

2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화의 에코페미니즘적 의의와 한계

정 새 별

(동국대학교 박사과정, 주저자)

정 수 완

(동국대학교 교수, 교신저자)

◆ 국문초록

본 논문은 2010년대 중반 이후 한국 대중 영화에서 증가한 '동물 담론 영화'의 에코페미니즘적 의의와 한계를 분석한다. 동물을 둘러싼 윤리적·정치적 쟁점을 서사 전면에 호출하며, 인간중심주의에 대한 비판을 본격화하는 동물 담론 영화는 2010년대 중반부터 지속적으로 제작된다. 본 연구는 이들 영화에서 동물 윤리를 선도적으로 인식하고 실천하는 주체로 여성 인물이 반복적으로 등장한다는 점에 특히 주목한다.

〈옥자〉, 〈도그데이즈〉, 〈명몽이〉, 〈미스터 주〉를 중심으로 분석한 결과, 2010년대 중반 이후의 동물 담론 영화는 동물과 연대하고 돌봄을 수행하는 여성 인물을 통해 가부장제의 인간중심주의를 성찰하는 에코페미니즘적 가능성을 보여준다. 그러나 여성의 동물 옹호와 돌봄을 본질화함으로써 여성과 동물의 서사적 주체성을 제한하는 한계 또한 드러낸다. 여성 인물은 일관된 윤리적 태도를 지닌 존재로 고정되는 반면, 남성 인물은 성찰하고 변화하는 주체로 서사의 중심에 배치된다. 응시의 차원에서도 여성과 동물은 인간 남성의 시점에 종속된 채 대상화되는 경향을 보인다.

주제어 : 에코페미니즘, 동물 담론 영화, 여성 재현, 동물 재현, 인간 응시

I. 서론

본 연구의 목적은 2010년대 중반 이후 등장한 한국 동물 담론 영화가 여성과 동물을 재현하는 방식의 의의와 한계를 분석하는 것이다. 2010년대 중반 이전까지 한국 대중 영화 속에서 동물은 주로 인간을 위협하는 괴물, 또는 인간을 위해 희생하는 존재로 등장한다. 이들 영화는 대체로 인간의 삶을 명분으로 비인간 동물의 죽음을 정당화하며, 동물의 타자성을 충분히 인식하지 못한다. 그러나 2010년대 중반 이후 한국 대중 영화는 기존의 동물 재현 관행에서 일정 부분 벗어나는 흐름을 보인다.

본 연구는 동물을 둘러싼 윤리적·정치적 담론을 서사에 적극적으로 반영하며 동물의 타자성을 가시화하는 영화를 ‘동물 담론 영화’로 규정하고, 2010년대 중반 이후 한국에서 유의미한 수의 동물 담론 영화가 제작된 현상에 주목한다. 예를 들어 <옥자>(2017)는 공장식 축산업 문제, <언더독>(2018)과 <명몽이>(2022), <도그데이즈>(2023)는 유기 동물 문제, <해치지않아>(2019)는 전시 동물 문제, 그리고 <미스터 주: 사라진 VIP>(2018)(이하 <미스터 주>)는 군견 처우 문제를 비판적으로 다룬다. 이 영화들은 동물을 인간을 위협하는 괴물이 아닌 인간에게 위협받는 피해자로 재현하며, 동물이 인간을 위해 일방적으로 희생하기보다 인간에 의해 구조되는 서사를 구축한다.

2010년대에 접어들어 동물과 함께 사는 국내 인구가 천만 명을 넘어 서고 생태·기후 위기 담론과 소수자 권리 담론이 활성화됨에 따라, 동물에 대한 사회적 인식이 변화하기 시작했다. 동물을 단순한 소유물이 아닌 가족으로 여기는 사람이 많아지면서 ‘애완동물’ 대신 ‘반려동물’이라는 용어가 보편화되고, ‘동물해방물결’과 같은 동물권 단체가 연이어 출범했다. 동물 학대 처벌 강화, 식용 목적의 개 사육·판매 금지 등의 제도적 개선도 이루어졌다. 한국 대중 영화가 동물 윤리 담론을 서사에 적극적으로 호출하기 시작한 데에는 이 같은 배경이 자리한다.

문재철 외(2005:11)에 따르면, 대중 영화는 “흥행에 성공하기 위해 보

다 대중성이 있는 사회적 쟁점과 관심사를 선택”하는 경향이 강하다. 동시에 Brereton(2015:2)은 대중 영화가 “대부분의 사람들이 윤리적 태도를 습득하는 주요 수단”으로 기능한다고 지적한다. 따라서 2010년대 중반 이후 한국 대중 영화에서 연이어 등장한 동물 담론 영화는 동물에 대한 한국 사회의 윤리적 논의를 반영 및 유도한다는 긍정적인 진단이 가능하다.

특히 본 연구는 이들 영화가 동물 윤리를 선행적으로 실천하는 계도의 주제로 여성 인물을 배치하며 에코페미니즘 영화의 가능성을 배양하는데 주목한다. 에코페미니즘은 자연 억압과 여성 억압의 연결성에 주목하는 사상이자 운동이다. 많은 에코페미니스트는 자연과 여성의 교차적 억압을 뒷받침하는 핵심 기제로 이원론을 비판한다. Plumwood(2003:47-55)에 의하면 이원론은 두 개념의 연속성을 인위적으로 제거하고 차이에 우열을 둠으로써 타자의 도구화를 정당화하는 논리이다. 또한 수많은 이원론적 개념 쌍은 상호 연결된 구조를 만들어내며 서로를 강화한다(Plumwood 2003:42-44). 예를 들어 남성/여성의 가부장적 이원론은 인간/자연, 이성/감정, 정신/육체 등의 다른 이원론적 개념 쌍의 왼쪽 개념에 이상적 남성성을 투영하고 오른쪽 개념을 여성화·타자화하는 데 활용된다. 캐럴 J. 애덤스, 조세핀 도노반 등의 에코페미니스트는 인간/동물과 남성/여성의 이원론이 상호 보강적 관계를 맺는 양상에 특히 주목한다. 애덤스(2018:45)는 “동물 억압과 여성 억압이 긴밀히 결합”되어 있다고 주장하며 가부장제와 인간중심주의의 상호 의존성을 역설한다. 가부장제에서 여성성은 곧 동물성으로, 동물성은 곧 여성성으로 여겨지며 동시에 평가절하당한다.

2010년대 중반 이후 동물 담론 영화는 남성 인물이 여성 인물의 동물 옹호적 언행을 통해 동물 윤리를 깨우치고 자신의 종차별적 태도를 반성하는 서사를 반복적으로 보여준다. 이러한 서사는 돌봄이나 동물 친화를 열등한 여성성의 표식으로 여기는 가부장적 인간중심주의의 성찰을 보여준다. 또한 이들 영화는 여성의 동물 옹호와 동물과의 상호 의존

성을 보여줌으로써 동물과 여성의 공유된 타자성과 에코페미니즘적 연대의 가능성을 암시한다. 인간과 동물의 동등한 생명 가치를 인정하는 메시지를 표방하고 그러한 메시지를 구축하는 핵심 인물로 여성을 내세우는 지점에서 에코페미니즘적 의의를 발견할 수 있다.

그러나 본 연구는 이러한 에코페미니즘적 영화의 가능성이 끝내 소실되고 마는 지점을 함께 비판하고자 한다. 2010년대 중반 이후의 동물 담론 영화는 동물 돌봄의 가치를 재평가하는 과정에서 ‘여성성’을 윤리적 자원으로 호출하지만, 동시에 이를 본질화한다. 여성 인물은 동물 윤리를 학습하기보다 자연적으로 체화된 존재로 묘사된다. 그 결과 여성은 변화의 주체가 되지 못하고 남성 주체의 성장을 보조하는 위치에 머물며 서사적 동력을 잃는다. 여기서 성장하는 남성 주체는 구체적으로 ‘인간’ 남성 주체이다. 동물 역시 남성에 변화의 계기를 제공하는 대상으로 재현될 뿐 문제 해결의 주체가 되지 못한다. 서사적 주체성의 불균형은 곧 응시의 위계로 이어진다. 영화에서 동물은 인간에게 ‘보여지는 대상’으로 고정되며, 독자적으로 시공간을 인지하거나 인간을 응시할 기회를 부여받지 못한다.

