

# 1970년대 호스티스 수기의 영화화 연구

- [O양의 아파트], [영아의 고백], [26x365=0(無)]을 중심으로-

박소영\*

|| 차례 ||

- I. 들어가며 : 호스티스 영화와 수기
- II. 거부당한 인정욕망
- III. 아내와 어머니라는 선택항
- IV. 나가며 : 스크린 앞에 선 여자들

## 【       】

이 논문은 1970년대에 수기를 원작으로 제작되었던 호스티스 영화 세 편, [O양의 아파트], [영아의 고백], [26X365=0(無)]를 분석한다. 이 세 편의 영화는 1970년대 한국사회에서 호스티스가 어떻게 상상되고 소비되었는지를 다른 호스티스 영화보다 더욱 분명하게 보여주고 있다. 자신의 경험을 문학적 글쓰기 과정을 통해 자기서사로 만들어낸 수기는 영화화되면서 다시 한 번 각색된다. 이 과정에서 수기를 통해 실제 호스티스가 드러내오자 했던 자신의 삶의 단면은 왜곡되고 변형될 수밖에 없다. 실제경험이 두 번의 각색 작업을 거치며 영화에서 진짜 호스티스는 사라지고 상상된 호스티스만이 남겨진 것이다.

그들은 자신의 수기를 통해 스스로의 삶을 재정의하고자 한다. 그리하여 수기에서는 매춘여성이나 비록 한 때는 타락했었지만, 지금은 흥동가에서 벗어나는데 성공한 여성으로 그려진다. 혹은 실패했으나 호스티스의 세계에서 탈출하기 위해 노력했던 안타깝고 가련한 여성임을 독자들에게 고백한다. 이렇게 나름의 주체성을 갖고자 노력했던 오미영, 강영아, 최수희의 수기는 영화화되면서 통속적인 멜로드라마로 변질된다. 이 과정에서 그들의 노력은 삭제되고 타락한 삶 속에서 고통받으며 패배하는 수동적인 존재로

\* 부경대학교 국어국문학과 시간강사

전락한다. 이러한 각색은 영화라는 대중매체로의 전환과정 중에 70년대 검열과 대중의 욕망 등이 그대로 반영된 결과이다. 그리고 1970년대 한국사회가 호스티스를 패배적이고 주변적인 인물로 인식하고 있으며 그들이 제공하는 향락을 즐긴 뒤에는 반드시 추방시켜야 하는 존재로 생각하고 있었음을 보여준다.

주제어 : 수기, 수기영화, 호스티스영화, 호스티스, 멜로드라마, 자기서사, 문학적 글쓰기, [O양의 아파트], [영아의 고백], [26X365=0(無)]

## I. 들어가며 : 호스티스 영화와 수기

1970년대는 한국영화계에서 하이틴 영화와 호스티스 영화의 성장이 두드러진 시대였다. 특히 호스티스 영화의 경우, [별들의 고향](1974)이 흥행에 크게 성공한 이후 [겨울여자](1977), [영자의 전성시대](1977) 등 수많은 아류작들이 등장하였고 속편까지 제작되며 70년대 중반 이후 한국 영화계를 이끌었다. 호스티스 영화에 대한 대중들의 관심은 뜨거웠고, 상업적인 성공은 보장되었다. 자연스럽게 제작 편수가 늘어났고, 그들의 인기를 분석하는 기사<sup>1)</sup>가 나올 정도로 호스티스 영화는 1970년대 후반 크게 주목받았다. 이러한 현상은 산업화 이후 경제활동을 시작한 여성들의 사회적·도덕적 몰락의 과정을 보여주는 증거이자, 70년대 후반 변화하는 성의식을 보여주는 지표로 이해되었고, 그러한 분석은 현재까지도 유효하다.<sup>2)</sup>

1) 『영화제작자는 호스티스물로 돈을 번다』, 『국제영화』, 1979.4. 기사는 호스티스 영화가 계속해서 인기를 끄는 요인에 대해 사회학적인 분석을 시도한다. 호스티스 영화의 인기에 대한 원인으로서는 호스티스와 비슷한 처지에 있는 여인들의 증가, 우리나라 여성들의 윤리관(프리섹스 등)의 변화, 그리고 10대에서 20대들에게는 성에 대한 호기심 자극으로 보고 있다.

2) 이효인 외, 『한국영화사 공부 1960~1979』, 이채, 2004, pp.97-99; 김미현 외, 『한국영화사 -개화기(開化期)에서 개화기(開花期)까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, p.247.

호스티스 영화는 소설을 원작으로 한 것이 많았다. 최인호의 『별들의 고향』(1973)을 비롯하여, 조해일의 『겨울여자』(1975), 조선작의 『영자의 전성시대』(1973), 『모범작문』(1974) 등 당시 인기를 끌었던 신문 연재소설들이 원작이 되어 빠르게 영화화되었다. 신문에 연재되어 베스트셀러가 된 작품들을 영화화하면 기본적인 관객들을 보장받을 수 있었기 때문이었다. 뿐만 아니라 TV가 제공해 주지 못하는 자극적인 성애 장면들을 영화 전면에서 드러내어 폭발적인 유행을 만들어냈던 것이다.<sup>3)</sup>

소설원작의 호스티스 영화는 허구의 이야기였지만, 개봉 당시에는 현실 속 인물의 삶을 소재로 극화한 것임을 강조하며 홍보하였고, 관객들 역시 영화 속 인물을 자기주변의 실제인물의 삶처럼 받아들이는 경우가 많았다.<sup>4)</sup> 이처럼 관객들이 호스티스 영화 안에서 인물들에게 현실성을 기대했다면, 소설을 원작으로 한 것보다 수기류 문학<sup>5)</sup>을 원작으로 하는 영화가 더욱 흥미로웠을 것이다. 1970년대 영화 중 수기를 원작으로 한 호스티스 영화는 세 편이 있는데, 변장호 감독의 [O양의 아파트](1978), [영아의 고백](1978), 노세한 감독의 [26x365=0(無)](1979)이 그것이다. [O양의 아파

3) 정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2007, p.166.

4) 노지승, 「1970년대 호스티스 멜로드라마 혹은 이주, 성노동, 저항의 여성 생애사」, 『여성문학연구』 41, 한국여성문학학회, 2017, pp.77-78.

5) 호스티스 수기의 경우 직업적 특성으로 인해 이동수기 등과 달리 실제제작자 인터뷰 등을 통해 대중들에게 자신의 존재를 드러내지 못한다. 그래서 그들의 글이 수기라고 확신하기 어려운 것은 사실이다. 그들의 수기가 ‘수기소설’로 분류되었다는 점은 수기의 작가인 인물들의 실제호스티스 체험을 바탕으로 하여 편집자의 적극적인 문학적 가공을 통해 완성되었을 가능성이 높다는 것을 보여준다. 예를 들어 『O양의 아파트』는 수기소설로 분류되면서도 원작자인 O양의 호스티스 체험을 그대로 단행본으로 옮겼다고 밝히고 있다. (『O양의 아파트』 변장호씨 영화화, 『경향신문』, 1978.12.08.) 이를 통해 그들의 수기가 수기작가의 실제체험을 토대로 작성되었고, 문학적 가공 과정에도 그들이 영향을 미쳤을 것으로 추정할 수 있다. 그래서 본고의 연구대상이 되는 그들의 글을 수기의 성격이 짙은 수기류 문학에 가깝다는 것을 미리 밝히고자 한다.

트]는 2000만원을 모은 호스티스 ‘오미영’의 동명수기(1976), [영아의 고백]은 호스티스에서부터 현지처, 콜걸 등 매춘부의 삶을 살았던 ‘강영아’의 수기 『현지처』(1977), [26x365=0(無)]은 자신의 생일날 자살한 호스티스 ‘최수희’의 동명수기(1978)를 원작으로 하였다. 모두 개봉 전부터 실제호스티스의 수기를 원작으로 했음을 대대적으로 홍보하여 사실을 영화화한 것임을 강조하였다. 세 편은 모두 흥행에 성공했고 그 중 [O양의 아파트]와 [26x365=0(無)]은 속편이 제작되기도 하였다.<sup>6)</sup>

수기는 60년대 중반 이후 대중들에게 큰 인기를 끌었던 서사물이었다. 『신동아』가 복간과 동시에 30만원의 고료를 내걸고 논·픽션을 수집할 정도로 60년대 대중들의 글쓰기 욕망은 강력했다. 출판물 중에서도 수기는 큰 인기를 끌었다.<sup>7)</sup> 『내가 설 땅은 어디냐』(1961), 이윤복의 『저 하늘에도 슬픔이』(1964)와 출판된 수기의 상업적 성공은 대중의 욕망을 더욱 자극했다. 수기의 유행은 영화제작으로 자연스럽게 이어졌다. 특히 [저 하늘에도 슬픔이](1965)가 크게 흥행하면서 수기의 영화화는 시나리오가 부족했던 60년대 영화계에 소설과 함께 수기를 좋은 원전으로 인식할 수 있게 했다.

수기의 영화화는 소설을 영화로 만들거나 실제사건을 영화화하는 것과 또다른 작업이다. 허구가 아닌 실제의 사건이면서, 동시에 수기를 쓴 작가가 실제자신의 경험을 재구성하여 이야기로 만들었기 때문이다. 자신

6) 한국영상자료원의 자료에 따르면 [O양의 아파트](1978)는 28만, [영아의 고백](1978)은 10만, [26x365=0(無)](1979)는 17만으로 모두 좋은 성적을 거두었다. 원작의 성공으로 [(속)O양의 아파트]는 변장호 감독이 1979년에, [(속)26x365=0(無)]도 원작을 연출했던 변장호 감독이 1982년에 발표했다.

