

신르네상스 시기 한국영화에서의 성별/ 성에 대한 재현

김선아

국문초록

1990년대 후반 한국영화는 '신르네상스' 시기라 불릴 정도로 영화 산업적인 면에서 비약적인 발전을 이루었다. 이 시기에 한국영화는 40%의 극장 점유율과 제작 편수의 증가를 기록했다. 다양한 영화들이 이 시기에 제작된 가운데 이전과는 다른 방식의 서사와 새로운 장르가 등장했다.

이 글은 신르네상스 시기라 불리는 90년대 후반 한국영화를 성별/성을 중심으로 지도를 그려보는 것을 목적으로 한다. 여기에서 영화는 함축적인 사건, 즉 징후적 텍스트로 위치해 있다. 그리하여 이 글은 90년대 후반에서 2000년 당대에 남성 중심의 이성애 구조를 해체하는 새로운 욕망의 경제와 주체성의 관계를 영화가 어떻게 징후적으로 제시하고 있는가를 살펴본다. 신르네상스 시기 한국영화는 성별/성의 재현에 있어서 크게 두 가지 방향에서 변화를 일으켰다. 하나는 기존의 이성애 중심의 여성 섹슈얼리티가 아닌 레즈비언 섹슈얼리티가 등장한 것이며 다른 하나는 외상으로서의 한국역사가 본격적으로 등장, 이 역사와 여/남 주체성의 관계에 대한 탐구가 시작된 것이라 할 수 있다.

이 시기의 영화에서 레즈비언 섹슈얼리티가 등장한 영화는 <노랑머리>, <텔 미 썸딩> 그리고 <여고괴담 두 번째 이야기>이다. 이 중에서 <노랑머리>와 <텔 미 썸딩>은 싸이코 킬러로서 레즈

비언어 등장한다. 이 두 편의 영화들은 레즈비언이 등장하기 위한 재현의 조건을 제시한다. 그것은 범죄자로서의 레즈비언, 공범 관계의 두 여성, 여성의 욕망과 범죄의 비례 관계, 실패한 이성애 여성의 선택으로서의 레즈비언 섹슈얼리티, 어머니의 부재가 낳은 비정상적인 섹슈얼리티로서의 레즈비언 섹슈얼리티라고 할 수 있다. 한편 〈여고괴담 두 번째 이야기〉는 규범적인 정상성보다 우월한 일탈적인 비정상성을 상징한다. 그리하여 영화는 법과 언어의 질서에 균열을 내는 감각과 비언어의 소유자이자 저항적 주체로서 10대 레즈비언을 등장시킨다.

식민지 시기와 한국전쟁 그리고 80년 광주의거를 거친 한국역사와 남성 주체성이 맺는 관계가 본격적으로 고찰된 시기 또한 신르네상스 시기라고 할 수 있다. 〈아름다운 시절〉과 〈박하사탕〉이 그 예라고 할 수 있다. 이 두 편의 영화는 다른 방식으로 역사와 남성 주체성을 접합시키는 데 〈아름다운 시절〉은 아버지에 순응하는 아들을 통해서 민족의 역사를 긍정하는 애국주의적 방식으로, 〈박하사탕〉은 자살을 통해서 민족의 역사는 자아-이상을 거부하는 자학적인 아들을 통해서 역사를 알레고리화한다. 한편 신르네상스 시기의 대표적인 영화인 〈쉬리〉는 분단 문제와 여성의 관계를 멜로와 액션의 혼합인 블록 버스터 장르 속에 빚어낸 영화이다. 이 영화는 분단에 처한 한국의 상황을 갈등적이고 복합적인 여성 정체성으로 알레고리화해서 역사와 여성의 보다 복합적인 관계를 펼쳐 보인다. 이 영화는 분단의 희생자로서의 민족 알레고리로서의 여성과 액션 영화의 총을 든 여성이라는 도상을 결합, 능동적이면서 변화하는 여성 이미지와 정체적이면서도 고착된 분단 상황이 모순적으로 결합된 토착적이면서도 절충적인 블록 버스터 영화라고 할 수 있을 것이다.

결론적으로 90년대 말 '신르네상스' 시기 한국영화는 정형화된 성적 재현들을 탈피하면서 레즈비언 섹슈얼리티의 재현 가능성을 질문, 새로운 욕망의 경계를 펼쳐 보였고 역사 및 민족 이데올로기와 여/남의 주체성의 관계를 본격적으로 심문, 역사에 대한 거듭 쓰기를 시도해서 전례 없는 변화와 사회적 의미를 만들어 낸 것이다.

90년대, 희망의 시대?

〈그들도 우리처럼〉은 주인공 김기영(문성근)이 기차 안에 앉아있는 모습에서 시작해서 끝이 난다. 기영과 함께 떠나기로 약속했던 영숙(심혜진)은 결국 나타나지 않고 기영은 혼자 이 목적지가 불분명한 기차에 몸을 싣는다. 그리고 어디선가 그의 목소리가 들려온다. '우리들이 오늘을 무어라 부

르던 간에 이미 변화는 시작되었다. 사라져야 할 것들은 오늘의 어둠에 절망하지만 보다 찬란한 내일을 사는 사람들은 오늘의 어둠을 **희망**이라 부른다'. 그러나 정작 <그들도 우리처럼>에서 오늘의 어둠을 '희망'이라 부를 만한 단서는 거의 없다. 잿빛으로 뒤덮인 탄광촌에 정박해 있는 탄광사 사장 아들 이성철(박중훈)은 티켓 다방 아가씨 송영숙(심혜진)에게 죽음을 당하고 김기영을 좋아했던 송영숙은 이 일로 인해 기영과 기차역에서 만나기로 약속했던 그 시간에 경찰서로 연행된다.

민주화 운동에 헌신했던 지식인 김기영은 그 잿빛의 유배지를 통과할 뿐이다. 이성철과 송영숙으로 대표되는 **사람들은** 죽음과 이별을 맞이함에도 불구하고 관찰자이며 방관자이며 간접적인 경험자에 머물러 있는 지식인 김기영은 탄재가 휘날리는 더러운 길을 끊임없이 정처 없이 누비다가 목적지 없는 기차에 몸을 실은 채 오늘날의 이 모든 어둠을 희망이라 부른다고 말한다. 이 희망의 역설. 도대체 어디에 희망이 있단 말인가. 90년대 초 <그들도 우리처럼>에서 '희망'은 더디 가는 현실에 대한 패배주의적인 자기위안으로 등장했던 알 수 없는 유령과 같은 것이었다. 10년이 지난 지금 그때의 '희망'이란 단어를 돌이켜 보면 그것은 혹시 가능성과 새로움과 다양성의 세계에 대한 꿈꾸기가 아니었을까. 그렇다면 90년대 한국영화들은 정말 당시의 어둠을 희망으로 바꿔냈던 것일까. 우리는 정말 찬란한 내일을 살았던 사람이었을까.

90년대 한국영화를 섹슈얼리티를 중심으로 살펴보려는 이 글이 <그들도 우리처럼>의 마지막 대사에서 시작하는 이유는 바로 그 대사가 90년대 한국영화에 대해 섹슈얼리티를 매개로 말을 걸 수 있는 출발선일 수 있다는 점 때문이다. 획일적이며 경직된 단선적 비전을 비판할 수 있을 때 비로소 문화를 말할 수 있고 대중사회를 말할 수 있고 사적 민주주의를 말할 수 있고 섹슈얼리티를 말할 수 있다. <그들도 우리처럼>의 '우리들이 오늘을 무어라 부르던 간에 변화는 이미 시작되었다'라는 말은 바로 이전 역사와의 단절의 국면을 표식하는 지표이다. 또한 그 뒤에 이어진 '희망' 선언은 주요

모순 혹은 대의적 차원 등의 거대 서사에 의해 봉쇄 당한 말하지 못하는 타자들에게 귀향을 서두르라는 말과 같다. 사회에 대한 다중 투사가 가능해질 때 섹슈얼리티는 담론의 영역으로 비로소 떠오를 수 있는 것이다.

섹슈얼리티로 다시 쓰는 세기 말의 한국영화

그렇다면 90년대 한국영화에서 섹슈얼리티는 어떻게 구성되어 있는가. 이는 영화를 통해 한국 사회에서 수용되거나 금기시 되는 섹슈얼리티를 구분 짓는 작업일 뿐 아니라 더 중요하게는 섹슈얼리티를 둘러싼 욕망과 권력 관계를 영화가 어떻게 재현하고 있는지를 파악하는 작업을 요구한다. 이 글은 특히 90년대 후반 ‘신 르네상스’ 시기라 불릴 정도로 한국영화가 대중들과 성공적으로 교감했던 그 시기를 다룬다. 90년대 말과 2000년 초 이 세기 말에는 훨씬 더 다름에 대한 욕구가 팽배했던 시기라고 여겨진다. IMF라는 전지구적 자본주의화가 거세게 몰아 닥친 이후 한국 영화 산업은 일시적이거나 본질적인 자본주의 상품 경제에 편입했다. 그 이후 스크린 쿼터제 사수 투쟁은 기획과 마케팅을 중시, 상품으로서의 영화가 꼴을 갖춰 가는 데에 민족주의의 윤리를 부과해서 가속을 붙여 줬다. 이러한 사회적 배경에서 한국영화는 ‘신 르네상스’라는 신조어를 낳으며 제작 편수의 증가와 흥행 성공을 이뤄냈다.

이 짧은 시기의 한국영화를 대상으로 그 속에서 재현된 섹슈얼리티를 담론으로 만드는 일은 우리 사회의 욕망의 경제를 그려보는 일이라고 할 수 있다. 섹슈얼리티라는 기호를 통해 우리 사회에서 소통 가능한 지배적인 서사가 무엇이며 해석하는 작업은 선택적인 역사 쓰기일 수밖에 없다. 선택된 영화들은 두 가지로 분류해 볼 수 있다. 하나는 여성 섹슈얼리티를 다른 방향에서 조망한 영화들이다. <노랑머리>, <텔 미 씬씽>, <여고괴담 두 번째 이야기>가 주요 논의의 대상이 될 것이다. 이 장은 포르노 그래픽, 느와르

스릴러, 공포 영화 장르를 제 틀로 삼아서 그 안에서 여성을 중심으로 여성들 간의 욕망의 순환 경계를 재현한 영화를 주로 논의한다. 그리고 다른 하나는 한국의 정치경제사라는 거대한 역사와 그것이 빚어낸 분단 이데올로기를 정면으로 다룬 영화가 90년대 말에 다수 등장했던 점에 주목해서 이 영화들을 주된 논의의 대상으로 한다. 이를 다룬 장에서는 <아름다운 시절>과 <박하사탕>을 통해서 역사와 남성성이 절합 되는 방식을 살펴보고 <쉬리>를 이명현/이방희라는 여주인공을 중심으로 독해하면서 민족 담론과 성 담론이 한 영화에서 충돌하는 방식을 살펴보는 데에 주안점을 두었다. 역사와 성별성 gender 및 섹슈얼리티가 한 텍스트에서 조우하면서 어떻게 각각을 규정하고 역사를 바라보는가에 주목, 특히 <쉬리>같은 경우 90년대 한국 근현대사를 다룬 영화의 여성 육체와 이미지와 어떤 차이점을 갖고 있는가를 주된 내용으로 한다.

이 글은 이러한 영화들을 살펴보면서 90년대에 새롭게 등장한 섹슈얼리티에 주목함과 동시에 90년대를 일관되게 지배하고 반복적으로 거듭 출몰했던 섹슈얼리티를 찾아내어 동시대 문화가 형성한 섹슈얼리티를 담론화하는 데에 목적을 갖고 있다.

