

1960년대 여장남자 코미디영화를 통해 살펴본 비(非)헤게모니적 남성성/들*

허 윤**

차례

1. 1960년대 남자다움의 경계와 여장남자 코미디의 등장
2. '안 팔리는' 남자' 더 좋은 여자'의 짝패와 여성혐오
3. 남성동성사회의 성애화와 효 규범의 승리
4. 남성성 사이의 구별짓기와 여자 되기를 통한 남성성 수행
5. 나가며

〈국문초록〉

1960년대 한국사회는 건강하고 명랑한 나라를 만들려는 사회정화운동이 활발했다. 박정희 체제는 군사주의적 남성성을 기반으로 국가질서를 확립하기 위해 건강하고 명랑한 코미디 영화를 국책 선전용으로 사용하였다. 1960년대 남성성과 여성성의 경계를 넘나들며 젠더 규범을 희화화하는 여장남자 코미디가 성공할 수 있었던 것은 이들 영화가 이성애규범성을 강화하고 청년 남성이 성공하는 플롯을 갖고 있었기 때문이다. 이들은 여자 되기를 거쳐 여성 젠더를 수행하면서 기성세대 남성들을 비판하고 남성다움의 의미를 변화시킨다. 그러나 “우리라도 건강한 가정을 만들어야 한다”는 영화의 결론은 이들 영화가 비판적으로 참조하고 있는 것이 헤게모니적 남성성을 체현한 ‘사장족’이었음을 보여준다.

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2017S1A5B5A01024398)

** 부산외국어대학교 만오교양대학 조교수

따라서 이들 여장남자 코미디가 가진 다양한 층위를 독해하는 것이 필요하다. 1960년대 여장남자 코미디 영화는 이성애 커플이라는 안전장치를 통해 사회 질서를 회복하는 방향으로 작동한다. 이는 젠더 수행의 실험이 다시금 규범성을 강화한다는 비난을 피하기 어렵다. 그러나 이들 영화는 여자나 남자라는 명사로 기술될 수 없으며 정체성의 지속적인 변형, 젠더화된 정체성을 의문시하게 만드는 사이공간을 입증한다. 공적이며 산업적인 남성성과 사적이며 양육하는 여성성의 공사 영역의 분리를 해체하는 여장남자 코미디는 건강하고 명랑한 외피에도 불구하고 여러 균열점을 만들어낸다. 여장남자와 남자 커플이 연출하는 커플씬은 이성애 규범성을 귀여하게 만들며 이성애와 동성애의 경계를 모호하게 한다. 『남자는 절개 여자는 뱃장』처럼 남성동성사회를 성애화하는 영화들은 코미디 영화의 의미망의 ‘잉여’로 존재하기도 한다. 이는 젠더퀴어의 존재를 사건화된 목록을 통해 계보화할 수 있는 것과 마찬가지로, 음화를 통해 읽어내야 하는 초남성적 사회의 거울인 것이다.

핵심어 : 여장남자, 코미디 영화, 구봉서, 서영춘, 이성애규범성, 퀴어

1. 1960년대 남자다움의 경계와 여장남자 코미디의 등장

1960년대 한국은 군사주의적 남성성을 체현한 박정희 체제가 초남성적 헤게모니를 통치 이데올로기로 활용하는 시대였다. 반공과 경제성장을 기저로 형성된 냉전 체제는 사회의 건강함을 회복하기 위해 젠더 규범을 강화하고 인구를 통제하였다. 병역법을 강화하여 남성 인구 전반을 잠재적 군인으로 호명하였으며, 주민등록제도를 시행하여 국민의 출생과 주거를 관리하였다. 뿐만 아니라 경범죄처벌법을 통해 개인의 일상을 감시하고 처벌하였으며, 문학과 문화 장에 대한 통제도 강화되었다. 강력한 반공 이데올로기가 건강한 군인을 1등 국민으로 내세웠으며 여자다움과

남자다움의 경계는 더욱 강화되는 것이 통치성의 방향이었다. 이는 원조 경제를 통해 무력한 상태에 놓여 있던 남성주체들을 진취적인 행위 주체이자 민족의 영웅으로 소환하는 것으로, 유교적 전통에서 남성다움으로 간주되는 도덕성, 체면, 엄격함, 책임감과 같은 관념들이 근대화 프로젝트와 결합하여 한국의 권위주의적 국가체계를 성공시키는 데 기여했다고 평가받기도 한다.¹⁾

그러나 초남성성이라는 ‘지배적 허구’는 종속적 남성성, 주변적 남성성들을 낳을 수밖에 없었다.²⁾ 한국사회에서 생계부양자이자 보호하는 자로서의 초남성성은 사실상 불가능했다. 한국의 빠른 경제성장은 여성들의 저임금 노동력에 기대고 있었으며, 기지촌과 같은 여성 거래 시스템이 냉전 체제하 남한의 정치적 안정을 지탱하고 있었다.³⁾ 도덕성, 체면, 엄격함, 책임감과 같은 남자다움은 모리배, ‘사바사바’, ‘와이로’ 등으로 대체되었던 것이다. 이는 실제 한국사회에서 헤게모니적 남성성으로 승인된 것과 초남성성 사이의 격차를 드러낸다. R.W. 코넬은 남성의 지배적 위치와 여성의 종속을 보증하고 가부장제의 정당성에 대한 대답을 구현한 젠더 실천의 구성형태를 헤게모니적 남성성이라고 정의하고, 남성 사이의 젠더관계를 헤게모니/종속/공모로 분석한다. 그에 따르면, 헤게모니적 남성성으로부터 배제된 모든 것은 종속된 남성성이, 헤게모니적 남성성을 수행하지는 않지만 저항도 하지 않고 남성지배적 사회로부터 간접적 이득을 얻는 형태는 공모적 남성성이 된다.⁴⁾ 여장남자 코미디 영화는 이

1) Jongwo Han and L.H.M Ling, “Authoritarianism in the hypermasculinized state: Hybridity, patriarchy, and capitalism in Korea”, *International Studies Quarterly* 42(1), 1998, pp.53~78.

2) 카자 실버만은 헤게모니적 남성성이 우리의 ‘현실’을 유지하는 데 있어 필수적인 요소라고 지적한다. 이러한 남성성은 일종의 ‘지배적 허구(dominant fiction)’로 작동하며, 남성주체가 믿고 따라야 할 판타지가 된다. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Psychology Press, 1992, pp.15~51.

3) 신시아 인로, 김엘리 외 역, 『군사주의는 어떻게 패선이 되었을까』, 바다출판사, 2015; 문승숙, 이현숙 역, 『오버테어』, 그린비, 2017 등 참조.

4) R.W. 코넬, 안상욱 외 역, 『남성성/들』, 이매진, 2013, 111~136쪽.

다기한 남성성/들의 경합이 드러나는 장이다.

1960년대는 영화산업의 전성기라고 말할 만큼, 한국영화사상 제작 편수와 관객 수가 급증한 시기였다. 영화가 대중의 문화생활에서 중요한 역할을 차지한 것이다. 이 시기 인기를 끈 일련의 남성 멜로드라마는 초남성적 시대의 주변부 남성성이 눈물을 통해 헤게모니를 승인하고 있었음을 보여준다. 1960~70년대 한국영화들이 보여주었던 남성들의 눈물이 언제라도 파시즘적 동원에 응답할 준비가 되어 있는 신파적 주체성을 형성하였다는 것이다.⁵⁾ 코미디 영화는 웃음을 통해 통치 이데올로기에 응답한다. 대중들은 1960년대 증가한 재개봉관을 통해 집 근처에서, 싼값에 코미디 영화를 관람할 수 있었다.⁶⁾ 이슈를 재빠르게 파악해서 제작하는 코미디 영화는 저예산으로 높은 수익을 올릴 수 있는 장르로 거듭났다. 이중 눈에 띄는 것이 여장남자 코미디 영화다.

1961년 빌리 와일더의 영화 『뜨거운 것이 좋아』가 한국에 개봉하여 인기를 끈 이래, 『뜨거운 것이 좋아』를 모방한 김기풍 감독의 『여자가 더 좋아』(1965)는 17만 명이라는 관객을 동원하여 이례적인 성공을 거둔다. 이후 등장한 심우섭 감독의 ‘남자 시리즈’(1968~1969)는 구봉서를 주인공으로 하여 기생, 식모, 미용사 등 성별화된 여성 직종에서 일하는 남성을 주인공으로 삼는다. “비정상성의 웃음과 정상성의 안도”로 설명되어 온 이들 영화는 여장이라는 파격적 코드를 전경화하고 교훈적인 메시지를 전달함으로써 정상성으로 복귀한다.⁷⁾ 그러나 이러한 계몽적 메시지의 경계에 젠더를 교란하는 상상력이 있다는 것은 분명하다. 가난 때문에 여장을 하고 접대부로 일하다 적발되는 사건은 심심찮게 보도되었다. 생존

5) 이호걸, 『신파양식 연구』, 중앙대 첨단영상대학원 박사학위논문, 2007; 이호걸, 『파시즘과 눈물』, 『영화연구』 45호, 한국영화학회, 2010, 343~384쪽.

