

한국 에로영화와 일본 성인영화의 관계성

—〈애마부인〉을 중심으로 본 양국의 1970-80년대 극장용 성인영화 제작관행

이윤중*

1. 서론 : ‘에로’에 대하여
2. 한국 에로영화의 초국가적 지점들
 - 2-1. 서구와의 연결고리
 - 2-2. 일본 성인영화의 영향
3. 한국 에로영화와 <애마부인>
4. 결론 : 한국 에로영화의 미묘한 왜색성에 대해

국문요약

1980년대 한국영화의 특징이라고 할 수 있는 에로티시즘을 적극 활용한 성인영화의 범람은 에로영화라고 하는 한국적 장르의 탄생을 야기했다. 1982년 <애마부인>과 함께 최초로 등장한 에로영화는 제5공화국이 추진한 3S 정책의 부산물이기도 하지만, 1970년대와 80년대에 미국과 서유럽을 위시한 서구와 일본의 주류영화계와 비주류영화계 양편에서 대단히 성행한 성인영화 제작 붐에 부응하는 움직임이기도 했다. 따라서 에로영화는 제작과 배급, 관객 수용에 있어 한국적 관행과 외국의 영향이 매우 복잡 미묘하게 얽힌 초국가적 장르인 동시에, 기묘하게 한국적 특수성을 반영하는 장르로 발전할 수 있었다. 1980년대 중반에 매우 성

* 동아대 교수

행하던 에로영화의 제작이 1990년대 초반까지 미약하게 이어지다가 1990년대 중반에 이르러 완전히 수그러들고 소프트포르노라고 할 만한 에로비디오의 폭발적 제작 붐으로 이어진 점도 한국적 특이사항이라 할 만 하다. 그러나 에로영화나 에로비디오라는 용어에서의 ‘에로’가 일본에서 유래한 점, 최초의 에로영화인 〈애마부인〉에서 당대 일본 성인영화 관행의 몇 가지 흔적을 발견할 수 있다는 점은, 에로영화가 이웃나라이자 한 때 식민지 제국이었던 일본의 문화적 영향으로부터 결코 자유로울 수 없었다는 사실을 예증하기도 한다. 본고는 〈애마부인〉에서 이러한 왜색성의 흔적을 찾아 초기 한국 에로영화 형성에 있어 일본 성인영화의 역할을 밝혀보고자 한다.

(주제어: 에로, 1970년대, 1980년대, 한국 에로영화, 호스티스 영화, 일본 성인영화, 핑크영화, 니카츠 로망 포르노, 애마부인)

1. 서론 : ‘에로’에 대하여

1980년대 한국영화의 가장 큰 특징은 ‘에로영화’라고 불리는, 에로티시즘을 표방한 극장용 성인영화의 전성기였다는 점이다. 에로영화에서의 ‘에로’(ero)라는 단어의 정확한 유래는 알 수 없다. 그 근원이 그리스 신화에서 미의 여신인 아프로디테(Aphrodite)의 아들이자 사랑의 신인 에로스(eros)인지, 에로스 신(神)의 이름을 ‘성적 충동’(sexual drive)이나 ‘성적 본능’(sexual instinct)에서 더 나아가 죽음과 파괴의 본능과 대치되는 삶의 본능 전반으로 확대시킨 개념어로서의 ‘에로스’로 전유한 프로이트(Sigmund Freud)적 용어인지,¹⁾ 그리스어 에로스에서 유래해 성애

1) 다음을 참조할 것. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York: W. W.

(性愛)를 뜻하는 영어 단어가 된 형용사형 ‘에로틱’(erotic)이나 명사형 ‘에로티시즘’(eroticism)인지 명확하지 않다. 확실한 것은 ero가 포함된 원래의 서양어 단어를 일본에서 일본식 두 음절 단어로 축약하여 20세기 초반부터 사용하기 시작했다는 것이다. 특히 다이쇼(大正) 천황 시대(1912-1926)의 대표적 예술양식으로 식민지 조선에서도 1930년대부터 유행했던 ‘에로 그로 년센스’(ero-gro-nonsense, エログロナンセンス)에서부터 그 용례의 시발점을 찾을 수 있을 것 같다.²⁾

흥미로운 점은 일본식 두 음절 단어로 상용화되어 일본과 한국에서 현재에도 활발하게 사용되고 있는 ‘에로’라는 단어는 프로이트적 에로스나 영어 단어 에로티시즘이 표방하는 인간의 기본적 욕구로서의 성애와 관련된 느낌보다 뭔가 훨씬 더 외설적이고, 선정적이며, 음란한 요소를 내포하고 있다는 것이다. 다시 말해, ‘에로스’나 ‘에로티시즘’으로부터 축약된 ‘에로’는 본딴말과 비교하면 뭔가 기묘하게 음탕하고 코믹하며 안쓰럽기까지 한 느낌을 풍긴다. 물론 20세기 초반에 사용되던 ‘에로’와 21세기 초반 현재의 ‘에로’는 시대적·지정학적 변화로 인해 그 쓰임새가 다를 것임은 분명하다. 그러나 ‘에로’가 에로스나 에로티시즘과 달라지는 지점은, 그것이 20세기 초반부터 영어 단어인 그로테스크(grotesque) 및 년센스(nonsense)와 결합되어 색정적이고 기괴하며 논리적으로 말이 안 되는 엽기성의 요소를 두루두루 포함하고 있는 ‘에로 그로 년센스’라는 일본의 대중 문화 양식이 유행한 시점부터 형성된 것으로 보인다.

에로 그로 년센스는 일본의 문학이나 미술은 물론 패션과 잡지 문화에 있어서도 광범위한 영향력을 발휘하여 식민지 조선에도 거의 동질적

Norton, 1989).

2) 다음을 참조할 것. Miriam Silverberg, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times* (Berkeley: University of California Press, 2009). 소래섭, 『에로 그로 년센스 - 근대적 자극의 탄생』, 살림, 2005.

으로 전파되었음은 물론 다이쇼 시대 이후 쇼와(昭和) 천황 통치기(1926-1989)와 그 이후에도 지속적으로 일본문화에 그 파급력을 발휘했다. 실버버그(Miriam Silverberg)는 일본 근대화가 서구의 근대성을 모방하며 서구화/미국화하는 것이 아니라 “일본에 특수한 역사적 과정(a historical process specific to Japan)”³⁾으로서 서구 문물과 이미지를 전유하는 과정으로 보는데, 그 일례를 ‘에로 그로 년센스’에서 찾고 있다. ‘모가’라 불리던 ‘모던 걸’이나 ‘모보’로 지칭되던 ‘모던 보이’ 등의 일본화된 양식(洋式) 복장을 소비하는 근대적 주체나 20년대의 글로벌 아이콘이었던 찰리 채플린(Charles Chaplin)과 그의 영화에 열광하는 일본 소비 주체의 정동이 일본영화 제작에 일조하는 방식이 흡사 당대의 소비에트 몽타주(montage) 영화처럼 연관성이 없어 보이는 요소와 이미지들을 뒤섞어 편집·배치하며 혁명적 효과를 내는 것과도 같아 그것이 에로 그로 년센스의 효과와 유사하다는 것이다.

‘에로’가 그로테스크 및 년센스와 결합해 기괴하고 말도 안 되는 에로티시즘으로 변형된 에로 그로 년센스의 문화는 1920년대 일본과 1930년대 식민지 조선에서 선풍적 인기를 끌었을 뿐 아니라, 반세기가 지난 후에도 잔존하여 본격적인 극장용 성인영화의 시기인 1960년대와 70년대의 일본 영화계와 1980년대의 한국 영화계에도 그 영향을 미쳤다. 20세기 후반에 제작된 양국의 성애영화에서 20세기 전반의 에로 그로 년센스의 잔존치나 변화도를 수치로 환산할 수는 없지만, 연속적이든 불연속적이든 그 파급효과는 지속적으로 남아있는 것으로 보인다. 따라서 다소 진지하고 감각적이며 에로틱한 서구의 성인영화와 달리, 1980년대 한국 에로영화는 에로티시즘을 기괴한 그로테스크성과 웃음을 유발하는 년센스적 요소와 결합시켜 기묘한 에로성(性)을 형성한다. 그 에로성

3) Miriam Silverberg, *Erotic Grotesque Nonsense*, p. 9.

은 한국 관객들, 특히 80년대 이후에 사후적으로 영화를 보는 이들에게는 낯익으면서도 낯선 어떤 것, 흔히 왜색성이라고 특징지어지는, 일본에서 유래한 듯하면서도 이미 너무나 한국화되어 이질적이면서도 동질적인 어떤 것으로 받아들여지게 만든다.⁴⁾ 그러한 기묘한 에로성이 한국 영화인들에 의해 의도적으로 탄생한 것은 아니었겠지만, 1980년대라는 기괴한 시대가 에로영화를 과장된 에로티시즘과 선정성이 결합된 장르인 듯하면서도 너무나 윤리적이고 교훈적이어서 배우의 신체적 노출을 최소화할 정도로 은폐적이며, 코믹한 동시에 슬프기까지 한 기괴한 장르로 특성화시킨 듯하다. 즉, 20 여 년간의 군부독재에서 잠시 해방된 듯하다가 같은 체제로 다시 회귀하며 정치적으로는 더할 나위 없이 억압적이지만 문화적으로는 다소 숨통이 트인 것 같은 시대를 살면서, 80년대의 영화인들은 이전의 유신 정권이 철저하게 금기시했던 문화적 자유와 소비문화의 부분적 허용 하에서, 정권이 허락하는 만큼의 에로티시즘을 영화 속에 표출하며 끊임없는 자기검열에 더해 대본과 편집본의 이중적인 공식적 검열을 통과하기 위한 사투를 벌이며 ‘틈새’적인 에로성을 구현한 것이다. 본론에서 ‘에로 그로 년센스’가 20세기 후반의 일본 영화, 특히 성인영화에 어떤 영향을 미쳤고 그것이 한국 에로영화와 어떤 연관성을 갖는지 언급할 것이지만, 본 논문은 ‘에로 그로 년센스’가 아니라 일본적 ‘에로’가 한국의 에로영화에 미친 파급력을 추적하는 데 주안점을 두고 있으므로 에로 그로 년센스에 대한 언급은 이 정도로 각설하려 한다.