두 명의 사이코 킬러들 : <노랑머리>와 <텔 미 씬씬>

90년대 말과 2000년 초 한국영화에서 재현된 섹슈얼리티를 논하는 일은 우리 사회의 욕망의 경계를 그려보는 일이라고 할 수 있다. 이 글에서 다룬 작품은 <노랑머리>, <텔 미 씬씬>, <여고괴담 두 번째 이야기>이다. 각각의 영화들은 짧은 시간 폭발적으로 동시에 등장, 레즈비언 섹슈얼리티를 암묵적으로 드러내거나 노골적으로 드러내었고 포르노 그래픽, 느와르 스릴러, 공포 영화 장르를 제 틀로 삼아서 여성 중심의, 여성들 간의 욕망의 순환 경계를 재현한 영화들이라 할 수 있다. 세 편의 영화들 중 <노랑머리>와 <텔

미 씬씬)은 여주인공을 사이코 킬러로, 그리고 <여고괴담 두 번째 이야기>는 여귀로 형상화했다. 각각의 영화들은 장르의 차이, 그리고 주인공의 이미지의 차이에도 불구하고 레즈비언 섹슈얼리티를 텍스트라는 몸체에 선명하게 새겨 넣고 있다는 공통점을 갖고 있다.

이 글은 세 편의 영화에 대한 개별적인 분석을 통해 레즈비언 섹슈얼리티라는 기호의 가독성과 인지 가능성의 경계를 심문하고, 소속된 영화 장르의 결들을 따르면서 그에 대한 비틀기 내지는 전유가 여성 섹슈얼리티와 결합되면서 어떤 방식으로 구성되어 있는가를 살펴본다. 동시에 여성 섹슈얼리티에 대한 진부하고도 정형화된 이미지와 서사를 영화들이 여전히 고수하고 있는가를 살펴보는 글이기도 하다. 이 글에서는 <여고괴담 두 번째 이야기>를 다른 두 편의 영화보다 길게 논하게 될 것이다. 왜냐하면 <여고괴담 두 번째 이야기>는 앞에서 논하게 될 두 편의 영화들과 다른, 더 나아가서 <사방지>, <금육> 등 레즈비언을 주인공으로 한 이전의 몇 편 안 되는 한국영화에서는 전례를 찾아보기 힘든 지극히 희귀한 방식으로 레즈비언 섹슈얼리티를 재현하고 있기 때문이다.

<노랑머리>를 상영하는 데에 제동을 걸었던 검열 논란은 레즈비어니즘이 사회에 통용되는 의미와 제 구조를 보여준다는 점에서 이 논의의 출발점일 수 있다. <노랑머리>는 개봉 당시 두 명의 여성과 한 명의 남성이 벌이는 트리플 섹스로 논란을 일으킨 바 있다. 이 검열 과정에서 문제가 된 섹슈얼리티는 이성애 트리플 섹스였지 레즈비언 섹스가 아니었다. 이는 사회에서 허용/금기하는 섹슈얼리티가 무엇인지를 보여준다. 혼성 집단 섹스는 이성애 질서에 위협적이기에 금기시되고 레즈비어니즘은 아예 법적 대상에 오르지 못하는 위약한 섹슈얼리티라는 점이 분명하게 드러난다. 이렇듯 레즈비어니즘을 치외법권으로 내모는 혹은 비정상적임에도 불구하고 이성애라는 지배적인 섹슈얼리티 질서에 별반 위협적이지 않다고 여기는 이유는 무엇인가. 그것은 남성의 발기-삽입-사정이라는 남성 위주의 지배적인 성 관념에

따라 여성이 다른 여성을 욕망한다는 것과 여성들 간에 섹스를 한다는 것 자체가 불가능하다는 사회적인 통념 때문이다. 따라서 섹스는 남성이 개입해야만 성립 가능한 행위이며 섹슈얼리티 또한 남성 중심의 관계망을 벗어나서는 상상할 수 없는 영역이 된다.

쥬디스 버틀러(Judith Butler)는 레즈비언을 존재할 수 없고 존재하지 않는 것으로 이해하는 이러한 방식에 대해서 논한 바 있다.

레즈비언은 담론 상에서 금지된 대상이 아니다. 여기에서 억압이 작동하는 방식을 인지하는 것이 중요하다. 즉 억압은 단순히 명백한 금지 행위를 통해서 뿐 아니라, 암묵적으로는 생존할 수 있는 주체의 구성과 생존할 수 없는 (비)주체-아브젝트 *abject*라 부를 수 있는- 의 추론적인 구성을 통해서 작동한다. 이 때에 생존할 수 없는 (비)주체는 법의 경계에서 금지되지도 않고 이름도 없다. 여기에서 억압은 인식 불가능하고 이름지을 수 없는 영역을 생산하면서 작동한다. 레즈비언리즘은 부분적으로 명백하게 금지되지 않는다. 왜냐하면 생각할 수 있고, 상상할 수 있는 제 방식을 구축조차 못하기 때문이다... 명백하게 금지된다는 것은 역-담론 *reverse-discourse*과 같은 어떤 것이 결합될 수 있는 담론적 장소를 점유한다는 것이다. 반면에 암묵적으로 금지된다는 것은 금지의 대상으로 오를 수도 없다는 것이다.¹⁾

여기에는 분명한 동성애 안의 경계가 존재하는 데 금지-생존할 수 있는 주체- 존재자- 역담론- 남성 동성애(게이) / 암묵적인 금지- 생존할 수 없는 (비)주체- 인식 불가능함- 여성 동성애(레즈비언)가 그것이다. 법의 체제에서 명백하게 금지되는 게이 섹슈얼리티와는 달리 레즈비언 섹슈얼리티는 담론의 구성 자체가 불가능하다. 권력의 주변부에 놓여있는 두 명의 여성간의 욕망 자체는 금지할 만큼 위협적인 섹슈얼리티가 아닌 것이다. 린다

1) Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", in Diana Fuss ed., *inside/out-Lesbian Theories, Gay Theories*, (Routledge, 1991), p.20.

하트 Linda Hart 또한 이러한 레즈비언 섹슈얼리티의 모호한 성적 위치를 ‘금지의 역설’²⁾이라는 단어로 명명한 바 있다.

이렇듯이 동성애건 이성애건 간에 섹슈얼리티의 지배적인 질서에서 레즈비언 섹슈얼리티는 이성애 여성의 섹슈얼리티와 구분 불가능하고 게이 섹슈얼리티처럼 위반적 권력을 지녀서 분명하게 배제되지도 않는 매우 모호한 위치를 점하고 있다. 그러면 <노랑머리>와 <텔 미 씬씬>은 이러한 레즈비언 섹슈얼리티와 비천한 주체인 레즈비언을 어떻게 재현하고 있는가. 이 두 편의 영화는 일단 레즈비언을 가시적으로 드러내기 위한 조건으로 범죄를 끌어들인다. 레즈비언 섹슈얼리티는 법의 체제에 속해있지 않기 때문에 그것이 가시성을 획득하고 이름을 부여받기 위해서는 사이코 킬러의 형상과 반드시 겹쳐져야 된다. 즉 레즈비언은 이러한 범죄자의 형상과 겹쳐져야만이 법의 질서에 등록이 되는 것이다. 여기에서 여성에게 법을 위반하는 힘, 버틀러가 역담론이라고 말한 저항 지점은 그녀의 레즈비언 섹슈얼리티가 아니라 정확하게 그녀의 살인 행위라는 법 자체의 위반에서 기인한다. 그리하여 레즈비언 섹슈얼리티는 사이코 킬러로 텍스트의 표면을 떠다니다가 그 표면에 스며들지 못한 채 그만 미끄러지면서 영원히 알 수 없는 기호로 사라진다.

<노랑머리>와 <텔 미 씬씬>은 레즈비언 섹슈얼리티를 재현하는 데에서 몇 가지 공통점을 갖고 있는 데 이는 동시대의 레즈비언 섹슈얼리티 구성 방식을 드러낼 수 있기에 충분히 살펴볼 만한 가치가 있다. 이 두 편의 영화는 첫째, 위에서 살펴본 대로 레즈비언 섹슈얼리티를 가시적으로 드러내고 더 나아가 그에 위협적인 힘을 부여하기 위해 살인이라는 범죄 행위를 선택했다는 데에서 그 공통점을 찾을 수 있다. 둘째 두 편의 영화는 모두 경쟁자가 아닌 조력자로서의 여성들 관계의 변화를 보여준다. 이 두 영화에서 범죄를 공모하는 여성은 성애적인 관계에 놓여있는 두 명의 여성이다. 기존의

2) 린다 하트 지음, 강선영, 공선희 역, 『악녀-레즈비언 섹슈얼리티와 공격성의 표지』 (인간사랑, 1999). '1장 서론: 금지의 역설'을 참조하시오.

한 남성을 두고 경쟁하는 이성애 로맨스의 두 여성은 이제 남성을 죽이는데 공모하는 협력자로 변화한다. 그러나 절대 이는 레즈비언 로맨스로 재현되지 않는다. 이를 영화가 선택한 **장르들과** 연관지어 생각해 보면 여성이 경쟁 관계가 아니라 협력자 관계를 맺게 해주는 데에는 반드시 살인과 범죄가 매개로 작동해야 한다는 것과 같은 논리라고 할 수 있다. 따라서 두 편의 영화는 레즈비언 로맨스의 자리에 범죄 영화의 관습들이 자리해 있다. <노랑머리>의 마지막 부분에서 벌거벗은 두 여자가 뒤엉켜 있지만 이는 영화의 서사를 추동 시키는 욕망이 아니라 그 잔여 혹은 찌꺼기로서의 불거리일 뿐이다. 포르노 그래피라는 제 장르의 관습에 충실한 불거리로서의 두 여성이 전시되고 있는 현상이 바로 <노랑머리>의 마지막 당구장 장면인 것이다. 또한 <텔 미 씬씬>에서도 여성들간의 사랑과 욕망의 교환은 범죄의 공모로 전치되고 두 여성간의 욕망은 살인에 대한 물신으로 대체된다.

그리하여 세 번째 공통점이 드러나는 데 그것은 바로 여성의 욕망과 포악한 범죄의 비례관계이다. 즉 영화는 여성의 성욕이 드러나면 드러날수록 살인으로 표식된 여성의 공격성을 점점 더 확장시키는 것이다. 여성의 능동적 욕망은 공격적이고 경계 없는 파괴적인 **욕망**으로 개정되고 이러한 무분별한 욕망의 끝에는 언제나 다른 여성에 대한 성적 욕망이 놓여있다. 그리하여 영화는 레즈비언 욕망과 포악한 범죄를 비례 관계로 마치 서로를 부추키면서 점점 더 확장되는 불과 기름으로 놓고 있다. 이를 달리 해석하면 영화는 한 명의 남성과 두 명의 여성이 벌이는 욕망의 교환 경제에서 두 명의 여성간의 **욕망**을 억압한 결과라고도 할 수 있다. 결국 두 편의 영화는 서사 상에서 여성의 동성애적 욕망을 억압하면 할수록 그것을 대체하기 위한 다른 장치를 필요로 하고 그 장치가 바로 점점 더 잔인하게 반복되는 살인이라는 것이다.

네 번째 공통점은 모두 레즈비언리즘을 이성애 관계에서 실패한 여성이 선택한 섹슈얼리티로 재현하고 있다는 데에 있다. <노랑머리>의 유나(이재은)와 <텔 미 씬씬>의 수연(심은하)은 공통적으로 어린 시절 아버지에게 어

린 시절 지속적인 성폭행을 당한 기억을 갖고 있다. 어린 시절 아버지의 성적 학대는 자라면서 남성 혐오증과 공격적 심리를 발전시킨다. 만일 그녀들이 이러한 근친상간의 경험이 없다면 레즈비언 관계를 잠재적으로나 표면적으로나 유지할 이유가 없는 것이다. 여기에서 이성애는 여성에게 자연스럽고 근원적이며 동성애는 부자연스럽고 대체한 섹슈얼리티로 각각 구분된다.

