

거울과 문: 욕망하는 주체 또는 ‘윌-리 로-먼’*

강 태 경
이화여대

사유주체로서의 개인, 곧 본질주의적 주체의 확립에 기여해온 영미문학의 정전 가운데 『세일즈맨의 죽음』은 공연예술로서의 대중적 유통을 통해 이른바 인본주의적 가치의 옹호에 큰 영향력을 과시해왔다. 소멸해가는 개인의 존엄성을 위한 사회적 항변으로 읽혀온 이 작품은 “평범한 개인의 비극”이라는 밀러(Arthur Miller)의 변론과 더불어 주인공 윌리 로먼(Willy Loman)으로 하여금 비극적 현대인의 대변자로서 폭넓은 공감과 깊은 연민을 획득하게 했다. 본 연구가 문제화 하고자 하는 것은 바로 그 공감과 연민이 토대하고 있는 본질주의적 주체라는 개념이다. 정신분석학적 관점에서, 사유주체로서의 통합된 자아는 하나의 허구이다. 라캉이 설파하듯 태생적으로 분열되고 결핍된 인간 존재는 주체 외부에 존재하는 완벽함의 이미지를 욕망함으로써 자기동일성을 추구해간다. 주체형성 조건으로서의 이 욕망의 대상은 사회를 지배하는 문화적 가치체계에 의해 결정되며, 개인은 문화적으로 결정된 욕망의 대상을 자신의 욕망의 대상으로 받아들임으로써 하나의 주체로 성립된다. 볼커 슬론도르프(Volker Schlöndorff) 연

* 이 논문은 2001년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음
(KRF-2001-003-A00163)

출·더스틴 호프만(Dustin Hoffman) 주연으로 제작된 영화 『세일즈맨의 죽음』(1985)은 독특한 미장센을 통해 주체형성 과정과 그 과정의 문화적 특정성을 아울러 제시함으로써 본질주의적 주체의 허구성을 전경화하는 것으로 읽힌다. 본 연구는 이 영상텍스트가 라캉적 개념들과 만나는 접점들에 대한 주석이다.

I. 그의 머리 속으로

영화의 첫 장면이다: 어둠에 잠긴 화면. 돌연 두 개의 전조등이 켜진다, 눈을 뜨는 것 같이. 그 불빛이 달린다. 덩치 큰 구형 자동차의 차체가 화면 가득히 운곽을 드러낸다. 카메라는 전조등을 향해 극-클로즈업(extreme close-up)으로 접근한다. 방향을 튼 카메라는 차체를 훑으며 서서히 이동한다. 넓은 차체를 뒤 덮고 있는 먼지들, 뉴욕 등재의 차량 번호판을 지나 위쪽으로 움직이며 먼지로 덮인 차창 안의 운전자를 와이퍼 자국 사이로 포착한다. 앞으로 몸을 기울인 채 턱을 치켜들고 전면을 주시하는 그의 모습은 차량의 크기와는 대조적인 왜소한 체구이다. 카메라가 측면으로 미끄러지며 운전석 창으로 다가간다. 반쯤 열린 창을 통해 운전자 얼굴이 포착됨과 동시에, 롱테이크(long-take)로 이어지던 장면이 컷(cut)을 이루며 카메라는 운전석 뒤에 위치한다. 운전자의 후두부와 차량 실내 후면경이 극-클로즈업으로 응결된다. 고정된 화면 안에는 차체의 진동을 반영하는 운전자의 뒷머리의 떨림, 후면경에 비치는 불빛, 그리고 보이지 않는 차량들의 질주하는 음향뿐이다. 컷되면서 카메라는 차량 전면에 위치하여 운전자를 바라본다. 다수의 컷이 클로즈업과 극-클로즈업을 반복하며 그의 얼굴을 여러 각도에서 포착한다. 클로즈업에서는 앞을 응시하며 운전에 골몰해있는 모습이지만 극-클로즈업은 꿈꾸는 듯 몽롱한—또는 꿈의 정신적 활동에 들떠 있는—표정을 보여준다. 돌연 차창을 덮치는 불빛과 타이어의 굉음과 함께 화면은 느리게 움직이며, 핸들을 꺾으며 경악하는 얼굴이 화면을 가득 채우면서 플롯의 선율을 타고 문 하나가 얼굴 위로 아련히 떠오른다. 얼굴은 디졸브(dissolve)되

고 화면 위에 남겨진 반투명 유리문을 열고 월리 로먼이 집으로 들어선다.

원작에는 없는—그러나 월리의 대사를 재구성한—이 장면은 영상텍스트가 원작의 예사롭지 않은 재해석임을 예시한다. 그것이 우리를 이끌고 가는 곳이 이 극이 아직 그 모태에 침전되어 있던 시점이다.

내게 떠오른 첫 이미지—중국에는 『세일즈맨의 죽음』으로 완성될—는 무대 전면을 가득 채울 만한 크기의 거대한 얼굴이었다. 이 얼굴이 열리면서 관객은 한 남자의 머리 속을 들여다보게 된다. 사실, 내가 생각한 작품의 원제는 『그의 머리 속』이었다. 다소 농담조의 이 제목은 그러나 그 머리 속이 모순 덩어리임을 제시하기 위한 것이었다.

The first image that occurred to me which was to result in *Death of a Salesman* was of an enormous face the height of the proscenium arch which would appear and then open up, and we would see the inside of a man's head. In fact, *The Inside of His Head* was the first title. It was conceived half in laughter, for the inside of his head was a mass of contradictions. (Miller 155)

술론도르프의 영상텍스트는 밀러의 착상을 재포착하여 “모순 덩어리인 머리 속”을 헤집어뜨는 해부학적 시선을 취한다. 위의 장면은 독특한 패턴의 카메라 작업을 통해 관객의 시선을 내시경적 기능으로 조율하는, 이를테면 월리의 머리 속으로 들어가는 입구가 된다. 어둠 속에 “눈을 뜨는” 차는 이미 인간 두개골의 은유가 된다. 하지만 은유를 축자적 의미로 환원하는 것은 카메라의 시선이 그리는 미세한 움직임들이다.

카메라의 시선은 집중의 원리에 의거해있다. 화면의 최대반경은 차체의 폭을 결코 넘어서지 않으며, 이 밀도 높은 화면 안에서 카메라는 유일한 피사체인 월리의 차와 그 내부의 월리를 세밀하게 들여다본다. 장면의 전반부를 지배하는 룽테이크 기법, 즉 카메라의 지속적 시선과 느린 움직임은 마치 매혹당한 시선이 차체를 섬세하게 쓰다듬는 듯한 인상을 창조한다. 차체의 투박한 선형과 낡은 금속성 질감, 먼지의 두터운 커로 서서히 진행되는 이 시선은 기계에 지나지

않는 피사체에 애잔한 느낌을 덧입힌다. 그 시선은 번호판에 잠시 머물면서 그 번호로 인식되는 한 인간, 윌리에게로 그 감정을 전이시킨다. 결국 윌리의 차는 윌리가 된다.

하지만 이 섬세한 연민의 시선은 여전히 외부의 시선이며 그 공감적 접근에도 불구하고 피사체는 대상으로 남는다. 이 롱테이크 샷(shot)이 컷되어 카메라의 시점이 윌리 머리 뒤가 될 때 변화가 일어난다. 피사체와 극도로 근접한 위치의 시선은 피사체를 “바라보지” 못한다. 흐려진 초점 탓에 윌리의 뒷머리는 반음영에 잠기고, 대신 그를 바라보던 시선은 그가 바라보는 것을 보게 된다. 카메라/관객의 시선과 윌리의 시선이 일치되는 것이다. 관객이 윌리의 시선을 통해 보는 것은 무엇인가? 겹쳐진 시선 안에 포착되는 것은 전면 차창과 차내 후면경이다. 그러나 와이퍼가 닦아놓은 부채꼴의 시야는 어둠에 가려있고 후면경에는 차들의 불빛만이 명멸할 뿐, 외부세계에 대한 조망은 불가능하다.

이 첫 장면은 차체와 운전자를 제외한 모든 것을 화면 밖에 위치시킨다. 차는 달리지만 길은 보이지 않는다. 윌리의 차에는 그것의 좌표를 알려주는 주변 풍경이 없다. 우리가 그와 더불어 차창을 통해 보는 것은 어둠뿐이다. 창은 시선을 투과시키는 출구 또는 외부세계로 나아가는 문이 아니라 시선을 반사하는, 그래서 내부세계를 반영하는 거울이 된다. 어둠의 막에 의해 거울이 되어버린 창에는 윌리의 모습이 반사되고 있는 것은 아닐까? 그래서 우리가 윌리의 시선을 통해 보는 것은 다름아닌 윌리 자신이 아닐까? 그러한 잠시, 후면경의 명멸하는 불빛은. 마치 최면에 빠져드는 의식처럼 규칙적으로 깜박인다. 순간 줄음을 쫓으려는 듯 카메라의 시선은 컷을 바꾸어—윌리의 시선/의식과 분리되어—차체 전면으로 재위치, 윌리를 정면에서 바라본다. 이제는 느끼고 지속적인 움직임을 버리고 다수의 컷을 통한 단속적 움직임을 통해 윌리를 다각도로 비춘다.

하지만 이 시선은 더 이상 관찰자의 외부적 시선으로만 남지는 않는다. 윌리와 한번 공유된 시선은 분리 이후에도 그의 시선의 흔적을 담고 있게 된다. 그래서 클로즈업에서는 윌리의 모습을 바라보는 듯하지만 극-클로즈업에서는 그의 몽환적 상태를 함께 체험하는 듯한 느낌을 자아낸다. 멍하면서도 생동감에 찬

그의 표정은 무슨 꿈을 꾸는가? 그것은 지금 몸을 실은 낡은 먼지투성이의 차 대신, 1928년 빨간색 세비(Chevy)에 광택을 내고 있는 한 가족의 중심에 선 빛나는 자이를 기억하는 회열은 아닐까? 또는 그것은 거울에 비친 자신의 모습에 매혹당한 라캉적 주체가 아닐까?

객관적 관점과 주관적 관점의 단속적인 다각도에서의 교체반복은 마치 피사체의 내면으로 들어가고자 하는 열망에 사로잡힌 시선이 피사체 주변을 맴돌며 접근과 저항 사이에 진동하고 있는 듯한 인상을 창조한다. 그 진동은 정면에서 쇄도해오는 돌연한 불빛과 귀를 찢는 음향에 의해 파열된다. 이 강렬한 빛과 음향은 시선과 피사체-지각의 주체와 대상-를 동시에 눈멀게 함으로써, 마침내 외부와 내면을 융합시킨다. 융합은 관객의 상황지각의 층위에도 발생한다. 위기의 모면인지 치명적 사고인지 가늠할 수 없는 모호한 순간, 월리의 얼굴 위에 겹쳐오는 문은 생으로의 귀환일 수도 영원으로의 이탈일 수도 있다. 삶과 죽음의 경계가 와해되는 순간 찰나적으로 응축되는 총체적 의식의 입구일 수도 있다. 그 문을 통해 우리는 그가 함께 그의 머리 속으로 들어선다.

