

순수욕망을 향한 여정, 영화 <후쿠오카>

한 귀 은*

차 례

1. 서론
2. 순이: 욕망의 원인, 대상a
3. 비인칭 시점과 미장아빌 구조
4. 실재계를 향한 순수욕망
5. 결론

국문초록

장률의 영화 <경주>, <군산: 거위를 노래하다>, <후쿠오카>는 결핍의 주체 멜랑콜리커가 주인공이다. 이들이 욕망하거나 상실한 대상은 불분명하다. 그러나 그들은 그 대상을 찾는 과정에서 우정과 연대를 경험한다. 특히 <후쿠오카>에서 상실한 대상인 '순이'는 욕망의 대상이라기 보다는 욕망의 원인인 '대상a'이다. 순이는 그 기의 때문이 아니라 텅 빈 기표 그 자체로 제문과 해효에게 대상a가 된다. 그들은 대상a로 인해 상실과 고통을 향유하는 주이상스를 겪게 되지만 또 그 때문에 소담과 우정의 관계를 맺게 된다. 제문과 해효, 소담은 대상a의 환유적 장소에 머무는 디아스포라이다. 그들이 실재계적인 순간에 마주치게 되는 것도 상실한 대상에 대한 끊임없는 결핍감 때문이다.

* 경상대학교 국어교육과 교수

실재계는 재현될 수 없고, 언어로도 포착되지 않으며, 환상으로 접근할 수 있을 뿐이다. <후쿠오카>는 핸드헬딩의 비인칭 시점의 카메라와 미장아빔 구조를 통해 실재계의 징후를 암시한다. 비인칭 시점의 카메라는 익명적 쇼트를 구성하면서, 마치 상징계의 틈으로 드러난 실재계를 보여주는 듯한 장면을 연출해낸다. <후쿠오카>의 주요인물들과 사물은 틈이나 구멍을 통해 보여질 때가 많다. 누구의 시점인지 확인하기 어려운 비인칭의 응시는 유령이 출몰하는 듯한 분위기를 조성한다. 이런 분위기 속에서 현실과 꿈과 실재가 뒤섞이는데, 그 경계를 구분하기 어렵다. 미장아빔 구조는 그 구별 자체가 무화되는 지점에서 의미를 띠며 다수의 장면들이 서로 반향된다. 이런 경계의 해체는 외화면과 내화면의 절합 몽타주를 통해 더 강화된다.

제문, 해효, 소담은 상징계의 질서 속에 적당히 편입되지 못한 주체이다. 이들은 결핍감 속에서 실재계의 징후를 감지하며 살아간다. 이것은 라캉이 말한 윤리와 접목된다. 윤리적 욕망은 현실과 상징계에 근거한, 쾌락과 연동되는 타자의 욕망을 욕망하는 것이 아니라 현실 혹은 상징계에서 벗어나 존재의 결여를 긍정하는 순수욕망이다. 실재계로 향하는 여정에 순수욕망이 발생하고, 이런 순수욕망을 지향하는 태도가 존재 회복에 이르게 하는 윤리인 것이다. <후쿠오카>는 이러한 순수욕망의 윤리를 비인칭 시점의 카메라와 미장아빔 구조를 통해 이야기하고 있는 것이다. 관객의 봉합작용을 차단하면서 이 시대의 욕망과 상실, 향유에 관해 사유하게 만든다는 점에서 <후쿠오카>의 동시대성을 논할 수 있다.

주제어: 장률, <후쿠오카>, 멜랑콜리, 대상a, 주이상스, 실재계, 순수욕망, 우정, 비인칭 시점, 응시, 미장아빔 구조

잃어버렸습니다. / 무얼 어디다 잃었는지 몰라 / 두 손이 주머니를 더
 들어 / 길에 나아갑니다. (...) 내가 사는 것은, 다만, / 잃은 것을 찾는 까
 닭입니다)

1. 서론

사는 이유가 다만 잃은 것을 찾는 것에 있다지만, 화자는 무엇을 잃었는지 어디서 잃었는지 알지 못한다. 상실한 대상이 모호하지만, 그 대상을 찾아 헤매는 주체, 운동주의 시 <길>의 화자는 멜랑콜리커(melancholiker)이다. 멜랑콜리커는 상실을 상실할 수 없는 주체이다. 멜랑콜리커는 자신에게 없는 것을 상실이라는 틀 안에 넣어둠으로써 역설적으로 그것을 지키는 것을 의미한다.²⁾

영화 <후쿠오카>에서는 운동주의 시 두 편이 낭송된다. <자화상>과 <사랑의 전당>이다. 이 두 편의 시는 <후쿠오카>에서 알레고리로 기능한다.³⁾ <자화상>에 나타나는 주체의 분열과 부끄러움, <사랑의 전당>에 나타나는 ‘순이’에 대한 영원한 그리움은 <후쿠오카>에서 다양한 맥락으로 재해석된다.⁴⁾ <후쿠오카>의 인물들은 결핍의 주체이며, 지금은

1) 운동주, <길>, 1941.9.31.

2) 슬라보예 지젝, 한보희 역, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008, 220-221쪽.

3) 운동주 시에서는 멜랑콜리적 주체가 발견된다. 시적 화자는 무언가를 상실했고 그에 대한 무한한 그리움을 느끼고 있다.

이은애, 『운동주 시에 나타난 ‘영성 세계’의 순례-‘어머니’에서 ‘그리스도’으로 혹은 ‘그리움’에서 ‘사랑’으로 이르는 길』, 『한국문예비평연구』 64, 한국현대문예비평학회, 2019, 117-159쪽.

4) <자화상>과 <사랑의 전당>은 각각 제문과 이자카야에 온 (해효가 몇 년간 농아 일본인이라고 알고 있었던 한국인) 손님에 의해 낭송되는데, 그 맥락과 분위기가 사뭇 진지하면서도 희화적이기도 하고 아이러니하기도 하다는 점에서 운동주의 시는 <후쿠오카>에서 상징보다는 알레고리로 기능한다. <사랑의 전당>을 낭송한 손님은 한 여자를 못 잊고 10년간 말을 하지 않았다는 이야기를 하는데, 이 또한 제문·해효와 유사하다.

부재하는 사랑이 있었던 장소로 흘러들어간 디아스포라의 주체이다.

신자유주의의 현실원칙 안에서 적당히 예측을 즐기면서, 자신의 삶 자체가 허구인 줄 알지만 바로 그렇기 때문에 그 허구의 환상을 더 정교하게 조직하면서 살아가는 주체⁵⁾에게 멜랑콜리는 어리석고 비합리적인 삶의 양식이다. <후쿠오카>뿐만 아니라 장률의 영화는 <당시>(2004) 이후 지속적으로 상징계적 질서 속에서 욕망을 지탱해오고 있는 현대인에게 멜랑콜리를 이야기하고 삶에 대해 질문해 왔다.⁶⁾

특히 장률의 도시 3부작이라고 일컬어지는 <경주>(2013), <군산: 거위를 노래하다>(2018)⁷⁾, <후쿠오카>(2020)에서 인물들은 결여감을 안고 사는 멜랑콜리커의 모습을 띤다. <경주>에서 ‘최현’은 낯선 경주의 거리를 배회하기도 하고 물이 없는 곳에서 물소리를 듣고 그 소리를 좇는다.⁸⁾ 그 모습은 멜랑콜리의 주체가 모호한 욕망의 대상을 찾아헤매는

5) 냉소주의적 주체로서 우리는 우리의 현실 인식이 왜곡되어 있다는 걸 잘 안다. 그럼에도 불구하고 우리는 그런 왜곡을 과감히 거부하지 못하고 오히려 거기에 집착한다. 그래서 마르크스의 이데올로기 공식(“그들은 자기가 하는 것을 알지 못하면서 그렇게 한다.”) 대신, 슬로터다익은 “그들은 자기가 하고 있는 것을 잘 알지만, 여전히 그렇게 행동한다.”는 냉소적인 공식을 제시했다.

토니 마이어스, 박정수 역, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 엘피, 2005, 129쪽.

6) 장률 감독은 이전의 영화에서도 ‘상실’을 이야기했다. <당시>(2004), <망종>(2005), <경계>(2007), <중경>(2007), <이리>(2008), <두만강>(2009), 다큐멘터리 <풍경>(2013) 등에 나오는 인물들은 고향이나 삶의 근거지, 가족, 혹은 건강 한 육체를 잃었다. 주목할 만한 점은 <경주> 이후로부터 인물은 무언가를 상실했지만, 그 상실한 대상 자체보다는 불분명한 어떤 이유로 그들이 결핍감을 느끼고 있다는 점이다.

7) 이후, <군산>으로 표기함.

8) 장률이 제시하는 환상은 신성하고 마술적인 영향력이 행사되는 공간 그리고 시간의 순환과 밀접히 연관되어 있다. <경주>의 마지막 장면은 중층적이다. 이는 낭만적 시공의 생성과 아름다움의 현현으로 응축된다. 이 장면은 과거와 현재의 공존, 에로스와 타나토스의 혼재, 낭만적 시간과 해방의 공간으로 융합된다.

문관규, 『장률의 <경주>에 나타난 타나토스의 징후와 에로스의 풍경들』, 『아시아영화연구』 9권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2016. 73-105쪽.

알레고리로 읽힌다.⁹⁾ <군산>에서 ‘운영’ 또한 갑자기 군산으로 향하고 그곳을 산책하면서 현실인지, 환상인지, 실재(the Real)인지 알 수 없는 ‘섬’에 다다른다. 문제는, 그들이 추구하는 욕망의 대상이 불분명하다는 점에 있다. 최현과 운영은 “무얼 어디다 잃었는지 몰라 (...) 잃은 것을 찾는” 운동주의 시 <길>의 화자와 겹쳐진다.

