

1970년대 초 한국영화의 여성 재현 : 사회적 콘텍스트와의 연관성을 중심으로

황혜진

초 록

이 논문은 유신체제 출범 직전인 1972년 제작, 개봉된 <모범운전자 갑순이>와 <쥐띠부인>의 여성 재현방식을 분석하였다. 두 영화는 각각 관습화된 오락영화의 약호를 이용하여 대중에게 소구함으로써 유신체제 이후의 본격적인 국책영화와 거리를 두고 있다. 그러나 실제 텍스트 내부를 보면, 지배 이데올로기를 내면화한 여성 주인공을 통해 급속한 근대화가 초래한 모순들을 봉합하고 있음을 알 수 있다. 이것은 국가가 주도하는 근대화 기획이 요구하는 이상적 여성을 스테레오 타입화함으로써 여성관객들로 하여금 국가동원체제에 순응하는 새로운 집단 정체성을 구성하도록 하기 위한 전략이라고 할 수 있다.

주제어 : 1972년, <모범운전자 갑순이>, <쥐띠부인>, 스테레오 타입

I. 서론

대중영화를 비롯해 미디어에서의 여성 재현은 항시적인 논란의 대상이다. 여성을 바라보는 시선이 사회구성원 모두가 동의한 가치체계에 의해 구성되어 있다기보다 바라보는 위치에 따라 상이하게 구성되어 있기 때문이다. 최근의 양상을 돌아보면, 여성에 관한 담론들은 '각종 고시에서 남성들에 비해 월등한 성적을 올리는'이라는 언술이 연상시키는 바, 남성 엘리트 노동력을 위협하는 여성 파워의 강조에서 '알파걸'과 '골드미스', '귀족녀'와

'된장녀', 나아가 '싱글맘'이나 '꿀벅지'에 이르기까지 계급과 세대, 육체에 관한 담론들과 상호연관되면서 그야말로 유동적인 헤게모니의 장을 형성하며 각축하고 있다. 여성과 관련된 담론들 간에 벌어지는 의미투쟁의 원인을 소급해 보면 자본주의적 가부장제라는 오래된 패러다임이 여전히 강력히 작동하고 있음을 알 수 있다. 그러나 이와 같은 설명은 역사적으로 특정한 시기에 수행되었던 대중문화생산물의 여성 재현에 대한 구체적인 이해에 도달하기에는 지나치게 일반화되어 있다. 예를 들어, 여성이 대중영화 안에서 재현되는 형식과 내용에 시대별 특이성이 존재한다는 사실을 간과한다면 분석의 결과는 지나치게 해석자의 윤리적 관

점에 의해 한정되거나 당위적 동어반복에 머물고 말 위험성이 있다. 영화가 여성을 시각적으로 재현하는 형식은 대체로 남성 중심적인 시선의 법칙 아래 종속되어 있지만 이렇게 생산된 여성 이미지는 각각의 특정한 역사적·사회적 맥락에서 지배 계급의 헤게모니를 공고히 하는 스토리텔링과 결합됨으로써 텍스트 내부의 미학을 넘어선다. 이렇게 볼 때, 특정한 역사적 시기에 대중영화가 재현한 여성 이미지는 그것을 특정한 의미화 과정에서 수용하게 하는 상위의 맥락, 즉 텍스트의 생산과 소비가 이루어지는 콘텍스트로서 당대적 사회구조 안에서 이해되어야 한다.¹⁾ 물론 현실과 대중영화가 재현한 여성 이미지가 맺는 관계를 단순한 '반영'으로 보는 관점은 지양되어야 한다. 예를 들어 국가가 시민사회를 압도하는 권위주의적 통치가 이루어졌던 시기라면 영화를 대중 선동의 도구로 이용하고자 하는 정권의 의도로 인하여 각종 영화시책을 비롯해 제작의 제 단계에 가해지는 검열이 재현의 정치학에 침투한다는 점에서 반영의 미학은 일방적으로 성취될 수 없다. 따라서 대중영화의 여성 재현에 관한 연구는 텍스트와 콘텍스트를 동시에 고려하는 가운데 이루어져야 할 것이다.

이 논문은 위와 같은 관점에 근거해 특정한 역사적·사회적 맥락(context)에서 대중영화가 이상

화된 스테레오 타입으로 특정 여성상을 재현(text)함으로써 공식적 담론 구성에 참여하고 있음을 밝히고자 한다. 논의의 대상으로 선택된 텍스트는 <모범운전자 갑순이>(이형표)와 <취띠부인>(곽정환)이다.²⁾ 가시적인 차원에서 근대화 프로젝트가 성공적으로 수행된 반면 권위주의적 통치가 심화되었던 박정희 체제 기간 중 임현진, 송호근에 의해 권위주의로의 이행기로 분류³⁾된 1972년에 제작된 이 영화들은 각각 8월 29일과 9월 9일에 개봉되었는⁴⁾ 바, 같은 해 10월 27일 유신체제가 공식적으로 출범되기 직전 여성을 주인공으로 한 텍스트로서의 대중영화와 그것이 존재했던 콘텍스트로서의 이데올로기적 공간을 그려볼 수 있게 해준다는 점에서 의미있는 결과⁵⁾를 산출할 것으로 기대된다.

II. 본론

1) 영화비평의 주요 관점으로서 텍스트와 콘텍스트 사이의 연관관계를 통해 의미를 분석하려는 시도는 스투어트 홀을 비롯한 문화연구의 성과에 의해 학문적으로 보다 구체화될 수 있다. 문화연구는 전통적인 커뮤니케이션 과정을 생산, 순환, 배포/소비, 재생산 등의 접합을 통해 만들어지고 유지되는 구조로 볼 수 있게 해준다. 이 과정은 서로 연결된 '실천들'의 접합을 통해 유지되는 '복합적인 지배 내 구조(complex structure in dominance)'로서 이 논문은 '실천'의 대상을 이미지와 대사로 구성되는 영화적 기호로 전달되는 의미와 메시지로, 실천의 산물을 영화적 의미들의 결과물인 담론으로 보고자 한다. (임영호 편역, 스투어트 홀, 『스투어트 홀의 문화이론』, 한나래, 1996, pp.287-291)

2) 유신체제 선포 직전에 제작된 영화로서 가정의 안팎에서 여성 노동력을 호명함으로써 유지되었던 박정희 정권의 경제개발 논리를 적극적으로 서사화한 텍스트라는 점에서 두 편의 영화를 선정하였다.

3) 임현진·송호근, 「박정희체제의 지배 이데올로기」, 역사문제연구소 편, 『한국정치의 지배 이데올로기와 저항 이데올로기』, 역사비평사, 1994, p.176.

4) 각각 같은 날 『경향신문』 8면의 영화 광고를 참조.

5) 1970년대 초와 여성, 국책영화, 대중영화라는 주제를 아우르는 연구는 아직 미흡하다는 점에서 이 연구의 의미가 있다. 통상 시기적으로는 1970년대 전체를 한 단위로 보며, 멜로드라마의 장르적 특성과 여성 주체성 구성, 하층계급 여성, 하이틴 영화 등에 초점을 두고 분석하는 예가 대부분이다. 대표적 논문으로는 이진수, 「1970년대 한국영화에 나타난 여성상 연구」, 중앙대 석사학위논문, 1992, 조의숙, 「한국영화에 나타난 하층계급 여성상 연구 : 1970년대 영화를 중심으로」, 동국대 석사학위논문, 2002, 최정화, 「1960-70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연구」, 서울대 석사학위논문, 2002, 박민정, 「1970년대 하이틴 영화에 대한 장르적 접근과 대중성 연구」, 동국대 석사학위논문, 2002 등이 있다.

