

히스테리증자의 환상 횡단과 주체화의 (불)가능성, 영화 <탐>

한 귀 은*

차 례

- | | |
|------------------|-------------------------|
| 1. 서론 | 4. 대타자의 응원과 주체화의 (불)가능성 |
| 2. 히스테리증자의 욕망 | 5. 결론 |
| 3. 환상 횡단의 반복과 실패 | |

국문초록

이 논문은 정신분석학적 접근법을 통해 <탐>에 나타난 홍상수 영화의 변화 지점을 드러내면서, 우리 시대 욕망과 환상, 그리고 그 환상을 가로지르는 주체화의 (불)가능성을 고찰하는 것을 목적으로 한다.

<탐>의 주인공 병수는 '탐'에 거주하면서 각 층에서 전혀 다른 모습을 보인다. 이것은 그의 성향 자체의 변화라기보다는, 그가 타자의 욕망의 대상a가 되기를 욕망한 것에서 비롯된 것이다. 이는 히스테리 증상이라고 할 수 있다. 히스테리증은 타자가 무엇을 욕망하는지 알아내서 타자의 욕망을 지속시킬 수 있는 특정한 대상이 되려고 하는 것이기 때문이다. 그리고 이 때문에 히스테리증은 '환상 횡단'의 가능성을 내포하게

* 경상국립대학교 국어교육과 교수

된다. 병수에게서도 이런 환상의 횡단이 반복적으로 나타난다. 그러나 그의 환상 횡단은 주체화까지 이어지지 못한다. 자신이 욕망하는 대상a에 이미 균열이 내재되어 있다는 것을 직시하지 못하고 다른 환상이나 대타자로 봉합하려 하기 때문이다. 그가 환상을 유지하려 하는 한, 그는 실재를 마주할 필요가 없어지는 것이다.

적지 않은 동시대인이 히스테리증으로 진단된다. 그러나 바로 이 때문에 환상을 횡단하고 주체화의 여정에 오를 수 있게 된다. <탐>은 그 (불)가능성을 보여주는 영화라고 할 수 있다.

주제어: 욕망, 증상, 대상a, 히스테리, 환상 횡단, 대타자, 주체화, 증환

1. 서론

욕망은 타자에 의해 매개된 것이고¹⁾, 주체는 타자의 장에서 출현한다는 명제를²⁾ 부인할 수 없게 됐다. 자본주의 다매체 사회는 그 자체로 상호 욕망을 재생산하는 플랫폼이 되고 있다. 이런 상황에서 지라르의 ‘회심(conversion)’과 라캉의 ‘주체화(subjectivation)’는 유의미한 문제제기가 될 수 있다. 회심은 욕망이 자생적인 것이 아니라 모방된 것임을 깨닫는 것이고³⁾, 주체화는 상징계적 욕망이 환상에서 비롯된 것임을 인식하고 그 환상을 횡단하는 것을 뜻한다.⁴⁾ 범박하게는, 회심이 주체화로 이어진다고 할 수 있을 것이다. 여기서 주체화는 타자의 욕망과 무관하게,

1) 르네 지라르, 김윤식 옮김, 『소설의 이론』, 삼영사, 1991, 136쪽.

2) 자크 알랭 밀레 편, 맹정현, 이수련 옮김, 『자크 라캉 세미나 11』, 새물결, 2008, 318쪽.

3) 르네 지라르, 김진식 옮김, 『나는 사탄이 번개처럼 떨어지는 것을 본다』, 문학과 지성사, 2004, 138쪽.

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

혹은 모방된 욕망의 폐기를 의미하지는 않는다. 오히려 주체화는 그 환상을 끝까지 밀어붙여 환상을 가로지르며 그 환상이 만드는 증상을 억압하지 않고 그 증상이 오히려 자기 자신임을 인정하는 것에 있다.⁵⁾

환상 가로지르기의 가능성에 가장 가까이 있는 주체가 히스테리증자이다. 히스테리증자는 타자의 욕망을 욕망하다가 그것이 진짜 자신의 욕망인지 끊임없이 되묻는 주체이기 때문이다. 도착증자는 대타자를 부인하고 자신만의 법을 세워 항상 만족을 얻으려 하지만, 히스테리증자는 (대)타자의 욕망을 욕망하다가 그것이 진실인가 끊임없이 질문하면서 자신의 만족을 지연시킨다.⁶⁾ 이런 방식으로 히스테리증자는 반복적으로 환상을 가로지르며 또 다른 욕망으로 이동해 갈 수 있다. 이 과정이 반복이 될 수밖에 없는 이유는, 만족을 모르는 히스테리 그 자체의 속성 때문이며, 동시에 이는 환상 가로지르기가 온전히 종결되기 어렵고 주체화도 쉽지 않다는 점을 방증한다.

홍상수는 <도망친 여자>(2020)에서 환상 횡단의 주체로 ‘감희’를 등장시킨 바 있다. 그녀는 네 명의 지인을 차례로 방문하면서 환상의 횡단과 함께 회심과 주체화의 여정에 오른다. 애초에 감희는 타자의 욕망을 욕망하는 속물화된 폐쇄회로에 갇혀 있다가 마치 ‘도망’을 치듯 ‘탈출’에 이르게 된다. 감희의 도망/탈출은 자기 자신에게서 벗어나는 것이고, ‘나는 나’라는 결박 상태를 깨트리는 것을 의미한다.⁷⁾ 이는 상징계적 자아

5) 슬라보예 지젝, 박정수 역, 『HOW TO READ 라캉』, 웅진지식하우스, 2007, 137쪽.

6) 정신분석에서의 증상은 병리학적 차원이 아니다. 증상은 상상계에서 상징계로 진입할 때 겪게 되는 주체의 소외에서 비롯된다. 이때 주체는 정신병(psychosis), 도착증(perversion), 신경증(neurosis) 중 하나에 속하게 된다. 이 중 도착증은 ‘아버지’를 부인하고 약화된 아버지의 법 대신 자신만의 법체계를 세우고 여기서 늘 만족을 느낀다. 히스테리증은 강박증과 함께 신경증의 한 부류인데, 강박증처럼 대상을 자신을 위한 것으로 간주하기보다, 타자가 무엇을 욕망하는지 알아내서 타자의 욕망을 지속시킬 수 있는 특정한 대상이 되려고 한다. 환상 공식에서 주체 자리에 위치한 자신을 대상a의 자리에 위치시키는 것이다(브루스 핑크, 맹정현 옮김, 『라캉과 정신의학』, 믿음사, 2002, 210, 303쪽).

7) 엠마누엘 레비나스, 김동규 옮김, 『탈출에 관하여』, 지만지, 2012, 32쪽.

이상(ego-ideal)⁸⁾에서의 탈출이기도 하다는 점에서 주체화의 가능성을 내포한다.

감회의 변화가 횡적 이동과 더불어 이루어졌다면 <탑>에서 병수의 이동은 종적이다. 병수는 1층과 지하에서는 ‘해옥’을, 2층에서는 ‘해옥’과 ‘선희’를, 3층에서는 ‘선희’, 4층에서는 ‘지영’과 만나거나 함께 거주한다. 횡적 이동은 무한 이동이 가능하지만, 종적 이동에는 한계가 있다. 병수는 그 탑을 나올 때만 제한 없는 이동이 가능한데, 그가 종국에 탑에서 나온다고 보기 어렵다. 영화의 대단원에 이르면 4층에 살던 병수가 1층으로 내려와 외출을 앞두고 있지만, 영화의 플롯은 다시 맨처음 상황으로 돌아가기 때문이다. <탑>은 공간적으로 탑 앞에서 시작되어서 다시 탑 앞에서 마무리되면서, 동시에 시간적으로도 다시 처음으로 돌아가는 수미상관 구조인 것이다.⁹⁾

인물이 이동은 하지만 상황이나 캐릭터가 거의 달라지지 않는 서사적 전개를 보여주는 양상은 홍상수의 초중기작에서도 확인된다. <강원도의 힘>, <생활의 발견>, <극장전>, <하하하>, <북촌방향> 등에서 남성 주인공은 이동을 하면서 각각 다른 장소에서 사람들을 만나고 사건을 겪는다. 소위 ‘산보자 모티프’¹⁰⁾라고 할 수 있는 이들 영화에서 주인공은

8) 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).

9) Jessica Kiang은 <탑>이 시간에 대한 영화이자 홍상수의 페르소나에 대한 영화라고 말한 바 있다(Jessica Kiang, ‘Walk Up’ Review: Hong Sangsoo’s Sly, Silvery Latest is One of His Recent Greatest, Variety 2022, 9, 23. <https://variety.com/2022/film/reviews/walk-up-review-1235380618/> 검색일자: 2022.1.21).

10) 산보는 무위의 행보이며, 산보자는 자아 중심적인 행위가 아니라 타자에게로 열린 관찰자로서의 행동하는 주체이다. 그러나 홍상수 초중기작에서 남성 산보자는 지식인이거나 영화감독이지만 관찰하고 해석하거나 창작하는 주체가 아니라 성적인 욕망이나 인정욕망의 주체이다. 이들에게 산보는 무위의 행보가 아니라 자기 과시나 여성과의 만남을 위한 목적을 갖고 있다는 점에서 일반적인 산보

<탑>의 병수와 마찬가지로 영화감독이거나 교수, 지식인이다. 이들은 지속적으로 공간을 옮겨다니지만 그들에게서 변화는 보이지 않는다. 마치 아무리 걸어도 다시 처음으로 돌아오고 있는 듯한 양상을 띠는 것이다.¹¹⁾

이와 다르게 여성 산보자는 공간 이동과 함께 변화를 동반한다. 여성 산보자가 부각되기 시작한 영화가 <누구의 딸도 아닌 해원>(2013)인데, 이 영화에서는 꿈과 일기, 보이스오버 등 에세이적 요소들을 통해 주인공의 변화 가능성을 암시한다.¹²⁾ 이후, <지금은맞고그때는틀리다>의 주인공 ‘희정’, <밤의 해변에서 혼자>에서 ‘영희’, <클레어의 카메라>에서 ‘만희’와 ‘클레어’, <당신 얼굴 앞에서>의 ‘상옥’, <소설가의 영화>에서 ‘길수’와 ‘준희’ 등도 모두 산책을 하거나 장소를 이동한다.¹³⁾ 이들에게는

자 모티프와 차이를 보인다. 그럼에도 홍상수 영화에서 남성 산보자는 라캉적 의미에서 ‘응시’가 나타나고 어느 순간 응시를 인지하게 됐을 때 인물이 자신이 유명이거나 좀비와 같은 존재였다는 것을 깨닫는 일상의 흐름이 정지되는 존재론적 순간을 만난다(서영채, 『절대 공간으로서의 풍경 : 두 번째 풍경과 존재론적 순간』, 『한국현대문학연구』 41, 한국현대문학학회, 2013, 588-600쪽)는 점에서 그들의 산보는 유의미한 순간을 내포한다고 할 수 있다.

