#### 연구논문

# 한국 영화에서 사라진 이주여성 찾기\*

정문영\*\*

#### 〈국문초록〉

본 논문은 글로벌화 시대 한국영화가 지향해야할 영화를 소수영화로 간주하고, 이주여성을 등장시키는 1990년대 조폭영화 〈파이란〉(2001), 2010년대 남성멜로드라마 〈마이 라띠마〉(2013), 그리고 2010년대 여성 스릴러〈미생: 사라진 여자〉(2016)를 선정하여 그 성과와 전망을 분석한다. 이주의 여성화 시대를 맞이하여 이주여성들은 한국의 근대화 과정에서 등장한젠더화된 하위계층인 '근대화의 하녀'를 대체하여 '글로벌화의 하녀'로 등장하고 있다. 영화 속에 이들은 주체가 아니라 글로벌화 프로젝트 과정에서 낙오한 남성들의 좌절과 절망의 비애감을 감당하는 글로벌화의 하녀로서의 서비스를 마친 뒤 없어지기로 된 환타지 대상들로 존재한다. 그러나이 영화들의 성과는 이주여성들이 소수로서의 조건으로만 존재할 수 있으며, 그렇기 때문에 그들은 사라진 존재가 될 수밖에 없다는 진실의 발견과이를 토대로 소수영화 창조를 지향하고 있다는 점에서 찾을 수 있다.

주제어: 이주여성, 글로벌화의 하녀, 소수영화, 남성멜로드라마, 여성스릴러

<sup>\*</sup> 이 연구는 2017년도 계명대학교 비사연구기금으로 이루어졌음.

<sup>\*\*</sup> 계명대학교 인문국제학대학 영어영문학전공 교수(mychung@kmu.ac.kr)

<sup>ⓒ 2018</sup> 계명대학교 여성학연구소

#### 1 들어가는 말

글로벌화(globalization)란 사람, 상품, 커뮤니케이션, 아이디어, 기술, 재정 등의 유입으로 구성된 초국가적 이동 상태에 있는 문화의 상태를 일 컫는 용어이다. 그러나 이러한 글로벌화가 불가피한 전 지구적 환경이 되 어감에 따라 발생하는 초국가적 유입의 불평등성 현상은 새로운 차원의 불평등과 이로 인하 수많은 난제들을 우리에게 던져주고 있다. 아시아의 선진국이자 세계 GDP 10위권 진입을 앞둔 한국 사회 역시 이러한 '글로 벌화의 시대', '이주의 시대'를 맞아 새로운 사회적, 문화적 도전과 문제들 에 대한 대처 방안 탐색이 바로 우리의 생존과 직결된 중요한 사안임을 인 식하지 않을 수 없다. 불평등한 초국가적 유입과 더불어 글로벌 문화경제의 '탈구(disjuncture)'를 분석하기 위해 아르준 아파두라이(Arjun Appadurai)가 분류한 다섯 차원의 글로벌 문화 유입1) 가운데 가장 즉각적으로 감지할 수 있는 변화는 초국가적 인종 분포를 보여주는 "인종경관(ethnoscapes)" 이다. "우리가 살고 있는 이동하는 세계를 구성하는 사람들의 경관"을 의 미하는 "인종경관"의 관점에서 볼 때, "여행자, 이민자, 난민, 망명자, 이주 노동자와 다른 이동하는 그룹과 사람들"이 바로 우리가 살고 있는 이 시대 의 본질적인 특성을 구성하는 사람들이며, 이들의 출현은 국가적 그리고 국제적 정치에 전례가 없을 정도로 영향력을 행사하고 있음을 아파두라이 는 지적한다(Appadurai, 1990: 297). 글로벌화가 본격화된 지난 20년간 전 례 없는 초국가적 인기와 평판으로 르네상스의 시기를 맞이한 한국영화 역시 이러한 글로벌 문화경제 체제 속에서 만들어졌으며, 동시에 그 현상

<sup>1)</sup> 아파두라이는 글로벌 문화 유입을 5차원으로, 인종경관, "미디어경관(mediascapes)", "기술경관(technoscapes)", "재정경관(finanscapes)", "사상경관(ideoscapes)"으로 나누어 그 사이의 관계를 살펴보는 접근 방식을 글로벌 문화경제에 대한 탐구의 기본적인 얼개로 제시한다(Appadurai, 1990: 296).

들을 반영하고 있는 문화 산물로 접근되어야 할 것이다.

1990년대에 들어와 "이주의 여성화(feminization of immigration)"가 새로운 전 지구적 차원의 현상으로 주지되고 있다(Castle and Miller, 2003: 67). 여기서 "이주의 여성화"란 초국가적 이주자들 가운데 이주여성의 숫자 증가가 아니라, 남편과 가족을 따라 이주하는 부양가족으로서가 아니라 여성 스스로 일자리를 찾아 이주하는 주체적인 취업이주가 많아진 현상을 의미한다. 그러나 이러한 이주의 여성화 현상은 "전 지구적 자본 축적과 노동의 유연화"를 실천하는 신자유주의적 질서가 여성들로 하여금 경제적, 사회적 생존을 위해 다른 나라로 이주하도록 만든 현상, 즉 신자유주의와 젠더와의 밀접한 관계를 반영한 현상이다(김현미, 2010a: 123). 다시 말해, 글로벌 신자유주의 경제질서의 "생존회로"(Sassen, 2002: 274)의 말단에서 이주여성들이 "글로벌 자본주의의 글로벌 하인", 즉 "글로벌화의 하인"(Parrefias, 2001: 7)으로 등장하게 된 현상을 가리킨다. 이러한 글로벌화 시대 한국영화 역시 한국의 근대화 과정에서 등장하게 된 젠더화된 하위계층인 '근대화의 하녀'를 대체하여 '글로벌화의 하녀'로 이주여성을 등장시키고 있다.

신자유주의적 경제 질서에 입각한 헐리웃 영화산업의 영향력을 받지 않을 수 없는 한국영화의 이주여성 재현은 "오리엔탈리즘적 이미지를 강화하여 성별 및 계급적 억압을 재생산"(김현미, 2010a: 123)하는데 일조하고 있다는 지적을 받을 여지가 다분하다. 헐리웃 영화는 아시아 여성들을 서구적 환타지 인물들로, 상냥하고, 순종적인, 연약한 '동양 나비', 그리고 기만적이며, 신비하고 강한 드래건 레이디, 또는 순수한 마음을 가지고 있지만 육체적으로는 타락한 창녀라는 정형화된 유형들로 재현함으로써 오리엔탈리즘을 반영하고 유포하고 있다는 비판을 받아왔다. 한국영화 또한타 지역 출신 아시아 여성, 즉 이주여성을 헐리웃 영화가 끊임없이 재생산하고 있는 서구적 환타지 인물과 같은 유형으로 등장시키고 있다는 비난

을 받을 수 있다. 다시 말해, 헐리웃 영화의 왜곡된 이미지를 모방하는 일 종의 '아시아적 오리엔탈리즘(Asian Orientalism)'을 반복함으로써 한국영화가 서구적 오리엔탈리즘을 정당화시키는데 일조할 수 있다는 것이다. 따라서 바로 이러한 이주여성의 재현이라는 난제를 어떻게 다루고 있는가가 글로벌화 시대의 한국영화의 성과를 평가함에 있어서 중요한 척도가될 수 있을 것이다.

기존 한국영화 속에도 이주여성들은 등장했으며, 이들은 아시아적 오리 엔탈리즘적인 정형화된 유형으로 또는 타자로, 질 들뢰즈(Gilles Deleuze) 의 말을 빌면, "비록 억압받고, 속임을 당하고, 지배를 당하고, 비록 맹목 적이고 또는 무의식적이지만, 거기에" 존재하고 있는 인물로 재현되어 왔 다(Deleuze, 1989: 216). 그러나 그들은 한국 사회에서 뿐 아니라 한국영화 에서도 진정한 주체로서 거기에 존재하는 것이 아니라, 사라진 것, 즉 없는 것이 되는 것으로만 존재해 왔다. 다시 말해, 이주여성은 소수(minority)로 서의 조건으로만 존재할 수 있으며, 그렇기 때문에 그들은 다수의 시스템 에서는 사라진 존재가 될 수밖에 없다. 사실 이들을 그 시스템으로 융합 또는 통합하려는 시도 자체가 "압제적인 통일을 재창조하는 것"이며, 또한 "그들을 지원한다는 것이 억압하는 것"이 될 수밖에 없다는 사실을, 따라서 이들과 이들을 억압 또는 통합하려는 세계 사이에 "분열(fragmentation)"과 "불화(break-up)"가 있다는 것을 인정해야만 한다(Deleuze, 1989: 220). 그 러나 다수 권력의 메커니즘과 시스템은 이러한 진실을 은폐하고 있으며, 따라서 그 시스템에 기반을 두고 제작된 영화 역시 그러한 진실을 인정하 기가 쉽지 않다는 점이 지적될 수 있다.2)

그러나 영화를 우리 시대의 가장 중요한 정치적 매체로 간주하는 들뢰

<sup>2)</sup> 들뢰즈에 의하면, 서구에서는 아마도 알랭 레네(Alan Resnais)와 장 마리 스트라우브 (Jean-Marie Straub)와 다니엘 위에(Danièle Huillet) 감독이 그러한 진실을 발견한 "가장 위대한 정치 영화 제작자들"로 열거될 정도로 거의 없다(Deleuze, 1989: 215).

