

나쁜 여자 이상한 여자 죽이는 여자

여성 캐릭터로 보는 한국영화 100년展

 Korean Film Archive
한국영상자료원

 Korean Film Museum
한국영화박물관

나쁜 여자, 이상한 여자, 죽이는 여자 여성 캐릭터로 보는 한국영화 100년展

II.



나쁜 여자 이상한 여자 죽이는 여자

여성 캐릭터로 보는 한국영화 100년展

나 뿐 여자
이상한 여자
죽이는 여자

나 뿐 여자
이상한 여자
죽이는 여자

나쁜 여자
이상한 여자
죽이는 여자



여성 캐릭터로 보는 한국영화 100년展

2019.7.12-10.13

한국영화박물관 기획전시실

차례

04 전시소개

20 Section 1.
불온한 섹슈얼리티

32 Section 2.
위반의 쿼어

44 Section 3.
초-능력

56 Section 4.
비인간 여자

68 Section 5.
법 밖에 선 여성

78 Section 6.
엄마의 역습

나쁜 여자 이상한 여자 죽이는 여자

여성캐릭터로 보는 한국영화 100년展

조소연 (연구전시팀 큐레이터)

영화이론가 로라 멀비는 1975년 「시각적 쾌락과 서사 영화」에서 “카메라는 근본적으로 남성의 시선으로 대상을 응시한다. 남성을 시선의 주체로, 여성을 시선의 타자로 위치시키는 이 분법은 여성을 남성의 시선, 즉 성적 욕망, 감시, 판단의 대상으로 전락시켰다” 고 하였다.

과거 남성 중심의 영화 산업 시스템 속에서, 남성들의 시선에 의해 만들어진 여성 캐릭터는 남성이 만든 이상적이거나 왜곡된 여성의 재현에 불과한 경우가 허다했고, 주체적이거나 자신의 의지와 욕망을 드러내는 여자는 어김없이 ‘나쁜 여자’가 되어 처단의 대상이 되거나 ‘이상한 여자’로 낙인 찍혀야 했다. 여성의 저항과 분노가 일말의 동정심이라도 받기 위해서는 모성애를 기반으로 둔 아이를 잃은 엄마여야 가능할 뿐이었다.

심지어 처단의 대상으로 만들기 위해 설정한 장치에 불과했던 영화 속 ‘나쁜 여자’들의 일탈은 영화 밖으로 나와서도 관객들의 비난의 대상이 되기 일쑤였다. 한국영화사상 가장 매혹적인 팜프 파탈로 기억되는 <지옥화>(1958, 신상옥)의 쏘냐 최은희는 관객들의 항의와 외면으로 다시 고전적인 여인상 역할로만 되돌아가야 했고, 젊은 남자와 놀아난 방탕녀 <미몽>(36, 양주남)의 애순(문예봉)과 <자유부인>(1956, 한형모)의 오선영(김정림) 역시 관객들의 야유와 비난에서 자유롭지 못했다.

여배우가 관습에서 벗어난, 자신만의 개성과 정체성을 드러내는 여성 캐릭터를 만나는 것도 어려울 뿐더러, 이를 연기하는 것조차 세상의 편견과 맞서야 하는 고단한 일이었음을 알기에, 한국영화 속에서, ‘위반하고 경계를 넘는 여성’들을 만난다는 것은 무척 반갑고 고마운 일이 아닐 수 없다. 그런 의미에서 지금까지 잘 알려지지 않았지만, 무능한 아버지와 아들 대신 엄청난 무공 실력을 갖추고 해결사로 등장한 <무정검>(1969, 권영순), <유정검화>(1970, 권영순)의 홍세미와 <마법선>(1969, 이창근)의 윤정희, 그리고 1970년대 활극영화에서 복수를 위해 무법의 세계에서 활약하는 <홍콩서 온 마담장>(1970, 신경균)의 정혜선, <54번가의 마담>(1971, 최영철)의 최지희를 이번 전시에서 소개할 수 있게 되어 기쁘다.

철저히 남성 중심이었던 영화산업은 90년대에 들어오면서 조금씩 변화하기 시작한다. 1990년대 여성 인권에 대한 여성들의 인식이 높아지고, 심재명, 오정완, 김미희 등의 여성 프로듀서와 임순례, 이정향, 정재은, 변영주 등 여성 감독들이 본격적으로 출현하면서, 점차 여성의 시선에서 바라본 영화들이 나타나고, 여성 캐릭터들은 진화하기 시작한다.

<처녀들의 저녁 식사>(1998, 임상수), <해피엔드>(1999, 정지우), <바람난 가족>(2003, 임상수)와 같이 성적으로 사회적으로 당당한 커리어우먼이 등장하고, 여성 자신의 목소리를 내는 영화가 출현했으며, <여고괴담> 시리즈와 같이 기존 한국영화에서는 보기 드문 여성 캐릭터들이 등장하며, 새로운 장르의 출현을 견인해나갔다.

그 이후 20년도 훌쩍 지난 지금, 미투 운동과 같은 거대한 페미니즘의 물결 속에서, 여성들은 자신이 공감하고 지지할 수 있는 문화 상품을 찾기 시작했고, 캠프 마블과 같이 주체적이고 당당한 여성 히어로가 나타나는 등 기존에는 볼 수 없었던 다양하고 입체적인 여성캐릭터들이 등장하고 있다. <마녀>(2018, 박훈정)의 구자윤(김다미)과 같이 월등한 자신의 힘을 자유자재로 구사하며 선과 악을 넘나드는 여성 캐릭터가 나타나는가 하면, <비밀은 없다>(2015, 이경미)의 연홍(손예진)은 엄마의 복수를 넘어 사회의 위선에 반격을 가하고 자아를 찾아가는 의미있는 캐릭터이다. <도희야>(2014, 정주리)의 영남(배두나)과 도희(김새론), <아가씨>(2016, 박찬욱)의 히데코(김민희)와 숙희(김태리), <미쓰백>(2018)의 백상아(한지민)와 김지은(김시아)와 같은 작품은 여성에 대한 이해와 연대의 폭을 확장시킨다.

그러나 여전히 한국영화계에서 여성 주인공을 캐스팅하고 여성 중심의 서사를 선택하는 것은 일종의 모험으로 여겨지고 있는 것도 사실이다. 최근 10년간 극장 개봉작 중 여성감독의 영화는 10%를 넘지 못하고, 여성이 주연인 영화는 20%대에 머무르는 있다(조혜영, 「영화에서 ‘퀄리티’란 무엇인가?」, KMDb 칼럼, 2018.7.13.)는 사실 역시 시사하는 바가 크다.

이번 전시는 한국영화 100년의 역사 속에서 지배 이데올로기에 순응하지 않고, 자신의 의지와 욕망에 충실했던, 경계를 넘고 위반하고, 사회의 위선과 위협에 어떠한 형태로든 저항했던, 소위 ‘나쁜 여자’, ‘이상한 여자’로 불리워진 여성 캐릭터들을 조명하고자 한다. 그들이 선사하는 치명적인 매혹의 이미지 그 이면에 담긴 여성을 규정한 무의식적인 구조를 인식하고, 여성을 역동적으로 바라보는 계기가 되기를 기대한다.

이번 전시에 문화예술, 페미니즘 평론가 6인(김선아, 손희정, 심혜경, 오영숙, 이화정, 조혜정)이 함께하였고, ‘불온한 섹슈얼리티, 위반의 쿼어, 초-능력, 법 밖에 선 여성, 엄마의 역습, 비인간 여자’라는 여섯 가지 주제를 중심으로 대표적인 영화와 여성 캐릭터를 선정하여 살펴 보았다. 특히 이번 전시는 영화와 미디어아트의 접목을 시도한 첫 전시로, 영화 속 캐릭터들의 매혹적인 이미지가 감각적인 미디어아트와 만나 더 큰 감동과 여운을 주도록 준비하였다. 전시 공간의 부족으로 더 많은 여성 캐릭터들을 소개하지 못한 것이 끝내 아쉬움으로 남는다. 이번 전시를 계기로 여성 캐릭터에 대한 관심과 담론이 확장되기를 희망한다.



나쁜 여자 이상한 여자 죽이는 여자

여성 캐릭터로 보는 한국영화 100년展

전시 소개

그동안 여권이 한국영화계에서 여성 주인공을 캐스팅하고 여성 중심의 서사를 선택하는 것은 일종의 모험으로 여겨지고 있는 것이 사실이며, 최근 10년간 극장 개봉작 중 여성 감독의 영화는 10%를 넘지 못하고, 여성이 주인공인 영화는 20%대에 머무르고 있다는 사실 역시 시사하는 바가 크다.

이번 전시는 한국영화 100년의 역사 속에서 자신의 의지와 욕망에 충실하고, 경계를 넘고 위반하며, 사회와 위선과 억압에 어떠한 형태로든 저항했던 소위 '나쁜 여자', '이상한 여자'로 불린 여성 캐릭터들에 대한 전시이다. 그들이 선사하는 치명적인 매력의 이미지 그 이전에 담긴 여성을 규정한 무의식적 구조를 인식하고, 여성을 역동적으로 바라보는 계기가 되기를 기대한다. 아울러 여성 캐릭터에 대한 관심과 담론이 확장되고, 더 많은 여성 있는 여성 캐릭터가 출현하기를 염원한다.

"카메라는 근본적으로 남성의 시선으로 대상을 응시한다. 남성을 시선의 주체로 여성을 시선의 타자로 위치시키는 이분법은 여성을 남성의 시선, 즉 성적 욕망, 감시, 판단의 대상으로 전락시켰다." (로라 멀비, 1975, 「시각적 쾌락과 서사 영화」)

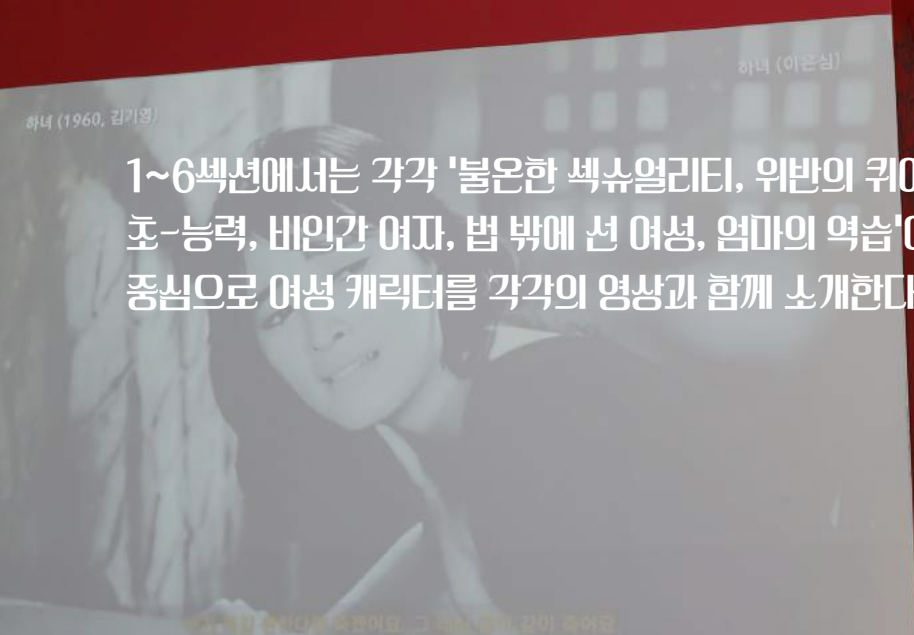
과거 남성 중심의 영화 산업 시스템 속에서 남성들의 시선에 의해 만들어진 여성 캐릭터는 남성이 만든 이상적이거나 왜곡된 여성의 재현에 불과한 경우가 허다했다. 주체적이거나 자신의 욕망을 드러내는 여자는 어김없이 '나쁜 여자'가 되어 처단 대상이 되거나 '이상한 여자'로 낙인 찍혀야 했다. 여성의 저항과 분노가 일말의 등장이라도 되기 위해서는 모성애를 기반으로 둔 아이를 잃은 엄마여야 가능할 뿐이었

철저히 남성 중심이었던 영화산업은 1990년대에 들어오면서 조금씩 변화하기 시작한 여성인권에 대한 여성들의 인식이 높아지고, 여성 프로듀서와 여성 감독들이 본격적으로 출현하면서 점차 여성의 시선에서 바라본 영화들이 나타나고, 여성 캐릭터 진화하기 시작한다.

그 이후 2000년이 지난 지금, 미투 운동과 같은 거대한 페미니즘의 물결 속에서, 여성 자신이 공감하고 지지할 수 있는 문화 상품을 찾기 시작했고, 캡틴 마블과 같이 주인공이었던 여성 히어로가 나타나는 등 기존에는 볼 수 없었던 다양하고 입체적인 캐릭터들이 등장하고 있다.

전시장 입구를 통과하면, 여섯 개 벽면의 여섯 개 스크린이
한꺼번에 관람객을 맞이한다. 전체 스크린을 통해 연속적으로 펼쳐지는
여성 캐릭터들의 매력적인 이미지를 감상한 뒤, 동선을 따라
개별 벽면으로 넘어간다.

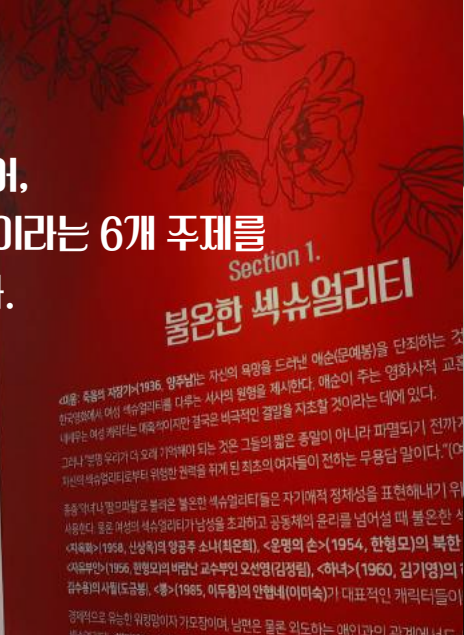




하녀 (1960, 김기영)

1~6섹션에서는 각각 '불온한 섹슈얼리티, 위반의 쿼터-능력, 비인간 여자, 법 밖에 선 여성, 엄마의 역습'이 중심으로 여성 캐릭터를 각각의 영상과 함께 소개한다.

이웃을 잘 살피고 있어요. 그거야. 같이 있어요.



미리는 6개 주제를

Section 1.

불온한 섹슈얼리티

이름: 주윤경 재평가(1936, 영주잡는 자신의 욕망을 드러낸 애순(문애봉)을 단죄하는 것
한글로써서 여성 섹슈얼리티를 다루는 서사의 원형을 제시한다. 애순이 주는 영화사적 교훈
내부는 여성 재탄생은 애순에게서만 결국은 비국적인 결말을 지초할 것이라는 데에 있다.

그러나 '불온 우리'가 오히려 가짜라는 것은 그들의 짧은 종말이 아니라 파멸되기 전까지
자신의 섹슈얼리티로부터 위험한 권력을 쥐게 된 최초의 여자들이 전하는 무용담 말이다. 「여

종말에서 일모양으로 불온한 불온한 섹슈얼리티들은 자기에게 정체성을 표현해내기 위
서한다. 물론 비정한 섹슈얼리티가 남성을 초월하고 공동체의 윤리를 넘어설 때 불온한 사
〈죽음〉(1958, 신상훈의) '영광' 소나(최은희), 〈윤영의 손〉(1954, 한형모)의 북한
〈죽음〉(1956, 한형모)의 버림된 교수부인 오산영(김정필), 〈하루〉(1960, 김기영)의
결수종의 사별도승분, 〈홍〉(1965, 이두광)의 안현비(이미숙)가 대표적인 캐릭터들이

경제적으로 윤택한 귀족문화까지 포함하며, 남편은 물론 외도는 애인과의 관계에 내
불순(1961, 이두광), 〈죽음〉(1956, 이두광), 〈죽음〉(1956, 이두광), 〈죽음〉(1956, 이두광)

Section 2.

워반의 귀여움

한국영화사에서 여성 주인공이 워반 혹은 소녀로 등장했던 장면 중 가장 재미난 것으로도 꼽히고 있다. 이성에 관심 없으며 다른 모든 것이 취미인 것이다. <일투>(1960, 장본호)와 <재심(동점)>, <금옥>(1976, 김수현)의 마비환문준씨, <사랑자>(1980, 송경실)의 사랑자(이혜원)와 <어소사(박희)의 동성애는 사적으로 남산봉우리의 유랑무녀나 이상적인 대제후관 상형되어, 심지어 이들은 정신병원에 갇힌 신기한 실재를 전하고 자살하는 비극적 결말을 끝낸다. 그럼에도 위풍당당한 여자로서 자신이 욕망과 기존 세계를 벗어난다는 몸짓을 포기하지 않는다. 그리고 <열대야행정>(1999, 정유한)에 따르면 성숙해 피해야 할 애정까지도 재추진(남근록)은 자신을 해하기보다는 냉혹한 연쇄살인범으로 되어 있음을 깨달인다.

2000년대 이후 영화들은 더 많은 여성동성애들 남성욕구의 트라우마 및 범죄를 묘사하기 시작했다. <애고괴담 두 번째 이야기>(1999, 김태웅·민규복) <애고괴담 4: 목소리>(2005, 최낙훈), <내>(2011, 강영철), <강정화> <변종>(2015, 박흥) 등의 여학교 영화는 그 욕망과 인물이 오묘하게 얽혀 있다. 그리고 <아기자기> 같은 세계에서 여성들의 권력 탐구가 <토끼>(2014, 정주희)와 <멜라니>나 자신의 욕망과 정치 세력과의 매력을 소모하여 진화한다.

2008년 이후 영화들은 더 이상 여성형상들을 남성폭력의 트라우마의
영역으로 미화하지 않는다. <애국가 두 번째 이야기>(1999, 김태용·민규
<고교괴담>, 목소비) <2005, 착각만>, <내>(2011, 강령철), <강성하>
사건(2016, 양재기) 등의 영화가 등장하고 말하는 그 욕망과 일말이 허
위를 나타 내었다는 한계점 있지만 남성 없는 세계라는 여성들의 관
시세계를 통해, 그리고 <여자가>나 <남성 없는 세계>라는 여성의 관
시세계를 <소아>(2014, 정주자의 감독배우)은 자신의 욕망과 정치
적 의미 반영까지 알고 모든 참사와 울로를 정원으로 돌리지만, 또
한편에서 이따금씩 스코트에는 살아남고

Section 3.
초-능력

능력은 어떤 사람의 소스로 통제할 수 있는 것, 그러하여 위험한 것으로 상상됐다. 그러나 <겨울왕국>(2013)의 엘사 에버렛(2019년 기준)에 이어 여성 초능력자들에 대한 새로운 해석이 등장하고 있다. 이러한 의미에서 <마녀> (2017, 박정림 감독)은 한국영화의 입자전적 캐릭터다. 그는 자신의 능력을 스스로 통제할 수 있게 된 뒤, 그의 가족과 많은 사람들을 해치고 나가 괴물을 만들고 ‘사람’으로 살아간다. 그는 자신이 얼마만큼의 힘을 발휘할 수 있는지 그 힘을 어떻게 사용할지를 정확히 알고 있고, 거침없는 액션의 패권을 선사한다.

뿐만 아니라 영화를 제작하는 것이 혼자서 많은 과거 한국영화에서 무용한 아버지와 아들을 제치고 초능력에 가까운 무공 능력으로 최고인사를 올린단 <악바트>(1969, 이창권)의 신아귀주(윤영희)와 <무정검>(1969, 권영순), <유정검화>(1978, 권영순)에 여장객(홍경희)는 주목할 만하다.

<살방배>(2008, 김광수)에서 초능력을 가진 유대인과 능력을 보유한 여주인공으로 분한 박보영은 <경성학교> 시라젠 사범(2014, 이태원)에서 초능력을 가진 여성의 매력을 더욱 신선하게 발전한다. <박쥐>(2009, 박찬욱)의 태주 역으로 <악바트>를 통해 보는 여성과 잘 어울리는 파워풀한 여성 캐릭터로, 그 자체가 매력이다. 또한 <악바트>(2017, 봉준호)의 옥자-미지 캐릭터가 여성을 지닌 영웅으로서 도전자와 강하게 겨룬다는 일종의 초능력자를 볼 수 있다.

영화제작의 관점에서 보면 여성으로 되어도 초능력 영화라고 할 수 있다.

[illegible]

Section 6.

엄마의 약속

가부장사회와 신화화된 모성의 개념이 확립된 상황에서, 어머니의 죽음의 전례는 소년, 청년층 여성들은 단 한순간도 그 현안에서 이탈할 수 없는 전례되기 된다. 소소함을 가져야거나, 칼과 총을 두거나, 또 아이의 죽음 속에서도 자하는 열망과 열정은 드라마, 범죄스릴러, 액션 장르는 통해 대량하게 발산되고 국민적인 열광에 표정으로 묘사되어 왔다. <미용>(1936, 양주남의 예술영화), <태왕사신기>(1955, 박남욱)의 이산치(이만재), <여보>(1985, 박철수의 음악사설영화, 안국영, 홍주, 2005, 방은진의 장순철영화), <새봄 데이지>(2007, 원성진의 한국해협영화)가 대표적이다.

