

소수자는 연대할 수 있는가?

2016년의 여성영화가 던진 질문

— 〈미씽〉과 〈죽여주는 여자〉에 대한 재고

전지나*

1. 서론
2. <미씽>과 여성 연대의 (불)가능성
 - 2-1. '비극' 형식과 감정 이입의 효과
 - 2-2. 관찰자의 시선과 분리된 세계
3. <죽여주는 여자>와 소수자 연대의 강압성
 - 3-1. '다큐멘터리' 형식과 거리 두기의 효과
 - 3-2. 자본주의 성찰의 중단과 집단 차의 무화
4. 결론

국문요약

본고는 비슷한 시기 개봉한 '여성영화' 〈미씽〉과 〈죽여주는 여자〉가 한국 사회 속 다양한 집단의 여성이 처한 문제를 공론화하고 있으며, 궁극적으로 소수자의 연대 방향을 고찰하고 있다는 점에 주목한다. 이 중 〈미씽〉은 미스터리를 표방하는 동시에 고전비극의 형식을 차용해 관객의 몰입을 촉구하며, 공포와 연민의 카타르시스를 구축하는 데 초점을 맞춘다. 또한 〈죽여주는 여자〉는 한국 근현대사의 비극을 체화한 인물에게 감정 이입을 강요하는 대신, 우리 사회의 이면을 일정한 거리를 두고 관찰하는 방식을 취한다.

* 한국항공대학교 인문사회학부 교육중점교수.

이 중 〈미씽〉은 이혼한 워킹맘과 조선족 보모 사이의 연대 가능성과 불가능성 사이를 횡단하며, 인종과 계층이 다른 두 여성의 쉽지 않은 연대의 문제를 짚어낸다. 그런데 극 중 이주여성은 관찰 당하는 대상으로 존재하며, 진실을 규명하는 자와 규명당하는 자의 관계 속에서 밝혀져야 할 대상으로 배치된다. 〈죽여주는 여자〉의 경우 성매매 여성과 성적 소수자의 문제를 다루는 것에 멈추지 않고, 현재의 노인문제에 시선을 돌림으로써 문제의식을 확장한다. 그런데 무기력한 노인까지 모두 비주류로 배치하는 과정에서 집단 간의 차이는 무화(無化)되며, 여성은 재차 남성 공동체 속 교환 대상이 된다. 그럼에도 불구하고 영화는 젠더 불평등에 입각한 매매 관계 속에 자리한 폭력성은 도외시한 채, 이 같은 상황을 낭만화시킨다.

‘남자영화’가 득세하는 와중에 〈미씽〉과 〈죽여주는 여자〉가 신자유주의 시대 속 다양한 계층에 속한 여성의 노동과 일상의 문제를 다루고 있다는 점은 부정할 수 없는 성과이다. 그러나 여성의 현실을 예민하게 짚어낸 두 영화는 궁극적으로 보수적인 모성 담론 안으로 회귀한다는 점에서 공통적인 한계를 갖는다. 한국영화의 페미니즘 논쟁이 다시금 활발하게 진행 중인 시점에서, 그간 등장한 여성영화들의 명암을 조명하는 작업은 이후의 한국영화가 젠더 감수성을 확보하는 바탕이 될 수 있으리라 기대한다.

(주제어: 여성영화, 〈미씽〉, 〈죽여주는 여자〉, 페미니즘 논쟁, 젠더 불평등)

1. 서론

본고는 소재의 다양성과 작품성 면에서 상당한 수확을 거두었다고 평

가받는 2016년의 한국 영화계를 돌아보며, 이 중 여성 인물을 주체로 내세워 한국 사회의 이면을 고찰한 영화 <미씽: 사라진 여자>(이하 <미씽>)과 <죽여주는 여자>가 거둔 성취와 한계를 논의하는 것을 목적으로 한다.¹⁾ 구체적으로 비슷한 시기 개봉된 두 영화가 각자 다른 방식으로 우리 사회 속 여성, 모성, 노동, 이주 등의 문제를 다루고 있다는 점에 주목해 함께 논의를 진행한다. 특히 모성애와 자매애를 다루는 두 영화가 여성문제를 통해 소수자의 연대 방향에 대해 고찰하고 있다는 점에서 겹쳐지지만, 주제의식을 표출하는 과정에서 상이한 장르적 관습을 동원하고 있다는 점에 주목한다.

‘여성영화’의 개념과 관련하여 드 로레티스(Teresa de Lauretis)는 여성에 의해 만들어진, 여성을 위한 영화라고 정의하며, “동일시의 모든 지점(인물, 이미지, 카메라)이 여성의 것, 여성적인 것 혹은 페미니스트적인 것인 영화로 규정한 바 있다.²⁾ 또한 여성영화는 단순히 여성 문제를 다루거나 긍정적인 주인공을 등장시키는 것을 넘어 매체로서 영화의 효과에 주목해 혁명적인 전략을 수립해야 한다는 주장이나³⁾, 이와 관련해 여성의 고통을 창출해낸 본질을 폭로하거나 해방의 전망을 제시해야 비로소 ‘대항적 의미의 여성영화로 간주할 수 있다⁴⁾’는 입장을 참고할 수

1) 2016년의 여성영화와 관련한 논의로 다음 기사를 참고할 수 있다. 구둘래, 『빛이 중헌디, 정신 똑바로 차리고 생각하자』, 『한겨레』, 2016.12.26. (<http://www.hani.co.kr/arti/culture/movie/776169.html#csidxaa569ea3d451017880824a345e5566b>, 검색일 2017.9.10.)

김현민, 『2016년, 한국 여성영화의 새로운 원년이 될 수 있을까』, 『ize』, 2016.12.8. (<http://ize.co.kr/articleView.html?no=2016120409197292320>, 검색일 2017.9.10.)

2) 쇼히니 초두리, 『페미니즘 영화이론』, 노지승 역, 엘피, 2012, 132쪽.

3) Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter Cinema”, Claire Johnston(ed.), *Notes on Women’s Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, 1972. (토마스 엘새서·말테 하게너, 『영화이론』, 윤종욱 역, 커뮤니케이션북스, 2012, 181쪽에서 재인용.)

4) 유현미, 『90년 이후 페미니즘 영화비평 경향에 대한 비판적 검토』, 김소영 편, 『시네

있다. 그 외 앨리슨 버틀러(Alison Butler)는 여성영화는 대립적이라기보다는 ‘소수 집단적’인 것이라며, 여성영화란 거주하고 있는 곳의 주인의 영화적 담론 혹은 민족 담론에 안주하는 대신 기존의 전통적 관습들과 섞이고, 경합하며, 그것들을 재작업하는 양식이라고 정의한 바 있다.⁵⁾ 본고에서 논의할 텍스트 중 〈죽여주는 여자〉는 여성에 의해 만들어지지 않았으며, 〈미씽〉을 대항적인 여성영화라고 단정할 수는 없다. 그럼에도 모두 여성 인물을 내세워 한국 사회 속 다양한 여성 집단이 처한 문제를 조명한다는 점에서 여성영화의 범주에 포함시킬 수 있을 것이다.

2010년 이후 브로맨스(bromance)를 표방한 소위 ‘남자영화’의 전성기가 도래했다.⁶⁾ 이 와중에 여성 문제를 다룬 상업영화는 소수에 불과했으나,⁷⁾ 2016년의 경우 〈미씽〉, 〈죽여주는 여자〉 외에도 〈아가씨〉, 〈비밀은 없다〉, 〈범죄의 여왕〉 등이 개봉해 스크린 위에서 ‘다채로운 여성’을 전시했다는 점에서 주목할 만한 해였다.⁸⁾ 〈미씽〉의 감독과 배우들은 개봉 전후 인터뷰에서 ‘여성영화’라는 점을 전면에 내세워 여성영화의 필요성과 가치를 강조했으며, 실제로 영화는 워킹맘의 현실과 매매혼, 일상화된 성매매 등의 문제를 조명했다. 〈죽여주는 여자〉 역시 드물게 노년의 원톱 여배우를 전면에 내세워 한국사회의 민낯을 비추는 점에

페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기, 과학과 사상, 1995, 325쪽.

5) 앨리슨 버틀러, 『여성영화 경계를 가로지르는 스크린』, 김선아·조혜영 역, 커뮤니케이션북스, 2011, 33, 37쪽.

6) 백문임은 2010년경부터 한국영화의 주류 장르인 액션과 코미디가 “남-남 케미” 조합을 실험하는 경연장이 되었음을 지적하며, 최근 한국영화에서 북한인과 조선족까지 ‘형제’ 관계로 포섭되어 브로맨스를 구현하고 있음에 주목한다. (백문임, 『브로맨스 vs ‘형제’ 로맨스』, 허운·손희정 기획, 『그런 남자는 없다』, 오월의 봄, 2017, 241-244쪽.)

7) 관련하여 이슬비는 2010년대 한국영화 속 여성연대에 주목하며 〈아가씨〉와 함께 〈코리아〉, 〈카트〉, 〈굿바이 싱글〉, 〈비밀은 없다〉, 〈도희야〉 등을 논의한다. (이슬비, 『2010년대 한국영화에서의 여성 연대』, 중앙대학교 석사학위논문, 2017.)

8) 임수연, 『페미니즘 ①』 영화 제작부터 비평까지, 왜 페미니즘이 필요한가, 『씨네 21』, 2017.9.11. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=88159, 검색일 2017.9.20.)

서 주목할 수 있다.

두 영화가 개봉된 2016년은 대중문화의 반페미니즘적인 요소에 대한 논쟁이 치열해지던 시기이다. 한국의 경우 1990년대에 진입한 이후 영화계에서 일군의 여성평론가들이 외국의 페미니즘 이론을 소개하며 이를 토대로 영화를 적극적으로 비평하기 시작했다.⁹⁾ 특히 2000년대 초반에는 <섬>(2000), <나쁜 남자>(2002) 등 김기덕의 영화에 대한 치열한 찬반 논란¹⁰⁾ 및 페미니즘 평론의 방향성에 대한 논의가 이어졌다.¹¹⁾ 이후 대중문화의 주요 담론에서 밀려나 있었던 페미니즘은 ‘온라인 성대결’을 불러 온 일련의 사회적 논란 및 2016년 문단 성희롱으로 촉발된 논쟁이 영화계 성폭력 논의로 이어지는 과정에서 다시 화두로 등장한다. 영화계 젠더 불평등에 대한 논의는 느와르 장르의 인기와 함께 최근 몇 년간 관객의 호응을 얻었던, 여성 없는 주류 상업 영화에 대한 비판과도 맞물려 있었다. 2016년은 수년 간 반복적으로 등장해 대중적으로 성공한, 액션 느와르의 관습을 답습하는 소위 남자영화에 대한 비판이 공론화되던 시점이었다.¹²⁾

9) 다음 저서가 대표적이다. 유지나·변재란 편, 『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993; 김소영 편, 『시네 페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기』, 과학과 사상, 1995. 이들은 영화와 페미니즘을 적극적으로 결부시키며 영화계의 문제점을 진단했다. 90년대 여성 평론가들의 비평 작업과 관련해서는 「99 한국영화 페미니즘 성적표 1-3」, 『씨네 21』, 2000.2.1를 참고할 수 있다. 이 중 첫 번째 글은 유지나가 썼으며, 대담에 참가한 이는 김소영, 변재란, 심영섭이다.

