

〈차이나타운〉의 여성영화로서의 특성 연구

유진월

한서대학교 미디어문예창작학과 교수, 한국현대회극 전공

jinwol@hanseo.ac.kr

- I. 머리말
- II. 누와르 영화의 장르적 특성과 여성
- III. 여성영화의 가능성
- IV. 맺음말

I. 머리말

영화 및 영화의 역사에서 남성의 역할과 여성의 역할 사이에 큰 차이가 있다는 사실은 성차별주의 이념과 관련이 있으며 남성을 역사 내부에 위치시키고 여성을 영원히 비역사적인 자리에 위치시키려는 기본적인 대립과도 관계가 있다.¹⁾ 여성이 만드는 영화는 여성감독의 영화라고 별도로 지칭될 만큼 영화는 어떠한 분야보다도 남성 중심적인 예술이다. 영화는 기계를 조작하는 과학문명에서 출발했으며 거대한 자본의 뒷받침을 기반으로 하는 경제논리의 산물이고 영화를 만드는 감독이나 참여하는 스태프진도 남성이 주를 이루는 가부장제도 이념적 산물이다. 따라서 영화는 자연스럽게 남성 주인공을 중심으로 이야기를 만들게 되고 그 결과 남성의 삶을 다루기 마련이다. 영화에서 여성인물이 중심에 서는 경우는 남성인물이 주도적으로 작품을 이끌어가는 영화와는 비교할 수 없을 만큼 적다. 영화는 자신을 표현하는 가장 강력한 방식²⁾이라는 케이트 밀레트(K. M. Millet)의 말을 참조할 때 영화를 만들어가는 주류세력으로서의 남성이 남성인물을 통해 자신의 삶을 표현하려는 것은 당연한 일이다.

2015년에 한국에서 개봉한 영화 중에서 가장 많은 관객을 동원한 10편의 영화 중에는 1,000만 관객을 동원한 <베테랑>, <암살>, <국제시장>을 비롯해서 <내부자들>, <사도>, <연평해전>까지 6편의 한국영화가 포함되어 있다. 그러나 이러한 한국영화의 흥행 성적에도 불구하고 여성인물이 주연급으로 포함된 영화는 전지현이 등장한 <암살>뿐이다. 세상은 급격하게 변화하고 다양한 분야에서 여성의 활약이 두드러지고 있는데 유독 최근의 한국영화에는 역동적인 여성인물이 없다.³⁾ 할리우드 영화나 유럽영화들이 다채로운 여성인물의 창조와 재현을 통해 다양한 여성의 삶을 반영하고 있는 반면 한국영화 속의 여성은 여전히 수동적

1) 클레어 존스톤 저, 주진숙 역, 「대항영화로서의 여성영화」, 유지나·변재란 편, 『페미니즘/영화/여성』(여성사, 1993), 37쪽.

2) 위의 책, 44쪽.

3) 2016년 3월 현재 한국영화 중 여성이 중요하게 등장하는 영화는 위안부 문제를 다룬 <귀향>뿐이다. 이 작품이 일반적인 영화와 같은 선상에서 논의하기 어려운 특수한 영화라는 점을 고려하면 현재까지 여성이 역동적인 주연급으로 등장하는 영화나 여성의 삶을 진지하게 다룬 영화는 없다.

인물이나 피해자의 역할에 머물고 있다.

이렇게 영화의 발전과정과 그 바탕에 깔린 이념을 볼 때 〈차이나타운〉⁴⁾은 여성인물이 투톱으로 이끌어가는 영화⁵⁾라는 이유만으로도 우선 주목할 만하다. 〈차이나타운〉⁶⁾은 엄마(김혜수 분)와 일영(김고은 분)⁷⁾을 중심으로 차이나타운의 암흑가에서 살아가는 군상들의 냉혹하고 비정한 이야기를 다루고 있다. 독립영화 〈시나리오 가이드〉(2013)⁸⁾를 만든 한준희 감독의 장편 데뷔작이며 여성이 주체로 등장하는 누와르 영화이다. 여성을 주인공으로 하면서도 여성을 관음증의 대상으로 보는 남성의 쾌락적 시선을 완전히 배제하고 있다는 점 또한 다른 영화의 여성인물 사용법과는 전혀 다르다.

이 글에서는 이 작품을 크게는 누와르 영화적인 특성을 나타내는 장르적 메인플롯과 입장을 통한 가족의 형성과 비극적인 해체라는 서브플롯의 구조를 따라가면서 페미니즘의 관점에서 분석하고자 한다. 기존의 누와르 영화의 관습들을 차용하면서도 여성 주인공이 작품을 이끌어가면서 달라진 지점들을 가부장적 가족관계의 전복과 여가장의 탄생, 모녀관계 등을 중심으로 고찰할 것이다. 이러한 분석을 통해 〈차이나타운〉이 여성영화로 자리매김하는 지점을 확인하고 과연 여성적 주체성의 확립은 가능한 것인지, 그리고 이러한 영화적 특성들이 오늘의 한국사회에서 어떤 의미가 있는지를 고찰하고자 한다. 곧 누와르 영화와 여성영화의 접점과 변별점을 비교·분석함으로써 〈차이나타운〉이 여성영화로 자리매김할 수 있는가를 판단하는 것이 이 글의 목표라 할 수 있다.

4) 2015년 4월 29일 개봉. 영화진흥위원회 통계상 147만 2,006명의 관객을 동원하여 한국 영화 흥행 20위를 기록했다. 제68회 칸국제영화제 비평가 주간 초청작.

5) 2015년에 개봉한 영화 중 여성 투톱 영화는 전도연과 김고은이 주연한 〈헐너, 칼의 기억〉이 있다. 이 영화는 2015년 8월 13일에 개봉하여 43만 1,310명의 관객을 동원하여 한국영화 흥행 37위를 기록했다.

6) 한국영화에서 가장 많은 관객은 젊은 여성이라는 점, 그들이 성별에 따라 선호하는 영화장르가 있다는 고정관념을 넘어섰다는 점, 그들이 영화에서 새로운 여성인물을 만나고 싶어 한다는 점 등을 들어 여성 보스영화의 등장을 사회적 현상으로 보는 견해도 있다. 조흥, 「〈차이나타운〉: 누와르 영화에서 젠더 역할 뒤집기」, 『대한토목학회지』 63호(7)(2015. 7), 110쪽.

7) “엄마 역에는 어떤 대사나 연기를 하지 않고 있어도 모두를 압도할 수 있는 배우가 필요했다. 김혜수라는 배우 외에는 대안이 없었다. 일영은 시나리오를 쓸 때부터 김고은을 염두에 두고 썼다. 김혜수와 한 화면에 섰을 때 결코 떨어지지 않을 에너지와 강단이 있는 배우로 적격이었다”는 감독의 말처럼 두 여배우는 나이와 외모의 차이를 넘어서는 강렬한 라이벌 관계를 보여준다.

8) 출연: 김한·오현철·류혜영, 러닝타임: 25분, 제12회 미장센 단편영화제 출품작.

II. 누와르 영화의 장르적 특성과 여성

누와르 영화의 외적 특징으로는 야간 배경, 표현주의적 조명배합과 무대, 복합적이고 때로는 냉소적이며 반영웅적인 인물들, 그리고 범죄 음모와 사기와 폭력의 비틀리고 종종 비관적인 서사⁹⁾ 등이다. 이러한 관점을 토대로 니노 프랑크(Nino Frank)는 누와르 영화를 비고전적인 시각적 스타일, 법과 사회에 대한 비판적인 재현, 운명적이고 실존적인 주제, 그리고 불안정하고 때로는 범죄적으로 과도한 섹슈얼리티 같은 차이를 몽똥그려 지칭하는 개념으로 사용했다.¹⁰⁾ 한국형 누와르는 여기서 다시 장르 변용을 이루며 폭력성과 남성성만 특징화되며 누와르 영화로 인식하기 힘든 액션 장르의 형태를 띠게 된다. 그러다 2000년대 이후 의도적으로 누와르 영화의 장르 특성을 차용하며 <달콤한 인생>(2005), <신세계>(2013) 등 몇몇 한국형 누와르 영화가 나타나는 경향¹¹⁾을 보인다.

<차이나타운>은 불법적인 인신매매와 장기매매, 사채업 등의 부도덕하고 반사회적인 일을 하면서 살아가는 사람들을 그리고 있다. 음지에서 일어나는 이런 일들을 하기에는 어두운 시간과 공간이 자연스럽게 효과적이다. 암흑가에서 살아가는 사람들의 거친 삶과 거기 끼어드는 이루어질 수 없는 사랑, 그리고 그로 인한 파국을 그리는 이 영화는 누와르 영화의 공식에 비교적 충실하지만 여성이 주인공이 되는 여성 누와르를 표방한다. 따라서 누와르 영화에서 중요한 인물인 유혹적이나 치명적인 위협을 안고 있어 주인공을 죽음으로 몰아가는 팜프파탈의 역할은 그와 정반대인 선량한 남성으로 치환되어 있다.

