

영화배우 최은희를 통해 본 모성 표상과 분단체제1)

박유희*

<차례>

1. ‘모성’이라는 이데올로기
2. 최은희의 모성 표상 구성 과정
3. 남북한 영화에서의 최은희의 모성 표상
 - 3.1. 재건의 이념과 시험받는 모성: <이 생명 다하도록>
 - 3.2. 민족의 어머니, 근대 여성 미덕의 총화: <청일전쟁과 여걸 민비>
 - 3.3. 여성의 탈성화와 혁명주체로서의 재생: <소금>
4. 모성 표상과 분단체제
5. 맺음말

<국문초록>

본고는 영화배우 최은희의 남북한 영화에 나타나는 모성 표상을 통해 모성 이데올로기와 분단체제의 관계를 고찰하는 것이다. 멜로드라마의 대중적 선호도가 높고 그에 따라 멜로드라마의 외연이 넓은 한국의 대중문화 상황에서 영화에서의 모성 표상은 빈도가 높을 뿐만 아니라 매우 핵심적인 것이다. 그 중에서 1950년대부터 1970년대까지 가장 인기가 있었던 대표적인 ‘모성 표상’의 주인공은 최은희였다. 그리고 그러한 이미지는 1980년대 전반기에 최은희가 북한에서 출연하는 영화로까지 이어진다. 이와 같이 남북한 영화에 공통적으로 드러나는 모성 표상은 위기의 민족 담론과 긴밀한 연관을 지닌다.

* 고려대학교 HK연구교수

1) 이 논문은 ‘배우, 그리고 정치’라는 주제로 열린 한국 극예술학회 2011년 전국학술대회에서 발표한 원고를 수정한 것이다. 논문 심사 과정에서 의미 깊은 조언을 해주신 심사위원들께 감사한다. 심사위원들의 의견을 최대한 수용하려고 노력하였으나, 1960년대 가족의 위상과 기능의 변화, ‘가족 제도-가족 로맨스-민족 담론’의 매개로서의 모성 이데올로기와 같은 문제는 고(稿)를 달리하여 심도 있게 논할 주제라고 판단되어 이 논문에서 적극적으로 보충하지 않았다. 심사를 넘어 연구를 확장할 수 있는 아이디어까지 제공해주신 심사위원들께 다시 한 번 감사한다.

한국전쟁 이후 재건과 근대화 프로젝트가 본격적으로 가동되는 가운데 남한의 여성에게 요구되던 것은 ‘가부장-국가-민족’으로 연계되는 체제에 대한 헌신과 희생이었다. 이때 최고의 인기를 누렸던 여배우 최은희의 이미지는 ‘본질주의적 모성’을 기반으로 여성의 욕망을 배제하고 위계화 하는 가운데 시대가 필요로 하는 여성상으로 정형화된다. 이는 1980년대 북한에서도 마찬가지였다. 동구 사회주의권의 위기가 시작되는 시점에서 세습체제를 본격화했던 북한은 ‘민족 담론’을 소환한다. 이때 최은희는 사회주의자 아들을 따르는 헌신적이고 희생적인 모성을 보여준다.

체제와 시기가 다름에도 불구하고 남북한 여성 표상이 겹치는 것은 남북한의 민족 담론이 각각 적대시 하는 대상은 달랐지만, 그것이 가부장제를 기반으로 하는 이분법적이라는 원리에서는 공통적이었으며, 배제와 위계화의 논리를 바탕으로 하는 체제라는 점에서는 동일했음을 드러낸다.

주제어: 모성, 표상, 분단체제, 최은희, 남한영화, 북한영화, 근대화 프로젝트, 민족주의, 가부장제

1. ‘모성’이라는 이데올로기

세인들은 항용, 모친의 애라는 것은 처음부터 모된 자의 마음속에 구비하여 있는 것같이 말하나 나는 도무지 그렇게 생각이 들지 않는다. 혹 있다 하면 제2차부터 모(母)될 때에야 있을 수 있다. 즉 경험과 시간을 경(經)하여야만 있는 듯싶다. [...] 그러므로 ‘숫는 장’이라는 것은 순결성 즉 자연성이 아니요, 가연성(可練性)이라 할 수 있다.²⁾

1923년 첫 딸을 낳은 나혜석(1896~1948)이 어머니가 된 솔직한 소회를 발표했을 때, 그녀는 백철로 대표되는 남성 문인들의 맹렬한 공격을 받았다. 그녀의 불행한 생애가 증명하듯이 ‘어머니’ 된 자로서의 그녀의 행보는 식민지 시대를 관통하여 해방 이후 남북한 정부가 수립되기까지 용납되기 힘든 것이었다.

그렇다고 그 이후에 상황이 나아졌다는 뜻은 아니다. 분단과 전쟁, 그리고 휴전 이후의 재건 과정에서 여성의 노동력과 사회 참여가 필요해지면서 ‘모성’에 필수적인 덕목이 수정되기는 했다. 그러나 어떠한 상황에

2) 나혜석, 『母된 感想記』, 『東明』, 1923.1.1~21. 이상경 편집 교역, 『나혜석 전집』, 태학사, 2000, 217~234면에서 재인용.

서도 가정을 돌보아야 한다는, 헌신과 인내를 여성의 본질로 보는 ‘모성 신화’는 오히려 강화되거나 보다 정교해지기까지 했다. 특히 각각 반제와 반공을 국가 이념으로 하는 이분법적 분단체제 아래에서 ‘모성 신화’는 이분법적 전제에 충실하면서 국면의 필요에 따라 수정되었다. 그러한 모성의 표상이 잘 드러나는 것은 해방 이후 가장 대중적인 매체로 부상했던 영화에서이다.

멜로드라마의 대중적 선호도가 높고 그에 따라 멜로드라마의 외연이 넓은 한국의 대중문화 상황³⁾에서 영화에서의 모성 표상은 빈도가 높을 뿐만 아니라 매우 핵심적인 것이다. 그 중에서 1950년대부터 1970년대까지 ‘모성 신화’에 충실한 표상을 자주 드러내는 배우로는 한은진, 최은희, 주중녀, 황정순 등이 있다. 그들은 각각 차이가 있기는 했지만 당대의 스타로서 대중에게 큰 영향을 미쳤고, 그들의 이미지는 국가적, 산업적 요구와 대중의 욕망이 충돌하고 길항하고 타협하는 가운데 영화 텍스트를 통해 재구성되었다. 리처드 다이어의 표현을 빌자면, 그들은 “사회 문화적 콘텍스트 속에서 작용하는 다양한 의미와 이데올로기를 운반하고 굴절시키는 가운데 하나의 영화 텍스트 속에서 특정한 방식으로 의미작용⁴⁾을 하는 것이다.

그 중에서도 대중에게 가장 인기가 있었던 대표적인 ‘모성 표상’의 주인공은 최은희였다. 그녀는 짙은 눈매를 지닌 데다 체격이 큰 편이어서 언뜻 보기에는 소피아 로렌이나 에바 가드너를 연상시키며 서구적으로 보일 수 있는 외모를 지녔다. 그런데 한편으로는 후덕하게 하관이 둥근 얼굴에 질지만 부드러운 눈매, 그리고 큰 체격임에도 불구하고 둥근 어깨와 가는 허리 때문에 한복도 잘 어울리는 배우였다. 그래서 그녀의 연

기 영역은 엘리트 여성운동가로부터, 시골처녀, 전쟁미망인, 바걸이나 양공주에 이르기까지 넓은 편이었다.



그래서 최은희의 이미지에 대한 판단은 어느 작품에 주안점을 두느냐에 따라 매우 달라질 수 있었다. 우선 최은희의 이미지를 대표했던 것은 미망인 역할이었다. <사랑방 손님과 어머니>(1961)나 <열녀문>(1962), <이 생명 다하도록>(1960) 등에서 자식이나 다른 가족에 대한 정리(情理) 때문에 혹은 전통적인 관습 때문에 사랑을 포기하거나 자신의 욕망을 다른 일로 전화(轉化)시키는 미망인의 표상은 영화배우 최은희의 ‘트레이드마크’였다.⁵⁾ 한편 <지옥화>(1958)에 주목하는 경우 최은희의 이미지는 ‘모더니티의 풍경화’⁶⁾나 한국전쟁 이후에 등장한 ‘매혹적인 성적 기표’⁷⁾로 자리 매김되며 조신한 미망인의 이미지와는 대척을 이룬다. 또한 <로맨스 그레이>(1963)에 주목하면 전통적인 아버지의 위상을 파괴하는 위험한 여성이자 아버지와 아들의 경쟁관계에서 교환 대상이 되는 여성

3) 한국 멜로드라마의 폭넓은 외연과 대중의 선호에 대해서는 박유희, 『한국 멜로드라마의 형성 과정 연구: 저널리즘에 나타난 장르 개념을 중심으로』, 『현대문화이론연구』, 현대문화이론학회, 2009.9, 181~212면; 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모 든 것: 2.역사허구물』, 이론과실천, 2009, 174~203면 참조.
4) 리처드 다이어, 주은우 옮김, 『스타이미지와 기호』, 한나래, 1995, 13면.

5) 이에 대해 정중화는 ‘한국적 고전미의 표상’이라고 요약하기도 한다. 정중화, 『한국 영화사』, 한국영상자료원, 2008, 144면.
6) 김소영, 『근대성의 유희들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000, 138면.
7) 주유신, 『<자유부인>과 <지옥화>: 1950년대 근대성과 매혹의 기표로서의 여성 섹슈얼리티』, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2005, 13~46면.

으로 보인다.⁸⁾ 그리고 <상록수>(1961)나 <쌀>(1963)에 초점을 두는 경우에는 ‘민족국가의 주체’이자 ‘노동을 통한 근대적 여성 주체’로 의미화 된다.⁹⁾ 이러한 이미지의 다양성 때문에 그녀는 “서글서글한 우리의 연인이요, 누이요, 어머니 같으면서도 때로는 매섭고 강한 분위기로 역사상의 여걸이나 또는 요부의 여인상을 부각시킨다.”¹⁰⁾라고 요약되기도 했다. 이러한 이미지의 넓은 스펙트럼에 대해 광현자는 설득력 있는 절충안을 제시한다. 즉 1950~60년대 한국 사회에서 벌어지던 전통적 가치와 근대적 가치의 대립과 협상에서 “전통과 근대의 생산적 접합의 가능성을 보여주는 핵심적인 장소”¹¹⁾로서 최은희라는 스타를 해석하는 것이다.