10) 『씨네 21』에 실린 정성일과 심영섭(2002.1.25.), 그리고 유운성과 주유신(2002.1.18.)의 김기덕 찬반론을 참고할 수 있다.

11) 강성률은 김기덕의 영화보다 폭력적인 것이 페미니즘 비평이라 지적하며 “페미니즘의 시선은 확장되어야 한다”고 주장했다(강성률, 『페미니즘 비평 방법론을 쉐인하라』, 『씨네 21』, 2004.3.11.), 이에 대해 심영섭은 비평은 본래 공정할 수 없으며, 페미니즘 비평 또한 공정할 수 없다고 비판했다.(심영섭, 『페미니즘 비평이 몸부림칠 때』, 『씨네 21』, 2004.3.30.)

12) 대표적인 비판은 다음과 같다. 두나, 『아수라』, 또 하나의 ‘알탕 영화’, 『한겨레』,

흥미로운 점은 이전까지 영화에 페미니즘의 잣대를 들이대며 담론을 구축한 이들이 일련의 여성 평론가 집단이었다면, 이제 SNS를 중심으로 일반 관객이 '불편함'을 토로하며 관련 담론을 형성해 가기 시작했다는 점이다. '트페미'로 지칭되는 SNS 유저들은 2017년 여성혐오 문제로부터 자유롭지 못했던 영화 <청년경찰>과 <브이아이피>에 대해 노골적인 불만을 토로했으며, 이는 창작자가 피드백을 받아들여 영화 속 여성모사에 대해 공개적으로 사과하는 결과를 가져오기도 했다.¹³⁾ 이 같은 논란은 다시 온라인상에서 각각 재현의 윤리와 창작의 자유를 주창하는 입장으로 나뉘어 격돌하는 양상으로 변모하고 있다.

이처럼 영화계에서 다시금 페미니즘이 화두로 등장하는 과정에서 페미니즘 비평의 가치와 방향에 대한 논의 역시 이어지고 있다. 특히 다양한 여성 표상이 등장한 2016년의 영화와 관련해서는, 주로 작품성과 흥행 모두 만족할 만한 성과를 거두었던 <아가씨>에 대한 논의가 이루어졌다.¹⁴⁾ <아가씨>의 경우 상업영화로서 동성애를 재현하며 여성 해방의 서사를 다룬다는 점에서 호평을 얻었고, 역시 가족 이데올로기를 넘어서는 상상력을 보여준 <비밀은 없다>와 추리 형식을 빌린 독립영화 <범죄의 여왕>이 새로운 여성 캐릭터의 창출이라는 점에서 호평을 받았다.

본고에서 논의할 <미씽>과 <죽여주는 여자>에 대한 연구로는 다음의

-
- 2016.10.10. (<http://www.hani.co.kr/arti/culture/movie/764880.html>, 검색일 2017.9.8.)
 김현민, 『한국 영화 낚초 시대 ① 한없이 지루해진 지옥도』, 『ize』, 2016.9.29.
 (<http://ize.co.kr/articleView.html?no=2016092522007276297>, 검색일 2017.9.8.)
 13) 김표향, 『'브이아이피' 박훈정 "젠더 감수성 더 고민하겠다"』, 『한국일보』, 2017.9.9.
 (https://search.naver.com/search.naver?sm=tab_hy_top&where=nexearch&query=%EB%B0%95%ED%9B%88%EC%A0%95+%EC%97%AC%EC%84%B1+%EB%AC%98%EC%82%AC&oquery=%EB%B8%8C%EB%A1%9C%EB%A7%A8%EC%8A%A4&tqi=TNnQrspVuEwsstfqKD8sssssls-361973, 검색일 2017.9.11.)
 14) 작품성과 흥행 면에서 모두 성공한 <아가씨>에 대한 논의는 여성 연대 외에도 영화의 구성, 스토리텔링 등의 측면에 주목하고 있다.

성과에 주목할 수 있다. 소영현의 경우 이주여성의 문제를 한국 내 여성 혐오와 관련지으며 이들의 불안한 위치에 대해 주목했다. 이 연구에 따르면, <미씽>은 아이를 잃은 엄마들의 연대를 모색하지만 동시에 이들이 손쉽게 연대할 수 없는 사정과 함께 여성혐오와 결합된 한국 사회의 가부장적 현실을 포착하고 있다는 점에서 공유 가능성과 그 불가능성을 동시에 성찰하고 있다.¹⁵⁾ 그 외 김지미는 여성 주인공을 내세운 <미씽>과 <여교사>(2015)를 남성들의 세계 속 동지애를 다룬 영화와 비교하며, 여성-어머니들이 연대하는 <미씽>의 결말이 현실세계 속 고통에 기반한 공감에 입각해 있다는 점에 주목한다.¹⁶⁾ 다음으로 <죽여주는 여자>와 관련해서, 장은미·한희정은 극 중 공간의 의미에 주목해 노년의 공간, 성매매 공간, 모성 공간 등 타자들의 공간이 재현되는 방식을 규명했다.¹⁷⁾ 이종현은 <죽여주는 여자>에서 ‘박카스 아줌마’ 소영을 연기한 배우 윤여정의 얼굴에 주목해 클로즈업 샷 안에 가득 찬 배우의 얼굴이 환기하는 효과를 논의한다.¹⁸⁾ 그 외 이종현·박치완은 ‘공동체 의식의 복권’이라는 점에서 영화에 접근하며¹⁹⁾, 김지미는 극 중 소영의 행동을 1970년대 ‘호스티스 영화’²⁰⁾로부터 전혀 진일보하지 못한 것이라고 비판

-
- 15) 소영현, 『징후로서의 여성/혐오와 디아스포라 젠더의 기하학-이주의 여성화, 이주 노동의 가정주부화』, 『대중서사연구』 23권 2호, 대중서사학회, 2017, 110쪽.
 16) 김지미, 『복수와 결탁 시스터후드와 브로맨스』, 『황해문화』 94호, 새얼문화재단, 2017.3, 317-318쪽.
 17) 장은미·한희정, 『존재하지만 존재하지 않는 타자들의 공간』, 『한국언론정보학보』 84권 4호, 한국언론정보학회, 2017, 107-116쪽.
 18) 이종현, 『얼굴 미학을 통한 트랜스 아이덴티티의 표상: 영화 <죽여주는 여자>를 중심으로』, 『영화연구』 72호, 한국영화학회, 2016, 252-258쪽.
 19) 이종현·박치완, 『한국인의 문화유전자와 공동체의식의 복권-영화 <죽여주는 여자>를 중심으로』, 『인문콘텐츠』 45호, 인문콘텐츠학회, 2017, 155쪽.
 20) 호스티스 영화는 “시골출신의 미혼여성이 상경해 가정부, 버스 안내양, 노동자가 되고 여기서 이탈해 서비스 산업에 종사하다 성산업으로 이전하는” 것을 비극적 전형으로 포착하며 남성의 관음증적 시선과 결합한다는 특징을 지닌다. (장미희, 『1972년

하기도 한다.²¹⁾

이처럼 〈미씽〉과 〈죽여주는 여자〉 속 여성 및 소수자 연대의 재현 방식에 대한 평가는 엇갈리지만, 그럼에도 관련 논의는 공통적으로 두 영화가 신자유주의 시대 속 이주여성과 빈곤여성 등 여성의 노동과 일상의 문제를 다루고 있다는 점에서는 그 취지를 인정하고 있다. 본고는 〈미씽〉의 감독 이언희의 경우 데뷔작 〈...ing〉(2003)부터 일관되게 여성 간의 관계성을 그려 왔으며, 〈죽여주는 여자〉의 감독 이재용은 역시 데뷔작 〈정사〉(1998) 이후 상업영화 감독으로는 드물게 여성의 욕망에 관심을 가져왔다는 점에 주목한다. 그리고 두 감독의 정치, 젠더에 대한 관심사가 영화 속에서 구현되는 양상에 대해 논의하고자 한다.

이 중 〈미씽〉은 미스터리를 표방하지만 그 이면에는 고전비극의 형식을 차용해, 진실을 찾아나가는 과정에서 빚어지는 자각과 참회의 순간을 그려낸다. 또한 〈죽여주는 여자〉는 한국 근현대사의 비극을 체화한 인물에게 감정 이입을 강요하는 대신, 우리 사회의 이면을 일정한 거리를 두고 관찰하는 방식을 취한다. 이처럼 각각 감정 이입과 거리두기를 유도하는 두 영화가 관객으로부터 끌어내고자 하는 감정은 상이한 것이지만, 이는 결국 타자에 대한 이해를 촉구하면서 연대를 모색하기 위한 이라는 점에서 그 목표는 유사하다. 또한 두 영화는 소수자 간의 연대를 모색하는 과정에서 '모성'의 문제를 전경화한다는 점에서 겹쳐진다. 그런데 영화의 제작 의도와는 별개로, 그 목표로 나아가는 과정에서 과연 텍스트 내에서 윤리적 공정성이 확보되고 있는지의 여부는 점검해볼 필요가 있다. 곧 두 영화가 그간 한국 주류 영화와는 달리 다양한 여성 캐

에서 79년 사이의 한국영화』, 주진숙 외, 『여성영화인사전』, 소도, 2001, 186-187쪽.)
 21) 김지미, 『'아수라'장이 된 정권의 언 '력'한 '자백'과 '죽여주는 여자'의 비극적 '춘몽'』, 『황해문화』 93호, 새얼문화재단, 2016, 379-380쪽.

릭터의 가능성을 보여주었다는 것과는 별도로, 과연 여성의 주체적인 욕망을 보여주었다고 규정할 수 있는지 되물어볼 수 있다.