형님이라 불리는 남성 보스를 중심으로 집단을 형성하고 조직 간의 암투를 벌이며 액션을 보여주는 대개의 누와르 영화들과 달리 이 영화에는 별다른 액션 신(Scene)도 없다. ‘형님’ 대신 ‘엄마’가 등장하고 경쟁적인 조직 간의 암투는 엄마와 아들 사이에서 벌어진다. 엄마는 직접 싸움은

9) 배리 랭포드 저, 방혜진 역, 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』(한나래, 2010), 354쪽.

10) Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*(London: Routledge, 1991), p. 16; 이수연, 「장르로서의 누와르와 필름 누와르로서의 <L.A. 컨피덴셜>」, 『영화연구』 14(1998), 167쪽에서 재인용.

11) 이현중, 「필름 누와르의 장르 변화를 통해 본 장르적 관습과 향유 과정의 연관성」, 『영화연구』 62(2014), 235쪽.

하지 않지만 누구도 범접할 수 없는 대모로서의 요소들을 갖추었다. 무겁고 낮은 목소리에 거구라는 외적인 특성은 침착하고 무감각하게 일을 처리하는 냉혹함과 어울리며 매사에 능수능란한 카리스마를 보여준다. 전쟁이 끝나고 집으로 돌아온 남성들이 자기들의 자리를 차지해버린 여성에 대한 두려움을 그린 것이 미국의 누와르 영화¹²⁾라고 할 때, 〈차이나타운〉은 오늘날 한국사회에서 점점 남성들의 영역을 밀고 들어오는 여성을 보는 남성들의 두려움에 대한 시각적이고 심리적인 알레고리로 읽을 수 있다.

1. 반영웅의 탄생

〈차이나타운〉의 원제는 ‘지하철 물품보관함에 버려진 아이’라는 의미를 담은 〈코인로커 걸〉이었다. 여성 문제를 담은 문제적 영화로 보일 만한 제목인데 영화사에서는 개봉을 앞두고 타이틀을 〈차이나타운〉으로 변경했다. 이에 대해 “극중 코인로커걸인 일영이라는 특정 인물도 중요하지만, 영화는 인간군상, 세대와 역사에 대한 이야기를 담고 있다. 다소 포괄적일 수 있는 제목이지만 모든 캐릭터와 배경을 담아낼 수 있는 ‘차이나타운’으로 바꾸게 되었다”¹³⁾고 설명했다.

이렇게 제목을 변경함으로써 영화는 개인의 문제에서 여러 사람의 문제로 중요한 중심선의 이동이 생겼다. ‘코인로커 걸’이란 일영이 버려진 장소와 일영이라는 여성인물을 합치면서 만들어진 개성적인 제목이다. 여기에는 임신과 출산과 기아라는 여성의 몸담론과 관련된 강렬한 의미가 들어 있다. 태줄도 제대로 떼지 않고 아이를 급히 버리는 엄마는 그 출산이 사회적으로 용인되기 어려운 상황에 처한 여성일 것이다. 나이와 처지를 전혀 알 수 없는 그 여성은 한국사회에서 정당한 성관계 및 임신과 출산으로 인정받을 수 있는 유일한 경우인 남편과의 관계가 아닌 어떤 남성과의 관계를 떠올리게 한다. 그 섹스의 결과로 임신을 했고 병원이 아닌 곳에서 누구의 도움도 받지 못한 채 출산하기에 이르렀

12) 서인숙, 『씨네페미니즘의 이론과 비평』(책과 길, 2003), 242쪽.

13) 영화사는 개봉 전 관객 설문조사 결과 사람들이 영어제목을 제대로 이해하기 못해서 작품의 의미를 오해할 우려가 있게 되자 제목을 바꾸게 되었다고 3월 24일의 제작보고회에서 발표했다. 《일간스포츠》, 2015년 4월 30일자.

다. 따라서 도저히 아기를 키울 수 없는 상황인 데다 합법적인 입양조차 어려운 처지의 여성이다. 입양특례법¹⁴⁾에 의하여 생부의 존재를 증명할 수 없는 생모는 오히려 입양조차 불가능한 처지에 놓이게 되어 아기를 유기하는 비극적 상황에 놓이기도 한다. 여기서의 생모는 사람들이 많이 다니는 지하철의 물품보관함을 베이비박스¹⁵⁾로 선택하여 오가는 행인들에 의해 아기가 구조되기를 바라는 마음을 보여준다. ‘코인로커 걸’은 남녀 간의 성행위의 결과를 여성이 전적으로 책임져야 하는 사회, 임신과 출산과 육아를 온전히 여성에게만 책임지우는 사회, 결혼제도권 안의 임신과 출산만 인정하는 사회인 한국사회에 대한 비판적 시선을 강하게 보여준다.

그리고 일영이 코인로커에서 나오는 과정은 죽음과 삶의 경계선에서 마침내 삶의 영역으로 넘어오는 탄생/재생의 의미가 들어 있다. 이후 탁의 트렁크에 담겨져 차이나타운의 엄마에게 빛 대신 넘겨지는 과정은 두 번째의 탄생/재생의 의미가 있다. 엄마라는 존재를 만나게 된다는 점에서 이 두 번째 탄생/재생은 더욱 의미심장하다. 이것은 불법적이기는 하지만 엄마와 연결된다는 점에서 일단 입양이라는 절차를 거친 과정이다. 엔딩 크레디트에 보면 백인엄마, 백인아빠, 백인아이, 백혈병아이, 백혈병아이 부모라는 배역이 있다. 이것은 입양에 관련된 다른 장면과 사건이 촬영되었음을 말해준다. 어쨌든 입양을 통해 비정상적이기는 하지만 엄마라는 존재를 중심으로 하는 유사가족이 형성된다는 의미에서 입양은 중요한 사건이다. 이렇게 주인공의 비정상적인 출생과 성장과정은 비밀스럽고 음험한 분위기와 위기의식이 팽배한 암흑가를 배경으로 하는 누와르 영화에 매우 잘 어울리는 반영웅의 탄생으로 설정된다.

누와르 영화의 배경은 언제나 현대도시에 둘러싸여 있다. 도시의

14) 2012년 8월 5일부터 시행된 입양특례법은 모든 아동은 그가 태어난 환경에서 건강하게 자랄 수 있도록 하는 것을 최우선으로 고려하며, 친생부모의 입양의 동의는 아동의 출생일부터 1주일일 지난 후에만 가능하다고 규정하고 있다. 그러므로 출생 직후의 아동은 입양을 할 수 없다.

15) 아이를 키울 수 없게 된 부모가 아기를 두고 갈 수 있도록 만들어진 상자를 베이비 박스라고 하며 한국 최초의 베이비 박스는 2009년 서울 주사랑공동체 교회에서 만들었다. 유엔아동권리위원회는 2011년 체코, 독일 등에 설치된 베이비 박스가 아동의 권리를 침해할 수 있다며 철거를 권고한 바 있다. 반면 베이비 박스를 영유아들의 생명을 구하는 긴급 구호의 일종으로 보는 시각도 있다. 2012년 8월 입양특례법 개정으로 아이를 입양기관에 등록하기 어려워지면서, 늘어난 영유아 유기에 대응책으로 베이비 박스의 필요성이 거론되기도 한다.

풍경은 위험과 부패로 가득 차 있고 어둡고 창백하게 드러나는 거리는 진실을 가리는 것의 어려움과 함께 훼손된 도덕률과 지적인 가치들을 반영한다.¹⁶⁾ 엄마의 아이들은 어둡고 비밀스러운 차이나타운에 자리한 '마가홍업'의 어두컴컴한 사무실에서 소모품처럼 일하고 먹으며 더불어 지낸다. 버려진 거리의 아이로 살다가 그나마 서로를 가족으로 여기며 의지하는 그들은 그 가족의 행동강령에 충실하다. 반사회적인 일을 하면서도 죄의식이 없는 그들은 오로지 엄마를 중심으로 한 유사가족이야말로 유일한 의지처이자 생의 의미이기 때문이다. 한번 버려진 경험이 있는 아이들은 버려지는 일의 비극적 상태를 잘 알고 있기 때문에 자기가 하는 일이 불법적이든 부도덕하든 가치판단을 할 겨를이 없다. 그들의 과제는 단지 살아남는 것뿐이기 때문이다. 엄마의 울타리 안에서 쓸모 있는 존재로 살아남는 것이야말로 아무 의지할 데 없는 이 세상에서 유일하게 허락된 생존의 조건이다.

