

## 일반 논문

# 변영주 감독 영화 속 사회 비판적 메시지에 관한 고찰<sup>1)</sup>

안정운 \_한양대학교 석·박사통합과정

함충범 \_한양대학교 연구교수<sup>2)</sup>

### 논문요약

본 연구에서는 <밀애>(2002), <발레 교습소>(2004), <화차>(2012) 등 변영주 감독의 장편 극영화 세 편을 중심으로 그의 영화 속에 투영된 사회 비판적 메시지에 대한 구명을 시도하였다. 변영주 감독은 여성 감독이 살아남기 힘든 한국영화계의 풍토 속에서도 꾸준히 사회비판적인 시각을 견지해오고 있다. 이는 여성 운동과 학생 운동, 그리고 그 일환으로써의 다큐멘터리 운동이 활발하였던 1980년대에 대학 생활을 한 변영주 감독의 성장 과정에서 비롯된 특징이라 할 수 있다. 그의 장편 극영화에서는 공통적으로 다음과 같은 세 가지 특징이 드러난다. 첫째 한국 사회의 가족주의적 이데올로기에 대한 비판의식, 둘째 신자유주의 경제 체제의 틈입으로 급격히 변화된 한국 사회의 모습과 이로 인해 계급화된 인물들의 양상, 셋째 사회적 약자와 연대하지 않게 된 사회에 대한

1) 본 논문은 2018년 2월 27일 한양대학교에서 개최된 한양대학교 동아시아문화연구소 학문후속세대 학술대회 '동아시아문화연구의 새 지평'에서의 발표문 「변영주 영화에 나타나는 여성주의적 표상: <밀애>(2002)와 <화차>(2012)를 중심으로」를 수정, 보완한 것임.

2) 교신저자

DOI: <http://dx.doi.org/10.31008/MV.40.6>

비판과 사회적 약자를 향한 차별 없는 시선 등이 그것이다. 이러한 영화적 특징은 한국 사회가 가진 문제들에 대한 비판 지점을 제공할 뿐 아니라 한국 사회가 나아갈 방향의 이정표 역할을 한다는 점에서 의의를 지닌다.

■ 주요어: 변영주, 가족주의, 신자유주의, 여성주의

## 1. 들어가는 말

한국영화계에서 여성 감독으로 살아간다는 것은 무엇을 의미할까? 2003년부터 2012년까지 한국영화 개봉 편수 중 여성 감독의 영화가 차지하는 비율은 4.96%에 그치고 있으며(김선아 2014, 77), 지난 10년간 상업영화로 100만 명 이상의 관객을 동원한 여성 감독은 모두 9명에 불과하다.<sup>3)</sup>

영화계의 현실이 이렇다보니 젊은 여성 감독들이 모여 ‘두 번째 영화를 찍을 수 있을까?’라는 제목의 포럼을 개최하기도 하였다(이은빈 2017).

변영주는 이처럼 여성 감독이 생존하기 어려운 풍토 속에서 100만 명 이상의 관객을 동원한 몇 안 되는 여성 감독 중 한 명이다. 그는 여성 감독이 연출하는 영화, 여성이 주인공으로 설정된 영화는 투자조차 받기

3) 2009년부터 2018년까지 여성 감독이 연출한 동시에 100만 명 이상의 관객을 동원한 작품으로는 <김종욱 찾기>(장유정 2010), <화차>(변영주 2012), <용의자X>(방은진 2012), <집으로 가는 길>(방은진 2013), <연애의 온도>(노덕 2013), <결혼전야>(홍지영 2013), <제보자>(임순례 2014), <미생: 사라진 여자>(이연희 2016), <당신, 거기 있어 줄래요>(홍지영 2016), <해빙>(이수연 2017), <부라더>(장유정 2017), <리틀 포레스트>(임순례 2018), <탐정: 리턴즈>(이연희 2018)가 있다.

어려운 현실<sup>4)</sup> 속에서도 일관된 주제의식을 지닌 4편의 장편 다큐멘터리와 세 편의 장편 극영화를 연출하였다. 변영주가 독립영화계에 몸담던 시절 연출한 장편 다큐멘터리 〈아시아에서 여성으로 산다는 것〉(1993), 〈낮은 목소리〉 3부작(1996~1999)은 여성주의적이며 사회비판적인 시각으로 일관하고 있는데, 이러한 경향은 이후 그의 극영화로도 이어지게 된다. 2002년 〈밀애〉(2002)를 통해 상업영화계에 데뷔한 그는 〈발레 교습소〉(2004), 〈화차〉(2012)를 연출한 후, 현재 〈조명가게〉(가제)의 시나리오를 작업하고 있는 중이다.

변영주가 데뷔한 이래로 그의 작품에 관한 연구는 꾸준히 이루어져온 편이다. 변영주에 대한 선행연구는 상업영화 데뷔 전 일련의 다큐멘터리 영화들에 관한 것과, 〈밀애〉 이후의 상업영화에 관한 것으로 대별할 수 있다. 우선 다큐멘터리 작업에 관한 선행 연구들 중 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)의 ‘서발턴’ 개념을 통해 〈낮은 목소리〉 3부작 속 위안부 생존자들을 바라보는 연구들이 있다. 오카 마리는 위안부 생존자들이 서발턴의 지위를 점하고 있을 뿐만 아니라 지식인인 변영주 감독이 위안부 생존자들에 대해서 이야기하는 것이 아니라 그들의 목소리를 끌어내기 위해서 노력하고 있기 때문에 훌륭한 제3세계 페미니즘 작품이라 평가

---

4) 이언희 감독은 〈미생: 사라진 여자〉에 관한 대답에서 “영화가 만들어지는 과정에서 이견도 많았고 투자에서도 난항을 겪었다(이예지 2016)”고 밝혔다. 임순례 감독 역시 “좋은 작품을 만드는 20~30대 여성 감독님들이 많지 않다. 남성 감독님들처럼 2~3년에 한 번씩 꾸준하게 영화를 만들어야 하는데 여성 감독님들은 탐이 너무 길다. 그 다음 작품을 만드는 게 너무 힘들고, ... (앞으로는) 여성이기 때문에 영화를 만들 수 없는 환경을 빨리 벗어나길 바란다”(김수정 2018)고 말하며 여성 감독이 영화를 제작하고 투자 받는 일에 대한 어려움을 밝혔다.

하고 있다(오카 마리 2013). 이유혁은 〈낮은 목소리〉 3부작 속 위안부 생존자들이 말할 수 없는 존재로서의 서발턴에서 능동적인 정치적 주체로 나아가고 있다고 말한다. 이로써 한국인 위안부 생존자들이 서발턴 정치적 주체의 주목할 만한 하나의 전형이 될 수 있다고 주장한다(이유혁 2018). 한편 서발턴 개념에서 벗어나 변영주의 다큐멘터리 작업을 평가하고 있는 연구들도 존재하는데, 이들은 ‘역사 쓰기’에 주목한다. 이소희는 〈낮은 목소리〉 3부작이 위안부 생존자들의 경험을 이해하는 사람들로 구성된 상상적 커뮤니티 형성을 가능하게 하였을 뿐만 아니라 민족과 국가중심의 역사 기록을 ‘여성’에 의한 역사 기록이라는 새로운 관점을 제시하였다는 성취를 이루었다고 말한다(이소희 2010). 반면 오영숙은 〈낮은 목소리〉 3부작에서 위안부 생존자들이 개인적 주체가 아닌 집단 표상으로서 그려지고 있고, 이를 ‘과잉 주체화’ 혹은 ‘무대화된 주체화’라 칭한다. 이러한 역사화 과정에서 개개인의 사정은 불가피하게 뒤로 밀려날 수밖에 없기 때문에 비판적으로 읽힐 수 있다고 주장한다. 그러나 이것은 감독 개인의 문제가 아니라 민족주의가 매우 강한 국가 내부에서 정부가 제 역할을 다하지 못하기 때문에 새로운 역사 쓰기의 문제가 절박해지기 때문이라고 규명한다(오영숙 2017).

앞서 살펴본 바대로 변영주의 다큐멘터리 작업에 대한 선행연구는 다각적인 방식으로 진행되어 왔다. 그러나 본 연구에서 대상 작품으로 선정한 〈밀애〉와 〈화차〉에 대한 연구는 그 흐름이 다소 정형화되어 있으며, 〈발레 교습소〉에 대한 연구는 거의 이루어지지 못하였다. 〈밀애〉의 경우 ‘여성의 몸’을 키워드로 한 연구들이 많다. 이들은 각기 다른 방법론

을 택하고 있지만 <밀애> 속 여성 인물이 외도라는 일탈을 통해 정체성을 찾게 된다는 결론으로 이어진다(김미영 2010). 반면 김혜미는 앞선 연구들의 한계를 지적하며 미혼의 독립 과정을 새로이 규정하기도 한다(김혜미 2010). 이외에도 전경린의 원작 소설 『내 생애 꼭 하루뿐일 특별한 날』에서 영화 <밀애>로 각색되는 과정을 다룬 연구(김미나 2015)가 존재하지만, 원작과 영화의 차이에 집중하기 때문에 깊은 접근으로 이어지지는 못한다.

<화차>에 대한 선행연구는 미야베 미유키(宮部みゆき)의 원작 소설 『화차』에서 영화 <화차>로의 각색 과정을 탐구한 경우가 대부분이다. 소설 『화차』와 영화 <화차>를 단독 텍스트로 삼은 경우도 있지만(김경애 2017), 다른 원작소설 및 영화와 함께 다룬 경우도 존재한다(나카츠카 2013, 25-48). 각색에 관한 연구를 제하고 나면 <화차>와 신자유주의 경제 체제에 대한 연구들이 남는다. 이광일은 <화차>가 21세기 프롤레타리아라고 할 수 있는 ‘프레카리아트’의 삶을 의미 있게 그려냈지만, 변영주가 문재인을 지지하였던 태도로 인해 작품의 진보적 가치가 격하된다고 주장한다(이광일 2013). 한편 이윤종은 알렉상드르 코제브(Alexandre Kojève)의 ‘미국형 동물’과 ‘일본형 속물’이라는 개념에 착안해 속물성과 동물성이 혼재되어 있는 <화차>의 인물들을 분석하고 있다(이윤종 2015). 이 외에도 스틸러 장르 내에서 여성 감독이 거둔 성과를 논하며 그 속에서 <화차>가 유의미한 지위를 차지한다고 주장하는 연구도 존재하였다(김선아 2014).