4) 필자는 학부와 대학원의 수업 시간이나 교외 상영회를 통해 1980년대나 1990년대 이후에 태어난 세대와 에로영화를 함께 보고 토론하는 시간을 자주 가져 왔는데, 80년대에 태어나지도 않았던 세대에게 있어 에로영화의 에로틱한 장면들은 말도 안 되는 기묘한 코믹함으로 인해 자주 웃음을 유발할 뿐 아니라 선정적으로 느껴지지도 않는 기괴함이 느껴진다는 반응이 대다수였다.

특히, 본 논문은 서구에서 넘어와 일본화된 용어인 '에로'가 한국적으로 착종되어 탄생한 에로영화라는 장르와 맺는 관계설정 구도를 밝히기 위해 최초의 에로영화로 꼽히는 <애마부인>(1982)에 주목하고자 한다. 에로영화에서의 '에로'라는 단어도 그렇지만, <애마부인>의 부인도 일본적 유희, 특히 성인영화에서의 제목 짓기 관행을 따르고 있는 것으로 보이기 때문이다. 물론 한국영화사에서 '부인'이 영화제목에 최초로 등장한 것은 정비석 원작소설인 『자유부인』의 1956년작 동명영화로까지 거슬러 올라갈 수 있다. 한 대학교수 부인의 결혼제도로부터의 일탈과 상품 소비에의 욕망 추구를 그리고 있는 원작 소설과 영화, <자유부인>은 6·25 직후의 시대적 배경을 고려할 때 성애 코드를 전혀 사용할 수 없는 영화였다. 그럼에도 불구하고 가정과 남편으로부터의 꿈같은 일탈을 실행하는 여주인공의 모습은 남한 사회 전반에 논란의 불씨를 지피기에 충분했다. <자유부인>은 에로티시즘의 요소보다 플로베르(Gustave Flaubert)가 집필한 프랑스 고전소설, 『보바리 부인(Madame Bovary)』(1857)이나 푸치니(Giacomo Puccini)의 오페라(1904)로 더 유명한, 존 루터 롱(John Luther Long)의 소설 『나비부인(Madame Butterfly)』(1898)에 등장하는 전근대적인 순종적 여성상과 성적·실존적 욕망에 충실한 근대적 여성상의 전환점에 놓인 여성들의 갈등을 표면화하는 문학적 관습에 더 가까워 보인다. 그러나 이러한 관습은 일본여성이 이국적 성적 대상으로 등장하는 오페라 <나비부인>의 대중화와 함께 다시 기묘한 일본적 전통을 형성한 듯하다. 산업근대화와 대량소비사회화의 심화와 함께 영화의 대중화, 영화장르의 세분화와 맞물리면서 20세기 후반의 일본에서 성인영화의 대중화와 함께 성적 일탈을 추구하는 '부인'물이 등장했고,⁵⁾ 에로 그로 년센스처럼 일본화된 부인물 제목짓기의 관행이 한국에

5) 제스퍼 샤프(Jasper Sharpe)에 따르면 일본 극장용 성인영화의 전통은 1950년대 후반

도 상륙했음을 유추할 수 있다. 본고에서는 이러한 성인영화에서의 부인 시리즈의 시발점이자 최초의 에로영화인 〈애마부인〉을 중심으로 한국 에로영화가 일본 및 서구영화와 맺는 관계성이나 그 잔존하는 영향력 속에서 어떻게 한국화된 영화장르로 변화되었는지 추적해 보고자 한다.

2. 한국 에로영화의 초국기적 지점들

2-1. 서구와의 연결고리

한국 영화 속 에로티시즘의 역사를 추적하게 되면, 1950년대까지 거슬러 올라가 한국 최초의 키스 장면이 등장하는 〈운명의 손〉(1954)에까지 다다르게 된다. 그러나 〈운명의 손〉의 키스신은 서사의 맥락 상 성(性)스럽기보다 성(聖)스러운 느낌에 가까운 데다 키스라기보다는 입맞춤이라는 단어가 적합한 입술의 부딪힘만을 선보이므로 그것을 에로티시즘과 연결시키기는 사실상 어렵다. 엄밀하게 말하자면, 한국영화 속의 에로티시즘이 본격적으로 추구되기 시작한 것은 1960년대 중반부터라고 보는 것이 타당할 것이다. 일본의 핑크영화인 〈백일몽〉의 대본을 번역해서 한국판으로 리메이크한 유현목 감독의 〈춘몽〉(1965)과 당대의 궁중사극으로서는 이례적이고 파격적인 에로티시즘을 표방한 신상옥

부터 혼도시만 입고 거의 전라로 바다에서 해산물을 캐는 일본식 해녀인 '아마'(the ama, Japanese girl diver)가 등장하는 아마물로부터 유래했다고 한다. 본격적인 일본의 극장용 성인영화는 1960년대부터 저예산 독립 성인영화인 핑크영화와 함께 등장해 핑크영화적 요소가 서서히 대중장르로 변용돼 대형 제작사에서 만들어지기 시작했는데, 샤프의 책에서 언급되는 영화의 제목들을 보면 심심치 않게 ○○부인을 마주치게 된다. 다음을 참조할 것. Jasper Sharpe, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* (Surrey, U.K.: FAB Press, 2008).

감독의 〈내시〉(1968), 순결 이데올로기에 사로잡히지 않은 여대생의 성적 행보를 그리는 박종호 감독의 〈벽 속의 여자〉(1969)에 이르러 시각적 에로티시즘이 활성화되기 시작했다. 각각의 영화로 유현목, 신상옥, 박종호 감독 모두 ‘음화(음란영화)제조’라는 죄목으로 검찰에 기소됨으로써 많은 영화인들을 당혹스럽게 했으며, ‘한국영화의 전성기’로 꼽히던 60년대에 영화 창작욕이 한풀 꺾이는 계기가 되기도 했다.⁶⁾ 유현목은 유죄 선고를 받고 벌금을 물었고 신상옥과 박종호의 수사는 유야무야됐지만, 세 사건은 영국의 빅토리아 조만큼이나 성적으로 억압적이던 박정희 정권 하에서 영화 속 에로티시즘이 금기시되던 현실을 적나라하게 보여주는 일례라 할 수 있다.

그러나 한 편으로 영화에서의 성적 표현의 금지는 유현목이나 신상옥 같은 1960년대의 거물급 감독이나 박종호 등의 중견감독에게만 적용된 것으로 보이기도 한다. 60년대 후반에 음화제조죄로 기소된 영화들의 영향도 있겠지만, 1970년대에 들어서 몇몇 호스티스 영화를 위시해 일반 드라마 장르의 영화에서도 21세기의 관점에서 봐도 깜짝 놀랄만한 성적 표현이 엿보인다는 점에서 정권의 이중성을 엿볼 수 있다. 〈바보들의 행진〉(1975)으로 유명한 하길중 감독은 미국 유학 후 귀국해 데뷔작인 〈화분〉(1972)으로 동성에 코드까지 섞은 네 남녀의 성적 엇갈림을 그려 평단의 주목을 받은 바 있지만, 영화 때문에 기소를 당하거나 검찰의 조사를 받았다는 기록은 없다.⁷⁾ 게다가 그는 〈화분〉 이후 판타지 사

6) 김수용, 『나의 사랑 씨네마 - 김수용 감독의 한국영화 이야기』, 씨네 21, 2005, 65-66쪽.

7) 〈화분〉은 검찰보다는 몇몇 영화 평론가들이 영화가 이탈리아 감독, 파올리니(Pier Paolo Pasolini)의 〈테오레마〉(*Theorem*, 1968)와 서사와 캐릭터 전개에서 유사성을 보인다고 지적하면서 청룡영화제 수상작 후보선정과정에서 탈락하면서 논란의 중심에 선 것으로 더 유명하다. 다음 책의 신문기사들을 참조할 것. 하길중, 『하길중 전집 3 자료편 - 스크립트·서한·기사』, 2009, 한국영상자료원, 174-181쪽.

극이라 할 수 있는 〈수절〉(1973)과 〈한네의 승천〉(1977)에서도 당대로서는 상상도 할 수 없을 정도 수위의 파격적 에로티시즘을 선보였다. 물론 두 편의 영화는 〈화분〉이나 〈바보들의 행진〉만큼 유명세를 떨치지 못 해서 검열 당국이 영화의 제작 전이건 후건 특별히 이의를 제기하지 않았을지도 모른다. 어찌 됐건, 하길종은 호스티스 영화로 분류되지 않는 영화들 속에서 당대로서는 매우 과감한 시각적 에로티시즘을 구현함으로써 한국 영화계에서 선구자적 위치를 점했다고 할 수 있고, 이는 그의 동생이며 영화배우이자 감독인 하명중에게도 영향을 미친 듯하다. 이후에 다시 언급하겠지만, 흥미로운 점은 하명중이 〈애마부인〉에서 애마의 전 애인으로 등장해 왜색적인 성적 일탈을 연기한다는 사실이다.

