

研究論文

여성의 섹슈얼리티와 주체의 구현

문소리 주연 영화를 중심으로

유진월

한서대학교 문예창작학과 교수, 국문학·현대희곡 전공

jinwol@hanseo.ac.kr

I. 머리말

II. 〈오아시스〉, 장애인 여성과 섹슈얼리티

III. 〈바람난 가족〉, 기혼 여성과 섹슈얼리티

IV. 〈여교수의 은밀한 매력〉, 지식인 여성과 섹슈얼리티

V. 맺음말

이 논문은 2011년도 한서대학교 교비 학술연구지원사업에 의하여 연구되었다.

I. 머리말

인류의 문화 창조 과정에는 늘 여성의 몸을 표현하고자 하는 욕구가 있어왔고, 그 결과물 중에는 지금까지도 예술적 성취를 평가받는 수많은 작품이 있다. 그러나 영화에서 여성의 몸에 대한 표현은 여타의 예술적 표현이나 성취와는 다른 요소가 있다. 영화가 가장 대표적인 대중문화이며 대규모의 인원과 자본의 협동 작업으로만 창작 가능한 종합예술이라는 점은 영화 생산에서 중요한 요소이다. 한 편의 영화는 자본의 유입과 산출이라는 경제논리에 연루되어 있으며, 이는 이른바 영화의 상업적 요소에 대한 고려로 이어진다. 곧 영화는 투입한 자본을 바탕으로 수익을 창출하고자 하는 속성을 기반으로 하는 장르이고 그 상업적 요소는 영화에서의 성적인 표현, 특히 여성의 몸에 대한 재현 방식과 연결되어 있다.

이러한 영화의 상업성과 여성의 재현이라는 문제는 페미니즘의 입장에서 보면 심각한 갈등을 빚는 부분이다. 가부장제하에서 남성은 성적인 주체, 여성은 성적인 대상으로 간주되는데, 가부장제의 산물인 영화 또한 그 이데올로기를 반복하게 된다. 가부장제하의 섹슈얼리티 관점에서는 남성이 보는 주체가 되고 여성은 보여지는 대상이 된다. 그러므로 영화는 남성에게는 능동적 쾌락으로, 여성에게는 수동적 쾌락으로 이분화되어 수용된다. 제작부터 감상에 이르는 전 과정에서 남성의 시선을 중심으로 이루어지는 영화는 여성의 섹슈얼리티에 대한 이데올로기가 잘 드러나는 영역이 된다.

1980년대 이후 한국 영화가 페미니즘을 반영하면서 이를 기치로 내세운 영화들도 있었으나 궁극적으로 페미니즘을 구현했다기보다는 오히려 상업적으로 이용하거나 적당한 수준에서 암묵적으로 타협한 결과를 보여주기도 했다. 결국 영화에서 여성의 재현문제는 진정한 페미니즘 영화는 무엇인가 혹은 페미니즘의 시각에서 긍정적인 여성의 재현이란 무엇인가 하는 문제로 이어진다. 재현은 성차를 둘러싼 담론과 그 담론을 위한 주체들을 계속 생산하는 특정 권력관계를 작동하게 하며 우리를 둘러싸고 있는 다양한 권력관계에 참여하는 일종의 규제 형태¹⁾인 셈이다.

1) 케티 콘보이 외 편, 고정하 외 역, 『여성의 몸 어떻게 읽을 것인가』(한울, 2010), 301쪽.

그러므로 재현은 사회의 작동원리 내에서 이루어지고 사회의 전반적인 의식의 흐름과 사고 수준과 감정의 특성을 복합적으로 반영하게 된다.

이 글²⁾에서는 문소리³⁾가 주연으로 등장한 〈오아시스〉, 〈바람난 가족〉, 〈여교수의 은밀한 매력〉을 연구 대상으로 하여 여성의 몸과 섹슈얼리티의 재현을 여성의 주체형성 문제와 연결하여 고찰⁴⁾하고자 한다. 여성은 단일하고 통일된 존재가 아니라 유동적인 존재이며, 정치와 문화, 사회 등의 여러 단위의 교차점에 의해 형성되는 복수 주체이다. 이 세 편의 영화에서 문소리가 맡은 주인공은 여성이라는 생물학적 특성을 넘어서서 ‘장애인/유부녀/여교수’라는 사회적 특성을 지니고 있다. 이 영화들은 우리 사회에서 여성을 보는 관점을 다양한 방식으로 드러낸다. 여성간의 차이에 주목한 이 영화들은 한국사회에서 성과는 거리가 먼 여성, 곧 성의 표현에 적합하지 않은 세 가지 층위의 여성의 성을 다룬다는 점에서 일련의 연속성을 가진다. 문소리와 그의 영화를 다루고자 하는 이유는 영화를 선택하는 문소리의 이러한 시각에 의미를 두기 때문이다. 이 영화들은 각기 다른 감독의 작품임에도 불구하고 여성의 섹슈얼리티 문제를 본격적으로 다루는 영화를 지속적으로 선택하는 문소리를 통해서 어느 정도 일관성을 갖게 된 것이다.

가부장제 사회에서 오랫동안 소외되고 억압되었던 여성의 성에 관한 페미니즘적 재현과 연구는 그 자체로 문제적 저항이자 정치적인 행위이다. 여성에게 비밀스럽거나 심지어 수치스러운 영역으로 여겨지는 성의 문제는 페미니즘의 중요한 안건이며, 이를 드러내어 논하는 일은 여성이 침묵을 벗어나 주체로 서는 일로 연결되기 때문이다.

2) 필자는 여배우를 중심으로 하여 한국 영화를 분석하는 일련의 연구를 지속적으로 하고 있으며, 한 명의 여배우가 출연한 영화 중 여성의 관점에서 문제적으로 볼 수 있는 영화들을 선택하여 분석하고 있다.

3) 문소리(1974-)는 〈박하사탕〉(1999)으로 데뷔했으며, 대표작으로는 〈오아시스〉(2002), 〈바람난 가족〉(2003), 〈효자동 이발사〉(2004), 〈여교수의 은밀한 매력〉(2006), 〈가족의 탄생〉(2006), 〈우리 생애 최고의 순간〉(2008), 〈하하하〉(2010) 등이 있다. 〈오아시스〉로 2002년 제59회 베니스영화제 신인배우상, 제23회 청룡영화상 신인여우상, 2003년 제29회 시애틀 국제영화제 여우주연상, 제13회 스톡홀름국제영화제 여우주연상을 수상했다. 〈바람난 가족〉으로 2003년 제4회 부산영화상 여우주연상, 제2회 대한민국영화대상 여우주연상, 2004년 제41회 대중상 영화제 여우주연상을 수상했다.

4) 정신분석학에서는 인간의 주체성이 성적인 욕망과 성의 정체성과 동시에 형성된다고 본다. 성적인 욕망과 성적 경향은 인간의 의식과 무의식을 결정하는 근본적인 요소이다. 또한 섹슈얼리티는 쾌락을 창출하는 다양한 행위를 포함하는 복잡하고 포괄적인 의미를 담고 있다.

II. 〈오아시스〉⁵⁾, 장애인 여성과 섹슈얼리티

장애인의 삶은 한국 영화에서 거의 다루어지지 않는 소재이며 특히 ‘장애인/여성의/성문제’⁶⁾는 전혀 표현된 적이 없다. 장애인은 정상과 비정상으로 편 가르기가 일상화되어 있는 한국사회에서 가족으로부터도 외면되고 멸시받으며 인권이 무시되는 존재이다. 일반적으로는 이들에게 비장애인과 똑같은 성적 욕망이 있고 그것을 실현하려는 나름대로의 노력이 있다는 것을 거의 인식하지 못한다. 〈오아시스〉는 아무도 관심을 갖지 않는 소외된 이들의 삶에 초점을 맞춘 영화이다. 장애인 여성의 몸은 가부장제 사회에서 남성에게 사랑받을 수 없는 아름답지 못한 몸, 생산에 기여하지 못하는 결핍으로서의 몸, 결과적으로 이 사회에서 여성의 주변성을 드러내는 열악한 몸이다. 이러한 통상적인 의미를 담은 몸에 대한 진지한 관심은 현실을 읽어내려는 감독의 문제적 시선과 지향점을 시사하는 것이다.