즈는 현대영화가 지향해야할 영화가 바로 사라지기를 강요당한 소수에게 말을 거는 "현대정치영화(a modern political cinema)", 즉 소수영화라는 사실을 주장한다(Deleuze, 1989: 169). 들뢰즈에 의하면, 소수영화는 일단소수들과 세계 사이의 단절, "분열"과 "불화"의 발견에 그 기반을 두고 창조될 수 있다. 다시 말해, 소수영화는 소수로서 "민중(people)"의 존재를 재현하는 것이 아니라, 소수로서 "민중"은 "더 이상 존재하지 않고, 또는 아직 존재하지 않은, … 즉 민중은 사라진 것이다"(Deleuze, 1989: 216)라는 사실에 기초해서 만들어질 수 있다는 것이다. 따라서 본 논문은 다수집단의 서구가 아니라 "억압받고 착취당한 국가들과 소수집단들"(Deleuze, 1989: 217)이 이러한 소수영화를 창조할 수 있는 작가들을 배출할 가능성이 높다는 들뢰즈의 진단을 수용하여, 글로벌화 시대 이주여성들이 등장하는 한국영화에 대한 논의를 시작하고자 한다.

### 2. 이주여성들의 소수-되기와 현대정치영화로서 소수영화

이주여성들에 대한 최근 연구 동향은 이들을 단순히 정형화된 유형과 수동적인 피해자로만 부각시키지 않고, 이들의 긍정적인 특성과 역할을 주 목하는 추세를 보이고 있다. 예컨대, 이들을 피해자라기보다는 "적극적으 로 삶을 개척하는 모험가"(황정미, 2009: 19)의 면모를 갖춘 여성들로 보 는 경향이 점차 두드러지고 있다. 또한 비록 이들이 "21세기 글로벌 자본 주의의 경계지대에 선 혼성적 주체이자 안(중심부)과 밖(주변부)을 동시에 점한 하위주체들"로 생존회로의 말단에서 "다중적인 모순과 억압"을 겪고 있지만, 역설적으로 이들이 가진 "경계를 횡단하는 초국가적 이동성"이 오 히려 주체로서의 해방을 가능하게 하는 동력이 될 수도 있다는 것이다(정 현주, 2012: 108-109). 특히 결혼이주여성들의 경우, 이들이 진입한 한국가정을 "이질적인 문화들이 교류하고 교차되는 문화 접경지대"로 '히스테리적' 공간이자 창조적 공간이라는 양면성을 지닌 지대로 만들 수도 있다(김현미, 2010b: 149). 따라서 이러한 양면성을 지닌 결혼이주여성들이 만든 가정은 "접경지대 히스테리(borderlands hysteria)"를 불러일으키기도하지만, "보이지 않고 말해지지 못한 문화적 의미들이 새롭게 드러나는 창조의 공간", 새로운 이해와 "창조적인 문화 실천"이 가능한 공간이 될 수있다는 것이다(김현미, 2010b: 149-150).

위와 같은 최근 이주여성에 대한 연구가 주목한 것은 바로 이주여성들 의 권력과 지배에 대한 도전을 의미하는 소수-되기, 즉 새로운 삶의 창조 를 위한 "혁명적-되기"(Deleuze, 1997: 4)로의 진입 가능성으로 요약될 수 있다. 이들이 주인공이 되는 소수문학 또는 소수영화의 궁극적 목적은 이 들과 세계 사이의 균열과 해체로 인한 히스테리를 치유할 수 있는 "건강의 창조 또는 민중, 즉 삶의 가능성의 발명", "사라진 민중을 위하" 글쓰기를 실천하는 것임을 들뢰즈는 강조한다(Deleuze, 1997: 4), 이제 우리 한국영 화, 특히 이주여성이 등장하는 한국영화도 사라진 존재가 된 그들을 위한 영화를 지향할 때가 되었다. 들뢰즈는 "영화의 몸"을 "사회적이고 살아있 는 시스템", 즉 사유하기를 끊임없이 실천하는 "열린 시스템"으로 설명한 다(Deleuze, 1986: 59). 영화는 그것이 만들어지는 특정한 세계의 정치적 문화적 조건에 의해 영향을 받지 않을 수 없으며, 또한 그 세계의 작동 과 조직화에 영향력을 행사할 수 있는 유력한 정치적 매체인 것은 분명 한 사실이다. 따라서 글로벌화 시대 한국영화가 지향할 바는 아시아적 오리엔탈리즘에 입각하여 다른 아시아 지역 출신 여성들의 정형화된 유 형들로의 재생산을 반복하는 위계적인 닫힌 시스템을 열 수 있는 전복적 인 정치성을 구현하는 소수영화의 창조이다. 이러한 논지에 입각하여 본 논문은 〈파이란〉(송해성, 2001), 〈마이 라띠마〉(유지태, 2013), 그리고

《미씽: 사라진 여자》(이언희, 2016) 등, 세편의 영화를 그 속에 등장하는 이주여성의 입지에서 분석함으로써 한국영화의 성과와 전망에 대한 평가 를 시도한다.

#### 3. 사라진 '크리닝 요정'이 보낸 편지: 〈파이란〉

《파이란》, 〈마이 라띠마〉, 〈미씽: 사라진 여자〉, 세 작품 모두 이주여성을 제목으로 삼아 전경화하고 있지만, 첫 두 작품은 한국 남자를 주인공으로 한 내러티브의 영화이다. 사실 〈파이란〉과 〈마이 라띠마〉는 남성의슬픈 이야기를 위해 여성, 여성의 이야기, 그리고 여성영화를 전유한 남성영화라고 단언할 수 있다. 그 가운데 〈파이란〉은 한국 남배우 최민식과홍콩 출신 중국 여배우 장백지 주연의 한중 합작영화이자, 일본 아사다 지로(Asada Jiro)의 단편 소설 「러브레터」("Love Letter", 1998)를 원작으로한 초국가적 각색 영화로 제작되었다. 또한 이 영화는 막스 오퓔스(Max Ophuls)가 만든 헐리웃 멜로드라마〈미지의 여인에게서 온 편지〉(Letter from an Unknown Woman, 1948)3)와 매우 공통점이 많은 각색 영화로 '미디아경관'의 변화를 초래한 초국가적 문화 유입을 보여주는 대표적인사례로 간주될 수 있다. 그러나 시대와 문화 그리고 국가를 가로질러 1990년대를 마무리하는 시점에 만들어진 〈파이란〉은 중국 이주여성 파이란을 주인공으로 한 멜로드라마의 세계가 아니라 그 세계를 어두운 도시의 밤거리를 담아내는 필름누아르의 세계에 접합 또는 "조응"시켜 "특별한

<sup>3)</sup> 독일 태생 감독 오퓔스가 헐리웃에서 만든 이 영화 역시 오스트리아 작가 슈테판 츠바이 크(Stefan Zweig)의 동명 단편 소설(1922)을 각색한 영화이다. 이 영화를 영화평론가 폴린 케일(Pauline Kael)은 순애보의 "아이러닉한 사랑 이야기"에 대한 "지금껏 만들어진 것 가운데 가장 고상한 '여성영화"로 평가한다(The Film Spectrum, 2014).

효과"를 창출한 한국적 영화로 평가된다(조서연, 2013: 137). 따라서 이 영화는 1990년대 후반기 한국영화의 흐름을 형성한 "필름누아르 스타일과 (조직)폭력을 소재로 한 갱스터 장르를 기본으로 하면서 멜로드라마 및 청춘영화와의 접합"(119)을 통해 탄생한 "한국적 누아르" 또는 "조폭영화"<sup>4)</sup>의 시대를 일단락하는 영화로 자리매김될 수 있다.

그러나 한국적 누아르 또는 조폭영화의 탄생은 단순히 필름누아르와 멜로드라마의 조용 또는 접합에 의해 탄생한 "변주"(조서연, 2013: 119)라기보다는, 남성과 남성성에 관한 남성영화인 필름누아르가 여성영화인 멜로드라마를 "전유"하여 만들어진 남성영화라는 사실이 주목될 필요가 있다. 이러한 조폭영화의 탄생은 1960년대 청춘영화가 멜로드라마를 전유하여 "청춘멜로드라마" 또는 "남성멜로드라마"5)가 탄생한 것과 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 따라서 1960년대 한국 사회의 "군사주의적 근대성(militarized modernity)"에 입각한 가부장적 근대화 프로젝트(Moon, 2005: 7)가 1960년대 남성멜로드라마 영화를 탄생시켰다면, 1990년대 한국 사회의 가부장적 시스템의 위기를 몰고 온 글로벌화 프로젝트는 1960년대 남성멜로드라마 양로의 변주로 조폭영화를 탄생시켰다고 볼 수 있다. 즉 1960년대와 1990년대 한국의 근대화와 글로벌화 프로젝트라는 새로운 패러다임으로의

<sup>4) 〈</sup>게임의 법칙〉(1994), 〈초록 물고기〉(1997), 〈킬리만자로〉(2000)와 〈파이란〉(2001)으로 이어지는 1990년대 후반기 한국영화의 한 흐름을 형성하는 영화들을 필름누아르와 갱스 더 영화를 기본으로 한 멜로드라마 및 청춘영화의 접합으로 본 조서연(2013: 119)은 이 영화들을 청하는 범주로, 액선영화, 폭력영화, 범죄영화, 필름누아르, 한국적 누아르, 조폭영화 등, 다양한 논점에 따른 명칭들 가운데, 조폭영화를 택한다. 본 논문에서도 조폭영화라는 명칭을 사용한다.

<sup>5)</sup> 남성멜로드라마는 남성 장르로 분류되는 액션과 스릴러 영화의 형식을 지니고 있으면서 동시에 멜로드라마적인 성격을 지닌 영화를 일컫는다. 플로렌스 자코보비츠(Florence Jacobowitz)는 누아르와 멜로드라마 사이의 공통점으로 둘 다 그것이 가족이든 또는 젠더 이상(gender ideals)의 요구 때문이든 "옥죄임과 덫에 걸림"에 대한 저항에 관한 것이며, 많은 필름누아르가 남성성의 핵심인 지배, 권력과 성취의 기대치에 준하여 살지 못하는 것에 대한 남성 주인공들의 두려움을 다루고 있음을 지적하면서 필름누아르를 남성멜로드라마의 틀로 설명하고 있다(Jacobowitz, 1992: 152-153).