김혜자가 엄마로 등장, <미더>(2009, 봉준호)는 자식을 위해 무엇이든 할 수 있는 우리가 추앙해 온 모성의 위대함이 순간간에 위함으로 전환될 수 있음을 확인하는 시도이자, 이 사회의 모성 미대물거기에 장된 도전한 영화이다. <여보>(2005, 이정미의 연흥(손예진))은 엄마의 복수를 넘어 이 사회의 원초적 근대화를 물고 치아를 찾아가는 개뿔이라는 점에서 의미가 깊다.

<미생>사라진 여자>(2016, 이연희의 자선영양학과 한대교원)도 엄마는 딸의 기하학자라는 전담의 구도에서 벗어나, 어머니와 인연의 복을 형성한다. <미생>(2018, 이연희의 백강이(한지민)와 김지현(김사하)는 엄마의 잘못으로 규정한 자하는 딸의 시련의 이자함의 백강이(한지민)와 김지현(김사하)는 엄마의 잘못으로 규정한 자하는 딸의 시련의 이름을 붙여보는 의지와 의대로 귀결된다. 여성의 결단적 행위를 피하는 딸의 시련의 이름을 붙여보는 의지와 의대로 귀결된다. 여성의 결단적 행위를 피하는 딸의 시련의 개는 것. 그 벗어남의 삶에 서로가 서로를 이끌어줄 수 있는 순간이라고 믿는다는 점에서 여성 서사의 캐릭터의 인간보에 기대를 여하한다.

김해자가 임의로 문헌 <미다>(2009, 봉준호)는 자신을 위해 무엇도 할 수 있는
우리가 주양해 드 노성의 위대함이 호수에 위험으로 변질될 수 있음을 깨닫는
사도이지, 이 사도의 도성 이데올로기에 정전 드양한 것이다. <미다>(2009,
이경미)의 인물(소녀)은 임의의 복수를 넘어 이 사도의 위험한 위험(사도)을
돌아고자하는 것이다. 이는 캐슬라는 장에서 의미가 깊다.

Section 5.

법 밖에 선 여성

<아름다운 악녀>(1959, 이강천에서 은미(최지미)는 배급에 피도 안 마른 것인 주제에 감히 남성을 만드니까 하고 비난받았던 년이다. 한국 영화에서 나타난 여자의 지배를 거부한 혹은 남성이 감동하기 힘든 여성을 말한다. 이러한 나쁜 여자 캐릭터는 1970년대 활극 영화로 넘어오면서, 하나의 역사적 변곡점을 맞이한다. 법의 태두리를 벗어난 무법의 세대에서 활약하는 나쁜 여자 캐릭터가 등장한 것이다. <홍콩에서 온 마담장>(1970, 신광균의 마담(정혜선), <54번가의 마담>(1971, 최영환의 신광(최지희), <20인의 여도둑>(1971, 이지룡)의 여도둑들, 이들은 성인 여성이고 아름다운 바위에도 어울릴 것이 없는 명예 남성 혹은 남성과는 다른 그야말로 전통적인 성역할에 질문을 던지는 여성 사이에서 절타기를 한다.

2000년대 이후 액션 영화에 다시 모습을 드러낸 나쁜 여자는 남성의 여성에 대한 지배와 낙오(아닌 스스로 낙제) 파기를 감행한 여성들이다. <초콜렛>(시리즈)(2001, 2003)의 차운진(신승경), <피도 눈물도 없다>(2002, 류승완)의 수진(전도연), 강선(이혜영), <잔혹한 금치마>(2005, 박찬욱의 금치마(이영애), 수진(전도연), 강선(이혜영), <김복남 살인사건의 전말>(2010, 장철수)복남(서정우), 이들은 적어도 폭력을 통한 개인적인 복수에 자기 정당성을 부여하는 동시에 적폐관과 자기 갈등을 드러낸다.

반면 2010년 전후부터 등장한 나쁜여자는 누굴적으로 악을 행사하면서 용병이 되어간다. <차이티들>(2015, 한송희)의 임마(김혜수), <피움>(2017, 윤영이)의 임마(김혜수)는 여성이 어떻게 되고 어떤 자신의 이익을 위해 남성을

2000년대 이후 액션 영화에 다시 모습을 드러낸 닐슨 역하는 장성의 여성에 대한 지배와 억압(이만호 감독작 *파괴*)를 감행한 악당이었다. <죽여줘야 시원> (2003), <나그네>의 자손전환(2005), <비호를 부탁해>(2007, 황동혁 감독), 수전진 (전도연), 강신애(이혜영), <친할머니 골짜기>(2005, 박찬욱 감독의 감독)에서 김복남 살인사건의 진범(2010, 장철수 감독) 역할로, 이들은 다시도 2000년대 후반 개인적인 복수에 자기 정당성을 부여하는 동시에 자기 리액입과 자기 갈등을 드러내었다.

1~6섹션이 끝나면 각 섹션의 아트월을 한눈에 감상할 수 있다.
각 섹션의 그래픽 디자인이 한데 어우러져 감각적인 컬러감을 전달한다.

키워드로 보는 여성캐릭터

한국영화에 등장한 주목할만한 여성캐릭터를 6개의 키워드 중심으로 소개한다.



전시의 하이라이트인 7섹션 '여인의 초상'에서는
3면 스크린을 통해 영상에 대한 몰입감을 극대화하고,
미디어아트 기술을 이용해 여성 캐릭터들의 매혹적인
이미지를 더 큰 감동으로 전달한다.



3면 영상 뒤로 대표적인 여성 캐릭터들이 명대사와 함께 자리하고 있다.
여배우들에 둘러싸여 음악과 함께 영상을 관람하면서 편안하고
함들한 휴식을 취해본다.



Section 1.

불온한
섹슈얼리티

심혜경 (중앙대학교 BK플러스 사업단 전임연구원)

<미몽 : 죽음의 자장가>(1936, 양주남)의 첫 장면은 '조롱에 둔 새'이다. 애순(문예봉)은 입센의 『인형의 집』의 로라처럼, 새장 안에 갇힌 새가 아니라는 것을 분명히 하고 있다. 이제 막 근대가 도래한 1930년대의 도시 경성, 신여성 애순은 답답한 결혼 생활보다는 자신의 자유로운 섹슈얼리티를 펼쳐 보인다. '데파트'에서 보드라운 감촉의 최고급 옷을 사 입고 젊은 청년 창건과 호텔에서 밀월을 즐긴다. 또 당대 최고의 무용가 조택원의 공연을 보고 무작정 그를 탐한다. 이처럼 욕망을 따라 움직이는 그녀의 행보는 담대하다. 특히 막 출발하려는 조택원이 탄 용산역 출발의 기차와 이를 따라잡기 위해 교통규칙을 위반해 달리는 애순의 택시를 빠르게 보여주는 교차편집 장면은, 근대가 추동한 자유로운 개인으로서의 여성 그녀의 위반하고 탈주하는 섹슈얼리티를 잘 드러낸다. 하지만 안타깝게도 자신의 욕망을 전면화한 애순의 섹슈얼리티는 '유한마담의 치정'이라는 신문기사로 일갈되고, 영화는 봉건적 현모양처를 홀출 벗어난 여염집 여성의 죄과란 처벌한 성찰 속에서 스스로 처벌하는 것이 옳다고 서둘러 마무리된다.

현존하는 최고의 한국영화 <미몽>은 자신의 욕망을 드러낸 애순을 단죄하면서, 이후 한국영화에서 여성 섹슈얼리티를 다루는 서사의 원형을 제시한다. 20세기를 지배한 시각매체 영화에서 근/현대의 신여성은 정치, 경제, 문화적인 면은 물론 섹슈얼리티의 측면에서 과거와의 단절을 적극적으로 원했다. 하지만 시네페미니스트 로라 멀비가 일찌감치 지적한 대로 젠더화된 카메라의 남성의 쾌락을 위해 시각적 대상으로 서사화되고 재현되는 여성은 그녀 자신의 근대적 섹슈얼리티를 드러내는 동시에 억압당한다. 여기에서 프레임 안의 여성 캐릭터가 지닌 양가성과 모순이 드러난다. 스펙터클이라는 이미지의 지위를 고수하면서도 현모양처라는 전통적인 지위 또한 갖추고 있어야 했던 여성. <미몽>의 애순을 통해 본 바대로, 1990년대까지도 한국영화에서는 종종 섹슈얼리티의 주체로 여성 캐릭터를 불러 세우지만 동시에 이를 처벌하고 억압하는 작업을 반복하고 있었다고 해도 과언이 아니다.

애순이 주는 영화사적 교훈(?)은 여성의 섹슈얼리티를 전면에 내세우는 여성 캐릭터는 매혹적이지만 결국은 비극적인 결말을 자초할 것이라는 데에 있다. 서둘러 말하면, 한국영화를 통틀어 이런 텍스트들은 여성(캐릭터는 물론 관객) 스스로에게 죄의식을 심어주어 가부장적 성도덕의 내면화는 물론 자기검열을 무의식화하게 하는 효과를 갖는다. <사랑방 손님과 어머니>(1961, 신상옥) 같은 영화를 필두로, 한국영화에서 여성 캐릭터는 옥희 어머니처럼 섹슈얼리티를 탈각시켰을 때, 가부장제가 통제하는 성차별적 윤리 안에 있을 때야 비로소 바람직하고 건전한 여성으로 추앙받는다. 한동안 한국영화에서 여성의 섹슈얼리티는 재생산하는 몸이거나 생산(노동)하는 육체로 기능할 때에만 허용되었고, 그런 캐릭터만이 국가와 민족이 요구하는 이상의 존재로서 국민 안에 포섭되는 서사를 가질 수 있었다.

곰씹어 보면 여성의 이야기를 담고 있는 한국영화는 여성의 섹슈얼리티를 어떻게 제거하거나 통제할 것인가의 방법과 과정을 담고 있다고도 하겠다. 가부장제에 대한 위반과 횡단을 일삼는 여성 캐릭터들이 비록 '기승전-단죄/처벌'의 서사적 구조에 매몰되어 있다고 하더라도 여성성이 강조하는 것처럼 "분명 우리가 더 오래 기억하게 되는 것은 그들의 짧은 종말이 아니라 파멸되기 전까지의 긴 과정이다. 말하자면 자신의 섹슈얼리티로부터 위험한 권력을 쥐게 된 최초의 여자들이 전하는 무용담 말이다."(여선정, 『아름다운 악녀의 시대: 양공주와 아프레 걸』, 『여성영화인사전』, 도서출판소도, 2001, 29쪽.)



^ 미몽 (1936, 양주남)



▽ 운명의 손(1954, 한형모)



▽ 운명의 손(1954, 한형모)



△ 자유부인(1956, 한형모)



△ 자유부인(1956, 한형모)

이 글에서는 자신의 욕망을 전면에 드러낸 한국영화 속 여성 캐릭터를 ‘불온한 섹슈얼리티’라는 키워드로 살펴본다. 이 ‘불온한 섹슈얼리티’들은 근대 서구 문화에 일찍 눈을 뜨고 그에 대한 물질적 욕망을 갖고 있으며, 또 가부장제 아래에서의 전통적인 결혼이나 가족제도를 거부하고 자유연애나 불륜과 동성애 등으로 드러나는 여성의 성적인 욕망을 적극적으로 감행한다. 젠더화된 스크린에서 종종 ‘악녀’나 ‘팜므 파탈’로 불려온 ‘불온한 섹슈얼리티’들은 자기애적 정체성을 표현해내기 위해 섹슈얼리티를 ‘불온’하게 사용한다. 이때의 ‘불온’은 자신이 배제된 상태에서 정의된 가부장적 성윤리가 본래 온당한 것이 아니라는 비꼼이며, 자신의 섹슈얼리티를 긍정하기 위한 자유의지를 표출해내려는 저항의 개념이자 전유한 용어이다.

사족이지만 한국영화에서 이 불온한 섹슈얼리티들은 고운 한복에 대비되는, 세련된 양장을 한다. 봉건적 전통과 결별한, 근대적 보수와 이별한, 가부장적 이분법을 초월한, 이 불온한 섹슈얼리티를 옷 속에 장착한 양장 여성 캐릭터들에 종종 주목해 보는 것도 흥미롭겠다.

여성 캐릭터를 주인공으로 삼는 한형모의 영화들은 당대의 여성을 세련되게 포착하는 것으로 정평이 나 있다. 하지만 극의 진행에는 이들 여성을 곧 전통적인 섹슈얼리티에 기반한 ‘현모양처’의 정체성으로 계몽하고 훈육해 근대화 of 보조자의 자리에 위치시켜야한다는 내적 논리가 숨어있다. 한국 최초의 키스 신으로 유명한 영화 <운명의 손>(1954, 한형모)에서 윤인자는 북한 공작원 마가렛과 인간 정애, 두 개의 정체성을 갖고 있다. 서구문화에 정통하고, 게다가 경제적 능력이 있고, 모던한 세련미를 갖춘 화장과 헤어가 완벽한 양장의 여성은 너무나도 매혹적이지만 그녀는 이처럼 섹슈얼리티를 내세워 남성의 이성애에 ‘마술을 걸어’ 정보를 빼내는 위험한 공작원이다. 바깥이자 공작원의 이중적이며 불온한 섹슈얼리티는 가정 안에 가두는 남편을, 가부장을, 국가를 위



^ 지옥화(1958, 신상옥)



^ 지옥화(1958, 신상옥)

협하기 때문이다. <자유부인>(1956, 한형모)의 오선영(김정림)은 <미몽>의 애순의 후예이다. 선영으로 대표되는 자유부인은 전통적인 미덕에서 벗어나 자신의 섹슈얼리티, 자아 인식, 사회적 인정 같은 것을 드러내는 개인으로서의 권리를 드러내려는 세태를 항변한다. 댄스를 하고 경제활동을 하던 선영은 결국 결혼제도의 권위와 성적 위계질서로 되돌아오고, 자유부인의 불온한 섹슈얼리티는 통제되는 실패의 드라마로 막을 내린다.

<지옥화>(1958, 신상옥)는 한국영화 속에서 한국적 아름다움을 갖춘 여성의 대명사로 불린 배우 최은희의 불온한 섹슈얼리티를 볼 수 있는 유일한 영화일 것이다. 여자는 미군 남성에게 성을 제공해 살아가고 남자는 그녀의 정보로 미군의 PX 물건을 훔쳐 살아간다. 전후 미국 문화가 혼란스럽게 유입된 기지촌, 화려하고 매혹적인 소냐(최은희)는 자신만의 성운리를 갖고 자유로운 섹슈얼리티를 구가하는 팜므 파탈로 등장한다. 손님인 미군들, '여보'라 부르는 영식 그리고 건달 일원까지 그녀를 둘러싼 남성들은 모두 그녀를 욕망한다. 하지만 소냐는 그들의 욕망을 비껴간다. 여기에서 남자들은 모두 소냐가 살아가기 위한 도구로 보인다. "소냐 언니에게 시동생이고 뭐고가 어딴어."라는 동료의 말에서 알 수 있는 것처럼 소냐의 유일한 규칙은 자신의 섹슈얼리티를 따라 움직이는 것이다. 이 영화에서 가장 흥미로운 장면은 동식과 데이트 장면을 그의 형 영식에게 들킨 소냐의 행동이다. 영식에게 뺨을 맞은 소냐는 아무 변명 없이 '호음'이라고 이죽 대고, 영식에게 구타당한 동식에게 달려가 뜨거운 키스를 퍼붓는다. 시동생뻘인 동식 역시 그녀의 욕망의 순수한 대상이자 여기에서 구해줄 유일한 계기와 도구로 기능할 뿐이다. 하지만 중국에 과잉된 섹슈얼리티를 과시하던 소냐는 도덕적으로는 처벌된다. 결국 영화는 소냐라는 서구화된 섹슈얼리티는 삭제해버리고 불안한 시공간

의 남성들은 혈맹을 강화하면서 나아갈 힘을 얻어낸다.

<하녀>(1960, 김기영)의 이름 없는 '하녀'(이은심)는, 정지연이 요약해 준 것처럼 강인하고 원시적인 불온한 섹슈얼리티로 "한국영화사에서 가장 독보적인 여성-주체-괴물의 상징이자, 시대에 상관없이 끊임없이 상기되는, 가장 두려운 매혹을 지닌 존재"(정지연, 『하녀』, 한국영상자료원 편, 『한국영화100선』, 한국영상자료원, 2013, 59쪽)이다. 비 오는 어느 밤, 주인집 남자의 강간으로 아이를 갖게 된 하층민 여인은 점점 파괴적인 모성으로 변하면서 이층집 가족을 궁지로 몰아넣는다. 여기에서 하녀는 유약한 가부장인 남편과 정작 가부장제를 봉합해가는 억척스런 아내가 만들어내는 부르주아 가정의 위선을 드러내는 캐릭터로, 무지하고 순진하다고 생각되던 섹슈얼리티가 동물적이고 불온한 에너지로 전환되면서 기괴하고도 영리하게 분출되는 모습을 보여준다. 이 영화에서 주목할 곳은 안방의 문을 열고 부부의 새로 태어난 아이 손을 만지면서 하녀가 "이집 남자는 애를 배게 하고, 이집 여자는 애를 떼게 하고. 내 몸은 장난감처럼 뭘 해도 좋아요?"라고 쏘아붙이는 장면이다. 이는 여성의 육체와 섹슈얼리티를 둘러싼 가부장제의 규율은 권장해야 할 성/모성과 금지해야 할 성/모성으로 재단당하는 데 대한 하녀의 일침이었지만, 결국은 공허하고도 검은 항변으로 울려 퍼지고 만다.



^ 하녀(1960, 김기영)



^ 하녀(1960, 김기영)



^ 하녀(1960, 김기영)



v 갯마을(1965, 김수용)



v 갯마을(1965, 김수용)

문예영화를 다작한 김수용의 필모그래피에는 우연적이며 불가피하게 불온한 섹슈얼리티를 형성하는 여성들을 그려낸 영화들이 있다. 오영수의 소설을 영화화한 <갯마을>(1965, 김수용)과 차범석의 희곡을 영화화한 <산불>(1967, 김수용)의 여성 군상들을 주목하자. 일제강점기 어느 어촌 마을, 해순(고은아)을 비롯한 그녀의 시어머니, 십여 명의 마을 아낙들은 과부로서의 삶을 이어간다. 이 영화에서 흥미로운 것은 동네 아낙들이 젊은 남자를 희롱하는 부분이나 해순과 상수의 스캔들을 처리하는 시어머니의 결심, 다양한 성적 이슈를 다루는 방식이 가부장적인 처벌보다는 여성의 섹슈얼리티를 향해 솔직하게 열려있다는 점이다. 집 안 살림과 바닷일은 물론 동네 대소사를 함께 해내며 질편하게 누워 쉬는 마을 아낙들의 동성/애적인 따뜻한 포용은 마지막에 해순이 상수의 장례를 치르고 다시 마을로 돌아왔을 때 최고의 빛을 발한다. 한국 전쟁으로 남자들이 모두 전장에 끌려가고 낮에는 국군 토벌대가 밤에는 빨치산이 점령하는, 아낙들만 살아가는 대나무 숲의 산골을 그린 <산불>(1967, 김수용)에도 일군의 여성들이 등장한다. 그녀들은 모이기만 하면 사내 이야기를 하고, 해소되지 못하는 욕망에 대해 토로한다. 그러다 우익 청년단원의 아내 점례(주중녀)가 빨치산 규복을 숨겨주게 되면서, 좌익 빨치산의 아내 사월(도금봉)과 점례는 번갈아 그와 성관계를 한다. 이 영화에서 평상시의 남자와 여자의 권력관계는 뒤바뀌어 남성은 욕망의 도구로 전락하고, 두 여인의 성적 욕망에 대한 묘사가 큰 비중을 차지한다. 이 영화는 이데올로기의 대립 상황이 만들어낸 진공의 시공간에서 도덕과 윤리가 마비된 순간, 여성의 욕망은 순수한 감각으로 인정되며 불온한 섹슈얼리티로 정의되지 않는다는 데에서 흥미롭다. 주목할 여성 캐릭터는 육체과 배우 도금봉이 분한 사월이다. 그녀는 한국영화사에서 건강하고 개방적이고 억척스럽고 주체적이고 욕망에 솔직한 역할을 해낸 것으로 주목할 필요가 있다. 이 영화에서도 점례는 우연히 규복과 정을 통하게 되지만, 사월은 점례를 조르고 규복을 협박해 끝끝내 자신의 욕망을 충족한다. 하지만 여성의 섹슈얼리티가 남성을 초과하고 공동체의 윤리를 넘어서는 때 이는 응징당할 수밖에 없다.



