

# 영화 <겨울여자>의 여대생과 70년대 한국사회의 감정구조

강유정\*

1. 서론
2. <겨울여자>의 흥행과 관습적 오해
  - 2-1. 1970년대 영화와 <겨울여자>의 위치
  - 2-2. 남성 중심적 해석과 그 오해
3. 이상적 대상으로서의 여대생과 중산층의 미장센
4. '성처녀'의 아이러니 : 히스테리적 주체의 환상과 욕망
5. <겨울여자>의 흥행과 1970년대 대중의 감정구조

## 국문요약

1970년대 여대생은 일종의 상징이었다. 여공, 식모, 호스텔스처럼 1970년대 산업화 이후 등장했던 여성 인물형과 달리 여대생은 중산층 이상의 부유한 가정을 연상케 했다. 이는 1970년대 이후 한국영화에서 부쩍 여대생을 주인공으로 한 작품이 많아진 것과 연관된다. 여대생은 영화, 소설, T.V 드라마를 통해 일정한 이미지를 형성하게 된다. 김호선 감독의 1975년작 <겨울여자>가 대단한 흥행을 기록한 근간에는 바로 이러한 여대생에 대한 선입견이 자리하고 있다. <겨울여자>의 이화는 대중이 생각하는 관습적 여대생의 이미지와 그와 반대되는 성적 일탈을 보여준다. 부유한 중산층 가정, 매우 드문 고학력의 여성이라는 배타적 이미지에 자신의 육체를 스스럼없이 제공하는 이화의 행동은 1970년대

---

\* 강남대학교 국어국문학과 조교수

대중의 은밀한 욕망과 감정구조를 보여준다. 중요한 것은 이화의 성적 기행이 '성처녀'로 불릴 만큼 자신의 욕망이 아닌 남성-타자의 욕망에 충실하다는 점이다. 이는 가부장제 이데올로기에서는 성처녀로 볼 수 있지만 한편 이화의 욕망으로 보자면 히스테리적 욕망에 가깝다. 그녀는 타자에게 영원한 결여를 안겨줌으로써 대상이 되고, 대상이 되는 데서 스스로 존재의 가치를 찾는다. 욕망의 대상이 됨으로써 존재를 확인하는 이화의 아이러니한 욕망은 1970년대를 살았던 대중들의 감정구조와 긴밀히 연결되어 있다. 급속한 경제 발전과 탈근대화, 억압적 가부장제의 분위기 안에서 당시 대중들은 곧 대상이 됨으로써 오히려 만족을 얻는 히스테리를 요구받았다고 할 수 있다. <겨울여자>가 기록한 60만 명에 가까운 흥행 기록은 대중의 감정 구조와 소통하고 당대 대중들의 욕망을 반영했음을 단적으로 보여준다. 이화는 1970년대 대중들의 이상이자 왜곡된 심리의 재현이었다.

(핵심어: 여대생, 미장센, 신경증, 히스테리, 결여, 대상, 억압, 욕망, 감정구조)

## 1. 서론

1970년대 '여대생'은 일종의 상징이었다. 1975년 기준 25세 이상 여성 중 대졸자 이상은 여성인구의 2.4%에 불과했다. 초졸이하가 77.1%였음을 생각한다면 여대생은 거의 보기 힘든 존재였다.<sup>1)</sup> 흥미로운 것은 1970년 여성의 경제활동 참가율은 39.3%에 이른다는 사실이다. 즉, 약 3천 3백만 명 정도의 인구 중 49.6%를 여성이 차지하고 있지만 그 중 겨우 2.4%만이 여대생이었으니 겨우 39만 명 정도의 대학졸업자가 존재

1) 우사임, 『통계로 보는 여성의 삶』, 통계청, 2004. 7, 34쪽.

했을 뿐이다.<sup>2)</sup>

1976년 당시 전취업자의 37%가 여성이라는 것을 생각해 보자면, 대부분의 여성 취업자가 대학을 졸업하지 않았다는 것을 짐작할 수 있다. 실제, 대부분의 여성 노동자들은 농림, 축산 부분에 종사했고 그 밖의 대부분은 서비스직이나 판매업에 종사했다. 전문직이나 기술 행정관리직에 종사하는 비율은 겨우 1.8%에 불과했다. 이는 학사 이상의 학력을 지닌 여성 중 다수가 사회적 진출을 하지 않았음을 의미하기도 한다.

결국 통계는 대학을 다녔던 대부분의 여대생이 결혼을 해서 주부가 되었음을 보여주며, 결국 여대생에 대한 이미지가 2000년대와는 완전히 다르다는 것을 알려준다.<sup>3)</sup> 이는 1970년대 새롭게 등장한 여성 인물형에 대한 이해의 단서가 된다. ‘공순이’, ‘호스테스’, ‘유한마담’, ‘복부인’, ‘골부인’, ‘마담뚜’ 등의 다양한 이름들이 1970년대 이후 등장하는 것이다.<sup>4)</sup> 특히, ‘공순이’, ‘호스테스’는 직업을 가진 미혼 여성군을 지칭한다. 문제적인 것은 ‘직업여성’이라는 보통 명사가 일종의 은유적 상징으로 유통되었다는 사실이다. 직업여성이 유흥업에 종사하는 여성을 은유적으로 비하하는 용어로 쓰였다는 점에서 이는 당시, 직업을 가진 여성에 대한 비하와 편견이 있었음을 알 수 있다.

이런 맥락 가운데서, 여대생은 미혼 여성의 직업군 중 하나로 분류되

2) 고영복, 『6.25 한세대의 검증』, 『경향신문』, 경향신문사, 1980. 6. 28., 우사임, 앞의 책, 40쪽.

3) 2000년 중, 고, 대학생의 대학이상 교육을 받고자 원하는 이유는 남녀 모두 ‘좋은 직업을 갖기 위해서’, ‘자신의 소질을 개발하기 위해서’ 등의 이유를 꼽았다. 특히 여성들은 ‘자신의 소질을 개발하기 위해서’라고 대답한 비율이 높았다. (통계청, 『2000년 사회통계조사보고서, 한국개발연구원, 2001, 138쪽.』)

4) 70년대 후반에는 소위 경제성장이 피크를 이루고 부동산 경기가 한창이어서 ‘복부인’이란 유행어를 탄생시켰다. 이들은 다시 골동품 투자에 열을 올려 ‘골부인’이란 신어를 만들어 내기도 하였다. 이러한 가운데 고급 중매쟁이인 ‘마담뚜’들이 한몫을 단단히 하였다. (박갑수, 『큰손 출판 끝에 ‘돈세탁’ 사태』, 『경향신문』, 1993.10.6.)

었다. 주목을 끄는 것은 여대생의 이미지가 ‘직업여성’의 이미지와 완전히 대조적이었다는 점이다. 차별성은 여대생이 대개 대학을 졸업하고 직업을 갖는 게 아니라 중산층 이상 가정의 주부가 되었다는 사실에서도 발견된다. 여대생은 육체노동을 하지 않은 가녀린 육체와 예쁜 외모를 지닌 이상적 여성상이자 대졸 남성들이 가정을 꾸리기에 가장 선호하는 배우자감으로 여겨졌다.<sup>5)</sup> ‘여대생’은 수적으로도 무척 희귀한 존재였지만, 당대의 지배적 이데올로기에 부합하는 선망의 대상이라는 점에서 이상적으로 여겨진 셈이다. 1970년대까지만 하더라도, 여대생은 도시에서 고등교육을 받은 부유한 집안의 자녀인 경우가 많았다.<sup>6)</sup> 여대생이란 자신의 신체를 교환 가치로 쓰지 않아도 된다는 점에서 보수적 남성 이데올로기에 부합했고 중산층이라는 점에서 자본주의적 이데올로기에도 부합했다. 반면, 공장이나 가정에서 일했던 직업여성은 시골 출신의 가난하고 학력이 낮은 여성들이 대부분일 수밖에 없었다.

