

대타자의 쇠퇴와 주체화의 서사
〈인트로덕션〉

한 귀 은*

차 례

1. 서론	4. 주체의 충동과 대타자의 붕괴
2. 대타자의 호명과 자아이상	5. 결론을 대신하여: 주체의 포용
3. 검열된 꿈, 소망의 불완전한 성취	

국문초록

홍상수의 〈인트로덕션〉은 부모·자식 관계가 주요한 인물축을 이루는 중편영화이다. 이는 홍상수 영화에서 흔히 보이지 않던 인물 설정이다. 그러나 중단편에 한정시켜 보자면, 이전의 단편 영화 〈침침산중〉과 〈리스트〉도 모녀관계가 서사의 한 측면을 이루고 있다는 점에서 홍상수의 필모그래피에서 전혀 새로운 설정은 아니다. 이 세 편의 중단편에서 부모는 대타자의 지위에 놓여 있고, 주인공 청년은 대타자의 욕망을 욕망하면서 자아이상을 형성하는 양상을 띠고 있다는 점에서도 공통된다. 특히 〈인트로덕션〉은 모녀관계에 한정되지 않고, 모자관계, 부자관계도 서사화 되면서 대타자와 주체의 이야기가 더 확대되고 있으며, 주

* 경상국립대학교 교수

체가 대타자와 맺는 관계도 이전의 단편과 다른 양상을 보인다. 따라서 대타자와 주체의 관계를 중심으로 <인트로덕션>을 살펴보되, <첩첩산중>, <리스트>와 상호적으로 읽을 필요가 있을 것이다.

부모·자식관계가 아니더라도, 홍상수 영화에서 대타자로서의 역할을 하는 존재는 있어 왔다. 초기작에서는 스nob(snob)인 주인공이 대타자의 욕망에 충실한 모습으로 나타났고, <지금은맞고그때는틀리다> 이후로는 주인공이 대타자의 부재를 깨달음으로써 스nob에서 벗어나는 모습을 보였다. <밤의 해변에서 혼자>와 <도망친 여자>에서는 대타자의 붕괴를 통해 여성 주인공이 주체가 되는 양상을 보였다. 이 영화들에서 대타자는 상징적 질서 혹은 상징계 그 자체였으며, 동시에 그 상징적 질서에 복무하는 인물군이기도 했다. 이러한 대타자의 붕괴는 결국 주인공이 대타자가 환상이라는 것을 깨닫고 상징계에서 벗어나 주체화를 이루는 것으로 실현되었다.

<인트로덕션>은 상징계적 억압이 부모의 모습으로 형상화되어 있다. 주인공 영호와 주원은 부모의 호명과 욕망에 따라 각각 배우와 디자이너의 길에 입문하지만 그것은 자신의 욕망이 아니며 호명에 의해서 형성된 ‘주체 효과’일 뿐이다. 호명의 주체인 대타자는 부모뿐만 아니라 사회의 이데올로기나 상징계적 시스템에서 우위를 점하고 있는 인물이기도 하다. 호명에 의한 주체 효과는 <첩첩산중>과 <리스트>에도 나타나는데, <첩첩산중>은 대타자의 욕망을 욕망하는 과정에서 실패하고 히스테리 증상을 보이는 인물을 보여주고, <리스트>는 자아이상에 도달하지 못한 주체의 상상계로의 퇴행을 보여준다. 여기서 <인트로덕션>과의 차이가 발생한다. <인트로덕션>에서는 대타자가 쇠퇴하고 주인공이 점차 충동적 주체가 되어 가는 양상을 보여주기 때문이다.

이러한 양상은 영호의 꿈을 통해서도 드러난다. 홍상수 영화에서 꿈은 ‘소망성취’나 ‘환상 가로지르기’로 나타나는데, <인트로덕션>의 꿈은 이 두 가지를 모두 포함하는 양가적 성격을 지닌다. 영호는 마치 자신의 꿈

을 통제하는 듯한 자각몽 상태를 보이는데, 이것은 꿈속에서 ‘현실성 체크’ 차원의 대화가 이루어지고, 꿈의 전반부에 영호가 외화면 보이스오버로 등장하면서 온전히 영호의 시점으로만 전개된다는 점 등으로 알 수 있다.

꿈 이후 영호의 입수는 그가 충동적 주체로 변모해 간다는 것을 방증한다. 충동적 주체는 실재계와 응시를 감지하는 주체이다. 영화는 이를 연초점화와 탈초점화에 따른 몽환적이고 초현실적인 화면, 패닝과 롱테이크를 통한 응시와 시선의 일치 등을 통해 표현한다. 영호와 주원은 대타자로부터 벗어나 주체화에 진입하게 되지만, 대타자의 지위에 있었던 부모는 오히려 대타자에게 더 의존하면서 실재계의 응시를 알아차리지 못한다는 점에서 아이러니가 발생한다.

불확실한 시대는 역설적으로 더욱 더 대타자를 옹립하게 만든다. <인트로덕션>은 대타자에게 호명된 주체로서 상징계적 환상을 강박적으로 유지하는 것에 의문을 던진다. 영화는 대타자의 지위가 붕괴되면서 비로소 주체화가 가능해지며, 대타자가 붕괴된 자리에 진정한 ‘포옹’이 가능하다는 것을 보여준다.

주제어 : 홍상수, <인트로덕션>, <첩첩산중>, <리스트>, 대타자, 욕망, 자아이상, 꿈, 충동, 주체화, 시선과 응시

1. 서론

<인트로덕션>(2021)¹⁾은 부모·자식 관계가 주요한 인물축으로 설정

1) <인트로덕션>은 66분의 중편영화이며, 베를린영화제 은곰상(각본상)을 수상하였다. 이 영화는 감독이 각본 및 연출뿐만 아니라 촬영, 편집, 음악도 직접 맡았다는 점에서도 의미가 있다.

되어 있다. 이것은 이전 홍상수 영화에서는 나타나지 않은 측면이라고 평가된다.²⁾ 그러나 <인트로덕션> 이전에도 부차적 에피소드 차원에서 모녀관계가 종종 부각되었으며,³⁾ 무엇보다 단편 중 <리스트>(2011)는 주요 플롯이 모녀관계로 설정되어 있다. 단편 <첩첩산중>(2009)에도 모녀지간의 갈등이 인물 간 대화 속에서 여러 번 반복되면서 ‘엄마’가 ‘딸’의 호명 주체임이 전제된다.⁴⁾ 특히 <인트로덕션>은 모녀관계뿐만 아니라 모자관계, 부자관계가 겹쳐지면서 홍상수 특유의 ‘반복과 차이’⁵⁾를 보여주고 있다는 점에서 홍상수의 또 다른 단편 <첩첩산중>·<리스트>와 함께 살펴볼 가치가 있을 것이다.

제목인 ‘인트로덕션’은 다양한 의미로 해석된다.⁶⁾ 영화는 3부로 이루

2) 리 마샬(Lee Marshall)은 홍상수의 이전 영화가 남성이 여성에 대해 무언가를 강요하는 것을 다루었다면 <인트로덕션>은 부모가 자녀의 삶을 통제하는 방식에 관한 이야기를 담고 있다는 점이 홍상수 필모그래피에서 특별한 점이라고 평가하고 있다(Lee Marshall, ‘Introduction’, Berlin Review, 2021.3.3. <https://www.screendaily.com/reviews/introduction-berlin-review/5157582.article>).

3) 모녀관계가 나타난 홍상수의 장편으로는 <지금은맞고그때는틀리다>, <다른 나라에서>, <누구의 딸도 아닌 해원>이 있고 이 중 <다른 나라에서>에서는 빗보름 때문에 ‘모항’으로 도피해온 모녀가 등장한다는 점에서 <리스트>와 유사하다. 특히 두 영화에서 각각 엄마와 딸의 역할을 한 배우가 윤여정과 정유미라는 점에서 공통된다.

4) <인트로덕션>과 <첩첩산중> 및 <리스트> 사이에는 약 10년의 시간적 간극이 있어 직접적으로 대비해 보는 것은 한계가 있겠지만, 또 같은 이유로 홍상수 영화의 변화를 가늠할 수 있다는 점에서 의의를 찾을 수 있을 것이다.

5) 홍상수 영화에서 보이는 ‘반복’이 차이를 내재한 반복이라는 관점의 평론은 다수이며, 논문도 적지 않은 편이다. 이 중 선행하는 논문으로는 “조혜정, 『“생활의 발견” 혹은 “일상의 정신병리학” -홍상수 영화세계의 주제의식 및 영화적 전략 고찰』, 『비교한국학』 20권 1호, 국제비교한국학회, 2012, 113-144쪽”을 들 수 있다. 그러나 홍상수의 영화에서 ‘반복’은 없으며 이는 “또 다른 세계가 열리는 순간”이기 때문이라고 논증한 논문도 있다(원라진, 『홍상수 영화서사의 순환구조: <극장전>을 중심으로』, 『아시아영화연구』 6권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2013, 179-200쪽).

6) 감독은 “영어의 ‘introduction’에 하나의 단어로 대응하는 한국말이 없다”며 “‘소개, 입문, 서문, 도입’ 등의 뜻을 다 포기하고 싶지 않아서 영어를 그대로 썼다”고

어져 있는데, 1·2부에서 각각 영호와 주원의 모친은 그들을 도와줄 사람을 자식에게 소개(introduction)한다. 그것은 그 청년의 삶에 있어 시작(introduction)일 수 있다. 그러나 3부를 보면 적어도 영호의 경우에는 그 일이 제대로 이루어지지 않았다는 것을 알 수 있다. 주원의 경우에도 영호의 꿈 내용을 토대로 추측해 본다면, 상황이 긍정적이지 않으리라는 추측을 할 수 있다. 부모는 자식을 상징계로 진입(introduction)시키려 하지만, 그것은 달성되지 않는 것이다. 그러나 영화의 서사는 이 실패가 또 다른 도입(introduction)이 됨을 역설적으로 보여준다.⁷⁾ 3부의 각 이야기가 서사의 ‘도입’(introduction)처럼 보인다는 점에서도 ‘인트로덕션’이라는 제목의 의미를 찾을 수 있다.⁸⁾

예고편에서 밝혔다.

- 7) <인트로덕션>은 사건이 인과적으로 연결되지 않을 뿐 아니라 대화를 통해 인물이 제시했던 정보가 사건으로 구체화되는 경우도 별로 없는데, 이런 내러티브적인 실험에 대해 최수임은 영화를 내러티브로부터 해방시켜 ‘몸짓의 예술’로 만들 고자 하는 것으로 볼 수 있다고 말한다(최수임, 『‘몸짓의 꿈’: 홍상수 영화 <자유의 언덕>에서 내레이션과 꿈, 몸짓의 관계에 대한 고찰』, 『현대영화연구』 10(3), 현대영화연구소, 2014, 241-267쪽).

