1970년대 호스티스 멜로드라마 혹은 이주, 성노동, 저항의 여성 생애사

노지승*

차례

1. 1970년대 호스티스 멜로드라마와 여성 생애사
2. 여성 프롤레타리아의 성노동: 허용된 노동과 거부된 노동
3. 여성 프롤레타리아가 저항하는 법
4. 일상의 저항들: 공간의 전유,시선의 탈주,우울한 산보
5. 결론: 이주의 충격과 멜로드라마

〈국문초록〉

1974년 「별들의 고향」의 대흥행 이후 한국에서 유행하게 된 호스티스 멜로드라마는 집창촌의 성매매 여성, 비어홀의 호스티스, 호텔이나 여관의 콜걸들, 도시를 떠도는 매춘여성 등이 주요 인물로 등장하는 영화이다. 구체적인 작품들로는 흥행의 시작점이 된 「별들의 고향」(1974) 이외에도 「영자의 전성시대」(1975), 「여자들만 사는 거리」(1976), 「O양의 아파트」(1978), 「꽃순이를 아시나요」(1978) 등을 들 수 있다. 이들 호스티스 멜로드라마는 도시로 몰려든 여성 노동자들의 인생 이야기 즉 한국의 산업화 시기, 사회 이동을 경험한 여성들의 생애사라는 관점에서 새롭게 주목해 볼 필요가 있다. 오랫동안 한국영화의 주류였던 멜로드라마는 70년대 이르러서 호스티스 멜로드라마라는 스타일을 통해 이 시기에 본격화된 여성의 이주 체험과 노동 경험을 영화의 내용으로 선택, 강화시켰다. 그러나 이 시기의 호스티스 멜로드라마는 여성들의 목소리로만 이루

* 인천대학교 국어국문학과 부교수

어진 일반적인 여성 생애사와는 다르다. 남성 관객들 역시 호스티스 멜로드라마의 주요한 관객들이기도 했기 때문에 호스티스 멜로드라마는 여성들에 대한 성적 대상화 이외에도 가부장제의 목소리가 여성인물의 목소리로 복화술 되어 있는 다성적이고 이중적인 텍스트였다. 따라서 이 논문은 여성의 목소리와 가부장제의 목소리가 섞여 있는 호스티스 멜로드라마의 이중성과 모호성을 고려하여 이 텍스트들에 내재되어 있는 여성들의 목소리를 더 크게 확대해보고자 하였다. 1970년대 호스티스 멜로드라마는 서울로 몰려든 여성들이 정당한 노동에 참여하지 못한 채 성노동자로 살아갈 수밖에 없는 현실을 잘 그려내면서 이러한 현실에 대한 여성들의 저항의 목소리를 동시에 담고 있다. 이들의 저항은 저항의 의도를 직접 드러내는 전면적인 저항이 아니라 침묵, 여성 공동체의 형성, 우울한 보행, 공간의 전유 등을 통해 판옵티콘적인 시선으로부터 탈주하는 방식으로, 약자의 무기를 활용한 일상적인 저항의 형태를 하고 있다.

핵심어 : 1970년대, 호스티스 멜로드라마, 여성 생애사, 여성의 이주체험, 성노동, 가부장제, 복화술, 공간의 전유, 약자의 무기, 일상적 저항

1. 1970년대 호스티스 멜로드라마와 여성 생애사

1970년대 후반 영화계는 「별들의 고향」(1974)에서 시작된 '호스티스 멜로물'을 통해 텔레비전 드라마에 뺏긴 관객들을 되찾아 올 수 있을 것이라는 기대에 사로잡혀 있었다. 호스티스 멜로물이란 단어는 당시 저널리즘에서 흔히 사용하던 용어였지만 그 범주가 명확하게 규정되어 사용되던 용어는 아니었다. 이 용어는 집창촌의 매춘여성, 비어홀의 호스티스, 선술집의 작부, 호텔이나 여관의 콜걸, 도시를 떠도는 유녀(遊女)들이 주요 인물로 등장하는 영화를 편의적으로 일컫는 말이었다. 호스티스 멜로

물은 1974년 「별들의 고향」과 1975년 「영자의 전성시대」의 성공에 힘입어 제작된 1970년대 중반 이후의 영화들로서, 흥행한 영화들을 중심으로 꼽자면 「여자들만 사는 거리」(김호선,1976), 「미스 양의 모험」(김응천, 1977), 「O양의 아파트」(변장호,1978), 「나는 77번 아가씨」(박호태,1978), 「꽃순이를 아시나요」(정인엽,1978) 등을 들 수 있다.

당시에 '성인멜로드라마'라고도 불린 이 영화들은 대체로 최인호, 조해일, 조선작 등 인기 작가의 소설을 원작으로 하여 제작된 것이었다. 1950년대 영화 붐을 만든 것이 신문연재소설을 원작으로 한 영화들이었던 것을 감안해 보면 70년대에도 대중소설을 원작으로 한 영화들이 1960년대 말 이후 불황에 빠진 영화계의 새로운 불씨가 될 수 있을지 모른다는 당시 '흥행계'의 기대는 충분한 근거가 있는 셈이었다. 『한국영화연감』에서 확인되듯이 호스티스 멜로물은 '현대여성의 현대적인 풍속도'이자 '요즘 여성들의 고민과 애환'을 표현한 영화로서[1] 영화계의 기대주였고 실제로 이 영화 속에서 묘사된 '정상적인 여성들이 아닌 특이한 여성 주인공들' 덕에 한국영화의 관객은 눈에 띄게 증가하게 된다.[2]

한국영화계에서 멜로드라마가 늘 주류였고 그 멜로드라마의 주요인물들이 여성이었다는 점을 고려해 보면 멜로드라마에 대한 70년대 후반 영화계의 기대감은 조금 새삼스럽다. 그러나 이전까지의 멜로드라마가 주로 가정 내 이야기나 남녀의 사랑 이야기를 전경화한 것과는 다르게, 70년대 호스티스 멜로드라마는 '호스티스'로 완곡하게 통칭된 성노동자(sex worker)[3]의 이야기를 다루면서 즉 이들의 생애와 도시에서의 직업 체험

1) 영화진흥공사, 『1977 한국영화연감』, 1978, 44-45쪽.
2) 영화진흥공사, 『1978 한국영화연감』, 1979, 68쪽.
3) 70년대 호스티스 영화의 여성인물들은 성노동하면 쉽게 떠올릴 수 있는 매춘노동을 하거나 버스안내양, 여공 등 성별화된 상품활동노동을 하는 인물로 등장한다. 성노동(sex work)에는 인간생산활동노동(모성노동, 아내노동 등), 쾌락생산관계노동(매춘노동, 연예인의 성적 노동 등), 그리고 상품생산을 위한 성별/성애화된 임금 노동(가사노동 등)등이 포함될 수 있는데 이 당시 호스티스 멜로드라마 속의 여성 인물들은 이 가운데 자신의 섹슈얼리티를 직접 파는 매춘노동자들이었다. 성노동의 개념과 종류에 대해서는 고정갑희, 『성이론-성관계 • 성노동 • 성정치』, 여

의 이야기를 다루고 있다.

따라서 이 시기 붐을 일으킨 호스티스 멜로드라마들을, 특히 도시로 몰려 성노동자들의 인생담 즉 산업화 시기에 일어난 거대한 사회 이동(social mobility)을 배경으로 구성된 여성의 생애사라는 관점에서 새롭게 주목해 볼 필요가 있다. 사회 이동은 지역 간의 이동은 물론 계급 간의 이동을 포함하는 광범위한 개념이다. 20세기 전반부의 한국은 식민지 체험, 분단, 전쟁으로 인한 사회 이동이 매우 활발했고 20세기 후반부에는 산업화로 인한 대규모의 사회 이동이 이루어졌다. 20세기 후반, 여성들은 이전보다 훨씬 활발하게 도시로 몰려들어와 일자리를 찾기 시작했고 이에 노동자로서 성별로 분화된 노동에 참여하게 된다. 인류학자 낸시 에이블먼(Nancy Abelmann)은 분단과 전쟁 그리고 산업화를 경험한 8명의 한국 여성들을 인터뷰하면서, 이들의 삶이 일개인의 삶을 넘어 압축적 성장과 자본주의 발전이 가져온 사회적·계급적 변화를 담고 있으며 이들의 삶을 잘 재현할 수 있는 장르가 다름 아닌 '멜로드라마'임을 밝힌 바 있다. 에이블먼은 멜로드라마와 한국 여성의 실제 삶 사이에 상동적 구조가 있음을 언급하고 있다고 할 수 있는데 즉 이들의 이야기를 구성하는 것들 즉 우연적 사건들, 이상하고 극단적인 반전, 과잉된 감정을 특징으로 하는 멜로드라마의 서사적 관습이 중요한 사회적 문제를 극화(dramatization)했고 한국의 여성 관객들을 대화의 장으로 이끌었다고 말한다.[4]

에이블만의 이러한 언급에 비추어 보면 70년대 멜로드라마는 여성의 이주와 노동이 본격화된 시기의 멜로드라마로서 특별한 의미를 가질 수 있다. 70년대 '젊은' 관객들의 증가도 멜로드라마가 노동과 이주의 체험을 적극 다루는 데 영향을 준 요인이었다. 70년대 영화계에서는 기혼녀 관객들이 텔레비전 드라마에 몰두하게 되면서 젊은이들이 영화 관객의 주류

이연, 2011, 162-198쪽 참조.

4) 낸시 에이블먼(Nancy Abelmann), 『사회이동과 계급 그 멜로드라마-미국인류학자가 만난 한국여성들의 이야기』, 강신표·박찬희 역, 일조각, 2014, 68-69쪽.

를 이루게 되는 관객층의 변화가 일어나는데 이들 젊은 관객들은 다름 아닌 일자리를 찾아 도시에 몰려든 노동자들이었다. 그리고 고향을 떠나 외롭게 지내는 이들에게 영화보기는 매우 훌륭한 여가활동이었다.[5] 이들 젊은 노동자 관객들은 "시골에서 혼자 도시로 뛰쳐나와 직장도 가정도 탐탁치 않다. 그런 소외감, 고독한 심정은 깡패 영화의 주인공들과 같은 부모도 처자도 형제 없는 천애 고아의 인생에 공감하기 마련이다."[6]라는 언급처럼 자신과 비슷한 상황에 놓인 영화의 주인공에 동일시하여 영화를 보게 된다.

