인문논총 제65집 (2011), pp. 419~448

시공의 재배치와 정박하지 못하는 젠더

– 김기영의 〈충녀〉를 중심으로 –

김 정 현
(서강대학교 국어국문학과)

1. 전도된 성역할의 근대

본 논의는 김기영의 영화 <충녀>(1974)와 시나리오를 텍스트[1]로 하여, 젠더(gender)[2]의 다양한 관계 양상을 분석해보고자 한다. 이러한 분

1) 논의의 기본 텍스트는 김기영의 영화 <충녀(蟲女)>(각본・감독 김기영, 한립물산 주식회사, 1972)와 그 시나리오(김기영, 『김기영 시나리오 선집1』, 집문당, 1996)이다. 특히 영화 장르상의 특성 혹은 영화 미학에 대한 관심보다는, 영화가 언어로 이루어진 하나의 담론이라는 점에 전제를 두고, 이를 분석 하는 데 집중하였음을 밝힌다.

2) 주디스 버틀러는 "섹스(sex)/젠더(gender)의 구별을 없애고, 섹스는 언제나 이미 젠더"라고 주장한다. 즉, "젠더란 '존재(being)'가 아니라 '행하기(doing)'이다. 또한 젠더가 수행적이라는 것은, 그것이 정체성을 구성한다는 의미이다. 젠더는 언제나 행함(doing)"(사라 살리, 『주디스 버틀러의 철학과 우울』, 김정경 역, 앨피, 2007. 7,

주제어: 젠더, 섹슈얼리티, 여성성, 남성성, 재배치
gender, sexuality, femininity, masculinity, relocation

석을 통해 1960년대에서 1970년대로 이어지는 폭력적 시대상이 근대화와 맞물리면서 각 인물들에게 어떠한 영향을 주고 있는가, 혹은 이를 텍스트가 어떻게 담아내고 있는가 하는 다양한 맥락들을 발견하고자 한다.

1960년대 중・후반을 거치면서 1970년대에 이르기까지 우리의 근대는 유신 정권 하에서 진행되었다. 유신정권은 "하나의 '근대'를 고안해내고 신민이 그 체제에 온전하게 복속할 수 있도록 하는 미시 권력을 행사"[3]함으로써, 국가적 기획의 일환으로 산업화, 도시화, 경제 개발 등 이른바 '효율성' 중심의 근대화 과정을 추진하였다. 그만큼 산업역군으로서의 '기능'이 국민 전체에게 강요된 시기임을 보여주는 대목이다. 또한 이 과정에서 중산층이 본격적으로 육성되었고, 여대생이나 중산층 가정주부와 대비되는 자리에 "주변부 여성으로 '타자화'된 재현체로서 식모"[4]가 놓이기도 했다. 주변부 여성으로서의 식모 혹은 하녀의 개념은

---

pp. 112-114)이다. 따라서 "두 개의 섹스가 나타난다고 하더라도 젠더 또한 둘이어야 한다고 가정할 이유는 없으며, 그 결과 남자와 남성적인 것은 남자의 몸을 의미하는 만큼이나 쉽게 여자의 몸을 의미할 수 있고, 여자와 여성적인 것은 여자의 몸을 의미하는 만큼이나 쉽게 남자의 몸을 의미할 수도 있다" (주디스 버틀러, 『젠더 트러블』, 조현준 역, 문학동네, 2008, pp. 94-96)라는 버틀러의 주장에서 <남성성 : 여성성>이 <남성 : 여성>으로 연관되는 본래적인 성(sex)적 특성이 아니라는 사실을 인식할 수 있으며, 본 논의에서는 이와 같은 버틀러의 용어를 사용함으로써, 그 의견에 동의하고자 한다.

3) 박명진, 「1970년대 극예술에 나타난 몸과 공간 이미지-이현화와 김기영의 경우를 중심으로」, 『한국 극예술 연구』 제23집(2006), p. 76.

4) 김원, 「근대화 시기 주변부 여성노동에 대한 담론-'식모'를 중심으로」, 『아시아 여성연구』 제43집(2004), p. 184.
이 외에, 중산층 가정을 일종의 판타지로 보고 1960년대 중후반의 문화정치학을 구축하고자 한 논문에서 김예림은, "한국의 근대화가 중산층을 육성하는 방향으로 전개되어야 한다는 주장이 나오기 시작한 것은 1960년대 초반이지만 이것이 본격화된 시점은 1966년 박정희가 증산, 수출, 건설을 통한 공업화를 역설하는 연두교서를 발표하면서부터이다(김예림, 「1960년대 중후반 개발 내셔널리즘과 중산층 가정 판타지의 문화정치학」, 『현대문학의 연구』 제32집(2007), pp. 345-346 참고)."라고 주장한다.

김기영 영화에서 대단히 중요한 모티프이다. 그는 특히 신문 기사를 모티프로 하여 영화화하고, 이를 스스로 시대의 상황이 반영된 영화[5]로 지칭하는데, 그렇다면 그가 말한 시대의 상황이란 무엇이며, 어떻게 드러나는가.

기초적인 사실 중 하나는, <충녀>가 '명보극장 살인사건'이라는 실제 사건을 토대로 만들어졌다는 점이다. 1957년 시나리오로 쓰여져 1960년에 영화화된 <하녀>와의 차이점을 살펴보면, 적어도 그의 영화에서 전후와 그 이후를 구분하는 기점은 공장, 즉 대량생산과 관련이 있는 것으로 보인다. 산업화되어가는 근대의 풍경을 고스란히 담아낸 지점이다. 60년대 초의 본부인(<하녀>)은 이층집을 소유하고도 한복차림으로 미싱을 돌리며 생활을 이어가지만, 70년대 초의 본부인(<충녀>)은 양장을 한 회사의 경영자로 등장하며, 트럭을 운전하고, 그녀 소유의 이층집에는 값비싼 골동품들이 즐비하다. 자본의 비대와 더불어 드러나는 '실질적인 가장'으로서의 여성(본부인)을 포착할 수 있다. 또, <하녀>에서는 식모와 남편의 불륜이 집 내부에서 일어나지만, <충녀>에서의 불륜은 남편이 외부(술집)로부터 들여온 '첩'과 두 집 살림을 꾸리면서 시작되는데, 이 때 두 집 살림을 가능하게 하는 것은 본부인의 경제 능력이다. 가장의 역할을 맡은 젠더의 경제력이 성장할수록, 경제적・성적 무능력자로 전형화되어 제시되는 남성의 모습은 집이 아닌 외부에서 유희한다. 이와 같이 남성성과 여성성의 메타포가 문화 텍스트에 스며드는 현상은 근대의 경우에 가장 뚜렷하게 나타나는 징후[6]라고 할 때, <충녀>에서

5) 김기영 감독은 "<하녀>도 그 시대의 상황이 반영된 영화다. 그 당시는 전라도, 경상도에서 처녀들이 무작정 서울로 올라올 때다. 그들의 직업은 창녀, 식모, 버스 차장 세 가지밖에 없었다. […] 영화를 보러온 부인들이 가정부 때문에 얼마나 골치가 아팠던지 영화를 보며 마구 일어나서 '저년 죽여라' 고함을 지르기도 했다. 그리고 <충녀>는 옛날 명보극장 사장이 죽은 실화에서 출발했다(이연호, 『전설의 낙인: 영화감독 김기영』, 한국영상자료원, 2007, pp. 133-137)."라고 술회하면서 영화의 모티프와 중산층 주부들의 반응들을 소개하였다.

‘기능’과 ‘효율’을 강요하는 모습으로 진행된 우리의 근대는, 확실히 물질적인 가치에 의해 일종의 권력관계를 형성하는 것으로 보인다. 다시 말해서 이 텍스트는 근대적 경제 논리에 의해 형성된 젠더의 분화를 담지한 일종의 문화 텍스트라고 할 수 있겠다.

한편, 액자구조로 이루어진 이 영화의 도입부에서 인용한 다음 대사를 통해, 텍스트에서 묘사되는 여성의 이미지에 주목할 필요가 있다.

> 전갈이라는 동물은 종족보존을 위한 암놈과 수놈과의 교미가 끝나면 그 자리에서 암놈이 수놈을 잡아먹어 버립니다[…] 인간여성도 자신의 목적을 달성한 뒤엔 남성을 교묘하게 먹어버리는 것이 틀림없습니다.

