

도시화와 호스티스 영화:  
영화 <별들의 고향> 을 중심으로  
دراسة نقدية عن التحضر وأفلام الهوستيس الكورية:  
فيلم <مدينة النجوم> أنموذجًا

Dr Alaa Fathy Ibrahim  
Lecturer, Korean Language Department  
Faculty of Al-Asun, Ain Shams University

د. آلاء فتحي إبراهيم  
مدرس بقسم اللغة الكورية  
كلية الألسن، جامعة عين شمس



## A Critical Study of Urbanization and Korean Hostess Films: The Case of 〈City of Stars〉

### Abstract:

This paper critically examines 〈City of Stars〉, directed by Lee Jang-ho, to explore the complex themes of urbanization and the commercialization of women in 1970s Korean society. Drawing from a popular novel, the film highlights significant social issues arising from the rapid post-industrial urbanization. During this transformative period, the genre of hostess films flourished as the film industry sought to recapture audiences that had been lost to foreign cinema and the growing influence of television. This study delves into the film's portrayal of women, highlighting the intricate ways in which these representations are woven into broader socio-economic narratives. Additionally, it addresses the film's divergence from its original literary counterpart, paying close attention to the impact of censorship and the urban policies prevalent at the time. Ultimately, the paper contends that the film transcends mere entertainment and serves as a critical reflection of the socio-political landscape in Korea during the 1970s.

**Keywords:** Urbanization, Hostess Films, the city of the stars, Gender Dynamics, Korean Cinema

دراسة نقدية عن التحضر وأفلام الهوستيس الكورية: فيلم 〈مدينة النجوم〉 أنموذجاً  
الملخص:

تحلل هذه الدراسة الفيلم الكوري 〈مدينة النجوم〉 (١٩٧٤) للمخرج لي جانج هو، وتأثيره على تصوير المرأة وحداثة المجتمع الكوري في السبعينيات. ويستند الفيلم إلى رواية شهيرة بالعنوان نفسه للكاتب الكوري الجنوبي تشوي إين-هو وتعكس الرواية تحولات اجتماعية معقدة، مثل: استغلال المرأة، وتأثيرات التحضر السريع الذي شهدته البلاد، ومع زيادة التصنيع، ازدهرت أفلام الهوستيس في كوريا، بوصفها نتيجة لمحاولات استعادة الجمهور الذي سبق أن فقد الأفلام الأجنبية والتلفزيون. وتستكشف الدراسة كيفية تناول الفيلم للنساء بوصفهن شخصيات مستهلكة في سياق اجتماعي واقتصادي، مما يعكس واقع النساء كسلع تحكمهن معايير اجتماعية صارمة. كما تناقش الدراسة القرارات الإخراجية التي اتخذها المخرج للابتعاد عن الرواية الأصلية في بعض التفاصيل، مما يعكس تأثير الرقابة والسياسات الحضرية السائدة في تلك الفترة في كوريا. وفي النهاية، ترى الدراسة أن الفيلم ليس مجرد عمل ترفيهي، بل هو مرآة تعكس الوضع الاجتماعي والسياسي لكوريا تحت حكم النظام العسكري في السبعينيات، مما يبرز التحديات التي واجهتها النساء والمجتمع بشكل عام في تلك الحقبة.

الكلمات المفتاحية: التحضر، أفلام الهوستيس، مدينة النجوم، الديناميكيات الجندرية، السينما الكورية

## 도시화와 호스티스 영화: 영화 <별들의 고향> 을 중심으로

### I. 들어가며

이장호 감독은 1972 년부터 연재된 최인호의 『별들의 고향』을 영화화하고자 하였으며, 이를 위해 최인호와의 인맥을 활용하여 판권을 확보한 것으로 알려져 있다. 문학 연구자들은 1970 년대에 소설과 영화로 큰 인기를 끌었던 『별들의 고향』이 영화화됨에 따라 원작 소설의 평판에 상당한 타격을 입었다고 주장한다. 원작은 타락한 여성과 상품화된 여성의 양상, 그리고 도시 생활과 같은 현실적이고 사회적인 문제들을 드러내었으나, 영화화로 인해 그 가치가 하락했다고 문학 연구에서는 지적하고 있다. 특히, 이장호 감독의 영화 발표 이후 호스티스 영화의 경향이 영화계에 만연해져 이러한 평가가 더욱 확고해졌다.

<별들의 고향>의 시작으로 호스티스 영화 장르가 출현한 주된 원인은 1960 년대 영화 산업의 전성기와 비교할 때, 위기에 처한 영화 산업의 상황이었다. TV 의 대중적 보급과 외국 영화의 유입은 한국 영화 제작 및 관객 수의 지속적 하락을 초래하였다. 이에 대한 대응으로, 젊은 감독들은 대중의 사랑을 받은 작가들과 협력하여 청년 영화 제작을 통해 위기를 극복하고자 하였다(이효인, 2004). 호스티스 멜로드라마는 당시 청년 문화의 미세한 감각을 담아내고 새로운 영화적 경향을 선도한 청년 감독들의 중요한 역할이 크게 작용하였다. 호스티스 멜로드라마의 서사적 및 스타일적 특징은 ‘청년 영화 특유의 활력 넘치는 순수 여주인공의 등장, 그녀의 순결 상실과 호스티스로의 전락 과정의 노출, 윤락가에 대한 묘사, 그리고 이를 보여주는 과정에서의 여성의 성적 대상화’였다(이효인, 2004, 97 면). 이러한 특징으로 호스티스 영화들은 안방극장에서 TV 에서는 볼 수 없는 성적 장면들로 차별화되는 전략을 펼쳤다. 많은 비난을 받은 호스티스 영화들은 이러한 산업적 측면을 넘어 당대 사회에 대한 정보와 정치적 혼란을 배제한 사회 이미지를 만드는 데 의미를 찾을 수 있었다.

