인문연구 제83호
Journal of the Humanities
2018. Vol. 83, No. 1, pp.241~280
http://dx.doi.org/10.21211/JHUM.83.8

전후(戰後) 한국영화에 재현된 일을 통해 변화하는 여성의 정체성

- 영화 〈자매의 화원〉을 중심으로

강나영*

〈차 례〉

1. 들어가며
2. 전후(戰後)의 한국사회와 일하는 여성의 정체성
3. 노동을 통해 유동하는 여성의 정체성
  1) 여성의 노동에 담지 된 전통과 근대의 길항관계
  2) 수난의 서사를 와해시키는 스타일
  3) 여성의 노동 경험과 결말의 두 의미
4. 나오며

【국문초록】

본 연구의 목적은 영화에서 재현된 여성의 노동과 그 역사적 의미를 살피는 것이다. 이를 위해 1950년대 후반의 영화 〈자매의 화원〉(1959, 신상옥) 속 여성 캐릭터가 일을 통해 자신의 정체성을

* 명지대학교 방목기초교육대학 객원조교수

어떻게 형성해 나가는지 또 그 양상은 어떻게 재현되며, 그 의미는 무엇인지 분석한다. 이 과정에서 무엇보다 영화 형식의 차원에서 시각적 이미지들에 주목한다. 이는 서사 구조에서 작동하는 지배 이데올로기에 온전히 포섭되지 않는 개별적인 노동주체로서 여성의 정체성을 발견하기 위함이다. 〈자매의 화원〉은 당대 여성에게 일과 직업이 어떠한 의미와 가치를 지니는지를 질문함과 동시에 여성 캐릭터를 통해 여성 스스로 일에 대한 명확한 자기의식을 표출한다. 특히 영화는 고전적 스타일의 규범을 준수하지만 주인공 정희의 일과 관련된 지점에서 그를 변주하거나 위반하면서 그녀의 노동에 특별한 의미를 부여한다. 때문에 정희를 표현하는 미장센, 프레임 구성, 그녀의 행위들은 여성의 노동을 폄하하고, 통제하려는 가부장적 지배 이데올로기의 작동을 지연시키는 기능을 한다. 이 과정에서 지배 이데올로기의 기획은 틈새를 노출하고, 결과적으로 그것의 논리적 당위는 의심 받게 된다. 따라서 일을 통해 변화해가는 그녀의 정체성은 소규모이지만 의미 있는 투쟁의 장으로서 기능한다고 할 수 있다.

주제어: 50년대 한국영화, 여성의 일, 정체성의 변화, 고전적 스타일, 영화 의상, 자매의 화원

1. 들어가며

본 연구는 1950년대 특히 한국전쟁 이후 영화에서 재현된 여성의 노동과 그 역사적 의미를 탐색한다. 이 시기 여성의 사회진출과 노동에 대한 지배적인 관점은 경제적인 이유, 즉 생계유지와 관련된다. 여성에 대한 사회의 의식 변화 혹은 여성 스스로의 자각에 의해서 직업을 갖고, 능동적으로 삶을 개척하기 위한 것이

아니라, 궁핍한 가정 경제의 타개책으로서 직업 활동을 선택할 수 밖에 없었다는 것이다. 그러나 1950년대 여성들의 노동이 단순히 "생계유지를 위한 것에 불과하다면, 전후 사회는 왜 그렇게 여성의 경제활동에 대해 두려움을 표시하며 여성들에게 가정으로 복귀하라고 부르짖었는지"[1]를 따져 보아야 한다.

역사적 현실에서 여성의 노동 참여 확대가 곧바로 여성의 경제적 독립과 평등한 사회적 지위를 확보해주지는 못했지만, 많은 여성들이 개별주체로서 다양한 정체성을 형성하는데 강력하고 구체적인 계기를 제공한 것은 부정할 수 없어 보인다. 여성들은 가족의 생존을 위해 고된 노동을 수행하고 있음에도 불구하고 사회적 인정은커녕 부정적 시선과 냉대를 온몸으로 느끼며, 여성의 일에 대한 사회의 구조적 모순을 깨달았다. 이 과정에서 여성은 현모양처 이데올로기와 같은 지배 담론과 경합하며 새로운 주체로 거듭날 수 있었다. 때문에 다양하게 경합하는 다중적이고 유동적인 정체성들은 일과 직업을 자기정체성의 중심으로 삼는 여성 주체로 발전할 수 있는 가능성을 보여준다.

본 연구는 1950년대에 대한 역사적 관점, 즉 퇴영, 침체와 같은 패배주의와 역동적인 에너지, 진보의 가능성 양극단에서 "창조적 변혁의 전환기"[2]로 대표할 수 있는 후자의 인식에 경사되어 있다. 이는 본 연구가 1950년대 한국영화에 접근하는 기본적인 인식의 틀이 되며, 따라서 이 시기의 한국영화를 "미성숙의 전사적 시기가 아니라 자율성과 모순 그리고 다양한 재현전략이 산재하던 매혹과 혼돈의 경합 공간"[3]으로 파악한다. 이때 혼돈의 중심 화두는

---

1) 이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해문집, 2004, p.306.

2) 유영익, 「거시적으로 본 1950년대의 역사 - 남한의 변화를 중심으로」, 박지향 외, 『해방 전후사의 재인식 2』, 책세상, 2006, p.479.

3) 안진수, 「서문」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대 - 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, p.9.

전통과 근대의 혼재적 상황이라고 할 수 있을 것이다. 이러한 시대상이 적극적으로 투영된 영화적 표상은 '춘향'과 '자유부인'이라 할 수 있다. 당대의 "대중문화에 나타난 여성상은 '춘향'과 '자유부인'이라는 양극단을 두 축으로 다기한 스펙트럼을 형성"[4]하며, 시대와 문화의 변화에 따른 여성의 정체성을 표출한다. 많은 문화담론에서 남성이 변화에 대해 보수적이고 비판적이라면 여성은 변화에 민감하고, 또 적극적으로 수용하는 경향을 보인다. 더욱이 전쟁과 서구문화의 유입으로 여성들은 가부장제의 견고한 테두리에서 벗어나 사회라는 공적 영역을 경험했으며, 이 과정에서 가능성이자 제한이라는 역설적 상황에 놓이게 된다. 때문에 여성의 정체성은 언제나 갈등의 국면을 맞이할 수밖에 없다. 이와 같은 시대적 상황에서 여성이 겪게 되는 정체성 갈등의 양상을 가장 잘 보여주는 것이 1950년대 멜로드라마의 여성 캐릭터들이다.

1950년대 멜로드라마의 여성 캐릭터들은 "해방 전의 윤리(moral)의 굴레에서 벗어나서 적극적으로 스스로의 인생을 주장하는 성격으로"[5] 변모해 있었으며, "생활의 주인공으로서 자기 자신의 주장, 즉 자신의 생활에서 어떤 자신감을 드러내는 멜로드라마의 심리적 기반"[6]을 공유하고 있었다. 특히 이영일은 1950년대 후반 신파와 코미디의 범람으로 그와 같은 멜로드라마의 심리적 기반을 갖추고 있는 몇 편 안 되는 영화의 목록을 제시하는데 여기에 포함된 〈자매의 화원〉(1959, 신상옥)은 일하는 여성의 정체성과 이를 재현한 영화 형식의 차원에서 주목할 만하다. 따라서 본고에서는 〈자매의 화원〉의 여성 캐릭터가 일을 통해 어떠한 정체성의 변화를 표출하는지, 또 그 양상은 어떻게 재현되는지를 영화의 형식을 중심으로

4) 박유희, 「1950년대 영화의 반공 서사와 여성표상」, 한국여성문학학회, 『여성문학연구』 제21호, 2016, p.129.
5) 이영일, 『한국영화전사』(개정증보판), 도서출판 소도, 2004, p.254.
6) 위의 책, p.269.

분석한다. 이를 통해 영화연구에서 나아가 실제 현실에서도 주목받지 못했던 여성의 노동과 그 역사적 의미에 대해 재고할 수 있는 기회를 마련하고자 한다.

2. 전후(戰後)의 한국사회와 일하는 여성의 정체성

한국전쟁 이후 여성들은 남성의 부재로 "남성에게 전유되었던 역할을 경험하게 됨으로써 전통적인 성역할 이데올로기의 신화에서 다소 자유"[7]로워 질 수 있었다. 그녀들은 여성 가장이라는 존재로 거듭나며, 가부장 중심의 가족 담론에 변화를 이끌었다. 위기의 상황에서 여성들은 가족 공동체를 지켜내며 자신감을 키울 수 있었고, 그러한 위기 속에서 "권위를 세우는 가족 집단이 아닌 여성이라는 개인"[8]을 발견했을 뿐만 아니라, 자신들의 잠재력을 확대할 수 있는 가능성을 경험했다. 또한 이러한 가능성을 확대, 유지하면서 더욱 확실한 노동주체로서 여성의 정체성을 형성한 경우도 어렵지 않게 찾아 볼 수 있다. 이들은 "높은 직무헌신도, 천직의식, 직업 지향성을 지니고 있었으며, 당시 만연해 있던 결혼퇴직제 관행"[9]과 같은 사회 구조적 모순에 개인적 수준에서 저항하기도 하였다. 즉, 지배 담론과 경합하는 여성의 다중적이고 유동적인 정체성은 저항과 능동성에 대한 잠재력으로 기능할 수 있다.

---

7) 함인희, 「한국전쟁, 가족 그리고 여성의 다중적 근대성」, 『사회와 이론』 제9집, 2006, p.169.

8) 이선미, 「한국전쟁과 여성가장: '가족'과 '개인' 사이의 긴장과 균열-1950년대 박경리와 강신재 소설의 여성가장 형상을 중심으로」, 여성문학학회, 『여성문학연구』 제10호, 2003, p.112.

9) 성미애·옥선화, 「여성 퇴직자의 생애사를 통해서 본 취업 지속 배경에 관한 질적 연구 - 교직·공무원직 퇴직자를 중심으로」, 한국가정관리학회, 『한국가정관리학회지』 제24권 5호, 2007, p.81.