- 8) 이와 관련하여 <인트로덕션>을 실망스럽다고 평가하는 비평가도 있다. 카베 잘리누스(Kaveh Jalinous)는 홍상수의 영화 매력은 일련의 대화를 통해 인물관계를 겹겹이 쌓아 올리는 방식이며 이를 통해 인물관계가 복잡해지고 관객은 이러한 서사를 통해 인물에 대한 정보를 공유하고 공감하며 풍부한 서사를 제공받게 되는데, 이 영화는 이런 풍성한 서사가 없다고 비판한다(Kaveh Jalinous, Introduction, Under the Radar, 2021.10.3.

<https://www.undertheradarmag.com/reviews/introduction>). 그러나 바로 이 점 때문에 오히려 이 영화를 높이 평가하는 경우가 있다. 닉 제임스는 66분의 짧은 러닝 타임에도 불구하고 영화의 대단원에서는 각 인물에 대해 많이 느끼고 알게 된다는 점을 지적하고 있다(Nick James, Introduction bridges the generational gap in Hong Sangsoo's typical style, BFI, 2021. 3.4.

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/introduction-2020-hong-sang-soo-parents-children-generation-gap>). 토드 맥카시도 이 영화가 “에피타이저처럼 느껴지더라도 전체 식사보다 더 많은 것을 제공한다”고 평가한다(Todd McCarthy, Berlin Review: Hong Sangsoo's Brief 'Introduction' Connects When Least Expected, Deadline, 2021.3.2.

여기서 모친의 역할에 주목해 보자면, 영호의 모친은 영호가 배우가 되도록 기성배우⁹⁾에게 아들을 소개했고, 주원의 모친은 주원이 디자이너가 되는 데 도움이 되도록 그녀를 독일에 있는 화가에게 소개했다. ‘배우’와 ‘디자이너’는 영호와 주원 자신의 욕망이 아니다. 그럼에도 영호와 주원은 그 욕망을 달성하려고 시도한다. 이로써 두 모친은 영호와 주원의 대타자의 지위에 놓이게 된다. 영호가 모친의 호출에 즉각 응하고, 주원이 한국에 남친친구를 두고 모친의 뜻에 따라 독일 유학을 가게 된다는 점에서 모친의 대타자적 지위가 드러난다.

주체가 대타자 자체와 조우할 수는 없다. 대타자는 사회적 장에 걸쳐 있는 허구이자 상징적인 구조이며, 주체는 대타자의 대역들만을 대면할 수 있을 뿐이기 때문이다.¹⁰⁾ 따라서 부모 또한 대타자 자체라기보다는 대타자의 대역 혹은 대타자의 지위를 대리하는 존재라고 해야 할 것이다.¹¹⁾ 부모의 대타자로서의 지위는 <첩첩산중>, <리스트>에도 암시되지만, 두 작품은 단편이라는 특성상 서사가 간결하여 <인트로덕션>만큼 다양한 에피소드에서 그 관계가 중첩적으로 나타나지는 않는다. <인트로덕션>은 여러 에피소드들이 대타자로서의 부모의 욕망을 욕망하는, 거기서 인정을 구하는 주체의 서사로 통합된다는 점에서 홍상수의 새로운 실험이 되는 셈이다.

한편으로, 대타자가 개별 인물로 구체화 되지는 않았을 뿐, 홍상수의 이미 많은 영화에서 대타자의 존재는 전제되어 있었다. ‘대타자’를 키워

<https://deadline.com/2021/03/berlin-review-introduction-hong-sangsoo-international-critics-line-1234704682/>.

9) <인트로덕션>에는 청년인 ‘주원’과 ‘영호’, 영호의 친구인 ‘정수’를 제외하고는 인물의 이름이 나오지 않는다. 이런 설정은 이야기의 초점이 청년 주체에게 놓여 있다는 것의 방증이라고 볼 수 있다.

10) 마크 피셔, 박진철 역, 『자본주의 리얼리즘』, 리시올, 2018, 79쪽.

11) 대타자는 ‘존재자’의 개념이라기보다는 ‘자리’와 ‘위치’의 개념이다. 부모가 대타자가 된다고 할 때에도 주체의 입장에서 대타자의 자리에 부모를 상정하는 것이라 할 수 있다. 따라서 이 논문에서 ‘대타자’라 함은 개별자나 존재의 의미가 아니라 대타자의 자리 혹은 위치의 개념으로 사용함을 일러둔다.

드로 홍상수 영화를 거칠게 분류하자면, 주로 초기작에서는 스nob(snob)인 주인공이 대타자의 욕망에 충실한 모습을 보였고, <지금은맞고그때는틀리다>(2015) 이후로는 주인공이 대타자의 부재를 깨달음으로써 스nob에서 벗어나는 모습을 보였다. <밤의 해변에서 혼자>(2016)와 <도망친 여자>(2019)에서는 대타자의 붕괴를 통해 여성 주인공이 주체가 되는 양상을 보였다. 이 영화들에서 대타자는 상징적 질서 혹은 상징계 그 자체였으며, 동시에 그 상징적 질서에 복무하는 인물군이기도 했다. 이러한 대타자의 붕괴는 결국 주인공이 대타자가 환상이라는 것을 깨닫고 상징계에서 벗어나는 것으로 실현되었다. 이는 일종의 ‘상징적 자살’로서 여성 주인공은 모든 것을 잃고,¹²⁾ 그 상실을 수용함으로써 주체화의 여정에 오른 것으로 해석될 수 있다.¹³⁾

이러한 주체화는 정서적으로 불안 정동으로 이어질 수밖에 없으며 이 때문에 <밤의 해변에서 혼자>와 <도망친 여자>의 여주인공뿐만 아니라 <그 후>(2017)와 <클레어의 카메라>(2018), <풀잎들>(2018)의 주인공은 모두 불안정한 모습을 보였다.¹⁴⁾ 이런 인물의 불안 정동이 부모와 자식의 관계 속에서 더 두드러지게 나타난 영화가 <인트로덕션>이라 할 수 있다. <인트로덕션>은 <침침산중>과 <리스트>를 이으면서 <밤의 해변에서 혼자> 이후의 불안한 정동 속에서 주체가 되어 가는 인물의 이야기를 계승하고 있는 것이다.

이 논문에서는 홍상수의 <인트로덕션>에 나타나는 대타자와 주체의 관계 양상에 주목하면서, 역시 모녀관계가 나타나는 단편 <침침산중>과 <리스트>를 함께 살펴볼 것이다. 이 세 편의 중단편은 모두 청년을 주

12) 상징적 자살은 모든 것을 잃는 지점이며, 아무것에도 의존하지 않은 채로 주체적 궁핍(subjective destitution)에 머무는 것을 뜻한다(슬라보예 지젝, 주은우역, 『당신의 징후를 즐겨라!』, 한나래, 1997, 95쪽).

13) 한귀은, 『영화 <도망친 여자>에 나타난 회심과 상징적 자살의 징후』, 『현대문학의 연구』 73, 한국문학연구학회, 2021, 357-397쪽.

14) 이선주, 『‘도망치는 영화’, 혹은 비가시적 세계의 확장: 홍상수의 복잡성 내러티브 영화의 진화』, 『아시아영화연구』 14(1), 영화연구소, 2021, 291쪽.

인공으로 그들 삶에 대한 불확실성¹⁵⁾을 이야기한다는 점에서 상호적 해석이 필요하다. 이 해석을 통해 <밤의 해변에서 혼자> 이후 영화에 나타난 인물에게 가해졌던 상징계적 억압이 어떻게 부모·자식의 관계로 수렴되었는지도 드러나게 될 것이다. <인트로덕션>은 부모·자식 관계, 나아가 청년과 기성세대의 갈등이 주요 서사가 된다는 점에서 홍상수 필모그래피에서 또 하나의 ‘차이’임이 논증될 것이다.

2. 대타자의 호명과 자아이상

<리스트>의 주인공 20대 ‘미애’는 그녀의 어머니와 함께 지방에 내려와 있다. 어머니는 빚보증으로 인해 지방으로 도망을 해야 했고, 미애도 할 수 없이 따라온 것인데, 이런 상황 설정부터 어머니의 실수가 딸의 삶에 직접적인 영향을 미치고 있음을 보여준다. 그곳에서 어머니는 미애에게 결혼을 강권한다. 딸에게 욕망과 용기가 부족하다고 핀잔하기도 한다. 미애는 어머니에게 ‘그만 하라’고 하지만, 저항적인 몸짓은 아니다. 그곳에서 미애는 ‘할 일 리스트’를 작성하는데, 도망간 곳에서조차 리스트를 작성한다는 것에서 미애의 초자아적인 면이 드러나고, 그 리스트를 꿈속에서조차 하나씩 실현시킨다는 점에서 꿈 또한 초자아의 억압에서 자유롭지 못하다는 것을 알 수 있다. 이 리스트에는 ‘엄마를 안마해 준다, 엄마에게 사랑한다고 말한다, 자면서 나의 왕자님을 상상하면서 달콤하게 잠이 든다’라는 항목도 들어 있는데, 이 항목에서도 미애가 어머니에게 심리적으로 밀착되어 있을 뿐만 아니라 어머니의 욕망을 그대로 내사하고 있음을 알 수 있다.

<리스트>에서 어머니가 미애에게 영향력이 크다는 것은 그녀의 꿈

15) 토드 맥카시는 <인트로덕션>이 가족·직업·연애에서 모두 우유부단하고 불확실한 측면을 보여주고 있다고 해석한다(Todd McCarthy, op.cit).

내용을 통해서도 드러난다. <리스트>는 ‘현실-꿈-현실’로 이어지는 액자식 구성으로 되어 있다. 꿈에서 미애와 어머니는 유명한 영화감독을 만난다. 영화감독은 미애에게 호감을 보이고 급기야 미애가 묵고 있는 펜션의 방으로까지 함께 온다. 어머니가 잠든 사이, 둘은 밀어를 나누며 매우 가까워진다. 미애는 잠을 깨고 어머니에게 ‘재미난 꿈’을 꾸었다고 말한다. 미애는 어머니가 욕망하는 것을 욕망함으로써 상징계적 자아이상을 형성했다고 볼 수 있다. 꿈속에서 어머니는 미애와 영화감독의 관계 호전에 대해서도 매우 적극적인데, 이 또한 어머니의 영향력을 방증한다. 주목할 점은 꿈에서 미애가 감독에게 하는 말이다. 그녀는 감독에게 “엄마가 두렵다, 엄마는 나를 병들게 했다”라고 말한다. 이것은 의식·무의식적으로 미애가 어머니로부터 받는 압박감을 나타낸다. 미애는 어머니에 의해 자아이상(ego-ideal)¹⁶⁾을 형성했지만, 그것을 성취할 수 없다는 두려움도 느끼고 있는 것이다..