7) 수기 『뽕』을 타고 / 근년에 들어서면서 눈에 띄게 현저한 경향은 수기, 기행류와 『에세이』류의 출판이다. <...> 이들은 무르지 않은 독서대중의 심장으로 파고들어 곧잘 『베스트셀러』로 활개쳤으며 기발한 『아이디어』를 잡은 저자들을 불드는데에 의해 출판사의 운명이 가름나기도 했다. 『문화산맥 출판』, 『경향신문』, 1965.08.16.

의 이야기를 직접 쓴다는 점에서 수기는 일종의 자기서사<sup>8)</sup>이다. 호스티스의 수기는 여성이 쓴 자기서사이지만 이것이 영화화되면서 영화감독과 시나리오 작가와 같은 남성들에 의해 변형될 수밖에 없다. 이 과정에서 70년대 영화계를 강력하게 장악하고 있던 검열이 개입하고 영화를 소비하는 대중들의 욕망까지 반영된다. 때문에 호스티스 수기의 영화화를 살펴보는 연구는 여성의 자기서사가 1970년대 대중들에게 보여지기까지 어떤 과정을 거쳐 변형되었는지를 확인할 수 있는 수단이 될 것이다.

그리고 지금은 소셜네트워크가 보편화되면서 개인의 글쓰기가 다시 한번 대중에게 노출되고 공유되는 시대로 발전하고 있다. 이러한 시점에 수기의 영화화 과정을 살펴보는 것은 비전문가의 글 역시 예술적 변용의 가능성을 여전히 담지하고 있다는 것을 확인할 수 있게 한다. 그리고 개인의 글쓰기 욕망이 시대적 욕망과 질서에 의해 어떻게 각색·변형되는지, 또 다른 한편에서는 어떻게 좌절되는지를 파악할 수 있다.

수기영화에 대한 논의는 현재까지 이루어지고 있지 않다. 수기영화라는 장르 자체가 90년대 이후 급격하게 줄어들어 2000년대 이후에는 거의 찾아보기 힘들기 때문이다. 그리고 수기영화보다는 호스티스 영화, 혹은 아동 영화 등의 장르로 이해되기 때문으로 추측할 수 있다. 수기마저 비전문가의 글이며 자신의 경험을 담아내는데 급급한 난만한 형식으로 인해 문학의 이전 형태로 취급되거나<sup>9)</sup> 르포르타주나 보고문학의 일종으로 문학의 초보적 형식<sup>10)</sup>으로 이해되고 있다. 그래서 문학의 관점에서 적극적으로 연

8) 박혜숙·최경희·박희병, 「한국여성의 자기서사(1)」, 『여성문학연구』 제7호, 한국여성문학학회, 2002, p.327.

9) 신형기, 「6.25와 이야기 경험」, 『상허학보』 제31호, 상허학회, 2011, p.213.

10) 홍성식, 「민중문학의 주체와 노동자 수기」, 『한국문예비평연구』 제26호, 한국현대문예비평학회, 2008, p.502.

구되지 못하고 있으며, 기존의 연구들은 전쟁 체험 수기<sup>11)</sup>와 노동자 수기<sup>12)</sup>를 중심으로 진행되고 있고, 혼혈아 수기 등<sup>13)</sup>이 단편적으로 연구되고 있는 형편이다. 이들의 연구는 자신의 체험을 글쓰기하는 과정에서 진행되는 이데올로기의 내면화를 중심으로 분석하거나, 글쓰기 주체에 대한 연구들에 집중되어 있다.

그러나 수기는 1940년 조궁하 감독의 [수업료], 1941년 최인규 감독의 [집없는 천사]를 비롯하여 80년대까지 꾸준히 영화로 만들어졌고, 특히 80년대에서 80년대까지는 수기영화가 적극적으로 제작되었다.<sup>14)</sup> 비록 90년대 이후 그 수가 급감하였지만 수기가 80년대까지 영화의 좋은 소재로 인식되었다는 것을 알 수 있다. 그래서 본고는 70년대 호스티스 영화 중 수기를 원작으로 한 세 편의 영화인 [O양의 아파트], [영아의 고백], [26x365=0(無)]

- 
- 11) 김주현, 『월남전 서사의 구성 원리와 문학적 영향』, 『어문논집』 57, 중앙어문학회, 2014; 신형기, 『6.25와 이야기 경험』, 『상허학보』 31, 상허학회, 2011; 안서현, 『작가들의 전쟁 체험 수기 연구 - 동일 소재 소설과의 대비를 중심으로』, 『한국근대문학연구』 28, 한국근대문학학회, 2013; 권채린, 『한국 전쟁기 외국인 참전 수기 연구』, 『어문논총』 68, 한국문학언어학회, 2016; 이행선, 『한국 전쟁 전쟁 수기와 전시의 정치』, 『상허학보』 46, 상허학회, 2016; 한명환, 『한국전쟁기 대구경북지역 신문 연재 수기의 반공 이데올로기 형성 과정에 나타난 탈식민적 상상』, 『로컬리티 인문학』 6, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2011.
- 12) 김성환, 『1970년대 노동수기와 노동의 의미』, 『한국현대문학연구』 37, 한국현대문학학회, 2012; 홍성식, 『민중문학의 주체와 노동자 수기』, 『한국문예비평연구』 26, 한국현대문예비평학회, 2008; 김양선, 『70년대 노동현실을 여성의 목소리로 기억/기록하기: 여성문학(사)의 외연 확장과 70년대 여성노동자 수기』, 『여성문학연구』 37, 한국여성문학학회, 2016.
- 13) 박선옥, 『여성결혼이민자 수기(手記)에 나타난 문화 변용 상상 연구』, 『다문화콘텐츠연구』 11, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2011; 강진구, 『수기(手記)를 통해 본 한국사회의 혼혈인 인식』, 『우리문학연구』 26, 우리문학회, 2009.
- 14) 현재까지 확인한 수기영화는 1940년대 2편, 1950년대 1편, 1960년대 7편, 1970년대 12편, 1980년대 7편, 1990년대 4편으로 속편은 제외하였다.

과 그 원작 『O양의 아파트』, 『현지처』, 『26x365=0(無)』을 통해 그들의 경험이 어떻게 서사화되고 다시 변용되어 극화(劇化)되었는지를 살펴보고자 한다. 경험에서 수기, 수기에서 영화라는 두 번의 문학화 과정에 의해 실제의 경험은 두 번의 왜곡과 변화를 거쳐 새로운 서사를 만들어낸다. 그래서 수기 영화를 살펴보기 위해서는 수기와 영화, 두 개의 문학을 함께 보아야 하며 무엇이 선택되고 무엇이 배제되었는지를 확인할 필요가 있다. 그 과정에서 수기작가와 영화 제작 주체의 욕망을 이해할 수 있고 70년대 한국 사회에서 호스티스라는 존재가 대중문화의 장에서 어떻게 상상되고 어떻게 소비되었는지를 동시에 확인할 수 있을 것이다.

## II. 거부당한 인정욕망

### 1. 타락한 여성들의 자기고백

수기(手記)란 자신의 체험을 직접 기록한 글로서 수필문학의 일종<sup>15)</sup>으로 비전문적인 성격을 가지고 있다. 물론 전문 작가들이 자신의 체험을 수기의 형태로 쓰는 일도 있었지만, 노동자나 어린이, 주부와 같은 일반 대중들의 글이 수기의 대부분을 차지한다. 특히 1960년대부터 비전문가들의 수기들이 급증했는데, 대중잡지들이 늘어나고 신문의 지면이 증가하면서 정보부처<sup>16)</sup>를 비롯하여 방송국<sup>17)</sup>, 신문매체, 『신동아』, 『명량』 등과 같은 잡지 등에서 수기를 적극적으로 공모했기 때문이었다. 대부분 반공, 노동, 모범생활 등을 주제로 한 것이었다. 수기는 독자들의 적극적인 참여를 유도

15) 안서현, 위의 논문, p.59.

16) 「公報部서 公募한 生活手記 當選作」, 『경향신문』, 1961.07.22.

17) 「30日에 施賞 CA公募作品」, 『동아일보』, 1961.12.29.

하는 수단이자, 국가 이데올로기에 복무하는 주체의 글쓰기를 통해서 국민들이 이데올로기를 적극적으로 내면화할 수 있도록 만드는 방법<sup>18)</sup>이기도 했다. 그래서 수기의 구성 대부분이 고난과 극복의 과정을 중심으로 하고 있으며,<sup>19)</sup> 그 과정에 당시 국가가 중요하게 여기고 있던 테제들이 극복의 수단이 된다. 60년대 수기의 유행은 수기의 소재를 다양화하는 데 큰 역할을 했다. 한국전쟁 이후의 수기가 역사적 사건의 경험을 토대로 만들어졌다면, 이후 서민들을 비롯한 일반 하층민, 노동자들의 일상생활을 소재로 한 것으로 수기의 영역이 점차 확장되었고, 호스티스의 경험 역시 수기로 출판될 수 있었다.<sup>20)</sup>

수기는 자기가 말하고 싶은 경험들만을 쓰는 것이 가능하기 때문에 일종의 문학적 글쓰기의 과정을 거친 자기서사로 볼 수 있다. 자기서사란 자신의 이야기를 사실이라는 전제아래 서술하는 것으로서, 기본적으로 자신의 인생 전반이나 특정시기를 회고하고 그 의미를 성찰하는 작업을 말한다.<sup>21)</sup> 그래서 수기의 이야기는 실제의 사건과는 차이가 있을 수 있다. 불특정 다수에게 자신의 경험을 (가공하여) 공개함으로써 일반 사람들에게 공감을 얻고 삶의 의미를 인정받고자 글을 쓰기 때문이다. 그러므로 수기를 통해 사건이 ‘사실인지’를 확인하는 일보다는 오히려 수기를 통해 작가가

18) 경향신문에서는 직장인과 주부의 생활수기를 모집하면서, 그 목적이 “現實의 體驗記錄을 통해 보람찬 來日을 所望하는 거울로 삼자는 데 있”다고 밝혔다. 이러한 체험수기 공모의 목적은 결국 자신의 체험을 글로 쓰면서 당시 원하던 명랑하고 근면한 시대 분위기를 조성하고, 내면화하는 것임을 추측할 수 있다. 『主婦職業人 手記部門 신설』, 『경향신문』, 1966.12.07.

