

리들리 스콧 영화에서 드러나는 히스테리의 구원론

- 〈엑소더스 : 신들과 왕들〉, 〈에이리언 : 커버넌트〉,
〈킹덤 오브 헤븐〉을 중심으로

허 의 진

(경희대학교 박사 과정)

◆ 국문초록

본 연구는 리들리 스콧의 작품, 특히 〈엑소더스 : 신들과 왕들〉(2014), 〈에이리언 : 커버넌트〉(2017), 그리고 〈킹덤 오브 헤븐〉(2005)을 정신분석에서 말하는 히스테리와 윤리를 바탕으로 분석하는데 그 목표가 있다. 영화에서 스크린이 차지하는 위치는 관객과 감독 사이를 매개하는 동시에 거리 혹은 간극을 만드는 것으로 감독과 관객 모두를 보존하는 참조점의 위치이다. 스크린의 이러한 유보는 '구원'의 개념과 연결될 수 있다. 이는 라캉이 말하는 히스테리자의 욕망과 환상의 횡단 등의 개념을 지탱하는 근거이며, 라캉을 바탕으로 자신의 이론을 개진하는 슬라보예 지젝의 중심 사유이기도 하다. 마찬가지로 맥락에서 분석의 끝은 증상의 소멸을 의미하지 않는다. 오히려 분석의 종료는 역설적으로 긴장상태의 지속에 더 가깝기 때문이다. 그러므로 스콧이 자신의 작품에서 끊임없이 발화하는 메시지의 목적은 대타자를 겨냥하여 전략적으로 도발하는 히스테리자의 고발로 해석할 여지가 있다. 그렇다면 비평이란 긴장 관계에서 영화와 관객 사이의 긴장 상태 속에서 발생하는 중지되는 순간을 밝혀내는 절차라고 할 수 있을 것이다. 이러한 차원에서 스콧의 영화는 히스테리적인 윤리를 추구하고 있다고 말할 수 있다.

주제어 : 리들리 스콧, 라캉, 구원, 지젝, 히스테리, 환상의 횡단

1. 머리말

영화에서 스크린(Screen)의 기능은 다양하지만, 영어 단어에서 드러나듯이 스크린은 차단과 분리의 기능을 1차적으로 수행하고 있다고 할 수 있다. 무엇인가가 너무나 가깝게 다가올 때 거리를 두고 차단하는 기능을 하는 것이 바로 스크린이기 때문이다. 그리고 스크린의 이와 같은 작동은 역설적으로 구원의 기능으로까지 확장될 수 있다. 이때 차단과 거리두기의 기능에서 신학적 개념인 구원까지 도달할 수 있는 근거는 정신분석에서 말하는 히스테리아의 친화성에서 찾을 수 있을 것으로 보인다. 지그문트 프로이트가 진단하는 히스테리란 신체 기관이 정상적으로 작동함에도 불구하고 사유의 문제로 인하여 마비를 겪는 신체적인 현상을 의미한다. 그리고 프로이트의 히스테리는 자크 라캉에 의해 계승되는데, 그는 “프로이트로 돌아가자”라는 슬로건을 내세우며 히스테리를 신체가 아닌 사유의 문제라는 연장선에서 보다 구조적 차원으로 접근한다.

비록 세미나 후반기에 이룰수록 간극, 틈새 등 여러 이름으로 바뀌어 호명되기는 하지만, 무의식에 대한 라캉의 유명한 테제 중 하나인 “무의식은 하나의 언어처럼 구조화되어 있다”라는 언명은 정신분석이 탐구하는 것이 욕망의 구조임을 분명하게 드러낸다. 반복해서 말하자면 프로이트-라캉을 따라가는 정신분석에서 무의식은 신체적 증상보다는 사유의 논리적 구조에 보다 관심을 쏟기 때문이다(바디우·루디네스코 2013:27-28). 여기서 주의해야 할 점은 무의식을 개인에게 고유한 실체라고 가정하는 것이다. 라캉은 초기부터 무의식을 개인의 상징적 관점이 아닌 상징적 관점에서 다루고자 시도해왔다. 라캉이 후기로 갈수록 실재로 나아가긴 하지만 그것은 어디까지나 상징과 실재가 겹쳐지는 맥락에서이지, 개인의 고유한 실체라는 환상과는 거리가 멀었다(지젝 2005:284).

정신분석에서 말하는 히스테리를 바탕으로 영화를 분석한 연구들은

다수 있다. 하지만 라캉이 말하는 히스테리가 가진 역능 혹은 가능성을 온전히 이끌어 내는 데에는 한계가 있는 것처럼 보인다.¹⁾ 영화에서 스콧의 역능은 작가 혹은 감독이 일방적으로 관객에게 말을 걸고 도발한다는 점에서 히스테리 담화의 형식으로 분석할 여지를 주기는 하지만, 더 핵심적인 것은 그러한 도발과 함께 영화 이후에 합리화될 사건적 메시지에 있다. 이러한 관점에서 리들리 스콧의 영화들은 히스테리적이라고 할 수 있다. 이때 히스테리적이라고 함은 캐릭터의 성격이나 서사의 흐름이 갖는 특징이라기보다는, 어떤 하나의 부분을 비틀어서 영화를 보는 관객들에게 당혹감을 안겨주는 특정한 상황과 그에 따르는 정동에 더 가깝다고 봐야 할 것이다. 이러한 스콧의 영화적 장치는 그의 필모그래피 전반을 관통하는 그만의 전략이라고 할 수 있다.

한편 히스테리적인 고발을 통하여 스콧이 시도하는 바는 역설적으로 ‘구원’(Salvation)이라고 할 수 있다. 무신론자라고 알려진 스콧의 영화에서는 다양한 기독교적 상징들과 모티프들을 발견할 수 있다. 성서에 대하여 도발을 하는 것 같은 스콧의 시도는 사실 기독교 자체라기보다는 오히려 영화를 바라보고 앉은 관객들인 것처럼 보인다. 즉 그가 도발하려는 대상이 기독교를 믿는 관객들이라는 것이다. 하지만 영화를 본 관객들이 이에 대하여 항의를 시도하는 그 순간에, 스콧은 도발 이후 논리적 절차에 따라 그의 메시지를 구원으로 도약 혹은 도망시키는 것 같다. 이 지점에서 정신분석이 신학에서 말하는 구원과 갖는 접점을 찾을 수 있을 것이다. 바로 정신분석이 겨냥하는 것이 내담자에게 고통을 안겨주는 증상이라는 지점에서 말이다. 구원이란 고통으로부터 벗어날 것을 기대하는, 곧 어떤 상태의 변화 혹은 이행의 소망을 내포한다. 그러나 여기에는 역설적인 반전이 도사리는데, 그것은 정신분석에서 최종

1) 라캉의 히스테리를 바탕으로 영화를 분석한 논문들은 몇몇 있다. 비교적 최근에는 영화 <협오스런 마츠코의 일생>(2006), <버닝>(2018), <기생충>(2019) 등의 작품들이 분석 대상이었는데, <협오스런 마츠코의 일생>과 관련한 논문으로는 이순화(2015), 장영·차승재(2019) 등이 있으며, <버닝>은 권은선(2019), <기생충>을 분석 작품으로 다뤘던 논문으로는 배선윤(2021)의 연구 등이 있다.

적인 구원이라고 할 수 있는 분석의 종료는 오히려 증상의 소멸을 주장하지 않는다는 사실이다(이수진 2018:73-74).

먼저 밝히자면, 정신분석에서의 구원이란 역설적으로 증상으로 인하여 지속되는 긴장상태라고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 스콧의 도발도 정신분석의 역설이 겨냥하는 전략적인 히스테리자의 고발로 해석할 여지가 있다. 조금 더 나아가면 스콧이 시도하는 것은 일종의 비평이라고 할 수 있는데, 이는 자신의 작품과 관객 사이의 긴장 상태 속에서 발생하는 어떤 과잉 혹은 성좌를 제시하는 것 같기 때문이다. 이 긴장의 과정에서 기대를 벗어나는 새로운 메시지가 발생하며, 이 지점까지 스콧의 영화는 히스테리자의 윤리를 따라가는 것처럼 보인다.