다섯째 그녀들에게엔 모두 어머니가 없다. 여주인공들은 모두 어린 시절 어머니의 부재로 인해 상징적 질서 이전의 어머니와의 합일된 충만한 경험을 하지 못했다. 그녀들은 이러한 어머니와의 결착 관계를 경험하기 이전에 이미 아버지가 성적 질서에 개입, 자신이 동일시할 성 정체성이 없는 것이다. 이러한 텍스트의 무의식적인 성적 질서는 크게 두 가지 효과를 낳는다고 볼 수 있는데 하나는 영화에서 등장하는 두 명의 여성이 맺는 관계를 모녀 관계의 대체로 볼 수 있다는 것이고, 다른 하나는 어린 시절 어머니의 부재는 결국 여아에게 성 정체성의 혼란을 가져와서 여아를 정상적인 이성애가 아니라 레즈비언 섹슈얼리티를 비롯, 비정상적인 성적 주제로 만든다는 모성 신화에 대한 강조이다.

위의 다섯 가지 공통점과 더불어 여주인공과 그녀의 공범자를 살펴보는 것 또한 레즈비어리즘의 재현을 살펴보는 데에 흥미로운 표식들을 제공한다. 이 영화들에서 여성을 욕망하는 여성 즉 레즈비언이라는 표식을 담지한 여성은 사실 주인공들이 아니라 주인공과 범죄를 공모하는 또 다른 여성, 즉 상희(김기연)와 승민(염정아)이다. <노랑 머리>의 중반부 유나의 나체를 상희의 시점으로 훑는 카메라를 통해서 알 수 있듯이 상희는 유나에게 성적으로 이끌리며 그 때문에 전적으로 유나에게 헌신한다. <텔 미 씬씬>에서 승민은 수연의 어린 시절 아버지에게 성폭행을 당하는 수연을 위해 불을 지른 그 주인공이다. 승민은 수연이 주도하는 살인 사건에 적극적인 공모자가 된다.

그러면 이렇게 비교적 명징하게 드러나는 두 명의 레즈비언은 어떻게 재현되고 있는가. <노랑머리>에서 두 여성은 두 명 모두 노랑머리라는 데에서부터 이미 일탈자로서의 자격을 동일하게 갖고 있다. 영화는 계속해서 그들의 엇비슷한 외양을 강조하고 한 명의 남성을 공유하거나 대신하는 섹스를 통해 둘을 구분 불가능하게 만든다. 이는 상희가 ‘유나가 너무 예뻐서 그녀의 모든 것을 따라했다’ 라는 대사를 통해서 분명하게 드러난다. 그 둘이 당구대에서 여성이라는 동일한 육체를 같이 드러내는 결말에 가면 두 명은 분리된 육체를 지닌 쌍둥이가 된다. 유나가 상희이고 상희가 유나가 되는 것이다. 여기에서 레즈비언 섹슈얼리티는 여성 나르시시즘의 확장이다.

영화에서 레즈비언의 재현에 관한 상투적 방식은 남성의 관음증적 쾌락을 충족시켜 주는 데에 레즈비언이 동원된다는 것이다. 클레어 와틀링 Clare Whatling 은 이러한 상투적 재현 방식의 이유를 두 가지를 들고 있다. 하나는 낯은 이야기에 흥밋거리를 제공하기 위해서 레즈비언을 동원하는 것이고, 다른 하나는 두 명의 여성이 나오는 게 한 여성이 나오는 것보다 낫기 때문이다.³⁾ 그러면 <노랑머리>는 레즈비언에 대한 이러한 상투적인 재현에서 벗어나 있는가.

<노랑머리>에서 두 명의 여성간의 욕망의 순환 구조는 물신화된 락카페 공간의 지속적인 등장과 더불어 포르노 그래픽 장르의 특징인 여성 육체의 지속적인 전시를 통해 과잉 성애화의 기호로 레즈비언 섹슈얼리티를 기입한다. 또한 여성 육체에 대한 훔쳐보기의 반복과 ‘우리 놀러 갈래?’ 라는 반복되는 대사를 통해 레즈비언 섹슈얼리티를 가벼운 유희거리로 전락시킨다. 상희와 유나가 영규(김형철)를 살해한 당구장 공간의 시선 또한 와틀링이 제시한 상투적 방식에서 별로 벗어나 있는 것 같지 않다. 그 이유는 이 당구장 공간의 시선의 주체는 바로 남자 형사의 시선이라는 데에 있다. 영화는 우선 당구장에 들어와서 황당해 하는 형사를 먼저 보여준다. 그 다음

3) Clare Whatling, *Screening Dreams: Fantasising lesbians in Film*, (Manchester University Press, 1997), p.104.

그 형사의 시점 쇼트로 상희와 유나의 벗은 몸을 보여준다. 상희와 유나의 벗은 몸은 형사의 시선의 대상으로 소유되는 것이다. 관객은 형사의 시선을 경유해서 두 명의 벌거벗은 육체를 보게 된다. 지배적인 포르노 그래픽 장르가 그렇듯이 <노랑머리>는 남성 시선의 권력이 점유한 여성 육체의 전시장으로 그 마지막을 장식하고 이러한 이미 식민화되어 버린 여성 육체의 유희를 레즈비언 섹슈얼리티라고 호명한다.

또한 상희가 유나를 대신해서 유나가 사랑하는 남자와 섹스를 하는 교환 섹스 행위 자체 또한 한국영화에서 반복되는 레즈비언 섹슈얼리티의 재현 중 하나라고 할 수 있다. 즉 <노랑머리>는 두 여성간의 성애적 욕망과 그에 바탕한 유대는 한 남성에게 대한 육체적 봉사로서 대체되는 한국영화에서 눈에 띄는 레즈비언 섹슈얼리티의 재현을 반복하고 있다는 것이다. 이는 섹스 행위 자체를 남성의 페니스 없이는 성립되지 않는다는 지배적인 남성 중심의 이성애 질서에서 기인한다. 그 곳에서는 남성이 매개되지 않은 레즈비언의 욕망은 상상하는 것이 불가능하기에 남성의 개입을 필연적으로 요구한다. 결론적으로 <노랑머리>는 남성 관객을 중심으로 한 포르노 그래픽 장르와 주류영화에서의 레즈비언에 대한 진부한 재현을 별로 벗어나 있는 것 같지 않으며 오히려 정확하게 이러한 전통을 계승하는 영화라고 봐야 할 것 같다. 그러므로 상희와 유나의 마지막 나체 풍경은 서사를 벗어나 사족이나 환상처럼 처리되어 서사에 스며들지 못한 채 이성애 남성 관객을 위한 시각적 서비스로 해석되는 것이다.

한편 <텔 미 씬씬>에서의 승민(염정아)은 범죄의 공모자임과 동시에 그 범죄의 희생자라는 양가적인 장소를 점유하고 있다. 폴라로이드 사진에 다 른 남성들과 함께 병을 들고 웃고 있는 승민은 수연을 욕망했지만 그 욕망으로 인해 죽임을 당하는 다른 수연의 남자친구들과 별 차이가 없다. 결국 희생자인 오피리아로 자신을 재현했던 수연에게 다른 남자친구와 마찬가지로 승민은 속았고 이용당했던 것이다. 이는 여성을 욕망하는 여성은 여성이 아니라 남성이라는 전통적인 레즈비언 정체성의 반복이기도 하다.

흥미로운 점은 범죄의 공모자에서 희생자로 승민의 위치가 **변화하는** 시점이 바로 수연과 승민이 공유했던 어린 시절의 ‘비밀’이 수연의 미필적 고의(?)로 발설되면서 부터라는 점이다. 이 순간은 서사적으로 중요한 전환을 표식하는 데 수연과 승민의 관계가 희생자-구원자(성적 학대를 **당하는** 어린 수연을 구하기 위해 수연의 집에 불을 지른 옆 집 소년)라는 통념적인 이성애 관계가 아니라 소녀를 구한 소녀라는 레즈비언 관계임이 드러나자 승민은 범죄자로 몰리고 결국 수연에 의해 죽임을 당한다. 영화는 승민이 수연을 **욕망하는** 여성이라는 것을 드러내는 순간 레즈비언인 승민에 대한 가학적인 서사로 전환된다. 영화는 수연의 스토커였던 김기현에서 수연을 성노리개로 삼았던 아버지로, 그 범인을 옮겨가다가 결국 수연을 사랑했던 레즈비언인 승민이 최종 범인이라고 **확증하고** 결국 승민에게 죽음이라는 처벌을 내리는 것이다.

그런데 사실 수연의 어린 시절의 비밀의 주인공이 승민이라고 드러나는 것이 승민을 연쇄 살인범으로 **확증하는** 것과 도대체 무슨 관계가 있는가. 수연을 성적으로 심리적으로 가해한 김기현과 수연의 아버지의 위치에 다가, 수연을 구원해 준 승민을 동일한 연쇄 살인범으로 놓는 이유는 무엇인가. <텔 미 씽씽>에서 레즈비언은 위에서 제시한 다섯 가지 공통점을 드러내면서도 전통적인 레즈비언의 영화적 재현을 **반복한다**. 할리우드 영화에서 레즈비언의 가시성/비가시성의 규칙은 레즈비언을 끌어들이고 그에 대한 처벌로 죽음을 내리는 사디즘적 서사에 의존한다. <텔 미 씽씽>에서 레즈비언인 승민은 연쇄 살인범이라는 범죄자의 옷을 입고 텍스트의 표면 위로 떠올라서 연쇄 살인범에 대한 처벌과 같은 행위를 통해 영화에서 사라진다.

그러면 두 명의 여성과 한 명의 남성 사이의 욕망의 구심점인 여성의 욕망은 무엇인가. 유나와 수연은 욕망의 순환 경계를 원활하게 돌아가게 만드는 떠도는 욕망의 교환 기호라는 전통적인 여성적 위치를 거부한다. 그녀들이 남성들 간의 교환의 기호인 전통적인 여성의 위치를 거부하려는 욕망을 드러내기 위해서 필요한 것은 범죄이다. 사랑받는 성적 대상으로서의 전통

적인 지위를 여성이 거부하고 어떤 다른 지위를 점할 수 있을까. 그것은 바로 이상 심리로 인해 범죄 행위를 저지르는 사이코 킬러의 위치이다. 사이코 킬러 여성들은 어린 시절 폭력적인 아버지와 그를 제어하는 어머니의 부재로 인해 남성들에 대한 신경증적인 소유와 편집증적인 집착이라는 질병을 갖게 되고 이로 인해 살인을 하게 된 것이다.

〈텔 미 씬씽〉에서 수연은 아버지에 대한 증오심을 두 가지 대립적인 방식으로 발현한다. 그 증오심은 남성 혐오증을 낳고 동시에 가장 이상적인 남성을 자신이 제조하려는 프랑켄슈타인 증후군을 낳아서 남성 육체 각 부위를 절단해서 이를 수집, 짜깁기를 하는 시체 애호증 환자가 된다. 한편 〈노랑머리〉는 아버지의 성폭행으로 인한 성 심리가 남성 혐오증으로 발현되었다는 다소 단순한 방식을 따른다. 결론적으로 두 편의 영화는 지배적인 성경제에서 전통적인 여성적 위치를 여성이 거부할 때 그녀들은 모두 병리화되며 이러한 병리화된 성 심리는 레즈비언 섹슈얼리티와 범죄 행위와 대단히 근접한 위치에 놓여있다는 것을 보여준다. 그녀들의 섹슈얼리티는 이성애, 양성애, 그룹 섹스 등을 통해 과잉성애화되든지-〈노랑머리〉, 아니면 살인 행위가 성행위의 쾌락을 완벽하게 전치시켜 탈성애화되든지-〈텔 미 씬씽〉 두 가지 중 하나로 이성애 섹슈얼리티의 경계를 벗어나는 것이다.