반면, <후쿠오카>에서 ‘제문’과 ‘해효’가 욕망하는 대상은 분명해 보인다. 그 대상은 운동주의 시에서도 등장하는 ‘순이’라는 동명의 여성이다. 제문과 해효는 순이와 28년 전 헤어졌다. 그런데 여기서도 제문과 해효가 실질적으로 순이를 욕망하는지는 불분명하다. 그들은 순이를 찾지도 않을뿐더러, 다만 순이를 그리워하는 것이 그들의 삶 자체로 보이기 때문이다. 제문은 순이가 자주 다녔던 헌책방을 운영하고 있고, 해효는 순이의 고향 후쿠오카에서 이자카야를 하고 있지만, 그들은 순이를 ‘욕망’하는 것이 아니라, 28년 전 순이에 대한 욕망을 ‘기억’하려는 것처럼, 그 기억을 상실하지 않으려는 것처럼 보이는 것이다. 제문과 해효 또한 순이에 대한 상실감을 상실할 수 없는 멜랑콜리커라는 점에서 운동주 시 <길>의 화자와 유사하다. 제문과 해효에게 헌책방과 이자카야는 그들이 잃은 것이 무엇인지를 더듬는 장소 ‘길’이라고 할 수 있다. 운동주가 북간도에서 태어난 디아스포라였던 것처럼, <후쿠오카>의 감독 장률 또한 조선족 3세 디아스포라이며, 제문과 해효도 길 위에서 그들의 상실을 향유(jouissance)하고 있다고 말할 수 있을 것이다.

이 외에도 <경주>, <군산>, <후쿠오카>의 장소가 모두 헤테로토피아(heterotopia)라는 점에서도 공통점을 찾을 수 있다. 영화 속에서 경주, 군산, 후쿠오카는 과거와 현재, 죽음과 생명, 현실과 환상, 혹은 실재가 혼종된 양상으로 나타난다. 이질적인 것들이 섞이고,¹⁰⁾ 영화는 이것을

9) <경주>에서 최현의 욕망은 끊임없이 다른 어떤 것을 추구하는 환유적 운동이고 그것은 결코 만족되지도 소멸되지도 않는다.

이칭, 『장률 영화의 환상성 연구-죽음, 틈, 겹침의 미학-』, 『현대영화연구』 26, 한양대학교 현대영화연구소, 2017, 211-239쪽.

비인과적인 방식으로 몽타주한다. 이런 편집 방식 때문에 도시의 헤테로토피아적인 속성이 더 강화된다.

그렇다면, 장률 감독은 헤테로토피아에서의 결여의 주체 멜랑콜리커, 주이상스를 향유하는 인물만을 보여주고 있는 것일까. 여기서 장률 영화의 또 하나의 유의미한 지점을 발견할 수 있는데, 그것은 멜랑콜리커 주체들이 자신이 상실한 대상을 찾아가는 과정에서 타자에 대한 환대와 우정을 경험한다는 점이다. <경주>에서는 북경대학의 ‘최현’과 경주 아리솔 찻집의 ‘윤희’가 서로를 환대했고¹¹⁾ <군산>에서는 ‘윤영’과 ‘주은’이 우정의 관계가 되면서 주은이 윤영에 대해 “그가 구해줬다”고 이야기하기에 이른다. <후쿠오카>에서는 인물간의 관계가 더욱 직접적이고 지속적이다. ‘제문’은 28년 동안 연락이 없던 ‘해효’를 만났고 ‘소담’과도 일상 속에서 우정의 관계를 형성해 가는 것이다. 그리고 그런 관계가 그들의 순수욕망을 암시한다고 볼 수 있다.

범박하게 요약하자면, 장률의 도시 3부작은 멜랑콜리커가 욕망의 대상을 찾아 배회하는 서사이며, 이 과정에서 실재계와 마주치면서 결국 우정과 환대의 욕망, 즉 순수욕망을 찾아가는 여정에 오르게 되는 이야기라고 볼 수 있다. 특히 도시 3부작의 마지막 작품인 <후쿠오카>에서 이 점이 더욱 심화되어 나타난다. 무엇보다 <경주>, <군산>에서 부분적으로 나타났던 비인칭 시점의 카메라 시선¹²⁾ 때문에 그러한데, <후쿠오

10) 장률 감독은 한 인터뷰에서 후쿠오카의 혼종성과 인물간의 우정에 관해 다음과 같이 말한 바 있다. “후쿠오카는 일종의 개항 지역 같은 곳입니다. 많은 것이 섞인 지역이죠. 또 많은 한국 사람이 제일 먼저 도착한 일본 땅이기도 합니다. 그러다 보니 후쿠오카에는 뭔가 어울릴 수 없을 것 같은 이질적인 것들이 다양하게 섞여 있습니다. 등장인물인 해효와 제문, 소담도 이 공간에서 전혀 섞일 수 없을 것 같지만 함께 후쿠오카의 길을 걷죠.(...)모든 것이 약간씩 어긋나 있는 인물들이지만 함께 있어도 썩 나쁘지 않죠.”

(<http://www.marieclairekorea.com/celebrity/2020/09>)

11) 한귀은, 『영화를 보기를 통한 윤리적 주체로서의 글쓰기 교육: <경주>(2014)를 중심으로』, 『어문학』 126, 한국어문학회, 2014, 167-191쪽.

12) 비인칭 시점의 카메라는 1인칭의 주관적 시점(카메라가 인물의 관점에서 보여

카>에서는 이 익명의 모호한 비인칭 시점이 영화의 초반부터 끝까지 대부분을 차지함으로써 실재계적인 상황을 더욱 적극적으로 장면화하고 있다. 순수욕망이 실재계와의 마주침을 통해서만 발생 가능하다는 점을 감안한다면, <후쿠오카>의 모호한 서사와 열린 결말은 관객의 봉합(suture) 작용을 차단하면서¹³⁾ 이 시대의 욕망에 관해 성찰하게 만든다고 볼 수 있다.

<후쿠오카>에서는 ‘순이’라는 ‘기호’를 등장시키지만, 그 기의를 비워둠으로써 관객의 사유를 더욱 적극적으로 유도하고 있다는 점에서도 이 영화가 갖는 동시대성을 확인할 수 있다. 동시대성이란 시대와 일치하는 것, 시대에 적응하는 것에 있지 않다. 오히려 자신이 속한 시대의 어둠을 예리하게 지각하면서 비현실적이고 비시대적인 지각으로 통찰력을 갖는 것이 동시대적인 것이라고 할 수 있다.¹⁴⁾ 그런 점에서 멜랑콜리커를 등장시키고 상징계적 욕망으로부터 벗어나려고 하는 인물을 보여주고 있는 장률의 영화는 동시대성이 강하다고 해석될 수 있을 것이다. 동시대적인 영화 <후쿠오카>를 통해서 우리 시대의 상실과 욕망에 관해 성찰할 수 있으리라 기대한다.

주는 것으로 인물시점쇼트라고도 한다)인지, 3인칭의 객관적 시점인지 불분명할 뿐만 아니라 시점이 어디에 존재하는지 구분할 수 없는 카메라의 시점을 말한다. 비인칭 시점으로 인한 모호한 쇼트를 ‘익명적 쇼트’라고도 한다.

이승재, 『카메라의 시점화면이 서사구조에 미치는 영향 연구』, 『한국디자인학회 한국디자인학회 국제학술대회 논문집』, 2011, 84-85쪽.

- 13) 영화에서 봉합이란 쇼트를 넘어서 편집, 조명, 카메라워크, 프레이밍, 사운드 등을 통하여 서사의 응집성을 강화한다. 이 봉합을 통해 몽타주의 불연속성이 감춰지고, 연속성이 증진된다. 따라서 봉합작용이란 관객이 영화 구성 과정에서 발생하는 균열과 틈을 메우며 이를 연결시키는 정신 작용을 말하게 된다. 즉 봉합작용을 통해 관객은 영화의 서사에 대해 주체적인 사고 없이 맹목적이고 무비판적으로 받아들여지게 된다.

한귀은, 『영화 <버닝>에 나타난 주체화—예외상태와 제도화된 우울증을 넘어』, 『어문학』142, 한국어문학회, 2018, 425-426쪽.

- 14) 조르조 아감벤, 양창렬 역, 『장치란 무엇인가?』, 난장, 2010, 72-76쪽.

2. 순이: 욕망의 원인, 대상a

제문과 해효는 28년 전 순이가 세 사람이 함께 연애했으면 좋겠다는 제안을 하자 이를 받아들이지 못하고 결국 헤어지게 되었다. 순이가 두 사람 모두를 동시에 떠난 것이다. 이후에 제문은 순이가 자주 다니던 ‘정 은책방’을 운영하고 있고, 해효는 순이의 고향 후쿠오카에서 이자카야 ‘들국화’를 하며 살고 있다. 해효는 제문에게 “한 여자 때문에 이게 뭐야. 그때나 지금이나 사는 게 사는 게 아니잖아.”라고 하고, 제문은 해효에게 “순이랑 잤던 거 못 잊는 거잖아.”라고 말한다. 또 소담은 “아저씨 둘 다 똑같다”라고 말한다. 그들의 대화를 통해 보았을 때 그들이 현재 이렇게 사는 것은 순이를 못 잊기 때문인 것처럼 보인다. 그렇다면, 그들이 공통적으로 잃었다고 생각하는, 혹은 그리워하는 순이는 어떤 존재인가.

영화에는 순이에 대한 정보가 거의 없다. 제문과 해효 또한 순이를 찾거나 수소문하지 않는다. 두 사람이 28년만에 해후했기 때문에 그들의 화제는 당연히 순이일 것 같지만 그렇지 않다. 그들의 대화 대상은 순이가 아니라 자신과 순이와의 ‘관계’이다. 기다림과 그리움 자체가 숙명인 듯 그들은 살고 있다. 그들이 다른 여자와 ‘안 잔 것’이 아니라는 점에서도 순이와의 관계가 드러난다. 해후한 제문과 해효는 순이가 떠나고 나서 다른 여자를 만났으며 동침도 했다는 식의 이야기를 나눈다. 그들이 욕망하는 대상은 순이 자체가 아닌 것이다. 오히려 ‘순이’라는 구체적인 이름이 일종의 착시효과를 내고 영화 전체에 맥거핀으로 작용한다. ‘순이’라는 구체적인 이름 때문에 그들이 욕망하는 그 무엇(the Thing)이 오히려 더 모호해지는 것이다.

