

남성 주체의 분열과 재건, 1980년대 에로영화에서의 남성성*

노지승**

「차례」

1. 에로영화, 위기의 남성성의 담론적 형식
2. 1980년대 에로영화의 변화과정과 갈래들: 스펙트럼으로서의 에로영화
3. 분열적인 남성주체의 양상
 - 3.1. 훔쳐보는 남성의 성적 좌절
 - 3.2. 역전된 남녀관계와 여성의 능동성
4. 남성주체 재건의 서사적 형태
 - 4.1. '사회비판'이라는 시각과 여성 구원
 - 4.2. 나쁜 섹스 구별짓기
5. 1980년대적 '위기의 남성성'의 의미

〈국문초록〉

1980년대 실제 남성 관객들에게 성인으로서의 입사 체험, 해방과 탈출로서 기억되는, 1980년대 에로영화들은 위기의 남성성이라는 남성 정체성의 특수성을 전형적으로 보여주는 담론이다. 에로영화는 성적 욕망과 관련한 분열적 남성 주체를 드러내면서 동시에 이러한 분열성을 극복, 재건하기 위한 전략을 사용하고 있다. 이러한 전략은 표면적으로는 남성다움과 남성성이 유지되고 있다는 환상을 만들고 있지만 다른 한편으로는 에로 영화의 구조적 비약과 불균형을 만들기도 한다.

* 이 논문은 2013년도 인천대학교 자체연구비 지원에 의해 연구되었음.

** 인천대 국문학과 조교수

분열적 남성주체의 모습은 대체로 성적 좌절을 수반하는 훑쳐보기, 역전된 남녀관계, 여성의 능동성 등을 통해 묘사된다. 에로영화는 섹스를 즐기는 남성보다는 섹스로부터 배제되거나 소외된 남성의 시각을 통해 내러티브를 전개시키고 있으며 이러한 이유로 남성의 망상이나 폭력을 드러내기도 한다. 그러나 대다수의 에로영화는 이러한 남성성의 분열적 모습을 지우고 남성성을 재건하는 방향으로 결말을 짓는다. 남성성 재건의 양상은 몇 가지의 패턴으로 나눌 수 있다. 불법적, 폭력적인 섹스 즉 나쁜 섹스를 구별짓고 이를 사회비판이라는 시각을 통해 묘사하는 것 그리고 구원자, 보호자로서의 남성 역할을 회복하는 것 마지막으로는 도시와 문명 세계를 훼손의 공간으로 그리고 고향과 자연, 비문명의 세계를 치유의 공간으로 묘사한 뒤 고향과 전통을 회복시키는 주체로서 남성을 묘사하는 것이다. 이러한 전략은 영화 전반에 묘사되는 성적 쾌락을 처벌하면서 내러티브를 가부장제의 가치관으로 통합시키는 과정이라 할 수 있다.

1980년대 에로영화는 결국 과장된 성욕을 묘사하고 관객들로 하여금 이를 즐기게 하다가도 이러한 쾌락을 가부장제의 가치관 속으로 다시 밀어 넣고 쾌락을 만드는 섹스들을 어느 순간 나쁜 섹스로 만들어 버림으로써 가부장제에 의해 용인되는 건전한 남성성을 재건하게 된다. 1980년대 에로영화의 구조는 이렇게 성적 쾌락과 자기 처벌 그리고 비판 의식 사이를 모순적으로 오가면서 위기의 남성성을 형상화하고 있다.

핵심어: 1980년대 에로영화, 위기의 남성성, 분열적 남성주체, 남성성의 재건, 성적 좌절, 훑쳐보기, 구원자와 보호자로서의 남성, 나쁜 섹스, 사회비판, 가부장제, 성적 주체

1. 에로영화, 위기의 남성성의 담론적 형식

남성성을 언급하고 있는 담론에서 자주 등장하는 단어는 바로 ‘위기

(crisis)’이다. 남성성과 위기를 언급하는 담론들은 모범적이고 건실한 남성성이 더 이상 가능하지 않는 상황에 대해 아쉬움을 표하거나 혹은 고정된 남성성 그 자체에 대해 의문을 포함으로써 남성성이 고정된 실체가 아님을 예증하기도 한다. 즉 남성성과 위기를 언급하는 담론들은 ‘남성성의 위기(crisis of masculinity)’를 말하고 있거나 ‘위기의 남성성(masculinity of crisis)’을 말하고 있기도 하다. 전자가 고정된 어떤 남성성을 전제로 하여 그 남성성을 유지하지 못하게 되는 상황을 안타깝게 여기는 현상을 가리킨다면 후자의 표현은 고정된 남성다움 자체의 개념이 곤경에 처해 있어 재조정이 불가피한 상황을 지시한다.¹⁾ 이 가운데서 후자의 유형은 남성성 자체가 위기의 형식을 통해 존재하는 것 즉 위기의 담론을 통해 남성성 자체가 다시 규정되고 재조정되고 있음을 보여주고 있다.²⁾

위기의 남성성은 사회적 변동 특히 노동시장이 변화하는 시점에서 반복적으로 나타나는 경향이 있다. 전쟁 직후, 군대에서 돌아온 남성들이 노동 시장에 재편입되지 못하는 상황 혹은 기술의 발전이나 산업 구조의 변화로 인해 전통적으로 남성의 일자리로 여겨졌던 직종에서 남성들이 밀려나가거나 남성들이 경제 불황으로 실직자가 되는 상황 그리고 페미니즘이 출현하고 여성의 지위가 신장되는 상황 등 이러한 상황들 속에서 남성성은 특히 주요한 이슈로 취급된다. 그렇다면 한국사회에서 남성성의 위기와 재조정의 양상은 어떤 방식으로 어떻게 표출되었던 것일까.

한국사회에서 ‘남성성’에 대한 본격적인 의문은 90년대 이후에서나 가능했던 것으로 보인다. 해방 이후 빠르게 산업화가 진행되고 남성들이 도시의 임금 노동자로 편입되면서 남성들에게 실직(失職)의 문제가 그다지

1) S, Chauduri, 『페미니즘 영화 이론』, 노지승 역, 앨피, 2012, 205쪽. 펜리와 윌리스(Penley & Willis)에 따르면 위기의 남성성은 고정된 남성성을 전제로 한 남성성의 위기가 아니라 남성다움 자체의 개념이 역사적으로 곤경에 처해 있음을 의미하는 말이다.

2) John Beynon, 『남성성과 문화』, 임인숙·김미영 역, 고려대출판부, 2012, 154쪽.

이슈화되지 않았던 것에 그 이유가 있는 듯하다. 전쟁 직후, 일자리를 찾지 못한 제대군인들이 도시의 폭력적인 건달로 변해갈 때³⁾ 잠시 남성성의 문제가 제기된 것은 있었지만 이들의 폭력적인 제대군인들의 존재는 남성성 그 자체에 대한 회의로 이어지지 않고 역으로 든든한 가부장의 존재에 대한 요구를 불러 일으켰다. 이 듬직한 가부장의 이미지에 60년대 그리고 70년대 산업화 시기를 거치면서 강인하고 건실한 산업 역군의 이미지가 덧씌워졌다.

다시 말하자면 1990년대 이전까지 근대 이후에 추앙되어 온 이상적이고 규준적인 남성성⁴⁾ 즉 책임감 있는 가부장과 국가의 전사(戰士)로서 갖추어야 하는 늠름함, 절제, 의지, 믿음직스러움이라는 덕목이 비교적 일관되게 강조되어왔다고 볼 수 있다. 1960, 70년대 군부 정권의 경제담론은 물론 대항 세력으로서의 민주화 운동에까지, 강조되는 규준적인 남성성은 본질적으로는 다르지 않았다. 군부 정권과 민주화 세력은 서로 적대적인 세력이었지만 남성지배 혹은 바람직한 남성성에 대해서는 서로 이견(異見)을 갖지 않았던 것⁵⁾은 안보를 위해 나라를 지켜야 하는 투사든 민주화의 투사든 ‘투사’라는 점에서는 동일했기 때문이다. 즉 해방 이후의 한국 사회는 산업화와 국가안보 혹은 민주화라는 사회적, 정치적 목표를 제시함으로써 ‘전사(戰士)’에 근접한, 규준적이며 이상적인 남성성을 늘

3) 후지이 다케시, 『돌아온 ‘국민’: 제대군인의 전후』, 김득중 외, 『죽음으로써 나라를 지키자-1950년대 반공, 동원, 감시의 시대』, 선인, 2007. 1950년대 이승만 정권 당시, 제대군인들은 ‘제대장병보도회’, ‘애국참전동지연맹’ 등의 단체에 포섭되어 사적인 폭력 장치로 이용되었다. 그러나 이러한 때를 제외하고는 거리의 실업자로 그대로 방치되다시피 하였다.

4) George L Mosse, 『남자의 이미지-현대 남성성의 창조』, 이광조 역, 문예출판사, 2004. 1장 남성 스테레오 타입 참조. 현대적인 남성성의 이상형은 18세기 후반에 형성된 이래로 현재에까지 거의 변화가 없었다. 남성의 덕목으로 불리는 의지력, 명예, 용기 등은 오늘날까지 지속되는 이상적 남성성의 규준이며 그 밖에도 성적 열정을 통제하고 다스리는 것도 이상적 남성성의 핵심적 속성으로 취급되었다.

5) 권인숙, 『대한민국은 군대다』, 청년사, 2005. 권인숙의 이 책은 1980년대 민주화 운동에서 핵심적인 역할을 했던 학생운동 내부에 젠더와 성차별에 대한 자각과 의식이 거의 없었음을 언급하고 있다.

호출하고 있었다고 보아야 한다.

이러한 상황에서 규준과 이상으로서 존재해온 남성성은 남성개인에게 성취해야 하는 목표였고 이러한 목표가 남성개인에게 매우 강도 높은 억압이었을 것으로 짐작된다. 그러나 그 강도 높은 억압에도 불구하고 1960년대와 1970년대 정치적 상황은 이러한 강요와 억압이 남성들의 내면에 초래했을, 어떤 분열들을 직접 ‘표현’하기에는 무리인 측면이 있었다. 그것은 무엇보다도 국가, 민족 그리고 가족이라는 공동체의 가치가 개인적 가치보다 우선해야 했던 시대적 분위기 그리고 늘 개인을 감시하고 처벌하는 정치적 억압 때문이다. 즉 남성 개개인이 가졌던 남성성에 대한 회의는 있었겠지만 이를 사회적 담론으로 활성화되기에는 여러모로 무리였던 상황인 것이다. 특히 한국 사회에서 젠더(gender)와 성(sexuality) 문제 그리고 페미니즘이라는 이슈가 공론장에서 발언권을 점차 높여가던 때가 1990년대 이후이고 보면 이전의 상황에서 남성성 담론은 거의 전무하다시피 했다.⁶⁾

이러한 가운데에서 소설과 영화와 같은 내러티브(narrative) 장르들은 일찍이 규준적인 남성성에 대한 회의와 의문을 표현해 온 대표적인 담론의 형식이었다.⁷⁾ 내러티브 장르 자체가 위기와 갈등의 상황에서 생성되는 본질적 특성이 있기 때문에 소설과 영화는 위기와 갈등의 상황에 놓인 남성들의 문제를 다룰 수 있었다. 특히 한국영화가 강도 높은 검열로 인해 표현 수위가 매우 제한적이었음에도 불구하고 남성성의 문제를 다루는 스타일과 장르의 계보를 갖고 있다는 점은 주목해 볼 만하다. 서구 영화에서도 전쟁 후에 무능하고 열등감에 시달리는 남성들이 등장하듯이

-
- 6) 한국사회에서 남성성에 대한 성찰적 질문들은 90년대 이후의 정치적 민주화 그리고 외환 위기라는 경제적 위기 상황 그리고 기존의 가부장제적 문화로부터 비교적 자유로운 새로운 세대의 등장 등 급격히 변화된 사회적 배경 하에서 본격적으로 제기되기 시작한 것으로 보인다.
- 7) 베이넨은 남성성의 위기를 드러내는 거울로서 소설과 영화를 에로 들면서 이러한 서사장르들을 남성성의 위기를 분석하는 주요한 텍스트로 취급하고 있다. 베이넨, 앞의 책, 156~159쪽.

한국전쟁이 끝난 뒤인 50년대의 한국영화들에도 위기의 남성들이 등장했다.⁸⁾ 이후 60년대 초 아버지의 부재나 무능함을 채워주는 믿음직스럽고 건실한 아들 캐릭터가 잠시 영화에 등장했지만 규준적인 남성성에 가까운 이러한 건실한 남성 캐릭터는 곧 청춘(청년) 영화의 소비적이고 무게 획적인 젊은이들에 의해 부정된다. 60년대의 청춘영화 그리고 70년대의 청년 영화는 무력한 대학생 혹은 도시를 배회하는 건달을 등장시킴으로써⁹⁾ 이들이 체험하는, 규준적 남성성 습득의 어려움을 장르화시킨 영화들이라 할 수 있다.

이와 같은, 남성의 위기와 갈등의 상황은 다음 아닌 80년대 에로영화에 계승되어 있다. 80년대 에로영화는 남성성이 초점화되어 있는, 남성형 멜로 드라마의 한 형식이기도 한데 이는 다음과 같이 실제 남성관객의 수용적 맥락을 통해서도 암시된다.