전환은 각각 남성성의 위기 문제를 초래했고, 남성멜로드라마와 조폭영화는 이러한 사회적 구조의 변화를 반영한 한국영화의 흐름을 구성한 장르들이다.

1960년대 한국의 근대화 프로젝트는 여성을 타자화하고 남성을 보호자 로 여성을 피보호자로 위계화하는 가부장제적인 사고를 부활시키는 결과 를 초래했다는 지적을 받는다. 이러한 근대화 과정은 여성을 타자로 만들 뿌 아니라 남자들 또한 강한 남성성 멘탈리티를 강요하는 대열에서 빠져 나갈 수 없는 간힌 자로 만들었다. 이 시기 한국영화의 화두 역시 "사나이 되기"로, 특히 "책임감, 자존심이 강하 씩씩하 남자이지만 결정적으로 힘이 없는 남자들의 이야기"는 군사주의의 가부장적 남성성 멘탈리티를 극복하 지 못한 무력한 남자들의 "비가", 남성멜로드라마로 탄생하게 되었다(오영 숙, 2015: 424). 그러나 사실 한국의 근대화 과정에서 최대 피해자는 남성 성의 위기를 겪는 무력하 남자들이라기보다는 근대화가 탄생시킨 타자들, 하녀, 식모, 여공, 호스티스 등의 "새로운 불촉천민 계급"(맹수진, 2004: 115), 즉 "근대화의 하녀들"이다. 이들은 "미혼모나 접대부, 대서, 마담 등 의 화류계 여성"으로 정형화된 "타락한 여자"들로 영화에 등장하여, 그 당 시 "한국영화계의 애정"을 듬뿍 받았다고 한다(오영숙, 2015: 414). 그러나 이들은 비련의 주인공으로서 영화계의 사랑을 받은 것이 아니라 남성멜로 드라마의 주인공들에게 아낌없이 사랑을 퍼주고 그 사랑으로 인해 더 타 락한 여자, 또는 죽는, 사라지는 여자가 되기 때문이었다.

〈맨발의 청춘〉(1964), 〈떠날 때는 말없이〉(1964), 〈위험한 청춘〉(1966), 〈불타는 청춘〉(1966) 등에서 남성 주인공(신성일)에게 아낌없이 사랑을 준 까닭에 더욱 불행해진 '타락한' 여자들이 바로 1960년대 대표적인 남성 멜로드라마에 등장하는 근대화의 하녀들이다. 이들은 자신의 불행보다 오 히려 그것으로 인해 남성 주인공이 겪게 될 불행을 기꺼이 감수하기 때문 에 청춘 멜로드라마 영화팬들로부터 사랑을 받은 것이다. 따라서 타락한 여자는 남성 주인공이 좌절과 상실의 결말을 맞이하는 과정이 자아내는 슬픔과 비애가 페이소스의 주 원천이 되는 청춘 멜로드라마에서 결코 여주인공이 될 수 없으며, 단지 남성 비가의 페이소스를 더욱 강렬하게 유발하는 역할을 맡을 뿐이다. 다시 말해, "자신 때문에 고난을 감수하는 여자를 바라보는 남성은 더 큰 좌절과 상실감을 가질 수밖에 없다"(오영숙, 2015: 437)라는 청춘 멜로드라마가 기초한 부당한 전제로, 그녀는 사랑하는 남자를 구제하기 위해 순정적인 사랑을 바치고 사라지는 타자의 역할을 떠맡게 된 것이다. 따라서 1960년대 남성멜로드라마는 한국 사회의 근대화 프로젝트 과정에서 손상을 입게 된 남성성으로 인한 남자들의 좌절과 절망의 페이소스 유발과 치유를 위해, 즉 멜로드라마적 효과를 위해 근대화의 하녀들을 등장시키고 있다고 주장할 수 있다. 이와 연관되는 사회적 맥락에서, 1990년대 조폭영화 또한 IMF 외환위기 및 신자유주의가 본격화되는 시기의 글로벌화 프로젝트 과정에서 낙오한 남성들의 상실과 좌절의 페이소스 유발과 치유를 위해 1960년대 남성멜로드라마를 전유하여 '근대화의 하녀' 대신 '글로벌화의 하녀'를 등장시키고 있다고 볼 수 있다.

군사주의적 정권의 종말과 가부장적 시스템의 위기를 몰고 온 신자유주의적 글로벌 자본주의 시대를 본격적으로 맞이한 1990년대에 등장한 조폭영화는 1960년대 남성멜로드라마의 신파성은 없어졌지만, "멜로드라마적상상력"을 전유하고 있다. 조폭영화〈파이란〉의 내러티브는 자본주의 세계의 이면을 보여주는 냉혹한 갱스터 세계에 속해 '검은(noir)' 도시 공간에서 살아가는 무력한 남성이 "멜로드라마적인 진정성"을 무기로 비정한세계에 대한 응전을 시도하다가 결국 부적응자로 도태되어 죽음을 맞이하게 되는 이야기로 전개된다(조서연, 2013: 147). 남성멜로드라마의 세계에서와는 달리 남자들만의 동성사회적인(homosocial) 조폭영화의 세계에서이제 타락한 여자는 남자들 사이의 비정한 경쟁 관계만을 만들어주고 "사라지는 중재자" 역할(Žižek, 1991: 182), 또는 '트로피 와이프' 정도로 축소

되거나 아니면 "'트로피', 즉 쟁취의 대상으로서의 입지"마저도 잃어버리고 만다(조서연, 2013: 126). 이제 그녀는 〈파이란〉의 강재(최민식)와 같은 조폭 세계의 낙오자에게는 쟁취할 수 없는 트로피로 낙오자의 남성적 에 고를 위협하고 손상시키는 여자의 역할을 하게 된다.

《파이란》의 주인공 강재에게 갑자기 편지로 그 존재를 알린 잊고 있었던 위장결혼한 아내, 중국 이주여성 파이란(장백지)은 남성멜로드라마에 등장하는 타락한 여자가 아니다. 그녀는 멜로드라마적인 과거 세계에 대한 향수와 상상력을 불러일으키는 근대화 이전의 "전통적 여성/가족 가치들의 순수한 여성/구원자"(Kim, 2009: 216)의 역할을 위해 죽어서 다시 강재에게 나타난 것이다. 다시 말해, 죽은 파이란이 1960년대 남성멜로드라마에서 남자 주인공을 구원하는 타락한 여자보다 더 전통적인 순수와 가치를 보존하고 있는 빨래 빠는 순박한 시골 처녀의 이미지로 마치 과거의세계에서 소환되어 온 것처럼 등장한 것이다. 그녀는 "한국의 '과거', 즉산업화 이전의 이미지를 보존하고 있는 곳"인 중국에서 온 여자로 "'젠더화된 과거'의 표상"을 만들어내는 여자인 것이다(조서연, 2013: 138). 따라서 이제 강재를 구원해줄 여자의 역할은 오히려 그의 남성적 에고를 손상시키는 한국의 타락한 여자 대신 그의 멜로드라마적 상상력을 불러일으켜줄 젠더화된 과거의 표상으로 이주여성인 글로벌화의 하녀가 맡게 된 것이다.

《파이란》의 주인공 강재와 같은 최하위계층의 낙오자뿐 아니라, 2010년 대 하녀 영화 시리즈의 영화라고 할 수 있는 〈돈의 맛〉에서 대한민국 0.01%의 최상류층이 개입한 글로벌 기업 범죄 세계의 낙오자인 재벌가 데 릴사위 윤경선 회장(백윤식)을 구원해줄 여자의 역할도 이제 필리핀 하녀에바(마우이 테일러)가 맡게 된다. 재벌가의 실질적인 가장과 기업의 주인이 아니라 돈에 중독되어 재벌가의 청지기 '하인'의 역할을 하던 윤회장은 필리핀에서 아이들과 함께 살 수 있는 소박한 행복의 꿈을 이루기 위해

이주노동자로 온 에바를 그의 구원자로 선택한다. 필리핀 이주여성 에바에게 그를 돈중독과 비정한 신자유주의적 글로벌 자본주의의 어두운 이면세계의 축소판인 그의 가족으로부터 벗어나게 해줄 수 있는 유일한 구원자 역할이 맡겨진 것이다. 그러나 순정적인 사랑을 바치는 에바와의 소박한 삶에 대한 멜로드라마적 상상력에 의한 그의 결단은 에바를 신데렐라로 만들어주는 대신 오히려 그녀를 죽음으로 몰고 가고 그 역시 자살에이르는 일련의 끔찍한 사건들을 일으키는 촉매가 되고 만다. 따라서 그의그러한 결단은 〈돈의 맛〉을 거의 누아르 스릴러로 몰고 가는 결과를 초래하게 된다. 〈파이란〉의 강재 역시 멜로드라마적인 결단으로 결국 윤회장의선택처럼 누아르적 세계로부터의 탈출 대신 죽음의 결말을 맞이하게 된다.