1. 억압되는 섹슈얼리티, ‘저는 여자가 아십니까?’

여성은 남성과 대립적인 존재로 규정되고 특성화된다. 그러나 모든 여성이 여성이라는 범주 안에서 동등한 것은 아니다. 거대한 몸을 갖고 남자보다 더 많은 일을 해왔으며 여성으로서 대우를 받지 못하고 억압당해온 트루스라는 흑인 여성은 “저는 여자가 아십니까?”⁷⁾라는 유명한 질문을 던졌다. 이것은 여성 중에도 남성에게 호의적인 여성으로 받아들여지고 대우받는 여성과 그렇지 않은 여성을 구분하는 명확한 기준이 있다는 여성 내부의 불평등에 대한 지적이다. 창백하고 나약하고 아름다운 여성과 강인하고 거대하고 추한 여성은 전혀 다른 존재인 것이다.

5) 〈오아시스〉는 55만 8046명의 관객을 동원했다. 이창동 감독과 주연배우 문소리, 설경구가 국내외 각종 상을 수상했고, 특히 베니스영화제에서 특별감독상과 신인여우상을 수상했다.

6) 장애인 남성의 성문제 또한 중요하게 다루어진 경우가 거의 없다. 가장 주목할 만한 작품으로는 독립영화이자 다큐멘터리 영화인 〈핑크 펠리스〉(2005)가 있다.

7) 해방 노예이자 농장 노동자였던 소저너 트루스는 1851년 이 질문을 통해 남성이 구성한 단일한 여성성이 어떻게 여성을 분열시키는지 살펴볼 것을 촉구한 바 있다. 케티 콘보이 외 편, 고정하 외 역, 앞의 책, 14쪽.

전자에게는 남성의 보호와 사랑이 베풀어지는 반면 후자에게는 남자보다 더 많은 노동이나 경멸이 주어진다. 그런 점에서 강인한 흑인 노예 여성은 비틀린 외모를 가진 장애인 여성과 공통분모로 묶여지고 <오아시스>의 주인공 공주(문소리 분)는 아마도 세상을 향해 트루스와 같은 질문을 던지고 있을 것이다.

공주는 장애인 복지 정책의 일환으로 아파트를 하나 분양받았으나 오빠 부부에게 그 집을 빼앗긴다. 대신 그들은 공주에게 넓고 작은 아파트를 구해주고 앞집 여자에게 공주의 식사를 부탁한다. 공주는 온몸이 뒤틀린 혐오스러운 육체로 표현되고 가족과 이웃에게서 경멸의 대상이 된다. 심지어 앞집 부부는 공주가 보는 앞에서 정사를 벌이는데, 공주가 본다'고 하며 여자가 주저하자 남자는 '괜찮다'고 말한다. 이 장면에서 공주는 추한 몸을 가졌다는 이유로 마치 어린이이나 동물처럼 간주되며 인격이나 감정도 없는 존재로 격하된다.

이는 비교적 순수한 내면을 가진 종두(설경구 분)의 경우조차 마찬가지인데 처음에는 좋은 마음으로 공주를 방문하지만 순간의 욕정을 이기지 못하고 공주를 강간해버리는 것이다. 공주를 강제로 겁탈하는 이 장면은 장애인 여성이 자신의 몸의 자유가 없을 뿐만 아니라 성적인 위협에도 무방비로 방치되어 있음을 보여준다. 이렇게 주체성을 박탈당한 채 희생자로 설정됨으로써 여성의 섹슈얼리티는 쾌락보다는 위협과 연계된다. 그러나 이 글에서는 여성의 섹슈얼리티를 남성의 폭력, 야만성, 위협이 가하는 억압의 장으로 바라보는 것이 아니라, 여성에게 쾌락과 권력부여를 가능하게 하는 협상과 저항의 영역으로 인식⁸⁾하고자 한다. 공주는 한편으로는 자신을 보호하기 위해 칼을 준비하면서 다른 한편으로는 종두를 생각하며 화장을 하고 은연중 그를 기다리는 듯한 포즈를 보여준다. 이는 여자로서의 삶에 대한 기본적 욕구이자 사랑에 대한 욕망과 쾌락에 대한 동경을 의미하기도 한다. 강간을 당한 공주가 강간자인 종두를 중요하는 한편으로 그리워하는 것은 성에 대한 이중적 관점과 내적 갈등을 드러낸다.

교통사고를 낸 형 대신 감옥에 갔다가 출소한 종두는 위험한 범죄자로 간주되고 심지어 가족으로부터도 경멸의 대상이 된다. 위기에 처한

8) 주유신, 「포르노그래피와 여성의 성적 주체성」, 『영화연구』 26호(2005), 420쪽.

가족을 위해 기꺼이 자신을 희생하고 양보하였으며 그에 대한 정당한 보상을 받지 못하면서도 참아내는 선한 인물임에도 오히려 세상으로부터 무시당하고 배척당하는 그는 우리 사회의 부조리한 단면을 잘 보여준다. 자기의 잘못이 아닌 외적인 이유로 부당하게 대우받는다는 면에서 그는 공주와 같은 위치에 있다. 서로를 공주마마와 장군님이라고 부르는 이들은 종종 현실을 뛰어넘는 판타지의 세계로 이동하곤 한다. 공주와 장군이라는 호칭은 장애인 여성과 범죄자 출신인 이들을 억압적이고 불안한 현실적 제약으로부터 자유롭게 해주는 하나의 기제로서 기능한다. 이름의 전유가 그/그녀를 어떠한 담론 내에 위치시키는 것⁹⁾임을 고려하면 공주마마와 장군이라는 이들의 호칭은 그들이 허구적 담론 내에 자리 잡고 있음을 명확하게 해주는 것이다.

두 사람은 험겨운 외출, 종두 어머니 생신 자리에서의 수모, 청계천 고가 사건 등을 함께 겪으면서 정신적 일체감을 느끼게 되고 마침내 공주의 요구로 섹스를 하게 된다. 그러나 이들의 감정 요구와 성적인 욕구에도 불구하고 정작 섹스는 쉬운 일이 아니다. 종두의 세심한 배려에도 불구하고 공주의 표정은 고통스러워 보이고 때마침 들이닥친 오빠 부부에 의해 종두는 강간범으로 오인받고 경찰에 끌려간다. 이 장면에서도 공주는 성교 장면을 가족과 이웃에게 고스란히 보여주게 되며 수치심 이라곤 없는 존재처럼 모욕당한다. 심지어 경찰은 종두에게 ‘성욕이 땡기대?’하며 노골적으로 비아냥거린다. 공주에게 주체적이고 능동적인 성적 의사나 행위가 있으리라는 가능성은 철저하게 외면당한다. 장애인 여성의 성은 어린아이의 그것처럼 무성적인 것으로 간주되며, 장애인의 성에 대한 무관심과 냉소는 공주의 인권을 억압한다. 성적 주체가 장애인 이라는 이유로 사랑은 폭력과 폭행으로 오해받고 검열과 억압의 기제로서 타인의 시선은 그들의 진실한 사랑을 왜곡한다.

공주를 사랑하게 된 종두는 여성을 존중하는 남성으로 변화한다. 한국 영화에서 장애인의 성의 의미는 탐구된 적이 없었기에 이들의 섹스는 전혀 새로운 섹슈얼리티의 구현이다. 공주의 일그러진 표정은 기존의 미추에 대한 표현 방식의 차이, 곧 추 안의 미에 대한 탐구를 보여주는 것이다. 진실의 추구를 통해 결핍의 몸은 충만한 몸으로 아름답

9) 주디스 버틀러 저, 김윤상 역, 『의미를 체현하는 육체』(인간사랑, 2003), 230쪽.

게 변화한다. 외적인 추한 몸과 내적인 아름다운 영혼의 길항을 통해 보여지는 긍정적인 몸으로의 가능성은 여성으로 거듭나는 공주의 섹슈얼리티의 구현으로 나아간다.