6) Chung-Kang Kim, “Nation, Subculture, and Queer representation: The Film Male Kisaeng and the Politics of Gender and Sexuality in 1960’s South Korea”, *Journal of History of Sexuality* 24(3), 2015, pp.455~477.

7) 김미현 편, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 185~188쪽.

을 위해서 성규범을 어기는 것쯤은 감수해야 했던 사회적 환경이 그 원인을 제공했다. 그러나 이 과정에서 자신의 성별 정체성을 중성, 혹은 여성으로 인지하는 사람들도 등장한다. 스캔들화된 사건에서 젠더퀴어의 흔적을 확인할 수 있는 것이다.⁸⁾

본고는 여장남자 코미디 영화를 통해 1960년대 한국사회가 이성애규범성이나 남성성을 상상하는 방식을 분석하고, 여장남자 코미디 영화의 젠더 수행을 살펴보고자 한다. 이는 코미디 영화의 장르적 한계에도 불구하고 여장남자 형상이 박정희 체제 한국사회에서 비헤게모니적 남성성을 수행하고 있기 때문이다. 이를 위해 1960년대 등장한 여장남자 코미디 중 2장에서는 「남자는 안 팔려」와 「여자가 더 좋아」를, 3장에서는 「남자는 절개 여자는 뱃장」을, 4장에서는 「남자와 기생」을 비롯한 심우섭의 남자 시리즈를 분석할 것이다. 이를 통해 초남성적 사회의 남성성/들을 차이화, 역사회하고 남성성/들의 서사를 거슬러 읽는 작업을 수행할 수 있을 것이다.

2. ‘안 팔리는’ 남자-‘더 좋은 여자’라는 짝패와 여성혐오

1960년대 후반의 여장남자 코미디는 가난과 실업으로 인해 우울한 남성 청년이 여성 젠더 수행을 통해 웃음을 유발하는 과정을 그리고 있다. 이는 당시 여성 청년에 대한 한국사회의 인식을 보여주고 있다. 몸을 자원화할 수 있는 여성은 의식주를 해결할 수 있는 일자리가 많은 편이라고 생각했기 때문이다. 여장을 하고 ‘뽀뽀’가 되거나 미군 상대의 접대부로 일하는 남성들이 손님들의 신고로 고발되는 일은 심심찮게 보도되었다. 미디어는 이런 사건을 가십으로 다루며, 마야호로 여자가 더 먹고 살기 편한 세상이 되었다 평하기도 한다.⁹⁾ 이는 생존경쟁의 상황에서 저임

8) 허윤, 「1950년대 퀴어 장르 범역법 경범법을 통한 ‘성 통제」, 『성스러운 국민』, 서해문집, 2017, 82~111쪽.

9) 「여적」, 『경향신문』, 1963.2.1. “직업을 구하기 어려운 오늘 현실에서도 남자보다는

금 노동력을 제공하였던 여성들을 수혜자로 인식한 남성들의 여성혐오적 시선이다. 1960년대 처음 등장한 여장남자 코미디에는 이러한 여성혐오가 배태되어 있었다.

1963년 개봉한 임권택의 『남자는 안 팔려』는 “집대부로 변장했다가 적발된 여장남자 사건에서 아이디어를 얻어 ‘여존남비’의 사회현상을 풍자한 코미디”¹⁰⁾다.¹¹⁾ 『뜨거운 것이 좋아』를 모방한 이 영화는 배우가 되기 위해 상경한 두 청년이 일자리를 구하다 위조지폐범과 얽혀 벌어지는 해프닝을 다룬다. 주인공 병철(이대엽)과 칠복(구봉서)은 여자만 뽑는다는 회사의 광고를 제대로 보지 못해 면접에서 실패한다. 이에 “세상은 여자 판이야 이걸 그저 어디를 가든지...”라며 구직 실패를 여성의 탓으로 돌린다. 방값은 밀리고 좋아하는 여자는 결혼을 재촉하는 상황에서 두 남자는 여성들에게 책임을 전가하는 것이다. 영화는 여성들의 사회 진출로 일자리를 두고 여자와 경쟁해야 하는 남성 청년들의 억울함에 초점을 맞춘다. 이는 1950년대 이후 계속된 여성들의 경제력에 대한 불만과 공명한다. 여성들의 자유는 ‘리버럴’로 해석되어 상품 소비의 자유, 섹슈얼리티의 자유로 재현된다. 하지만 이 영화에서 ‘리버럴’한 것은 병철과 칠복이다.

병철과 칠복은 스타가 되겠다는 꿈을 품고 무작정 상경하였지만, 엑스트라로도 출연하지 못한다. 이들은 고향을 떠나 도시로 와서 정착하는 과정에서 어려움을 겪고, 이에 생계 방편으로 여장을 선택한다. 이러한 젠더 교란은 대규모 인구 이동이라는 사회적 조건을 통해서 성립될 수 있다. 한국전쟁 전후로 월남민과 전재민 등 1950년대 한국사회는 인구의 재배치를 경험한다. 1960년대에는 근대화와 산업화로 인한 인구의 사회적

여자 편이 세상을 살아나가기 쉬운 모양이다. 하다못해 여성은 최악의 경우 ‘웃음’이라도 팔 수 있다는 논법에서 말이다.”라고 설명한다.

10) 『광고』, 『동아일보』, 1963.2.18.

11) 이 영화는 필름은 없고, 영상자료원에 시나리오만 남아 있는 관계로, 시나리오를 토대로 하였다. 본고에서 다루는 영화 중 『남자는 안 팔려』, 『남자는 절개 여자는 뱀장』, 『특등비서』 등도 영화를 구할 수 없어 영상자료원에 소장된 심의 시나리오를 저본으로 삼았다.

이동이 활발해졌다. 고향을 떠나 도시에 온 개인들은 익명의 공동체에서 젠더 규범으로부터 자유로운 실천이 가능해진다. 존 디밀리오의 근대 사회의 게이 레즈비언 공동체가 근대 산업도시와 대규모 노동 계급 인구가 부상한 19세기 중반 이전에는 존재할 수 없었다고 지적한다. 친밀하고 가족적인 공동체에서 ‘퀴어한’ 수행은 불가능했기 때문이다. 사람들은 자신이 태어나고 자란 지역을 떠나 도시 산업경제 속에 정착했을 때 익명이 될 수 있었고, 대규모 인구가 이동은 젠더 교란 수행을 가능케 했다.¹²⁾ 1960년대 보도된 젠더퀴어들이 대부분 주거가 일정하지 않은 우범자로 구속되는 것은 이러한 ‘상경’ 문화가 연결되어 있다.¹³⁾

『남자는 안 팔려』의 병철과 칠복처럼 상경한 남성 청년들은 도시에서 일자리를 찾지 못하고 여자가 된다. 물론 이들이 모두 여장을 했던 것은 아니다. 일부는 스스로를 여성으로 정체화하기도 했다. 그에게 남성성은 이미 ‘행세’, 즉 수행(performance)인 것이다.¹⁴⁾ 이는 여장남자가 젠더 수행을 통해 성정체성을 질문하는 과정에 있다는 것을 의미한다. 자연화한 몸과 젠더의 연결고리를 탈구축할 수 있다는 것을 체험한 이들은 젠더를 바꾸는 행위(트랜스젠더)가 개인의 선택과 수행에 따른 것일 수도 있다는 것을 보여준다. 이는 몸과 정신, 여성과 남성의 이분법 등 본질적인 성차의 문제에 ‘젠더적 전환’을 가져오는 행위이기도 하다.

그런데 이러한 젠더적 전환이 영화로 표상될 때는 하위모방 코미디가

12) D'Emilio, John, and Freedman, Estelle B. eds., *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, New York: Harper and Row, 1988.

13) 『휴지통』, 『동아일보』, 1963.7.23. 인천 자유공원에서 자주빛 맘보바지에 과란색 무늬의 블라우스를 입고 지나가던 남자를 유인하려다 순찰 경관에게 들킨 배춘희를 검거하여 즉시에 보냈다. 이때 죄목은 주거부정으로, 거주지가 일정치 않은 상경 인구가 상시적으로 처벌의 대상이 되었음을 확인할 수 있다.

