

미장아빔으로서의 십대 레즈비언 서사 - 2000년대 한국 영화의 퀴어 정동을 중심으로*

조혜영**

1. 들어가며
2. 정동 구조로서의 미장아빔
 - 2-1. 고전적 미장아빔: 반사와 자기지시
 - 2-2. 기원 없는 반복으로서의 미장아빔
 - 2-3. 정동으로서의 미장아빔: 현기증과 방향상실
3. 미장아빔과 퀴어 정동: 2000년대 한국영화의 십대 여성 동성에 서사
 - 3-1. <여고괴담 두번째 이야기>: 심연적 포섭을 통한 퀴어 교육학
 - 3-2. <연애소설>: 미장아빔의 시간성과 동성에 멜랑콜리
 - 3-3. <텔미썸딩>: 인식의 실패와 퀴어 독해의 분할
 - 3-4. <주홍글씨>: 폭로형 미장아빔과 나르시시스트 주체의 붕괴
4. 나가며

국문초록

본 논문은 1999년 <여고괴담 두번째 이야기> 이후 2000년대 한국 상업 영화에서 반복적으로 등장하는 십대 여성 동성에 서사를 조직하고 교란하는 형식이자 정동적 장치로 분석한다. 이를 위해 미장아빔(mise-en-abyme) 개념을 텍스트 내부의 형식적 자기반영성에 한정하지 않고 잠재적 서사 층 위의 작동 방식으로 확장하며, 사라 아메드의 정동 이론을 경유해 이를 신체와 감각의 방향성을 재배치하는 정동적 사건으로 재개념화한다.

* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2023S1A5B5A17088625).

** 경희대학교 학술연구교수

2000년대 한국 상업영화에서 십대 여성의 동성애 관계는 현재 시간에서 지속되기보다는 과거의 사건, 상실된 관계, 억압된 비밀, 뒤늦게 드러나는 진실의 형태로 잔존한다. 본 논문은 이를 한계로만 읽지 않고, 이성애중심적이고 선형적인 서사 구조를 내부로부터 교란하는 미장아빔 구조로 독해한다. <여고괴담 두번째 이야기>에서는 교환일기가 과거의 퀴어 관계를 현재 속에 삽입하는 매개로 기능하며 관객을 퀴어한 위치에 놓는 교육적 장치가 되며, <연애소설>에서는 레즈비언의 주관적 회상이 이성애 서사 안에 능동적으로 침투하며 퀴어한 시간성과 멜랑콜릭적 정동을 생산한다. <텔미썸딩>에서는 범행 방식 자체가 미장아빔 형식을 취하며 관객을 서로 다른 시각 체계로 분할하고 이상적 피해자다움을 강요하는 인식의 조건을 드러내며, <주홍글씨>에서는 폭로의 순간 이성애 서사 전체와 나르시시스트적 남성 주체가 소급적으로 붕괴된다.

이를 통해 봉인된 과거의 퀴어 정동이 현재로 누수되며 이성애규범적 서사의 봉합을 교란하는 형식적·정동적 가능성을 새롭게 조명한다.

(주제어: 미장아빔, 퀴어 정동, 십대 레즈비언 서사, 2000년대 한국영화, 사라 아메드, 방향상실, 이성애규범성, <여고괴담 두번째 이야기>, <연애소설>, <텔미썸딩>, <주홍글씨>)

1. 들어가며

한국 영화사에서 여성 동성애 혹은 레즈비언¹⁾의 욕망과 정동을 전면적

1) 여성 동성 친밀성, 여성 동성애(자), 레즈비언이라는 용어를 모두 사용한다. 여성 동성애는 여성 간의 섹슈얼리티를 포괄적으로 지칭하는 일반적 범주로 사용되며, 여성 동성 친밀성은 우정에서 사랑에 이르는 다양한 정동적 관계의 스펙트럼을 지칭한다. 반면 레즈비언이라는 용어는 단순히 성적 지향을 넘어, 이성애 규범과의 긴장 속에서 구성되는 정체성과 사회적 위치를 강조하기 위해 사용된다. 특히 본 논문에서는 십대 여성 인물

으로 시각화한 영화는 매우 드물다. 그렇다고 여성 동성애 재현이 완전히 부재했던 것은 아니며, 단속적이고 모호하게나마 1960년대부터 지속되어 왔다. 한형모의 <질투>(1960)를 비롯해 1960년대의 여성 동성애 재현은 파격적으로 서사화되어도 결국은 이성애로 교정되곤 했으며, 1970~80년대 예로 영화들에서는 일탈적 성애로 소비되거나 이성애 남성의 시선을 겨냥한 성적 불거리로 삽입되는 경향이 있었다.²⁾ 1990년대 이후 인권 담론의 확장과 성소수자 가시화의 흐름 속에서 한국 영화의 성소수자 재현은 전환을 맞이했고, 2000년대에 접어들어 십대 여성을 중심으로 한 여성 동성애 서사가 상업 장편영화에서 본격적으로 부상하기 시작한다.³⁾

이 변화의 기점에 민규동과 김태용이 공동 연출한 <여고괴담 두번째 이야기>(1999)가 있다. 이 영화가 나온 1999년 이후의 십대 여성 동성애를 다룬 상업영화들은 뚜렷한 서사적 경향을 공유한다. 이들의 관계는 현재의 시간 속에서 지속적으로 전개되기보다는 이미 지나간 사건, 상실된 관계, 억압된 비밀, 뒤늦게 드러나는 진실의 형태로 잔존하며, 표면적 서사와는 다른 정동적 층위를 형성한다. 십대 여성의 동성애적 욕망이 일시적이고 비위협적인 것으로 간주되어 상업영화에서 수용될 수 있었던 것은, 역설적으로 이 서사들이 '소녀성'이라는 틀 안에서 레즈비언 관계를 현재가 아닌 과거의 것으로, 중심이 아닌 주변의 것으로 배치하는 방식과 무관하지 않다.

들의 관계가 명시적 정체성으로 표명되지 않더라도, 그 관계가 생성하는 정동적 구조와 규범적 질서에 대한 교란 효과를 분석하기 위해 '레즈비언'이라는 용어를 전략적으로 사용한다.

2) 해당 영화들의 목록과 논평은 이동윤이 기획·편집한 『한국레즈비언영화사』(담담프로젝트, 2021)의 「별책부록」(15-16쪽)과 「1980년대 은막의 에로티시즘과 여성을 욕망하는 여성들」(배주연, 16-40쪽)을 참고하시오.

3) 한국 사회 내 인권 담론의 확장과 성소수자 운동의 역사에 관해서는 류은숙의 『대한민국 인권 근현대사: 인권운동사 4』(국가인권위원회, 2019, 21-29쪽)와 나영정의 「한국 성소수자 운동과 제도화의 역설」(『진보평론』 제63호, 2015, 228-257쪽)을 참고하시오.

레즈비언 서사를 소녀시절에 묶어두는 이러한 경향은 정치적 힘이 약한 암시적 약호(subcode), 퀴어베이팅(queer-baiting), 혹은 노스텔지어적 장치라고 해석되곤 했다. 이러한 비판은 분명 타당하다. 하지만 이러한 비판은 한편으로 해당 서사들이 수행하는 형식적 작동과 정동의 양상을 놓칠 수도 있다. 그런 면에서 퀴어 영화 연구는 동성애를 수단화하는 것에 대한 비판과 함께 레즈비언 혹은 여성 동성 친밀성 재현이 심지어는 퀴어베이팅으로 사용될 때조차도 어떻게 다른 퀴어적 정동을 발산하거나 정치적(불)가능성을 만들어내는지 또한 검토해왔다.⁴⁾

본 논문은 이러한 선행 연구들의 경향을 이으면서도 미장아빔이라는 서사 형식이 한국영화의 시대적 퀴어 정동으로 십대 여성 동성에 서사에 반복적으로 출현한다고 주장한다는 점에서 차별성을 갖는다. 특히 이러한 서사는 주로 과거 시간 속에서 서사화되지만 그 감정적 잔여나 침전물은 해소되지 않고 끊임없이 재지향되며 현재의 시간에 투입한다. 따라서 십대 소녀 시절의 동성애는 노스텔지어로 재현될 때에도 현재 시간에 지속되는 정동이라고 할 수 있다. 더 나아가 2000년대 영화를 중심으로 십대 여성 동성에 서사가 이성애중심적이고 선형적인 서사 구조를 내부로부터 교란하는 구조적이고 정동적인 장치로 기능한다고 분석하며, 그 형식적 구조를 미장아빔(mise-en-abyme)으로 독해하고자 한다.

4) 퀴어적 정동 및 정치적 가능성을 검토한 연구로 다음을 참고하시오. 김선아, 「레즈비언, 싸이코 킬러, 여과: 〈노랑머리〉, 〈텔미썸딩〉, 〈여고괴담 두번째 이야기〉」, 『여/성이론』 제3호, 도서출판여이언, 2000, 216-232쪽; 김경태, 「동시대 한국 퀴어 영화의 정동적 수행과 퀴어 시간성: 〈별새〉, 〈아워 바다〉, 〈윤희에게〉를 중심으로」, 『횡단인문학』 제6호, 숙명여자대학교 인문학 연구소, 2020, 1-25쪽; 이문우, 「식민지 경성과 레즈비언 로맨스, 새로운 네이션에 대한 상상 - 〈경성학교: 사라진 소녀들〉, 〈아가씨〉, 〈유령〉을 중심으로」, 『대중서사연구』 제31권 3호, 대중서사학회, 2025, 103-144쪽; 정윤영, 「1990년대 소설과 영화의 퀴어 섹슈얼리티 연구: 퀴어 주체의 정체성 트러블을 중심으로」, 서울과학기술대학교 문예창작과 박사학위논문, 2025.

미장아빔은 텍스트 속에 또 다른 텍스트가 삽입되어 부분이 전체를 반사하는 자기반영적 서사 구조로 이해되어 왔다. 본 논문은 미장아빔을 단일한 서사 기법으로 한정하지 않고, 표면적 서사의 의미를 내부에서 재구성하는 잠재적 서사 층위의 작동 방식으로 확장하여 이해한다. 즉, 2000년대 한국 상업영화의 십대 레즈비언 서사에서, 과거의 여성 동성애적 관계는 현재의 이성애 서사 안에 삽입된 내포 서사로 기능하며, 그 삽입은 표면적 서사의 통일성을 내부에서 교란하고 봉합될 수 없는 퀴어적 정동의 층위를 형성한다.

여기서 십대 레즈비언 서사는 십대 여성의 동성애적 관계가 서사의 전면에 가시화되는 경우만을 가리키지 않는다. 오히려 그 관계가 현재 서사의 표면에서 배제되거나 사소한 것으로 처리된 채 잠복해 있다가 뒤늦게 드러나는 방식에 주목한다. 따라서 본 논문이 분석하는 영화들에서 레즈비언 서사는 때때로 주요 인물의 지나가는 회상이나 언급, 혹은 결말의 반전을 만들어내는 폭로와 같은 제한된 형식으로 출현하지만, 바로 그러한 주변화된 위치 때문에 표면적 이성애 서사를 내부에서 재구성하고 교란하는 잠재적 서사 층위로 기능한다. 이 가운데 〈여고괴담 두번째 이야기〉는 십대 레즈비언 서사를 가장 전면적으로 가시화하면서 미장아빔 구조를 집약적으로 배치하고 이후 한국 여성 퀴어 영화에 지속적인 영향을 미쳤다는 점에서, 연대기적 기원이라기보다는 이러한 퀴어 서사의 형식적·정동적 출발점으로 이해할 수 있다.