이처럼 2010년대 중반 이후 제작된 한국 동물 담론 영화는 에코페미니즘적 주제 의식을 내세우면서도, 인간-남성/여성-동물의 위계적 이원론을 구조적으로 재생산하는 한계를 드러낸다. 하지만 진은경·안상원(2018), 이윤기(2022), 송다금(2022), 장미화(2023) 등 관련 선행 연구는 주로 이들 영화의 윤리적 의의에 주목하며, 그 내부에 잔존하는 인간중심주의적 모순과 한계는 충분히 검토하지 않는다.

본 연구는 이러한 문제의식에서 출발하여, 2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화가 재현하는 동물과 여성을 에코페미니즘 관점에서 교차적으로 분석하고자 한다. 논의 전개에 효율성을 위해 연구 대상은 <우자>, <미스터 주>, <명몽이>, <도그데이즈> 네 작품으로 한정한다. 구체적인 논의의 전개 흐름을 요약하자면 다음과 같다. 우선, 네 편의 영화가 여성 인물을 동물 윤리의 선도자로 재현하는 방식과 그 에코페미

니즘적 함의를 검토한다. 이후 이러한 재현이 동물과의 친연성과 돌봄 능력을 여성적 속성으로 본질화하고, 여성과 동물의 서사적 동력을 제한하는 방향으로 작동하는 한계를 지적한다. 마지막으로, 동물 윤리 담론을 서사에 활용하는 영화들에서조차 유지되는 위계적 응시의 구조를 고찰한다.

II. 동물 옹호하는 여성과 성찰하는 남성

2010년대 중반 이전까지 동물이 한국 대중 영화에서 뚜렷한 존재감을 드러내는 경우는 크게 두 가지였다. 첫째는 인간을 위협하는 괴물로 등장하는 경우이다. 이때 여성은 수동적인 피해자이거나, <살인마>(1965), <구미호>(1994) 등에서와 같이 동물과 결합한 괴물로 등장한다. 괴물스러운 동물-여성은 ‘인간 남성 주체’에 도전하는 전복성을 갖는다. 하지만 대부분의 영화는 중국에 괴물을 죽이거나 순치시킴으로써 여성-동물-자연을 정복하는 남성-인간-문명의 서사를 재구성한다. 두 번째 경우는 동물이 인간과 깊은 교감을 나누는 친구나 가족으로 등장하는 경우다. <마음이...>(2006), <각설탕>(2006), <챔프>(2011), <하울링>(2011), <미스터 고>(2013)가 대표적이다. 2000년대 들어 본격적으로 등장하기 시작한 이 흐름은 동물과 인간의 공생을 긍정적으로 다루며 동물이 고유한 욕망과 의지를 가진 존재임을 부각한다는 의의가 있다. 하지만 그러한 욕망과 의지는 종종 인간을 위한 희생으로 귀결된다. 특히 장애인(<챔프>), 고아(<마음이...>, <미스터 고>) 등 사회적 약자나 소수자의 타자성을 상쇄시키는 수단으로 동물을 재현하는 영화가 많다. 그중 <각설탕>, <미스터 고>, <하울링> 등은 타자로서의 여성에게 복종하는 동물을 보여준다. 이들 영화에서 “사회 속 타자인 여성과 동물들은 (...) 서로의 타자성을 극복하는 것처럼 보이지만, 결국 그 관계성 속에서 일방적인 희생의 역할은 이제 여성을 떠나 동물들에게 전가된다.”(이윤종 2013:304 참조)

2010년대 중반 이후의 한국 대중 영화는 동물 재현의 새로운 흐름을 보여준다. 동물이 위협적인 괴물이나 일방적인 희생의 역할에서 벗어나, “행위자성을 드러내면서도 피해자성을 은폐하지 않고, 인간 소수자와 함께 부당한 동물 산업에 대항하는 서사가 등장”하기 시작한 것이다 (송다금 2022:138 참조). 대표적으로 <옥자>는 공장식 축산업, <명몽이>, <도그데이즈>는 유기견, <미스터 주>는 군견의 처우 문제를 비판적으로 소재화한다. 이 동물 담론 영화들에서 여성 인물은 인간중심주의적 질서로 인해 고통받는 동물을 연민하고 구조하는 데 앞장선다. 동물을 옹호하는 말과 행동을 통해 동물의 타자성을 성찰적으로 가시화함으로써 동물 윤리의 선도자 역할을 맡는 여성 인물이 반복적으로 등장하는 것이다.

<옥자>에는 글로벌 식품 기업 ‘미란도’가 유전자 조작으로 만든 돼지 ‘옥자’, 그리고 옥자와 10년을 함께 산 산골 소녀 ‘미자’가 등장한다. 둘의 관계는 일방적 복종이 아닌 상호 의존적 우정에 기반한다. 영화 초반부에선 옥자가 절벽에서 떨어질 뻔한 미자를 살려주고, 후반부에선 미자가 도살당할 뻔한 옥자를 구출한다. 나아가 미자는 옥자를 구조할 때 다른 아기 돼지를 함께 데리고 나온다. 즉 미자는 개별 동물과의 우정을 넘어, 피억압 집단으로서의 동물과 연대하는 모습을 보여줌으로써 동물 윤리를 사유하게 만든다. <도그데이즈>에 등장하는 동물병원 원장 ‘진영’은 유기견에 각별한 관심을 쏟는 여성 인물이다. 병원 근처를 배회하는 유기견 ‘차장님’을 직접 구조하기도 하고, 유기견센터에서 청소 봉사를 하기도 한다. 또한 진영은 유기견 입양 캠페인을 열고 단상에 올라 “사지 말고, 입양하세요”라고 연설하며 동물 옹호적 메시지를 적극적으로 발화한다. <미스터 주>에도 위기에 처한 동물을 구하는 많은 여성 인물이 나온다. ‘서연’은 유기 동물을 그냥 지나치지 못하고, 수의사였던 서연의 어머니는 아픈 줄도 모르고 동물을 간호하다 세상을 떠났을 만큼 동물에게 헌신적인 인물이다. 또 군인인 ‘소진’은 자신이 훈련하는 군견 ‘알리’를 안락사 위기에서 구하기 위해 최선을 다한다. <명몽이>

에는 수십 명의 개를 키우는 부잣집 딸 ‘아민’이 등장한다. 아민이 키우는 개는 모두 유기견센터에서 입양한 개다. 영화를 포함한 많은 매체에서 부유한 여성을 재현할 때 비싼 품종견을 이용한다는 점을 고려할 때, <멍뭉이>는 기존의 고정관념을 답습하지 않고 동물과 여성의 윤리적인 관계를 재현하는 영화다.

이처럼 2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화에서 동물 옹호적 언행을 선행적으로 보여주는 인물은 대부분 여성이다.¹⁾ 이러한 설정은 여성과 동물의 공유된 타자성을 암시한다. 애덤스(2022:151)가 강조하듯, “여성은 생물학적 차이를 근거로 자유를 박탈당하는 게 어떤 것인지 안다.” 따라서 여성과 동물의 관계 맺기가 탈억압적인 방향으로 이루어지는 서사는 가부장제의 타자인 여성과 동물의 연대를 보여준다는 점에서 에코페미니즘적 가능성을 지닌다.