^ 산불(1967, 김수용)



^ 산불(1967, 김수용)



^ 뽕(1985, 이두용)



^ 해피엔드(1999, 정지우)

문예영화에서 온 여성의 섹슈얼리티는 종종 한국적 에로티시즘을 체현하게 한다. 근대에 의해 훼손되지 않은 향수적 공간으로 여성의 육체를 자연화하고, “이효석 소설 <감자>, <메밀꽃 필 무렵> 주인공 같은 분녀, 순자, 옥분 등의 이름을 가진 시골 처녀들의 자유분방한 성에 대해서는 관대하다.”(노지승, 『영화관의 타자들』, 엘피, 2016, 475 쪽.) 1980년대 일련의 토속 에로티시즘 영화들과는 좀 달리, <뽕>(1985, 이두용)의 안협네(이미숙)는 유혹적이며 현실적인 불온의 섹슈얼리티이다. 이전의 토속 영화들이 ‘갹탈당하는 여인’, ‘백치미의 여인’을 보여줬다면, 이 영화에서 안협네는 원하지 않는 남성은 거절하고, 육체관계에 있어서 철저히 주도권을 쥐고 있다는 데에서 주목할 만하다. 하지만 문명세계, 인간세계의 법칙을 벗어난 동물적인 감각으로만 여성의 섹슈얼리티를 전면화한다는 데에서 이는 여전히 불온한 재현이기도 하다.

끊임없이 단속되는 여성의 섹슈얼리티. 그것은 가부장제 내에서 모성으로 존재할 때에만 긍정되는 것이다. 한국영화에서 여성 서사의 대부분이 ‘기승전-모성’이라고 할 만큼, 영화에서 여성 캐릭터의 삶의 목적과 존재 이유는 대부분 모성에 국한되어 있다. 그녀가 모성을 등한시한다면 이야기는 달라진다, ‘기승전-단죄/처벌’로. <해피엔드>(1999, 정지우)에서 최보라(전도연)는 경제적으로 유능한 워킹 맘이자 가모장이며, 남편은 물론 외도하는 애인과의 관계에서도 우위에 있는 불온한 섹슈얼리티이다. 그녀는 그간 동서고금을 막론하고 술한 남성 가부장이 저질러왔던 바로 그것, 가정과 외도 모두를 지키며 자신의 욕망을 유지하려고 했던 ‘남성적-불온한 섹슈얼리티’를 고수하는 모습을 보여준다. 보라는 이 불온한 섹슈얼리티에 대한 죄의식이 전혀 없다! 주목해야 할 것은 첫 대사와 첫 장면이다. ‘또각’ 소리를 내며 복도를 지나가는 다른 여성이 지나가고, 애인의 오피스텔 문을 열고 들어서면서 “누가 왔었어?”라고 묻는 보라의 질문에는 속에는 나 이외의 다른 관계는 용인하지 않겠다는 단호함이 들어있다. 관계에 있어서의 자신의 규칙을 넘어서면 안 된다는 주장이기도 하다. 팔루스로서의 남성 섹슈얼리티를 부정하고 비밀을 독점해 관계를 주도하는 여성은 두 남성에게, 특히 남편에게 위협하다. 그녀는 누구도 모르게 단죄되어야만 한다. 하지만 정작 그녀의 남편이 내세운 처벌의 명목, 보라의 죄는 불성실한 모성이었다. 결혼한 여성이 지켜야 할 제일의 덕목은 좋은 엄마가 되는 것이기 때문이다.



<해피엔드(1999, 정지우)>



^ 뽕(1985, 이두용)



▷ 처녀들의 저녁식사 (1998, 임상수)

임상수의 영화 중에서 배타적 이성애 관계와 부르주아 가족의 이상에 대한 허위를 탐구했던 <처녀들의 저녁식사>(1998 임상수)의 호정(강수연), 연(진희경), 순(김여진)과 <바람난 가족>(2003, 임상수)의 호정(문소리)과 병한(윤여정)은 단연 불온한 섹슈얼리티들이다. 이들 영화에서 여성의 섹슈얼리티는 더 이상 불온하게 재현되지 않는다. 그저 자신의 섹슈얼리티를 숨김없이 적극적으로 드러낼 뿐이다. <처녀들의 저녁식사>에서 호정, 연, 순은 끊임없이 먹고 마시며 여성의 섹슈얼리티에 대해 수다를 떠다. 유부남과 관계를 유지하고, 처음 만난 남자와 밤을 보내고, 친구의 남자와 관계를 해 임신을 하기도 한다. 이들은 이렇게 자신의 욕망을 찾아가고, 실천해 보며, 곤경에 빠지기도 하지만 그들은 젠더화된 가부장제를 우회해 자신의 삶을 그저 살아갈 뿐이다. 또다시 모여 수다를 떨면서 말이다. <바람난 가족>은 겉으로 보기에는 별 문제가 없다. 하지만 간암으로 죽어가는 시아버지와 시어머니는 남 보듯 지낸 지 오래고, 외도하는 남편과 바람난 주인공 호정, 입양한 아들의 사고로 중산층 가정은 결국 해체된다. 이 영화에서 호정과 병한은 자신의 섹슈얼리티를 존중하고 가치를 매기는 캐릭터로 등장한다. 호정은 애인에게 버림받고 돌아온 남편을 '아웃'시키고, 날나리 고등학생의 아이를 임신한 채 자신의 삶을 살겠다는 경쾌함을 보여주듯 무용실을 청소한다. 특히 모던하고 세련된 60대 상류층을 연기해내는 윤여정은 물질적 욕망을 숨기지 않는 팜프 파탈 같은 존재로 등장하는데 병한은 그녀의 욕망을 드러내는데 거침이 없다. 병한은 이제 노년의 나이에 진정으로 여성으로서, 자신의 섹슈얼리티를 손에 쥔 삶에 대해 이야기한다.



△ 바람난 가족 (2003, 임상수)

< 바람난 가족 (2003, 임상수)

Section 2.

위반의 쿼어

조혜영 (영화평론가)

100년의 한국영화사에서 자신의 이야기를 가진 여성 쿼어를 찾기는 쉽지 않다. 그러나 그녀들이 아주 부재한 것도 아니다. 그녀들은 오랫동안 비뚤어진 욕망, 한시적인 소녀들의 낭만적 감정, 가부장제의 트라우마, 남성혐오의 징후, 기만과 범죄, 질병, 유명, 회상 등으로 드문드문 나타났다가 사라지기를 반복했다. 대다수는 볼거리나 장르적 장치로 등장했고 주인공일 때조차도 자신의 욕망과 존재를 부정당하며 이성애로 봉합되거나 죽음으로 끝맺기 일수였지만 말이다. 그럼에도 그렇게 끈질기게 버티어낸 여성 쿼어 이미지는 2016년 <아가씨>(박찬욱)에서 스크린을 가로질러 달리며 이성애중심의 가부장제를 탈주하는 스펙터클을 만드는 데까지 이르렀다.

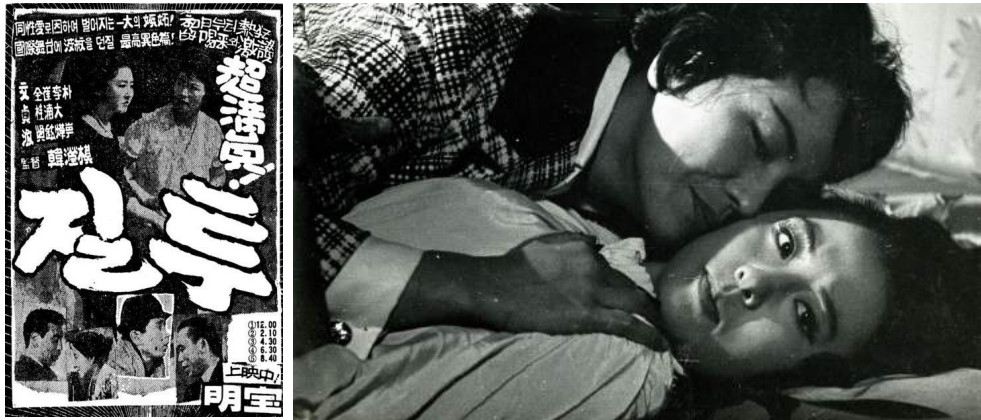
<아가씨>를 비롯해 해외 쿼어 영화와 드라마 시리즈를 경험한 오늘날 관객들에게 한국영화사의 여성 쿼어 이미지는 전혀 만족스럽지 않을 것이다. 그러나 자신의 욕망을 부정당하면서도 사라지지 않고 간간히 돌출하는 이미지는 텍스트가 말하는 것 외에 다른 무언가를 전한다. 우리는 순간적이지만 이성애중심주의를 파열하는 요철 이미지들 사이의 간극과 텍스트는 말하지 않는 스크린 오프의 이야기를 들을 필요가 있다. 그 이미지들은 한국에서 여성 쿼어들이 역사적으로 존재하고 사회적으로 인지되고 있었다는 증거이며, 또한 그들이 당대의 사회와 인식체계 속에서 (비)가시화되고 (비)발화되었던 조건을 보여준다. 그 순간의 역사 역시 우리의 역사다. 우리는 이 이미지들을 무시하거나 지우지 않고 열정적 독해와 담론화를 통해 역사적 순간으로 만들어 나갈 필요가 있다.

여성 동성애의 또 다른 이름: 남자를 증오했던 여자들

기록 상 가장 오래된 여성 동성애 영화는 <명일의 여성>(1931, 홍문영)이다. 그러나 두 젊은 엘리트 여성이 철도에서 동반자살을 한 실제 사건에 기반한 이 영화는 당대 스타였던 김연실, 윤봉춘, 이영숙이 주연을 맡아 영화가 제작된다는 기사만 확인할 수 있을 뿐 필름과 시나리오 모두 남아있지 않아 정말로 완성되었는지는 알 길이 없다.¹⁾ 이후 제작을 분명히 확인할 수 있는 여성 동성애 영화는 한형모 감독의 <질투>(1960)로 필름은 분실되었지만 시나리오는 남아있다.²⁾ <질투>는 1960-90년대 영화에 반복된 여성 동성애 서사의 원형을 볼 수 있다. 이 당시 영화들은 남성 없는 여성의 성애적 관계를 상상할 수 없어 여성 동성애의 이유를 가부장제적 억압에서 찾곤 했다. 이 영화들에서 여성 동성애는 한국사회에 만연한 가부장적 남성의 폭력으로 인한 남성혐오의 병적 증상이며 이성애의 대체제다. 여성의 여성에 대한 욕망이 먼저가 아니라 남성혐오의 결과로 여성 동성애를 설명하는 것이다.

<질투>의 주인공 재순(문정숙)은 한국전쟁 중 성폭력을 당했다. 재순의 오빠 재수와 정신과 의사는 그로 인해 재순이 남자를 증오했고 여자를 좋아하게 되었다고 생각한다. 그러나 이러한 해석은 모두 재순이 아닌 남성들의 대화에서 나온다. 오히려 금이(전계현)에 대한 자신의 욕망을 분명히 표현하는 재순은 과거의 일을 한 번도 언급하지 않으며 남자와 결혼하지 않는 매우 논리적인 이유를 낸다. 재순은 오빠의 아내인 남이(김신재)에게는 “난 여자가 남성의 노예가 돼서 하루 종일 그 봉사만을 위해서 산다는 것이 행복하다고는 생각할 수 없는데요”라고, 금이의 약혼자 광호의 어머니에게는 “어머니도 여자분이니까 그 점을 아실 겁니다. 우리들의 어머니나 할머니가 남성들한테 받아온 압박을 금이한테까지 당하게 할 순 없단 말이에요”라고 말하며 여성들의 동의를 구한다. 실제로 광호의 어머니는 “나도 그 마음을 모르는 바가 아니지만”이라고 답하기도 한다. 또 금이의 장래와 관련해 재순은 “훌륭한 음악가가 되”어야 한다고 주장하는 반면 재수는 “훌륭한 가정부인이 돼”야한다고 대치한다. 이러한 대사들에서 재순은 성폭력 트라우마로 인해 남성에 대한 공포를 갖고 있다기보다는 자신의 이성과 경험에 근거해 논리적으로 이성애 가부장제를 비판하고 있는 것처럼 들린다.

▽ 질투 (1960, 한형모)



1) “두 젊은 여성의 동성애 자살사건을 이용하여 이에 냉정한 비판을 가지고 현 조선의 젊은이들의 결혼관과 관련 애관을 주제로 영화”를 제작한다는 기사가 실렸다. 《조선일보》, 1931.4.15.

2) <질투> 개봉 당시 신문에 실린 포스터에는 다음과 같은 홍보문구가 실렸다. “이성애의 공포가 동성애로 변한 것은 세계적인 풍조일까?” (《동아일보》 1960.5.25.) “동성연에서 잉크러지는 일대의 질투, 국제무대에 파문을 던질 최고 이색편!” (《경향신문》 1960.5.7.)



^ 금옥 (1976, 김수형)

재순은 친동생처럼 함께 자란 금이와 정서적으로 친밀한 관계를 쌓아왔으며 한 방을 쓰면서 육체적 관계도 가진 것으로 암시된다. 또한 재순의 문제가 “동성연애”냐고 재수가 묻자 금이는 무언의 긍정을 표시하는 한편 “사랑은 역시 이성에게서 느끼는 애정만이 인생을 즐겁게” 한다며 재순과의 동성에 관계와 광호와의 이성애 관계를 비교적 대등하게 놓고 비교한다.³⁾ 따라서 재순의 질투와 배신감은 터무니없는 것이 아니다. 그러나 금이는 광호를 만난 후 재순과의 관계를 적극적으로 부정하며 재수와 함께 재순을 정신병원에 입원시켜 약물치료를 받게 한다. 시간을 건너뛰어 급하게 마무리되는 마지막 장면에서 동성애 전환치료를 ‘성공적으로’ 마친 재순은 금이와 재수, 재순을 좋아하던 영기와 의사가 모인 앞에서 “꿈에서 깬 것 같다”고 말한다. 공격적으로 보일 정도로 논리적이던 재순의 저 응축된 한 마디 대사는 그 자체로 아이러니며 그로테스크한 악몽의 순간을 드러낸다.

여성 동성애를 남성 폭력의 부수적 피해로 보는 관점은 기존 체제를 무너뜨리지 않고 레즈비언 캐릭터에게 동정심과 공감을 갖게 하는 서사적 장치로, 이후의 영화에서도 종종 활용된다. “여자와 여자”라는 부제가 붙은 영화 <금옥>(1976, 김수형)의 영희(이영옥)와 노미애(한문정)는 모두 남성애 의한 성폭력 피해자다. 트라우마에 시달리던 두 여자는 상처를 보듬으면서 서로에 대한 감정과 육체적 관계를 키워간다, 그런데 영희는 다른 남자를 만나 트라우마를 완전히 극복했다는 것을 증명하려 한다. 영희와 달리 미애에게 여자를 향한 사랑은 더 이상 극복할 트라우마의 증상이 아니다. “그건 내 삶을 너에게 전부 주버렸기 때문이지”라고 애끓게 소리치고 여자와 여자만이 살아가고 싶다는 진심을 알아주지 않는 세상을 한탄하며 자살로 끝맺는 미애는 이성애의 부수적 피해가 아닌 다른 존재와 욕망을 말한다.⁴⁾

v 금옥 (1976, 김수형)



3) <질투> 시나리오의 캐스트 목록에도 금이의 캐릭터 설명으로 “(재순의 S동생)”이라 표기되어 있다.

4) 김수형 감독은 여성들 간의 사랑을 본격적으로 다루고 싶었으며, 그래서 “여자와 여자”라는 제목을 붙이고 미애가 다른 여자를 만나는 결말로 맺으려 했으나 검열 때문에 현재와 같은 버전을 갖게 되었다고 말한 바 있다. 『한국영화 걸작선: <금옥>』 (김영진, 2014.04.25) <https://www.kmdb.or.kr/story/10/2049>



^ 텔미쌌딩 (1999, 장윤현)



^ 텔미쌌딩 (1999, 장윤현)

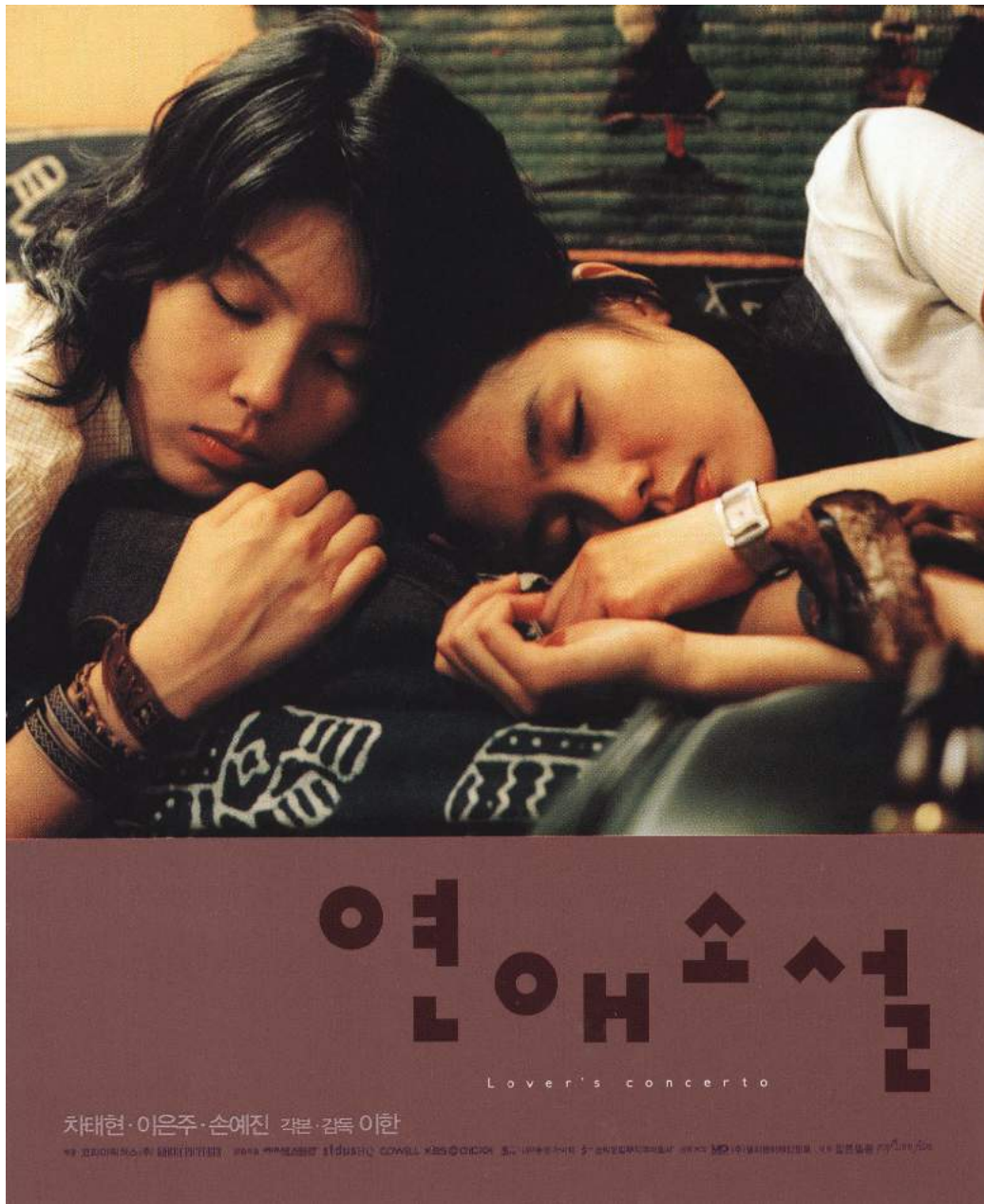
의미있는 대사와 몸짓에도 불구하고 결말에서 죽음 혹은 욕망의 제거로 무력하게 봉합되던 여성 동성애자들은 시간이 흐른 후 남성들의 짓값을 받기 위해 범죄를 저지른다. <텔미쌌딩>(1999, 장윤현)의 채수연(심은하)과 오승민(염정아)이 그런 경우다. 심지어 채수연은 남자들뿐만 아니라 연인 오승민마저 자신의 범죄에 이용하면서 냉혹한 사이코킬러로 정체화한다. 사실 범죄자로서의 공격적 레즈비언은 1980년대 '에로 영화'에서 종종 사용하던 방식이기도 했다. <색깔있는 남자>(1985, 김성수)에서 물심양면 자신을 후원해 준 여자들을 연달아 배신하고 살인까지 한 패션 디자이너 샤르망최(임성민)를 죽음에 이르게 한 은몽과 헤미는 “여자 등친 놈 돈 여자가 돌려받는다”는 대사와 함께 정사를 즐기는 장면으로 끝을 맺는다.⁵⁾ 은몽과 헤미의 레즈비언 섹슈얼리티와 범죄행각은 이 마지막 장면을 제외하고는 전혀 암시되지 않다가 샤르망이 형사에 쫓기다 기차와 충돌해 머리가 떨어져나가며 프리즈 프레임되는 하드코어 장면 이후 갑작스러운 반전으로 돌발적으로 외삽된다. 이 장면은 시각적으로나 서사적으로나 문자 그대로 스크린을 찢고 나온 파열처럼 보인다.