따라서 본 논문은 리들리 스콧의 작품을 히스테리와 구원이라는 개념을 통해서 분석하는 것을 목표로 한다. 그리고 이를 <엑소더스: 신들과 왕들>(2014), <에이리언: 커버넌트>(2017), 그리고 <킹덤 오브 헤븐>(2005)을 중심으로 이를 다루고자 한다. 스콧의 작품들 중에서 이 세 작품을 다루는 이유는 세 편의 영화들이 특히 기독교적 상징들과 모티프를 노골적으로 담고 있으며, 그것이 구원에 대한 메시지로 이어지고 있기 때문이다. 본 연구는 이를 위하여 2장에서 구원과 스크린이 보다 구체적으로 어떻게 연결될 수 있는지를 탐구한다. 이를 라캉의 스크린에 대한 논의와 더불어 슬라보예 지젝의 해석을 참조하여 살펴본다. 라캉은 자신의 11번째 세미나에서 스크린의 속성에 대하여 다룬 적이 있다. 라캉은 ‘스크린’을 ‘시선의 분열’이라는 주제를 통해서 주체가 어떻게 구축되는지를 설명한 바가 있다. 한편 스크린이 분석의 끝에서 구원의 가능성으로 이어질 수 있는 논리적 근거는 지젝이 해설하는 정신분석의 윤리와 히스테리에 관한 해설에서 보다 명확하게 드러난다. 이어 3장에서는 각 세 편의 영화들을 히스테리와 구원을 연결시켜 분석한다. 이때 각각의 키워드는 향의, 웃음, 그리고 공백이 될 것이다. 이어 4장에서는 사랑이라는 주제로 스콧의 영화와 관객 사이의 긴장이 갖는 의미를 도출하고자 한다.

II. 스크린의 기능과 히스테리적인 구원

1. 스크린과 법

라캉은 ‘정신분석의 네 가지 근본 개념’이라는 주제를 갖고 진행한 11 번째 세미나에서 시선과 응시의 분열을 설명하며 이 중간에 스크린을 도입한다. 여기에서 라캉이 밝히는 스크린의 1차적인 기능은 차단과 분리이다. 다시 말해서 ‘실제로 누가 보고 있는 것인가?’에 대한 질문을 제기하면서 이 매개로 지목하는 것이 바로 스크린이다(라캉 2008:150-151). 스크린의 매개 작용을 요약하면 ‘필터링’이라고 할 수 있다. 즉 대상의 응시로부터 스크린이 그 앞에 놓임에 따라 ‘저 너머’를 상상하게끔 하도록 하는 메시지가 이미지의 형식으로 주체에게 다가오는데, 이 스크린의 존재로 인하여 관찰당하는 객체였던 주체는 대상의 시선에 대한 방어로 자신을 보는 주체로 구축할 수 있게 된다(라캉 2008:155).

이로부터 도출되는 결론은 스크린에 의하여 주체의 현실이 지탱된다는 사실이다. 하지만 여기에서 라캉이 주장하는 바는 더 모호하다. 스크린을 보고 현실을 구축하는 주체는 그렇다면 ‘속고 있는 주체’인데, 이는 마치 영화 <매트릭스>가 마주한 문제를 떠오르게 하기 때문이다. ‘스크린 저 너머로 나아가야 하는 것이 마땅히 주체의 윤리가 되어야 하지 않겠는가’라는 문제가 제기되는 것이다. 그래서 <매트릭스>가 갖는 주제와 발신하는 메시지는 다음과 같다. 즉 가상의 현실에서 문제의 식 없이 사는 것은 윤리적이지 못하며, 초현실적인 이데아를 추구하는 그러한 주체적인 삶이 옳다는 것이다.

언뜻 보기에 <매트릭스>가 말하는 바는 기독교적인 구원과 부활을 표현하는 것처럼 보이며, 벤야민이 모더니티를 진단하면서 잠시 깨었다가 잠에 빠져드는 악화된 상황을 그대로 보여주는 듯하다. 하지만 <매트릭스>가 지닌 함정이 이 지점에 놓여 있다. 잠에서 깨면 ‘실재’가 있을 것이라는 환상이 바로 그것이다. 즉 ‘지금-여기’의 세계는 현실이 아

닌 기계가 주입한 가상에 지나지 않으며, 거기에서 벗어나서 실제로 존재하는 실재를 눈으로 볼 것에 대한 주장이다. 매트릭스로부터 탈출할 방법으로 <매트릭스>가 제안하는 방법은 “정신 집중”과 손가락을 휘게 하고 싶다면 “내가 없다는 사실”을 인정하라는 불교적인 메시지인데, 이는 슬라보예 지젝이 올바르게 분석한 것처럼 성도착자가 배치한 교묘한 환상에 지나지 않는다(지젝 2007a:309). 다시 말해서 <매트릭스>는 관객들을 함정에 빠뜨린다. 마치 빨간약을 고르면 실재에 진입하여 완벽한 진실을 볼 수 있을 것이라는 환상을 제시하기 때문이다.

하지만 앞에서 서술하였듯이 정신분석이 이에 대해 던지는 질문은 애매하다. ‘빨간약을 선택하여 잠에서 깨어났을 때, 그것은 정말로 실재일까?’라는 질문을 던지기에 그러하다. <매트릭스>에 대하여 논평하는 지젝은 ‘왜 기계들은 개인마다 각기 다른 환상을 주입하지 않고, 굳이 인류 전체를 동일한 환상 안에 가두고 있는가?’라고 시비를 건다(지젝 2007a:320). 이와 같은 시비에 대하여 정신분석이 내놓는 답은 실재가 어떻게 구성되는지와 연관된다. 라캉은 실재가 상징적인 표지와 함께 동시에 구성됨을 역설한다. 즉 상징 뒤에는 그 어떠한 실체도 없다는 것이다. 이러한 맥락에서 매트릭스는 하나의 스크린이라고 할 수 있다. 이때 스크린의 기능은 이중적이다. 실재와 현실을 동시에 구축할 수 있게 해주기 때문이다. 만약 라캉을 따라 <매트릭스>를 분석할 때 얻을 수 있는 교훈을 찾는다면, 실재와 현실을 묶는 동시에 “영원히 분리하는 간극” 곧 둘 사이를 구별할 수 있게 해주는 이 평면의 스크린이 바로 대타자라는 사실 뿐이다(지젝 2013:421). 따라서 스크린을 붕괴시킬 때 우리가 잃게 되는 것은 가상의 현실이 아닌 ‘실재 그 자체’가 된다(지젝 2013:299).

<매트릭스>의 서사가 목적과 목표가 동일하다는 차원에서 혹은 실재를 물신으로 포착할 수 있다는 점에서 성도착적이라고 할 수 있다면, 반면 히스테리자의 목적은 목표를 맞추는 것에 있지 않다. 라캉은 이를 목적(aim)과 목표(goal)의 분열로 표현한다. 불어가 아닌 영어를 동원하

여 라캉은 이를 설명하는데, 이때 정말로 중요한 것은 이 두 가지가 분열되었다는 사실 그 자체이다. 이를 통해 라캉이 밝히고자 하는 것은 “충동 형태의 신비”이다. 곧 대상을 쏘아 맞히는 것이 주체의 목표가 아니라는 것이다. 즉 라캉은 자신에게 순환적으로 돌아오는 반복과 그러한 “여정” 속에서 얻게 되는 ‘충동의 만족’을 설명하고 있는 것이다(라캉 2008:270). 바꿔 말하면, 히스테리의 목적은 목표를 맞추는 것이 아닌 반복적으로 놓치는 ‘부메랑’과 같은 게임으로 곧 자신에게로의 회귀이다. 이와 같은 반복의 형태는 히스테리자의 끊임없는 불평으로 보통 드러난다. 끊임없이 불만을 토로하는 이유는 대타자에게 있는 균열 때문인데, 여기서 주의할 점은 히스테리자의 고발이 대타자의 몰락에 대한 소망과는 거리가 멀다는 점이다. 오히려 히스테리자는 불평하지만 실제로는 목표를 맞이지 않음으로써 무의식적인 만족을 얻고 있기 때문이다(라캉 2008:271). 따라서 라캉이 반복해서 강조하는 것은 히스테리자의 욕망이 발화의 충위와 발화행위의 차원으로 분열되어 있다는 사실이다.

그렇다면 목표를 놓침으로써 무의식이 향락(Jouissance, enjoyment)한다는 욕망의 구조가 정신분석의 윤리적 모델로서 적합한지에 관한 문제가 남는다. 이를 위해 살펴봐야 할 주제는 라캉의 일곱 번째 세미나의 주제인 ‘정신분석의 윤리’이다. 여기에서 라캉은 윤리적 모델로서 안티고네와 사드 후작을 제시한다. 둘을 윤리적 모델로 제시하는 라캉의 의도는 “위반”이라는 정신분석의 테제를 전개하기 위함이다. 이를 라캉은 프로이트의 『문명과 그 불만』의 텍스트를 인용하며 프로이트로부터 한 발 더 나아가는데, 곧 프로이트에게는 “끔찍한” 일일 수밖에 없는 성서의 “네 이웃을 네 몸과 같이 사랑하라”라는 명령을 “신의 죽음”을 같이 연결시키며 해명하고 있기 때문이다(Lacan 1997:194). 이와 함께 라캉은 ‘법의 무지’와 함께 드러나는 근본적인 분열을 지적하며, 외밀한 이웃인 향락을 강조한다(주판치치 2012:74-75).

