

1970년대 극예술¹⁾에 나타난 몸과 공간 이미지

- 이현화와 김기영의 경우를 중심으로

박명진*

〈차례〉

1. 머리말
2. 폭력과 섹슈얼리티의 매체로서의 '몸'
3. 심상지리로서의 '현대 도시: 공간의 정치'
4. 맺음말

1. 머리말

1970년대는 '발명된 근대'의 성취를 위해 모든 국민을 '총화(總和)' 기제로 몰아세웠던 시기로 기억될 만하다. 강준만은 이 시기를 두고 "독재 정권의 신민(臣民)들에게 사회는 참여의 공간이 아니라 관람의 대상"²⁾이 되었던 때라 말한다. 그러나 이 말은 다음과 같이 수정하여 말해도 좋을 것

* 중앙대학교 국어국문학과 교수

1) 여기에서의 '극예술'이라는 용어는 "(연극과 영화가) 궁극적으로 그 위에 서는 기초, 즉 극이라는 기초는 양자에 모두 공통적"이기 때문에 "허구적인 주제들의 영화는 또한 극예술의 일반적인 범주 안"에 포함된다고 했을 때의 '극예술'에 대한 마틴 에슬린의 정의에 준한다.

마틴 에슬린, 『극마당: 기호로 본 극』, 김문환·김윤철 옮김, 현대미학사 1993, 35~37면.

2) 강준만, 『한국 현대사 산책3권』, 인물과사상사, 2002, 317면

이다. 즉 이 시기는 신민(臣民)이 사회를 관람한 것이 아니라 사회가 신민을 동원하고 관찰했던 시기이다. 유신 정권은 하나의 ‘근대’를 고안해 내고 신민이 그 체제에 온전하게 복속할 수 있도록 미시 권력을 행사했다. 그 권력은 신민의 육체와 ‘국민·국가’의 공간 그리고 텍스트의 내러티브를 감시하고 흔적을 남겼다. ‘발명된 근대’는 자신의 유토피아적 지평이 무한한 것처럼 선전하고 있었지만, 현실 정치 속에서 신민의 몸과 섹슈얼리티와 공간 정치는 극도로 폐쇄되었다. 그런 의미에서 유신 체제 시기는 신민의 몸을 향해 사방에서 벽(壁)이 달려드는 공포의 시대이기도 했다.³⁾ 그러나 모든 벽에는 틈이 있기 마련이다. 1970년대의 예술적 대응 방식은 주로 달려드는 벽을 향해 몸을 날리는 형식이 아니라, 덩굴식물처럼 벽에 달라붙어 있든지 아니면 이끼류 식물처럼 갈라진 틈 속에서 식하는 생존법을 택하는 것이었다.

1970년대에 있어서 영화계는 연극계에 비해 더 적극적인 생존 전략을 선택하게 된다. 이를테면 연극계에는 신명순, 박조열, 이강백 등과 같이 당국의 심기를 건드려 대본 심의에서 반려되는 경우라든지⁴⁾, 김지하와 황석영의 마당극 공연과 같은 정치적 행위가 존재하고 있었지만⁵⁾, 영화

3) “어허 참!” 쥐가 말했다. “세상이 날마다 좁아지는구나 처음에는 넓었는데 말이야. 그래 내 길을 잃을까 겁이 났었거든. 난 계속 달렸지 그리고 마침내 멀리 좌우로 담벼락을 보았을 때 행복했어. 그런데 이 긴 담벼락들이 어찌나 빨리 양쪽에서 좁혀 드는지 나는 어느새 마지막 방에 와 있게 된 거야. 그리고 저기 한 구석에는 텃이 있어. 내가 달리는 방향에 말이야” “너는 달리는 방향만 바꾸면 돼.” 하며 고양이가 말했다. 그리고 그 쥐를 잡아먹었다. 카프카, <작은 우화(Kleine Fabel)>(1920)에서

4) 1970년대의 사전 검열 제도와 강압적인 연극 환경에 대해서는 아래 글을 참조할 것.

박명진, 「사전 검열 대상 희곡 텍스트에 나타난 정치성」, 『어문연구』 제1권 제2호, 한국어문교육연구회, 2003.

박명진, 「1970년대 연극 제도와 국가 이데올로기」, 『민족문학사연구』 26호, 민족문학사학회, 2004.

5) 1970년대 희곡의 정치성에 대해서는 다음을 참조할 것

계에서는 그만한 정치적 행보를 발견하기 힘들다. ‘통기타, 장발, 생맥주, 포크음악’ 등을 특징으로 하는 ‘청년문화’와 행보를 같이 하는 영화들과, 남성 관객을 소구하는 호스티스 영화가 1970년대 영화계의 중심 흐름이 되었을 뿐이다⁶⁾. 물론 청년(특히 대학생)들을 주요 대상으로 하는 영화들을 1960년대 서구의 반체제 청년 운동과 연결시켜 볼 수도 있겠지만, 한국의 청년 영화는 서구의 저항 문화에서 정치성을 삭제하고 그 외형만 수입하는 정도에서 그치고 만다. 소위 청년 영화의 문법이 견지하고 있는 ‘낭만적 사랑, 자유, 순수’와 같은 키워드들은 현실 정치에의 비판과 저항으로 가기에는 지나치게 탈이념적으로 순화된 것들이었다.

이 시기의 대중문화가 청년 계층의 소비 대상으로 자리 잡게 된 것은 분명한 사실이다. 연극의 경우 관객의 59%가 여성, 대학 이상의 학력 소유자가 87%, 20대가 69.5% 를 차지함으로써 소위 ‘어대생 문화’로서의 연극 문화가 보편화된다.⁷⁾ 그러나 연극 이외의 1970년대 대중문화에 있어서도 주요 소비 계층이 학생을 주축으로 하는 청년 계층이라고 확정짓는 것은 곤란할 것이다. 이 시기 대중문화의 주요 소비계층으로는 농촌에서 상경한 하층민이 있었기 때문이다.⁸⁾ 어쨌든 연극과 영화가 올려지던 극

박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성 - 김지하와 황석영의 마당극을 중심으로, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회 2000.

6) 1970년대에 하길중, 이장호, 김호선 변인식 등이 중심이 되어 만든 『영상시대』라는 영화 운동 잡지가 있었지만 이들이 실제적으로 추구한 것은 저항으로서의 영화 운동이라기보다는 ‘고급예술’로서의 작가주의 영화 운동이었다. 이들은 서구의 뉴시네마 운동을 모범으로 삼아 한국에서 소위 작가주의 영화를 만드는 것에 머물렀다. 이들의 영화들에서조차 직접적이고 구체적인 저항의 포즈는 거의 찾기 어렵다.

안재석, 「청년영화 운동으로서의 ‘영상시대’에 대한 연구, 중앙대학교 첨단영상전문대학원 석사논문, 2001 참조.

7) 「연극 觀客 半 이상 20代 여성, 『조선일보』, 1977.7.28.

8) 엄격하게 말해서 1970년대 대중문화의 주요 소비 계층을 ‘청년’으로만 국한하는 것은 정확하지 않다. 왜냐하면 1950년대 후반 베이비붐 시기에 출생한 대학생층 중심의 청년 집단이 1970년대 대중문화의 중요한 소비 집단이었는데 동시에

장 공간은 당대의 폭력적 현실로부터 잠시 피할 수 있는 안식처였던 것만큼은 사실이었던 것으로 보인다.

이 글은 이현화의 희곡과 김기영의 영화를 중심으로 텍스트에 나타난 몸과 공간 이미지를 검토하려 한다. 이 두 명의 작가들은 섹슈얼리티와 폭력의 문제, 비사실주의적인 내러티브와 극형식 근대성에 대한 심문 방식으로서의 ‘공간’ 성찰 등을 통해 1970년대의 폭력적 시대상을 환기시키고 있다는 공통성을 지니고 있다. 이 글은 모더니즘적 경향의 두 작가를 통해 이들이 70년대의 공포와 분노와 좌절을 어떤 방식으로 무의식화하는지 살펴본다. 우선 이 두 작가의 텍스트가 생산해 내고 있는 정신분석적 섹슈얼리티와 폭력성이 ‘몸’을 통해 구현되는 방식을 분석하고, ‘훼손되는 육체’로서의 70년대 주체가 배회하거나 감금되는 ‘공간’의 정치학을 고찰해 본다. 대상 텍스트로는 이현화의 <누구세요?>(1974), <쉬 쉬 쉬-잇>(1976), <카텐자>(1978), <0.917>(1978), <산뜻김>(1981)⁹⁾, 김기영의 <화녀>(1971), <충녀>(1972), <이어도>(1977), <살인 나비를 쫓는 여자>(1978)로 한다.

1960년대 중후반부터 서울로 유입되어 서울의 주변부와 외곽지역에 생활 터전을 마련한 도시 하층민들이 1970년대 영화의 주요 관객 집단을 형성하고 있기 때문이다. 하층민 계급은 외화보다는 주로 한국영화 즉 액션활극이나 호스티스 영화, 신문연재소설을 원작으로 하는 성 모럴 주제의 영화들을 선호했고 대학생들은 외화를 더 선호하는 경향이 있었다.

이길성·이호걸, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004, 89면 참조

9) <산뜻김>의 발표연대는 1981년이지만 이 작품에 나타난 폭력의 이미지와 심상 지리가 그의 70년대 희곡들의 연장선상에 놓여있다고 판단하여 분석 대상에 포함시킨다.

2. 폭력과 섹슈얼리티의 매체로서의 ‘몸’

2.1. 폭력성의 관념화와 추상화

이현화의 희곡들은 주로 여성들의 몸을 대상으로 펼쳐지는 폭력을 그려낸다. 그의 희곡 속에 등장하는 여성의 몸들은 욕정을 채우기 위해 몸 부림치기도 하고, 가해자로부터 폭력을 받으면서 쾌감을 느끼기도 하고, 남성의 리비도를 위협하는 악마성을 띠기도 한다. 말하자면 이현화 희곡의 여성들은 일방적으로 폭력에 노출되는 ‘희생양’이면서 남성을 유혹하거나 위협하는 ‘팜므 파탈(femme fatale)’의 전형이 되기도 한다. 여기에서 간과할 수 없는 사실은 그의 희곡에 등장하는 여성들의 육체적 징후들이 남성적 시선에서 포착되고 해석되고 있다는 점이다. 그렇다면 그녀들의 육체는 작가 이현화가 1970년대를 상상하고 인식하는 주요 매개체라 할 만하다.

이현화 희곡에서 일관되고 있는 신체에 대한 폭력 이미지는 유신체제에 대한 비판 의식이나 정치적 알레고리로 해석되곤 했다. 그의 희곡 경향이 유럽의 ‘잔혹극’ 양식을 빌려 한국의 정치적 상황을 풍자하거나 암시하고 있다는 사실은 어느 정도 확인될 수 있다. 그것은 그의 희곡이 등장하던 시대가 감금, 고문, 감시, 통제 등 폭력으로 점철되어 있었다는 사실에서 충분히 유추할 수 있다. 1970년대는 “폭력이 제 세상인 양 칼춤을 추던 시대, 인간의 존엄성이 무참하게 짓눌렸던 시대, 민중이 지렁이처럼 마구 미물화되었던 시대, 사람들이 가위에 눌린 듯 공포와 악몽에 시달렸던 시대”¹⁰⁾였던 것이다.

로빈 우드에 의하면, 모든 사회는 ‘기본억압(basic repression)’과 ‘과잉억압

10) 김병걸, 「공연금지됐던 작품 출간에 즈음하여」, 김지하 외 『눈물을 삼키며- 유신 이후 공연금지되었던 희곡 모음 1권』, 예니, 1984, 3면

(surplus repression)'에 의해 위협받는다. 모든 형태의 문명이 필요로 하는 보편적인 억압을 '기본억압'이라 한다면, '과잉억압'은 문화권에 따라 그 정도가 달라지는 각 문화권의 고유하고 특수한 억압을 뜻한다. '과잉억압'은 여성, 노동자, 제3세계 국가의 민중, 동성애자 등에 대한 억압을 하위 범주로 둔다. 로빈 우드는 결국 "우리가 알고 있는 모든 사회는 어느 정도 과잉 억압적"¹¹⁾이라고 단정한다. 그 동안 이현화에 대한 평가들은 그의 희곡이 한국의 '과잉억압'과 맺고 있는 관계에 대해 주목한 바 있다.

①

<쉬쉬쉬>은 침입자들의 폭력에 개인이 파괴되어 가는 과정을 통해 전체주의 이데올로기가 지배하는 70년대의 정치 사회 상황을 암시받을 수 있게 한다. (중략) 신희부부는 사내와 여인의 함정에 빠져 들어가는 악한 존재이며, 이러한 점으로 미루어 보아 사내와 여인은 한 개인의 인성을 말살하는 전체주의 질서를 대표하는 외부 세계의 억압을 상징한다고 볼 수 있다.¹²⁾

②

작품 속의 현실은, 사육신 사건으로 대변되는, 그러나 그 역사적 사건 자체만이 아니라 '정치적 폭력'이란 화두 아래 떠오르는 다양한 의미망을 거느리며, 이 작품의 집필·공연 시기인 1970-80년대 한국 현실을 환기시킨다.¹³⁾

③

<카덴자>를 70년대 정치 상황의 알레고리로 해석했을 때 장면 사이에 노도처럼 밀려드는 발소리는 아주 쉽게 군화 발소리로 환치될 수 있다. ... 세조의 왕위 찬탈을 수수방관했던 역사의 죄는 그 이후의 모든 쿠데타

11) 로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 옮김, 시각과언어 1995(2)권, 97면

12) 권영란, 「이현화 희곡 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1996, 61면

13) 정우숙, 「한국현대연극에 나타난 여성 육체 이미지」, 『여성문학연구』 제3집 한국여성문학학회, 2001, 59면.