"누아르와 멜로드라마 사이"에서 좌절하는 남자들의 이야기, 즉 누아르 적인 세계에 멜로드라마적 인식과 상상력으로 대응하는 무력한 남자들의 좌절을 그린 조폭영화 〈파이란〉의 구조는 이중구조로, 특히 파이란의 죽 음부터 시작해서는 "과거와 현재를 뒤섞어놓는 시간의 이중구조"로 되어 있다(조서연, 2013: 138). 공간의 경우도 영화의 시작부터 각각 파이란과 강재의 공간으로 이분화하여 구성되어 있다. 따라서 이 두 사람은 스쳐 지 나가거나 슬쩍 본 적은 있어도 서로 대면하여 만난 적은 없다. 이와 같이 이중구조로 〈파이란〉이 구성된 것은 누아르의 세계와 멜로드라마의 세계 사이의 절연된 간극을 부각시키기 위한 것임이 분명하다. 〈파이란〉은 파 이라이 공항에 도착해서 이민국을 통과하는 짧은 첫 시퀀스로 시작하여 1년 이라는 시간 간격을 두고 교도소에서 막 출소한 강재가 오락실에서 행패 를 부리는 두 번째 시퀀스로 이어진다. 첫 시퀀스에서 겁먹고 불안해 보이 는 남루한 옷을 입은 중국여성 파이란을 내려다보는 이민국 직원의 시선 부터 시작해서 〈파이란〉은 한국 사회에 팽배해있는 "인종, 젠더, 계급 등 의 인식 범주가 어떠한 방식으로 문화적 헤게모니를 생산하고 있는지를" (조진희, 2012: 387) 잘 보여주고 있다. 이러한 첫 시퀀스로 이주여성에 대한 아시아적 오리엔탈리즘적인 시각의 반영과 비판을 동시에 시사하면 서 〈파이란〉은 시작된다.

이중구조의 (파이란)에서 강재와 파이란을 연결해주는 장치는 위장결 혼으로, 강재가 순전히 이기적인 목적으로 별 생각 없이 하게 된 위기에 처한 이주여성 파이란에 대한 '친절한' 구원의 행동이다. 그러나 어느 날 죽은 파이란의 부름을 받아 그녀가 세탁부로 일하며 살던 공간인 시골로 가게 된 강재는 화장한 재와 편지만 남기고 떠난 그녀의 공간에서 과거를 되짚으며 그의 멜로드라마적 상상력으로 호출한 순정적인 사랑을 바쳐온 파이란을 뒤늦게 사랑하게 된다. 위장결혼이지만 강재의 친절 덕분에 결 혼이주여성이 된 파이란의 마지막 소원이 강재의 아내로 인정을 받는 것 이라는 편지 내용은 "남한에 태어난 시민들의 권리와 의무는 주어지지 않 고 아내와 미래 국민들의 어머니로서만, 즉 재생산자로서만 인정받고 있는 결혼이주여성"으로서 파이란의 입지를 잘 드러내 보인다(Kim, 2009: 215). 시골 바닷가 마을에서 세탁일을 하며, 자신을 다시 구조해줄 강재를 기다 려온 파이란의 이야기는 "로맨스와 구워이라는 동화 주제"를 다루는 "잘 생기고, 멋진 '주인공 왕자'와 결혼하여 구워을 받을 자격이 있는 비천한 노동과 남루한 옷을 입은 가난하고 순진한 젊은 여자들", 즉 신데렐라 이 야기 패턴을 따른다(Constable, 2003: 96). 이 이야기 패턴에서 강재는 구 조자 왕자 역할을 맡는다. 또한 〈미녀와 야수〉의 이야기 패턴에서처럼 나 쁜 마법에 걸려 건달, 야수가 된 강재는 파이란의 소원을 들어주고 얻게 된 그녀의 순수한 사랑의 마법으로 다시 한순간에 왕자로 되돌아오는, 즉 구조된 왕자가 되기도 한다. 이와 같이 중국에서 날아온 파이란의 순정적 인 사랑은, 더러운 빨래를 깨끗하게 빨아주는 '크리닝 요정(fairy clean)'6)

<sup>6)</sup> 글로벌화의 하녀들의 인력을 이용하고 있는 홍콩 크리닝 서비스 업체의 홈페이지에 광고 카피로, "크리닝 요정이 내려와서 여러분의 집을 마법으로 깨끗하게 해줍니다"라는 문구 가 실려 있다(Hong Kong Fairy Clean Service, 2018).

의 마법처럼, 강재를 구조자와 구조된 자의 역전된 역할을 모두 할 수 있는 동화 속 왕자로 깨끗하게 변화시켜준다. 그러나 그 변화는 동화 속에서만, 즉 강재의 멜로드라마적 상상력의 세계 속에서만 가능한 것이다. 파이란의 순수한 사랑의 마법은 그의 누아르적 세계의 공간까지 미치지는 못한다. 강재의 "멜로드라마적인 진정성"을 불러일으켜 그로 하여금 조직의보스와 맺은 계약을 파기하고 "향수와 순수의 공간"(조서연, 2013: 137),고향으로 내려가 순박한 삶을 살 결심을 하도록 만든 그 마법은 강재의누아르의 세계에서는 그를 죽음으로 몰고 갈 뿐이다.

〈파이란〉의 엔딩은 누아르적 공간인 강재의 공간과 파이란의 편지를 대신해서 비디오로 재생되는 파이란의 공간 그리고 과거와 현재의 시간이 대조되는 교차편집의 방식으로 이 영화의 이중 구조를 극명하게 부각시키 는 마지막 시퀀스로 끝난다. 도시의 전형적인 누아르적 주거 공간이라고 할 수 있는 지저분한 방에서 조직을 배신한 대가로 살해를 당해 죽어가는 강재와 그의 눈물어린 시선이 머무는 비디오 속 시골 바닷가를 배경으로 한 청순하고 깨끗한 흰옷을 입은 파이란의 모습을 보여주는 교차편집에 의한 시각화된 대조는 '누아르와 멜로드라마 사이의 좌절'로 인해 죽음을 맞이한 강재에 대한 페이소스를 극대화시켜주는 효과를 낳는다고 볼 수 있다. 그러나 강재가 마지막 숨을 쉴 때까지 비디오로 재생되는 파이란의 모습이 컬러에서 흑백으로 퇴색하는 효과로 처리된 엔딩 장면은 누아르 세계에서 남성 주인공의 멜로드라마적 상상력과 그것에 의한 해결은 "과 거지향적인 향수"(조서연, 2013: 139)였음을 강조함으로써 누아르 세계와 멜로드라마 세계의 단절을 다시 부각시키는 결말로 해석될 수 있다. 전근 대적인 과거를 보존하고 있는 중국에서 날라 온 파이란은 1960년대 남성 멜로드라마의 타락한 여자처럼 강재에게 자신의 불행으로 더 큰 불행과 좌절감을 겪게 해주지도 않는다. 강재에게 아무 것도 요구하지 않고, 몰래 그를 일방적으로 사랑했던 파이란은 그의 '우렁각시'가 되는 대신에, 죽어 가는 강재를 두고 멜로드라마적 상상력의 동화 세계로 다시 사라져 버리고 만다. 따라서, 〈파이란〉은 파이란이 아니라 강재를 주인공으로 하여, 문화적 헤게모니를 주장하는 아시아적 오리엔탈리즘이 팽배한 한국 사회에서 자신의 이야기를 하는 주체가 아니라, 사라진 것, 즉 없는 것이 되는 것으로 존재할 따름인 이주여성 파이란이 등장하는 조폭영화인 것이다.

# 4. '새로운 삶'(마이 라띠마)를 찾아서: 〈마이 라띠마〉

2012년 부산국제영화제에서 첫 공개된 〈마이 라띠마〉(유지태, 2013)는 결혼이주여성과 무능력한 실업 청년의 동반 도주와 사랑 이야기를 다룬 배우 유지태의 감독 데뷔작으로 2013년 도빌 아시아영화제에서 심사위원 상을 받은 독립영화이다. 〈마이 라띠마〉는 〈파이란〉과 같은 누아르와 멜로드라마 사이에서 좌절하는 남성을 주인공으로 한 조폭영화라기보다는 멜로드라마적 성향이 더욱 강한 영화로 1960년대 남성멜로드라마의 리바이벌로 볼 수 있다. 그러나 1960년대 남성멜로드라마의 신파성 보다는 이주여성의 현실적 삶과 누아르적인 도시 세계를 다룬 차가운 사실주의와고독한 사랑이야기를 담은 휴먼 멜로의 따뜻함이 부각된 2010년대 남성멜로드라마이자 주인공의 정신적 성장(혹은 파멸)을 보여주는 로드무비 또는 성장영화이기도 하다.

신자유주의적 글로벌 자본주의의 냉혹한 한국 사회에서 철저하게 소외된 두 남녀의 사랑을 다루는 2010년대 남성멜로드라마 〈마이 라띠마〉에서는 1960년대 영화에서 순정적인 사랑을 바치는 타락한 여자 역할을 했을 호스티스 영진(소유진)은 이제 팜므 파탈로 등장하고, 그 역할은 코리안드림을 갖고 한국에 왔지만 도망쳐 불법체류자가 된 태국 이주여성 마이

라띠마(박지수)가 맡게 된다. 〈마이 라띠마〉는 이 두 여자와 가족도 직업도 없는 신용불량자 수영(배수빈)의 사랑 이야기를 다루고 있다. 그러나 이들의 사랑은 순정적인 사랑이 아니라 서로를 필요로 하는, 그러나 부담감 또는 불신 때문에 떠나기도 하고 다시 돌아와 이별과 재회를 반복하는 사랑이다. 유지태 감독의 의도는 그런 사랑을 경험하는 과정을 통해 남성주인공의 성장을 보여주는 성장영화로 그의 첫 장편영화 〈마이 라띠마〉를 만드는 것이다.