졸업식 예행연습을 하러 강당으로 모여 내일 졸업식에서 고별사니 답사니 외우는 행사연습과는 상관없이 우리는 고개를 숙이고 숙덕거리던 중 지금 서울극장에서 상영되는 애마부인을 이야기했고 불과 몇 년 전까지만 해도 허벅지가 드러나는 치마를 입으면 죄가 되고 지금도 거리에서는 장발이

-
- 8) 50년대 영화를 예로 들자면 「비 오는 날의 오후 세시」, 「이 생명 다하도록」 등에 등장하는 부상당한 제대군인들은 열등감에 시달리고 「자유부인」의 대학생은 미국 문화에 물들어 댄스에 심취해 있으며 「돈」에 등장하는 어리숙한 농부는 사기를 당하고 「촌색시」의 남편은 가족의 횡포로부터 아내를 보호하지 못한다. 이들 남성의 문제성은 영화에서 사건을 만들고 서사를 끌고 나가는 중요한 계기를 마련한다. 아울러 이들 문제적인 남성들은 여성을 고통스러운 상황에 처하게 함으로써 여성 멜로드라마의 주요 비극을 만들어 낸다. 50년대 후반 한국영화의 주요 장르가 여성관객을 타깃으로 한 멜로드라마였는데 이러한 무능하고 결락된 남성인물들은 가부장제에 대한 여성의 피해의식을 극대화시키기에 적합한 인물 유형인 것이다.
- 9) 1960년대 청춘영화의 아이콘이었던 배우 신성일은 초기 청춘 영화에서는 스포츠 카를 몰고 여학생을 유혹하는 부르주아 대학생으로 등장하다가 청춘 영화 전성기 이르러서는 점차 반항적이면서도 계층 상승의 욕망에 시달리는 젊은이, 혹은 도시를 배회하는 건달 역을 맡게 된다. 노지승, 「대학생과 건달, 김승옥 소설과 청춘영화에 나타난 1960년대 청년 표상」, 『한국현대문학연구』, 2007 참조.

단속되는 그 질서 정연한 시대에 역사시대 이후로 처음 유방이 노출된다는, 그것도 국그릇만하다니 하는 충격적인 유언비어에 선동되어 대학에 떨어진 낙오자 대열에서는 가슴이 실제 몇 인치인가를 놓고 승강이를 벌이다가, ‘그래 가는 거야!’ 한 마디에 예행연습이 끝나면 전부 종로로 진출하여 애마부인을 보기로 단합을 했다. 졸업식 예행연습이야 어차피 공부 잘해서 상 타는 애들하고 끈대들의 잔치니, 개근상이나 탈까 말까한 우린 알 바 없고…인용자 중략… ‘씨발, 이제 우린 그 꼬질꼬질한 고등학생이 아니고, 어른이다!’¹⁰⁾

위의 인용문에서 80년대 대표 에로영화인 『애마부인』은 남성들의 무장 해제된 어떤 최저점의 쾌락 그리고 기성질서 속에서 대접받지 못한 젊은 남성들의 위악적인 비하와 그들의 성인으로서의 입사체험 등과 연결되어 있다. 즉 위 인용문에서 에로영화와 관련된 남성의 기억은 남성집단의 전형적인 하위문화(subculture)의 맥락에서 에로영화가 어떻게 소비되는가를 잘 보여주고 있는 셈이다. 이러한 기억 방식은 엘리트 대학생들에게도 비슷한 양상을 보인다. 최루탄이 날리는 교정에서 민주화 투사로 살다가 에로영화를 보기 위해 많은 인파 속에 슬쩍 몸을 숨기기도 했다는¹¹⁾ 청년들의 체험은 이성적이고 늙름한 민주화 혹은 산업화의 투사 혹은 공부하는 기계, 돈 버는 기계만으로는 살 수 없었던 젊은 남성에게 80년대 에로영화가 어떤 의미였는가를 짐작하게 한다. 1980년대 에로 영화는 바로 이러한 남성들에게 이제까지는 드러내 보이기 어려웠던 어떤 표현의 도구를 부여했던 것으로 짐작되는데 예비군복을 입은 남성들처럼 에로영화의 남성관객들은 자신들의 지위와 신분을 모두 잊고 사회가 요구하는 남성성으로부터 해방된 기분을 느꼈던 것은 아니었을까.

1980년대 한국 에로영화 속의 남성인물들은 확실히 규범으로서의 남성성 획득에 실패하거나 이를 결여하고 있는 인물로 보인다. 그들은 일단 성욕의 노예이다. 누군가를 흠쳐보거나 강간하거나 혹은 성욕을 해소하

10) 오승욱, 「고교 졸업식 예행연습날 『애마부인』을 만나다」, 『씨네21』, 2002.2.8.

11) 남재일, 「『애마부인』을 따라 욕망의 비빔밥을 맛보다」, 『씨네21』, 2002.2.8.

지 못해 절절 맨다. 아니면 멋진 근육을 가진 잘생기고 돈이 많은 남성인 물이더라도 그들은 여성을 배반하고 쉽게 버리는 비도덕성을 보이기도 한다. 무엇보다도 에로 영화의 남성들은 성에 탐닉함으로써 ‘퇴폐적인’ 혹은 ‘동물적인’ 모습을 드러내고 있다. 에로영화 속의 남성인물들은 남성성의 미덕보다는 과잉된 성욕 속에서 살거나 혹은 오로지 성욕을 가진 인간으로만 규정되는 특성을 갖고 있는데 이러한 특징은 성적 열정의 적절한 통제를 미덕으로 하는 규준적인 남성성에 비추어 보았을 때 어긋나는 것이다. 물론 남성성의 영역에서 강한 성적 능력은 남성의 중요한 능력으로 취급받지만¹²⁾ 이 시기 에로영화에서 묘사되는 남성인물들은 강한 성적 능력을 갖고 있다고 보기도 어렵다. 많은 경우, 에로 영화의 남성인물들은 성적 능력을 과시하는 인물이 아니라 성적으로 실패하거나 좌절하는 것으로 그려져 있기 때문이다. 그들은 욕망의 대상을 소유하지 못한 채 훑쳐보거나, 신체적으로 성불구자이거나, 비열한 방식으로 여성을 성적으로 착취하거나, 성욕에 들떠 여성에게 지배, 종속되는 양상을 보인다.

이러한 점을 고려해 볼 때 에로영화의 남성 인물들은 주류 남성성이 아닌 주변부 남성성을 형상화함으로써 규준적인 남성성이 허구이거나 도달 불가능한 지점에 있음을 역설적으로 폭로¹³⁾해낸다고 할 수 있다. 이러한 허구성의 폭로로 1980년대 에로영화는 남성의 비사회적, 비정상적 퇴행과 관련 있는 쾌락을 발생시킨다. 1983년경 장선우가 에로영화에 대해서 “소비적인 성유희를 위해 창녀, 호스티스, 여대생, 유부녀할 것 없이 모두 끌어내 분칠했다”라고 일갈했던 것¹⁴⁾도 에로영화가 성적 욕망을 과

12) 남성성 혹은 남성다움을 구성하는 자질들은 지배, 위(上), 능동, 강함, 높음 등이다. 윤리적 측면으로서의 남성성은 남성으로서의 위신을 지키며 명예를 보전하는 것이지만 이와 함께 성적인 힘도 그 자질로서 포함하고 있다. P. Bourdieu, 『남성지배』, 김용숙 역, 동문선, 2003, ‘신체의 사회적 구축’ 참조.

13) 카자 실버만(Kaja Silverman)은 사회적으로 남성성이 고전적이며 규준적인 남성성의 주변부에서 구성되었음을 말하면서 규범적인 남성성이 허구라는 점을 강조하고 있다. Kaja Silverman, *Male subjectivity at Margins*, Routledge, 1992 제1장 Dominant Fiction 참조.

14) 남동철, 『불능의 시대, 밤의 여왕 『애마부인』 20년 그 환각과 도피의 초상』, 『씨네

도하게 도착적 형태로 그려내면서 비정상적인 혹은 비규준적인 남성성을 노출시킨 데 대한 불쾌감의 표현으로 해석할 수 있다.

실제로 80년대 에로영화는 여러 측면에서 비난의 표적이 되어왔다. 일단 신군부정권의 이른바 3S 정책의 일환이면서 70년대 이래로 장기화되고 있던 한국영화의 불황과 침체를 상징하는 질 낮은 영화이며 또한 여성을 불거리로 대상화시킨 반(反) 여성주의적인(anti-feministic) 영화로 비난받기도 했다. 에로영화가 진지한 탐구의 영역으로 취급된 적은 소수의 경우를 제외하고는 거의 없었다고 해도 무방할 정도이다.¹⁵⁾ 이러한 일면적인 평가들과는 달리 80년대 에로영화 텍스트를 자세히 들여다보면 이 영화들은 남성성을 다루고 있는 복합적이고 다중적인 텍스트임을 알 수 있다. 일단 80년대 에로영화는 성욕에 대해서 두 가지 입장을 동시에 갖고 있다는 점에서 그러하다. 즉 에로영화는 성적 욕망과 관련한 분열적 남성주체를 드러냄과 동시에 이러한 분열성을 극복, 은폐하기 위한 전략을 함께 사용하고 있다. 이러한 은폐의 전략은 분열적 남성성을 감추고 남성성을 재건하면서 표면적으로는 남성다움과 남성성이 유지되고 있다는 환상을 만들고 있지만 그다지 견고하게 지지되고 있지 못하다. 무엇보다도 분열을 극복하거나 통합하는 방식이 많은 경우, 급작스럽게 이루어지면서 구성상의 비약이나 약점이 되고 이러한 비약은 환상을 만드는 데 걸림돌로 작용하기 때문이다.

따라서 이 논문의 핵심적인 질문은 다음과 같다. 1980년대 에로 영화는 어떤 전략으로써 남성성의 분열과 재건을 내러티브로 구성해내는가. 우선 이에 대한 이야기를 풀어가기 위해 2장에서는 80년대 에로영화의

21』, 2002.2.8.

15) 최근 에로영화에 대해 새로운 시각이 필요함을 언급하고 있는 이윤종의 글은 본고의 문제의식과 상통하는 측면이 있다. 이윤종은 『포르노그래피, 바디장르 그리고 페미니즘: 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로』(『문화과학』 75, 2013.9)에서 80년에 에로영화를 평가 절하해 온 한국영화비평계의 이론적 축의 하나로서 페미니즘을 언급하면서 80년대 에로영화를 진지한 탐구의 영역으로 끌어올리기 위해서 주류이론이 갖는 한계를 넘어설 필요가 있다고 말하고 있다.

범주와 유형적 특성에 대해 언급하고자 한다. 그것은 에로영화라는 장르와 스타일이 많은 영화들에 광범위하게 영향을 주었기 때문에 이 영화들을 정의, 분류하고 이 영화들이 갖는 대중적 영향력과 변화 양상을 가늠해 보는 것이 논의를 본격적으로 전개하기 전에 필요하다는 판단에서이다.

2. 1980년대 에로영화의 변화과정과 갈래들: 스펙트럼으로서의 에로영화

1980년대 에로영화는 정권의 문화정책, 대중들의 문화 소비 환경의 변화 등의, 특정한 시대적 상황에서 성립된 역사적 장르이다. 보통의 에로티시즘 영화가 갖고 있는 보편성을 갖고 있지만 한국의 역사적 특수성 속에서 만들어진 영화 스타일이니 만큼, 그냥 ‘에로영화’가 아닌 ‘1980년대’ 에로영화로 지칭되는 것이 더욱 타당할 것이다. ‘에로영화’로 불렸던, 1980년대 후반에 대유행하던 에로영화 스타일은 지금 한국영화에서는 거의 사라졌다고 할 수 있다. 그만큼 에로티시즘 자체를 목적으로 하는 영화는 극소수가 되었음을 의미하는데 현재 한국영화의 추세들은 에로틱한 장면 자체에 대한 집중과 특화보다는 내러티브의 전개 속에서 성애 묘사를 개연성 있게 삽입하는 방식을 취하고 있다.

1980년대 에로영화는 성욕을 플롯 전개의 기본적인 동력으로 삼는 내러티브를 갖고 있거나 성욕을 과잉 묘사하는 특징을 갖고 있다. 섹스의 고통 혹은 쾌락에 가득 찬 여성 얼굴을 클로즈 업하는 장면은 이 시기 거의 모든 에로영화에 등장하는 대표적인 클리셰(cliché)이기도 하다.¹⁶⁾ 성욕과 섹스의 과잉묘사가 과장스럽게 묘사되어 있기 때문에 80년대 에로영화에서의 성애 표현이 사실적이라기보다는 표현적이며 과장되어 있다는 지적¹⁷⁾은 매우 타당하다고 할 수 있다. 에로틱함 그 자체에 몰두한 나

16) 정민아, 『에로틱 멜로 드라마 “애마부인” 읽기』, 유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1993, 143쪽.

머지 현실감보다는 성적 판타지를 과장스럽게 드러내 보이고 있는 것이다.

1980년대 에로 영화는 시기적으로 80년대 초에서 중반까지의 에로영화와 87년 이후의 에로영화로 나눌 수 있다. 1980년, 81년 경에는 「피막」, 「빠꾸기 밤에 우는가」 등 사극이나 로컬리즘의 색채를 가미한 영화들 그리고 「세 번은 짧게 세 번은 길게」처럼 사회 풍자의 시각을 가진 영화들이 제작되었다면 82년경부터는 이전의 스타일과는 다른 본격적인 에로영화가 등장했다. 82년의 「애마부인」, 「산딸기」, 「빨간 앵두」 등은 본격적인 에로영화 붐을 일으킨 영화들 즉 사회비판, 풍자, 로컬리즘적 요소를 최소화시키고 성적 욕망을 극대화시킨 새로운 유형의 영화들이었다. 사회비판과 풍자 그리고 로컬리즘적 요소는 70년대 이래 에로 영화의 선배격인 영화들에서부터 미학적, 주제적 요소를 부여해왔던 요소들이었지만 80년대 에로영화들은 이러한 요소들보다 성적 욕망과 성애 묘사에 더욱 집중하게 된다.

이러한 에로 영화들은 80년대 흥행작 중 절반 이상을 차지할 정도로 10년간 대표적인 장르로 자리매김하게 된다. 에로영화는 무엇보다도 기존 형식의 멜로드라마를 완전히 대체하게 된다. 기존 형식의 멜로드라마가 「미워도 다시 한번」으로 대표되는, 여성 관객에 어필하는 전형적인 최루성 멜로드라마였다면 이러한 최루성 멜로드라마는 에로영화라는 새로운 형식의 멜로 드라마에 의해 완전히 대체되는 양상을 보인다. 다음은 80년대 관객수를 기준으로 한 흥행 영화 순위를 정리한 표¹⁸⁾로서 이 표를 보면 80년대 에로영화의 흥행 정도를 한눈에 파악할 수 있게 된다.

