

불륜의 토포스와 윤행방향

-홍상수의 <누구의 딸도 아닌 해원>을 중심으로-

김경은*

愿)이 아니라 해원(解冤) 너머의 깃발을 추구한다면 관계는 상투성을 띠게 될 것이다. 한편 현실에서 인정받지 못하는 ‘불륜’은 해원(海原)으로 추방되고 이상으로 귀환하여 홍상수의 욕망을 대변할 자격을 얻게 된다. 그는 해원을 욕망하며 꿈 속 시퀀스 강화로 비틀기를 시도함으로써 새로운 깃발을 발견한다. 즉 홍상수의 작품은 같은 주제를 다루며 반복적으로 돌아오지만 그 자리는 같은 자리가 아니다. 따라서 깃발 획득은 불가능하고 깃발 추구가 지속되는 가운데 깃발은 윤행방향의 표지가 된다. 고립된 죽음으로 나아가는 해원 결의 고독은 해원이 독립된 주체로 설 때 좀 더 확고한 모습으로 귀환할 것이며, 깃발은 공중에 달리는 순간 앞으로 나아가도록 이끄는 고독의 다른 이름이 된다. 욕망이 무한반복 운동하는 가운데 나선형으로 반복되는 윤행방향은 주체를 형성시켜간다.

주제어: 깃발, 노스텔지어, 해원(解冤), 윤행방향, 꿈, 죽음, 고독, 불륜, 상호텍스트성, 홍상수

<차례>

1. 들어가며
2. 상호텍스트성과 윤행방향
3. 깃발 너머의 해원(解冤)
 - 3.1. 깃발, 사랑의 실체화
 - 3.2. 깃발, 욕망의 가시화
4. 해원(海原) 너머의 깃발
 - 4.1. 윤행방향
 - 4.2. 불륜의 토포스
 - 4.3. 비틀기, 깃발 추구
5. 나오며

아아 누구던가
이렇게 슬프고도 애달픈 마음을
맨 처음 공중에 달 줄을 안 그는.
-유치환, 「깃발」 중에서-

1. 들어가며

<누구의 딸도 아닌 해원>(2013, 이하 <해원>)이 발표되기 전까지 홍상수의 장편은 총 13편이다. 평자들은 카메라 앵글에 기교를 부리지 않고 롱샷과 롱테이크를 주로 쓰던 감독이 <극장전>(2005)부터 줌인을 쓰기 시작한 것에 주목하고, 시점의 변화에 따른 개인의 내면 묘사에 거리를 두던 기존의 태도 변화라든가 미세하게 포착되는 주체의식의 변화 등을 논한다.¹⁾ 가령 <극장전>의 후속작인 <해변의 여인>(2006)은 <극장전>

1) 홍상수가 그의 영화에서 사용하지 않던 줌인을 <극장전>부터 사용하기 시작한 것에 대해 정각길은, 자신이 설정한 영화 형식의 한계를 고백하고 작가적 모색을 의도적으로 알리는 것이자 작가로서 독자성을 고수하던 댄디적 태도에 균열을 내는 표지라고 한다. 그러나 홍상수는 댄디즘적 세계를 부정하면서 댄디즘의 시초라 할 때 너리즘으로 돌아가는 아이러니를 드러낸다. 즉 <돼지가 우물에 빠진 날>의 효섭은 <극장전>의 동수로 돌아와 술자리에서 꼬장을 부리고 불편해하는 동료들의 미숙한 모습은 우리의 문제로 돌아와 여운으로 남으면서 매너리즘의 긍정적 효과를 결과한

<국문초록>

1996년 <돼지가 우물에 빠진 날>부터 2013년 <누구의 딸도 아닌 해원>까지 총 14편의 장편영화를 발표하면서 한국영화계에 확고한 자기세계를 구축한 홍상수는 두터운 지지층을 확보한 작가주의 감독이다. 그는 일관되게 관계, 특히 ‘불륜’에 집중해 하나의 세계를 집요하게 탐색해가면서 인간을 해명하고 작품세계를 완성해 나가고 있다. ‘남자, 여자, 침대, 술’이라는 ‘욕망의 4원소론’으로 정리될 만큼 그의 영화는 상투적 틀을 갖고 있으며 작품을 더해갈수록 전작 참조 사례가 늘고 있다. 이를 다르게 말하자면 그의 작품들은 한정된 틀과 주제를 놓고 그 사이에서 윤행방향 하는 것이라 할 수 있다. 예컨대 <누구의 딸도 아닌 해원>에서 해원의 꿈속 시퀀스 비중을 높인 것은 내러티브의 주관성을 강화시키며 <강원도의 힘>으로 돌아가 주인공 지숙의 고통을 구체화하는 것이다. 해원은 자신의 사랑을 실체화시켜줄 깃발을 찾아 헤매지만 잡히지 않는 실체에 힘들어한다. 그녀는 죽음의 충동을 느끼며 꿈속으로 도망가고 윤행방향 한다. 꿈속에서 해원은 자신의 사랑을 알아주는 등산객을 만나 해원(解冤)하되 헛된 욕망 추구의 덧에서 빠져나올 가능성으로부터는 멀어진다. 깃발이 욕망이 되는 순간 깃발은 사랑의 실체화가 아닌 욕망의 가시화 기능을 하게 된 것이다. 자신의 작품세계를 확고하게 구축한 홍상수와 그를 지지하는 관객은 서로에게 깃발관계이다. 그러나 깃발 너머의 해원(海

* 인하대학교 한국학과 강사

에서는 머뭇거리던 카메라의 줌인이 좀 더 자연스러워지는데, 이러한 형식적 변화를, 여성들의 연대감이 이 영화에 최초로 나타나는 내용적 변화와 조응시키는 데서 볼 수 있다.²⁾ 이러한 변화는 <밤과 낮>(2008)에서 남자 주인공을 아내가 있는 가정으로 드디어 귀환시키기에 이르는데 그의 열네 번째 작품인 <누구의 딸도 아닌 해원>에서도 이 같은 흐름은 포착된다. 다시 말하면 <해원>은 반복 속에서 조금씩 변화를 추구하며 나아가던 홍상수가 <밤과 낮>(2008)의 불완전한 귀가 후 모색을 도모하는 과정에서 더 거슬러 올라가 <강원도의 힘>(1998)으로 돌아온 것이라 할 수 있다.³⁾ 그러나 주인공의 행동 양태가 본고의 주제이기도 한 ‘윤행방향’과 밀접하게 연관돼 있다는 점에서 <해원>은 <북촌방향>(2011)과 그 상관관계가 가장 깊다고 할 것이다.

그의 첫 작품 <돼지가 우물에 빠진 날>(1996)은 한국영화계에 지금까지 없던 낯선 영화문법으로 주목 받는다. 이후 홍상수는 그만의 독특한 영화 형식과 세계를 확립하고, 일상성, 반복과 모방의 변주, 환상과 낭만성 배제 등의 수식어가 그의 영화에 따라붙는다. ‘남자, 여자, 침대, 술’이라는 ‘욕망의 4원소론’⁴⁾으로 정리될 만큼 홍상수의 영화는 상투적인 틀을

갖고 있으며 일상을 치밀하게 그려내고 비틀어 상투성을 벗어난다는 것이 대다수 평론가와 연구자의 중론이다. 하나의 신을 구성할 때 시간 만듦 작품에서 이미 사용한 카테고리인가 아닌가는 중요하지 않으며 다른 배열과 새로운 디테일에 신경 쓴다는 그의 작품관은 필연적으로 자신의 전작 참조 사례를 늘려갈 수밖에 없을 것이며 반복과 모방의 변주 역시 같은 맥락으로 파악할 수 있다.⁵⁾ 이를 다르게 말하자면 그의 작품들은 한정된 틀과 주제를 놓고 그 사이에서 윤행방향 하는 것이라 말할 수 있다. 한편 <해원>에는 ‘깃발’이 중요한 상징으로 배치되는데 이는 해원이 ‘사랑’의 실체화를 위해 쫓는 대상인 동시에 윤행방향과 관련하여 반환점, 기점이라는 중요한 의미망을 형성하고 있다.

한국 영화에서 현재 드물게 작가주의를 고수하는 감독으로 평가받는 홍상수의 영화에 대한 연구는 카메라 시점이나 미장센 연구를 통해 그것의 효과를 연구한 논문⁶⁾과 주제의식이나 세계관을 논하거나 그 변모에 대해 고찰한 논문,⁷⁾ 즉 크게 형식적 측면과 내용적 측면으로 접근한 두

다는 것이다(정락길, 『<여자는 남자의 미래다> 이후의 홍상수적 세계의 변모에 관하여』, 『문학과영상』 제8집 제2권, 문학과영상학회, 2007).

2) <돼지가 우물에 빠진 날>의 어수선한 여성성은 점차로 정돈되면서 <극장전>에서 아니무스를 무의식적으로나마 표출하고 <해변의 여인>에 이르러서 남자의 아니마와 여자의 아니무스가 서서히 표면화되면서 양성의 결합이 ‘자기실현’의 모습으로 나타난다. 이는 <극장전>에서 어색하게 사용되기 시작한 카메라의 줌인이 <해변의 여인>에서 인물들 사이를 자연스럽게 오가는 줌인 줌아웃으로 확장된 것으로도 입증된다(허은희, 『‘자기’와 ‘자아’ 사이 진화하는 홍상수의 ‘자기실현’-<해변의 여인>을 중심으로』, 『현대영화연구』 제14집, 한양대학교 현대영화연구소, 2012).

3) <밤과 낮>의 주인공 성남은 대마초를 함께 피운 이가 검거되자 경찰의 범망을 피해 파리로 도피한다. 그는 아내 성인으로부터 임신했다는 사실을 듣고 귀국하지만 아내의 말은 거짓말이었으며 따라서 그의 귀환은 문제가 해결되어 이뤄진 것이 아니다. 한편 <강원도의 힘>에서 지속은 제자로서 기혼남인 선생인 상권을 사랑하며 피로워하지만 영화는 내내 그러한 지속과 선생의 표면만 다를 뿐 그 내면을 조명하지 않다가 중반에 가서야 이를 드러내는데 <해원>은 남녀관계에서 같은 설정으로 고통스러워하는 해원의 내면을 다룬다.

4) 이동진, 『<해변의 여인>CINEMA REVIEW』, 『이동진의 부메랑 인터뷰 그 영화의 비밀』, 예담, 2009, 125면.

5) 이동진, 위의 책, 73면, 100면. 홍상수는 신 구성에서 유사한 카테고리는 상관하지 않으며 적합한 디테일과 새로운 배열에 신경 쓴다고 누차 강조한다.