2. 섹슈얼리티의 구현과 판타지

몸은 정체성의 물리적 토대이자 일차적 근거이다. 내가 누구인가를 구성하는 요소는 무수히 많지만 일차적 출발점은 ‘지금/여기/있는/몸’¹⁰⁾이다. 플라톤 이래 그리고 데카르트에서 정점을 이루면서 그토록 오랫동안 인간을 규정해온 정신과 내면의 중요성은 공주에게는 전혀 무의미하고 인간은 정신이나 내면의 고유성이 아닌 외모로만 파악되고 인식되며 평가되는 몸적인 존재임을 여실히 드러낸다. 그것은 공주가 여성이기에 더욱 그러한테 아름답지 않은 여성은 인간으로서 가치가 없으며 무시당해도 되는 존재인 것이다. 공주를 형성하는 정체성의 여러 가지 요소를 모두 덮을 만큼 강력한 특성인 뒤틀린 몸은 모든 사람으로부터 공주를 소외시킨다. 이런 공주와 소통할 수 있는 유일한 사람인 종두는 배운 것도 없고 직장도 없으며 사회적으로 무능한 하층계급의 남자이다. 영화의 주인공 두 사람 중 여성은 몸으로, 남자는 계급으로 규정된다. 이토록 열등한 몸을 가진 여자와 하층계급의 남자가 소통하는 방식은 현실의 한계를 넘어서는 환상을 통해서이다. 그들은 공주마마와 장군님이라는 반어적 호명을 통해 열악하고 부정적인 현실을 넘어서고자 하는 내적 욕망을 드러낸다.

벽에 걸린 오아시스 카펫은 조악한 싸구려 장식물에 불과하지만 그들에게는 이상 세계로 향하는 문의 역할을 한다. 그들은 오아시스라는 상징적인 이상 세계를 상징하고 수시로 그곳을 향하는데, 환상이 절정에 도달하는 순간 카펫 속의 인물들이 모두 나와 함께 춤을 추며 즐거운 시간을 보낸다. 그래서 오아시스에 어른거리는 창밖의 나무 그림자는 공주에게 두려운 예감을 주는 불길한 것이다. 자기에겐 허락된 유일한 동경의 세계이자 꿈으로의 행복한 통로인 이상향을 빼앗길 수도 있다는 공주의 두려움을 종두는 잘 이해한다. 그래서 마지막 장면에서 종두는 경찰서를

10) 한국여성연구소, 『새 여성학강의』(동녘, 2002), 156-157쪽.

탈출하여 공주를 위해 나무를 베어주고 한바탕 춤을 추고는 다시 경찰서로 끌려간다. 공주를 위해 무언가를 하고 있다는 종두의 마음은 기쁨으로 넘치고 공주는 라디오를 틀어 자기의 마음을 전함으로써 종두와의 완전한 소통을 이룬다. 아무도 모르는 둘만의 대화를 나누면서 그들은 판타지를 완성한다. 추한 몸과 진실한 사랑이 만나는 순간 허구적인 오아시스는 판타지를 넘어 현실이 되고 환상을 넘나드는 현실의 사랑도 완성된다. 종두는 감옥에 갇히게 되지만 유치한 편지를 보낼 연인이 생겼고 공주는 착한 남자를 연인으로 두게 된 것이다.

결국 <오아시스>는 남루한 현실에서 시작했지만 일단 행복한 결말을 보여주는 것으로 끝난다. 그러나 이들이 문제를 해결해가는 것은 현실과 환상이 뒤섞인 방식이다. 종두가 공주와 행복할 수 있는 길은 오히려 현실을 떠난 곳, 밥과 잠자리가 제공되는 감방에서나 가능하다. 거기서 그는 먹고 입고 자는 문제를 모두 해결하면서 오아시스를 꿈꾸며 공주마마에게 편지를 쓰는 장군으로 남아 있을 수 있다. 그것은 극히 낭만주의적인 결말이고 벽에 걸린 오아시스 장식물처럼 허구적인 결말이다.

종두가 출옥하는 순간 그들은 공주와 장군에서 벗어나 현실과 맞닥뜨려야 한다. 꿈은 사라지고 비루한 몸을 가진 여자와 무능한 실업자인 남자가 대면하게 될 것이다. 그는 환상에서 눈을 뜨는 순간 공주의 비틀린 몸에서 추함을 느끼고 경찰의 말처럼 사랑도 성욕도 잃을지도 모른다. 그래서 그들은 다시 초라하고 남루해질 것이다. 그들의 미래에 그러한 현실이 놓여 있기에 영화는 궁여지책으로 종두를 다시 감방으로 보내 결론을 유예한다. 이런 면에서 영화는 환상적인 동경을 간직한 낭만적인 영화로 남는다. 치열한 현실에서 시작했으나 결국 현실을 유보한 판타지의 세계로 마감한다. 그러나 비록 어렵사리 시도한 섹스가 두 사람을 모욕적 상황으로 몰아넣고 종두를 감옥으로 보내는 비참한 현실로 밀어붙였다 할지라도 그것이 공주에게는 주체를 실현하는 도전의 기회였다는 점에서 중요한 출발점이 된다. 성적 주체로서의 공주는 자신의 몸을 기꺼이 받아들이고 사랑의 가능성을 통해 오아시스를 현실화할 가능성에 희망을 갖게 되는 것이다.

III. 〈바람난 가족〉¹¹⁾, 기혼 여성과 섹슈얼리티

결혼 이후에도 가정 외부에서 성욕을 해소할 수 있는 기회가 열려 있는 남성에 비해 기혼 여성에게는 결혼 이후의 순결이 상대적으로 강조된다. 기혼 여성의 혼외정사는 대개의 남편으로부터, 심지어 매우 부도덕한 생활을 하고 있는 남편으로부터도 이혼당할 수 있는 사유가 된다. 물론 불륜을 저지른 아내를 살해하는 남편의 이야기를 다룬 〈해피엔드〉(1999)를 지나면, 남편의 외도로 혼란을 경험하면서도 유사한 상황에 빠지는 아내의 갈등을 그린 〈외출〉(2005)에 이르게 되고, 약간의 죄의식이나 가책조차 없이 가볍고 쿨한 방식으로 즐거운 연애를 하는 유부녀가 등장하는 〈바람피기 좋은 날〉(2007)에 이르기까지 한국 영화에서 기혼 여성의 혼외정사를 다루는 시각과 재현 방식은 점진적인 변화를 보여주고 있다. 그중에서도 특히 기혼 여성의 성문제를 공정한 시각에서 본격적으로 다룬 〈바람난 가족〉은 페미니즘적 의의가 있는 것은 물론 이 영화를 한낱 포르노적 에로티시즘의 영화로 받아들이는 관객에게도 시사하는 바가 크다. 저마다 몸의 쾌락을 찾아다니는 구성원들에 의해 전통적 가족관계가 와해되고 그에 따라 재편되는 인간관계를 보여주는 〈바람난 가족〉은 여성이 자기 몸의 주인이 되고 섹슈얼리티의 주체가 될 수 있는가에 관한 문제를 적극적으로 제기한다.

1. 쾌락으로서의 섹슈얼리티

작품에 등장하는 모든 인물은 현재 바람난 상태이다. 호정(문소리 분)은 옆집 고교생과, 남편 영작(황정민 분)은 연이와, 시어머니 병한(윤여정 분)은 초등학교 동창생과 각기 바람이 났다. 굳이 한국 특유의 통속적 뉘앙스를 풍기는 ‘바람’이라는 단어를 제목부터 노골적으로 내세운 이 영화는 행위 ‘연애’나 ‘사랑’이라는 단어가 내포하는 일말의 달콤함이나 낭만의 가능성을 철저하게 깨뜨리고 적나라한 방식으로 혼외정사 문제를 해부하겠다는 의지를 드러낸다.

특히 여성의 몸은 남성에 비해 연약하고 결핍된 몸이라는 인식을

11) 임상수 감독의 〈바람난 가족〉은 174만 8258명의 관객을 동원했다.

바탕으로 해서 생산하는 몸이라는 의미가 강조되어왔다. 생산하는 몸은 다시 성교와 임신 및 출산과 연결되어 불결한 몸이라는 인식으로 이어졌으며 생산하지 못하는 몸은 더욱 열등한 몸으로 간주되어왔다. 여성의 몸은 결혼이라는 합법적인 제도 안에 들어가서 남성의 보호를 받고 섹스를 제공하며 자녀를 생산하는 기능적인 것으로 인식됨으로써 생산과 연결되지 않는 성행위를 하는 몸은 부도덕한 몸이 되는 셈이다.