일영이라는 이름은 그 존재의 가치를 잘 반영한다. 일영이 버려진 지하철 물품보관함의 번호가 '10'이었기에 '일영'이라는 이름으로 살게 된 현실은 아무도 그 생명의 탄생을 바라는 이 없는 고독한 존재로서의 실존을 깊이 표상한다. 본래 이름이란 부모가 한 생명의 미래에 대한 진지한 소망과 바람을 담아 고심하여 짓는 것이지만 일영에게 이름은 일련번호에 불과하며 아무 의미도 없는 것이다. 그야말로 던져진 존재로서의 고독하고 비참한 존재라는 의미를 잘 함축한 이름이다. 그런 의미를 담은 이름으로 불리는 일영의 삶이 방향성 없이 흔들리는 것은 당연한 일이다.

2. 비극적 사랑의 파국

대부분의 영화에서 그리하듯이 거친 누와르 영화에도 금지된 사랑이 들어 있고 그 사랑이야말로 영화의 플롯에서 중요한 근간이 된다. 일반적인 영화에서 낭만적 사랑은 결혼으로 이어지지만 누와르 영화에서 낭만적 사랑은 언제나 실패하고 가족의 파멸로 종결된다. 누와르 영화에서는 연인에서 가족으로의 전환은 결코 이루어지지 않는다. 이 영화들은

16) 수잔 헤이워드 저, 이영기 역, 『영화사전』(한나래, 1997), 425쪽.

가족관계를 파괴, 곡해되고 주변적이고 불가능한 것으로 그려냄으로써 가족의 부재를 강조한다.¹⁷⁾ 이루어질 수 없는 짧고 비극적인 사랑이 있을 뿐 결혼이라는 제도로 연결되지도 않고 새로운 가족도 형성되지 않는다.

누와르 영화의 남성은 접근이 금지된 치명적인 매력을 지닌 여성을 숙명적으로 욕망한다. 금지된 여성이기에 더욱 유혹적인 그 여성은 가부장제가 금지한 상징적 어머니이기도 하다. 그러나 <차이나타운>에서는 반대로 여자주인공인 일영에게 금지된 남성에 대한 이끌림이 있다. 채무자로만 대해야 하는 남자에 대한 사랑은 고통스러운 과정을 거치며 그 결말은 누와르 영화의 공식대로 비극적인 파국과 죽음이다.

일영은 돈을 받으러 간 집에서 석현(박보검 분)을 처음 만난다. 이 만남은 여태까지 나름의 균형을 유지하던 일영의 삶을 뒤흔들어 불균형의 상태로 이끄는 첫 번째 전환점¹⁸⁾의 기능을 한다. 그와의 만남으로 일영은 엄마와 갈등하게 되고 그로 인하여 살해될 위기에 처하며 마침내 자신이 살기 위해 엄마를 죽이기에 이르는 것이다. 석현은 일영이 지금까지 살아온 세계와는 전혀 다른 세상에 살고 있는 인물이며 영화에서 유일하게 차이나타운에 살지 않는 인물이기도 하다. 석현을 만난 이후 일영의 정체성은 흔들린다. 석현의 세계는 파스타, 영화관, 술집, 레스토랑, 요리, 프랑스, 유학, 항공편, 가족사진, 미래 등 일영과는 무관한 것들로 가득하며 그를 만난 이후 일영은 처음으로 원피스를 입고 암흑세계의 조직원이라는 무성적 존재에서 비로소 여자가 된다. 원피스는 일영이 차이나타운에서 석현의 세계로 이동하는 것을 함축하는 소도구로서 기능한다. 영화는 일영이 '원피스를 입기 전/원피스를 입고 있는 동안/원피스를 벗은 후'로 정확하게 구분된다. 아리스토텔레스가 말하는 '시작-중간-끝'¹⁹⁾의 구조에서 원피스를 입고 있는 부분은 중간에 해당하며,

17) 실비아 하비 저, 최윤식 역, 「필름누와르와 가족의 부재」, 『공연과 리뷰』 39호(2002), 203-204쪽.

18) 작품에는 구조적으로 2개의 전환점이 자리한다. 첫 번째 전환점은 작품의 내용이 본격화되기 위한 시발점이 되는 사건이고, 두 번째 전환점은 작품을 마무리하기 위한 사건이다. 사이드 필드 저, 유지나 역, 『시나리오란 무엇인가』(민음사, 1993), 19-20쪽.

19) 아리스토텔레스는 『시학』(詩學, *Poetica*)에서 모든 서사물의 구조를 '시작-중간-끝'의 3단계로 구분하였고 이것은 이후 모든 스토리텔링 이론에서 플롯을 제시하는 근간이 되었다. '기-승-전-결'의 4단계 구조나 가장 대표적인 구조인 '발단-전개-위기-절정-결말'의 프라이타크(Gustav Freytag)의 5단계설에서 '승-전'과 '전개-위기-절정'은 '중간'에 해당하게 되는 것이다.

일영²⁰⁾의 청춘기에서 사랑이라는 피할 수 없는 사건이야말로 영화의 중심부에 해당함을 알 수 있다. 사랑은 일영을 다른 사람으로 변화시켰고 엄마에 대한 무조건적인 복종에서 불복종과 도전을 넘어 자리를 빼앗는 데까지 변화시키는 역동적인 힘으로 작용한다. 흔히 남성인물이 자신의 성취와 사랑 사이에서 갈등하는 경우 사랑을 포기하고 전자를 선택하는 양상을 보이는 것과는 매우 다른 방식이다. 여성은 오히려 사랑으로 인하여 강해지고 숨어 있던 열정과 용기가 발현되어 다른 사람으로 변화되며 그 결과 자아성취에 이르게 됨으로써 남성과는 반대양상을 보여준다. 일과 사랑이 양립할 수 없는 가치로 제시되는 순간 남성과 여성이 다른 선택을 하게 되는 지점이야말로 그들이 지니고 있는 생의 가치와 지향점을 명확하게 해준다.

가족공동체로 구성된 마가홍업의 직원들은 유사가족의 외양을 보여준다. 한 집에 살고 커다란 식탁에서 함께 식사를 한다. 심지어 일영은 그 가족이 소중해서 식사장면을 영상으로 남기기도 한다. 도덕적 기준으로는 설명할 수 없는 이 불법적 조직에서나마 일영은 가족의 온기를 찾아내려고 노력하는 것이다. 그들의 식사는 늘 중국집에서 배달해온 짜장면과 중국요리다. 특히 짜장면은 일영의 어린 시절부터 시작된 버려진 아이라는 존재적 기아 상태를 상징하며 허기진 청춘의 공허함을 의미하는 음식이다. 사랑이 없는 삶인 탓에 늘 먹어도 배고픈 일영은 쫓기는 급박한 상황에서조차 “배고프다”를 탄식하듯 내뱉는다. 그래서인지 영화에는 일영이 먹는 음식을 통해 상황을 짐작하곤 한다. 어린 시절 노숙자들과 지하철역사에서 햄버거를 주워 먹던 일영은 차이나타운의 엄마에게서 다시 버려졌을 때도 악착같이 집으로 되돌아와서는 엄마에게 짜장면 곱빼기를 청한다. 쫓기는 순간 우씨의 포장마차에서 오뎅을 먹고 어울리지 않게 “맛있었어요”라고 인사한다. 우씨에게 얻어먹은 오뎅은 한참 동안 굶주리며 쫓겨 다닌 일영의 고단한 삶을 함축한다. 그리고 석현이 해주는 파스타야말로 처음으로 맛보는 새로운 세상이다. 석현의 세상에는 도박 빛에 쫓기고 도피 중일지언정 이자를 보내주는 아버지에 대한 아들의 신뢰가 있다. 가족사진도 있고 가난하지만 미래에

20) 1996년생인 일영은 영화가 촬영되던 2014년이면 우리 나이로 19세이다. 20세를 향해 가는 마지막 시기라는 점에서 위험한 고비를 넘고 성인으로 넘어가는 입사식을 치르는 것에 영화의 중심이 놓여 있음을 알 수 있다.

대한 희망도 있다. 그 인간적인 삶은 타인에 대한 따뜻한 배려와 진정한 사랑의 손길로 드러난다.

