남성인물의 필터화와 전이된 욕망의 영화
- 홍상수 영화의 서술학적 유형 2

고현철*

1. 유형학과 서술학: 분석 및 해석의 관점
2. 「생활의 발견」: '경수'의 연애여행과 전이된 욕망
3. 「여자는 남자의 미래다」: '문호'의 아슬한 성적 욕망과 전이
4. 「해변의 여인」: '중래'의 반복연애와 전이된 욕망
5. 「생활의 발견」-「여자는 남자의 미래다」-「해변의 여인」 궤적의 의미

〈국문초록〉

홍상수의 영화들은 몇 가지 유형으로 구분된다는 필자의 독자적인 관점과 문제의식에서 출발한 이 논문은, 그 유형 중 '남성인물의 필터화와 전이된 욕망의 영화'를 구체적으로 살펴본 논문이다. '서술-초점화'를 '서사구조' 및 '시간구조'와 연관시켜 분석하고 여기에서 영화서술학적 해석을 끌어내고자 한 것이다. 해석과정에서 필요에 따라 라깡의 욕망이론과 전이 개념을 활용하였다. 홍상수의 영화에서 이 유형의 영화에 해당하는 것은 「생활의 발견」(2002), 「여자는 남자의 미래다」(2004), 「해변의 여인」(2006)이다. 이 유형의 영화들은 무초점화의 양상을 보이면서도 각 영화에서 특정의 남성이 필터화된 인물이 되어 서사내용의 중심으로 등장하고 있다. 그만큼, 홍상수의 영화는 서술학적으로 단순하지 않은 것이다. 홍상수의 영화는 대개 일상에 대한 미세한 관찰이라는 자연주의적 태도에

* 부산대학교 국어국문학과 교수

모더니즘적 미학의 방법론이 결합되어 있다. 그런데, 이 유형의 영화에서는 자연주의적 태도가 두드러져 모더니즘적 미학의 방법론은 다른 유형의 영화에 비해 상대적으로 약화되어 있다. 필터화된 남성인물의 전이된 욕망도 이와 연관되어 있다.

이 유형의 영화 중 「생활의 발견」은 서사구조상 두 개의 삼각관계로 이루어져 필터화된 남성인물인 경수의 연애여행이 드러나 있고 이에 따라 시간구조도 선형적인 형식으로 되어 있다. 「여자는 남자의 미래다」는 서사구조상 한 개의 삼각관계로 이루어져 있지만 사제지간의 욕망을 포함하고 있어 필터화된 남성인물인 문호의 아슬한 성적 욕망이 드러나 있고 이에 따라 시간구조도 선형적인 형식에 플래시백에 의한 시간착오가 결합되어 있다. 「해변의 여인」은 서사구조상 두 개의 삼각관계로 이루어져 필터화된 남성인물인 중래의 연애가 같은 해변을 배경으로 반복되고 이에 따라 시간구조도 선형적인 형식으로 되어 있다. 그런데, 세 영화 모두 남성인물의 욕망이 바라보는 위치에서 우위를 차지하면서 전이를 통함으로써 실현되고 있다.

이렇게 본다면, 홍상수의 영화에서 이 유형의 통시적인 궤적은 이 세 영화가 다른 유형의 영화와 비교하면 그 차이가 크지 않은 것으로 파악된다. 그런데, 이 영화들은 비록 실제감독의 의도가 영상주의 욕망까지도 관찰하는 데에 있긴 하지만, 남성인물의 필터화와 전이된 욕망 때문에 페미니즘의 입장에서 비판받을 소지가 있는 것이다. 이 또한 다른 유형의 영화와 비교해 보면 보다 분명해진다.

주제어 : 홍상수, 영화서술학, 서술, 초점화, 유형, 서사구조, 전이

1. 유형학과 서술학: 분석 및 해석의 관점

이 논문은 근본적으로 홍상수의 영화들은 몇 가지 유형으로 구분된다

는 문제의식에서 출발한다. 이 문제의식은 필자의 독자적인 관점에서 나온 것이다. 홍상수 영화들이 반복과 변주로 이루어져 있다든지[1] 어떤 영화를 기점으로 작품세계나 형식의 변모를 보이고 있다든지[2] 하는 견해는 홍상수 영화들을 면밀하게 살피지 못한 결과라는 게 필자의 입장이다. 그래서, 필자는 앞선 논문에서 영화서술학[3] 가운데 '서술-초점화'의 방법론을[4] 통해 홍상수의 영화들을 몇 가지로 유형화하고 그 유형화된 의미를 살펴본 바 있다.[5] '서술-초점화'는 방법론을 넘어서 "내용을 텍스트로

1) 이에 해당하는 대표적인 연구를 들면 다음과 같다. 김경현, 「홍상수 영화 데리다식으로 읽기: 감은 감도 비(非)감도 아닐 수 있지 않을까?」, 『당대비평』 제20집, 2002, 330-343쪽. 이도연, 「홍상수 영화의 세계 인식과 미적 구조: 초기작을 중심으로」, 『영상예술연구』 제18집, 영상예술학회, 2010, 99-121쪽.

2) 이에 해당하는 대표적인 연구를 들면 다음과 같다. 정락길, 「<여자는 남자의 미래다> 이후의 홍상수적 세계의 변모에 관하여」, 『문학과 영상』 제8권 2호, 2007. 여름, 247-271쪽. 이충직 · 마아림, 「홍상수 감독의 영화적 형식 변화에 대한 연구: 시점을 중심으로」, 『영상예술연구』 제14집, 2009, 153-195쪽.

3) '영화서사학'이 아니라 '영화서술학'이라는 용어를 쓰고자 한다. '서사학' 또는 '서술학'(narratology)은 이야기의 내용인 '무엇'(what)과 이야기의 방법인 '어떻게'(how)가 결합되어야 가능한 개념이다. 그런데, '서사'라 했을 때에는 '어떤' 서사인가가 강조점이 되고, '서술'이라 했을 때에는 '어떻게' 서술하는가가 강조점이 된다. '최소화된 서사'로 이루어져 있는 홍상수 영화의 경우는 어떻게 서술하는가가 더 중요해진다. 그래서, '영화서술학'이라는 용어가 더 적합하다. 어떻게 서술하느냐 하는 방법론을 적극 활용하여 홍상수 영화들의 유형과 그 의미를 파악하고자 하는 것도 바로 이 때문이다. '서술학' 또는 '서술 이론'이란 용어를 쓰고 있는 대표적인 책으로는 주네트 · 리쾨르 · 화이트 · 채트먼 외, 석경징 · 여홍상 · 윤효녕 · 김종갑 엮음, 『현대 서술 이론의 흐름』, 솔, 1997이 있다. '영화서술학'이란 용어를 쓰고 있는 대표적인 책으로 다음과 같은 것이 있다. 앙드레 고드로 · 프랑수아 조스트, 송지연 역, 『영화서술학』, 동문선, 2001. 프랑시스 바누아, 송지연 역, 『영화와 문학의 서술학』, 동문선, 2003.

4) 주네트는 '시점'이라는 모호한 용어에서 나아가 '누가 서술하는가'와 '누가 보는가'를 구별하여, 이를 '서술'과 '초점화'라는 용어로 구분한 바 있다. 제라르 주네트, 권택영 역, 『서사담론』, 교보문고, 1991, 174-182쪽. '시점'이라는 용어를 여전히 쓰는 경우에도 '서술자'와 '초점자'의 구별이 필요하다고 언급하고 있다. 수잔 스나이더 랜서, 김형민 역, 『시점의 시학』, 좋은날, 1998, 146쪽. 미케 발은 '보는 사람'과 '말하는 사람'을 뚜렷이 구분하고, 말하는 행위인 '서술'과 보는 행위인 '초점화'의 관계에 대해 검토하고 있다. 미케 발, 한용환 · 강덕화 역, 『서사란 무엇인가』, 문예출판사, 1999, 181-209쪽, 217-228쪽.

5) 고현철, 「홍상수 영화의 '서술-초점화' 유형과 그 의미」, 『동북아문화연구』 제30

변형시키는 매체로서 그 기능을 발휘하"며 "하나의 이데올로기적 구조인 재현물을 전달"할 뿐만 아니라 "동일한 이데올로기적 체계의 산물"이며 "사회행위로서의 소통을 지배하는 생산의 유형"이[6] 될 수 있는 것이다.