본 논문은 이러한 구조적 반복이 우연이 아니라 한국 상업영화가 레즈비언 서사를 수용하는 사회적 조건 자체와 연동되어 있는 동시에, 이성애중심주의적 서사를 내부로부터 흔들고 균열을 내는 힘을 갖고 있음을 주장한다.

이러한 분석을 위해 미장아빔에 대한 연구와 사라 아메드의 정동 이론을 이론적 틀로 삼는다. 아메드는 정동을 신체와 세계 사이의 관계 속에서

형성되는 현상학적 지향성과 방향성(orientation)의 문제로 이해한다.⁵⁾ 이 관점에서 미장아빔은 관계를 조직하고 주체를 특정한 방향성 속에 배치하는 정동적 장치로 재개념화된다. 서로 다른 시간 층위를 삽입, 전위, 중첩시키면서 규범적 관계 질서와 선형적 시간성을 재배치하는 이 구조는, 십대 레즈비언 서사를 단순한 암시적 약호나 노스텔지어를 넘어 퀴어 정동을 조직하는 형식으로 읽게 한다. 이를 위해 <여고괴담 두번째 이야기>를 이 경향의 기점으로 검토하고, <연애소설>(이한, 2002), <텔미썸딩>(장윤현, 1999), <주홍글씨>(변혁, 2004)를 중심으로 각기 다른 미장아빔의 유형을 분석한다.

먼저 2장에서는 영화 분석을 위한 미장아빔의 고전적 형식을 개괄하고, 이를 정동 구조로 재개념화한다. 이어 3장에서는 영화 네 편의 미장아빔 형식을 각각 심연적 포섭, 화상, 오인, 폭로라는 유형으로 나누어 분석한다. 마지막으로 결론에서는 2010년대 이후 이 구조가 퀴어한 시간성과 사회적 재난의 얽힘 속에서 어떻게 변형되고 확장되고 있는지를 짚고, 후속 연구의 방향을 간략히 제안하고자 한다.

2. 정동 구조로서의 미장아빔

미장아빔은 오랜 비평이론의 역사를 가진 개념이지만 여기서는 그 모든 역사를 다루기보다는 선택적으로 경유하며 재개념화할 것이다. 앙드레 지드(André Gide)에서 클로드-에드몽 매그니(Claude-Edmonde Magny)

5) Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, 2006, pp.2-4.

와 루시엔 델렌바흐(Lucien Dällenbach)로 이어지는 고전적 미장아빔 논의는 이 개념의 형식적 토대를 확인하는 범위에서 개괄한다. 고전적 논의가 주로 작가의 자기의식과 텍스트의 자기반영성에 집중하는 반면, 본 논문의 관심은 미장아빔이 서사 구조의 차원을 넘어 관객의 지각과 정동에 어떻게 개입하는가에 있다. 이를 위해 자크 데리다(Jacques Derrida)의 해체주의적 미장아빔을 경유해 사라 아메드의 정동 이론과 방향상실(disorientation) 개념을 검토한다. 이 과정은 델렌바흐가 이미 시사한 미장아빔의 교란적 잠재성, 그리고 데리다가 열어둔 의미의 무한한 지연과 불안정화의 가능성을 퀴어 정동 이론의 언어로 전개시키는 작업이다. 다시 말하면, 텍스트 내부의 형식 논리와 의미 구조에 집중해온 것에서 나아가, 미장아빔이 관객의 신체와 감각에 도달하는 방식, 즉 정동적 사건으로서의 미장아빔을 중심에 두고자 한다.

2-1. 고전적 미장아빔: 반사와 자기지시

미장아빔은 일반적으로 이야기 속의 이야기, 극중극, 그림 속의 그림으로 이해되어 왔으나, 이러한 기술만으로는 그 형식적 복잡성을 충분히 설명하지 못한다. 미장아빔은 단순한 삽입 구조를 넘어서 텍스트 내부에 또 다른 텍스트를 배치함으로써 의미를 반사하고 변형하는 형식적 장치이며, 나아가 작품의 구성 원리를 드러내는 자기반영적이고 메타적인 구조로 기능한다.

이 개념은 지드의 1893년 일기에서 처음 발견된다. 지드는 하나의 작품 내부에 그 작품의 주제나 구조가 다른 층위에서 반복되거나 전치되는 방식을 긍정하며, 이를 통해 전체 작품의 의미가 보다 명확하게 드러난다고 보았

다. 특히 그는 그림 속 실내를 비추는 블록거울이나 『햄릿』의 연극 장면, 『여석가의 몰락』의 즉흥시, 『빌헬름 마이스터의 수업시대』의 인형극과 축제 장면, 가문의 방패 모양의 중앙에 위치한 작은 문장(紋章)을 예로 든다.⁶⁾ 미장아빔은 축소, 복제, 포함의 구조일 뿐 아니라 외부의 요소가 내부로 반영되거나 비가시적인 것이 가시화되고 전체가 축소된 형태로 다시 삽입되며 대화하는 기능을 갖는다.⁷⁾ 이때 중요한 것은 이 이중구조가 왜곡과 전치를 동반한 반사라는 점이다. 즉 미장아빔은 구조의 변형을 통해 의미를 재조직하며 작가가 의도한 것을 전경화하는 방식으로 작동한다.

이후 1950년대에 들어 매그니는 지드의 아이디어를 확장하여 아빔(en abyme)에서 문장과 함께 심연이라는 어원을 끌어올린다. 매그니는 이를 위해 무한히 반복되는 평행거울의 이미지로 미장아빔을 해석한다.⁸⁾ 바닥을 알 수 없는 심연, 무한, 0의 심상은 수용적 측면에서는 작품에 대한 다양하고 열린 해석을, 그리고 작가적 측면에서는 비평적 측면을 내부로 들이는 구조로 확장할 수 있게 한다. 이후 『텍스트 속의 거울 The Mirror in the Text』을 통해 미장아빔을 대중화한 텔렌바흐나 누보로망 계열의 비평가와 작가들 역시 이 개념을 발전시키며, 미장아빔이 서사의 안정성을 흔들거나 전복할 수 있는 구조라는 점을 강조한다.⁹⁾

고전적 미장아빔 논의는 세 가지 축으로 정리될 수 있다. 첫째, 작품 내

6) André Gide, *The Journals of André Gide 1889-1949*, Volume I: 1889-1924, trans. Justin O'Brien, Vintage Books, New York 1956, p.17

7) 지드가 언급한 미장아빔이 지드 자신의 작품 안에서 어떻게 작가 자신을 삽입하며 대화 구조를 취하게 되는지에 대해서는 다음의 논문을 참고하십시오. 이효원, 「연대순으로 살펴본 미장아빔 이론과 구조」, 『반영과 재현』 제2호, 영상문화지평연구소, 2021, 122-123쪽.

8) 앞의 글, 125쪽.

9) 이와 관련해 다음의 논문을 참고하십시오. 이효원, 앞의 논문, 126-127쪽; 김종기, 「예술 작품에서 지시성의 문제」, 『철학논총』 제76집, 세한철학회, 2014, 336-338쪽.

부에 축소된 구조를 삽입하는 형식, 둘째, 반복과 반사를 통해 무한한 구조를 형성하는 심연적 차원, 셋째, 이러한 구조가 서사를 강화하거나 교란하는 기능적 차원이다. 미장아빔은 단순한 액자 구조가 아니라, 반영, 반복, 변형을 통해 의미를 조직하는 형식적 장치이다. 그러나 이러한 고전적 미장아빔은 작가의 자기의식과 작품의 의도를 예리하게 반영하고 선명하게 하는 재현으로 한정된다. 이에 데리다는 차연(différance) 개념을 통해 미장아빔에서 중심과 기원을 해체하고 무한히 미끄러지는 반복 구조가 산출하는 정동적 효과로 논의가 확장될 수 있는 기반을 마련한다.¹⁰⁾

2-2. 기원 없는 반복으로서의 미장아빔

데리다는 직접적으로 미장아빔을 정의하거나 이론화하지는 않았다. 그러나 그의 주요 개념인 차연과 대리보충(supplements)을 통해 중심과 주변, 원본과 복제의 구분을 무너트리면서 해체주의적 미장아빔의 조건을 담론화하고 수행한다. 특히 『회화의 진리』에서 에르곤(ergon)/파레르곤(parergon), 텍스트/서명, 내부/외부의 경계를 해체하며 기원을 소멸시키는 비재현의 상태를 추구한다.¹¹⁾ 의미는 끊임없이 미끄러지고 글과 회

10) 데리다는 의미는 어떤 고정된 기원이나 중심으로부터 주어지는 것이 아니라, 차이(difference)와 지연(deferral)의 관계 속에서 끊임없이 생성되며 고정되지 않는다는 것을 주장하기 위해 차연이라는 개념을 제안한다. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Trans. Alan Bass, The University of Chicago, 1982, pp.14-15.

11) 데리다는 칸트의 『판단력 비판』에 등장하는 파레르곤 개념을 재독해하며 작품의 내부와 외부, 본질과 부속물 사이의 경계 자체를 문제 삼는다. 에르곤이 작품 그 자체, 즉 본질적이고 내재적인 것으로 간주되는 영역이라면, 파레르곤은 액자, 건축물의 기둥처럼 작품에 덧붙여진 것, 부수적 장식을 가리킨다. 데리다는 파레르곤이 단순히 에르곤의 외부에 머무는 잉여가 아니라, 오히려 에르곤을 성립시키는 구성적 경계임을 드러낸다. 파레르곤은 안과 밖, 본질과 비본질의 구분이 결정 불가능한 지대에 자리하며 작품의 동일성을 보증하는 동시에 그 동일성을 내부로부터 흔든다. 이러한 의미에서

화 같은 체계의 경계도 무한히 상호침투하고 서로를 (재)진술하며 예술에서
의 진리를 근본적으로 묻는다. 이때 예술에서의 진리는 계속되는 대리
보충, 즉 예술과 예술 주변의 것들이 넘나드는 가운데 심연에 빠진다. 송신
자와 수신자 같은 행위자의 위치 및 관계도 불안정해지면서 “편지는 결코
목적지에 도착하지 못한다.”¹²⁾ 여기서 중요한 것은 제목, 서명, 액자 같은
부수적인 것들, 즉 파레르곤이 “에르곤에 덧붙여 의미를 완성하는 것이 아
니라, 오히려 에르곤의 결핍을 증명하거나 작품의 죽음을 드러”¹³⁾내며 위
계관계를 무너트린다는 것이다.