남성 인물은 동물의 타자성에 대해 상대적으로 무지하거나 무감한 존재로 등장한다. <옥자>에서 ‘조니’는 동물을 사랑하는 이미지로 인기와 돈을 모으는 동물학자이면서 실험실에서 옥자를 신체적·성적으로 학대한다. 미자의 할아버지 ‘희봉’은 옥자를 금과 교환하고, “목살, 등심, 삼겹살, 사태”가 “이놈(옥자)이 타고난 팔자”라고 말함으로써 옥자를 생명이 아닌 상품으로 취급한다. 공장식 축산업을 비판하고 동물 해방을 외치는 동물해방전선(ALF) 활동가들조차 옥자를 대의 실현을 위한 수단으로 대한다. 그들은 귀에 블랙박스를 삽입한 옥자를 미란도 실험실에 보내 축산업의 실태를 폭로하려 한다. ‘제이’는 이 계획에 대해

1) <옥자>에는 낸시와 루시라는 여성 인물들이 동물 착취를 주도하는 기업 경영자로 등장하기도 한다. 그러나 영화는 낸시와 루시가 아버지의 기업을 계승하고 그의 인정을 둘러싼 경쟁에 놓여 있다는 설정을 반복적으로 강조함으로써, 자본주의의 가부장적 속성을 암시한다. 또한 에코페미니즘은 모든 여성이 동물 옹호적이라고 전제하지 않으며, 오히려 여성 또한 가부장적 인간중심주의와 자본주의 체제를 내면화함으로써 자연 파괴와 동물 억압에 가담할 수 있음을 지적해 왔다. 다만 본 연구는 이 영화에서 동물 옹호의 윤리적 메시지를 주도적으로 전달하는 주체가 여성 인물로 설정되고 반성의 서사가 남성 인물에게 할당된다는 점에 분석의 초점을 둔다.

미자의 허락을 구한다. 일견 사려 깊어 보이는 행동이지만, 당사자인 옥자의 의사는 고려하지 않고 이를 인간의 동의로 대체한다는 점에서 여전히 인간중심주의적이다. 심지어 ‘케이’는 계획을 거부하는 미자의 말을 의도적으로 왜곡 통역한다. 결국 옥자는 미란도의 실험실로 보내져 신체적·성적 폭력에 노출된다. 이때 유일한 여성 활동가인 ‘레드’만이 “옥자를 실험실에 보내는 게 아니었다”고 말한다. 다른 활동가들은 대의를 위해 어쩔 수 없다거나 저 정도로 가혹하게 할 줄은 몰랐다는 식으로 말하며 자신들의 선택을 정당화한다. <도그데이즈>와 <미스터 주>에는 노골적으로 동물을 혐오하는 남성 인물이 등장한다. <도그데이즈>의 ‘민상’은 유기견을 위해 놓인 밥그릇을 발로 차고, 개를 향해 “개새끼”라는 욕설을 서슴없이 내뱉는다. <미스터 주>의 ‘태주’는 동물을 지저분한 존재로 여기며 살아있는 고양이를 쓰레기통에 넣을 정도로 동물의 생명을 업신여기는 사람이다. <멍멍이>의 남자주인공 ‘민수’는 처음부터 반려견 ‘루니’에게 깊은 애정을 갖고 있는 인물이다. 하지만 그는 결혼할 애인인 ‘성경’에게 개 침 알레르기가 있다는 걸 안 후 루니를 대신 키워줄 사람을 구하기 시작한다. 유기하는 것보다 다른 보호자를 찾는 게 훨씬 책임감 있는 행동이긴 하지만, 여전히 동물의 입장보다 사람의 입장을 우선하는 인간중심주의적인 사고라고 볼 수 있다.

동물과 인간 사이에 위계를 두던 남성 인물들은 동물 윤리를 실천하는 여성 인물을 통해 깨달음을 얻고 반성한다. <옥자>에서 한 생명을 구하기 위해 온몸을 던지는 미자의 존재는 제이와 케이의 정치적 감각을 윤리적으로 재구성한다. 육식 산업의 폭력성을 폭로한다는 대의를 위해 미자의 말을 일부러 오역함으로써 옥자를 실험실로 보낸 케이는 옥자가 확대당하는 블랙박스 영상을 보고 죄책감을 느낀다. 여기서 케이의 죄책감은 ‘동물’의 고통을 목격했기 때문만이 아니라, 미자가 호소했던 ‘옥자’의 대체 불가능성을 비로소 자각했기 때문에 발생한다. 이후 케이는 ‘통역은 신성하다’라는 문구를 팔에 타투로 새기고 나타나 미자와 함께 옥자를 구조하러 간다. 여기서 ‘통역’은 케이 자신이 했던 한국

어와 영어 사이의 통역이기도 하지만, 옥자의 의사를 대신 전달한 미자의 통역으로도 읽힌다. 즉 케이는 미자로부터 “돌봄은 그저 ‘그들의 복지에 관심을 기울이는 것’이 아니라 ‘그들이 우리에게 말하는 말에 관심을 기울이는 것’”임을 배운다(애덤스·그루언 2024:110 참조). 제이의 변화 역시 미자의 태도로부터 촉발된다. 옥자가 트라우마 때문에 흥분하여 미자를 공격하자 제이가 옥자를 때리려 하는 장면이 있다. 이때 미자는 제이를 막고 옥자를 위로하며 동물의 고유한 감정을 존중하는 태도를 보인다. 이후 도살장에서 제이가 미란다의 CEO인 낸시에게 “미자와 옥자는 풀어줘”라고 말하는 장면은, 그가 추상적인 종(species)이 아닌 구체적인 단독 개체로서의 동물을 해방의 대상으로 바라보기 시작했음을 보여준다.

<도그데이즈>에서 민상의 윤리적 변화 역시 여성 인물들이 가르치는 돌봄과 생명 윤리를 학습하는 과정을 통해 이루어진다. 진영은 민상을 유기견센터 봉사에 동참시키고 유기견 ‘차장님’을 맡기는 등 그가 동물 돌봄을 직접 수행하도록 이끈다. 여성 건축가 ‘민서’는 인간과 동물을 위계적으로 구분하는 민상의 태도를 문제 삼으며 인간과 동물의 동등한 생명 가치를 말로 전달한다. 아픈 반려견을 급히 병원에 데려가다 접촉 사고를 낸 사람에게 민상이 “강아지가 아프면 남의 차 들이박고 그냥 내빼도 되는 거예요?”라며 화를 내는 장면은 그가 동물을 자동차보다도 무가치한 존재로 여기고 있음을 드러낸다. 이때 상황을 지켜보던 민서는 민상에게 “차 범퍼야 다시 가면 되지만 살아 있는 건 귀한 거예요.”라고 충고한다. 진영과 민서를 통해 동물 윤리를 배운 민상은 영화 후반부에서 동물을 존중하는 반려견 리조트를 구상하고, 진영과 함께 유기견 입양 캠페인을 추진하기에 이른다.

<미스터 주>에서 태주의 변화를 이끄는 인물은 그의 딸 서연이다. 서연은 군견 알리를 군대로 돌려보낸 태주를 나무라며 군견의 열악한 처우를 구체적으로 설명한다. 아픈 줄도 모르고 동물을 돌보다가 세상을 떠난 아내를 이해할 수 없다고 말하는 태주에게는 “엄마는 사람이나 동

물이나 생명의 무게는 똑같다고 생각한 거야. 난 엄마가 너무 자랑스러워”라고 말한다. 동등한 생명의 가치를 이르는 서연의 말을 듣고 태주는 알리를 구하러 간다. 영화 후반부에서 태주는 알리 대신 총을 맞기도 한다. 총을 맞는 순간 태주는 서연이 자신에게 했던 말을 떠올린다. 이 때 회상되는 서연의 대사(“동물이 목숨 걸고 사람 구했다는 말은 들어 봤지? 목숨 걸고 동물 구했다는 사람은? 아마 없었을걸?”)는 동물의 일방적 희생만을 낭만화하는 인간중심주의적 서사 관습을 환기하기도 한다. 이 점에서 <미스터 주>의 태주는 한국 영화사에서 가장 급진적인 변화를 보이는 남성 인물 중 하나다. 물론 태주의 변화를 이끈 주역은 알리이지만, 그의 변화가 윤리적 의미를 획득하는 지점에는 서연의 언어적 계도가 자리한다.

<명몽이>에는 아민이 자신에게 루니를 맡기려는 민수에게 “새로운 가족이 와서 원래 가족을 보내는 건 진짜 가족이 아니에요. 무슨 일이 있어도 끝까지 함께하는 게, 그게 가족이에요.”라고 일침을 가하는 장면이 있다. 아민의 말에 반성한 민수는 루니를 다시 집으로 데려오고, 성경과 루니가 함께 살 수 있는 방법을 고안하기로 한다.