외밀한 이웃에 대하여 더 자세하게 살펴보면, 성서의 “네 이웃”을 라

강은 성 마르탱을 경유하여 이중으로 분열되어 있음을 말한다(Lacan 1997:186). 한편으로 이웃은 먼저 선 혹은 재화를 동시에 의미하는 ‘le bien’(the good)에서 암시되듯이, 동일한 쾌락 원칙 안에 있기에 유사하며 그래서 이타적일 수 있는 이웃이 있다. 한편 다른 이웃도 있다. 이 이웃은 내부가 아닌 외부 곧 큰사물의 장소로, ‘악한 이웃의 주이상스’를 의미한다. 이 이웃의 정체는 쾌락 원칙을 파괴하는 향락이다(Lacan 1997:187). 이때 이웃이 이렇게 분열되는 이유는 바울이 말하는 “법” 때문이다(Lacan 1997:83). 쉽게 말하면, 법이 도입됨에 따라 주체가 자동적으로 분열된다는 것이다. 여기에서 주의할 점은 법에 대한 ‘자동적인’ 위반이 향락을 지칭하지 않는다는 점이다. 이에 대하여 지적은 법으로 인한 자동적인 분열 곧 “법적 주체의 분열”보다 “더 근본적인 또 다른 분열”이 있음을 지적한다(지젝 2005:246).

다시 말해서 법에 대한 자동적인 위반은 주체의 향락을 보장하기는 커녕, 오히려 법에 따라붙는 초자아의 강력한 영향 아래에 주체를 더욱 억압한다는 것이다. 그렇기에 의도적인 위법은 “주체의 의식적 의지에 반”하여 “불법적 향유”를 강요하는 “탈중심화된 욕망”일 뿐, ‘진정한’ 욕망이 아니라는 것이다. 그것은 도리어 법에 의해 강제된 욕망으로, 주체는 결국 “법과 법의 위반”이라는 무한 순환에 갇히게 된다. 법에 대한 위반은 초자아의 지배를 더욱 강화하기 때문이다. 그래서 라캉이 강조하는 것은 단순한 법에 대한 위반이 아닌 ‘위반에 대한 위반’이다. 다시 말해서 이는 반복되는 무한의 순환을 끊어내고 “새로운 시작을 표시하는” 것으로, 곧 이는 법의 정지를 의미한다(지젝 2005:246).

2. 허구로서의 진리 혹은 구원으로부터의 대속

이에 지젝이 강조하는 것은 법과 법에 의한 분열 이전에 공백의 영역이 있다는 사실이다. 그것은 현실로 외양할 때 ‘얼룩’으로 드러난다. 이는 정신분석의 용어로 ‘증상’ 혹은 ‘죽음 충동’으로 정의된다. 이러한

측면에서 정신분석이 편드는 것은 주인이 아닌 히스테리자라고 할 수 있다. 증상에 대하여 명명하려는 주인에게 끊임없이 항의하기 때문이다 (지젝 2012:130-131). 이러한 맥락에서 사드는 탈락한다. 사드가 탈락하는 이유는 그가 자신의 쾌락을 추구하고 그 극단으로 나아가기에 윤리적인 것처럼 보이지만, 그것은 “한계”일 뿐이기 때문이다. 즉 사드는 분명 “그 한계의 상상적 구조를 증명”하지만, 동시에 사드의 한계는 그 한계 “너머”로 나아가지 않았다는 것이다. 그렇기에 라캉은 사드의 성도착은 “환영”(fantasm)에 불과하다고 단언한다.(Lacan 1997:197).

동일한 이유에서 라캉이 자신의 17번째 세미나에서 제공하는 4개 담론 중, 분석가 담론이 히스테리자 담론 이후에 출현하는 것은 필연적이라고 할 수 있다. 끊임없이 불만을 토로하는 히스테리자의 증상을 꺼뜨린다면 히스테리자가 잃게 되는 것은 향락이기 때문이다. 진리의 위상이 공백이라는 진술이 의미하는 바는, 그것이 충동이라는 점에서 그러하며 라캉이 부여하는 행위의 대상적 지위 역시 이 차원에 있다. 이때 다시 한 번 주의할 점은 ‘본래적 행위’로서의 충동은 전체적인 것이 아닌 전체에 출몰하는 균열로서, 라캉은 이를 “부분 충동”이라고 정의한다는 사실이다. 분석가 담론에서의 역설은 이 지점에 있다. 라캉의 대수학 기호로 대상_a로 정의되는 부분 충동은 잔여로서의 ‘잉여 향락’이라는 의미를 같이 갖는데, 행위란 증상의 보존 혹은 공백의 보존이라는 의미를 갖는 것도 이 때문이다(지젝 2005:272).

그러므로 행위란 환상의 횡단으로 바뀌 말할 수 있는데, 이는 증상 혹은 실재를 포착하는 행위라는 의미에서이다. 이를 풀어서 설명하면 ‘실재의 상징화’라는 프로이트의 시도는 라캉에 의해 다시 계승되지만, 그 강조점은 기존 상징계가 아니라 증상으로 이동하기 때문이다(지젝 2005:271). 그래서 라캉에게 진리는 말로 포획하려는 동시에 언제나 도망치는 ‘부정신학’의 형태를 띠게 된다. 진리는 도망치는 한에서만 혹은 상징적 절차에 의해 허구로서 남아 있을 때에만 진리일 수 있으며, 이것이 라캉이 말하는 ‘반만 말해지는 진리’의 정체이다. 히스테리자가 진리

에 연루되고 구원의 차원에서 포착될 수 있는 근거가 바로 여기에 있다.

여기에서 참조할 개념은 구원(Salvation)이란 대속(Redemption)이다. 비슷한 느낌의 두 단어지만 다른 의미를 갖는다. 대속 혹은 구속은 하나의 상태에서 다른 상태로 이행하는 개념이다. 마치 모세가 야훼의 계명을 받아 이스라엘 백성을 이끌고 홍해를 건너는 것으로, 노예의 신분(죄인)에서 자유인 혹은 신의 백성(의인)이라는 신분으로의 즉각적 이행의 의미를 갖는다. 대속이 갖는 이행의 의미는 상태의 변화라고 요약할 수 있을 것이다. 그러나 이 즉각적 이행에는 계기가 될 혹은 지양될 하나의 사건이 필요하다. 홍해와 십자가에서 죽은 예수가 필요한 것이다. 즉 대속은 하나의 계기에 가까운 개념이며 역설적으로 완전한 자유와는 거리가 있음을 암시한다. 성서에서의 비유를 들자면 ‘뿔에서 풀려난 새’보다는, ‘시냇가에 갇힌 한 그루의 나무’에 가깝기 때문이다. 단 한 번의 십자가 사건으로 인하여 죄인은 의인이 되며, 단 한 번의 홍해를 횡단함으로써 노예에서 신의 부름을 받은 백성으로 도약하지만 여전히 어딘가에 묶여 있는 신분적 변화에 가깝기 때문이다. 반면 구원은 연속성의 성격을 갖는다. 구원에서는 과정이 강조되는데, 여기서 유대교와 기독교가 분리가 된다. 전자는 구원의 끝에서 대속이 성취로 특징지어지는 반면, 후자는 대속 이후에 구원의 여정에 강조점이 있다.

구원과 대속의 차이를 바탕으로 히스테리자의 환상의 횡단을 말한다면, 발터 벤야민의 신학적 모티프와 유사한 “구원으로부터 대속(Redemption from Salvation)”의 ‘반복’이라고 표현할 수 있을 것이다(Abbott 2008:92). 왜냐하면 환상의 횡단 혹은 ‘증상과의 동일시’라는 테마는 증상을 폐기하는 것이 아닌, 역설적으로 대상과 관계를 맺고 있는 주체를 폐기하는 과정이며 얼룩이라는 실체로서 곧 외밀한 타자의 형식 곧 이웃의 형식이라는 맥락에서 증상으로서의 외밀한 타자 혹은 타자인 자신을 겨냥하는 과정이기 때문이다(지젝 2017:359-360). 이러한 관점에서 라캉이 말하는 ‘엑스 니힐로’는 새로운 시작에 대하여 모든 과거의 “청산” 혹은 중지되는 순간을 지칭하는 동시에 새로운 상징계의 탄생을 암시한

다고 할 수 있다(지젝 2005:250). 그리고 다시 상징계는 또 다시 내부의 균열이 내재된다는 점에서, 환상의 횡단은 단 한 번이 아닌 반복되는 사건이라고 할 수 있다. 나아가 이러한 반복은 스크린의 평면을 보존하는 것이라고 바꿔 말할 수 있을 것이다.