이 첫 장면은 친구 찰리(Charley)의 안타까운 외침-“그 머리 속에 도대체 무슨 일이 일어나고 있는 거야?”(What the hell is going on in your head?)-을 선취한다. 요컨대, 이 영상텍스트는 “세일즈맨의 죽음”이라는 현대비극의 정전으로부터 “그의 머리 속”이라는 태생적 근원으로 회귀하여 인간의 정신적 구조 자체를 철저하게 규명하려는 시도로 읽힌다. 이런 점에서 그것은 라캉의 텍스트에 겹쳐진다. 이 영상텍스트를 라캉적 관점에서 바라보게 하는 결정적인 요소는 “거울과 문”이다.

II. 상상의 거울: 주체의 출현

월리의 집은 거울의 집이다. 그의 머리 속으로 열리는 문을 따라 들어서면 현관 통로와 침실과 아들들의 다락방에 걸린 거울들이 눈에 들어온다. 거울은

연출자의 자의적 창안이 아니다. 희곡텍스트에서 그것은 보스턴 여인이 자신을 비춰보는 “상상의 거울”로 등장한다. 거울이 가정소품 이상의 의미를 띠게 되는 것은 다시 한번 카메라의 독특한 시선 때문이다. 침실에 올라온 윌리의 시선은 끊임없이 화면 밖을 향한다. 린다가 상의를 벗기는 동안에도 의자에 앉아 넥타이를 풀면서도, 차를 몰면서 몽상에 빠져들었다는 말을 하면서도 그의 시선은 화면 우측 외곽의 한 점에 고정되어 있다. 말을 하면서 종종 손가락으로 그 지점을 가리키기도 한다. 그 점에 이끌리듯 자리에서 일어나, 벗은 상의를 다시 걸치고 그 점을 바라보면서 머리를 매만지며 세일즈 상담이 약속된 포틀랜드로 출발하려 한다. 그러나 카메라의 시선은 그 점을 쉽사리 보여주지 않는다.

대신 카메라는 잠시 아들들의 방으로 옮겨 그들의 대화를 통해 최근 윌리의 산란한 정신상태를 시사한 후, 창 밖으로 위치를 옮긴다. 집의 목조 외벽—첫 장면의 차체와 같이 낡고 투박한—을 훑어가던 카메라의 시선이 윌리의 침실 창에 고정되는 순간 우리는 그 창을 통해 방안의 거울과 그 거울에 비친 윌리의 모습을 발견한다. 하지만 그 거울의 위치는 앞선 장면에서 윌리의 시선이 가닿던 지점이 아니다. 또한 카메라가 침실 안에 다시 위치하면서 창가에 선 윌리를 포착하면 그 창에는 윌리의 얼굴이 반영되어 있다. 그리고 다시 의자에 앉은 윌리의 시선이 원래의 지향점을 향하면서 거기에 놓인 화장대 거울이 마침내 카메라에 포착될 때, 윌리의 방은 삼면이 거울로 둘러싸인 반영의 방이 된다.

거울들의 다중적 배치가—첫 장면의 다각도 피사와 같이 윌리에 대한 밀착적 접근임은 물론—윌리의 혼란한 마음을 표상하는 것으로 읽힌다면, 그 개체적 기능은 아들들의 방에서 보다 명확히 드러난다. 비프(Biff)에게서 사라진 “예전의 자신감”을 언급할 때 해피(Happy)는 거울을 등지고 서 있다. 비프 또한 방안을 거니는 동안 거울에 종종 포착된다. 결정적으로, 여성편력을 늘어놓으면서 거울을 들여다보던 해피가 모자를 쓴 자신의 “멋진” 모습을 거울에 비춰보며 윙크와 함께 고개를 끄덕이는 순간, 우리는 라깡의 거울계의 주체를 만난다.

거울 앞에 선 아이의 모습은 놀라운 광경이다. 그는 걷거나 스스로 일어설

수 없으며 다른 것에 기대지 않고는 서 있을 수도 없다. 그럼에도 그는 희열에 찬 퍼덕거리는 움직임으로 자신을 지탱해주는 사람 또는 사물의 장어를 극복하고 거울을 향해 몸을 앞으로 기울인 채, 거울에 비친 자신의 모습을 시선 속에 포획하기 위해 이미지의 순간적 양상을 재연한다.

. . . the startling spectacle of the infant in front of the mirror. Unable to walk, or even stand up, and held tightly by some support, human or artificial, he nevertheless overcomes, in a flutter of jubilant activity, the obstructions of his support and, fixing his attitude in a slightly leaning-forward position, in order to hold it in his gaze, bring back an instantaneous aspect of the image. (Lacan a 734)

거울에 비친 자신의 상에 심취한 아이의 모습에서 주체 형성의 모태를 발견하는 라캉은 거울이미지에 대한 매혹이 주체와 객체의 엄격한 구분을 전제하는 단순한 모방이 아니라 양자의 혼재를 결과하는 동일화라는 점에 주목함으로써, 자아-정확하게는 “정신분석학적 주체구성체”(the formation of *I*)-형성 과정에 개입하는 정신적 현상을 규명한다. 그는 이 동일화를 주체가 외부적 이미지를 빌어 자신을 나타낼 때 주체 내부에서 발생하는 변화로 정의한다. 신체기능의 미발달로 대타적 의존도가 높은 유아기의 아이가 거울이미지를 자신의 상으로 받아들이는 것은, 가늠 수 없는 자신의 몸을 “내부의 소용돌이치는 움직임” 또는 “파편화된 몸”으로 체험하는 아이에게 거울이미지가 고정된 하나의 총체적 형상을 제공함으로써 미숙한 신체기관의 유동성을 극복하여 형태적 안정성을 획득하고자 하는 정신적 에너지를 촉발하기 때문이라는 것이다.

이 총체적 형상을 라캉은 “이상적-나”(the Ideal-*I*)로, 그것이 불러일으키는 정신적 에너지를-생존을 위한 원초적 생명력의 발현이라는 점에서-“리비도적 역동성”(libidinal dynamism)이라 명명한다. 거울에 비친 자신의 상을 바라보는 가운데 “초죽음이 되도록 피곤한”(I'm tired to death, Linda) 몸을 극복하여 세 일즈 여행을 다시 떠나려고 머리를 매만지고 몸을 추스르는 윌리, 여성편력의 무위성과 자신의 무능을 은연중 감지하면서도 자신의 남성적 매력을 거울이미지에서 재확인하는 해피는 파편화 또는 미성숙의 실재를 거울이미지 곧 이상적-나

의 총체성을 통해 보상받는 거울계 주체의 원형이다.

『세일즈맨의 죽음』에 나타나는 성장의 주제는 많은 지적을 받아왔다. 더불어 이 극의 첫 대사인 집으로 들어서는 윌리의 탄식에서부터 부부의 대화에서 빈번히 지칭되는 아들들의 존재, 그리고 떠돌이 삶을 미성숙의 표징으로 자인하는 비프와 그러한 인식을 추인하는 린다에 이르기까지, “덜 자란 아이”에 대한 언급은 끊임없이 누적된다. 윌리의 머리 속을 적시한 친구 찰리의 지적은 다시 한번 결정적이다: “도대체 언제쯤 어른이 될 거야?”(When are you going to grow up?). 이러한 텍스트의 편린들은 윌리의 정신적 유아성과 그로 인한 사회적 부적응에 대한 증거로 간주될 수 있을 것이다. 하지만 라깡은 이 미성숙의 상태가 한 개인 또는 유아기에 제한된 현상이 아님을 강조한다. 인간의 생체학적 발달과정에 주목한 라깡은 거울계의 출현이 인간존재의 일반적 조건으로서의 “태생적 미성숙”에 기인함을 지적한다.

인간에게 있어 자연(외부세계)과의 관계는 그 유기체의 중심에 자리잡고 있는 모종의 열개(裂開)로 인해 달라진다. 이 찢어진 틈은 신생아기(期)에 나타나는 불안정과 신체적 부조화에 의해 드러나는 바, 일종의 “원초적 불일치”를 시사한다. 신생아의 해부학적 불완전성과 신생아 내부에 잔류하는 모체 체액의 잉여분을 함께 고려할 때, 이것은 분명 인간의 “태생적 미성숙”을 입증하는 것이다. 인간의 태생적 미성숙은 태생학 자체에서도 입증되고 있다. 이 분야에서 사용되는 태아의 신경조직 형성이라는 용어는 태아의 신경관 특히 대뇌 피질의 상부기관 형성 과정을 의미하는데, 이 부위는 정신외과 수술에서 드러나듯 유기체 내부의 거울과도 같은 것이다.

In man, this relation to nature(*Umwelt*) is altered by a certain dehiscence at the heart of the organism, a *primordial Discord* betrayed by the signs of uneasiness and motor unco-ordination of the neo-natal months. The anatomical incompleteness of the pyramidal system and the presence of certain humoral residues of the maternal organism confirm the view that I have formulated as the fact of a real *specific prematurity of birth* in man. This is a fact recognized as such by embryologists, by the term foetalization, which determines

the prevalence of the so-called superior apparatus of the neurax, and especially of the cortex, which psycho-surgical operations lead us to regard as the intraorganic mirror. (a 736 원문 강조)

거울계가 인간의 생물학적 현실에 내재하는 유기체적 불충분성과 자기반영성의 효과임을 환기시키는 물리적 장치는 영상텍스트의 곳곳에서 발견된다. 자동차 내부의 후면경과 전면 차창 그리고 윌리의 이층 침실을 둘러싼 삼면의 거울이 반영성의 표상이라면, 카메라의 시선이 침투하는 반쯤 열린 차창과 침실의 창들은 유기체의 열개 곧 “찢어진 틈”을 예시한다.

비프에 관한 화제로 흥분한 윌리가 침실 창문을 신경질적으로 열어제치는 장면에서 카메라는 침실의 기이한 구조를 포착하는데, 윌리의 움직임을 따라 삼면 벽을 가로지르는 트래킹샷(tracking shot)을 통해 목격되는 것은 벽과 벽 사이에 존재하는 한팔 폭은 뒹직한 틈새들이다. 이어지는 장면이 카메라의 수직이동을 통해 벽들의 상부 즉 침실 천장의 위치로 옮겨갈 때, 놀라운 것은 그곳에 천장이 아예 없다는 사실이다. 천장의 시점에서 하이-앵글(high-angle)로 내리비치는 것은 틈새들로 벌어지고 뚜껑이 열린 촬영세트—그 자체가 “허구”를 의미하는—안에 갇힌 윌리의 모습이다. 아들들의 침실과 부엌 또한 틈이 벌어진 벽들로 이루어져 있다. 라강이 말하는 원초적 “불일치”는 지각 판과 판 사이의 균열 곧 부정합으로 번역될 수도 있는 바, 그것은 촬영세트 판들 사이의 균열과 공명한다. 이러한 독특한 미장센은 윌리의 집 전체가 찢어진 틈, 바로 유기체 중심의 열개구조와 유사한 형상으로서, 윌리의 세계/자아가 폐쇄적 자족성이 아니라 개방적 불완전성에 의해 특정지위점을 시각적으로 전경화하는 장치로 읽힌다. 차와 함께 윌리의 집 또한 “그의 머리 속”이 되는 것이다.