정체성은 존재(being)라기 보다 되어가는(becoming) 과정에서 역사, 언어, 문화의 자원의 사용에 대해 질문하는 것이다. 이는 포섭이 아닌 접합, 봉합, 중층 결정의 과정으로 그 물음은 우리가 누구이며, 어디에서 왔는지, 우리가 무엇이 될 수 있는지가 아니라 어떻게 우리가 재현되어 왔으며, 어떻게 스스로를 재현할 수 있는지에 대한 것이다.[10] 따라서 하나의 과정에 대한 질문으로서 여성의 정체성은 담론 내에서 생산적 논쟁을 벌일 수 있는 하나의 도구가 된다. 그렇다면 노동의 경험에 따른 여성의 정체성에 개입하는 담론들로서 1950년대 영화는 어떠한 정체성을 어떠한 방식으로 드러내는가? 1950년대는 여성의 사회 진출이 활발하게 전개되고, 그 과정에서 여성들 스스로가 다양한 정체성의 모순적인 충돌을 경험했던 시기이다. 이러한 경험의 계기에는 전쟁이라는 역사적 배경이 자리하고 있다.

전쟁이 제공한 이데올로기적 보수화의 심화는 경직되고 폐쇄적인 정치를 이끌었지만, 1950년대는 "제도와 지향, 가치로서의 민주주의와, 관행과 문화, 현실로서의 권위주의 사이의 구조적 불일치와 충돌이 항상적 긴장을 불러일으킨 시기였다."[11] 거시적인 관점에서 이 시기의 민주주의는 반쪽짜리 실패한 민주주의 일 수 있다. 하지만 민중의 관점에서 이 사안을 다시 보게 된다면, "1950년대에 역사상 처음으로 주권자로서 민주주의 정치를 실천하는 데 필요한 정치의식을 시행착오를 통해 익혀나갔음을 알 수 있다."[12] 일반 국민의 교육 수준이 향상 되었고, 도시화가 빠른 속도로 진전되었으며, 민주주의를 사수하고자하는 언론의 발달이 대표적인 원인이라

---

10) Stuart Hall, "Introduction : Who needs identity?" Stuart Hall & Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity,* London: Sage, 1996, pp.3-4.

11) 박명림, 「1950년대 한국의 민주주의와 권위주의 - 민주주의 '제도'와 권위주의 '실천'의 역사적 조건」, 역사문제연구소 편, 『1950년대 남북한의 선택과 굴절』, 역사비평사, 1998, p.73.

12) 유영익, 앞의 책, p.446.

할 것이다. 특히 1950년대 말에는 민법이 개정되며 여성이 남성에 종속된 존재가 아닌 독립된 인격체라는 점이 법적으로 명시된다.[13]

또한 "1950년대에는 전쟁이 낳은 혼란과 빈곤에도 불구하고 개인성이 문화담론의 주제로 부상하고 삶의 제반 관계가 개인화되는 기초가 다져졌다는 점"[14] 역시 중요하다. 1950년대는 한국 현대사에서 극히 짧은 기간이며, 미완일지라도 개인의 성장을 경험한, 전체성의 폭력성으로부터 일부나마 벗어날 수 있었던 시기였다. 따라서 "근대적 의미에서의 자유가 처음으로 논의될 수 있었던 것은 1950년대부터"[15]라고 보아도 무방할 것이다. 비록 서구, 특히 미국식 민주주의의 모방으로 구현된 것이기는 하지만 개인의 자율성에 대한 진지한 탐색이 시도되었다. 공적 담론과 계몽성은 이데올로기적 모순과 분열에서 자유로울 수 없었고, 새롭게 유입된 문화와 사상은 국가와 집단으로부터 개인의 분리를 자극하였다. "사회 집단적 경험보다는 개인적이고 사적인 경험"[16]을 우선시하는 것이 시대적 조류로서 받아들여지기 시작했다.

이러한 분위기에서 1950년대 영화가 재현하는 노동주체로서 여성의 정체성은 "생물학적 동질성을 기반으로 한 고정된 집단/범주로서의 여성"[17]이 아닌 근대적 개인의 자아의식을 기반으로 한 여성의 일과 직업으로 구체화되는 경향을 발견할 수 있다. 전후 한

---

13) 1958년 2월 22일 발표되어 1960년 1월 1일부터 시행된 민법은 여성의 법률적 권한을 확대하고, 일부나마 여성의 지위를 향상시켰다는 데에 그 의의가 있다. 자세한 내용은 전경옥 외, 『한국 근현대 여성사: 정치·사회 2(1945~1980년)』, 모티브북, 2011, pp.358-359 참조.

14) 오영숙, 『1950년대, 한국영화와 문화담론』, 소명출판, 2007, p.25.

15) 김경일, 「1950년대 후반의 사회이념 : 민주주의와 민족주의」, 한흥수 외, 『한국현대사의 재인식 4: 1950년대 후반기의 한국사회와 이승만정부의 붕괴』, 도서출판 오름, 1998, p.35.

16) 오영숙, 앞의 책, p.25.

17) 최정화, 「1960-70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연구」, 서울대학교 언론정보학과 석사학위논문, 2002, p.11.

국영화에 투영된 일하는 여성의 정체성은 본고에서 다루는 〈자매의 화원〉외에도 〈여사장〉 (1959, 한형모)에서는 여성에게 허락되지 않았던 남성의 영역에 진입하기 위한 여성 정체성의 전략적 지표를 제시하기도 한다. 영화는 여성이 공적 영역에서 안정된 지위를 확보하기 위해서는 여성과 남성의 사회적 위계를 단순히 뒤바꾸는 것이 아니라 일과 직업에 대한 명확한 자기의식이 수반되어야 함을 역설한다. 또한 〈서울의 휴일〉(1956, 이용민)과 〈남성대여성〉(1959, 한형모)의 경우, 노동의 공간을 통해 여성과 남성에게 부여된 가부장적 이분법을 교란하는 직업 정체성을 표현한다. 새롭게 부상한 여성 직업군이 등장하는 〈순애보〉(1957, 한형모)는 '에어걸'이라는 직업을 드러내는 시각적 스펙타클이 변화하는 시대의 역동성과 교호하는 양상을 드러낸다. 이는 여성의 일과 직업 영역의 확대를 시각적 쾌락이라는 소망 충족으로 우회하는 대중영화의 방식이라고 할 수 있다. 〈어느 여대생의 고백〉(1958, 신상옥)에서처럼 남성적 경제 담론 내부의 실제적인 경제활동 주체인 여성이 노동 환경에 대해 고민하고 사투를 벌이는 상황을 남성이 아닌 여성 스스로의 목소리를 통해 강조하기도 한다.

이렇듯 이 시기 한국영화가 재현하는 노동주체로서 여성은 집단적 범주로서 여성이라기보다 여성이라는 한 개인이 일을 마주하며 변화하는 과정으로서 정체성을 드러낸다. 이때 그녀들이 느끼는 갈등과 고민은 '여성(woman)'으로서 수행하는 노동이 아니라 노동하는 한 개인이 '여성(women)'이기 때문에 벌어지는 상황들이라고 볼 수 있다. 남성과 여성을 일반화하며, 오히려 그 이분법에 여성을 고착시키는 오류 때문에 "추상적인 표현으로서의 '여성(woman)'과 특정한 사회/역사적인 환경에서 서로 다르게 발생한 여성(women)은 구별"[18]될 필요가 있다. 단수형의 woman은 일종의 표

18) 쇼히니 초두리, 노지승 옮김, 『페미니즘 영화이론』, 앨피, 2012, p.144.

상이자, 서구 문화의 다양하지만 합일된 지배적 담론으로부터 증류된 허구적 구성물이다. 반면 복수형의 women은 그러한 담론적 구성체의 외부에서 아직 정의될 수 없지만, 그럼에도 물리적 실존을 부정할 수 없는 실재 역사적 존재이다.[19] 때문에 역사적 존재로서의 여성(women)과 표상으로서의 여성(woman) 사이의 지속적인 불일치 속에서 이론화되지 않은 경험은 표상의 이데올로기적 공간에서 인정받지 못하기 때문에 이데올로기를 파열시킬 수 있는 경험이 되기도 하다.[20]

1950년대 영화에서 역사적 존재로서 여성들은 노동을 통해 사회적 존재로 거듭난다. 그런 이유로 위기와 혼란으로 점철된 시대에서 통합을 위한 지배 이데올로기의 분리와 배제의 논리는 여성에게 더욱 집중될 수밖에 없었다. 다시 말해 남성 중심의 여성 억압적인 담론 형성의 기저에는 당대 여성의 노동이 있었으며, 이는 새로운 공간에서의 경험이자, 곧 유동적인 정체성들의 경합을 의미했기 때문이다. 영화는 변화하는 여성의 정체성을 가장 효과적이고, 가장 강렬하게 보여주는 문화적 매개체이다. 예컨대 지배적인 이데올로기의 관점에서 그 유명한 〈자유부인〉(1956, 한형모)의 집으로 돌아가는 선영과 죽음을 맞이하는 윤주의 서사는 '여자가 밖으로 나돌면, 벌 받는다. 그래서 집으로 돌아가야 한다.'라고 요약할 수 있다. 하지만 영화 형식의 차원에서 시각적 이미지로 드러나는 그녀들의 모습은 그 이전에는 목격하지 못했던 근대적 개인으로서의 일하는 여성이었다. 이는 보수적이고, 봉합적인 서사와 지속적으로 충돌한다. 무엇보다 집으로 돌아간 그녀들은 이전과는 분명 다른 존재가 되었음은 의심할 여지가 없다.

영화의 서사가 가부장적인 이데올로기적 봉합으로 끝을 맺는다

---

19) Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, London: The Macmillan Press, 1984, p.5.

20) 쇼히니 초두리, 앞의 책, pp.130-131.

고 해서 그것을 여성 해방의 실패라고만 볼 수 없는 이유가 여기에 있다. 대중영화는 이데올로기적 기능으로부터 완전히 벗어날 수 없기 때문에 비평의 임무는 "영화의 형식이 이데올로기와 관련하여 맺을 수 있는 다양한 관계들을 설명하는 것"[21]이다. 이는 "이데올로기적 작동을 일정한 한계 내에서 지연시키거나 위반하며, 이 과정에서 발생하는 외관상 형식적인 일관성 이면의 내적 긴장감과 분열된 틈"[22]에 주목함으로써 가능하다. 특히 중층적으로 구성된 영화의 의미망은 텍스트를 바라보는 더욱 광범위하게 열려있는 관점을 필요로 한다. 더욱이 영화에 재현된 일을 통해 변화하는 여성의 정체성은 표면적인 지배 이데올로기를 교란하거나 혹은 거기에 완벽하게 포섭될 수 없음을 드러낸다. 이처럼 "영화가 자신도 모르게 저항의 지점을 제공하고 있다는 사실을 검토함으로써 지배 이데올로기에 대한 소규모이지만 그럼에도 결정적인 역할을 하는 투쟁"[23]의 지점을 발견해야 한다.