최은희라는 스타의 표상은 그녀의 전성기였던 1950~60년대에 분명히 생산적인 절충의 지점을 드러내고 있다. 그런데 다양한 이미지에도 불구하고 최은희의 스타로서의 정체성을 규정했던 것은 ‘다소곳한 한국적인 여인상’¹²⁾이었다. 그리고 그 핵심에서 다양한 욕망과 가치를 섞는 용광로이자 구심점 역할을 했던 것은 ‘본질주의적 모성’¹³⁾이었다. 최은희의 이미지는 과부이든, 계몽운동가이든, 왕가의 여인이든 간에 누군가를 자식처럼 돌보고 배려하는 미덕 속에서, 근대 이후 새롭게 제기되는 문제들

을 텍스트에 녹여내고 접합한다. 그것은 1960년대 중반 이후에는 ‘전통의 미덕과 현대적 지성을 겸비한 이상적인 어머니’로 공고해져 완강한 이데올로기로 작동한다.

이 글에서는 바로 그러한 ‘모성’ 표상이 텍스트에서 구성되는 방식과 그로인해 배제되는 것들에 주목하여 최은희 이미지의 역학과 그 의미를 묻고자 한다. ‘지성적인 어머니’의 표상은 최은희를 한국을 대표하는 여배우로 만들고 그것은 북한에서 가서도 최은희가 활동하게 되는 핵심적인 이유였다. 따라서 최은희의 모성 표상은 분단체제를 넘어 남북한 영화의 공통된 텍스트 기반을 살펴보기에 유용한 기체이자 그것이 작동하는 방식을 통해 남북한 영화의 차이를 비교해볼 수 있는 주제이기도 하다. 그리고 이러한 입론은 한국전쟁 이후 남한사회의 변화와 근대성에 집중되어 있던 배우에 대한 논의를 배우의 표상과 분단체제와의 관계를 구명하는 데로 확장하고자 하는 시도이기도 하다.

우선 2장에서는 ‘최은희’라는 배우의 이미지에서 모성성이 강화되며 스타 정체성이 구성되는 과정을 스타 최은희의 행보를 통해 고찰한다. 3장에서는 <이 생명 다하도록>(1960)과 <청일전쟁과 여걸 민비>(1965), 그리고 <소금>(1985)을 중심으로 1960년대 남한과 1980년대 북한에서의 모성의 작동방식을 살펴보고 그 이데올로기적 함의를 밝혀본다. 그리고 마지막으로 ‘최은희라는 스타’를 통해 살펴본 모성 표상이 분단체제 속에서 가지는 의미를 생각해보고자 한다.

2. 최은희의 모성 표상 구성 과정

최은희는 1950년대 후반부터 1960년대 초반까지 남한 최고의 스타였다. 최은희는 “한편에 300만환도 받는, 당시 우리나라 최고”¹⁴⁾의 ‘몸값’¹⁵⁾을 자랑하는 배우일 뿐 아니라, 김지미의 미모를 물리친 원숙한 ‘춘향’이기

8) 김선아, 『근대의 시간, 국가의 시간: 1960년대 한국영화, 젠더, 그리고 국가권력 담론』, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2005, 47~84면.

9) 변재관, 『‘노동’을 통한 근대적 여성주체의 구성』, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2005, 85~114면.

10) 김수남, 『미장센의 대가 신상옥의 한국영화』, 『한국영화감독론2』, 지식산업사, 2003, 148면.

11) 광현자, 『미망인과 양공주』, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2005, 144면.

12) 『최은희, 다소곳한 한국적인 여인상』, 『조선일보』, 1966.9.16.

13) 여성을 ‘근대/이성/문명’ 등에 대별되는 ‘전근대/비이성/자연’ 등으로 의미화하고, 여성의 출산과 육아를 환희와 만족으로 가득한 신성한 의미로 신화화하며, 모성애를 자연발생적인 여성의 본질로 보는 관점에서 비롯된 모성을 말한다. 본질주의적 모성론에 대해서는 근대사회에서의 여성 소외를 은폐하는 이데올로기라는 비판에서부터 ‘본질주의적 모성’과 ‘여성의 생리적 차이’의 가능성은 따로 논의해야 한다는 입장까지 관점이 다양하다. 이 글에서는 그러한 담론보다는 1950년대부터 1980년대까지 남북한에 본질주의적 모성이 필요했던 이유에 대해 묻고자 한다.

도 했고, 일찍이 마릴린 먼로와 사진을 찍고, 미국에서 폴 뉴만을 만나 담소를 나누는¹⁶⁾ 한국을 대표하는 배우였다. 그녀는 1957년에 이미 “청초한 미모와 견실한 연기력으로써 정평이 있는 최은희”¹⁷⁾라고 일컬어졌으며, 1961년에는 “팬들의 우상(偶像)이자 동시에 동료 연기자들의 ‘연기측정기’ 또는 ‘인기계량기’의 구실”을 하기 때문에 그녀와 자주 공연하는 남자배우들까지 스타덤에 오르게 하는 배우로 평가되었다.¹⁸⁾ 그녀의 수상 경력은 그녀의 위상을 단적으로 보여준다.



<성춘향>(1961)



1964년 마릴린 먼로가 내한했을 때의 최은희

최은희는 1959년에 <어느 여대생의 고백>으로 우수국산영화 여우주연상을 수상하는 것을 시작으로 하여, 1960년에는 <동심초>로 우수영화상 여우주연상, 1961년에는 <로맨스 빠빠>로 최우수영화상 여우주연상, 1962년에는 <사랑방 손님과 어머니>로 부일영화상 여우주연상과, <상록

14) 「배우들은 돈을 번다……자꾸 번다」, 『영화세계』, 1961.11, 88면.

15) 300만환을 원화로 환산하면 30만원인데, 1959년 도시민 가구 당 소득 평균이 9만5천환이었고, 쌀 한가마가 1368원이었다는 통계를 보면 최은희의 개런티가 어떤 수준이 있는지를 짐작할 수 있다.

16) 「<상록수> 양과 <허슬러> 군/ 여배우 최은희 양 ‘폴 뉴만’과 담소」, 『동아일보』, 1963.7.30.

17) 「<다정도 병이런가>/ 오랫동안의 최은희」, 『조선일보』, 1957.7.3.

18) 「최은희에게 싸움 건 崔戊龍」, 『영화세계』, 1961.11, 158면.

수>로 제1회 대중상 최우수 여우주연상을 수상했다. 이 시기가 최은희의 전성기라고 할 수 있다. 이후 1966년에 <청일전쟁과 여걸 민비>로 아시아영화제에서 여우주연상을 수상하고, 감독과 주연을 동시에 맡은 <민머느리>로 제5회 대중상 여우주연상을 수상하기도 한다. 그러나 그녀의 나이는 이미 마흔을 넘기고 있었으며 그에 따라 배우로서의 인기도 떨어지고 활동도 부진해진다.¹⁹⁾ 그렇다고 스타로서의 활동이 멈춘 것은 아니었다. 1965년에 <민머느리>를 통해 한국의 제3호 여성감독으로 나서면서 1967년에는 <공주님의 짝사랑>을 연출하고 ‘배우극단’을 창단한다. 한편, 안양영화예술학교를 설립하여 1970년대에는 영화 교육가로 활동하기도 하다가 1978년 납북된다. 그녀의 이러한 행보는 언론에 자세하게 보도되며 그녀가 영화에서 보여주는 이미지와 더불어 ‘지성적인 어머니’의 전형을 구성한다.²⁰⁾

최은희의 모성 표상은 ‘노스탤지어적인 어머니’로 시작된다. 최은희가 20대에 조연으로 출연한 <마음의 고향>(1949)에서 최은희는 어머니에게 버림받은 동승이 그녀는 이상적인 어머니상으로 표상된다. 이후 최은희의 모성 표상이 대중에게 본격적으로 각인되기 시작한 것은 <동심초>(1959)에서의 ‘아름다운 미망인’ 이미지를 통해서였다.²¹⁾ 그리고 그것은 한국영화사에 여러 가지로 의미가 깊은 1958년도에 길이 갈리면서 결

19) 1967년 말의 신문기사를 보면 그것이 잘 드러난다. “영화가, 1967년의 얼굴/ 출연편수로 본 인기의 판도/ 주연 31편의 신성일이 ‘뿔’, 눈에 띄는 오영일, 윤정희의 진출/ 신영균(21편) 김지미(29편) 꾸준한 인기 과시, 김승호, 최은희, 최무룡은 부진한 편.”, 『신아일보』, 1967.11.18.

20) 각종 언론매체가 동원되어 스타의 공적 퍼스널리티를 구축하는 가운데 영화 속 스타의 이미지도 전형화 되어가는 것은 영화산업의 주요 시스템이다. 이에 대해서는 토머스 헤리스, 조혜정·박현미 역, 「대중적 이미지 만들기: 그레이스 켈리와 마릴린 먼로」, 『스타덤: 욕망의 산업 I』, 시각과 언어, 1999, 77~82면 참조.

21) 당시 신문은 <동심초>의 최은희를 두고 “아름다운 미망인의 슬픔을 가득 품기는 최은희”(『신영화』 달콤한 서정감 갖는 본식(本式) 멜로드라마/ 동심초, 『동아일보』, 1959.7.10), “미망인 역의 최은희는 지나치게 젊어 보이기엔 하지만 그 정이롭고 순결한 미모가 아찔”(『신영화』 유니크한 솜씨/ <동심초>, 『서울신문』, 1959.7.15) 등으로 표현하며 그 아름다움을 극찬하였다.

정된 것이었고, ‘신필림’의 전개 방향을 예고하는 것이었다.

1958년도에 길을 가른 영화는 <지옥화>와 <어느 여대생의 고백>이었다. 시동생과의 불륜이라는 과격적인 설정과 위험한 악녀의 이미지로 오히려 후대에 관심을 모은 <지옥화>는 당시에는 흥행에 실패했을 뿐만 아니라 크게 주목받지도 못했다. 이에 반해 새로운 사회에서 여성에게 요구되는 또 다른 가치를 보여주며 그것을 ‘아버지의 질서’로 수렴해내고 있는 <어느 여대생의 고백>은 대성공을 거두며 최은희를 톱스타의 반열에 올려놓는다.²²⁾ 그러면서 홀터넥 드레스가 잘 어울리는 최은희의 이미지는 지양되고, 단정하고 기품 있고 순응적인 ‘로칼 미인’²³⁾으로 전형화 되어간다. 그것은 때로는 딸로(<어느 여대생의 고백>, <자유결혼>), 때로는 며느리로(<춘색시>), 때로는 미망인(<동심초>)으로 드러나지만 결국 자신의 내밀한 욕망을 억압하고 가부장적인 질서에 순응함으로써 품위를 유지하는 여성이라는 점에서는 기본적으로 동일성을 지닌다. 그리고 그것은 <사랑방 손님과 어머니>에서 결정적으로 트레이드마크화 된다.