III. 리들리 스콧이 수행하는 히스테리자의 고발

1. 히스테리자의 향의, 〈엑소더스 : 신들과 왕들〉

“왜 하필 그 이름이 그 사건의 이름인가?”라는 히스테리자의 불평과 동일한 형식으로, 무신론자로 알려진 리들리 스콧의 영화들은 일종의 향의를 하고 있다. 이때 스콧은 현실을 초월하여 존재한다고 여겨지는 이데아와 같은 ‘대상 X’에 대해서 말하지 않는다. 초월적 대상에 대한 전제는 결국 그것과 유사한 것만 될 수 있기 때문이다(바디우 2020:78). 그렇다고 대런 애러노프스키와 같이 히스테리자의 몰락을 다루지도 않는다. 기독교 혹은 천상의 것을 지상으로 추락시키는 애러노프스키의 연출은 정당한 현기증을 일으킨다. <마더!>(2017)는 이를 노골적으로 드러내는 시도였으며, <노아>(2014)에서 그가 보여준 광기는 정확히 히스테리자가 처한 곤궁을 보여준다. 왜 자신이 구원을 받아야 하는지, 자신이 창조주에게 어떤 대상인지 모르는 노아는, 그저 몇 가지 이미지를 보여주는 창조주를 향하여 겉으로는 순종하는 것처럼 보이지만, 실상 그의 광기는 아무런 이유 없이 호명된 주체의 곤궁을 보여준다. 노아의 저항은 창조주의 사랑의 대상이 되지 않겠다는 일종의 항거이다. 마찬가지로 <레퀴엠>(2000)은 약에 의해 찢어버린 팔이 잘리자 더 이상 서사를 진행시키지 않는다는 점에서, 그의 향의와 히스테리자의 몰락에 대한 주제는 초기부터 명확하게 이어졌음을 볼 수 있다(박지훈 2016:124-125).

반면 리들리 스콧의 항의는 보다 미묘하다. <엑소더스 : 신들과 왕들>에서의 모세는 성경에서 나오는 모세라고 하기도, 그렇다고 모세가 아니라고 하기도 어렵다. 전반적인 성경의 서사를 따라가지만, 스콧은 몇 가지의 세부사항들을 비틀어서 자신의 모세를 드러낸다. 곧 영화는 지팡이 대신 칼을 든 모세, 불타는 떨기나무 앞에서 맨발로 엎드린 모세가 아닌 진흙에 파묻힌 모세, 신의 은총에 의하여 강에서 건져진 모세가 아닌 점괘와 신을 거부하는 무신론자 모세를 묘사한다. 모세 이외에도 스콧은 여러 주요 모티프들을 조금씩 비틀고 있다. 특히 어린 아이의 모습으로 “군대 장군”으로 모세를 호명하는 야훼의 모습이나, 홍해가 갈라질 때 젖은 땅인지 젖지 않은 땅인지 모를 그 애매한 상태 등이 대표적이다. 이렇게 비튼 부분들은 성경의 묘사에 대한 기독교 일반의 해석에 대하여 다른 가능성을 상상하게 만든다는 점에서 하나의 ‘다시 쓰기’이자 저항이라고 할 수 있다.

애리노프스키가 극단적인 상황 속에서 히스테리자의 몰락을 그리고 있다면, 스콧은 관객들에게 히스테리적인 반응을 일으킨다. 영화에서 부분 부분이 비틀린 것을 목격함에 따라 원래 알고 있던 서사에 대한, 관객이 이미 가지고 있던 인식에 균열이 가기 때문이다. 사소한 부분들을 비틀면서 관객들에게 시비를 걸고 있는 스콧의 영화적 배치들은 영화 후반부에 모세가 야훼를 완벽하게 믿었을 때 역설적으로 절정에 달한다. 야훼가 직접 자신의 손가락으로 돌판에 새겨 넣었다던 돌판은 늙은 모세가 힘겹게 새겨 넣고 있기 때문이다. 한편 또 하나의 도발이 감동적으로 표현되고 있는데 그것은 야훼가 모세와 돌판이 있는 지성소가 아니라, 어린 아이의 모습으로 백성들 사이에서 사라지는 장면이다.

리들리 스콧의 항의는 이처럼 작은 부분들을 붙잡고 끊임없이 불평을 터뜨리는 히스테리자의 항의와 같다. 그가 항의하는 대상은 성경이라기보다는 차라리 스크린과 거리를 두고 앉아있는 관객들이다. 히스테리자에게 있어서 가장 중요한 것은 고발하는 행위 자체이다. 히스테리자는 대타자가 불완전하다며 끊임없이 불평하는데, 하나의 반전이 있다

면 고발하는 히스테리자는 은폐된 진실을 찾지 않는다는 것이다. 그저 고발하고 그것으로 만족하며 물러난다. 그리고 고발당한 주인은 의미를 만들어 내야 하는데, 영화에서 그 의미를 생산하게끔 강요받는 위치는 돈을 내고 영화를 소비하러 온 관객들이다. 이제 관객들은 영화의 고발장을 받아들이고 그 균열을 메우기 위해 해석하는 노동을 시작해야만 한다(Lacan 2007:194-95).

2. 그것이 웃는 이유, 〈에이리언 : 커버넌트〉

<행오버> 시리즈와 같이 코미디 영화를 주로 연출하던 토드 필립스의 <조커>(2019)의 성공 이후 조커가 짓는 웃음을 두고 연구한 여러 논문들이 발표되었다.²⁾ 코미디 감독이 바라본 웃음의 이면 등 여러 가지 합리적인 해석들이 있었지만, <조커>가 각광을 받았던 이유 중 하나는 과거 크리스토퍼 놀란 감독의 <다크 나이트>(2008)에서 히스 레저에 대한 충격을 잊지 못해서였을 것이다. 히스 레저가 연기한 광기 어린 조커도 대단했지만, 그가 조커 연기를 하다가 배역에 너무 빠져들어 자살을 했다는 신화는 이에 대한 좋은 소재이기 때문이다. 다만 어떤 동일성을 찾고자 한다면 그것은 연기자가 직면하는 감정이입이 아닌, 조커가 짓

2) 이에 대한 연구로는 송다영(2019), 김예경(2020), 손성우(2020) 등이 있다. 송다영의 연구와 손성우의 연구는 상징계와 실재계의 관계에서 조커의 웃음을 탐구하고 있다. 언급한 연구들은 조커의 웃음이 통제되지 못하는 점을 근거로 하여 무의식적인 것임을 말하고 있으며, 이 웃음으로 인하여 발생하는 몇 가지 사건들을 계기로 그 웃음을 자신으로 받아들이는 일종의 환상의 횡단 혹은 ‘증상과의 동일시’로 판단하는 것으로 보인다. 앞선 연구들은 일견 타당한 결론을 내리는 것처럼 보이지만, 자칫 ‘소외’를 유일한 선택지로 받아들이는 경향을 보인다는 점에서 한계가 있다고 할 수 있다. 그러나 라캉 그리고 라캉을 따라 지척은 실재를 충동의 관점에서 해명하고 있음을 지적해야 할 것이다. 즉 주이상스의 폭력성을 말하며 증상과의 동일시로 나아가고는 있지만, 증상과의 동일시가 소외를 받아들이는 것과는 다른 것임을 분명하게 밝히고 있기 때문이다. 다시 말해서 ‘주체의 전복’은 주체의 소멸과 새로운 주체로의 이행이라는 ‘엑스 니힐로’의 윤리가 내재하고 있다는 것이다(지척 2007a:453, 나지오, 2017:193-194).

는 웃음 자체에서 찾아야 한다. 조커의 웃음은 언제나 똑같이 웃고 있다는 점에서 동일하기 때문이다. 언제나 웃고 있다는 점에서, 이 웃음은 무의식의 증상이라고 할 수 있다. 그렇다면 <다크 나이트>에서의 조커가 짓는 웃음은 무의식이 짓는 혹은 짓고 있는 웃음이다. 들뢰즈가 지적하고 있듯이 무의식은 ‘고아’인데, 언제나 웃고 있는 조커의 웃음에는 합리적 이유가 없기 때문이다. 이를 증명하듯이 <다크 나이트>의 조커는 끊임없이 자신의 웃음에 관하여 온갖 말들을 만들어낸다. 자신이 왜 이러한 짓을 하는지를 두고 조롱하는 것이다. 따라서 <조커>의 조커는 사실 <다크 나이트>의 조커와 아무런 관련이 없다. 그렇다면 히스 레저의 배역에 대한 동일시에 대한 찬양은 오히려 조커의 시도에 놀아나는 것에 지나지 않을 수도 있다.