하길종의 크게 알려지지 않은 영화적 에로티시즘의 추구는 한국영화계의 기인, 김기영 감독과도 일맥상통하는 면이 있다. 일찍이 〈화녀〉(1960)로 독특한 여성 섹슈얼리티를 구축한 김기영은 1970년대에도 〈화녀〉(1971), 〈춘녀〉(1972), 〈이어도〉(1977), 〈살인나비를 쫓는 여자〉(1978), 〈수녀〉(1979) 등의 영화에 좀 더 농도 짙은 시각적 에로티시즘을 안배하면서 여성의 성적, 사회적 욕망을 교차시키며 특유의 여성 시리즈를 심화시켰다. 하길종과 김기영의 섹슈얼리티와 에로티시즘의 탐구는 1970년대 중반에 등장하기 시작한 호스티스 영화보다 좀 더 시간적으로 앞서 있었으며 웬만한 호스티스 장르보다 과감하게 성애를 시각적으로 표현했다. 그러나 하길종과 마찬가지로 김기영도 검찰이나 검열 당국의 블랙리스트에 올라있는 감독은 아니었으며, 본인의 사비와 치과의사인 부인의 수입으로 영화 제작비를 충당하는 과정에서 재정적 어려움은 겪었을지언정 비교적 자유롭게 자신의 작품 세계를 형성해 나갈 수 있었다.

하길중이나 김기영처럼 1970년대의 작가주의 감독이 영화 속에서 예

술과 외설의 경계를 오가며 작품 활동을 한 것은 프랑스의 68혁명의 영향과도 무관하지 않아 보인다. 공교롭게도 서울대 출신인 두 감독은 연출 초기부터 서구영화, 특히 유럽영화의 영향을 받아 자신들만의 스타일을 계발하기 시작했고,⁸⁾ 하길중은 60년대 후반에 미국에서 영화 공부를 하며 68혁명의 미국에서의 파급 효과를 직접 목도했으리라 짐작할 수 있다. 비록 68혁명은 실패했지만, 유럽 젊은이들의 부패한 정권에 대한 저항과 사회 변혁의 의지는 다양한 예술 장르, 특히 영화에 크게 각인되어, 유럽과 미국, 일본의 감독들은 성적 일탈과 저항을 정치적 혁명과 동일시하는 작품들을 다수 연출했다. 파졸리니(Pier Paolo Pasolini)와 베르톨루치(Bernardo Bertolucci), 오시마 나기사(大島渚)등 1960년대와 70년대에 활발하게 활동했던 이탈리아와 일본의 감독들이 그 대표적인 예라 할 수 있다. 그러나 주류 영화에서 에로티시즘이 본격적으로 활용되기 시작한 것은 68혁명보다 10 여 년쯤 전인 1950년대 후반부터 감지되어, 베르히만(Ingmar Bergman)이나 부뉘엘(Luis Bunuel), 고다르(Jean-Luc Godard), 샤브롤(Claude Chabrol), 루이 말(Louis Malle) 등 소위 '유럽 예술영화' 감독들과 프랑스 누벨바그의 기수들의 작품에서 이미 그러한 흔적을 발견할 수 있다. 베르히만의 〈모니카와의 여름〉(1953), 로제 바딤(Roger Vadim)의 〈그리고 신은 여자를 창조했다〉(*Et Dieu ... Crea la Femme*, 1956), 말의 〈연인들〉(*Les Amants*, 1958) 부터 이어진 성과 금기에 대한 저항은 고다르의 〈네 멧대로 해라〉(*A Bout de Souffle*, 1960), 부뉘엘의 〈세브린느〉(*Belle de Jour*, 1967), 파졸리니의 〈테오라마〉(1968)를 거쳐 베르톨루치의 〈파리에서의 마지막 탕

8) 김기영은 1940년 서울 의대에 지원했다가 낙방한 후 등록금을 벌기 위해 일본으로 건너가 1년간 일을 하며 수많은 연극과 영화를 접했다고 하는데, 프리츠 랑(Fritz Lang)과 조세프 폰 스텐버그(Josef Von Sternberg)의 영화가 그에게 특히 큰 감화를 주었다고 알려져 있다.

고)(*Last Tango in Paris*, 1972)와 파졸리니의 〈살로 소돔의 120일〉(*Salo o le 120 Giornate de Sodoma*, 1975)에 이르러 본격적인 사도마조히즘적 성 묘사의 정치적 알레고리에의 연결로 확장되기에 이르렀다.

20세기 중후반의 유럽 영화의 한 편에서는 이렇게 에로티시즘을 장르적 특성으로 내세우지 않은 채 ‘고급 모더니즘’ 예술의 외피를 두르고 관객의 성적 자극을 목적으로 하지 않는다는 명분하에 남녀 배우들을 반라 혹은 전라로 등장시키거나 실제에 가까운 성 행위를 묘사하도록 했다. 다른 한 편, 1970년대 중반에 이르러 유럽 영화인들은 ‘에로티카(erotica)’라 지칭되는 “하드코어 포르노에 대한 고급문화적 대안(high-culture alternative to hard core)”⁹⁾으로서의 에로틱한 장르영화도 개발하기에 이른다. 프랑스의 쥐스트 자갱(Just Jaeckin)은 네덜란드 출신의 육감적인 미모의 여배우 실비아 크리스텔(Sylvia Kristel)을 발굴해 그녀의 눈부신 나신과 영화 속 동명 캐릭터의 자유분방한 성적 여정을 소프트포커스(soft-focus) 기법으로 촬영한 〈엠마누엘〉(*Emmanuelle*, 1974)을 공개했다. 영화는 현재까지 전 세계 30억 명이 관람한 영화로 기록되어 프랑스 영화사상 가장 흥행에 성공한 영화 중 한 편으로 공식 기록되어 있다.¹⁰⁾ 영화의 흐릿하면서도 아련한 감각적인 화면 구성과 서정적인 음악 사용, 나이 차이가 많이 나는 연상의 남편과의 관계에 지루함을 느낀 어린 신부의 성적 모험을 다룬 서사는 유럽 뿐 아니라 미국과 아시아 지역으로까지 그 파급 효과가 어마어마했다. 〈엠마누엘〉의 소프트포커스 기법은 즉시 각국의 성인영화 제작 관행에 흡수되기 시작해 미학적인 화면 구성과 관객의 흥미를 끌기에 충분한 서사를 지닌 소프트

9) Nina K. Martin, *Sexy Thrills: Undressing the Erotic Thriller* (Urbana: University of Illinois Press, 2007), p.22.

10) 2007년에 미국에서 DVD로 출시된 *Emmanuelle*에 수록된 메이킹 필름 참조.

포르노 영화 제작 붐이 일기 시작했다. 미국의 한 소프트포르노 장르 연구자는 <엠마뉴엘> 이후로 수없이 많이 등장한, 특히 80년대 비디오 시장의 확산과 함께 생겨난 그러한 영화들 중 소프트포커스 기법을 차용하고 여성 관객에게 소구될만한 서사 전개를 구성하며 “작품성을 지향한(aspirational)” 영화들을 ‘고급(highbrow)’ 영화와 ‘저급(lowbrow)’ 영화 사이의 중간에 위치한 “중급(middlebrow)” 영화산업의 산물이라고 규정하기도 한다.¹¹⁾

어찌 됐든, <엠마뉴엘>이 전 세계 성인영화 산업에 미친 영향은 막대했으며, 한국에서의 반응도 폭발적이었으므로 영화의 이러한 후광 효과를 입기 위해 <애마부인>의 제작자도 엠마뉴엘을 연상시키는 애마라는 여성을 주인공으로 등장시키고 영화의 제목을 <애마부인>으로 정했다고 한다. 애마라는 이름의 뜻은 “처음에는 ‘말을 사랑하는 부인’이라는 뜻에서 ‘애마(愛馬)’로 신청했으나 어감이 나쁘다고 바꾸라는 명령을 받고 엉뚱하게도 ‘애마(愛麻)부인’으로 이름을 바꿔 결국 무슨 의미인지도 모를 영화제목이 되고 [말]았다고 한다.¹²⁾ 의도치 않게 마, 즉 삼베를 사랑하는 여인이라는 의미를 부여받은 애마의 성적 여정을 다루는 <애마부인>이 유럽의 “작품성을 지향한” 성인영화로부터 영향을 받았음을 예상할 수 있는 대목이다.

유럽과 유사한 듯하면서도 언제나 다른 노선을 추구하는 미국에서 68혁명의 여파는 1966년에 샌프란시스코에서 발생해 미국 전역으로 확산되기 시작한 히피(hippie) 문화의 반체제주의적·반물질문명주의적·자연친화주의적 삶의 추구 경향과 결합해 정치적 저항과 금기에 대한 반

11) David Andrews, *Soft in the Middle: The Contemporary Softcore Feature in Its Contexts* (Columbus: Ohio State University Press, 2006), pp. 5-10.

12) 호현찬, 『한국영화 100년 (개정 증보판)』, 문학사상사, 2003, 245쪽.

향으로서의 성 해방을 동일시하는 경향으로 이어졌다. “Make Love, Not War”라는 기치 하에 히피족들은 베트남전 반대 운동과 프리 섹스(free sex) 운동을 벌였으며, 이런 움직임은 영화에도 반영되어 1970년대 미국은 포르노 영화의 전성기를 구가하기도 했다. 1970년대 초에 개봉된 〈목구멍 깊숙이〉(*Deep Throat*, 1972)는 단순히 여성의 나체를 활동사진으로 전시하는데 불과하던 ‘스태그 필름(stag film)’에서 비약적인 진화를 거듭한 하드코어 포르노 영화로서, 플롯과 캐릭터, 서사가 갖춰진 최초의 장편 포르노그래피의 형태를 띠고¹³⁾ 여주인공인 린다 러브레이스(Linda Lovelace)를 일약 스타로 만들었을 뿐 아니라 미국 사회를 발각 뒤집어 놓을 만큼의 놀라운 흥행 성적을 기록하게 되었다. 〈목구멍 깊숙이〉의 대성공은 최초의 극장상영용 포르노영화라는 점 뿐 아니라 영화의 외설성이 문제시돼 영화의 배급과 상영을 일임한 ‘머추어 엔터프라이즈(Mature Enterprise) 사(社)’가 검찰에 기소되어 미국 내 몇 개 주에서는 유죄 판정과 벌금형을 받으면서 더욱 가속화되었다. 1976년에는 영화의 연출자인 제라드 다미아노(Gerard Damiano)와 여주인공을 연기한 러브레이스가 기소되면서 최초로 흥행업자가 아닌 배우가 음란물 재판 현장에 소환돼 패소하는 기록을 세우기도 했다. 어찌 됐든, 영화를 둘러싸고 수년간에 걸친 미국 내의 수많은 논란과 사건들은 〈목구멍 깊숙이〉를 1970년대에 가장 흥행에 성공한 미국 영화로 등극하게 하였고, 미국에서는 70년대를 통틀어 수없이 많은 극장용 포르노그래피 영화가 제작·개봉되었다. 물론 실제 성 행위와 성기를 노출하는 하드코어 포르노영화들은 서서히 음지의 성인전용 극장으로 밀려나게 되었지만, 성 행위

13) 다음을 참조할 것. Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, expanded edition (Berkeley: University of California Press, 1989, 1999), pp. 58-92, 153-183. Linda Williams, *Screening Sex* (Durham: Duke University Press, 2008), pp. 69-112.