파이란이 〈파이란〉의 주인공이 아니듯이, 마이 라띠마 역시 〈마이 라띠 마)의 주인공이 아니고 수영이 주인공으로 설정되어 있다. 유지태 감독은 〈마이 라띠마〉의 원래 의도가 "한 소년의 성장기"를 그리는 것이었고, 그 래서 19살 소년을 주인공으로 하려고 했으나, 캐스팅 과정에서 배수빈을 수영역에 캐스팅하게 되어, 소년이 아니라 30대의 "덜 자란 남자", 즉 미성 숙한 남자의 성장으로 변경을 하게 되었다고 밝혔다(이화정, 2013). 그러 나 만들어진 영화에서는 제목도, 영화의 구도도 수영과 마이 라띠마가 동 등한 비중으로 다루어지고 있다. 이에 감독은 남성보다 여성의 입장에서 바라보는 영화를 자신이 선호하기 때문이라고 설명하지만, 영화의 완성 단 계에서 감독의 의도와는 달리 이주여성으로서 마이 라띠마의 이야기의 비 중이 커진 것에 대하여 오히려 견제하지 않을 수 없었음을 시사한다. 사실 은 시나리오 단계에서는 마이 라띠마 부분이 너무 반복적이라 덜어내자는 의견도 있었지만, 영화를 찍고 나서는 수영 부분을 좀 버리고 이주여성 이 야기에 초점을 맞추자는 의견이 있을 정도로 마이 라띠마 부분이 비중이 커졌다고 하다(이화정, 2013). 그러나 감독은 처음 의도한 수영의 성장영 화를 고집하였고, 결국 "이주민인 마이 라띠마(박지수)와 다 큰 어른 수영 (배수빈)의 꿈과 좌절이 중심에" 있는 성장영화로 완성되었음을 인정하지 만, 여전히 수영에게 비중을 더 두고 있음을 강조한다(이화정, 2013).

이와 같이, 2010년대 남성멜로드라마 〈마이 라띠마〉의 감독은 미성숙한

남자의 성장영화로, 팜므 파탈의 유혹에 넘어가는 자신의 무책임한 행동때문에 사랑하는 여자가 망가지는 모습을 보고, 결국 성장하게 되는 남자의 이야기를 전개하는 영화로 만들고자 한 의도를 분명히 밝히고 있다. 그렇다면, 이주여성 마이 라띠마의 좌절과 불행은 1960년대 남성멜로드라마에서처럼 자신 때문에 고난을 감수하는 여자를 바라보는 남자 주인공의더 큰 좌절과 상실감을 위해 전유되는 것으로 간파된다. 다시 말해, 〈마이라띠마〉가 수영을 주인공으로 한 남성멜로드라마와 그의 성장영화로 만들어졌다면, 수영의 처절한 좌절이 페이소스의 주된 원천이 되는 것은 당연하고, 마이 라띠마의 불행과 좌절은 수영의 좌절과 성장 주제의 내러티브를 전개하기 위한 것일 뿐이다. 그러나 마이 라띠마는 파이란처럼 강재의멜로드라마적 상상력속에 존재하다 사라지는 '크리닝 요정' 같은 유형의인물이 아니다. 수영에게 버림을 받은 그녀는 누아르의 도시 공간에서도가장 비루한 홈리스들의 주거공간인 지하도에서 기거하며 뱃속 아이와 함께 사라지지 않고 수영을 기다리고 있는 그가 감당해야할 현실 속 여자이다.

《마이 라띠마》가 수영의 성장영화임을 강조하지만, 감독은 영화의 엔딩을 열린 결말로 하여, 관객으로 하여금 수영과 마이 라띠마의 비중 뿐 아니라 그들의 이야기에 대하여 각자가 사유하도록 유도하고 있다. 《마이라띠마》의 열린 결말은 이 영화를 마이 라띠마의 성장, 더 정확하게, 그녀의 소수-되기와 태국어 '마이 라띠마'가 의미하는 '새로운 삶'을 찾아 떠나는 이주여성 마이 라띠마의 이야기로 읽어낼 수 있는 가능성을 열어 놓는다. 다시 말해, 〈마이 라띠마〉는 최근 이주여성에 대한 연구가 주목하는적극적인 삶을 향한 모험과 다중적인 모순과 억압에 처해 있는 생존회로말단에 처해있기 때문에 오히려 가능한 초국가적 이동성의 전복성을 추구함으로써 새로운 삶에 이를 수 있는 이주여성의 소수-되기로의 진입을 보여주는 영화로 볼 수 있는 여지가 다분하다. 따라서 감독의 의도와 주장과

는 달리 (마이 라띠마)의 엔딩은 이주여성 마이 라띠마의 이야기를 다룬 소수영화를 지향하는 영화로 다시 읽기를 시작할 수 있는 실마리를 제공 해준다고 볼 수 있다.

사실, 〈마이 라띠마〉는 마이 라띠마라는 이주여성의 참을 수 없는 정도 의 참혹한 현실적 삶을 신랄한 다큐멘터리 같은 사실주의 영화로 시작한 다. 영화 시작부터 마이 라띠마는 마치 쫓기고 있는 사냥감 동물처럼 늘 불안감에 휩싸여 있다. 출입국사무소 앞에서 시아주버니의 폭력 행사로부 터 그녀가 워하지도 않는데 구조를 해준 수영과 동반 도주를 하기 전까지 그녀는 태국에서 팔려온 상품 또는 동물처럼 '돈값'을 하기 위해 한국 시집 식구들의 성적 학대, 정신적, 물리적 폭력, 노동 착취를 위한 강제 피임을 비롯하여 온갖 가정 폭력을 견뎌내야만 했다. 사실 그녀가 온갖 학대에도 떠나지 못하는 이유는 체류연장을 위해 필요한 신분 보증 때문이다. 수영 과 함께 서울로 도주한 후에도 그녀는 불법체류자로 추방당할 것에 대한 불안감 때문에 자신의 주민등록증 갱신도 못하는 수영에게 더욱 의존할 수밖에 없다. 수영이 영진의 유혹에 넘어가 그녀를 버리고 떠난 뒤에도, 그녀는 수영이 다시 와서 포항에서처럼 그녀를 구해줄 것을 믿으며 기다 릴 수밖에 없다. 다시 말해, 그녀는 누아르적 세계에 버려졌지만, 구원의 왕자를 기다리는 멜로드라마적 상상력으로 그 세계를 대응하고 있는 것이 다. 그러나 누아르와 멜로드라마 사이에서 좌절하는 남자들의 이야기와는 달리, 마이 라띠마는 그 간극에서 좌절하는 대신에 누아르적인 현실 세계 와 자신 사이의 완전한 단절을 마침내 직면함으로써 오히려 새로운 삶을 찾아 떠나는 이야기를 만들어낸다. 이러한 관점에서 볼 때, 이 영화는 수 영이 아니라 이주여성 마이 라띠마가 수영과의 사랑, 배신, 떠남의 과정을 통해서 마침내 소수-되기로의 진입에 이르는 성장을 하게 되는 마이 라띠 마의 성장영화로 해석할 여지가 다분하다.

임신한 몸으로 서울이라는 대도시의 누아르 세계에 버려진 마이 라띠마

는 비참한 현실의 고독과 폭력을 혼자 감당하면서, 더 이상 추락할 수도 없는, 더 이상 참을 수도 없는 상황으로의 전락을 경험하게 된다. 이러한 상황에 처한 마이 라띠마에게 다시 돌아온 수영은 구워자가 아니라 그의 남성적 에고가 철저하게 깨진 비참한 모습이다. 즉 그는 마이 라띠마의 구 조자가 아니라 오히려 그녀에게 구조를 요청하는 남성멜로드라마의 좌절 한 주인공의 모습으로 돌아온 것이다. 이 영화에서 수영역을 맡은 배수빈 이 열연을 한 가장 감동적인 장면으로 꼽히는 것이 바로 홈리스들과 섞여 지하도에서 박스를 깔고 수영과 마이 라띠마가 서로 돌아누워 이야기를 나누는 장면이다. 그러나 이 장면에서 혐오와 자책, 슬픔과 분노를 터뜨리 며 오열하는 수영보다 수영 쪽으로 돌아누워 그의 등을 감싸 안으며, "다 지나가", "괜찮아", "괜찮아"라고 서툰 한국말로 위로하는 부른 배에 누더 기 옷을 입은 홈리스 마이 라띠마가 더 비애감을 불러일으킨다. 물론 이렇 게 임신한 홈리스로 망가진 마이 라띠마의 모습은 1960년대 남성멜로드라 마에서처럼 남성 주인공으로서 수영의 좌절의 비애감을 더 부각시키기 위 한 것으로 볼 수 있다. 그러나 수영이 오열하는 장면은 마이 라띠마에게 자신과 철저하게 자신을 외면하는 한국 사회와의 관계가 완전히 '단절'됨 을 최종적으로 확인시켜주는 계기를 제공한다. 따라서 수영이 잠든 사이 그녀가 떠나는 것은 남성멜로드라마의 타락한 여자들이 그랬듯이 자신과 임신한 아이에 대해 부담감을 느끼는 수영을 위해 떠나는 것이 아니다. 더 이상 수영이 그녀의 구조자가 되어 그녀와 현실의 간극을 메꾸어 줄 수 없다는 사실을 확인한 그녀가 직면한 것은 어떤 행위도 할 수 없게 된 "소 수로서의 삶의 참을 수 없는" 난국이다(Deleuze, 1989: 218), 난국을 직면 하여 그녀가 깨달은 것은 그 상황을 직시하고 받아들이는 것이 이제 그녀 에게 주어진 유일한 출구라는 사실이며, 이에 그녀는 마침내 수영을 떠나 탈주선을 찾는다. 버스 창밖 풍경의 계절 변화로 시사되는 시간의 흐름을 따라 이동하는 마이 라띠마의 모습을 보여주는 시퀀스는 끝에서 다시 새 로운 삶을 지향하는 노마드의 이동을 포착하고 있다.