17) 강소원, 「1980년대 한국 '성애 영화'의 색슈얼리티와 젠더 재현」, 중앙대 박사학위논문, 2006, 46쪽.

18) 이상의 순위와 관객수는 1980년부터 1991년까지 영화진흥공사에서 간행한 『한국영화연감』의 기록을 표로 정리한 것이다. 여기에서 관객수는 서울 시내 소재 개봉관에 입장한 관객의 수를 의미한다.

연도	제목	관객수	연도	제목	관객수
80	미워도 다시 한번 '80	36만4천	81	자유부인'81	28만 7천
	평양맨발	12만 3천		어둠의 자식들	25만 7천
	바람불어 좋은 날	10만		저 높은 곳을 향하여	20만 1천
	너는 내 운명	9만 4천		빙점81	17만 6천
	소림용문방	8만9천		앵무새 몸으로 울었다	16만 9천
	불세	8만 7천		초대받은 사람들	15만 5천
	밤의 찬가	8만 7천		만다라	12만 8천
	사망탑	8만 6천		빼꾸리는 밤에 우는가	11만 2천
	망령곡	7만7천		색깔 있는 여자	9만
	모모는 철부지	7만7천		소림사 주방장	7만 7천
82	애마부인	31만 5천	83	신서유기	17만 5천
	낮은 데로 임하소서	11만		적도의 꽃	15만 5천
	겨울로 가는 마차	10만		사랑 만들기	9만 2천
	꼬방동네 사람들	10만		김마리라는 부인	8만 3천
	여자의 합정	8만6천		일송정 푸른 솔은	4만 3천
	금강혈인	8만		안개는 여자처럼 속삭인다	6만 9천
	반노	7만6천		외출	6만 7천
	애인	7만 3천		작은 악마 22살의 자서전	6만 1천
	대학알개	6만 9천		여자가 밤을 두려워 하라	5만 3천
	탄야	6만3천		백구야 훨훨 날지 마라	4만 7천
84	고래사냥	42만 6천	85	깊고 푸른 밤	49만 5천
	무릎과 무릎사이	26만 3천		어우동	47만 9천
	애마부인2	15만 6천		고래사냥2	13만 7천
	그 해 겨울은 따뜻했네	12만 8천		창밖에 잠수고가 보인다	10만
	수령에서 건진 내 딸	11만 8천		돌아이	8만 6천
	바보선언	10만 6천		애마부인3	8만 5천
	속 사랑하는 사람아	9만 9천		땡벌	6만 6천
	화평의 길	8만		차이나타운	6만 3천
	지금 이대호가 좋아	7만 5천		오싱	4만 9천
	땀부기 새벽에 날다	5만 8천		달빛멜로디	4만 5천
86	어우동	47만 9천	87	미미와 철수의 청춘스케치	26만
	이장호의 외인구단	28만 7천		기쁜 우리 젊은 날	19만 2천
	겨울나그네	22만		속 변강쇠	13만 1천
	내시	15만 2천		연산군	10만
	고래사냥2	13만 7천		위기의 여자	9만 8천
	뽕	13만 7천		달빛 사냥꾼	7만 3천
	변강쇠	10만 7천		안개기둥	6만 4천
	길소뜸	10만 4천		이브의 건넌방	5만 7천
	돌아이2	9만 8천		거리의 악사	5만 6천
	황진이	8만 9천		은하에서 온 별똥동자	5만 4천
88	매춘	43만 2천	89	서울무지개	26만 1천
	접시꽃 당시	23만 7천		그후로 오랫동안	19만 2천
	어른들은 몰라요	22만		행복은 성적순이 아니잖아요	15만 5천
	과리에마	13만 6천		아낌없이 주련다	14만 8천

	아메리카 아메리카	12만 7천		아제아제바리아제	14만 5천
	우리는 지금 제네바로 간다	12만 4천		달마가 동쪽으로 간 까닭은	14만 3천
	성공시대	10만 7천		불의 나라	11만 7천
	아스팔트의 동키호테	7만 6천		매춘2	10만
	변강쇠3	7만 3천		상처	8만 6천
	두 여자의 집	7만 2천		89 인간 시장 오! 하나님	8만 4천
90	장군의 아들	67만 8천			
	남부군	32만 4천			
	추락하는 것은 날개가 있다	31만 2천			
	물 위를 걷는 여자	13만 7천			
	짚시 애마	11만 8천			
	물의 나라	7만 3천			
	비 오는 날의 수채화	6만 4천			
	애마부인4	6만 4천			
	있잖아요 비밀이에요	5만 6천			
	그래 가끔 하늘을 보자	5만 3천			

이상의 흥행작들 가운데서 에로영화로 분류될 수 있는 영화들은 한 해의 톱 텐 영화 가운데서 적으면 2~3편 많으면 5~6편에 이른다. 에로영화의 전성기는 81년에서 88년까지라고 할 수 있는데 특히 검열이 완화된 87년 이후인¹⁹⁾ 88년은 「매춘」과 「파리아마」, 사극 형식의 에로영화들인 「변강쇠3」, 「사방지」, 「맷돌」의 제작과 흥행으로 에로영화의 비등점이 되었던 해로 여겨지기도 했다.²⁰⁾ 80년대 후반의 에로영화들은 미국영화 직배시작과 VTR의 보급²¹⁾에 대한 영화계 나름의 대응방식이었지만 결정적으로 에로영화가 저예산의 저질 영화라는 오명을 갖게 한 영화들이다.

에로 영화의 인기는 흥행 외화에서도 잘 확인된다. 특히 「애마부인」가

19) 1987년 7월 시행된 ‘영화법 시행령’은 시나리오 사전심의제를 폐지하고 심의 자체도 대폭 완화시켰다. 그러나 심의의 완화로 인해 88년에 에로영화들이 다량으로 쏟아지자 일시적으로 심의가 강화되기도 했다.

20) 변인식, 『에로영화가 남긴 것』, 『월간조선』, 1988.12, 620~621쪽.

21) 공적인 관람의 형태를 띠는 극장 상영과는 달리 사적이고 은밀한 형태의 비디오 관람은 극장개봉작의 내용에도 크게 영향을 준 것으로 보인다. VTR의 보급률은 85년 경 7%, 87년경에는 15% 이었다가 88년에는 올림픽 특수로 40% 수준에 이르게 된다. 이러한 상황은 극장개봉용 영화가 재개봉관을 거쳐 비디오 테이프의 형태로 재생품화될 수 있는 조건이 되었다(「비디오테이프시장 급신장」, 『매일경제』, 1985.2.6; 「본보 창간 67주년 기념 국민의식 여론조사 (하)」, 『동아일보』, 1987.4.3; 「VTR 영화 미국 물결」, 『매일경제』, 1989.3.28).

제작될 무렵 화제가 되었던 유럽 에로티시즘 영화 『엠마누엘 *Emmanuelle*』과 주연 여배우 실비아 크리스텔(Sylvia Kristel)을 빼놓을 수 없다. 검열로 인해 한국 영화관에서 개봉된 것은 88년이었지만 이 영화는 80년대 초에 이미 대중들에게 잘 알려져 있었다. 원작소설인 『엠마누엘 부인』은 70년대 중반 한국에서 베스트셀러였고 영화 역시 80년대 초부터 비디오 테이프의 형태로 암암리에 유통되었기²²⁾ 때문이다. 이 밖에도 80년대 초 『엠마누엘』의 여배우인 실비아 크리스텔이 주연한 『채털리 부인의 사랑 *Lady Chatterley's Lover*』이 81년 9월에 그리고 『개인교수 *Private Lessons*』는 82년 7월에 한국에서 개봉되었다.²³⁾ 이러한 외국 에로영화들의 상영과 흥행은 한국 에로영화의 제작과 흥행에 많은 자극을 주었던 것은 분명하다.

위의 표에서도 확인되듯이, 10여 년 간 유행했던 에로영화들을 놓고 보았을 때 범주의 문제 즉 어디까지 에로 영화로 볼 것인가의 문제도 제기될 수 있다. 80년대에는, 에로 영화의 스타일을 적극적으로 담고 있지만 정작 에로영화로 부르는 것에 주저하게 되는 수많은 영화들이 있기 때문이다. 실제로 80년대 많은 영화들에는 어떤 영화가 에로영화인가라는 질문을 갖게 할 정도로 에로영화의 경계를 불분명하게 만드는 요인이 있다. 일례로 『안개마을』, 『오염된 자식들』, 『아다다』, 『씨받이』 등 80년대 임권택 영화의 경우, 역시 성적 욕망과 섹슈얼리티를 묘사하고 있지만 이 영화들을 ‘에로영화’라고 부르는 것에는 주저하게 된다. 그것은 임권택

22) 70년대 프랑스 영화 『엠마누엘』은 한국에 정식으로 개봉된 것은 88년이지만 원작 소설인 『엠마누엘 부인』은 70년대 중반 한국에서의 베스트셀러였다(『금주의 베스트셀러』, 『매일경제』, 1975.9.16). 영화로 제작된 『엠마누엘』은 70년대 한국에서 이미 ‘포르노’ 영화로 소개되었고 영화 『엠마누엘』이 전세계에 상영되는 과정에서 물의를 빚고 있다는 소식도 한국에서 그대로 전해졌다. 영화가 정식으로 개봉되기 전, 『엠마누엘』은 이미 비디오테이프를 통해 비공격적으로 유통되고 있었던 것이 확인될 정도로(『의식의 이중성』, 『동아일보』, 1983.6.17) 한국 대중에게는 낯설지 않은 영화였다.

23) 『채털리 부인의 사랑』은 81년 외화 흥행 부문에서 6위(26만 3천명)였고 『개인교수』는 82년 개봉작 가운데서 6위(30만 1천명)였다.

의 80년대 영화에서 과감한 성애묘사가 있다고 해도 이들 장면들이 비교적 안정된 내러티브 구성과 뚜렷한 주제의식에 의해 영화가 전개되는 가운데 삽입되기 때문이다. 애초부터 ‘에로영화’라는 용어에 영화의 완결성에 대한 질적 평가가 내포되어 있다는 점을 염두에 둔다면 상대적으로 내러티브의 완결성을 갖춘 영화들에 대해서 에로영화라는 라벨을 붙이는 것에는 주저하게 되는 것이다.

이러한 의문은 80년대 임권택 영화뿐만이 아니라 이른바 ‘문예영화’에도 제기될 수 있다. 하명중 감독의 『땡땡』이나 변장호의 『감자』와 같은 문예영화들은²⁴⁾ 임권택 영화와 마찬가지로 성애 장면을 삽입시키고 있지만 에로영화라기보다는 에로영화의 스타일을 일부 차용한 문예영화로 볼 수 있다. 『땡땡』, 『감자』는 성애 장면들이 전체 구성 속에서 두드러지지 않게 잘 버무려져 있다. 즉 내러티브 상으로 섹스가 일어나는 계기가 하층민 여성의 빈곤에 의한 것임을 강조함으로써 섹스 장면 삽입의 논리적 개연성을 마련하기 때문이다.

이러한 비교적 절제된 스타일의 영화들은 몽환적이며 환상적인 스타일을 가진 『애마부인』 류의 에로영화와 강한 차별성을 보이지만 50년대 이후부터 지속적으로 제작되어 온 다른 시대의 문예영화들과 견주어 본다면 확실히 성적 욕망을 내러티브 전개의 추동력으로 삼은 80년대 에로영화 스타일을 갖고 있다. 에로영화의 스타일은 실제로 문예영화이외에도 스릴러, 전쟁영화, 청춘물 등에 널리 차용되었는데²⁵⁾ 이러한 ‘차용’은 부분적이지만 에로티시즘이라는 새로운 표현 도구를 얻었다는 점에서 이전

24) 하명중 감독의 『땡땡』은 김유정의 1930년대 세 편의 소설-『소낙비』, 『술』, 『땡땡』을 부분적으로 잘 조합하여 하나의 완결된 내러티브로서 안정된 구성을 만들어 내고 있다. 변장호의 『감자』 역시 원작 소설(김동인의 1925년작 『감자』)에서 내러티브를 그대로 가지고 옴으로써 안정된 구성과 뚜렷한 주제의식을 견지하고 있다.

25) 80년대 에로영화 스타일은 광범위하게 사용되었다. 그 예로 정지영의 『안개는 여자처럼 속삭인다』(1982)는 미스터리물과 에로영화 스타일을 혼합했으며 전쟁영화인 임권택의 『아벤고 공수군단』(1982)도 여배우 정윤희의 누드신이 삽입되기도 하였다. 배창호의 『깊고 푸른 밤』(1985) 역시 성애 장면을 다수 포함하고 있다.

의 영화들과는 확연히 차별 지점을 제공한다.

그렇다면 과연 ‘에로영화’란 무엇인가. 80년대 영화들에서 에로영화의 스타일은 일부 영화들에만 국한된 것이 아니라 거의 모든 장르와 영화에 걸쳐 유행했던 것이라는 점을 고려한다면 80년대 에로영화의 범주에 대해서는 한정된 범주가 아닌 확장적 범주로서 이해될 필요가 있다. 성애 표현을 가장 노골적으로 과장스럽게 표현한 「애마부인」 류의 영화에서부터 문예영화, 스릴러 등의 장르에 기본을 두고 에로영화의 스타일을 ‘부분적으로’ 차용한 영화까지, 다양한 종류의 영화들이 스펙트럼을 이루고 있기 때문이다.

3. 분열적 남성주체와 쾌락의 메커니즘

3.1. 훔쳐보는 남성의 성적 좌절

에로 영화에서 남성 주체가 분열적으로 보이는 이유는 바로 성적 욕망에 대한 과도한 집착 때문이다. 사회가 요구하는 남성다움은 앞서 언급했듯이 능률함, 절제, 의지, 믿음직스러움 등이기도 하지만 다른 한편으로는 성적 능력의 탁월함도 포함하고 있다. 그러나 80년대 에로 영화의 남성인물들은 성적으로 무능력하거나 성적 좌절을 겪음으로써 여성의 지배를 받는 양상을 보인다. 이 시기 에로 영화는 대체로 분열적 남성 주체를 제시하는 데 두 가지 유형을 갖고 있다. 하나는 좌절된 성적 욕망을 훔쳐보기라는 행위를 통해 표출하는 것이며 다른 하나는 역전된 남녀 관계 속에서 지배자, 통제자로서의 남성성을 부정하는 것이다.