를 통해 거듭 반복되다 박정희의 쿠데타로까지 이어지고, 이 부조리한 역사를 가능하게 했던 것은 바로 모순에 대한 무관심과 무감각이라고 보는 것이다.¹⁴⁾

위의 글들에서처럼 이현화 희곡에 나타나고 있는 육체성과 폭력성은 당대 사회에 대한 암시와 알레고리로 읽힐 수 있다. 그러나 이현화의 희곡 텍스트가 내포하고 있는 함축적 의미와 사회적 콘텍스트가 긴밀하게 접속되고 있다는 논리적 근거는 선명하지 않은 편이다. 그의 희곡들이 당대 사회의 폭력성에 대한 정치적 대항담론을 구축하고 있다는 해석에 대해 텍스트들은 충분한 논거를 친절하게 제공하지 않기 때문이다.¹⁵⁾ <누구세요?>, <쉬-쉬-쉬-잇>, <카덴자>, <0.917>, <산뜻김>은 모두 육체가 뱉어내는 마성(魔性)과 폭력성, 또는 육체에 대한 가학증이 응축되어 나타난 작품들이다. 그러나 그의 작품들은 대체로 피해자에게 가해지는 폭력의 원인이 명확하게 제시되지 않는다. 동기를 알 수 없고 거역할 수도 없는 폭력의 행사는 관객이 연극의 컨텍스트를 유추하는 것을 지연시킨다. 그런 만큼 그의 희곡들은 ‘부조리, 모순, 불가해성(不可解性)’의 징후들과 친연성을 맺게 됨으로써 텍스

14) 김영희, 「1970년대 한국연극의 실험성 연구」, 부산대학교 국어국문학과 박사학위논문, 2005, 38면.

15) 이현화의 희곡(연극)이 독자(관객)로 하여금 역사와 사회의 비인간성에 대해 분노하고 저항할 수 있는 동력을 제공한다고 이야기할 수 있다면, 반대로 당대의 독자(관객)들은 이현화의 텍스트에 나타난 공포를 통해 현실 세계의 공포에서 도피하고 싶어 했다고 말할 수도 있을 것이다. 왜냐하면 “여행자들(인용자 주: 독자나 관객, 또는 근대화 프로젝트 여정에 동승한 국민들은 여행의 불확실함에 공포를 느끼고, 그들이 다다를 지점, 그들이 그곳에 다다랐을 때 일어날 일들에 공포를 느끼게 되며 “자신들의 개인적인 운명과 무관한 범죄와 범죄자에 대한 순수한 공포에 연루됨으로써 일시적으로 그러한 공포를 억압/망각”할 수 있기 때문이다.

에르네스트 만델, 『즐거운 살인 - 범죄소설의 사회사』, 이동연 옮김 이후 2001, 27면.

트의 구체적인 메시지 파악을 어렵게 만든다. 그런 의미에서 이현화가 <카덴자>를 포함하여 잔혹 이미지의 희곡을 발표한 것은 역사의 특정 대상을 직접적으로 지시하고 있다기보다는, 작가가 읽어낸 당대(當代)의 징후 곧 1970년대적 ‘근대성’의 특징으로서의 폭력성을 추상화한 것으로 볼 수 있다. 이는 곧 이현화가 “변혁을 지향하는 역사의식”의 추구보다는 “희미하고 무의식적이며 인간의 의지로는 어찌할 수 없는 강요된 죄의식”¹⁶⁾에 치중하고 있다는 것을 의미한다.

이 글은 이현화가 70년대를 해석하는 과정에서 주요 텍스트로 삼은 것이 ‘몸’이라는 사실에 주목한다. 이현화의 희곡이 “여성을 일관되게 비하하거나 관객에 대한 권력적 우위를 점유하는 폭력성”¹⁷⁾을 지니고 있기 때문에 비판받을 부분이 있는 것도 어느 정도는 사실이다. 하지만 이현화의 가학적 여성관만을 심문하게 된다면 그의 희곡이 당대 사회의 지형도와 복잡하게 맺고 있는 관계를 단순화할 위험이 있다.¹⁸⁾ 그는 ‘몸’, 특

16) 손화숙, 「이현화론 - 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1992, 287면

17) 백소연, 「이현화 희곡 연구 - 메타 연극적 특성을 중심으로」, 이화여대 석사학위논문, 2003, 102면.

이러한 견해는 이미 정우숙에 의해 제기된 바 있다. 즉, <카덴자>를 말하는 자리에서 “현실-관객-몸이라는 한 축이 약세에 몰린 채 역사-무대-남성-말이라는 또 하나의 강력한 축과 대비, 길항하는 가운데 연극 <카덴자>가 성립”된다고 말한다.

정우숙, 「한국현대연극에 나타난 여성 육체 이미지」, 『여성문학연구』 제3집 한국여성문학학회, 2001, 59면.

18) 김옥란, 「1970년대 희곡과 여성 재현의 새로운 방식」, 『민족문화사연구』 통권 26호, 2004, 80면 참조

그런 의미에서 김옥란이 “이현화의 여성 인물들은 1970년대 급속한 산업화에 따라 전통적인 가족이 파괴된 이후 개별적으로 파편화된 개인들을 효과적으로 수렴하는 ‘국민’의 차원에서 여성이 어떻게 남성 중심적 지배논리의 희생자로 또다시 재생산·재배치되고 있는가의 과정을 잘 보여주고 있다.”고 지적한 것은 남성과 여성의 단순한 이항대립적 구도를 벗어나기 위한 고민의 결과라 하겠다. 이현화 희곡의 여성 인물들은 ‘여성’이면서 동시에 ‘국민’이기 때문이다

히 여성의 ‘몸’을 통해 ‘욕망, 폭력, 소통 가능성, 가족, 섹슈얼리티, 근대적 자아의 정체성’ 등의 문제를 심문(審問)한다. 작가가 ‘몸’을 중심으로 시대를 이야기하려고 시도하는 것은 시사적이다. 왜냐하면 1970년대 특히 유신체제 이후의 남한 사회는 ‘몸’ 그 자체에 대한 통제와 억압이 유별났기 때문이다. 따라서 이현화의 희곡은 1970년대의 시대적 질곡과 모순을 이성이나 관념을 빌어 발화하기보다는 ‘몸’ 위에 기재되고 각인되는 기표를 통해 번역했던 것이다. 이때 그의 희곡은 사디즘과 마조히즘이 착종되어 있는 폭력의 난장(亂場)을 통해 시대상을 펼쳐 보인다

①

여자 : 아 ! (간신히 빠져나와 도망치려 한다.)

남자 : (앞을 가로막았다. 문득 눈에 띄는 가죽 벨트 집어 들고 여자에게 다가간다.)

여자 : (술병을 들어 꺾다. 그 날카로운 끝을 남자에게 겨누며 뒷걸음질 ... 가까이 오지 마! 찢어버릴 테야!

남자 : (한층 더 높이 쳐들어지는 가죽 벨트)

여자 : (다급히) 정말 찢을 거예요.

남자 : (그것이 신호라는 듯 달려들어 가죽 벨트로 후려치기 시작한다
(중략)

남자 : (싱싱한 도마 위에 생선처럼 바닥에서 팔딱이는 여자를 계속 내려친다.)

여자 : (이제 지쳐버린 듯 길게 몸을 펼치며 내려퍼붓는 그 매서운 혀끝의 짜릿한 애무를 아무 저항 없이 온몸의 살갓에 받아들인다.)¹⁹⁾

②

남자 : 어서 내려오라니깐 더럽히지 말고

여인 : 싫어요! 어서 절 더럽혀 주세요.

19) 이현화, <누구세요?>, 이현화, 《누구세요》(수상작품집, 예문관 1979, 83 ~84면. 이후 동일한 작품집에서 인용하는 부분은 작품명과 인용면수만 기록함.

남자 : (기가 막혀) 이거 뭐 내가 미쳤나

여인 : 네, 어서 당신도 미쳐주세요. 그래서 미치도록, 미치도록 그 거친 몸으로 제 스물 다섯 살을 허물어뜨려 주세요.

남자 : (더 이상 참지 못하겠다는 듯 달려가 여인을 끌어내린다.) 어서 나가라 말요!

여인 : (매달리며) 좀더, 좀더 거칠게 거칠게.

남자 : (질겁해서 뿌리치며) 뭐, 뭐요?

여인 : 한번만 더 거칠게, 팽개쳐주세요, 내 (<쉬 쉬 쉬>, 145 ~146 면)

③

남자 : 웬지, 웬지 제 아내의 침대에 기어들 땀 늘 어깨마저 처참하게 위축돼 버리거든요.

(중략)

남자 : 사실 전 늘 나의 왕성한 욕망을 대견해 하고 있는 축이죠. 집에 돌아오기 전까지 말입니다. (<누구세요?>, 80 ~81 면)

④

남자 : (술잔을 두 손으로 움켜쥐며 시선을 흐뜨리기 시작한다) 난 난 밤마다 샹젤로 카버한 아내의 침대에 파묻혀 아내의 두 손에서, 두 다리에서 섬찍한 악어의 비늘을 느끼곤 했죠. 아내는 한없이 자라나는 커다란 입을 가지고 있어요. 시뻘건 혀바닥을 널름거리며 짹 짹 벌리는 커다란 악어의 아가리들 ... 난, 난 그 흉물스런 혀바닥에 시달리며 위축된 몸뚱이를 바둥바둥 ... (비틀 하며 두 손으로 탁자를 짚는다. 깨어지는 술잔.) (<누구세요?>, 82면)

①의 경우 여자를 가죽벨트로 때리는 남자의 가학 행위는 어느 순간 여자에게 마조히즘적 폭력으로 전이될 가능성을 열어 보인다. ②의 경우는 처음부터 여인이 남자에게 폭력을 요구하고 나선다. ③과 ④에서는 아내에게 거세 콤플렉스를 느끼고 있는 한 남성의 강박관념이 강조되고 있다. 이 남성은 반복되는 직장생활과 무미건조해진 부부 관계에 실증을

느끼고 있으며 그 일상으로부터 도피하고자 몸부림친다. 탈출구를 찾지 못한 남성이 선택할 수 있는 것은 대체할 수 있는 기표로서의 여성의 몸이다. 아내로부터 거세 공포를 느끼고 있는 남성은 낯선 여자의 육체로부터 탈출구를 찾으려 함으로써 여성(들)의 몸은 ‘교환가능’한 물신(fetish)으로 고착된다. 따라서 이현화의 희곡에 나타나는 여성성(또는 여성의 육체성)의 마조히즘은 남성의 성적 판타지를 위해 구성되는 것이라고 할 수 있다. 말하자면 ‘극적 자아’로서의 이현화는 여성의 몸을 매체로 하여 현실에 대해 발언할 기회를 얻게 된다. 이때 여성의 몸은 외부의 폭력에 피로워하면서도 즐거움을 느낄 줄 아는 대상이 됨으로써 남성의 성적 판타지를 위로할 수 있다. 특히 <0.917>에서 남성의 성적 판타지는 극한으로 치닫게 되는데, 작가는 나이 어린 소녀의 육체성을 통해 성적 마력과 함께 감당하기 힘든 공포의식을 읽어낸다.

소녀 : (술잔을 탕 내려놓고 벌떡 일어선다.)

남자 : ...?

소녀 : ... (뚝어지게 남자를 노려보다가 웃옷을 벗어 갈기갈기 찢기 시작한다.)

남자 : (깜짝 놀라) 애, 애, 너 왜 그러냐?

소녀 : (찢어진 옷을 소파에 던지고 자신의 몸을 할퀴기 시작한다. 어깨 목, 얼굴)

남자 : (당황해져) 애, 애, 그만둬. 내가 잘못했다. 응? 내가 잘못 했어 ...:

소녀 : (상처의 피를 넓게 번지게 하며 히죽 웃는다.) (<0.917>, 395 ~396면)

남자가 숙직실에 혼자 근무하고 있는 깊은 밤, 느닷없이 침입한 소녀는 권태로움에 젖어있는 남자의 일상을 찢고 들어와 오염시킨다. 남자가 소환한 판타지로서의 소녀는 남자의 일상적인 직장 생활과 평범한 부부 관계를 위협하고 의심하게 만든다. 그러나 소녀의 위협은 치명적인 것으로

로 재현되지는 않는다. <누구세요?>와 <쉬.쉬.쉬.잇>에 등장하는 착종된 섹슈얼리티로서의 여성들과 같이 <0.917>의 소녀 역시 남성적 판타지가 소환해 낸 무의식적 불안감의 이미지에 불과하기 때문이다.

