

# 김기영 「하녀」에 나타난 매저키즘적 쾌락의 양상

노지승\*

1. 문제제기- 「하녀」와 관련된 질문들
2. 액자 구조와 남성 판타지의 전개
3. 모성의 양면성과 그 상징물로서의 '집'
4. 두 개의 본능과 인간의 불구성
5. 결론-피지배의 미학적 형상화

---

\* 서원대학교 미래창조연구소 전임연구원

## 국문초록

이 논문은 1960년대 문제적인 작품이었던 김기영의 <하녀>를 대상으로 이 영화에서 보이는 매저키즘적 쾌락의 양상을 분석하는 데 목적을 두고 있다. 이 영화는 틀 이야기의 현실과 내부 이야기의 판타지가 액자 구조를 통해 분리되는 구성상의 특징을 가지고 있는데 그 내부 이야기에서 한 남자는 하녀의 유혹으로 인해 벌어지는 파멸을 상상적으로 체험하게 된다. 이러한 틀 이야기(현실)와 내부 이야기(환상)에 있어서 틀 이야기에서 보이던 주인공의 남성다움이 내부 이야기에서는 위축된 형태로 드러나면서 영화의 서사는 피지배의 쾌락을 드러낸다.

내부 이야기가 구체적으로 매저키즘적 쾌락의 양상을 띠는 것은 세 가지의 층위에서다. 매저키즘적 쾌락은 첫째 두 명의 여성(아내와 하녀)에 의해 남성이 지배됨으로써 구현된다. 이야기 속 가정의 가부장은 위기 상황에 있어서 스스로 판단을 하거나 결정을 내리지 못한 채 두 사람의 여성-아내와 하녀-에 예속되어 있다. 둘째, 모성의 양가성을 통해 구현된다. 이 영화는 먹을 것을 주고 부엌을 차지함으로써 어머니의 역할을 수행하는 하녀를 두려움과 매혹의 대상으로 그려낸다. 이러한 양가성은 어머니를 사랑의 대상이자 통제자로 이해하는 구순기적 단계의 정신 상태와 관련되어 있다고 할 수 있다. 결론적으로 이 두 층위는 모성적 초아자로서의 여성에 의한 남성의 피지배로 집약될 수 있다. 여성에 대한 예속됨은 여성이 아닌 남성의 입장에서 갖는 환상으로 이 영화는 이러한 의미에서 남성적 쾌락을 구현하고 있는 영화라 할 수 있다. 이 영화가 갖는 또 다른 매저키즘적 쾌락의 층위는 모성이나 초자아의 층위를 벗어난 본능의 영역과 관련되어 있다. 영화는 본능에 의해 파멸되는 인물들을 통해 근원적 지배자는 바로 인간의 본능이라는 사실을 보여준다. 즉 본능에 의한 지배는 숙명적인 것이며 벗어날 수 없다는 허무를 보여줌으로써 김기영 영화 특유의 세계관을 보여 주고 있다고 할 수 있다.

핵심어 : 매저키즘, 환상, 쾌락, 액자 구성, 초자아, 모성, 본능

## 1. 문제제기- 「하녀」에 관련된 질문들

영화 「하녀」는 영화사적으로 매우 독특한 위치를 차지한다고 할 수 있다. 그것은 이 영화가 당대 영화적 흐름 속에서 갖는 이질성 때문이다. 「하녀」가 제작되고 상영될 당시(1960년)의 한국 영화의 상황은 50년대 후반의 폭발적인 영화 제작과 흥행을 거쳐 본격적인 전성기의 포문을 연 시기로 평가된다.<sup>1)</sup> 50년대 후반과 60년대 초 한국 영화들은 고전 소설을 영화화한 것(「춘향전」, 「성춘향」), 현대적 멜로 드라마(「자유부인」, 「별아 내 가슴에」, 「자매의 화원」, 「이 생명 다하도록」), 도시민의 일상을 그려낸 것(「박서방」, 「해바라기 가족」, 「삼등과장」)이 주류를 이루었다.<sup>2)</sup> 이러한 흐름 속에서 이 영화가 보여준 특징들, 독특한 미장센, 권선징악의 구도에서 벗어난 결말, 인간의 본능과 애욕을 적나라하게 드러내는 사건들 등은 감독 김기영을 ‘마성(魔性)의 작가’<sup>3)</sup>라고 불리게 할 만큼 매우 이색적이다.

「하녀」가 개봉된 1960년 시점에서도 이 영화는 흥미롭기는 하지만 뭔가 이질적인 느낌을 감출 수 없는 영화로 받아들여졌다. “국산영화치고는 색다른 소재”, “치밀한 연출에 반하여 과기를 위한 과기의 남

1) 60년대를 한국 영화의 황금기라는 보는 것은 제작편수와 영화의 질적 도약 그리고 관객수 및 제작 여건 등을 토대로 한 것이다. 60년대 후반까지 1200여 편의 영화가 제작되었고 인구 1명당 극장에 가는 회수는 연 6회였다. 영화 제작 여건에 있어서도 군사정부의 강력한 통제가 있었지만 영화사 중심으로 기업화되었다는 점에서도 60년대 영화계는 질적 도약을 했음이 분명하다. (이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, pp.310~333).

2) 50년대 후반과 60년대 초 한국 영화의 대략적인 흐름에 대해서는 호현찬의 『한국영화 100년』(개정 증보판, 문학사상사, 2003) 중에서 제7장 ‘한국적 소재의 다양한 장르 등장’과 이효인 외 공저인 『한국 영화사 공부 1960~1979』(한국영상자료원, 2004) 중 제1부 ‘1960년대 한국 영화’를 참조하였다.

3) 호현찬, 앞의 책, p.126.

조”<sup>4)</sup>라고 평가된다거나 국내 영화로서는 보기 드문 앙상블을 이루었지만 불륜이라는 현실적인 주제를 한 남자의 상상으로 처리해 버린 점을 아쉽게 받아들인 것<sup>5)</sup> 등의 평가가 그것이다. 이러한 당대적인 반응을 넘어 영화 「하녀」가 영화 연구자들의 눈에 띈 것은 90년대 후반 감독 김기영이 이른바 한국적 걸트 감독으로 주목받기 시작하면서부터이다.

연구자들은 우선, 주요 여성 인물의 계급적 특징(여공과 하녀)과 이들이 보여준 괴물스러운 욕망의 양상에 주목하여 영화를 사회학적이며 페미니즘적인 독법으로 읽어내었다. 이들이 갖는 이상한 욕망의 의미를 연구자들은 자본주의적 가부장제의 재생산 전략과 산업화 과정에서 형성된 중산층 및 그 프로젝트 속에서 배제되거나 소외된 하층계급의 무의식과 관련지어 설명했다.<sup>6)</sup> 이러한 독해가 영화를 이해하는 데 많은 도움을 준 것은 사실이지만 여성을 재현해낸 60, 70년대 많은 영화들에도 그대로 적용됨으로써 각 영화들 간의 차이를 지워버릴 정도로 거친 것 또한 사실이다. 60년대 많은 영화들, 특히 여성이 중요한 인물로 등장하는 영화들<sup>7)</sup>이 한국의 역사적 특수성 특히 60년대 근대화 양상과 관련지어 설명되는 동안 영화들은 남성 중심의

4) 「치밀한 연출, 괴기의 남조-“하녀”」, 『서울신문』, 1960.11.10.

5) 「영화장평-앙상블 이룬 문제작 하녀」, 『조선일보』, 1960.11.4.

6) 영화 「하녀」를, 이상의 시각에서 독해한 문헌들은 다음과 같다. 김소영, 「김기영과 쾌락의 영역1」, 『현대문학』, 1997.12, 김경, 「김기영 영화의 '반복적 감각증' 연구」, 『영화연구』 13호, 1997. 김소영, 『근대성의 유명들-판타스틱 한국영화』(씨앗을 뿌리는 사람들, 2000), 유지나, 조훙 외, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』(생각나무, 2004), 현철호, 『김기영의 <하녀>연작 연구-영화적 특성과 근대성에 대한 인식을 중심으로』(연세대 석사, 2004).