이 논문은 앞선 논문에 이은 후속 연구이다. 앞선 논문은 '서술-초점화'를 통하여 홍상수 영화의 유형학이라는 새로운 관점을 드러낸 의의를 가지는 것이긴 하지만, 홍상수 영화 전체의 유형을 제시한 것이라서 구체화가 충분히 되지 못한 점이 있다. 그래서, 구체화를 통한 보다 깊은 연구의 필요성을 제기하고 후속 연구를 기약한 바 있다. 후속 연구는 유형에 따라 몇 편으로 진행될 예정인데, 이 논문은 바로 이런 후속 연구의 일환인 것이다. 이 논문에서 수행하고자 하는 것은 앞선 논문에서 밝힌 바 '디에제즈 외적 서술-무초점화'의 유형에 해당하는 「생활의 발견」, 「여자는 남자의 미래다」, 「해변의 여인」에[7] 대한 구체적이고 심층적인 분석과 해석이다. 이를 위해서 이 '서술-초점화'를 '서사구조' 및 '시간구조'와 연관시켜 분석하고 여기에서 영화서술학적 해석을 끌어내고자 한다. 해석과정에서 필요에 따라 라깡의 욕망이론과 전이 개념이 활용될 것이다.[8] 그리고 홍상수 영화에서 이 유형의 영화가 「생활의 발견」-「여자는 남자의 미래다」-「해변의 여인」의 궤적을 보이고 있는 의미를 살펴보고자 한다.

집, 동북아시아문화학회, 2012.3, 5-22쪽. 앞선 이 논문의 서론에 홍상수 영화에 대한 기존 연구를 비판하는 내용이 좀더 구체적으로 포함되어 있음을 밝힌다.

6) 수잔 스나이더 랜서, 김형민 역, 앞의 책, 64쪽, 106쪽, 111쪽. 이 책에서 '시점'에 대해 이렇게 보고 있는데, 시점을 보다 면밀하게 '서술-초점화'의 관계로 파악하고 있는 필자의 앞선 논문과 이 논문에서 이 내용은 그대로 수용이 가능한 것이 된다.

7) 이들 영화에 대한 '서술-초점화'에 대해서는 고현철, 앞의 논문, 7-10쪽을 활용하며, 필요한 내용을 보완하고 보충할 것이다.

8) 이 연구는 근본적으로 영화서술학적 연구이다. 따라서 필요한 경우에 한해서 다른 이론이나 방법론을 접맥하고자 한다.

2. 「생활의 발견」: '경수'의 연애여행과 전이된 욕망

1) 서술-초점화

「생활의 발견」은 연극・영화 배우인 경수가 글 쓰는 선배인 성우를 찾아 춘천에 갔다가 명숙을 만나 연애를 하게 되는 에피소드와 춘천에서 내려오는 길에 선영을 만나 경주에서 연애를 하게 되는 에피소드로 이루어져 있다.[9] 이 영화는 겉으로 드러난 서술자인 디에제즈[10] 내적 서술자 없이 디에제즈 외적 서술자와[11] 영상주가 디에제즈 배후에서 서술하는 형식을 취하고 있다. 영화 서술은[12] 일차적으로 "영상과 음향을 이용해 영화를 '말하는' 사람"인 "'영상주'를 전제로" 한다.[13] 여기서, '영상주'는 영화 텍스트 내부에 존재하는 인격적 요소로서 영화 텍스트 외부에 존재하는 실제감독과 구분이 되는 개념이다. 이 '영상주'를 영화이론가에 따라 '거대 서술자' 또는 '내포 서술자'라고 한다.[14] 이 개념은 문학 서술에서는 문학 텍스트 외부에 존재하는 인격적 요소인 '실제작가'와

---

9) 홍상수의 영화는 "간소한 카메라와 희박한 풍경, 최소화된 서사로 요약할 수 있는" "아시안 미니멀리즘"의 성격을 지니고 있는 것으로 파악된다. 이것은 보드웰이 개념화한 것인데, 여기에서는 보드웰을 인용하고 이를 요약하고 있는 김지훈의 글을 재인용한다, 김지훈, 「실재와 상투구들의 힘 - <강원도의 힘>과 탈현대 모더니즘」, 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『강원도의 힘』, 삼인, 2003, 137-138쪽. '최소화된 서사'를 지닌 홍상수의 영화 텍스트를 필요하고 가능한 경우 최소화된 형식으로 그 서사내용을 요약하기로 한다.

10) 앙드레 고드로・프랑수아 조스트, 송지연 역, 앞의 책, 249쪽. 디에제즈는 "스토리와 스토리가 가정하는 허구적 세계를 한꺼번에 지칭한다."

11) 말하는 주체 없이는 언명이 이루어지지 않기 때문에 서술자는 항상 1인칭일 수밖에 없다. 따라서, '3인칭 서술자'는 불합리한 용어이다. 수잔 스나이더 랜서, 김형민 역, 앞의 책, 179쪽. 미케 발, 한용환・강덕화 역, 앞의 책, 219쪽. '1인칭 서술자'라는 용어도 당연한 것이므로 적절한 용어가 되지 못한다. 이 논문에서 '디에제즈 내적 서술자', '디에제즈 외적 서술자'라는 용어를 쓰는 이유가 바로 여기에 있다.

12) 앙드레 고드로・프랑수아 조스트, 송지연 역, 앞의 책, 36-40쪽.

13) 위의 책, 41쪽, 77쪽.

14) '영상주'는 알베르 라페의 용어이며, '내포 서술자'는 조스트의 용어이며, '거대 서술자'는 고드로의 용어이다. 위의 책, 23-24쪽, 43-44쪽.

구분되는, 문학 텍스트 내부에 존재하는 인격적 요소인 '내포작가'에 상응하는 개념인 셈이다.[15] 「생활의 발견」은 일차적으로 디에제즈 외적 서술자와 영상주에 의한 객관적인 관찰의 영화로 볼 수 있다. 앞의 에피소드는 제목이 붙은 큰 시퀀스 4개로 이루어져 있고, 뒤의 에피소드 또한 3개의 제목이 붙은 큰 시퀀스로 이루어져 있다. 여기서, 3인칭의 "○○가"로 시작되는 시퀀스의 제목은 이 영화가 관찰에 입각한 영화임을 말해주는 표지가 되는 셈이다. 영화 거의 대부분의 씬에서 경수, 명숙, 선영 그리고 성우는 객관적으로 관찰되고 있다. 「생활의 발견」의 '초점화'는 특정인물이 아니라 "그 어떤 인물이 아는 것보다 더 많이 말하는" 디에제즈 외적 서술자와 영상주의 '무초점화'로[16] 이루어져 있다.[17] 그래서, 이 영화의 '서술-초점화'는 '디에제즈 외적 서술-무초점화'인 것이다.

하지만, 「생활의 발견」은 '디에제즈 외적 서술-무초점화'에 다른 요소가 첨가되어 있다. 앞에서, 이 영화를 '일차적'으로 객관적인 관찰의 영화

---

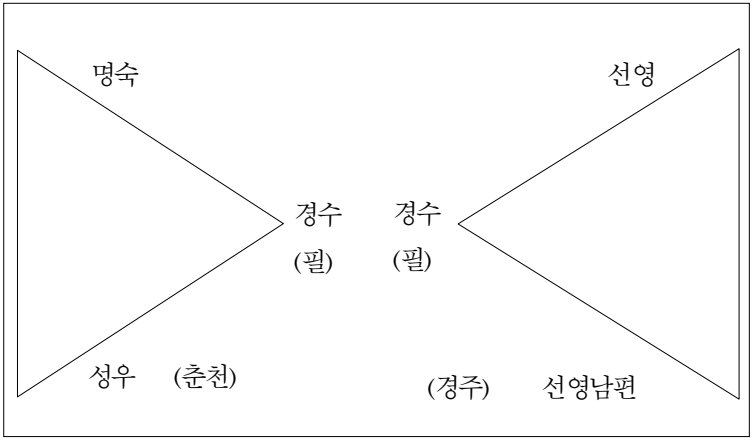
15) 시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1995, 178-183쪽. 시모어 채트먼, 한용환 · 강덕화 역, 『영화와 소설의 수사학』, 동국대학교출판부, 2001, 115-165쪽.

16) 앙드레 고드로 · 프랑수아 조스트, 송지연 역, 앞의 책, 2001, 217쪽.