〈그림 1〉 마리-프랑수아즈 플리사르의 포토노벨 中

이렇게 시각문화에서 중심과 주변, 안과 밖의 경계를 문제 삼는 저작 중

파레르곤은 테리다의 해체 전략을 시각적이고 미학적인 차원에서 예증하는 개념이라
할 수 있다. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Trans. Geoff Bennington
and Ian McLeod, The University of Chicago Press, 1987, pp.9-12.

12) Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, Trans.
Alan Bass, The University of Chicago Press, 1987, p.33.

13) 한의정, 「자크 데리다와 발레리오 아다미의 미장아빔」, 『미학예술학연구』 제66집, 한
국미학예술학회, 2022, 92쪽.

『시선의 권리』는 특히 레즈비언 이미지를 매개로 작동하는 미장아빔을 다루며 퀴어한 시선과 해체적 구조가 교차하는 흥미로운 영역을 분석한다. 이 책은 사진작가 마리-프랑수아즈 플리사르(Marie-Françoise Plissart)의 포토노벨과 다성적 화자를 가정한 데리다의 논평으로 구성되어 있다. 플리사르의 포토노벨은 대저택의 침실에 나체로 누워있는 에로틱한 두 퀴어 여성의 사진으로 시작해 일련의 사진들이 이어진다. 인물, 관객, 카메라의 시선을 따라 프레임 안의 프레임으로 미로처럼 들어가고 나오는 이 사진들에는 레즈비언 커플뿐 아니라 카메라를 든 여성, 필사를 하는 여성, 싸움을 하는 이성애 커플, 동성애/이성애 성인 커플들을 재연하는 두 소녀가 등장한다. 그리고 마지막에는 다시 레즈비언의 에로틱한 침실로 돌아온다. 이 사진은 서로가 서로를 모방하고 반사하게 만드는 미장아빔의 구조를 통해 이성애가 원본이고 동성애가 모방이라는 이성애중심주의의 위계를 해체한다. 뿐만 아니라 이 사진에 등장하는 퀴어 여성들은 피사체, 모방/반복하는 사람, 비평가, 창작자, 관객의 위치를 오고가며 퀴어 주체와 그들의 수행성을 다양한 가능성에 열어둔다.

예를 들면, 이성애 커플이 싸우는 사진에 [그림1]의 사진이 이어지게 되면서 안쪽 중심에 있는 이성애 커플은 레즈비언의 응시의 대상이 된다. 사진이 연속되면서 바깥에 있는 프레임이 바뀔 때마다 관객은 지속적으로 의미를 보충하고 재독해낼 수밖에 없다. 여기서 이성애적이든 동성애적이든 어떤 이미지를 대상화하고 특정 의미로 고정하려는 시도는 끊임없이 실패할 수밖에 없다.

데리다는 플리사르의 포토노벨에 대해 “사진 속 사진의 심연적 포섭(abysal inclusion)은 ‘보는 행위’에서 무언가를 빼앗는다. 그것은 담론을 요구하고, 독해를 요청”하는 “이행 독촉(mise en demeure)”이라고 해석한다. “이 이미지들은 볼거리를 제공하기보다는 독자를 구성한다. 성

별 불문하고, 그것은 관음증이 아니라 해체의 문제이다.”(강조는 필자의 것)¹⁴⁾ 플리사르의 포토노벨에서 데리다가 주장하는 지속적인 담론화, 즉 볼거리로서의 이미지와 담론적 서사 사이의 경계 해체는 어떻게 가능한가? 여성 동성애를 이성애(남성)의 시선에서 판단하고 성적 대상화해온 이성애중심주의의 위계를 깨는 데서 해체가 일어난다. 아이와 성인, 이성애와 동성애의 상호모방을 통해 (모든) 성애적 관계는 모방을 통해 수행되며 따라서 원본이 부재하다는 것을 미장아빔 형식을 통해 연출하는 데서 해체가 일어난다. 그렇기 때문에 성별, 성적 지향, 섹슈얼리티는 매우 중요한 참조점이 된다. 하지만 데리다는 ‘급진적으로’ 그리고 ‘무한하게’ 의미를 고정시키지 않기 위해 현실에서 발행하는 권력과 위계 문제를 삭제한다.

다시 말하면, 데리다는 플리사르의 포토노벨 해석에서 레즈비언 여성을 해체를 위한 철학적 기표로 환원하고 실제 이들이 처한 물질적이고 역사적인 조건은 간과하는 경향이 있다.¹⁵⁾ 하지만 사라 딜론(Sarah Dillon)이 주장하듯, 이 사진은 ‘자연화된’ 이성애 규범에 도전하고 원본-이성애와 모방-동성애라는 이분법을 상사와 무한한 반복을 통해 깨트리며 시선 자체를 퀴어화하고 있음에도 데리다는 “퀴어하게 보지 못한다.”¹⁶⁾

14) Jacques Derrida, *Right of Inspection*, photography by Marie-Françoise Plissart, Trans. David Wills, The Monacelli Press, 1998, p.5. [한국어판] 자크 데리다, 마리-프랑수아즈 플리사르, 『시선의 권리』 신방훈 역, 아트북스, 2004, 106 쪽. 인용은 영문판의 필자 번역.

15) 데리다는 퀴어 이론과 긴장 관계를 형성해 왔다. 퀴어 이론은 교란과 위계전복의 힘을 갖고 있는 데리다의 해체주의와 크게 공명하지만 그가 현실의 경험과 정체성을 부인했다는 점에서 불화해 왔다. 하지만 기존의 ‘성소수자 정체성’도 하나로 환원하지 않으며 약호화되지 않는 비동일적 위치와 무수한 성적 관계의 가능성을 열어준다는 점에서 퀴어 이론과 데리다의 해체주의는 긴장 관계 속에서 수용될 수도 있다. 이에 대한 입장과 관련해서는 다음을 참고하시오. Christian Hite, “The Gift from (of the) “Behind” (Derrière): Intro-extro-duction,” *Derrida and Queer Theory*, ed. Christian Hite, Punctum Books, 2017, pp.10-23.

데리다에 대한 딜론의 비판에서 알 수 있듯이, 해체의 작동은 이해하지만 그 과정에서 발생하는 경험을 간과하는 데서 오는 긴장은 미장아빔을 재사유하는 데 중요한 시사점을 준다. 미장아빔이 반복과 차이를 통해 기원을 해체하는 구조인 한편, 그것은 특정한 관계와 방향성을 조직하는 정동적 장치로도 작동한다. 이 지점에서 아메드의 정동 이론이 요청된다. 아메드의 이론이 미장아빔 논의와 접합될 수 있는 공통 지반은 두 개념이 모두 방향성의 문제를 중심으로 작동한다는 데 있다. 즉 미장아빔은 내포 서사가 외포 서사의 방향을 교란하는 구조이며, 아메드의 정동 이론은 신체가 세계를 향해 방향을 잡는 방식, 즉 지향성이 어떻게 구성되고 교란되는지를 다룬다. 다시 말하면, 미장아빔은 서사의 방향성을 교란하는 형식적 장치이고, 아메드의 정동 이론은 그 교란이 관객의 신체에 영향을 미치고 세계와의 관계를 재배치하는지를 설명하는 이론적 틀이 된다.

2-3. 정동으로서의 미장아빔: 현기증과 방향상실

아메드는 정동을 몸을 돌리게 만드는 힘이라고 정의한다. “지향은 우리가 무엇을 향하는(toward) 문제이다. 우리가 무엇을 향해 몸을 돌릴 때, 그 대상은 우리에게 가용하게 되며 우리 세계의 일부가 된다. ...우리가 ‘무엇’을 향해 방향을 잡느냐에 따라 신체가 공간을 차지하는 방식과 세계를 느끼는 정동적 층위가 달라진다.”¹⁶⁾ 퀴어들은 이성애 규범 사회가 약속한 행복 대본의 똑바르고(straight) 선한(good) 길에서 벗어난 일탈적인 존

16) Sarah Dillon, *Deconstruction, Feminism, Film*, Edinburgh University Press 2018, p.138.

17) Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, 2006, p.1.

재로 규정되곤 한다. 이성애규범사회에서 퀴어들은 똑바른 선에서 이탈해 방향을 상실한(disoriented) 점과 같다. 그 점들은 선을 울퉁불퉁하게 만들거나 구멍을 내는, 우울하고 불행한 존재로 규정된다. 퀴어한 삶이란 사회적 직선 혹은 이성애규범을 향한 쪽 뺀 지향과 그에 대한 ‘행복’이라는 “보상의 몸짓”에 끊임없이 실패하는 삶일지도 모른다. 동시에 퀴어함은 이러한 비스듬하고 경사진, 그래서 불편한 선을 따라가는 것이며, “똑바로 놓은 세계의 수직성을 교란하는”¹⁸⁾ 힘을 갖고 있다. 이러한 방향상실의 경험은 신체를 재배치하며 그에 따라 세계 속에서 사물들이 기존에 가졌던 형태를 상실하게 하고 다르게 보이게 만든다고 아메드는 역설한다.

이러한 관점에서 정동은 단순한 감정이 아니라 관계를 구성하고 지각하는 방식을 재형성하는 구조적 힘이 된다. 기존 체계의 위계구조를 전복하는 미장아빔은 바로 이러한 방향상실의 정동을 만들어낸다. 미장아빔은 텍스트의 의미를 지연시키는 것을 넘어서 주체의 신체와 인지 체계에 개입하여 배치와 방향을 바꾸는 정동적 사건이 될 수 있다. 무한히 지연되고 고정되지 않으며 위치를 불안정하게 만들고 방향을 잃게 만드는 구조는 독자나 관객에게 현기증을 불러일으킨다. 이러한 영향력은 텍스트의 재현적 차원을 넘어 “실재와 재현 사이의 경계가 다공성이 되었음을 신체가 깨닫는 과정”¹⁹⁾이라고 할 수 있다. 무한한 자기 참조와 상사의 정동적 힘은 의미의 닫힘에 실패하며 관객의 지각에 해결할 수 없고 사유 불가능한 잔여를 남긴다. 이러한 방향과 위치잡기에 실패해 어지러운 심연의 정동은 퀴어한 삶의 정동과 공명한다.

무한과 유한, 전체와 디테일, 중심과 주변부를 끊임없이 전위시키는 미

18) 위의 책, p.2.

19) Marcus Snow, 'Into the Abyss: A Study of the Mise en Abyme', London Metropolitan University, PhD. dissertation, 2016, p.11.

장아빔은 아메드가 말하는 방향상실의 정동을 구조적으로 생산한다. 반복은 단순한 구조적 중복이 아니라 정동의 축적과 변형을 가능하게 하며, 과거의 사건이나 관계를 현재 속에 지속적으로 개입시키는 방식으로 작동한다. 이 과정에서 미장아빔은 이성애규범적인 똑바르고 매끄러운 시간성을 붕괴시키고, 과거가 현재를 침식하며 구멍 내는 정동적 구조를 형성한다. 이처럼 미장아빔을 아메드의 퀴어적 정동인 방향상실로 이해할 때, 미장아빔은 반복과 차이를 통해 의미를 지연시키는 구조일 뿐만 아니라 감각의 방향을 재배치하고 정동을 생성하는 장치로 이해될 수 있다. 이러한 관점에서 미장아빔은 또한 상실되거나 애도되지 않은 잔여가 침잠해 있다가 현재에 반복적으로 귀환하는 방식과 긴밀히 연결된다.

