

뉴걸 또는 새론소녀, 김새론의 스크린 문화 정치

심혜경*

1. "뭐시 중헌디"
2. 우리가 알았던 소녀들
3. 새론소녀의 스크린 문화 정치
 - 3-1. 치유의 소녀 주체, 대안적 가족의 중심점: <여행자>와 <아저씨>
 - 3-2. 초현실적 소녀들의 현실 이야기, 다중소녀체로서의 새론소녀: <만신>, <마녀보감>
 - 3-3. 아버지의 권위에 저항하는 소녀: <바비>, <맨홀>, <도희야>
 - 3-4. 역사적 주체로서의 새론소녀 그리고 여성 연대: <눈길>
4. 마다 프리마베시와 새론소녀

국문요약

스크린의 소녀는 으레 부모의 의사에 따라 미래가 결정되며 보호 통제받고 훈육해야할 아동으로서 가족과 사회 내의 약자이다. 그럼에도 최근 스크린의 어떤 소녀들은 무너져가는 국가와 사회, 체제의 윤리와 도덕에 대해 냉철하게 감응하고 있다. 이들은 극의 중심에서 적극적으로 자신의 세계를 구축하고 의견을 개진할 뿐 아니라 미래를 이끌 구원자로 기능한다. 이 글은 그 시작점에 2009년 <여행자>로 스크린에 등장한 김새론을 세운다. 그녀를 기점으로 최근 한국영화 속의 어떤 소녀들은 가부장적 체계와 그에 기초한 자본주의적 문화시장 즉, 남성중심적 시각장에 빈번하게 저항하며 균열을 내는 능동적 주체 '뉴걸(New-girl)

* 순천향대학교 시간강사.

혹은 새론-소녀'로 기능한다. 김새론은 주로 '어린 괴물'로서 가부장제 밖에 내던져진 소녀를 연기했다. 스크린에 등장한 지 얼마 안 되어 그녀는 현실의 아픔과 절망을 그려내지만 희망적이며 강인한 소녀의 주체적 면모로 화면을 압도하는 '배우'로 각인되었다. 그녀는 자신의 성장 단계에 따라 진중한 작품에서 특별한 인식의 계기를 마련하는 새론-소녀를 소화하며 '대체불가한 아우라를 가진 배우로 위치해왔다. 이 새론-소녀는 소녀 상품의 경제가 추구하는 남성중심의 포르노그래피적 에로티시즘의 함정에 빠지지 않으면서 자신의 고유한 영역을 확보한다. 새론-소녀의 기원으로 김새론을 주목하는 데에는 그녀가 기존의 소녀성의 신화를 해체하고 시민 사회의 새로운 주체로서 소녀의 개념을 환기시킨다는 데 있다. 스크린에서 새론-소녀는 남성중심적 가부장체제를 기반으로 하는 현실에 비판적 균열을 만드는 존재로 기능하고, 더 나은 평등사회를 만들어가려는 연대의 주체로 소녀의 역능을 유감없이 드러내는 문화 정치를 감행 중이다. 또 이 새론-소녀를 페미니스트 저항 주체로 독해하려는 이유는, 그녀가 페미니스트 전사로 무장하고 전면전에 나섰다기보다는 기존과는 다른 소녀성을 기반으로 하면서도 인권, 사랑, 자유, (성)평등, 여성(타자) 연대 같은 여성주의적인 동시에 민주주의적인 가치에 대해 적극적으로 언급하는 소녀성의 재현에 있다.

(주제어: 김새론, 뉴-걸, 새론-소녀, 소녀-주체, 페미니스트 문화 정치)

1. “뭐시 중헌디”

종구: 중요한 문젠께!

효진: 뭐시 중헌디.

종구: 증말 이럴께?

효진: 뭐시 중허냐고. 도대체가 뭐시 중허냐고, 뭐시. 뭐시! 그케, 중허냐고! 뭐시 중헌지도 모르면서 왜 자꾸 캐묻고 지랄이여, 지랄이.

영화 <곡성>(나홍진, 2016)에서 효진(김환희)의 대사 '뭐시 중헌디'는 남녀노소 할 것 없이 수없이 언급되며 많은 패러디를 낳았다. 아버지 종구(곽도원)는 딸 효진에게 잃어버린 신발에 대해 묻는다. 이에 효진은 근본적으로 더 중요한 사항에 대해서 탐구할 것이지 잃어버린 신발 한 짝이나 자신의 감염여부는 중요한 문제가 아니라고 고함을 지르고는 유유히, 옆방으로 건너간다. 하지만 관객과 비평가에게 효진이 지시하는 '중헌 것'이 과연 무엇인가는 모호하게 열려있다. 대중들의 뇌리에 이 장면이 각인된 데에는 아버지와 딸 간의 대화라고는 생각하기 힘들만큼, 효진이 종구에게 무례하고 격렬하게 적대적 감정으로 응대하기 때문이다. 효진은 경찰 종구의 일거수일투족을 꿰고 있으며, 사건 현장에서 봉변을 당해 경찰서로 돌아와 낮이 나간 종구에게 씻고 옷 좀 갈아입으라고 충고할 만큼 부녀간의 격이 없다. 효진은 잃어버린 신발에 대해 묻는 종구의 의심 어린 내면뿐 아니라 어쩐지 현재 마을에서 벌어지고 있는 기괴한 살인사건들에 대해 꿰뚫고 있는 것 같다. 효진이 진실을 아는지 모르는지 가늠할 수는 없지만 그저 어린 소녀라기에는 충격적일 정도로 당돌한 주체의 면모를 드러낸다. 그러는 동안 사건의 현장과 중심에서 수사를 이어 나가야 할 어른이자 경찰인 종구는 '뭣이 중헌지' 전혀 알지 못한다. 종구는 '어찌다 어른'이 되어 지금 여기 잘못 돌아가고 있는 오염된 세계, 즉 썩어빠진 사회 체제를 근근이 유지해 붙어 살면서 자신의 보위와 확장된 자아로서의 자기 자식의 보위에만 관심이 있지, 다양한 구성원이 함께 살아가는 사회나 다음 세대가 살아갈 더 나은 미래를 위해 근본적으로 고민하고 행동해야 할 것에 대해서는 무관심하다. 즉, 종구를 향한 효진의 '뭣이 중헌디'라는 일침은 정작 무엇이 더 중요한가를

알려지는 의지가 전혀 없는 무책임한 기성세대에 대한 새로운 세대의 저항적 일침의 상징이다. 그런 이유로 이 장면은, 딸이 아버지를 나무라며 당장 구체적인 답을 내놓으라는 것이라기보다, 한 인격이 다른 인격에게, 새로운 체제를 추동하고픈 주체가 기존 체제를 답습하고 있는 수동적인 주체에게, 지금 여기에서 궁극적으로 중요한 문제가 무엇인가에 대해서 더 넓고 깊게 성찰하라고 질문을 되돌리는 것이다. 주목해야 할 순간이다. 이 체제에 잘 적응해 살아가고 있는 성인 남성에게, 그것도 한국 사회에서는 절대 거스르면 안 되는 가부장의 권위를 향해, ‘소녀’가 저항적 분노의 폭발지름을 통해 화두를 던지고 있기 때문이다.

물론 서사의 흐름상 이 소녀는 특수한 상황 속에서 부모의 의사에 따라 미래가 결정되며 보호 통제받고 훈육해야 할 아동으로서 가족과 사회 내 약자로 존재한다. 그럼에도 최근 한국영화의 소녀들은 무너져가는 국가와 사회, 체제의 윤리와 도덕에 대해 매우 냉철하고도 예민하게 감응하고 있다. <곡성>은 물론, <괴물>(봉준호, 2006)과 <설국열차>(봉준호, 2013)의 현서와 요나로 분했던 고아성, <7번방의 선물>(이환경, 2013)의 예승이인 갈소원, <개를 훔치는 완벽한 방법>(김성호, 2014)의 지소역의 이레, <비밀은 없다>(이경미, 2015)의 민진이와 미옥이 역의 신지훈과 김소희, <탐정 홍길동>의 말순이 김하나, <부산행>(연상호, 2016)의 수안을 연기한 김수안에 이르기까지 스크린의 소녀들은 극의 중심에서 적극적으로 자신의 세계를 구축해가고 의견을 개진할 뿐 아니라 빈번하게 미래를 이끌 구원자로 기능한다.

이렇듯 최근 한국영화 속의 어떤 소녀들은 가부장적 체계와 그에 기반한 자본주의적 문화시장 즉, 남성중심적 시각장에 빈번하게 저항하며 균열을 내고 있는 능동적이고 적극적인 주체 ‘뉴-걸(New-girl)’¹⁾로 기능

1) 스크린 속에서 새로운 모습을 보여주는 ‘뉴-걸’, ‘새로운 소녀’의 명칭은 김새론의 이름에

한다. 나는 뉴걸의 시작점에 2009년 〈여행자〉로 스크린에 등장한 김새론²⁾을 둔다. 그리고 스크린 위의 새로운 소녀 주체의 보편성과 특수성

서 따온 것이기도 하고, 동료연구자 조혜영의 제안을 따른 것이기도 하다. 그녀에게 감사한다. 이 호명은 대중매체 특히 스크린에 2000년대 후반부터 등장하기 시작한, 김새론을 기수로 한 주체적인 소녀를 재현하는 청소년 배우들을 지칭하는 것이다. 이들의 등장은 1990년대 페미니즘의 수혜를 받은 세대가 성장해 그들이 제작자와 소비자로 참여하는 미디어 시장이 확대된 것, 또 성평등 의식을 지닌 부모에게 양육된 2000년대 이후 자녀 세대가 대중문화 시장에 대해 가지는 주체적인 시각이 젠더 의식을 동반해 발현된 문화적 지반에서 기인한 것이다. 이 글은 김새론을 기점으로 한 뉴걸 또는 새론-소녀에 대해 문화연구의 방법인 ‘스타론’을 집중적으로 적용하지 못했는데, 이들 몇몇 스크린의 소녀들의 발돋움의 ‘스타’에 도착했다기보다 커리어가 익어가는 중이기도 하고, 김새론의 ‘스타덤’이나 ‘스타현상’을 불러오는 대중사회적 측면과 ‘스타산업’의 소비주의적인 측면에 주목했다기보다 분석 대상인 새론-소녀의 기원으로 김새론을 설명하기 위해 스크린 내의 재현에 더 집중했기 때문이다. 물론 새론-소녀들이 재현의 차원에서 능동적 소녀주체에 대한 사회적 고정 관념화를 촉구하는 식의 이데올로기적 기능을 한다는 주장을 하는 데에 있어서는, 리차드 다이어가 주장하는 스타 기호의 의미작용이 특수한 효과를 발휘한다는 입장에 동의하고 있다. 필자는 이후 새론-소녀에 주목하면서 지속할 연구의 방법론으로 ‘스타론’을 유념할 것이다. 이를 지적해주신 익명의 심사자에게 감사한다. 리차드 다이어, 『스타 이미지와 기호』, 주은우 옮김, 한나래, 1995. 17-23쪽 참조.