레즈비언에게 경배를! :

<여고괴담 두 번째 이야기: 죽음을 기억하라>

〈여고괴담 두 번째 이야기〉(이하 〈여괴〉)는 위의 두 편과는 아주 다른 방식으로 레즈비언 섹슈얼리티를 재현하고 있다. 〈여괴〉는 어떤 면에서 보면 레즈비언 섹슈얼리티를 본격적으로, 그것도 아주 다른 방식으로 탐구한 최초의 한국영화라고 할 수 있다. 〈여괴〉는 〈노랑머리〉와 〈텔 미 씬씽〉을 묶어주는 공통된 여성/레즈비언 섹슈얼리티의 구성 방식을 완벽하게 벗어나

있다. 〈여괴〉는 한국영화에서 레즈비언을 재현하기 위한 기호들과 그 기호의 소통 가능성을 탐사한다.

범죄와 레즈비어니즘의 상관성은 영화적 재현의 해묵은 방식이다. 이외에도 죽음과 섹스, 질병과 사랑, 에로티시즘과 공포 또한 레즈비언이 영화에서 등장하면 으레 동반되는 계통 발생적 주제어들이다. 서구 영화에서 가장 오래된 레즈비언의 재현이 뱀파이어인 걸 보면 그것이 얼마나 끈질기게 들러붙어 있는 재현 양식들인지 알 수 있을 것이다.⁴⁾ 〈여괴〉 또한 공포영화라는 그릇을 통해 레즈비언을 여괴로 빚어낸다. 따라서 전통적인 레즈비언 재현 양식에서 표면적으로는 별반 벗어나 있지 않은 것 같다. 그러나 〈여괴〉는 이러한 제 장르가 주는 친숙함과 기대감을 전유해서 그 위에 레즈비언 섹슈얼리티를 새겨 넣는다.

〈여괴〉에서 레즈비언 섹슈얼리티의 재현은 위에서 논한 영화들과는 달리 레즈비어니즘을 공격성의 표식이 아니라, 어떤 비범함과 저항의 표식으로 놓는다는 점에서 구분된다. 평범하고 정상적인 여자 **고등학교**, 그 곳은 외모 가꾸기와 육체의 **훈육**을 통해 사회가 **요구하는** 여성성을 10대 소녀들에게 자연스럽게 체화시키는 장소이다. 초반부의 교실 장면과 효신이 죽는 날에 행해진 신체 검사 장면을 보라. 10대 소녀들은 성적보다는 외모 가꾸기에 더 치중한다. 실력보다는 외모를 더 중시하는 사회의 성 역할 모델에 따라 10대 소녀들은 그 성별 도식에 자발적으로 동의한다. 왜냐하면 그녀들 또한 그것이 훨씬 더 쉽기 때문이다. 이것이 바로 10대 소녀의 평범하고 정상적인 문화인 것이다.

그러나 이를 벗어나 보다 자유롭고자 하는 10대 소녀가 있다면 어떻게 될

4) 고전적 할리우드 영화에서의 레즈비언 재현에 대해서는 Andrea Weiss, *Vampire and Violet-Lesbians in Film* (Penguin Books, 1992), Karla Jay, *Lesbian Erotics* (New York University Press, 1995), Patricia White, *unInvited-Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (Indiana University Press), 1999를 참조하십시오.

까. 으레 그런 거라고 강제로 그러나 거의 자연스러운 것으로 주입되는 그 평범함과 정상성을 자연스럽게 받아들이지 못하는 한 소녀가 있다면 그 소녀는 어떤 방식으로 자신을 표식할 것인가. 효신은 바로 이러한 10대 소녀의 학교 문화와 **길항하는** 주인공이다. 그래서 효신은 교복으로 획일화되고 외모 가꾸기가 중심이 된 이 아이들과 학교를 낫설어 하면서 자신의 공간을 만들어 가는 데 여기에서 대두되는 저항의 표식이 바로 레즈비언 섹슈얼리티인 것이다. 시은에 대한 효신의 밀교적이고 비밀스러운 소통 채널은 획일성과 규율이 지배하는 학교 권력에 저항을 새겨 넣는다. 효신은 자기만의 하위 문화를 발견하고 이를 보존하려는 아이이다. 효신은 옥상, 화장실, 강당 등 시은과 소통했던 모든 공간을 봉쇄하고 급기야는 학교에서 아이들을 내쫓아 버리고 그 공간을 자신의 공간으로 장악한다.

〈여괴〉는 레즈비언 섹슈얼리티를 비범함과 저항의 표식으로 만들고 더 나아가서 비정상적인 주체이자 섹슈얼리티에 대해 낙인이 찍는 것이 아니라 마치 ‘전사의 징표’처럼 죽음을 댓가로 승리를 안겨준다. 영화의 중반부에서 정상적이고 평범한 세계인 학교는 효신의 죽음을 계기로 이질적이고 비정상적인 세계로 바뀐다. 공포와 불안이 야기되고 학교는 일순간 위기에 빠진다. 학교는 효신에게 장악되며, 집단과 다수는 개인과 소수에 의해 쫓겨난다. 비오는 날 잠겼던 학교 문이 열리는 영화의 마지막 부분은 죽음을 통해 획일화된 정상성을 전복시키는 순간이라고 할 수 있다. 영화가 갖고 있는 전복적인 힘은 바로 이러한 정상적인 학교가 비정상적인 소수의 아이들에 의해 장악되는 그 순간에 **분출한다**. 〈여괴〉는 이러한 비범함과 저항의 표식으로서의 레즈비언 섹슈얼리티 재현에서 더 나아가 레즈비어니즘의 기호를 탐구한다. 〈여괴〉는 아버지의 땅인 상징적 질서에서 금지되지도 않고, 그렇다고 명백하게 수용되지도 않는 모호한 레즈비언 섹슈얼리티를 소통 가능하면서도 다른 의미를 띤 기호들을 통해 시각적으로 재현하려 시도한다. 레즈비언 섹슈얼리티를 나타내는 시각적 기호들에 대한 탐구가 〈여괴〉의 두 번째 재현 방식인데 그것은 영화의 프롤로그부터 시작한다. 프롤로그

는 레즈비언 섹슈얼리티를 상징하는 이미지로 시작한다. 레즈비언에 대한 신화 만들기와 같은 이 장면은 효신과 시은이 발을 함께 묶고 물 속에 뛰어 드는 동반 자살 장면이다.

여기에서 물은 양수가 넘쳐흐르는 모성의 공간을 상징한다. 이 탄생 이전의 태초가 부여한 공간에 효신과 시은이 함께 존재한다는 것은 여성에게는 성애적 욕망으로 결합된 여성의 유대가 이성애보다 앞서고 근본적이며 따라서 자연스러운 여성의 섹슈얼리티라는 것을 암시한다. 즉 여성 지배의 땅에 두 여성이 성애적으로 결합되어 있다는 것은 애초부터 여성에게는 동성간의 성애적 관계가 자연스럽다는 것, 자신의 성 정체성과 대상 선택이 동일하다는 것을 드러낸다. 여성은 어머니와의 충만한 합일을 거치고 난 후 아버지로 대상 선택이 바뀌어서 결국 여아는 아버지의 아이를 낳고자 한다는 프로이트의 일렉트라 콤플렉스는 이 부분에서 완전히 부정된다.

다시 말해서 물의 공간에 두 여성의 결합은 여성에게 있어서 동성간의 욕망이 더 근원적이며, 이 욕망이 학교라는 외부 세계의 공간과 드잡이를 하면서 억압당하지만 그것은 결국 죽음보다 강렬한 에로티시즘의 추구로 귀환한다는 것을 말한다. 따라서 효신의 죽음은 두 가지로 해석될 수 있는데, 하나는 레즈비언 로맨스는 이성애 무대에서 불가능하다는 통념을 〈여괴〉가 따르고 있다고 볼 수 있고, 다른 하나는 죽음과 결부된 가장 극단적이면서도 가장 강렬한 성적 욕망을 〈여괴〉가 레즈비언 섹슈얼리티로 재현하고 있다고 볼 수도 있다. 사실 영화는 그 두 가지를 모두 취함으로써 진부함 속에서도 강렬함을 새겨 넣고 공포영화라는 오래된 장르를 전유해서 시각적 풍부함과 긴장감을 불어넣고 있다. 이와 더불어 영화는 효신의 죽음이 갖고 있는 레즈비언 로맨스의 낭만적이면서도 상투적인 비극성을 극복이라도 하듯이 시은과 소통하는 효신의 육체적 대리자로 민아를 등장시킨다.

〈여괴〉에서 레즈비언 섹슈얼리티를 재현하는 다른 기호들은 프롤로그 장면만큼이나 레즈비언 섹슈얼리티에 대한 신화화와 여성성에 대한 찬양으로 가득 차 있다. 그것은 언어화되기 이전의 어머니의 땅에서 탄생하고 거기에

서 죽는 자신들 시은은 그 곳에서 죽지 않지만 그 곳에서의 질서를 벗어나 댕가로 난청이라는 육체적 손상을 갖고 태어난다) 을 드러내기라도 하듯이 비밀스럽고 비언어적인 기호들로 충만해 있다. <여괴>는 이성애 질서에 억압되고 아버지의 언어의 땅에 묻혀 있으며 규율화된 여성 만들기를 벗어나는 방식으로 바로 언어화되지 않은 어머니의 땅을 갈망하는 신화적 차원을 선택했다. 여기에서는 눈과 귀를 통해 보고 듣는 감각적 경험이 우선한다. 그리하여 <여괴>는 레즈비언의 세계를 언어보다는 비언어 혹은 감각이, 이성보다는 오성이 우월한 세계로 만든다.

영화에서 효신과 시은이 소통하는 장치는 텔레파시와 비슷한 초자연적인 비언어이다. 그 둘만이 소통하는 방식은 눈빛을 통한 텔레파시이다. 이는 나중에 효신의 육체적 대리자인 민아에게 전이되어 그들만의 비밀스럽고 비범한 세계의 소통 방식임을 드러낸다. 이와 더불어서 레즈비언 섹슈얼리티는 추상적인 음의 형태로 소통한다. '세상엔 음이 있어……앞으로 넌 다른 음을 듣게 될거야' 라고 효신은 시은에게 말한다. 언어화되지 않은 음을 통해서 난청인 시은과 가끔 이상한 소리를 듣는 효신이 소통하는 것이다. 그 둘은 그렇게 서로를 보완해 주면서 레즈비언 주체가 되는 것이다. 여기에서 또 다른 레즈비언 섹슈얼리티의 기호는 타자를 바라보는 눈이다. 효신과 민아의 눈은 타자를 소유하거나 대상화하는 눈이 아닌 타자 자체를 거울 반사해 주는 눈이다. 그것과 '눈 붙여' 를 할 수 있는 또 다른 타자는 바로 어머니의 땅에 묻혀 있는 근원적인 여성의 욕망을 끌어 낼 수 있는 비범한 레즈비언 주체들인 것이다. 효신과 시은 그리고 민아와 거북이를 들고 있던 아이 등 소수의 10대 소녀들만이 감각적인 경험을 통해 언어의 질서를 전복하고 자신들의 저항적인 하위 문화를 만들 수 있다.

영화의 레즈비언 신화 만들기는 여기에서 그치는 것이 아니라 에필로그로 이어진다. 에필로그는 교회의 종소리가 나면서 옥상에 미소지으며 앉아 있는 효신의 평온한 얼굴을 보여주고 그 뒤로 교회의 십자가를 보여준다. 그녀는 이렇듯이 순교와 같은 죽음을 통해 더 이상 여괴가 아니라 신성화된

성녀가 된다. 효신(의 욕망과 섹슈얼리티)은 10대 소녀의 규정되고 획일화 된 세계에서 다름과 차이를 새겨 넣는 데에서 나아가 승배와 찬양의 자리로 등극한다.