- 11) 산보자 모티프 영화에서 남자 주인공과 여자 주인공의 이분법을 넘어서는 것처럼 보이는 영화가 <강변호텔>이다. ‘영환’은 호텔에 공짜로 머물면서 호텔 주위를 자주 산책한다. 그는 ‘시인’으로 호명되며 대우를 받는 것을 즐긴다. 영환에게서도 인정욕망이나 스노비즘 등이 나타나는 것이다. 그러나 이 영화에는 비약이 있다. 영환의 죽음이 암시되는 장면으로 끝맺기 때문이다. 이 죽음이 유의미한 이유는 그 죽음에 슬퍼하는 여성 인물의 시선 때문이다. <강변호텔>은 한 인간이 다른 인간과의 관계를 통해 그 삶의 의미가 전복될 수 있다는 가능성을 보여주는 것이다. 따라서 영환이 변화하는 것처럼 보이지만, 이는 영환 자체의 변화라기보다는 타자의 환대로 인한 주체에 대한 재해석이라는 점에서 여성 산보자 계열과 차이가 있다(한귀은, 『복수시점과 경청주체에 의한 타자 재인식 - <강변호텔>을 중심으로』, 『어문학』 155, 한국어문학회, 2022, 101-130쪽).
- 12) 이선주, 『“죽어가는 자의 고독”을 넘어서 -<누구의 딸도 아닌 해원>의 에세이 영화적 특징들에 대하여』, 『현대영화연구』 17호, 한양대학교 현대영화연구소, 2014, 11-29쪽.
- 13) <지금은맞고그때는틀리다>의 주인공 ‘희정’의 경우는 캡처에 집중하는 일상을 위해서 매일 한 시간 산책을 한다고 말할 정도로 ‘산보’를 중시하고, <밤의 해변

이전 남성 산보자에게서 보이던 스노비즘¹⁴⁾이나 인정욕망이 약화돼 있을 뿐만 아니라 대단원에 이르러서는 극적인 변화가 직·간접적으로 나타난다.¹⁵⁾

특히 최근작 <당신 얼굴 앞에서>는 <탑>과 마찬가지로 수미상관 구조인데,¹⁶⁾ 대단원에서 상옥에게는 변화가 명시적으로 드러난다. 상옥은 ‘시한부’ 선고를 받는 박탈된 상황에서 그것을 차라리 받아들이며 ‘주체의 궁핍화(subjective destitution)’에 이른다.¹⁷⁾ 자신의 정체성을 제공해

에서 혼자>에서 ‘영화’의 경우에도 ‘외국에서 가장 좋았던 것이 산책’이었다고 말하는 부분이 나오기도 한다. 또한, 남성 산보자는 산책 중 만나는 사람에게 자신의 능력과 지위와 배경을 과시하려는 모습을 보인다면, 여성 산보자는 이와 반대되는 지점에 있다. 희정은 캡처를 그리지만 화가는 아니고, 영화는 영화배우지만 돈 벌려고 찍는 영화에는 출연할 수 없다고 한다. <풀잎들>의 경우에도 글을 쓰지만 작가는 아닌 여성 주인공이 등장하고, <소설가의 영화>에서도 영화배우이지만 영화를 더 이상 캐스팅 되려 하지 않는 여성이 등장한다. 그리고 이들 영화에서는 여성 주인공의 비약적인 변화의 조짐이 보이거나 실재를 마주하는 듯한 장면이 나타난다.

- 14) 자신의 욕망이 깨어진 것인지 모르는 ‘스놉’으로서의 인물이 욕망의 방향성을 갖지 못한 채 헤매는 것 또한 홍상수 초기작부터 줄곧 나온 모습이다(조혜정, 『“생활의 발견” 혹은 “일상의 정신병리학”—홍상수 영화세계의 주체의식 및 영화적 전략 고찰』, 『Comparative Korean Studies』20(1), 국제비교한국학회, 2012, 113-144쪽). <지금은맞고그때는틀리다>(2015) 이전 홍상수 영화에서 남성은 스놉이었다. 스놉으로서 남성은 개별성보다 상투성이 강했고 회화적으로 표현되는 경우가 많았다. 그러나 <지금은맞고그때는틀리다>(2015) 이후부터 남성은 인정욕구가 약화되고 이 때문에 여성과의 관계에서도 이전과는 다른 양상을 보였다. 가령, <당신자신과 당신의 것>(2016)에서 남자 주인공은 깨어진 욕망에서 벗어나서 연인을 있는 그대로 받아들이려는 양상을 보이기도 했다.
- 15) 한귀은, 『욕망매개자·희생양에서 충동주체로의 이행 <밤의 해변에서 혼자>』, 『현대문학의 연구』 75, 한국문학연구학회, 2021, 437-479쪽.
- 16) <탑>은 시간과 공간 모두에 걸쳐 수미상관이 나타나지만, <당신 얼굴 앞에서>는 공간과 인물의 행위 차원에서 ‘차이’를 내포한 수미상관이 나타난다.
- 17) 지젝은 주체가 자신의 정체성을 제공해주었던 외적 현실과의 연결고리를 완전히 끊고 아무것도 의존하지 않은 채로 주체적 궁핍(subjective destitution)에 머무는 것을 ‘주체화’라고 한 바 있다(슬라보예 지젝, 주은우 옮김, 『당신의 징후를 즐겨라!』, 한나래, 1997, 95-96쪽).

주었던 외적 현실과의 연결고리를 끊고 아무것에도 의존하지 않은 채로 주체화의 여정에 오르는 것이다.¹⁸⁾

여기서 <탐>에 대한 의문점이 제기된다. <탐>에서 ‘중적 이동’의 주체인 병수에게도 <도망친 여자>를 비롯한 여성 산보자 계열에 나타난 회심과 주체화의 가능성이 엿보이는가 하는 점이다. 만약 그렇다면 <탐>은 홍상수의 산보자 모티프 영화에서 남자 주인공과 여자 주인공의 이분법을 넘어서는 새로운 분기점이 되는 작품인가 하는 질문도 파생된다.

외적으로 보았을 때 <탐>의 병수에게는 분명 각 층으로 이동할 때마다 큰 변화가 나타난다. 1층에서 병수는 성공한 영화감독이지만 2층에서는 제작비를 지원받지 못하는 영화감독이고, 3층에서는 병약한 채식주의자이며 무신론자이지만, 4층에서는 고기를 즐기며 하나님을 보았다고 역설하기까지 한다. 그렇다면 이 변화는 <도망친 여자>에서 감희에게서 보인 환상의 횡단이나 주체화의 맥락인지, 아니면 단지 외적인 변화일 뿐인지 논의할 필요가 있다.

병수에게서 나타나는 일련의 변화를 욕망에 의한 ‘증상’으로 본다면, 병수의 증상이 어떤 의미를 띠는지 논의하기 위해서는 정신분석학적 접근이 필요할 것이다.¹⁹⁾ 이 논문에서는 정신분석학적 접근법을 통해 홍상수 영화에서 남성 주인공의 변화 지점을 드러내면서, 우리 시대 욕망과 환상²⁰⁾, 그리고 그 환상을 가로지르는 주체화의 (불)가능성을 고찰해

18) 한귀은, 『박탈된 주체의 증환과 주이상스 <당신 얼굴 앞에서>』, 『한국문학이론과 비평』 26(1), 한국문학이론과비평학회, 2022, 365-393쪽.

19) 욕망은 홍상수 영화에서 일관되게 나타난 주제다. 안승범은 홍상수 영화의 인물들은 주체와 매개자 사이를 오가면서 다면적인 욕망의 삼각형을 형성한다고 말한다(안승범, 『홍상수 영화에 나타난 욕망의 모방적 성격: <옥희의 영화>로 보는 모방 욕망의 스토리텔링』, 『인문콘텐츠』 29, 인문콘텐츠학회, 2013, 49-69쪽).

20) Giovanna Fulvi는 토론토 영화제 관련 인터뷰에서 <탐>은 우리 시대 멜랑콜리가 담겨 있다고 논평하였다(<https://www.tiff.net/events/walk-up>). 멜랑콜리가 자신이 소유하지 않았던 것을 상실했다는 환상 속에서 역설적으로 그것을 지키는 것을 의미한다면(슬라보예 지젝, 한보희 옮김, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008, 220-221쪽) 병수 또한 상실을 상실할 수 없는 주체, 결핍 자체가 그의

보고자 한다.

2. 히스테리증자의 욕망

<탑>은 지하실이 있는 4층 건물에서 벌어지는 사건을 담은 이야기다. ‘탑’은 일차적으로 이 4층 건물을 지시한다고 볼 수 있다. 협소주택에 가까운 이 건물을 보자마자 병수는 이런 집에서 살고 싶다 말하고, 3층 발코니(캡처1)와 4층 옥상(캡처2)에서 매우 만족스러운 얼굴을 보이며, 결국 이 건물 3층과 4층 옥탑에 거주하게 된다. 이 때문에 ‘탑’은 병수의 욕망과 관계된다고 할 수 있다.²¹⁾



캡처1



캡처2

그러나 병수는 이 ‘탑’에서 만족하지 못한다. 불만족은 욕망 자체의 속

증상인 멜랑콜리케이자 신경증적 주체로 볼 수 있을 것이다.

- 21) <탑>의 영문제목은 ‘Walk-up’이다. 이 단어는 엘리베이터가 없는 고층건물이라는 의미도 있지만 ‘올라가다’, ‘다가가다’의 뜻과 ‘어서 오십시오’라는 뜻도 가지고 있다. 이 제목은 욕망에 오르거나 다가간다는 맥락으로도, 해옥의 입장에서는 ‘환대’가 아닌 자신의 욕망에 충실한 ‘초대’에 가깝다는 면에서 ‘어서 오십시오’로도 해석될 수 있다. ‘Walk-up’은 <인트로덕션>의 제목처럼 다양한 의미를 담고 있는 것이다. 또한 홍상수 감독이 직접 촬영한 디지털 흑백 화면은 몽환적인 분위기를 자아냄으로써 마치 <탑>이 한 편의 꿈처럼 보이기도 한다. 이 점은 <오! 수정>으로부터 시작되는 그의 흑백 영화에서 일관되게 나타나는 성향이고, 감독이 촬영한 <인트로덕션> 이후부터 이 성향은 더 강화된다. 특히 의도적인 과다 노출과 열화된 저해상도 영상은 더 비현실적인 분위기를 만들어내고 있다.

성이기도 하다. 욕망은 만족을 주지 않으므로 하나의 기표에서 다음 기표로 움직이는 환유적 속성을 띤다.²²⁾ 욕망은 대상을 갖는다고 할 수 없고, 욕망을 불러일으키는 원인, 미끼만 존재한다고 할 수 있다. 이 욕망의 원인이자 미끼가 대상a(objet petit a)이다.²³⁾ 따라서 병수에게 ‘탑’은 만족을 주지 않는 대상a가 되는 것이다.²⁴⁾

‘탑’만 대상a가 되는 것이 아니다. 병수도 탑 안에서 타자 욕망의 대상a가 된다. 4층 옥탑에 환호하는 병수에게 해옥은 와서 살아도 되며 급기야 집세를 받지 않겠다고 말한다. 해옥 앞에서 병수는 ‘잘나가는 영화감독’이 된다. ‘잘나가는 영화감독’이라는 호명은 병수에게 ‘주체 효과(effect-subject)’를 발생시키며 그는 호명된 대로 자신을 동일화하며 나르시시즘을 고조시킨다.²⁵⁾ 이 나르시시즘은 동시에 병수를 해옥의 대상a로 위치시킨다. 병수는 ‘잘나가는 영화감독’으로 해옥의 욕망의 미끼, 즉 대상a 자리에 오르게 되는 것이다. 그리고 바로 이 때문에 병수에게 대상a로서의 탑의 위상도 더 고조된다. 병수가 이 탑 안에 있거나 살게 되면 그는 이 탑의 주인인 해옥의 욕망의 대상a가 될 수 있기에, 동시에 탑 또한 병수에게 대상a로 작동하게 되는 것이다.