정신분석학적으로 말하면, 욕망은 ‘대상’을 갖지 않는다. 욕망은 하나의 기표에서 다음 기표로 움직이는 환유적 속성을 갖는다.¹⁵⁾ 욕망에 내포된 유일한 대상은 욕망을 야기하는 ‘원인’이 되는 대상이다. 그렇기 때

15) 브루스 핑크, 이성민 역, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2010, 171쪽.

문에 이 대상은 만족을 주지 않고 오히려 그 대상을 향한 끊임없는 충동을 불러일으킨다.¹⁶⁾ 이 욕망의 원인, 혹은 미끼가 대상a(objet petit a)이다.¹⁷⁾ 대상a는 욕망의 구체적 대상이 아니라 욕망의 원인이며, 끊임없이 욕망을 생산해내는 원천이다. 대상a는 욕망으로 왜곡된 응시에 의해서만 인지될 수 있고, 그때 그것은 ‘그 어떤(the something)’ 형태를 띠게 된다.¹⁸⁾

순이는 제문과 해효에게서 갑자기 떠남으로써 모호한 존재가 되었다. 제문과 해효는 순이에 대해 서로 다르게 기억하고 있고 이 때문에 순이는 객관적인 실체로서 존재하지 않는다. 순이는 부재하지만, 바로 그 점 때문에 두 사람에게는 더 강력하게 현존한다. 만약 순이가 실체로 드러난다면 욕망의 대상 자체가 해체되어버린다. 순이가 욕망의 미끼, 대상a로 남아 있기 위해서는 제문과 해효의 왜곡된 응시가 불가피하고 판타지의 형식으로 순이를 욕망해야만 한다.

그렇다면 순이는 대체될 수 있는 대상으로 볼 수 있다. 순이는 ‘순이’라고 명명되는 유일한 존재를 지칭하는 고유명사가 아닌 것이다. 순이는 대체가능하지만, 다만 조건이 있다. 그것은 역설적으로 ‘텅 빈 기호’여야 된다는 점이다. 28년 전, 순이가 그들과 있었을 때조차도 순이는 그들 중 누구 하나와 배타적 관계를 맺은 것이 아니다. 그리고 둘은 그 사실을 알고 있었다. 따라서 순이는 그들에게 소유되지 않는, 붙잡히지 않는 기표였던 것이다. 순이는 그 자체의 기의 때문이 아니라 그 기표의 특수성 때문에 대상a가 된 것이라고 볼 수 있다. 제문과 해효가 적극적으로 순이를 찾지 않는 것, 그러면서도 순이의 환유라고 할 수 있는 헌책방과 후쿠오카에 머물러 있는 것은 대상a를 유지시키기 위함이었다고 해석될 수 있다.

해효가 제문에게 “소담을 어떻게 생각하냐”고 묻는 것도, 자신들의 나

16) 슬라보예 지젝, 김소연·유재희 역, 『빼딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995, 169쪽.

17) 권택영, 『라캉, 장자, 태극기』, 민음사, 2003, 230쪽.

18) 슬라보예 지젝, 앞의 책, 31-32쪽.

이에 비해 소담이 너무 어리고 그들이 차마 욕망할 수 있는 대상이 아니기 때문이다. 즉, 소담은 소유할 수 있는 대상이 아니기 때문에 대상^a가 될 수 있는 것이다. 또한 소담이 ‘또라이’, ‘귀신’, ‘이상한 애’로 비침으로 인해 제문과 해효가 소담의 기의를 확정지을 수 없다는 점에서도 소담 또한 기표로서 그들에게는 미끄러지는 존재로 인식된다.

대상^a는 실재에의 열망과 관련이 되므로, 대상^a는 실재계로 진입하고자 하는 불가능한 것에 대한 충동을 반복하게 만든다.¹⁹⁾ 이 때문에 쾌락 원칙을 넘어서는 고통인 주이상스(jouissance)를 유발시킨다. 제문과 해효의 불안은 욕망을 구성하는 결핍 자체를 상실할 위험이다.²⁰⁾ 제문은 “요즘 내 몸은 시체야”라고 말하는데, 여기서도 그들이 젊음을 상실하고 있고, 이 때문에 ‘순이’라는 기호를 욕망하는 것을 상실할 수 없다는 점이 드러난다. 만약 대상^a인 순이에 대한 욕망을 상실하게 되면, 그들은 욕망 자체를 잃게 되는 것이기 때문이다. 상실감 자체를 상실하는 것이 그들에게는 가장 큰 위기이며, 그들은 부재를 견딜 수는 있지만, 부재의 부재를 견딜 수는 없는 것이다.

순이가 자주 갔었던 헌책방과 순이의 고향 후쿠오카는 그 제문과 해효의 리비도적 공간을 물질적으로 구현한다. 헌책방과 후쿠오카가 특별한 장소가 된 이유 또한 그 자체 내재적인 속성보다는 그곳이 순이의 환유이기에 발생한 효과라고 볼 수 있다.²¹⁾ 제문과 해효가 헌책방과 후쿠오카의 이자카야에 머무르면서 그들은 ‘순이’라는 기호와 일정하게 떨어져서 그 주위를 맴돌게 되고, 이로써 그들의 환상이 지켜진다고 볼 수 있다.²²⁾

19) 자크 알랭 밀레 편, 맹정현·이수련 역, 『자크 라캉 세미나 11』, 새물결, 2008, 254쪽.

20) 슬라보예 지젝, 앞의 책, 25-26쪽.

21) 슬라보예 지젝, 위의 책, 169-170쪽.

22) 슬라보예 지젝, 박정수 역, 『HOW TO READ 라캉』, 웅진지식하우스, 2007, 71-80쪽.

해효가 제문에게 “너 20년 넘게 혼자서 순정남 코스프레 하면서 잘 살았잖아.”라고 말한 것도 이런 맥락이다. 그들이 ‘순이’라고 하는, 운동주시를 떠올리게 하는 그 순수한 ‘순이’에 대한 상실감을 상실하지 않는 한, 그들의 삶은 소담이 말한 대로 “아저씨들 같은 남자도 없어요”에 해당되는 사람이 될 것이고, 그들이 순이를 기다리는 행위, 즉 후쿠오카에서 술집을 하거나 순이가 다녔던 헌책방을 운영하는 행위는 순이의 부재를 확인하는 행위이며, 이 때문에 제문과 해효는 다시 만나고 소담과도 관계를 형성할 수 있었던 것이다. 역설적으로, 제문과 해효는 ‘순이’라는 욕망의 대상을 공통으로 가졌기 때문에 모인 것이 아니라, 모이기 위해서 ‘순이’라는 기표가 필요했던 것이다. 그리고 소담과 관계를 형성하게 된 것도 ‘순이’라는 기표에 의해서이다. 이들이 ‘함께’인 것은 ‘순이’라는 기표와 순이의 환유인 후쿠오카 때문에 가능했던 것이다.

제문이 후쿠오카에 가게 된 경위에는 ‘소담’이 있다. 소담은 제문의 헌책방에 오는 유일한 손님이었다. 그런 소담이 갑자기 제문에게 후쿠오카행을 제안한다. 마침 그 순간 해효의 목소리가 들린다. 영화적으로는 외화면(off-screen) 기법으로 표현된 이 장면은 꿈인지 환상인지 실재(the Real)인지 분명치 않다. 그렇기 때문에 소담의 존재 또한 모호해진다. 소담은 후쿠오카에서 갑자기 사라지기도 하고, 한국말을 쓰면서도 외국인 과도 자유롭게 소통하는데, 이런 특징도 소담의 존재를 더욱 모호하게 만든다.²³⁾

소담의 첫 등장은 서울의 헌책방, 제문이 자고 있는 프레임 속으로 들어오는 것으로 이루어진다. 이때 소담이 “안 자는 거 다 아는데.” 하면서 제문 곁으로 다가온다는 점에서 이를 임몽 표지로 볼 수 있고, 이로 인해 이 영화는 일차적으로 제문의 꿈이라고도 가정해 볼 수 있다. 이 가

23) 소담은 영화 마지막 장면에는 부재한다. 이 영화의 데칼코마니 구조를 감안할 때, 첫 장면에 있었던 소담이 마지막 장면에서 사라진 것 또한 그녀의 존재를 더욱 모호하게 만든다.

정에서라면 소담은 제문의 무의식이자 분신일 수 있다. 왜 제문에게 분신이 필요했을까. 제문은 해효의 말대로 다른 여자에게 지속적으로 관심을 갖기 때문이다. 후쿠오카에서도 제문은 책방 여주인에게 관심을 보인다. 그러나 그 후쿠오카가 순이의 환유적 장소이며, 또 그곳은 해효가 있는 장소라는 점에서 제문에게는 욕망의 억압이 불가피하다. 즉 순이에 대한 상실감을 유지하기 위해서는 다른 여자를 욕망하는 것이 억압되어야 하는 것이다. 그래서 ‘소담’이라는 분신이 필요했다.²⁴⁾ 소담이 동성애적 기질을 가진 것으로 되어 있는 것도 이런 맥락이다. 제문 자신이 욕망하는 대상은 여성이고, 따라서 만약 소담이 제문의 꿈속 분신이라면 소담은 동성애적 기질을 가질 수밖에 없는 것이다. 제문은 꿈속에서 소담이라는 여성 분신을 통해서 순이가 아닌 다른 여자를 욕망하는 자신의 욕망을 은폐시킬 수 있었던 것이다.