19) 안서현, 위의 논문, p.59.

20) 이봉범, 「잡지미디어, 불온, 대중교양 - 1960년대 복간 『신동아론』, 『한국근대문학연구』 27, 한국근대문학회, 2013, p.404.

21) 박혜숙, 「기생의 자기서사: 「기생 명선 자술가」와 「내 사랑 백석」, 『민족문학사연구』 25, 민족문학사학회, 2004, p.216.



‘무엇을 보여주고 싶은지’를 확인하는 것이 더 중요하다.

『O양의 아파트』, 『현지처』, 『26x365=0(無)』을 쓴 오미영, 강영아, 최수희는 자신을 “호스티스, 거창하게 표현 하지 않으면 작부, 흥등가의 계집, 갈보”<sup>22)</sup>라고 설명한다. 그리고 “불순한 몸”<sup>23)</sup>을 가졌기 때문에 “인격과 권리를 지닌 인간이 아니고 몸값을 받고 팔려온 상품”<sup>24)</sup>으로 취급받아도 항의할 수 없는 존재라고 말한다. 이러한 믿음은 타락한 몸이라는 낙인이 찍힌 주변인이자 ‘인간 쓰레기’<sup>25)</sup>라는 자기 인식에서 비롯된 것이다. 하지만 그들은 죽음을 통해서라도 호스티스 생활에서 벗어난 인물들로서, 한때는 불행했지만 모두 극복하고 화류계 탈출에 성공한 인물로서 자신을 재정의하려고 한다.

그런 결과 나는 애초부터 꿈꾸던 현모양처의 위치를 찾을 수 있었고 지금은 사랑하는 남편의 보호밑에 알차고 행복한 생활을 즐기고 있다.

<…>

따라서 이 글은 나의 과거에 근거를 둔 실화를 모아 꾸민 것이다.

단순한 흥미만을 위주로 글을 꾸민 것은 결코 아니다. 불운을 당한 한 여성이 어떤 형태로 그 고난을 이겨나가느냐를 생생히 보여주자는 데 내 의도가 있다.<sup>26)</sup>

22) 최수희, 『26x365=0(無)』, 장음사, 1978, p.20.

23) 오미영, 『O양의 아파트』, 한국독서문화원, 1976, p.70.

24) 강영아, 『현지처』, 大鐘필림出版部, 1977, p.11.

25) ‘인간 쓰레기’, 좀 더 정확히 말하면 쓰레기가 된 인간들이란 ‘잉여의’, ‘여분의’ 인간들, 즉 공인받거나 머물도록 허락받지 못했거나 다른 사람들이 그것을 바라지 않는 인간 집단들을 의미하는 것으로, 현존 주민들과 ‘어울리지 않는다.’ ‘적합하지 않다.’ 또는 ‘바람직하지 않다.’는 이유로 내쫓긴 자들을 의미한다. Zygmunt Bauman, 정일준 옮김, 『쓰레기가 되는 삶들』, 새물결, 2008, pp.21-22.

26) 강영아, 앞의 책, pp.6-7.

저의 수기를 읽으시고 조금이라도 느끼는 점들이 있으시다면 이 땅 위에서 가난에 몸부림치며 그래도 잘 살아보겠다고 인간 힘하는 밤의 꽃들에게 따듯한 미소라도 던지지 않을까 하는 생각에서입니다. 그리고 또 저와 같은 진도를 밟고 있는 후배들이 읽으신다면 조금이라도 위안을 얻고 내일을 위해 곳곳이 일어설 수 있는 힘을 줄 수 없을까 하고 건방진 상념도 가져봅니다.<sup>27)</sup>

강영아와 오미영은 머리말에서 자신이 수기를 쓰게 된 이유를 밝히고 있다. 그들은 자신의 삶을 통해 호스티스들에게는 위로를 주고, 남성들을 포함한 일반대중들에게는 고난을 극복한 인물로 인정받고자 한다. 그녀들의 자기고백은 들리지 않아야 할 그들의 목소리를 스스로 발화하는 도전적인 행위이자 정치적인 행위이다. 사적 개인이었던 호스티스는 수기를 통해 공적 사회를 향해 자신의 존재를 드러내면서 말하는 주체이자 공적 공간의 구성원으로서 다시 거듭나기를 시도한다.<sup>28)</sup>

그들은 독자들에게 자신의 삶과 타락을 고백하고 변명한다. 수기를 통해 작가들은 독자와의 위계질서를 설정하고, 호스티스와 일반독자 사이를 오가며 자신의 위치를 재정의하려고 한다.<sup>29)</sup> 다른 호스티스에게는 화류계 생활에서 성공적으로 탈출한 사람의 자격으로 ‘위안을 주고 내일을 위해 일어설 수 있는 힘을 주고 싶어서’ 자신의 성공한 삶을 보여주는 것이며, 일반 독자들에게는 ‘남몰래 울면서 살아온 삶’을 들려주면서 그들에게 동정과 위안을 받고자 한다. 이러한 그들의 언술행위는 스스로 선택한 이야기만 들려주어서 호스티스라는 자신의 과거를, 현재를 통해 긍정하여 자신의

27) 오미영, 앞의 책, 1976, p.9.

28) Jacques Rancière, 양창렬 옮김, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 길, 2008, pp.24-25.

29) 모든 설명은 불평등의 허구다. 설명은 대상이 이해하지 못할 것을 전제로 하여 진행되는 것이며, 더 많은 정보를 가진 설명자가 자신의 위치에 대한 당위성을 보여주는 행위이기 때문이다. Jacques Rancière, 위의 책, p.156.

정체성을 재형성하려는 시도로 볼 수 있다.

세 편의 수기는 모두 공통적인 서사구조를 가지고 있다. 행복한 유년기, 사랑의 실패와 육체적 타락, 호스티스 생활, 호스티스 생활에서 탈출이 그것이다. 그들은 모두 고학력자로 짐작할 수 있는데, 『26x365=0(無)』의 최수희는 이름 있는 여대의 영문과를 다니고 있었고, 『현치처』의 강영아는 서울의 S여대를 다녔다. 『O양의 아파트』의 오미영은 비록 B여고 야간부를 졸업했지만 수기의 첫 부분에서 독일가곡 『보리수』를 원어로 부르며 자신의 영민함을 독자에게 드러내었다. 실제 호스티스는 초등학교도 가지 못한 저학력부터 여대생 출신의 고학력까지 다양했고, 그 중에서도 학력이 낮은 여성들이 많았다. 가족을 부양하기 위해 도시로 올라온 하층민 여성이나 농촌 출신의 여성들이 허위광고에 속아 매춘여성으로 전락해버리는 경우가 많았기 때문이다.<sup>30)</sup> 이에 비해 수기의 호스티스들은 자신이 유복한 집안 출신에 학력이 높은 여성이었음을 강조한다. 이를 통해 그들은 스스로를 일반의 호스티스들과는 다른 사람으로 구분짓고자 하였다.

그들은 모두 평범한 삶을 살아가던 여학생들이었으나 예상치 못한 사건들로 경제생활을 할 수밖에 없는 상황으로 내몰린다. 오미영은 아버지가 갑자기 폐결핵에 걸리면서 가족을 부양해야 했고, 강영아는 대학 재수 시절 사귀던 남자가 군대에서 사망하면서 충격 끝에 방황하며 방탕한 생활을 하다 가족에게 의절당했다. 최수희는 친구 오빠와 연애 중에 임신하게 되고 낙태를 시도하는데, 이를 알게 된 아버지가 충격으로 사망하고 집안이 빠르게 몰락해버렸다. 그들은 돈을 벌기 위해 직장생활을 시작하지만 주변의 남성들에게 계속 희롱당하고, 그럴 바에는 차라리 돈이라도 많이 벌겠다는 결심과 함께 호스티스 세계로 입문하게 된 것이다.

30) 박종성, 『한국의 매춘』, 인간사랑, 1994, p.114.