1. 1972년의 정치적 상황과 대중영화

집권 초기부터 민족주의와 반공주의를 정권 유지를 위한 근본이념이자 도구로 활용하며 근대화 프로젝트에 박차를 가하던 박정희 정권은 근대화의 성과를 지지하던 국민들이 정치적 민주화를 요구하기 시작하면서 지지 기반의 취약성이 본격적으로 드러나기 시작하자 1969년 장기집권의 제도화를 위해 3선개헌안을 국회에 제출한다. 날치기 통과한 이 법안은 곧바로 공고되었고 이미 체제와 유착관계를 맺고 있던 언론들은 개헌의 당위성을 선전하는 데 앞장선다.⁶⁾ 비록 국민유신체제 투표에 의해 3선개헌안이 통과되었지만 이미 국민들은 박정희의 민주주의에 대해 의문을 품기 시작했으며 이에 따른 정권의 반응은 더욱 강력하게 정치권과 언론을 통제하는 것이었다. 그러나 일방적인 물량공세를 비롯해 절차에 있어서도 부정을 위한 각종 방법이 동원되었음에도 불구하고 1971년 대선에서 박정희가 53.2%, 김대중이 45.3%의 득표율을 기록함으로써 지배계급은 기득권 유지에 적지 않은 위협을 느끼게 된다. 1972년 중앙청 앞에 등장한 탱크는 그들의 불안을 상징적으로 보여주는 물리적 통제수단이었으며 유신체제는 이러한 배경에서 출범한 것이다.

유신헌법의 발효에 따라 1973년 4차 영화법 개정이 이루어지고 영화시책의 변화가 뒤따른다. 당

시까지도 우수영화 선정에 따른 보상⁷⁾으로 텍스트 내부로 침투해 들어갔던 국가의 이념이 새로이 설립된 영화진흥공사를 중심으로 한 국책영화 제작⁸⁾으로 본격화된 것이다. 그런데 내용적으로 보았을 때, 1972년은 1,2,3차 영화법 개정으로 추구된 ‘영화에 대한 국가의 통제’라는 틀 안에 놓여 있지만 한편으로는 유신체제가 유폐시키고자 했던 공식적 담론의 개별적이고 구체적인 항목이 직접적으로 텍스트에 접합되기 전이라고 할 수 있다. 이를테면 1972년 시작된 3차 경제개발 5개년계획의 목표인 농어촌 경제 활성화를 위한 핵심사업의 하나였던 새마을 운동을 대중적 담론으로 만들기 위해 그 과정과 성과를 선전하는 <아내들의 행진>(임권택, 1974)⁹⁾이나 <어머니>(임원식, 1976)¹⁰⁾과 같은 국책

7) 1971년 하반기에 처음 실시된 ‘우수영화 보상제도’는 심사 기준을 국책에 맞는 작품에 치중해 반공영화와 전쟁영화를 우대할 데 반해, 문예영화는 소홀히 했다. 영화진흥공사의 전신인 영화진흥조합이 내세운 심사 기준은 1)제작과 기술 면에서 뛰어난 창의력을 보인 작품, 2)새로운 국민상을 발굴한 작품, 3)건전한 대중오락영화, 4)이름답고 슬기로운 민족 고유 예술작품을 재현한 작품, 5)사치와 낭비를 몰아내고 근면 정신을 일깨운 작품, 6)반공 승화 작품, 7)미풍양속을 순화시킨 작품, 8)밝고 명랑한 사회 기풍을 진작한 작품, 9)신인을 주연급으로 기용한 작품, 10)그밖에 작품 내용 및 구성이 우수한 작품 등이었다.(김종원·정중헌, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001, p.313)

8) 1973년에 이루어진 4차영화법 개정에서 정부는 ‘우수영화 제작 및 수입 방침’을 발표하고 ‘문화공보부 선정 우수영화 및 국책영화’ 수상제도를 시행한다. “10월 유신을 구현하는 내용, 민족의 주체성을 확립하고 애국, 애족의 국민성을 고무 진작시킬 수 있는 내용, 새마을 운동에 적극 참여케 하는 내용” 등으로 우수영화의 개념이 규정된다. (황혜진, 「1970년대 유신체제의 한국영화 연구」, 동국대 박사학위논문, 2003, pp.23-24)

9) <아내들의 행진>은 1973년 전국 새마을지도자대회에서 성공사례로 발표된 옥산마을 지명순씨의 실화를 재현한 것이다. 가난한 시골마을에 시집온 새댁이 인습에 물들어 있던 마을 전체를 변화시켜 잘사는 마을로 만든다는 이 영화의 주인공 윤미라가 1972년 어촌마을의 소녀 가장으로서 수산물 수출역군이 된다는 실화를 담은 <처녀사공>의 주인공이었다는 사실은 국책성 영화 사이의 상호텍스트성을 보여주기도 한다.

10) <어머니> 역시 매우 노골적으로 여성을 통해 새마을 운동이 농촌공동체 안으로 접합되어 들어가 남편과 이웃을 설득

6) 『조선일보』는 10월 16일에 「‘영광의 후퇴’보다는 ‘전진의 십자가’를, 나는 나를 버리고 국가를 위해 한 번 더」라는 제목의 기사를 게재한다.(조희연, 『박정희와 개발독재』, 역사문제연구소, 2007, pp.108-109)

영화와 달리 <모범운전자 갑순이>와 <쥐띠부인>이라는 영화의 제명은 1960년대 전반기의 주류 장르였던 '생활현상이 구조된 멜로드라마'를 연상시킨다. 생활을 보여주는 멜로드라마란 이영일에 의하면, <또순이>(박상호, 1961), <왈순아지매>(이성구, 1963)와 같이 억척스럽게 자신의 생을 개척해 나가는 생활력 강한 여성을 그린 영화들, <나는 여자 운전자>(장일호, 1965)와 <날개 부인>(김수용, 1966)에서 볼 수 있듯 여성이 가정의 주축이 되어가는 영화들¹¹⁾로서 이러한 범주의 영화들은 근대적 의미의 여성주의를 선취했다기보다 단순한 의미에서 선량하고 건전한 서민들의 생활상을 그렸다고 할 수 있다.

위와 같은 관점에서 볼 때, <모범운전자 갑순이>와 <쥐띠부인>은 국제적 성격을 전면화했다기보다 이전 시기부터 소비되어온 대중영화의 약호들을 이용함으로써 오락영화의 외형을 갖추고 스스로도 그에 가까운 자의식을 가지려 했다는 것을 알 수 있는데 이것은 실제로 영화의 포스터나 신문의 광고문안을 통해 확인된다. 먼저 <모범운전자 갑순이>는 "1972년 단 한 편의 본격 청춘오락영화"라는 메인 카피 아래, "억울하면 돈 벌어라. 행복을 물어뜯는 왈가닥 아가씨"라는 설명을 덧붙이고 있는데 발차기를 하는 여주인공을 중심으로 매우 동적인 이미지들을 배치함으로써 가볍게 즐길 수 있는 '청춘영화'임을 알리는 문자 텍스트를 지지하고 있다. 신문광고문안 역시 포스터에서 제시된 개념을 확장하는 것으로 요약되는 바,

"폭소특명 긴급발동", "웃기 싫은 사람은 울지로 보행을 금한다", "10만 운전사는 무조건 승객을 국도(극장)로 안내하라", "운전을 싫어하는 남편과는 당장 이혼하라", "이 생명(갑순이 혹은 개봉 영화를 의미하는)은 오늘부터 종영일까지 발동한다"는 등 영화의 코믹한 분위기를 전달하기 위한 전략을 보여준다.¹²⁾ <쥐띠부인>의 경우도 같은 맥락에서 "복잡한 세상, 웃음으로 해결하자", "새로운 폭소 선봉", "쥐띠부인의 절묘한 재치", "왕창왕창 터지는 폭소! 폭소!"라는 문안을 통해 대중에게 이 영화가 코믹 홈드라마임을 강조하며 접근하고 있다.

