

청소년의 성적 재현에 관한 연구

2000년대 한국영화를 중심으로

A Study of Girls Sexual Representation : Focusing on Korean Films of 2000s

저자 (Authors)	박인영 Park, In Yeong
출처 (Source)	영화연구 (56) , 2013.6, 155-204(50 pages) Film Studies (56) , 2013.6, 155-204(50 pages)
발행처 (Publisher)	한국영화학회 Korean Cinema Association(KCA)
URL	http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02214212
APA Style	박인영 (2013). 청소년의 성적 재현에 관한 연구. 영화연구(56), 155-204
이용정보 (Accessed)	이화여자대학교 211.48.46.*** 2020/01/08 16:15 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

청소년의 성적 재현에 관한 연구*

—2000년대 한국영화를 중심으로—

박 인 영

충북대학교 강사

1. 들어가는 말

영화적 재현의 장에서 청소년은 중층적으로 타자화된 존재들이다. 아동·청소년의 성보호에 관한 법률 제2조 1항에 의거, ‘만 19세 미만인 사람’에 해당되는 보호 및 통제의 대상으로서의 타자성은 영화산업의 장에서 주변부적 위상으로 이어진다. 청소년들은 한국영화산업의 경쟁력을 강화하는데 결정적으로 기여하는 주요 소비계층이지만 영화산업을 이끌어가는 주체의 자리 대신 수동적 관객의 위치를 강요당한다. 이러한 역설은 관람 기회 자체를 제한하는 ‘청소년관람불가’장치로 더욱 강화된다. 영상물등급위원회의 영화 및 비디오물 등급 분류에 의거, ‘청소년은 관람할 수 없는 영화(단 ‘초·중등 교육법’제2조의 규정에 따른 고등학교에 재학 중인 학생은 관람불가)’로 분류되는 ‘청소년 관람 불가’ 등급¹⁾에 따르면 청소년은 보호의 관점에서 국가적 차원의 규제 대상이 된다. 그리

주

* 이 논문은 2012년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07036315).

1) 영화의 상영 등급은 이와 함께 ‘전체 관람가’, ‘12세 이상 관람가’, ‘15세 이상 관람가’와 ‘제한 상영가’로 분류된다. 영상물등급위원회 홈페이지,

<http://kmros.kmrb.or.kr/html/data/classstandards.do>

고 이는 청소년들이 스크린에 재현되는 방식을 분석하고 자기 담론의 관점에서 해석·비평하며 이를 토대로 대상화를 제어할 수 있는 접근권 자체를 공식 차단한다.

한국의 영화산업과 청소년의 관계에서 작동하는 타자성에 또 다른 하나의 층위가 개입되면서 여성 청소년, 즉 청소년의 위치는 남성 청소년으로부터 분리된다.²⁾ 타자로서 이중의 질곡을 공유하는 청소년 내부에 일종의 젠더적 구획이 작동하는 것으로, 성적 위계화에 따라 여성 청소년은 남성 청소년에 비해 열등한 재현의 위상을 부여받는다. 이러한 재현상의 위계는 성에 대한 남성 중심적 규범주의와 도덕주의 아래서 청소년의 하위 범주로서 여성 청소년이 취급되어 온 방식을 반영한 것이기도 하다.³⁾ 이에 따르면 주변부적 위상이라는 한계 속에서도 남성 청소년은 한국영화산업의 장에서 주요 소구계층으로 빈번하게 소환된다. 특히 2000년대 이후 남고여저(男高女低)의 경향을 보이는 남성서사 제작의 흐름 속에서 이러한 양상은 확연하다. 남성 청소년은 학교를 배경으로 하는 일련의 성장영화들이나 유사 공동체적 삶을 그리는 조폭영화 등에서 그 존재성을 상대적으로 강하게 각인시킨다. 또한 남성 멜로와 액션, 스릴러 등 광범한 장르의 지평 속에 배치됨으로써 동시대 한국 영화의 문

주

- 2) 생물학적 연령상 10대를 부르는 법적인 명칭 ‘청소년’은 개별 법마다 다르게 규정된다. ‘청소년기본법’과 ‘청소년복지지원법’에는 ‘9세 이상 24세 이하의 자’로 정의된다. ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’에서는 ‘18세 미만’으로 정의된다. 본 논문은 ‘청소년’이 성별과 무관하게 남성을 대표성으로 갖는 십대의 개념으로, 동일한 물리적 연령에 위치한 여성의 독특한 생활환경이나 감수성, 문화를 남성들과 구분되는 독립적 관점에서 해석할 수 있는 가능성을 차단하는 것으로 파악한다. 이에 따라 ‘청소년’과 별도로 ‘여성 청소년’ 혹은 ‘청소년’의 개념을 사용한다. 특히 이는 적극적으로 ‘청소년’들의 섹슈얼리티를 억압하는 구조를 드러내는 전략이자 십대라는 생물학적 연령에 한정되지 않은 청소년들의 연속된 경험과 성숙한 신체와 그것의 사회적 구성이 모순적이며 복합적으로 얽혀있음을 보여주는 개념이 된다. 주주희, 『탈주하는 청소년/청소년의 성과 삶』, 『진보평론』, 2008, 169쪽. 한편 본 논문에서는 ‘생애 주기의 한 부분에 위치하는 여성’의 의미로서 ‘십대/여성’, 혹은 ‘소녀’의 표기도 병기된다. 청소년학 및 여성학, 사회학, 사회복지학 등의 연구 성과들을 참고하고 인용하는 과정에서 반복적으로 사용될 것인데, 이는 ‘청소년 영화’라는 하위 장르적 범주를 전제한 논문의 의도와 결정적으로 상충되지 않는다는 판단에 따른다.
- 3) 이때 여학생, 소녀 등으로 표현되는 여성 청소년은 ‘가부장제 사회의 젊은 여자이며 동시에 미래를 준비하는 미성년’이라는 경합하는 정체성을 갖는다. 김은실, 『성 산업 유입 경험을 통해 본 십대 여성의 성과 정체성』, 『여성의 몸, 몸의 문화 정치학』, 또 하나의 문화, 2001, 158쪽.

화적·장르적 윤곽을 정하는 데 있어 결정적이거나 중요한 발언권을 행사한다. 반면 2000년대 뚜렷한 경향성으로 자리 잡은 공포영화 장르와의 배타적 연관성을 제외하고 여성 청소년이 재현의 주된 대상이 되는 영역을 찾기는 쉽지 않다.

이처럼 중첩된 타자성을 전면화하는 가운데 최근 청소년의 재현은 섹슈얼리티와의 결합이라는 특징적인 양상을 드러낸다. 청소년의 섹슈얼리티에 대한 금기가 사실상 해제된 뒤 한국영화 속에서 청소년의 섹슈얼리티는 섹스와 임신, 출산, 양육 등 일련의 성적 행위 및 실천을 통해 부쩍 가시화되고 있다. 21세기 벽두의 <눈물>(임상수, 2000)을 필두로, <사마리아>(김기덕, 2003), <제니, 주노>(김호준, 2005)를 거쳐 2012년의 <은교>(정지우)까지 일련의 영화들은 ‘섹스하는 몸으로서의 청소년’ 혹은 ‘청소년의 성애화’라는 문제를 사회에 제기한 바 있다. 이 점에서 미혼모를 여주인공으로 내세운 코미디 <과속 스캔들>(강형철, 2008)은 상징적이다. 뮤지컬 코미디라는 장르의 관성에 따른 현실성 회발을 바탕으로 800만 명의 관객을 동원한 이 영화는 청소년과 섹슈얼리티 결합을 바라보는 한국사회의 심리적 저항 장벽이 제거됐거나 이미 상당 정도 무력화됐음을 증명했다.

이러한 제작 및 흥행의 양상은 이미 1990년대 소비자본주의의 심화와 2000년대 신자유주의 체제 개편을 가속화한 현실의 변화를 반영한다. 특히 무성적 존재로 청소년을 고정시키고자 했던 시도들이 포스트모더니즘적 담론들의 영향 아래 실질적으로 무효화된 이래 한국 사회는 성적인 존재 혹은 주체로 청소년을 파악하고 정체성을 새롭게 조정하는 많은 담론들을 생산한 바 있다. 이를 감안한다면 청소년 전반의 섹슈얼리티를 다루는 영화지평의 대응은 다소 늦은 감마저 있다. 이미 1990년대 이후 청소년의 섹슈얼리티를 본격 담론화한 청소년학과 여성학, 그리고 문학 등 기타 영역의 성과들을 감안할 때 이러한 점은 더욱 두드러진다.

그렇다면 섹스와 임신, 출산 과정을 경유하는 여성 신체로서의 가시화라는 표면적 변화는 현실을 어느 정도 충실하게 반영하고 또한 성찰적으로 재구성하고 있는가. 이 질문은 이러한 변화를 담은 영화들이 성적 자

아를 발견하고 주체성을 구축하는 청소년 서사로 승인될 수 있는가라는 또 다른 질문으로 이어진다. 섹슈얼리티의 전면적 부각과 자연화라는 분명한 변화의 지점에도 불구하고 여전히 청소년의 성적 자결권 등 주체성과 행위성은 억압되거나 현저히 제약되는 것으로 판단되기 때문이다. 이에 따르면 한국 문화계의 전복적 주체로 십대를 추켜세우는 언론의 판단의 성급함 만큼이나 ‘섹스하는 몸’으로 스크린에 현존하는 청소년의 성애화가 여전히 사회적 소수자이며 약자로서 청소년의 좌표를 은폐한다는 혐의를 거두기 어렵다.

이러한 문제의식을 바탕으로 본 논문은 현실세계와 이를 반영한 영화 재현의 장에서 청소년이 배치되는 전반적인 위상을 맥락화하는 전제 작업으로부터 분석을 시도한다. 이를 바탕으로 성인과 차별화되는 고유의 감성 및 정서 구조와 욕망의 체계, 세대적 차별성을 바탕으로 한 독자적 삶의 선택 등 청소년의 삶이 영화산업의 장에서 어떻게 좌표화되는가를 점검하게 된다. 이 과정에서 특히 청소년의 타자성이 구체적으로 주변화되고 파편화되는 양상을 주목하게 될 것이다. 종전까지의 청소년 담론에 충격을 가했던 1990년대 후반이라는 결정적 국면 이후 영화적 재현을 주목하는 본 논문은 2000년대 이후 성애화된 청소년 재현이 이루어진 영화들을 분석의 대상으로 삼는다. 개별 작품의 차이만큼 다양한 인물 재현의 정도와 양상을 모두 아우른다는 것은 불가능하기도 하거니와 결코 효과적인 논의가 되지 못한다는 점에서 본 논문의 분석 작업은 선택과 집중의 전략에 따라 이루어진다.

일련의 금기가 작동하던 과거에 영화에서 불연속적으로 이루어지던 청소년과 섹슈얼리티 결합은 피해적 사회화(victim socialization⁴⁾)와 일탈

주

- 4) 여성을 남성보다 성적으로 열등하고 약한 존재로 사회화하여 여성이 성적으로 피해자가 되기 쉬운 불리한 역할과 조건에 순응하도록 길들이는 피해적 사회화에 따르면 여성은 성적 피해자로 기정사실화됨으로써 그 책임은 여성에게 전가되고 남성들에게 ‘면죄부’를 부여한다. 특히 피해자화하는 방식은 청소년에 대한 간접적인 통제의 기능도 수행한다는 점에서 비판된다. 피해의 심각성을 주지함으로써 언제든 피해자가 될 수 있다는 피해자의 정신상태(victim mentality) 학습이 이루어진다는 것이다. 박연미, 『청소년기의 ‘개념화’와 청소년의 성』, 『청소년문화포럼』 제13호, 2006, 25~26쪽.

의 관점 아래 이루어진 바 있다. 또한 아동과 여성 청소년을 대상으로 한 강력 범죄의 위협이 날로 커지는 현실의 영향력을 반영한 피해자적 재현은 최근의 <도가나>(황동혁, 2011), <돈 크라이 마미>(김용한, 2012), <공정사회>(이지승, 2013) 등이 시사하듯 여전히 강력하게 작동 중이다. 그러나 이 밖의 많은 작품들에서 ‘비대칭적인 교환관계라거나 성적 착취, 혹은 물신화된 포르노그래피적 관계로 청소년의 섹슈얼리티를 재현’⁵⁾하는 과거의 관습으로부터 거리를 두려는 변화의 양상을 본 논문은 주목하고자 한다.

이는 <눈물>처럼 일탈의 관점을 취하거나 <도가나>, <돈 크라이 마미>처럼 여성의 섹슈얼리티에 가해지는 억압과 통제를 바탕으로 학대받는 피해자로서 청소년을 위치시키는 영화들이 본 논문에서 제외된 이유를 설명한다. 한편 <여고괴담> 시리즈를 비롯한 공포영화들은 또 다른 관점에서 제외됐다. ‘십대 여성들의 삶의 스타일과 인간관계를 파고드는 미시적 탐구’⁶⁾에 집중한다는 점에서 일련의 공포영화들은 청소년 서사로의 장르적 차별화 가능성이 주목된다. 그런 만큼 이들 영화들은 별도의 문제제기와 논의의 독자적 대상이어야 한다고 판단됐다. 이 밖에 임신과 출산이라는 현실적 이슈가 장르적 관습에 압도되거나 판타지의 지향을 노골적으로 드러내는 작품들, 가령 <어린 신부>(김호준, 2004), <제니, 주노>, <과속 스캔들> 등과 세간의 화제를 모았던 <사마리아>, <은교> 같은 영화들도 간단하게만 언급될 것이다.

이에 따르면 본 논문의 분석 대상인 영화들 속에서 청소년의 섹슈얼리티는 특권적으로 전면화하거나 핵심 쟁점으로 부상하지 않는다. 이들 영화에 등장하는 성애화된 청소년은 주인공으로 플롯을 이끌지 못하며 이들의 섹슈얼리티가 핵심적 사건으로 갈등을 주도하지 않는다는 바로 그 점에서 역설적으로 자연화를 웅변한다. 또한 내러티브상의 기능이 도구

주

- 5) 백문임, 『소녀 괴물과 남성 마조히스트—한국 영화와 미성년』, 『문학과 사회』, 문학과 지성사, 2004, 716쪽.
- 6) 유지나, 『청소년, 원조괴담 그리고 <여고괴담> 두 번째 이야기』, 『유지나의 여성영화산책』, 생각의 나무, 2002, 69쪽.

적 측면에 국한된다는 점에서 청소년의 육체 담론이 갖는 이중성을 환기시킨다. ‘소녀의 육체 담론은 사회적으로 지배적인 미디어 담론의 장의 외곽에 있지만 그 육체적 존재성이 현저하다’는 이중성⁷⁾은 영화적 재현의 장에서 동일하게 관찰됨을 확인할 수 있는 것이다. 청소년의 섹슈얼리티 가시화를 통해 이를 쟁점화시키는 발화력이 오히려 낮은 작품들이야말로 텍스트 내부에서 육체의 존재성과 담론의 주변성·비가시성이 교차하는 지점을 역설적으로 드러내기 때문이다.

2. 한국 영화 속 청소년

1) ‘청소년 영화’의 해체 및 분산

‘청소년 영화’에 관한 기존의 연구들은 공통적으로 개념의 모호성과 자의성, 광범위함 등을 거론한다.⁸⁾ 논자들에 따라 다소의 편차는 있으나 청소년 영화라는 폭넓고도 유연한 범주에는 대체로 1960~70년대 알개시리즈의 성공에 따른 일시적 흥행과, 1980년대 이후 90년대 중반에 이르는 또 한 번의 흥행국면이 포함된다. <여고졸업반>(김응천, 1975), <진짜 진짜 잊지마>(문여송), <고교알개>(석래명, 1976) 등이 제작됐던 1970

주

7) 김예란, 『텔레비전과 몸의 정치학—소녀 육체의 미디어 표상』, 『프로그램/텍스트』 제10호, 한국 콘텐츠진흥원, 2004.

