

황혜미 감독의 영화 시나리오 연구:  
<첫경험>(1970), <슬픈 꽃잎이 질 때>(1972),  
<관계>(1972)를 중심으로

조대한\* 함충범\*\*

**【요약】**

본 논문은 황혜미 감독의 영화 시나리오를 검토한 연구의 결과물이다. 황혜미는 1970년대에 데뷔했던 유일한 여성 감독이었으나 그의 작품을 다룬 단독 연구는 아직까지 찾아보기 힘들다. 아마도 그것은 황혜미가 연출을 맡은 세 편의 영화 필름이 현재 모두 소실된 상태라는 이유 때문일 것이다. 이에, 본고에서는 황혜미 감독이 직접 각본을 맡았던 영화 <첫경험>(1970), <슬픈 꽃잎이 질 때>(1972), <관계>(1972)의 시나리오 분석을 통해, 그동안 자세히 언급되지 못했던 그의 작품 세계를 탐구하고 현전하는 자료 내에서 논의 가능한 ‘황혜미 감독론’을 여성 주체의 관점에서 구축하려 하였다. 황혜미가 활동했던 1970년대는 외압과 검열의 시기이기도 했으나 도시화, 근대화, 대중화 시대로의 이행이 진행된 시기이기도 했다. 이러한 배경 아래 1970년대에 본격적으로 부각되기 시작한 한국 여성의 성적 욕망과 섹슈얼리티를 선취하여 담아내었다는 점, 이전과는 달라진 여성들의 삶과 인식 변화를 그려내었다는 점, 여러 시대적 표상을 통해 다양하고 입체적인 여성 캐릭터들을 창조하였다는 점 등에서 황혜미 감독의 영화 텍스트는 한국 여성 감독론의 차원에서 커다란 중요성을 띠다고 하겠다. 나아가 황혜미의 존재는 1950~60년대에 데뷔한 박남옥, 홍은원, 최은희와 1980~90년대를 거치며 등장한 이미례, 임순례, 변영주, 이정향 등 한국 여성 감독의 계보에 가교적 역할을 했다는 점에서 영화사적으로도 의의를 지니기에 충분하다.

**【주제어】** 황혜미, 1970년대 여성 영화감독, <첫경험>, <슬픈 꽃잎이 질 때>, <관계>

---

\* 서울예술대학교 문예창작과 강사

\*\* 한양대학교 현대영화연구소 연구교수

## I. 들어가며

이 논문은 황혜미 감독의 영화 시나리오를 집중적으로 분석하여 그 의미와 의의에 관해 구체적으로 탐구하려는 글이다. 데뷔 시점이 1970년대인 유일한 한국 여성 영화감독임에도 불구하고, 지금까지 ‘황혜미’라는 존재는 연구자들의 관심사 내에 크게 자리 잡지 못하고 있었던 것이 사실이다. 단적으로, 한국영화 통사를 담은 단행본 속에 그의 이름이 들어간 경우는 극히 일부에 불과하다.<sup>1)</sup> 그 연유에 대해서는 여러 가지를 생각해 볼 수 있겠지만, 그가 감독을 맡은 영화 세 편의 필름 자료가 모두 소실된 상태라는 점이 연구 부재의 원인 중 커다란 부분을 차지할 것이다. 2000년대 이후 한국 여성 영화인에 대한 관심이 높아지던 중에 관련 서술 내에서 황혜미의 이름이 거론되는 사례가 종종 생겨나기도 했지만, 여전히 한국의 여성 감독 전반에 관한 내용 속에서 일부로만 소개되는 경향을 띠었다.<sup>2)</sup>

한편, 비교적 최근 들어 한국영상자료원에서는 2018년 9월 28일부터 12월 8일까지 ‘아름다운 생존: 한국여성영화감독전’을 주제로 내걸고 흥미로운 기획 전시를 마련한 적이 있었다. 이를 통해 <미망인>(1955)을 연출함으로써 한국 최초의 여성 영화감독이라는 타이틀을 얻게 된 박남옥을 비롯하여 1960년대에 감독으로 데뷔한 홍은원과 최은희, 1980년대와 90년대에 메가폰을 잡기 시작한 이미례, 임순례 등과 함께 황혜미 역시 새롭게 조명되기도 하였다. 이 기획은 단기간의 전시뿐만 아니라 김일란 감독이 제작한 다큐멘터

1) 황혜미의 감독 데뷔 시기인 1970년대를 포함한 한국영화 통사들 가운데 그의 활동상과 영화적 특징에 관해 언급하는 것은 김미현 외 (2006) 정도인데, 여기서도 관련 내용은 열세 줄 가량의 한 단락으로 간략히 소개되어 있을 뿐이다.

2) 이와 관련한 주요 논저는 대체로 다음과 같다. 주진숙 외 (2001); 숙명여자대학교 한국어문화연구 (2006); 유효정 (2006); 심혜경 (2011); 오현경 (2012) 등. 이 가운데서도 주진숙 외 (2001)에 수록된 이순진의 글 정도가 황혜미의 영화 활동을 개괄적으로 정리한 편이라 할 수 있다.

리와 해당 여성 감독들의 개별 인터뷰 영상까지 함께 제공하고 있어, 자료 아카이빙이라는 측면에서도 매우 뜻깊은 행사였다. 이처럼 한국 여성 영화사에 굵직한 족적을 남긴 감독으로서 대부분 빠지지 않고 거론되는 황혜미이지만, 아쉽게도 그의 이름은 세간에 널리 알려지지 못했고 그의 영화 활동에 대한 단독 연구 또한 거의 찾아보기 힘든 실정이다.

그나마 이길성이 <여성 영화인들⑤> 황혜미 감독: 새로운 영상미와 결합한 문제의식>이라는 글에서 황혜미 감독의 전반적인 작품 활동에 관해 언급한 바 있는데,<sup>3)</sup> 이를 통해 그는 황혜미가 연출과 각본을 맡은 작품 모두를 간략하게나마 살펴보고 나름의 사회적 의미에 대해 논의한다. 논자는 당대 평론가들의 호평을 인용하면서<sup>4)</sup> 황혜미의 영화가 당시의 도덕적 문제에서 비교적 자유로이 벗어나 섹스, 불륜, 결혼 등의 제재를 다루었다는 점에 의의를 부여하며 <첫경험>(1970)와 <관계>(1972)에서 나타나는 여성의 시선 및 행동들이 한국 사회의 기본 윤리에 대한 저항적 도전이었음을 역설한다.

그럼에도 황혜미 감독 영화는 이에 대한 면밀한 분석과 해석의 과정이 생략 혹은 간소화된 채 ‘신여성’의 새로운 성의식과 윤리의식을 반영한 작품이라고 당위적으로 규정되어온 경향이 없지 않다. 이에 본고에서는 한국에서 네 번째 여성 영화감독으로 기록되어 있는 황혜미의 작품 세계를, 그의 연출작인 <첫경험>(1970), <슬픈 꽃잎이 질 때>(1972), <관계>(1972)의 시나리오 및 이를 둘러싼 텍스트적 분석과 콘텍스트적 해석을 통해 고찰한다. 다만 세 편 모두 영상 필름이 소실되어 있는 까닭에, 황혜미가 만든 영화 텍스트의 질감과 그 장르적 특수성을 부각하는 방식으로 그의 작가론을 구축하는

3) 이길성의 글은 앞서 언급한 기획 전시를 공동으로 주최했던 ‘씨네21’에서 연속 특집으로 마련한 글들 중 다섯 번째 쪽지를 담당하고 있다. 이길성 (2018), “[여성 영화인들⑤] 황혜미 감독: 새로운 영상미와 결합한 문제의식”, <http://www.cine21.com>.

4) 영화의 도입부인 기준과 지숙의 섹스 장면은 “차가운 금속성의 탁상시계 소리를 에펙트로 넣고 그 속에서 부부의 냉각된 섹스”를 보여줌으로써 “부부의 성 자체가 이미 단순한 생활 속의 반복으로 리듬같은 일상으로 변했음”을 드러낸다. 이서림, 「참신한 영화감독의 가작」, 『영화예술』, 1971.01.

작업은 현재로서는 불가능에 가까운 것이 사실이다. 본 연구는 황혜미의 전기적인 삶과 그가 창작했던 시나리오 자료를 연구의 주요 대상으로 삼아, 작가로서의 황혜미 감독이 작품 내외적으로 형성해가고자 했던 여성 ‘주체’의 모습을 살펴보려 한다.<sup>5)</sup> 황혜미 자신이 연출뿐 아니라 각본을 겸한 영화들이었으므로, 이는 그의 작품 세계를 실증적으로 파악하고 이해하는 데 있어 지금으로서는 최선의 방법론이라 판단된다.

이에 관한 이론적 참조점으로서 미셸 푸코는 ‘주체’의 구성을 주어진 질서와 규범들을 벗어던지는 과정으로, 고정되고 강제된 삶과 지식이 아닌 진실을 발굴해나가는 변증법적 과정으로 바라보았다. 그것은 스스로를 억압하는 노예의 상태에서 벗어나, 독립성을 회복하고 행복과 평안을 확보하여 궁극적으로 자기를 구원하는 과정이기도 하다.<sup>6)</sup> 이처럼 자기 자신을 능동적으로 구성해나가는 푸코의 관점과 달리, 자크 라캉은 ‘주체’를 타자 혹은 상징계의 작용에 의해 탄생하는 존재로 간주하였다. 라캉적 주체는 통상적으로 구조와 대립되는 개인으로서의 주체나 영미철학에서 상징하는 의식적으로 사고하는 주체가 아니라, 구조와 개인 사이 또는 무의식과 의식 사이에서 분열된 존재에 가깝다.<sup>7)</sup> 특히나 여성 주체는 사회적 구조뿐만 아니라 남성이라는 대타항에 의해 한 번 더 굴절되고 타자화된다는 점에서, 이중적으로 분열되어 있다.<sup>8)</sup> 이러한 관점을 토대로 본 논문은 황혜미 감독이 자신만의

5) 작가주의를 주창했던 프랑수아 트뤼포를 위시로 한 카이에 그룹이 예술로서의 영화를 위해 필요하다고 말했던 것은 크게 두 가지였는데, 하나는 영화만이 지니고 있는 내재적인 장르적 특수성을 부각하는 것이었고 다른 하나는 그것을 심층 활용한 작품을 창작하고 공로를 치하받는 주체를 발견하는 것이었다. 김영일·김정환 (2015), p. 280.