위와 같은 광보홍보 문구가 약호화하고 있는 의미는 각각 1960년대 청춘영화의 코믹 변주물과 여성이 중요한 역할을 담당하는 가족희극의 계승물로 읽혀지며 여기서 재현된 여성상은 앞서 언급한 바와 자신과 가족의 삶을 억척스럽게 꾸려가는 캐릭터일 것으로 상상된다. 문제는 1972년이라는 특정한 역사적·사회적 맥락에서 '억척스러움'이 수행되는 방식일 것이다. 즉 이미 국가의 권위주의적 통제로부터 자유롭지 못했던 당시 영화법과 산업의 상황이 대중영화의 문화정치학이 실천되는 공간을 제한했다면 위의 두 영화에 재현된 여성의 '억척스러움'에는 '우수영화'의 내용이 규정하고 있듯이 지배 이데올로기가 유포시키고자 한 공식적 담론의 흔적이 각인되어 있을 것이다.

그렇다면 텍스트에 나타난 여성 이미지와 그를 둘러싸고 전개되는 서사의 분석을 통해 권위주의로의 이행기로서 정치적으로 매우 급박한 긴장의

해 성공하는 과정을 그려냄으로써 모성을 매개로 노동을 통해 국가에 헌신하는 모습을 그려낸다.
11) 이영일, 『한국영화전사』, pp.348-350.

12) 이와 동시에 당시로서는 매우 획기적이었을 여주인공의 직업을 이용해 대중의 주의를 환기시키는 전략으로 '운전'과 관련된 단어들 선택적으로 사용되고 있다는 점도 흥미롭다.

국면을 이루었던 1972년, 지배 이데올로기가 대중 영화를 매개로 여성과 어떻게 여성과 관련한 공식적 담론을 구성하고 있는지 관련한 논구해 보기로 하자.

2. <모범운전자 갑순이> : 국가가 이상화한 미혼 여성의 사랑과 노동

이영일은 청춘영화를 “확실히 1960년대의 특산물”이라고 규정한다. 멜로드라마에 포함시켜도 좋을 이러한 종류의 영화들이 1962년에서 1966년 사이에 하나의 경향을 이룬 사실에 주목하고 있는 것이다. 그에 의하면 이 시기의 청춘영화란 “인생이나 사회에 대한 욕구불만을 가진 젊은이를 주인공으로 해서 끝내 거기에 좌절하고 마는 것을 정형화했다고 볼 수가 있는 것들”¹³⁾이다. <맨발의 청춘>(김기덕, 1964)의 죽음에 이르는 비극적 결말이나 <초우>(정진우, 1966)에 나타난 금전만능의 세계관으로 인한 배신과 절망을 기억한다면 이영일의 지적에 쉽게 동의할 수 있을 것이다. 이와 같은 청춘영화의 유행은 기업화를 명분으로 한 국가의 통제에도 불구하고 형식적이거나 서구적 민주화를 지향했던 당시의 정권이 강력한 물리력을 동원하기 전인 까닭에 영화가 급속한 산업화 과정에서 직면했던 모순들에 대해 젊은이들이 느꼈던 좌절감을 우회적으로나마 발언할 수 있었다는 사실과 연관된다.

그러나 1960년대 말을 거치면서 영화에 대한 국가의 통제는 보다 공고해졌으며 1971년 우수영화

보상제도에서 볼 수 있듯이 “새로운 국민상을 발굴하는 건전한 오락영화, 밝고 건전한 사회기풍 진작”이라는 문구 속에 우울하고 체념적인 세계관을 가진 젊음이 재현될 틈은 사라진다. <모범운전자 갑순이>는 이와 같은 맥락에서 남녀의 연애와 갈등을 전경화하고 1960년대 최고의 청춘스타였던 윤정희와 신성일을 캐스팅함으로써 대중성에 소구하는 청춘영화의 외형을 따르고자 하는 동시에 우수영화 보상을 염두에 둔 공식적 담론을 서사 전개에 도입한다.

이에 따라 이 영화는 첫 장면으로 경부고속도로¹⁴⁾를 달리는 고속버스에서 촬영한 주관적 시점의 스펙터클을 선택한다. 남산 1호터널을 통과한 버스에서 내리는 한복 차림의 갑순이는 서울의 근대적 모습에 감탄하는데 마중 나온 고아원 오빠인 택시기사 용갑의 차에 올라타서도 시내를 관통하는 ‘고가도로’에 대한 그들의 경탄은 멈추지 않는다. 택시회사의 사장이 운영하는 식당에 도착한 갑순을 맞이하는 사장은 그녀를 대뜸 ‘촌닭’이라 평한다. 용갑의 동료인 왈순이 착용하고 있는 유니폼과 갑순의 한복차림이 대비되면서 이 영화는 첫 시퀀스에서부터 전라도 사투리 투성이인 촌닭 갑순과 서울의 풍경을 대비시키는 것이다. 그러나 갑순은 운전면허증을 갖고 있는 고급 노동인력으로서 매우 ‘근대적인’ 목표를 달성하기 위해 상경했는데 그녀의 목표는 고아원 시절부터 자신의 유일한 짝이라 여겨온 갑돌을 판검사로 출세시키기 위

13) 이영일, 위의 책, p 390.

14) 한일회담과 베트남 파병을 통해 확보된 자금으로 경제개발에 총력을 기울인 결과 나타난 가장 뚜렷한 가시적 성과라고 할 수 있는 경부고속도로는 단군 이래 최대의 토목공사로 명명되며 1970년 7월 7일에 개통된다. 박정희는 “이 공사는 민족의 피와 땀과 의지의 결정이며 민족적인 대예술작품”이라고 말했다.(조희연, 위의 책, p116)

해 운전기사가 되어 돈을 버는 것이다. 따라서 갑순이 도회적 외형을 갖추기까지 서사의 시간은 빠르게 전개되어 핫팬츠와 선글라스까지 갖춘 과잉된 여성성을 선보이기도 한다. 문제는 갑돌이 가정교사로 있는 부유한 집안의 딸 수정과 연애 중이라는 것이다. 이 사실은 처음부터 관객에게 명백한 정보로 주어짐으로써 서사를 이끌어가는 주요 갈등이 연애를 둘러싼 애증이 아닐 것임을 짐작케 한다.

이 영화는 갑돌의 태도와 무관하게 스스로에게 했던 약속을 지키고자 노력하는 과정을 통해 당시 여성에게 요구되었던 사랑에 대한 가치관을 강화시키는 동시에 운전기사로서 갑순이 경험하는 상황을 재현함으로써 동원체제로서의 국가가 노동하는 여성에게 요구했던 미덕을 담론화한다. 먼저 개인적 관계로서의 갑돌과의 사랑에 관한 갑순의 감정이 어떻게 외면화되는지 살펴보면 그것은 주로 갑돌이 고시공부에 전념할 수 있도록 경제적 뒷받침을 하겠다는 태도로 드러난다. 택시 안에서 새우잠을 자면서까지 돈을 모으려는 그녀의 집념은 갑돌이 변했다는 사실을 알면서도 흔들리지 않고 오히려 수정에게 당당하게 맞서게 한다. 흥미로운 것은 갑순과 수정의 대립이 근대화 과정에서 낡은 것으로 치부되던 여성상과 도시적인 여성상을 대비시키며 대중적으로 선호되어야 할 여성에 관한 담론을 부각시킨다는 점이다. 즉 갑순은 1960년대 후반 유행했던 멜로드라마의 여성 희생자와 달리 자기 연민의 과잉에 빠지지 않고 자신이 갑돌에게 선물하려던 셔츠를 촌스럽다고 타박하는 수정에게 “부모 돈 써가며 대학 배지나 달고 다니면 깨끗한 거냐”며 맞서는가 하면 갑돌과 함께 택시에 타러

는 수정을 “첫손님이 여자면 재수 없다”는 말로 완강히 제지한다. 물론 남성과 여성에 대한 차별적 시각을 내면화한 것으로 비판할 수도 있는 부분이지만 서사의 맥락상, 수정에 대한 갑순의 태도는 자립에의 의지를 가진 노동하는 여성의 이미지를 긍정하기 위한 장치로 보여진다. 그러나 갑순의 흔들리지 않았던 감정은 갑돌이 수정 아버지의 후원으로 유학을 가게 되었다는 말에 변화의 국면을 맞는다. 무조건 갑돌이 출세를 해야 한다는 그녀의 믿음은 갑돌이 돌아올 때까지 “5년이고 10년이고 기다리겠다”는 독백으로 재확인되지만 이미 그녀의 내면은 유학에서 돌아온 갑돌과 자신의 처지를 비교하면서 수정과의 싸움에서 이길 수 없다는 사실을 자각하는 것이다.