80년대 에로영화에 자주 등장하는 남성유형은 ‘훔쳐보는 남성(peeping Tom)’이다. 물론 그들이 훔쳐보는 것은 여성의 육체다. 이 훔쳐보는 남성 유형은 「빠꾸기 밤에 우는가」(정진우, 1981), 「오염된 자식들」(임권택, 1983), 「적도의 꽃」(1983, 배창호), 「뽕」(이두용, 1985), 「어우동」(이장호,

1985), 「내시」(이두용, 1986) 등 80년대 대표적인 에로 영화에 등장한다. 이들 훑쳐보는 남성들은 대상(여성)을 직접적으로 소유하지 ‘못’하고 있다는 공통점이 있으며 그들 가운데는 아예 성적 불능이 된 인물들도 다수 포함되어 있다. 앞서 언급한 영화들 가운데서 「오염된 자식들」의 병구나 「어우동」의 갈매 그리고 「내시」의 남성인물은 모두 육체적인 결여가 있는, 즉 성불구이거나 생식 능력이 없는 인물들이다.

히치콕(A. Hitchcock)의 「이창Rear Window」을 강하게 연상시키는 배창호 연출의 「적도의 꽃」(1983)은 자신의 아파트에서 여자를 훑쳐보던 한 독신남의 가학



훑쳐보는 남자, Mr M

적인 욕망이 점점 현실에서의 폭력적 행동으로 표출되어 가는 과정을 그려내고 있다. 1983년의 가장 흥행한 영화였던 이 영화는 성적 무능력과 분열, 망상 등 이 시기의 에로 영화가 흔히 공유하고 있는 모티프들을 가장 집약적으로 드러내고 있다. 회사를 그만두고 아파트에 혼자 살며 글을 쓰는 남자(안성기 분)는 같은 아파트 단지로 이사 온 선영(장미희 분)을 보고 강한 욕망을 느낀다. 망원경과 카메라로 그녀의 일거수일투족을 관찰하던 남자는 그녀가 중년남자(남궁원 분)의 첩이라는 사실을 알고 중년남자에서 그녀를 구하기도 결심한다. 일단 그는 그녀에게 Mr. M이라는 이름으로 편지를 보내거나 장미꽃과 선물을 보내며 접근하면서 선영과 중년 남자와의 관계를 의도적으로 파탄나게 만든다. 그러나 선영이 중년남자와 헤어진 후에도 남자는 여전히 자신을 선영 앞에 드러내지 않은 채 그녀에 대한 관찰을 이어 나간다. 중년 남자와 헤어진 뒤 제주도 여행 떠난 선영은 그곳에서 준환이라는 이름의 남자(신일용 분)를 만난다. 선영이 또다른 남자를 사귀게 되자 남자는 선영의 아파트에 숨어들어 이들의 섹스를 훑쳐보면서 강한 분노와 적개심에 사로잡힌다. 유부남인 준환은 선영의 친구인 설희(나영희 분)와도 관계를 갖는 등 전혀 신뢰할

수 없는 남자이다. 남자는 준한을 살해하고 선영 역시 호수에서 살해하고자 시도한다. 적개심에 가득 찬 그는 “네 몸에 묻은 더러운 때를 씻기 위해 옷을 벗어. 너의 타락하고 더러운 욕망을 씻어내”라며 선영의 성적 방종을 단죄하며 위협한다. 선영은 목격자에 의해 가까스로 목숨을 구하지만 집으로 돌아와 전라(全裸)의 몸으로 자살하게 된다.

『적도의 꽃』의 남자는 선영에게 강한 성적 욕망을 느끼면서도 그녀 앞에 나타나지 않은 채 타락한 다른 남성으로부터 선영을 구해내야 한다는 구원자적인 망상을 지니고 있었다. 그는 이러한 목적을 실현시키지 못한다. 애초에 그는 타락한 남자들 사이에서 선영을 구해내고자 했지만 그녀 앞에 사랑의 대상으로 자신의 모습을 드러내지 않음으로써 그녀를 구원할 현실적인 방법을 취하지 않은 셈이다. 그는 목적에 부합하는 타당한 방법을 취하지 않고 망상적으로 해결하려고 하는 분열적 양상을 보이고 있으며 다른 남성에 대한 열등감과 적개심을 여성에 대한 폭력의 형태로 드러내고 있다.

『적도의 꽃』의 남성이 망상으로 인해 궁극적으로 성적 욕망이 좌절당한 경우라면, 정진우의 『빠꾸기는 밤에 우는가』(1981)와 『뽕』(이두용, 1985)은 여성의 거부가 남성의 성적 좌절을 초래하는 경우이다. 『뽕』의 여성인물인 안협집(이미숙 분)은 돈이나 현물을 주는 모든 동네 남성들과 기꺼이 관계를 맺는 생계형 매춘부이다. 그럼에도 그녀는 삼돌이(이대근 분)라는 이름의 한 남성만을 끝내 거부한다. 삼돌은 안협집의 육체를 노리며 그녀에 대해 수차례 성적 시도를 하지만 끝내 안협집에 의해 거부당한다. 거부당한 그가 할 수 있는 최소한의 쾌락은 창호지 문을 뚫고 좁은 구멍 사이로 안협집을 ‘훑쳐보는’ 것뿐이다.

정비석의 소설 『성황당』을 원작으로 하고 있는 정진우의 『빠꾸기는 밤에 우는가』에도 훑쳐보는 남성들이 등장한다. 그 남성들은 모두 순이(정윤희 분)를 훑쳐보고 순이는 이들 훑쳐보는 남성들로 인해 성적 위협에 처한다. 그 두 사람 중 한 사람은 일본이라는 식민본국의 공권력을 위임 받은 김주사이며 다른 한 사람은 생활 능력을 갖춘 칠성이라는 이름의

남자이다. 힘과 능력이 있는 그들은 순이를 소유하기 위해 그 힘과 능력을 활용하지만 그들의 욕망은 순이의 저항으로 성사되지 못한다. 물론 이들 남성들을 거부하는 순이의 행위는 남편 현보에 대한 의리를 지키기 위한 것 즉 가부장제의 윤리를 내면화한 행위라고도 볼 수 있다. 그러나 김주사를 안고 숲가마에 들어가 동반자살을 하는 순이의 모습에는 가부장제의 윤리를 뛰어넘는 강한 복수심이 내재되어 있으며 야성적 이미지로 시각화되는 순이의 모습은 이러한 복수심과 저항을 강화시키고 있다. 결국 이들 남성들은 순이와의 대결에서 패배함으로써 성적 욕망을 성취하는 데 실패하게 된다.

임권택의 『오염된 자식들』(1983)에서의 첫 장면은 반지하방에서 여자친구의 다리를 훑쳐보며 자위행위를 하는 남자가 등장한다. 첫 장면부터 훑쳐보는 남자였던 하병구란 이름의 남자(안성기 분)는 전쟁 고아로 무역회사의 영업부 평사원으로 일하고 있다. 그는 어느 날 사위가 되어달라는 사장의 파격적인 제안에 자신을 오랫동안 뒷바라지한 여자친구를 버리고 소아마비로 휠체어 앉아 지내는 사장의 딸과 결혼하는 벼락출세를 하게 된다. 사장의 딸 명희(방희 분)는 성적으로 적극적인 여자였고 그들은 행복한 날들을 보낸다. 사장의 사위로 회사에서 막강한 권력을 누리던 병구는 자신의 아내를 비롯해 사장의 가족이 그에게서 원하는 것은 결국 ‘자손’일 뿐이라는 사실을 알고 실망하게 되고 이러한 심리적 위축감으로 성불능이 되어 버린다. 게다가 아내 명희가 의학의 힘으로 기적적으로 걷게 되면서 병구는 명희에 의해 버림을 받는다. 휠체어에서 벗어난 그녀는 병구를 떠나 다른 남자와 섹스와 쇼핑을 즐기면서 직접적으로 ‘병신’이라는 단어를 사용하면서 병구를 조롱한다. “병신에게 장가든 남자 역시 병신이나 진배 없다고 하대요.” 병구의 좌절은 구토와 황달 등 신체적 질병으로 이어진다.

이러한 무력한 남성 특히 성적 능력의 결여와 위축 그리고 여성에 대한 종속 등의 의미자질들은 80년대 에로영화가 70년대 호스티스 영화에 대해 갖는 주요한 차이이기도 하다. 80년대 에로영화의 선배격인 70년대

멜로드라마²⁶⁾에서 ‘훔쳐보기’는 80년대 에로영화에 비해 빈도수가 많지 않을뿐더러 80년대 에로영화에서의 ‘훔쳐보기’와는 다른 의미를 갖고 있다. 그 예로서 70년대 멜로드라마인 『겨울 여자』²⁷⁾를 제시해 볼 수 있다. 이 영화에서도 남성의 훔쳐보기가 등장하지만 위에서 언급한 80년대 영화에서의 훔쳐보기와는 사뭇 다른 방식으로 전개된다.

『겨울여자』의 여주인공 이화는 모두 세 명의 남자와 순차적으로 사랑에 빠진다. 그 중에서 첫번째 남자인 요섭은 전형적인 훔쳐보는 남자이다. 부잣집 아들인 요섭은 사회부적응자로서 집안에서 오랫동안 숨어 지내면서 살고 있다. 그는 자신의 이층집에서 앞집 여고생 이화를 관찰하면서 그녀에게 익명으로 편지를 보낸다. 요섭은 이화의 대학 합격자 발표가 난 후 그녀 앞에 창백한 낮빛을 드러내지만 이화에게 성관계를 거절당하고 이에 좌절하여 자살하게 된다. 그는 이화를 훔쳐볼 때는 그녀를 상상 속에서 소유할 수 있었지만 정작 그녀 앞에 자신의 몸을 드러낸 현실 속에서는 이화를 소유하지 못했고 이를 심각한 좌절의 상황으로 받아들여 자해라는 과잉된 반응을 보인 것이다.

현실 속에서의 성적 좌절을 동반하고 있다는 점에서 요섭의 훔쳐보기는 80년대 에로 영화들 속의 남성들의 훔쳐보기와 동일한 양상을 갖고 있다. 그러나 요섭의 죽음 이후에 요섭의 자리를 대체하는 이화의 두 번째, 세 번째 남성들은 요섭이 겪었던 좌절감을 반복하지 않는다. 이화는 요섭의 죽음이 준 교훈-남성의 성적 좌절이 죽음으로까지 이어진다는-을 깨달은 이후로는 남성들의 접근을 거절하지 않을뿐더러 그들의 결여감을

26) 에로영화의 효시가 70년대 호스티스 멜로 드라마라는 점은 연구자 사이에 일치되는 견해이다(김형석, 『에로영화에 대한 이상한 애정』, 『스크린』, 2000.2; 서정남, 『젓소부인을 훔쳐보는 시선들』, 『디자인문화비평』 3호, 2000).

27) 『겨울여자』의 주인공 ‘이화’는 호스티스가 아닌 여대생이지만 『가시를 품은 장미』(1979)처럼 여성 내면의 방황과 성(性)을 소재한 한 영화로서 호스티스 멜로드라마 스타일과 공유되는 지점이 있다. 따라서 이 영화는 『별들의 고향』이나 『영자의 전성시대』와 같은 전형적인 호스티스 멜로드라마는 아니지만 일종의 변종 호스티스 멜로드라마라고 할 수 있다.

적극적으로 채워주려는 ‘헌신적’인 모습을 보이기 때문이다. 따라서 이 영화의 구조는 훑쳐보기로부터 출발했지만 결말에서는 남성들의 결핍을 메우는 것으로 마무리 짓고 있는 셈이다.

이러한 점은 앞서 언급했던 80년대 에로 영화에서의 ‘훑쳐보기’와 중요한 차이를 발생시킨다. 70년대 호스티스 멜로 드라마들은 적어도 남성들의 섹스 결핍을 발생시키지 않는다. 그것은 이 영화들의 여성인물들이 애초에 호스티스였거나 혹은 성적으로 자유분방한 여대생들로서 남성이 원하는 것을 제공하는 데 그다지 인색하지 않았기 때문이다. 오히려 호스티스 멜로 드라마 장르에서 중요한 포인트가 되는 것은 남성의 결핍이 아니라 여성인물의 애정결핍과 그녀들의 경제적 예측성이었다. 사랑을 갈구하지만 남성들은 그녀들을 사랑하지 않으며 그녀는 경제적 궁핍으로 몸을 팔아야 한다는 것 이것이 호스티스 멜로드라마 속 여성인물들이 처한 상황이다. 『별들의 고향』의 예를 들어 보자. 이 영화에 등장하는 경아의 남자들은 자기중심적이거나 도착적이거나 무능력하지만 영화는 그들 남성의 열등감이나 좌절감 자체를 정면으로 드러내지는 않는다. 이 영화의 중심은 여성의 결핍감이다. 『별들의 고향』(1974)의 유명한 경아의 대사 “추워요. 안아 주세요”는 『영자의 전성시대』(1975)나 『꽃순이를 아시나요』(1978)에서도 되풀이되는 대사로서,²⁸⁾ 여성인물이 자신의 결핍을 메워줄 따뜻한 위안과 낭만적 사랑을 갈구하고 있음을 상징적으로 드러내고 있다.

이러한 호스티스 멜로 드라마와는 달리 80년대 에로 영화에는 남성의 결여가 강조되어 있다. 『적도의 꽃』의 선영은 낭만적인 사랑을 갈구하는

28) 『영자의 전성시대』에서 영자는 사고로 팔을 잃고 엄청난 심적 고통을 경험한다. 영자가 몸을 팔게 된 계기는 경제적 이유도 있었지만 이러한 심적 고통과 외로움을 달래기 위해서인 것으로 영화는 묘사하고 있다. 영자가 처음 여관에서 혼자 온 남자 손님을 찾을 때 너무 추운 자신을 안아만 주면 된다고 말한다. 『꽃순이를 아시나요』의 주인공 은하도 몇 사람의 남자들 사이에서 방황하다가 고향에서 사귀던 첫사랑 봉수와 만나게 되는데 은하는 봉수에게 이렇게 말한다. “봉수야, 나 추워. 안아줄래?”