자기의 성에 대해 솔직한 욕구를 드러내는 여성이면서 임신하지 못하는 호정은 매우 개성적인 인물이다. 불임을 뛰어넘어 입양아와 잘 살고 있는 호정을 보여줌으로써 기존의 임신하지 못하는 몸에 대한 부정적인 요소가 말끔히 사라졌다. 그러나 임신하지 못하는 몸을 가진 호정이 오히려 섹스에 적극적이라는 사실은 여성의 성과 관련하여 중요한 시사점을 준다. 여성의 섹스에서 임신과 출산과 같은 생산적인 측면을 제거함으로써 섹스가 남성과 똑같이 온전히 쾌락을 위해서만 기능할 수 있음을 보여주는 것이다. 남성에게는 쾌락을 위한 성의 기능이 강조되면서도 여성에게는 상대적으로 생산을 위한 성의 기능이 강조됨으로써 남녀에게 이원화되고 차별적인 성의 기능이 강조되어온 것에 대한 도전적 설정이다.

호정: 처녀 때야, 인제 결혼하면 섹스는 좀 맘껏 하겠구나, 하고 기대하잖아…… 근데 결혼하고 좀 지나면 어디 그러니? 여자두 아니구, 무슨 중성적인 취급을 받았잖어, 아예…… 야, 솔직히 얘기해서 난 결혼하구 나서 오히려 섹스를 더 인하는 것 같애…… 처녀땐 그래두 유부남에 총각에 숫총각에…… 응? 약혼녀 있는 놈에 다양했잖아? (46신)

결혼이라는 제도 안으로 들어가는 것은 여성에게 합법적으로 섹스할 수 있다는 사회적인 허가인 동시에 남편 이외의 다른 남자와의 섹스를 금지한다는 한계 설정이기도 하다. 기혼 여성이 섹스를 해도 좋다는 사회적 인증 안에 있다는 것은 상대적으로 결혼제도 밖에 있는 미혼 여성이나 이혼 여성의 섹스는 합법적인 것이 아니라는 의미를 담고 있기도 하다. 남성의 성이 결혼제도 안팎에서 매우 자유로운 반면 여성의 성이 제도 안에서만 인정된다는 것은 여성의 몸과 성에 대한 주도권이 여전히 남성에게 속해 있음을 의미한다. 그러한 상황이기에 기혼 여성의 성문제를 다룬 이 영화가 중요한 의미를 갖는 것이다. 이제 성에 대한 의식은 다만 육체의 문제가 아니라 남성 중심적인 사회에서 여성이

어떤 정체성과 주체성을 가지고 살아가느냐 하는 문제인 것이다.

호정의 성에 대한 인식은 주변 여성들과 관련되어 표출된다. 남편 영작의 애인인 연이와 시어머니 병한이다. 세 여자는 나이 순으로나 결혼이라는 제도와 관련해서나 다음과 같은 관계를 보여준다. 연이는 결혼이라는 제도에 들어오기 전 과거 호정의 모습이고 병한은 호정이 기존의 결혼제도 안에서 수십 년을 살고 나면 도달하게 될 미래의 어느 지점을 보여준다. 세 여자는 관객에게 나란히 제시되면서 결과적으로 그들도 모르는 사이에 일종의 자매애를 형성한다. 마치 성과 관련하여 여성의 몸의 계보를 보여주는 듯하다.

연이——호정——병한
(미혼) (기혼) (사별)

연이는 자유분방한 성생활을 한다. 성적 욕구에 솔직하고 동시에 여러 명의 남자를 사귀며 그 사실에 대해서 아무런 죄책감이나 갈등이 없다. 그녀는 성적 자결권과 주체성을 가진 여자이다. 영작이 연이의 방에 와 있을 때 다른 남자는 들어올 수 없고 연이가 다른 남자와 있을 때 영작 또한 그녀의 방에 들어갈 수 없다. 방은 작고 남루하지만 연이는 온전한 방의 주인이고 연이가 남자를 선택하는 것이지 남자가 연이를 선택할 수 없다는 것에서 그 방은 일종의 여성 우월적 권위를 갖는다. 또한 연이는 누구에게도 속하지 않은 여자이므로 아무도 독점할 수 없다.

이러한 연이의 특성은 그녀를 매우 독립적이고 매력적이며 쿨한 여자라는 인상을 주게 하는데 그 성적 주체성과 자결권은 의무를 동반한다. 그녀는 성적 주체로서 쾌락을 누린 만큼의 대가를 치러야만 한다. 그녀는 생산하는 몸으로서의 특성을 가진 여자이기 때문에 성행위의 결과로 임신을 한다. 하지만 연이는 남자에게 성행위의 책임을 묻지도 않고 부담도 주지 않고 조용히 낙태한다. 이것은 선택적 성행위에 대한 연이의 책임의 자세를 보여주는 것인 반면 영작에게는 너무 쉽게 면죄부를 허락한다는 점에서 공평하지 않다. 남성의 관점에서 볼 때 연이는 남자에게 구차한 대가를 요구하지 않는 멋지고 깔끔한 여자로서의 매력을 상승시킨다.

낙태하고 나온 그녀는 괜찮으냐고 묻는 영작에게 “괜찮을 거까진
없지 않겠어요?”라고 되묻는다. 괜찮지 않음은 미혼 여성의 일견 자유로
워 보이는 섹스가 임신과 낙태라는 매우 치명적인 위협과 연결되어
있음을 의미한다. 스스로 섹스의 상대방을 능동적으로 택했기에 결과적
으로 임신과 낙태까지 혼자 책임진다는 발상은 그녀를 쿨한 여자로
보이도록 만든다. 그러나 쿨하다는 칭찬은 여자가 섹스를 택한 이후
자기 몸의 모든 문제는 스스로 알아서 해결해야 한다는 남성 중심적인
무책임의 다른 말이다. 쿨한 여자라는 세련되고 모던한 느낌을 주는
칭찬을 받으려면 여자는 자기 몸의 위험한 문제도 온전히 책임져야
한다.

섹스를 매개로 하여 남성들과는 일정한 관계를 맺고 있는 연이는
여성과는 아무런 관계도 보여주지 않는 고립된 존재로 남성과 쾌락을
공유하고 문제가 생기면 알아서 해결하는 여자로 그려져 있다. 그러나
그녀는 남성과의 관계 속에서만 존재하고 다른 이들과의 관계로부터
소외되어 있어서 오히려 남성의 욕망의 대상으로만 존재하는 허구적
여성으로 보인다. 반면 호정은 병환에 대한 자매애적인 격려를 보내고
입양아 수인에 대한 따뜻한 모성애를 보여주며 남편에게는 유부남의
바람피울 자유도 인정하는 아량이 있다. 이런 다양한 요소로 인해 호정은
인간미 넘치고 여유 있는 여성의 모습을 구축한다. 더욱이 자신의 혼외정
사 결과로 임신한 아이를 기꺼이 낳기로 결정하면서 또 다른 방식으로
쿨한 여자의 모습을 보여준다.

시어머니 병환은 남편이 병원에서 사경을 헤매고 있을 때도 아랑곳하지
않고 옛 동창과 만나고 남편이 죽자마자 아들 며느리에게 자기의 새로운
성경험에 대해 밝힌다.