이때 정동으로서의 미장아빔은 관객의 신체에 직접적으로 동일한 감각 효과를 유발하는 것을 의미하지 않는다. 오히려 그것은 서사 내부의 시간과 관계, 인식의 방향을 비틀고 재배치하는 구조적 힘으로 작동하며, 관객은 그러한 구조를 따라가면서 방향상실, 잔여, 현기증, 멜랑콜리와 같은 정동적 위치를 점유하게 된다. 다시 말해, 정동은 텍스트나 관객에게 내재된 속성이 아니라, 구조와 수용이 만나는 과정에서 생성되는 관계적 효과이다.

3. 미장아빔과 퀴어 정동: 2000년대 한국영화의 십대 레즈비언 서사

1990년대 후반 이후 한국 상업영화에서 십대 여성 동성애 서사가 부상하게 된 맥락은 다음과 같이 요약될 수 있다. 첫째, 성소수자 인권운동과 가시화의 본격화가 시작되었다.²⁰⁾ 둘째, 성소수자 정체성에 대한 대중적

인식이 높아지면서 역으로 동성애 혐오와 자기 검열도 강화되었다. 셋째, 기획력이 강조되는 가운데 변형된 장르영화 혹은 예상치 못한 반전이 포함된 장르영화에의 요청이 있었다.

이러한 변화 속에서 2000년대 한국 영화는 십대 여성의 성적, 정서적 관계에 있어 이성애와 함께 동성애를 서사의 선택지로 포용하는 진보적 태도를 취한다. 그러나 그 포용은 제한적이고 수많은 조건을 동반해야 했다. 동성애 관계가 정체성이 되지 않을 정도의 선에서, 즉 성인이 된 현재까지 지속되지 않는 한에서만, 그리고 우울하고 불행하며 심지어는 비틀린 애착과 함께 수행되는 한에서만 가능하다. 더 나아가 장르영화에서 반전의 장치로 사용된 여성 동성애는 살인이나 자해 같은 폭력과 함께 서사화되며 낙인 효과를 낳기도 했다. 그렇기에 이 관계는 과거의 사건이나 상실된 관계나 이성애 관계의 외피, 혹은 범죄자의 거짓 증언 속에 숨겨진 비밀로 잔존하는 경향을 보인다.

3장은 이러한 형식을 미장아범의 변형된 구조로 이해하고, 각각의 영화에서 어떻게 주변부로 물러난 파레르곤 같은 퀴어 서사가 이성애 규범 서사를 교란하고 이성애를 재구성하는지를 분석한다.

20) 영화사적으로 보면 1990년대는 미국 독립영화계의 뉴 퀴어 시네마 운동과 성소수자 가시화의 전 지구적 확산에 힘입어 〈아이다호〉(1991), 〈크라잉 게임〉(1992), 〈패왕별희〉(1993), 〈결혼 피로연〉(1993), 〈필라델피아〉(1993), 〈바운드〉(1996), 〈화이어〉(1996), 〈해피 투게더〉(1997), 〈소년은 울지 않는다〉(1999) 같은 퀴어 상업 영화들이 잇따라 국내 개봉하며 화제를 모으기도 했다. 1990년대 중반에는 〈개 같은 날의 오후〉(이민용, 1995), 〈세 친구〉(임순례, 1996), 〈내일로 흐르는 강〉(박재호, 1996) 처럼 성소수자의 정체성과 욕망 그리고 그들과의 연대를 서사적으로 탐구하는 한국 영화가 제작·개봉되기 시작한다.

3-1. 〈여고괴담 두번째 이야기〉: 심연적 포섭을 통한 퀴어 교육학

〈여고괴담 두번째 이야기〉는 2000년대 한국 영화에서 십대 여성 동성애가 미장아빔 구조로 응축된 대표적 텍스트라고 할 수 있다.²¹⁾ 특히 이 영화는 과거의 관계를 현재 속에 삽입해 지속시키는 서사 구조를 통해 저항적인 퀴어 응시가 어떻게 구성되는지를 드러낸다.

영화는 여자 고등학교에서 신체검사가 있던 날 효신(박예진)이 옥상에서 투신자살하는 하루 동안의 이야기를 담고 있다. 그러나 미장아빔 형식 속에서 과거와 현재를 오고가는 구조를 가져가면서 서사는 매우 복잡해진다. 영화는 두 층위, 즉 아빔 혹은 에르곤에 해당하는 효신과 시은(이영진)의 사랑 이야기와, 액자 혹은 파레르곤에 해당하는 민아(김규리)의 이야기로 구성되어 있다. 연애 관계에 있던 효신과 시은은 교사에 의해 아우팅을 당한 후 교내의 동성애 혐오 공격으로 인해 헤어진 상태다. 그렇기에 둘이 어떻게 서로 좋아하게 되었고 관계를 맺었는지에 대한 이야기는 과거 시제로 진행된다. 그러나 이 과거 장면은 단순 회상으로 재현되지 않는다. 둘의 이야기는 지각한 민아가 효신이 죽던 날 아침 학교 수돗가에서 우연히 주운 교환일기를 읽으며 진행되기 때문이다. 따라서 과거에 쓰인 일기지만 영화에 등장하는 과거 장면은 민아의 상상일 수도 있다.

교환일기는 과거의 관계를 현재 속에 삽입하고 유지하는 매개 장치이며, 동시에 그 관계의 외부에 있던 인물을 끌어들이고 세계를 재배치하는 구조적 장치로 기능한다. 일기를 읽는 행위는 단순한 정보의 전달이 아니라 타자의 감정과 기억에 감각적으로 연루되는 과정이며, 이때 읽는 자는

21) 〈여고괴담 두번째 이야기〉에 대한 논의는 필자의 저서 『여고괴담 두번째 이야기 - 벽장의 스크린, 뒤집어진 세계의 아이들』(앨피, 2025)의 일부 논의를 계승하되, 이를 미장아빔과 퀴어 정동이라는 새로운 이론적 틀 속에서 재맥락화한 것이다.

더 이상 외부의 관찰자가 아니라 관계 내부에 위치하게 된다. 독자로서의 민아가 교환일기를 읽으며 받는 느낌, 신체, 정체성의 변화는 관객들의 방향성(혹은 방향상실)을 반영한 것이 된다.

흥미롭게도 민아는 처음에는 효신이나 시은과 큰 접점이 없다. 오히려 민아는 효신을 싫어하는 연안(김민희)과 지원(공효진)의 무리에 속한다. 지원은 자신이 좋아하는 국어교사(백종학)와 효신이 사귄다는 소문 때문에 효신을 질투하고, 연안은 1학년 때 효신에게 ‘레즈비언 냄새’가 난다며 따돌린 적이 있다. 그러나 민아는 교환일기를 읽으며 둘의 관계에 과도하게 몰입해 간다. 효신과 시은이 작성한 교환일기는 수동적 읽기나 관음증을 넘어서 특정한 행동을 수행하도록 명한다. 민아는 일기 속에 장식된 거울에 스스로를 비춰보고, 효신의 명령을 따라 책 속에 숨겨진 알약(사탕)을 먹기도 한다. 그에 따라 민아의 몸은 외부의 이질적인 것들이 침입하는 매개, 즉 다공성의 몸이 된다. 민아는 효신을 포함한 죽은 아이들의 유령에 들리는 경험을 하고, 복통을 느끼며 구토를 하고, 마침내 효신과 시은이 그렸던 것처럼 시은의 목소리를 텔레파시로 듣게 되는 감각적 전환을 경험한다. 그러면서 민아는 점차 퀴어한 몸이 되어간다.

민아는 “현실과 환상, 이성애와 동성애, 문자 텍스트와 시청각 이미지, 창작물 안과 밖, 삶과 죽음의 경계를 진동하는 인물”²²⁾이다. 민아는 파레르곤에 위치하지만 동시에 적극적으로 교환일기 속 관계, 에르곤으로 진입하며 퀴어 당사자 혹은 퀴어 동맹으로서 관객을 교육한다. 이것이 이 영화가 수행하는 퀴어 교육학의 핵심이다. 관객은 민아의 효신에 대한 감정이 무관심에서 연민으로, 연민에서 체화된 동일시로 이동하는 과정을 함께 겪는다. 여기서 이 동일시는 단순한 정체성의 일치가 아니다. 그보다는

22) 조혜영, 앞의 책, 93쪽.

정렬된 방향 및 적정한 비율을 상실하고 온갖 사물들이 비틀린 감각으로 재배치되는 정동적 얹에 가깝다. 영화는 미장아빔 구조를 통해 관객들이, 효신을 반복하며 차이를 생성하는 민아의 읽기와 시점을 따라가게 한다. 아메드가 강조한 것처럼 민아는 교환일기에 몰입하며 자신의 신체와 감정, 그리고 정체성의 방향을 재조정한다.

안과 밖, 작은 것과 큰 것, 삶과 죽음이 서로를 비추고 모사하고 전위되며 정동적 영향을 미치는 구조는 응시 역시 퀴어하게 재구성한다. 영화에는 스크린 속 스크린의 역할을 하는 다양한 장치들이 등장한다. 눈동자, 거울, 양호실 커튼, 비디오캠코더, 학교 중정의 천창 등이 그것이다. 특히 상대방 눈동자에 비친 타자의 이미지를 지칭하는 ‘눈부처’에서 이 구조가 극단적인 형태로 드러난다. 눈동자 속에 비친 타자의 형상은 처음에는 상호적인 반사의 관계를 형성하는 것처럼 보이지만, 점차 왜곡되고 증식되며 마침내 학교 천장을 뒤덮는 거대한 효신-유령의 얼굴로 변형된다. 천창은 눈동자가 되고 학교는 살아있는 신체가 되며, 안과 밖, 주체와 타자, 삶과 죽음의 경계가 무너진다. 이 장면에서 응시는 두 주체 사이의 낭만적인 안정된 교환 관계로 수렴되지 않으며, 혐오와 배제로 인해 통제할 수 없이 확장되고 공간 전체를 점유하는 힘으로 나타난다. 이때 주체는 더 이상 시선의 주인으로 남지 못하고, 오히려 그 시선의 재귀적 깊이 속으로 끌려 들어가며 일종의 정동적 전치를 경험하게 된다. 효신은 교내의 동성애 혐오로 인해 사랑하는 연인인 시은의 눈동자에 온전히 담기지 못하면서, 천창을 뒤덮는 커다란 얼굴로 등장한다. 사회가 인정하는 안정적인 관계 속에서 서로의 눈부처가 되는 데 실패한 퀴어 정동이 현실의 비율을 넘어선 기이한 유령의 형상으로 드러난 것이다.