6) 박성수, 『이미지의 이중적 현실성-<돼지가 우물에 빠진 날>에 대한 분석』, 『틀뢰즈와 영화』, 문화과학사, 1998; 김호영, 『영화 이미지와 묘사적 객관주의 - <오! 수정>의 미장센 연구』, 『기호학연구』 제15집, 한국기호학회, 2004; 김호영, 『홍상수 영화의 프레임 연구-프랑스 영화이론들을 중심으로』, 『프랑스학연구』 제37집, 프랑스학회, 2006; 김호영, 『홍상수 초기 영화에 나타난 표면의 미학』, 『기호학연구』 제22집, 한국기호학회, 2007; 이충직·마아림, 『홍상수 감독의 영화적 형식 변화에 대한 연구』, 『영상예술연구』 제14집, 영상예술학회, 2008; 고현철, 『홍상수 영화의 ‘서술-초점화’ 유형과 그 의미』, 『동북아문화연구』 제30집, 동북아시아문화학회, 2012.

7) 이향선, 『환상을 배경하는 홍상수 영화의 의미』, 『씨네포럼』 제4집, 동국대학교 영상미디어센터, 2001; 김경현, 『홍상수 영화 테리다식으로 읽기: 감은 감도 비감도 아닐 수 있지 않을까』, 『당대비평』 제20집, 생각의나무, 2002; 김종구, 『영화 읽기의 서사학』, 『한국문학이론과 비평』 제18집, 한국문학이론과 비평학회, 2003; 조혜정, 『“생활의 발견” 혹은 “일상의 정신병리학”-홍상수 영화세계의 주제 의식 및 영화적 전략 고찰』, 『비교한국학』 제20집 제1권, 국제비교한국학회, 2012.

갈래로 나눠 볼 수 있으며 외에는 초현실주의 기법으로 본 꿈, 공간에 대한 분석⁸⁾ 등이 있다.

홍상수는 영화에 꿈 시퀀스를 자주 끌어들이는데 첫 작품 <돼지가 우물에 빠진 날>을 포함해 총 8편⁹⁾에 이르러 14편 가운데 절반을 넘는다. 꿈이 등장하는 영화에서 꿈은 한 차례씩 삽입되다가 <밤과 낮>에서 두 차례 등장한다. <해원>에서는 주인공 해원이 꿈을 꾸는 시간이 길며 꿈과 현실의 경계가 모호할뿐더러 엔딩 장면이 꿈을 꾸는 것으로 끝나기 때문에 지금까지 어떤 영화에서보다 꿈의 비중이 크다고 할 수 있다. 홍상수는 그의 영화에서 꿈을 이전보다 적극 활용하는 추세를 보이고 있는 것이다. 꿈 해석은 인간의 감춰진 심리를 푸는 분석 작업이므로 영화 속 꿈 역시 인물의 드러나지 않은 내면을 묘사하는 것으로 해석할 수 있다. 홍상수는 “꿈이 아닌 현실 장면으로는 보여줄 수 없는 것을 보여주기 위해서” 꿈 장면을 보여준다고 하였으며,¹⁰⁾ 그의 영화에서 카메라 앵글 사용 방식의 변화로부터 현저해지고 있는 주관적 서술의 강화는 꿈의 비중이 커지는 것과 무관하지 않을 것이다. 특히 <해원>에는 죽음의 기표가 곳곳에 등장하면서 꿈과 긴밀한 관계를 맺고 있는 것으로 보인다. 또한 꿈속에 불륜의 토포스 해원(海原)을 설정하는데 이는 홍상수 영화가 전략적으로 활용하는 것으로 보이는 상호텍스트성의 장소로도 기능한다. 따라서 본고는 깃발의 의미, 깃발과 윤행방향의 관계, 상호텍스트성이 생성시키는 불륜의 공간 해원(海原) 및 꿈으로 내러티브를 구축하는 의미가 무엇인지 분석하는 한편 죽음과의 연관성을 살펴보고자 한다.

8) 문관규, 『홍상수 영화에 재현된 초현실주의 기법과 꿈 시퀀스 분석』, 『영화연구』 제 51권, 한국영화학회, 2012; 백로라, 『홍상수 영화에 재현된 ‘서울’의 공간적 의미』, 『한국문학이론과비평』 제56집, 한국문학이론과비평학회, 2012.

9) 나머지 7편은 <여자는 남자의 미래다>, <극장전>, <밤과 낮>, <잘 알지도 못하면서>, <하하하>, <다른 나라에서>, <누구의 딸도 아닌 해원>이다.

10) 이동진, 앞의 책, 77면.

2. 상호텍스트성과 윤행방향

<해원>은 대학 강사와 제자 사이에 이루어질 수 없는 사랑을 큰 줄기로 진행되며, ‘불륜’이라는 주변의 시선에 묶여 힘들어하는 해원의 방향을 보여준다. 홍상수의 대부분의 영화가 전체를 두 개 이상의 덩어리로 나누어 각 구역마다 초점 인물을 다르게 설정하거나¹¹⁾ 같은 인물이라면 시간과 공간을 다르게 설정¹²⁾한 데 비해 <해원>은 한 인물의, 이렇다 할 장소 이동 없이 -이른데면 춘천에서 경주, 제천에서 제주도로 공간 이동하면서 만나게 되는 인물들과 각각의 사건을 만드는 영화들과 달리- 연속적인 시간의 흐름을 좇는 영화라는 점에서, 한 인물의 파리 체류기부터 귀환까지를 담은 <밤과 낮>(혹은 <북촌방향>)의 구성과 가장 가깝다. 또한 해원이 쓴 사흘 치 일기로 구성돼 있다는 점에서는, 빗쟁이에 쫓겨 펜션에 숨어 지내는 엄마와 동행한 ‘나’가 구성해본 세 가지 상황의 시나리오로 짜인 <다른 나라에서>(2012)와 가깝다. 그러나 <다른 나라에서>가 3인칭 타자, 그것도 외국인(이자벨 위베르 분)을 주인공으로 내세워 디제시스(diegesis)를 구성하고 있다면 <해원>에서 해원(정은채 분)이 쓰는 일기는 형식상 그녀가 일인칭인 그녀의 내면 기록이다. 다시 말해 지금까지 홍상수가 발표한 작품 가운데 <해원>은 사흘의 에피소드가 일기를 쓰는 해원에서 인트로 하고 있다는 점에서 가장 주관화된 시점이라고 할 수 있다.¹³⁾

11) <돼지가 우물에 빠진 날>, <강원도의 힘>, <오! 수정>, <극장전>, <하하하>, <우회의 영화>, <다른 나라에서> 등의 작품이 해당한다.

12) <생활의 발견>, <잘 알지도 못하면서> 등의 작품이 해당한다.

13) 고현철은 홍상수의 영화를 변모 과정이 아닌 유형학으로 파악한다. 그에 따르면 서술-초점화에 따라 홍상수의 영화는 크게 네 가지로 구분된다. 먼저 ‘디에제스’의 외적 서술자와 내적 서술자로 나눌 수 있는데 그의 초기 영화들은 대개 외적 서술자가 주도하는 유형에 속하며 이는 다시 가변적 내적 초점화와 필터가 결합된 무초점화로 나뉘어, 전자에는 그의 초기 영화인 <돼지가 우물에 빠진 날>, <강원도의 힘>, <오! 수정>이 속하고 후자에는 <생활의 발견>, <여자는 남자의 미래다>, <해변의

또한 교수와 제자 사이의 사랑이 등장하는 작품은 그의 초기작인 <강원도의 힘>과 <여자는 남자의 미래다>(2004), <옥희의 영화>, <북촌방향>, <해원>인데 <여자는 남자의 미래다>에서는 문체의 에피소드가 영화 말미에서 시작되고, <옥희의 영화>는 사제지간의 비밀로 끝난 사랑을 영화로 만들며 옥희가 자신의 경험을 객관화시키는 데 성공하고 있다면, <북촌방향>은 관계 때문에 같은 자리를 맴돌며 얽혀서 진퇴양난에 빠진 상황을 비교적 거리를 두고 보여주었고, <해원>은 그 상처를 꿈이라는 내면까지 침입해 파헤친다. <해원>은 여행을 다녀오고 방황하며 끝내는 오열하지만 무엇 때문에 힘들어하는지는 영화 종반에야 드러내는 <강원도의 힘>을 다른 각도에서 구체화한 작품이라 할 수 있으며, <강원도의 힘>에서 남녀관계에 대해 카메라 앵글을 최대한 멀리 잡고 있었다면 갈수록 인간의 관계나 내면으로 줌인해 들어가는 양상을 <옥희의 영화>, <북촌방향>, <해원>은 확인시켜준다. 홍상수는 <해원>에 이르러 그의 영화 가운데 가장 주관화된 내면을 다룬다.

한편 <해원>의 주인공 해원은 <밤과 낮>의 주인공 성남(김영호 분)의 캐릭터에 부여된 ‘튼튼함’을 이어받고 있으며 <밤과 낮>에 사용된 효과음 악 베토벤 교향곡 7번이 <해원>에서 다시 사용되었고, 두 작품 모두 주인공의 일기라는 공통점을 띤다. 이러한 공통점은 위에서 언급했듯이 비단 <해원>과 <밤과 낮>에서만 찾아볼 수 있는 것은 아니며 때문에 ‘반복과 모방의 변주’는 홍상수 영화의 특징으로 자주 거론된다.¹⁴⁾ 그러나

여인>이 속한다. 그리고 ‘디에제즈’의 외적 서술자가 주도하는 영화 가운데 가변적 내적 초점화에 속하는 영화로는 영화 속의 영화라는 액자식 구성의 <극장전>, <옥희의 영화>가 있으며 고정된 내적 초점화 혹은 그 변형을 사용하는 영화로는 <밤과 낮>, <잘 알지도 못하면서>, <북촌방향>, <하하하>가 있다. 즉 위 논문은 홍상수의 영화를 시기에 따른 변모 과정이 아니라 유형에 따라 나누고 있지만 이러한 구분은 홍상수 영화에서 카메라의 시점이 외적 서술자에서 점점 내적 서술자로 옮겨가면서 주관성 반영을 강화하고 있다는 사실을 발견하게 해준다(고현철, 앞의 논문).

14) ‘반복과 모방이 한 영화 안에 존재하면 그것은 대구를 이루고, 영화와 영화 사이에서 나타나면 그것은 상호텍스트로 작용, 기시감과 인용 그리고 연속성을 부여하게 된다.’(조혜정, 앞의 논문, 123면.)

내러티브의 구축이라는 측면에서 모티프의 반복이 불가피하다면 반복은 홍상수 영화에만 나타나는 특징이라고는 할 수 없다. 다만 홍상수 영화의 경우 한 영화 안에서는 물론 영화와 영화 사이에서 유사한 행위나 말을 하는 경우가 두드러지게 많은 것이 사실이다.