- 2) 김새론(2000-)이 대중의 시선을 한 몸에 받은 것은 원빈과 출연한 〈아저씨〉(이정범, 2010)의 소미 역에서 부터다. 데뷔작은 2009년 〈여행자〉로, 프랑스로 입양을 기다리는 진희 역을 맡았다. 이후 진중한 작품에서 독특한 소녀를 연기하기 시작한다. 〈나는 아빠다〉(2011)의 한민지, 〈아웃사람〉(2012)의 수원/여선의 1인2역, 〈바비〉(2011)에서는 순영 역을 했다. 그 외에도 단편영화 〈참관수업〉(박자연, 2013)에 출연했고, 김금화의 일생을 담은 다큐멘터리 〈만신〉(박찬경, 2014)에서는 14세의 넘세를 연기했다. 〈도희야〉(정주리, 2014)에서는 주인공 도희 역을 맡았다. 〈맨홀〉(신재영, 2014)에서는 말 못하는 소녀 수정 역을 맡아 열연했고, KBS의 광복 70주년 2부작 특집극이자 영화로도 개봉한 〈눈길〉(2015)에서는 영애 역할을 했다. 텔레비전 드라마에서는 〈내 마음이 들리니〉(MBC, 2011)의 어린 봉우리, 〈패션왕〉(SBS, 2012)의 어린 이가영, 〈화려한 유혹〉(MBC, 2012)의 어린 신은수를 연기했다. 그 외 드라마의 주요 인물로 출연한 작품에는 〈천상의 화원 고평령〉(채널A, 2011)의 강은수 역, 2012년 MBC 시트콤 〈엄마가 뭐길래〉에서 박새론 역으로 출연했고, 2013년 MBC 〈여왕의 교실〉의 김서현 역, 〈하이스쿨: 러브 온〉(KBS2, 2014) 이슬비 역, 2016년에는 네이버 tvcast의 웹드라마 〈투 비 컨티뉴드〉의 정아린 역을 했다. 그리고 2016년 〈마녀보감〉(JTBC)의

을 정의하고 묘사하기 위해 나는 김새론과 그녀 이후의 소녀들을 ‘뉴-걸’, 종종 ‘새론-소녀’로 명명할 것이다. 새론-소녀는 성인 배우의 작고 귀여운 어린 시절에 한정되어 잠시 소비되는 아역 배우³⁾이거나 아동대상 영화나 프로그램에 등장하는 철없이 밝고 명랑하며 깜찍한 주인공과는 거리가 있다. 김새론은 으레 큰 눈과 특유의 귀여운 외모로 사랑을 독차지하는 청소년 배우와는 다르다. 허우적대는 긴 팔다리와 우수에 찬 눈을 가진 그녀는 스크린에서는 주로 ‘어린 괴물⁴⁾’로서 가부장제 밖에 내던져진 소녀를 주로 연기했다. 스크린에 등장한 지 얼마 안 되어 그녀는 곧, 현실의 아픔과 절망을 그려내지만 희망적이며 강인한 소녀의 주체적인 면모로 화면을 압도하는 ‘배우’로 각인되었다. 이후 텔레비전이나 웹 드라마를 통해서도 그녀 역시 또래의 아역배우들, 특히 김새론을 포함해 ‘3김 트로이카’라 불리는 김유정, 김소현처럼 누군가의 딸로 분하거나 학원물의 발랄과 상큼함을 보여주는 학생 연기를 선택기도 했고, 그 외 또래 십대들에게 소구할만한 음악프로그램 MC나 패션 상품광고에도 나서면서 폭넓은 연기 스펙트럼과 스타 엔터테이너로서의 기량도 보여주었다. 그럼에도 불구하고 김새론은 자신의 성장 단계에 따라 진중한 작품

연희 공주/서리의, 십대에서 성인에 이르는 1인2역의 주인공을 해냈다. 연기 외에, 2015년부터 MBC의 <쇼! 음악중심>에서 공동 MC를 하고 있고, 2016년 <아시아 청소년 음악제>, <코리아 드라마 어워즈> 같은 행사의 공동 사회를 본 바 있다. 광고는 10대 이전에는 학습지, 그리고 하이틴이 되면서는 화장품과 의류 브랜드의 전속 모델로 활동하고 있다. 네이버인물사전, 위키백과, YG엔터테인먼트 홈페이지 참조.

3) 이 글에서는 ‘아역 배우’라는 용어 대신 ‘청소년/녀 배우’ 혹은 ‘배우’라는 용어를 사용할 것이다. ‘아역 배우’는 나이가 어린 배우를 지칭한다기보다는, ‘어린 아이의 역할을 하는 배우(어린 아이의 역할은 성인도 할 수 있다)이거나 극중 초반의 설정이나 회상 장면에서 성인 등장인물의 ‘어린 시절 역할을 하는 배우’라는 껍데기의 혐의가 짙기 때문이다.

4) 박유희, 『폭력과 정체성에 대한 성찰: <도희야>(정주리, 2014) 읽기』, 『현대영화연구』 20, 2015. 이 글에서 박유희는 버려지고 왕따 당하는 소녀 도희(김새론)를 ‘어린 괴물’로 호명한다.

에서 특별한 인식의 계기를 마련하는 새론소녀를 소화하며 ‘대체불가능한 아우라를 뽐어내는 배우로 위치해왔다.’⁵⁾

자신이 출연한 작품이 ‘청소년관람불가’이기에 대부분의 작품을 아직 관람하지 못하는 김새론은 대중매체 시장에 등장한 수많은 소녀들과는 달리, 국민적 영웅소녀(김연아)와 국민여동생(문근영)이 갖는 모범성 혹은 가부장적 보수성에 포획되거나 예인소녀(걸 그룹)를 내세운 소녀 상품의 경제가 추구하는 남성중심의 포르노그래피적 에로티시즘의 함정에 빠지지 않으면서 자신의 고유한 영역을 확보했다.⁶⁾ ‘새론소녀’의 기원으로 김새론을 주목하는 데에는 그녀가 이처럼 기존의 소녀성의 신화를 해체하고 시민 사회의 새로운 주체로서 소녀의 개념을 환기시키고 있기 때문이다. 스크린에서 새론소녀는 남성중심적 가부장체제를 기반으로 하는 현실에 비판적인 균열을 만드는 존재이자 더 나은 평등사회를 만들어나갈 수 있는 연대의 주체로서 소녀의 역능을 유감없이 드러내는 문화 정치를 감행 중이다. 이 새론소녀를 페미니스트 저항 주체로 독해하려는 데에는, 그녀가 페미니스트 전사로 무장하고 전면전에 나섰다기보다는 기존과는 다른 소녀성을 기반으로 하면서도 인권, 사랑, 자유, (성)평등, 여성(타자) 연대 같은 여성주의적인 동시에 민주주의적인

5) “김새론은 ‘대체불가능’ 아역배우이다. 마르고 긴 팔다리를 지닌 그녀는 사랑받는 아역배우의 보편적 조건과는 먼 데, 그녀의 이러한 분위기가 오히려 다른 영화들을 만나게 했다.” 최지은, 『아이즈 special, 아역이 사는 세상 아이즈 ③스무 살 이하, 스무 명의 어린 배우』, 웹매거진 『ize』 2015.1.13, <http://www.ize.co.kr/articleView.html?no=2015011123427220198> (검색일 2016년 9월 3일)

6) 한지희, 『우리시대 대중문화와 소녀의 계보학』, 경성대학교출판부, 2015. 한지희는 2000년대 이후 대중문화에 등장하는 소녀의 의미와 존재양식을 국민소녀(영웅소녀), 예인소녀, 순진열렬한소녀, 직업소녀, 알개소녀, 명랑소녀, 중성소녀, 백치미소녀, 일탈소녀, 평균소녀, 가상소녀, 알파걸 소녀 등으로 정의하며 맥락마다 다양한 사용을 제안한다. 이 글에서도 스크린에 등장하는 김새론을 설명하기 위해 역시 종종 ‘*** 소녀’의 명명을 활용할 것이다.

가치에 대해 적극적으로 언급하는 소녀상을 재현하기 때문이다. 그래서 지금 여기 스크린에서의 페미니스트 문화 정치의 실천적 주체이자 동반자로 '새론소녀' 김새론을 불러 세우려는 것이다.