한편 앞의 ③과 ④에서 볼 수 있듯이 여성의 몸은 남성의 정체성과 안정감을 정면으로 위협하는 공포의 원인으로 재현되기도 한다. ‘아내’의 육체는 남편의 성적 에너지를 집어삼키는 타나토스의 화신이 된다. 이현화가 훼손되고 왜곡되고 과잉된 여성의 육체, 또는 히스테리적 징후의 섹슈얼리티를 시대적 불안감의 징후로 해석하고 있다는 것은 문제적이다.²⁰⁾ 이는 작가가 70년대적 폭력성, 즉 피해자에게 가해지는 폭력의 현상을 ‘투명한 필름’으로서의 여성의 육체 위에 고스란히 인쇄(印畵)하고자 하기 때문에 그렇다. 하지만 이현화에게 있어 시대적 발언의 매체로서의 여성 육체는 계급성이나 역사적 물질성을 획득하지 못하기 때문에 관념론적 메타포의 세계로 초월하고 만다. 이는 그의 희곡 세계가 현대 서구 연극 조류에 동승(同乘)함으로써 구체적인 콘텍스트와의 접맥을 희미하게 처리한 때문으로 볼 수 있다. 따라서 폭력을 당하는 여성의 육체가 곧바로 70년대 유신체제 하의 민중이나 국민 또는 약자로 알레고리화될 가능성에 대한 답변은 불투명하게 남아 있게 된다.

20) 로버트 로마니신, 「전체적인 눈과 그 그림자」, 데이비드 마이클 레빈 엮음 『모더니티와 시각의 해계모니』, 정성철·백문임 옮김, 시각과언어 2004.

“히스테리 환자의 징후적인 섹슈얼리티는 억압된 과거가 아니었다. 반대로 그것은 현재의 충족된 것이었다. ... 그녀는 스스로의 징후와 꿈을 통해 과거와 미래의 충만한 현존으로 가득한 현재를 경험하고 있었다.”(586면) 이때 징후는 “치료되어야만 하거나 제거되어야만 하는 대상이 아니다. 징후는 하나의 소명이요, 그대로 내버려두면 침묵할 자질에 귀를 기울이고 거기에 목소리를 부여하도록 요청”(562면)하는 어떤 것이다 그렇다면 이현화 희곡의 ‘그녀’들은 과거와 미래가 아닌 ‘현재’ 그 자체를 앓고 있는 것이며, ‘그녀’들의 징후는 해부되거나 설명되어야 할 대상이라기보다 시대적 발화의 기표가 될 것이다. 시선 주체인 이현화는 ‘섹슈얼리티의 문화적 무의식’으로서의 ‘그녀’들의 징후를 통해 두려움을 전경화한다.

2.2. 섹슈얼리티의 과잉과 흔들리는 모더니티

김기영의 ‘하녀’ 시리즈²¹⁾에서 부르주아 가정은 지켜내고자 하는 욕망의 크기만큼 불안정하고 허약하다. 왜냐하면 부르주아 가정은 그것을 쟁취하고자 하는 타자들의 욕망에 의해 끊임없이 위협받기 때문이다. ‘하녀’ 연작의 주인공 ‘명자’들은 서울로 상경하여 중산층 생활을 꿈꾸던 시골 처녀들이었지만 도시의 부르주아 가정에 진입하면서 형질 변화를 일으킨다.²²⁾ 즉 그녀들은 순박한 시골 처녀의 성격을 상실하고 투쟁을 통해 도시의 부르주아 계급으로 상승하려는 과욕의 화신으로 변한다. 이에 따라 소위 ‘명자들=악녀들’이란 도식은 소위 ‘악녀 신드림’이라고 명명되기도 했다.²³⁾ ‘명자’들은 스릴러 혹은 공포 영화의 여성 캐릭터를 지니고 있는데, 이들은 부르주아 욕망의 희생양이 되면서 동시에 그 욕망을 위협하는 여귀(女鬼)로 재현된다²⁴⁾ ‘명자’들이 뽑어대는 욕망의 성운(星雲)은

21) 여기에서는 <하녀>(1960), <화녀>(1971), <충녀>(1972), <수녀>(1979), <화녀 82>(1982), <육식동물>(1984)을 뜻한다.

22) “‘기회의 땅’ 서울로 향하는 이들 가운데 많은 이는 초등학교나 중학교를 졸업한 단발머리 소녀들이었다. 이들에게는 병든 어머니의 약값과 남동생의 학비를 벌어야 하는 소임과, 핸드백을 메고 높은 빌딩으로 출근하다가 건설회사나 무역회사에 다니는 남자를 만나 결혼하는 꿈이 있었다. 그러나 배우지 못한 여성들이 선택할 수 있는 것은 세 가지뿐. 부잣집에 식모로 들어가는 운이 따라주지 않으면 남는 것은 먼지 자욱한 봉제공장과 위험한 버스 뒷문이었다.”

김은형, 「영화가 사랑한 풍경」, 『한겨레 21』 318호, 2000.7.19.

23) 김정, 「김기영 영화의 ‘반복적 강박증’ 연구」, 『영화연구』 13호, 한국영화학회 1997, 271면

24) 이순진, 「한국 괴기 영화의 변화과정에 대한 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2001, 62면 김기영 영화의 괴기성은 당대 한국 공포영화의 시대적 배경을 공유한다. 이순진의 연구에 의하면, 근대화 프로젝트가 진전됨에 따라 도시와 농촌 간의 경제 격차가 심화되고, 황폐해져가는 농촌을 버리고 서울로 흘러들어온 농촌 인구가 도시 빈민화되던 60년대 후반부터 B급 괴기영화가 등장했다. 이는 경제적, 문화적 하층에 속해 있던 이들의 기호와 취향이 주류와 분리되어 물질화되기 시작했음을 말해준다.

히스테리, 집착증, 과도한 성욕 등을 통해 불안감과 공포심을 조성한다. 어떤 의미에서 김기영의 영화는 ‘몸’ 자체에 대한 폭력성보다는 ‘몸’에 각인되는 섹슈얼리티의 과잉에 더 가깝게 서있다. 그러나 분명한 것은, 김기영 영화에서 여성 인물들의 ‘몸’은 “노동이 행해지는 물질적 장소이자 성별 정치학과 섹슈얼리티의 실천이 깃들여 있는 문화적 공간”²⁵⁾이라는 사실이다. 더 나아가 그 여성들의 몸은 노동과 성욕을 포함하고 있으면서 종족 번식을 향한 지독한 맹목성을 숨기고 있다.

남성에게 과도한 성적 욕망을 강요하는 김기영 영화의 여성들은 일반적인 의미에서의 현모양처상은 아니다.²⁶⁾ 그런데 그의 영화에 등장하는 식모, 여공, 호스티스, 술집작부의 창녀적이고 성애적인 이미지는 당시 관객에 의해 적극적으로 수용되고 소비되었다는 점에서 관심을 끈다.

70년대 한국 사회 재현의 영역에서 빈번히 등장했던 ‘창녀적’ 성애적 여성의 이미지는 단순히 남성 주체들의 관음증을 반영하는 것뿐만 아니라 ‘현모양처’ 이데올로기 속에서 억압되었던 여성 주체들이 자신들의 성애를 구성하는 한 통로이기도 했을 것이다. ... 그러나 이러한 해방적 기능의 반대편에는 여성의 섹슈얼리티에 대한 오해와 실제 서비스업이나 향락산업에의 실태에 대한 무감각이라는 부정적 기능이 자리 잡고 있다. 따라서 남성 관객들이 이러한 영화를 소비하는 과정은 결국 성매매 산업

25) 김영옥, 「70년대 근대화의 전개와 여성의 몸」, 『여성학논집』 18호, 이화여자대학교 한국여성연구원, 2001, 27면.

26) 그러나 정작 김기영 본인은 자신이 여성을 악녀로 인식하고 있다는 세간의 평가에 동의하지 않는다. “김기영 : 그것은 영화일 뿐이에요. 여자를 요물로 생각하고 있는 것은 아닙니다. 그리고 나의 생활은 연애하고 결혼해서 잘 살고 있듯이 영화와는 아무런 관련이 없어요. 여자의 위력에 대해 영화로 말한 겁니다. 일본은 여자 마음대로 이루어지는 사회입니다. 한국도 좀 그런 편이고 곧 일본처럼 될 것으로 보입니다. 세계에서 남자가 월급을 받아 여자에게 바치는 나라는 두 나라 외에는 없더군요.”

이효인 편저, 『한국의 영화 감독 13인』, 열린책들, 1995, 362면.

의 구조에서 크게 벗어나지 않을 수밖에 없었다.²⁷⁾

흥미로운 사실은 김기영 영화에서 여성이 ‘관음 당하는 대상’이 아니라 ‘관음하는 자’로 등장한다는 것이다. <하녀>, <화녀>에서 식모는 남성의 정사 장면을 훔쳐본다. 그러나 그렇다고 해서 식모를 시선 주체로 간주하는 것은 논리적 비약이 될 수 있다. 왜냐하면 70년대의 관객은 ‘관음하는 식모’의 모습을 극장의 스크린을 통해 다시 ‘관음’하고 있기 때문이다. 그렇다면 그의 영화 속에는 대체로 3개의 시선이 존재한다고 볼 수 있다. 안방의 정사를 훔쳐보고 있는 식모의 시선, 그 식모를 지켜보고 있는 카메라의 시선, 그리고 마지막으로 카메라의 시선에 의해 구체화된 스크린을 응시하고 있는 관객의 시선이 그것이다. 결국 김기영 영화에서 3개의 시선들은 서로 합쳐지거나 날카롭게 길항하면서 복잡한 ‘광학적 무의식’을 구성해낸다. 그런 의미에서 식모는 관음하는 자가 아니라 관음 당하는 자이다. 이는 식모의 섹슈얼리티가 일괴암적(一塊岩的(monolithic))인 의미 체계로 환원될 수 없음을 시사한다. <화녀>의 한 장면을 살펴보자

동식의 집 침실

(나비가 그려진 색 유리창을 통해 동식 부부의 정사 장면이 실루엣으로 비친다.)

(명자는 창가에 기대어 침실 안을 엿본다.)

(명자는 발작을 일으켜 쓰러진다.)

명자는 동식 부부의 정사 장면을 훔쳐보면서 히스테리와 경련을 일으킨다. 명자는 서울로 상경하기 이전 고향 시골에 있을 때 마을 남성으로부터 강간당한 적이 있다. 그 당시 명자는 격렬하게 몸을 비틀며 경련한다. 서울에서의 발작은 그녀의 시골 체험이 재발한 것으로 볼 수 있다.

27) 김영옥, 앞의 글, 34~35면

그러나 이때의 육체적 반응은 <감각의 제국>에서 여주인공 ‘아베 사다’가 지니고 있던 주체할 수 없는 성욕을 의미하지 않는다. 오히려 김기영 영화의 ‘명자’들은 <에일리언>의 외계 생물체에 더 가깝다. 명자(들)가 남성의 육체를 욕망하는 것은 소위 ‘낭만적 사랑’이나 ‘가족 로맨스’를 구축하기 위한 몸짓이라기보다는 영구한 종족 번식을 위해 자신의 육체와 남성의 육체를 결합시키고자 하는 본능에 속한다. 그러나 그녀들의 과잉된 욕망은 자본주의와 가부장주의 사회에서 계급과 성차(性差)의 위계질서를 위협할 수 있기 때문에 억압당한다. 일종의 원시 생물체로서의 ‘명자’들은 근대적 도시 부르주아 가정에 투입하여 자신의 자손을 번식시키려 하다가 좌절을 맞이하게 된다.

‘명자’들이 관객에게 전달하는 공포심은 반근대(또는 전근대)의 귀환에 대해 근대적 부르주아 가치관이 갖는 두려움으로부터 유발하는 것이라 할 수 있다. 영화가 근대성과 권력과 파시즘 전략 사이에 자리 잡고 있는 관계를 다른 어떤 매체보다도 선명하게 드러내놓은 매체라고 했을 때²⁸⁾, 김기영의 영화는 1960년대와 1970년대의 국가적 기획인 근대화 프로젝트의 억압 속에서도 끈질기게 살아 돌아오는 잔여적 세력, 그 ‘살아있는 시체들’이 행사하는 위협과 그 안에서 잉태되는 두려움 혹은 그것이 근대성을 향해 행사하는 부적과 같은 힘이나 주술적 힘을 보여준다고 볼 수 있다.²⁹⁾ 이 때의 주술성 또는 기괴함은 국가와 사회에 대한 공포심과 혐오감을 간접적으로 드러내 주는 역할을 담당한다. 이러한 현상은 현실세계로부터의 도피심리와 함께 그 세계에 대한 불편한 심기를 동시에 내장하고 있음을 시사한다.

28) 이명자·황혜진, 『70년대 체제 이행기의 남북한 비교 영화사』, 영화진흥위원회, 2004, 13면.

29) 김소영, 「김기영과 쾌락의 영역」, 『근대성의 유행들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.

신비주의(the occult)의 모티프를 사용하는 영화들은 사회적인 정상성이거나 기존의 제도화된 질서에 대한 위협을 표상하기 위해서 자주 악마적이거나 초자연적인 형상을 사용한다. 이는 사회 내부가 혼란했던 시기나 그 사회에 대한 외부의 위협이 특별히 두려워지는 때에 증가된다.³⁰⁾

식모와 여공, 그리고 호스티스 등 김기영의 ‘여자’들은 이전 한국 영화 속의 여성들보다 더 적극적이고 더 맹목적이다. 반면에 김기영 영화 속의 남성들은 지나칠 정도로 무능하고 무책임하다. 부인이 가정을 지키기 위해 온갖 방법을 통해 재물을 모으는 것에 비한다면 가장으로서의 남성들은 거의 무용지물에 가깝다. 부인들이 샴바느질을 하거나 양계장을 꾸리면서 가정의 부(富)를 확장시키는 데 비해 남성들은 피아노 강습이나 작곡 등을 통해 명예를 지킬 뿐이다. 그렇다면 김기영의 ‘하녀’ 시리즈는 식모들과 부인들 사이의 잔인한 헤게모니 투쟁으로 정리될 수도 있을 것이다.