이러한 이유들로 인해 이 시기의 멜로드라마는 당시 영화 관객의 일부였을 도시 노동자들 특히 동시대 여성들의 '노동하는 삶'에 주목하게 된다. 늘 영화에는 인물이 있고 인물의 삶이 있기 마련이지만 70년대 중반의 영화들은 특별히 노동을 위해 도시로 온 혹은 적어도 집을 떠나온 여성인물들이 비교적 오랜 기간 동안 겪은 체험을 플롯화한 생애사(life history)[7]의 형식을 갖추고 있다. 멜로드라마 텍스트에서 경아, 영자 등으로 명명된 개인들은 단순히 허구적인 인물이라기보다는 불특정한 여성들, 집합적(collective)이며 전형적인 여성들의 삶을 교직하여 구성한 인물로 받아들여졌다. 영화는 실존 인물의 회고에 의한 구술사(oral history)나 혹은 자서전의 장르적 특징을 온전히 갖춘 텍스트는 아니지만 당시의 영화 광고들 그리고 원작소설의 광고들은 영화(소설)가 현실 속 인물의 삶을 소재로 하여 극화(劇化)했다는 점을 강조함으로써 영화 속에서 묘사되는 사건들을 관객들이 현실적인 주변 인물의 삶으로 받아들

5) 1970년대 한국영화의 관객 변화에 대해서는 여러 문헌에서 확인된다. 당시 영화제작자로 활동했던 호현찬(扈賢贊)은 한국영화의 주요 관객을 '행동력이 왕성한 젊은이들', '근로 청소년', 그리고 '유흥업소의 호스티스'라고 언급한 바 있다. 호현찬, 「관객은 영화에서 무엇을 원하는가」, 『月刊 영화』, 1975.9, 31쪽.

6) 이명원, 「새로운 기반조성을 위한 시련」, 『月刊 영화』, 1975.12, 31쪽.

7) 구술사(oral history) 연구에서 생애사(life history)는 살아온 이야기 혹은 삶의 경험을 표현하는 용어로서 삶의 경험이 갖는 역사적 의미를 보다 강조한 용어이다. 윤택림, 「여성은 스스로 말할 수 있는가: 여성 구술 생애사 연구의 쟁점과 방법론적 논의」, 『여성학논집』 27권 2호, 이화여자대학교 한국여성연구원, 2010, 78쪽.

이도록 유도하고 있었다. 관객들 역시 인물들의 삶을 당시의 주변에서 매우 흔하게 발견되는 한 인물의 삶으로 받아들였다.

예컨대 "현실에도 여주인공 같은 타입 얼마든지"[8]라는 소설『별들의 고향』의 광고 문구는 이 소설의 인물인 '경아'가 당시의 현실에서 얼마든지 볼 수 있는 인물임을 지시하고 있다. 「영자의 전성시대」의 광고 포스터에도 '우리가 사랑한 女子', '우리가 버린 女子'라는 문구를 통해 영자가 현실 속의 친숙한 인물임을 표현하고 있다. 영화 「영자의 전성시대」를 촬영할 당시 여배우 염복순은 '실감나는' 연기를 위해 영자와 비슷한 직업의 사람들을 일일이 찾아다니며 대화를 나누기도 했고 영화 「꽃순이를 아시나요」의 감독 정인엽도 실제 수많은 '꽃순이'를 만나본 뒤 주연배우를 정윤희로 발탁했노라고 말한 바 있기도 하다.[9] 또한 변장호 감독의 「O양의 아파트」는 이 영화가 실제 호스티스였던 '오미영'의 자전적 소설(혹은 수기)을 원작으로 하고 있다는 점을 강조해 광고하고 있었다.

이러한 광고 문고가 의도하는 바대로 이 영화들이 실제로 당시 관객들에게 인물에 대한 매우 큰 공감과 동일시를 불러 일으켰다는 점은 다음과 같은 예에서도 확인된다. 당시의 실제 호스티스들이 「별들의 고향」의 흥행 이후 자신들의 영업용 닉네임을 '경아'라고 개칭하기 시작했다는 에피소드나 「영자의 전성시대」 촬영 시 영화의 무대가 된 청계천 주변의 '주민'들이 제작진들에게 커피를 건네며 원작과는 다르게 영자가 불에 타 죽는 장면을 찍지 말아달라고 간청하기도 했다는 에피소드도 있었다.[10] 즉 중요한 것은 영화가 실존 인물의 체험을 재구성한 것인가의 여부 혹은 영화의 묘사가 현실적이었는가의 여부에 있었다기보다는 관객들이 영화 속 허구적인 인물들을 주변의 인물이나 자신과 동일시할 수 있을 정도로 당시의 관객들 사이에 어떤 공감의 구조가 공유되어 있었다는 점이다.

호스티스 멜로드라마를 여성 생애사로 읽을 수 있는 또 다른 근거는

8) 『별들의 고향』 신문광고, 『동아일보』, 1973.10.1.
9) 「꽃순이를 아시나요」, 『경향신문』, 1979.6.1.
10) 「영자의 전성시대 촬영 끝내」, 『매일경제』, 1975.1.31.

바로 영화라는 장르적 특징과 관련되어 있다. 특히 소설에서 영화로의 각색을 통해 영화는 소설 원작보다 훨씬 압축적으로 인물의 생애사를 구성할 수 있다. 이 당시 호스티스 멜로드라마들이 택했던 원작 소설들이 대체로 단행본 두 권 정도 분량의 장편 소설인 것에 비해[11] 러닝 타임 120분 내외로 제작된 영화들은 관객들에게 장편 소설보다 훨씬 압축적으로 인물들의 변화를 드라마틱하게 보여줄 수 있었다.[12] 또한 호스티스 멜로드라마에서 자주 사용되곤 했던 여성들의 플래시백(flashback)은 여성인물의 시점(視點)에서 그녀들의 과거를 재구성하여 관객들에게 제시하는 기능을 함으로써 '(남성) 서술자'라는 단일한 목소리에 의해 지배되고 있는 원작 소설의 시점을 부분적으로 변형시킬 수도 있었다.

여성의 생애사를 한 개인의 경험을 넘어선 일종의 집합적 경험(collective experience)[13]의 측면에서 보면 1970년대 이들 호스티스 멜

11) 『별들의 고향』(최인호)은 조선일보에 연재된 소설로 1973년 예문관에서 두 권의 단행본으로 간행되었다. 동아일보에 1974년 연재되었던 『미스 양의 모험』(조선작)은 1976년 예문관에서 두 권의 단행본으로 간행되었고 자전적 소설인 『O양의 아파트』도 1976년 239페이지짜리 단행본이었다. 이 밖에도 부유한 집안의 여대생인 '장미'가 호스티스 경험을 하게 되는 「가시를 삼킨 장미」(1979)는 1978년 여화여대생 김문형의 장편소설 『가시를 삼킨 장미』를 원작으로 한 것이다. 이 소설은 1978년 여성지 『여원(女苑)』이 주최한 현상공모전에 당선되었다. 호스티스가 등장하는 영화는 아니지만 호스티스 멜로드라마의 붐과 관련 깊은 영화 「겨울여자」도 작가 조해일의 동명의 장편소설을 영화로 한 것이다. 소설 『겨울여자』는 1976년 문학과지성사에서 각각 300페이지가 넘는 상권과 하권으로 나뉘어 간행되었다.

12) 반면 조선작의 단편소설 「지사총」과 「영자의 전성시대」를 결합해 제작한 영화 「영자의 전성시대」처럼, 원작에 비어 있거나 삭제된 내용들을 채우고 보강한 사례도 있다. 당시의 감독들 중에는 영화 텍스트와 소설 텍스트의 이러한 상호보완적인 역할을 의식해서인지 출판사를 운영하거나 스스로 소설을 쓰기도 했다. 변장호 감독은 77년, 대종상을 강하게 의식하여 이름을 붙인 듯한 '대종(大鐘) 출판사'를 차려 영화 기획의 아이디어를 찾기도 했다.(「영화감독 변장호 출판업에도 손대」, 『경향신문』, 1977.4.27) 대종출판사에서는 1977년 영화 「영아의 고백」의 소설 버전을 '현지처의 실상과 진상을 폭로한 고백수기'라는 소개를 달아 『현지처(現地妻)』라는 제목으로 간행했다. 한편 최인호의 창작 시나리오였던 「속(續) 별들의 고향」은 영화감독 이장호에 의해 소설화되기도 했다.(「영화감독 이장호 소설 집필해 화제」, 『경향신문』, 1978.5.18)

13) 알미티지(Armitage)는 초창기 여성 구술사 연구를 비판적으로 성찰하면서 구술자

로드라마들은 도시로 이주한 여성들의 생애사 특히 도시에서의 노동 체험이 강화된 생애사이다. 그런데 문제는 그녀들이 경험한 '노동'이 성별화된 노동 혹은 성노동(sex work)이라는 점이다.[14] 바꾸어 말하면 이들의 이야기는 집을 나온 즉 일시적으로 가부장의 통제를 벗어나 공적 영역(public sphere)에서 겪게 되는 여성들의 성노동 체험이다. 그들이 가부장의 통제를 벗어났다는 것은 또한 이들에 대한 가부장제의 통제가 한층 강화될 수밖에 없음을 암시하기도 한다. 그러나 이 시기 호스티스 멜로드라마의 가장 역동적인 측면은 가부장제의 통제에 여성인물들이 오로지 순응적인 태도만을 취하지 않는다는 점이다. 이들 약자들의 저항이 호스티스 멜로드라마에 '은밀히' 약호화 되어 있다는 점에서 호스티스 멜로드라마에 대한 새로운 독해가 요구된다.

2. 여성 프롤레타리아들의 성노동: 허용된 노동과 거부된 노동

여성에게 이주는 분명 모험과 위험이지만 다른 한편으로는 어떤 식이든지 여성에게 새로운 삶의 기회를 제공해 준다. 70년대 멜로드라마의 여성들은 호스티스 멜로드라마에서처럼 그것이 경제적인 이유이든 아니면 「겨울여자」나 「가시를 삼킨 장미」의 여대생들인 '이화'나 '장미'처럼 대학 공부를 위해서든 혹은 자신들을 억압하는 가정의 통제를 벗어나 자립하기 위해서든 어떤 모종의 기회를 얻기 위해 이주를 하게 된다. 그러나 가

여성의 위치성(positionality)를 중요시 여기면서도 개인의 해석과 경험을 넘어선 여성의 집합적인 경험을 추구해야 한다고 말한다. 윤택림, 앞의 논문, 82쪽.

14) 70년대 한국영화에는 간혹 「남자 식모」나 「모범운전사 갑순이」와 같이 성별화된 노동 구조를 뒤엎는 영화도 제작되기도 했다. 이들 영화는 이러한 역전을 '코미디'라는 장르로 처리함으로써 성별화된 노동을 역으로 강화하면서 시골출신 청년들의 도시 적응을 묘사하고 있다. 송효정, 「1970년 전후 코미디 영화의 아이콘-남자 식모에서 여자 운전사까지」, 『우리어문연구』 45권 45호, 우리어문학회, 2013, 487-515쪽.

부장제와 젠더 이데올로기는 이주를 통해 얻을 수 있는 이득과는 무관하게 여성의 이주를 제한한다.15) 가부장제의 이데올로기를 충실하게 따르고 있는 영화들에서 이주를 감행한 이들의 시도는 이들이 질병을 얻거나 죽는 것으로 허망하게 끝나거나 혹은 결혼하여 자본주의적 가부장제 사회에 안착하게 함으로써 가부장제의 모순과 괴리를 봉합하면서 끝나게 된다. 이러한 측면에서 보면 호스티스 멜로드라마는 여성들이 집을 떠났을 때 그녀들이 겪어야했던 고통을 시각적으로 형상화함으로써 관객들에게 이주의 위험을 경고하는 이야기이자 집의 안온함을 설파하는 이야기이기도 하다. 집을 떠난 경아(「별들의 고향」의 주인공)나 영자(「영자의 전성시대」의 주인공)의 비참과 불행은 때로는 어느 여성관객에게는 이미 겪은 과거의 '체험'일 수도 있지만 어느 여성관객에게는 미래에 대한 '경고'가 될 수 있다.

