수상한 이 영화는 당대의 가장 훌륭한 작품이라고 평가해도 과언이 아니다. 이문열의 단편 소설「익명의 섬」(1982)[53]을 영화화한 <안개마을>은 17페이지인 짧은 원작의 서사 흐름과 유사하면서

지면서 조정을 떠들썩하게 만든 인물이다. 사방지는『세조혜장대왕실록』에 따르면 여복을 한 남자이다. "고(故) 학생(學生) 김구석(金龜石)의 처(妻) 이씨(李氏)의 가인(家人) 사방지(舍方知)가 여복(女服)을 하며 종적(蹤跡)이 괴이하다고 하였으므로 사헌부(司憲府)에서 잡아다가 이를 보았더니 과연 여복(女服)을 하였는데 음경(陰莖)과 음낭(陰囊)은 곧 남자였습니다(...중략...)머리의 장식과 복색은 여자였으나 형상과 음경·음낭은 다 남자인데 다만 정도(精道)가 경두(莖頭) 아래에 있어 다른 사람과 조금 다를 뿐이었다." (춘추관(조선) 편,『세조혜장대왕실록』, 경성제국대학문학부,1930.)

52) 홍나래,「사방지 스캔들로 본 욕망과 성, 그에 대한 질서화 방식」,『구비문화연구』38, 2014, 252면 참조.

53)이문열,『세계의 문학』봄호, 민음사, 1982. 이 소설은 혈연이나 인척으로 이루어진 산골 마을에서 반푼이 행세를 하는 깨철이와 마을 아낙네들의 음흉한 관계의 원인이 무엇인지를 보여주는 이야기이다. 선생인 '나'는 대학 졸업 후 교사가 되어 시골 초등학교의 동족 부락으로 부임해 가던 날에 깨철을 만난다. 그 후에 '나'는 비상적인 생활을 하고 있는 깨철을 관찰하기 시작한다. 남편이 오랫동안 돌아오지 못하자 '나'는 해결되지 못한 성적 욕구로 인해 실망감을 가지고 마을로 들어간다. 깨철은 폭우 때문에 물레방앗간 옆 창고에 들어간 '나'를 범한다.

적지 않은 차이를 보인다. 영화의 서사적인 변화는 크게 세 가지로 요약된다. 첫째, 애매한 시간적 설정이다. 소설에서 수옥이 마을에 있었던 시간은 1980년대가 아닌 "아득하기만 하던 10여 년 전"이다. 1980년대인 '현재'의 남편이 TV를 보는 것으로 시작하는 소설의 대목은 삭제되고 영화는 수옥이 버스에 내려 시골에 도착한 것부터 시작한다. 원작의 1인칭 서술과 비슷하게 수옥의 내레이션이 영화의 흐름을 이끌어가지만 그녀의 회상적인 말투는 관객들 앞에서 진행되고 있는 화면(현재 시제)을 늘 과거 시제로 데려가 영화의 시간을 모호하게 만든다. 둘째, 인물과 사건의 추가이다. 영화에서는 벙어리 산월, 화천의 아내인 동서, 동만의 아내 등의 여성 캐릭터들을 추가했다. 그녀들은 영화의 주된 사건을 벌이고 그 사건들은 곧 일탈로 이어진다. 셋째, 안개가 시각적으로 빈번하게 재현된다. 영화에서 수차례 나타난 안개는 마을과 외계의 벽이자 연결로서의 산들[54]을 없애고 영화의 공간도 신비스럽게 만든다.

영화의 서사적인 변화는 깨철을 중심에 둔 소설 제목 「익명의 섬」이 영화 제목 <안개마을>로 바뀐 것에서도 드러난다. 소설에서 깨철은 산골의 여성들과 발설할 수 없는 관계를 맺는, 여성의 성적인 분출구가 되는 중심인물이다. 그는 주인공 수옥의 관찰 대상이자 소설에 겉으로 일어난 유일한 사건의 주도자이다. 그러나 영화는 제목에서도 알 수 있듯이 안개를 강조하고 있다.

그림 29

그림 30

영화의 도입부는 안개 모티브과 여성의 성적 욕망을 상징하는 것을 암시하고 있다. '안개마을'이라는 네 글자와 함께 나타나는 것은 한 여성의 뒷모습과 그녀를 둘러싼 안개다. 비밀스러운 안개는 유동적이고 나체인 뒷모습을 희미하게 만든다. 나체 상태는 그녀의 욕망을 암시하고 얼굴이 드러나지 않는, 안개 속에서 희미해지는 그녀의 모습은 그 욕망의 은밀성을 보여준다. 제목을 통해 강조된 안개는 영화에서 몽타주를 통해 이 마을에 일어난 일탈 행위들을 연상시키는 역할을 하고 있다. 마을을 외계와 차단하게 만드는 짙은 안개가 두 번 나타난다. 모두 다 수옥이 마을에서 달리기 할 때이다. 첫 번째 신의 시작은 마을을 보여주는 롱 쇼트이다. 수옥은 달리기 전에 안개에서 나타난 깨철을 보게 된다. 그는 안개 속에서 나타나고 또 안개로 들어가 사라진다.(그림 29) 역 앵글 쇼트(reverse-angle shot)[55]를 통해 관찰자로서의 수옥의 시

54) 소설에서 이 마을에 대한 묘사는 이렇다. "사방을 둘러싼 산들은 일평생 나를 거대한 감옥의 벽처럼 느껴졌고, 저만큼 보이는 백여호 정도의 마을도 사람들이 모두 떠나버린 폐손인 것만 같은" 것이다. 영화에서 짙은 안개가 나타날 때마다 산들이 사라지고 한옥집과 길만 보인다.

선 속에 깨철이 들어오고 나가는 모습이 포착되고, 여기에서 깨철은 안개 이미지와 동일시된다.[56] 이어서 수옥은 동만 부부의 말다툼을 엿듣는다. 동만과 산월의 외도에 대해 동만의 아내는 그저 집 앞에서 동만을 밤새도록 기다릴 뿐이다. 이 말다툼을 엿듣는 쇼트에 이어 그녀가 뛰면서 옥수수밭을 지나갈 때 깨철이 다시 나온다. 영화에서 여러 차례 나타나는 옥수수밭은 그가 다른 아낙네와 외도하는 곳이다. 깨철의 쇼트들 중간에 끼어드는 동만 부부의 말다툼은 여자의 일탈과 남자의 일탈, 비밀스러운 여자의 성적 욕망과 공개적으로 드러나는 남자의 성적 욕망을 대비시킨다. 즉 이 마을에서 여성의 성적 욕망은 억압당하고 있는 것이다. 외도의 장소인 옥수수밭과 동만 부부의 말다툼 신이 연결되는 것도 이를 입증한다. 두 번째 안개 신에서 그녀는 또 다시 깨철의 뒷모습을 본다. 그는 계곡 옆에서 하체를 벗은 상태로 어떤 행위를 하고 있는데, 갑자기 화면이 바뀌어 한 아낙네가 옥수수밭에서 나온다.(그림 30) 그녀는 두리번두리번 좌우를 살펴보고 황급히 도망간다. 안개, 깨철, 아낙네와의 연결은 여성의 성적 욕망의 비밀성을 다시 느끼게 한다.

이러한 서사적인 변화 중에서 가장 핵심적인 것은 바로 여성 인물 세 명의 추가이다. 그 중에 동서라는 여성은 살인 시도를 한다. 영화에서 깨철과의 외도 사실이 관객들에게 직접적으로 알려지는 유일한 인물은 바로 그녀이다. 즉 표면적으로는 영화에서 오직 그녀의 외도와 남자들의 외도만 있다. 그녀의 남편 화천은 이 외도를 알게 된 후에 마을 사람들 앞에서 깨철을 죽을 만큼 때린다. 그 후 동서는 정신이상자가 된다. 동서가 실성하게 된 이유를 설명하기 위해 그녀의 성적 일탈에 관련된 마을의 성윤리규범을 살펴볼 필요가 있다.

수옥의 학교 첫 수업에서 성윤리규범에 관한 이야기가 처음 나온다. 이 쇼트에서 수옥은 영화의 내레이션을 제외한 가장 긴 대사를 하는데, 이 대사의 중요성은 분명하다. 삼강오륜과 유교 등의 글자가 적혀있는 칠판 앞에서 수옥이 “삼강오륜이란 유교에서 기본이 되는 세 가지 강령과 다섯 가지 기본 윤리를 말하는 겁니다”라고 하며 “오늘 현재도 우리들 마음이나 생활 속에 뿌리 깊게 박혀 있습니다”라고 한다. 이는 드문 동성부락에서 여전히 깊이 뿌리박혀 있는 남존여비의 암시이자 앞으로 영화에서 벌일 일탈 행위들의 예고이다. 여성에게만 요구된 삼강오륜을 비롯한 가부장제 성윤리규범은 남녀 간의 성적 불평등을 내재하고 있다. 창조된 인물인 술집 여자 산월은 이러한 불평등을 입증해주는 인물이다. 동성마을의 남자들은 산월을 성적 대상로 공유하고 그들은 내내 술집이나 폐가에 있는 산월을 찾아가거나 다른 장소로 산월을 데려간다. 산월 때문에 벌어진 창교와 동만의 싸움을 마을의 남녀노소 모두가 알게 되

55) 역 앵글 쇼트는 카메라가 선행 화면의 위치에서 180도 반대편에 위치할 때이다. 예컨대 카메라를 향해 달려오던 개가 카메라로부터 정면으로 사라질 때이다. (스테판 샤프 지음, 이용관 옮김, 『영화구조의 미학』, 울력, 2008, 235면.)

56) 안승범, 「1980년 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구-<안개마을>을 중심으로」, 『우리문학연구』 31호, 우리문학회, 2010, 461면 참조.

는 것은 그녀의 성적 공유성이 비밀이 아님을 드러낸다. 남자의 성적 일탈은 그녀와 있는 몇 장면을 통해 관객들에게 알려지는 반면에 여성의 성적 일탈은 영화에서 단 한 번도 나타나지 않는다. 요컨대 남성의 성적 일탈은 공개적이고 여성의 성적 일탈은 비밀스러운 것이다. 그렇기에 영화 안의 관찰자인 수옥도 처음에 깨철이 성불구자라고 믿었다.[57] 몰론 이는 스크린 바깥의 관찰자인 관객들에게 긴장감과 충격을 주기 위해 감독이 사용하는 서사 전략이기도 한다.

그러나 이러한 성윤리규범은 수옥이 깨철을 파악할수록 모순성을 점차 드러낸다. 소설에서 남편이 여성 외도에 관련된 뉴스를 보고 하는 말은 영화에서 라디오의 아나운서 두 명의 대화로 재구성되어 수옥이 기차역에서 남편을 기다릴 때 배경음으로 도입된다. 사적 대화를 공적 평론(혹은 비판)으로 변형하는 시도에는 여성의 외도에 대한 1980년대 한국사회의 지배적인 인식이 담겨 있다. 여기서 주의할 만한 것은 이 라디오 배경음이 수옥이 밖에 있을 때만 나타난다는 것이다.[58] 이는 마을의 바깥과의 차이, 마을에만 있는 규칙을 암시하고 있다. 1980년대 한국사회의 성윤리규범에 따르면 여성의 외도, 즉 동서와 깨철의 외도는 성적 일탈인 것이 분명하다. 그러나 서사적 변화에서 드러나는 영화적 시간의 모호성과 공간의 신비성은 폐쇄적인 마을을 현대사회와 단절시키고, 이를 통해 마을은 고유의 성윤리규범을 지닌 또 다른 '사회'가 된다. 이는 여성들이 깨철과 외도하는 것에 대해 남성들이 묵인하는 것에서 드러난다. 이러한 묵인은 같은 문중 안에 수치스러운 일이 생기는 것보다 깨철이 여성의 성적 욕망의 분출구가 되는 것이 더 낫다는 생각에서 기인한다. 그러므로 깨철은 마을에 꼭 필요한 인물이 되고[59] 남자들은 깨철에게 밥도 주고 잠을 자는 공간도 제공한다. 요컨대 가부장제의 윤리적 규범을 유지하기 위해서는 그러한 규범 속에 모순이 불가피하게 내포된다는 것이다. 그 모순은 여성들에게 정숙함(순결함)을 요구하면서도 깨철과의 외도는 묵인하는 것으로 정리된다.

수옥과 남선생의 대화에서 알 수 있듯이 깨철과의 외도에는 특정한 룰이 있다. 하나는 젊은 여성을 피해야 한다는 것이고, 또 하나는 같은 여자와 두 번 하면 안 되는 것이다. 즉 마을에서 여성 외도에는 룰이 있고, 룰에 따라서 은밀하게 수행되면 이러한 외도들은 일상 활동(routine activity)[60]의 일부로 묵인되는 것이다. 그러나 화천

---

57) 수옥은 깨철이 마을 아낙들과 깨철의 관계를 의미해서 술집 주모와 산월에게 깨철의 성능력을 테스트해주는 부탁을 한다. 후에 주모는 수옥에게 깨철이 성불구자인 것을 알려준다.

58) 영화에서 수옥은 마을에 처음 왔을 때 버스를 타서 오고, 남편을 마중하러 기차역에 갈 때면 항상 버스를 탄다. 또한 기차역에 버스를 타려면 4시간이나 기다려야 한다. 이는 마을의 철저한 폐쇄성을 보여준다.

59) 임권택은 인터뷰에서도 깨철이라는 존재의 중요성을 다음과 같이 말한 바 있다. "문제는 지(남자)들은 막 나가서 다 풀고 오고, 그런데 엄정하게 남존여비가 확립이 되어 있어서 여자들은 빠져나갈 길이 없고. 여기에는 도시와는 다른 시골의 존재 방식이 엄연히 있고, 그 안에서 살아가는 방식을 다루고 있는 거요. 그걸 도시는 이해하지 못하지만, 시골은 그글 자기 방식으로 해결해가는 방법을 찾아가고 있는 걸 다뤄보고자 한 거요."(정성일 대담, 『임권택이 임권택을 말하다(Ⅰ)』, 현실문화연구, 2003, 487면.)

이 모두의 앞에서 깨철을 구타하는 순간 동서에게는 성적 일탈자라는 낙인이 찍히게 된다. 여기서 깨철과의 외도는 일차적 일탈(primary deviance)로 간주된다. 동성마을이라는 작은 공동체에서 그녀의 외도는 더 이상 일상 활동이 아닌 일탈 행위로 규정된다. 깨철에 대한 구타는 실은 동서에 대한 정신적인 구타이기도 한다. 그녀는 스스로 일탈자라는 지위를 받아들이는 과정에서 정신이상자가 되며[61] 동성마을의 외부인(outsider)[62]이 되어버리는 것이다.