그런 점에서, 영화에 그려진 여대생은 70년대를 드러내는 이미지와 환상, 욕망의 실재라고 말할 수 있다. 일례로, 1970년대엔 여대생을 소재로 한 영화들이 여러 편 제작되는 데, 대개 이러한 영화에 묘사된 이미지는 대중들이 욕망했던 상류층의 깜찍한 자녀 이미지 그대로라고 할 수 있다. 특히, <겨울여자>는 공전의 흥행을 기록하면서 1970년대 영화

5) 이혜정, 『1970년대 고등교육을 받은 여성의 공부 경험과 가부장적 젠더규범』, 교육사회학연구 22권 4호, 한국교육사회학회, 2012, 233-254쪽.

6) 1975년 기준으로 본다면, 한 명의 자녀를 대학에 보내기 위해서 연간 최소 112,000원, 최대 300,000원의 등록금이 필요하다. 1975년 노동자 평균 임금이 35,000이므로 노동자의 연간 소득은 420,000원 수준이다. 평균적인 임금 수준의 노동자에게는 1명의 자녀를 대학에 보내는 것도 쉽지 않았음을 알 수 있다. 따라서 이 시기 대학교육을 받은 사람들은 대부분 경제적으로 여유가 있는 집안 출신이었을 것이다. (이혜정, 『1970년대 고등교육을 받은 여성의 삶과 교육: ‘공부’ 경험과 자기성취 실천을 중심으로』, 서울대학교 대학원 박사논문, 2012, 34쪽.)

의 대명사가 되어 왔다. 어떤 점에서 흥행이란 당대를 살았던 사람들의 욕망과 판타지의 결과물이라고 할 수 있다.<sup>7)</sup> <겨울여자>의 엄청난 흥행은 당시 이 작품이 영화 관객들의 욕망을 건드리고 대중적 환상을 반영하는 데 성공했음을 보여준다.

이에 본고는 <겨울여자>를 통해 당대 여대생에게 기대된 이데올로기적 이미지와 흥행 영화의 대중적 서사·무의식을 분석해보고자 한다. 흥행의 원리를 대중적 서사·무의식을 통해 분석한다는 것은 집단적, 문화적 무의식과 이데올로기의 중간에 위치한 감정의 구조 즉 특정 집단이나 계급, 사회가 공유하는 가치들을 읽어내는 작업이다. 즉, <겨울여자>의 '이화'가 끌었던 인기를 통해 1970년대 한국 사회의 집단적 감정 구조 (the structure of feelings)를 읽어내고자 하는 것이다.<sup>8)</sup>

## 2. <겨울여자>의 흥행과 관습적 오해

### 2-1. 1970년대 영화와 <겨울여자>의 위치

서울은 1970년대를 기점으로 인구 500만 명을 넘어서는 도시로 성장한다. 1970년대 서울 인구 500만 명이 될 수 있었던 것은 1960년대부터 본격화된 서울의 인구성장 결과이다. 1960년대 이후 본격화되었던 산업

---

7) 프랑스 비평가 프랑수아 트뤼포는 “어떤 영화가 성공을 거둔다면 그것은 우선 사회학적 사건이 된다.”라고 말한 바 있다. (토마스 샤츠 지음, 한창호·허문영 역, 『할리우드 장르의 구조』, 한나래, 1995, 25쪽.)

8) 감정구조란 한 시대의 문화이자 전반적인 사회 조직 내의 모든 요소들이 특수하게 살아 있는 결과이다. (레이먼드 윌리엄스, 성은애 역, 『기나긴 혁명』, 문학동네, 2007, 93쪽.)

화의 여파로 많은 인구가 일자리를 찾아 서울로 왔다.<sup>9)</sup> 베이비붐의 영향도 있었다. 1960년에 2백 44만 명 정도였던 서울의 인구는 1970년이 되어 5백 40만 명에 이른다. 1969년과 70년 사이 서울의 인구성장률은 13.2%에 이른다.

경제적 성장의 꿈을 안고 서울로 올라온 인구의 많은 수는 서울 도시 하층민 집단을 형성하게 된다. 그들은 곧 문화적 대중 형성을 가능케 한다. 이에 1970년대는 한국 대중문화의 급성장기로 여겨지기도 한다.<sup>10)</sup> 특히 1970년대에 이르러 T.V 수상기가 널리 퍼지면서 대중서사는 폭발적으로 확산된다.<sup>11)</sup> 1960년대부터 장르별, 요일별 드라마로 편성되었던 드라마는 1970년대에 이르면서 하루에 9편의 일일극이 방송될 정도로 인기를 누리게 된다. 이는 최고 전성기를 누렸던 1960년대 한국 영화가 관객을 텔레비전 시청자로 뺏긴 원인이기도 한다. 텔레비전은 1960년대 영화의 주요 소비층이었던 여성 관객층을 확보하고, 이에 1970년대는

9) 이길성, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004. 12, 13쪽.

10) 강현두 편, 『한국의 대중문화』, 나남, 1987, 24쪽.

11) 한국 최초의 텔레비전 방송은 1956년에 첫 시험방송을 한 HLKZ-TV였지만 본격적인 텔레비전 방송은 1961년 12월 31일 개국한 KBS-TV였다. 군사정부는 KBS-TV의 설립 계획을 확정된 지 4개월 만에 서둘러 개국했는데 이것은 성탄절을 전후하여 '혁명정부가 국민에게 주는 선물'이라는 의미를 부여하기 위해서였다. KBS는 처음에는 국가 예산으로 운영되다가 1963년 1월부터 '국영 TV 방송사업 특별회계법'에 따라 텔레비전 방송이 특별회계로 분리되었고, '국영 TV 방송사업운영에 관한 임시조치법'에 따라 시청료와 광고료로 재원을 충당하게 되었다. KBS의 광고방송은 1969년 5월까지 계속되었고 한동안은 정부예산, 시청료, 광고료의 세 가지 재원으로 운영되었다. 1964년 12월 민영 텔레비전 방송인 TBC가 서울국과 부산국을 개국했고 1969년 MBC-TV가 개국했다. 텔레비전 방송 3사가 본격적으로 경쟁하게 되면서 시청률을 올리기 위한 오락 프로그램 중심의 편성이 상례처럼 되었다. 일일 연속극의 제작 경쟁이 시작되었고, 쇼·오락 프로그램이 주 시청 시간대에 편성된 반면 교양·교육 프로그램은 주변 시간대로 밀려났다.(박인규, 『한국방송의 역사와 유산』, 『현상과 인식』, 한국인문사회과학원, 27권 1,2호, 2003.)

한국 영화의 암흑기로 규정된다.<sup>12)</sup>

김호선 감독의 <겨울여자>는 중앙일보에 연재되었던 조해일의 신문 연재소설 『겨울여자』를 영화한 작품이다. 김호선 감독은 이미 1975년 <영자의 전성시대>를 통해 새로운 영화 문법을 선보였고 평단과 관객의 호평을 받은 바 있었다. 그는 1977년 신인 여배우 장미희를 기용해 <겨울여자>를 만들었고, <겨울여자>는 63만 명에 이르는 관객을 모았다.<sup>13)</sup> 이 흥행성과는 당시 서울 인구가 500만 명 수준이었음을 생각하면 10분의 1이상이 관람했음을 보여준다. 그리고 이를 증명하듯 이 흥행성적은 10여년이 지난 1990년 <장군의 아들>에 의해서야 깨지게 된다.

즉, 영화 <겨울여자>의 흥행은 이를테면 사회적 사건이었다고 할 수 있다. 서울 인구의 유입, T.V 수상기의 보편화 과정 속에서 한국 영화의 흥행세가 이미 꺾였던 이후, <겨울여자>가 흥행에 성공한 것이다. 이는 곧, <겨울여자>의 여러 가지 면모들, 주인공의 캐릭터, 주인공의 행동, 사고 등이 매우 눈길을 끄는 것이었음을 단적으로 증명한다.

12) 1969년 국내 극장수 659개, 제작 편수 200여 편 관객 동원 1억 7천명으로 최고 정점, 1976년에 이르면 관객수가 1/3 가까이 축소되어 7천만 명에도 미치지 못했고, 1인당 영화 관람 횟수도 1.8회로 급감한다. 극장수 역시 541개로 축소되었다. (김종원, 정중현, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001, 308쪽, 김미현 편, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 219쪽.)