6) 미셸 푸코, 심세광 역 (2007), p. 217.

7) 브루스 핑크, 이성민 역 (2010), p. 97.

8) 정신분석학적 관점에 의하면 가부장 문화 내의 여성 주체는 남성의 ‘결핍’이자 ‘타자’로 간주될 수밖에 없으며, 영화를 바라보는 여성 관객은 객체인 여성 인물과 스스로를 동일시하는 운명에서 벗어나기 힘들다고 서인숙은 지적한다. 서인숙 (2001), p. 65.

시나리오를 통해 그려내고자 했던 적극적인 변혁의 여성 인물과 타성적인 감각의 여성 인물들 사이의 분열을 살펴보고, 그 여성 주체의 시도와 실패의 길항 관계 및 변화 과정이 황혜미의 작가론적 자취와 메타적으로 상응함을 논의하려 한다.

본론에서는 황혜미 감독의 작품 활동과 1970년대 초 당시의 영화계 환경, 시나리오 상의 인물 설정 및 서사 구조, 작품 속 여성 표상과 시대 반영의 양상 등에 대해 순차적으로 짚어본다. 이러한 과정을 통해 이제껏 온전히 이행되지 못하였던 황혜미 감독론에 대한 학술적 구축을 시도함으로써 관련 연구에 일조하고자 한다.

## II. 황혜미의 연출 활동, 그리고 동시기 영화계 환경

만주국 관료를 거쳐 박정희 정권기 체신부 장관과 재무부 장관을 역임한 황흥률(1909~1972)의 장녀로 1936년 10월 29일 만주에서 출생한 황혜미는, 이화여고 및 서울대학교 불문과 출신으로 당시로서는 소수였던 소위 ‘엘리트 여성’ 중 한 명이였다.

감독으로 활동하기 전 황혜미가 본격적으로 영화판에 뛰어든 것은 김수용 감독의 <안개>(1967)의 기획을 맡게 되면서부터이다. 본래 소설을 쓰고자 했던 황혜미는 김승옥의 「무진기행」을 탐독한 이후 소설 창작에 관한 마음을 접었다고 알려져 있다. 대신에 그는 「무진기행」을 영화화하고자 하는 의사를 자신의 남편 김동수에게 전했고, 그 뜻이 김수용 감독에게 이어져 영화 <안개>의 기획 담당자로 처음 영화계에 진출하게 된다. 영화광이긴 했으나 영화 제작 현장에서는 초심자였던 황혜미는 “처음이라 재미있어서 일일이 쫓아다녔”던 것으로 당시 자신의 모습을 기억한다.<sup>9)</sup> 1967년 10월 19일 아카데미극장

9) 주진숙 외 (2001), p. 175.

에서 개봉된 이 영화는 뛰어난 원작, 세련된 연출, 적절한 제작 지원 등이 결합되어 흥행 면에서 제법 성공을 거두었을 뿐 아니라 완성도 높은 모더니즘 영화로 고풍을 받기도 하였다.<sup>10)</sup>

뒤이어 이듬해에 황혜미는 <안개>의 제작사이기도 했던 태창흥업(대표: 김태수)에서 「무진기행」의 작가 김승옥의 감독 데뷔작으로 만들어진 <감자>(1968)를 통해 다시 한 번 기획 일을 하게 된다. 김동인의 유명 소설을 원작으로 삼은 이 작품은 영화화를 거치며 “여주인공 복녀(윤정희 분)의 억척스런 삶의 의지”(팔호-인용자)와 여성적 매력을 표출시켰으나, 검열 과정에서 적지 않은 부분이 잘려나갔고 관객 동원과 평단의 반응 면에서도 소기의 성과를 거두지 못하였다.<sup>11)</sup>

이후 황혜미는 김동수와 함께 직접 영화사를 설립하여 영화 제작을 시도한다.<sup>12)</sup> 하지만 그는 “사업으로서의 영화가 아니라 독창적 일이나 실험적 시도를 하는 감독”을 발굴하기를 원하고 있었다.<sup>13)</sup> 또한 그에게는 “한국영화의 고질이 오리지널 시나리오의 빈곤에 있”다는 문제의식이 있었고,<sup>14)</sup> 이는 “문학소설에서 소재를 빌어온 소위 문예영화보다는 어디까지나 오리지널 시나리오에 입각한 순수 영화 미적 영화를 더욱 육성해야 한다.”라는 생각으로 이어졌

10) 감독 김수용은 이 작품을 통해 제6회 대중상영화제(1967), 제11회 부일영화상(1968), 제14회 아시아태평양영화제(1967) 등에서 감독상을, 여주인공 윤정희는 제4회 백상예술대상(1968)에서 영화부문 신인상을 수상하였다. “한국영상자료원 한국영화데이터베이스”, <https://www.kmdb.or.kr>.

11) “한국영상자료원 한국영화데이터베이스”, <https://www.kmdb.or.kr>.

12) 황혜미 감독에 대한 정보가 단편적으로 서술된 여러 단행본에는 그가 남편 김동수와 ‘보한산업’이라는 이름의 영화사를 처음으로 설립한 것으로 쓰여 있지만, 실제로 황혜미는 보한산업주식회사의 전신인 ‘마벨코리아’에서 첫 영화 제작을 시작했다. 현전하는 <첫경험> 오리지널 시나리오와 영화 제작 신고서에도 그 주체는 ‘마아벨코리아주식회사’로 기록되어 있다. 이후 검열 신청서와 심의 대본 상의 명의가 ‘보한산업주식회사’로 기재되어 있는 바, 기획 및 제작 과정에서 그 명칭이 변경된 것으로 보인다.

13) 「영화제작계의 홍일점 황혜미씨」, 『경향신문』, 1967.09.02.

14) 「메가폰 잡는 여 PD 황혜미씨」, 『동아일보』, 1970.09.05.

다.<sup>15)</sup>

1970년대 들어 황혜미는 자신이 직접 각본 및 연출, 그리고 제작까지 맡은 <첫경험>(1970)을 세상에 내놓았고, 1970년 11월 27일 국도극장에서 개봉된 이 영화는 작품성에 대한 평가와 대중 관객의 호응 양쪽에서 소기의 성과를 거두게 되었다.<sup>16)</sup> 이에 힘입어 황혜미는 <슬픈 꽃잎이 질 때>(1972), <관계>(1972)의 각본과 연출을 맡으며 영화 제작을 이어나간다.<sup>17)</sup> 첫 영화의 성공 이후 생겨난 외부의 시선과 고평 때문에 축적된 경향일 수도 있으나, 황혜미 감독이 서사의 중심에 여성 주체를 두는 영화를 만들려 노력했다는 점은 분명해 보인다.<sup>18)</sup>

15) 이영섭, 「영화감독 황혜미씨 『첫경험』의 각본·제작·감독 결단」, 『중앙일보』, 1970.09.07.

16) 이 작품으로 황혜미는 여성 감독으로서는 최초로 1971년 제7회 백상예술대상 영화 부문 신인상을 수상하였으며, 제14회 부일영화상에서는 윤정희가 여우주연상을 받기도 하였다. “한국영상자료원 한국영화데이터베이스”, <https://www.kmdb.or.kr>.

17) 개봉 시기가 다소 비슷하긴 하지만 작품의 제작 순서는 <슬픈 꽃잎이 질 때>가 분명히 앞서 있었던 것으로 보인다. 한국영상자료원 한국영화데이터베이스의 관련 심의 자료를 살펴보면, <슬픈 꽃잎이 질 때>의 영화제작 신고서와 영화검열 신청서에 기재된 일자는 모두 <관계>의 것보다 앞서 있다. 당시의 신문기사도 “최근회 씨에 이은 여류감독 황혜미씨(고 황종률 전 재무장관의 영애)가「데뷔」작 『첫경험』(69년 개봉)『슬픈 꽃잎이 질 때』(미개봉)에 이어 제3작『관계』의 연출을 끝내놓고 개봉을 서두르고 있다”고 적고 있다. 「현대 여성의 고뇌 엮은 『관계』」, 『중앙일보』, 1972.04.17.

18) <첫경험> 이후 황혜미는 보한산업에서 제작된 <나를 더이상 괴롭히지 마라>(1971)의 시나리오를 썼으나 이 작품의 감독은 그가 아닌 임권택이 맡게 되었다. 그런데, 이 작품의 경우 황혜미 자신이 연출한 세 영화와는 서사 구조상 다소 차이를 보인다는 점이 주목된다. 한국영상자료원 한국영화데이터베이스 상에 기재되어 있는 이 영화의 줄거리는 다음과 같다. “가출소년 진옥은 소년원으로 들어와서 갈쿠리와 색시라는 소년과 만나는데 갈쿠리는 자신의 아버지를 청부살인한 자임을 알게 되어 소년원 출감 후에 사건의 배후를 조사한다. 진옥의 아버지가 다니던 회사의 사장인 장은 간첩이었는데 이 사실을 진옥의 아버지가 눈치채자 살해했던 것이다. 진옥이 이 사건을 추적해 나가자 장사장과 갈쿠리는 사건을 은폐시키려고 노력한다. 한편 장사장의 딸 정아는 우연히 아버지의 비밀을 알게 되어 아버지를 자수시키기로 결심한 뒤 진옥을 돕다가 그와 사랑에 빠진다. 이를 안 갈쿠리는 진옥을 죽이려 하지만 도리어 죽게 되고 장사장과 진옥은 체포된다.”