그의 영화는 대개 남자 주인공이 여행길에 예전에 만났던 여자 혹은 초면의 여자를 만나 술을 마시고 섹스를 하며 방황하고 (대중적 전달력이 떨어지는) 깨달음을 얻게 되는 설정이며 대학교수와 제자 사이의 불륜 또한 자주 등장한다. 이러한 그의 작품 세계는 그의 영화 수용자를 두 부류로 확연히 갈라놓는데 홍상수식 작가주의를 추종하며 그의 영화에서 의미를 발견하려는 소수 관객과 기존의 플롯을 따르지 않는 파편화된 일상의 사건들과 일체의 환상성이 배제된 내러티브 및 이른바 ‘영상미’ 없는 영상에 불편해하며 외면하는 대다수 관객이 그것이다.

지금까지 살펴본 바에 따르면 홍상수는 그 자신의 영화들 사이에서 상호텍스트성을 활용하고 있으며,¹⁵⁾ 이는 반복과 모방을 낳는다. 낯선 상황 보다는 잘 아는 상황을 활용하는 그로서는 굳이 다양한 상황 설정과 인물 선정은 필요하지 않을 것이다.¹⁶⁾ 그는 관계를 효과적으로 보여주기 위

15) 상호텍스트성은 다른 텍스트와 맺는 관계를 가리키며 음악용어 다성성을 문학에 본격적으로 끌어들이는 바흐친으로 올라간다. 작가와 등장인물들이 대화를 통해 다양한 목소리를 형성하고 의미를 구성하는 작품에서 작가는 텍스트의 통제자가 아니라 등장인물과 마찬가지로 텍스트를 구성하는 하나의 대상이 되며 여러 목소리가 혼재된 다성성의 과정은 상호텍스트성의 개념을 띤다(김옥동, 『대화적 상상력-바흐친의 문학이론』, 문학과지성사, 1988, 160~174면). 이에 착안해 줄리아 크리스테바는 상호텍스트성이라는 용어를 변형해 사용한다. 텍스트 속에서 말의 지위는 청자와 주체에 속하는 수평적 관계와, 다른 말과 맺는 통시적이고 수직적인 관계로 정의된다. “모든 텍스트는 인용의 모자이크로 구성되며 다른 텍스트의 흡수이자 변형”이란 의미에서 주체-청자의 수평적 축인 “상호 주체성”의 개념을 수직적 축인 “상호 텍스트성”의 개념이 대체하게 된다는 것이다(줄리아 크리스테바, 여홍상 역, 『말·대화, 그리고 소설』, 여홍상 역음, 『바흐친과 문학이론』, 문학과지성사, 1997, 236~237면).

16) “아는 데서 더 깊이 들어갈 때 비로소 진정으로 새로운 게 나와요. 전혀 모르는 영역에 들어가서 작업하면, 새롭게 알게 되어 놀라는 것 자체가 상투적으로 표현될 위험이 있죠.”(이동진, 앞의 책, 104면.)

해 남녀관계와 불륜을 코드로 하여 대학교수와 제자, 여행, 술자리, 영화 등을 배합하는 양상을 보여 왔다. 남녀의 불륜이라는 모티프를 몇 가지의 틀과 소재로 한정하여 배합하는 방식은 달리 말하면 궤도를 반복하면서 그의 작품들이 유행방향 하는 것이라 할 수 있다. 홍상수의 작가주의적 제작 방식에 대해 “영화적 생존 전략에 따라 장르적 상업 영화와 대별되는 작가주의라는 또 다른 마케팅적 차원에서의 장르 현상으로 의도되고 현상된다는 점 또한 고려되어야 할 것”이라는 전략길의 지적은 현실과 이상 사이에서 채워지지 못하는 감독의 욕망을 환기시킨다.¹⁷⁾

홍상수는 자신의 영화제작 방식을 <해원>을 통해 재현하는데, 이에 따르면 해원의 깃발 추구와 유행방향은 홍상수와 그의 작품과의 관계 그리고 그가 지향하는 세계에 대한 욕망을 형상화하고 있다. 해원의 사랑(불륜)은 현실에서 실현될 수 없다는 점에서 그의 욕망을 대변하며, 꿈속은 이상이 추방된 공간으로 설정돼 욕망이 실현되는 해원(解冤)의 토포스로 기능한다. <해원>에서 해원은 보이지 않는 사랑을 실체화시켜줄 깃발을 찾고 있다. 해원이 추구하는 욕망은 ‘실체화’이지만 실체화에 집착할수록 그녀의 존재는 죽음에 접근하면서 점점 지워져간다. 이때 깃발은 귀환을 맞이하는 노스텔지어의 손수건의 자리에서 미끄러지며 유행방향의 표지로 전이된다. 라캉에 의하면 반복을 부르는 것은 결여로서, “무의식적 반복충동(repetition automation)은 의미화의 연쇄 속에서 자신의 모습을 드러내고 “기표의 연쇄가 주체를 형성한다.”¹⁸⁾ <해원>에서 해원은 깃발을 찾아 같은 자리를 맴돌며 같은 행동을 반복하지만 깃발의 속성 상 이는 해원에게 잡힐 리 없다. 해원의 방향을 통해 기의는 비어 있고, 기표 역시 비어있으며 따라서 잡히지 않는다는 사실이 입증될 것이며, 고독은 주체를 죽음으로 이끌지만 단단한 주체로 변화시킨다는 점 또한 드러날 것이다.¹⁹⁾

17) 전략길, 앞의 논문, 249면.

18) 자크 라캉, 민승기 역, 『<도난당한 편지>에 관한 세미나, 권택영 엮음, 『욕망이론』, 문예출판사, 2009, 102~103면; 김석, 『에크리-라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림, 2007, 123~124면.

3. 깃발 너머의 해원(解冤)

3.1. 깃발, 사랑의 실체화

해원은 ‘그 사람’(이선균 분)과의 만남을 꿈에서도 망설인다. 때문에 남한산성에 동행하는 것은 ‘그 사람’이 아니라 선배언니(예지원 분)와 언니의 유부남 애인(유준상 분)이다. ‘그 사람’과의 만남은, 비밀이 드러날 것을 염려한 해원이 전화 통화에서 욕망에 반한 말을 하는데도 그가 남한산성으로 오면서 실현된다. 이는 해원이 현실에서 갈망하는 가장 이상적인 구도이다. 이렇게 힘든 해원의 상태와 원망을 잘 드러내주는 관계가 깃발-바람이다. “깃발은 멋진 발명품”이라는 유준상의 말에 예지원은 “그것 때문에 바람이 보이잖아요” 응답한다. 그러니까 눈에 보이지 않는 바람을 실체로 만드는 것은 깃발이다.

해원의 욕망은 보이지 않는 바람을 깃발이 **실체화한다**는 데 있다. 즉 해원은 비밀로 감춰야 하는 ‘사랑’에 괴로워하며 잡히지 않는 사랑을 잡기 위해 애쓴다. 그러나 이러한 해원의 ‘깃발’ 추구는 해원을 미궁에 빠뜨린다. 사랑을 실체화시켜줄 깃발을 찾아 떠도는 사이 그녀가 겪는 링반데룽(Ringwanderung) 현상이 이를 입증해준다. 사랑에 대한 욕망은 섹스로 실체화되며 이는 일반적 의미에서의 성적 ‘영토화’라 할 수 있다. 하지만 재회한 해원과 ‘그 사람’은 주변의 방해로 이를 실현하지 못하고 그간 홍상수의 영화에 빠지지 않던 섹스 신은 회상하는 발화로만 처리될 뿐 한 장면도 없다. 때문에 후술하겠지만 해원은 “먹고 싶다”는 말을 빈번히 한다. 또한 주위 시선으로부터 자유롭고자 그들의 ‘사랑’을 비밀에 부치려

19) 롤랑 바르트, 이화여자대학교 기호학연구소 역, 『현대의 신화』, 동문선, 1997, 298~306면. 그는 『부바르와 페퀴세』를 예로 들어 새로운 학문과 기술에 도전하지만 만족하지 못하고 끊임없이 다른 분야로 옮겨가는 두 인물의 행위는 기의가 비어 있음을 의미한다고 말한다.

하는 ‘그 사람’ 때문에 해원은 자주 결강하며 방황한다.²⁰⁾

링반데룽은 등산 시 피로나 긴장감 등으로 같은 자리를 맴도는 현상을 가리키는 독일어이자 조난용어로서 윤행방향(輪形彷徨), 환상방향(環狀彷徨) 등으로 번역된다.²¹⁾ 홍상수는 일관되게 디테일한 일상을 소재로 영화를 만들어왔으며, 그의 영화에서 일상을 보여주는 기제로서도 반복과 모방이 효과적이었다면 링반데룽 혹은 윤행방향은 일상이 반복과 챗바퀴임을 드러내주는 매우 강력한 장치라 아닐 수 없다. 이 현상을 홍상수는 <북촌방향>에서 이미 다룬 적 있다.

서울에 다니러 와서 사람들 절대 만나지 말자고 다짐하는 성준(유준상 분)의 초자아를 그의 예고는 뒤집어버린다. 이로써 제자 경진(김보경 분)과의 재회는 그의 무의식이 지시하는 취중 일탈로 실현된다. 무의식 상태를 지속시킴으로써 유준상은 충족될 수 없는 사랑을 카페 ‘소설’을 맴돌면서 경진의 아바타를 거듭 만나는 것으로 보상받으려는 집착을 보인다. 해원의 억압된 욕망 역시 유준상의 그것과 다르지 않으며 이는 깃발바람의 추구로 나타난다. 엘리야스 카네티는 『권력과 군중』에서 깃발바람의 관계를 언표한 바 있는데 이때 깃발은 ‘영토화’라는 인간의 허위의식을 드러내준다.²²⁾

20) 해원의 연애사는 집요한 주변의 눈과 귀에 포착돼 뒷공론이 무성했으며 근거 없는 소문까지 더해지고 있었다. 헤어진 ‘그 사람’을 다시 만난 건 엄마와 헤어진 뒤였는데 둘이 같이 있는 장면을 동기들한테 들키는 바람에 불편한 합석이 이뤄진다. 이 자리에서 해원은 주변의 심문 아닌 심문에 상처를 받지만 그녀가 더 큰 상처를 받았던 것은 신변의 안위만 염려하는 ‘그 사람’ 때문이었다. 하지만 해원은 감정에 끌려다니며 ‘그 사람’과의 만남을 지속한다.

21) 국립국어원(www.korean.go.kr)은 링반데룽을 “등산에서 짙은 안개나 폭풍우를 만났을 때나 밤중에 방향 감각을 잃고 같은 지점을 맴도는 일”이라고 풀이한다. 소설과 영화에서 링반데룽 현상을 이용한 사례는 많다. 이 용어 그대로 영화(감독 박종영, 2001)나 소설(황순원의 단편)이 있으며, <천녀유혼>이나 뽀빠이, 귀신, 여우가 등장하는 영화에서 이들에게 홀리는 설정은 이러한 현상을 끌어온 것이라 할 수 있다. 즉 무언가 강력한 힘에 이끌려, 혹은 지쳤거나 극도로 긴장한 상태를 보여주는 데 효과적인 표현이 될 수 있는 것이다. 같은 자리를 맴돈다는 점에서 같은 일상을 반복하고 있는 영화 <트루먼 쇼>, <사랑의 블랙홀> 등도 이 같은 현상의 변주로 볼 수 있을 것이다.