이처럼 2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화는 여성 인물이 동물 옹호적 메시지를 주도적으로 전달하고 남성 인물이 자신의 인간중심주의적 태도를 반성하는 서사를 공통적으로 보여준다. 가부장적 이원론은 여성과 동물을 이성보다 감정, 정신보다 육체에 지배되는 존재로, 따라서 인간 남성보다 열등한 존재로 규정한다. 이러한 위계적 사고는 돌봄 역시 이성이 아닌 감정의 영역, 문명이 아닌 자연의 속성, 남성이 아닌 여성의 역할로 간주하며 그 가치를 과소평가한다. 그러나 감정, 육체, 돌봄, 동물을 여성과 분리함으로써 남성과 여성의 동등함을 주장하는 방식은 에코페미니즘의 관점에서 바람직하지 않다. 그러한 방식은 여성 억압을 포함한 모든 불평등을 뒷받침하는 이원론을 답습하기 때문에, 진정한 여성 해방으로 이어질 수 없을 뿐 아니라 또 다른 타자를 억압하는 결과를 낳기 때문이다. 마리아 미스(2020:381)가 강조하듯, 여성

해방은 “육신성에서 분리되어 초월이라는 남성의 영역으로 ‘상승’하는 것을 의미하지 않”으며 “오히려 남성들이 이 살아 있는 관계와, 이 일상성과, 이 부담과, 이 내재성과 연결됨을 뜻한다.” 따라서 남성 인물이 여성 인물로부터 동물 돌봄 윤리를 배우고 동물 옹호를 실천하기에 이르는 서사는 동물 억압적 가부장제에 대한 성찰을 암시할 뿐 아니라, 여성적 속성으로 간주되어 지속적으로 평가절하당한 동물과의 친연성과 돌봄의 가치를 인정하고 남성이 동참해야 할 윤리적 실천의 핵심으로 복권한다. 이 점에서 2010년대 중반 이후 등장한 한국 동물 담론 영화는 에코페미니즘적 가능성을 보여준다.

그러나 이 가능성은 표면적이고 부분적으로 작동하며, 에코페미니즘이 지향하는 탈인간중심주의를 완결적으로 구현했음을 의미하지는 않는다. 다음 장에서는 2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화의 에코페미니즘적 가능성이 제한되는 지점을 구체적으로 살펴보고자 한다.

III. 여성-동물의 본질화와 서사적 주체성의 불균형

앞 장에서 살펴본 2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화의 에코페미니즘적 함의는 가부장적 인간중심주의에 균열을 내는 듯 보이지만, 결국 그 질서에 재흡수되며 전복적 가능성을 상실하는 양상을 보인다. 이들 영화가 에코페미니즘적으로 한계를 드러내는 핵심적인 이유는 여성이 갖는 동물 옹호적 특성과 돌봄 능력이 사회적으로 구성되는 측면을 간과하기 때문이다. 에코페미니즘적 관점에서 ‘여성성’의 지위를 되찾는 것만큼이나 중요한 일은 ‘여성성’을 탈자연화하는 일이다. Adams(1995:171-173)에 따르면, 돌봄의 가치를 복원해야 하는 이유는 그것이 여성성을 이루기 때문이 아니라 선하기 때문이며, 여성이 남성보다 동물을 옹호하는 경향이 강한 이유는 동물이 여성과 본질적이고 배타적으로 가깝기 때문이 아니라 그들이 상호 연관된 억압을 경험하기 때문이다. 영화가 여성과

동물의 친밀성, 여성의 동물 돌봄을 교훈적으로 묘사하는 흐름은 고무적이지만, 이를 남성과 본질적으로 다른 여성의 본성에서 비롯하는 것처럼 묘사하는 측면을 비판적으로 바라볼 필요가 있다.

<옥자>, <도그데이즈>, <멍멍이>, <미스터 주>는 여성이 동물과 공유하는 역압의 경험을 명시적으로 드러내지 않은 채 여성의 동물 돌봄을 무비판적으로 재현한다. 대표적인 예로 <미스터 주>의 태주 아내는 아픈 동물을 헌신적으로 보살피다가 사망하는데, 그에게는 대사 한 줄도 주어지지 않으며 동물을 돌보는 일을 하게 된 계기에 대한 어떠한 서사도 부여되지 않는다. 설명되는 맥락 없이 자기 보존보다 타자 돌봄을 우선하는 여성 인물의 등장은 “헌신과 인내를 여성의 본질로 보는 ‘모성 신화’”를 강화한다(박윤희 2019:24 참조). 여성 차별을 비가시화한 채 여성의 동물 옹호적 태도를 강조할 때, 영화는 여성이 생래적으로 온정적이거나 동물과 연결되어 있다는 젠더 고정관념을 강화한다.

여성과 동물의 친밀성을 자연화하는 영화의 문제는 ‘여자아이’의 반복적 재현에서 더욱 강화된다. ‘아동’은 “근대적 사유 속에서 성인과 대비되는 미성숙·미계몽의 상태로 구분”되었으며, 많은 시각 매체에서 자연의 본성을 잃지 않은 순수하고 비문명적인 존재로 재현된다(김지혜 2025:178 참조). <옥자>에서 미자가 처음 등장하는 장면이 적절한 예다. 비현실적으로 보일 만큼 아름답고 목가적인 자연 풍경 속 소녀의 이미지는 순수성과 비문명의 상징을 노골적으로 활용한다. 문명 이전 단계로서 아이의 이미지는 ‘어른을 놀라게 할 만큼’ 쉽게 동물과 유대 관계를 맺는 아이 캐릭터에 접속한다. <미스터 주>에서 서연은 능숙하게 유기묘를 품에 안으며 태주를 질겁하게 만든다. <도그데이즈>의 지유는 집 앞에 웅크리고 있는 유기견을 발견하고 놀라는 기색도 없이 다가가 개와 눈을 맞추며 교감한다. 반대로 뒤늦게 개를 발견한 정아와 선용은 크게 놀라는 모습을 보인다. <옥자>에서 미자가 자연스럽게 옥자의 등에 올라타 도심을 질주하는 모습은 세상을 놀라게 한다. 이처럼 어린 등장인물의 남다른 동물 친화력을 반복적으로 재현하는 한국 영화

는 아이를 어른과 배타적으로 구분하고 자연에 더 가까운 존재로 여기는 이원론적 사고방식에 의존한다. 나아가 동물과 교감하는 아이 캐릭터는 계속 여성이라는 특정 성별과 접합된다. 서연, 지유, 미자는 모두 15세 미만의 여자아이이다. 아이에게 부과된 미성숙함과 전(前)사회화의 상징성으로 인해, 동물과 친밀한 여자아이의 반복적 등장은 여성이 ‘남성과 달리’ 동물과 본질적으로 가깝다는 고정관념을 강화한다.²⁾

동물과의 친밀성 및 돌봄 자체는 결코 부정적이지 않지만, 그것을 특정 집단의 속성으로 본질화하는 일은 위험하다. Plumwood(2003:31-34)에 따르면, 여성의 돌봄 능력을 단순히 긍정하는 무비판적 여성화 전략은 여성 억압을 정당화해 온 이원론을 사실상 존속시킨다. 가부장제의 역사 속에서 돌봄, 공감, 자연 및 동물과의 친연성은 여성의 생애적 속성으로 본질화되어 왔다. 이러한 본질주의는 양육과 돌봄의 책임을 여성에게 전가하여 여성을 ‘사적’ 영역에 고정하고, ‘공적’ 영역은 남성의 활동 공간으로 설정하는 성 역할 분리를 정당화한다. 그 결과 여성은 수동적이고 보조적인 존재로, 남성은 ‘문명의 진보’를 이끄는 역사적 주체로 위치 지워졌다. 따라서 여성의 돌봄 및 자연 친화를 본질화하는 일은 —더구나 문화/자연의 위계적 이원화가 여전히 작동하는 조건에서