세 사람이 호스티스가 되는 과정은 여성 노동자들이 가난으로 인해 사회로 내몰리게 되고, 동시에 사회생활에서 여성으로서 겪게 되는 성적 유린이 일반적인 일이었음을 보여준다. 70년대 분방해진 자유로운 분위기의 일면 아래 여전히 가부장적이고 전통적인 도덕관념이 자리잡고 있었고, 모순적인 사회 분위기 속에서 타락한 여성으로서 생존과 가족 부양을 위해 그들이 할 수 있는 선택이란 얼마 되지 않았던 것이다. 그들의 수기에는 자신뿐만 아니라 동료 호스티스들의 이야기도 함께 나오는데, 가정불화로 가출한 부잣집 아가씨에서부터 식모살이를 하다가 주인집 남성들에게 겁탈당한 시골 소녀들까지 출신은 다양하다. 그러나 그들 모두 더럽혀진 몸으로 살아남기 위해 호스티스라는 직업을 선택할 수밖에 없었음을 보여주고 있다.<sup>31)</sup>

수기에는 호스티스들의 타락 과정과 호스티스로서의 물질적 성공기, 당시 매춘 문화가 작가의 고백을 통해 모두 진열되어 있었다. 이 소재들은 당시 대중잡지나 신문지면에서 자주 등장하던 것이다. 게다가 고학력자의 성적 타락은 대중들의 관심과 동정을 동시에 얻을 수 있는 서사이기도 했다.<sup>32)</sup> 호스티스 수기는 잡지 등을 통해 단편적으로 노출되던 호스티스들의 삶을 한 편의 서사물로 제공해주면서 당시 대중들의 호기심을 만족시켜주는 역할을 했던 것이다.

31) 초등학교도 안나온 인천 출신 영자나, 보세품 공장에 있다가 남자 잘못 만나 홀러홀러 호스티스로 들어온 목포 출신의 정옥이나, 식모살이를 하다가 주인집 할아버지한테 당한 것도 서러운데 고등학교 다니는 그 집 아이에게 당하고 나서서 홑김에 이 길로 진출한 서산 태생의 점례나, 서울 가회동 출신으로 대학을 중퇴한 나나 조금도 다를 것이 없음을 나는 알아요. (최수희, 앞의 책, p.21.)

32) 70년대 인기잡지였던 『선데이 서울』의 기사를 보면 여대생이거나 고졸 이상 학력의 여성들이 호스티스로 전락한 사연들이 등장하는데, 이때 그녀들을 어려운 생계를 위해 용기 낸 ‘효녀 아가씨’로 묘사하는 경우가 많았다. 이러한 기사들은 고학력 출신의 호스티스들에 대한 관대하고 동정에 찬 태도를 보여준다. 박성아 『『선데이 서울』에 나타난 여성의 유형과 표상』, 『한국학연구』 22, 인하대학교 한국학연구소, 2010, pp.181-183.

## 2. 삭제된 존재의미와 남겨진 타락

수기에서 그들이 고백하는 타락의 서사는 영화에서 최소화되었지만 최대한 동일하게 진행되었다. 그러나 호스티스로서의 삶은 생계를 위한 수단으로 단순화된다. 최수희와 오미영은 가난으로 해체된 가족을 복구하기 위한 최후의 방법으로 호스티스라는 직업을 선택했다. [영아의 고백]에서는 그녀의 타락이 완전히 삭제된다. 실제 강영아는 대학시절의 성적 타락과 방황 끝에 호스티스 생활을 시작했고, 자신이 가장 사랑한 송형준이 떠난 뒤에도 현지처, 호스티스, 다방 마담 등 매춘을 계속했다. 그러나 영화에서는 매춘부로서의 삶을 모두 소거시키고 송형준을 만나 개과천선한 소매치기 여대생 강영아가 되어버렸다.

뿐만 아니라 화려했던 남성 편력도 사랑의 실패로 인한 방황으로 묘사되었다. 영화는 그들이 호스티스 생활을 하면서 만났던 남성들의 숫자를 줄이고 여주인공의 첫사랑과 2명 정도의 남성캐릭터를 제외하고는 모두 후경화하였다. 이것은 그들의 인생을 그린 수기를 약 90분 분량의 영화로 각색하는 과정에서 일어날 수밖에 없는 부분이다. 그러나 한편으로는 매춘 행위에 대한 거부감을 줄이고 수기의 호스티스를 매춘부에서 멜로드라마<sup>33)</sup>의 여주인공으로 변모시키는 방법이기도 했다.

33) 한국 멜로드라마는 시대에 따라 끊임없이 분화되고 변이되었지만 공통적으로 <사랑에 속고 돈에 울고>와 유사한 신파극의 서사를 통해 관객들에게 ‘눈물’로 대표되는 ‘감정적 몰입’을 유도하는 ‘대중비극’의 형태를 보인다. 동시에 약하고 선량한 여성들이 ‘가족의 재건과 화합’, 혹은 ‘운명적 사랑’을 위해 경험하게 되는 수난이 눈물과 탄식, 자학과 굴복으로 표현되면서 멜로드라마의 파토스를 극대화시키고 강한 통속성을 드러낸다.; 박유희, 『한국 멜로드라마의 형성 과정 연구-저널리즘에 나타난 멜로드라마 장르개념을 중심으로』, 『현대문학이론연구』 38, 현대문학이론학회, 2009, p.206; 박유희, 『한국 멜로드라마 성립과정에서의 혼성과 전유』, 『현대문학이론연구』 40, 현대문학이론학회, 2010, pp.365-380; 이영미, 『신파 양식의, 세상에 대한 태도』, 『대중서사연구』, 대중서사학회, 2003, p.21.

실제수기에서 그들은 영화보다 더 많은 남성들을 상대로 매춘을 하였고, 상대 남자들 역시 다양했다. 그들은 1970년대에 유행하던 기생관광의 영향으로 일본이나 미국 등 외국인 남성들을 상대하기도 했고, 호텔의 콜걸 생활을 하거나 지방에서 다방을 인수하여 마담을 하기도 하였고, 섬에 들어가 매춘을 하기도 했다. 하루에 많게는 10명 이상의 손님과 성관계를 할 정도로 매춘의 횟수는 많았고 매춘의 대상과 방식은 다양했다.

그 중에서 외국인 남성들과의 성관계는 인물들에게 큰 영향을 끼친 사건이었다. 최수희는 일본인 남성과의 성관계를 통해 여성으로서 처음으로 성적 쾌락을 느꼈고, 강영아에게는 호스티스로서의 보람을, 오미영에게는 한국인으로서의 자긍심을 심어주었다. 강영아는 나이가 들어 성기능이 저하된 일본인 히라카와의 접대에서 “의사가 중환자를 치료”<sup>34)</sup>해주는 듯한 성관계를 통해 그에게 젊음을 되찾아주었고, 성관계에 공포를 가지고 있는 미국인 팩의 트라우마를 치료해준다. 그로 인해 강영아는 남자의 가족에게 까지 감사인사를 받을 정도로 자신의 성적 능력을 인정받기도 했다. 오미영은 일본인 후지하라와 총무(지금의 통영)를 여행하며 그에게서 총무공 이순신의 업적을 인정받고 일본의 조선침략 행위에 대한 반성을 이끌어낸다. 이러한 모습은 매춘행위의 가치를 국민으로서의 국위선양과 의사로서의 치료와 동일하게 만들어 자신의 행위를 합리화하려는 것이다.

즉 강영아와 오미영의 행위는 호스티스라는 자신의 정체성을 덮어버리려는 시도이다. 그들은 비록 자신이 더럽혀지고 사회 주변부로 내몰린 존재라 하더라도 여전히 사회 중앙으로 들어오고 싶어하는 욕망이 있다는 것을 드러낸다. 그리고 그것은 오로지 남성을 통해서만 가능하다는 것을 인지하고 있다는 사실을 확인하게 한다.

---

34) 강영아, 앞의 책, p.115.

그러나 외국인 남성을 상대한 그들의 경험은 영화 내에서 완전히 삭제되었는데, 그것은 여주인공에게 양공주라는 오명까지 덧씌우지 않게 하기 위한 선택이었을 것이다. 호텔 콜걸 생활은 그들이 타락할 수 있는 가장 밑바닥을 보여주는 행위로, 최수희에게는 돈을 벌어 가족과 함께 살 집을 구하겠다는 절박함의 표현이었고, 강영이나 오미영에게는 돈에 대한 집념을 보여주는 사건이었다. 그러나 이것 역시 삭제하였다.

양공주는 70년대 한국인 남성들에게 불편할 수밖에 없는 존재였다. 그들은 한국 남성들의 수치심을 자극하고 무능함을 드러내며 주체성이 훼손되었다는 사실을 보여주는 증거였다.<sup>35)</sup> 오염되어버린 양공주의 몸은 동정받을 자격을 박탈당하고 당연히 제거되어야 할 것으로 변모한다. 그래서 관객들에게 동정과 연민의 대상이자 사랑의 주체가 되어야 할 여주인공에게 양공주라는 정체성은 위험할 수밖에 없다. 게다가 방만한 매춘행위는 검열과정에서도 위험한 요소였다. 70년대 중반 이후 더욱 강력해진 검열은 “각종 불법과 부조리, 퇴폐 풍조, 저질 내용”에 대한 제재를 강화시켰다.<sup>36)</sup> 검열과정에서 호텔 콜걸의 생활, 섬 내 매춘행위, 외국인 남성과의 성관계가 무사히 통과될 리 없었다. 그래서 영화가 수기에서 선택할 수 있는 사건은 70년대 한국사회에서 이미 허락된 한국남성과의 매춘, 연애, 사랑을 기본으로 한 동거였던 것이다.

35) 김은하, 「탈식민화의 신성한 사명과 ‘양공주’의 섹슈얼리티」, 『여성문학연구』 10, 한국여성문학학회, 2003, p.161.

36) 「퇴폐·저질 연예에 철퇴」, 『경향신문』, 1975.06.06.