남녀의 사랑이 영화의 메인플롯을 차지하는 멜로드라마의 구조처럼 이들의 사랑도 영화의 핵심적인 플롯으로 기능한다. 그러나 그 사용방식이 전혀 다르다. 일반적으로는 두 인물 간에 일어나는 크고 작은 갈등요소들로 인하여 사랑은 기복 있는 상승과 하강 곡선을 그리다가 사랑이 이루어지는 해피엔딩과 이별하게 되는 언해피엔딩으로 나누어진다. 그러나 누와르 영화에서의 사랑은 항상 금지되어 있고 불행한 결말로 향해 가도록 운명 지어져 있다. 일영은 석현이 사는 세상이 자기가 속한 세상과는 전혀 다른 곳을 잘 알고 있다. 다른 세상에 사는 사람이 만나 사랑하는 것 또한 매우 위험하다는 것도 알고 있다. 생존 자체만으로 버거운 삶에서 사랑이 사치스러운 일이라는 것도 인식하고 있다. 이성적인 일영의 생각과는 달리 스스로 움직이는 감정의 흐름을 제어할 수 없다는 것에 일영의 갈등이 있다.

강한 모습으로만 그려지던 일영이지만 사랑 앞에서 자신의 마음을 주체하지 못하고 처음으로 엄마의 명을 어기고 석현을 지키려고 한다. 석현으로 인하여 일깨워진 인간적 면모는 새로운 삶에 대한 동경을 갖게 하고 외국에 갈 희망이 전혀 없는데도 여권사진을 찍게 한다. 그리고 웃는 듯 우는 듯한 그 사진은 여권이 아니라 엄마 마우희의 딸 마일영을 위한 주민등록증에 사용된다. 결국 사진은 석현의 세계를 동경했지만 엄마의 세계에 오히려 확실하게 뿌리내리는 일영의 삶을 집약한다.

석현이 죽는 순간은 영화가 불균형에서 다시 균형의 상태로 가기 위한 후반부의 두 번째 전환점이다. 이후 일영과 엄마의 갈등은 극대화되고 일영이 엄마를 죽이고 새로운 보스가 되면서 영화는 종결부로 간다. 〈차이나타운〉은 일영이 석현을 만나면서(전환점 1) 직원으로서의 역할에 갈등을 하게 되고 석현의 죽음(전환점 2), 곧 그와의 이별로 엄마와의 한판 승부를 하게 되며(절정) 엄마를 죽이고 승리함으로써 새 보스가 되는(결말) 플롯이라고 요약할 수 있다. 사랑이야말로 영화의 중심부에 자리하고 인물의 변화를 이끄는 원동력으로 기능하고 있다.

3. 누와르 영화의 장치들

오프닝 다음 신은 플래시백으로 1996년으로 돌아간다. 플래시백과 보이스오버는 누와르 영화에 빈번히 사용되는 플롯의 장치이다.²¹⁾ 보이스오버는 관객에게 이야기에 대한 신뢰감을 주는 양식으로 사용된다. 대개의 누와르 영화에는 남성인물의 보이스오버가 있고 이것은 이야기 전반을 통제하려는 남성의 욕망을 구현하기 위한 장치이다. 그러다보니 플래시백 구조와 남성의 보이스오버 사이에는 간극이 있어서 남성의 판단과 그 대상이 된 여성의 모습 사이에는 상당한 차이와 간격이 있다. 그러나 〈차이나타운〉에서 보이스오버는 일영에 의해 이루어지고 이것은 여성이 자신의 삶을 주체적으로 통찰하려는 의식의 발현이라는 의의가 있다. 영화의 오프닝에서 일영은 가라앉은 목소리로 자신의 출생에 관해 이야기한다.

버려진 아이가 있었다. 역전에 살던 거지가 우연찮게 아이를 발견했는데 탯줄도 채 떨어지지 않은 핏덩이가 목이 터져라 울고 있었다고 한다. 거지들은 아기를 일영이라 불렀다. 10번 보관함에서 발견돼서 일영. 내 이름이다.

객관적이고 건조한 일영의 목소리는 자신의 과거에 대한 자아성찰을 가능하게 한다. 일영은 자신의 과거를 과장하거나 동정하지 않으며 남의 일처럼 차분하게 말한다. 이러한 톤다운된 진술은 앞으로 전개될 일영이라는 인물의 역사를 신뢰감을 가지고 바라보게 한다. 나이에 어울리지 않는 거친 일을 하면서 살아가는 일영은 주어진 현실에 충실하고 최선을 다해 살아남으려 했던 치열한 삶의 주인공인 것이다.

누와르 영화에 늘 등장하는 팜프파탈의 섹슈얼리티는 대개 길고 우아한 다리로 기호화된다. 긴 머리, 화장, 보석, 담배 등은 어둡고 비도덕적인 관능성에 대한 암시다. 무엇보다 중요한 것은 여성의 파멸과 실패보다도 그녀의 강하면서도 위험스럽고 도발적인 섹슈얼리티에 있다.²²⁾ 그러나 이러한 이미지에 의도적으로 반대라도 하듯 엄마와 일영은 둘 다 짧은 머리에 화장기 없는 민얼굴이며 일체의 관능성을 배제하고 있다. 이것은

21) 서인숙, 앞의 책, 245쪽.

22) 위의 책, 247쪽.

〈차이나타운〉이 누와르 영화에서 재현되는 통상적인 여성의 이미지를 의도적으로 벗어나 새로운 여성 누와르 영화를 만들려 한다는 것을 보여준다. 엄마를 맡은 김혜수는 몸을 부하게 만들어 과장된 체형을 만들었고 민얼굴에 잡티가 있는 분장까지 해서 여성적 매력을 없애려고 했다. 일영은 여성이라기보다는 남성 혹은 중성적인 인물로 그려졌다. 심지어 일영의 내적인 심정의 변화를 담은 원피스를 입은 동안에도 점퍼를 덧입혀 여자 옷을 입은 소년처럼 보이게 했다. 이렇게 섹슈얼리티를 배제한 여성인물은 여성이라기보다는 성별을 넘어서 한 인간이라는 존재적 측면이 강조된다. 또한 〈차이나타운〉에는 대개의 영화에 등장하는 헌신적인 어머니나 순종적인 아내, 아름다운 연인 등의 보편적인 여성인물이 거의 등장하지 않는다. 이러한 보편적 인물들과의 대조를 통해 은연중 일어날 수도 있는 선악 구분을 배제함으로써 엄마나 일영에 대한 편견이나 가치판단으로부터 벗어난 영화를 지향한다. 감독의 여성 영화로의 방향성을 볼 수 있는 지점이다.

III. 여성영화의 가능성

여성영화²³⁾의 정의는 매우 광범위한 탓에 명확하게 단언할 수는 없다. 형식상 여성이 만든 영화, 내용상 여성이 주체가 되는 영화, 수용자 관객에게 여성이란 존재에 대해서 문제의식을 갖고 생각을 하게 하거나 행동으로 나아가게 하는 영화 등으로 요약해볼 수 있다. 결국 영화를 만든 외적 주체가 여성인 영화²⁴⁾, 영화의 내적 주체가 여성인 영화, 영화를 수용하는 관객에게 여성의식을 고취하는 영화 등으로 생각할 수 있다. 이 세 가지 요건 중의 한 가지를 갖춘 영화가 여성영화라면, 남성감독이 만들었지만 그 감독이 여성주의적인 의식이 있고 내적으로는

23) 여성영화의 정의는 다양하지만 기본적으로는 영화의 작가, 영화의 내용, 페미니즘의 주창, 페미니즘의 액티비즘, 페미니즘의 소비 등으로 요약할 수 있다. 페트리샤 화이트, 「월드시네마로서의 여성영화」, 『학술대회 자료집』(이화여자대학교 아시아여성학센터, 2008. 4), 30쪽.

24) 여성이 만든 모든 영화를 여성영화라고 할 수 없다면 결국 감독의 성별이 중요한 것은 아니라고 확대해서 해석할 수 있을 것이다. 곧, 감독의 성별 구분이 영화적 특성의 구분과 일치하는 것은 아니라는 의미이다.

여성인물이 주체적으로 영화를 이끌어가며 여성의 입장에서 무언가를 생각할 여지를 준다면 포괄적인 여성영화의 범주에 넣을 수 있을 것이다. 감독의 성별이 중요한 것이 아니라 영화의 전반적인 특성과 영화가 담고 있는 의식이 더 중요하기 때문²⁵⁾이다.