본 연구는 <별들의 고향>이 최인호 원작의 그늘에서 오랫동안 벗어나지 못했음을 밝힌다. 연재 소설로 큰 인기를 끈 원작의 힘을 바탕으로 개봉 105 일 만에 46 만 명의 관객을 기록한 영화는 결국 원작의 꼬리표에서 벗어나지 못하였다. 영화가 제 7 의 예술로 자리 잡을 수 있었던 이유는 감독의 주관적 시각이 개입되었기 때문이다. 비록 원작이 소설이라는 점에서 출발하였다고 하더라도, 영화화 과정에서 감독의 새로운 해석이 반영되었다는 의미이다. 따라서 본 연구는 이장호 감독이 읽은 『별들의 고향』을 본인의 시각으로 어떻게 연출하였는지를 알아보고자 한다.

최인호의 『별들의 고향』에 대한 연구나 평가는 항상 대립되는 경향을 보였다. 이에 대한 평가에서는 흥행을 목적으로 쓰인 작품, 혹은 멜로드라마적 요소로 대중의 관심을 끌었던 작품으로 언급된다. 그러나 “상업주의 소설의 대명사처럼 여겨지는 작품이지만, 작품의 내용을 살펴보면 1970 년대의 상황을 변증하는 작품적 가치를 지닌다”는 주장이나, 여주인공 ‘경아’가 산업화로 인한 이농 인구의 도시 노동자화, 그리고 서비스업 종사자의 등장을 반영한 “현실의 적극적인 축도”로서 1970 년대 사회상을 반영한 작품으로 평가되기도 한다(김은하, 2003 년, 27 면). 이 영화에 대한 평가는 유사한 경향을 보인다. 이장호는 <별들의 고향>에 대해 스스로 리얼리즘보다 멜로드라마적 성격임을 인정하였다. 그는 한 인터뷰에서 당시의 검열로 인해 한국 현실을 포착하기 어려운 상황이었다고 다음과 같이 고백한다. “한국 영화가 현실을 그리지 못하고 있구나. 이게 거짓말이구나. 뭐 대학 강사도 자가용 타고 다니지 않으면 호화 주택에서 살고 그 당시에 영화들이 다 그랬어요. 그러니까 리얼리즘이 완전히 사라졌어요”(김상민, 2012, 41). 이러한 맥락에서 <별들의 고향>의 흥행에는 명확한 산업적 이유가 존재한다. 그러나 이장호 감독의 카메라가 스튜디오 외부에서 촬영한 몇몇 장면들은 영화가 포착한 또 다른 현실을 드러내기도 한다. 본

연구는 폰크툼(Punctum)과 스튜디오(Studium)의 개념을 차용하여 이 문제를 분석한다. 폰크툼(Punctum)과 스튜디오(Studium)은 1980 년에 처음을 롤랑 바르트([Roland Barthes](#))에 의하여 『카메라 루시다』 (*Camera Lucida*)에서 쓰인 용어이다. 『카메라 루시다』는 이미지에 대하여 작가의 개인 개념들만이 있는 것이 아니라 그에 둘러싼 문화적·언어적인 코드들이 있다는 것을 조사한 책이다. 폰크툼은 이미지를 포착한 작가의 윤리와 사고가 담긴 이미지를 의미하며, 스튜디오는 그러한 작가가 속한 문화적, 언어적, 정치적 요소들이 반영된 이미지를 나타낸다. 즉, 〈별들의 고향〉의 흥행을 일으키는 산업적 이유가 분명하더라도, 이는 감독의 의식에서 벗어난 또 다른 현실적이고 사회적인 코드들이 존재한다는 것을 의미한다. 본 연구는 호스티스 영화의 시발점으로 여겨지는 이장호 감독의 <별들의 고향>을 중심으로 진행된다. 제 2 장에서는 박정희 대통령의 지도 하에 한국 사회 또는 도시화에 대한 분석을 다룰 것이며, 제 3 장과 제 4 장에서는 영화 분석이 이루어진다. 제 3 장에서는 영화의 서사가 원작 소설과 어떤 방식으로 다르게 진행되었는지를 분석하고, 제 4 장에서는 인물 변화와 영화 문법에 대한 분석을 다룬다.

## II. 정치적 및 사회적 맥락

유신 정권 하의 한국 사회는 검열과 경제 발전이라는 두 가지 양면에서 압박을 받고 있었다. 정부는 도시화와 경제 성장을 선도하였으나, 이러한 과정은 다양한 사회적 문제를 야기하였다. “박정희 정권은 박정희 정권은 엄청난 독재 권력이었다. 1961 년 5 월부터 1979 년 10 월까지 18 년 5 개월 동안 박정희라는 인물은 마음만 먹으면 못하는 일이 없는 절대 권력자였지만, 그에게도 못한 일 두 가지가 있었다. 첫째가 물가를 잡는 일었고, 둘째가 서울의 인구 집중을 방지하는 일이었다” (손정목, 2005, 36). 즉, 박정희는 절대적 권력을 행사하였으나, 물가 안정과 서울 인구 집중 방지라는 두 가지

사안은 그의 손을 넘어선 문제로 여겨졌다. 이로 인해, 물가 상승으로 인해 소비에 대한 시민의 인식이 왜곡되고, 서울을 중심으로 한 도시화는 주민의 적응 문제를 초래하였다(권태환, 2006, 143). 이러한 상황 속에서도 정치적 세력을 유지하기 위한 검열 제도가 사회 문제를 더욱 심화시켰다. 풍기문란을 구실로, 시민의 생활에 대한 정부의 심각한 개입이 이루어졌다. 이러한 복잡한 정치적, 사회적 맥락은 한국 영화사에서도 명백히 드러난다.