2. 우리가 알았던 소녀들

새론소녀를 살피기 전에 우리가 알았던 소녀(小女, girl)를 개괄해보자. 소녀는 '키나 몸집이 작은 나이 어린 여자아이, 결혼하지 않은 여자가 자신을 낮추어 부르는 일인칭 대명사'이다. 근대 시민사회에서 소녀는 아직 주체로 인정되지 않는 과정 중의 존재, 비시민이다. 특히 가부장제를 근간으로 하고 있는 서구 자유주의의 시공간 속에서 소녀는 (남성 주체에게) 이중적으로 성적대상화의 존재로 인식되어 왔다.⁷⁾ 소녀 역시 창녀와 성녀의 신화를 공유하고 있다. '청순베이글녀'와 '여신강림'이라는 용어로 설명되듯, 전자는 순수/섹시라는 배반적인 성적 이미지를 동시에 표상하는 존재, 후자는 절대미를 지닌 여신이 소녀의 육체를 매개한 존재로 종교적 수준으로 추앙되는 대상인 예술적 뮤즈로 기능한다. 소녀는 과도할 정도로 포르노그래피적 에로티시즘에 경도된 존재이거나 개인(남성)의 판타지를 완성시켜 주는 사회적·심리적 위상의 존재이다.⁸⁾ 이렇듯 소녀는 '소녀성의 신화'에 포섭되어 있다.

7) '소녀'에 대한 개념적이고 개괄적인 설명, 대중 매체에서의 소녀 재현과 '소녀상품'에 대한 연구는 다음을 참고하라. 김은하, 『페미니즘사용설명서: 소녀』, 『여/성이론』 34호, 2016, 여성문화이론연구소; 김예란, 『아이돌 공화국: 소녀 산업의 지구화와 소녀 육체의 상업화』, (사)한국여성연구소 엮음, 『젠더와 사회: 15개의 시선으로 읽는 남성과 여성』, 동녘, 2014.

8) 한지희, 『우리시대 대중문화와 소녀의 계보학』, 경상대학교출판부, 2015, 20-21쪽.

서구의 소녀(소년) 개념은 근대로 이행하는 과정에서 나이와 성차가 개인을 구분하는 잣대로 기능했다. 부르주아가 확대되고, 과학의 발달로 유아사망률이 감소하면서 아동, 청소년에 대한 관심이 증가했고, 국민국가는 이들을 시민/국민으로 양성하고자 했다. 아동과 청소년기는 성인과는 다른 세계와 행동양식 문화를 형성하는 시간이었다. 소년은 이 시기의 남성을, 소녀는 여성을 말하는 것이었다. 하지만 시민/국민으로 성장하는 교육을 거치는 소년과 달리, 소녀에게는 미래 세대의 양육을 책임지는 현모양처 교육이 우선시되었다. 한국의 근대 소녀 역시 자아실현을 성장목표로 삼기보다는, 가부장제의 과업을 정숙히 준비하는 진정한 여성이 되기 위한 통과의례적 불완전한 시간을 의미하게 되었다.⁹⁾

한지희에 따르면 한국에서 소녀 개념의 쓰임은 모호하다. 우선 그 도입에서부터 새로운 근대 주체로 소환된 소년의 젠더적 상대어로 기능하지 못했고, 다음으로는 ‘초등생 이상 20세 미만의 순수하고 귀엽고 발랄한 이미지의 신문학을 배운 여학생’인 ‘모던 가루(modern girl)’의 역어였지만 지칭 대상과 맺고 있는 관계는 포괄적이며 임의적이었다. 이후로도 소녀는 미혼 여성을 통칭하거나 특정 세대를 지칭했으며, 고등교육을 받은 계급의 여성을 지시하는 등 가변적 정의를 사용해 왔다는 것이다. 오늘날 대한민국의 소녀는 소년과 다른 주변인의 존재양식을 가지고 있으며, 인간으로서 자신의 신체 성장과 관련된 지식을 습득하고, 성을 배려하는 법을 개발하고, 미래의 삶을 설계하는 데 필요한 시민 의식과 정치적 역량을 함양할 기회를 갖기 힘들다. 그녀는 자크 랑시에르를 인용하면서, 한국 소녀가 ‘일종의 비시민이자 비인간으로서 정치의 외부

9) 김은하, 『페미니즘사용설명서: 소녀』, 『여/성이론』 34호, 2016, 여성문화이론연구소, 196-201쪽.

에 존재'하며, '가부장의 권위와 질서에 순종하는 의존적인 존재양식을 기대하는 존재'였다고 정의한다.¹⁰⁾

그런데 아이러니하게도 최근 한국 대중문화는 가히 소녀시대라 하겠다. 걸 그룹 소녀들은 국내외에서 막강한 정치/경제/문화적 영향력을 발휘하고 있고, 김연아와 손연재도 국위를 선양하는 국민적 영웅소녀로 걸 그룹 소녀들과 다름없는 지위를 누린다. 이들 소녀는 최고의 가치를 지닌 상품인 동시에 문화자본이며, 다양한 팬을 대중문화시장의 소비자로 불러내는 상징 권력으로 오늘날 한국사회에서 거대한 영향력을 행사하고 있다. 대중매체에 등장하는 소녀의 정체성에서 공유되는 바는 성인 여성이 표현하는 육체적 섹시미와 십대 소녀가 표상하는 청순미의 융합체이다. 현실의 소녀가 미숙한 특정 시기의 비/존재로서 경계에 있는 존재를 가리키는 모호한 개념으로 사용되는 만큼, 문화적 기호로서의 소녀 또한 "남성성과 여성성 사이, 어른과 아이, 힘과 나약함, 앓과 무지의 빈틈에 존재"¹¹⁾한다. 대중문화가 재현하는 이 모호한 소녀는 남성중심적 사회에서 성적 신화로 활용된다. 종종 롤리타 콤플렉스(Lolita complex)로 대상화되어 왔고, 또 늠름하고 자신감이 넘치는 알파걸(Alpha girl)도 자신의 성적 주체성을 주장하는 것만큼 역설적이게도 성적 대상화가 병행된다. 신화 속의 소녀들과 알파-걸이 뒤섞인 채 미디어 표상으로서의 소녀는 독특한 사회문화적 위상을 갖게 되었다. 소비 주체들(소녀, 청년, 중년 삼촌들)은 이들 소녀들이 예인소녀와 국민/영

10) 한지희, 『우리시대 대중문화와 소녀의 계보학』, 경상대학교출판부, 2015, 18-22쪽.

11) Tamae K. Prindle, "A Cocooned Identity: Japanese Girl Films: Nobuhiko Obayashi's Chizuko's Younger Sister and Jun Ishikawa's Tsugumi", *Post Script* 15, no.1, 1998, p.35. (김유나·정은혜, 「여성주의 문화이론에 따른 애니메이션의 여성 영웅 캐릭터 비교 분석: 한미일 애니메이션을 중심으로」, 『만화애니메이션 연구』 36호, 2014, 102쪽에서 재인용)

웅소녀로 그리고 소녀상품으로 지녀야할 자산이 외모라는 사실을 알고 있다고 전제한다. 이들은 소녀들과 상업주의 대중문화의 차원에서 소비자와 상품의 관계를 맺는 데에서 나아가 사회심리학적 차원에서도 일종의 가부장적 팬과 지켜주어야 할 누이의 관계까지 맺고자 한다.¹²⁾

겉 그룹만큼이나 청소녀 배우의 활동 역시 눈부시다. 겉 그룹 출신의 연기자와는 달리 아역 혹은 청소녀 배우들은 소녀상품에 상대적으로 덜 포획된다. 대중문화의 시각장에서 겉 그룹의 시장과 청소녀 배우들의 활동장이 분할되어 있고, 소비자/팬 층도 달리 형성되었기 때문일 것이다. 소녀를 노골적으로 성애화하는 경우인 〈은교〉(정지우, 2012)에서 성인 배우 김고은이 소녀 은교를 연기한 것처럼, 영화에서는 성인인 배우에게 소녀의 역할을 배당하면서 ‘재현에만 한정되었다’는 듯 안전하게 소녀성의 신화를 사용한다. 청소녀 배우들이 겉 그룹 소녀들보다 소녀상품으로서의 성적 대상화에서 살짝 빗겨나 연기의 정도로 주목을 받는다고 해도, 가부장적 팬심(fan-心)의 상품성까지 탈각되는 것은 아니다. 그들 역시 부분적으로는 아이돌처럼 소비된다.¹³⁾ 2000년대 주도적인 활동을 한 문근영과 고아성을 보자. 드라마 〈가을동화〉에서 은서라는 국민여동생의 감옥에 갇힌 문근영은 스크린에서도 ‘청순하고 유순하고 사랑스럽고 순진하지만 사랑의 열정을 품은 소녀의 모습’을 강요당한다. 가부장제 내에 있으므로 지켜주어야 할 진정한 소녀의 존재로 기능하는 것이다. 그녀에 대한 소비대중의 가부장적 감시와 통제의 욕망은 소녀의 육체와 성적 욕망을 통제하려는 가부장사회의 남성중심적 무의식과 같다.¹⁴⁾ 〈괴물〉과 〈설국열차〉 같은 봉준호 영화 속 고아성은, 국가적/

12) 한지희, 『우리시대 대중문화와 소녀의 계보학』, 경상대학교출판부, 2015, 15-19쪽.

13) 한여울, 『아이즈 special, 아역이 사는 세상 ① 아역 말고 스타 되기』, 웹매거진 『ize』 2015. 1. 13., <http://ize.co.kr/articleView.html?no=2015011123517249796&type=&>(검색일, 2016년 9월 3일)

세기말적 문제 상황에 직면해 예민하게 상처 입은 민족/인류의 본래적 순수성에 대한 알레고리로서의 소녀로 활용되어 그 한계를 노정한다.¹⁵⁾ 이들은 남성 주체가 보호하고 구해내야 할 막연한 순수 목적으로만 존재해 소녀의 정치적 주체성을 훼손당했다.