병환: (개의치 않고) …… 듣기 싫어도 난 해야겠다…… 나, 요새 생전 처음
오르가즘이란 걸 느껴…… 내가 이 나이에 이럴 수 있다는 거, 니들은 이해가
안 되지? 애야, 인생 솔직하게 살아야 되는 거더라. 솔직하게, 자기 느낌대로……
그렇지 않음 그게 사는 게 아냐 …… 하루를 살아도 사는 듯싶이 살아야지, 응?
(71선)

아들 영작은 기막혀 하지만 호정은 시어머니를 이해하고 격려한다.
나이 든 여성의 성문제 또한 그동안 드러내어 이야기되지 않았던 금기의

영역이었기에 이 장면은 매우 중요하다. 병한은 남편이 죽어가는 순간에도 전혀 마음의 동요가 없는 것으로 보아 애정 없는 결혼생활을 해온 듯하다. 병한은 결혼이라는 제도 안에서 육체적인 성행위도 정신적인 사랑도 없이 다만 일부일처제를 고수하면서 살아온 결과가 어떤 것인지를 보여준다. 합법적인 제도 안에 머물면서 정조를 지킨 결과는 결혼에 대한 깊은 회의와 탄식뿐이다. 병한은 새롭게 알게 된 쾌락의 기쁨에 대해 스스럼없이 말한다. 쾌락은 병한에게 비로소 어른이 되었다는 느낌을 심어주었기에 부끄러움이 아니라 자랑스러움이다. 병한은 욕망을 억압하며 살아온 세월을 떨쳐버리고 성의 주체가 되는 순간 사는 것처럼 살게 되고 나비처럼 자유로워졌다. 남편이 죽자마자 새 남자와 떠나는 그녀는 혁명적인 전복의 주체이다. 바람의 주체가 자아의 주체로 변화하는 순간이다.

이렇게 결혼제도와 맞서는 여성들이 등장하기 시작하여 자신의 성에 대한 솔직한 주장과 주체적 실천 양상을 보여준다. 병한은 몸과 성과 쾌락을 인정하고 수용하는 것이 여성에게 얼마나 중요한지를 솔직하게 말하고 새로운 삶으로 나아가는 당당한 여성상을 보여준다. 이 영화는 몸과 정신으로 인간을 이분화해온 오래된 관념을 와해시키고 있으며, 몸의 중요성에 대한 관심이 점점 커지고 있는 현대사회를 반영한다. 몸은 더 이상 정신의 하부구조가 아닌 진정한 주체 형성의 기반이 된다는 인식을 보여주는 것이다.

2. 섹슈얼리티의 도전과 주체의 구현

영작은 이주노동자 문제나 전쟁유족회 문제 등 사회문제에 관심이 있는 변호사로 설정되어 있다. 이것은 바람을 피우는 일이 그 사람의 직업, 사회적 관심사나 지식, 소양 등과는 별 상관성이 없음을 암시하기 위한 설정으로 읽힌다. 남편이 바람피우는 것을 눈치채고도 “유부남도 연애할 자유는 있는 거 아냐?”라고 말하는 호정의 태도에는 기혼자에게도 배우자 외의 사람과의 섹스가 가능하다는 것, 곧 결혼과 섹스는 별개의 문제라는 인식이 바탕에 깔려 있다. 이는 긴 세월 동안 유지되어온 일부일처제도라는 공고한 결혼제도와 혼외정사의 부도덕성이라는 기본 원칙에 대한 공개적이고 도발적인 항의담론이다. 아버지가 죽은 후

연이에게 만나줄 것을 간절하게 호소하는 영작의 전화를 우연히 듣게 된 호정은 “당신이 속마음을 그렇게 털어놓을 수 있는 사람이 있다니 다행이야”라고 하면서 이를 반박하려는 영작에게 “가서 많이 만나. 만나서 풀고 살아”라고 여유 있게 말해준다.

이들에게 섹스는 더 이상 부부관계나 결혼생활을 유지하기 위한 필요충분조건이 아니다. 오히려 이들이 최소한의 결혼생활을 유지하기 위해서 의도나 불륜이 필요해진 전도된 상황에 처해 있음을 보여준다. 영작은 연이를 만나지만 호정과 이혼하고 연이와 결혼할 마음이 전혀 없고, 연애 따로 결혼 따로를 유지하는 이중적 생활의 편리함을 누리고 있다. 호정에게는 아내의 자리를, 연이에게는 애인의 자리를 부여하고 둘 사이를 편의에 따라 오간다. 그러저럭 며느리 노릇을 해내는 호정에게 고마움을 표시하기도 하며 낙태한 애인에게는 백화점에 가서 실컷 쇼핑을 하게 해주는 등 남편 노릇과 애인 노릇을 잘 꾸려나간다. 사회생활과 가족관계로 피곤해진 남편은 호정의 표현대로 스트레스를 풀고 위안을 받을 애인 하나쯤 있어야 버틸 수 있다는 식이다.

그러나 고등학생과 연애하고 섹스하고 임신하기에 이른 호정과, 연이와 연애하고 섹스하고 임신시키고 낙태하게 한 영작 중에서 징계를 받는 사람이 영작이라는 사실은 주목할 만하다. 그간의 영화나 소설 등에서는 이러한 상황에서 당연히 여성이 징계 대상이 되어 자살하거나 살해되거나 주홍글씨라는 불명예를 짊어지고 살아야 했다. 그러나 여기서 징계를 받는 이는 자동차 사고를 내고 자기 잘못을 남에게 떠넘김으로써 아들을 죽음으로 몰아넣은 영작이다. 아들을 죽게 한 죄책감이 바로 영작이 감당해야 하는 짓값이었다. 또한 남의 아이를 임신한 호정으로부터 ‘아웃’당하는 것도 영작이다. 영작이 호정을 밀어내는 것이 아니라 호정이 영작을 밀어낸다는 것은 과거 남녀관계의 전복이라는 점에서 의미가 있다. 이는 남성 중심적 쾌락에 경종을 울리는 일이다. 혈연관계를 통해서 자신의 아이를 갖지 못한 영작은 입양아마저도 잃게 되고 결과적으로 자신의 가계를 지속하려는 남성의 오래된 욕망은 완전히 좌절된다. 나아가 그것은 성적 자유와 방종, 거짓과 위선으로 사회를 유지해온 남성에게 대한 징계이자 여성의 몸에 대한 남성의 억압과 지배의 종식을 의미한다.

호정은 영작과의 성관계에서 적극적인 의사 표현을 하고 고등학생에게

는 한 수 가르쳐주는 선배 역할을 함으로써 섹스에 관한 한 남성보다 우월한 위치에 자리한다. 연이 또한 영작에게 성적인 주도권을 행사함으로써 여성들은 더 이상 수동적인 존재가 아니라 능동적이고 적극적인 성적 주체로 변화한다. 남자들은 정신적으로나 육체적으로나 여성의 우월함을 인정하고 수용한다. 여성이 성적 관계의 주도권을 갖게 되면서 성관계에서 남성을 만족시키는 것보다 여성을 만족시키는 것이 중요해졌고 성적 쾌락의 중심이 남성에서 여성으로 이동했음을 보여준다. 호정은 독립적인 미혼모가 되는 것을 선택하고 연이는 영작이 아닌 다른 남자를 택하며, 영작은 두 여자에게서 아웃되고 고등학생은 공부하러 떠나야 한다. 이 영화는 성을 통해 여성이 주체적으로 자기의 존재를 찾아가는 과정을 보여준다. 바람난 가족들의 서사에서 궁극적으로 도달해야 하는 목표 지점은 바로 여성이 섹슈얼리티를 통해 완전한 주체를 형성해가는 과정 그 자체인 것이다.

호정은 스스로 섹스하고 임신하고, 스스로 이혼하여 싱글맘이 되기를 선택하는 여자이다. 영작이 누구의 아이든 상관없다며 그녀의 아이까지 받아들일겠다는 화해의 조건을 제시하지만 호정은 ‘당신은 아웃이야’를 경쾌하게 외치고 결판을 낸다. 그녀는 자기의 내면과 몸의 욕구를 포함한 모든 것을 자발적이고 주체적으로 선택한다. 이렇게 남편은 부정되고, 아예 호정의 임신 사실을 모르는 고등학생은 멀리 떠나간다. 그는 단지 호정의 임신에 정자를 제공한 자에 불과할 뿐 부권을 인정받지 못한다. 그러므로 호정은 현실적 부권과 상징적 부권을 모두 부정하고 아이를 온전히 자기의 것으로 규정한다. 더 이상 아버지¹²⁾도 남편도 필요 없고 독립한 여성이자 어머니로서의 호정이 있을 뿐이다. 호정이 완전한 성적 주체가 되는 순간 진정한 자아의 주체가 되며 임신 중인 아이에게도 유일한 권리와 의무를 가진 존재가 되는 것이다. 그녀의 육체는 성적 자율성과 자결권을 가졌으며 임신 중인 생명 또한 온전한 모체에 속한 존재이다.