그러고 보면, 이 집의 모든 벽면은 울퉁불퉁하고 거친—대뇌 피질의 굴곡을 연상시키는—질감을 띠고 있다. 침실로 들어서는 순간 린다의 말은 이런 점에서 매우 시사적이다: “당신 마음은 과민해져 있어요. 중요한 건 마음이에요, 여보” (Your mind is overactive, and the mind is what counts, dear). 과민한 활동을 보이는 윌리의 정신이 드러내는 것은 거울을 바라보는 나와 거울에 보여지는

나 사이의 간극이다. 아직은 리비도적 역동성으로 충만한 해피에게는 그 둘 사이의 일시적 통합이 가능하다. 하지만 더 이상 자신의 거울상에서 통합된 존재로서의 안정감 또는 이상적-나의 총체성을 얻지 못하는 윌리의 쇠약한 정신은 또 다른 심리적 기제, 곧 환각을 필요로 한다. 이 환각 속에서 그는 더욱 강력한 거울 이미지를 만나 그와 동일화함으로써 리비도적 역동성을 재충전한다.

아래층으로 내려온 이후 회상에 잠겨 혼잣말을 되뇌던 윌리는 식탁 앞에 앉아 안경을 벗어두고 탁해진 표면—호릿한 안경은 거울의 함의를 띤다—을 닦기 시작한다. 부엌은 창백한 조명 아래 차갑고 황량한 느낌을 띤다. 클로즈업으로 접근하는 카메라는 윌리의 시선이 다시 화면 밖을 향하고 있음을 보여준다. 순간 윌리의 혼잣말에 비프의 응답하는 음성이 겹쳐지고, 그 음성을 확인하려는 듯 고개를 들어 침침한 눈망울로 앞을 바라보는 윌리의 얼굴에 밝은 빛이 정면에서 비쳐든다. 따스한 느낌의 빛이 완연해지며 그의 얼굴이 극-클로즈업되는 순간, 컷과 함께 젊은 비프의 미소 띤 얼굴이 화면을 가득 채우며 윌리를 응시한다. 이 순간 회상은 “환각적” 현실이 되고, 비프와 윌리의 얼굴이 극-클로즈업으로 교차 반복되는 가운데 비프는 윌리의 거울이미지, 이상적-나를 체현한다.

윌리와 비프를 싱글샷(single-shot: 한 화면에 한 인물만을 포착)의 반복에 의해 교차적으로 포착하는 카메라의 시선이 그 둘을 대칭적 관계로 묶고 있음에 유의하자. 라깁은 거울이미지의 속성을 다음과 같이 부연한다.

주체가 신기루 속에서 자신의 힘의 성숙을 예기하는 신체의 총체적 형상은 주체에게 단지 “원형”으로서 주어진다. 그것은 주체의 외부에 존재하는 것으로서 주체를 구성하는 부분이 아니라 구성시키는 외적 자극에 불과하다. 주체에게 원형은 무엇보다 그 자체를 고정시키는 대조적인 크기와 또 좌우를 뒤집는 대칭의 형태로 나타남으로써, 주체가 느끼는 내부의 소용돌이치는 움직임과 대조를 이룬다. 그리하여, 원형은 그 외양의 두 양상(역주: 크기와 대칭)에 의해 “나”의 정신적 영속성을 상징하면서, 동시에 나의 결코 다다를 수 없는 목적지를 예시한다. 달리 말해 원형은 나를 인간이 스스로를 투사하는 조각상에, 인간을 지배하는 유령들에, 인간이 창조한 세계의 역설적 완성이라고 할 자동인형에, 합일시키는 조응들을 품고 있다.

The total form of the body by which the subject anticipates in a mirage the maturation of his power is given to him only as *Gestalt*, that is to say, in an exteriority in which this form is certainly more constituent than constituted, but in which it appears to him above all in a contrasting size that fixes it and in a symmetry that inverts it, in contrast with the turbulent movements that the subject feels are animating him. Thus, this *Gestalt*, by these two aspects of its appearance, symbolizes the mental permanence of the *I*, at the same time as it prefigures its alienating destination; it is still pregnant with the correspondences that unite the *I* with the stature in which man projects himself, with the phantoms that dominate him, or with the automaton in which, in an ambiguous relation, the world of his own making tends to find completion. (a 735 원문 강조)

주체와 거울이미지의 대칭적 관계는 서로를 마주보는 아버지와 아들을 종종 투샷(two-shot)으로 포착함으로써 강화된다. 나아가 동일화면 안에 비교적으로 제시되는 왜소한 체구의 윌리(호프만)와 흰칠한 신장의 비프(존 말코비치 John Malkovich)는 주체와 이미지 사이에 개재하는 “대조적인 크기”를 가시화 한다. 좌우가 전도된 대칭적 관계가 거울이미지의 기만성을 드러낸다면, 크기의 차이는 주체가 이상적·나와 합일에 이르기 위해서 끊임없이 그 차이를 채워나가야 함을 말해준다. 이러한 맥락에서 라깁은 거울이미지를 “성충”이라는 뜻의 “이마고”(imago)라는 용어로 대체하기도 한다. 영상텍스트는 단호하게 윌리를 “유충”으로 제시하고 있다. 단신의 호프만을 캐스팅—무대 초연과 1953년 영화의 윌리 역은 리 제이 콕(Lee J. Cobb)이라는 거구의 배우였다—한 것은 물론, 원전의 “난 뚱뚱해. 날 해마라고 불렀어”(I'm fat. I heard him say something about walrus)라는 대사는 “난 작아. 날 새우라고 불렀어”(I'm short. I heard him say something about shrimp)로 수정된다.

크기 차이와 그를 극복하려는 주체의 부단한 그러나 헛된 노력은 또 하나의 거울이미지 벤(Ben)과의 조우에서 극명히 드러난다. 신장의 차이에도 불구하고 윌리와 비프의 투샷은 같은 지반 위에 선 두 인물을 포착함으로써 수평적·대

칭적 관계를 보다 강조하는 반면, 비프보다도 훨씬 거구인 벤(루이스 조릭 Louis Zorich)이 윌리와 투샷으로 포착될 때 둘의 크기 차이는 수직적 불균형—계단 위의 벤/아래의 윌리, 의자에 앉은 윌리/결에 선 벤—에 의해 극대화된다. 종종 카메라는 벤의 머리 뒤에 자리잡아 그를 올려다보는 윌리의 경외감 가득찬 얼굴을 클로즈업함으로써 윌리의 왜소성과 둘 사이에 개재하는 거리감을 확대한다. 성충을 바라보는, 결코 성충이 될 수 없는 유충의 모습은 근원적으로 미숙한 주체와 “신기루인 총체적 형상”으로서의 이마고의 관계를 시각화한다. 주체는 이상적-나와의 대칭적 관계를 통해 존재 근거를 확인하지만, 이마고와의 크기 차이에 의해 그것이 “다다를 수 없는 목적지”임을 선고받는다. 거울이미지란 결국 “외재적 원형”이기 때문이다. 윌리의 등뒤에 희미한 모습으로 등장하여 점차 선명해지는 벤의 모습은 윌리의 균열된 의식 틈새를 비집고 들어서는 “유령”이며, “소년” 윌리가 올려다보는, 결코 이를 수 없는 큰바위 얼굴이다.

언술의 차원에서도 이마고로부터의 주체의 소외는 뚜렷이 드러난다. “아이”(boy)라는 말과 함께 특히 윌리의 입술을 떠나지 않는 어휘는 “크기”라는 말이다(Bigger than Uncle Charley; Big shot!; Start big and you'll end up big; big laugh; big deal, big shot, big things, very big). 크기에 대한 그의 집착은 거의 강박적이다. 하지만 린다는 윌리를 “항구를 찾는 작은 배”(a little boat looking for a harbor)로 비유한다. 주체와 거울이미지 사이의 간극을 극명히 드러내는 한마디는 벤, 곧 이마고 자체에서 발화된다: “네가 윌리엄이로구나”(So, you're William). 벤만이 축약되지 않은 이름으로 그를 부른다. “윌리엄”은 윌리가 부단히 채워나가야 할 그러나 채울 수 없는 원형, 나이면서 나와는 동떨어진 거울이미지인 것이다.

이 근원적 소외와 결핍의 상태가 주체의 조건이다. 이 조건을 극복하기 위한 주체의 리비도적 역동성은 경이롭다. 그것은 이미 산산조각 난 거울파편들을 원형 복구한다: “비프, 네겐 위대함이 있어, 그걸 잊지마. 네겐 온갖 위대함이 있단 말이야”(You got a greatness in you, Biff, remember that. You got all kinds of a greatness). 실패한 인생인 아들에게서 다시 한번 “크기”의 가능성을

회복하는 것은 이마고의 기억, 정확히는 “나의 정신적 영속성” 때문이다.

윌리. 세상에—에베츠 경기장 생각나오? 시 챔피언 결정전 말이야. 애들 팀이 나왔을 때, 그 애가 가장 크지 않았소?

린다. 그럼요 황금빛 유니폼을 입고서 말이예요.

윌리. 마치 젊은 신의 모습이었지—헤라클레스 같은. 그리고 태양이, 눈 부신 태양이 그 옆 감싸고 있었지.

Willy. God—remember that Ebbets Field game? The championship of the city? When the team came out—he was the tallest, remember?

Linda. Oh, yes. And in gold.

Willy. Like a young god. Hercules—something like that. And the sun, the sun all around him. (68)

영상텍스트에서 이 순간 윌리의 시선은 거울과 그 앞에 놓인 비프의—헤라클레스가 새겨진, 이제는 퇴색한—황금빛 트로피를 향해 있다. 거울이미지는 마침내 “인간이 스스로를 투사하는 조각상”으로 나타난다. 주체는 그로부터 영원히 소외된 결핍의 존재이기에 또한 그를 끊임없이 갈구한다.

III. 거울 속의 세계: 주체의 지형도

윌리를 위기에 처한 본질주의적 주체로 보는 관점에서는 분열상을 보이는 윌리의 의식이 일시적으로나마 통합된 자아로서의 안정감을 회복하는 녹색세계가 존재 가능하다. 그곳은 자아와 세계가 조화롭게 공존하고 주체와 이상적-나 사이의 간극이 틈없이 메워지는 원만구족의 세계이다. 원전 무대는 바로 이 녹색세계를 구현한다. “나뭇잎으로 뒤덮힌” 회상장면의 뒷뜰과 “풀과 나무, 지평선을 떠올리는” 플롯의 선율이 환기하는 전원예의 향수는 인간과 자연이 원초적 합일을 이룬 시원의 세계를 시사한다. 그러나 라깡에게 그 시원은 허구적 신화

이다. 그곳에는 인간 유기체 내부의 원초적 불일치만이 존재하기 때문이다. 율리가 행복했던 과거를 꿈꾸는 장면에서 영상텍스트는 시원의 신화를 해체한다.