이를 위해 각 장의 1절에서는 영화의 형식과 이를 토대로 관객으로부터 끌어내는 극적 효과를, 2절에서는 영화가 관철한 바를 통해 여성영화로서의 의의와 한계를 점검할 것이다. 구체적으로 2장에서는 <미씽>을 논의하며 스릴러와 비극의 차용이라는 장르적 특성, 그리고 영화 속 시선의 문제에 대해 고찰한다. 이어 3장에서는 <죽여주는 여자>를 논의하며 철저히 현재 시점에 귀속된 카메라의 시선과 이상적인 소수자 연대를 지향하는 과정에서 빚어지는 한계에 대해 확인해 보고자 한다.

2. <미씽>과 여성 연대의 (불)가능성

2-1. '비극' 형식과 감정 이입의 효과

언급한 것처럼 <미씽>은 홍보 단계부터 여성들이 만든 여성영화라는 점을 전면에 내세웠다. 영화에 출연한 배우 엄지원과 공효진은 영화계에 남자영화만 득세한다는 것을 수차례 꼬집으면서 여성 감독, 여성 배우와의 작업 경험에 대해 긍정적으로 회고했으며²²⁾ 감독 이언희는 영화의 흥행을 통해 여성영화도 흥행이 된다는 사례가 되길 바랐다고 밝히기도 했다.²³⁾ 그런데 영화에 대한 호평 및 흥행 성적과는 별도로²⁴⁾, 영

22) 엄지원은 인터뷰를 통해 “브로맨스 너무 많이 봤잖나. 이젠 지겹지 않나? 여자들끼리도 케미스트리가 있다.”고 말했다. 남자영화에 지친 관객들은 SNS를 통해 엄지원의 발언을 확산하며 이에 호응했다. (강푸름, 『여성 배우의 페미니즘 ‘말하기’가 반갑다』, 『여성신문』, 2016.12.8. (<http://www.womennews.co.kr/news/110218>, 검색일 2017.9.8.)

23) 이예지, 『“당하지 않고 사는 여성 캐릭터들을 그려내고 싶다”-〈미씽: 사라진 여자〉 이언희 감독』, 『씨네 21』, 2016.12.14. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=85902, 검색일 2017.9.8.)

화가 의도하는 텍스트 내 여성들의 연대, 그리고 텍스트 밖 관객과의 연대를 효과적으로 성취했는지에 대해서는 점검해 볼 필요가 있다.

스릴러와 미스터리를 표방한 <미씽>은 워킹맘 지선(엄지원)이 아이와 함께 사라진 조선족 보모 한매(공효진)을 쫓는 과정을 담고 있다. 영화의 부제목은 '사라진 여자'이며, 포스터의 문구는 '계획된 실종, 5일간의 추적', '그녀를 찾아야만 한다'였다. 홍보 문구에는 추적의 시간이 '5일'이라 적혀 있지만, 추적은 지선이 한매와 딸의 실종을 자각한 시점(금요일 밤)부터 중국으로 떠나는 배에서 한매를 만나게 되는 월요일까지 대략 4일에 걸쳐 이뤄진다. 카메라는 이 제한된 시간 속에서 지선의 시선을 통해 한매를 따라가며 극 중 진실, 곧 그녀의 과거와 맞닥뜨린다.

워킹맘 지선이 집으로 돌아오는 시점부터 시작하는 영화는, 이틀 후 그녀가 딸의 실종을 자각하고 본격적인 추적에 나서면서 본 궤도에 오른다. 이 과정에서 지선은 한매에 대한 정보가 모두 거짓이었고, 그녀가 의도적으로 자신에게 접근했음을 알게 된다. 아무도 자신의 말을 믿어주지 않자 직접 추격에 나섰던 지선은, 한매가 자신의 아이가 입원했을 때 강제로 퇴원당한 후 숨을 거둔 아이의 엄마임을 알게 된다. 지선은 한매가 중국으로 가려는 것을 알게 되고, 배에서 그녀를 만나 설득에 나선다. 한매는 지선의 딸을 경찰에게 넘겨준 후 바다에 뛰어들고, 지선은 한매를 구하기 위해 바다로 따라 들어가지만 한매는 구조를 거부한 채 깊은 바다에 가라앉는다.

<미씽>은 오롯이 한매를 쫓아가는 지선의 나흘간의 행적을 담고 있으며, 한정된 시간 안에 사건의 발생과 해결 과정을 집약시켜 다루면서 긴장감을 극대화한다. 그런데 영화의 서사를 들여다보면, 추격자의 시선

24) <미씽>의 최종 관객수는 1,153,166명으로, 비교적 선전했지만 손익분기점인 160만 명에 도달하지 못했다.

에서 사건의 실체를 파헤치는 스릴러인 동시에 단일한 플롯 속에서 진실을 찾아 나선 주인공이 파국에 이르는 고전비극의 형식을 차용하고 있음을 알 수 있다. 영화학자 메리 앤 도안(Mary Ann Doan)은 영화를 관람하는 여성 관객의 두 가지 선택 중 하나로, “여성주인공에 감정적으로 연루되면서 스크린 위의 여성과 과도하게 동일시하는 것”이라 규정할 바 있다.²⁵⁾ 관련하여 〈미씽〉의 경우 관객이 지선에게 동일시하도록 유도하는 과정에서, 고전비극의 전통적인 플롯을 차용한다.

아리스토텔레스의 『시학』에 따르면 비극은 공포와 연민의 감정을 불러일으키는 사건의 모방이며, 이 사건은 상호 간의 긴밀한 인과 관계 속에서 일어날 때 최대의 효과를 거둔다.²⁶⁾ 또한 그리스 비극을 토대로 한 ‘위기의 연극’(crisis drama)의 경우, 주요 행위는 위기의 한 가운데서 시작되며 극작가는 제한된 시간 안에서 등장인물들에게 역경이 몰아치며 긴장감이 고조되는 방식을 취한다.²⁷⁾ 이 같은 위기의 연극의 관습은 〈미씽〉에도 적용된다. 지선과 한매의 관계에 대한 간략한 배경 지식이 도입부에 제공되지만, 영화는 곧바로 딸의 실종이라는 위기의 한 가운데로 들어간다. 또한 한매와 지선의 구구절절한 과거는 이후 플래시백으로 처리해 버리고, 오직 딸을 찾기 위한 지선의 투쟁이라는 한 가지 행동에 몰두한다.

영화에서 대략 나흘 간 벌어지는 추격전은 스릴러 장르의 긴장감을 높이는 데 기여하는 동시에, 비극으로서 ‘극적 긴장감’을 확보하는 기반이 된다. 『시학』에 따르면 비극은 대략 하루의 시간 안에 완결되어 보다 압축적으로 구성된다면 높은 긴장감을 성취할 수 있다.²⁸⁾ 이와 유사하

25) 쇼히니 초두리, 『페미니즘 영화이론』, 노지승 역, 엘피, 2012, 80쪽.

26) 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2004, 66-67쪽.

27) 에드윈 일슨, 『세계 연극사』, 김동욱 역, 한신문화사, 2000, 59-60쪽.

28) 아리스토텔레스에 따르면 비극은 가능한 한 태양이 일회전하는 동안이나 이를 과히

게, 〈미씽〉은 하나의 플롯을 제한된 시간 안에 풀어나가는 구성을 통해 비극으로서 긴장감을 확보한다. 특히 〈미씽〉은 여타 한국 상업영화와 비교할 때 상대적으로 짧은 분량(러닝타임 100분) 속에서도 도입부를 간략하게 처리하고 있다. 하지만 이 짧은 시간 동안 육아와 생계를 함께 책임져야 하는 지선의 고단한 하루를 전시하며 관객이 감정 이입할 만한 기반을 마련한다.

영화 속에서는 현재와 과거가 끊임없이 뒤섞인다. 감독은 잦은 플래시백을 통해 과거 한때에게 벌어졌던 일들을 지선이 이끌어가는 현재에 투입시킨다. 그리고 추적을 통해 밝혀진 결과는 상황의 ‘역전’을 가져오며, 지선이 비로소 진실을 ‘인식’하게끔 이끌어낸다. 그 안에는 아리스토텔레스가 말한 것처럼 ‘필연적인 인과 관계’가 존재한다. 아리스토텔레스는 무지(無知)에서 지(知)로 이행하는 발견이 사태가 반대방향으로 변하는 것을 의미하는 급전과 결합될 때 훌륭한 플롯이 된다고 말한 바 있다.²⁹⁾ 관련하여 영화는 지선이 한때의 이름과 신분 등 모든 것이 거짓이었음을 알게 된 데 이어, 순차적으로 사건의 가해자로 보였던 한때가 실은 피해자였음을, 또한 사건의 추격자이자 관객이 감정 이입했던 지선이 바로 가해자였다는 진실을 발견하는 단계로 나아간다. 가해자와 피해자의 경계가 불분명해지며 모든 행동의 근간에는 ‘모성’이 자리 잡고 있었다는 것을 자각하는 일은 이어 여성 간의 연대를 모색할 수 있는 토대가 된다.

이처럼 영화는 자신이 범한 죄과를 전혀 인식하지 못하고 있던 주인공이 진실을 찾은 후 각성에 이르는 고전비극의 형식을 차용한다. 여기

초과하지 않는 시간 안에 사건의 결말을 지으려는 경향이 있다. (아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2004, 47-48쪽.)

29) 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2004, 70-72쪽.

서 자신의 과오를 인지하고 피해자에게 용서를 구하는 행위는 소수자 연대의 기반이 될 수 있다. 고전비극 〈오이디푸스〉의 경우 진실을 발견하는 과정에서 추리와 반전 같은 미스터리 요소가 동원되고 있는데³⁰⁾, 〈미씽〉에서도 애초 표방한 미스터리와 그 안에 내재한 고전비극의 요소는 충돌 없이 어우러지고 있다. 그리고 영화는 궁극적으로 한국 사회 속 여성의 현실을 비판적으로 성찰하며 소수자 간 연대를 모색코자 한다.



〈그림 1〉 (좌) 워킹맘 지선의 일상, (우) 한매의 과거사

그런데 아리스토텔레스가 논의한 그리스 비극에서 주인공이 주어진 운명과 내부의 성격적 결함(Harmatia) 때문에 파멸하고³¹⁾ 그리스 비극의 규칙을 강박적으로 계승한 신고전주의 비극에서 주인공은 사랑의 정념 때문에 몰락한다면³²⁾, 〈미씽〉의 지선이 고통을 겪게 되는 근간에는 다분히 이기적인 모성이 자리 잡고 있다. 지선은 아픈 딸을 입원시키는 과정에서 누군가의 아이가 강제로 침상을 비워야 하는 상황을 전혀 인

30) 이영순, 『『오이디푸스 왕』의 미스터리 기법 읽기: 발견과 인식, 급전의 미학을 중심으로』, 『현대영어영문학』 59권 4호, 현대영어영문학회, 2015, 306-320쪽. 관련하여 〈미씽〉의 장르는 ‘미스터리’로 구분되어 있다.