꿈속에서 감독은 미애에게 “당신 버리지 않을 거야”라고 말한다. 이것은 미애의 욕망이 꿈속 감독에게 투사된 것이며 어머니로부터 벗어나 감독에게 자신을 의탁하고 싶은 퇴행적 욕망의 발로이다. 미애의 이 꿈은 그녀의 ‘리스트’에 나온 대로 ‘나의 왕자님’에 대한 꿈이면서, 상징계적 현실에서 도피하여 상상계로의 퇴행하는 양상을 띤다. 이 꿈은 상징계적인 자아이상과는 다른, 상상계의 ‘이상적 자아’(ideal ego)로의 나르시시즘적 발로인 것이다.¹⁷⁾ 이는 미애가 어머니가 욕망하는 자아이상과 상징적 동일화를 이루지 못한다는 불안을 갖고 있기 때문이라고 할 수 있다.

알튀세르는 이데올로기적 호명의 오인적 효과에 의해 주체는 상상적

16) 자아이상은 주체를 감시하고, 주체가 최선을 다하도록 촉구하는 대타자이며, 주체가 실현하고자 하는 상징계적 이상이다(신병식, 『라캉 정신분석과 권력 개념 : 초자아와 권력의 양면성』, 『현대정신분석』 11권 2호, 한국현대정신분석학회, 2009, 98쪽).

17) 인물의 ‘꿈’에 관해서는 4장으로 연결되어 더 구체적으로 서술될 것이다.

이고 허구적인 자신의 동일성을 선택적이고 현실적인 것으로 전환하게 된다¹⁸⁾고 말한다. 미애는 한국사회에서 20대 중후반 여성에 관한 이데올로기에 호명되었을 뿐만 아니라¹⁹⁾ “너 결혼시킬 비용은 내 손가락을 잘라서라도 마련하겠다”라고 말하는 어머니에 의해서도 호명되었다. 미애는 이 호명에 의해 자아이상을 갖게 되었고, 무의식은 대타자의 담론이라는 차원에서 꿈조차 이런 환상의 무대로 이루어졌던 것이다.

상징계적 자아이상은 홍상수의 첫 번째 단편 <첩첩산중>에도 나타난다. ‘미숙’은 작가 지망생이다. 미숙의 자아이상을 형성한 대타자는 부모라기보다는 작가이자 교수인 ‘상욱’, 문학상을 받은 ‘명우’라고 할 수 있다.²⁰⁾ 미숙은 상욱과 명우의 성취를 부러워하면서 그들처럼 되려고 하는 것에서 더 나아가 그들과 각각 잡자리를 했는데, 이것은 대타자의 욕망을 욕망하며 강박적으로 상징계적 욕망을 추구하는 신경증을 넘어 대타자의 욕망의 대상이 되려고 하는 히스테리 증상이라고 볼 수 있다.²¹⁾ 미숙은 자신이 무능하다고 여기며 대타자의 욕망을 달성할 수 없기에 아예 대타자의 욕망의 대상이 되고자 했던 것이다.²²⁾

미숙은 또한 자신이 가장 좋아하는 작가 ‘은희경’을 만나서 자신을 작가 지망생이라고 소개한다. 그러나 은희경이 미숙과 전상욱과의 관계를

18) 루이 알튀세르, 김웅권 역, 『재생산에 관하여』, 동문선, 2007, 393-400쪽.

19) 미애의 이 욕망은 르네 지라르의 욕망의 삼각형 이론으로도 설명된다. 욕망의 삼각형은 주체와 대상을 직접 욕망하는 것이 아니라 매개자를 통해서만 욕망하는 현상을 의미한다. 이런 모방욕망으로 인해 20대는 서로 비슷한 욕망을 추구하게 되고 이 때문에 결핍감은 더 강화된다고 볼 수 있다.

르네 지라르, 김윤식 역, 『소설의 이론』, 삼영사, 1991, 74-77쪽.

20) 대타자의 대역이 언제나 지도자의 위치에 있는 것은 아니다(마크 피셔, 앞의 책, 79쪽).

21) 브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학』, 민음사, 2002, 293쪽.

22) 히스테리란 실패한 호명의 효과와 증언이다. 대타자와의 동일시를 완수할 수 없는 주체의 무능력, 대타자의 위임을 완전하고 거리낌 없이 수행할 수 없는 무능력의 표현이야말로 히스테리적 질문의 핵심이기 때문이다(슬라보예 지젝, 이수련 역, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 2002, 194-199쪽).

아는 듯한 뉘앙스로 얘기하자 당황해 하며 ‘이제 글을 절대로 안 쓰겠다’고 말한다. 미숙은 또 한 명의 대타자인 은희경의 시선으로 인해 강한 수치감을 느낀 것이다. 미숙은 더 이상 대타자의 욕망을 욕망할 수 없으며 전상욱과의 관계가 노출된 이상 자신의 자아이상인 ‘깨끗한 소설가’도 될 수 없으므로 고통을 느낀 것이라 볼 수 있다.

<첩첩산중>에는 작가 지망생 미숙과 그녀의 대타자 격인 세 명의 작가와의 관계 외에 모녀관계도 전제되어 있다. 미숙은 진영을 만나러 나오면서 어머니와 갈등했고, 진영의 집에 오자 진영 또한 ‘엄마와 싸웠다’고 하고, 은희경도 ‘엄마와 싸웠다’고 말한다. 세 여성이 모두 어머니와 갈등 관계를 갖고 있는 것이다. 이 갈등은 <리스트>와 관련지어 볼 때 대타자의 호명에 성공적으로 자아이상을 성취하지 못했기 때문이라 추측할 수 있다.

<첩첩산중>이 대타자의 욕망을 욕망하는 과정에서 실패하고 히스테리 증상을 보이는 인물을 보여주고, <리스트> 역시 자아이상을 성취시키지 못한 주체의 상상계로의 퇴행을 보여준다면, <인트로덕션>은 대타자에 대한 주체의 태도가 변모하는 양상을 보여준다. 1부에서 영호는 대타자 앞에서 무력한 모습을 보인다. 그는 아버지의 호출에 아버지의 한 의원에 왔다. 그러나 아버지가 약속을 지키지 않고 시간을 미루는 것에 대해서, 여자친구인 주원이 카페에서 기다리고 있음에도 불구하고 아무런 불만을 표시하지 않는다. 2부에서 주원은 어머니의 의견에 따라 독일에 유학을 왔다. 주원은 단지 ‘웃’을 좋아했는데, 어머니는 그것을 ‘디자이너’라고 하는 직업으로 치환시켰고 주원은 이런 어머니의 욕망에 부응한 것이다. 3부에서 영호는 어머니의 호출에 오랫동안 운전을 해서 지방으로 내려온다. 거기서 어머니는 영호에게 유명한 배우를 소개하고 영호가 신인배우가 되는 것에 도움을 받고자 한다. 영호는 이미 배우의 꿈을 접었음에도 어머니는 ‘얼굴이 잘생겼다’는 이유로 그 욕망을 실현시키려는 것이다.

영호와 주원의 어머니는 자식의 취향이나 외모를 상징계적 시스템과 사회의 이데올로기 차원으로 수렴시키려 한다. 영호와 주원이 각각 배우와 디자이너의 길에 접어든 것은 그들이 강제된 호명을 자신의 것으로 동일화하는 ‘주체 효과(effect-subject)’를 형성한 것이라 볼 수 있다.²³⁾ 이 주체-효과는 처음에는 주원과 영호가 소개받은 화가와 배우에 의해 강화되는 듯 보인다. 그러나 나중에는 화가와 배우는 주원과 영호가 자아이상을 회의하게 되는 촉매가 된다. 2부에서 화가는 주원이 단지 옷을 좋아한다고 의상공부를 하는 것에 의구심을 내보인다. 그러면서 “장 튀끄에르 알죠?”라고 묻고 그는 매우 유명하며 자신과 개인적으로 친한 사람이라고 말한다. 이 말에서 화가의 스노비즘(snobism)이 엿보이기도 하는데 이것은 그녀가 온전히 원숙한 사람은 아니라는 점을 드러낸다.²⁴⁾ 그러나 “한국어에는 존댓말이 있어서 불편하다”라는 화가의 말은 ‘존대어’라는 것이 존대의 이데올로기나 상하관계를 형성한다는 뜻이고, 이것은 영화의 서사와 관련지을 때, 대타자에 의해 특정한 주체로 호명되는 것에 대한 비판이라고 볼 수 있다. 이런 맥락에서 화가는 대타자에 대해 비교적 자유로운 사람이며, 이 때문에 영호가 주원을 따라 독일에 왔다는 이야기를 듣고 주원의 어머니가 “요즘 애들은 너무 충동적”이라고 황당해 할 때, “충동이 있어야 살아 있는 거”라고 말하면서 주원의 의견을 물었던 것이다. 주원은 대답 대신 화가에게 “예쁘다”라며 동경하는 듯한 어조로 말하는데, 이것은 오롯이 어머니의 판단에 영향을 받지 않은, 주원의 화가에 대한 호의적 표현이라고 볼 수 있다. 3부에서 배우도 영호 어머니의 기억에 대해 반문하며, 자신이 영호에게 했던 말은 “너 배우하면 좋겠다”가 아니라 “너 얼굴 좋으니까 배우 해도 되겠다”였다고 지적한다. 이것은 ‘얼굴’만으로는 배우가 될 수는 없음을 지적한 것이고,

23) 최원, 『라캉 또는 알튀세르』, 난장, 2016년, 244쪽.

24) 홍상수의 영화에서 인물들은 불확정적이고, 동일성으로 환원시킬 수 없는 양가성을 지닌다(정봉석, 『욕망과 서사의 분열 구조-홍상수론』, 『현대문학의 연구』 21, 한국문학연구학회, 2003, 529-554쪽).

이런 생각은 결국 영호 자신의 욕망은 배우가 되는 것에 있지 않음과 연결된다.