결과적으로 <첫경험>의 후속 작품들은 별다른 반향 없이 연달아 흥행 성공을 거두지 못하였다. 1972년 4월 28일 아세아극장에서 개봉된 <슬픈 꽃잎이 질 때>가 7일 동안 10,078명의 관객을, 1972년 4월 22일 아카데미극장에서 개봉된 <관계>가 12일 동안 14,606명의 관객을 동원하는 데 그치고 만 것이다.<sup>19)</sup> 그 뒤 황혜미는 짧게 몸담았던 영화 현장을 떠나고, 김동수와 함께 운영했던 보한산업 또한 얼마 지나지 않아 영화 제작을 중단하게 된다.

감독으로서 활동하던 황혜미가 개인적 좌절과 경력의 단절을 경험하게 된 1970년대는, 한국의 영화사에서도 암울한 침체기로 기록되어 있다. 1960년대 내내 이른바 ‘전성기’를 구가했던 영화계는 제작 편수 및 질적 부분 양면에서 급격히 하향세에 놓이게 되었다.<sup>20)</sup> 절반 가까이 줄어든 영화 제작 편수를 다시 끌어올리기 위해 당시 정부는 일정 개수의 한국 영화를 만든 제작사에게 외화 수입권을 배당하는 일종의 쿼터제를 실시하였으나, 도리어 제작자들은 외화 수입의 이권을 위해 줄속으로 영화를 만들어냈다.<sup>21)</sup> 엮힌 데 덮친 격으로 당국의 검열은 상황을 더욱 악화시키는 결과를 낳았다. 1970년 2월 20일부터는 영화 대본에 대한 심의 업무가 기존의 한국영화제작가협회(民)에서 한국예술문화윤리위원회(官)로 이관되었던 바,<sup>22)</sup> 이러한 환경 속에서 영화 창작의

---

한편, <나를 더이상 괴롭히지 마라>는 1971년 4월 9일 아카데미극장에서 개봉되어 13,475명의 관객을 동원하였다. “한국영상자료원 한국영화데이터베이스”, <https://www.kmdb.or.kr>.

19) 영화진흥공사 (1977), pp. 56-58.

20) 이와 관련하여, 이영일은 텔레비전 수상기의 보급, 오락 생활의 다양화, 영화 자체의 질적 하락을 주요인으로 지목한다(이영일 (1988), pp. 451-452.). 특히 텔레비전의 보급화가 가장 큰 요인이라 할 수 있는데, 동시기 한국에서는 1966년 43,684대에 불과하던 텔레비전 수상기의 수가 1970년 379,564대, 1972년 905,365대, 1975년 2,014,927대 등으로 크게 늘어났기 때문이다. 반대로, 연간 영화 관객의 수는 1970년 166,349,541명에서 1972년 118,723,789명, 1975년 75,597,977명 등으로 계속해서 줄어 갔다. 호현찬 (2000), p. 185.

21) 김종원·정중헌 (2001). p. 309.

22) 이후 1976년부터는 공연법 개정과 맞물리며 ‘공연윤리위원회’가 발족함으로써 “유신이념이나 국민 총화에 맞지 않는 모든 영화”가 규제의 대상이 되었다. 이효인 외 (2004), p. 167.



원동력은 더욱 떨어질 수밖에 없었고<sup>23)</sup> 영화 제작은 질적으로 퇴행적인 경향을 띠었다. 적지 않은 수의 작품이 “외국영화를 수입하기 위한 수단으로 본말이 전도되”던 가운데, “짜구려 졸속 영화”나 “정부가 제시하는” 일련의 계몽영화가 양산되었던 것이다.<sup>24)</sup>

하지만 황혜미가 감독으로 활동했던 1970년대 초를 한국영화사에서 단지 ‘쇠퇴기’의 시점으로 규정하는 것은 그 시대가 지니고 있던 다각적인 면모와 가능성들을 소거하는 위험성을 내포하기도 한다. 1970년대는 분명 침체와 절망의 시기이기도 했지만, 근대화에 따른 도시공간과 대중문화의 욕망이 폭발적으로 발전하고 성장한 복합적인 시기이기도 했기 때문이다.<sup>25)</sup> 다만 당시의 적지 않은 영화들이 여성의 주체성을 권력과 자본을 쥐 남성의 통제 하에 두려 하거나 ‘호스티스’ 여성의 육체성을 통해 남성의 좌절된 욕망을 위무하려 했던 데 반해,<sup>26)</sup> 황혜미의 작품은 여성 주체의 흔들리는 욕망과 감정 그 자체에 상대적으로 커다란 포커스를 맞추고 있다는 점에서 특별한 면이 있다 하겠다. 또 시기적으로 <별들의 고향> 혹은 “<겨울 여자>로 한국 여성의 성 모럴에 관한 이야기가 본격화”되기 이전에 “산업화가 진행되던 당시 한국 여성들의 성 모럴”을 그려냈다는 점에서도,<sup>27)</sup> 황혜미의 작품은 당시 들끓고 있던 시대와 여성의 욕망을 영화적으로 선취해낸 것이라고 이야기할 수 있다. 이 같은 시대의 지반 위에서 펼쳐졌던 황혜미 감독 영화는 당대의 여성들이 돌파하고자 했던 현실적 한계와 그 새로운 가능성을 동시에

---

23) 황혜미 감독의 <첫경험>만 하더라도, 오리지널 대본과 심의 대본을 비교해 보면 성의 자유로움을 주 모티프로 삼고 있는 해당 영화의 나체 클로즈업 장면, 하체를 더듬는 장면, 팬티의 음모가 보이는 장면 등은 검열 과정에서 모두 삭제되었고, 등장인물들이 벌이는 파티와 춤추는 장면 또한 선정성을 이유로 상당 부분 잘려나갔다.

24) 정종화 (2007), p. 162.

25) 이길성·이호걸·이우석 (2004), p. 9.

26) 송아름 (2018), p. 135; 한영현 (2019), p. 197.

27) 오승욱, (2010), p. 39.

보여주는 복합적인 서사 텍스트라 할 만하다.



[그림 1] 황혜미 감독 영화의 개봉 당시 포스터

출처: <첫경험>의 포스터는 『동아일보』(1970.11.26.) 8면 광고에서, <슬픈 꽃잎이 질 때>의 포스터는 『동아일보』(1972.04.27.) 8면 광고에서, <관계>의 포스터는 『동아일보』(1972.04.22.) 5면 광고에서 가져왔다.

구체적인 시나리오 분석 이전에 황혜미의 작품을 세간에 알렸던 당대의 홍보 포스터들을 통해, 그의 영화가 소비되었던 요인과 메커니즘을 분석하고 여성 감독으로서의 황혜미의 시도와 좌절의 양상을 콘텍스트적으로 읽어보려 한다.

크게 두 가지를 거론할 만한데, 우선 여성 감독이 직접 만든 ‘여성 영화’라는 점이 강조되고 있는 듯하다. 그것은 황혜미 이전의 여성 영화감독들에게도 적용되는 당사자성의 문제이기도 하겠지만, <첫경험> 포스터의 “여류감독이 대단히 벗겨 놓는 여자의 첫번째 경험!”, <슬픈 꽃잎이 질 때> 포스터의 “여자만이 아는 여자만이 느끼는 여자만이 그럴 수 있는 이 사랑의 위대한 감동!”, <관계> 포스터의 “아버지와 그 여인…” 또는 “아들과 그 여인…” 등의 문구로부터 미루어 짐작해 보건대 황혜미 감독의 작품을 바라보는 시선에는 여성 스스로 분출해내는 성적 욕망에 대한 사회적 관음의 욕구들이 유달리 짙게 배어 있었던 듯하다. 데뷔작 제목이 ‘일부일처제’에서 ‘경험’을 거쳐 ‘첫경험’으로 바뀌었던 것처럼, 가부장제를 향한 직접적인 비판 의식을 담고 있던 황혜미 영화의 성적 자유로움과 섹슈얼리티는 현실의 영화 제작 과정을 거치며 손쉬운 여성 표상과 자본의 욕망으로 일정 부분 치환되어야 했다.

두 번째는 ‘엘리트 여성 감독’이라는 표상에 관한 것이다. 황혜미 감독에게는 프랑스 소르본에서 영화를 전공하고 미국 조지타운 대학을 졸업한 재원이 라는 수식어가 늘 따라다녔다. “각본, 감독, 제작, 주제가작사작곡까지한 여류감독은 세계적으로 일찌기 없었다!”는 <첫경험> 포스터 속 문구는 당시 황혜미 감독을 바라보는 대중과 영화계의 시선을 잘 보여주는 구절이다. 지금의 관점에서 바라보면 소수자에 대한 특별 의식과 호들갑이 다소 불편하

게 다가올 수도 있겠지만, 당시 영화 제작 현장의 인적 구성이나 1970년대에 데뷔한 유일한 여성 감독이 황혜미였다는 사실을 떠올릴 때 이 과장된 수사는 일정 부분 이해가 가는 측면도 있다. 다만 황혜미 본인의 언급에 따르면, 단지 미국과 프랑스에서 몇 개월 간 어학연수를 하면서 체류한 바 있었을 뿐 그 외의 소문은 모두 사실무근에 가까웠다고 한다.<sup>28)</sup> 해명에 대한 무관심으로 부풀려진 소문인지 혹은 타의에 의한 암묵적 동의로 유통된 소문인지 명확히 알 수는 없지만, 황혜미 본인은 <첫경험> 개봉 당시 과대 선전을 피해 미국으로 도망을 가 있었을 정도로 그러한 수식어가 싫었다고 전해진다.<sup>29)</sup> 이 같은 편견들과 당대의 환경들이 재능과 열정을 가지고 있던 한 여성 감독을 한국 영화계에서 일찍 사라지게 만든 요인으로 작용했을 가능성이 크다.

### Ⅲ. 시나리오의 구성 방식: 인물 설정과 서사 구조의 특징

진술한 바대로, 황혜미 감독의 영화 필름은 모두 소실되어 전해지지 않는다. 몇몇의 스틸 컷들이 남아 있기는 하지만, 독특한 영상미로 고풍을 받았던 그의 영화를 온전히 살펴보기에는 역부족이다. 따라서 이 장에서는 주로 황혜미 감독 영화의 시나리오 구성의 방식을 검토하려 한다. 각본을 통한 영화 분석은 문자와 영상 텍스트의 차이에서 발생하는 한계를 필연적으로 지닐 수밖에 없겠지만, 황혜미의 경우 감독 본인이 직접 각본가의 역할까지 수행하였다는 점과 지금까지 해당 영화들에 대한 내용을 구체적으로 소개한 지면 자체가 거의 없었다는 점을 감안한다면 이는 충분히 유의미한 시도라고 할 수 있다. 세 작품 모두 오리지널 대본을 찾아 볼 수 있지만, 영상화 작업

28) <아름다운 생존: 여성 영화인이 말하는 영화>, 임순례 (2001) 참조.