13) “63만 명의 관객을 동원, 방화 60년 사상 최대의 흥행기록을 세운 영화 <겨울여자>야말로 우리 영화사에 길이 남는 기념비적인 작품으로 꼽히고 있다. 지난해 9월 27일 서울 단성사에서 개봉된 <겨울여자>는 지난 6일까지 무려 1백 34일 동안의 장기 상영에서 모두 63만 5천 6백 93명(화천영화사측자료)의 관객을 동원했다. 이 같은 관객 동원기록은 지난 74년 46만 4천 3백 8명을 동원, 이제까지 이 부문에서 최고의 기록으로 꼽히던 <별들의 고향>을 훨씬 뛰어넘는 것이다. 뿐만 아니라 이 영화는 우리 영화계에서 최고 흥행기록을 세운 외화 <007 위기일발>도 단숨에 눌러버렸다. 지난 65년 서울 피카디리에서 상영됐던 <007 위기일발>은 53만 8천 5백 98명이 관람, 이제까지 흥행기록에서 왕좌를 지켜왔었다. 결국 <겨울여자>는 방, 외화를 통틀어서 우리영화사상 최대의 관객동원 기록을 세운 것이다.” (『경향신문』, 1978. 2. 16.)

## 2-2. 남성 중심적 해석과 그 오해

김호선 감독은 『영상시대』의 창간호에 ‘이화’를 두고 “에고이즘에 사로잡힌 가족제도를 부인하며 사랑을 할수록 더 큰 슬픔의 덩어리와 만나고 육체는 창부와 같이 행동하나 정신은 언제나 성처녀인 것이 이화의 실체”라고 밝힌다.<sup>14)</sup> 성처녀라는 김호선 감독의 명명은 〈겨울여자〉 이화를 해석하는 원초적 개념으로 이해되어왔다. 원작인 조해일의 소설의 8장 제목 역시 ‘성처녀’라는 점에서 성처녀라는 개념은 〈겨울여자〉와 ‘이화’를 이해하는 데 있어 빼놓을 수 없는 참조사항으로 여겨졌다. 지금껏, 〈겨울여자〉에 대한 연구와 분석은 바로 이 ‘성처녀’라는 핵심어에 대한 이데올로기적 판단과 비판 그리고 가치 부여에 집중되어 왔다고 할 수 있다.

우선 짚고 넘어가야 할 점은 대부분 〈겨울여자〉에 대한 연구가 조해일의 소설 원작 『겨울여자』에 대하여 이루어졌다는 점이다.<sup>15)</sup> 이는 〈겨

14) 김호선, 『이화, 황량한 겨울에 핀 에텔바이스, 남성의 공백을 메꾸는 모성과 처녀성의 여자』, 『영상시대』 창간호 제1권 제 1호, 1977, 102쪽.

15) 김지혜, 『1970년대 대중소설의 죄의식 연구: 최인호, 조해일, 조선작 작품을 중심으로』, 『현대소설연구』, 현대소설학회, 2013.

박수현, 『1970년대 소설의 여대생 표상』, 『어문론집』, 중앙어문학회, 2014.

오혜진, 『대중소설에 나타난 주체 변모 양상-1930년대와 1970년대를 중심으로』, 『국제어문』 제 51집, 2011.4.

이수현, 『『겨울여자』에 나타난 저항과 순응의 이중성』, 『현대문학의 연구』 33집, 현대문학연구학회, 2007.

조명기, 『1970년대 대중소설의 한 양상-조해일의 『겨울여자』를 중심으로』, 『대중서사연구』, 대중서사학회, 2003.

배선애, 『1970년대 대중예술에 나타난 대중의 현실과 욕망-〈별들의 고향〉, 〈겨울여자〉를 중심으로』, 『민족문화사연구』 34, 민족문화사학회, 2007.

홍재범의 『1970년대 김승옥 시나리오의 대중적 감수성』(『한국현대문학연구』, 36집, 한국현대문학회, 2012)은 김승옥이 각색한 시나리오라는 점에서 〈겨울여자〉를 주목하고 있다.



울여자〉 연구가 동시대의 또 다른 소설 원작 흥행작인 〈별들의 고향〉에 대한 연구와 함께 이뤄지는 경향에서도 발견된다. 소설 『겨울여자』 연구 중 많은 수는 소설 『별들의 고향』 등장하는 경아와 이화를 비교하거나 대조하는 것이다. 유사한 맥락에서 많은 연구들은 최인호와 조해일의 신문연재서사 비교 연구에 집중했다. 하지만, 당대 엄청난 흥행을 기록한 영화임에도 불구하고, 〈겨울여자〉를 독립적 영화로 분석한 논문은 드물다.<sup>16)</sup> 여러 편의 논문에서 조해일의 소설 원작 『겨울여자』와 김호선 감독의 〈겨울 여자〉 사이의 차별성을 언급했지만 대개 분석의 초점은 소설에 놓여 있다. 영화는 소설 분석을 위한 비교 항목으로만 다루지는 것이다. 이를테면, 배선애가 소설과 영화의 달라진 부분을 다섯 가지로 제시하는 방식이 그렇다.<sup>17)</sup>

1. 민요섭의 자폐적 생활의 원인이 변화되었다.
2. 석기의 죽음에 대한 사회적 의미가 제거되어 있다.
3. 요섭, 석기, 민의 세 남자 이외의 남성 인물이 영화 속에 존재하지 않는다.
4. 이화가 마지막으로 헌신하는 야학교사 김광준의 서사가 모두 배제되었다.
5. 허민과 그 전부인의 결합 노력이 구체적으로 제시되어 있다.

인용한 이 부분은 분명 차이점이라고 할 수 있지만 각색의 특성을 괄호에 넣은 자의적 선택이기도 하다. 영화에 빠졌다고 언급한 1과 2는 영화에서 직접적으로 서술되지는 않았지만 은유적 장면을 통해 연출된다. 지정영역으로 서술되지 않았을 뿐 미장센으로 연출되고 있는 것이다.<sup>18)</sup>

16) 조지훈, 『1970년대 한국영화의 가족로맨스 환상연구』, 한양대학교 박사논문, 2010. 조규찬, 『여성이미지에 투영된 대중의 욕망과 환상 - 〈겨울여자〉를 중심으로』, 문예시학 제 26집, 문예시학회, 2012.

17) 배선애, 앞의 책, p.168.

18) 기존 논문들에서 대부분 민요섭의 고통이 부패한 아버지 때문이라는 원작의 설정을 친구들로부터의 비난으로 바꾸었다고 지적하고 있다. 하지만, 분명 영화 속에서 이

화자의 대사로 서술되거나 카메라로 클로즈업되지 않는다고 해서 이러한 요소가 빠져 있다고 말할 수는 없다. 이는 소설의 영화화 과정에서 발생할 수밖에 없는 자유화소의 필연적 각색으로 보는 게 옳다.

조해일의 신문연재소설이 인기를 끌었던 것은 사실이지만 60만 명 이상의 관객을 모은 작품은 바로 영화 〈겨울여자〉이다. 더더욱 〈겨울여자〉는 각색을 거쳐 소설 『겨울여자』와는 완전히 다른 작품이 되었다는 사실을 주목해야 한다. 첫째, 소설 속에서 결코 빼놓을 수 없는 근간화소들이 빠져 있다. 두 번째, 소설 속의 비지정영역인 부분들이 영화에서는 미장센을 통해 구체적 이미지로 지정되어 있다. 가령, 음악과 같은 청각적 이미지, 사는 집, 이화의 옷, 표정과 같은 시각적 이미지는 소설에서 묘사되지 않았지만 영화에서는 무척 중요한 수식으로 활용된다. 그리고 이 수식은 소설의 묘사와는 완전히 다른 김호선 감독만의 창조적 재해석의 영역이기도 하다.

중요하게 봐야 할 것은 생략된 근간화소이다. 〈겨울여자〉를 여대생 이화의 성적 자기 발견, 자기 희생의 서사로 요약할 수 있다면 특히 성적 체험 중 일부만이 각색되고 나머지 일부는 아예 삭제되었다는 점은 무척 중요한 각색 사항일 수밖에 없다. 이화의 성적 체험이 〈겨울여자〉의 가장 핵심적 서사(핵서사)이기 때문이다. 그런 점에서, 성관계를 맺은 남자 중 세 사람이나 각색 중 사라졌다는 것은 반드시 주목해야 할 근간화소의 변경이다. 이는 역설적으로 배제되지 않고 선택된 세 사람이 영화 〈겨울여자〉를 소설과 차별화하고, 이해하는 핵심임을 보여주기도 한다.