히스테리자는 언제든 불평과 불만을 쏟아낼 준비를 하고 있으며, 대타자가 말을 하기 시작하는 순간 거의 동시에 말을 하기 시작한다. 그러나 라캉의 요지는 조금 더 애매모호하다. 히스테리자는 그 고발하는 과정을 즐기고 있기 때문이다. 향락은 의식적인 차원이 아닌 무의식의 차원에 속한다. 즉 이러한 고발을 하는 와중에 히스테리자는 끊임없이 말을 하며 고통스러워하지만, 말을 멈출 수가 없기 때문이다(모렐 2016:249). 마치 빨간 구두의 춤처럼 말이다. 빨간 구두의 춤에서 즐기고 있는 주체는 바로 빨간 구두로, ‘그것’은 도끼로 찍어내어 신체에서 분리가 되어도 여전히 기괴하게 춤을 추는 ‘머리 없는 주체’이다. 이와 동일한 이유로 에이리언은 언제나 웃고 있다.

1979년에 처음 스크린에 <에이리언>이 등장하고 그 기원에 대한 물음은 끊임없이 제기되었다. 이 기원에의 탐사가 <프로메테우스>(2012)에서부터 시작되는 것이다. 재밌는 점은 <프로메테우스>가 “인류의 기원”에 관해서 다룰 것이라고 홍보했다는 점이다. <프로메테우스>의 서사는 명목상 “인류의 기원”을 찾으러 우주선을 내보낸다. 그러나 정작 <프로메테우스>가 제시하는 것은 ‘창조주의 창조주’의 구도이다. 다시 말해서 인류의 기원이라는 수수께끼는 ‘인류의 인류의 기원’이라는 더

심화된 수수께끼로 대체되는 것이다. 그리고 <에이리언 : 커버넌트>에서는 이 구도가 ‘피조물의 피조물’이라는 구도로 뒤집힌다. <엑소더스 : 신들과 왕들>에서 스콧이 불만에 차서 불평을 늘어놓고 있다면, 에이리언의 서사는 성스러운 것을 땅으로 추락시키고 있다(박수미 2013:176). 그러나 영화는 왜 그런지에 대하여 명확하게 설명해주지 않으며, 더 많은 수수께끼를 제시할 뿐이다.

수수께끼에 대한 답을 수수께끼로 답하며, 히스테리적인 발작을 유발하는 꼬리를 무는 질문들은 영화의 인물들뿐만 아니라 관객들까지 불안으로 이끈다. 이 불안의 끝에는 에이리언이 있다. 관객이 원하는 것은 에이리언의 기원인데 정작 영화가 멈춰서는 곳은 그 의미를 알기 어려운 에이리언과 데이빗의 웃음 앞이다. “사랑”이라는 이름으로 쇼를 해부하여 전시한 데이빗의 행위와 생물학적으로 임신이 불가능한 쇼를 기원으로 하여 탄생한 에이리언, 그리고 ‘체스트 버스터’에 의한 남자의 출산 등은 주체를 대상으로 전유하는 성도착에 대한 불안을 촉발시킨다(지젝 1997:110). 그런데 문제는 일단 영화가 기원에 대한 답을 내놓는다는 사실이다. <프로메테우스>는 ‘언약’을 지켰다. 관객들에게 그 기원의 장소에 아무것도 없음을 보여줬기 때문이다. 이것을 인정하지 못하는 것은 관객이지 스콧이 아니다. 질문은 그렇게 틀어진다. 스콧이 인터뷰에서 밝혔듯이 프리퀀 시리즈는 “실수”일 수 있다(Looper 2017). 정신분석의 짓궂은 점은 실수를 그 사람의 진실이라고 보는 시각이다. 그래서 1979년의 <에이리언>의 웃음은 2017년에 이르러 ‘그것’의 웃음이 아닌, 데이빗 혹은 애쉬의 웃음으로 밝혀진다. 그렇다면 스콧이 보여주고자 하는 것은 명확해진다. 에이리언의 웃음이 데이빗의 것이라는 전제 아래에서 도출되는 것은 히스테리자와 성도착증자의 차이이다.

에이리언은 그저 외밀한 ‘그것’ 혹은 향유의 잉여이자 얼룩이다(지젝 2007b:123). 불임의 신체에서 탄생한 불가능한 그것은 인간의 욕망이 탐닉하는 대상 곧, 공백이 추상적인 인간의 세계에 출몰할 때 드러나는 하나의 환상이기 때문이다. 이는 성차 공식의 근본적인 논리로, 즉 온전

히 자신의 성이 될 수 없기에 그 성이 되는 것이다. 따라서 성차란 ‘실재적’인 것으로, “내속적 장애물/상실에 대처하는 두 양태”라고 할 수 있다(지젝 2005:438). 다시 말해서 알 수 없는 그것, 산 것도, 죽은 것도 아닌 ‘라멜르’가 바로 인간이 인정할 수 없는 실재이자 성차이다(모렐 2016:57). 그렇기에 페미니즘으로 이 영화를 해석하는 것은 오히려 핵심을 놓치게 만든다. 남자가 출산을 하기에 남자는 죽을 수밖에 없는 것이 아니다. 오히려 자신들의 불가능한 실재를 보았을 때 뒷걸음친다는 차원에서, 모두가 거세당한 자이며 ‘끝이 잘린 남자’ 혹은 여자란 ‘남자의 증상’이라는 사실이 폭로된다(지젝 2007b:62-63). 에이리언이 불안함을 유발하는 이유도 여기에 있다. 인간이 에이리언의 잉태 매개가 됨에 따라 자신들이 대체 무엇인지에 대한 물음이 촉발되기 때문이다. 대상으로 호명됨에 따라 인간은 사디스트의 희생양으로 추락한다. 그리고 데이빗은 이 위치를 알고 점유한다.

따라서 <에이리언 : 커버넌트>는 주체의 전복이 아닌, 성도착에 관한 서사이다. 물론 영화의 메시지는 더 교묘하다. 데이빗을 누가 만들었는가를 묻지 않을 수 없는데, 데이빗을 만든 이가 웨일랜드라는 사실에서 데이빗은 인간의 욕망의 대상이 된다. 영화 초반 데이빗이 눈을 뜨고 웨일랜드 회장의 집에서 다비드상을 보게 된다. 조각상에 일부만을 보고 스스로의 이름을 “데이빗”이라고 부르는 데이빗과 그를 “완벽”하다고 평가하는 웨일랜드 회장의 모습은, 전체가 아닌 오로지 부분만을 갖고 완벽함을 상상하는 히스테리자의 운명을 보여준다. “한 음이 틀리면” 그때야 비로소 완벽한 교향곡을 꿈꿀 수 있는 것이 히스테리자의 운명인 것이다. 틀린 것을 늘 거부하지만 실상 그들이 욕망하던 궁극적 대상이 완전한 이데아가 아니라는 사실, 즉 욕망의 실재가 현실에 드러났을 때 나타나는 에이리언은 근본적인 성도착을 발생시키는 환상이다.

그러므로 환상은 정신을 차리면 깨어날 수 있는 매트릭스와 같은 가상이 아니다. 오히려 현실을 지탱하고 있는 원인 대상으로, 그것은 프로이트가 말한 바 있는 ‘매 맞는 아이의 환상’ 혹은 라캉이 강조하는 죽음

충동이다. 이렇게 에이리언의 웃음은 우리의 웃음으로 밝혀진다. 여기서 밝혀지는 또 하나의 반전은 그것은 거부할 수밖에 없는 외밀한 타자인 사실과 더불어, 이로부터 발생하는 불안의 정동이 다름 아닌 사랑의 징후라는 사실이다(지젝 1997:121-122).