박정희는 “퇴영과 침체의 연쇄사”라는 주장으로 한반도 5천 년의 역사를 부정했으나, 이는 1970년대 한국 사회를 가장 적절히 보여주는 표현이었다. 한국의 영화 산업 또한 이러한 환경을 피해갈 수 없었으며, 영화사에서는 1970년대 한국 영화 역사를 불황기, 침체기 또는 쇠퇴기로 정의하고 있다(정종화, 2007, 162). 1970년 당시 한국 영화 산업은 위기에 직면해 있었고, 외국 영화 수입이 한국 영화 제작보다 더 높은 수익을 거두는 상황이었다. 정부는 한국 영화 3편 제작을 외국 영화 한편 수입의 조건으로 삼아, 그 결과 새마을 영화나 국가 권력을 지지하는 저질 영화들이 양산되었다. 이러한 배경 속에서 등장한 새로운 영화 장르가 바로 호스티스 영화이다. 이는 흥행 중심으로 높은 수익을 추구하며 제작되었다. “호스티스 멜로드라마들이 산업적 가치를 인정받으며 장르로 안착하여 본격적으로 호스티스 영화로 명명된 것은 1977 ~ 1978년의 일이다. 〈내가 버린 여자〉에 38만, 〈0양의 아파트〉 28만의 관객이 들었고, 〈영아의 고백〉, 〈나는 77번 아가씨〉, 〈꽃순이를 아시나요〉 등 순수한 여주인공이 호스티스로 전락하는 과정을 성적으로 전시하는 작품들이 이어졌다”(정종화, 2007, 162). 당대에 제작된 전락한 여성을 다룬 영화들은 젠더 문제와 밀접한 관계를 맺고 있으며, 성별의 문제와 도시화 또한 긴밀한 연관이 있다. 특히, 도시 생활에 적응해야 했던 주체가 여성들이었다는 점에서 이러한 문제는 여성이 부각되는 요인으로 작용하였다.

한편, 인구 이동 문제는 “어떠한 종류의 사람들의 도시로 가느냐에 따라 농촌은 물론 도시의 각종 제도가 영향을 받게 되고, 문화가 달라진다” (권태환, 199)는 논의 속에서 확연히 드러난다. 1970년대 초, 도시로의 순 전입 인구에서 여성의 비중이 크게 증가하였고, 이는 도시 생활에 적응하고자 하는 여성의 노력이 남성보다 더 두드러졌음을 시사한다. 또한, 이러한 이동은 대부분 단독으로 이루어진 경향이 있으며, “도시화와 관련된 이동, 특히 농촌에서 도시로의 대규모 인구 이동이 시작될 때에는 흔히 단독 이동의 경향이 강하게 나타난다” (권태환, 210-211). 예를 들어, 1970년대 전반기 단독 이동 비율은 무려 52.7%에 달했다. 요컨대, 호스티스 영화는 대중 문화와 젠더의 범주 내에서 주로 논의되며, 가부장제는 전후의 이승만 정권에 비해 비교적 약화되었다는 점에서 방어 기제로, 혹은 질서를 유지하기 위한 차원으로 해석될 수 있다. 그러나 한편에서는 이러한 영화들이 당시 사회현상을 보여주는 또 다른 해석의 틀을 제공하기도 한다. 전쟁 후 가장을 잃은 가족들, 이산가족, 혹은 박정희 정부의 정책 하에서 외국에서 노동 생활을 하는 남성들의 비율이 높아짐에 따라, 혼자서 생계를 이어가야 했던 여성들은 이러한 사회에 적응하는 과정에서 등장하게 되었다. 물론, 그러한 여성에 대한 부정적인 시선이 전혀 없던 것은 아니다. 이 연구의 다음 장에서는 영화 〈별들의 고향〉이 어떻게 도시 생활을 묘사하고 있는지 분석할 것이며, 이는 여성과 남성이 각각 어떻게 그러한 사회의 희생양이 되었는지를 살펴보는 관점에서 접근할 것이다.

### III. 결핍의 중심지: 도시 삶 속에서 숨은 자본

#### 1. 상품화된 여성: 새로운 인형

영화의 탄생 이전부터 여성에 대한 혐오는 계속해서 사회적 문제로 부각되어 왔으며, 영화의 출현과 함께 이러한 혐오와 여성 신체의 상품화는 더욱 심화되었다. 이는 영화라는 매체의 특정한 맥락보다는 그 탄생 시기의 사회적 변동을 반영한



결과로 해석할 수 있다. 영화는 서구에서 전통적인 남성성과 여성성이 불안정하게 흔들리던 19세기 말에 출현하였다. 급속한 산업화와 함께 농촌 인구가 도시로 유입되면서 많은 여성들이 가정이라는 사적 공간에서 공장이라는 공적 공간으로 이동하게 되었으며, 이로 인해 ‘남성적인 일/여성적인 일’이라는 기존의 이분법이 그 자체로 임의적임이 드러났다. 영화는 이러한 성적 정체성의 혼란을 나타내면서 동시에 여성을 기존의 가부장적 이데올로기로 흡수하려는 필사적인 투쟁의 장이 되었다(김소영, 1995, 16). 이처럼 영화에서 나타나는 여성의 상품화는 당시 사회의 반영으로 볼 수 있다. 가정에서 외부 노동 공간으로 이동한 여성들의 역할은 남성들로부터 거부되었으며, 이에 대한 방어 기제로 여성들이 점차 상품화되었다. 이는 서구 영화가 탄생한 배경과 상당히 유사한 면을 보인다.

1970 년대의 가장 두드러진 특징은 산업화였다. 또한, 박정희 대통령의 외부 정책으로 서유럽 및 중동으로 남성 노동자들이 파견되면서 여성들이 가족 내에서 가정의 역할을 맡게 되었다. 전쟁으로 인해 남편과 사별한 여성들, 즉 혼자 생활해야 하는 여성들의 수가 증가함에 따라 생계를 유지하기 위해 여성들은 가정에서 외부로 나가는 상황이 발생하였고, 이러한 시대적 배경 속에서 여성은 더욱 상품화되었다. 산업 사회에서 대부분의 사람들은 사용 가치를 추구하기보다는 허위 가치의 지배를 받게 된다. 전통적인 가치관에 따르면 성적 욕망이나 성적 억압의 주체는 항상 남성이었다. 여성은 성적 욕망의 관점에서 타자로 존재해왔으며, 남성은 여성의 육체를 관찰하는 시선으로, 여성은 자신의 육체를 관찰당하는 대상에 불과하였다. 산업 사회가 발전하면서 더 문제적인 점은 여성 스스로가 자신을 상품화하는 데 자발적으로 나서게 된다는 것이다. 이 과정에서 타자인 여성의 나르시시즘은 대개 자신의 타자성을 능동적으로 수용하는 행위로 이어지며, 현실에 대한 깊이 있는 통찰력의 회피로 귀결된다. 이는 여성의 정서와 심리

속에 내면화된 가부장적 이데올로기에서 기인한다. 즉, 여성은 스스로를 주체적으로 바라본다고 착각할 수 있으나, 본질적으로 남성의 시선에서 벗어나지 못한다. 이러한 경아의 신체에 대한 남성을 의식한 시선은 결코 주체적인 시선으로 평가될 수 없다(정혜경, 2007, 74).