이러한 순간은 미장아빔이 단순한 반복 구조가 아니라, 유한한 이미지 속에서 무한성이 돌출되는 경험, 즉 국지화된 숭고의 정동을 생성하는 장

치로 작동함을 보여준다.²³⁾ 눈부처의 반사 구조가 괴물적인 규모로 확장되는 순간, 척도의 붕괴와 함께 인식의 안정성이 무너지고, 관객은 더 이상 장면을 통제하거나 해석하는 위치에 머무를 수 없게 된다. 이는 의미화와 애도에 실패한 십대 레즈비언의 정동이다. 효신은 신체검사를 하는 날 자살하면서 국어교사와의 염문설과 임신설에 시달린다. 그의 동성에 관계는 이성애중심주의에 기반한 소문으로 인해 애도되기조차 어렵다. 민아는 이 지점에서 진실을 찾는 탐정보다는 스스로 퀴어적 관계로 진입하면서 기꺼이 내부의 일원이 된다. 영화 속에서 효신의 시체에서 자신의 얼굴을 목격했던 것처럼 민아 또한 효신이 될 수 있다. 더 나아가 민아는 시은과 함께 옥상 문을 열고 외부로 나오면서 내부를 외부로 끌고 나온다. 이러한 점에서 민아는 단순한 등장인물이 아니라, 관객이 취해야 할 시선의 방향을 선취하는 '퀴어한 관객'으로 재구성된다.

효신이 자살하면서 시은과 효신의 관계는 끝이 났지만, 효신의 재탄생 약속과 애도의 실패, 그리고 퀴어한 방향성을 체화한 민아로 인해 영화는 통합될 수 없는 퀴어 정동의 잔여를 현실 속에 남겨둔다. 노스텔지어를 불러일으키며 해소되지 않은 채 현재를 침식하는 과거의 동성애적 관계, 끈질기게 십대 시절로 소환하며 재탄생을 기원하는 이 잔여가 이후 2000년대 한국 상업영화에서 반복적으로 변주되는 미장아빔 구조의 출발점이 된다.

3-2. <연애소설>: 미장아빔의 시간성과 동성애 멜랑콜리

<연애소설>은 겉으로는 두 여성과 한 남성 사이의 이성애 삼각관계처럼 보인다. 그러나 실제로는 이 삼각관계의 심연에 숨겨져 있는 비밀이 그 구

23) Marcus Snow, 앞의 글, p.176.

도 자체를 해체한다. 영화는 현재 20대 후반인 지환(차태현)의 회상, 즉 이성애 남성의 주관적 시점으로 진행된다. 지환은 현재 택시기사를 하며 등록금을 벌며 어렵게 학업을 이어가고 있다. 현실에 지쳐있던 지환은 어느 날 흑백사진이 동봉된 편지를 받는다. 보낸 이가 적혀 있지 않지만 지환은 그 사진이 5년 전 서로 마음을 확인했지만 갑자기 연락이 끊긴 경희(이은주)에게서 온 것임을 짐작한다.

영화는 프레임 속 프레임으로 창문 밖 풍경을 비추고, 그 풍경이 지환에게 보내진 사진으로 전환되는 미장아빔 형식으로 시작한다. 사진은 현재에는 상실한 과거의 순수성을 결정화해서 보존하는 매체인 동시에, 중요한 진실이지만 비가시화되거나 사소하게 여겨진 것들을 숨기고 오인하게 만드는 서사의 '프레이밍' 그 자체를 알레고리화한다. 지환은 5년 전 카페에서 수인(손예진)을 보고 한 눈에 반해 고백하지만 바로 거절당한다. 하지만 지환은 곧 수인과 그의 단짝인 경희와 친구가 된다. 수인은 긴 생머리에 흰색 블라우스와 치마를 입고 다니며 조용하고 내향적이다. 반면 톱보이인 경희는 사교적이고 외향적이며 명랑하다. 지환은 처음에는 청순하고 여성스러운 수인에 한 눈에 반했지만, 관계가 깊어지면서 점차 경희를 좋아하게 된다. 그리고 경희 역시 자신을 좋아하고 있음을 확인하지만 바로 다음날부터 수인과 경희 모두와의 연락이 끊긴다.

현재에 경희를 찾으며 과거를 회상하는 지환의 추동력은 단순히 이성애적인 욕망에만 있지 않다. 오히려 잃어버린 순수성, 즉 사진작가의 꿈과 삶에 대한 열망을 회복하고자 하는 여정에 가깝다. 첫사랑과의 재회는 그에 수반되는 선물에 가깝다. 하지만 그 과정에서 찾게 된 진실은 계속 기대와 어긋난다. 지환은 경희가 죽었다는 소식을 듣고 크게 슬퍼하며 대신 수인을 찾아 나선다. 하지만 결국 찾아낸 수인이 바로 죽었다던 경희라는 진실을 마주하게 된다. 어린 시절 크게 몸이 아파 병원에서 만났던 수인과 경희

는 서로 이름을 바꿔 부르는 장난을 치고, 20대가 되어서도 이름 바꾸기를 유지했던 것이다.²⁴⁾ 수인과 경희는 서로를 반사하고 전위하며 심연을 바라볼 때 느끼는 현기증, 즉 미장아빔의 정동을 만든다.

영화는 진실의 실마리를 제시하기 위해 관객에게 지환의 회상 속 또 다른 시점의 회상을 목격하게 한다. 그것은 수인의 회상이다. 수인은 지환에게 자신의 첫사랑을 어떻게 만나게 되었는지 그리고 그를 얼마나 좋아했는지에 대해 고백한다. 수인의 첫사랑은 경희다. 어린 시절 병원에서 경희와 처음 만난 순간과 감정을 묘사하면서도 그 아이가 경희라는 것은 밝히지 않는다. 수인의 회상에서 경희는 파란색 환자복을 입고 민머리를 하고 있어 성별이 잘 특정되지 않는다. 지환은 마지막까지 수인이 사랑하는 이가 경희라는 사실을 알지 못한다. 이 지점에서 이성애중심의 삼각구도는 깨지게 된다. 셋의 관계는 오인과 실패로 점철된다. 경희는 지환을 좋아하지만, 지환이 수인을 좋아한다고 착각해 마음을 접는다. 지환이 사실은 자신을 좋아한다는 사실을 깨달은 후에도 시한부라는 이유 때문에 그의 마음을 받지 못한다. 오히려 상호적으로 사랑을 확인하고 분명하게 발화하는 유일한 관계는 수인과 경희다. 수인은 지병이 악화되어 죽기 전 경희에게 ‘사랑한다’고 고백하고, 경희도 그 말을 돌려준다. 지환의 이성애적 사랑 그리고 그 사랑과의 재회를 통한 순수성의 회복은 어떤 면에서 가장 무지하고 가능성 없는 것으로 남는다.

이 영화는 표면적으로 이성애와 동성애 서사가 반사하는 이중구조처럼 보인다. 하지만 두 서사는 위계적으로 배치되어 있다. 서사적 점유나 지배력 측면에서 이성애 서사와 시점이 레즈비언 서사를 포함하며, 레즈비언 관계는 회상이나 개별 인물의 정보 수준에서 언급되며 훨씬 제한된 영역

24) 영화에서 수인과 경희는 계속 바뀐 이름으로 부르기 때문에 이 글에서도 바뀐 이름을 유지한다.

을 차지한다. 서사적 배치에서도 이성애 관계가 먼저 묘사되고 숨겨진 레즈비언 관계가 뒤늦게 드러나며, 이성애 관계는 성인 시절의 성숙한 사랑으로, 레즈비언 관계는 어린 시절의 미성숙함 혹은 불치병에 걸린 두 환자의 동병상련으로 위계화된다. 이렇게 보면 레즈비언 서사가 이성애 서사에 복무하거나 모방에 머물러 있다고 볼 수 있다.

그러나 영화는 이러한 위계를 시간성, 인식 그리고 정동적 강도의 측면에서 전도한다. 영화 전체는 지환의 회상 구조를 통해 과거를 현재로 호출하지만, 그 회상 자체가 완전히 신뢰할 수 없는 프레이밍으로 구성되어 있다는 점에서 이미 균열을 내포한다. 사진과 편지는 과거를 재현하는 매개이지만 동시에 그 바깥의 역사와 맥락을 지워버리는 장치이며, 이러한 프레이밍은 서사 전체를 조직하는 방식으로 반복된다. 이때 중요한 것은 여성 동성애 관계가 이성애 관계 이전에 위치한다는 점이다. 파레르곤이 에르곤을 작품이 되게 하고 작품의 동질성과 일관성을 규정해주듯이, 동성애가 이성애를 가능케 하고 정의한다. 인물들의 생애사적 시간에서 수인과 경희의 관계는 지환과의 관계보다 선행하며, 사랑의 기원으로 기능한다. 뿐만 아니라 수인과 경희가 함께 겪어온 투병생활과 시한부라는 정체성으로 묶인 강한 유대감 그리고 삶과 죽음의 경계를 뛰어넘게 만드는 이름 바꾸기는 지환을 침입자로 인식하게 만든다. 어린 시절의 동성애적 관계는 오래전에 폐제된 것처럼 제시되기 때문에 오히려 (지환에게는 불가능한) 순수성과 진정성을 보존할 수 있는 것처럼 보인다. 서사적 배치에서는 뒤늦게 회상 속 작은 회상으로 발견되지만, 후발주자인 이성애는 오히려 진정성을 의심받고 동성애와 경쟁하게 된다. 순수성과 강도의 측면에서 레즈비언 관계는 이성애 관계가 모방하고 본받아야 하지만 도달하지 못할 이데아가 된다. 이는 이 영화의 미장아빔이 단순한 대칭반사가 아닌 이유가 된다. 부분(동성애)이 전체(이성애)를 끊임없이 반사하며 전체에

균열내고, 과거(동성애)와 현재(이성애)의 위계를 교란하기 때문이다.

이러한 구조는 영화가 구축하는 “레즈비언 편집술”을 통해 더욱 명확해진다.²⁵⁾ 영화 전체의 서사구조는 지환의 시점에 의해 구성되지만 그 내부에 수인의 시점에서 구성된 기억이 삽입되며 균열이 난다. 그리고 이 작은 삽입이 서사의 방향을 근본적으로 전환시킨다. 관객은 처음에는 지환의 시점에 동조하지만, 점차 그 시점의 불완전성과 불안정성을 인식하며 수인의 위치로 이동하게 된다. 이 과정에서 관객은 주어진 서사를 따라가기보다, 그것을 다시 구성하고 재편집하는 위치에 놓이게 된다. 이때 레즈비언의 응시는 단순히 순수하고 감상적인 노스텔지어에 머무르지 않고, 현재의 서사를 평가하고 담론화하는 기준으로 작동한다. 특히 수인과 경희의 관계는 현재 죽음을 통해 상실되었지만, 그 관계는 여전히 해소되지 않고 반복적으로 호출되며 서사 전체를 거듭 다시 쓴다. 뿐만 아니라 시한부인 경희는 곧 수인을 따를 수밖에 없다. 그렇기 때문에 지환과의 재회는 기이한 우울과 무력을 발생시킨다. 이 영화에서 이성애 역시 실패할 수밖에 없다.