7) 60년대 한국 영화의 주요 관객은 여성이었고 영화에는 항상 여성이 중요한 인물로 등장했다. 따라서 여성이 중요한 역할을 하는 영화란 사실 일부의 액션 영화를 제외한 60년대 영화 전부를 가리킨다 해도 과언이 아니다.

근대화 과정에서 여성이 어떻게 배제되었고 가부장제가 이러한 근대화 과정과 어떤 공모(共謀)적 관계에 있었는가 하는 해석 속에 수렴되었던 것이다. 이러한 환원적인 해석은 영화사의 전체적인 밑그림을 그리는 작업 하에서 이루어졌다. 그러나 이제는 이러한 밑그림 그리기의 차원에서 더 나아가 개별 텍스트 내부를 디테일하게 분석함으로써 환원된 해석을 개별 영화들의 차이에 돌려주어야 할 때가 아닌가 한다.

따라서 보고는 기존의 연구들과의 긴장 속에서 영화 『하녀』에 대해 다음과 같은 질문을 제기하고 이에 답을 구하고자 한다. 과연 영화 『하녀』는 능동적인 성욕을 가진 여성을 괴물성을 가진 존재로 묘사함으로써 여성을 대상화하고 지배하고 있는 영화인가 하는 점이다. 이 영화 속에 등장하는 하녀는 확실히 주인 남자를 유혹하고 그를 파멸시키는 악녀의 전형이다. 그러나 이러한 대강의 사실만으로는 설명되지 않는 영화의 여러 특징들은 이러한 설명이 텍스트를 온전히 장악하게 해 줄 수 없다는 점을 드러낸다. 그렇다면 이 영화는 여성의 시각적 대상화라는 고전적 이론<sup>8)</sup>을 뛰어 넘는, 혹은 전복하는 모종의 쾌락을 구현하고 있는 것은 아닌가. 이 질문은 이 영화의 특징적인 면모들이 영화의 주인공인 남성 인물들과 여성 인물들 간의 역전된 관계를 통해 전개되는 영화의 내러티브와 여성에 대한 공포와 매혹을 동시에 보여주는 미장센<sup>9)</sup>, 그리고 현실과 환상을 구분하는 액자식 구성이 이 영화의 어떤 쾌락 창출에 기여하고 있다는 혐의에서 비롯되었다.

8) 이는 로라 멀비(Laura Mulvey)의 유명한 논문 “시각적 쾌락과 내러티브 영화(Visual Pleasure and Narrative Cinema)”(in Screen vol. X VI, no.3 Autumn, 1975)에서 제기된 것이다.

9) 미장센(mise-en-scène)은 세팅, 의상, 조명을 일차적으로 가리키는 말이다. 더 나아가 미장센은 프레임(frame) 내의 움직임까지도 포함하는데 일반적으로 감독이 구사할 수 있는 표현 도구를 가리킨다. S. Hayward, 『영화 사전-이론과 비평』, 이영기 역(한나래, 1997), p.127.

「하녀」의 여성 인물은 공포 영화에서 흔히 등장하는 팜므 파탈(femme fatale)과 유사하면서도 본질적으로 다른 면모를 갖고 있다. 일반적으로 공포 영화에서 여성 인물은 남성 인물이 괴물과의 투쟁 끝에 얻어야 하는 대상이거나 공격적인 성욕을 갖고 있는 위험한 괴물이거나 혹은 괴물에게 희생되는 희생자로 그려져 왔다.<sup>10)</sup> 「하녀」에서 한 가정을 파멸로 몰아넣는 이상(異常) 성격의 ‘하녀’는 분명 공격적인 성욕을 가진 괴물의 유형이다. 그러나 이 ‘하녀’가 갖는 괴물성은 선과 악이라는 이분법적인 가치 체계 속에서 단순히 단죄되고 징벌되어야 하는 것 이상의 다른 면모를 보인다.

이론적으로는 영화가 관객들에게 제공하는 시각적 쾌락이 여성을 대상화하고 지배함으로써 얻어진다는 견해는 수정이 가해지거나 많은 비판 이론을 낳게 했다.<sup>11)</sup> 그 가운데 하나는 영화가 갖는 쾌락이 지배를 통해 관철되는 가학성에 의해 얻어지는 것이 아니라 피학성 즉 매저키즘(masochism)과 관련되어 있다는 이론이다. 영화적 쾌락으로서의 매저키즘은 극장에 앉아 화면을 보는 관객들이 이미지를 통해 ‘어머니’와의 결합을 상상적으로 충족시키는 현상을 가리킨다. 어머니와의 합일은 전(前) 오이디푸스 단계(구강기 단계)에서 아이가 갖는 환상으로 아이에게 어머니는 사랑의 대상이면서 통제자인 양가적 인물로 비춰진다.<sup>12)</sup> 이 때의 어머니는 결여된 존재로서의 여성이 아니

10) Gérard Lenne, 「괴물과 희생자: 공포영화 속의 여성」, 김경옥 역, 유지나·변재란 편, 『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993, pp.110~122.

11) 멀비 스스로에 의해서도 이 이론은 ‘복장도착자’로서의 여성 관객이라는 관점을 제시함으로써 일부 수정되었으며 메리 앤 도앤(Mary Ann Doanne)은 ‘가면극(masquerade)’에 의한 거리 두기를 제시함으로써 멀비 이론을 비판했다. 멀비의 이론과 그 논의에 대한 수정, 비판적인 이론에 대해서는 서인숙, 『씨네 페미니즘의 이론과 비평』(책과길, 2003), pp.38~47을 참조하였다.

12) Gaylyn Studlar, “Masochism and The Perverse Pleasures of The Cinema”,

라 힘을 가진 존재이며 그와의 관계 속에서 아이는 그 힘에 지배되는 데, 어머니의 아이에 대한 지배는 아버지의 지배 양상과는 달리 분리 에 대한 불안이라는 심리적 상태로 발현된다. 매저키즘의 쾌락은 영화 내적으로는 환상(fantasy), 페티시즘(fetishism), 서스펜스(suspense) 등으로 특징화될 수 있다.

이러한 영화 내적 특징은 『하녀』의 세계에서 보이는 여러 양상들과 매우 유사하다. 우선 현실과 환상을 경계 짓는 액자 구성을 통해 내부 이야기(embedded narrative)가 누군가의 욕망을 환상적으로 충족시키는 것이라는 사실을 드러낸다. 욕망의 상상적 충족에 있어서 틀 이야기와 내부 이야기의 권력 관계 역시 서로 뒤집혀 있음도 주목할 만한 특징이다.<sup>13)</sup> 여성 인물인 하녀와 주인 여자는 남성 인물에게 어떤 힘은 행사하고 있는데 이러한 역전된 관계는 내부의 이야기 안에서만 그러하며 액자 밖의 현실 세계에서 남성은 다시 자신의 남성다움을 회복한다. 내부 이야기에서 남성 인물은 우유부단하며 여성의 결정을 그대로 따르거나 이끌려 다니는 것으로 묘사된다. 그에게 있어서 하녀와 주인 여자는 통제자이자 사랑의 대상이라는 어머니의 양가적 측면을 모두 가지고 있다. 여성 인물들에게 지배자로서의 어머니적인 면모를 부여하는 욕망의 상상적 충족은 다분히 퇴행적이며 현실세계와는 구분되는 판타지로 처리되고 있는데 바로 액자식 구성은 내부 이야기들을 일종의 상상 체험으로 만듦으로써 관객들로 하여금 이러한 판타

---

edited by Bill Nichols, *Movie and Method II*, University of California Press, 1985, p.606.

13) 김기영의 영화가 스텐들러(Studlar)의 이론과 관련되어 있다는 사실은 김소영의 글(「김소영, 「김기영과 쾌락의 영역」 1, 『현대문학』, 1997.12)에서 지적된 바 있다. 그러나 이 글에는 양자의 관련 혐의만이 제시되어 있을 뿐 구체적으로 어떤 관련을 맺는가에 대해서는 제시되어 있지 않다.

지에 상상적으로 동참하게 하는 효과를 갖고 있는 것이다.