사진 1: 이장호 영화 <별들의 고향> 1:26~1:44

원작 소설에서 경아는 네 명의 남성을 거치면서 상품화 과정을 점진적으로 경험하는 방식으로 나타난다. 그러나 영화 <별들의 고향>에서는 이러한 과정 그 자체가 아닌, 그 결과가 즉시 관객에게 강요되는 방식으로 전개된다. 사진 1은 영화 <별들의 고향>의 1분 26초부터 1분 44초까지의 내용을 보여준다. 이 장면에서 경아는 옷 가게의 창문을 바라보다가 마네킹의 얼굴을 응시하고, 이내 그녀가 마네킹과 함께 등장하며 점점 캐릭터의 외모가 마네킹과 구별할 수 없을 정도로 유사해지는 과정을 거친다. 이로 인해 여성 주인공인 경아에 대한 사전 설명은 삭제되며, 관객에게 어떠한 정보도 제공되지 않은 채 상품화된 여성의 결과만이 강조된다. 결국, 상품을 팔기 위해 제작된 마네킹과 경아는 실질적으로 차별화되지 않는다. 옷은 얼굴로 옷 가게를 응시하는 경아는 자신이 상품화되고 있다는 사실을 전혀 인식하지 못하는 상태에 놓이게 된다. 경아는 이러한 정해진 숙명에서 영화의 마지막까지 벗어날 수 없다. 결국 그녀의 네 명의 남성들, 즉 강영석, 이만준, 술집 남자 이동혁, 그리고 김문오가 사라진 이후, 경아는 술값을 얻기 위해 술집에서 행인을 만나 밤을 함께 보내는 모습으로 그려진다.

다른 맥락에서는 사진 2에서 확인할 수 있듯이 경아가 네 명의 남성과의 밤을 보내는 장면과는 달리, 이 장면에서는 경아의 얼굴에 클로즈 샷(Close up)이 적용되어 주인공의 얼굴만을 부각시킨다. 이 장면에서 경아의 얼굴은 무표정이며, 눈은 깜박이지 않고 숨을 쉬지 않는 모습으로 표현되어, 마치 인형과 같이 보인다. 일상생활에서 인식할 수 없는 이러한



화면이 30 초 동안 지속되면서 경아의 상품화된 특징을 명확히 드러내고, 관객에게 강한 충격을 주는 장면으로 기능한다. 결론적으로 이장호 감독은 〈별들의 고향〉에서 경아를 색다르게 묘사하고 있다. 그는 원작 소설을 그대로 따르지 않고, 원작의 내용 중 주관적으로 선택한 부분과 삭제된 내용을 조화롭게 결합하였다. 그는 경아의 가족 관계, 성장 과정, 학교 생활, 그리고 네 명의 남성을 만나는 과정과 배경을 삭제하였다. 원작에서 가부장제의 희생양으로 묘사된 ‘노라의 인형’은 영화에서 소비의 인형으로 강조되었다. 비록 경아와 이만준의 관계에 대한 언급이 있긴 하지만, 이장호는 〈별들의 고향〉에서 집을 떠난 경아에게 더 많은 주의를 기울이며, 그녀가 ‘집의 인형’에서 ‘사회적 인형’으로 변화하는 과정을 중점적으로 그렸다. 즉, 이 영화가 경아의 모습을 통해 강조하고자 하는 바는 1970년대 당시 사회가 직면한 주요 문제들이다. 1970년대 전반기까지 10세에서 14세 사이의 여성들이 더 나은 교육 환경을 찾아 이동함에 따라, 이들은 가부장제에 의해 규정된 전통적인 여성 역할에서 벗어나 새로운 역할을 형성하게 된다. 이러한 변화는 방어적 차원에서 타락한 여성 이미지를 구축하는 사회적 방식으로 해석될 수 있다. 따라서 당대의 호스티스 영화는 이러한 사회적 분위기의 산물로 이해될 수 있다.

## 2. 소비 주체로서의 남성

영화 〈별들의 고향〉에서 소비의 대상은 여성인 경아이며, 반면 소비의 주체는 남성들이다. 원작과 영화에서 경아의 남성들은 비슷한 방식으로 묘사된다. 이들은 일반 회사원인 강영석, 상당한 부를 소유한 사장 이만준, 여성의 돈과 육체를 착취하는 술집 남자 이동혁, 그리고 교양이 풍부하고 예술에 빠진 김문오로 각각 다른 성격을 지닌다. 이들의 공통점은 여성을 소비하는 행위를 하지만, 그 소비로 인해 결코 만족하지 못한다는 점이다. 산업 사회에서 가짜 가치를 추구하는 사람들은 끊임없이 새로운 소비 대상을 갈망하게 된다. 『별들의 고향』에서는 경아의 낙태 사실을 폭로한 의사를 포함하여 다섯 명의 남성이 경아의 파멸을 초래한 주범으로 등장한다. 이들은 아무런 죄책감이나 도덕적 책임을 느끼지 않으며, 원래 자신의 자리로 돌아가는 데 문제를 겪지 않는다. 오히려 이들은 경아를 통해 자신들의 결핍을 채운다. 강영석은 성적 욕망을 충족하고, 이만준은 전처의 빈자리를 메우며, 이동혁은 경제적 착취를 일삼고, 김문오는 예술 창작 욕구를 되살린다. “이들은 혼인 빙자, 의처증, 폭력성, 나태함 등 심각한 개인적 문제를 가지고 있으며, 새로운 도시 공간에서 사회 부적응자로 등장한다. 유신 정권 하의 산업화된 사회 속에서 생산적이며 발전적인 주체가 되어야 한다는 압박에 적응하지 못한 이들 역시 1970 년대의 피해자이자 폭력자라고 할 수 있다.” (오경복, 2005, 5-6).