이처럼 가부장제로부터 낙인찍힌 동서는 결국 이차적 일탈(secondary deviance)로서의 살인을 시도한다. 그녀의 살인 시도는 낙인찍기로 인한 불만과 원망을 내포하는 것으로 이해할 수 있다.[63] 외도를 하는 다른 아낙네들은 일탈자로 낙인찍히지 않았다는 것, 그리고 남자들의 공공연하게 외도를 한다는 것이 그 불만과 원망의 이유이다. 남편 화천의 외도는 감시를 받지 않는 반면에 자신은 외도로 인해 일탈자가 되었기 때문이다.[64] 성차별적인 가부장제에서 받게 된 낙인에 대한 불만은 동서가 살인을 시도하기 전의 장면에서 과장된 움직임을 통해서 표출된다. 안개 낀 마을에서 그녀는 눈에 띄는 녹색의 저고리와 빨간색의 치마를 입고 웃으면서 놀고 있다. 카메라는 그녀의 모습을 로우 앵글로 잡은 상태에서 180도 회전을 두 번 반복한다. 회전은 관객들에게 어지러움을 가져오고 밑으로 본 그녀의 시선이 관객들로 하여금 그녀와 같이 놀고 있다는 착각을 느끼게 한다. 다음 원경 쇼트에서 물레방앗간 위에 신나게 소리를 지르면서 오르락내리락 정사를 모방하는 듯한 행동을 하며 그녀가 혼자 있는

---

60) 범죄와 연관되는 일상 활동은 인간의 기본적인 욕구를 위하여 자주 행해지는 활동으로 정의되며, 생활양식의 용어와 유사하게 일상 활동은 공식적 작업, 여가, 의식주를 위한 행동, 사교적 욕구 및 성적 욕구 등을 위한 활동이 포함된다. 안개마을에서 여성의 성적 욕구를 분출하기 위해 깨철과 외도하는 것은 남자들의 묵인아래서 일상 활동이 된다. (신현기 외, 『경찰학사전』, 법문사, 2012, 150면 참조.)

61) <도시로 간 처녀>에서 일탈자라는 사회적 지위를 받아들이는 과정에서 정신이상자가 되는 서사와 비슷한 양상이 있다. '버스안내양'인 승희는 동생의 학비를 마련하기 위해 버스 안에서 삥땅을 하기 시작한다. 그녀의 행위는 결국 버스운전 기사에게 들키고 말았다. 젖꼭지를 물고자는 그녀는 젖꼭지를 통해 내면적 불안을 극복하기를 시도한다. 스스로 연모하는 남자는 저녁 사준다고 둘이 약속을 잡는데 그가 여자친구를 데리고 승희 앞에 나타난다. 두 연인이 그림에 대한 평론을 통해 승희는 열등감을 느끼고 그들과 다른 지위(일탈자)에 있는 것을 받아들이게 된다. 그 후에 그녀가 극복시도를 포기하듯이 젖꼭지를 버리고 정신이상자가 된다.

62) 외부인(outsider)이라는 개념은 베커가 낙인 이론의 중심 명제들을 명료화하기 위해 사용하는 개념이다. 베커에 따르면 "사회집단은 규칙을 만들어내는 것을 통해 일탈도 만들어 낸다." 사회는 "어떤 행위를 일탈이라고 규정하고 그것을 특정인에게 적용하여" '외부인'이라는 낙인을 찍는 것이다. 이때 외부인이 되는 것은 그 사람이 실제로 저지른 행위 때문이 아니라 단지 그 사람에게 낙인이 성공적으로 부여된 것 때문이다. (Becker, Howard S., *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York:Free Press, 1963.)

63) 안숭범은 논문에서 살인시도가 창피함과 억울함에 기인한다고 분석한다. 여기서의 창피감은 행실이 바르지 않은 여자로 간주된 것으로 파악된다. 이는 창피함보다는 일탈자로 낙인찍히게 된 후에 낙인의 시작으로서의 남자에 대한 원망에 더 가까운 감정일 것 같다. (안숭범, 앞의 논문, 457면 참고.)

64) 남편 깨철의 외도는 영화에서 정면 재현이 없으나 술집 주모의 말을 따라 짐작할 수 있다. 술집 주모는 산월을 마을에서 쫓아내기로 결정한 문중의 결정에 대해 다음과 같이 말을 한다. "같잖다. 같잖어. 흥! 그래, 수하리에서 산월이년 안 건드린 놈 있으면 코빼기 좀 내밀라캐라. 그따위 소리들 말고 외상값들이나 걷어내라 카이." 즉 안개마을에서 산월과 성적 관계를 가지지 않은 사람은 한명도 없는 것이다. 깨철도 당연히 그들 중 한명이다.

것이 보이고, 이때 어지러움이 사라지지만 긴장감과 공포감은 남아 있다. 이 쇼트는 관객들로 하여금 그녀에 대한 궁금증을 가지게 만든다. 음산한 배경 안에 그녀는 눈에 띄는 유일한 색깔이 된다. 네온 컬러에 가까운 초록색과 빨간색은 관객에게 시각적인 충격을 주면서 배경인 마을과 어울리지 않은 그녀가 '외부인'이 되었다는 것을 은유하고 있다. 빨간색은 <안개마을>에서 성욕의 시각적 기표이기도 한다. 남편과의 섹스 추억을 회상한 수옥은 다음날에 예전과 같지 않게 빨간색 목도리를 매고 다닌다. 또한 수옥과 깨철의 섹스 신에 이르기 전에 늘 어두운 색깔만 입는 그녀는 입술을 빨간색으로 바꾸고 빨간색 우산을 들고 있으며 남편을 기다린다. 산월이 나체인 몸을 가리기 위해 쓴 이불도 빨간색이다. 이처럼 동서의 행동이 분명히 성적 모방임에 해당한다는 것은 색깔을 통해도 짐작할 수 있다.

그러면 동서의 모방 행위는 단지 깨철과의 외도를 재현한 것일 뿐인가? 동서와 그녀의 몸부림을 바라보는 아낙네 간의 반응은 위의 의문을 설명해줄 수 있다. 동서에게 내려오라고 하는 아낙네에게 동서는 연속적으로 큰 돌을 던진다. 아낙네에 대한 공격은 아낙네가 자기의 정사 재현을 방해하는 행동에 대한 반응일 뿐만 아니라, 외도한 아낙네에 대한 불만이기도 하다. 여기서 아낙네의 표정이 의미심장하다. 동서의 발광을 목격한 후에 바로 떠나지 않고 무려 7초 동안 그녀의 움직임을 보고 있다. 이 쇼트에 동서의 모습이 나오지 않아 그녀의 웃음소리만 담아 있다. 웃음소리는 화면에 보이지 않는 동서가 여전히 그 모방 행위를 하고 있다는 것을 시사하고 있다. 아낙네는 그녀의 동작을 보면서 줄곧 후퇴하다가 정지한다. 아낙네의 표정에는 같은 마을 사람에 대한 걱정보다 동서의 동작에 대한 의문만 있다. 정지한 후에 아낙네의 표정이 변해버린다. 드디어 모방 행위의 의미를 파악한 것이다. 그녀는 입과 눈을 크게 벌리는 동시에 빠르게 마을로 돌아가서 다른 사람들을 불러 동서를 막으려고 한다. 이 놀라움은 당연히 깨철과의 외도에 대한 모방에만 기인하지 않는다. 동서는 자신의 외도뿐만 아니라, 아낙네들의 외도, 심지어 남자들의 외도, 즉 마을에 일어나는 모두 외도에 대해 말하려 하는 것이다. 그녀가 다른 곳이 아니라 여자의 성적 욕망을 분출시키는 장소로서 나타난 물레방앗간 위에 있는 것은 이 짐작을 암시하고 있다.

그림 31

그림 32

화천을 포착한 물레방앗간 쇼트는 동서가 깨철을 찾아가는 쇼트와 연결된다. 이 몽타주 기법을 통해 그녀가 원망하는 대상인 깨철과 화천이 제시된다. 그녀는 왼손을 등 뒤에 둔 채 길을 가다가 깨철을 발견한 후 그의 옆으로 간다. 그녀는 상의의 끈을 흔들면서 깨철에게 인사를 하나 그녀의 웃음에 대한 깨철의 반응은 냉담하다. 그는 그녀를 보지 않고 그녀를 피하기 위해 자리를 천천히 떠난다. 깨철의 외면에 동서의 웃음이 곧바로 사라지고 그녀는 웃지 않은 채 깨철을 뒤따라간다. 그녀는 깨철의 반응을 통해 자아를 확인하려고 한다. 이 대목은 동서가 일탈자가 되는 과정에서 자아관념의 변화를 겪고 있다는 것을 암시한다. 동서는 경상자아(looking-glass self)[65]를 통해 이 변화를 실현한다. 이는 다른 사람을 통해 자아발달의 과정인데 자신의 행위에 대해서 다른 사람의 판단과 지각과 다른 사람의 판단결과로 갖는 자아감의 3단계 과정을 통하여 자기 자신이 어떤 사람인가를 알게 되는 것이다. 동서에 대한 판단은 영화에서 직접적으로 재현되지 않지만 수옥이 깨철과 외도한 후의 상상의 신을 참고할 수 있다. 화면이 이동하면 수많은 마을사람들이 카메라 뒤에 있는 수옥을 경멸하면서 비판적으로 응시하고 있다. 26초가 넘는 롱 테이크로 제시되는 이 시점쇼트(Point - Of - View Shot)에서 화면에 포착된 마을사람들은 스크린 바깥의 관객들을 응시하고 있는 것처럼 보이고, 관객은 주인공이 받는 시선을 함께 경험하면서 낙인찍히게 되는 공포감을 느끼게 된다.(그림 31, 32) 이때 여기에 유일하게 없는 사람이 깨철이다. 즉 동서는 마을사람들에 의해 일탈자로 간주되어 낙인찍힐 위기에 처해 있지만, 아직은 당사자인 깨철에게 판단을 받지 못한다. 그래서 그의 반응은 중요하다. 그러나 이 동성마을에 유일한 외부인인 깨철의 외면은 그녀에게 긍정적 자아감을 돌려주지 못해 다시 낙인찍기를 한 것이다. 즉 이 작은 마을에 있는 모든 사람들은 그녀를 일탈자로 간주하게 되는 것이다. 이러한 상황은 그녀로 하여금 이차적 일탈을 저지르게 만든다.

깨철의 뒷모습만 포착한 카메라에 동서의 모습과 함께 앙칼진 배경음악이 등장한다. 그녀가 다가갈수록 음악 소리는 커지고 그녀가 멈추자 음악 소리도 사라진다. 마침내 이 배경음악은 그녀의 감정, 즉 그녀의 원망을 음악을 통한 표출한다. 그녀의 다가옴을 거부하고 있는 깨철은 늘 후퇴하고 있다. 날카로운 소리가 사라져 정적이 흐르고 있는 가운데 그제서야 동서의 왼쪽 손에 칼이 들려있는 것이 관객에게 드러난다. 이는 짧은 서스펜스(suspense)[66]를 유발시키면서 살인의 계획성을 제시한다. 살

65) 타인의 의견에 대한 반응의 결과로서 '반사적으로' 발생하는 '사회적 자아'의 개념이다. 이 용어는 찰스 쿨리(Charles Cooley)에 의해 새로 만들어졌지만, 일반적인 관념은 윌리엄 제임스(William James)의 '상징적 상호작용론'과 함께 그 의미를 공유하고 있다. 경상자아는 일반적으로 ① 타인이 자기를 어떻게 보는가를 상상하는 능력, ② 타인이 자기를 어떻게 판단하는가를 상상하는 능력, ③ 이러한 의식에 관련된 부끄러움이나 자랑과 같은 감정의 세 가지 내용을 갖는다고 한다.

66) 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)은 '서스펜스'의 개념을 폭탄 신을 통해 설명한다. 식탁 밑에 있는 폭탄이 갑자기 '쾅'하고 폭탄이 터지는 설정이다. 관객들은 폭탄이 있는 설정을 알지 못한다면 "폭발 순간에 15초간의 '서프라이즈'를 맛보게" 되고, 알고 있다면 알고 있는 시간의 '서스펜스'를 맛볼 수 있습니다." (프랑수아 트뤼포, 『히치콕과의 대화』, 곽한주, 이채훈 옮김, 한나래, 1994, 83쪽 참

인의 개연성[67]은 일차적 일탈에 잇따르는 이차적 일탈의 계획성과 다시 낙인찍기의 가능성의 의미를 포함한다. <안개마을>에서 이차적 일탈로서의 살인 시도는 우발적이거나 충동적인 것이 아니다. 깨철 옆에 다가가기 전, 깨철을 찾아내기 전에 그녀의 왼손은 내내 등 뒤에 숨어 있었다. 즉 그녀는 계획적으로 칼을 들고 깨철을 찾고 있었지만, 이는 곧 필연적으로 살인을 실시하는 것이 아니다. 깨철을 만났을 때 그녀는 깨철의 반응을 기다리며 웃으면서 인사를 하기 때문이다.

그러나 다시 낙인찍기의 행위는 결국 그녀에게 자극을 주어 살인을 행동에 옮기도록 만든다. 동서가 칼을 들자 무서운 음악소리가 다시 들리게 된다. 동서는 깨철을 찌르려고 여러 번 시도하지만 그는 도망치고, 소문을 듣고 쫓아온 남편 화천의 목을 졸라 죽이려고 한다. 남편에 대한 살인 시도는 낙인찍는 주도자를 향한 원망의 분출이다. 그러나 결국 동서의 살인은 모두 실패로 끝난다. 자아확인은 그녀가 끝이 없이 자신이 일탈자임을 부정하고 일탈자이라는 신분에서 벗어나려는 시도의 증명이다. 결국 일탈자로 낙인찍힌 그녀에게 있어서 가부장제적 억압에 저항하는 유일한 길은 살인이다. 일탈 행위로서의 살인은 그녀가 가부장제적 낙인으로부터 벗어나려고 마지막의 시도이다.

요컨대 남성중심적인 가부장제 사상 아래 있는 안개마을이라는 장소에서는 모순적인 성윤리규범이 감지된다. 남자들은 여성 외도를 일상행동으로 묵인하는 가운데 남편 때문에 동서의 외도가 전 마을 사람들에게 알려지게 된다. 그녀는 일차적 일탈로 인하여 낙인찍히게 되고, 이어서 이차적 일탈로서의 살인을 시도한다. 동서의 이차적 일탈에는 개연성이 있다. 충동적인 살인이 아니라 계획적으로 살인을 시도한다. 그 전에 깨철을 통해 마지막 자아확인을 한다.