이러한 욕망의 상상적 충족은 이 영화를 당대의 영화들 가운데서도 매우 이색적으로 보이게 할 뿐만 아니라 한국의 근현대 서사 텍스트라는 보다 넓은 장에서 볼 때도 이질적인 것인 것으로 보인다. 대체로 서사(narrative) 속의 주인공들이 아버지의 법이라는 사회적 규율 체계와 개인적 욕망을 타협시켜 왔다면 「하녀」는 이러한 타협이 아닌, 환상이라는 설정을 통해 퇴행적 욕망을 상상적으로 충족시켰다는 점에서 그러하다.<sup>14)</sup> 물론 본 논문은 범서사적인 맥락에서 영화 「하녀」의 의미를 완결하려는 것은 아니다. 그러나 일단 영화 「하녀」가 갖는 서사적 특이성의 정체를 밝힘으로써 더 큰 범주의 담론에서 이 영화를 설명하고자 하는 궁극적인 목표를 내적으로 지향하고 있는 것은 사실이다.

## 2. 액자 구조<sup>15)</sup>와 남성 판타지의 전개

「하녀」의 첫 장면은 거실에서 남편이 주인이 하녀를 임신시켰다는

- 
- 14) 김기영의 영화는 이러한 측면에서 근대 작가인 이상(李箱)과 비교될 수 있리라 생각한다. 이상의 소설들, 그 중에서도 〈날개〉와 같은 소설에서 완성된 모습을 보이는 매저키즘의 쾌락은 분명 동시대의 다른 모더니즘 소설들과도 차별된 지점에 놓여 있다. 노지승, 『한국 근대 소설의 여성 표상에 관한 연구』(서울대 박사, 2005), 제3장 3절 ‘매춘부’ 표상에 나타난 남성 주체 구성의 두 가지 방식 참조.
- 15) 여기서 지칭하는 액자 구조 형식의 서사란, 틀 이야기(frame narrative 혹은 extradigegetic) 속에 하나 혹은 다수의 내부 이야기(embedded narrative 혹은 intradigegetic)가 끼워져 있는 구조의 서사를 말한다. 틀 이야기와 내부 이야기는 서로 다른 서사적 차원(level)에 놓여 있다. 틀 이야기와 내부 이야기 간의 서사 차원과 서술자 관계에 대해서는 G. Genette, *Narrative Discourse* Revised, trans. by J. Lewin, Cornell UP, 1988, pp.84~95.



신문 기사를 아내에게는 들려주는 장면으로 시작된다. 이 장면 후에 타이틀과 크레딧이 올라가며 이후에는 틀 이야기의 등장인물이 똑같이 등장하여 신문에 실린 사건들을 재현해 보인다. 내부 이야기 속에서 남편과 하녀가 죽은 후 장면은 다시 현실 즉 틀 이야기 층위로 돌아와 내부의 이야기가 환상이었음을 밝혀주는 구조를 하고 있는 것이다.

한손에 신문을 들고 한손에는 젓가락을 들은 채

동식 「오늘 신문 봤어. 김천에서 주인이 하녀를 임신시킨 사건이 나왔어  
수를 놓고 있던 그의 부인 이정심 여사가

부인 「밥상에선 그런 걸 보는 데 아니에요」

동식 「음식이 입에 안 맞아. 주부가 나가서 한가지쯤 정성이 서리게 만들어 보구려」

부인 「여보 신문과 요리와 무슨 관계가 있어요」

동식 상에서 일어나 흥분한 어조로

동식 「우리 부부생활을 보란 말요. 절반은 하녀가 맡고 있어. 식성을 갖춰 요리를 만들어 주고 체취가 났 옷을 빨어주고 회사에서 돌아오면 현관에서 맞아주고 언제나 하녀를 손달 곳에 놔두고 있단 말야」

부인 「그 신문 이리 내요. 당신은 교양과 인격을 갖춘 남자예요. 그런 것에 머리를 쓸 필요는 없어요」

부인 동식이 든 신문을 뺏어 읽기 시작한다. 동식의 장녀인 애순과 장남 창순이 실뜨기를 하고 있다. 엉크러지는 실뜨기에 크레딧, 타이틀이 중복된다.<sup>16)</sup>

이후에 펼쳐지는 사건들은 김천에서 일어난 사건 - 식모의 유혹과 임신에 의해 한 가정이 파멸하게 되는 사건들이 펼쳐진다. 이 가정의 구성원은 여공들에게 음악을 가르쳐 주고 생계를 유지해 나가는 주인

16) 영화진흥공사, 『한국시나리오선집』 제2권(1956~1960), 1982, p.386.

남자와 재봉일로 부업을 하는 그의 아내 그리고 어린 두 남매이다. 이 가정은 단칸방에 세들어 살다가 이층 양옥으로 이사를 할 예정에 있다. 자기집을 소유하게 되기는 했지만 경제적으로 넉넉하지는 않은 가정이다. 외부의 침투자인 여공과 하녀는 가장인 주인 남자를 유혹함으로써 이 가정을 위태롭게 만들고 하녀의 유혹에 굴복한 남자는 자신은 물론 가정을 파탄나게 한다. 내부 이야기 속에서 남성인 주인 남자는 여공과 하녀 그리고 자신의 합법적인 아내에 의해 비가시적으로 조종되거나 혹은 가시적으로 그들의 명령과 요구를 수행한다. 내부 이야기인 환상 속에서 주인 남자는 남성다움(masculinity)을 결여한 수동적이고 우유부단한 인물이다. 여성 인물들은 이러한 주인 남자의 우유부단함과는 대조적으로 적극성을 가지고 그의 우유부단함을 메워준다.

그런데 이러한 관계가 틀 이야기에서는 뒤집혀진 형국으로 설정되어 있다. 틀 이야기에서 주인 남자는 인용된 시나리오에서도 알 수 있듯이 아내에게 입맛에 맞는 음식이 없다고 불평을 하고 ‘하녀가 손 닿을 곳에 있다’며 공공연히 하녀와의 혼외정사에 대한 욕구를 숨기지 않는다. 내부 이야기의 사건이 주인 남자와 하녀와의 정사(情死)로 종결되고 다시 현실의 층위로 장면이 전환된 이후 주인 남자는 하녀에게 잠자리를 떠라고 명령하고 젊은 여자와의 혼외 정사가 남성들이 공통적인 관심사라는 사실을 관객들에게 말한다. 그는 카메라를 정면으로 바라보고 관객에게 직접 말을 걸면서 호탕한 웃음으로 자신감을 뚜렷하게 내보이고 있다.

부인 「결론적으로 교양과 인격이 있는 남자가 하녀에게 유혹된다는 것은 이해 못하겠어요」

동식 「그게 남자의 약점이야. 높은 산을 보면 올라가고 싶고 깊은 물을 보면 돌을 던지고 싶고 여자를 보면 원시로 돌아가고 싶어」

부인 「듣기 싫어요. 원시가 뭐예요. 솔직히 남자란 야비한 동물이라고 하세요.」

이 때 下女가 차를 가지고 들어온다.

동식 「이거봐 지쳤으니 자리를 펴 줘」

부인 「그만 뒤라 내가 하마 이 집에 젊은 하녀를 둔 것도 범의 입에 날고기긴가 부다」

부인 하녀를 밖으로 밀고 나간다.

김동식 영화관객에게 말한다.

동식 「하…… 범의 입에 날고기라 말이 정확한 판단일지 모르죠. 남자란 나이가 먹을수록 젊은 여자를 놓고 상상하는 시간이 많아집니다. 그러니까 여자한테 걸려 들기 쉽고 패가망신하기도 쉽지요. 당신도 그렇고…… 아니라고 고개 흔드는 당신도 역시 매한가지걸거예요. 하……」

김동식의 웃음소리 멎을 땐 이 장면이 영화 촬영 현장이 된다.<sup>17)</sup>

틀 이야기에서 주인 남자가 과시하는 남성성은 내부 이야기에서 갖는 그의 태도와는 대조적이다. 말하자면 틀 이야기의 주인 남자가 남성성을 과시하고 있다면 내부 이야기에서는 남성성이 약화된 채 여성 인물들에게 예속되어 있는 것으로 그려지고 있는 것이다.