마지막으로 <여괴>가 재현하고 있는 레즈비언 섹슈얼리티는 바로 지배적인 이성애 질서와 동성애 혐오적 세계가 불완전하며 언제나 전복될 균열과 틈을 갖고 있다는 것을 나타낸다. 영화는 관객을 텍스트에 개입시키기 위해서 그리고 효신의 죽음이 레즈비언 섹슈얼리티의 절멸이 아니라 부활임을 나타내기 위해 민아라는 또 다른 소녀를 중요한 등장인물로 배치해 놓는다. 민아는 서사상에서 관찰자에서 경험자로 전환하는 가장 역동적인 등장인물이다. 처음에는 효신과 시은의 교환일기를 훑쳐보는 단순한 관찰자에서 호기심으로 인해 그 둘간의 관계에 빨려 들어간다. 이는 어떻게 보면 효신과 시은이라는 레즈비언 커플이 가시적으로 드러나는 순간 잠재되어 있던 민아의 레즈비언 욕망이 발현되었다고 해석해 볼 수 있다. 민아를 그토록 끌어당긴 그 둘만의 비밀스러운 유혹은 무엇인가를 따져보면 민아 역시 동성애 혐오증으로 가득 찬 학교에서 다른 성애적 욕망을 갖고 있는 소녀인 것이다.

민아의 호기심이 시은과 효신이 나누었던 은밀한 관계를 대체할 또 다른 효신으로 발전하는 과정은 바로 레즈비언 섹슈얼리티의 전이(transference, 전파? 전염?) 과정과 같다. 민아는 마치 정신분석학에서 역전이 counter-transference 를 겪고 있는 분석가와 같은 위치에 놓여 있다. 역전이는 개별적인 정신분석 환자에 대한 분석가의 무의식적인 반응의 총체이다. 분석 대상인 환자와 그것을 분석하고 객관화하고 치료해야 하는 분석가의 관계는 이 전이와 역전이 과정을 통해서 붕괴될 수 있고 서로가 서로에게 영향을 미치게 된다. 효신과 시은의 문자화된 이야기를 파고 들어가면 들어 갈수록 민아는 그 둘의 이야기에 대한 거리감이 파괴되고 자신의 잠재된 레즈비언 욕망이 투사되어 마치 환생의 과정처럼 효신이 주는 약을 먹고 깨어나서 죽은 효신의 위치를 점유하게 된다. 그리하여 시은을 따라 효신과 시은이 함

계 했던 옥상을 다시 방문하면서 완벽하게 효신의 육체적 대리자로 화하는 것이다. 그것은 바로 이성애 질서나 동성애 혐오적 세계의 질서가 완벽하지 않으며 따라서 레즈비언의 성애적 욕망과 같은 다른 섹슈얼리티가 노출되는 균열과 틈들을 갖고 있다는 것이다. 영화는 효신과 시은이라는 레즈비언 커플과 레즈비언 혐오증 lesbophobia 을 갖고 있는 평범한 아이들을 대립시키는 대신에 민이라는 아이를 설정함으로써 비정상/정상의 흔들리는 경계를 재현한다.

결론적으로 <여괴>는 자연스럽게 정상적인 세계는 언제든지 전복될 수 있는 균열과 틈을 내재하고 있다는 걸 보여준 영화이다. 그 균열과 틈에 바로 레즈비언 섹슈얼리티가 기입되어 있고, 정상적인 내부는 비정상성을 외부로 완벽하게 몰아 낼 수 없으며 결코 그것을 완벽하게 지울 수도 없다. 그 평범하고 정상적인 내부 세계에 존재하는 균열과 틈 사이에서 레즈비언 주체성이 형성되고 이 주체들은 감각과 오성의 경험을 통해 소통한다. 영화는 마치 감각의 언어를 개발하는 데에 집중한 듯 하다. 그리하여 우리의 억압된 무의식을 해방시키면 시킬수록 우리의 감각이 보다 자유로워 질 것이라고 상정하여 결국 소수의 비범한(레즈비언) 주체들만이 그 감각을 발전시키고 억압에서 보다 자유로워지는 것이다.

그 비범한 주체들은 마치 연어가 물을 거슬러서 자기의 고향으로 가서 알을 낳고 죽듯이, 자신의 욕망과 정체성을 형성한 그 어머니의 땅에 안착(죽음)하려 한다. 그래서 효신의 죽음은 곧 그녀의 탄생⁵⁾이기도 하며 (부제인 '죽음을 기억하라' 처럼) 기억되어야만 하는 필연적 순교와 같다.

5) 영화에서 효신은 자기가 죽는 날에 시은에게 '오늘은 내가 다시 태어나는 날이야' 라고 말한다. 또한 그 날 시은은 효신에게 '생일 축하해' 라는 말을 한다.

금지의 역설을 넘어서

세기의 전환기에 한국영화에서 레즈비언이 등장하는 영화가 일시에 나왔다는 것은 사실 좀 놀라운 일이다. 그러나 앞에서 논했듯이 레즈비언은 담론 상에서 분명하게 금지되지도 않고 별반 위협적이지 않은 비주체이기에 그렇게 등장하는 것도 별로 놀라운 일은 아닐 것이다. 이러한 모호하고도 역설적인 위치를 점하는 레즈비언은 〈노랑머리〉, 〈텔 미 씬씽〉 그리고 〈여고괴담 두 번째 이야기〉에서 각기 다른 방식으로 재현되고 있다. 앞의 두 편은 사이코 킬러로, 〈여괴〉는 여귀로 레즈비언을 각각 형상화하지만 사이코 킬러가 등장하는 영화들은 기존의 레즈비언 재현 방식을 별반 벗어나 있는 것 같지는 않다. 그것은 레즈비언이 재현되기 위한 조건으로 범죄와의 연관성, 공범관계의 두 여성, 여성의 욕망과 범죄의 비례 관계, 실패한 이성애 여성의 선택, 어머니의 부재가 낳은 이상 심리 등을 제시했다. 두 편의 영화들을 비롯, 대부분의 상업영화에서 레즈비언이 스크린에 등장하기 위해서는 거의 예외 없이 이러한 조건과 맥락이 필요한 듯 보인다.

한편 〈여괴〉는 아주 다른 방식으로 레즈비언 섹슈얼리티를 재현한다. 영화는 물과 같은 여성을 상징하는 기존 이미지를 차용, 레즈비언 섹슈얼리티를 친숙하게 재현하면서도 그 이미지를 평범한 일상의 맥락에 풀어 헤쳐 놓음으로써 대단히 낮은 상징적 효과를 성취한다. 그리하여 마치 주술과 같은 감각의 언어를 통해 레즈비언 섹슈얼리티를 숨쉬게 하고 동시에 이성의 언어가 갖고 있는 균열과 틈들에서 이 감각의 언어가 자생하고 있음을 보여준다. 비천하고 생존 불가능한 이 주체는 정상적이고 평범한 혹은 지배적이고 획일화된 질서 내부에 기입되어 그 내부를 교란시키고 저항하는 힘을 갖고 있다. 재현과 담론의 세계에 포함되어 있지만 배제된 이 역설적 주체인 레즈비언은 마치 자신의 기원 서사를 감각의 언어로 재기술하면서 동성애 혐오증과 이성이 공존하는 지배적인 성적 질서에 저항할 수 있게 되는 것이다. 〈여괴〉는 아마도 레즈비언을 인식 가능하고 상상 가능할 뿐만 아니라

레즈비언에게 권능을 부여한 최초의 한국영화일 것이다.

99년 한국영화에서 이러한 일련의 여성의 성적 욕망 및 레즈비언 섹슈얼리티의 재현은 지극히 새로운 흐름이며 이것이 짧은 시간에 동시에 출현했다는 것은 주목을 요하는 부분이다. 그러면 왜 90년대 후반 이러한 성애적인 관계에 놓여있는 두 명의 여성이 재현되고 있는가를 우린 물어보아야 한다. 아마도 90년대가 섹슈얼리티라는 이슈가 담론으로 형성되면서 욕망과 쾌락과 육체 등이 의제로 떠오른 시대였다는 점도 이러한 영화들의 등장에 영향을 미친 중요한 요인으로 꼽을 수 있다. 이전에 말하지 못했던 봉쇄된 여성의 섹슈얼리티와 10대의 섹슈얼리티에 대해서 말하는 그런 시대가 바로 90년대에 시작된 것이다. 여성의 섹슈얼리티는 그동안 감추거나 숨겨지면서 아예 욕망의 존재 자체도 부정당해 왔다.

90년대 한국영화는 바로 그것을 새롭게 인식하고 재현했던 시대라 할 수 있다. 여성들 스스로가 무엇을 성적으로 욕망하는지, 자신들의 성적 쾌락과 불쾌가 무엇인지를 영화라는 지배적인 재현물과 협상했던 시대가 90년대라고 할 수 있다. 그런 면에서 <너에게 나를 보낸다>와 <처녀들의 저녁식사> 같은 영화들은 획일적이거나 단선적인 남성 중심의 섹슈얼리티 재현이 아니라 여성의 성적 욕망과 쾌락을 여성의 사회적 정체성과 결합시킨 디딤돌이 되는 영화들임은 부인할 수 없다.

그러나 이러한 영화들이 무리 지어 등장한 좀 더 중요한 이유는 문화산업적인 경제적 논리에서 찾아볼 수 있다. 여성의 치명적이고도 다형적인 욕망을 중심으로 한 이 세 편의 영화들이 동시적으로 생산된 시기가 왜 성별화된 관객을 겨냥한 장르의 유행 이후였을까. 이 세 편의 영화들은 여성의 욕망을 중심으로 양성애와 이성애와 동성애를 동시에 결합시키면서 이전까지 남성 관객과 여성 관객이라는 이분법적으로 분리된 타겟 관객의 경계를 무너뜨리고 섹슈얼리티의 혼란스러운 경계를 드러내어 타겟 관객을 재배치시켰다. 여성간의 성애적 욕망을 드러내면서도 한 남성이 반드시 이 욕망의

순환 구조에 개입한다는 세 편 모두의 모호한 중심 인물 설정에는 분명 이 세 편의 영화들이 제 각기 다른 장르 영화에 소속되어 있다는 사실과 더불어 여성 양성에, 이성애, 동성애의 혼재된 섹슈얼리티를 동시에 다루어서 동원 가능한 관객의 범위를 확장시키려는 시장의 논리가 작동하고 있다. 즉 여기에서 여성의 성적 욕망이 갖고 있는 위반적 힘을 강조하는 것은 이전까지 희생자이거나 수동적으로 재현되었던 여성 이미지를 벗어난 새로운 여성 이미지를 통해 여성 관객을 끌어들이려는 것이며, 그와 동시에 멜로 드라마가 아닌 포르노 그래픽, 느와르 스릴러, 공포 영화라는 이전까지 남성 관객이 주로 소비하거나 성별화되지 않은 장르 영화라는 틀 안에 두 명의 여성과 한 명의 남성을 설정, 여성간의 욕망이 중심에 있어도 남성은 배제되지 않는 이야기를 통해 남성 관객을 위협하거나 소외시키지 않는 전략적인 기획이 이 영화들의 토대에 깔려 있다는 것이다. 여기에는 분명 액션 영화에 충을 든 여성을 개입시킨 <쉬리>의 흥행 지수도 무시할 수 없다. <쉬리> 이후에 공격적인 여성이 한국 대중 영화에 그나마 모습을 나타냈기 때문이다.