마이 라띠마의 노마드적 이동으로 엔딩을 맺는 대신 (마이 라띠마)는 다시 수영을 등장시킨다. 사라진 마이 라띠마를 찾아 수영이 그녀가 살고 있는 집까지 왔지만, 만날 용기가 없어 뒤돌아서는 것으로 끝나는 이 영화 의 엔딩은 수영의 성장영화로서의 엔딩이라기보다는, 아직 한국영화가 사 라진 여자 찾기를 본격적으로 수행할 수 있는 단계에 이르지 못함을 보여 주는 결말로 해석된다. 이어서 크레디트가 올라가기 전에 삽입된 시골 바 닷가 방파제에 세워놓은 차에 기대선 영진, 태국 민속춤을 추는 휘옷 입은 여자, 그 옆에서 아이를 안고 카메라를 직시하며 지나가는 마이 라띠마를 비추는 비현실적인 장면 역시 모호성을 담은 열린 엔딩의 효과를 부각시 킨다. 사실 이 장면은 마이 라띠마를 찾아 왔지만 만나지 않고 떠나는 수 영이 그녀를 지켜주지 못한 것에 대한 미안한 마음에 떠올린 이미지들을 담고 있다. 따라서 이 장면은 아마도 끝까지 수영의 이야기에 비중을 두고 자한 감독의 의도에서 첨가된 것으로 짐작된다. 그러나 감독의 의도에도 불구하고, 똑바로 카메라를 바라보는 마이 라띠마의 사뭇 위협적일 정도로 당당한 모습은 관객으로 하여금 그녀가 만들어갈 스토리-텔링에 귀를 기울 이고, 그 시각에서 이 영화를 '사라진 여자'의 이야기로 볼 것을 강력히 요 구하는 엔딩을 제공한다.

## 5. 사라진 여자의 스토리-텔링: 〈미씽: 사라진 여자〉

여성감독 이언희가 만든 〈미씽: 사라진 여자〉가는 워킹맘과 입주육아도 우미, 이혼녀와 결혼이주여성을, 아저씨가 아니라 두 아줌마를 주인공으로

<sup>7)</sup> 이 영화는 2017년 부산국제영화제에서 문재인 대통령의 관람과 관객과의 대화 진행을 위한 영화로 선정되기도 했다(백승찬, 2017).

하는 영화, 그러나 상당히 남성적인 장르로 분류되는 추적 스릴러 영화로 분류되는 영화이다. 두 여성의 처절하면서도 애절한 이야기를 담은 이 영 화가 선택한 장르는 멜로드라마가 아니다. 이 영화는 이주의 여성화 현상 을 따라 남한으로 이주하여 사라진 아내를 찾기 위해 밀입국한 난민, 조선 족 구남의 이야기를 다룬 〈황해〉(2010)와 같이 긴장, 불안, 공포의 감정을 고양시키는 섬뜩하기 짝이 없는 스릴러 장르를 선택한 것이다. 다시 말해, 이 영화가 선택한 장르는 신자유주의시대 한국 사회에서 양산되는 "비정 규직과 경제적 난민이 야기시키는 불안"을 투사한 폭력적이고 잔혹한 "식 민화된 하층 남성의 몸의 파괴"(김소영, 2011: 95), 즉 비체화를 다룬 〈황 해〉와 같은 '남자' 영화의 흐름을 일으킨 필름누아르, 스릴러 액션 영화 장 르이다. 이언희 감독은 (미씽: 사라진 여자)를 "여자들의 감성이 우선이었 으면 하지만 기본적으로 장르에 충실한"영화로 만들려고 했다고 밝혔다 (최재필, 2016), 감독의 이러한 의도는 남성영화 장르인 스릴러를 전유하 여 이주여성이 주인공이 되는 '여성스릴러'를 만들기 위하여 스릴러 장르 를 선택한 것임을 시사한다. 따라서 〈파이란〉과 〈마이 라띠마〉의 경우, 여성영화 멜로드라마를 전유하여 만든 남성영화 장르에 속하다면, 반면에 〈미씽: 사라진 여자〉는 남성영화 스릴러를 전유하여 만든 여성 스릴러 장 르, 강렬한 추적스릴러 장르에 속하는 영화이다.

사실, 〈미생: 사라진 여자〉와 같은 여성스릴러 장르 영화는 1960년대 〈하녀〉(1960)를 필두로 근대화의 하녀를 다룬 일련의 하녀 영화들을 만든 김기영 감독이 창조한 그만의 독특한 작품세계를 담은 한국적 자연주의 영화8)로서 '여성 스릴러' 영화의 전통을 잇는 것으로 볼 수 있다. 1960년

<sup>8) 1960</sup>년 금천에서 하녀가 유아를 살해한 사건을 모티브로 김기영 감독은 〈하녀〉(1960)라는 최고 흥행작의 영화를 만들었고, 이후 하녀 시리즈로 〈화녀〉(1971), 〈화녀 '82〉(1982)로 삼부작을, 그리고 명보극장 사장 살인사건을 다룬 호스티스와 첩을 주인공으로 한 〈충녀〉(1972)와 이를 리메이크한 〈육식동물〉(1984) 등을 만들어, 60년대부터 80년대에 이르기까지 일련의 리메이크들로 하녀 시리즈를 보강하였다. 그의 〈하녀〉는 스콜세지

대 근대화의 하녀 이야기를 다룬 하녀 영화의 전통을 글로벌화의 하녀 이 야기로 새롭게 부활시킨 〈미씽: 사라진 여자〉가 〈황해〉와 같은 남성영화 장르를 전유한 목적은 다분히 전복적인 페미니스트 정치성을 구혂하기 위 한 것임은 분명하다. 다시 말해, 이 영화는 신자유주의적 글로벌 자본주의 적 체제에 기반한 비정한 폭력의 누아르 세계로 이주한 이주여성이 겪게 되는 우리의 "사유가 참을 수 없는 것(the intolerable)을 포착"(Deleuze, 1989: 169)해낸다. 이러한 포착을 통해 이 영화는 이 세계에서 더 나은 세 계를 사유하는 것은 불가능하다는 사실을 우리로 하여금 인식하게 하고 새로운 사유방식을 찾도록 유도하는 전복적인 페미니스트 정치성을 구현 하기 위하여 여성 스릴러 장르를 선택한 것이다. 이 영화는 관람하기가 너 무 힘든 영화이다. 아마도 대중에게 큰 호응을 얻지 못한 이유는 "의미있 는 메시지를 담고 있지만, 과정의 재미를 지나치게 익숙한 구조를 통해 얻 으려 했다는 한계를 넘지 못했"기 때문이 아니라(김지미, 2017: 319), 그 과정이 감당하기 힘들 정도로 "참을 수 없는 것"을 보여주기 때문이다. 그 리고 더 힘든 것은 우리로 하여금 기존 방식과는 전혀 다른 새로우 사유 방식을 찾아야 한다는 강박감을 강요하기 때문인 것이다.

한국 사회의 전형적인 성역할 기대와 압력에 저항한 대가로 일과 돌봄을 혼자서 감당하게 된 이혼녀 워킹맘, 지선(엄지원)과 "한국 사회의 저출산 위기나 돌봄 노동의 부족을 해결할 '대체인력'으로 상상되는" 이주여성 (김현미, 2010a: 142), 한매(공효진)는 "글로벌 돌봄 사슬"(Hochschild, 2000:

<sup>(</sup>Martin Scorsese) 감독의 찬사와 추천을 통해, 반세기가 지나 2008년에 세계영화재단 (World Cinema Foundation)의 후원으로 디지털 영화로 완벽하게 복원되었다. 2013년 한국영상자료원이 선정한 한국 영화 100선 중 〈오발탄〉과 〈바보들의 행진〉과 함께 영광의 공동 1위를 차지한 영화이기도 하다. 그리고 원작이 나온지 반세기가 지나 후배감독임상수에 의해 2010년 칸 국제영화제에 초청받은 영화 〈하녀〉로 다시 리메이크되었다. 임상수 역시 이제 글로벌화 시대의 새로운 하녀로 필리핀 이주여성 에바(Eva)를 등장시킨 그의 후속작 〈돈의 맛〉(2012)으로 〈하녀〉의 비공식적 후편 또는 리메이크를 만들어하녀 시리즈를 잇고 있다(정문영, 2012: 399-400).

131)에 속한 관계로 만난다. '조선족 이모'로 지선의 집에 입주한 한때와 지선의 관계는 "우리 내부에 자연스럽게 고착되는 '국민여성'과 '이주여성'의 위계화"(김현미, 2010a: 141)를 반영하고 있는 것은 사실이다. 그러나이 두 여자들을 주인공으로 〈미씽: 사라진 여자〉는 이제 "국민여성과 이주여성이 함께 한국 사회의 가부장적 상상력을 해체하는 일에 '동등한 자격'으로 참여한다는 것이 어떤 모습일 것인지를 진지하게 고민해야" 할 때가되었음을 인식하도록 유도하고 있다(김현미, 2010a: 142).9)

글로벌화의 하녀 한매는 한국여자들이 결혼을 거부한 사회적 부적응자들, 즉 "사회적-경제적 낙오자들"(Piper, 1997: 328)로 분류되는 폭력적인 지적장애자 남편과 결혼한 낯선 이방인으로 한국 가정 내 어떤 폭력과 괴롭힘도 견디며 살아 왔다. 더 나아가 그녀는 딸 병원비를 마련하기 위해성매매와 장기매매까지 하면서 사용된 뒤 폐기처분될 '비체(abjection)'로취급되는 상황에 이르게 된다. 그러나 그녀는 비체로 버려져 사라지지 않고 '억압된 자의 귀환'으로 복수를 수행하기에 이른다. 재생산자로서만 그녀의 정체성을 인정하는 한국 사회에서 존재의 의미를 갖게 그리고 인간임을 느끼게 해준 유일한 혈육인 딸을 억울하게 잃게 된 한매가 선택한복수의 전략은 바로 그녀에게 요구되어온 글로벌화의 하녀로서의 수행성의 전복성을 이용하는 것이다. 한매라는 가명으로 가장이 부재한 그러나여전히 가부장적 부르주아 가정 구조로부터 벗어나지 못한 워킹맘이 마님인 지선의 집에 조선족 이모로 입주한 그녀의 전략의 성과는 프로이트의하녀 도라(Dora)에 관한 식수스(H. Cixous)와 클레망(C. Clément)의 서로다른 견해처럼 상반된 평가를 받을 수 있다.