임권택은 또 다른 수상작은[68] <티켓>(1986)으로, 이 영화는 1986년의 흥행작이다. 이 영화는 또한 <안개마을>과 같이 여성의 살인 시도를 형상화하는데, 살인 전의 일차적 일탈은 부정적인 것으로 간주되고 낙인찍히게 된다. 영화 제목은 두 가지 뜻으로 파악될 수 있다. 하나는 영화 속의 티켓 다방을 의미하고 또 하나는 1986년의 아시안 게임과 1988년 올림픽의 티켓을 의미한다. 이 영화는 전혀 다른 사회적 이슈인 두 화제를 하나의 제목으로 묶음으로써 관객들이 영화를 보기 전에 그녀들의 불행을 설정해놓는다.

티켓 다방의 레지를 내러티브의 소재로 삼고 있는 <티켓>은 강원도 속초에서 티켓 다방을 운영하는 민지숙(민마담)과 그녀가 직업소개소에서 데리고 온 미스 양, 미스 홍, 세영 등 다방 여성들의 이야기다. 미스 양과 미스 홍은 손님들을 접대하는 데 익

조.)

67) 여기서 개연성이라는 단어는 절대적으로 확실하지 않으나 아마 그럴 듯한 것으로서의 필연성에 상대적인 개념인 것이다.

68) <티켓>은 제25회 대종상 영화제(1986)의 감독상, 각본상, 기획상, 신인연기상 및 제23회 백상예술대상(1987)의 영화부분 연기상 등을 수상하였다.

숙하지만, 세영은 손님들의 성매매 요구를 늘 거절한다. 대학생 애인인 민수가 학비와 경제적 어려움을 토로하자 세영은 그에게 일자리를 마련해 주기 위해 박 선장에게 몸을 준다. 그 후에 민수의 보증금, 오빠의 장가 비용 등을 마련하기 위해 어쩔 수 없이 성매매를 하기 시작한다. 동민은 그녀의 타락을 용서할 수 없고 그녀의 곁을 떠나고자 한다. 그런 그에게 민마담은 살인을 시도하게 된다.

민마담이 일탈 행위를 시작한 것은 10년 전이다. 당시 남편이었던 시인 김동민은 필화사건 때문에 감옥에 가게 된다. 남편의 옥바라지를 위해 그녀는 자기희생을 시작한다. 남편이 투옥되기 전에도 넉넉히 살지 못했던 민마담은 남편을 출감시키기 위한 영치금 차입이나 변호사 비용, 그리고 시어머니의 생활비를 마련하기 위해 다방에서 일하게 된다. 이로 인한 과대한 부담으로 빚이 갈수록 많아지게 되고 결국 그녀는 성매매를 시작한다. 처음에는 남편의 모습을 생각하면서 섹스를 하지만 점차 남편의 모습이 사라진다. 그녀는 일탈자로 낙인찍히는 것도 그때부터 시작한다. 후에 만나게 된 동민은 그녀를 찾는 과정에서 민마담의 많은 '추문'과 '비행'을 알게 되었다고 말한다. 즉 10년 전에 그녀의 성매매는 널리 알려지고 그녀의 행위를 일차적 일탈로 간주하여 부정적인 시선으로 그녀를 바라본 것은 분명하다. 타인의 편견과 부정적 인식에 의한 수치감 때문에 그녀는 출감하는 남편의 모습을 보고 떠난다. 후에 민마담은 설악산에서 우연히 새로운 가정을 이루고 행복한 삶을 살고 있는 전남편 동민을 만나게 되고, 적극적으로 민마담에게 연락처와 주소를 알아보는 동민에게 다방 주소를 알려준다.

두 사람의 대화 신은 클로즈업 쇼트와 바스트 쇼트로 구성된다. 처음에 동민이 말하기 전에 동민의 시선을 피하기 위해 민마담의 얼굴은 관객들을 향한다. 그녀를 한동안 찾고 있었다는 이야기를 듣고 그녀는 점차 머리를 돌려 쇼트에 옆얼굴로 나타난다. 이 사소한 움직임은 그녀의 내면적 변화를 부각시킨다. 주소를 물어보는 순간에 그녀는 처음에 동민의 눈을 보기 시작한다. 이때 바스트 쇼트로 바뀌면서 동민의 표정이 보이지 않는다. 바로 대답하지 않는 민마담은 6초 동안 말없이 그의 표정을 파악하고 있다. 이미 오래전에 일탈자로 간주되었지만 그녀를 쉽게 판단하지 않는 동민에게 그녀는 기대를 품게 되지만 그 자리에서 그의 인식을 두려워하여 다방주소를 말할 때 다시 동민의 시선을 피한다.

그러나 꼭 찾아오겠다고 약속한 동민은 연락해오지 않고, 그의 친구가 대신 속초로 찾아온다. 호텔에서 만나게 된 그의 친구는 짧은 인사 후 민마담에게 2천만 원의 수표를 준다. 그의 친구는 민마담에게 동민을 잊어달라는 개인적 부탁을 한다. 즉 그는 민마담을 동민의 삶을 가로막는 장애물로 간주하는 것이다. 장인의 사업을 돕고 있지만 실제로는 경제권을 갖지 못하는 동민은 2천만 원을 부인 몰래 겨우 마련한 것이다. 친구의 설명에 따르면 힘겹게 모은 돈을 민마담에게 주는 이유는 과거 민마담에게 빚진 마음의 보상을 청산하는 데에 있다. 여기서 '청산(淸算)하다'라는 개념은 하

나의 사건에서 '서로 간에 채무·채권 관계를 셈한다'와 '과거의 부정적 요소를 깨끗이 씻어 버린다' 두 가지 의미를 가지고 있다. 전자는 산(算)에 중점을 두는 중립적인 표현이고 후자는 청(淸)에 중점을 두는 표현이다. 동민의 '청산'의 의미가 무엇인지 파악하기 위해서 민마담은 김동민에게 전화를 걸어 예전에 같이 살던 동네에서 만나자고 약속을 잡는다.

이후 두 사람은 서로 다른 마음을 품고 다시 만나게 된다. 동민의 클로즈업 쇼트에 현대화된 도시에 고층 빌딩들이 즐비해 있는 배경이 포착된다.(그림 33) 반면에 민마담 얼굴 뒤에는 옛날 성벽이 나타난다. 둘의 웃음은 현대와 전통, 현재와 과거의 대비라는 다른 의미를 가지고 있다.(그림 34) 동민의 웃음 안에 과거를 청산하고 미래를 상상하는 희열이 있다면 민마담의 웃음에는 동민의 인식을 통해 과거로 돌아갈 수 있다는 기대가 있다. 그러나 동민은 그녀의 과거를 '비(卑)행'과 '추(醜)문'으로 묘사한다. 그녀의 과거를 비하하는 말을 하는 것은 그녀에게 부정적 평가를 내리고 낙인을 찍는 것과 다름없다. 결국은 그가 돈을 주는 목적은 민마담과의 과거를 청산하고, 나아가 부정적 요소로 간주된 그녀와의 관계를 끊으려 하는 데에 있다. 늘 침착하고 담담한 이미지로 재현된 민마담은 큰 충격으로 인해 만취상태로 다방에 나타나게 되고 이후 철저한 일탈자로 변모하게 된다.

그림 33

그림 34

민마담은 이미 서울로 향하는 버스를 탄 민수를 끌어들여 바닷가로 향한다. 영화에 처음 등장하는 전혀 낯선 환경으로 향하는 것은 이차적 일탈의 개연성에 기인한다. 그녀는 이미 살인의 계획을 짜놓은 듯 보인다. 민마담은 민수를 만나 세영 곁을 떠나지 말라고 부탁하지만 그는 세영을 불결한 존재로 간주하고 거절한다. 민수의 세영에 대한 인식의 변화를 살펴보면 크게 발단, 심화, 부인의 3단계 변화가 있다. 세영의 접대 장면을 보고 나서 그녀에 대한 민수의 생각에 변화가 시작된다. 세영을 따라 그녀의 고향 집으로 가는 그날 밤에 민수는 오빠의 장가를 위해 열심히 돈을 벌겠다는 세영의 포옹을 거절하며 마음속에서 세영을 점차 불결한 것으로 인식하기 시작한다. 그녀와 파국에 이르는 결정적인 사건은 세영의 임신이다. 동민은 그녀가 임신한 아이가 자신의 아이임을 부인함으로써 그녀의 성적 순결성 역시 부인한다. 민수는 누구의 아이인지 확인할 수 없다며 세영에게 돈을 주면서 낙태를 요구한다. 학비, 일자리, 보증

금까지 모두 세영의 힘으로 마련한 것인 반면에 민수가 유일하게 세영에게 건넨 돈은 낙태 비용이다. 이러한 대비적 서사는 세영의 비참함을 강화시킨다. 세영은 민수를 만류하기 위해 팔을 잡지만 그 동작은 일종의 도화선처럼 작용한다. 이미 그녀를 불결한 존재로 생각하는 민수는 그녀와의 접촉 역시 더럽다고 생각한다. 임신 상태임에도 불구하고 민수는 세영에게 폭력을 행사한다.

민수와 민마담의 대화 신에서 클로즈업 쇼트는 빈번하게 사용된다. 민마담의 얼굴 클로즈업과 민수가 말하고 있는 입술 클로즈업 쇼트는 앞뒤로 연달아 나타난다. 그의 입술에 나오는 말은 세영의 불결함에 대한 비판이다. 입술 클로즈업은 롱 테이크 촬영 기법으로 관객으로 하여금 민수의 '비판'에 깊숙하게 개입하도록 만든다. '더럽다'라는 비하를 듣자마자 불쑥 일어나는 민마담은 "야비한 것들"이라고 말하고 그를 익사시키려고 한다. 여기서 "야비한 것들"이 복수형으로 표현된다는 점에서 민마담이 민수를 통해 동민을 연상하고 있다는 것을 짐작할 수 있다.

민마담이 민수를 죽이려고 시도하는 것은 민수가 곧 동민인 것에 그 이유를 찾을 수 있다. 영화는 교묘한 몽타주를 통해 이러한 의미를 부여한다. 민마담의 과거는 플래시백으로 세 번, 미스 주의 구술로 한 번 재현된다.[69] 구술 신에서 미스 주는 작가에게 자기 이야기처럼 민마담의 일탈 생활을 말하고 있다. 구술 신과 연결되는 앞뒤 쇼트 안에 포착되는 인물은 세영뿐이다. 앞 쇼트에서 세영은 박 선장에게 전화를 걸고 있다. 녹음기를 누르는 클로즈업 쇼트는 이어서 갑작스럽게 나타난다. 구술 신이 끝나면 세영이 여관에 들어가는 쇼트가 나온다. 구술 내용과 비슷하게 세영은 민수의 일자리를 마련하기 위해 박 선장에게 몸을 준다. 민마담의 과거에 대한 첫 플래시백은 계란을 움켜잡은 남편이 울컥한 표정을 짓고 있는 쇼트다. 자기 방에서 시작한 민마담의 회상은 다시 방에 있는 민마담의 쇼트로 끝을 맺지 않고 돌연 민수에 대한 쇼트로 연결된다. 박 선장의 배를 타기 위해 속초에 내려온 민수는 처음에 손님을 마중하는 세영의 모습을 보게 된다. 손님이 마음대로 하는 키스, 박 선장의 친밀한 손짓은 민수에게 큰 충격을 주고 모욕감도 준다. 민마담의 과거에 대한 구술은 세 명의 일탈을 예언하고 울컥한 동민의 표정은 민수의 모욕감을 미리 표현해주는 것이다. 즉 몽타주는 민수에게 동민의 이미지를 부각시킨다.

그러므로 민마담은 민수를 통해 동민을 보게 되고 민수의 비판은 마치 동민의 비판처럼 들리게 된다. 민수의 말은 민마담에게 다시 불결한 여자라는 낙인으로 연결되고 민마담은 이차적 일탈을 감행한다. 그녀는 민수를 바다로 밀쳐놓고 살아나오려고 발버둥치는 민수의 머리를 발로 내리친다. 아직 저항하는 민수의 머리를 잡고 바닷물에 강제적으로 몇 번 담그다가 생명을 잃은 민수를 보고 그친다. 바다 위에 떠오르는 민수의 뒷모습은 살인 신의 마지막 쇼트다. 그의 빨간색 코트는 마침 피에 물든 것처럼

69) 민마담의 과거는 플래시백으로 총 3번 나타난다. 첫 번째는 설악산에 전남편을 만나는 것이고 두 번째는 감옥에 있는 남편을 면회하는 것이고 마지막은 시인이던 남편과의 행복한 일상이다. 미스 주의 구술은 작가의 취재 인터뷰에서 자신의 이야기에 대신해 민마담의 과거를 꺼내 말한다.

보인다. 잇따르는 다음 쇼트에는 전체를 전혀 파악할 수 없는 빨간색 물체가 화면을 채운다. 빨간색은 강력한 시각적인 충격을 관객들에게 주면서 앞 쇼트의 코트 색깔과 연결되어 앞으로 일어날 사건에 대한 긴장감을 고조시킨다. 카메라의 이동으로 이 빨간색 물체의 정체가 어망임이 밝혀진다. 민마담은 어망 위를 걸어 다니면서 나타난다.

시점 쇼트와 민마담의 얼굴 쇼트는 교차편집(cross-cutting) 된다. 어망을 끌고 있는 남자들이 화를 내며 가라고 하는 손짓, 초점을 잃은 어항의 광경, 눈부신 등불 등이 시점 쇼트에 담겨 있다. 화면의 불안정감은 핸드헬드(handheld) 기법으로 표현되고 관객들은 그녀의 정신이상을 생생하게 느낄 수 있게 된다. 이 신의 배경음악은 이상하게 평화롭다.

결국 그녀는 정신병원에 수감된다. 그녀는 탁구공을 계란으로 여겨 예전처럼 앞가슴에 놓고 면회하러 온 사람에게 꺼내준다. 이 마지막 쇼트는 민마담의 과거 면회를 연상시킨다. 눈이 오는 날 그녀가 감옥에 있는 남편을 만나러 간다. 추운 날씨에 남편에게 따뜻한 계란을 주기 위해 계란을 앞가슴에 품는다. 그녀의 과거는 내러티브의 흐름에 따라 플래시백으로 나타나는데 과거 재현에 있어서 시간의 역행 설정이 나타난다. 영화의 내러티브에서의 시간은 미래를 향해 가고 있는데 민마담의 플래시백은 갈수록 과거로 간다. 이는 모두 사람들이 앞으로 향해 새 생활로 시작한 반면에 민마담만 정신이상자가 되어 추억에 머물게 된다는 복선이기도 하다. 또한 그녀가 김동민과 마지막 만나는 시퀀스에서 둘의 얼굴 쇼트도 서로 다른 시간적 상징을 내포한다. 그녀의 아름다운 과거로 돌아가고 싶은 마음은 현실에 어긋나고, 그녀는 결국 정신이상자가 되는 것이다.