한국어로는 women's film, women's picture, women's cinema가 모두 '여성영화'로 번역된다. 그러나 women's film은 1920년대에서 1930년대에 할리우드 고전영화 중 멜로드라마나 로맨틱 코미디를 가리킨다. 그리고 women's picture는 근대화되던 도시를 배경으로 여성을 영화의 주인공으로 한 모든 영화를 지칭하며 women's cinema는 영화작품, 제도, 비평과 수용 담론만이 아니라 모든 여성영화 개념을 포함한 여성영화 네트워크 전반을 가리키는 용어이다. 여성영화는 여성주의 공동체를 낳기 위해서 형식, 시기, 문화의 경계를 가로지르며 그것을 주목하는 자의 눈에만 존재하는 것이다.²⁶⁾

결과적으로 <차이나타운>을 women's cinema의 관점에서 여성영화의 범주에 넣을 수 있다. 무엇보다 여성영화의 핵심적인 개념은 여성 주체성이다. 여성 주체성은 '성차가 인종, 계급, 성적 선호, 연령과 같은 여러 요소와 더불어, 주요 구성요소가 되는 권력관계망' 속에 놓여 있는 위치로 여겨진다.²⁷⁾ 이 글에서는 이 영화가 남성 누와르 영화를 모방하되 단지 여성인물이 주인공인 누와르 영화²⁸⁾라기보다는 그 이상의 여성에 대한 특별한 관점이 들어있다고 본다.

1. 대모 중심의 가족공동체

일반적으로 누와르의 시공간은 아이들과 가족의 지속성을 위한 공간이 없다. 결혼도 출산도 자연사도 가족 간의 친밀성과 연결성도 여기에는 없다. 이 시공간에 의해 생산된 인물들은 살인이 죽음보다 더 자연스런

25) <차이나타운>의 원작 시나리오 <코인로커 걸>이 서울여성국제영화제 피칭작으로 선정되어 영화 제작의 길이 열리기 시작했다는 것을 볼 때도 이 작품의 여성의식에 주목할 수 있다.

26) 엘리슨 버틀러 저, 김선아·조혜영 역, 『여성영화』(커뮤니케이션북스, 2011), vi-vii쪽.
27) 위의 책, 29쪽.

28) 영화가 젠더 역할의 전도현상을 다루면서 폭력에 대한 성찰을 시도하기보다 기존의 남성 폭력 패턴을 고스란히 답습하고 있다는 점에서 아쉬움을 남기고 있다는 분석도 있다, 조효, 앞의 논문, 112쪽.

세계 속에서 부유하고 배회한다. 이러한 가족에 대한 부정과 거부가 누와르 영화를 다른 장르들과 차별화시키고 페미니스트에게 더 큰 의미를 주는 중요한 요소가 된다.²⁹⁾ 가족은 모든 관습과 신념을 명확히 드러내는 이데올로기를 재생산하는 초석이 되어왔다. 부르주아 사회에서 가족은 재생산과 사회화의 개념이 미리 다져지는 곳이다. 어머니는 아이를 양육하고 아버지가 리더인 가족구조 안에는 권위적이고 서열화된 사회구조가 고스란히 압축되어 있다. 그러므로 전통적 가치를 구체화한 가족은 더 큰 사회의 특징인 지배와 종속의 패턴을 그 자체에 담고 있는 소유주이다.³⁰⁾

그러나 누와르 영화에는 이러한 전통적 가족제도에 대한 재현이 없다. 자본주의 사회에서 정상적인 것으로 정의되는 가족관계의 부재는 지배이데올로기를 거부하는 하나의 진공상태를 창조하며 대항이데올로기를 생산해낼 수 있다. 지배적인 가치에 대항하고 도전하는 시도로 확장되어 해석될 수도 있다는 점에서 누와르 영화의 의의를 찾을 수 있다. 가족의 부재와 해체는 가족 고유의 결핍과 결합에 주목하게 함으로써 사회생활의 재생산을 위한 대안적 제도를 고려하도록 하는 것이다.³¹⁾ 〈차이나타운〉은 전통적인 가족관계 대신 대모 중심의 새로운 가족관계가 있는데 이것은 장구한 세월 동안 정상이라 인식되어온 가부장제적 가족구조에 대한 비판적 이의제기이며, 비정상적인 가족관계의 형성이라는 의미에서 현 사회를 지배하는 이데올로기에 대한 저항의 표현이라 할 수 있다.

엄마/대모는 특이하게도 조직 내의 서열을 매기는 남성들의 상하의 위계질서보다는 가족공동체로 조직을 운영한다. 그녀의 집이자 일터인 오가사진관에 놓여 있는 6인용 식탁에 앉은 사람들이 그녀의 가족이자 일꾼이며 충실한 조직원들이다. 장기매매를 위해 소위 '수술'을 전문으로 맡아 하는 안 선생을 제외하면 네 명의 자식으로 구성된 '가족'이다. 이 영화가 엄마(적어도 엄마라고 불리는 인물)를 조직의 보스로 설정한 순간 인물 간의 관계는 매우 독특해진다. 비록 혈연관계는 아니지만 그들은 적어도 밥을 같이 먹는 식구로서 가족의 형태를 이룬 조직이다.

더욱이 그 아이들이 어릴 때부터 엄마에 의해 키워졌다는 점에서

29) 서인숙, 앞의 책, 248-249쪽.

30) 실비아 하비 저, 최윤식 역, 앞의 논문, 203쪽.

31) 위의 논문, 209쪽.

이 가족관계는 남다르다. 일영이 지하철역사에서 노숙자들과 지내다가 어느 날 탁이에 의해 빛 대신 엄마에게 던져지듯이 쏘, 우곤, 홍주 등도 그와 유사한 방식으로 끌려와서 앵벌이 노릇을 하면서 엄마에 의해 쓸모 있는 아이들로 선택되어 살아남은 인물들이다. 아주 어릴 때부터 엄마와 살아온 이 아이들의 나이는 10대 후반에서 20대 초반 사이이다. 1996년생이라는 오프닝 신의 내레이션에 의하면 일영의 나이만 확실하다. 10년 이상을 한 식탁에서 같이 밥을 먹으며 살아온 식구라는 공동체는 혈연이 아닌 입양이라는 방식에 의한다. 엄마와 일영은 불법적인 형태이기는 하지만 입양이라는 형식에 의해 특이한 가족공동체를 이루고 살아왔다. 이러한 시대와 사회의 반영물로서의 영화를 통해 우리 사회의 문제적인 측면을 볼 수 있다.

2. 모녀관계와 자매애

하나의 평범한 단어나 문장은 때로 영화 안에서 키워드로 사용되면서 막강한 존재감을 갖는 어휘로 재탄생된다. 여기서 ‘쓸모’라는 단어가 그렇다. 지극히 일상적이고 별다른 매력을 갖지도 않은 ‘쓸모’라는 단어는 이 영화를 강력하게 이끌어간다.

엄마는 어린 일영과 함께 밤길을 걷다가 죽어가는 개를 보자 냉정하고 단호하게 죽이며 “너도 쓸모없으면 죽일 거야”라고 말한다. 후반부에서 일영은 열심히 일해온 자신을 죽이려는 엄마에게 “나 이제 쓸모없어요?”라고 묻고, 홍주는 “엄마가 쓸모없으면 죽인댔어”라며 일영을 죽이려 한다. 그리고 마침내 “이제 내가 쓸모없네”라는 엄마의 독백에서 ‘쓸모’로 연결된 플롯의 절정을 이룬다. 본질적 가치로서의 인간의 존엄성이 아닌 눈앞의 이익을 중시한 사용가치만을 의미하는 쓸모라는 단어는 물화된 가치관이 세상을 지배하고 폭력과 술수가 난무하는 비정한 공간 차이나타운을 집약한다. 인간의 가치는 오직 엄마의 돈벌이에 얼마나 기여할 수 있고 조직의 유지에 얼마나 도움이 되는가 하는 단 하나의 기준에 의해 판가름 난다. 쓸모라는 지극히 평범한 단어가 한 편의 영화를 이토록 강력하게 끌고 갈 수 있다는 점에서 작가/감독의 언어사용법이 돋보인다.

그러나 ‘쓸모’는 사회적으로 그보다 깊은 의미가 있다. 그동안 여성들이

남성의 부수적인 역할을 수행하면서 장식적인 존재로 살아온 것에 대한 반성적 차원에서 그토록 현실적인 차원의 ‘쓸모’를 주장한다고 본다. ‘쓸모’야말로 여성이 이 사회에서 생존의 의미를 완성하는 유일한 가치임을 새삼 강조한다. 사용가치만 의미 있는 세상에서 살아가려면 여성은 그러한 사용가치를 스스로 증명해야만 한다는 절박함을 드러낸 것이다.