여자라는 점에서 『별들의 고향』의 경아와 비슷한 유형의 여자이다. 그러나 이 영화에서 강조되고 초점화되는 것은 선영의 결핍이 아니라 훔쳐보는 남자의 결핍과 결여이다. 이 영화에는 노골적인 섹스 장면들이 삽입되지만 오히려 이러한 넘쳐나는 섹스에서 배제되는 한 남성의 무능과 결여가 동시에 발견된다. 섹스가 일부 남성들에게만 허용되고 이에 일부 남성들이 배제되는 것은 경제적인 능력과 관련 그리고 여성들의 의지 등의 이유에서다. 섹스에서 배제되는 남성들은 때로는 그 울분과 적개심을 여성에 대한 폭력으로 혹은 돈과 권력을 가진 상위계층 남성에게 대한 복수의 형태로 드러내기도 한다.

『적도의 꽃』의 남자가, ‘돈’을 가진 자(중년남자나 신일용)의 섹스에 대해 분개했다면 『어우동』과 『내시』의 남성들은 ‘권력’을 가진 자의 섹스에 대해 분개한다. 이들의 훔쳐보기에는 성을 독점하는 권력을 가진 이들에 대한 분노가 섞여 있다. 전근대적 신분제 사회를 배경으로 한 이 영화들에서 양반 남성에게 거세당한 평민 남성은 신체적인 결함으로 인해 섹스에서 배제되고 기득권 남성들의 성적 유희를 분노 어린 시선으로 바라보면서 복수심을 불태운다. 이들의 분노와 복수심은 『적도의 꽃』의 Mr. M처럼 여성에 대한 망상적인 행위와 폭력으로 이어지지는 않지만 섹스에서 배제된 남성의 분노와 복수심이라는 점에서는 Mr. M의 심리상태와 기본적으로 일치하고 있다.

3.2. 역전된 남녀관계와 여성의 능동성

85년 가을에 개봉되어 86년까지 영화 『어우동』은 서울개봉관에서만 47만 여명의 관객을 동원하였다. 외화 『아마테우스』를 근소한 차이로 앞질러 외화, 방화를 통틀어 86년에 최고로 흥행한 영화였던 『어우동』(이장호, 1985)은 『동아일보』에 1979년 4월부터 1981년 10월까지 장기 연재된 소설 『어우동(於于同)』을 원작으로 하고 있다. 연재를 시작할 무렵 작가는 어우동이라는 실존 인물에 대해 ‘여성해방을 갈구한 한국의 노라’, ‘이

조 봉건체제의 이단녀'로 재조명하겠다는 포부를 밝히고 있다.²⁹⁾

‘이단녀’라는 표현에 걸맞게 영화에서 묘사되는 ‘어우동’(이보희 분)은 자신의 육체를 미끼로 지배층 남성들을 유혹하고 그들을 ‘갖고 놀면서’ 성적 쾌락이 양반 남성들에 의해 독점되어 왔던 모순적인 상황을 전복시킨다. 『어우동』의 남성들은 능동적으로 어우동과 관계를 갖는 것이 아니라 어우동의 강렬한 눈빛과 불호령 아래에서 꿈쩍없이 머리를 조아리고 굴종하며 그녀와 관계를 갖게 된다. “어서 이리와 옆드려.” “체면 차릴 것 없네. 사내가 계집의 노리개도 될 수 있으니...” 등과 같이 어우동은 직접적으로 역전된 남녀관계를 언급하며 나이든 양반 남성들로 하여금 그녀의 발을 핥게 한다.

어우동은 왕가의 며느리로서 천민 남자의 손을 잡았다가 시집에게 쫓겨난 인물로 원래는 가부장제에 대해 순응하는 인물이었지만 가문에서 축출된 이후에는 양반들을 성



조롱하고 복수하는 여자 어우동

적으로 굴복시키고 조롱함으로써 가부장제를 정면으로 부정하는 인물로 변신한다. 어우동은 강간을 당한 적은 없지만 남성 주류 사회에 대한 복수심에 불타는 인물이라는 점에서 강간 복수 영화(rape-revenge movie)의 여성 거세자³⁰⁾과 비슷한 유형의 인물이다. 강간 복수 영화의 여성이 자신을 확대했던 남성들에 대해 복수하고 그들을 처벌하게 되는 것처럼 어우동은 자신이 원한을 품은 특정한 남성집단(양반)을 상대로 복수를

29) 『작가 방기환씨가 말하는 새 연재소설 ‘어우동’』, 『동아일보』, 1979.3.28.

30) 바바라 크리드(Barbara Creed)는 거세하는 여성의 모습이 『원초적 본능(Basic Instinct)』에서의 여성 정신병자나 『네 무덤에 침을 뱉어라(Day Of The Woman, I Spit On Your Grave)』에 등장하는, 성폭행에 대해 복수하는 여성의 모습에 잘 드러나 있다고 말한다. 크리드는 이 영화들이 여성 거세자에 의해 죽는 남성들을 보여줌으로써 죽음과 쾌락을 연결시키는 피학적인 쾌락을 관객에게 제공한다고 말한다. Barbara Creed, 『여성괴물』, 손희정 역, 여이연, 2008, 245쪽.

행한다. 그 방식은 성적인 우위에 있는 것 즉 양반남성들을 강간하는 것 같은 상황을 만드는 것이다.

「어우동」 이외의 다른 영화들에서는 「어우동」의 방식과는 구체적으로는 다르지만 역시 남성의 피지배적 양상이 드러나 있다. 「산딸기」(김수형, 1982)이나 「뽕」(이두용, 1986)의 경우를 예로 들어 보면, 이 영화에서의 남성들은 성적 욕망의 대상이 되는 여성들에 대해 매우 적극적인 구애행위를 펼친다는 점 즉 여성에게 현물을 증여하고 그녀의 ‘선택’을 갈구한다는 점에서 여성 지배의 양상을 보여주고 있다. 「산딸기」의 여성인 물인 분녀(안소영 분)는 그녀를 흠모하는, 정확하게는 그녀와의 짝짓기를 원하는 마을의 남자들에 둘러싸여 있다. 봉수, 섭준이, 명준 그리고 버섯장 주인인 박추까지 그들은 분녀의 마음에 들기 위해 자신의 남성성을 과시한다. 이 중에서 가장 강한 힘을 가진 이는 봉수와 섭준이로 그들은 산삼캐기, 멧돼지 사냥대회와 같은 마을의 힘겨루기 대회에서 1등을 나누어 차지하며 상금으로 획득한 산삼이나 멧돼지를 분녀에게 선물로 바친다. 그러나 이들의 과도한 남성성 경쟁은 그들을 성적(性的)으로 성공하게 하는 것이 아니라 궁극적으로 그들을 죽음으로 몰고 가게 한다. 그들의 경쟁이 과열되어 봉수와 섭준이 서로를 죽고 죽이는 참극이 발생하기 때문이다.

이 영화의 전반부에서 분녀에게 선물을 주면서 짝짓기의 욕구를 천진하고 순박하게 때로는 거칠게 드러내는 마을 총각들은, 어머니의 칭찬과 사랑을 구하는 순진한 어린아이에 비견될 수 있다.³¹⁾ 이러한 남성들의 묘사는 「뽕」(이두용, 1985)에서도 드러나 있는데 이 영화의 마을 남성들

31) 이러한 순진성은 분녀의 여러 구애자 가운데서 봉수와 섭준을 버섯장 주인(박추), 독가마 주인과 구별짓게 하는 요소이다. 봉수와 섭준이의 남성성이 ‘힘’이라는 전근대적인 남성성이라면 이에 비해 버섯장 주인이나 독가마 주인이 내세우는 남성성은 ‘돈’으로 표상되는 근대적인 경제력이다. 분녀는 봉수와 섭준이의 ‘힘’에 의해 불행해지고 타락하는 것이 아니라 독가마 주인의 ‘돈’에 의해 타락하게 된다. 분녀를 강간한 독가마 주인은 분녀를 매춘부로 팔아 버림으로써 그녀를 결정적으로 훼손시킨다.

은 안협집의 요구대로 돈과 선물을 적극적으로 바치면서 그녀를 만족시키고자 노력한다. 그들이 안협집에게 바치는 돈과 현물은 매춘의 대가로 지불된다기보다는 안협집의 선택을 받기 위한 증여로 보인다.

『애마부인(愛麻夫人)(정인엽, 1982)』의 여주인공 애마 역시 남성들을 ‘선택’을 하는 여성인물로 부각될 수 있다. 부유한 가정주부인 그녀는 사업가 남편의 외도와 홀대로 늘 외롭다. 내러티브가 전개되는 가운데서 애마가 겪게 되는 성적 모험은 그녀의 외로움과 욕구를 채워줄 남성을 찾는 과정이다. 애마는 이 영화의 내러티브를 실질적으로 주도하고 있지만 과장된 성적 고민과 방황의 모습을 보이기 때문에 표면적으로는 적극적인 여성으로 보이지 않는다. 그러나 그녀의 고민과 방황은 ‘누구’를 선택해야 하는가에 대한 고민과 방황이라는 점에서 전체 내러티브에서 애마의 주도권은 포기된 적이 없다. 즉 『애마부인』은 여성이 자신의 입장을 고려하여 누가 가장 적합한 인물인가를 가늠하고 있는 내러티브로 이해할 필요가 있다.³²⁾ 애마에게는 과실치사로 감옥에 들어가 있는 남편, 옛 애인인 문오 그리고 도예가 지망생으로 연하의 남자인 동혁이라는 선택지들이 있다. 그녀는 이 가운데서 결국 남편을 택한다. 이 선택은 물론 가부장제가 애마에게 강제했던 선택이거나 애마가 스스로 가부장제와 타협한 결과일 수도 있지만 헤어질 수 있었던 남편을 다시 ‘선택’하는 이는 바로 애마 자신이다.

이러한 선택의 능동성은 자신의 차를 운전하는 여성 오너 드라이버의 이미지로 시각화되어 있다. 애마는 가정주부로 살아왔고 따라서 남편이 감옥에 들어가 있는 상황에서 경제적인 위기에 처하게 될 것임은 분명해 보이지만 영화는 이러한 현실의 문제를 전혀 고려하지 않고 남편이 감옥

32) 이윤중은 『애마부인』(1982)이 남성관객 못지않게 실제로 많은 여성관객을 동원한 ‘여성영화’로서의 성격을 갖고 있다고 평가한다(이윤중, 앞의 글, 255쪽). 이윤중의 이러한 지적은 내러티브상의 전개 방식을 통해 밝혀낸 바는 아니지만 내러티브의 구체적인 전개를 고려해보더라도 타당한 것으로 보인다. 이 글에서는 이윤중의 지적에서 더 나아가 내러티브 상에서 애마가 선택의 주도권을 놓치지 않고 있는 인물임을 강조하고자 한다.

에 들어가 있더라도 애마에게 경제적인 문제가 전혀 없음을 보여준다. 그녀는 남편이 감옥에 간 이후에도 당시로서는 중산층 가정의 꿈이었을 아파트에서 가정부의 도움을 받으며 자기 차로 장을 보는 여성 운전자로 그려진다. 이 영화에서 유지되는 애마의 주도권은 실제 현실에서라면 필연적으로 벗어졌을 경제적 문제를 삭제하고 애마를 80년대 초에는 비교적 드문 여성 오너 드라이버로 만들었기 때문에 가능한 것이었다. 직접 자신의 차를 운전하면서 애마는 선택의 길을 떠난다. 그녀의 자동차는 공항에서 파리행 티켓을 들고 자신을 기다리는 동혁에게 갈 수도 있고 혹은 만기 출소하는 남편에게 갈 수도 있다. 그녀의 차는 결국 남편이 출감하는 교도소 앞에 미끄러지듯 도착한다. 오너 드라이버로 시각화되는 그녀의 이미지는 그녀의 능동성을 효과적으로 전달하고 있는 셈이다. 결



여성 오너 드라이버 '애마'

국 여성이 주도권을 갖는 이러한 내러티브 구조는 「애마부인」을 보는 남성관객로 하여금 애마를 성적으로 ‘굴복시키고(지배하고)’ 싶다가 아니라 ‘애마의 선택을 받는 남성’이 되고 싶다는 판타지를 갖게 한다.

또 다른 영화인 「안개마을」(임권택, 1982)은 일반적인 느와르나 미스터리물들이 갖고 있던 기본 구조 즉 남성 탐정과 여성 용의자라는 구도를 역전시킴으로써 이러한 역전된 남녀관계를 드러내고 있다. 일반적인 느와르나 미스터리물에서 사건을 탐구하고 문제를 해결해나가는 주체는 남성인물이며 남성인물은 사건의 용의자인 팜므파탈(femme fatale)을 창조하고 문제를 해결해나가는 주체이다. 이에 반해 「안개마을」에서는 시골학교에 부임한 여교사 수옥이 ‘깨철’이라는 마을의 비밀스러운 남자에 대해 의문을 품고 마을의 비밀을 캐기 시작한다. ‘깨철(안성기 분)’은 마을에서 유리결식하는 인물로, 여교사 수옥이 부임해 오는 날 그녀를 꿰뚫어보는 듯한 강렬하고 날카로운 눈빛을 보내 그녀에게 강한 인상을 남

기는 움프파탈(homme fatal)이다. 수옥은 마을의 여자들과 깨철 사이에 어떤 비밀이 있다고 생각하고 그들을 열심히 관찰하며 마을의 작부를 시켜 깨철의 성적 능력을 시험하게 한다. 그녀는 탐정처럼 마을사람들을 지켜보고 분석한 결과, 깨철이 폐쇄적인 시골마을에서 마을 여성들의 성적 욕구를 만족시켜 주는 역할을 하고 있었음을 알게 된다. 결정적으로 그녀는 비 오는 날 마을의 방앗간에서 깨철과 성관계를 가짐으로써 그의 성적 능력을 몸소 체험하게 된다.