영화의 첫 장면은 “마누라 바가지에 시달려 신경줄이 몇 개 끊어진 수놈”이라 표현되는, 한 노이로제 환자의 정신병원 입성으로 시작된다. 외부의 이야기에서 내부 이야기로 들어가기 전, 전직 생물학자였다는 환자 A는 그간 연구한 남녀의 관계에 대해 발표하면서 ‘인간여성’에 대한 거침없는 비난을 쏟아낸다. 그에 따르면, 여성이란 공격적인 속성을 가진, 그리고 독성을 가진 ‘전갈’과 같은 존재이며, 번식을 목적으로 태어난 ‘벌레’이다. 동물적인 종족본능의 ‘육체성’만을 소유한 여성은 더 이상 인간이기를 거부한 괴물과도 같다. 모종의 이데올로기를 노출하는 이 인용문에서와 대비하여 아래에서는 ‘암컷’에 비해 무능하기 짝이 없는, 일종의 ‘타자’로서의 남성이 제시된다.

---

6) 리타 펠스키에 따르면 성별이란 역사적 지식의 사실적 내용에만 영향을 끼치는 것이 아니라, 사회적 과정의 본질과 의미를 해석하는 토대가 되는 철학적 가정에도 영향을 미친다. 과거에 대한 우리의 의식이 서사의 설명적 논리에 의해 형성되는 것이라면, 그것을 토대로 만들어내는 이야기는 필연적으로 성별 상징성의 존재와 그 힘을 드러낼 것이기 때문이다.
리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 김영찬 · 심진경 역, 거름, 1998, p. 21.

> 통계적으로 남자가 여자보다 십년 먼저 죽습니다. 그 십년을 벌기 위해 여자는 무슨 방법을 사용하느냐. 우선 바가지라는 것입니다. 남자는 여자의 바가지를 들으면 간뇌에 독소가 되는 물질이 나와 심장병을 일으키게 됩니다. 중년여성들이 남편을 바람 못 피우게 한다고 한없이 잠자리를 요구하는 것은 악성빈혈증에 남자를 쓰러뜨리게 합니다.

여기에서 남성이란 지극히 수동적으로 표현되는데, 여자의 잔소리도, "한없는 잠자리"도 거부할 수 없다는 점에서 그러하다. 적어도 텍스트 내에서 가장의 권위와 산업역군의 메타포로서의 남성성은 여성의 '생명 연장의 전략'에 의해 농락당하는 존재이다. 또한 결코 지치지 않는 욕망을 가진 여성에 의하여 남성들은 여성으로부터의 억압을 견뎌내지 못하곤 한다. 육체와 성욕에 대한 이러한 설정은 인간 본연의 욕망을 드러내는 기제이기도 하고, 노골적인 성욕으로 상대를 훼손하는 육체의 묘사이기도 하다. 이런 '남자'와 '여자'는, 전직 생물학자이자 노이로제 환자 A가 여성이 얼마나 위험한 존재인지를 예증하는 속에서, 내부 이야기인 김사장과 명자라는 인물로 현현되며, 그들의 에피소드를 구성한다. 어찌 보면 이러한 극중 대사들은, 갑작스럽게 불어 닥친 산업화의 테제 속에서 여성성이 어떻게 그 억압에 맞서고 있는지를 '동물적인 섹슈얼리티의 추구'라는 비난을 통해 드러내고 있는지도 모른다. 이렇듯 근대성을 덧입은 여성의 육체는 '지각 가능한 기호'로서 작용하며, 이는 "자본주의 경제 질서에 있어 1차적인 교환가치인 돈과 욕망의 교환을 가능하게 해주는 연결 장치"[7]가 된다.

---

7) 피터브룩스, 『육체와 예술』, 문학과 지성사, 2000, p. 177 참고.
피터브룩스는 발자크의 작품을 분석하면서 근대적 육체의 성립을 이야기한다. 발자크의 작품에 있어서 육체는 여러 가지 사회적 규약, 사회적 결정인자에 의해 생기는 사회적 의미작용을 탐색하는 중심요소로 작용하게 되는데, 육체는 개인적인 차원을 떠나 사회적・국가적 차원으로 확장되며, 자본주의 경제 체계와 상호적으로 관계되는 성적 경제의 체계를 보여준다는 것이다. 여기서 투자・보존・지출이라는 말은 화폐 유통뿐만 아니라 리비도의 경제를 표현하는 데도 사용된다.

전술하였듯 우리의 근대이자 암흑기이기도 한 이 시기는 군부독재라는 거대한 팔루스(혹은 남근 중심주의phallocentrism)[8]의 억압이 두드러진 시기이며, '군대적 멘탈리티'[9]에 입각한 남성성이 전면에 내세워져 전 국민이 현대화의 역군으로 강조되었던 때였다. 이를 감안한다면, <충녀>에서 여성들에 의해 규율되고 보충되는 남성의 모습이라는 낯선 광경은 온몸으로 남성성을 조롱하고 사육하고 거세하는 '남근적인 여성 젠더'를 묘사한다는 점에서 이채롭다.

이 논의는 남근적인 여성 젠더가 어떻게 형성되어 가는가를 보여주는 과정의 일환으로써 경제 논리, 즉 금권의 유무를 고려한다. 다음으로 타자의 양생을 독려하고 보전하는 여성들의 모습을 통해, 남성 젠더가 어떻게 유지되고 텍스트는 무엇을 보여주려 하는지를 분석할 것이다. 그리고 일련의 과정을 통해 남성'성'의 거세와 부활이 근대적 주체로서의 여성에게 어떠한 의무를 덧씌우고 있는가를 중심으로 소결을 맺도록 하겠다.

---

8) 라캉은 프로이트가 거세 콤플렉스에서 언급했던 팔루스(phallus)라는 용어를 응용하여, 이 용어가 생물학적 현실에 있어서의 남성 생식기가 아니고, 그것이 환상에서 담당하는 역할에 있음을 강조하기 위하여 상상적이고 상징적인 기능으로 사용한다. 특히 성차이라는 문제는 상징적 남근을 중심으로 이루어지는데, 남근에 상응하는 여성적 기표는 존재하지 않는다고 주장하였다. 이는 매우 큰 논란이 되었는데, 특히 데리다는 로고스중심주의라고 명명한 현존의 형이상학을 다시 소개하면서, 라캉이 이를 남근중심주의(phallocentrism)로 치환함으로써 남성 중심적 사고체계를 만들어 냈다고 비판하였다. 이에 대하여 페미니스트들 또한 프로이트의 남성 중심주의적 사고를 라캉이 계승하고 있다고 비판한다 (딜런 에반스, 『라캉 정신분석 사전』, 김종주 역, 인간사랑, 1998, pp. 87-93 참고).
본 논의에서는, 위의 정의에 준하여 이 용어를 남성 중심주의 혹은 로고스 중심주의 내지는 가부장적 이데올로기 등의 의미로 사용하도록 한다.

9) 군대적 멘탈리티란, 정부의 지시에 대한 국민 전체의 무조건적인 복종과 집행을 강제하는 일종의 강압적 정치 논리를 말한다.
유병용 外, 『근대화전략과 새마을 운동』, 정신문화연구원, 백산, 2001, p. 45.

2. 교환가치를 형성하는 젠더들의 권력관계

여고생이었던 명자는 도둑질을 일삼고, 이를 들키자 태연하게 선생님에게 도벽이 취미라고 말하며, 친구들의 의심에는 면도날로 자신의 노트를 찢어버리는 것으로 응대하는 등 꽤나 그로테스크한 인물[10]로 그려진다. 마치 정해진 금기와 규율을 거부하고, 스스로 자신을 둘러싼 구속들에 균열을 일으키는 모습을 보여주듯, 명자의 여고시절은 영화 초반부에서 비교적 상세히 다루어진다. 그런데 그보다 더 주목할 것은 아버지의 죽음으로 인해 그녀가 가정경제를 떠맡아야 하는 처지가 된다는 점이다. 그녀를 기다리는 것은 오빠와 남동생을 공부시키기 위해 술집의 호스티스가 되라는 어머니의 강요어린 권유이다.

어머니 : 네가 우리 집 생계를 맡아줘야겠다!
명　자 : 내가 어떻게……?
어머니 : 요정에 나가면 오빠하구 준이 학비쯤은 댈 수 있어!