해옥과 병수의 이러한 관계를 잘 보여주는 것이 병수의 기타 연주 신이다. 이때 장면은 병수를 중심으로 삼각구도를 이루는데, 해옥은 병수를 향해 몸을 기울이고 있고, 이 모습은 테이블에서 멀찌감치 떨어진 채 다소 민망해하는 정수와 대비된다. 여기서 해옥이 얼마나 병수에게 몰입하고 또한 욕망하고 있는지가 드러난다(캡처3). 이런 해옥의 태도는 병수가 이 탑을 더 욕망하게 만드는 원인으로도 작동함은 물론이다. 탑 안

22) 브루스 핑크, 이성민 옮김, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2010, 171쪽.

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

24) 대상a로서의 집은 <도망친 여자>에도 나타난다. 수영의 말에서 ‘집’은 자산으로서 부동산이며 경제적·문화적 자본을 누리며 과시하는 공간이 된다(한귀은, 『영화 <도망친 여자>에 나타난 회심과 상징적 자살의 징후』, 『현대문학의 연구』 73, 한국문학연구학회, 2021, 357-397쪽).

25) 최원, 『라캉 또는 알튀세르』, 난장, 2016, 244쪽.

에 있을 때 그는 해옥에게서 인정욕망을 채울 수 있는 것이다.

이는 첫 장면에서 해옥과 병수가 서로 “몇 년만이죠?”라는 식으로 친분이 깊지 않은 것처럼 인사를 나눴지만, 정수가 문 안으로 들어간 후 해옥이 병수의 팔꿈치를 슬쩍 잡는 데서 둘 사이가 과거에 가까웠음이 암시되는 것과도 관계된다(캡처4). 병수와 해옥의 전사는 분명히 알 수는 없지만, 정수의 시선이 없을 때 했던 해옥의 행동은 그녀의 욕망을 증명한다.

2층에서 병수, 해옥, 선희가 식사를 하는 장면에서도 병수의 시선은 선희에게 가 있는데 해옥의 시선은 지속적으로 병수에게 가 있다는 점도 병수가 해옥의 대상a임을 나타내는데(캡처5), 문제는 병수가 해옥에게만 대상a로 기능하는 것이 아니라는 점이다. 선희 또한 병수의 영화를 전부 다 보았으며 병수의 영화가 ‘최고의 영화’라고 추켜세운다. 병수는 자기 영화에서 어떤 점이 좋은지 반복적으로 질문하는데 여기서 나르시시즘을 충족시키려는 병수의 욕망을 엿볼 수 있다. 그는 자신을 인정해 줄 타자를 필요로 하는 것이다. 인정을 통해 병수는 자아이상을 더 공고히 하며 이를 통해 병수의 대상a로서의 입장은 더 강화된다고 볼 수 있다.



캡처3



캡처4



캡처5

그러나 대상a로서 병수의 지위는 영원하지 않다. 병수는 투자를 받지 못해 영화를 찍지 못하는 상황에 이르는데, 이것은 병수가 어느 누구에게도 대상a가 되지 못함을 의미한다. 선회와의 동거 이후 병수와 선회의 관계가 달라지고, 병수의 모습도 앞과 다른 양상을 띠게 되는 것도 이와 관련이 된다. 선회는 여전히 ‘잘나가는 영화감독’이라는 병수의 지위를 찾으려 하고, 그런 이유로 병수와 함께 병수의 영화 회고전에 함께 가고 싶어 하지만 그조차 좌절된다. 영화를 찍지 못하는 병수는 경제력 없는 무기력한 중년 남자일 뿐이다.

그러나 병수는 타자의 대상a로의 지위를 포기하지 않는다. 병수가 선회의 대상a로 남기 위해서는 병수에게 또 다른 뭔가가 필요하다. 병수가 어딘지 아프지만 병명은 알 수 없는 상황에 처하는 것도 이와 관련이 있다. 그는 몸이 안 좋다는 이유로 채식주의자가 되어 선회가 차려주는 셀러드로 식사를 하는데, 이때 선회는 병수에게 식사를 제공하기 위해 신경을 쓸 수밖에 없다. 이런 병수의 몸 상태는 선회의 시선을 자신에게 고정시키기 위한 무의식적 태도로 읽힌다. 동거 이전 선회는 그의 영화를 인정해주는 타자였다면, 동거 이후에는 그것이 불가능해지고, 그러나 병수가 여전히 선회의 대상a로 남기 위해서는 선회가 병수에게서 지속적으로 또 다른 아갈마(agalma)²⁶⁾를 발견해야 하는 것이다. 이런 맥락에서 병수의 채식은 몸이 안 좋아서가 선택한 것이 아니라, 그것이 선회가 원하는 것이라는, ‘케 보이(Che vuoi)’에 대한 병수의 왜곡된 대답이라고 볼 수 있다.²⁷⁾ 몸이 안 좋아서 선회에게 의존하는 것이 아니라, 선회의 대상a가 되기 위해서 몸 상태가 좋지 않아야 하는 것이다. 셀러드

26) 아갈마는 소크라테스가 말했던, 사랑은 그 대상이 갖고 있지 않은 것을 사랑하는 것이라는 명제에서 유래했고(플라톤, 김영범 옮김, 『향연』, 서해문집, 2008, 121쪽), 라캉의 대상a 또한 ‘아갈마’의 속성을 띤다(브루스 핑크, 앞의 책, 2010, 157쪽).

27) ‘케 보이’는 타자가 자신에게 원하는 것이 무엇인지 묻고 답을 구하는 주체의 질문이다. 주체의 질문에 대해 타자는 침묵할 뿐이며, 따라서 그에 대한 대답은 언제나 주체의 왜곡된 대답으로 종결된다(자크 알랭 밀레 편, 앞의 책, 196쪽).

는 선희의 식당에서 주로 취급하는 메뉴이고, 병수는 채식을 하기 위해 샐러드를 먹는 것이 아니라, 샐러드를 먹기 위해 채식주의자이자 몸이 아픈 사람이 되었다고 추론할 수 있다.

그러나 회고전에 가지 않는 병약한 채식주의자는 선희에게 대상^a로서의 환상을 제공하는 것에 한계가 있다. 선희가 병수를 혼자 두고, 병수를 비난했던 자신의 친구를 만나러 가는 것도 병수에 대한 환상이 유지될 수 없음을 의미한다. 더 이상 병수가 선희에게는 대상^a로서의 역할을 하지 못하게 된 것이다.

그럼에도 불구하고 병수는 자신의 대상^a로서의 지위를 스스로 박탈하지 않는다. 선희가 외출한 사이, 선희의 목소리가 외화면에서 들려온다.²⁸⁾ 선희는 병수에게 ‘나는 너를 진짜 사랑한다’, ‘나 같은 사람 사랑해줘서 고맙다’, ‘자기 말 잘 들을 거다, 그게 나한테 좋은 일이란 걸 안다’고 말한다. 이어 병수는 자신은 ‘혼자 사는 게 맞는 사람’이라고 되뇌며 “미안해, 너를 너무 사랑하는데, 미안하다”라고 독백한다. 외화면에서 들리는 선희의 말은 병수의 환상과 욕망을 반영하고 있다. 그러나 이 외화면 보이스오버 선희의 말은 둘의 관계를 지속시키는 역할을 하지 않는다. 오히려 병수가 선희를 떠나기 위해 가져야 하는 또 다른 환상으로 작동한다. 병수는 선희가 자신을 사랑하지 않는다는 것을 인정할 수 없다. 그는 자신의 대상^a로서의 지위가 박탈당하는 것에 저항하는 것이다. 병수에게는 선희가 자신을 욕망하지만 어쩔 수 없이 자신이 떠나야 하는 상황만 인정된다. 그래서 외화면의 보이스오버 선희의 말과 내화면 병수의 말로 진행되는 두 사람의 사랑 고백은 오히려 병수가 선희를 떠나기 위한 전제가 되는 것이다.

병수의 신체적 건강에 의료적으로 별 문제가 없음은 지영과의 관계에서 드러난다. 3층에서 선희와 동거하던 병수는 4층에서 혼자 살게 된다.

28) 내화면(on-screen)은 스크린에 시각적으로 나타나는 영역이고, 외화면(off-screen)은 스크린에 드러나지 않지만 상상 혹은 잠재적으로 관객의 영상체험에 영향을 끼치는 영역이다(김옥랑·이종상, 『영상의 혼돈미학 3-영상공간의 혼돈미학』, 『미학 예술학 연구』 18, 한국미학예술학회, 2003, 255쪽).

3층에서 4층으로의 이동은 ‘선희’에서 ‘지영’으로의 이동이며, 장소와 사람이 바뀌었지만 그 사이에 차이가 없음은 장면 전환에서도 암시된다. ‘혼자 사는 게 맞는 사람’이라고 독백한 장면(캡처6) 바로 다음에 4층의 침대에 누워있는 병수(캡처7)로 곧바로 이어지는 것이다.



캡처6



캡처7

장면은 이어지지만, 4층에서의 병수는 전혀 다른 모습을 보인다. 그는 끊었던 담배를 다시 피우고 육식을 하며 지영에게 성적 능력이 뛰어나다고 인정도 받는다. 이런 모습은 지영이 욕망하는 대상a로서의 병수의 면모라고 할 수 있다. 병수는 선희와 살 때와 전혀 다른 모습을 보이지만, 이것은 병수 자체의 변화라기보다는 또 다른 타자의 욕망의 대상a가 됨으로써 발생한 것이라고 할 수 있다.

1층에서 4층으로 올라가면서 병수는 각각 다른 모습을 보이지만, 일관되게 나타나는 것은 해옥, 선희, 지영에게로 이어지는 욕망의 환유적 연쇄²⁹⁾에서 병수의 대상a로서의 지위 그 자체다. 병수는 타자의 욕망의 대상a가 됨으로써 나르시시즘을 충족시킨다. 따라서 병수에게 해옥, 선희, 지영에 이르는 여성들은 대체가능한 오토마톤(automaton)의 요소가 된다.³⁰⁾ 병수는 자신이 욕망의 대상이 된다고 믿는 오토마톤 기호의 세계,

29) 욕망이란 하나의 대상에서 또 다른 대상으로 끊임없이 이동하는 것이기에 기본적으로 환유적 속성을 갖는다. 욕망이란 늘 어떤 다른 대상에 대한 욕망으로 그것은 사실상 현실 세계에 없는 불가능한 대상을 욕망하는 것이다(자크 라캉, 홍준기 외 옮김, 『에크리』, 새물결, 2019, 143쪽).

30) 오토마톤은 기호들의 회귀, 재귀, 되풀이이자 현실이라고 여기는 기호들의 체계

그 반복적 패턴에 갇혀 있는 것이다.

이 때문에 병수는 타자의 욕망에 의거한 히스테리적 주체라고 할 수 있다. 히스테리 주체는 자신의 욕망을 직접 알려고 하기보다는 타자의 욕망에 관심을 두고 타자를 통해 자신이 규정되기를 추구하며 타자에 대해 자신을 그의 대상으로 위치 지우기 위해 그의 욕망을 욕망하는 주체다.³¹⁾ 병수가 각 층에서 전혀 다른 모습을 보인 것은 그의 히스테리증 때문이라고 볼 수 있는 것이다.