‘깃발’은 가시화된 바람이다. 그것은 잘리어져 나온 구름 조각과 같다. 깃발은 구름보다 가까이에서, 더 다양한 색채를 띠고, 주어진 도형을 영원히 유지하며 줄에 매여 휘날린다. 깃발이 진정으로 사람의 눈을 끄는 것은 그것이 휘날릴 때이다. 사람들은 마치 깃발이 바람을 구획지어 줄 수 있는 것처럼 국기를 계양함으로써 자기 나라의 영광을 표시한다.

깃발이 “진정으로 사람의 눈을 끄는 것은” “휘날릴 때”로서 이때 깃발이 드러내는 것은 깃발 그 자체가 아니라 바람이다. 깃발-바람은 해원이 그 실체를 잡지 못해 괴로워하는 사랑의 메타포로 작용한다. 사랑은 고정된 대상이 아니며 어느 순간 깃발을 만나 가시화될 뿐이다. 더구나 해원의 사랑은 주위에 함부로 드러낼 수 없는 ‘불륜’이다. 휘날리는 순간을 잡아두기 위하여 해원이 자신의 깃발을 계양하고 자기 영역을 주장하려 한다면, 휘날림은 잡으려 할 때마다 손아귀를 빠져나갈 것이다. 다시 말해 기표인 깃발 아래로 기의인 바람은 번번이 미끄러지는 것이다. 그러나 잡아야 할 것은 휘날림이지 깃발이 아니라는 사실을 괴로움에 빠져 방황하는 해원은 알아차릴 수 없다. 무분별한 소문에 규정당하는 해원은 꿈속으로 도피하며 죽음의 충동을 느끼는데 이는 자의와 타의가 공모한 결과로서 이에 대해서는 후술하겠다.

해원은 꿈에서 같은 자리를 맴돌고, 바닥에 떨어진 담배꽂이는 반환점의 기준이 된다. 담배꽂이를 볼 때마다 해원은 이를 비껴 끄는데, 이 시퀀스가 처음 등장하는 것은 엄마와 헤어진 뒤 ‘그 사람’을 만나 사직단에서 학교 방향으로 걸어갈 때였다. 해원이 서촌에서 엄마와 둘러본 코스와 ‘그 사람’을 만나 돌아다니던 코스는 일치한다. 즉 사직단-사직공원-유명장 앞-가게인데 이때 ‘사임당’ 동상을 빠뜨리지 않고 보여준다. 동상 역시 담배꽂이와 같은 역할을 하는데 원형(圓形)에는 시작과 끝이 없기 때문이다. 해원이 어디서 시작하던 그것은 해원의 챗바퀴라는 사실이 변하지는 않는다.

22) 엘리야스 카네티, 강두식·박병덕 역, 『군중과 권력』, 바다출판사, 2010, 114면.

해원은 사직공원에서 바쁜 걸음으로 걸어 나오다가 담배꽂초를 발견한다. 담배꽂초는 버린 지 얼마 안 된 듯 불이 붙어 있었으며, 줄담배를 피우는 청년(류덕환 분)이 버린 꽂초가 같은 장소에 떨어지는 숫과 담배꽂초가 바닥에 떨어져 있는 숫을 연결시키려는 감독의 의도는 누가 봐도 명백하다. 해원은 그 청년이 줄담배를 피우며 자신을 “담배 중독”으로 지칭했던 발화를 일기에 기록하고, 이러한 연상작용은 꿈에 담배꽂초를 등장시킨다. 수염을 기른 청년의 이미지는 남성성을 표상한다. 자주 담배를 피우고 싶어 했던 ‘그 사람’과 남성성을 표상하는 청년의 이미지는 해원의 꿈에서 담배꽂초를 끄는 행위로 중첩되면서 ‘중독’된 ‘그 사람’과의 관계를 끊고 싶어 하는 해원의 심리를 드러내준다. 한편 반복되는 각인은 해원이 겪는 윤행방황과 관련해 중요하므로 기억해둘 일이다.

꿈속에서 해원은 엄마가 다녔던 배화여대가 아니라 그녀가 다니는 학교에서 출발하는데 카메라 앵글은 사임당 동상 대신 그녀의 학교 교정에 세워진 동상(건국대 건립자 유창석)을 잠시 비춘다. 다시 말하면 엄마가 나온 배화여대는 해원이 현재 다니는 학교로 바뀌어 어머니 상인 사임당은 아버지 상으로 전치되지만 환유와 은유로 이뤄진 꿈의 성격²³⁾에 비춰볼 때 해원이 결국 같은 장소를 맴돌고 있다는 의미는 변하지 않는다. 그러나 그녀가 감추려는 것이 ‘불륜’의 이성(異性)이라는 점에서 아버지 상으로 전치된 환유와 은유의 정체는 ‘그 사람’으로 보인다. ‘그 가게’ 앞에 전시된 현책들을 뒤적이며 “그럼 내가 너무 드러나잖아요”라고 말할 때, 그녀가 들고 있던 책이 에밀 졸라의 『쟁탈전』이라는 점에서 발화의 의미는 분명해진다. 해원이 자기검열 기제를 작동시키며 염려했던 것은 불륜이며 이는 꿈에서도 반복 재현된다. 홍상수는 하나의 이미지에 다양한

23) 라캉은 프로이트의 『꿈의 해석』을 분석하면서 꿈의 의미는 언어적 구조를 띤다고 재해석한다. 그에 따르면 꿈은 무의식의 법칙을 따르고 무의식은 문자로 이뤄져 있으며, 이때 은유와 환유는 각각 꿈의 압축과 전치에 대한 언어학적 표현이다(자크 라캉, 민승기 역, 앞의 책, 73~91면).

해석 가능성을 열어두는 전략을 쓰지만 반복되는 모티프를 통하여 혼재된 이미지를 몇 가닥으로 추리도록 유도하는 것도 잊지 않는다.

현재 그녀의 심리는 캐나다로 떠난 어머니로부터의 모성 분리보다는 이성과 이별하면서 겪을 고통이 더 지배적이다. 이후 사직단이 나오고 바리케이드가 풀려 있는 사직단에 재미교포 교수(김의성 분)가 들어와 먼저 도착해 있는 해원을 발견하는 것은, 현실에서 그녀가 바리케이드를 풀고 들어가자 ‘그 사람’이 뒤따라 들어왔던 것의 변형이다. 사직단(社稷壇)은 토지의 신과 곡식의 신에게 제를 지내는 곳으로 대지를 연상시킨다. 해원은 모성의 토포스에 도착해서 어머니와는 들어가지 않지만 그와는 들어간다. 여기에는 해원에게 모성을 기대하는 그에 대한, 해원의 심리가 드러나고 있다. 따라서 현재 그녀의 고통은 어머니와의 이별이 아니라 그와의 관계가 파탄날 것을 염려하는 데서 비롯된다. 하지만 사직공원에서 나올 때는 양가감정에 휘둘리며 문제의 꽂초를 끈다. 그녀는 불씨가 남아 있는 꽂초에 대한 기시감을 가지고 있으며, 이는 해원이 자신의 위치를 인지하는 단계의 지표로서 중요하다. 이 시퀀스에서 카메라 앵글은 해원의 시선을 따라가며 그녀의 내면을 드러내주는 주관화 시점을 사용하고 있다.



그림 1.



그림 2.



그림 3.



그림 4.

해원이 사직공원을 서둘러 빠져나가는 숯(그림 1)은 바닥에 담배꽂초가 떨어진 숯으로 전환되는데 카메라 앵글은 담배꽂초에 초점을 맞추고 있고(그림 2) 곧바로 나타난 해원의 신발이 이를 비벼 끈다. 이때 먼저 해원의 오른발이 프레임에 들어오고(그림 3) 이어서 왼발이 들어옴과 동시에 꽂초를 밟는다(그림 4). 이것은 정확히 계산된 숯들로서 해원의 의식이 프레임화되고 있음을 의미한다. 서둘러 사직공원을 빠져나가던 속도대로라면 바닥의 담배꽂초를 그냥 지나치는 것이 자연스러운 일이다. 하지만 해원은 “맨날” 꽂초를 바닥에 버리는 사람들을 원망하며 비벼 끈다. 이후 ‘그 가게’에서 교수를 만나 위고의 『쟁탈전』을 집어 드는 것 역시 반복이며 교수로부터 그녀가 욕망하는 말을 들은 뒤, 장면은 남한산성으로 전환된다.

이상에서 살펴보았듯이 해원은 현실과 꿈속을 오가며 윤행방향을 한다. 그러나 해원이 겪는 현상이라는 의미에서 어떤 것은 실현된 것이고 어떤 것은 꿈속의 일이라는 구분은 의미가 없다. 중요한 것은 그녀가 지금 같은 자리를 맴돌며 점점 지쳐간다는 사실이며, 앞으로 해원 자신이 이를 어떻게 깨달을 것인가이다. 해원의 윤행방향을 알리는 표지는 그녀의 주변 도처에 깔려 있으며 그녀는 어떤 것은 인지하고 있고 어떤 것은 그냥 지나치는 중이다. 따라서 꿈에서 일어난 일을 기록한 것은 그녀이고 관객은 이 디제시스에 준한 내용을 보고 있다고는 해도 카메라가 제시한 것 가운데 어떤 것은 그녀가 인지하고 있지는 못하다고 봐야 한다. 그렇다면 해원이 담배꽂초를 밟으며 보이는 기시감은 자신이 현재 겪는

상황을 알아차리기 전 단계임을 시사한다. 같은 자리를 반복 왕래하면서도 그것을 알아차리지 못하던 상황을 넘어서 반환점에 대해 인지하기 시작했기 때문이다.

3.2. 깃발, 욕망의 가시화

해원은 자신의 사랑을 실체화하려는 욕망으로 깃발을 추구하지만 윤행방향 한다. 깃발을 계양하고 영토화하려는 욕망은 채워질 수 없는 허위의식이지만 아직 성장기인 그녀가 이러한 경험을 건너뛰고 깨닫는다는 것 또한 허위이다. 따라서 꿈속으로 도피하고 해원(解寃)하는 것은 팍막한 현실을 해갈시키는 출로로서의 순기능도 있다. 해원은 현실에서 담배를 피우고 싶다는 그를 대신해 꿈속에서 교수에게 담배를 물려주었으며, 술을 마시고 싶어한 자신에게는 술을 구해준다. 이때 해원에게 술을 주었던 등산객은 꿈에서 처음부터 해원과 그를 알아봤지만 해원은 등산객에 대한 이러한 정보를 뒤늦게 알아차린다. 여기서 중요한 것은 해원이 알아챈다는 사실이다. 해원이 등산객을 각인한 계기는 사랑을 제일의 가치로 쳤던 그의 발화에 둘 수 있다.