<sup>9)</sup> 최근 사회 각 분야로 확산되고 있는 '미투 운동'을 계기로 이주여성의 현실을 돌아보는 계기가 마련되었다. 2018. 4. 4.(수)에 여성가족부는 「미투 운동 공감·소통을 위한 4차 간담회」를 "이주여성 성희롱·성폭력 주제"로 개최하였다. 이주여성들은 언어장벽과 체 류신분상 어려움 등으로 성희롱·성폭력 피해 신고와 정부의 피해자 보호·지원의 사각지대에 놓여 있다는 지적이 제기되어 왔다(여성가족부, 2018).

지선의 집에 입주한 한매는 그녀에게 기대되는 "(한국) 가족 내의 하 녀", "(한국) 사회 세포 속의 구멍", "(한국) 주인의 아내(마담)의 억압된 자"로 거기에, 즉 한국 가정 내에 부재한 마님을 대신한 "화타지 대상 (fantasy objects)"으로의 역할을 성공적으로 수행한다(Cìxous and Clément, 1986: 150). 이러한 하녀 역할을 전략적으로 수행하는 한매는 식수스가 프 로이트의 하녀 도라에게서 기대한 근대 자본주의의 부르주아 가정을 작동 시키는 회로를 깨뜨릴 수 있는 "어떤 힘"(157)을 드디어 지선의 글로벌 자 본주의 부르주아 가정에서 작동시키는데 성공한 것으로 볼 수 있다. 반면 에 클레망의 주장처럼, 사실 부르주아 가정의 구조는 그러한 불화를 통해 서 존재하고 결속할 뿐 아니라 항상 "다시 닫히기(reclosed)" 마련이기 때 문에(156), 한매는 지선의 억압된 것으로 그냥 사라질 뿐이지 그 구조를 깨뜨릴 수 없다는 주장도 가능하다. 따라서 한매를 구하려다 깊은 바다에 빠졌던 지선이 병원에서 깨어나 햇볕이 가득한 정원으로 나와 잃어버렸던 딸을 껴안는 엔딩 장면에서 부재했던 지선의 남편이 배경에 들어와 있는 것으로 처리된 미장센은 결국 이 영화가 지선의 깨졌던 한국 중산층 가정 의 재결합을 시사하는 엔딩으로 귀착하고 있는 것으로 보일 수 있다.

그러나 한매의 글로벌 하녀 역할의 수행성은 지선의 억눌린 자아가 되길 강요하는 가부장적 상상력에 기초한 "근대 가부장적 체제와 담론에 대한 반론"(정현주, 2012: 110)을 제기할 수 있는 전복적인 페미니스트 정치성의 "어떤 힘"을 발휘한 성공적 전략임은 분명하다. 진 리스(Jean Rhys)의 『광막한 사가소 바다』(Wide Sargasso Sea, 1966)10)가 영국 여성 제인

<sup>10)</sup> 도미니카 출신 크레올 작가 진 리스의 『광막한 사가소 바다』는 샬롯 브론테(C. Brontě) 의 『제인 에어』(Jane Eyre, 1847)의 다시 쓰기이다. 이 소설의 주인공은 영국의 고아 출신 가정교사 제인(Jane) 대신 그녀의 억눌린 또 다른 자아(alter ego)로 취급되는 '다락방에 갇힌 미친 여자'로 알려진 크레올 여자이다. 영국인 남편 로체스터(Rochester)에 의하여 그녀의 본명 앙뜨와네트라는 아름다운 이름 대신 '버사(Birtha)'라는 흔한 영국하녀의 이름이 붙여져 감금된 채, 없는 사람처럼 취급되는 괴물도 아닌 유령 같은 존재인 그녀는 바로 자메이카에서 영국으로 온 결혼이주여성이다.

(Jane)이 아니라 자메이카에서 온 크레올 결혼이주여성 버사로 알려진 앙 뜨와네트(Antoinette)의 이야기를 전개하듯이, 〈미씽: 사라진 여자〉도 한국 여성 지선이 아니라 중국에서 온 결혼이주여성 한매의 이야기를 전개하고 있다. 즉 이 영화의 내러티브는 더 이상 잃을 것도 없고, 더 이상 참을 수 없는 상황에 직면하여 드디어 자신을 배제시킨 그 세계의 본 모습을 볼수 있는 "견자(seer)"(Deleuze, 1989: 169)가 된 이주여성 한매의 이야기이다. 글로벌화의 하녀 놀이를 통해 마님 지선과 '동등한 자격'이 아니라 오히려 그녀를 소수-되기의 과정으로 유도할 수 있는 더 능동적인 역할을 수행하고 있는 한매의 이야기인 것이다.

그러나 글로벌화의 하녀인 이주여성 한매의 이야기를 전개하기 위해서 마님인 국민여성 지선의 개입이 필요하다. 한매가 지선의 아이를 유괴하 여 사라짐으로써 지선은 한매를 추적하는 것 외에는 어떠한 행위도 할 수 없는 견자가 되어 그녀가 살고 있는 기존 사회의 습관적 인식들이 구성하 는 클리셰를 넘어서서 마침내 그 세계를 새롭게 볼 수 있는 계기를 맞게 된 것이다. 육아와 일을 병행하기 힘든 자신을 돕기 위해 어디선가 나타난 고마운 선한 요정처럼 육아를 맡아준 조선족 이모, 한매를 추적하는 숨막 히는 스릴과 긴장감이 넘치는 과정에서 지선은 드디어 한매의 이야기를, 안마방에서 성매매를 할 때 쓴 그녀의 또 다른 가명 '목련', 그리고 그녀의 본명 '김연'으로서의 그녀의 이야기를 짜 맞추어 만들어 내게 된다. 이러한 한매, 목련, 김연으로서 이주여성의 이야기 만들기는 들뢰즈의 "스토리-텔 링"(Deleuze, 1989: 150)으로 설명될 수 있다. 스토리-텔링이란 영화 속에 서 지선을 비롯한 여성 인물들의 목소리를 철저하게 무시하는 경찰을 비 롯한 남성의 얼굴로 등장한 공적 제도권이 제시하는 "필연적으로 지배자 의 사고와 관점을 대변하는 이미 정해진 진실의 모델"을 벗어나 "거짓에 기억과 전설 그리고 괴물을 만들어낼 역량을 부여하는 빈자들이 갖고 있 는"(Deleuze, 1989: 150) 이야기 만들기를 의미하다. 따라서 하매의 스토

리-텔링은 영화를 예측할 수 없는 사건들의 연속으로 스릴과 서스펜스를 가중시키는 추적 스릴러의 영화로 만든다. 그 과정에서 지선은 한매와 이세계 사이의 단절과 그녀의 사라짐이 이러한 단절에서 진입하게 된 소수되기임을 발견하게 된다.

한매의 추적을 통해 지선이 발견한 것은 왜 한매가 사라진 여자가 될수밖에 없었는가를, 즉 "인간과 세계의 관계 단절"을, 나아가 "더 이상 어떤 세계를 생각할 수도 또는 그 세계 자체를 생각할 수도 없다는 것", 즉사유의 불가능성이다(Deleuze, 1989: 169). 바로 이 지점에서 견자에게 주어진 유일한 출구는 그 사태를 직시하고 받아들이는 것이며, 그 가운데 새로운 사유와 삶의 방식, 즉 탈주의 선을 찾는 것이다. 따라서 〈미씽: 사라진 여자〉는 더 이상 "행위자"가 아니라 "견자"의 영화인 현대영화이다(Deleuze, 1989: 126). 그러나 이 영화의 두 여성 견자들이 찾는 출구는 같은 것은 아니다.

〈미씽: 사라진 여자〉의 마지막 시퀀스는 "지선과 한매의 '자매애'를 강하게 부각시키기 위해 고안된 장면"(김지미, 2017: 317)으로 마무리하는 것으로 해석된다. 그러나 마침내 중국행 선박에서 찾게 된 한매가 뱃머리에서 아이를 넘겨주고, 바다로 몸을 던지자, 지선은 그녀를 구하기 위해바다로 뛰어든다. 그러나 한매는 지선의 손을 단호하게 뿌리친다. 사실 "현실인지 그녀들이 공유한 환상인지는 불분명하게 처리된"(317), 바다 속이 장면에서 두 여자 사이의 자매애와 공감이 감지되기도 하지만, 더욱 강하게 부각되는 것은 지선의 손을 뿌리치는 한매의 단호한 거부이다. 이 영화가 이주여성을 위한 영화로서 소수영화를 지향하고 있다고 확언할 수있는 것은 바로 이러한 단호한 한매의 거부 때문이다.

《미씽: 사라진 여자》가 국민여성과 이주여성, 두 명의 여자를 주인공으로 한 영화이지만, 두 여자 사이의 자매애를 다루고 있는 영화는 아니다. 이 영화가 보여주고자 한 것은 두 여자의 연대가 아니라 그 연대가 "어떤 모습일 것인지를 진지하게 고민해야"할 때가 이제 되었음을 보여주고 있을 따름이다(김현미, 2010a: 142). 유감스럽게도 두 여자 사이의 연대를 본격적으로 다룰 수 있는 소수영화는 아직 탄생하지 않았음을 확인할 수 있는 엔딩으로 이 영화는 끝난다. 다시 말해, 참을 수 없는 세계에 대한 한매의 단호한 거부와 절연의 몸짓으로 지선의 구원의 손을 뿌리치고 바다 속으로 멀어져가는 '사라진 여자'의 모습만이 이주여성을 주인공으로 한 스토리-텔링의 소수영화를 지향하는 영화 〈미씽: 사라진 여자〉가 현 단계에서 보여줄 수 있는 것이다.