2) <도그데이즈>와 <멍멍이>에는 동물을 좋아하는 남자아이도 등장한다. 그러나 여자아이가 타자로서의 동물을 돌보는 것과 달리 남자아이는 동물을 반려동물의 범주 안에서만 아낀다. <도그데이즈>에 등장하는 남자아이인 어린 민상은 개를 좋아하고 귀여워하지만, 동물을 윤리적 존재로 인식하지는 않는다. 민상은 돈을 주고 개를 구매하며—이는 ‘사지 말고 입양하라’는 영화의 메시지와도 상충된다—, 개가 아플 때 걱정스러운 표정만 지을 뿐 병원에 데려가거나 적극적으로 보살피는 행위를 보여주지 않는다. <멍멍이>의 남자아이 ‘상호’ 역시 반려견을 사랑하지만, 그 감정은 소유욕에 가까운 형태로 표출된다. 그는 자신의 반려견과 닮은 민수의 반려견을 “내 멍멍이”라고 주장하며 민수를 폭행하기까지 한다. 즉 상호에게는 ‘내 개’에 대한 집착이 있을 뿐 동물의 타자성에 대한 고민은 없다. 상호의 폭력성은 돌봄 윤리외도 거리가 멀다. 반면 미자, 지유, 서연 등 여자아이들은 동물 윤리 이슈를 정확히 알고 말하거나, 반려동물이 아닌 모르는 동물까지 돌보는 인물로 그려진다. 이처럼 동물을 대하는 남자아이와 여자아이의 태도를 다르게 재현하는 영화가 반복될 때, 돌봄과 공감을 여성의 속성으로 자연화할 위험이 증가한다.

는— 여성의 문화적·역사적 주체성을 제한하는 역설적인 결과를 생산할 수밖에 없다.

2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화는 여성적 속성을 무비판적으로 긍정하며 본질화하는 전략이 오히려 여성의 서사적 주체성을 제한하는 결과로 이어질 수 있음을 잘 보여준다. 이들 영화에서 여성 인물은 영화의 시작부터 끝까지 동물에 대한 일관된 윤리적 태도를 유지한다. 반면 남성 인물은 자신의 사고 체계 및 행동을 성찰하며 변화한다. 남성 인물의 변화를 강조하기 위해 영화는 그를 서사적 갈등과 핵심 문제를 해결하는 중심 주체로 내세운다. 반면 여성 인물은 남성 인물의 성장을 조력하고 그의 결정을 수용하는 수동적 위치에 놓인다.³⁾ 이 과정에서 남성 인물은 다양한 장소를 이동하며 활동 영역을 확장해나가지만, 여성 인물은 특정한 공간에 정박하는 경향을 보인다. 나아가 여성의 동물 돌봄은 일대일 관계의 차원에 머무르지만, 남성의 동물 돌봄은 사회적 의미와 영향력을 획득하는 방식으로 확장된다.

<도그데이즈>와 <미스터 주>에서 동물을 혐오하던 남성 인물은 동물에 대한 윤리적 태도를 갖추며 급진적인 변화를 일으킨다. 유기견 사료 그릇을 발로 차던 <도그데이즈>의 민상은 영화 후반부로 가면 유기견 입양 캠페인을 주도하고 동물 친화적인 반려견 리조트 계획을 통과시키는 등 능동적으로 동물 옹호를 실천한다. 반면 처음부터 동물 옹호적인 입장을 지닌 여성 인물인 진영과 민서는 변화와 도전에 직면하지 못한다. 그들은 민상의 변화를 조력하는 역할에 머물며 강한 서사적 추동력을 가지지 못한다. 동물의 생명을 경시하던 <미스터 주>의 태주는 개 알리와 함께 동물 대상 범죄 집단을 검거한다. 이처럼 급진적인

3) 여성 인물의 서사적 주체성이 부족하다거나 수동적 위치에 놓인다는 말은 그 인물이 비주체적이거나 수동적이라는 뜻이 아니다. <옥자>, <도그데이즈>, <미스터 주>, <명동이> 속 여성 인물들 자체는 동물을 돌보고 비판적 발화를 수행하는 능동적 존재이다. 그러나 그들의 능동성은 ‘서사적’으로 주목받지 못하고 소외된다. 즉 이야기의 중심 갈등을 해결하는 운동성과 서사적 전환의 순간이 남성 인물에게 집중되고, 여성 인물은 서사의 주변부에 고정되는 경향이 강한 것이다.

변화를 겪는 태주와 달리 서연은 일관된 가치관을 가진 인물로 고정된다. 서연은 문제 해결 과정에 직접 참여하지 못하고 태주를 깨우치는 ‘말’로만 존재 의미를 지닌다. 결과적으로 태주가 다양한 장소를 거치는 것과 달리, 서연은 집 또는 집 근처 공원에서만 등장한다. (바람직하지 않은 맹목성을 보여주기만 하지만) 가장 적극적인 형태로 동물에 대한 돌봄을 실천했던 <도그데이즈>의 수정과 <미스터 주>의 태주 아내는 남성의 회상이나 환상 속에서만 등장한다. 돌보는 여성의 이미지는 일차원적으로 평면화된 채 남성이 해석할 대상으로 고정되는 것이다.

<명몽이>의 민수와 진국은 서울에서 제주까지 전국을 일주하며 유기견을 구하기도 하고 자신들이 가지고 있던 부족한 생각도 고치게 된다. 반면, 그들에게서 결정적인 태도 변화를 이끌어내는 아민은 상당히 제한된 활동 범위를 가진다. 파킨슨병을 앓는 아민은 집에만 머무르며 의부인과의 접촉을 최소화한다. 집 근처 빵집의 사장조차 아민이 차에 타 있는 모습만 한 번 봤을 정도이다. 영화에서 움직임도 표정 변화도 거의 없는 아민은 말을 통해 민수와 진국에게 깨달음을 줄 뿐, 독자적인 서사를 갖지 못한다. 민수의 여자친구 성경도 서사 초반에 개 침 알레르기가 있다는 사실을 고백해 민수가 해결해야 하는 문제를 제공할 뿐, 스스로 대안을 찾아 나서지는 않는다. 결말부에서 성경은 민수가 내린 결정에 순순히 따르며 수동적인 조력자 역할에 머무른다.

<옥자>의 미자는 앞선 영화들 속 여성 인물들과 달리 역동적으로 서사를 추동해 나간다. 그는 남성 인물의 도움에 의존하지 않고 주체적으로 옥자를 구해낸다. 그러나 이처럼 능동적인 여성상을 보여주는 <옥자>도 영화의 마지막 장면에 이르러서는 ‘정박하는 여성성’과 ‘진보하는 남성성’의 구분을 짓는다. <옥자>의 마지막 장면은 두 개로 나뉜다. 엔딩 크레딧 직전 신, 그리고 엔딩 크레딧 후에 나오는 쿠키영상이다. 전자는 옥자와 함께 산속으로 돌아온 미자를 보여준다. 미자는 옥자와 계곡에서 놀며 영화 첫 등장 때와 유사한 패턴을 드러낸다. 이윽고 미자의 몸은 집 밖에서 집 안으로 이동한다([그림 1]). 마지막 쇼트에서 미자

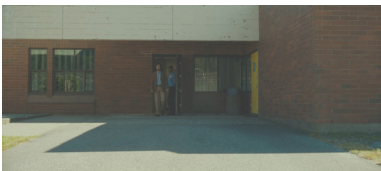
의 시선은 내화면 정중앙에 묶인다([그림 2]). 즉 미자는 도살장의 폭력적 광경을 목격한 인물임에도 불구하고, 공간적으로나 존재론적으로나 회귀·정박함으로써 내적 성장 및 세계의 변화를 지시하지 못한다. 반면 동물해방전선 일원들을 보여주는 쿠키영상은 변화하는 남성을 진보하는 미래에 위치시킨다. 이 장면은 우선 교도소 안에서 밖으로 나오는 제이를 보여주며 시작한다([그림 3]). 이윽고 대부분 남성으로 이루어진 동물해방전선 일원들이 달리는 버스에 타 있는 장면이 나온다. 남성 인물들은 미자와 정반대의 방향으로 움직이며 공간적 확장성과 역동적 운동성을 지닌다. 이때, 미란도 기업의 노동자였던 ‘김군’이 단체의 새 일원으로 소개되면서 급진적인 내적 변화를 겪은 남성 인물이 외부 세계를 변화시킬 동력을 갖추는 모습을 보여준다. 이후 버스 안의 일원들이 일제히 ‘앞’을 향해, 동시에 외화면을 향해 시선을 던지며 영화가 막을 내린다([그림 4]). 아래를 보며 내화면에 머무는 미자의 시선과 달리, 남성들의 시선은 외부 세계에의 접속과 미래 지향을 담지한다.