29) 주진숙 외 (2001), p. 175.

과정에 보다 근접해 있던 심의 대본을 분석의 주요 대상으로 삼았음을 밝힌다.<sup>30)</sup> 본격적인 내용 분석에 앞서, 황혜미 감독 영화 세 편의 전체적인 서사 구조를 파악해 보자.

황혜미의 감독 데뷔작인 <첫경험>의 이야기 줄거리는 다음과 같다. 자동차 회사의 부장인 윤기준(남궁원 분)은 부산으로 출장을 떠나는 비행기 안에서 하인애(윤정희 분)를 만난다. 유부남인 기준과 대학생인 인애는 서로에게 끌려 이내 성적인 관계를 맺는다. 그들은 일시적인 작별을 하지만, 인애는 명함과 차량 번호를 단서로 기준을 추적하고 서울에서 그를 다시 만나게 된다. 한편 기준의 아내 오지숙(김지미 분)은 외박을 일삼는 기준에게 의심의 눈초리를 보낸다. 차를 타고 남편의 뒤를 몰래 미행하던 지숙은 결국 불륜 현장을 목격한다. 직접 대면한 지숙 앞에서, 인애는 자신의 잘못을 인정하지 않으려는 듯 시종일관 당당한 모습을 보인다. 이후 인애의 친구인 이진우(김경수 분)가 나타나며 등장인물들의 관계는 이중으로 엇갈리고, 지숙과 기준의 부부관계는 점차 파국을 향해간다. 하지만 아들 철이(윤정배 분)와 비슷한 또래의 아이들과 단란한 가족들의 모습이 스쳐지나갈 때마다 지숙과 기준의 마음은 점차 흔들린다. 과거를 그리워하며 방황하는 기준을 보면서, 인애는 견고한 가족의 벽과 극복할 수 없는 한계를 자각하고 끝내 기준과 헤어지게 된다. 영화는 기준의 차와 지숙의 차가 나란히 달리는 장면을 통해 두 사람의 관계 회복을 암시하며 마무리된다.

황혜미의 두 번째 연출작인 <슬픈 꽃잎이 질 때>의 줄거리는 다음과 같다. 고아원에서 자란 주인공 서은희(문희 분)는 원장의 추천으로 엄상훈(남궁원 분)의 집에 가정교사로 들어가게 된다. 상훈의 두 아이들은 거대한 주택 안에서 방임된 채 생활하고 있다. 집안일을 도맡고 있는 가정부는 아이들 일에 무관심하고, 아버지인 상훈은 밤마다 유흥을 즐길 뿐 아이들의 교육에

---

30) 세 작품의 심의 대본은 모두 한국영상자료원에서 제공하는 문헌 자료를 참고하였다. <첫경험>(관리번호: DCKD007730), <슬픈 꽃잎이 질 때>(관리번호: DCKD003016), <관계>(관리번호: DCKD003026).

일절 관심이 없다. 은희는 무례한 아이들을 훈육하기 위해 부단히 노력하고, 그녀의 노력에 힘입어 상훈의 가정은 점차 제자리를 찾아간다. 하지만 조금씩 가까워지는 상훈과 은희 사이에서 가정부가 이간질을 하기 시작한다. 상훈은 호감을 가지고 은희에게 다가서지만 사정을 알지 못하는 은희는 그를 차갑게 대한다. 그러다 결국 모든 것이 가정부의 음모였음이 밝혀지고, 상훈은 실수로 아내가 죽게 된 사연과 그 사건을 숨기길 종용했던 가정부에게 휘둘리며 자포자기하는 마음으로 살았던 자신의 과거를 은희에게 고백한다. 짓궂음 치른 상훈은 은희와 미래를 약속한다. 그러나 양심을 품었던 가정부가 신혼여행 후 귀가하던 상훈과 은희의 차량에 뛰어들어 둘의 짧았던 행복은 산산조각난다. 가정부는 그 자리에서 즉사하고, 위독했던 은희 역시 상훈에게 아이들을 부탁하며 끝내 세상을 떠나고 만다.

황혜미 감독의 세 번째 영화 <관계>의 줄거리는 다음과 같다. 주인공인 김소연<sup>31)</sup>(박지영 분)은 이기택(남궁원 분)의 비서이다. 소연의 첫 월급날, 기택은 저녁 식사를 핑계로 그녀를 나이트클럽에 데려가 술을 잔뜩 권한다. 소연은 술기운과 그의 강압적 유혹을 미처 떨쳐내지 못하고, 교외의 차 안에서 그와 성관계를 가진다. 관계 후 차가워진 기택의 태도에 충격을 받은 소연은 회사를 그만두고, 딸의 사연을 알게 된 소연의 모친(김신재 분)은 충격과 지병이 겹쳐 갑작스럽게 세상을 떠나고 만다. 실의에 빠져 있던 소연은 친구의 도움으로 여행사에 다시 취직을 하고, 그곳에서 손님으로 방문한 이준호(신영일 분)를 만난다. 그는 소연에게 강한 호감을 보인다. 기택과의 경험, 모친의 죽음 등으로 남성 불신이 극에 달한 소연은 준호를 멀리하지만, 계속되는

31) 한국영상자료원 한국영화데이터베이스를 비롯하여 인터넷 영화 정보 관련 사이트 상에는 여주인공 이름이 ‘인애’로 표기되어 있다. 그러나 영화 심의 대본은 물론이고 작품의 완성 및 개봉 시점의 언론지(「여우 박지영 양 “한국영화 생사는 새 연기에”」, 『동아일보』, 1972.03.20.; 「타협으로 끝난 애정 모델의 갈등: <관계>」, 『동아일보』 1972.04.25.)에는 모두 ‘(김)소연’으로 명시되어 있다. 후자의 경우가 정확하다고 판단되며, <첫경험> 속 여주인공 이름과도 동일한 ‘인애’라는 명칭은 누군가의 기억 혹은 기록의 오류로 인해 통용된 것으로 보인다.

그의 구애에 조금씩 마음을 연다. 소연과 결혼을 꿈꾸는 준호는 부모님에게 그녀를 소개시켜주는 자리를 만드는데, 그곳에서 소연은 준호의 아버지인 기택과 급작스럽게 대면한다. 부모의 반대에도 준호가 결혼을 강행하려 하자 기택은 준호에게 소연과의 과거를 밝히고, 충격에 빠진 소연은 자살을 시도한다. 남편의 불륜에 대한 복수로 준호의 모친(문정숙 분)은 준호의 친부가 기택이 아니었다는 숨겨진 진실을 밝히고, 준호와 함께 기택을 떠난다. 입대를 앞둔 준호가 소연과의 미래를 약속하는 장면으로 영화는 끝이 난다.

<첫경험>, <슬픈 꽃잎이 질 때>, <관계>의 시나리오 구성 요소 가운데 첫 번째로 짚어볼 점은 작품 내 공통된 인물 설정의 방식이다. 황혜미 감독의 연출작에서는 ‘젊은 여성’과 ‘재력 있는 연상 남성’의 인물 구도가 반복적으로 나타난다. 시나리오 상 <첫경험>의 윤기준은 부장의 직위를 가진 35세의 남성이고, 상대역인 하인애는 자신보다 나이와 경험이 많고 사회적 지위가 높은 남성을 동경하는 22살의 여학생으로 그려진다.<sup>32)</sup> <슬픈 꽃잎이 질 때>의 엄상훈은 38세의 부동산 재벌이자 상처의 경험이 있는 남성이고, 상대역인 19세의 서은희는 세상 경험이 거의 없는 고아이자 순수한 여성으로 형상화되어 있다. <관계>의 이기택은 가정이 있으면서도 이성에게 매력을 어필하는 46세의 중년 남성으로 그려지고, 그의 불륜 때문에 삶의 좌절을 맛보는 김소연은 이제 막 사회에 첫발을 내딛은 22세의 여성으로 설정되어 있다.<sup>33)</sup>

이러한 인물 설정과 구도의 반복은 황혜미 감독 영화의 공통항을 구성하는 일종의 ‘클리셰(cliché)’라 할 만하다. 나아가, 이는 동시기 한국영화계에서 유행하던 장르적 패턴의 한 유형이라고도 볼 수 있다.<sup>34)</sup> 1968년 개봉되어

32) 이는 황혜미의 첫 제작 영화였던 <안개>의 인물 구도와도 비슷하다. <안개>와 <첫경험>의 남성 주인공의 이름은 모두 윤기준이고, <안개>의 하인숙에서 <첫경험>의 하인애로 유사하게 이어지는 여성 인물들의 설정은 두 역할을 모두 도맡았던 배우 윤정희의 ‘페르소나’와 겹쳐지기도 한다.

33) <첫경험>의 윤기준, <슬픈 꽃잎이 질 때>의 엄상훈, <관계>의 기택 역은 모두 배우 남궁원이 담당하였다.

당시 최고의 관객 동원 기록을 세운 정소영 감독의 <미워도 다시 한 번> 시리즈(1968, 1969, 1970, 1971)와 이로부터 몇 년 뒤 만들어져 역시 최고의 관객 동원 기록을 갱신한 이장호 감독의 <별들의 고향>(1974) 또한 젊은 미혼 여성과 중년 기혼 남성의 애정 관계를 영화의 주요 모티브로 삼고 있다. 이는 물론 비대칭적인 남녀 관계를 감각적으로 정당화하고 재생산한다는 점에서 부정적인 측면이 있지만, 당시 젊은 여성들이 사회에 진입하며 만나게 되는 실제의 관계 구도이기도 했다는 점에서<sup>35)</sup> 황혜미 감독이 그려내고자 했던 당대 여성들의 리얼리티가 반영되어 있는 것이라고 해석해 볼 여지도 있다.