14) 국악단에서 여자 역할을 맡는 것으로 여장을 시작한 이영미는 10년간 여성으로 살아왔으며, 이후로도 여자로 살아갈 것이라고 고집한다. 언론은 “남성으로서 조금도 모자람이 없이 변성기를 지난 스물한 살의 청년이 10여 년간 여자로 변장, 구레나루와 코밑수염을 하루 한 번씩 매끈히 밀고 여자행세를 하고 다니다가 본색이 드러났다”고 보도한다. 그는 가족이 찾으러 오자 “남자 행세를 하려면 차라리 죽겠다”고 도망친다. 『여장남인 “루지”를 지어본다』, 『경향신문』, 1964.4.9.

된다. 『남자는 안 팔려』에서 병철과 칠복은 스타가 되기 위해 상경하였지만 이들이 무대에 서는 것은 여장을 하고 여성국극단의 일원이 된 후이다. 여성국극단에서 병철과 칠복이 인기를 끄는 것은 이들이 남자답기 때문으로 설명된다. 큰 키와 허스키한 목소리 등이 남자다움을 입증한 것이다. 남성으로 있을 때는 무능력하던 이들은 여자가 됨으로써 남자다움을 인정받는다. 이러한 아이러니는 영화의 웃음을 만들어내고, 이들은 여자 되기를 거쳐 진정한 남자다움을 획득한다. 칠복은 국극단에서 남옥을 만나 사랑에 빠지고, 병철은 매니저의 사랑고백에 약혼녀의 오해를 사기까지 한다. 여성들과의 로맨스는 청년들이 회개하는 데 핵심적인 역할을 한다. 여장으로 인해 오해가 생긴 여자친구와의 사랑을 지키기 위해서는 남자임을 폭로하고 스타의 자리에서 내려와야 한다. 사랑을 잃은 두 청년은 반은 남자, 반은 여자인 행색으로 자신들의 허영을 반성한다. 병철은 과수원을, 칠복은 염소 목장을 하겠다고 고향으로 돌아가겠다고 다짐하는 결말은 여장남자 코미디에서 반복되는 귀향 모티프이다. 남성들은 도시에서 여자 되기를 통해 비헤게모니적 남성성을 체현하고, 고향으로 돌아가 건전한 남성 청년으로 거듭나는 것이다.

일련의 여장 모험은 병철과 칠복의 남자 되기 과정의 일부다. 자신의 처지 때문에 사랑하는 여자의 부모 앞에도 나서지 못하던 병철은 “안되면 납치라도 하겠다”는 남자로 거듭난다. 무용가가 꿈이던 칠복은 맨주먹으로 자연과 싸우는 길을 택한다. 즉 여장은 허영에 빠진 남성 청년이 모범적 청년이 될 수 있도록 인도한다. 각자 사랑하는 여인의 선택을 받은 것은 물론이다. 이러한 이성애규범성의 강화는 여장 코미디가 젠더 교란이 아니라 젠더 규범의 강화임을 보여준다. 이는 여장남자 코미디의 흥행작이었던 『여자가 더 좋아』 역시 마찬가지다.

김기풍 감독의 『여자가 더 좋아』(1965)는 여장남자 코미디의 유행을 선도한 작품이다. 아무리 돈이 많은 남자라도 여자 없이 살 수 없기에, 여자가 돈보다 좋다는 주제(가⁵⁾)로 시작하는 이 영화는 왜소한 서영춘의 신체를 여성화한다. 서영춘은 1960년대 전반에 걸쳐 방송윤리위원회에서

가장 많은 주의, 경고 조치를 받은 인물이었다. 그러나 검열로부터 저속하다고 혹평 받는 서영춘의 코미디는 팬덤을 형성했고 서영춘은 이를 바탕으로 영화에 진출, 『여자가 더 좋아』(1965)의 성공으로 원톱 주연이 가능한 스타 배우가 되었다.¹⁶⁾ 이후 서영춘이 여장을 한 영화들이 연이어 등장하는 것은 서영춘이 재현하는 비헤게모니적 남성성이 성별 전도 코미디에 적합했기 때문이다. 『여자가 더 좋아』는 정해진 성별이라는 출발 지점에서 떨어져 나와 사회의 경계를 가로지르며 건장한 부르주아의 질서를 교란한다. 그런 점에서 서영춘이 재현하는 여장남자 캐릭터는 젠더 퀴어로 명명할 수 있다.¹⁷⁾

음악선생인 규철(서영춘)은 남자답지 않아 인기가 많다. 판 남자들은 믿을 수 없지만, 규철은 절대 안심이라는 것이다. 상냥한 말투에 싸움은 피하자는 주의이고 여자친구 영숙과 한 방에 있어도 스킨십이 없다. 수영도 나지 않고 목소리도 하이톤인 규철에 대해 영숙의 외삼촌인 정형외과 의사는 그가 남자가 아니라고 선언한다. 심지어는 이제까지 여성이 남성으로 행세해 온 셈이라며 성전환 수술을 받으라고 권하기까지 한다. 의사는 자신의 전문지식을 바탕으로 규철의 성별을 규정한다. “사람은 자기 체질에 맞는 성이 돼야 한다”며 규철을 여성으로 규정하는 강박사로 인

15) 이봉조가 작곡하고 최희준, 위키리, 판순옥 등이 부른 주제가의 가사는 다음과 같다. “세상에 돈이 있다고 뽐내지 마라/꼬리치는 여자 웃음에 녹아나는 사내들/땀다고 짜증내고 곱다고 만져주고/싫다고 투덜대지만/(후렴)여자가 무엇인지 그렇게 좋은건지/여자 없이 살 수 없어요/세상에 돈만 있다고 의시대지만/여자가 제일 이야/여자가 더 좋아”

16) 박선영, 『1960년대 후반 코미디 영화의 ‘명량’과 ‘저속’』, 『한국극예술연구』 51집, 한국극예술학회, 2016, 169~201쪽.

17) 젠더퀴어는 트랜스젠더와 젠더 변이(variation) 실천의 중요성을 주장하는 사람들을 통칭한다. 태어날 때 지정받은 젠더와 다른 젠더로 살고 싶어 하는 사람, 그 젠더를 규정하고 억제하기 위해 자기들의 문화가 구성한 경계를 가로지르는 사람을 가리키는 트랜스젠더와 유사한 의미로, ‘성전환’ 없이 젠더 규범에 저항하는 사람을 젠더퀴어로 명명하는 것이다. 생물학과 젠더의 분리라는 ‘젠더적 전환’과 젠더퀴어의 등장은 젠더 규범의 해체를 가능하게 했다. 수잔 스트라이커, 루인 외 역, 『트랜스젠더의 역사』, 이매진, 2016, 19~47쪽.

해 영숙과 규철의 사랑은 깨진다. 규철은 상냥하고 친절하며 성적 포식자가 아니라는 이유로 남자가 아니라고 규정된 것이다. 이는 한국사회에서 남자다움이 거칠고 무례하며 성적으로 탐욕스러운 것으로 규정되어 있다는 것을 보여준다. 영숙과 결혼한 문기는 잘생긴 외모와 넉넉한 경제력, 건강한 신체를 가졌다는 점에서 여러 모로 규철과 대조적이다. 왜소한 서영춘과 건장한 남궁원의 신체적 대비는 이러한 규정을 시각적으로 뒷받침한다.

하지만 영숙의 결혼 이후 규철은 여장을 하고 영숙과 문기(남궁원)의 집에 식모로 취직하여 영숙을 협박한다. 불안해하는 영숙의 사정을 모르는 문기의 가족들은 영숙을 히스테리로 입원시킨다. 여장을 한 규철과 영숙이 한 방에서 자거나 시아버지가 식모 규철을 유혹하는 등 에로틱한 장면들까지 펼쳐지는 이 영화에 대해 이영일은 “저속취향”이라며 저급한 형식의 코미디로 명명하기도 했다.¹⁸⁾ 그러나 이 여장남자 코미디의 저급함은 문기로 상징되는 초남성적 세계의 명랑과 건강을 거부하는 것으로 이어진다. 슈미즈를 입은 서영춘의 신체는 유혹자이자 파괴자인 성 전환자로 등장한다. 젠더퀴어에 대한 비판적인 시선은 영화의 마지막 장면에서 여장한 규철이 ‘성전환’이라고 적힌 병원으로 들어가 여자의 모습으로 나오는 것으로 끝난다. 슈미즈 차림으로 도망치던 규철이 여자가 되는 것이다.¹⁹⁾ 영화는 규철의 모호한 성적체성을 범죄화하며 젠더퀴어나 성 전환을 일종의 범죄적 행위로 상상하게 만들었으므로 젠더 규범을 지키려 하지만, 실상 이 영화를 성공하게 한 것은 그 불온한 것에 대한 욕망이다.

18) 이영일, 『한국영화주조사』, 영화진흥공사, 1988, 433~444쪽.