교환가치, 즉 돈으로 물화되는 여성을 형성하는 데 기여하는 원인은 죽은 아버지를 대신하고 있는 '오빠'지만, 근본적으로 이를 촉진시키고, 독려하는 것은 다름 아닌 '어머니'이다. 어머니는 구체적으로 '요정'에 나갈 것을 강요하는데, 위의 장면에서 명자의 오빠는 경제적인 책임감을 명자에게 떠넘기기 위한 방편으로 공부를 택한다. 결국 명자는 이런 어머니의 권유를 받아들여야 하는 것으로 간단히 수락해버린다. 여고생의 교복을 입고 언덕을 오르던 그녀가, 술집 작부의 복장을 한 채 얼굴을

10) "그로테스크라는 것이 '웃음'과 더불어 '공포와 혐오감'이라는 상충되는 반응의 충돌로 생성된다(톰슨 필립, 『그로테스크』, 김영무 역, 서울대 출판부, 1986, p. 3)"는 것에 동의한다면, 명자도 그러한 인물군에 속한다고 할 만하며, <충녀> 자체도 그로테스크한 측면을 함유하고 있다고 볼 수 있다.

가리고 부끄러워하며 다시 언덕을 내려올 때 본격적인 명자의 서사가 시작된다. 여기에서 상승과 하강이라는 공간의 이동을 매개하는 언덕(혹은 이후 장면에서의 계단)은 여성을 순수한 존재로도, 또 타락한 존재로도 그릴 수 있게 한다. 밀폐되었던 명자의 순수성은 이를 담지하였던 '어머니의 집'으로부터 하강하는 언덕의 내리막길을 통해 더욱 새로운 존재로의 변화(혹은 타락)를 가져다준다.

타락한 명자에게 없어서는 안 될 것이 바로 돈이다. 이 '돈'을 틀어쥐고 있는 마담은 그녀의 처녀성까지도 돈으로 담보한다. 금권이라면 어떤 개인성이라도 사고 팔 수 있음을 암시하는 장면이 곳곳에서 드러난다.

> 마 담 : **벌써 빚이 이십만원이란 거 잊으면 안돼!**
> 명 자 : 오빠하구 동생 학비가 엄청나요!
> 마 담 : **명자 순결은 내가 맡은 거야!**……(돈을 주며) 이러면 이십 삼만원 가는 거지?

돈을 주며 확인하는 순결에 대한 이양은 명자로 하여금 어머니에서 마담이라는 또 다른 여성의 금권 앞에 굴복하게 만들고, 최고의 가치란 바로 '돈'이라는 점에서 여성의 육체는 교환가치의 일종이 된다. 어머니와 명자로 이루어진 위계는 다시 마담과 명자의 위계로 이어지면서, '돈'을 매개로 하여 거래가 이루어지는 여성의 '순결'을 무미건조한 것으로 그려낸다. 즉, '순결'이란 아무런 의미도 지니지 않으며, 상점에 진열된 물건처럼 쉽게 사기도 하고 팔기도 하는 것임을 암시하는 것이다. 여기에 필요한 것은 오직 '돈' 뿐이다. 처녀성, 순결이라는 것에 집착하는 남성의 모습이 제시되기는 하지만, 마담은 남성의 집착을 이용해 돈을 벌거나, 이를 통해 젠더간의 상하관계를 공고히 하는 무기로 삼을 뿐 '순결'에 어떤 숭고한 의미 따위는 부여하지 않는다. 남근적 존재로 그려지는 젠더 '마담'은 또 다른 젠더 명자를 그들의 권력 관계 내의 타자로 취급

하며, 이로 인해 '주체로서의 남성 : 타자로서의 여성'이라는 대립구조는 사라진다. 오히려 금권을 통해 드러나는 '우월한 역할의 젠더(돈을 가진 자) : 억압된 역할의 젠더(돈을 가지지 못한 자)'라는 기묘한 관계가 설정되어 있을 뿐이다.

마 담 : (김사장에게) 어떠세요? 이 애라면 가능하지 않겠어요?
김사장 : 가능하냐구? 하하하하 마담 날 병신이라구 너무 놀려대는데…….
마 담 : 제게 맡겨 보시겠어요?
김사장 : 맡기지!

사적인 계약이 성립하지만 정작 명자 본인은 이 계약에 대한 호・불호를 드러낼 수 없는 존재처럼 보인다. 물론 마담에게 순결권을 이양함으로써 명자가 초야를 지낼 대상을 직접 선택할 수는 없었지만, 김사장을 섭외한 마담에게 협조하기로 하고 김사장에게 유혹의 시선을 건네는 주체는 다름 아닌 명자이다. 이 장면에서 명자는 계단에 앉아 김사장에게 특유의 엿보는 듯한 시선을 보내는데, <충녀>에서는 이렇게 누군가를 엿보고 응시하는 시선의 문제가 늘 등장한다. 이런 응시・관찰은 이 영화에서는 주로 여성들의 몫이다. 즉, 근대 서사물에 있어 육체를 재현하는 것은 언제나 육체를 바라보는 것을 포함[11]한다고 할 때, 그리고 그 시선은 주로 남성들에 의한 것이었다고 할 때, 이 지점은 매우 전복적인 의미를 지닌다.[12] 남성의 시각에 매혹당하는 여성의 육체가 아니라 여성

11) 시각의 대상으로서의 육체는 남성의 육체와 여성의 육체가 모두 포함되지만 시각 그 자체는 전적으로 남성적인 특권으로 여겨져, 그 시각에 매혹당하는 대상은 여성의 육체에 국한되었다(피터 브룩스, 앞의 책, p. 179). 즉, 시선은 결코 중성적인 것이 아니며 매우 성적으로 규정되어 있다는 것임에는 분명하다.

12) 응시의 시선이 역전되는 현상은 박명진의 논의에서도 지적된다. "흥미로운 사실은 김기영 영화에서 여성이 '관음 당하는 대상'이 아니라 '관음하는 자'로 등장한다는

의 시각에 매혹당하는 남성의 육체는 성별을 본질적인 요소로 정박시키지 않고, 오직 교환가치로서만 규정하게 하는 독특한 지점이다. 이로써 남성 혹은 여성이라는 젠더는 언제라도 상호 교환될 수 있으며, 가치나 개인성을 지니지 못하는 존재로 그려지고, 더불어 처녀성과 성불구도 어떤 특정 가치라기보다 서로를 사고 팔 수 있는 계기로서 작용할 뿐이다.

한편 <충녀>에서 첩이라는 존재는 어머니로부터 딸에게로 되물림 되고 재생산된다. 명자는 어머니의 첩살이를 기준삼아 본처에게 남자를 빼앗기지 않아야 하며 동시에 돈도 벌어야 한다는 것을 상기한다. 이런 맥락에서, 명자는 처를 찾아가 자신이 첩이라는 사실을 당당히 밝히기도 하고, 본처와 거래를 하려 시도하기도 한다.

아래에서 본처와 첩 간의 계약내용이 밝혀지고 있는데, 본처는 하루를 분할하여 남편을 맡기겠다고 제안하면서 이를 돈으로 치환한다. 시간마저도 교환가치로 되새김되는 셈이다.

오여사 : 내가 내세우는 조건만 들어준다면 사장님을 곁에서 모실 수 있게 해주겠어요. 그럼 잘 들으세요. **첫째, 하루를 열 두 시간으로 나누어 정오부터 밤 열두시까지는 사장님을 맡기겠어요. 자식들의 장래와 가정의 질서를 위해 외박은 안됩니다. 다음은 경제문제 […] 월급 5만원을 내손으로 드리겠어요. 한푼이라도 더 사장님한테서 타낼 생각은 마세요. 그랬다간 지불정지 하겠어요. […]**

명 자 : **좋아요. 그 대신 저도 조건이 있어요.**

오여사 : **당신한테는 조건이 있을 수 없어요.**

(나가는 오여사를 멍하니 보는 명자. 뒤늦게 달려 나가 아파트 열쇠를 건네며 배웅.)

명 자 : **감사합니다. 잘 모시겠어요. 안녕히 가세요.**

(슬그머니 미소를 띠는 명자 클로즈업)

것이다(박명진, 앞의 글, p. 89)."

어찌 보면 굴욕적이랄 수 있는 이 장면에서 명자는 오여사(본처)에게 아파트의 열쇠까지 건네며 배웅을 하고, 미소 짓는다. 마담 혹은 명자 어머니 계열의 인물인 오여사와, 일종의 노예 혹은 소유물과 같은 취급을 받음에도 불구하고 다시 한 번 권력의 위계 속으로 편입해버리는 명자 사이에서, 영화 <충녀>의 기묘한 긴장은 야기된다. 어머니나 마담이라는 인물과 오여사와의 차이점은, 이른바 '자동인형 같은 캐릭터' 혹은 '유아에 가까운 존재'인 남성이 자리 잡고 있는 까닭이다. 오여사와 명자는 남성 캐릭터를 사이에 두고 각각 가정을 '지키기' 위해, 혹은 새로운 가정을 '만들기' 위해 투쟁할 수밖에 없다는 전제가 있기에 더더욱 치열하다. 상반되어 드러나는 두 젠더의 욕망, 그 상반된 욕망의 패턴이 이 서사의 중심이 된다. 그러면 이토록 지켜나가고자 하는 "가정"이란 무엇인가. 전통적인 이데올로기에서 가정이란 한 마디로 "아버지의 성과 재산을 지속시키기 위해 만들어진 제도"[13]이다. 남성의 타자로서의 여성은 보호되어야 할 대상이면서 탐색의 대상이 될 것이다. 하지만 <충녀>에서 '아버지'의 역할은 김사장이 아니라 오여사(본처)로 그려진다.