3. 노동을 통해 유동하는 여성의 정체성

1) 여성의 노동에 담지 된 전통과 근대의 길항관계

〈자매의 화원〉은 개봉 당시 "동류의 영화로선 최상위에 놓일 가

---

21) 데이비드 노먼 로도윅, 김수진 옮김, 『현대 영화 이론의 궤적 - 정치적 모더니즘의 위기』, 한나래, 1999, p.133

22) Jean-Louis Comolli & Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism", Leo Braudy & Marshall Cohen(ed.), *FILM THEORY and CRITICISM Introductory Readings(7th edition),* New York: Oxford University Press, 2009, p.691.

23) 프란체스코 카세티, 김길훈 외 옮김, 『현대 영화 이론: 1945~1995년의 영화 이론』, 한국문화사, 2012, p.278.

작"[24]이라는 평가를 받았다. 이 영화는 "여성주인공이 희생자의 이미지로 고착되기 전, 다양한 여성성의 모색이 진행되던 시기에 장르라는 장치를 통해서 여성에게 새롭게 부여된 정체성을 부단히 구성하려는 시도"[25]들 중 하나로 볼 수 있다. 정희(최은희)는 어머니가 돌아가시고 그 역할을 대신 수행하기 위해 학교까지 그만두고 집안을 보살피지만, 아버지마저 사채 빚을 남기고 떠난다. 당장의 빚은 아버지의 제자이자, 한 가족같이 지내던 순철(김석훈)의 도움으로 해결했지만, 이제 동생 명희(최지희)와 창식(안성기)의 생계를 책임져야 하는 상황에서 정희는 취직을 결심한다. 이 과정에서 정희는 여관 마담 일을 제안 받는데 이를 수락하고 일을 시작하게 되면서 영화의 갈등은 심화된다.

정희는 시대의 변화에 따라 전통과 근대의 혼재 속에서 다양한 갈등에 직면하는 당대의 여성들을 대변한다. 여기에 여관 마담이라는 일에 대한 주변의 평판은 그녀를 더욱 고민하게 만든다. 조신하고 정숙한 여인이자, 가족을 위해 욕망을 억누르며 희생을 요구하는 전통적인 여인상이 전통적 가치를 의미한다면, 이와 충돌하는 근대적 가치는 사적 영역 외부에서 일하는 여성과 관련된다. 기존의 전근대적 사고방식에서는 금지되었던, 즉 여성이라도 가족의 생계를 부양하기 위해서, 경제적 능력을 갖추기 위해서는 사회라는 공적 영역으로 나아가야만 한다. 이러한 대립적 상황을 더욱 자극하는 것은 여성의 노동 능력이나 조건, 동기 그 활동과 관련된 직접적인 요소들 때문이 아니라 여성에게 부과된 문화적 가치로만 평가되어 정희의 일을 천한 것으로 규정짓는다는 점이다. 이

---

24) 조선일보 1959.10.02., 「〈영화장평〉 정감감도는 담담한 가작 / 『자매의 화원』」, 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1959~1961』, 공간과 사람들, 2005, p.322.

25) 변재란, 「한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구-1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로」, 중앙대학교 영화학과 박사학위논문, 2002, p.65.

렇게 정희의 정체성은 전통과 근대가 교차하는 지점에서 두 가지의 가치가 지향하는 여성상 사이에서 공존하며 길항한다. 이를 드러내는 대표적인 영화적 장치가 그녀의 의상이라고 할 수 있다.

"비서구사회의 근대적 변동과정에서 복식은 전통과 근대, 민족 정체성과 외래문화의 수용을 둘러싼 상징투쟁의 차원에 위치"[26]한다고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 1950년대에 여성이 "양장을 입는다는 것은 자신의 신분과 직업을 적극적으로 드러내는 것을 의미했다. 결혼의 여부, 또는 '양공주'나 연예인이냐, 아니면 의사나 기자 같은 극소수의 전문직 여성인가에 대한 표지였다."[27] 반면에 한복을 입는다는 것은 "그래서 일단 여염집 여자라는 표시"[28]였다. 즉, 한복은 전통적 가치를 고수하는 여성상으로서 '현모양처'의 상징적인 복식으로 받아들여졌다. 이처럼 복식을 통해 전통과 근대의 상징성을 논할 수 있다면, 이는 곧 영화 속 의상의 변화를 통해서 인물이 체현하는 혹은 그 인물이 지향하는 가치관과 정체성을 살필 수 있도록 한다.

동생 명희는 "철은 덜났으나 눈앞에 다가선 기회를 사양 없이 포착하고 생활해나가려는"[29] 캐릭터로 묘사되며 근대적 여성성을 지향한다. 사랑하는 남성을 향한 솔직한 감정의 표현을 서슴지 않으며, 이를 위해서는 아버지의 유언도 그리 중요한 것은 아닌 인물이다. 또한 그녀에게 언니가 취직하게 되는 곳이 여관이든 요정

---

26) 김수진, 「여성 의복의 변천을 통해 본 전통과 근대의 젠더정치-해방 이후~1960년대 초반을 중심으로」, 한국여성연구소, 『페미니즘연구』 제7권 2호, 2007, p.282.

27) 위의 논문, p.305.

28) 박완서, 「민중생활 100년사 1950년대-'미제문화'와 '비로도'가 판치던 거리」, 역사비평사, 『역사비평』 통권15호, 1991, p.108.

29) 한국일보 1959.10.03., 「향기있는 신영화 /「홈·드라마」,「자매의 화원」」, 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』, 공간과 사람들, 2005, p.323.

이든 평판은 중요하지 않은 문제이다. 그녀의 대사처럼 "무슨 일이든지 각기 앞으로의 생활을 개척해 나가야"하는 것을 우선시 한다. 그러한 그녀는 시종일관 양장을 걸치고 있다. 또한 명희가 언니, 정확히는 언니를 통한 방사장(김승호)의 도움으로 유지하게 되는 일 또한 양장점이라는 점에서 특정한 여성상을 의상으로 표현하고 있다는 설명은 일견 타당해 보이다. 때문에 전통과 근대라는 양극단의 여성상을 오고가는 정희의 의상 변화의 흐름은 주목을 요한다. 근대성을 지향하는 캐릭터로서 명희가 서사의 종결 때까지 변동 없이 양장을 고수한다면 정희의 의상은 그녀가 처한 상황이 변화함과 동시에 그 대응을 의상의 변화로 표출하기 때문이다. 중요한 것은 이 과정에서 정희의 의상은 단순히 전통과 근대, 이를 표출하는 상징적 미장센으로서 각각 한복과 양장이라는 전형성에 완벽하게 부합하지 않는 틈새를 지니고 있다는 사실이다.


〈그림 1〉


〈그림 2〉


〈그림 3〉

〈그림 1〉과 〈그림 2〉는 이 영화에서 두 자매가 처음으로 등장하는 장면의 한 부분이다. 〈그림 1〉은 명희, 〈그림 2〉는 정희로 보이는 바와 같이 두 사람 모두 양장을 입고 있다. 이때 정희의 의상은 명희의 것과 비교해 더 밝고 화사한 느낌을 전달한다. 더욱이 현재의 시각에서 보아도 가슴팍이 훤히 들여다 볼일 정도로 노출도 과감한 편이다. 두 여성 캐릭터가 각각 전통과 근대를 지향한다는 설정을 받아들인다면, 의상이 보여주는 차이는 크게 다를 바가 없다. 오히려 전통적 여성상에 더 기울어져 있는 정희의

의상이 명희의 그것에 가까워 보인다. 이러한 양장이라는 의상을 통해 두 여성 캐릭터는 모두 근대성을 지향하고 있는 인물임을 드러내고 있는 것이다. 그런데 동일한 양장을 한 인물의 행위에는 차이가 존재한다.

명희의 경우, 연정을 품고 있는 동수에게 거리낌 없이 애정을 표현하는 자유분방함을 표출한다. 반면에 정희는 그런 명희보다 더 화사하고 과감한 의상을 입고 있음에도 밥을 짓고 막내 동생 창수를 챙기는 행위를 하고 있다. 또한 정희의 의상은 멀리서 보았을 때 순백의 원피스를 입고 있는 듯하다. 〈그림 3〉은 이 영화에서 관객에게 정희라는 인물을 처음으로 보여주는 쇼트인데, 배경을 중심으로 한 롱 쇼트에 인물의 움직임이 정확히 보이지 않을 정도이다. 이 쇼트는 남동생 창수의 시점 쇼트이기도 한데, 정희의 존재와 움직임은 "큰 누나가 밥 한다"라는 그의 대사를 통해 설명되고, 이후에 〈그림 2〉처럼 인물에게 근접하여 정희의 행위를 다시 한 번 보여주는 것이다.

따라서 이 장면은 영화의 시작에서 주인공의 현재 상황과 또 거기에서 나아가 앞으로 놓이게 될 정체성 갈등의 상황을 의상과 행위를 통해서 압축해 준다고 할 수 있다. 정희는 전통적인 여성상의 전형들, 밥을 짓고 동생을 보살피는 행위를 서구화와 근대성의 당대적 지표인 양장을 입고 수행한다. 그녀가 지향하는 가치관은 의상을 통해서는 근대적인 것으로 정향되어 있지만, 남성의 호명을 통해 그녀에게 요구되는 것은 모성적 역할과 같은 전통적 가치관이라고 할 수 있다. 따라서 이를 체현하는 육체와 근대적인 외피의 부조화는 이후 정희가 겪게 되는 정체성 갈등에 다름 아니다. 가족의 생계를 위해서 공적 영역에서 경제활동을 해야 하는 상황은 그녀에게 요구된 모성적 역할 사이에서 충돌을 일으키기 때문이다.

그러므로 〈그림 3〉의 롱 쇼트에서 관객에게 인물의 행위와 존재가 명확하게 설명되지 않는 순결, 희생, 헌신의 상징으로서 순백

의 원피스는 "밥을 짓는 누나"라는 남성 가부장이 원하는 여성의 이미지일 뿐이다. 하지만 남성의 시선에서 남성이 원하는 여성상으로 설명된 그녀의 이미지는 〈그림 2〉처럼 그 안을 자세히 들여다보면 사실은 화사하고, 노출에도 과감한 근대적 외피를 두르고 있다는 모순적 상황을 보여준다. 의상의 상징성과 행위의 불일치는 관객으로 하여금 정희의 정체성을 교란하는 역할을 한다. 의상을 통해서 관객은 당대의 지배 이데올로기를 반영하는 여성상을 기대하기 때문이다. 이는 정희가 여관 마담 일을 시작하고 난 뒤의 의상 변화를 통해 구체적으로 드러난다.