병수뿐만 아니라 정수, 선희, 지영, 줄에게서도 히스테리증이 엿보인다. 정수는 ‘왜 인테리어를 하려느냐’라는 해옥의 질문에 사람을 많이 만날 수 있을 것 같아서라고 대답한다. 이는 인테리어와는 아무런 관련성이 없는 것으로 정수의 욕망 또한 타자를 향해 있음을 나타낸다. 정수는 해옥의 마음에 들기 위해 줄이 언급했던 해옥의 성향에 자신을 맞추는데, 여기서도 그녀의 히스테리증이 드러난다.

선희가 2층에서 식당을 하는 이유도 ‘남들이 맛있다고 하기 때문’이다. 그녀는 미술을 전공했지만 그것은 ‘돈’이 되지 않는다. 돈이 되지 않는다는 것은 남들의 욕망의 대상이 되지 못한다는 것을 의미한다. 반면, 선희가 예약제 원테이블 식당을 하면서 ‘특별하다’는 평가를 받는 것은 자신이 타자의 욕망의 대상이 된다는 것을 뜻한다. 선희는 남들이 욕망하는 대상^a로서 살고자 하는 것이다.

지영은 부동산업을 하는데 이 직종 자체는 타자의 욕망에 의거할 수 밖에 없다. 지영이 병수에게 칭찬을 남발하며 그를 추켜세우는 것도 그렇게 함으로써 병수가 자신을 욕망하게 만들려는 욕망 때문이라고 할 수 있다. 이는 사랑받는 자가 자신을 사랑하는 연인의 욕망을 모방하는

다. 오토마톤은 쾌락원칙에서 이루어진다. 인간은 쾌락원칙에 따라 일정한 패턴을 반복하면서 살아간다. 그리고 이것은 궁극적으로 실재와의 만남을 회피하기 위한 것이다(자크 알랭 밀레 편, 앞의 책, 88-89쪽).

31) 페터 비트머, 홍준기·이승미 옮김, 『욕망의 전복: 자크 라캉 또는 제2의 정신분석학 혁명』, 한울, 1998, 175쪽.

‘이중간접화’, 혹은 ‘교태(coquetterie)’라고 할 수 있다.³²⁾

줄은 그 이름에서부터 타자 지향성이 드러내는데, 그가 ‘줄’이라고 호명되기를 원하는 이유는 그것이 그가 좋아하는 작가의 이름이기 때문이다. 이것은 인기 있는 사람의 이름을 자신에게 대입시킴으로써 자신 또한 그런 인기 혹은 인정을 받고 싶은 욕망을 드러낸다.

<탑>에서는 이렇듯 병수만이 아니라 여러 인물에게서도 히스테리증의 일면을 확인할 수 있지만³³⁾ <탑>은 이러한 히스테리증자의 일면만을 보여주지는 않는다. 히스테리 주체가 스스로 만족을 지연시킨다는 측면에서 전복성을 띠 수 있다는 점 또한 암시한다. 히스테리 주체는 타자의 욕망을 통해 자신을 확인받고 싶어하면서도 막상 타자가 그것을 언표화 하는 순간 그것을 거부하는 모순을 보인다. 이는 역설적인 방식으로 자신의 욕망을 알고자 하는 히스테리증의 특성이다. 히스테리증자는 타자의 욕망을 욕망하지만 여기서 만족을 얻지 않고 또 다른 욕망으로 이동하는 환유적 양상을 보이는 것이다.³⁴⁾

이런 욕망의 환유가 유의미한 이유는 이 과정에서 환상의 횡단이 일어날 수 있기 때문이다. 히스테리증은 주체화를 가능하게 하는 시발점이 될 수 있는 것이다. 즉 자신이 타자의 대상a라는 환상 속에 있다가 그것을 거부하고 다른 욕망으로 이동하는 것이 히스테리증의 특성이므로 중국에는 환상 뒤에는 아무것도 없으며³⁵⁾ 결국 자신의 결여를 인정하며 그 결여를 향유하는 주체화의 가능성이 히스테리증에 잠재되어 있다. 그렇다면 히스테리증자 병수에게는 이런 과정이 일어나는가 하는 점이 관건이 된다.

32) 르네 지라르, 김치수·송의경 옮김, 『낭만적 거짓과 소설적 진실』, 한길사, 2004, 164쪽.

33) 병수를 제외하고 다른 인물들을 히스테리증자라고 단정할 수는 없다. 주변인물인 관계로 각 인물에 대한 정보가 부족하기 때문이다. 다만 그들에게서 히스테리증이 나타난다고는 말할 수 있을 것이다.

34) 김석, 『히스테리의 문법: 대타자의 욕망을 통한 욕망 찾기』, 『프랑스학연구』 58, 프랑스학회, 2011, 55-77쪽.

35) 슬라보예 지젝, 『뻔뻔하게 보기』, 134쪽.

3. 환상 횡단의 반복과 실패

결론부터 말하자면, 병수에게 환상의 횡단은 반복적으로 일어난다. 2층 식당에서 해육, 선회가 병수의 수상에 축하주를 들자고 했을 때 사실 자신은 영화 투자를 받는 것에 실패했음을 고백한다. 병수는 타자에게 인정받으면서 타자의 대상^a로 기능하게 하는 영화 혹은 영화산업에 내재된 부당함을 폭로하면서 그런 세계에 자신을 포함시키지 않으려는 의도를 내비치고 있는 것이다. 병수의 이런 발언은 타자의 자신에 대한 환상을 가로지르면서 동시에 자기 자신에 대해 갖고 있는 환상 또한 통과하고 있음을 보여준다.

3층에서 선회가 병수의 회고전에 같이 가자고 할 때에도 ‘내 입으로 영화 안 만든다고 해놓고 회고전만 나가는 게 웃기는 것 같고’, ‘멍청해 보인다’라고 말하다. 이는 ‘잘나가는 영화감독’이라는 주체 효과 혹은 자아이상에서 벗어나 타자가 자신에게서 발견하고자 하는 그 환상을 가로지른 결과이다. 타자가 원하는 것을 자신이 가지고 있지 않다는 것, 혹은 타자에게 줄 것이 없다는 것을 스스로 인식하고 타자에게도 명시하는 것이다.

이렇듯 히스테리 주체인 병수는 타자의 욕망을 욕망하면서도 그것을 의심하고 회의한다는 점에서 전복적이지만³⁶⁾, 이러한 환상 횡단이 더 적극적으로 일어나지는 않는다. 특히 병수 자신에게 욕망의 대상^a였던 ‘탑’에 대해서는 환상 횡단이 전혀 일어나지 않는다. 가령, 그는 ‘탑’에 처음 왔을 때부터 난간이 높지 않아 위험한 곳이라 인식하고 3층 발코니에서는 난간을 흔들어보기까지 한다. 이것은 그가 탑이 완벽한 건물이 아님을 ‘인식’했지만 탑에 대한 환상을 유지하기 위해 그 인식을 억압했음을 의미한다. 3층에 거주할 때에는 물이 샀고, 4층에 살 때에는 화장실

36) 끊임없이 무언가를 질문하고 타자의 욕망을 의심한다는 점에서 히스테리증자는 망설임 없이 자신이 원하는 것을 실행하는 도착증자보다 훨씬 전복적이다(슬라보예 지젝, 이성민 옮김, 『까다로운 주체』, 도서출판b, 2005, 396쪽).

에서 냄새가 난다. 이것은 병수의 대상^a인 ‘탑’에 난 균열 혹은 틈의 메타포라고 할 수 있다. 탑은 이미 균열을 내재하고 있었고, 그러나 병수는 이를 직시하지 않는다. 탑의 균열이 고쳐지지 않는 것은 실재계의 틈이 사라지지 않는 것에 비견된다.³⁷⁾ 병수는 해옥에게 집의 문제를 해결해 달라고 하지만 스스로 그 원인을 알아보려 하지 않는다. 이는 대상^a의 균열을 모른 척 하려는, 욕망의 정체에 관해 스스로 사유하지 않는 태도에 대한 메타포라고 할 수 있다.

병수와 균열 사이의 관계는 시선(eye, look)과 응시(gaze)의 불일치로도 이어진다.³⁸⁾ 병수는 균열에 시선을 두고 있지만 실제 그 균열이 어디에 있는지 알지는 못한다.³⁹⁾ 물이 새는 천장과 냄새가 나는 화장실은 장면화 되지 않고 다만 떨어지는 물을 받치기 위한 그릇만 화면에 노출되

37) 이 논문에서 ‘실재’는 지젝과 라캉적 관점 모두를 포괄한다. 라캉에게 실재란 재현할 수 없고 언어를 넘어서는 것을 의미한다. 라캉의 ‘실재’는 또한 상징화에 저항하는 외상적인 것이며 언어와 왜곡을 통해서만 간접적으로만 포착할 수 있을 뿐이다. 지젝의 ‘실재’는 좀 더 사회적이고 정치적이다. 지젝의 ‘실재’란 접근할 수 없는 생생한 감각이나 경험의 영역이 아니라 이데올로기에 가려진 어떤 것이다. 따라서 지젝에게 실재는 정치 혁명이나 재난, 붕괴와 같은 위기의 순간에 분출하는 것에 더 가깝다. 요컨대 라캉의 실재는 도달할 수 없는 경험과 감각의 차원인 반면, 지젝에게는 이데올로기에 의해 은폐되고 억압된 어떤 것이라는 의미를 갖는다. 이 논문에서는 병수가 외면하는 실재는 그의 이데올로기적 환상을 유지하기 위해 억압하는 것이기도 하면서, 동시에 그의 외상으로 인해 언어화될 수 없는 어떤 것이기도 하다는 점에서 지젝과 라캉의 ‘실재’ 개념을 모두 포괄하는 것이다.

38) 정봉석은 홍상수 영화에서 응시와 시선의 분열을 통해 욕구와 요구의 불일치를 보여주며, 이것이 바로 일상임을 깨닫게 해준다고 말한다(정봉석, 『욕망과 서사의 분열 구조-홍상수론』, 『현대문학의 연구』 21, 한국문학연구학회, 2003, 529-553쪽).

39) 라캉은 “나는 단 한 지점에서 볼 뿐이지만, 나의 실존 속에서 나는 사방에서 응시되고 있다”고 말한 바 있다(자크 알랭 밀레 편, 앞의 책, 114쪽). 이는 보고 있지만 보지 못하는 시선 주체의 한계를 의미하면서 시선의 주체라고 믿는 환상으로 인해 자신이 응시된다는 것을 알지 못하는 역설을 의미하기도 한다. 병수는 보고 있지만 보지 못하는 주체, 응시의 대상이 되고 있음을 모르는 주체라고 할 수 있다.

는 것(캡처8) 또한 응시의 주체가 병수에게는 은폐되어 있음을 나타낸다.⁴⁰⁾ 이는 응시와 시선의 분열을 나타내는 것이고⁴¹⁾, 이 때문에 탑의 균열은 실재계적인 속성을 띤다. 실재계는 항상 그 자리에 있지만 보이지 않는 세계, 시선의 대상이 되지 못하는 세계⁴²⁾라는 점에서 탑에 존속하는 균열을 실재계적인 것으로 볼 수 있는 것이다.