‘아름다운 미망인’의 이미지는 <자매의 화원>이나 <로맨스 뽀뽀>의 속 깊은 딸, <춘색시>의 청초하고 헌신적인 처녀, <이 생명 다하도록>과 <성춘향>의 굳센 열녀가 보여주는 이지적이고 헌신적이고 보수적인 여성의 이미지를 배경으로 하여 부각된 것이었으며, <사랑방 손님과 어머니>는 일련의 영화들에서 드러나는 “청결한 비애의 정조”²⁴⁾, “지성과 순정의 조화”²⁵⁾를 효과적으로 수렴하고 있었다. 다음 기사는 그것을

22) 1958년 말 신문에서는 “올해의 ‘톱·스타아’는 누구일까? 영화계의 화제는 벌써부터 벌어지고 있는데, 58년도의 ‘톱·스타아’로써 ‘팬’들이나 영화 ‘저널리즘’에서 김승호, 최은희 두 ‘스타아’를 드는 것에 영화가에서도 별 이론이 없는 것 같다.”라고 보도한다(『올해 톱스타아는?』, 『동아일보』, 1958.12.24).

23) 『스크린』 춘색시, 『동아일보』, 1958.12.27.

24) 『정감 흐르는 여성물/ 신상옥 감독/ <자매의 화원>』, 『한국일보』, 1959.10.2.

25) 『신영화』 매력 없는 영화/ 춘희, 『서울신문』, 1959.5.8.

보여준다.

於焉 四年前 主演女優賞을 獲得한 后 ‘톱·스타’의 位置를 줄기차게 걸어온 崔嬾이 <同心草>의 名‘کمب’ 金振奎와 公演한 <사랑방손님과 어머니>. <로맨스·뽀뽀> 以來 ‘홈드라마’의 標本이 되리라. 次期作 <常綠樹>(沈熏原作)에서는 채영신 役을 扮하기 爲해 『蔡容信小傳』(主人公의 傳記)까지를 完全히 ‘마스터’하는 誠意가 ‘톱’의 位置를 讓步치않으며 <成春香>에서의 그녀의 幻像은 民族의 永遠한 愛人이 될 것이다.²⁶⁾

기사에서는 <사랑방 손님과 어머니>를 ‘홈드라마의 표본’으로 높이 평가하면서, 최은희의 성실성과 지성을 극찬하며 그녀를 ‘민족의 영원한 애인’으로까지 격상한다. 이러한 찬사는 언론에서 유출하는 최은희의 사생활에 대한 정보와 맞물리며 최은희리는 스타의 이미지를 구축해간다. 예컨대 “이성적인 은희 양은 고전적인 종교음악을 좋아한다.”²⁷⁾ “청초함을 좋아해서 새하얀 은(銀)빛의 깨끗함을 산 ‘은희’라는 이름을 스스로 지었다.”²⁸⁾ “인기 있는 여배우라고 하기에는 어울리지 않을 만큼 그 앓음새며 말투가 수줍은 듯 보인다.”²⁹⁾ 등의 기사는 <사랑방 손님의 어머니>에서의 고급스러운 이미지를 공고히 하는 정보들이었다. 그래서 최은희는 “40고개를 바라보아도 그 얼굴에 애미가 감돌고… 의연 <톱 스타아>의 위치를 견지하고 있는”³⁰⁾ “기품 있는 데보라 카아”에 비견되곤 했다.³¹⁾

그러나 최은희의 기품은 데보라 카아의 도도함과는 다소 다른 것이었다.

26) 『<사랑방손님과 어머니>의 崔嬾嬾』, 『국제영화』, 1961년 7·8월 합병호, 2면.

27) 『59년의 라이벌』 동갑에 무대연륜도 같고 왕좌 노리는 주중녀와 최은희, 『동아일보』, 1959.1.31.

28) 『예명과 그 사람』 스스로 지은 것이 자랑/ 춘스럽지 않은 <춘색시>/ 최은희, 『서울신문』, 1959.1.31.

29) 『잠깐 실례합니다(완)』 최은희 양(영화배우), 『조선일보』, 1962.6.7.

30) 『배우동서』 ‘데보라·카아’와 최은희, 『경향신문』, 1960.8.13.

31) 『메아리』, 『한국일보』, 1962.3.31.

그녀의 이미지 속에는 현대적인 지성을 갖추고 있으면서도 주변 사람들을 위해 자신을 낮추고 희생하는 겸양과 순응의 미덕을 바탕으로 기품과 자존심을 지키는 어머니와 같은 여인이 들어있었다. 그냥 ‘영원한 애인’이 아니라 ‘민족의 영원한 애인’이라는 표현은 바로 그러한 이미지에서 비롯된 것이라고 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 ‘민족의 영원한 애인’은 ‘한국의 이상적인 여인상’으로 환언될 수 있다. 그리고 최은희의 트레이드마크가 형성된 상태에서 최은희를 내세워 여성의 수난사를 그린 영화를 선전할 때 ‘모성영화’라는 어구를 ‘캐취·프레이스’로 삼은 것은 최은희의 이미지 속 ‘모성성’의 위상을 드러낸다.³²⁾

<사랑방 손님과 어머니>, <성춘향>의 잇따른 성공 이후 최은희의 이미지는 점차 “모든 미덕의 상징처럼 양식화”³³⁾되어 가는 동시에 영화 밖의 활동을 통해 보다 지성적인 것으로 구성되어 간다. 신문에는 최은희의 수필이 실리기도 하고,³⁴⁾ 동아방송국(DBS)에서는 ‘최은희 아워’라는 라디오 프로그램이 진행되고,³⁵⁾ 신년을 맞아 명사들의 방담을 게재하는 특집에서 소설가 최인욱과 최은희가 만나기도 한다.³⁶⁾ 그리고 <열녀문> 출품으로 베를린영화제에 참가하고 유럽을 돌아 미국에서 로버트 와이즈 감독 부처와 만나는 등 당시로서는 매우 드문 국제적 외유를 하면서, 최은희는 한국을 대표하는 여배우로 자리 매김 된다.³⁷⁾

하지만 그녀가 대중으로부터 사랑받을 수 있었던 것은 그토록 지적이

32) 「[새영화] 최은희의 매력계산서/ 박상호 감독 <산색시>」, 『서울신문』, 1962.3.22.

33) 「[영화단평] 아쉬운 정서와 박력/ <병어리 삼룡>」, 『동아일보』, 1964.11.19.

34) 「[가을의 수필] 자꾸 소녀의 감상/ 미장원 창으로 본 나목/ 최은희」, 『한국일보』, 1962.9.9.

35) 「[이색·프로] DBS 최은희 아워/ 재치와 애교의 황금시간」, 『동아일보』, 1963.6.14.

36) 「[신춘방담] 최인욱·최은희/ 최은희-요즘 배우는 순풍에 돛단배지오/ 임격정은 너무 소문이 좋아 읽기 시작/ 올해엔 대작 낼 작정/ 최인욱 씨·훌륭한 문화정책’을 국산영화도 다소의 미학적 ‘무드’ 풍겼으면 술은 역시 체력의 바로미터」, 『서울신문』, 1964.1.3.

37) 최은희의 외유는 당시에 큰 화젯거리여서 “구미를 돌아보고”라는 최은희의 기행문이 1963년 8월 6일부터 22일까지 『동아일보』에 연재되기도 한다.

고 국제적임에도 불구하고 현모양처라는 데 핵심적인 이유가 있었다. 당시에는 최무룡과 김지미의 스캔들을 두고 백철, 오영진, 박경리 등이 한 마디씩 논평을 할 정도로³⁸⁾ 스타의 사생활은 사회적인 관심사였다. 그러한 분위기에서 최은희는 “일을 하면서도 남편 걱정을 놓지 못하는 현모양처”³⁹⁾로 기사화 되었다. 그녀는 “여우(女優) 중에서 가장 정돈된 ‘마스크’의 소유자”로서 “남편에게 잘하기로 유명한 崔銀姬”, “아내로서 전념하는 崔銀姬”로 호명되곤 했으며, “지성적인 부부애” 속에서 “개에게도 모성애를 기울이는 애견가”⁴⁰⁾로 언론에 노출되었다. 한편 그토록 이상적인 아내이자 어머니 상을 보여주는 최은희에게 아이러니하게도 아이가 없다는 사실은 질시의 대상이 되기 쉬운 스타에 대해 오히려 연민을 불러일으켜 대중의 여론을 좋게 만드는 중요한 요소였다.⁴¹⁾



영화배우 최은희와 그의 남편 신상옥 감독

38) 「영화인의 윤리에 한 마디/ ‘톱·스타’ 구속사건을 계기로 하여」, 『동아일보』, 1962.11.2.

39) 「[공향에서] 남편 걱정 최은희 씨도 일 안 되더라고」, 『서울신문』, 1964.6.27.

40) 「申相玉監督의 私生活이야기」, 『영화세계』, 1961.6, 120~121면.

41) 잡지에는 이런 기사가 실리곤 한다. “금년도에도 최우수여우상을 받았으며 계속 기대를 걸어도 좋을 이 ‘갯꿀’의 가정생활에서 어린애가 없어서 쓸쓸하다는 얘기를 몇 번인가 들었지만...”(「女優夫人을 演出하는 映畫監督을 찾아서」, 『국제영화』, 1961.2, 77면.)

다음 기사는 1960년대 중반 정형화된 최은희라는 스타의 이미지를 집약해서 보여준다.

최은희의 매력은 무엇보다도 한국적인 것에 있는 것 같다. 품위 있고 아름답고 다소곳한 한국적인 여인상—.

그녀는 <사랑방 손님과 어머니>, <동심초> 등에서 그러한 여인상을 보여주었지만, 스크린이 아닌 평소의 그녀에게서도 나는 한국적인 여인상을 강력하게 느낄 수 있다.

그녀한테서 두 번째로 느낄 수 있는 매력은 그녀가 저력 있는 연기자라는 점이다. <이 생명 다하도록>, <상록수> 등에서 보여준 그녀의 연기력은 우연히 터득한 연기력이 아니라는 것을 아는 사람은 누구나 다 잘 알고 있다.

그녀가 신협 시절에 <오셀로>의 테스테모나(고전) 역이나, <세일즈맨의 죽음>의 린다(현대) 역등을 통해서 닦아온 연기력은 그녀를 저력 있는 연기자로 대성케 해주었다. 그뿐만 아니라 그녀는 용모만이 아니고, 그녀 자신의 목소리로 관객을 대하고 있는, 우리나라 영화계에서는 귀하고 드문 연기자의 위치를 확보하고 있다.