[그림 1]



[그림 2]



[그림 3]



[그림 4]

사실 ‘진보’와 ‘미래’라는 개념은 산업 자본주의의 파괴적이고 착취적인 질서를 정당화하는 수사로 오염되어 왔다. 본 논문이 지적하는 바

는 미자가 그러한 선형적인 ‘진보’의 서사를 보여주지 않는다는 점이 아니다. 문제는 영화가 제시하는 결말이 미자의 폭력적 세계에 대한 인식이 에코페미니즘적 미래를 위한 정치적 실천으로 이어질 가능성을 거의 암시하지 않는다는 점이다. 에코페미니즘은 자급적 삶의 방식을 지향하지만, 그것이 외부 세계와의 완전한 단절이나 고립을 의미하지는 않는다. 오히려 에코페미니즘은 억압의 구조를 인식한 이후, 관계망 속에서 연대를 형성하고 운동을 조직하는 정치적 실천을 중요시한다. 미자의 산속으로의 회귀는 산업화된 도시 질서에 대한 거부, 자연과의 재연결을 의미한다는 점에서는 바람직하다. 그러나 공장식 축산업의 폭력성을 목격한 미자의 깨달음이 이후의 삶에서 어떠한 방식으로 확장될지에 대한 조짐이 거의 제시되지 않는다는 점에서, 영화는 에코페미니즘적 상상력을 충분히 확장하지 못한다. 미자가 산속에 머무르는 것 자체는 전혀 문제가 아니다. 그러나 세계의 구조적 폭력을 목격한 인물이 그 세계와의 관계를 다시 돌아버리는 듯한 연출은, 미자가 수행한 모험의 급진적 가치를 축소하는 효과를 낳는다. 반대로 동물 해방 전선의 일원은 대부분 남성으로 묘사함으로써 영화는 남성이 여성보다 적극적이고 활동적이라는 고정관념을 재생산하며, 현실에서 여성이 동물 해방 운동에 기여해 온 비중과 역할을 왜곡한다.⁴⁾

결국 2010년대 중반 이후의 한국 대중 영화는 위계적 이원론을 완전히 극복하지 못하고 수동적인 여성과 능동적인 남성의 구분을 답습한다. 이원론적 사고체계를 극복하지 못했다는 것은 곧 동물과 인간 사이의 위계 또한 남아 있음을 암시한다. 실제로 영화 속 동물은 여성 인물보다도 더 수동적인 서사적 위치에 놓인다. 여성이 남성 인물의 변화를

4) 실제 동물해방전선은 익명으로 활동하는 조직이기 때문에 공식적인 성비 통계는 존재하지 않지만, 동물 옹호 운동 전반에서 여성의 참여율이 남성보다 훨씬 높다는 사실은 여러 조사에서 지속적으로 확인된다(Gaarder 2011:55 참조). 다만 운동 내부에서 여성은 돌봄과 실무 중심의 직무를 배정받고, 직접 행동이나 상징적 리더 역할에는 남성이 과대표되는 경향이 있다. <옥자>는 이러한 젠더 불균형을 비판적으로 고찰하지 않고 그대로 답습한다.

매개하는 위치에 고정된다면, 동물은 남성의 변화에 계기를 제공하고 변화를 증명하는 역할로 고정된다. 동물에게 가해지는 폭력은 여성 인물의 대사를 통해 드러나고 남성 인물의 행위를 통해 해결된다. 피해 당사자인 동물은 문제를 제기하고 해결하는 주체가 아닌 수혜자 역할에 머무르는 것이다. 결국 2010년대 중반 이후 한국 대중 영화는 인간 남성의 성장 서사를 위해 동물의 타자성을 수단화하고, 동물의 행위 주체성을 억압한다.

물론 <옥자>에서 옥자가 절벽에 매달린 미자를 구하는 장면이나, <도그데이즈>에서 민서가 쓰러졌을 때 완다가 도움을 요청하는 장면처럼 동물이 문제 해결의 행위자로 등장하는 순간도 존재한다. 인간 중심의 서사 관습에 균열을 내고 새로운 서사적 가능성을 증명하는 중요한 장면들이다. 그러나 이러한 장면들은 아직 일시적이며, 영화의 핵심 갈등을 해결하는 기능을 하지 않는다.

2010년대 중반 이후의 한국 동물 담론 영화는 동물을 인간과 동등한 존재로 바라보아야 한다고 주장하지만, 여전히 동물에게 서사적 주체성을 부여하지 않고 동물을 인간의 성장을 보여주기 위한 수단으로 취하는 모순을 보인다. 서사적 주체성의 차등적 분배는 여성과 동물을 인간 남성에게 종속되는 성질을 가진 존재로 연결 짓는 가부장제의 위계적 이원론을 발판 삼는다. ‘성장하는 인간’은 주로 남성이며, 여성은 동물과 함께 서사의 주변부로 밀려난다. 여성과 동물의 서사적 지위는 서로 무관하지 않다.

IV. 응시의 위계 속 여성과 동물의 대상화

서사적 주체성의 편차는 응시 권력의 편차로 이어진다. Mulvey (1975:12)에 따르면 ‘능동적으로 보는 남성’과 ‘수동적으로 보여지는 여성’으로 나뉘는 응시 구조는 “스토리를 진행시키는 능동적 인물로서 남

성의 역할을 지원한다.” <도그데이즈>, <명몽이>, <미스터 주>에서도 남성은 “시선을 조직하고 행위를 만드는 공간적 환영의 무대를 지배”한다(Mulvey 1975:13 참조). 반면 여성은 대체로 남성의 시청각적 범위 내의 자리에 묶여 있으며, 남성 중심 서사를 위협하지 않는 안전한 역할을 부여받는다.

<도그데이즈>의 진영은 언제나 민상에 의해서 등장한다. 진영이 민상의 인지 범위 바깥에서 등장하는 장면은 딱 한 장면, 진영이 아픈 개를 안락사하는 장면밖에 없다. 그러나 이 장면 바로 뒤에 안락사에 대한 의견 차이로 진영과 민상이 싸우는 장면이 이어진다. 즉 영화 속 진영의 모든 행위는 민상과 연관되며, 민상의 서사를 보조하기 위해 구성된다. <명몽이>의 성경과 <미스터 주>의 서연 또한 독자적인 시점으로 서사를 전개하지 못하고 남성 주인공의 인지 범위 안에서만 등장한다.

<옥자>는 영화 전반에서 여성 청소년인 미자의 시점을 따르며 남성 중심의 응시 체계에서 상당 부분 벗어난다. 하지만 마지막 장면에서 내 화면에 머무는 미자의 시선과 외화면을 향하는 남성 인물들 시선의 대비는 시공간적 확장성의 젠더 위계와 은밀히 공조한다.

본 연구는 이러한 문제 제기의 대상을 남성 응시에서 ‘인간 응시(human gaze)’로 확장하고자 한다. ‘인간 응시’는 멀비의 젠더 위계적 응시 구조의 논의를 참조하되, 그 대상을 종(species)의 차원으로 확장한 개념이다. 즉 카메라의 위치, 서사적 초점화, 시점 쇼트의 배분 등을 통해 인간이 인식과 의미 부여의 중심에 자리하고 비인간 동물은 대상화되는 구조를 지칭한다. 여성과 동물의 서사적 지위가 교차하듯, 응시의 위계에서도 여성과 동물은 유사한 위치를 점유한다.