31) 극 중 오이디푸스의 성격적 결함은 성급함과 지나친 자만심이다.

32) 이화원, 『라신 비극의 여인들』, 『한국연극학』 19호, 한국연극학회, 2002, 74-75쪽.

지하지 못했고, 의도하지 않았던 그 행위가 한매의 딸이 죽음을 맞는 데 일조했다. 그리고 고전비극의 주인공들이 자신의 행위가 가져온 파국을 인식하고 스스로 눈을 찌르거나 자결하는 방법으로 책임을 진다면, 지선은 행동에 대한 책임을 지기 위해 한매 앞에서 딸을 대신해 죽겠다고 선언한다. 이어 바다에 빠진 한매를 구하기 위해 주저 없이 뛰어든다. 지선은 비극의 주인공처럼 ‘뛰어난 개인’은 아니지만, 관객이 동일시할 수 있는 동시에 존중할 만한 주인공이다. 그러므로 결말부에서 아이와 재회할 수 있는 자격, 곧 행복한 결말을 맞을 자격을 갖게 된다.

주지하다시피 아리스토텔레스가 비극을 통해 의도한 바는 연민과 공포를 환기시키는 사건을 통한 감정의 정화, 곧 카타르시스였다. 비극은 관객에게 주인공의 운명을 체험하게 함으로써 공포감을 느끼게 하고, 또한 주인공의 상황에 감정 이입하도록 유도한다. 이는 궁극적으로 관객이 심리적 해방을 통해 감정의 정화를 얻도록 한다. 〈미씽〉은 이 같은 공식에 충실한 영화이다. 감독은 관객이 지선에게 감정 이입할 만한 요소들을 도입부에 배치하고, 아이를 잃은 엄마의 시선에서 느끼는 당혹감과 공포감을 세밀하게 포착한다. 아파트라는 안락한 주거 공간이 아이를 잃어버리는 순간 낯설고 삭막하게 인식되기 시작하며, 이 사건으로 인해 지선은 이제까지 한 번도 발을 들이지 않았던 조선족의 공간, 서울의 이면에 발을 들이게 된다. 지선이 아이를 잃어버린 데 이어 진실을 대면하는 과정은 관객에게 공포감을 주고, 이 과정에서 발현되는 두 어머니의 처절한 모성은 관객의 연민을 불러일으킨다. 영화는 그렇게 공포와 연민의 카타르시스를 자아내기 위해, 고전비극의 공식에 입각해 관객을 극 중 상황에 몰입시킨다.

2-2. 관찰자의 시선과 분리된 세계

언급한 것처럼 여성영화를 표방한 <미씽>에서 한국의 여성들이 경험할 만한 다양한 상황은 관객이 극 중 인물에게 감정 이입할 만한 여지를 마련한다. 카메라는 생계유지를 위해 보모에게 아이를 맡기고 생업전선에 나서야 하는 지선의 상황을 묘사하며 시어머니와의 불화, 직장 상사와의 갈등 등을 조명한다. 극 중 권력을 가진 일군의 인물들은 모두 남성이며, 이후 사건에 대한 의혹을 갖게 되는 경찰을 제외하면 남성들은 지선의 발화를 불신한다. 계급은 다르지만, 한국으로 시집 온 한매 역시 지선과 유사한 상황에 놓인다. ‘대한민국 국민’인 한매의 남편은 딸의 입원과 수술 동의서에 서명하는 것을 거부하고, 시어머니는 한국에 온 조선족 며느리가 언어를 습득할 수 있는 기회를 차단한다. 이에 따라 업장 동료들에게 ‘좋은 사람’이자 병실에 있는 아이들에게 희망을 주던 ‘노래하는 여자’ 한매는, 딸의 죽음 후 복수를 위해 죽음의 책임이 있는 사람을 찾아 나선다.

<미씽>의 경우 서사가 진행됨에 따라 한매의 과거가 밝혀지면서, 애초 지선에게 감정 이입했던 관객은 지선의 시선에서 한매의 상황을 이해하게 된다. 지선의 입장에서 아이를 찾아 나가는 여정은 자신의 과오를 반성하며 또 다른 어머니를 이해해 나가는 과정이기도 하다. 두 여자가 겪는 비극의 근간에는 공고한 한국식 가부장제가 자리 잡고 있고, 감독은 한국 사회에서 여성이 생존하는 방식을 묘사하는 데 중점을 둔다. 그리고 이기적이고 병적인 모성을 보여준다는 점에서 계급이 다른 두 여자를 묶어 둔다.

그런데 감독은 한매의 입장을 파고들어가는 대신 지선, 박현익 등의 눈에 비친 그녀의 모습을 형상화하는 데 집중한다. 어린 딸의 죽음과 마

주한 어머니가 그 사건에 직간접적으로 관련되어 있는 이들을 처단하려 나선다는 설정은 역시 여성 감독이 만든 영화 〈오로라공주〉(2005)를 비롯해, 〈세븐데이즈〉(2007)를 지나 〈공정사회〉(2013) 등에 이르기까지 한국 스릴러 영화에 반복되었다. 그리고 이전의 영화들이 딸의 복수에 나선 어머니의 시선을 통해 본 세계의 불합리성을 형상화했다면, 〈미씽〉의 감독 이연희는 사회 밖으로 내몰린 어머니를 그 경계에서 고군분투하는 또 다른 어머니가 관찰하는 방식을 취한다. 그리고 관찰의 대상을 성차별과 인종차별을 동시에 겪어야 했던 조선족 이주 여성으로 설정하면서 사회 비판의식을 확장한다.

극 중 지선은 비극의 주인공인 동시에 사건의 추격자이며 관찰자이다. 주지할 점은 한때는 지선이 목도한 세계 속에서 여전히 관찰당하는 대상으로 남는다는 점이다. 〈미씽〉에서 한때에 대해 증언하는 사람은 성매매 업소의 동료와 여주인, 동남아시아 어딘가에서 한국으로 시집온 한때의 친구, 그리고 브로커 박현익이다. 이들은 각자 처한 위치는 다르지만 모두 한때의 세계 속에 있는 비주류이며, 지선은 본인의 경험과 이들의 증언을 통해 한때의 진실을 판별하는 위치에 있다. 그런데 지선이 어떻게든 자신의 과오를 책임지려 하는 윤리적인 주인공인 것과는 별도로, 그녀가 여전히 현재 시점에서 한때의 과거를 판단하는 위치에 있다는 점에서 두 여성은 결코 동일선상에 놓이지 못한다.

〈미씽〉에서 현재 시점의 한때가 등장하는 것은 극 초반 실종에 이르기 직전까지, 그리고 결말부 중국으로 가는 배 안에서 지선과 마주하는 순간 등 두 차례뿐이다. 해당 시퀀스를 제외하면, 한때가 등장하는 모든 장면은 지선과 다른 등장인물의 과거 회상 속에 놓이게 된다. 이처럼 지선의 관점에서 모든 서사를 이끌어가는 영화 속에서, 한때는 과거라는 시간 속에 묶여 있다. 지선의 딸과 한때가 보낸 일상 및 도주 과정에서

있었던 일은 그렇게 관객의 상상 속에 남겨지고, 계획적인 범죄자처럼 보였던 한매는 종국에 사연 있는 어머니로서 남게 된다. 이처럼 극 중 지선이 어머니인 동시에 노동자로서의 고충을 드러낸다면, 성매매 여성으로서 그리고 보모로서 한매의 모습은 구체적으로 그려지지 않는다. 한매의 모든 감정과 행위는 모성에 입각해 있으며, 이주 후 한국 사회에서 훼손된 모성은 복수 심리와 어긋난 애착이라는 방식으로 발현된다. 여기서 때로는 자기중심적으로 변질되는 모성은 지선과 한매를 이어주는 기반이 된다.

그런데 지선의 시선을 따라 극 중 사건을 관찰하는 관객에게, 한매는 철저하게 이해받아야 할 대상으로 남게 된다. 관객 입장에서 지선이 동일시할 수 있는 주인공이라면, 과거 속에 존재하는 한매는 공포의 대상에서 출발해 동정의 대상으로 변모한다. 영화 마지막 장면에서 한매는 바다 밑으로 가라앉지만 지선은 구조된다. 이 같은 결말은 진정으로 참회했던 지선에게 주어지는 해피엔딩인 동시에 두 여성 간의 차이를 환기시키는 것이기도 하다. 이처럼 〈미씽〉은 두 여성의 연대 가능성과 불가능성 사이를 횡단하며, 인종과 계층이 다른 여성들의 쉽지 않은 연대의 문제를 짚어낸다.

그러나 극 중 한매는 관찰당하는 대상으로만 존재하며, 자신의 서사 속에서도 중심에 놓이지 못한다. 고전비극 〈오이디푸스〉에서 오이디푸스의 탐구를 통해 모든 진실이 드러난다면³³⁾, 지선 역시 마찬가지로 ‘한매의 진실을 찾는 추격자의 위치에 자리한다. 그리고 이 같은 구도, 곧 규명하는 자와 규명당하는 자의 관계 속에서 한매는 밝혀져야 할 대상

33) 김기영은 진실을 찾는 오이디푸스를 수학자, 사냥꾼, 자연과학자에 비유한다. (김기영, 『오이디푸스 신화의 수용과 변형』, 『드라마연구』 26호, 한국드라마학회, 2007, 180쪽.)

이 된다. 얼굴에 쉽게 감정을 드러내지 않는 그녀의 내면이 온전히 드러나는 것은 딸의 죽음 직후이며, 감정을 표출하지 않는 혹은 할 수 없는 그 얼굴은 그간 가해졌던 폭력의 무게를 방증하기도 한다. 이 같은 연출 및 영화의 결말은 앞으로도 지속될 영화 밖 현실의 문제를 환기시키는 측면이 있다. 그럼에도 불구하고 영화 속에서 지선은 여전히 시선의 우위를 가지고 있고, 설득하는 자의 위치에 있다. 카메라는 지치고 불안한 지선의 얼굴을 여러 차례 클로즈업한다. 그리고 한매의 과거를 찾아가는 과정에서 비로소 한매의 '진짜' 얼굴을 담아내기 시작한다. 그런데 술한 플래시백의 전시 속에서 어머니로서의 책무 외에 한매의 욕망은 전혀 보이지 않는다.



〈그림 2〉

(좌) 딸의 죽음 앞에서 오열하는 한매

(우) 모습을 드러낸 한매

영화는 지선과 한매를 통해 이기적이고 병적으로 변질될 수 있는 모성의 이면을 비추며, 공포영화 속에서 관습적으로 사용되어 온 어머니의 괴물스러움을 포착하기도 한다.³⁴⁾ 그러나 한매가 비로소 가면을 벗

34) 쇼히니 초두리, 『페미니즘 영화이론』, 노지승 역, 엘피, 2012, 181쪽.