<안개마을>의 동서와 <티켓>의 민마담은 모두 살인을 시도하였으나 실패한다. 그녀들은 법을 범하는데도 법의 처벌을 받지 않는 것으로 끝을 맺는다. 모두 정신이상자가 되어버리고 공식적인 처벌을 받지 않은 독특한 양상으로 끝을 맺는다. 그녀들의 살인 시도와 비슷한 양상을 보여주는 영화는 <이 깊고 푸른 밤>(1982, 배창호)이다.

흔히 원작으로 생각되는 최인호의 「깊고 푸른 밤」은 이상문학상을 수상했던 단편으로, 미국생활에 염증을 느낀 한 남자의 의식세계를 묘사한 짧은 소설이다. 영화는 이 소설의 제목만 빌려오고 내용은 최인호의 장편소설 「물위의 사막」에 나오는 '위약계약결혼' 모티프를 이용해 새롭게 시나리오화한 것이다. 배창호가 연출한 이 영화는 "마치 할리우드 제품"[70] 같다는 평가를 받으며 대성공한 흥행작이었다. 이 영화의 배경은 당시 한국영화에서 드물게 보이는 미국이다. 제인은 주한미군과 결혼하여 미국으로 왔으나 그의 폭력과 미국 생활의 공허함에 지쳐 이혼하고, 위장결혼 계약으로 돈을 벌고 있다. 백호빈은 영주권을 얻기 위해 제인과 계약결혼을 하고 제인은 먼저 일탈자로 낙인찍히게 되고 살인까지 간다. 제인의 캐릭터를 형상화시키는 과정에서

70) 정영일, 「탄탄하게 만든 화제의 수작-깊고 푸른 밤」, 『마지막 로맨티스트 정영일-그가 쓴 영화, 음악, 세상 이야기』, 미세기, 1994 126면.

중요한 모티브는 권총이다. 이 권총은 영화에서 총 네 번에 걸쳐 나타나는 그녀의 낙인과 상관관계를 갖는다. 첫째로, 호빈과 결혼을 한 그날 밤이다. 한국에 있는 임신한 아내를 미국에 초청하기 위해 위장결혼을 한 호빈은 제인에게 결혼을 한 번도 하지 못했다는 거짓말을 하고 그녀의 몸을 만지기 시작한다. 제인은 냉정하게 그의 거짓말을 폭로한다. 호빈은 뻔뻔하게 그녀를 안고 침대 위에 던지고 범하려고 한다. 이때 카메라는 무표정인 그녀의 얼굴을 클로즈업으로 포착한다. 당황하지 않은 그녀는 손을 침대 옆으로 뻗어 권총을 잡는다. “이것은 계약에 없어요.” 하면서 총으로 호빈의 머리를 가리키고 호빈은 총 때문에 포기한다. 총으로 강력하게 섹스를 거절하는 제인은 자기 성적 욕망에 대한 주도권을 가지고 있는 것이다. 이 신은 그 후 호빈과 섹스를 하는 그녀의 행동에 성적 능동성을 보이게 만든다. 총이 두 번째 가리키는 대상은 그녀의 전남편이다. 그녀는 전남편과 아이가 있는데 이혼할 때 마이클이 로라를 빼앗아 갔으며 그녀는 1년에 일주일만 로라를 볼 수 있다. 그러나 겨우 딸을 보게 되는 날 밤 전남편은 갑가지 다시 제인의 집으로 찾아와 아이를 데려가려고 한다. 아이를 빼앗아 가는 과정에서 마이클은 그녀를 침대로 던진다. 제인은 “당신 하나도 변하게 없다”라고 하면서 바로 권총을 꺼내고 전남편을 가리킨다. 이 시퀀스 앞에서 제인은 호빈에게 자신이 이혼한 이유에 대해 말한다. 아이를 편결 때 빼앗겼다는 이야기를 끝내자마자 마이클이 나온다. 이러한 맥락에서 그녀가 마이클을 가리키는 행동은 단순히 지금 아이를 빼앗는 것 때문이 아니라는 것을 파악할 수 있다. 그녀는 낙인 때문에 권총을 든다.

마이클은 아이를 데리고 나갈 때 다시 그녀에게 엄마가 될 자격이 없다고 말한다. 마이클이 오기 전에 그녀와 호빈과의 대화 속에 비슷한 얘기가 나온다. 마이클은 로라를 빼앗아 가려고 재판을 걸었는데 이유는 제인이 엄마로서의 자격이 없다는 것이다. 한국인으로서 그녀가 아이를 키우면서 몇 번 때린 적이 있기 때문에 엄마로서의 자격이 없다는 판결이 나온다. 이 판결은 공식적으로 그녀가 나쁜 엄마이며, 엄마가 될 자격이 없다는 낙인을 찍는다. 이차적 일탈은 일차적 일탈자에 대해 공개적으로 일탈자라고 낙인찍는 부정적인 반응을 획득했을 때에만 발생하는 것이다. 낙인을 찍은 주체가 사회규범이나 법규범을 집행할 권한을 가진 사회의 공식적인 기관(법원, 경찰, 검찰)일 때 그 효과는 더욱 커진다.[71] 한국사회에서 엄마로서 아이를 징계하는 것은 일탈이 아닐 수 있지만 미국에서 그녀는 일탈자라고 낙인이 찍히는 것이다. 그러므로 이혼 후에 그녀는 위장결혼 계약을 통해 다른 법을 범하는 행위를 하게 된다.

세 번째로 총이 나올 때는 그녀가 그 총으로 스스로를 가리킬 때이다. 그녀가 왜 갑자기 총으로 자살 시도를 할까? 이는 앞의 시퀀스에서 답을 찾을 수 있다. 제인은 슈퍼에서 일하는 호빈을 찾으러 간다. 둘이 이별하는 이유는 제인이 호빈의 아이를

71) 김준호 외, 앞의 책, 189면.

가지게 되었는데 그 아이가 아내가 있는 호빈에게 거추장스러운 것이기 때문이다. 그녀는 늘 아이를 갈망하고 있다. 즉 엄마가 될 자격이 없다는 낙인이 찍힌 후에 엄마되기는 그녀에게 큰 로망이다. 이 로망은 그녀가 호빈과 아이의 미래를 상상하는 얘기를 할 때 흥분한 모습을 보이고 그녀가 갑가지 호빈에게 그의 아이를 가졌다는 거짓말을 하는 이유를 통해 설명할 수 있다. 처음부터 그녀는 호빈이 아내가 있다는 것을 알고 있었다. 그녀는 우연히 전화를 받아 호빈을 대신해 아내의 녹음테이프를 받는다. 그 테이프를 통해 호빈의 아내가 임신상태라는 것을 알게 된다. 이 신에서 그녀의 표정이 의미심장하다. 처음 테이프에서 여자의 목소리가 나오자 그녀는 약간 의외인 것으로 생각한다. 그러나 테이프에 호빈의 아이가 정상적으로 잘 자라고 있다는 말을 듣자마자 그녀가 눈이 커진다. 이때 클로즈업이 빅 클로즈업으로 이동하는 과정에 그녀의 경악감이 표현된다. 그녀에게 아내가 있는 것은 상관없지만 아이는 안 되는 것이다. 호빈의 아내가 아이를 배는 것은 그녀의 로망을 깨뜨리는 것이기 때문이다. 이로 인해 그녀는 낙인을 찍어주는 전 남편과 호빈 앞에서 거짓말을 한다. 거짓말임을 모르는 호빈은 낙태약을 사서 슬그머니 제인에게 먹이려고 하나 실패한다. 그때 호빈은 제인의 아이가 필요 없다고 털어놓는다. 엄마 되기의 로망을 지키기 위해 제인은 호빈에게 이혼을 안 해주겠다는 협박을 한다. 다시 호빈에게 찾아가는 이유도 호빈의 태도를 재확인하기 위함이다. 그러나 제인이 아이를 배었다고 착각하는 호빈이 슈퍼에서 그녀와 섹스를 하는 것은 필요 없는 아이를 지우고 싶은 욕망 때문이다. 로망이 깨지고 집으로 가는 그녀는 총을 들어 자신을 가리킨다. 때마침 초인종 소리가 올려 그녀는 총을 놓고 호빈의 집으로 찾아오는 것이다.

이번에 호빈은 아내가 아이를 낳는 과정에서 아내와 아이 모두 죽었다고 거짓말을 한다. 이 말은 제인에게 엄마되기의 희망을 가온다. 둘이 샌프란시스코로 여행을 떠나기 전에 제인은 다시 테이프를 받는다. 영화 마지막 부분에서 알 수 있듯이 아내가 아이를 지우고 다른 남자와 결혼을 하겠다는 내용이다. 그러나 그녀가 여전히 기분 좋게 일하던 바에 간다. 제인은 호빈이 거짓말을 하는 것을 알게 되지만 아내가 배고 있는 아이라는 장애물이 없어서 호빈이 거짓말을 하는 것은 그녀에게 상관이 없기 때문이다. 그러나 바에서 한 여자가 그녀를 기다리고 있다. 영화 도입부에서 호빈과 같이 샌프란시스코로 가는 도중 돈을 뺏기고 사막에서 버림을 받은 여자다. 그러한 사연을 들은 후에 제인의 표정이 변하다. 사막을 횡단하는 여행에서 자기를 죽일 수 있는 호빈은 엄마되기의 로망을 이루어주지 않을 것으로 보이기 때문이다. 그러나 그녀는 여전히 호빈과 같이 여행을 떠난다. 호빈을 통해서 자아 확인, 즉 자신이 엄마가 될 자격이 있는지를 확인하기 위해서다.

마지막에 총은 호빈의 죽음을 가져온다. 이 살인의 개연성은 총으로 재현된다. 마지막 시퀀스에서 그 총이 나타나지만 샌프란시스코로 출발하기 전에 이미 가지고 있는 것으로 짐작할 수 있다. 그러나 미리 총을 가지고 왔다고 해서 필연적으로 그녀가

살인을 하는 것은 아니다. 살인의 결정적인 것은 자아 확인이다. 둘이 여행을 떠나는 길에서 호빈은 사막의 계곡 근처에 차를 감추고 제인을 계곡으로 데려간다. 거기서 죽을 만큼 제인을 때린다. 때리면서 그는 평가를 해는 것이다. 제인을 '추잡한 인종'과 섹스를 한 '더러운 년'으로 여기며 너같이 더러운 피를 가진 아이를 원치 않는다고 말한다. 즉 제인이 엄마가 될 자격이 없고 그녀 자체가 더러운 사람이라고 판단을 내리는 것이다. 전자는 그녀를 성적 일탈자로, 후자는 엄마가 될 자격이 없는 불결한 여자로 평가를 하는 것이다. 제인은 가부장제 순결 이데올로기로 인한 억압을 받는다. 이어서 제인의 배를 낙태시키듯이 발로 차는 행위는 다시 그 평가를 강조하는 것이다. 결국 제인은 구타를 참지 못해 아이를 배지 않았다는 사실을 알려준다. 차로 돌아가는 제인은 엄마가 되기 위해서 최후의 노력을 한다. 그녀는 아내가 아이를 지우고 재혼하는 메시지를 담은 테이프를 호빈에게 들려주고 두 사람의 새로운 시작을 제안한다. 화면에 주된 피사체는 호빈이다. 그는 테이프 때문에 충격을 받는다. 제인의 제안을 듣고 고개를 흔들면서 제인을 비하하는 눈빛으로 쳐다보고 미친 듯이 웃기 시작한다. 즉 제인에게 엄마되기의 로망이 철저히 불가능해지면서 그녀는 다시 낙인찍기를 받는 것이다. 이렇게 그녀에게 가해지는 이중적 억압은 그녀로 하여금 살인으로 나아가게 만든다.

이처럼 1980년대 영화에서 마을, 속초, 미국, 각 다른 공동체에서 그녀들은 일탈자로 낙인찍히게 되고 이차적 일탈을 하게 된다. 일탈 재현이 보여주듯이 그녀들은 우발적 범죄자가 아니고 필연적 범죄자도 아니다. 즉 재현된 여성의 살인의 특징은 개연성이다. 계획적이지만 마지막의 경상자아의 과정에서 다시 낙인찍기를 받아 범법자가 된다. 그러나 그녀들은 정신이상자가 되거나 자살을 하는 것으로 결론을 맺는다. 법을 범하는 자로서 국가나 공식 기관에서 처벌을 받지 않은 설정에 대해서는 다음절에서 자세히 분석할 것이다.

4.2 스크린 바깥의 낙인찍기 및 공식 처벌의 부재

영화 매체를 통해서 공적으로 스크린 바깥에 있는 여성들을 낙인찍는 것은 또 다른 은밀한 처벌 방식이다. 이는 <티켓>과 <도시로 간 처녀> 두 영화가 일으킨 사건을 통해 살펴볼 수 있다. 한국영화사상 집단적인 항의로 인해 상영이 중단된 영화는 <도시로 간 처녀>가 처음이다. 이 영화가 중앙극장에서 개봉하던 날부터 버스안내양들의 항의가 시작되어, 1981년 12월 3일에 개봉한 이 영화는 개봉 3일 만인 12월 6일 영화사 대표가 자진하여 상영을 중지하겠다는 연락이 온 것으로 정리되어 있다.[72] 영화에서 그려내고 있는 버스안내양의 부정적인 모습이 이러한 사건을 일으킨 것인데, 버

72) 송아름, 앞의 논문, 20면참조.

스안내양의 일상을 그린 이 영화는 버스안내양의 삥땅, 차장과의 동거생활, 구타 장면 등을 포함함으로써 이미 삥땅 문제 등으로 비난을 받고 있던 버스안내양들에게 낙인을 찍는다. 결국 문희의 자살 결말 등이 바뀐 다음에 이 영화는 다시 개봉하게 된다. 한편 <티켓>이 개봉하기 전 서울다방동업조합은 한국공연윤리위원회에 이 영화를 미리 보여달라 요청했다. 요청을 거절당하자 개봉 당일부터 상영중단 등 강경책을 마련하기 시작했다.[73] 이 영화는 다방종업원 다섯 명의 애환을 영상화하지만 그들의 성매매를 시각적으로 제시함으로서 다방종업원 단체에 '성매매여성'이라는 낙인을 찍게 된다. 이처럼 영화에서 재현된 여성의 일탈은 공적으로 상영된 영화 매체를 통해 스크린 밖에 있는 여성에게 꼬리표를 붙이고, 이는 여성에 대한 또 다른 처벌로 가능하게 된다.