영호는 배우가 되지 않으려는 이유가 “너무 힘들어서”라고 하는데, 이에 대한 구체적인 상황을 영호 어머니가 다급하게 이야기한다. 영호가 여자친구가 있는데 ‘키스 신’을 하는 것을 힘들어했고 그래서 배우가 되기를 포기했다는 것이다. 영호를 대신하여 배우에게 대답하는 영호 어머니의 이런 행동에서도 영호에 대한 그 어머니의 욕망의 정도가 얼마나 큰지 가늠할 수 있다. 배우는 “사람이 사람을 안는데 그게 장난이면 어땠고, 그 속에 무슨 죄가 있어? 장난으로 안아도, 가슴으로 안아도 다 사랑이야. (...) 그게 얼마나 귀한 건데, 좋고 아름다운 건데.”라며 영호를 다그친다. 카메라는 여러 인물이 모인 대화 상황을 배우 원샷으로 보여 줌으로써 마치 배우의 연설처럼 보이게 만드는데 이런 프레임이 배우의 몰아치는 어조와 결합되면서 이 장면은 다소 희극적인 분위기를 연출한다. 그러나 이 희극성 때문에 소원효과가 발생하고 배우가 말한 ‘사랑’에 관한 사유를 이끌어낸다. 이때 영호는 갑자기 일어나 그 자리를 벗어나는데, 이 행위는 그동안 자신을 억압했던 것들에서 벗어나고자 하는 충동적인 몸짓으로 읽힌다.

충동은 욕망이 구성하는 교착상태(deadlock)에 대한 해결책이다. 대타자의 욕망을 실현시킬 수 없는 주체는 그 막다른 골목에서 충동으로 넘어가게 된다.²⁵⁾ 영호의 충동적 행위는 2부에서 주원을 따라 독일에 온 것에도 나타난다. 영호에게는 욕망의 교착상태에서 벗어나려는 징후가 여러 에피소드에서 발견되는 것이다.²⁶⁾ 그리고 영호의 이 충동은 3부에

25) 브루스 핑크, 앞의 책, 355-357쪽.

26) 징후(sinthome)란 실재계로부터 나오는 불명료한 수수께끼 같은 메시지이며(딜런 에반스, 김종주 역, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998, 379쪽), 상징계를 교란시키는 특수한 요소이다(슬라보예 지젝, 주은우 역, 앞의 책, 134쪽). 영호가 인과관계로 설명되지 않는 충동적 행위를 하는 것은 대타자의 상징계에서 벗어나고자 하는 것의 징후로 읽힐 수 있다.

서 ‘꿈’을 통해 더 심화된다.

3. 검열된 꿈, 소망의 불완전한 성취

홍상수 영화에서 꿈은 인물의 소망이 충족되는 것을 보여주기도 하지만, 불안몽이나 예시몽의 역할을 하기도 한다. 후자의 경우, 꿈 장면이 ‘영화 속 영화’라는 미장아빔을 형성함으로써 끌라주나 초현실주의의 이중 이미지가 만들어지는데²⁷⁾ 이때의 꿈은 소망성취 차원이라기보다는 억압된 것의 표출이라고 볼 수 있다.²⁸⁾

<밤의 해변에서 혼자>와 <도망친 여자>, <강변호텔>에서의 ‘꿈’은 불안몽이나 예시몽, 억압된 진실의 표출이면서 환상 가로지르기²⁹⁾의 양상을 띤다. 환상 가로지르기란 ‘환상의 베일 뒤에는 아무것도 없다’라는 부정성을 깨닫는 것이다.³⁰⁾ 환상 속에서 자신을 타자의 욕망이 투영된 허구적 대상과 동일시하는 것이 주체의 소멸이라면, 자신을 타자의 욕망 대상이 아닌, 아무것도 아닌 존재임을 깨달을 때, 즉 환상을 가로지를 때 진정한 주체가 된다.³¹⁾ 이런 점에서 <밤의 해변에서 혼자>와 <도망친 여자>, <강변호텔>에서의 환상 가로지르기의 꿈은 인물의 주체화를 추동하는 매개가 되는 것이다.

<인트로덕션>에서 영호의 꿈은 주원을 만났다는 점에서 소망성취이지만 동시에 주원이 회복되기 어려운 병을 앓고 있어 온전히 소망성취

27) 문관규, 『홍상수 영화에 재현된 초현실주의 기법과 꿈 시퀀스 분석』, 『영화연구』 제51호, 한국영화학회, 2012, 119-146쪽.

28) 이선주, 앞의 논문, 303쪽.

29) <밤의 해변에서 혼자>는 꿈을 장면화 하였고, <도망친 여자>는 잠을 자면서 꿈을 꾸는 듯한 장면이 나오고, <강변호텔>에서는 꿈꾸는 듯한 장면과 꿈의 내용을 이야기하는 장면이 나온다.

30) 슬라보예 지젝, 김소연·유재희 역, 『빼딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995, 134쪽.

31) 슬라보예 지젝, 위의 책, 135쪽.

로만 볼 수 없다는 측면이 있다. 물론, 주원의 병으로 인해 영호가 온전히 주원을 보충(supplement)할 수 있다는 환상을 가질 수 있다는 점에서 또 다른 차원에서 소망성취로도 볼 수 있지만, 꿈속에서 영호와 주원이 극적인 해후를 하지 않는다는 점, 2부에서처럼 서로 포옹하지 않고 다소 거리를 둔다는 점에서 꿈에 ‘검열’이 작용했음을 추론할 수 있다.

무엇보다 꿈을 끝 후 영호의 행동 변화에 주목할 수 있다. 영호는 어머니에 대해서도 거리를 두고 마침내 겨울 바다에 입수하는 행동을 보이는데, 이것은 충동적인 행위이면서 동시에 대타자로부터 분리되고 있음을 방증한다. 영호의 꿈은 ‘환상 가로지르기’의 역할도 하고 있는 것이다. 꿈 직후 영호의 행동이 대타자로부터 벗어나는 충동의 행위를 보였다면, 이것은 꿈과 무관할 수 없는 것이다. <인트로덕션>의 꿈은, 그러므로 홍상수 영화에서 또 다른 꿈의 차원으로 설명된다. 이것은 검열로 인한 불완전한 소망성취이면서 환상 가로지르기의 역할도 갖는 역설적이고 양가적인 꿈인 것이다.

홍상수는 꿈 장면이 자신의 영화에서 “상투적이고 개인적인 것들을 다시 바라보는 방식”이라고 말한 바 있다.³²⁾ 그렇다면, 1부와 2부에서 이어지던 주원의 에피소드가 3부에서는 나오지 않고 다만 영호의 꿈속에서 이어진다는 것은 두 인물의 상황에 대해 ‘다시 바라보기’를 시도한 것이다. 이러한 ‘다시 바라보기’는 영화에서 입몽 표지의 장면이 없기 때문에 더 강화된다. 영호의 꿈 장면은 마치 현실처럼 이전의 장면과 괴리 없이 연결된다. 꿈 장면이 다 끝나고 잠에서 깨는 장면 때문에 앞 장면들이 꿈이라는 것이 밝혀지고 이 때문에 일련의 꿈 장면에 대해서 ‘또 다시 바라보기’가 이루어지게 되므로, 꿈 장면의 의미는 더 중층화된다. 꿈에서 주원은 영호에게 자신은 독일 남자와 결혼했으나 이혼했고, 그 이유가 포도막염 때문이라고 말한다. 공부도 너무 힘들어서 포기했으며, 이 모든 것이 영호와 헤어지고 나서 별 받은 걸로 생각해 왔다고 덧붙인

32) 『홍상수-정성일 대담』, 『씨네 21』 752호, 2010.5. 47쪽.

다. 이런 주원의 상황은 영호의 꿈속이기 때문에 사실 여부를 알 수가 없다.³³⁾ 이 꿈은 단지 영호의 억제되고 억압된 것의 위장된 성취³⁴⁾이면서 검열에 의한 불완전한 성취인 것이다. 꿈에서 주원이 자신이 ‘별 받은 거’라고 말하게 된 것에는 영호의 주원에 대한 원망이 투사돼 있다. 이는 주원이 물이 들어오는 해변에 앉아 있는 이유에 대해 ‘죽으려고’라고 말한 것에서도 적용된다. 영호의 원망이 꿈에서는 주원의 죄의식으로 전치되고 반전된 것이다. 원망은 불편하고 받아들이기 힘든 감정이다. 이 감정이 영호의 꿈작업을 통해 주원의 죄의식으로 왜곡되는 검열과 방어기제가 발동된 것이다.³⁵⁾

꿈속에서 영호는 주원의 병을 낫게 해 준다고 약속한다. 원인을 모르는 포도막염의 경우 치료가 매우 어렵다는 점에서³⁶⁾ 영호가 주원에게 고쳐주겠다고 확인하는 것은 그의 환상이 꿈에 투사된 것이라고 볼 수 있다. 주원도 영호를 믿는 듯한 어조로 영호의 눈처럼 잘 보였으면 좋겠다고 말한다. 영호는 “그렇게 될 거야, 바보”라고 말하는데 다소 연극적인 이 말과 상황은 장면에 대해 소원화 작용을 하게 만드는데, 이 또한 홍상수가 말한 ‘다시 바라보기’의 차원에서 이해될 수 있다.

영호가 이런 꿈을 꾸 이유는 꿈 이전에 영호 어머니와 배우, 영호 친구 정수와 함께 앉은 식사 자리에 전여자친구 이야기가 나온 것과 무관

33) 한편으론, 꿈에 나온 주원의 상황이 매우 구체적이며 ‘포도막염’에 대한 의학적 지식 또한 대화로 설정되어 있다는 점에서 실제 주원의 상황이 전혀 아니라고 말할 수도 없다. 그러나 이 정보만으로 주원의 현실 상황으로 단정지을 수 없다.

34) 프로이트는 외현적 내용이 불쾌하게 느껴지는 꿈이라 할지라도 그것은 꿈 해석 이후 소원 성취로 드러날 수 있다고 말한다(지그문트 프로이트, 김인숙 역, 『꿈의 해석』, 열린책들, 2016, 178, 206쪽).

35) 지그문트 프로이트, 위의 책, 369쪽.

36) 포도막염은 원인을 모르는 경우, 근본적인 치료가 안 되며, 스테로이드와 함께 점안하는 조절마비제로 인하여 가까운 것이 안 보이게 된다. 다른 합병증이 생기는 경우가 많으며, 이 때문에 시력 회복이 어려울 수 있다(서울대학교병원 N 의학정보, <http://www.snuh.org/health/nMedInfo/nView.do?category=DIS&medid=AA000391>).