19) 마지막 장면 필름의 소실로 인해, 규철이 슈미즈를 입은 채 거리를 질주하는 장면은 현재로서는 볼 수가 없다. 이때 서영춘의 표정을 살펴본다면, 영화의 성격에 대해 다른 해석도 가능할 것이다.

3. 남성동성사회의 성애화와 효 규범의 승리

『남자는 안 팔려』나 『여자가 더 좋아』와 같은 시기 제작된 김희갑 감독의 『남자는 절개 여자는 뱃장』(1966)은 인기 코미디언 서영춘과 김희갑을 커플로 등장시켜 남성 동성사회의 규칙을 노골적으로 재현한다. 만석(김희갑)은 부잣집 아들이지만 마을에 바보로 알려져 있다. 이에 만석의 부모는 가난한 양반집 딸 연실(엄앵란)과 돈을 써 결혼시키고자 한다. 만석과 같은 남자와 결혼하지 않겠다고 결심한 연실이 사라지자 연실로부터 계집애 같다고 놀림을 받곤 하던 순복이 연실 대신 시집을 간다. 이후 여장한 순복과 만석은 서로 합의하고 결혼생활을 이어나간다.

#85

순복: 허지만 이 일을 부모님이 아시는 날이면 어차피 죽어야 할 몸 차라리 마음 좋은 서방님의 손에 죽는 것이 마땅한가 하옵니다.

만석: 우린 같이 살자구. (...) 그냥 당신은 내 색시 노릇을 해요. 고생은 좀 되겠지만 이제부터 둘도 없는 친구가 되는 거야. 자 술이나 한 잔 들어. 응... 흑...

순복은 자신이 남자임을 고백하면서도 여전히 여성의 말투를 사용하며 “도련님”, “서방님”이라고 부른다. 이에 만석은 순복에게 “색시 노릇”을 하라며 부부가 된다. “이제부터 좋은 친구”인 두 남성은 비밀을 지키며 각자 아내이자 남편의 역할을 수행한다. 영화 초반부에 문제아로 등장한 만석은 문제 상황에서 어른스럽게 대처하며 순복이 처한 어려움에 공감한다. 이러한 전환은 만석 역할을 맡은 김희갑이 가진 개연성으로 자연스러워진다. 김희갑은 코미디 영화에서 관객들과 심리적으로 가까운 위치에 있는 인물로 등장한다. 관객과 공감하거나 관객의 공감을 살 수 있는 사건들을 관찰하고 화해를 이끌어내는 인물로 기능하는 것이다. 혹은 코믹 시퀀스를 연기하는 일상적 생활인으로 등장하여 평범한 인물로서 관

객의 공감과 웃음을 산다.²⁰⁾ 순복의 비밀을 지키기 위해 철이 든 남편 만석은 주변으로부터 비아냥거림을 살 만큼 화목한 부부를 연기한다. 살림에 서툰 순복을 도와주거나 부모 앞에서 순복의 편을 드는 등 이 둘은 주변 사람들로 부터 행복한 부부라고 인정받는다. 순복 역시 가정 내에서 자신이 맡은 역할을 충실히 수행한다. 시누이인 이뿐이와 잘 지내고 시부모의 곤경을 지혜로 해결해주기도 한다. 남자로서는 모자라다는 평가를 받아 온 순복이 좋은 며느리로 거듭나는 것이다. 이때 순복의 여장은 겉모습이 아닌 내면을 보게 하는 심리적 인식 방법이며 이를 통해 코미디 공간은 패러독스적 의미가 심화된다. 변장이 제공하는 자유롭고 개방적인 분위기는 반지배이데올로기를 가능케 한다고도 볼 수 있는 것이다.²¹⁾ 이는 영화가 연출하는 두 남자들 사이의 친밀한 관계를 통해서 살펴볼 수 있다.

#106

만석: 넌 우리집에서 새색시 노릇하느라구 고생도 많이 하구 했으니 너의 집에 와서나 편히 쉬어라.

순복: 어유! 어찌면 이렇게 인정이 많으신 서방님이신가? 내 뽀뽀해줄게.

순복은 만석의 아내로서 새벽에 일어나 밥을 하고, 온종일 가사노동을 수행한다. 가사에 서툰 순복이 실수를 할 때마다 관객들은 여장남자의 실수 연발에 웃음을 짓는다. 빨래터에서 다리털이 들키거나 밥을 짓다가 태우는 등 여장남자의 여성 수행이 만들어낸 웃음거리다. 하지만 만석이 순복의 다리털을 직접 뽑아주는 장면이나 “시집살이 하느라구 그 마른 얼굴이 더 뺏죽 마르구 이 손등이 두꺼비처럼 터져도 말 한마디 앓구...”²²⁾라며 순복을 부덕을 갖춘 아내로서 칭찬하는 장면 등에서는 이들의 관계

20) 박선영, 『한국 코미디영화 형성과정 연구』, 중앙대 박사논문, 2011, 205~210쪽.

21) 서곡숙, 『1960년대 후반기 한국 변장코미디영화의 대중성 연구: 변장모티프를 통한 내러티브 전략을 중심으로』, 동국대학교 연극영화학과 박사학위논문, 2003, 170~172쪽.

22) 장사공, 『<남자는 절개 여자는 뺏장> 시나리오』, 한국영상자료원, 1966, 40쪽.

가 성애화된다. 영화는 남성들 사이의 친밀한 관계를 적극적으로 포착하며, 이를 웃음의 소재로 제공한다. 이는 남성들 사이의 친밀성이 이성 간의 친밀정보보다 자연스럽고 익숙한 대상으로 받아들여지는 ‘퀴어함’이다.

#142

만석: 그러구보니 이 길을 우리가 걸어간 지도 1년이 됐구나!

순복: 물론 일 년이라지만 한 십 년 지난 것 같다!

만석: 정이라는 게 뭔지

(눈물이 글썽한 순복)

만석: 이답에 너 장가갈 때 꼭 알려라!

순복: 너도... 원체 네가 마음이 고우니까...

만석: 사실 살 수만 있다면 너하구 그냥 이대로 살고 싶을 뿐이야!

만석과 순복은 헤어지면서 1년간의 결혼생활을 회상하며 아쉬움을 표현한다. 이대로 함께 살면 좋겠다는 둘의 바람은 전도된 형태로 이루어진다. 만석의 여동생인 이뿐이가 ‘언니’ 순복을 따라가서 살겠다고 나선 것이다.

#142

이뿐이: 싫어! 정말이야! 난 언니하구 떨어져선 못살 것만 같애! 살어도 언니 집에서 살 테야!

만석: 앤 사정을 다 알면서도 이런 소리 하구 있어! 우리가 왜 헤어져가는지 넌 다 알고 있을게 아니냐!

이뿐이: 알어요! 하지만 저 언니가 좋은 걸 어떻게 해요! 언니하구 정이 든 걸...

영화 내내 형성된 동성 간의 친밀성은 순복과 이뿐이의 관계로까지 확장된다. 이뿐이는 ‘언니’ 순복과 정이 들었다면서 그녀를 따라가겠다고 고

집을 부린다. 순복이 남성이라는 것을 알게 된 상황에서도 마찬가지이다. 순복은 “아가씨” 이쁜을 설득한다. 순복과 이쁜이의 관계는 변장이 탄로 났더니 멋진 남자가 되었다는 식의 이성애규범성 내러티브와는 다르다. 이들은 올케와 시누이라는 환경에서 만나 친밀해진다. 결과적으로 이성애 구도에 포섭되기는 하지만, 언니가 좋아서 언니를 따라가겠다는 퀴어 서사가 가능해지는 순간이다. 물론 이러한 퀴어 서사는 마지막 장면의 제자리 찾기로 포섭된다. 연실은 만석을 몰라본 자신을 반성하고 이쁜이는 순복과 결혼하기로 한다. 이들은 여자를 교환함으로써 남성 연대를 형성하고 공동체는 정상화된다.

서사적 결론으로만 보면 『남자는 절개 여자는 뱃장』은 여성의 교환과 거래를 통해 남성이 공동체의 일원으로 성장하는 장면을 보여준다. 남성들 사이에서 교환되는 여성은 가족 간, 사회 간, 국가 간 연대를 형성하기 위해 거래된다.²³⁾ 연실과 이쁜이는 만석과 순복의 얽힌 관계를 정리하고, 두 집안을 화해시킬 돌파구가 된다. 영화의 마지막 장면에서 연실의 아버지가 강직한 인품을 인정받아 관직으로 불려가는 것으로 이어지는 것을 보면, 자산가인 만석과 학식이 높은 순복의 집안은 서로에게 힘이 되는 관계가 될 것이라고 예상할 수 있다. 그런데 이 영화에서 이러한 여성교환은 마지막 순간에 가서 급작스럽게 이루어진다. 영화 전체를 구성하는 것은 만석과 순복의 정서적 친밀감과 유대이다.