민족과 성별성의 결합

특정한 과거를 재현하는 한국 영화는 90년대 말에도 등장, 커다란 세를 이루었다. 이 영화들은 크게 휴전 이후 미군정기와 1980년대 이후 오늘날을 재현한다. 마르시아 랜디 Marcia Landy는 이러한 역사를 재현하는 영화는 역사에 감정적인 차원을 불어넣기 위해 멜로 드라마 양식을 빌려온다고 주장한 바 있다. 멜로 드라마는 개인의 심리적이고 정신적인 투쟁의 시나리오를 통해 그 개인이 단일하고도 통합적인 역사와 대면해서 갈등하게 만든다. 멜로 드라마는 이렇듯이 보편적인 역사와 개인의 심리적 차원에서의 투쟁 시나리오이기에 낭만적이고 애가의 감정을 역사에 불어넣는 기능을 한다. 역사의 멜로 드라마적 재현은 과거를 해결되지 못하거나 청산하지 못한 채

애도의 감정으로 현재를 지배하는 퍼내도 마르지 않는 상처이자 고통의 샘물이며 근원적인 외상으로 재현한다. 이 과정에서 멜로 드라마 양식의 감정적인 통절함 혹은 감정의 과잉은 역사의 과잉으로 그대로 이식된다. 현재의 결과를 낳은 것은 모두 특정한 기념비적인 과거 때문이며 이러한 인과론적인 역사로 인해 현재는 과거의 반복이자 모방으로만 **작동한다**. 그래서 역사는 사회정치적인 갈등보다는 감정만으로 존재하게 된다.⁶⁾

이러한 역사는 또한 거대한 사회 정치적인 역사를 개인의 기억된 경험이라는 “주관적 기억”의 과정을 통해서 과거를 재현한다.” 여기에서 “주관적 기억”은 역사를 영화 등장인물의 주관적인 경험으로 만들면서 동시에 그 등장인물과 동일화하는 영화 관객을 역사 속의 주체로 세우는 두 가지 의미를 갖고 있다. 따라서 관객은 영화의 등장인물을 매개로 역사 속의 주체로 틀지워지고 주관적인 경험으로서의 역사에 참여하게 된다. 모우린 튜림 Maureen Turim은 이 “주관적 기억”의 소환을 플래시 백 기법으로만 한정했지만 이는 개인의 심리적 차원과 역사의 드잡이를 주된 갈등 축으로 하고 있는 역사의 멜로 드라마적 재현으로 확장될 수 있다.

그러면 한국 근현대사 중 특정한 역사, 즉 대중들이 공통적으로 안다고 가정되는 역사가 한 개인의 주관적 기억으로 경험될 때 그 기억은 어떤 관점에서 어떤 방식으로 구성되며 육화되는가를 물어 볼 수 있다. 이 장은 이러한 물음을 바탕으로 역사가 남성과 여성이라는 성별 구도에서 개별 육체에 기입되는 방식과 그에 따른 주관적인 정체성의 형성 과정을 살펴보면서 90년대 한국영화에서 반복되는 지배적인 역사 기술을 **도출하는** 것을 목적으로 한다.

6) Marcia Landy, *Cinematic Uses of the Past*, (University of Minnesota Press, 1996), pp. 15~17.

7) Maureen Turim, *Flashbacks in Film—Memory and History*, (Routledge, 1989).

아버지, 오! 나의 아버지여: <아름다운 시절>과 <박하사탕>에서 재현된 민족-국가와 남성 주체성

90년대 한국영화에서 과거 한국의 근현대사는 일종의 억압이며 치유되지 않은 외상이며 현재를 따라 다니는 그림자로 재현된다. 일제 강점기부터 전쟁을 거쳐 미군정기를 맞이한 한민족은 강대국의 희생자였고 남북 분단 이후 계속되는 군사 독재 이후 자본주의적 세계화 질서에 편입하려 노력하고 있다. 이러한 민족의 서사에서 대중들은 분단으로 신음하고 군사 독재의 잔재를 청산하지 못한 민족의 역사로 인해 고통 당하고 있다. 국가-민족을 무력한 희생자로서 재현하는 민족주의 서사는 90년대에 와서 약간의 변화를 보여준다. 그것은 민족이 더 이상 순수한 희생자가 아니라 식민주의와 결탁한 공모자이며 이 공모자에 의해 현재의 고통과 외상이 지속된다는 것이다. 그리하여 식민주의/민족주의 대립구도는 90년대에 들어와서 민족주의 내부의 갈등이라는 탈식민주의적 의제로 전환된다.

이 의제는 영화에서 아버지와 아들의 감정적 이야기라는 남성 멜로 드라마 구도 내에서 재편된다. 여기에서 아버지의 이름을 한 국가-민족의 역사는 아들로 이어지며 아들은 어느 것 하나 내세울 게 없고 뒤흔겨져 물러나게 없는 이 아버지를 중요하면서도 단지 아버지라는 이유로 사랑할 수밖에 없기에 아버지와 애증의 관계를 맺는다. 이 애증의 관계에서 아들은 국가-민족을 아버지라는 이유로 사랑해야만 하는 자신의 위치 때문에 고통을 받는다. 이러한 애증의 지속은 아들의 성적 정체성마저도 흔들여 놓는다. 자신이 귀속하고 복종해야 할 아버지의 법이 식민주의라는 적과 공모한 사실을 아는 순간 아들은 자신이 동일시하고 정체성을 확인 받을 자아 이상을 박탈당하게 된다. 이런 불안정한 위치에 놓은 아들은 두 가지 중 하나를 선택하게 된다. 아버지를 중요하면서도 연민과 위무의 감정을 앞세워서 자신보다 약자의 위치에 아버지를 놓고 중요을 위장하든지 아니면 자신의 자학과 급기야는 자살을 통해서 아버지에 대한 중요을 철저하게 드러내든지 둘

중 하나이다. 남성 주체성의 형성과 긴밀하게 연관되어 있는 이러한 선택에서 비겁한 아버지를 아버지라는 이유만으로 왜 내가 복종해야 하는가 라고 반문하며 부친 살해를 가하는 아들은 드물다. 왜냐하면 완고한 유교 가부장제 사회인 한국에서 아들에게 강제되는 아버지에 대한 복종과 경외감은 너무나 자연스럽게도 당연시되는 윤리이기 때문이다. 패륜이라는 말이 딸에게는 사용되지 않고 아들에게만 사용되는 말이라는 것을 떠올려 보면 아버지에 대한 복종의 윤리가 아들에게 얼마나 강제되고 있는가를 알 수 있다. 또한 아버지와 아들의 관계, 과거와 현재, 식민주의와의 공모자와 반-식민주의자가 맺는 방식이 역사라는 삶의 토대를 형성했다는 것은 역사가 얼마나 가부장제의 유지와 존속과 긴밀하게 연결되어 있는지를 보여주는 확실한 증거이기에 남성 멜로 드라마로 역사는 거둬 쓰여진다.

따라서 남성성/현재/아들의 관점에서 국가-민족/과거/아버지와 애증 관계에 대한 해결책이 바로 90년대 말에 등장한 역사에 대한 영화적 재현들이다. 더글라스 서크 Douglas Sirk가 말했지만 여기에서 해결책이라는 것은 궁극적인 해결과 다르다. 그것은 일시적이고 잠정적인 책략과도 같으며 그래서 현실과는 괴리된 가정법의 소망 충족과도 같다. 서크는 이러한 해결책을 멜로 드라마의 주된 마무리 전략으로 사용했다. 그 애증 관계에 대한 각기 다른 해결책을 제시한 영화로 <아름다운 시절>과 <박하사탕>을 들 수 있다.

<아름다운 시절>에서의 마지막 자막은 바로 '고난과 역경 속에서도 희망의 불씨를 꺼뜨리지 않았던 할아버지와 아버지에게 이 작품을 바칩니다' 였다. 이 영화에서 재현된 50년대 한 시골의 민초들의 삶에서 고난과 역경은 무엇이었고 희망의 불씨는 무엇이었을까. 영화를 통해 유추해 보면 고난과 역경은 좌익과 우익이라는 이데올로기 편향들이며 희망의 불씨는 그러한 이데올로기를 떠나서 인간으로서 살아남아야 한다는 자기 보존 본능이다. 아버지에서 아버지로 이어지는 가부장의 자기 보존 본능이 바로 오늘날의 그 아들 성민이를 존재케 하는 존재 이유인 것이다. 이 아버지의 자기 보존 본능은 가부장제의 유지와 긴밀하게 연관되어 있다. 가족에 대해 책임을 지

고 그리하여 가족을 대표하는 가부장의 역할이 자기 보존 본능의 문명화라는 이름으로 남성이 지녀야 할 자연스러운 덕목으로 존속되기 때문이다.

이는 영화에 중심이 되는 두 아이의 대조적인 플롯을 통해 알 수 있다. 어머니의 매춘 현장을 목격하고 그 현장에 불을 지르고 도망가서 끝내 돌아오지 않은 창희의 플롯은 미군에게 한국인 매춘을 알선하고 미군 물건을 빼돌린 아버지를 둔 성민의 플롯과 대조를 이룬다. 여기에서 창희가 어머니의 매춘 현장에 불을 지르고 실종된 이유는 결국 포로 수용소에 끌려가서 부재했던 아버지 때문이다. 가족의 생계를 책임지는 아버지만 있었다라든가 창희는 사라지지 않았을 것이며 환영으로만 등장하지도 않았을 것이다. 창희는 마치 아버지에게 잔인한 복수라도 하듯이 그가 귀향을 해도 결코 나타나지 않는다. 두 아이를 중심으로 한 가족 서사에서 아버지는 모든 아들에게 필연적이며 절대적인 존재로 권력의 지위를 획득하고 여기에서 자기 보존 본능에 충실한 가부장은 그 대가로 그에게 영화를 헌납하는 계승자인 아들들 두게 된다.

결론적으로 〈아름다운 시절〉의 서사를 통해 물을 수 있는 것은 식민주의의 희생자이자 공모자인 아버지와 그 공모 사실을 안 아들이 어떻게 화해에 도달하는가, 즉 어떻게 아들이 다시 아버지를 사랑할 수 있는가이다. 이는 남성이 애국주의를 회복하면서 어떻게 국가-민족에 종속되는가라는 질문이다. 이 영화는 주제 음악인 〈고향의 봄〉을 통해 알 수 있듯이 애국주의는 향토애를 어원으로 하고 이는 아버지의 이름을 복원하는 가부장제라는 또 다른 이데올로기를 통해서만이 회복된다는 것을 보여준다.

〈박하사탕〉은 아들이 선택할 수 있는 두 가지 방향 중 자신의 죽음을 통해 아버지에게 대한 증오를 드러내는 쪽을 선택한 영화이다. 민족-국가의 과거는 현재의 아들을 절멸케 하는 동인이다. 영화는 김영호의 주관적인 경험을 통해 역사를 기술한다. 1999년 봄-사흘 전, 1999년 봄-삶은 아름답다, 1994년 여름-고백, 1987년 봄-기도, 1984년 가을-면회, 1980년 5월-

소풍, 1979년 가을이라는 총 7개의 단락으로 20년의 역사를 구분한다. 각 단락마다 주인공 김영호는 아버지의 민족-국가에 **순응한** 아들이다. 20년 전 가리봉동에 있는 **공장을** 다니던 순수한 청년 김영호는 80년 5월 광주에서 진압군으로, 80년대 고문 취조관으로, 90년대 사업에 실패해서 이혼당한 홈리스로 시간 여행을 한다. 아버지 민족-국가에 원하는 아들로 충실하게 살았던 그의 인생은 결국 자살로 마감된다. 한 남성의 주체성이 당대의 사회정치적 역사와 감정적으로 맞물리면서 어떻게 형성되었는가를 추적한 이 영화는 인간에 대한 예찬과 역사에 대한 혐오가 공존한다. 현재의 아들은 본질적으로 선한 인간인데 그 선한 아들을 죽음으로 몰고 간 것은 80년 광주부터 시작된 아버지의 외압이다. 아들은 민족-국가의 역사에 대한 혐오와 증오를 자살을 통해 증명한다.

영화에서 반복적으로 **등장하는** 상징은 지나가는 기차와 김영호의 절뚝이는 다리이다. 지나가는 기차는 이제는 돌이킬 수 없는 김영호의 지난 과거에 대한 애도이다. 이는 영화의 시간적 구성과도 맞물려 있다. 영화는 김영호의 절규인 “나 다시 돌아갈래”로 시작, 현재에서 과거로 시간을 되돌린다. 과거의 과거를 역추적한 결과 순수한 자연인으로서의 김영호가 드러난다. 실존 자체만으로도 아름다울 수 있는 청년 김영호로 **마감하는** 영화의 시간 구조는 잡을 수 없는 시간의 덧없음을 나타내는 기차와 더불어서 김영호에 대한 애도의 감정을 드러낸다.