그러나 이런 해석 또한 이 영화의 전모를 말해주지는 않는다. 소담은 ‘귀신’, ‘또라이’, ‘이상한 애’로 불리지만, 매우 현실적이기도 한 인물이고,²⁵⁾ 이 때문에 소담을 전적으로 제문의 꿈속 인물이라고 말할 수는 없다. 또한 해효는 반복해서 제문에게 “소담이를 어떻게 생각하나?”, “소담이가 연극반 후배로 들어왔으면 좋아했을 것 같아?”라는 식의 질문을 한다. 이 질문에 대해 제문은 다소 모호한 대답을 하고, 해효 또한 소담에게 28년 전 순이를 투사시키기도 하는데, 이런 점은 소담의 정체성을

24) 분신이란 자아에서 분리된 또 다른 자아로 두 개의 상반된 인물로 나누어진 것을 말한다. 독일어로는 ‘이중으로 돌아다니는 사람(Doppelgänger)’이라는 뜻이다. 분신 모티프는 개인성을 자각하는 문제, 거부되거나 억압된 자아의 단면이 투영되어 나타나며 자아의 영속성을 확보하려는 욕망에서 비롯된다.

지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술·문학·정신분석』, 열린책들, 2003, 310-312쪽.

25) 소담은 모호한 존재이지만, 자신은 아버지와만 살았으며 어머니는 어렸을 때 다른 남자와 도망을 갔다는 식의 꽤 구체적인 과거 이야기를 한다. 이 과거사는 소담이 현실적인 인물임을 나타내기도 하기 때문에 결국 소담의 정체성은 미결정 상태로 남게 된다.

규정짓는 것을 불가능하게 만든다. 그럼에도 불구하고 제문과 해효의 소담에 대한 태도를 통해서도 확인될 수 있는 바, 순이는 제문이나 해효의 욕망의 대상 그 자체가 아니라는 점이다. 순이는 그들이 상실감을 지속시킬 수 있게 만드는 기호이면서 주이상스를 향유할 수 있게 하는 대상a인 것이다.

3. 비인칭 시점과 미장아빌 구조

대상a는 상징화되지 않는, 실재계의 잔여이다. 주체는 대상a를 통해서 실재계를 감지하게 되는 것이다. 그러나 주체는 실재계에 온전히 접근할 수는 없다. 실재계에 접촉하게 되면 외상을 남기고 주체는 파괴되어 버린다.²⁶⁾ 실재계는 환상으로 접근할 수 있을 뿐이다. 실재계는 언어로도 포착되지도 않는다. 실재를 직접적으로 의식할 수는 없고, 상징계가 교란될 때, 즉 환상에 사로잡힐 때 실재는 드러나기 시작한다. 실재계란 상징계를 위태롭게 만드는 낯선 현실이고²⁷⁾, 대상a가 상징계의 결여를 드러내면 지금까지 완전한 것으로 믿어왔던 상징적 질서는 와해된다.

제문과 해효는 '순이'라는 대상a를 욕망함으로 인해 실재계를 포착하게 되고, 역으로 실재계를 감지하면서 대상a인 순이를 더욱 욕망하게 된다. '순이'라는 기호로 인해 그들은 상징계적 욕망에서 다소 자유로울 수 있다. 그들이 현책방을 하고 후쿠오카의 낡은 건물에서 이자카야를 하면서 주체로 살아갈 수 있는 이유는 대상a인 순이와 무관하지 않다.

영화는 실재계적인 장면을 카메라와 편집을 통해 연출해낸다. 물론 실재계를 영화언어로 온전히 표현하는 것은 불가능하다. 실재계는 재현될 수가 없기 때문이다.²⁸⁾ 그것은 가시적인 세계도 아니고 언어로 포착될

26) 슬라보예 지젝, 오영숙 외 역, 『진짜 눈물의 공포』, 울력, 2005, 336쪽.

27) 박찬부, 『라캉: 재현과 불만』, 문학과지성사, 2007, 302쪽.

수 있는 대상도 아니다. <후쿠오카>는 실재계를 함축적으로 암시하는 미장센을 통해 관객이 유추적으로 상상할 수 있게 만들었다고 볼 수 있다.

실재계적인 장면은 영화의 첫 쇼트에서부터 나타난다. 영화는 현책 사이에 앉아서 눈을 감고 있는 제문을 보여주는 것으로 시작된다(쇼트1). 카메라는 책꽂이 틈으로 제문을 응시한다. 프레임 속 프레임이 만드는 이 구멍이 상징계의 균열 혹은 틈처럼 보이게 만드는 효과를 낳는다. 그리고 카메라는 핸드헬딩(hand-holding)의 느릿한 걸음을 연상시키는 방식으로 이동한다. 흥미로운 점은 카메라가 인물의 동선과 무관하게 움직일 때도 많다는 점이다. 그래서 카메라의 시선은 객관적인 시점이 아니라 특정한 인물 시점처럼 보이는데, 그것이 누구의 시점인지는 분명치 않다. 비인칭 시점이 만드는 익명적 쇼트는 일인칭 시점이나 삼인칭 시점이 조성하지 못하는 중성적 공간을 만든다. 시선의 주체를 상정할 수 없다는 점에서 비인칭 주체인 ‘그것(it)’은 타자성을 온전히 확보한다. 비인칭 시점의 카메라를 통해 들뢰즈가 말한 ‘비인칭적 선형의 장(un champ transcendantal impersonnel)’ 혹은 ‘초험적 사건’을 구현할 수 있게 되는 것이다.²⁹⁾

마지막 쇼트도 첫 쇼트처럼 카메라가 비인칭으로 천천히 움직이고³⁰⁾

28) 실재계는 재현될 수 없고 오직 반복될 수 있을 뿐이다. <후쿠오카>는 실재계적인 징후를 암시하는 장면을 ‘반복적’으로 보여준다.

헬 포스터, 이영옥 역, 『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, 2003, 235-239쪽.

29) 들뢰즈는 “익명적이고 유목적인, 비인칭적이고 전개체적인 특이성들이 우글대는 세계가 열릴 때, 우리는 마침내 초험적인 것의 장에 발을 내딛게 되는 것이다.”라고 말한 바 있다. 이 관점을 <후쿠오카>의 비인칭 시점에 적용해 본다면, 이 영화의 장면은 ‘나’라고 하는 중심을 향해 가는 이야기가 아니라 끊임없는 탈중심화, 의미로부터의 탈주를 지향하고 있다고 볼 수 있다. 무엇보다 <후쿠오카>는 실재계를 감지하게 만들고, 살아 있는 존재만이 아닌 언데드의 존재 또한 수용되고 있다는 점에서 이러한 비인칭 시점의 카메라는 ‘영화가 말하는 내용’과 그것을 ‘말하는 방식’의 진정성을 확보하고 있다고 판단된다.

질 들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 1999, 194쪽.

그 시선이 멈춘 곳, 책이 쌓여 있는 틈 사이에 해효가 앉아 있다(쇼트 2-3). 후쿠오카에 있어야 할 해효가 서울의 헌책방에 앉아 있는데, 이때 해효의 시선이 카메라의 시선과 마주치게 된다. 마치 데칼코마니처럼 첫 장면에서는 제문이(쇼트1), 마지막에는 해효가 헌책방에 앉아 있는 것이다(쇼트2-3). 하지만 쇼트1에서 제문은 응시를 알아채지 못하는 주체이고, 마지막 장면 쇼트2-3에서의 해효는 응시를 직시하는 주체로 나타난다. 응시의 대상이었던 인물이 응시의 주체가 된 것이다. 이러한 첫 장면과 마지막 장면의 ‘차이 있는 반복’³¹⁾을 통해 인물에게 일어난 변화를 감지할 수 있는데, 그것은 인물이 실재계를 직시하게 되었다는, 혹은 실재계에 더 가까이 갔다는 방증으로도 해석된다.³²⁾



쇼트1



쇼트2-3³³⁾

- 30) 시점쇼트는 통상 관객의 시점주체와의 동일시를 이끌어내기 위해 쓰이지만 비인칭 시점은 시점 주체의 모호성으로 인해 공감보다는 낯설게 하기, 지적 사유를 이끌어내고, 관객은 카메라의 위치에 관해 고민하게 된다. 영화의 이야기보다, 영화를 만든 이야기에 관심을 갖게 되는 것이다. 이는 ‘영화란 무엇인가’에 대한 질문이며, ‘영화는 관객과 어떻게 소통하는가’라는 근원적인 질문이 된다. 시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990, 193쪽.
- 31) 처음과 끝의 장면이 서로 맞물리면서 포스트 모던한 서사를 구성하며 동시에 앞 에피소드와 뒷 에피소드의 누빔점을 행위와 대사 그리고 텍스트의 삽입으로 데칼코마니 미학을 지향한다.
문관규, 『장르 영화에 나타난 디아스포라의 고향 찾기와 데칼코마니 미학』, 『한국영화학회영화연구』 83, 2020, 77 - 106쪽.
- 32) 이 ‘변화’에 대해서는 4장에서 서술될 것이다.
- 33) 쇼트번호가 2-3인 이유는 이후 4장에서 2-1, 2-2와 연결되기 때문이다. 쇼트2-1, 2-2, 2-3은 각각 분리된 쇼트가 아니고 하나의 쇼트2를 설명을 위해서 편의상 구분한 것이다. <후쿠오카>는 컷편집이 아니라 핸드헬딩의 원쇼트를 많이 쓰고

누구의 시점인지 확인하기 어려운 비인칭의 시선, 천천히 걸어가는 누군가의 시점으로 표현되는 이런 쇼트는 외화면에 제3의 인물이 존재하리라는 추측을 가능하게 한다. 카메라의 인격화라고 부를 수 있는 이런 비인칭 시점은 유령이 출몰하는 듯한 분위기를 조성한다.³⁴⁾ 카메라의 움직임은 귀기 어린 느낌마저 준다.³⁵⁾ 인물의 행위 때문만이 아니라 비인칭의 시선 때문에 인물들은 더 유령 같은 존재로 비치기도 한다.