---

는 교차편집을 통해 환유적 미장센으로 구성되어 있다. 이화와 데이트를 하던 중 갑자기 나타난 아버지로 인해 요섭은 극심한 공포를 보인다. 아버지의 모습이 화면 중앙을 차지하고 난 이후 장면은 친구들에게 비난을 받는 것으로 이어진다. 그리고 다시 아버지의 모습으로 화면이 교차된다. 아버지로 인해 대학 친구들에게 손가락질당하고 있음이 나레이션으로 처리되지는 않았지만 충분히 짐작 가능한 장면이기도 하다.

〈겨울여자〉의 분석은 대개 ‘성처녀’로 수렴된다. ‘성처녀’는 ‘시대적 희생양(오혜진, 2011.)’, ‘성관습에 능동적으로 도전하는 듯하나 허상(김현주, 2000.)’, ‘당대 남성들의 욕망의 추구(조규찬, 2012)’처럼 남성 중심적 이데올로기의 결과로 여겨졌다. 간혹 이화의 성적경험이 긍정적으로 해석되는 경우도 있는데 ‘자유로운 성의식과 기존 도덕관념에 대한 거부(배선애, 2007)’를 보여주었다거나 ‘여성의 자기성장드라마(조명기, 2003)’로 판단하는 경우가 그렇다.

당대의 도덕적 규범에 위배되지만 결과적으로 흥행에 성공할 수 있었던 것은 〈겨울여자〉가 1970년대 대중의 무의식적 욕망을 건드리고 충동을 충족시켰기 때문이다. 세 명의 남자와 만나고 두 명의 남자와 깊은 성적 교류를 맺게 되는 ‘이화’의 행동은, 당대 사회의 지배적 분위기에 비춰 보면 현실이라기보다 환상, 판타지에 가깝다. 이화를 통해 대중이 대리 만족을 얻은 셈이다.

그런데, 이화의 행동을 좀 더 면밀히 들여다보자면 거기엔 자유로운 성적 체험으로 규정짓기 힘든 모순이 있음을 발견할 수 있다. 이화는 남성 관객들에게는 자비로운 성처녀로, 여성 관객들에게는 성을 자유롭게 선택하는 새로운 주체로 받아들여 졌다. 흥미로운 것은 남성 관객들은 남성 관객대로 욕망을 충족하고, 여성 관객 역시 여성적 욕망의 충족을 맛보았다는 것이다. 남성 판타지와 호응하는 여성적 판타지의 구조, 〈겨울여자〉를 소비함으로써 1970년대 대중은 일종의 환상을 맛볼 수 있었던 것이다.

### 3. 이상적 대상으로서의 여대생과 중산층의 미장센

〈겨울여자〉 속에 묘사된 ‘이화’는 1970년대의 아이콘이라고 할 수 있다. 여배우 장미희는 이 작품을 통해 80년대 여성 배우 트로이카 중 한 사람으로 급부상하고, 이화 스타일은 70년대 후반 여성들에게 유행의 표본이 된다. 화려한 여성의 메이크업이 ‘영자’ 스타일이었다면 이화의 메이크업은 순수한 여성의 미장센으로서 구성된다.<sup>19)</sup> 그 중 ‘여대생’이라는 이미지는 무척 중요한 요소가 된다.



〈겨울여자〉의 주요 서사는 편지의 목소리로만 떠돌던 ‘남자-요섭’이 이화 앞에 나타나면서 본격화된다. 흥미로운 것은 목소리였던 요섭이

19) “순수한 여성의 이화 메이크업으로 눈썹은 기본형의 눈썹으로 머리색상과 유사하게 표현하였다.”(이승연, 『한국영화로 보는 시대별 메이크업에 관한 연구: 1950년대 이후 여배우를 중심으로』, 조선대학교 대학원 석사논문, 2006, 52쪽.)

이화가 대학입학합격을 확인하는 자리에서 비로소 실체를 드러낸다는 사실이다. 요섭이 등장하는 데에 이화의 대학합격이 무척 중요한 전환점이 되는 것이다. 〈겨울여자〉는 이화가 여대생이 되는 순간부터 졸업 4달 앞둔 시점까지, 즉 여대생 시기를 집중적으로 다루고 있다. 〈겨울여자〉의 이야기 전개에 있어 이화의 ‘여대생’ 신분은 무척 중요한 전제사항이다. 여대생 이화가 남자들을 만나는 이야기이지 만일 이화가 여대생이 아니었다면 〈겨울여자〉는 전혀 다른 의미로 소비되었을 것이라는 의미이다.

이러한 면은 당대 여대생의 이미지를 살펴봄으로써 이해할 수 있다. 1970년대 여대생의 패션은 ‘우아한 세련미와 소박한 지성미’로 요약된다. 그들은 여자대학 앞이나 명동 등지의 양장점에서 옷을 맞춰 입고, 미용실에 가서 헤어스타일을 바꿨다. 유행하던 스타일의 구두와 핸드백을 갖췄고, 학교 축제 때는 드레스업을 했다. 이러한 여대생 스타일은 1970년대 대중적 여성 패션과는 거리가 멀었다. 당시 대중적 여성 패션은 여성의 육체미를 강조한 스타일 즉 미니스커트와 핫팬츠였다. 한편 이 여대생 스타일은 올이 풀어진 낡은 청바지와 긴 생머리로 대표되는 청년 히피룩과도 달랐다.<sup>20)</sup> 여대생 스타일은 전형적인 정숙한 예비신부의 패션이었는데, 중간계급 이상의 집안과 혼인을 기다리는 예비 신부들의 모습이었던 것이다.<sup>21)</sup>

당시 여대생들이 추구했던 단정하고 우아한 세련미는 하루 중 긴 시

20) 담배를 피거나 술을 마시는 여성은 당시 영화에 종종 묘사되지만 이상적 여대생이라기보다는 의도적으로 기획된 여성이다. 주로 마지막에 처벌받는 여대생의 이미지가 바로 담배 피고 술 마시는 여대생이다. 79년작 〈가시를 삼킨 장미〉의 장미가 대표적인 예시이며 이는 후속 논문에서 좀 더 자세하게 다룰 예정이다.

21) 이혜정, 『1970년대 고등교육을 받은 여성의 삶과 교육』, 서울대학교 대학원 교육학 박사논문, 2011, 125~127쪽.

간을 육체노동에 시달려야했던 노동 계급 여성들에게는 실현하기 어려운 스타일이었다. 여대생 스타일은 중산층 이상의 가정환경에서 비롯된 일종의 계급적 지표이기도 했다. 따라서, 여대생 스타일은 일종의 상대적 우월감의 표식이었는데, 이는 ‘여공’들이 여대생으로 위장하고 끊임 없이 여대생 되기를 추구했다는 점에서도 알 수 있다. 여공들은 자신들의 정체성을 감추거나 사회에서 요구하는 여성성을 극도로 강화시켜 그럴듯한 신부감으로 포장하기 위해 여대생의 외양을 모방했다. 그들은 작업장에서는 리본(본래 중산층 대학생들의 유행), 화장, 고가의 할부 옷 구입을 통해 여대생을 모방했다.<sup>22)</sup>

〈겨울여자〉에 등장하는 여대생 이화의 모습도 이런 이미지에서 출발한다. 우선 이화는 2층 양옥집에 살 정도로 부유한 집안의 딸이다. 이화의 아버지는 목사이며, 그녀는 학비나 생활비, 용돈 때문에 고민할 일이 없다. 게다가 이화가 입고, 등장하는 패션이나 화장법도 1970년대 우아하고 세련된 여대생의 이미지를 고스란히 재현하고 있다. 가령, 이화가 두 번째로 만나게 되는 남자 석기를 처음으로 만나게 되는 장면만 봐도 그렇다. 그녀는 딱 봐도 알만한 유명 여자대학교(이화여자대학교) 교문을 나와 현재 이대역이 있는 쪽 언덕으로 걸어간다. 단발머리에 열린 화장, 스카프를 맨 이화는 가슴에 전공서 몇 권을 끼고 걷는다. 전형적인 여대생 이미지, 이화는 그런 여대생 이미지를 충족시켜 준다. 여대생이란 일종의 직업이자, 사회적 지위이며 계급이다. 이미 여대생이라는 것 자체가 부유한 계층의 자식임을 입증하는 것이기도 하다.