이런 점에서 『남자는 절개 여자는 뱃장』의 구조는 세즈윅식의 삼각형을 보여준다. 세즈윅은 남성이 다른 남성과 맺는 관계들의 구조에 관한 일반화를 가능케 하는 전략을 남성 동성사회성이라고 정의한다. 이는 남성의 우정, 멘토쉽, 자격, 라이벌 구도, 그리고 이성애와 동성애 섹슈얼리티가 서로 친밀하고 유동적인 관계에 있다는 것을 암시한다. 즉 만석과 순복이 부부였다 매체가 되는 관계 역시 이러한 남성 동성사회성으로 읽을 수 있다. 그런데 이 영화가 특징적인 부분은 이 동성사회성이 가진 성

23) 게일 루빈, 신혜수 외 역, 『여성 거래』, 『일탈』, 현실문화, 2015, 89~147쪽.

애적 측면을 노골적으로 드러낸다는 데 있다. 만석과 순복은 신체적 접촉이나 정서적 대화 등 부부 되기를 수행함으로써 남성 연대의 성애적 측면을 드러낸다. 세즈윅은 여성의 교환에 기초한 동성사회적 연속체에서 여성에 의해 매개되는 남성들 사이의 관계가 사실상 남성들 사이의 성애적(erotic) 거래를 가리는 스크린일 뿐이라고 지적한다.²⁴⁾

영화에서 만석과 순복은 연실을 사이에 두고 형성된 관계이다. 여기에 이성애적 욕망 대신 부모에 대한 효라는 한국적 규범이 자리한다. 한국사회에서 남성주체에게 이성애규범성보다 중요한 것이 부모에게 효도하라는 정언 명령인 것은, 한국사회의 가족 재생산이 가진 ‘귀어한’ 측면을 보여준다. 만석과 순복의 결혼이나 출산, 이혼에 이르기까지 부부 사이의 일을 결정하는 것은 만석의 부모이다. 만석-순복 부부는 손자를 기다리는 부모의 바람을 충족시켜주기 위해 출산을 꾸며낸다. 가난한 친구의 아이를 데려다 키우면서 자신을 닮았다고 좋아하는 만석의 모습은 가족 재생산을 코미디로 만든다. ‘남자는 절개 여자는 뺏장’이라는 제목처럼 전도된 젠더 규범은 코미디의 관습을 빌려 가족 재생산의 사이공간을 폭로하는 것이다.

세즈윅은 2명의 남성과 1명의 여성이 만드는 삼각관계가 여성을 이성애적 욕망 대상으로 둔 남성 간의 경쟁관계가 아니라, 남성의 동성사회적 욕망을 보여준다고 설명한다. 따라서 이 삼각형 구조에서 가장 중요한 것은 여성과 남성 사이의 관계가 아니라 서로에게 친밀감을 표현할 수 있는 방법이 이것밖에 없는 두 남성 사이의 교환거래이다. 남성지배적 사회에서는 동성친화적 욕망과 가부장적 권력의 유지 및 이양을 위한 구조가 연관되어 있지만, 이를 드러내지 않기 위해 여성의 거래를 남성들 간의 동성애적 관계를 금지하기 위한 도구로 사용한다는 것이다. 이는 가부장제가 여성에 대한 남성의 승리일 뿐 아니라 남성 섹슈얼리티에 대한 승리이기도 하다는 점을 보여준다.

24) Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, Columbia University Press, 1985, 1~23쪽.

만석과 순복은 연실과 이뿐이를 교환함으로써 서로의 친밀성을 강화한다. 그러나 이뿐이와 연실의 서사는 겉가지이다. 연대가 돈독해지는 것은 만석과 순복의 관계이다. 이들의 친밀한 사이는 이제 여성들을 매개로 하여 정상화된다. 이성에 결혼을 통해서 이들은 계속 친밀한 관계로 남아있을 수 있는 것이다. 이런 경우 이성애정상성이 규범화되었는가에 질문을 던질 수 있다. 『남자는 절개 여자는 뱃장』은 코미디 영화를 통해 탈성에 화한 남성동성사회의 성적 측면을 전시한다. 이러한 반지배이데올로기적 성격은 효를 중심으로 정상화된 가족구도와 코미디적 결말을 통해 통용가능한 것이 된다. 겉으로 보기에 이들 영화는 이성애규범성을 강화하는 것처럼 보이지만, 실상 이들의 커플링은 시누이와 올케의 결합으로 가족질서를 ‘퀴어링’하고 있는 것이다.

4. 남성성 사이의 구별짓기와 여자 되기를 통한 남성성 수행

여장남자 코미디는 구봉서, 서영춘과 같은 인기 코미디언을 중심으로 제작된다. 왜소한 서영춘의 신체 이미지가 ‘퀴어’한 반면, 구봉서는 건장하고 말끔한 외모임에도 불구하고 여장 단골 배우로 자리매김한다. 특히 심우섭 감독과 합작으로 『남자식모』(1968)를 시작으로, 『남자미용사』(1968), 『남자와 기생』(1969), 『월부남비서』(1969), 『특등비서』(1969), 『속 남자 식모』(1970) 등을 발표한다.²⁵⁾ 여기서 구봉서는 식모, 미용사,

25) 1945년 태평양악극단의 임시악사였던 구봉서는 김대봉의 대역으로 코미디 배우를 시작한다. 그는 훗날한 외모와 능청스러운 말솜씨로 코미디와 쇼 무대에서 사랑을 받았으며, 종군연예인으로도 4년간 활동했다. 1956년 영화 『애정만세』를 시작으로 1970년대 초반까지 약 400여 편의 영화에 출연하였으며, 1950년대 후반부터 1960년대 후반까지 이어지는 코미디영화 열풍의 중심에 있었다. 구봉서 주연의 영화들은 소시민의 성공과 로맨스를 중심으로 여러 곤경에도 불구하고 취업과 결혼에 성공한다는 특징을 갖는다. 박선영, 앞의 글, 196~205쪽.

특히 구봉서와 심우섭은 1980년대까지 영화작업을 함께 했는데, 구봉서에 따르면 1960년대 심우섭은 일주일에 한 편의 영화를 완성할 정도로 빠른 속도와 실력을

기생 등 여자 되기를 통해 가난한 도시 하층민 남성을 재현한다. 이 영화는 2장에서 살펴본 『여자가 더 좋아』처럼 ‘여성상위시대’와 남성성의 위기를 코믹하게 그리는 데 초점을 맞춘다. 구봉서가 맡은 남성 캐릭터들은 헤게모니를 승인하지만 그만큼의 힘이나 능력은 없는 종속적 남성성을 재현한다. 학력, 경제력, 남자다움 등 헤게모니로부터 멀어진 남성 청년들은 생계를 위해 여자가 하는 일을 하거나 여장을 한다. 이들은 식모, 미용사, 기생, 비서 등이 되어 ‘사장족’을 비롯한 헤게모니적 남성성을 풍자하고 새로운 시대의 남성성을 제시한다. 이 과정에서 여장남자 코미디는 여자 되기에 의한 남자 되기를 통해 남성성/들의 차이를 가시화한다.

구봉서와 심우섭 합작의 대표작인 ‘남자 시리즈’는 희극과 멜로를 결합시킨다. 남성의 여자 되기라는 코믹한 요소에 실직한 실항민이라는 멜로가 더해지는 것이다. 직업은 없지만 선량한 남성 청년인 구봉서는 헤게모니적 남성성을 비판하고 새로운 시대의 청년으로 거듭난다. 여자 되기 시리즈의 첫 번째 작품인 『남자 식모』는 연구비가 필요한 동생을 위해 식모가 되는 청년 구형구가 현명한 여자와 결혼하고, “1500만 남성의 일원”으로 거듭나는 과정을 그린다. 외판원으로 일하던 구형구는 학력이 없어서 회사에서 해고당한다. 6.25 피난길에 부모가 죽고 동생과 단둘인 그는 생계로 인해 학교에도 다니지 못했고, 돈도 없다. 해고당한 그는 바람둥이 남편을 단속하기 위해 남자식모를 찾는 사장 집에 식모로 들어간다. 가사 기술이 없는 구형구는 식모가 되어 상류층의 서구 지향을 역이용하여 그들을 조롱한다. 부인에게 맞고 사는 사장 ‘반창고’가 비서와 외도하는 현장을 목격하여 사장을 협박하기도 하고 사장 부인에게서 용돈을 받아쓰는 등 권력을 역전시키기도 한다. 사장 부부의 부도덕과 어리석음은

자랑했다고 한다. 구봉서-심우섭의 코미디 영화가 대중영화로서 성공을 거둔 것은 물론이다. 구봉서, 『깨우침이 있는 웃음의 철학을 실천한 한국 코미디계의 대부』, 네이버캐스트, 2012.5.30.