그림 5.



그림 6.

현실에서 해원이 그와 싸우고 먼저 떠났을 때, 등산객은 그에게 다가와 해원의 행방을 묻고 자신의 가치관을 피력한다. 그들의 사랑을 긍정

적으로 보아주었던 등산객은 그들의 사랑을 실체화하는 것발이었다. 해원은 내화면(screen)에서는 사라졌지만 아직 그 자리를 떠나지 않고 있다가 그 말을 들었으며 혼자 음악을 듣는 그의 뒤에서 그 음악을 같이 들었기 때문에 이 디제시스를 시퀀스화할 수 있었다. 다시 말하지만 이 영화의 디제시스는 해원의 일기를 바탕으로 한다. <그림 6>에서 알 수 있는 것처럼 미디어움으로 ‘그 사람’의 등을 잡고 있는 카메라의 앵글은 해원의 시선이다. 해원이 외화면(offscreen)에서 지켜보고 있는 것이다.

꿈에서 술을 얻어 마신 뒤 여기저기 배회하던 해원은 “외롭고 슬프다가 무서워”지자 혼자 음악을 듣고 있는 그에게로 되돌아간다. 즉 현실에서 ‘그 사람’을 응시하던 해원의 기억이 꿈으로 이어졌을 때 해원은 등산객의 자리에 자신을 위치시키고 자신과 ‘그 사람’을 자신이 응시했던 뒷모습으로 포착한다. 그 후 카메라는 해원이 그를 발견하고 다가가는 모습 대신 어디선가 툭 튀어나오듯이 프레임 안으로 밀어 넣는다(그림 6). 그의 눈에 띄지 않게 지켜보던 현실의 기억이 꿈과 연결되었기 때문이다.

곧이어 엔딩 장면은 열람실에 엎드려 있는 해원의 모습을 잡고 있으며 “깨어나 생각해보니 전에 본 착한 아저씨 같았다”라는 해원의 보이스 오버가 깔린다. 반복되는 상황에서 해원의 기시감은 확장될 것이고 그녀가 밟은 담배꽂초가 무슨 상황을 의미하는지 인식하는 데 이르면 ‘그 사람’이 듣고 있던 음악(베토벤 교향곡 7번) 역시 현실에서 들었던 것이라는 사실도 깨닫게 될 것이다. 혹은 음악이 그녀를 환기시키면 담배꽂초의 존재까지 기억은 확장되어 그 의미를 깨닫게 될 것이다. 꿈에서 청각적 환기력은 시각보다 강력해서 우리는 소리에 반응하여 깨는 경우가 종종 있지 않은가. 그러나 이것은 해원의 의지보다는 외부 상황이 만들어낼 때 가능한 경우이다.

해원이 윤행방향에서 탈출할 가능성은 아직은 희박해 보인다. 술을 마시고 싶었던 해원의 해원(解冤)은 그와 싸운 뒤 가지 않은 길로 접어들고서 가능했다. 두 가지 선택의 길 가운데 그들이 선택했던 길에서 그들을

기다리고 있는 것은 다름이었다. 이 시퀀스에 잡힌 막다른 길처럼 보이는 성곽은 그들의 퇴로 없는 싸움 혹은 출구 없는 사랑을 아득하게 이미 지화 해준다(그림 7). 카메라 앵글은 룡솜으로 걸어가는 그들 앞에 펼쳐진 길을 보여주다가 그들이 멈춰 설 즈음 두 사람을 줌인하고, 둘은 해원이 잠시 사귀던 남자친구를 놓고 말다툼을 벌인다. 해원이 그를 남겨두고 앞에 펼쳐진 길로 혼자 걸어가면 “거기서 그만 갈 걸 그랬다”는 해원의 내레이션은 그들의 행위와 잘린 듯 보이는 성곽이 연출하는 이미지와 결합되어 강한 메시지를 전달한다.



그림 7.



그림 8.

그렇다면 해원이 한 길을 선택함으로써 미답으로 남겨진 길에는 무엇이 있을까? 해원은 꿈에서 그와 싸운 뒤 **안 가본 데까지** 걸어감으로써, 현실에서 택한 길과 반대편 길을 경험한다. 그 끝은 앞에서 확인한 대로 그와의 화해였다. <해원>에서 ‘술을 마시고 싶다’는 발화는 단순히 술에 대한 욕망을 지시하지는 않는다. 남한산성에서 해원이 컵라면을 먹고 있는 사람들을 보면서 ‘먹고 싶다’고 말할 때 이는 그에 대한 욕망이다. 해원은 술을 ‘마시고 싶다’고 말하기도 하지만 ‘먹고 싶다’고도 표현한다. 현실에서 해원은 ‘먹는’ 행위를 제대로 실현하지 못하며 이는 ‘성적 영토화’의 실패를 상징한다. 그는 유부남이자 그녀의 선생으로서 그와의 사랑은 주변의 시선으로부터 자유로울 수 없으므로 술을 ‘먹었’을 때 그녀는 해원(解冤)하게 된다.

해원은 깃발(기주봉 분)을 만나 해원(解冤)하고 돌아와 그의 옆에 앉아서 그를 위로한다(그림 8). 깃발 사이에 나란히 앉아 있는 두 사람을 중심으로 프레이밍하여 타자가 응시하도록 한 것은 다름 아닌 무의식으로 추방된 해원의 욕망이었다. 해원을 거쳐 깃발을 획득하는 꿈은 현실 상황은 그렇지 못하다는 사실을 반증해주고 있다. 그녀가 꾸는 꿈은 일차적으로 “소원 성취”의 욕망이 작동한 것으로 볼 수 있다. 그러나 소원은 유아적인 것으로 성인의 경우에 소원은 무의식에서 비롯되며, 따라서 해원의 꿈은 단순한 소원 성취라기보다는 억압된 것의 표출로 보아야 한다.²⁴⁾ 깃발이 욕망이 되는 순간 깃발은 사랑의 실체화가 아닌 욕망의 ‘가시화’ 기능을 하게 된 것이다.

4. 해원(海原) 너머의 깃발

4.1. 윤행방향

해원이 윤행방향에서 탈출할 비장의 무기 역시 해원의 가까이에 있다. 그녀는 ‘The Loneliness of The Dying(죽어가는 자의 고독)’이라는 제목이 자신의 처지와 잘 어울린다는 생각에 그 책을 빌렸을 것이다. 해원은 두 사람의 사랑이 스캔들로 번지면, 죽어버리면 된다는 말로 제목과 무관하지 않은 발화를 한 적이 있다. 열람실에서 자주 잠이 드는 그녀는 머지않아 백 쪽이 넘지 않는 그 책을 읽을 가능성이 높다. 엘리야스는 이 책에서 현대인의 죽음이 전근대, 혹은 중세의 죽음과 다른 점을 언명한다. 중세가 죽음을 하나의 의례로 다뤘다면 현대의 죽음은 개인적이다. 그렇다고 엘리야스는 중세의 죽음을 이상화하여 회귀를 주장하지는 않는다. 예전의 죽음을 대하는 방식이나 표현법은 이제는 낡고 시대에 뒤떨어진 것이

24) 지그문트 프로이트, 김인순 역, 『꿈의 해석』, 열린책들, 2004, 642면.

므로 현대에 맞지 않다는 것이 그 이유다. 개인의 발견은 죽음 역시 개인의 문제로 고립시켰으며, 삶의 영역과 분리시킨 나머지 일상에서 죽음을 말하는 것은 불쾌하고 어울리지 않는 것이 되어버렸다. 따라서 죽음은 개인이 고독하게 맞아야 하는 운명이 되었는데 이는 현대인의 실상을 반영한 것으로서 “한 개인은 다른 개인들 및 ‘대상들’과 더불어 세계 속에 살아가고 있다는 점을 성찰하지 못하는”²⁵⁾ 데서 기인한다. 이는 해원에게 해당되는 말이기도 하다.

그녀가 힘들고 외롭게 죽어가는 데는 그녀 자신이 고립감을 자초하는 면을 무시할 수 없다. 지나친 내면 집중으로 자신에게 회귀하는 데서 벗어나 그녀를 소문으로 만들고 소문으로만 접하는 타자들과 관계를 맺어야 한다. 엉뚱한 소문들은 그녀의 실체를 왜곡시키고 있다. ‘나’는 ‘너’ 없이는 존재할 수 없으며, ‘나’ 안에 있는 ‘너’, ‘너’ 안에 있는 ‘나’의 혼재성이 곧 우리가 되는²⁶⁾ 과정을 통해 해원은 자신을 실체화시켜야 한다. 타자의 발화는 해원을 보이게 하는 깃발이다.

한편 해원의 일기 형식인 영화의 디제시스도 해원이 선택 기록한 내용이다. 따라서 등장인물의 말과 행동에는 해원의 의식이 작동하며 그것은 영화 속 현실의 디제시스일 경우, 꿈보다 상대적으로 해원의 의식적 선택 의지가 더 크게 작동한다고 보아야 한다. “사는 건 죽어가는 거”라는 엄마의 말은 해원의 처지에서 공감할 여지가 크다. 엄마는 북촌의 한정식집에서 이 말을 하는데 이후 두 사람은 서촌으로 장소를 이동한다. 그들이 들르는 장소는 조선시대 궁궐을 중심으로 좌우에 배치했던 종묘사직(宗廟社稷) 가운데 ‘사직’단이었다. 자연에 제를 올리는 의식은 원시시대로부터 내려온 오랜 관습으로서 조선왕조는 이를 국가의례로 지정했다. “종묘사직을 돌본다”는 왕실공간의 기호화로 통치이념을 표상할 만큼

25) 노르베르트 엘리아스, 김수정 역, 『죽어가는 자의 고독』, 문학동네, 2012, 63면.

26) 임옥희, 『주디스 버틀러 읽기』, 여이연, 2008, 240면. 이 문구는 <생활의 발견>에서 예지원과 추상미가 김상경에게 남긴 메모를 연상시킨다.

조선 당대에 사직단은 상징과 기능, 역할을 갖추고 있었지만, 현대에는 전통행사, 유적지 등, 그 형식만이 보존되고 있다. 이는 남한산성에도 적용되며 외세로부터 한양을 수호하기 위한 도성의 외성이던 남한산성은 현대에는 험한 산에 성을 쌓은 옛사람의 노역을 잠깐 떠올리는 데 그치는 기표가 된다.