내부 이야기에서 여성인물의 지배 양상은 우선 여공인 조경희와 하녀의 적극적인 성욕에 주인 남자가 조종당하는 것으로 드러난다. 조경희의 경우, 음악 선생(주인 남자)에 대한 성욕을 숨기고 그에게 접근을 시도한다. 그녀는 타인을 조종함으로써 자신의 욕망을 실현하려는 인물이다. 처음에 그녀는 동료 여공인 곽선영을 꼬드겨 음악 선생에게

---

17) 영화진흥공사, 앞의 책, p.430.

연애 편지를 보내도록 조종하지만 이 시도는 실패로 끝나고 조경희는 이후 음악 선생의 집에 피아노 레슨을 받으러 다닌다는 명목으로 그의 집안에 드나든다. 그리고 자신의 꼬나플로 공장에서 여공들의 허드렛일을 하는 하녀를 음악 선생 집의 가정부로 소개한다. 하녀는 초기에는 음악 선생의 가정을 염탐하는 역할을 하지만 이후에 상황의 주도권을 잡는다. 조경희는 광선영의 장례를 치르고 돌아오던 날, 음악 선생의 작업실에서 그에 대한 자신의 마음을 고백한다.

하녀 역시 주인 남자와의 성적 관계에서 적극적이다. 그들의 관계는 남성인 주인 남자의 주도하에서 벌어진 강간이라기보다는 하녀의 적극적인 요구에 음악 선생이 수동적으로 응한 결과이다. 그녀는 자신의 방과 발코니를 통해 연결되어 있는 주인 남자의 작업실을 유리문 너머로 훑쳐본다.<sup>18)</sup> 그녀는 주인 남자가 조경희에게 피아노 레슨을 하면서 신체적인 접촉을 하는 광경을 통해 그에 대한 성적 욕망을 키워나간다.(<그림1> 참조) 그녀가 내부를 들여다보는 시선은 방안의 인물들에게는 대단한 공포다. 그녀는 남자와 관계를 가진 뒤 내실의 문 너머로, 주인 남자가 아내와 다정하게 침대에 누워 있는 모습을 증오에 차 바라보며 쥐약을 찾으러 작업실에 들어간 애순을 노려본다. 응시(gaze)에 있어서 그녀는 시선의 소유자인 셈이다. (<그림2> 참조)

18) '유리문'의 기능과 의미를 말하기 위해서는 음악 선생 가족이 이사 간 이층집의 구조를 설명하는 것이 필요하다. 이 이층집의 아래층에는 내실과 부엌이 있고 위층에는 하녀와 방과 음악 선생의 작업실이 마주보고 있다. 문제적인 공간이 되는 곳이 바로 위층인데 하녀의 방과 음악 선생의 작업실은 발코니를 통해 외부적으로 연결되어 있다. 이 두 공간이 발코니를 통해 연결되어 있고 발코니로 나가는 통로는 미닫이 유리문으로 되어 있다. 이 유리문을 통해 '하녀'는 선생의 방을 외부에서 훑쳐본다.



〈그림 1〉



〈그림 2〉

여공과 하녀 외에 주인 여자 또한 하녀라는 외부의 침입자로부터 가정을 지켜내려는 적극성을 가진다. 이에 비해 주인 남자는 외부의 침입자들의 요구에 변민하기만 한다. 그는 특히 아내에게 ‘정신적으로’ 예속된 존재로서 아내를 만족시키기 위해 부단히 노력한다.

동식 「난 순간적으로 내 양심에 대한 반항행위를 하구 싶었어」

부인 「그래 뭘 저질렀어요?」

동식 「당신은 무슨 일이 있더라도 끝내 날 믿어주고 구해 주겠다고 약속하겠어?」

부인 「네 제 몸과 정신은 당신 것이니까」

동식 「내가 강도질을 했대도」

부인 「네」

동식 「살인도」

부인 「네」

동식 「간통을 해서 어린애를 배게 했다면?」

부인 「그럴 리가 없어요」<sup>19)</sup>

19) 영화진흥공사, 앞의 책, p.410.

남편은 자신이 저지른 문제를 해결할 능력이 없다. 상황에 판단을 내리고 이를 즉각적으로 행동에 옮기는 사람은 그의 아내다. 행동 지침을 내리는 아내는 그에게 있어서 내면화된 법이라는 초자아의 역할을 수행하는 인물인 셈이다.<sup>20)</sup> 하녀가 주인 남자에게 있어 법의 위반을 통한 쾌락을 추구하도록 자극하는 인물이라면 아내는 이 쾌락을 금지하는 법이다. 아내는 남편의 도덕적 기준이며 남편은 아내의 기준을 자신의 것으로 수락한다. 그러나 이 아내의 모습이 언제나 선량하고 자애로운 모습으로 그려지는 것은 아니다. 아내의 모습 역시 폭력적이며 공포스럽게 묘사되기도 함으로써 영화는 초자아에 의해 형성된 외상적 고통을 드러낸다.<sup>21)</sup>

아내의 폭력성은 남편의 혼외정사 사실을 알았을 때 즉각적으로 하녀의 낙태를 결정하고 이를 실행에 옮기면서 드러난다. 그녀는 평소에는 친절하고 자애로운 성격이었지만 하녀의 방으로 가기 위해 계단을 오르는 모습에서는 그녀가 무언가 무시무시한 사건을 벌일 것이라는 점이 암시되고 있다. 카메라가 포착하는 그녀의 ‘뒷모습’은 바로 양심적 초자아가 가진 또 다른 얼굴을 시각적으로 형상화하고 있다고 할 수 있다.(〈그림3〉 참조)

20) Juan-David Nasio, 『정신분석학의 7가지 개념』, 표원경 역(백의, 2002), p.168. 초자아는 자아의 일부분으로서 법과 욕망 사이에서 쾌락을 금지하는 법을 대신한다.

21) 초자아는 두 개의 기능을 가진다. 하나는 양심의 초자아이며 다른 하나는 무의식의 폭군 초자아이다. 전자가 부모의 권위를 빌려 근친상간을 금지하는 법을 자아의 내부에 기입함으로써 세워지는 반면, 후자는 자아가 겪는 외상적 고통으로 인해 태어난다. 후자는 부모의 권위와 협박에 일방적으로 눌린 아이가 부모가 전달한 말의 의미는 상실한 채 부모의 고통소리만을 지각하게 되는 것 같은 경우에 생긴 외상이다. Juan-David Nasio, *op.cit.*, pp.170~175.



〈그림 3〉

김기영 영화에서 초자아의 폭력적 양상은 이른바 하녀 연작 시리즈<sup>22)</sup>가 제작되는 과정에서 점점 강화되는 양상을 띠고 있다. 초자아의 폭력적 양상이 가장 낮은 수위에 있었던 작품이 「하녀」(1960)라면 「화녀」(1971)를 거쳐 강화되다가 「충녀」(1972)에 이르러서는 극대화하고 있다고 할 수 있다.<sup>23)</sup> 「충녀」에 이르면 아내는 명령하고 지배하며 폭력적인 방법으로 살인까지도 주저하지 않음으로써 자신의 의도

22) 「하녀」의 연작 시리즈는 60년작 「하녀」, 70년대적 배경으로 하여 리메이크한 「화녀(火女)」(71)와 「화녀」의 속편이라 할 수 있는 「충녀(蟲女)」(72) 그리고 「충녀」를 리메이크한 「육식동물」(84)로 이루어져 있다.

23) 리메이크된 「화녀」에서 아내는 자신이 친정에 간 사이 작곡가 남편이 여가수와 혼외정사를 벌일까봐 명자(하녀)에게 이를 감시하라고 말하면서 “두 년놈을 죽여도 좋아”라고 말한다. 명자가 자신을 혐박하는 직업소개소 남자를 우발적으로 살해했을 때 시체를 처리하겠다고 나선 사람도 바로 주인 여자일 정도로 그녀는 대범하면서도 공포스럽게 묘사된다. 「충녀」의 아내는 더욱 무자비하고 폭력적이며 모든 것을 통제할 정도의 힘을 갖고 있다. 그녀는 무능력한 남편의 생활을 통제함으로써 그를 사육하고 호스티스 명자와의 사이에서 아이를 갖지 못하도록 남편을 수술시킨다. 또한 그녀가 남편이 명자와 함께 데려다 기르던 아이를 죽여 냉장고에 넣어둔 것으로 암시되고 있다.