를 모사하는 소프트코어 포르노의 관행은 〈엠마뉴엘〉의 성공과 에로티카의 보급화에 힘입어 서서히 할리우드에도 스며들게 되어 1980년대의 극장용 에로틱 스릴러 장르의 전성기가 도래하기도 했다.¹⁴⁾ 따라서 1970년대 후반과 1980년대 중반 사이에 할리우드에서는 〈미스터 굿바를 찾아서〉(*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), 〈보디 히트〉(*Body Heat*, 1981), 〈나인 하프 위크〉(*Nine 1/2 Weeks*, 1986) 등의 대담하고 노골적인 에로티시즘을 표방하는 영화들이 흥행과 평단, 양측에서의 성공이라는 두 마리 토끼를 잡는데 성공하기도 했다.

2-2. 일본 성인영화의 영향

유럽과 미국에서 68혁명을 전후해서 영화적 에로티시즘이 작가주의 영화와 에로틱한 장르영화, 즉 소프트코어 포르노와 하드코어 포르노를 오가며 제작비와 작품성의 측면에서 상·중·하급을 골고루 오가며 만들어지는 동안, 일본도 서구와 동시적인 전개 양상을 보인다. 유럽의 고급 모더니즘 영화들이 1950년대부터 섹슈얼리티와 에로티시즘을 활용한 것처럼, 일본에서도 1950년대 후반부터 엘리트 영화인들이 3대 메이저 영화사인 쇼치쿠(松竹), 니카츠(日活), 다이에이(大映)에서 에로티시즘의 정치적 가능성을 실험하기 시작했다. 엘리트 영화인과 에로티시즘의 조우라는 측면에서 볼 때, 동경대를 졸업하고 1950년대에 네오리얼리즘이 한참 꽃피던 이탈리아에서 영화 연출을 공부하고 일본으로 돌아온 다이에이의 스타 감독, 마스무라 야스조(増村保造)의 작품들이 주목

14) 하드코어 및 소프트코어 포르노그래피에 대한 장르적 정의와 포르노그래피 논쟁에 대해서는 다음을 참조할 것. 이윤중, 「포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘: 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로」, 『문화/과학』 75호, 2013 가을, 244-271쪽.

을 요한다.

1957년작 〈입맞춤〉으로 일본 영화사상 최초의 키스신을 선보인 마스 무라는 1950년대부터 작품 속에 성적, 사회적 욕망에 충실한 여성 캐릭터들을 등장시켜 점차 더 농염해지는 여성의 에로티시즘을 가시화한다. 그가 60년대에 연출한 많은 영화들이 그러했지만, 특히 일본 미스터리 문학의 아버지이자 대표적 에로 그로 년센스물의 창작자로도 유명한 에도가와 란포(江戸川 乱歩)의 동명소설을 영화화한 〈눈먼 짐승〉(盲獸, 1969)은 당시로서는 파격적인 성애의 행보를 보인다. 영화에는 폐쇄적 공간 안에서 성적 쾌락과 육체의 피·가학적 고통을 동일시하며 극한의 성적 황홀감을 맛보기 위해 서로의 사지를 잘라주며 고통과 쾌락 속에서 죽어가는 남녀 커플이 등장한다. 미국 작가, 에드가 앨런 포우(Edgar Allan Poe)를 존경해 포우의 일본식 발음인 에도가와 란포로 필명을 정한 에도가와의 에로틱하며 그로테스크한 작품 세계도 혁신적이지만, 이를 영상화한 마스무라의 시각적 연출력도 돋보이는 수준 높은 성애물, 즉 그야말로 ‘에로티카’라 할 수 있다.

패전 후에도 지속적으로 이어지는 일본 에로 그로 년센스의 또 다른 분파로 분류될 수 있을 만한 문화적 향방은 당시 패배감에 젖은 일본인들이 카츠토리 소주를 마시고 과감하고 대담해졌다는 데서 유래한 ‘카츠토리 문화’와 타니자키 준이치로(谷崎潤一郎)나 가와바타 야스나리(川端康成) 등의 일본 문학계의 대부들이 탐닉하게 된 퇴폐적 에로티시즘에서도 찾을 수 있다.¹⁵⁾ 카츠토리 문화는 2000년대 초반에 한국에서도 유행했던 ‘엽기성’과 유사한 형태로 표출되며 성의 상업화와 결합하여 기묘하고 엽기적인 에로티시즘의 형태로 대중문화 전반에 스며들었

15) 다음을 참조할 것. John Dower, “Cultures of Defeat” in *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II* (New York: W. W. Norton, 1999), pp.121-167.

다. 카즈토리 문화가 대중문화적이라면, 고급스러운 퇴폐적 에로티시즘은 일본적 미학과 결합해 노벨 상을 수상한 가와바타의 문학작품이나 에로 그로 년센스 문화의 엘리트 적자로도 보이는 타니자키의 원작소설을 영화화한 작품들, 특히 이치카와 콘(市川崑)이 영화화하여 칸 영화제에서 수상한 <열쇠>(鍵, 1960) 등에서도 찾을 수 있다. 또한 전후에 각광받았던 퇴폐적 에로티시즘의 다른 조류로 미군정 하 미군 상대 집장촌 여성들의 생명력과 애환을 그린 '육체문학'도 빠뜨릴 수 없다. 육체문학의 대표주자라 할 수 있는 타무라 타이지로(田村泰次郎)의 『육체의 문』(肉体の門, 1947)과 『춘부전』(春婦伝, 1947)은 발표 이후 각각 네 차례와 두 차례 영화화될 정도로 각광받았다. 그 중에서도 니카즈에서 활동하던 스즈키 세이준(鈴木清順) 감독이 1964년과 1965년에 두 작품을 각각 영화화한 판본이 많은 주목을 받아 왔는데, 특히 <춘부전>은 2차 대전 당시 만주를 배경으로 일본과 한국, 중국 출신의 전쟁 위안부들의 사랑과 욕망을 그렸다는 점에서 특이하다고 할 수 있다. 스즈키는 1950년대부터 액션물과 청춘물을 오가면서 자신만의 독특한 영화 스타일을 구축해 왔으나, 그의 <육체의 문>은 섹슈얼리티와 정치를 연계시킨 작품으로서 1960년대의 대표적 에로티카로 분류될 수 있을 만한 작품이다.

쇼치쿠는 1950년대와 1960년대의 전환기에 프랑스에서 등장해 전 세계 젊은 영화관객들의 지지를 받으며 초국가적인 영향력을 발휘한 누벨 바그(nouvelle vague) 영화인들의 동향에 주목해, 의도적으로 젊은 관객을 흡수하기 위해 사회비판적이고 정치적으로는 좌파에 속하는 약관의 젊은 엘리트들, 즉 오시마 나기사, 요시다 키주(吉田喜重), 시노다 마사히로(篠田正浩), 이마무라 쇼헤이(今村昌平) 등을 도제 과정을 생략한 채 입봉시키는 혁신을 꾀했다. 장기간의 도제 실습 기간을 거쳐 감독으로 데뷔하는 것이 오랜 관행이었던 일본 영화계에서, 그것도 메이저 스

튜디오에서 이를 대폭 축소·생략하는 극약 처방을 한 것이다. 1950년대 일본의 인기영화 장르였던 청춘영화의 관습에 자신들의 관심사인 섹스와 폭력, 영화의 형식적 실험을 결부시킨 이들 감독들은 데뷔 초부터 매우 도발적이고 획기적인 영화들을 만들기 시작했으나, 50년대의 황금기를 뒤로 한 채 관객이 급감한 일본 영화계의 현실을 되돌리기는 역부족이었다. 이들 감독들은 곧 지속적인 상업적 성공의 압박을 가하는 쇼치쿠를 떠나 독립적인 제작사를 차리거나 거대 제작사와 제휴해 지속적으로 금기에 대한 정치적 저항으로서 에로티시즘을 효과적으로 활용해 나가기 시작했다. 특히, 끊임없이 성애와 정치의 연관성에 천착해오던 오시마는 1970년대에 프랑스 제작자와 손잡고 포르노그래피 제작이 금지된 일본의 영해를 벗어나 프랑스에서 일본 배우들을 기용해 본격적인 하드코어 포르노영화인 〈감각의 제국〉(愛のグリダ, 1976)을 연출하기에 이른다. 영화는 프랑스 자본으로 프랑스에서 제작되었지만 일본배우가 일본어로 연기하는 영화라는 이유로 일본 내 극장 상영이 금지되었을 뿐 아니라 많은 나라에서 극장 개봉이나 비디오 출시가 무기한적으로 연기되는 등 세계 각국에서 논란의 중심에 서게 되었다.

일본 주류 영화계에서는 기존의 메이저 영화 스튜디오를 중심으로 서서히 에로티시즘이 영화 전반으로 확산되기 시작했지만, 1950년대 후반부터 저예산으로 에로티시즘을 통한 시각적 자극을 목적으로 하는 영화들을 제작하는 ‘에로덕션(ero-duction)’¹⁶⁾들이 생겨났고 이들은 메이저 영화사들이 소유하지 않은 작은 극장들에서 영화를 상영하면서 관객몰이를 하며 1960년대부터 ‘핑크영화’라는 새로운 장르를 형성하게 되었다.