남성적 이데올로기가 덧씌워진 젠더 오여사와 타자인 명자의 거래, 그리고 명자의 손쉬운 패배는 일종의 주인과 노예의 변증법을 드러낸 것처럼 보인다. 오여사의 조건을 수락함으로써 명자는 자신의 욕망을 포기하고 그녀에게 복종하기 때문이다. 하지만 명자의 오롯한 복무에 의해서만 오여사의 조건이 성립한다는 면에서 이 관계는 실로 불안하다. 실제로 낮 12시에서 밤 12시까지만 명자와 생활하는 김사장은 명자와의 살림처를 가정으로 표현하면서 본처와의 12시간을 냉소하며, 이로 인해 가족 모두와 최악의 상황으로 치닫게 된다. 본처와 첩 간 위계가 역전되는 순간, 다시 그녀들의 두 욕망은 충돌한다. 명자는 이 역전을 공고히 하기 위해 투쟁하고, 오여사는 그 상황을 되돌리기 위해 어떠한 대가도 마다

13) 권택영, 『프로이트의 성과 권력』, 문예출판사, 1998, p. 92 참고.

하지 않기 때문이다. 간과하지 말아야 할 점은, 이 모든 관계가 또한 금권에 기대어 이루어지고 있다는 사실이다. 그러므로 일련의 사건들 속에서 명자는 자신의 사생활을 지켜낼 수 없고, '돈' 앞에 그녀의 모든 것은 실패로 돌아간다. 본처로부터 월급을 받기로 한 순간부터 그녀는 자유로울 수 없으며, 어찌 보면 이것이 자본주의 경제력 내에 소속된 모두의 자화상이기도 하다.

요컨대, 근대화는 차이와 다양성을 촉진시키지만 또한 역설적으로 "사물과 사람이 동일하고 서로 교환할 수 있는 것이라는 의식을 증대"시키기도 한다.[14] 사람이 물화되고, 사물이 권력화되는 양상은 젠더들의 권력관계가 형성되고 어그러지고 다시 재구축되면서, 서로를 매개하고 위반하며 또 보완한다. 분명한 것은, <충녀>가 돈에 의해 부유하는 젠더들의 모습, 교환으로서의 육체를 담지하며 계속해서 진행되고 있다는 사실이다. 이러한 작업을 통해 남성성이나 여성성이라는 성적 특성의 경계는 모호해지고 전도되어 재배치되며 내부적으로 다양한 관계망을 형성하여가고 있다는 사실을, 물질적인 가치인 '돈'을 통해서 드러내고 있다.

3. 양생적인 보호자, 여성

이 텍스트에서 김사장은 대립된 입장의 두 젠더에 의해 보호받는데, 이들은 직접적으로 이 남성의 양생에 기여하고 있는 존재이다. 오여사는 경제적으로 남성을 뒷받침하면서, (일부 대사에서 보여지듯이) 일종의 간호사로 채용한 명자를 통해 김사장의 성적 쾌락과 몸의 곳곳을 통제하고 규율하며 관리해야 한다는 점을 들어, 보호자의 역할을 자처한다.

---

14) 리타 펠스키, 앞의 책, p. 80.

오여사 : 마작하느라고 밤샘하셨다는 분이 식욕이 왜 그렇게 좋죠?
김사장 : …
오여사 : **그렇게 많이 잡수시다간 살쪄요.**

여기에서 본처의 관심사는 '마작'으로 밤샘을 한 무능한 남편에 대한 질시가 아니라, 살이 찐다는 사실에 대한 '공포의 표명'이다. 육체에 대한 집중은, 육체적인 차원에서만이 아니라 도덕적인 차원으로도 이해되어야 하는데, 이는 "좋은 건강의 영역과 영혼의 훌륭한 태도의 영역 모두에 해당되는 '이중의 영역'이라는 측면에서 중대한 의미를 가지기 때문"[15]이다. 이렇듯 개인의 관리에는 타자의 개입이 용납되지 않고, 오로지 자아 자신의 구성만이 문제됨은 물론이다. 그렇다면, 다음은 주체의 양생을 두 명의 타자가 규율한다는 것을 보여주는 독특한 지점이다.

오여사 : **(사진을 꺼내보이며)** 이것 사장님의 몸. **난 이 몸을 25년 동안 맡아왔지만** 한군데도 상처를 입히지 않았어요. 따라서 거기도 상처를 입혀선 안 된다는 것.
그리고 **체중 65킬로그램, 혈압 140을 유지시킬 것.** 영양관리를 잘하고 체력소모를 주의할 것. 술, 담배, 콜라, **지나친 운동…… 여기엔 지나친 육체관계도 포함돼요. 목욕도 오래해서는 안돼요.** 체중저울과 혈압기는 내일 보내드리겠어요. 또 하나. **사장님의 건강상태에 대한 데이터를 매일 나에게 보고할 것.**
명 자 : 데이터를 매일…….
오여사 : **당장 오늘부터라도 중년남자에 대한 의학지식을 공부하세요. 여편네란, 털도 안뽑고 공짜로 먹을려다간 남편을 죽이게 된다는 걸 명심해요.**

15) 미셸 푸코, 『성의 역사2: 쾌락의 활용』, 문경자・신은영 역, 나남, 1990, pp. 118-121.

무엇보다도 일정한 기준을 제시(사진 속의 사장의 몸)하고 있다는 점, 그리고 25년간 그 몸을 '맡아왔'다고 서술하는 점, 그리고 "자유인인 남자가 그의 활동 속에서 행사하는 (일종의) 자유[16]"를 첩에게 나누어주고 있다는 점 등이 그려지면서 관리(양생)를 대리하고 있는 두 여성의 모습이 본격적으로 드러난다. 본처인 오여사가 이야기하고 있는 모든 요소는 운동, 영양관리와 성관계 등 모든 것이 절제되고 "절도가 있어야"만 한다는 사실에 기인한다. 육체의 과도함으로 인한 무절제함은, (김사장 본인이 아니라) 적어도 본처에게는 인정할 수 없는 치부이므로, 반복적으로 훈련하고 관리함으로써 이를 균형 있게 조율하려 하는 것이다. 본처의 사육 혹은 관리의 덕목을 지시하는 모습은 마치 어린 아들을 맡기는 어머니의 태도와도 같다. 그리고 그 목록에는 영양관리나 섭식 뿐 아니라, 지나친 육체관계와 목욕시간의 준수가 포함된다. 그녀의 주장에 따르면 육체의 이러한 관리가 이른바 존재의 기술로 승화되기 위해서는 기록의 작업("사장님의 건강상태에 대한 데이터를 매일 나에게 보고할 것")을 거쳐야만 하며, 이를 통해 "남성은 자율성을 획득하고 모든 것을 헤아려 그에게 좋은 것과 나쁜 것을 선택하게 할 수 있다."[17]

그렇다면 이러한 기록의 작업은 누가 행하는가. 여기에도 역시 주체의 행위가 생략되어 있다는 사실에 다시금 주목할 필요가 있겠다. 이른바

---

16) 미셸 푸코, 앞의 책, p. 113.
푸코는 성적 행동에 관한 그리스인들의 도덕적 성찰은 금지들을 정당화시키려 한 것이 아니라 자유를 양식화하려 한 것임을 주장하였다. 그는『성의 역사』제2권 "쾌락의 활용"에서, 쾌락을 시행하는 것이 어느 때 유용하고 어느 때 해로운가를 결정해야만 하는 양생술을 통해, 그리스 남성들이 생활 전반에서(혹은 성적 쾌락을 포함하여) 필수적인 배려와 절제가 필요하다는 점을 인식하였음을 보여준다.

17) 미셸 푸코, 앞의 책, pp. 122-124 참고.
양생술은 의사의 충고를 수동적으로 실행하도록 개인에게 전달해 주는 것만으로 만족하지 않는다는 의미에서 존재의 기법이 된다. 자기 관찰과 더불어 육체의 훌륭한 관리가 존재의 기술이 되기 위해서는 자기 자신에 대해 주체가 행한 기록의 작업을 거쳐야만 한다.