여대생 문화의 배타적 차별성은 곧 부유한 중산층의 이미지이기도 하다. 당시, 중산층의 이미지는 T.V 드라마나 영화를 통해 제공되는 경우

22) 김원, 『여공의 정체성과 욕망: 1970년대 ‘여공담론’의 비판적 연구』, 『사회과학연구』 제 12집, 서강대학교 사회과학연구소, 2004, 59쪽.

가 많았다. 쇼파 세트가 놓인 응접실, 박제가 있는 청평 별장, 완벽한 세트를 이룬 싱크대가 있는 입식 부엌, 침대가 놓인 방 등은 1970년대의 현실이라기보다 대부분 가난했던 대중들이 꿈꿨던 유복한 집의 이미지라고 할 수 있다. 별장을 가진 남자친구, 아파트에서 독신 생활을 하는 대학 강사 등은 모두 당대의 평범한 환경은 아니다.

이화의 집, 패션, 일상생활은 중산층 이상의 매우 희소한 삶의 세목들로 구성되어 있다. 대개 멜로드라마는 여성 관객을 겨냥함으로써 미장센에 고액 투자한다. 소품과 장식들이 넘쳐 나는 것이다. <겨울여자>에는 음악홀 '나목'이 8장면, 비어홀이 3장면에 등장한다. 고전음악감상실이나 비어홀은 1970년대, 세련된 젊은이들의 여가공간이라는 이미지를 갖고 있다. 영화의 배경으로 선택된 그들의 주거 공간은 모두 중산층 이상의 살림살이를 보여주는 매우 이상적 삶의 환경으로 제시된 미장센이라고 할 수 있다. 즉, 그녀의 외형과 삶의 형편을 서술하는 영화적 미장센 자체가 대중에게는 이상적 대상이 된 셈이다.

대중극을 의미하는 멜로드라마에서 이러한 미장센의 기능은 필연적이다. 대개 멜로드라마에서 갈등은 상속이자 혼인 과정에서 발생하는데 이러한 갈등은 가부장제를 확고히 하는 과정에서 좌절되고 심화된다. 멜로드라마는 자본과 계약으로 이뤄진 결혼으로 귀결됨으로써 숭고한 사랑이라는 환상을 가부장제를 위한 대가로 치른다. 그리고 그 가부장제의 가치가 바로 화려하고도 배타적인 시각적 미장센의 이미지로 구체화되는 것이다. 그런데, 의아한 것은 <겨울여자>의 이화는 가족이테올로기를 부정하고 가부장제의 터전으로서의 가족의 재생산에서 벗어나 있다는 것이다. 이화는 상품적 가치로서 멜로 드라마적 과잉의 미장센을 보여주지만 이테올로기적으로 가족의 재생산과는 정반대되는 행동을 한다. 제도에 투항하면서도 제도를 벗어나는 이화의 행동은 그런 점

에서 새로운 가치관의 이미지로 받아들여지기도 한다.

#### 4. ‘성처녀’의 아이러니 : 히스테리적 주체의 환상과 욕망

이화는 미장센의 구성을 통해 함부로 엿볼 수 없는 중산층, 여대생의 이미지를 구축한다. 따라서, 그녀가 이후 택하게 되는 일종의 성적 일탈 역시 제한된 세계 속에서 있을 법한 개연성으로 허락된다. 김호선 감독은 “성장 과정에 있는 이화의 세계를 그리기 위해 이화가 처음 부딪치는 이성, 기성 윤리관 등을 통해 육체보다 마음의 순결을 부르짖는 여대생, 즉 육체의 속박으로부터의 해방과 마음의 순결을 내세우는 의미를 형상화시키는 데 노력했다”고 술회한다.<sup>23)</sup> 하지만 엄밀히 말해, 1970년대 영화에서 성적으로 자유분방한 여대생은 그렇게 드물지 않다. 오히려, 많은 영화 속에서 여대생은 성적 방종과 시건방짐으로 묘사되곤 했다. 〈가시를 삼킨 장미〉, 〈진아의 편지〉, 〈대학생〉 등등의 영화에서 여대생은 성적으로 방종하게 그려지고 그에 응당하는 서사적 처벌을 받는다. 대개 방종과 시건방짐으로 요약되는 여대생들은 술과 담배를 즐기거나 히피룩을 즐기는 여성으로 묘사되곤 했다. ‘성처녀’라는 아이러니한 별명을 지닌 〈겨울여자〉의 ‘이화’가 매우 특별한 이유이기도 하다. ‘이화’라는 인물은 외모나 말투 면에서는 이상적 여대생의 조신함을 보여주지만 성적으로는 자신을 투신할 정도로 적극적이다. 이 이율배반성이야말로 당시 60만 이상의 관객의 마음을 흔든 핵심적 요소라고 할 수 있다.

이미 언급했다시피, 이러한 이화의 성처녀적 모습은 남성중심적 지배 이데올로기에 의한 욕망의 투사로 비판받곤 했다. 문제적인 것은 남성

---

23) 『대한매일』, 93. 6. 9.



중심적 지배이데올로기를 구현하는 즉 아낌없이 모든 것을 내 주는 여성형에 환호했던 당대 대중들의 무의식적 감정구조이다. 즉, '이화'라는 인물의 설정은 당대의 이상적 여대생의 이미지로부터 출발하지만 이화의 행동은 어떤 감정구조를 드러내는 증상이나 징후이다. 증상이자 징후로서의 이화는 영화화되면서 변형되고, 압축된 서사에서 그 단초를 찾을 수 있다. 소설과 달리 영화에서 이화가 만나는 남자는 세 사람으로 압축되어 있다. 심지어 조해일의 원작 소설에서는 이화가 '석기'의 죽음 이후 석기 친구 수환과 성교를 하고, 끊임없이 그녀에게 구애하는 청혼남 안세혁과 하룻밤을 보내기도 한다. 영화에는 이 두 번의 성경험이 모두 빠져 있고, 그런 인물도 등장하지 않는다. 주목해야 할 것은 소설에서 마지막 남자이자 희생의 대상으로 그려지는 결정적인 인물 김광준이 영화엔 아예 빠져 있다는 것이다. 김광준은 등장하지도 않고, 영화에서 이화는 요섭·석기·허민을 만나고 떠난다. 이화는 모두 여섯 명의 남자와 만나지만 영화에서는 단 세 사람만이 비중 있게 다뤄지고 있는 것이다. 이화의 핵체험이라고 할 수 있을, 첫 이성 '요섭'과의 만남을 자세히 들여다봐야 하는 이유도 여기에 있다. 이화와 요섭과의 만남 그리고 헤어짐은 이후 이화의 행동을 결정하게 되는 핵심적 체험이자 트라우마로 제시되기 때문이다.

'요섭'은 이화에게 편지로 먼저 접근한다. 요섭의 편지 속에서 이화는 숭배의 대상으로 묘사된다. 그런데, 요섭의 편지를 받으면서 이화는 무척 신경증적인 반응을 보인다. 그녀는 주변을 둘러보며 혹시나 누군가 자신을 감시하지는 않을까 두려워하고 심지어 가면을 쓴 남자와 마주치는 악몽에 시달린다. 이화와 요섭의 만남은 이화에게 전형적인 히스테리 반응으로 재현된다. 요섭은 이화에게 실재가 아닌 '꿈-환상'으로 먼저 실현된다. 신경증에 있어 충동은 상당 부분 금지된다. 신경증자는 성적

접촉보다는 환상을 통해 쾌락에 도달하려는 경향이 크다. 억압된 것은 말실수나 증상, 꿈과 같은 것으로 되돌아온다.<sup>24)</sup> 이화의 악몽은 겉으로는 두려워하고, 피했지만 사실 그를 너무나 보고 싶어 했던 이화의 무의식적 열망의 증상이라고 할 수 있다.