제목과 해효만이 프레임 속 프레임의 쇼트로만 등장하는 것이 아니다. 소담과 후쿠오카 헌책방의 여주인도 프레임 속 프레임으로 등장하여 상징계의 균열, 그 틈으로 나온 듯한 인상을 준다(쇼트3,4).³⁶⁾ 특히 쇼트3은 후쿠오카 헌책방 여주인이 이야기한 2년 전 소담의 모습인데, 정작 소담은 그것을 기억하지 못한다. 그러면서도 영화는 비인칭의 시선으로

있고, 쇼트2도 마찬가지이다.

34) 카메라의 이런 움직임 때문에 이 영화의 시점을 비인칭 시점이 아니라 누군가 인물들을 일정한 거리에서 응시하는 1인칭 시점으로 볼 수도 있지만, 그 시점의 주체를 확정지을 수 있는 정보가 서사에서 불충분하다는 점에서 1인칭 시점으로 규정하기에는 무리가 있다. 오히려 <후쿠오카>의 비인칭 시점은 글쓰기에 견준다면 모리스 블랑쇼의 ‘비인칭적 글쓰기’에 비견될 수 있다. 블랑쇼는 1인칭으로서의 ‘나’(Je)의 통일성과 정체성을 파괴하며, 비인칭의 영역에서 생성되는 중립적인 미학을 실험했다. 이에 대해서 들뢰즈는 시인 로렌스 페르린게티가 말한 ‘제4인칭’이라는 개념을 도입했는데 이는 의미의 생산자이며, 개인적인 것과 집단적인 것을 동시에 포함하며, 원인과 결과의 연결사슬에서 풀려난 순수한 사건을 의미한다.

서지형, 『Jouissance의 독서 윤리 -모리스 블랑쇼의 “서술하는 목소리”를 중심으로』, 『용봉인문논총』 42, 전남대학교 인문학연구소, 2013, 81-119쪽.

유재홍, 『들뢰즈의 문학비평-비인칭적 자이를 중심으로』, 『한국프랑스학논집』 41, 한국프랑스학회, 2003, 343-364쪽.

35) 장률의 영화 <풍경>에서도 카메라는 독립된 인격체의 시선으로 확보한다. 맹수진, 『장률의 <풍경>이 발견한 거리』, 『현대영화연구』 17, 한양대학교 현대영화연구소, 2014, 135-151쪽.

36) 이 두 장면은 장률의 전작 <군산>과 관련이 있다. <후쿠오카>에서 소담이 부르는 노래는 <군산>에서 ‘주은’이 부르는 노래이며, <후쿠오카>에서 헌책방 여주인이 입고 있는 하얀 원피스는 역시 <군산>에서 주은이 입고 있었던 옷과 동일하다. <군산>의 주은 또한 매우 모호한 인물로 그려져 있다.

서가 사이에서 일본어로 자장가를 부르는 소담의 모습을 보여준다. 이 장면은 영화의 서사와 인과적으로 연결되지 않을뿐더러 선조적 흐름을 단절시킨다.



쇼트3



쇼트4

<후쿠오카>에서는 나타났다 사라지기를 반복하는 사물도 존재한다. 송전탑(쇼트5)과 키메코미 인형(쇼트6)이 그것이다. 송전탑은 골목길 사이에 있다가 사라지고, 키메코미 인형은 헌책 사이에 있다가 사라졌다가 다시 어느 카페의 사람들이 맡기고 간 물건들 사이에 놓이게 된다.



쇼트5



쇼트6

키메코미 인형이 나타났다 사라졌다를 반복한다는 것을 알게 된 소담은 과거의 물건들이 놓여 있는 카페에 들어가게 되고 거기서 자신의 인형을 맡아 달라고 이야기한다. 그때 카페 주인은 “여기 장난감들도 여러 사람들이 갖다 놓은 거예요.”라고 대답하고 인형을 어디론가 가지고 간다. 사람들이 놓고 간 옛 물건들로 가득한 이 카페 또한 상실을 상실할 수 없는 존재들의 환유적 장소라고 할 수 있을 것이다. 그들은 욕망하던

것들을 어느 아카이브(archive)에 맡김으로써 그 물건과 관련된 대상이나 사건에 대한 상실을 상실하지 않을 수 있게 된다. 그 카페는 상실을 상실할 수 없는 주체의 물건이 모인 아카이브³⁷⁾인 셈이다.

이런 아카이브적인 속성은 제문의 헌책들을 쌓아놓은 서점이나 시 <자화상>이 걸려 있고 ‘들국화’ 그룹의 노래 <아침이 밝아올 때까지>를 틀어 놓은 해효의 이자카야에도 나타난다. 이 두 장소에는 순이가 좋아했던 등도 보관되어 있었다.³⁸⁾ 이 물건들은 시대감각이 떨어진 것들이고 자본주의 소비사회에서 욕망의 대상이 되지 못한다는 점에서, 이런 물건들이 모여있는 이 장소들은 속물적 사회, 상징계적 욕망을 성찰하게 하는 장소가 될 수 있다.³⁹⁾ 수전 손택은 멜랑콜리커가 세상과 심오하게 상호작용한다면 그것은 사물과의 관계에서 일어나며, 사물에 생명이 없으면 없을수록 그것을 숙고하는 정신은 강력하고 예민해진다고 했거나⁴⁰⁾ 소담에겐 키메코미 인형이, 두 남자에겐 헌책이나 과거의 시와 노래, 순이가 좋아했다는 그 등이 그들이 상호작용한 사물이며, 그들을 더 예민하게 만들었다고 볼 수 있다.

<후쿠오카>에는 과거의 사물만이 아니라 죽은 이가 공존하는 장소에 대한 이야기도 담고 있다. 2년 전에 사망했다는 후쿠오카의 헌책방 주인

37) 데리다에 의하면 ‘아카이브’는 ‘아르케이온(arkheion)’이라는 공적인 문서보관소를 말하는 단어에서 나왔다. 그러나 아카이브는 단지 문서보관서가 아니라, 명령을 내리고 문서들을 해석할 권위를 부여받은 사람인 ‘아르콘트(archontes)’의 거주지이기도 하다. 그렇기 때문에 아카이브는 사건들을 기록하는 것뿐만 아니라 생산하기도 하는 장소라고 할 수 있다.

조선령, 『아카이브와 죽음충동: 데리다와 정신분석학의 관점에서』, 『미학 예술학 연구』 49, 한국미학예술학회, 2016, 9쪽.

38) 쇼트2-3에서 해효의 앞에 놓여 있는 하얀 등이 순이가 좋아했던 등이다.

39) 골동품은 사물의 원천, 사물의 핵심을 향유하는 것으로, 속물적 사회를 반성하는 거울이 된다. 고완품을 수집하고 과거를 배회하게 하는 동력은, 시간의 단절에 따른 불안과 위기감이라고 볼 수 있다.

발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 202쪽.

40) 수전 손택, 홍한별 역, 『우울한 열정』, 서울, 2005, 77쪽.

할아버지를 해효는 며칠 전에도 보았었다고 말한다. 할아버지 사후에 현책방 주인이 된 그 손녀는 할아버지가 사람들 앞에 나타난다고 이야기한다. 할아버지는 ‘산주검(undead)’⁴¹⁾이라고 볼 수 있을 것이다. <후쿠오카>는 산주검을 기괴하고(uncanny) 두려운 것으로 추방하는 것이 아니라 그것 자체로 이 세계의 과잉으로 수용한다.⁴²⁾

뿐만 아니라, <후쿠오카>에는 ‘귀신’이라는 단어가 많이 등장한다. 소담이 제문에게 “귀신 봤어요?”라고 묻고, 제문은 소담에게 “너 귀신이야?”라고 묻는다. 이에 대해 소담은 “어차피 다 귀신 될 건데.”라고 대답한다. 또 제문이 해효에게 소담이 신기(神氣) 있어 보이지 않냐고 말하자 소담은 “가끔 나도 헛갈려요. 귀신인 것 같기도 하고 사람인 것 같기도 하고.”라고 대답한다. 제문과 해효의 대화에서도 ‘귀신’이라는 단어가 자주 오르내린다. “내가 형 보고 싶어서 온 줄 알아?”, “귀신한테 흘려서.”, “네가 귀신이다.”, “내가 귀신한테 흘린 것 같다.”, “형은 귀신 같이 살고 있구만.”와 같은 대화에서 이들이 단지 가시적인 상징계의 삶만이 아니라 그 틈새의 존재인 산주검이나 귀신과 공존하고 있음을 느끼고 있다는 것을 알 수 있다.

<후쿠오카>에는 상징계와 상상계의 균열의 틈에 내비치는 실재계적인 세계의 이야기가 중층적으로 구성되어 있을 뿐만 아니라 꿈 차원의 이야기도 더해진다. 영화에서는 제문, 해효, 소담이 자는 장면이 여러 번 등장하고, 해효는 “이상해. 이거 무슨 꿈을 꾸는 것도 아니고 말이야.”라는 말을 한다.⁴³⁾ 또 소담을 비롯하여 제문과 해효는 일본어와 중국어를 다

41) 언데드는 살아 있지도, 죽지도 않은 비(非)존재이며, 삶과 죽음이라는 이분법을 넘어서는 공간을 만들고 그곳에 위치한다.

복도훈, 『산주검undead』, 『문학과사회』 20(3), 문학과지성사, 2007, 274쪽.

42) 슬라보예 지젝 또한 산주검(undead)을 추방하지 않고 그 자체로 인간성에 필연적으로 내재되어 있는 과잉으로 인식한다.

슬라보예 지젝, 이성민 역, 『부정적인 것과 함께 머물기-칸트, 헤겔, 그리고 이데올로기 비판』, 도서출판b, 2007, 219쪽.

43) 영화의 첫 장면은 현책방에서 즐기고 있는 제문의 쇼트이고, 마지막 장면은 현책

알아듣고, 한국말을 하지만 그 말을 또한 상대 외국인이 다 알아듣는다. 이것은 꿈속에서나 가능한 일이라는 점에서 영화는 몽환구조의 성격을 지닌다고 볼 수 있다.