하지 않다. 꿈은 낮 동안 경험의 잔재, 리비도가 일정한 몫의 관심을 그 대로 보유하고 있던 사고 리비도 집중 때문에 생겨난다.³⁷⁾ 식사 자리의 대화는 온전히 영호의 ‘진로’ 문제에 집중되어 있었고 이것은 영호가 대타자의 욕망에 강하게 억압되는 상황을 만든다. 따라서 꿈에서도 초자아의 검열이 일어났다고 볼 수 있다. 이것은 <리스트>에서 미애의 꿈에서도 그녀의 어머니가 여전히 영향력이 강했으며 그 안에서 리스트를 실천할 만큼 미애는 상징계적 억압에서 자유롭지 못했다는 것과도 연동한다.

소망의 위장된 성취는 그 소망에 저항하는 경향 때문이다.³⁸⁾ 이 저항은 환상을 유지할 수 없으므로 일어난다. 환상은 주체를 고통스럽고 불안하게 하는 것들에 대한 방어기제의 무대이다.³⁹⁾ 영호에게 있어 주원과의 재결합이 환상이라면, 주원은 이 환상을 꿈에서 유지할 수 없었다고 볼 수 있다. 자신이 주원을 고쳐주겠다고 약속한 것 또한 환상의 일종인데, 이에 대해서도 영호는 그 환상을 유지할 수 없었던 것이다.

이 점은 영호 꿈의 시작 장면에서부터 징후적으로 읽힌다. 꿈 시퀀스의 첫 쇼트는 보이스 오버(voice-over) 외화면(off-screen)으로 시작된다. 주원이 해변에 혼자 있고, 이때 프레임 바깥에서 영호의 목소리가 들린다(그림1). “저기, 제가 아는 사람인가 해서요, 주원이 맞구나, 한참 봤어. 누군가하고.”라고 말하는데 이때도 주원의 원쇼트로 진행된다. 이후로도 계속 주원의 원쇼트로 주원과 영호의 대사가 계속 이어진다. 주원은 “참 이상하구나, 우리가”라고 말하고 “거기서 뭐 하나”는 영호의 질문에 “죽으려나 보지”라고 대답한다. 이렇듯 오랫동안 원쇼트로 이어지다가 영호의 “이리 와”라는 대사와 함께 손짓을 하는 영호의 팔만 프레임 속으로 들어온다(그림2). 이것은 마치 영호가 비로소 꿈 상황에 안착

37) 지그문트 프로이트, 앞의 책, 222쪽.

38) 지그문트 프로이트, 위의 책, 185쪽.

39) 홍준기, 『자끄 라캉, 프로이트로의 복귀』, 김상환 외 12인, 『라캉의 재탄생』, 창비, 2009, 81쪽.

한 듯한 양상을 만든다.



그림 1



그림2

주원의 원쇼트로 이어지다가 영화와 주원의 투샷이 되기까지의 일련의 과정은 꿈 차원에서 보았을 때 통제의 과정이라고 볼 수 있다. 꿈을 꾸면서 꿈을 통제하는 것은 자각몽(lucid dream)의 일종이다.⁴⁰⁾ 특히 홍상수의 전작 <누구의 딸도 아닌 해원>과 <밤의 해변에서 혼자>에는 ‘꿈속의 꿈’이 나오는데, 이것은 외부의 꿈이 내부의 꿈을 통제한다는 점에서 자각몽의 상태와도 유사하다. 홍상수의 전작에서 꿈을 통제하는 주인공이 나왔다는 점에서 <인트로덕션>을 일종의 자각몽 상태의 꿈을 보여준 것이라고 가정하고자 한다. 단지 가정 차원에 머무는 것은 ‘자각몽’이라는 정보가 영화에서 충분히 주어지지 않은 것도 있지만, 해석에 있어서 영화의 이 꿈이 자각몽인지 아닌지를 판가름하는 것보다 영화가 꿈에 온전히 진입하기 전에 어떤 검열과 통제의 과정이 수반되었다는 점을 입증하는 더 중요하기 때문이다. 영화는 자신의 꿈속에서 그 장면을 ‘보고’ 있는 시점 주체였고, 이 때문에 주원 단독 쇼트가 롱테이크로 진행되었다고 할 수 있다. “제가 아는 분인가 해서요”라는 영화의 말, “이상하다”고 말하는 주원의 말은 자각몽에서 행해지는 그 상황이 꿈인지 현실인지를 자문하는 ‘현실성 점검’(reality check) 차원으로 해석될

40) 자각몽은 꿈을 꾸면서 자신이 꿈을 꾸고 있다는 사실을 자각하는 것이며, 이것은 꿈을 꾸면서 현실성 점검을 통해 이루어진다(신재공, 『자각몽의 수면의학적 이해와 응용』, 『수면정신생리』 26(2), 대한수면의학회, 2019, 78쪽).

수 있고, 자신이 주원 쪽으로 가는 것이 아니라 “이리 와”라는 말과 함께 주원을 프레임 바깥으로 나가 자기 쪽으로 오게 한 것은 영호가 꿈을 통제하면서 지속적으로 검열하고 있음을 의미한다.⁴¹⁾

만약 영호와 주원의 해후가 현실이었다면 이 장면은 훨씬 더 극적일 것이다. 그러나 검열과 환상 가로지르기가 매개된 불완전한 소망성취의 꿈, 통제된 꿈이었기에 꿈 장면은 오히려 현실적이다. “현실이란 꿈을 견뎌낼 수 없는 사람들을 위해 존재하는 것”⁴²⁾이라면, 영호는 자신의 꿈이 환상을 충족시키고 소망을 성취시키는 면도 있었지만, 오히려 바로 이 점 때문에 그 꿈을 견딜 수 없었다고도 볼 수 있다. 이 점은 꿈을 깨고 나서 그의 행동으로 더 잘 드러난다. 꿈 이후 그의 행동은 더욱 충동적이며 대타자로부터 벗어나는 차원을 보여주기 때문이다.

4. 주체의 충동과 대타자의 붕괴

<리스트>의 미애가 대타자와 분리되지 못한 채 자아이상에 매여 있다가 상상계의 이상적 자아로 퇴행하는 양상을 보였다면, <첩첩산중>의 미숙에게는 자아이상에 균열이 생기며 충동의 징후가 나타난다. 자아이상은 대타자의 욕망을 자신에게 동화시키기 때문에 충동을 견제하게 만드는데, 미숙은 이를 벗어나는 것이다. 미숙은 명우와 잠자리를 같이 한 후 다음 날 식당에서 만난 전상욱에게 교수로서의 예우를 하지 않는다. 전상욱이 진영과 잠자리를 같이 한 것에 대해 거짓말을 하며 변명을 늘어놓자 “창피한 줄 알아”라며 명령의 반말을 하고 그 자리를 떠난다. 이는 미숙이 대타자였던 전상욱에게서 분리되는 것을 의미하면서 동시에

41) 자각몽 중일 때는 비논리적인 발화가 억제되고 정상적인 발화가 이루어진다(신홍택, 『꿈과 언어 - 비논리적인 꿈, 비정상적인 사고와 언어의 관계에 관한 연구』, 『언어과학』 26(2), 한국언어과학회, 2019, 46-47쪽).

42) 슬라보예 지젝, 한보희 역, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008, 303쪽.

대타자의 욕망의 대상이 되고자 했던 히스테리에서도 빠져나오는 것으로 해석된다.

충동은 상징계가 아니라 실재계를 지향하는 것이다. 실재계는 시선의 대상이 되지 않으며,⁴³⁾ 주체는 실재계에 온전히 접근할 수는 없다. 실재계에 접촉하게 되면 외상을 남기고 주체는 파괴되어 버린다.⁴⁴⁾ 실재를 직접적으로 의식할 수는 없고, 상징계가 교란될 때 실재는 드러나기 시작한다.⁴⁵⁾ 영화적으로도 그 실재계를 간접적으로 암시할 수 있을 뿐이다. 홍상수는 커트 분할을 없이, 팬이나 틸트, 줌 등으로 시각의 사각지대를 보여주면서 노출되지 않는 어떤 것을 의식하게 만든다.⁴⁶⁾ 이를 통해 장면은 ‘시선(eye, look)’의 차원에서 ‘응시(gaze)’로 넘어가면서 서사에도 균열이 일어난다.⁴⁷⁾

<침침산중>은 단편임에도 불구하고 인물의 서사와 무관한 듯한 인서트 배치되어 있다. 그 인서트를 고려하여 서사를 재구성하면, 이 영화는 ‘아파트촌(네 컷)-차를 타는 미숙-전주-차를 타는 미숙-모텔촌(네 컷)’으로 이루어져 있다.⁴⁸⁾ 여기서 아파트촌(그림3)과 모텔촌 컷(그림4)은

43) 손 호머, 김서영 역, 『라캉읽기』, 은행나무, 2007, 153쪽.

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

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

46) 제시카 키앙(Jessica Kiang)은 <인트로덕션>이 이전의 트레이드마크인 프레첼 모양의 타이라인을 피하고 연대기 방식을 취하고 있기 때문에 오히려 더 복잡하게 보이는 면이 있다고 하면서, 이것이 관계 서사를 극대화하고 있다고 말한다. 또한 인물간의 상호작용이 공적·사적·전문적·개인적·지적·감성적 측면의 프리즘으로 확산되는데, 여기에 크랙팟 줌과 수평적이지 않은 패닝을 사용해 전혀 신경쓰지 않은 것처럼 보이기 위해 신경썼다고 평하고 있다(Jessica Kiang, ‘Introduction’ Review: A Narrow but Deceptively Deep Cut of Hong Sangsoo Simplicity, Variety, 2021.3.2. <https://variety.com/2021/film/reviews/introduction-review-hong-sangsoo-1234918333/>).

47) 김이석과 김병철은 홍상수의 영화가 카메라를 통해 균열을 발생시킨다고 말한다(김이석·김병철, 『홍상수 영화의 시각적 스타일 연구-〈극장전〉을 중심으로』, 『인문과학연구』 제65호, 강원대학교 인문과학연구소, 2020, 258쪽).