문근영과 고아성이 가부장적 소녀성 신화에 포획되어 탈출하지 못할 즈음 김새론이 부상했다. 세상에 내던져진 이 소녀는 미래를 준비하는 예비적 단계의 여성이라는 미/존재가 아닌 소녀 그 자체로서 스크린을 장악하고, 가부장적 사회와 상업 자본주의가 제시하는 소녀성의 신화의 자장에서도 빗겨난다. 당당하고 강인하지만 계급적 비난을 받는 알파걸의 함정에서도 벗어나 있는 새론-소녀는 부르주아 이데올로기와 가부장적 남성 질서에서 배제된 타자들에 대한 주의를 환기시킨다. 여느 아동-청소년기의 소년소녀와 마찬가지로 이 새론-소녀 역시 성장이라는 성별사회화의 과정에서 어머니의 몸에서 벗어나 아버지의 법의 세계로 진입하면서 복종적 주체를 형성하도록 강요당한다. 하지만 다른 한편으로는 가부장적 체제의 법질서에 수렴되기를 거부하는 반론과 저항의 에너지로 가득한 이질적인 주체를 재현하기도 한다. 스크린의 새론-소녀는 시몬느 드 보바르가 말한 것처럼, “주체이며 능동체인 채로 자유롭기를 갈망하는 그녀의 선천적인 욕구와 또 한쪽에서는 그녀에게 피동적 존재이기를 원하는 색정적 경향과 사회적 압력 사이에 격심한”¹⁶⁾ 투쟁

14) 한지희, 『우리시대 대중문화와 소녀의 계보학』, 경상대학교출판부, 2015, 223-228쪽.

15) 정우숙, 『봉준호 영화의 소녀상 연구』, 『여성문학연구』 23호, 2010, 288-301쪽. 고아성의 경우 가부장적 희생양으로서의 소녀성은 봉준호 영화에 한정한다. 봉준호 영화에 출연하기 전 〈여행자〉에서의 예인 역, 이후 드라마 〈풍문으로 들었소〉의 서봄 역을 연기한 고아성은 스스로 자신의 미래를 적극적으로 설계하고 체제에 저항하는 새론-소녀의 계보에 포함할 수 있을 것이다.

16) 시몬느 드 보바르, 『제 2의 성』, 선영사번역실 옮김, 선영사, 1986, 123-124쪽. 보바르의 저작에서는 ‘소녀시기’에 대한 언급이지만, 이 글에서는 ‘소녀-주체’로 바꾸어 인용

에 나선다. 일방통행식 체제 운영에 대한 저항 전략을 만들어가는 것은 인간으로서의 권리, 시민으로서의 권리 주장이자 표현이다. 그러므로 이제 살펴볼 새론-소녀는 스스로를 가부장제를 초월한 자립적 소녀로 인식하고 행동하는 주체이다. 이 새론-소녀의 '몸과 정신은 남성중심적 에로티시즘의 판타지와 결별하고 새로운 소녀의 존재양식을 상상할 수 있는, 민주시민의 역량을 길러줄 수'¹⁷⁾ 있는 방법적인 뉴-걸의 주체성을 체현한다.

3. 새론-소녀의 스크린 문화 정치

3-1. 처유의 소녀 주체, 대안적 가족의 구심점: 〈여행자〉와 〈아저씨〉

김새론의 데뷔작 〈여행자〉에서의 진희는 아버지 손에 버려져 고아원에서 해외입양을 기다린다. 진희가 처한 상황이나 재현 방식이 기존 소설이나 영화에서의 고아소녀의 그것과 크게 다를 것은 없다. 진희는 아버지와 어른에 대한 신뢰를 잃고, 곧 자신의 삶에 중요한 계기를 만들어 스스로 결정을 내려야하는 주체로 떠밀린다. 하지만 진희가 자신의 미래를 결정하는 과정이 고아원 여자 아이들과의 자매애적 관계 속에서 사회를 배워가며 성숙해 간다는 데에서 색다르다. 진희는 이들과 경쟁이 아닌 상호이해 속에서 자신의 운명을 결정한다. 김새론을 전 국민에게 알린 영화 〈아저씨〉는 역시 성인 남성 킬러와 소녀 마틸다 사이의

하였다. 여기에서는 소녀를 한 시기가 아닌 지속되는 주체의 한 지점으로 늘 '과정중의 주체'로 강조하는 의미가 있다.

17) 한지희, 『우리시대 대중문화와 소녀의 계보학』, 경상대학교출판부, 2015, 21쪽.

우정을 그린 영화 <레옹>(뤽 베송, 1994)의 설정과 유사하다. 전직 특수요원이었던 아저씨 태식은 엄마를 잃고 조직에 납치당한 소미를 구하기 위해 총을 든다. 이 두 영화는 가족을 잃은 소녀를 각각 킬러와 전직 특수요원이 보호하며 복수를 감행하는 서사를 공유하면서 유사 부녀 관계를 함의한다. 즉, 국가나 법질서 같은 주류사회의 체제에서 배제된 남성과 버려진 소녀 간의 타자 연대를 그리고 있다. 하지만 영화 <레옹>에서 마틸다는 레옹 앞에서 마돈나를 흉내 내며 성애적 여성성을 드러내 로리타 콤플렉스를 확인시키지만, <아저씨>의 소미는 아저씨가 자신을 돌봐주는 만큼의 감정적인 치유를 되돌려준다. 소미는 동정의 대상으로 기능하는 데에서 더 나아가 감정의 주체로 활약한다. 우선 잠든 아저씨의 손에 매니큐어를 발라놓은 장면이 그러하다. 아저씨 집에 피신했던 다음날 소미는 식사를 만들어두고 냉장고에 ‘재료가 없어서 대충했어음. 귀엽게 봐주삼!!ㄱㄱ’라는 메모를 붙여놓는다. 그리고 그 메모를 집어든 손톱에는 노란색 바탕의 귀여운 이모티콘이 그려져 있다. 여성들의 매니큐어링(manicuring)은 고해성사, 의사의 진료실, 정신분석가의 소파에 들어 앉아있는 것과 유사한, 매우 내밀하고 친밀한 치료와 치유의 행위이다. 자신의 몸을 내어주고 마음을 열어 신뢰를 구축한 후 문제 해결 방안을 논의하거나 위로받는 사사롭지만 경건한 의식이다. 소미가 아저씨와의 관계 속에서 이를 주도적으로 감행하고 있다는 것은 그의 외로움을 적극적으로 감싸 안고 있다는 것, 마음의 상처를 아름다운 색깔로 덮여주는 미학적 소통의 행위이다. 냉장고에 메모를 붙여놓은 상처를 감싸주는 뽀로로-밴드 역시 동일한 의미를 배가시킨다. 결국 마지막 장면에서 소미는 이제 ‘혼자 서는 거야, 할 수 있지?’라는 아저씨의 말처럼 불안한 미래를 앞에 두고도 아저씨에게 안기기보다는 천천히 팔을 벌려 그를 안아주면서 치유의 주체로 선다.

이후 〈도희야〉에 이르기까지 새론-소녀는 어그러진 가족 구성과 그로 인한 극단적인 상황에 닥쳐 현실을 방기하기보다는 미래를 위해 삶을 독자적으로 꾸려내려는, 종종 주변의 타자들까지 아우르는 소녀의 주체적 면모를 제시한다. 〈여행자〉와 〈아저씨〉에서 (생물학적) 아버지와 어머니는 부재하거나 책임을 다할 수 없는 상태가 된다. 두 영화에서 새론-소녀라 할 수 있는 진희와 소미의 가족의 대리체(고아원의 친구와 언니, 아저씨)는 서로를 돌보는 애정 구성체인 대안가족으로 제시되고, 새론-소녀는 이들을 스스로 가족으로 선택하는 감정적 주체로서 타자간 연대에서 중심적 기능을 한다.

3-2. 초현실적 소녀들의 현실 이야기, 대중소녀체로서의 새론-소녀: 〈만신〉, 〈마녀보감〉

새론-소녀가 무당으로 나오는 드라마-다큐 〈만신〉(박찬경, 2014)과 저주로 얼어붙은 심장을 가진 백발마녀 역할을 한 20부작 드라마 〈마녀보감〉(JTBC, 2016)에 이르면 가정적 주체로서 타자간 연대를 이끄는 데에서 한 걸음 나아가 신과 인간을 매개하는, 인간의 마음을 보살피는 존재로 등장한다. 물론 대중문화 텍스트에서 초경하는 소녀의 몸이 특별한 능력을 가지는 마녀나 무속인 같은 초현실적 존재로 그려지는 것은 전형적이기는 하다. 이 두 텍스트 역시 그 관습에서 벗어나지는 않지만, 새론-소녀의 초현실적인 소녀는 공포와 경외의 존재로 등장하면서도 초월적 권위를 지니는 존재라기보다 인간을 넘어서는 능력을 활용해 더 낮은 곳으로 향하며 그들의 삶을 보듬고 마음을 치유하는 주체로 전면에서 등장한다는 데에 방점을 찍을 수 있다.