양생술에서 요구하고 있는 바는, 타인의 지식에 대한 순진한 복종으로 야기되는 것이 아니라 자기 자신에 대한 기록, 즉 주체가 행한 기록이며 관리이다. 그렇다고 한다면 주체가 스스로를 관리하고 양생하며 규제하지 못하는 이유는 무엇이며, 혹은 이런 그를 어째서 타자들이 관리하고 있는 것일까.

결론적으로 말하면, 이들이 가지고 있는 김사장의 모습은 거의 환각에 가까운 대상으로, 실체가 없는 무(無)에 가깝기 때문이다. 이런 젠더의 양상은 <충녀>를 리메이크한 <육식동물>(1984)에서도 나타난다. <육식동물>에서 남성은 양생의 보호자인 여성이 돌아올 때까지 턱받이를 하고 젖병을 무는 유아로 변장한다. 즉 남성의 유아기로의 퇴행을 직접적으로 보여준다. <충녀>에서도 남자 주인공은 끊임없이 처와 첩의 눈을 피해 게걸스러운 식탐을 드러내거나, 고깔모자를 쓰고 아이의 방에서 나오지 않기 일쑤이다. 이는 아버지의 이름을 가진 자, 남근 중심주의의 성인 남성으로서 온당한 삶을 거부하려는 양상이며, 그가 여성의 욕망의 대상인 팔루스를 가지지 못한 무능한 대상임을 알리는 기제이다. 두 여성은 이미 주체로 활동할 수 없는 이러한 대상을, 혹은 유아기적 퇴행[18]을 보이는 무기력한 대상을 재생하고 살려내려는 무의미한 시도를 행하는 것이다.

다음의 장면에서는 명자와 오여사의 관계, 즉 양생의 보호자로서의 두 여성의 관계 양상을 살펴볼 수 있다.

> **목욕하고 나오는 김사장을 체중저울 위로 올라서게 하는 명자.**
> [···] 카드를 내려다보며 전화로 보고 하고 있는 명자. 체중이 오킬로그램이나 늘어서 걱정이라고 말하는 듯. 전화에 대고 야단치는 오여사.

18) "퇴행이란 리비도가 성장의 초기 단계와 같은 표출 방식으로 되돌아가는 것 혹은 고착의 결과(딜런 에반스, 앞의 책, pp. 404-405)"로, 유년기의 관심이나 행동 양식을 되풀이하는 것을 말하는 정신분석 용어이다.

(반복되는 몽타쥬)

이 부분에 이르면 명자는 오여사가 제시한 역할을 훌륭하게 수행하는 모습을 보여주는 동시에, 일견 본처의 지배를 받는 것으로 보인다. 하지만 첩의 딸인 명자는 운명 직전의 아버지를 본처에게 강제로 빼앗긴 기억의 잔상으로 인해 경제적 풍족함에만 만족하지 못한다. 즉, 자신을 본처와 동일시하고, '남편의 박탈'에 대한 공포를 극대화하며, 김사장을 통해 결핍이 없는 '가정'을 성취하고자 하는 욕망을 보여주는 계기가 마련된 것이다. 이렇듯 <충녀>는 분리된 집(본처와 첩의 집), 그리고 하루를 둘로 쪼개고 이를 물질화하여 나누어 소유할 수 있다는 독특한 시간관 등을 통해 죽어있는 대상 또한 살려낼 수 있다는 환상, 그리고 본처도 첩도 모두 완벽한 '아내'의 자리를 점할 수 있다는 욕망이 한껏 버무려진 텍스트라 할 수 있다. 그러기 위해 남성성이라는 것, 남성의 권위라는 것 자체는 중요치 않다. 오히려 그녀에게 있어서 남성이란 표준・정상・외관만이 중요한 대상이다.

(체중저울 바늘이 67을 가리킨다.
카드를 보며 전화로 보고하는 명자. 수화기를 내려놓고 돌아서는 명자에게)
김사장 : 뭐래?
명 자 : 저보고 재주꾼이래요. **이제 이킬로그램만 줄이면 65킬로그램. 표준이 돼요.**

표준이라는 것, 정상이라는 것에 기준하여 움직이는 이러한 장면은 돈과 성, 그리고 양생이라는 요소들이 결합되었을 때 진정한 합치를 이룬다는 관념을 노출한다. 즉 본처인 오여사의 역할과 첩인 명자의 역할이 적절한 균형을 이루었을 때 이른바 '표준'이라는 기준점이 완성되고, 이

로 인해 '두 아내'는 모두 만족할 만한 자기 방어에 성공하는 것이다.

요컨대 자본주의 경제력과 더불어 형성된 근대 속에서 각 개인은 정해진 기준의 선 안으로 들어가기 위해 타자의 양생을 마다하지 않으며, 이때 젠더란 더 이상 고정된 것이 아니라 창안되어 나가는 것이다. 이제 이 서사 안에서, 모든 것은 본질적 의미로 이해되지 않아도 좋다. 다만 금권의 위계 속에서 어떤 위치에 서는가가 더 중요한 문제가 된다.

4. 공간의 배치와 남성'성'의 거세

본부인의 집은 <하녀>에서와 마찬가지로 이층 양옥집이다. 일층은 부엌과 응접실로, 위층은 부부침실로 나누어지는데, 이러한 공간분할은 "실내극의 요소를 연상"[19]시키기도 하지만, 각 가족 구성원들과의 단절을 상징하기도 한다. 가령 명자가 김사장의 성적 능력을 회복시킨 후에, 오여사의 집으로 찾아가 당당하게 본인의 존재를 알리는 텍스트의 초반부에서는 본부인과 첩 뿐 아니라 등장인물 모두가 이 집에 등장한다.

명　자 : 본부인과 첩은 사이좋게 지낼 수 있다고 저는 생각합니다.
다들 어른이고 명예를 지킬 줄 아는 사람들이라면.
오여사 : 이상하지? 사장님은 여자와 관계를 가질 수 없는 병에 걸리신
분인데?
명　자 : 아- 그건 제가 고쳐드렸습니다. 지금은 아주 건강하세요.

의기양양하던 명자의 모습에서 첩이라는 사실을 부끄러워하며 본부인에게 학대받는 것이 당연하다는 식의 모습은 찾을 수 없다. 아직 '돈'으

19) 실내극의 내용과 공간 활용에 대해서는, 김금동, 「김기영의 <하녀>에 나타난 장르 연구」, 『문학과 영상』, 제7집, 2006, pp. 44-45를 참고할 것.

로 계약을 맺기 전, 당당한 명자의 태도를 통해 근대성 내부에서 금권이 가진 위력의 크기를 가늠할 수 있다. 위의 장면에서 계단 아래인 일층에는 명자와 오여사가, 계단 중간에는 김사장의 아들과 딸이, 그리고 이층에는 김사장이 배치되면서, 김사장은 자연스럽게 두 여성과 거리를 유지하고 있음을 본다. 김기영의 여 시리즈에서 매번 등장하는 이층집과 계단에 대해 평자들은 계급과 신분의 차이, 그리고 의식과 무의식의 기표를 드러내는 기제가 된다고 지적하는데,[20] 이러한 지적은 일면 타당하다고 여겨진다. 특히 계단은 일종의 중간물들을 의미하며, 이는 현실과 상징 사이에서 끊임없이 유동하는 매개로 삶과 죽음의 기로이기도 하다.

본부인이 마련해 준 명자의 집 또한 이층 양옥인데, 마찬가지로 계단을 중심으로 위층은 주로 섹슈얼리티가 극대화되는 공간으로, 아래층은 결핍 혹은 인물 간 대립의 장으로 그려진다. 명자의 집은 지하실에서 일련의 사건들이 진행된다. 지하실은 "집의 어두운 실체, 혹은 비합리성"[21]을 드러낸다. 이를 증명이라도 하듯이 영화의 후반부, 지하실에서 흰 쥐가 나타나고, 아이가 쥐를 먹는 등 이른바 출산공포증이라 여겨질 법한 장면들이 지하 공간을 중심으로 드러나고 있다. 또, 전술한 바와 같이 모든 죽음, 살해, 악몽의 기제들이 거의 일층이나 지하실 혹은 위층을 향하는 계단에서 이루어지고 있다. 위의 장면에서도 성불구의 장애가 치료된

---

20) 이에 대한 논의로는, 김소영, 『근대성의 유령』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000, 이효인, 『하녀들 봉기하다. 영화감독 김기영』, 도서출판 하늘아래, 2002, 이연오, 『전설의 낙인: 영화감독 김기영』, 한국영상자료원, 2007 등을 참고하였다.