캡처8

새는 물을 받치기 위한 그릇 쇼트(캡처8)는 그 시점 또한 불명확하다. 인물 시점도, 객관적 시점도 아닌, 익명적 시점이다.⁴³⁾ 프레임 안에는 인물도 없고 인물의 시선도 그곳에 없지만 화면은 커팅되지 않는다. 이는

40) 병수와 해옥이 화장실 문제에 관해 대화할 때에도 화장실은 내화면에 등장하지 않는다. 이것은 관객에게 제공해야 할 시각적 정보를 촬영하지 않음으로써 ‘균열’을 드러내는 방식이라 할 수 있다. 김이석과 김병철은 홍상수의 영화가 카메라를 통해 균열을 발생시킨다고 논증한 바 있다(김이석·김병철, 『홍상수 영화의 시각적 스타일 연구-극장전>을 중심으로』, 『인문과학연구』 65, 강원대학교 인문과학연구소, 2020, 258쪽).

41) 홍상수의 영화에는 라캉적 의미의 ‘응시’가 나타나지만, 인물들은 이 응시를 알아채지 못하다가, 어느 순간 응시를 인지하게 되었을 때 자신이 유령 같은 존재였다는 것을 깨닫는, 일상의 흐름이 정지되는 존재론적 순간을 만난다(서영채, 『절대 공간으로서의 풍경 : 두 번째 풍경과 존재론적 순간』, 『한국현대문학연구』 41, 한국현대문학학회, 2013, 588-600쪽). 그러나 병수에게는 이런 사건이 일어나지 않는다.

42) 손 호머, 김서영 옮김, 『라캉읽기』, 은행나무, 2007, 153쪽.

43) 들뢰즈는 이 주인 없는 시점은 사물이나 집합이 그 집합의 외부에 머물고 있는 이에게 보일 때에만 객관적이라고 할 수 있으나 그 또한 잠정적인 정의에 불과하다고 말한다(질 들뢰즈, 유진상 옮김, 『시네마 I』, 시각과언어, 2002, 149쪽).

그 사물 자체만 타블로(tableau)처럼 드러내면서 그것이 순수한 의미작용을 하게 만드는 강박적 프레이밍 방식이다. 물이 새는 천장은 화면에 담기지 않고 그것을 받치고 있는 용기만 강박적으로 노출되는 것은 환상을 유지하기 위해 실재를 외면하는 병수의 태도를 환기시킨다.

조운 콕제는 이러한 기법이 어떤 특정한 관찰자의 시점으로 귀속시킬 수 없다는 점에서 비규정적 응시와의 조우가 발생하는 ‘귀속불가능한 쇼트(unattributable shot)’라고 설명한다.⁴⁴⁾ 강박적 프레이밍 혹은 귀속불가능한 쇼트는 ‘응시’ 혹은 실재계를 암시한다고 볼 수 있는 것이다. 인물은 인식하지 못하지만 그 사물 혹은 공간은 언제나 그곳에 ‘실재’했었다는 사실이 강조되는 것이다. 그렇기에 인물들이 공간에 대해 말하는 순간, 오히려 인물이 그 공간의 응시 대상이 된다는 역설이 발생한다.

이러한 강박적 프레이밍이 롱테이크로 촬영된 부분은 더욱 주목할 만하다. 병수가 2층 식당에 들어간 후 장면인데 카메라는 인물을 따라가지 않고 식당 바깥에서 보이스오버로 인물간의 대화가 이루어지는 것이 장면화된다(캡처9). 이때 외화면의 보이스오버 대화는 선회가 병수에게 찬사를 반복하고 여기에 병수가 거듭 답례하는 내용으로 구성돼 있는데, 정작 화면은 그 문의 밖이라는 점에서 내화면과 외화면의 불일치가 일어난다.⁴⁵⁾ 외화면의 고조되고 소란스러운 분위기의 대화와 내화면의 미동조차 없는 시각적 정적은 절합을 만들어내면서 인물들의 대화를 마치 진정성 없는 소동극처럼 보이게 만든다. 인정과 찬사를 과장스럽게 주고받는 인간의 어리석음이 무언가에 의해 응시되고 있다는 점이 드러나는 것이다.

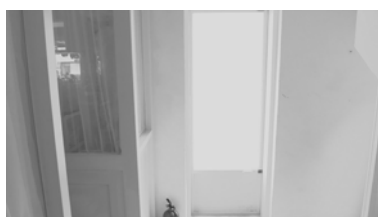
내화면과 외화면의 절합으로 응시와 아이러니한 효과를 발생시키는

44) 조운 콕제, 김소연 외 옮김, 『여자가 없다고 상상해봐』, 도서출판 b, 2015, 331; 354쪽.

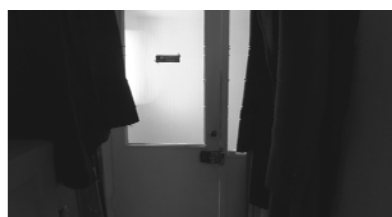
45) 쇼트와 쇼트가 연결될 때 분절과 결합이 동시에 일어나는 것을 ‘절합’이라고 하는데, 외화면 영상에서는 내화면과 외화면의 상호절합이 일어난다. 외화면과 내화면이 연관되는 동시에 그 사이에 틈이 발생하는 것이다. 외화면 시퀀스를 통해 쇼트 간 몽타주(inter-shots montage)와 단일 쇼트 내에서 발생하는 쇼트 내 몽타주(intra-shot montage)가 동시에 발생한다(김옥랑·이종상, 앞의 책, 255쪽).

것은 4층에서도 반복된다. 이때도 카메라는 문 밖에 위치하고 외화면에서 지영의 ‘고기 사왔다’는 목소리가 경쾌하게 들려온다. 지영의 목소리와 다르게 어둡고 정적인 문이 강박적으로 프레임링 되면서 ‘응시’가 암시되고 아이러니를 발생시킨다(캡처10).

이러한 내화면과 외화면이 절합은 한 쇼트 내에서 몽타주 효과를 불러일으키며 대상a에 내재된 균열을 암시한다. 병수는 자신이 욕망한다고 생각했던 ‘탑’ 안에 있고 또한 자신이 욕망한다고 믿는 사람과 함께라고 생각하지만, 그것은 실재를 마주하지 않으려는 환상의 차원이며 이때문에 더욱 더 자신의 욕망을 알지 못하는 상황에 놓이게 됨을 함축하는 것이다.



캡처9



캡처10

사물 혹은 공간 자체가 시점의 주체가 되는 경우도 있다. ‘탑’, 즉 4층 건물이 시점의 주체가 될 때이다. 영화는 탑(건물)의 시점으로 병수의 차가 길을 빠져나가거나(캡처11) 들어오는 쇼트(캡처12), 정수가 그 길을 나서는 등의 쇼트(캡처13) 등을 롱테이크로 보여준다.⁴⁶⁾ 탑의 고정 시점에서 인물의 행위를 오래 관찰하듯 보여주는 것이다. 이를 통해 인물들은 자신이 주체이자 주인이라고 생각하지만 정작 탑의 응시에서 자유롭지 못한 대상으로 전락하게 된다.

46) 캡처11은 병수가 나가는 장면이고, 12는 선희와 줄이 병수의 차를 타고 들어오는 장면이다.



캡처11



캡처12



캡처13

이러한 전복은 프레임이나 시점을 통해서만이 아니라 ‘소리’를 통해서도 지속적으로 환기된다. 영화 <탐>에는 도어락 비밀번호 누르는 소리가 반복적으로 울린다. 해옥은 이 집에 거주하는 모든 사람이 개방적이어서 문을 다 열고 다닌다고 했지만, 정작 모든 문에는 디지털 도어락이 설치돼 있고, 해옥은 매번 그 비밀번호를 누르는 행동을 하며 그 소리 또한 큰 음량으로 전달된다. ‘개방적인 집’이라는 해옥의 말과 도어락의 소음은 충돌을 일으키며 탐에 내재된 균열을 또 한 번 환기시킨다.

집의 개방성을 강조하면서 입주자의 집 안으로 들락거리는 해옥의 태도 또한 그녀가 응시의 역할을 하고 있음을 나타낸다. 해옥이 건물의 모든 층에 다 등장하며,⁴⁷⁾ 입주자의 우편물을 열어 보기도 하고, 입주민이

47) 모든 층에 다 등장하는 것은 병수도 마찬가지다. 그러나 병수가 3, 4층 집에 병수가 있을 때 해옥은 무작정 도어락을 연다는 점에서(4층에서는 도어락을 여는데 실패하는데 이는 병수가 비밀번호를 바꿨기 때문이다) 병수보다 더 우위에 놓인다고 할 수 있다. 이에 반해 선희는 2,3층에만, 지영은 4층, 줄은 1층에만 등장한다. 정수는 방문자의 입장에서 모든 층을 잠깐 구경했을 뿐이고 정수가 해옥에게서 인테리어를 배웠던 기간에도 정수는 1층이나 지하층에만 머물렀을 것이다.

있는 상태에서 갑자기 들이닥치기도 한다는 점에서 이 응시는 ‘기묘한 우발성’을 띤다.⁴⁸⁾ 모든 장면에서 같은 의상으로 등장하는 것도 그녀의 기묘함을 부추긴다.⁴⁹⁾ 그러나 그녀가 입주민의 모든 면을 다 파악하는 완전한 응시 주체는 아니다. 입주자는 비밀번호를 바꾸기도 하고, 해옥은 입주민의 일거수일투족을 다 알고 싶어 하지만 그녀에게 모든 정보가 전달되는 것은 아니기 때문이다. 따라서 해옥은 불완전한 응시 주체로서 역할을 한다고 볼 수 있다.

이런 측면은 비밀번호를 알지 못해 전전긍긍하는 해옥의 모습에서도 나타난다. 이 장면은 열린 프레임으로 시작되어 도어락 음향만 들리다가 (캡처14) 차츰 틸팅되면서 폴쇼트로 도어락을 열려고 하지만 비밀번호가 맞지 않아 여러 번 다른 비밀번호를 누르는 장면으로 연결된다. 이때 매우 좁은 계단 공간에서 세 사람이 줄줄이 서 있는 모습이 양각쇼트로 제시되는데(캡처15), 양면이 벽으로 둘러싸인 프레임은 이 건물이 ‘개방적’이라고 했던 해옥의 말에 균열을 내면서 이 나선형 계단이 마치 불완전한 응시 주체인 해옥만의 배타적인 통로 같은 분위기를 연출한다.



캡처14



캡처15

해옥은 불완전한 응시 주체이므로 계단을 내려가면서 “힘들어, 피곤

48) 자크 알랭 밀레 편, 앞의 책, 115쪽.

49) <밤의 해변에서 혼자>에 나온 익명남도 영화 내내 ‘시계토끼’를 연상시키는 검은 옷을 입고 등장한다. 그는 다섯 신에서 등장하는데, 한 번을 제외하고는 다른 인물들에게 보이지 않는 존재다. 익명남은 응시의 주체이지만 시선의 대상이 되지 않는 것이다(한귀은, 『욕망매개자·희생양에서 충동 주체로의 이행 <밤의 해변에서 혼자>』, 437-479쪽).