두 번째로 꼽아볼 공통된 요소는 ‘아이’라는 존재가 이야기를 풀어나가는 마디마다 중요한 매개로 등장한다는 사실이다. 가령 <첫경험>에서 아들 철이가 발화하는 “우리 아빠 무서우니까 새아빠 하나 사자”, “이거 나쁜 사람이야”, “부산에 나두 안데꾸가구 장난감두 안사오구” 등의 대사는 어긋나는 부부의 관계를 암시하는 무지의 화자 역할을 아이가 수행하고 있음을 잘 보여준다. 철이 때문에 다른 사람의 마음을 쉽게 받아들이지 못하는 지숙과 끝내 인애와 헤어지게 된 기준의 모습에서 직접적으로 드러나듯, 아이의 존재는 지숙과 기준의 관계가 쉽게 찢어지지 않도록 만드는 인력임과 동시에 파국으로 치닫던 그들의 가정이 다시 봉합되는 요인으로 작동하기도 한다.<sup>36)</sup>

34) 강유정은 1970년대의 영화에 그려지던 젊은 ‘여대생’과 ‘직업여성’이 대조적인 이미지로 형상화되어 있다고 말하며, 그 속엔 당대의 보수적 이데올로기와 남성들의 환상적 욕망이 투영되어 있음을 지적한다. 강유정 (2015), p. 190.

35) 이수진은 1970년대 암묵적으로 존재했던 ‘결혼퇴직제’에 대해 언급한다. 이는 여성에 대한 차별적 조기 정년제로서, 여성 직원은 결혼을 하거나 혹은 30세 이전에 퇴직해야 하는 것으로 관습화되었던 제도를 일컫는다. 젊은 여성들을 ‘직장의 꽃’ 정도로 인식했던 그릇된 남성 중심의 기업 문화와 출산, 육아 등의 돌봄 노동으로 여성의 사무 능력이 저하된다는 논리 아래 젊은 여성들은 손쉽게 사직을 권고 받았고, 상대적으로 제자리를 지켰던 남성 노동자와 달리 여성 노동자의 자리는 또 다른 젊은 여성들로 채워져야만 했다. 이수진 (2019), p. 19.

36) ‘아이’는 근대적 가족 구성의 핵심을 이루는 구심점이다. 어린이는 근대적 가족주의의 발달과 함께 특권화 된 위치를 부여받은 존재이고, 우리나라의 경우에도



<슬픈 꽃잎이 질 때> 역시 주인공에게 가정교사라는 새로운 임무가 부여되는 이야기 시작점, 인물들의 관계와 갈등이 변화를 맞이하는 서사의 변곡점마다 아이들을 배치해 놓는다.<sup>37)</sup> 상훈이 은희에게 호감을 느끼게 된 것도 단순히 은희 개인의 매력이라기보다는, 그녀가 빈자리로 남아 있던 모친의 역할을 수행하며 부친과 아이들의 관계를 회복시켜주었다는 사실이 결정적으로 작용한다. 평생을 홀로 살아가리라 결심했던 은희가 상훈과의 결혼을 결심한 것도 상훈에 대한 마음뿐만 아니라, “돌봐줄 사람없는 애들을 생각하면 죄인이 된 기분”과 안쓰러움을 느껴서이다. 자신이 낳지 않은 아이들에 대한 은희의 사랑은 그녀가 지닌 성스러운 이미지를 강화하기도 한다. 이 작품들에서 아이들은 모두 어른의 욕망과 갈등을 순화하고, 주인공들의 관계를 변화시키는 중요한 요소로서 기능한다. 한편 <관계>에서는 생물학적인 나이의 아이가 직접적으로 등장하지는 않지만, 소연 모친과 준호 모친의 자식을 향한 모성이 서사의 중요한 축을 담당하고 있기도 하다.

이와 같은 점에서 황혜미 감독의 영화들은 동시기 일련의 ‘가족 멜로드라마’에 ‘장착’되어 있던 “가족을 어떤 어려움에도 불구하고 반드시 수호되어야 할 것으로 항상 재현”한다는<sup>38)</sup> ‘명제’를 답습하는 것처럼 보이기도 한다. <첫경험>에서 주인공 인애가 떠나고 기준과 지숙의 가정이 복원되는 분위기를 풍기며 막이 내려지는 결말이나, <슬픈 꽃잎이 질 때> 속 은희가 상훈의 부인이 부재한 상태에서조차 그 자리를 대체하지 못하는 결말은 이들 영화가 여전히 당대 한국 가족 문화의 보수성을 일정 부분 수용하고 있음을 드러낸다.

---

근대적 요소들이 도입되던 20세기 초에 여러 매체와 운동들을 통해 재정립된 개념이다. 변화된 어린이의 위상은 가정의 질적인 질서 또한 아이를 중심으로 움직이게 만들었다. 자세한 논의는 오선민 (2007), p. 197; 김현숙 (2006), p. 69.

37) 친구 정애가 죽은 뒤로 독신을 결심했던 은희가 상훈의 집에 들어가게 된 까닭은 고아원 원장인 테레사 수녀가 가정교사로 그녀를 추천했기 때문이다. 은희가 직언을 아끼지 않으며 상훈의 삶을 변화시키려 애쓴 이유도 아이들의 훈육과 연관되어 있다.

38) 이효인 외 (2004), p. 93.

다만 <관계>에 이르러서는 다소 다른 결의 양상이 펼쳐진다. 기택과 부적절한 관계를 맺었던 주인공 소연은 그의 아들인 준호와의 사랑 또한 끝내 포기하지 않는다. 그 과정에서 기택과 준호가 친자 관계가 아니라는 서사가 더해지는 대목은 일반적인 가족 구도를 파괴하는 이 영화의 과격성을 드러내는 지점이다. 그 기저에 혈연 중심의 가족 관계가 느슨해지고 여성에게 강요되던 ‘정조’ 관념이 흐려져 가던 동시기 사회적 변화상이 자리하고 있을 터, 이러한 모습은 <별들의 고향>을 위시로 1970년대 중반부터 대중적 영향력을 확보해 간 이른바 ‘호스티스 멜로드라마’의 성향과도 맞닿아 있는 듯하다.<sup>39)</sup> 황혜미의 영화는 그러한 경향이 본격적으로 부각되기 시작하기 전부터 이미 당대 여성의 성적 욕망과 섹슈얼리티를 선취하여 형상화하고 있었던 셈이다.

세 번째로 주목할 만한 요소는 위의 세 편 모두 ‘앓’의 전환 혹은 인식의 반전으로 진행되는 작품이라는 점이다. <첫경험>은 아내 지숙이 남편의 외도를 의심하고 그 진실을 밝혀나가는 방식으로 내용이 진행되고, <슬픈 꽃잎이 질 때>는 가정부의 음모와 기택의 과거를 은희와 관객이 깨닫게 되는 서사로 나아간다. <관계>에서는 소연과 기택의 과거 및 기택과 준호 간 부자관계의 실상이 밝혀지는 순간부터 작품의 내용이 급변하기 시작한다. 물론 앓의 미스터리로 진행되는 이 같은 서사 방식은 서스펜스를 유발하는 장르적인 문법의 일종이지만<sup>40)</sup>, 주체적 과정이 강제된 앓과 지식을 벗어나 새로운 진실을 발견해나가는 것이라는 앞선 푸코의 논의를 받아들인다면 이 황혜미의 서사 속에서 당대 여성들의 인식적 변화와 새로운 여성 주체의 가능성들을 짚어볼 수도 있다.

39) 여성의 성 상품화라는 윤리적 잣대를 잠시 제쳐두고 보면, 1970년대의 호스티스물은 수동적이거나 사회를 향한 여성의 감성적 저항을 담아내고 있었던 것이라고 황혜진은 이야기한다. 황혜진 (2005), pp. 430-431.

40) 등장인물이 알지 못하는 정보를 관객이 알고 있지만 인물에게 그 정보를 알려주는 것이 불가능할 때 발생하는 긴장을 곧 서스펜스라고 말할 수 있다. 권승태 (2015), p. 46.

앞의 뒤바뀐이라는 관점에 집중하여 황혜미의 서사를 들여다볼 때, <첫경험>이라는 작품은 아내 지숙이 남편의 불륜을 직접 인지하게 된 이전과 이후가 확연히 구분되는 서사 구조를 지닌다. 지숙에게 남편의 외도는 의심스럽고 불쾌하긴 하지만 가정의 평온을 위해 덮어둘 수도 있는 영역이었다.<sup>41)</sup> 그러나 불륜의 현장을 직접 목격하고 진실을 알게 된 순간부터 그녀의 삶은 평온했던 이전으로 돌아갈 수 없게 되었다. 몰라도 되는 혹은 모르는 것이 더 나은 방식이라 여겨지던 여성의 삶은 그 순간 금기시된 실재와 직접 마주한 여성의 삶으로 재배치된다.<sup>42)</sup> 한편 <관계>에서는 준호 모친의 급진적인 행위에 초점을 맞추어볼 수 있다. 준호 모친은 외도를 일삼던 남편 기택에게, 아들 준호가 실은 당신의 자식이 아니라는 사실을 뒤늦게 밝힌다.<sup>43)</sup> 준호 모친의 실토가 다른 무엇보다 최고의 복수인 까닭은, 그 사실을 알게 되는

41) 지숙이 불륜의 현장을 목격하기 전 친구 ‘옥이 엄마’는 “애 너무 심각하게 생각하지 마. 낚하는대루 하는거야”라고 말하며, 지숙이 남편의 이상한 낱새를 덮어두고 원만한 가정을 유지하도록 조언한다. 오리지널 대본에서는 불륜을 주제로 수다를 떠는 미용실 손님들의 모습이 나오는데, “모르는게 속 편하지”라는 인물의 대사와 지숙의 얼굴을 교차시키는 장면이 그려지기도 한다.