를 관철시키는 인물이다. 비록 「하녀」에서 아내가 갖는 폭력적 모습의 수위는 이후의 시리즈들과 비교했을 때 상대적으로 몇 개의 쇼트에서 보이지만 징조로서는 뚜렷하다. 그럼에도 불구하고 두 여성, 안주인과 하녀의 묘사가 결과적으로는 선한 인물로서 정숙하고 선량한 여자(본 처)와 성적으로 방종한, 악덕한 여자의 대립(혼외 정사 상대)이라는 멜로 드라마적 문법에 비교적 가깝게 다가 있음으로써 해서 초자와 성적 욕망 사이에 벌어지는 역동적인 관계를 일부일처제의 윤리으로써 슬쩍 가려 버린 것이라 할 수 있다.

아내와 하녀의 대립 - 이들은 한 남자를 두고 서로 대결하게 되는 데<sup>24)</sup> 이러한 대결 구도에서 남편은 이들 여성들의 결정에 수동적으로 따른다. 앞서 언급했듯이 이러한 남성성의 약화는 틀 이야기인 현실 세계에서의 모습과는 대조적이다. 내부 이야기가 신문 사건 속의 사건을 상상적으로 경험하게 하는 판타지라면, 이 판타지가 남성성의 결여와 파탄을 다루고 있다는 점은 보통의 백일몽(daydream)과 대조적이다. 보통의 백일몽이 현실 속에서의 결여를 메우고 있다면 이 영화의 판타지는 남성 인물의 나약함과 처벌을 보여주고 있다. 이 판타지에서 남자는 자신을 스스로 나약하고 처벌받고 있는 인물로 만듦으로써 매저키즘적 쾌락을 연극적으로 보여주고 있는데 말하자면 가상의 판타지를 통해 현실 세계에 갖는 남성성과 남성 욕망을 조롱하고 있는 것이라 할 수 있다.<sup>25)</sup> 그것은 두 가지 방식으로 이루어지는데 앞

24) 아내와 하녀의 대결이 내부 이야기의 주된 플롯을 이루고 있다. 하녀에 대한 주인 여자의 공격은 첫 번째는 낙태 두 번째는 밥을 가져다 주지 않음으로 해서 육체적 고통에 시달리게 하고 세 번째는 그녀의 식사에 쥐약을 넣는 것이다. 반대로 하녀는 아들인 창순을 죽게 만들고, 남편을 자신의 잠자리로 빼앗아 오며 쥐약 대신 설탕물을 넣음으로써 주인 여자를 함정에 빠뜨린다. 이러한 사건들로 서로 쟁투를 벌이는 인물은 아내와 하녀이다.

25) 매저키스트는 스스로 연약하고 처벌받고 있다고 주장함으로써 이면에 무례함



서 설명한 대로 하나는 남성이 아닌 여성의 얼굴을 한 초자아를 내세우는 것이고<sup>26)</sup> 다른 하나는 남성 인물이 아내와 하녀를 포함한 여성 인물에 예속되어있음을 보여주는 것이다. 여성의 얼굴을 한 초자아의 모습은 이 초자아가 아버지와의 관계에서 설정된 것이 아니라 전(前) 오이디푸스 단계 즉 구순기 단계에서 통제자이며 사랑의 대상인 어머니와의 관계에서 형성된 것임을 드러낸다. 이 점은 다음 장에서 분석될 내용이기도 하다.

### 3. 모성의 양면성과 그 상징물로서의 ‘집’

영화 「하녀」의 모든 주요 사건들은 바로 ‘집’에서 일어난다. ‘집’이라는 폐쇄적인 공간적 속성은 영화에서 플롯의 개연성을 높인다. 집안에서 벌어지는 모든 사건들이 외부로부터 차단될 수 있는 까닭에, 주인 여자는 집안에서 벌어진 모든 불미스러운 사건-하녀의 임신과 낙태, 창순의 죽음, 주인 여자의 살인 미수 등-에 대한 비밀을 유지할 수 있었다.

이러한 집의 내밀함, 폐쇄성을 기본 속성으로 갖는 사적영역은 곧 아이를 돌보고 기르는 모성(maternity)을 표현하는 세팅(setting)이기도 하다. 「하녀」에서 자주 등장하는 사건과 공간은 ‘식사’와 ‘부엌’이

---

과 유머 그리고 저항과 승리를 누리고 있는 것이다. 여성문화이론연구소 정신분석 세미나팀, 『페미니즘과 정신분석』(여이연, 2003), p.82.

26) 프로이트의 개념으로서의 ‘초자아’는 자아, 이드, 초자아의 삼분화된 구도 속에서 자아를 판단하고 검열하는 도덕적 대행자로 오이디푸스적 상황에서 아버지와의 동일시를 통해 이룩된다. S. Freud, 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 역(열린책들, 1998), pp.114~130.

다. '식사'와 '부엌'은 환유적으로 어머니와 연결되어 있다. '먹을 것'은 구순적 쾌락의 충족이기 때문에 먹을 것을 아이에게 제공해 주는 어머니는 바로 쾌락의 원천이다. 이 어머니는 아이에게 사랑을 주기도 하지만 그 애정을 미끼로 아이를 통제하는 권력의 소유자이다.<sup>27)</sup>

이러한 '어머니'의 상반된 두 얼굴은 주인 여자처럼 자애로우면서도 잔인하기도 하며 하녀의 얼굴처럼 죽음의 공포로 보이기도 한다. 하녀 역시 식사를 마련하고 부엌을 차지한다는 의미에서 아이들(애순과 창순)에게 새로운 '어머니'이다. 그러나 그들의 눈에 이 '어머니'는 외부에서 온 이방인으로, 먹을 것을 이용해 자신을 해칠 수도 있는 존재로 비춰진다. 그 '어머니'는 진짜 '어머니'와는 달리 온전히 믿을 수 있는 대상이 아니며 그 정체를 알 수 없으므로 해서 탐구의 대상(성적 대상)이 되기도 한다.

#### S#43. 부엌

하녀 빨래를 한다.

자기를 감시하는 예감에 뒤돌아 본다.

장순이가 지키고 서 있다.

하녀 「뭘 보고 있어?」

창순 「나 물 좀 줘」

하녀 물을 준다.

창순 물컵을 받아드나 먹지 않고

창순 「누나 집 어데야?」

하녀 「여기지 뭐야」

창순 「아니야」

27) 매저키즘 안에서 어머니는 더 이상 남근을 결여(lack)한 대상이 아니라 남성 이 소유하지 못한 유방과 자궁을 소유함으로써 힘을 행사할 수 있는 지위를 갖는다. Gaylyn Studlar, op.cit., p.608.

하녀 「여기서 사니까 여기야」  
창순 「아니야」  
하녀 「너 나와 잘못 사꿨구나」  
창순 「고만 뒤」  
하녀 「뭘?」  
창순 「이 물 안 먹을래 쥐약이 들었으니까」<sup>28)</sup>

영화가 주는 서스펜스는 아이의 상상적 공포를 사건으로 만듦으로써 비롯된다. 창순은 S#106과 S#107에서, 실제로 물컵에 쥐약을 탔다는 하녀의 말에 놀라 계단에서 굴러 떨어져 죽고 만다. 낯선 이방인 ‘어머니’가 자신을 죽일 수도 있다는 아이들의 두려움이 동서고금을 막론하고 이야기 속 계모들을 흉악하게 등장시키듯, 이 영화는 낯선 어머니(하녀)가 먹을 것으로 자신을 죽일 것이라는 환상을 드러낸다. (〈그림4〉 참조)



〈그림 4〉

28) 영화진흥공사, 앞의 책, p.398.