그러나 <후쿠오카>는 현실과 꿈이 온전히 구분되는 단순한 액자식 구조가 아니다. 현실, 꿈, 실재계가 뒤섞이고 구분되지 않는 미장아빔(mise en abyme) 구조이다. 미장아빔 구조에서 전후 맥락 없이 나타나는 장면은 현실인지 꿈인지 혹은 실재인지 모호할 뿐만 아니라 그 경계 또한 불분명하다. 중요한 것은 해당 장면이 무엇인지 밝혀내는 것에 있지 않다. 미장아빔 서사는 오히려 그 구별 자체가 무화되는 지점에서 의미를 띠며 다수의 장면들이 서로 반향되는 효과가 중요하다.⁴⁴⁾ 미장아빔은 재현이 아니라 재현의 불가능성을 확인시킨다는 점에서⁴⁵⁾ <후쿠오카>가 지향하는 바, 실재계적인 장면과 사건 연출과도 연동된다.⁴⁶⁾ 실재계적인 장면을 재현을 통해 드러낼 수는 없기에 미장아빔 구조가 불가피한 것이다.

방에 앉아 있는 해효의 쇼트이기 때문에, 이 영화를 데칼코마니 방식의 몽환구조로 본다면, 그것이 누구의 꿈인지 모호해지고, 또한 꿈속에서 후쿠오카를 간 것인지, 후쿠오카에서 현재방 꿈을 꾸는 것인지도 불분명해진다. 제문과 해효, 두 사람의 꿈을 교차편집 한 것으로도 볼 수 있는데, 이때 두 사람의 꿈 장면으로 만든 볼 수 없는 잉여의 장면이 있기 때문에 <후쿠오카>는 경계가 불분명한 미장아빔 구조로 해석할 수 있다.

44) 'Mise en abyme'은 '심연에 놓다'는 뜻으로, 마주보는 두 거울에 반대편 거울의 상이 끝없이 비치는 것(심연)을 가리킨다. 영화 속 영화, 그림 속 그림, 사진 속 사진, 소설 속 소설 등 담화 속에 또 다른 담화가 발화되는 구조다. 미장아빔의 구조에서는 원본과 복사의 경계가 무의미하다. 서로가 서로를 비추고 반향하는 자기반영적 요소 때문에 미장아빔의 구조는 자기성찰의 기능을 갖게 된다.

박영옥, 『데리다&들뢰즈, 의미와 무의미의 경계에서』, 김영사, 2009, 106쪽.

45) 박여선, 『실재와 허구 사이에서-엘리자베스 코스텔로와 수행적 글쓰기』, 『인문논총』 73(2), 서울대학교 인문학연구원, 2016, 257-286쪽.

46) <후쿠오카>에는 제문, 해효, 소담의 역할극 장면도 나온다. 이자카야에 정전이 되자 소담은 “내가 순이 할게요. 내용은 우리 셋이 연애하는 거.”라고 이야기하고 이어서 곧바로 연극이 진행되지만, 다시 전기가 들어오자 연극은 끝이 난다.

특히 <후쿠오카>에서는 컷편집을 통해 장면을 이어붙이기보다는 외화면과 내화면의 절합을 통해 쇼트 간 몽타주와 쇼트 내 몽타주가 동시에 일어남으로써 이야기의 중층성과 모호함이 더 심화된다.⁴⁷⁾ 꿈속에서 보았던 장소를 찾아왔다는 중국 여성의 에피소드도 컷편집이 아닌 카메라의 이동만으로, 즉 원 쇼트(one shot)로 장면화하고 있다. 처음엔 분명 아무도 없었던 벤치(쇼트7-1)에 카메라가 다른 곳으로 시선을 옮긴 잠깐 사이, 중국 여성은 마치 오랫동안 그곳에서 울고 있었던 것처럼 앉아 있다(쇼트7-2).⁴⁸⁾ 이 장면은 이 중국 여성이 어딘가로부터 이동해서 온 것이 아니라 어느 틈엔가 불쑥 비집고 나온 것처럼 보이게 만든다.



쇼트7-1



쇼트7-2

요컨대 <후쿠오카>는 익명의 비인칭 시점, 상징계의 틈과 구멍을 연

47) 영상의 공간은 눈에 보이는 화면으로서 내화면(on-screen)과 눈에 보이지 않는 외화면(off-screen)의 상호작용에 따른 결과이다. 스크린에 시각적으로 나타나는 영역이 내화면, 스크린에 드러나지 않지만 상상적으로 혹은 잠재적으로 관객의 영상체험에 영향을 끼치는 영역이 외화면이다. 외화면 영상에서는 내화면과 외화면의 상호절합이 일어난다. 절합이란 분절과 결합을 동시에 수행하는 것으로, 외화면과 내화면이 연관되는 동시에 그 사이에 틈이 발생하는 것을 말한다. 외화면 시퀀스를 통해 '쇼트 간 몽타주(inter-shots montage)'와 단일 쇼트 내에서 발생하는 '쇼트 내 몽타주(intra-shot montage)'가 동시에 일어난다

김옥량, 이종상, 『영상의 혼돈미학 3-영상공간의 혼돈미학』, 『미학 예술학 연구』 18, 한국미학예술학회, 2003, 255쪽.

48) 위 쇼트에서 검정색 코트를 입고 있는 사람은 소담이며 흰색 의상을 입고 벤치에 앉아 있는 사람이 중국인 여성이다. 쇼트7-1과 7-2는 컷이 되지 않은 원 쇼트이다.

상시키는 쇼트의 미장센, 현실과 꿈, 실재계가 혼재하는 미장아빌 구조, 컷편집이 아닌 외화면과 내화면의 절합 몽타주 등을 통해 이야기를 더 모호하게 만들고 중층화시키고 있다. 여기에, 산주검(undead)과 나타났다 사라지기를 반복하는 존재와 사물 등을 통해 물리적이고 가시적인 세계만이 아닌 틈의 세계를 암시함으로써 실재계를 영화적으로 구현하고 있다. 이 점에서 현대의 성과주체들이 강박적으로 추구하는 상징계적인 욕망에 대한 문제제기가 이루어진다. 지금 이곳에 현시된 세계가 전부 아니라면, 인간이 물리적으로 지각하지 못하는 또 다른 세계가 상징계의 틈과 균열 혹은 주름 속에 있다면 인간은 무엇을 욕망해야 하며, 욕망할 수 있는지 질문하게 되는 것이다.

4. 실재계를 향한 순수욕망

“나 포기할 거야. 저 또라이 말처럼 아무 생각 없이 긴장 안 하고 살 거야.” 영화의 후반부에 제문이 한 말이다. 무엇을 포기한다는 것인지 분명치 않지만, ‘아무 생각 없이 긴장 안 하고 살 거’라는 말은 그가 적어도 상징계에 대한 신경증적 강박을 갖지는 않을 것이라는 의미로 읽힌다.⁴⁹⁾ 이후 해효는 제문에게 “이상해졌다”라는 말을 하는데, 이 또한 제문에게 변화가 일어났다는 것을 의미한다.

자본주의 현대인에게 상징계적 욕망을 추구하지 않는다는 것은 일종의 위반이자 일탈이다. 상징계로의 진입이 사회적 역할을 부여받고, 사회 시스템에 안착하는 일이며, 상징화된 법과 규칙, 언어를 준수하는 일

49) ‘생각’과 ‘주체화’의 관계는 데카르트에게서 찾아볼 수 있다. ‘나는 생각한다 고로 존재한다’는 데카르트의 진술은 강박증을 가장 대표적으로 설명할 수 있는 문구이다.

브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학-라캉 이론과 임상 분석』, 민음사, 2003, 215쪽.

이기에 분명 ‘생각’하면서 ‘긴장하고’ 살아야만 한다. 생각 없이 갑자기 여행을 간다거나 텅 빈 기호인 대상a를 욕망한다거나 실재계와 마주친다거나 하는 사건은 상징화에 대한 저항이라고 볼 수 있다.

제문은 오래 전부터 대상a를 욕망하는 결핍의 주체였기에 갑자기 후쿠오카로 향했고, 그곳에서 실재계와 대상a에 대한 욕망을 더 강화하였다고 볼 수 있다. 해효도 제문과 해후하고 소담을 만나게 됨으로써 대상a에 대한 욕망과 실재계를 향한 충동에 더 적극성을 띠게 되었다고 볼 수 있다.

그리고 여기에 라캉이 말한 ‘윤리’가 자리한다. 라캉에 의하면 윤리는 욕망에 따라 행동하는 것이다. 이때의 윤리적 욕망은 현실과 상징계에 근거한, 쾌락과 연동되는 타자의 욕망을 욕망하는 것이 아니라 현실 혹은 상징계에서 벗어나 존재의 결여를 긍정하는 순수욕망이다.⁵⁰⁾ 이것은 실재로의 귀환과 상징화에 대한 저항이자 존재 회복을 지향하는 것이라고 할 수 있다. 즉, 실재계로 향하는 여정에 순수욕망이 발생하고, 이런 순수욕망을 지향하는 태도가 존재 회복에 이르게 하는 윤리인 것이다. 알랭 바디우의 말대로 실재는 주체에게 새로운 존재 방식을 결정하도록 강요한다.⁵¹⁾ 상징계와 연동하는 사회 시스템 혹은 이데올로기는 온전한 진리가 아니라 하나의 허구일 뿐이다. 그것을 깨닫고 실천하는 주체는 <후쿠오카>의 제문, 해효, 소담처럼 ‘이상하고’, ‘또라이’ 같은 존재로 비칠 가능성이 농후하다.

상징계적 욕망에서 탈주하는 과정은 순조롭지만은 않다. 실재계 혹은 순수욕망에로의 여정에는 외상이 동반된다.⁵²⁾ 영화의 마지막 장면에서

50) 라캉의 관점에서 안티고네가 순수욕망의 화신이다. 안티고네는 크레온이 대변하는 공동체, 전통적 가치 등의 반대편에 있다. 안티고네는 ‘경건한 범행’을 저지른 것이며 이로써 상징계의 허구성이 폭로된다.