여성의 성에서 쾌락의 기능은 억압되고 생식 기능만 강조되어온 반면 아이를 낳지 못하므로 생식 기능이 없는 호정의 몸은 오직 쾌락의 기능을 위한 몸이 된다. 그리고 아이를 낳지 못하는 열등한 몸이라는 의식이

12) 미국의 사회학자들은 아버지 자격(fatherhood)과 생물학적 부모 자격(parenthood)을 구분한다. 앙드레 미셀, 변화순 역, 『가족과 결혼의 사회학』(한울, 2007), 156쪽.

전혀 없이 입장을 선택하고 쾌락을 위한 몸으로의 기능에만 충실한 것은 호정/여성의 몸을 영작/남성과 똑같은 쾌락 중심의 몸으로 놓기 위한 설정이다. 그러나 결혼생활 안에서의 성행위가 불임으로 판정을 받아왔는데 혼외정사 그것도 부도덕하기 짝이 없는 고등학생과의 성행위를 통해 기적처럼 임신이 된다. 여성은 생산을 위해서 섹스하는 것이 아니라 쾌락을 위해 섹스해야 하며 임신은 그 과정에서의 자연스러운 결과임을 보여주는 설정이다.

또한 합법적인 결혼제도 안의 호정은 임신이 되지 않아서 입장을 해야 하는 반면 제도 밖의 연이는 임신이 되어 두 여자는 상반되는 처지에 놓인다. 이것은 성과 쾌락과 임신을 둘러싼 여성의 몸에 대한 문제적 인식을 낳는다. 섹스와 임신은 우연적 관계이며 여성의 성은 도구적 성이 아니라 성적 쾌락을 위한 성이며 임신은 그 결과임을 다시금 뒷받침한다. 그간 생산을 위한 여성의 성이 욕구를 위한 몸으로 변화되면 사회적 매장과 처벌을 받아왔지만 이 영화는 거기서 벗어난 새로움을 보여준다. 또한 결혼제도 내에서 공식적인 남편인 영작에게 아이를 낳아주지 않는 호정의 불임은 여성의 몸을 통해 자신의 자손을 끝없이 지속시키고 그것을 통해 여성을 지배하려는 남성 지배의 욕망을 종식시켰다는 상징적 의미를 가진다.

모든 인류 사회에서 도덕적 전통과 법은 여성 및 그 자녀들로 이루어진 가족을 온전한 사회학적 단위로 인정하지 않으며, 법·도덕·관습은 남자가 없는 가족은 완전하지 않다는 것을 선언¹³⁾해왔다. 그러나 호정은 그 완고하면서도 허구적인 법·도덕·관습을 넘어서서 진정한 가족관계를 모색하고자 한다. 혈연관계를 넘어서는 가족, 아버지 없는 가족, 독립적인 엄마가 혼자 키우는 싱글맘의 가족 등 섹스, 혈연, 남녀관계를 넘어서는 새로운 인간관계에 대해 모색하는 중이다. 결혼이 저마다의 바람피우기로 서로를 속이고 속는 기만적인 가족관계라면 굳이 그것을 고수할 이유는 없는 것이 아닐까, 영화는 이렇게 의문을 제기하고 대안을 제시하는 것이다. 호정은 새로운 가족 모형을 탐색하고 인간/여성의 삶을 찾으려는 진지한 탐색과정을 보여준다. 남성, 혈연, 가부장 대신 여성, 유대, 연대감, 사랑의 관계를 선택하는 여성상을 구현하고 있다. <바람난

13) 앙드레 미셀, 앞의 책, 123쪽.

가족)은 스스로 성욕을 구현하는 여자들, 죄의식이 없는 여자들, 제도와 관습과 법이라는 규율에 시달리지 않는 쿨한 여자들을 통해 새로운 주체를 구현하는 여성상을 제시하는 용감한 영화이다.

IV. <여교수의 은밀한 매력>¹⁴⁾, 지식인 여성과 섹슈얼리티

그동안 여성의 성을 다루는 영화에서 여주인공의 직업은 매춘 여성처럼 대체로 자유로운 성생활이 크게 문제가 되지 않는 여성인 경우가 많았다. 그 외의 경우에 여성의 직업과 성생활이 특별히 유의미하게 연결된 영화는 거의 없었다. 더욱이 성문제를 외적으로 드러내어 강조하고 문제시하는 영화에서 지식인 계층에 속한 여성이 주인공으로 등장한 경우는 전혀 없다. 그런 측면에서 보면 여교수라는 직업을 특별히 제목으로 강조하여 내세울 때는 어떤 의도가 있음직한데 이 영화에서도 여교수라는 특정 직업을 가진 여성을 성과 관련하여 문제를 제기한 것이 특별히 주의를 끌지는 않았다. 여주인공이 교수라고는 해도 학문에 전념하는 지적인 여성으로 강조하지 않고 다만 직업을 이용하여 소도시에서 연애나 일삼는 여성으로 그려냄으로써 교수라는 직업의 특성과 성이 그다지 연결되는 것으로 보이지 않았기 때문이기도 하다.

그러나 일단 ‘여/교수’는 여성/남성이라는 구별 외에 여성 안에서도 고학력, 전문직 직업군 여성으로 규정된다. 일반적으로 고학력의 전문직 여성은 한 사회 안에서 소수의 엘리트 집단에 소속되어 있음을 전제로 하며 보다 깊이 있는 사고와 남다른 교양이 요구된다. 더욱이 학생을 가르친다는 것은 여타의 전문직 여성과는 또 다른 일정한 윤리의식을 지니고 있음을 기대하게 만든다. 그러나 이러한 사회적 특성을 가진 여교수를 주인공으로 한 이 영화는 ‘은밀한/매력’이라는 제목으로 인해 저속한 포르노적 호기심으로 연결되기도 하며 궁금증을 유발한다.

14) 이하 감독의 <여교수의 은밀한 매력>은 69만 1735명의 관객을 동원했다.

1. 그로테스크한 육체와 전복적 주체

심천대학 염색과 교수 조은숙(문소리 분)은 주변의 많은 남자들의 관심 대상이다. 어느 날 그녀 앞에 박석규(지진희 분)가 나타나고 이후 여교수의 은밀한 사생활과 추종자들의 애정생활에는 파문이 인다. 유쾌한 스릴러와 블랙 코미디를 넘나들고, 교수, 방송국 PD, 환경운동가, 교사 등 소수의 개성적 인물과 조출한 공간을 배경으로 구성된 이 영화는 기묘한 분위기를 띤다. 현재 조은숙과 박석규는 교수라는 직함을 가지고 있지만 중학교 시절 불량청소년이었다. 석규의 등장으로 자신의 실체가 드러날 위기에 봉착한 은숙은 그를 멀리하려 애쓰지만 상황은 여의치 않다. 20년 전 한 친구의 죽음은 은숙과 석규가 공유한 끔찍한 기억이다. 학창 시절에도 남자들에게 둘러싸여 지냈던 은숙의 매력이 바로 사고의 동기를 제공한 원인이었다. 석규의 등장으로 숨겨두었던 과거는 다시 현재가 되고, 친구의 죽음으로 종말을 고했던 그들의 인연은 불길한 그림자를 드리우며 과거를 재현한다.

지식인을 대표하는 여교수가 말귀를 못 알아듣고 동문서답하거나 초점이 빗나간 대사를 내뱉을 때 그것은 오히려 기묘한 매력으로 받아들여진다. 여교수의 빈틈은 그 자체로 미덕이 되고 그녀의 우스꽝스러운 욕망 역시 매력이 된다. 그녀의 이런 이중성, 완벽과 결핍을 넘나드는 아이러니한 매력은 지식인 사회를 풍자하고 조소하는 영화의 주제와 연결되어 있다. 영화의 제목은 결과 속이 다른 여교수의 실체가 바로 결과 속이 다른 우리 사회의 천박한 모습이라는 의미를 담고 있다. 한 걸음을 걸을 때마다 어쩔 수 없는 결핍으로 절뚝거리며 걷는 은숙의 기형적인 모습은 가리고 싶지만 가릴 수 없는 개인/사회의 상처를 드러내는 표상이다.