이러한 이성애자의 우울은 주디스 버틀러의 멜랑콜리 개념으로 읽힐 수 있다. 버틀러는 『젠더 트러블』에서 애도되지 못한 상실이 주체의 내부에 잔존하며 그 주체를 구성하는 힘으로 작동한다고 주장한다. 여기서 이성애는 에르곤, 동성애는 파레르곤처럼 작동한다. 특히 버틀러는 동성애에 대한 금기가 이성애적 근친상간의 금기에 선행한다고 말한다.²⁶⁾ 여아의 경우 어머니에 대한 애착과 사랑을 포기할 때, 남아의 경우는 어머니에 대

25) ‘레즈비언 편집술’에 대한 일부 착상은 필자의 칼럼 ‘레즈비언 편집술, 혹은 시계가 된 여자’((KMDB), 2022.8.19.)에서 제시된 바 있으나, 본 논문에서는 이를 사라 아메드와 주디스 버틀러의 논의와 접목하여 퀴어 정동과 멜랑콜리의 관점에서 재구성하였다.

26) 주디스 버틀러, 『젠더 트러블』, 조현준 역, 문학동네, 2008, 208쪽.

한 동일시, 즉 여성성을 억압할 때만 이성애자가 될 수 있다. 그렇기에 이성애자는 오히려 동성애라는 애착대상을 상실하고도 알지 못한 동성애 우울증자이다. 이 관점에서 〈연애소설〉의 세 인물은 각각 다른 방식으로 멜랑콜리 구조 안에 놓인다. 수인은 시한부일 뿐 아니라 경희와의 사랑을 현실에서 인정받지 못하기 때문에, 경희는 동성애를 상실한 이성애자 혹은 양성애자이기 때문에, 지환은 동성애의 가능성 자체를 상실한 자이기 때문에 우울하다. 그들 모두 정확히 무엇을 잃었는지 알 수 없기에 애도할 수 없으며, 전치된 수인과 경희의 이름, 이성애로 오인된 동성애처럼 서로를 품으며 멜랑콜리한 정동에 빠진다.

시계바늘을 돌리는 인물들의 반복적 행위도 이 시간 구조를 선명하게 드러낸다. 지환은 수인에게 거절당한 후 관계를 우정으로 재정의하기 위해 시계바늘을 거꾸로 돌리고, 경희는 수인이 죽은 후 장례식장에서 상실과 슬픔 속에 시계바늘을 되돌린다. 그런데 수인만이 시계바늘을 돌리지 않는다. 이성애중심주의 사회에서 자기 서사의 시간성이 늘 혼란에 빠지고 울퉁불퉁하고 경사져서 끊임없이 재편집, 즉 다시 방향을 잡아야하는 레즈비언으로서, 수인은 이미 퀴어한 시계가 되어 있기 때문이다. 수인의 시간은 지환이나 경희의 시간과 다른 방식으로 흐른다. 이것이 이 영화에서 미장아빔이 생산하는 퀴어한 시간성이다. 표면적으로는 에르곤인 이성애 서사가 완성되고 결말에서 지환과 경희의 재회가 봉합을 시도하는 것처럼 보이지만, 수인의 레즈비언 시간성이 침투시킨 작은 회상(파레르곤)은 의심과 실패 속에서 서사의 솔기를 끊임없이 뜯어낸다. 레즈비언 서사는 봉합에 저항하는 작은 씨앗으로 살아남는다.

3-3. 〈텔미썸딩〉: 인식의 실패와 퀴어 독해의 분할

〈텔미썸딩〉은 1999년 이후 한국 장르영화에서 십대 여성 동성애가 작동하는 또 다른 방식, 즉 오인과 전복의 구조를 스릴러 장르의 형태로 제시하는 텍스트이다. 이 영화에서 여성 동성애는 처음부터 존재하지만 서사 전반에 걸쳐 철저히 은폐된 채 유지되며, 마지막에 이르러서야 이중적으로 폭로된다. 이러한 구조는 단순한 반전 장치가 아니다. 이 영화가 실제로 문제 삼는 것은 ‘누가 범인인가’가 아니라 ‘왜 채수연을 (범인으로) 볼 수 없는가’이다.

냉철한 추리력으로 정평이 난 조형사(한석규)는 채수연(심은하)의 주변 남성들이 하나씩 살해당하는 연쇄 살인의 패턴을 추적하면서도, 정작 채수연이 범인이라는 가능성은 끝까지 인식하지 못한다. 이 인식의 실패는 단순한 수사력의 한계가 아니라, 조형사의 추리력이 이성애를 전제로 작동하고 있기 때문이다. 채수연이 이성애자 여성 피해자일 것이라는 가정이 그의 인식 체계를 처음부터 지배하며, 이 가정은 채수연의 성적 지향에 대한 오인을 넘어 채수연에게 수동적이고 취약한 이상적인 피해자다움을 지속적으로 강요하는 방식으로 작동한다. 아버지에게 성적 학대를 당하고 남성들의 죽음을 연달아 목격한 여성으로서, 채수연은 조형사의 인식 체계 안에서 보호받아야 할 성폭력 피해자의 자리에 배치된다.

그런데 채수연의 실제 면모는 이 형상과 반대된다. 그는 감정을 드러내지 않고 냉정하며 상황을 정밀하게 통제한다. 그러나 조형사는 이 차갑고 계산적인 면모를 소시오패스적 능동성으로 읽지 않는다. 대신 트라우마로 인해 감각이 마비된 피해자의 무력함과 우울함으로 오인한다. 차가움은 상처의 증거로, 침묵은 혼란의 증거로, 거리감은 보호가 필요한 취약성의

증거로 읽는다. 채수연이 수동적이고 의존적이어야 한다는 조형사의 기대가 채수연이 직접 흘리는 단서들을 걸러낸다. 채수연은 자신의 행적을 여러 차례 흘리지만, 조형사는 그것을 피해자의 혼란스러운 진술로 읽는다.

채수연과 오승민(염정아)의 관계 역시 서사 곳곳에 반복적으로 암시되어 있다. 수연은 조형사에게 자신의 어린 시절을 이야기하며 실마리를 여러 차례 흘린다. 아버지에게 성적 학대를 받던 집에서 자신을 보호하고자 했던 어린 오승민과 도망쳤다는 사실을 진술한다. 그러나 그 아이가 오승민이라는 사실은 밝히지 않는다. 이 진술에 회상이 삽입되고, 장면화에서 아이의 성별은 남자인 것처럼 묘사되면서 의도적 오인을 유도한다. 이 회상이 수연의 것인지, 아니면 수연의 이야기를 들으며 조형사가 시각화한 상상인지는 모호하다. 그러나 조형사가 수연의 회상 속 아이를 남자아이로 오인하고 있다는 것, 그리고 그 아이가 오승민이라는 사실을 눈치 채지 못한다는 것은 분명하다. 이러한 오인은 서사적으로 조형사에게 동일시하는 관객의 오인으로까지 확장된다.

채수연의 범행 논리는 이 관계 위에서 구성된다. 수연은 아버지를 죽인 후 유학을 떠났고, 이후 만나는 남성들을 하나씩 살해해 그들의 신체 일부를 방부 처리해 수집한다. 그리고 그 토막들로 하나의 완전한 신체를 만들려 한다. 범행의 논리는 아버지로부터 받은 폭력과 그 폭력이 새긴 남성 혐오에 있다. 오승민은 그 폭력으로부터 수연을 지켜주려 했던 유일한 존재이며, 수연이 도달하려는 완전한 신체는 오승민을 향한 것이라고도 읽힌다. 수연과 승민은 서로를 위해 살인을 감행하는 관계다.

흥미롭게도 채수연의 범행 방식 자체가 미장아빔의 형식을 취한다. 그는 여러 남성의 신체 일부를 수집해 하나의 완전한 신체를 재조합하려 한다. 각각의 토막은 그 자체로 불완전한 부분이지만, 모였을 때 하나의 전체를 구성하는 것처럼 보인다. 그러나 그 전체는 결코 완성되지 않는다. 특히

머리 부분은 끝내 채워지지 않는다. 머리, 즉 인식과 판단의 기관이 비어 있는 것은 채수연의 전모를 끝내 파악하지 못한 조형사의 자리라 할 수 있다. 조형사는 범행 현장에서 머리 없는 신체를 보고 경악하지만, 그 공백이 자신의 인식 실패를 형상화한 것임은 알지 못한다. 더 나아가 수연이 범인이라는 사실을 증거하는 목격자 고등학생의 단추를 계속 소지하는 장면도 같은 맥락에서 읽을 수 있다. 단추는 전체, 즉 진실을 환기하는 극소의 부분이다. 수연은 그 단추를 버리지 않는다. 부분이 전체를 대신하고, 전체는 부분 안에 잠재되어 있다. 이 논리는 채수연과 오승민의 어린 시절 레즈비언 관계 서사에도 적용된다. 오승민과의 관계는 회상으로 서사 안에서 극히 작은 부분만이 가시화되지만, 그 부분이 영화 전체의 의미를 재조직한다. 부분이 전체를 반사하며 전체의 통일성을 교란하는 미장아빔의 정동은, 이 영화에서 스릴러 장르의 반전 형식과 레즈비언 서사의 작동 방식이라는 두 층위에서 동시에 실현된다.

이처럼 〈텔미썸딩〉의 미장아빔 구조에서 표면적 서사(가부장제적 이성애의 폭력)와 잠재적 서사(레즈비언 관계와 복수)는 동일한 이미지를 공유하되, 그 이미지를 어떻게 읽는가는 관객이 어떤 시각 체계를 갖고 있는가에 따라 달라진다. 이 분할이 관객을 두 집단으로 나눈다. 하나는 조형사와 동일시되어 채수연을 피해자 여성으로 인식하고 끝까지 레즈비언 관계를 감지하지 못하는 관객이고, 다른 하나는 서사적 단서들을 통해 수연과 승민의 관계를 미리 감지하는 관객이다. 이 분할은 단순한 이해의 차이가 아니라 서로 다른 시각 체계의 차이이다. 레즈비언 관계를 인식하는 관객은 이미 이성애중심적 시선 바깥에서 영화를 보고 있는 것이다. 그리고 그 관객에게 조형사의 보호적 시선은 수사력의 한계가 아니라 이상적 피해자다움을 채수연에게 강요하는 권력의 작동으로 읽힐 수 있다. 은폐되고 억압된 것은 동성애 관계가 아니라 그것을 볼 수 있는 인식의 조건이다.

〈연애소설〉과 〈텔미썸딩〉의 미장아빔은 서로 다른 방식으로 작동한다. 〈연애소설〉에서 레즈비언 서사는 수연의 레즈비언 편집술을 통해 이성애 서사 안에 능동적으로 침투한다. 서사의 술기를 뜯어내는 것은 레즈비언 당사자의 욕망이다. 반면 〈텔미썸딩〉에서 레즈비언 서사는 이성애중심적 인식 체계의 맹점 속에 거주한다. 은폐의 동력은 수연이나 승민이 아니라, 그 관계를 보지 못하게 만드는 조형사의 인식 조건, 그리고 그 인식이 수연에게 강요하는 이상적 피해자다움에 있다.