16) 다음을 참조할 것. Donald Richie, “The Japanese Eroducton,” in *A Lateral View: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan* (Berkeley: Stone Bridges Press, 1987, 2001), pp.156-169.

핑크영화라는 용어는 일본의 한 스포츠 신문 기자가 주류 영화계에서 제작된 우수한 영화를 매해 선정하고 시상하는 '블루리본 영화상'에 대해 항적으로 핑크리본 영화상이 만들어져야 한다는 우스갯소리를 한 것에서 유래했다고 한다.¹⁷⁾ 그러나 저예산 독립 에로물을 지칭하는 핑크영화가 큰 의미를 갖게 된 것은 오시마와 마찬가지로 영화적 에로티시즘을 통해 금기에 저항하고 정치적 변혁을 꿈꾸는 영화인들 때문이었다. 앞서 언급했던, 한국 최초의 음화로 기록된 유현목의 〈춘몽〉의 원작인 〈백일몽〉을 연출한 타케치 테츠지(武智鉄二) 감독은 가부키 연출자로 출발해 1964년에 〈백일몽〉으로 영화계에 입봉하며 저예산이 아니라 제법 큰 예산으로 만들어진 일본 최초의 주류 핑크영화를 연출한 인물이 되었다. 독일의 표현주의와 프랑스의 상징주의 영화의 영향을 받아 한국영화사에서 드물게 유럽풍 아방가르드 영화로 완성된 〈춘몽〉과 달리, 〈백일몽〉은 가부키 연출자 출신의 감독이 만든 영화답게 일본의 전통 음악과 전통 가옥구조를 활용해 특별한 서사전개 없이 한 여자와 두 남자 사이의 사도마조히즘적 관계를 영상으로 보여주는 영화이다. 이듬해 제작된 타케치의 두 번째 연출영화인 〈흑설〉(黒い雪, 1965)은 눈발 위에 전라로 누워있는 여배우의 모습을 문제 삼은 일본 정부가 감독을 기소하고 최초의 음란물 재판에 회부한 문제작이 되었다. 재판정에서 타케치는 영화에 누드 장면이 많이 등장하지만, 그 누드 장면들은 미 군정하에서 “미국의 침략에 저항하지 못 하는 일본인들을 상징하는 상징적 누드”라고 항변했다.¹⁸⁾ 유현목과 달리, 타케치는 당대 일본의 반미주의 정서와 오시마를 포함한 일본 지식인들의 탄원에 힘입어 무죄를 선고받

17) Jasper Sharpe, *Behind the Pink Curtain*, p. 53.

18) David Desser, *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), p. 99.

을 수 있었다. ‘〈혹설〉 판례’는 핑크영화가 저예산 독립영화 혹은 작품성이 없는 상업적 성애영화인 ‘섹스플로이테이션(sexploitation)’이라는 오명을 벗게 해 주는 사건이 되었다.

같은 해에 타케치의 재판 사건과 함께, 핑크영화의 대부라 할 수 있는 와카마츠 코지(若松孝二) 감독의 〈벽 속의 비사〉(壁の中の秘事, 1965)가 베를린 국제영화제에 초청되면서 핑크영화의 이미지는 더욱 쇄신되기 시작했다. 급진적 좌파인 와카마츠는 1965년에 자신의 독립영화사인 ‘와카마츠 프로’를 창립하기 전까지 니카츠에서 63년과 65년 사이에 20여편이 넘는 핑크영화를 연출했는데, 그의 영화는 기존의 모든 영화적 규칙과 규범에 대해 전복적이어서 서사와 스타일에 있어 실험적인 뿐 아니라 현실 변혁의 열망을 품은 혁명적인 기운을 품고 있는 것으로 유명하다. 〈벽 속의 비사〉는 재수생이 집에서 망원경으로 건너편 집을 훑쳐보다 그 집의 주부와 사랑에 빠져 연인으로 발전하지만 결국 파국적 결말로 치닫게 되는 과정을 그리는 영화로, 일본의 대학입시와 교육제도의 암울한 현실 속에서 가정주부와 재수생이 우울하고도 반복적인 일상 속에서 일탈을 꿈꿀 수 밖에 없는 사회적 상황을 비판한다. 니카츠사는 일본 정부가 영화의 장르적 특수성 때문에 외국 영화제 진출을 반대하리라 예상하고 영화윤리위원회와 상의하지 않고 독단적으로 영화를 베를린에 출품했다. 뒤늦게 사실을 알게 된 영화윤리위원회는 영화가 일본의 국가 이미지에 먹칠을 할 것이라 우려했지만, 오히려 베를린에서 호의적인 반응과 관심을 받게 되었고 이는 핑크영화에 대한 고정관념을 깨기에 충분한 것이었다. 영화의 성공으로 와카마츠는 자신의 제작사를 설립할 수 있었고, 2012년에 갑작스런 교통사고로 유명을 달리하기 전까지 끊임없이 정력적으로 좌파적이고 혁명적인 핑크영화를 만들어왔다.

니카츠는 1960년대까지 소극적으로 에로티시즘을 표방하는 영화들을 제작하다가, 1971년에 니카츠 로망 포르노라는 고급형 핑크영화 브랜드를 출범하고 본격적인 소프트포르노 제작에 착수했다. 로망 포르노는 이전의 영화들에 비해 성적 표현의 수위가 훨씬 높지만, 여성 친화적인 내용과 화면으로 남녀 관객을 골고루 포섭할 수 있었다. 또한, 로망 포르노의 3대 천황으로 일컬어지는 소네 추세이(曾根中生), 쿠마시로 타츠미(神代辰巳), 타나카 노보루(田中登) 등의 감독은 평단의 호평을 받은 영화들을 연출하며 고급화된 작가주의 에로티카를 보급화시키는데 기여하기도 했다. 로망포르노는 80년대까지 꾸준히 만들어졌으나 일본영화산업의 약화와 관객의 지속적인 감소, 비디오 시장의 확대에 의한 AV 영화의 확산으로 1988년에 니카츠사가 도산하면서 결국 제작이 중단되었다.

3. 한국 에로영화와 〈애미부인〉

1980년대 초반에 등장한 한국 에로영화는 서구와 일본에서 1970년대부터 서서히 그 강도를 높여가며 다양하게 확산된 극장용 성인영화 제작 트렌드의 초국가적 흐름 속에서 한국적 문맥을 형성하며 등장한 한국적 영화장르이다. 앞서 언급했듯 1950년대 후반부터 일본과 서구에서는 주류 영화, 특히 소위 예술영화라 지칭되는 엘리트 출신 작가주의 감독들의 영화들 속에서 도발적 섹슈얼리티의 실험이 먼저 이루어지기 시작했고, 1960년대 이후 저예산 독립영화계와 대중영화계가 그러한 예술적 실험을 상업적인 맥락에서 흡수하기 시작하면서 활성화될 수 있었다. 따라서 비주류 영화가 아닌 주류영화로서 포르노적인 기능을 수행하기

도 한 1980년대의 에로영화 제작 관행은 3S 정책이라는 한국적 특수성 하에서만 파악되어서는 안 되고 초국가적 흐름과 국내적 여건이 결합된 결과물로 이해될 필요가 있다.

한국영화 연구에서 에로영화는 보통 섹스, 스크린, 스포츠의 3S를 권장함으로써 12.12 사태와 광주민주화 운동에 대한 국민의 관심 등을 약화시키고 전환하기 위한 전두환 정권의 문화정책의 산물로만 인식되는 경향이 있다. 물론, 박정희 정권 하의 18년간, 특히 1970년대의 유신 체제하에서 더 극심해진 정치적·문화적 통제를 고려하면, 에로영화가 3S 정책과의 연관성 속에서 논의되는 것은 당연한 귀결이다. 야간 통행이 금지돼 한밤중에 영화를 본다거나, 한국 배우가 등장하는 성인영화를 본다는 것은 상상도 할 수 없던 환경 속에서 갑자기 통금 제도가 폐지되고 심야영화 상영이 허가됨으로써 수많은 성인 관객들, 특히 젊은 남성 관객들이 3S 정책의 본보기로 등장한 에로영화에 열광하는 것은 당연한 수순이었기 때문이다.

실제로 1982년 서울 극장에서 심야에 〈애마부인〉을 개봉한 첫날 전국에서 수많은 인파가 몰려 극장의 유리창이 깨지는 등의 폭발적인 반응을 불러일으켰다고 하며, 이에 힘입어 영화는 4개월 동안 장기 상영되어 당시로서는 이례적으로 31만 명의 관객을 동원할 수 있었다.¹⁹⁾ 그러나 〈애마부인〉의 성공으로 촉발된 에로영화 제작 붐은 단순히 3S 정책의 효과만으로 나타날 수 있는 것이 아니라 영화에 대한 관객의 긍정적, 아니 폭발적 반응이 없었다면 불가능한 현상으로 보인다. 단순히 관객의 성적 호기심을 상업적으로 이용하는 전략만으로 〈애마부인〉이 우연히 성공해서 1995년까지 제작된 시리즈물의 12편까지 나온다는 것은 불가

19) 강소원, 『1980년대 한국영화』, 유지나 외 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005, 18쪽.