〈그림 1〉 [O양의 아파트] 〈그림 2〉 [365x26=0(無)] 〈그림 3〉 [영아의 고백]

〈그림 1〉은 [O양의 아파트]에서 오미영이 과거 첫사랑인 진수와의 추억을 기억하며 술집에서 노래를 부르는 장면이고 〈그림 2〉는 백남호와 결혼에 실패한 뒤 고통에 몸부림치며 술집 손님을 접대하는 모습이다. 술집에서 보여주는 그들의 모습은 사랑의 실패로 인한 여자주인공들의 좌절과 비애를 보여준다. 그리고 〈그림 3〉은 [영아의 고백]에서 영아의 불량한 모습으로, 영화의 초반 송형준의 지갑을 훔친 뒤 그의 돈으로 술집에서 술을 마시고 담배를 피는 장면이다. 강영이는 세 명의 수기 작가 중 가장 적극적인 매춘행위를 했는데, 그녀의 모든 매춘이 영화에서는 소매치기하는 모습과 〈그림 3〉으로 대체되어 버렸다.

수기의 호스티스들은 많은 돈을 쉽고 빠르게 벌기 위해 자신의 성을 판 매했지만 영화는 다르게 각색하였다. 영화에서 호스티스들의 매춘 행위는 대부분 사랑의 실패 장면과 연속하여 배치되어 슬픔을 표현하는 수단이 되거나, 방황하는 대학생의 모습으로 변경된 셈이다.

호스티스들은 자신의 매춘행위에 대한 끊임없는 합리화를 시도했다. 그러나 영화는 그들의 의미 만들기를 모두 부정하고 타락한 여성으로 간단하게 정의내리려고 한다. 그로 인해 호스티스로서 나뉘는 의미와 주체성을 획득하게 해준 사건들은 영화에서 삭제되고 남성에게 의존하거나 이용하여 살아가려 하는 수동적이고 부도덕한 모습들만 남았다. 이들이 사랑에 거듭 실패하는 모습을 보며 관객들은 화류계의 증인으로서가 아니라 통속



적인 멜로드라마의 주인공으로서 그들의 삶을 체험한다. 이것은 수기의 작가들이 원했던 결과는 아니었다.

### Ⅲ. 아내와 어머니라는 선택항

#### 1. 자기연민과 성공담

아버지의 딸이 될 수 없는 주인공들이 다시 사회에서 인정받기 위해서는 결혼하여 남편에게 사랑받는 아내가 되는 방법밖에 없었다. 그러나 주변인인 호스티스가 다시 가부장적 사회의 중앙으로 진입하여 구성원으로서 인정받는 것은 어려운 일이다. 때문에 그들은 수기라는 글쓰기 행위를 한다. 수기는 서술자가 아닌 인물들의 성격이나 내면 상황을 상세하게 묘사할 필요가 없기 때문에, 서술자 입장에서의 경험을 중심으로 서사를 진행시킨다. 자신의 기준에서 삶의 세부적인 모습들을 제시하고, 그 외의 것들은 편집하게 서술하여 독자들이 수기의 주인공에게 빠르게 몰입할 수 있게 유도하는 것이다. 그리하여 그들의 이야기가 선택적으로 구성된 사건들이라 할지라도 몰입이 일어나는 순간 그것은 실제의 보고(報告)로 읽히도록 만든다.<sup>37)</sup>

미친년처럼 깔깔대고 웃으며, 온 방안을 다 짓이기고 빨가벗은 채 거리로 뛰어 나가고 싶은 충동을 참으며 나는 지금 제로가 되어 버린 26년의 얘기를 하려고 하는 것입니다.

들어주시겠어요?

---

37) 신형기, 앞의 논문, pp.218-226.

죽으려고 하는 여자가 남기는 죽음의 냄새 풍기는 이야기를……. 아니 죽음의 냄새보다 삶의 냄새는 더 고약하고 지독하는 것을 아는 사람은, 그래도 내가 남기려는 이야기에 조금은 공감할 점이 있다는 것을 아실지도 모르죠.<sup>38)</sup>

최수희의 서술처럼 서술자는 고백을 통해서 자신의 세계를 고발하고 증인으로서의 자격을 부여받는다. 그리고 증인으로서의 위치를 확보하기 위해서는 자신의 상처 입은 내면을 드러내야 한다. 상처는 자신이 얼마나 절박했었는지를 보여주면서 진정한 깨달음을 얻을 자격을 획득하게 해주기 때문이다. 그래서 그들의 수기는 자신을 폭로하면서 동시에 자기연민을 표한다.<sup>39)</sup> 세 사람의 수기는 독자에게 자기의 삶에 대해 이야기하는 자기고백의 문체로 이루어져있다. 그들은 모두 ‘이름답지만 비극적이고 불쌍한 삶을 산 상처 받은 여인’으로서 어떻게 살았는지를 고백하며 호스티스 세계를 고발한다. 이를 통해 환락가의 구성원이 아닌 환락가의 증인이라는 자격을 스스로에게 부여한다. 문란하고 난잡하지만 한편으로는 안타까운 인물들이 서술하는 고백은 독자(관객)들로 하여금 연민을 불러일으키고 방탕한 매춘부가 아닌 인생의 실패자이자 밤의 세계를 경험하고 돌아온 증인으로 인식하게 한다. 이러한 서술자의 태도는 독자들이 주인공이 아닌 인물들의 고통에 대해 무감각해지게 하며, 이성적인 판단이나 성찰을 불가능하게 만든다.

이제나는 <69번>(인용자; 최수희의 호스티스 이름)의 추억은 남의 추억으로 생각하는 한 사람의 사랑스런 여인이 되어가고 있었습니다.

<69번>이 아닌 <사모님>으로 아주 자연스럽게 탈바꿈하고 있었습니다.<sup>40)</sup>

38) 최수희, 앞의 책, p.18.

39) 신형기, 앞의 논문, pp.226-228.

40) 최수희, 앞의 책, p.173.

지금이라도 뜻맞는 남자를 만나 정성스레 남편을 섬기며 얼마든지 행복한 가정을 꾸밀 자신이 있다.

자녀를 낳아 훌륭하게 키울 정신적인 소양도 내 나름대로 갖추고 있다.<sup>41)</sup>

나에게도 비로소 방랑의 시대가 가고 정착의 계기가 왔구나 하는 생각이 들었다. 그러면서도 한 가닥 불안이 왔다.

『형준씨, 저는 과거가 있는 여자에요. 앞으로도 형준씨 같은 든든한 보호자가 없으면 앞날을 자신할 수 없어요. 이래도 저를 필요로 하시겠어요?』<sup>42)</sup>

그들은 한 남자의 ‘아내’가 되기를 간절히 바란다. 그들은 자신이 ‘아내’가 될 기본적인 소양을 가지고 있거나 혹은 ‘아내’가 되고 싶어하는 사람이라는 것을 끊임없이 보여준다. 수기가 보여주는 주요 남성인물들과의 동거 생활은 그들의 욕망을 노골적으로 드러낸다. 최수희가 시도했던 두 번의 동거는 비록 실패했지만 가부장적 질서에 다시 유입되기를 바라는 욕망을 구체적으로 드러냈다. 세 사람은 호스티스가 아닌 정숙한 아내로서 동거생활에 임하는 태도를 통해 얼마든지 한국사회에서 인정하는 여성이 될 수 있다는 것을 증명한다. 비록 최수희와 오미영이 결혼에 실패하지만 강영아는 성공한다. 그녀는 현지처 생활을 하면서 여러 남자와 동거하였고 전국의 유흥업소를 전전하며 살았지만 송형준과 결혼하여 한국사회에 정착하고자 했다. 실제로 강영아의 욕망은 성취되었고 송형준은 그녀의 과거를 모두 받아들이고 이해하며 자신의 본처와 이혼한 뒤 그녀와 결혼해 행복한 가정을 이루었다.

세 사람은 모두 호스티스 세계에서 탈출하는 데 성공한다. 수기가 고난과 그에 대한 극복을 주요서사로 한다는 점에서 당연히 귀결되는 결과일 것이다. 비록 최수희는 죽음을 통한 탈출이라는 데서 비극성을 획득하지

41) 오미영, 앞의 책, p.70.

42) 강영아, 앞의 책, p.61.

만, 강영아와 오미영은 호스티스 생활을 통해 번 돈으로 각각 결혼과 이민에 성공한다. 탈출과 정착을 분리해서 살펴보면 사실상 강영아만이 화류계에서 벗어남과 동시에 결혼을 통해 한국사회에 완전히 정착한다고도 볼 수 있다. 이는 가부장적 한국사회 안에서 가족이테올로기를 위협하는 호스티스가 여성으로서 재진입하는 것이 쉽지 않은 일임을 보여준다. 동시에 화류계에서의 탈출에 성공하기 위해서는 결국 화류계에서 금전적인 성공을 거두어야 한다는 역설적인 결론을 내리게 한다. 그들은 자신들의 성공이 고난 끝에 얻어낸 당연한 결과라고 말하고 있지만, 실제로는 그들이 한국사회에서 얼마나 불온한 존재인지를 증명하고 있는 셈이다.

## 2. 강제된 모성과 실패담

호스티스 멜로드라마는 순수한 여주인공의 등장, 순결을 잃은 뒤 호스티스로서의 전략, 윤락가에 대한 묘사, 그 과정에서 보여주는 성적 대상화를 특징으로 한다.<sup>43)</sup> 순수하고 밝았던 인물들의 타락은 관객들에게 충분히 동정할 수 있는 근거가 되었다. 그리고 수기에서 보여주었던 작가들의 자기연민적 태도가 만나 더욱 감상주의를 극대화시키며 관객들의 눈물을 자극하고자 한다. 영화는 여성 인물들의 모든 행위의 원인을 ‘돈’이 아닌 ‘사랑’으로 각색한다. 인물들은 현실적 세계에 굴복해 사랑(을 통한 신분상승)을 포기해야 했고 그때 일어나는 자학과 자기연민은 과잉된 눈물을 만들어낸다.<sup>44)</sup> 이는 사랑의 성공이 실패로 각색되는 장면이며 수기가 통속 멜로드라마로 매체전환이 이루어지는 장면이라 할 수 있다.