여성의 복식과 공적 영역에서의 노동의 관계를 보여주는 대표적인 예가 〈자유부인〉일 것이다. 주인공 오선영이 양품점 일을 막 시작했을 때는 가정에서와 마찬가지로 한복을 입고 있지만, 일을 통해 다양한 여성 주체의 가능성을 경험하고, 자신의 욕망을 적극적으로 표현하기 시작하면서 그녀의 의상은 양장으로 변화한다.

하지만 〈자유부인〉과 비교했을 때 〈자매의 화원〉에서 정희는 처음부터 한복을 착용함으로써 공적 영역으로 진출함에 있어서의 자기 정체성을 명확하게 지니고 있다는 점에서 차이가 있다. 마음에 두고 있는 순철에게 천한 일이라며 비난을 받을까봐 걱정도 했지만, 그녀는 가족을 책임지고 아버지의 빚을 갚아야 한다는 확고한 의지를 가지고 일을 시작했다. 더욱이 일을 시작하고 겪게 되는 여러 가지 갈등의 상황에도 불구하고 그녀의 의상은 변하지 않는다. 사랑하는 남자를 얻지 못하거나, 여동생과의 불화와 같은 심리적 갈등이 표출될 경우에 어두운 색의 한복을 착용할 뿐이다. 또한 일도 익숙해지고 경제적인 부분에서 명희에게 가장으로서의 지위를 드러낼 때에도, 일터에서 일을 할 때가 아닌 사적인 활동을 할 때에도 한복을 고수한다.

이때 정희가 입는 한복은 여성이 일을 해서 돈을 버는 행위가 당대의 남성 중심의 전근대적 가치 수호를 위한 안전판의 기능을 한

다. 달리 말해 그녀가 돈을 버는 일은 전통적 여성상과 다를 바가 없으며, 남성에게 헌신적인 여성상을 한복을 통해서 대변하는 것이다. 청운장에서 정희의 일은 남성인 손님들의 시중을 들고, 그들의 즐거움을 위해 성적 대상이 되는, 말 그대로 남성에게 여성으로서 봉사하는 일이다. 이는 정희의 일이 천하다는 것을 드러낸다기보다 그녀가 일터에서 돈을 버는 방법과 그 모양새가 가정 내에서 남성에게 순종하는 현모양처의 외양을 띄고 있다는 점에서 중요하다.

근대 초기 대가족제도의 봉건적 폐습에 대한 비판을 시작으로 전개된 것이 '양처'에 강조점이 주어진 현모양처 담론이었다. 근대적 과학 지식과 교양을 겸비한 여성, 주부의 인격과 권리를 보장하는 근대적 핵가족을 이상으로 삼았지만, 결과적으로 여성을 가정 내의 고정적인 역할 규범 안에 가두었다는 한계를 보인다. 이때 강조되는 것이 남편에 대한 내조, 즉 "육체적 휴식과 정신적 위안을 제공하는 곳으로서 가정이며, 그 담당자를 주부의 핵심 역할로 정의"[30]한다. 그런데 1950년대의 "현모양처는 근대적 지식과 교양을 겸비한 주부상이자 가정을 합리적으로 이끌고 가는 능동적이고 진취적인 이미지보다는 인내와 순종의 미덕을 체현하는 전통적 여인의 이미지"[31] 강조되었다.

이런 맥락에서 청운장에서 한복을 입고 일을 하는 정희의 모습은 남성이 원하는 여성상, 달리 말해 '육체적 휴식과 정신적 위안을 제공'하며, 한복으로 표상되는 '인내와 순종의 전통적인 여인' 둘 모두를 지닌 존재이다. 이는 양장을 입고 '양장점'을 운영하는 명희의 일과 대비되는데, 명희의 경우 양장점을 개업한 것 자체가 철없는 행동처럼 묘사되기 때문이다. 그녀는 일터에서 일하지 않

30) 이명순, 「1950년대 한국 여성담론 연구 - 젠더화된 근대인식과 여성성의 재현을 중심으로 -」, 경희대학교 국제한국언어문화학과 석사학위논문, 2010, p.115.

31) 위의 논문, pp.116-117.

으며, 애인과 차를 마시러 외출한다. 정희가 어렵게 지키고 있는 집문서를 담보로 돈을 융통해 양장점을 열었으며, 집문서를 찾아오는 일도 미봉책의 수준으로 결국 정희에게 도움을 요청한다. 이때 의상이라는 미장센, 즉 정희의 한복이 지니는 의미는 공적 영역에서 돈을 버는 여성에 대한 당대의 보수적이거나, 부정적인 시각을 전통이라는 기호와 그 상징으로 유화시킨다는 점이다.

그러나 중요한 것은 이러한 양상을 단순히 여성의 일에 대해 억압적인 이데올로기의 작용이라고만 볼 수 없다는 데에 있다. 결과적으로 정희의 한복은 그 이전의 양장 및 인물의 행위와 대비되며, 오히려 일하는 여성의 정체성을 강하게 부각시킨다. 그것은 근대지향적인 사고방식을 드러내는 정희의 태도에 있다. "근대성은 그 무엇보다도 가치의 근대화가 이루어질 때 달성"[32]된다는 점을 상기한다면 한복은 당대의 여성에게 억압적인 담론의 문제와 생계와 같은 실제 현실의 조건을 조율하는 고민 끝에 마담 일을 수락하는 정희의 전략적 지표이다. 정희는 비난과 멸시가 있을 지라도 그리고 그것이 남성 가부장이 원하는 수동적 태도의 여성상을 흉내 내야만 하는 것일지라도 그녀는 가족들을 부양하기 위해 일을 하며 돈을 벌기 때문이다. 이와 관련된 내용을 조금 더 자세히 살펴보자.

정희 : 명희가 제 취직 얘기도 해요?
순철 : 무슨.. 요정 마담이 되신다구요.
정희 : 요정이 아니라 여관이에요.
순철 : 같은 거지 뭡니까. 정희씨 같은 분이 그런 일을 해낼 것 같아요? 그보다도 정희씨는 ***아버님의 명예***를 생각하셔야 할 겁니다.
정희 : 왜 ***아버지 얘기***를 꺼내세요. 그런것쯤 모르는 저도 아니에요.
순철 : 그렇다면 당장 거절하십시오. 방사장한테는 저도 적지 않은

32) 이하나, 『'대한민국', 재건의 시대(1948~1968): 플롯으로 읽는 한국현대사』, 푸른역사, 2013, p.280.

신세를 끼치고 있습니다만, 제가 가서 거절하겠습니다.
정희 : 안 돼요. 그분의 호의를 생각해서라도. 그리고 저도 이젠 ***사고방식이 달라졌어요.*** 직업에 귀천은 없다고 생각해요.
순철 : 그래서 꼭 마담 노릇을 하셔야만 되겠어요?
정희 : 저의 환경이 그것을 원하고 있어요.
순철 : 전에는 한 집안 식구 같이 지내왔는데 이젠 거리가 멀어지는 것 같군요.
정희 : 전 오히려 ***희망이 생기고 어떠한 고생이라도 해보겠다는 각오***인데 야속한 말씀만 하시는군요.[33]

이 대화는 정희와 결혼할 줄 알았던 동식(남궁원)이 명희와 결혼한다는 소식과 정희가 요정에서 일을 할지도 모른다는 사실을 알게 된 순철이 정희를 찾아와 나누는 대화의 내용이다. 강조한 것처럼 정희는 자신에게는 아버지의 명예보다 동생들의 생계를 책임지고 빚을 갚는 것이 더 중요하다는 사실을 밝힌다. 그러기 위해서는 현재 자신의 상황에서 아버지의 명예를 지키지 못하는 천한 일이라도 불사하겠다는 입장이다. 이러한 의지는 단순히 발화의 차원에서만 머물지 않기 때문에 이 영화에서 중요한 지점이라고 할 수 있다. 이를 설명하기 위해 작품의 감독인 신상옥의 영화 스타일에 대해 간단히 언급할 필요가 있겠다.

신상옥은 해방 후에 가장 중요한 것은 "우리의 힘으로 잘 보이고, 잘 들리며, 자연스럽게 이어지는 영화를 만드는 것이 급선무"[34]라고 하였다. 또한 "예술성을 유지하면서도 관객의 공감을 최대한 이끌어 내 흥행에도 성공해야"[35]한다는 의식은 "그의 영화미학의 출발이었던 리얼리즘적 경향"[36]에서 영화 형식과 경향을 선회하도

33) 인용된 대사에서 진하게 강조된 부분은 연구자의 것임.
34) 신상옥, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스코리아, 2007, p.36.
35) 위의 책, p.62.
36) 이영일, 앞의 책, p.230.

록 하였다. 이러한 상황에서 신상옥이 선택한 것은 멜로드라마와 할리우드의 고전적 스타일이다. 그 선택이 틀리지 않았었던 듯, 〈어느 여대생의 고백〉이 크게 흥행하면서 "신상옥 영화의 흐름은 보수적인 멜로드라마로 전환"[37]되며, 이후 〈그 여자의 죄가 아니다〉(1959), 〈동심초〉(1959), 〈자매의 화원〉까지 연달아 흥행에 성공한다. 그의 멜로드라마의 보수성은 여주인공들이 표현하는 "전통적인 가치와 근대적 가치들의 이중적인 잣대에 의해 재단되는 여성성을 통해 전자가 가하는 억압 앞에서 전통적 미덕을 따르며 현실을 수용하는 그녀들의 경향"[38]에서 찾을 수 있다. 이를 더욱 강하게 뒷받침하는 것은 닫힌 체계를 지향하는 할리우드 고전적 스타일 규범의 철저한 준수이다. 그에게 있어서 '잘 보이고, 잘 들리며, 자연스럽게 이어지는 영화'를 구현하는 방법론은 할리우드의 고전적 스타일이었기 때문이다. 특히 본 연구에서 다루는 〈자매의 화원〉의 경우 이러한 태도가 강하게 드러나는바 영화의 결말에서 공적 영역을 경험한 여성의 시대적 불온함을 사적 영역으로의 복귀를 암시하는 정희와 순철의 이상적인 결합을 통해 자연스럽게 봉합한다. 그러나 지적하고자 하는 것은 이렇게 스타일적 규범을 준수하는 과정에서 전후 여성 노동의 의미를 발견할 수 있는 지점이 마련된다는 점이다.