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3574443&cid=59013&categoryId=59013>, (최종검색일: 2019.4.10.)

구형구의 선함, 영리함과 대조된다. 형구는 “자고 이래로 동서고금을 통하여 우리 한민족은 일부일처주의란 윤리관이 철두철미하거늘 어찌하여 자네는 아프리카 미개인처럼 일부다처주의의 관념에 사로잡혀 식모란 식모는 모조리...”라며 반창고를 비판한다. 이처럼 부도덕한 기성세대와 세대적, 계급적으로 차별화되는 남성 청년을 주인공으로 등장시킨 영화는 『남자 식모』만이 아니다.

심우섭-구봉서 콤비의 영화 『월부남비서』, 『특등비서』는 비서가 된 구봉서가 고용주인 사장의 여자 문제를 해결하는 내러티브로 진행된다. 그런데 이 두 영화 모두 발언권이 있는 아내(도금봉)의 지휘 하에 놓인다. 『월부남비서』는 바람난 남편을 대신해 월부로 남편을 들인 정여사가 남편의 바람기를 고치는 내용을 담고 있다. 월부로 라디오, 프라이팬 등을 판매하던 고등어(구봉서)는 바람 난 남편으로 속을 끓이던 정여사에게 할부로 팔린다. 여성이 남성을 ‘구매’한다는 영화의 설정은 술집 여자의 환심을 ‘구매’하려는 남편의 행동과 병치된다. 고등어는 남편으로 취직하여 사장님의 질투를 자극하기도 하고, 아이들의 아빠 역할을 하는 등 남편 되기를 수행한다. 뿐만 아니라 회사에 비서로 들어가 사장 오동동의 움직임을 감시하고 정여사에게 보고하는 역할을 맡는다. 형식적으로는 사장 비서지만, 사실상 정여사의 요구에 따라 움직여야 하는 것이다. 『특등비서』는 『월부남비서』와 유사한 플롯으로 구성된다. ‘공처가’인 구풍(구봉서)은 사장 부인의 면접을 통해 바람 피는 사장을 감시하기 위한 특등비서로 취직된다.²⁶⁾ 이 두 편의 영화는 재력을 가진 헤게모니적 남성성이 일으키는 문제를 종속적 남성인 구봉서가 해결함으로써 헤게모니의 역전을 시도한다는 데 있다.

26) 영화는 구풍이 사장과 사장 부인 사이를 오가며 양쪽에서 돈을 받아 챙기는 과정에서 생기는 희극적 상황을 중심으로 구성된다. 사장은 부인의 눈을 피해 기생을 통해 아들을 얻고, 집에서 쫓겨난다. 사랑했던 기생마저 아이를 두고 떠난 상황에서 사장은 특등비서인 구풍과 함께 아이를 키우기로 결정한다. 즉 특등비서와 사장이 일종의 부부가 되는 것이다. 영화는 사정을 오해한 사장 부인이 이들이 함께 사는 집에 쳐들어오는 것으로 끝난다.

『남자와 기생』은 남자답지 못하다는 이유로 회사에서 해고된 청년이 여장을 하고 기생이 되어 헤게모니적 남성성을 비판하며 청년 시대의 가치관을 정립하는 내용이다. 요정 유락원을 배경으로 펼쳐지는 이 영화의 첫 장면은 요정에서 술을 마시는 일군의 남자들로 시작한다. 기생의 얼굴이 맘에 들지 않는다면 차라리 남자기생이라도 불러오라는 손님들의 주장은 이 영화가 요정에 드나드는 ‘사장족’들을 희화화한다는 것을 보여준다. 이후 여장남자 구봉서는 기생이 되어 “가정보다 요정을 더 중요시하는 오늘의 사장족에게 경종을 울린다”는 대사를 반복한다. 이 사장족은 한국의 헤게모니적 남성성을 수행하는 남자들이다. 남성들 사이의 교류를 위해 여성을 교환하고 거래하며, 섹슈얼리티를 매개로 공동체를 형성하는 것이다.

#73

태호: 네놈들 돈 많다고 자랑하러 여기 왔다. 집에 가면 쌀도 없고 연탄도 없는 것들이 이런 곳에 와서는 돈을 물쓰듯 쓰는구나. 어허랑 어허랑 이 녀석들이 냉수 먹고 속 차려라. 여기서 쓸 돈이 있으면 자식새끼들 운동화나 사 주고 고생하는 미누라의 속옷이나 사 입혀라 어허랑 어허랑
(급기야 춤을 춘다)

태호: 한심하다. 한심해. 네놈들 때문에 우리들이 밥을 먹고 살지만 그러나 너희들은 정신을 차려 국가를 위해 무언가 일을 할 생각이나 해라 어허랑 어허랑.

기생 태호는 손님들을 모아 놓고 노래를 부르면서 그 자리에 모인 남성들을 조롱한다. 수예점을 차리는 것이 꿈인 그는 회사에서 빨래나 뜨개질 등 여자 같은 것을 한다는 이유로 해고된다. “앞으로 또 자네가 어떠한 여자의 행동을 할지 모르니까 일찌감치 이 회사를 오늘로써 그만두게”라는 남자다운 사장은 유락원의 단골이며 기생에게 빠져 살고 있다. 게다가 부인(도금봉) 앞에서는 큰소리도 한 번 제대로 치지 못하는 인물이다.

돈이 많은 ‘사장족’들은 자신의 경제적 자산을 술을 마시고 여자를 유혹하는 데 사용한다. 반면 비헤게모니적 남성인 태호는 여장을 하고 기생이 되어 기성세대 남성들을 골탕 먹인다. 태호에게 요릿집 유락원은 말 그대로 일종의 낙원이다. 그는 자신을 해고한 사장을 유락원 손님으로 만나, 그의 잘못을 폭로하고 해고당한 설움을 갚는다. 허 사장에게도 유락원은 일종의 피난처가 된다. 허 사장은 부인이나 회사로부터 벗어나서 태호에게 애정을 갈구함으로써 자신의 이성애 남성으로서의 지위로부터 일탈한다.²⁷⁾ ‘사장족’들은 그녀가 부르는 노래 가사에는 관심이 없고 그녀가 노래를 부르고 춤을 춘다는 사실에만 흥겨워한다. 『남자와 기생』은 이처럼 기생들이 손님들의 지나친 희롱이나 욕설 등을 고발하는 장면을 삽입한다. 여장한 구태호의 입을 빌려 건전한 가정, 건전한 사회를 만들어야 한다는 계몽적인 외피를 입는 것이다.

『남자 식모』나 『월급남비서』 등의 서사구조가 남성 가부장들의 헤게모니를 비판하고 있다면, 『남자와 기생』은 성별 정체성의 문제를 본격적으로 거론한다. 남녀의 성별 수행은 역전되어 있으며, 허 사장은 부인에게 물리적으로도 폭력을 당하는 것으로 나타난다. 도금봉의 강력한 신체 이미지는 작고 마른 남성을 압도한다. 때문에 도금봉이 다른 사장 부인들과 함께 양복에 중절모 차림으로 요릿집에 나타났을 때, 스크린을 가득 채운 것은 수행을 통해 완성되는 남성성이다. 태호에게는 유도와 태권도 유단자인 여동생 태숙이 있다. 태숙은 강패를 만나 위협에 처한 태호를 구해주고, 자신이 태권도 관장이 되어 오빠를 먹여 살리겠다고 하는 씩씩한 여성이다. 태숙을 좋아하는 남자 동일은 연약한 청년으로, 태숙의 씩씩함에 기대고 있다. 영화는 두 남매의 역전된 젠더 수행이 각자 자신에게 맞는 짝을 만나 결혼에 이르는 과정을 코믹하게 그린다.

영화는 계급, 성별, 나이 등의 대조를 통해 남성 청년의 도덕성을 강조

27) Chung-Kang Kim, op.cit., p.468. 김청강은 태호가 기생을 그만 두고 허 사장과 화해를 한 후, 허 사장과 키스하는 장면을 분석하면서 이 영화의 모호한 퀴어함이 여전히 사라지지 않고 남아 있음을 지적한다.