해”라는 말을 반복한다. 해옥이 프레임에 등장하기 전에 계단이 먼저 장면화 되고(캡처16) 그 안으로 해옥이 들어오는(캡처17) 방식의 강박적 프레이밍⁵⁰⁾은 해옥은 응시의 주체가 되려 하지만 그것은 불완전하거나 자신의 환상일 뿐이고 또 다른 응시 주체가 있음을 암시한다. 해옥이 시선의 주체이지만 응시의 대상이라는 점이 거듭 확인되는 것이다.



캡처16



캡처17

결국, <탑>에서 병수는 응시의 대상이 되고, 응시의 주체가 되려고 하는 해옥조차 또 다른 응시의 대상일 뿐이라는 점이 드러나면서 이들이 모두 환상 속에서 살아가는 인물임이 재확인된다. 특히 병수는 환상 가로지르기를 반복하기는 하지만 그것은 제한적이다. 주체화로 이어지는 환상의 횡단은 자신이 응시의 대상임을 깨닫고 대상a에 내재된 균열을 직시하는 것으로 나아가야 하는데, 병수는 그 대상a에 대한 환상을 유지하기 위해 실재를 외면하기 때문이다. 궁극적으로는 병수가 환상 횡단에 실패했다고 볼 수 있는데, 이 실패는 대타자의 옹립으로 연결된다.

4. 대타자의 옹립과 주체화의 (불)가능성

인간은 박탈됨(being dispossessed)의 위협이나 불안에 처했을 때 대

50) 공간이 먼저 프레이밍 되고 그 안으로 인물이 들어오고 사건이 발생한 후 인물이 프레임 바깥으로 나가도 장면이 커팅 되지 않고 프레임 안에 공간이 남아 있게 만드는 방식은 강박적 프레임의 전형적인 촬영·편집 방식이다.

타자⁵¹⁾를 찾게 된다. 그러나 실상 대타자는 찾을 수 있는 존재가 아니다. 대타자는 실제로 존재하는 것이 아니라 인간이 옹립하는 것이기 때문이다.⁵²⁾

병수 또한 대타자를 세운다. 그는 선희와 헤어진 후에도 여전히 영화를 찍지 못한 채 4층 옥탑방에서 혼자 거주하게 된다. 그는 3층에서 선희와 함께 살았을 때처럼 지영에게서 식사와 기호식품을 제공 받는다. 지영이 매일 오는 것에 대해 거듭 질문하는 해옥에게 병수는 ‘도와줄 일이 있어서’라고 대답한다. 병수가 엉겁결에 한 대답이지만 이 말엔 진실이 담겨 있다. 그는 경제적으로 무능하기에 ‘도움’을 받아야 한다. 그러나 그는 자신의 무능을 인정할 수 없다. 오히려 무능으로 인한 불안과 박탈감을 은폐시키기 위해 또 다른 환상이 필요하다. 그는 하나님 자신이 자신에게 ‘제주도에 가서 영화를 열두 편 찍으라 했다’고 지영에게 말하며 식사 중에 갑자기 기도를 한다.⁵³⁾ 2층에서 종교가 인간의 필요에 의해

51) 대타자는 사회적 장에 걸쳐 있는 허구이자 상징적인 구조이다(마크 피셔, 박진철 옮김, 『자본주의 리얼리즘』, 리시울, 2018, 79쪽). 대타자는 ‘존재자’로서의 개념이라기보다는 ‘자리’와 ‘위치’의 개념인 것이다. 따라서 대타자는 주체가 옹립함으로써 비로소 존재하게 되는, 실제로는 부재하는 것이라 할 수 있다.

52) <인트로덕션>에서는 ‘영호’의 아버지 ‘동현’이, <당신 얼굴 앞에서>에는 주인공 ‘상옥’이 기도한다. 동현은 “하나님께서 다시 한번 기회를 주신다면” “전 재산의 반을 바치겠”다고 간절하게 기도한다. 그 ‘기회’가 무엇인지는 드러나지 않지만 전형적인 구복신앙 차원의 기도라고 할 수 있다. 동현은 ‘하나님’이라는 대타자에게 강박되어 있지만 정작 자기 아들과의 약속에는 무신경하다. 대타자에 대한 욕망이 취약한 타자에 대해서는 비윤리적인 태도로 나타나는 것이다. <당신 얼굴 앞에서>는 다르다. 시한부 선고를 받은 상옥의 기도는 “내 얼굴 앞 모든 것이 다 은총입니다. (...) 이 순간만 천국입니다. 천국이 될 수 있습니다”처럼 그녀의 기도는 감사 기도에 가깝다. 죽음을 앞둔 자가 자신의 박탈을 인정하는 내용을 담고 있는 것이다. 이 때문에 그녀의 시선은 자기 앞의 취약한 타자에게로 향한다. 상옥이 마침내 기도를 멈춘 것은 취약한 타자를 향한 시선이 대타자를 향한 환상을 가로지른 결과라고 할 수 있다. 상옥에게 기도의 의의는 그것이 불필요하게 만든 것에 있는 것이다(한귀은, 『복수시점과 경청주체에 의한 타자 재인식 - <강변호텔>을 중심으로』, 367-368쪽).

53) 기도하는 인물의 자세에서도 차이가 있다. <탑>과 <인트로덕션>에서는 손을

만들어졌다고 역설하던 것과 정반대의 모습을 보이는 것이다.

영화를 찍는 일이 마치 대타자 신의 욕망을 충족시켜주는 일종의 소명⁵⁴⁾처럼 말하는 병수의 태도에서 또 다른 그의 욕망을 엿볼 수 있다. 이 욕망은 지영의 욕망으로 인한 발생한 것이다. 병수의 ‘하나님’ 운운하는 말에 지영이 ‘진짜 대단하다’, ‘하나님한테 축복을 받은 거다’, ‘순수한 사람이라서 그런 거다’⁵⁵⁾, ‘어떻게 이렇게 귀엽지?’ 등의 반응을 보이고 이에 병수도 거듭 ‘고맙다’라고 응수하기 때문이다. 병수는 대타자를 옹립함으로써 환상도 유지할 수 있고 지영의 대상a도 될 수 있는 것이다.⁵⁶⁾

여기서 병수가 언급한 ‘제주도’의 의미를 추론해 볼 필요가 있다.

모으고 고개를 숙이는 등 기도하는 자세를 취하지만, <인트로덕션>에서는 특정한 자세를 취하지 않는다. 기도하는 자세는 대타자에 절대적으로 의존하는 것을 방증하고 결국 주체화의 불가능성을 내포한다고 할 수 있다.

54) 대타자는 종교적·이데올로기적 대의의 위상을 갖는다. 개인은 자신이 대타자에 속해 있다고 믿으면서 존재론적 기반을 갖게 되고 삶의 의미를 제공하는 참조점으로 삼는다(슬라보예 지젝, 앞의 책, 2007, 21쪽).

55) “순수해서 그렇다”는 말은 <당신 얼굴 앞에서>에도 반복적으로 나온다. 차이는, <당신 얼굴 앞에서>의 상옥은 긍정도 부정도 하지 않은 채 이 말을 하는 영화 감독을 그저 바라볼 뿐이다. 그러나 <탐>에서 병수는 그것을 긍정하는 것에 가깝다. 타자의 눈에 비친 자신의 모습이 중요하기 때문이다. 이는 히스테리 주체의 특성이기도 하다.

56) 홍상수의 전작에서도 대타자가 전제된 것을 찾아볼 수 있다. ‘대타자’를 키워드로 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), <강변호텔>(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, 그 상실을 수용함으로써 주체화의 여정에 오른 것으로 해석될 수 있다. <인트로덕션>에서는 대타자로서 ‘부모’가 등장한 것도 주목할 만한데, 여기서도 청년 주인공은 부모라는 대타자에서 벗어나함으로써 주체화의 가능성을 보이고 있다(한귀은, 『대타자의 쇠퇴와 주체화의 서사』, 『한국문학논총』 89, 한국문학회, 2021, 671-707쪽).

<탐>에서 제주도는 한번도 장면화 되지 않지만 거의 모든 인물에게서 지시되는 장소이다. 제주도에서 영화를 찍으라는 말을 하나님에게서 들었다고 한 병수를 포함해서, 병수의 처도 제주도로 떠났고, 정수도 인테리어 일을 배우다가 별안간 제주도로 간다. 선희도 돈을 많이 벌어서 제주도에 가겠다고 했고, 병수가 입주하기 전에 4층에 살던 사람도 캡처가 돈이 안 돼서 제주도로 갔다는 전언이 나온다. 제주도는 인물들이 지향하는 세계, 환상의 공간으로 그려져 있는 것이다. ‘제주도’라는 행정구역은 또 다른 상징계일 뿐이지만, 그들은 마치 그곳이 유토피아인 것처럼 말하는 것은 그들에게 제주가 욕망의 대상^a라는 것을 증명한다. ‘제주도’라는 ‘기호’는 인물이 환상을 유지하기 위해 ‘실제’와의 마주침을 체계적으로 회피하려는 의도에서 나온 공간인 것이다.⁵⁷⁾ 병수가 하나님을 보고 나서 두려움이 없어졌다고 하는 것 또한 상징계 혹은 대상^a에 내재한 균열로 인해 발생하는 두려움을 대타자로 봉합한 결과이며, 이는 실재에의 직시를 유예한다는 점에서 그의 주체화 가능성 또한 퇴각한 것으로 볼 수 있다.

그러나 병수가 탐의 각 층마다 각각 다른 대상^a가 되었던 것처럼 4층에서의 모습으로 고착되지는 않을 것이라는 예측이 가능하다. 그는 다시 환상 가로지르기를 할 가능성이 있고 그것은 주체화의 가능성 또한 내포하기 때문이다. 이때 주체는 실재를 직시하면서 (대)타자의 욕망이 아닌 순수욕망을 지향하는 것으로 이루어질 수 있다.⁵⁸⁾ <탐>은 병수를 통해 이 주체화의 (불)가능성을 보여준다.⁵⁹⁾ 환상 가로지르기는 반복되지만 충분치 않고 마침내 대타자에게 의존하는 퇴행을 보여 주는 동시에,

57) 슬라보예 지젝, 이재환 옮김, 『나눌 수 없는 잔여』, 도서출판 b, 2010, 312-313쪽.

58) 김석, 『선의 윤리와 순수욕망의 윤리』, 『미학 예술학 연구』 38, 한국미학예술학회, 2013, 69-100쪽.

59) ‘(불)가능성’은 가야트리 스피박의 담론에서 주로 확인되는 바, 어떤 것이 가능하지만 그것이 불가능하다는 전제 위에서만 가능성을 전제할 수 있다는 차원의 표기 방식이다.

그의 히스테리증은 대타자가 자신이 원하는 것을 갖고 있지 않음을, 대타자가 환상임을 알아차리고 또 다른 욕망으로 옮겨가게 할 것이라는 점도 부정할 수 없는 것이다.