2) 수난의 서사를 와해시키는 스타일

〈자매의 화원〉에서 주목하는 스타일적 규범은 공간 구성에 관

37) 박유희, 「스펙터클과 독재 - 신상옥 영화론」, 한국영화학회, 『영화연구』 49호, 2011, p.101.

38) 박아나, 「1952년에서 1975년까지의 신상옥의 영화제작과 장르(멜로드라마, 사극) 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 영화예술학과 석사학위논문, 2003, p.29.

한 것이다. 먼저 프레임 내부에서 인물의 움직임을 부여할 때 이동 방향에 대한 기본적인 원리를 살펴보자.

> 여러 편의 영화를 감상하다 보면 그 장면의 주요 인물은 매번 화면 왼쪽에서 등장하는 사실을 발견하게 될 것이다. 반대로 적대자는 일반적으로 우측에서 등장한다. 우리의 눈은 우-좌로 움직이는 데 익숙하지 않기 때문에 적대자의 등장은 우리를 불편하게 만든다. 이러한 미묘한 자극이 관객으로 하여금 인물을 부정적으로 보게 한다. 이러한 두 힘이 서로를 향할 때 우리는 자연스레 일종의 충돌을 기대하게 된다.[39]

〈자매의 화원〉은 이와 같은 공간 구성의 방향성을 견고하게 준수한다. 간단한 예시를 보자. 〈그림 4〉, 〈그림 5〉는 인물이 화면에 처음으로 등장하는 쇼트들이다. 제시한 이미지에서는 정지되어 있지만 이 인물들은 모두 프레임 왼쪽에서 오른쪽으로 이동을 한다. 두 개의 쇼트 이외에도 거의 대부분이 이러한 방향의 움직임을 지키고 있다. 이 경우, 〈그림 4〉는 명희, 〈그림 5〉는 정희와 동식으로서 주요 인물이거나 주인공에게 적대적이지 않은 인물로 위의 인용에서처럼 좌 ➔ 우 방향의 이동을 부여하고 있음을 알 수 있다. 그런데 〈그림 6〉과 〈그림 7〉을 보면 주요 인물 외에 천사장이라는 인물이 등장하는 것을 볼 수 있다. 이때 천사장은 프레임의 오른쪽에서 왼쪽으로 이동하는 양상을 보인다. 또 그에 대응하는 순철과 정희의 경우 왼쪽에서 프레임 인 되어 즉, 순철/정희와 천사장은 각각 사람은 좌, 우의 양 방향에서 서로에게 다가와 충돌하게 되는 것이다. 이때 천사장은 정희의 아버지인 남박사에게 빚을 독촉하는 인물이다.

---

39) 제니퍼 밴 시즐, 정재형 옮김, 『영화영상 스토리텔링 100』, 책과길, 2009, p.26.



〈그림 4〉



〈그림 5〉



〈그림 6〉



〈그림 7〉

〈그림 6〉의 경우, 남박사를 대신하여 천사장을 대면하는 순철의 모습으로 이후 그는 자신의 집을 팔아 남박사의 빚을 갚는다. 〈그림 7〉의 경우 천사장은 이미 정희의 집에서 기다리고 있다가 귀가한 정희가 왼쪽에서 프레임 인 되면 그녀에게 다가가 역시 빚을 갚지 못하면 집이라도 내어놓으라고 재촉한다. 이때 같은 방향에 있던 순철이 나서게 되면서 상황은 일단락된다. 얘기를 마친 천사장은 처음의 방향 그대로 이동하여 왼쪽으로 프레임 아웃된다. 천사장에게 진 빚 때문에 주된 갈등과 위기가 발생하기 때문에 정희와 순철의 입장에서는 적대자에 해당하며 따라서 천사장에게는 우 ➔ 좌 방향의 이동이 부여된 것이다.

결과적으로 이러한 인물의 이동 방향을 통한 프레임 내부의 인물 배치는 대화 장면의 설정과도 연결된다. 즉 주인공은 프레임 왼쪽에 적대자는 오른쪽에 위치하는 방식을 취하게 되는 것이다.

천사장과 같이 영화 전체의 적대자가 아닐 지라도 해당 대화의 내용에서 적대적인 위치일 경우 프레임 오른쪽에, 조금 낮은 수준의 경우 대화를 이끌어가는 중심인물이거나 상황에 대한 지배적인 관점을 표현하는 인물은 프레임의 왼쪽에 위치하게 되는 것이다.



〈그림 8〉



〈그림 9〉

다음으로 〈그림 8〉과 〈그림 9〉는 명희가 집문서를 담보로 돈을 융통해 양장점을 차렸다는 얘기를 전해들은 정희가 이를 명희에게 확인하는 장면이다. 여기서 정희는 명희에게 그 집은 아버지의 목숨과 맞바꾸었을 정도로 중요한 것임을 강조한다. 그리고 그것을 지키기 위해 자신은 사랑도 포기하고, 고되게 일을 하고 있다는 사실을 언급한다. 명희는 집문서는 잘 보관하고 있다며, 정희를 안심시키지만 이는 거짓말이었다. 때문에 이 대화에서 프레임 오른쪽에 위치한 명희는 정희의 입장에서는 적대적인 존재이자, 이 거짓말은 서사 전개에서 또 하나의 위기를 만들어 낸다. 요컨대 이러한 대화 장면은 고전적인 영화 스타일에서 인물의 관계를 화면 구성의 방향성으로 자연스럽게 시각적으로 표현하는 예라고 할 수 있다. 다음으로 이러한 규칙들의 변주를 살펴보자. 이때 염두에 두어야 할 것은 규칙의 변주들은 정희의 일과 관련된 갈등의 지점에서 구현되어 그녀의 노동을 부각하고 있다는 점이다.



〈그림 10〉



〈그림 11〉



〈그림 12〉



〈그림 13〉

보이는 바와 같이 〈그림 10〉과 〈그림 11〉은 명희와 정희의 위치가 바뀐다. 이 구성은 명희가 정희에게 도움을 청하러 온 상황에 해당한다. 명희는 정희에게 한 거짓말을 감추기 위해 동수의 친구에게 돈을 빌려 집문서를 정희에게 가져다준다. 하지만 그 돈에 문제가 생겨 급하게 돈을 마련해야 하는 처지가 된다. 당장 방법이 없었던 명희는 정희를 찾아가 방사장에게 대신 도움을 구할 것을 부탁한다. 대화의 내용만으로는 철없는 행동으로 정희를 괴롭히는 명희가 적대자로서 오른쪽에 위치되어야 할 것 같지만 정작 오른쪽에 있는 것은 정희이다. 이는 두 사람 모두의 위기이며 이를 해결할 수 있는 인물이 정희이기 때문에 그녀의 수락 여부에 따라 위기가 해결된다고 할 수 있다. 따라서 정희가 거절하게 되면 자매는 모두 위기에 처하기 때문에 자연스럽게 정희는 적대자의 위치인 오른쪽에 위치하는 것이다.

그런데 이 장면에서는 앞의 예시와 차이가 존재한다. 두 사람의 심리적 내부 갈등을 보여 주기 위해 앞의 대화 장면들과 달리 인물의 단독 쇼트가 존재한다는 사실이다. 앞의 경우는 상대방의 오버 더 숄더 쇼트로 모든 쇼트/역쇼트를 구성했다면, 이 장면에서는 인물의 얼굴 표정에 좀 더 근접한 단독 쇼트를 포함하여 갈등의 극대화를 드러낸다. 또한 명희의 단독 쇼트는 〈그림 12〉로 단 한 번 등장하지만 정희의 단독 쇼트인 〈그림 13〉은 여러 차례 반복적으로 배치된다. 하지만 이때 대사의 내용인 정희의 항변에 반응하는 명희의 역쇼트는 〈그림 10〉처럼 정희의 오버 더 숄더로 구성된다. 또한 〈그림 12〉의 경우 쇼트의 지속 시간이 굉장히 짧기 때문에 말 그대로 반응을 보여주는 기능적인 역할을 할 뿐 명희의 심리적 갈등을 포착하기에는 다소 무리가 있다. 하지만 〈그림 13〉의 경우, 〈그림 11〉에 비해 인물에 근접할 뿐만 아니라 반복적으로 제시되기 때문에 앞서 보여준 형식적 반복의 흐름을 깨는 순간이 된다.

이러한 구성은 관객으로 하여금 적대자의 위치에 있는 정희의 갈등에 더욱 집중하도록 한다. 여기서 강조되는 것은 정희의 일에 대한 무게감이다. 더욱이 정희가 자신을 찾아온 명희에게 처음으로 하는 얘기는 "오래 붙들고 있다가는 사람 버리겠어."라며 일을 그만두려 한다는 의중을 밝히는 것이었다. 그런 생각을 하고 있던 정희에게 명희의 소식은 자신이 일을 그만 둘 수 없음을 의미하는 것이었다. 이때 정희는 무거운 짐을 자신에게만 맡긴다며 자신의 처지를 항변한다. 이러한 정희의 모습은 '여성'이 공적 영역에 진출하여 겪게 되는 억압과 모순에 대한 것보다는 생계부양자로서 가족을 책임지는 '가장'으로서의 중압감에 더 가까워 보인다.

그런데 여기서 좌/우라는 중심인물과 적대자의 위치와 방향에 대한 설명이 누구나 동의하는 규정적인 것이 아니며, 의미 부여를 위한 자의적 해석 틀이라는 이의 제기가 있을 수 있을 것이다. 그

러나 이 방향성이 지니는 의미가 절대적인 당위를 지니는 것이 아닐지라도 적어도 〈자매의 화원〉은 텍스트 내부에서 형식적 반복을 통해 자신만의 내적 규범을 형성했다는 것에서 타당성은 확보될 수 있다. 앞서 언급한 장면 외에도 인물의 이동 방향, 프레임 내부에서의 위치 등은 영화의 대부분에서 준수되어 일관성을 유지하고 있기 때문이다. 특히 영화 초반부에 프레임 인/아웃을 통해 인물에 움직임을 부여한 쇼트를 다수 배치하여 이후의 구성에서 이를 하나의 규칙으로 무리 없이 따를 수 있도록 하였다. 때문에 동일한 구성의 형식적 반복을 통해 구축한 질서의 흐름이 깨지는 순간은 특별한 의미를 획득하게 되는 것이다. 이러한 방식은 고전적 스타일을 추구하는 영화에서 어렵지 않게 찾아 볼 수 있는 양상이다. 무엇보다 그러한 순간이 정희의 일에 대한 정체성 형성의 과정에 연루되어 있거나 혹은 이미 확고한 정체성을 명확하게 표명하고 있는 지점에서 발생한다는 사실이 중요하다. 다음의 장면을 보자.