한다. 태호의 비헤게모니적 남성성은 이성애 수행을 통해 정상성 범주로 포섭된다. 태호는 생계를 위해 대학을 그만두고 기생이 된 여자 정미와 사귀기 시작한다. 기생인 두 여성의 관계는 태호의 입을 빌려 “동성애”로 설명된다. 이와 같은 퀴어링은 정미만이 태호가 실제로 남성이라는 것을 알고 있다는 설정을 통해 가능해진다. 정미는 기생이 된 지 얼마 안 된 순결한 여성이기에 태호와의 교제를 통해 가족 질서 안으로 복귀하는 데 아무런 문제가 없다. 구봉서가 연기한 여장남자들은 여성 젠더를 수행하는 것을 통해 헤게모니적 남성성의 변화를 가져온다. ‘사장’으로 통칭되는 중년 남성들은 실상 아내의 지배 아래 있고, 그 아내들은 서구 지향적 허영에 들떠 참과 거짓을 구분할 줄 모르는 여성들이다.²⁸⁾ 영화는 허영과 사치에 찌든 상류층을 대신할 남성 청년을 새로운 주체로 호명함으로써 헤게모니적 남성성의 변화를 예고한다. 가난하지만 올곧은 심성을 가진 이들은 부조리한 기성세대를 비판하고, 새로운 시대의 주체로 거듭난다. 『남자와 기생』의 태호는 기생 생활을 통해 “남자란 가정을 중요시 하지 않으면 안 된다”는 사실을 알았다고 고백한다. 사장측 부인들에게도 남편의 버릇을 고치기 위한 방법은 ‘서비스’뿐이라며 훈계한다. 이후 허 사장의 바람기를 혼내던 부인은 남편의 출퇴근을 직접 챙기고, 다정한 인사를 건네는 등 ‘서비스’를 통해 화해를 이룬다. 헤게모니적 남성성의 폐해는 이성애 수행을 통해 교정될 수 있는 것이다.

28) 『남자 시리즈』의 하나인 『남자 미용사』는 주변부적 남성이 건실한 헤게모니적 남성성을 획득하는 과정을 그린다. 식모살이를 하다 쫓겨난 구형구(구개똥)는 남자 미용사가 인기라는 소문에 미용실에 취직을 시도하지만 매번 거절당한다. 그러던 중 그는 프랑스에서 귀국한 남자 미용사 앙드레로 오인받아 취직에 성공한다. 그의 영터리 미용실력은 ‘프랑스적인 것’으로 통용되어 여자들에게 인기를 끈다. 『남자 식모』가 남자들의 품행에 대한 비판이라면, 『남자 미용사』는 여자들의 허영을 비판한다. 고객들은 형구의 기괴한 스타일을 최신 프랑스 유행이라면서 좋아하고, 너나 할 것 없이 줄을 선다. 이런 도시 여자와 대비되는 것이 고향에서 황토를 개간하는 형구의 남동생이다. 정체가 탄로 난 형구는 동생이 있는 고향으로 내려가기로 한다. 형구가 ‘앙드레’가 아니라는 것을 알고 떠난 난이는 진정한 사랑을 깨닫고 형구에게 돌아온다. 영화는 도시의 허영에 몰든 청년들이 귀향하여 땅을 개간하는 새마을 일꾼이 되는 것으로 교훈적인 결론을 내린다.

이는 「남자 식모」에서도 마찬가지다. 「남자 식모」에서 동생을 위해 자신을 희생하는 ‘진짜 남자’ 구형구는 동생 덕에 전무로 취업한다. 영화의 해피엔딩은 옆집 식모인 줄 알았던 현옥이 구형구가 취직한 회사의 사장 딸이라는 것이 밝혀지면서 완성된다. 정략결혼을 강요하는 아버지에 대항해서 집을 나온 현옥과 가난하지만 성실한 구형구의 사랑은 기성세대 에 대한 청년세대의 승리를 보여준다.²⁹⁾ 이후 제작된 「속 남자식모」(1970)는 구형구와 고현옥의 결혼 이후 삶을 보여준다. 전무가 된 구형구의 도시형 주택은 행복으로 가득하다. 반면 사장 반창고는 어린 식모를 유혹하다 부인에게 들켜 집에서 쫓겨난다.³⁰⁾ 이는 남성 청년 성공담이라고 보아도 과언이 아니다. 영화는 여자 되기라는 과정을 통해 초남성적 사회가 이룩한 헤게모니를 비판하고, 이를 통해 남자다움의 변화를 가져온다.

이성애규범성은 여자 되기 코미디 영화의 보호막이다. ‘남자 시리즈’의 남성들은 남성성의 위기를 여자 되기를 통해 극복한다. 감독 심우섭은 자신의 영화에서 나타나는 성역할의 전도가 취직난에 허덕이는 무능한 남성들의 현실을 지켜보면서 그들의 삶을 영상화하는 데서 시작된 것이라고 설명한다.³¹⁾ 물론 이들 영화는 코미디 영화가 그렇듯, 지배 이데올로기와 타협하면서 길항한다. 코미디 영화는 대중이 당대의 모럴과 맺는 일종의 타협이라고 볼 수 있다. “대중의 도덕적 불안감을 잠재우며 은밀한

29) 연윤희는 심우섭의 ‘남자 시리즈’가 도시 빈민의 삶을 녹여내고 있다고 평가한다. 현옥과 형구를 통해 식모의 노동권을 비중 있게 다루고, 여자 식모들의 노동 환경의 문제를 고발하고 있다는 것이다. 연윤희, 「1960년대 ‘노동’하는 식모와 권리 인정에 관한 외침」, 『인문과학연구논총』 37권 3호, 명지대학교 인문과학연구소, 2016, 289~316쪽. 그러나 「남자 식모」가 강조하는 것은 식모의 노동권이 아니라 식모를 통해 거듭나는 남성 주체의 성공담이다.

30) 영화는 자신의 잘못을 반성한 반창고가 성실한 가장이 되고 구형구, 고사장(고현옥의 아버지), 반창장 등이 탱크 크립 케익을 앞에 두고 “1971년 수출 성공”을 기원하는 것으로 마무리된다. 이 영화 역시 여자-되기를 통해 남성의 자리를 확보한다는 질서 회복의 서사로 볼 수 있다.

31) 김수남, 「심우섭 감독 연구」, 『청예논집』 19집, 청주대학교 예술문화연구소, 2001, 133쪽. 김수남이 2002년 1월 13일에 한 인터뷰 구술자료 인용.

욕망을 드러내는 이중적 역할”을 수행하고 있는 것이다.³²⁾ 특히 1960년대 한국영화는 영화법의 제정과 더불어 강력한 정부의 통제 아래에 있었다. 사전 검열은 물론이고 등급제 역시 실시되었다. 이런 상황에서 반지배이데올로기적, 반규범적 품행은 영화화되는 것이 쉽지 않았다. 이에 등장한 것이 건전과 명망을 표방한 코미디 영화이다. 그렇기에 여장남자 코미디 영화가 이데올로기를 초과하는 장면에 주목해서 읽어야 한다. 이성애규범성이 강화되는 코미디 영화의 관습 너머로 여장남자들이 비판하고 풍자하고자 하는 헤게모니적 남성성이기 때문이다.

5. 나가며

1970년 6월 17일자 경향신문은 ‘유행병’이라는 표제로 “젊은 아가씨가 발가벗고 변화한 거리를 활보한다든지 또는 남자가 여장을 하고 다닌다든지 하는 것은 주관이 뚜렷해서라기보다는 차라리 정신과 의사에게 문의해 볼 일이다.”라는 소식을 전한다.³³⁾ 여장남자 코미디가 연일 극장에 걸리던 시기였지만, 여장남자를 병리화하는 사회적 시선은 여전히 강력했다. 여장남자 코미디가 ‘저속한’ 문화 코드를 생산한다고 비판하는 입장도 이러한 병리화와 연결된다. 그러나 여장남자 코미디가 성공할 수 있었던 것은 이들 영화가 이성애규범성을 강화하고 청년 남성이 성공하는 플랫폼을 바탕으로 건강하고 명망한 것을 교란시키고 있기 때문이다. 이들은 여자 되기를 거쳐 여성 젠더를 수행하면서 기성세대 남성들을 비판하고 남성다움의 의미를 변화시킨다. 따라서 이들 여장남자 코미디가 가진 다양한 층위를 독해하는 것이 필요하다.

한국에서 여장남자와 같은 젠더 교란이 대중문화로 인기를 끈 사례로

32) 송효정, 『1970년대 전후 코미디 영화의 아이콘: 남자 식모에서 여자 운전사까지』, 『대중서사장르의 모든 것 4: 코미디』, 이론과실천, 2013, 394쪽.

33) 『유행병』, 『경향신문』, 1970.6.17.