능하다는 말이다. 또한 영화가 애마를 연기한 안소영의 훌륭한 몸매 덕에 남성 관객의 단순한 성적 치기에 기대에 성공했다고 보기에는 중년 여성 관객의 티켓 파워가 매우 크게 작용했다는 점도 간과할 수 없다.²⁰⁾ 물론 안소영은 애마부인의 성공으로 말 그대로 하룻밤 만에 일약 스타가 될 수 있었다. 그러나 많은 중년여성들이 〈애마부인〉을 보게 된 이유는 그 이전까지의 한국 성인영화에서 여배우들이 예외 없이 연기했던 호스티스가 아닌 중년의 중산층 여성이 남편의 외도로 외로워하다가 경험하게 되는 성적 모험의 여정, 특히 순수하고 풋풋한 연하남과의 사랑에 크게 기인했으리라는 것을 짐작할 수 있다.²¹⁾

1970년대에 전성기를 구가했던 호스티스 영화의 존재를 떠올리면, 왜 애마부인이 최초의 에로영화인지 반신반의하는 이들도 상당수 있을 것이다. 그러나 호스티스 영화의 시초라 할 수 있는 〈별들의 고향〉(1974)이나 〈영자의 전성시대〉(1975)는 애초에 여공이나 가정부, 후처 등을 거쳐 윤락업계로 흘러들어오게 된 여주인공이 급속한 고도 산업화의 진통을 겪는 한국사회 속에서 경험하게 되는 냉혹한 사회 현실을 그림으로써 청춘영화로 분류된 이력이 있는 영화들이다. 두 영화의 폭발적 흥행으로 인해 1970년대 후반에 사회 비판보다는 당대 최고의 여배우들이 반라의 모습으로 불운한 여주인공의 성적 여정을 연기한 본격 호스티스 물들이 한국영화산업 전반을 지배했다고 해도 과언은 아니다. 그러나 70년대 후반과 80년대 초반 사이에 상당수 제작된 호스티스 영화 속 비운의 하층민 여성들이 에로티시즘의 객체로 묘사되는 것과 달리, 〈애마부인〉은 호스티스가 아닌 중산층, 아니 중상층의 주부가 성적 욕구의 주체

20) 호현찬, 『한국영화 100년』, 246쪽.

21) 애마와 연하남과의 사랑에 대한 좀 더 자세한 여성주의적 해석은 앞서 언급한 필자의 『포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘』을 참조할 것.

로서 화폐를 매개로 하지 않은 성적 관계를 지향하는 여성으로 등장함으로써 본격 에로물 출범의 신호탄을 쏘아올린 작품이라고 할 수 있다. <애마부인> 이후로 한국영화는 윤락업계에 종사하지 않는 여성들까지 에로티시즘의 주체이자 객체로 등장시킬 수 있는 물꼬를 튼 셈이다.

<애마부인>은 여성화된 에로티시즘에 대한 여성 관객의 보편적 갈구와 더불어 한국적 특수성에 힘입어 80년대 에로영화 제작 트렌드의 기폭제가 될 수 있었다. 영화는 갑작스럽게 남편이 수감된 후, 부유한 시부모가 손녀를 양육하게 되어, 세 가족이 살던 으리으리한 단독주택에서 강남의 한강변 고급 아파트에 가정부를 두고 홀로 독립해 살게 된 상류층 주부의 자유롭고 파격적인 삶을 설정한다. 그러나 <애마부인>은 여성의 순결 이데올로기에 집착하는 한국적 정서를 매우 세심하게 고려해 제작된 영화다. 에로영화의 전신이자 전범이라 할 수 있는 호스티스 영화는 가진 것이라곤 몸밖에 없는 하층계급 여성, 특히 농촌 출신의 여성이 가난한 식구들을 먹여 살리기 위해 상경해 온갖 직종의 노동을 전전하다 당시의 모든 여성에게 강요된 순결이라는 이데올로기적 주물(呪物)을 상실한 후 겪게 되는 불운을 묘사하는 경우가 대다수다. 순결을 상실한 여성들이 결혼을 통해 남편으로부터 얻을 수 있는 경제적 지원의 가능성이 차단된 상태에서 그녀들이 스스로 살아남기 위해 택할 수 있는 길은 윤락업 밖에 없는 사회적 환경을 비판하는 동시에 그 과정을 시각적 에로티시즘으로 활용하는 전략을 쓰는 것이다. 호스티스 영화로 분류되지 않거나 에로티시즘이 강조된 영화가 전혀 아니더라도, <순결>(1970)이나 <성숙>(1974)같은 영화들처럼 70년대 영화들의 대다수는, 물론 예외도 있지만, 순결 이데올로기에 매우 충실해 순결을 잃은 여성은 결혼할 수 없다거나 그에 상응하는 벌을 받을 수밖에 없다는 묘한 교훈마저 주고 있는데, 이는 국가적 차원에서 선전되고 지향되는 윤리

적 프로파간다의 성격마저도 띠고 있다. 이런 측면에서 70년대 한국의 멜로드라마 영화들은 순결을 잃고 자살 혹은 자살 시도를 하는 여성을 그리거나(〈성숙〉), 아내가 과거에 순결을 잃었다는 것을 알고 방황하는 남편을 다루거나(〈순결〉), 순결을 잃고 매매춘에 종사하게 되는 여성을 그리는데 여념이 없었다고 할 수 있다. 이러한 한국영화 속 순결 이데올로기의 전통은 당연히 80년대에도, 또한 에로영화 속에도 지속적으로 이어진다.

그러나 본 연구자가 앞서 잠깐 언급했고 다른 글에서도 논한 바 있지만, 70년대 호스티스 영화와 80년대 에로영화의 가장 큰 차이점은 에로티시즘의 주요 주체이자 객체인 여주인공의 사회적 계층이나 계급의 변화이다.²²⁾ 호스티스 영화는 에로영화보다 먼저 등장해 여공이나 가정부로 일하다가 가정주부로 정착하지 못 하고 매춘업계에 발을 들이게 되는 하층민 여성들을 통해 영화적 에로티시즘을 상업적으로 활용하기 시작했다. 그러나 호스티스 영화는 80년대에 여주인공의 계급이나 젠더와 함께 장르적 다양성마저 에로티시즘이라는 공통분모 하에 광범위하게 포진시킴으로써 상부 장르가 된 에로영화의 하부 장르로 흡수돼 꾸준히 제작되는 경향을 보인다. 80년대 한국 영화산업 전반의 이러한 ‘에로화’(eroticization) 경향은 앞서 언급한 자캥의 〈엠마뉴엘〉처럼 고급화된 소프트포르노 제작 붐이나 핑크영화나 로망포르노와 같은 일본의 극장용 성인영화 장르의 대중화된 제작 관행에 발맞추어 일어난 움직임이었다고 볼 수 있다.

따라서 3S 정책의 여파도 간과할 수 없겠지만, 80년대 한국 영화산업의 에로영화에의 쏠림 현상은 서구와 일본에서 먼저 시작된 초국가적

22) 다음을 참조할 것. Yun-Jong Lee, *Cinema of Retreat: Examining South Korean Erotic Films of the 1980s*, Ph.D. Diss., University of California, Irvine, 2012.

영화 제작경향의 전지구적 확산의 한 흐름으로 볼 필요가 있다. 실제로 70년대 대만에서는 ‘블랙 무비’(black movie)라 불리는 성인영화가 유행했었고, 80년대 홍콩에서도 카테고리 III로 분류되는 성인영화가 성황리에 제작되었으며, 80년대 중반부터 시작된 중국의 제 5세대 영화만 해도, 레이 초우(Rey Chow)의 표현을 빌자면, “원시적 열정(primitive passions)”을 분출시키는 모더니즘적 에로티시즘에 상당히 기대고 있다.²³⁾ 그러나 서론에서 언급했듯 ‘에로’라는 단어가 한국사회에서 상용화되며 영화장르로 등극하기 시작한 출발점의 위치에서 제작된 〈애마부인〉은 한국적 특수성 위에 성인영화의 국제적·보편적 관행 뿐 아니라 일본적으로 상용화된 독특한 관행마저도 표출하는 특이점을 지니고 있다. 에로 그로넨센스의 요소가 발견되는 기묘한 에로티시즘과 함께 ‘부인 시리즈’ 성인영화의 시발점으로 자리매김하면서 일본 성인영화의 관행에 조용한다는 매우 기괴한 왜색성이 감지되기 때문이다.

물론, 〈애마부인〉의 왜색성이 일본의 성인영화 전통이나 에로 그로넨센스의 성향을 그대로 모방하거나 그것을 한국사회에 무작위적으로 적용하는 방식을 통해 이루어진 것은 아니다. 〈엠마뉴엘〉을 연상시키기 위해 지은 제목이라지만 일본 성인영화의 전통, 즉 부인 시리즈의 연상선상에 있는 것 같은 제목이나, ‘에로’라는 단어에서 촉발되는 기괴하고 기묘한 에로티시즘이 미묘하게 감지되는 국적불명의 혼종성이 영화의 특징이기도 하다. 1980년대에 당대를 휩쓴 민중 민족주의의 영향으로 일본 식민통치의 잔재를 부인하고 한국적인 전통을 강조하는 흐름이 학계와 뿐 아니라 문화·예술 분야에서도 강했던 점을 감안하면, 이러한 미묘한 왜색성은 국제적 조류를 따라간다고보다 무의식적으로 식민지

23) 다음을 참조할 것. Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995).

기 내지의 전통으로 회귀하는 듯한 느낌마저도 준다. 따라서 〈애마부인〉은 한국적 순결 이데올로기에 충실하면서도 서구와 일본의 주류 소프트포르노적 관행, 특히 후자를 적극적으로 포용하고 있는데, 아마도 통금 해지 이후 최초로 심야극장에서 상영되는 본격 성인영화라는 부담감이 정인엽 감독에게 외국의 성인영화 관습, 특히 일본적 관행을 활용하도록 부추긴 듯하다. 영화의 왜색성은 크게 두 가지 장면에서 드러나는데, 하나는 애마와 절친한 친구 간의 레즈비언적 성 행위를 연상시키는 미묘한 눈빛 교환 장면이고, 다른 하나는 애마의 과거 애인, 문호의 매우 기괴한 행적이다.