한편 <발레 교습소>에 관한 선행 연구는 한 편이 있는데, 이 연구는 영화 속 발레와 몸이라는 소재에 집중하고 있다. <발레 교습소>에서 발

레는 여러 가지 수단으로 존재하는데, 그 중에서 가장 눈에 띄는 것은 발레를 통한 육체자본의 획득이 경제자본, 문화자본, 사회자본으로 확산되는 것이라고 말한다. 하지만 단순히 몸이 사회적 계급 관계를 확대 재생산하는 역할만 수행하는 것이 아니라, 경제적 존재인 청소년의 몸에서 기존의 질서를 전복하려는 저항적 투쟁으로서도 드러난다고 주장한다(김외곤 2010).

그동안의 선행 연구 검토를 통해 알 수 있듯, 변영주 감독의 극영화 세 편 모두를 대상으로 삼은 ‘변영주 감독론’은 현재까지 시도되지 못한 상태다. 감독론, 즉 작가주의 연구 방법론은 영화가 아닌 다른 예술 분야에는 존재하지 않았던 연구 방식이다. 작가주의의 핵심은 작가의 의도가 작품에 온전히 반영될 수 있고, 따라서 작품과 작가를 등가에 놓을 수 있다는 기본 전제에서 출발한다(김영일·김정환 2015, 272). 따라서 상업성이 강화되고 많은 외부적 요인이 개입될수록 한계를 지닐 수밖에 없는 방법론이라 할 수 있다. 그러나 본 연구는 과거 임권택에서부터 현재 박찬욱, 봉준호, 홍상수 등으로 이어지는 남성 일색의 한국영화작가 계보에 문제의식을 가지고 ‘여성영화작가’를 조명하기 위해 작가주의적 방법론을 채택하고자 한다.

특히 변영주 감독은 앞서 언급한 것처럼 대한민국 여성 감독 중 작지 않은 입지를 차지하고 있는 감독일 뿐만 아니라, 다큐멘터리와 극영화에 연속적으로 사회 비판적인 시선을 담아내고 있는 감독이기 때문에 주목할 필요성이 존재한다. 이에, 본 연구에서는 변영주 감독의 극영화 세 편을 주요 대상으로 삼아 그 속에 투영된 사회 비판적인 관점과 의식을 규

명하려 한다. 영화의 텍스트 분석을 연구의 중심에 두고 변영주의 개인사와 작품 개봉 당시 한국의 역사적 상황에도 주목함으로써, 한 작가의 작품이 사회와 동떨어져 존재하는 것이 아니라 복합적인 콘텍스트와 상호작용하며 존재한다는 기본 명제를 체계적으로 실증하고자 한다.

## 2. 한국의 사회 변동과 변영주의 영화 인생

학창시절부터 영화를 좋아하였던 변영주는 부모에게 영화를 전공하고 싶다고 말할 용기가 없어 이화여자대학교 법학과에 진학하였다. 당시 전공 공부는 뒷전으로 미뤄두고 ‘장산꽃매’라는 영화 단체에 들어가 활동하였다. 학부 4학년 때 ‘여성학 연구’라는 수업에서 리포트 대신 단편영화를 만들었던 것이 영화감독이 된 계기가 되었다(정서희·백승윤 2017). 졸업 후에는 여성영화집단 ‘바리터’를 만들고 한국여성민우회와 공동 제작한 〈작은 풀에도 이름 있으니〉(1990)의 촬영을 맡게 되었다. 변영주는 이 작품을 통해 다큐멘터리의 매력에 빠져들었고, 이후에도 〈우리네 아이들〉(1990), 〈전열〉(1991) 등의 다큐멘터리 촬영을 맡았다(한국영화감독조합 2014, 163-164).

그러던 중 변영주는 1991년 김동원과 다큐멘터리 제작 집단 ‘푸른영상’을 창설하게 된다. 당시 김동원은 〈아시아에서 여성으로 산다는 것〉을 기획하고 연출하기로 하였다. 하지만 도움을 받기 위해 만난 일본의 영화 제작자 나카노 리에(中野理恵)가 성매매에 관한 영화를 남성 감독이 만

듣다는 게 마음에 안 든다고 말하였다. 결국 변영주는 김동원 대신 연출을 떠맡게 되었고 그것이 그의 첫 영화가 되었다(한국영화감독조합 2014, 165). 그는 〈아시아에서 여성으로 산다는 것〉을 촬영할 당시 인터뷰한 성판매 여성에게서 충격적인 이야기를 듣게 된다. 그 여성은 어머니의 병원비를 벌기 위해 처음 몸을 팔았는데, 그 어머니가 일본군 위안부였다고 말하였다. 이 일이 계기가 되어 일본군 위안부들의 이야기를 다룬 〈낮은 목소리〉 3부작이 탄생하게 된다(한국영화감독조합 2014, 168).

변영주의 영화 인생에서 ‘여성’이란 떼려야 뗄 수 없는 것처럼 보인다. 이러한 그의 성향은 대학 시절 굳어진 듯하다. 전술한 바대로 변영주는 1985년 이화여자대학교에 진학하였다. 당시 한국 사회는 민주주의에 대한 열망과 여성주의의 도입으로 상당히 혼란스러운 시기였다. 1977년 이화여자대학교에는 한국 최초로 여성학 강좌가 개설되었다. 서구의 여성학이 공식적으로는 처음 한국의 강단에 도입되기 시작한 것이다. 1980년 이후로는 영미권에서 알려진 페미니즘 이론가들의 저술이 여성 지식인들에 의해 번역되어 소개되었고, 학생운동 출신의 활동가들에 의해 사회주의 여성 이론서도 비합법적 경로로 출판되었다(정현백 외 2016, 272-274). 변영주는 여성학의 최전선이었던 이화여자대학교에서 수학하였고, 여성주의의 영향을 받지 않을 수 없었을 것이다. ‘여성학 연구’에서 단편 영화를 연출하였던 그의 행적 역시 이러한 영향관계 속에 놓여 있었던 듯하다.

변영주는 비단 여성주의뿐만 아니라 사회 현실 전반에 걸쳐 많은 관심을 보였던 학생이었다. 당시 그는 교내에 사복경찰들이 들어와 학생들을

체포해 가는데도 무관심한 사람들의 모습에 충격을 받았고 학생운동에 관심을 갖게 되었다(정서희·백승운 2017). 그의 인터뷰를 참고해보면 대학 시절의 성향이 영화 연출에까지 이어져오고 있다는 점을 알 수 있다. 다큐멘터리 영화를 연출할 당시 변영주는 다음과 같이 말하였다. “나는 영화를 통해 세상을 바꿀 수 있기를 꿈꾼다. 여성이란 이름으로, 정의란 이름으로, 그리고 자유와 평등이란 이름으로(변영주 1995, 1).”

변영주가 영화 제작과 전혀 관계없는 법학과에 진학하였음에도 다큐멘터리 감독이 될 수 있었던 데에는 민주화의 열기와 함께 활발해진 다큐멘터리 운동의 영향이 있었을 것이다. 변영주가 대학에 다닐 무렵인 1980년대의 독립영화 활동은 영화라는 문화적 매개체를 통해 사회를 변화시키고자 하였던 집합적 행동이었으며, 사회운동의 한 부분으로 존재하고 있었다(김은정 2015, 1-2). 즉 1980년대의 독립영화는 현실에 대해 비판적으로 발언하려 하였다는 측면에서 상업영화와 차별화된 지점이 확보되어 있었을 뿐만 아니라, ‘영상을 통한 사회운동’이라는 정체성 속에서 교육과 선전, 계몽을 위한 영상물의 성격을 지니고 있었다. 때문에 1980년대 독립영화 감독들은 예술가나 작가의 성격보다는 영상운동에 종사하는 활동가의 성격이 짙었고(김은정 2015, 63-65), 사회의 부조리를 바로 잡고자 하였던 변영주에게 있어 영화 제작은 좋은 운동적 수단이 될 수 있었을 터이다.

이후 변영주는 상업영화계로 뛰어들게 된다. 그가 처음으로 연출한 작품은 외도를 통한 여성의 욕망과 자유를 다룬 〈밀애〉이다. 〈밀애〉의 흥행성적은 좋지 않았지만, 당해 ‘여성 관객이 뽑은 최고의 영화’로 선정되

었다(김희경 2002). 그러나 변영주는 후속작인 <발레 교습소>로 큰 실패를 겪게 되고, 이후 8년 간 영화를 연출할 수 없었다. 변영주가 실패를 딛고 일어설 수 있게 해준 작품이 바로 <화차>이다.

그렇다면 변영주는 <밀애>와 <발레 교습소>, <화차>를 연출할 당시, 어떤 사회적 현실에 문제의식을 느끼고 영화를 만들게 되었을까? 세 작품을 이해하기 위해서는 2000년대 초반과 2010년대 초반 한국 사회에 대한 이해가 필요하다. 먼저, 2000년 12월 4일 김대중 정부는 1997년 발생한 IMF 외환위기의 극복을 선언한다. 하지만 이러한 선언에 대해 학계와 언론에서는 의견이 분분하였다. 김대중 대통령이 정치 논리를 위해 때 이른 시점에 IMF 외환위기의 극복 선언을 하였으며, 당시 한국의 경제 상황에서 ‘극복’을 이야기하는 것은 시기상조라는 것이었다. 더 큰 문제는 김대중 정부 후반기부터 본격적으로 가시화되기 시작한 신자유주의 경제 체제였다<sup>5)</sup>. 진보적 지식인들은 김대중 정부를 향해 “국민의 정부”, ‘중산층과 서민의 정부’가 아니라 ‘초국적 자본의 정부’”(손호철 1999, 244)라며 맹렬히 비판하였다. 하지만 당시 김대중 정부는 극도로 미비한 복지 체계를 보완하기 위해 고용보험 등의 정책을 시행하였으며, 당시 한국 사회에는 급격한 자본주의화 과정에서 생겨난 정경유착 등의 구자본주의적 면모 역시 남아 있었다(강준만 2011, 170-175).