43) 이효인, 앞의 책, p.97.

44) 이영미, 앞의 논문, p.16.

사람들은 탄생의 기쁨을 노래하기 위해 촛불을 켵니다. 그러나 스물여섯번째의 생일을 맞이하는 나 최수희는…… 죽음을 축복하기 위해서 촛불을 켜고 있습니다. 스물 여섯해의 삶을 정말 열심히 살아보았죠. 그러나 모두 무(無)로 돌리기 위해서 마지막 촛불을 당기고 있습니다. [26x365=0(無)]

수기에서의 고백은 내레이션과 연설을 통해 영화에서 영상화된다. 세 편의 영화 모두 플래시백 기법을 활용하여 인물들의 과거 사건을 회상하거나, 그들의 삶을 살펴본다. [26X365=0(無)]과 [영아의 고백]은 죽기 직전 자신의 삶을 다시 되돌아보게 하여 영화에서 비극적 분위기를 조성했고, [O양의 아파트]는 그녀의 첫사랑이던 ‘진수’와의 연애시절을 계속해서 회고하면서 순수했던 자신과 현재의 자신을 대조시켜 호스티스로서 비참함을 강조한다. 그리고 내레이션을 통해 자신의 인생을 설명함으로써 관객들의 감정이입을 돕는다. 자기고백을 위한 플래시백과 내레이션은 여주인공들에게 관객들이 연민의 감정을 가질 수 있도록 유도한다. 장면제시가 아닌 언어를 통한 내레이션은 관객이 스스로 생각하기 이전에<sup>45)</sup> 연쇄하는 사건들의 관계를 설명해버린다.<sup>46)</sup> 영화에서 들려주는 인물들의 내레이션은 관객들이 인물에 대한 태도를 스스로 결정하기 이전에 연민과 동정의 태도를 가지도록 하는데 일조하는 것이다.

45) 로버트 맥키는 내레이터의 과도한 설명은 화려한 그림을 담아 책을 테이프로 옮긴 것에 불과하며, 작가의 창의력을 도려내고 관객의 호기심을 잠 채우고 내러티브의 동력을 파괴하는 것이라고 설명한다. Robert Makee, 고영범·이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 황금가지, 2008, pp.487-489.

46) Susan Hayward, 이영기 외 옮김, 『영화사전』, 한나래, 2012, pp.74-75.



〈그림 4〉 [O양의 아파트] 〈그림 5〉 [365x26=0(無)] 〈그림 6〉 [영아의 고백]

인물들이 보여주는 자기연민의 태도는 본처와의 만남에서 더욱 노골적으로 드러난다. 그들은 자신과 동거 중인 유부남의 본처와 마주치는데, 이때 여성 인물들은 남자를 사이에 두고 위계질서를 다시 한 번 확인하게 되며 모두 실패한 사랑에 대한 비애를 드러낸다. [O양의 아파트]에서 오미영은 동거 중 자신의 동창인 본처에게 뺨을 맞고(<그림 4>), [365x26=0(無)]의 최수희는 길거리에서 사람들에게 매를 맞고 쓰러져 있다가 백남호의 본처에게 부축을 받은 뒤 그녀에게 안겨 운다(<그림 5>). 그리고 [영아의 고백]에서는 송형준의 본처인 묘리가 면회를 와 강영아와 감옥에서 만난다(<그림 6>). 이와 같이 본처와 만나는 쇼트들은 호스티스들이 자신 역시 피해자임을 토로하거나, 가장 비참한 상황에서 진행되어 피해자의 위치를 우선적으로 차지한다. 이렇게 주인공의 입장에서 전개되는 본처와의 만남은 관객들이 본처가 아닌 그녀들이 직면한 당장의 고통에 더욱 주목하게 한다.

그리고 강영아와 최수희는 희생을 통해 자신의 사랑을 본처에게 인정받게 되는데,<sup>47)</sup> 이는 처첩간의 위계질서를 확인하는 과정이자 멜로드라마 주인공이 가져야 할 선(善)의 영역을 복구하는 가부장적인 방식으로 이해할 수 있다. 그녀들의 만남과 화해는 가부장적 질서로 인해 고통받는 여성의 연대로 볼 수도 있지만 곤경에 처한 남성을 구하기 위한 처첩간의 연대에

47) 강영아는 송형준이 시도했지만 실패한 살인은 마무리짓고 지수하며 송형준의 살인 시도를 덮는다. 최수희의 경우 백남호의 출소를 위해 자신의 돈을 본처에게 건네준다.

더 가깝다. 본처와 호스티스는 한 남자에 대한 사랑을 서로 인정하고 그를 위해 행동함으로써 남성이 당연히 가져야 할 가부장적 권위와 명예를 복구시켜주는 것이다. 수기에서 대중영화로 각색되면서 여성 인물들은 더욱 통속적이면서도 전통적 질서에 순응하는 형태로 변모하는데, 수기작가들은 가정을 해체시킨 주범에서 사랑에 실패하지만 남성을 위해 희생할 줄 아는 비극적 멜로드라마의 주인공으로 변신한다. 이를 통해 호스티스들은 멜로드라마에서 ‘선’의 영역 안에 안착시키면서 ‘악녀’로서의 입체적 변신을 가로막아버린다.<sup>48)</sup>

이러한 특성은 인물들이 동거를 결정하는 원인이 달라지게 한다. 최수희의 경우 문병근, 백남호와의 두 번의 동거생활을 한다. 수기에서 그려지는 문병근과의 동거는 그의 원조를 받기 위해 어쩔 수 없이 시작되었고, 백남호와의 동거는 그의 돈을 노린 최수희가 계획적으로 그에게 접근해서 이루어낸 것이었다.<sup>49)</sup> 그러나 영화에서는 그들과의 연애 끝에 시작된 동거생활로 그려진다. 이를 통해서 최수희는 멜로드라마의 여자주인공으로서 도덕성을 유지한 채 사랑에 속아서 동거생활을 시작할 수 있었고, 그들의 아내로 정착하기를 간절히 소망하는 모습이 설득력있게 그려질 수 있었다.



〈그림 7〉 [365x26=0(無)]



〈그림 8〉 [영아의 고백]



〈그림 9〉 [영아의 고백]

48) 대중서사학회, 『대중서사의 모든 것』, 이론과실천, 2007, p.13.

49) 책에서 최수희는 백남호를 “기다리던 대어”로 표현하고 있다. 이는 그와의 관계가 애정을 기반으로 한 것이 아니라 철저히 그가 가지고 있던 돈을 노렸던 것임을 증명한다. (최수희, 앞의 책, p.150.)

그러나 그들의 사랑은 모두 실패하고 영화는 그들에게 수기에서와 같은 성공을 허락하지 않는다. 대신 수기의 주인공들은 ‘여성’이 아닌 ‘어머니’라는 정체성을 새롭게 부여받았다. 수기에서 자살하는 최수희는 영화에서 자신의 조카를 키우기 위해 살아난다. 속편에서도 그녀는 자살시도를 하지만 조카를 자신의 손으로 키우기 위해 자살을 다시 포기한다. 수기에서의 최수희가 자신의 이모에게 조카를 맡기고 자살을 실행하면서 끝나는 것과는 상반된다.<sup>50)</sup> <그림 7>에서 카메라는 자살이 아니라 자신의 조카를 선택한 최수희를 양각(low angle shot)으로 보여준다. 각각 화면의 오른쪽과 왼쪽에서 달려와 서로 끌어안은 조카와 최수희의 마지막 장면을 아래에서 위로 촬영하여 그녀의 선택이 존경받아 마땅하며 훌륭한 행위였음을 강조하는 것이다. 이러한 촬영방식은 [영아의 고백]에서도 동일하게 적용된다. 사형수가 된 강영아가 자신과 송형준 사이에서 낳은 아들을 묘리에게 맡기고, 묘리는 아들을 품에 안고 비행기를 탄다. 비행기를 타기 직전 아들을 안고 먼 곳을 바라보는 묘리의 모습인 <그림 9> 역시 양각으로 촬영되었다. <그림 9>는 강영아가 자신의 죽음을 담담하게 받아들이는 <그림 8>에 연속된 장면이다. 두 장면이 연결되면서 강영아의 사형은 어머니로서 아들을 위한 신성하고 결연한 행위로 거듭나게 된다. 그리고 카메라는 첩의 아들을 자신이 키우게 될 본처의 선택, 그리고 자신의 아들을 본처에게 맡기는 첩의 결정이 얼마나 훌륭했는지를 양각을 통해 표현하고 있다. 한 남자의 아들을 위한 두 여성의 희생이 이어지면서 강영아의 살인과 자살시도는 무마되어 버린다. 이러한 장면들은 타락했던 여성이 한국사회 안에서 인정받을 수 있는 방법, 성적 욕망을 가진 여성이 아닌 모성을 가진 어머

50) [(속) 26x365=0(無)]의 마지막 장면에서 자살에 실패한 최수희는 살기로 결심하면서 다음과 같은 대사를 한다. “언니 봐서 영란이도 다시 내게 데려올거야. 그랜 내게 마지막 희망이나 같애. 이번만은 발버둥 해서라도 꼭 이겨내고 말겠어.”



니의 자격을 획득하는 것밖에 없음을 의미한다.