〈텔미썸딩〉의 결말에서 채수연이 프랑스행 비행기에 올라 다음 살인 목표를 발견하는 장면은 서사의 완전한 봉합을 거부한다. 연쇄살인은 끝나지 않았고, 조형사는 진실의 일부만을 발견했으며, 수연과 승민의 관계는 끝내 조형사의 언어로 설명되지 않는다. 보이지 않도록 구성된 진실은 영화가 끝난 후에도 설명되지 않은 채로 남는다.

3-4. 〈주홍글씨〉: 폭로형 미장아빔과 나르시시스트 주체의 붕괴

〈주홍글씨〉는 앞선 세 편의 영화와 달리, 숨겨진 레즈비언 관계가 서사 전체를 소급적으로 붕괴시키는 폭로형 미장아빔의 극단적 사례를 보여준다. 나다니엘 호손의 〈주홍글씨〉 그리고 김영하의 단편 「사진관 살인사건」과 「거울에 대한 명상」을 원작으로 한 이 영화는 표면적으로 형사 기훈(한석규)을 중심으로 아내 수현(엄지원), 연인 가희(이은주), 살인 용의자 경희(성현아) 세 여성이 얹힌 치정극처럼 구성된다. 그러나 이 구도는 기훈의 주관적 인식 체계가 만들어낸 프레임일 뿐이다. 나르시시스트인 기훈은 자신의 이상적인 모습을 비춰줄 현모양처 아내 수현과 자신의 지저분한 욕망을 받아줄 팜므파탈 같은 연인 가희를 모두 소유한다. 기훈의 과잉

된 주체성은 수현과 가희라는 거울에 기대어 구성된다. 그는 수현과 가희 모두 자신을 사랑한다고 생각하고 자신이 삼각관계의 중심에 있다고 믿지만 진실이 드러나는 순간 그를 반사시켜주던 거울은 깨진다. 또한 경희의 진술을 자신이 원하는 방향으로 읽어내면서 진범도 놓치게 된다. 이성애가 사실은 동성애라는 거울에 기반하고 있다는 것을 알지 못하는 이들은 결국 진실을 밝히는 데 실패할 뿐 아니라 자기 붕괴에 다다른다.

이 영화에서 미장아빔의 구조는 두 층위에서 작동한다. 첫 번째 층위는 사진관 살인사건 용의자인 경희의 이야기다. 경희는 사진관 주인의 아내로, 남편이 죽자 용의자로 몰린다. 여러 번 낙태를 했을 뿐 아니라 남편 이름으로 가입된 생명보험이 있다는 사실이 밝혀지면서 경희는 궁지에 몰리게 된다. 그러나 경희 신체의 일부를 은밀하게 찍어 사진 현상을 맡긴 남자 손님의 이야기를 듣게 되면서 점점 사건은 미궁으로 빠지게 된다. 남자 손님은 심문에서 오히려 가희가 자신을 유혹했다고 진술한다. 게다가 사진관 주인이 자신의 아이를 낳아달라고 부탁한 젊은 술집 여자의 애인까지 등장한다. 그 애인은 사진관 주인의 이상한 부탁을 듣고 화가 나서 주인을 죽이겠다고 했다는 것이다. 결국 그 애인이 범인으로 잡히고 기훈은 표창장을 받는다. 하지만 결말에서 죽어가던 사진관 주인에게 마지막 일격을 가한 것은 경희라는 사실이 밝혀진다. 경희와 기훈의 서사는 서로를 반사한다. 둘 모두 자신을 거울에 어떻게 보이게 할 것이냐에 사로잡혀 진실을 은폐하고 거짓서사를 꾸민다. 심지어 그 과정에서 자신조차 속인다. 경희는 낭만적 숭배를 받는 여자가 되고 싶어 거짓증언을 한다. 기훈도 타인을 자신을 반영하는 거울로만 한정시키며 타자의 욕망을 보지 못한다.

두 번째 층위는 기훈의 시점에서 진행되는 이성애 삼각관계와 수현과 가희의 레즈비언 관계의 미장아빔 구조다. 수현과 가희는 고등학생 시절 음악을 함께 전공하며 연습실에서 사랑에 빠진다. 수현과 가희 사이의 동

성애적 관계는 이 삼각관계의 진짜 기원이다. 그러나 이 기원은 서사의 표면에서 완전히 지워진 채, 기훈의 이성애적이고 나르시시스트적인 욕망을 중심으로 한 구조 아래 잠복해 있다. 기훈은 수현과 가희가 ‘대학 친구였는데 결혼 후 사이가 멀어졌다’는 사실만을 알 뿐, 그 진짜 이유를 마지막에 가서야 듣게 된다.

수현의 행동 논리 역시 이 잠재적 서사에서만 해명된다. 수현은 가희가 자신을 떠나지 못하도록 기훈에게 접근해 결혼한다. 가희를 곁에 두기 위해 가희의 연인과 결혼한 것이다. 이 논리는 기훈의 시점에서는 완전히 비가시적이다. 기훈이 아는 수현은 단아하고 정돈된 아내이며, 그가 수현에게서 감지하는 냉기와 거리감은 수현의 성격이나 결혼생활의 권태로 읽힌다. 수현이 여러 차례 임신을 중절했다는 사실도 기훈에게는 의문으로만 남는다. 수현의 행위들은 기훈의 이성애 서사 안에서는 의미를 갖지 않고, 레즈비언 서사 안에서만 일관된 논리를 갖는다.

기훈이라는 인물은 이 점에서 〈텔미썸딩〉의 조형사와 연결된다. 두 남성 모두 이성애를 전제로 작동하는 인식 체계 안에서 여성 동성애를 보지 못하는 주체다. 그러나 차이가 있다. 조형사의 인식 실패는 수사의 실패로 나타난다. 반면 기훈의 인식 실패는 더 근본적이다. 기훈은 자신이 두 여성의 욕망의 대상이라고 믿는다. 그리고 욕망되어진다는 것 자체가 그에게 과도한 자신감을 불어넣는다. 그러나 실제로 수현은 가희를, 가희는 기훈을 욕망하는 삼각 구도 속에서 기훈은 수현의 욕망의 대상이 아니며, 가희의 욕망의 대상이기는 하지만 그것은 수현과의 관계가 만들어낸 구도 안에서 발생한 것이다. 기훈은 자신을 중심으로 세계를 인식하는 나르시시스트이며, 그 나르시시즘이 레즈비언 관계를 비가시화하는 인식론적 조건을 형성한다. 영화에서 반복적으로 등장하는 거울 모티프는 이를 시각적으로 드러낸다. 거울은 자신을 반사하는 장치이지만, 동시에 그 반영이 실

재가 아니라는 것을 드러내는 장치이기도 하다. 기훈은 거울 속 이미지를 실재로 믿는 주체다.

폭로는 트렁크라는 밀폐 공간에서 일어난다. 가희의 생일을 몰랐던 기훈은 수현을 위해 준비해두었던 도자기 인형을 가희에게 건네고, 기뻐하는 가희가 기훈을 끌어안으며 트렁크 안으로 쓰러진다. 트렁크 문이 닫히면서 두 사람은 갇힌다. 이 밀폐 공간은 기훈이 더 이상 외부 세계를 통제할 수 없는 상태에 놓이는, 자신을 비춰줄 거울이 없는 장소다. 결국 감정이 격해지면서 가희는 기훈에게 여러 차례 ‘당신은 아무것도 모른다’고 했던 말의 의미를 털어놓는다. 수현이 가희를 사랑했다는 것을, 수현이 가희를 붙잡아두기 위해 기훈과 결혼했다는 것을, 동성애적 욕망이 이성애 관계를 가능케 했다는 것을 폭로한다. 트렁크는 죽음과 재탄생이 동시에 일어나는 공간이다. 기훈의 나르시시스트적 주체는 이 공간에서 붕괴된다.

이 폭로가 미장아빔의 극단적 형태인 이유는 서사 전체를 소급적으로 재조직하기 때문이다. 수현이 가희를 사랑했다는 사실이 드러나는 순간, 지금까지 관객이 이해해온 모든 장면의 의미가 바뀐다. 수현이 연주회에서 가희를 바라보는 눈빛, 수현이 가희를 찾아와 둘의 불륜을 알고 있다고 말하는 장면, 수현의 냉정한 임신 중절들, 이 모든 것이 이성애 서사의 언어가 아니라 레즈비언 서사의 언어로 다시 읽힌다. <연애소설>의 레즈비언 편집술이나 <텔미썸딩>의 퀴어 독해 분할과 달리, <주홍글씨에서> 레즈비언 서사는 폭로의 순간 이성애 서사 전체와 ‘성녀와 창녀’라는 이성애 중심의 가부장제적 여성 이미지에 의존해 존재했던 남성 주체를 붕괴시킨다. 숨겨진 내포 서사가 외포 서사의 의미 체계 전체를 무효화한다.

그러나 이 영화는 동시에 동성애를 반전의 장치로 활용함으로써 그것을 여전히 충격과 비정상의 영역에 위치시키는 한계를 드러낸다. 가희는 트렁크 안에서 유산의 징후로 하혈을 하고 정신이 무너진 채 기훈의 총으로

자살한다. 수현은 모든 상황을 담담한 표정으로 바라보고, 결말에서 기훈은 경희가 남편을 살해한 범인임을 알게 된다. 세 여성 모두 파국으로 귀결된다. 레즈비언 관계는 서사의 중심을 구성하면서도, 그것이 드러나는 방식은 ‘뒤늦은 발견’과 ‘충격’의 형식을 취하며, 폭로 이후 어느 여성도 그 관계를 지속하거나 온전히 애도하지 못한 채 각자의 파국으로 흩어진다. 이 점에서 〈주홍글씨〉의 미장아빔은 가장 급진적인 형식적 전복을 수행하면서도, 그 전복이 레즈비언 서사 자체의 가능성을 열어두기보다는 이성애 서사와 남성 나르시시스트의 붕괴를 목격하는 데 사용된다는 역설을 안고 있다. 십대 여성의 동성애적 관계는 결코 현재의 시간 속에서 전개되지 못하고, 과거의 비밀로 잠복해 있다가 폭로의 순간 이성애 서사를 붕괴시키는 연료로 소진된다. 그것은 이성애 서사를 내부에서 파열시키는 가장 강력한 정동적 힘이지만, 그 힘을 행사하는 순간 스스로도 소멸한다.

4. 나가며

본 논문은 1999년 이후 2000년대 한국 상업영화에서 반복적으로 등장하는 십대 여성 동성애 서사를 조직하고 교란하는 형식이자 정동적 장치로 분석했다. 이를 위해 미장아빔 개념을 잠재적 서사 층위의 작동 방식으로 확장하고, 아메드의 정동 이론을 경유해 이를 정동적 장치로 재개념화함으로써, 이 구조적 반복이 한국 상업영화가 레즈비언 서사를 수용하는 형식적 조건 자체와 연동되어 있음을 밝히고자 했다.