문소리는 이미 <오아시스>에서 심한 장애를 가진 여성을 연기한 바 있다. 그러나 여기서의 장애는 <오아시스>의 장애와는 전혀 다르다. <오아시스>의 공주가 주체로서의 존엄성을 유지하지 못하고 주위의 모든 사람으로부터 경멸당하는 존재로 전락하게 되는 가장 큰 요인이 바로 장애인 데 반해 <여교수의 은밀한 매력>에서 문소리는 약간의 장애가 오히려 독특한 매력으로 작용하는 특별한 분위기의 여성을 창조해 내고 있다. <오아시스>의 장애가 매우 현실적이고 리얼한 것이었다면

〈여교수의 은밀한 매력〉에서의 장애는 그로테스크한 매력을 발산하여 그녀만의 아우라를 창조하는 일종의 장식¹⁵⁾처럼 사용되고 있다.

그로테스크한 은숙의 육체는 조용하고 무료한 소도시에 갇혀 사는 군상들에게 하나의 강렬한 자극이 되고 저마다의 욕망은 경쟁적으로 대립을 형성하면서 얽혀든다. 그녀는 남자들에게 자신을 기꺼이 욕망의 대상으로 내주면서 그 욕망에 휘둘리는 그들의 뒤엎힌 상태를 즐기는 것처럼 표현된다. 더욱이 과거가 베일에 싸여 있음으로 해서 그녀는 내면과 외면, 정신과 육체, 과거와 현재가 온통 신비스러운 욕망의 근원이 될 자질을 두루 갖추고 있다.

그녀의 특징은 한쪽 다리가 짧은 일종의 결핍된 몸이다. 그 결핍은 과거의 상흔을 주홍글씨처럼 안고 다니는 징벌을 받은 여성의 몸이다. 그녀는 씻을 수 없는 과거, 잊혀질 수도 없는 과거를 온몸으로 드러내고 다니는 것이다. 그러나 그 결핍은 추함이 아니라 에로틱한 몸으로 보이게 하는 요소가 되며 비밀을 담고 있는 유혹적인 몸이 되게 한다. 남자들 간에 경쟁을 부추기는 독특한 분위기의 은숙은 성적 주체가 되어 남자들을 선택할 수 있는 권력자의 자리에 위치하게 된다. 그녀는 모성적 여성, 결혼이라는 제도 안에 갇혀 남성의 보호를 대가로 성을 제공하는 여성, 남성 중심적인 성행위에 언제나 순종해야 하는 여성, 남성의 욕구를 위해 헌신하지 않을 경우 폭력과 강간의 위협에 속수무책으로 당하는 수동적이고 무력한 여성으로부터 벗어나 있다.

그러나 은숙은 남자들에게 매력적이고 신비한 여자로서 욕망의 대상으로 부상하지만 진실한 사랑의 대상이 되지 못하는 것이다. 그래서 그녀의 몸은 도구화·대상화되는 몸으로 전락할 위기에 처하게 된다. 바로 그 순간 그녀는 남자들을 물리치고 자기의 그로테스크 안에 묻혀 스스로를 감상하고 표현함으로써 자신을 욕망의 대상화하려던 남자들을 소외시키고 자기의 주인이 된다. 그녀는 비밀스럽고 기괴한 몸을 통해 섹슈얼리티의 온전한 주체가 되는 것이다. 여성에게 주어지고 허락되어온 성

15) 부정적으로 보자면 이 영화는 여성을 성적 관음증의 대상으로 그려낼 뿐만 아니라 장애마저 그러한 의도를 극대화하기 위하여 사용하고 있다는 의심을 하게 만든다. 심지어 여교수라는 주인공의 직업 자체도, 여교수를 제목에 넣은 것도 여성에 대한 호기심을 고조시킴으로써 성적으로 대상화하기 위한 것이라 비판할 수도 있다. 그러나 이 글에서는 여성의 섹슈얼리티를 긍정의 측면에서 보려는 시각을 견지하고 있으므로 이에 대한 논의는 다른 기회로 미룬다.

역할과 섹슈얼리티를 넘어서는 순간 그녀는 진정으로 자유로워지고 주변의 남자들은 조롱의 대상이 될 뿐 그녀의 동반자도 경쟁자도 될 수가 없다. 그저 그녀의 섹슈얼리티를 숭배하며 모여든 군상에 불과한 그들은 그녀의 생애 유의미하게 개입하지 못하는 무능한 자로서 사라져갈 뿐이다. 그렇게 남자들을 지워나가면서 그녀는 자신을 둘러싼 가부장제의 울타리를 가볍게 넘어선다.

이 작품은 <오아시스>와는 전혀 다른 방식으로 여성의 장애를 다룬다. 장애인의 결핍을 도리어 강렬한 성적 매력으로 전도시키는 영화로, 여성에 대한 성적 인식의 토대를 전복하려는 새로운 정치적 표현 방식을 보여준다. 여성의 몸은 정형화되어 있지 않으며 고정된 틀 안에 넣을 수 없는 무한한 가능성과 다양성을 담고 있는 역동적 실체이다. 또한 남성의 소유나 대상이 아닌 여성 자신의 존재 기반이다. 은숙이라는 인물이 드러내는 기괴하고 새로운 스타일은 정형화되어 있는 여성의 미적 이미지에 대한 창조적 도전이자 완고하고 고루한 성적 주체성에 대한 전복의 기도이다. 장애라는 비틀린 몸은 남성 중심적 가부장제 사회에서 수동적 욕망의 대상에 불과하던 여성의 몸을 재발견하게 한다. 이러한 전복적 기도를 통해 여성의 몸에 대한 새로운 읽기와 표현을 모색하고 나아가 탈주를 감행하는 자로서의 여성을 구현하고 있다. 몸은 이제 정신을 담은 그릇이 아니며, 장애를 가진 몸도 더 이상 결핍되고 열등한 몸도 아니다. 이렇게 여러 층위의 고정관념을 뒤엎으며 문소리는 몸에 대한 도전적 탐구를 지속한다.

2. 탈주하는 욕망의 구현

이 영화는 허위의식과 비리로 얼룩지고 방향성을 상실한 지식인 집단을 통해 한국사회의 부정적인 면을 비판적으로 드러내고 있다. 그러나 이 글에서의 관심은 문소리가 연기하는 은숙의 섹슈얼리티에 대한 것으로, 남성지배의 질서체계 내에서 여성이 자신의 독자적인 섹슈얼리티를 구현할 수 있는가라는 질문이 주가 된다. 남성 중심적 질서가 포함하고 있는 성에 대한 모든 위계적·차별적·억압적 관념들을 한데 모아 대립시키고 해체시켜버리는 과정 그 자체가 바로 여성의 섹슈얼리티를 규정하고 구성하는 것¹⁶⁾이다. 특히 새로운 사회 구성을 위해 근본적으로 필요한

것은 새로운 주체의 구성이며 대안적 여성 주체성을 정교화하기 위해서는 특히 욕망이 긴급한 문제로 강조된다. 여기서 욕망은 단지 리비도적 욕망이 아니라 존재론적 욕망, 존재하려는 욕망, 존재하려는 주체의 경향, 존재를 향한 주체의 경향¹⁷⁾이다. 은숙은 과거라는 수치를 단절하고 새로운 자아를 실현하려는 욕망을 가지고 있으며 과거로부터 멀리 떨어진 곳에서 새로운 정체성을 구현하기 시작했다. 그러한 과정에서 갑자기 등장한 석규는 미래로 나아가려는 은숙의 발목을 잡고 현재를 넘어 과거로 밀어내려는 위험한 인물이다. 그래서 새로운 존재로 살아가려는 정체성 구현에 석규는 은숙이 우선적으로 극복해야 할 적대인물이다.