3. 결정 불가능한 접속사, <킹덤 오브 헤븐>

라캉이 제공하는 환상의 공식에서 대상^a의 위치는 잉여향유이다. 잉여향유의 핵심은 결코 제거할 수 없으며, 주체의 위치가 어디에 있던 주체에게 들러붙음을 의미한다(모델 2016:248). 아무리 도망쳐도 무섭게 추적하는 에이리언의 형상은, 구원받았다고 생각하여 잠이 드는 그 순간에, 우리의 바로 옆에서 죽음 충동 역시 내재되어 있다는 사실을 재현한다. <에이리언 : 커버넌트>에서의 마지막 장면은 다시 한 번 주체의 히스테리적 발작을 예비하고 있다. 이러한 의미에서 정신분석이 말하는 환상의 횡단은 영화관에 앉아 있는 관객이 모든 영화는 가상이라고 치부하는 태도와는 거리가 멀다. 환상의 횡단이란 영화에 몰입하는 순간, 그리고 거기서 그 스크린이 현실이 아닌 것을 깨닫고 다른 영화를 보러 가는 분석과정의 반복에 더 가깝다(나지오 2017:178).

반복되는 증상과 그것을 둘러싼 무한한 회귀 속에서 구원과 자유의 문제가 대두된다. <킹덤 오브 헤븐>의 “대장장이”를 직업으로 가진 주인공 발리안은 성직자인 동생을 죽이고, 자살한 아내의 구원을 찾아 자신의 아버지인 고프리 경을 따라 예루살렘으로 향한다. <킹덤 오브 헤븐>의 영화의 외적 특징은 극장판과 감독판 사이의 간극에 있다. 극장판과 감독판은 러닝타임이 약 50분정도 차이가 난다. 단순히 ‘예루살렘 공방전’만을 다룬다면 크게 문제가 되지 않는 삭제된 50분에는 어떤 전쟁이나 화려한 장면들은 거의 찾아볼 수 없으며, 대신 각 인물들의 심리 묘사들이 주를 이룬다. 즉 각 인물들이 처한 상황에서 끊임없이 불평을 토로하는 히스테리적인 반응들이 대부분이다. 특히 시빌라의 고뇌가 두

드러진다. 오빠인 볼드윈 4세와 같이 그녀의 어린 아들이 나병이라는 저주를 뒤집어 썼다는 사실과 살라딘의 위협 속에서 기독교 도시국가의 중심이라는 예루살렘의 왕이라는 상징적 위치 사이의 간극에서 그녀는 요동친다. 이와 더불어 서사에서 증상이라고 할 수 있는 부분은 서사의 결론에서 나오는 살라딘의 대사에 놓여 있다. 절정에서 결말로 넘어가는 그 순간, 곧 치열한 전투 끝에 살라딘은 발리안에게 협상을 제안한다. 자신들의 안전을 보장해주지 않는다면 예루살렘을 불태우겠다고 협박하는 발리안에게 살라딘은 여왕의 목숨은 물론 기독교인들의 안전을 보장하고 이들이 다른 기독교 도시로 들어갈 때까지 공격하지 않겠다고 자신의 이름을 걸고 약속한다. 협상이 성사된 이후, 발리안은 살라딘에게 “예루살렘의 의미는 무엇입니까?”(what is Jerusalem worth?)라고 묻는다. 살라딘은 “아무것도 아니지.”(nothing)라고 대답한 이후 자신의 진영으로 걸어가다가 다시 돌아서서 주먹을 쥐며 “모든 것이지”(Everything)라고 덧붙인다.

극장판에서 사라진 시간들을 감독판에서 확인하고 다시금 발리안과 살라딘의 협상 장면으로 돌아온다면, 살라딘의 마지막 말과 더불어 그가 이슬람 성전을 회복하고 잃어진 십자가를 올바르게 세워놓는 장면은 조금은 다른 맥락의 메시지를 던지고 있음을 알 수 있다. 이를 해석할 수 있게 하는 근거는 살라딘의 증상적 말 때문이다. 그의 말에는 하나의 공백이 있기 때문이다. 공백이 위치하는 곳은 아무것도 아닌 것(Nothing)과 모든 것(Everything) 사이이다. 살라딘은 이 두 단어 사이에 어떤 접속사도 말하지 않는다. 살라딘 혹은 스콧은 이 접속사가 들어갈 자리를 그저 부재 혹은 공백으로, 결정 불가능한 것으로 남겨 놓는다.

보통 이 영화의 주제가 종교들의 공존과 화합이라고 말하는데, 만약 이 전제를 갖고 살라딘의 말을 살핀다면 ‘그리고’와 ‘또는’ 둘 중 어떤 접속사가 들어가야 할지는 쉽게 결정할 수 있다. 전자를 넣는다면 논리 곱의 형식이므로 ‘아무것도 아닌 것’과 ‘모든 것’은 모두 참이 된다. 하지만 ‘그리고’를 넣는 순간 예루살렘은 모든 것이자 아무것도 아닌 것

이 되어버리기 때문에 이는 모순이 된다. 따라서 저 둘 사이에 넣을 수 있는 접속사는 ‘또는’으로 강요된다. 그 중에서 ‘포괄적 논리합’이 강제 되는데, 만약 스콧이 단순히 종교들 사이의 화합과 공존이라는 주제를 드러내고자 하였다면 확실하게 이 접속사를 선택했을 것이다. 그러나 그는 접속사의 자리를 공백으로 내버려둔다. 그의 선택은 오히려 후퇴 내지 “유보”에 가까워 보인다(지젝 2010:195). 이를 뒷받침하는 장면은 영화 마지막 결말에서 찾아볼 수 있다.

살라딘과의 협상 이후 시빌라를 찾은 발리안에게 그녀는 자신이 아직 안디옥을 비롯한 기독교 도시들의 여왕이라고 말한다. 이에 대하여 발리안은 자신의 머리와 가슴을 가리키면서 “선왕의 나라는 여기, 그리고 여기에 있습니다.”라고 말하며, 여왕의 자리를 포기하면 곁에 있겠다고 대답한다. 이후 발리안은 다른 피난민들과 함께 걸어가는 시빌라를 찾았고, 둘은 발리안이 떠난 프랑스로 떠난다. 그곳에서 사자왕 리처드를 만나는데, 빼앗긴 성지를 되찾으러 가자고 제안하는 잉글랜드의 왕에게 발리안은 자신은 그저 “대장장이”라고 반복하여 대답한다. 설득하기를 포기한 새로운 원정군은 예루살렘으로 떠난다. 이 일련의 장면들이 유의미한 이유는 오늘날까지 그 장소에서 전쟁이 지속되고 있음을 보여주기 때문이다. 만약 종교적인 화합이 영화의 진정한 주제였다면 발리안은 각자 믿는 신념이 다를 뿐이라는 식으로, 평화가 옳다는 식으로 원정군을 설득해야만 했을 것이다. 하지만 그는 자신은 그토록 거인했던 “대장장이”라는 이름을 받아들이며 예루살렘 공방전을 성공으로 이끈 장군의 이름은 거부한다. 모세와 마찬가지로 스콧은 실제 역사는 다르게 발리안을 다른 곳에 위치시킨다.

결국 <킹덤 오브 헤븐>에서 텅 빈 접속사의 자리에 발리안이 위치한다. 그는 호명에 대하여 히스테리를 일으키고 있으며 자신을 붙잡고자 하는 시도 속에서 끊임없이 불평하며 도주한다. 그러나 이는 단순한 회피와는 다르다. 항의하지만 동시에 호명의 대상을 마주하고 있기 때문이다. 예루살렘 왕을 보좌하는 영주로서 왕을 보좌하지만 기를 죽이고

왕위에 오르는 것은 ‘아무튼’ 아니기에 거절하는 것, 이미 진 싸움이지만 이벨린의 영주이기에 수성을 하는 것, 그리고 자신이 지우고자 했던 그 고향으로 돌아가 한날 대장장이를 자처하고 있기 때문이다.³⁾

IV. 리들리 스콧의 영화가 드러내는 사랑으로서의 구원론

무신론자인 리들리 스콧의 작품들 속에서 기독교적인 요소들을 발견하는 것은 어렵지는 않다. 이와 함께 기독교에 대한 비판을 식별하는 것 역시 그리 어려운 작업은 아니다. 그러나 이 작업은 해석을 어렵게 만드는 잔여가 놓여 있다. 이 지점에서 우리는 다시 현실로 돌아온다. 리들리 스콧의 영화들은 항상 해석을 필요로 한다. 그가 던지는 기표들에 대한, 그것을 붙잡아줄 의미가 필요한데, 역설은 그 비평의 필요성을 절감하는 주체가 영화를 보는 관객들과 글을 써야할 의무를 지닌 비평가들이라는 점이다.