수옥은 보이스 오버(voice over)를 통해 “마을 아낙네들이나 나처럼 폐쇄되고 억제된 성이 있다면 저 익명의 섬이 필요할지도 모르겠다고 생각했다.”라고 말하면서 깨철의 존재를 정리해낸다. 그녀는 한 차례 깨철의 완력에 굴복하여 그와 관계를 했지만 그것은 그녀의 죄의식을 만들지 않았고 그녀의 평정심을 깨지 않았으며 오히려 그녀로 하여금 이러한 체험을 토대로 깨철의 존재에 대해 매우 논리적이고 이성적으로 분석하게 한다.³³⁾ 수옥은 전통적으로 남성인물이 해왔던 관찰과 분석을 행하는 여성인물이라는 점에서 역전된 남녀 관계를 반영하고 있는 인물이다. 그녀가 목소리를 소유하면서 상황을 정리, 판단하여 관객에게 들려주고 있다는 점도 이러한 역전성을 뒷받침하고 있다.³⁴⁾

앞서 언급했듯이 이러한 여성과 남성의 역전된 관계는 여성이 처할 수 있는 현실적인 경제적 문제를 삭제한 이후에나 가능하다. 「애마부인」이

33) 이 영화의 결말은 수옥이 약혼자와 결혼하게 되고 교사직을 사임하면서 마을을 떠나는 것으로 처리되어 있다. 가정을 갖고 직장을 그만 둬으로써 수옥은 그 이전까지 보였던 적극적인 탐정의 모습을 버리고 순응된 가부장제의 세계로 들어가는 양상을 보이고 있는 것이다. 이러한 결말은 이 영화의 전체적인 내러티브의 전개 방식에서 보면 다소 비약적인 부분이라 할 수 있다.

34) 카자 실버만(Kaja Silverman)은 남성이 시선을 소유하고 있는 것과 못지않게 남성인물들만이 목소리를 소유하고 있는 현상에 대해 주목하고 있다. 남성 인물의 내레이션은 목소리 소유의 양상을 전형적으로 보여주고 있다는 점을 실버만은 지적한다.(S. Chauduri, 앞의 책, 3장 여성적 목소리 참조). 즉 여성이 내레이션을 하고 사건과 정황의 전체적인 모습을 정리해내는 것은 이러한 관습에 비추어 보면 역전적인 것이다.

외에도 「어우동」, 「적도의 꽃」, 「안개마을」 역시 여성의 경제적인 곤궁을 찾아볼 수 없다. 어우동은 시집과 친정 모두에서 버림받고 자살을 시도할 정도로 절망스러웠지만 기생이 된 이후로는 경제적 빈곤의 문제를 겪지 않으며 「적도의 꽃」의 선영도 중년 남자와 헤어진 뒤에도 호화로운 생활을 지속시켜 나간다. 「안개마을」의 수옥도 시골마을에서 교사로서 대접 받는 위치에 있었다. 경제적 예측성이 없는 이러한 여성들의 모습은 「애마부인」의 경우에서 잘 드러나 있듯이 여성들이 처할 수 있는 경제적 문제를 삭제한 것 즉 현실을 리얼하게 반영한 것이라기보다는 이들이 처할 수 있는 경제적 상황과 문제를 완전히 없는 것으로 ‘가정한’ 결과일 뿐이다. 그러나 이러한 삭제는 그녀들이 경제적 곤궁으로 인해 섹스를 하는 것이 아니라 본인의 욕망이나 특별한 목적을 위해 행하는 것임을 명시하는 효과를 지닌다. 그럼으로써 에로영화에서 여성 중심의 멜로드라마가 갖는 우울한 정서를 없애는 효과를 아울러 갖게 된다.

다시 70년대 호스티스 멜로드라마와 비교하자면 이들 영화들이 경제적 빈곤과 예측성으로 인해 여성들이 원치 않는 섹스를 하게 됨으로써 발생하게 되는 우울한 정서를 내포하고 있는 반면, 80년대의 에로 영화는 여성들이 처할 법한 경제적 문제를 삭제함으로써 이러한 우울함을 영화 밖으로 내몰게 된다. 내러티브에 남아서 플롯을 작동시키고 있는 것은 이들의 성적 욕망일 뿐이며 관객은 현실의 문제를 잊고 오로지 성적 욕망의 문제에만 집중할 수 있게 된다.

4. 남성성 재건의 서사적 형태

4.1. ‘사회비판’이라는 시각과 여성 구원

소유할 수 없는 대상에 집착하면서 여성에게 종속, 지배되고 있는 남성 인물들의 상태는 1장에서 언급했던 바, 분열적 남성주체의 상태라고 할

수 있다. 그들이 성적 욕망을 이루더라도 그것은 폭력적인 상황에서 가능한 것으로 묘사된다. 『애마부인』에서 애마의 옛 애인이었던 문오는 애마와 재회하게 되지만 애마가 그의 요구에 응하지 않자 뒷집인 자신의 집에서 밧줄을 타고 애마의 집으로 내려와 그녀를 강간하다시피 관계를 갖는다. 폭력적이면서도 기괴한 방식의 이러한 성욕 충족 역시 남성인물의 분열적 양상의 하나이다.

이 시기의 에로영화들은 분명 이러한 분열적인 남성들을 그리고 있지만 이와 함께 남성성을 다시 세우는 즉 복구와 재건의 노력을 동시에 보인다. 이는 특징도 갖고 있다. 대부분의 에로영화들은 남성성의 분열을 은폐하고 보다 건전한 남성성을 재구축함으로써 규준적 남성성이라는 허구를 유지시켜 나가는 방향을 취하게 된다. 남성성에 대해 지배자로 묘사되었던 여성은 남성에게 다시 종속되거나 남성성에 의해 구원되거나 단죄된다. 혹은 여성의 적극적인 성욕이 나쁜 섹스를 일으키면서 여성을 치명적으로 훼손시킨다. 이러한 변화는 성애 장면을 공들여 묘사함으로써 쾌락과 일탈을 관객에게 전달하던 영화의 내러티브가 급격하게 가부장제의 논리에 기울거나 포섭될 때 발생한다. 즉 이러한 반전은 갑작스러운 내러티브 상의 비약과 불균형을 초래하기도 하며 이러한 비약과 불균형은 결과적으로 에로영화에서의 남성성의 재건(remasculinization) 그 자체가 허구적임을 폭로하는 효과를 갖게 된다. 영화가 등장인물들의 성욕에 대해 ‘갑작스럽게’ 도덕적 가치를 내세워 단죄할수록 이러한 도덕적 가치들이 성공적으로 전달되는 것이 아니라 이 도덕적 가치가 얼마나 비약적이며 허술한 것인가를 역설적으로 드러내기 때문이다.

남성성 재건의 양상은 영화마다 조금씩 다르지만 몇 가지의 패턴으로 나눌 수 있다. 남성주체의 분열을 가장 효과적으로 봉합하는 방법은 나쁜 섹스를 구별지으면서 이를 ‘사회비판’이라는 시각을 내세워 단죄하는 것이다. 『어둠의 자식들』(1981)과 『티켓』(1986)은 각각 사창가의 매춘부와 티켓다방의 레지를 내러티브의 소재로 삼고 있다. 특히 이들 업소들이 위치해 있는 뒷골목 풍경과 매춘부 여성들의 삶이 영화의 주요 소재이다.

이러한 소재를 다루는 데 있어서 필연적으로 영화는 이들 여성들의 육체와 성애 묘사에 몰두하지만 전체 내러티브는 이러한 매춘여성들이 ‘사회’로 통칭될 수 있는 남성들의 성욕과 폭력 그리고 이기심에 무방비로 노출되어 있음을 함께 보여준다. 즉 이 영화의 관객들은 영화에서 전시되는 매춘여성들의 육체를 관음증적으로 보다가도 그녀들을 불행하게 만든 사회에 대해 항의하고 비판하는 내러티브 구조를 따라 그녀들을 동정하는 입장에 서게 된다.

이러한 사회 비판이라는 시각은 이중적이다. 그것은 필요에 따라 가부장제를 이원화하기 때문이다. 『어둠의 자식들』을 예로 들어보면 영화에서 비판의 대상은 매춘부들을 찾는 남성고객들과 포주, 인신매매단 그리고 그녀들을 “사회 암적인 존재”로 언급하는 사회복지사, 사창가를 없애 달라는 교회전도사 등이다. 이들은 성욕과 금욕 사이에서 일관성을 갖지 못하는 ‘나쁜’ 남성 중심의 가부장제를 대변하는 인물들이다. 그리고 다른 한편으로 이 영화는 이러한 모순을 비판적으로 바라보고 이를 교정할 것을 요청함으로써 나쁜 가부장제와는 다른, 교정된 가부장제를 대안으로 제시한다. 이러한 교정된 가부장제로 인해 이 영화의 중심인물인 ‘영애’와 매춘부들은 벌거벗은 육체를 관객들에게 실컷 보여주다가 갑자기 사회의 정당한 일원으로 대접받는 ‘호사’를 누리게 되는 것이다.

이러한 수정된 가부장제와 결부된 ‘사회비판’이라는 시각은 87년 이후의 에로 영화에서 더욱 잘 드러나 있다. 88년의 흥행 1위 영화 『매춘』이나 89년의 흥행 1위 영화 『서울무지개』 같은 경우가 이러한 유형을 대표한다. 『매춘』은



매춘 여성에 대한 가학적 폭력(『매춘』)

일본인의 현지처로 일하는 ‘나영’, 대학생에게 배신당하고 자살하는 매춘부 ‘문희’ 등을 통해 매춘을 대하는 사회의 부당함과 모순을 폭로하고 있다. 80년대 후반의 경제 호황기를 배경으로 이 영화는 매춘여성에 대한

남성들의 가학적 폭력을 노골적으로 드러내면서 이를 볼거리로 만들고 있지만 동시에 이러한 가학적 폭력을 ‘사회비판’이라는 관점에서 통합하고 비판함으로써 가학적인 남성성과는 구별되는 ‘비판’이라는 남성주체의 시선을 제시한다.

전직 대통령과 여배우의 실제 스캔들을 소재로 했다는 소문이 돌면서 ‘영상 청문회’라는 카피가 붙기도 한 『서울 무지개』는 서울로 올라와 여배우로 성공하기 위해 무엇이든 아끼지 않았던 한 여성이 파멸하게 되는 과정을 그리고 있다. 여배우 X는 그녀를 성적으로 희롱하고 그녀의 육체를 탐닉했던 상류층 인사들의 위선과 음모로 가련하고 비참한 모습의 광녀가 되어 정신병원에 갇히게 된다. 이 영화는 여주인공에 대한 학대로 일관해 있다. 상류층 인사들의 분열적인 성적 욕망이 그녀를 망가뜨리는 과정을 묘사하고 그리고 중국에 가서는 그녀가 정신병원에서 ‘치료’를 명분으로 한, 폭력적인 의학적 처지를 받는 장면을 보여주면서 영화는 주인공인 여배우에 대한 사회적 가학성을 일관되게 묘사하고 있다.

『매춘』이나 『서울 무지개』와 같은 영화에서 보이는 ‘사회비판’이라는 주제는 이 영화에서 묘사되는 수위 높은 성애 묘사에 아이러니하게 도덕적 정당성을 부여한다. 수위 높은 성애 묘사나 변태적인 성욕에 관한 묘사가 있다고 하더라도 이에 대해 비판적 거리를 확보함으로써 가학적인 폭력성을 ‘즐기고’ 있다는 혐의에서 자유롭게 되기 때문이다. 아울러 분열적인 남성인물들로부터 거리를 유지함으로써 이성적(理性的), 비판적 사유라는, 전통적으로 남성성의 영역으로 여겨져 왔던 미덕을 회복하는 효과도 갖게 된다.³⁵⁾

이외에도 남성성 재건의 또 다른 징후는 구원자, 보호자로서의 남성 역할을 회복하는 것이다. 가부장에게 부여되는 가장 큰 의무가 가족구성원

35) 『물레야 물레야-여인잔혹사』(1983) 역시 유교의 남성중심주의적 경향을 비판한다는 주제를 표면적으로 내세우면서 실제로는 여성의 성적 수난에 초점을 맞추어 그려내고 있다. 이렇게 ‘비판’과 ‘관음’을 오가는 방식도 『어둠의 자식들』과 비슷한 효과를 갖고 있다.

을 보호하는 것이라면 위기에 빠진 여성을 구원하고 보호하는 것은 남성 다움의 미덕을 되찾고 가부장으로서의 자격을 과시하는 효과적인 방법이다. 3장 2절에서 언급한 바 있듯이 『어우동』의 여주인공인 ‘어우동’은 남성들을 굴복시키는 여성 거세자이지만 이러한 어우동의 역할과 성격은 ‘갈매(안성기 분)’라는 보호자와 조우하게 되면서 급격히 악화된다. 어우동은 영화의 시작에서부터 모두 세 명의 남자로부터 미행을 당한다.³⁶⁾ 이 자객들 중에서 ‘갈매’는 어릴 적 어우동을 업은 적이 있다. 어우동의 아버지에 의해 심하게 매를 맞고 거세당한 인물이었다. 그는 애초에 어우동을 죽이기 위한 자객으로 고용되었지만 어우동에 대한 체포령이 떨어지자 그녀를 보호하고 구출하는 역할을 하게 된다. 그러면서 갈매와 어우동은 사랑하는 사이가 되지만 갈매는 어우동과 성적인 결합을 이룰 수 없고 다만 그녀와 동반자살을 하는 것으로 만족해야 했다. 살인 누명을 쓰고 위기에 빠진 어우동은 갈매에게 의지하면서 여성 거세자의 강렬한 성격을 잃어간다.