“이제 내가 쓸모없네”라는 엄마의 독백은 엄마의 죽음을 예고한다. 과거에 자신의 엄마를 죽였던 엄마는 이제 딸 일영에게 죽을 차례이다. 그것을 알고 죽음을 담담하게 준비하는 엄마의 대범함은 최후의 만찬인 양 6인용 식탁을 가득 채운 중국요리들을 여유 있게 먹는 모습에서 잘 나타난다. 일영은 식사를 마친 엄마를 죽이고 자신을 위한 마지막 선물이며 유산이자 인증서인 10번 보관함 열쇠를 받는다. 엄마를 위한 상복이기도 하고 어렵게 쟁취한 보스의 정장이기도 한 검은색 슈트로 차려입은 일영은 삶과 죽음의 경계선상에 놓였던 아기 시절의 첫 장면에 이어 삶과 죽음의 경계에서 다시 살아남아 보관함 앞에 서는 것으로 작품의 수미상관 구조를 마무리한다. 자신을 이미 오래전에 양녀로 입적한 엄마의 가족관계증명서를 보는 것으로 작품은 끝이 난다. 이 엔딩 장면이야말로 이 영화가 단순한 누와르 영화가 아니라 여성영화로 자리매김하는 순간이다. 영화의 주제는 대개 결말 부분에서 판가름이 난다. 남성들의 거친 사회에서 남성적인 방식으로 살아온 두 여자는 모녀관계라는 질긴 유대관계를 ‘합법적으로’ 완성한다.

영화의 전반부에 오탕장사히는 우씨가 일영을 보고 엄마에게 누구냐고 묻는 장면이 있다. 엄마는 “워 더 하이즈”라고 대답한다. 그 중국어 문장의 뜻을 알게 되는 것은 엔딩에 가까워질 무렵이다. 엄마를 죽이고 그 자리를 차지한 일영은 엄마의 일을 이어받는다. 치도 밑에서 일하던 넘버투와 짝패를 이루고 중국인 밀입국자들에게 가짜 신분증을 만들어주는 일을 한다. 그들을 차에 태워가는 중에 일영은 아이를 동반한 중국인 여자에게서 “워 더 하이즈”라는 말을 듣는다. 관객은 비로소 그 말이 “내 아이입니다”라는 뜻이며 엄마가 이미 영화의 전반부에서 일영을 자기의 딸로 받아들이고 있었다는 사실을 알게 된다. 엄마는 겉으로는 일영을 다른 아이들과 달리 대우한 적이 없지만 자기를 꼭 닮은 강인한 일영이 끝내 살아남아 자기의 후계자가 될 것을 이미 알고 있었던 것이다.

전반부에서 어느 날 일영은 서류봉투를 들고 들어오면서 수신자란에 적힌 이름을 보고 “마우희가 누구야?”라고 묻는다. 우곤이 “엄마 이름도 몰라?”라고 말하는 순간 송이 “엄마 이름이 마우희야?”라고 말하면서 크게 웃는다. 엄마를 보스리는 존재로만 알고 살아왔는데 그 엄마가 이름을 가진 보통 사람이라는 것과 더욱이 이름에 평범한 다른 여자들처럼 ‘계집 회자가 들어 있다는 사실이 낯설게 느껴졌기 때문이다. 그렇게 웃음으로 지나가는 그 장면의 의미는 일영이 엔딩 신에서 10번 보관함을 여는 순간에야 완성된다. 그날 일영이 들고 들어온 우편물은 엄마가 일영을 자신의 딸로 입양한다는 서류와 새로운 가족관계등록부와 진짜 주민등록증이 들어 있는 봉투였다는 것이 밝혀진다. 엔딩 신에서 일영에게 마씨라는 성을 주기 위해서 마우희라는 엄마의 이름이 필요했던 것이다. 이렇게 중요하게 사용될 마우희라는 이름은 송이의 과도한 웃음에 덮여 교묘하게 지나가버린다.

이렇게 <차이나타운>은 영화의 전반부에서 조심스럽게 넣어두고 지나가는 각종의 사건, 대사, 암시, 소도구 등이 후반부에서 명확한 의미를 완성하는 소위 씨뿌리기와 거뒀들이기³²⁾의 장치를 많이 사용하고 있다. 연결 장치들이 반복되면서 영화의 구조는 정교해졌지만 반면 의도적으로 비추어지고 사건을 예측 가능하다는 단점이 있다.

일영은 엄마와 같은/다른 방식으로 차이나타운에서 살아갈 것이다. 홀로서기를 할 것이고 거친 남자들의 세계에서 마일영의 방식으로 살아갈 것이다. 때때로 엄마를 기억하며 제사를 지낼 것이고 위기에 처할 때마다 자기를 죽음으로까지 악착같이 밀어냈던 엄마의 훈육에 담긴 뜻을 이해하게 될 것이다. 그것이 그들에게 허용된 단 하나의 생존방식이었다. 죽음을 이긴 자만이 살아남는다는 것, 그것은 바로 차이나타운이라는 암흑가에서 쓸모를 인정받는 유일한 삶이다. 엄마를 자기 손으로 죽이는 딸과 딸의 손에 죽어가는 엄마라는 지독하게 비극적인 모녀관계를 통해 권력은 모계 중심으로 이어진다. ‘쓸모’가 없어진 엄마는 죽어야 하고 차이나타운을 평정함으로써 ‘쓸모’를 증명한 일영은 끝까지 살아남는다. 대모는 두 명일 수 없고 대모의 자리에 오른 여성은 엄마의 자리에서 후계자를

32) 데이비드 하워드·에드워드 마블리 저, 심산 역, 『시나리오 가이드』(한겨레신문사, 2003), 121쪽. 한준희 감독의 전작 영화의 제목이 <시나리오 가이드>라는 점에서 이 책이 감독에게 큰 영향을 주었음을 알 수 있다.

택하여 새로운 유사가족을 형성함으로써 여가장의 세습이 이루어진다. 엄마와 딸 둘 중 한 사람은 죽어야 하고 살아남은 자는 권력을 가진 자, 곧 대모의 자리를 차지한다. 대모에서 밀려난 엄마는 오직 제사의 대상으로만 기억될 뿐 실존해서는 안 된다. 한 사람만이 권력의 주체가 되는 것이 암흑가 차이나타운의 법이다. 남성들의 세계에서 여자가 살아남는 법을 죽음으로 가르치려 했던 엄마의 의도를 사랑이라는 멜로적 단어로는 표현할 수가 없다. 삶의 방식, 생존의 법칙, 야생의 원리, 약육강식의 치열한 생존의 현장, 이런 말들의 근저에 깊이 깔려 있는 자매애로만 그들의 관계를 설명할 수 있다.

3. 여가장의 계승

엄마가 일영의 목에 칼을 겨누며 “너 왜 태어났니?”라고 묻는 오프닝 신은 자신의 출생지인 보관함 10번 앞에 서서 엄마가 마련해준 삶의 합법적 증명서들을 보는 일영의 뒷모습인 엔딩 신과 연결해볼 수 있다. 존재의 근원을 모른 채 내던져진 삶에서 엄마에게 배운 대로 치열한 삶의 주인공이 되어 살아가는 것, 그것이 바로 그 질문에 대한 답이다.

일영이 엄마의 입양으로 진짜 딸이 되었음을 알게 되는 순간은 이미 엄마를 살해한 이후였다. 이러한 생의 아이러니는 일영이 그 척박한 차이나타운에서나마 은밀하게 가족을 꿈꾸었던 소망이 완전히 소멸되게 함으로써 낙관적 인생에 대한 일말의 재고조차 없게 한다. 끝까지 냉혹한 차이나타운의 삶의 방식이다. 엄마는 딸이 새로운 생으로 넘어가는 입사식의 제물로 자신을 던짐으로써 나름의 모성애를 발휘한다. 자신의 목숨을 딸의 양식으로 내줌으로써 자신과 같은 삶을 물려주는 전승과 계승을 보여준다. 일영은 엄마의 공간을 자신의 방식으로 정리하고 엄마를 제사하면서 마일영이라는 존재의 입사식을 완성한다.

엄마는 가부장의 질서를 거부하고 여가장제로의 회귀를 시도한 여성이다. 그녀는 여성의 일로 규정되어온 가사나 임신, 출산, 육아 대신 남성의 일을 선택한다. 그래서 이런 위험한 여성은 제거되어야만 한다. 남성과의 결혼이나 정상적인 여성 역할을 수행하면서 여성은 가부장제에 수용되고 가족으로 복원될 수 있다. 그러나 그렇게 되지 않는 경우의 여성은 사회적 이탈 때문에 배제, 추방, 혹은 죽음으로 처벌된다.³³⁾

엄마를 제거하려는 아들 치도의 노력이 무화된 반면 엄마는 자기를 꼭 닮은 딸에게 죽음을 당한다. 엄마를 죽이고 여가장의 자리에 올랐던 엄마는 자기 엄마와 똑같은 운명에 처한다. 이 여성 3대는 이제 잔인한 죽음의 통과의례를 거쳐 확고한 여가장의 자리를 다졌다. 가부장제에 대해 이의제기를 한 엄마를 이 사회에서 축출하는 일이 남성이 아닌 여성에 의해 이루어지는 이 현실의 주인공들은 남성담론에 균열을 가하고 전복적인 역할을 수행했다는 점에서 여성영화로서의 가능성을 보여준다.