을 때 드러나는 맨 얼굴은 극단적으로 헌신적인 어머니이다. 이처럼 두 사람이 중국에 자식을 위해서라면 기꺼이 자신을 내던지는 어머니로 배치되면서 영화는 보수적인 모성 담론 안으로 회귀한다.

언급한 것처럼 여성 연대의 가능성과 불가능성을 동시에 성찰하고 있는 것은 <미씽>의 미덕이다. 하지만 극 중 한때는 과거의 시간 속에 박제되어 이해받아야 할 타자로 남게 되고, 지선과 한때는 중국에 관객에게 불편함을 주지 않는 안전한 어머니로 자리매김한다. 영화는 그렇게 다양한 계층의 여성 문제를 소환하지만, 보다 치열하게 지배담론과 불화하는 대신 중국에는 모성 신화를 재생산하면서 상업영화로서 안전한 길을 택한다.

3. <죽여주는 여자>와 소수자 연대의 강압성

3-1. ‘다큐멘터리’ 형식과 거리 두기의 효과

언급한 것처럼, <죽여주는 여자>는 <미씽>과 유사한 주제의식을 설파하지만 여러 측면에서 흥미로운 대조점을 갖는다. 두 영화는 모두 한국 사회에서 여성이 직면해야 하는 문제를 전경화하며, 소수자 연대에 주목하고 있다. <미씽>과 마찬가지로 <죽여주는 여자>에서도 흔히 ‘정상’ 범주에 있는 남성들은 폭력적인 가해자로 존재하며, 소영과 함께 유사 가족을 형성하는 ‘윤리적’ 인물은 트랜스젠더 티나(안아주)와 의족을 차고 성인 피규어를 만드는 도훈(윤계상)이다. 저예산 독립영화를 표방하는 <죽여주는 여자>의 경우, 관객이 불편해 할 만한 박카스 아줌마³⁵⁾를 주인공으로 배치하면서 사회 문제를 가시화한다.

35) 영화의 영어 제목은 ‘The Bacchus Lady’이다.

영화는 소영이 코피노 민호와 만나는 장면으로부터 시작한다. 이어 민호의 엄마가 병원 의사를 찌르고 연행되자, 소영은 그를 해방촌 어딘가에 자리 잡은 자신의 집으로 데려온다. 이에 따라 양공주 출신의 박카스 아줌마와 코피노, 트랜스젠더, 그리고 장애인이 세대와 성별, 국적을 가로지르는 다문화 공동체를 형성하게 된다. 일상의 변화는 과거 인연이 있었던 재우(전무송)와의 재회로부터 비롯된다. 재우로부터 과거 만났던 노인이 요양원에 있다는 소식을 들은 소영은 그를 찾아가고, 도와달라는 부탁을 뿌리칠 수 없어 그를 '죽여주는' 역할을 맡는다. 이후 재우는 치매에 걸린 친구를 죽여줄 것을 포함해, 자살하는 자신의 곁에 있어줄 것을 요청하고 소영은 모든 요구를 받아들인다. 소영은 경찰들에게 검거되고, 교도소에서 쓸쓸하게 죽음을 맞는다.

〈미씽〉이 아이를 잃은 며칠간의 행적에 주목하는 영화라면, 〈죽여주는 여자〉는 아이를 얻은 이후의 이야기이다. 감독은 소영이 민호와 만난 이후 그녀의 행적을 따라가며 한국 근현대사의 비극을 체화한 노년 여성의 삶을 객관적인 시선으로 담아내고자 한다. 그는 이미 다큐멘터리 형식을 빌린 '페이크 다큐' 〈여배우들〉(2009), 〈뒷담화: 감독이 미쳤어요〉(2013)를 통해 사실과 허구의 경계를 교란시키며 다큐멘터리와 극영화의 경계를 무너뜨리려는 시도를 보여주었다. 〈죽여주는 여자〉의 경우 스타 윤여정이 '박카스 아줌마'를 연기하는 영화이지만, 감독은 “시공간의 한계도 없고 매춘 여성의 나이도 따로 없는”³⁶⁾ 한국 사회에서 살아가는 박카스 아줌마의 행적을 비춘다.

소영은 '삼팔따라지'로 월남해 전후 어린 나이부터 동두천에서 미군에게 몸을 팔았고,³⁷⁾ 그 중 한 명에게 버림받은 후 어쩔 수 없이 아이를

36) 김중식, 『기생 밀매음서 출퇴근 직업으로』, 『경향신문』, 1997.2.21.

37) 양미숙으로부터 개명한 이름은 소영('So young')이다.

입양 보내고 살기 위해 끊임없이 성을 매매했다. 소영은 과거 미군을 잡아두기 위한 '국책사업'으로서의 매매사업에 꽤 오랫동안 종사했으며, 지금은 도시 한복판에서 '황혼매춘'에 나서고 있는 실정이다.³⁸⁾ 곧 소영의 몸에는 분단과 전쟁, 근대화의 비극이 아로새겨져 있으며, 그녀가 살아왔던 과정이 곧 대한민국 매매의 역사를 보여준다. 그러나 감독은 소영의 비극에 대해 관객이 감정 이입하도록 촉구하는 대신, 그녀의 삶에 전환점을 가져온 며칠간의 행적을 조망한다. 이 과정에서 클로즈업은 극도로 자제하며, 카메라는 정직하게 소영을 따라다닌다.

이는 <미씽>과 흥미로운 대조점을 구축하는 지점이기도 하다. 두 영화는 모두 중반 이후까지 여주인공이 과거 범한 '죄과'(타인의 아이를 죽음에 이르게 한 것, 자신의 아이를 버린 것)를 감추는 방식을 취한다. 이 중 <미씽>의 경우 관객의 감정 이입을 이끌어내는 과정에서 끊임없이 플래시백이 끼어들어 현재의 비극을 만든 과거를 전시한다. 반면 <죽여주는 여자>에는 단 한 번도 플래시백이 등장하지 않는다. '드라마' 장르로 구분되어 있지만 다큐멘터리 형식을 차용한 영화에서, 소영이 아이를 버렸다는 사실은 남산공원에서 우연히 만난 옛 친구와의 대화로부터 예기치 않게 드러나며, 소영은 자신의 죄를 결말부 재우와의 마지막 식사에서 처음으로 털어 놓는다. 여기서 아이를 버린 과거는 소영의 현재를 옹아매어 엄마와 헤어진 민호를 집에 데려오는 행동의 동기가 됐지만, 감독은 소영이 겪은 비극을 구체적으로 형상화하는 대신 그녀의 전사(前史)를 인물 간의 대화로 대체해 버린다.

이에 따라 관객이 소영에게 몰입할 만한 여건이 조성되었음에도 불구하고

38) 강준만은 박정희 정권 시기 매매춘의 국책사업화와 관련해 박정희가 주한미군을 잡아두기 위해 '군기지 정화운동'을 펴면서 매매춘을 '국방정책 화했음'에 주목한다. (강준만, 『한국 매매춘의 역사 한국은 왜 '매매춘 공화국'이 되었는가?』 2, 『인물과 사상』 137호, 인물과 사상사, 2009, 190-191쪽.)

하고, 관객은 소영의 내면에 더 이상 다가가지 못한다. 성매매와 죽음 같은 극적인 사건이 편재해 있음에도 기승전결의 전형적인 극적 구성은 의도적으로 배제하고 있는 영화에서, 감독은 관객이 거리를 두고 소영을 관찰하게끔 만들어간다. 소영이 민호를 데려오며 ‘주워왔다’고 표현하거나 다른 박카스 아줌마와 공원에서 실랑이를 하는 장면, 그리고 영화 속 다큐 감독과 만나 ‘할머니’라고 부르지 말라며 일침을 놓는 등의 블랙코미디적 설정은 관객이 소영의 상황에 몰입하는 것을 차단한다.³⁹⁾ 인물의 주요 과거가 대화 중 파편적으로 제시되는 영화에서, 관객은 그 실상을 목도하지 못한 채 추정할 수 있을 뿐이다. 물론 이는 철저히 계산된 것으로, 감독은 관객이 소영에게 이입하는 대신 소영의 현재, 소수자의 실상을 성찰하게끔 이끌어낸다.

〈죽여주는 여자〉에는 영화 속 또 하나의 카메라가 등장한다. 다큐멘터리 형식을 차용한 영화 속에서 소영을 취재하는 또 하나의 다큐멘터리가 만들어지는 것이다. 소영은 어쩔 수 없이 박카스 아줌마의 일상을 담으려는 다큐 감독의 인터뷰에 응하게 되고, 전후 미군에게 몸을 팔았으며 자신 같은 늙은 여자가 먹고 살 수 있는 일은 성매매뿐이라며 답답하게 이야기한다. 박카스 아줌마에 대한 다큐 감독의 호기심은 대중의 말초적 호기심과 맞닿아 있는 것이며, 소영은 거기서 어떤 감정적 동요도 없이 “그런데 이런 거 왜 만들어?”, “돈 되는 거 해.”라고 충고하고 자리를 뜬다. 여기서 소영을 인터뷰하는 카메라, 극 중 다큐 감독의 시선은 영화 밖 카메라, 영화감독 이재용의 시선과 겹쳐지는 것이기도 하다.

39) ‘블랙코미디’ 장르는 심각한 주제를 익살스럽게 다룬 영화나 연극을 가리키며, 여기서 코미디는 어둡고 염세적인 징조를 띠는 특징이 있다. (프랭크 E. 비버, 『영화미학용어사전』, 김혜리 역, 영화언어사, 1995, 117쪽.)



〈그림 3〉 (좌) 영화 속 유사가족,
(우) 다큐 감독의 카메라에 비친 소영

로라 멀비의(Laura Mulvey) 경우 저서 『시각적 쾌락과 서사영화』에서 응시를 둘러싼 영화의 구조를 설명하며 카메라의 시선, 관객의 시선, 그리고 서사 안의 (남성) 등장인물의 시선에 대해 언급한 바 있다.⁴⁰⁾ 이를 영화에 적용시켜보면 관객은 카메라의 시선에 맞춰 소영을 따라가고, 이야기를 듣고자 하는 극 중 다큐 감독의 입장에서 박카스 아줌마의 전사를 파악하고자 한다. 이에 따라 관객은 시선의 담지자인 다큐 감독, 나아가 영화를 제작한 감독의 시선에 동일시하게 된다. 그리고 극 중 다큐 감독이 소영으로부터 원하는 만큼의 정보를 듣지 못했던 것처럼, 감독 또한 소영의 과거를 직접 재현하지 않는 것은 물론 이를 들을 기회를 최소화하며 손쉬운 감정 이입을 경계한다. 이는 현실에 대한 성찰이라는 영화의 목표와 맞닿아 있는 것인 동시에, 젠더 관계에 입각한 시선의

40) 앤 브룩스, 『포스트페미니즘과 문화이론』, 김명혜 역, 한나래, 2000, 277쪽.