17) 시모어 채트먼, 김경수 역, 앞의 책, 194쪽. "이 이상한 현상 - 대상이면서 동시에 우리의 시각의 매개자인 인물-은 시각적인 서사 예술에서 일반적으로 일어난다." 그러므로, 영화에서 "대상이면서 동시에" "시각의 매개자인 인물"이 되는 현상은 "일반적"인 것으로 볼 수 있다. 이와 같이 영화에서 미세한 부분까지를 동등하게 살펴보면 거의 대부분의 영화는 (특히, 초점화에 있어) 복합적인 양상을 드러낸다고 해야 할 것이다. 이런 입장에 서면 '서술-초점화'는 미시적인 분석 방법론에 그치게 된다. '서술-초점화'를 미시적인 분석 방법론을 넘어 텍스트를 유형화하기 위한 방법론적 유형으로 보려면 다른 입장을 취해야 한다. 가령, 언어로만 이루어져 있는 소설과 달리 영상이 위주인 영화에서 서술자(특히, 디에제즈 내적 서술자)의 존재를 느낄 수 있는 것은 부분적이다. 그렇다고 하더라도 명백히 서술자에 변화가 있지 않는 이상, 서술자는 유지되는 것으로 봐야 한다. 영상이 위주인 영화에서 미세한 부분까지 동등하게 살펴보면 초점화는 복합적일 수밖에 없다. 그래서, 초점화의 경우는 지배적인 양상으로 파악하고, 명백히 초점화에 변화가 있어 의미가 발생하지 않는 경우는 그 초점화가 유지되는 것으로 보고자 한다. 따라서, 홍상수 영화들의 차이점에 주목하여 유형화하려는 관점에서는 큰 틀에서 영향을 주어 의미가 발생하는 부분까지는 논의선상에서 같이 다루되, 그렇지 않다고 판단되는 미세한 부분에 대해서는 다루지 않기로 한다.

라고 한정한 이유가 여기에 있다. 이 영화에서 7개의 큰 시퀀스 제목을 자세히 보면, 다 3인칭 "○○가"로 시작되고 있지만, 1개 제목을 제외하고는 6개 제목 모두 "경수가"로 시작되어 경수가 뚜렷하게 부각되어 있다. 이 영화에서는 다른 인물보다 경수의 시선이 분명하게 드러나는 경우가 있다. 뒷 에피소드에서 경수가 경주에 있는 선영의 집 앞 언덕에서 내려다보는 짧은 씬과 경수가 점집을 들여다보는 쇼트이다. 앞 에피소드에서, 바라보는 주체인 경수 앞에서 명숙은 "우리 이제부터 거짓말 하지 말아요"라면서 적극적인 호감을 넘어 섹스를 암시한다. 뒷 에피소드에서, 바라보는 주체인 경수 앞에서 선영 또한 "경수씨 연극 여러번 봤어요"라는 말과 함께 악수를 청하면서 적극적으로 호감을 표시한다. 이는 겉으로는 명숙과 선영의 감정 표현으로 보이지만, 궁극적으로는 경수가 욕망하는 바를 실현하는 계기가 되어 결국 섹스를 하게 되는 상황에 이르게 된다. 이 영화가 경수의 에피소드 2개로 이루어져 있는 것은 바로 이와 연관된다.

2) 서사구조와 시간구조



필 : 필터화된 인물

<서사구조>

위의 도표에서 외곽을 둘러싸고 있는 큰 사각형은 텍스트의 경계를 가리킨다. 다시 말해서, 큰 사각형의 내부가 「생활의 발견」의 텍스트인 것이다. 「생활의 발견」은 디에제즈 외적 서술자에 의한 객관적인 관찰의 영화이며, 그 어떤 인물이 아는 것보다 더 많이 말하는 디에제즈 외적 서술자와 영상주의 무초점화로 이루어져 있다. 그런데, 이 영화는 전반부는 경수가 춘천에서 명숙과 연애하는 에피소드로, 후반부는 경수가 경주에서 선영과 연애하는 에피소드로 이루어져 있다. 그래서, 경수는 이 영화에서 서사내용의 중심이 된다. 앞 에피소드 4개의 큰 시퀀스와 뒷 에피소드 3개의 큰 시퀀스, 전체 7개의 시퀀스 가운데 6개 제목이 "경수가 성우에게서 전화 한 통을 받다"와 같이 경수가 주체로 드러나 있다. 따라서, <생활의 발견>은 일차적으로는 객관적인 관찰의 영화이지만 면밀히 살펴보면 경수가 부각되어 있는 영화이다. "'초점화'에서 생기는 내적-외적 혼란은" '필터'와 같은 개념의 보완과 확장으로 해결이 가능하다. "'필터'는 스토리 세계의 **점유자인** 인물이 일어난 사건을 지각하는 것을 의미한다." 여기서 서술자는 "사건을 보고할 뿐이다."[18] '필터'는 서술자가 아닌 특정 인물이 초점자일 경우도 포함되는데, '필터화된 인물'은 디에제즈 외적 서술자에 의한 무초점화(채트먼의 용어로는 '시선')가 지배적인 영화에서 서사내용의 중심이 되는 특정 인물이 지배적인 초점자는

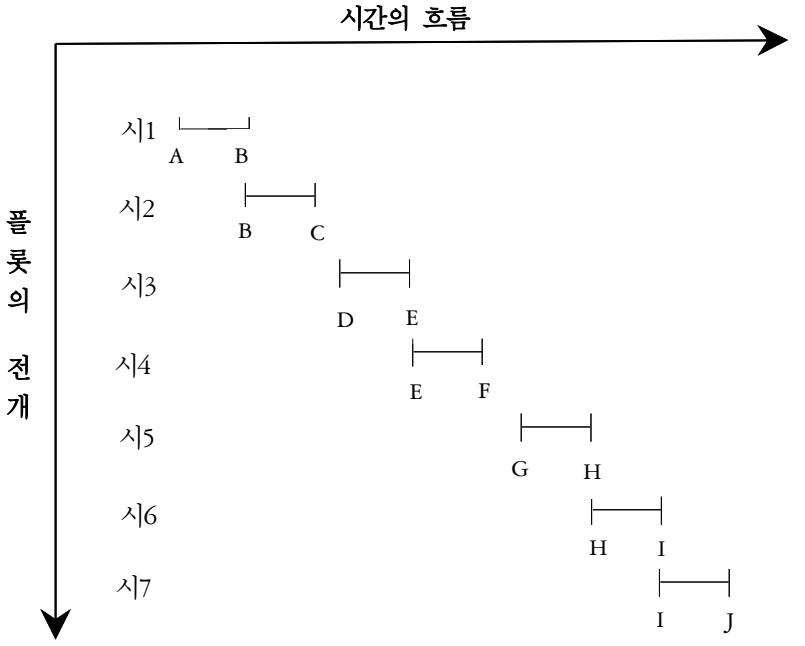
18) 시모어 채트먼, 한용환・강덕화 역, 앞의 책, 222쪽, 227쪽. 인용 가운데에 있는 굵은 글씨는 인용한 쪽수에 표기된 그대로임을 밝힌다. 채트먼은 시점(여기서 '시점'은, 주네트의 경우처럼, 초점화를 의미한다)을 구분하여 '시선(slant)'과 '필터(filter)'로 나눈다. '시선'은 인물이 되지 않는 서술자의 초점화 즉, 주네트의 용어와 개념으로는 디에제즈 외적 서술자의 무초점화와 외적 초점화가 된다. '필터'는 인물이 되는 서술자의 초점화 즉, 주네트의 용어와 개념으로는 디에제즈 내적 서술자의 고정적, 가변적, 복수적 내적 초점화가 된다. 그리고 서술자가 아닌 인물의 초점화도 이 '필터'에 포함된다. 위의 책, 215-243쪽. 앙드레 고드로・프랑수아 조스트, 송지연 역, 앞의 책, 216-218쪽. 이와 같이 보면, 초점화는 주네트의 용어와 개념이 보다 다양한 양상에 따라 구분되어 있으므로 이를 활용하고자 한다. 그리고, 실제 '서술-초점화'의 관계를 보면 주네트의 용어와 개념을 넘어서는 경우도 있으므로 실제에 충실하게 살펴보고자 한다. 단, 서술자가 아닌 인물의 초점화의 어떤 경우는 주네트의 초점화를 보완할 수 있으므로, 이 경우에 한하여 채트먼의 '필터'의 용어와 개념을 원용하고자 한다.

아니지만 상대적으로 다른 인물보다 보는 입장이 가장 강조되어 있는 경우로 확장해서 쓸 수가 있다. 이에 따라 이 영화에서 부각되어 있는 '경수'는 일종의 '필터화된 인물' 역할을 하고 있는 것으로 이해된다.