또한 그녀의 가장 큰 매력의 하나가 부군 신상옥 씨로부터 풍겨지는 성실다. 자기의 경륜을 남편에게 심어주는 여성의 모습을 나는 그녀에게서 찾아볼 수 있는 것이다.⁴²⁾

위 글의 흐름으로 볼 때 ‘한국적인 여인상’은 ‘아름다움’, ‘다소곳함’과 더불어 ‘직업인으로서의 저력’을 지닐 수 있지만, 그 모든 것이 “자기의 경륜을 남편에게 심어주는 여성의 모습”으로 수렴됨으로써 완성된다. 최은희의 이미지 속에서 ‘양처(良妻)’는 ‘현모(賢母)’로 치환될 수 있는 것이었다. 여기에서 ‘남편’을 ‘아들’로 치환해도 그 사랑은 자신을 비우고 남성을 채운다는 점에서 동일한 양상으로 전개되기 때문이다. 이렇게 최은

희라는 스타의 이미지 속에서 모성의 중요성이 강화되며, 최은희의 이미지는 이상적인 모성의 표상으로 구성되어갔다.

3. 남북한 영화에서의 최은희의 모성 표상

최은희가 남한에서 전성기를 보냈던 1960년대 전반기와 북한에서 제2의 전성기를 누렸던 1980년대 전반기는 남북한의 상이한 체제에도 불구하고 공통적으로 계몽적 민족 담론이 강화되는 시기였다. 1960년대의 남한은 경제적 근대화를 추동하기 위해, 1980년대의 북한은 동요하는 사회주의권에서 체제를 옹호하기 위해, 대중의 집단적 결속을 강화하는 이데올로기 기제로 ‘민족’을 활용했다. ‘민족’의 주적으로 상징하는 것은 각각 공산주의와 미 제국주의로 달랐지만, ‘반일’이라는 점에서는 두 체제가 겹치기도 했다. 여기에서는 1960년대 남한 체제의 이념이 드러나는 영화이자 최은희 전성기의 시작 지점과 끝 지점을 보여주는 영화 <이 생명 다하도록>(1960)과 <청일전쟁과 여걸 민비>(1965), 그리고 북한에서 찍은 영화 중 최은희를 <어머니>(1926)의 ‘베라 바라노브스카야’에 비견되는 배우로 격찬 받게 하며 모스크바 영화제 여우주연상을 안겨주었던 영화 <소금>(1985)을 중심으로 분단체제 아래 놓인 남북한 텍스트에서 모성 표상의 역할과 의미를 살펴보겠다.

42) 오재경, 「[매력]⑧최은희/ 다소곳한 한국적인 여인상」, 『조선일보』, 1966.1.16.



<이 생명 다하도록>(1960)



<청일전쟁과 여걸 민비>(1965)



<소금>(1985)

1) 재건의 이념과 시험받는 모성: <이 생명 다하도록>(1960)

“이 한편의 영화를 조국과 민족을 위하여 생명을 바친 모든 전몰장병과 상이용사, 그리고 그 유가족 앞에 삼가 바친다.” <이 생명 다하도록>의 오프닝에는 이러한 문구가 적힌다. 이 영화는 한운사의 인기 라디오 방송극을 임희제가 각색하고 신상옥이 메가폰을 잡은 것으로, ‘김기인 대령의 실화’라는 것이 더욱더 대중의 공감과 극적 몰입을 이끌어내며 비평과 흥행 양면에서 성공했다. 당시 가족 중에 전몰장병이나 상이용사 하나 없는 경우는 드물었을 것이며, 그래서 ‘유가족’이라는 말은 대중의 공감대를 이끌어내는 효과적인 단어로 작용했을 것이다. 이 영화는 극한적인 불운을 겪는 여성을 통해 전후 재건의 땅에서 ‘우리’로 호명되는 대중이 가져야 할 자세를 계몽한다. 여기에서 최은희는 유가족을 대변하는 ‘아내이자 어머니’ 역할을 담당하여 1950년대 후반 사회에 요구되는 ‘모성’을 보여준다.

영화는 김 대위(김진규)가 전장에서 파편에 맞는 것으로 시작한다. 그

는 하반신 마비로 성불구자가 되고, 둘째 아이를 출산한 지 얼마 되지 않은 그의 아내 ‘선경 엄마’(최은희)는 그러한 남편을 극진히 간호한다. 같은 병원 장면에서 옆에 누운 환자(신성일)가 죽어 가는데, 선경 엄마가 낮 모르는 그까지 보살피는 ‘모성’을 보여줌으로써 그녀의 이타적이고 배려 깊은 성정을 암시한다. 이후 영화는 남편의 끊임없는 자학과 의심, 그로부터 고통 받는 아내의 모습을 반복적으로 보여준다. 그러면서도 선경 엄마의 헌신과 희생은 변함이 없다. 1.4후퇴로 다시 피난을 가게 되는 과정에서 둘째 아이를 잃고도 남편을 리어카에 실어 끝까지 함께 가는 그녀의 모습은 그러한 표상의 절정을 이룬다. 선경(전영선)과 함께 리어카에 실려 아내에게 끌려가는 김 대위의 모습은 아기와 다를 바가 없으며 그의 아내에 대한 가학은 아기의 투정과 같다. 남편의 히스테리 앞에서 “사과즙 해드릴게요.”라고 말하는 것은 남편에 대한 그녀의 태도를 함축한다. 남편을 대하는 태도가 아기를 달래는 것과 흡사할 뿐만 아니라, 사과즙은 환자식이기도 하지만 이유식이기도 한 것이다.

영화의 서사적 전개는 피난지 부산을 배경으로 이루어진다. 남편과 선경을 끌고 피난지에 도착한 선경 엄마는 이제 남편 대신 생계를 책임져야 한다. 그녀는 좌판장사를 시작하고, 우연히 옆에서 좌판장사를 하는 미스터 조(남궁원)와 가까워진다. 미스터 조는 전쟁 중에 가족을 잃은 외로운 청년으로 선경 엄마를 누님이라고 부르며 몹시 따른다. 남편은 병원에 두고 선경을 데리고 여관방에서 양공주들과 기거하다 미스터 조의 호의로 방을 얻게 된 선경 엄마는 창호지 문 하나를 사이에 두고 미스터 조와 생활하게 된다. <사랑방 손님과 어머니>(1961)에서 어머니와 손님이 넘지 못하는 것이 문지방이듯이, 그래서 그 영화의 제목은 원작「사랑방 손님과 어머니」)과 달리 ‘사랑방 손님과 어머니’여야 하듯이, 선경 엄마는 창호지문으로 상징되는 ‘엄마로서의 도리’를 넘지 못한다. 그녀는 “구속 없이 관능의 명령대로 웃고 울고 싶다.”고 고백하지만 곧 선경에게로 돌아간다.

여기에서 선경 엄마와 미스터 조의 사랑이 더 이상 이어지지 못하게 하는 장치는 선경과 미스터 조의 유대가 없다는 점이다. 이는 <사랑방 손님과 어머니>에서 옥희(선경으로 분했던 전영선)가 어머니보다 먼저 사랑방 손님과 유대를 형성하며 어머니와 손님 사이의 전령 역할을 했던 것과 다르다. 따라서 미스터 조와 선경 엄마의 인연은 보다 쉽게 정리될 수 있으며 이러한 서사는 그녀를 자연스럽게 남편에게로 인도한다.

그런데 이 지점에서 이 영화 서사의 강박이 노출된다. 미스터 조는 피난길에 헤어졌던 여동생 영선을 만나는데, 그녀는 여관방에서 선경을 돌보아주던 양공주이다. 오빠를 만나기 전에 잘 살아가던 그녀는 오빠를 만나자 오히려 자살하고 만다. 영선은 “살기 위해서라면 무슨 일이든지 땀땀할 줄 알았는데, 오빠를 보고나서 ‘뚝바로’ 보게 되었다.”라며, “뚝골목에서 ‘땀땀’ 살지 못할 운명”이기에 죽는다는 유서를 남긴다. ‘뚝바로’, ‘땀땀’이라는 부사는 ‘오빠’라는 존재 자체가 요구하는 기준이다. 가부장적인 규범을 따르자면 부모가 없는 상황에서 오빠는 여동생을 지킬 의무가 있었지만 전쟁은 그것을 불가능하게 했다. 그러나 살기 위해 타락한 여동생은 ‘씩어빠진 변명’이라는 오빠의 비난 앞에서 모든 책임을 자신이 온전히 지고 죽음을 선택한다.

미스터 조 남매의 모습은 남성의 힘과 질서가 전면화 되는 전쟁 앞에서 오히려 그 책임은 여성에게 돌려지는 아이러니를 보여준다. 이것은 미스터 조와의 관계에서 ‘남동생’과 ‘연인’의 경계를 넘는 열쇠가 선경 엄마에게 있었던 것과도 상통한다. 그리고 ‘남동생’으로 남는 미스터 조의 수동성과 무력함은 ‘남성 능력을 잃은 남편’의 모습과 상통한다. 남성이 책임을 회피하고 무력함과 수동성을 드러낼 때 남성의 요구는 아기와 같다. 이때 여성에게 요구되는 것이 ‘모성성’이다. 하지만 그것은 ‘의사(擬似 아비)’로서의 남편과 오빠 앞에서 ‘뚝바로, 땀땀’ 있어야 하는 것이다. 그래서 양공주는 자살로 스스로를 응징하고 자신의 몸을 팔아 번 돈을 남김으로써 속죄를 하는 것이다.