여성의 성적 일탈의 시각화는 다양한 수법을 통해 지배적 표상을 마련하기도 한다. 레즈비언에 대한 재현이 그것이다. <화춘>에서 청미의 남편 도엽은 성불구자다. 도엽은 레즈비언 강미를 신의 저주를 받은 짐승이라고 말한다. 전통적인 한옥에서 살고 있는 도엽이 화면에 등장할 때 늘 한복을 입고 있는 것은, 그를 전통의 상징으로 포착하고 그의 인식에는 전통적인 한국사회의 윤리규범이 담겨 있다는 것을 은유한다. 청미도 강미의 동성애적 욕망이 더러우며 죄악이라고 말한다. 이러한 영화의 호모포비아(homophobia)적[74] 의식은 레즈비언 정체성 중의 하나인 여성의 공격성이 전치되는 자리였다는 것을 입증해준다. 병리학의 모델이 동성애를 범죄로 규정하고 여성의 공격성을 성도착자에게 전치시킴으로써 여성 범죄자와 레즈비언을 유사하게 만든 문화적 무의식을 반영하는 것이다.[75] 이성애의 강제 하에서 여성이 여성을 욕망하는 것은 배제됨으로써 레즈비언은 오로지 남자로서 욕망할 수 있을 뿐이다.[76] 또한 여성에게 다른 여성이 느끼는 감정은 '남성화'로, 남성의 욕망을 침해한다. 이로 인해 영화에서 강미는 공격적인 '악녀'로 재현된다. 이러한 재현은 영화라는 매체를 통해 다시 레즈비언에게 낙인을 찍는다.

<화춘>에서 강미의 첫 등장은 인상적이다. 열규는 청미를 찾으러 강미의 집에 간다. 넓은 잔디밭과 단독주택을 가지고 있는 강미는 사장이다. 카메라는 그녀의 집 담벽을 넘어 처음으로 강미의 모습을 포착한다. 그녀가 하얀 검술복을 입고 비서와 함께 펜싱을 하고 있다. 열규는 강미의 뒤로 오고 있는데, 뒷걸음질 치던 강미가 갑자기 돌아서며 열규의 가슴에 찌르듯이 손을 내민다. 공격, 방어, 공격, 방어를 반복적

---

73) 「다방 여종업원들 명예훼손, 방화<티켓>개봉즈음해 논란」, 《동아일보》, 1986.8.23.

74) 호모포비아(Homophobia)란 '동성애혐오증'내지는 '동성애공포증'으로도 불린다. 동성애에 대한 어떠한 근거 없이 동성애자를 싫어하거나 두려워하는 심리적 상태 그리고 더 나아가 동성애자에게 차별 및 편견이 담긴 언어.신체적 폭력을 가하는 행위 등을 의미한다.

75) 린다 히트, 강수영 공선희 옮김, 『악녀: 레즈비언 섹슈얼리티와 공격성의 표지』, 1999, 20-32면 참조.

76) 린다 히트, 강수영 공선희 옮김, 앞의 책, 12면 참조.

으로 연습하는 그녀의 공격성은 첫 등장부터 돋보인다. 그러한 공격성은 열규와 청미가 머물고 있는 호텔을 찾아가는 강미의 모습에서도 찾을 수 있다. 집을 나온 청미는 열규와 함께 호텔방에 있다. 서로 좋아하는 마음으로 키스를 시작하는데, 계속 신경질적으로 울려대는 차임벨 소리 때문에 두 사람이 할 수 없이 떨어진다. 강미와 그녀를 따르는 비서가 문 앞에 나타난다. 강미가 비서에게 눈짓을 하자 비서가 청미를 잡아간다. 강미는 홀로 남은 열규에게 간통죄의 심각함을 알려주며 다시는 만나지 말라는 협박까지 한다. 열규는 끌려가는 청미를 보면서 꼼짝도 못한다는 점에서 열규의 무능함과 강미의 공격성은 강하게 대비된다.

이 영화가 레즈비언을 악녀로 만든다는 것은 강미를 범죄자로 처리하는 수법에서 확신될 수 있다. 마지막 시퀀스에서 청미 주변의 남자들을 죽이는 살인범은 청미의 남편으로 밝혀지지만 카메라가 그전까지 여러 가지 실마리를 통해 범인으로 지목하는 것은 강미이다. 영화의 오프닝에서부터 이러한 수법이 작동된다. 폭우가 쏟아지는 날 한 여자가 숲에서 서둘러 걷고 있다. 단독주택 대문 앞에서 그녀는 걸음을 멈춘다. 이때 서사 전략을 위해 카메라의 시선은 하얀 하이힐을 향함으로써 이 인물의 정체에 대한 관객들의 호기심을 만들어낸다. 이어서 수차례의 시점 쇼트로 그 여자의 행방을 관객들에게 알려주면서 관객들은 이 시선을 공유한다. 그러다 카메라의 시선은 시점 쇼트에서 블랙 레이스 장갑을 낀 손에 대한 빅클로즈업로 바뀐다.(그림 35) 이 손은 방문을 밀듯이 문에 대고 있다. 한편, 이 단독주택 안에서 샤워를 하고 있던 청미는 애인이 대답하지 않자 밖으로 나온다. 방에 들어가자마자 천둥 소리와 함께 그녀의 비명이 나온다. 청미의 애인은 가슴에 칼이 꽂힌 채 이미 죽어 있다. 이때 관객들은 하얀 하이힐을 신은 여자가 바로 범인이라는 결론을 낸다.

그림 35

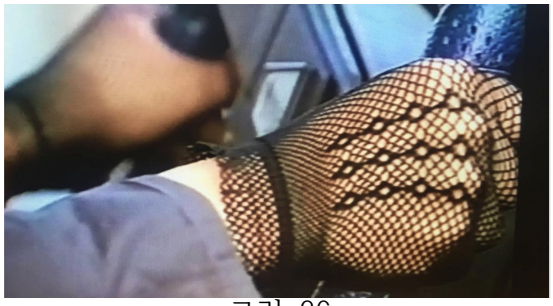


그림 36

살인 현장을 보고 충격을 받은 청미는 운전 사고를 낸다. 이 사고로 인해 청미는 열규를 알게 되고 열규의 집으로 가게 된다. 두 사람이 아파트에 들어가는 장면은 주차장 속 차 안의 시선으로 포착된다. 다음 쇼트는 운전석에 앉아 있는 여자의 뒷모습이다. 블랙 레이스 장갑이 빅클로즈업된다.(그림 36) 범인의 감시는 관객들이 두 사람의 안전을 걱정하게 만든다. 그 걱정은 틀림없다. 슈퍼에서 음식물을 산 열규의 모습이 다시 차 안의 시선으로 포착된다. 블랙 레이스 장갑이 탄 그 차는 열규를 향해 미

친 듯이 달린다. 이때 차 안의 시선으로부터 보이는 달리고 있는 열규과, 열규의 시선으로 고속으로 달리고 있는 차가 교차로 나타나 관객들은 극한의 속도감을 느끼게 되고 이는 차에 탄 여자의 공격성을 강화한다. 아직까지 여범인의 정체가 직접적으로 밝혀지지 않는데도 관객들은 청미와 강미의 싸움에서 강미가 범인이라는 인상을 받을 수 있다.[77] 그리고 만근의 집을 감시하는 열규는 망원경으로 만근의 살인 현장에서 나오는 강미를 본다. <화춘>은 마지막까지 이러한 수법들을 통해서 강미를 악녀로 만드는데, 이는 범인이 따로 있다는 것을 알고 난 후에도 관객들이 그녀의 공격성을 잊지 못하게 만든다.

<화춘>와 비슷하게 <색깔있는 남자>(1985, 김성수)도 레즈비언을 악녀로 만든다. 이 영화의 결말부분에 나오는 여성 인물들은 레즈비언 섹슈얼리티가 '부재하는 현존'으로 화면에 나타나는 순간 기가 막히게 내러티브를 역전시킨다.[78] 마지막 신은 침대 위에 있는 혜미와 은몽 간의 대화이다.[79] 은몽은 샤르망 최의 살인 계획에게 도움을 주는 사람이다. 샤르망 최는 후원자인 김문자 여사 덕에 성공적으로 한국 패션계에 진입하지만, 그들의 관계를 질투한 변수린은 김문자를 살해한다. 변수린의 사랑이 부담스러워진 샤르망 최는 변수린을 잔인하게 살해한 후 경찰에게 체포된다. 마지막까지 영화에서 주목을 받지 못하던 샤르망 최의 점원 혜미는 마지막 신에서 이미지가 역전된다. 카메라는 나란히 누운 혜미와 은몽의 나체를 얇은 이불 사이로 훔쳐보듯이 포착함으로써 두 사람이 레즈비언임을 암시한다. 샤르망 최는 변수린을 살해한 후 결국 경찰에게 체포되고, 모든 것은 주은몽의 수중으로 돌아온다. 이때 그녀는 샤르망 최에게 쿨하게 말한다. "여자 등친 돈, 여자가 돌려받았을 뿐이야." 두 사람의 유쾌한 웃음소리는 최종적인 승리의 소식을 담고 있으며, 그들은 샤르망 최를 비웃고 있다. 영화는 이렇게 두 사람을 악녀로 설정한다.

요컨대 1980년대의 영화는 낙인찍기를 통해 스크린 안팎에 있는 여성들에게 처벌을 가하고 여성을 타자화한다. 스크린 안에 있는 여성인물들은 일탈자의 낙인을 인정하지 않고 자아확인을 통해 가부장제에서 벗어나려고 줄곧 저항한다. 결국 모두 실패로 끝을 맺지만 저항하는 재현에 의미가 있어서. 또한 영화 매체를 통해서 공적으로

---

77) S62
청미 날 그 사람한테 시집보낸 건 돈 말고 또 있어. 언니의 그 더러운 욕망 때문야!
강미 그래...그건 맞...그래서 너한테 접근하는 남자들을 난 모조리 죽여 버리고 싶은 거야!(이문웅, 앞의 책, 15면.)

78) 린다 하트, 앞의 책, 23-32면 참조.

79) S97
혜미 색깔이 있는 남자, 천당 갔을까 지옥 갔을까?
은몽 여자를 즐겁게 해주었으니 천당 가겠지
혜미 돈이 아까워서 어떻게 죽었지?
은몽 끝까지 내돈 내놓으라고 안달한다고 죽음 놈이 돈 가져가나?
혜미 몸 값 치고 너무 많지 않았나!
은몽 여자 등친 돈 여자가 돌려 받았을 뿐이야.(이문웅, 『색깔있는 남자(시나리오 심의대본)』, 한국영상자료원, 1985, 30면.)

스크린 바깥에 있는 여성들을 낙인찍는 방식도 함께 이루어진다. 이 과정에서 관련된 여성들에게 은밀한 처벌을 가하면서 다른 여성들에게 경고를 주는 것이다. 그러나 스크린 안팎에 이러한 낙인찍기와 경고 속에서 여성들이 줄곧 꼬리표를 떼어내기 위해 항쟁하는 모습은 진보적이다.

앞서 살펴보았듯 1980년대 한국영화에 나타난 여성의 일탈 재현은 다양하다. 이 시기 영화들이 영화의 끝에서 일탈을 한 여성들에게 공식적인 처벌을 가하지 않는 서사 기법은 아주 독특하다. 법을 위반하는 여성들이 정신이상자가 되거나 죽는 것으로 결말을 맺지만 범행, 즉 일탈 행위 자체에 대한 공식적이고 국가적인 벌을 가하지는 않는 것이다. 1970년대 영화에서 여성 범죄자는 주로 공적인 처벌을 통해 응징을 당하는 경향을 보인다. <별들의 고향(속)>(1978)의 경우 여주인공 수경은 우연히 술집에서 문오를 만나 그를 따라서 그의 집으로 간다. 정사를 한 후에 문호가 잠을 잘 때 객실에 있는 지갑을 훔쳐간다. 다음날 문오는 파출소의 전화를 받는다. 수경은 이미 경찰에게 잡혔고 수갑까지 차고 있는 상태이다. <생사의 고백>(1978)에서 용옥은 교도소에서 죄를 뉘우치게 되고, <정말 꿈이 있다구>에서 화숙은 소년원의 응징을 받는다. 이전 시기 영화들이 일탈에 따르는 제재와 응징을 부각시킴으로써 현존 규범의 경계를 강화하는 역할을 한 것과 달리, 1980년대 한국영화에서 범법에 잇따르는 결말부는 표면적으로는 공식 처벌이 이루어지지 않는 경향을 보인다.

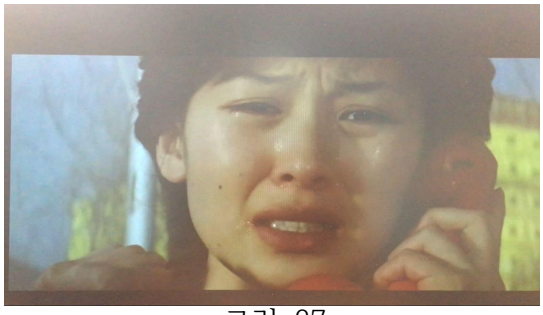


그림 37

그림 38

처벌이란 나쁜 행실이나 불법행위에 벌칙을 가하거나, 행동수정(behavior modification)에서 특정 행동 후 불쾌하거나 원하지 않는 사건(event)을 제공함으로써 그러한 행동을 반복하게 될 가능성을 줄이는 것이다.[80] 하층여성의 일탈의 끝에는 처벌이 있다. 물론 이전 시기의 주류 영화들에서도 일탈을 택한 여성에 대한 가혹한 처벌들을 많이 발견할 수 있다. 이러한 처벌을 가는 것은 여성을 타자화시키면서 남성성의 재건을 시도하는 것이다. <이 깊은 밤의 포옹>에서 이러한 타자화된 여성은 표현 몽타주(expressive montage)를 통해 구체적으로 재현된다. 여주인공 미애는 아이를 가졌지만 그 아이는 영후의 아이가 아니다. 아이를 지우기 위해 미애는 성매매를 했던 사람들에게 전화를 한다. 이 시퀀스에 성대가 잘린 개 이미지가 나타난다.

80) 이철수, 『사회복지학사전』, 혜민북스, 2013, 623면.