반면 노동현장에서의 갑순은 보다 독립적으로 자신의 정체성을 구성해간다. 사장의 성적 희롱에 의연히 대처한다든지, 용감을 짝사랑하는 왈순의 괴롭힘에 물리적 힘을 행사하며 본때를 보인다는지 하는 행동들이 코믹물로 소구하기 위한 서사적 장치라면 국민으로 호명되기 위해 여성 노동력이 갖추어야 할 덕목들은 공익적이라고 할 만한 독립적인 두 개의 에피소드 안에서 다루어진다. 첫 번째는 택시강도를 당할 뻔한 그녀가 오히려 그를 계도하는 사건이다. 가진 것을 전부 내놓으라는 강도의 위협에 갑순은 “시골에서 올라와 택시 운전 한 첫날 이런 일을 당하면 직장에서 쫓겨날 것”이라고 울먹이며 “아저씨도 오죽하면 강도짓을 하겠냐”고 반문한다. 그녀의 신세한탄이 담고 있는 내용은 당시 도시의 하층계급을 형성하고 있던 이농인구 대다수가 공감할 수 있는 것으로 강도짓마저 멈추게 한다. 그런데 에피소드는 갑순의 기지를

보여주는 것으로 종료되지 않는다. 강도를 따라간 갑순이 그가 갓 태어난 아기와 산모를 돌보지 못할 정도로 빈곤한 처지임을 알고 그들의 구원자가 되는 것이다. 미역국을 끓여 먹이고 아기를 안아주며 하루 수익의 전부를 내어주는 그녀의 모습은 국가 주도의 근대화 과정에서 어김없이 호명되는 모성 민족주의를 떠올리게 한다. 즉 갑순은 급속한 산업화가 초래한 모순의 결과 형성된 주변 계급의 빈곤과 폭력으로 인해 야기되는 갈등을 계몽과 모성의 이름으로 봉합하는 기능을 하는 것이다.

두 번째 에피소드 역시 갑순의 모성과 연관된다. 유학을 간다는 갑들의 말에 실망한 채, 도심을 지나던 그녀는 100원어치만 택시를 태워 달라는 아이들을 만난다. 택시가 터져나갈 듯 잔뜩 올라탄 아이들은 난생 처음 타보는 자동차가 신기하기만한 고아들이다. 미터기의 금액 표시가 100원을 넘어서자 아이들은 당황하지만 갑순은 처음부터 돈을 받을 생각이 아니었다. 대신 그녀는 아이들과 함께 노래를 부르자고 제안한다. 갑순이 유일하게 할 줄 아는 ‘애국가’를 부르며 달리는 택시는 근대화 과정에서 발생하는 모든 모순과 고통이 국가와 민족의 이름으로 호명된 그녀의 모성적 심성에 의해 마술적으로 해결되는 공간이 된다.

두 개의 에피소드에서 드러난 바와 같이 택시기사로서의 갑순은 돈에 대한 억척스러운 집념을 갖고 있지만 그것은 자신의 이익이 아니라 타인을 위해 언제든 양보될 수 있는 것으로 그려진다. 화폐의 축적에 대한 애초의 목적도 자신만의 만족 때문이 아니라 갑들의 뒷바라지를 위한 것이었다는 점에서 이 영화는 남성을 보조하는 여성, 나아가 국가의 요구에 철저하게 순응하는 여성을 이상

화하고 있다고 할 수 있다.

갑순의 헌신적 내면과 공식적 담론의 접합은 영화의 후반부에 이르면 멜로드라마의 관습을 취하며 더욱 강화된다. 갑순을 갑들의 동생으로 알고 있는 수정의 어머니가 찾아와 갑들과 자신의 딸을 유학 전에 약혼시키기 위해 부모님을 만나겠다고 하자 갑순은 절망한 상태에서도 배신한 연인을 위해 거짓말을 한다. 이것은 물론 갑들의 성공이 최우선이라는 그녀의 맹목적 믿음에서 비롯된 행동이다. 당당하게 경제활동을 하지만 그것은 갑들의 성공을 위한 수단일 뿐이며 진정한 사랑은 연인의 위해 물러나는 것이라는 그녀의 인식은 박정희 체제가 유신의 근거로 삼았던 동도서기론(東道西器論)¹⁵⁾이 지향하는 유교적 가부장제의 남녀관과 연결된다. 즉 여성 노동력이 남성적 권위를 위협해서는 안 되며, 나아가 여성적 욕망은 남성이부장의 권위와 동일한 위치에 놓이는 국가와 민족의 요구에 의해서 항시적으로 조정될 수 있는 것이라는 박정희 동원체제의 이데올로기가 재확인되는 것이다.

갑순이 고아 신분에서 벗어나 수정 아버지가 전쟁 때 잃어버렸던 친부임을 알게 되는 것으로 이 영화는 그녀의 선행에 대한 보상을 시도한다. 갑순과 갑들의 관계까지 회복될 서사의 계기가 마련된 것이다. 진실을 알고 난 후의 수정의 반응 또한 이제까지의 경쟁적 구도에서 갑자기 벗어나 갑순에게 용서를 비는 것으로 나타나는데 이것은 관객의 정서가 갑순의 편에서 구성되어 온 것을 고려할

15) 박정희 정권은 경제성장을 위해 서구의 물질문명을 수용하되 서구적인 사회조정원리인 투쟁은 지양되어야 하며 정신적인 것과 등치되는 동양적인 것을 계승해야 한다는 논리 안에서 동서를 구분하고 재통합한다.(황혜진, 위의 글, p 49)

때, 자립적인 갑순의 여성적 섹슈얼리티가 유한계급에 속하는 수정의 그것보다 우월하다는 점을 인정하며 모순을 해소하려는 서사의 장치라고 할 수 있다. 이러한 급작스러운 화해는 일반적 멜로드라마의 플롯에서 관습화된 것이지만 이 영화는 부자 아버지를 만났음에도 불구하고 여전히 운전을 계속하면서 지금까지의 생활방식을 유지하고 싶다고 말하는 갑순¹⁶⁾을 통해 치열한 근대화 시기를 살아 가는 국민의 자질이 무엇이어야 하는가에 대해 다시 한 번 역설한다.

영화의 대단원은 갑순이 갑돌과의 결혼식에 동생을 내보내는 것으로 완성된다. 놀라는 가족들과 하객들 앞에 노동하는 여성의 자랑스러운 상징인 모범운전기사 복장으로 나타난 그녀는 자신과 갑돌이 어울리지 않는 상대이며 사람은 분수대로 살아야 한다고 말한다. 어릴 때 이루어진 결혼 약속이 성적 욕망과 무관했음을 밝힘으로써 관관과정에서 발생할 수 있는 갑돌에 대한 비난까지 무화시키는 갑순은 계급이동과 결혼을 통해 개인적 행복을 욕망하기보다 경제개발의 논리에 따라 노동을 내면화한 여성의 모습을 보여준다. 마지막 장면은 첫 장면과 짝을 이루며 고속도로를 달리는 갑순의 택시를 보여준다. 수출의 성과를 가시화하는 컨테이너 트럭이 질주하는 도로에서 국가의 미래와 동일시되는 그녀의 희망이 긍정적으로 서사화

되는 것이다.