경아의 첫 번째 남자인 강영석과의 관계는 그가 극장과 커피숍, 술집을 다니며 그녀와의 연애를 소비하는 과정으로 그려지며, 결국 지친 끝에 경아와 하룻밤을 보내게 된다. 이 지점에서 연애는 소비되는 상품으로 전락한다. 중반부 이후 강영석은 결혼을 통해 다시 등장하지만, 어머니의 반대로 인해 경아와 헤어진 후 다른 여성과 결혼하는 장면은 경아의 상품성을 강조하며 소비의 주체로서 남성의 불만족을 드러낸다. 경아의 두 번째 남자 이만준은 첫 부인을 잃은 후 경아와 같은

조건을 가진 여성을 찾게 되며, 이를 완벽한 대체 상품으로 여긴다. 그러나 그녀가 ‘고장 난 상품’이라는 사실을 알게 되자, 이만준은 그녀를 버리게 된다. 마찬가지로 경아의 세 번째 남자인 이동혁은 처음에는 그녀를 소유하려 하지만, 경아가 더 이상 그의 목적을 수행하지 못하게 되자, 김문오에게 그녀를 넘기려 한다. 한편, 경아의 네 번째 남자 김문오는 경아를 불쌍한 인간으로 여기다가 결국 그녀에게 지루함을 느끼고 그녀를 버리게 된다. 원작에서 혜정과의 사랑을 갈망하며 괴로워했던 김문오의 모습은 사라지고, 이제 그는 여성을 소비하는 남성과 다를 바 없는 인물로 등장한다. 이장호 감독이 혜정과의 사랑 이야기를 삭제한 의도는 도시 사회가 사랑과 거리가 떨어진 현실을 보여주려는 데 있다고 볼 수 있다. 경아가 인생의 최고 가치로 여겼던 사랑은 도시 속에서 더 이상 존재하지 않으며, 즉, 이장호의 도시에서는 소비하는 인간과 소비당하는 인간만이 존재한다. 결국, 상품화된 경아와 이를 소비하는 남성들은 산업 사회 속에서 선택권을 상실하게 되고, 자본이 주도하는 도시 환경에서 그에 의해 정해진 대로 살아가게 된다. 이어서 다음 장에서는 영화와 원작을 비교하며 영화가 독자적으로 구축한 시각에 대해 논의할 것이다.

#### IV. 원작의 각색: 삭제와 부각 사이

##### 1. 인물에 관하여

이장호 감독은 원작을 단순히 모방하기보다는 새롭게 해석하여 자신만의 색깔로 각색된 영화를 만들고자 하는 욕망을 가지고 있다. 이 과정에서 그는 원작의 내용을 때로는 부각시키고, 때로는 삭제하는 선택을 하게 된다. 〈별들의 고향〉에서 뚜렷하게 부각되고 삭제된 요소는 문호의 첫사랑 혜정의 삭제와 경아의 세 번째 남자



사진3: 경아 몸에 문신을 그리는 동혁을 보여주는 장면

이동혁의 역할의 강화이다.

혜정과 문호 간의 사랑은 암흑적인 산업 사회 속에서 자리 잡을 수 없는 관계로, 이러한 이유로 혜정의 존재는 영화에서 사라지게 된다. 소설 속에서 혜정은 다른 인물들과 달리 사회가 정해 놓는 바람직한 여성의 이미지로 그려지며, 그녀는 학업에 우수하고, 젊은이들의 퇴폐적인 문화에 휘둘리지 않으며, 군대에 간 문호를 만나기 위해 험난한 길을 떠날 정도로 깊은 사랑을 지니고 있다. 그녀는 결혼이 마음에 들지 않을 경우 이를 최대한 지연시키며, 경제적 독립을 위한 계획을 세우고 스스로 약국을 운영하는 인물이다. 이러한 혜정의 모습은 1950년대 이전에 볼 수 있었던 신여성의 전형을 보여준다. 하지만 이장호가 그린 사회에서는 이러한 바람직한 인물이 적합하지 않다. 이장호의 산업적 도시에는 사회에 적응하지 못하고 방황하는 인물들로 가득 차 있지만, 만약 바른 인물이 등장한다면 그가 그런 타락한 도시 생활의 구조를 파괴할 가능성이 존재한다. 특히, 혜정은 끝까지 자신의 몸을 지킴으로써 경아와는 달리 상품화되지 않은 인물로 평가될 수 있다. 이장호 감독은 혜정을 경아와 대립적인 인물로 설정함으로써, 그녀의 타락한 모습을 부각시킬 수도 있었으나, 그렇게 하지 않았다는 점에서 경아의 타락성을 강조하기보다는 도시 공간 내에서 바람직한 여성인 혜정이 존재할 수 없다는 감독의 강력한 비판이 엿보인다. 다른 한편으로, 원작 소설의 혜정은 남성 주체성에 상처를 입힌 존재로 해석될 수 있다. “혜정을 옆방에 두고 자위 행위에 몰두하는 그의 모습은, 소유할 수 없는 혜정의 몸이 그의 남성 주체성에 상처를 입혔음을 시사한다. 더 이상 ‘오브제’를 소유할 수 없을 때, 창작의 행위는 불가능해진다.” 반면, 경아는 누구에게나 개방된 몸을 지닌 인물로, 이는 남성다움을 회복시키고 창작 욕구를 불러일으키는 요소로 기능한다(김은하, 41).

이처럼 소설 속 혜정과 경아는 서로 다른 여성을 상징하며, 이장호가 그린 경아는 일반적으로 산업 사회에 상품화된 여성을

대표한다. 그에 비해 혜정은 암흑 사회에서 예외적인 존재로 묘사된다. 결국, 이장호가 해석한 사회 속에는 혜정이라는 인물이나 그와 문호의 사랑이 존재하지 않으며, 이러한 삭제된 요소는 소설을 읽은 독자들만의 기억 속에 남아 사라진다. 이에 반해, 경아를 소유하려는 이동혁의 역할은 원작보다 훨씬 중요한 위치를 차지하게 된다. 원작에서 그는 경아를 따라다니며 문호에게 경아의 반환을 요구하고, 경아가 알코올 중독에 빠진 후 다시 찾아오는 장면 정도로 등장한다. 그러나 영화에서는 이동혁의 역할이 확대되며, 그가 산업 사회를 대표하는 인물임을 암시하는 방식으로 재구성된다.