멀비에 따르면 남성적 응시는 세 가지의 '시선'으로 이루어진다. 첫 번째는 재현 자체 안에 있는 응시로, 남자는 여자를 응시하고 여자는 그 응시의 대상이 된다. 두 번째는 관객이 이러한 남성적 응시에 동일시하고 스크린 위의 여성을 대상화하는 것이며, 세 번째 카메라의 응시는 영화 제작 과정에서 형성된다. (수잔나 D. 윌터스, 『이미지와 현실 사이의 여성들』, 김현미 외 역, 또 하나의 문화, 1999, 80쪽.)

불균형을 보여주는 것이기도 하다. 그런데 감독은 여성과 성적 소수자의 문제를 다루는 것에 멈추지 않고, '현재'의 노인문제에 시선을 돌림으로써 영화의 문제의식을 확장한다.

3-2. 자본주의 성찰의 중단과 집단 차의 무화

〈미씽〉과 〈죽여주는 여자〉에는 이름을 바꿔가며 정체성을 재구축해 가는 여자들이 등장한다. 조선족 김연은 아이를 위해 성매매 여성 목련이 됐고, 이후 복수를 위해 보모 한매로 거듭났다. 〈죽여주는 여자〉의 삼팔따라지 양미숙 역시 남한 사회에 적응하기 위해 동두천에서 육체를 파는 소영이 된다. 그리고 교도소 안에서 완전히 늙어버린 소영은 본래의 양미숙으로 돌아온다. 소영의 유골함을 비추는 영화의 마지막 장면은 그 생애를 압축해서 제시한다. 언급한 것처럼 소영의 몸에는 한국 근현대사의 비극이 새겨져있으며, 영화는 전쟁 이후 반복된 착취의 역사를 젠더화시켜 재현한다.

영화는 중반부 소영과 재우의 재회를 계기로 극적 전환점을 마련한다. 노인문제가 등장하고 소영의 과거가 드러나면서 영화의 분위기는 무겁게 가라앉고, 이제 그녀는 다른 의미에서 '죽여주는 여자'로 거듭난다. 남산에서 자신의 과거를 아는 동두천 옛 동료와 재회한 후, 소영은 세 번째 일터인 장충공원으로 건너간다. 소영이 다른 일터로 가는 버스 안에서 재우와 재회하고, 세비로 송의 소식을 들은 후 그를 찾아가면서 영화의 화두는 이제 한국의 노인문제로 옮겨 간다. 이에 따라 영화는 가부장적 규범이 지배하는 사회에서 소외된 이들(성매매 여성, 트랜스젠더)과 남성성을 잃어버리고 죽는 날만 기다리는 노인 문제를 아우르게 된다.

박카스 아줌마와 성소수자의 유대관계를 그린 것은 <죽여주는 여자> 뿐만은 아니다. <죽여주는 여자>와 비슷한 시기 개봉한 독립영화 <소월길>(2014) 역시 아들에게 대리운전을 한다며 거리로 나온 박카스 아줌마와 성전환 수술을 위해 남산 인근을 서성거리는 트랜스젠더의 유대가 형성되는 과정을 담았다.⁴¹⁾ 박카스 아줌마는 자신이 도와주었던 트랜스젠더를 아들의 연인으로 마주하고 분노하지만, 그녀가 비밀을 지켜준 데다 곤경에 처한 자신을 도와주기까지 하자 내민 손을 맞잡는다. 이처럼 영화 <소월길>은 궁극적으로 희망을 제시하지만, 그 과정에서 서로 간의 이해관계가 맞물려 있을 때 소수자의 연대는 그리 쉽지 않을 것이라는 인식을 내비친다.

그런데 <죽여주는 여자>의 경우 감독 스스로 “너무 많은 주제를 영화 안에 담는 게 아닌가.”하는 고민이 있었다.”⁴²⁾고 고백할 만큼, 중반 이후 너무 많은 이들을 별다른 고민 없이 ‘비주류’라는 이름으로 묶어버린다. 영화는 중반 이후 성소수자와 장애인을 넘어, 고령화 사회의 그늘까지 비추며 주제를 확장한다. 그리고 자본주의의 사각지대에 놓인 노인들뿐만 아니라 세비로 송처럼 자본의 권력관계에서 우위에 놓여 있는 인물까지 무기력한 노인이라는 이유로 비주류의 범주에 귀속시킨다. 이에 따라 남성과 여성, 유산자와 무산자, 성매수자와 성매매자, 이성애자와 성소수자 등 집단 간의 너무 많은 차이는 비주류, 주변부라는 명명 안에서 무화되어 버린다.

41) 신중훈 감독의 영화 <소월길>은 3개의 단편을 묶은 옴니버스 영화 <걱정 말아요>(2017년 1월 5일 개봉)의 한 에피소드로 수록됐다. 개별 작품으로 영화가 해외 영화제에 출품된 것은 2014년이다.

42) 박은영, 『나도 내 다음 작품이 궁금하다 <죽여주는 여자> 이재용』, 『무비스트』, 2016.10.8. (<http://www.movist.com/star3d/read.asp?type=32&id=24529>, 검색일 2017.9.11.)

이와 함께 감독은 소영의 성을 매수하던 남성 노인 집단을 동정 어린 시선으로 바라본다. 소영은 세비로 송을 자신에게 잘 대해 주었던 ‘고마운 분’으로 기억하고 있으며, 이미 자신에게 다른 사람을 죽여줄 것을 부탁했던 재우에게 처음으로 입양 보낸 아들에 대해 털어놓는다. 소영은 먹고 살기 위해 성매매를 했다는 것은 답답하게 토로할 수 있지만 아이를 버렸다는 것에 대해서는 죄책감을 느끼고, 그 죄책감을 해소하기 위해 아버지에게 버림받은 코피노 민호를 데려와 보살핀다. 그리고 버려진 아이를 보살피는 것에 이어 죽음을 원하는 노인들을 죽여주는 것으로 자신이 할 수 있는 ‘좋은 일’을 해나간다. 이때 남성 노인들은 남성성을 상실하고, 죽음만을 기다리는 무기력한 모습으로 형상화되면서 소영과 관객의 동정의 대상이 된다. 이와 같이 서사가 진행되는 과정에서 자본주의 사회에서 노년 여성이 살아남는 문제나 코피노가 직면한 현실 등은 후경화되고, 세비로 송과 재우 사이의 계급 차도 희석된다. 남성성을 잃었고 무기력해졌다는 점에서 노인 집단 간의 차이가 무화되는 것 이상으로, 주류에서 배제되어 있는 자를 총칭하는 비주류에 대한 인식은 집단 간의 너무 많은 차이를 휘발시켜 버린다.

니라 유발 데이비스(Nira Yuval-Davis)는 소수 집단체 구성원들에 의한 구성물은 내부의 권력 갈등과 계급이나 젠더, 문화의 노선에 따른 갈등처럼 구성원 간에 이익이 다를 수 있는 여지를 허용하지 않는다고 설명한 바 있다. 더욱이 이들은 성장과 변화의 여지를 두지 않은 채 고정적이고, 안정적이며, 탈역사적이고, 본질주의적인 집단체 경계를 가정하는 경향이 있다. 그러므로 다문화주의의 효과는 여성에게 특히 해로울 수 있다.⁴³⁾ 이처럼 집단 내 구성원 간의 이익은 충돌하기 마련이며 다문화주의는 경우에 따라 공동체 내부의 권력관계에서 비롯된 폐단을 도외

43) 니라 유발-데이비스, 『젠더와 민족』, 박혜란 역, 그린비, 2012, 110-111쪽.

시할 수 있다. 그럼에도 불구하고 영화는 구성원들 간의 차이를 너무 쉽게 횡단하면서 차이를 지워나간다. 물론 소수자 영화로서 여성영화는 여성주의를 확장하는 가능성을 지니고 전통과 민족 등 다양한 경계를 가로지를 수 있다.⁴⁴⁾ 하지만 〈죽여주는 여자〉에서 연대의 확장 과정은 집단 간의 차이를 별 다른 문제의식 없이 소거시킨다는 점에서 문제적이다.

박카스 아줌마 소영의 경우 성별, 세대, 자본이 뒤얽혀 형성되는 계급 구조 안에서 최하위에 위치해 있으며, 과거 ‘미군과 붙어먹은’ 이력이 있기에 성매매 집단 안에서 조롱당한다. 재우는 그런 소영에게 치매에 걸린 친구를 죽여줄 것을 요청한 데 이어, 자살을 택한 자신의 곁에서 함께 잠들어줄 것을 부탁한다. 그런데 영화 속에서 이 같은 장면은 전혀 폭력적으로 묘사되지 않으며, 오히려 애절하게 형상화된다. 또한 이전까지 자본주의적 교환가치에 충실했던 소영은, 떠나는 길을 함께한 대가로 재우로부터 받은 돈 중 일부만을 취하고 나머지는 봉헌한다. 소영은 이 같은 일련의 과정을 통해 성(聖)스러운 여자로 거듭난다.

〈죽여주는 여자〉에 대한 호평과 별개로, 이러한 설정 문제는 수차례 지적되었다. 김영옥은 “영화가 화폐 교환을 윤리적인 만남으로 낭만화하며 가부장적 담론을 재생산한다.”⁴⁵⁾고 비판했으며, 소영현은 “이 영화가 사회적 타자들 사이의 위계에 대해서는 아무런 관심을 갖지 않고 모성 담론을 강조한다.”는 점을 지적했다.⁴⁶⁾ 실제로 영화 속 소영은 버려

44) 엘리슨 버틀러, 『여성영화 경계를 가로지르는 스크린』, 김선아·조혜영 역, 커뮤니케이션북스, 2011, 208쪽.

45) 김영옥, 『‘죽여주는 여자’가 필요합니까? 〈오지 않은 미래의 발견〉 노년: 젠더, 계급, 연령의 정치학 사이』, 『일다』, 2016.12.26. (http://www.ildaro.com/sub_read.html?uid=7712§ion=sc7, 검색일 2017.9.12.)

46) 소영현, 『징후로서의 여성/혐오와 디아스포라 젠더의 기하학-이주의 여성화, 이주노동의 가정주부화』, 『대중서사연구』 23권 2호, 대중서사학회, 2017, 107-108쪽.