<엑소더스 : 신들과 왕들>에서 스콧은 모세라는 인물을 주인공으로 취하지만, 그 모세는 흔히 기독교인들이 알던 모세와는 조금 다르다. 그 조금 다른 부분들이 관객들을 괴롭힌다. 지팡이가 아닌 칼을 든 모세나, 젖은 땅인지, 마른 땅인지 모를 애매모호한 연출 등은, 이를 보러 온 성경을 진리로 믿는 자들을 히스테리하게 만들었음은 분명하다. 이뿐만 아니라 <에이리언>에서 제기되었던 에이리언의 웃음과 그 기원은 <에이리언 : 커버넌트>에서 데이빗의 웃음 앞에서 정지한다. 남자의 출산과 같은 사건은 관객들을 당황시키며, 여전히 미궁인 에이리언을 창조

3) 이는 영화에서 다루는 나병에 걸린 볼드윈 4세의 형상과 동일한 형상이기도 하다. 신의 저주인 나병에 걸렸으나 예루살렘 왕이기에 예루살렘을 수호하는 볼드윈 4세의 모습은 역설 그 자체이다. 왕의 가면과 나병으로 인하여 씩어 문든 얼굴을 동시에 가진 왕의 형상은 발리안의 히스테리적 저항 혹은 역설과 같이 동일한 반복을 보여준다.

한 데이빗의 의도는 불안을 자아낸다. <프로메테우스>에서의 ‘창조주의 창조주’의 구도는 ‘피조물의 피조물’이라는 구도로 뒤집히며 창조주의 창조 역시 여전히 그 의도를 알 수가 없다. 한편 <킹덤 오브 헤븐>에서 마지막 살라딘의 말에는 접속사가 빠져 있다. 이를 맞닥뜨린 관객은 스콧의 의도에 대해 질문을 던질 수밖에 없는 것이다. 하지만 진짜 반전은 이에 대하여 답하고자 말을 시작하는 자가 엉뚱하게도 스콧이 아닌 질문을 던진 자기 자신인 관객들이라는 사실이다. 이는 정확하게 타자에게 제기하는 물음인 ‘케 보이’(Che Vuoi?)의 형식으로 구도를 잡아볼 수 있다. 물음을 던진 주체에게 돌아오는 그 응답은 타자의 실체가 아닌 다름 아닌 타자의 결여에 대한 주체 자신의 궤적 혹은 환상이라는 차원에서 말이다.

따라서 누군가가 말을 하고 글을 쓴다는 것은 다름을 표현하는 히스테리자의 항의와 같다. 영화에서의 비평이 필요한 이유가 여기에 있다. 영화에 대한 글쓰기는 자신을 호명한 대타자에 대항하여 수행하는 긴급한 저항이기에 그러하다(지젝 2010:196). 이는 ‘그리고’와 ‘또는’ 사이의 긴장을 그대로 유보하겠다는 제스처이자 거리를 두겠다는 표현으로, 이것이 윤리적인 이유는 영화와 비평가를 모두 보존해주기 때문이다. 물론 이 거리는 조화롭지 않고 오히려 비일관된 과잉에 가깝다. 이러한 맥락에서 영화와 비평은 항상 합리성을 넘어서는 사랑의 흔적들이라고 할 수 있다.

지그문트 프로이트는 사랑을 나르시시즘이라고 규정한다(프로이트 2019:65-66). 라캉도 이에 동의하면서 사랑의 정체를 밝히는데 즉 사랑의 정체는 다름 아닌 타자를 경유하여 왜곡된 자기 자신의 ‘응시’라는 것이다. 라캉이 밝히는 사랑은 역설적인 개념이다. 사랑은 나르시시즘이지만, 사랑이 가능하기 위해서는 주체가 던진 시선을 되돌려줄 타자가 필요하기 때문이다. 이로부터 드러나는 바는 주체의 분열이 주체의 물리적 생존에 있어서 필수적이라는 사실이다. 즉 동일한 ‘나’가 아닌 한에서 곧 “내가 실제로 그것인 그 사물로서의 ‘나 자신과 조우하는’ 것

이 결코 가능하지 않는 한에서만” 주체는 살아남을 수 있다. 다시 말하면 ‘사라지는 매개자’의 자리에서 즉 주체는 부재로서 존재한다는 역설을 견딜 수 있는 것이다(지젝 2005:497-498). 이와 같은 역설 속에서 개인은 실체로서, 혹은 주체로서 자신의 시선을 돌려받고 자기 자신을 왜곡된 이미지로 받아들일 수 있다. 주체는 언제나 “궁극적 실패”를 조직해야만 자신의 정체성을 유지할 수 있기 때문이다(지젝 2007b:63).

“분석가의 충동이 아닌, 분석가의 욕망”인 이유도 여기에 있다. 윤리적인 주체란 “타자로부터 자기 자신의 메시지를 되돌려 받고서 자신의 행위를 떠맡지 않을 수 없게 된, 즉 스스로를 그가 찾고 있던 그 악한 사물과 동일화하지 않을 수 없게 된 주체”이기 때문이다(지젝 2007b:499). 사랑을 역설 혹은 ‘이접’(disjunction)으로서 정의할 수밖에 없는 이유도 이와 동일하다(바디우 2019:414). 무엇인가가 틀어져 있기에 혹은 부재하기에 현실에 대한 감각이 생기며, 불완전하기에 현실이 지탱되기 때문이다. ‘불타는 아들의 꿈’을 꾸는 아버지의 곤궁은 이를 예증한다. 만약 현실을 가상으로 치부하여 폐지하는 순간 잃게 되는 것은 실재 그 자체가 되는 것이다. 사랑의 징후는 이러한 역설적인 형태로 다가온다.

그러므로 기독교를 횡단하여 리들리 스콧의 영화들이 보여주는 것은 구원과 대속의 변증법에서 도출되는 조화로움이 아닌 비밀관된 거리로 정의되는 ‘사랑’이라고 할 수 있다. 그의 영화가 재현하는 구원은 이 거리를 어떻게든 유지하고자 하는 히스테리자들의 끊임없는 불만의 토로이자 향의이다. 전략적으로 적군의 약점을 공격하는, 아이처럼 보이는 신과 맞서 싸우는 “장군”과 같은 히스테리자의 향거는 리들리 스콧의 필모그래피 전반을 꿰뚫고 있다. 그렇기에 <에이리언> 이후 <텔마와 루이스>(1991)에서 그녀들의 ‘횡단’ 역시도 히스테리자의 횡단이 된다. 우연히 벌어지는 사건들 속에서 어찌할 수 없는 오명들을 다 뒤집어쓰지만 동시에 그녀들은 이를 거부한다. 결론에서 벌어진 자살소동 역시 계획된 것이 아니라는 점에서, 그러나 그렇게 할 수밖에 없었다는 점에서 ‘한 발 더 나간’ 히스테리자들의 향거이다. 영화가 더 이상 서사를

진행할 수 없었던 이유는 앞서 애러노프스키의 <레퀴엠>과 마찬가지로이다. 히스테리를 일으키는 외밀한 무엇이 없다면 주체는 존재할 수 없다. 정리하여 말하면 리들리 스콧에게 사랑은 구원과 구속의 긴장에서 이룩되는 ‘지금-여기’의 개념인 것이다.

V. 맺음말

이상에서 본 연구는 스크린에 대한 라캉의 논의를 지젝의 독해를 중심으로 리들리 스콧의 작품, 특히 영화 서사에서 드러나는 특징을 히스테리와 구원이라는 키워드로 분석하였다. 라캉이 주장하는 정신분석의 윤리는 끊임없이 불평을 토로하고 그 가운데서 주체의 궁핍을 경험한다는 측면에서의 정지되는 순간을 지칭한다. 즉 주체란 “존재의 바로 그 존재론적 구조를 지탱하는 행위의 우연성을 지칭”하기 때문이다(지젝 2005:262). 그렇기에 정신분석의 윤리적 모델로서 선택되는 인물은 사드 후작이 아니라 안티고네이다. 사드가 자신의 쾌락을 따라 그 극한에 이르고는 있지만, 라캉이 코멘트하는 것처럼 그것은 ‘한계’일 뿐이다. 사드는 그 너머로 나아가지 않는다. 반면 안티고네는 두 죽음이라고 부르는 상징과 실재 사이에 머무른다. 라캉이 두 죽음이라는 표현으로 겨냥하고 있는 바는 그녀가 완전한 전체적인 형상이 아님을 밝히고자 하는 것이다. 그녀는 다른 개인들과 동일하게 분열된 존재이다. 그러나 그녀가 윤리적인 주체일 수 있는 이유는 대타자를 참조점으로 하여 충동의 윤리를 수행한다는 것, 곧 “존재와 사건 사이에 있는 ‘사라지는 매개자’”라는 ‘부정적 제스처’를 취한다는 사실이다. 그러므로 ‘너머’라는 단어가 주는 뉘앙스의 함정에 빠져서는 안 된다. 라캉이 말하는 ‘너머’는 신비스러운 장소가 아닌 외부이자 내부로, 밖에서 안으로 포함되는 “외밀”한 “큰사물”의 자리 곧 이웃의 자리이기 때문이다(Lacan 1997:139). 그것은 완전한 실체로 존재하는 진리가 머무르는 신비한 장

소가 아니다. 오히려 모든 것이 청산된 공백의 자리로, 자신이 ‘커튼 뒤’로 가야만 실루엣을 확인할 수 있는 공백의 장소이다.