이 개는 대학교의 시험 대상인데, 영후가 의대 선배를 찾아갈 때 이 개는 처음으로 나타난다. 개는 짖는데 소리가 나지 않는다. 궁금해 하는 영후에게 선배는 원한다면 사람의 몸에도 실험을 해볼 수 있다고 답한다. 선배의 이러한 대답은 사람 또한 소리를 질러도 목소리가 들리지 않는다는 것을 암시하고 있다. 소설에서 이 개는 자유를 원하는 서술자인 '나'를 은유한다. 그러나 영화에서는 다르다. 미애는 성매매를 한 사람들을 마주칠 때마다 "저 미애에요, 당신의 애를 뱄어요. 도와주세요."라 말한다. 그러나 미애의 목소리는 들리지 않고 조용한 화면 속에서 그녀는 여전히 말을 하고 있다.(그림 37) 그리고는 갑자기 의학원에 있는 벙어리개가 화면에 나타나고 개도 소리 높여 짖지만 소리는 들리지 않는다.(그림 38) 미애와 개의 모습은 교차되며 반복적으로 나타나고, 총 12번의 반복으로 이 신은 끝을 맺는다. 말하고 있는 미애의 얼굴 클로즈업과 짖고 있는 벙어리개 클로즈업의 교차편집은 제3의 의미를 만든다. 곧 그녀는 말을 해도 그 소리가 들리지 않는 벙어리개와 같다.

한편, 법을 위반하는 여성에게 공식적인 처벌을 주지 않지만 정신이상이나 죽음으로 결말을 맺는 것은 남성성을 재건하려는 시도였다. 남성성의 재건(remasculinization)을 위해 남자에게 행복한 미래를 주는 서사적 전략을 택하는데, 이러한 서사적 전략에서 여성은 '창녀'이자 '성녀'가 된다. <버려진 청춘>과 <이 깊은 밤의 포옹>은 여주인공이 모두 아이를 낳고 돌아간다는 비슷한 결말을 가진다.

<이 깊은 밤의 포옹>의 전반부에는 영후의 무능함이 두 번 구타 신으로 재현된다. 영후는 미애와 새 생활을 시작하자마 집 앞에서 미애를 찾는 사람들을 만나게 된다. 두 남자는 미애가 성매매를 했던 아파트에서 보안을 맡은 건달들이다. 두 남자 중 한 사람은 미애를 찾고 다른 한 사람이 영후를 상대하는데, 영후는 전혀 그 사람의 상대가 되지 않아 죽도록 심하게 두들겨 맞는다. 첫 번째 구타 신은 영후가 당하기만 하는 모습을 클로즈업으로 보여줌으로써 그의 연약함을 강조하고 있다. 돌벽 뒤에서 영후를 바라보며 잡힐까 떨면서도 울컥하는 미애의 얼굴 클로즈업과 영후가 맞는 롱 쇼트는 교차됨으로써 영후의 무능을 돋보이게 한다. 후에 영후는 미애를 만나기 위해 아파트로 찾아가지만 그녀를 만나지 못한다. 이때 아파트의 마담은 건달 미스터 리를 불러 영후를 처리하려고 한다. 영후는 다시 한 번 만신창이가 되도록 두들겨 맞는다. 폭력 사건이 벌어지는 곳은 폐물들이 가득한 쓰레기 하차장이다. 두 번째 구타 신은 영후가 쓰레기 더미에 넘어져 쓰레기와 일체가 되어버리는 것을 시각적으로 재현함으로써, 영후가 곧 쓰레기이며 쓸모없는 무능한 남자임을 보여준다. 마담은 두 사람의 사랑을 불쌍히 여겨 미애를 내보내 준다. 결국 두 사람의 새 생활은 영후가 능동적으로 쟁취하여 이루어지는 것이 아니라, 마담의 동정심으로 마담으로부터 받게 되는 것이다. 이렇게 부각되는 영후의 무능함은 미애의 뱃속에 든 아이로 인해 변화한다.

미애는 구토를 하기 시작하는데 돈이 없는 영후는 선배가 알려준 방법을 시험해보려 한다. 그 방법이란 여자를 데리고 채소밭으로 가서 오줌을 싸게 한 후, 다음날 오

줌을 눈 자리에 채소가 무성히 자라는지를 보고 임신 여부를 판단하는 것이다. 두 사람은 황무지처럼 보이는 채소밭을 찾아가고 미애는 거기서 오줌을 눈다. 다음날 일찍 일어난 영후가 채소밭의 상태를 확인하러 가는데, 그녀의 오줌 때문에 채소밭은 그의 허리춤까지 풀들이 자라 믿을 수 없을 정도로 초록색의 바다가 되어버린다. 이처럼 시각적으로 재현되는 비현실적인 변화는, 변화를 가져온 뱃속의 아이를 희망으로 은유한다.

그러나 두 사람은 아버지를 모르는 이 아이에 대한 생각이 전혀 다르다. 영후는 이 채소밭의 변화를 보고 미치도록 달려 뱃속의 아이는 자신의 아이라고 말하는 반면, 미애는 그 아이를 악마라 생각하며 지우려 한다. 예언처럼 그 아이는 미애에게 죽음을 가져오고 영후에게 새 시작을 열어준다. 이때 전반부에서 무능함이 부각되던 영후는, 영화의 후반부에서 전혀 다른 모습을 보인다. 야간 경비를 하면서 지하실에 사는 영후는 늘 어두운 배경에서 포착되다가 세차장, 정원수 가게에서 일하게 되면서 배경 화면이 밝아지는데, 이는 희망적인 분위기를 만든다. 또한 아직 복학도 하지 않은 그가 면접도 없이 갑자기 대기업의 채용 소식을 받게 된다는 서사는 그 아이가 그에게 곧 희망임을 제시한다. 결국 영후는 아이와 함께 새로운 생활을 시작한다. 미애가 영후를 치유한 후에 아이를 낳고 병으로 죽게 된다는 서사는, 그녀가 ‘창녀(Whore)’이자 ‘성녀(Madonna)’임을 말해준다. 남성 중심적 사회제도가 여성에 대해 갖는 '성녀/창녀(Madonna-Whore)'의 이분법적 이미지는 영화에서 모성(엄마 되기)을 통해 하나가 된다. 즉 ‘창녀’는 모성을 통해 ‘성녀’가 되는 것이다. 특히 그녀는 세상을 떠나기 전에서야 영후에게 이름을 물어본다. 1년여를 함께 살았지만 그의 이름을 모르는 미애는 마치 자신에게 부여된 엄마의 사명을 이루기 위해 영후 곁에 있는 것처럼 보인다. 엄마가 된 후 죽는다는 설정에는 모성을 여성의 본질로 간주하는 생각이 내포되어 있다. <버려진 청춘>에서도 성불구자였던 한 회장은 명자를 통해 완치되는 반면, 명자는 어머니가 된 후 곧바로 죽어버린다. 이 영화의 마지막 시퀀스에서는 신생아를 강조하는 클로즈업에 뒤따라 자란 딸이 나타난다. 명자는 몸으로 한 회장을 치유하면서 ‘성녀’가 된다. 한회장과 딸이 함께 놀며 웃고 있는 것으로 끝을 맺는 이 영화는 남성성의 재건을 행복한 삶으로 강조한다.

요컨대 이 시기의 영화는 여전히 폐쇄적인 내러티브에 벗어나지 못한다. 앞에 살펴보듯이 스크린 안팎의 낙인찍기를 통해 여성을 끝이 없이 타자화하고 주변화한다. 이 시기의 영화의 결말에 있어서 일탈을 한 여성인물들은 정신이상자가 되거나 병사하거나 자살을 택한 것이다. 또한 살아있더라도 결국 애마처럼 여자를 가부장제 안에 다시 가두어둔다. 이는 스크린의 낙인찍기를 통해 여성인물에게 처벌을 가하는 동시에 응징을 통해 스크린 밖에 있는 여성들에게 경고를 주는 것이기도 하다. 거세 공포를 주는 여성을 처벌하는 과정에서 남성성의 재건이 함께 이루어진다.

그러나 이 시기 영화에서 범죄를 택한 하층여성은 다른 방식의 처벌을 받지만 법적

으로, 즉 국가기관으로부터 처벌을 받지 않는다. 공식 처벌과 긴밀하게 연관된, 범죄자에 대한 체포, 기소, 처벌의 가능성이 증가할수록 범죄율은 줄어든다는 억제이론(deterrence theory)[81]에 따르면, 처벌의 대상은 일반인이 아닌 범죄자, 혹은 어느 정도의 우범자가 된다. 즉 처벌은 국가권력의 통치수단 중의 하나이다. 공시처벌은 없는 첫 번째 이유는 국가관력의 정당성이 없기 때문이다.. 베버는 국가권력의 정당성 유형을 관습적 · 카리스마적 · 합법적 정당성으로 구분한다.[82] 전두환 정권은 어느 유형에도 속하지 않는다. 국가권력의 평가도구인 '정당성(legitimacy) 이론'은 민주적 정당성 · 절차적 정당성 · 목적적 정당성이라는 3 가지 개념이 내포된다. 이 근본이념은 국가권력의 정당화원리로서 침해되는 경우에 국가권력은 정당성이 인정될 수 없다.

민주적 정당성의 문제는 국가권력을 담당하는 각종의 통치기관들이 국민들로부터 어떻게 정당성을 확보하면서 창설되었는가를 평가하는 것이며, 또한 통치권의 창설이 정당성을 인정받았더라도 그 존속을 위하여 계속적인 국민적 지지가 뒷받침 되어야 한다는 것을 의미한다.[83]절차적 정당성이란 권한의 남용 내지 악용이 불가능하도록 권한에 대한 합리적이고 효율적인 통제수단을 마련함으로써 통치권의 행사가 그 방법과 과정의 측면에서도 정당성을 가질 수 있도록 적절한 권력통제장치를 마련해야 한다는 것이다.[84] 5.16과 같은 군사쿠데타가 공개적으로 헌정의 중단을 전제로 진행된 것에 반하여, 전두환 군부세력은 1979년 12.12로 군권을 장악한 후, 1980년 5.17조치로 국회의 활동을 중지시키면서 정권장악에 착수하였고, 최규하대통령의 사임을 받아내 통일주체국민회의에서 대통령에 선출됨으로써 합헌성을 가장하면서 단계적으로 쿠데타를 완성시켰던 것이다. 그러나 전두환 세력은 합헌성을 가장하기 위해 단계적 쿠데타를 추진하였으나, 그들은 이미 국회의 기능을 정지시켰고 또한 '국가보위비상대책위원회'라는 소위 혁명위원회로 하여금 국정을 장악케 함으로써 사실상 헌정을 중단하였다. 따라서 1980년 10월27일 새로운 헌법의 공포와 함께 제5공화국 헌정이 시작된다.[85] 1980년 8월에 전두환은 통일주체국민회의 간접선거를 통해 제11대 대통령

---

81) 김준호 외, 앞의 책, 282-283면 참조.

82) 첫째는 통용되어 왔으며 사람들은 이를 지키려는 성향을 갖는다는 사실에 의해 뒷받침되는 신성화된 관습적 권위이다. 즉 북한의 김일성, 김정일에 이은 김정은의 '전통적 지배'가 이에 속한다고 할 수 있다. 두 번째는 비범한 개인의 천부적 자질, 즉 압도적인 면모, 높은 신뢰, 강한 확신과 권위에 의한 카리스마적 지배이다. 즉 이승만 대통령, 경제·통일 분야에 있어 전문성을 인정받은 김대중 대통령과 같은 인물이 이에 해당된다고 볼 수 있다. 마지막으로 합법적 지배로 이는 법규 및 합리적인 절차에 따라 부여된 권한과 이에 따른 의무를 기꺼이 수행한다는 복종의 관념에 따른 지배로 오늘날 민주화 시대의 대부분의 지배형태가 여기에 속한다고 볼 수 있다. (최문환, 『막스 베버 연구』, 서울 삼영사, 1981; 윤종성, 「대한민국 역대 대통령 리더십에 관한 권력기반 및 정당성 비교 연구」, 『서울과학연구』 31,경성대학교 사회과학연구소, 2015, 5면.)

83) 이승우, 앞의 논문, 425면.

84) 방승주, 「참여와 민주적 정당성」, 『공법연구』32, 2003, 12면.

85) 지성우, 「대한민국헌법의 제정 및 개정과정과 헌법현실」, 국회도서관보, 2008, 17면.

으로 취임하게 된다.

현대의 모든 국가는 '인간으로서의 존엄과 가치'의 실현을 가치의 핵으로 하는 '자주적 인간의 개성신장'을 이념과 목적으로 하기 때문에 그 목적에 따른 정당성이 요구된다. 이것을 국가통치의 '목적적 정당성'이라고 한다. 전두환 정부는 광주항쟁에 대한 잔인한 유혈진압을 실시하고 사회정화책 일환으로서의 삼청교육대를 통해 수만 명 사람들에게 강제연행·불법감금·강제노역·고문 등 반인도적인 조치를 감행하였다. 이러한 국가통치는 주권자인 국민을 위하여 존재하는 것을 보기 힘들고 그의 정당성도 보이지 않는다. 즉 전두환 정권은 경제안정, 평화적 정권교체 등 정당성확보를 위하여 노력하였으나 3 가지 정당성 원리를 만족하지 않아 정당성확보에 실패하였다. 이 시기의 국가권력이 정당성이 없기 때문에 국가기권의 공식 처벌도 그의 정당성을 잃는다. 즉 공식 처벌이 없는 서사 기법은 국가권력의 정당성에 대한 부정이다. 다시 말하자면 이는 관객들은 공식 처벌을 보고 싶지 않은 욕구를 만족시키면서 사회에 대한 저항이기도 한다.

공식처벌이 없는 두 번째 이유는 처벌을 가하는 당위성이 없기 때문이다. 이는 남성들의 책임 회피와 여성운동의 복원에 기인한다. 침체된 1960년대, 1970년대 여성운동은 1980년대로 넘어가면서 '진보적 여성운동가'들이 형성되어 여성해방을 목표로 한 여성운동이 복원되었다. 1980년대 진보적 여성운동은 정치적으로 빈민, 농민, 생산직과 사무직 여성노동자들이 목적의식적으로 결합하여, 운동의 중심과제로서 민주화, 여성 생존권 쟁취 및 기층여성운동력 강화, 여성권익향상, 남녀고용평등법 및 가족법 개정운동, 탁아입법 제기, 인신매매 및 성매매 방지운동 등의 법과 제도 개선을 목표로 여성운동을 전개하였다.[86] 특히 부계 가족법[87]은 산업화 과정 전반에 걸쳐 적용되어 왔다. 여성은 국가 공동체에서 온전한 구성으로서의 자격을 빼앗긴 채, 길들여진 재생산자라는 정체성을 받아들이도록 강요받았다.[88] 가족법 개정의 운동은 여성이 가족에 대한 의식을 변화시키는 데 의미가 있다.