21) 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 역, 민음사, 1990, pp. 126-134.
바슐라르는 집을 "피난처적인 공간"이라고 말하며 이러한 공간의 가치들은 너무나 단순하고, 무의식 속에 깊이 뿌리박고 있음을 설명하면서 다음과 같이 말한다.
"집은 수직적인 존재로, 수직성에 대한 우리의 의식에 호소한다. 집의 수직성은 지하실과 지붕 밑이라는 양극성으로 확보되는데, 이는 지붕의 합리적인 성격과 지하실의 비합리적인 성격으로 대별된다. 지붕은 인간을 보호하는 성격으로 드러나는 반면, 지하실의 경우 우선 그것은 집의 어두운 실체, 지하의 힘에 참여하는 실체를 드러낸다."

김사장은 이층에, 두 여성의 투쟁이 일어나는 장소는 일층에 배치되면서, 명자는 치료하는 자 혹은 간호사로서의 역할을 해내는 것으로 오여사의 가정에 편입되는 과정이 그려진다.

오여사가 생각하는 명자의 일면은 "월급주고 채용한 간호원"이다. 남편의 성불능을 회생시키고자 하는 본처의 욕망은 명자에게 투사되어 있지만, 간호사로만 치부하기에는 명자가 가진 욕망은 위험하다. 아이에 대한 열망 때문이다. 그래서 명자는 가정을 만들고 진정한 '아내'가 되기 위해 간호사라는 계약을 위반하고자 꿈꾼다. 이런 명자의 욕망을 받아들이듯이, 극 후반부에서는 끊임없이 흰 쥐떼들이 등장한다. 쥐는 생식본능이 뛰어난 짐승이며, 강한 섹스 본능을 가진 개체[22]이지만, 명자는 흰 쥐를 언제나 죽임으로써 자신의 생식본능을 원하는대로 이루지 못한다는 좌절을 상징화한다. 한편 자본을 투자한 자의 보상심리로 빈번하게 남편과의 정사를 요구하는 오여사의 모습 또한 언제나 실패한다는 점에서, 그 투자가치가 상실됨에 따라 벌어질 수밖에 없는 암투를 예견한다.

(김사장은 벌써 침대 속으로 들어간다. 오여사는 다가간다.)
오여사 : **실력 좀 테스트합시다.**
첩에게 그만큼 투자해서 공부시켰으니 나에게도 서비스를 해야되지 않아요?

부부관계를 나눈다기보다는 '서비스'를 해보라는 오여사의 주문은 그녀의 입장에서 당연한 것일 수 있다. 성불구인 남성을 '치료'하기 위한 목적으로 첩을 인정하였고, 그녀와 남편에게 자본을 투자하였기 때문에 그러하다. 그런데 자신의 돈으로 치료를 받은 남편은 이제 더 이상 본처

22) 김기영은 인터뷰에서 "쥐와 닭의 지독한 생식본능에 집중하고 있음(유지형, 『24년간의 대화: 김기영 감독 인터뷰집』, 도서출판 선, 2006, pp. 89-90 참고)"을 밝혔다. 이런 생식본능의 축은 <하녀>의 닭장과 쥐, <충녀>의 흰 쥐와 상통하는 상징물이다.

에게 순응하지 않고, 그녀를 거부한다. 이렇듯 본처의 성적 욕망에 마지못해 반응할 뿐인 남성의 태도는, 그가 그녀의 '보호 아래 있어야 한다는 사실'을 부정하고 있음을 드러낸다. 이것은 아이가 엄마에게 자신이 어느덧 상징적 질서로 진입한 일정한 개체로서 거듭나고 있다는 사실을 알려준 것이나 마찬가지이다. 그러자, 본처는 남근이 없는 존재에게 이를 부여하고자 했던 기존의 태도와는 달리 다음과 같은 결단을 내리게 된다.

오여사 : 그러니까 내 말대로 **당장 정관수술을 받으세요.**
김사장 : 난 3대독자야. **자손을 이어 나간다는 건 인류의 신성한 의무야.**
우리 조상들은 벼라별 곤란을 다 겪으면서도 생명만은 유지해 왔다. […] 그 생명을 난 못 끊어!
오여사 : **필요없어요, 끊어요!**
[…] 나하고 이혼하고 싶죠? […] 자 술이나 한잔 하고 기분을 가라앉히세요.
(오여사 술 한잔을 따라 김사장 앞에 놓는다. 김사장 한숨에 마신다. 전화하는 오여사.)
오여사 : 거기 병원이죠? 김박사님 좀… 네 접니다. 남편이 수술을 승낙했습니다.
네 워낙 주사 한 대 맞기 싫어하는 겁쟁이라서요.
지금도 내가 **잠들면 해치우라고 해서 술에 수면제를 타먹였군요.**
앰뷸런스를 보내시겠다구요? 네 그럼 기다리겠습니다.
(몸은 마비되었으나 정신은 아직 깨어있는 **김사장 경악하는 표정으로 의식을 잃는다.**)
(병원 수술실. 김사장의 어두운 얼굴이 수술대 위에서 클로즈업)

투자의 성과를 경험하지 못한 본처가 그 대상에게 가한 형벌은 다름 아닌 '거세'이다. 그리고 이 장면을 통해 김사장은 다시 평범한 오여사의

‘아이’로 돌아가게 된다.[23] 그러자 기다렸다는 듯이 명자는 본처에 대한 거부를 조장하는 등 김사장을 조정한다. 그리고 ‘그’는 이 과정에서 어떤 찬동이나 거부의사도 드러내지 못한다. 결국 권력 관계의 전도 속에 두 여성 젠더의 실질적인 힘겨루기로 진행되는 서사는 자살놀이를 계기로 새로운 국면을 맞이하게 된다. 자살놀이란, 김사장의 거세가 이루어지고 나자, 명자와 김사장이 아파트에서 수면제를 먹고 ‘죽는 연습’을 한 사건을 말한다. 이를 발견한 오여사는 이들을 새로운 집으로 이사하게 하는데, 이사를 하는 첫날 배달된 소포에는 흰쥐가 들어있고, 새로 산 냉장고 안에서는 갓난아이(아들)가 발견된다. 아이를 낳을 수 없어 가정을 이룰 수 없다고 항변한 명자의 소원대로 아이가 생기게 된 것이다. 김사장은 이를 기뻐하며 아이 앞에서 고깔모자를 쓰고 어린애처럼 굴며 퇴행적인 행위를 다시 시작한다.

하지만 이 아기는 배가 고프면 쥐를 잡아먹기도 하고, 곧잘 침대에서 도망치기도 하는 그로테스크한 존재로 그려지다가 극 종반에는 사라져 버린다. 이 아기가 다시 발견되는 것은 명자와 김사장이 이층 침실에서는 이른바 사탕 정사신을 벌인 직후이다. 유리 테이블 위에 색색으로 쏟아 놓은 사탕들 위에서 벌어지는 이 정사의 위로 벌떼의 날개소리가 덧입혀진다. 여기에서 특히 사탕이라는 매개는 다양한 색채감을 드러내 텍스트에 시각적 현란감을 부여할 뿐 아니라, 구순기의 자기애[24]를 연상하

23) 리타 펠스키는 브룩스의 논의를 통해 멜로드라마가 억압에 대한 승리와 검열의 거부를 예증한다고 주장한다. 이와 비슷한 논의는 영화이론의 영역에서도 찾아볼 수 있는데, 영화 이론은 멜로드라마에 나타나는 감정의 강렬함과 양식적 과잉으로서의 경사를 모성적・전오이디푸스적 영역과 연결시켜왔기 때문이다. 이러한 멜로드라마의 특성은 사실주의적 서사의 한정적인 제약에 저항하는 억압된 여성적 목소리의 표현이라는 것이다. 다만 이를 저항적인 것으로만 규정한다면, 그 욕망이 대중문화의 환영적 표상에 의해 만들어진다는 사실을 간과하게 된다는 위험성을 함께 지적한다(리타 펠스키, 앞의 책, p. 199 참고).