이러한 위험에도 불구하고 일단 여성들은 이주를 통해 노동할 기회를 얻을 수 있다. 그러나 호스티스 멜로드라마가 제공하고 있는 정보에 따르면 이들 여성들이 갖게 되는 직업들은 모두 '성노동' 즉 성별화된 임금 노동이거나 매춘 노동이었다. 물론 이들 모두가 처음부터 매춘을 생업으로 삼은 것은 아니다. 「별들의 고향」의 경아는 처음에는 주판을 놓는 사무직 노동자였고 「영자의 전성시대」의 영자는 식모, 여공, 버스차장으로서 생산직과 서비스직을 오가며 노동을 시작한다. 「여자들만 사는 거리」의 근옥도 고아원에서 자라 식모살이와 여직공을 거쳐 매춘에 이르렀으며 「꽃순이를 아시나요」의 은하는 시골에서 올라와 다방 레지로서 서울 생활을 시작하다가 화가와 사진사의 누드모델이 되었다. 「꽃띠여자」(노세한, 1979)의 세라는 버스 차장이었다가 낮에는 월부 책장사로 밤에는 호스티스로 일하게 된다. 월부 책장사로서 세라의 수완은 그리 훌륭하지는 않지만 영화가 묘사하는 바에 의하면 그녀의 섹슈얼리티는 남성 고객들에게 중요한 판매 전략이 되곤 한다.

이들 인물들 가운데 사무직 노동자였다가 호스티스가 된 경아의 경우

15) 안연선, 「경제 개발 시기 젠더화된 이주-독일의 간호사」, 이재경 • 유철인 • 나성은 외, 『'조국 근대화'의 젠더 정치-가족 • 노동 • 섹슈얼리티』, 아르케, 2015, 185쪽.

는 남성과의 성관계와 낙태가 계급적 추락의 원인이 된 사례였다.16) 대부분 인물들 역시 일터에서 그녀들이 상시적인 성폭력의 위협에 시달린다. 영자(「영자의 전성시대」)도 식모로 일하던 주인집 아들에게 성폭행당하면서 쫓겨나고 세라(「꽃띠여자」) 역시 버스 회사의 동료에게 성폭행당할 위험에 처한다. 은하(「꽃순이를 아시나요」)는 '사랑'이라는 명목 하에 손님으로 알고 지내던 화가에게 성을 갈취당한다.

이들 멜로드라마에서 여성 프롤레타리아가 경험하는 노동의 세계는 거의 모든 종류의 폭력의 위험이 도사리고 있다. 이들 영화에서 강간, 폭행, 납치, 인신매매, 스토킹은 여성들이 당하는 가장 흔한 종류의 폭력이다. 거의 모든 영화에서 여성들은 기본적으로 상대방 남성에게 따귀를 맞는 등의 폭행을 당하는데 그것은 남성의 의견을 거역하거나 요구를 거부했다는 비교적 단순한 이유에서이다. 이러한 폭행 장면들은 악인으로부터 핍박당하는 선량하고 가련한 여성이라는 멜로드라마의 선명한 이분법을 제공하고 있지만 동시에 집을 떠난 많은 여성 프롤레타리아들이 매춘 여성이 되는 사회적 구조를 지시하고 있기도 하다. 교육과 같은 상징적인 자본을 갖지 못한 여성 프롤레타리아들은 모든 일터에서 오로지 남성들의 성적인 매력을 끄는 인물로만 인정된다. 여성이 이러한 역할을 거부하는 것에 대한 주변 남성들의 징벌은 확실히 '부당한' 것이지만 영화에서는 상시적으로 행해질 수 있을 정도로 보편적인 것으로 묘사된다. 따라서 가정을 떠나 가부장의 보호를 받지 못하는 여성들에게는 남성들의 요구에 응해주거나 그 요구를 소극적으로 회피하는 것이 폭력을 모면할 수 있는 보통의 방법이었던 것이다. 「별들의 고향」에서 경아의 육체에 대한 소유권을 주장하며 그녀를 스토킹하는 동혁에 대해 경아는 그의 요구에

16) 일정한 학력을 갖춘 여성들에게도 남성과의 '성관계'는 계급적 추락의 원인이 되기도 한다. 1943년생으로 여수에서 여고를 졸업한 뒤 지역 신문사의 기자로 일했던 김연자는 남성과의 우연한 관계가 임신으로 이어져 사회적으로 고립되고 생계가 막막하져 매춘을 하게 되었다고 말한다. 김연자, 『아메리카타운 왕언니, 죽기 오분 전까지 악을 쓰다』, 삼인, 2005, 44-49쪽.

수동적으로 응하거나 아니면 그저 도피할 수 있을 뿐이었다는 점을 그 예로서 상기시켜 볼 수 있다.

이 당시의 여성 프롤레타리아들이 공적인 일터의 세계에서 사실상 거부되었다는 사실은 자전적 소설인 『O양의 아파트』에 잘 드러나 있다. 소설 『O양의 아파트』는 영화 「O양의 아파트」가 러닝 타임의 시간적 제약으로 인해 보여줄 수 없었던 오미영의 생애에 관한 정보를 보다 상세하게 드러내고 있다.[17] 유복한 농가의 딸이었던 오미영은 아버지의 병으로 가세가 기울어 가족과 함께 서울에 올라와 도시빈민으로서 살아가기 시작한다. 그녀는 양복점 직원, 사무실 사환을 거쳐 남산의 요정에서 외국인을 상대하는 접대부 그리고 설악산 관광안내원 일을 거친다. 오미영은 반복적으로 성매매가 아닌 다른 일들 특히 사무직을 찾아 성매매로부터 탈출하려는 의지를 보이지만 다음과 같은 상황으로 인해 여의치 않다.

> 문제는 내가 모시고 있던 상사들이 월급은 쥐꼬리만큼 주면서 호시탐탐 나만 노리고 있다는 것이다. 유독 40대의 C와 30대의 B가 더 그랬다. 어쩌다 나와 단둘이만 있으면 외설스러운 이야기를 해대는 능청을 떨어댄다.
>
> "미스 오, 처녀야?"
>
> …인용자 중략…
>
> 어느 날 저녁 이윽고 B의 적극공세가 시작되었다. 그는 아무도 없는 자기의 방으로 나를 강제로 끌고 가서는 내가 두려워했던 그 짓을 감행하려고 했다. 나는 재떨이라도 손에 잡히면 그를 박살내고 싶었다. 간신히 나는 몸을 빼고 황급히 그 방을 나와 복도로 뛰어나갔다. 마침 자기 방에서 나오던 C와 공교롭게 맞닥뜨리고 말았다. 그는 기막히게도 내가 B에게 능욕을 당할 뻔한 일을 알아차렸다. 그래도 그는 나를 자기 차에 태워서 집까지 바래

17) 소설 『O양의 아파트』와 영화 「O양의 아파트」는 내용상 여러 측면에서 상이하다. 영화 속의 오미영이 가족의 생계를 위해 호스티스가 되었다는 설정은 원작과 동일하지만 소설과는 다르게 영화 속 오미영은 매우 자존심 강한 여대생 출신 호스티스로 등장한다.

> 다주었다. 그 순간엔 고마웠으나 나중엔 하나도 고맙지 않게 되었다. 왜냐하면 그날 그 보호성은 뒷날의 미끼로 이용했기 때문이다.18)

그녀를 '노리는' 주변 남성들로 인해 사무직 노동자나 여타의 서비스직 노동자가 되려는 오미영의 반복적인 시도는 좌절되고 그녀는 결국 성매매 여성으로 남을 수밖에 없었다. 물론 그녀가 유흥업소로 다시 돌아온 데에는 급료의 수준도 크게 좌우했는데 이 자전적 소설의 주인공인 오미영은 아파트를 얻고 모친에게 가게를 차려줄 정도로 성공한 호스티스가 된다.

성노동 이외에 다른 노동의 기회가 단절되어 있는 것은 영화 속 인물들인 경아, 영자, 은하, 세라와 같은 여성 프롤레타리아만의 문제는 아니다. 호스티스 멜로드라마의 확장된 버전이라 할 수 있는 「가시를 삼킨 장미」의 여대생 '장미'에게도 노동의 기회가 거의 단절되어 있기는 마찬가지이기 때문이다. 부산의 부유한 사업가의 딸 장미는 대학을 다니기 위해 서울의 아파트에서 혼자 살고 있다. 그녀는 집을 떠나 학교를 다니면서도 부산에 있는 아버지로부터 행동의 통제를 받아야 한다는 데 대해 강한 반발심을 품고 있다. 방학에 집으로 돌아온 장미를 보며 그녀의 아버지는 "저걸 어디에다 치울고."라며 딸의 장래에 대해 걱정한다. 아버지는 대학생인 딸의 미래에 대해 '결혼' 이외의 다른 가능성을 생각하지 않고 있는데 딸에 대한 아버지의 통제도 결국은 결혼 시장에서 딸의 상품 가치를 높이기 위한 통제에 불과했다. 실제로 70년대 여대생은 사회적으로 매우 선망되는 중산층 이상 계급의 신붓감이었고 신붓감으로서 갖는 그녀들의 가치는 조신한 품행과 세련된 패션을 통해 인증되었다.19) 아버지로부터 신붓감 이외의 다른 가치를 인정받지 못한 딸은 아버지뻘 되는 중년 남자와 성관계를 가지고 호스티스가 됨으로써 아버지에 대한 복수를 감행

18) 오미영, 『O양의 아파트』, 한국독서문화원, 1976, 37-38쪽.
19) 이혜정, 「1970년대 고등교육을 받은 여성들의 '공부' 경험과 가부장적 젠더규범」, 『교육사회학연구』 22권 4호, 한국교육사회학회, 2012, 252쪽.

한다.[20]

교육받은 여성이 사회적으로 광범위하게 성적 호기심과 욕망의 대상이 된 것은 '신여성'이 등장하기 시작했던 식민지 시기에까지 거슬러 올라간다. 상대적으로 이들이 소수일수록 희소가치가 부여되어 교육 받은 여성에 대한 사회적 욕망과 감시는 커지게 된다. 교육받은 여성들이 상대적으로 희박했던 식민지 시기뿐만 아니라 70년대까지도 여대생들도 매우 희소한 존재들이었다. 70년대 여성의 대학 진학률은 한 자리 숫자의 퍼센트에 불과했기 때문이다. 여성의 대학 진학률이 폭발적으로 늘어난 것은 대학의 정원이 늘어난 1980년대 초반부터였던 점[21]을 고려해보면 당시 여대생의 희소가치는 매우 높은 편이었다. 그러나 문제는 희소성을 자랑하는 이들 여대생들이 노동자로서 공적 영역에서 환영받지 못했다는 점이다. 여대생은 호스티스들과는 계급적으로 아예 비교할 수 없을 정도로 선망되는 사회적 욕망의 대상이었지만 섹슈얼리티를 통해서만 인정받는다는 점에서는 동일했다. 70년대 중반 호스티스 멜로드라마의 장르가 점차 변화하여 70년대 후반으로 갈수록 여대생의 고민과 성욕, 자유분방함을 관음증적으로 노출하는 일종의 변종 호스티스 멜로드라마로 변해간 것도 이러한 측면에서 보면 '자연스러운' 흐름이라 할 수 있다.