경수는 영화의 전반부에서는 명숙과 연애를 하는데, 경수-명숙-성우는 일종의 삼각관계를 이룬다. 명숙은 처음 보는 경수이지만 성우와 그 앞에서 무용을 보여준다. 이때 경수는 이미 명숙을 욕망하고 있는 것으로 봐야 한다. 주체는 다른 사람의 관점에서 욕망하므로 욕망의 대상은 다른 사람에 의해서 욕망된 대상인 것이다.[19] 경수는 성우가 욕망하는 대상인 명숙을 욕망하는 셈이다. 그리고 무용을 보여주는 명숙과 이를 보고 있는 경수 사이에는 서로 욕망이 내재하게 된다. "시선과 응시의 변증법 속에서 이 둘은" "서로를 유혹"하기[20] 때문이다. "바라보고 있는 사람 쪽의 시선에 어떤 욕망이 없다면 어떻게 '보여주기'가 어떤 것을 충족시킬 수 있겠는가?"[21] 하지만, 경수에게 명숙은 더 이상 욕망의 대상이 되지 못한다. 명숙이 "사랑하지 않으면 만나지 않을 거예요"라면서 사랑을 고백해도 경수는 명숙을 떠난다. 라깡은 "남성의 경우 요구와 욕망의 변증법적 결합은" "사랑을 평가절하하는 결과를 초래"해서 "남성의 욕망은 또 다른 여성을 향하게" 된다고[22] 한다. 영화의 후반부에서 경수는 선영과 연애를 하는데, 경수-선영-선영남편은 일종의 삼각관계를 이룬다. 다만 성우는 경수와 명숙의 관계를 눈치 채는 데 반해 선영남편은 전혀 모르고 있을 뿐이다. 그래서, 위의 도표에서 보는 바와 같이 「생활의 발견」은 경수를 중심으로 한 삼각관계가 형성되는 2개의 연애 에피소드이며, 여기서 경수는 필터화된 인물이 되고 있는 것이다.[23]

---

19) 딜런 에반스, 김종주 외 역, 『라깡 정신분석 사전』 인간사랑, 1998, 283쪽.
20) 자크 라깡, 이미선 역, 「선과 빛」, 권택영 엮음, 『욕망이론』, 제2판, 문예출판사, 2009, 245쪽.
21) 자크 라깡, 이미선 역, 「그림이란 무엇인가」, 권택영 엮음, 앞의 책, 263쪽.
22) 자크 라깡, 민승기 역, 「남근의 의미작용」, 권택영 엮음, 앞의 책, 287쪽.
23) 김호영, 「홍상수 초기 영화에 나타난 표면의 미학」, 『기호학 연구』 제22집, 2007, 434쪽. 여기서, 홍상수의 영화가 "두 개의 상이한 이야기들이 만들어내는 '대칭 구도'를 즐겨 사용"한다고 언급하고 있다. 허문영, 「무의미의 형식」, 『세속



<시간구조>

위의 도표에서 가로 '시간의 흐름'은 서사내용의 시간적 선후를 가리킨다. 세로 '플롯의 전개'는 영화의 플롯인 러닝타임에 따른 내용의 전개를 가리킨다. 홍상수의 영화는 선형적인 영화도 있지만 비선형적인 영화도 있다. 비선형적인 영화의 경우는 단순히 스토리(파불라)와 플롯(수제트)의 선형적인 관계로 설명할 수는 없다. 위의 도표가 '스토리'와 '플롯'의

적 영화, 세속적 비평』, 강, 2010, 102쪽. 여기서 "홍상수 영화들은 모두 에피소드 중심적인 구성을 취하고" 있다고 언급하고 있다. 「생활의 발견」이 두 개의 에피소드에 따른 대칭구조라는 점에서는 이 두 글에서 언급한 바와 상통하지만, 필자의 이 논문에서는 '경수'가 '필터화된 남성인물'이 되어 결국 두 개의 삼각관계의 중심이 되고 있다는 점을 서사구조상으로 명백히 보여주고 있다는 점에서 상당히 차별화된다.

두 축이 아니라 '시간의 흐름'과 '플롯의 전개'의 축으로 이루어져 있는 것은 이런 사항들도 포함해서 파악하고자 한 것이다.

「생활의 발견」은 전체 2개의 에피소드로 이루어져 있으며, 앞 에피소드가 4개의 시퀀스 뒤 시퀀스가 3개의 시퀀스로 전체 7개의 시퀀스로 이루어져 있다. 그런데, 그 서사내용은 시간의 흐름에 따라 순차적으로 진행되는 모습을 보이고 있다. 앞 시퀀스에 이어 뒤 시퀀스가 진행되므로 'A-B' 다음 'B-C', 'B-C' 다음 'C-D' 등으로 진행이 된다. 그래서, 「생활의 발견」은 홍상수 영화 가운데 선형적인 서사내용을 지닌 영화에 속하는 것이다.

3) 영화서술학적 해석

「생활의 발견」에서 부각되어 있는 인물 '경수'는 일종의 '필터화된 인물' 역할을 하고 있다. 이 지점에서 이 영화에서 여성인물 명숙과 선영의 적극적인 호감 표현은 사실 필터화된 남성인물 경수의 욕망이 전이된 것으로 해석할 수 있다. 원래 프로이드의 정신분석학에서 전이는 분석자인 의사에 대한 피분석자인 환자의 무의식적 정동(情動) 반응을 말하고, 역전이는 그 반대의 경우를 말한다.[24] 하지만, 라깡은 역전이라는 용어에 대해 비판적이어서 "전이는 주체(피분석가: 인용자)와 분석가가 모두 포함되는 현상이다. 그것을 전이와 역전이로 구분하는 것은 … 사물의 본질을 회피하는 것 이외에 아무것도 아니다"라 밝히고 있다.[25] 나아가 전이는 "화자와 청자를 변형시키는 기호의 교환에 관련된 언행에 내재"하며, "상정된 전지주체" 즉, "안다고 상정된 주체"가 존재하는 곳에 전이가 발생한다고 한다.[26] 「생활의 발견」에서 경수와 명숙, 경수와 선영 사이는 서로 그 욕망을 아는 상정된 전지주체가 된다. 그래서 그 욕망의 기호를 교환하는 언행에서 화자와 청자는 일종의 변형인 자리바꿈이 일어난다.

24) 딜런 에반스, 김종주 외 역, 앞의 책, 253쪽, 341쪽.
25) 위의 책, 256쪽.
26) 위의 책, 340-347쪽.

명숙이 경수에게 표현하는 욕망의 언행은 사실 경수가 지닌 욕망의 언행이고, 선영이 경수에게 표현하는 욕망의 언행 또한 경수가 지닌 욕망의 언행인 것이다. 그런데, 필터화된 남성인물인 경수는 그저 바라보기만 하면서 그 욕망을 이룬다. "본다는 것은 거리를 둔 채로 소유하는 것"이기[27] 때문에 이 영화에서 필터화된 남성인물인 경수는 바라보는 행위와 전이를 통해서 우위를 점하면서 욕망을 이루는 것이다. 사건의 중심이 되는 인물의 권력은 "시선의 능동적 권력과 일치"되기[28] 때문이다. 이 영화가 춘천에서 경주로 장소가 바뀌는 데에도 필터화된 남성인물인 경수가 변함없이 서사내용의 중심에 있는 것도 바로 이 때문이다. 이 영화가 선형적인 형식의 시간구조로 이루어져 있는 것도 이와 관련된다. 「생활의 발견」은 필터화된 남성인물인 경수의 연애여행이 전이된 욕망과 결합되는 영화인 셈이다.

따라서, 객관적인 관찰의 외피를 입고 있는 이 영화는 궁극적으로 남성인물 경수의 욕망이 내재되어 있는 영화인 셈이다. 확장된 '필터화된 인물' 개념의 유용성은 여기에서 확인할 수 있다. 「생활의 발견」은 명시적 서술자인 디에제즈 내적 서술자가 없이 디에제즈 외적 서술자와 영상주가 디에제즈 배후에서 서술을 하고 있는 영화이다. 그렇다면, 필터화되어 있는 인물인 경수는 바로 영상주와 가장 밀착이 되는 인물이라고 볼 수 있다. 이렇게 필터화되어 있는 남성인물 경수의 욕망은, 실제감독인 홍상수가 이 영화의 배후에 장치화시킨 영상주가 내포하고 있는 욕망이라고 말할 수 있는 셈이다.[29] 이 영화에 대하여 페미니즘의 입장에서 비판할

27) 마틴 제이, 「사르트르, 메를로-퐁티, 그리고 새로운 시각 존재론을 위한 탐구」, 데이비드 마이클 레빈 편, 마틴 제이 외, 정성철·백문임 역, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 시각과언어, 2004, 285쪽.

28) 토마스 엘새서·말테 하게너, 윤종욱 역, 『영화이론』, 커뮤니케이션북스, 2012, 178쪽.