8) 본 논문은 ‘청소년 영화’를 ‘청소년이 중심인물로 나오거나 청소년을 주요 소구 대상으로 하는 영화’라는 잠정적 정의 아래 사용하고자 한다. 이와 관련, 이승환은 “할리우드의 십대영화 teen film과 같이 십대 청소년들을 주 관객 층으로 하는 일련의 영화들 혹은 십대 청소년, 고등학교 혹은 대학생을 소재로 하는 영화들을 말한다”고 정의한다. 이승환, 『1990년대 청소년 영화에서의 상징폭력성—<풀쳐부터 일등까지...>와 <여고괴담>을 중심으로』, 『영화연구』 20호, 251쪽. 반면 청소년 영화의 제작 및 개봉이 2000년 이후 매우 활발해진 양상에 주목하는 윤민경은 “20대가 사회에서 취급받는 것이 청소년들과 다를 바 없다”는 점에서 20대를 청소년 범주에 포함시키는 것이 타당하다는 주장 아래 2000~2006년까지 개봉된 66편의 영화를 분석 대상으로 제시하고 있다. 그러나 <청춘>(곽지균, 2000)부터 <아수와 미녀>(이계벽, 2005), <해바라기>(강석범, 2006) 등까지를 동일 범주에 포함시키는 것은 지나치게 광범하다는 점에서 이는 적실성의 문제를 드러낸다. 윤민경, 『청소년영화의 재현양상 연구—공간을 중심으로』, 동국대 영화학 석사논문, 2007년.

년대의 짧은 전성기와, 1989년 <행복은 성적순이 아니잖아요>(강우석)로부터 <꿀찌부터 일등까지 우리 반을 찾습니다>(황규덕), <그래 가끔 하늘을 보자>(김성홍, 1990) 등으로 이어진 또 한 차례의 전성기는 한국영화사에서 청소년의 존재가 전면에 등장한 시기였다.

‘청춘영화’, ‘청년영화’, ‘하이틴영화’, ‘십대영화’, ‘고교생영화’, ‘알개영화’ 등 다양한 이름으로 불린 이들 영화들은 각각의 하위 범주적 차별성을 드러내며 산업적 부침의 과정 속에서 단절되는 양상을 보였다. 이는 청소년영화가 개별 부분들의 합으로 규정되는 단일 범주로 지속될 만큼 강력한 구심력을 갖지 못했음을 시사한다. 그리고 각각의 개념이 포괄하는 내용 면에서 일정한 물리적 연령 및 학령 혹은 그러한 범주에 속한 인물들의 정서적·행위적 특징 등을 가리키는 공시성과 함께 한국영화사의 맥락 속에서 뚜렷한 통시성 또한 드러낸다. 선행연구들이 다루고 있는 것처럼 각각의 개념들은 광범한 시간 동안 연속적으로 사용되지 않고 영화사의 특정 시기에 국한돼 생산된 영화들을 분석하거나 분류하는 데 유효한 특징을 갖기 때문이다.

이에 따르면 ‘하이틴영화’, ‘알개영화’ 등은 청소년의 범주 자체가 특정 시기적 국면에서 영화가 당대 현실과 맺었던 관계의 심층을 고찰하는 유효한 도구가 될 수 있음을 알려준다. 실제로 하이틴영화가 ‘기본적으로 기성세대의 특권에 반항하는 내용’을 담고 있으며 “학생과 학생 간의 갈등, 학생과 교사의 갈등, 학생과 부모의 갈등이 세 축을 형성한다”는 정민아의 정의⁹⁾나, 알개영화가 “권위적, 수직적이다 못해 폭력적이던 70년대 사회와 기성세대를 스크린에서 지워버리고, 그 자리에 합의로 충만한 수평적 사회상을 판타지로 대체했다”는 배경민의 비판¹⁰⁾은 이러한 관점을 바탕으로 하고 있다. 또한 청소년을 주인공으로 한 서사는 청소년

주

- 9) 정민아, 『이유 있는 반항-1980년대 후반 학교문제를 다룬 하이틴영화』, 『영화연구』 49호, 2011, 331쪽.
- 10) 배경민, 『명랑교실 속에 감추어진 이데올로기-1970년대 알개영화 형성과정에서 재현된 체계 모니적 함의에 대한 연구』, 유지나·조효 외, 『한국영화 색슈얼리티를 만나다』, 생각의 나무, 2004, 22쪽.

년의 삶과 욕망구조를 전경화시키는 장으로 작동된다는 점에서 이들이 영화적 재현의 장에서 주요한 행위성의 주체로 인정받았음을 알 수 있다.

그러나 지속적인 맥락을 결여한 채 돌출한 몇 차례 흥행국면을 제외하고 한국영화산업을 이끌어가는 주요 동력으로 인정받지 못해왔던 청소년 영화는 2000년대 현재적 시점에서도 하위 장르적 범주화에 취약성을 드러낸다. 무엇보다도 당대의 시공간을 바탕으로 청소년의 존재와 삶의 방식을 미학화하고 이를 산업적 사이클 속에서 순환시키는 제작 경향을 찾아보기 힘들다. 또한 ‘청소년’이라는 특정한 물리적 연령 및 사회적 정체성의 범주로 환원되거나 수렴되는 공통의 특징 대신 각각 다른 장르적 관습과 결합하는 영화들로 분산된다는 점에서 해체적 경향을 나타내는 것으로 관찰된다. 이러한 산업적·미학적 맥락 속에서 청소년은 내러티브를 이끌어가는 핵심 영역에 근접하지 못하는 주변부적 위상을 차지할 뿐이거나, 장르적 관습의 구축과 장르적 쾌감의 획득이라는 목표를 위해 기능하는 도구적 위치를 맡는다.

특히 주목되는 것은 청소년 영화가 젠더 층위에서의 장르적 구획을 바탕으로 분화된다는 점이다. 물리적 다수를 점하는 남성 청소년의 재현은 주로 학교 안팎의 공동체를 배경으로 한 액션 및 남성 멜로 혹은 과거의 시공간으로 회귀하는 일부 향수영화들에 집중되면서, 1990년대 이후 한국영화를 특징짓는 남성 서사 및 남성 주체성 구축 서사의 한 축을 떠받친다. 반면 여성 청소년의 재현은 공포영화 장르에서 집중적으로 이루어지고 있는데, <비트>(김성수, 1997)와 <여고괴담>(박기형, 1998)을 각각 필두로 한 이러한 대조적 경향은 현재까지도 유지되고 있다. 이 중 2001년 흥행작 <친구>(곽경택)를 전범적 사례로, 향수적 정조를 바탕으로 한 남성 청소년의 액션 장르 재현은 <두사부일체>(윤제균, 2001), <품행제로>(조근식), <해적, 디스코왕 되다>(김동원, 2002), <말죽거리 잔혹사>(유하, 2004), <방과 후 옥상>(이석훈), <뚝방 전설>(조범구), <폭력서클>(박기형), <작파>(류승완, 2006), <바람>(이성환, 2009), <파수꾼>(윤성현, 2010)에 이어 최근작인 <전설의 주먹>(강우석, 2013)까지 이어짐으로써 2000년대 한국영화를 대표하는 제작경향으로 정착됐다.

이처럼 조직폭력집단을 배경으로 한 폭력적 육체행위가 전면화되는 대신 남성주체의 성장과 상실 등 정서구조에 집중하는 남성 멜로드라마들은 소위 남성 성장영화라는 별도의 하위 범주를 구성한다. <피터 팬의 공식>(조창호, 2006)을 비롯, 최근의 <회오리바람>(장건재, 2010), <파수꾼>과 <범죄소년>(강이관, 2012) 등은 장르의 서사관습보다는 상대적으로 청소년기에 고유한 정서구조와 갈등양상, 특징적인 선택의 메커니즘 등에 집중한다는 점에서 청소년영화라는 범주가 요구하는 내용성을 상당부분 충족시킨다.

한편 남성 청소년에 비해 상대적으로 물리적 열세를 보이며 제작되는 여성 청소년에 관한 영화들은 공포장르와 배타적으로 결합하는 측면에서 눈길을 끈다. 교육제도의 억압을 비실재로 귀환한 여성 청소년의 신체로 형상화했던 <여고괴담>과 청소년의 섹슈얼리티를 동성애적 측면으로 접근했던 <여고괴담 두 번째 이야기>(김태용·민규동, 1999)의 성공이 촉발시킨 공포장르 속 청소년 재현의 경향은 액션장르와 남성 청소년 서사간의 배타적 결합만큼이나 현저하다. 특히 다수의 학교괴담은 한국 공포영화가 장르적 성숙을 바탕으로 산업적 역량을 구축하는 과정을 선두에서 이끌었으며, 잔혹하게 죽어가거나 공포 속에 귀환하는 여고생/청소년의 신체를 한국사회의 다양한 모순을 드러내는 상징으로 제시했다. 이처럼 스크린에서 부정적인 방식으로 사회적 존재감을 드러내면서 담론화된 ‘미성년’이 전면화된 장르로서 공포영화¹¹⁾는 <여고괴담> 시리즈 외에도 <하피>(라호범, 2000), <령>(김태경), <분신사바>(안병기, 2004), <신데렐라>(봉만대, 2006) 등으로 이어졌다.

청소년영화와 공포 장르의 결합이라는 예외적 경향을 제외한다면 여

주

- 11) 백문임은 1990년대 중반부터 한국 스크린에서 급작스럽게 그 존재감을 획득한 미성년이 동시대의 사회 문화적 공포와 특히 긴밀하게 연결돼 있다고 말한다. 1997년 청소년 보호법의 제정으로 공공영역에서 법 적용의 ‘대상’이자 사회적 존재로서 가시화되기 시작한 시기에 이들의 괴물스러움이 펫빛 스크린과 함께 부각된 것이 일련의 공포영화이며, 극복했다고 여겼으나 극복되지 않은 타자의 얼굴을 하고 거기에 있는 것으로서 미성년 재현이 이어지고 있다는 것이다. 백문임, 앞의 글, 713~714쪽.

성 청소년을 주인공으로 하는 영화 제작은 뚜렷한 흐름을 만들지 못하면서 다양한 장르별로 분화됐다. 이에 따르면 <어린 신부>, <버스 정류장> (이미연, 2002), <동갑내기 과외하기> (김경형, 2003), <제니, 주노>, <여고생 시집가기> (오덕환), <내 사랑 싸가지> (신동엽), <늑대의 유혹> (김태균), <그 놈은 멋있었다> (이환경, 2004), <다세포소녀> (이재용, 2006), <페스티벌> (이해영, 2010) 등은 로맨틱 코미디나 코미디 영화의 장르적 관습으로 이성애적 로맨스를 다루었으며 <발레교습소> (변영주, 2004), <태풍, 태양> (정재은, 2005), <천하장사 마돈나> (이해영 · 이해준, 2006) <킹콩을 들다> (박건웅, 2009), <글러브> (강우석, 2011) 등 스포츠영화의 관습에 따르는 영화 제작도 간헐적으로 이어졌다.

2) 성적 존재의 가시화

오랫동안 청소년은 ‘무성적’ 존재이기를 강요당했다. 이팔청춘의 상열 지사를 일찌감치 선보인 <춘향전>의 전통이 무색하게 한국의 근대적 교육체계는 청소년의 섹슈얼리티를 억압·통제하고 은폐하는 주된 장치였으며 이는 영화적 재현의 장에서도 어김없이 작동했다. 그리고 ‘근대의 도덕적 엄격주의에 의한 금지, 비실재, 침묵의 삼중 명령’¹²⁾에 대한 영화적 내면화와 순응은 하이틴 영화라는 이름으로 한국영화사에서 특징적으로 돌출된 영화적 재현과 소비의 과정에서, 혹은 강압적 교육체계 속에서 억압받는 청소년 현실을 고발하는 영화 속에서도 어김없이 관철된 바 있다. 1950년대 초반, 할리우드의 영화산업이 불황을 벗어나기 위해 ‘미국의 딸’들을 끌어들이고, 십대는 ‘앙큼한’ 성적 매력의 소유자로서 주요한 여성상으로 재현돼왔다.¹³⁾ 그러나 할리우드 주류 영화의 패러다임을 전면적으로 이식한 한국영화에서 여성 청소년에 대한 성적 재현

주

12) 미셸 푸코, 『성의 역사-삶의 의지』, 이규현 옮김, 나남출판, 2004, 28쪽.

13) 마조리 로젠, 『팝콘 비너스 혹은 얼마나 영화는 여성을 실제로보다 축소시켜 왔는가』, 유지나 · 변재란 역, 『페미니즘/영화/여성』, 여성사, 1993, 31~32쪽.

은 거의 부재하거나 탈초점화됐다.

이러한 담론 지형들을 과거형으로 고정시킨 결정적 국면은 20세기 막바지에 나타났다. 1997년 10월 24일 한국청소년순결운동본부의 출범은 소비자본주의 도래로 인한 청소년 생활세계의 확대와 함께 새로운 성적 정체감을 바탕으로 한 청소년의 급격한 좌표 이동을 방증하는 실례였다.¹⁴⁾ 지난 2010년 아동·청소년의 성보호에 관한 법률로 개정된 ‘청소년의 성보호에 관한 법률’이 2000년 2월 제정된 것은 원조 교제 등 청소년 성매매라는 새로운 사회적 현상의 위협을 제도적으로 반영했다. ‘아빠뻘 되는 아저씨와 딸뻘 되는 십대 여성들 간의 성관계’, ‘모범생도 아르바이트로 원조교제’ 등 자극적이고 선정적인 제목과 함께 아이들의 ‘비뿔어진 성 의식’을 개탄하는 언론보도들이 잇따랐다.¹⁵⁾

특히 영화적 재현의 장에 있어 청소년을 무성적 존재로부터 성적 존재로 이동시킨 결정적 계기는 ‘빨간 마후라’ 사건이었다. 1997년 7월 11일, 십대를 찍은 포르노가 학교에서 유통된 사실을 알린 MBC 뉴스 보도는 ‘십대들의 성적 타락’과 ‘탈선’을 고발하고 한탄했지만 이는 청소년의 섹슈얼리티에 대한 금기가 이미 아이들에게서 무너지고 있었음을 충격적으로 보여주었다.¹⁶⁾ 섹슈얼리티와 청소년을 연결시키는 학문적 언설 행위가 여전히 보수적인 입장을 고수하고 있었지만, 섹슈얼리티를 토대로 욕망을 만들어내는 문화상품의 적극적 ‘소비자’의 등장을 대내외에 과시한 것이다.¹⁷⁾ 이와 함께 1998년을 전후한 여성 아이돌 스타의 등장부터 현

주

- 14) “현실적 대안을 넘어 순결 가치관을 바로 세우고자 순결을 외치고 교육하여, 물질적 풍요보다는 도덕적 우위의 사회와 국가를 만들겠다”는 취지를 내세운 한국청소년순결운동본부의 출범과 활동에 대한 비판이 제기된 바 있다. 한국여성단체연합은 2000년 11월 13일 ‘순결교육에 대한 우리의 입장’ 성명서를 통해 ‘순결을 절대 절명의 순간까지 지켜야 하는 가치로 설정하는 순결교육’에 유감을 밝혔다. 손승영, 『십대의 성의식과 성경험』, 『오늘, 청소년의 성을 읽다』, 지식마당, 2002, 37~38쪽.
- 15) 김고연주, 『조금 다른 아이들, 조금 다른 이야기—십대 여성들의 성매매 경험과 치유에 관한 기록』, 이후, 2011, 10쪽.
- 16) 이지은, 『십대여성이반의 커뮤니티 경험과 정체성에 관한 연구』, 연세대학교 석사논문, 2005, 23쪽.
- 17) 김현미, 『청소년기와 섹슈얼리티』, 『오늘, 청소년의 성을 읽다』, 지식마당, 2002, 50쪽.

재까지 이어진 걸 그룹 현상은 미성년 소녀를 향한 금지됐던 성애적 욕망을 상품화한 것이었으며, 동시에 십대여성들이 새롭게 욕망을 가진 주체로 부상하고 있음을 알렸다. 기업의 상품 판매를 위한 차별적 이미지로서, 순수와 섹시라는 적대적 요소를 융합시킨 소녀 이미지의 소비가 사회 전 분야에 확산됨에 따라 성적인 존재로서의 성인 여성과 무성적 존재로서 십대여성의 경계는 결정적으로 무력화됐고, ‘학생’이라는 무성적 존재는 자기 나름의 성적 욕망과 주장을 가진 신체로 인지되기 시작했다.¹⁸⁾

이와 관련, 청소년 문학의 지평에서 ‘21세기 소녀의 귀환’을 주목하는 다음의 글은 섹슈얼리티의 가시화라는 점에서 영화적 재현의 장에서도 부분적으로 유효한 진술이 된다.