문화적으로 1980년대에 여성잡지는 성을 공론의 장으로 이끌어내고, 여성운동이론을 체계적으로 정립할 필요성이 제기되면서 페미니즘 사상이 본격적으로 소개, 확산되기 시작하고, 여성문제를 다루는 현장극이 공연되며 현실을 주제로 한 여성영화의 가능성이 보이기 시작하였다.[89] 1980년대에 여성의 사회적 경제활동이 늘어나고 있었

---

86) 조주현, 「여성 정체성의 정치학: 80-90년대 한국의 여성운동을 중심으로」, 『한국여성학』12, 한국여성학회, 1996, 144-152면 참조.

87) 1991년 이전의 가족법에 따르면 여성은 혼인하면 남편의 부모와 함께 생활해야 하고 나성만이 가장이 될 수 있으며, 친족의 범위와 유산 상속에서도 부계만 인정되는 등 여성에 대한 남성의 지배를 옹호하고 있다. 또한 가족법의 핵심 요소로서의 호주 제도(호주 승계 원칙)는 여성을 소외시키는 본질적인 수단이라고 할 수 있다. 남편은 다른 여성과의 사이에서 낳은 '비합법적'인 아이를 아내의 동의 없이도 호적에 들일 수 있었다.

88) 김주수, 「현행가족법상의 남녀차별」, 『여성』91, 1973.5, 5-10면; 김주수, 「개정가족법으 개정경위와 과제」, 『개정가족법과 한국사회』, 한국여성개발연국소/한국가족법연구회, 1990.

지만 성생활, 임신, 출산 등 여성에게 필수적으로 요구되는 지식을 얻울 수 있는 공간은 여전히 찾기 힘들었다. 이 시기부터 『여성동아』, 『여성중앙』, 『주부생활』을 비롯한 여러 잡지들은 여성의 성을 다루기 시작하였다.[90] 여성잡지가 등장한 초기에 여성의 성과 관련한 기사내용들이 생식이나 위생의 측명 혹은 법률적 차원으로 제한되어 있기는 했으나, 여성의 성을 양지로 끌어내어 공론화하기 시작했다는 데에 진보적인 의미를 둘 수 있다.[91] 여성들은 잡지를 통해 여성의 성을 체계적으로 배우하기 시작하는 것은 여성의 성적 자율성을 향해 한 걸음 한 걸음 나아가는 것을 의미한다.

요컨대 1980년대 한국영화는 스크린 내부 뿐만 아니라, 공적으로 상영되는 극영화들이 내재된 여성의 표상을 지배적 표상으로 전환하는 과정에서, 스크린 바깥에 있는 여성에게도 일탈의 낙인이 찍히게 된다. 그러나 이 시기 영화들의 결말부가 다른 시기 영화에 비해 독특한 점은 범죄를 택한 하층여성에 대한 공식적인 처벌이 없다는 것이다. 이는 한편으로는 여성의 성적 능동성을 돋보이게 하는 효과를 낳으면서, 다른 한편 공적 처벌이 없는 서사를 통한 정당성을 잃은 국가권력에 대한 저항 시도라고 볼 수 있다.

---

89) 전경옥 외, 『한국여성문화사 3』, 숙명여자대학교 아시아여성연구소, 2006, 61-72면, 174-177면, 206-215면 참조.

90) 『여성동아』의 1980년 1월호은 「산부인과 여의사가 쓴 여성의 몸」을, 『여성중앙』의 1980년 1월호는 「프라이버시 상담」을, 『주부생활』의 1980년 1월호는 「성개방 시대의 고민 Q&A」를 실었다.

91) 이러한 상황에서 유일하게 성을 지접적으로 다루고 있는 여성잡지는 성과 관련한 의사소통의 장이 되고, 이것은 바로 여성잡지의 기능 중 하나임을 부인할 수 없을 것이다. 이 기능을 통해 수많은 독자들을 확보했다. 예를 들면, 『주부생활』의 판매부수는 1979년 6만 부에서 1989년 14만5천 부로 급상승하였다. (전경옥 외, 앞의 책, 36면.)

5. 결론

본고는 1980년대 한국영화에 나타난 여성의 일탈 양상, 그리고 그 후에 잇따른 처벌을 분석하고 그 성격과 의미를 고찰해봄으로써 1980년대 한국영화를 해석하는 새로운 시각을 제시하고자 한다. 본고는 1980년대 영화에 빈번하게 나타나는 여성의 일탈은 그의 양가성, 내재된 의도와 재현의 모순성을 시대적 배경에서 밝히고자 했다. 또한 일탈에 잇따른 처벌을 분석하고자 했다.

2장에서는 1980년대 한국시대 배경에서 하층여성의 이미지과 그녀들의 일탈 재현을 고찰해보았다. 일탈로서의 범법의 양상은 1980년대 한국영화에서 다양한 모습으로 등장한다. 소매치기, 삥땅. 도둑, 살인 등이 주로 나타나는데 이를 재물에 대한 범법 양상과 사람에 대한 범법 양상으로 나눌 수 있다. 이 시기 영화들 속에서 일탈 재현의 첫 번째 성격은 양가성이다. 재물에 대한 범법을 행하는 여성은 주로 하층여성이다. 1980년대 한국경제의 특징 중 하나는 '노동력의 여성화'(feminization of labor force)이고 다른 하나는 '서비스 경제화'이다. 노동력의 여성화는 이중억압을 통해 여성의 불안정함을 강화시키며 서비스 경제화는 성차별과 성적 불평등을 격화시킨다. 급격한 사회 변화 속에서 하층여성들은 경제적인 불안으로 인해 도덕적 혼란에 빠져 불법과 합법의 선에 서게 된다. 즉 아노미(anomie)의 상태에서 빠진다. <이 깊은 밤의 포옹>과 <버려진 청춘>에서 여성의 일탈 재현은 큰 비중을 차지하며, 공적 영역에서 저지른 일탈 행위는 도발적이고 '센 언니'로서의 그녀들은 이전 시기 영화에 나타나는 연약한 하층 여성과 색다른 성격을 띠게 된다. 그녀들은 공적 영역에서 법을 범하면서 남자를 조롱하고 도발한다. 이는 그녀들로 하여금 제도적 수단에 의한 성공을 불가능하게 만드는 이중억압의 상황에 대한 극단적인 저항으로 해석된다. 남성성의 위기과 여성을 성적 상품화의 대상으로 치부하는 국가적 정책는 하층여성들을 하여금 경제 결핍을 해결하기 위해 자발적으로 몸으로 통한 가치 교환을 택하게 만든다. 그러나 이 시기의 영화들은 전 시기의 영화과 달리 '타락'의 과정보다 그녀들이 일탈에 대한 '선택'에 중점을 두어 그녀들의 주체적 능동성을 강조하면서 일탈의 책임을 그녀들에게 전가한다.

3장에서는 이 시기의 한국 영화들에서 여성의 성적 일탈이 어떻게 재현되는지를 중점적으로 살펴보았다. 이 시기 영화들에 나타나는 여성의 성적 일탈에서 그녀들의 능동적인 성적 추구를 포착하는 관음주의적 시선과 내러티브의 폐쇄성은 여성을 타자화시키는 한편, 적극적인 욕망의 표출을 통해 여성의 주체적인 가능성을 보여주고 있는 모순적인 재현의 양상을 띠고 있다. 이 시기에 재작된 에로티시즘 영화들의 대중적 성공의 이유도 살펴보았다. <매춘>과 <어우동>은 성매매를 하는 여성들이 불평등한 성 위계질서에 대한 적극적 대응 방식을 제시한다. <애마부인>과 <오늘 여자>는 일탈 재현을 통해서 성적 욕망 표출과 주도권을 포기하지 않는 능동성을 보여주는다. <화

춘>과 <사방지>는 한국영화사에서 드물게 보이는 성소수자를 스크린 위에 재현하여 그들의 퀴어적 정체성 찾는 과정에서 성적 자율성의 가능을 시사한다. 이 시기 영화들에서 여성의 성적 일탈은 적극적인 욕망의 표출을 통해 여성의 주체적인 가능성을 보여주는 동시에 그녀들의 능동적인 성적 추구를 포착하는 관음주의적 시선과 내러티브의 폐쇄성으로 인해 여성을 타자화시키는 모순적인 재현이다.

4장에서는 이러한 여성의 일탈에 잇따른 처별의 성격과 의미를 고찰해보자고 했다. 이 시기 영화들이 영화의 끝에서 일탈을 한 여성들에게 공식적 처벌을 가하지 않는 서사 기법은 독특하는 점이다. 영화내에 내재된 두 가지 처벌 방식 중의 하나는 낙인찍기이다. 일탈 행위에 대한 가부장제 낙인찍기의 과정은 곧 겉으로 공식적인 처벌을 받지 않은 일탈한 여성들의 타자화되는 과정이다. 이러한 낙인찍기는 스크린 내부에만 발생되는 것이 아니다. 영화들은 상영을 통해공적으로 스크린 바깥에 있는 여성들에게 낙인을 찍게 되는 것은 은밀한 처벌 방식이다. 공식 처별이 없는 것은 한편으로는 여성의 성적 능동성을 돋보이게 하는 효과를 낳으면서, 다른 한편 공적 처벌이 없는 서사내에 정당성을 잃은 국가권력에 대한 저항 시도가 내재된다. 공식처벌은 없는 것은 곧 처벌의 당위성이 없다는 것이도 하다. 당위성이 없는 첫 번째 이유는 국가권력의 정당성이 없기 때문이라고 할 수 있다. 두 번째는 여성운동의 복원에 기인한다.

참고문헌

1. 기본자료

1.1 단행본

이문옹, 『애마부인(시나리오 심의대본)』, 한국영상자료원, 1982.
이문웅, 『색깔있는 남자(시나리오 심의대본)』, 한국영상자료원, 1985
이문옹, 『화춘(시나리오 심의대본)』, 한국영상자료원, 1988.

1.2 소설

최일남, 「우리들의 넝쿨」, 『한국문학』 4월호, 한국문학사, 1979.
이문열, 「익명의 섬」, 『세계의 문학』 봄호, 민음사, 1982.

1.3 신문

《경향신문》, 《대학신문》, 《서울신문》, 《한국일본》, 《한겨레》

1.4 영상

한국영화데이터베이스 VOD 서비스(http://www.kmdb.or.kr) 및 한국 영상도서관

<도시로 간 처녀>, <바람불어 좋은날>, <서로좋아해>, <생사의 고백>, <정말 꿈이 있다구>, <버려진 청춘>, <이 깊은 밤의 포옹>, <난장이가 쏘아올린 작은공>, <어둠의 자식들>, <영자의 전성시대>, <지옥화>, <티켓>, <매춘>, <어우동>, <애마부인>, <오늘여자>, <미망인>, <자유부인>, <화춘>, <사방지>, <금욕>, <안개마을>, <깊고 푸른 밤>, <색깔있는남자>

2. 국내논저

2.1 단행본

강준만,『매매춘 한국을 벗기다』, 인물과사상사, 2012.
_____,『1980년대편: 광주학살과 서울올림픽』3, 민물과사상사, 2003.
경제기획원 조사통계국,『인구 및 주택 센서스 보고』, 경제기획원 조사통계국, 1980.
_____,『제1차 고용구조 특별조사 결과보고』, 경제기획원 조사통계국, 1984.
_____,『경제활동 인구연보』, 경제기획원 조사통계국, 1981.
_____,『경제활동 인구연보』, 경제기획원 조사통계국, 1986.
_____,『한국의 사회지표』, 경제기획원 조사통계국, 1988.
고영복,『사회학사전』, 사회문화연구소, 2000.
김두헌,『조선가족제도연구』, 서울대학교 대학원, 1952.
김준호 외, 『일탈과 범죄의 사회학』, 다신출판사, 2015.
박귀련,『영화산업과 법』, 우리글, 2010.
박우성,『영화 언어』, 아모르문디, 2017.
박종성,『정치와 영화』, 인간사랑, 1999.
변혜정 엮음,『섹슈얼리티 강의, 두 번째-쾌락, 폭력, 재현의 정치학』, 파주, 2006.
서울특별시 시사편찬위원회,『서울이천년사-현대 서울의 경제와 산업』 v. 34, 서울: 서울역사편찬원, 2016.
신현기 외,『경찰학사전』, 법문사, 2012.
유지나, 변재란 편,『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993.
이철수,『사회복지학사전』, 혜민북스, 2013.
이효인,『영화미학과 비평입문』, 한영대출판부, 1999.
_____,『영화언어』4, 서울: 시각과 언어, 1989.
여성한국사회연구회 편,『남성과 한국사회』, 사회문화연구소, 1997.
전경옥 외,『한국여성문화사 3』, 숙명여자대학교 아시아여성연구소, 2006.
정성일 대담,『임권택이 임권택을 말하다(Ⅰ)』, 현실문화연구, 2003.
정연선 외,『한국정치특강』, 숭실대학교출판부, 2008.
정영일,『마지막 로맨티스트 정영일-그가 쓴 영화, 음악, 세상 이야기』, 미세기, 1994
정종화 김영진,『한국현대예술사대계』, 시공아트, 2005.
정진성, 안진 외 지음,『한국현대여성사』, 한울아카데미, 2004.
조혜정,『한국의 여성과 남성』, 문학과 지성사, 1988.
주희종,『현대사회학의 이해』, 일신사, 2000.
춘추관(조선) 편,『세조혜장대왕실록』, 경성제국대학문학부,1930.
최문환,『막스 베버 연구』, 서울 삼영사, 1981.
한국교회여성연합회,『기생관광: 전국 4개 지역실태조사 보고서』, 한국교회여성연합

회, 1983.
한상진,『제3세계 정치체제와 관료적 권위주의』, 한울, 1984.
호현찬,『한국영화 100년』, 문학사상사, 2003.