김기영 영화에서 재현되고 있는 여성과 여성의 몸은 지나치게 과장되거나 왜곡된다. 그러나 김기영이 파괴되고 훼손되는 여성의 육체를 통해 가부장적인 사회의 폭력성과 야만성을 비판하거나 성토했고자 했던 것은 아니다. 그는 불가해하고 거역할 수 없으며 중단시킬 수도 없는 원초적인 성적 에너지의 파괴력을 재현하고자 했을 뿐이다. 따라서 그의 영화에서 승자와 패자의 이항대립적 결론 구조는 별 의미가 없다. ‘하녀’들이 부르주아 이데올로기를 훼손한 대가로 철저하게 처벌받았다고 하더라도 그녀들이 관객의 동정심을 받았던 것은 결코 아니었다. 당시 여성 관객들이 스크린을 향해 ‘저년 죽여라’고 소리칠 정도로 ‘하녀’들은 응징의 대상일 뿐이었다.³¹⁾ 그녀들의 몸은 훼손되거나 절단되어야 할 몸에 불

30) 마이클 라이언·더글라스 켈너, 『카메라 폴리티카·下』, 백문임·조만영 옮김 시각과언어, 1996, 16면.

31) 이효인, 『하녀들 봉기하다/영화감독 김기영』, 하늘아래, 2002, 114~115면.

과했던 것이다.

그녀의 몸은 군국주의적으로 진행되는 근대화의 소용돌이에서 여러 겹으로 뒤틀린 남성 주체들의 왜곡된 욕망들이 배설되는 장소로 소비되면서 자본주의적 근대화의 소비문화 자체를 선전하고 동시에 그 이면에서 배신하는 효과를 내고 있다. 70년대 국가 자본주의 및 통제장치에 근거한 산업화의 폭력성, 농촌을 떠나 서울로 이주한 여성 이주민의 방랑사 도시의 주변에서 하위주체로 떠도는 근로여성의 계급성. 이 모든 것들이 영자의 ‘절단된 몸’에 새겨진 근대화의 기억들이다.³²⁾

김기영에게 있어 여성의 몸은 종족 보존을 위해 폭력까지 행사할 수 있는 ‘저주받은 몸’이다. 그녀들은 근대 도시의 중산층 주택에 투입하여 안정된 질서를 깨뜨리고 자신의 종족을 퍼뜨리려 한다. <하녀>의 후속작이라고 할 수 있는 <화녀>에서 명자는 ‘닭, 쥐’로 환유된다. 닭과 쥐의 왕성한 번식력, 그리고 집 내부 곳곳을 돌아다니면서 구멍을 뚫고 가구를 갉아먹는 쥐의 탐식성은 그대로 명자의 과잉된 섹슈얼리티로 환치된다. 명자는 부엌과 그 외 실내에 깔아놓은 ‘쥐약’ 따위로는 퇴치될 수 없을 정도로 생명력이 강한 존재이다. 명자는 쥐들처럼 부엌과 거실과 안방, 그리고 층계를 거쳐 아이들 방과 가부장의 작업실을 수시로 드나들면서 공간을 오염시키고 파괴한다. 그녀의 육체 또는 섹슈얼리티는 부르주아의 자본주의적 욕망을 위협에 빠뜨리고 회의하게 만든다. 명자는 부르주아 욕망이라는 대상을 비웃고 휘방 놓는 가학(加虐)의 주체이면서 동시에 스스로의 자본주의적 욕망 때문에 내파(內破)되는 대상이 되기도 한다. 따라서 김기영의 영화들은 그 시대 대중문화와 같이 “전통적 여성성

32) 김기영, 앞의 글, 38면. 인용문에서 ‘영자의 절단된 몸’은 영화 <영자의 전성시대> 속의 주인공 영자가 서울에서 버스 차장을 하다 사고로 팔을 잃어버리는 상황을 의미한다.

에 대한 질문과 논란의 촉발점이기도 했고 반대로 그 전통을 재생산하는 장치”³³⁾이기도 한 것이다.

<화녀>에서 명자와 부인은 각각 육체와 경제력으로 남자를 압도한다. 남자는 이 두 명의 여자 사이에서 자신의 정체성을 확보하지 못하고 우왕좌왕한다. <살인나비를 쫓는 여자>에서 미지의 여성은 남자 주인공 석용빈에게 독이 든 주스를 권하며 동반 자살을 권하고, 2000년의 시간을 뛰어넘어 온 과거의 여인은 2000년 전에 이루지 못한 수태(受胎)의 꿈을 이루기 위해 영빈과 몸을 섞은 뒤 가루가 되어 사라진다. <이어도>에서 술집 작부 민자는 천남석을 돈으로 사고, 외지에서 온 선우현의 몸을 요구함으로써 자손 번식을 꾀한다. 거의 대부분 김기영 영화의 내러티브는 여성들에 의해 진전되고 좌절된다. 영화의 내러티브를 생산해 내는 숙주(宿主)는 주로 여성의 몸으로 제시되고 있다. 그러나 <화녀>에서 명자는 죽음을 맞이하고 부인은 안락한 부르주아 가정의 꿈이 좌절된다.³⁴⁾ <살인나비를 쫓는 여자>에서 미지의 여성은 동반자살에 실패하고 자신의 목숨만 잃게 되고 과거에서 온 여인은 수태하지 못하고 백골 가루로 해체된다. 게다가 고고학자 장일두 박사의 딸 경미는 암으로 고통스러운 죽음을 맞이한다.

<이어도>는 이와 다른 지형을 그려내는데 술집 작부 민자는 선우현

33) 이성욱, 『쇼쇼쇼, 김추자, 선데이서울 게다가 긴급조치』, 생각의 나무, 2004, 149면.

34) <화녀>에서 식모인 명자가 처벌받게 되지만 그렇다고 해서 파괴된 가정이 복원될 수 있는 것은 아니다. 즉 주로 공포영화나 스릴러 영화에서는 “가부장제 이데올로기와 가족 이데올로기가 결국은 복원되지만 무참히 깨어지는 모습을 볼 수 있다. 괴물이 정상적인 가족, 이성애의 커플 등을 무참히 짓밟고 파괴한다. 결과적으로 영화는 전통적인 가치가 재확인되었다는 것을 알게 됨으로써 느낄 수 있는 만족감을 제공하면서 끝을 맺으나, 그 속에서는 분열되고 있는 사회”의 징후를 선명하게 남긴다.

홍찬이, 「한국 공포 영화의 즐거움의 변화에 관한 연구」, 서강대학교 신문방송학과 석사학위논문, 1999, 28면.

의 씨를 받아 자식을 낳고 살게 됨으로써 내러티브상 처벌받지 않는다. <하녀>, <충녀>, <화녀>, <살인나비를 쫓는 여자>의 여자들이 육체가 남성과 부르주아 계급을 파괴하고 조롱하는 것이었다면, <이어도>에서 민자의 섹슈얼리티는 건강한 생산력의 상징으로 살아남게 된다. 그럼에도 불구하고 <이어도>에서 섬의 여성들이 지니고 있는 육체의 섹슈얼리티는 과도하게 비대해져서 남성들이 감당하기에는 지나치게 위험하다. 섬의 여자 무당은 천남석의 죽은 영혼과 성교하고, 민자는 천남석의 차가운 주검과 시간(屍姦)한다. 천남석을 포함한 그의 가문⁵ 대의 남자들이 바다에 빠져 죽는 반면 민자의 몸이 자손을 번식하게 되는 내러티브 설정은 남성을 삼킴으로써 자손을 생산해내는 여성성의 과잉된 생명력과 그 공포를 재현하고 있다.

서울의 관광회사 간부로 있는 선우현이 서울의 산부인과 의사의 도움을 받고서도 아내에게 임신시키지 못한 반면 섬의 술집 작부에게는 자손을 남겨준 사건, 그리고 천남석이 양식 재배를 시도한 전복이 인근 물에서 흘러보낸 공장 폐수와 한반도의 대기 오염 때문에 집단 폐사한 사건은 이 영화가 1970년대적 근대화 프로젝트의 핑크빛 전망에서 본격적으로 이탈하고 있음을 시사한다. 술집 작부의 억제할 수 없는 육체적 본능은 ‘부르주아 모더니티’³⁵⁾에서 빗겨나간다. 하지만 김기영 영화의 폭력성이 관객들로 하여금 한국 사회의 가부장주의, 부르주아 세계관, 국민 국

35) 여기에서는 “과학 기술의 진보, 산업혁명, 자본주의에 의해 야기된 광범위한 사회 경제적 변화의 산물”의 의미로 사용한다. 진보의 원리, 과학과 기술의 유용한 활용 가능성에 대한 신뢰, 시간에 대한 관심, 이성 숭배, 추상적인 인본주의의 틀 안에서 정의되는 이 모더니티는 중산층에 의해 수립된 상승장구하는 문명의 핵심적인 가치로 보존되고 증진되어 왔다. 영화 <이어도>는 진보적 역사관, 이성과 합리주의의 승리, 과학 기술의 발전과 유토피아 등에 대해 냉소적인 포즈를 취하고 있다. ‘부르주아 모더니티’에 대해서는 다음을 참고
M. 칼리니스쿠, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 옮김, 시각과언어, 1996(2쇄), 53면.

가의 폭력성에 대한 비판의식만을 제공한다고 볼 수는 없다. 왜냐하면 현실이 “아무리 어렵더라도 영화화된 악몽들의 상상계보다 결코 더 무섭지는 않”³⁶⁾기 때문에 그의 영화가 발휘한 힘은 비판의식의 고양이라기보다는 현실적 고통에의 안심으로 작용했을 수도 있기 때문이다.

김기영은 분명 근대화와 연관된 사회 문제를 영화 속에 포섭하고는 있지만, 결코 그 문제를 지지하거나 비판하지 않았을 뿐더러 하층계급인 식모와 호스티스와 여공에게 동정이나 지지를 보내지는 않았다. 그의 의지와는 관계없이 이야기를 전개하는 과정에 별 의미 없이 관객들을 자극하기 위해 즉흥적으로 만든 대사나 단편적인 상황에 의해 근대예의 저항을 암시하고 있을 뿐이다.³⁷⁾ 따라서 우리가 김기영의 영화에서 독해할 수 있는 것은 시대와 국가에 대한 감독의 직접적이고 노골적인 정치적 대응 방식은 아니다. 하지만 그의 텍스트들이 근대적 합리주의와 이성 중심주의 또는 리얼리즘적 예술 형식을 일탈함으로써 생산되는 마성(魔性)과 과잉의 미학이 시대의 폭력성과 왜곡된 심상지리를 재현하게 되고, 이를 통해 1970년대적 풍경에 동화될 수 없는 텍스트의 욕망을 ‘광학적 무의식’이라는 방식으로 남겨두고 있다는 점에서 의미를 지닌다고 할 수 있다.

3. 심상지리로서의 ‘현대-도시’ : 공간의 정치

3.1. 인공 도시와 재현의 위기

이현화 희곡의 극중 공간은 주로 폐쇄공간을 보여준다. 그러나 이때의 폐쇄공간은 내외의 출입이 원천 봉쇄된 ‘닫힌계(Closed System)’는 아니다

36) 이나시오 라모네, 『소리 없는 프로파간다』, 주형일 옮김 상형문자 2002, 110 면

37) 이효인, 『하녀들 봉기하다 - 영화감독 김기영』, 앞의 책, 122~123면

왜냐하면 내부에서 외부로 나갈 수는 없지만 외부에서는 언제든지 내부로 들어갈 수 있기 때문이다. 빠져나갈 구멍이 없고 외부로부터 불온한 기운만이 내부로 밀려들어올 때 그 공간은 매우 불안정하고 위험할 수밖에 없다. 그 불안정함은 이현화의 희곡에서 극단적인 폭력성으로 이미지가 화된다. 끊임없이 감시와 처벌만이 허용되는 공간 속으로 한 번 들어온 수인(囚人)은 결코 폭력과 통제의 영역에서 벗어날 수 없다. 마치 역류 방지 밸브가 설치된 실린더와 유사한 이현화 희곡의 공간은 푸코가 강조한 바 있는 판옵티콘과 흡사하다.