### 6. 나가는 말

최근 괄목할만한 한국영화의 성과는 한국영화가 등장시킨 이주여성들의 존재와 역할에서 발견한 새로운 동력의 작동과 결코 무관하지 않다. 우리 시대의 가장 강력한 정치적 매체인 현대 영화가 지항해야할 영화가 사라지기를 강요당하는 이주여성과 같은 소수에게 말을 거는 소수영화라면, 한국영화의 입지가 바로 이러한 소수영화를 지향하기에 아주 적절하다는 전망이 가능하다. 이에 본 논문은 이주여성을 등장시킨 〈파이란〉, 〈마이라띠마〉, 그리고 〈미생: 사라진 여자〉을 선정하여 이주여성들의 재현과 사라진 자로서의 그들의 존재를 주목하여 분석함으로써 소수영화를 지향하고 있는 한국영화의 성과를 검토해보았다.

세 개의 한국영화 속 사라진 이주여성을 찾는 작업을 수행한 본 논문의 결론은 일단 세 영화 모두 소수로서 이주여성은 사라져 아직 존재하지 않 는다는 사실의 인정과 그것을 기반으로 만들어진 영화라는 사실의 발견이 다. 그리고 또 다른 결론은 사라진 이주여성들을 위한 영화, 그들에게 말 을 거는 영화, 즉 소수영화는 아직 탄생 이전의 단계에 있다는 사실의 확인이다. 현 단계로서는 이주여성들과 그들을 억압 또는 통합하려는 세계사이의 단절을 더 부각시키는 영화, 나아가 그 단절을 해결하는 방식으로 그들을 다수의 시스템으로 섣불리 통합하려는 시도 자체가 오히려 그들을 더욱 억압하는 것임을 인정하는 영화가 가장 소수영화를 지향하고 있는 영화인 것이다.

따라서 세 개의 영화 가운데, 한매와 지선의 연대를 부각시키기보다 지선의 손을 단호하게 뿌리치며 사라지는 한매의 모습을 보여주는 〈미씽: 사라진 여자〉가 가장 소수영화를 지향하고 있는 영화로 평가될 수 있다. 이러한 평가는 이주여성이 직접 만들어가는 스토리-텔링 그리고 국민여성과 이주여성이 동등한 자격으로 연대하여 함께 만들어가는 스토리-텔링의 영화는 아직 생성 이전 단계에 있음을 확인시켜준다. 그러나 최근 활발하게 진행되고 있는 능동적인 주체로서의 이주여성에 대한 연구와 연계하여 글로벌화 시대 한국영화 역시 아직 사라진 것으로 존재하고 있는 이주여성이 진정한 주인공으로 등장하는 소수영화를 궁극적인 목적으로 지향하는 단계를 본격적으로 열어나갈 채비를 갖추고 있다는 사실과 전망을 발견할 수 있는 계기를 본 연구는 제공한다.

### 참고문헌

- 김소영(2011), "신자유주의 시대의 폭력, 육체, 인지적 매핑", 『젠더와 문화』, 제4권 2호, 71-108쪽.
- 김지미(2017), "복수와 결탁, 시스터후드와 브로맨스: 〈미씽: 사라진 여자〉, 〈여교사〉 그리고 〈공조〉, 〈더 킹〉", 『황해문화』, 제94호, 315-324쪽.
- 김현미(2010a), "글로벌 신자유주의 경제질서와 이동하는 여성들", 『여성과 평화』, 제5호, 121-142쪽.
- \_\_\_\_(2010b), "결혼이주 여성의 가정(Home) 만들기: 문화 접경지대 번역 자로서의 이주여성", 『비교한국학』, 제18권 3호, 145-174쪽.
- 맹수진(2004), "스크린 속의 악녀들", 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 유지나 엮음, 서울: 생각의 나무, 99-122쪽.
- 오영숙(2015), "타락한 여성/고아 청년: 사회적 트라우마와 1960년대 멜로드라마", 『현대영화연구』, 제22호, 413-448쪽.
- 정문영(2012), "루이스 부뉴엘과 김기영의 하녀 영화의 정치적·성정치적 전복성", 『비교문학』, 제58호, 399-424쪽.
- 정현주(2012), "이주여성들의 역설적 공간: 억압과 저항의 매개체로서 공간 성을 페미니스트 이주연구에 접목시키기", 『젠더와 문화』, 제5권 1호, 105-144쪽.
- 조서연(2013), "누아르와 멜로드라마 사이의 좌절: 1990년대 후반기 조폭영화의 남성성", 『여성문학연구』, 제30호, 117-151쪽.
- 조진희(2012), "한국영화, 이주여성을 들여다보다", 『언론학연구』, 제16권 1호, 379-404쪽.
- 황정미(2009), "이주의 여성화' 현상과 한국 내 결혼이주에 대한 이론적 고 찰", 『페미니즘연구』, 제9권 2호, 1-37쪽.
- Appadurai, A.(1990), "Disjuncture and Difference in the Global Cultural

- Economy", Theory, Culture and Society, 7, pp. 295-310.
- Castle, S. and M. J. Miller(2003), *The Age of Migration*, 3<sup>th</sup> Edition, New York and London: The Guilford Press.
- Cixous, H. and C. Clément(1986), *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Constable, N.(2003), Romance on a Global Stage: Pen Pals, Virtual Ethnography, and 'Mail Order' Marriages, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Deleuze, G.(1986), *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, London: The Athlone Press.
- \_\_\_\_\_(1989), Cinema 2: Time-Image, trans. H. Tomlinson and R. Galeta, London: The Athlone Press.
- \_\_\_\_\_\_(1997), Essays Critical and Clinical, trans. D. W. Smith and M. A. Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hochschild, A. R.(2000), "Global Care Chains and Emotional Surplus Value", in *On The Edge: Living with Global Capitalismin*, ed. A. Giddens and W. Hutton, London: Jonathan Cape, pp. 130-146.
- Jacobowitz, F.(1992), "The Man's Melodrama: *The Woman in the Window and Scarlet Street*", in *The Movie Book of Film Noir*, ed. I. Cameron, London: Cassell Illustrated, pp. 152-164.
- Kim, S. M.(2009), "Politics of Representation in the Era of Globalization: Discourse about Marriage Migrant Women in Two South Korean Films", *Asian Journal of Communication*, 19(2), pp. 210-226.
- Moon, S. S.(2005), *Militarized Modernity and Gendered Citizenship in South Korea*, Durham and London: Duke University Press.
- Parreñas, R. S. (2001), Servants of Globalization: Migration and Domestic Work, Stanford: Stanford University Press.

- Piper, N.(1997), "International Marriage in Japan: Race and Gender Perspectives", *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography*, 4(3), pp. 321-338.
- Rhys, J. (1966), Wide Sargasso Sea, New York: W. W. Norton.
- Sassen, S.(2002), "Global Cities and Survival Circuits", *Global Woman:*Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy, ed. B.

  Ehrenreich and A. R. Hochschild, New York: Metropolitan Books,

  pp. 254-274.
- Žižek, S.(1991), For They Not Know What They Do: Enjoyment as a Political Factor, London and New York: Verso.

#### 〈인터넷 자료〉

- 백승찬(2017), "문재인 대통령이 본 〈미씽: 사라진 여자〉는 어떤 영화?", http://news.khan.co.kr/kh\_news/khan\_art\_view.html?artid=201710151 610001&code=960401(검색일: 2018.04,21).
- 여성가족부(2018), "'미투 운동' 계기 이주여성의 현실을 돌아본다", https://www.gov,kr/portal/ntnadmNews/1410836(검색일: 2018.04.21).
- 이화정(2013), "〈마이 라띠마〉 제작노트", http://www.cine21.com/movie/info/?movie\_id=34693(검색일: 2018.04.21).
- 최재필(2016), "〈미씽〉이언희 감독 "엄마들에게 이 영화가 어떻게 보일까 두려웠다"", http://magazine2.movie.daum.net/movie/39249(검색일: 2018,04,21).
- Hong Kong Fairy Clean Service(2018), "Fairy Clean", http://www.localiiz.com/fairy-clean-607#.WsoZgsYh2po(검색일: 2018.04.21).
- The Film Spectrum(2014), "Letter from an Unknown Woman(1948)", http://thefilmspectrum.com/?p=21330(검색일: 2018.04.21).

38 • 『젠더와 문화』 제11권 1호(2018)

#### 〈시청각 자료〉

송해성(2001), 〈파이란〉, 튜브엔터테인먼트.유지태(2013), 〈마이 라띠마〉, 롯데엔터테인먼트.이언희(2016), 〈미씽: 사라진 여자〉, 메가박스.

(논문 투고일: 2018.04.30, 심사 확정일: 2018.06.08, 게재 확정일: 2018.06.15)

⟨Abstract⟩

# Searching for Missing Migrant Women in Korean Films

Chung, Moonyoung\*

This paper attempts to read a Korean noir and gangster film (*Jo-pok* film) in the 1990s, *Failan* (2001), a male melodrama in the 2010s, *Mai Ratima* (2013), a female thriller in the 2010s, *Missing* (2016), by focusing the presences of migrant women, as Korean films in the age of globalization toward a cinema of minorities. According to the recent phenomenon of feminization of migrants, migrant women as "maids of globalization" have come to replace the gendered subalterns of "maids of modernization" in Korean society and films. The selected films illustrate that migrant women are treated as fantasy objects that are supposed to disappear after finishing their services to take care of Korean male losers's frustration and despair. But these films demonstrate significant accomplishments that they find the fact that migrant women can exist only in the conditions of minority and they try to create Korean films based on the fact toward a minor cinema in the global era.

**Key words:** migrant woman, maid of globalization, cinema of minorities, male melodrama, female thriller

<sup>\*</sup> Professor, Department of English Language and Literature, College of Humanities and International Studies, Keimyung University