창순과 애순이라는 두 아이들과 이 아이들의 아버지인 주인 남자는 서로 유사한 관계에 놓여 있다. 그는 아내에게 아이와 같은 존재처럼 행동한다. 물론 진짜 아이들처럼 어리광을 부려서가 아니다. 그에게 있어 아내는 하나의 도덕 기준이며 고백의 청자(聽者)이기 때문이다. 스스로 도덕의 기준을 갖지 못하는 남편의 윤리감은 매우 경직되어 있다.

주인 남자가 갖고 있는 결혼과 부부 관계에 대한 윤리 의식은 아내가 갖고 있는 윤리감이나 다른 남성들이 갖고 있는 것보다 훨씬 유연하지 못하다. 그의 윤리감은 두 군데에서 확인될 수 있다. 하나는 내부 이야기의 서두에서 여공인 곽선영에게 연애 편지를 받을 때(S#5)이고 다른 하나는 하녀의 유혹으로 우발적인 관계를 갖고 나서 그 죄책감에 선배를 만나 자문을 구할 때(S#71)이다. 그는 선영으로부터 연애 편지를 받자마자 주저하지 않고 그 편지를 후생과장에게 보여줌으로써 장난 같은 사건을 여공의 정직(停職)과 죽음이라는 심각한 사건으로 만들어 버린다. 이에 비해 연애 편지를 받았다는 말을 들은 아내의 반응은 훨씬 유연하고 덤덤하기까지하다. 아내는 “그게 흔히 첫사랑이라는 거예요.”(S#19)라고 말하며 작곡을 하기 위해서는 연애라도 해야 한다는 식으로 가벼운 농담을 하는 것이다. 선배의 자문 역시 명쾌하다. 그러나 “부부간에도 비밀은 있어야지”(S#71)라는 선배의 말에 남자는 발칵 화를 낸다.

주인 남자는 자신의 과오를 ‘고백’함으로써 그 죄책감을 희석시키고자 한다. 그 고백의 대상은 바로 아내이며 그는 바로 아내의 사랑을 잃을까 전전공공했던 것이다. 표면적으로 남편은 가부장으로서의 의무감이 윤리 의식을 떠받들고 있는 것으로 말한다. 그는 여공들과의 스캔들로 일자리를 잃을까봐 사감실로 뛰어갔다고 말하고(S#19) 경

희의 유혹은 뿌리치면서도 ‘어린 아이가 새로 태어나 돈이 필요하니’ 그녀에게 계속 피아노를 배우러 오라고 말한다. 이러한 그의 모습은 60년대 초반, 경제적으로 취약한 한국 중산층의 강박적 모습을 반영한다.<sup>29)</sup> 그러나 이러한 표면적 이유보다 그에게 더욱 중요한 것은 아내의 용인이다. 남편은 자신의 과오를 곧바로 아내에게 고백한다. 남편이 잃을까봐 두려운 것은 아내의 사랑이며 이때의 아내는 구순기 아이에게 있어서 생사 여탈의 권력을 쥐고 있는 어머니의 가면을 쓴 모습이다. 이러한 어머니의 권력은 식사를 담당하는 하녀에게도 무시무시한 형태로 일부 주어진다. 이 가정의 가장은 이러한 의미에서 형식적으로는 가부장이지만 남근(phallus)을 소유한 권력자라고 보기는 어렵다. 애순과 창순 등의 아이들은 주인 남자의 정신적 면면을 형상화하고 있는 또 다른 그 자신이기도 하다.

하녀의 모습은 이러한 모성의 양면성 중 죽음의 권력을 지닌 것으로 묘사된다. 그녀는 자신의 요구에 응하지 않을 경우, 그 대상을 죽일 듯한 위협을 내보이고 있는데 이러한 위협성은 그녀의 검은 드레스<sup>30)</sup>로써 시각적으로 표상된다. 하녀는 관계 폭로, 낙태, 창순의 우발

29) 이러한 경제적 취약성으로 인해 음악 선생과 관계를 가짐으로써 ‘하녀’나 ‘여공’이 계층 상승을 도모할 수 없는 것은 물론이다. 영화 「하녀」에서는 이러한 의미에서 완전한 ‘중산층’이란 발견되지 않는다. 음악 선생과 그의 아내는 생계 유지에 급급하여 언제라도 탈락될지 모르는 불안정한 중산층이다. 이러한 의미에서 이 영화의 ‘하녀’가 주인남자와의 관계를 통해 중산층으로의 계층 상승을 꾀하고 있다든가 혹은 그 계층을 선망한다는 기존의 해석은 설득력이 부족하다고 여겨진다.

30) 영화에서 여성 인물의 복장은 그 캐릭터를 이해하는 데 있어서 중요한 실마리로 여겨져 왔다. 한국 영화에서 있어서 정숙하고 긍정적인 인물은 한복으로, 성적으로 개방적이며 부정적인 인물은 이에 반해 양장을 하는 것이 일반적인 공식이다. 미혼 시절 아무리 발랄했던 처녀라도 결혼 후 한복을 입으면서 그 발랄함이 수그러지기도 한다.

적 살해 등의 일련의 사건들을 겪고 난 뒤 주인에 대한 자신의 욕망을 노골적으로 드러내고 그 가족을 협박하는데 그러면서 그녀의 옷은 검은 드레스로 바뀐다. 그녀의 검은 드레스가 주인 여자의 얼은 색 한복과 대조되는 것은 물론이다. 이러한 시각적 표상은 죽음과 파멸은 물론, 동시에 그녀의 성적 매력을 동시에 드러낸다. 즉 그녀의 육체에는 성적 매력과 죽음 그리고 위험한 모성이 복합적으로 표상되어 있다고 할 수 있다.

#### 4. 두 개의 본능과 인간의 불구성

이 영화에서 서스펜스를 부여하는 소재는 바로 ‘쥐’와 ‘쥐약’이다. 내부 이야기의 전반부에서 충격적인 장면 중 하나가 바로 쥐약을 먹고 경련으로 몸부림치는 쥐의 모습(S#37)이 클로즈업으로 처리된 쇼트이다. 찬장 속의 ‘쥐약’ 역시 관객에게 앞으로 일어날 누군가의 죽음을 암시함으로써 불안감을 주고 있다.

주인 부부와 하녀 그리고 아이들은 물이나 국에 쥐약을 넣으려는 시도를 하거나 상대가 쥐약을 음식물에 넣지 않았는가를 의심하면서 죽음에 대한 불안감은 증폭되어간다. 결국 막다른 곳에 몰린 주인 남자와 하녀는 쥐약으로 정사를 시도하며 이들은 배를 움켜쥐고 죽어간다. 쥐를 죽이는 약으로 인간이 죽을지 모른다는 공포와 쥐의 죽음을 연상하게 하는 인물들의 죽음은, 인간을 ‘쥐’에 비유하는, 영화의 특징적인 세계관과 연결되어 있다.

동식 「이걸 자세히 봐. 다람쥐는 넓은 산천을 제멋대로 뛰어다니는 짐승이야. 그걸 사람이 잡아서 이렇게 못 뛰게 만들었어. 그러나 다람쥐는 생각했지. 이렇게 좁은 데서 운동을 안 하면 다리가 약해지겠다. 그랬다간 영영 도망도 못가리라 생각해서 틈 있는 대로 굴레 바퀴 속에 들어가 뛰는 연습을 하기로 결심한 거야. 자 이것 봐」<sup>31)</sup>

주인 남자는 칠팔바퀴 안에서 구르고 있는 다람쥐를 소아마비로 불구가 된 딸에게 보여 주며 다람쥐처럼 딸도 반복적으로 다리 운동을 해야 한다고 말하고 있다. 그의 말인즉 애순도 희망을 갖고 다리 운동을 해야 한다는 것이지만 이러한 표면적 의미 너머로 강조되는 바는 철장을 벗어날 수 없는 운명을 모르는 채 무의미한 행위를 반복하는 다람쥐의 모습이다. 철장 안의 다람쥐 역시 부엌에서 출몰했던 쥐와 마찬가지로 창순이 죽은 직후에 죽은 채로 발견된다.(S#112)

이 영화에서 '쥐'로 비유되거나 형상화되는 인간의 특성은 바로 생식과 생존의 본능이라 할 수 있다. 인간을 생식과 생존이라는 두 가지 본능을 가진 동물로 축소시키고 동물과 인간을 등식의 관계로 설정하는 것은 김기영 영화에서 자주 반복되는 모티프(motif)이다. 「충녀」에서도 성욕(생식)과 식욕(생존)은 인물들의 근본적 속성으로 그려지고 있다.<sup>32)</sup> 전근대적 시공간을 배경으로 하고 있는 「고려장」(64)에서도 극심한 기근으로, 생존 본능만이 남은 인물들은 살인을 하고 자신의 아이를 인신공희(人身供犧)하는 등의 잔혹한 행위를 서슴지 않는다. 이러한 인물들의 행위적, 성격적 특성과 함께 영화 속에서 자주

31) 영화진흥공사, 앞의 책, p.398.