창백한 조명의 부엌에 앉아 환각에 빠져드는 율리의 시선 앞에 비프의 얼굴이 현현할 때 화면의 여백은 “젊은 신 헤라클레스”를 둘러싼 풋볼 경기장의 햇살처럼 황금빛으로 채워져 있다. 거울이미지에 이끌려 부엌문을 열고 나서는 율리의 눈앞에는 눈부신 황금빛 전원이 펼쳐진다. 완만한 곡선의 목조 담 너머로 붉고 노란 단풍숲이 우거져 있고 숲의 풍광으로 금빛 물이 든 마당에는 빨간색 세비가 광택을 뽐으며 서 있다. 두 아들은 아버지를 둘러싼 채 존경과 사랑의 시선을 거뒀을 줄 모르고 아내는 행복에 겨운 표정으로 이들 부자를 바라본다. 마당 한가운데 탁자에 아버지가 자리잡을 때 두 아들은 주위를 돌며 공을 주고받는다. 이 원형의 중심에서 회열의 표정으로 아들들을 바라보는 율리의 모습을 카메라는 반원형을 그리는 팬샷(panorama-shot)으로 잡는다. 곡선형 담과 두 아들의 회전 운동 그리고 부드럽게 미끄러지는 카메라의 움직임이 일체가 되어 장면 전체는 유동적이면서도 안정감 넘치는 풍요와 충만의 공간, 시원의 세계를 창조한다. 그것은—녹색세계에 색상의 변형만 가한—황금시대이다. 벤이 등장하는 장면들 역시 동일한 미장센에 의한 황금시대는 계속된다.

그러나 영상텍스트는 황금시대가 실상은 “도금시대”에 불과하다는 것을 제시한다. 담 너머 숲은 실물세트가 아니라 원근법으로 그려진 배경막이다. 숲의 풍광인 환상적인 황금빛 또한 조명을 이용한 실사가 아니라 테크니컬러 기법(Technicolor: 색채를 조명 필터로 조절하는 것이 아니라 필름스트립 위에 물감으로 직접 채색·조작하는 방식)에 의한 인위적 색채임이 드러난다. 이 “작위적인” 장치들의 시각적 효과는 황금시대가 실재가 아니라 허구적 상상임을 시사한다. 또한 카메라는 황금빛 마당에 내재하는 틈새를 포착한다. 원만구족의 세계를 경계 지워주는 목조담은 처음에는 아무런 틈이 없지만 어느 순간부터 판자 한칸이 무너져 있는 모습이 된다. 카메라의 시선이 이 찢어진 틈을 율리의 상반신 바로 뒤편에 위치시킬 때 그것은 다시 한번 유기체 내부의 열개가 된다. 더욱 놀라운 것은 틈새를 통해 내다보이는 담 밖 풍경이다. 담 너머로 보이던 황금숲

아래의 언덕은 비석들로 점점이 박힌 거대한 공동묘지이다. 그리고 숲에 가려 보이지 않던 지평선 위로는 맨하턴의 마천루가 아련히 떠올라 있다. 한편, 이 뒷마당은 윌리만의 영역이 아니다. 담의 상당 부분이 찰리의 집 벽인 까닭이다. 이 벽에 난 문을 통해 찰리와 버나드(Bernard)가 드나들며, 따라서 그것은 타인과의 공유영역이 되어 있는 것이다. 이 공간적 배열을 어떻게 읽어야 할까?

이 황금/도금의 풍경을 윌리의 주체성을 형성하는 무의식의 공간적 비유로 읽어본다면? 그러한 시도에 있어서, 자족적 공간을 규정해주는 담 안의 세계를 통합된 존재로서의 주체를 담보하는 자아(ego)의 영역으로 읽는다면, 담 밖의 묘지와 마천루, 담의 일부를 이루고 있는 찰리의 집은 무엇으로 정의될 수 있을까? 라깡이 도해하는 주체구성체의 지형이다.

나의 구성체는 꿈속에서 요새 또는 경기장으로 상징된다. 울타리 내곽이 습지와 쓰레기더미로 둘러싸인 원형투기장과 같은 이 장소는 서로 경쟁하는 두 대립적 영역으로 나뉘어져 있으며, 내부 중심에 있는 높고 먼 성에 도달하고자 주체는 진창 속에 버둥거린다. 이 내부의 성의 모습은—동일한 꿈속에서 두 가지 형태로 병치되기도 하는데—놀랍게도 이드를 상징한다.

The formation of the *I* is symbolized in dreams by a fortress, or a stadium—its inner arena and enclosure, surrounded by marshes and rubbish-tips, dividing it into two opposed fields of contest where the subject flounders in quest of the lofty, remote inner castle whose form—sometimes juxtaposed in the same scenario—symbolizes the id in a quite startling way. (a 736)

일견 이 설명은 프로이트가 제시한 무의식의 구조, 곧 이드-자아-초자아의 구성을 축자적으로 받아들인 자아심리학의 틀과 유사해 보인다. 자아심리학은 이드를 자아와 분리되어야 할 리비도의 덩어리로 파악하며, 이 분리의 수행을 돕는 기체로서 또 자아의 이상적 모델을 제공하는 모체로서 초자아를 설정한다. 라깡과는 달리, 오히려 거울이미지를 강화함으로써 통합된 자아를 확립하고자 하는 자아심리학의 전략은 바로 이드의 주변화와 초자아의 중심화에 의존하고 있다.

그런 관점에서는 담으로 둘러쳐진 율리의 뒷마당은 자아의 영역으로, 담 밖의 풍경들은 아래에 놓인 묘지의 경우 자아를 위협하는 이드의 영역으로, 위로 솟구친 마천루는 자아를 보증하는 초자아로 읽힐 수 있다.

그러나 라캉의 설명은 자아심리학의 틀을 벗어난다. 그는 왜 이 지형을 요새 뿐 아니라 경기장, 그것도 “서로 경쟁하는 두 대립적 영역”으로 구성된 “원형투기장”에 비유하는 것일까? 황금빛 마당에서 충만한 삶을 향유하는 율리가 어떻게 “습지와 쓰레기더미 또는 진창 속에 버둥거리는” 모습으로 설명될 수 있는가? 찰리 집의 틈입은 무엇을 의미하는가? 초자아의 개념 없이 “높고 먼 성”을 오히려 이드로 설정하는 것은 왜인가? 그것은 왜 “두 가지 형태로 병치”되는가? 그 성을 자아의 외부가 아니라 “내부 중심”에 위치시키는 것은 자아심리학 뿐 아니라 영상텍스트의 미장센과도 모순되는 것이 아닌가? 답은 담의 틈새에서 시작된다. 라캉이 제시하는 것은 통합적 존재로서의 자아가 아니라 틈새가 벌어진 주체의 지형도인 것이다. 그는 먼저 자아 개념의 “허구성”을 지적한다.

이상적-나는 자아의 사회적 결정 이전에 이미 자아형성의 추동력을 허구적 방향으로 위치시킨다. 이 허구성은 개인으로서는 소거할 수 없는 어떤 것이다. 개인과 그 자신의 실제 사이의 괴리를 나의 입장에서 해결해가는 변증법적 종합의 어떠한 성공에도 불구하고, 이 허구적 방향은 출현하는 주체를 집근선적으로만 자아에 수렴시킬 뿐이다. [따라서] 우리의 경험은 자아의 구조를 특징짓는 “오인의 기능”에서 분석을 시작할 것을 요구한다.

The [ideal-I] situates the agency of the ego, before its social determination, in a fictional direction, which will always remain irreducible for the individual alone, or rather, which will only rejoin the coming-into-being of the subject asymptotically, whatever the success of the dialectical synthesis by which he must resolve as *I* his discordance with his own reality . . . Our experience shows that we should start instead from the *function of meconnaissance* that characterizes the ego in all its structures. (a 735 원문 강조)

주체는 근원적 결핍을 거울이미지와 동일화를 통해 극복하려 한다. 라캉은 거

울이미지가 본질적으로 허상이며 이 허상과 자신을 동일시하는 주체의 “오인”(me-connaissance: “나를 알다/잘못 알다”의 중의법) 기능이 자이라고 본다. 그렇다면 자아의 존재를 담보하는 초자아 역시 허구적 개념일 수밖에 없다. 대신 그는 중층적 구조로서의 주체 개념을 설정함으로써 자아를 대체한다.

거울이미지는 이상적-나와 이마고의 개념을 동시에 내포하며, 전자가 동일화의 기능을 지칭한다면 후자는 소외의 기능을 강조하는 개념이다. 이 양극적 기능을 묶는 거울이미지의 총체적 양상을 설명하기 위해 라강은 “분신”이라는 또 하나의 개념을 도입한다: “우리는 거울 기제의 기능이 매우 이질적인 정신적 실재들이 현현되는 존재인 분신의 출현을 가능하게 하는 것을 관찰한다”(We observe the role of the mirror apparatus in the appearances of the *double*, in which psychical realities, however heterogeneous, are manifested a 735). 거울 속의 나는 나를 닮았지만 나와는 반대방향으로 움직인다. 나와 상반된 의지, 나이면서 내가 아닌 존재, 그것이 분신이다. 그렇다면 윌리의 뒷마당에는 거울이미지의 모든 양상이 공존한다. 이상적-나로서의 비프, 이마고로서의 벤, 분신으로서의 찰리가 그들이다. 찰리가 분신인 것은 대칭적 관계의 비프, 대조적 크기의 벤과는 또 달리 “서로 경쟁하는 대립적” 관계로 설정되기 때문이다.

영상텍스트는 찰리와외 카드놀이에서 속임수를 쓰면서까지 이기려고 애쓰는 윌리를 보여준다. 늘 찰리와 자신을 비교하고 강박적인 질시를 느낀다. 질투심은 종종 상대방에 대한 모욕이라는 공격성으로 나타나며, 때로 이 공격성은 필사적이 된다: “너 따위가 잘난 척을 해? 쥐빨도 모르면서, 이 똥똥하고 무식한—주먹을 쥐어!(Who the hell do you think you are, better than everybody else? You don't know everything, you big, ignorant, stupid—Put up your hands!). 이때 윌리는 “원형투기장”에서 나의 “이질적인 정신적 실재”인 분신과의 영원한 경쟁을 벌이고 있는 주체가 된다. 한편, 분신에 대한 적대감은 근원적인 유대감의 이면이기도 하다: “자넨 내 유일한 친구야”(You're the only friend I've got). 그런 문맥에서, 호프만과 신장은 비슷하지만 그의 깡마른 체구와는 대조되는 똥똥한 몸집의 찰스 더닝(Charles Durning)을 찰리로 캐스팅한 영상

텍스트는 윌리-찰리의 관계를 단순한 극적 짝패(foil)를 넘어서 심리적 짝패 곧 서로의 분신으로서의 “윌리/찰리”를 시사하는 것이 아닐까?