그녀의 신경증은 편지를 보낸 남자에 대한 강렬한 열망이 역설적으로, 얼굴을 가린 남자에 대한 공포, 두려움으로 재현된다는 점에서도 알 수 있다. 이렇듯 소망이 두려움으로 위장해서 나타나는 것은 신경증의 전형적 메커니즘이다.<sup>25)</sup> 그런데 여기서 주목해야 할 부분은 요섭 역시 이화와 똑같은 꿈을 꾸었다고 말한다는 것이다. 어떤 점에서, 요섭은 타자라기보다는 이화 자신이 투사된 내면화된 주체의 객관적 이미지라고 할 수 있다. 거울단계에서 분리된 나의 자아-대상처럼 요섭은 이화의 다른 자아에 가깝다. 이는 요섭이 상징적 주체이자 타자인 ‘아버지’에 의해 완전히 억눌린 존재라는 점에서도 알 수 있다.



요섭-아버지의 관계는 욕망-억압으로 이뤄진 이화의 내면적 무의식과

24) 브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학』, 민음사, 2002, 196~197쪽.

25) 프로이트가 ‘히스테리 환자가 종종 환각에 빠진다고 말하는 것은 환자의 상념이나 소망이 아주 강렬해지면 그것이 보이거나 들린다는 것을 의미한다. (앞의 책, 150쪽.)

상응한다. 어떤 점에서 요섭은 이화와 꼭 닮아 있다. 이화가 자신의 욕망을 억압한다면 요섭은 자신의 욕망을 아버지라는 상징계적 질서에 의해 억압당한다. 이화가 스스로 욕망을 억압한다고 여기지만 실상 이는 순결을 요구하는 가부장적 질서의 억압이 내재화된 것이다. 요섭이 아버지에게 자유로운 선택을 억압 받는다면 이화는 욕망의 실현을 사회가 요구하는 여성됨으로 억압한다. 요섭이 이화에게 성관계를 요구하는 것은 이화의 성적 욕망에 대한 외적 투사라고 할 수 있다. 그런 점에서, 이화에게 거절당하자 자살한 요섭은 성적인 순결을 강요하는 지배적 이데올로기의 억압이 결국 자아를 파괴할 수 있음을 보여준다. 이는 한편, 이화의 다른 자아인 억압받는 주체가 요섭의 자살과 함께 사라졌음을 의미한다. 요섭의 장례식장에서 요섭의 여동생에게 “내 까짓게 뭐라고, 잘못했어, 다시는 그러지 않을 거야.”라고 말하는 장면은 곧 새로운 이화를 예고한다. 이화는 유사 자아인 요섭이 사라지자 더 이상 욕망을 억압하지 않을 것임을 선언한다. 자살한 요섭과 함께 이화는 성적 억압을 벗어나게 되는 것이다.

이후 이화의 행동은 거의 전형적 신경증자의 대상되기의 과정으로 연쇄된다. 신경증자들은 ‘타인을 위해서라면 무엇이든지 하겠다.’라고 말한다.<sup>26)</sup> 이를 좀 더 세분화해서 말하자면 신경증자들 중 히스테리증자는 대상을 완전한 존재로 만들기 위해 자기 자신이 반드시 필요하다고 믿는다. 자신의 욕망을 채우는 게 아니라 타자의 욕망을 채워주는 존재로 스스로를 격상시키는 것이다. 히스테리증자들은 자신이 타자의 욕망을 지속시킬 수 있는 대상이라고 여긴다. 그래서 히스테리증자는 자기 욕망하는 것이 아니라 타자의 욕망을 알아내려 한다. 그녀는 타자의 욕망 바로 그 자리에 자기를 넣고 싶어 한다.<sup>27)</sup> 이화는 요섭의 자살 이

26) 라캉, 『세미나8』, 241쪽. (브루스 핑크, 앞의 책, 207쪽에서 재인용.)

후 그녀가 만나는 타자, 남자를 위해서라면 무엇이든지 하려고 한다. 즉, 그들의 욕망의 대상이 되고자 하는 것이다.

요섭의 죽음 이후 처음 만나는 석기와 관계가 바로 그렇다. 이화는 석기를 만나 처음으로 성관계를 갖게 된다. 눈여겨봐야 할 것은 석기가 이화의 불에 입맞춤을 한 날 이화가 5일 여 간을 심하게 앓고 난 후 석기와 성관계를 결심하게 되는 시퀀스이다. 이화는 앓는 동안 요섭, 요섭-가면의 악몽을 거듭 꾀다. 요섭은 이화에게 억압된 성적 욕망의 상징이라고 할 수 있다. 이화의 앓음과 악몽은 의식에 의해 억압된 무의식적 욕망이자 충동의 서사화이기도 하다. 자신이 석기에게 성적 유혹을 느끼면서도 이를 요섭-가면의 악몽으로 경험한다는 것은 석기와 성적 관계를 자기 욕망의 실현이 아니라 책임감으로 여긴다는 것을 보여준다. 그녀는 자신이 성적으로 욕망하고 있다는 것을 모르고, 요섭처럼 그가 세상을 떠나지 않게 하기 위해 성교를 한다. 애초 첫 성교에 자신의 욕망을 괄호에 넣어두는 것이다. 히스테리증자들은 대개 의식을 망각하고 감정을 보존한다. 이는 강박증자들이 사건을 회상하지만 감정상태를 떠올리지 못하는 것과 대조된다. 영화 속 이화에게 요섭은 악몽과 앓음이라는 형태로 증상화될 뿐 사건으로 환기되지 않는다. 이화의 히스테리적 앓음은 영화에서 은유적 이미지의 연쇄로 제시되기도 한다.

이화는 심하게 앓고 난 이후, 석기와 성관계를 갖고 일종의 향유(jouissance)를 경험하는 것처럼 보인다. 그러나 이는 성적 충동의 만족일 뿐 이화의 진짜 욕망의 충족과는 거리가 멀다. 어떻게 보면, 이화는 아예 욕망이 없는 것처럼 보인다. 상대를 채워주는 것, 그것이 목적처럼 보이기 때문이다. 석기를 통한 성관계가 이화의 성적 충동이라면 이화의 진짜 욕망은 상대의 결여를 완전히 메워줄 수 있는 대상으로 남는 것이

---

27) 브루스 핑크, 앞의 책, p.210.

다.<sup>28)</sup> 자신의 충동을 채우는 게 아니라 타자 안에 그녀를 위한 영원한 공간을 마련하려는 것이 이화의 진짜 욕망으로 그려진다. 히스테리증자로서 이화는 자기 자신을 위한 것이 아니라 타자의 욕망을 알아내기 위해 전전공공하고 스스로 그 욕망의 특정한 대상이 되고자 한다. 가령, 석기가 빠친코에서 돈을 다 잃었을 때 이화는 어차피 쓸 데가 없다며 지갑 속의 돈을 모두 석기에게 준다. 석기에게 돈, 파친코, 이화가 교환 가능한 환유적 가치였다면 이러한 과정을 통해 이화는 석기에게 유일무이한 절대적 대상이 되고자 한다. 남성에게 성처녀로 받아들여지는 이화의 행동은 영원히 대상이 됨으로써 오히려 결코 정복될 수 없는, 히스테리적 욕망의 발현이다. 석기 역시 입대 후 죽는 서사적 설정은 그러므로 필연적이다. 석기가 죽게됨으로써 이화는 석기의 영원한 대상으로 남게 되는 것이다.