네 편의 영화는 각기 다른 미장아빔의 유형을 구현하면서도 공통된 정동적 구조를 공유한다. 〈여고괴담 두번째 이야기〉에서는 교환일기가 과

거의 퀴어 관계를 현재 속에 삽입하는 매개로 기능하며 관객을 퀴어한 위치에 놓으며 교육한다. <연애소설>에서는 레즈비언의 회상이 이성애 서사 안에 침투하며 퀴어한 시간성을 생산한다. <텔미썸딩>에서는 범행 방식 자체가 미장아빔의 형식을 취하며 관객을 서로 다른 시각 체계로 분할한다. <주홍글씨>에서는 이성애가 동성애에 기반하고 있다는 사실이 폭로되는 순간 이성애 서사 전체와 남성 주체가 소급적으로 붕괴된다. 이 영화들에서 이성애 서사는 레즈비언 서사를 포함하는 것처럼 보이지만, 인물의 연대기적 시간에서 레즈비언 관계는 언제나 이성애 관계에 선행하며 진정한 사랑 혹은 순수성의 기원으로 작동한다. 동성애는 이성애를 규정하고 재구성하며, 레즈비언 서사는 이성애 서사의 균열을 지속적으로 생산한다.

본 논문은 이러한 분석을 통해 기존 한국 퀴어 영화연구에 두 가지 측면에서 기여하고자 한다. 첫째, 한국영화의 십대 여성 동성애 서사를 정체성 재현의 문제나 퀴어베이팅에 대한 비판으로 환원하지 않고, 형식과 정동의 문제로 이해하고자 한다. 십대 레즈비언 서사를 과거에 묶어두는 상업영화의 보수적 조건은 그 자체로 비판의 대상이지만, 동시에 그 조건이 역설적으로 산출하는 구조적 균열과 정동적 잔여를 함께 읽지 않으면 텍스트가 작동하는 방식을 온전히 설명할 수 없다. 둘째, 미장아빔을 형식적 자기반영성에서 정동적 장치로 재개념화함으로써, 서사 형식 분석과 퀴어 정동 이론을 접합하는 방법론적 틀을 제시하고자 했다. 소녀성이라는 틀은 동성애 관계를 일시적이고 비위협적인 것으로 봉쇄하는 장치이지만, 미장아빔의 구조 안에서 그 봉쇄는 결코 완전하지 않다. 봉인된 과거는 끊임없이 현재로 누수되며 이성애규범의 봉합된 술기를 뜯어낸다. 본 논문이 분석한 네 편의 영화는 이 균열과 누수가 발생하는 형식적 조건의 변주들이다.

한편, 십대 레즈비언 서사의 미장아빔 정동구조는 2010년대와 2020년대 들어오며 사회적 재난의 애도와 결합하는 계보로 확장된다. <청포도 사탕: 17년 전의 약속>(김희정, 2012)은 삼풍백화점 붕괴 참사를 배경으로, 재난 속에서 상실된 십대 여성의 동성 친밀성 혹은 동성애적 관계가 17년 후 현재 속에 귀환하는 방식을 보여준다. <경성학교: 사라진 소녀들>(이해영, 2015)은 일제 군국주의의 생체실험이라는 재난 속에서 소녀들의 동성애적 유대가 다텔음과 대체 가능성의 구조를 통해 죽은 자와 산 자의 자리를 교환시키는 방식으로 작동한다. 생애주기에 따라 사회가 강요하는 규범성을 성취하는 데 실패해 파국을 맞은 여성들을 그린 <누에치던 방>(이완민, 2018)은 여성 동성 친밀성과 시간의 기이한 얽힘을 통해 존재의 회복을 기능한다. <별새>(김보라, 2019)는 1994년 강남을 배경으로 양성애 성향의 여중생 은희의 일상적 재난을 그리다가 성수대교 붕괴라는 실제 참사를 통해 개인의 고통과 사회적 폭력의 구조를 연결한다. <너와 나>(조현철, 2022)는 세미와 하은의 동성애 관계와 암시적으로 묘사된 세월호 참사를 서사화하며 퀴어적 멜랑콜리를 재난이 남긴 상실과 애도의 정동으로 조직한다.

재난은 사건으로 등장하지 않고, 관계의 형식 안에 새겨진 상처로 잔존한다. 주목할 점은 2000년대 영화에서 사적 비밀로 잠복해 있던 십대 레즈비언 관계가 2010~2020년대에 이르러 공적 재난의 알레고리로 변형된다는 것이다. 미장아빔의 내포 서사는 개인적 욕망의 차원을 넘어, 한 사회가 애도하지 못한 집합적 상실의 형식이 된다.

본 논문은 이러한 2010년대와 2020년대의 십대 레즈비언 서사의 변화된 미장아빔 구조를 본격적으로 다루지 못했을 뿐 아니라, <아가씨>(박찬욱, 2016), <윤희에게>(임대형, 2019), <유령>(이해영, 2023) 등 성인 여성 동성애 서사에서 미장아빔 구조가 어떻게 변형되고 확장되는지도 살펴

보지 못했다. 특히 성인기 레즈비언 서사에서 소녀성이라는 봉쇄 장치가 더 이상 작동하지 않을 때, 미장아빔이 어떠한 형식과 정동적 변이를 일으키는지는 별도의 후속 연구를 요한다.

참고문헌

1. 기본자료

민규동·김태용 감독, 〈여고괴담 두번째 이야기〉, 한국, 97분, 1999.

변혁 감독, 〈주홍글씨〉, 한국, 118분, 2004.

이한 감독, 〈연애소설〉, 한국, 106분, 2002.

장윤현 감독, 〈텔미썸딩〉, 한국, 116분, 1999.

2. 논문과 단행본

김경태, 「동시대 한국 퀴어 영화의 정동적 수행과 퀴어 시간성: 〈별새〉, 〈아워 바디〉, 〈윤희에게〉를 중심으로」, 『횡단인문학』 제6호, 숙명여자대학교 인문학 연구소, 2020, 1-25쪽.

김선아, 「레즈비언, 싸이코 킬러, 여괴: 〈노랑머리〉, 〈텔미썸딩〉, 〈여고괴담 두번째 이야기〉」, 『여/성이론』 제3호, 도서출판여이연, 2000, 216-232쪽.

김종기, 「예술작품에서 지시성의 문제」, 『철학논총』 제76집, 세한철학회, 2014, 336-338쪽.

나영정, 「한국 성소수자 운동과 제도화의 역설」, 『진보평론』 제63호, 뉴 래디컬 리뷰, 2015, 228-257쪽.

류은숙, 『대한민국 인권 근현대사: 인권운동사 4』, 국가인권위원회, 2019.

이동윤 기획·편집, 『한국레즈비언영화사』, 담담프로젝트, 2021.

이문우, 「식민지 경성과 레즈비언 로맨스, 새로운 네이션에 대한 상상: 〈경성학교: 사라진 소녀들〉, 〈아가씨〉, 〈유령〉을 중심으로」, 『대중서사연구』 제31권 3호, 대중서사학회, 2025, 103-144쪽.

이효원, 「연대순으로 살펴본 미장아빔 이론과 구조」, 『반영과 재현』 제2호, 영상문화지평연구소, 2021, 115-150쪽.

정윤영, 「1990년대 소설과 영화의 퀴어 섹슈얼리티 연구: 퀴어 주체의 정체성 트러블을 중심으로」, 서울과학기술대학교 문예창작과 박사학위논문, 2025.

- 조혜영, 『여고괴담 두번째 이야기 — 벽장의 스크린, 뒤집어진 세계의 아이들』, 엘피, 2025.
- 한의정, 「자크 데리다와 발레리오 아다미의 미장아빔」, 『미학예술학연구』 제66집, 한국미학예술학회, 2022, 88-101쪽.
- 주디스 버틀러, 『젠더 트러블』, 조현준 역, 문학동네, 2008.
- 자크 데리다·마리-프랑수아즈 플리사르, 『시선의 권리』, 신방훈 역, 아트북스, 2004.
- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press, 2006.
- Dällenbach, Lucien, *The Mirror in the Text*, trans. Jeremy Whiteley with Emma Hughes, Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Derrida, Jacques, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Derrida, Jacques, *Right of Inspection*, photography by Marie-Françoise Plissart, Trans. David Wills, The Monacelli Press, 1998.
- Dillon, Sarah, *Deconstruction, Feminism, Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Gide, André, *The Journals of André Gide 1889-1949, Volume I: 1889-1924*, trans. Justin O'Brien, New York: Vintage Books, 1956.
- Hite, Christian(ed.), *Derrida and Queer Theory*, Punctum Books, 2017, pp. 10-23.
- Snow, Marcus, "Into the Abyss: A Study of the Mise en Abyme," PhD. dissertation, London Metropolitan University, 2016.

3. 기타자료

- 조혜영, 「레즈비언 편집술, 혹은 시계가 된 여자」, 《KMDB》, 2022.8.19., <https://www.kmdb.or.kr/story/418/6890>. (검색일: 2026.4.29.)

Abstract

Teenage Lesbian Narratives as Mise-en-Abyme - Queer Affect in 2000s Korean Cinema

Cho, Hye-Young(Kyung Hee University)

This paper analyzes the recurring teenage lesbian narratives in 2000s Korean commercial cinema, beginning with *Memento Mori* (Min Kyu-dong and Kim Tae-yong, 1999), not merely as a matter of representation alone but as formal and affective devices that organize and disrupt narrative structure. To this end, the concept of mise-en-abyme is extended beyond textual self-reflexivity to designate the operation of a latent narrative stratum, and is reconceptualized through Sara Ahmed's theory of affect as an event that reorients the body and the senses.

In 2000s Korean commercial cinema, teenage same-sex female relationships rarely unfold in the present; they persist instead as past events, lost relationships, repressed secrets, or belatedly disclosed truths. Rather than reading this displacement solely as a limitation, this paper interprets it as a mise-en-abyme structure that disturbs heteronormative and linear narrative orders from within. In *Memento Mori*, the exchange diary functions as a medium that inserts a past queer relationship into the present, situating the viewer in a queer position through what the paper terms a queer pedagogy. In *Lovers' Concerto* (Lee Han, 2002), a lesbian recollection actively penetrates the heterosexual narrative, producing a queer temporality and a melancholic affect. In *Tell Me Something* (Jang Yoon-hyun, 1999), the very method of the killings takes the form of mise-en-abyme, splitting the audience into divergent regimes of vision and exposing the epistemic conditions that enforce ideals of victimhood. In *The Scarlet Letter* (Byun Hyuk, 2004), the moment of disclosure retroactively collapses the heterosexual narrative and the narcissistic male subject altogether.

In doing so, this paper illuminates the formal and affective possibilities through which sealed queer pasts leak into the present, unsettling the closure of heteronormative narratives.

(Keywords: Mise-en-Abyme, Queer Affect, Teenage Lesbian Narrative, 2000s Korean Cinema, Sara Ahmed, Disorientation, Heteronormativity, *Memento Mori*, *Lovers' Concerto*, *Tell Me Something*, *The Scarlet Letter*)

논문투고일 : 2026년 5월 10일

심사완료일 : 2026년 5월 31일

수정완료일 : 2026년 6월 13일

게재확정일 : 2026년 6월 15일