문제적인 것은 결국 양공주가 남긴 돈으로 남편은 전쟁미망인을 위한 시설을 운영하게 됨으로써 재기한다는 점이다. 이것은 <쌀>에서 오빠(신영균)의 사업을 위해 여동생 영란이 술집 여자가 되었지만 사업이 완수된 이후에 당당히 귀환할 수 없었던 것과 같다. 또한 상이군인(남궁원)은 5.16을 통해 복귀하는 데 반해 첫 장면에서 그를 타일렀던 술집 여자들은 서사에서 사라지는 것과도 같다. <로맨스그레이>에서 바결인 만자와 보영이 근대화의 역군인 신영균을 위해 부산행 기차를 타고 사라져야 하는 것도 같은 맥락이다. 재건은 그녀들의 희생과 헌신도 기반으로 하고 있음에도 불구하고 그녀들의 모성은 정당한 모성으로 대접받지 못한다. ‘땀땀한 어머니’의 위상은 가부장적 질서 안에서 어떠한 수난도 감내했을 때 부여되는 것이며, 그것은 여성에게 자식의 죽음에도 불구하고 성 능력이 없는 남편을 떠나지 않을 정도의 강인한 도덕률을 요구하는 것이다. 그리고 그것은 교양을 바탕으로 하는 것이기에 목적의식을 향해 위계화 되는 제반 질서와 더불어 다른 여성들과의 위계를 형성하는 것이었다.⁴³⁾

<이 생명 다하도록>에서 최은희의 ‘모성 표상’은 그 위계의 정점에 도달하기 위해 여성이 감내하고 극복해야 할 시험을 보여주는 텍스트이다. 이 도정을 통과했을 때 최은희는 단순히 아름다운 미망인을 넘어 시대를 대변하는 스타로 자리 매김 될 수 있었다. 이후의 아름다운 이미지들은 교양과 현명함을 바탕으로 하되 그것을 가부장적 질서를 위해 사용하며 수난을 견디고 인내함으로써 형성된 것이기에 지속적으로 대중의 지지를 얻어낼 수 있었다. 여기에 김지미와 같이 미모 면에서 보다 부각되는 스타와 최은희가 다른 점이 있었다.

43) 유사한 처지임에도 불구하고 모자원에서 모인 여성들과 최은희의 차이는 그 위계를 보여준다.

2) 민족의 어머니, 근대 여성 미덕의 총화: <청일전쟁과 여걸 민비> (1965)

<이 생명 다하도록> 이후에 최은희는 <상록수>(1961), <사랑방 손님과 어머니>(1961), <성춘향>(1961), <연산군>(1962), <열녀문>(1963), <쌀>(1963), <강화도령>(1963), <병어리 삼룡>(1964), <빨간 마후라>(1964) 등에 출연하며 최고의 인기를 구가한다. 중간에 <로맨스그레이>(1963)에서의 ‘만자’와 같이 잠시 이미지의 변화를 시도하기도 하나, 대부분의 영화는 ‘처연하지만, 그러기에 더 기품 있을 수 있는 과부’의 이미지를 반복한다. 그러한 정형화는 ‘신필름’의 시스템이 정비되고 영화의 양산이 궤도에 오르는 것과 맥을 같이 한다. 그러한 와중에 군사정권의 영향력은 영화계에도 강화되고 있었고, 1964년을 지나면서 그것은 본격적으로 가시화되었다. 신필름의 양산 체제와 강고해지는 정권의 이념 속에서 제작된 대작이 <청일전쟁과 여걸 민비>이다.⁴⁴⁾

이 영화에 대해 신상옥 감독은 그 결과물이 그다지 만족스럽지 않아서 연출 크레디트에 조감독들의 이름을 넣었다고 회고하고 있으나, 정작 당시에 최은희는 “정녕 과란 많은 당대의 여걸 민비역이야말로 드물게 보는 여장부였다. 그녀는 일개 여자였지만 사랑과 함께 나라를 건지려고 몸부림쳤다. 나의 연기생활에 가장 보람차고 자랑하고 싶은 작품을 묻는다면 ‘민비’역이라고 서슴지 않고 대답하리라”⁴⁵⁾라고 밝혔을 정도로 배역

에 대해 만족스러워했다. 이 영화에서 최은희가 맡은 ‘민비’ 역은 위계상으로 ‘최고(最高)의 여성’인 데다, 최은희 연기의 총화라고 할 만큼 최은희의 특기를 망라하여 보여주고 있어서 최은희의 만족감이 무엇이었는지 짐작케 해준다.

여주에 살던 ‘민 규수’ 시절은 <촌색시>(1958)나 <칠종과 복녀>(1963)의 여주인공을 연상시키고, 정혼자 조중구(김진규)를 잃고 중전이 되어 ‘과부 아닌 과부’로 독수공방하는 모습은 최은희의 트레이드마크인 ‘처연한 과부’를 환기시킨다. 또한 사랑을 포기하고 국모로서의 소임을 받아들이는 것은 <이 생명 다하도록>(1960)이나 <열녀문>(1962)에서처럼 수난을 숙명으로 받아들이는 여성상을 보여준다. 그리고 소임을 넘어 외세로부터 나라를 구하기 위해 열정을 불사르는 태도는 <상록수>(1961), <쌀>(1963)의 굳센 처녀와 겹친다. 하지만 그녀는 허수아비 같은 지아비인 왕 앞에서는 순종을 맹세한다. 왕을 향해 “정성껏 보필하겠습니다.”, “정성껏 받들어 모시겠습니다.”를 반복하는 것을 그것을 보여준다. 이로써 ‘민비’는 자연과 같은 고향이자, 남성의 사랑에 의지하고픈 순종적 여성이지만, 현실의 위기가 닥쳤을 때에는 말도 타고 직접 총을 쏠 수도 있는 굳건한 아내가 된다. 그리고 그것은 나라 걱정에 밤잠을 이루지 못하고 외세를 몰아내려다 일본 낭인의 손에 죽으면서도 끝까지 총을 들고 싸우다 쓰러지는 민족의 어머니로 귀결된다.

그런데 여기에서 두 가지 점이 매우 문제적이다. 하나는 마지막에 민비가 자신을 지키려고 하는 조승구(박노식)를 실수로 쏘아 죽이는 것이다. 조승구는 민비의 정혼자였던 조중구의 동생으로 본래 민비에게 복수하기 위해 접근한 인물이었다. 그런데 민비가 조중구를 진심으로 사랑했음을 알고 오히려 민비를 사랑하게 된다. 그래서 임오군란 때 민비를 구하는 것을 비롯해 여러 번에 걸쳐 민비를 위해 목숨을 건다. 마지막 순간

44) 당시 국민학생에게도 이 영화의 관람이 허용되었다는 것은 그것을 방증한다. 멜로드라마적인 내용이나 잔인한 묘사 등으로 볼 때 당시 엄격해지고 있던 검열 상황에서 국민학생 관람가는 어려울 수도 있는 문제였기 때문이다. 당시 한일협정으로 인해 민심이 동요하면서 정부는 일본 문제에 대해 매우 이중적인 태도를 취하곤 했다. 이 영화에 대해서는 일장기 등과 같은 왜색 표지에 대한 지양이 권고되었지만, 한편으로는 이 영화의 반일(反日)적인 의장이 계몽적 영화로서 정부의 동의를 쉽게 얻어내는 데 유효하게 작용했던 것으로 보인다.

45) “금세기 최고의 전쟁 드라마 <청일전쟁과 여걸 민비>/ 신상옥 총지휘의 세해 첫 선물로 명보극장에 등장/ <성춘향>, <빨간 마후라>, <병어리 삼룡>에 이은 옹취무

비의 서사시/ 청사에 찬연할 이 규모·이 배역/ 치열한 청일 전쟁을 안고/ 이 ‘여왕 별’ 대 독단적인 노용”, 『조선일보』, 1964.12.27.

에도 민비를 구하고자 나섰다 오히려 민비의 손에 죽게 되는 것이다. 이와 같이 시동생과 얽히는 설정은 흥미롭게도 <지옥화>를 환기시킨다. 그런데 <지옥화>의 소나가 시동생과의 사랑을 쫓다 남편의 손에 응징되었다면, <청일전쟁과 여걸 전쟁>의 민비는 시동생을 제 손으로 죽임으로써 자신의 사적인 욕망을 스스로 치결한다. 이는 미필적 고의의 혐의가 짙은 도덕적 과단성으로 민족의 어머니에게 시대가 요구했던 것이 무엇인가를 드러낸다.

조승구는 죽어가면서 “마마를 흠모했습니다.”라고 고백하고 “너무나 지체 높은 자리에 계시는 마마를 감히 저 같은 소인이 사랑한 죄로 이렇게 죽나 봅니다. 그러나 한은 없습니다.”라는 말을 남긴다. 그것에 대해 민비는 “내 평생 처음 듣는 그 말, 평생 듣고 싶었던 그 말… 그 말이 듣고 싶었소”라고 대답한다. 이것은 사랑을 꿈꾸는 평범한 여성으로서의 행복은 민족의 어머니에게는 현실적으로 용납되지 않는다는 것을 다시금 강조하는 효과를 낸다. 그녀가 조국을 위해 사랑을 접어야 하는 독립운동가로 보이며 <상록수>의 채용신과 겹치는 것은 이 때문이다. “일국의 국모가 제 나라 쫓겨나서 이민족의 손에 죽다니…”라는 민비 유언의 여운 위로 흐르는 엔딩 화면에서 임오군란부터 구한말의 격변이 연표로 나열되다가 “1919년 항일 독립운동이 일어남.”으로 마무리되는 것은 민족의 어머니 표상이 독립운동과 통하고 있음을 다시금 확인시켜 준다.

두 번째는 민비를 죽이기 위해 대궐에 낭인을 들이는 데 앞장서는 인물인 대원군(김승호)이라는 점이다. 이는 명백한 역사 왜곡이어서 의문을 자아낸다. 하지만 이것을 역사적 인식 문제로 해석하는 것은 무리가 있다. 그보다는 민비와 대원군의 극적 대립구도를 끝까지 가져가는 것으로 파악하는 것이 보다 정합할 듯하다. 1973년에 <청일전쟁과 여걸 민비>와는 시각을 달리하여 민비를 그리는 영화 <삼일천하>는 이러한 해석에 힘을 실어준다. <삼일천하>에서는 민비(도금봉)가 개화당을 몰아내기 위해 청나라를 끌어들이는 악녀로 나오기 때문이다. 이는 ‘신필름’이 영화

제작에서 역사관이나 사실(史實)에 대해서 매우 유연했음을 보여준다. 이러한 태도야말로 신상옥이 북에 가서도 영화를 만들 수 있었던 중요한 자질일 것이다.

남한에서 최은희의 모성 표상에 있어서 주목할 점은 위계이다. 그녀의 품위는 위계를 전제로 하고 있는데, 그것은 도금봉과의 관계에서 잘 드러난다. <성춘향>에서 도금봉은 최은희를 모시는 향단으로 분했고, <사랑방 손님과 어머니>에서도 도금봉은 식모 역할을 했다.⁴⁶⁾ 그것은 근대화에 복무하는 여성 역할에서도 마찬가지로 드러난다. 즉 <쌀>(1963)과 <또순이>(1963)는 공통적으로 근대화 프로젝트를 선전하는 국책영화임에도 불구하고 두 영화에서 각각 주연을 맡은 최은희와 도금봉의 출신 성분이나 계급적 차이⁴⁷⁾는 품격의 차이로 표상되며 은연중에 위계를 드러낸다. 그리고 <청일전쟁과 여걸 민비>의 ‘민비’는 그 위계의 최고점을 보여주는 것이다. 그런데 그것이 ‘항일 독립’으로 상징되는 반외세 민족주의로 귀결되고 있다는 점은 주목할 필요가 있다. 더욱 흥미로운 것은 신상옥이 북에서 만든 영화 <돌아오지 않는 밀사>(1984), <탈출기>(1984), <소금>(1985) 등에서 이와 유사한 주제와 서사구조를 변주하면서, 최은희의 모성 표상도 변주된다는 점이다.