3. <쥐띠부인> : 가정을 중심으로 한 정신개조사업의 중추로서의 여성

박정희 체제는 국가주도의 근대화 방식에 부합하도록 국민의 일상생활을 개조하고자 한다. 이러한 의도를 명시화한 것이 1969년 '가정의례준칙'이며 유신체제 출범 이후인 1973년에는 가정의례준칙 위반에 대한 제재와 처벌 조항을 도입하는 '가정의례에 관한 법률'이 발표된다. 가정의례준칙은 미시적인 일상생활에까지 국가 권력이 침투함으로써 개인을 규율, 통제하고자 했던 통치철학이 외화된 것이라고 할 수 있다. 그러나 전통과 근대의 대립, 전통의례문화에 대한 국가의 법률적 통제라는 갈등적 요소는 물론이거니와 이미 근대화의 성과를 사유화함으로써 과시적 소비를 통해 계급적 구별짓기를 시도하고자 했던 지배계급 내부의 한 경향은 가정의례준칙을 통해 나타난 미시권력과 헤게모니 투쟁을 벌이게 된다.¹⁷⁾ 이러한 갈등적 요소의 지속적 돌출에도 불구하고 박정희 정권은 가정이라는 사회구성의 기본적 단위의 개조를 통해 경제개발을 위한 국가동원체제를 가동시킴으로써 지배의 안정화를 꾀하고자 했다. 영화를 통한 대중 설득은 위와 같은 맥락에서 효과적으로 일상영역에서의 동원을 이끌어내기 위한 수단으로 인식되었으며 <쥐띠부인>은 국책성을 전면에 드러내지 않으면서 이러한 담론화 전략을 수행하는 사례를

16) 갑순은 부녀상봉을 축하하는 자리에서 “부자로 가족과 함께 사는 것도 행복이지만 모르는 사람과도 가족같이 지내왔다. 앞으로도 일하면서 이분들과 같이 살고 싶다”고 말함으로써 진정한 자조와 자립의 담론을 구성한다. 가정과 산업현장이 등가를 이루는 상황을 유토피아화하는 이와 같은 담론은 ‘공장을 내 집처럼’이라는 당시의 슬로건을 떠올리게 하는데 유평적 가부장제 질서와 서구적 근대의 기획이 모순 없이 병합되는 것처럼 보이게 함으로써 산업현장에서 발생하는 제반 문제들을 억압하는 기능을 한다.

17) 고원, 「가정의례의 재편과 균열」, 공제욱 편, 『국가와 일상』, 한울, pp.226-258.

보여준다.

<쥐띠부인>은 앞서 언급한 바와 같이 1960년대에 인기를 모았던 가족희극의 약호를 계승한 외형을 갖추고 있다. <모범운전자 갑순이>가 캐스팅을 통해 영화에 대한 기대를 관습적으로 형성한 것과 같이 허장강과 도금봉이라는 연기자를 앞세워 영화에 코미디적 요소를 부여하고 당대 최고의 스타였던 나훈아를 병치시켜 젊은 관객의 취향에 소구하는가 하면 전통적 여성상의 재현에 적합한 고운아를 주연으로 기용해 여러 세대가 공감할 수 있는 가족영화로 포장된 것이다. 제목과 포스터 이미지가 나타내듯 영화의 서사는 쥐띠에 태어난 여성이자 집안의 큰머느리인 점례에 의해 주도된다. 가정의례준칙이 전통과 근대의 단절과 병존을 지지하는 이데올로기 사이에서 갈등을 불러일으켰듯이 집안의 구습을 철폐하려는 점례와 다른 가족 구성원들의 반발로 인해 초래되는 충돌이 다뤄지는 것이다.

만머느리 점례는 삼륜차에 짐을 싣고 본가에 도착한다. 서울의 외곽 새로이 건설되기 시작하는 주택가에 자리잡은 2층 양옥은 당시의 관객들에게는 점점 익숙해지고 있는 풍경이자 근대적 욕망의 스펙터클이었을 것이다. 여기서 근대화된 물질적 외형을 채워나갈 새로운 정신, 새로운 가족윤리를 공식적 담론에 의해 구성할 필요성이 제기된다. 이 영화는 만머느리 점례를 통해 이러한 윤리를 찾아나간다. 시부모에게 인사를 마친 후 바로 자신의 역할 수행에 착수한 점례는 먼저 가수가 되기 위해 상경했다는 가정부를 내보내기 위해 그녀의 월급을 차용해 유흥비로 탕진한 시동생에게 돈을 상환하라고 독려하는가 하면 시아버지가 양담배 피

우는 것을 지적한다. 마음대로 돈을 못 써서 집을 나온 큰 시누이는 물론 세숫물까지 방에서 받아 쓰는 작은 시누이까지 그녀를 불편해 하는데 시댁 식구 전체와 일종의 전선을 형성하는¹⁸⁾ 점례의 태도는 1960년대 후반부에 전성기를 구사했던 모성 멜로드라마의 과잉된 여성들의 그것과 확연한 차이를 구성하며 전통적인 가부장적 질서로부터도 일정하게 거리를 둔 모습이다.

분수에 맞지 않고 나태한 가족들의 생활태도가 점례에 의해 '고쳐져야 할 것'으로 끊임없이 문제화되는 과정에서 그녀는 박정희 체제가 요구하는 모범적인 가정주부상을 제시한다. 이것은 주로 상대를 설득하고자 하는 그녀의 구체적 언설과 국가 정책에 순응하는 생활개혁을 위한 실천적 행위들을 통해 전시된다. 그녀의 설득이 처음으로 가치를 인정받는 것은 생활비를 절약하기 위해서라는 명분을 갖고 있지만 동시에 가정부를 계몽함으로써 국가가 필요로 하는 노동력으로 변화시키고자 할 때이다. 시동생이 차용한 돈을 미리 갚아주면서 "돼지새끼 한 마리 살 돈만 있으면 남의 집살이를 하는 것이 아니"라는 점례의 말은 결국 가정부를 감동시켜 "눈뜨고 귀가 뚫렸다"는 말을 남기고 고향으로 돌아가게 한 것이다. 1972년 시작된 3차 경제개발 5개년계획은 2차에 걸친 경제개발사업이 도시를 중심으로 한 공업분야의 성장에 치중해 농어촌의 상대적 박탈감을 증가시켰음을 인식함으로써 농어업 분야의 성장을 유도하는 것을 집중 과

18) 점례와 시댁식구들의 대립은 요즘의 가족 멜로드라마에서 서사화되는 갈등에 비해서도 수위가 높게 표현된다. 특히 시누이들과 시동생은 적대적인 감정을 노골적으로 드러냄으로써 가족 공동체가 감정의 친밀성을 기반으로 형성된다는 사실을 무색하게 한다.

제의 하나로 선택한다.¹⁹⁾ 이것은 국가의 균형발전을 꾀한다는 명분에 의해 정당화된 구상이지만 실상은 박정의 체제의 주요 지지기반이었던 농어민의 이탈을 저지하고자 고안된 계획이었다. 이러한 국가의 명령에 따라 <취미부인>에서는 서비스업의 일종이라고 할 수 있는 가정부라는 직업의 가치는 물론 가정부 선영이 꿈꾸어온 가수가 되겠다는 희망을 고향으로 돌아가 돼지를 키우는 실질적인 목표로 대체한다.