이 모녀는 섹슈얼리티로 무장하고 남성을 유혹하는 존재로서 누와르 영화에 등장하는 부수적 여성인물이 아니라 남성 중심의 가부장제 사회와 억압에 과감하게 도전하는 강인한 여성인물이다. 무력이라는 남성의 방식을 차용한 모계사회의 계승 방식은 여성 누와르 영화를 완성한다. 이러한 양식은 한국영화에서 거의 처음 보는 여가장 제도에 대한 고찰이라는 점에서 여성영화로서의 의미를 갖는다. 어떠한 여성감독의 영화도 이러한 방식의 성취를 이룬 바가 없다. 이들은 한국영화사에서 매우 낯선 여성인물이자 거의 처음 보는 모녀관계로서 전혀 새로운 가족의 탄생을 보여준다는 점에서 주목할 가치가 있다.

누와르 영화에 늘 등장하는 팜프파탈로서의 여성은 섹슈얼리티가 강조됨으로써 남성의 환상을 만족시키는 측면에서 이상화되는 여성 이미지다. 이런 식의 여성의 재현은 영화제작자들이 돈을 받고 파는 상품이 된다.³⁴⁾ 그러나 누와르 영화에서의 여성은 페미니즘의 관점에서 주목할 만한 여성상을 보여주기도 한다. 가부장제에 균열을 가하고 이데올로기의 봉합작용을 방해하는 여성이 등장하기 때문이다.³⁵⁾ 여성 누와르 영화인 경우에는 이 두 가지 여성상 중에서 후자의 역할이 극대화된다. 엄마와 일영은 여성 섹슈얼리티를 강조하지 않는다. 그렇다고 가사노동을 하고 육아를 하는 또 다른 의미의 여성상을 재현하지도 않는다. 그들은 기존의 가부장제 이데올로기에 침윤된 누와르 영화의 두 가지 상반된 여성상 모두에 속하지 않는다. 그들은 남성이 작품 안에 주체로 서 있는 것과 같은 방식으로 누구의 도움도 없이 스스로

33) Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*(London: Verso, 1982), pp.

34-35; 서인숙, 앞의 책, 256쪽에서 재인용.

34) 아네트 쿤 저, 이형식 역, 『이미지의 힘』(동문선, 2001), 25쪽.

35) 서인숙, 앞의 책, 244쪽.

주체로 존재한다.

4. 여성주체의 성립

영화는 엄마가 일영의 목에 칼을 겨누고 있는 극한의 대립 상황을 오프닝 신으로 삼았다. 두 사람이 작품의 주인공이자 라이벌이며 가장 가까운 관계이자 서로를 죽음으로 몰아가는 대척점에 서 있는 관계임을 강렬하게 보여주고 집약한 장면이다. 누와르 영화임을 처음부터 명시하고자 하는 감독의 의도에 의한 오프닝이다. 극단적인 대립 장면으로 시작함으로써 관객을 단박에 집중하게 만드는 효과를 거두었다.

엔딩 신은 엄마를 죽이고 엄마의 방에서 엄마의 자리에 앉은 일영의 모습이다. 일영은 보스의 권위를 나타냄과 동시에 엄마의 죽음을 조상하는 상복이기도 한 검정색 슈트를 입고 있다. 짧은 머리에 점퍼를 입던 일영은 원피스를 거쳐 결국 검정색 슈트를 입었다. 이 세 별의 의상은 일영의 정체성과 독자성을 반영한다. 그러나 의복은 때로 진실을 드러내기보다 감추기도 한다. 의복은 육체와 의복, 진정한 자아, 고정된 이념적 젠더와 위장된 페르소나 사이에 거리가 존재할 수 있음을 보여준다.³⁶⁾ 검정색 슈트는 일영이 끝내 도달한 곳이 여성 보스의 자리인 동시에 여성성을 감추고 억압하는 남성의 자리임을 암시한다. 한때 원피스를 입고 남성과 사랑에 빠졌던 여성의 열정을 억압하는 남성적 의상임을 고려한다면 검정색 슈트는 일영의 성취와 억압을 동시에 표현하는 의상인 셈이다.

일영은 향을 사르고 술 한 잔을 따라 마시는 엄마식의 제사를 지내는 것으로 엄마와의 관계를 청산하고 새로운 보스로서 자리매김한다. 엄마의 6인용 식탁은 사라졌고 거기 앉아 있던 다섯 명은 모두 죽었다. 엄마, 안 선생, 우곤, 송, 홍주 등 한때 식구로서 밥을 같이 먹던 이들이 서로를 죽이고 죽은 가운데 일영만 살아남아 마가홍업을 이어간다. 마우희의 딸 마일영이 후계자가 되는 것은 당연한 일이다. 이렇게 엄마와 딸의 극단적 대립으로 시작된 오프닝은 엄마를 죽이고 엄마의 자리를 계승한 딸의 모습으로 끝난다. 남성보다 더 강하고 남성보다 더 잔인하며

36) 아네트 쿤 저, 이형식 역, 앞의 책, 75쪽.

남성보다 악한 이 모녀는 남성들에게는 정말 공포스러운 여성상이다.

그럼에도 그들이 주체로 스스로 서 있다는 사실은 이 영화의 모든 악한 요소에도 불구하고 주목할 부분이다. 비로소 이렇게 강한 여성상이 나타난 것이다. 그리고 이러한 강한 여성인물이야말로 누와르 영화의 중요한 요소이며 페미니즘에서 누와르 영화를 주목하는 이유 중의 하나이다. 그러므로 <차이나타운>은 여성의 위상이 높아진 한국사회를 반영하는 영화이기도 하지만, 다른 한편으로는 이러한 처절한 방식이 아니고는 도저히 생존할 수 없는 남성 중심적 한국사회에 대한 냉소적 알레고리이기도 하다.

IV. 맺음말

누와르 영화는 정상적인 사회질서로 인식되는 것들을 뒤흔드는 일련의 변화이다. 한 사회의 잠재적 토대를 변화시켜 그 사회의 특성과 지배적인 가치 신념체계를 바꿔놓기 시작했던 지각변동과 그것들이 선택했던 움직임들을 포착하고 극대화한다. 누와르 영화가 제시하는 비정상적이고 기괴한 행동들은 세계 안에 묻혀 있던 근본적이고 해결 불가능한 일련의 모순들을 암시한다.³⁷⁾ 그럼에도 누와르 영화는 여성이 권력에 가장 근접해 있는 영화³⁸⁾이며 여성 누와르는 더욱 그러하다는 점에서 <차이나타운>은 이미 여성영화로서의 가능성을 가지고 있다.

누와르 영화의 여성상은 어떤 영화 장르보다도 페미니즘의 관점에서 주목할 만한 가치가 있다. 어머니, 아내, 딸이라는 고정된 위치에서 남성이 실행하는 일들의 배경으로만 존재하는 여성상에서 벗어나 가부장제 균열을 가하기 때문이다. 형님이 아닌 여성 보스로서 엄마가 보여주는 강인함과 카리스마는 어떤 누와르 영화의 남성 주인공에 못지않은 당당함을 지녔다. 불법적 입양이라는 관계를 통해서 맺어진 모녀관계를 대담하게 벗어던지고 그 엄마를 극복하고 나아가는 일영은 기존의 어떤 작품에서도 본 적이 없는 독특한 모녀관계를 보여주었다. 그것은 마치 아들이

37) 실비아 하비 지, 최윤식 역, 앞의 논문, 201쪽.

38) 서인숙, 앞의 책, 243쪽.

아버지를 죽이고 아버지의 자리를 차지하는 숙명적 부자관계를 그대로 보여주는 듯하지만 엔딩 신에서 엄마의 깊은 속내를 알게 되는 일영의 모습을 통해 부자관계와는 다른 인간적인 유대, 곧 자매애를 보여준다.

남성 욕망의 대상으로서의 섹슈얼리티와 분리되어 남성과 대등한 존재로서 직립해 있는 엄마와 일영은 누와르 영화에서의 일반적인 여성 사용법을 넘어선다는 점에서 여성 누와르의 의미를 구현한다. 〈차이나타운〉은 기존의 가부장제에 대한 균열을 보여주며 여성이 누와르 영화의 팜프파탈처럼 남성의 관음증의 대상으로 전시되는 대신 주체로 일어서는 과정을 그린 영화이다.