김석, 『선의 윤리와 순수 욕망의 윤리』, 『미학 예술학 연구』 38, 한국미학예술학회, 2013, 69-100쪽.

51) 알랭 바디우, 이종영 옮김, 『윤리학: 악에 대한 의식에 관한 에세이』, 동문선, 2001, 54쪽.

해효의 응시 장면은 결코 편안해 보이지 않는데(쇼트2-3), 이것은 그가 비인칭의 시선, 혹은 실재계를 암시하는 그 틈을 응시하는 외상적 표정으로 해석될 수 있다. 쇼트2-1, 2-2, 2-3이 실재계적인 장면이라는 것은 이것이 후쿠오카의 쇼트(쇼트8-1, 8-2)에서 바로 연결되었다는 점에서도 그러하다.⁵³⁾



쇼트8-1



쇼트8-2



쇼트2-1



쇼트2-2

쇼트8-1은 제문과 해효가 옥상에 올라가서 후쿠오카 시내를 바라보는 장면이다. 카메라는 커트 없이 핸드헬딩의 비인칭 시점으로 이동하여 소담을 비춘다(쇼트8-2). 이 장면에서 소담은 갑자기 서울에 있는 헌책방 전화번호를 묻고, 이에 대해 제문은 “몰라”라고 대답하고, 해효는 “20년 동안 안 바뀌었으면 332-1703”이라고 대답한다.⁵⁴⁾ 소담은 전화를 걸고

52) 실재계는 트라우마적이며 얼룩을 통해 실재계를 감지할 수 있을 뿐이다. 헬 포스터, 앞의 책, 245-250쪽.

53) 쇼트8에서 쇼트2로 이어지는 이 불연속적인 쇼트의 연결은 이야기를 더욱 모호하게 만든다. 쇼트2가 서사 전체에서 어떤 시간 속에 포함된 것인지도 불분명하다. 쇼트2는 서사의 중층성을 이루는 미장아빌 구조를 다시 한번 확인시킨다.

장면은 곧바로 전화벨 소리가 울리는 서울의 헌책방으로 바뀐다. 카메라가 비인칭 시점의 핸드헬딩으로 이동하면 먼저 헌 책 사이에 있는 제문이 보이고(쇼트2-1), 다시 카메라가 이동하면서 순이가 좋아했다는 등을 앞에 두고 고개를 숙인 채 앉아 있는 해효가 보인다(쇼트2-2). 영화의 데칼코마니 구조를 감안한다면, 쇼트1에서 제문이 앉아서 눈을 감고 있었듯이 쇼트2-2에서도 해효가 자는 것처럼 보일 수 있는데, 갑자기 해효는 이 순간 카메라를 응시하는 행동을 한다(쇼트2-3). 영화의 마지막 쇼트2-3에 나타난 해효의 응시는 1초도 채 유지되지 않는다. 해효의 응시는 찰나이고 들국화 그룹의 <아침이 밝아올 때까지>⁵⁵⁾와 함께 바로 엔딩 크레딧이 오른다. 해효의 이 찰나의 응시는 매우 의미심장하다. 이전까지 응시의 주체는 비인칭 시선이었고, 인물들은 이 시선을 인지하지 못하는 상태였지만, 마지막 장면에서 해효의 ‘응시에 대한 응시’가 나타나기 때문이다. 해효의 찰나의 응시에 이어 장면은 바로 블랙아웃 되고 영화는 끝나 버린다. 이 블랙아웃은 지금까지 헌책방과 제문, 해효를 바라보던 응시가 종결된 것을 의미하는데, 이것은 실재계가 존재를 드러내기는 하지만 포착되지는 않으며, 주체가 실재계를 접하게 되면 그 주체는 외상을 입을 수밖에 없다는 라캉의 전언을 연상시킨다.⁵⁶⁾ 주체는 실재계의 징후를 감지할 수는 있지만 실재계를 온전히 인지할 수도 접촉할 수도 없는 것이다.

일반적으로 영화에서는 관객의 봉합작용을 위해서 인물은 카메라를

54) 해효가 20년 전 제문의 전화번호를 기억하는 것에서도 제문에 대한 해효의 우정과 해효가 과거 그들이 이루었던 관계를 잊지 못한다는 것을 확인할 수 있다.

55) <아침이 밝아올 때까지>의 가사 중에는 다음과 같은 구절이 있다. “꿈속의 내 영혼 쉬어갈 내 사랑 찾아서 아침이 밝아올 때까지 내 몸 쉬어가며 사랑하는 연인을 꿈속에 만날까” 이 구절에서도 대상a를 욕망하며 그녀를 꿈에서라도 만나려는 주체의 의지가 읽힌다. 또한 이 노래는 밤부터 아침이 밝아올 때까지 잠의 시간, 혹은 꿈의 시간을 상징한다는 점에서 <후쿠오카>에서도 미장아빔 구조 속에 내재해 있는 꿈의 세계와도 관련이 있다.

56) 슬라보예 지젝, 오영숙 외 역, 『진짜 눈물의 공포』, 울력, 2005, 336-338쪽.

직시하지 않는다. 영화 속 인물이 카메라를 직시한다는 것은 인물이 관객을 직시한다는 것이고, 그것은 관객의 극적 몰입을 깨트리기 때문이다. 그러나 바로 이 지점, 관객의 봉합작용이 멈춘 지점에서 사유가 생성된다. 해효의 행위가 의미하는 바가 무엇인지, 그가 마주친 것이 무엇인지 사유함으로써 관객의 존재 회복을 위한 시도가 일어나는 것이다.

존재 회복이 자신에게 있는 결여의 상태를 인정하면서 상징계적 집착에서 벗어나는 것이라면, 타자의 욕망을 욕망하는 상징계적 욕망은 궁극적으로 주체를 소외시키는 욕망일 수밖에 없다. 실재에 대한 욕망이 순수욕망이며⁵⁷⁾ 이 실재계에 대한 감지와 순수욕망을 추구하는 과정에서는 외상이 동반된다.⁵⁸⁾ <후쿠오카>는 외상에도 불구하고 상징계적 욕망에서 벗어나 실재계적인 징후를 감지하고 순수욕망을 향한 여정을 시작하자는 권유를 하고 있는 셈이다.

영화 내적으로 볼 때, 이 권유는 소담으로부터 비롯되었다. 소담이 제문에게 후쿠오카 행을 제안했고, 이 때문에 제문과 해효, 소담, 후쿠오카의 헌책방 여주인, 이자카야에 와서 <사랑의 전당>을 낭송했던 남자, 놀이터에서의 중국 여성 등을 만날 수 있었다. 이들은 모두 상징계적인 삶에서 탈주하고 있는 주체들이며, 순수욕망을 향한 여정에 오른 디아스포라라고 볼 수 있다. 이들이 순수욕망을 추구하였기에 우정의 관계가 형성될 수 있었을 것이다. 상징계적 욕망을 추구하면서 모방욕망 속에서 경쟁하고 질투하는 관계 속에서는 우정이 성립될 수 없기 때문이다.

57) 김석, 『존재를 향한 욕망의 윤리』, 『인문과학』 23, 경북대학교 인문학술원, 2011, 25쪽.

58) 실재계는 트라우마적이며 얼룩을 통해 실재계를 감지할 수 있을 뿐이다. 헬 포스터, 앞의 책, 245-250쪽.

5. 결론

“순아 너는 내 전에 언제 들어왔던 것이냐? (...) 우리들의 전당은 / 고풍한 풍습이 어린 사랑의 전당 (...) 우리들의 사랑은 한낱 병어리였다.”⁵⁹⁾

영화 <후쿠오카>에서 <사랑의 전당>을 낭송한 남자는 헤어진 여자를 잊지 못하여 10년간 말을 하지 않았다. 이 남자뿐만 아니라 제문, 해효도 ‘고풍한 풍습이 어린’ 아카이브 혹은 헤테로토피아와 같은, 상실한 대상의 환유적 장소 ‘사랑의 전당’에서 ‘병어리’처럼 살아왔다. 제문과 해효가 순이를 찾는 것이 아니라 28년 동안 그리워만 했다는 것, 그 ‘순이’라고 하는 기호를 지속적으로 의미화함으로써 그들이 진정 찾고 있는 것이 무엇인지를 묻게 했다는 점에서 순이는 실재계의 징후를 감지시키는 기표라고 할 수 있다. 멜랑콜리ker는 실재계를 감지할 수 있는 주체이고, 그런 점에서 순수욕망에 대한 가능성을 내포하고 있는 주체이다. 다소 비약적으로 해석하자면, 그들을 살아가게 한 것, 그들에게 우울증(depression)이 오지 않게 하는 것은 그들의 멜랑콜리(melancholy)라고도 볼 수 있을 것이다.⁶⁰⁾

대상a를 욕망하고 실재계적인 징후 속에서 그 무엇(the something)을 향한 충동적인 반복을 하고 있는 제문과 해효가 서로 우정의 관계를 맺는 것은 자연스럽다. 자신이 다섯 살 때 다른 남자와 도망간 엄마를 이해한다고 했던 소담이 이 우정의 연대에 함께 하는 것은 다행스럽고 흥

59) 윤동주, <사랑의 전당>, 1938.6.19.

60) 멜랑콜리(melancholy)와 데프레시옹(depression)은 서로 구별된다. 데프레시옹은 급변하는 시대의 불확실성과 경쟁적 성과주의에 집착하는 현대 자본주의 사회에서 탈진한 영혼의 표현이자 병리학적인 개념으로 사용되고 있다. 그러기에 그것은 창조적 영감의 정조를 함축하고 있는 멜랑콜리와는 다른 스펙트럼을 가진다.

김연순, 고봉만, 김종엽, 『질병으로서 ‘멜랑콜리’와 ‘데프레시옹’에 관한 인문적 고찰』, 『인문학연구』 48, 조선대학교 인문학연구원, 2014, 343-368쪽.