사진 3 은 경아의 몸에 문신을 그리는 동혁의 모습이다. 문호와 함께 있을 때, 경아는 멀리서 동혁을 발견하고 두려움에 휩싸여 도망치며, 문호에게 동혁과의 관계에 대한 이야기를 서술하는 장면과 겹쳐 나타난다. 원작에서는 하트 모양의 문신을 지닌 경아의 가슴을 보고 감탄하는 문호의 모습만이 묘사되었으나, 영화에서는 동혁이 직접 문신을 그리는 장면과 함께 “이렇게 내 표시를 놓으면 다시 도망가지 못하겠지” 라는 대사가 등장하여 소비 주체와 상품 사이의 관계를 명확하게 드러낸다. 이는 경아의 몸이 단순히 소비재에 불과하다는 점을 암시한다. 실제로 경아는 강영석, 이만준, 동혁, 문호 사이에서 교환되며, 소유자의 관심이 사라질 때마다 버려지는 상품으로 묘사된다(김은하, 43).



결론적으로, 최인호의 원작은 1 시간 48 분의 상영 시간에 모든 내용을 담기에는 커다란 한계를 가지게 된다. 이로 인해 영화와 원작 간의 현저한 차이가 발생하게 되었으며, 이장호 감독의 〈별들의 고향〉에서는 주요 인물들이 제한된 수로 나타나 도시를 본격적으로 그려내는 데에 있어

제약을 받게 된다. 이러한 한계를 극복하기 위해 이장호 감독은 화면 밖의 공간을 활용하는

방식으로 접근한다. 이는 조연 및 단역의 역할, 사운드 트랙, 연결 화면, 카메라 설정 등으로 다양하게 시도된다. 특히, 이만준의 딸 명혜는 주요 인물이 아니라 조연으로 등장하며, 그녀는 영화 내에서 거의 대사가 없고 화면에 등장하는 시간도 45 초에 불과하다. 검은 옷을 입고 소리 없이 등장하는 명혜는 아버지의 소비로 인해 억압받는 인물로서 도시 내 또 다른 억압받는 인형을 상징하는 역할을 수행한다. 비가 내리는 상황 속에서, 명혜는 구원자 역할을 했던 경아를 잃게 되며, 이로 인해 명혜가 상징하는 억압받는 사람들의 유일한 탈출구 또한 상실하게 된다. 이러한 상황은 차가운 도시와 인간관계가 파괴된 도시의 모습으로 더욱더 드러난다.

## 2. 영화 문법

이장호 감독의 〈별들의 고향〉은 흥행성과 산업적 평가를 지속적으로 받아왔으나, 실제로 이를 분석할 경우, 성적 장면을 제외한 〈별들의 고향〉의 영화적 문법은 산업적 전형, 특히 할리우드의 문법과 상당히 다른 모습을 보인다. 특히 주목할 만한 점은 인과 관계의 결여이다. 〈별들의 고향〉은 원작 소설과 달리 인과 관계와 시간의 질서가 명확하게 유지되지 않고 있다. 원작에서는 소설의 1 인칭 화자인 문오가 경아의 시신을 맡고 화장하는 이야기로 시작하며, 이후 경아에게 일어나는 사건들을 시간 순서대로 서술한다. 반면 영화는 문오와 경아가 처음 만나는 장면부터 이야기를 시작하고, 이후 경아에게 발생한 사건들은 그때그때 플래시백 형식으로 제시된다. 이는 서사를 연속적인 한 장면으로 보여주는 것이 아니라 시간적인 단절을 두고 나누어 보여주는 방식이다. 즉, 〈별들의 고향〉은 할리우드의 구조적 문법에 따라 초기, 중기, 종결로 나뉘고 인과 관계가 명확하게 드러나지 않으며, 오히려 40~50 년대 누벨바그와 이탈리아 네오리얼리즘의 영향을 받았다고 볼 수 있다.

한편, 이장호 감독은 〈별들의 고향〉의 감정을 효과적으로 전달하기 위해 필로우 샷(Pillow shot)과 유사한 기법을



활용한다. 필로우 샷(Pillow Shot)은 시퀀스의 시작이나 종료 시점에 사물이나 풍경을 담은 인서트 장면을 삽입하는 영화 기법을 지칭한다. 이 기법은 일본 영화 감독 오즈 야스지로가 주로 사용한 방식으로, 시퀀스의 흐름을 부드럽게 하고 감정적인 여백을 제공하는 역할을 한다. 내용과 직접적인 연관이 없는 풍경의 삽입은 영화의 서사에 여유를 더하며, 이야기에 더 깊은 의미를 부여한다.



사진 5: 영화 〈별들의 고향〉의 필로우 샷

사진 5에서 확인할 수 있듯이 영화에서 앞의 내용이나 뒤의 내용과 상관없이, 종이로 만든 학의 이미지는 영화의 여러 장면에서 반복적으로 등장한다. 처음에는 행복한 표정을 지으며 종이로 접은 학을 바라보는 경아의 모습이 나타나지만, 영석에게 처녀성을 잃는 장면에서는 하늘에서 떨어지는 장면으로 변화하고, 김문오와의 이별 이후에는 한 여성이 옥상에서 종이로 접은 학들을 버리는 장면으로 전환된다. 또한 ‘학’은 생명력으로 유명한 새로서, 도시 생활에 처음으로 맞서는 경아의 인내를 상징하지만, 결국 그녀는 이를 점차 상실하게 되며, 김문오를 잃고 스스로 삶의 무게를 짊어지게 되는 상황으로 해석될 수 있다. 질 들뢰즈는 그의 저서 『시네마 2(시간-이미지)』에서 현대 영화에 대해 다루면서, 이러한 시간적 단절에 관하여 자주 언급하였다. 이러한 단절은 시청자에게 충격을 주고, 이미지들 간의 틈새를 스스로 채우도록 하여 관객이 지속적으로 고민하게 만드는 역할을 한다(Gilles Deleuze, 1997, 234~240). 이장호 감독도 이러한 기법을 사용하여 영화적 효과를 극대화하려고 하였다. 인과

관계의 결여로 인해 들뢰즈가 설명하는 운동적 구조가 붕괴되었으며, 이는 결과적으로 ‘텅 빈 공간’을 창출하게 된다. 이와 같은 텅 빈 공간은 영화 스크린을 넘어서는 다른 연속체를 만들기 위해 화면 밖의 공간과 사운드 트랙을 필요로 한다.