최근 청소년 소설에서 소녀들은 연애하는 여성 혹은 성욕을 가진 몸으로 등장하고 있다...(중략)...소녀들의 성은 위험 혹은 금기, 즉 강간이나 성추행 등 폭력과 희생의 이미지에 묶여있거나, 순수와 오염이라는 가부장적 재현의 관습에 붙들려 있지 않다. 순결 이데올로기, 즉 성에 대한 극도의 신비주의와 공포담론이 모순적으로 동거하지 않는다. 소녀는 찢기 없는 하얀 얼굴의 순수가 아니라 물질성과 현실성을 획득하고 있는 중이다. 특히, 소녀들이 성욕을 가진 몸, 임신과 출산의 기능을 갖춘 성숙한 육체로 귀환하고 있다는 점은 주목할 만한 변화이다. 이는 소녀가 성이 분화하기 이전의 친진한 유아가 아니라 욕망하고 생식하는 몸의 주체로 재인식되고 있음을 암시한다.¹⁹⁾

주

- 18) 김은하는 섹슈얼한 육체를 적극적인 응시 전략으로 전락화하는 걸 그룹이 한편으로는 무구한 소녀성과 다른 한편으로는 도발적인 성적 퍼포먼스를 통해 소녀에 대한 기존의 얌 혹은 표상을 흔든다고 지적한다. 그에 따르면 자신들의 몸을 상품화하지만 타자의 욕망에 대한 주도권 또한 쥐고 있는 적극적 유혹자라는 점에서 단순히 소녀-여성 육체의 수동성을 확정해주는 증거 혹은 주체가 되지 못하는 성적 대상으로 규정할 수 없다는 점에서 이들은 더욱 중요한 논의의 대상이 된다. 김은하, 『청소년 문학과 21세기 소녀의 귀환-여성작가의 청소년 소설을 대상으로』, 『여성문학연구』 24호, 2010, 307~308쪽, 각주 19번. 이 밖에 전해정, 『리얼 버라이어티 쇼에 나타난 여성 아이돌의 섹슈얼리티 재현 양상 연구』, 홍익대학교 석사논문, 2011, 윤조원, 『‘원더걸스’와 롤리타 신드롬』, 『안과 밖 : 영미문학연구』 제24호, 2008, 김예란, 『텔레비전과 몸의 정치학-소녀 육체의 미디어 표상』, 『프로그램/텍스트』 제10호, 한국 콘텐츠진흥원, 2004 등 참고

청소년의 성 상품화와 억압적 성규범이 공존하는 현실을 반영한 영화에서 청소년의 섹슈얼리티를 바라보는 방식은 판타지와 일탈의 두 가지 관점으로 고착돼왔다. 이러한 관습은 최근까지도 강력해서 <은고>의 청소년 판타지는 ‘롤리타 콤플렉스’의 미학적 승화를 시도하며, <마더>(봉준호, 2009) 등의 영화적 재현을 추동하는 것은 일탈의 관점이다. 특히 성폭력, 성매매 등 각종 범죄 행위와 연관된 비자발적이고 폭력적인 성적 행위를 그리는 것은 청소년의 섹슈얼리티와 결합하는 특권적 관습이었다. 이처럼 억압적이고 폭력적인 환경 속에서 전경화되는 청소년의 섹슈얼리티는 주로 비극과 결합되는데, 성폭력 등 여성 상대 범죄행위가 점증하고 또 잔혹해지는 현실을 반영한 최근의 스릴러 영화들은 이러한 재현 경향을 대표한다.

이와 함께 <꽃섬>(송일곤, 2001), <사마리아>, <여자, 정혜>(이윤기, 2005), <친애하는 로제타>(양해훈, 2007), <좋지 아니한가>(정윤철, 2008), <동전 모으는 소년>(권중관, 2009), <사>(이창동, 2010), <돈 크라이 마미> 등 단일한 공통점으로 수렴되지 않는 다수의 영화들에서도 청소년의 섹슈얼리티는 주로 강제적이고 비로맨스적인 성애화의 과정 속에서 강조된다. 주목할 것은 이들 작품들이 구체적인 묘사에 있어 성적 대상화의 비판을 자초하지 않으려는 노력을 보인다는 점인데 이는 현실을 감안한 윤리적 고려를 반영한다. 청년문화를 무모한 섹슈얼리티와 폭력이 난무하는 곳으로 그리거나, 소녀들을 성차별적인 스테레오 타입과 성적 대상 또는 섹스에 굶주린 존재로 묘사하는 등의 ‘피사체에 대한 식민

주

- 19) 김은하, 같은 글, 308쪽. 그 외에도 다양한 언술들이 제기된다. “소녀들은 자신의 연애 판타지를 더 이상 사적인 것으로 숨겨 두지 않을 정도로 당당 혹은 뻔뻔해졌다”(송경아, 『소녀들의 감수성, 시장으로 진출하다』, 『당대비평』 23호, 삼인, 2003, 328쪽.) “소녀들은 여성의 육체라는 봉인된 상자를 호기심과 기대가 가득한 시선으로 전유하거나 유희와 전복의 장으로 받아들이는데 반해, 소년들은 십대의 성을 불안과 혼란으로 의미화함으로써 벽장 깊이 밀어 넣고 있”(김은하, 같은 논문, 313쪽)라는 것이다. 하지만 김은하의 논문은 “사회에 대한 비판적 사고자 혹은 저항자로 재발견함으로써 여성 모험담의 가능성을 타진”한다는 낙관 또한 배제하지 않는다.

화 혹은 선정주의’²⁰⁾로 빠지지 않도록 고려하는 태도의 변화가 보이는 것이다.

반면 일상의 행위로 청소년의 성적 실천을 자연화하는 사례들은 자발성·능동성을 바탕으로 한 성적 행위가 들어가는 현실의 변화를 반영한다. 2012년 화제를 모았던 <은교>에서도 청소년의 자발적 성행위를 다뤘던 정지우 감독의 <사랑나>(2006)를 비롯, <발레교습소>, <혜화, 동>(민용근, 2010)에서 청소년의 성적 행위는 이성애적 로맨스의 과정으로 수렴된다. 또한 <범죄소년>, <회오리바람>의 경우에도 사회적 억압은 학업 중단과 남녀 청소년 사이의 상호 연대 파괴를 강제하지만 성적 행위 자체는 일체의 억압이나 강제 없이 이루어지며 친밀성의 증가에 따른 결과로써 설명된다.

그러나 무엇보다도 두드러지는 것은 기존의 성매매와 구별되며 자발성의 측면이 개입되는 원조 교제 혹은 청소년 성매매 등 성 산업 유입이라는 현실을 반영한 성적 경험의 가시화이다. 이는 청소년의 몸이 선택 가능한 거의 유일한 자원이 되는 현실에 대한 경험적 인식의 결과로서, 많은 영화 속 청소년들은 자신들에 대한 보호의 기능을 포기하거나 상실한 가정에서 뛰어나와 자신의 성을 자발적으로 거래한다. 이에 따라 <다세포 소녀>, <종지 아니한가>, <마더>, <동전 모으는 소년> 등은 “청소년들이 조기 성애화를 통해 여성성을 재생산함으로써 기존 질서에 포섭되고 안전한 지위를 획득하게 되기 때문에 이에 대한 자발적 참여를 섣시하고 도발적 여성이 누리는 특권성으로 인지한다”²¹⁾는 변화의 단면을 반영한다.

이와 관련, 주목할 것은 과거와 달리 학교라는 제도의 존재가 일방적으로 배제되지 않는다는 점이다. 근대 교육의 발흥과 더불어 학제에 포섭됨으로써 학령이 정체성을 규정하는 가장 결정적인 지표가 되면서 ‘학

주

20) 임상수의 <눈물>에 대한 주유신의 비판은 이러한 점에 집중된다. 주유신, 앞의 글, 18쪽.

21) 김고연주, 「원조교제를 통해 본 청소년의 섹슈얼리티와 행위자성」, 『청소년문화포럼』 14호, 2006, 261쪽.

생'인 청소년은 '성적 주체자'에서 제외됐다.²²⁾ 그러나 <눈물>처럼 탈학교 청소년, '문제 소녀' 등 비행 청소년들을 대상으로 섹슈얼리티를 탐구하는 영화들과 달리 <시>, <마더>, <사마리아>, <동전 모으는 소년> 등은 섹슈얼리티가 학교라는 제도 내부까지 개입되는 지점을 포착한다. 학교를 떠나는 대신 학교에 남아 자발적 성매매나 원조교제를 선택하는 이들은 과거의 문제아/정상 학생의 구분이 무력해졌음을 웅변한다. <동전 모으는 소년>에서 학교 실습실이 원조교제의 장소로 이용되는 것은 학교가 청소년의 섹슈얼리티를 금지하거나 체계적으로 통제하는 공간으로서 실패하고 있음을 잘 보여준다.

하지만 이처럼 주목할 만한 변화들에도 불구하고 "청소년을 '성적 존재'로 인정하고 싶지 않은 기성세대의 욕구가 청소년 '문제' 해결에 도움을 주기보다는, 청소년의 다양하고 다의적인 성적 실천에 대한 사회적인 '무지'를 지속시키는데 기여하고 있다"²³⁾는 지적은 영화적 재현의 층위에서도 유효한 진술이 된다. 청소년 영화라는 하위 범주로서의 구심적 동력이 부재하거나 극히 취약한 산업적 지평 속에서 성적 존재로서의 청소년은 내러티브의 중심에 근접하지 못한다. <제니, 주노>, <과속 스캔들> 등 현실세계의 이슈들을 장르적 관습으로 봉합하는 일부의 영화들을 제외한다면 청소년의 섹슈얼리티는 그 자체로 내러티브 전면으로 부상되지 못하고 탈초점화되거나 극히 도구적 기능을 함으로써 결국 비가시화될 뿐이다. 따라서 인물의 주변성을 태생적 한계로 부여받는 영화 속 청소년의 소환은 불가피하게 대상화, 도구화의 자장 내부에서 이루어진다.²⁴⁾

주

22) 송수연, 『청소년문학과 성—단절에서 소통으로』, 『아동청소년문학연구2』, 2008, 204쪽.

23) 김현미, 앞의 글, 56쪽.

24) 손희정은 가장 심각한 문제가 사실상 10대 여성의 성이 재현 불가능한 영역에 존재하고 있다는 사실이라고 강조한다. '10대 여성의 성 재현'이라는 표현은 엄밀히 말해 섹슈얼리티에 대한 묘사라기보다는 '성적 대상으로 취급되는 10대 여성'에 대한 묘사 혹은 '단속해야 하는 10대의 성'에 대한 묘사에 불과하다는 것이다. 그는 이를 '10대 여성의 재현 가능성을 차단하는 문제적 팔호 치기'라 정의한다. 손희정, 『팔호를 풀어라—한국 영화가 10대 여성의 성을 다루는 방식에 붙이는 글』, 유쾌한 섹슈얼리티 인권센터 기획, 『10대의 섹스, 유쾌한 섹슈얼리티』, 동녘, 2010, 312쪽.

3. 성적 재현의 양상들

1) ‘빈곤의 여성화’: 비체object의 몸

영화에서 섹슈얼리티를 화두로 제기하는 청소년의 존재성은 빈곤의 표상으로 작동하는 재현 과정에서 가장 두드러진다. 본 논문의 분석대상에서 절대적으로 다수를 차지하는 것은 한 부모 가정, 조손 가정 등 결손 가정을 배경으로 하거나 소녀 가장으로서의 환경적 요인을 바탕으로 이루어지는 성적 행위를 다룬 영화들이다. 이는 청소년 성매매를 다룸으로써 소위 자발적 성적 행위의 증가라는 현실을 반영하는 것은 물론²⁵⁾, 성폭력의 희생자로서 피해자적 재현이 이루어지는 영화, 그리고 이성애적 로맨스를 다루는 영화들을 통틀어 관찰된다. 구체적으로 <사마리아>, <마더>, <종지 아니한가>, <동전 모으는 소년>과 <반두비>(신동일, 2009)에서 청소년들은 성 산업에 유입되고 <시>, <살인의 추억>에서 잔인한 범죄의 피해자가 되며, <과속스캔들>, <혜화, 동>, <범죄소년>에서 로맨스는 빈곤이라는 경제적·계급적 요소와 결합된다.

이러한 점은 2000년대 한국영화에서 청소년의 성적 재현이 이루어지는 맥락을 빈곤의 여성화feminization of poverty를 중심으로 사유할 것을 요구한다.²⁶⁾ 신자유주의적 원칙과 질서로 재편되는 과정 속에서 새롭게

주

- 25) ‘도우면서 사귀다’라는 뜻의 원조교제는 일본에서 1970년대 등장했다가 잠시 잠복했으며 1990년대 재등장했다. 한국에서는 1997년을 계기로 사회 문제화됐는데, 특히 ‘포주에게 고용되지 않는 개인형 성매매’라는 특징으로 기존의 산업형 성매매와 구별된다. 이러한 특징으로 인해 ‘상대적으로 덜 열악한 성매매’ 혹은 ‘자발적 성매매’로 간주되면서 십대 여성들을 비판하는 근거가 되기도 했다. 그러나 ‘유사연애’로 오인을 유발함으로써 청소년들이 성산업으로 유입되는 현실 구조적 맥락을 배제시킨다는 문제점이 제기되면서 ‘청소년 성매매’ 용어로 대체됐다. 이는 ‘젠더 권력에서 하위에 있는 여성 인권의 폭력적 침탈’이라는 성매매의 본질을 드러낸다. 본 논문에서는 일상적으로 ‘원조교제’가 사용되는 현실을 감안, ‘원조교제’와 ‘청소년 성매매’를 함께 사용한다. 김고연주, 앞의 책, 98~117쪽 참고.
- 26) 미국의 사회학자인 D. Pearce는 1980년대 이후 사회 구조의 변화와 관련된 전 세계적인 문제로 ‘빈곤의 여성화’를 제창하며 여성 빈곤을 새로운 사회적 위험new social risk과 연관시켜 설명하고, 탈빈곤을 위한 복지국가의 재편성을 모색해야 한다고 역설했다. 이문숙은 빈곤의 여성화 현상에 관한 실증적 연구들은 대부분 미국에서 이루어졌는데, 여성주의적 관점에서 시도된 여성 빈곤에 대한 연구들은 대부분 빈곤층에서 여성 가구주의 비율이 증가하고 있음

등장한 빈곤은 상대적으로 여성화, 고령화, 학력저하, 결혼가정, 하층 도시근로자 세대와 관련되어있는 것이 두드러진다는 점에서 여성, 청소년들의 삶에 대한 변화를 추동하는 가장 핵심적인 요소가 된다.²⁷⁾ 특히 성적 경험이나 자신의 몸에 대한 성찰과 지식이 부재할 수밖에 없는 청소년들은 자신을 성적 대상이자 교환 가능한 자본으로 포섭하는 남성 중심적 언설에 취약하다는 점에서 대가성 성적 관계를 실천하고 수용할 수밖에 없는 현실에 쉽게 봉착한다.²⁸⁾ <시>와 <마더>를 비롯해, <좋지 아니한가>, <동전 모으는 소년>, <범죄소년>, <해화, 동>, <좋지 아니한가> 등에서 한국사회의 중심질서에서 배제된 채 주변부에 위치 지어진 청소년의 섹슈얼리티 재현은 경제적·계급적 요소와의 배타적 결합으로 이루어진다. 청소년을 재현하는 영화적 관습 중에서도 강고한 전통으로 유지돼온 소녀 이미지와 매춘의 결합은 더 이상 개인화되지 않고 빈곤의 여성화 맥락에서 사회화되는 것이다.



〈그림 1〉



〈그림 2〉

과거와 달리 2000년대 한국 영화 속에서 성적 존재성을 가시화하는 청소년들은 순결의 상실 등 개인적 이유가 아닌 빈곤이라는 구조적 작동의 결과 성 산업에 유입된다. 그리고 빈곤을 표상하는 것으로서 청소년

주

을 검증하고, 이들 여성빈곤의 실태와 원인을 중심으로 논의가 진전돼 왔다고 소개한다. 이문숙, 『한국의 ‘빈곤의 여성화’ 상황과 탈여성빈곤 정책』, 『사회이론』 2006, 106~107쪽.

27) 서정애, 『십대여성의 임신과 ‘모성 선택’에 관한 연구』, 이화여대 여성학 박사논문, 2009, 59쪽.

28) 민가영, 『10대 여성의 가출문화에 관한 연구 : 일시, 도피적 가출을 중심으로』, 이화여대 여성학과 석사 논문, 2000, 146쪽.