쉬-쉬-쉬-잇
머리를 다듬고
가슴을 여미어요
쉬-쉬-쉬-잇
문지를 마시고
눈빛으로 들어요
네 네 그래요
창 너머 그늘에서
누군가 보고 있어요.³⁸⁾

<누구세요?>, <쉬-쉬-쉬-잇>, <카덴자>, <0.917>, <산뜻감>의 경우, ‘아파트, 호텔, 가상의 역사 공간, 숙직실, 고속도로변의 사무실’ 등에 한 번 발을 들여놓은 인물들은 남녀를 불문하고 밖으로 나가기 힘들다. 이때 각 작품의 공간은 등장인물들(특히 폭력을 일방적으로 당하는 피해자)의 내면에 대한 상징으로 작용한다. 억압된 내면 풍경의 ‘정서적 등가물’로서의 공간은 스산하고 섬뜩하고 피기스럽다. 그런 의미에서 이현화의 희곡 공간은 멜로드라마의 심리학적 공간과 매우 흡사한 특징을 공유

38) 이현화, <쉬-쉬-쉬-잇>, 앞의 책 196 면

하고 있다. 즉 멜로드라마의 심리학적 공간이 내러티브 공간을 내부로 향하게 하고 부르주아 가정의 지붕을 들어 올려 그 가족 공간이 사회적이고 성적인 의미를 내포하는 복합적인 영역으로 열리게 하듯이, 이현화의 희곡들도 현대 도시의 내밀한 공간을 위에서 내려다봄으로써 ‘현대 사회의 변태성’을 임상(臨床) 관찰하고 있는 것이다. 멜로드라마에서 실내 공간은 “‘내면성’, 즉 욕망과 불안의 심리적 공간과 느낌의 사적 장면과 가정생활의 여성 영역 안에 자리 잡고 있는 감정의 여성 영역 등을 포함”³⁹⁾ 한다. 그러나 이현화의 공간은 일면 멜로드라마의 심리학적 공간을 닮았으면서도 그 공간과 큰 차이를 보인다. 그의 공간 속에는 가족의 내러티브가 증발되어 있기 때문이다. 가족이 지워진 공간 속에서 배회하거나 신음하는 인물들은 특정 조직의 ‘구성원’이기보다는 철저하게 파편화되고 익명화된 개인으로 남는다.

①

기분 언짢은 전화 벨 소리와 함께 막이 오르면,

텅 빈 거실 .

무겁게 닫혀 있는 커튼.

잘 정돈된 가구들.

자기 꽃병.

꽃혀진 생화는 이미 시들어버린 지 오렌가 보다.

그 속의 물이 말라 있겠지.

괘종시계.

물론 멈추어져 있다.

대체 이 집은 며칠 쯤나 비어져 있었던 걸까?⁴⁰⁾ (밑줄은 인용자의 강조 이후 동일)

39) 로라 멀비, 『판도라: 가면과 호기심의 지형학』, 베아트릭스 코로미나 편 『섹슈얼리티와 공간』, 강미선 외 옮김, 동녘, 2005, 81면

40) 이현화, <누구세요?>, 앞의 책 21~22면

②

막이 오르면

방.

창 너머로 간간이 흘러들어오는 파도 소리.

바닷가 호텔의 한 방인가 보다.

멀리 수평선 위로 피어오른 구름이 한껏 부푼 것은 언젠가는 비바람으로 변할 수도 있다는 불안한 충고의 뜻일 게다.

커튼이 열려져 있다는 것은 어떤 손길의 흔적이겠지.⁴¹⁾

③

장내 어두워지면,

끝속처럼 먼 곳으로부터 다가오기 시작하는 기적소리.

한동안 객석을 온통 휘저어놓곤 다시금 멀리 꼬리를 감춰가면서 막이 오르기 시작한다.

완전히 열리면, 평범한 숙직실.

한여름일까?

창밖으로 후줄근한 빗줄기들이 긴 머리카락처럼 훑날리고, 멀리 신호등이 나른한 졸음 속에 욕정을 견디고 섰다.⁴²⁾

이현화 희곡의 극중 공간은 대부분 ‘현대-도시’ 공간의 폐쇄성을 보여 준다. 연극의 특성상 무대 공간은 밀폐됨으로써 등장인물들 사이의 갈등과 투쟁 국면을 극한적으로 증폭시켜 나가는 것이 경제적이다. 이를테면 지하실, 감방, 무인도, 엘리베이터 등과 같이 외부로부터 격리된 공간을 선호하는 경향이 짙다. 그러나 이와 같은 공간은 외부 공간으로부터 격리되어 있다고 하더라도 그 폐쇄성이 절대적인 경우는 드물다. 그러나 이현화 희곡에 나타난 극중 공간은 애초부터 외부와 철저하게 단절된 상태에 존재하고 있기 때문에 외부로의 탈출 자체가 통제되어 있다.

41) 이현화, <쉬.쉬.쉬 잇>, 위의 책 100 면

42) 이현화, <0.917>, 위의 책 387 면

무대 해설은 불안하고 음습한 분위기를 시각화하고 있다. 특히 위의 예문에서 밑줄 친 음향 효과는 시각적 인상을 증폭시키는 역할을 한다. 이 ‘소리’는 공포 영화나 스릴러 영화의 음향 효과처럼 관객의 긴장감과 공포심을 자극하는 주요 도구가 된다. 텅 빈 무대의 ‘수상한 소리’는 극이 진행되면서 피해자들의 신음과 절규로 대체된다. 이 ‘수상한 소리’는 곧 이어 짓밟히는 육체의 시각효과와 신음의 청각효과를 통해 폭력을 구체화한다.⁴³⁾ 이현화 희곡의 음습한 공간과 수상한 소리는 텍스트를 기괴한 분위기로 몰아넣는데, 이때의 기괴함은 너무나 익숙해져서 자연스럽게 당연하다고 생각했던 일상의 껍질을 벗겨 그 내부를 드러낸다.

기괴함은 “은폐되어 있어야 하지만 폭로되어 버리고 만 어떤 것”이다. ... 기괴함은 감추어져 있던 것이 가시화되는 과정(모든 미메시스는 이러한 방식으로 작동한다)에서 발생하지 않는다 오히려 그것은 감추어 있던 것이 드러나는 과정, 즉 기괴함을 구성하는 방식에 추가된 “어떤 것”의 폭로이다.⁴⁴⁾

이현화 희곡에서 예기치 않은 방문자/침입자의 등장은 이미 ‘소리’에서 시작되고 있다. 폭력의 희생양이 되는 인물이 무대에 등장하기 전에 이미 ‘소리’가 그 공간에 투입(闖入)해 있는 것이다. 따라서 이현화가 그려

43) 최인호의 소설 <타인의 방>(1971)에 나타난 아파트 공간의 특징에 대한 다음의 설명을 참조해도 좋을 것이다. “사적 공간은 아파트와 같이 물리적 장소가 존재함으로써 저절로 보장되는 것이 아니라, 친밀함이 공존해야 한다. 친밀감을 확보할 수 없는 장소는 추상적 공간이 되고 만다. 그래서 소리들은 ‘쿠데타를 부추기고’, 보이지 않는 것의 존재를 일깨우며, ‘공범자가 되고 싶은 욕망’을 자극한다. 소리들의 자극은 주체의 분열을 조장하는 것이고, 근대를 부정하는 징후들이다.”

오창은, 「한국 도시소설 연구 - 1960~70년대 작품을 중심으로」, 중앙대학교 국어국문학과 박사학위논문, 2005, 99면.

44) 린다 하트, 『악녀』, 강수영·공선희 옮김, 인간사랑, 1999, 95면

내고 있는 공간은 매우 불안하고 불순한 공간이라 할 만하다. 피해자가 간혀 있을 이 공간들은 피해자의 욕망과는 전혀 관계없이 외부로부터 등장한 힘들에 의해 폭력으로 유린되고 오염된다. 그런 만큼 이현화의 공간관은 지나치게 운명론적이다.

그의 희곡에 나타난 공간은 생활의 흔적이 거의 묻어있지 않은 인공적인 공간이다. 그런 의미에서 그의 공간은 구체적인 일상생활이 침윤되어 있는 실제의 공간이라기보다 현대성, 또는 도시성의 징후를 드러내기 위한 인공 도시의 공간이다. 이현화 희곡의 등장인물들은 폐쇄공포증에 걸린 사람들처럼 간혀 있다는 사실 때문에 고통스러워하고, 더 나아가 폐쇄적인 공간 속에서 이유 없이 받아야 하는 육체적 폭력에 시달려야 한다. 이현화가 그려내고 있는 공간은 폭력으로 흘러넘치는 공간이다. 더 엄격하게 말하자면 이현화의 공간은 ‘폭력’이라는 “실천에 의해 생성되는 공간”⁴⁵⁾이다. 다시 말해 이현화 희곡의 공간은 격렬한 폭력에 의해 구성되는 공간이다.

하지만 아쉽게도 그의 희곡 속의 공간은 역사적이고 구체적인 ‘시간성’을 확보하지 못한다. 공간이 품고 있을 ‘시간의 물질성’이 그의 희곡에서는 탈물질화되기 때문이다. 이현화의 희곡들이 구체적 시간성을 획득하지 못함에 따라 극중 공간은 지나치게 관념화, 추상화 경향을 지향하게 된다.⁴⁶⁾ 그런 이유로 그의 희곡들은 ‘대상의 견실성’을 상실해 버린다.

45) 미건 모리스, 『사회적 등정의 위대한 순간들 : 킹콩과 인간 파리』, 베아트릭스 코로미나 편, 『섹슈얼리티와 공간』, 강미선 외 옮김, 동녘, 2005, 21면.

“공간은 공간 아닌 어떤 것(장소)에 선행하는 조건이 아니라 오히려 결과로, 행위의 산물이다. 따라서 그것은 반드시 시간적 차원을 갖고 있음을 전제로 하고 있다. ‘장소’가 구조화된 공간이라는 일반적인 전제를 뒤집어 ‘공간’이 곧 ‘실천되는 장소’라고 드 세르토는 주장한다.”

46) 이를테면 <카텐자>의 경우, “<단중애사>라는 한 특정한 역사적 사실 속에 인간적 삶의 조건을 범세계적 차원에서 규명 짓고자 한 이현화의 투지가 비록 부조리극의 형태 속에 애매하게 감추어져 있어 유령을 감지할 수 있는 안경을 쓰지 않고는 자칫 그 이면에 숨어있는 진리를 깨닫기에 어려운 점”이 많다.

이현화 희곡에서 줄곧 문제가 되는 것은 친숙한 일상에 은폐되어 있는 낮설고도 공포스러운 그 어떤 국면이다. 그것은 곧 인간의 무의식에서부터 사회의 권력구조에 이르기까지 관통하고 있는 인간의 존재 상황이며, 설혹 그곳에 역사가 끼어든다 할지라도 작가의 관심은 언제나 그 본질의 메커니즘에 있다. ... 정확히 말해서 그의 희곡은 인간의 무의식에 잠복해 있는 성적 충동과 권력의 역학관계에서 비롯되는 폭력의 메커니즘이 서로 교차하는 지점의 언저리를 배회한다.⁴⁷⁾

물론 그렇다고 해서 그의 희곡들이 정치성을 모두 희석시켰다고 볼 수는 없다. 극심한 정치적 위기의식은 심리적 위기의식을 유발하는데 이 심리적 위기의식은 재현의 위기를 불러오게 된다. 재현의 위기는 곧 '대상의 견실성'이 심하게 훼손되었음을 말해준다. 강압적이고 폭력적인 이데올로기의 편재성은 '대상의 견실성'을 온전하게 재현해 낼 수 있는 심리적 여유를 위협한다. 위협적인 이데올로기가 필요한 사회라 한다면 그것은 "이데올로기가 필요하다는 사실 자체가 이미 사회 내부에 존재하는 무언가가 어긋나 있음을 보여주는 증거"가 되는 것이며, 그렇기 때문에 이데올로기는 "자신이 부인하고자 하는 그 세력들이 지니고 있는 힘을 입증"⁴⁸⁾해주는 것이 된다. 이현화는 폭력적인 사회를 직접적으로 고발함으로써 정치성을 확보하는 것이 아니라, 희곡 텍스트에서 '대상의 견실성'이 상실되고 있는 상황을 재현함으로써 정치성을 획득한다.

<산뜻김>의 경우, 무대 배경은 아파트나 호텔과 같은 주거 개념의 공간이 아니라 고속도로 근처의 후미진 사무실이다. 이때 사무실은 '속도,

양혜숙, 「카덴짜 : 특집 · 70년대 한국연극문제작을 말한다」, 『연극평론』 겨울호, 연극평론사, 1979, 51면

47) 이승희, 「연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 IV』, 시공사, 2004, 195~196면

48) 마이클 라이언·더글라스 켈너, 『카메라 폴리тика·上』, 백문임·조만영 옮김 시각과언어, 1996, 35~36면 '재현의 위기'와 '대상의 견실성' 상실에 대한 내용은 이 책의 내용을 정리한 것임.

개방성, 유동성'을 상징하는 고속도로와는 정반대로 '고립, 감금, 폭력'의 이미지를 내포하고 있다. 이 사무실 공간은 '근대성에의 유혹', 즉 자가용으로 고속도로를 질주하며 삶의 여유를 즐기는 풍요로움에의 유혹 끝자락에 자리 잡고 있는 미지의 공간이다. 고속도로 건설 자가용 증가 및 근대적 여가 생활의 확장 등으로 대변될 수도 있는 근대화 프로젝트가 애써 외면했던 '타자(他者)'이기도 하다. 고속도로는 답답한 일상으로부터의 일탈과 해방을 환기시키는 매개체였다.