정상적이고 안정된 가족관계의 전복은 지배이데올로기가 보호하려는 결혼과, 가부장제와 서열과 권위를 바탕으로 하는 가족관계로부터의 이탈을 보여준다. 관습적이고 도덕적인 법칙을 거부함으로써 기존의 사회제도에 대한 대항이데올로기의 뿌리를 생산한다. 엄마와 일영은 가부장제의 질서에서 벗어나 여가장제로의 회귀를 모색하고 실천한 인물들이다. 그들은 남성과의 결혼을 통해 가족을 형성하고 기존 질서에 흡수되는 대신 남성의 세계에서 주체로 서는 삶을 선택했다. 여성은 사랑에 빠지거나 남성과 결혼해서 정상적인 여성의 역할을 수행하면서 기존의 가족제도 안으로 복원될 수 있지만 만약 그렇지 않다면 그녀는 배제, 추방, 혹은 죽음으로 처벌된다.³⁹⁾ 그래서 이런 위험한 여성은 제거되어야만 한다. 그러나 엄마는 남성이 아닌 자기를 꼭 닮은 딸에게 죽음을 당한다. 자신의 엄마를 죽이고 여가장의 자리에 올랐던 엄마는 자기 엄마와 똑같은 운명에 처한다. 이 여성 3대는 잔인한 죽음의 통과 의례를 거쳐 확고한 여가장의 자리를 계승한다. 그들이 가부장제에 대한 저항을 보여주며 남성담론에 균열을 가하고 전복적인 역할을 수행했다는 점에서 〈차이나타운〉은 여성영화로서의 가능성을 보여준다.

여성의 대학진학률이 남성과 같아졌음에도 불구하고 한국은 여전히 남성 중심적 사회이다. 시험이라는 비교적 공정한 제도가 있는 분야에서는 여성의 합격률이 남성의 합격률을 넘어섰다. 그러나 일반 회사의 임원 비율이나 정치를 비롯한 전문적인 영역에서 여성의 비율은 극히 낮다. 이러한 사회에서 〈차이나타운〉은 남성의 폭력성을 모방하고 남성

39) Annette Kuhn, *op. cit.*, pp. 34-35; 서인숙, 앞의 책, 256쪽에서 재인용.

적 약육강식의 생존방식을 그대로 모방하여 살아남는 법을 익힌 여성상을 보여준다. 그러한 부정적인 생존방식을 택할 수밖에 없는 여성들의 삶은 한국사회에 대한 비판적 시선의 구현이다. 동시에 이 낮은 여자들의 치열한 삶의 방식은 여전히 남성 중심적인 한국사회에서 살아가는 여성들의 척박한 삶에 대한 불안과 두려움을 반영하고 있기도 하다.

참 고 문 헌

- 데이비드 하워드 · 에드워드 마블리 저, 심산 역, 『시나리오 가이드』. 한겨레신문사, 2003, 121쪽.
- 배리 랭포드 저, 방혜진 역, 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』. 한나래, 2010, 354쪽.
- 사이드 필드 저, 유지나 역, 『시나리오란 무엇인가』. 민음사, 1993, 19-20쪽.
- 서인숙, 『씨네페미니즘의 이론과 비평』. 책과 길, 2003, 244쪽.
- 수잔 헤이워드 저, 이영기 역, 『네 영화사전』. 한나래, 425쪽.
- 실비아 하비 저, 최윤식 역, 「여성의 자리, 필름 누와르와 가족의 부재」. 『공연과 리뷰』 39, 2002, 201쪽.
- 아네트 쿤 저, 이형식 역, 『이미지의 힘』. 동문선, 2001, 25쪽.
- 엘리슨 버틀러 저, 김선아 · 조혜영 역, 『여성영화, 커뮤니케이션북스』. 2011, vi-vii쪽.
- 이수연, 「장르로서의 누와르와 필름 누와르로서의 〈L.A. 컨피덴셜〉」. 『영화연구』 14, 1998, 167쪽.
- 이현중, 「필름 누와르의 장르 변화를 통해 본 장르적 관습과 향유 과정의 연관성」. 『영화연구』 62, 2014, 235쪽.
- 조흡, 「〈차이나타운〉: 누와르 영화에서 젠더 역할 뒤집기」. 『대한토목학회지』 63호 (7), 2015. 7. 110쪽.
- 클레어 존스톤 저, 주진숙 역, 「대항영화로서의 여성영화」. 유지나 · 변재란 편, 『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993, 37쪽.
- 패트리샤 화이트, 「월드시네마로서의 여성영화」. 『학술대회 자료집』, 이화여자대학교 아시아여성학센터, 2008. 4, 30쪽.
- Kuhn, Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London: Verso, 1982, pp. 34-35.

국 문 요 약

〈차이나타운〉은 김혜수와 김고은이 주연한 여성 누와르 영화이다. 누와르 영화의 여성상은 페미니즘의 관점에서 주목할 만한 가치가 있는데 어머니, 아내, 딸이라는 고정된 위치에서 남성의 배경으로만 존재하는 기존의 여성상에서 벗어나 가부장제에 균열을 가하기 때문이다. 대모 중심의 새로운 가족관계는 장구한 세월 동안 정상이라 인식되어온 가부장 제적 가족구조에 대한 비판적 의의제기이며, 비정상적인 가족관계의 형성이라는 의미에서 현 사회를 지배하는 이데올로기에 대한 저항의 표현이라 할 수 있다. 조직의 대모로서 엄마가 보여주는 강인함과 카리스 마는 어떤 남성 주인공에 못지않은 당당함을 지녔다. 일영은 불법적 입장을 통해서 맺어진 모녀관계를 벗어던지고 엄마를 자신의 입사식의 제물로 삼아 새로운 여가장이 된다. 매우 잔인해 보이는 이들의 모녀관계 는 그럼에도 불구하고 여성만의 인간적인 유대, 곧 자매애를 보여준다. 엄마와 일영은 가부장제의 질서에서 탈피하고 여가장제로의 회귀를 모색하고 실천한 인물들이다. 그들은 결혼을 통해 가족을 형성하고 기존 질서에 흡수되는 대신 새로운 방식의 삶을 선택했다. 이 여성 3대는 죽음의 통과의례를 거쳐 확고한 여가장의 자리를 계승한다. 그들은 권위를 바탕으로 하는 가족관계로부터의 일탈을 통해 남성담론에 균열을 가하고 전복적인 역할을 수행했다. 남성의 욕망이나 관음증의 대상이 아닌 것은 물론이고 여성이 강인한 주체를 형성하는 과정을 보여준 〈차이나타운〉은 페미니즘의 가치를 구현한 여성영화로 볼 수 있다. 동시에 그토록 부정적인 삶의 방식을 택할 수밖에 없는 일영 모녀가 오늘날의 삶에 대한 여성들의 불안과 두려움을 반영하고 있다는 점에서 남성 중심적인 한국사회에 대한 비판적 시선을 구현하고 있다고 본다.

투고일 2016. 3. 15.

심사일 2016. 5. 10.

게재 확정일 2016. 6. 8.

주제어(keyword) 차이나타운(Chinatown), 여성 누와르(women film noir), 여가장(matriarchy), 가족관계(family relation), 모녀(mother and daughter), 주체(subject)

Abstracts

A Study on 〈Chinatown〉 as a Women's Cinema

Yoo, Jin-wol

〈Chinatown(2014)〉 is a women film noir Kim HyeSoo and Kim KoEun acted as protagonist and antagonist. The abnormal and strange actions the film noir show mean the contradiction in the world. Especially the women characters are very important in the feminism. Because they break the patriarchy by getting out of the status as mother, wife and daughter. The strength and charisma Mother as a woman boss showed was very stately than men boss. IYoung showed the special relationship of mother and daughter by the illegal adoption to use her mother as a sacrificial offering of her initiation. But they show a mortal relationship and sisterhood in the ending scene.

The collapse of the normal family relation shows the deviation from the marriage, patriarchy and family relation based on the authority and power the dominant ideology wants to keep. They make the counter ideology to the former society system by moral rules. Mother and IYoung try to seek the way to get out of the patriarchy order to return to the matriarchy. They choose the subjective life not to go into the former order by marriage. They harden the status of matriarch by the initiation of the cruel death. They show the resistance to the patriarchy, try to break the men centric discourse and play the subversive roles.

Mother and IYoung far from sexuality as men's desire realize the meaning of the women film noir. They are not exhibited as the object of the inspectionism. Men and women are equal and the only powerful person performs the power. It's a important feminist film because we can see the equal relation between men and women.