다큐-드라마 〈만신〉에서 김새론은 일제강점기 위안부 소집을 피해 시

집간 신들린 녀세의 14세를 재연하고, <마녀보감>에서는 저주를 받고 태어난 공주이자 마녀 서리(연희)를 연기한다. 녀세는 남들이 보지 못하는 것과 듣지 못하는 것을 보고 들으면서, 신병의 고통으로 유년시절을 보내지만, 결국 만신이 되어 자신의 운명을 적극적으로 받아들이며 산자와 죽은 자들의 삶을 위로한다. 한편 <마녀보감>의 연희는 몸과 마음에 아픔이 있지만 드러내 말 못하는 서민, 기녀, 과부의 병을 고쳐주는 마녀이다. 사연 많은 그들의 지친 몸과 마음을 치료하고 진심을 담은 108개의 초를 켜면서 스스로의 저주도 풀 수 있게 된다. 타인은 물론 자신도 치유하는 소녀 마녀와 만신은 이성과 감성, 조직과 제도의 경계에 서서 배제된 주변인들, 시대의 호모 사케르(Homo Sacer)를 끌어안는다. <마녀보감>은 허준의 『동의보감(東醫寶鑑)』을 염두에 둔 작명으로, 마녀/공주인 서리(연희)의 의학적이고도 심정적인 치료와 치유의 방법론이 허준이 제시하는 조선 의학의 전통에 영향을 미쳤을 것이라는 상상적 의미를 갖는다. 또 왕조를 둘러싼 가부장적 세력 다툼의 플롯에서 중전이 연희(서리)에게 “연희야, 꼭 저주를 풀어야한다. 그리고 네가 바라는 대로 살아야한다. 내가 원하는 것은 그것뿐이다.”라는 당부는 의미심장하다. 왕자를 생산하지 못하는 중전, 생산을 위해 도구화되고 희생되는 무녀의 몸, 공식 차원에서는 정치에 참여할 수 없는 무녀들, 공주를 마녀시하는 가부장적 왕조의 비합리적인 통치방식에 대해, 서리(연희)는 자신에게 주어진 저주를 풀어내어 이성과 논리, 즉 정의를 다시 세우고 감성의 영역을 추가하는 통치방식을 적극적으로 제안한다. 물론 극의 설정과 구조가 조선 통치체제가 배경이므로 남성중심의 가부장적이고 유교적인 (비)논리 통치체제를 향한 문제 제기와 대안적 제안에는 이르지 못한다. 그런 이유로 결말은 서리(연희)는 마지막 초를 켜기 위해 스스로를 희생하고, 허준은 『동의보감』을 완성해 왕에게 바치려 한양으

로 가는, 여성의 희생으로 남성이 성공하는 것으로 처리된다.

소녀를 둘러싼 전형적 서사의 맹점 가운데서도, 이 두 작품은 흥미롭게도 김새론이 다인일역을 하거나 일인다역을 하는 형식을 취하고 있다. <만신>은 김금화 역할을 김금화 본인, 김새론, 류현경, 문소리 4인이 담당하고 있고 <마녀보감>에서 저주를 품은 공주 서리(소녀)와 저주를 푸는 마녀 연희(성인)의 역을 김새론이 1인 2역하였다. 김금화의 일생을 다룬 <만신>의 마지막 장면에서 어린 넘세(김새론)가 “쇠걸립 왔시다(현쇠를 새로 만드는 사람 왔다는 뜻)라고 외치는 마을 곳곳에는 17세의 금화(류현경), 30세의 금화(문소리) 그리고 지금의 김금화가 함께 등장한다. 시공간의 경계를 허무는 장면화를 통해, 여성 개인의 역사적 단계를 4인1역하거나 다른 인물을 1인2역하는 것은 모든 세대의 여성을 아우르는 방식인 동시에 여성 개인의 시기를 각각 주체화하고 또래를 아울러 주체화하는 서사적 기법이라 할 수 있다. 이 두 작품 이전에도 김새론은 <이웃사람>(김휘, 2012)에서 1인2역을 했는데, 이웃사람 때문에 죽음을 맞이한 수연과 이웃사람들 때문에 삶을 되찾는 소녀 여선을 맡았다. 수연은 그간 스크린에서 김새론이 연기한 특별한 소녀의 전형이고, 수연은 드라마에서 김새론이 맡아온 보통 소녀의 전형이다. 그러므로 그녀는 둘이면서 하나이다. 여선이자 수연인 김새론은 모두의 딸로 죽은 소녀와 산 소녀를 연기하면서 소녀 일반을 대표한다. 이처럼 새론-소녀는 다중소녀 그 자체의 모습으로 모든 세대의 여성을 주체화하는 재현에 나서고, 종종 평범한 소녀의 대표로 기능한다.

3-3. 아버지의 권위에 저항하는 소녀: <비비>, <맨홀>, <도희야>

여쩌면 새론-소녀가 노골적으로 제시하는 바는 하위 계급의 문제, 가

부장제에서 내던져진 주체가 되지 못하는 타지들에 대한 환기일 것이다. 〈여행자〉, 〈아저씨〉 뿐 아니라 〈바비〉(이상우, 2012), 〈맨홀〉(신재영, 2014), 〈도회야〉(정주리, 2014)에서 새론소녀는 일찍 철 든/들 수밖에 없는 현실적이고도 윤리적인 주체이다. 기존의 미디어 재현에서 일찍 철 든 아이는 주로 철부지 어른이거나 부조리한 어른과 대당을 이룬다. 영화 〈과송송계란탁〉(오상훈, 2005), 〈7번방의 선물〉(이환경, 2013), 드라마 〈오 마이 금비〉(2016, KBS)에서처럼 일찍 철든 아이는 그답지 않은 어른스러움으로 관객의 눈물샘을 자극하고 동시에 이런 철들음으로 아이들의 순수나 천진난만을 떠올리게 하여 보는 이로 하여금 순수 상실의 아쉬워하게 하고 이들이 처한 안타까운 상황들의 비참함이 극대화되어 느끼게 한다. 하지만 일찍 철든 아이들은 극이 진행될수록 극 내외의 어른들에게 사회순응적인 가부장체제에 적합한 윤리적 충고를 하면서 결국은 이 시스템에 잘 적응해 자라나는 모범적/보수적인 모습을 보여 준다. 새론소녀도 종종 이들과 동일한 서사적 효과를 공유하지만, 생물학적 가족 구성에 대한 급진적인 문제 제기, 보호해주어야 할 국가 체제와 기관의 빈틈에 대한 적극적인 환기를 꾀하면서도, 버려진 소녀를 둘러싼 관습적이고 제도적인 문제에 대해 소녀 주체가 그 자신의 존재에 대한 의미를 찾고 스스로 구원을 해내는 과정을 묘사한다. 그런 의미에서 새론소녀는 가부장제에서 내던져진 하위계급의 소녀 스스로 다른 사회적 연대체를 구성해내는 정치적인 주체로 작동하고 있다.

영화 〈바비〉와 〈맨홀〉 그리고 〈도회야〉에는 각각 작은 아버지와 입양을 원하는 미국 아버지, 맨홀 속의 살인마, 함께 사는 의붓아버지 같은 가까이 있는 성인 남성 혹은 가부장역할을 하는 이들에게 보호받지 못하고, 학대당하고, 급기야는 살해의 위협까지 받는 소녀, 김새론을 볼 수 있다. 〈바비〉의 순영은 작은 아빠 망택의 결정에 따라 미국으로

강제 입양 보내질 상황이고, 말하지 못하는 〈맨홀〉의 수정은 경찰 복장을 한 맨홀 아래의 낯선 남자에게 납치 감금당하고, 〈도희야〉의 도희는 특별한 이유도 없이 의붓아버지의 손아귀에서 벗어나지 못한다. 이들 영화는 성인 남성 혹은 남성 가부장이라는 권위를 가진 이들이 소녀를 매매하고, 생명을 위협하며, 소유하려드는 제도와 관습의 불합리에 대해 이의를 제기한다. 〈바비〉의 삼촌 망택, 〈맨홀〉의 연쇄살인범, 〈도희야〉의 의붓아버지 용하의 가부장적인 보호는 소녀에 대한 소유권적 통제만이 존재한다. 이들 텍스트에서 새론-소녀는 스스로를 보호하고 소유하며, 가부장제의 법질서와 국가 체제에 기대기보다는 스스로를 구원하고, 타자와 연대하며 살아갈 방도를 스스로 마련한다. 엄청난 육체적 권력, 법적 권위, 관습적 위력 하에서 새론-소녀와 여성 주체들(혹은 타자들) 사이에는 협력과 연대의 순간이 생겨나는데, 이때 소녀들은 자매애/동성애를 발휘하고 사태를 해결하기 위한 적극적 움직임의 주체로서 활약한다. 〈바비〉에서 바비와 순영은 운명을 거슬러보려는 연대까지는 이루지만 이것이 성사되지는 못한다. 그리고 〈맨홀〉에서 수정은 목숨을 위협받는 순간에도 맨홀 아래 함께 갇혀있던 소년에게 손을 내민다. 두 영화에서 새론-소녀의 구원의 기획이 완성되지는 못했지만, 주목할 점은 새론-소녀가 영어로 말하는 바비나 언어를 익히지 못한 것 같은 소년과 완벽한 의사소통을 하며 타자들과의 초능력에 가까운 감정적 연대를 이루는 힘을 갖고 있다는 것이다.