여기서 화면 밖의 공간은 청춘 문화와 관련된 요소로 해석될 수 있다. “1970 년대는 새로운 가치관과 청년 문화가 형성되던 시기였다. 이 시기는 청바지, 장발, 통기타, 그리고 포크 음악으로 상징된다” (고형욱, 2010, 381). 즉, 화면 밖의 공간이 설립된 채 영화를 감상하는 청년들은 청바지나 통기타 없이도 영화와 그들의 이야기를 통해 연속체를 형성할 수 있었다. 이러한 연속체를 이어주는 또 다른 요소는 음향과 배경 음악이다. 영화에서는 하나의 사운드 트랙 이상이 존재하며, 이들 사운드는 서로 보완하거나 겹치는 방식으로 구성된다. 그러나 영화의 음향은 연극과는 다른 고유의 연속체를 형성한다. 혼자서 독립된 화면 밖의 영역을 창출하지는 않지만, 화면 밖에서 형성된 영역에서 존재감을 한층 더 부각시켜, 시각적으로 보이지 않는 부분을 채우는 역할을 한다. 이러한 방식은 도시의 차가운 기운을 전달하기 위해, 원작에서 대화로 표현된 몇몇 장면이 대화가 아닌 배경 음향이나 배경 음악으로 대체되는 형식으로 혁신적으로 표현된다.

사진 6 의 왼쪽에서 보이는 장면은 경아와 영석이 데이트를 즐기는 모습이다. 반면, 오른쪽 장면에서는 술집으로 들어간 경아를 바라보며 그녀를 욕망하는 세 명의 남성이 등장한다. 이 두 장면은 원작 소설에서 자세한 서사와 대화로 묘사되었으나, 영화에서는 이러한 장면이 음향과 배경 음악이 흐르는 방식으로 표현된다. 두 번째 장면은 다음과 같이 원작에서 서술된다.



사진 6: 영화 <별들의 고향>

사내들은 노골적으로 큰소리로 떠들기 시작하였다. 처음에는 그대로 조심조심하였지만 여인이 자기들의 비양대는 말에도 내색을 보이지 않자, 사내들은 소리를 높여서 떠들기 시작하였다. (중략)

실례합니다 하고 사내는 말했다. 실례가 안 된다면 우리 같이 한잔합시다. 그러나 여인은 흘끗 그 사내를 쳐다보았을 뿐 묵묵히 술잔을 기울였다. 하지만 술잔은 채워지지 않았다. (중략)

누굴 기다리세요 하고 사내가 물었다.

그러자 여인은 대답하였다.

여기서 누굴 만나기로 했어요.

누릅니까. 그게 누릅니까.

애인이겠지. 뒷좌석에 앉은 사내가 큰소리로 비양거렸다.

놈팽이 말야, 놈팽이.

조용히 해, 임마. 사내는 고함을 치면서 눈을

끔적끔적했다.

누릅니까, 만나기로 한 사람이 누릅니까. 애인인가요?

아니오, 여인은 약간 웃었다. (최인호, 2015, 312~314).

이처럼 원작에서 긴 대화와 서사로 풀어낸 이 장면은 영화 속에서 침묵이나 배경음으로 대체되었다. 이는 도시 생활의 특성을 잘 보여준다. 인간 간의 대화 상실, 타인의 말에 대한 무관심, 그리고 개인의 이기주의가 명확히 드러난다. 경아가 어떻게 타락하게 되었는지, 영석과의 밤을 왜 보내게 되었는지, 그리고 영석이 경아가 아닌 다른 여성과 결혼하게 되는지에 대한 설명은 영화에서 사라지고, 이러한 침묵 대신 음악이나 음향이 사용되어 도시의 사람들이 타인에 대한 무관심을 조장하는 차가운 분위기를 만들어진다. 이와 함께 카메라 설정도 유사한 역할을 한다. 원작에서 화자의 역할을 했던 ‘나’라는 시점이 카메라로 대체되면서 관객들은 관찰자의 위치에 놓이게 된다. 보는 관객조차도 차가운 도시 생활을 경험하는 인물로 편입되며, 빠른 장면 전환은 역동적인 도시 생활을 표현한다. 경아에 대한 동정이나 공감을 느끼기는 이전의 원작과 비교할 때 매우 어려운 일이 된다.

또한 타락한 여성에 대한 동정심은 침묵 속에서 찾기 힘들다. 원작보다 대화가 훨씬 적은 영화에서 경아에 대한 동정심을 불러일으키는 유일한 방법은 배경 음악에 의존하게 되며, 이는 영화에서 경아에 대한 동정심을 자극하는 중요한 요소로 작용한다. 특히 주목할 만한 점은 이장호 감독이 영화의 배경 음악에 많은 신경을 썼다는 사실이다. “〈별들의 고향〉의 사운드트랙 앨범은 국내 최초로 독립적인 영화 음악으로 출시된 사례로(고형욱, 380), 영화 음악이 단순히 다른 음악을 표절하여 사용되던 시대에서 벗어나 새로운 기준을 세우게 된다. 이장호는 당시 최고의 뮤지션 두 사람을 기용하여 뛰어난 사운드를 창출하였고, 음악 스튜디오를 활용하여 지속적인 녹음 보강 작업이 진행되었다. 이렇듯 영화의 음악 배경은 전체적인 이미지를 형성하는 데 필수적인 역할을 했다. 15 곡으로 구성된 영화의 사운드트랙 앨범 중에는 ‘나는 19 살이에요’, ‘한 소녀가 울고 있네’, ‘그대에게 모두 드리리’와 같은 곡들이 눈에 띈다.