진 아이와 노인 등 사회적 약자를 보살피고 위로하는 역할을 맡고, 그 과정에서 희생적인 모성에 대한 믿음이 다시금 발현된다. 매사에 당당한 소영을 유일하게 옹아매는 문제는 아들을 입양 보낸 일이며, 그녀는 재우 앞에서 천벌을 받을 것이라 중얼거린다. 그리고 소영은 아무 저항 없이 형사들에게 연행되어 교도소 내에서 쓸쓸한 죽음을 맞음으로써 자신을 처벌한다.

그런데 노인문제로 논의 범위가 확장되는 과정에서 자본주의 속 여성의 착취 구조에 대한 문제의식 또한 휘발된다. 극 초반 3만원에 소영의 몸을 사는 노인들과, 소주를 마시고 섹스에 임하는 소영의 모습은 다양한 형태의 성매매가 산재해 있는 한국사회의 성 착취구조를 적나라하게 보여주었다. 이 과정에서 다큐멘터리 형식은 인권의 사각지대에 몰린 이들의 삶을 성찰한다는 극의 메시지와 공명할 수 있었다. 그런데 영화는 중반부 이후 남성성을 잃어버린 노인들이 소영에게 자행하는 또 다른 폭력의 문제를 우리 노인들이 처한 현실을 고발한다는 명목으로 덮어버린다.

〈죽여주는 여자〉에는 남성성을 잃어버리고 죽음을 갈구하는 노인들에 대한 애잔한 시선이 드러난다. 그런데 이들은 단순히 안쓰러운 존재인가. 노인들과의 인터뷰를 통해 가난한 남성성의 시원을 고찰한 최현숙의 저서에는 대한민국 근현대사를 관통했다고 자부하는 노인의 인터뷰가 실려 있다. 그는 인터뷰에서 “몸 내가 어떻게 할 수 없다 싶으면 스스로 죽을 거야. 얼마나 모욕적이고 자존심이 상하겠어. 돈 없으면 더 그렇구.”⁴⁷⁾라고 밝혔다. 여기서 ‘몸이 제 기능을 하지 않을 때 스스로 삶

47) 최현숙이 인터뷰한 두 노인 중, 김용술은 자신의 죽음에 대해 “나는 여기까지다 싶을 때 내가 알아서 죽을 거야.”라고 밝힌 바 있다. (최현숙, 『할배의 탄생』, 이매진, 2016, 132쪽.)

을 정리하겠다는 노인의 의지는 영화 속 소영이 죽여주는 세 노인의 삶의 태도와 맞닿아 있는 것이기도 하다. 그리고 영화 속 노인들은 죽음으로 가는 과정에서 소영의 손을 빌린다. 그런데 영화는 남성성에 집착하는 노인들의 청탁이 매우 폭력적인 행위라는 사실을 애써 외면한다.

또한 영화에는 노인 남성 간의 강력한 연대관계도 드러난다. 남성 동맹은 수평 구조인 동시에 계층적이기도 하므로 서로의 결속을 다지기 위해 여자를 주고받는다.⁴⁸⁾ 이를 증명하는 것처럼, 영화 속 재우는 중풍에 걸려 누워있는 세비로 송, 그리고 치매에 걸린 친구를 동일시하며 진심으로 걱정한다. 이들 사이에는 강력한 공동체 의식이 형성되어 있고, 남성들은 여성을 주고받는다. 노인들은 이전과는 다른 방식으로 자신을 '죽여줄' 소영을 주고받음으로써 삶의 고통에서 벗어난다. 소영은 그렇게 재차 남성 공동체 속 교환 대상이 되지만, 영화는 과정 속에 내재한 폭력성은 도외시한 채 이 같은 상황을 낭만화시킨다.

뿐만 아니라 과거 소영의 몸을 구매했던 노인들은 이제 무력하게 누워있거나 경제적 능력이 소실됐다는 점에서 박카스 아줌마, 트렌스젠더 등과 함께 사회적 약자로 배치된다. 이처럼 너무 많은 소수자의 문제를 극화하고 비주류라는 이름으로 집단 간 차이를 무화시킴으로써 극 초반 날카롭게 이어가던 자본주의에 대한 성찰은 미완으로 끝나버린다.

자신이 낳은 아이를 부정한 민호부의 병원에서, 소영은 고용주인 병원 원장과 성을 매매하는 남성들을 함께 비난하는 간호사와 좀 더 대화할 수 있었다. 하지만 이들의 대화는 더 이상 이어지지 않는다. 대신 소영은 과거 고객이었고 이제 그녀에게 자신의 친구를 죽여 달라고 부탁하는 재우와 가장 많은 대화를 나누며, 자신이 '죽여준' 남자들의 넋을

48) 와카쿠와 미도리, 『사람은 왜 전쟁을 하는가: 전쟁과 젠더』, 김원식 역, 문학동네, 2007, 109-110쪽.

위로하기 위해 기도까지 올린다. 소영은 재우가 남긴 돈 중 10만원만을 취하며, 그 값을 죽여가는 이의 곁에 있어준 대가로 간주한다. 앞서 철저하게 교환가치를 강조했던 소영은, 이 지점에 이르러 자신의 노동력 역시 평가하지 않는다. 곧 영화 중반부에 이르면 카메라의 시야가 확장 되면서 자본주의에 대한 비판은 무더지기 시작하고, 중국에는 소영의 신념이었던 돈의 교환가치마저 넘어서는 모성 신화, 모성 판타지만이 남게 되는 것이다.



〈그림 4〉 (좌) 고객에게 성을 파는 소영,
(우) 과거의 고객을 죽여주는 소영

소영이 재우의 죽음을 보고 호텔에서 나와 조계사에 들어갈 때 민주 노동조합총연맹 한상균 위원장의 일인시위가 카메라에 담기고, 임진각 인근 식당에서 소영이 해방촌 식구들과 마지막 식사를 할 때 백남기 농민 관련 뉴스가 흘러나온다. 관련하여 감독은 ‘우연히’ 촬영 장소로 결정되었던 조계사에서 한상균 위원장의 시위를 목도한 후 이를 담아내기로 결정했다고 말한다.⁴⁹⁾ 이처럼 감독이 그려내고자 하는 한국 사회는 성

49) 이선필, 『성매매 여성, 죽음, 백남기 농민 …파하기 싫었다』, 『오마이뉴스』 2016.10.18.
(http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg_w.aspx?CNTN_CD=A0002248779),

매매와 노인문제, 그리고 정치적 탄압이 도사리고 있는 곳이고, 이를 ‘정직하게’ 카메라에 담아내고자 시도했던 점은 작품에 대한 호평과 연결될 수 있다.

그러나 비윤리적인 매매 과정에서 필연적으로 발생하는 권력 관계까지 무화시키면서 성매수자와 성매매자를 함께 비주류로 집단화시켜버리는 것은 영화의 가장 문제적인 측면이기도 하다. 이는 애초부터 차이는 고려하지 않은 채 너무 많은 집단이 처한 문제를 함께 다루고자 했던 과욕이 낳은 결과처럼 보인다. 관련하여 소영은 해방촌 식구들과의 마지막 식사 중 자신에 대한 보도를 보며 “저 삶도 무슨 사연이 있겠지.”라고 중얼거린다. 이 사연은 노인들을 죽여준 소영의 사연인 동시에, 자녀에게 버림받은 세비로 송, 홀로 죽음을 맞아야 하는 재우의 사연이기도 하다. 이처럼 감독이 강조하고자 하는 모든 인물들의 ‘사연’, 가해자에게도 피해자에게도 존재하는 사연은 권력 관계 속에 내재한 폭력성을 무마할 수 있는 근간이 될 수 있다는 점에서 문제적이다.

앞서 주인공에게 감정 이입할 만한 모든 조건을 설정하고 있는 〈미씽〉과 달리, 〈죽여주는 여자〉의 경우 인물의 클로즈업을 자제하고 궁극적으로 관객이 현실을 성찰하게끔 의도하고 있다는 점을 언급했다. 그러나 인물의 감정에 공감할 것을 강요하지 않으며 객관적 거리두기에 성공하고 있음에도 불구하고, 영화가 예찬하는 비주류의 연대는 지나치게 이상적일뿐더러 윤리라는 명목으로 그 안의 폭력성은 무마하고 있는 것이다. 영화는 여성들을 끊임없이 교환하는 노년 남성들에 대해 별다른 성찰 없이 이들을 끌어안고자 하는 포즈를 취하고 있기 때문이다. 그 결과 성, 세대, 자본의 계급구도 안에서 가장 비천한 위치에 있던 소영, 곧 소영이라는 인물이 가장 낮은 위치에서 세계와 마주하며 비판의식을

가질 때 확보할 수 있는 신랄함은 찾아볼 수 없게 된다. 영화가 얻은 것은 다양한 사회 문제를 포괄했다는 시도이자 비주류를 비추는 온기이며, 잃은 것은 소영의 시선이 가질 수 있었던 전복적 가능성이다.

4. 결론

본고는 2016년의 여성영화 중 소재, 주제의식 면에서 공통분모를 가진 <미씽>과 <죽여주는 여자>를 택해 영화의 형식과 여성인물이 재현되는 방식 등을 논의했다. 두 영화는 신자유주의 시대의 모성, 노동, 이주 등 여성이 맞닥뜨리는 현실을 화두로 삼고 있으며, 타자와의 연대는 과연 가능한 것인지에 대해 질문을 던지고 있다는 점에서 함께 읽어볼 수 있다.

이 중 <미씽>의 감독 이언희는 인종을 가로 질러 유사한 경험을 가진 여성 간의 이해는 가능하다 설파하지만, 다른 세계의 여성들이 화합할 수 있는지에 대해서는 명확하게 대답하지 않은 채 서사를 종결지었다. 이처럼 낙관적인 연대 가능성으로만 나아가지 않는다는 점에서 <미씽>의 결론은 다분히 현실적이다. 반면 <죽여주는 여자>의 감독 이재용은 성차, 인종, 계급, 세대 등을 가로질러 비주류라는 묶음으로 소수자 연대는 가능하리라 역설한다. 이에 따라 다큐멘터리 형식을 차용하고 있는 <죽여주는 여자>의 경우, <미씽>의 서사 내부에 도사리고 있는 이민족에 대한 막연한 거부감과 계급 문제를 환기시키지 않는다. 영화는 현실을 고발하고 있을지언정 다분히 낭만적이다.