32) 「하녀」에서 가정부로 등장하는 명자는 백치 같은 표정으로 닭고기를 먹고 작곡가와와의 관계에 집착하는 인물이다. 「충녀」의 경우 남자 주인공인 김 사장이 그 대표적인 예가 될 수 있는 인물이다. 경제적으로 아내에게 예속되어 있는 김 사장은 명자와의 정사를 즐기고 음식에 대한 탐욕을 보인다.

등장하는 것이 바로 생식과 생존의 본능을 인간과 함께 공유하고 있는 동물들이다. 「화녀」에서 주인 여자에 의해 사육되는 양계장의 ‘닭’이나 「충녀」의, 하수구 속에서 들끓는 쥐들, 그리고 그 쥐를 잡아먹는 어린아이의 모습은 김기영 영화 특유의 인간학을 상징적으로 표현하고 있는 것이다.

생식의 본능은 종족 번식과 성욕으로, 그리고 생존의 본능은 주로 식욕을 통해 드러나는데 이 두 가지 본능은 종종 충돌된다. 「하녀」의 인물들의 불구스러움 혹은 도착적 모습도 이 두 가지 본능이 충돌되는 데서 발생하는 것으로 제시된다.<sup>33)</sup>

이 영화에서 대결하는 두 여인, 주인 여자와 하녀의 대립과 갈등은 생식과 생존 사이의 역동적 관계를 잘 보여주고 있다. 하녀의 경우 성욕이 우월한 인물이다. 그녀는 남자와의 관계 맺기에 성공하여 임신하게 되면서 남자에게 첩의 지위를 요구한다. 하녀의 요구는 주인 여자의 권고에 의해 낙태를 당한 후 단순한 성적 선망을 벗어나 모성을 앞세워 험박하고 폭력을 행사한다.

하녀 「내 애도 귀여웠을까」

부인 「쓸데없는 생각이야」

하녀 「내 애는 죽진말건 자기 애만 귀엽단 말이군요」

부인 「미친소리」

하녀 「미치지 않고 내가 바보예요. 왜 내 애만 죽여야 되는지 모르거든요. 이집 남자는 애를 배게 하고 이집 여자는 애를 떼게 하고 내

33) 프로이드는 식욕으로 대표되는 개체를 보존하려는 본능을 자아 본능이라 말하고 사랑을 통해 대상을 얻으려는 종족 보존의 본능을 대상본능이라 표현하면서 신경증은 이 두 가지의 본능 사이에서 벌어지는 투쟁의 결과라고 말하고 있다. S. Freud, 「문명 속의 불만」, 『문명속의 불만(프로이드 전집 15)』, 김석희 역, 열린책들, 1997, pp.305~313.



몸은 장난감처럼 뒤흔어도 좋나요」

부인 「……」

하녀 「흥! 내가 죽길 기다리죠? 이틀 동안이나 밥을 안주는 걸 봐도 굶겨 죽일 셈이야」

부인 「여보 정말 안 갖다 줬어요?」

동식 「저 애 방에 가는 게 무서워서……」

부인 「내가 갖다 주마. 사람이 굶어서야 살 수 있니?」

하녀 「그만둬요. 천상 내가 주워 먹어야죠」

하녀 문으로 가서 다시 한번 애를 돌아보고

하녀 「피가 안 멎어요. 애 죽인 죄로 나도 죽나 봐요. 그러나 당신들도 성치는 않을 걸요」<sup>34)</sup>

그녀가 이러한 험박을 하게 된 것은 그녀의 육체적 고통 때문이다. 낙태의 고통은 물론, 주인 여자가 해산으로 인해 식사를 가져다 주지 못하자 하녀는 굶주림까지 겪게 된다. 이러한 신체적 고통 속에서 하녀는 적극적인 폭력을 행사함으로써 생식과 생존의 본능을 비호한다. 물에 쥐약을 넣었다는 하녀의 말에 놀란 창순이 계단에서 떨어져 죽자 “자식은 마찬가지예요. 다 당신 자식인데 내 자식이 죽어야 되면 딴 자식도 죽어야 해요”(S#107)라는 복수의 말을 내뱉는다.

하녀의 본능에 맞서는 것은 바로 주인 여자의 본능이다. 주인 여자의 경우 생존의 본능을 앞세워 하녀의 본능에 굴복한다. 이러한 생존의 본능은 창순이 죽은 상황에서도 아이의 죽음을 비통해 하고 하녀에 대한 분노를 표출하기보다는 즉각적으로 아이를 단념함으로써 현실적 상황을 수락하게 할 정도로 강하다. 이러한 모습은 하녀의 목을 조르면서 강한 분노를 표하는 남편과 대조적이다. 주인 여자는 죽은

34) 영화진흥공사, 앞의책, p.414.

아들을 안고 “이왕 죽은 애가 살아날리 없으니 남은 사람이나 삼시다”라며 남편을 설득하는 것이다.(S#107) 그리고 이 생존의 이유를 들어 남편을 달라는 하녀의 요구에 남편을 하녀의 방으로 보내준다. 그녀에게 가장 두려운 것은 하녀와의 일이 세상에 알려져 생존의 길이 막히는 것이다. 말하자면 생존을 위해 하녀에게 굴복하는 양상을 보인 것이다.

하녀의 성욕이나 주인 여자의 생존의 본능은 이 영화에서는 궁극적으로 자기 파괴적인 양상을 보인다. 하녀의 경우 경희가 다시 피아노 레슨을 받으러 오자 질투에 눈이 멀어 식도를 들고 그녀에게 덤벼든다. 하녀는 경희의 가슴을 찌르게 되고 사태가 걷잡을 수 없게 되자 주인남자는 경찰이 오게 될 것이라면서 절망한다. 주인 여자 역시 반(半) 백치 상태가 되어 버린다. 그녀는 집을 나가 경제적으로 자립하기 위해 냇이 나간 표정으로 밤낮으로 재봉틀을 돌린다.

본능을 떨쳐 내는 방법은 오로지 죽음뿐이다. 주인 남자와 하녀의 정사(情死)는 본능이 이끌어 낸 파멸이면서도 자신을 죽음으로써 본능과의 끈을 끊는다는 의미에서 역설적이다. 소아마비로 목발을 짚고 다니는 애순의 불구성은 실은 인물들의 불구스러움이기도 하다. 쳇바퀴에서 벗어나고자 하지만 탈출이 불가능한 상황에서 그 행위는 무의미하고 공허한 반복에 지나지 않는다. 단순하게 반복되어 들리는 재봉틀의 음향이나 무의미하게 떨어지는 빗소리도 다람쥐의 쳇바퀴와 동일한 의미를 가진다. 본능에 매어 있는 한 인물들은 그를 지배하는 근원적 힘에 굴복할 수밖에 없기 때문이다.