3) 여성의 탈성화와 혁명 주체로서의 재생: <소금>(1985)

1978년 실질적으로 신필름이 몰락한 시점에서 북으로 가게 된 신상옥과 최은희는 1983년에 영화 활동을 시작한다. 북에 있는 동안 신상옥은 7편의 영화를 연출하고 10편의 영화를 제작 지휘하는데, 그 중에서 최은희

46) <사랑방 손님과 어머니>에 나타난 여성인물의 위계에 대해서는 박유희, 『1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미: <오발탄>과 <사랑방 손님과 어머니>를 중심으로』, 『현대소설연구』 32호, 2006.12, 167~193면 참조.

47) <쌀>에서 최은희는 남쪽 지주의 딸인 데 반해, <또순이>에서의 도금봉은 월남민의 딸로 나온다.

가 주연한 영화는 <탈출기>와 <소금> 두 편이다. <탈출기>는 남성인 물 중심의 영화인 데 비해 <소금>은 ‘어머니’를 그리고 있는 영화로 최은희라는 배우의 역작이자 남한에서의 ‘모성 표상’의 연장선상에 놓이는 텍스트이기도 하다.

최은희가 북에서 활동하게 되는 1980년대 전반기는 공산주의권의 변화가 일어나는 시기이자 북한의 경제가 추락하고 있는 시점이었다. 대내적으로나 대외적으로나 위기 상황이 시작될 때 북한이 선택한 길은 ‘우리식 사회주의’를 내세우며 문을 닫고 김정일 세습체제를 본격화하는 것이었다. 이것이 정책적으로 드러나는 면모에 대해 이명자는 “과장과 축소의 공존”⁴⁸⁾이라고 요약한다. 즉 북한은 체제를 공고히 하기 위한 방법으로 대형 선전사업을 벌이는 한편 ‘숨은 영웅 형상화’를 통해 현실에 맞는 영웅상을 확립하면서 아래로부터의 충성을 강조했다. 그것이 문화예술에서는 “주체문학예술을 더욱 발전시키기 위하여”, “현실 발전의 요구에 맞게 작가들의 정치적 식견과 창작적 기량을 결정적으로 높이자”는 김정일의 서한에 따라 새로운 경향의 작품 창작을 독려하는 것으로 나타났다.⁴⁹⁾ 그러면서 영화계에서는 기존의 집체창작에서 벗어난 여러 영화창작단의 활동이 두드러졌다. 신상옥은 ‘신필름’을 통해 그러한 분위기에 함께 했고, 그 중에서 최은희가 주연한 영화가 <소금>이었다.

<소금>은 1980년대 북한 문예의 분위기에서 본다면 혁명전통을 강화하는 영화이자 실험적인 영화이기도 하다. 이 영화는 1930년대 간도를 배경으로 항일유격대의 아들을 이해하면서 혁명전선에 뛰어들게 되는, 평범한 어머니의 각성 과정을 그리고 있다. 그런데 오프닝에 “너희는 세상의 소금이니 소금이 만일 그 맛을 잃게 되면 아무 소용도 없게 되며 다만

48) 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007, 119면.

49) 전룡진·강진, 『친애하는 지도자 김정일 동지 문학령도사』, 문학예술종합출판사, 1993, 20~21면. (북한연구학회 편, 『북한의 방송언론과 예술』, 경인문화사, 2006, 132면에서 재인용.)

밖에 버리워 사람들에게 밟힐 뿐이다.— 마태5장 13절에서”라는 성경 구절이 나오는 것에서부터 파격적이다. 이는 신상옥의 재능에 대한 김정일의 마니아적 믿음과 대외 선전의 필요에서 비롯된 허용이라고 추정된다. 하지만 그것은 북한의 체제와 연관시켜 볼 때 파격적인 것이지 신상옥의 필모그래피 상으로 보았을 때에는 그렇게 말하기 힘들다. 신상옥은 특유의 유연함으로 북한의 혁명전통을 따르면서도 기존의 관습을 넘어서는 절묘한 선택을 하고 있었던 것이다. 영화의 원작을 문학 작품에서 택한 것도 그러한 선택 중 하나라고 판단된다. 공인된 문학 작품을 바탕으로 할 때 그것은 혁명전통과 작품성을 일정 정도 보장받으면서도 영화적 실험을 해볼 수 있는 효율적인 방법이기 때문이다. 강경애의 『소금』을 원작으로 한 <소금>은 그러한 작품 중 하나였다.

<소금>은 ‘여성의 수난’을 그리고 있다는 점에서 원작의 구성을 따르지만, 항일유격대를 전면화 시키는 지점에서는 원작과 다른 각색이 많이 이루어졌다. 원작과 다른 부분은 이 영화 전체의 구조를 결정하는 데 핵심적인 요소이자, 최은희의 ‘모성 표상’을 고찰하는 데에도 중요하다.

영화는 봉식 아버지가 추수폭동의 혼란 속에서 총에 맞은 팡둥[중국인 지주]을 구하는 것으로 시작된다. 그리고 1930년대 초반 소금 반입이 금지되었던 항일무장투쟁 시기에 대한 해설이 이어지며 오프닝 크레디트가 올라간다. 그리고 나서 소금을 얻어오는 봉염의 모습, 밤을 새고 들어온 아들 봉식과 아버지의 언쟁, 그리고 운동화를 사달라는 봉염을 꾸짖는 어머니의 말을 통해 그들이 처한 상황과 인물들의 성격이 드러난다. 아버지와 어머니는 목숨을 걸고 팡둥을 구하는 순박하고 무지한 인물들이고, 봉식은 부모와는 입장을 달리하는 인물인 것이다. 어머니가 봉염과 이야기하고 있을 때 봉식의 친구 수영이 찾아오는데, 이는 원작에는 없는 설정이다. 그 다음에 이어지는 사건들은 기본적으로 원작의 골격을 따르고 있지만 부분적으로 설정을 달리한다. 그것을 요약하면 다음과 같다.

사건 순서	영화 내용	원작 내용
①	아버지가 팡등과 함께 있다가 자위단인 원삼(용애 아버지)의 총에 맞아 죽는데, 어머니는 공산당의 총에 맞아 죽었다고 오해한다.	아버지가 공산당의 총에 맞아 죽는다.
②	봉식이 항일 배라를 뿌리다 체포되자, 어머니가 경찰서에 가서 사정하다가 ‘수영’ 이야기를 하게 되어 아들 대신 수영이 체포된다. 아들은 세상 불경 모르는 어머니를 책망하며 떠난다.	봉식은 아버지의 장례 이후 곧 가출한다. * 수영이라는 인물 설정은 없다. 따라서 그에 따른 봉식과 어머니의 갈등도 없다.
③	어머니는 수영이를 구하려고 팡등에게 찾아갔다가 팡등의 집에서 일하게 된다.	어머니는 봉식을 찾아 해마다 팡등의 집에서 일하게 된다.
④	자식이 없는 팡등은 자식을 낳아달라며 어머니를 유혹한다.	자식과 관계없이 팡등은 어머니를 농락하려 한다.
⑤	팡등이 어머니를 겁탈하는 것을 보고, 봉염이 우발적으로 팡등을 죽인다.	팡등은 어머니를 겁탈하고 나자 봉염 모녀를 쫓아내고 싶어 하지만, 오히려 어머니가 팡등을 그리워한다. 그러던 중 팡등이 공산당으로 잡힌 봉식이 처형당하는 것을 보고 외서는 봉염 모녀를 쫓아낸다.
⑥	어머니는 감옥살이를 하게 되고 임신 사실을 알게 된다.	어머니는 임신 사실을 이미 알고 있었지만 팡등에게 말하지 못하고 쫓겨나 거리를 헤맨다.
⑦	만삭이 된 어머니는 출감하여 아들 봉남을 낳는다.	어머니는 딸 봉희를 낳는다.
⑧	어머니는 용애 엄마의 도움을 받아 유모로 취직하게 되고, 봉남은 봉염에게 맡겨둔 채 남의 아기 명수를 기르게 된다. 한편 봉식은 항일유격대와 함께 수영을 탈옥시킨다.	어머니는 봉희를 봉염에게 맡기고 유모로 들어간다.
⑨	봉염과 봉남이 전염병에 걸려 죽고, 명수도 죽게 되자, 어머니는 명수네 집에서 무당에 몰려 쫓겨난다.	봉염과 봉희는 죽고, 명수는 죽지 않지만, 어머니는 악이 나서 명수 어미와 싸우고 쫓겨난다. 어머니는 명수를 그리워한다.
⑩	어머니가 목매어 죽으려하는 것을 용애 엄마가 구하고 조선군대 창설 소식을 들려주며 소금 밀수를 할 수 있도록 원삼에게 소개해준다.	조선군대 창설 소식은 없다.
⑪	소금을 지고 오다 일본군에 쫓기는데, 항일유격대가 구해준다.	
⑫	원삼은 죽어가면서 자신이 봉식 아버지를 죽였음을 고백하고, 유격대원이 된 봉식의 소식을 전해준다.	어머니는 남편을 죽인 공산당에게 항의하지 못했음을 깨닫고 아쉬워하면서 봉식의 소식을 궁금해 한다.
⑬	어머니는 아들을 찾아 가기로 결심하고	용정으로 돌아온 어머니는 밀수 혐의로

	길의 방향을 바꾼다.	순사에게 체포된다.
		*1986년에 북한의 문예출판사에서 간행한 『강경에 전집』에서는 어머니가 순사에 끌려가며 팡등이나 왜놈의 말은 다 틀리고 공산당이 전적으로 옳다는 것을 깨닫는 것으로 되어 있다.