의 몸은 비체abject의 이미지로 재현된다. 바바라 크리드가 여성 괴물성을 형성하는 공포영화의 관습을 설명하기 위해서 끌어온 줄리아 크리스테바의 비체화abjection에 따르면 비체는 생물학적 신체 기능과 상징적(종교적) 경제라는 두 가지 방식으로 경험된다. 이에 따르면 ‘피와 토사물, 타액, 땀, 눈물, 그리고 끓아터진 살들로 버무려진 완전하거나 절단된 형태의 시체의 이미지들’은 비체적 이미지로 공포영화에서 쉽게 관찰된다.²⁹⁾

<좋지 아니한가>에서 남자 주인공인 교사 심창수가 원조교제를 이유로 퇴학당한 하운을 발견하는 장면(그림 1)과 <마더>에서 아정의 시체가 발견되는 장면(그림 2)은 이를 선명하게 보여준다. 크리스테바에 따르면 월경은 여성이 그 자체로 비체적 특성을 지니게 하는 것으로, 이 때문에 여성은 ‘오염시키는’ 비체적 존재가 된다. 쓰러진 하운의 생리혈이 비로 질척거리는 지하철역 바닥은 물론 하운의 흰 교복 상의에도 묻은 그림 1에서 청소년의 비체적 특성은 강력하게 환기된다. 긴 머리를 늘어뜨린 채 몸이 반으로 접혀 옥상 난간에 걸려있는 아정의 시체 또한 ‘아브젝션의 궁극’³⁰⁾으로서 과시되는데 남성적 시선의 대상으로 포착되고 있다는 점으로 인해 이미지의 비체적 강렬함은 배가된다.

특히 두 편의 영화에서 청소년의 신체 재현 방식이 공포영화와의 유사성을 과시하는 것은 문제적이다. 비체화의 개념이 작동하는 대부분의 공포영화에서는 크리스테바가 ‘깨끗하고 적절한 몸’이라고 언급한 것과 ‘비천한 몸 혹은 형태가 변형되고 완전성을 잃은 몸’ 사이에 경계가 구성된다.³¹⁾ 그림 1과 2는 여성의 물질적인 신체라는 개념이 경계를 구성하는데 핵심적 요소가 됨을 이미지화한다. 이에 따르면 빈곤의 여성화가 작동하는 이들 영화 내부에서 ‘몸 사이의 경계’는 사회 경제적·계급적 층위에서 구성된다.

<좋지 아니한가>에서 뚜렷한 경계의 흔적은 같은 연령과 학령에 속한

주

29) 바바라 크리드, 『여성괴물』, 손희정 역, 여이연, 2008, 35~37쪽.

30) 바바라 크리드, 위의 책, 35쪽.

31) 바바라 크리드, 같은 책, 38쪽.

용선과 하은의 사이에서 가시화된다. 동일한 교복 차림이 시사하듯 용선과 하은은 청소년의 복합적이고 동요하는 정체성을 공유하지만 (과잉)성애화와 탈/무성애화의 경계로 구분된다. ‘비천한 몸 혹은 형태가 변형되고 완전성을 잃은 몸’으로서 하은은 병석에 누운 엄마를 대신한 소녀가장으로 성매매를 통해 생계를 이어간다. 반면 가부장적 질서의 동요 속에서도 정상가족의 외형이 유지되는 가운데 생활하는 용선의 삶의 범주에서는 섹슈얼리티가 철저히 배제됨으로써 그는 ‘깨끗하고 적절한 몸’이 된다. 여배우가 소비되는 통상적인 맥락에서 다소 벗어난 듯한 독특한 매력의 황보라가 연기하는 용선은 기존의 사회적 규범과 관습에 대해 적극적으로 문제제기하고 이에 저항함으로써 자기 정체성을 자유롭게 모색하는 자발적이고 능동적인 캐릭터로 묘사된다. 그러나 “창피해서 죽을 수도 있나요?” 와 같은 엉뚱한 질문이 품고 있는 자유로운 상상력과 경계를 뛰어넘는 담대함은 유독 섹슈얼리티의 영역에서만 작동하지 않는다.

용선은 비록 ‘성욕과 같은 불길하고 음험한 얼룩조차 찾을 수 없는, 백지와도 같이 무구한 존재’로까지 표상되지는 않지만, ‘여성을 정숙하고 현명한 아내로서 길들이기 위한 가부장적 기획 속에서 육체와 섹슈얼리티를 추방당한’³²⁾ 존재에서 그리 멀리 이동하지 못한다. 엉뚱한 임시교사 경호에 대한 연모의 감정이 섹슈얼리티가 배제된 ‘소녀적 순수함’으로 그려지는 시대착오성도 이로부터 비롯된다. 경호의 자취방에서 ‘마카렐라’영화를 함께 보며 그의 원조 교제 경력을 질문하는 장면에서 용선은 “집으로 가라”는 경호의 말에 “집에 가기 싫다”고 말한다. 이는 다분히 도발적인 성적 암시를 포함하는데도 성적인 발화로 접수되지 않는다. 또한 늦은 밤까지 공원 등에서 함께 시간을 보내면서도 둘 사이에서 성적인 긴장감은 표면화되지 않는다.

<좋지 아니한가>에서 용선과 하은이 영화 속에서 단 한 차례 마주치

주 ■■■■

32) 김은하, 앞의 논문, 307쪽.

지도 않으며 어떠한 연관성도 제시되지 않는 것과 같은 ‘경계’는 <마더>에서 아정과 미나의 사이에서 변형된 형태로 관찰된다. <마더>에서 아정의 죽음은 섹슈얼리티에 가해진 처벌의 상징으로 읽히지만 역설적으로 섹슈얼리티 자체에 대한 직접적 묘사는 최대한 배제된다. 교복을 입고 걸어가는 뒷모습으로 소개된 아정은 “처음에는 하나의 대상물, 오브제처럼 빨래교복 걸쳐있듯” 소개되며, “얼굴이 안 보이다가 후반부에 아정은 어떤 아이였던가...인물이 살아있는 것처럼 등장한다.”³³⁾ 이에 따르면 살인사건의 진실이 밝혀지는 과정은 곧 아정이 원조교제를 해야만 했던 저간의 사정이 드러나는 과정이 된다. 이처럼 주변 사람들의 뒷 담화와 사후 진술을 통해 성매매, 원조교제라는 성적 행위가 재구성되지만 스크린에 재현되는 아정은 유난히 넓고 반짝이는 이마가 눈에 띄는, 맑고 깨끗한 피부의 여고생—이지만 여전히 ‘피 흘리는’—이미지로 그려진다. 또한 종팔과의 대화를 통해 성산업에 유입된 현재의 처지에 반항적 태도를 보이며 자신의 삶을 비판적으로 언술화함으로써 자신에 대한 타자들의 언술과 대립한다. 이러한 점에서 아정의 섹슈얼리티 및 사건의 진실이 최종적으로 밝혀지는 후반부에서 언술과 이미지간의 불일치는 결정적으로 두드러진다. 아정의 섹슈얼리티를 증언하고 비판하는 남성들의 언술에 비례해서 이를 확증하는 이미지는 부재하는 것이다.

성애화의 언술과 탈성애화의 이미지간 충돌이라는 이러한 흥미로운 양상은 재수생인 미나에게서 마치 뒤집힌 거울상처럼 반복된다. 사건 당일 도준이 찾은 술집 여주인의 딸로 허벅지가 흰히 드러나는 치마를 입고 도준에게 추파를 보내는 듯한 미나는 자유분방한 섹슈얼리티의 소유자로 그려진다. <마더>는 헤자의 섹슈얼리티에 가해진 중층의 억압으로 성적 히스테리가 곧 폭발할 것 같은데, 여기에 아정의 원조 교제를 형상화하는 이미지의 배제가 더해지면서 억눌린 섹슈얼리티가 발하는 에너지 때문에 긴장감은 극단적으로 고조된다. 이 때 이를 폭발적으로 해소하는

주

33) 이하 영화에 대한 직접적 코멘트는 봉준호, <마더> dvd의 감독 인터뷰 중에서.

것은 미나와 진태가 언어유희와 함께 벌이는 질펀한 섹스 장면이 된다. 이에 따라 죽음으로 처벌받은 아정의 섹슈얼리티에 대한 과소 이미지와, 과잉 성애화로 이미지화된 섹슈얼리티에도 불구하고 지속되는 미나의 삶 사이에 선명한 경계가 구성된다. ‘비체’로서의 시체가 된 몸-아정과, 비록 ‘깨끗’하지는 않으나 살아있는 몸-미나로 나뉘는 것이다.

위의 인터뷰에서 봉감독은 <마더>는 “은폐된, 잠재된 섹스에 관한 영화”이며 “섹스 할 수 있는 인물과 섹스 할 수 없는 인물의 이분법으로 나눌 수 있다”고 말한다. 또한 진태와 미나의 섹스 신의 경우 “대략의 묘사로 넘어가도 문제가 없으나” 감독에게는 “내적인 의미, 섹스라는 서브 텍스트로 봤을 때 중요해서, 적나라하게 묘사해야만” 했다고 한다. 그렇다면 <마더>를 관통하는 이분법은 각기 다른 두 개의 층위에서 중층적으로 작동하는 것으로 파악된다. 섹스 허용 여부를 놓고 작동하는 텍스트 내부의 이분법에 ‘몸 사이의 경계’를 구성하는 계급 층위가 결합되고, 이의 결과로 아정과 미나는 삶과 죽음의 갈림길에 서게 된다.

이에 따르면 일차적으로 아정과 미나는 섹스로부터 차단된 엄마와 달리 ‘섹스 할 수 있는 인물’로 계열화된다. 하지만 빈곤의 표상으로서 아정의 섹슈얼리티는 처벌의 대상이 되는 반면 술집을 경영하면서도 딸의 삶을 통제하고 보살핌 노동을 제공할 수 있는 엄마-보호자와 가정이 있는 미나의 섹슈얼리티는 처벌을 면한다. 그렇다면 <마더>를 관통하는 두 개의 이분법에 따를 때 아정이 죽어야만 하는 이유는 자명하다. 헤자가 종팔에게 던졌던 물음 그대로, 아정은 ‘엄마도 없’으면서 ‘섹스한’ 죄 때문에 죽어간 것이다. 이처럼 빈곤의 여성화 맥락에서 비체로서 재현되는 청소년의 섹슈얼리티는 ‘청소년’이란 범주가 처음 등장하기 시작한 근대적 맥락을 환기시킨다. 이에 따르면 18세기 서구의 근대 발전 과정에서 십대는 위험한 존재로 끊임없이 부상되면서, 그 사회의 도덕적 공포 moral panic를 이끌어내기 위해 동원되고 환기되어왔다.³⁴⁾ 유사한 맥락

주

34) Boethius, Ulf, “Youth, the media and moral panics”, in Johan Formas and Goran Bolin, eds, *Youth Culture in Late Modernity*, London: Sage Publications, 김현미, 앞의 책, 54쪽서 재인용.

에서 청소년/청소녀를 위협한 존재, ‘위협’으로 포착하는 영화적 대응은 특히 응징과 처벌의 서사 속에서 보다 분명하게 드러난다.

2) 응징과 처벌의 서사, 혹은 희생양

신자유주의와 소비 자본주의로의 체제 정비가 본격화되고 가속화되던 1990년대 이후 현실세계에서 이루어진 변화에도 불구하고 한국 영화의 지평에서 청소년 담론은 여전히 보호의 대상으로 청소년을 정박시키며 무성적 존재로서의 규정을 추가한다. 이러한 성인/남성적 시선을 교란하며 순수로서의 소녀 이미지에 섹슈얼리티가 개입되는 데 따른 반작용으로 청소년의 성적 재현은 종종 가혹한 응징과 처벌의 서사와 결합된다. 2009년 전주국제영화제 개막작으로 상영된 움니버스 영화 <황금시대> 중의 하나인 권종관의 <동전 모으는 소년>은 이러한 전형성을 충족시키는 전범적 사례로 주목된다.

격렬한 센세이션을 야기했던 루이스 브뤼엘의 작품과 같은 제목의 차용을 통해 물신화된 대한민국을 신랄하게 비판·풍자하겠다는 포부를 밝히는 <황금시대>는 이 시대의 화두인 ‘돈’에 대한 각양각색의 상상력을 펼친다. 이 가운데 소년의 상처와 성장이라는 플롯을 경유해 한국 사회의 물신화에 날카로운 일침을 가하는 <동전 모으는 소년>은 아련한 향수적 정조를 바탕으로 인상적인 완성도를 과시한다. <동전 모으는 소년>은 치령한 생머리가 아름다운 소녀를 사랑하는 소년의 떨리는 시선을 따라간다. 그러나 영화는 ‘순수’ 대 ‘타락’의 이분법을 바탕으로 ‘훼손된 소녀 이미지에 대한 징벌’이라는 단호한 태도를 드러냄으로써 청소년의 섹슈얼리티에 대한 한국사회와 남성 주체들의 신경증적 반응을 노출시킨다.

때 묻지 않은 시간 혹은 첫사랑의 판타지에 기반 한 소년의 눈에 소녀는 세상에서 가장 순수하고 깨끗한 여자, ‘성녀’이다. 하지만 믿고 싶지 않았던 학생들의 수군거림이 실제로 밝혀지는 순간 소녀는 세상에서 가장 더러운 여자, 곧 ‘창녀’가 된다. 무엇보다도 원조 교제를 수치로 여기는 커녕 그 물질적 반대급부를 자신의 삶의 쾌락을 위해 기꺼이 지출하

는 듯한 소녀의 태도는 적극적 자발성의 근거로서 소년의 폭력적 응징을 정당화한다.³⁵⁾ 이 영화의 내러티브는 어떠한 것으로도 침해되지 않을 이성애적 로맨스의 견고한 판타지에 흠집을 낸 소녀의 타락에 일체의 동정이나 변명의 여지를 두지 않는다. 특히 투명한 유리 저금통에 한 푼 두 푼 동전을 모으는 소년의 행위를 통해 꿈과 순수, 희망과 미래 등의 의미로 연쇄적으로 확장되는 ‘돈’ 주머니로 뒤통수를 가격당하는 엔딩은 의미심장하다. 돈 몇 푼에 순수를 팔아넘기는 소녀의 타락한 행위는 개인적 선택을 넘어 공동체적 선의 추구라는 사회적 이상에 거역하고 이를 훼손하는 행위로 의미 부여되기 때문이다. 이처럼 <동전 모으는 소년>에서도 빈곤의 여성화는 소녀의 섹슈얼리티를 응징과 처벌의 플롯에 배치시키는 핵심적 동력이 된다.

가부장제와 자본주의 논리에 근거한 서사장치와 전략이라는 점에서 청소년의 성적 재현은 일차적으로 성인 여성의 그것과 동일한 맥락으로 파악된다. 하지만 <동전 모으는 소년>에서 일말의 주저도 없이 가해지는 가혹한 응징은 섹슈얼리티 재현에 관한 또 다른 ‘경계’가 성인 여성과 청소년 내부에서 구성될 수 있다는 혐의를 제기한다. 영화적 재현의 장에서 통상적으로 여성의 순결의 상실은 성 산업으로의 유입을 결과하는 원인이자 가부장적 지배질서에 통합될 수 없는 치명적 결함으로 제기돼왔다. 그럼에도 여성을 구원하는 조력자로서 남성이 등장할 때 성인 여성은 응징을 면함으로써 멜로드라마의 봉합이 완성되지만, 빈곤의 표상으로서 청소년은 그나마 남성 구원자조차 부재한 가혹한 운명을 감수해야 하는 것이다.