48) <침침산중>은 미숙이 차를 운전하여 서울 집에서 전주에 있는 진영의 집으로 가서 전주 시내를 오가며 명우와 전교수를 만나는 이야기로 진행된다. 이런 서

단지 도시의 전경을 거시적으로 보여주는 조감 쇼트라고 한정시킬 수 없다. 마치 스틸 사진처럼 아파트와 호텔을 양각 쇼트로 보여주는 이 장면은 인간 군상의 스노비즘과 지리멸렬함을 ‘응시’하는 듯한 미장센을 만든다.⁴⁹⁾ 아파트와 호텔은 인물에게 시선의 대상이 아니다. 인물 중 누구도 아파트에 시선을 주거나 의식하지 않는다.⁵⁰⁾ 그래서 호텔과 아파트는 상징계의 얼룩(stain)과 응시의 주체로 기능하게 되는 것이다.⁵¹⁾



그림 3



그림 4

영호의 충동적인 행위도 응시의 미장센과 결합된다. 특히 영호가 겨울 바다에 입수하는 것은 충동에 다름 아닌데, 이것은 또한 대타자의 쇠퇴 혹은 붕괴라고 할 수 있다. 라캉적 의미에서 상징계적인 대타자의 쇠퇴야말로 ‘주체화’라고 할 수 있다.⁵²⁾ 충동은 상징계적 욕망을 벗어나고자

사의 맨처음과 맨끝에 각각 아파트촌과 모텔촌 쇼트가 배치되어 있는 것이다.

49) 그림3과 4는 각각 네 컷 중 한 컷이다.

50) 정봉석은 홍상수 영화에서 응시와 시선의 분열을 통해 욕구와 요구의 불일치를 보여주며, 이것이 바로 일상임을 깨닫게 해준다고 말한다(정봉석, 앞의 논문, 529-553쪽).

51) 서영채는 홍상수의 영화에 라캉적 의미의 ‘응시’가 나타나지만, 인물들은 이 응시를 알아채지 못하다가, 어느 순간 응시를 인지하게 되는데 이것은 일상의 흐름이 정지되는 존재론적 순간이라고 말한다(서영채, 『절대 공간으로서의 풍경 : 두 번째 풍경과 존재론적 순간』, 『한국현대문학연구』 제41호, 한국현대문학회, 2013, 588-600쪽).

52) 라캉에 의하면, 주체화는 두 단계를 겪게 되는데, 첫 번째는 신경증을 경험하고 자본주의 신경증에 동화되는 것이고, 두 번째는 그것의 허위성과 무의미를 깨닫고 실재를 응시하는 것이다. 이 두 번째 주체화는 상징계 질서의 차원에서 불

하는 주체의 반복적인 행동이고⁵³⁾ 이것은 쾌락원칙을 넘어서는 고통인 주이상스(jouissance)를 유발시킨다.⁵⁴⁾ 영호의 입수 또한 단순한 쾌감으로 설명되지 않는 주이상스라고 볼 수 있다.

영호의 입수 장면(그림5, 6)은 강한 흑백의 콘트라스트, 카메라의 연초점화 혹은 탈초점화⁵⁵⁾, 사운드의 울림 등으로 초현실적인 분위기를 발생시킨다.⁵⁶⁾ 촬영과 음향 등이 단지 기술적인 차원이 아니라 감독의 현실에 대한 문제의식과 가치관, 이데올로기를 내포하는 것⁵⁷⁾이라면, 가시계를 흐릿하고 모호하게 처리한 것은 가시계의 선명함이 오히려 이 세계에 대한 인식을 가로막는다는 역설을 내포하면서, 실재계적인 어떤 것을 암시한다.⁵⁸⁾

때는 실패이지만, 라캉적 의미에서는 이것이 오히려 성공적인 주체화이다(김석, 『주체화와 정신분석의 윤리』, 『문학치료연구』 42, 한국문학치료학회, 2017, 77-105쪽).

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

54) <밤의 해변에서 혼자>의 여주인공도 욕망의 매개자에서 충동의 주체가 된다. 그녀는 욕망의 순환 구조에 매몰되지 않고 충동과 주이상스로 이행해 간다(한귀은, 『욕망매개자·희생양에서 충동주체로의 이행 <밤의 해변에서 혼자>』, 『현대문학의 연구』 75, 한국문학연구학회, 2021, 437-479쪽).

55) 탈초점화(out-focusing)이나 연초점화(soft-focus)는 <강변호텔>에서 두드러지게 나타난다. 영환이 시를 낭송하는데, 그 시의 내용이 초현실적이며, 외화면으로 내레이션이 처리되면서 또 다른 장면이 시각화 되는데 이 장면 또한 초현실적인 분위기가 강하다.

56) 데이비드 에를리히(David Ehrlich)는 실내 장면의 평면 조명이 실외의 조도와 대비가 되면서 실외 장면을 더 화려하게 만든다고 말한다(David Ehrlich, 'Introduction' Review: If You've Never Seen a Hong Sang-soo Movie, This Isn't the Best Place to Start, IndieWire, 2021.3.4. <https://www.indiewire.com/2021/03/introduction-review-hong-sang-soo-1234621033>).

57) 조엘 마니, 김호영 역, 『시집』, 이화여자대학교출판부, 2007, 31-32쪽.

58) 이런 특성은 홍상수의 전작 흑백영화 <오 수정>이나 <강변호텔>에서도 발견된다.



그림 5



그림 6

영호의 입수와 관련해서도 실재계적인 응시가 읽히는 장면이 있다. 그런데 이때에는 응시와 시선이 거의 일치하는 양상을 띤다. 이 장면은 패닝과 롱테이크로 이루어졌는데, 입수했던 영호가 밖으로 나와서 바다를 바라보면(그림7) 카메라가 패닝되어 바다가 롱테이크 된다(그림8). 그리고 다시 카메라는 패닝하여 영호와 정수가 바다를 바라보는 것을 보여 준다(그림9). 인물과 바다가 커트로 분할되지 않고 패닝을 통해 한 쇼트에 담기기 때문에 인물과 실재계적인 무엇(the thing)의 거리가 좁혀지는 효과를 낸다. 이 장면은 <밤의 해변에서 혼자>와 <도망친 여자>에서 각각 바다와 바다 영상에 시선을 멈추었던 여주인공을 연상시킨다. 홍상수의 전작에서 텅 빈 바다는 상징계적 욕망이나 대타자로부터 자유로운 상태의 기표가 되기도 했는데⁵⁹⁾ 이것이 <인트로덕션>에서도 이어지는 것이다.



그림 7

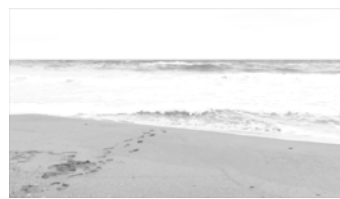


그림 8

59) 한귀은, 『영화 <도망친 여자>에 나타난 회심과 상징적 자살의 징후』, 『현대문학의 연구』 73, 한국문학연구학회, 2021, 357-397쪽.



그림 9

시선과 응시의 일치는 주원에게도 일어난다. 그림10은 얇은 물웅덩이에 비친 주원의 하반신이 쇼트화 된 것인데, 주원이 길을 걸으면서 주목했던 ‘나무’(그림11)와 한 프레임 속에 들어와 있다는 점에서 주원의 시선이 일상적이지 않음을 보여준다. 무엇보다 함께 길을 걸었던 주원의 어머니나 화가는 물웅덩이와 그것에 비친 나무에 전혀 시선을 주지 않았고 다만 주원만이 그 응시의 주체에 시선을 둔다. 영호의 경우, 패닝을 통해 응시와 시선을 한 쇼트에 담았다면, 주원의 경우에는 한 프레임 안에서 그 시선과 응시를 동시에 담았다고 볼 수 있다.



그림 10



그림 11

이는 <첩첩산중>에서는 응시의 주체만 노출되었을 뿐 시선과 불일치했다는 점과도 대비된다. <인트로덕션>은 <첩첩산중>에 비해 더 충동적이며 더 고통스런 주이상스를 향유하는 주체를 보여주고 있는 것이다. 반복적 충동 행위는 ‘포옹’을 통해서도 드러난다. <인트로덕션>에는 포옹이 4회 이루어지며 이 포옹의 형식과 의미는 조금씩 다르다. 1부에서는 영호가 아버지 병원에서 오랫동안 근무한 간호사에게 ‘야위었다’고

말하면서 갑자기 그녀를 안아준다(그림12). 간호사는 “왜 갑자기 눈이 오고 그러냐?”라고 하는데, 갑작스러운 눈은 갑작스러운 포옹의 메타포처럼 보인다. 이때의 포옹은 매우 자연스럽고 어떤 억압이나 도덕도 없는, 단지 타자에 대한 측은한 마음이 충동적으로 이끈 것이다. 2부에서는 2회의 포옹이 있는데 첫 번째는 영호가 갑자기 주원에게 안기는 형식의 포옹이다(그림13). 주원이 먼저 안아주었다기보다는 영호가 주원에게 안기었고 이를 주원이 받아들인 형식인 것이다. 뒤에 이어지는 대화를 통해 볼 때 영호 또한 독일에서 유학하고 싶지만 돈이 없기에 발생한 답답함과 안타까움이 영호가 주원에게 안긴 이유가 된다. 세 번째 또한 영호와 주원의 포옹인데, 낙심하던 영호가 아버지가 돈을 줄 수도 있다며⁶⁰⁾ 기대하자 둘이 함께 설레하며 포옹을 한다(그림14). 이 포옹은 상호적 포옹으로 앞서 위로와 안타까움의 포옹과 또 다른 의미를 띤다. 네 번째 포옹은 3부에서 정수가 겨울바다에 입수했던 영호를 안아주는 포옹인데(그림15) 이 포옹도 1부나 2부의 첫 번째 포옹처럼 한 사람이 다른 한 사람에게 안기는 형식이다. 고통스러워하는 영호를 정수는 감싸듯 안아준다. 눈여겨볼 점은 2부의 영호와 주원의 상호 포옹을 제외하고는 안는 인물의 얼굴은 노출되고, 안기는 대상은 숨겨진다는 것이다. 이 때문에 이 그림12, 13, 15의 포옹은 주체의 타자에 대한 치유와 보살핌의 포옹이라는 점이 더 강화된다.

60) 여기서 영호의 어조가 갑자기 바뀌는 것에 주목할 수 있다. 영호는 아버지가 돈을 줄 수도 있다며 “아들이 유학간다고 하는데 당연히 도와줘야지, 안 그러면 그게 사람이냐?”라고 말하는데, 이 대사는 1부 첫 장면 영호의 아버지 한동현이 기도하면서 “전 재산의 반을 바치겠다”라고 말한 것과 대비되면서 대타자에게만 집착하며 아들에 대해서는 무심한 한동현의 성향을 다시 한번 환기시킨다.