가부장제의 억압을 배경으로 여성 동성애를 묘사하는 또 다른 중요한 영화로 <사방지>(1988, 송경식)가 있다. 『실록』에 기록된 실제 사건을 영화화한 <사방지>는 인터섹스인 사방지(이혜영)와 사대부 며느리인 이소사(방희)의 비극적 사랑을 그린다. 이 영화에서 사방지는 가부장제가 억압하고 있는 사대부 여성들의 성적 욕구를 충족시켜주는 ‘노리개’가 되지만 이소사와의 관계는 ‘에로 영화’의 자극적이고 익숙한 설정을 뛰어넘는다. 둘 간의 사랑과 갈등은 단순히 가부장제 억압의 결과나 ‘에로 영화’의 성적 대상화된 장치로 설명되기 어렵다. 사방지가 인터섹스인 것을 모르고 사방지를 사랑하게 된 이소사의 레즈비언 섹슈얼리티, 사방지와 이소사의 주요 갈등인 계급과 신분, 인터섹스에 대한 다양한 반응은 여러 규범과 질서를 초과한다. 결국 영화는 이소사의 자살과 사방지의 성기 절단이라는 파격적 비극으로 끝나지만 현대적 관점에서도 단숨에 분류되지 않는 그/녀들의 정체성과 섹슈얼리티는 더 많은 이야기를 남겨 놓는다.

v 사방지 (1988, 송경식)



5) 1980년대 '에로 영화'에서 재현되는 퀴어 이미지에 대한 상세한 분석과 레즈비언의 범죄화에 대해서는 「1980년대를 퀴어링하기: 한국 영화를 중심으로」(이문우, 2017.8, 연세대 국문학과 석사학위논문)를 참조하시오.



^ 연애소설 (2002, 이한)

반전의 장치 혹은 울한 모성

2000년대 들어서 소수지만 트랜스여성이 영화 스크린에 등장하기 시작했다. 커밍아웃한 첫 트랜스젠더 연예인이었던 하리수는 대중적 상상력이 트랜스젠더 캐릭터와 서사를 품는 계기를 만들었다. 실제로 하리수는 트랜스여성 캐릭터로 <노랑머리2>(2001, 김유민)에 출연하기도 했다. 이 영화와 별개로 2001년 하리수를 일약 스타로 발돋움하게 했던 '도도화장품 광고'는 트랜스젠더 서사를 소비하는 원형을 보여준다. '도도화장품 광고'는 "원숭이 엉덩이는 빨개"라는 노래를 읊조리며 도도한 표정을 짓는 하리수를 보여주다 '새빨간 거짓말'이라는 붉은 색의 자막과 함께 침을 삼키는 하리수의 목울대를 보여준다. 이렇게 '여자보다 더 여자 같은' 트랜스여성은 속임수와 반전의 장치가 된다. 트랜스여성의 '여성으로의 패싱'⁶⁾이 범죄를 숨기는데 이용되는 <가면>(2007, 양윤호)은 그러한 대중적 무의식을 장르적 장치로 이용한 대표적 사례다. <지금 이대로가 좋아요>(2009, 부지영)는 장르적 장치로 소비되진 않지만 역시 서사적 갈등의 숨겨진 진실과 반전으로 트랜스여성을 활용한다. 반전으로 활용되는 경우 그녀들은 의도하든 그렇지 않든 등장인물뿐만 아니라 관객을 기만하는 존재가 된다.

이와는 반대로 트랜스여성의 여성성과 남성성을 더 가시화해 서사와 캐릭터의 핵심으로 활용하는 경우도 있다. <천하장사 마돈나>(2006, 이해준, 이해영)의 씨름선수 동구(류덕환)와 <하이힐>(2011, 장진)의 형사 지옥(차승원)이 남성동성사회에 속한 남성적 신체를 과잉되게 보여주며 남성성과 불화하는 트랜스여성을 스펙터클화 하는 경우라면, <죽여주는 여자>(2016, 이재용)의 티나(안아주)나 <꿈의 제인>(2016, 조현훈)의 제인(구교환)은 트랜스여성의 여성성을 소외되고 버려진 존재들을 돌보는 '쿨하고 새로운 모성의 장소'이자 '송고미'로 묘사한다.

▽ 여고괴담 두번째 이야기 (1999, 김태용 민규동)



6) 어떤 구성원이 신체적 외양, 언어, 행동 등을 통해 타인에게 자신이 생각하는 젠더나 여타의 정체성으로 인식되는 것을 지칭한다.



^ 아가씨 (2016, 박찬욱)

'동성애 코드': 오인의 플래시백과 유예된 성장

동성애에 좀 더 익숙해진 2000년대 영화들은 여성 동성애를 더 이상 범죄화되거나 가부장제 억압의 결과만으로 설명하지 않는다. 그럼에도 여전히 남성 없는 여성들만의 섹슈얼리티는 허락되지 않는다. 여성 간의 동성애적 관계는 남성이 여전히 서사의 중심을 차지하고 있는 여-여-남의 삼각 로맨스에서 흐릿하고 뒤늦은 플래시백으로 발견된다. <연애소설>(2002, 이한), <철없는 아내와 파란만장한 남편 그리고 태권소녀>(2002, 이무영), <주홍글씨>(2004, 변혁), <끝과 시작>(2009, 민규동)은 모두 남성을 중심에 두고 여성의 동성애 서사가 뒤늦게 드러난다. 흥미로운 것은 시간적으로 이성애 관계보다 동성애 관계가 항상 먼저라는 것이다. 이성애 관계는 시각적으로 더 전경화되지만, 서사적으로 감춰졌다 뒤늦게 발견된 여성들의 동성애 관계로 인해 진정성에 상처를 입는다. 플래시백으로만 설명되는 동성애 관계는 그마저도 의도적인 모호함과 오인을 구조화하면서 늘 동성애의 부인과 이성애의 파열의 여지를 동시에 남겨둔다. <연애소설>은 그러한 구조의 범례다. 이름을 바꿔 부를 정도로 절친한 20대 초반의 수인(손예진)과 경희(이은주)는 우연히 지환(차태현)을 만나고 지환은 둘에게 호감을 느낀다. 지환은 수인에게 첫눈에 반하지만 얼마안가 쾌활한 경희에게 사랑을 느낀다. 그런 지환에게 수인은 소아병동에서 함께 투병생활을 했던 자신의 첫사랑에 대해 이야기한다. 수인이 보이스오버로 지환에게 첫사랑을 특정 짓지 않고 처음 만난 순간을 이야기하는 동안 화면에는 어린 시절의 수인과 경희가 시각화된다. 수인의 분홍색 환자복과 대비되는 경희의 파란색 환자복과 짧게 깎은 머리는 경희를 남자아이로 오인하도록 유도한다. 이 장면은 수인의 플래시백이지만 오인의 가능성 면에서 이야기를 듣는 지환/관객의 시각적 상상이 되기도 한다.⁷⁾ 수인과 경희의 동성애는 이런 식으로 유예되거나 아예 부인된다.

삼각 로맨스 외에 2000년대 이후 상업영화에서 여성 동성애를 다루면서 자주 사용한 배경 설정은 여학교다. <여고괴담 두 번째 이야기>(1999, 김태용, 민규동), <여고괴담4: 목소리>(2005, 최익환), <써니>(2011, 강형철), <경성학교: 사라진 소녀들>(2015, 이해영) 등을 그런 영화들이라 할 수 있을 것이다. '여학교 영화'는 이전 영화들과 달리 레즈비언 섹슈얼리티를 다루면서 남성 없는 세계 속에서 여성들의 관계와 서사에 집중한다. 소녀들은 그들의 감정과 욕망을 전경화하고 규범과 질서에 도전하는 일탈의 몸짓을 보여준다. 그러나 그들은 유령이나 괴물이 되어 성장이 유예되거나, 성장한다 해도 여성들 간의 강렬한 감정과 욕망은 소녀 시절 한 때의 것으로 회상되고 우정이나 동경으로 기술된다.⁸⁾ '여학교 영화'에서 레즈비언 섹슈얼리티는 시공간적으로 한정되고 고립되며 예외적인 '여학교' 밖을 넘어가지 못한다. 아이러니하게도 억압적인 학교 안은 무엇이든 가능하지만 학교 밖은 그렇지 않다. 그렇게 되는 순간 판타지가 아닌 현실이 되기 때문이다. 2000년대 등장한 여-여-남의 삼각 로맨스와 '여학교 영화'는 레즈비언 섹슈얼리티를 일정 부분 전형화해 관객들이 손쉽게 읽어낼 수 있게 하지만 여전히 부인의 여지를 남기는 '동성애 코드'로 다루는 경향이 있다.

7) <텔미텔미>도 매우 유사한 플래시백을 갖고 있다. 채연이 조형사(한석규)에게 어린 시절 자신을 좋아했던 옆집 아이에 대해 들려주는 이야기의 플래시백 역시 승민을 의도적으로 남자아이로 오인하게 만들어 장르적 속임수로 사용한다.

8) 이와 관련된 논의로 듀나의 '퀴어 소녀: 소녀예겐 미래가 필요하다.'(『소녀들: K-pop, 스크린, 광장』, 조혜영 엮음, 여이연, 2017)를 참조하시오.



^ 도희야 (2014, 정주리)

탈주하는 여자들

한국영화 스크린에서 여성 쿼어는 워낙 희귀하기 때문에 가시화 자체가 위반이 되어왔다. 그러나 우리는 이제 변명하지 않거나 부인의 여지를 남기지 않는 여성 쿼어들을 볼 때가 되었다. 손을 잡고 들뜬 위를 거침없이 가로지르는 <아가씨>의 히데코(김민희)와 숙희(김태리)는 이제까지 한국영화에서 볼 수 없었던 쿼어적 순간이다. 히데코와 숙희에게도 그동안 한국영화사에서 여성 쿼어의 욕망의 근거로 부여되었던 것들, 즉 가부장제 억압과 남성폭력, 범죄와 미스터리, 계급갈등이 서사적 배경으로 제시되지만 레즈비언 섹슈얼리티와 인과관계에 놓이지는 않는다. 그런 면에서 “여지껏 내 손으로 씻기고 입힌 것 중에 이만큼 이쁜 것이 있었나..?”라는 숙희의 독백은 의미심장하다. 히데코와 숙희는 서로에 대한 매혹과 반함의 순간을 내밀한 쾌락의 순간으로 관객과 함께 나눈다.

변명 없는 레즈비언 섹슈얼리티와 관련해 반드시 언급해야 할 또 한편의 영화는 <도희야>(2014, 정주리)다. 이 영화는 레즈비언 정체성을 ‘동성애 코드’로 활용해왔던 방식을 돌파하며 기존의 궤도를 벗어난다. 레즈비언이라는 사실이 밝혀져 외딴 바닷가 마을에 좌천된 엘리트 경찰 영남(배두나)은 가족의 학대에 시달리는 심대 소녀 도희(김새론)에게 보호의 손길을 내밀고 도희는 그런 영남에게 의존한다. 그러나 영남이 못마땅한 도희의 가족과 마을 사람들은 영남이 레즈비언이라는 사실을 알게 되자 대뜸 영남과 도희의 관계를 의심한다. 마을 사람들의 의심은 어떤 면에서는 레즈비언 섹슈얼리티를 우정, 동경, 공감, 연민, 자매애, 여성연대 등 다양한 여성들의 감정 및 관계와 구분하지 않고 모호하게 뭉뚱그려 소비해왔던 ‘동성애 코드’의 연장선에 있다. 물론 우정과 동성애 욕망이 칼같이 분명하게 나뉘지는 것은 아니다. 그러나 동성애 욕망 및 정체성의 분명한 언급이나 입체적인 서사는 억압하고 다소 전형화된 ‘동성애 코드’만을 천편일률적으로 소비하는 방식은 레즈비언 정체성을 가진 이들의 우정에 근거한 관계를 제대로 묘사하지 못하도록 한다. 그들의 우정은 모두 ‘동성애 코드’가 되기 때문이다. <도희야>는 의도적으로 영남과 도희의 목욕장면이나 도희의 영남에 대한 부담스러운 애착을 삽입하고 둘이 함께 떠나는 장면으로 결론을 맺으며 관객들에게도 둘의 관계에 대해 도전적으로 질문한다. 그럼으로써 <도희야>는 레즈비언이나 10대 소녀 같은 소수자들이 용기를 내 타인을 보호하고 구하고자 할 때 스스로를 끊임없이 변명을 요구하는 위험에 노출시킬 수밖에 없는 현실을 이해시킨다. 영남은 레즈비언이 구원자, 영웅이 되려할 때 어떤 위험에 직면하는지를 보여주지만, 그녀는 변명하지 않고 위험을 무릅쓰고 도희의 이름을 불러 함께 떠난다. 그 길에서 영남과 도희는 기존 한국 영화사의 여성 동성애 서사를 위반하며 탈주한다.

도희야 (2014, 정주리) >



Section 3.

초-능력

손희정 (문화평론가)



한국영화 속에서 어떤 형태로든 위반하고 월경(越境)하는 여자들에 대해서 이야기할 때 ‘슈퍼파워’를 하나의 키워드로 제안하는 것은 어느 정도 야심찬 기획이다. 확정된 테두리라기보다는 이제 막 형성되기 시작해서 만들어지고 있는 범주이기 때문이다. 본격적으로 슈퍼파워에 방점을 찍어 초능력자들을 다룬 영화는 <초감각커플>(2008, 김형주), <초능력자>(2010, 김민석), <사이코메트리>(2013, 권호영), <염력>(2017, 연상호), 그리고 <마녀>(2018, 박훈정) 정도라는 걸 생각해 보면, 확실히 한국영화 속 슈퍼파워는 아직 미개발 단계라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 ‘과도한 해석’의 위험을 감수하고서 슈퍼파워 여성 캐릭터를 소개하고자 했던 것은 역시 <마녀>의 구자윤(김다미)이라는 걸출한 인물의 등장 때문이었다. 물론 이뿐만 아니라 최근 할리우드에서 여성 슈퍼파워에 대한 새로운 해석을 시도하고 있는 것 역시 중요한 맥락이 되었다.

구자윤에 대해서 이야기하기 전에 여성의 슈퍼파워가 그동안 어떤 취급을 받아왔는지를 살펴볼 필요가 있겠다. 여성의 슈퍼파워, 즉 초능력은 대체로 여성이 스스로 통제할 수 없는 것, 그리하여 위험한 것으로 상상됐다. 예컨대 <X-Men> 시리즈의 진 그레이를 생각해 보자. 누구보다 강력한 파워를 가진 진 그레이는 스스로 그 에너지를 통제하지 못하고 폭주해버린다. 여성 초능력자의 폭주는 자신을 위험에 빠트리며 세계를 위협한다. 결국 그들에게 남겨진 선택은 스스로 유폐되거나 자멸하는 것뿐이다. 그리하여 ‘대지의 어머니’처럼 무언가를 살리고 먹이는 능력이 아니라, 얼리고 부수고 세우는 능력을 가진 자는 <겨울왕국>(2013)의 엘사처럼 부모에게 부정당하고 방 안에 숨어 있어야 했거나, <잠자는 숲 속의 미녀>의 말레피센트처럼 ‘마녀’라는 낙인과 함께 추방당해야 했다.

그러나 디즈니 페미니즘의 흐름 안에서 엘사가 얼음 궁전을 나와 사람들과 섞이고 말레피센트가 오로라와의 진정한 사랑을 깨닫게 되는 것처럼, 이제 여성 초능력자들에 대한 새로운 해석이 등장하고 있다. <캡틴 마블>(2019)의 영화화와 그에 대한 각광은 이런 맥락 안에서 가능했다. 물론 초능력자가 이 사회가 선(善)이라고 규정한 자리에 서야만 의미 있는 것은 아니다. 중요한 것은 그가 어떻게 자신의 파워의 주인이 될 수 있는가다.

그런 의미에서 <마녀>의 구자윤은 한국영화에서 입지전적인 캐릭터다. 뇌과학을 이용해서 새로운 인류를 창조하려는 거대 자본의 실험실에서 탄생한 신인류 구자윤은 실험체들 중에서도 가장 뛰어난 뇌력을 가지고 있다. 뇌력을 최대치로 사용하는 그는 우리가 일반적으로 뇌가 할 수 있다고 생각하는 모든 일에 능할 뿐만 아니라, 괴력에 전투력, 그리고 자가 치유 능력까지 갖춘 자다.

▽ 마녀 (2018, 박훈정)





^ 무정검 (1969, 권영순)

< 마법선 (1969, 이창근)

실험실에 있을 때 그가 이름 없이 '마녀'라는 별명으로 불렸다는 것은 상징적이다. 자신의 능력을 스스로 통제 할 수 있게 된 뒤, 간혀있던 실험실을 박차고 나가서 한 일은 그에게 이름을 줄 사람을 찾는 일이었다. 그렇게 해서 '구자윤'이란 이름을 얻은 그는 '마녀'라는 낙인을 거부하고 '사람'으로 살아간다. 그러나 그 과정이 자신의 초능력을 부정하는 과정은 아니었다는 사실을 기억하는 건 중요하다. 그건 초능력을 최대치로 사용하기 위해 잠시 웅크린 시간이었을 뿐이다. 그리고 드디어 세상에 나서겠다고 결정했을 때, 그는 주저하지 않는다. 구자윤은 지금까지 한국영화에 없었던 초능력자를 구현해냈다. 그리고 그의 액션은 자신이 얼마만큼 힘을 발휘할 수 있는지, 그리고 그 힘을 왜 발휘하고 있는지를 정확하게 알고 있는 사람의 거침없는 액션을 보는 쾌감을 선사한다. 애초에 시리즈물로 기획된 만큼, 이후 스크린에서 계속 구자윤의 활약을 볼 수 있기를 기대한다.

그렇다면 지금까지 없었던 인물 구자윤의 전사(前史)는 어떻게 쓰여질 수 있을까? 이를 위해서 이번 특별전에서는 '초능력'을 조금 더 유연하게 해석해 보았다. 특별전 카테고리를 '슈퍼파워'나 '초능력' 대신 '초-능력'이라고 명명한 이유다. 이때 초-능력에는 초지능, 괴력, 염력, 천리안, 유체이탈, 투시, 투청, 텔레파시, 예지, 사이코 메트리, 변신 등을 비롯하여 슈퍼가젯과 보통을 뛰어넘는 전투력까지 포함하였고, 비(非)인간으로 확장해서 살펴보았다.

그렇게 거슬러 올라가 보면 1969년 <마법선>(이창근)의 선야공주(윤정희)를 만나게 된다. "한국 최초의 SF 무협"으로 소개되었던 이 영화는 딸이라는 이유로 아버지에게 버림받았던 선야공주가 산에 숨어서 살던 중 우연한 계기로 도성으로 돌아와 아버지의 왕좌를 노리는 역신 도공과 중국 마법사 일당을 물리치고 아버지의 법을 다시 세운다는 이야기다. 선야공주는 수십 명은 거뜬히 해치울 정도로 무예에 능하지만, 사실 대단한 정도는 아니다. 심지어 영화의 절반 이상을 감옥에 갇혀있기 때문에, 우리는 그의 무공을 충분히 확인할 수 없다. 그럼에도 불구하고 그를 최초의 여성 초-능력자로 보는 것은 우선 마법을 부리는 초능력자-중국 마법사-에 대적한다는 점에서 슈퍼히어로의 자질을 갖추고 있기 때문이며, 동시에 죽은 생명도 거뜬히 살려낼 정도로 신선초를 잘 다루기 때문이다. 초-능력 레벨을 1부터 10까지 설정할 수 있다면, 선야공주는 레벨 1정도라고 할 수 있겠다.

무공으로 비교하자면 같은 해 개봉한 권영순 감독의 <무정검>(1969)에 등장하는 연광(홍세미)이 훨씬 뛰어나다. 연광은 스스로도 상당한 내공을 가진 검객이지만, 쌍칼 여전사 부대를 이끄는 리더이기도 하다. 그러나 그를 초-능력으로 분류하기에는 그 능력의 특별함과 초월성이 부족했다. 연광을 연기했던 홍세미의 액션 배우로서의 파위가 드러나면서 동시에 초-능력을 선보이는 캐릭터는 <유정검화>(1970, 권영순)의 '백면검'이다. 대단한 전투력을 갖춘 백면검은 몸을 강철처럼 단단하게 만드는 일종의 '철괴(鐵塊)'를 구사하는데, 영화에서 구체적으로 드러나지는 않지만 그 외에도 다양한 초-능력을 연마했을 것으로 추정된다.