‘비판’과 ‘보호’라는 내러티브의 전략은 1986년의 『내시』와 같은 경우에는 하나로 결합되어 있기도 하다. 비판이 주로 권력을 가진 강자 혹은 성을 독점하는 권력자를 향한 것이라면 보호는 약자인 여성과의 관계에서 요구되는 덕목이다. 『내시』는 이 두 가지의 덕목을 강조함으로써 남성성의 미덕을 재구축하고 있다. 명문가의 딸 자옥(이미숙 분)을 사랑한, 한미한 집안의 청년 정호(안성기 분)는 자옥의 아버지에 의해 거세당하는 벌을 받는다. 자옥의 아버지는 자신의 정치적 야심을 충족시키기 위해 딸을 왕(길용우 분)의 후궁으로 들여보낸다. 정호는 자옥을 구출하기 위해 내시 그것도 내시 중에서도 왕을 지키는 호위 내시가 되어 궁으로 들어간

36) 한 사람은 ‘갈매’라는 이름의 남자(안성기 분)로 가문의 수치인 어우동을 죽이려고 친정에서 보낸 자객이고 다른 한 사람은 어우동의 남편인 태산군이 보낸 자객이며 나머지 한 사람은 갈매를 보호하려는 ‘천가’라는 이름의 자객(김명곤 분)이다. 영화에서 이들 남성들은 각기 다른 이유로 어우동을 죽이려 하면서 동시에 그녀의 성적 행각을 ‘훑쳐보게’ 된다.

다. 영화의 결말은 매우 비극적이다. 탈출을 시도하다가 옥에 갇힌 자옥은 일종의 징벌로 왕과 원치 않는 동침하면서 왕을 살해하고 감옥을 탈출한 정호 역시 왕의 침실로 향하다가 비장한 최후를 맞는다.

이 영화가 갖고 있는 에로 영화적 요소는 왕의 섹스를 묘사하는 데 잘 드러나 있다. 특히 69년작 오리지널 「내시」에서 이미 물의를 빚은 바 있기도 한, 상궁이나 내시의 입회 하에 왕과 후궁이 동침하는 장면³⁷⁾은 86년 리메이크된 「내시」에도 그대로 삽입되어 있다. 이 장면은 신체적인 불능과 신분상의 이유로 섹스에 배제됨으로써 사실상 거세된 두 집단-궁녀와 내시의 비극성을 강조하는 효과를 갖고 있다. 왕의 권력이 이들을 거세시키고 섹스에 대한 모든 권리를 독점하고 있음을 상징적으로 보여주는 장



내시들의 신체 검사

37) 1986년작 내시는 1969년 신상옥 감독의 「내시」를 리메이크한 것이다. 리메이크작 「내시」가 80년대 에로영화의 봄이라는 시대적 배경 속에서 제작되었듯이, 원작이 되는 신상옥 감독의 「내시」 역시 60년대 말부터 영화계가 불황에 빠지면서 이전 보다 상대적으로 대범한 섹스 묘사가 등장하기 시작한 시기에 제작된 영화다. 69년은 이러한 측면에서 문제적인 해였는데 이 해에 「춘몽」의 감독 유현목, 「내시」의 감독 신상옥 그리고 「벽 속의 여자」의 감독 박종호는 나란히 ‘음화(淫畵)제조 혐의’로 기소당한 사건이 있었고 이 가운데서 유현목은 유죄판결을 받기도 했다. 특히 「내시」와 「벽 속의 여자」은 이 영화의 선정성을 문제 삼은 서울대생의 규탄 시위(「방종한 섹스는 윤리 매물」, 『경향신문』, 1969.6.10)가 있을 정도로 엘리트 남성들의 비난을 받기도 했다. 그러나 이러한 비난과 곤경에도 불구하고 69년작 「내시」는 69년도 가장 흥행한 영화였고 「벽 속의 여자」 역시 서울 개봉관 기준 19만 6천 명을 동원한 흥행영화였다. 당시의 기사는 신상옥 감독과 박종호 감독이 기소되고, 상영 중이던 영화 「내시」에 검열관이 가위질을 하자 관객들이 너도나도 「내시, 내시」를 외치며 극장에 쇄도했다고 언급하고 있다(「아듀69, 잃은 것과 얻은 것」, 『매일경제』, 1969.12.19).

면이기 때문이다. 즉 이 영화의 주된 갈등의 요인은 권력을 가진 자들이 미천한 자들의 생식(reproduction)의 권리를 없애고 자신들이 섹스와 생식의 권리를 독점하는 데 있다.

이두용의 『내시』는 69년 오리지널 『내시』에 암시적으로만 처리되었던 여러 장면들을 삽입했는데 그 대표적인 것은 바로 ‘거세(castration)’ 장면이다. 이 영화에서 거세는 권력을 가진 한 남성이 다른 남성에게 가하는 최대의 폭력이다. 왕이 내시에게, 내시가 어린 남자아이에게 그리고 양반 사대부가 미천한 가문의 남성에게 행하는 거세의 폭력은 남성에게는 가장 큰 고통의 형벌로 그려진다. 이에 비해 권력을 독점한 왕은 자유롭게 섹스의 특권을 누린다. 권력에 눈이 먼, 자옥의 아버지가 딸의 애인인 청년을 거세하는 장면이나 궁녀가 임신하자 범인을 잡기 위해 모든 내시들이 하의를 벗고 신체검사를 당하는 장면은 섹스와 생식의 권리를 박탈당한 남성 피지배자들의 수치심을 잘 그려내고 있다.

그 결과, 거세된 남성들의 분노는 69년 오리지널 『내시』보다 훨씬 강화되어 있으며 이러한 요소로 인해 리메이크된 『내시』는 원작과는 달리 남성의 박탈감과 분노를 강조한 남성형 멜로 드라마로 바뀌어져 있다.³⁸⁾ 권력자에 대한 분노는 내시들의 반란으로 이어지고 내시 정호는 반란에 실패하여 죽게 되지만 그는 권력자에 대한 비판과 연인의 구출이라는 사명을 통해 남성성을 재획득하게 된다.

4.2. 나쁜 섹스 구별짓기

앞 절에서 언급한 남성성 재건이라는 내러티브의 전략에는 그 내부에서 ‘나쁜’ 섹스라는 구별짓기가 일어나고 있음을 알 수 있다. 권력, 계급,

38) 오리지널 『내시』(1968)는 내시들의 분노보다, 사랑하는 남자를 두고 권력자의 강요에 의해 동침할 수 없다는 자옥의 내적인 고통이 강화되어 있다. 이러한 이유로 69년작 오리지널 『내시』는 『춘향전』과 비슷한 스토리를 가진 여성형 멜로드라마로 보인다.

이념(유교)에 의해 강요되고 통제되는 섹스 그리고 무분별하며 방종한 성욕에 ‘나쁘다’는 가치판단을 내리고 이를 비판적으로 묘사하고 있기 때문이다. 사회비판이라는 주제 속에는 남성들 사이의 구별짓기 즉 사악한 기득권 남성과 희생되는 젊은 남성 그리고 통제되지 않은 성욕을 가진 남성과 성욕을 절제하는 이성적인 남성을 구별함으로써 건전한 남성성의 모습을 재구축하고 있다.

이렇게 나쁜 섹스를 구별짓는 데 있어서 자주 사용되는 또 다른 전략은 도시와 고향이라는 대립적인 메타포 체계를 가동시키는 것이다. 근대 소설과 영화의 내러티브에서 고향은 원시, 자연, 전통 등과 계열적 관계(paradigmatic relation)를 이루는 반면, 도시는 개발, 문명, 외래 등과 계열체를 이루고 있다. 남성성의 재구축은 이러한 메타포의 체계를 빌어서 나쁜 섹스와 타락을 도시와 문명에 연결 짓고 그 반대항인 치유와 회복을 고향과 자연, 전통과 연결짓는 전략을 사용하기도 한다.³⁹⁾ 앞서 언급했던 『어둠의 자식들』에서도 도시에서 훼손된 영애가 심각한 내적 고통을 겪을 때 영화는 김영동 작곡의 다음과 같은 국악풍 노래를 삽입시킴으로써 이러한 전략을 전형적으로 보여주고 있다. “내 고향 찾아서, 어디로 갈거나. 이 강을 건너도 내 쉼 곳은 아니요. 이 산을 건너도 내 것은 아니요. 고향은 어디에 있을까”

고향에 대한 이러한 그리움은 비문명화된 자연에 대한 미화(美化)와 연결되기도 한다. 『앵무새 몸으로 울었다』는 비문명화된 장소를 배경으로 별거벗은 두 젊은 남녀의 섹스를 미화하고 있다. 사랑하는 두 남녀인 문영과 수련은 한 아버지 밑에서 자란 의붓남매이다. 문영과 수련은 아버

39) 70년대 호스티스 벨로 드라마에서도 이러한 전략은 사용되어 왔다. 시골에서 상경하여 도시(서울)에서 매춘부가 되고 이러저러한 사건들에 몸과 마음이 모두 훼손된 그녀들이 꿈꾸는 곳은 바로 ‘고향’이었다. 『영자의 전성시대』나 『꽃순이를 아시나요』의 매춘부들은 시골에서 상경한 처녀들로 ‘고향’에 대한 강한 그리움을 보인다. 70년대 영화는 아니지만 70년대 호스티스 벨로드라마의 스타일을 90년대에 그대로 재현한 임권택의 『창(娼)』(1997)에서도 역시 도시에서 몸과 마음이 지친 매춘부가 고향을 그리워하는 상황이 동일하게 묘사되고 있다.

지의 반대에도 불구하고 비밀리에 성관계를 맺고 있다. 영화는 깊은 산골을 배경으로, 문영과 수련의 섹스를 문명이 제거된 원시 파라다이스에서의 그것으로 묘사하고 있다. 그러나 이러한 원시와 자연 속에서의 섹스는 나쁜 섹스에 의해 망가지고 훼손된다. 이들 의붓남매의 관



원시 자연 속의 두 남녀, 문영과 수련

계를 인정하지 않는 의붓 아버지 최영감은 두 남녀를 떼어놓기 위해 수련을 절에 보내게 되는데 절에서 도망나온 수련은 시골로 놀러 온 방종하고 타락한 '도시'의 젊은이들에게 윤간당한다. 이에 수련은 자살하게 되고 최영감은 오열한다. 수련이 죽은 것은 다름 아닌 도시 젊은이들의 나쁜 섹스에 의한 것이다. '대자연도 숨죽인 후끈한 사랑'이라는 이 영화의 카피처럼 이 영화는 문명과 대조적인 원시적 자연을 그려내면서 도시의 젊은이들을 원시와 순수와는 대립되는 문명과 타락의 축으로 그려낸다.

도시와 문명을 징별하는 이러한 전략을 통해 영화의 초반에서 그 위치가 모호했던 최영감은 부성에 가득 찬 아버지의 자리에 안착하게 된다. 「앵무새 몸으로 울었다」의 초반부에는 과년한 처녀인 수련이 아버지가 사온 브래지어와 팬티를 입고 아버지 앞에서 천진하게 자신의 몸을 과시하면서 벌거벗은 아버지의 목욕을 돕는 장면이 연출된다. 이러한 장면은 관객들로 하여금 이 두 의붓 부녀간에 어떤 남녀 관계가 있었을지도 모른다는 의심을 하게 만들고 결과적으로 최영감이 의붓남매의 관계에 대해 아버지로서 걱정하다기보다는 아들의 연적(戀敵)으로서 질투하는 것으로 보이게 만든다. 즉 이 목욕 장면으로 인해 관객은 아버지 최영감이 의붓 아들딸의 섹스를 목격하고 엄청난 에너지를 쏟아가며 돌을 떨어뜨려 놓으려는 행위를 아버지로서의 역할을 넘어선 그 어떤 것으로 의심을 하게 되는 것이다. 최영감이 한국전쟁 중에 성불구가 되었다는 알리바이가 있어 이 의심의 수위는 높지 않지만 관객들이 이 장면에서 근친상간의 사

건을 떠올리는 것은 어렵지 않다.

의붓 딸의 육체에 성욕을 느꼈을지도 모르는 혹은 그러한 혐의를 가진, 일탈적이면서도 분열적인 남성주체(아버지 최영감)는 영화의 후반부에서는 딸과 아들을 잃고 비통해하는 상식적인 아버지로 변화한다. 즉 아들 딸의 죽음을 통해 최영감이라는 인물의 분열적인 복잡성은 상실되고 최영감은 흔히 볼 수 있는 가부장의 자리를 찾게 된다. 방종한 도시 청년들의 나쁜 섹스와 그로 인한 수련의 죽음은 결과적으로 최영감을 이러한 자리에 안착하도록 만들고 있는 셈이다.

자연, 원시와 동일한 의미적 계열인 ‘고향’은 훼손과 타락이 치유되는 회복의 공간이기도 하다. 『산딸기』의 분녀는 독가마 주인에게 강간당한 뒤 그를 따라 마을을 떠나지만 독가마 주인은 그녀를 술집의 작부로 팔아버린다. 매춘을 하게 된 분녀가 구출된 것은 그녀의 첫남자였던 명준에 의해서이다. 만주를 떠돌다 온 명준은 술집에서 작부로 일하는 분녀를 구해내 함께 새로운 삶에 대한 희망을 키우며 고향으로 돌아온다. 분녀를 훼손시킨 것이 바로 독가마 주인으로 표상되는 ‘돈’이라면 그녀를 치유한 것은 바로 고향이며 그녀를 고향으로 돌아오게 한 사람은 첫사랑 명준이다. 구원자인 명준의 덕으로 그녀는 고향으로 돌아옴으로써 그녀를 훼손시킨 나쁜 섹스들부터 구원될 수 있었다.

‘고향’의 이미지는 『무릎과 무릎 사이』(1984)에서 ‘전통’으로 이름으로 변주되기도 한다. 이 영화는 나쁜 섹스를 외래적인 것과 도시의 것으로 의미화하면서 이 반대항에 금욕과 전통을 위치시킨다. 여대생 ‘자영’은 버스 승객이 중년 여성을 성추행하는 장면을 훔쳐보기도 하고 강간당할 위기에서도 공포보다는 오히려 성욕을 느끼는 인물이다. 그녀의 주변에는 그녀의 성욕에 적극적으로 대응하는 남성(임성민 분)도 있지만 이러한 자영을 묵묵히 지켜보면서 그녀의 곁에 계속 머무는 남성 ‘조빈’(안성기 분)이 있다. 자영은 조빈이 아닌 다른 남성(임성민)과 관계를 가졌다는 가책을 갖고 조빈에게 편지를 쓴다. “저는 정숙한 여자의 자격을 잃었습니다....그러나 저는 자유롭습니다. 고향처럼 안정감을 주고 자상하게 대

해주는 당신...” 자영의 편지에서 고향으로 표현되어 있는 조빈은 자영의 일탈을 보면서 그녀를 떠나지 않는다.