오미영의 수기는 호스티스 생활로 모은 돈 2천만 원을 가지고 미국으로 떠나며 끝난다. 그러나 [O양의 아파트]에서 오미영은 수기와는 전혀 다른 결말을 맞이한다. 그녀는 첫사랑이었던 진수와 재회하지만 호스티스라는 출신으로 인해 사랑에 실패한다. 호스티스 생활에서 완전한 탈출이 불가능하다는 사실만 확인한 셈이다. 그러나 속편에서 자신의 전 재산을 고아원에 기부함으로써 한국사회에 정착한다. 그녀가 기부한 고아원은 자신이 만난 마지막 남자였던 권영수가 어린시절 자란 곳이자 성공 후 꾸준히 지원했던 곳이었다. 그렇기 때문에 강영이는 고아들의 ‘어머니’이자 권사장의 부인이 될 자격을 얻는다. 속편에서 권사장과는 결혼에 성공할 수 있었던 것도 호스티스 오미영이 어머니 오미영으로 거듭났기 때문에 가능한 일이었다.

이러한 결말은 호스티스가 70년대 유신정권이 주장하던 ‘조국근대화’나 ‘국가재건’을 위해 제거되어야 하는 존재로 인식되었음을 보여준다. 노동하지 않는 호스티스는 부강한 조국을 만드는 것이 최종적인 목표였던 가부장적이고 민족주의적인 한국사회에서 원하는 여성상과 정반대의 인물들이었다.<sup>51)</sup> 그들은 성적 쾌락을 좇으며 가족을 해체시키기 때문에 한국사회에서 배제되어 마땅했다. 그래서 영화는 마치 이만희 감독의 [휴일](1968)에서 남자주인공에게 군대를 권장하듯 그녀들에게 ‘어머니’로서의 역할을 맡긴 것이다. “‘건전’과 ‘명량’한 개인”<sup>52)</sup>을 강제한 검열주체가 [휴일]의 결말을 변경시키고자 했던 것처럼, 수기의 결말도 영화처럼 각색하도록 만들어낸 것이다.

51) 권은선, 「1970년대 국책영화와 대중영화의 상관성 연구」, 『현대영화연구』 21-1, 한양대학교 현대영화연구소, 2015, pp.19-20.

52) 박유희, 「박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학」, 『역사비평』 99, 역사문제연구소, 2012, p.45.

향락의 꽃이었던 호스티스는 스스로 자기연민의 대상이 되고자 했고, 그들이 가부장적 한국사회에서 계속해서 살아가기 위해서 사회가 허락한 방법은 육체적 욕망을 제거하고 ‘모성’을 가진 어머니가 되는 것이었다. 그들의 생존은 모든 과거를 부정하고 모성을 통해 한국 사회에서 올바른 기능을 하는 생산자로서 살아가도록 강제되었을 때만 가능하다. 그 생산자의 자격 역시 대신할 인물이 있다면 박탈당해 자신의 타락에 대한 처벌을 받는다. 이것은 실제의 수기가 자신의 과거들을 긍정하고 호스티스로서의 삶에서 의미를 찾으려고 했던 모습과는 상반된다. 수기가 영화화되면서 그들의 삶은 오히려 무의미하고 패배적인 삶으로 정의내려졌다.

#### IV. 나가며 : 스크린 앞에 선 여자들

수기는 논픽션과 픽션의 사이를 줄타기 하며 실제경험을 통해서 작가 자신을 정체성을 구성하는 적극적인 글쓰기 행위의 산물이라고 할 수 있다. 호스티스 수기 역시 매춘이라는 특수하고 자극적인 체험을 소재로 자신의 삶을 드러낸다. 그들은 당시 대중들이 가지고 있었던 호스티스에 대한 다양한 호기심을 충족시켜주기 위해서 70년대 유행하던 많은 서사들을 흡수했다. 여성의 타락, 개방된 성문화, 물질적인 성공 서사, 신파적인 애정 이야기 등 대중 잡지 곳곳에 흩어져있던 소문들과 가십이 호스티스 수기 안에 종합되어 하나의 대중서사로 완성되었던 것이다. 호스티스 영화가 유행하기 시작하던 70년대 후반, 영화제작자들의 눈에 호스티스의 수기는 매력적인 원전(原典)일 수밖에 없었다.

세 편의 수기가 각색 과정을 거치면서 수기에서 나열되어 있던 많은 사건들은 영화의 필요에 변용되었다. 원작 수기와 영화의 사건들을 비교하여

정리하면 다음의 표와 같다. 이 표를 통해 정리해보면 호스티스로서의 진입 과정은 생략되거나 최소화되었고, 호스티스로서의 생활들은 후경화되었다. 여주인공들과 동거했던 수많은 남자들은 대부분 삭제되었고 중요 남성 인물과의 동거가 아닌 현지처 생활이나 매춘행위는 술집에서 손님의 술시중을 드는 장면들로 대체되었다. 이것은 수기 작가들에게 멜로드라마의 여주인공으로서의 도덕성을 유지시키기 위한 방안이었을 것이다. 이를 위해 단순한 손님이었던 남성 캐릭터의 역할을 바꾸거나, 동거의 동기를 바꾸기도 했다. 그리고 수기와 완전히 달라진 영화의 결말은 70년대 사회의 주변인이었던 호스티스들이 공적 영역으로 진입하여 사회의 구성원으로 인정받기 위해 방법은 오로지 ‘모성’뿐이었음을 확인할 수 있다.

[O양의 아파트]		[영아의 고백]		[26x365=0(無)]	
수기	영화	수기	영화	수기	영화
① 아버지의 폐결핵으로 양복점 근무	아버지의 폐결핵	① 서울에서 재수 생활	X	① 최수희의 임신	O
② 대학생 J와 연애	회상으로 활용	② 연인 주혁의 사망	X	② 유산 시도 후 성공	O
③ 대학진학 공부비용을 위해 호스티스 생활 시작	아버지의 치료비용을 위해 호스티스 생활 시작	③ 방탕한 생활의 시작	불량한 삶을 살고 있었던 영아	③ 아버지, 오빠의 사망	O
④ 임신 관광 안내원	관광 안내원으로 진수와 테이트 장면	④ 송형준과 만남, 연애	송형준과의 만남, 연애, 동거	④ 회사생활	O
⑤ 호스티스 생활	O	⑤ 송형준과의 이별	O	⑤ 문병근의 협박, 회유로 인한 동거	문병근의 위로를 받다가 동침 후 동거
⑥ 권사장과 동거	미영의 마지막 남자인 권사장	⑥ 파티걸 (매춘부) 생활	X	⑥ 문병근의 본처와 만남	문병근의 결혼으로 버려짐

⑦ 후지하라의 현지처	X	⑦ 히라가와와의 현지처	X	⑦ 호스티스 생활	O
⑧ J와 재회 후 이별	O	⑧ 맥의 현지처	X	⑧ 백남호를 유혹해 동거 시작	백남호의 구애 끝에 동거 시작
⑨ 아버지 사망	O	⑨ 호스티스 생활	X	⑨ 백남호 구속 후 부인과 만남	O
⑩ K사장과 동거	친하고 친절한 손님 김사장	⑩ 왜공주 생활	X	⑩ 호스티스 생활	O
⑪ J와 재상봉 후 이별	X	⑪ 국수집 경영	임신한 채로 국수집 경영	⑪ 동생의 기출	O
⑫ 후지하라 재상봉, 이별	X	⑫ 결혼한 송형준과 재회, 동거	결혼한 송형준과 재회	⑫ 어머니의 사망	O
⑬ 콜걸 생활	X	⑬ 송형준 처남과의 갈등 및 다툼	+ 처남 사망	⑬ 동생의 사망	O
⑭ 경찰 구속 후 미국행	수기의 사건⑧이 결말로 각색됨	⑭ 송형준 이혼 후 영아와 결혼	송형준 자살, 강영아 출산 후 사형	⑭ 자살	자살 시도 후 자살 포기
X	유부남인 대선과 동거				조카 영란과 재회

호스티스였던 강영아, 오미영, 최수희는 수기라는 글쓰기 행위를 통해 자신의 삶을 재정의하고 자아정체성을 획득하여 사회 주변부에서 사회 중앙으로 재진입하기를 시도한다. 그들은 타락했던 자신의 과거를 고백하여 자기 합리화를 하면서 자신의 현재와 통합을 하려고 했다. 호스티스로서 성공했던 세 사람은 각각 결혼, 돈, 자살을 통해 호스티스 세계에서 탈출한다. 그들은 모두 남자를 통해서 탈출을 시도했지만 성공한 사람은 강영아 밖에 없었다. 그러나 그들은 결국 밤의 세계를 경험하고 탈출에 성공한 증인으로서 자신의 삶을 통해 호스티스의 세계를 증언한다.

그들의 증언은 다분히 자기중심적이다. 자기고백으로 이루어진 자기서사라는 수기의 특징을 이용하여 수기의 주인공인 자신을 원하는 만큼 미화

시키거나 왜곡시킬 수 있기 때문이다. 그래서 수기의 주인공들은 남들보다 아름다워 수난을 당해 타락해버린 안타까운 여인이자, 밤의 세계에서 가장 화려한 꽃이면서 현모양처가 되기를 바랐던 모순적인 존재로 그려지게 된다. 그리고 호스티스로서의 생활은 고난과 방황의 연속이었지만 그것을 통해 번 돈으로 새 삶을 얻을 수 있는 기회로 작동하기도 했다. 그래서 ‘호스티스로서의 나’는 부정하고 싶은 것이면서도 긍정해야 하는 역설적인 존재가 된다.