무엇보다도 이러한 호스티스 영화과 그 변종 영화들이 가능했던 것은 무엇보다 도시로 많은 젊은 여성들이 일자리를 찾아 쏟아져 나왔거나 혹은 교육을 받은 여성의 숫자가 점차 늘어나고 있었기 때문이라는 점은 한 번 더 강조될 필요가 있다. 따라서 70년대 호스티스 멜로드라마는 공적 세계에 노동을 통해 인정받기를 원했지만 끝내는 섹슈얼리티만을 인정받은 여성들의 불만을 내장하고 이는 텍스트이기도 하다. 그러나 이러한 불만은 여대생들의 자해적인 반항을 통해서만 겨우 표현될 뿐 호스티

20) 이러한 종류의 파격은 「겨울여자」에서는, 가족 이기주의와 관련된 결혼에 대한 여대생의 고민과 거부로 다소 거창하게 포장되기도 한다.

21) 이혜정, 앞의 논문, 234쪽의 고등교육 기관의 성별 취학률 참조. 이 표에 따르면 전두환 정권 초기부터 남녀 대학생의 숫자는 폭발적으로 증가한다.

스들의 반항은 영화에서는 명시적으로 표현되어 있지 않다. '표면적으로 보면' 호스티스 멜로드라마에서 이들 여성인물들은 그녀들이 여대생이든 아니면 호스티스이든 육체를 통해 적극 (남성) 관객들을 '낚아야만' 했던 처지에 있었던 것으로 보인다. 그러나 호스티스 멜로드라마는 분명 이러한 남성적인 시선과 목소리만을 일방적으로 담은 스타일은 아니었던 것으로 보인다. 그 이상의 목소리가 이 영화에 내재되어 있었고 그렇기 때문에 남성 관객을 넘어, 보다 광범위한 관객들의 공감을 불러일으킬 수 있었다.

3. 여성 프롤레타리아가 저항하는 법

이러한 영화 담론에 의한 호스티스의 점유는 탈(脫)정치성을 가장하는 효과를 지닌다. 호스티스들의 육체와 섹스가 정치적 의도가 거의 없는 것으로 비춰질 수 있기 때문이다. 1980년대 소위 3S 정책 중 하나였던 에로 영화들이 대중들을 탈정치화시켰다는 매우 상식화된 지적을 떠올려 보면 섹슈얼리티를 강조하는 영화 텍스트가 어떤 정치적인 의도와 효과를 갖지 않는다고 가정하는 것은 매우 자연스러워 보인다. 그러나 이러한 가정이 늘 옳은 것일까. 이 글은 일단 소위 에로영화들의 탈정치성 문제는 차치하더라도 적어도 70년대 호스티스 멜로드라마에서 부각되어 있는 여성 프롤레타리아들의 섹슈얼리티에는 어떤 저항이 감추어져 있음을 말하고자 한다. 즉 호스티스 멜로드라마는 여성 프롤레타리아들의 섹슈얼리티를 과장함으로써 검열을 '성적인' 것에만 집중시키는 전략을 구사하면서 비판적이며 저항적인 요소를 우회적으로 드러내는 기회를 갖게 되었다고 할 수 있다.[22] 그 비판은 당시의 박정희라는 통치자를 겨냥하는

22) 이러한 효과가 호스티스 멜로드라마를 제작, 생산하는 이들의 '의도'에 의해 창출되었다고 보기는 어렵다. 생산자들은 주요 관객의 취향과 성향을 고려하여 영화를 제작한 생산의 의도와는 별개로 당시의 여성들을 둘러싼 많은 담론들을 고려해

종류의 직접적인 것이라기보다는 통치자를 정점으로 한 70년대적 가부장제에 대한 여성들의 '은밀한' 저항의 성격을 띠고 있다.

호스티스 멜로드라마의 저항과 비판이 '감추어져' 있다는 사실은 이 영화들이 모호성(ambivalence)에 의해 구조화되어 있다는 점에서 잘 드러나 있다. 호스티스 멜로드라마는 여성의 육체를 대상화하여 관음증적 쾌락을 추구하는 남성관객을 낚는 장면들과 여성인물의 목소리를 드러내면서 그들의 내면과 의식을 관객들에게 보여주는 요소들이 혼재되어 있다. 그렇다면 호스티스 멜로드라마는 여성의 문제를 여성 관객들에게 제기하고 있는 여성영화[23]인가? 아니면 남성의 욕망에 의해 영화의 내러티브가 디자인된다는 멀비(Mulvey)의 고전적인 이론[24]에 잘 들어맞는 소프트 포르노(soft porno)인가? 결론부터 말하자면 두 가지 모두 참이라고 할 수 있을 정도로 호스티스 멜로드라마는 다성적이며 모호한 텍스트이다.

이러한 다성적이고 모호한 특성은 호스티스 멜로드라마에 대한 평가를 이중적인 것으로 만들기에 충분했다. 또한 개별 영화 텍스트에 대한 평가들도 상이하다. 「별들의 고향」의 원작 소설 『별들의 고향』이 남성의 고백담 속에서 경아가 대상화되면서 남성들의 죄의식을 희석하는 텍스트이며[25] 영화 「별들의 고향」 역시 가부장제의 지배 이데올로기를 재생산하

보았을 때 결과적으로 호스티스 영화들이 저항과 비판을 우회적으로 보여주는 담론의 효과를 지녔다고 할 수 있다.

23) 여성영화(women's cinema)의 개념에 대해서 드 로레티스(de Lauretis)는 주로 여성 공동체의 이슈들을 제기하면서 여성들에게 말 걸고 있는 영화들이라 말한다. 앨리슨 버틀러(Alison Butler), 『여성영화Women's Cinema』, 김선아 • 조혜영 역, 커뮤니케이션북스, 2011, 28쪽.

24) 로라 멀비(Laura Mulvey)의 유명한 논문 "시각적 쾌락과 내러티브 영화(Visual Pleasure and Narrative Cinema)"는 내러티브 영화가 남성의 응시와 시선을 토대로 내러티브를 구축한다는 점을 강조한 바 있다. 멀비는 시선의 주체를 남성으로 하여 여성을 그 시선의 대상으로 상정한 내러티브 영화들이 젠더적으로 매우 불균등한 것임을 이야기한 바 있다. 로라 멀비의 이론에 대해서는 쇼히니 초두리의 『페미니즘 영화 이론』(노지승 역, 앨피, 2012)의 제2장 로라 멀비-남성적 응시를 참조할 수 있다.

25) 김은하, 「산업화 시기 남성 고백담 속의 여성 육체-『별들의 고향』을 대상으로」, 『한국근대문학연구』, 한국근대문학회, 2003.4, 269-305쪽.

거나 질병으로써 여성의 육체를 사회적으로 통제하는 역할에 치우쳐 있다면[26] 「영자의 전성시대」의 경우에는 원작 소설에 비해 고통 받는 여성의 내면을 드러내는 저항적인 요소가 강화되어 있으며[27] 영자의 육체를 통해 몸에 대한 관습적 사고를 유보시키고 그녀가 처한 사회적 상황에 대해 비판적으로 보게 하는 여성영화의 가능성을 갖고 있다고[28] 평가되기도 한다.

이러한 기존의 다양한 평가들은 그 만큼 '호스티스 멜로드라마'로 통칭될 수 있는 영화들이 단일하게 의미화 되기 어렵다는 것을 방증하면서 또한 바로 호스티스 멜로드라마가 가부장제적 지배 이데올로기의 시각과 이에 저항하는 여성들의 이야기가 교차하는 지점에서 발생하는 텍스트라는 점을 간접적으로 드러낸다. 전자는 특히 여성 페르조나의 목소리가 가부장제에 의해 전유되는 '복화술(ventriloquism)'의 관점에서 파악할 필요가 있다. 이 때, 복화술이란 텍스트 내부에서 여성 페르조나에 의해 창출된 목소리가 가부장제, 남성, 국가를 대리하면서 정작 여성의 진짜 목소리는 침묵당하는 상황을 비유하는 단어이다. 다시 말해 복화술된 목소리는 비록 그것이 여성 페르조나에 의한 것이라 하더라도 가부장제의 이데올로기를 대리하고 있는 목소리이다. 영화 속 여성 인물들의 고백이나 회고가 남성들과 가부장제에 의해 전유되었고 정작 여성의 진짜 목소리는 침묵을 강요받았거나 볼륨이 줄어들 수밖에 없다는 사실 즉 여성의 이야기에 여성의 목소리와 지배 이데올로기적인 남성 담화가 겹쳐 있는 이중적 발화의 구조가 있다는 점을 고려해야 한다.[29]

---

26) 권은선, 「호스티스 멜로드라마 속 여성의 질병과 생체정치-<별들의 고향>을 중심으로」, 『여/성이론』, 여성문화이론연구소, 2010, 226쪽. 이에 따르면 호스티스 멜로드라마에 자주 등장하는 질병은 이들 호스티스를 비천한 존재로 타자화 하고 사회적으로 통제하는 기능을 갖고 있다.

27) 노지승, 「영화 <영자의 전성시대>에 나타난 하층민 여성의 쾌락」, 『한국현대문학연구』 24권 24호, 한국현대문학회, 2008, 413-444쪽.

28) 황혜진 「1970년대 유신체제기 영화연구」, 동국대박사학위논문, 2004, 100쪽.

29) 엘리자베스 D. 허비(Elizabeth D. Harvey), 『복화술의 목소리Ventriloquized Voices』, 정인숙 · 고현숙 · 박연성 역, 문학동네, 2006, 67쪽.

호스티스 멜로드라마에서 여성주인공들의 언어를 액면 그대로 여성의 언어로만을 볼 수 없는 것은 바로 여성의 목소리에 복화술 되어 있는 혹은 여성의 언어를 전유하고 있는 가부장제의 언어 때문이다. 이러한 예로서 호스티스 멜로드라마에서 자주 등장하는 "추워요. 안아주세요."와 같은 감상적인 대사를 들 수 있다. 이 대사는 「별들의 고향」에서 경아가 문호에게 말하는 장면에서 그리고 「영자의 전성시대」에서는 한쪽 팔을 잃고 방황하는 영자가 '추워서 안아줄 남자가 필요하다고' 말하는 장면에서 「꽃순이를 아시나요」에서는 은하가 재회하게 된 첫사랑 봉수에게 "봉수야, 나 추워. 안아줄래?"라고 말하는 장면에서 그리고 임권택의 1976년도 영화 「왕십리」의 호텔 콜걸인 윤애가 정태에게 자신의 외로움을 호소하는 장면에서 모두 동일하게 발견된다. 70년대 호스티스 멜로드라마의 클리세라고 할 수 있는 이 대사는 세상에서 '닳고 닳은' 그녀들을, 보호받아야 하는 미성숙한 어린아이로 만들면서 보호자로서 남성들이 갖고 있는 나르시시즘을 강화시키고 그녀들을 남성들과 사회에 대해 어떤 공격성도 갖고 있지 않도록 투항하게 한다.