그리고 두말 할 것도 없이, 아버지(법)의 권위에서 벗어나는 저항의 주체로서 여성 연대의 최고의 순간이자 소녀-주체의 힘을 목도할 수 있는 영화는 〈도희야〉이다. 김새론이 등장함으로 인해 이 영화는 〈아저씨〉의 서사가 떠오를 만큼 매우 유사한 구도를 가지고 있다. 하지만 〈도희야〉가 보다 긴밀한 타자(여성) 간의 연대를 드러내고, 법 수행의 문제

를 역전시키는 상황을 구현했다는 데에서 사회비판의 농도가 진하다. 또 새로운 관계와 연대의 가능성에 대해 열린 결말을 제안하여 다양성의 성취라는 영화가 지켜야할 정치성을 잘 드러낸다.¹⁸⁾ 애초부터 경찰 소장 영남과 마을의 왕따 도희는 직관적으로 서로의 아픔을 보듬고 있으며, 영남의 제안 “나하고 갈래?”로 성사되는 그들의 동행은 대안적 가족(부녀, 자매 혹은 연인)으로서의 여성 연대이다. 특히 도희가 가부장제가 권장하는 섹슈얼리티를 이해하고 이를 역이용, 전유의 전략을 사용하는 기획은 소녀 섹슈얼리티의 주체적 활용에 있어서 그간 목도하지 못했던 매우 획기적인 장면화라 할 수 있다. 의붓아버지의 지속적인 학대와 폭력을 아동성폭행의 함정으로 빠뜨리는 도희의 기지는 남성중심의 보수 체제인 경찰 조직과 시골 마을에서 영남과 도희가 함께 살아남는 계기를 마련한다. 이 영화에서 새론-소녀는 자신의 육체와 성을 일거수일투족 속속들이 감시하고 통제하며 한국의 소녀와 여성들에게 육체 없는 몸으로 존재하라고 계몽했던 저간의 남성중심 가부장제의 성의식을 비웃으면서, 자신의 육체와 성에 대한 지식과 소유권을 주장하는 정치의식을 계발하는 위협을 도발적으로 감행한다.

3-4. 역사적 주체로서의 새론-소녀 그리고 여성 연대: 〈눈길〉

1944년 식민지 말과 오늘을 넘나드는 영화 〈눈길〉에서는 매우 선명하게 새론-소녀들의 진한 우정의 연대를 볼 수 있다. 1940년대 국가적 위기의 상황에서 계급을 넘어 소녀 종분과 영애는 서로를 의지하고, 오늘날 달동네에서 이제는 나이가 든 종분(영애로 삶을 살아온)과 막 혼자

18) 박유희, 『폭력과 정체성에 대한 성찰: 〈도희야〉(정주리, 2014) 읽기』, 『현대영화연구』 20, 2015, 56쪽.

된 소녀 은수는 세대를 넘어 서로를 어루만진다. 그로 인해 즉각적으로 그간 스크린에서 있었던 새론-소녀의 다양한 차이(계급, 언어, 나이, 성별)를 넘어선 타자들 간의, 여성 연대를 다시금 발생시킨다. 김새론은 〈눈길〉의 서사 안/밖에서, 위안부가 될 뻔한 〈만신〉의 넘세를, 현재의 중분(김영옥 분) 곁에 소녀 영애로 등장해 디제시스 상으로 아직 현재의 중분이 영애인지 중분인지 모를 순간에는, 현실 너머의 존재로 등장했던 〈이웃사람〉의 수연(여선)과 〈마녀보감〉의 서리(연희)를 쉽게 연상시킨다.

이미 서술한 것처럼 새론-소녀의 재현에서는 유난히 생물학적 가족의 고리가 느슨하고 그로인한 혈연의 연대 의식이 미미하다. 그녀는 주로 독자로 등장하고, 〈마녀보감〉이나 〈눈길〉에서 형제와의 우애가 단선적으로 설정된 반면, 〈바비〉나 〈맨홀〉에서 자매와의 우애는 퍽 끈끈하게 그려진다. 스크린의 새론-소녀는 부모 모두가 없거나, 한부모로 이루어진 가족 구성으로 등장한다 해도 그 결속은 매우 약하며, 종종 법적인 보호의 책임을 가진 부모의 대리인들은 그녀를 소유하고 억압하려할 뿐이다. 오히려 〈여행자〉에서는 고아원의 숙희와 예신언니, 그리고 새로운 입양가족이, 〈아저씨〉에서는 사회에서 버려진 아저씨 태식이, 〈만신〉에서는 그녀의 신이, 〈맨홀〉에서는 맨홀 아래에 방치된 이름 모를 소년, 〈이웃사람〉에서는 죽은 소녀 수연과 이웃사람들이, 〈바비〉에서는 말이 통하지 않는 미국 소녀 바비가, 〈도희야〉에서는 사랑으로 상처 입은 영남이 그녀의 가족으로 선택 된다. 새론-소녀의 가족은 생물학적이고 가부장적인 수직 모델의 가족이 아닌 대안적이고 평행한 관계의 가족체로서 여성 연대를 제안한다.¹⁹⁾

19) 페미니스트 역시 친밀한 관계를 이루며 감정적 지지를 주고받는 집단 단위로서의 가족을 긍정한다. 페미니스트의 비판지점은 생물학적 단위만을 기반으로 하고 남성 가부장 질서 속에서 위계적 성역할을 고정하며 이를 정상적인 국가-사회 단위로 설정해 다양한 성을 억압하는 것으로서의 가족 체제이다.

국가-민족주의의 폐해, 역사적 채무의 무게를 직접적으로 언급하지 않는 대신 〈눈길〉에서는 생활과 역사의 주체는 여성 자신이고 손을 잡는 하위 주체들의 연대에 주목한다. 이제 곧 독립유공자로 훈장을 받을, 역사의 주체로 기록될 영애의 아버지와 오빠는 정작 영애를 위해 해준 것이 없다. 늙은 종분은 자신의 방에 혼령으로 찾아온 영애에게 “너 아직도 느그 아버지 원망하냐?”라고 묻는다. 일본군 ‘위안부’로 끌려가 죽음을 맞은 영애를 외면한 남성/민족/국가에 대한 기대를 아직도 가지고 있는가를 묻고 있는 그녀의 태도에는 자신은 그렇지 않다는 의지가 결연하다. 지옥 같은 전장에서 어찌면 그 이후의 삶에서 종분이 의지할 수 있었던 것은 자기 자신과 종종 영애 같은 여성들이었을 것이다. 오늘, 굳은 상흔을 가진 종분이 손을 내미는 대상은 또 다른 상처를 가진 소녀 은수이다. 학교와 사회, 국가는 경찰서에서 맞닥뜨린 두 남성이 은수하는 것처럼 은수를 이용할 뿐 그녀에 대한 보호의 책임을 지지 않는다. 영애와 종분에게는 없었던, 소녀 은수에게 새 삶을 제공하는 것 역시 새로운 여성연대체로서의 가족 구성원인 종분과 그녀의 요청을 받아들인 구청민원실의 윤옥이다.

〈눈길〉은 삼일절 특집극(2015년 2월 28일과 3월 1일)으로 방영한 후 〈귀향〉(조정래, 2016)과 함께 일본군 ‘위안부’라는 소재를 다룬 가장 대중적인 극영화가 되었다. 1988년 일본군 ‘위안부’의 존재가 드러난 이후부터, 〈낮은 목소리〉(변영주, 1995)를 시작으로 많은 다큐멘터리를 통해서 지속적으로 가시화되었다. 생존자 ‘할머니들이 프레임 안에 직접 등장하면서 일본군 ‘위안부’의 문제는 민족, 젠더, 계급이라는 세 가지 축으로 구성되면서 논의되었다.²⁰⁾ 이들 다큐멘터리는 그간 국가가 지워온

20) 정민아, 『일본군 ‘위안부’ 소재 다큐멘터리의 기억 기록과 담론 전개 방식』, 『영화연구』 68, 158쪽.

역사의 한 장을 공론화하며 스스로 쓰는 여성사를 만드는 것과 역사적 비주체로 간주되었던 할머니들의 기억을 기록하는 중요하고도 놀라운 작업들이었지만 대중의 곁에 가지는 못했다. <귀향>과 <눈길>을 둘러싸고 재현의 층위와 방식, 이에 대한 대중의 정동을 둘러싼 논의가 분분했지만²¹⁾, 이 두 영화가 '소녀들의 우정을 중심에 두고 세대 간 여성의 연대를 주변에 배치하는 서사적 전략은 하위 주체가 자신을 역사의 행위자로 선언하며 국가를 넘어서는 연대의 수행성을 발휘하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 이는 일본군 '위안부'를 둘러싼 재현의 담론 변화를 감지할 수 있게 하는 대목이다. 다시 말하면, 할머니들의 기억과 증언의 다큐멘터리에서 소녀-할머니의 역사적 주체화와 연대의 드라마로 옮겨가면서 역사를 기억하고 오늘을 쇄신하려는 시민들의 시대정신과 밀착하고 있는 것이다. 특히 <눈길>은 세계 최초로(!) 성인 배우가 아닌 청소년 배우 김새론과 김향기를 일본군 '위안부'로 등장시킨 드라마이자 극영화이다. 텍스트 외적으로 우리가 익히 알고 있는 이들 새론-소녀(김새론과 김향기)가 브라운관을 통해 대중의 안방과 스크린에 등장할 수 있었던 것은, 또 텍스트 내적으로 영애의 혼령이 지속적으로 늙은 종분의 현재의 공간에 와 앉아있을 수 있었던 것은, 분명 그간 현실의 생존자 '할머니들의 끈질긴 활동/운동' 덕분인 것이다. 그런 의미에서 현재의 종분과 과거의 소녀 영애가 손을 잡고 숲을 걷는 장면을 눈여겨보자.

소녀 영애: 참 열심히 살았다, 그지?

현재 종분: 그러지.

21) 논의는 발간 순서대로 다음과 같다. 손희정, 「어떻게 새로운 '우리'를 상상할 것인가」, 『씨네21』 2016.3.16; 권명아, 「'대중혐오'와 부대낌의 복잡성」, 『문학동네』 87, 2016; 장수희, 「비명이 도착할 때: <귀향>을 둘러싼 각축전과 말 없는 비명」, 『여/성이론』 34, 2016; 손희정, 「기억의 젠더정치와 대중성의 재구성: 최근 대중 '위안부' 서사를 중심으로」, 『문학동네』 88, 2016.

소녀 영애: 혼자서 고생했네.