백면검 역시 태어나기도 전에 아버지에게 버림을 받는다. 그리고 선야공주와 마찬가지로 아버지의 성을 위협하는 악당을 처치함으로써 아버지에게 적통으로 인정받으면서 해피엔딩을 맞는다. 이렇게 반복적인 '아버지의 딸' 서사는 바리공주에서부터 이어지는 매우 관습적인 상상력이며, 선야공주와 백면검은 위반하는 초-능력자라기보다는 오히려 법을 계승하고 법에 순종하는 초-능력자라고 할 수 있겠다. 하지만 이 영화들이 2019년이 아니라 1960-70년대에 만들어진 작품들이라는 것을 기억할 필요는 있겠다. 그 시대에 이토록 활발한 여성 신체를 보는 것은 흔하지 않은 일이었고, 그것만으로도 두 캐릭터는 이 시대의 초-능력자로서 충분히 주목할만한 여성 캐릭터다. 특히 홍세미의 액션 연기는 기록되고 회자되어야 한다.



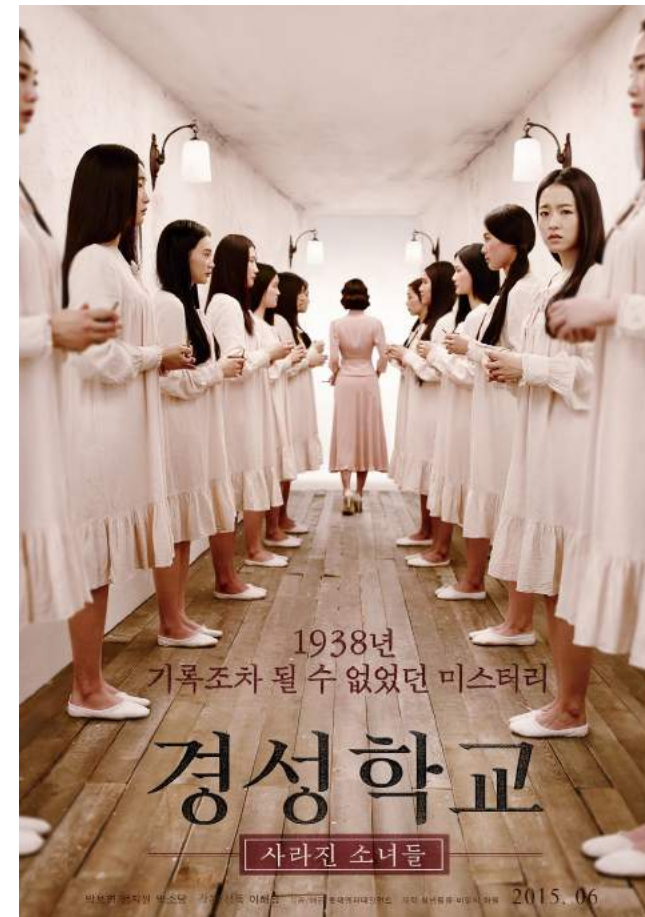
^ 유정검화 (1970, 권영순)



초감각 커플 (2008, 권영주)

그리고 시간은 훌쩍 뛰어넘어 2008년이 되면 구자윤과 같은 초지능과 함께 유체이탈 능력을 보유한 인물이 등장한다. <초감각커플>(2008, 김형주)의 현진(박보영)이다. 영화는 타인의 마음을 읽을 수 있는 초-능력을 가진 대학생 수민(진구)과 IQ 180을 자랑하는 고등학생 현진의 알콩달콩한 밀당을 따라간다. 하지만 말이 연애타이 두 사람의 만남은 좀 기이하게 시작된다. 아무렇지도 않게 서울을 돌아다니는 현진은 사실 유체이탈을 해서 자신을 도와줄 사람을 찾아다니는 중이었고, 다른 사람의 눈에는 그가 보이지 않는다. 그러나 뇌의 압력이 낮아 뇌력을 좀 더 확장적으로 사용할 수 있는 수민의 눈에만 그가 보이면서 사건이 벌어지게 된다. 속을 알 수 없는 천재소녀 현진의 이미지는 박보영의 얼굴을 통해 통통 튀는 매력으로 그려진다.

하지만 초-능력을 가진 여성의 신비한 얼굴을 잘 보여주는 배우로서 박보영은 <초감각커플>에서보다 <경성학교: 사라진 소녀들>(2014, 이해영)에서 그 매력을 더욱 스산하게 발산한다. 식민지기, 경성의 한 기숙학교에 들어간 주란(박보영)은 일본제국이 계획한 생체실험의 대상이 되면서 인간병기이자 포스트-휴먼으로 거듭난다. 사랑했던 연덕(박소담)의 죽음을 목도하면서 자신의 힘에 대해 각성한 주란은 폭주하기 시작하고, 엄청난 괴력을 행사하며 이 모든 비극을 계획하고 주도한 이들에게 복수한다. 영화의 끝에 “이제 집으로 돌아가자”라는 한 마디를 남기



경성학교 (2015, 권영주)

< 경성학교 (2015, 권영주)

고 주란은 연덕의 시체 옆에서 눈을 감는다. 영화는 호러 장르와 SF 장르의 경계를 넘나드는 데, 이는 한편으로 한국의 재현체계 안에서 슈퍼파워를 가진 여성이 어떻게 유명이나 괴물로 쉽게 오해받을 수 있는지에 대한 은유처럼 보이기도 한다. 귀신인 줄 알았던 소녀들은 기실 포스트-휴먼으로 변이 중이었던 상태였다. 한국 최초의 포스트-휴먼 영화로서 <경성학교>는 포스트-휴먼 장르가 좀 더 자리를 잡게 되면 원초적인 작품으로 기록될 만하다.

박보영은 이후 드라마 <오! 나의 여신님>(2015)에서 일종의 영매인 나봉선을 연기했고, <힘센 여자 도봉순>(2017)에서는 괴력의 소유자 도봉순을 연기했다. 이런 작품 리스트 안에서 초-능력자의 이미지를 구현하는 배우로서 박보영의 얼굴과 신체 이미지에 주목하게 된다. 무해해 보이는 외모 밑으로, 박보영은 언제나 도발을 숨기고 있는 배우였다. <늑대소년>(2012, 조성희)에서 동물-인간과 교감하는 순이(박보영) 역시 (초-능력자는 아니었지만) 누군가에게 길들여진 만만한 캐릭터는 아니었다. 그의 초-능력자 캐릭터들은 ‘외모’와 ‘자질’ 사이에 존재하는 이 간극이 배우 박보영의 매력임을 확실히 보여준다.

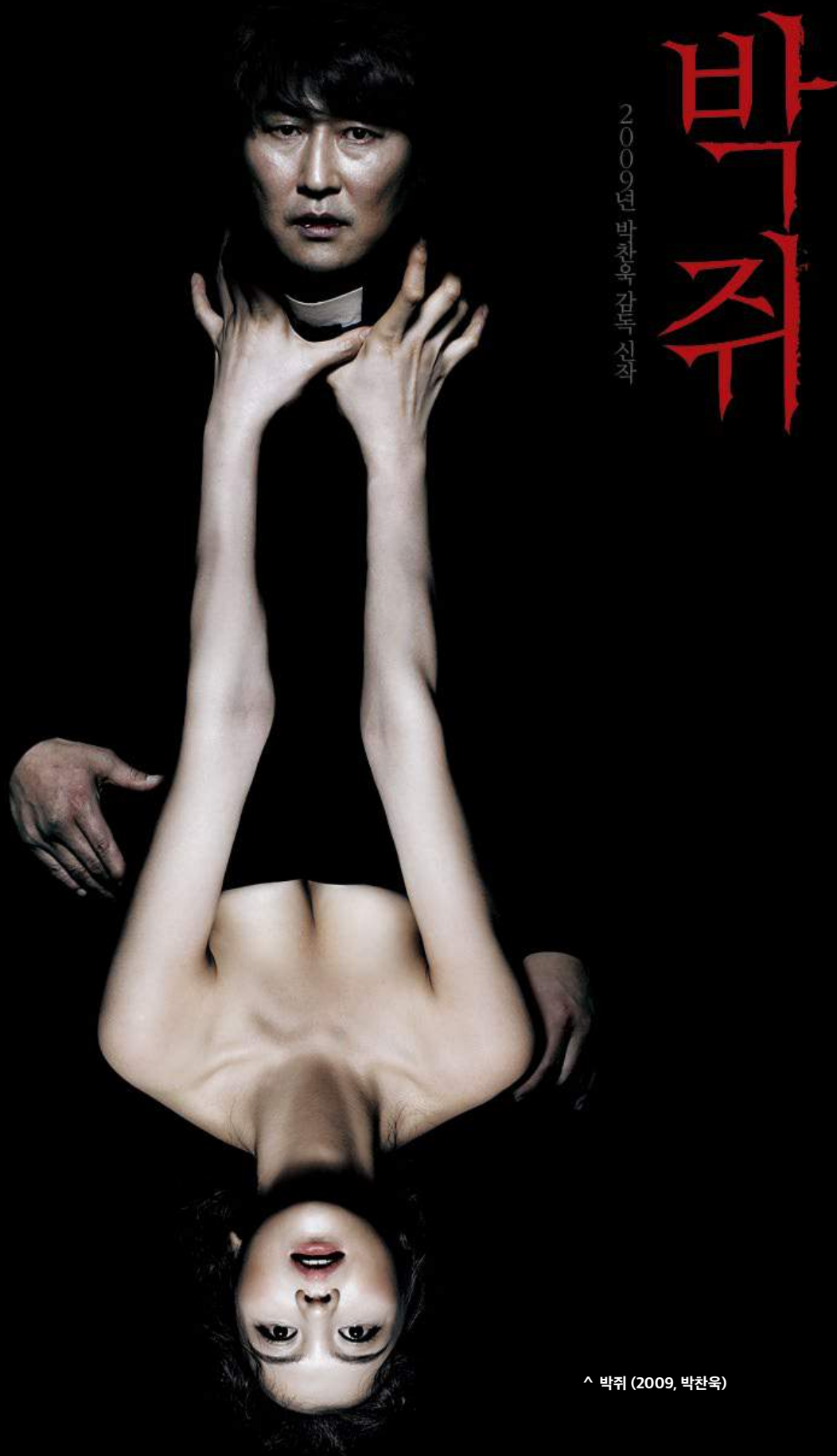


v 악녀 (2017, 정병길)

박보영과 함께 여성 초-능력자의 이미지에 꽤 잘 어울리는 배우로서 초-능력 카테고리 에 두 개의 작품을 올려놓은 배우가 김옥빈이다. 그가 연기한 <악녀>(2017, 정병길)의 숙희는 전투력에 있어서 타의 추종을 불허하는 캐릭터. 오프닝 시퀀스에서 가장 많은 인간을 죽인 킬러로 기록될만한 숙희는 인간병기로 길러져서 폭주하는 반영웅이다. <악녀>의 숙희가 선보이는 액션은 대단하다. 그러나 안타깝게도 숙희는 '진정한 악녀'가 되지는 못했던 캐릭터다. 그가 폭주하는 이유가 "몸과 마음을 다 바친 한 남자에 대한 사랑"과 "아이를 지켜야 한다는 모성"으로만 상상되었기 때문이다. 영화 속에서 반복적으로 그의 머리 위로 십자가가 재현되는 것처럼, 그는 악녀라기보다는 이 사회가 원했던 '성녀'에 가깝다. 숙희라는 캐릭터가 어마어마한 힘을 가지고서도 끝내 스펙타클한 액션의 주인공이기보다는 안타까운 실패의 주인공이 되고 말았던 이유다. 어째서 어떤 한국영화들은 여자들의 활기를 이성애와 모성 이외의 동기로는 설명하지 못하는 걸까? 마치 모성과 무관한 여자들의 힘이란 무서워서 도저히 볼 수 없다는 듯이 서둘러 안전한 이유들을 갖다 붙이는 이유는 무엇일까. 힘을 가진 여자들끼리 그렇게 귀신이 되어 공포물을 배회하는 이유를 여기에서 찾아볼 수 있을 지도 모르겠다.



^ 악녀 (2017, 정병길)



2009년 박찬욱 감독 신작

뱀파이어가 된 신부, 친구의 아내를 탐하다

^ 박쥐 (2009, 박찬욱)



^ 박쥐 (2009, 박찬욱)

그러나 김옥빈의 초-능력자로서의 활약은 숙회에서 멈추지는 않았다. 우리에게 <박쥐>(2009, 박찬욱)의 태주가 있기 때문이다. '위반하고 경계를 넘는 여자들'이라는 이번 특별전의 주제에 가장 잘 어울리는 파워풀한 여성 캐릭터로서, 태주는 그 자체로 매혹이다. 뱀파이어 바이러스와 공존하면서 진화한 일종의 심보그 변종인 태주는 비행이 가능하고, 괴력을 가지고 있으며, 생물의 동물적 감각을 최대치로 끌어올려 활용할 수 있는 능력자다. 무엇보다 그는 여성에게 허락된 자리를 거부하고 적극적으로 깨치고 나간 팜므파탈이기도 했다. 뱀파이어 심보그로 진화하기 전, 이미 태주는 자신의 섹슈얼리티를 생존을 위한 기술로서 활용할 수 있었다. 남편의 친구를 유혹해서 남편을 살해하고 죄책감 없이 인간을 사냥하면서, 태주는 반성 없이 질주한다. 그것이 '폭주'가 아닌 것은 중요하다. 태주는 자신이 무엇을 욕망하고 있는지, 그리고 그것을 어떻게 성취할 수 있는지 알고 있는 것이다. 그런 태주는 결국 스스로 법이 되고자 했던 상현(송강호)에 의해 동반자살(로 위장된 살해) 당하지만, 모래 위에 남겨진 신발 위를 감돌던 정조는 일종의 감정적인 에너지로서 여전히 관객들의 마음속에 남아있다. 그리고 우리는 이제 그의 부활을 꿈꾸고 있다.



^ 옥자 (2017, 봉준호)
> 옥자 (2017, 봉준호)



마지막으로 <옥자>(2017, 봉준호)의 옥자-미자(이정은-안서현) 연대체를 초-능력자로 소개한다. 구조의 피해자이자 구원자라는 얽히고설킨 뉘비우스의 띠와도 같이 존재하는 옥자-미자 연대체는 자본주의 시스템에 정면으로 도전하고 강하게 저항하는 초-능력자다. 그들은 두 개의 분리된 신체 안에서 각자의 능력을 가지고 있지만, 동시에 연결된 하나로서 소통하고 함께 움직인다. 옥자-미자의 저항은 봉준호 감독의 전작이었던 <설국열차>(2013)가 그렸던 혁명, 그 이후의 세계에서 우리가 구체적으로 무엇과 어떻게 싸워야 하는가를 보여준다. 그 싸움은 그야말로 고삐 풀린 자본주의 세계에 익숙해져있던 우리의 욕망-다른 존재를 가까이 착취하면서 더 단 것을 더 싸게 더 많이 먹고야말겠다는 그 욕망-을 질문하고, 공존의 조건을 모색하는 일이다. 옥자-미자는 이러한 질문 그 자체로서 이 세계에 등장했다. 거대할 뿐만 아니라 건강한 신체와 작지만 단단하게 단련된 신체가 합체되었을 때, 옥자-미자는 시스템을 가로질러 (다시 한 번, 폭주가 아닌) 질주할 수 있게 된다.

여성 초-능력자들은 아버지의 법에 순응하는 자로부터 허락된 위치를 깨치고 나온 자를 지나, 자본주의 시스템을 치받는 자에 이르기까지 넓고 풍부한 스펙트럼을 가지고 한국의 스크린 위에서 스스로의 자리를 만들어가고 있다. 무엇보다 이 초-능력자들이 선사하는 쾌감이란 여성으로 하여금 몸의 반경을 최대한 작게 만들어 운신을 폭을 줄이고, 가능한 조신하게 웅크리고 있으라고 요구하는 이 사회에 저항하면서 자신의 활동 반경을 크게 쓰는 여자들을 보고 느끼고 확인하는 쾌감일 것이다. 상상력이 우리를 해방시킬 수 있다면, 여성 초-능력자들의 형상 역시 우리를 어디론가 이끌어 갈 수 있지 않겠는가. 더 많은 초-능력자들의, 더 위협적인 도발을 기다리게 되는 이유다.

▽ 옥자 (2017, 봉준호)



Section 4.

비인간
여자

동물이 되어버린 여성들

오영숙 (성공회대 동아시아연구소 HK연구교수)

1. 한국영화 속 여성-동물에 대한 소묘

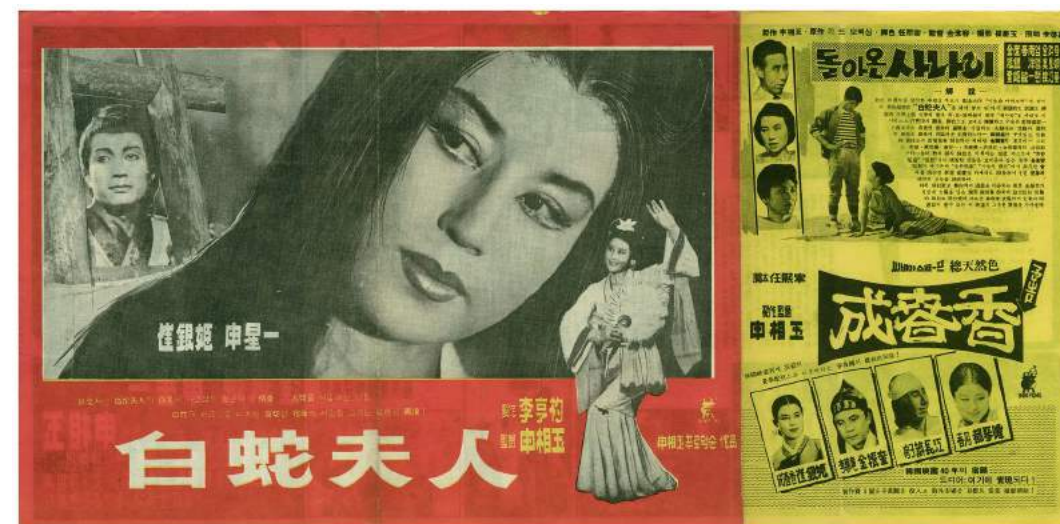
반인반수의 괴물이 한국영화에 출연하기 시작한 것은 1960년대에 들어서서 일이다. 인간과 동물의 결합은 신화나 민담에서 그리 낯선 것이 아니었지만, 한국영화에서는 특히 여성이 남성보다 빈번하게 동물과 결합하는 모습을 보여주었다. 남성 괴물이 압도적으로 많은 서구의 경우와는 다른 사정이다. 여성은 때론 뱀이나 고양이로 변신했으며, 1970년대를 넘어서면 곤충과도 친연성을 맺기 시작했다. 직접적인 합체에서 상징적 연관에 이르기까지 그 결합의 방식은 다양하지만, 억압적 시대로 진입할수록 비인간적이고 원시적인 속성이 더 강화되는 모양새이다. 시대에 따라 결합 양상에 변화를 보인다는 점은 여성-동물을 사회적 상황과 분리하여 해석하기 힘들게 만든다.

1) 뱀: 탈규범의 욕망

제일 먼저 출현한 여성-동물의 형상은 '사녀(蛇女)'이다. <백사부인>(신상옥 감독, 1960)이 그 시작이었다. 원안은 중국의 설화 '백사전(白蛇傳)'이다. 천년 묵은 백사가 하늘의 명을 받고 절세미인(최은희 분)으로 변신하여 인간 세계로 내려온다. 젊은 미남 약사(신성일 분)를 유혹하는 것이 그녀에게 부여된 임무이다. 그러나 임무를 수행하는 과정에서 그를 진짜 사랑하게 된 백사는 결국 돌이킬 수 없는 선택을 하게 된다. 이후에 나온 <사녀>(신상옥, 1969)와 <사녀의 한>(1970, 이용민)은 <백사부인>의 리메이크작으로, 이야기의 맥락이 크게 다르지 않다.

뱀은 전세계의 신화와 전설에 자주 등장하는 동물이다. 그것이 표상하는 의미는 문화에 따라 다르지만 뱀의 상징성이 모호한 젠더 정체성을 취한다는 점에서는 공통적이다. 구불구불한 몸의 곡선과 화려하고도 감각적인 외양도 그렇지만 틀을 벗어나는 단일치 않은 면모가 더욱 그러했다. 이를테면, 뱀은 사악하면서도 경외스럽다. 아름답지만 냉담하며, 순수하면서도 교활하다. 뱀은 틀을 벗어난 정체성을 가리키는 많은 표상을 가능케 했다. 영화 속 백사부인은 그런 이중성을 잘 구현한 인물이다. 요부이자 순정녀이고, 차가우면서도 따뜻하다. 부드럽지만 강하다. 계산된 간교함과 조건 없는 헌신이 공존한다. 게다가 1950년대 최고의 배우였던 최은희의 연기가 보태지면서 백사부인은 속 깊은 웅숭함까지 갖추게 되었다.