미로워 보인다. 후쿠오카의 숙소에서 잠을 자던 제문이 한밤중에 해효에게 전화해서 “보고 싶어.”라고 말하고, 해효는 제문에게 “순이 떠나고 나서 견뎌 보려고 했는데 내가 네 꼴을 더 이상 못 보겠더라.”라고 하고, 소담은 두 남자에게 “제 걱정 하지 마시고 아저씨들이나 좀 잘 챙겨요.”라고 말한다. 이들은 대상a를 욕망하고, 실재계의 징후를 감지하고, 순수 욕망으로 향하는 여정에서 만나 우정의 관계를 형성한다.

장률 감독은 순수욕망을 향한 여정에 오른 인물들을 실재계적인 시점으로 이야기한다. 카메라의 시점은 단지 시각화를 위한 기술적인 차원이 아니라, 감독의 현실에 대한 문제의식과 가치관, 이데올로기를 내포하는 것이다.⁶¹⁾ 장률 감독이 선택한 비인칭 시점은 탈중심화의 시선이며 이것은 디아스포라의 정체성과 닿아 있다.

초자본주의의 부작용과 부조리로 위험과 재난이 일상화된 시대⁶²⁾, 영화 <후쿠오카>는 욕망과 상실, 향유 등에 관해 문제제기를 하고 있다. 알렌카 주판치치는 우리가 실재와 조우하게 되는 순간, 상징계 혹은 상징적 질서를 재구축하는 과정이 발생하는데, 이때 제기되는 물음 속에서 윤리가 작동한다고 말한다.⁶³⁾ <후쿠오카>는 그 윤리에 관해 이야기하고 있는 것이다.

61) 조엘 마니, 김호영 역, 『시점』, 이화여자대학교출판부, 2007, 31-32쪽.

62) 마이크 데이비스, 장호중 편, 『코로나 19, 자본주의 모순이 낳은 재난』, 책갈피, 2020, 10-17쪽.

63) 알렌카 주판치치, 이성민 역, 『실재의 윤리』, 도서출판b, 2004, 358쪽.

참고문헌

- 권택영, 『라캉, 장자, 태극기』, 민음사, 2003.
- 김석, 「선의 윤리와 순수 욕망의 윤리」, 『미학 예술학 연구』 38, 한국미학예술학회, 2013, 69-100쪽.
- _____, 「존재를 향한 욕망의 윤리」, 『인문과학』 23, 경북대학교 인문학술원, 2011, 20-32쪽.
- 김연순, 고봉만, 김종엽, 「질병으로서 ‘멜랑콜리’와 ‘데프레시옹’에 관한 인문적 고찰」, 『인문학연구』 48, 조선대학교 인문학연구원, 2014, 343-368쪽.
- 김옥량, 이종상, 「영상의 혼돈미학 3-영상공간의 혼돈미학」, 『미학 예술학 연구』 18, 한국미학예술학회, 2003, 253-274쪽.
- 마이크 데이비스, 장호중 편, 『코로나 19, 자본주의 모순이 낳은 재난』, 책갈피, 2020.
- 맹수진, 「장률의 <풍경>이 발견한 거리」, 『현대영화연구』 17, 한양대학교 현대영화연구소, 2014, 135-151쪽.
- 문관규, 「장률 영화에 나타난 디아스포라의 고향 찾기와 데칼코마니 미학」, 『한국영화학회영화연구』 83, 2020, 77 - 106쪽.
- 문관규, 「장률의 <경주>에 나타난 타나토스의 징후와 에로스의 풍경들」, 『아시아영화연구』 9권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2016. 73-105쪽.
- 박여선, 「실재와 허구 사이에서-엘리자베스 코스텔로와 수행적 글쓰기」, 『인문논총』 73(2), 서울대학교 인문학연구원, 2016, 257-286쪽.
- 박영욱, 『데리다&들뢰즈, 의미와 무의미의 경계에서』, 김영사, 2009.
- 박찬부, 『라캉: 재현과 불만』, 문학과지성사, 2007.
- 발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.
- 복도훈, 「산주검undead」, 『문학과사회』 20(3), 문학과지성사, 2007, 273-

280쪽.

브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학-라캉 이론과 임상 분석』, 민음사, 2003.

브루스 핑크, 이성민 역, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2010.

서지형, 『Jouissance의 독서 윤리 -모리스 블랑쇼의 “서술하는 목소리”를 중심으로』, 『용봉인문논총』 42, 전남대학교 인문학연구소, 2013, 81-119쪽.

수전 손택, 홍한별 역, 『우울한 열정』, 서울, 2005.

슬라보예 지젝, 김소연·유재희 역, 『뼈딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995.

슬라보예 지젝, 박정수 역, 『HOW TO READ 라캉』, 웅진지식하우스, 2007.

슬라보예 지젝, 오영숙 외 역, 『진짜 눈물의 공포』, 울력, 2005.

슬라보예 지젝, 이성민 역, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 도서출판b, 2007.

슬라보예 지젝, 한보희 역, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008.

시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990.

알랭 바디우, 이종영 역, 『윤리학: 악에 대한 의식에 관한 에세이』, 동문선, 2001.

알렌카 주판치치, 이성민 역, 『실재의 윤리』, 도서출판b, 2004.

유재홍, 『들뢰즈의 문학비평-비인칭적 자아를 중심으로』, 『한국프랑스학 논집』 41, 한국프랑스학회, 2003, 343-364쪽.

이승재, 『카메라의 시점화면이 서사구조에 미치는 영향 연구』, 『한국디자인학회한국디자인학회 국제학술대회 논문집』, 2011, 84-85쪽.

이은애, 『윤동주 시에 나타난 ‘영성 세계’의 순례-‘어머니’에서 ‘그리스도’에로 혹은 ‘그리움’에서 ‘사랑’에로 이르는 길』, 『한국문예비평연구』 64, 한국현대문예비평학회, 2019, 117-159쪽.

이청, 『장률 영화의 환상성 연구-죽음, 틈, 겹침의 미학-』, 『현대영화연

- 구』 26, 한양대학교 현대영화연구소, 2017, 211-239쪽.
- 자크 알랭 밀레 편, 맹정현·이수련 역, 『자크 라캉 세미나 11』, 새물결, 2008.
- 조르조 아감벤, 양창렬 역, 『장치란 무엇인가?』, 난장, 2010.
- 조선령, 『아카이브와 죽음충동: 데리다와 정신분석학의 관점에서』, 『미학 예술학 연구』 49, 한국미학예술학회, 2016, 3-27쪽.
- 조엘 마니, 『시점』, 김호영 역, 이화여자대학교출판부, 2007.
- 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술·문학·정신분석』, 열린책들, 2003.
- 질 들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 1999.
- 토니 마이어스, 박정수 역, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 엘피, 2005.
- 한귀은, 『영화 <버닝>에 나타난 주체화—예외상태와 제도화된 우울증을 넘어』, 『어문학』 142, 한국어문학회, 2018, 425-426쪽.
- 한귀은, 『영화를 보기를 통한 윤리적 주체로서의 글쓰기 교육: <경주> (2014)를 중심으로』, 『어문학』 126, 한국어문학회, 2014, 167-191쪽.
- 헬 포스터, 이영욱 역, 『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, 2003.
- <http://www.marieclairekorea.com/celebrity/2020/09>

<Abstract>

Journey to Pure Desire, the Movie <Fukuoka>

Han, Gwi-Eun*

The main characters are melancholikers, the subject of lack in Zhang Lu's films <Gyeongju>, <Ode to the Goose>, and <Fukuoka>. What they desire or lose is unclear. However, they experience friendship and solidarity in the process of finding the object. In particular, 'Soonie(순이)', 'the object lost' in the film <Fukuoka>, is not the object of desire, but rather 'objet a(objet petit a)', which is the cause of desire. Soonie becomes 'objet a' to Jemoon(제문) and Haehyo(해효), not because of that signifier, but by the empty signifier itself. They suffer from loss and pain due to 'objet a', but also form a friendship with Sodam(소담). Jemoon, Haehyo, and Sodam are diaspora that stay in the metonymic place of 'objet a'. What they encounter in the Real moments is due to their constant lack of lost object.

'The Real' cannot be represented, it is not captured in language, it is only accessible as an illusion. <Fukuoka> implies signs of the Real through a handheld camera of a non-personal perspective and a mise en abyme structure. The camera of a non-person perspective creates an anonymous shot, creating a scene as if showing the Real revealed through a gap in 'the Symbolic'. The main characters and objects in <Fukuoka> are often seen through gaps or holes. The non-personal gaze, where it is difficult to determine whose point of

* Gyeongsang National University.

view, creates an atmosphere of haunting ghosts. In this atmosphere, reality, dream, and the Real are mixed, and it is difficult to distinguish the boundaries. A mise en abyme structure takes on meaning at the point where the distinction itself becomes atomized, and a number of scenes echo each other. The deconstruction of these boundaries is further strengthened through the articulation montage of off-screen and on-screen.

Jemun, Haehyo, and Sodam are subjects that have not been properly incorporated into the system of the Symbolic. They live by sensing the signs of the Real in a sense of lack. This is combined with the ethics that Lacan said. Ethical desire is not a desire of others, based on reality and the Symbolic linked to pleasure, but a pure desire that affirms the lack of existence out of reality or the Symbolic. Pure desire arises on the journey to the Real, and this attitude toward pure desire is an ethic that leads to the restoration of existence. <Fukuoka> talks about the ethics of pure desire through a camera of a non-personal perspective and a mise en abyme structure. It is possible to discuss the contemporaneity of <Fukuoka> in that it blocks the audience's suturing and makes them think about the desire, loss and enjoyment of this era.

Key Words: Zhang Lu, <Fukuoka>, Melancholy, Objet a, Jouissance, the Real, Pure desire, Friendship, Non-personal perspective, Gaze, Mise en abyme

■ 논문접수 : 2020년 11월 29일

■ 심사완료 : 2020년 12월 13일

■ 게재확정 : 2020년 12월 14일