5) IMF 외환위기 이후 내·외부의 신자유주의 세력, 신자유주의 개혁에 유리한 사회적 권력관계의 재편, 그리고 위기 효과의 국내적 재배분이 마련한 토대 위에서 한국의 국가, 금융, 산업 각 부문에서 신자유주의적이고 금융·재무 지향적인 행태와 전략을 향한 좀 더 가시적인 이동이 김대중 정부 후반기부터 일어났다(지주형 2011, 315).

이후 노무현 정부는 2007년 4월 2일 한미 FTA(Free Trade Agreement: 자유무역협정)를 타결하였고, 이로 인해 한국의 신자유주의는 급물살을 타게 되었다. 2008년 2월 25일 이명박 대통령이 취임하며 한국에는 ‘최초의 CEO 대통령’이 등장하였다. “이명박 대통령은 김대중, 노무현 정부에서 시동을 건 신자유주의 정책을 대선, 총선에서 압승한 결과로 얻은 정치 자본(political capital)을 활용하여 매우 적극적으로 추진하였다. 규제 완화, 재벌 기업에 대한 출자총액 폐지, 복지 시장화와 예산삭감, 법인세, 종합부동산세 인하, 공기업 사유화, 의료 시장화 등이 그것이다”(김동훈 2010, 253). 이후 한국은 재벌 기업과 마찬가지로 거대 자본이 지배하는 사회가 되었다. 그 결과 무수한 실업자와 비정규직이 양산되었고, 여성, 장애인, 노인 등의 취약 계층은 ‘경쟁력 없음’을 이유로 철저하게 소외되었다.

최근에도 변영주 감독은 “영화는 사회를 완전히 썩지 않게 하는 방부제 역할”(나원정 2016)이라며 자신의 소신을 밝혔다. 결국 그의 영화를 이해하는 데 한국의 사회적 변동과 여성에 대한 논의는 필수불가결한 것이라 할 수 있다.

### 3. 가족주의에 대한 비판

변영주의 극영화 세 편은 일관적으로 가족주의에 대한 비판적 시선을 견지하고 있다. 세 작품에는 다양한 형태의 가정이 등장하는데 이 가정

들 속 구성원들은 각기 다른 방식으로 서로를 옥죄고 있다. 한국 사회는 근대화 과정을 거치며 가족주의가 더욱 강력해졌다는 점에서 특수성을 가진다. 근대화 과정 내내 국가는 ‘선 성장, 후 분배’의 논리하에 사회보장 및 복지 서비스에 해당하는 사회 문제들을 가족에게 미루어 왔다. 특히 우리 사회 시스템 전반에 큰 반향을 불러일으킨 IMF 외환위기 이후 이러한 경향은 더욱 심화되었다(김희경 2017, 166-167). 개인의 파산, 몰락 이후 최소한의 복지를 책임져야 할 국가는 제 역할을 다하지 못하였고, 그 역할은 고스란히 가족의 몫으로 남았기 때문이다. 이처럼 한국 사회는 다른 근대적 국가들보다 강력한 가족주의적 이데올로기를 채택하고 있으며 가족주의의 근간이라 할 수 있는 가부장제 역시 견고하게 남아 있지만 그 실상을 들여다보면 가족 구성원들이 서로에게 짐만 되는 현상을 보이고 있다. 그리고 변영주의 영화 세 편은 이러한 한국 사회의 모습을 비판적으로 바라보고 있다.

먼저 〈밀애〉의 경우 주인공 미혼(김윤진 분)의 가정과 은연(윤다경 분)의 가정에서 그러한 양상이 드러난다. 미혼의 가정은 미혼과 그의 남편 호경(제성용 분), 딸 수진(하승리 분)으로 이루어진 3인 가정이다. 호경과 영우(김민정 분)의 외도 사실이 밝혀지며 평화롭게 보이던 가정에 균열이 생겨난다. 이 사건 이후 미혼은 원인 불명의 두통에 시달리며 일상생활이 불가능해진다. 결국 미혼의 가족은 ‘나비 마을’로 이사 가게 되고, 미혼은 그곳에서 만난 인규(이종원 분)와 사랑에 빠진다.

인규를 만나기 전까지 미혼의 트라우마는 쉽게 사라지지 않으며 계속해서 그를 괴롭힌다. 남편 호경은 정신적, 육체적 고통에 힘겨워하는 미

흔을 향해 외도는 “그냥 사고”였을 뿐이라며, “밤이건 낮이건 시체처럼 누워만 있는” 미혼이 “지독하다”고 비난한다. 하지만 미혼의 외도를 인지 하였을 시 남편은 그를 억박지르고 폭행한다. 이는 남편의 외도를 눈앞에서 목격하고도 방 안에 틀어박혔던 미혼의 대처 방식과 사뭇 다른 것이다. 이러한 현상은 가부장제 하에서 남성과 여성에게 주어지는 성도덕의 기준이 다르다는 사실에서 비롯된다. 우에노 치즈코(上野千鶴子)에 따르면 남성은 호색할수록 높게 평가되나, 여성은 성적으로 무지할수록 좋은 것으로 여겨진다. 때문에 근대의 일부일처제는 형식적으로 ‘상호 정절’을 내세우지만 실질적으로는 남성의 위반 가능성을 고려하고 있는 것이다 (우에노 2015, 52). 즉 남성의 외도는 여성의 넓은 아량으로 이해되고 용서 받아야 하는 것이지만, 여성의 외도는 폭행, 폭언을 불러일으키며 용서받을 수 없고 공동체에서 추방당해야 하는 것이 된다.

호경이 미혼의 건강 호전을 위해 택한 ‘나비 마을’이라는 공간도 의미심장하다. 산골짜기에 위치한 나비 마을은 이웃에게 무관심한 도시와 달리 서로의 모든 것을 공유하는 거대한 가족 집단처럼 보인다. 호경은 가족 제도 내에서 상처 입은 미혼을 더 큰 가족 집단 속으로 밀어 넣으며 ‘빨리 치유되라’고 강요한다. 그러나 호경이 가부장제를 벗어난 대안을 제시하지 않는 이상, 더 커다란 체제의 압박 속에서 미혼의 상태가 나아질 리 만무하다.

미혼의 가정이 위선적인 남편으로 인해 모순에 빠져 있다면, 은연의 가정은 폭력적인 남편으로 인해 절망에 빠져 있다. 다방 출신인 은연은 첫 손님이었던 남편과 결혼해 딸 미숙(홍세나 분)을 낳는다. 하지만 은연과

미숙은 남편(혹은 아버지)의 알코올 의존증과 가정폭력으로 인해 외딴 산속까지 떠밀려오게 된다. 은연과 미숙은 그의 폭력을 피해 필사적으로 도망치지만, 그는 끝까지 그들을 쫓아와 폭행하고 괴롭힌다. 이는 거대한 가부장제 그 자체인 한국 사회를 상징하는 것이며, 아무리 깊이 숨어들어도 폭력적 가부장제 하에서 벗어날 수 없다는 사실을 은유한다.

은연과 미숙이 어디인지도 모를 산속까지 도망치는 동안 국가는 이들을 보호하기 위해 어떠한 조치도 취하지 않는다. 은연의 가정은 ‘비바람은 집안에 들어가도 법은 들어갈 수 없다’는 논리를 뒷받침해주는 듯 보인다. 국가는 남성의 가정폭력 행위에 제동을 걸어야 하지만, 문제의 해결을 개인에게 떠넘긴다. 토니 포터(Tony Porter)는 이와 같은 현실에 대해 “아내를 때린 남편은 가정법원으로 보내진다. 만약 아내가 아닌 다른 여성을 때렸다면 형사법원으로 보내질텐데 말이다”(포터 2016, 145)라고 지적한다. 은연과 미숙이 살아가는 외딴 공간에는 형사법원이 아닌 가정법원의 힘조차 닿을 수 없지만, 남편의 폭력은 계속해서 그들을 따라다닌다.

이러한 가부장적 가족 제도에 대한 비판 의식은 아내와 자유로운 관계를 형성하며 여러 여성과 관계 맺는 인규의 대사를 통해 선명하게 드러난다. 인규는 자신의 병원을 찾은 미혼에게 같이 놀고 섹스도 하지만 사랑한다고 말하면 지는 ‘게임’을 제안한다. 그런 인규에게 미혼은 “왜 사랑하면 안 되죠?”라고 묻는다. 그 물음에 인규는 “사랑을 고백하고 결혼이라는 거래를 하고 육체를 허용하는 순서, 나는 그런 거 보험 같아서 싫어요.”라고 대답한다. 인규가 말하는 ‘순서’란 연애에서 결혼으로, 결혼에서

출산으로 이어지는 가부장제의 질서에 정확히 부합하는 것이며, 그는 그러한 질서를 부정하고 있다. 이처럼 변영주는 인규의 입을 빌려 가부장적 질서의 해체를 꾀한다.

한편 〈발레 교습소〉에는 〈밀애〉와는 조금 다른 양상의 가정들이 등장한다. 〈발레 교습소〉는 대학 입학을 앞둔 청소년들의 방황을 다루며 각 청소년들이 속한 가정의 모습을 들여다본다. 이 작품의 주인공들은 대부분 가정의 문제를 하나씩 안고 살아간다. 그러한 모습을 함축적으로 표현해주는 대사가 “부모로부터 상처 안 받는 사람이 어디 있어?”라는 대사이다. 먼저 주인공 강민재(윤계상 분)의 가정은 일에 빠져 가정을 돌보지 않는 아버지와 아버지의 무관심 속에서 유명을 달리한 어머니라는 문제를 가진다. 비행기 조종사인 민재의 아버지는 민재가 평소에 어떻게 살아가는지, 어떤 생각과 감정을 가지는지에는 관심이 없다. 하지만 민재가 자신의 직업을 물려받아야 한다는 일념만은 뚜렷한 인물이다. 이러한 아버지의 행태에 질린 민재는 가출을 감행하기에 이른다.