24) 프로이트는 「리비도의 발달과 성애의 조직」이라는 글에서 “최초의 성감대이자 태어날 때부터 죽을 때까지 마음 속에서 리비도적 욕구를 불러일으키는 신체 기관은

게 한다. 결국 김사장과 명자는 서로를 향하였다기보다 지독한 자기애에 기준하여 사랑을 구애하고 있음을 암시하는 셈이다. 사탕은 두 남녀의 몸에 달라붙고, 덧입혀진 곤충의 날개 소리는 곤충들의 자멸적인 성애의 속성을 그들에게 대응하여 극대화시킨다. 그리고 이 신 이후에 남성은 실재적인 죽음을 맞이하게 된다. 자멸 직전의 정사를 치룬 후 잠에서 깨어난 김사장이 목이 마르다며 일층의 냉장고로 다가가, 거기에서 터져 나온 상황들을 목도함으로써, 걷잡을 수 없는 비극에 일조하기 때문이다.

(김사장과 명자의 놀란 시야에 하얗게 서리를 쓴 어린이 시체가 냉장고 속에 있는 것을 본다.)

명　자 : 하필이면 냉장고 속에 들어가 얼어 죽어.
　　난 쥐를 잡아먹으러 하수도로 들어간 줄만 알았어요.

김사장 : 쥐를 잡아먹어! (명자가 제정신이 아니라는 듯한 표정)

명　자 : 그 애는 젖 먹는 시간을 어기면 쥐를 잡아먹어요
　　[…] 당신은 나를, 나는 당신을 변호해줘야 해요!

(김사장 냉정히 찬물을 끼얹는 엄숙한 어조로)

김사장 : 모든 건 명자 혼자서 해결지울 수 있어. 깨끗이 죽는 것도 방법이다. 나나 우리 처나 자식들을 망신과 파멸로 이끌지 마라. 우리 식구는 너에게 잘해줬어. 다만 네가 운이 없는거야. 깨끗이 끝내.

입"이라고 말한다. 이어서 그는 "아브라함(정신분석학자)은 최근에 처음으로 이 원시적인 구순기 단계가 어떤 흔적을 후년의 성생활에 남기는지에 대해 보고하고 있다. 성욕동 성분의 어느 정도는 처음부터 하나의 대상을 고집하게 된다. 다만 맨 처음에는, 즉 아직 성적이 아닌 모든 기능에 의존해 있을 동안에만 대상을 갖는데, 이들 기능에서 떨어져 나가면 그 대상을 포기한다. 가령 성 욕동의 구순적 성분의 최초의 대상은 유아의 섭식욕을 만족시켜 주는 어머니의 젖이다. 무언가를 입으로 빨려고 하는 버릇은 젖을 빨 때 동시에 만족되는 에로틱한 성분이 독립하여 유방이라는 외계의 대상을 포기하고 이것을 자기 자신의 신체 부분으로 대치한다(프로이트, 『정신분석학 입문』, 범우사, 1990, pp. 336-338 참고)"라고 하여 구순기의 욕동이 자기애적인 것임을 밝히고 있다.

(김사장 발길을 돌린다. **장식장 위에 얹어뒀던 불상을 집어 소중히 양복 속주머니 위에 넣고 옷 위로 손을 대 잃지 않고 가져가겠다는 의지를 보여준다.**)

[…]

명　자 : 여보!

(김사장 계단을 내려가다가 뒤돌아본다. 그 순간 **명자의 면도날이 김사장의 목을 찌르고, 김사장은 계단 아래로 굴러 떨어진다.**)

명　자 : 사랑해요. 아프게 해서 미안해요.
당신한테 정성을 못다 하고 보내 미안해요.
[…] 이 세상에서는 당신의 조각을 차지하겠지만 저 세상에서는 당신 모두가 내것이 되요. 잠깐 기다리세요. 곧 쫓아갑니다.

(명자 면도날을 찾지만 찾지 못한다. 화장대 서랍에서 수면제를 다량으로 먹는다. 과도를 찾아 손 동맥을 끊지만 시원찮다. **명자 이층 유리창에 몸을 던져 투신자살을 기도한다. 이때 검은 발이 유리조각을 밟고 지나간다.**)

(**계단 아래 1층 부엌의 냉장고 클로즈업. 냉장고 안 냉동실 칸막이가 열리면 아기 인형이 얼려져 있다.**)

냉장고에서 태어난 아기는 다시 냉장고로 돌아가 죽어있다. 냉장고는 마치 엄청나게 깊은 지하실과 같고, 그곳은 일종의 암흑의, 죽음의 공간이 된다. 특히 아기가 "쥐를 잡아먹으러 하수도로 들어간 줄 알았"다는 명자의 발언은 영화의 그로테스크한 분위기를 한층 배가시킨다. 사실, 어느 날 갑자기 사라져버린 아기에 대해 아무런 관심도 기울이지 않았던 김사장은 이상하리만큼 분노하며, 단숨에 명자를 버리고 명자에게 모든 책임을 질 것을 요구하면서, '가정'으로의 복귀를 선언한다.

여기에서 특이할만한 점은 그런 중에도 자신이 가져왔던 불상을 소중히 챙긴다는 것이다. 김사장이 골동품 수집가라는 점, 그리고 본인이 구입한 물건들을 닦고 살피고 심지어는 '품는다'는 점에서, 이 불상은 김사

장이라는 인물의 남성성을 상징한다. 일종의 패티시인 이 불상은 주체성이나 자기 상실에 대한 심각한 두려움을 견디기 위하여 선택된 것임은 물론이다. 이러한 페티시스트에게 있어서의 욕망은 "욕망하는 주체를 지향하는 것이 아니라 인공물의 도움으로 전체화된 대상-사물, 즉 사물화된 대상을 지향"할 뿐이다.[25] 새로 이층집에 이사하던 날, 김사장은 자신의 집에 두었던 불상을 품에 품고 나타났었다. 아내의 집에서 아내를 기다리며 품었던 불상을 첩의 집으로 옮기는 행위는 상징적인데, 일종의 권력중심의 이양을 상징하는 바로 볼 수 있기 때문이다. 뿐만 아니라 첩과의 관계가 만족스러웠던 기간 동안은 불상에 대한 집착이 크게 드러나지 않는다. 하지만 이별을 결심한 그는 "한 여자를 재현"[26]했던 그 대상을 소중히 감싸 안고 다시 본처에게로 향한다. 이는 곧 명자와의 영원한 이별을 뜻하며, 이를 본 명자는 예의 면도칼을 꺼내 그를 단죄하고 만다. 그리고 이제 명자의 집은 "고독 속에 갇힌 인간의 공포의 공간"[27]이 된다. 하지만 다음 화면에서 얼어 죽은 아기의 진실이란 '인형'일 뿐이라는 사실을 목도하고 나면, 어디서부터 어디까지가 명자의 환각인지 알 수 없는 상태의 혼란을 동반하며 영화는 종반부로 치닫는다.

결국 이 지점에서, 이미 본부인으로부터 거세되어버린 '남성성'이라는

---

25) 프로이트에 의하면 패티시는 거세 불안이 원인인데, 여성의 성기와 동일시되는 이런 물품에 대한 전치 현상은 그들의 거세불안을 극복하도록 돕는다. 패티시스트의 심리에는 거세에 대한 부인과 거세에 대한 인정이라는 두 개의 모순되는 사고가 함께 존재하며, 패티시는 두 가지 모두를 상징한다.
신희천, 『성도착증과 성정체감 장애』, 학지사, 2000, p. 112.

26) 신희천, 앞의 책, pp. 36-38.
페티시스트는 자신의 남근에 가해지는 위협, 결과적으로는 무의식 속에서 남근을 표상하고 남근에 가치를 부여해 주는 팔루스에의 위협에 대처하기 위해 남근의 상을 만들어 성적인 유희의 과정에서 상대방에 결합시킴으로써, 확인된 결핍을 보상하거나 현실을 자신이 원하는 모습으로 유지시킨다. 즉 페티시스트에게 흥분의 보조물은 한 여자 '전체'를 재현한다.

27) 바슐라르, 앞의 책, p. 167.

환상적 기표는 명자에 의해 '실재적으로' 완전히 소거된다. 이로써 남성이 바라는 욕망의 대상, 타자로서 주변부를 서성이던 여성 젠더는, 타자가 아닌 주체로서 거대한 억압의 기제를 제거하고, 비로소 남근 중심주의에 포섭되었던 자신을 들여다볼 수 있는 것처럼 보인다.