주체의 “요새” 곧 자아에 구조적으로 상관되는 것은 이마고나 이상적-나보다는 분신이다. 짧은 비프는 황금빛 마당이라는 환영의 일부일 뿐이며 벤은 이 마당을 뒤로하고 떠나는 존재인 반면, 찰리는 담의 일부를 이루어 맞서 있는 집의 주인이다. 이상적-나와 이마고는 주체를 유혹하여 자아라는 허상 속에 감금한다. 그들 자체가 허상이다. 그런 점에서 그들은 자아심리학의 초자아적 기능에 해당한다. 반면 분신은 주체로 하여금 허상과의 동일화를 저지하는 이질적인 “실재”이다. 이 분신이 마당의 공유권을 주장하는—자아를 침범하는—순간, 주체는 습지와 쓰레기더미로 둘러싸인 경기장 또는 진창 속에 버둥거리는 자신을 발견한다. 이 버둥거림은 “거울을 향해 퍼덕거리는” 유아의 몸짓을 환기시키지 않는가? 그렇다면 거울계의 주체는 이상적-나를 시선 속에 사로잡기 위해, 이마고로 자라나기 위해, 그리고 분신을 패퇴시키기 위해 사력을 다하고 있는 셈이다. 요컨대, 거울계의 주체는 이상적-나/이마고/분신으로 이루어진 삼위일체의 주체이다. 라깡이 주체를 구성체로 파악하는 까닭이 여기에 있다. “구성체”라는 용어가 함의하는 것은 동질성과 이질성의 공존과 갈등이다. 그 동질성이 자기동일성을 확신하는 자아라면 분신이 구현하는 이질성이란 무엇일까? 자아의 허구성을 주장하는 라깡은 주체의 본질이 이 이질성에 있다고 말하는 것인가?

자아의 황금빛 마당은 실상 주체의 진창이요 그 자체가—올타리 “내곽”의—습지와 쓰레기더미가 되는 것이라면, 라깡의 지형도에서 윌리의 담 밖 묘지는 같은 “담 밖”의 마천루와 결합된다. 실제로 영상텍스트는 묘지 위에 세워진 마천루, 곧 그 둘이 일체임을 제시하고 있다. 그것은 바로 “동일한 꿈속에서 두 가지 형태로 병치되는” 성이다. 그 성이 이드를 상징한다는 진술은 부연된다.

만약 “부정”(역주: 이드 또는 절대적 주체의 사유 불가의 영역을 긍정하면서 그 지배력을 부정)이 [오인] 기능의 명백한 형태라면, 부정의 효과들은 대부분 잠재적인 것으로 남을 것이다. 이 효과들은 죽음의 차원에 반사되는 어떤 불빛이 그것들을 비출 때만이 모습을 드러낼 것인 바, 이드가 현

현하는 곳은 바로 죽음의 차원이기 때문이다.

If the *negation* represents the patent form of that function, its effects will, for the most part, remain latent, so long as they are not illuminated by some light reflected on to the level of fatality, which is where the id manifests itself. (a 737 원문 강조)

영상텍스트에서 담은 묘지를, 숲은 마친루를 은폐하고 있다. 이 “부정”을 통해 주체의 오인 기능인 자아가 존립 가능하며 자아, 곧 본질주의적 주체가 사유하는 세계가 “상상”된다. 황금숲이 바로 그것이다. 월리는 끊임없이 전원의 회귀를 꿈꾼다. 자살 직전 뒷마당에 씨를 뿌리기까지 한다. 하지만 그는 실상 알래스카에의 초대를 거절하고 뉴욕의 “비즈니스 세계”에서 자신을 입증해 보이려하지 않았던가? 따라서 “부정의 효과”는 “잠재화”- 전치(transference)- 된 욕망이다. 그 욕망의 실상이 이드, 곧 담 밖의 은폐된 풍경으로 나타난다.

숲에 가려있던 마친루는 카메라- “죽음의 차원에 반사되는 불빛”- 가 담 틈새로 묘지를 포착한 뒤 서서히 상승할 때 비로소 모습을 드러낸다. 마친루의 기반이 묘지인 것은 문명과 변영, 성취와 상승을 지향하는 인간의 욕망이 자연과 쇠락, 하강과 죽음의 위협을 극복하려는 “주체적” 의식의 발현이라는- 라깡이 반박하는- “데카르트적 철학”에 부합한다. 사유 그리고 욕망의 주체로서의 인간을 전제하는 이 철학은 마친루와 묘지를 대립항으로 파악한다. 주체로서의 자기 동일성을 확증하려는 욕망과 주체의 소멸을 욕망하는 죽음본능의 관계를 상극성으로 본다. 하지만 “두 가지 형태의 성”을 말하는 라깡에게 양자는 동전의 양면이다. 나르시스의 경우처럼, 죽음본능은 “자기애적 리비도와 나의 소외기능 사이의 명백한 연계, 즉 주체가 타자와의 관계 속에서 발산하는 공격성”(the evident connection between the narcissistic libido and the alienating function of the I, the aggressivity it releases in relation to the other a 737)의 발현이며, 나르시스의 침수는 결국 이 타자에 대한 매혹과 혐오, 애증의 이면감정에 기인하기 때문이다. 라깡에게 거울이미지 속에 존재하는 타자의 이름은 분신이며 거울 밖에서 그것은 이드- 초자아/이드를 포괄하는 확장된 개념- 라는 이름을

찾는다. 결정적으로, 그는 거울의 안과 밖이 달리 존재하지 않는다고 말한다.

라캉의 지형도가 윌리의 뒷마당과 모순을 이루는 부분은 “내부 중심”의 성/“담 밖”의 마천루와 묘지, 곧 안과 밖의 역전이다. 하지만 주체에게 이 역전은 모순보다는 역설(paradox)이다. 틴새가 열린 라캉의 주체에게 안과 밖은 달리 존재하지 않기 때문이다. 윌리의 뒷마당이 “내부”라고 말하는 것은 요새화된 자아이지만 요새의 균열은 자아의 폐쇄적 자족성이 아니라 주체의 개방적 불완전성, 곧 안/밖의 허구적 경계를 입증한다. 뒷마당에 들어서는 벤의 첫마디는 안과 밖을 규정해주는 중심의 전도를 시사한다: “여기가 브룩클린이구나”(So this is Brooklyn, eh? 45). 이 순간 카메라는 담 너머 마천루를 등지고 선 윌리 가족을 포착한다. 맨하턴과 브룩클린, 어디가 중심이고 어디가 주변인가? 브룩클린의 뒷마당이 중심인 것은 이드를 몰아낸 자아 곧 주체의 오인기능에 의해서이다. 그러나 중심의 해체를 통해 라캉의 이드는 주체 내부 깊숙한 곳에 자리잡는다.

나의 자리에서 생각하는 것은 또 다른 나인가? 프로이트는 정신분석의 지향점을 “나는 이드가 있던 자리로 가야할 것이다” 라고 정의한다. 인간이 직면하고 있는 주체의 근본적인 탈중심성, 인간 내부의 균열 속에 존재하는 근본적 이질성은 결코 가려질 수 없다. 내가 나 자신보다도 더 밀착되어 있는, 내가 자기동일성을 확증하려는 순간에 나를 동요시키는, 이 타자는 누구인가? 타자의 현존은 타자성의 두 번째 층위 곧 나와 내 분신 사이를 중재하는 위치에 그것이 이미 존재하고 있다는 사실에 의해 입증된다.

Is what thinks in my place, then, another I? The end that Freud's discovery proposes for man was defined by him in these terms: *I must come to the place where id was*. The self's radical ex-centricity to itself with which man is confronted, in other words, the radical heteronomy gaping within man can never again be covered over. Who, then, is this other to whom I am more attached than to myself, since at the heart of my assent to my own identity it is still he who agitates me? His presence can be understood only at a second degree of otherness, which already places him in the position of mediating between me and the double of myself. (b 753 원문강조)

마천루와 묘지는 그 이질성으로 황금빛 숲을 해체한다. 전원예의 꿈은 경쟁과 죽음의 현실 그리고 그 현실에 투사된 욕망의 실상을 곡해하는 환영의 막일뿐이다. 담 틈새로 모습을 드러내는 그들은 윌리의 자기동일성에 투입하는 타자가 되어 도금이 벗겨진 빈곤한 주체를 주변으로 내몬다. 이제 이 타자는 주체가 버둥거리며 도달하고자 하는 내부 중심의 성이 된다. 엄격한 의미에서, 내외의 구분이 사라진 “탈중심”의 주체에게 타자는 외부와 내부에 동시에 존재하는 편재성을 띤다. 담 틈새를 통해 마당으로 들어선 타자-마천루/묘지-는 벽 틈새를 통해 이미 윌리의 집안에 “내부의 성”으로 자리잡고 있다. “타자성의 두 번째 층위”-첫 번째 층위는 외재성-곧 나와 분신 사이를 중재하는 위치란 다름아닌 거울이다. 이상적-나를 반영하는 거울이 침실의 그것이라면 타자의 거울은 현관복도 곧 외부세계와의 접경에 위치한다. 이 거울 속에 “나의 자리에서 생각하는 또 다른 나”가 있다. 그 거울은 윌리를 “이드가 있던 자리” 곧 마천루와-궁극적으로는-묘지로 데려간다.

IV. 거울 속/문 밖으로: 욕망하는 주체

황금빛 마당을 뒤로하고 부부는 한 주의 수입과 지출을 셈하며 부엌으로 들어선다. 갇아야 할 할부금들, 고장난 냉장고와 세탁기, 수리해야 할 지붕과 차, 이 모두를 감당하기에는 점점 빠듯해지는 수입-테이블에 앉아 셈을 계속하는 린다 주변을 초조하고 불안한 걸음으로 맴돌던 윌리는 방향을 바꿔 현관복도로 향한다. 복도는 딥-포커스(deep-focus)로 포착되어 매우 깊숙한 모습을 띠며 짙은 음영에 싸여 있다. 부엌에 비쳐던 황금빛 광채도 여기에는 스며들지 못한다. 복도 끝 현관문의 반투명 사각창에 외부세계의 희미한 빛만이 떠올라 있을 뿐이다. 이 황금시대의 긴 그늘 속을 걸으며 윌리는 타인들에게 무시당하고 직업 세계의 경쟁에서 도태되어 가는 자신의 처지를 반추한다. 그가 멈춰서는 곳은 바로 통로 한가운데 걸려 있는 거울 앞이다. 그 거울에 “새우처럼 왜소한” 체격을

재어보듯 몸을 비춰보는 순간, 여자의 웃음소리가 울려난다. 홀린 듯 거울을 들여다보는 윌리의 눈앞에 홀연 붉은 벽의 방이 떠오름과 동시에 그 벽 한가운데 문이 열리며 금발여인이 들어선다. 윌리는 거울 속의 방으로 걸음을 내딛는다.