29) 앞에서도 언급했듯이, 영화 텍스트 내부에 존재하는 영상주는 영화 텍스트 외부에 존재하는 실제감독과는 구분된다. 따라서, 「생활의 발견」에 내재된 영상주의 욕망은 실제감독의 욕망과는 다른 것이다. 실제감독의 의도는 영상주의 욕망까지도 관찰하는 데에 있다. 이 영화가 일차적으로 관찰의 영화인 것은 바로 이

수 있는 여지는 여기에서 발생한다.[30]

3. 「여자는 남자의 미래다」: '문호'의 아슬한 성적 욕망과 전이

1) 서술-초점화

「여자는 남자의 미래다」는 7년 전 미국유학 가기 전에 선화의 연인이었던 예비영화감독인 헌준이 얼마 전에 선화의 연인이었던 후배인 대학강사 문호를 만나 같이 선화를 찾아가는 내용의 영화이다. 이 영화도 겉으로 드러난 서술자인 디에제즈 내적 서술자 없이 디에제즈 외적 서술자와 영상주가 디에제즈 배후에서 서술하는 형식을 취하고 있다. 이 영화에서 거의 대부분의 씬에서 문호, 헌준, 선화는 객관적으로 관찰되고 있다. 문호가 중국음식점 창가에 앉아서 창밖에 서 있는 여성을 쳐다보는 씬과 헌준이 똑같이 그 중국음식점 창가에 앉아서 창밖에 서 있는 여성을 쳐다보는 씬에서조차도 문호나 헌준이 바라보는 시선보다는 그 여성을 바라보고 있는 문호나 헌준의 모습을 보여주고 있다. 「여자는 남자의 미래다」의 '초점화' 역시 특정인물이 아니라 그 어떤 인물이 아는 것보다 더 많이 말하는 디에제즈 외적 서술자와 영상주의 무초점화로 이루어져 있다. 이 영화의 '서술-초점화'도 '디에제즈 외적 서술-무초점화'가 된다.

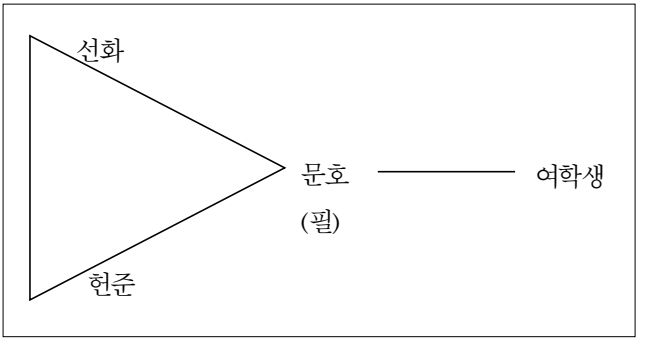
하지만, 이 영화도 「생활의 발견」과 마찬가지로 '디에제즈 외적 서술-무초점화'에 다른 요소가 첨가되어 있다. 「여자는 남자의 미래다」에서는 다른 인물보다 문호의 시선이 분명하게 드러나는 경우가 있다. 거리에서 문호가 짐들고 가는 남자의 뒷 모습을 바라보는 쇼트이다. 이 영화에서 헌준-선화의 7년전 연애담과 문호-선화의 얼마전 연애담이 동등하게 나오고 또 헌준과 문호가 같이 선화를 찾아가지만, 영화의 뒷 부분은 뚜렷하게 '문호'에 집중되어 있다. 여학생이 대학강사인 문호를 따라와서 바

와 연관된다.

30) 홍상수의 다른 유형의 영화에 비해 '남성인물의 필터화와 전이된 욕망'을 드러내는 이 (유형의) 영화에 한해서 그렇게 볼 여지가 있는 것이다.

라보는 주체인 문호 앞에서 “저도 솔직한 게 좋거든요” “오늘 딱 하루뿐이에요, 선생님”라고 하면서 적극적인 호감을 넘어 섹스를 암시한다. 이 역시 겉으로는 여학생의 감정 표현으로 보이지만, 궁극적으로는 문호가 욕망하는 바를 실현하는 계기가 되어 결국 같이 여관에 들어가게 된다.

2) 서사구조와 시간구조



필 : 필터화된 인물

<서사구조>

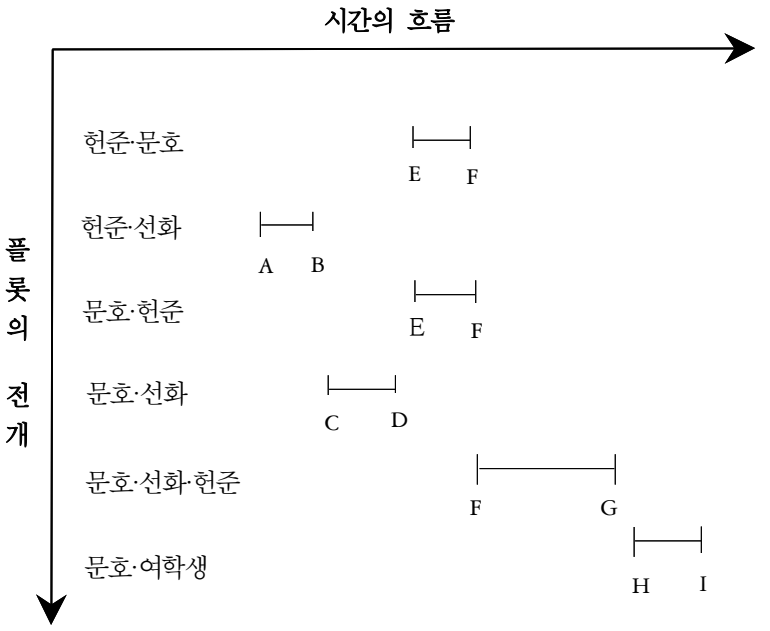
「여자는 남자의 미래다」도 「생활의 발견」과 마찬가지로 디에제즈 외적 서술자에 의한 객관적인 관찰의 영화이며 디에제즈 외적 서술자와 영상주의 무초점화로 이루어져 있다. 「여자는 남자의 미래다」는 거의 대부분이 문호, 선화, 헌준의 삼각관계 연애담으로 이루어져 있다. 헌준은 선화의 7년전 애인이고, 문호는 선화의 얼마 전 애인이다. 헌준과 문호가 같이 선화를 찾아가서 벌어지는 일이 현재 연애의 삼각구도를 형성하게 된다. 주체는 다른 사람의 관점에서 욕망하므로 욕망의 대상은 다른 사람에 의해서 욕망된 대상이다. 문호와 헌준은 상대방이 서로 욕망하는 대상인 선화를 욕망한다. 서로 선화의 옛 애인 사이였던 문호와 헌준이 선화와 같이 있는 장면에서 “감시와 시선의 관계는 복합적”이다. 그들은 “동일한 시선의 공급자이자 감시자가”[31] 되기 때문이다. 이 시선과 감시의

관계를 뚫어 문호는 헌준의 시선을 피해 선화와 섹스를 하게 된다. 그래서 문호는 중심인물이 되고 있다. 영화의 뒷 부분은 뚜렷하게 문호에 집중되어 있다. 영화의 뒷 부분은 대학강사 문호와 그 제자인 여학생 사이의 애정담을 담은 에피소드로 이루어져 있다. 그래서 전체적으로 보면 「여자는 남자의 미래다」는 객관적인 관찰의 영화이지만 문호가 부각되어 있는 영화이다. 여기서 문호는 서사내용의 중심인물이면서 보는 입장이 가장 강조되어 있어, '필터화된 인물'이 되고 있는 것이다.

「여자는 남자의 미래다」는 헌준과 문호가 만나 얘기를 나누는 현재에서 플래시백으로 7년전 헌준과 선화의 연애담을 보여주고 다시 헌준과 문호가 얘기하는 현재로 돌아왔다가 또 플래시백으로 얼마 전 문호와 선화의 연애담을 보여주고 있다. 그래서 시간의 순서로 보면 7년전 헌준과 선화의 연애담이 가장 앞서며 그 다음이 문호와 선화의 얼마 전 연애담이며 헌준과 문호가 얘기하는 현재는 그 이후가 된다. 따라서, 플롯의 전개상으로는 헌준과 문호가 얘기하는 현재가 먼저 나오지만, 시간의 순서로 보면 헌준과 선화의 7년전 연애담이 가장 앞서게 된다. 시간상 가장 앞선 헌준과 선화의 7년전 연애담을 'A-B'로 표시하면, 얼마전 문호와 선화의 연애담은 'C-D'가 되고, 헌준과 문호가 얘기를 나누는 현재는 'E-F'가 된다. 얘기를 나누던 헌준과 문호가 선화를 찾아가서 벌어지는 에피소드는 플롯의 전개상으로도 그 다음이며 시간의 순서상으로도 그 다음이 된다. 이 에피소드에서 문호, 선화, 헌준에 의한 연애의 삼각구도는 뚜렷해진다. 이 에피소드는 헌준과 문호가 얘기를 나누는 장면에 바로 이은 것이므로 'E-F'에 바로 이은 'F-G'가 된다. 그리고 영화의 뒷 부분에 문호와 여학생의 애정담 에피소드가 따로 나오므로, 이 에피소드는 플롯의 전개상도 그 다음이며 시간의 순서상으로도 그 다음이 된다. 따라서, 'F-G' 다음의 'H-I'가 된다. 이를 알기 쉽게 도표로 보이면 다음과 같다. 「여자는 남자의 미래다」는 홍상수 영화 가운데 선형적인 서사내용을 지

31) 존 오르, 김경욱 역, 『영화와 모더니티』, 민음사, 1999, 114쪽.