위의 전개 과정을 볼 때, 봉염 어머니의 모습은 ‘여성 수난’이라는 측면에서 <이 생명 다하도록>의 선경 엄마와 구조적인 유사성이 크다. 결과적으로 선경 엄마가 여성으로서의 행복을 뒤로 하고 재건사업에 전념하기 위해 그 많은 수난을 겪었다면, <소금>에서 봉염 어머니의 수난도 항일유격대로 가야한다는 것을 깨닫기 위한 끊임없는 시험의 과정이라고 할 수 있다. 그런데 봉염 어머니는 선경 엄마보다 더 수동적인 양상을 드러낸다는 것에 유의할 필요가 있다. 여기에서 더 수동적이라는 것은 수난을 당하는 여성의 심리적 갈등이 드러나지 않는다는 의미이다. 심리가 드러나는지 여부는 매우 중요한 문제이다. 특히 영화에서 시각화되는 심리적 갈등은 보다 분명한 해결의 논리를 필요로 하며, 결말까지 봉합되지 않은 요소들은 텍스트의 잉여로 남아 ‘영화라는 네트워크’에서 다시 돌아오거나 다른 형태로 현현되기 때문이다.

그런데 영화 <소금>에서는 여성으로서의 봉염 어머니의 심적 갈등 자체가 삭제되어 있다. 이는 원작 소설과 비교해보아도 그렇다. 소설에서는 가난 속에서 아이들을 키워야하는 어미의 갈등과 고통이 생생하게 묘사되는 한편 인간의 기본적인 욕망인 식욕과 성욕도 부분적이나마 자연스럽게 드러난다. 이에 비해 영화에서는 가난한 어머니의 고통은 충실히 보여주지만, 기본적인 욕망의 노출은 배제된다. 특히 성욕의 문제에서는 더욱 그러하다.

⑤에서 보면 원작에서는 팡등에게 겁탈당한 어머니가 오히려 팡등의 눈치를 보고 기다리는 것으로 서술된다. 팡등의 집에서 나가면 당장 아이와 함께 먹고 살 길이 막연한 어머니의 처지에서는 자연스러운 심리라

고 할 수 있다. 또한 남편 없이 혼자 살아가야 하는 여성의 입장에서든 마찬가지이다. 그런데 영화에서는 어머니가 강제로 겁탈당하는 것을 강조하고 심지어 어린 딸의 손으로 광둥을 죽이게 만든다. 이것은 인간 욕망의 자연스러운 발로를 관찰하기 이전에 농민이라는 지배계급과 피지배계급의 구도 속에서 지배계급은 피지배계급을 수탈하고 능욕하는 것으로 그리고 피지배계급은 그러한 지배계급에 의해 수난 당하고 피해를 입는 것으로 그리는 이분법적 구도를 적용하고 있는 것이다. 다시 말해 표면적으로는 아래로부터의 혁명을 말하고 있으나 그것은 위에서 제시하는 도식을 깨달음으로써 혁명 주체로 올라서야 한다는 계몽적 위계를 전제로 하고 있기 때문에 나타나는 현상이다. 이로 인해 어머니는 자식을 돌보고 자식을 걱정하고 자식을 위해 남의 자식까지 돌보는 ‘모성’만을 가진 탈성화된 여성이 된다.

종국적으로 어머니가 향하는 지점은 아들이 있는 항일유격대이다. 아들이 공산당이기에 때문에 가능한 것이고 남편을 죽인 총알이 공산당의 것이 아니기 때문에 가능한 것이다. 이에 대해 남북한 영화에서는 공통적으로 체제 안정을 위해 유교적 덕목을 이용하고 있다는 견해⁵⁰⁾도 있다. 그런데 오랜 전통으로 내면화되어 있는 유교적 관념보다 주목해야 할 것은 어머니로 하여금 아들에게 발길을 돌릴 수 있도록 하기 위해 처리된 요소들이다. 어머니에게 봉염과 봉납이 살아있었다면 어머니는 의혹이 풀렸다 하더라도 아들을 향할 수 없다. 따라서 봉염과 봉납의 죽음은 <이 생명 다하도록>에서 선경을 죽임으로써 시대가 필요로 하는 ‘모성’을 더욱 가혹한 시험 안에 들게 하여 단련시켰던 것과 같은 장치인 동시에 어머니로 하여금 아들로 향할 수밖에 없게 만드는 장치이다. 올바른 길을 가고 있는 아들을 따른다는 어머니의 선택은 어린 자식들의 희생을 선결 조건으로 할 때 자연스럽게 봉합될 수 있는 것이다.

50) 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007, 138면.

<소금>에서 표상되고 있는 모성은 이와 같이 ‘오롯한 모성’이다. 그리고 그것은 남한 영화 <이 생명 다하도록>이나 <청일전쟁과 여걸 민비>와 마찬가지로 ‘배제와 위계화’라는 공통된 원리 위에 구축된다. ‘재건’, ‘혁명’과 같은 이념적 목표를 구현하기 위해 정형화된 모성이 필요했고, 그것은 여성의 한없는 헌신과 인내를 필요로 한다. 그러한 헌신과 인내는 영화를 통해 고귀하고 숭고한 것으로 표상된다.

영화배우 최은희는 그러한 희생의 고귀함을 가장 잘 재현했던 배우이다. 헌신과 인내가 초라하지 않고 자연스럽게 고귀함으로 격상될 수 있는 것은 그녀가 가진 이지적 이미지 때문이었다. 그리고 그러한 이미지는 모성의 신화와 결합했을 때 가부장적 질서에 복무하는 순응적 이미지로 순치될 수 있었다. 그래서 체제와 이념이 다름에도 불구하고 북한영화에서 최은희를 통해 드러나는 모성 표상이 본질적으로 남한영화에서의 표상의 연장선상에 있는 것은 놀라운 일이 아니다. 이념은 달라도 가부장적 질서를 기반으로 했던 남북한 체제는 여성에게 동일한 덕목을 요구하고 있었던 것이다.

4. 모성 표상과 분단체제

생물학자들의 풍부한 사례 연구나 철학자들의 모성신화에 대한 반론을 굳이 인용하지 않아도 최근 영화에 나타나는 ‘무서운 엄마들’은 ‘지뢰밭 같은 모성’⁵¹⁾을 생생하게 입증한다. 그들은 자기 자식의 복수를 위해 남의 자식을 유괴하고(<세븐데이즈>), 자식의 무죄 방면을 위해 살인을 서슴지 않고(<마더>), 자식의 죽음을 계기로 자신의 복수를 시작한다.

51) 세라 블래퍼 허디, 『어머니의 탄생: 모성, 여성, 그리고 가족의 기원과 진화』, 사이언스북스, 2010, 29~30면.

(<김복남 살인사건>) 그래서 떠났던 생모처럼 한강에서 괴물이 나타나 아이를 데려가는 것은 이 시대 한국 모성에 대한 의미심장한 징후처럼 보이기도 한다.(<괴물>)

여기에서 말하고자 하는 것은 모성이 여성의 본질이나, 구성의 산물이냐는 논쟁을 넘어 모성은 단일하지 않다는 것이다. 그리고 “건강하고 자신감 있는 아이를 기르길 원하면서도 자신의 일과 삶을 갖길 원하는 ‘양가감정’이라는 모성의 오랜 딜레마”⁵²⁾ 속에서 어떤 선택이 더 올바르고 바람직한 것인가에 대해서도 판단하기 어렵다. 그럼에도 불구하고 여성과 남성의 차이를 강조하며 모성을 여성의 본질로 신화화하고 여성에게 협소한 정형에 부합하는 행동을 미덕으로 항목화 하는 담론에는 언제나 이유가 있다.

영화배우 최은희를 통해 남북한 영화에 공통적으로 재현된 모성 표상은 개인이 가진 다른 욕망을 포기하거나 포기하게 만드는 상태에서 체념과 순응 속에 헌신과 희생으로 나아가는 여성의 표상이다. 그들에게는 남편과 아들은 물론이고, 같은 병실의 환자도, 매혹적인 청년도, 전쟁 유가족도, 나아가 백성 전체가 보살핌의 대상이 될 수 있고 되어야 한다. 그래서 그러한 모성 표상은 위기의 민족 담론과 긴밀한 연계를 가진다. 남북한 영화에 공통적으로 드러나는 모성 표상은 바로 그러한 민족 담론 안에 위치한다.

1950년대 후반부터 1960년대 전반까지 전후 재건을 거쳐 아버지의 질서를 불러들이며 근대화 프로젝트가 본격적으로 가동되는 시대에 남한의 여성에게 요청된 것은 가부장제에 대한 헌신과 희생이었다. 그리고 거기에 필요한 능력은 국면에 따라 조정될 수 있는 것이었다. 때로는 지성이, 때로는 억척스러움이, 때로는 열렬한 사랑이 요구되었다. 이 지점에서 최은희는 현대적 교양을 갖추고 있으면서도 가부장제에 헌신하는

52) 엘리자베트 바덴테르, 『만들어진 모성』, 심성은 옮김, 동녘, 2009.

여성의 이미지로서 이상적인 현모양처로 대중에게 각인되었다. 그녀가 비슷한 시기에 어머니 역할을 자주 맡았던 한은진, 주중녀, 황정순과 다른 점은 ‘현대적 교양을 전근대적 순종으로 순치시키는 어머니’, 다른 표현을 빌리자면 ‘가부장제로 영도화 된 신여성’이라는 점이었다.⁵³⁾ 한은진이나 황정순이 전근대적인 모성을 보여주는 데 비해, 주중녀는 전근대와 현대를 넘나들며 비교적 다양한 어머니를 연기했지만 우아함 면에서 최은희와 차이가 있었다.⁵⁴⁾ 그리고 그 우아함을 형성하는 데 중요하게 작용하는 것이 현대적 교양을 가부장질서로 순치시키는 힘이었다. 그것은 최은희라는 배우의 힘이기도 했고 지속적인 인기의 요인이기도 했다.

본질주의적 모성신화는 1980년대 북한에서도 체제를 공고히 하는 데 유효하게 작동한다. 동구 사회주의권의 위기가 시작되는 시점에서 세습 체제를 본격화해야 했던 북한은 ‘민족 담론’을 소환한다. 남북의 민족 담론이 각각 적대시하는 대상은 달랐지만, 그것이 이분법적이라는 원리에서는 공통적이었으며, 서로에 대한 배제와 위계화의 논리를 바탕으로 하고 있다는 점에서도 기본적으로 동일했다. 백낙청은 이것을 ‘실질적 공존 공생관계’라고 말한다.