그러나 영화에서 이들 여성들은 때로는 거친 언행으로 남성들에게 항의하기도 한다. 그녀들은 한국영화에서 남성들에게 "왜 때려!" 라고 항의하며 거의 유일하게 맞서는 여성들로 묘사되기도 한다. 「O양의 아파트」의 오미영은 손님에게 따귀를 맞지만 때린 손님을 따로 불러내 되갚아 줄 정도로 자존심이 강하고 「영자의 전성시대」의 외팔이 영자는 한쪽 팔로도 남성의 머리채를 잡아 챌 정도로 드세다. 또한 「여자들만 사는 거리」의 성매매 여성들도 자신들의 여성동료를 배신한 남성에게 달려들어 그를 집단적으로 린치하기도 한다. 그러나 다른 한편으로 부르주아 계급의 여대생에게 기대되는 '조신하고 상냥한' 모습과는 정확하게 대조적인 '거칠고 천박한' 언행은 그 자체로 폭력적인 남성들에 대한 적극적인 복수이기는 하지만 '거친' 그녀들에게 대한 사회적 편견을 재생산하기도 한다.

즉 묘사의 차이는 있지만 호스티스 멜로드라마의 여성인물들이 연약하고 의존적으로 묘사되어도 혹은 드세고 거칠게 묘사되어도 결국 그녀들

은 가부장제 사회가 그녀들에게 걸어 놓은 표상의 스테레오타입에서 헤어나기는 좀처럼 쉽지 않다. 그녀들은 나약하고 의존적인 '술집 여자'가 되거나 아니면 막돼먹은 '술집 여자'가 되는 표상의 스테레오타입에 갇히게 될 뿐이다.

이러한 제한된 시각적 표상은 가부장제 사회의 서사적 표상들이 갖는 한계이기도 하지만 70년대 당시의 한국영화가 표상의 스테레오타입을 뒤엎을 만큼 야심 있는 영화를 만들지 못했던 데서 오는 한계이기도 하다. 그렇다면 호스티스 멜로드라마 속의 여성들은 결코 가부장제가 제작해 놓은 표상의 스테레오타입에서 헤어나지 못하는 것일까. 남성 복화술과 여성들이 저항적 목소리를 서로 명확하기 구별하기는 쉽지 않다. 특히 복화술되어 있는 여성의 목소리를 지배 이데올로기에 대한 '저항'이라는 관점에서 보면 이들은 전혀 저항하고 있는 것처럼 보이지 않는다.

이 즈음에서 우리는 '저항'이라는 개념을 보다 다른 관점에서 파악할 필요가 있다. 저항은 강자에 대해 약자들이 취할 수 있는 정치적인 항의의 표현이지만 현실적으로 강자에 대한 항의는 목숨을 잃을 정도로 위험한 행위이다. 70년대에는 긴급조치를 통해 시민들에 대한 초헌법적인 통제가 가능했으며 많은 영화들에서 묘사되는 바와 같이 상시적으로 공안에 의해 통치되던 시대였다. 푸코의 방식으로 표현하면 한국의 70년대 통치 권력은 생명정치를 통해 현대국가로서 그 통치 시스템을 은밀하게 작동했다기보다는 차라리 상시적인 '예외 상황' 하에서 군주의 봉건적인 권력처럼 생사여탈권을 쥐고 국민들을 통치하던 권력이라 할 수 있다. 이러한 70년대를 떠올릴 때 우리는 저항이라면 노동운동, 민주화운동과 같은 일종의 전면전 형태의 저항을 떠올리곤 한다. 그리고 그 저항에 대한 국가의 탄압은 저항하는 이들을 위험에 빠뜨린다. 그런데 여성 프롤레타리아들이 국가와 남성이라는 이중적인 지배 체제 속에 놓인 이중의 약자라는 점을 고려하면 이러한 전면적 저항이 흔하게 발견될 수 없다는 것은 자명하다.

아나키즘 정치학자 스코트(J.C.Scott)는 『약자의 무기들*Weapons of*

the Weak』에서 소작농들이 어떻게 눈에 띄지 않는 방식으로 지주들을 속이는가에 대해 언급하면서 강자에 대한 약자들의 일상적인 저항 방식을 탐구한 바 있다.[30] 스코트가 말하는 약자들의 저항은 강자들의 눈에 띄지 않는 방법 즉 비유컨대 강자들의 시선을 분산시키는 게릴라전과 같이 강자들의 전면적인 보복을 면하게 하는 방식의 저항이다. 약자들의 게릴라전이란 소작농의 상황이라면 시간 지체하기, 밀렵, 훔치기, 시치미 떼기, 사보타주 등이 포함될 수 있다.[31]

이러한 약자들의 저항의 방법을 호스티스 멜로드라마에 적용해본다면 호스티스 멜로드라의 여성인물들은 지배 이데올로기의 주체(남성과 국가)를 대상으로 시선을 분산시키는 눈속임을 벌이고 있다. 게릴라적 저항의 핵심은 권력자와 지배자의 시선을 분산시키거나 눈치 채지 못하는 방식으로 저항하는 데 있다. 호스티스 멜로드라마의 여성 프롤레타리아들의 속임수 중에서 가장 큰 것은 바로 그들의 육체를 보여주는 것이다. 그것은 비유하건대 현란한 스트립쇼를 벌여 남성들의 시선을 그녀들의 육체로 돌린 다음 그들의 지갑을 훔치는 상황과 비슷하다. 호스티스 멜로드라마 속 여성들은 자신의 육체에 남성 시선이 쏠리게 하면서 대신 무언가를 얻기 때문이다.

「별들의 고향」의 경아는 육체를 노출시키고 알콜 중독과 같은 자신의 육체적 훼손을 공개하면서 그 대가로 분열적인 남성성을 폭로한다. 같이 여관에 들어가지 않는다고 협박하는 남성(첫사랑), 스토킹하는 남자(동혁), 의처증으로 전처를 자살하게 만든 남자(경아의 남편), 부모의 돈에 의존해 살면서 여성을 성적으로 착취하는 남자(문호) 등 「별들의 고향」은 경아의 생애사이지만 동시에 분열적인 남성 '열전(列傳)'이기도 하다. 「영

30) J.C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance,* Yale University Press, 1985, pp.1-389.

31) J.C. Scott, 『우리는 모두 아나키스트다*Two Cheers for Anarchism*』, 김훈 역, 여름언덕, 2014, 22쪽. 스코트는 이러한 하찮아 보이는 저항의 행위가 '수없이 쌓이고 쌓이면' 큰 변혁을 이룰 수 있다고 말한다.

자의 전성시대』와 『여자들만 사는 거리』의 영자와 근옥이 누리게 되는 이익은 경아의 것보다 더 명료하며 드라마틱하다. 그녀들은 '결혼'을 하고 가정을 갖게 된다. 실질적으로 심각한 결혼 장벽에 부딪쳐 있는 그녀들에게 결혼하여 평범한 가정주부가 되는 것은 판타지이자 큰 위험이 걸려 있는 모험이다. 영자(『영자의 전성시대』)는 비록 가난하고 다리에 장애가 있는 남성이지만 자신의 '과거'를 알고 있는 남성과 평온한 결혼 생활을 유지면서 이야기를 끝맺는다. 모범적이고 성실한 학교 교사를 짝사랑하던 술집 작부 근옥(『여자들만 사는 거리』)은 그와의 사랑을 이루게 된다. 영화의 시퀄(sequel)이 제작된다면 후속작에서 이들의 결혼은 파탄에 이를 수 있지만 『영자의 전성시대』의 후속작인 『창수의 전성시대』(1975) 역시 '결혼'에 대한 판타지를 유지하며 끝을 낸다. 영화는 그녀들의 가장 행복한 순간에서 이야기를 끝맺음으로써 영자와 근옥의 판타지로 남게 된다.

그녀들의 '결혼'이 가부장제에 의한 '교화'로 보이기 때문에 전혀 가부장제를 위협하는 것으로 보이지 않는다는 점은 위장에서 중요한 요소이다. '결혼'을 해피엔딩으로 처리하는 것은 매우 오랫동안 지속되어 온 가부장제의 마스터 플롯(master plot)[32]이다. 영자, 근옥 등의 성매매 여성들도 가부장제의 마스터 플롯에 의지하여 그녀들의 판타지를 키울 수밖에 없다. 그러나 이들의 결혼은 분명 그녀들의 육체를 담보로 그녀들이 겪었던 성적(性的) 고난의 서사를 관객들에게 펼쳐 보인 대가이다. 그녀들이 불행했던 만큼 거기에 비례해 그녀들이 당당하게 결혼해 행복할 권리가 있다는 당위를 발생시키기 때문이다. 이들의 결혼의 서사는 부르주아 사회의 '결혼' 이데올로기를 전복하지는 않지만 종종 국가가 '매춘여

32) 마스터 플롯은 내러티브의 원형(archetype) 이라 할 수 있는 반복적으로 출현하는 내러티브의 특정한 패턴이다. 예컨대 신데렐라 스토리는 수많은 내러티브로 재생산되는 마스터 플롯이다. 원형(archetype)이란 용어는 마스터 플롯과 매우 유사하다. 마스터 플롯에 관해서는 H. 포터 애벗, 『서사학 강의』, 우찬제 외 역, 문학과지성사, 2010, 99-105쪽 참조.

성'에 대한 일종의 교화 방식으로 사용하기도 했던[33] 그 '결혼'을 자신들의 판타지로 재(再)전유한다.

4. 일상의 저항들: 공간의 전유, 시선의 탈주, 우울한 산보

이러한 눈에 보이지 않는 방식과는 달리, 실제로 심각하고 전면적인 '저항'이라고 일컬을 수 있을 정도로 일정한 규모를 갖춘 성매매 여성들의 시위는 다름 아닌 미군기지 주변의 기지촌 여성들에 의한 시위였다.[34] 캐서린 문(Katharine H.S. Moon)이 지적했다시피 기지촌 내에서 국가의 권위는 상대적으로 취약했고(특별히 60년대의 경우) 기지촌 여성들은 국가의 권위를 인정하지 않았으며 정부도 기지촌 주변에서 일어나는 사건들에 대해 방임정책으로 일관했기 때문이었다.[35] 그 만큼 한국 속의 미국이었던 이곳은 한국 공안의 통치가 약화되어 아이러니하게도 성매매 여성들의 권리의식이 만들어질 수 있었던 듯하다. 기지촌이라는 공간이 내장하고 있는 인종적, 민족적 갈등은 그녀들의 불만을 집단 행위로 만드는 정동(affect)으로 전환될 만했다.