대중 매체의 지배적 응시 체계 속에서 “다른 동물을 ‘바라본다’는 현상은 관찰자가 인간이며, 응시의 대상이 비인간 동물이라는 전제 위에 놓여 있다.”(Almiron et al. 2015:158). 이 자체는 그다지 놀랍지 않은 주장이지만, <옥자>, <도그데이즈>, <미스터 주>, <명몽이>는 동물 윤리 담론을 직접적으로 소환하는 영화이기 때문에 인간중심주의적 측면이

간과되기 쉽다. 그러나 이들 영화 또한 인간 응시의 구조를 완전히 벗어나지 못한다.

위 영화들은 모두 인간의 시점을 중심으로 서사를 전개하며, 동물은 대체로 인간의 인지 범위 내에 있을 때만 등장해 독자적으로 시공간을 확장하지 못한다. 따라서 동물은 문제 해결의 주체이기보단 인간이 해결해야 할 문제 그 자체이거나 헌신적인 조력자의 역할에 머무른다. <옥자>에서 옥자는 미자와 동일한 공간에 있을 때만 화면에 모습을 드러낸다. 희봉이 미자를 옥자와 떨어뜨려 놓기 위해 산속으로 데려간 순간부터 옥자는 서사에 부재하며, 서울로 간 미자가 옥자를 발견하는 시점이 되어서야 다시 등장한다. 미자가 옥자를 찾기 위해 고군분투하는 과정은 관객에게 제시되지만, 그 시간 동안 옥자가 구체적으로 어떤 경험을 했는지는 서사화되지 않는다. 행사 날 미자와 함께 도망치다 트럭에서 굴러떨어진 후 옥자는 또다시 스크린에서 모습을 감추고, 미자가 도살장으로 가 옥자를 찾아낼 때 재등장한다. 옥자가 제압 및 납치되는 과정은 관객에게 전혀 제시되지 않는다. 도살장에서의 동물 착취의 현장은 당사자인 옥자가 아니라 인간인 미자의 시점으로 폭로된다. 문제 제기 및 해결의 주체가 되지 못하므로, 옥자는 인간의 구원을 수동적으로 기다리는 존재로 묘사된다.

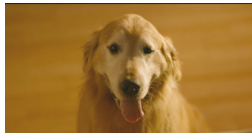
<멍멍이>에서도 민수의 반려견인 루니는 민수의 인지 범위와 동선에 종속된다. 루니는 민수의 여자친구인 성경과 마찬가지로 민수가 해결해야 할 문제이지 문제를 해결하는 주체가 아니다. 영화는 민수와 진국의 시점만을 줄곧 따라가며, 루니를 서사 속 수동적인 객체의 자리에 정박시켜 놓는다. 이처럼 인간과 동물 관계의 평등한 상호성을 표방하는 영화들조차 시각적 재현의 차원에서는 인간 중심의 위계를 구조화한다.

인간과 동물은 서로를 응시할 수 있다. 그러나 카메라는 그들에게 응시의 권력을 공정하게 배분하지 않는다. <멍멍이>에서 민수가 루니의 식사를 준비하는 장면이 있다. 민수는 루니를 바라보며 말을 걸고, 루니도 가만히 앉아 민수를 쳐다본다. 서로를 보는 루니와 민수의 얼굴이

쇼트/역쇼트로 몇 차례 이어진다. 이때 민수가 보는 루니의 얼굴은 민수의 일인칭 시점으로 촬영된다([그림 6], [그림 8]). 반면 루니가 보는 민수의 얼굴은 루니의 시점과 다른 위치에서 촬영된다([그림 5], [그림 7]). 유기견 보호소에서 진국이 유기견과 마주 보는 장면에서도 마찬가지다. 진국이 바라보는 개는 정확히 진국의 시점을 반영한다([그림 10]). 카메라를 정면으로 보고 있는 개의 눈을 통해 알 수 있다. 하지만 진국의 얼굴은 개의 시점과는 다른 곳에서 촬영된다([그림 9], [그림 11]). 카메라는 인간의 시점만을 따르고, 관객은 동물이 아닌 인간과 동일시하도록 유도된다. 인간은 보는 주체가 될 수 있지만, 동물은 오직 보여지는 대상에 머무른다.



[그림 5]



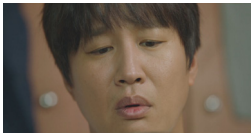
[그림 6]



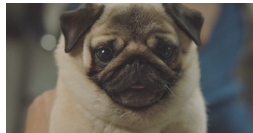
[그림 7]



[그림 8]



[그림 9]



[그림 10]



[그림 11]

<미스터 주>에서도 같은 문제를 발견할 수 있다. 태주가 엘리베이터에서 이웃의 품에 안긴 퍼그와 마주 볼 때, 퍼그는 태주의 시점에서 촬영되지만([그림 13]), 태주는 퍼그의 눈 뒤에서 촬영된다([그림 12], [그림 14]).

림 14)). 서연이 품에 안은 유기묘를 보고 태주가 깜짝 놀라는 장면에서도 마찬가지다. 고양이를 보여줄 때는 ‘태주의 눈이 보는 고양이’를 보여주지만([그림 15]), 태주는 고양이의 위치와 다른 곳에서 촬영된다([그림 16]). 카메라는 이렇게 인간을 응시의 주체로, 동물을 응시의 대상으로 고정한다.



[그림 12]



[그림 13]



[그림 14]



[그림 15]



[그림 16]

<미스터 주>에서 이러한 불평등한 응시 체계는 태주가 동물들의 말을 알아들을 수 있게 된 순간부터, 더 정확히 말하면 동물의 말이 ‘인간의 언어’로 번역되기 시작한 순간부터 완화된다. 동물은 의인화됐을 때, 즉 인간에 좀 더 가까워졌을 때 비로소 응시의 주체가 될 수 있다. 동물이 자신의 정체성을 유지한 채로 인간과 동등한 응시의 권력을 가질 수 없다는 점에서 사실상 인간 응시는 유지된다. 태주가 동물의 언어로 동물과 대화한다는 것이 영화의 설정이지만, 관객이 보는 것은 인간의 언어를 사용하는 태주와 동물들이다. 알리와 대화하는 태주가 개 목소리를 내는 장면이 단 두 번 나오지만, 해당 장면은 실제 개의 소통 방식을 섬세히 반영하지도 않을뿐더러 코미디 요소로 짧게 활용된다. “인간 캐릭터는 동물과 함께 성장하고 고감하지만, 결국 철저히 인간의 정체성을 유지한다. (...) 인간이 동물을 바라볼 때, ‘인간 응시’가 가장 선명하게 포착하는 것은, 놀랍지 않게도 ‘우리 자신’이다.”(Almiron et al. 2015:159)

네 편의 영화에서 등장하는 동물 중 가장 서사 추동력이 높은 캐릭터인 <미스터 주>의 알리는 가장 높은 수준으로 의인화된 동물임과 동시에 남성의 목소리를 가진 동물⁵⁾이다. 알리가 서사적 주체성을 갖기 위해 인간 남성의 정체성을 흡수해야 한 것과 정반대로, 알리와 태주가 구출해야 할 ‘공주’⁶⁾인 밍밍은 과도하게 여성화된다. 과장된 ‘여성성’을 지닌 밍밍의 목소리는 애교나 투정으로 가득한 대사만을 반복하며 사건을 해석하고 서사를 진행시키는 발화의 기회를 얻지 못한다. “무한히 펼쳐진 담화의 영역에 참여할 수 있도록 허용”되는 것은 인간 주체일 뿐 아니라 남성 주체이다(실버만 1995:248 참조).

V. 결론

2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화는 가축화된 동물이나 유기 동물 등 인간에 의해 고통받는 동물을 적극적으로 구하고 돌보는 여성 인물을 보여준다. 탈인간중심주의적 메시지를 말과 행동으로 전달하는 여성 인물의 계도를 통해 남성 인물은 동물을 타자화했던 자신의 행동을 반성한다. 여성의 동물 돌봄을 긍정적이고 교훈적으로 묘사하는 서사는 여성과 동물을 평가절하하는 방식으로 연결 지어 온 가부장적 이원론을 성찰하고 동물 친화적인 ‘여성성’의 가치를 재평가한다는 점에서 에코페미니즘적 가능성을 지닌다.