▽ 백사부인 (1960, 신상옥)





^ 사녀의 한 (1970, 이용민)



^ 사녀 (1969, 신상옥)

백사부인은 사랑 때문에 본래의 자신이 속했던 세계의 규약을 위반하며, 그곳의 지도자인 관음보살과의 약속도 저버린다. 그로 인해 목숨을 내놓아야 할 것임을 알지만 망설임 없이 자신의 의지를 따른다. 때론 거짓말을 하고 도둑질과 살인도 불사하는 그녀지만, 자신의 욕망에 대해서는 솔직하고 단호하다. 자신이 선택한 것이기에 후회는 없다. 물론 이러한 결단은, 영화 속 법사의 대사를 빌자면, “오직 제 남편을 위한 것이고 중생을 위한 것이 아니”다. 지극히 개인적인 욕망을 위한 행동이라는 것이다. 그녀의 이러한 행위는 집단이념의 순응보다 자율성을 우선 시하는 근대적 개인의 행보와 닮아 있다. 그것은 1950년대에 민주주의를 통해 훈련받은 자유 의지와 맞닿아 있는 것이기도 하다.

2) 고양이: 기억과 복수

한국의 대중서사에서 낯선 존재이던 고양이가 영화에 집중적으로 등장한 건 1960년대 중반부터 10여 년에 이르는 시기이다. <살인마>(1965, 이용민), <이조괴담>(1970, 신상옥), <묘녀>(1974, 홍파), <정형미인>(1975, 장일호), <흑묘>(1975, 김시현)가 대표작이다. 서사의 골격은 대개 고양이의 외양을 한 여성-동물의 복수담이다. 여우나 뱀과 달리 고양이는 한국의 민담에서 친숙한 동물이 아니다. 고양이가 왠지 꺼려지거나 불길한 동물로 여겨지곤 했던 것도 그 낯설음 탓이 크다. 그러나 한국의 대중서사에서 다소 낯선 존재였던 고양이를 끌어들인 덕분에 영화는 한층 더 음산하고 긴장된 분위기를 갖게 되었다.

첫 작품인 <살인마>는 고양이를 통한 복수극의 원형을 제공한다. 10년 전에 억울한 죽음을 당한 애자(도금봉 분)가 고양이로 환생하여 무자비한 피의 양갓음을 벌인다. 이로써 그동안 덮어졌던 억울한 사연이 드러나고, 과거의 악행들과 직간접적으로 연관되었던 사람들이 죽어나간다. 무력한 희생자였던 여성이 고양이의 신체를 통해 능동적인 주체로 새롭게 태어난다는 설정도 그렇고, 비인간의 존재로 인해 과거의 기억들이 다시금 표면화되는 과정도 의미심장하다. 고양이를 닮은 서늘한 얼굴로 무자비한 복수를 행하는 묘녀 도금봉도 공포스럽지만, 고양이의 몸짓과 표정을 취하는 시어머니(정애란 분)의 모습은 더욱 압도적이다. 상상 외로 여성 관객이 훨씬 더 많은 점은 세간의 화제였으며, 1970년대에도 리메이크 영화가 제작될 정도로 흥행 성적이 좋았다.



^ 살인마 (1965, 이용민)



살인마 (1970, 이용민) >



^ 이조괴담 (1970, 신상옥)

<이조괴담>(1970, 신상옥)은 이조시대를 배경으로 한 공포물이다. 연산군이 남편을 살해한 데 이어 자신까지 범하려 하자 아내인 야화는 고양이에게 원한을 갚아달라고 부탁하며 자살한다. 그 후 궁궐 안에서는 기묘한 일들이 이어진다. 야화의 피를 마신 고양이는 궁궐 내부의 상궁의 몸을 빌어 궁녀와 신하들을 죽이며, 나중에는 장녹수의 몸속으로 들어가 연산군의 목숨을 빼앗고자 한다. 다른 반인반묘의 영화들과 마찬가지로 악행에 대한 복수담 형식을 취하고 있지만, 사적인 영역이 아닌 실제 역사로 장을 확장시켰다는 점에서 이채롭다. 연산의 폭정이 도를 넘어도 두려움 때문에 누구 하나 나서지 못하는 상황에서 고양이의 힘을 빌어 벌이는 무자비한 대복수극이 인상적이다.

불행을 가져오는 요물이라는 통념과 함께 고양이에게 부과되는 또 다른 속성은 어두운 과거를 환기시키는 불길한 동물이라는 점이다. 고양이-여성의 조합이 지난 시대의 악행이 낳은 원한이나 복수담을 전개하는 서사를 즐겨 취하였던 것도 그러한 속성에 기대는 바가 크다. 고양이를 통한 복수를 그린 공포 사극 <흑묘>도 마찬가지로, 고양이를 학대한 어느 의사 가족에게 고양이 모습을 한 아기가 태어나면서 일어나는 재난을 다룬 미스터리물 <정형미인>도 같은 맥락이다. 과거의 악행과 그에 대한 기억이 낳은 두려움을 은유적으로 표현함에 있어 고양이-여성을 능가할 모티프는 없어 보인다.

▽ 묘녀 (1974, 홍파)

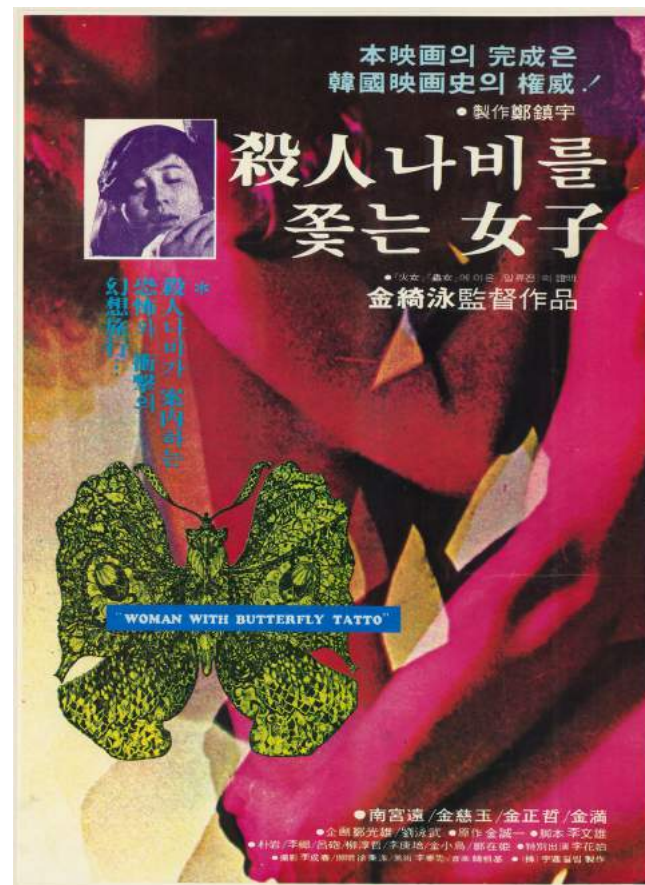


▽ 정형미인 (1975, 장일호)





▽ 홍녀 (1972, 김기영)



▷ 살인나비를 쫓는 여자 (1978, 김기영)

3) 곤충: 맹목적인 원시성

1970년대를 넘어서면서 곤충의 속성을 닮은 여성이 스크린에 등장하기 시작한다. 벌레, 나비, 벌과 같은 곤충은, 동물로 직접 변환하던 뱀이나 고양이의 경우와는 다르게, 속성상의 유사성과 같은 상징적 의미로 사용된다. <충녀>(1972, 김기영)의 19세 영자(윤여정 분)는 벌레의 맹목적 본능을 닮아가고, <살인나비를 쫓는 여자>(1978, 김기영)의 여대생 경미(김자옥 분)는 죽음을 상징하는 나비에 집착한다. <여왕벌>(1985, 이원세)의 영어강사 미희(이혜영 분)는 수컷을 죽음으로 이끄는 여왕벌이 되고자 한다.

영하 속 표현처럼 “젊고” “교양 있고” “아름다운” 여성들이 곤충을 닮아가는 현실이 더욱 끔찍하게 느껴진다. 가장 원시적인 동물이 곤충인 까닭이다. 일반적으로 곤충은 불결하다는 이유로 사람들이 꺼려하는 동물이다. 의식하고 행동하는 동물이 아니므로 그 행동을 제어하거나 통제하기도 어렵다. 그래서 더욱 무자비해질 수 있다. 그들의 행동에는 연민이나 타협이 개입되지 않으며, 물러서는 법도 모른다. 그 때문에 더욱 무모하고 위협적이다. 그만큼 곤충-여성 = 다른 동물들과의 결합에 비해 타자성(alterity)의 정도가 크다.

<충녀>의 여주인공은 김기영 감독의 전작인 <하녀>(1960)와 <화녀>(1971)의 경우보다 원시성이 더욱 강화된 모습이다. 섹슈얼리티의 에너지는 거의 동물의 수준에 육박한다. 그녀의 관심은 오로지 남자의 죽은 생식 기능을 살려내는 일에 집중되어 있다. 생식 기능만 회복하면 심리적 불안을 비롯한 모든 문제가 사라질 것이라 믿는 까닭이다. 그것이 동물적 행위 이상이 되지 못함에도 불구하고, 그녀는 그것이 진짜 사랑의 방식이라 생각한다. 결국 그녀의 맹목성은 남자를 살해하는 지경에까지 이르지만, 그녀 자신조차도 왜 그랬는지에 대한 적절한 이유를 제공하지 못한다.

▽ 총녀 (1972, 김기영)



▽ 살인나비를 쫓는 여자 (1978, 김기영)





^ 여왕벌 (1985, 이원세)

<살인나비를 쫓는 여자>에서 나비에 대한 경미의 집착도 그러하다. 죽음을 상징하는 나비에 대한 그녀의 집착은 마치 제어되지 않은 광기와도 같다. 그녀는 생에 대한 애착은 딱히 없지만 혼자 죽는 것이 두려워 죽음의 길에 누군가가 동반해주기를 원한다. 고립의 상태가 죽음보다 더 큰 공포이기 때문이다. 그러나 그런 자신의 생각을 상대방에게 설득하거나 이해시킬 필요성을 느끼지도 않는다. 본능과 같은 것이니, 언쟁 자체가 불필요하다는 듯한 태도이다. 타협이나 통제가 불가능한 곤충처럼, 그녀를 제어할 수 있는 것은 없다. 결국 그녀의 고집은 아버지를 죽음에 이르게 하지만, 그에 뒤이은 환상장면 속의 그녀는 죄책감과 거리가 먼 표정을 짓고 있다.

<여왕벌>도 사정은 크게 다르지 않다. 여주인공 미희는 밤마다 이태원에 와서 백인 남자를 찾지만, 그렇게 하는 이유를 스스로도 잘 모른다. 흑인에게 성폭행 당한 엄마에 대한 기억이 트라우마로 남은 탓임이 작품 전체에서 암시되긴 하지만, 막상 그녀 자신은 그 사실을 잘 모른다. 의식 자체가 망가지고 분열되어 있는 탓이다. 그녀는 마음이나 감정을 개입시키지 않고 마치 여왕벌마냥 기계적으로 행동한다. 곤충의 세계처럼, 그녀의 행동에는 딱히 논리가 존재하지 않는다. 그 때문에 주변 사람은 물론이고 자신도 죽음으로 몰아넣지만, 이러한 행동은 심정적 동기가 수반되는 인간적인 행동과는 거리가 멀다. 그저 맹목적으로 그렇게 행하고 있을 따름이다. 그래서 더욱 공포스럽다.

2. 남성의 불안과 여성-동물

왜 여성들이 동물의 의장을 갖게 되고 혐오동물로 명명되었는가. 그리고 비인간적이고 원시적인 속성의 정보가 시기에 따라 가감되는 이유는 무엇인가. 대부분의 영화는 그에 대한 직접적인 답을 제공하지 않았다. 그러나 그 배후에 놓인 사회적 맥락을 읽어내는 일은 가능할 것이다. 우선은, 사회의 폐쇄성이 강화될수록 여성-동물의 형상은 더욱 혐오스럽고 위협적으로 변해갔으며, 젠더화된 정체성을 교란시키는 정도가 커졌음에 주목할 필요가 있다. 혐오 동물이 된 여성이 남성 불안의 투사체일 수 있다는 짐작을 가능케 하기 때문이다.

스크린에서 여성-동물의 결합 양상이 그로테스크하게 변하게 된 것은 1960년대의 한복판을 지나면서이다. 이 시기는 정신병리적인 심리스릴러가 본격화될 정도로 사회 내부의 두려움과 불안이 팽배해지던 때이다. 그를 반영하듯 당시의 스크린 속 남성들은 대개 세상과 불화하는 매우 무력한 존재로 그려지고 있었다. 가령, 스릴러는 심리적 혼돈이나 분열로 인해 세상과 소통하지 못하는 남성들을 양산했고, 멜로드라마는 수치심과 좌절감에 빠진 남자들로 가득했다. 더욱 폐쇄적인 1970년대에 접어들어서는 아예 애어른으로 퇴행한 남성들이 스크린의 전면배치되는 상황이었다.

요컨대, 남성의 열패감이 심해질수록, 그에 걸맞듯 여성-동물의 양상의 비인간적 면모가 더욱 강화되는 형국이다. 남성의 무력함이 커지는 만큼 여성-동물의 동물적 공격성이 세어지고 있었다고도 할 수 있다. 이러한 변화는, 사회의 엄혹함과 여성-동물의 혐오스러움이 모종의 관련이 있음을 짐작케 한다. 달리 말하면, 여성을 혐오 동물로 만든 배후에 공적인 분노로 표출되지 못한 남성의 울분이 놓여 있다는 것이다. 국가의 이상에 부응하지도 시대에 맞서지도 못한 남성의 무력함이 여성들을 뱀, 벌레, 곤충, 고양이로 만들었다. 남성 헤게모니의 지층에 눌러 있는 여성 고유의 정동을 빌어 표출된 남성의 불안, 그것이 여성을 혐오동물로 만든 핵심적 힘이다.

당연히, 비인간 여성은 불편하다. 혐오스런 외양이 그렇고 그들이 보여주는 폭력성이 그러하다. 어찌 보면 어이없어 보일 수도 있을 설정이지만, 한편으로 그것은 급진적으로 전화될 잠재력을 품고 있기도 하다. 상황 대처 능력이 떨어지는 영화 속의 무능한 남성들에 비해 여성-동물은 뒤로 물러서지 않는 적극성이 있으며 문제를 해결하는 힘을 갖추고 있다. 요컨대 그들은 사회가 부여하는 단일한 젠더 정체성을 거부한다. 인간과 동물의 경계를 오갈 뿐만 아니라, 이분화된 젠더정체성의 경계도 틀락거린다. 그들은 여성적이면서 남성적이고, 수동적이면서 능동적이다. 어느 한 쪽에 귀속되지 않고 경계를 넘나드는 존재가 그들이다. 그들의 모호한 젠더정체성은 때론 외설적으로 보이지만 그 안에는, 불안을 가리는 물신과는 다른 폭발적 에너지가 자리하고 있다.

Section 5.

법 밖에 선 여성

김선아 (영상문화 평론가)

아름다운 악녀

<아름다운 惡女>(1958, 이강천)는 ‘악녀’라는 이름을 제목으로 내세운 최초의 한국영화일 것이다. 지금까지 확인한 바로는 말이다. 시나리오만 남아있는 <아름다운 악녀>에서는 ‘악녀’라는 여성은 누구인가를 볼 수 있는 단서들이 나온다. <아름다운 악녀>는 경식이라는 ‘메란코리-한’ 화가를 남자 주인공으로, 은미라는 주점에서 일을 하는 떠돌이 여성을 여주인공으로 한다. 화가인 경식은 어느 날 밤 자기 집에 불쑥 들어온 은미를 동정하고 은미는 그런 경식을 자신의 뒷골목 인생을 마감시켜 줄 구원자로 여긴다. 영화에서 ‘악녀’ 즉 나쁜 여자의 정체성은 두 가지로 드러난다. 첫째로 나쁜 여자는 남성이 재현하고 명명한 여성을 말한다. 화가인 경식은 떠돌이이자 도망자인 은미에게 모델을 제안하고 그녀의 초상화를 그린다. 시나리오의 마지막 부분에 가면 은미의 초상화가 등장하면서 경식이 그 초상화의 제목을 ‘아름다운 악녀’로 붙였다는 것이 밝혀진다. 그러니까 ‘악녀’는 남성의 여성에 대한 정의이고 남성이 그린 그림이라는 재현에서만 존재하는 정체성을 말한다. <아름다운 악녀>에서 ‘나쁜 여자’는 남성에게 속박되지 않아 남성이 소유할 수 없는 여성을 말한다. 은미는 악행을 저질러서 ‘악녀’가 아니다. 시나리오에는 은미에 대한 남성들의 묘사가 지속적으로 등장한다.



아름다운 악녀 (1958, 이강천)

남자들은 은미를 ‘배꼽에 피도 안 마른 것’인 주제에 감히 남성을 ‘안달 나게 하고’, ‘배은망덕한 년’에다가 ‘독종’인 ‘병아리 쥐새끼’ 같은 여자라고 말한다. 은미는 남성들의 눈에서 끊임없이 벗어나 사라지며 보이지 않아 찾아 헤매게 하는 여성이다. 남성의 세계에서 남성의 소유와 감시를 벗어난 여성은 나쁜 여자가 되는 것이다. 시나리오의 결말 부분에 은미는 결국 경식과 재회하여 불국사로의 여행을 약속하면서 또 다른 남성에게 안주하길 원한다. 자신을 ‘악녀’로 규정한 건 다른 아닌 경식이었음에도 은미에게 남은 선택은 경식을 택하는 것 외엔 없는 듯이 보인다. 여성의 소유권을 남성이 갖고 있는 사회에서 여성들의 유대나 관계는 이성애 관계가 아닌 이상 불가능하다. 그러한 남성 지배의 세계에서 여성이 나쁜 여자라는 낙인을 벗기 위한 유일한 방법은 또 다른 남성에게로의 복종밖에 없을 것이다(착취하는 남성에서 사랑하는 남성으로의 귀속). 그래서 여성의 사랑은 자유의지에 의한 선택이라기보다 일종의 도피이자 보충으로 보인다. 결론적으로 한국영화에서 ‘나쁜 여자’는 남성의 여성에 대한 재현이자 낙인의 결과물이며, 남성의 지배를 거부한 혹은 남성이 길들이기 힘든 여성을 지시한다. 남성의 지배를 거부하거나 종속되지 않기에 남성이 재현-낙인 효과를 통해 구속하려는 여성이 바로 나쁜 여자인 것이다.



^ 홍콩서 온 마담장 (1970, 신경균)

1970년대: 명에 남성인가 젠더 트러블을 일으키는 여성인가

서양의 중세 시대의 ‘마녀’와 같은 나쁜 여자 캐릭터는 1970년대 활극 영화에서 하나의 역사적 변곡점을 맞이한다. 이러한 변곡점은 ‘법’이 개입하면서 일어난다. <아름다운 악녀>에서 남성이 그린 그림 속에 존재하던 악녀는 이제 그림에서 벗어나 법 앞에 서게 된다. 남성이 통제하기 힘든 그래서 ‘악녀’로 낙인을 찍어 길들이려는 나쁜 여자는 이제 (가부장제의) 법의 이름으로 호출된다. 법의 테두리를 벗어난 무법의 세계에서, 법을 위반하는 위법의 세계에서 등장한 여성들은 명예 남성과 성역할의 경계를 부지런히 줄타기하면서 한국영화에서 보기 드문 캐릭터를 빚어낸다. 선녀와 악녀는 이제 법적인 구분으로 나뉘고, 여성은 남성 개인의 낙인이나 소유를 벗어나 가부장제 사회에서 비로소 ‘활동하는 주체’로 가시화된다. 1970년대 활극 영화 장르에서 여성 캐릭터는 목적 지향적이며 액션을 통해 그 목적을 이루려 하고 부패와 비리 그리고 폭력에 연루되어 있다는 점에서 제반 활극 영화 장르의 관습을 충실히 따른다. 가족의 원한을 갚기 위한 복수는 서사를 추동시키는 강력한 동기가 된다. 복수의 서사는 법의 이름으로 심판받고 해소된다. 그리하여 법과 질서는 제자리를 다시 찾고, 복수는 정당성을 잃어버린다. 복수의 총과 칼을 휘두르는 액션 장면이 스펙터클로 전시되지 못하는 건 그에 대한 징후로 해석할 수 있는 여지를 남긴다. 물론 당시 활극 영화의 기술적인 후진성이 원인이지만 여성들이 행하는 액션 장면은 유독 대조적인 쇼트들 간의 크기를 강조하여 역동적으로 촬영되지 못하고 대부분 작은 움직임은 띠 몇 개의 풀 쇼트로 처리된다. 액션은 적은 쇼트로만 분할되어 대사로 처리되는 비 활동적인 씬에 종속되는 것이다. 그렇기에 여성들이 대결하거나 싸우는 쇼트는 서사를 진행하는 목적에 종속되어 제 장르가 지닌 활발한 몸의 움직임이 주는 감흥을 확실히 떨어뜨린다.