세트 A 와 세트 B는 정희와 순철이 집을 나와 버스 정류장까지 걸어가서 대화를 나누는 동일한 장면이다. 두 세트는 모두 프레임 왼쪽에서 오른쪽으로 인물이 걸어 간 뒤, 정류장에서 멈춰 서서 대화를 나누고 한 인물이 그 자리를 떠나는 상황이다. 〈그림 14〉와 〈그림 18〉[40]의 왼쪽을 보면 대화의 시작에서 두 인물이 모두 같은 방향에서 움직이기 시작하기 때문에 이동 방향에 따른 인물의 갈등관계를 설정하지 않는다. 하지만 세트 B에서는 〈그림 17〉을 초두에 배치하여 충돌하는 인물의 갈등관계를 설정한다. 이 쇼트에서 순철은 대문을 통해 집 안으로 들어오는데 프레임 공간을 기준으로 하면 왼쪽에서 오른쪽으로의 이동이다. 순철을 향해 프레임 외부에 있던 정희가 다가가며 오른쪽에서 왼쪽 방향으로 이동을 하고 두 사람은 마주한다. 따라서 두 사람은 이동 방향을 통

40) 〈그림 15〉와 〈그림 18〉은 하나의 쇼트에서 처음과 끝의 이미지를 이어 붙인 것이다.

해서 갈등 관계를 형성한다고 할 수 있다.

세트 A



〈그림 14〉



〈그림 15〉



〈그림 16〉

세트 B



〈그림 17〉



〈그림 18〉



〈그림 19〉

세트 B의 대화는 순철을 중심으로 그의 관점에서 진행되는데, 여기에 정희는 이 대화에서 만큼은 일종의 적대자의 위치에 놓이게 된다. 순철의 생각이 대화의 중심이 된다는 것은 마지막 쇼트

를 통해 확인 할 수 있다. 〈그림 16〉처럼 세트 A의 대화는 마지막이 정희의 모습으로, 〈그림 19〉처럼 세트 B의 대화는 마지막이 순철의 모습으로 마무리되기 때문이다.

이제 대문 밖을 나와 정류장으로 이동한 두 사람의 대화가 시작된다. 〈그림 15〉와 〈그림 18〉은 각 대화 장면의 마스터 쇼트에 해당한다 할 수 있다. 이때 〈그림 15〉의 경우 두 사람의 대화는 쇼트 구성의 변화 없이 지속된다. 반면 〈그림 18〉은 동일한 구성인 듯하지만, 〈그림 17〉로 설정된 인물의 갈등 관계를 바탕으로 쇼트 구성을 변주하여 의미를 부여한다. 그 방식은 앞서 〈그림 10〉~〈그림 13〉의 대화에서처럼 순철의 관점을 대화의 중심에, 정희를 적대자로 위치시켜 놓고 그녀에게 집중하도록 하는 것이다.


〈그림 20〉


〈그림 21〉


〈그림 22〉

여기서 중요한 것은 정희의 발화 내용이다. 앞서 살펴본 정희와 순철의 대화 내용을 위의 쇼트에 대응해 보면 〈그림 20〉은 아버지의 명예를 생각하라는 순철의 말에 다소 격앙된 반응을 보이는 정희의 모습이며, 이때 대사는 지금 왜 아버지 얘기를 하냐며 따져 묻는 것이다. 이에 대한 순철의 반응으로 연결하는 것이 〈그림 21〉이다. 이 쇼트는 이 장면의 마스터 쇼트에 해당하는 〈그림 18〉과 유사한 구도이지만, 인물에 근접함으로써 위치 상 순철보다 카메라에 더 가까운 정희가 자연스럽게 두드러진다. 여기서 정희는 〈그림 20〉에서 고조된 감정이 다소 누그러진 듯한 어조로 이야기를 한다. 그 내용은 자신도 이제는 사고방식이 달라졌으며, 그것은 직업에는

귀천이 없다는 생각이다. 때문에 〈그림 21〉은 해당 장면에서 정리된 감정을 표현하는 것이기도 하지만, 공적 영역에서 일을 해야 하는 또 그것이 여관의 마담 일이라는 점에 대한 갈등을 자기 내부에서 정리한 것과 맞닿아 있다. 그리고 그러한 결심과 자기 의지를 담담하게 이야기 한다. "저의 환경이 그것을 원하고 있어요."

〈그림 17〉과 〈그림 19〉로 제시된 바와 같이 이 대화는 마담 일을 시작하려는 정희에 대한 순철의 입장을 중심으로 이루어진다. 따라서 자신의 만류에도 일을 고집하는 정희의 태도에 실망하는 순철의 모습은 단독 혹은 그에게 더 근접한 쇼트로 연결되었을 때 강조될 뿐만 아니라, 그의 관점 또한 설득력을 얻을 수 있다. 그러나 영화는 그와 반대되는 구성을 취한다. 순철의 실망스러운 반응은 〈그림 21〉의 이미지로만 지속되고, 오히려 실망하는 순철에게 반응하는 정희의 모습은 〈그림 22〉와 같이 단독 클로즈업으로 포착한다. 그럼으로써 정희의 일, 그것도 천하다면 천하달 수 있는 요정 마담 일에 대한 순철의 부정적 시선은 그럼에도 불구하고 노동의 기회를 통해 희망을 갖게 되고, 따라서 어떤 고생도 마다하지 않겠다는 정희의 의지가 부각되는 효과를 발생시킨다.

이 장면은 당대 여성의 노동에 대한 영화적 대응이자 남성적 지배 이데올로기의 작동을 드러내지만, 동시에 그러한 이데올로기의 부실함과 그 틈새를 노출한다. 여성들이 할 수 있는 일은 제한적이었으며, 그 일의 가치 또한 저평가 된 것이 1950년대의 상황이다. 이러한 상황은 주로 마담, 여급과 같은 접객업에 종사하는 여성 캐릭터를 통해 영화에 투영된다. 더욱이 〈자매의 화원〉에서는 그나마도 제한적인 노동의 기회를 남성의 도움으로 얻게 된다. 어렵게 얻은 노동의 기회는 그녀에게 순탄한 앞날을 선사한 것도 아니었다. 무엇보다 폄하된 여성 노동의 전형으로서 자신의 직업에 대한 비난의 시선은 그녀를 딜레마에 빠뜨린다. 결국 그녀는 부재한 남성(아버지)을 대신해 가족의 생계를 부양하기 위해 고된 노

동의 현장에 뛰어들지만 사회의 비난과 멸시까지도 감내해야 하는 이중고를 겪게 되는 것이다. 여기에 수반되는 여러 갈등은 정희를 중심으로 한 수난의 서사를 구축한다.

따라서 정희는 바로 이 수난의 서사를 통해 희생자로 위치지어진다. 이는 전후의 한국 남성들이 가부장제의 위기와 혼란을 느끼고, 그러한 위기의식을 극복하기 위한 여성에 대한 타자화 전략이라고 할 수 있다. 남성들은 위기의식의 원인을 당시에 두드러진 여성의 노동 참여 증가에서 찾았으며, 이는 여성 노동의 폄하로 귀결된다. 결국 여성은 정희처럼 비난을 받을 지라도 고된 노동을 해야만 하는 또는 그 하찮은 노동 때문에 많은 것을 희생해야만 하는 타자로 남겨진다. 때문에 여성은 어떠한 주체의 자리도 차지하지 못하고 역사에서 배제되었다. 대중영화가 시대의 지배적인 담론을 거스르기란 어려운 일이다. 흥행에 성공한 〈자매의 화원〉도 예외일 수는 없다. 따라서 정희에 대한 순철의 입장은 당대의 남성 가부장들의 태도와 일치한다.

하지만 이 쇼트 구성에서 보이는 것처럼 영화는 아주 짧은 순간에 남성 지배 이데올로기의 관점에 도전하는 여성의 정체성을 보여준다. 그녀를 재현하는 영화의 방식은 고전적인 스타일 규범의 준수로 구축한 자신 만의 질서 안에서 그것을 변주하거나, 혹은 위반하며 여성의 노동과 관련된 제 양상들에 주목을 끌게 한다. 그것은 그녀의 노동에 대한 개별주체로서의 의지와 지극히 현실적이며 합리적인 선택의 과정들이다. 특히 이 장면에서 드러난 바와 같이 정희의 선택은 이미 지난 과거의 허상적인 명예보다 현실의 조건을 수용하고, 그 조건들을 자기화하며 미래를 도모하는 것이다. 비록 전쟁 이후 여성들의 노동이 억압적이고 모순적인 상황에 직면하였을 지라도 그녀들이 지니고 있었던, 현실적 위기에 대한 문제의식, 그리고 노동을 통한 극복과 해결의 의지만큼은 확고했다. “때때로 남성 가장 중에서 가문이나 체면 때문에 막일에 뛰어

드는 것을 꺼렸던 것과는 달리 여성은 공장이든, 남의 집살이든, 매춘이든지 간에 돈이 되는 일이라면 어디라도 뛰어 들었다."[41] 이러한 당대 여성의 노동주체로서의 정체성을 담지하고 있는 것이 바로 정희라는 인물인 것이다. 때문에 정희를 표현하는 미장센, 프레임 구성, 그녀의 행위들은 여성의 노동을 은폐하고, 통제하려는 가부장적 지배 이데올로기의 작동을 지연시키는 기능을 한다. 이 과정에서 지배 이데올로기의 기획은 틈새를 노출하고, 결과적으로 그것의 논리적 당위는 의심 받게 된다. 따라서 일을 통해 변화해 가는 그녀의 정체성은 소규모이지만 의미 있는 투쟁의 장으로서 기능한다고 할 수 있다.

3) 여성의 노동 경험과 결말의 두 의미

영화의 후반부 방사장은 정희에게 청혼을 하고 이 사실을 알게 된 명희는 이를 반대하며, 순철을 언급한다. 하지만 정희는 순철의 미래와 요정 마담이라는 자신의 처지가 어울리지 않는다고 말한다. 그러면서 막내 동식 창식을 위해서라도 자신의 행복만을 추구할 수는 없기에 방사장과의 혼인 의사를 내비친다.