보스턴의 외도 장면을 외부세계와의 접경에 놓인 현관통로 “거울 속” 장면으로 설정한 영상텍스트는 이상적-나/이마고/분신의 출현을 가능하게 하는 기제로서의 거울 뿐 아니라 이들의 총합 곧 내재화된 타자의 현존을 제시한다. 외부의 타자가 내면화하는 순간을 라캉은 거울이미지와 의 일차적 동일화 이후 리비도의 규범화를 수행하는 이차적 동일화 또는 “거울계의 나가 사회적 나로 굴절되는 과정”이라 규정하고, 이때 배태되는 욕망의 문화적 결정성을 지적한다.

거울계가 결말에 이르는 이 순간은 상대방의 이마고와의 동일화 그리고 원초적 질투심의 드라마에 의해, 나를 사회적으로 세부화된 상황들에 연결시킬 변증법을 촉발시킨다. 바로 이 순간 인간의 전 지식은 결정적으로 타자의 욕망을 통해 중재되고, 타자들과의 협력에 의해 욕망의 대상들을 추상적 등가물로 전환하게 한다. . . 인간에게 있어 이러한 성숙의 규범화는 결국 문화적 매개에 의존한다.

This moment in which the mirror-stage comes to an end inaugurates, by the identification with the imago of the counterpart and the drama of primordial jealousy, the dialectic that will henceforth link the I to socially elaborated situations. It is this moment that decisively tips the whole of human knowledge into mediatization through the desire of the other, constitutes its objects in an abstract equivalence by the co-operation of others . . . the very normalization of this maturation being henceforth dependent, in man, on a cultural mediation. (a 737)

윌리의 외도에 투사된 욕망의 정체는 무엇일까? 자기동일성을 확증하려는 주체의 욕망은 거울계의 나에게는 이상적-나와의 합일 추구라는 형태로 나타나지만, 사회적 나에게는 문화적 가치와 그 가치의 표상들을 획득하려는 욕망이 된다.

“윌리 나이의, 반반한 용모”로 묘사되는 원전의 보스턴 여인은 다만 죄의식의 표상으로 기능한다. 하지만 영상텍스트가 제시하는 여인은 하나의 스테레오

타입을 형성한다. 물결치는 블론드 머릿결, 하얀 피부, 붉은 입술, 육감적인 몸매, 그리고 백치미의 이 여인은 놀랍게도—혹은 당연하게도—마릴린 먼로를 환기시킨다. 먼로가 그러했듯, 여인의 이미지는 성적 욕망의 대상임은 물론 성공한 남자에게 주어지는 상징적 보상을 의미하는 하나의 기호가 된다. 거울 속 여인은 월리에게 욕망의 궁극적 성취를 추인하는 문화적 표상이다. 이 문맥에서 주체의 욕망은 이미 “타자의 욕망에 의해 중재된,” 그리고 “문화적으로 매개된” 욕망이다. 하지만 여인은 욕망의 전도체에 불과하다. 월리가 생물학적 남성성—섹스—과 상징적 남성성—물질적 보상 능력—을 동원하여 이르려는 곳은 그녀의 배후이기 때문이다. 여인이 스타킹을 받고서 “바이어들에게 곧장 들어가게 해줄게”(I'll put you right through the buyers)라고 말할 때, 거울 속 문을 통해 등장할 때 문 저편에 자리잡고 있는 것은 보이지 않는 “내부의 성”으로서 다름아닌 자본주의 사회의 성공, 부와 명예를 상징하는 마천루의 세계이다. 여인은 그 세계에 진입하기 위해 통과해야 할 하나의 문인 것이다. 그런 점에서 거울 속 여인의 위상은 내외의 접경인 거울 밖 현관복도의 그것과 동일하다.

또한 “내가 당신을 찍었어”(I picked you)라는 “인정”의 말을 월리가 음미하는 것은 여인의 뒤에 있는 마천루의 세계 곧 “타자”에 의해 인정받고 싶다는 욕망의 무의식적 투영이다: “내가 무의식을 타자(대문자)의 담론이라 말하는 것은 욕망의 인정이 인정에의 욕망이 되는 저 너머의 영역이 곧 무의식이기 때문이다”(If I have said that the unconscious is the discourse of the Other(with a capital O), it is in order to indicate the beyond in which the recognition of desire is bound up with the desire for recognition b 754). 바꿔 말해 주체의 욕망이란 궁극적으로 타자에게 인정받기를 원하는 욕망이다. 그러나 이상적-나아가 이마고를 통해 거리를 두고 분신을 통해 배반하듯이, 타자는 언제나 중재와 매개를 통해 욕망을 지연시킨다. 주체와 자아 사이에 접근선적 접근만 허용되듯이, 거울계의 나가 사회적 나로 굴절되는 과정에서 태어나는 욕망은 그 대상들과 욕망의 궁극적인 성취 사이에 “편집증적 소외”(paranoiac alienation)만을 발생시킨다. 그럼에도 불구하고 “저 너머의 영역”에 도달하기

위해 끊임없이 달려가는 주체의 운동성을 어떻게 설명해야 할까?

영상텍스트의 1막이 거울이미지의 반복적 등장을 통해—결핍된 주체로서— 거울계의 나의 출현을 전경화한다면, 2막은 그것이—욕망하는 주체로서—사회적 나로 굴절되는 과정, 곧 내재적 결핍을 극복하기 위해 “이드가 있던 자리”로 가는 여정에 초점을 맞춘다. 새로운 아침, 또다시 새로운 기대를 품고 힘차게 떠나는 윌리의 발걸음은 황금빛 숲 너머로 아련히 보이던 마천루의 세계로 진입하고 마침내 묘지에 이르게 된다. 이 마지막 여정에서 두드러지는 시각적 장치는 쉼새없이 여달히는 문들이다. 밝은 아침햇살 속에 나서는 현관문, 하워드 사무실 문, 빌딩의 회전문, 찰리의 사무실 문, 레스토랑 출입문과 화장실 문, 그리고 화장실 거울 속의 문에 이르기까지, 윌리가 순례하는 맨하턴은 문과 문들로 이루어진 세계이다. 라깡은 이 문들을 “환유”라고 칭한다.

라깡의 “타자”(대문자)는 자아심리학의 이드보다 광의의 개념일 뿐 아니라 전혀 이질적인 개념이라는 점에 유의할 필요가 있다. “타자”는 단순히 “의식의 자기충족성이라는 한계 또는 자율성의 환영 내에서만 파악되는 절대적 주체의 사유 불가의 영역”(the unthinkable of the absolute subject within the limits of a self-sufficiency of consciousness, the illusion of autonomy a 737)이 아니다. 자아심리학의 이드가 정의될 수 없는 리비도적 에너지의 덩어리인 반면—욕망의 대상이 “문화적” 매개를 통해 구성된다는 진술에 함의되듯—“타자”는 언어적 구조를 가진 무의식이며 기표들의 덩어리이다.

무의식은 언어와 같은 구조를 가진다는 명제에서 시작해야 한다. “타자”란 주체의 현존 양식을 지배하는 기표들의 연쇄가 자리잡고 있는 장소이다—주체가 출현하는 곳은 바로 이 살아있는 존재의 영역에서이다.

One must set out from the notion that the unconscious is structured like a language. The Other is the locus in which is situated the chain of the signifier that governs whatever may be made present of the subject—it is the field of that living being in which the subject has to appear. (c 203)

언어적 구조란 일차적으로는 기표와 기의의 상응에 의한 의미의 발생을 말한다. 하지만 후기구조주의적 입장에서, 기표에 의해 지시되는 기의가 또 다른 기의를 위한 기표로 전환된다는 점에서, 의미의 결정성은 불가능한 것이 된다. 따라서 언어의 본질적 구조는 결정성을 갖는 기의들의 체계가 아니라, 의미의 정착을 거부하는 지연성—그리고 문화적 매개에 의한 자의성—을 특징으로 하는 기표들의 연결구조라고 할 수 있다. 그렇다면 존재의 의미를 찾는, 자기동일성을 추구하는, 스스로를 기의화 하고자 하는 주체의 시도는 언어·문화·무의식으로서의 타자, 곧 순수한 기표들의 세계에 의해 좌절당할 수밖에 없다. 주체 자체가 기표로서 존재하기 때문이다. 월리가 마천루에로의 여정을 시작할 때 린다의 말은 다시 한번 시사적이다: “네 아버지 항구를 찾는 작은 배란다”(He's only a little boat looking for a harbor). 출렁이는 기표들의 덩어리 위를 떠도는 배가 존재의 의미에 내리려는 닻은 깊은 물길 속에 헛손질을 되풀이할 뿐이다.

물론 주체는 하나의 기표가 결정적인 기의어로 자신을 인도한다고 믿는다. 그러나 정착 그 기의에 도달했을 때 주체가 발견하는 것은 이미 기표화되어 사라진 기의 곧 “결핍”의 상태이다.

주체는 타자 속에서 하나의 결핍과 조우한다. 타자의 담론의 틈새에는 근원적으로 파악 가능한 어떤 것이 출현하는데, 그것은 ‘그가 내게 이것을 말한다. 그런데 그가 원하는 것은 무엇일까?’ 라고 반문하는 아이의 경험에서 잘 드러난다. 기표들을 교차하는 이 틈새가 바로 환유의 지점이다. 날쌔게 움직이는 것, 욕망이 거어다니고 미끄러지고 도망치는 것이 환유이다. 타자의 담론의 결핍 속에서 타자의 욕망은 주체의 욕망이 된다.

A lack is encountered by the subject in the Other. In the intervals of the discourse of the Other, there emerges in the experience of the child something that is radically mappable, namely, He is saying this to me, but what does he want? In this interval intersecting the signifiers is the locus of what I have called metonymy. It is there that what we call desire crawls, slips, escapes, like the ferret. The desire of the Other is apprehended by the subject in the lacks of the discourse of the Other. (c 214)

기표와 기의의 결합이 빚어내는 은유작용은 주체에게 욕망의 대상을 포착 가능한 것으로 제공한다. 보스턴의 여인을 안을 때, 하워드 손잡을 때, 그리고 비프에게서 성공의 약속을 목격할 때, 윌리는 욕망의 충족을 기대한다. 하지만 은유의 순간은 일시적이며 기만적이다. 은유에 의해 기의화된 대상들이 또다시 기표로 환원될 때, 이러한 “기의의 기표 아래로의 영원한 미끄러짐” 또는 “타자의 담론에 개재하는 틈새”가 환유이다. 환유작용 즉 끊임없는 기표의 연결고리 속에서 대상은 스스로를 완전하게 구현하지 못하고 항상 결핍만을 드러낸다. 따라서 윌리가 통과하는 문들은 욕망 주체의 소모적인 여정을 형상화한다. 바뀌 말해, 거울이미지를 통해 주체가 욕망의 대상을 포착한다면, 그 대상을 찾아 “거울 속으로 들어설 때/문 밖으로 나설 때” 그것은 항상 주체의 포착범위를 벗어나 있다. 따라서 또 다른 문을 열어나가야만 하는 주체에게 욕망은 언제나 결핍의 상태를 야기한다. 역설적으로, 결핍 때문에 환유로서의 욕망은 영생한다.