‘그 사람’은 축성에 동원된 돌들을 만지면서 자신도 세상에 세 가지는 남기겠다는 의지를 피력하고 해원은 이에 반발한다. 해원의 심기를 건드린 것은, 그가 지키려고 하는 그의 신변의 중심인 ‘자식’이 세 가지 목록에 포함돼 있었기 때문이다. 이러한 반발심이 그녀에게 ‘죽음’의 충동을 불러일으키는 이유 가운데 하나가 되고 이는 엄마의 말과 결합돼 그녀를 죽음으로 다가가게 만들었을 것이다. 그가 끊었던 세 가지 “새끼, 영화, (사람들의 자신에 대한 기억)”은 불멸과 연관된 어휘이다. 따라서 이에 대립하는 해원은 삶 혹은 불멸과 죽음 사이에서 죽음으로 기운 것이라 할 수 있다.

인간의 자아본능은 태어나면서부터 죽음으로 다가가지만 에로스를 통해 생명력을 얻게 된다.²⁷⁾ 해원 역시 ‘그 사람’과의 사랑을 삶의 에너지로 전화시켰고, 그와의 만남이 단절된 동안은 재흥이라는 과 동기와 잠깐 사귀면서 이를 피한다. 이후 해원은 ‘그 사람’과 재회하지만 관계가 원만하지 못하자 자주 잠에 빠져 꿈을 꾸게 된다. 이는 그녀가 죽음으로 접근해가고 있다는 증거이다. 사랑을 가장 가치 있는 것으로 생각해왔던 해원은 비밀에 부쳐져 소문으로 떠돌며 스캔들로 비화하기 직전인 자신의 사랑에 힘들어한다.

그녀는 자신의 사랑이 존재 가치를 떨 수 있는 깃발을 찾지만 앞에서 보았듯이 그녀를 윤행방향 하게 한다. 이는 깃발-바람의 관계를 자신의 사랑에서도 추구하려는 순간 빠지게 되는 함정이다. 보이지 않는 사랑을 보이게 할 깃발은 손에 잡히지 않는 성질을 띠고 있다. 깃발에서 획득할

27) 지그문트 프로이트, 박찬부 역, 『쾌락 원칙을 넘어서』, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2009.

것은 휘날림이지 깃발 그 자체가 아니기 때문이다. 실체를 손에 쥐려할 때 사랑은 그 사이로 빠져나갈 수밖에 없는 텅 빈 기의이다. 깃발은 휘날리는 순간이 있을 뿐이므로 계양이라는 영토화는 그녀가 얻고자 하는 사랑의 실체화와는 거리가 멀다. 사랑을 실체화하려는 해원의 욕망은 영토화의 표지로서 깃발을 추구하게 했지만 휘날림=순간은 영토화로 획득할 수 있는 대상이 아니기 때문이다. 그녀는 소멸해가는 자신을 찾아 타자와 관계 맺을 때 고독한 죽음에서 탈출하고 윤행방향을 멈출 수 있다. 그러나 궤도에 들어선 자에게 타자와의 거리는 쉽사리 좁힐 수 없는 간극이다. 그럼에도 앞으로 나아가야 하는 운명이란 점에서 고독한 해원은 홍상수의 페르소나이다.

홍상수는 자기 영화에서 온갖 방법을 동원해서 아버지를 피하는 중이라고 정성일은 논평한 바 있다.²⁸⁾ 아버지는 가부장이자 권력을 뜻하는 것으로서 이것이 부모 가운데 반드시 아버지만을 이르는 것일 경우에 홍상수가 아버지의 출현을 미뤘은 것은 맞는 말이다. 정성일이 이 말을 언급한 <극장전>뿐 아니라 <해원>에 이르기까지 후속 영화 어디에서도 아버지는 비중 있게 등장하지 않는다.²⁹⁾ 그러나 이것이 권력을 뜻하는 대문자 아버지를 상징하는 것이라면, 홍상수의 영화에서 아버지의 역할은 어머니가 담당하는 것을 우리는 <하하하>에서 목격할 수 있으며 <해원>에서도 어머니의 자리는 크다. 또한 <강원도의 힘>에서 “어머니 건강하세요”라는 기원문구로 소환된 어머니³⁰⁾는 <해원>에서 구체화되고 그것은 아버지를 전치한다.

28) 정성일, 『홍상수 <극장전>-구조(構造), 잘 알지도 못하면서』, 『필사의 탐독-정성일의 한국영화 비평활극』, 바다출판사, 2010, 265면.

29) <생활의 발견>, <해원의 여인>에서 등장인물에 의해 아버지는 한 차례 언급에 그친다.

30) <하하하>에서 문경(김상경 분)은 어머니(윤여정 분)의 옷차림에 간섭했다가 사람들이 있는 앞에서 종아리를 맞으며 눈물을 흘린다. <강원도의 힘>에서 지숙이 들렀던 절에 나중에 도착한 상권은 방문객들의 기원을 담은 기와 가운데서 지숙의 이름을 발견한다. 물론 이것이 반드시 지숙이라는 보장은 없다.



그림 9.



그림 10.

반복해서 지나치는 사직공원의 신사임당 동상을 “너무 크”라고 해원이 말할 때 그것은 권력의 자리로 이동한다. 이러한 의미를 고정시키기 위해 감독은 해원의 윤형방황 때 어머니 상(신사임당, 그림 9)의 자리를 아버지 상(건국대 창립자 유창석, 그림 10)으로 슬쩍 바꿔치기 한다. 그러나 홍상수는 그의 영화에서 일관되게 부재로서 아버지를 확인시키고 있다. 전술한 대로 아버지 상이 해원의 ‘그 사람’에 대한 욕망의 발현이라면 이는 그녀의 욕망이 결핍으로 남을 수밖에 없는 또 하나의 이유가 된다. 때문에 해원의 자신과 신사임당에 대한 발화에서 겹치는 의미소인 “튼튼함”은 엄마가 떠난 뒤 홀로 남은(Loneliness) 해원에게 필요한 최소한의 덕목이다. 고착된 권력은 혹은 관계는 진로를 방해하는 장애물일 뿐이다. 해원이 누구의 딸도 아닌 해원(Nobody's Daughter Haewon)으로 주체화되려면 이를 깨달아야 한다. 이렇게 본다면 해원의 곁을 일관되게 지키는 것은 고독이다. 죽어가는 자의 고독으로부터 탈출하더라도 누구의 딸도 아닌 주체적인 해원에게 고독은 필연적으로 귀환한다. 하지만 탐색의 여정에 오르는 ‘나’와 귀환하는 ‘나’가 다르듯이 고립된 죽음의 장소에서 맞는 고독과 홀로 선 자에게 귀환하는 고독은 다르다. 결핍은 반복을 부르고 윤형방황의 과정은 주체를 단단하게 형성하여, 고독을 기꺼이 동반하도록 만든다.

4.2. 불륜의 토포스

해원 너머의 깃발이 아니라 깃발 너머의 해원(海原)을 응시한다면, 해원은 그리고 우리는 깃발-바람의 함정에 빠지지 않을 수 있다. 이것은 감독 홍상수가 작품 활동에서 추구할 대상은 해원(海原)이라는 사실을 보여준다. 홍상수는 그의 영화에서 서사 구조의 전형성을 거부하고 극적인 이야기가 아니라 표면의 묘사에 주력해왔으며,³¹⁾ 차츰 내면에 초점을 맞추어 주관적 반응을 시도하고 있으나 큰 틀에서 그의 원칙은 여전하다는 점과 “욕망의 4원소론”으로 집약될 정도로 익숙한 이야기의 틀을 유지한다는 점에서 홍상수 영화들 간의 상호텍스트성은 불가피한 것인지도 모른다. 이 때문에 영화관에서 그의 영화를 보다보면 치열하고 심각한 상황을 연출하는 배우의 연기에 객석의 반응은 웃음으로 터져나오곤 한다.

특히 <해원>의 예지원과 유준상 커플은 <하하하>에서 그대로 옮겨온, 홍상수의 전작(前作) 참조 사례 가운데서도 파격적인 경우이다. <하하하>에서 불륜 커플이었던 그들의 서사는 <해원>으로 온전히 계승되어 ‘불륜’ 관계를 유지하는 해원에게 경계심을 일으키는 것으로 비틀기 되면서 해원의 욕망을 한층 발가벗긴 채 드러내준다. 이는 객석에 예기치 않은 반응을 일으키는데 꾸준히 반복과 모방 전략을 구사해온 홍상수 영화가 만들어내는 현상이다. 이는 그의 영화에서 일차 작가인 감독의 의도와는 무관하게 새로운 의미가 독자들에 의해 생산되고 있음을 의미한다. 미국에서 서부극은 또 다른 서부극의 양식을 모방하게 되자 새로운 보다는 익숙함이 대중을 끌어당기는 힘을 획득하고, 서부극 같지 않은 서부극을 원치 않았던 대중에게 대중 오락물로서의 서부극은 변주된 반복 그 자체로 즐거움을 가져다주었다.³²⁾ “반복이 있는 곳에서, 그리고 완벽한 유사성이 있는 곳에서 우리는 살아 있는 것 뒤에서 기계적인 것이

31) 이동진, 앞의 책, 43면. 홍상수는 인터뷰에서 “저는 표면을 포착하거나 그에 대한 묘사를 통해서 뭔가를 하는 사람”이라고 말한다.

32) 버지니아 라이트 웨스턴, 김영선 역, 『세상의 모든 영화』 제6판, 이론과실천, 2008, 73면.

작동하고 있다”는 생각에 웃음을 터뜨리게 된다.³³⁾ 이러한 현상은 홍상수 식 영화 문법에 익숙한 관객에게도 그대로 적용된다. 따라서 홍상수의 영화는 독립된 텍스트로도 기능하지만 한편으로 갈수록 상호 긴박해가고 있다. 이는 한국영화에 ‘홍상수 장르’가 구축되고 있음을 말해준다.

홍상수는 그를 지지하는 대중으로부터 꾸준하고도 뜨거운 관심과 사랑을 받아왔다. 그 현상으로서 <해원>이 단기간에 거둔 관객 동원 성과는 이를 증명해준다.³⁴⁾ 홍상수의 영화는 관객(=해원)의 깃발이며 그렇다면 감독의 욕망은 해원의 반응으로부터 자유로울 수 없다. 그의 영화는 관객이 추구하는 깃발인 동시에, 관객이 홍상수의 영화를 실체화시켜준다는 의미에서 관객 역시 그의 영화의 깃발이다. <해원>으로 <강원도의 힘>에 돌아간 그가 노스텔지어의 손수건을 획득한다면 익숙한 틀을 유지하면서도 담론을 생산해왔던 그의 영화는 더 이상 새로울 것 없어진다. 깃발의 획득은 탐색을 마치고 그간 추구해온 예술세계를 완성하는 귀환이라는 의미에서 고착화를 피해갈 수 없기 때문이다.

그는 해원을 욕망하고 비틀기를 시도하며 그 출로를 꿈에서 찾는다. “노스텔지어의 손수건”을 다시 “저 푸른 해원(海原)을 향하여 흔”들며 새로운 깃발 추구를 시도하는 것이다.³⁵⁾ 깃발이 현실의 요소들이라면 관객이나 영화 제작에 고려되는 제반 여건 등이 이에 속할 것이고, 그 너머의 해원(海原)은 현실과 이상 사이의 홍상수가 타협한 지점에서 그가 유보하고 실현하지 못한 이상이며, 따라서 재현되지 못한 세계, 예컨대 해원이 미답으로 남겨둔 아쉬움에 꿈속에서 실현해본 상황에 비견할 수 있을 것이다.