“한 소녀가 울고 있네 가냘픈 어깨가 들먹이네/싸늘한 달빛이 비춰주네 긴 머리가 달빛에 흔들리네/한 소녀가 울고 있네 두 손으로 얼굴을 가리고 있네”는 ‘한 소녀가 울고 있네’ 가사의 일부분이다. 씩씩하고 무심한 여성으로 처음 등장한 경아는 이 노래에서 나약하고 힘없는 소녀의 모습으로 묘사되며, 이러한 청각적 이미지는 경아의 약한 모습을 관객에게 효과적으로 전달한다. 또한, 가사와 함께 흐르는 1970년대 청년들에게 유행했던 기타 선율은 경아의 이야기를 그들과 밀접하게 연결시켜준다. 이처럼 영화에서 음향과 짧은 화면은 영화 밖의 공간을 창출하여 관객에게 영화의 내용을 보완적으로 전달하는 중요한 역할을 수행한다. 또는 “난 그런 거 몰라요, 아무것도 몰라요/웬지 겁이 나네요/그런 말 하지 말아요/난 정말 몰라요/들어 보긴 했어요”라는 ‘난 19 살이에요’의 가사이다. 순수한 경아의 뒷이야기를 직접 나오지 않았으나, 만난 4명의 남자들과 헤어지고 나면 나오는

노래이었다. 이는 어린 영혼인 경아의 감정과 뒷 이야기를 보여주는 역할을 하였다. 이처럼 “나는 그대에게 드릴 말 있네/오늘밤 문득 드릴 말 있네/나 그대에게 모두 드리리/터질 것 같은 이 내 사랑을”라는 ‘나는 그대에게 모두 드리리’의 가사도 발랄한 성격을 가진 여인으로만 알았던 술집 여자인 경아의 어리고 사랑에 대한 열망이 가득한, 즉, 원작의 경아를 떠올리게 한다.

## V. 나가며

일반적으로 영화는 원작의 내용을 온전히 벗어날 수 없는 특성을 지닌다. 〈별들의 고향〉은 스토리 라인에서 원작과 크게 다르지 않지만, 이를 화면으로 변환하는 과정에서 삭제와 부각을 통해 독특한 시각을 제시하게 되었다. 이 영화는 일련의 ‘호스티스 영화’ 중 첫 번째 작품으로, 정치에 대한 대중의 관심을 멀리하기 위한 ‘3S’ 정책과 검열의 산물로 기획되었다. 그럼에도 불구하고, 이 영화는 당대 대중문화를 반영하는 중요한 가치가 있다.

본 연구에서는 최인호와 이장호가 각기 다른 방식으로 사회를 묘사한 방식을 살펴보았다. 특히 산업 사회와 도시의 모습을 중심으로 분석하였으며, 제 2 장에서는 소비 대상과 소비 주체로서의 남성과 여성의 위치를 논의하였다. 가부장제의 남성 세력이 약화됨에 따라 여성의 위치가 상품화되고 타락하게 되는 방어적 양상을 드러냈다. 지나친 소비는 남성 또한 소비 사회의 피해자로 만들었고, 결국 삶의 가치와 행복에 대한 진정한 만족을 누리지 못하게 하였다.

제 3 장에서는 이장호 감독이 영화화 과정에서 활용한 여러 기술을 분석하였고, 이를 통해 영화와 원작 간의 차별성을 조명하였다. 이장호는 부각과 삭제를 통해 새로운 도시에서 사랑이라는 감정이 사치스러운 개념으로 변질되었음을 결론지었다. 원작에서 경아는 사랑을 최고의 가치관으로

여겼으나, 영화 속 경아는 그러한 추구와 거리를 두며 사랑이 신기루처럼 영화의 바깥 영역에서만 존재하는 모습을 보인다.

이장호 감독은 최인호의 원작에서 크게 벗어나면서도 과거 사랑에 대한 향수를 담고 있으며, 변화하는 세대의 가치관과 어울리지 않는 사랑 이야기를 암시하고 있다. 또한, 제 2 장에서 다른 시대적 배경을 고려할 때, 〈별들의 고향〉에서 등장하는 ‘청년’들은 행복을 찾지 못하고 도시 속에서 방황하는 존재로 강조된다. 결국 고통받는 상품화된 여성들과, 소비로 만족을 찾지 못하는 남성들은 고난을 겪으며, 〈별들의 고향〉은 그들이 잃어버린 꿈과 함께 ‘왜’라는 질문을 던지며 마무리된다.

■참고문헌:

기본 참고문헌:

- 이장호 감독, 〈별들의 고향〉, 1974년 개봉.
- 최인호, 『별들의 고향 2권』, 여배미디어, 2015.

단행본 및 논문:

- 고희욱. (2010). 영화는 끝나도 음악은 남아 있다. 서월의 책.
- 권태환 외. (2006). 한국의 도시화와 도시문제. 다해.
- 김상민. (2012). 박정의 시대와 한국 대중문화-체험자와의 대화. 선인.
- 김소영. (1995). 시네-페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기. 과학과 사상.
- 김은하. (2003). “소설에 재현된 여성의 몸 담론 연구 - 1970년대를 중심으로”, 중앙대학교 박사학위 논문.
- 손정목. (2005). 한국 도시 60년의 이야기 2. 한울.
- 오경복. (2005). “한국 근현대 베스트셀러문학에 나타난 독서의 사회사 - 1970년대 소비적 사랑의 대리체험적 독서”, 비교한국학, 13(1).
- 이효인 외. ((2004). 한국영화사 공부 - 1960~1979. 이채.
- 정종화. (2007). 한국영화사. 한국영상자료원.
- 정혜경. (2007). “한국 현대소설에 나타난 여성 정체성의 변모과정 연구”, 부산대학교 박사 논문.
- Deleuze, G. Tomlinson, H. & Galeta, R. trans. (1997). *Cinema 2 –The Time-Image*. University of Minnesota.