<탐>은 그 구조에서도 주체화의 (불)가능성이 암시된다. 4층 건물 앞에서 시작된 사건은 역시 같은 장소에서 끝나며, 시간적으로도 다시 처음으로 돌아가기 때문이다. 영화의 종결부에 이르러 병수가 4층에서 내려와 담배를 피우며 위를 올려다보면(캡처18), ‘탐’이 양각 쇼트로 제시된다(캡처19). 그리고 다시 병수가 처음 이 탐에 방문했을 때 잠시 영화 제작자를 만난 후 다시 돌아와 담배를 피우는 쇼트가 이어진다(캡처20). 병수가 입고 있는 의상 또한 처음과 끝이 동일하다. 이러한 <탐>의 순환 구조⁶⁰⁾는 그의 욕망이 환상을 온전히 가로지르고 주체화로 나아가기 힘들음을 암시한다.⁶¹⁾

그렇다면 ‘탐’에 대한 양각 쇼트(캡처19)는 누구의 시점이며 어느 시간대에 속하는 장면일까. 이 쇼트가 위를 올려다보는 병수의 쇼트에 바로 뒤에 이어진다는 점에서 병수의 시점이며, 과거의 병수와 현재의 병수가 같은 모습이라는 점에서 이 양각 쇼트의 ‘탐’은 두 시간대를 공유하는 병수의 시점이라고 생각할 수도 있겠으나, 병수의 몸의 방향을 고려하면 그렇다고 보기 어렵다. 병수는 탐을 등지고 서 있기 때문이다. 따라서 이 양각 쇼트는 귀속 불가능한 쇼트가 된다. 시간적으로도 확정지을 수 없고, 시선의 주체도 없으며, 양각 쇼트이므로 객관적 시점이라고 보기도

60) 김경은은 홍상수의 영화가 단순한 순환구조가 아님을 논증한다(김경은, 『불륜의 토포스와 윤행방향: 홍상수의 <누구의 딸도 아닌 해원>을 중심으로』, 한국극예술학회, 『한국극예술연구』 41, 2013, 285-318쪽).

61) 주인공의 종적 이동을 중심으로 이야기가 진행되는 <탐>의 순환구조와는 다르게 <도망친 여자>에서는 주인공의 횡적 이동으로 공간이 확산된다. 이에 따라 주인공 감회는 더 적극적으로 환상을 횡단하면서 상징적 자살(symbolic suicide)과 회심(conversion)의 징후를 보여주면서 주체화의 가능성을 내비친다(한귀은, 『영화 <도망친 여자>에 나타난 회심과 상징적 자살의 징후』, 357-397쪽).

어렵다. 이 때문에 ‘탐’은 마치 병수의 뒤에서 병수를 응시하고 있는 형국이 돼 버린다. 여기서 인물과 사물의 전복이 일어나며, 탐이 응시의 주체이고 병수는 그 응시에 노출된, 자신이 주체인 것으로 착각하는 존재로 그 위상이 전도되는 것이다. 이로써 병수의 대상a로서의 ‘탐’과 ‘탐’ 그 자체는 아무 관련이 없다는 진실이 드러나게 된다.



캡처18



캡처19



캡처20

그러나 문제는, 병수가 탐을 벗어나는 것 자체에 있지 않다. 탐 안에 있더라도, 오히려 탐 안에 있으면서 실재를 응시하고 증상과 동일화 되는 것이 주체화의 방향이기 때문이다. 병수가 어딘가 원인을 알 수 없이 아프다는 것은 그에게 해석되지 않는 ‘증상’이 있다는 의미이다. 3층에서도 원인 모를 병으로 채식을 했지만, 4층에서도 여전히 몸이 좋지 않다고 산삼을 먹는다. 이 원인을 알 수 없는 아픔이 바로 ‘증상’이다. 주체화는 증상의 소멸을 의미하지 않는다. 오히려 증상과의 동일시를 통해 주체화가 가능해진다.

병수는 결혼했으나 별거중이고, 영화감독이지만 상업적인 영화 풍토에 적응할 생각이 없으며, 원작이 있는 작품을 연출하고 싶지 않아 결국

영화를 찍지 못하고 있다. 3층에 선희와 함께 살았지만 결국 혼자서 편하다는 생각에 4층에서 독거를 시작한다. 그러나 다시 독거에 만족하지 못하고 매일 지영의 방문을 받는다. 한때는 채식을 했지만 다시 육식을 즐기고, 종교가 인간의 필요에 의해 만들어졌다고 비판했지만 다시 기도를 하고 하나님을 봤다는 말까지 한다. 요컨대 병수는 영원히 만족을 모르고 불평하는 주체다.

히스테리증자는 언제나 불평과 불만을 쏟아낼 준비를 하고 있으며, 향락은 의식적인 차원이 아닌 무의식의 차원에 속한다.⁶²⁾ 히스테리자가 불평하는 이유는 무언가를 요구하여 얻어내기 위해서가 아니라, 그 무언가가 (대)타자에게 없기 때문이다. 히스테리증자의 욕망은 상실한 무언가에 대한 획득이 아닌 ‘욕망하는 욕망’ 그 자체에 목표가 있기에 그것은 언어로 재현되지 못하는 질문이며, 그 질문에 대답하지 않는 타자로 인해 스스로 그 답을 왜곡시켜 응답받는다.⁶³⁾ 히스테리증자는 불평하지만 실제로는 목표 과녁을 맞히지 않음으로써 무의식적인 만족을 얻는다. 끊임없이 불평을 토로하고 그 가운데서 결핍에서 만족을 얻는 것이다.⁶⁴⁾ 환상의 횡단 혹은 ‘증상과의 동일시’는 증상을 폐기하는 것이 아닌, 대상과 관계를 맺고 있는 주체를 폐기하는 과정⁶⁵⁾이라는 점에서 그것은 결여를 향유하는 주체가 되는 것을 의미한다. 병수가 주체화에 실패했다면 그것은 증상을 없애는 것에 실패했다기보다는 증상을 인정하는 것에 실패했다는 것으로 볼 수 있다. 주체가 증상과 동일시 되었을 때를 라캉은 ‘증환(sinthome)’이라고 한 바 있다.⁶⁶⁾ 증상(symptom)은 상징계의 종속

62) 주느비에브 모렐, 『여성의 질투』, 슬라보예 지젝 외, 김인경 옮김, 『성화』, 인간사랑, 2016, 241쪽.

63) 위의 책, 249쪽.

64) 슬라보예 지젝, 『까다로운 주체』, 262쪽.

65) 슬라보예 지젝, 박준형 옮김, 『자본주의에 희망은 있는가』, 문학사상, 2017, 359-360쪽.

66) 박탈됨과 결핍을 받아들이고 증환의 주체가 되어 가는 과정을 그린 영화가 <당신 얼굴 앞에서>라고 할 수 있다(한귀은, 『박탈된 주체의 증환과 주이상스 <당

되어 있지만, 증환은 상징계의 어떤 기표와 하나의 매듭으로 묶이긴 해도 상징계의 의미 사슬로 편입되지 않는다. 따라서 증환은 아무것도 표상하지 않고 증환으로 인해 주체는 ‘고통 속의 쾌락’, ‘불쾌의 쾌’라고 할 수 있는 주이상스(jouissance)를 향유하게 된다.⁶⁷⁾ 주체화는 이 주이상스와 증환에 있다. 병수가 자신의 욕망을 포기하지 않고 이 때문에 결핍과 박탈된 상황에 놓이게 되더라도 자본주의 배급에 휘둘리지 않는 ‘좋은 거’로서의 영화를 끝까지 욕망한다면 그는 증환의 주체로서 또 다른 차원의 주체로 나아갈 수 있게 되는 것이다.⁶⁸⁾

이런 맥락에서 병수의 ‘노래’가 끝내 영화에 등장하지 않는 것도 유의미하다. 처음 탑에 왔을 때 지하에서 병수는 해옥이 가지고 있었던 기타를 쳤고 그때 해옥은 노래를 청했다. 그러나 병수는 노래하지 않는다. 병수가 두 번째 왔을 때 해옥은 2층 발코니에서 담배를 피우고 있는 병수에게 기타를 들고 와서 “노래 언제 나와요?”를 반복한다. 그러나 병수가 노래하는 장면은 없다. 결국 그 ‘기타’는 4층 병수의 침대 바로 옆에 위치하게 된다(캡처7).⁶⁹⁾ 여기서 기타는 노래를 위한 것이 아니라 오히려 노래를 유예시키는 매체로 기능한다. 역설적으로 이 기타는 병수에게 노래를 부르지 않기 위해 있어야 하는 매개인 것이다. 기타가 있지만 노래를 지연시킴으로써 기타가 가지고 있는 환상을 유지할 수 있는 것처럼, 그는 대상a의 균열을 지적하면서도 그것을 직시하지 않는다. 균열을 지

신 얼굴 앞에서>」, 365-393쪽)

67) 슬라보예 지젝, 2007, 앞의 책, 137쪽.

68) 라캉은 제임스 조이스가 이 증환으로 글쓰기를 지속할 수 있었다고 말한다. 증환은 예술 창작의 보고가 될 수 있는 것이다(권택영, 『라캉과 조이스: 증상으로서의 글쓰기』, 『제임스조이스저널』 제12권 1호, 한국제임스조이스학회, 2006, 95-96쪽).

69) 병수의 침대 옆에 있는 기타를 해옥의 기타라고 할 수 있는 명백한 증거는 없다. 그러나 중요한 것은 기타의 소유 자체라기보다는 병수에게 늘 기타가 놓여 있다는 점이다. 게다가 4층에 놓여 있는 물건들이 이전 입주자의 물건 그대로라는 점에서 병수가 자신의 물건을 옥탑방에 들였다고 보기도 어렵다. 따라서 기타는 해옥의 것으로 추정할 수 있는 것이다.

적하는 것은 그 균열을 외면할 수 있는 기제로 작동하는 것이다. <탐>은 균열을 알고 대상a를 옮겨 다니지만 그 균열을 직시하지 않는 히스테리증자 병수를 통해 주체화의 (불)가능성을 보여주고 있는 것이다.

5. 결론

집에 물이 새면 천장을 뜯어야 하고, 화장실에 물이 빠지지 않으면 바다를 철거해서 문제를 해결해야 한다. 그러나 <탐>의 ‘탐’에서는 그렇게 하지 않는다. 인물들은 끊임없이 불평하면서 그대로 살 뿐이다. 그것을 뜯고 철거했을 때 불편한 실재를 마주칠 수 있다. 불평하면서 뜯지 않으므로써 집에 별 문제가 없을 거라는 환상을 유지해나가는 것이다.

대상a가 은폐하고 있는 균열로 인해 주체는 어떤 사물(the Thing)이 갑자기 엄습하는 순간에 맞닥뜨리게 된다. 이 때문에 친숙한 것이 갑자기 두렵고 낯선 것으로 변하는 ‘섬뜩함(uncanny)’을 유발하게 되는 것이다.⁷⁰⁾ 그러나 병수에겐 이 순간도, 섬뜩함도 없다. 병수는 탐의 균열에도 불구하고 환상을 유지한다. 이에 더해 ‘제주도’로 표상되는 환상 때문에 그는 제주도로 가지 않고도 현재 삶의 결핍을 채울 수 있게 된다. 게다가 대타자를 융합함으로써 자신의 환상을 거듭 봉합해 간다.

그는 신이 자신에게 영화를 열두 편 찍으라는 계시를 내렸다고 했지만, 정작 그가 할 수 있는 일은 여자에게서 밥을 얻어먹거나, 여자가 일을 끝내고 올 때까지 기다리며 담배를 피우는 일뿐이다. 병수의 그 이후의 삶을 상상하는 것은 어렵지 않다. 병수는 제주도에 가서 열두 편의 영화를 찍지 못할 것이며, 제주도와 하나님과 열두 편의 영화는 지영의

70) ‘두려운 낯섦’은 공포감의 변종인데, 오래전부터 알고 있었던 것, 오래전부터 친숙했던 것에서 출발하는 감정이다(지그문트 프로이트, 정상진 옮김, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 1996, 405-406쪽).