이러한 차원에서 리들리 스콧의 영화는 히스테리자의 대타자를 향한 끊임없는 고발을 시도하며 관객들의 감정이입을 가로막는다. 지팡이를 든 모세가 아닌 칼을 든 ‘테러리스트’ 모세와 같은 형식으로, 남자의 출산과 같은 사건이나 웃고 있는 것 같은 에이리언의 형상 혹은 역사적 인물의 경로를 역사로부터 이탈시키거나 접속사를 결정하지 않는 방법으로 관객들을 당황시킨다. 하지만 역설적으로 스콧의 비틀기는 스콧 자신이 던진 질문에 대한 답이라고 할 수 있다. 이는 관객에게도 마찬가지로이다. 주인의 자리에서 영화를 해석해야만 하는 곤란함에 처한 관객은 스콧에게 다양한 질문들을 던지지만, 그 질문은 스콧에게 던진 질문이 아닌 스콧을 경유하여 돌아온 스스로를 맞춰버린 답이다(지책 1997:62-63).

영화의 스크린 위에서 ‘지금-시간’에 펼쳐지는 이미지 외에, 배후에 존재하는 어떤 실체는 없다. 대신 스크린이라는 텅 빈 공간을 바탕으로 실재와 상징을 봉합하는 동시에 둘 사이의 간극을 만든다. 이러한 차원에서 영화의 스크린은 초월적인 보증자가 아닌, 여전히 “가상의 참조점”으로 기능한다(지책 2013:453). 이는 영화가 현장과 현재를 강조하는 이유는 주인을 만족시키기 위한 마조히즘적인 예술이 아닌, 대상과 주체의 긴장에서 온갖 말들을 늘어놓는 히스테리의 예술임을 분명하게 드러낸다. 그리고 스콧이 펼쳐놓는 서사들은 그에게 질문을 던지는 기독교에 대한 자신의 답이라고 할 수 있다. 그러나 그 질문을 던지는 주체는 기독교라는 거울을 우회하고 왜곡되어 자신에게 돌아온 결코 자기 자신이라고 할 수 없으나 동시에 자신인 타자의 응시이다(지책 2013:134). 따라서 스콧은 누구보다 기독교를 공백으로서의 성배로 사랑하고 있다고 할 수 있을 것이다. 이와 함께 그가 펼쳐놓는 스크린으로부터 이를 말하고 해석하며 글을 쓰는 모든 이들 역시 리들리 스콧을 사랑하고 있음은 분명하다.

■ 참고문헌

- 권은선(2019), 「영화 <버닝>의 계급과 젠더 동학」, 『한국영상학회 논문집』 17:4, 한국영상학회, 67-81.
- 김예경(2020), 「그로테스크의 미학 : 영화 <조커>와 ‘검은 웃음’의 문제」, 『기호학연구』 62, 한국기호학회, 69-102.
- 박수미(2013), 「리틀리 스콧의 성배탐색」, 『영어권문화연구』 6:1, 동국대학교 영어권문화연구소, 161-185.
- 박지훈(2016), 「대런 아로노프스키 영화의 편집 기법 분석」, 『영상기술연구』 25, 한국영상제작기술학회, 107-129.
- 백상현(2017), 『라캉의 인간학』, 위고.
- 배선윤(2021), 「히스테리 주체의 몰락 : 영화 <기생충> 주요 등장인물 분석」, 『현대정신분석』 23:1, 한국현대정신분석학회, 9-48.
- 손성우(2020), 「영화 <조커>의 세 무대 : 서사적 아이러니와 실제적 웃음의 관계를 중심으로」, 『영화연구』 83, 한국영화학회, 139-162.
- 송다영(2019), 「영화 <조커>에서 나타나는 웃음의 의미」, 『영상문화콘텐츠연구』 19, 동국대학교 영상문화콘텐츠연구원, 265-293.
- 슬라보예 지젝/주은우 역(1997), 「당신의 징후를 즐겨라! : 할리우드의 정신 분석」, 한나래.
- 슬라보예 지젝/이성민 역(2005), 『까다로운 주체』, b.
- 슬라보예 지젝 외/이운경 역(2007a), 『매트릭스로 철학하기』, 한문화.
- 슬라보예 지젝/이성민 역(2007b), 『부정적인 것과 함께 머물기』, b.
- 슬라보예 지젝 외/라캉정신분석연구회 역(2010), 『사랑의 대상으로서 시선과 목소리』, 인간사랑.
- 슬라보예 지젝 외/라캉정신분석연구회 역(2012), 『코기토와 무의식』, 인간사랑.
- 슬라보예 지젝 · 존 밀뱅크/배성민 · 박치현 역(2013), 『예수는 괴물이다』, 마티.

- 슬라보예 지젝 외/라캉정신분석연구회 역(2016), 『성화』, 인간사랑.
- 알랭 바디우·엘리자베트 루디네스코/현성환 역(2013), 『라캉, 끝나지 않은 혁명』, 문학동네.
- 알랭 바디우/박정태 역(2020), 『들뢰즈 - 존재의 함성』, 이학사.
- 이수진(2018), 「히스테리 분석의 종결의 의미」, 『현대정신분석』 20:2, 한국현대정신분석학회, 47-91.
- 이순화(2015), 「영화 <혐오스런 마츠코의 일생> (2006)에서 마츠코의 히스테리적 욕망 : 자크 라캉의 히스테리 이론을 중심으로」, 『현대영화연구』 11:1, 한양대학교 현대영화연구소.
- 자크 라캉/맹정현·이수련 역, 『정신분석의 네 가지 근본 개념』, 새물결.
- 장-다비드 나지오/표원경 역(2017), 『히스테리』, 한동네. 2017.
- 장영·차승재(2019), 「영화 <혐오스런 마츠코의 일생>의 여성 히스테리 신경증 분석」, 『씨네포럼』 34, 동국대학교 영상미디어센터, 123-147.
- 지그문트 프로이트/윤희기·박찬부 역(2019), 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들.
- Abbott, Mathew.(2008), "The creature before the law: Notes on Walter Benjamin's' critique of violence'," *Colloquy* 16, 80-96.
- Lacan, Jacques.(2007), *The other side of psychoanalysis. Vol. 17.* WW norton & Company.
- Lacan, Jacques, Jacques-Alain Miller, and Dennis Porter.(1997), *The seminar of Jacques Lacan. Book 7, The ethics of psychoanalysis: 1959-1960*, WW norton & Company.
- Looper(2017.5.10.), "Ridley Scott Admits He Made A Mistake With Prometheus"
<https://www.looper.com/64117/ridley-scott-mistake-prometheus-alien-covenant/> (검색일 : 2021.12.30.)

❖ ABSTRACT

The Doctrine of the Salvation of hysteria in the
Films of Ridley Scott

– Focusing on *Exodus: Gods and Kings*, *Alien: Covenant*, and *Kingdom of Heaven*

Hur, EuiJin
KyungHee University

The study aimed to analyze Ridley Scott's works, especially *Exodus: Gods and Kings* (2014), *Alien: Covenant* (2017), and *Kingdom of Heaven* (2005) based on the hysteria and ethics referred to in psychoanalysis. The position occupied by the screen in the film is the position of the reference point that preserves both the director and the audience by mediating between the audience and the director while creating a distance or gap. This reservation of the screen can be linked to the concept of 'Salvation'. This is the basis for the concept of hysteria's desire and Traverse of Fantasy and is also the central reason for Slavoj Žižek, who expresses his theory based on Lacan. In this context, the end of the analysis does not mean the elimination of symptoms. Rather, the end of the analysis is paradoxically closer to the continuation of tension. Therefore, the purpose of Scott's constant provocation in his work can be interpreted as an accusation of hysteria that strategically provokes the Other. If so, criticism can be said to be a procedure to uncover the moment that occurs in a tense relationship between a film and an audience. In this respect, it can be said that Scott's film pursues hysterical ethics.

Key Words : Ridley Scott, Lacan, Salvation, Žižek, Hysteria, Traverse
of Fantasy

■ 논문접수일 : 2022. 01. 11

■ 심사완료일 : 2022. 02. 03

■ 게재확정일 : 2022. 02. 03