한편 김영호는 80년 5월 광주에 진압군으로 투입되었을 때 오른 쪽 다리에 총을 맞아서 그 뒤부터 다리를 절뚝이게 된다. 영화는 특정한 순간에만 다리를 절뚝이는 김영호를 보여주는 데 그 순간들은 모두 자신의 순수성을 스스로가 배신을 할 때 일어난다. 사진기를 윤순임에게 돌려줄 때와 도로 받은 사진기를 팔 때 김영호는 다리를 절뚝인다. 몸으로 드러나는 이러한 정신적 외상의 근원은 80년 5월 광주에서 총상 때문이었다. 결국 아들이 간직하고 있는 원형과도 같은 순수성은 국가-민족이 야기한 80년 5월 광주의 역사에서부터 **훼손당하기 시작하는** 것이다. 거대한 사회 정치적 역사는 한

개인의 인간성을 훼손시키고 이는 김영호의 절뚝이는 다리로 육화된다. 국가-민족이라는 아버지는 아들을 불구로 만들어 버린 초권력자이며 아들이 이 억압적인 초권력자에 대한 저항으로 자살을 선택한다. 따라서 기차라는 상징과 역전된 시간 구조는 지나간 역사에 대한 원망을 통해 아들의 자살을 옹호하고 초권력자에 대한 비판을 정당화하기 위한 영화의 서술 전략이라고 할 수 있다.

이렇듯이 역사를 재현하는 영화는 아버지와 아들의 관계에서 형성되는 남성 주체성의 구조와 긴밀하게 맞물려 있다. 남성 주체는 〈아름다운 시절〉처럼 가부장제의 존속을 통해서 민족-국가를 남성 주체의 자아 이상으로 받아들이면서 형성⁸⁾되거나 〈박하사탕〉처럼 가부장제와 애국주의 및 민족주의 등 모든 역사와 이데올로기를 인간 실존과 길항으로 놓으면서 더 이상 아버지의 대리자이거나 민족의 대표자이자 일등 시민으로의 남성이라는 지배적인 성별 위치를 포기하는 극단적인 양 편향으로 갈린 주체성 구조 내에서 움직인다. 〈아름다운 시절〉과 〈박하사탕〉이 내놓은 해결책, 즉 남성 주체가 염오의 대상인 민족-국가를 재건하는 방식이자 분열을 겪지 않기 위해 아버지와 화해하는 방식으로 제시한 해결책은 크게 두 가지이다. 하나는 가부장제의 존속에 대한 경배이고 다른 하나는 아버지에 대한 원망의 증기로 無로 돌아가는(퇴행하는?) 것이다. 그래서 아버지의 아버지, 그 아버지의 아버지는 결국 오늘의 아들을 죽음으로 내몰기에 시골 내음 가득한 향수 어린 과거에 머물 수밖에 없는 것이다.

8) Homi K. Bhabha, 'Are You A man or a mouse?', Maurice Berger, Brian Wallis, Simon Watson eds., *Constructing Masculinity*, (Routledge, 1995), p.59.

여성 육체에 새겨진 역사: 민족의 알레고리를 넘어서서 - <쉬리>

<아름다운 시절>과 <은마는 오지 않는다>는 모두 미군정기에 살았던 아이들을 주인공으로 한다. 그 아이들의 어머니는 미군에게 몸을 팔아 생계를 유지한다. ‘양공주’는 전시경제와 여성에게 가해진 많은 제약으로 인해 어쩔 수 없이 선택한 그 시대 어머니의 선택으로 재현된다. 그러나 동시에 여기에서 어머니의 육체는 식민 지배자인 미군에 의해 강탈당한 민족의 공간을 알레고리화하는 것이기도 하다.

페미니스트들은 민족주의가 여성 육체를 무력하게 희생당하는 민족의 알레고리로 재현한다는 점을 자주 지적해 왔다.⁹⁾ 식민지 여성의 육체는 주로 강간당한 여성 혹은 창녀의 이미지로 재현된다. 이러한 여성 이미지는 식민주의가 민족에게 가한 억압적인 폭력의 흔적이자 점령당한 국가에 대한 공간적 은유이다. 식민지 여성을 강간한 정복자이거나 그녀를 창녀로 만든 억압자이자 침략자는 바로 식민주의자들이다. 따라서 민족주의는 동일 민족 여성을 식민주의자 남성과 공모해서 민족의 순수성을 더럽힌 존재로 낙인 찍어서 죽음 등의 처벌을 내리거나 전통적인 여성성으로 복귀해야 만이 살아남게 하는 방식을 통해 식민주의자 남성에 의해 손상된 자신의 남성성을 회복한다. 민족주의는 그렇듯이 한민족의 여성의 육체를 규제하고 통제하는 가부장제가 작동하지 않으면 결코 유지될 수 없는 철저하게 남성화된 민족주의로만 재현되는 것이다. 한민족의 여성을 소유해야 하는 주체는 한민족의 남성이지 결코 다른 민족의 남성이 될 수 없다는 남성화된 민족주의 구도에서 여성 육체는 식민주의자 남성과 민족주의자 남성이 주고받는 물신으로 전락한다.

90년대 한국영화 중 역사를 재현한 영화들 대부분은 여성의 육체로 성에

9) Elaine H. Kim and Chungmoo Choi eds., *Dangerous Women—Gender and Korean Nationalism*, (Routledge, 1998).

화된 민족과 남성화된 민족주의의 자장을 벗어나지 못하고 있다. 여성 자신이 **육체**와 정체성을 협상할 수 있는 육체는 식민주의/반식민주의(민족주의)라는 이분법적 구도에서 자기 여자에 대한 소유권이 **작동하는** 가부장제와 남성의 거래로 철저하게 **훼손당한다**. <베를린 리포트>에서 여주인공 마리 엘렌(강수연)은 나찌에 협잡한 프랑스 장교의 집에 입양되어 불능인 양아버지로부터 어릴 때부터 지속적인 성적 학대를 당한다. 그래서 그녀는 실어증에 걸린다. <서편제>에서 판소리에 미친 아버지(김명곤)는 양딸 송화(오정희)를 소리에 전념케 하기 위해 눈을 멀게 만든다. <꽃잎>에서 소녀(이정현)는 80년 5월 광주에서 엄마를 잃은 채 재천과 목포 등을 떠돌며 성폭행을 당한 채 정신분열증에 걸려서 결국 실종된다. 이러한 무력하고 약한 여성의 이미지는 90년대 한국영화를 **관통하는** 주류 이미지였고 이 이미지는 무력한 민족-국가의 이미지에 대한 은유로 작동해 왔다.

그러나 이러한 식민지 역사가 거둬 영화로 재현될 때는 변화가 뒤따르기 마련이다. 남성 주체성이 역사와 맺는 방식이 민족주의 내부의 갈등으로 변화했듯이 식민주의자와 반식민주의의 이분법적인 구도를 벗어나려는 움직임이 여성 육체와 역사와의 관계에서도 드러난다. 이 또한 민족 담론과 성 담론이 서서히 탈식민지 의제 하에서 개정되는 증거이기도 하다. 더 이상 식민주의/반식민주의, 제국주의/민족주의, 전통/근대의 엄격한 경계는 민족 내부의 공모자가 드러난 순간 무너지고 보다 중층적이고 분열적인 순간이 도래한다. 세기말은 탈식민지 시대에 개정된 민족주의 담론이 성 담론과 겹쳐지면서 드러난 시대라고 할 수 있다.

<쉬리>는 (분단이라는) 민족의 역사를 다루었다는 점에서 위의 영화들과 동일한 맥락에 놓여있다. 그러나 <쉬리>는 몇 가지에서 차이를 드러내는데, 첫째 이 영화는 친족 구도가 아닌 이성애 로맨스 구도에 여성을 위치 짓고, 둘째 <쉬리>에서의 여성 육체는 무력한 희생자의 국가-민족의 알레고리라는 언어적 차원에서 뿐만 아니라 무력 force을 행사할 수 있는 충을 든 여성이라는 물질적 차원에서 움직이고 있으며, 셋째 그 여성이 바로 국가-

민족의 분단 이데올로기에 대한 죽음을 통한 비판- 이런 면은 국가-민족에 대한 죽음을 통한 저항이라는 점에서 <박하사탕>과 동일하게 볼 수 있다- 을 수행하는 능동적인 역할을 하고, 넷째 여성의 사회적 위치에 대한 갈등, 즉 일과 사랑이라는 공적 영역과 사적 영역 사이에서의 갈등을 드러내고 있다는 것이 그것이다. 이는 <쉬리>가 도식적인 남북 대결 구도를 고수하는 한계를 노정하고 있음에도 불구하고 민족주의 담론과 성 담론이 경합하는 서사에서 일정 정도 분명한 변화를 드러냈다는 점에서 주목할 필요가 있다.

무력한 희생자로서의 민족-국가에 대한 알레고리로 여성을 재현하는 영화는 모두 여성의 위치를 어머니 혹은 누이나 여동생이라는 친족 관계에 종속시키고 있다는 공통점을 갖고 있다. 남성과 친족관계에 놓여있는 여성, 즉 가족 중 아버지든 아들이든 남성 자신이 단속하고 보호(종속)해야만 하는 여성의 육체를 식민주의자들에게 빼앗겼기에 민족주의자 남성의 분노와 반식민적 감정은 더욱 극에 달하고 이 분노는 빼앗긴 여성의 정조와 순결을 순수한 민족의 복원으로 여기고 이를 위해 다시 한 번 그 여성을 가혹하는(육체를 훼손시키거나 죽이는) 행위로 표출된다. 민족주의 남성성은 식민주의자 남성이 여성의 육체에게 가한 행위를 더욱 잔인하게 모방하고 반복하면서 회복되는 것이다.

그러나 <쉬리>는 이러한 가부장제 가족 관계에서 더욱 강화되는 여성 육체의 봉쇄와 가해를 벗어나서 이성애 로맨스 구도에 여성을 위치해 놓고 있으며 이는 성별화된 이분법으로 민족 담론을 바라봤던 관점을 훨씬 더 다층화시키고 있다. 이성애라는 섹슈얼리티 층위가 민족 담론과 결부되면서 복잡한 역사가 제기되는 영화가 바로 <쉬리>이다. <쉬리>는 여성 육체에 대한 이전의 민족주의 서사를 개정했으며 이는 여성 육체가 담지했던 희생자로서의 민족에 대한 역사적 관점을 수정했다는 의미를 갖고 있다.

<쉬리>가 친족 관계를 벗어나 이성애 로맨스 위에서 역사를 기술했다는 것은 여성을 일방적으로 남성에게 훼손당한 육체의 지위가 아닌 욕망을 소유한, 즉 역사를 소유한 여성으로 재현했다는 의미를 갖고 있다. 여기에서

여성 육체는 식민주의자/민족주의자 남성에게 이중으로 빼앗긴 식민지 공간으로만 재현되는 게 아니라 육체와 욕망이 동시에 존재하는 갈등적 공간으로서의 육체로 재현된다. 이명현/이방희는 북한이라는 또 다른 한민족의 강제에 의해 성형 수술을 했지만 남한의 남성을 사랑하는 자신의 욕망으로 인해 갈등을 겪는다. 여기에서 성형 수술은 오히려 이명현/이방희가 가면적 정체성을 소유하는 계기이기도 하다. 이명현/이방희라는 히드라의 모습을 한 그녀의 육체는 민족의 은유적 공간이라는 정태적인 장소가 아니라 언제든지 변화 가능한 정체성의 장소로 변화한다. 그리하여 여성의 정체성은 대상이나 은유로만 존재했던 이전의 정형화를 탈피, 민족-국가와 긴밀하게 유대를 맺는 시민으로 등극한다. 여기에 충을 든 여성이라는 도상이 부여된다. 여성에게 물리적인 힘을 부여하는 것은 그 육체에 대한 자기 방어 및 자율권을 회복시켜 주는 주체로서 생물학적 성 sex 차원에서의 평등권을 주장하는 것이다. 이명현/이방희는 어떤 면에서 보면 역사와 관련없는 타자로만 존재하는 여성이 아니라 <박하사탕>의 김영호와 마찬가지로 민족-국가라는 아버지의 부름에 충실한 딸이었고 자신의 죽음으로 아버지에게 저항했던 역사 속의 주체였다. 따라서 역사와 대면해서 패배한 반 영웅은 남과 북을 도식적으로 재현한 두 명의 남성 등장인물이 아니라 이명현/이방희이다.