또 다른 주인공 황보수진(김민정 분) 역시 비슷한 상황에 처해 있다. 수진의 가정은 얼핏 보면 단란해 보이지만, 정작 수진의 부모님은 그의 생각과 감정에 관심이 없다. 수진이 어떤 생각을 하고 살아가는지, 어떤 삶을 살고 싶어 하는지 아무리 이야기해도 귀 기울여 듣지 않는다. 다만 제 주도에 있는 대학을 가지 말 것, 머리를 기르고 발레를 하여 ‘여성스럽게’ 보일 것을 요구하며 기성세대가 생각하는 올바른 학생, 올바른 여성의 모습을 그에게 강요할 뿐이다.

이러한 두 가정의 문제가 개인의 방임에서 비롯된 것이라 치부할 수도

있지만, 더 거시적인 차원에서 바라보면 근대화 과정에서 야기된 한국식 가족주의의 강화로부터 비롯된 것이라 할 수 있다. <발레 교습소>에서 국가나 사회는 청소년들이 자신이 원하는 길을 올바르게 찾아가는 일을 돕지 않을 뿐만 아니라 관심조차 없다. 그들이 무언가 결여된 상황에 처해있어도 그것은 사회보장제도가 아니라 넓은 의미의 가족들의 희생으로 매워진다.

그 단적인 예시로 어머니가 돌아가신 후 이모의 돌봄을 받는 민재의 상황, 부모님이 모두 돌아가신 후 보험금과 이웃, 친구들의 도움을 받아 서서히 삶의 의지를 되찾는 김기태(김동욱 분)의 이야기를 들 수 있다. 한 부모 가정에는 각자의 가정에 필요한 복지가 국가 차원에서 제공되어야 하며, 아이들이 모두 미성년자인 상태에서 부모님이 모두 돌아가신 가정 역시 그러하다. 하지만 <발레 교습소>에 나타나는 가정들은 그러한 복지를 받지 못하고 있으며, 사적으로 들어 두었던 보험금과 주변 사람들의 희생을 통해서만 삶을 영위해나갈 수 있다. 또한 IMF 외환위기 이후 무한경쟁시대에 접어들며 끊임없이 일해야만 삶을 이어갈 수 있게 된 상황에서 부모들은 계속해서 일터로 내몰린다. 따라서 자식들이 어떤 것을 원하는지, 어떤 생각을 하는지 관심을 가질 시간이 더욱 없어지는 것이다.

그리고 <화차>는 행복한 삶을 위해 발버둥 치는 경선(김민희 분)과 갑작스레 사라진 경선의 행적을 쫓는 문호(이선균 분), 종근(조성하 분)의 이야기를 다루고 있다. 이 작품에서는 종근의 가정과 과거 경선이 속하였던 가정의 모습이 주로 드러난다. 종근은 형사로 재직하다 뇌물 수수혐의로 직업을 잃게 된 인물이다. 그의 부인은 허름한 식당을 운영하며 홀로 생

계를 꾸려 나간다. 경찰 시절 종근과 함께 일하였던 성식(최덕문 분)은 종근을 위해 일자리를 알선해주고 신분 보증도 서주지만, 종근은 별다른 의욕이 없어 보인다. 성식은 “제수씨 생각 좀 해라, 제수씨가 뭘 잘못했냐?”, “제수씨 불쌍하지도 않냐?”라며 종근을 비난하지만, 그는 “내가 뭘 그렇게 잘못했는데?”라며 적반하장의 태도를 보인다.

종근이 가부장제가 남성에게 요구하는 역할, 즉 경제 활동을 하지 않는 동안 그의 아내는 가부장제의 요구대로 무슨 일이 있어도 가정을 지키며, 동시에 경제 활동까지 떠맡게 된다. 이러한 상황에서 아내의 직장인 식당과 집이 한 공간에 혼재한다는 것은 시사하는 바가 뚜렷하다고 할 수 있다. 무능하고 무책임한 남성을 중심으로 이루어진 가정에서 여성은 생계를 위한 노동과 가사 노동 모두를 맡으며 두 배로 착취당하고 희생당할 수밖에 없다는 것이다. 종근이 경선을 추적하는 데 온통 정신이 팔려 있는 동안 그의 아내는 소극적이지만 수차례의 신호를 보낸다. 하지만 종근은 개선될 여지가 보이지 않는다.

과거 경선의 가정은 아버지와 어머니, 자신이 속한 가정과 승주(이희준 분)와 결혼해서 꾸린 가정으로 나뉜다. 경선이 속하였던 두 가정에서 여성에 대한 남성의 폭력이나, 여성의 일방적인 희생이 드러나지는 않는다. 대신에 현재 한국의 가족제도가 남성과 여성 모두에게 큰 짐으로 여겨진다는 사실을 말하고 있다. 경선은 아버지의 가구공장이 망하며 생긴 빚 때문에 부모님을 잃고 혼자가 된다. 경선을 측은하게 여긴 승주는 그와 결혼할 것을 결심한다. 하지만 결혼 이후 그들의 집에는 하루가 멀다 하고 사채업자들이 찾아와 난동을 부린다. 그 충격으로 승주의 어머니는

사망하고 경선은 사창가에 팔려 간다.

〈화차〉에 등장하는 가족 구성원들은 ‘가족’이라는 제도로 함께 묶여 있지만, 서로가 서로에게 책임과 부담만을 안겨줄 뿐이다.<sup>6)</sup> 두 가정의 구성원을 모두 불행하게 만들었지만 생사조차 알 수 없는 경선의 아버지와 가족의 안위에는 무관심하고 자신의 욕망만을 쫓는 종근의 모습은 굉장히 닳아 있다. 이처럼 〈화차〉에 나타나는 무능한 가장의 모습은 신자유주의의 거센 물결로 인해 위기에 처한 남성성과, 가부장적 가족 제도로 인해 더욱 큰 피해를 입는 여성의 모습을 적절히 보여주고 있다.

#### 4. 신자유주의와 계급 문제의 공론화

변영주의 극영화 세 편은 모두 2000년대 혹은 2010년대 초반에 제작·개봉되었다. 앞서 잠시 언급하였듯 이 시기 한국 사회에서는 신자유주의 경제 체제가 급격히 가시화되고 있었다. 지주형에 따르면 신자유주의 경제 체제의 핵심은 다음과 같다. “신자유주의 경제학의 핵심은 국가

6) 2017년 대선에서 쟁점이 되었던 기초생활수급제의 부양의무제가 그 대표적 사례다. 이 제도는 기초생활보장 수급 자격을 정할 때 소득이 최저생계비에 못 미쳐도 부양 의무자가 없든지, 부양 의무자가 있어도 능력이 없거나 부양을 받을 수 없을 때에만 자격을 부여한다. 이 때문에 허울뿐인 가족이 있다는 이유로 국가의 지원을 받지 못해 극빈층으로 전락하거나, 극심한 생활고에 시달리다가 자살을 택하는 비극적 결과가 종종 발생한다. ... 부양의무제로 인한 부작용이 많은데도 이 제도가 폐지되지 않는 이유는 “아직도 가족이 부양을 책임져야 한다는 강한 가족주의 전통”이 우리 사회에 남아 있기 때문이다(김희경 2017, 172-173).

개입을 최소화하여 재산권을 근간으로 한 개인 자유를 극대화하고 시장 메커니즘에 의해 자원 배분을 효율화하는 것이다. 이는 시장논리를 확대해 모든 것에 가격을 매기고 상품화해야 자원 배분이 최적화된다는 주장까지 함축한다”(지주형 2011, 54). 이러한 신자유주의 경제 체제는 1970년대 말 미국 유학과 관료들의 주도로 한국 사회에서 자생적으로 성장하기 시작하였으며(지주형 2011, 111), 김대중, 노무현, 이명박 정부를 거쳐 빠른 속도로 확산되기 시작하였다.

그 결과 한국 사회는 금융화, 금융종속과 대외의존, 재벌·수출 주도 성장을 추구하게 되었고, 사회경제적 양극화와 이른바 ‘신자유주의적 삶’이라는 결과에 맞닥뜨리게 된다. 고용과 임금의 양극화는 실업과 비정규직이라는 고질적인 사회문제를 불러왔고, 대기업과 중소기업의 격차는 생산성 저하를 야기하였으며, 소득과 자산의 양극화는 빈부격차를 심화시켰다. 또한 한국에서 살아가는 사람들은 고질적인 고용 불안, 노동시간 연장과 상습적인 야근, 자기계발과 재테크, 출산율 저하, 자살률 증가, 타인에 대한 불신, 삶에 대한 만족도 저하 등 ‘신자유주의적 삶’으로 압축되는 팍팍한 삶을 살아갈 수밖에 없게 되었다(지주형 2011, 444-455). 그리고 이러한 배경 하에 변영주의 극영화 세 편은 신자유주의가 틈입한 한국 사회의 단면을 드러낸다.

먼저 〈밀애〉의 경우 미혼의 가족이 이사 간 농촌 공동체에서 신자유주의의 흔적을 읽어낼 수 있다. 한국의 정치, 경제, 사회 모두에 지대한 영향을 미친 신자유주의는 나비 마을이라 불리는 ‘촌구석’에까지 깊숙한 영향을 미친다. 등장인물들의 계급이 비교적 뚜렷하게 나뉘어 있다는 데서

그러한 모습이 파악된다.