양쪽의 이른바 강경파들 간의 실질적 공존·공생관계야말로 분단체제의 자기재생산 능력에서 중요한 대목이기도 한 것이다. 이것이 사실이라고 한다면 ‘분단이테올로기’라는 것도 남쪽의 재야운동에서 흔히 지적하는 극우반공이념만이 거기에 해당하는 것이 아니라 북쪽의 공식이념인 통일지상주의 역시 객관적으로는 분단정권의 유지와 분단체제의 재생산에 복무하는 이데올로기가 될 수 있다.⁵⁵⁾

53) 이 표현은 토론 과정에서 이호걸 선생이 최은희를 가리켜 ‘가부장제적으로 영도화된 자유부인’이라고 반박한 것으로부터 아이디어를 얻은 것이다. 이호걸 선생의 반박은 필자로 하여금 모성을 보다 다원적 국면으로 생각할 수 있게 해주었다. 생산적인 토론을 통해 그러한 발상의 기회를 제공한 이호걸 선생께 진심으로 감사한다.

54) 1950년대 후반과 1960년대 초반에 주중녀와 최은희는 라이벌로 기사화 되곤 했다.

체제와 시기가 다름에도 불구하고 남북한의 여성 표상이 겹치는 것은 이 때문이다. 그리고 그들의 표상이 배제와 위계화의 원리를 바탕에 깔고 있다는 것도 영화와 체제의 연관성을 다시금 곱씹게 만든다.

그런데 남한 영화에서는 여성의 욕망을 배제하고 위계화 하여 ‘본질주의적 모성’으로 정형화 하면서도 그 안에 포획되지 않는 욕망들이 드러난다. 다시 말해 현대적 지성을 가부장적 질서로 순치시키는 과정에서 균열이 발생하며 여성의 다양한 욕망과 함께 융합하려는 질서의 질곡이 드러나는 것이다. 이에 비해 북한영화 그러한 욕망 자체를 거세한다. 그것은 모성으로부터 아예 현대적 지성과 성적 욕망을 배제하여 탈성화된 순진함으로 그리는 것으로 드러난다.

그러나 문제는 영화에서 거세되었다고 해서 인간의 욕망조차 거세되는 것은 아니라는 점이다. 왜곡된 형태이기는 했지만 1980년대 남한에서는 영화가 억압된 욕망의 분출구이자 전시장인 되면서 시각적인 층위에서 모성 이데올로기가 깨어져나가기 시작했던 것을 상기하면 같은 시기 북한 영화의 행보는 리비도의 향방과는 반대의 방향을 취한 것처럼 보인다. 더구나 1960년대 남한 영화와 1980년대 북한 영화를 비교했을 때 이미 직면하게 되는 그러한 차이는 1980년대 이후 현재까지 오히려 전근대적 세습체제로 퇴행한 북한사회의 현실과 겹치지며 씩씩함을 자아낸다.

5. 맺음말

지금까지 영화배우 최은희의 남북한 영화에 나타나는 모성 표상을 통해 한국전쟁 이후 1980년대까지 모성 이데올로기와 분단체제의 관계를 고찰했다.

55) 백낙청, 『흔들리는 분단체제』, 창작과비평사, 1998, 20면.

멜로드라마의 대중적 선호도가 높고 그에 따라 멜로드라마의 외연이 넓은 한국의 대중문화 상황에서 영화에서의 모성 표상은 빈도가 높을 뿐만 아니라 매우 핵심적인 것이다. 그 중에서 1950년대부터 1970년대까지 가장 인기가 있었던 대표적인 ‘모성 표상’의 주인공은 최은희였다. 최은희는 ‘아름답고 교양 있는 미망인’의 이미지로 모성 신화를 가장 품격 있게 재현한 배우였다. 그리고 최은희가 재현하는 모성 신화는 1980년대 전 반기에 최은희가 북한에서 출연하는 영화로까지 이어진다. 이와 같이 남북한 영화에 공통적으로 드러나는 모성 표상은 위기의 민족 담론과 긴밀한 연관을 지닌다.

한국전쟁 이후 재건과 근대화 프로젝트가 본격적으로 가동되는 가운데 남한의 여성에게 요구되었던 것은 ‘가부장-국가-민족’으로 연계되는 체제에 대한 헌신과 희생이었다. 이때 최고의 인기를 누렸던 여배우 최은희의 이미지는 ‘본질주의적 모성’을 기반으로 여성의 욕망을 배제하고 위계화하는 가운데 시대가 필요로 하는 이상적인 여성상으로 정형화된다. ‘본질주의적 모성’은 ‘근대/이성/문명’으로서의 ‘남성’에 대별되는 것으로서 ‘전근대/미이성/자연’으로서의 여성을 본질론적으로 규정하는 것이다. 그런데 이 시기 남한사회에서는 본질주의적 모성을 여성의 현대적 교양을 가부장제로 순치시키는 기반이자 기제로 활용한다. 그렇게 ‘모성 신화’를 통해 정형화된 현대적인 모성상은 ‘모성성이 결여된 현대적인 여성성’, ‘현대적 교양은 없이 헌신과 희생만이 있는 모성성’과 위계를 형성한다. 그리고 이러한 표상은 지금까지도 여전히 정치적으로 유효한 부분이 있다.⁵⁶⁾

북한에서도 체제를 공고히 하는 데 본질주의적 모성 신화를 활용하기는 마찬가지이다. 동구 사회주의권의 위기가 시작되는 시점에서 세습체제를 본격화했던 북한은 ‘민족 담론’을 소환한다. 이때 최은희는 사회주

56) 현재 여성 정치가들의 잠시 상기해보면 쉽게 이해할 수 있을 것이다.

의자 이들을 따르는 헌신적이고 희생적인 모성을 보여주며 영웅으로 표상된다. 그러나 그것은 남한 영화에서와는 달리 현대적인 지성과 성적인 욕망이 거세된 탈성화된 모성으로 드러나면서, 1980년대 이후 북한 사회의 폐쇄성과 퇴행을 암시한다.

체제와 시기가 다름에도 불구하고 남북한 모성 표상이 겹치는 것은 남북한의 민족 담론이 각각 적대시 하는 대상은 달랐지만, 그것이 가부장제를 기반으로 하는 이분법적이라는 원리에서는 공통적이었으며, 배제와 위계화의 논리를 바탕으로 하는 체제라는 점에서는 동일했음을 드러낸다. 바꾸어 말하면 냉전시대 분단체제 아래의 남북한은 서로 강한 남성인 척하면서 그러기 위해서는 공통적으로 헌신적 모성이 필요했던 미숙한 남성의 사회였던 셈이다.

참고문헌

- 강경애, 『강경애 전집』(수정증보판), 소명출판, 2002.
- 김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000.
- 박유희, 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미: <오발탄>과 <사랑방 손님과 어머니>를 중심으로」, 『현대소설연구』 32호, 2006.12, 167~193면.
- _____, 한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰: ‘신필름’의 <연산군> 연작을 중심으로, 『문학과영상』 제9권2호, 2008.8, 335~364면.
- 백낙청, 『분단체제 변혁의 공부길』, 창작과비평사, 1994.
- _____, 『흔들리는 분단체제』, 창작과비평사, 1998.
- 북한연구학회 편, 『북한의 방송언론과 예술』, 경인문화사, 2006.
- 서강여성문학연구회, 『한국문학과 모성성』, 태학사, 1998.
- 손희정, 한국의 근대성과 모성 재현의 문제: 포스트 뉴 웨이브 공포영화를 중심으로, 『2005년 영화진흥위원회 우수논문 공모 선정 논문집』, 영화진흥위원회, 2005, 69~132면.

- 신상옥 · 최은희, 『金正日 왕국』(上 · 下), 동아일보사, 1988.
- 신상옥, 『난 영화였다』, 랜덤하우스, 2007.
- 영화진흥위원회, 『통일 한국인이 보아야 할 북한영화 50선』, 영화진흥위원회, 2002.
- 이경아, 모성에 대한 여성주의 재사유, 『한국여성철학』 제11권, 2009.6, 173~197면.
- 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007.
- 이명자 · 황혜진, 『70년대 체제이행기의 남북한 비교 영화사』, 영화진흥위원회 연구보고 2004-6, 영화진흥위원회, 2004.
- 이상경 편집 · 교열, 『나혜석 전집』, 태학사, 2000.
- 이상우, 남북한 분단체제와 신상옥의 영화, 『어문학』 110집, 한국어문학회, 2010. 12, 273~303면.
- 정태수 외, 『남북한 영화사 비교 연구』, 국학자료원, 2007.
- 조준형, 『영화제국 신필름』, 한국영상자료원, 2009.
- 조희연, 『동원된 근대화』, 후마니타스, 2010.
- 주유신 외, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2005.
- 최은희, 『최은희의 고백』, 랜덤하우스, 2007.

Adrienne Cecile Rich, *Of woman born : Motherhood as experience and institution*, Norton: New York , 1995.

Christine Gledhill edit., *Stardom: Industry of Desire*, Routledge; London, 1991.

Elisabeth Badinter, *L'amour en plus*, Edition Flammarion; Paris, 1980.

Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, E'ditions Nathan, 2003.

Richard Dyer, *Stars*, British Film Institute; London, 1979.

Sarah Blaffer Hrdy, *Mother Nature*, SBH Literary INC./c/o Curtis Brown Ltd., 1999.

Abstract

Motherhood Representation and Divided System Observed through Actress Choi Eun-Hee

Park Yuhee

The purpose of this study was to investigate relations between motherhood ideology and the divided system through the motherhood representation of actress Choi Eun-hee in her North and South Korean films. Motherhood representation records high frequency and claims such great essence in movies as the popular culture of Korea is characterized by high popular preference for melodramas and wide extension of melodramas. The most popular and representative "motherhood representation" from the 1950s to the 1970s derived from Choi Eun-hee, whose image of the kind continued in her movies made in North Korea in the former half of the 1980s. Motherhood representation common in North and South Korean films is closely related to the people discourse at risk.

In the midst of the reconstruction and modernization after the Korean War, women in South Korea were asked to devote and sacrifice themselves to the patriarchal system. The image of Choi Eun-hee, who won the highest popularity those days, was typified as an image of woman demanded by the times as women's desire was excluded and put in hierarchy around essential motherhood.

The situation was the same in North Korea in the 1980s. North Korea went into the system of transmission by heredity when a crisis started to emerge in the Eastern Bloc and recalled nationalism. It was at that time that Choi represented a devoted and sacrificing motherhood that followed her socialist son.

The North and South Korean female representations overlapped each other despite different regimes and periods, for their nationalism discourses were the same in that they

followed a dichotomy principle and were based on the logic of exclusion and hierarchy even though they had different objects to regard with hostility.

Key words : motherhood, representation, divided system, Choi, Eun-hee, South-Korean films, North-Korean films, modernization project, nationalism, patriarchal system

접 수 일 : 2011년 2월 28일
심사기간 : 2011년 3월 7일~3월 19일
게재결정 : 2011년 3월 19일