니고 있으면서도 플래시백에 의한 시간착오가 일어나는 영화에 속하게 된다.



<시간구조>

3) 영화서술학적 해석

「여자는 남자의 미래다」에서 '문호'는 일종의 '필터화된 인물'이 되고 있다. 그래서, 이 영화에서 여성인물 선화와 여학생의 적극적인 호감 표현은 사실 필터화된 남성인물 문호의 욕망이 전이된 것으로 해석할 수 있다. 「여자는 남자의 미래다」에서 문호와 선화, 문호와 여학생 사이는 서로 그 욕망을 아는 상정된 전지주체가 된다. 이에 따라 그 욕망의 기호를 교환하는 언행에서 화자와 청자는 일종의 변형인 자리바꿈이 일어난

다. 선화가 문호에게 표현하는 욕망의 언행은 사실 문호가 지닌 욕망의 언행이고, 여학생이 문호에게 표현하는 욕망의 언행 또한 문호가 지닌 욕망의 언행인 것이다. 그런데, 필터화된 남성인물인 문호는 그저 바라보기만 하면서 그 욕망을 이룬다. 본다는 것은 거리를 둔 채로 소유하는 것이기 때문에 이 영화에서 필터화된 남성인물인 문호는 바라보는 행위와 전이를 통해서 우위를 점하면서 욕망을 이루는 것이다. 사건의 중심이 되는 인물의 권력은 시선의 능동적 권력과 일치되기 때문이다. 이 영화의 전반부와 후반부에서 필터화된 남성인물인 문호가 변함없이 서사내용의 중심에 있는 것도 바로 이 때문이다. 이 영화가 선형적인 형식의 시간구조로 이루어져 있는 것도 이와 관련된다. 다만, 전반부에서 현재의 헌준과 문호가 과거에 각각 선화를 사귄 경험이 각각 플래시백으로 등장할 뿐이다. 그럼에도 이 영화는 문호가 중심이 되어 전반부에서는 똑같이 선화와 사귄 적이 있는 헌준의 눈을 피해 욕망을 이루고, 후반부에서는 제자인 학생들의 눈을 피해 여학생과 욕망을 이룬다. 이 영화는 필터화된 남성인물인 문호의 아슬한 성적 욕망이 전이와 결합되어 전개되는 영화인 셈이다.

따라서, 일차적으로 객관적인 관찰로 되어 있는 이 영화도 궁극적으로는 남성인물 문호의 욕망이 내재되어 있는 영화인 것이다. 확장된 '필터화된 인물' 개념은 그만큼 유용하다. 「여자는 남자의 미래다」는 디에제즈 외적 서술자와 영상주가 디에제즈 배후에서 서술을 하고 있는 영화이다. 그래서 필터화되어 있는 인물인 문호는 바로 영상주와 가장 밀착이 되는 인물이 된다. 필터화되어 있는 남성인물 문호의 욕망은, 실제감독인 홍상수가 이 영화의 배후에 장치화시킨 영상주가 내포하고 있는 욕망이라고 말할 수 있다. 이 영화에 대해 페미니즘의 관점에서 비판할 수 있는 여지는 여기에서 발생한다.[32]

32) 그렇다고 해서, 「여자는 남자의 미래다」와 「생활의 발견」의 차이가 없는 것은 아니다. 그 차이는 서사구조상으로도 드러나는 것처럼, 「생활의 발견」이 두 개의 삼각관계로 이루어져 있다면 「여자는 남자의 미래다」는 하나의 삼각관계로

4. 「해변의 여인」: '중래'의 반복연애와 전이된 욕망

1) 서술-초점화

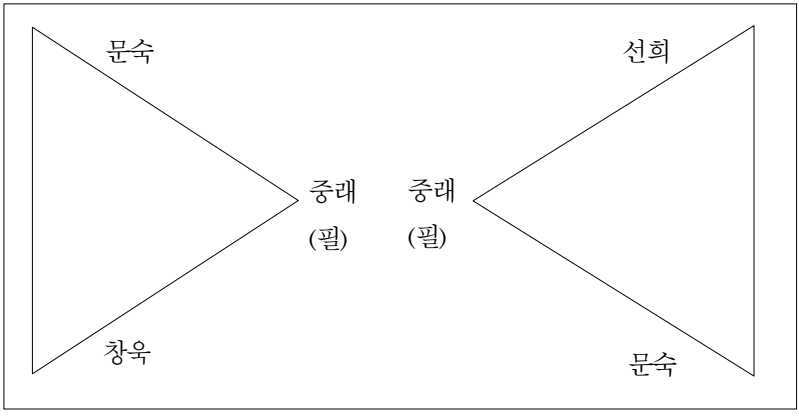
「해변의 여인」은 영화감독인 중래가 후배인 창욱과 함께 바닷가에 갔다가 창욱과 같이 온 문숙과 짧은 연애를 하고 헤어졌다가 다시 찾은 바닷가에서 선미와 짧은 연애를 하다 바닷가를 다시 찾은 문숙을 다시 만나는 내용의 영화이다. 이 영화도 디에제즈 내적 서술자 없이 디에제즈 외적 서술자와 영상주가 디에제즈 배후에서 서술하는 형식을 취하고 있다. 이 영화에서 거의 대부분의 씬에서 중래, 문숙, 선미 그리고 창욱은 객관적으로 관찰되고 있다. 이 영화의 '초점화'도 그 어떤 인물이 아는 것보다 더 많이 말하는 디에제즈 외적 서술자와 영상주의 무초점화로 이루어져 있다. 이 영화의 '서술-초점화'도 '디에제즈 외적 서술-무초점화'인 것이다.

이 영화도 「생활의 발견」, 「여자는 남자의 미래다」와 마찬가지로 '디에제즈 외적 서술-무초점화'에 다른 요소가 첨가되어 있다. 「해변의 여인」은 줌인과 줌아웃의 사용을 통해 인물의 감정과 태도를 좀더 부각시키고 있는 영화이다. 이 영화에서는 바라보는 주체로 '중래'가 부각되어 있다. 우선, 이 영화는 중래의 에피소드 2개로 이루어져 있다. 앞 에피소드에서 문숙은 중래에게 "전 중래씨가 더 좋아요. 자기 감정을 그대로 보여주니까요"라고 적극적으로 호감을 표시한다. 뒷 에피소드에서 선미 또한 중래에게 "저 감독님 좋아하는데요"라면서 바다를 향해 "사랑해요, 사랑해요"라고 외치면서 역시 적극적으로 호감을 표시한다. 이 또한 겉으로는

이루어져 있다. 그리고 「여자는 남자의 미래다」에서는 사제지간의 욕망이 드러나 있다. '연애 여행'과 '아슬한 성적 욕망'은 그래서 구분하여 붙인 것이다. 그리고 시간구조상으로 「생활의 발견」이 완전한 선형적 구조로 되어 있다면, 「여자는 남자의 미래다」는 여기에 플래시백에 의한 시간착오가 포함되어 있다. 이 논문에서는 이 두 영화가 '남성인물의 필터화와 전이된 욕망'의 같은 유형에 속하고 그 차이가 홍상수의 다른 유형의 영화보다 적다는 점을 밝히고자 한 것이다. 「해변의 여인」도 이런 맥락의 연장선에 있는 영화이다.

문숙과 선미의 감정 표현으로 보이지만, 궁극적으로는 중래가 욕망하는 바를 실현하는 계기가 되어 결국 그 상황에 이르게 된다.