다음은 저축과 검약에 관한 국가의 담론과 점례의 생활태도가 접합되는 부분을 보자. 1972년 1월 1일자 『경향신문』은 “제3차 경제개발 5개년계획을 저축으로 뒷받침하자”라는 시중 은행 통합광고를 싣고 있다. 산업화의 이미지가 배경으로 깔린 이 광고는 슬로건으로 “근면, 저축, 검소”를 내세우는데 점례가 수행하는 가정 내에서의 기능을 바로 이러한 공식적 담론을 실천하는 것이다. 가족의 살림을 가정부 없이 혼자 하겠다고 나서는 것은 물론, 그녀는 “애, 어른 할 것 없이 정신 차려야 한다”며 가족들로 하여금 검소한 생활을 하도록 채근하며 도시락을 들려 내보내는 남편에게는 담배 한 갑과 오갈 때 차비만을 쥐어 준다. 이뿐만이 아니다. 국가가 제정한 ‘혼분식의 날’²⁰⁾을 지키기 위해 가족들이 싫어하는 수제비를 끓여내고 가족

회의 때도 맹물 한 잔을 내어올 뿐이다. 그녀의 논리는 매우 명료해서 마치 당시의 대한뉴스나 문화영화의 한 장면을 보는 것 같은데 “우리나라 살림을 보자. 손바닥만한 땅마저 반토막이 난 현실에서 나라와 후세 걱정 없이 흥청망청해서 되겠는가? 개미나 벌처럼 부지런히 살아야 한다”, “일하기는 싫고 호사는 하고 싶으냐? 내가 이토록 지독하게 구는 것은 가난한 게 한이 되어서이다”라는 언설이 그것이다. 가족들을 구스르면서 해도 되지 않겠느냐는 남편의 조언도 그녀에게는 통하지 않는다.

일방적으로 전개되는 점례의 계도적 태도는 점차 가족들의 반발을 증폭시킨다. 시누이와 시동생으로부터 생활비를 받겠다는 그녀의 선언이 도화선이 된 것이다. 큰시누이는 결혼반지를 내놓고 시동생은 매혈한 돈을 가져다 준다. “돈이면 다냐”는 시어머니의 꾸중은 말할 것도 없거니와 흥미로운 것은 지금까지 묵묵하나마 아내의 뜻을 따라주었던 남편의 빈정거림이다. 결국 가족들은 점례를 친정으로 돌려보내야 한다는 데 뜻을 모은다. 이 부분은 서사의 부차적 영역에 머물러 있던 남성이 잠시 전경화되는 대목인데 남편의 몰이해에 당황한 점례의 심정이 짧게 흐르는 배경음악에 의해 멜로드라마적으로 관습화된 장면으로 전환되면서 부부 간의 성적 친밀성을 교환하는 장면들이 완전히 배제되어 있던 영화의 부자연스러움이 양각된다. 물론 이 장면의 지속시간은 길지 않아서 성적 욕망의 거세와 부부 간의 갈등을 의제화시킴으로써 텍스트의 불균질을 초래하는 데까지 나아가지 못하지만 말다툼이 일어날 때, 벽에 걸려 있는 태극기의 액자를 의식하게 하는 장치를 통해 당시의 체제가 남녀 간의 성적 친밀성에 대한 철저한 통

19) 새로이 착수되는 경제개발 5개년 계획은 농수산 분야에 대한 국가의 투자를 전년 대비 184%로 늘이도록 명시하고 있다(『경향신문』, 1972년 1월 6일, 1면)

20) 1960년대 초중반에 진행되어 1970년대에 본격적으로 전개된 혼분식 장려운동은 사실상 절미운동이라고 할 수 있는데 국가는 이를 식생활 개선운동의 이름으로 독려했다. 이는 부족한 쌀 문제를 미국에서 원조한 밀가루 소비를 통해 해결하려 한 정부의 의지를 나타내며 동시에 국가적 목표를 위해 미시적 영역을 규율한 대표적 사례라고 할 수 있다. 공제욱, 「혼분식 장려운동과 식생활의 변화」, 공제욱 편, 『국가와 일상』, 한울, 2008, pp144-154.

제를 기반으로 대중을 규율하고자 한다는 점을 암시적으로 드러낸다.

모순의 봉합은 시아버지의 태도 변화에 의해 비롯된다. 양담배를 피우다가 단속에 걸려 유치장에서 하룻밤을 보내고 들어온 그는 며느리에게 “네가 애국자야. 우리나라에는 너 같은 며느리가 필요해”, “네가 하는 일이 옳다. 네 주장대로 해나가라. 나는 네 편이다”라는 말로 가족의 정신 개조를 위해 며느리를 전폭적으로 지지할 의사를 분명히 한다. 비로소 남성주체에 의해 확실한 인정을 받게 된 점례는 흐느껴 울고 남편 역시 “당신이야말로 우리집의 기둥”이라며 그녀를 위로한다. 연속되는 이 장면들은 남편의 도구적 역할과 아내의 정서적 역할에 의해 유지되어온 서구의 부르주아 가족모델이 정착하기 전, 근대화 추진의 기본 동력로서의 가정의 경제적 역할이 요구되던 1970년대 한국사회의 풍경을 명시한다. 즉 당시 가정주부로서의 여성은 가정 내 친밀성의 매개자라기보다 전체 사회의 통합을 위해 존재하는 수동적 행위자로 존재하였으며 그것은 점례가 외면적으로 보여주듯 가족에 대한 주도적 태도로 드러나지만 사실은 국가와 남성 가부장으로 이어지는 종법의 원리를 더욱 강화하는 기능적 존재인 것이다. 이렇듯 가정이 국가 체제를 위해 봉사하는 기능으로 전략할 때, 이 영화에서 볼 수 있듯이 이념과 논리를 초월하여 갖게 되는 보편적 인간 감정이 가족 내부에 형성됨으로써 정감의 체계로 자리잡게 되는 과정이 철저하게 억압되었다는 사실은 한국 현대가족이 지금에 와서 봉착한 위기들을 해명해 주는 단서가 될 수도 있을 것이다.

점례의 행위에 대한 보상과 가족들과의 화해는

그녀가 주도하고 시아버지가 지지하는 형식으로 이루어진다. 먼저 큰시누이의 남편은 아내를 계도해 새사람을 만들라는 점례의 충고를 받아들여 처가를 찾아온다. 실랑이 끝에 반성하고 남편을 따라 집으로 돌아가는 시누이는 화려한 양장을 한복으로 갈아입고 올케에게 용서를 구한다. 점례는 반지를 돌려주며 “우린 하나야. 모든 게 누굴 위한 것도 아니고 날 위해서, 이 가정을 위해서야”라고 격려하는데 자조와 협동의 담론을 지시하는 이 언설은 큰시누이에 의해 “나도 악착같이 살래, 언니처럼!”라고 화답됨으로써 시대가 요구하는 새로운 아내상과 며느리상에 대한 공식적 담론과 영화적 담론을 공고히 접합한다.

한편 시아버지의 반성은 기성세대는 물론 지배 이데올로기에 기반해 수행되는 각종 국가 정책에 대해 의문을 제기했던 국민을 계몽하기 위한 전략적 장치로 거듭 강조된다. 늦은 밤, 마당에 나와 울먹이는 며느리에게 시아버지는 진심으로 자신이 살아왔던 삶이 방향도 목적도 없는 것이었다면서 “너를 차가운 밤에 밖에 나와 울게 한 것은 나의 소치”라고 용서를 구한다. 점례는 “잘해보자는 뜻 하나 때문에 어른들 앞에서 본 때 없고 버릇없이 굴었다. 지나간 것은 잊고 내일을 위해 살아가자”고 대답함으로써 가정의 밝은 미래를 위해 힘을 모아갈 것을 다짐하는 것이다. 그녀에게 반복되는 시아버지의 인준은 매우 중요한 의미를 갖는다. 한국의 가정이 유교적인 가부장적 질서에 의해 구성되었다는 점에서 종법의 실천원리로서 효가 매우 중요한 덕목으로 호명되었다면 시부모의 뜻을 거스르는 것으로 비추어질 수 있는 그녀의 행위가 가장인 시아버지에 의해 정당한 것으로 평가받는

것이말로 가정의 정신개조사업을 며느리로서의 여성이 주도해나간다는 사실이 공적 담론의 영역에 안착될 수 있는 필요 조건이기 때문이다.