은숙은 장애를 징벌처럼 끌고 다니지만 그 상흔과 결핍을 오히려 새로운 정체성을 구현할 비밀스러운 매력으로 만들면서 여러 남자 사이를 바쁘게 오간다. 은숙의 관계망 속에서 남자들은 기꺼이 그녀의 욕망의 대상이 되고자 하고 수동적 존재로서 복종하고자 하며, 그녀의 치명적인 매력에 굴복하고자 한다. 그녀는 새로운 주체 형성의 욕망을 드러내며 다양한 욕망을 사방으로 펼쳐나가면서 리즘적 욕망을 구현하는 실천을 보여준다. 리즘(rhizome)은 뿌리이면서 줄기이지만 탈주선상의 되기, 곧 과정 중의 주체의 운동을 형상화한 것¹⁸⁾이다. 이런 개념화에서는 몸의 역동성과 욕망의 내재성, 탈주의 운동성이 강조된다. 주체와 대상이라는 이분법 자체가 사라지며 다만 옆으로 뻗어나가는 수직인 증가가 있을 뿐이다. 수직적인 위계질서에서 벗어나니 남성과 여성의 이분법과 상하관계도 사라지고 탈중심화가 일어난다. 의미화라는 이성적 체계화에서 벗어나고 위계화와 종속화에서 벗어난 가능성의 길들이 펼쳐진다. 강력한 주체에게 종속되고 동화되는 고정된 관계가 아니라 자연스러운 만남과 헤어짐을 통해 정해진 계보를 따르지 않고 접촉의 순간마다 일종의 제휴가 이루어지는 관계인 것이다.

이러한 탈주선상에서 그녀의 욕망은 끝없이 변주되고 몸은 그러한 욕망의 운동성을 충실하게 반영한다. 이렇게 리즘적 욕망의 주체가 된 은숙은 어느 한 남자에게 고정되어 장기적이고 종속적인 관계를 형성할 수 없다. 어느 남자도 그녀에게 과거 남자들과 같은 수직적인 권력을

16) 주유신, 앞의 글, 414쪽.

17) 손자희, 「한국 페미니즘 문화형세와 여성주체 구성의 문제」, 『문화과학』 49호, 134쪽.

18) 한국여성연구소, 『여성의 몸』(창비, 2005), 150쪽.

행사할 수 없고, 그녀를 대상화하거나 소유할 수도 없다. 장르의 실험, 몸을 둘러싼 여주인공의 욕망과 의식 변화, 엉뚱한 스타일의 연기 등 <여교수의 은밀한 매력>은 여러 가지 측면에서 도전적인 의식을 담아낸 매우 독특한 영화이다.

V. 맺음말

영화와 섹슈얼리티의 관계를 논할 때 가장 먼저 문제되는 것은 영화가 여성의 섹슈얼리티를 어떻게 표현했는가 하는 것이다. 자본주의의 산물인 영화가 남성우월주의를 포함한 지배적 이데올로기를 표현하는 것은 당연한 일이기 때문이다. 또한 대중예술로서의 영화는 피지배계층으로서의 여성의 의식과 무의식을 반영하기도 하고 여성의 삶과 현실에 영향을 미치기도 한다. 따라서 영화에 나타나는 여성의 섹슈얼리티 재현은 다분히 이데올로기적인 조작과 관련되어 있다고 할 수 있다. 결국 여성의 섹슈얼리티와의 관계에서 영화를 논하는 것은 페미니즘의 실천적 영역에서 중요한 부분이다.

그동안 할리우드 영화의 영향을 받으며 성장한 한국 영화 역시 할리우드식 여성의 재현을 그대로 답습해왔다고 할 때 여성 섹슈얼리티의 재현 또한 그 흐름을 따르고 있다고 할 수 있다. 그러나 이 글에서 연구한 문소리 주연의 세 편의 영화는, 한편으로는 이념적이면서도 다른 한편으로는 환상적인 경향이 있는 독자적 사실주의를 추구하는 이창동 감독, 성에 대한 특별한 관점과 시각을 가지고 과감하고 도발적인 영상을 추구하는 임상수 감독, 기존의 영화관습에 침몰되지 않은 신예 이하 감독 등 개성이 뚜렷하고 독창적인 방향성을 가지고 있는 세 명의 감독과 만나 한국 영화에서 보기 드문 스타일로 여성의 섹슈얼리티를 표현하고 있다. 이 세 편의 영화는 그간의 여성의 몸과 섹슈얼리티에 대한 고정관념을 넘어서서 새롭고 독특한 관점과 표현을 보여주는 동시에 결과적으로 페미니즘 영화의 생산에 하나의 이정표가 될 만한 작품이 되었다.

세 편의 영화는 독자적이면서도 다양한 발전적 전개 양상을 보이는데, 이는 문소리의 의지적 선택의 결과이고 자기를 보다 적극적으로 표현할 수 있는 여성 주체의 변화이기도 하며, 영화가 변화하는 시대를 담아낸

결과이기도 하다. 의사표현을 제대로 할 수 없어 오해를 불러일으키는 장애인 여성의 섹슈얼리티에 대한 관심을 시작으로 억압적인 결혼제도에 굴복하지 않고 스스로 주체의 자리를 선택하는 용감한 기혼 여성의 섹슈얼리티를 거쳐 현대사회의 비리와 부조화를 장애라는 결핍의 몸을 넘어서는 독특한 매력을 통해 표현한 지식인 여성의 섹슈얼리티로 변화하는 양상을 보여준 것이다. 이것을 굳이 여성의 성적 주체성을 표현하는 점진적 발전 방향으로 파악하기보다는 여성의 섹슈얼리티에 접근하는 다양한 시각의 전개 자체에 의미를 두어야 할 것이다. 이 영화들은 몸이 정신을 담아내는 도구적 기능을 하는 그릇에 불과하다는 고정관념에 대한 전복을 지향하며, 진정한 주체로서의 기반이자 정신/남성에 비해 평가절하되어온 몸/여성의 복권으로 나아가는 전복의 한 출발점에 서 있는 매우 도전적인 작품들이다. 그리고 문제적 시선의 담지자로서의 배우 문소리가 그 영화들을 이끌고 있다.

참 고 문 헌

- 손자희, 「한국 페미니즘 문화형세와 여성주체 구성의 문제」. 『문화과학』 49호, 134쪽.
- 앙드레 미셀 저, 변화순 역, 『가족과 결혼의 사회학』. 한울, 2007, 123쪽, 156쪽.
- 주디스 버틀러 저, 김윤상 역, 『의미를 체현하는 육체』. 인간사랑, 2003, 230쪽.
- 주유신, 「포르노그래피와 여성의 성적 주체성」. 『영화연구』 26호, 2005, 414쪽.
- 케티 콘보이 외 편, 고경하 외 역, 『여성의 몸 어떻게 읽을 것인가』. 한울, 2001, 14쪽, 301쪽.
- 한국여성연구소, 『새 여성학강의』. 동녘, 2002, 156-157쪽.
- _____, 『여성의 몸』. 창비, 2005, 150쪽.

국 문 요약

문소리가 주연으로 등장한 〈오아시스〉, 〈바람난 가족〉, 〈여교수의 은밀한 매력〉 등 세 편의 영화는 여성의 섹슈얼리티에 대한 독특한 관점을 보여준다. 이 영화들은 장애인, 기혼 여성, 지식인 여성의 섹슈얼리티 문제를 정면으로 다루고 있다. 이러한 영화가 나오게 된 것은 문소리의 의지적 선택의 결과이고, 자기를 보다 적극적으로 표현할 수 있는 여성 주체의 변화이며, 영화가 변화하는 시대를 담아내려 노력한 결과이기도 하다. 세 편의 영화는 쾌락보다는 위협으로 간주되는 장애인 여성의 섹슈얼리티, 억압적인 결혼제도에 굴복하지 않고 스스로 주체의 자리를 선택하는 기혼 여성의 섹슈얼리티, 현대사회의 비리와 부조화를 그로테스크한 매력을 통해 드러낸 지식인 여성의 섹슈얼리티를 표현했다. 이 도전적인 영화들은 정신/남성에 비해 평가절하되어온 몸/여성의 복권으로 나아가는 전복의 한 출발점에서 서 있다. 그리고 배우 문소리가 이러한 문제적 시선의 담지자로서 그 영화들을 이끌어가고 있다.

투고일 2011. 6. 20.

수정일 2011. 8. 5.

게재 확정일 2011. 8. 11.

주제어(keyword) 여성(women), 섹슈얼리티(sexuality), 주체(subject), 문소리(Moon So-ri), 〈오아시스(Oasis)〉, 〈바람난 가족(A Good Lawyer's Wife)〉, 〈여교수의 은밀한 매력(Bewitching Attraction)〉