인규는 도시에서 온 의사로 레스토랑을 운영하는 아내와 걸보기에도 으리으리한 집에서 살아간다. 때로는 호화로운 차, 화려한 옷을 차려 입고 파티를 즐기기도 한다. 미혼의 가족은 인규네 만큼 여유롭지는 않지만, 남편이 도시에서 출판사를 운영하였다는 사실과 ‘교수’같은 지식인들과 교류한다는 점에서 미루어 볼 때 꽤 높은 지위에 속한다는 것을 알 수 있다. 그들이 살아가는 집 역시 인규네 집에 비하면 소박한 것이지만, 자갈이 깔린 마당이 팔려 있고 깔끔한 외형을 하고 있다. 미혼의 아랫집에 사는 예선(김민채 분)은 농사를 지으며 생계를 이어 가는데, 앞서 언급한 두 사람의 집에 비하면 초라한 곳에서 생활한다. 은연과 그의 딸 역시 어디인지 알 수 없을 만큼 동떨어진 곳에서 허름하게 살아간다. 이처럼 〈밀애〉에서 인물들이 속한 계층은 ‘집’을 통해 형상화된다. 집의 위치 또한 주목할 만한데, 상류층인 인규는 ‘윗집’에, 중산층인 미혼은 ‘중간 집’에, 하층민인 예선은 ‘아랫집’에 위치한다.

신자유주의는 영화의 결말에도 영향을 미친다. 사실상 미혼이 가고자 하였던 가장 이상적인 공간은 인규와 정사를 나누었던 언덕 너머의 여관, 즉 미지의 공간이자 완전한 자연이었을 것이다. 하지만 두 사람이 완전한 자연으로 돌아가는 일은 신자유주의가 도입된 한국 사회에서는 판타지와 다름없는 일이다. 수많은 사람들이 자본을 얻기 위해 시골에서 도시로 몰려들고, 지방에서 수도권으로 몰려든다. 이러한 흐름에 역행하는 결말은 오히려 더욱 이를 수 없는, 허상에 불과한 대안이 아닐까. 따라서 미혼은 신자유주의가 지배한 도시의 부름을 받고 ‘단칸방’이라는

‘번데기’ 속으로 들어간다. 이는 IMF 경제 위기로부터 이어진 한국 사회의 침체를 해결하기 위해 어쩔 수 없이 신자유주의의 일면을 선택해야만 하였던 김대중 정부의 현실과도 맞닿아 있는 듯이 보인다.

〈발레 교습소〉는 〈밀애〉에 비해 보다 직접적으로 신자유주의 경제 체제의 폐해를 묘사하고 있다. 〈발레 교습소〉 속 인물들은 “먹고 살기 더럽게 힘들네.”라며 경제적 어려움을 직접적으로 토로하기도 하고, ‘영어 학원’, ‘전문직’, ‘자격증’ 등의 키워드를 나열하며 무한 경쟁 시대에 접어든 현실을 지적하기도 한다. 신자유주의 경제 체제로 인해 고통 받는 사람들의 모습은 인물 개개인의 사정에 집중할수록 더 잘 나타난다. 부모님이 모두 돌아가시고 암에 걸린 동생과 살아가는 기태의 상황, IMF 외환위기 이후 ‘이상해졌다는’ 소문이 도는 야쿠르트 아줌마의 상황이 그렇다.

기태는 어머니가 돌아가신 채 알코올 중독자인 아버지, 암에 걸린 동생과 살아가던 학생이다. 그런데 불의의 사고로 아버지마저 돌아가시고 동생과 자신 둘만 남게 되었다. 이후 기태는 월세, 고지서, 약 값 등을 대기 위해 끊임없이 아르바이트 노동을 전전하게 된다. 그러던 와중 기태는 민재에게 돈이 생겼다는 말을 하며 기뻐한다. 민재는 기태가 불법적인 경로로 돈을 얻어낸 줄 알고 불안해하는데 알고 보니 그 돈은 기태 아버지의 사망 보험금이었다. 〈발레 교습소〉 속 기태의 상황은 자신과 동생 모두 미성년자임에도 불구하고 살아가는 데 있어 반드시 필요한 비용조차 국가로부터 보장받지 못하는 사회의 모습을 단적으로 보여주고 있다. 또한 아버지의 죽음으로 인해 생겨난 돈을 쥐고 행복해하는 기태의 모습은 신자유주의 경제 체제 속에서 인간성을 잃어갈 수밖에 없는

사람들의 모습을 보여주는 것이라 할 수 있다.

한편 야쿠르트 아줌마는 IMF 외환위기를 거치며 가족들을 잃고 혼자 살아가는 인물이다. 사람들은 그를 향해 ‘정신이 이상하다’며 수군거리는 데, 알고 보니 이 인물은 자신과 비슷하게 경제적 어려움에 처한 기태와 동생을 돕고 있었다. 하지만 이들 앞에 또 다른 시련이 닥치는데, 민재네 아파트에 위치해있던 소아암 환자들의 쉼터가 아파트 주민들의 항의로 없어지게 된 것이다. 아파트 주민들이 소아암 환자 쉼터를 없애야 한다고 주장한 이유는 다름 아닌 ‘집값이 떨어진다’는 것이다. 실질적으로 아무런 피해도 입히지 않는 사람들을 물질적, 금전적인 이해관계를 이유로 삶의 터전에서 쫓아내버리는 상황은 신자유주의 시대에 너무나도 흔히 보던 풍경이다. 또한 이를 조금 더 넓게 보면 현지 주민들을 제대로 된 보상이나 해결책을 마련하지 않은 채 살던 곳에서 쫓아내버리는 재개발에 대한 은유라고 할 수도 있을 것이다. 그러나 이처럼 암담한 상황들에도 불구하고 <발레 교습소>의 결말은 긍정적으로 봉합된다. 이는 후술할 <화차>의 결말과 차이를 보이는 지점이라 할 수 있다.

<화차>에 나타나는 신자유주의 경제 체제의 면면은 IMF 외환위기로 까지 거슬러 올라간다. 주인공 경선의 아버지는 IMF 외환위기 당시 운영하던 가구 공장이 망하고 빚만을 남긴 채 홀연히 사라져버린다. 아버지의 실종으로 그의 빛은 경선과 경선의 어머니에게 고스란히 대물림되었고, 경선은 하루가 멀다 하고 사채업자들로부터 괴롭힘을 당한다. 이후 경선의 가족이 처하게 되는 현실은 인간의 존엄성과 생명권 따위는 안중에도 없는 신자유주의 경제 체제의 잔혹한 특성을 보여준다. 경선의 어

머니는 사창가를 전전하다 마약에 중독된 채 죽음을 맞이하였고, 경선은 행복한 삶을 위해 매일 밤 “우리 아버지 좀 죽여주세요.”라는 기도를 한다. 하지만 신자유주의 사회에서 그 소원이 이루어질 리가 만무하다. 경선은 남편과 이혼하고 새로운 도시로 떠나려 하지만, 사채업자들에게 발각되어 사창가로 끌려가게 된다. 그 역시 어머니와 같은 전철을 밟게 된 것이다.

이윤종에 따르면 “금융 자본주의는 개인에게 ‘신용’이라는 굴레를 씌워 개인 파산자를 양산함으로써 도시 빈민에게 보통의, 평균적인 인간으로 살 기회를 완전히 박탈”(이윤종 2015, 97)한다. 경선의 아버지에게 돈을 빌려준 사채업자들도 돈만 생긴다면 인간의 생명권과 존엄성 따위는 신경 쓰지 않지만, 경선 역시 ‘아버지의 시체’를 바라고 있다는 것은 신자유주의 체제가 개인의 힘으로는 저항할 수 없을 만큼 견고하여 정상적인 방법으로 벗어날 수 없다는 점을 보여준다.

결국 경선이 행복해지기 위해 최후의 방법으로 선택한 신분 도용은 신자유주의 경제 체제로 인한 폐해의 연쇄 작용을 일으킨다. 경선이 신분을 빼앗은 선영(차수연 분)은 모든 가족을 잃고 주변에 가까운 사람도 거의 없는 데다가 과거의 파산 경험까지 있는 약자 중의 약자이다. 선영은 개인 회생 제도의 도움을 받고 어머니의 보험금을 수령함으로써 정상 궤도에 진입하려는 순간 경선에게 살해당한다. 신자유주의 경제 체제로 인해 정상적인 삶을 영위할 수 없게 된 피해자가 또 다른 피해자를 양산하는 형태로 이어지는 것이다. 이러한 모습은 신자유주의 경제 체제에서 자신의 노력과 별개로 결코 살아남을 수 없는 하층민들의 고통을 형상화한 것이다.

〈화차〉의 신자유주의적 측면은 여성 인물뿐만 아니라 남성 인물들에게서도 드러나는데, 자신의 잘못으로 인한 것이지만, 직장을 잃고 재취업을 하지 못해 백수로 살아가고 있는 종근의 모습은 하층민이 재기할 수 없도록 하는 우리 사회의 구조적 모순을 드러낸다.

영화에서 유일하게 중산층에 속하는 문호는 자신의 동물병원을 운영하며 크고 좋은 집에서 살아간다. 문호와 경선은 한때 연인이었지만 계급이라는 벽이 너무나도 높은 나머지, 문호는 그의 상황을 전혀 이해하지 못한다. 문자 그대로 ‘살아남기 위해’ 사라진 경선에게 문호는 “너, 나 사랑은 했니?”라는 순진한 물음을 던진다. 경선이 문호를 진심으로 사랑하였는지, 사랑하지 않았는지는 알 수 없지만 경선이 문호와 결혼하고자 결심한 데에는, 문호의 신분을 이용해서라도 사회의 하층부에서 중산층으로 신분 상승하려는 욕구가 반영되었을 것이다. 신자유주의 사회에서 사랑, 인권, 존엄성과 같은 인류 보편의 가치는 최우선으로 보호받지 못한다. 〈화차〉는 그러한 현실을 뼈아프게 지적하고 있다.

종근이 경선을 추적하는 시퀀스에서 그들이 백화점이라는 공간을 통과하는 것은 상당히 상징적이다. 다른 사람의 신분을 도용하고 중산층의 남자를 만나 잠시나마 신자유주의 사회에서 단꿈을 꾸었던 경선은 모든 사치와 재화가 모여드는 백화점을 통과한다. 그곳에는 인간의 형상을 하고 있지만 인간이 아닌 것들, 즉 마네킹이 인간의 옷을 입고 준비해 있다. 신자유주의 사회 속에서 가짜 삶을 살아가는 사람이 오로지 경선뿐일까. 잠시나마 자본의 산실을 숨 가쁘게 통과하였던 경선의 눈앞에 놓인 것은 뒤돌아 설 수 없는 낭떠러지뿐이다. 그는 결국 죽음을 선택한다.