가장 큰 적대감을 표현했던 작은 시누이와 시동생과의 갈등도 그들이 집을 나가는 것으로 폭발하기 직전 점레가 마련해 둔 통장을 내어줌으로써 봉합된다. 그토록 점레를 미워하던 그들이 통장 앞에서 급작스러운 반성의 태도를 보이는 것은 영화적 서사의 흐름상 다소의 불편함을 주기도 하지만 한편으로는 자본주의 발전과정에서 점점 추상화되어 온 화폐가 사회구성원의 심성에 미친 심대한 영향력을 방증해준다는 면에서 징후적으로 읽히기도 한다. 다시 말해 과연 점레가 시누이와 시동생을 위해 따로 모아둔 돈이 없었다면 그들 사이의 갈등은 어떻게 해결되었을까를 고려하면, “돈의 경제학 하에서는 인간은 모든 것을 숫자적 관점에서 생각하고 이러한 수치적·계산적 사고방식이 개인적이고 보다 사적인 결정사항에까지 번지게 되며 인생은 점점 냉정하고 계산적이 되고 덜 충동적이 되며 덜 정서적이 되는 것”²¹⁾이라는 짐멜의 지적을 의미심장하게 떠올리게 되는 것이다. 물론 역으로 화폐에 의해 재매개되면서 갈등이 해소되고 정감의 공동체가 형성된다면 짐멜의 지적은 부분적으로만 타당하게 된다. 즉 가정 내에서의 저축을 통한 화폐의 축적은 사회에 진출하지 않은 전업주부들이 국가경제·가정경제에 참여하는 통로로서, 큰시누이와의 관계 회복에서 볼 수 있듯이 타 여성들과의 연대를 이끌어낼 수도 있다. 이러한 맥락에서, 사적 영역에 남아 있으면서 공적 영역과 소

통하게 하는 매개가 화폐라면 며느리이자 아내로서 가정경제를 이끌며 근대화 과정을 살아냈던 한국의 여성들은 이와 관련된 매우 특수한 사례를 제공하고 있다는 해석도 가능할 것이다.

4. 이상적 여성의 스테레오 타입화를 통한 관객 구성

여성 이미지와 미디어가 맺는 관계에 관해서 일반적으로 반영 모델, 사회화 모델과 함께 스테레오 타입 분석이 통용되고 있다. 반영 모델이 성역할 이론과 사회적 이론에 근거해 미디어를 사회적 현실의 거울로 본다면 사회화 모델은 미디어가 성별화된 역할과 행동을 교육하는 기능을 하는 것으로 규정한다. 두 모델은 각각의 이론적 효용에도 불구하고 세계의 복잡성과 매체 사이의 매개 관계를 지나치게 단순화하거나 수용자의 역할을 증발시킨다는 비판을 받아왔다.²²⁾ 이에 비해 여성 이미지가 재현된 양상들을 기술하고, 이렇게 구성된 스테레오 타입들이 어떻게 현실세계를 살아가는 여성들의 삶 속에서 그녀들의 선택과 가능성을 규제하고 있는지를 분석함으로써 보다 유용한 결과를 산출할 수 있다. 그러나 연구가 스테레오 타입에 대한 개별적인 기술과 분석에 그친다면 현실의 여성을

21) 제리 밀러, 서찬주·김정환 역, 『자본주의의 매혹』, 휴먼북스, 2006, p 359.

22) 반영 모델은 미디어가 현실을 거울처럼 비추준다고 할 때, 잘못되고 부정적이며 왜곡된 여성 이미지를 제거한다면 진정한 여성 이미지를 발견할 수 있으리라는 기대를 갖고 있는데 나쁜 이미지 혹은 좋은 이미지를 분류하는 기준 역시 상식화된 오류에 빠질 수 있다는 약점을 노출한다. 이에 비해 사회화 모델은 미디어가 성별로 정형화된 역할과 행동을 가르친다고 본다. 이미지와 관객 사이에서 의미가 일방적으로 침투한다는 이 모델의 가정은 수용자의 역할을 통찰할 수 없게 만든다는 한계를 갖는다. (수잔나 윌터스, 김현미 외 역, 『이미지와 현실 사이의 여성들』, 또 하나의 문화, 2001, pp.58-61)

역사적이고 사회적인 맥락에 개입시키면서 비판적인 관점을 생산해낼 수 없을 것이다. 문제는 스테레오 타입의 이데올로기적 효과가 구조적으로 강화된 억압의 형태로 경험된다는 데 있다는 사실에 주목하는 것이다. 즉 특정 집단의 속성을 추출해서 그것이 마치 그 집단의 본질인 것처럼 보이게 만드는 스테레오 타입의 정치적 의도를 간파해야 하는 것이다.²³⁾

대중영화는 영화 관람시 발생하는 감정적 동일시 효과로 인해 스테레오 타입의 형성과 유포에 매우 적절한 매체로 인식되어 왔다. 이러한 관점에서 볼 때, 앞에서 살펴본 두 편의 영화는 박정희 체제가 국가 주도의 근대화 기획을 수행하기 위해 반드시 요구되었던 이상적인 여성상을 재현해 스테레오 타입화하여 대중에게 소구하려는 전략을 갖고 있다고 하겠다. 물론 이러한 의도는 영화의 대중성을 고려해 텍스트 내부로 은폐된다. 특히 직접 관람하기 전에 접하는 예비정보를 전달해야 할 포스터와 신문의 광고문구들은 한결같이 이 영화들을 코미디와 유사한 장르로 약호화하는데 이것은 산업의 주체가 관객의 기대지평을 만족시키기 위해서는 국책성을 앞세우기보다 대중적인 오락영화로 소구되어야 한다는 인식²⁴⁾을 갖고 있었다는

점을 알려준다. 우수영화 포상이나 장기적 차원에서의 정부와 영화사의 유착관계 확보 등 국가의 공식적 담론을 재현함으로써 획득되는 이익들을 무시할 수 없지만 동시에 그것을 최대한 대중성과 융합시키고자 했던 산업주체의 의도는 당시 국가와 대중영화, 관객을 둘러싸고 유동했던 헤게모니의 지형도를 짐작할 수 있게 해준다.

여성 스테레오 타입과 관련, <모범운전자 갑순이>가 부분적으로 대도시 서울의 세태를 재현하면서 미혼 여성의 성장담을 다룸으로써 노동계급 여성에게 요구되었던 윤리를 텍스트 내부로 가까스로 봉합해낸다면 <쥐띠부인>은 상당히 노골적으로 머느리로서의 여성이 갖추어야 할 자격을 본질화함으로써 보다 적극적으로 공식적 담론으로 통합되고자 한다. 즉 <쥐띠부인>은 유신체제 직전, 수동적이거나 정권 차원에서도 감지되었던 3선개헌에 대한 국민의 불만과 가시화되는 산업화의 모순들, 체감되는 경기침체 등으로 헤게모니가 유동하던 국면에서 이전 시기보다 더욱 적극적으로 국가의 시책에 동참하는 새로운 가정주부의 스테레오 타입을 구성해내고자 시도한 것으로 보인다.

이렇게 구성된 스테레오 타입은 여성의 섹슈얼리티를 노동 참여에 국한시킨다는 문제점을 갖고 있다. 물론 노동에의 참여는 20세기 여성의 삶에 나타난 재생산과 생애주기, 교육과 함께 세 번째 범주를 이룬다²⁵⁾는 점에서 현실세계 속 여성의 지위와 밀접히 연관된다. 그러나 성적 친밀성과 관련된 정서적 요구가 부차적인 것으로 전략되어 재생산과 생애주기 범주에 관한 재현이 삭제되고 선행

23) 앞의 책, pp.61-71.