42) 슬라보예 지젝은 『시자적 관점』이라는 저서에서, 인식과 자각의 순간에 관한 흥미로운 사유의 편린 하나를 제공한다. 그는 이디스 워튼의 소설 『순수의 시대』를 사례로 든다. 해당 소설의 주인공인 뉴랜드 아치는 뉴욕 상류층 가문의 딸 메이 웰랜드와 결혼한 사이이다. 동시에 아치는 엘렌 올렌스카 백작 부인에게 오래도록 연심을 품어왔다. 아처와 올렌스카의 금지된 사랑은 그의 결혼 생활이 유지되는 동안 끝내 이루어지지 못한다. 세월이 흘러 아내가 세상을 떠나게 되자, 아치는 그동안 숨겨왔던 사랑을 적극적으로 드러내기 위해 올렌스카를 찾아간다. 하지만 그들의 만남은 결국 실패로 돌아가고 마는데, 그것은 아처가 자신의 아들에게 어떤 사실을 듣게 되었기 때문이다. 아처의 아내는 생전에 이미 그의 비밀스런 사랑을 알고 있었다. 아처에게 진실로 충격적인 것은 자신이 아무것도 몰랐다는 사실뿐만 아니라, 자신의 무지를 다른 사람들이 애써 숨기고 있었다는 사실을 그가 깨닫게 되었다는 점이다. 평온한 생활과 체면의 유지를 위해 아내가 속은 척 해왔다는 진실을 알게 되었을 때, 그의 삶과 과거는 이전과는 전혀 다른 모습으로 재배열될 수밖에 없다. 슬라보예 지젝, 김서영 역 (2009), pp. 273-274.

43) 준호 모친은 남편 기택의 외도를 오래전부터 눈치 채고 있었지만 아들 준호를 위해 가족의 형태를 유지하고 있었다. 그러다 기택이 준호에게 자신과 소연과의 과거를 밝히며 그들의 결혼을 저지시키려 한다는 사실을 깨닫는 순간, 준호 모친은 숨겨왔던 친자관계의 비밀을 밝히며 지연된 복수를 행한다.

순간 준호를 아들로서 여기고 살아온 기택의 삶과 그의 인간관계 전체가 일순간 무의미한 것으로 뒤바뀔 수 있기 때문일 것이다.

이렇듯 황혜미 감독 영화의 시나리오의 삶의 지연과 전환을 통해 장르적 서스펜스를 구사한다. 아울러 당시 여성들이 남성 중심의 사회 속에서 묵인되던 불합리를 명료하게 알게 되었다는 사실, 또는 여성들이 이미 그 진실을 알고 있었으나 부러 현실 속에서 모른 척 해왔다는 사실을 폭로하는 서사 구조를 취하고 있다. 이는 황혜미의 작품이 급격한 변화를 맞이하고 있던 당대 여성들의 사회적 인식을 (무)의식적으로 반영하고 있다는 서사적 증거가 된다.

요컨대, 황혜미 감독 영화 세 편에서의 시나리오 구성 방식은 인물 설정과 서사 구조의 면에서 기본적으로 공통점을 보였으며, 이는 1960년대 황혜미의 제작 작품들과도 연관성을 지니고 있었다. 나아가 동시기 한국 ‘멜로 영화’의 자장 안에서 영화 제작 경향의 장르적 유행에 기대어 있는 것이기도 하였는데, 주목되는 점은 이들 작품이 1970년대 초까지의 가족 멜로드라마의 경향과 1970년대 중반 이후의 호스티스 멜로드라마의 경향을 동시에 보였다는 사실이다. 정도의 차이는 있으나, 대체로 <첫경험>과 <슬픈 꽃잎이 질 때>가 전자의 패턴을 따르고 <관계>의 경우 후자 쪽 양상의 전조를 띠었던 바, 이를 통해 1970년부터 1972년까지의 비교적 짧은 기간 동안 만들어진 황혜미 감독 영화 텍스트 안에도 여성 주체들의 변화와 동시기 문화적 지형 및 흐름의 흔적이 잔존해 있음을 발견할 수 있다. 그리고 이러한 경향은 작품 속 여성 표상 및 시대 반영적 소재 활용의 양상을 탐색하는 과정에서도 재차 확인될 것이다. 이에 관해서는 다음 장에서 집중적으로 살펴보도록 한다.

#### IV. 작품 속 여성 표상 및 시대 반영적 소재 활용의 양상

앞서 살펴본 것처럼 황혜미 감독 영화의 중심에는 명료하게 여성 인물들이 자리 잡고 있다. 다만 그 인물들은 시대와 불화하는 적극적이고 새로운 모습의 여성상으로만 형상화되어 있는 것은 아니다. 개별 작품에 따라 혹은 한 작품 내 등장인물에 따라, 황혜미 감독이 만들어낸 여성 캐릭터들은 보다 다양하고 입체적으로 그려져 있다.

그의 첫 연출작 <첫경첩>에서의 여성 표상은 인애와 지숙을 통해 크게 두 가지 유형으로 분류된다. 인애는 확실히 당대의 인식과는 사뭇 다른 가치관을 지닌 적극적인 여성상에 가깝다. 인애는 기준이 유부남인 것을 알고 있으면서도 거리낌 없이 그와의 관계를 밀고나가고, 헤어진 내연남의 흔적을 스스로 찾아나서는 인물로 그려진다. 인애는 자신이 대면한 기준의 아내 앞에서도 “기혼자라구 마음에 빈틈이 생기지 말란 법은 없죠”, “사모님만 눈감으신다면 그분은 가정에는 가정대루 충실하실수 있다구 생각해요” 등의 말을 도발적으로 쏟아내는 여성이다.<sup>44)</sup> 반면 지숙은 당대 일반적인 기혼 여성의 모습으로 등장한다. 남편의 바람을 예감하면서도 모른 척 넘어가려는 장면, 남편의 부정과 그로 인한 별거 이후에도 결국 기준 가정의 틀로 회귀하는 장면 등은 지숙이 지닌 성격과 가치관을 잘 보여준다.

다음 작품인 <슬픈 꽃잎이 질 때>의 여성 표상은 은희와 가정부로 양분해 볼 수 있을 듯하다. 둘은 모두 부재하는 ‘어머니’의 빈자리를 채우는 여성들이다. 아버지 상훈과 아이들 사이의 관계는 비어 있는 어머니의 자리로 인해 흔들린다. 수녀 테레사의 권유로 찾아온 가정교사 은희는 데면데면했던 아버

44) 한편 정사강·김훈순은 성적 자유로움을 추구하는 영화 속 여성 주인공이 시대에 대한 저항적 기표로 읽힐 수 있다는 것을 일부 인정하면서도, 여전히 가부장제와 자본주의의 이중적 억압 속에서 대상화된 존재임을 지적하고 있다. 정사강·김훈순 (2010), pp. 31-32.

지와 아이들이 같이 아침 식사를 하도록 하고, 서로의 이야기를 듣게 만드는 등 멀어졌던 가족 구성원들을 모친의 위치에서 재결합시킨다. 반면 은희가 도착하기 전 돌봄의 역할을 수행하던 가정부는 아이들을 방치했을 뿐만 아니라, 죽은 모친을 대신하여 상훈의 재산을 독차지하려는 음모를 꾸민 인물이다.<sup>45)</sup> 은희는 한 가족을 파멸시키려 했던 ‘악녀’들의 음모를 물리친 후 죽음으로 승화되는 고결한 역을 맡는다. 성모 마리아상을 비추며 열고 닫히는 이 영화의 시작과 끝은 순결하고 성스러운 은희의 이미지를 더욱 부각시킨다. 당시 한국 사회의 성 윤리 또는 가치관과 불화하는 여성상을 그렸다고 평가받을 수 있을 첫 작품과는 달리, 두 번째 작품에서 나타나는 악녀와 성녀의 이분법적 여성 표상은 다소 전형적으로 느껴지는 것이 사실이다.<sup>46)</sup> 그것이 감독 개인의 의도였든지 혹은 대중과 자본의 감각을 보다 의식하게 된 것이든지 간에, 이 같은 여성 재현은 통속적이고 부정적인 인식의 재생산에 일조한다는 점에서 마냥 긍정적으로 평가될 수는 없을 듯하다.

세 번째 영화 <관계>에서 명료하게 드러나는 여성의 표상은 소연과 그녀의 모친일 것이다. 소연 모친은 “여자란 한번 실수하면 자포자기가 되기 쉬운 법”이고 “여자란 까딱 잘못하면 신세를 망친다”고 여기며, 소연의 실연을 “다 여자로 태어난 죄”이자 팔자라고 생각하는 체념적인 여성상에 가깝다.

45) 권경미에 따르면, ‘식모’라는 이름으로 열악한 환경에서 사적 노동을 행하던 여성 노동자들은 1970년대 YWCA 호칭 개선 캠페인을 거치며 ‘가정부’라는 명칭의 전문적인 가사 노동자로 점차 변화하게 되었다. 당시 식모라 불리던 젊은 여성들은 가정 내 남성들의 성적 일탈을 가능케 하는 존재로 종종 인식되었다고 한다. 남성 고용주의 폭력에 일방적으로 노출되었을 피해자들이 “가정을 위협하는 존재”가 될 수도 있다는 기이한 책임 전도의 여성 표상은 식모에서 가정부로 호칭이 변화하는 과도기 속에서도 여전히 작동하고 있었던 듯하다. 이 여성 가사 노동자들이 적극적으로 성적인 유혹자가 되어 가정주부의 위치를 차지할 수도 있다는 공포와 불안의 이미지는 김기영의 영화 <하녀>(1960)에서도 잘 드러난다고 논자는 이야기한다. 권경미 (2016), p. 11.

46) 이와 같은 명료한 이분법은 황혜미가 제작을 맡기도 했던 김승옥의 각색 시나리오에서도 반복적으로 나타난다. 정한아는 1970년대 대중문화의 가장 중요한 전략이었던 섹슈얼리티가 여성을 창녀 혹은 성녀의 이분법으로 반복적으로 구조화하고 있음을 지적한다. 정한아 (2013), p. 152.