## 5. 사회적 약자<sup>7)</sup>에 대한 차별 없는 시선

앞서 한국이 본격적인 신자유주의 사회로 접어들며 생겨난 폐해들에 대해서 잠시 언급하였다. 사회보장제도의 부재로 인해 혹은 국가 시스템의 문제로 인해 생겨나는 문제들에 대한 개인적 해결책은 필연적으로 실패할 수밖에 없다. 각종 분야의 양극화 또한 점차 심화되며 사람들은 상대적 박탈감과 타인에 대한 불신감을 드러낼 수밖에 없게 되었다. 결국 이러한 상황에서 약자에 대한 연대와 복지는 기대할 수조차 없게 되고, 자신의 파이를 빼앗기지 않기 위해 그들에 대한 혐오를 드러내게 된다. 변영주의 장편 극영화 세 편에서는 사회적 약자를 향한 사회와 기득권층의 폭력, 특히 여성과 성소수자에 대한 혐오를 비판하며 그들을 향한 차별 없는 시선과 묘사를 보여주려 노력한다.

먼저 〈밀애〉와 〈화차〉는 가족 제도의 불합리성을 꼬집는 동시에 여성의 욕망과 그들의 주체성에 대해 이야기한다. 여성의 욕망을 형상화하는데 있어 〈밀애〉는 육체적 욕망과 자유를 향한 욕망을 다루어 내고, 〈화차〉는 행복과 자유를 향한 갈망을 드러낸다. 그리고 여성 주인공들의 욕망을 드러냄으로써, 남성 중심적 가부장제가 지닌 문제점과 모순을 지적하고자 한다. 두 작품에 나타나는 여성의 욕망과 주체성은 ‘나비’라는 상징을 통해 연결된다.

‘나비’라는 상징물은 과거 변영주의 다큐멘터리 작업으로부터 이어진

---

7) 사회적 약자란 사회적으로 불리한 위치에 있는 사람 모두를 일컫는 말이다(박경태 2008, 15).

것으로 유추된다. <낮은 목소리> 3부작은 위안부 생존자들에 대한 이야기를 다루고 있으며, 그들을 상징하는 생물이 바로 나비이다.<sup>8)</sup> 다큐멘터리 영화에서 극영화로의 연속성은 변영주가 지녔던 여성과 페미니즘에 대한 문제의식이 계속해서 이어져오고 있었다는 사실을 보여주는 것이기도 하다. 정신분석학자 칼 구스타프 융(Carl Gustav Jung)은 자신의 저서 『원형과 무의식』에서 ‘나비’가 인간의 ‘심혼(seele)’이자 ‘스스로 살아갈 수 있도록 하는 것’이라고 하였다(C. G. 융 2002, 135-136). 이는 곧 인간의 집단적 무의식에서 나비가 주체성과 자유를 상징한다는 것을 의미한다. 변영주의 개인사와 융의 주장은 모두 나비가 자유롭고 억압받지 않는 인간의 상징으로 사용된다는 것을 뒷받침해준다.

전술한 바대로, <밀애>에서는 ‘나비 마을’이라는 공간이 등장한다. 이 공간은 호경이 미혼의 요양을 위해 이주를 결심한 곳으로, 문명과 자연 사이에 위치하며 일종의 양가성을 지닌 공간이다. 나비 마을의 양가성이라 함은 한 공간에 호경으로 대표되는 ‘구속과 억압’, 인규로 대표되는 ‘자유와 해방’이 공존하고 있다는 의미이다. 본래 다른 이름을 가진 마을에 ‘나비’라는 이름을 새로 붙인 것은 분명 이 마을이 자유와 해방의 의미를 갖는다는 것을 의미한다. 그러나 거대한 가부장적 가족 집단처럼 여겨지는 나비 마을이 여성에게 있어 완전히 긍정적인 함의를 지닌다고 보기는 어렵다. 이러한 이유들로 인해 나비 마을이 양가성을 지닌다고 표현한 것이다.

8) ‘나비’는 위안부 희생자의 상징 생물로, 위안부 희생자뿐 아니라 모든 여성이 억압과 폭력으로부터 벗어나 자유로운 날갯짓을 하기를 염원하는 의미를 담고 있다(김지수 2014/10/31).

〈그림 1〉 폴 쇼트로 촬영된 정사 장면



〈그림 2〉 여성 주도적인 성관계



나비 마을에서 미혼은 인규를 만나 사랑에 빠지고 섹스와 자유에 대한 자신의 욕망을 확인하게 된다. 미혼이 자신의 욕망을 자각하는 과정에서 이 영화는 여성을 중심으로 한 쾌락에 주목한다. 많은 영화들이 정사 장면을 연출할 때 클로즈업을 이용하거나 관음적 구도를 차용하여 여성의 신체 부위를 파편화하거나 성적 대상화한다. 이는 명백히 남성 중심적이며 여성혐오적인 문법이라 할 수 있다. 이에 반해 〈밀애〉는 주로 폴 쇼트를 이용하여 두 사람 모두의 모습을 담아냈고, 여성의 특정 신체 부위에만 집중하지 않았다(노수연 2003, 29). 뿐만 아니라 여성의 신체가 노출되지 않으며, 여성이 주체적으로 성관계에 임하는 장면도 존재한다.

미셸 푸코는 자신의 저서 『성의 역사 1』에서 제도가 여성의 육체와 성을 의학의 영역에만 편입시킴으로써 그들이 자녀의 건강, 가족제도의 지속성, 사회의 안녕에 대해 책임감을 갖도록 하였다고 주장한다(푸코 2010, 167). 이는 여성의 신체가 임신, 출산, 육아만을 위한 것으로 여겨지게 하며, 결국 가부장적 질서에 여성을 종속시키는 결과로 이어졌다. 이러한 상황에서 여성 신체의 쾌락을 다룬다는 것은 그 자체로 가부장제에 대한 저항일 수 있다. 이처럼 나비 마을은 인규를 통해 미혼의 욕망을 충

죽시켜준다는 점에서 여성의 자유를 보장하는 공간이다.

그러나 나비 마을에서 미혼에게 주어진 쾌락과 자유는 결국 젠더 권력을 가진 남성(인규)으로부터 생겨난 것이며, 따라서 다시금 그가 가부장적 가족 제도에 종속될 수 있는 위험성을 담보한다. 극의 후반부에서 인규가 갑작스레 죽음에 이르는 것은 이러한 한계를 보완하기 위한 것으로 해석할 수 있다. 호경에게 외도 사실을 들킨 미혼은 인규와 함께 그의 차를 타고 어디론가 떠나게 된다. 여기서 두 사람이 탄 자동차는 앞서 가던 트럭으로 인해 교통사고를 겪게 된다. 이 상황은 다소 개연성이 부족해, 데우스 엑스 마키나(deus ex machina)<sup>9)</sup>처럼 보일 수도 있다. 하지만 미혼을 또다시 가부장제의 굴레 속으로 끌어들이 수 있는 남성을 완전히 제거함으로써, 그에게 진정한 홀로서기의 기회를 부여하는 것이다. 따라서 나비 마을은 완전한 자유의 공간이라기보다는 미혼이 자유와 쾌락, 자신 내면의 목소리를 알아가게 되는 과도기적 공간이라고 할 수 있다.

〈밀애〉의 후반부에서 미혼이 홀로 사진을 찍는 장면은 수많은 의미를 내포하고 있다. 그는 도시로 돌아가 홀로 1년 동안 생활하였고 인규를 완전히 잊지는 못하였지만 “그 어느 때보다 살아있음을 느낀다”. 미혼은 사진을 찍으며 눈물을 흘리는 동시에 활짝 웃는다. 이는 연인 인규의 죽음으로 인해 슬픔을 느끼지만, 동시에 진정한 자유와 해방을 얻게 된 기쁨을 상징한다고 볼 수 있다. 그리고 엔딩 크레딧이 올라올 무렵 존 바에

9) 흔히 ‘기계신에 의한 처리(deus ex machina)’라고도 불리는 인위적 결말은 갑작스럽게 동원된 어떤 절대적 상황, 혹은 절대적 힘을 가진 인물을 통해 극 사건이 종결되면서 극이 마무리되는 경우를 가리킨다(김재석 2011, 48).

즈(Joan Baez)의 ‘도나 도나(Donna Donna)’가 흘러나오며 자유를 소중히 여기며 진정한 해방을 위해서는 나비처럼 나는 법을 배워야 한다는 메시지를 전한다.<sup>10)</sup>

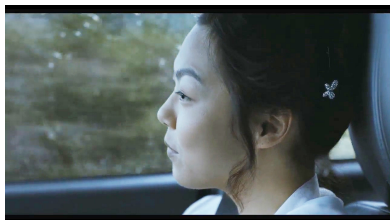
〈화차〉로 오면서 나비의 상징은 더욱 강력해진다. 가족제도의 모순과 신자유주의 경제 체제로 인해 한 순간도 자유로울 수 없었던 경선은 “행복해지고 싶어서” 다른 여성을 직접 살해하고 자신의 욕망을 채우려 한다.

〈화차〉는 경선의 머리에 꽂혀 있는 머리핀을 통해 초반부에서부터 나비를 등장시킨다. 이 머리핀은 자리와 사람을 옮겨 다니며 경선이 ‘자신(혹은 자신이 될 사람)’을 찾아 끊임없이 투쟁하는 경로를 안내한다. 나비 머리핀이 경선의 머리에서 가장 먼저 등장하였다는 것은 그의 삶 역시 살인으로 얻어낸 ‘가짜’라는 사실을 은유한 듯하다. 위기에 처한 경선은 현실의 어려움을 극복하고자 계속해서 고뇌하고 노력한다. 〈밀애〉에서 기계장치 신의 힘을 빌려 인규를 죽음에 이르게 한 것과 대조적으로 경선은 자신의 손으로 직접 사람을 죽이고 새로운 인생을 쟁취해낸다. 경선은 자신의 욕망을 위해 끊임없이, 그리고 스스로 움직인다. 〈화차〉속 남성들은 그의 뒤를 쫓을 뿐이다.