5. 덧씌워진 근대의 그림자

지금까지 살펴본 바와 같이, <충녀>에서는 젠더를 교환가치의 측면에서 제시하며, 적어도 이를 남성/여성의 이분화된 시선으로 재단하지 않았음을 알 수 있었다. 또한 기존의 '남성:여성'이라는 이분법적인 대립구도에서 벗어나, '금권을 가진 : 금권 없는' 젠더들을 다룬다. 특히 어머니나 마담이 금권을 가진 인물로만 그려지는 반면, 본처인 오여사는 남근적인 모성을 가지고 있으면서도 금권을 가지고 있고, 동시에 남성을 동반한 가정의 모습을 '지켜야'만 한다는 의무감을 함께 지닌 젠더로서 독특한 위계를 형성하고 있다는 점을 부각하였다. 한편 명자는 가정을 '만들고자' 하였다는 점에서 다른 젠더와 차별되는 지점을 노정하였고, 바로 여기가 오여사와 명자의 관계가 지속적으로 교호하고 변주되는 양상을 보여줄 수밖에 없었던 지점이었다. 또, 근대화의 기준점인 부의 축적을 '돈'을 매개로 드러내고, 성적 욕망 역시 교환가치의 일종으로 편입시킴으로써, 생물학적 성으로서의 남성/여성을 다시 남성성/여성성으로 고스란히 연결시키려는 습성에서 일탈하였음을 살펴보았다.

더불어, 양생적인 보호자로서 그려진 두 여성의 모습에서, 퇴행적인 남성을 보여줌과 동시에, 수동적이고 잉여적인 존재로서의 여성의 모습을 배제하고 남성을 규율하는 양상을 분석하였다. 이를 통해 팔루스의 숭고함을 구성하는 것이 기실은 환상에 불과하며, 그 치유와 거세를 행

하는 주체가 전도 혹은 재배치되었음을 보았다. 달리 말하자면, 구성되고 조작되는 타자로서의 여성을 전도시켜 남성의 입장으로 대체함으로써 타자로서의 남성, 거세당한 남근을 보여주고 새로운 모랄의 구축을 꿈꾸었다. 결국 근대적인 의미에서의 거대 팔루스란 애초부터 망각이며 환상이라는 사실을 전도된 주체의 위치를 통해 보여준 것이다.

다시 외부 이야기로 돌아왔을 때, 신입 노이로제 환자는 조금 전 입원할 때 들고 들어온 가방을 베개 삼아 병원 침대에 누워, 전직 생물학자라던 환자 A가 빌려 준 책을 읽으려 한다. 이 때 간호사가 등장하여 체온을 재는데, 이 간호사는 방금 전 내부 이야기 속에서 등장한 여성 '명자'이며, 사실 이 신입 노이로제 환자 또한 내부 이야기의 김사장이다. 내부 이야기에서 본처가 명자를 간호사라고 표현하였듯, 외부 이야기에서 명자는 간호사 모습으로 등장하고, 그 마지막 장면은 명자 특유의 웃음을 클로즈업 한다.

시나리오의 맺음에는 "이 이야기는 이걸로 끝을 맺을 수 없다. 다시 또 한 번 생각해 보자"라고 쓰여 있다. 거대한 팔루스의 환상을 완벽히 제거하였다고 생각하지만 그 대가는 남게 마련이며, 결코 지워지지 않는 남성의 목소리를 들을 수 있는 지점이기도 하다. 이는 일정한 한계점으로 지적할 수 있는데, 감독이 의도하였건 아니건 간에, 이미 드러난 허구적인 남성성의 원인을 '명자'로 초점화시킴으로써, 지금까지 진행된 거대 팔루스의 환상의 문제를 특수한 개인의 문제로 환원시키려는 시각이 드러나기 때문이다. 그러나 이는 오히려 역설적으로, 남성성의 거대한 기획이라는 환각이 매우 공허한 것임을 은폐하기 위해 서둘러 이를 봉합하였다는 일면을 또한 드러낸다.

참고문헌

김기영(1972), 영화 <충녀>, 서울: 한국영상자료원.
_____(1996),「충녀」,『김기영 시나리오 선집1』, 서울: 집문당.
권택영(1998),『프로이트의 성과 권력』, 서울: 문예출판사.
김금동(2006),「김기영의 <하녀>에 나타난 장르 연구」,『문학과 영상』, 한국기호학회, 199-229.
김예림(2007),「1960년대 중후반 개발 내셔널리즘과 중산층 가정 판타지의 문화정치학」,『현대문학의 연구』, 서울: 국학자료원, 339-375.
김원(2004),「근대화 시기 주변부 여성노동에 대한 담론」,『아시아여성연구』, 서울 : 숙명여자대학교 아시여성연구소, 181-236.
박명진(2006),「1970년대 극예술에 나타난 몸과 공간의 이미지」,『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 75-117.
신희천(2000),『성도착증과 성정체감 장애』, 학지사.
유병용 外(2001),『근대화전략과 새마을 운동』, 정신문화연구원.
유지형(2006),『24년간의 대화: 김기영 감독 인터뷰집』, 서울: 도서출판 선.
이연호(2007),『전설의 낙인: 영화감독 김기영』, 서울: 한국영상자료원.

가스통 바슐라르, 곽광수 역(1990),『공간의 시학』, 서울: 민음사.
피터 브룩스, 이봉지・한애경 역(2000),『육체와 예술』, 서울: 문학과 지성사.
주디스 버틀러, 조현준 역(2008),『젠더 트러블』, 서울: 문학동네.
딜런 에반스, 김종주 역(1998),『라캉 정신분석 사전』, 도서출판 인간사랑.
리타 펠스키, 김영찬・심진경 역(1995),『근대성과 페미니즘』, 서울: 거름.
미셸 푸코, 문경자・신은영 역(1990),『성의 역사2: 쾌락의 활용』, 서울: 나남.
지그문트 프로이트, 서석연 역(1990),『정신분석학 입문』, 범우사.
사라 살리, 김정경 역(2007),『주디스 버틀러의 철학과 우울』, 서울: 앨피.
필립 톰슨, 김영무 역(1986),『그로테스크』, 서울: 서울대 출판부.

원고 접수일: 2011년 4월 30일
심사 완료일: 2011년 5월 24일
게재 확정일: 2011년 5월 26일

ABSTRACT

The Relocation of Time and Space and the Unanchored Gender

Kim, Jung Hyun

This discussion is based on the film ‘insect-woman’, which was directed by Kim Ki Young in 1974, and it aims to examine various aspects of females to find traces of the ideology throughout the movie. The main character, Myoung-Ja, takes care of her family since her father’s death. Myoung-Ja is forced to work as a prostitute by her mother. It is her mother who contributes to form the woman character that can be traded as exchange value. The money shows power relations and their hierarchy among women (Mother-Myoung-Ja, Madame-Myoung-Ja, lawful wife-Myoung-Ja).

Money for the handover of purity is confirmed by money-power from the mother to another woman named Madame, which makes Myoung-Ja’s submission. Her body becomes a kind of exchange value by the best value, money. In such transactions, women‘s purity is meaningless. In other words, ‘purity’, as fixed-signified in masculinity ideology, does not mean anything in this narrative. ‘The’ purity is only ‘a’ signifier.

Time can be traded as the exchange value between the lawful wife,

Mrs. O, and the mistress, Myung-Ja. Clearly, the film shows different images of genders, sexuality and brings the body as the exchange value. Therefore, boundaries between masculinity or femininity (male or female sexual characteristics) are blurred, even relocated, and women also form internal power-relations that reveal the value of the material.

In the movie, the lawful wife (Mrs. O) and mistress (Myoung-Ja) maintain the husband's health. While Mrs. O supports her husband financially, she 'hires' Myung-Ja to give sexual pleasure to her husband and to take care of his body. The lawful wife insists that the management of husband's body, so called "presence-technology" should be needed to write 'the record' by women. But in fact, 'the record' should be based on actions of 'the subject'. If so, why do other people take care of him? In conclusion, their husband produces illusions in the women's mind and there is no reality. In the first place, masculinity is nothing.

In short, <Insect-Woman> in terms of gender as exchange value, indicates that there is no clear boundary between male and female. Lawful wife (Mrs. O) has the Phallus-femininity and money-power. Particularly, she wants to 'keep the family'. On the other hand, Myong-Ja wants to 'create the family', and this is the main difference between Myung-Ja and Mrs. O. The contradictory desire patterns (keep the family: create the family) show the many variations of Mrs. O and Myong-Ja's relationship.

A guardian of the two female figures showed that Phallus is not the sublime but merely an illusion. This movie shows the construction of a new moral as their position by replacing the male to the female. It is not 'the other women' but 'the other men.'

After all the events, this movie concludes all the things happened

because of one woman. In other words, the voices of men are indelible. As a personal focus on Myong-Ja (or Mrs. O), fiction of masculinity, or a special issue of Giant Phallus illusion was reduced to a private problem. This is the biggest limitation.