소연 또한 자신의 모친과 세대는 다르지만 관계를 맺은 이후 변화된 기택의 태도에 절망하여 회사를 그만두고, 준호가 기택과의 과거를 알게 되자 스스로 자살을 선택하는 등 주변 남성과의 관계에 따라 삶이 급변하는 수동적인 여성으로 그려진다.<sup>47)</sup>

이렇게 불륜을 제재로 삼으면서 젊은 여성의 당돌함을 드러낸 <첫경험> 이후, 황혜미 감독 영화는 <슬픈 꽃잎이 질 때>와 <관계>를 통과하며 통속적인 여성 표상의 비중을 보다 확대해 간다. 첫 작품 이후 작품성보다는 상업성에 치중했다는 황혜미 본인의 소회처럼,<sup>48)</sup> 이 같은 여성 주체들의 변혁과 실패의 변화 과정은 황혜미 감독의 작가론적 자취와 상응한다. 물론 그 변화에는 감독 개인의 단순한 변심보다는 당시의 사회적 규제, 영화 시장, 통속적 감각 등의 외부적 요인이 크게 작용했을 것이다.

---

47) 주목해봐야 할 것은 황혜미가 당시 개봉했던 외국영화 <졸업>(1967)을 참조해 이 작품의 시나리오를 집필했다는 점이다. 동명의 소설을 영화화한 마이크 니콜스 감독의 영화 <졸업>은 아메리칸 뉴시네마의 대표작 중 하나로 평가받는 작품이다. 이 영화 역시 <관계>와 마찬가지로 사회 진입의 문턱에 서 있는 젊은이가 주인공이며, 기성세대에 속한 성숙한 어른이 청년을 성적으로 유혹한다는 관계의 구도 또한 비슷해 보인다. 흥미로운 점은 각 인물들의 성별이 완전히 뒤바뀌어 있다는 점일 것이다. 이를 통해 청년의 한 시절을 졸업하는 젊은 남성의 아련한 이야기는, 당시 한국 사회의 진입로에서 이리저리 휘둘리고 절망해야 했던 한 여성 청년의 이야기로 전환된다. 황혜미 감독의 마지막 영화 <관계>는 비록 흥행에 실패하긴 하였으나, 거의 동시대의 외화를 나름의 문제의식 속에 비판적으로 도입·변용했다는 점에서 그 나름의 의의가 있다고 판단된다. 당시의 신문 기사에서도 <관계>는 “얼마 전 개봉된 외화『졸업』을 연상케 하는 즐거리”의 작품이자, “사전심의 때부터 논란을 불러일으킨 영화”라고 언급되어 있다. 「현대 여성의 고뇌 역은 『관계』」, 『중앙일보』, 1972.04.17.

48) <아름다운 생존: 여성 영화인이 말하는 영화>, 임순례 (2001) 참조.



[그림 2] 황혜미 감독 영화 속 화면 이미지

출처: “한국영상자료원 한국영화데이터베이스”, <https://www.kmdb.or.kr>.

이와 같은 다채로운 여성 인물들의 표상과 더불어 영화 속 시대 반영적 소재로는 ‘자동차’를 꼽을 수 있다. 위의 화면은 극히 소량만이 남아 있는 황혜미 감독의 영화 스틸 컷 중에서 자동차를 배경으로 두고 있는 이미지들이다. 위쪽의 정지영상을 통해 알 수 있듯, 영화 <첫경험>에서 자동차는 아내 지숙이 남편 기준의 뒤를 몰래 추격해나가는 스펙터클한 공간이자, 차창 너머 남편의 외도를 직접 목격하게 되는 실재의 장소이다. 지숙이 인애를 만나서 대화를 나누는 곳 역시 차 안이다. 지숙과 인애가 서로를 바라보지 않고 정면을 응시하는 반강제적인 공간으로서 선택된 이 공간은 평행선을



달리는 두 인물들의 가치관을 드러내기도 하고, 그때 라디오에서 흘러나오는 불륜과 관련된 방송의 내용들은 그 무거운 침묵의 공간을 대신 채워주는 효과적인 음성 기표로 사용되기도 한다.

아래쪽 정지영상은 <관계>의 한 장면이다. 이 영화는 달리는 차량 너머로 조선호텔, 조선일보사 사옥, 이순신 동상, 광화문, 정부청사, 시민아파트, 리라초등학교, 남산 등 동시기 서울 도심의 풍경을 구체적으로 보여준다.<sup>49)</sup> 드라이브와 자동차라는 소재는 외국에 머물다 온 준호에게 달라진 서울의 풍광을 확인시켜 주고, 그와 소연이 서로에 대한 이해와 관계를 조금씩 진전시키는 장소로서 활용된다. 황혜미 감독의 영화에서 자동차라는 소재가 반복적으로 사용되는 이유는 우선 그것이 도시의 모습을 즉물적으로 드러낼 수 있는 수단이기 때문일 것이다. 현재 영상으로는 확인할 길이 없으나, 시나리오 상에는 대사를 생략한 채 도시의 풍광들을 속도감 있게 보여주는 방식으로 차량이 등장하는 장면들이 종종 삽입되어 있다.

이처럼 황혜미의 작품 속의 자동차는 서사를 이어나가고 분위기를 환기하는 영화의 주요 배경이자 수단이 되기도 하지만, 다른 한편으로는 여성 캐릭터들과 의미론적으로 깊게 얽혀 있는 상징물이기도 하다. <첫경험>에서 불화를 겪은 지숙과 기준이 각자의 차량을 타고 달리는 마지막 장면에서의 자동차는 함께하는 가족에서 더 작은 단위로 분화된 개인의 공간 그 자체를 함의하는 것처럼 보이기도 한다.<sup>50)</sup> 하지만 <슬픈 꽃잎이 질 때>에서 상훈과 은희가

49) 서울연구원 서울연구데이터서비스에서 제공하는 통계자료에 따르면 서울의 도로가 가장 급격하게 늘어난 시기는 1965~1970년 사이의 기간이다. 이 때 서울시의 도로는 1,440km에서 5,292km로 약 3.7배 증가하였다. 1965~70년 사이에 집중되었던 대대적인 간선도로의 확충사업은 서울의 도시 풍경을 급속도로 변화하게 만들었고, 이후 연도별로 다소 차등은 있으나 많게는 한해 200km 넘는 도로가 지속적으로 확충되었다. 경부고속도로는 1970년 7월에 완전 개통되었고, 한국의 자동차 산업이 본격적으로 집중 육성되던 시기 또한 이와 맞물린다. 50% 이상을 차지하던 영업용 차량의 숫자는 1969년을 기점으로 자가용에게 과반수를 추월당하기도 하였다. 황혜미의 영화 속에 등장하는 자동차는 이처럼 당시 급격

50) 마크 포스터는 기기의 사용이 가정을 복합적으로 분할하고 개인을 재구성한다고 말하며, 대표적인 사례 중 하나로 출퇴근에서 사용되는 자동차를 꼽는다. 이러한

둘만의 신혼여행을 즐기고 사랑과 미래를 맹세한 스포츠카는 동시에 비극적인 파국의 원인이 되는 곳이기도 하다. <관계>에서도 자동차는 소연이 준호와의 사랑을 진전시킨 곳이기도 하지만, 그의 아버지인 기택과 첫 관계를 가진 공간이기도 하다. 두 작품들 속에서 자동차는 의도치 않게 찾아오는 사건과 관계의 매개체가 된다는 점에서, 그것이 사랑이든 파국이든 한 개인 혹은 여성이 어찌할 수 없이 맞이해야 하는 폭력과도 같은 도시의 우연성을 상징하고 있다고 할 수도 있겠다.

종합적으로 정리해 보자. <첫경험>에서 자동차는 여성 인물들의 욕망과 그들을 둘러싼 진실을 규명하기 위한 수단이자 그 스펙터클의 공간으로서 활용되었다. 자동차가 그녀들의 욕망과 행동을 물질적으로 육화시킨 대상이라면, 마지막 장면에서 남편과는 다른 차량을 타고 도로 위를 나아가던 지숙의 모습은 이전과는 다른 방식의 개인으로 분화된 여성의 모습 그 자체를 드러내는 것이라고 말할 수 있다. 반면 <슬픈 꽃잎이 질 때>와 <관계>에서의 자동차는 여성 인물들이 자신의 삶을 뒤바꾸는 사랑과 비극 모두를 수동적으로 받아들여야 하는 곳이다. 스스로 운전대를 잡지 못한 채 조수석에 앉아 있는 이들 인물은 남성과의 관계에 의해 급변하거나 휘둘리는 삶의 경로를 보여주고 있다.

## V. 나오며

황혜미는 한국 여성 감독의 계보학을 그릴 때마다 매년 빠지지 않고 거론되는 인물 중 한 명이자 1970년대에 데뷔한 유일한 여성 영화감독이지만, 그의 작품을 본격적으로 다룬 학술적 시도는 거의 없었다고 해도 과언이

---

기술적인 발전과 변화에 따라 개인은 파편적이고 방산적(放散的)인 주체로 분화되어 간다고 그는 이야기한다. 마크 포스터, 조지형 역 (2006), pp. 72-73.

아니다. 아마도 이는 황혜미가 감독을 맡아 개봉한 작품이 단 세 편뿐이었고 그마저도 영화의 필름이 소실되어 전해지지 못하고 있는 까닭에 생겨난 불가피한 공백이었을 터이다. 따라서 본 연구는 황혜미 감독 영화의 시나리오와 여러 정황들을 종합하여 현전하는 자료 내에서 논의 가능한 ‘황혜미 감독론’을 여성 주체의 변혁적 시도와 실패 과정의 작가론적 차원에서 구축하려 하였다.