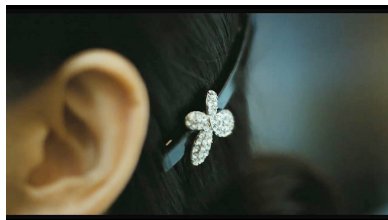
---

10) Calves are easily bound and slaughtered Never knowing the reason why  
(송아지들은 쉽게 묶여 죽게 되지만 그 이유를 모르지) / But who ever treasures  
freedom Like the swallow has learned to fly(하지만 자유를 소중히 여긴다면 제  
비처럼 나는 법을 배워야 해)

〈그림 3〉 경선의 머리에 꽃혀 있는 나비 머리핀



〈그림 4〉 살해 대상의 머리에 꽃혀 있는 나비 머리핀



그러나 행복한 삶을 향한 경선의 발버둥은 비극으로 마무리된다. 〈화차〉의 원작 소설 미야베 미유키의 『화차』의 첫 페이지에는 “화차[火車] 생전에 악행을 저지른 망자를 태워 지옥으로 실어나르는 불수레”(미야베 2012, 5)라는 설명이 쓰여 있다. 또한 영화에서는 피로 범벅되어 몸부림치는 나비의 이미지가 등장한다. 극의 제목과 나비의 몸부림으로부터 경선의 죽음은 예정되어 있었던 것이다. 하지만 그는 자신이 살아가는 방식뿐만 아니라 죽음에 이르는 것까지 스스로 선택한다. 〈화차〉의 남성들은 영화가 진행되는 내내 경선을 숨 가쁘게 쫓는다. 문호는 경선에게 “그냥 너로 살아”라는 부탁을 하며 그를 보내주고, 종근은 사건 해결을 향한 열망으로 새 일자리조차 팽개치고 그를 쫓지만, 경선의 죽음으로 그들이 얻을 수 있는 것은 사라졌다.

〈그림 5〉 피 속에서 죽어가는 나비



〈그림 6〉 경선의 죽음



이러한 남성들의 추적과 욕망은 〈화차〉에서도 〈밀애〉에서도 이루어질 수 없는 것이 된다. 당초 그들이 여성을 쫓는 이유는 가부장적 질서 속에 그들을 가두기 위함이기 때문이다. 가부장제 사회는 여성을 성녀(聖女)와 창녀(娼女)로 나누어 지배한다. 앞서 언급하였듯, 남성과 여성에게는 서로 다른 성도덕의 기준이 부여된다. 남성은 언제든지 정절의 의무를 위반할 수 있지만, 여성은 그렇게 할 수 없다. 그렇기 때문에 남성에게 있어 여성은 성녀와 창녀, 아내·어머니와 매춘부, 결혼 상대와 놀이 상대 등의 이분법으로 나뉘는 것이다(우에노 2015, 52).

변영주의 두 작품 속 남성들은 여성에게서 자신이 원하는 여성성을 찾고자 그들을 추적한다. 즉 〈밀애〉의 호경은 성녀이자 아내이자 어머니여야 할 미혼이 외도를 저질러서는 안된다는 생각으로 그를 찾아 온 동네를 헤맨다. 〈화차〉의 문호 역시 성녀이자 결혼 상대인 경선이 자신을 속였을 리 없다는, 스스로 사람을 죽였을 리 없다는 확신을 가지고 그를 쫓는다. 하지만 그들에게 돌아오는 결과는 정반대이다. 미혼은 다른 남자와 사랑에 빠졌고 경선은 누구의 자식인지도 모르는 아이를 낳았다. 두 작품에서 드러나는 남성들이 원하는 허구의 여성성은 한국 사회에 존재하

는 가부장적 질서가 얼마나 허무한 것인지를 지적한다.

〈발레 교습소〉 속 사회적 약자에 대한 시선은 〈밀애〉, 〈화차〉와는 조금 다른 양상으로 드러난다. 앞선 두 영화가 여성에 대한 이야기에 집중하였다면 〈발레 교습소〉는 범주를 조금 더 넓혀 여성성과 남성성, 그리고 성소수자에 관한 담론을 제시하고 있다.

가장 먼저 〈발레 교습소〉의 제목에서부터 내세우고 있는 ‘발레’라는 소재에 대해 이야기해볼 필요가 있을 것 같다. 사회적으로도, 이 영화 속에서도 발레는 상당히 ‘여성스러운’ 종목으로 손꼽힌다. 때문에 여성인 수진은 여성스러운 취미를 가지고 몸매를 가꾸라는 어머니의 강요로 발레를 시작하게 되고, 발레 선생 양정숙(도지원 분)의 협박으로 발레를 시작하게 된 민재, 이창섭(온주완 분), 장동완(이준기 분)은 남성이 발레를 한다는 사실을 이상하고 부끄러운 일로 받아들인다. 심지어 이내 발레에 흥미를 가지게 되는 동완은 “우리 아들한테 스타킹 신기고 개지랄 떨면 매장당할 줄 알아.”라는 아버지의 반대에 부딪히게 된다. 그럼에도 불구하고 작품의 결말부에서 남성들은 발레 공연을 성공적으로 끝내며 사회가 요구하는 남성성의 틀을 탈피하였다는 사실을 증명해낸다. 수진 역시 엄마의 여성성 강요로 인해 발레를 시작하게 되었지만 발레 교습소에 다니는 동안 자신이 원하는 자아를 찾고자 노력한다. 이러한 결말을 통해 감독은 사회에서 규정한 여성성, 남성성을 좇기보다는 그러한 요구를 극복해내는 인물형을 제시하고자 한다.

뿐만 아니라 〈발레 교습소〉에서는 한국 사회에서 끊임없이 혐오의 대상이 되고 있는 성소수자에 대한 담론 역시 풀어내고 있다. 이 작품에는

집을 나와 수진 부모님의 가게에서 숙식하며 일하는 청년이 등장한다. 이 청년은 수진과 친하게 지내는데, 수진이 청년에게 같은 반 여자 친구에게서 고백 받은 일을 대수롭지 않은 듯 우습다고 이야기한다. 이 청년은 그 이야기를 들은 후 자신이 집에서 쫓겨난 이유는 자신이 남성을 좋아하기 때문이었고, 모든 사람들에게 세상 일이 다 수진처럼 쉽지만 한 게 아니라는 말을 남긴 채 그 자리를 뜬다. 성소수자를 전면적인 주제로 내세우지 않는 <발레 교습소>에서 성소수자를 여럿 등장시킨다는 것은 성소수자는 어디에나 존재할 수 있고, 그것이 주변 인물일 수도 있다는 사실을 상기시켜준다. 또한 수진 부모님의 가게에서 일하는 청년과 수진에게 고백하는 학생은 소위 ‘게이 같은’, ‘레즈비언 같은’ 스테레오 타입으로 묘사되지 않는다. 이러한 부분에서 감독이 전하고자 하였던 메시지를 알 수 있다.

위의 인물들처럼 직접적으로 성소수자임을 밝히지 않더라도 <발레 교습소>에는 그 소수자성을 유추할 수 있는 인물들이 많이 등장한다. 주인공 민재의 친구인 동완은 여학생들과의 만남에서 민재를 위해 자신의 파트너를 양보하기도 하며, 민재와 창섭에게 스스럼없이 스킨십을 하기도 한다. 또한 민재, 창섭과는 달리 여자에는 별다른 관심이 없어 보이기도 한다. 뿐만 아니라 함께 발레를 배우는 자장면 가게 종업원과 비디오방 아저씨 역시 비슷하다. 결혼 적령기를 훌쩍 넘어선 듯 보이는 두 사람의 연배에도 불구하고 그들의 가족에 대한 이야기는 등장하지 않으며 두 사람은 발레 수업을 열어 달라고 구청에 난리를 치기도 한다. 작품에서 이들의 성정체성을 확실히 보여주지 않는 것은 마치 이 세상에 이성애자만

존재하는 것이 아니며, 이성애자라고 규정하기에 모호한 수많은 다양한 성적체성을 가진 사람들이 존재한다는 사실을 역설하고 있는 것처럼 보인다. 그리고 이러한 남성성과 여성성, 성소수자에 대한 담론은 모두 연결되어 있다.

## 6. 나오는 말

지금까지 〈밀애〉와 〈발레 교습소〉, 〈화차〉 등 세 편의 극영화를 중심으로, 변영주 감독 영화에서 드러나는 사회적 메시지에 관해 고찰해 보았다. 변영주는 여성 감독이 살아남기 힘든 한국영화계의 풍토 속에서 꾸준히 자신만의 색깔을 추구하고 있다. 대학시절부터 사회 현실에 대한 지대한 관심을 가진 변영주는 여성주의와 학생운동에 관심을 갖게 되었다. 그리고 “영화는 사회를 완전히 썩지 않게 하는 방부제 역할”이라는 그의 인터뷰에서 알 수 있듯, 영화 예술의 사회적 책임과 가치에 대해서도 상당히 중요하게 여겼던 듯하다.

따라서 그는 작품 활동을 통해 한국 사회의 문제들을 날카로운 시선으로 캐치하고 표현해냈다. 변영주의 극영화 세 편에는 가족주의적 이데올로기에 대한 비판의식이 나타난다. 세 편의 영화는 모두 다양한 형태의 가정을 제시함으로써 한국적 가족 제도의 불합리함을 고발하고자 한다. 〈밀애〉에서는 가부장 사회의 이중성과 가정폭력의 폐해에 대해 이야기하며, 〈발레 교습소〉에서는 신자유주의 경제 체제로의 변모 속에서 가족

의 부재와 물이해로 고통 받는 청소년들을 묘사하였다. 또한 〈화차〉에서는 가부장적 체제로 인해 착취·희생당하는 인물들의 모습을 제시한다.