그들은 자기고백을 통해 연민의 대상이 되고자했다. 이것은 영화에서도 플래시백과 내레이션을 통해 시도되었다. 하지만 그들의 성공은 허락받을 수 없었다. 타락하고 더럽혀진 몸으로 그들은 한국사회에서 ‘여성’으로서 진입할 수 없었다. 그들의 성적 욕망은 모두 부정당하고 삭제되어야 했고 허락된 것은 오로지 모성뿐이었다. 영화는 모두 그들에게서 여자가 아닌 어머니로서의 가능성을 확인하는 것으로 끝난다. 문란한 과거를 가진 존재가 사회의 구성원으로 인정받기 위해서는 아내로서의 자격이 아닌 어머니로서의 자격이 필요한 것이다.

이러한 변화는 글쓰기의 주체가 여성에서 남성으로 이동하면서 바뀐 것으로도 이해할 수 있다. 영화를 만든 남성주체들은 호스티스의 삶을 재구성하면서 호스티스로서의 삶에 대한 의미를 부정하기 위해 노력한다. 그리고 향락의 대상으로 그들을 즐긴 뒤 다시 모성을 강요한다. 이것은 당시 대중들이 호스티스의 존재를 어떻게 소비하고 있었는지를 파악할 수 있도록 한다.

뿐만 아니라 영화제작이 수기라는 개인적 글쓰기와 다르게 대중적인 창작 행위라는 점에서도 적극적인 각색을 유도한다. 수기의 작가는 호스티스로서의 자기를 전시하고 또 긍정하려 하지만 대중매체인 영화로의 제작은 그들의 욕망을 완전히 이루어질 수 없게 만들었다. 호스티스로서의 성공은

보수적이고 도덕적인 태도의 대중들에게 허락될 리 없었고, 검열에 통과할 수도 없었다. 영화제작자들은 최대한 안전하게 그들의 수기를 영화로 옮겨 와야 했고 그들의 선택은 호스티스를 말하는 주체로서의 주인공이 아니라 신화에 가까운 멜로드라마의 인물로서 소비하였다. 결국 체제전복의 가능성이 짙은 사건들을 모두 제거해버리고 평범한 호스티스 영화로 전략시켜 버린 셈이다.

이것은 당시 영화계를 장악하고 있던 정권의 검열상황과도 관계가 깊다. 유신정권은 노동하지 않고 쾌락을 중요시하며 출산하지 않는 호스티스에게 사랑을 허락하지 않았다. 그들은 배제되어야 하고, 한국사회의 가장 가장자리에서 타자화되어야 할 존재들이었다. 그래서 이를 통해 호스티스 영화의 관객 대부분을 차지하던 여성들은 호스티스에게 감정이입하여 눈물을 흘리면서도 여자가 아닌 어머니가 되기를 선택하는 결말을 목격하며 가부장적 사회의 강력한 힘을 재확인하고 그 질서에 복무하게 된다.

70년대 한국 사회는 호스티스에게 스스로 자신을 정의내리고 삶의 의미를 만들어내는 것을 허용하지 않은 것이다. 그들의 시도는 ‘글’ 안에서 할 수 있는 일이었지만 ‘스크린’에서는 불가능했다. 스크린 속에서 호스티스들 그저 비극적 사건의 주인공이자 화려한 꽃이면서 부도덕해서 더욱 매력적인, 그러나 패배주의에 젖어있는 수동적인 인물들이어야 했다. 그녀들은 가부장제 질서를 더욱 견고하게 만드는 장식품이자 관객들이 흘리는 눈물의 원천으로 기능했다. 수기라는 글쓰기 행위를 통해 공적 영역으로 진입하고 말하는 주체로서 인정받기를 원했던 그들의 시도는 영화를 통해 실패하고 사적 개인이자 주변인으로 다시 전략해버린 것이다. 수기에서 영화로의 매체전이는 그들의 삶에서 사랑과 실패만을 추출하여 전시하였고 호스티스들의 도전은 영화에서 아주 작은 흔적만을 남겼을 뿐, 한국 사회에 영향을 미치지 못하고 좌절되고 말았다.

## 【참고문헌】

### 1. 기본자료

[O양의 아파트](1978), [영아의 고백](1978), [26x365=0(無)](1979)

강영아, 『현지처』, 大鐘필림出版部, 1977.

오미영, 『O양의 아파트』, 한국독서문화원, 1976.

최수희, 『26x365=0(無)』, 장음사, 1978.

### 2. 논문 및 단행본

권은선, 「1970년대 국책영화와 대중영화의 상관성 연구」, 『현대영화연구』 21-1, 한양대학교 현대영화연구소, 2015, pp.7-36.

김미현 외, 『한국영화사-개화기(開化期)에서 개화기(開花期)까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, p.247.

김은하, 「탈식민화의 신성한 사명과 ‘양공주’의 섹슈얼리티」, 『여성문학연구』 10, 한국여성문학학회, 2003, pp.158-179.

노지승, 「1970년대 호스티스 멜로드라마 혹은 이주, 성노동, 저항의 여성 생애사」, 『여성문학연구』 41, 한국여성문학학회, 2017, pp.73-108.

대중서사학회, 『대중서사의 모든 것』, 이론과실천, 2007, p.13.

박성아, 「『선데이 서울』에 나타난 여성의 유형과 표상」, 『한국학연구』 22, 인하대학교 한국학연구소, 2010, pp.159-190.

박유희, 「박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학」, 『역사비평』 99, 역사문제연구소, 2012, pp.42-90.

박유희, 「한국 멜로드라마 성립과정에서의 혼성과 전유」, 『현대문학이론연구』 40, 현대문학이론학회, 2010, pp.359-384.

박유희, 「한국 멜로드라마의 형성 과정 연구-저널리즘에 나타난 멜로드라마 장르개념을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 38, 현대문학이론학회, 2009, pp.181-212.

박종성, 『한국의 매춘』, 인간사랑, 1994, p.114.

박혜숙, 「기생의 자기서사: 『기생 명선 지술가』와 『내 사랑 백석』」, 『민족문학사연구』 25, 민족문학사학회, 2004, pp.214-242.

박혜숙 · 최경희 · 박희병, 「한국여성의 자기서사(1)」, 『여성문학연구』 제7호, 한국여성문학학회, 2002, pp.323-349.

- 신형기, 「6.25와 이야기 경험」, 『상허학보』 31, 상허학회, 2011, pp.211-252.
- 안서현, 「작가들의 전쟁 체험 수기 연구 - 통일 소재 소설과의 대비를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 28, 한국근대문학회, 2013, pp.59-97.
- 이봉범, 「잡지미디어, 불온, 대중교양 - 1960년대 복간 『신동아론』」, 『한국근대문학연구』 27, 한국근대문학회, 2013, pp.385-440.
- 이영미, 「신과 양식의 세계에 대한 태도」, 『대중서사연구』 9, 대중서사학회, 2003, pp.7-33.
- 이효인 외, 『한국영화사 공부 1960~1979』, 이채, 2004, pp.97-99.
- 홍성식, 「민중문학의 주체와 노동자 수기」, 『한국문예비평연구』 제26호, 한국현대문예비평학회, 2008, pp.501-523.
- Ben Singer, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.
- Robert Makee, 고영범·이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 황금가지, 2008.
- Susan Hayward, 이영기 외 옮김, 『영화사전』, 한나래, 2012.
- Zacques Rancière, 양창렬 옮김, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 길, 2008.
- Zygmunt Bauman, 정일준 옮김, 『쓰레기가 되는 삶들』, 새물결, 2008.
- 
- 「公報部서 公募한 生活手記 當選作」, 『경향신문』, 1961.07.22.
- 「문화산맥 출판」, 『경향신문』, 1965.08.16.
- 「主婦職業人 手記部門신설」, 『경향신문』, 1966.12.07.
- 「퇴폐·저질 연예에 철퇴」, 『경향신문』, 1975.06.06.
- 「O양의 아파트」 변장호씨 영화화, 『경향신문』, 1978.12.08.
- 「영화제작자는 호스티스몰로 돈을 번다」, 『국제영화』, 1979.04.



**Abstract**

## A Study on Filmization of Hostesses's Memoirs in 1970's

Bak, So-young

This study analyzed three hostess movies that were originally memoirs in the 1970s: *Young-ah's Confession*, *Miss O's Apartment*, and *26x 365=0*. These films highlighted more clearly how hostesses were imagined and consumed in the 1970's Korean society than other movies. These memoirs were dramatized based on personal experiences in the literary process. They were adapted once again into films. In this process, lives that hostesses desired to reveal were inevitably distorted and transformed.

The authors attempted to redefine themselves as not prostitutes who used to be deprived but successful women escaping from the red-light district. Alternatively, they confessed that they were pathetic and pitiable who made an effort to break out of a vicious circle. Unfortunately, works of Omi Young, Kang Young-a, and Choi Soo-hee, who attempted to have their own subjectivity were transformed into a popular melodrama. In the cinematized process, their efforts were reduced to passive beings who suffered from degenerate lives. This confirmed that the 70s' Korean society regarded hostesses as defeated and peripheral ones who should be expelled after exploiting the pleasure that they provided.

Key Word : memoir, memoir-movie, Hostess, hostess movies, self-writings, melodrama,  
*Young-ah's Confession, Miss O's Apartment, 26x365=0*

박소영

소속 : 부경대학교 국어국문학과 시간강사

전자우편 : vishna@hanmail.net

이 논문은 2018년 7월 31일 투고되어  
2018년 9월 3일까지 심사 완료하여  
2018년 9월 7일 게재 확정됨.