그러나 이들 영화는 동물과의 친연성과 돌봄 능력을 여성적 속성으로 자연화할 위험성을 지닌다. 여성이 경험하는 교차적 타자성을 비가

5) 배우 신하균이 목소리 연기를 맡았다.

6) 블라드미르 프로프(2009:139-140)가 러시아 민담의 서사 구조를 분석하며 정리한 7가지 행위 영역 중 ‘공주’는 주인공이 구출해야 할 대상으로, 문제 해결의 계기이자 보상으로 기능한다. ‘공주’는 반드시 여성 인물일 필요는 없으나, 서사적으로는 보호·구출의 수동적 대상이라는 위치에 고정된다.

시화한 채, 여성을 처음부터 일관된 동물 옹호론자로 그려내기 때문이다. 특히 동물과 자연스럽게 교감하고 동물 윤리를 실천하는 여자아이의 반복적 재현은 여성이 본질적으로 남성보다 동물과 더 가깝고 온정적이라는 고정관념을 재생산한다. 그 결과 남성 인물은 성찰하고 변화하는 주체로서 서사를 적극적으로 이끌지만, 여성 인물은 성격과 신념 등이 고정된 채 남성의 변화를 조력하는 역할에 머문다.

카메라 역시 인간 남성의 시점을 지배적으로 따르는 가운데, 여성과 동물은 인간 남성의 인지 범위와 동선에 종속되는 경향이 크다. 특히 동물은 인간과 동등한 응시의 권력을 갖지 못한다. 동물의 독자적인 시공간적 경험은 거의 주목받지 못하며, 따라서 동물은 서사적 갈등 및 문제를 해결하는 주체의 위치에 서지 못한다. 동물을 바라보는 인간의 시점은 그대로 반영되지만, 인간을 바라보는 동물의 시점은 화면에 담기지 않는다. 서사적 능동성과 시점 쇼트를 부여받는 동물 캐릭터는 높은 수준으로 의인화·남성화된다. 이처럼 남성 응시의 문제는 ‘인간 응시’로 확장되며, 여성과 동물의 서사적·시각적 지위는 교차한다.

본 논문의 분석은 에코페미니즘적 재현이 단순히 여성과 동물의 친연성을 강조하거나 돌봄의 가치를 긍정하는 데서 완결될 수 없음을 시사한다. 에코페미니즘 영화는 동물 친화적 여성성을 본질화하지 않으면서, 여성과 동물의 교차적 타자성을 구조적으로 드러낼 수 있어야 한다. 나아가 동물을 인간의 시점과 서사적 필요에 종속시키는 방식에서 벗어나, 독자적인 시공간적 경험을 인식하는 서사적 주체로 재현하는 방법을 모색해야 한다.

본 연구는 영화 텍스트의 재현 층위에 한정하여 논의를 전개했으나, 제작 과정에서의 동물 윤리 문제 역시 간과될 수 없다. 촬영 현장에서 동물 착취적 행위가 발생한다면, 영화가 주창하는 윤리적 메시지는 공허할 뿐이다. 영화 산업 내에서 반복되는 성차별적 관행 역시 동물 배우에 대한 종차별의 구조와 분리되어 존재하지 않는다. 여성과 동물이 교차적으로 타자화되는 위치에 놓여 있음을 인식하는 것이 에코페미니즘

의 출발점이라는 점에서, 동물과 여성이 영화 제작 현장에서 경험하는 차별적 대우를 함께 성찰하는 작업은 에코페미니즘 영화 연구의 중요한 확장 지점이 될 수 있다. 따라서 향후 연구에서는 텍스트 분석을 넘어 제작 관행 및 산업 구조까지 포괄하는 통합적 방법론이 요청된다. 이러한 논의가 축적될 때, 2010년대 중반 이후 한국 동물 담론 영화가 보여준 제한적 가능성은 보다 실천적인 지평으로 확장될 수 있을 것이다.

■ 참고문헌

- 김지혜(2025), 「한국 근대 시각 매체의 아동 이미지」, 『동악미술사학』 37, 동악미술사학회, 177-202.
- 문재철 외(2005), 『대중영화와 현대사회』, 도서출판 소도.
- 박유희(2019), 『한국영화 표상의 지도』, 책과함께.
- 마리아 미스, 「자기결정: 유포피아의 종말?」, 마리아 미스·반다나 시바 지음, 손덕수·이난아 옮김(2020), 『에코페미니즘』, 창비, 364-381.
- 블라드미르 프로프 지음, 어건주 옮김(2009), 『민담형태론』, 지식을만드는지식.
- 송다금(2022), 「한국 서사 장르의 동물 담론 연구: 비판적 동물 연구(Critical Animal Studies)의 관점을 중심으로」, 연세대학교 국어국문학과 박사학위논문.
- 이윤기(2022), 「2000년 이후 한국문화에 나타난 동물권 서사 연구」, 경희대학교 국제한국언어문화학과 석사학위논문.
- 이윤중(2013), 「말괄량이가 아닌 야수 길들이기: 한국영화 속 동물 조련의 젠더 역학」, 『현대영화연구』 9:2, 한양대학교 현대영화연구소, 275-307.
- 장미화(2023), 「<옥자>(2017)에서 자본주의 육식 문화 재현과 그 비판」, 『애니메이션연구』 67, 한국애니메이션학회, 82-95.
- 진은경·안상원(2018), 「영화 <옥자>에 나타난 생태학과 에코페미니즘」, 『문학과환경』 17:3, 문학과환경학회, 193-218.
- 캐럴 제이 애덤스 지음, 류현 옮김(2018), 『육식의 성정치』, 이매진.
- 캐럴 J. 애덤스 지음, 김현지 옮김(2022), 『인간도 짐승도 아닌』, 현실문화.
- 캐럴 J. 애덤스·로리 그루언 편, 김보경·백종륜 옮김(2024), 『에코페미니즘』, 에디투스.
- 카자 실버만 지음(1988), 「육체에서 분리된 여성의 목소리」, 김소영 편(1995), 『시네-페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기』, 과학과사상, 24

7-280.

- Adams, Carol J.(1995), “Caring about Suffering: A Feminist Exploration,” *Beyond Animal Rights*, ed. by Carol J. Adams and Josephine Donovan(1996), New York: Continuum.
- Almiron, Nuria, Matthew Cole, and Carrie P. Freeman eds.(2015), *Critical Animal and Media Studies: Communication for Nonhuman Animal Advocacy*, London and New York: Routledge.
- Brereton, Pat(2015), *Environmental Ethics and Film*, London and New York: Routledge.
- Gaarder, Emily(2011), “Where the Boys Aren’t: The Predominance of Women in Animal Rights Activism,” *Feminist Formations* 23(2), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 54-76.
- Mulvey, Laura(1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16(3), London: Oxford University Press, 6-18.
- Plumwood, Val(2003), *Feminism and the Mastery of Nature*, London: Routledge.

❖ ABSTRACT

Ecofeminist Possibilities and Limitations of
Animal Discourse Films in Korea since the
Mid-2010s

Jeong, Saebyeol
Dongguk University

Jung, Soo Wan
Dongguk University

In this paper, we examine the ecofeminist significance and limitations of the "animal discourse films" that have proliferated in Korean popular cinema since the mid-2010s. These films actively highlight ethical and political issues surrounding nonhuman animals and increasingly critique anthropocentrism. Our study focuses specifically on the recurring depiction of female characters as individuals who recognize and practice animal ethics in a leading and exemplary manner.

Through analyses of *Okja*, *Dog Days*, *My Heart Puppy*, and *Mr. Zoo: The Missing VIP*, we argue that post-mid-2010s animal discourse films reveal ecofeminist potential by portraying women who form solidarities with animals and engage in practices of care. However, these films also tend to naturalize women's defense of animals, which limits the narrative subjectivity of both women and animals. While female characters generally remain fixed as figures embodying consistent ethical values, male characters are positioned at the center of the narrative as subjects who undergo transformation. This imbalance is further reinforced by a male gaze, which objectifies both women and animals.

Keywords: ecofeminism, animal discourse films, representation of women,
animal representation, human gaze

- 논문투고일 : 2026. 01. 10
- 심사완료일 : 2026. 02. 01
- 게재확정일 : 2026. 02. 09