주

- 35) 이러한 자발성은 ‘성애화 프로젝트’의 결과로 해석될 수 있다. 성애화(sexualization)는, 소녀들이 성인 여성으로 사회화되는 것으로 육체나 육체의 일부가 성적 의미를 띠고, 성의 대상으로 되어 가는 과정으로 정리된다. 이에 따르면 <동전 모으는 소년>의 소녀는 소녀들 자신이 성적인 매력을 갖고 있다고 자각하며, 자신의 육체에 성적인 의미를 부여하여 몸을 단련해 가는 과정으로서 성애화 프로젝트를 수행하는 것으로 보인다. 독일의 십대 소녀들을 대상으로 장기간의 연구를 진행한 프리가 하우그와는 ‘자기가 원해서 자기가 소유한 몸을 자기 맘대로 변화시키는 것’이므로 이런 성애화의 과정을 자발적인 일로 이해하는 것을 여성의 ‘강압적 자발’·‘자발적 종속’으로 규정한다. 프리가 하우그외, 『마돈나의 이중적 의미』, 박영옥 옮김, 인간사랑, 1997, 김현미, 앞의 글, 63~64쪽서 재인용 및 참고

권중관 감독은 “아직 어른이 되지 못한 아이들의 묘한 설렘이 있는 영화를 만들어 보고 싶었다”면서 “그 설렘으로 인한 기대가 좌절되었을 때 나타나는 분노가 증오가 되고 그 증오가 극단적인 파국을 그리는…아이들의 잔인함도 보여주고 싶었다.”고 연출의 변을 밝히고 있다.³⁶⁾ 하지만 ‘기대의 좌절’이라는 원인이 괭호로 처리됨으로써 ‘분노’가 ‘증오’를 거쳐 ‘파국’으로 이어지는 응징의 원인은 소녀의 섹슈얼리티 자체로 환원되고 만다. 이 때문에 현실의 빈곤 구조와 사회적 구제/구조의 미비, 그리고 남성들의 책임감과 죄의식 모두를 은폐시키며, 또한 남성의 성적 욕구 속에 자리 잡은 이상화된 여성으로서 순수에 대한 훼손의 죄값을 치르며 소녀는 피 흘리는 비천한 몸으로 쓰러진다. 이에 따라 <동전 모으는 소년>은 여성이 그녀의 성적 욕망 때문에 순수로부터 타락으로 이동하는 남성의 훼손과 변질에 책임을 져야 한다고 이야기하는 수없이 많은 영화들과 같은 좌표에 놓인다.

이와 달리 <마더>에서의 섹슈얼리티는 좀 더 복잡적이고 모호한 서사 속에서 작동한다. <마더>는 비극의 연쇄가 시작되는 출발 지점에 청소년이 위치한다는 점에서 감독의 전작인 <살인의 추억>, <괴물>(2006)과 같은 맥락에 놓인다. <살인의 추억>의 연쇄 살인 행각이 절정의 통증과 함께 제시되는 것은 주인공 서태윤과 안면이 있는 14살 여중생 소현의 죽음이며, <괴물>의 서사를 통해 둔중한 아픔을 남기는 핵심 사건도 강두의 중학생 딸 현서의 납치와 죽음이다. 이러한 연속선상에 놓인 <마더>에서도 해자가 펼치는 집요한 추적의 플롯 그 시작과 끝에 소녀 가장 아정의 죽음이 놓여있다. 이러한 점에서 봉준호의 영화들은 ‘보호했어야 할 대상을 지키지 못했다는 환멸의 정서가 강화되면서, 가해자와 다름없는 위치에 놓여 정체성이 붕괴되는 남성 주체를 강조하기 위해 소녀 희생자가 부각되는 서사’³⁷⁾로서 요약될 수 있을 것이며 이때 소녀는 희생양의

주

36) http://www.cine21.com/movie/info/movie_id/26662

37) 정우숙, 『영화 <마더>와 <시>의 모성 구현 양상』, 『한중 인문학연구』, 2012, 288쪽. 이에 대해 정우숙은 “민중의 자리는 있되 여성의 자리는 없는 진보주의 시각”을 드러낸다고 지적한다. 같은 책, 291쪽.

위치를 할당 받는다.

봉준호의 필모그래피에서 ‘순수의 표상이자 성애의 대상, 나아가 공동체의 희생제물’이라는 소녀-희생양 모티브는 강력한 효과를 발휘한다.³⁸⁾ 그러나 <마더>는 앞의 두 작품과 다른 핵심적인 차이를 드러낸다. <괴물>에서 현서는 공동체 위기를 극복해나가는 희생 제물로 죽어가며, 훼손되고 동요하던 남성의 주체성 복원을 위한 밑거름이 된다는 점에서 애도의 자격을 얻는다. 어리숙해서 사랑하는 딸을 지키지 못했던 아버지 강두는 에필로그에서 새로 얻은 양자를 지키기 위해 홀로 잠들지 않고 한강을 지키으로써 아버지로서의 각성을 실천한다.³⁹⁾ 그러나 희생양으로 바쳐진 딸에 대한 아버지-남성의 죄책감이나 소녀를 구하지 못한 형사들의 열패감, 상실감과 등가로 치환될 수 있는 어떠한 정념도 <마더>에서는 찾기 어렵다. <살인의 추억>에서 소현이 서태운 형사와 구축했던 친밀성은 그의 죽음을 지켜보는 관객의 고통과 깊은 애도의 정념을 만들어내는 바탕이 된다. 하지만 <마더>에서 억압적 삶의 조건들을 탄식하는 아정의 이야기를 듣던 지체장애자 청소년 종팔은 관객의 동일시를 끌어내지 못한다는 점에서 결코 서태운을 대리할 수 없다.⁴⁰⁾ 따라서 “난 남자가 싫어”라는 발화는 접수되지 못하며 아정은 땅에 파묻히지도 못한

주

- 38) 이는 ‘익숙한 정서와 이야기 구조를 보장하는 안전장치인 동시에, 지적인 남성적 주체들이 반성하고, 상대적으로 윤리적인 서민 계층이 연대하며, 영화 안팎의 자식들이 가족 이기주의의 주범인 마성적 모성을 질타할 수 있게 만드는 만능의 비밀 장치’가 된다. 정우숙, 앞의 논문, 304쪽.
- 39) 현서의 희생은 강두뿐만 아니라 영화 속 모든 (잠재적) 아버지들을 각성시킨다. 젊은 시절 가 부장의 책무를 등한시했던 아버지 희봉도 “시키면 시키는 대로 하는 거”라며 굴심거리는 대신 총을 들고 아들 강두를 지키다 죽음을 맞는다. 또한 술 냄새 풍기던 아버지의 불량한 대리자 남일도 화염병을 들며 아버지의 자리를 찾아간다. 박인영, <“아빠, 나도 같이 살고 싶어”-캐릭터로 영화읽기: 한국영화 속 그녀(들)>, 《중부매일신문》, 2006년 8월 4일.
- 40) 조선정은 무심한 듯 피로한 아정과 종팔의 얼굴이 이 세계의 타락을 생생하게 증언한다면서 아감벤의 ‘호모 사케르’ 개념을 끌어온다. 엄마 없는 세상에 던져져 지독한 무관심과 빈곤과 편견에 의해 파괴되는 이들 어린 생명은 ‘살인죄를 저지르지 않고도 또 희생제의를 성대히 치르지 않고도 살해가 가능한 영역’에 포섭된 ‘신성한 생명, 즉 살해할 수 있지만 희생물로 바칠 수는 없는 생명’으로 ‘호모 사케르’가 된다는 것이다. 조선정, 『모성 서사와 그 불만: 『엄마를 부탁해』와 <마더>에 나타난 모성 이데올로기 비판의 문화지형』, 한국영미문화학회 미니즘학회, 『페미니즘-차이와 사이』, 문학동네, 2011, 315쪽.

다. 도준의 말처럼 “어서 데려가 치료해주라”고 옥상 난간에 걸쳐있는 것이 아니라, 진태의 말처럼 “동네 사람들이 다 보라”고, 처벌 후 “전시”되는 것이다.

이처럼 <괴물>의 현서와 <마더>의 아정의 재현상의 차이를 그녀의 신체에 새겨진 섹슈얼리티에 대한 처벌로 읽게 될 때 이는 동시에 스릴러 장르 속 여성에 대한 전형적 재현으로 수렴된다. 아이를 잃은 한 부모 가정의 모성이라는 유사한 조건 속에서도 <아저씨>의 소미엄마가 <추격자>의 미진보다 더욱 가혹하게 재현되는 이유가 그러했던 것처럼⁴¹⁾, 아정의 성적 행위는 그 행위의 발생을 둘러싼 현실 사회적 맥락에서 분리됨으로써 가혹한 응징과 처벌의 대상이 되는 것이다. 또한 이는 섹슈얼리티와의 결합이라는 유사성 속에서 <살인의 추억>의 여중생 소현과 아정이 다시 위계화되는 차이를 가리킨다. 생존이라는 절대명령 앞에서 취약하기 그지없는 청소년에게 주어졌던 불가피한 선택지로서 성매매는 성적 방종이라는 개인적 선택으로 환원된다. 따라서 개인의 자발성이 극단적으로 봉쇄되는 성폭행이라는 폭력적 상황에 비해 내러티브상에서 좀더 가혹한 처벌을 자초하는 요인이 된다. 이러한 대비는 남성적 주체성의 구축 및 복원에 기여할 때 청소년의 섹슈얼리티는 숭고한 애도의 대상으로 격상될 수 있지만, 이러한 조건을 충족시키지 못할 때 희생양의 자리마저 허락되지 않는다는 점을 잘 보여준다.

결국 희생양의 자리와 응징의 대상 사이에서 동요하던 소녀 제물 아정을 향한 애도의 시선은 응징과 처벌의 시선에 의해 압도되고 만다. 이러한 시선의 가혹함은 남성적 무책임의 은폐라는 무의식에서 비롯된다. 소녀로부터 연결된 상황의 고리를 따라가다가 도달하는 지점이 ‘모성의 마성’이라는 점은, 비록 의도하지 않았다고 하더라도 무의식의 명령에 따라 아정을 죽인 도준의 죄, 그 소녀를 성적 노리개로 삼았던 다양한 한국 성인남성들의 죄값을 일단 괄호 속으로 밀어 넣는다는 비판⁴²⁾에 힘을 실는

주

41) 박인영, 『2000년대 한국 스릴러 영화의 모성 재현 연구』, 『영화연구』 제55호, 2013 참고

42) 정우숙, 앞의 논문, 299쪽.

다. 아정의 죽음이라는 비극 뒤에는 분명 가난이라는 구조적 재앙이 있지만, 남성 주체의 회피 속에서 책임은 모성의 자리에 할당된다.⁴³⁾ 이로써 범죄와 함께 구조와 책임 또한 봉인됨으로써 간음한 자를 돌로 쳐 죽이는 이슬람 율법에 따른 형벌처럼 돌에 맞아 죽어간 아정은 희생양의 자리에서도 내쫓긴다.



〈그림 3〉

<마더>에서 어린 아들에게 농약을 먹였던 모자 가정의 젊은 엄마 혜자와, 쌀 한 바가지를 위해 옷을 벗은 청소년 아정의 거리는 그리 멀지 않다. 하지만 이례적으로 디졸브된 한 프레임 속에서 도준을 경계로 아정과 혜자가 대치하는 것 같은 그림 3은 혜자의 모성과 아정의 소녀성을 충돌의 관계 속에 이미지화한다. 그리고 남성주체와, 남성들을 대리해 모성을 수행하는 여성 주체의 공모 속에서 죽은 자만 남고 책임을 져야 하는 자리는 프레임 속 어둠과 같은 공백으로 남는다.⁴⁴⁾

3) 톨리타, 남성/성의 구원

<좋지 아니한가>에서 겉으로만 가족의 형태를 유지할 뿐 가부장을 중심으로 한 친밀성의 연대가 일찌감치 사라져 버린 창수의 가족이 맞닥뜨린 치명적 위기는 원조교제 소녀 하은으로부터 비롯된다. 거리에 쓰러진

주

- 43) “도준은 자신의 범죄를 엄마의 범죄로 치환하고 자신을 가해자에서 피해자로 바꿔치기한다. 그의 기억 속에는 엄마의 범죄들만 남아있게 될 것이다.” 김경옥, 『소녀의 죽음에 응답하는 한국영화의 두 가지 방식』, 『나쁜 세상의 영화 사회학』, 강, 2012, 170쪽.
- 44) 혜자와 피해자인 아정과 의 연대 가능성이 배제되는 것과 관련, 정우숙은 혜자가 단지 희생자 소녀에 대해서뿐만 아니라 여성의 인생 주기 중 소녀 시기 일반에 대한 일종의 적대적 위치에 놓여있다고 말한다. 이러한 설정은 단지 아들을 보호하려는 모성이라는 의미 이상의 왜곡된 여성 심상을 드러내며 젊은 여성상과 스스로 대립하는 효과를 낳는다는 것이다. 정우숙, 앞의 논문, 169~170쪽.

교복 차림의 하은에게 창수가 제공한 친절이 빌미가 된 이 사건은 따라서 < 좋지 아니한가 >의 내러티브를 끌어가는 핵심사건이 된다. 그리고 이에 따르면 아픈 엄마 대신 소녀가장 노릇을 하는 하은은 창수의 가족 구성원들과 비교해서 그 비중이나 무게가 결코 떨어지지 않는 캐릭터이지만 하은의 내러티브상 위치는 모호하기만 하다. 가족영화라는 하위 장르적 구조 속에서 과잉 성애화를 바탕으로 한 하은의 플롯은 유기적으로 정착되지 못하고 창수 가족의 플롯과 겹돈다. 그리고 뿔뿔이 흩어졌던 가족들이 하나로 묶이는 계기를 제공하는 매개체 역할을 다함과 동시에 내러티브에서 탈초점화된다. 이 때 중산층적 안정을 해치는 위협적 타자라는 하은의 내러티브상 위치는 ‘미성숙하고 불완전한 존재라는 이유로 욕망을 금지 당하고 시민적 권리와 자유가 제약되는 철저한 비주류이자 비가시적인 주변인’⁴⁵⁾이라는 청소년의 사회적 위상을 효과적으로 환유한다.

이 과정에서 더욱 문제적인 것은 원조교제 소녀로서 하은의 섹슈얼리티가 남성적 정체성 복원을 위한 결정적 촉매로 도구화된다는 점이다. < 좋지 아니한가 >는 한 해 앞서 개봉된 < 가족의 탄생 >(김태웅, 2006)과 함께 한국 가족제도의 심부를 통찰했다는 긍정적 평가를 받은 바 있다. 그러나 < 가족의 탄생 >이 혈연과 결혼제도를 바탕으로 한 현재의 가족제도를 벗어나는 해체적 상상력을 발휘한 반면 < 좋지 아니한가 >는 잃었던 남성성의 회복을 통한 가족주의로의 귀환에 방점이 찍혀있다는 점에서 차이를 보인다.⁴⁶⁾

< 좋지 아니한가 >의 인물 모두는 가족이라는 견고한 공동체적 연대의 중심력 대신 쿵가루 집안의 원심력을 흔쾌히 수긍하는 듯한 태도를 보이지만 아버지의 모델 행으로 가정이 위기에 처하자 돌연 가족 내부로 결집하는

주

45) 주유신, 『십대와 그 영화적 재현의 가능성과 난제들』, 『영상예술연구』 12호, 2008, 3쪽.

46) “이 ‘달밤의 결투’ 장면에는 ‘그렇게 무심한 가족이라도 냉혹한 사회보다는 훨씬 낫지 않느냐’는 간절한 가족예찬이 담겨져 있기 때문이다. 더구나 영화는 후반부로 갈수록, 가부장인 창수에 대한 애정을 노골적으로 드러낸다. 원조교제의 피의자로 물리는 억지스러운 설정까지 동원해 창수를 사회적 필박의 희생자로 선전하는 것이다. 심지어 ‘달밤의 결투’ 장면에서 창수는 무기력한 가정에서 가족을 살벌한 사회로부터 수호하는 가부장으로 느닷없이 변신한다. ‘달밤의 결투’가 가부장 창수의 권위회복을 위해 기획된 작위적 대결로 보이는 것도 이 때문이다.” 황승현, <영화 가로지르기> ‘ 좋지 아니한가 > <경향신문>, 2007년 3월 15일, http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200703150929101&code=900307

선택을 한다. 천변에서의 한바탕 소동극 끝에 아버지 명령에 따라 펼쳐지는 ‘집으로 헤쳐 모여’의 달리기는 치명적 위협과 혼돈, 적대적 타자들의 세상으로부터 안전한 장소로서 집을 긍정하는 갑작스런 인정을 담아낸다. 이처럼 ‘콩가루 집안’이 외부의 적에 맞서 더 이상 ‘콩가루’이기를 중단하고 ‘일단’ 뭉쳐보기로 했다는 <좋은 아니한가>의 서사는 곧 학생들에게 외면당하는 무능한 영어교사이자 가부장의 권위를 상실한 고개 숙인 남자—아버지에서 가부장과 교사의 권위를 회복하는 아버지의 귀환 서사로 치환된다.