거기에 헤어진 가족의 재회와 같은 역지스러운 우연성이 개입하면서 여성 주인공의 활극 영화는 복수의 날카로움보다 멜로 드라마의 운명론이 강조되는 경향이 있다. <홍콩에서 온 마담장> (1970, 신경균)에서 미령(정혜선)은 고아나 소매치기 출신의 여성들을 소집하여 갱단을 만들어 아버지를 죽인 폭력 조직과 대결한다. 이 영화는 ‘법을 만든 것도 사람이고 법을 다스리는 것도 사람이다. (그렇기에) 법도 눈물이 있을 것’이라는 멜로 드라마적 운명론으로 끝을 맺는다. <54 번가의 마담> (1971, 최영철)에서도 주인공인 성란(최지희)은 친아버지와 새아버지가 뒤바뀐 운명을 마지막에 대면하게 된다. <작크를 채워라> (1972, 박노식)는 강렬한 포스터와는 달리 하우스의 마담(최지희)과 스트리퍼(우연정)가 등장, 성적 대상으로만 등장하는 남성 주인공의 활극 영화에서의 여성을 보여주는 전형적인 영화라 할 수 있다. 한편 <20인의 여도적> (1971, 이재룡)처럼 변호사를 아버지로 둔 딸이 홍콩에 있는 한국 상사만을 괴롭히는 홍콩의 여자 도적떼를 일망타진하는, 가족의 원한보다는 민족주의적인 정의를 위해 폭력이 정당화되는 영화도 이때 등장한다.

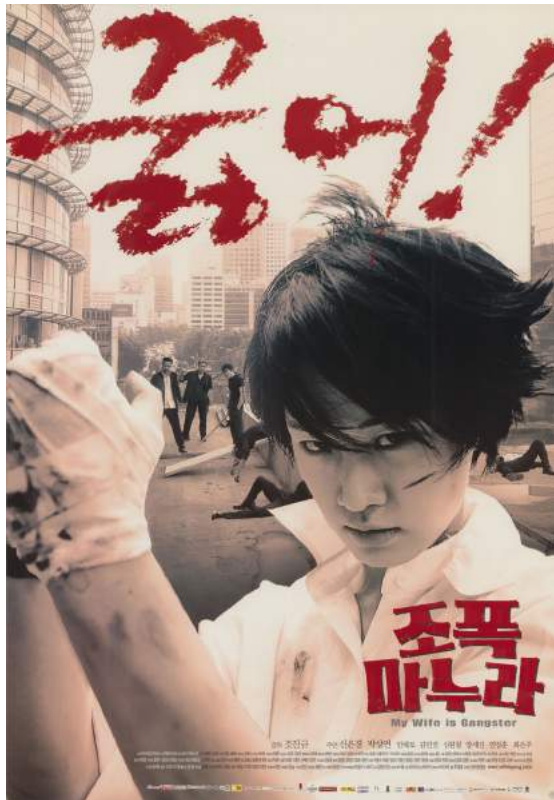
활극 영화에서 여성 캐릭터는 멜로 드라마와는 다르게 모두 아버지의 딸이다. 딸은 아버지의 원수를 갚기 위해 법을 어기고, 아버지와 깊은 유대관계를 맺고 있으며 어머니는 방탕한 민폐형이든 전통적인 희생자형이든 무시된다. 그렇다면 다음과 같은 질문을 던져 볼 수 있다. 70년대 활극 영화에서 여성 주인공은 생물학적인 성만 여성이고 아들로 성별을 바꾸어도 젠더 상의 차별을 드러내지 않는 명예 남성인가 아니면 남성과는 다른 그야말로 전통적인 성역할에 질문을 던지는, 젠더에 트러블을 일으키는 여성인가. 아마도 명예 남성과 젠더 트러블을 일으키는 여성 어디에도 완벽하게 포섭되지 않는 혼종된 캐릭터가 활극 영화의 여주인공일 것이다. 멜로 드라마의 운명과 법의 심판 사이에서, 아버지의 원수를 갚으려는 딸과 어린 딸을 둔 엄마 사이에, 원한을 갚으려는 액션과 화개하는 눈물 사이에 활극 영화 장르의 ‘나쁜 여자’의 정체성은 놓여 있다.



20인의 여도적 (1971, 이재룡) >



54번가의 마담 (1971, 최영철) >



< 조폭마누라 (2001, 조진규) ^ 친절한 금자씨 (2005, 박찬욱)



< 김복남 살인사건의 전말 (2010, 장철수)

2000년대 이후: 착한 여자는 없다

‘악녀’는 70년대 활극 영화 장르를 거쳐 2000년대 이후 액션 영화에서 다시 모습을 나타낸다. 이에 해당하는 영화들로 <조폭 마누라>(2001, 2003, 2006, 조진규), <피도 눈물도 없이>(2002, 류승완), <친절한 금자씨>(2005, 박찬욱), <김복남 살인사건의 전말>(2010, 장철수), <차이나타운>(2015, 한준희), <악녀>(2017, 정병길), <미옥>(2017, 이안규), <마녀>(2018, 박훈정), <독전>(2018, 이해영) 등을 대표작으로 들 수 있다. 현대 액션 영화에서 여주인공 캐릭터는 법을 온몸으로 거부하며, ‘악녀’를 남성의 여성에 대한 지배와 낙인이 아닌 스스로 ‘악녀’ 되기를 감행한 여성들이라 할 수 있다. 이제 ‘악녀’는 남성 지배 사회에서 남성의 지배를 스스로 거부한 여성의 정체성이 된다. 2000년대 이후 남성 액션 느와르 영화 혹은 조폭 영화가 한때 유행한 적이 있다. 남성 조직 폭력배를 주인공으로 하는 영화는 거의 15년 넘게 유행을 하게 되고 해를 거듭할수록 법과 위법, 정의와 불의의 경계는 해체되었다. 장르 영화의 유행과 흥행을 시대의 징후로 파악해 본다면 조폭 영화에서는 제 장르가 반복될수록 점점 더 선과 악의 구도를 불분명하게, 그래서 점점 더 짙어가는 세상을 그렸다고 볼 수 있다. 특히 2010년대로 넘어가면서 액션 장르 영화에서는 판사, 검사, 경찰 등 법의 이름을 짚어온 자들이 악의 축에 가세하면서 강패와 조직 폭력배들과 누가 더 악인인지 경쟁하거나 야합하거나 화이트 범죄를 저질러 사회적 손실을 더 크게 일으킨다. 당대에 등장했던 어느 영화의 부제목처럼 ‘나쁜 놈들 전성시대’가 도래한 것이다. 여성은 강패나 조직원 역할로 이러한 ‘나쁜 놈들 전성시대’에 가세한다.

2000년대 초반 액션 영화의 여주인공은 적어도 폭력을 통한 개인적인 복수에 자기 정당성을 부여하는 동시에 죄책감과 자기 갈등을 드러내었다. 당대는 조직의 보스이면서도 죽어가는 언니의 소원을 들어주기 위해 결혼을 하는가 하면(<조폭 마누라>(2001, 조진규)), 다른 여성을 보호하기 위해 말 그대로 투견판 인생에 뛰어든 여자(<피도 눈물도 없이>(2002, 류승완))가 등장하거나 자신에게 누명을 씌운 남성을 죽이지만 결국 영혼의 구원을 얻지 못한 금자씨를 통해 복수의 허망함을 보여주는 <친절한 금자씨>(2005, 박찬욱)가 등장한 시대였다. 익스플로이테이션 필름 장르에 속하는 <김복남 살인사건의 전말>(2010, 장철수)에서는 성폭력 피해자 여성이 자신을 지키기 위해 가해자 남성을 살인하고 칼을 휘두른다. 가해자 남성들을 향한 살인과 폭행의 반복과 제거의 서사는 피해자 여성의 성폭력 트라우마의 궤적을 따른다. 그러니까 영화는 여성이 ‘악녀’가 되는 원인, 즉 여성의 적극적인 ‘나쁜 여자’ 되기는 바로 가부장제 사회에서의 피해자 여성을 법이 외면하거나 해결 불가능한 데에 원인이 있다. 여성은 자신에게 불완전한 법을 보완하기 위해 직접 살인과 폭력을 저지른다. 폭력을 수단으로 남성의 지배를 거부하는 ‘나쁜 여자’는 어떤 면에서 보다 더 다양하고 풍성한 서사적 동기를 제시하면서 70년대 활극 영화 장르의 여자 캐릭터의 전통을 계승하고 있는 것으로 보인다.



^ 피도 눈물도 없이 (2002, 류승완)



^ 김복남 살인사건의 전말 (2010, 장철수)



▽ 차이나타운 (2015, 한준희)

2010년 전후부터 '나쁜 여자'는 노골적이고 잔혹하게 '악'을 행사하면서 남성 액션 영웅처럼 점점 더 용병이 되어간다. 활극 영화에서의 가족의 원수를 갚기 위한 복수 혹은 액션 영화에서의 자기방어를 위한 폭력은 돈이나 살인 그 자체를 목적으로 물신이 된다. 앞에서 언급한 것처럼 액션 영화 장르의 세계에서 선과 악의 구도는 해를 거듭할수록 점점 더 불분명해진다. 70년대 활극 영화에서 악인을 소탕할 법의 권위는 확실히 무너졌고 위법과 무법이 법의 세계까지 침투해서 법은 뿌리부터 썩어간다. <차이나타운>(2015, 한준희), <악녀>(2017, 정병길), <미옥>(2017, 이만규), <마녀>(2018, 박훈정), <독전>(2018, 이혜영) 등 동시대 액션 영화 장르에서 여성 캐릭터는 확실히 이전의 '나쁜 여자'와 다르다. 재미로 사람을 죽이는 살인 기계-여성이 등장하는가 하면 자신의 이익을 위해 사람을 기만하거나 자신의 권력을 유지하기 위해 사람을 이용하고 죽이는 여성이 등장한다. 사랑하는 대상의 상실을 폭력으로 봉합하려는 여성, 가부장제 사회의 피해자 여성은 이제 돈과 권력을 얻기 위해 살해와 위력을 마다하지 않는 여성으로 변화한다. 폭력을 행사하는 여성의 몸 또한 이제 훈련과 자기 관리를 통해 성취한 몸으로 다른 격을 갖게 된다. 학습된 몸은 부패와 비리가 가득한 세계에 여성이 참여할 수 있는 그래서 여성을 스스로 자율적인 주체라고 간주할 수 있는 일종의 자격과 같다.

흥미로운 점은 당시에 제작된 영화인 <미옥>이 흥행에 실패한 지점이다. <미옥>은 여성 액션 영화 그것도 법 밖의 세계를 배경으로 한 <악녀>와 비슷한 시기에 개봉을 한 개봉 시기의 문제, <차이나타운>에서 조직의 보스를 맡은 김혜수 배우의 반복된 조직 폭력배 캐릭터가 영화의 새로움을 반감시키면서 대중적으로 어필하는 데에서 실패한 영화이다. 미옥(김혜수)은 조직에서 손을 떼고 이제 은퇴를 하려는 액션 느와르 영화의 주인공 캐릭터이다. 미옥은 조직의 보스와 관계에서 낳은 아들이 있고, 아들은 미옥이 자신의 어머니였다는 걸 뒤늦게 알게 된다. 미옥은 조직의 배신자와 그와 야합한 검찰을 모두 죽이고 아들을 만나려고 가는 마지막에 결국 죽음을 맞이한다. <미옥>에서 주목할 부분은 <미옥>이 70년대 활극 영화의 디지털 버전, 즉 아들을 지키기 위한 여성 조직원의 모성 멜로 드라마 버전이라는 데에 있다. <미옥>은 '모성'의 가치가 범죄자에게 어울리지 않는 시대에 뒤늦게 출현한 영화로서 시대착오적으로 보일 수 있는 여지를 주는 것이다. 법 밖에서 폭력을 행사하는 나쁜 여자는 어머니가 아니라 그저 범죄자일 뿐인 그런 시대에 제작된 영화. 어쨌든 <미옥>에 이어 <마녀>와 <독전>이 등장하면서 '나쁜 여자'는 용병의 정체성을 점점 더 강화해 간다.



△ 미옥 (2016, 이만규)



^ 걸캅스 (2019, 정다원)

한편 2019년에 개봉된 <걸캅스>(정다원)는 흥행에 성공한다. 이 영화의 흥행에서 알 수 있는 건 아마도 무법천지 세상에서 법의 권위를 새롭게 수립하는 데에 대해 동시대 대중들이 분명 호응하고 있다는 점일 것이다. 이제 나쁜 여자는 여자 경찰이 되어 법의 수호자로 변화한다. <걸캅스> 이전까지 '나쁜 여자' 영화들은 폭력을 통한 개인적인 해결은 정당한가라는 여성주의적 질문을 장르적 관습 안에서 녹여버렸다. 그러나 <걸캅스>에 오면 이야기는 달라진다. 법을 집행하기 위해 공권력을 휘두르는 여성이 등장하기 때문이다. 그것도 디지털 성범죄를 여성들이 연대해서 해결하는 영화에 말이다. 피해자 여성은 이제 더 이상 개인적인 원한이나 복수를 하기 위해 법을 벗어날 이유가 없으며 모성 멜로 드라마 비극을 따를 이유도 없다. 그렇기에 지금은 어쩌면 2000년대 초반 <조폭 마누라>가 코미디를 끌어들이 무법과 위법의 세계를 무디게 한 그 시대로 회귀하고 있는지도 모른다. <걸캅스>는 <조폭 마누라>의 뒤집힌 버전이기 때문이다. <걸캅스>는 근엄한 준법과 사법의 힘을 코미디로 연성화하면서 법 밖의 여성이 아니라 법안에서 여성의 공권력을 정당화한다. 그렇다면 남성 지배와 남성 중심의 법에 반하는 전통적인 '나쁜 여자'의 시대가 끝난 걸까. 법 밖의 '나쁜 여자'가 사라지고 법의 수호자인 '착한 여자'가 출현하는 걸 새로운 민주주의 시대의 도래를 알리는 장르적 재현으로 해석할 수 있을지는 두고 볼 일이다.

Section 6.

엄마의
역습

모성의 신화를 깬 여성들

이화정 (씨네21 기자)

“모성애는 존재할 수도, 존재하지 않을 수도 있다. 심지어 존재했으나 사라질 수도 있다. 또 강할 수도 있고, 깨지기 쉬울 수도 있다.” 엘리자베스 바덴테르는 『만들어진 모성』에서 모성애는 본능이 아니라 근대가 발명한 역사적 산물에 불과하다고 말한다. 하지만 임신, 출산, 육아라는 과정으로 만들어진 모성, 여성성의 뿌리는 깊다. 지난 4월 헌법재판소의 낙태죄 처벌 헌법불합치 결정이 이루어지기까지의 지난한 과정들을 돌아보라. 육아를 비롯한 가사의 돌봄 노동은 긴 세월 남성을 제외한 여성에게 책무 지어져 왔으며, 그 책임은 여성에게 오롯이 전가되어 왔다.

‘엄마의 역습’은 ‘엄마’라는 이름표를 붙인 여성 캐릭터들이 이 사회의 모순에 어떻게 반응하고 있는지, 스크린에 재연된 캐릭터들의 돌아보기다. 페미니즘 시각이 결여된 가부장사회의 신화화된 모성의 개념이 확립된 상황에서, 아이들의 죽음이 전제되는 순간, 스크린 속 여성들은 단 한순간도 그 책임에서 해방될 수 없는 원죄를 지게 된다. 스스로를 가해하거나, 칼과 총을 들거나, 또 아이의 죄를 은폐하기까지 하는 엄마들의 얼굴은 드라마, 범죄스릴러, 액션 장르를 통해 다양하게 변주되며 극단적인 광기의 표정으로 묘사되어 왔다. 우리가 흔히 모성을 지칭할 때 떠올리는 인자한 얼굴과는 사뭇 다른 얼굴들. 지극히 낮은 표정이지만, 그 시작은 모두 신화화된 모성에서 출발한다.

여성을 '가둔' 모성. <미몽>의 애순

모성이데올로기의 관점에서 볼 때, 한국영화 100년 사에서 처단을 요하는 첫 번째 여성은 단연 <미몽> (1936, 양주남)의 가정주부 애순(문예봉)이었다. 죄명으로 치자면, 고작 ‘방탕녀!’ 하지만 개봉 당시 가정을 버리고 젊은 남자를 탐한 방탕한 여자는 곧 능지처참 감이었다. 상영 때 ‘저년, 저 나쁜 년’이란 말이 객석에서 끊이지 않았다고 하니, 지금으로 보자면 미풍양속을 해치는 악녀가 스크린에 형상화된 충격이 꽤 컸던 듯하다. 애순을 연기한 문예봉 배우가 ‘조선의 고전미’같은 단아한 이미지로 스타성을 획득한 배우라는 점은 관객들이 애순에게 반발할 기폭제로 작용했다.

말끝마다 남편에게 토를 다는 하이톤의 음색은 특히, 기존 가부장제도에 균열을 일으키는 파찰음이 되어 매 장면 덜거덕 거린다. “한 집안의 살림살이를 책임”지라는 남편의 말을 묵살하고 “그럼, 살림살이 잘하는 사람하고 사시구려!”라며 당당하게 집을 나서는 여성이라니, 사실 이만큼 속이 후련해지는 대사가 30년대에 이미 나왔다니 반가를 지경이다. 무서운 지점은, 애순의 방탕한 말쑥새나 행동을 후반부의 ‘처단’을 위해 설계해 놓은 장치라는 점이다. 김소영은 <한국영화의 10경>에서 애순의 등장이 ‘1934년 한국 최초의 서양 화가이자, 신여성 나혜석이 <삼천리>에 <이혼 고백장>을 발표한 후 일으킨 사회적 파장으로부터 불과 2년 뒤’라는 점을 강조한다. (식민지 조선 사회, 가부장제의 모순을 정면 반박한 <이혼 고백장>을 발표한 나혜석은 조소를 받았고 후일 그 여파로 경제적 어려움에 아이들을 돌보지 못하며 심신이 병들고, 이후 행려병자로 생을 마감했다.)

2차 세계대전 이후 미국, 일본을 위시해 국가는 전쟁 당시 노동에 참여했던 여성을 오히려 집 안으로 가두어 가사 노동을 만회하고, 또 그렇게 가정에 들어앉은 여성을 소비의 주체로 부추겨 침체된 경기를 활성화 하는데 전력을 다할 때였다. 나혜석이 신여성이자, 그 삶이 비극적으로 끝났다면, 데파토(백화점)에 가서 ‘제일 비싼 걸’ 찾는 구매력을 가진 소비자이자, 아내나 엄마가 아닌 성적 매력으로 자신을 ‘아름답다’고 칭해주는 남성에게 고무되기도 하는 등 소비와 욕망의 주체로 자신을 숨기지 않는 애순은, 그 모던 걸의 영화적 재현에 가까웠다. 애순은 자신이 타고 가던 택시에 딸이 치게 되면서 파국을 맞게 되는데, 죄책감에 독약을 마신 그녀는 딸이 누운 옆 침대의 바닥으로 굴러 떨어진다. 이때 카메라는 일말의 동정 없이, 정면에서 그녀가 처한 ‘위치’를 조망한다. 아내와 엄마로서의 책무를 다하지 못한 여성이 갈 곳은 바로 이 비참한 자리뿐이라는 걸 알려주는 섬뜩한 장치다.

그렇게 처단으로 맺음 되는 이 영화의 서사와 별개로, <미몽>의 가장 인상적인 장면 중 하나는 애순이 남자친구와 꽤 근사한 호텔방의 침대에 앉아 있을 때였다. 그 시각 애순의 남편은 잠결에 집나간 엄마를 애타게 부르는 딸의 머리맡에 앉아서 근심어린 시선을 보내는데, 물론 그 방은 애순이 택한 서구식 호텔과는 다른, 한국식 온돌방이다. 도리스 레싱의 소설 <19호실로 가다>의 주인공 수전이 어머니, 아내로서의 역할이 쉽없이 요구되는 ‘돌봄’의 공간인 집이 아닌, 호텔로 가야 한 사람으로 자신을 대면한 것도 비슷한 장소성이다. 애순은 비록 죽음을 ‘택할’지언정, 자신의 잘못을 뉘우치고 남편과 딸이 있는 집, 주부의 위치로 돌아가지 않았다는 점에서 적극적으로, 여성으로서 자신의 위치를 항변하고 있는 것처럼 보인다. 이 경우는 심지어 훨씬 뒤인 1956년에 나온 <자유부인>(1956)의 집 나간 주부 오영선이 일탈을 끝내고 다시 집으로 돌아오는 것보다 비교된다.



미망인 (1936, 양주남)



미망인 (1955, 박남옥)

엄마, 강요가 아닌 선택. <미망인>의 이신자

한국영화사에서 ‘바람직한 여성상’의 강요는 여성의 섹슈얼리티라는 본능적인 욕망과 상충을 통해 보다 극적으로 드러난다. 베티 프리단은 『여성성의 신화』에서 사회가 여성성이라는 이름으로 어떻게 여성들을 인간 이기 이전에 ‘여성’으로 만들고 억압하는지 밝혀내는데, 모성으로 대변되는 여성성의 신화는 이렇다. ‘화려한 장식을 걸치고 요리, 빨래, 청소, 그리고 아이 낳는 일에 억압되고 길들여진 존재 양식을 모든 여성이 본 받아야 하며, 그렇지 않으면 자신이 여자라는 사실을 부정해야 하는 처지’가 된다.