이 대화가 마무리되고, 〈그림 23〉처럼 정희는 프레임의 왼쪽에 앉아 있었으면서도 이동 방향을 오른쪽에서 왼쪽으로 설정하여 프레임 아웃 한다. 이는 영화가 꾸준히 고수해 오던 인물의 방향성, 즉 해당 장면의 중심인물이 움직이는 방향과 반대의 움직임이다. 집 밖으로 나와서도 이 움직임의 방향은 지속적으로 유지되는데, 〈그림 24〉를 보면 프레임 오른쪽에서 걸어오는 정희의 모습을 확인할 수 있다. 그리고 이 방향성은 이어지는 〈그림 25〉에서 정희가 왼쪽으로 프레임 아웃 하면서 확실해 진다.

---

41) 전경옥 외, 앞의 책, p. 195.


〈그림 23〉


〈그림 24〉


〈그림 25〉

고전적인 스타일을 추구하는 이 영화가 형식적 반복을 통해 구축한 내적 규범에 따라 대화의 중심인물임에도 정희의 움직임에 적대자의 방향성을 부여한 이유는 정희가 현재 안고 있는 내적 갈등을 드러내기 위한 것이라고 할 수 있다. 이를 더욱 부각하는 것은 쇼트의 지속시간인데, 〈그림 24〉는 약 15초가량이나 되는 롱 테이크에 속한다. 이때 관객이 느끼는 답답하고 힘겨운 감정은 이어지는 〈그림 25〉를 통해 정희의 감정과 동기화되며, 그러한 감정의 실체가 설명된다. 이를 알려주는 것이 보이스 오버로 들리는 순철의 목소리이다. 이미지와 사운드를 통해 정희와 동기화된 감정은 내면의 심리적 갈등으로 창순을 위한 모성적, 그리고 가장으로서의 역할과 순철에 대한 사랑이다.

창순에게 모성적 역할을 수행하기 위해서는 청운장의 마담 일을 지속하기 어렵고, 일을 그만두게 되면 가장으로서 두 동생들의 생계를 책임질 수가 없다. 이 두 가지 상황을 모두 극복하려면 방사장의 청혼을 받아들여야만 한다. 그렇게 되면 순철과의 사랑은 완전히 끝이 난다. 이러한 정희의 갈등은 전통적인 가부장적 가치 하에서 일하는 여성이 겪게 되는 전형적인 양상으로 대변된다. 하지만 〈자매의 화원〉은 공적 영역에 나아간 여성이 억압적 가치와 모순적 상황들 속에서 겪는 딜레마를 단순히 수난의 서사 안에서 희생자라는 타자화를 통해 비련의 감성으로 묘사하지 않는다. 동일한 형식의 반복으로 형성한 자기의 질서를 변주하거나 거스르며 돌출되는 지점으로 주목을 이끌고, 그 안에 여성 스스로의 일에 대한 치열한 고민을 담아낸다. 그렇다면 정희의 갈등과 고민이 어

떠한 방향으로 나아갈 것인가를 따져보지 않을 수 없다.

영화는 정희와 순철 사이의 사랑을 알게 된 방사장이 정희에게 청운장의 소유권을 넘기고, 떠나는 것으로 비극적 결말 대신 안정적인 봉합을 선택한다. 이러한 결말을 두고 공적영역으로 나아가면서 "정희가 보여주었던 당당함과 독립성은 남성들에게 끊임없이 훼손당하고, 결국 좌절한 채 사적 영역으로 물러나는 것"[42]으로서, 혹은 "젊은이들에게 미래를 열어주는 존경할 만한 기성세대의 윤리와 청년세대의 소명을 동시에 보여주는 유려한 갈등의 봉합"[43]으로 해석하기도 한다. 이러한 해석을 부정하고자 하는 바는 아니지만, 일정 부분은 수정이 필요해 보인다.

우선 정희의 경우 그녀는 사적 영역에만 머물던 이전과 달리, 즉 "환경은 사람을 변화시킨다"는 순철의 대사처럼 공적 영역에서 일을 하면서 많은 변화를 경험했다. 그러나 그 변화가 단순히 좌절을 의미하지 않는 다는 사실이다. 게다가 그 좌절로 인해 과연 정희가 사적 영역으로 물러났는가. 엄밀하게 영화는 이를 명확하게 보여주지 않는다.[44] 오히려 정희에게는 방사장이 넘기고 간 청운장이라는 '기업체'[45]의 경영자로서 미래가 예견되어 있다고 보

---

42) 주유신, 「사적 영역과 공적 영역 사이에서 길을 잃은 근대적 여성주체들-신상옥의 〈그 여자의 죄가 아니다〉와 〈자매의 화원〉을 중심으로」, 한국영화학회, 『영화연구』 20호, 2002, p.383.

43) 박유희, 「고상한 통속의 윤리, 유려한 봉합의 미학-1950년대 말 신상옥 감독의 멜로드라마」, 『1950년대 신상옥 멜로드라마』 DVD 해설집, 한국영상자료원, 2013, p.20.

44) 예를 들어 한형모 감독의 〈여사장〉에서는 여성잡지사를 운영하던 요안나는 경영에 어려움을 겪고 있는 상황에서 신입사원 용호를 사랑하게 된다. 결국 그녀는 용호와 결혼을 하게 되고, 일을 그만둔 그녀 대신 용호가 잡지사를 운영하게 되면서 경영의 위기를 극복한다. 즉 모든 갈등은 결혼으로 봉합되고, 이는 서양 여배우의 스타일을 완벽하게 구현하고, 애완견에게 양과자를 먹이던 요안나가 한복을 입고, 식사 준비를 예고하며 뜨개질을 하는 변화된 모습을 보여주는 것으로서 설명되기 때문이다.

45) 방사장은 정희에게 마담 일을 권하면서, 청운장을 자신의 기업체라고 생

아야 할 것이다. 또한 그녀가 자신의 일에서 능력을 인정받았다는 사실도 고려해야 한다. 그녀가 청운장에 취직을 한 뒤에 여관에는 손님이 늘었으며, 그녀가 상대하는 손님들도 그녀를 만족스러워 했기 때문이다.

이러한 상황에서 그녀가 순철에게 자신의 마음을 전달하지 못했던 이유를 생각해 보자. 정희는 집 안 형편으로 인해 "하필이면 마담 일을" 하게 되었고 의사인 순철에게 어울리지 않는 여자라고 생각한다. 그렇기 때문에 단순히 방사장이 물러났다고 해서 마담 일을 하고 있는 이상 바로 순철에게 향할 수는 없다. 사실 여기에는 직업에 대한 낮은 평가도 존재하지만, 경제적인 부분도 무시하기 어렵다. 그녀는 이때까지 만해도 방사장에게 빚이 더 남아 있었다. 또한 순철의 경제적 형편도 그리 좋은 편은 아니었다. 둘째는 이런 상황을 차치하더라도 정희는 그에게 이미 정혼자가 있다고 오해하고 있었다.

이제 그녀는 갚아야 할 빚 때문에 누군가에게 종속되어 마담 일을 하는 것이 아니라 경영자라는 한층 상향된 지위와 경제적 독립을 이룰 수 있게 되었기 때문에 순철에게 마음을 표현하는데 어려움은 없어 보인다. 오히려 현재 상황에서 경제적으로 불안한 것은 순철일 것이다. 그에게는 의학 박사로서 전도유망한 미래가 있을 뿐이지, 현재의 물질적 조건은 달라진 것이 아무것도 없다. 결국 정희와 순철의 결합은 곧 결혼을 지시하고, 이에 따라 정희가 사적 영역으로 물러나게 된다는 영화에 재현되지 않은 상상적 결말은 남성적 지배 이데올로기를 수용하고 이와 타협하는 대중영화의 방식이라고 할 수 있다. 그녀는 청운장을 경영하게 되면서 경제적 안정과 독립을 취할 수 있을 것이지만, 이를 부각하기 보다는 경제적 안정은 아직 부족한 남성 가부장을 받아들이는 것으로 정향

각하고 맡아 해 보라고 말한다.

되면서 남성들의 위기의식을 자극하지 않는 것이다. 이는 마지막에 정희가 입고 있는 양장을 통해 설명될 수 있다.

영화의 초반에서 전통적 여성상의 전형적 행위를 하고 있음에도 그녀의 외피는 근대를 지향하는 양장이었다. 그리고 그러한 그녀의 행위가 전통적 가치에 가까이에 있음을 관객이 인식하기도 전에 남성의 목소리로 설명된다. 따라서 이는 남성이 원하는 여성상을 대변한다고 할 수 있다. 결국 결말에서 정희의 의상은 영화 초반의 양장이라는 미장센이 불러일으키는 미끄러짐의 효과를 동일하게 발생시킨다. 다시 말해 근대의 가치관을 지향하는 여성이지만, 남성이 원하는 전통적 행위를 하는 여성이라는 것이다. 특히 마지막의 양장은 양장과 한복을 포함해 거의 대부분 흰색이었던 것과 다르게 선명한 검정색이다.[46] 흰색의 의상들은 남성이 원하는 전통적 여성상의 이미지로서 도덕적 순결, 순종, 헌신 등과 조응한다면, 그에 반하는 검정색 의상은 근대성을 지향하는 정희의 가치관을 더욱 명백하게 지시한다는 점에서 의미가 있다. 초반의 경우가 양장이지만 흰색을 통해 전통적 여성상으로 의미를 희석시켰다면, 그와 대비되는 검정색은 같은 양장이지만 이전과 달라진 가치관과 행위를 암시한다고도 할 수 있다. 따라서 검정색 양장은 지배 이데올로기와 타협하고 수용하지만, 거기에 종속되지 않는 여성의 정체성을 드러내는 기능을 한다. 남성과의 결합이라는 보수적인 결말에서 그녀에게 주어진 조건은 근대적인 가치관에 한 발 더 다가갈 수 있는 가능성을 제공하기 때문이다. 그녀는 사회가 원하는 가치관을 따르는 것처럼 보이지만 의상을 통해서 우회적인 방식으로 그것을 거스르고 있는 것이다.

---

46) 이 영화가 흑백이기 때문에 정확히는 흰색과 검정색은 아닐 수 있겠지만, 명도의 극단적인 대비만으로도 그 차이가 지니는 의미를 고려해 볼 수 있다. 또한 앞서 언급한 검정색 한복 외에 검정색 의상은 순철의 과거 회상에서, 그 회상 장면에서 촬영한 사진 속에서 등장하는 것 외에는 거의 대부분 흰색이다.