33) 앙리 베르그송, 정연복 역, 『웃음·희극성의 의미에 관한 시론』, 세계사, 1999, 35면.
 34) 영화관 입장권 통합전산망진흥위원회(<http://www.kobis.or.kr>) 집계에 의하면 <누구의 딸도 아닌 해원>은 2013년 2월 28일 개봉 이후 한 달여 만인 3월 31일, 누적 관객수 3,346,900명으로 집계되어 개봉 한 달 만에 관객동원 3만 명을 훌쩍 넘어버린다.
 35) 유치진, 『깃발』, 『청마시초』, 열린책들, 2004. 이것은 소리없는 아우성/저 푸른 해원(海原)을 향하여 흔드는/영원한 노스텔지어의 손수건/순정은 물결같이 바람에 나부끼고/오로지 맑고 곧은 이념의 깃대 끝에/에수는 백로처럼 날개를 펴다./아아 누구던가/이렇게 슬프고도 애달픈 마음을/맨 처음 공중에 달 줄을 안 그는.

전술했듯이 <그림 8>에서 깃발 사이에 나란히 앉아 있는 두 사람은 해원의 응시로서 무의식으로 추방된 해원의 욕망을 재현한 것이다. 따라서 이곳은 현실에서는 닿을 수 없는 토포스 해원(海原)이고 해원(海原)은 해원의 이뤄질 수 없는 사랑(불륜)의 세계를 의미한다. 7년간 관계를 지속하고 있는 <하하하>의 ‘불륜’ 커플은, 홍상수 영화에서는 드물게 관계를 오랫동안 유지해온 해원(海原)의 거주민으로서 <해원>의 내방을 받아 해원을 깃발로 안내한다. 이러한 의미화 과정이 <해원>과 <하하하>에서 긴밀한 상호텍스트적 관계로 나타나고 있으며, 해원을 <해원>에서 <하하하>로 건너가도록 허락하였다. 이로써 해원은 거기 거주민과 소통하고 ‘불륜’의 토포스를 방문할 수 있었는데 이는 꿈을 통과해야만 가능한 일이었다. 다시 말해 윤행방향은 상호텍스트성을 통해 홍상수의 영화 세계에 공간으로서의 해원(海原)을 생성시킴으로써 영화들 간에 상호 방문을 가능하게 만들고 있다. 지금까지 살펴본 바에 의하면, 현실에서 인정받지 못하는 ‘불륜’은 추방되어 이상으로 귀환하고 홍상수의 욕망을 대변할 자격을 얻게 된다. 이는 그의 영화가 ‘불륜’에 집착하는 이유를 설명해준다.

4.3. 비틀기, 깃발 추구

상투성을 벗어나는 한 방법으로 홍상수는 카메라 사용에서 보편화된 줌인 기법을 배제해왔다. 그러던 그가 <극장전>부터 사용하기 시작한 줌인 기법은 그 다음 작품인 <해변의 여인>에서야 자연스러워진다. 즉 <극장전>에서 이 기법은 누가 봐도 과잉이고 그러므로 의도한 바이며 그의 영화에서 낯설었던 이 기법에 카메라가 저항하는 모양새다. 마치 <극장전>에 줌인 기법은 필요하지 않으며 그것이 얼마나 촌스러운지 보여주겠다는 듯 사용되고 있다. 하지만 후속작 <해변의 여인>에서는 언제 그랬냐는 듯 줌인을 보편적 기법으로 튀지 않게 쓰고 있다. 그의 영화 제작 금기 하나가 사라진 셈이다.

홍상수는 그의 영화에서 낯선 스타일 혹은 새로운 것을 전격 사용하지 않는다. 일부 배우를 주연으로 기용하는 데서도, 시점에서, 내용에서도 이전 영화에서 가볍게 실험해보고 다음에 채택하거나 유보하는 식이다. 형식 변화의 측면에서 보자면 다섯 번째 작품에서 저항하듯 줌인 퍼포먼스를 보여주고 여섯 번째 작품 <해변의 여인>에서 시치미를 떼는 양상으로 변화하는 비교적 과격한 전이라면, 내용에서는 그것이 서서히 이루어져왔다(각주 13참조).³⁶⁾ 그러나 그 변화의 결정적 시점에서 급발진하는 심술긋은 오퍼레이터처럼 굴었던 홍상수는(<극장전>에서 줌인 사용 방식), 디제시스로 일기를 채택한 그의 영화에서 가장 주관화된 시점을 다루게 되자 비틀기를 시도한다.

<돼지가 우물에 빠진 날> 이래로 표면을 다뤄오던 그는 불가피하게 내면으로 카메라를 줌인해 들어왔지만 “이것은 일기”라는 사실을 알리며 시작하는 <해원>에서 감독의 심술긋은 오퍼레이터 심리는 또 다시 발동한다.³⁷⁾ 꿈에 비해 상대적으로 직유인 현실이 아니라 꿈을 택함으로써 주관 묘사에 혹은 주관 전달에 브레이크를 걸고 있는 것이다. 그대로 들리고 싶지 않아 왜곡과 전치로 제시되는 꿈의 **작동 기제**가 그의 꿈 차용을 통한 주관화에도 작동할 것을 기대하며 지금까지 그의 어떤 작품보다 주관화가 심화된 작품에 가장 꿈의 비중을 많이 두고 있는 것이다. 또한 전술한 <극장전>과 <해변의 여인>의 관계는 <다른 나라에서>와 <해원>에서 같은 패턴으로 실현되고 있다. <극장전>은 줌인 기법의 실험을, <해변의 여인>은 그 심화로 나아간 것처럼, 내용적 측면에서 주관화의 심화는 <다른 나라에서>를 거쳐 <해원>으로 나아간다. 즉 두 영화는 주

36) 주체화, 특히 여성의 주체화는 <여자는 남자의 미래다>에서 그 조짐을 보였고, <옥희의 영화>를 거쳐 <해변의 여인>에서 고현정을 통해 확실하게 발화된다. 또한 주체화의 한 조건이자 <밤과 낮>의 주인공 성남(김영호 분)의 캐릭터에 부여되었던 ‘튼튼함’과 그를 따라다니던 음악 ‘베토벤 교향곡 7번 2악장’은 <해원>에 참조되어 이들이 내포한 이미지를 증폭시켜왔다고 할 수 있다.

37) <밤과 낮> 역시 일기형식이지만, <해원>처럼 일기를 쓰는 행위의 솜을 넣는 방식으로 일기의 밖과 안을 구분하고 있지는 않다.

인공이 기록하는 형식의 디제시스는 설정에서는 같지만 <다른 나라에서>는 픽션 기록으로 설정함으로써 주관화 심화에 브레이크를 걸었다가 일기의 디제시스로 <해원>에서 이를 풀면서 나아간다.

문관규는 홍상수의 영화에서 초현실주의 기법을 활용한 이중이미지 효과로 특히 꿈이 활용되고 있음을 논증하고 있다.³⁸⁾ 이는 홍상수가 ‘방사형 플롯’으로 다원적 의미를 끌어내는 열린 서사방식을 채택했다고 언급한 권정광의 논의와도 맞닿아 있다.³⁹⁾ 또한 꿈 시퀀스에서 분명한 의미로 다가가는 신과 대사는 덜어낸다고 말한 홍상수의 서사 전략과도 일치하며 이는 비단 꿈에만 해당하는 것은 아니다.⁴⁰⁾ 이처럼 꿈은 자신의 주관적 시선이 노출돼 자칫 ‘친절한’ 영화가 될 것을 염려한 홍상수의 비틀기 전략으로 볼 수 있다. 다시 말해 이는 <강원도의 힘>에 도착한 <해원>이 새로운 깃발을 추구하는 것이다.

이상에 따르면 상투성을 경계하며 윤행방향 하는 그의 영화가 돌아가더라도 그것은 같은 자리일 수 없다. 따라서 출발할 때 추구했던 깃발은 구조적으로 접수할 수 없으며 깃발은 항상 해원 너머에 존재한다. 반환점에서 휘날리던 깃발에 대한 기시감만 작동할 뿐 깃발은 윤행방향의 표지로 전이되어 새로운 깃발을 욕망하며 흔드는 노스텔지어의 손수건으로 작동한다.

5. 나오며

남녀 간의 불륜을 주제로 몇 가지 상투적인 조합의 틀을 활용하지만 일상을 치밀하게 그리고 비틀어 형식과 내용 면에서 상투성을 벗어난다

38) 문관규, 앞의 논문.

39) 권정광, 『초월의 안쪽: 이미지, 기표, 시뮬라크르: 홍상수론』, 『비평과전망』 제6호, 2002, 73면.

40) “꿈의 의미에 대해 보는 사람들이 특정하고 단일하게 다가갈 수 있겠다는 생각이 들면 그럴 가능성을 영화 속에서 잘라버리는 식으로 만들어요.”(이동진, 앞의 책, 80면.)

는 것이 홍상수의 작품에 대한 평자들의 중론이다. 그는 일관되게 관계, 특히 ‘불륜’에 집중해 하나의 세계를 집요하게 탐색하기면서 인간을 해명하고 작품 세계를 완성해 나가고 있다. 이 과정에서 표면 묘사에 주력하던 그가 점차 내면으로 카메라 초점을 이동시켜가는 변화의 흐름이 포착되는데 <해원>에서도 예외는 아니다. <해원>에서 해원의 꿈속으로 침입해 주관성 반영을 한층 강화하는 것은 <강원도의 힘>의 주인공 지속의 고통을 구체화하는 것이다.

해원은 사회로부터 ‘불륜’으로 호명된 기혼남과의 사랑에 힘들어한다. 해원의 이러한 고통은 제자로서 교수를 사랑하는 <강원도의 힘>의 지속에게로 거슬러 올라간 것이라 할 수 있으며 <여자는 남자의 미래다>의 말미에서 벌어진 미대교수 유지태와 그 제자의 관계 혹은 <북촌 방향>에서 유준상의 제자로 잠시 등장한 김보경의 시점에서 내러티브를 구축하고 있는 것이다. 한편 해원에게 부여된 튼튼함은 파리로 도피 여행을 떠난 <밤과 낮>의 주인공 캐릭터를 반복하고 있으며 사회가 금지한 제자를 만나기 위해 그의 초자아를 배반하고 무의식의 상태에서 제자의 아바타를 만나고자 같은 자리를 맴도는 <북촌 방향>의 주인공처럼 윤행방향 하는 모습이다. 또한 <하하하>의 불륜커플은 <해원>의 내방을 받아 그들의 관계를 해원과 엮으며 그 의미를 확장하고 비튼다. 그의 작품들이 보여주는 이러한 상호텍스트성은 달리 말하면 몇 가지 틀과 모티프 사이를 그의 작품들이 윤행방향 하는 것이라 할 수 있다. 한편 이러한 상호텍스트성은 홍상수의 영화에 반복과 모방이라는 특성 이상으로 단단한 특성을 부여해준다.