황혜미가 연출 활동을 했던 1970년대는 한국 영화 산업이 활력을 잃어 가던 문화적 침체기이기도 했으나, 도시의 발전과 대중적 욕망의 성장이 큰 폭으로 증대된 때이기도 했다. 이와 같은 복합적인 지반 위에서 탄생한 황혜미 감독의 영화는 당시 사회에서는 쉽게 표출되지 못했던 여성의 적극적인 욕망과 섹슈얼리티를 담아냄과 동시에 가부장제의 벽에 가로막혀 좌절하거나 타협해야만 했던 여성들의 삶의 일면을 현실적으로 그려내었다. 하지만 데뷔작의 본래 제목이었던 ‘일부일처제’가 ‘첫경험’으로 뒤바뀌었다는 데서 미루어 짐작할 수 있듯이, 가부장적 사회 구조와 인식에 대한 직접적인 문제의식을 담고 있던 황혜미 영화의 성적 자유로움과 섹슈얼리티는 젊은 여성 감독을 바라보는 편견과 상업적 기획 아래 손쉬운 여성 표상의 방식으로 일정 부분 굴절되어야 했다.

황혜미의 작품들은 젊은 여성과 능력 있는 연상 남성의 구도를 클리셰처럼 반복하거나 아이 혹은 가족의 요소를 서사의 중심축에 가져다놓는 등 일견 당대의 관습적이고 전형적인 감각을 그대로 답습하는 듯 비춰지기도 한다. 그것은 당시의 사회 규제와 가부장적 억압, 영화의 자본과 통속적 감각 등이 직간접적으로 반영된 결과이자 개인으로서는 완전히 벗어나기 힘들었던 시대적 한계일 것이다. 그러한 제한적인 지반 위에서 1970년대 중반 이후부터 본격적으로 부각되기 시작한 한국 여성의 성적 욕망과 섹슈얼리티를 앞서 형상화하고 있었다는 점, 이전과는 달라진 여성들의 삶과 인식 변화를 그려내고 있었다는 점, 여러 시대적 표상들을 통해 다양하고 입체적인 여성 캐릭터들을 표현해내고 있었다는 점 등에서 황혜미 감독의 영화는 새롭게 평가될

만한 충분한 가치가 있다.

나아가 황혜미의 존재는 1950~60년대에 데뷔한 박남옥, 홍은원, 최은희와 1980~90년대를 거치며 등장한 이미례, 임순례, 이정향, 변영주 등 한국 여성 감독의 계보에 가교적 역할을 했다는 점에서 영화사적으로도 의의를 지닌다고 하겠다. 향후 다양한 자료의 발굴과 후속 연구 등이 이어져 황혜미 감독의 작품 세계를 둘러싼 보다 세밀하고 심도 깊은 논의가 가능해졌으면 하는 바람이다.<sup>51)</sup>

---

51) 본 논문은 구상 및 집필, 투고 및 게재 과정에서 함충범이 교신저자, 조대환이 주저자의 역할을 수행하였음.

## 참고문헌

- 강유정 (2015), 「영화 <겨울여자>의 여대생과 70년대 한국사회의 감정구조」, 『대중서사연구』 21(2): 187-217.
- 권경미 (2016), 「1970년대 여성노동자 담론과 비노동자로서의 가정부」, 『현대소설연구』 61: 5-35.
- 권승태 (2015), 『영상 스토리텔링의 일반 원리』, 서울: 커뮤니케이션북스.
- 김미현 외 (2006), 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 서울: 커뮤니케이션북스.
- 김영일·김정환 (2015), 「영화 작가주의에 대한 비판적 연구」, 『씨네포럼』 22: 261-289.
- 김종원·정중현 (2001), 『우리 영화 100년』, 서울: 현암사.
- 김현숙 (2006), 「근대매체를 통해 본 '가정'과 '아동' 인식의 변화와 내면형성」, 『상허학보』 16: 69-93.
- 서인숙 (2001), 「여성의 주체성과 그 영화적 재현」, 『영화연구』 16: 31-68.
- 송아름 (2018), 「1970년대 '청년'이 재구성한 '호스티스'의 의미」, 『개신어문연구』 43: 123-152.
- 숙명여자대학교 한국어문화연구 (2006), 『한국여성문인사전』, 파주: 태학사.
- 심혜경 (2011), 「원로 여성영화인의 삶을 듣는다는 것의 의미: 편집기사 김영희와 이경자의 구술사례를 중심으로」, 『영상예술연구』 18: 155-192.
- 영화진흥공사 (1977), 『한국영화자료편람』, 서울: 대양문화사.
- 오선민 (2007), 「역사 속의 어린이, 어린이의 역사」, 『모더니티의 지층들』 1: 173-200.
- 오승욱 (2010), 「황혜미 감독의 <첫 경험>, <관계>, <슬픈 꽃잎이 질 때>: 1970년대 전설로 남은 여성 감독의 영화를 찾아라!」, 『영화천국』 11: 38-39.
- 오현경 (2012), 「여성감독 영화에 재현된 여성 정체성 연구: 2000년대 페미니즘 영화를 중심으로」, 동국대학교 대학원 석사학위논문.
- 유효정 (2006), 「한국여성감독 영화에 나타나는 영화공간의 일상성 연구: 영화 <와이키키 브라더스>, <고양이를 부탁해>, <질투는 나의 힘>을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문.
- 이길성·이호걸·이우석 (2004), 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 부산: 영화진흥위원회.
- 이서림 (1971), 「참신한 영화감각의 가작」, 『영화예술』 12(1): 72.
- 이수진 (2019), 「1970년대 한국 여성지의 패션 광고디자인을 통해 본 여성 표상 연구: 《여성동아》와 《여성중앙》을 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사

학위논문.

- 이영일 (1988), 『한국영화주조사』, 부산: 영화진흥공사.
- 이효인 외 (2004), 『한국영화사 공부 1960~1979』, 서울: 한국영상자료원.
- 정사강·김훈순 (2010), 「한국영화의 여성재현: 성매매에 대한 이중적 시선」, 『미디어, 젠더&문화』 13: 5-36.
- 정종화 (2007), 『한국영화사: 한 권으로 읽는 영화 100년』, 서울: 한국영상자료원.
- 정한아 (2013), 「1970년대 각색 시나리오를 통해 본 여성의 표상방식: 김승옥 시나리오를 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』 6: 149-177.
- 한영현 (2019), 「세속의 성녀들 -1970년대 한국 영화에 재현된 젠더 표상-」, 『현대영화연구』 37: 195-217.
- 주진숙 외 (2001), 『여성영화인사전』, 서울: 소도.
- 호현찬 (2000), 『한국영화100년』, 파주: 문학사상사.
- 황혜진 (2005), 「1970년대 여성영화에 나타난 공사 영역의 접합양식」, 『영화연구』 26: 425-448.
- 마크 포스터 (1997), 조지형 역 (2006), 『포스트모던시대의 새로운 문화사』, 서울: 이화여자대학교출판부.
- 미셸 푸코 (2001), 심세광 역 (2007), 『주체의 해석학』, 서울: 동문선.
- 브루스 핑크 (1997), 이성민 역 (2010), 『라캉의 주체』, 서울: 도서출판 b.
- 슬라보예 지젝 (2006), 김서영 역 (2009), 『시차적 관점』, 서울: 마티.
- 이영섭, 「영화감독 황혜미씨 『첫경험』의 각본·제작·감독 겸한」, 『중앙일보』, 1970.09.07.
- 「메가폰 잡는 여 PD 황혜미씨」, 『동아일보』, 1970.09.05.
- 「여우 박지영 양 “한국영화 생사는 새 연기에”」, 『동아일보』, 1972.03.20.
- 「영화제작계의 홍일점 황혜미씨」, 『경향신문』, 1967.09.02.
- 「타협으로 끝난 애정 모델의 갈등: <관계>」, 『동아일보』, 1972.04.25.
- 「현대 여성의 고뇌 엮은 『관계』」, 『중앙일보』, 1972.04.17.
- “관계”, 『동아일보』 1972.04.22.
- “슬픈 꽃잎이 질 때”, 『동아일보』 1972.04.27.
- “첫경험”, 『동아일보』 1970.11.26.

“서울연구원 서울연구데이터서비스”, <http://data.si.re.kr>. (검색일: 2020.09.01.)

이길성 (2018), “[여성 영화인들⑤] 황혜미 감독: 새로운 영상미와 결합한 문제의식”,  
<http://www.cine21.com>. (검색일: 2018.10.03.)

“한국영상자료원 한국영화데이터베이스”, <https://www.kmdb.or.kr>. (검색일:  
2020.09.01.)

**【Abstract】**

A Study on the Film Scenarios of Director Hwang Hye-Mi:  
Focusing on *First Experience*(1970), *When Flowers Sadly Fade  
Away*(1972), and *Relationship*(1972)

Cho, Dae-Han Ham, Chung-Beom

This paper is a product of research on the film scenarios of director Hwang Hye-Mi. Hwang Hye-Mi was the only female film director who debuted in the 1970s, but there have been no studies that examine her films. A probable reason is that all the three films directed by Hwang are now lost. This study analyzes her film scenarios of the three films: *First Experience*(1970), *When Flowers Sadly Fade Away*(1972), and *Relationship*(1972). With this, the study aims to explore the director's film art that has never been examined in detail and establishes a theory on Director Hwang Hye-Mi which may be discussed based on the extant data from the perspective of the female subject. The 1970s, when Hwang Hye-Mi was active, was a decade of suppression and censorship in South Korea, but it was also marked by a transition to urbanization, modernization, and popularization. The film texts of Hwang Hye-Mi are highly significant for studying Korean film directors in that they preemptively portrayed the sexual desire and sexuality of Korean women that emerged into the spotlight in the 1970s, described the changes in women's knowledge and awareness, and created diverse and vivid female characters through various icons of the times. Furthermore, Hwang Hye-Mi is of great significance in the history of South Korean cinema in that she served as a bridge in the genealogy of South Korean female film directors, between Park Nam-ok, Hong Eun-won, and Choi Eun-hee who debuted in the 1950s and 1960s, and Lee Mi-Rye, Yim Soon-rye, Byun Young-joo, and Lee Jeong-hyang who came on the scene in the 1980s or 1990s.

**【Keywords】** Hwang Hye-Mi, Women Directors of the 1970s, *First Experience*,  
*When Flowers Sadly Fade Away*, *Relationship*

논문 투고일: 2020. 10. 05.

심사 완료일: 2020. 10. 26

게재 확정일: 2020. 10. 26