기지촌이라는 특별한 공간을 제외하면 박정희 통치 기간 동안 일정 규모로 행해진 성매매 여성의 시위는 가능하지 않았다.[36] 서울과 같은 인

33) 물론 국가가 주도한 매춘여성들의 결혼은 영화와는 달리 그녀들을 '격'에 맞는 남성들(주로 부랑자로 일컬어지는)과 맺어주는 것이었다.

34) 기지촌에서 일어난 시위 중에서 매우 큰 규모였던 것으로는 1971년 미군의 매춘여성 살해로 인해 촉발된 시위를 들 수 있다. 매춘여성 6백여 명과 인근 주민 3천명이 가담한 이 시위에서 경찰이 바리케이드를 치고 최루탄으로 대응하다 여성들을 곤봉으로 내리치기도 했다. 이 시위 사건 이후 기지촌 정치학에서 매춘 여성들이 저항의 주체로 공식 인정되었다고 캐서린 문은 말한다. 캐서린 H.S. 문, 『동맹 속의 섹스*Sex among Allies*』, 이정주 역, 삼인, 2002, 212-123쪽.

35) 위의 책, 85쪽.

36) 다른 한편으로, 개인적인 혹은 소규모 집단의 차원에서 이루어지는 성매매 여성들의 항의의 움직임은 분명 존재했고 그녀들이 가진 것이 없이 막다른 골목에 몰려

구가 촘촘하게 밀집된 대도시에서 공안은 매우 촘촘하게 관리되고 도시의 경찰들은 윤락가 주변에서 벌어지는 사건들에 바로 신속하게 대응할 수 있었기 때문이다. 잘 알려져 있다시피 1972년 유신 시대가 열리면서 거리는 교통 법규의 준수 여부는 물론 상시적으로 시민들의 복장과 헤어스타일을 감시하는 경찰들이 상주하는 공간이었다.

이러한 시각에서 보면 「영자의 전성시대」는 일상에 대한 공안적 통치를 가장 많이 묘사하고 있는 영화이다.[37] 첫 장면에서부터 이 영화는 경찰의 단속으로 유치장에 끌려온 영자와 그녀의 동료들을 보여주는 것으로 시작되고 후반부에는 정권의 '집창촌 소탕 작전'으로 경찰에 의해 집을 잃은 영자가 서울의 도심부인 광화문 주변을 배회하면서 역시 경찰에 쫓겨나는 장면들이 삽입되어 있다. 영자는 그녀가 머물 '공간'을 두고 경찰들과 일종의 숨바꼭질을 벌인다. 공간의 점유권이라는 측면에서 보면 「영자의 전성시대」는 여성 프롤레타리아인 영자가 어떻게 공간에 대한 권리를 빼앗겼으며 자신이 온전히 차지할 수 있는 공간을 찾아 헤매는가를 보여주는 플롯으로 재구성될 수 있다.

이러한 공간에 대한 권리의 박탈과 회복에의 시도는 모든 호스티스 멜로드라마에 나타나는 중요한 테마이다. 호스티스 멜로드라마라는 여성 생애사에서 기본적으로 한 여성이 여러 남자를 '전전(轉傳)하는' 행위는

있는 이들인 만큼, 때로는 그 방식이 알몸 시위인 '스트리킹'처럼 매우 강렬한 방법을 취하는 경우도 있었다. 성매매 여성의 스트리킹 사례로는 여수의 한 성매매 여성이 포주의 부당한 행위에 항의하여 알몸으로 여수 시내를 활보한 사례(「접대부가 첫 스트리킹」, 『경향신문』, 1974. 8. 28)를 들 수 있다. 이 사례의 접대부가 '스트리킹'이라는 개념을 알고 벌인 시위인지는 확인할 수 없지만 이러한 성매매 여성의 스트리킹의 경우는 유행을 따른 것이라기보다는 성매매 여성들에게 이미 익숙한 항의의 방식인 것으로 추정된다. 1970년대 집창촌을 묘사한 임권택의 1997년작 「노는 계집 창(娼)」에도 자신의 설움을 토해내며 발가벗은 채로 항의하는 성매매 여성이 등장한다.

37) 30여분 정도가 검열로 잘려 나간 하길종의 영화 「바보들의 행진」(1975)에서도 경찰은 소개팅에 나가는 병태와 영철을 장발이라는 이유로 경찰서에 가둬 두고 술에 취해 거리를 활보하는 영철을 파출소 유치장에 감금시키는 등 인물들의 움직임을 인위적으로 정지시키면서 그들의 동선을 가로막는다.

곧 안착할 공간 즉 자신에게 온전히 허락된 공간을 찾아 전전(轉傳)하는 것으로 읽을 수 있기 때문이다. 그녀들이 공적 영역에서 안전하고 지속적으로 노동하기 어려우며, 정식 결혼이든 동거의 상태이든 혹은 일시적인 피난이든 모처럼 들어간 어느 거처에서 견뎌내지 못하고 다른 곳으로 이동하는 것도 그녀들이 제대로 공간에 대한 권리를 갖지 못해서이다. 공간에 대한 권력은 국가와 가부장제에 의해 행사되지만 시민권을 가진 이들에게는 공간의 점유는 경제력이나 계층에 따라 차등적이지만 '권리'의 형태로 주어져 있다. 1971년에 발생한 광주대단지 사건과 같은 도시 빈민의 반란이나 1977년 고시 공부하던 한 청년이 철거반원들을 살해한 광주 무등산 타잔 박흥숙 사건은 시민권을 갖지 못한 이들을 공력권이라는 이름으로 강제 이주시키거나 그들의 주거지를 게토화 하는 데서 비롯되었다. 「영자의 전성시대」에서 벌어진 '집창촌 소탕 작전' 역시 도시 정화 사업이라는 명목 아래서 행해진 공간에 대한 권리의 침해 양상이다.

호스티스 멜로드라마의 여성 인물들은 이러한 공간 점유권의 측면에서 보면 철저한 타자이지만 가부장과 국가의 권력이 미치지 않는 데서 일시적이고 특별한 공간을 점유하기도 한다. 그리고 그 특별한 공간적 점유는 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)에 따르면 일상적 실천 즉 강자의 전략과는 구별되는 약자의 '전술'에 의해 가능하다. 세르토에 따르면 전술은 '약자가 강자를 이기기 위한 기술'이자 '일상의 실천'이다.[38] 세르토는 특히 도시 공간에서의 전술을 언급하는 데 그에 따르면 도시계획을 세우고 이를 실행하는 것은 권력을 가진 자들의 '전략'이지만 이 공간을 '술수와 저항'이라는 자신만의 방식으로 전유하는 것은 약자의 전술이다.

이러한 예를 김호선의 1976년 영화 「여자들만 사는 거리」에서 잘 찾아

38) 장세룡, 『미셸 드 세르트, 일상생활의 창조』, 커뮤니케이션북스, 2016, 43쪽. 세르토와 앞서 3장에서 언급한 스코트는 서로 이론적 영향관계는 없지만 세르토의 전술 개념은 스코트의 '약자들의 게릴라적 저항'의 도시적, 현대적, 문화적 버전으로 읽을 수 있다. 세르토와 스코트의 공통점은 모두 정치적, 상징적 권력을 갖지 못한 약자들이 어떻게 일상적으로 강자의 논리를 뒤엎고 저항하는가에 있다.

볼 수 있다. 선술집이 즐비한 청계천 하류를 무대로 한 이 영화는 빈민가 혹은 사창가로 치부된 공간이 어떻게 약자들의 전술적 공간으로 기능하는지를 잘 보여주고 있다. 이 영화의 주요 배경인 하천 주변 '거리'는 남성들의 권력이 위축되면서 대신 성매매 여성들의 공동체와 힘이 위력을 발휘하는 공간이다. 이 거리에 자리 잡은 술집 명월옥을 초등학교 교사가 가정 방문을 하게 된다. 포주 부부는 아들의 담임교사를 보기가 창피하여 자리를 피해버리고 내빼버린 포주 부부를 대신하여 명월옥의 작부 근옥이 그를 맞이한다. 근옥은 자신의 방으로 교사를 들이고 술상을 차려오지만 '이런 술집'에는 처음 온다는 금욕적이고 보수적인 교사는 천박스러울 정도로 상냥한 근옥의 태도에 꿈쩍하지 않는다.

그러나 이 공간에서 금욕적이고 보수적인 초등학교 교사의 엄숙주의는 힘을 발휘하지 못하며 관계의 주도권 역시 근옥이 갖게 된다. 요지경 같은 거리에서 얼떨결에 근옥과 하룻밤을 보낸 선생은 이후에 근옥의 적극적인 구애를 받는다. 교사인 용준에 대한 구애 과정에서 근옥이 활동하게 되는 공간은 거리를 벗어나 더 넓어지는데 특히 근옥은 그녀에게 가장 접근이 허락되지 않았던 공간인 '학교'에도 출몰하게 된다. 근옥은 학교에 용준의 속옷을 싸들고 나타나고 교장과 학부모들이 참관하는 공개 수업에 그녀의 친구들과 함께 커피를 들고 나타나 사람들의 눈살을 찌푸리게 한다. 또한 근옥은 독신인 용준의 아파트에도 들어가 밥을 짓고 청소를 한다. 그녀의 이러한 기습적인 출몰은 물론 주변 사람들에게 혐오감을 주지만 그녀는 이러한 시선에 아랑곳하지 않는다.

근옥이 사는 '거리'는 또한 여성공동체의 공간이기도 하다. 근옥이 학교 교사를 짝사랑한다는 사실을 안 그녀의 동료들은 근옥의 사랑을 성취시키기 위해 그녀를 응원하고 물질적으로 부조하는 등 성심껏 돕는다. 근옥의 연애담은 그 중 한 소녀 취향의 동료에게는 낭만적인 사랑이야기로 상상된다. 이들은 이 거리의 출신으로 결혼한 동료 남숙의 남편이 다른 여자를 사귀기 시작하자 떼로 달려들어 그를 응징하기도 한다.

이러한 여성공동체는 비어홀이나 바에서 일하는 호스티스들에게도 중



「여자들만 사는 거리」는 '거리'라는 공간을 영화의 첫 장면에서 설정쇼트(establishing shot)로 보여준다.

요하게 기능한다. 『꽃순이를 아시나요』의 은하는 단속에 걸려 구치소로 향하는 경찰단속 차량 안에서 '미스 고'라는 이름의 호스티스를 우연히 만난다. 그들은 첫 만남에서는 드잡이하는 관계였지만 곧 자매애를 느낄 만큼 친숙한 사이가 된다. 『O양의 아파트』에서도 미영은, 아버지와의 불화로 가출하여 호스티스가 된 여대생 경아를 자신의 아파트에서 기거하게 하면서 그녀의 보호자가 된다. 모두 우연한 만남에서 생성되는 그녀들의 자매애(sisterhood)는 폭력적인 일터인 술집이나 경찰들의 단속 차량과 같은 엄혹한 곳을 공동체 혹은 '집'으로 만든다.