환상을 유지시키는 데 소모되다가 결국 두 사람은 헤어지게 될 것이다. 그리고 병수는 그 헤어짐을, ‘사랑하지만 미안하다’라는 환상으로 봉합할 것이다. 이어서 다시 타자의 욕망을 좇아 그 욕망을 충족시키려 하다가 불만족과 불평에 휩싸이며 또 다른 욕망으로 환승할 것이다. 환상 가로 지르는 반복될 테지만 주체화는 쉽지 않을 것이다.

병수의 주체화는 그가 제주도에서 열두 편의 영화를 찍는 것으로 증명되지 않는다. 오히려 그가 여전히 ‘돈’을 위한 영화를 찍지 못하는 상황, 경제력이 없는 상황, 인정받지 못하는 상태에서 ‘어딘가 아픈’ 증상을 꺼안는 주체의 궁핍화를 받아들이고, 그 증상을 바로 자기화 하는 증환을 갖게 될 때 주체화가 가능할 것이다. 주체화는 결핍을 소유하는 것, 지속적으로 불평하고 질문하면서 또 다른 욕망을 탐색하다가 마침내 순수욕망을 지향하는 것에 있기 때문이다.⁷¹⁾

<탐>의 병수는 동시대인의 전형이라고도 할 수 있다. 자본주의의 동시대인은 ‘탐’으로 비유되는 상황과 공간을 이동하면서 스스로 자유롭다는 환상을 갖는다. 탐에 내재된 균열은 애써 무시한다. 자유롭다고 생각하기 때문에 결코 자유롭지 못하다.

브루스 핑크는 정신분석 임상에서 상당수 피분석자들이 히스테리 환자로 진단됐다고 말한다.⁷²⁾ 그리고 지젝은 이 히스테리증자에게서 자본주의의 희망을 발견한다. 후기 자본주의 시장의 주체는 도착적이지만 민주적 주체는 히스테리적이므로, 중요한 것은 ‘도착증에 사로잡힌 주체를 어떻게 히스테리화 할 수 있는가’라는 것이다.⁷³⁾ 동시대에 유의미한 주

71) Giovanna Fulvi는 토론토 영화제 관련 인터뷰에서 <탐>은 우리 시대 멜랑콜리가 담겨 있다고 논평한 바 있다(<https://www.tiff.net/events/walk-up>). 멜랑콜리가 자신이 소유하지 않았던 것을 상실했다는 환상 속에서 역설적으로 그것을 찾아나서는 것을 의미한다면(슬라보예 지젝, 『전체주의가 어쨌다구?』, 220-221쪽) 병수 또한 상실을 상실할 수 없는 주체, 결핍 자체가 그의 증상인 멜랑콜리커이자 그것이 진정한 자신의 욕망인지 되묻는 히스테리증자라고 할 수 있을 것이다.

72) 브루스 핑크, 앞의 책, 268쪽.

73) 위의 책, 397-398쪽.

체는 자신만의 법으로 항상 만족을 얻을 수 있다는 환상 속에 거하는 도 착증자가 아니라, 타자의 욕망을 욕망하는 듯하지만 정작 자신이 타자의 대상a가 되었을 때는 다시 미끄러지면서 불평하며 또 다른 욕망을 찾아 헤매는 히스테리증자라는 의미이다.

히스테리증자의 우연한 탈출구는 상황이 절망적이라는 사실을 받아들였을 때 나타난다.⁷⁴⁾ <탐>의 병수가 아직 완전히 절망적이지 않기에 주체화의 토대가 빈약한 것이라면, 동시대인의 탈출 또한 아직 절망이 충분치 않기 때문일 터인데, 이에 대해서는 답을 유보할 수밖에 없을 것이다. 이 유보된 답이 결국 <탐>이 동시대인에게 던지는 질문이라 할 수 있을 것이다.

74) 슬라보예 지젝, 박준형 옮김, 『용기의 정치학』, 다산초당, 2020, 9-11쪽.

참고문헌

1. 기본 텍스트

홍상수, <탐>, 2022

2. 논문 및 저서

권택영, 「라캉과 조이스: 증상으로서의 글쓰기」, 『제임스조이스저널』 제 12권 1호, 한국제임스조이스학회, 2006, 93-112쪽.

_____, 『라캉, 장자, 태극기』, 민음사, 2003.

김경은, 「불륜의 토포스와 윤행방향: 홍상수의 <누구의 딸도 아닌 해원>을 중심으로」, 한국극예술학회, 『한국극예술연구』 41, 2013, 285-318쪽.

김석, 「선의 윤리와 순수욕망의 윤리」, 『미학 예술학 연구』 38, 한국미학 예술학회, 2013, 69-100쪽.

_____, 「히스테리의 문법: 대타자의 욕망을 통한 욕망 찾기」, 『프랑스학연구』 58, 프랑스학회, 2011, 55-77쪽.

김옥랑·이종상, 「영상의 혼돈미학 3-영상공간의 혼돈미학」, 『미학 예술학 연구』 18, 한국미학예술학회, 2003, 253-274쪽.

김이석, 김병철, 「홍상수 영화의 시각적 스타일 연구-〈극장전〉을 중심으로」, 『인문과학연구』 65, 강원대학교 인문과학연구소, 2020, 245-263쪽.

르네 지라르, 김진식 옮김, 『나는 사탄이 번개처럼 떨어지는 것을 본다』, 문학과지성사, 2004.

_____, 김치수·송의경 옮김, 『낭만적 거짓과 소설적 진실』, 한길사, 2004.

_____, 김윤식 옮김, 『소설의 이론』, 삼영사, 1991.

- 마크 피셔, 박진철 옮김, 『자본주의 리얼리즘』, 리시울, 2018.
- 브루스 핑크, 맹정현 옮김, 『라캉과 정신의학』, 민음사, 2002.
- _____, 이성민 옮김, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2010.
- 서영채, 「절대 공간으로서의 풍경 : 두 번째 풍경과 존재론적 순간」, 『한국현대문학연구』 41, 한국현대문학회, 2013, 569-604쪽.
- 손 호머, 김서영 옮김, 『라캉읽기』, 은행나무, 2007.
- 슬라보예 지젝, 김소연·유재희 옮김, 『빼딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995.
- _____, 이성민 옮김, 『까다로운 주체』, 도서출판b, 2005.
- _____, 박정수 옮김, 『HOW TO READ 라캉』, 웅진지식하우스, 2007.
- _____, 한보희 옮김, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008.
- _____, 이재환 옮김, 『나눌 수 없는 잔여』, 도서출판 b, 2010.
- _____, 김인경 옮김, 『성화』, 인간사랑, 2016.
- _____, 박준형 옮김, 『자본주의에 희망은 있는가』, 문학사상, 2017.
- _____, 박준형 옮김, 『용기의 정치학』, 다산초당, 2020.
- 신병식, 「라캉 정신분석과 권력 개념 : 초자아와 권력의 양면성」, 『현대정신분석』 11권 2호, 한국현대정신분석학회, 2009, 87-110쪽.
- 안승범, 「홍상수 영화에 나타난 욕망의 모방적 성격: <옥희의 영화>로 보는 모방 욕망의 스토리텔링」, 『인문콘텐츠』 29, 인문콘텐츠학회, 2013, 49-69쪽.
- 엠마누엘 레비나스, 김동규 옮김, 『탈출에 관하여』, 지만지, 2012.
- 자크 라캉, 홍준기 외 옮김, 『에크리』, 새물결, 2019.
- 자크 알랭 밀레 편, 맹정현, 이수련 옮김, 『자크 라캉 세미나 11』, 새물결, 2008.

- 정봉석, 「욕망과 서사의 분열 구조-홍상수론」, 『현대문학의 연구』 21호, 한국문학연구학회, 2003, 529-553쪽.
- 조운 콕재, 김소연 외 옮김, 『여자가 없다고 상상해봐』, 도서출판 b, 2015.
- 조혜정, 「“생활의 발견” 혹은 “일상의 정신병리학”-홍상수 영화세계의 주제의식 및 영화적 전략 고찰」, 『Comparative Korean Studies』 20(1), 국제비교한국학회, 2012, 113-144쪽.
- 지그문트 프로이트, 정상진 옮김, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 1996.
- 질 들뢰즈, 유진상 옮김, 『시네마 I』, 시각과언어, 2002.
- 최원, 『라캉 또는 알튀세르』, 난장, 2016.
- 페터 비트머, 홍준기. 이승미 옮김, 『욕망의 전복: 자끄 라캉 또는 제2의 정신분석학 혁명』, 한울, 1998.
- 플라톤, 김영범 옮김, 『향연』, 서해문집, 2008.
- 한귀은, 「대타자의 쇠퇴와 주체화의 서사」, 『한국문학논총』 89, 한국문학회, 2021, 671-707쪽.
- _____, 「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.
- _____, 「박탈된 주체의 증환과 주이상스 <당신 얼굴 앞에서>」, 『한국문학이론과 비평』 26(1), 한국문학이론과비평학회, 2022, 365-393쪽.
- _____, 「복수시점과 경청주체에 의한 타자 재인식 - <강변호텔>을 중심으로」, 『어문학』 155, 한국어문학회, 2022, 101-130쪽.

Jessica Kiang, 'Walk Up' Review: Hong Sangsoo's Sly, Silvery Latest
is One of His Recent Greatest, Variety 2022, 9, 23.

(<https://variety.com/2022/film/reviews/walk-up-review-1235380618/>)

토론토 국제 영화제 (<https://www.tiff.net/events/walk-up>)

<Abstract>

Traversing the Fantasy of the Subject of Hysteria, the Movie <Walk-up>

Han, Gwi-Eun*

The purpose of this paper is to examine the desires and fantasies of our time, and the (im)possibility of subjectification that traverse the fantasies, while revealing the changing points of Hong Sang-soo's films in <Walk-up> through a psychoanalytic approach.

Byeong-soo, the main character of <Walk-up>, shows a completely different appearance on each floor while living in the 'Tower'. This is not because his disposition itself has changed, but because he desires to become the 'object a' of others' desire. This can be called hysterical symptoms. It is because hysteria is trying to find out what the other desires and become a specific object that can sustain the other's desire. And because of this, hysteria implies the possibility of traversing the fantasy. Even in Byung-soo, this kind of fantasy traversal appears repeatedly. However, his fantasy traversal does not lead to subjectification. This is because he fails to face up to the fact that there is already a gap(hole) in the 'object a' he desires and tries to seal it up with another fantasy or the Other. As long as he maintains the fantasies, he does not have to face the Real.

Not a few of our contemporaries are diagnosed with hysteria. However, precisely because of this, it is possible to traverse fantasy

* Gyeongsang National University.

and embark on a journey of subjectification. <Walk-up> can be said to be a movie that shows that (im)possibility.

Key Words: Desire, Symptom, Object a, Hysteria, Traversing
Fantasy, the Other, Subjectification, Sinthome

■ 논문접수 : 2023년 02월 26일

■ 심사완료 : 2023년 04월 12일

■ 게재확정 : 2023년 04월 18일