영화의 마지막 장면- 죽어가면서 아내 앞에서 숨을 거두고자 하는 남편, 그리고 계단에 거꾸로 널브러진 채 죽은 하녀 그리고 냇이 나간 상태로 재봉틀을 돌리는 아내와 자지러지는 듯한 간난 아기의 울음소

리는 이러한 근원적 힘에 의해 인간이 얼마나 불구적으로 종속되어 있는가를 보여준다. 이러한 인간의 불구적 모습은 아내나 하녀라는 현실적인 인물로는 형상화되지 않는 더 거대한 힘에 의해 무력하게 지배되는 인간의 모습이다. (<그림 5> 참조)



<그림 5>

이러한 인간의 모습을 통해 영화는 결국은 본능의 승리를 말한다. 이 즈음에서 이 영화에서 주요한 배경으로 작용했던 모든 문명적인 요소인 가족, 결혼 제도, 계층 등은 모두 말소된다. 이 층위는 분명 이 논문의 2장과 3장에서 분석되었던 매저키즘의 차원보다 더 근본적인 피지배의 모습을 보여 주고 있다고 할 수 있다.

## 5. 결론 - 피지배의 미학적 형상화

『하녀』는 이와 같은 매저키즘적 쾌락 양상을 내러티브의 측면이나 미장센, 편집의 측면에서 미학적으로 형상화하고 있다. 내러티브적으로는 액자 구조의 내부 이야기를 통해 금지된 쾌락으로 인해 파멸당하고 처벌받는 남성 인물을 환상적으로 처리함으로써 현실 세계에서 갖는 남성 욕망과 남성성의 패배를 보여주고 있다. 수동적이며 나약한 남성과 대비되는 인물은 바로 남자에게 도덕적 기준을 제시하는 아내와 자신의 욕망을 앞세워 남성 인물로 하여금 금지된 쾌락을 갖게 하는 하녀이다. 이 여성 인물들의 요구에 주인 남자가 복종하는 양상을 보임으로써 이 영화는 통상적인 남녀 관계를 역전시키고 있다. 그러나 이러한 힘을 가진 여성 인물들조차 성욕과 생존의 본능이라는 또 다른 힘에 굴복하는 모습을 보임으로써 궁극적으로는 거대한 힘에 의해 조종되거나 예측된 존재로서의 인간의 불구성을 형상화해내고 있는 것이다.

한편으로 이 영화는 동굴을 연상하게 하는 이층집의 내부 인테리이, 서사적 인과에 매어 있지 않은 돌발적인 쇼트의 삽입, 단조롭게 반복되는 음향 등을 통해 원시성(原始性)과 죽음을 연상하게 하는 강한 서스펜스를 주고 있다. 이러한 서스펜스 역시 단지 '하녀'라는 악인(惡人)에 의한 공포가 아닌 인간의 무의식과 본능에 의한 지배라는 근원적 지배에 대한 공포를 표현하고 있다고 할 수 있다.

끝으로 강조되어야 할 것은 『하녀』에서 나타난 권력의 소유자로서의 여성의 이미지가 결코 가부장제라는 사회적 조건과 무관하지 않는다는 점이다. 그것은 이 영화의 액자 구조가 보여주듯 그것이 남성의

판타지 속에서 부여된 이미지이기 때문이다. 자녀에게 밥을 주고 그들을 돌보는 양육자로서의 어머니의 지위는 가부장제가 부여한 것이며 이 영화가 보여준 남성 판타지는 이러한 가부장제에서의 어머니의 역할을 전제로 할 때 발생할 수 있다. 이러한 점들을 고려해 볼 때 영화 「하녀」가 가부장제를 그 태생적 조건으로 하는 다른 영화들과 견주어 어떤 차이와 동일성이 있는가를 살필 필요성이 생겨난다. 아울러 매저키즘적 양상을 보이는 다른 근대 소설 텍스트들의 서사와도 비교하여 설명될 필요도 있다. 자본주의적 가부장제 속에서 생성된 남성 의식/무의식이 단순하게 능동적인 성욕을 가진 여성을 억압한다거나 혹은, 여성이 항상 남성의 무의식 속에서 억압된 대상으로만 존재한다는 일방적인 설명을 뛰어 넘는 시도가 있어야 할 것이다. 김기영의 영화 텍스트는 항상 문제적인 텍스트가 그러하듯 일률적인 설명으로는 해명되지 않는, 인간의 복잡하고 기괴한 무의식의 세계를 보여준다는 점에서 소중한 텍스트이다.

## □ 참고문헌

### 1. 기본 자료

김기영, 「하녀」(1960), 한국영상자료원(KOFA) 소장 DVD.  
영화진흥공사 편, 『한국시나리오 선집』 제2권, 1982.

### 2. 단행본

김소영, 『근대성의 유명들-판타스틱 한국영화』(씨앗을 뿌리는 사람들, 2000), pp.1~279.

서인숙, 『씨네 페미니즘의 이론과 비평』(책과길, 2003), pp.65~209.

여성문화이론연구소 정신분석 세미나팀, 『페미니즘과 정신분석』(여이연, 2003), p.82.

- 유지나, 조흠 외, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』(생각나무, 2004), pp.1~291.  
이영일, 『한국영화전사』(소도, 2004), pp.1~495.  
이효인 외 공저 『한국 영화사 공부 1960~1979』(한국영상자료원, 2004), pp.10~86.  
호현찬 『한국영화 100년』, 개정 증보판(문학사상사, 2003), pp.106~143.  
Freud, Sigmund, 『문명속의 불안(프로이드 전집 15)』, 김석희 역(열린책들, 1997), pp.305~313.  
Freud, Sigmund, 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 역(열린책들, 1998), pp.114~130.  
G. Genette, *Narrative Discourse Revised*, trans. by J. Lewin, Cornell UP, 1988, pp.84~95.  
Hayward, S., 『영화사전-이론과 개념』, 이영길 역(한나래, 1997), p.127.  
Nasio, Juan-David, 『정신분석학의 7가지 개념』, 표원경 역(백의, 2000), pp.168~175.

### 3. 논문

- 김경, 「김기영 영화의 '반복적 강박증' 연구」, 『영화연구』 13호, 1997, pp.78~95.  
김소영, 「김기영과 쾌락의 영역1」, 『현대문학』, 1997.12, pp.130~149.  
노지승, 「한국 근대 소설의 여성 표상에 관한 연구」(서울대 박사학위논문, 2005), pp.103~124.  
현철호, 「김기영의 〈하녀〉연작 연구-영화적 특성과 근대성에 대한 인식을 중심으로」(연세대 석사학위논문, 2004). pp.1~87.  
Lenne, Gérard, 「괴물과 희생자: 공포영화 속의 여성」, 김경옥 역, 유지나·변재란 편, 『페미니즘/영화/여성』(여성사, 1993). pp.110~122.  
Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Screen* vol. X VI, no.3 Autumn, 1975. pp.240~279.  
Studlar, Gaylyn, "Masochism and The Perverse Pleasures of The Cinema", edited by Bill Nichols, *Movie and Method II*, University of California Press, 1985. pp.606~608.

Abstract

**A Study on Kim Ki Young' 「The Maid」**

— focusing on the aspect of masochistic pleasure —

Roh, Ji-Seung

This study aims to analyse the aspect of masochistic pleasure in Kim Ki Young' 「The Maid」. Masochistic pleasure are formed by the help with the peculiar structure and the relation of man and women in this film. First, 「The Maid」 is characterized by the frame narrative embedded with another narrative. While frame narrative is real, embedded narrative is a fantasy that same hero is ruined by the seduction of the maid. In frame narrative, the hero is masculine but in embedded narrative, he is emasculate, passive. So this hero is controlled by two women-his wife and the maid in embedded narrative. His wife represents super-ego that functions as conscience and moral. On the other hand, having sex with the maid represents pleasure by the violation of law. But his wife and maid are two different faces of mother who has a power. According to the psychoanalytical theory, mother is a object of affection and also a controller to her child in pre-oedipal period(oral period). The hero controlled by two women, is a child who is afraid that he would lose mother's love. But two women who have a maternal image, are also controlled by two kinds of instincts- the reproductive urge and the desire for existence. This two kinds of instincts ruin all characters including two women. Finally, there is a fatality that

human must be controlled by instincts. This fatalism is the characteristic viewpoint of 「The Maid」.

**key words** : masochism, fantasy, pleasure, frame narrative, embedded narrative, super-ego, motherhood, instinct.

■ 위 논문은 4월 5일 투고되어, 5월 6일 심사완료 후, 5월 12일 게재가 확정되었음.