영화의 도입부에서 여주인공 애마는 사업가 남편을 둔 부유한 중상층 가정의 주부로 등장한다. 그러나 유부녀임에도 불구하고 그녀는 매일 밤 외로이 잠 못 이루고 침대에서 혼자 뒤척인다. 애마의 남편은 사업상의 목적으로 매일 밤 접대부를 끼고 고객을 접대하느라 바빠 새벽에 집에 돌아와 아내의 손길을 거부하기 일쑤다. 그러나 아내를 사랑하는 데다, 유부남으로서의 양심마저 상실하지는 않은 애마의 남편은 자신의 이러한 이중적 생활에 회의를 느끼고 괴로워하다 어느 날 밤 혼자 술을 마시다 취객과 싸움이 붙어 상대방에게 상해를 가하고 구속된다. 수감된 상태에서 남편은 애마를 자유롭게 해 주기 위해 이혼을 제안하고 심지어 부부의 외동딸인 지현마저 자신의 양친에게 키워달라고 부탁한다. 물론, 애마는 이혼을 거부하고 남편이 수감된 8년 동안 초기의 3년간은 매주 한 번도 빠짐없이 남편의 면회를 가는 열부 내지는 수절녀의 모습을 보인다. 이렇듯 다소 케케묵은 유교적 관습을 따르고 있다고는 해도, 애마는 영화의 초반 30분도 채 지나지 않아 가정주부 아닌 가정주부로서 혼자 자유롭게 살게 되어, 이후 이혼도 하지 않은 상태에서 당시로서는 매우 파격적으로 남편 이외의 남성 두 명과 성적으로 연루된다. 애마

가 미혼녀였다면 이 모든 설정이 불가능했겠지만, 그녀가 애까지 딸린 유부녀, 즉 처녀가 아닌 데다 남편이 죄질을 떠나 범죄자, 게다가 수감자이기 때문에 당시의 관객들, 특히 여성 관객들은 이 모든 서사적 상황에 대해 반감을 갖지 않고 수용하게 된 듯하다. 이러한 설정은 순결 이데올로기를 위반하지 않는 한도 내에서의 한국적 타협이라 할 수 있다.

그러나 앞서 언급했듯, 영화 속에서 애마와 그녀의 절친한 친구, 에리카의 관계는 동성연대적(homosocial) 관계를 초월한 동성애적(homoerotic) 연대성을 암시하고 있는 데다, 그러한 간접적 동성애성의 매개가 침술이라는 점은 일본 성인영화의 기괴함을 연상시킨다. 한자 표기가 가능하지만 매우 이국적인 이름의 소유자, 애마와 더불어 그녀의 친구인 에리카도 심상치 않은 이름과 성향을 지니고 있다. 애마와 달리 한자 표기가 불가능해 보이는 이름을 가진 에리카는 애마의 남편이 수감되기 전부터 습관적 외도를 저지르는 그와 결별하기를 애마에게 종용한다. 김애경이 연기하고 깊고 중후한 저음의 보이스로 유명한 연극배우 박정자가 목소리 더빙을 한, 영화 속 에리카는 어느 날 새벽 아파서 잠 못 이루는 애마의 전화를 받고 자다 깨서 한달음에 친구에게 달려간다. 결혼해서 가정이 있는 여성이 아무리 절친한 친구라고는 해도 한밤중에 전화를 받고 바로 달려간다는 것은 상식적으로 쉬운 일은 아니지만, 에리카는 옆에서 자는 남편의 허락도 구하지 않고 아무런 망설임도 없이 애마를 찾아간다. 집으로 한의사를 불러 침을 맞기로 한 애마는 굳이 에리카가 지켜보는 가운데 전라로 엎드린 상태에서 허리와 엉덩이 부위만 붉은 천으로 가리고 온몸에 가늘고 기다란 침을 꼴고루 맞으며 선정적으로 눈을 감고 입을 벌리면서 고통 속의 쾌락을 음미한다. 이를 지켜보는 에리카도 붉게 칠한 입술 사이에 연방 새끼 손가락을 집어넣으며 성적으로 자극 받은 표정을 짓고 앉아 있다. 시간적으로는 매우 짧은 장면이

지만, 침을 맞는 환자나 이를 지켜보는 보호자가 성적으로 자극을 받는다는 설정은 있음직하기는 하지만 약간은 비상식적이고 과도하게 보인다. 이러한 사도마조히즘적 레즈비언 성애 장면은 남성 관객을 보다 성적으로 자극하기 위해 이미 1970년대부터 서구와 일본의 소프트포르노에서 관행으로 자리 잡은 레즈비언 판타지의 요소가 활용된 것으로 볼 수 있다. 그러나 침술이라는 동양적 기법을 그로테스크한 성애의 도구로 활용하는 영화의 전략은 육체적 고통 속에서 성적 쾌락을 느끼는 여성과 이에 자극받는 관찰자를 함께 전시하는 일본 성인영화의 기괴한 성애 장면들을 연상시킨다.

에리카의 캐릭터 자체는 특별히 일본적이거나 비한국적이라기 보다 시대와 공간을 초월한 자유로운 여성 영혼으로 파악 가능하지만, 하명중이 연기하는 문호는 그의 행동도 그렇지만 캐릭터 자체가 에로틱하다기보다는 그로테스크하고 넌센스적이기까지 하다. 우연한 조우를 통해 애마가 혼자 살게 된 것과 자신이 그녀의 바로 위층에 살고 있음을 알게 된 문호는 애마가 자발적으로 자신을 만나려 하지 않자 그녀를 은밀히 만나기 위해 몇 날 며칠을 고민한다. 어느 날밤 코믹할 정도로 매우 비장한 표정으로 밧줄을 엮어서 사다리를 만든 문호는 마침내 한밤중에 그것을 타고 내려가 베란다를 통해 애마의 집에 난입해 애마를 반강제적으로 범한다. 문호가 밧줄을 엮는 장면부터 시작해 애마를 겁탈하기까지 시퀀스 전체가 주택 침입이라는 불법 행위와 외간 남자가 잠들어 있는 여자를 건드려 강간하면서 그것을 여자의 적극적 응대로 바꾸는 화간이라는 남성의 변태적 판타지를 반영하고 있다. 하늘에서 내려뜨린 밧줄을 타고 하강해 아무런 거리낌 없이 여성에게 성 폭력을 자행하고 이를 반복하는 문호의 행보는 서양의 악마를 연상시키기도 하지만 그에겐 날개가 없는 데다 에로틱하다기엔 그 행위가 극심하게 그로테스크

하고 그것이 너무 희한하고 상식을 벗어난 행위여서 웃음까지 유발하는 에로 그로 년센스적 요소를 두루두루 지니고 있다. 가택 침입을 통한 반강제적 성적 접근을 시도하는 남성과 이를 수용하는 여성의 모습은 앞서 언급했던 핑크영화의 대부인 와카마츠 코지 감독이 베를린 영화제에 출품해 초청받았던 <벽 속의 비사>에서도 목격되고, 니카츠 로망 포르노의 대표작이자 장르의 대표적 엘리트 감독인 타나카 노보루가 에도가와 란포의 소설을 영화화한 <지붕 밑의 산보자> (屋根裏の散歩者, 1976)에서의 주요 테마이기도 하다. 흔히 우리가 왜색적이라고 말하는 일본적 성향, 특히 성적인 영역에서의 그러한 특성이 <애마부인>에 반영된 것은 개인적으로 영화의 옥의 티라고 생각되지만, 한국에서 중산층 여성의 성적 일탈을 최초로 영화화한 작품이 7, 80년대에 일본의 주류 영화계를 강타한 로망 포르노의 장르적 영향력과 부인 시리즈의 전통을 완전히 무시하고 만들어 질 수는 없었으리라는 짐작 또한 가능하다. 물론 핑크영화나 로망 포르노에 비해 에로영화는 에로틱하다는 표현이 무색할 정도로 성적 표현에 있어 싱겁기 그지없는 수준에 불과하고 <애마부인>도 예외는 아니다. 그러나 영화는 관음증적 레즈비언 판타지 장면과 애마의 전 애인이 사도마조히즘적이며 폭력적인 성적 접근을 구가하는 장면을 넣음으로써, 에로 그로 년센스의 영향으로 사도마조히즘이 거의 빠지지 않고 등장하는 일본의 소프트 포르노적 감수성을 미묘하게 수입하고 있다.

국적을 불문하고 대다수의 에로티카나 포르노물에서 남편으로부터 성적 만족을 얻지 못 하는 유부녀가 우연찮은 만남을 통해 성적 쾌락을 주는 남성을 만나게 되고 이후 또 다른 남성을 찾아가는 여정이 펼쳐지는 경우가 많은데, 애마의 경우는 한국적 순결 이데올로기에 대한 강박 관념에 부응해 남편이 수감된 후에 비자발적으로 혼외정사에 발을 들이

게 된다. 애마를 통해 여성의 성적 욕망을 적극적으로 표현하는 데다 순수하고 매력적인 연하남까지 등장시켜 여성 판타지를 충족시키는 영화지만, 애마가 자발적으로 성적 여정을 시작하는 것으로 그리기에는 당시의 시대적 여건이 여의치 않았던 것이다. 때문에 무리수를 둔 과거 애인의 그로테스크한 무단 주거 침입에 뒤이어 잠들어 있는 상태에서 그에게 농락당하고 심지어 이를 즐기기까지 하는 애마의 (남성 판타지에 근거한) 성적 수동성도 잇따른다. 애마는 반강제적으로 이러한 변태적 만남을 반복하고 지속하다가, 매주 남편을 면회하며 알게 된 연하의 미술향도와 사랑에 빠지며 드디어 자발적으로 문호와의 관계를 정리한다. 중년 여성과 연하남의 사랑은 21세기 한국 텔레비전 드라마에서도 단골 소재로 등장하는 중년여성 판타지의 요체라고 할 수 있어 〈애마부인〉은 에로영화로서는 드물게 시대를 앞서간 로맨스 서사까지도 전개하는 또 다른 파격성을 선보인다.