그림 12



그림 13



그림 14



그림 15

아이러니하게도 애초에 대타자의 위치에 있던 영호 아버지 ‘한동현’의 경우에는 오히려 대타자에 더 의존적인 모습을 보인다. 영화의 1부 시작은 한동현의 독백 장면부터인데, 이 독백은 기도의 형태를 띤다. 한동현은 “하나님께서 다시 한번 기회를 주신다면” “전 재산의 반을 바치겠다”, “가난한 고아원에 맡기겠다”, “꼭 약속”한다고 간절하게 기도한다 (그림16). 한동현은 대타자인 신에게 무언가를 갈구하는 것인데, 이 점에서 한동현은 아들인 영호보다 훨씬 더 대타자에게 의탁하고 있음을 알 수 있다. 신이 자신에게 무엇을 원하는지, 신에 따라 살고자 하는 것이다. 한동현은 자신을 찾아온 유명한 배우에게 매우 친절하며 그가 치료를 원한다고 하지 않았음에도 침을 놓는 등의 서비스를 한다. 그러면서도 아들을 만나는 시간은 계속 지연시키는 등 아들에게는 무심정한 모습을 보인다. 한동현에게 있어서는 대타자와 상징계적 체계가 가장 중요했던 것이다. 영호는 대타자에게서 분리되지만, 영호의 대타자였던 아버지는 오히려 대타자에게 절대적으로 의탁한다는 점에서 희극성을 띤다. 한동현이 원장실을 나간 다음에도 카메라는 한동현을 따라가지 않고 그

방에 그대로 머물면서 마치 방이 한동현의 응시 주체인 것처럼 보이게 만든다(그림17). 이는 라캉의 “나는 단 한 지점에서 볼 뿐이지만, 나의 실존 속에서 나는 사방에서 응시되고 있다”⁶¹⁾라는 말을 연상시킨다. 한동현은 응시를 의식하지 못하는 온전히 상징계적인 인물인 것이다.



그림 16



그림 17

영호 어머니의 대타자로서의 지위도 쇠퇴한다. 영호가 꿈을 꾸고 후 해변에서 그의 어머니를 바라보고 있으나 정작 어머니는 영호를 보지 못한다는 데에서 드러난다. 만약 영호 어머니가 여전히 대타자로서의 지위에 있었다면 시선의 주체가 그 어머니가 되어야 하는데 이것에 역전이 발생한 것이다. 무엇보다 영호 어머니의 위치는 호텔의 발코니로서 영호보다 훨씬 ‘높은 곳’임에도 불구하고 그녀는 영호를 보지 못한다. 정수가 영호에게 어머니를 향해 “손 흔들어봐”라고 말하지만 “안 보신 거면 귀찮게 하지 마”라고 말하는데 이것은 영호 어머니가 영호에 대해 대타자의 지위를 상실했음을 의미한다. 영호 어머니 쪽에서 보자면, 그녀는 응시의 대상이 되고 있지만 시선의 주체는 되지 못하는, 시선과 응시의 불일치를 보이는 것이다.

이렇듯 <인트로덕션>의 영호는 대타자의 권위에서 벗어나 충동적인 주체로 변모해 간다. 충동은 일회적이지 않고 반복적이며, 충동적 주체가 된다고 할지라도 욕망과 온전히 절연되는 것은 아니다. 욕망과 충동

61) 자크 라캉, 맹정현·이수련 역, 『세미나 11권: 정신분석의 네 가지 근본개념』, 새물결, 2008, 114쪽.

은 보로메오 고리를 이루고 있기 때문이다⁶²⁾. 충동적인 주체 되기는 욕망을 완전히 소거한 주체가 아니라 욕망에만 강박적으로 집착하지는 않는 주체, 상징계의 틈을 감지하는 주체, 주이상스를 향유하는 주체를 의미한다고 보는 것이 더 타당할 것이다.

5. 결론을 대신하여: 주체의 포용

상징계로의 진입은 대타자를 의식하는 것으로 비롯된다. 대타자가 자신에게 원하는 것을 끊임없이 물으면서 자아이상을 형성해 가는 것이다. 그러나 대타자는 부재한다. 대타자는 가상적이고 비실체적이지만 주체는 마치 그것이 존재하는 것처럼 행위하고, 그 때문에 대타자는 존재한다.⁶³⁾ 따라서 대타자의 붕괴는 대타자의 가상적 지위의 붕괴이다.⁶⁴⁾ <인트로덕션>은 대타자의 가상적 지위가 붕괴되는 것이 주체화에 진입하는 것임을 보여주고 있다. 그리고 이 대타자가 쇠퇴하거나 붕괴되어 가는 곳에 ‘포용’을 위치시킨다.

어떤 포용은 폭력일 수 있다. “타자를 팔로 너무 짝 안아서 그를 무너뜨리거나 동화시켜서는 안 된다. 만약 그렇게 한다면 배제라는 은폐된

62) 상상계와 상징계, 실재계를 위상학적으로 설명한다면, 이 세 가지는 서로 연결·의존·공유되는 측면이 있으며 그 모습은 보로메오 매듭과 유사하다(딜런 에반스, 앞의 책, 150쪽).

63) 대타자의 위상은 공산주의나 민족 같은 이데올로기적 대의의 위상과 같다. 그것은 자신이 대타자 속에 있다는 것을 인정하는 개인들의 실체적 토대이며, 개인들의 존재적 기반이며, 삶의 의미를 제공하는 참조점이다. 그것을 위해서는 자신의 생명을 바칠 준비가 되어 있지만, 존재하는 것은 개인들과 그들의 행위뿐이다(슬라보예 지젝, 박정수 역, 『HOW TO READ 라캉』, 웅진지식하우스, 2007, 21쪽).

64) 대타자의 붕괴는 “심리학적” 변화를 지칭하지 않으며, 오히려 사회적 결속을 구성하는 상징적 직조물에서의 변동을 가리킨다.”(슬라보예 지젝, 이성민 역, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 도서출판 b, 2007, 448쪽).

권력 행위에 가담하는 것과 마찬가지다.”⁶⁵⁾ ‘포옹’을 비유적 의미로 쓴다면, <인트로덕션>에서 ‘어머니’라는 대타자는 ‘너무 꼭 안아서 그를 무너뜨리거나 동화’시키는 존재이다. 이런 일방적 관계는 주체를 배제하면서 이데올로기 권력 체계에 복무하는 것이 된다. 주원과 영호의 어머니가 자식의 대타자 지위에 오른 것은 그들 자신이 상징계적 이데올로기에 억압된 결과이다. 이 때문에 그녀들은 자신의 경계를 넘어 타자인 자식을 동화시키려 한 것이다. 역설적으로, 대타자에 더 의존하는 존재가 누군가의 대타자가 되려고 한다. 그러면서 자신도, 타자도 무너뜨리는 것이다.

서로에게 대타자로 작동하지 않는 주체들의 포옹은 수평적이다. 영호와 간호사, 주원과 영호, 정수와 영호 사이의 포옹에는 폭력적 동일화가 없다. 그들은 취약하며, 자신이 취약하다는 것을 인지하고 있다.⁶⁶⁾ 주체화는 자신의 강함을 증명하는 것이 아니라 자신이 취약하다는 것을 깨닫고 타자의 상처에 공명하는 과정일 터, <인트로덕션>에서 ‘포옹’은 주체화의 또 하나의 징후라고 볼 수 있을 것이다.

<인트로덕션>에서 대타자와의 관계에서 벗어난 주체는 우정의 관계를 맺는다. 영화의 대단원에서의 영호와 정수의 관계는 우정의 정점을 이룬다. 영호가 어머니를 만나는 곳에 정수와 동행한 이유는 정수에게 할 말이 있기 때문이라고 했다. <인트로덕션>의 다른 에피소드가 그렇듯이, 그 ‘메시지’가 무엇인지는 노출되지 않는다. 그러나 그 메시지가 소통되는 채널이 우정과 관계됨은 추측할 수 있다. 영호가 꿈을 꿀 때와 바다를 응시할 때 정수는 곁에서 영호와 함께 바다를 응시했고, 영호가

65) ‘포옹’은 경계를 넘지 않기 위해 저항하는 것이며, 그렇지 않으면 자기를 부정하는 자기파괴적인 행동이 된다(미로슬라브 볼프, 박세혁 역, 『배제와 포옹』, IVP, 2012, 226-227쪽).

66) 우리는 취약한 존재, 신체적 존재라는 점 덕분에, 우리 너머 우리의 삶이 아닌 다른 삶에 이양되어 연루된다(주디스 버틀러, 양효실 역, 『불확실한 삶』, 경성대학교 출판부, 2004, 57쪽).

바다에서 나와서 추위와 고통에 떨 때 정수는 아무 말 없이 안아주었다는 점에서 정수는 상처받은 이에게 상처받는, 타자의 고통에 애통해하는 주체인 것이다.

이런 맥락에서 주요인물인 주원의 서사가 2부에서 끝나고 3부에는 영호의 꿈에서만 나타난 점도 해석될 수 있다. 영호의 꿈속에서 주원은 박탈된 주체로 등장한다. 2부에서 보인 주원의 증상을 고려한다면 3부 영호의 꿈속 주원의 상황이 단지 영호의 꿈작업이 만든 상황이라고만 단정 지을 수 없게 된다. 2부에서 주원은 실재계적인 응시를 감지했었고 이것은 대타자의 욕망에서 벗어나고자 하는 충동과 연동하기 때문이다. 다만 대타자로부터의 분리는 결국 상징계적 차원에서는 실패나 좌절을 의미하므로 주원에게 외상은 불가피했을 것이고, 이것이 또한 영호의 꿈을 통해 암시되었다고 볼 수 있다. 비록 검열되고 통제된 꿈이지만 바로 그런 이유로 영호의 주원에 대한 머뭇거림은 오히려 윤리적이다. 타자에 대한 윤리는 망설임, 주저, 행위의 중단에 내재하며, 고민과 갈등, 분열에 윤리가 비로소 기거할 수 있기 때문이다.⁶⁷⁾ 이런 측면에서 주원에 대한 영호의 태도를 우정의 윤리라고 할 수 있을 것이다. 홍상수의 영화에서는 <밤의 해변에서 혼자>로부터 ‘우정’이 중요한 테마로 등장한다. <클레어의 카메라>, <강변호텔>, <도망친 여자>에서도 여성 인물의 우정이 나타난다. <인트로덕션>에는 남성 인물 영호와 정수의 우정이 영화의 대단원을 이루고 있다. <인트로덕션>은 상징계적 환상이 과잉된 불안의 시대, 대타자가 붕괴된 자리에서 시작되는 우정을 보여주고 있는 것이다.