하워드의 사무실은 이 역설을 압축적으로 도해한다. 맨하튼 속에 자신의 입지를 확보하려는—뉴욕 근무를 신청하려는—희망을 품고 윌리는 사무실 문을 연다. 그 문은 윌리의 현관문과 동일한 형상이며, 사무실 복도의 주황색 벽은 울퉁불퉁한—대뇌 피질을 시사하는—질감의 윌리의 집 벽을 닮아 있다. 사무실은 물론 틈새가 벌어진 벽들로 되어 있다. 눈길을 끄는 것은 체크무늬 바닥이다. 돌이켜보면, 흑백 체크무늬는 윌리의 침실과 부엌과 현관복도, 또 거울 속 붉은 방을 뒤덮고 있던 것이 아닌가? 하워드와 찰리의 사무실과 레스토랑에 재등장하는 그것은 윌리의 행동반경 전체를 따라다닌다. 체크무늬의 편재성은 윌리의 활동영역이 폐쇄된 공간임을, 거울계의 주체가 처한 공간적 감응상태를 말해준다. 또한 체스판의 연상을 통해 생존경쟁의 현실원리—기대와 실의, 추구하고 좌절, 승리와 패배, 삶과 죽음의 이분법—를 상징한다. 궁극적으로—의미의 차원을 떠나—순수한 차이로서의 흑백의 무한반복을 시각화함으로써 의미의 정착을 불허하는 기표들의 미끄러짐, 환유구조를 구현한다. 아울러, 하워드 등뒤에 걸린 미국 전역지도를 뒤덮은 선과 점의 연쇄, 그리고 그의 아들이—빠르게 재생되는 목소리로—“알파벳 순서로” 암송하는 주도들의 명칭은 세일즈맨 윌리가 섭렵하던

뉴잉글랜드의 도시들을 환기하면서, 월리의— 그리고 “미국의 꿈”이라는 “타자”의— 욕망의 대상들을 한갓 기호들로, 붙잡을 수 없는 기표들로 변형시킨다.

환유구조가 하워드 사무실에서 특히 위협적으로 재현되는 것은 체크무늬가 특이한 변형, 검은 판이 극도로 축소되어 흰 판의 사각형 한 구석에 몰려있는 형상으로 나타난다는 점이다. 모든 것이 공백화되는 듯한 이 착시적 현상은— 주도명의 급속한 재생 속도와 함께— 현기증을 불러일으킨다. 현기증은 주체의 기반 곧 기표들의 연쇄구조에 일어나고 있는 와해에 기인한다. 주체로 하여금 욕망을 배태시키고 지속시키는 힘인 환유작용에 이상이 생긴다는 것은 주체 자체의 와해 위기가 된다. 길 위에 있는 한, 그래서 이 도시 저 도시를 떠도는 한— 환유구조에 편입되어 기표들 사이를 부유하는 한— 세일즈맨 월리는 주체로서 구성된다. 그 길을 거부하는 순간 주체의 설자리는 없어진다: “그러고 보니, 당신 보스턴에 갔어야하는 것 아니오?”(Say, aren't you supposed to be in Boston?) 결국 월리는 마천루의 세계로부터 축출당한다. 영상텍스트는 궁극적 욕망의 대상이었던 그 세계마저도 실재가 아니라 기표로서의 “약속의 땅”이었음을 시사한다. 뉴욕 본사에 자리를 내주겠다던 오랜 약속— “자네 부친은 내게 약속을 했어”(There were promises that were made across this desk!)—은 사무실 창 밖 마천루 빌딩들이 실물세트가 아니라 배경막에 그려진 “허상”임이 드러나는 순간 환유구조에 편입된다. “약속”은 본질적으로 기표일 따름이다.

주체의 와해는 원초적 불일치를 안고 있는 유기체의 조건을 노정한다. 해고를 통고한 후 망연자실한 월리에게 “정신 좀 차려요/몸 좀 추슬러요”(Pull yourself together)라는 말과 함께 하워드가 자리를 비울 때, 간간이 뿌리던 빗방울은 줄기를 이루어 사무실 창에 흘러내린다. 이때 클로즈업으로 잡힌 월리의 얼굴과 상반신에는 창가의 빗줄기가 투영되어 마치 갈래갈래 찢어진 종이와 같은 형상을 띤다. 유아가 체험하는 “파편화된 몸”을 영상텍스트는 그렇게 결정화한다. 이것이 죽음의 순간이 아니라면 주체는 또 다른 문을 발견할 것이다. 이 순간 벤이 재등장한다. 첫 장면의 월리의 귀가가 문의 모티프를 도입했다면 반복을 통해 그것을 모티프로서 확증한 것은 벤이다. 그의 첫 등장을 예고하는 월

리의 말—“그는 자신이 원하는 걸 알았고, 나갔고, 그것을 얻었어”(The man knew what he wanted and went out and got it)—은 욕망의 지향점이 “문밖”임을 함의한다. 유명처럼—즉 기표로서—나타났던 벤이 문밖 세계의 기회와 성공을 윌리에게 각인시킨 후 퇴장할 때, 돌아보는 그의 얼굴은 “먼 곳의 후광”(aura of far places)으로 빛난다. 그의 뒤로 활짝 열린 현관문에는 “다이어몬드로 빛나는 정글”의 현란한 빛이 밀려들고 있었다.

이제 파편화된 몸의 윌리에게 나타난 벤이 “문턱을 나서면 신대륙이 있다”(You’ve got a new continent at your doorstep, William!)라고 외치며 하워드의 사무실 문을 힘차게 열어제치면, 문밖은 다시 황금빛 마당이다. 비프의 결승전 준비에 들떠 “애 앞에는 모든 문이 다 열릴 거야”(All the doors will open to him!)라고 외치는 윌리를 뒤로하고 벤은 “문턱을 나서면 신대륙”이라는 “약속”을 다시 한번 남기고, 이번에는 거리로 이어지는 뒷마당 통로를 통해 떠나간다. 골목 밖 거리는 또 한번 후광으로 뒤덮이지만 현관문으로 밀려들던 광채의 충만함과는 달리 묘연한 공백감이 화면을 지배한다. 골목 끝자락을 향해서 공던지는 동작을 취하는 비프의 비장한 표정과 그를 바라보며 터질 듯 상기한 윌리의 표정이 빛는 대조가 빛/공백의 의미를 모호하게 한다. 일행을 차에 태우고 이 “문턱”을 나서는 윌리가 “터치다운, 터치다운!”을 연호할 때, 영상텍스트는 컷되면서 빌딩을 나서는 그를 포착한다. 시간의 경계마저 허무는 욕망의 환유구조 속에서 터치다운을 외치며 군중에 뒤섞여 윌리가 나서는 문이 시선을 끈다.

그 문은 회전문이다—윌리와 그를 둘러싼 “주체”들을 안/밖으로 떠밀어내는. 이 장면 역시 원전의 치밀한 해석과 분방한 재구성에 입각해 있다. 그것은 해피가 선망/질투하는 그의 이마고/분신인 “연봉 오만이천 달러의 매니저가 들어서는 회전문”(That’s fifty-two thousand dollars a year coming through the revolving door)—곧 성취의 표상인 동시에, “초호화 저택을 지은 지 두 달만에 팔아버리고 또 다른 저택을 짓는” 환유구조로서의 욕망 그 자체를 시각화한다. 주체는 “다른 어떤 것을 추구하는 욕망을 향해 끊임없이 뻗어있는 환유의 철로에 사로잡혀 있다”(being caught in the rails—eternally stretching forth

towards the desire for something else – of metonymy b 751)는 라깁의 말은 “작은 월리”인 해피를 통해 명확히 구현된다: “나도 똑같은 짓을 하겠지. 내가 뭘 위해 일하는지 모르겠어. 아파트, 차, 여자들, 다 내가 원했던 거지. 그런데도 제길, 여전히 외로운 거야”(I know that's just what I would do. I don't know what the hell I'm working for. It's always what I wanted – my own apartment, a car, and plenty of women. And still, goddammit, I'm lonely).

월새없이 돌아가는 회전문의 속도 탓이었을까? 월리는 극도의 흥분상태에서 주먹을 불끈 쥐고 터치다운을 외치며 거리를 내닫는다. 이 거리는 온통 검붉은 벽돌담 – 현관복도의 암갈색을 제외하면 집의 벽들은 청회색이거나 흰색이었고, 하워드의 사무실 복도 벽은 주황색이었다 – 으로 이어진다. 월리를 쫓는 카메라의 트래킹샷은 이 벽돌담의 질주를 함께 포착한다. 사운드트랙의 고탈소리와 화면의 검붉은 빛이 급속하게 섞여들면서 월리의 흥분상태가 거의 착란에 이를 때, 또 다른 문 하나가 월리 앞에 열린다. 찰리의 사무실 문을 열고 들어서는 그를 맞이하는 것은 변호사로 성장한 버나드이다. 비프가 약속의 배반이라면 그는 약속의 성취, 곧 “터치다운”을 구현하는 것인가?

적어도 월리의 관점에서는 기표와 기의의 행복한 결합이 있는 곳이 찰리의 사무실이다. 하워드 사무실에서의 변형이 현기증을 일게 했던 체크무늬는 여기서 원형복구되어 안정감을 회복한다. 창외 블라인드를 통해 스미는 황혼빛은 안온하다. 블라인드의 그늘이 얼굴 위에 드리워 여전히 파편화된 몸을 확증하지만, 빗줄기의 투영에 의해 갈가리 찢어지는 몸을 체험하던 순간에 비하면 이 장면은 훨씬 부드러운 질감을 갖는다. 이 상대적 안정감은 욕망의 환유구조를 대상에의 투사를 통해 왜곡·은폐하지 않고 그대로 받아들이는 “이질적인 정신적 실재” 때문이다. 찰리 부자가 자별인사를 나누는 동안 월리는 벽에 걸린 액자를 들여다본다. 그 그림은 추상적인 – 두개의 큰 점들을 가로선으로 연결한 – 문양의 단순반복을 보여준다. 그 문양들이 아래위로 수십 개 연결된 모습은 마치 침묵들위를 달리는 철로와 흡사한 형상이다. 그것은, 하워드 사무실의 위풍당당한 그러나 기만적인 – 점과 선에 불과한 기호들을 욕망의 대상인 도시와 도시에 이르는

길로 “은유화”한—지도와 달리, 기호의 기호성을 드러냄으로써 욕망의 환유성을 적시하고 따라서 대상에의 집착에서 벗어나게 하는 “정직한” 그림이 된다.