즉 고향을 떠나온 그녀들에게 도시라는 공간은 어느 순간에 자신들을 경제적, 성적으로 착취하는 곳이 아닌 위로와 친밀성을 만드는 공간이 되기도 한다. 집을 떠나 고향을 상실한 그녀들이 도시에서 외로움을 느끼고 새로운 공간을 집으로 전유하는 이러한 현상은 벨 혹스(bell hooks)의 말을 빌자면 "집이 단순히 하나의 장소가 아니게 되고 수많은 곳에 집이 생기는"39) 그러한 현상이라 할 수 있다. 도시의 공간에서 새로운 집을 찾는 이러한 행위는 고향을 하나의 고정된 장소(place)로만 이해하는 방식과

39) 린다 맥도웰(Linda McDowell), 『젠더, 정체성, 장소』, 여성과 공간 연구회 역, 한울, 2010, 169쪽.

는 다르다. 떠나온 고향을 그리워하며 고향을 훼손되지 않는 곳으로 여기고 도시와 도시로 온 여성의 신체를 '훼손된 것'으로 여기는 것은 집과 고향에 대한 전형적인 남성적인 상상력이다. '집'이라고 불릴 수 있는 고정된 장소가 있다고 여기는 것은 그곳에 강제로 잔류해 있는 여성 타자를 전제로 하며[40] 그렇기 때문에 집을 떠난 남성들은 여성(아내, 어머니)이 지키고 있는 고향을 그리워하게 된다.[41]

여성들이 자신들만의 새로운 공간 혹은 자신들의 집을 만드는 방법 중의 하나는 남성들의 시선에서부터 탈주하는 것이다. 남성들의 응시(gaze)는 여성들을 대상화하고 지배하는 대표적인 방식이기도 하다. 여성을 특정한 공간에 두고(혹은 가둬두고) 남성들은 그들을 대상화하는데 그녀들의 일터인 집창촌이나 비어홀 등의 윤락가는 이미 남성들의 시선이 의해 그녀들이 가둬진 공간이기도 하다. 남성의 시선과 그 지배로부터 탈출하는 것은 그녀들로 하여금 새로운 공간으로 탈주하게 하는 것이다. 또한 호스티스 멜로드라마에서 여성들이 기본적으로 남성의 시선에 갇혀 있다는 것은 곧 여성들의 이야기가 남성에 의해 구성되고 있는 것이기도 하다. 무엇을 본다는 것은 대상을 보고 인식하며 나아가 이야기를 만드는 행위이기 때문이다.

멀비의 이론을 굳이 인용하지 않아도 이미 몇 편의 호스티스 멜로드라마에서 시선을 소유한 남성이 이야기의 주체가 되는 것을 알 수 있다. 「별들의 고향」의 첫 장면이 문호가 경아의 유골을 들고 가는 장면에서

---

40) 도린 매시(Doreen Massey), 『공간, 장소, 젠더*Space, Place, Gender*』, 정현주 역, 서울대출판문화원, 2015, 301쪽.

41) 호스티스 멜로드라마에서도 종종 여성들이 자신의 신체적 훼손을 문자 그대로의 '훼손'으로 받아들이면서 서울로 떠나온 것을 후회하며 고향을 그리워하기도 한다. 남성 복화술의 전형적인 예라고 할 수 있는 고향에 대한 노스탤지어는 종종 여성 인물들에 의해서도 발화되는데 「꽃순이를 아시나요」의 은하가 그 예를 제공한다. 평소에도 고향을 그리워하던 그녀는 고향의 남자친구 봉수에게 "고향 마을 물새들도 나 다시 반겨주겠지?"라고 말한다. 이러한 예를 통해서도 호스티스 멜로드라마가 지속적으로 남성의 복화술과 여성들의 탈주 사이를 오가는 복합적인 텍스트라는 점을 알 수 있다.

시작되듯이 영화는 경아의 이야기이지만 정확히는 문호의 시선에서 재구성된 경아의 이야기라는 점은 이미 선행 연구에서도 지적되어 왔다. 이 영화에서 문호의 인지적 범위가 닿지 않는 경아의 과거를 경아가 '문호에게' 들려주고 고백하는 것으로 설정되어 있다. 「영자의 전성시대」 역시 창수가 몇 년 만에 매춘여성이 된 첫사랑 영자와 재회하면서 이야기가 시작된다. 이러한 사례는 영화들 속의 여성들이 단지 관객들의 시각적인 완상물이 된다는 사실 이외에도 남성들의 시각에서 여성들의 이야기가 재구성되고 있다는 사실을 말해 주고 있다.

그러나 「영자의 전성시대」와 「여자들만 사는 거리」의 경우, 이 영화 텍스트들은 남성들의 시선에 어떤 인지적 결핍이 있음을 드러냄으로써 결과적으로 여성인물을 남성의 시선으로부터 탈주시킨다. 「영자의 전성시대」는 애초부터 창수의 플래시백(flashback)에 의해 구성된 이야기와 영자의 플래시백에 의해 구성된 이야기로 이원화되어 있었다. 영화는 창수의 시각에서 출발하지만 창수가 모르는 영자의 과거는 영자의 플래시백을 통해 관객에게 '직접' 펼쳐짐으로써 영자도 스스로 '눈'을 소유한 이야기의 주체로서 제시된다. 이 두 사람의 시선은 영화에서 병렬적으로 대등하게 진행되다가 영자가 갑자기 창수의 시선 밖으로 사라짐으로써 창수의 시선에 자신의 시선을 일치시켜 사건을 파악하던 관객의 시선은 창수의 눈과 분리되게 된다. 영자는 집창촌 소탕 작전으로 갈 곳을 잃어 서울 도심을 헤매고 창수는 폭행으로 아직 유치장에 있는 상황에서 카메라는 심각한 얼굴로 마치 자살을 고려하고 있다는 듯이 육교 위에서 지나가는 열차를 바라보는 영자의 얼굴을 비춘다. 기차의 경적이 다급하게 울리고 영자가 뛰어 내릴지 모른다는 위기감은 관객으로 하여금 영자를 걱정하게 만든다. 이때까지 관객의 시선은 창수의 시선을 따라가고 있었고 창수가 유치장 안에서 영자를 걱정하듯 관객들도 영자의 안위를 걱정하게 된다. 그러나 다음 장면에서 카메라는 갑자기 세월이 흘러 자영업자가 된 창수의 일터를 비추는데 이 두 개의 장면들은 서로 점프 컷(jump cut)으로 잘려져 있어 관객들을 어리둥절하게 만든다.

이 '어리둥절함'은 창수의 눈을 통해 이야기를 인지해왔던 관객들의 눈이 불가피하게 창수의 시선과 갑자기 분리되지 않으면 안 되는 데서 온다. 영자는 자신의 육체를 창수의 시선에서 완전히 빼냄으로써 동시에 창수에 연루되어 있었던 삶으로부터 도주한다. 창수에 의해 다시 '발견된' 영자는 창수와 관객의 우려와는 달리 자살로 생을 마감한 것이 아니라 결혼생활을 하고 있었고 아이엄마가 되어 있었다. 영자의 도주는 서사적으로 창수의 인지적 결핍을 관객에게 주지시키는 것은 물론, 영자가 남성의 인지적 범위를 벗어나 독자적인 공간을 소유하고 있음을 드러낸다.

남성인물의 시선에 내포된 인지적 결핍은 「여자들만 사는 거리」에서도 동일하게 드러난다. 근옥이 임신했다는 거짓말에 그녀를 받아들이기로 한 용준은 학교를 그만 두고 책장사를 시작한다. 용준은 근옥과 동거를 시작하지만 그녀를 교화하기 위해 근옥과 동침하기를 미루고 그녀에게 술을 끊고 외출을 자제하며 대신 집안에서 책을 읽고 공부를 할 것을 주문한다. 환웅과 웅녀의 이야기가 이 장면들에 보이스 오버되면서 근옥에게는 '사람이 되기 위해' 쑥과 마늘을 먹어야 하는 웅녀의 이미지가 씌워진다. 그러나 근옥에 대한 용준의 이러한 가부장적 지배는 근옥의 외출로 곧 흔들리게 된다. 용준은 근옥이 자신 몰래 집을 나간다는 사실을 알고 혹시 그녀가 다시 매춘을 하지 않을까 괴로워하게 된다. 즉 근옥이 용준의 시선과 통제를 벗어난다는 사실은 곧 용준에게는 근옥의 매춘을 의미한다. 근옥의 뒤를 밟는 용준은 그녀가 '호텔'로 들어가는 모습을 보고 충격에 사로잡혀 뒤쫓아 들어가지만 근옥은 호텔에서 메이드로 일하고 있었고 용준은 그녀에 대한 오해를 풀고 서로에 대한 믿음과 사랑을 확인한다. 근옥은 결과적으로 용준을 속인 것은 아니었지만 용준이 지배하는 공간을 탈출하여 독자적으로 노동하고 행동 범위를 넓힘으로써 용준의 시선을 벗어나는 탈주를 감행한 것이다. 용준의 시선에서 그녀가 탈주했을 때 용준이 느끼는 불안감은, 여성이 독자적인 동선을 갖는 것이 남성에게 편집증적인 의심을 불러일으키며 그리고 그 의심이 폭력적일 수 있다는 점을 예증한다.

남성의 시선에 기반하고 있는 가부장제적 통제에 어떤 흠집을 내는 것은 이렇듯 여성들에게 어떤 위험을 감수해야 하는 일이다. 영자와 근옥은 남성의 불안과 자신의 탈주 욕망 사이에서 적절히 타협을 하면서 남성들의 시선이 미치지 못하는 범위가 분명히 존재함을 보여주었다. 이렇게 남성들의 인지적 결핍을 발생시키는 것은 매우 효과적인 탈주의 방법이지만 이 당시의 호스티스 멜로드라마에서 흔히 볼 수 있는 저항의 방법은 아니다. 그 대신 호스티스 멜로드라마에서 가장 보편적인 탈주의 방법은 바로 여성 인물들의 '우울한 보행'이다. 이들은 스산한 도시의 거리를 '혼자' 걷는다. 가끔 바닷가를 걸을 때도 있다. 여성의 '우울한 보행'은 그 누구의 시선에도 갇히지 않고 뭇 사람들의 시선으로부터 탈출하여 스스로를 자발적으로 고립시키는 행위이다.

자발적으로 자신들을 고립시켜 우울하게 보행하는 것은 세르토에 의하면 자유롭게 이동함으로써 통해 전방위 감시체제(판옵티콘)을 교란시키는[42] 행위이다. 여기서 감시체제란 가부장제의 시선 즉 남성들의 시선이 될 수도 있고 관객의 시선이 될 수도 있다. 영자와 근옥을 '보호'해 주던 창수와 용준 같은 자상한 남성들조차도 실은 자신의 시선 안에 영자와 근옥을 가두는 일종의 판옵티콘적 권력을 행사한다. 모든 호스티스 멜로드라마에 어김없이, 여성들의 내면을 표현하는 클리세로 등장하는 이 우울한 보행은 여성들이 누구의 이야기에도 종속되지 않고 오로지 여성 스스로의 이야기 속에만 자기 자신을 위치시키는 행위이다. 그녀들을 불행하게 만드는 남성들도 그리고 관객들도 그녀가 우울한 보행을 하면서 무슨 생각을 하는지 알 수 없다. 단지 그녀의 심적 상태가 매우 '우울하다'는 것을 그리고 그녀들이 자신들의 내면을 들여다보고 그 간의 자신들의 생애를 곰곰이 되씹으며 뭔가 정리하고 있다는 사실을 알 수 있을 뿐 구체적인 내용에 대해서 영화는 언제나 들려주지 않는다. 우울하게 보행하는 이들 여성들은 침묵하지만 그 침묵은 가부장제에 의해 강제된 침묵이

42) 장세룡, 앞의 책, 55쪽.