는 1950년대의 여성극극과 1960년대의 여장남자 코미디 영화가 대표적이다. 여성극극은 젠더 수행성을 통해 이분법적 성별이 담론적으로 생산되었다는 사실을 가시화하고, 젠더의 특정한 문화적 배치가 자리 잡고, 헤게모니를 강화하고 확대한다는 점을 비판함으로써 이성애규범성을 해체하는 텍스트로 자리매김하였다. 반면 여장남자 코미디는 ‘저속한’ 코미디로 여겨지는 것이 보통이다. 남자들이 여장을 하면서 생겨나는 헤프닝을 통해 웃음을 일으키기 때문에 여성 젠더 수행을 풍자하고 비판하고자 한다는 것이다. 이때 코미디에서 웃음을 이끌어내는 것은 일종의 하위모방이다. 코미디는 우스꽝스러운 악을 모방함으로써 웃음을 유발하는 특별한 종류의 연극이고, 서사적인 양식을 갖기 때문에 항상 해피엔딩으로 끝나야 한다.³⁴⁾ 이로 인해 여성으로 분장한 남자 코미디언의 행위에서 웃음이 만들어지는 여장남자 코미디물이 모방하고 있는 것은 여성이다. 풍자의 대상이 여성이 되는 것이다. 1960년대 한국 여장남자 코미디 영화가 대체로 여장남자가 ‘진정한’ 남자로 돌아가 사랑하는 여자를 만난다는 결말인 점도 이러한 해석을 뒷받침한다. 젠더 교란은 일시적이며 ‘정상성’을 추구하는 교훈적 목소리가 더 크다. 하지만 이는 코미디 영화의 장르적 특성과 더불어 세밀하게 논의될 필요가 있다.

물론 1960년대 여장남자 코미디 영화는 트랜스젠더나 트랜스섹슈얼리티와 같은 젠더퀴어가 보여주는 젠더화된 정체성의 자연성을 의심하게 만드는 정치적 가능성에 미치지 못한다고 볼 수 있다.³⁵⁾ 코미디 영화가 재현하는 드랙(drag)은 이성애 커플이라는 안전장치를 통해 사회 질서를 회복하는 방향으로 작동한다. 이는 젠더 수행의 실험이 다시금 규범성을

34) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 커뮤니케이션북스, 2006, 14~15쪽.

35) 버틀러는 섹스, 젠더, 섹슈얼리티는 모두 자유롭게 떠다니는 인공물이자 언제나 생성되는 과정 중의 구성물이라고 설명한다. 즉 남자와 남성적인 것은 남자의 몸을 의미하는 것만큼이나 쉽게 여자의 몸을 의미할 수 있고, 이러한 분리는 섹스 역시 젠더만큼이나 문화적으로 구성된 것이라는 결론으로 이어진다. 이를 가장 잘 보여주는 것이 트랜스젠더나 드랙이다. 주디스 버틀러(1990), 조현준 역, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008, 95~96쪽.

강화한다는 비난을 피하기 어렵다. 그러나 이들 영화는 여자나 남자라는 명사로 기술될 수 없으며 정체성의 지속적인 변형, 젠더화된 정체성을 의문시하게 만드는 사이공간을 입증한다. 즉 고정된 것으로 여겨지는 성별을 불안정하게 만들 수 있는 것이다. 여장남자 코미디가 재현하는 비헤게모니적 남성성/들은 초남성적인 것으로 일컬어져 온 한국의 헤게모니적 남성성이 실상 건전한 국민을 재생산하는 데 실패하고 있는 지점을 노출한다. 공적이며 산업적인 남성성과 사적이며 양육하는 여성성의 공사 영역의 분리를 해체하는 여장남자 코미디는 건강하고 명량한 외피에도 불구하고 초남성성이라는 통치 이데올로기에 균열점을 만들어낸다. 여장남자와 남자 커플이 연출하는 커플썬은 이성애와 동성애의 경계를 모호하게 하며 남성동성사회를 성애화하는 영화들은 종속적 남성성의 초과 지점에 존재한다. 이러한 적극적 해석은 젠더퀴어의 존재를 사건화된 목록을 통해 계보화할 수 있는 것과 마찬가지로, 음화를 통해서만 확인할 수 있는 장면이다.

참고문헌

1. 자료

- 영화 「남자는 안 팔려」 시나리오
- 영화 「여자가 더 좋아」 시나리오
- 영화 「남자는 절개 여자는 뱃장」 시나리오
- 영화 「남자 식모」
- 영화 「남자 미용사」
- 영화 「남자와 기생」
- 영화 「속 남자 식모」 시나리오
- 영화 「월부남비서」
- 영화 「특등비서」 시나리오

2. 단행본

- 김미현 편, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 185~188쪽.
- 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 커뮤니케이션 북스, 2006, 14~15쪽.
- 박선영, 『코미디언 전성시대』, 소명출판, 2018, 508~530쪽.
- 이영일, 『한국영화주조사』, 영화진흥공사, 1988, 433~444쪽.
- 제일 루빈, 신혜수 외 역, 『여성 거래』, 『일탈』, 현실문화, 2015, 89~147쪽.
- 수잔 스트라이커, 루인 외 역, 『트랜스젠더의 역사』, 이매진, 2016, 19~47쪽.
- 주디스 버틀러, 조현준 역, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008, 95~96쪽.
- R.W. 코넬, 안상욱 외 역, 『남성성/들』, 이매진, 2013, 111~136쪽.
- D'Emilio, John, and Freedman, Estelle B. eds. *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, New York: Harper and Row, 1988, 쪽수.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, Columbia University Press, 1985, pp.1~23.
- Silverman, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, Psychology Press, 1992, pp.15~51.

3. 논문

- 김수남, 「심우섭 감독 연구」, 『칭예논집』 19집, 청주대 예술문화연구소, 2001, 113~141쪽.
- 박선영, 「1960년대 후반 코미디 영화의 '명랑'과 '저속」, 『한국극예술연구』 51집, 한국극예술학회, 2016, 169~210쪽.
- _____, 「한국 코미디영화 형성과정 연구」, 중앙대 박사논문, 2011, 196~205쪽.
- 서곡숙, 「1960년대 후반기 한국 변장코미디영화의 대중성 연구: 변장모티프를 통한 내러티브 전략을 중심으로」, 동국대학교 연극영화학과 박사학위논문, 2003, 134~150쪽.
- 송효정, 「1970년대 전후 코미디 영화의 아이콘: 남자 식모에서 여자 운전사

까지, 『대중서사장르의 모든 것 4: 코미디』, 이론과실천, 2013, 394~418쪽.

연윤희, 「1960년대 ‘노동’하는 식모와 권리 인정에 관한 외침」, 『인문과학연구논총』 37권 3호, 명지대 인문과학연구소, 2016, 289~316쪽.

이호걸, 「파시즘과 눈물」, 『영화연구』 45호, 한국영화학회, 2010, 343~384쪽.

_____, 「신과양식 연구」, 중앙대 첨단영상대학원 박사학위논문, 2007, 149~164쪽.

허 윤, 「1950년대 퀴어 장르 병역법 경범법을 통한 ‘성 통제」, 『성스러운 국민』, 서해문집, 2017, 82~111쪽.

Chung-Kang Kim, “Nation, Subculture, and Queer representation: The Film Male Kisaeng and the Politics of Gender and Sexuality in 1960’s South Korea”, *Journal of History of Sexuality* 24(3), 2015, pp.455~477.

Jongwo Han and L.H.M Ling, “Authoritarianism in the hypermasculinized state: Hybridity, patriarchy, and capitalism in Korea”, *International Studies Quarterly* 42(1), 1998, pp.53-78.

4. 기타 자료

구봉서, 「깨우침이 있는 웃음의 철학을 실천한 한국 코미디계의 대부」, 네이버캐스트, 2012.5.30.

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3574443&cid=59013&categoryId=59013>

Abstract

The Non-hegemonic Masculinities in The Female Impersonator Comedy as the Mirror Image of Hypermasculinity in 1960's South Korea

Heo, Yoon

In 1960's, The Park's regime made a social purification movement through nationwide. It was based on the national social order from the hyper-masculinity. The comedy movies, which represented a healthy cheerful society, was used as a national propaganda. Under this circumstances, the female impersonator comedy was popular in screen. The male youth in poverty masquerade himself as a woman to make money. (S)he could pass as a woman in work place. The female impersonator got a job as a housekeeper, secretary, hairdresser and even a gisaeng, Korean geisha. (S)he criticize the male middle-aged hegemony. They treat women as a affordable object. These comedy make them ridiculous. So it has to considered that these movies were made of their time.

The female impersonator comedy has a same plot that strengthen the hetero-normativity. (S)he married with a good-mined girl and get a resourceful job as a man. But the performativity (S)he had shown in the movie make a cracking point in hetero-centered patriarchy. It discloses the border between the Public and the Private. This intersection of drag and the comedy could provide a rich exploration of the gender in South Korea during Park's regime.

Key words : Female impersonator, cross dresser, drag, Gu BongSeo, Seo YoungChun, Heteronormativity, queer

■ 본 논문은 2019년 3월 15일에 접수되어 2019년 3월 19일부터 4월 6일까지 소정의 심사를 거쳐 2019년 4월 15일에 게재가 확정되었음