24) 국책성과 대중성이 극단적 모순으로 나타는 것은 영화진흥공사가 직접제작방침을 철회한 후, 우수국책영화 포상을 하면서부터로 <깃발없는 기수>가 3,628명, <내가 마지막 본홍남>이 2,219명의 관객을 동원하는 흥행성적을 기록한다. 그러나 2차 영화법 개정 이후의 우수영화제, 수입영화 쿼터제의 특혜를 받으며 제작되었던 1960년대 후반에서 1970년대 초반 국책성 영화의 경우 역시 <팔도강산>을 제외하고는 별다른 흥행성적을 내지 못했다. 이와 같은 현상으로 미루어 볼 때, 당시 이미 대중적 오락영화의 코드로 포장되지 않은 국책적 성격의 영화는 일반적으로 '재미없는' 것으로 받아들여졌음을 알 수 있다.(김학수, 『스크린 밖의 한국영화사』, 인물과 사상사, 2002, pp.233-254)

25) 거더 러너, 강정하 역 『왜 여성사인가』, 푸른역사, 2006, p 13.

적으로 국가의 공식적 담론을 내면화함으로써 비판적으로 사고하는 주체로서 사회와 통합될 수 있는 기회를 박탈당한 채 스테레오 타입화된 여성은 결국 현실성과 진정성을 갖지 못한다는 점에서 새로운 관객구성에 성공할 수 없다. 이것은 유신체제 이후 더욱 공고해진 억압 속에서 과민축화 정책이 수행되었음에도 불구하고 흔히 호스테스물로 분류되는 영화들이 압도적인 대중의 지지를 받아 관객구성에 성공한 점과 유의미한 비교지점을 생산한다.

III. 결론

현재의 한국사회를 구성하는 정체성의 기원은 1960년대 이후 급속한 경제발전을 거치면서 오늘에 이르렀다는 언설에서 찾아진다. 국가에 의해 주도된 이러한 경제발전은 민주주의의 실패와 그로 인한 국민들의 좌절을 담보로 했다는 점에서 비판의 대상이 되어왔다. 진보담론은 후자의 관점을 강조하면서 군부 통치기간에 수행된 억압적 체도에 대한 비판적 담론들을 생산해왔다.

최근 한국의 대중영화에 대한 연구는 부분적으로 위와 같은 진보담론의 구성에 참여하면서 진행되어 왔다. 그런데 박정희 시대를 보다 복합적으로 재구성해냄으로써 현재와 관련된 풍부한 의미 생산을 시도하자는 관점이 제기되면서 정치와 경제 영역에 한정시켜 보았던 박정희 시대를 보다 복합적인 일상이 수행되었던 장으로 보는 분석들이 행해지고 있다. 매체의 특질상 장기지속적인 거시적 구조를 다루기보다 개인의 문제에 집중해 온 대중

영화는 일상을 통해 과거를 돌아보려는 최근의 연구경향을 뒷받침할 수 있는 자료의 보고라고 할 수 있다. 물론 이것은 박정희 시대의 대중영화가 현실을 있는 그대로 반영했다는 뜻이 아니라 당시 사회를 가로질렀던 상반된 가치들이 각축을 벌이는 현장을 그려볼 수 있게 해준다는 의미이다.

본문에서 살펴본 바와 같이 <모범운전자 갑순이>와 <쥐띠부인>은 '우수영화 보상제도'가 시작된 1971년에서 유신체제 출범으로 국책영화 제작이 본격화된 1973년 사이인 1972년에 제작, 개봉된 영화로서의 특수성을 갖는다. 즉 이 영화들은 각각 1960년대 청춘영화 및 가족희극과 약호적 유사성을 갖는 것으로 대중에게 소구됨으로써 오락영화라는 기대지평을 형성하고 했으나 실제 텍스트 내부에는 지배 이데올로기, 특히 국가가 요구하는 이상화된 여성 스테레오 타입을 통한 공식적 담론구성과 전과를 피하고 있다. 이렇게 드러나는 이들 영화의 모순적 위치는 정신적 긴장을 오락영화 관람을 통해 이완시키고자 하는 대중과 정치적 위기에 직면한 지배계급의 굳은 표정 사이의 대립을 그려볼 수 있는 흥미로운 지점이라고 할 수 있다.

결론적으로 두 영화는 이후 본격화되는 국책영화와 더욱 밀접한 친연성을 갖는다고 할 수 있다. 유신체제 출범 직전의 한국사회는 3선개헌안이 날치기 통과되고 두 자리 숫자의 경제성장이 멈추는 듯싶지만, 사상 초유의 스펙터클을 선사하는 경부고속도로가 건설되고 지하철 공사가 착공되는 등 한국사회가 개발의 용광로 속에서 들끓고 있었다고 상상되는 상황에서 1970년을 기점으로 침체에 빠져들고 있던 한국영화가 진지하고 비판적인 텍스트의 생산을 통해 사회의 모순에 접근하기보다

그것을 은폐함으로써 체제에 순응하는 담론을 영화에 접합시키는 선택을 한 것이다.

참고문헌

1) 단행본

고원, 「가정의례의 재편과 균열」, 공제욱 편, 『국가와 일상』, 한울, 2008.

공제욱, 「혼분식 장려운동과 식생활의 변화」, 공제욱 편, 『국가와 일상』, 한울, 2008.

김종원·정중헌, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001.

이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004.

임현진·송호근, 『한국정치의 지배 이데올로기와 저항 이데올로기』, 역사비평사, 1994.

조희연, 『박정희와 개발독재』, 역사문제연구소, 2007.

Lerner, Gerda, *Way History Matters*, 강정하 역, 『왜 여성사인가』, 푸른역사, 2006.

Muller, Jerry Z., *The Mind and the Market*, 서찬주 외 역, 『자본주의의 매혹』, 휴먼북스,

2006.

Walters, Suzanna D., *Material Girls : Making Sense of Feminist Cultural Theory*, 김현미 외 역, 『이미지와 현실 사이의 여성들』, 또 하나의 문화, 2001.

2) 논문 및 일간지

박민정, 「1970년대 하이틴 영화에 대한 장르적 접근과 대중성 연구」, 동국대 석사학위논문, 2002.

이진수, 「1970년대 한국영화에 나타난 여성상 연구」, 중앙대 석사학위논문, 1992.

조외숙, 「한국영화에 나타난 하층계급 여성상 연구 : 1970년대 영화를 중심으로」, 동국대 석사학위논문. 2002.

최정화, 「1960-70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연구」, 서울대 석사학위논문, 2002.

황혜진, 「1970년대 유신체제기의 한국영화 연구」, 동국대 박사학위논문, 2003.

『경향신문』, 1972년 1월 6일자, 8월 29일자, 10월 27일자.

ABSTRACT

Representation of Women in Early 1970's Korean Films : focusing on the relationship with social contexts

Hwang, Hye-Jin

The purpose of this study is to analyze the way of representing women in <Gap Sun Yi, the Best Driver> and <A Lady Born in the Year of Rat> which produced and released in 1972, the year of Revitalizing Reform System starts.. Each films intended to construct some conventional popular codes for persuading the public. Considering this contexts, it is true there was a little difference between these two films and the national cinema which undertaken on a full scale after Revitalizing Reform System started. But we can also find that each films revealed the intention of ruling ideology suturing the opposite values resulted by the specificities of Modernizing project during the Park Chung-Hee reign using a strategy which represents women officially. These women who were wholly integrated with the official discourses would proposed a ideal stereotype which supports the Developmental mobilization regime and through this strategy the Park Chung-Hee reign wanted to construct a new group identity of women as the very proper elements of Nation.

Key Word : 1972, <Gap Sun Yi, the Best Driver>, <A Lady Born in the Year of Rat>, Stereotype

황혜진

목원대학교 영화영상학부 조교수

(308-318) 대전광역시 서구 목원길 21(도안동)

Tel :042-829-7982

whanghj1004@hanmail.net