여성들의 우울한 보행. 왼쪽은 「꽃순이를 아시나요」의 은하. 오른쪽은 「O양의 아파트」의 미영

라기보다는 여성 스스로가 택한 침묵에 가깝다. 그들은 자신의 삶이 거대한 도시의 서사 속으로 흡수되기를 원치 않으며 자신만의 고유한 내면의 이야기로 간직하길 원하기 때문에 벌이는 침묵이기 때문이다.

5. 결론: 이주의 충격과 멜로드라마

60년대 이후 급속하게 산업화되고 있었던 한국은 여성의 이주라는 측면에서 큰 변화의 시기였다. 도시로의 이주는 여성을 경제적으로 더 많은 기회를 주는 것은 사실이지만 이 이주에는 실은 성적 모험과 여러 위험이 수반되어 있다. 호스티스 멜로드라마는 이러한 변화의 시기에 멀고 가깝게 집을 떠난 여성이 도시라는 공간에서 겪게 되는 경험을 담은 여성들의 생애사이다. 이 이야기들을 통해 관객들은 기회를 찾아 도시로 온 여성들의 노동은 성노동으로 국한되고 그럼으로써 그녀들이 '불행하게' 되었음을 알 수 있었다. 물론 이러한 불행이 당시의 관객들에게 낯설지 않은 현실이었기에 남성 관객들조차도 영화 속 여성인물들의 육체를 그저 편하게만 즐길 수는 없었을 것으로 추측된다. 도시로 여성들이 몰려들었고 교육을 받은 여성들도 상대적으로 많아졌지만 일자리의 젠더적 재협상은 아직 요원하여 그녀들에게 아직 노동의 세계는 열려 있지 않은 상황이었다. 그녀들의 일터가 공장이든 술집이든 아니면 사무실이든 여

성들이 '결혼'을 꿈꾸며 일터를 탈출하고자 하는 것도 무리가 아니었다. 멜로드라마를 보았을 여성관객들은 이 영화들을 통해 교훈을 얻기도 하고 위로와 공감을 받기도 하면서 여성들의 이동과 이주가 주는 충격에 대한 완충 효과를 얻었을 것으로 짐작된다. 이러한 멜로드라마의 역할은 근대성이 늘 충격적으로 모습으로 다가온 한국 사회의 오랜 영화적 전통으로 70년대에 '호스티스 멜로드라마'라는 장르를 통해서도 그 전통이 다시 증명되는 셈이다.

이 글은 1970년대 호스티스 멜로드라마를 여성 생애사로 명명함으로써 이 영화들의 재료가 되었던, 도시로 이주한 여성들의 집합적 생애사 즉 도시로의 이주와 성노동 경험 그리고 거기에서 수반되는 그녀들의 고통과 저항을 부각시키고자 했다. 호스티스 멜로드라마라는 텍스트는 가부장제에 의해 복화술 되어 있는 목소리와 다른 한편으로는 이에 저항하는 여성들의 목소리가 교차되어 있는 복합적인 텍스트이다. 1970년대 호스티스 멜로드라마를 '여성 생애사'로 명명하는 순간 이들 영화에서 경합하는 두 개의 목소리 즉 남성 관객의 관음증적 쾌락을 가능하게 했던 가부장제의 목소리와 집을 떠나 도시로 이주해 온 여성들의 저항의 목소리 가운데 전자의 목소리 즉 가부장제에 의해 전유된 목소리의 볼륨을 낮추고 후자의 목소리에 더 귀를 기울일 수 있는 근거가 마련될 수 있다. 또한 여성 목소리에 담긴 저항의 방식이란 전면적인 것은 아닐지라도 가부장제의 시선으로부터 탈주하면서 도시 공간을 자신들의 집으로 전유하고 심지어는 '결혼'이라는 가부장제의 오래된 헛된 약속을 판타지로 머물게 만들기도 하면서 권력에 대해 벌이는 약자들의 눈속임이다.

참고문헌

1. 자료

1.1 영화

「별들의 고향」(이장호, 1974), 「영자의 전성시대」(김호선, 1975), 「창수의 전성시대」(김사겸,1975), 「여자들만 사는 거리」(김호선, 1976), 「왕십리」(임권택, 1976), 「겨울여자」(김호선, 1977), 「O양의 아파트」(변장호, 1978), 「속 O양의 아파트」(변장호, 1978), 「꽃순이를 아시나요」(정인엽, 1978), 「가시를 삼킨 장미」(정진우, 1979), 「꽃띠여자」(노세한, 1979)

1.2 소설

김문형, 『가시를 삼킨 장미』, 여원, 1978.

조해일, 『겨울여자』, 문학과지성사, 1976.

오미영, 『O양의 아파트』, 한국독서문화원, 1976.

1.3 기사

「『별들의 고향』신문광고」, 『동아일보』, 1973.10.1.

「접대부가 첫 스트리킹」, 『경향신문』, 1974. 8. 28

「영자의 전성시대 촬영 끝내」, 『매일경제』, 1975.1.31.

이명원,「새로운 기반조성을 위한 시련」, 『月刊 영화』, 1975.12.

호현찬,「관객은 영화에서 무엇을 원하는가」, 『月刊 영화』, 1975.9

「영화감독 변장호 출판업에도 손대」, 『경향신문』, 1977.

「영화감독 이장호 소설 집필해 화제」, 『경향신문』, 1978.5.18.

「꽃순이를 아시나요」, 『경향신문』, 1979.6.1.

2. 단행본

고정갑희, 『성이론-성관계・성노동・성정치』, 여이연, 2011, 162-198쪽.

김연자, 『아메리카타운 왕언니, 죽기 오분 전까지 악을 쓰다』, 삼인, 2005, 44-49쪽.
안연선, 「경제 개발 시기 젠더화된 이주-독일의 간호사」, 이재경 • 유철인 • 나성은 외, 『'조국 근대화'의 젠더 정치-가족 • 노동 • 섹슈얼리티』, 아르케, 2015, 179-204쪽.
매시 도린, 『공간, 장소, 젠더』, 정현주 역, 서울대출판문화원, 2015, 301쪽.
맥도웰 린다, 『젠더, 정체성, 장소』, 여성과 공간 연구회 역, 한울, 2010, 169쪽.
문 캐서린 H.S, 『동맹 속의 섹스』, 이정주 역, 삼인, 2002, 212-213쪽.
버틀러 앨리슨, 『여성영화』, 김선아 • 조혜영 역, 커뮤니케이션북스, 2011, 28쪽.
에이블먼 낸시, 『사회이동과 계급 그 멜로드라마-미국인류학자가 만난 한국여성들의 이야기』, 강신표 • 박찬희 역, 일조각, 2014, 68-69쪽.
스코트 J.C, 『우리는 모두 아나키스트다』, 김훈 역, 여름언덕, 2014, 22쪽.
애벗 H. 포터, 『서사학 강의』, 우찬제 외 역, 문학과지성사, 2010, 99-105쪽.
영화진흥공사, 『1977 한국영화연감』, 1978, 44-45쪽.
영화진흥공사, 『1978 한국영화연감』, 1979, 68쪽.
장세룡, 『미셸 드 세르트, 일상생활의 창조』, 커뮤니케이션북스, 2016, 43쪽.
초두리, 쇼히니, 『페미니즘 영화 이론』, 노지승 역, 앨피, 2012, 1-275쪽.
허비,엘리자베스 D., 『복화술의 목소리』, 정인숙 • 고현숙 • 박연성 역, 문학동네, 2006, 67쪽.
J.C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyda Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press, 1985, pp.1~389

3. 논문

권은선, 「호스티스 멜로드라마 속 여성의 질병과 생체정치-<별들의 고향>을 중심으로」, 『여/성이론』, 여성문화이론연구소, 2010, 219-230쪽.
김은하, 「산업화 시기 남성 고백담 속의 여성 육체-『별들의 고향』을 대상으로」, 『한국근대문학연구』, 한국근대문학회, 2003, 269-305쪽.
노지승, 「영화 <영자의 전성시대>에 나타난 하층민 여성의 쾌락」, 『한국현

대문학연구』 24권 24호, 한국현대문학회, 2008, 413-444쪽.
송효정, 「1970년 전후 코미디 영화의 아이콘-남자식모에서 여자 운전사까지」, 『우리어문연구』 45권 45호, 우리어문학회, 2013, 487-515쪽.
윤택림, 「여성은 스스로 말할 수 있는가: 여성 구술 생애사 연구의 쟁점과 방법론적 논의」, 『여성학논집』 27권 2호, 이화여자대학교 한국여성연구원, 2010, 77-111쪽.
이혜정, 「1970년대 고등교육을 받은 여성들의'공부'경험과 가부장적 젠더규범」, 『교육사회학연구』 22권 4호, 한국교육사회학회, 2012, 227-286쪽.
황혜진, 「1970년대 유신체제기 영화연구」, 동국대박사학위논문, 2004, 1-172쪽.

Abstract

Hostess Melodramas of the 1970s: Sex Work and Resistance as Female Life History

Roh, Ji-seung

Following the box office success of the 1974 film Heavenly Homecoming to the Stars a new protagonist began to appear in Korean films: brothel employees, beer hall hostesses, call girls and sex workers strolling the streets emerged as key characters in some of the most famous films of this period. These melodramas became hugely popular at a time when young women were flocking to the cities to find work in Korea's industrializing hubs. The plots of the films followed the experiences and life stories of these young women and the genre of melodrama, that dealt in emotional excess, seemed perfectly suited to capture the vicissitudes of rapidly modernizing Korea and the young women who were at the centre of social change: both mobility and exploitation.

1970s hostess melodramas uncovered the lives of those women who did not manage to find employment in the regular labour market and depicted women's experience of migration to the cities and eventually the entertainment districts but at the same time critiqued capitalism and a patriarchal society that incorporated country girls into the sex industry. Hostess films remain a complex text. Although they present women's voices, men were the primary intended audience for these films and in many respects the films' female protagonists ventriloquise the concerns of a patriarchal

society. This duality in hostess films: the blending of the voices of female sex worker protagonists and a patriarchal society, make these films extraordinarily rich sources from which women's voices from the 1970s may be restored.

Key words : the 1970s, Hostess Melodramas, Female Life History, women's experience of migration, Sex work, Capitalism, Patriarchy, ventriloquism, Possession of space, Daily resistance, Weapons of the weak

■ 본 논문은 2017년 7월 13일에 접수되어 2017년 7월 20일부터 8월 10일까지 소정의 심사를 거쳐 2017년 8월 14일에 게재가 확정되었음