<쉬리>에서 민족-국가는 여성 육체가 담지한 의미들이 수정되면서 더 이상 희생자가 아니라 주권을 지닌 독립적인 개별 국가로, 이성애 로맨스의 관계처럼 충분히 변화할 수 있는 비 정태적인 것으로 재현된다. 또한 <쉬리>는 남성 멜로 드라마가 아니라 여성 중심의 멜로 드라마 위에 역사가 쓰여졌을 때는 영화에 대한 훨씬 더 복잡한 독해가 요구되며 이러한 작업은 인과론적이거나 획일적인 역사 쓰기를 벗어날 해결책이기도 하다는 것을 보여준 영화라고 할 수 있다. 이 영화에 대한 독해는 주로 두 가지였다. 하나는 두 남성의 대립 구도를 통해 북한을 일방적인 남한의 적으로 재현했다는 것이고 다른 하나는 이명현/이방희의 정체성과 죽음을 희생당한 민족의 알레고리와 제 서사로 읽는 것이다. 이러한 두 가지 관점 중 전자는 서사의 중심

동인인 여성의 정체성을 간과한 남성 중심적 영화 읽기이며, 후자는 민족과 여성에 대한 한국영화의 재현을 너무 결정론적이고 정태적으로 파악, 여성의 위치를 지배/억압 구조에서 희생자의 위치로 고착시켜 버리는 페미니즘의 오독이다.

〈쉬리〉는 이명현/이방희에게 생물학적 성차원에서 충을 부여하고 시민권의 차원에서 그녀의 육체에 이름을 부여해서 민족-국가의 역사라는 공적 영역에 개입하게 했지만 결국 사적 영역에서의 자신의 욕망과 협상하지 못하고 죽음을 맞이한다는 서사를 통해 여성이 역사에 개입했을 때 협상해야 하는 남성보다 상대적으로 훨씬 더 복잡한 사회적-성적 위치를 제시한 영화이다. 〈쉬리〉는 액션 영화에서의 강한 여성 이미지를 끌어들이며 역사 속의 능동적 주체로 여성을 위치시켰다. 또한 여성을 국가에 의해 훈련된 육체의 담지자이자 갈등하는 욕망의 주체로 놓았다. 그리하여 〈쉬리〉는 액션 영화와 멜로 드라마 영화 장르에 여성과 역사의 직접적인 관계를 상징하여 대중적인 합의를 성공적으로 이끌어낸 것이다.

결론

한국영화의 주된 성적 재현은 여전히 이성애적 남녀의 양극적 분리에 간혀있다는 비판을 결론에 덧붙여야겠다. 주류 영화 대부분에서 여성의 섹슈얼리티는 남성의 욕망의 본성에 관해 하나의 문제를 재현하기 위한 구실에 지나지 않는다. 남성의 환상 속에 나의 욕망은 무엇인가를 묻고 대답하기 위해 동원되고 도구화되는 대상이 바로 여성의 섹슈얼리티라는 것이다. 여성혐오증과 두 여성간의 욕망을 한 남성에게 대한 육체적 봉사로 대체하는 영화들이 90년대에 존재했다는 것도 잊지 말아야 한다. 〈경마장 가는 길〉에서 J를 통해 거울 반사되는 R의 욕망처럼 결국 여성의 섹슈얼리티는 남성의 욕망의 순환을 재현하기 위한 실마리일 뿐이며, 〈구멍〉에서처럼 세기 말의 씩

어빠진 세상과 음탕하고 혼란스런 사회는 여전히 여성의 질이라는 구멍으로 은유화되어 있고, 두 여성간의 성애적 욕망 및 그에 바탕한 유대는 <파란대문>처럼 판 게 아니라 한 명의 남성에 대한 두 여성의 육체적 헌신이다라는 식으로 철저하게 남성 중심의 성관계에 여성간의 관계를 묻어 버리는 영화들이 공존했던 시대가 바로 90년대 한국영화 문화였다. 그 곳에서 남성이 매개가 되지 않은 모든 욕망은 부정당하고, 비천하고 더럽고 무력한 사회적-역사적 은유는 여성의 육체로 기호화된다. 그렇기 때문에 섹슈얼리티는 성별성과 긴밀하게 연관 맺고 있으며 그 두 담론을 분리해서 연구하는 게 아니라 동시에 연구해야 하는 이유이다.

한편 90년대 한국 영화의 보편적인 역사적 재현은 위에서 잠깐 언급한 일련의 영화들처럼 여전히 과거와 현재의 역사를 소유한 주체는 남성이며 그 소유를 확증하는 대상이거나 역사 그 자체로 은유화 되는 교환 기호는 여성으로 드러난다. 그 속에서 역사는 패배주의와 피학증적으로 과잉되게 현재를 지배하기에 감정적인 멜로 드라마적 재현을 벗어나지 못한다. 보다 중요한 것은 역사든 무엇이든 그것이 현실을 살고 있는 남성과 여성이라는 성별 이미지와 섹슈얼리티를 토대로 상상되는 한, 섹슈얼리티는 중요한 사회적 동인이며 재현의 토대라는 점을 잊어서는 안된다는 것이다.

그러나 그러한 지배적인 남성 중심의 이성애 구조는 언제나 흔들리기 마련이다. 왜냐하면 그것은 사회가 규정해 놓은 신화이며 자연화의 결과물이기 때문이다. 그렇기에 역사에는 언제나 모순적인 욕망과 남성이나 여성으로 귀착되지 않는 애매한 성별성과 다층적인 섹슈얼리티가 출몰하는 것이다. 90년대 후반 한국영화에서 그 출몰은 성별화된 관객을 겨냥한 장르들이 유행을 거친 이후의 짧은 시기에, 그리고 전통과 근대에 대한 지배적인 서사들이 과거를 계속 해서 거듭 쓰면서 드러났다. 90년대 말 한국영화는 여성 섹슈얼리티의 재현, 민족주의 내부의 갈등과 남성 주체성 형성의 변화, 민족 담론과 성별화된 성 담론의 충돌 등을 통해 이전의 정형화된 성적 재현들을 탈피하면서 여성/레즈비언 섹슈얼리티의 재현 가능성을 질문하고,

민족이라는 이름의 아버지를 **순응하고 거부하는** 남성성의 구성 방식을 성찰했으며, 희생당한 민족이라는 알레고리를 넘어서서 역사와 여성을 결합시키려는 시도를 하면서 신르네상스를 구축했다. 1991년에 <그들도 우리처럼>에서 김기영이 말했던 그 말. 정말 '오늘을 우리가 무엇이라 부르던 간에 변화는 시작' 되었으며 이 글은 영화와 대중(관객)간의 협상이 빚어낸 사회적 의미를 지닌 변화가 그 해 말에 짧은 시기지만 응축되어 드러났다는 것을 주장하는 글이다.

영화 목록

- <그들도 우리처럼>(박광수, 91)
- <베를린 리포트>(박광수, 92)
- <경마장 가는 길>(장선우, 92)
- <은마는 오지 않는다>(장길수, 92)
- <서편제>(임권택, 93)
- <너에게 나를 보낸다>(장선우, 94)
- <꽃잎>(장선우, 95)
- <집속>(장윤현, 97)
- <편지>(이정국, 97)
- <8월의 크리스마스>(허진호, 98)
- <처녀들의 저녁식사>(임상수, 98)
- <파란 대문>(김기덕, 98)
- <아름다운 시절>(이광모, 99)
- <구멍>(김국형, 99)
- <주유소 습격사건>(김상진, 99)
- <쉬리>(강제규, 99)
- <노랑머리>(김유민, 99)
- <텔 미 씬씬>(장윤현, 99)

〈여고괴담 두 번째 이야기: 죽음을 기억하라〉(민규동, 김태용, 99)

〈박하사탕〉(이창동, 2000)

■ 필자 : 중앙대 강사

Abstract

Representation of gender/sexuality in Korean Films
of Neo-Renaissance era

Kim, Sun-A

Korean films of the late 90's, so-called 'Neo-Renaissance' era, show a remarkable development especially in terms of industrial growth. In this era, Korean films took about 40% share of the local film market and the amount of films made have been grown. Korean films also presented some different modes of narrative and even brand new film genres, not experienced before, were emerged during this time.

In this article, I will try to make a close look on Korean films of the late 90's with respect to gender/sexuality. Reading films as symptomatic texts and "mplicative phenomenons" will be the ground of this study. In this close viewing, we will be able to see how these films use a different economy of desire and its correlation with subjectivity to make a symptomatic deconstruction of male-centered heterosexuality. There are two major changes of gender/sexuality representation in Korean films of 'Neo-Renaissance' ; the emergence of lesbian sexuality (marginalized by heterosexuality) and the significance of Korean history as trauma which initiating new thoughts on relations of male/female subjectivity.

Among the films in this era, <Yellow Hair (Norangmori)>, <Tell Me Something> and <Girl High School Story 2 (Yeogogoedam dubeonjjae i-yagi)> are the examples of films deal with lesbian sexuality. In the first two films, lesbians are represented as psychopathic murderers ; lesbian as criminal or failed heterosexual female at least. Female homosexual

relation as criminal accomplice—one, lesbian sexuality as abnormal sexuality for the lack of mother, and equivalence of female desire and evil sin. Unlike these two films, <Girl High School Story 2> asserts anomalous abnormality which precedes dominant ordinariness or norm. It makes teen-age lesbian as both a bearer of sensibility beyond the system of language and a subject of resistance who ruins the orders of law and language.

In the era of ‘Neo-Renaissance’, Korean films also investigate relations of male subjectivity and Korean modern history, marked by historical events like colonization by Japan in the early 20th century, Korean War in 50’s and KwangJu Democracy Movement in 80’s. <Spring in my Hometown (Aleummda-un sijeol)> and <Peppermint Candy (Baghasatang)> would be examples. <Spring in my Hometown (Aleummda-un sijeol)> and <Peppermint Candy (Baghasatang)>, however, take different strategies for combining male subjectivity and history. The former shows patriotic nationalism and optimistic viewpoint on history by a son who is in obedience to his father, while the latter does allegorized history by a self-destroying son who avoid nationalistic historicism as ‘ego-ideal’ by means of suicide. Likewise, <Swiri>, the representative of ‘Neo-Renaissance’, is a blockbuster molding the North/South separation and female subjectivity in blend of action-adventure and melo drama. It allegorizes complex and conflicted female subjectivity as the state of nation’s separation. It also shows contradictory aspects of female subject ; It intermingles a passive image of female as an allegory of the victim by the separation and an aggressive image of female as an amazonian icon, specific to action-adventure film. The alloy of active/changing image of female and static/unchanging state of

separation makes 〈Swiri〉 a contradictory and even ‘in-between’ blockbuster.

In conclusion, Korean films of the late 90s’ ‘Neo-Renaissance’ examine a new economy of desire and show the possibility of representation of lesbian sexuality by avoiding conventional representation of sexuality. And they also proceed to rewriting of postcolonial history and nationalistic ideology through the scrutiny of its correlation with female/male subjectivity. The result will lead us to a recognition of social changes and meanings that we’ve never met before.