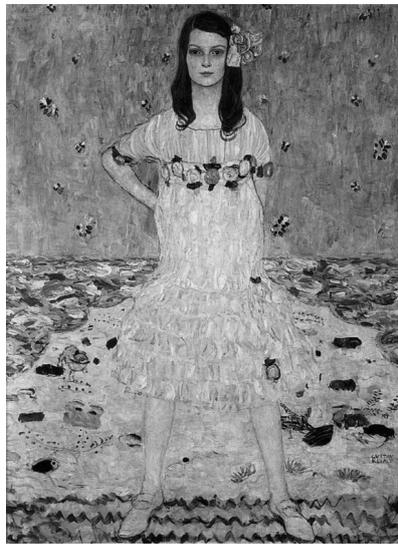
현재 중분: 난 한 번도 혼자인 적 없었다. 니가 있어 여태 내가 살았지.

얼핏 나이든 여성과 소녀의 대화로 보이는 이 장면은 ‘니가 있어 여태 내가 살았지.’로 마무리된다. 이는 가려진 역사의 장막 뒤에서 열심히 살아온 선배 여성 전체를 소환해 그녀들의 노력과 희생 덕분에 오늘의 젊은 여성들의 삶이 한걸음 나아갈 수 있었다는 듯 지난날 여성의 삶과 역사에 경의를 표하고 있는 것이다. 또 오늘의 나이든 중분과 박재된 소녀 영애가 나란히 숲을 걷는 이 행위는 1944년의 식민지 조선이 풀어내지 못한 일본군 ‘위안부’ 소녀 영애-중분을, 오늘날의 대한민국이 여전히 풀어내지 못한 일본군 ‘위안부’ 할머니-소녀상을 연상시킨다. 그러므로 이 장면은 전쟁 범죄에 대한 법적/인권적 가치의 정치적 실현을 위한, 역사문제 해결을 위한, 시대적/세대적/젠더적 공감의 여성 연대를 매우 세련되게 상징화하는 것이다.²²⁾ 그렇게 〈눈길〉은 새론-소녀 영애를 중심으로 시간과 공간을 넘어선 여성 연대의 고리를 형성해 낸다. 쓸모없어져 총살을 당한 위안소 동료 아야코 - 눈길에서 쓰러져버린 소녀 영애 - 영애와 함께 하며 살아남은 소녀 중분 - (영애로 살아온) 늙은 중분 - 오늘을 함께 살아가는, 홀로 버려진 소녀 은수.

22) 〈눈길〉이 여성연대의 필요성과 강조가 잘 드러나고 있다고 해도 오혜진의 지적처럼 이 영화가 “이성에 중심적 가족 로망스를 수호하는 지배적인 상상력으로부터 자유롭지 않다.” 〈눈길〉에서 가부장적 가치에 대한 향수가 곳곳에 배어있기는 하지만, 이는 1940년대라는 시대적 배경의 한계일 수 있고 공영방송의 삼일절 특집극이라는 매체적/상황적 특성과 한계를 고려할 때 시청자 대중과의 접점을 고려한 서사적 전략으로 간주할 수도 있다. 오혜진, 『소녀, 귀신, 매춘부-제18회 서울국제여성영화제 쟁점 포럼 〈일본군 위안부의 재현과 문화정치〉 후기』, 『말과 활』 11, 2016.

4. 마다 프리마베시와 새론-소녀

인기를 한 몸에 얻는 국민소녀들은 대중문화 시장에서 남근적 위치를 점유하면서 팬들에게는 여신(김연아와 하느님의 합성어인 ‘여느님’처럼)으로 여겨진다. 김연아나 손연재 같은 스포츠 영웅 소녀는 걸과워 현상을 불러일으키며 사춘기 소녀들의 긍정적인 자아 이미지 형성과정에 상당한 영향력을 미친다. 하지만 그녀들은 여전히 신자유주의적 경쟁 체제와 외모의 가치를 중요시하는 자본주의적 상업시장의 시각장에 갇혀 있다. 그러면서도 대부분의 예인 소녀들, 조신한 몸가짐의 교복 소녀들은 즉각적으로 남성 욕망의 시각경제 안에 포획된다. 성애적 코드를 강조한 걸 그룹의 상업화 전략은 소녀들에게 금기시된 성적 욕망과 표현



〈마다 프리마베시의 초상
(Portrait of Maeda Primavesi)〉
(구스타프 클림트(Gustav Klimt, 1912))

의 욕구를 독려하는 일견 알과걸의 현현 같지만 실은 곧 불거리의 대상으로 소비된다. 즉, 걸 그룹을 향한 삼촌(남성) 팬들의 등장은 끝없는 경쟁과 그로 인한 사회적 불안으로 특징화되는 신자유주의 시대 하 남성성의 위기를 위무하는 취미이기도 한 셈이다.²³⁾

‘지금은 소녀시대’인 대한민국에서 스포츠 국민소녀의 민족주의적 신화화, 걸 그룹 소녀 육체의 상업화는 소녀의 이중적 신화성이 여전

23) 김은하, 『페미니즘사용설명서: 소녀』, 『여/성이론』 34호, 여성문화이론연구소, 2016, 204쪽.

히 강력히 작동하는 미디어 공론장이다. 그런 대중문화 속에서 새론소녀는 지난 10년간 가부장적 남성의 시각장에 포섭되지 않고, 대중문화의 에로티시즘적 상업성에서 벗어난 방식으로 자신의 존재감을 드러내면서, 스크린을 장악한 뉴 걸로 성장했다. 그런 이유로 김새론은 클림트 그림 속의 마다 프리마베시를 불러온다. 여릿하고 화려한 색깔 속의 그녀는 무한한 가능성의 미래에 정면으로 맞서는 동시에 지금 여기에 있는 관객의 대상화된 시선을 다시금 주체적인 응시로 받아 되돌리는 강인한 소녀 주체이다.²⁴⁾ 이 응시로 인해 그녀는 유약함, 순결함, 선함과 자연스레 결별한다.

버려지거나 방치된 소녀, 말을 못하거나 초현실적인 능력을 가진 소녀, 죽은 혼령이거나 무당이거나 마녀인 소녀, 우리 곁에 늘 머무는 학생이기도 하지만 왕따를 당하거나 위안부로 끌려가거나 범죄에 쉽게 노출되는 소녀. 스크린 안의 새론소녀는 문제소녀나 불량소녀로 분류된다. 그녀는 정상적인 혹은 주류적인 시민의 조건을 가질 수 없는 계급적이고도 세대적 운명에 처한 어린 비/시민들을 보여주고 있다. 보호 통제되어야 할 소녀가 가부장적 국가-가정 체제 밖에 비자발적으로 던져졌을 때, 그녀들은 불가시적인 비존재로서 배제된다는 아이러니를 가지고 있다. 국가-가부장제의 권위와 보호에 복속되지 않은/못한 소녀가 개인으로서 독립적 주체성을 표현한다는 것은 거의 불가능하다. 호모 사케르로서 소녀는 존재론적 위기, 공포, 불안에 처해있으며 사건과 위기에

24) 마다 프리마베시는 화가 구스타프 클림트의 후견인 부부의 딸이었다. 클림트는 당시 10세의 마다를 그리기 위해서 여러 장 스케치를 했는데, 그 중에서 그녀를 가장 잘 드러낼 수 있는, 허리 손을 얹은 채 도도하고 당당하게 정면을 쏘아보는 자세를 선택했다. 이 그림을 알게 해준 순천향대학교 영화애니메이션과 학생에게 감사한다. 그녀는 자신을 대신하는 이미지로 이 그림을 골라, 알 수 없는 미래를 향해 당당하고 자신감 넘치는 소녀 주체에 스스로를 대입해 흥미로운 텍스트 분석을 해주었다.

처했을 때 스스로 무고함을 변론하기 힘들고, 자신을 구원하기 어렵다. 하지만 주디스 버틀러가 말한 것처럼, “보호를 받지 못한 사람이라고 하여 반드시 ‘벌거벗은 생명’으로 환원되는 것은 분명히 아니다.”²⁵⁾ 극한에 처한 소녀를 연기한 김새론의 필모그래피를 살펴보면 그녀는 항상 과정 중의 주체로 스스로를 증명한다는 것을 알 수 있다. 스크린에서의 새론-소녀는 남성-어른의 대척점에 존재하는 이중의 타자로서 사적 공간으로서의 가족과 공적 공간으로서 사회를 가로지르는 다양한 담론이 각축을 벌이는 장소인 동시에 체제에 이의를 제기하는 능동적 주체로 기능한다.²⁶⁾ 새론-소녀는 한국 사회의 문제를 폭로하고 균열의 지점을 드러내는 존재이며, 그리고 기성세대에게는 더 나은 새로운 세상을 만들자고 촉구한다. 김새론을 위시한 이들 새론-소녀의 부상에는 일견 사회 정의의 획득을 위한 민주주의 투쟁과 성평등을 위한 페미니즘 운동의 효과가 대중매체에 미친 영향이 산포되어 있을 것이다. 프레임 안/밖에는 강하고 독립적인 다양한 성격의 여성들이 점점 더 많이 등장한다. 이들은 이전 어느 때보다도 소녀들에게 긍정적인 롤-모델을 제안하고 있다.

후자에게 이글은 아직 무르익지 않은 한 청소년 배우의 10년의 필모그래피를 대담하게 혹은 성급하게 여성-주체화로 독해한 무리한 시도일 수도 있겠다. 어쩌면 스크린 밖의 김새론은 여느 알파-걸처럼 “저는 페미니스트가 아니에요, 그냥 평등주의자라고 할 수 있지요.”라고 말할 수도 있겠다. 거기에 더해서 또한 새론-소녀의 매니지먼트 시스템은 영리가계도 그녀의 상품성을 일찌감치 다른 데에서 찾았는지도 모르겠다.²⁷⁾

25) 주디스 버틀러, 『우리, 인민: 집회의 자유에 관한 생각들』, 알랑 바디우 외, 『인민이란 무엇인가』, 서용순 외 역, 현실문화연구, 2013, 93쪽.