전국을 1일 생활권으로 잇는 고속도로망이 이루어지고 사람들의 생활 영역이 갑자기 확대되었다. 장거리 여행하는 사람들이 엄청나게 늘어났다. 시외버스 정류장마다 철도역마다 뉴스 스탠드에는 대중적 주간지 저급지들이 쌓여 있다. 여행자들이 대중지를 찾기 때문이다. ... 대중적 주간지들 역시 영국 사회의 철도문화가 그러했던 것처럼 여행객들이 고속버스 안에서의 무료함을 잊기 위해 또 오락을 위해서 찾는 '읽을거리'이고 '도피물'이다. 그래서 고속버스나 기차로 먼 여행을 떠나는 한국의 여행객들은 한 권의 대중지를 들고 차 내에 들어간다.⁴⁹⁾

김기영이 <이어도>에서 '완고한 여인들의 인습으로 가득 차 있는 섬'의 샤머니즘을 소환한 것처럼, 이현화는 이 희곡에서 자가용과 화물차들이 질주하는 고속도로 언저리의 낮은 공간에서 샤머니즘을 소환한다. 그러나 <산뜻김>에서 호출한 샤머니즘은, <이어도>의 샤머니즘이 근대성의 판타스마고리아(phantasmagoria)⁵⁰⁾를 의심스럽게 훑쳐보던 지점까지도

49) 강현두, 「현대 한국 사회와 대중문화」, 『한국의 대중문화』, 나남 1987, 26~27면

50) '판타스마고리아'는 '요술 幻燈'으로서, 아름답우면서도 야만적이고, 유희함과 희망의 출처이자 혐오감과 절망의 원천이 되며, 존재하는 계급 관계와 생산 관계를 은폐하는 대도시의 황홀경을 뜻한다. <산뜻김>에서 고속도로의 속도감, 경쾌함은 텅 빈 사무실에서의 억압과 불쾌함을 은폐하고 있다. 사무실은 근대적 욕망의 질주 본능이 잡아먹히는 블랙홀이다.

그럼 질로크, 『발터 벤야민과 메트로 폴리스』, 노명우 옮김 효형출판 2005, 13

달하지 않는다.

어둠,

소리.

아마 쾌적한 고속도로를 따라 어리 한 번 하고 나서본 기분풀이 드라이브라는 것일 게다.

콧노래라도 흥얼대고 싶었을 것만 같은 소형 승용차의 경쾌한 질주음.

(중략)

그리고 소름끼치는 마찰음,

길게.

그 신경 끊는 여운에 슬며시 윤곽을 떠올리는 무대.

고속도로변의 무슨 사무실인가 보다.

잘 다듬어진 내부.

말끔한 소파가 비스듬히 누웠고 아취 그윽한 보조의자들이 이웃했으며 손길깨나 바빴을 카페트가 만반의 준비 자세를 갖추었다.

누구를 기다리듯이 .51)

위의 무대 해설에서 볼 수 있듯이 ‘쾌적한 고속도로, 기분풀이 드라이브, 경쾌한 질주음, 소형 승용차’ 등이 환기하는 이미지는 자본주의 체제의 안락한 여가 활동이다. 고속도로 건설과 자가용 이용자 확대에 의한 여행 문화는 도시의 일상생활로부터의 탈주를 의미하고 그만큼 장소로부터 자유로운 주체 형식을 전제로 한다. 고속도로 위에서의 자가용의 속도감은 ‘장소에의 귀속감’을 급속하게 약화시키고 시공간 의식을 확장시킨다. 그러나 그것은 동시에 주체와 공간을 분리시키는 기능을 담당하

~14면.

수잔 벅 모스, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 김정아 옮김 문학동네 2004, 115 면

51) 이현화, <산뜻김>, 《0.917》, 청하, 1985, 91~93 면

기도 했다.⁵²⁾ 그런 의미에서 이 희곡의 공간 설정은 아이러니컬하다. 고속도로면 외진 사무실 공간은 여주인공의 승용차의 속도감(근대화 프로젝트의 질주 욕망)마저 집어삼킬 만큼 구속력이 강하기 때문이다. 게다가 여주인공은 영문을 모른 채 사무실에 감금된 채 기괴한 의식(儀式)의 희생양으로 바쳐진다. 1970년대의 ‘고속도로’는 근대화의 상징으로, 낙원으로 가는 지름길로 상징화되곤 했다. 그러나 동시에 ‘고속도로’는 경쾌한 질주와 속도감 속에 자본주의 체제의 음울하고 누추한 그림자를 드리우고 있었다.⁵³⁾ 다소 길지만 1970년대 근대화 프로젝트의 양면성에 대한 글을 살펴본다.

1970년대는 모든 의식이 정지한 시대였다. 경제와 자동차는 앞으로 달렸지만 의식은 후퇴와 퇴행을 거듭하던 시대였다. 경제적 발전 수치 아래에는 목숨을 담보로 달리를 번 월남 파병과 몸과 마음을 주눅 들게 한 오일쇼크, 건설업의 증동 진출, 그리고 각종 재벌 특혜를 조장한 경제정책이 있었다. 이런 와중에 쌓아올린 급격한 재화 환경은 윤락산업이 번창하는

52) 오창은, 앞의 논문, 87면

“제3공화국은 초기부터 자동차 산업에 대한 관심을 표명하면서 도시의 거리를 자동차로 채워나갔다. ... 경부고속도로(1970), 영동고속도로(1971), 호남고속도로(1973)가 개통되면서 자동차 중심의 도로문화가 한국사회의 주류적 관념으로 형성되게 된 것이다. 1960~70년대 자동차 중심의 도로는 주체와 공간을 분리시켜 거리 문화를 황폐화시키는 요인으로 작용했다.”

53) 박승욱, 「1970년대 - ‘고속도로’와 ‘닭장집」, 『역사비평』 2집 역사문제연구소 1991, 115~117면. 예컨대 다음과 같은 글은 환희와 환멸로 점철된 ‘고속도로’의 양면성을 잘 말해준다.

“농민들은 더 이상 기댈 것 없는 농촌을 떠났다. 젊은 청춘남녀는 도시로 가는 아스팔트길을 자신이 선택했다고 생각했다. 그러나 그것은 강요된 선택이었다. 농민은 푸대접받는 국민이 되었고 농촌인구는 전체적인 인구증가에도 불구하고 오히려 절대수가 감소하였다. ... 낙원으로의 지름길로 선전되던 고속도로 끝에는 지옥 같은 도시의 ‘다락방’이 있었다. 칠십년 십일월 십삼일 청년 노동자 전태일의 분신으로 사회적 주목을 끌었던 평화시장의 다락방은, 칠십년대 노동자들의 생활상을 단적으로 나타내는 하나의 상징이었다.”

데 뺄 수 없는 요인이기도 했다. 부익부 빈익빈이 깊어가는 가운데 대중들은 경제발전이라는 기차의 가늠할 수 없는 속도에 망연할 수밖에 없었다. 그러나 경제 외에 분야에서는 정치적 억압이 심화되면서 가부장적 윤리관을 다시 재촉하는 상황이 조성됐고, 대중들은 '저 푸른 초원 위에 그림 같은 집을 짓고'라는 신기루 같은 희망에 몸을 내맡기고 있었다.⁵⁴⁾

근대적 풍경을 상징하는 도구 중의 하나인 '고속도로'에서 가장 전근대적인 의식(儀式)이 행해진다는 사실은 이른바 1970,80년대의 '비동시성의 동시성'을 끄적하게 재현하고 있음을 시사한다.⁵⁵⁾ '씻김굿'이라는 우리의 전통적인 무속을 "서구 아방가르드의 잔혹극 스타일에 유미적으로 적절하게 도입"한 작품으로서의 <산씻김>은 "몸을 강조한 잔혹극에서 정화라는 제의로 승화"⁵⁶⁾했다는 평가를 받기도 한다. 그러나 '정화(淨化)'의 동기와 대상, 그리고 목적이 무엇인지에 대해서는 불투명하게 남아 있다. 그 이유는 이현화가 '역사적 공간의 물질성을 확보하지 않았고, 계급, 국가, 성차(性差), 자본주의 체제 등이 공간에 습합하는 과정에 대한 성찰을 시도하지 않았기 때문이다.

3.2. 교통의 공간, 또는 타재(他者)들의 아케이드

김기영의 영화 공간 배경은 주로 서울의 중산층 가정으로 국한되어 나타난다. <하녀>, <충녀>, <화녀>, <살인나비를 쫓는 여자>의 경우 2층

54) 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사』, 개마고원 2003, 23면

55) <산씻김>에서 부마항쟁과 광주항쟁에 대한 알레고리를 읽어낼 수도 있을 것이다. 그렇다면 이 작품은 영화 <꽃잎>이 지니고 있는 역사적 부채의식을 선취하고 있다는 평가를 받을 수도 있을 것이다. 하지만 이 문제에 대한 본격적인 규명은 다음 기회로 미룬다.

56) 이미원, 「이현화 희곡과 포스트모더니즘」, 『한국연극학』 16집, 한국연극학회, 2001, 52~55면

양옥집 구조의 공간을 보여주고 있는데, 이 집들의 각 공간들 예를 들어 1층의 안방, 부엌, 거실, 2층의 식모 방, 가부장의 작업실, 아이들 방 등은 각기 연결되어 있지 않은 독립 공간처럼 파편화되어 있다. 오히려 이 집 공간은 그 공간을 차지하고 있는 인물들보다 집 공간 자체가 행위 주체로 작용하고 있다. 1층과 2층을 연결하고 있는 나무 층계는 적대적인 두 개의 공간을 매개하면서 사건을 유발하는 장소로 의미화되고 있다. 각각의 공간이 분열되어 있는 부르주아 가정의 실내는 음습하고 복잡한 여성의 내면을 비유하고 나아가 여성화된 서울 공간의 상징으로 작용한다.

이 시기(인용자 주:1970년대 영화에서 재현된 서울은 여성이라는 성을 갖게 된다. 이때 서울에 부여된 여성성은 남성을 파멸로 이끌어가는 필름 느아르의 여주인공인 팜므 파탈 유형인데, 이들은 사람을 홀리는 무서운 존재이다. 이처럼 서울은 인간을 파멸시키기 위한 음모를 숨기고 있는 공간이며 ... 상품에 대한 페티시즘으로 과잉된 공간이다.⁵⁷⁾

김기영의 영화에서 서울의 부르주아 공간은 결코 안전하고 쾌적한 공간으로 재현되지 않는다. 부르주아 가정의 구성원들, 즉 형이상학적 가치를 추구하는 가부장이나 경제적 풍요로움을 욕망하는 가정주부는 모두 자신들의 부르주아적 가치를 지켜내지 못한다. 이들의 사회적 명예와 경제적 풍요로움은 외부로부터 들어온 타자에 의해 균열되고 무너져 내린다.

부르주아 계급과 식모들이 만나는 공간으로서의 2층 양옥(특히 1층과 2층을 연결하는 목조계단은 서로 다른 두 개의 공동체가 관계를 맺는 '교통(交通)' 공간이다. 맑스가 "전쟁은 교통의 혼란 형태이다"라고 했을 때의 교통공간은 우연적, 무근거적(無根據的), 횡단적, 에로틱, 폭력적인 뉘앙스를 지닌다. 김기영 영화의 2층 양옥은 도시의 부르주아 계급과 상

57) 김소영, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당, 1996, 119~120면

경한 하층 계급이 만나는 ‘교역장소, 경계, 문턱’의 의미를 내포한다.⁵⁸⁾ 부르주아는 계단을 오르기 위해 애쓰고 있는 낮은 타자들을 만난다. 이 타자는 비열하고 기분 나쁘고 경멸할 만한 이방인이다. 그러나 이 이방인은 실상 부르주아의 공포가 드리운 어두운 그림자에 불과하다. 왜냐하면 이방인은 “공동체의 동일성·자기 활성화를 위해 요구되는 존재이므로, 공동체의 장치 내부”⁵⁹⁾에 속해있는 자이기 때문이다. 그러나 2층 양옥에서 부르주아와 하층계급 사이에 매매(賣買)나 교환 행위는 발생하지 않는다. 두 계급 모두 상대편 속에서 자신들의 그림자 보기를 거부하기 때문이다. 이 두 계급은 상대를 배제하거나 축출하거나 소유하려고만 한다. 따라서 이 공간에서는 커뮤니케이션이 일어나지 않는다.

커뮤니케이션을 수행하는 것은 여행하고 번역하며 교환하는 것이다. 즉 ‘타자’의 장소로 이행(移行)하는 것이고, 질서 파괴적이라기보다는 횡단적(橫斷的)인 이본(異本)으로서의 ‘타자’의 말을 받아들이는 것이며, 담보로써 보증된 물품을 서로 매매하는 것이다. 여기에는 헤르메스, 즉 네거리의 신, 메시지와 상인의 신이 있다.⁶⁰⁾

그런데 김기영의 영화들이 상투적인 권선징악으로 끝을 맺지 않는다는 사실에 주목할 필요가 있다. 보수적인 영화들이 “전통적인 가치관이 요구하고 있는 여성성과 생산 주체로서의 새로운 여성성 사이에서 갈등하고 있는 여성 관객들의 혼란이 오직 성적 욕망으로부터 발생하는 듯한 믿음, 현실효과를 생산하게 되고 ‘치벌’의 서술구조를 통해”⁶¹⁾ 모순을 봉

58) 가라타니 고진, 「교통공간에 대한 노트」, 『유머로서의 유물론』 이경훈 옮김 문학과학사, 2002, 35~36면.

59) 위의 책, 34~35면

60) 미셸 세르, 『헤르메스』 (위의 책 38~39면에서 재인용.)