2) 서사구조와 시간구조



필 : 필터화된 인물

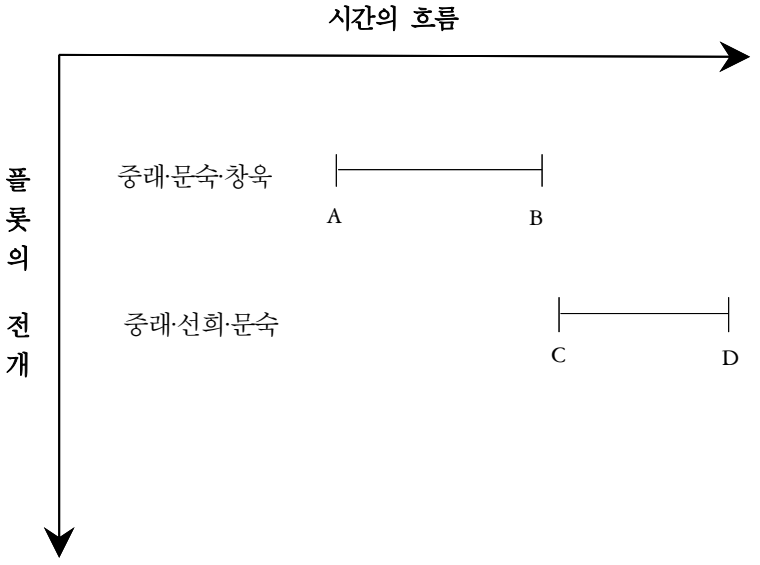
<서사구조>

「해변의 여인」도 역시 앞의 두 영화와 마찬가지로 디에제즈 외적 서술자에 의한 객관적인 관찰의 영화이며 디에제즈 외적 서술자와 영상주의 무초점화로 이루어져 있다. 「해변의 여인」은 전반부는 중래가 해변에서 문숙과 연애하는 에피소드로, 후반부는 중래가 다시 찾은 그 해변에서 선희와 연애하는 에피소드로 이루어져 있다. 그래서, 중래는 이 영화에서 서사내용의 중심이 된다. 따라서, 「해변의 여인」은 객관적인 관찰의 영화이지만 중래가 부각되어 있는 영화이다. 여기서 중래는 서사내용의 중심인물이면서 보는 입장이 가장 강조되어 있어, '필터화된 인물'이 되고 있는 것이다. 중래는 영화의 전반부에서는 문숙과 연애를 하는데, 중래-문숙-창우는 일종의 삼각관계를 이룬다. 주체는 타자의 관점에서 욕망하므로 욕망의 대상은 타자에 의해서 욕망된 대상이다. 중래는 창욱이 욕망하

는 대상인 문숙를 욕망하는 셈이다. 중래와 창욱이 문숙과 같이 있는 장면에서 감시와 시선의 관계는 복합적이다. 그들은 동시에 시선의 공급자이자 감시자가 되기 때문이다. 이 시선과 감시의 관계를 넘어서 중래는 창욱의 시선을 피해 문숙과 연애를 하게 된다. 그래서 중래는 중심인물이 된다. 영화의 후반부에서 중래는 선희와 연애를 하는데, 선희는 문숙과 "얼굴이 많이 닮았다". 그래서 중래의 욕망은 일종의 '반복충동'으로 해석을 할 수가 있다.[33] 그런데, 문숙이 중래와 선희가 있는 해변에 찾아와서 중래-선희-문숙은 또다른 삼각관계를 이룬다. 앞의 에피소드에서는 여성 한 명과 남성 두 명에 의한 삼각관계라면, 뒤의 삼각관계는 여성 두 명과 남성 한 명에 의한 삼각관계이다. 앞 뒤 에피소드에 다 나오는 인물은 중래와 문숙이다. 하지만, 연애의 중심은 중래이고, 문숙은 뒤 에피소드에서 무관심의 대상으로 나올 뿐이다. 그래서, 위의 도표에서 보는 바와 같이 「해변의 여인」은 중래를 중심으로 한 삼각관계가 형성되는 2개의 연애 에피소드이며, 여기서 중래는 필터화된 인물이 되고 있는 것이다.

「해변의 여인」은 전체 2개의 에피소드로 이루어져 있는데, 그 서사내용은 시간의 흐름에 따라 순차적으로 진행되는 모습을 보이고 있다. 앞의 에피소드에 이어 뒤의 에피소드가 진행되므로 중래-문숙-창우에 의한 삼각관계의 에피소드 'A-B' 다음 중래-선희-문숙에 의한 삼각관계의 에피소드 'C-D'가 진행된다. 이를 알기 쉽게 도표로 보이면 다음과 같다. 그래서, 「해변의 여인」은 홍상수 영화 가운데 선형적인 서사내용을 지닌 영화에 속하는 것이다.

33) 이 "충동에는 이미 '반복'의 의미가 있으므로 반복충동"인 것이다. 자크 라깡, 이미선 역, 「시선과 응시의 분열」, 권택영 엮음, 앞의 책, 196쪽.



<시간구조>

3) 영화서술학적 해석

「해변의 여인」에서 '중래'는 일종의 '필터화된 인물'이 된다. 이 영화에서 여성인물 문숙과 선희의 적극적인 호감 표현은 사실 필터화된 남성인물 중래의 욕망이 전이된 것으로 해석할 수 있다. 「해변의 여인」에서 중래와 문숙, 중래와 선희 사이는 서로 그 욕망을 아는 상정된 전지주체가 된다. 그래서 그 욕망의 기호를 교환하는 언행에서 화자와 청자 사이에 일종의 변형인 자리바꿈이 일어난다. 문숙이 중래에게 표현하는 욕망의 언행은 물론 선희가 중래에게 표현하는 욕망의 언행도 사실 중래가 지닌 욕망의 언행인 것이다. 그런데, 필터화된 남성인물인 중래는 바라보기만 하면서 그 욕망을 이룬다. 본다는 것은 거리를 둔 채로 소유하는 것이기 때문에 이 영화에서 필터화된 남성인물인 중래는 바라보는 행위와 전이를 통해서 우위를 점하면서 욕망을 이루게 된다. 사건의 중심이

되는 인물의 권력과 시선의 능동적 권력이 일치되기 때문이다. 이 영화에서 처음부터 끝까지 필터화된 남성인물인 중래가 변함없이 서사내용의 중심에 있는 것도 바로 이 때문이다. 이 영화가 선형적인 형식의 시간구조로 이루어져 있는 것도 이와 관련된다. 전반부에서는 문숙과 연애를 하고 후반부에서는 문숙을 닮은 선희와 연애를 한다. 그런데, 배경이 똑같은 해변이다. 이 영화는 필터화된 남성인물인 중래의 반복연애가 전이된 욕망과 결합된 영화인 셈이다.

따라서, 객관적인 관찰의 외형을 취하고 있는 이 영화도 궁극적으로 남성인물 중래의 욕망이 내재되어 있는 영화이다. 그만큼, 여기에서도 확장된 '필터화된 인물' 개념의 유용성을 확인할 수 있다. 「해변의 여인」은 디에제즈 외적 서술자와 영상주가 디에제즈 배후에서 서술을 하고 있는 영화이다. 필터화되어 있는 인물인 중래가 바로 영상주와 가장 밀착이 되는 인물이 된다. 필터화되어 있는 남성인물 문호의 욕망은, 실제감독인 홍상수가 이 영화의 배후에 장치화시킨 영상주가 내포하고 있는 욕망인 것이다. 이 지점에서 이 영화에 대해 페미니즘의 입장에서 비판할 수 있는 여지가 발생한다.

5. 「생활의 발견」-「여자는 남자의 미래다」-「해변의 여인」 궤적의 의미

홍상수의 영화에서 이 유형에 해당하는 것은, 초점인물의 교체와 다성성의 영화라 할 수 있는 초기의 세 영화[34] 다음 시기의 이 세 영화 「생활의 발견」(2002), 「여자는 남자의 미래다」(2004), 「해변의 여인」(2006)밖에 없다. 다만, 「극장전」(2005)이[35] 「해변의 여인」 앞에 발표되었으므로 이

34) 「돼지가 우물에 빠진 날」(1996), 「강원도의 힘」(1998), 「오! 수정」(2000)이 여기에 해당하는데, 이에 대해서는 다른 논문에서 따로 살펴보기로 한다.

35) 이 영화는 '액자구조와 상호텍스트성의 영화'에 해당하는데, 이 유형에 속하는 「옥희의 영화」(2010), 「다른 나라에서」(2012)와 함께 다른 논문에서 따로 살펴보기로 한다.