한국전쟁 이후 미망인이 대거 증가하면서, 사회는 이들을 가정을 위해 헌신하는 노동력으로 유입하는데 사력을 다했고, 이즈음 모성이데올로기는 한층 공고해진다. 가장 극단적으로 여성성에 대한 충성도를 입증해야 할 캐릭터가, 남편을 잃고 아내로서의 역할을 더 이상 수행할 수 없는 미망인들이었다는 점은 아이러니하다. 이른바 미망인이 아이를 돌보는 것은, 그녀가 한 번의 배후자의 상실로, 영원히 잃어버리길 강요당한 정절, 즉 ‘아내’의 자리를 완벽하게 완수하는 가장 중요한 조각맞춤이었다.

언니에게 돈을 꾸 찍었다는 이유로 제작사를 ‘자매영화사’라 이름 짓고, 애 봐줄 사람이 없어서 아이를 포대기에 들쳐 메고 현장을 진두지휘한 한국 최초의 여성 감독 박남옥은, 페미니즘적인 시각에서, 이렇게 낭만화 된 여성상에 균열을 가한다. (박남옥 감독이 척박한 풍토에서 영화를 만든 과정은 자서전 『박남옥 한국 첫 여성영화감독』에 자세하게 기술되어 있다.) <미망인>(1955, 박남옥)의 중년 여성 이신자(이민자)는 전쟁으로 남편을 잃고 형편이 어려운 가운데 어린 딸을 키우는 미망인이지만, 죽은 남편의 친구에게 호감을 느끼지만, 시어머니와 딸에 대한 책무로 자신의 마음을 접는 <사랑방 손님과 어머니>의 과수댁처럼 병어리 냉가슴만으로 일관하는 캐릭터는 아니다.

영화의 첫 장면은 준비해 오라는 돈이 없어 학교에 가기 싫다고 떼를 쓰는 딸과 이를 달래 억지로 학교를 보내는 엄마의 응대로 시작되고, 이내 옆방 여자에게 돈을 꾸달라는 데서 시작한다. 시작부터 끝날 때까지 끊임없는 돈 걱정은 이 영화의 배경이자 현실이다. 지금부터 이 엄마는 그저 모성의 신화에 기대어 헌신하는 여성상과는 거리가 먼, 당장의 돈이 궁한 생활인이라는 점을 주지하라는 말이다. ‘남의 남자를 탐한다’는 비난을 듣기 딱 좋은, 죽은 남편의 친구와의 비밀스런 만남이나, 딸을 구해준 젊은 청년과의 멜로도 연출되지만, 그 사이에도 그녀는 자신이 어린 딸을 둔 엄마임을 잊지 않는다. ‘여자는 혼자 살아야 돈 벌어요’하는 주변의 충고는 이신자를 매 순간 판단하게 만들고, 이신자는 여러 남자와의 만남을 통해 자신의 현재 상황에서 최선의 선택이 무엇인지 저울질 하게 된다. 남성들이 만든 서사 안에서 묘사되는, 일방적으로 강요받은 모성과는 결이 다른, 자신이 판단하고 결론지는 선택이라는 점에서 비교 된다. 『여성영화인사전』 중 변재란은 이신자의 등장을 ‘근대적 여성주체로 자리매김’이라 정의한다. 그녀가 ‘여성으로서의 욕망과 딸에 대한 모성사이에서 갈등을 하는 모습’, 또 ‘남편 친구로부터 경제적 도움은 받지만 그와의 관계에서 비굴하거나 사소한 감정을 개입시키지 않는 점’ 등에서 읽히는 새로운 캐릭터의 등장이다.



▽ 어미 (1985, 박철수)



▽ 오로라 공주 (2005, 방은진)



▽ 세븐 데이즈 (2007, 원신연)

살인자가 된 엄마들.

<어미>의 홍여사, <오로라 공주>의 정순정, <세븐 데이즈>의 한숙희

아이를 키우는 엄마의 역할이 사적 복수의 영역으로 확장되면서 신화화된 모성은 물리적인 '파워'로 변환된다. '내 새끼'에 가해를 해, 부모들의 이성의 버튼을 오작동 시켰으니 남은 건 눈에는 눈, 이에는 이. 함무라비 법전식의 전근대적인 복수 밖에 없다. 엄마들은 여성폭력과 혐오가 점철된 사회 안에서 스스로 범법자 혹은 살인자가 됨으로써, 잘못된 사회에 대항하는 극단의 방법을 쓴다. 성공한 라디오 진행자였다가 인신매매로 사창가에 팔려 간 딸의 복수를 감행하는 <어미>(1985, 박철수)의 홍여사(윤여정)은 '살인자 엄마'를 대표한다. 80년대 당시 '봉고차 인신매매'가 사회면에 연신 오르내릴 정도로 성행했음에도 공권력이 이 문제를 해결해 주지 못하던 때, 엄마는 '어떤 벌을 받을지 알면서도, 새끼를 지켜야 하는' 모성을 이행함으로써 그 신화를 완성한다. 교양과 지성을 겸비한 성공한 커리어의 여성에서, 처참하게 당한 딸의 모습에 '애꿎은 소리'를 내는 '어미'로, 그리고 급기야 베개 속이 날리는 가운데, 피 묻은 손을 한 스텔러 장르 속의 살인자로 변모해 가는 배우 윤여정의 연기는 섬뜩한 충격이었다. 홍여사의 잔혹한 복수 행위가 '어머니'가 가진 고귀한 이미지를 훼손한다는 이유로, <어미>의 개봉 제목이 '에미'로 표기된 것도 영화가 던진 파급력을 말해주는 에피소드다.

홍여사가 사적 복수를 감행하게 만든 기저에는 그녀가 방송 스케줄과 데이트로 딸과의 시간을 소홀히 했다는 데 대한 죄책감이 깔려 있다. 딸이 납치되던 당시 남자친구와 섹스를 하던 홍여사는 '저 좋은 놀이하다가 천벌을 받았다'는 말로, 엄마의 섹슈얼리티가 금기시 되어야 할 것임을 인정하고 나서는데, 이는 2000년대 들어와 장르영화 안에서 엄마의 복수극의 여성에게도 비슷한 강도로 부담지어진다. <오로라 공주>(2005, 방은진)와 <세븐 데이즈>(2007, 원신연) <돈 크라이 마미>(2012, 김용한) <공정사회>(2012, 이지승) 등 납치된 아이를 구하기 위해, 공권력을 벗어나 직접 엄마가 발로 뛰는 작품들이 연이어 쏟아져 나왔다. 성폭행 당한 후 쓰레기 하치장에 버려진 여섯 살 딸의 복수를 위해 자동차 딜러에서 연쇄살인범이 된 <오로라 공주>의 정순정(엄정화)은 사적 복수를 감행하는 캐릭터들 중에서도 가장 체계적이지, 경찰조차 "살인 수법도 잔인하고 살해 도구도 아주 상상초월"이라고 할 만큼 잔혹한 범죄를 행하는 캐릭터로 손꼽힌다. 흥미로운 건 그녀가 단순히 직접 가담자뿐만 아니라 간접 가담자 역시 처벌한다는 데 있다. 접촉사고가 나서 딸에게 가는 길을 지연시킨 운전자도 정순정의 사적 복수 대상이 되는데, 그는 정순정을 향해 '집에서 밥이나 하지'라며 비난하던 남자다. 여성을 향한 일상의 혐오가 어떻게 여성(아이)을 죽이게까지 만드는 지 에둘러 말하고 있다는 점에서 정순정의 복수는 이 사회의 여성을 대변하는 복수로 확장된다. 남편과 이혼하고 혼자 살아가던 정순정이 겪는 외로운 싸움은 결국, 여성의 사회진출이 활발해지는 시대, 혼자 아이를 키우는 여성들이 증가하지만 법적, 제도적 안전장치가 없다는 점을 여실히 드러내 주는 설정이기도 하다.

<세븐 데이즈>의 유능한 변호사 유지연(김윤진) 역시 납치당한 딸을 살리기 위해 겪는 악몽 같은 일주일들 통해, 싱글맘 여성이 안고 가는 물리적, 심적 부담을 재차 확인해 준다. 영화는 이렇게 바빠 움직이는 유지연을 조종하는 납치범으로, 또 다른 엄마를 배치한다. 성폭행 후 무자비하게 죽임을 당한 딸의 엄마인 심리학 교수 한숙희(김미숙)는 자신의 딸을 죽인 범죄자가 사형 대신 법의 보호망 아래 무기징역을 받게 될 걸 노심초사하는 인물이다. <오로라 공주>의 정순정과 마찬가지로, 이때 한숙희의 복수는 여성을 향한 이 사회의 폭력과 혐오에 대한 저항이다. 한숙희의 죽은 딸은 '혼자 사는 젊은 여성'은 '남자관계가 문란한 여성'이라는 도식 하에서 '비참하게 죽임을 당해도 싸다'라는 편견의 희생양이다.

이미 죽어버린 아이. 자식의 시신을 보거나, 만지거나, 눈을 감고도 떠올려야 하는 살인자 엄마들에게, 복수의 쾌감은 애초에 거세되어 있음에도, 모성이데올로기 안에서의 사적 복수는 그 끝을 보기까지 제어장치를 잃는다. 유지연이 아이를 구하기 위해서 뛰어다니는 7일 후는 결국, 한숙희가 자신의 딸을 죽인 범인에게 사적복수를 완수하기 위한 시작의 날이 된다.



^ 마더 (2009, 봉준호)

신화를 파괴한 엄마. <마더>의 엄마

물론 어디까지나 모성의 신화는 결국 ‘내 새끼’에 국한되어 온 희생이 아니었을까. 아들의 살인을 감추기 위해, 살인을 감행하는 한 늙은 여성(김혜자). 봉준호 감독의 <마더>(2009)는 ‘자식을 위해 무엇이든 할 수 있는’ 우리가 추앙해 온 모성의 위대함이 순식간에 위험으로 변환될 수 있다는 것을 확인하는 시도이자, 그렇기에 이 사회의 모성이데올로기에 정면 도전한 가장 파격적이고 용감한 영화다. 엄마가 있는 아이들이 이렇게 죄를 짓고도 법적 처벌에서 벗어나 보호받는 동안, 엄마가 없는 아이들은 죽거나 혹은 나쁘다. 도준이 죽인 소녀 아정은 치매 걸린 할머니를 모시고 어렵게 사는 소녀가장이지만, 동네 남자들에게 몸을 판 ‘윤리적’ 결함으로 죽어서도 마을 사람들 입에 오르내리는 모욕을 당하게 된다.

“자식으로 인해서 미쳤을 때, 과연 그것이 숭고한 사랑이나 야만적인 광기인가”. 봉준호 감독은 “과연 모성이 아름다운가, 아름답지만 한 것인가”하는 질문의 답을 구하고자 ‘마더(mother)와 ‘머더(murder)’ 사이에 위치한, 괴물성을 가진 엄마를 추적해 나갔다고 말한다. (『씨네21』) 이 영화에서 도준이 평범한 자식들보다 지능이 낮은 아들이라는 점은 엄마가 가진 모성성을 극대화 시켜주는 장치다. 보통의 아이들이 성인이 되어 부모의 물리적 보호를 더 이상 필요로 하지 않는 순간이 오는 것과 달리, 도준은 영원히 아이의 정신 상태로 남아 엄마의 보호를 필요로 하며, 엄마는 기꺼이 그 보호자 역할을 자처한다. 오줌 싸는 아들의 성기를 ‘직접’ 확인하고 그 자리에서 보약을 챙겨주는 웃지 못 할 모습. 엄마의 젖가슴을 만지며 잠이 드는 게 일상이고, “여자랑 자봤냐”는 말에 천진하게 “엄마랑 잤다”고 대답하는 아들. 이 끈끈한 결속의 뒤에는, 도준이 어릴 때 모자란 아이를 버리려 한 엄마의 죄책감과 속죄 역시 포함되어 있다.

김혜자는 도준이 오면 언제든 뛰어나갈 태세로, 양말을 신고자는 설정까지 더했을 정도라고 하는데, 그리고 보니 엄마의 손과 발은 오로지 아들 도준을 보호하기 위한 ‘도구’가 아니고 무엇이이었을까. 이렇게 아들의 도구로서의 몸이 전부인 여성에게, 섹슈얼리티는 더 이상 감각되지 않을 무용의 것이 되어버리지만, 영화는 여러 경로를 통해 이미 생리가 끝난 이 노년의 여성에게 성적 본능이 죽지 않았음을 표현하고 있다. 특히 그것이 이 사회에서 <전원일기>로 대표되는 가족 드라마와 온화한 CF 속 축적된 이미지로 ‘국민엄마’로 대변되는 김혜자를 통해서라면 그 이물감은 더 커질 수밖에 없다. 이걸 봐서는 안 될뿐더러, 굳이 상상하고 싶지 않은 엄마의 욕망을 적나라하게 보여주는 장치다.

『씨네21』은 이렇게 기존 사회를 향한 질문이자 도전장이 되어 우리사회를 흔든, 마더를 ‘한국 영화 속 가장 인상적인 여성캐릭터’ 20위 중 1위로 꼽았다. 변성찬 평론가는 “가부장 권력으로부터 배제된 모성의 생존 전략이 얼마나 질기고 동시에 허약한지 유감없이 보여준다”며 마더라는 캐릭터가 가진 모순을 설명한다. (『씨네21』) 영화는 갈대밭 오프닝의 춤 장면으로 문을 열고, 관광버스의 집단 춤 장면으로 문을 닫는다. 봉준호 감독은 이 장면을 우스꽝스러운 아줌마들의 춤사위로 바라보는 대신, 해질녘의 가장 아름다운 붉은 색이 스며드는 감탄할 장면으로 연출하며, 오프닝의 광기어린 춤사위에 덧댄다. 고속도로 위를 달리는 관광버스, 탈출 불가능한 공간 안에 형성된 밀도 높은 광기. 모성이라는 이름에 억눌린 엄마들의 살풀이로 치환된다.



^비밀은 없다 (2015, 이경미)

엄마를 경유해 자아를 찾는 여성. <비밀은 없다>의 연홍

‘엄마’를 시험대에 올려놓은 하나의 주목할 캐릭터는 <비밀은 없다>(2016, 이경미)의 연홍(손예진)이다. 딸에게조차 ‘멍청해서 지켜줘야 할’ 이 여자는, 땅에 떨어진 엄마의 위상을 끌어 모아, 납치된 딸을 찾아서 홀로 고군분투하고, 그 과정에서 마치 미친 것 같은 인상을 안겨주는, 한국영화사의 가장 기괴한 여성 캐릭터 중 한명이다. 연홍은 국회의원 선거전을 치르는 한국당 후보의 아내로, 남편의 이미지 메이킹에 동원된다. 흥미로운 건 딸 민진이 실종되기 전 만나러 간다고 했던 가상의 친구 ‘자혜’가 어린 연홍을 설명해 주는 매개가 된다는 점이다. 연홍의 친구이자 무당은 연홍이 “어릴 때 힐러리 같은 영부인이 되고 싶어 했었제~”란 말로 연홍이 포기한 워너비로서의 삶을 일깨워준다. 연홍은 왜 꿈을 이루지 못했을까. 단순히 재능이 부족해서였을까. 민진의 실종으로 갈등이 불거지자 남편은 ‘가수가 되고 싶어 안달하던’ 젊은 시절 연홍을 비하하며, 그 영향으로 민진의 비행이 시작됐다고 욕박지른다. 남편뿐만 아니라 연홍이 민진을 찾는 과정에서 만나는 사람들은 엄마인 연홍을 무시하거나(경찰), 이상하게 보거나(민진의 담임선생), 피하러(민진의 친구 미옥) 든다. 아이의 실종은 그렇게 틀에 맞춘 아내이자, 엄마로서의 ‘가면’을 벗겨내는 계기가 된다. <비밀은 없다>는 이렇게 연홍이 모성이데올로기 서사에서 ‘좋은 아내, 좋은 엄마’로 자리 잡기 전, 한 명의 여성으로서의 자신의 삶을 복기하는 과정이기도 하다.

기존 세대와는 달라진 사고방식으로 엄마의 자리를 부여받는 여성들은, 엄마로 미숙하지만, 여성으로서의 한계를 돌파하며 새로운 세대의 엄마로 거듭나고자 한다. 연홍은 남편에게 물리적인 죽음을 행하지 않지만, 더 이상 성공한 정치인으로서 발붙이고 살아가지는 못하게 하는 것으로 자신의 복수를 완수한다. 결국 딸에 대한 엄마로서의 복수이자, 한편으로는 여성을 향한 혐오와 편견으로 자신을 이용하기만 했던 사회의 작동 원리에 대한 비판에 더 가깝다.

기존 영화에서 엄마의 사투가, 사회의 법적, 제도적 시스템 미비로 인해 동정을 받았던 것과 달리 이렇게 가장에게 귀싸대기를 올려붙이고, 사회적 권위를 실추시키는 여성에게 선뜻 동정표를 주는 이들은 없다. 손희정 평론가는 이들을 ‘제3의 어머니’, ‘맘충’에 가깝다고 기술한다. “한국 사회는 ‘진정한 어머니’에 대한 명확한 이미지를 가지고 있고, 그 이미지에서 벗어나는 존재는 쉽게 혐오의 대상이 된다”(『씨네21』) 이경미 감독은 연홍을 통해 “아이를 잃은 기존 엄마와는 다른, 오히려 그 이미지를 ‘배신하는’ 엄마를 그리려고 했다.”고 “모성애라는 게 엄마에게 당연히 있는 것이 아닐 수도 있고. 듄적이지 않은 부족한 엄마, 사회적으로 지탄받기 딱 좋은 엄마가 오히려 나중에 (그 나름의) 엄마가 된다는 데서 오는 의미가 있을 거라고 생각했다.”고 연홍의 기괴함이 의미하는 바를 설명한다.(『씨네21』)



^미쓰백 (2018, 이지원)

희생이 아닌 연대하기

『모성과 모성 경험에 관하여』를 집필한 시인 아드리안 리치는 ‘여자들에게 모성은 타고난 것인가? 혹은 모성은 여자들을 가정이라는 사적 공간에 머물게 하기 위해 고안된 사회적 제도에 불과한 것인가’에 대해 말하며, 한번쯤 직면하게 되는 여성들의 자아분열에 가까운 고민이 긍정적으로 나갈 수 있는 방법을 고민한다. 비혼여성, 저출산, 워킹맘들의 증가 속에서 이제 여성들은, 단순히 당하지 않고 살아가길 원하며, 그것의 확립이야말로 자신의 아이 뿐만 아니라 다음 세대를 위한 진짜 ‘모성’임을 인지하는 단계로 나아가고 있다.

<미생: 사라진 여자>(2016, 이연희)에서 아이의 납치를 보자. 지선(엄지원)은 사회적 능력을 가지고 있지만, 전 남편과 시어머니와 양육권 분쟁에 있어서, 여성에 가해지는 폭력을 감당해야 하는 여성이며, 아이를 납치한 중국 여성 한매(공효진)는 남편과 시어머니의 폭력으로 상처를 입은 여성이다. 사회적 배경, 계급은 다르지만, 혐오와 차별로부터 두 여성 모두 자유롭지 못하다. 아이를 잃은 엄마와 아이를 납치한 두 엄마는 피해자와 가해자라는 선악의 구도에서 벗어나, 이해와 연대의 폭을 형성한다. 돌봄과 구원의 문제가 꼭 모성으로만 귀결되지 않는 예도 있다. 아동학대의 문제를 그린 <미쓰백>(2018, 이지원)에서 여자 아이인 김지은(김시아)을 가정의 폭력으로부터 구해내는 나이 든 여성 백상아(한지민)의 구도는 눈여겨 볼만하다. 백상아에게 ‘하루라도 엄마가 되어 보길’ 중용하는, 두 여성 간의 수평적인 관계를 그렇게 밖에 상상할 수 없는 남성 장섭(이희준)의 말처럼 오래 그럴법한 엄마와 딸로 규정지어지는 대신, 서로의 아픔을 보는 약자의 연대로 귀결된다. 여성의 절대적 희생을 요하는 모성의 신화를 깨는 것. 그 벗어남의 끝에, 서로가 서로를 이끌어 줄 수 있는 손이 기다리고 있다는 점에서 여성 서사와 캐릭터의 진일보에 기대를 더해본다.



^미생 (2016, 이연희)



^미생 (2016, 이연희)



나 뿐 여자 이상한 여자 죽이는 여자

여성캐릭터로 보는 한국영화 100년展

2019.7.12. ~ 10.13

한국영화박물관 기획전시실

도록을 만든 사람들

기획/편집	조소연
사진	권영탕
그래픽/편집디자인	원투비 디자인스튜디오

전시를 만든 사람들

전시총괄	주진숙, 김청수
전시책임	정종화
전시기획 및 진행	조소연
공동기획 및 자문	김선아, 손희정, 심혜경, 오영숙, 이화정, 조혜영
전시디자인/영상제작	본다빈치(주)