61) 김소영, 「호스티스에서 테러리스트까지」, 김소영 편, 『시네.페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기』, 과학과사상, 1995, 18면.

합시킨다고 했을 때, 김기영 영화의 내러티브는 그 기대를 충족시키지 못한다. 만약 안락한 부르주아 가정을 위협하는 팜므 파탈로서의 식모나 호스티스들만이 처벌을 받게 된다면 그의 영화들은 매우 보수적이고 낙관적인 이데올로기에 포섭될 것이다. 그러나 외부로부터 투입한 타자들뿐만 아니라 안정된 가정생활을 구가하고 있던 부르주아 가족 구성원 모두가 파탄을 맞게 함으로써 관객의 정서적 안정감을 위태롭게 만든다.

한편, <화녀>, <살인나비를 쫓는 여자>, <충녀>에서 공간은 온갖 시계로 채워진다. 김기영만의 독특한 미장센이라고 할 수 있는 ‘과잉된 오브제’들은 서구적인 가구들과 가전 용품들로 대표되고 있다. 그러나 비정상적일 정도로 강조되고 있는 조명 기구들은 실내 공간을 결코 밝게 하지는 못한다. 조명 기구들의 희미한 빛 속에서 ‘과잉된 오브제’들은 음습한 모습으로 웅크리고 있을 뿐이다. 여기에서 시계도 예외는 아니다. 불필요할 정도로 많이 달려 있는 시계들은 실용적인 목적을 위해 사용되지 않는다. 오히려 시계들은 실내 공간에 유폐되어 있는 인물들의 강박증을 증폭시킨다. 시계들은 마치 생명체처럼 벽에 붙어 기생하고 있으면서 인간들을 계속 응시한다. 불길한 공간과 소품들은 억압받고 있거나 결핍되어 있는 당대 사회구성원의 일그러진 무의식을 암시한다.

그의 영화의 미장센은 침대, 식탁, 토스트 굽는 기계, 요란한 전등갓, 장식장, 장식장을 채우고 있는 각종 서구적 소품들로 넘쳐흐른다. 이 화려한 서구 취향의 오브제들로 가득 찬 부르주아의 공간 속을 야만적인 (또는 원시적인) 하녀들이 어슬렁거린다. 그런 의미에서 김기영 영화가 포착한 공간은 전근대성과 근대성을 연결하고 있는 아케이드이다. 이 아

보수적인 고전적 서사가 위협한 것은 “여성을 처벌(죽음, 창과)하거나 결혼과 핵가족이라는 안정적인 울타리를 제공하는 식으로 여성의 위치를 원래대로 되돌려 놓음으로써 파괴된 세계를 해결”(수잔나 D 월터스 하려고 시도하기 때문이다.

수잔나 D 월터스, 『이미지와 현실 사이의 여성들』, 김현미 외 옮김, 또 하나의 문화, 1999, 97면.

케이드에는 근대 속에 은폐되어 있던 ‘원시적 존재’가 전시된다. 매혹적이지만 위험한 악녀들이 아케이드의 통로에 마네킹처럼 진열되는 것이다. 관객은 이 통로를 통과해야만 종착점에 도달할 수 있는데 그 종착점이란 “‘타자’의 문화의 진실이라는 새로운 종착점이 아니라, 동양 전통의 허물어진 기반과 서양 형이상학의 약화된 토대”⁶²⁾를 뜻한다. ‘원시적 열정’, 즉 하녀들의 맹목적인 욕망은 ‘귀환하는 유령’으로서의 전근대성과 부르주아 가정을 지향하는 근대적 욕망 모두를 균열시킨다.

카메라는 이 과장된 공간을 강렬하고 기괴한 음향이나 클로즈업으로 포착되는 인물의 표정, 그리고 어색할 정도로 인위적인 대사 등으로 채워 넣음으로써 ‘신과적 과잉’을 허용한다. 신과적 내러티브가 세계를 수많은 모순과 이로 인한 고통으로 점철된 공간으로 구축한다고 했을 때, 1970년대 한국 영화의 신과성은 역설적으로 “1970 년대가 매우 강력한 모순과 고통의 시대였던 것에 기인”⁶³⁾하고 있다는 점을 시사한다. 김기영 영화의 ‘신과적 과잉’도 여기에서 예외는 아니었다. 그의 영화가 품어대는 기괴함과 공포는 그의 시대가 그만큼 기괴하고 공포에 차 있었음을 시사해 준다.

특정한 시기 특정한 사회에서 유행하는 공포영화는 곧 그 시기 사회구성원들의 은밀한 욕망을 드러낸다. 말하자면 공포영화는 그 사회의 어떤 규범과 도덕률이 구성원들에게 가장 억압적인가를 보여주는 영화 장르인 것이다. 공포영화가 사회 구성원들의 집단무의식을 드러낸다고 말할 수 있는 이유는 바로 여기에 있다.⁶⁴⁾

62) 레이 초우, 『원시적 열정』, 정재서 옮김, 이산 2004, 298~299면

63) 이호걸, 「1970년대 한국영화」, 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부』, 이채, 2004, 131~133면

64) 이순진, 「공포영화 : 위반과 파괴의 쾌락」, 문재철 외 『대중영화와 현대사회』, 소도, 2005, 69면.

그런데 <이어도>는 <하녀> 시리즈의 ‘공간 정치학’에서 재현되지 못한 매우 낮은 풍경(또는 사회 구성원들의 집단무의식)을 그려내고 있다는 점에서 관심을 끈다. <이어도>를 구성하는 주요 공간은 서울과 외딴 섬이다. <하녀> 시리즈에서 타자들이 부르주아 가정에 침입하여 그 가정의 안정성을 균열시키고 있다면, <이어도>에서는 서울에서 내려온 근대적 지식인이 <이어도>라는 공간에 큰 영향력을 발휘하지 못한다. 오히려 서울 손님은 ‘이어도’의 자장 속에 포함되어 변형을 일으킨다. <하녀> 시리즈의 여성들이 신분 상승에의 탐욕 때문에 임신을 욕망하는 악녀로 재현되고 있다면, <이어도>의 술집 작부(민자)는 원초적인 생명력의 화신으로 구현된다. 이때 ‘이어도’라는 섬 공간은 지속적으로 생명을 보존할 수 있는 ‘자궁’ 공간이 된다. 그에 비해 도시적 근대적 공간은 ‘자연’을 훼손하고 오염시킴으로써 생명력(수태능력)을 파괴하는 타나토스의 영역이 된다.

김기영의 영화들에는 거의 예외 없이 ‘죽음’의 그림자가 짙게 깔려 있다. <화녀>에서는 식모의 뱃속 아이가 제거되고, 부부의 갓난아이가 식모에 의해 죽임을 당하고, 끝내는 남편과 식모가 비참한 죽음을 맞이한다. <살인나비를 쫓는 여자>에서 중심 내러티브는 두 명의 남자 대학생들이 술에 만취한 상태에서 환상을 본 것으로 처리되고 있다.⁶⁵⁾ 비록 환상 속의 사건들에 불과하지만 그 환상 속에서 책장수 노인, 독약을 먹고 자살하는 여인, 장기 밀매 집단으로부터 살해당하는 두 명의 남자 대학생, 암에 걸려 죽게 되는 장박사의 딸 경미 등이 죽음의 그림자를 끌고

65) 김기영은 <하녀>와 <살인나비를 쫓는 여자>에서 중심 내러티브가 모두 환상이었음을 드러내면서 끝을 맺는다. 그는 이러한 장치를 사용한 의도에 대해서 “영화는 관객에게 재미를 줘야 한다. 그래서 될 수 있으면 많은 사람들이 즐길 수 있게 만든다. <하녀>, <살인나비를 쫓는 여자>의 마지막은 그걸 위한 장치다. 마지막이 그렇게 끝나면 관객들은 안심한다. 자기 얘기가 아니니까”라고 말한다.

이효인, 『하녀들 봉기하다 - 영화감독 김기영』 하늘아래 2002, 99면

다닌다. 이 영화는 감독 자신이 암시하고 있듯이 “대단히 무성의하고 유치하며 무계획적인 작품”⁶⁶⁾이다. 그런 만큼 이 영화는 키취(Kitsch) 적이고 황당무계하다. 하길중은 김기영 영화 세계의 특징을 말하는 자리에서, “만일 스토리 자체가 황당무계하다면 김기영은 오늘의 한국사회의 단면을 황당무계하게 보고 있는 것”⁶⁷⁾일지도 모른다고 지적한 바 있다. 말하자면 김기영은 죽음의 이미지와 음습한 공간 이미지, 그리고 ‘황당무계’한 스토리와 상황 설정을 통해 1970년대 한국 사회를 불온한 방식으로 번역⁶⁸⁾해 내고 있었던 것이다. <이어도>에서는 바다에 빠져 죽은 천남석, 고기 잡으러 갔다가 물에 빠져 죽은 천남석의 아버지와 할아버지 등 5대의 선조들, 자살한 천남석의 어머니 등이 죽음의 손길에서 빠져나오지 못한다.

<이어도>의 오프닝 신(opening scene)은 섬 차귀도⁶⁹⁾을 향해 배를 타고 가는 선우현의 모습으로 시작된다. 카메라에 포착되는 바다와 섬은 신비하면서 기괴하고 불안하게 보인다. 선우현의 “나의 처는 애를 못 낳고 죽

66) 이효인, 위의 책 98면

67) 하길중, 『社會的 映像과 反社會的 映像』, 전예원 1982, 303면

68) 여기에서 ‘번역’의 의미는 레이 초우의 정의에 따른다. 레이 초우는 문화번역을 “어떤 특정 언어 혹은 양식으로는 통합할 수 없을지도 모르는 다양한 기호체계를 전개하는 서로 다른 사회집단 사이의 공시적인 교환과 투쟁”으로 정의한다. 오리지널(原典)로서의 70년대 한국 사회는 영화라는 미디어 형태로 번역되고 교환된다.

레이 초우, 『원시적 열정』, 앞의 책 292면

69) 영화 속에서 극중 인물 천남석의 고향으로 나오고 있는 섬은 북제주군 앞에 있는 차귀도라는 곳이다. 이 섬과 관련된 설화 중에는 이곳 바다가 사나위 중국으로 돌아가던 배가 침몰했다는 이야기가 있다. 영화 <이어도>에서 천남석 가문의 5대가 모두 바다에 빠져 죽었다는 극중 설정은 차귀도의 자연 환경과 잘 어울린다고 볼 수 있겠다. 천남석의 아버지가 거센 풍랑에도 불구하고 바다에 나가려고 하는 상황은 마치 싱의 <바다로 가는 기사들>과 흡사하다. 그러나 싱의 희곡이 운명의 고난에도 불구하고 도전하려는 인간의 의지를 강조하고 있다면, <이어도>의 바다는 인간의 욕망이나 의지를 초월하는 불가항력적이고 불가해한 운명적 힘을 강조하고 있다.

었다”는 내레이션이 나온 후 과거회상으로 소환되는 서울의 풍경은 차갑고 건조하다. 카메라는 서울의 빌딩 건설 현장과 산부인과 병원 진찰실 그리고 자동차로 붐비는 시가지를 냉소적으로 훑는다. 카메라는 하이앵글 샷과 템포가 빠른 샷을 통해 대도시 서울의 문명성과 차가운 금속성을 표현하고 있다. 특히 산부인과 병원 공간은 ‘불임, 비생산, 황폐함’의 이미지를 강하게 암시한다.⁷⁰⁾

천남석은 서울에서 구두닦이를 하다가 섬으로 돌아온다. 그는 이 섬에서 전복 양식 사업을 벌이지만 인근 육지로부터 흘러들어온 공장 폐수와 대기 오염 때문에 실패한다. 그러나 김기영에게 관심이 있었던 것은 사회에 대한 비판보다는 차귀도라는 섬이 내재하고 있는 여성적 섹슈얼리티, 그리고 맹목적이고 비합리적인 종족 번식의 욕망 그 자체였다. 차귀도라고 하는 ‘자궁’의 어두운 심연을 두렵게 훑쳐보고 있을 뿐이지, 1970년대의 자본주의와 근대화의 모순과 비인간성에 대해 논의를 벌이고 있는 것은 아니다. 다만 <이어도>는 근대성에 대한 김기영의 강력한 매혹과 환멸이라고 하는 “서로 마주 보고 있는 두 이미지가 공존하는 작품”⁷¹⁾일 뿐이다. 그런 의미에서 다음 글은 김기영의 영화를 이해하는 데 하나의 시사점을 던져준다.

많은 경우, 최악의 공포의 대상은 알고 있는 괴물이 아니라 파악할 수 없는 ‘그림자’이다. 확실히 한 개인이 죽음이나 돌연변이나 정체성의 상실과 맞서야 한다는 것은 끔찍하다. 그러나 효과적인 공포영화는 단순히 한 개인만을 위협하는 것이 아니라 우리의 문명세계 자체의 근본을 위협한다.⁷²⁾

70) 부인과 함께 방문한 선우현은 담당 의사로부터 ‘정자 냉동 기술’에 대한 안내를 받는다. 아내는 남편에게 임신하기를 강력하게 요구하며 매달린다. 그러나 결국 아내는 현대 의학의 혜택에도 불구하고 임신하지 못한 채 죽게 된다.