이와 관련, 영화 내부에서는 창수와 하은이 모텔에 함께 들었던 사건의 진실에 대해서 두 가지 가설이 대립한다. 동영상상을 통해 현직 교사의 원조교제라는 충격적 사건을 접한 세상 사람들에게 의해 ‘딸 같은 아이와 그 짓’의 가설은 비난과 함께 확산된다. 반면 가부장으로서의 남편에 대한 신뢰나 의지, 애정도 남아있지 않은 것처럼 보이는 아내 희경만은 발기부전을 이유로 창수의 결백을 확신한다. 그리고 천변에서 수많은 사람들에게 이 사실을 공표함으로써 두 가설의 대립은 종료된다. 따라서 사회적 비난으로부터 창수를 구해내고자 의도했던 발기부전의 발화는 이미 사회적 남근이 무력화했던 창수에게는 내밀한 신체적 취약성마저 노출시키는 치명적 악수였던 것처럼 보이나 곧 역설적인 반전이 일어난다. “애비 여기 있다”는 단호한 발화와 폭력적 행위를 통해 창수는 가부장으로서의 지위를 되찾고(그림 4) 가족들에게 ‘집으로 헤쳐 모여’를 명령하는 것이다.

얼핏 논리적 모순처럼 보이는 이러한 결과를 설명하는 열쇠는 클라이맥스의 소동극이 있기 전 창수의 플래시백으로 제시됐던 모텔 장면에 숨어있다. 침대 끝에서 잠든 하은의 발을 이불로 덮어준 창수는 옷을 입은 채 침대에 눕는다. 하지만 오프 스크린 사운드로 물 흐르는 소리가 들리자 놀라 오프 스크린에 위치한 자신의 아랫도리를 내려다보다 별떡 일어나 앉는다. 그리고 그의 아랫도리에 별빛이 쏟아지는 다음 장면(그림 5)에서도 물 흐르는 소리는 오프 스크린 사운드로 계속 들린다.



〈그림 4〉



〈그림 5〉



〈그림 6〉

클라이맥스 바로 직전의 플래시백을 통해 유예 제시되는 이 장면의 진실은 영화 내부에서 대립되던 두 개의 가설이 모두 틀렸거나 혹은 둘 다 맞았다는 역설을 제시한다. 화면 밖에서 들리는 물 흐르는 소리와 쏟아지는 달빛, 놀라움과 감격이 적당히 뒤섞인 채 달을 올려다보는 창수의 얼굴 표정은 그날 밤 창수가 회복한 것이 단지 사회적 남근뿐만 아니라 발기부전 또한 ‘기적적으로’ 해소됐음을 알려준다. 따라서 천변의 대치 장면에서 “그 짓 하고 싶어도 안 서서 못해”라는 말에 동의를 구하던 희경의 다그침에 창수가 수긍한 것은 반만 진실이었던 것이다.

잠든 하은 옆에서 창수의 발기부전이 해소되는 상황을 담은 그림 5에 이은 그림 6은 청소년의 섹슈얼리티라는 예민하면서도 불편한 주제의 전경화 속에서도 성의 착취적 재현의 혐의를 벗어나려는 조심스러운 의도를 드러낸다. 그러나 오히려 그러한 의도가 드러나는 역설적 맥락에서 이 장면은 하은을 부르는 다른 이름이 ‘폴리타’였음을 결정적으로 노출시킨다. 미성년자를 성애적 대상으로 표현하여 욕망을 자극하는 기제와 그러한 욕망을 표면적으로 억압, 금지하는 기제를 교묘히 교착시키는 것이다.⁴⁷⁾ 이러한 맥락에서 볼 때 그림 6에서 하은을 오프 스크린으로 배치한 것은 특히 청소년의 육체를 이미지화함으로써 대상화하는 일반적 욕망의 위험성을 은폐하지만, 바로 그러한 은폐로 인해 더욱 ‘폴리타’로 호명되는 청소년의 가시화는 두드러진다.

주

47) 윤조원, 앞의 논문, 211쪽.

이 장면에서 ‘성인 남성들의 환상의 무대이며 욕망의 거쳐’⁴⁸⁾인 어린 몸-‘물리타’를 향한 관음증적 욕망의 충족으로 이루어지는 남성 정체성의 복원에 대한 암시에는 오프 스크린 사운드와 달의 상징이 효과적으로 활용된다. 마치 겨우내 얼었던 얼음 밑으로 흐르는 개울물처럼 ‘해빙’의 의미와 함께 ‘사정’(射精)을 즉각적으로 환기시키는 ‘물’ 소리의 상징과 여성 혹은 여성성을 상징하는 달빛의 쓰임은 명명백백하다. 특히 창을 통해 들어온 달빛이 마치 우주선에서 쏘는 광선처럼 창수의 아랫도리로 쏟아지는 판타지적 재현은 이 장면을 창수의 ‘상상적 섹스 판타지’⁴⁹⁾로 읽는 설득력마저 결정적으로 반감시킨다.

특히 모텔 방에서 무슨 일이 있었던가에 관한 진실의 제시가 강박적으로 유예되는 플롯은 이러한 혐의를 더욱 강화시킨다. 영화 시작 후 25분께 시작되는 하은과 창수의 만남은 하은을 업고 가던 창수가 모텔이 즐비한 거리 한 가운데 멈춰 선 롱 샷으로 1분 40여초 만에 끝난다. 그리고 이 장면에 관한 언술과 플래시백은 그 이후 다섯 차례, 즉 ① 창수에게 휴대폰을 돌려받은 여학생에 의해 동영상이 발견되는 장면 ② 용현과 용선, 이모 미경이 동영상을 보면서 충격에 빠지는 장면 ③ 잠자던 창수의 꿈처럼 제시되는 플래시백 장면 ④ 학교에서 직접 동영상을 보는 창수의 모습 ⑤ 천변에서 아내와 이야기 나누던 창수가 달을 보면서 회상에 잠기는 장면 등으로 나뉘어 제시된다. 이때 창수에 의해 당시 상황에 관한 핵심적 진실이 관객들에게 제시되는 ③, ⑤의 장면은 길거리에서 생리대를 구입한 뒤 모텔에 들어가 함께 침대에 오르는 장면과, 잠 든 하은에게 이불을 덮어주는 창수의 모습으로 나뉜 두 차례의 플래시백으로 구성된다.

이러한 플롯 구성은 사건의 진실에 대한 발화가 의도적으로 유예되고 이를 반복적으로 확인하는 효과를 통해 사건이 갖는 작품내적 위상을 결정적으로 강화시킨다. 이는 플롯상 클라이맥스를 구성하는데 효과적일 수

주

48) 김영옥, 「침대 여성의 섹슈얼리티: 재현과 현실 ‘사이’에서?」, 『청소년문화포럼』 제11호, 2005, 33쪽.

49) 정성일, <집으로...중산층의 생활방식에 대한 이상한 긍정>, 《씨네21》593호, 94쪽.

있으나 마치 창수의 꿈처럼 ③이 제시되고, 푸른 빛 감도는 ⑤의 장면이 판타지처럼 제시되는 것은 강박적으로 반복되는 회귀의 무의식을 주목하게 만든다.⁵⁰⁾ 그리고 이 장면이 ‘상상적 섹스 판타지’인지 ‘실제적 섹스’에 대한 ‘상상적’ 반복인지보다 더욱 중요한 것은 ⑤가 등장하는 맥락이다.

달이 매개하는 창수의 플래시백이 시작되기 전 창수와 희경은 실로 오랜만에 개울가에 나란히 앉아 대화를 나눈다. 창수의 발기부전을 근거로 창수의 결백을 믿는다는 희경의 발화와, 용태가 자신의 아들이 아님을 들어 가부장으로서의 폭력성을 드러내는 창수의 반박-“내 새끼도 아닌 애 배 가지고 온 너하고 여지껏 살아준 게 나야. 누가 드러운지 볼까? 너 아주 내가 호구새끼로 보이니, 지금?”-으로 부부 사이의 헤게모니가 위태롭게나마 균형을 회복한 이후의 대화는 허심탄회하다. 이 자리에서 희경은 자신의 폐경을 알리고 창수는 생리대 하나 못 사다준 자신의 무심함을 사과한다. 이에 희경이 “게임 오버임, 좌우간”이라는 말로 쿨하게 대응한 직후 창수의 플래시백이 시작된다.

이를 다시 정리하면 <좋지 아니한가>의 절정부는 희경의 폐경의 인지→창수의 발기부전의 해소라는 진실 공개→일련의 발화와 행위를 통한 부권의 회복을 경유해 대단원으로 향한다. 이 때 희경의 폐경에 대한 창수의 인지가 가부장적 가족의 복원으로 연결되는 일련의 전개는 의미심장하다. 희경이 늘 식탁의 상석을 차지하는 창수의 가족은 무력한 가부장을 대체한 가모장 가족의 특징을 보인다. 그러나 폐경이 의미하는 여성성의 퇴조는 이러한 권력관계의 변동을 예고하며, 발기부전의 해소라는 진실에 대한 유예의 봉쇄가 풀리는 신호탄이 되기도 한다. 결국 청소녀의 섹슈얼리티를 매개이자 촉매로 삼아 상징적으로나 실제적으로 남근을 회복한 가부장의 권력탈환은 시나리오대로 실현된다. 이처럼 부권 회복과 가부장의 귀환을 사회적·상징적으로 과시하는 플롯과 대단원은 가

주

- 50) 정성일은 “‘알 수 없는 무드에 사로잡힌 정념의 숯’으로 ‘드물게 아름답게 찍’힌 이 장면의 반복적 회귀가 끊임없이 그 순간 그 장면으로 되돌아갈 때 아버지가 상상적 섹스의 판타지에 매달리는 것이라면 어떻게 하겠는가?”라고 묻는다. 앞의 글.

죽에 대한 대안적 상상력을 동력으로 했던 내러티브가 궁극적으로 가부장제로의 복귀 혹은 투항으로 퇴행했다는 독해에 힘을 신는다.

<좋지 아니한가>에서 주목되는 또 다른 역설은 하은의 캐릭터가 섹슈얼리티의 가시화에도 불구하고 정작 성적 주체로서 청소년의 비가시화를 선명하게 보여준다는 점이다. 영화에서 하은이 성산업에 유입되는 원인인 빈곤은 오프 스크린 사운드로 들리는 엄마의 기침 소리와 약봉지, 허름한 주거환경 정도로만 간략히 제시된다. 또한 창수의 호의를 곤경으로 되갚는 행동을 비롯, 그녀의 선택을 이해할 수 있는 욕망과 동기에 대한 설명이 절대적으로 부족한 채로 묘사된다. 반면 퇴학 후에도 원조교제에 나설 때 꼭 교복을 입음으로써 사회적 금기의 영역에 위치한 욕망의 대상임을 부각시키는 장면이나 달밤에 풀숲에서 혼자 춤을 추는 모습 등은 인물에 대한 동일시의 통로라기보다는 오히려 과잉의 이미지로 이해를 차단하고 관습적 대상화의 효과를 만든다.

모호하기만 한 하은의 캐릭터를 결정적으로 고정시키는 것은 예비 가부장으로서 연행performance을 펼치는 용현의 언설-“막돼먹은 년” “창녀 같은 년” “우주에서 켈 나쁜 년”-이다. 하지만 성녀 대 창녀의 이분법을 내면화해 치기어린 고통을 자초했던 용현은 “대학교 졸업하면 내가 먹여 살릴게” “난 앞으로 너만 위해서 살 거야”의 약속과 함께 하은에게 ‘용서’를 발화함으로써 여성에 대한 구원 판타지를 스스로 실현하고자 한다. 이처럼 하은이 갖는 섹슈얼리티는 과잉 성애화의 맥락에서 전경화되고 플롯에 의해 강조되지만 이 과정에서 성적 존재로서 하은의 주체성과 행위성은 거의 완벽하게 배제된다. 하은은 성적 행위에 따르는 욕망과 목적, 고유의 정서 등에 대한 설명의 부재를 바탕으로 가부장적 기획 속에서 주변화·비가시화된다. 남성 정체성의 복귀 혹은 남성성의 회귀라는 남성 서사를 위해 철저히 도구적인 기능으로 국한되는 것이다.

대단원 이후 에필로그처럼 이어지는 장면은 이러한 맥락에서 독해될 수 있다. 이 장면에서 하은은 앞서 몇 차례 반복됐던 것과 다를 바 없는 용현의 ‘용서’ 발화에 미소를 보인다.(그림 7) 영화에서 처음으로 보이는 하은의 미소는 하은의 내러티브 위치가 성매매로부터 탈성매매의 지점으로

로 이동됐음을 알리는 기호로 작용한다. 또한 용현을 ‘용서’의 주체인 남성 구원자로 수증한다는 점에서 이를 통한 가부장제도 내부로의 편입 의지로 해석될 수 있다. 하지만 이에 앞서 천변의 소동극을 통한 가부장 귀환이라는 대안 원으로부터 하은이 철저히 분리됐던 점을 환기할 때 이러한 기호의 작동과 결말은 설득력이 부족하다.



〈그림 7〉

그렇다면 왜 하은이 에필로그에 재소환되고 뜬금없지만 한 미소를 지을까. 그 이유는 자명하다. 가부장적 기획을 위협했던 섹슈얼리티를 반납 혹은 봉인하는 순응의 최종적 표시로 하은의 미소는 마지막 퍼즐 조각이 된다. 시작점이자 종착점이었던 청소년의 섹슈얼리티를 매개하고 경유한 남성적 기획으로서 < 좋지 아니한가 >는 이로써 비로소 완성되는 것이다.

한편 이처럼 청소년의 섹슈얼리티가 남성 주체성의 형성 및 복원의 상관관계 속에서 재현되는 관습은 한국 영화사에서 반복적으로 관찰된다. 이와 관련, 오영숙은 1970년대 한국영화에서 편재적으로 나타나는 여성 캐릭터의 ‘소녀화’ 논의를 통해 순결한 여성의 불행한 운명이라는 플롯이 이를 바라보는 남성의 죄의식과 좌절감, 무기력함 등과 연관된다는 상관관계를 분석한 바 있다. 1970년대 영화의 주된 양상으로 관찰되는 소녀 이미지와 매춘의 결합은 이를 통해 시대가 자신의 환부의 존재를 알려주는 하나의 증상으로 읽힌다는 것이다.⁵¹⁾ 또한 1990년대 후반 이후 성인 남성성의 퇴행 양상을 주목하는 가운데 한국에서 ‘미성년의 괴물화’를 한국 성인 남성의 도덕적 마조히스트와 연관 짓는 백문임의 논의도 이러한 맥락에서 눈길을 끈다.⁵²⁾ 그럴 때 김기덕의 <사마리아>는 이러한

주

51) 오영숙, 『아빠와 소녀: 70년대 한국영화의 표상 연구』, 『영화연구』 42호, 2009, 450쪽.

52) 백문임, 앞의 논문, 715쪽.

영화사적 반복을 단일 텍스트 내부에서 표상하는 흥미로운 사례가 된다.

<사마리아>의 원조 교제 여고생 재영과 그의 친구 여진은 소비 자본주의에 의해 촉발된 성적 개방성의 증가를 응변한다. 이들은 성적 행위에 수반되는 것으로 표면화되는 성적 주체성 혹은 행위성의 측면에서 두드러진 차별성을 갖는다. “경제적인 것 또는 반항 심리 둘 중 하나의 이유로 설명되는 원조교제의 전형성에서 벗어나고 싶었다”⁵³⁾는 감독의 말은 곧 이 영화가 청소년의 성 산업 유입을 다룬 다른 작품들과 달리 빈곤의 여성화 맥락에서 벗어나며, 동시에 일탈의 관점 또한 배제한다는 점을 강조한다. 이에 따르면 <사마리아>의 두 청소년은 ‘금지된 몸의 소유자’로 청소년과 그들의 섹슈얼리티를 정박시키고자 하는 이들에게 매우 불편하고 역겨울 정도의 주체성과 행위자성을 과시하는 인물들이다. 이 점에서 영화는 자신들의 성을 욕망하는 기성세대들에 의해 자신의 성이 상품으로서 가치 있다는 사실을 인지한 청소년들에게 성매매가 선택 가능한 하나의 ‘돈벌이’로 받아들여지는 현실의 한 지점을 포착한다.

이처럼 텍스트가 갖는 표면의 폭발력과 이미지의 강력한 선정성에도 불구하고 <사마리아>는 지극히 익숙한 독해의 그물망에 포착된다. 이러한 점은 무엇보다도 감독의 말에서 쉽게 수긍된다. “이 영화에서 원조교제는 그냥 물감”이라고 말하는 감독은 “결국 이 영화는 어떤 여고생을 그릴 것인가가 아니라 어떤 아버지를 그릴 것인가, 라는 고민에서 나온 산물”이라는 질문자의 언급에 “맞다. 이 영화를 구상하면서 아버지에 대한 생각만 했다. 나도 아버지니까”라며 동의한다. 그렇게 ‘여성의 벗은 몸에서 되돌아오는 응시’에 직면한 <사마리아>의 ‘무능한 아버지’는 ‘극한에 도달한 절망과 자기혐오로 인해’ ‘피해자이면서 동시에 공범으로서의 기묘한 자리’에 놓인다.⁵⁴⁾ ‘피해자의 아버지’가 아니라 ‘가해자인 남

주

53) 남동철, <김기덕은 변화하는가?>, 《씨네21》, 2004년 3월 16일자. 이하 <사마리아>에 대한 직접적 코멘트들은 이 기사에서 발췌.