뿐만 아니라 세 작품은 신자유주의 경제 체제의 틈입으로 급격히 변화하는 한국 사회에서 계급화된 인물 양상을 나타내고 있다. 〈밀애〉와 〈발레 교습소〉, 〈화차〉는 모두 신자유주의 경제 체제가 한국에서 급격히 가시화되던 2000년대, 2010년대 초반에 제작·개봉되었다. 〈밀애〉가 개봉된 2000년대 초반의 한국 사회는 신자유주의와 타 경제 체제가 혼재되어 있던, 과도기적 시기였으며, 〈화차〉가 개봉된 2010년대 초반의 경우는 신자유주의가 완전히 정착한 시기라 봐도 무방하다. 〈밀애〉에서 농촌 사회에까지 깊숙이 침투한 신자유주의 경제 체제의 모습과 계급 간 이동의 어려움을 다루고 있다면, 〈화차〉는 인간의 보편적 가치를 보호할 수 없는 신자유주의의 잔혹함과 그 폐해의 연속성을 드러내고 있다. 그리고 그 사이에 놓인 〈발레 교습소〉 역시 신자유주의 경제 체제에 의해 고통받고 인간성을 상실하게 되는 인간 군상을 보여주고 있다.

마지막으로 세 작품에서는 신자유주의 경제 체제의 급격한 지배로 팍팍해진 삶 속에서 사회적 약자와 연대할 수 없게 된 사회에 대한 비판과 사회적 약자에 대한 감독의 시선이 드러나고 있다. 〈밀애〉와 〈화차〉 두 작품은 여성의 욕망과 주체성을 전면으로 내세우고 있다. 〈밀애〉에서 미혼은 남성을 통해 자유를 맛보게 되고 진정한 홀로서기를 위해 도시의 ‘번데기’로 들어간다. 〈화차〉는 자신의 행복을 쟁취하기 위해 살인도 불사하는 여성에 대한 이야기를 다루고 있다. 또한 두 작품은 남성들이 원하는 결말을 제시하지 않음으로써 가부장제가 제시하는 여성상과 질서

가 허상에 불과하다는 점을 지적한다. <발레 교습소> 역시 앞의 두 작품과 조금 다른 결을 가지고 있지만 사회에서 규정한 여성성과 남성성에 대한 저항, 성소수자 존재의 가시화 등을 이루어내고 있다.

이와 같이, 변영주 감독의 장편 극영화 세 편 속에는 당대 한국 사회에 대한 문제의식이 뚜렷하게 담겨 있다. 이러한 토대 위에 만들어진 변영주 감독의 영화적 특징은 한국 사회가 가진 문제들에 대한 비판 지점을 제공할 뿐 아니라 한국 사회가 나아갈 방향의 이정표 역할을 한다는 점에서 적잖은 의의를 지닌다고 하겠다. ~~다~~

## 참고문헌

- 강준만. 2011. 『한국 현대사 산책 2000년대 편』 1권. 서울: 인물과 사상사.
- 김경애. 2017. “트랜스미디어 현상과 문화적 변주-소설 『화차』와 영화 <화차> 각색 과정을 중심으로-.” 『현대문학이론연구』 69권. 5-26.
- 김동춘. 2010. “한국형 신자유주의와 기업국가로의 변화.” 『황해문화』 통권 제 66호. 243-278.
- 김미나. 2015. “소설과 영화의 추리기법 비교연구: 2000년대 소설의 영화화를 중심으로.” 단국대학교 대학원 박사학위논문.
- 김미영. 2010. “외도를 통해 본 여성의 몸: 영화 <밀애>와 <경축, 우리사랑!>을 중심으로.” 『국어문학』 49집. 155-173.
- 김선아. 2014. “스릴러 장르를 중심으로 살펴본 한국영화 여성 감독의 성과 분석.” 『한국콘텐츠학회논문지』 제14권 제1호. 76-87.

- 김수정. 2018. 「임순례 “여성이기에 영화 만들기 어려운 환경 벗어나길.”」 노컷 뉴스. <https://www.nocutnews.co.kr/news/4956374>
- 김영일·김정환. 2015. “영화 작가주의에 대한 비판적 연구.” 『씨네포럼』 22호. 272.
- 김외곤. 2010. “발레를 통해 드러난 몸의 사회학-변영주 감독의 「발레 교습소」.” 『우리춤과 과학기술』 제12집. 255-274.
- 김재석. 2011. 『한국 현대극의 이론』. 서울: 연극과 인간.
- 김지수. 2014/10/31. “위안부 피해 할머니들께 명예와 인권을.” 『서울대저널』. (<http://www.snujn.com/news/8166>), 검색일: 2017.11.27.)
- 김혜미. 2010. “영화 〈밀애〉에 나타난 인물 특성과 미혼의 독립과정.” 『영화와문학치료』 제4집. 281-299.
- 김희경. 2002. 「여성관객이 뽑은 최고의 영화 ‘밀애.’」 동아일보. <http://entertain.naver.com/read?oid=020&aid=0000167889>
- 김희경. 2017. 『이상한 정상가족』. 서울: 동아시아.
- 나원정. 2016. 「최순실 시대, ‘세태 풍자 영화’만 오더라.’ 시사저널. <http://www.sisapress.com/journal/articlePrint/160608>
- 나카츠카, 에미코. 2013. “일본소설을 원작으로 삼은 한국영화의 각색 연구: 〈화차〉와 〈용의자X〉를 중심으로.” 동국대학교 대학원 석사학위논문.
- 노수연. 2003. “벨로 드라마에서 재현된 여성성의 변화와 그 문화정치적 함의.” 동국대학교 대학원 석사학위논문.
- 푸코, 미셸. 2010. 『성의 역사 1』. 이규현 역. 파주: 나남.
- 미야베, 미유키. 2012. 『화차』. 이영미 역. 파주: 문학동네.
- 박경태. 2008. 『소수자와 한국사회』. 서울: 후마니타스.
- 변영주. 1995. “세상의 참모습을 필름에 담는다.” 『월간 샘터』 26권 7호. 23.
- 손호철. 1999. 『신자유주의 시대의 한국 정치』. 파주: 푸른숲.
- 오영숙. 2017. “증언의 맥락과 의미화: 한국, 대만, 일본의 ‘일본군 위안부’ 다큐멘터리 비교.” 『동북아 문화연구』 50호. 155-175.

- 오카 마리. 2013. “제3세계 페미니즘과 서발턴.” 이재봉, 사이키 카쓰히로 역. 『코기토』 제73호. 599-629.
- 우에노, 치즈코. 2015. 『여성 혐오를 혐오한다』. 나일 등 역. 서울: 은행나무.
- 이광일. 2013. “신자유주의 시대의 한국 영화와 정치 - 프레카리아트 이야기, <화차>/<파에타>” 『통일인문학논총』 제56집. 219-254.
- 이소희. 2010. ““트라우마 작업하기” ‘낮은 목소리’ 3부작에 나타난 일본군 위안부의 자아표현.” 『비교한국학』 18권 3호. 343-378.
- 이예지. 2016. 「“당하지 않고 사는 여성 캐릭터들을 그려내고 싶다”-<미생: 사라진 여자> 이연희 감독.」 씨네21. [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=85902](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=85902)
- 이유혁. 2018. “서발턴 주체로서 일본군 ‘위안부’: 변영주의 낮은 목소리 삼부작을 중심으로.” 『인문연구』 83권. 281-312.
- 이윤종. 2015. “젠더화된 속물성과 동물성-<화차>와 <건축학개론>을 중심으로.” 『석당논총』 63권. 95-126.
- 이은빈. 2017. 「인디다큐페스티벌2017 Daily 03\_ [포럼스케치] 두 번째 영화, 찍을 수 있을까?」 인디다큐페스티벌. [http://sidof.org/board/board\\_view.php?idx=178&mode=view&page=&search\\_div=news&search\\_keyfield=&search\\_keyword=&size=10&rownum=25](http://sidof.org/board/board_view.php?idx=178&mode=view&page=&search_div=news&search_keyfield=&search_keyword=&size=10&rownum=25)
- 정서희·백승윤. 2017. 「대한민국 여성 감독의 대표주자, 변영주동문(법학·88년 졸)을 만나다.」 이화여자대학교 뉴스센터. [http://www.ewha.ac.kr/mbs/ewhakr/jsp/movie/view.jsp?spage=1&boardId=96634&boardSeq=173281&id=ewhakr\\_070700000000](http://www.ewha.ac.kr/mbs/ewhakr/jsp/movie/view.jsp?spage=1&boardId=96634&boardSeq=173281&id=ewhakr_070700000000)
- 정현백 외. 2016. 『글로벌시대에 읽는 한국여성사』. 서울: 성균관대학교 출판부.
- 지주형. 2011. 『한국 신자유주의의 기원과 형성』. 서울: 책세상.
- 포터, 토니. 2016. 『맨박스: 남자다움에 갇힌 남자들』. 김영진 역. 서울: 한빛비즈.
- 한국영화감독조합. 2014. 『데뷔의 순간』. 파주: 푸른숲.

## Abstract

### A Study on the Social Commentary of Byun Young-joo Films

**An, Jeong Yun**

Hanyang University, Ph.D. Candidate

**Ham, Chung Beom**

Hanyang University, Research Professor

This study explores the social commentary of the films directed by Byun Young-joo, a leading female film director in Korea, focusing on her three feature-length films: *Deep Loves* (2002), *Flying Boys* (2004), and *Helpless* (2012). Byun Young-joo has consistently maintained a critical view of society in her works despite being in the Korean film industry where female directors often struggle to survive. The socially critical characteristics of Byun Young-joo's films can be attributed to Byun's background as a university student in 1980s Korea marked by feminist movements and protests for democratization, which was accompanied by the documentary movement. Her feature-length films share three common characteristics. First, they carry a critical awareness of the familist ideology of Korean society. Second, the films reflect the rapid transformation of Korean society following the invasion of the neo-liberalism economic system, and the characters embody the social hierarchy that emerged as its outcome. Third, the films present a social commentary on Korean society's disaffiliation from the socially vulnerable and view social minorities from a perspective that is free of discrimination. These characteristics set Byun Young-joo's works not only as a base-point for critically

understanding the problems of Korean society but also as a milestone for Korean society.

■ Keywords: Byun Young-joo, Familism, Neoliberalism, Feminism

투고 : 2019/03/31 심사 : 2019/04/10 확정 : 2019/05/07