이 영화에서 대조를 이루는 것은 여성인 자영과 남성인 조빈이다. 방황하는 자영의 곁을 떠나지 않으면서 그녀의 묵묵한 보호자 역할을 하는 조빈은 대금을 전공하고 춘향가를 즐기는 국악과 학생이다. 그의 어머니는 가야금 예인으로 아들에게 동양자수를 전공한 여자와 결혼할 것을 권유한다. 이에 반해 자영은 플루트를 전공하고 약국을 경영하는 경제력 있는 어머니를 두고 있다. 이 영화에서 부정적인 의미를 갖는 것들은 바로 자영과 그녀의 가족과 관련되어 있다. 그녀의 아버지는 혼외정사로 자영의 이복 자매를 만들었고 자영의 어머니는 신경증을 앓고 있으며 자영의 남동생은 하루 종일 거울을 보며 마이클 잭슨의 노래에 맞춰 춤을 춘다. 마이클 잭슨의 음악에 심취해 있는 남동생을 통해서 단적으로 드러나듯이 자영 가족의 부정적 측면은 외래적인 것과 연결되어 있다. 결정적으로 자영이 성적 트라우마를 갖게 된 것은 어릴 적 그녀에게 플루트를 가르쳤던 서양인 남성의 성추행 때문이었던 것으로 드러나면서 영화에서 묘사하는 외래적인 것에 대한 혐오와 부정은 절정에 이른다.

이러한 영화의 의도는 감독 이장호가 보영의 담당 의사로 출연하여 자영의 상황에 대해 다음과 같이 말함으로써 직접적으로 노출되기도 한다. “본인보다는 우리 사회에 잘못이 많습니다. 우리 한국인에게에는 맞지 않는 서구식 생각이나 생활 때문에 우리는 모두 열병을 앓고 있는 거죠. 이제는 지나간 악몽이랑 모두 잊어버리시고 앞으로는 따님의 정신적인 순결을 어머니께서도 높이 사주셔야겠습니다.”



볼거리(spectacle)로서의 '보영'의 육체

이 영화는 전통적인 것과 외래적인 것을 각각 긍정적인 것과 부정적인

것으로 구별하고 있음에도 불구하고 내러티브의 구조상으로는 이러한 구별에 대해 이중적인 태도를 취하고 있다. 자영의 성욕과 육체를 불거리로 적극 전시하고 그녀의 육체를 적극적으로 향유하는 관객의 시선을 형성 시키면서도 중국에서는 그녀의 성욕과 섹스를 부정적인 것으로 징벌하는 전략을 취하고 있기 때문이다. 결과적으로 이 영화의 내러티브에 의하면 관객들은 그녀의 육체를 즐기고 향유했지만 결국 그녀가 노출되어 있는 나쁜 섹스에 대해서는 비판하는 태도를 취할 수밖에 없다.

결국 그녀는 자신의 육체를 탐하는 나쁜 남자들에 의해 훼손되지만 묵묵하게 그녀의 곁을 지키던 한 건실한 남성 덕에 위기에서 구출된다. 즉 영화의 전반부에서 자영의 육체가 전시될 때 남성관객은 나쁜 섹스를 하는 남성(임성민)과 동일시하다가 영화의 후반부에서는 건실하고 금욕적인 남성인 조빈(안성기)과 동일시하게 되는 것이다. 따라서 이 영화의 결말은 「앵무새 몸으로 울었다」나 「산딸기」와 마찬가지로 도시-훼손/고향-치유의 구도에서 ‘고향-치유’의 향을 선택함으로써 분열적 남성성을 급격하게 재건하는 비약의 구조를 갖고 있다고 할 수 있다.

5. 1980년대적 ‘위기의 남성성’의 의미

「무릎과 무릎 사이」에서 남성성을 회복시키는 방식은 새로운 것은 아니다. 여성의 성욕과 섹스 그리고 서구적인(외래적인) 것을 타락하고 퇴폐적인 불결한 것으로 취급하는 이러한 방식은 가부장제 사회에서 오래 전부터 구축해온 내러티브의 전개 방식이기 때문이다. 80년대 영화는 남성주체의 분열을 감추지 않고 쾌락의 원천으로 삼으면서도 이를 이러한 내러티브로써 봉합하려는 시도를 하면서 강한 비약을 발생시킨다.

에로영화에서 시각화되는 여성의 육체는 남성관객에게 불거리를 제시할 수는 있지만 성적 표현의 수위가 높아질수록 오히려 눈에 띄는 것은 오히려 남성주체의 분열적 모습이다. 에로영화는 이를 숨기지 않고 드러

냄으로써 (규준적) 남성성의 위기를 묘사하고 있다. 마치 멜로드라마에서 ‘신파’가 내러티브의 불균형을 초래하면서 가부장제의 모순과 여성에 대한 억압을 과잉의 형식으로 표현하는 것과 마찬가지로 에로영화에서의 성애 표현은 사회적으로 요구되는 건실하고 이상적인 남성성의 허구성을 ‘과잉된’ 방식으로 폭로해 낸다. 이러한 남성성의 과열은 신파성과 마찬가지로 가부장제에 대한 또 다른 과잉된 리액션인 셈이다.

다른 한편으로, 이 시대의 에로 영화가 역전된 남녀 관계를 보여줄 수 있었던 것은 경제력 있는 여성을 등장시키고 있었기 때문에 가능한 것이었다. 이 점은 70년대 호스티스 멜로드라마의 여성들이 경제적인 예측과 종속의 상태였던 상황과는 근본적으로 다른 점이다. 물론 이러한 묘사가 여성의 경제력과 관련한 현실을 정확하게 묘사하고 있는가에 대해서는 의문의 여지가 있지만 이러한 경제 문제를 ‘삭제’함으로써 에로영화의 선배격인 호스티스 멜로드라마들과는 다른 스타일을 구현할 수 있었다.

마지막으로 강조될 지점은 이 영화들의 주요 관객이 누렸던 쾌락에 관한 것이다. 1장에서 잠깐 언급했다시피 남성들은 이러한 에로 영화를 사회적 억압에서 잠시 벗어난 해방감의 쾌락 속에서 관람했던 것으로 보인다. 즉 사회경제적 계층과는 관련 없이 일반적인 남성집단은 에로영화를 통해서 일상 속에서는 쉽사리 드러낼 수 없는 최저점의 성욕을 가상으로 발산시켰던 것이다. 80년대 극장판 에로영화들에서는 이러한 과장된 성욕을 묘사하고 관객들로 하여금 이를 즐기게 하다가도 이러한 쾌락을 가부장제의 가치관 속으로 다시 밀어 넣음으로써 쾌락을 만드는 섹스들을 어느 순간 나쁜 섹스로 만들어 버린다. 1980년대 에로영화의 구조는 이렇게 쾌락과 자기 처벌이 공존하는 위기의 남성성 형식을 창출하면서 남성을 오로지 성적인(sexual) 주체로 치환시켰다고 할 수 있다.

그러나 성적 욕망에 집착하는 남성의 모습은 영화개방과 한국영화계의 불황 속에서 제기되는 요청 즉 한국영화가 ‘훌륭한 영화’로 거듭나야 한다는 시대적 요청으로 인해 사라질 운명에 처해 있었다. 이미 이 시기의 에로영화가 내포하고 있는 ‘비판적’ 남성주체의 모습을 통해 성적 주체

혹은 분열적인 남성주체의 모습은 이미 제어되고 있기도 했다. 결국 80년대 에로영화는 이러한 딜레마로 인해 극장개봉작에서는 80년대 말로 갈수록 사라져 가고 있었고 80년대 후반에 제작, 유통되기 시작한 에로비디오에 그 역할을 내어 주면서 소멸의 길을 가지 않으면 안 되었던 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

『내시』(신상옥, 1969), 『별들의 고향』(이장호, 1974), 『영자의 전성시대』(김호선, 1975), 『꽃순이를 아시나요』(정인엽, 1978), 『겨울여자』(김호선, 1978), 『빠꾸기는 밤에 우는가』(정진우, 1981), 『어둠의 자식들』(이장호, 1981), 『앵무새 몸으로 울었다』(정진우, 1981), 『애마부인』(정인엽, 1982), 『오염된 자식들』(임권택, 1982), 『산딸기』(김수형, 1982), 『물레야 물레야-여인잔혹사』(이두용, 1983), 『적도의 꽃』(배창호, 1983), 『무릎과 무릎사이』(이장호, 1984), 『어우동』(이장호, 1985), 『뽕』(이두용, 1985), 『땡땡』(하명중, 1985), 『내시』(이두용, 1986), 『티켓』(임권택, 1986), 『매춘』(유진선, 1988), 『서울무지개』(김호선, 1989) KOFA(한국영상자료원) 소장본

2. 2차 자료

『금주의 베스트셀러』, 『매일경제』, 1975.9.16.
 『작가 방기환씨가 말하는 새 연재소설 ‘어우동’』, 『동아일보』, 1979.3.28.
 『의식의 이중성』, 『동아일보』, 1983.6.17.
 『비디오테이프사장 급신장』, 『매일경제』, 1985.2.6.
 『본보 창간 67주년 기념 국민의식 여론조사(하)』, 『동아일보』, 1987.4.3.
 『VTR 영화 미국 물결』, 『매일경제』, 1989.3.28.
 강소원, 『1980년대 한국 ‘성애 영화’의 섹슈얼리티와 젠더 재현』, 중앙대 박사학위논문, 2006, 1~161쪽.

- 권인숙, 『대한민국은 군대다』, 청년사, 2005, 1~306쪽.
- 김형석, 『에로영화에 대한 이상한 애정』, 『스크린』, 2000.2, 186~189쪽.
- 남동철, 『불능의 시대, 밤의 여왕 『애마부인』 20년 그 환각과 도피의 초상』, 『씨네21』, 2002.2.8.
- 남재일, 『『애마부인』을 따라 욕망의 비빔밥을 맛보다』, 『씨네21』, 2002.2.8.
- 노지승, 『대학생과 건달, 김승옥 소설과 청춘영화에 나타난 1960년대 청년 표상』, 『한국현대문학연구』, 2007, 387~424쪽.
- 변인식, 『에로영화가 남긴 것』, 『월간조선』, 1988.12, 620~621쪽.
- 서정남, 『젓소부인을 훑쳐보는 시선들』, 『디자인문화비평』 3호, 2000, 68~81쪽.
- 영화진흥위원회, 『한국영화연감』, 1980~1991.
- 오승욱, 『고교 졸업식 여행연습날 『애마부인』을 만나다』, 『씨네21』, 2002.2.8.
- 이윤중, 『포르노그래피, 바디장르 그리고 페미니즘: 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로』, 『문화과학』 75, 2013.9, 224~271쪽.
- 정민아, 『에로틱 멜로 드라마 “애마부인” 읽기』, 유지나 외 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1993, 141~158쪽.
- 후지이 다케시, 『돌아온 ‘국민’: 제대군인의 전후』, 김득중 외, 『죽음으로써 나라를 지키자-1950년대 반공, 동원, 감시의 시대』, 선인, 2007, 343~388쪽.
- Beynon, J., 『남성성과 문화』, 임인숙·김미영 역, 고려대출판부, 2012, 1~308쪽.
- Bourdieu, P., 『남성지배』, 김용숙 역, 동문선, 2003, 1~206쪽.
- Chauduri, S., 『페미니즘 영화 이론』, 노지승 역, 앨피, 2012, 1~275쪽.
- Creed, B., 『여성괴물』, 손희정 역, 여이연, 2008, 1~384쪽.
- Mosse, G. L., 『남자의 이미지-현대 남성성의 창조』, 이광조 역, 문예출판사, 2004, 1~382쪽.
- Silverman, K., *Male subjectivity at Margins*, Routledge, 1992, 1~447쪽.

Abstract

Masculinity of crisis and Remasculinization in the Korean Eroticism Films of the 1980s

Jiseung Roh

The 1980s erotic films which have been remembered as an entry into the adult world, the liberation and escape from the suppression of adolescence by actual male audience, typically show the uniqueness of male identity and therefore can be evaluated as the discourses that reveal the masculinity of crisis. Generally, erotic films reveal disruptive male subjects associated with sexual desire and overcome these disruptive masculinity using narrative strategies for remasculinization as well. On the surface, these strategies for remasculinization create the illusion that the masculinity is stably maintained, but on the other hand, often make structural the imbalances of erotic films.

The Disruptive figures of male subjects are usually portrayed through the aspects of peeking, reversed gender relations and women's activeness which are accompanied by sexual frustration. The 1980's erotic films are developed through the eyes of the man excluded or marginalized from sex and mainstream rather than men with power. For this reason, the films often show the delusions and violence. However, the majority of these erotic films conclude to integrate the disruptive masculinities into the sound and reasonable masculinity admitted by the patriarchy. The specific aspects of those integrations have several patterns such as distinguishing

'bad' sex through social critic view, restoring a male role as protectors or saviors, finally, the distinction between the city, the undermined civilized world and home, the nature depicted as the space of healing and tradition.

Eventually, the 1980s erotic films intermingle the pleasures of sex, abstinent patriarchal value, self-punishment by substituting a narrative male subject with a sexual subject.

Key words: 1980s erotic films, crisis of masculinity, disruptive male subject, remasculinization, sexual frustration, peeking, man as a protector and savior, bad sex, social criticism, patriarchy, a sexual subject

- 본 논문은 10월 30일에 접수되어 11월 8일부터 11월 22일까지 소정의 심사를 거쳐 11월 29일에 게재 확정되었음.