54) 오영숙, 앞의 논문, 450~451쪽.

성'의 일원으로서 죄책감이 전경화되는 <사마리아>에서 딸은 “아버지”로 상징되는 기성의 가치관, 폭력성, 속물성에 빙의되었다고 생각하는 남성들의 죄책감과 처벌 욕망을 실현시켜주는 인식론적 보상물'이자 '탈육체화된 사이보그'⁵⁵⁾가 된다. 청소년의 자유분방한 성적 자결권 행사에 대한 폭력적 처벌을 담은 <사마리아>는 리얼리티 훼손과 성의 착취적 형상화라는 비판을 감수하면서까지 성적 행위자로서의 청소년을 부각시킨다. 하지만 생생하게 살아 숨 쉬지 못하고 '탈육체화된 사이보그'로서 재영과 여진은 관념화된 은유로 치환되고 도구화될 뿐이다. <사마리아>에서 극단적으로 가시화되고 전경화된 섹슈얼리티의 충격은 그렇게 휘발되고 궁극적으로 판타지의 지평으로 수렴된다.⁵⁶⁾

4) 로맨스와 모성경험

청소년의 하위문화는 섹슈얼리티에 대한 한시적 유예를 바탕으로 하는 고정적 성규범으로부터 벗어난 새로운 로맨스의 정의를 실천적으로 모색한다. 가족과 학교로부터 심리적으로나 실제적인 이탈이 가속화되는 상황을 보고하는 많은 연구들은 성과 사랑의 결합으로서의 로맨스가 친밀성에 대한 추구로서 이들의 일상과 삶의 전망에 깊숙하게 개입했음도 알려준다. 이에 따라 가족의 경계로부터 시장·소비영역으로 이동한 청소년들에게 특히 남자 파트너와의 지속적 관계 유지와 동거생활은 새로운 가족 구성에 대한 욕망을 구체화하거나 독자적인 삶의 기획을 구성하는 데 중요한 역할을 하는 것으로 관찰되지만, 한국영화에서 이는 청소년의 정체성 구성 서사를 위한 유효하거나 적실성 있는 접근 경로로 승인되지 못한다. 청소년의 섹슈얼리티는 '가부장제 사회에서 여성을 약자와 패자의 위치에 배열시키는 장애물이자 임신과 출산의 위협 속에서 맞닥뜨리는 곤경'으로 주로 묘사될 뿐이며, '연애하고 쾌락을 전유하는 몸'

주

55) 백문임, 앞의 논문, 719쪽.

56) 이러한 독해 방식은 정지우의 <은교>에 대해서도 유효할 것이다.

으로 재현되지 않기 때문이다.⁵⁷⁾

현실에서 로맨스관계가 섹슈얼리티와 결부되면서 만들어내는 지형은 청소년들로 하여금 섹슈얼리티를 임신과 출산, 그리고 출산 이후의 삶에 대한 상상으로 연결시키는 변화를 만들어내고 있다.⁵⁸⁾ 로맨스적 체험이 연애 및 동거 생활로 이어지고 섹슈얼리티는 임신과 출산을 내포하는 것으로 확장되는 것이다. <늑대의 유혹>, <그 놈은 멋있었다> 등의 로맨스 영화들은 청소년들이 갖는 성적 판타지와 친밀성에 대한 욕구를 보여줬지만, 섹슈얼리티와의 결합이 배제됐다는 점에서 이러한 현실의 변화지평을 반영하지 못했다는 한계가 있었다. 이 점에서 청소년에 관한 영화적 재현은 로맨스와 섹슈얼리티의 결합이라는 현실의 리얼리티를 반영하는데 실패하고 있다. <어린 신부>가 극명하게 보여주는 것처럼 섹슈얼리티의 배제 속에서 로맨스가 판타지화되는 것이 주류 상업영화의 지배적 경향이었던다면 최근에는 섹슈얼리티가 전경화되는 대신 로맨스의 부재 혹은 배제가 두드러지는 것이다. 이는 앞서 살펴본 것처럼 ‘빈곤의 여성화’나 일탈의 관점으로 접근하는데서 기인하지만, 또한 청소년의 로맨스가 섹슈얼리티의 지평으로 확장되는 것에 대한 사회적 저항과 검열 기제 작동의 완강함 또한 이유로 제기될 수 있다.



<그림 8>



<그림 9>

주

57) 김은하의 소위 ‘21세기 소녀의 귀환’을 전면화한 소설에서도 여전히 소녀들은 성적 욕체를 발견하는 탓에 걸린 짐승처럼 삶을 훼손당하는 운명에 직면한다고 지적한다. 김은하, 앞의 글, 313쪽.

58) 서정애, 앞의 논문, 5쪽.

이러한 맥락에서 <사랑나>는 예외적인 지점에 위치한다. 영화에서 열 일곱 살 인영(정유미)이 놓여있는 안정적이고 풍요로운 중산층적 삶의 조건은 빈곤의 여성화와 특권적으로 결합하는 일반적인 재현 전략과의 결별을 뚜렷이 한다. 이수(이수)의 집에서 인영이 즐거운 시간을 보내는 그림 8이 보여주는 것처럼 이수(이수)와 인영의 이성애적 로맨스가 펼쳐지는 곳은 모더니즘 양식의 건축물에 잘 정돈된 자연환경이 어우러진 쾌적한 신도시로 설정된다. 특히 이수(이수)와의 섹스를 마치고 혼자 속옷을 빨래하는 장면(그림 9)은 “속옷은 스스로 빨아 입으라”는 규칙을 발안하고 이를 집행케 하는 관리자-보호자로서 엄마가 오른쪽에 프레임 인 한 미장센을 통해 동시대 영화적 재현에 있어 청소년으로서 인영의 섹슈얼리티 재현이 갖는 차별성을 환기시킨다. 비록 상실의 상처로 종결되기는 했으나 인영의 로맨스는 빈곤의 표상으로서의 자격을 거부한 가운데 자발적으로 이루어지며, 청춘의 열병이라는 성장의 의례로 승인되는 것이다.



〈그림 10〉



〈그림 11〉

<회오리바람>에서 태훈과 미정의 로맨스 또한 이수(이수)와 인영(정유미)의 경우처럼 중산층적 삶의 조건 속에서 펼쳐진다. 그러나 ‘비천한 몸’과 ‘깨끗한 몸’의 ‘경계’에서 동요하던 미정의 섹슈얼리티는 결국 미성숙하고 불완전한 존재, 또는 보호와 통제의 대상이라는 근대적 정체성을 강제하는 ‘경계’의 작동으로 끝내 봉쇄된다. 연애 100일 기념으로 동해 바닷가로 여행을 떠났던 태훈과 미정이 집으로 돌아온 후인 현재의 시간에 로맨스의 체험이 파편적으로 투입하는 과거-플래시백이 병치되는 플롯은 이러

한 기제의 작동을 선명하게 보여준다. 미정 아버지의 제안으로 양쪽 부모들이 함께 한 자리에서 태훈과 미정의 섹슈얼리티에 대한 공개적인 심문과 평가, 응징이 이루어지는 장면(그림 10, 11)은 남녀 청소년들의 섹슈얼리티를 관통하는 로맨스-일탈의 적대적 구획을 폭력적으로 전시한다. 이 자리에서 처음 냉정하고 절제하는 듯한 모습을 보였던 미정의 아버지는 곧 광기에 사로잡힌 듯한 태도로 돌변하고 청소년의 섹슈얼리티에 관한 현실의 냉혹한 명령을 발화하고 심문한다. “너 그렇게 살면 창녀가 되는 거야, 이 개 같은 년아” “내 딸 건드렸어? 안 건드렸어?”(그림 10) 특히 고가의 나무 탁자에 칼이 꽂히고, 골프채를 휘둘러 깨진 유리로 난장판이 되는 장면(그림 11)은 섹슈얼리티 봉쇄의 발원점으로서 가부장적 가족제도 자체의 취약성을 실감나게 이미지화한다. 청소년의 성적 실천이 ‘경계’ 이쪽에 위치한 중산층 가정을 훼손하고 교란시켜 ‘경계’ 저쪽으로 이동-전락시킬 수도 있는 치명적 위협임을 강조하는 것이다.



〈그림 12〉



〈그림 13〉

결국 가부장적 가족제도와 학교제도의 포위 속에서 태훈과 미정의 로맨스는 좌절되고 성적 주체로서의 정체화는 실패하며, 로맨스의 시간/과거는 일탈의 시간/현재에 압도된다. 태훈은 엄마에게서 자퇴를 허락받지 못하고, 미정은 다시 학교로 돌아간다. 현실의 벽에 부딪쳐 성적 존재로의 전이에 실패한 두 사람이 폭력과 규율이라는 학교제도의 명령에 각각 순응하는 장면(그림 12, 13)은 과잉 성애화의 광풍 속에서도 섹슈얼리티에 관한 한 봉건성을 탈피하지 못하는 한국사회의 현실을 효과적으로 지

시한다. 그리고 그림 13의 대단원에서 이어지는 에필로그가 행복했던 강릉 바다에서의 시간—과거로 회귀함으로써(그림 14), 이성애적 로맨스의 체험 속에서 구현됐던 이들의 섹슈얼리티는 결국 애상적 시선 속에서 추억으로 봉인된다. 이처



〈그림 14〉

럼 일탈/억압(그림 13)과 로맨스/해방(그림 14)이 시간적으로 병치되는 구성을 통해 청소년의 섹슈얼리티에 부여되는 분열적 좌표는 유효적절하게 표상된다.

한편 <혜화, 동>과 <범죄소년>은 각각 청소년의 섹슈얼리티가 임신, 출산 등의 경험을 거쳐 낙태와 출산, 입양, 양육, 혹은 육아 방기 등의 다양한 선택 단계로 나아가는 현실적 맥락을 사실감 있게 전달한다. <사랑나>, <회오리바람>과 달리 두 영화에서 청소년의 섹슈얼리티는 빈곤의 여성화의 맥락에서 작동하지만 ‘비행청소년’·‘문제 학생’등의 억압적 시선 속에 왜곡되고 외면됐던 삶의 진실에 다가가려는 의도를 성실하게 구현한다는 점에서 주목된다. 인권위원회가 제작한 <범죄소년>에서 주인공 지구와 이성애적 로맨스를 나누는 새롬은 임신으로 인해 학업을 중단한 뒤 미혼모 보호 시설을 거쳐 삶을 새롭게 시작하려고 한다. 우발적인 성적 행위의 결과로 새롬이 직면한 삶의 위기는 과거 열일곱의 나이로 지구를 낳았던 삶의 곤경이 현재로 이어진 엄마 효승의 위태로운 궤적과 중첩된다. 새롬과 효승, 그리고 두 청소년의 삶과 긴밀하게 연관된 지구가 함께 봉착하는 현실은 청소년의 성적 실천이 위기와 일탈의 맥락에서 정제되고 표류하는 한국사회의 현 주소를 효과적으로 일깨운다.

여성 인물들의 삶이 시간을 두고 반복적으로 되풀이되는 중첩의 모티브를 공유하면서도 <범죄소년>은 이러한 점에서 <사랑나>와 차이를 보인다. <사랑나>에서 열일곱 살 인영의 성적 실천이라는 현재의 사건은 서른 살 인영(김정은)의 과거를 지시함으로써 중첩된다. 이때 이수를 매

개로 한 두 인영의 연적 관계에서 열일곱 살 인영의 패배는 상실의 체험이자 맹장수술의 상처로 내면과 신체에 각각 기록된다. 그러나 맹장수술의 흔적을 간직한 서른 살 인영의 승리가, 과거 열일곱 살에 겪었던 패배를 성장의 자연스러운 통과 의례이자 성숙의 자원으로 전용했던 데서 비롯된다는 점에서 청소년의 이성애적 로맨스는 궁극적으로 승인된다. 반면 <범죄소년>에서 여성적 삶의 반복과 중첩은 청소년의 섹슈얼리티가 여전히 피해적 사회화와 빈곤의 여성화, 그리고 일탈의 관점에서 벗어나지 못하는 현실을 환기시키며, 이 과정에서 이성애적 로맨스는 청소년의 삶의 기획으로 승인되지 못하고 폐기된다.

한편 비자발적 임신이라는 과거의 딜레마적 상황에 대한 회상을 통해 여성의 성장을 관찰하는 <혜화, 동>은 임신, 모성 경험을 다룬다는 점에서 <과속스캔들>과 함께 청소년의 섹슈얼리티 지형의 변화를 반영한다. ‘십대여성들과 아이와의 관계성 의미, 십대여성의 임신과 출산, 그리고 출산 이후의 일련의 선택과정 속에 놓인 경험으로 정의되는 임신, 모성 경험’⁵⁹⁾은 <혜화, 동>에서 비일상적·탈규범적 사건으로서 일련의 경험들이 배치되는 다른 영화들과의 차별성을 뚜렷이 한다. 한국사회에서 ‘십대 미혼모’는 기존의 정상 규범을 흔드는 사회적 위험으로 간주돼왔으며 이들은 낙태와 가출, 학업 중단, 아이 유기 등의 후속 과정으로 내몰린다. 그러나 임신 또는 출산 경험이 있는 현실의 십대 여성들의 다양한 사례는 임신을 경험하고 의미화하는 과정에 대한 새로운 해석을 요구한다. 원치 않는 임신 상황에서도 출산을 고집하거나 입양보다 양육을 선택하는 등의 사례들은 고정적이고 규범적인 과거의 인식 틀로 접수되지 않기 때문이다.

합법화되지 않는 이들의 출산이 거의 대부분 입양을 매개하는 현실의 십대 미혼모들처럼 <혜화, 동>에서도 입양은 불가피한 선택으로 강요되지만 혜화는 아이를 사산하고 만다. 여기에 로맨스의 파트너인 한수가

주 ■ ■ ■ ■ ■

59) 서정애, 위의 논문, 7쪽.

보였던 무책임한 태도가 더해져 이 모든 과정은 배신감과 상실의 상처로 혜화에게 깊이 각인된다. 그러나 죄책감과 후회라는 부정적 경험에 잠식되지 않는 스물세 살 현재의 시선에서 재구성되는 혜화의 섹슈얼리티는 성의 피해적 사회화를 일정 정도 벗어난다는 점에서 주목된다. 혜화는 학생의 신분으로 임신한 사실을 받아들이는 데 흔들림이 없는 것으로 그려진다. 비록 학업을 중단했지만 네일 아티스트의 꿈을 키우면서 출산을 기다리던 혜화는 학교에 있는 한수를 잠깐 불러내 네일 아트 연습을 하면서도 밝고 활달한 태도를 잃지 않는다. 자신과 한수가 함께 써나가는 로맨스에 대한 확신을 통해 두려움을 해소해가면서 임신이라는 상황을 딜레마가 아니라 낯설지만 희망적인 선택으로 받아들이고자 하는 의지를 표명하는 것이다.

영화는 1990년대 중반 이후 청소년들이 성적 주체이자 욕망을 발현하는 주체로 등장하면서 성 일탈이라는 규범적 구속력이 상대적으로 약화된 현실을 근사치에 가깝게 반영한다. 무엇보다도 영화는 여주인공 유다인의 클로즈업에 대한 집중을 통해 주체성에 가해지는 결정적 위협에도 불구하고 성적 자결권과 모성 선택, 상처의 극복 등의 삶의 기획을 수행해가는 여성 주체를 인상적으로 그린다. 섹슈얼리티가 임신과 임신의 지속 과정인 모성 선택으로 확장되는 과정을 여성 주체의 시선으로 서사화함으로써 <혜화, 동>은 자신을 둘러싼 제한된 사회적 조건과 협상하면서 행위하는 주체로서의 여성/청소년을 성실하게 재현한다. 임신, 출산의 모성 선택과 모성 경험을 다루면서도 <제니, 주노>, <과속스캔들>이 협상과 경험이 배제된 채 뮤지컬 코미디 등의 장르적 관성과 해피엔딩에 대한 강박적 봉합을 택한 것과 정반대의 지점에서 <혜화, 동>의 텍스트적 가치는 두드러진다.