그러나 밑도 끝도 없이 시작되어 갑작스럽게 공중분해된 애마와 전 애인의 관계는 외설적이고 왜색적인 소프트포르노적 장치 이상도 이하도 아니다. 일본의 에로 그로 년센스물이나 성인영화에서는 이유 없는 변태성이나 그로테스크함이 거의 등장하지 않고 모든 것이 나중에 한꺼번에 설명되는 데 비해, 〈애마부인〉에서 문호의 도구적 존재감은 서사 구조에 취약한 1990년대 중반 이전의 한국영화의 최대 단점을 그대로 노출한다. 한국영화 속에 강간이나 성 폭력이 난무하는 것은 나름의 오랜 전통이라고 할 수도 있지만, 옛 애인이 옛정을 생각해서 분위기에 취해 하룻밤 실수를 저지르는 것도 아니고, 서열이나 계급 관계에 있어 상층에 있는 남성이 하층에 있는 여성에게 폭력을 가하는 형태도 아닌, 반복적인 한밤중의 무단 가택 침입은 에로성의 확보와 순결 이데올로기에 사로잡힌 한국의 정서를 감안해 내려진 무작위적인 처방으로 밖에는 설

명할 수가 없다. 다시 말해, 초기 한국 에로영화가 별다른 의도나 맥락 없이 일본적인 에로 그로 너센스의 요소를 모방하고 수용했다는 것 외에는 해석할 방법이 없다. 다른 한 편으로는 왜색 에로문화에 무의식적으로 노출된 정인엽 감독 혹은 이문웅 작가의 의도치 않은 선택이 아니었을까 싶기도 하다. 여성 관객의 열띤 지지를 받았던 영화임에도 불구하고, 중년 여성관객의 전폭적인 지지를 얻기에 바랄 장면은 너무나 억지스럽고 불쾌하기 이를 데 없으니 말이다. 이러한 측면에서 볼 때, 〈애마부인〉은 완전히 한국화된 장르로 고착화하기 이전 단계의 초기 에로영화로서 한국적 특수성(3S 정책과 순결 이데올로기)과 국제적 성인영화의 관행(레즈비언 판타지, 관음증적 장면, 소프트 포커스) 및 일본 성인영화의 영향(에로 그로 너센스의 흔적으로서의 에로성, 변태성, 부인 시리즈 제목)을 골고루 포섭하고 있는 실험장의 역할을 수행한 영화라고 결론내릴 수 있다.

4. 결론 : 한국 에로영화의 미묘한 왜색성에 대해

본고는 한국 최초의 에로영화인 〈애마부인〉에서 감지되는 왜색성의 근원을 찾기 위해 한국의 에로영화가 한국적 특수성 속에서만 뜬금없이 나타난 장르가 아니라 7, 80년대 전세계의 영화제작 트렌드였던 성인영화의 대중화 열풍 속에서 등장했고 다양한 국제적 관행과 결합해서 형성된 장르였음을 밝혔다. 애마의 전 애인으로 등장하는 하명중의 영화 속 기이한 행보도 그렇지만, 〈애마부인〉 이후에 수없이 양산된 다양한 에로영화 속에서 간간히 일본 성인영화의 그로테스크한 면모가 감지되는 경우는 적지 않다. 물론 에로영화는 당대의 전지구적 시대적 배경을

타고 한국적으로 특화되고 토착화된 장르이므로, 서구와 일본의 에로티카나 소프트포르노와 매우 밀접한 영향을 맺고 있음에도 불구하고 그들의 직접적인 파생물이라기 보기에는 무리가 따른다. 전두환 정권이 아무리 3S 정책을 통해 섹스와 스크린을 장려했다고는 해도 외국에 비해 상대적으로 보수적인 정권의 검열제도 하에서 묘사될 수 있는 성적 표현의 수위는 매우 제한적이고 피상적인 수준에 불과했기 때문이다.

대표적인 예가 <애마부인 1,2,3>과 <파리아마>의 정인엽 감독의 작품들이라고 할 수 있는데, 그는 한국 중상층 가정의 피상적인 부르주아적 우아함을 영상화하려고 노력했고 그런 면은 그의 불륜물인 <김마리라는 부인>(1983)에서도 고스란히 드러난다. 쥐스트 자갱 식의 프랑스적 소프트 포커스 기법을 전유해 한국화된 은은한 에로티시즘을 추구한 감독이지만, 호스티스물에서 에로물로 전향하면서 더 많은 에로 시퀀스를 만들어내기 위해 <애마부인>에서의 베란다 난입 장면이라는 다소 왜색적인 요소를 포함시키지 않았나 싶다. 이미 60년대에 일본 핑크영화인 <백일몽>을 불법 리메이크하면서 시작된 한국의 영화적 에로티시즘의 전통은 일본 문화의 자장으로부터 완전히 자유로웠다고 말할 수 없다. 일본의 전후 육체 문학처럼 한국의 호스티스 영화도 윤락업계에 종사하는 여성들의 명과 암을 다루고 있는 데다, 한국 에로영화의 강한 전통인 부인 시리즈도 그 성인영화적 관용화의 기원은 사실 일본 핑크영화와 로망 포르노에서 찾을 수 있기 때문이다.

게다가 강간에서 화간으로 자주 전환되는 일본적 사도마조히즘의 묘사는 이장호 감독의 <무릎과 무릎 사이>(1984)같은 영화에서도 매우 빈번하게 등장하는데, 이는 감독이 일본의 핑크영화 감독들과 개인적 친분과 교류를 갖고 본인의 80년대 영화의 걸포장은 에로티시즘이요, 내용은 (민중) 정치라고 공공연하게 밝히고 다닌 것과도 무관하지 않아 보

이다. 개인적으로 이장호의 에로영화들이 80년대에 제작된 영화들 중 성적인 표현에 있어 가장 과감하고 노골적이며 유려한 영상을 뽑내기까지 한다고 생각하는데, 그런 영향은 어느 정도 이 감독의 일본 성인영화 감독들과의 교류를 통해서 성립된 듯하다. 성적 금기에 대한 저항을 통해 정치적 변혁을 꿈꾼 유럽과 일본의 작가주의 감독들의 작품 제작 성향과도 어느 정도 연속선상에 위치하는 것으로 보이기도 한다. 그러나 그런 가운데 그로테스크함을 추구한 것은 일본의 정치적 성인영화가 추구한 일종의 전통으로 보이고, 그러한 그로테스크한 왜색성은 1980년대 한국 에로영화 속에서 강렬하게는 아니지만 다소 미약하게 찾아볼 수 있다.

참고문헌

1. 기본자료

정인엽, 〈애마부인〉, 1982.

2. 논문과 단행본

강소원, 『1980년대 한국영화』, 유지나 외 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005, 10-79쪽.

김수용, 『나의 사랑 씨네마 - 김수용 감독의 한국영화 이야기』, 씨네 21, 2005.

소래섭, 『에로 그로 년센스 - 근대적 자극의 탄생』, 살림, 2005.

유지나 외, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005.

이윤종, 『포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘: 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로』, 『문화/과학』 75호, 2013 가을, 244-271쪽.

하길중, 『하길중 전집 3 자료편 - 스크립트·서한·기사』, 2009, 한국영상자료원.

호현찬, 『한국영화 100년 (개장 증보판)』, 문학사상사, 2003.

Andrews, David, *Soft in the Middle: The Contemporary Softcore Feature in Its Contexts*, Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Chow, Rey, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995.

Desser, David, *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Dower, John, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, New York: W. W. Norton, 1999.

Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, The Standard Edition, New York: W. W. Norton, 1990.

Martin, Nina K, *Sexy Thrills: Undressing the Erotic Thriller*, Urbana: University of Illinois Press, 2007.

Lee, Yun-Jong, *Cinema of Retreat: Examining South Korean Erotic Films of the 1980s*, Ph.D. Diss. University of California, Irvine, 2012.

Richie, Donald, *A Lateral View: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan*, Berkeley: Stone Bridges Press, 1987, 2001.

Sharpe, Jasper. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Surrey, U.K.: FAB Press, 2008.

Silverberg, Miriam. *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, expanded edition. Berkeley: University of California Press, 1989, 1999.

_____. *Screening Sex*. Durham: Duke University Press, 2008.

Abstract

The Relationality between South Korean Erotic Films and Japanese Adult Films

- the Production Conventions of Theatrically Released Adult Films of the 1970s
and 1980s in the Two Nations, Considering the Case of *Madame Aema*

Lee, Yun-Jong (Dong-A University)

The characteristic of South Korean cinema of the 1980s is the exceedingly prevalent production of theatrically distributed adult films that are called 'ero' films that effectively take advantage of visual 'eroticism' in the mainstream industry. As a quite uniquely Korean film genre, the ero film is not only a by-product of the 3Ss Policy that was implemented by the Chun Doo Hwan administration, but it was also the way in which the national film industry came to terms with the global trend of mainstream adult-filmmaking that was particularly popular in the West including the Western-European countries and the U.S. as well as in Japan. Therefore, the ero film is a transnational genre in terms of its entanglement with the foreign conventions of film production, distribution, and reception, and at the same time the very national genre in that it developed into a reflection of local particularity and quirkiness. In addition, the ero film is peculiarly Korean in that its productions, which were explosive in the mid-eighties and meekly continued in the early nineties, virtually ceased in the mid-nineties and yielded to direct-to-video productions of 'ero video,' a South Korean soft pornography genre. However, ero film is not completely free from the influence of Korea's former metropole and neighbor country, Japan, inasmuch as the term 'ero' was originated from Japan and the very first ero film, *Madame Aema* show a few conventions of the contemporary Japanese adult films. The present paper attempts to find the role of the Japanese adult film in the ero film's formulation by tracing the Japanese influence in it.

(Key Words: ero, 1970s, 1980s, South Korean erotic film, ero film, hostess film, Japanese adult film, pink film, roman pornography, Nikkatsu)

roman-poruno, Madame Aema)

논문투고일 : 2015년 7월 2일

심사일 : 2015년 8월 1일

수정완료일 : 2015년 8월 10일

게재확정일 : 2015년 8월 13일