이화의 히스테리적 특성이 더욱 명확해지는 부분은 바로 세 번째 남자인 허민과의 만남이다. 허민은 이화의 고등학교 은사로 현재 대학에 출강하는 이혼남이다. 석기의 죽음 이후 괴로워하던 이화 앞에 허민은 점프컷으로 갑작스럽게 등장한다. 허민과 만난 이화는 두 명의 애인이 죽었다는 사실이 믿기지 않을 만큼 쾌활하다. 두 사람이 만난 과정은 플래시백을 통해 설명된다. 허민이 물을 찾으려 괴롭게 깨고 난 후 그의 집 소파에 잠들어 있던 이화를 발견하고, 허민이 전날 밤 일을 기억해내는 식이다. 허민은 취중에 이화가 타고 있던 택시에 합승하고 은사를 알아본 이화가 그의 집까지 따라와 그를 침대에 눕히고 그의 집 마루 소파에 잠이 든 것이다. 석기의 죽음에 그토록 고통스러워했던 이화가 어떻

28) 히스테리증자는 자신이 대상의 역할을 영원히 수행할 수 있도록, 타자의 욕망을 불만족한 상태로 이끈다. 타자를 불만족하게 남겨두는 것은 히스테리증자가 자신을 그의 충동이 아닌 욕망의 대상으로 만들기 위해서이다. (앞의 책, 213~217쪽.)

게 허민에게 마음을 열고, 몸까지 '주게 되는' 지 영화는 친절하게 설명하지 않는다. 영화 속 이화는 한 점의 그늘도 없이, 마치 원하던 상태의 삶을 이룬 여성처럼 명랑하고 쾌활하게 묘사된다. 이러한 면모는 석기와 의 만남 즉 첫 성교 전에 첫 이성이었던 요섭을 끊임없이 생각하고 악몽까지 꾸었던 것과 무척 대조적이다.

이러한 차별성은 이화가 허민의 욕망의 대상이 되는 과정이 훨씬 더 자연스럽고 당당한 점에서도 발견된다. 말하자면, 점프컷 너머 허민과 만난 이화는 히스테리증자의 과도기를 거쳐 완성된 히스테리 주체라고 말할 수 있다. 허민은 대상으로서 중요한 타자가 아니라 자신의 히스테리적 욕망을 실현하는 환상의 무대로서 그 의미를 부여받는다. 이는 다음과 같은 대화를 통해 좀 더 명확해 진다.

S# 174 목욕실 밖, 안 수돗물 소리만 들려온다

허 민 이화 내 말 들려? 들리면 들린다고 대답해.  
(그러나 대답이 없다.)  
이화 문 열어도 돼?  
(반응이 없다.)  
아니 이화 뭘 하고 있는거야 울고 있는 건 아니지? 이화 대답해 봐.

더 참지 못하고 문을 열다가 아찔해진다. 알몸의 이화가 이쪽을 향하고 있다.  
황급히 문을 닫는 허민 충격이 몹시 크다

이화소리 똑바로 보세요. 선생님 도망치지 마시고요. 지금 보신 게 제 참모습이에요. 제가 제자란 점이 그렇게도 중요하게 생각되세요? 인간의 거짓되고 순수한 욕구를 그 때문에 억눌러야할 만큼요? 그게 그렇게도 큰 장애로 보이세요? 전 아무개의 제자가 아닐 수는 있지만 사람이 아닐 수는 없어요. 전 여자 대학 졸업반 학생이 아닐수는 있지만 이화라는 한 여자가 아닐 수는 없어요. 선생님 왜 보다 중요한 사실보다 중요하

지 않은 사실만 보려고 그러세요? 전 선생님이 가없어 죽겠어요.<sup>29)</sup>

이화는 도덕성으로 인해 자신을 외면하는 허민 앞에 나신을 드러내고 자신을 가지라고 말한다. 석기와 의 관계가 아무런 대화 없이 이루어진 데 비해, 허민에게는 말(상징계적 규칙)로 발화한다. 이화에게 중요한 것은 허민의 욕망의 대상이 되는 것이다. 그녀는 허민(남자)으로부터 결여/욕망을 끌어냄으로써 우선 그를 존재하게 만든다. 이화에게 있어 남자-타자는 결여되었을 때 비로소 존재하기 때문이다. 상대가 그녀를 욕망하지 않는다면 그녀가 상대의 욕망의 대상이 될 수 없다. 결여를 확인 시킴과 동시에 이화는 그 욕망의 자리를 차지한다. 이화에게는 자신의 욕망을 발견하고 실현하는 게 문제가 아니라 누군가의 욕망의 대상이 되는 게 중요하다.

주목해야 할 것은 욕망의 대상이 되고 난 이후 이화의 선택이다. 허민은 이화의 부모님을 만나 뵙고 조심스럽게 결혼을 청해야하는 것 아니냐고 묻지만 오히려 이화는 결혼의 불필요성을 역설한다. 뿐만 아니라 허민의 전처와 허민의 만남을 주선하고는 홀연히 허민 곁을 떠난다. 영화는 홀로 걸어가며 만족한 웃음을 짓고 있는 이화의 마지막 모습에서 스톱모션으로 끝난다. 이화는 허민에게 다가가 욕망의 대상이 되고는 허민의 상징계적 충동 즉 질서로서의 결혼은 거부하고 떠난다. 결혼을 요청하는 허민의 말은 상징계를 살아가는 초자아의 요구와 닮아 있다. 허민의 욕망이 상징계적 질서로 등기되려 하자 이화는 그를 떠난다. 결혼에 정박하는 순간 이화가 아내로 규정되고 영원한 결여로서의 대상되기에 실패하기 때문이다. 요섭과 석기를 만날 때 영원한 대상되기의 과정에서 죽음이라는 비용을 치른 것과 달리 허민과의 만남에서는 스스로

---

29) 홍재범, 512~513쪽에서 재인용.

떠남으로써 영원한 욕망의 대상이 되는 데 성공한다. 즉, 그녀는 타자의 욕망을 지배하기 위해 스스로 욕망의 대상이 된다.

이화에게는 성적 충동은 있지만 성적 욕망은 없다. 따라서 그녀에게 성관계는 없다. 이화의 욕망은 자신에게서 기인한 것이 아니라 상대방의 대상-되기로 전도되어 있다. 이화의 욕망은 말하자면 완전한 만족이 불가능하다. 그리고 이 불가능성 속에서 이화는 향유를 맛본다. 이화는 끊임없이 남성의 대상이 됨으로써 스스로의 존재 의미를 찾는 여성이다. 타자의, 욕망의 대상이 됨으로써 주체가 될 수 있는 것이다. 이화에게 있어 허민과 성교를 나누지만 그의 여자로 남아 있지 않는 것, 그것이야말로 이화가 허민의 욕망의 대상으로 남는 유일한 길이다. 이화가 허민 곁을 떠남으로써 그에게 이화는 영원히 결여된 무엇, 욕망의 대상으로 남을 수 있기 때문이다.

##### 5. 〈겨울여자〉의 흥행과 1970년대 대중의 감정구조

의식의 차원에서 대중들은 이화라는 여대생의 세련됨과 부유함, 아름다움과 자유분방함을 욕망하고 소비했다. 대중들은 도시적이고 세련된 조건을 갖춘 이화를 통해 여전히 억압적인 성의식과 기존 도덕관념에 대한 거부를 표출할 수 있었다. 대중으로서의 여성 관객에게 이화는 현실이라기보다는 이상적 여성의 판타지로 다가왔고 그녀의 성적 경험 역시 간접 체험의 영역으로 여겨졌다. 남성에게는 아무런 대가 없이 안전한 성을 제공하는 성처녀로 소비되었다. 어떤 점에서 결혼이라는 관습에 얽매이지 않는 이화는 순결한 여성과 가정을 꾸리려는 당시 가부장적 남성 관객들에게 일종의 안심을 제공하기도 했을 것이다. 순결하지



않은 여자가 아내, 엄마가 되는 결말은 당대 지배적 이데올로기가 허락할 수 없었기 때문이다.

하지만 영화의 서사를 면밀히 들여다보자면 즉, 서사가 추동하고 있는 욕망과 그 욕망의 무의식을 살펴보자면 이화는 욕망의 대상이 됨으로써 존재의 이유를 찾고 있음을 알 수 있다. 타자의 욕망의 대상이 되는 히스테리적 주체로서 존재가능해지는 것이다. 이는 대중·관객의 욕망의 대상이 되는 과정과 닮아 있다. 이화는 그녀를 소비하는 대중의 강박적 충동을 만족시켜주었다. 당대 대중에게 있어, 이화는 무척이나 매력적인 대상이었음에 틀림없다. 이화는 곧 1970년대 대중에게 완벽한 조건을 갖춘 상상 속 연인이라고 할 수 있다.