그러나 두려움에 압도되지 않고 적극적으로 모성 경험을 수용하려는 의지를 보였던 혜화는 아이를 사산함으로써 이러한 기회로부터 차단된다. 이후 혜화는 생물학적으로 차단된 모성 경험의 가능성을 대체하는 의사/유사 모성 경험에 헌신하는데 이는 트라우마의 치유 과정에서 결정적 역할을 한다. 유기견을 돌보거나 엄마 없는 아이에게 ‘엄마’라는 호칭

을 허락하고 가슴을 내주는 것처럼 모성 경험을 대체하는 유사 모성 경험과, 아이와 가족에 대한 한수의 강박적 집착이 낳은 납치소동 등을 겪으며 혜화는 과거의 상처로부터 어느 만큼은 자유로워진다. 이처럼 혜화가 보여주는 상처의 치유라는 실천은, 십대 임신을 ‘청소년의 문제적 섹슈얼리티 이슈로 제한하거나 여성 젠더의 자기결정 능력 결핍으로 간주하는 해석’⁶⁰⁾에 도전하면서 청소년의 섹슈얼리티에 대한 영화적 담론에 새로운 지평을 연다.

이 과정에서 로맨스 서사는 청소년의 자기 정체성 서사로 전용될 수 있는 가능성을 제시한다. <사랑나>는 서른 살 인영이 그랬던 것처럼 열 일곱 살 인영 또한 상처의 치유와 함께 성장할 것을 낙관한다. <혜화, 동>은 혜화의 상처가 자신뿐만 아니라 로맨스 파트너인 한수의 상처를 뒤늦게나마 인지하고 그의 치유를 지원하겠다는 의지를 내비침으로써 궁극적으로 치유될 수 있을 거라고 말한다. 강제 전학 후 학업을 계속했지만 끝내 학교를 그만두고 방황했으며 군대에서도 의병제대한 한수의 상처마저 끌어안는 듯한 혜화의 마지막 선택은 둘의 파괴되고 취소된 로맨스의 복원에 대한 희망을 제시한다. 로맨스 당사자들에게 가했던 억압과 상처를 주목하고 그 상실의 정념에 공감케 만드는 <혜화, 동>의 성취는 로맨스 기획의 정당성과 의미에 대한 강조를 통해 청소년의 섹슈얼리티 지형을 풍요롭게 한다.⁶¹⁾

주

60) 서정애, 같은 글, 183쪽.

61) 이러한 독해는 청소년의 모성 경험이 새로운 여성 정체성 구축 서사로 수렴된다는 긍정적 해석을 바탕으로 한다. 그러나 모성 자체에 대한 재범주화 혹은 모성 이데올로기로부터의 탈주라는 관점에서 본다면 다른 독해가 가능할 것이다. 혜화의 치유 서사는 모성성에 대한 과잉의 가치 부여를 바탕으로 한 것이며, ‘여성의 고유한 체험으로서의 임신/출산에 대한 인정’은 생물학적 모성의 관점에서 모성을 자연화한 것이라는 문제 제기가 가능하기 때문이다. 그렇다면 <혜화, 동>의 모성 서사는 여성성과 모성성에 대한 일종의 판타지를 형상화했다는 혐의로부터 자유롭지 못하다.

4. 나가면서

한국사회가 신자유주의적 체제로의 개편을 본격화하고 소비대중문화로의 진입을 가속화한 1990년대 중반 이후 청소년 하위문화에 관한 담론은 현실의 변화를 반영해왔다. 청소년학과 여성학, 문학 등에 비해 다소의 지체 양상을 보였던 한국 영화에서도 이러한 변화는 특히 청소년의 섹슈얼리티 측면에서 집중적으로 관찰됐다. 이에 따라 <제니, 주노>, <사마리아>, <과속스캔들>, <혜화, 동> 등 섹스와 임신, 출산과 모성 경험을 공유하는 신체가 전경화됐던 일련의 영화들은 청소년의 섹슈얼리티 담론과 전면적으로 결합한 재현의 변화를 알렸다.

세기 전환기를 지나며 기존의 다양한 담론들이 가졌던 권위와 경계가 무력화되는 혼돈의 와중에도 청소년의 섹슈얼리티, 특히 청소년 성매매에 대한 사회적 합의는 대체로 유지되고 있다. 그러나 이는 청소년을 판단력과 동원 가능한 자원 부족의 대상으로 규정하는 것에서 비롯되며, 그 결과 성매매의 피해자로 청소년을 규정하는 공식적 담론 바깥에서 이들을 강하게 비난하고 타자화하는 비공식적 시선의 힘은 여전히 강력하다. 이처럼 현실세계에서 청소년의 섹슈얼리티 수용과 실천에 가해지는 사회적 억압으로서의 이중적 시선은 영화적 재현의 장에서도 작동한다. 무성적 존재로서 청소년의 섹슈얼리티를 규제하던 과거 규범을 교란하고 위반하는 청소년의 성적 재현의 변화는 여전히 강고하고 관습적인 영화적 재현과 충돌함으로써 주류 미디어로서의 분명한 한계를 드러낸다.

이에 따르면 청소년의 성적 행위와 실천은 자발성과 행위자성에 대한 적극적 해석으로부터 배제되며 일탈과 대상화의 관점에서 주로 해석된다. 자발적 선택이 아닌 폭력적 남성지배질서의 귀결로 혹은 개인적 차원의 삶의 곤경이나 상처로 재현됨으로써 신자유주의적 자본주의의 억압에 따른 빈곤의 여성화를 구현하는 것이다. 그 결과 <마더>, <좋지 아니한가> 등은 성매매와 원조교제 등 성 산업에 유입된 청소년들의 취약함과 무기력함을 강조함으로써 성적 행위의 맥락을 개인화하거나 궁극적으로 가부장적 기획으로 수렴시킨다.

반면 ‘청소년의 성적 욕망을 사회적으로 의미화해주는 통로나 기제’⁶²⁾로서 영화가 갖는 가능성 또한 주목된다. <과속스캔들> 등의 상업적 성공은 청소년의 섹슈얼리티가 갖는 자발성에 대한 억압의 기제가 더 이상 과거처럼 원활하게 작동하지 않는 현실의 변화를 반영한다. 개별적인 차이는 있으나 <사랑나>, <혜화, 동>, <회오리바람> 등은 로맨스와 결합한 청소년의 섹슈얼리티에 대한 긍정적 수궁을 담는다는 점에서 로맨스적 경험에 대한 재인식과 적극적 재현 전략의 필요성을 제시한다. 그리고 <범죄소년>은 일탈과 구조적 모순의 피해자로서 남녀 청소년을 위치시키는 과정에서 대상화와 도구화의 혐의를 벗어나는 사례로 새로운 해석과 담론의 지평을 연다.

‘청소년 영화’라는 하위 장르적 구심력의 부재 속에서 다양하게 이루어지는 청소년의 섹슈얼리티에 대한 영화적 재현은 ‘성적 주체’와 ‘성적 대상’ 사이의 먼 거리에서 혼란스럽게 동요하며, ‘가시화’와 ‘주변화’, 혹은 ‘과잉 성애화’와 ‘과소 진술’의 역설 속에 놓여있다. 자발적인 이성애적 로맨스는 섹슈얼리티의 일상화, 자연화라는 현실의 변화를 포착하지만, (과잉) 성애화에도 불구하고 성적 존재로서의 주체성이 소거되는 재현은 청소년을 욕망의 대상, 근대적 성규범에 의한 관리 대상으로 고정시킨다.

신자유주의적 자본주의와 대중소비문화는 자본주의적 미학에 대한 체계적 학습과정을 통해 십대를 순응적이고 감각적 소비자로 호명한다. 따라서 이를 토대로 한 청소년들의 성적 주체 구성과정에 대한 비판적 성찰이 전제되지 않을 때 성적 행위의 자발성이나 성산업 유입의 증가와 같은 새로운 현상들에 대한 영화적 재현은 고루하거나 공허할 수밖에 없다. 또한 <종지 아니한가>, <사마리아>처럼 남성 주체의 정체성 복원과 가부장적 권위 회복의 도구로 섹슈얼리티가 전용될 때 청소년은 탈육체화하는 지점으로까지 존재성이 삭제된다.

주

62) 김현미, 앞의 글, 69쪽.

이처럼 청소년의 하위문화 지형을 재현하는 과정에서 충돌과 경합의 과정으로 동요하는 영화적 재현에서 자발성의 이슈는 딜레마로 제기된다. 새로운 성의 정치가 시도되는 현실 변화를 반영한 청소년의 성적 주체적 정체화는 영화적 재현의 과제로 제시된다. 이때 개인적이거나 자발적인 선택을 강제하는 사회구조적 문제들의 역학, 여성 특히 청소년을 사회적 약자로 강제 편입시키는 현재의 가부장적 문화와 성별 체계에 대한 재조정이 전제되지 않은 현실을 고려한 신중한 접근과 재현 전략이 요구되는 것이다.

2000년대 한국영화와 성적 존재로서 청소년의 결합은 많은 과제를 남기고 있다. 자기 세대만이 공유하는 공통된 어휘와 감수성, 특수한 패션과 고유한 행동방식에 대한 확고한 동일시를 바탕으로 지금/이 곳의 청소년들은 부모 세대 주류 문화와의 배타적 차별화를 추구하고 독자적인 삶의 기획을 모색한다. 그러나 급격한 변화와 단절 속에서 구성되는 이들의 하위문화를 포착하는데 성공하지 못한 채 한국 영화는 변화의 표면만 포착할 뿐이다. 영화적 재현의 장에서 드러나는 문제점과 한계, 딜레마들은 청소년과 섹슈얼리티의 결합 자체를 불편해하고 당혹스러워하는 한국 사회의 무의식과 함께 새로운 인식 틀 정립의 시급함을 일깨운다. 젠더와 연령의 문제가 교차하고 계급의 층위가 강력 개입되는 다층적이고 모순적인 문제 영역으로서 청소년/청소년의 섹슈얼리티 자체에 대한 사유의 빈곤을 해소하고, 성찰의 결여를 보완하는 새로운 상상력의 작동과 이를 뒷받침하는 산업적 고민이 절실하게 요구된다.

참고문헌

- 김고연주. 『원조교제를 통해 본 청소년의 섹슈얼리티와 행위자성』, 『청소년문화포럼』 14 호. 2006.
- 김영옥. 『십대 여성의 섹슈얼리티: 재현과 현실 ‘사이’에서?』, 『청소년문화포럼』 제11호. 2005.

- 김예란. 「텔레비전과 몸의 정치학—소녀 육체의 미디어 표상」. 『프로그램/텍스트』 제10 호. 한국 콘텐츠진흥원. 2004.
- 김은하. 「청소년 문학과 21세기 소녀의 귀환—여성작가의 청소년 소설을 대상으로」. 『여 성문학연구』 24호. 2010.
- 민가영. 「10대 여성의 가출문화에 관한 연구 : 일시, 도피적 가출을 중심으로」. 이화여대 여성학과 석사 논문. 2000.
- 박연미. 「청소년기의 ‘개념화’와 청소년의 성」. 『청소년문화포럼』 제13호. 2006.
- 박인영. 「2000년대 한국 스릴러 영화의 모성 재현 연구」. 『영화연구』 55호. 2013.
- 백문임. 「소녀 괴물과 남성 마조히스트—한국 영화와 미성년」. 『문학과 사회』. 2004.
- 서정애. 「십대여성의 임신과 ‘모성 선택’에 관한 연구」. 이화여대 여성학 박사논문. 2009.
- 송경아. 「소녀들의 감수성, 시장으로 진출하다」. 『당대비평』 23호. 삼인. 2003.
- 송수연. 「청소년문학과 성—단절에서 소통으로」. 『아동청소년문학연구2』. 2008.
- 오영숙. 「아빠와 소녀:70년대 한국영화의 표상 연구」. 『영화연구』. 2009.
- 윤민경. 「청소년영화의 재현양상 연구—공간을 중심으로」. 동국대 영화학 석사논문. 2007.
- 윤조원. 「‘원더걸스’와 롤리타 신드롬」. 『안과 밖 : 영미문학연구』 24호. 2008.
- 이문숙. 「한국의 ‘빈곤의 여성화’ 상황과 탈여성빈곤 정책」. 『사회이론』. 2006.
- 이승환. 「1990년대 청소년 영화에서의 상징폭력성-<꼴찌부터 일등까지...>와 <여고괴담> 을 중심으로」. 『영화연구』 20호. 2002.
- 이지은. 「십대여성이반의 커뮤니티 경험과 정성에 관한 연구」. 연세대학교 석사 논문. 2005.
- 전혜정. 「리얼 버라이어티 쇼에 나타난 여성 아이돌의 섹슈얼리티 재현 양상 연구」. 홍익 대 석사논문. 2011.
- 정민아. 「이유 있는 반항-1980년대 후반 학교문제를 다룬 하이틴영화」. 『영화연구』 49 호. 2002.
- 정우숙. 「영화 <마더>와 <사>의 모성 구현 양상」. 『한중인문학연구』. 2012.
- 주유신. 「십대와 그 영화적 재현의 가능성과 난제들」. 『영상예술연구』. 2008.
- 추주희. 「탈주하는 청소년/청소년의 성과 삶」. 『진보평론』. 2008.
- 김경옥. 『나쁜 세상의 영화 사회학』. 강. 2012.
- 김고연주. 『조금 다른 아이들, 조금 다른 이야기-십대 여성들의 성매매 경험과 치유에 관 한 기록』. 이후. 2011.
- 김은실. 『여성의 몸, 몸의 문화 정치학』. 또 하나의 문화. 2001.

미셸 푸코 『성의 역사1-삶의 의지』. 이규현 옮김. 나남출판. 2004.
 바바라 크리드 『여성괴물』. 손희정 역. 여이연. 2008.
 손승영 외. 『오늘, 청소년의 성을 읽다』. 지식마당. 2002.
 유지나. 『유지나의 여성영화산책』. 생각의 나무. 2002.
 유지나·조흡 외. 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』. 생각의 나무. 2004.
 유쾌한 섹슈얼리티 인권센터. 『10대의 섹스, 유쾌한 섹슈얼리티』. 동녘. 2010.
 한국영미문학페미니즘학회. 『페미니즘—차이와 사이』. 문학동네. 2011.

남동철. <김기덕은 변화하는가?>. 《씨네21》 2004년 3월 16일
http://www.cine21.com/review/view/mag_id/57702
 박인영. <“아빠, 나도 같이 살고 싶어”-캐릭터로 영화읽기:한국영화 속 그녀(들)>.
 《중부매일신문》. 2006년 8월 4일
 정성일. <집으로...중산층의 생활방식에 대한 이상한 긍정>. 《씨네21》593호
 황승현. <[영화 가로지르기] ‘좋지 아니한가’>. 《경향신문》
http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200703150929101&code=900307

봉준호. <마더> dvd

Abstract

A Study of Girls' Sexual Representation

—Focusing on Korean Films of 2000s—

Park, In Yeong

Lecturer/Chungbuk Nat'l University

Girls, who had been considered 'Asexual beings,' have been viewed as sexual beings by the society with the arrival of neo liberal capitalism since 1990s. This reality has been reflected in Korean films. In other words, with the disappearance of taboo on the representation of girls' sexuality, films that deal with girls' sexual behaviors and acts have been produced.

This study analyzes Korean films made in 2000s in which girls are represented based on the visualization of sexuality. This study found noticeable changes along with the traditional representation. First, girls' sexuality is still seen from the perspective that considers it a deviation and representation of girls as victims of sexual violence still accounts for the majority. However, representation of girls who engage in sexual acts voluntarily is a change that has emerged. In addition, girls entering sex industry voluntarily through having paid sexual relations due to poverty have been reflected in the films as well.

In Korean films, girls' sexuality is visualized and used as foregrounding based on excessive sexualization. However, these films do not touch on the process of their constituting sexual subjects as they are called by the sex industry and the girls are represented as characters who lack the will to self determine as sexual beings. Therefore, girls have functioned as storytelling tools, cognitive rewards or metaphor and have

not been given the identity of sexual subjects. In sum, in the current cinematic representation, there are ‘bodies engaged in sex’ but there are no ‘sexual subjects.’ In that sense, works raising more reflective cinematic discourse are needed.

Key words : girls’ sexuality, sexual beings, visualization of sexuality, excessive sexualization, identity of sexual subject

투고일(2013년 4월 23일), 심사일(2013년 5월 12일), 게재확정일(2013년 5월 17일)