67) 김홍중, 『스노비즘과 윤리』, 『사회비평』 제39권, 나남출판사, 2008, 66-69쪽.

참고문헌

1. 기본 자료

홍상수, <인트로덕션>, 2021.

2. 논문 및 단행본

김석, 「주체화와 정신분석의 윤리」, 『문학치료연구』 42, 한국문학치료학회, 2017, 77-105쪽.

김이석·김병철, 「홍상수 영화의 시각적 스타일 연구<극장전.을 중심으로>」, 『인문과학연구』 제65호, 강원대학교 인문과학연구소, 2020, 245-268쪽.

김홍중, 「스노비즘과 윤리」, 『사회비평』 제39권, 나남출판사, 2008, 50-70쪽.

딜런 에반스, 김종주 역, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998.

루이 알튀세르, 김웅권 역, 『재생산에 관하여』, 동문선, 2007.

르네 지라르, 김윤식 역, 『소설의 이론』, 삼영사, 1991.

마크 피셔, 박진철 역, 『자본주의 리얼리즘』, 리시올, 2018.

문관규, 「홍상수 영화에 재현된 초현실주의 기법과 꿈 시퀀스 분석」, 『영화연구』 제51호, 한국영화학회, 2012, 119-146쪽.

미로슬라브 볼프, 박세혁 역, 『배제와 포용』, IVP, 2012.

박찬부, 『라캉: 재현과 불만』, 문학과지성사, 2007.

브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학』, 민음사, 2002.

서영채, 「절대 공간으로서의 풍경: 두 번째 풍경과 존재론적 순간」, 『한국현대문학연구』 제41호, 한국현대문학회, 2013, 569-604쪽.

손 호머, 김서영 역, 『라캉읽기』, 은행나무, 2007.

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

- _____, 박정수 역, 『HOW TO READ 라캉』, 웅진지식하우스, 2007.
- _____, 이성민 역, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 도서출판 b, 2007.
- _____, 이수련 역, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 2002.
- _____, 한보희 역, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008.
- _____, 주은우 역, 『당신의 징후를 즐겨라!』, 한나래, 1997.
- _____, 오영숙 외 역, 『진짜 눈물의 공포』, 울력, 2005.
- 신병식, 『라캉 정신분석과 권력 개념: 초자아와 권력의 양면성』, 『현대정신분석』 11권 2호, 한국현대정신분석학회, 2009, 87-110쪽.
- 신재공, 『자각몽의 수면의학적 이해와 응용』, 『수면정신생리』 26(2), 대한수면의학회, 2019, 75-85쪽.
- 신흥택, 『꿈과 언어-비논리적인 꿈, 비정상적인 사고와 언어의 관계에 관한 연구』, 『언어과학』 26(2), 한국언어과학회, 2019, 25-52쪽.
- 원라진, 『홍상수 영화서사의 순환구조: <극장전>을 중심으로』, 『아시아영화연구』 6권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2013, 179-200쪽.
- 이선주, 『“도망치는 영화” 혹은 비가시적 세계의 확장: 홍상수의 복잡성 내러티브 영화의 진화』, 영화연구소, 『아시아영화연구』 14(1), 2021, 279-311쪽.
- 자크 라캉, 맹정현·이수련 역, 『세미나 11권: 정신분석의 네 가지 근본 개념』, 새물결, 2008.
- 자크 알랭 밀레 편, 맹정현·이수련 역, 『자크 라캉 세미나 11』, 새물결, 2008.
- 정봉석, 『욕망과 서사의 분열 구조-홍상수론』, 『현대문학의 연구』 21, 한국문학연구학회, 2003, 529-554쪽.
- 조엘 마니, 김호영 역, 『시점』, 이화여자대학교출판부, 2007.
- 조혜정, 『“생활의 발견” 혹은 “일상의 정신병리학” -홍상수 영화세계의

- 주제의식 및 영화적 전략 고찰』, 『비교한국학』 20권 1호, 국제비교한국학회, 2012, 113-144쪽.
- 주디스 버틀러, 양효실 역, 『불확실한 삶』, 경성대학교 출판부, 2004.
- 지그문트 프로이트, 김인숙 역, 『꿈의 해석』, 열린책들, 2016.
- 최수임, 「‘몸짓의 꿈’: 홍상수 영화 <자유의 언덕>에서 내레이션과 꿈, 몸짓의 관계에 대한 고찰」, 『현대영화연구』 10(3), 현대영화연구소, 2014, 241-267쪽.
- 최원, 『라캉 또는 알튀세르』, 난장, 2016.
- 한귀은, 「영화 <도망친 여자>에 나타난 회심과 상징적 자살의 징후」, 『현대문학의 연구』 73, 한국문학연구학회, 2021, 357-397쪽.
- , 「욕망매개자·희생양에서 충동주체로의 이행 <밤의 해변에서 혼자>」, 『현대문학의 연구』 75, 한국문학연구학회, 2021, 437-479쪽.
- 홍준기, 「자끄 라캉, 프로이트로의 복귀」, 김상환 외 12인, 『라캉의 재탄생』, 창비, 2009.

3. 기타자료

- 「홍상수-정성일 대담」, 『씨네 21』 752호, 2010.5.
- 서울대학교병원 N의학정보
(<http://www.snuh.org/health/nMedInfo/nView.do?category=DIS&medid=AA000391>)
- David Ehrlich, ‘Introduction’ Review: If You’ve Never Seen a Hong Sang-soo Movie, This Isn’t the Best Place to Start, IndieWire, 2021.3.4.
(<https://www.indiewire.com/2021/03/introduction-review-hong-sang-soo-1234621033>)
- Jessica Kiang, ‘Introduction’ Review: A Narrow but Deceptively Deep

- Cut of Hong Sangsoo Simplicity, Variety, 2021.3.2.
(<https://variety.com/2021/film/reviews/introduction-review-hong-sang-soo-1234918333/>)
- Kaveh Jalinous, Introduction, Under the Radar, 2021.10.3.
(<https://www.undertheradarmag.com/reviews/introduction>)
- Lee Marshall, 'Introduction', Berlin Review, 2021.3.3.
(<https://www.screendaily.com/reviews/introduction-berlin-review/5157582.article>)
- Nick James, Introduction bridges the generational gap in Hong Sangsoo's typical style, BFI, 2021. 3.4.
(<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/introduction-2020-hong-sangsoo-parents-children-generation-gap>)
- Todd McCarthy, Berlin Review: Hong Sangsoo's Brief 'Introduction' Connects When Least Expected, Deadline, 2021.3.2.
(<https://deadline.com/2021/03/berlin-review-introduction-hong-sangsoo-international-critics-line-1234704682/>)

<Abstract>

<Introduction> as a Narrative of the 'Decline of the Other' and 'Subjectivation'

Han, Gwi-Eun*

In Hong Sang-soo's film <Introduction>, the parent-child relationship is the main character axis. This is a character setting that is not often seen in Hong Sang-soo's films. However, it is not a new setting in Hong Sang-soo's filmography in that the mother-daughter relationship forms one aspect of the narrative in the previous short films <Lost in the Mountains(침침산중)> and <List>. In these three films, the parents are placed in the position of the Other, and the main character's young man desires the Other's desire and forms an ego-ideal. In particular, <Introduction> is not limited to the mother-daughter relationship, and as the mother-daughter relationship and father-son relationship become narrative, the story of the Other and the subject is expanding, and the relationship between the subject and the Other is also different from the previous short films. Therefore, it is necessary to examine <Introduction> focusing on the relationship between the Other and the subject, but to read it interactively with <Lost in the Mountains> and <List>.

Even if it is not a parent-child relationship, there have been existences that play a role as a Other in Hong Sang-soo's films. In the early works, the main character, who is a snob, appeared faithful

* Gyeongsang National University

to the desire of the Other, and after <Right Now, Wrong Then>, the protagonist escapes from the snob by realizing the absence of the Other. In <On the Beach at Night Alone> and <The Woman Who Ran>, the female protagonist becomes the subject through the collapse of the Other. In these films, the Other was the Symbolic order or the Symbolic itself, and at the same time was a group of characters serving the Symbolic order. This collapse of the Other was realized as the main character realized that the Other was an fantasy, escaped from the Symbolic, and achieved subjectivation.

In <Introduction>, the Symbolic oppression is embodied in the form of parents who have the status of the Other. The main characters Young-ho and Joo-won are introduced to the path of an actor and a designer respectively, according to their parents' calling and desires, but this is not their own desire, it is just a 'subject effect' formed by their Interpellation. The Other, who is the subject of the Interpellation, is not only a parent, but also a person who has settled in society's ideology or the Symbolic system. The subject effect by the call of the Other is also shown in <Lost in the Mountains> and <List>. <Lost in the Mountains> shows a person who fails and shows symptoms of hysteria in the process of craving the desire of the Other, and <List> shows the regression into the Imaginary of the subject who fails to achieve the ego-ideal. Here, the difference from <Introduction> occurs. This is because in <Introduction>, the Other declines and the main character gradually becomes the subject of drive.

In the film, the collapse of the Other and becoming the subject of drive is also revealed through dream. In Hong Sang-soo's film, dreams appear as 'fulfilling wishes' or 'traversing fantasy', but the dream in <Introduction> has an ambivalence that includes both.

Yeong-ho is in a lucid dream state as if he is controlling his dreams. In other words, a conversation related to 'reality check' takes place in the dream, and as Yeong-ho appears as an off-screen voiceover in the first half of the dream, the event unfolds entirely from Young-ho's point of view.

The fact that Yeong-ho enters the sea after waking up from the dream proves that he is transforming into the subject of drive. The subject of drive is the subject that senses the Real and the gaze. The film expresses this through dreamy and surreal screens following soft focus and defocusing, and matching gaze and look through panning and long-take. Young-ho and Joo-won escape from the Other and enter into subjectivation, but the film does not miss the fact that the parents who were in the status of the Other depend more on the Other and do not notice the gaze of the Real.

The uncertain times paradoxically make the Other more and more established. <Introduction> raises questions about the obsessive maintenance of Symbolic fantasy as a subject called out to the Other. The film shows that subjectivation becomes possible only when the status of the Other collapses, and that true 'embracing' is possible in the place where the Other has collapsed.

Key Words: Hong Sang-soo, <Introduction>, <Lost in the Mountains>, <List>, Other, Desire, Ego-ideal, Dream, Drive, Subjectivation, Look and Gaze

■ 논문접수 : 2021년 11월 26일

■ 심사완료 : 2021년 12월 15일

■ 게재확정 : 2021년 12월 24일