4. 나오며

본 연구는 1950년대 후반의 영화에서 여성들이 일을 통해 형성해가는 정체성의 양상을 영화 형식의 차원에서 분석하였다. 영화에서 재현되는 여성의 노동과 관련된 문제는 영화연구에서 주목받지 못한 것이 그 간의 상황이다. 이는 여성의 노동이 사회 구성 요소에서 부차적이라거나, 폄하와 같은 제대로 된 가치 평가를 받지 못하는 현실에서 멀리 있지 않다. 따라서 본고는 영화에서 재현된 여성의 일과 그 역사적 의미에 대해 재고찰하는 기회를 마련해보고자 하였다. 이를 위해 1950년대 후반의 영화 〈자매의 화원〉 속 여성 캐릭터가 일을 통해 자신의 정체성을 어떻게 형성해 나가는지 또 그 양상은 어떻게 재현되며, 그 의미는 무엇인지를 살펴보았다.

역사적으로 구성되어 온 여성 노동에 대한 문제의식은 희생자 혹은 피해자, 생계전사의 이미지에서 확장될 필요가 있다. 전쟁을 계기로 증가했던 여성의 경제활동은 전쟁 이후에도 꾸준히 지속되었으며, 이는 양적 증가뿐만 아니라 여러 분야에서 다양한 유형을 통해 이루어졌다. 이러한 상황에서 당대의 영화들은 변화하는 여성 노동의 역사적 현실을 기민하게 포착한다. 1950년대 영화는 다른 어떤 시대보다 정치와 자본의 검열에서 비교적 자유롭게 여성의 노동을 지속적으로 재현하고 있기 때문이다. 그녀들의 노동 행위는 물론이고 노동이 수반되는 다양한 직업들에 대한 묘사를 통해 여성의 가외 노동을 암시한다. 중요한 사실은 이때 여성의 정체성은 개인의 자아의식을 기반으로 한 일과 직업으로 구체화되는 경향을 보이고 있다는 사실이다. 다시 말해 전후 영화에 재현된 여성의 노동으로 표출되는 정체성은 국가나 민족 담론에 포섭된 고정된 집단/범주로서의 여성이 아니라 개별주체로서 한 개인의 정체성을 적극적으로 드러낸다. 본고가 다루고 있는 〈자매의 화

원〉의 경우만 하더라도 주인공 정희는 일과 직업에 대한 명확한 자기 인식을 드러내고 있으며, 그녀의 정체성은 영화 속에서 갈등을 만들어내고, 혹은 갈등을 해결하는 중요한 실마리를 제공한다. 이를 추적하는 과정에서 영화 형식의 차원에서 시각적 이미지들에 주목하였다. 그 결과 거기에는 서사 구조에서 작동하는 지배 이데올로기에 온전히 포섭되지 않는 개별적인 노동주체로서 여성의 정체성을 함축하고 있음을 발견할 수 있었다.

〈자매의 화원〉은 당대 여성에게 일과 직업이 어떠한 의미와 가치를 지니는지를 질문함과 동시에 여성 캐릭터를 통해 여성 스스로 일에 대한 명확한 자기의식을 진술한다. 특히 영화는 고전적 스타일의 규범을 준수하지만 주인공 정희의 일과 관련된 지점에서 그를 변주하거나 위반하면서 그녀의 노동에 특별한 의미를 부여한다. 때문에 정희를 표현하는 미장센, 프레임 구성, 그녀의 행위들은 여성의 노동을 폄하하고, 통제하려는 가부장적 지배 이데올로기의 작동을 지연시키는 기능을 한다. 이 과정에서 지배 이데올로기는 균열을 순간을, 결과적으로 그것의 정당성은 취약한 기반을 노출한다. 따라서 일을 통해 변화해가는 그녀의 정체성은 소규모이지만 의미 있는 투쟁의 장으로서 인식될 수 있다. 단 한 편의 영화로 시대의 모든 가치와 제 양상들을 설명하는 것은 불가능하지만 실제 역사에서 노동을 통해 치열한 삶을 살아온 여성들의 경험과 흔적이 영화 텍스트에 새겨져 있음은 부정할 수 없을 것이다. 그 가치를 폄하하고, 부차적인 것으로 치부하거나, 심지어는 감추려고 하여도 시각적 이미지로서 기록된 여성들의 경험은 사라지지 않는다는 사실은 기억해야 할 것이다.

참고문헌

1. 논문

김수진, 「여성 의복의 변천을 통해 본 전통과 근대의 젠더정치-해방 이후~1960년대 초반을 중심으로」, 한국여성연구소, 『페미니즘연구』 제7권 2호, 2007, pp.281-320.

박완서, 「민중생활 100년사 1950년대-'미제문화'와 '비로도'가 판치던 거리」, 역사비평사, 『역사비평』 통권15호, 1991, pp.106-112.

박유희, 「1950년대 영화의 반공 서사와 여성표상」, 한국여성문학학회, 『여성문학연구』 제21호, 2016, pp.125-159.

박유희, 「스펙터클과 독재-신상옥 영화론」, 한국영화학회, 『영화연구』 49호, 2011, pp.93-127.

성미애·옥선화, 「여성 퇴직자의 생애사를 통해서 본 취업 지속 배경에 관한 질적 연구-교직·공무원직 퇴직자를 중심으로」, 한국가정관리학회, 『한국가정관리학회지』 제24권 5호, 2007, pp.69-87.

이선미, 「한국전쟁과 여성가장: '가족'과 '개인' 사이의 긴장과 균열-1950년대 박경리와 강신재 소설의 여성가장 형상을 중심으로」, 여성문학학회, 『여성문학연구』 제10호, 2003, pp.88-116.

주유신, 「사적 영역과 공적 영역 사이에서 길을 잃은 근대적 여성주체들-신상옥의 〈그 여자의 죄가 아니다〉와 〈자매의 화원〉을 중심으로」, 한국영화학회, 『영화연구』 20호, 2002, pp.365-388.

함인희, 「한국전쟁, 가족 그리고 여성의 다중적 근대성」, 『사회와 이론』 제9집, 2006, pp.159-189.

박아나, 「1952년에서 1975년까지의 신상옥의 영화제작과 장르(멜로드라마, 사극) 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 영화예술학과 석사학위논문, 2003.

변재란, 「한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구-1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로」, 중앙대학교 영화학과 박사학위논문, 2002.

이명순, 「1950년대 한국 여성담론 연구-젠더화된 근대인식과 여성성의 재현을 중심으로-」, 경희대학교 국제한국언어문화학과 석사학위논문, 2010.

최정화, 「1960-70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연

구」, 서울대학교 언론정보학과 석사학위논문, 2002.

2. 단행본

데이비드 노먼 로도윅, 김수진 옮김, 『현대 영화 이론의 궤적-정치적 모더니즘의 위기』, 한나래, 1999

쇼히니 초두리, 노지승 옮김, 『페미니즘 영화이론』, 앨피, 2012.

신상옥, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스코리아, 2007.

오영숙, 『1950년대, 한국영화와 문화담론』, 소명출판, 2007.

이영일, 『한국영화전사』(개정증보판), 도서출판 소도, 2004.

이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해문집, 2004.

이하나, 『'대한민국', 재건의 시대(1948~1968): 플롯으로 읽는 한국현대사』, 푸른역사, 2013.

전경옥 외, 『한국 근현대 여성사: 정치·사회 2(1945~1980년)』, 모티브북, 2011.

제니퍼 밴 시즐, 정재형 옮김, 『영화영상 스토리텔링 100』, 책과길, 2009.

프란체스코 카세티, 김길훈 외 옮김, 『현대 영화 이론 : 1945~1995년 영화 이론』, 한국문화사, 2012.

De Lauretis, T., *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema,* London: The Macmillan Press, 1984.

김경일, 「1950년대 후반의 사회이념 : 민주주의와 민족주의」, 한흥수 외, 『한국현대사의 재인식 4: 1950년대 후반기의 한국사회와 이승만정부의 붕괴』, 도서출판 오름, 1998, pp. 32-82.

박명림, 「1950년대 한국의 민주주의와 권위주의 - 민주주의 '제도'와 권위주의 '실천'의 역사적 조건」, 역사문제연구소 편, 『1950년대 남북한의 선택과 굴절』, 역사비평사, 1998, pp.72-127.

안진수, 「서문」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대-50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, pp.8-15.

유영익, 「거시적으로 본 1950년대의 역사-남한의 변화를 중심으로」, 박지향 외, 『해방 전후사의 재인식 2』, 책세상, 2006, pp.433-481.

Hall, S., "Introduction : Who needs identity?" S. Hall & P. Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity,* London: Sage, 1996, pp.1-17.

Jean-Louis Comolli & Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism", Leo Braudy & Marshall Cohen(ed.), FILM THEORY and CRITICISM Introductory Readings(7th edition), New York: Oxford University

Press, 2009, pp.686-693.

3. 기사 및 기타

조선일보 1959.10.02., 「〈영화장평〉 정감감도는 담담한 가작 / 『자매의 화원』」, 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1959~1961』, 공간과 사람들, 2005, p.322.

한국일보 1959.10.03., 「향기있는 신영화 /「홈·드라마」, 「자매의 화원」」, 한국영상자료원, 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』, 공간과 사람들, 2005, p.323.

박유희, 「고상한 통속의 윤리, 유려한 봉합의 미학-1950년대 말 신상옥 감독의 멜로드라마」, 『1950년대 신상옥 멜로드라마』 DVD 해설집, 한국영상자료원, 2013, pp.10-21.

(**투고일**: 2018. 5. 16 **심사완료일**: 2018. 6. 18 **게재확정일**: 2018. 6. 21)

강나영
소속 : 명지대학교 방목기초교육대학
주소 : 03676서울특별시 서대문고 거북골로 34 명지대학교 방목기초교육대학
전자우편 : lovingny01@naver.com

[Abstract]

The Changing Identity of Women through Work Represented in Post-war Korean Film

- Focusing on *A Sister's Garden*

Kang, Nayoung

This study will look at the works of women and their historical meanings in the movie. For this purpose, The analysis shows how female characters in the late 1950s movie *A Sister's Garden* develop their identity through their work. It also analyzes how the aspects are represented and what they mean. *Sister's Garden* asks contemporary women what work and job means and represented a clear sense of self in work through female characters. In particular, the film follows classical style norms, but gives special meaning to her labor by varying or violating norms at a point related to the main character's work. This works to delay the operation of patriarchal ideology to control women's work. In this process, the planning of governing ideology exposes gaps and consequently its logical justification is questioned. Therefore, her changing identity through her work functions as a small but meaningful struggle.

Key words: 50s Korean film, women's working, change of identity, classical style, costumes in films, A Sister's Garden