이처럼 소수자 연대에 대한 서로 다른 전망을 제시하는 두 영화는, 모두 소수자를 재현하는 부분에 있어 문제점을 노출한다. 스티리와 비극의 형식을 차용한 <미씽>에서 관객이 감정 이입할 수 있는 인물은 지선

이며, 한때의 경우 과거의 시간 속에 박제되어 종반부까지 현재의 모습을 드러내지 않은 채 관찰과 추적의 대상으로 고정되고 있다. 또한 감독은 경우에 따라 돌변할 수 있는 모성의 괴물스러움을 잠시나마 포착하지만, 중국에는 희생적인 모성 신화로 회귀하면서 상업영화로서 관객을 불편하지 않게 만드는 지점에서 서사를 마무리 짓는다. 이외에도 여성 간 연대의 가능성과 불가능성을 동시에 통찰하지만, 영화 속 극적 정의가 확립되는 과정에서 중국에 한때가 ‘착한 사람’으로 재배치될 때야 비로소 여성 간 유대의 기반이 마련된다는 점은 아쉬운 지점이다.

〈죽여주는 여자〉의 경우 다큐멘터리 형식을 빌려 인물의 일상을 담담하게 조명하면서 관객이 사연을 가진 등장인물들에게 쉽사리 감정 이입하는 것을 차단한다. 또한 소영의 비극적 일대기를 전시하기보다는 해방촌 인물 군상의 일상을 비추고 있다는 점에서 관객이 현실을 성찰하게끔 유도한다. 그런데 영화 속 모든 연대는 별다른 극적 장치 없이 손쉽게 이루어지며, 비주류의 현실을 성찰하는 과정에서 소영에게 죽음을 청탁하는 남성 인물들이 가하는 폭력의 문제는 무화된다. 이들은 성욕을 해소하고 삶으로부터 벗어나기 위해 다양한 방식으로 소영을 공유하고, 소영은 남성들의 세계 속에서 교환 대상이 되지만 감독은 이 같은 거래를 낭만화시켜 묘사한다. 또한 〈죽여주는 여자〉 역시 〈미씽〉과 마찬가지로 모성에 대한 믿음으로 회귀하고 있다는 점에서 모성 신화를 재생산하고 있다. 뿐만 아니라 권력관계를 결정짓는 성별과 계급, 그리고 세대 등의 요소가 교차하는 가운데 사회구성원 중 최하위에 있던 소영의 시선이 가질 수 있는 전복성은 배제하고 있다는 점은 영화의 한계로 지적될 수 있다.

본고에서는 여성영화로서 두 영화가 가진 한계를 주로 논의했지만, 분명 2016년이 한국영화와 페미니즘을 논의하는 데 어떤 분기가 되었음

은 부정할 수 없는 사실이다. 그리고 이 같은 흐름의 전환에 두 영화가 기여한 측면이 있다. 한국영화의 페미니즘 논쟁은 여전히 진행 중이다. 2010년 이후 반복된 남자영화의 한계를 묻는 것과 함께, 그간 등장한 여성영화들의 성취와 한계를 조명하는 작업이 이후의 한국영화가 젠더 감수성을 확보하는 바탕이 될 수 있으리라 기대한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 〈미씽: 사라진 여자〉, 이연희 연출, 2016, 100분.
〈죽여주는 여자〉, 이재용 연출, 2016, 111분.
〈소월길〉, 신중훈 연출, 2014, 23분.
『경향신문』, 『무비스트』, 『씨네 21』, 『오마이뉴스』, 『여성신문』, 『한국일보』.

2. 논문과 단행본

- 강준만, 『한국 매매춘의 역사 한국은 왜 ‘매매춘 공화국’이 되었는가?』 2, 『인물과 사상』 137호, 인물과 사상사, 2009, 168-207쪽.
김기영, 『오이디푸스 신화의 수용과 변형』, 『드라마연구』 26호, 한국드라마학회, 2007, 151-188쪽.
김지미, 『‘이수라장이 된 정권의 언’ ‘력키한 ‘자백과 ‘죽여주는 여자’의 비극적 ‘춘몽’』, 『황해문화』 93호, 새얼문화재단, 2016, 371-380쪽.
_____, 『복수와 결탁 시스템과 브로맨스』, 『황해문화』 94호, 새얼문화재단, 2017, 315-324쪽.
백문임, 『브로맨스 vs ‘형제’ 로맨스』, 허윤·손희정 기획, 『그런 남자는 없다』, 오월의 봄, 2017, 240-261쪽.
소영현, 『징후로서의 여성/혐오와 디아스포라 젠더의 기하학-이후의 여성화, 이주노동의 가정주부화』, 『대중서사연구』 23권 2호, 대중서사학회, 2017, 85-117쪽.
유지나·변재란 편, 『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993.
유현미, 『90년 이후 페미니즘 영화비평 경향에 대한 비판적 검토』, 김소영 편, 『시네 페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기』, 과학과 사상, 1995, 313-348쪽.
이슬비, 『2010년대 한국영화에서의 여성 연대』, 중앙대학교 석사학위논문, 2017.
이영순, 『‘오이디푸스’왕의 미스터리 기법 읽기: 발견과 인식, 급전의 미학을 중심으로』, 『현대영어영문학』 59권 4호, 현대영어영문학회, 2015, 303-323쪽.
이종현, 『얼굴 미학을 통한 트랜스 아이덴티티의 표상: 영화 〈죽여주는 여자〉를 중심으로』, 『영화연구』 72호, 한국영화학회, 2016, 237-264쪽.
이종현·박치완, 『한국인의 문화유전자와 공동체의식의 복권-영화 〈죽여주는 여자〉를 중심으로』, 『인문콘텐츠』 45호, 인문콘텐츠학회, 2017, 149-172쪽.
이화원, 『라신 비극의 여인들』, 『한국연극학』 19호, 한국연극학회, 2002, 73-100쪽.
장은미·한희정, 『존재하지만 존재하지 않는 타자들의 공간』, 『한국언론정보학보』

- 84권 4호, 한국언론정보학회, 2017, 99-123쪽.
- 주진숙 외, 『여성영화인사전』, 소도, 2001.
- 최현숙, 『할배의 탄생』, 이매진, 2016.
- 나라 유발-데이비스, 『젠더와 민족』, 박혜란 역, 그린비, 2012.
- 쇼히니 초두리, 『페미니즘 영화이론』, 노지승 역, 앨피, 2012.
- 수잔나 D. 윌터스, 『이미지와 현실 사이의 여성들』, 김현미 외 역, 또 하나의 문화, 1999.
- 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2004.
- 앤 브룩스, 『포스트페미니즘과 문화이론』, 김명혜 역, 한나래, 2000.
- 앨리스 버틀러, 『여성영화 경계를 가로지르는 스크린』, 김선아·조혜영 역, 커뮤니케이션북스, 2011.
- 에드윈 윌슨, 『세계 연극사』, 김동욱 역, 한신문화사, 2000.
- 와카쿠와 미도리, 『사람은 왜 전쟁을 하는가: 전쟁과 젠더』, 김원식 역, 문학동네, 2007.
- 토마스 엘세서·말테 하게너, 『영화이론』, 윤종욱 역, 커뮤니케이션북스, 2012.
- 프랭크 E. 비버, 『영화미학용어사전』, 김혜리 역, 영화언어사, 1995.

3. 기타

- 강성률, 『페미니즘 비평 방법론을 쇄신하라』, 『씨네 21』, 2004.3.11.
- 구들래, 『빛이 중헌디, 정신 똑바로 차리고 생각하자』, 『한겨레』, 2016.12.26.
- 김영옥, 『죽여주는 여자가 필요합니까? <오지 않은 미래의 발견> 노년: 젠더, 계급, 연령의 정치학 사이』, 『일다』, 2016.12.26.
- 김현민, 『한국 영화 남초 시대 ① 한없이 지루해진 지옥도』, 『ize』, 2016.9.29.
- _____, 『2016년, 한국 여성영화의 새로운 원년이 될 수 있을까』, 『ize』, 2016.12.8.
- 듀 나, 『‘아수라’, 또 하나의 ‘알탕 영화’』, 『한겨레』, 2016.10.10.
- 심영섭, 『페미니즘 비평이 몸부림칠 때』, 『씨네 21』, 2004.3.30.
- 임수연, 『페미니즘 ① 영화 제작부터 비평까지, 왜 페미니즘이 필요한가』, 『씨네 21』, 2017.9.11.

Abstract

Can Minorities Be in Solidarity?
The Question that Feminist Films in 2016 Asked
- A Reconsideration on *Missing* and *The Bacchus Lady*

Jun, Jee-Nee(Korea Aerospace University)

This paper pays attention to what *Missing* and *The Bacchus Lady* as 'feminist films' of having been released in the similar period are listening to public opinions about an issue that women in diverse groups faced in the middle of Korean society, and are ultimately considering the direction of solidarity in minorities. Out of these, *Missing* focuses on calling for the audience flow through borrowing a form of classical tragedy as well as claiming to stand for mystery, and on implementing catharsis of fear and pity. Also, *The Bacchus Lady* takes a method of observing the other side of our society at a distance instead of enforcing empathy upon a character of having been embodied a tragedy in Korean modern history.

Out of these, *Missing* picks up a problem of solidarity, which is not easy for two women whose race and bracket are different, with traversing a gap of possibility and impossibility for solidarity between divorced working mom and Joseonjok(Korean Chinese) nanny. By the way, the immigrant woman in the play exists as a subject of being observed, and is placed as a target that needs to be clarified in a relationship between a person of investigating truth and a person of being investigated. In case of *The Bacchus Lady*, it extends critical mind through averting the eyes to the current elderly issue without stopping in addressing a problem of prostituted women and sexual minorities. And in the process of being arranged even the lethargic elderly all as the non-mainstream, a difference in groups is made nothing. A woman becomes a subject of exchange again in male community. Nevertheless, a movie makes this situation romantic with deleting violence that is placed amidst a trading relationship based on gender inequality.

In the vortex of gaining power in 'man's movie', it is an undeniable outcome in a point that *Missing* and *The Bacchus Lady* are addressing a problem of labor

and daily life in women who belong to diverse brackets in the middle of the neo-liberalistic era. However, two movies, which keenly figured out women's reality, have a common limitation in a regard of eventually returning to a discourse of conservative motherhood. At the point of time that a controversy over feminism in Korean film is being progressed again actively, the work of illuminating the lights and darks in feminist films, which have appeared in the meantime, will be able to become the foundation in which Korean movie secures gender sensitization after this.

(Key Words: Feminist film, 〈Missing〉, 〈The Bacchus Lady〉, Feminism debate, Gender inequality)

논문투고일 : 2017년 10월 10일

심사완료일 : 2017년 11월 3일

수정완료일 : 2017년 11월 12일

게재확정일 : 2017년 11월 15일