2.2 논문

강소원,「1980년대 한국 '성애 영화'의 섹슈얼리티와 젠더 재현」, 중앙대학교 석사학위논문, 2006.
고영남,「영화와 에로티시즘」,『영화』12, 영화진흥공사, 1982.
김경욱,「한국영화의 가부장제 표상에 관한 연구-80년대 흥행작을 중심으로」, 동국대 석사학위논문, 1990.
_____,「1980년대 이후, 한국 '분단영화'에 재현된 '역사적 트라우마'에 관한 연구」,『영화연구』63, 한국영화학회, 2015.
김금녀,「1980년대 한국영화의 성적 욕망 담론에 관한 연구-「애마부인」「뽕」「감자」를 중심으로」,『한국언론정보학보』, 2000.
강명관,「어우동과 양반의 성문화」,『신동아』7, 동아일보사, 2003.
김보경,「한국영화에 나타난 성애표현의 연구: 1981-1989년의 작품들을 중심으로」, 한양대 삭사학위논문, 1992.
김상권,「한국 여성노동시장의 수급구조 변동과 성별 임금격차」,『여성연구논집』2, 신라대학교 여성문제연구소, 1991.
김선아,「레즈비언, 싸이코 킬러, 여괴-<노랑머리>, <텔미 썸딩>, <여고괴담 두 번째 이야 기>」,『여/성이론』3호, 여성문화이론연구소, 2000.
김세희,「배창호 영화의 캐릭터 연구」, 동국대 석사학위논문, 1997.
김원규,「1970년대 법률 담론에 나타난 하층 여성(성)」,『서강인문논총』제30호, 서강대학교 인문과학연구소, 2011.4.
김정옥,「19세기 말 스포츠로서 미국 복싱의 발전과 탈계급적 남성성의 형성」,『미국사연구』33, 한국미국사학회, 2011.5.
김주수,「현행가족법상의 남녀차별」,『여성』91, 1973,5.
_____,「개정가족법으 개정경위와 과제」,『개정가족법과 한국사회』, 한국여성개발연국소/한국가족법연구회, 1990.
김홍숙,「80년대 한국영화와 여성」,『(월간)영화』, 서울 : 영화진흥공사, 1989.
김현철,「여성노동자를 둘러싼 스크린의 정치 : 1960-80년대 영화 속 여공과 여차장, 식모와 다방레지>」, 서울여자대학교 여성연구소, 2013.
김화, 「"'공윤'심의는 시대상황의 종속변수인가?"」, ≪영화≫, 『한국영화정책사』, 1994.

권세미,「유신체게기 대중영화에서 갱생의 서사와 사회적 타자의 재현 양상 연구: 소년범의 집단수용을 중심으로」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2016.
노지승,「남성 주체의 분열과 재건-1980년대 에로영화에서의 남성성」,『여성문학연구』30, 여성문학연구학회, 2013.
_____,「1980년대 초 한국영화와 기독교 - 아버지-신(神), 자본주의적 가부장제, 영화 내러티브」,『어문논총』, 한국문학언어학회, 2014.
노철환,「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화 표현 양식에 관한 연구 : <서편제>·<춘향뎐>·<취화선>을 중심으로」, 한양대 연극영화과, 2004.
박동찬,「에로스、사드、바타이유」,『사회비평』13, 나남, 1995.
박민영,「자유주제 : 중생구제와 자기실현의 불교영화 -1980년대 이후의 작품을 중심으로」,『한국문예비평연구』47, 2015.
박제균,「영화・대중・이데올로기・의식」,『영화평론』3, 한국영화평론가협회, 1991.
방승주,「참여와 민주적 정당성」,『공법연구』32, 2003.
서대정,「'변환기' 혹은 '모색기'에 대한 반성적 고찰- 1980년대 리얼리즘 영화를 중심으로」,『현대영화연구 6』, 2006.
서인숙,「페미니즘 시각에서 본 한국 '여성영화'의 허상」,『영화연구』제8호, 한국영화학회, 1991.
서정남,「영화 <바람불어 좋은날>에 투영된 1980년의 서울, 그 빛과 그림자 - 서사적 배경으로서의 도시 혹은 공간에 대한 감독의 인식 양상」,『영상문화』3, 2001.
송아름,「사회적 승인으로서의 검열, 돌출된 목소리'들'의 불응: '1981년' 영화 상영중지 사건의 의미」,『서강인문논총』45, 서강대학교 인문과학연구소, 2016.
신경아,「여성의 고용불아정과 산업예비군론」,『경제와 사회』7, 비판사회학회, 1990.
안병철,「산업화와 핵가족화에 관한 비판적 고찰: 가족형태를 중심으로」,『생활과논집』2, 연세대학교 생활과연구소, 1988.
안숭범,「1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구: 〈안개마을〉을 중심으로」,『우리문학연구』31, 우리문학회, 2010.
안재석,「각색영화를 통한 배창호 감독 연구 - 각색 시나리오의 서사 변형을 중심으로 -」, 중앙대 박사학위논문, 2014.
유지나,「여성 몸의 장르 : 근대화의 상처 - 1970년대 후반부터 1980년대」,『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각의 나무, 2004.
윤종성,「대한민국 역대 대통령 리더십에 관한 권력기반 및 정당성 비교 연구」,『서울과학연구』31,경성대학교 사회과학연구소, 2015.
이난주,「예술 작품에 나타난 성 표현의 양태」,『미술세계』9, 1991.
이명희,「한국영화의 여성상에 관한 연구: 70,80년대 영화를 중심으로」, 한양대 석사

학위논문, 1989.
이승우,「국가권력 내지 통치구조의 정당화 원리」,『공법연구』35, 2006.
이윤종,「포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘- 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로」,『문화과학』75, 2013.
이충민,「한국영화에 나타난 여성외도의 재현 양상 연구 : 1980년대 이후의 영화를 중심으로」, 한위대 석사학위논문, 2011.
이현정,「위기적 남성성 재현에 관한 연구」, 연세대 석사학위논문, 2003.
이현진, <1980년대 성애영화 재평가를 위한 소고>, 한양대학교 현대영화연구소. 2014.
이현희, 전영실, 「여성범죄 추이 및 관련요인 분석」, 한국교정학회,『교정연구』26, 2005.
임선애,「전후 여성지식인, 자유부인의 결혼과 일탈」,『한국사상과 문화』31, 한국사상문학학회, 2005.
임인숙,「외도영화에 재현된 여성의 욕구와 선택의 변화-'자유부인' 시리즈와 1990년대 이후의 외도영화 비교」,『가족과 문화』제15집 제1호, 한국가족학회, 2003.
장우진,「1980년대 이장호 감독의 영화에 재현된 터전의 상실과 혼성적 공간」,『현대영화연구』24, 한양대학교 현대영화연구소, 2016.
정민아,「한국 독립영화의 생산과 재현 공간에 대한 연구 - 1980~1987을 중심으로」,『철학·사상·문화』23, 동국대학교 동서사상연구소, 2017.
정사강,「한국 영화 속의 성매매 여성 재현에 관한 연구」, 이화여대 석사학위논문, 2008.
정영권,「한국의 사회적 리얼리즘 영화 1980-1997ㅡ계급사회사적 성격을 중심으로」, 동국대 연극영화학과 석사학위논문, 2002.
정영일,「탄탄하게 만든 화제의 수작-깊고 푸른 밤」,『마지막 로맨티스트 정영일-그가 쓴 영화, 음악, 세상 이야기』, 미세기, 1994.
정윤지,「1960년대 멜로드라마 영화에서 재현된 하층계급 여성 연구」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2006.6.
정치학대사전편찬위원회 엮음, 『21세기 정치학대사전』, 정치학대사전편찬위원회, 2002.
조외숙,「한국영화에 나타난 하층계급 여성상 연구 : 1970년대 영화를 중심으로」, 동국대 석사학위논문. 2002.
조주현,「여성 정체성의 정치학: 80-90년대 한국의 여성운동을 중심으로」,『한국여성학』12, 한국여성학회, 1996.
지성우,「대한민국헌법의 제정 및 개정과정과 헌법현실」, 국회도서관보, 2008.
함재봉,「성해방과 정치해방-프로이트에서 푸코까지」,『사회비평』13, 나남, 1995.

홍나래, 「사방지 스캔들로 본 욕망과 성, 그에 대한 질서화 방식」, 『구비문화연구』 38, 2014.
홍수경, 「1950년대 후반 한국영화에 나타난 근대 여성의 패션 스타일: 한형모(자유부인 1956), 신상옥(지옥화 1958)의 의상과 분장을 중심으로」, 『한국피부미용향장학회지』, 한국피부미용향장학회, 2009.

3. 국외논저

Adrienne Cecile Rich, 김인성 옮김, 『더 이상 어머니는 없다』, 평민사, 1995.
Allen E. Liska, 장상희· 이성호· 강세영 옮김, 『일탈의 사회학』, 경문사, 1986
Becker, Howard S., *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York:Free Press, 1963.
Chesney-Lind, *The Female Offender-Girls, Women, and Crime*, Sage Publications, 1997.
David Bordwell, Kristin Thompson 공저, 주진숙, 이용관 공역, 『영화예술』, 지필미디어, 2011.
Dolf. Sternberger, *Legitimacy*, in: International Encyclopedia of the Social Science, Vol.9, 1968.
Elisabeth Hagen, Jane Jenson, 『노동력의 여성화』(*Feminization of Labor Force*), Polity Press , 1988.
Flowers, R. B, *Women and Criminality*, Greenwood, 1987.
François Truffaut, 『히치콕과의 대화』, 곽한주, 이채훈 옮김, 한나래, 1994
Gayle Rubin, 신혜수, 임옥희, 조혜영 옮김, 『일탈: 게일 루빈 선집』, 서울: 현실문화. 2015.
Herbert Marcuse, 김인환 역, 『에로스와 문명 : 프로이트 이론의 철학적 연구』, 나남, 2004.
Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, vol. 16, 1975.
_____, 서인숙 옮김, 「시각적 쾌락과 내러티브영화」, 『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993.
Lemert, Edwin M, *Social Pathology: A Systematic Approch to the Theroy of Sociopahic Behavior*, New York : McGraw-Hill, 1951.
Luce Irigaray, 이은민 옮김, 『하나이지 않은 성』, 동문선, 2000.
Lynda Hart, 강수영 공선희 옮김, 『악녀: 레즈비언 섹슈얼리티와 공격성의 표지』,

1999.
제인 게이즈, 서인숙 옮김,「여성과 재현: 우리도 다른 쾌락을 즐길 수 있을까?」,『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993.
Joanne Belknap, 윤옥경 외 옮김,『여성범죄론』, 박학사, 2009.
Molly Haskell, 이형식 옮김,『숭배에서 강간까지 : 영화에 나타난 여성상』, 나남, 2008,
R. K. Merton, “Social structure and anomie”, American Sociological Review 3, 1938.
Shohini Chaudhuri, 노지승 옮김,『페미니즘 영화이론』, 앨피, 2012.
Stefan Sharff, 이용관 옮김,『영화구조의 미학』, 울력, 2008.
Sylvia Walby, 유희정 옮김,『가부장제 이론』, 이화여대출판부, 1998.
Warner, Michael, Introduction: Fear of a Queer Planet, Social Text, Issue 29, 1991.
竹中惠美子, 한영혜 옮김,「현단계 노동력의 여성화와 그 전망」,『여성과 사회』4, 한국여성연구소, 1993.

Abstract

A Study on the Representation of Women's Deviance in 1980s' Korean Films

CHEN YING
Department of Korean Language and literature
The Graduate School
Seoul National University

This study explores the representation of women's deviance and punishment in 1980s' korean films in order to interpret Korean films in the 1980s with a new perspective. 1980s' Korea was turbulent era that was full of deviations. In this period, there were the 'Spring of Seoul', the Chun Doo Hwan military regime, the Gwangju uprising, the 3S policy of the 5th regime (sports, sex, screen), the withdrawal of traffic restrictions, 86 Asian Games, June Democratic Uprising. It is not exaggerative to say that the 1980s was full of the most violent and unforgettable events in political and social life since the Korean War. Deviations also often occurred in the 1980s' Korean films. This study intends to reveal ambivalence, intrinsic intention and contradiction of representation of women's deviation which frequently appears in the films of this period and analyze the punishment that women received after deviations. Although women's deviations are not quite peculiar to 1980s' films in the narrative aspect, it is necessary to explore the truth each movie reveals by showing who deviates, types of deviance and how it deviates. By observing 1980s' films through deviance, this study aims to find a new perspective that can distinguish the films of 1980s' from those of other times.

Existing studies on 1980s' films have been proceeding from an extension of the analysis on different times' films and the difference among these

pieces is not clear. Some of them have not paid particular attention to deviance in 1980s' films, others haven't been able to classify women's deviance accurately, for example, emphasizing excessively women, especially the low-class women's oppression. Nonetheless it is necessary to classify the deviance based on the understanding of female image which is formed in historical background and periodical discourse. Therefore, this study examines women's deviance in 1980s' films by dividing it into crimes and sexual deviations.

Crimes which appear in various forms in 1980s' korean films, such as pickpocketing thieving, murder, can be divided into those against property and those against people. The first characteristic of representing deviance in the films of this period is ambivalence. Women who commit crimes against property are mainly from low-class. One of the characteristics of the Korean economy in the 1980s is the 'feminization of labor force' and the other is 'service economy'. The former strengthens women's instability through double oppression from capitalism and gender, and the latter exacerbates gender discrimination and sexual inequality. The low-class women become morally confused due to the economic unrest and pushed to the egde of illegality in this sudden social crisis. In other words, they are in a state of anomie. For instance, in *An Embrace in the Dark Night and Lost Youth* which the representation of women's deviance takes a great part of, deviations committed in the public domain are provocative, and those women, as 'strong female', have a different personality from the frail lower-class women who appeared in earlier films. They ridicule and provoke men while breaking laws in the public domain. This is interpreted as an extreme resistance to the situation of double oppression, which makes those women impossible to achieve by institutional means. Masculinity's crisis and national policy which considers women as the object of sexual commercialization, effect low-class women to voluntarily choose value exchange with their body to solve the dearth of money. Nevertheless, in contrast to the films of the previous period, those in 1980s emphasize women's subjective activeness by focusing on the 'choice' to deviate rather than the process of 'depravity', and also shift the responsibility of deviance on to them.

In sexual deviations, the second form of women's deviance in this study,

has a contradictory representation. The voyeuristic gaze that captures women's active pursuit of sexuality and the closing narrative in Korean films during this period otherize women, but also show the subjective potential of women through the active expression of desires. *Prostitution* and *Eoh Wu-dong* propose a proactive response to unequal sex hierarchy by women who are prostitutes. *The Ae-ma Woman* and *Today's Woman* shows the expression of sexual desire and the activity that do not give up the initiative through the representation of deviation. *Hwa-chun* and *Sa Bangji* suggest the possibility of sexual autonomy in the process of finding their queer identity by representing the sexual minorities that are rare to be seen on the screen throughout Korean film history .

One of the two ways of punishment inherent in the film is stigmatization. The process of patriarchal stigmatization to deviant behavior reflects the otherization women who deviate but not been received the official punishment. This stigmatization does not occur only behind the screen. It is a secret punishment that women can be stigmatized due to the public spread of these films in reality. Although, the narrative skill in 1980s' Korean films is unique that the women who deviate do not receive official punishment at the end of the film. The absence of offical punishment, on the one hand, has the effect of enhancing the sexual activity of women, while on the other hand, it also reflects the attempt to resist government power that has lost legitimacy. The absence of official punishment means that punishment has lost the appropriateness. The main cause of these lost is the government power was lack of legitimacy. Simultaneously, the restoration of feminist movement also leads to the inappropriateness of the official punishment.

Keyword : deviance, Korean film, representation, female, sexual deviance, punishment, the other

Student Number : 2014-25103