71) 김소영, 『근대성의 유령들』, 앞의 책 94~95면

72) 스텐어트 보이탈라, 『영화와 신화』, 김경식 옮김, 을유문화사, 2005, 148면

만약 <이어도>에 주목할 필요가 있다면 그것은 김기영이 70년대식 근대화에 직접적인 발언을 하지 않았다 하더라도 이 영화가 감독의 의도와는 관계없이 획일적이고 낙관론적인 당대의 근대화 프로젝트에 대한 불편함과 두려움을 내포하고 있기 때문이다.⁷³⁾ 김기영은 근대론자의 시선에서 차귀도라는 공간을 낯설고 괴기스러운 곳으로 타자화시키고 있지만, 오히려 그러한 시선 때문에 영화는 70년대의 근대화 프로젝트와 자본주의 체제가 지닐 수밖에 없었던 봉합 불가능의 균열점을 불안하고 두렵게 지켜보게 되는 것이다.

4. 맺음말

이현화와 김기영의 경우, 박조열의 <오장군의 발톱>, 신명순의 <우보시의 어느 해 겨울>, 윤대성의 <노비문서>, 김지하의 <소리긋 아구>, 김호선의 <영자의 전성시대>, 하길종의 <바보들의 행진>에 비해 비판적 포즈가 약화되어 나타나고 있는 것은 사실이다. 이들은 소위 ‘누벨바그’ 그룹의 ‘정치적 모더니즘’의 지점까지도 도달하지 못한다. 이현화와 김기영의 텍스트들은 왜곡되고 우회적인 수법으로 70년대의 감정구조를 슬쩍 들춰 보여줄 뿐이다.

73) 따라서 <이어도>에 나타난 도시 시골의 심상지리는 당시 대중가요의 위장된 판타지와는 매우 날카롭게 갈라선다. 즉, 이영미가 “총각 선생님의 바짓가랑이를 부여잡으며 서울을 꿈꾸던 1960년대와 달리 이제 팍팍한 서울 살이에 익숙해진 이들은 배고프지만 평화로웠던 고향에서의 삶을 그리워하게 된다. 나훈아의 <고향역> 같은 노래는 물론이거니와 <님과 함께>도 ‘멋쟁이 높은 빌딩 으스스대지만’ 자신은 ‘저 푸른 초원 위에 그림 같은 집을 짓고’ 살고 싶다는 내용 아닌가.”라고 했던 1970년대 풍경은 김기영 영화의 프레임(frame) 밖으로 축출된다.

이영미, 『홍남부두의 금순이는 어디로 갔을까』, 황금가지, 2002, 187~189면

이현화가 서구의 ‘잔혹연극’에 경도되어 있고, 김기영이 작가주의 영화와 대중영화의 욕망 사이에서 서성대고 있다 하더라도 정치적 무의식을 자신들의 텍스트에 남겨둘 수밖에 없다. 그것은 이들이 의식적으로 텍스트에 가한 인위적 코드화를 의미하는 것이 아니다. 오히려 텍스트들이 이현화와 김기영의 작가 의도를 위반하고 빗겨갈 수밖에 없다는 사실에서 분석의 가능성을 찾을 수 있다. 다시 말해 텍스트의 정치적 무의식은 작가의 의도가 심어놓은 의미망이라기보다는 70년대라는 특정 시대가 텍스트에 할퀴고 간 흔적으로서 이해되어야 할 것이다.

이현화와 김기영은 1970년대 한국 사회를 폭력에 노출된 몸과 왜곡된 공간 이미지로 재현하려 했다. 이들은 비현실적이고 비논리적인 문법을 통해 시대에 대한 무의식적 욕망을 그려내고 있다. 그러나 이때의 무의식은 ‘정치적 무의식’의 양상을 강하게 띠지 않는다. 이현화는 폭력에 대한 과도한 추상화와 관념화에 의해, 그리고 김기영은 내러티브와 미장센의 지나친 자의성에 의해 현실의 물적 토대와의 연계성이 약화되고 있다. 그럼에도 불구하고 이들의 텍스트들은 중요한데, 그 이유는 이들이 텍스트를 통해 시대적, 정치적 발언을 했기 때문이 아니라 이들의 의도와는 관계없이 텍스트 스스로가 현실적 모순과 불합리와 고통을 흔적으로 남기고 있기 때문이다. 그런 의미에서 1970 년대의 폭력성과 그 시대의 텍스트의 관계를 상상할 때, 상상하는 주체의 심상지리 속에 자국을 남기는 것은 텍스트 창작 주체로서의 작가의 욕망이라기보다는 오히려 ‘텍스트’ 그 자체의 욕망이 될 것이다.

주제어 : 몸, 공간, 폭력, 공포, 전근대성, 근대성

참고문헌

- 「연극 觀客 半 이상 20代 여성」, 『조선일보』, 1977.7.28.
- 강준만, 『한국 현대사 산책』 3권, 인물과사상사 2002.
- 강현두, 『한국의 대중문화』, 나남, 1987.
- 권영란, 「이현화 희곡 연구」, 이화여대 석사학위논문 1996.
- 김경, 「김기영 영화의 '반복적 강박증' 연구」, 『영화연구』 13호, 1997, 251~285면
- 김병길, 「공연금지됐던 작품 출간에 즈음하여」, 김지하 외 『눈물을 삼키며- 유신 이후 공연금지 되었던 희곡 모음 1권』, 예니, 1984, 3~4면.
- 김소영, 「호스티스에서 테러리스트까지」, 김소영 편 『시네 페미니즘 대중영화 꼼꼼히 읽기』, 과학과사상 1995, 13~49면
- 김소영, 『근대성의 유행들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000.
- 김소영, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당 1996.
- 김영옥, 「70년대 근대화의 전개와 여성의 몸」, 『여성학논집』 18호, 이화여자대학교 한국여성연구원, 2001, 27~48면
- 김영희, 「1970년대 한국연극의 실험성 연구」, 부산대학교 국어국문학과 박사학위논문, 2005.
- 김옥란, 「1970년대 희곡과 여성 재현의 새로운 방식」, 『민족문화사연구』 통권 26호, 2004, 63~84면.
- 김은형, 「영화가 사랑한 풍경」, 『한겨레 21』 318호 2000.7.19.
- 박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성 - 김지하와 황석영의 마당극을 중심으로」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회 2000, 313~346면
- 박명진, 「사전 검열 대상 희곡 텍스트에 나타난 정치성」, 『어문연구』 제1권 제1호, 한국어문교육연구회, 2003, 197~221면
- 박명진, 「1970년대 연극 제도와 국가 이데올로기」, 『민족문화사연구』 26호, 민족문화사학회, 2004, 8~33면.
- 박승욱, 「1970년대 - '고속도로'와 '닭장집」, 『역사비평』 2집, 역사문제연구소, 1991, 113~119면
- 백소연, 「이현화 희곡 연구 - 메타 연극적 특성을 중심으로」, 이화여대 석사학위논문, 2003.
- 손화숙, 「이현화론 - 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극

- 예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1992, 275~290면
- 안재석, 「청년영화 운동으로서의 '영상시대'에 대한 연구」, 중앙대학교 첨단영상전문대학원 석사논문, 2001.
- 양혜숙, 「카덴짜 : 특집 · 70년대 한국연구 문제작을 말한다」, 『연극평론』 겨울호, 연극평론사, 1979, 50~51면.
- 오창은, 「한국 도시소설 연구 - 1960~70년대 작품을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2005.
- 이길성 · 이호걸, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004.
- 이명자 · 황혜진, 『70년대 체제 이행기의 남북한 비교 영화사』, 영화진흥위원회, 2004.
- 이미원, 「이현화 희곡과 포스트모더니즘」, 『한국연극학』 16집, 한국연극학회, 2001, 41~63면
- 이성욱, 『쇼쇼쇼, 김추자, 선테이서울 게다가 긴급조치』, 생각의 나무, 2004.
- 이순진, 「공포영화 : 위반과 파괴의 쾌락」, 문재철 외, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 2005.
- 이순진, 「한국 괴기 영화의 변화과정에 대한 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2001.
- 이승희, 「연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 IV』, 시공사, 2004, 163~214면
- 이영미, 『홍남부두의 금순이는 어디로 갔을가』, 황금가지, 2002.
- 이현화, 『누구세요?』(수상작품집), 예문관, 1979.
- 이호걸, 「1970년대 한국영화」, 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부(1960-1979)』, 이채, 2004, 87~142면
- 이효인 편저, 『한국의 영화 감독 13인』, 열린책들, 1995.
- 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사』, 개마고원, 2003.
- 이효인, 『하녀들 봉기하다』 영화감독 김기영, 하늘아래, 2002.
- 정우숙, 「한국현대연극에 나타난 여성 육체 이미지」, 『여성문학연구』 제 3집 한국여성문학학회, 2001, 53~72면
- 하길중, 『社會的 映像과 反社會的 映像』, 전예원, 1982.
- 홍찬이, 「한국 공포 영화의 즐거움의 변화에 관한 연구」, 서강대학교 신문방송학과 석사학위논문, 1999.

- Kojin, Kratani, 「교통공간에 대한 노트」, 『유머로서의 유물론』, 이경훈 옮김 문화과학사, 2002, 29~43면.
- Calinescu, Matei, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 옮김 시각과언어 1996(2) 3쇄
- Gilloch, Graeme, 『발터 벤야민과 메트로 폴리스』, 노명우 옮김 효형출판 2005.
- Chow, Rey., 『원시적 열정』, 정재서 옮김, 이산, 2004.
- Mulvey, Laura, 「판도라 : 가면과 호기심의 지형학, 베아트릭스 코로미나 편」 『섹슈얼리티와 공간』, 강미선 외 옮김 동녘 2005, 79 ~101 면
- D.Romanshyn, Robert., 「전체적인 눈과 그 그림자」, 데이비드 마이클 레빈 엮음, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 정성철 · 백문임 옮김, 시각과언어, 2004, 561 ~595면.
- Wood, Robin., 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 옮김, 시각과언어, 1995(2판).
- Hart, Lynda., 『악녀』, 강수영 · 공선희 옮김 인간사랑 1999.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas., 『카메라 정치학 · 上』, 백문임 · 조만영 옮김 시각과언어, 1996.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas., 『카메라 정치학 · 下』, 백문임 · 조만영 옮김 시각과언어, 1996.
- Esslin, Martin., 『극마당 : 기호로 본 극』, 김문환 · 김윤철 옮김, 현대미학사, 1993.
- Morris, Meaghan., 「사회적 등정의 위대한 순간들: 킹콩과 인간 파리」, 베아트릭스 코로미나 편, 『섹슈얼리티와 공간』, 강미선 외 옮김 동녘 2005, 19 ~77 면
- Buck-Morss, Susan., 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 김정아 옮김, 문학동네, 2004.
- D.Walters, Susana., 『이미지와 현실 사이의 여성들』, 김현미 외 옮김 또 하나의 문화, 1999.
- Voytilla, Stuart., 『영화와 신화』, 김경식 옮김, 을유문화사 2005.
- Mandel, Ernest., 『즐거운 살인 - 범죄소설의 사회사』, 이동연 옮김, 이후, 2001.
- Ramonet, Ignacio., 『소리 없는 프로파간다』, 주형일 옮김, 상형문자, 2002.

Abstract

A Study of the Images of the Body and Space in the 1970's
Dramatic Art
- focusing on Lee Hyeun-Hwa's plays and Kim Ki-Young's films

Park, Myeong-jin

This paper is mainly concerned with the images of fear and violence in the 1970's dramatic art. Specifically, it is shown how a sensation of fear is created by means of the body and the space in that age. In his plays, Lee expresses the violence applying to women's body for the most part. He uses the term, violence, as a metaphor about the cold impersonality of modern cities, not a metaphor about the violence of Park's regime. Accordingly, in his plays, political realities are not described in detail and only modernity is provided from the perspective of idealism.

On the other hand, in Kim's films, maids usually appears in the homes of middle-class. The maids from the country tempt the hosts, the bourgeoisie, and in most case, the maids are pregnant with their children, and jeopardize the safety of their wives. To their wives, the bodies of maids are objects of fears threatening their stable lives. These fears mean the fears of the presence of the pre-modernity which were shown in the process of modernization in the 1970's. A sensation of fear created by the bodies of the maids is related to the dark side of the optimistic modernization project.

In Lee's plays, the space is a closed space. Groundless violences are offered to the bodies of Women locked in the space. The space in <Cadenza> is where the modernity and the pre-modernity are mixed. A violent and religious ceremony is performed in an office around an expressway. This ceremony suggests a fear of the pre-modernity immanent

in the process of modernization.

The space in Kim's films, in most case, is homes of middle-class in Seoul. The space of bourgeois is threatened by the 'other' from the outside. This symbolizes the fact that a dream for the modernization of 1970's is unstable and dubious. The space in <Iee-er-do> is an island which is contrasted with the space of a city. While the space of a city is used to symbolize a wilderness, <Iee-er-do> is used to stand for a propagation power. It is not difficult to see that this film represents a sense of anxiety and doubt about the modernization of 1970's.

In conclusion, it is shown that the desire for the optimistic modernization is entirely not admitted to peoples in the works of Lee and Kim.

Key words : body, space, violence, fear, pre-modernity, modernity

접 수 일 : 2006년 2월 28일 심사기간 : 2006년 3월 1~ 25일 게재결정 : 2006년 4월 7일(편집위원회)