이는 한편 상징계적 질서 즉 법과 규칙의 세계에서 주체로 설 수 없었던 1970년대 대중의 우울한 자화상이기도 하다. 당대 대중이 요구받는 것은 바로 억압적이며 강압적인 상징계적 질서, 법과 아버지의 언어에 복종하고 욕망의 대상이 되어주는 히스테리적 주체였다. 유신헌법과 독재의 그늘 아래에서 당시 대중들은 이화와 같은 여성 인물들을 욕망의 대상으로 소비함으로써 주체로서의 환상을 유지했다. 당대 지배질서, 가부장제를 만족시키면서 한편으로 그 욕망을 끝까지 채워주지 않는 이화는 그런 점에서 당대의 대중들에게 매우 매력적 인물이라고 할 수 있다. 즉, 이화는 당대 대중의 욕망과 감정구조가 투영된 인물이었던 셈이다.

이화는 대중의 결여/욕망을 구체화함으로써 대중을 존재할 수 있게 했다. 당시의 대중들은 억압적인 사회적 분위기, 급속한 근대적 산업화의 요구들을 마치 자신의 욕망인 냥 여기며 지냈다. 즉, 사회적으로 구성된 욕망을 마치 자신의 욕망인 것처럼 여겼던 것이다. 이는 곧 당대의 사회가 대중들에게 욕망의 대상이 됨으로써 거기서 전도된 만족을 얻는 히스테리적 주체의 입장을 요구했다는 의미이기도 하다. 상대방의 욕망

을 건드리고, 그 욕망을 유지함으로써 스스로의 존재 가치를 찾는 히스테리증자, 즉 1970년대 대중은 자기 내부에서 빚어진 진짜 욕망이 아니라 선전문구, 표어, 선진국이라는 이념적 이상이라는 대상이 제공하는 욕망이 곧 자신의 욕망이라고 여겼던 것이다.

〈겨울여자〉의 이화의 욕망이 당시 대중들의 호응을 얻은 이유도 여기에 있다. 이화는 타자의 충동을 만족시키면서도 한편 욕망의 향유까지 제공하지는 않는다. 그녀는 겉으로는 행동과 욕망의 주체이면서 한편으로는 자신의 욕망을 잘 모르는 환자이기도 하다. 당시 대중들의 감정 구조 역시 히스테리와 닮아 있다. 이화처럼 당시의 대중들은 스스로 욕망의 주체이면서도 한편 대상이었다. 그런 점에서, 〈겨울여자〉와 당시 대중들은 히스테리-강박증 커플처럼 완벽한 한 쌍을 이룬다. 불가능한 주체의 욕망을 실현하는 환상의 무대, 그 무대로서 〈겨울여자〉가 존재했던 셈이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

김호선, <겨울여자>, 한국영상자료원, 1977.

### 2. 논문과 단행본

강현두 편, 『한국의 대중문화』, 나남, 1987.

김미현 편, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.

김 원, 『여공의 정체성과 욕망: 1970년대 '여공담론'의 비판적 연구』, 『사회과학연구』 제 12집, 서강대학교 사회과학 연구소, 2004, 44~80쪽.

김종원, 정중현, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001.

김지혜, 『1970년대 대중소설의 죄의식 연구: 최인호, 조해일, 조선작 작품을 중심으로』, 『현대소설연구』, 현대소설학회, 2013, 223~251쪽.

김호선, 『이화, 황량한 겨울에 핀 에텔바이스, 남성의 공백을 메꾸는 모성과 처녀성의 여자』, 『영상시대』 창간호 제1권 제 1호, 1977, 102쪽.

레이먼드 윌리엄스, 성은애 역, 『기나긴 혁명』, 문학동네, 2007.

박수현, 『1970년대 소설의 여대생 표상』, 『어문론집』, 중앙어문학회, 2014, 271~300쪽.

박인규, 『한국방송의 역사와 유산』, 『현상과 인식』 27권 1, 2호, 한국인문사회과학원, 2003, 31~54쪽.

배선애, 『1970년대 대중예술에 나타난 대중의 현실과 욕망: <별들의 고향>, <겨울여자>를 중심으로』, 『민족문화사연구』 34, 민족문화사학회, 2007, 147~178쪽.

브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학』, 민음사, 2002.

오혜진, 『대중소설에 나타난 주체 변모 양상-1930년대와 1970년대를 중심으로』, 『국 제어문』 제 51집, 2011.4, 193~221쪽.

우사임, 『통계로 보는 여성의 삶』, 통계청, 2004.7.

이길성, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004.12.

이수현, 『『겨울여자』에 나타난 저항과 순응의 이중성』, 『현대문학의 연구』 33집, 현대문학연구학회, 2007, 257~280쪽.

이승연, 『한국영화로 보는 시대별 메이크업에 관한 연구: 1950년대 이후 여배우를 중심으로』, 조선대학교 대학원 석사논문, 2006.

이혜정, 『1970년대 고등교육을 받은 여성의 공부 경험과 가부장적 젠더규범』, 『교육 사회학연구』 22권 4호, 한국교육사회학회, 2012, 227~260쪽.

\_\_\_\_\_, 『1970년대 고등교육을 받은 여성의 삶과 교육: '공부' 경험과 자기성취 실천

- 을 중심으로』, 서울대학교 대학원 박사논문, 2012.
- 조규찬, 『여성이미지에 투영된 대중의 욕망과 환상 - 〈겨울여자〉를 중심으로』, 문예시학 제 26집, 문예시학회, 2012. 251~271쪽.
- 조명기, 『1970년대 대중소설의 한 양상-조해일의 『겨울여자』를 중심으로』, 『대중서사연구』 제 10호, 대중서사학회, 2003, 291~310쪽.
- 조지훈, 『1970년대 한국영화의 가족로맨스 환상연구』, 한양대학교 박사논문, 2010.
- 토마스 샤프 지음, 한창호, 허문영 역, 『할리우드 장르의 구조』, 한나래, 1995.
- 통계청, 『2000년 사회통계조사보고서』, 한국개발연구원, 2001.
- 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000.
- 홍재범, 『1970년대 김승옥 시나리오의 대중적 감수성』. 한국현대문학연구, 36집, 한국현대문학회, 2012, 491~523쪽.

## Abstract

### College Girls in the Movie 〈Winter Woman〉 and Emotion Structure of Korean Society in 1970s

Kang, Yu-Jung (Assistant professor of Korean Literature in Kangnam University.)

A college girl in 1970s was a sort of symbol. Unlike factory girls, housemaids and hostess-escorts, which appeared after industrialization of 1970s, college girls reminded people of those from rich households above middle class. This is involved in many movies of 1970s with college girls heroines. College girls formed a certain image in movies, novels and TV shows. The basis of popularity of the movie 〈Winter Woman〉, directed by Hosun Kim in 1975, was the prejudice of college girls. Eehwa, the main character of the movie, expresses a sexual aberration, which is the opposite image that the public had for college girls. She has rich middle class family and high education, which reflect her exclusive image, but she is willing to offer her body. Her behavior shows people's secret desires and emotion structure of 1970s. What is important is Eehwa's sexual eccentricity is mostly for men(others)'s desire rather than her own desire, so she is called "sex girl". In a patriarchal society, she can be viewed as a sex girl, but in her desire's prospective, it is more like hysterical desire. By giving permanent loss to others, she finds value of existence. Her ironic desire of finding her existence by becoming the object of desire is closely related to the public's emotion structure in 1970s. In the environment of post-modernization and harsh dictatorship, what the public of those days were required was to become hysterical main agents who could be satisfied by becoming the object. The box office record of 600 thousands is the evidence that shows the movie communicates with the emotion structure and reflects the desire of the public of the days. Eventually, Eehwa is ideal and reproduction of the public of 1970s.

(Key Words: college girls, Mise-en-Scène, psychological disorder, hysterical, lack, object, suppression, desire, emotion structure)

216 대중서사연구 제21권 2호

논문투고일 : 2015년 7월 1일

심사일 : 2015년 8월 1일

수정완료일 : 2015년 8월 10일

게재확정일 : 2015년 8월 13일