해원은 자신의 사랑을 실체화시켜줄 깃발을 찾아 헤맨다. 그러나 깃발바람은 휘날리는 순간이 있을 뿐, 깃발을 게양하여 영토화를 피하고자 한다면 잡히지 않는 실체에 힘들어질 수밖에 없다. 때문에 그녀는 죽음의 충동을 느끼며 꿈속으로 도망가고 거기서 윤행방향 한다. 해원은 꿈속에서 자신의 사랑을 알아주는 등산객을 만나 해원함으로써 억눌린 소

원을 충족하게 되지만 그 순간 헛된 욕망 추구의 덩어리에서 빠져나올 가능성으로부터는 멀어진다. 해원은 해원(解冤) 너머의 깃발이 아니라 깃발 너머의 해원(海原)을 응시하며 나아가야 하는 것이다. 고립된 죽음으로 나아가는 그녀 곁의 고독은 그녀가 독립된 주체로 설 때 좀 더 확고한 모습으로 귀환할 것이다. 이에 따르면 홍상수는 <해원>을 통해 자신의 작품들이 그리는 궤도를 재현하고 있으며, 영화의 주인공 해원은 감독의 욕망을 드러내준다. 현실에서 추방된 ‘불륜’은 그의 욕망을 대변할 자격을 얻어 해원(海原)에 머물고, 관계를 지속하고 있는 <하하하>의 ‘불륜’커플은 해원(海原)의 거주민으로서 해원의 방문을 받는다. 이때 해원은 꿈을 통해 해원(海原)으로 입장한다. 해원은 홍상수의 페르소나요, 해원(海原)은 불륜의 토포스라 할 수 있다.

<해원>은 개봉 한 달여 만에 누적 관객 3만을 훌쩍 뛰어넘었으며, 이 속도는 감독의 작품 세계를 지지하는 확고한 층의 존재를 입증해준다. 신구성에서 이미 사용한 카테고리이더라도 다른 배열과 새로운 디테일이면 상관 없다는 그의 작품관은 필연적으로 자신의 전작 참조 사례를 늘려갈 수밖에 없는데 이는 관객들 사이에 일정한 반응을 이끌어내며 그의 작품 세계를 더욱 확고하게 굳혀주고 있다. 홍상수는 그를 지지하는 관객의 깃발이며 따라서 홍상수를 실체화하는 관객 역시 홍상수의 깃발이 되고 있다. 무엇보다 상투성을 경계하는 홍상수는 <해원>에서 <강원도의 힘>으로 돌아가지만 그는 그를 맞이하는 노스텔지어의 손수건을 접수할 수 없으며 그가 고수해온 방식에 변화를 피해야 하는 상황을 맞게 된다.

그는 해원을 욕망하며 꿈 속 시퀀스 강화로 비틀기를 시도한다. 고통스러워하는 인물을 표면 묘사로 제시했던 <강원도의 힘>으로부터 현저하게 내면으로 옮겨온 <해원>에서 주관성 반영의 강화로 <강원도의 힘>과 차별화를 꾀하는 것이다. 적극적인 왜곡과 전치가 허용되는 꿈을 활용한다면 은유와 환유라는 다의적 장치가 확장되고 이는 새로운 깃발의 모색으로 작용한다. 즉 그의 작품들은 <해원>의 해원처럼 깃발을 쫓

아 윤행방향 하는 양상을 띠지만 궤도를 반복하며 돌아왔을 때 그 자리는 같은 자리가 아니라 한 단계 나아간 혹은 상승한 모습을 보여 왔다. 깃발은 공중에 달리는 순간 주체를 끊임없이 나아가도록 이끄는 고독의 다른 이름이 되고, 욕망이 무한반복 운동하는 가운데 나선형으로 반복되는 윤행방향은 주체를 형성시켜가는 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

<누구의 딸도 아닌 해원> DVD, 홍상수 감독, 2013.

2. 단행본

김 석, 『에크리-라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림, 2007.
 김옥동, 『대화적 상상력-바흐친의 문학이론』, 문학과지성사, 1988.
 라캉 자크, 민승기 외 역, 권택영 엮음, 『욕망이론』, 문예출판사, 2009.
 바르트 롤랑, 이화여자대학교 기호학연구소 역, 『현대의 신화』, 동문선, 1997.
 박성수, 『들뢰즈와 영화』, 문화과학사, 1998.
 베르그송 앙리, 정연복 역, 『웃음-희극성의 의미에 관한 시론』, 세계사, 1999.
 엘리야스 노르베르트, 김수정 역, 『죽어가는 자의 고독』, 문학동네, 2012.
 웨스먼 버지니아 라이트, 김영선 역, 『세상의 모든 영화』 제6판, 이론과실천, 2008.
 유치진, 『깃발』, 『청마시초』, 열린책들, 2004.
 이동진, 『이동진의 부메랑 인터뷰 그 영화의 비밀』, 예담, 2009.
 임옥희, 『주디스 버틀러 읽기』, 여이연, 2008.
 정성일, 『필사의 탐독-정성일의 한국영화 비평활동』, 바다출판사, 2010.
 카네티 엘리야스, 강두식 · 박병덕 역, 『군중과 권력』, 바다출판사, 2010.
 크리스테바 줄리아, 여홍상 역, 『말 · 대화, 그리고 소설』, 여홍상 엮음, 『바흐친과 문학이론』, 문학과지성사, 1997.
 프로이트 지그문트, 김인순 역, 『꿈의 해석』, 열린책들, 2004.
 _____, 박찬부 역, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2009.

3. 논문 및 평론

고현철, 『홍상수 영화의 ‘서술-초점화’ 유형과 그 의미』, 『동북아문화연구』 제30집, 동북아시아문화학회, 2012.
 권정관, 초월의 인쪽, 이미지, 기표, 시플라크르, 홍상수론, 『비평과전망』 제6호 2002.
 김경현, 『홍상수 영화 데리다식으로 읽기 : 감은 감도 비감도 아닐 수 있지 않을까』, 『당대비평』 제20집, 생각의나무, 2002.
 김중구, 『영화 읽기의 서사학』, 『한국문학이론과 비평』 제18집, 한국문학이론과 비평학회, 2003.
 김호영, 『영화 이미지와 묘사적 객관주의 - <오! 수정>의 미장센 연구』, 『기호학연구』 제15집, 한국기호학회, 2004.
 _____, 『홍상수 영화의 프레임 연구-프랑스 영화이론들을 중심으로-』, 『프랑스학연구』 제37집, 프랑스학회, 2006.
 _____, 『홍상수 초기 영화에 나타난 표면의 미학』, 『기호학연구』 제22집, 한국기호학회, 2007.
 문관규, 『홍상수 영화에 재현된 초현실주의 기법과 꿈 시퀀스 분석』, 『영화연구』 제51권, 한국영화학회, 2012.
 백로라, 『홍상수 영화에 재현된 ‘서울’의 공간적 의미』, 『한국문학이론과 비평』 제56집, 한국문학이론과비평학회, 2012.
 이충직 · 마이림, 『홍상수 감독의 영화적 형식 변화에 대한 연구』, 『영상예술연구』 제14집, 영상예술학회, 2009.
 이향선, 『환상을 배격하는 홍상수 영화의 의미』, 『씨네포럼』 제4집, 동국대학교 영상미디어센터, 2001.
 정락길, 『<여자는 남자의 미래다> 이후의 홍상수적 세계의 변모에 관하여』, 『문학과영상』 제8집 제2권, 문학과영상학회, 2007.
 조혜정, 『생활의 발견』 혹은 『일상의 정신병리학』-홍상수 영화세계의 주제 의식 및 영화적 전략 고찰, 『비교한국학』 제20집 제1권, 국제비교한국학회, 2012.
 허은희, 『‘자기’와 ‘자아’ 사이 진화하는 홍상수의 ‘자기실현’-<해변의 여인>을 중심으로』, 『현대영화연구』 제14집, 한양대학교 현대영화연구소, 2012.

4. 인터넷 사이트

영화관 입장권 통합전산망진흥위원회 <http://www.kobis.or.kr>
 국립국어원 <http://www.korean.go.kr>

Abstract

Topos of immorality and Ringwanderung

-Focusing on <Nobody's Daughter Haewon> by Hong Sang Soo's Film-

Kim, Kyung-eun

Hong Sang Soo is an auteurist film director who built up his firm world in Korean film community and secured the thick support layer after he published fourteen long films in total from <The Day a Pig Fell into the Well> in 1996 to <Nobody's Daughter Haewon> in 2013. Through consistently concentrating on relation, he is tenaciously searching for one world, elucidating a human being and bringing his works to completion. His films, as arranged into 'man, woman, bed, alcohol', dubbed as 'the theory of four elements of desire', have stereotypical frames and are raising reference examples on his prior works, the more his works added. In other words, his works are ones that fall into ingwanderung, between the definite frame and theme lying ahead. For instance, enhancing the weight of in-a-dream-sequence in <Nobody's Daughter Haewon> reinforces the subjectivity of narrative and that, after returning to <The Power of Kangwondo Province>, embodies the sufferings of heroine Jisook. Haewon is wandering in searching for the flag which materializes her love but troubled with the unseizable substance. Feeling a death impulse, she flees into a dream and falls into ringwanderung. In a dream, she removes her lamentation after she meets a climber who knows of her love, but the possibility she can escape out of the veinly pursuing desire gets away. The moment the flag becomes desire, the flag serves as the visualization of desire, not the materialization of love. Hong Sang Soo, who firmly established the world of his works, and audiences are the flag relation to each other. But

if he pursues the flag beyond her lamentation-removing, not Haewon beyond the flag, the relation would assume stereotypicality. He desires Haewon and finds out a new flag by trying to twist with strengthening in-a-dream-sequence. That is, though Hong Sang Soo's works handles the same theme and returns repeatedly, the places are not those of the same. Accordingly, the flag acquiring is impossible, and amid her flag-pursuit continues, the flag becomes the signifier of ringwanderung. The solitude of nearby Haewon who goes onto the secluded death would come back with confirmed features when Haewon stands up as an independent main body, and the flag turn into the another name of solitude leading forward at the moment it hangs in the air. The spirally repeating ringwanderung goes to shape the main body amid the desire moves infinitely over again.

Key words : flag, nostalgia, lamentation-removing, ringwanderung, dream, death, solitude, immorality, intertextuality, Hong Sang Soo

접수일: 2013년 7월 31일
 심사기간: 2013년 8월 12일~8월 30일
 게재결정: 2013년 8월 30일