26) 황혜진, 『〈수령에서 건진 내 딸〉에 나타난 소녀 재현 연구: 섹슈얼리티와 가족, 공권력의 관계를 중심으로』, 『대중서사연구』 20권 2호, 2014, 133-134쪽.

27) 현재 소속사는 YG엔터테인먼트이고, 2016년까지는 판타지오에 속해 있었다.

또 수정자본주의가 틈새시장의 가능성으로 눈치 챘을지 모를, 새론소녀의 상품성은 그간 비난받았던 소녀성의 신화를 탈각했기 때문에 호명되었던 ‘여성-괴물성’에 즉 거부장제의 불합리, 남성중심적 역사의 부조리, 타자(여성과 아이)의 대상화에 저항하고 분노하는 데에 있을 것이다. 그녀가 자본주의를 신봉하는 엔터테인먼트 산업에 등록되어 있다는 데에서 경제적, 법적, 사회적 판단의 권리와 책임이 온전하지 않은 미성년이라는 점에서, 기존의 체제가 강요하는 특정한 경향들은 무의식적으로 내면화하면서 자발적으로 소녀 문화상품으로 존재하는 법을 배우고 자신을 노련한 직업 소녀로 변화시키게 될지 또는 소속사와 기획자 그리고 부모의 거부장적 의식과 남성 중심적 시선에 대해 주체적으로 협상하거나 자주적으로 저항해 낼지 여부는 미지수이다. 하지만 사회적이고 정치적인 관심을 표명하는 게시물을 종종 올리는 그녀의 SNS 계정²⁸⁾이나 ‘전체적인 시나리오를 보고 캐릭터가 마음에 들면 선택한다’²⁹⁾는 변치 않는 소신을 피력하는 인터뷰, 젠더에 상관없이 역할의 속성에 매료되고 또 ‘자신의 모습을 잘 드러낼 수 있는, 여성이 서사를 끌고 가는 작품이 많지 않다는 점에 대해서 아쉽다’³⁰⁾는 견해를 드러내는 지면을 보면, 스크린에 매번 새롭게 등장할 김새론의 행보에, 그리고 다음으로 나타날 새론소녀들의 행보에 주목할 수밖에 없다.

28) 인스타그램(@ron_sae)에는 주로 소소한 일상을 게시하지만, 그 중에는 유기견과 유기묘 봉사활동이나 입양에 대한 게시물(2015년 12월 11일, 2017년 3월 29일)과 ‘세월호 참사2주기를 잊지 말아요’라는 게시물(2016년 4월 16일), 삼일절 98주년에 태극기를 계양하자는 게시물(2017년 3월 1일)도 있다.

29) 안선영, 『맨홀 김새론 “19금 영화 많다고? 마음에 들면 선택”』, 『아주경제』 2014.9.4, <http://www.ajunews.com/view/20140904082300345> (검색일 2016년 12월 3일)

30) 고석희, 『매거진M ‘눈길’ 김새론, 후회없이 조금 더 가까이...』, 『중앙일보』 2017.3.8, <http://news.joins.com/article/21347845> (검색일 2017년 3월 8일)

참고문헌

1. 기본자료

〈여행자〉(우니 르콩트, 2009), 〈아저씨〉(이정범, 2010), 〈이웃사람〉(김휘, 2012), 〈바비〉(이상우, 2011), 〈만신〉(박찬경, 2014), 〈도희야〉(정주리, 2014), 〈맨홀〉(신재영, 2014), 〈눈길〉(이나정, 2015, KBS), 〈마녀보감〉(조현탁, 2016, JTBC)

2. 논문과 단행본

- 권명아, 『‘대중혐오’와 부대낌의 복잡성』, 『문학동네』 87, 2016, 530-539쪽.
- 박유희, 『폭력과 정체성에 대한 성찰: 〈도희야〉(정주리, 2014) 읽기』, 『현대영화연구』 20, 2015, 35-64쪽.
- 김예란, 『아이돌 공화국: 소녀 산업의 지구화와 소녀 육체의 상업화』, (사)한국여성연구소 엮음, 『젠더와 사회: 15개의 시선으로 읽는 남성과 여성』, 동녘, 2014, 391-411쪽.
- 김유나 · 정은혜, 『여성주의 문화이론에 따른 애니메이션의 여성 영웅 캐릭터 비교 분석: 한미일 애니메이션을 중심으로』, 『만화애니메이션 연구』 36호, 2014, 91-119쪽.
- 김은하, 『페미니즘사용설명서: 소녀』, 『여/성이론』 34호, 여성문화이론연구소, 2016, 196-212쪽.
- 라차드 다이어, 『스타 이미지와 기호』, 주은우 옮김, 한나래, 1995.
- 손희정, 『기억의 젠더정치와 대중성의 재구성: 최근 대중 ‘위안부’ 서사를 중심으로』, 『문학동네』 88, 2016, 549-575쪽.
- 시몬느 드 보바르, 『제 2의 성』, 선영사번역실 옮김, 선영사, 1986.
- 오혜진, 『소녀, 귀신, 매춘부—제18회 서울국제여성영화제 쟁점포럼 〈일본군 위안부의 재현과 문화정치〉 후기』, 『말과 활』 11, 2016, 182-201쪽.
- 장수희, 『비명이 도착할 때: 〈귀향〉을 둘러싼 각축전과 말 없는 비명』, 『여/성이론』 34, 여성문화이론연구소, 2016, 226-236쪽.
- 정우숙, 『봉준호 영화의 소녀상 연구』, 『여성문화연구』 23호, 2010, 275-308쪽.
- 주디스 버틀러, 『우리, 인민: 집회의 자유에 관한 생각들』, 알랑 바디우 외, 『인민이란 무엇인가』, 서용순 외 역, 현실문화연구, 2013, 63-94쪽.
- 한지희, 『우리시대 대중문화와 소녀의 계보학』, 경상대학교출판부, 2015.
- 황혜진, 『〈수령에서 건진 내 딸〉에 나타난 소녀 재현 연구: 섹슈얼리티와 가족, 공권력의 관계를 중심으로』, 『대중서사연구』 20권 2호, 2014, 132-161쪽.

Prindle, Tamae K., "A Cocooned Identity: Japanese Girl Films: Nobuhiko Obayashi's Chizuko's Younger Sister and Jun Ishikawa's Tsugumi", *Post Script* 15, no.1, 1998.

3. 저널 및 기타

김새론 인스타그램(@ron_sae)

고석희, 『매거진M '눈길' 김새론, 후회없이 조금 더 가까이...』, 『중앙일보』 2017.3.8, <http://news.joins.com/article/21347845> (검색일 2017년 3월 8일)

손희정, 『어떻게 새로운 '우리'를 상상할 것인가』, 『씨네21』, 2016.3.16.

안선영, 『'맨홀' 김새론 "19금 영화 많다고? 마음에 들면 선택"』, 『아주경제』 2014.9.4, <http://www.ajunews.com/view/20140904082300345> (검색일 2016년 12월 3일)

최지은, 『아이즈 special, 아역이 사는 세상 ③스무 살 이하, 스무 명의 어린 배우』, 웹 매거진 『ize』 2015.1.13, <http://www.ize.co.kr/articleView.html?no=2015011123427220198> (검색일 2016년 9월 3일)

한여울, 『아이즈 special, 아역이 사는 세상 ① 아역말고 스타 되기』, 웹매거진 『ize』 2015.1.13, <http://ize.co.kr/articleView.html?no=2015011123517249796&type=&> (검색일 2016년 9월 3일)

Abstract

New-girl or Saeron-Sonyeo, The Cultural Politics of Kim Saeron

Sim Hye-Kyong(Soonchunghyang University)

Generally girls on screen are non-persons in the family and society whose futures are protected and decided by their parents. However, girls in recent Korean films have become highly sensitive to the ethics and morals of a falling nation, including its society and institutions. These girls are not merely building their own world at the center of a film, but also serve as leaders of the future, like in Hyojin (Kim Wanhee) *The Wailing* (2016). This essay examines Kim Saeron's performance in *A Brand New Life* (2009). Saeron is used as a starting point to discuss the "new-girl" or "saeron-sonyeo" in recent Korean films, a figure with strong subjectivity who frequently challenges the patriarchal system and its capitalist cultural markets. Saeron plays a girl who is branded a "little monster" and thrown out of the patriarchal system. While she portrays pain and despair, as an actress, Saeron presents a strong and tough-girl image. She has been positioned by herself as an irreplaceable actress, establishing motives for turning point of special perception as subject at each phase of her physical growth. In her films Saeron-Sonyeo secures her own sense of identity, refusing to fall into the pitfalls of the male-centered pornographic eroticism pursued in the mass culture economy of "girl-products." The origin of the Saeron-Sonyeo character, Saeron deconstructs myths of girl-ness and refreshes them with a "macho" feminine quality in relation to civil society. Saeron-Sonyeo serves to disrupt patriarchal systems and for the sake of social equality. This essay interprets the Saeron-Sonyeo character as a feminist warrior that speaks to feminist and democratic values, such as human rights, love, freedom, and (gender) equality.

(Key Words: Kim Saeron, New-girl or Saeron-Sonyeo, Girl-subject, Feminist cultural politics)

322 대중서사연구 제23권 2호

논문투고일 : 2017년 4월 10일

심사완료일 : 2017년 5월 2일

수정완료일 : 2017년 5월 10일

게재확정일 : 2017년 5월 12일