때부터 홍상수의 영화는 같은 시기라 해도 영화의 유형이 겹쳐 나타나는 양상을 보이게 된다. 그런데, '초점인물과 다성성의 영화'와 '남성인물의 필터화와 전이된 욕망의 영화'는 공통적으로 명시적 서술자인 디에제즈 내적 서술자가 아닌 디에제즈 외적 서술자와 영상주가 배후에서 디에제즈를 서술하는 양상을 보이고 있다. 그만큼, 홍상수의 영화는 일정한 거리를 확보하는 관찰의 영화라고 할 수 있다. 하지만, '남성인물의 필터화와 전이된 욕망의 영화'인 「생활의 발견」, 「여자는 남자의 미래다」, 「해변의 여인」에서는 무초점화의 양상을 보이면서도 각 영화에서 특정의 남성이 필터화된 인물이 되어 서사내용의 중심으로 등장하고 있다. 그만큼, 홍상수의 영화는 서술학적으로 단순하지 않은 것이다. 홍상수의 영화는 대개 일상에 대한 미세한 관찰이라는 자연주의적 태도에 모더니즘적 미학의 방법론이 결합되어 있다.[36] 그런데, 이 유형의 영화에서는 자연주의적 태도가 두드러져 모더니즘적 미학의 방법론은 다른 유형의 영화에 비해 상대적으로 약화되어 있다.[37] 필터화된 남성인물의 전이된 욕망도 이와 연관되어 있다.

이 유형의 첫 영화인 「생활의 발견」은 서사구조상 두 개의 삼각관계로 이루어져 필터화된 남성인물인 경수의 연애여행이 드러나 있고 이에 따라 시간구조도 선형적인 형식으로 되어 있다. 그리고 경수의 욕망은 바라보는 위치와 전이를 통해 우위를 점하면서 실현된다. 이 유형의 그 다음 영화인 「여자는 남자의 미래다」는 서사구조상 한 개의 삼각관계로 이루어져 있지만 사제지간의 욕망을 포함하고 있어 필터화된 남성인물인 문호의 아슬한 성적 욕망이 바라보는 위치에서 우위를 점하면서 전이를

36) '초점인물의 교체와 다성성의 영화'에 해당하는 「돼지가 우물에 빠진 날」(1996), 「강원도의 힘」(1998), 「오! 수정」(2000)과 '고백의 형식과 자기반영성의 영화'에 해당하는 「밤과 낮」(2007), 「잘 알지도 못하면서」(2009), 「하하하」(2010), 「북촌방향」(2011), 「누구의 딸도 아닌 해원」(2012)에서 이 성격은 두드러진다. 이 유형의 영화에 대해서는 다른 두 편의 논문에서 살펴보고자 한다.

37) 이는 다른 유형의 영화인 '초점인물의 교체와 다성성의 영화', '고백의 형식과 자기반영성의 영화' 그리고 '액자구조와 상호텍스트성의 영화'와 비교해 보면 보다 분명해진다.

통해 실현된다. 시간구조도 이와 상응하게 선형적인 형식에 플래시백에 의한 시간착오가 결합되어 있다. 이 유형의 마지막 영화인 「해변의 여인」은 서사구조상 두 개의 삼각관계로 이루어져 필터화된 남성인물인 중래의 연애가 같은 해변을 배경으로 반복된다. 이에 따라 시간구조도 선형적인 형식으로 되어 있다. 그리고 중래의 욕망은 바라보는 위치에서 우위를 차지하면서 전이를 통함으로써 실현된다.

이렇게 본다면, 홍상수의 영화에서 이 유형의 통시적인 궤적은 이 세 영화가 다른 유형의 영화와 비교하면 그 차이가 크지 않은 것으로 파악된다. 그런데, 이 영화들은 비록 실제감독의 의도가 영상주의 욕망까지도 관찰하는 데에 있긴 하지만, 남성인물의 필터화와 전이된 욕망 때문에 페미니즘의 입장에서 비판받을 소지가 있는 것이다. 이 또한 다른 유형의 영화와 비교해 보면 보다 분명해진다.

| 참고문헌 |

고현철, 「홍상수 영화의 '서술-초점화' 유형과 그 의미」, 『동북아문화연구』 제30집, 동북아시아문화학회, 2012.3.

김경현, 「홍상수 영화 데리다 식으로 읽기: 감은 감도 비(非)감도 아닐 수 있지 않을까?」, 『당대비평』 제20집, 2002.

김지훈, 「실재와 상투구들의 힘 - <강원도의 힘>과 탈현대 모더니즘」, 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『강원도의 힘』, 삼인, 2003.

김호영, 「홍상수 초기 영화에 나타난 표면의 미학」, 『기호학 연구』 제22집, 2007.

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

마틴 제이, 「사르트르, 메를로-퐁티, 그리고 새로운 시각 존재론을 위한 탐구」, 데이비드 마이클 레빈편, 마틴 제이 외, 정성철·백문임 역, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 시각과언어, 2004.

미케 발, 한용환·강덕화 역, 『서사란 무엇인가』, 문예출판사, 1999.

수잔 스나이더 랜서, 김형민 역, 『시점의 시학』, 좋은날, 1998.

시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1995.

시모어 채트먼, 한용환·강덕화 역, 『영화와 소설의 수사학』, 동국대학교 출판부, 2001.

앙드레 고드로·프랑수아 조스트, 송지연 역, 『영화서술학』, 동문선, 2001.

이도연, 「홍상수 영화의 세계 인식과 미적 구조: 초기작을 중심으로」, 『영상예술연구』 제18집, 영상예술학회, 2010.

이충직·마아림, 「홍상수 감독의 영화적 형식 변화에 대한 연구: 시점을 중심으로」, 『영상예술연구』 제14집, 2009.

자크 라깡, 민승기 역, 「남근의 의미작용」, 권택영 엮음, 『욕망이론』, 제2판, 문예출판사, 2009.

자크 라깡, 이미선 역, 「그림이란 무엇인가」, 권택영 엮음, 『욕망이론』,

제2판, 문예출판사, 2009.
자크 라깡, 이미선 역, 「선과 빛」, 권택영 엮음, 『욕망이론』, 제2판, 문예출판사, 2009.
자크 라깡, 이미선 역, 「시선과 응시의 분열」, 권택영 엮음, 『욕망이론』, 제2판, 문예출판사, 2009.
정락길, 「<여자는 남자의 미래다> 이후의 홍상수적 세계의 변모에 관하여」, 『문학과 영상』 제8권 2호, 2007.여름.
제라르 주네트, 권택영 역, 『서사담론』, 교보문고, 1991.
존 오르, 김경욱 역, 『영화와 모더니티』, 민음사, 1999.
주네트・리쾨르・화이트・채트먼 외, 석경징・여홍상・윤효녕・김종갑 엮음, 『현대 서술 이론의 흐름』, 솔, 1997.
토마스 엘새서・말테 하게너, 윤종욱 역, 『영화이론』, 커뮤니케이션북스, 2012.
프랑시스 바누아, 송지연 역, 『영화와 문학의 서술학』, 동문선, 2003.
허문영, 「무의미의 형식」, 『세속적 영화, 세속적 비평』, 강, 2010.

〈Abstract〉

A Study on the Type 2 in the Types of Cinematic Narratology in Hong Sang-soo's Films

Hyun-Chul Ko
(Pusan National University)

This paper aims to investigate the type 2 in the types of 'narration-focalization' that is, 'extradiegetic narrator-zero focalization' in Hong Sang-soo' films. The results of the investigate are summarized as the following.

First, the paper investigates that *On the Occasion of Remembering The Turning Gate, Woman is the Future of Man, Woman on the Beach* are related with the type 2 in the types of 'narration-focalization' that is, 'extradiegetic narrator-zero focalization'.

Second, it investigates that *On the Occasion of Remembering The Turning Gate* is made up a man's love travel story in narrative-structure. He's desire is realized in superior position through he's gaze to two women and transference of desire between he and two women.

Third, it investigates that *Woman is the Future of Man* is made up a man' sexual desire story in narrative-structure. He's desire is realized in superior position through he's gaze to two women and transference of desire between he and two women.

Fourth, the paper argues that *Woman on the Beach* is made up a man's repetition love story in narrative-structure. He's desire is realized in superior position through he's gaze to two women and transference of desire between he and two women.

Fifth, it argues that the difference of between the three films that is, *On the Occasion of Remembering The Turning Gate*, Woman is the Future of Man, Woman on the Beach are suited to the difference of narrative-structure and time-structure.

Finally, it is claimed that On the Occasion of Remembering The Turning Gate, Woman is the Future of Man, Woman on the Beach are open to criticism in feminism

Keywords : Hong Sang-soo, cinematic narratology, narration, focalization, type, narrative-structure, transference

논문접수일 : **3.15** / 심사기간 : **3.16 - 4.5** / 게재확정일 : **4.10**