“때로는 포기하는 편이 나아요”(But sometimes, Willy, it's better for a man just to walk away)라는 버나드의 말이나, “내가 제대로 살아온 건 무엇에도 집착하지 않았던 덕이지”(My salvation is that I never took any interest in anything)라는 찰리의 말은 이 그림, 즉 환유구조로서의 삶에 대한 주석이다. 하지만 운동화에 새긴 버지니아 대학교 문신을 불태운 비프가 기표의 기표됨을 각성하기보다는 사라진 기표의 자리에 함몰되듯이, 명쾌한 환유의 도해를 보고도 윌리는 대상에의 집착을 떨치지 못한다. 그림의 그리고 생의 기표성을 한편으로는 감지하면서—“고속도로, 기차, 약속, 지난 세월, 이 모든 것 후에 결국은 죽은 것이나 다름없다니”(After all the highways, and the trains, and the appointments, and the years, you end up worth more dead than alive)—여전히 희망과 기대와 약속의 추동력에 의지하는—“행운을 빌어 줘. 비프가 오늘 빌 올리버를 만났거든”(Wish me luck, Charley. He saw Bill Oliver today)—그는 다시 문을 열고 또 다른 욕망의 대상을 찾아 떠난다.

해피, 비프, 윌리가 차례로 들어서는 레스토랑 문은 마천루 세계의 마지막 경유지다운 변형을 보여준다. 현관문과 같이 반투명 유리로 되어 있지만 용수철 경첩으로 고정된 두 짝이 반자동으로 여닫히는 이 문은 의식의 입구인 현관문과 욕망의 출구인 회전문의 결합이다. 흥겨운 음악을 배경으로 말쑥한 양복 차림의 해피가 이 문을 호기롭게 밀치고 들어서자, 문의 진동이 채 멈추기 전에 육감적인 외모의 여인이 들어선다. 머뭇거리듯 들어오는 비프는 열린 문짝을 붙든 채 윌리의 도착을 묻는다. 기이하게도, 붉은 광채로 번들거리는 이 방의 벽들은—하워드 사무실 복도의 주황색, 거리 벽돌담의 검붉은 색의 점진적 상승이면서—거울 속의 방, 윌리의 외도가 있었던 보스턴 호텔 방과 일치한다. 창의 커튼도 웨이터가 펼치는 테이블보도, 여인의 모자와 드레스까지도 온통 붉은 색이다. 여인이 자리에 앉을 때 카메라는 그녀 뒤의—화장실—문을 포착한다. 그것은 보스턴의 여인이 등장하던 문이 아닌가? 이 붉은 방에 마침내 윌리가 들어선다.

레스토랑의 흥겨운 분위기를 즐기는 것도 잠시, 비프의 “약속”에 모든 것을 걸고 있는 윌리는 아들의 석연치 않은 태도에 폭발한다: “숲이 불타고 있어, 알 아? 큰 화염이 사방에 타오르고 있단 말이야. 난 오늘 해고당했어”(The woods are burning, boys, you understand? There's a big blaze going all around. I was fired today). 돌연한 불의 이미지는 프로이트/라깡을 따라 “해고”(fire)라는 어휘의 무의식적 연상작용으로 읽힐 수도 있다. 또는 희곡텍스트의 단서를 찾아, 가족을 버린 아버지에 대한 기억 속에 떠오르는 “광활한 벌판에 지퍼진 모닥불을 어머니 품에 안겨 바라보던”(All I remember is a man with a big beard, and I was in Mama's lap, sitting around a fire) 유아 윌리의 체험에 연원을 둔 것으로 추정할 수도 있다. 불은 어린 아이의 눈에 따스함보다는 위협으로 비쳤던 걸까? 아버지에게 버림당한 아이가 추체험하는 소외와 결핍, 외로움과 두려움의 투영일까? 영상텍스트는 현재의 윌리를 불태우는 화염을 시각화한다. 비프의 “깨어진 약속”은 윌리의 기억 속에 존재하는 또 하나의 불을 재점화한다.

비프를 밀쳐내고 자리에서 일어서는 윌리의 귀에 다급한 목소리가 들려온다. 비프의 수학 낙제를 알리는 버나드의 모습이 명멸하고 카메라는 환각에 사로잡혀 방을 맴도는 윌리를 집요하게 따라붙는다. 회전하는 카메라의 시선 속에 소용돌이치는 붉은 벽은 극도의 현기증을 불러일으킨다. 불길의 소용돌이 속에 또 다른 목소리가 들린다: “신호는 가는데 전화를 받지 않아”(Ringing Mr. Loman for you, Mr. Loman does not answer). 혼미한 상태의 윌리는 소리친다: “난 방에 없어! 그만 뒤, 난 없단 말이야!”(I'm not in my room! I'm not there, stop it!) 윌리의 귀에 웃음소리와 함께 보스턴 여인의 목소리가 겹쳐진다: “윌리, 문 앞에 누가 있어” 잠시 자리에 앉아서도 계속되는 목소리-“윌리, 문 열 거야?”(Willy, are you going to answer the door?)-에 그는 다시 일어난다.

비프: 아버지, 어디 가세요?

윌리: 문 열러.

비프: 무슨 문이요?

윌리: 화장실. . .문. . .문이 어디 있지?

Biff: Hey, where are you going?

Willy: Open the door.

Biff: The door?

Willy: The washroom. . .the door. . .where's the door? (114)

소용돌이치는 붉은 방을 벗어나 화장실로 들어선 윌리는 혼미해진 정신을 되찾으려는 듯 안경을 벗어 꼼꼼히 닦는다. 그 모습이 화장실 거울에 반영되면 그 거울 속에 또 하나의 문이 있다. 아니, 그것은 윌리가 들어온 화장실 문이던가? 그러나 돌아서서 문을 열면 레스토랑은 사라지고 그 자리에 또 하나의 붉은 방, 보스턴의 호텔 방이 들어서 있고 침대 위에는 금발 여인이 스타킹을 벗어내고 있다. 그녀 뒤편 벽에 걸린 긴 거울에 그녀의 모습이 반영된다. 그런데 그것은 그녀의 뒷모습이 아니라 앞모습이다. 착시현상인가?

자세히 보면 여인의 뒤집힌 거울상은 하나가 아니라 두 개, 세 개로 나타난다. 화장실 문턱에 선 윌리의 모습도 이 거울 속에 이중, 삼중의 이미지로 겹쳐진다. 카메라가 자리를 옮겨 윌리를 포착할 때 의문은 풀린다. 윌리가 들어서는 문 곁에 다른 거울이 있어 벽의 거울과 마주보며 상호반영을 만들어낸 것이다. 두 거울의 상호반영은 이미지의 무한반복을 창조한다. 여인의 무수한 이미지들이 욕망의 대상이 지니는 환유성을 구현한다면, 윌리의 반복적 이미지는 주체 자체의 환유성, 주체의 기표됨을 말하는 것인가? 그렇다면 이 상호반영의 방은 거울이미지의 포획을 통한 주체의 형성-기의화-과 거울이미지의 산란을 통한 주체의 소멸-기표화-을 동시에 구현하는 장소인가? 붉은 방은 들끓는 욕망의 색이자 불태우는 소멸의 색을 통해 주체의 자기동일화의 욕망을 가열시키는 동시에 영원히 부인하는-곧 마천루와 묘지를 결합하는-"타자"의 영역이다. 환유의 모든 기표를 가능하게 하는 초월적 기표가 드러나고, 또 그것이 산산조각나는 곳이 바로 이 "타자의 무대" 곧 라캉이 말하는 무의식이다.

프로이트의 "기계에서 나오는 신"(역주: 무의식)은 꿈의 장소인 '타자의 무대'에서만 생각될 수 있다. 이 기계의 신이 덜 우스꽝스런 것은 연출자(역주: 주체)가 기계(역주: 꿈의 기계, 은유와 환유)를 조종하는 것이 아니라

그 역이라는 사실을 관객이 알고 있기 때문이다. 프로이트가 『토텐과 터부』를 증시한 것은 그것이 오이디푸스의 실명으로도 완전히 속죄될 수 없었던 원초적 아버지의 외설적이고 광폭한 모습을 제시하기 때문이다.

And how else are we to conceive [Freud's] recourse to a *Deus ex machina* than on that 'other scene' he speaks of as the locus of the dream, a *Deus ex machina* only less derisory for the fact that it is revealed to the spectator that the machine directs the director? How else can we imagine that a scientist of the nineteenth century [Freud] valued more highly than all his other works his *Totem and Taboo*, with its obscene, ferocious figure of the primordial father, not to be exhausted in the expiation of Oedipus' blindness? (b 751 원문 강조)

“문 열지 않을 거야, 윌리?”(Aren't you going to answer the door, Willy?)— “타자의 무대”는 기억/의식의 빗장에 걸려 쉽사리 열리지 않는다. 하지만 붉은 방의 벽—실제로는 문—에 걸린 거울이 열리며 아들이 아버지의 “외설”의 현장에 들어설 때, 달아난 아버지를 재연하는 배신한 “원초적 아버지”로서의 윌리가 그곳에 있다. 대신 그곳에는 비프가 찾던 아버지, “바로 그 사람”(the kind of man you are)은 사라지고 없다. 이 부재의 꿈찍함은 무엇보다 그것이 거울 속에서 출현하여 문에서 문으로 확보하던 욕망의 주체가 선언하는 자신의 궁극적 부재라는 점이다. “난 방에 없어, 난 없단 말이야.” 따라서 주체의 형성과 해체를 동시에 구현하는 이 “거울문”—거울 속의 문이 아니라 거울과 문이 한 몸인—의 열림은 “아버지”라는 초월적 기표의 반복적·영속적·원초적 상실, 곧 기의 영원한 부재를 드러낸다. 이 부재의 주체를 비프는—깨어진 또는 기만적인—기표라 이름한다: “이 가짜! 형편없는 속임수 가짜! 아버지 가짜야!”(You fake! You phony little fake! You fake!)

“내가 없다”라고 말하는—자기 소멸을 욕망하는—나는 누구이며, 어디에 있는가? 라캉은 햄릿의 궁극적 회의(To be or not to be)를 다음과 같이 번역한다: “기표로서의 나는 기의의 자리를 차지하고 있는 나와 동질적인 관계인가 이 질적인 관계인가? 그것이 문제이다”(Is the place that I occupy as the subject

of a signifier concentric or excentric, in relation to the place I occupy as subject of the signified?—that is the question b 750). 기표와 기의 사이에 함께 부유하는 햄릿과 윌리의 갈림길은 “현대인”의 편견 곧 코기토(cogito) 철학에 있다. “나는 생각한다 고로 존재한다”는 명제가 “내가 생각하는 곳 바로 거기에 나는 존재한다”는 뜻을 함의한다고 할 때, 라캉의 반명제는 “나는 내가 아닌 곳에서 생각한다. 그러므로 나는 내가 생각할 수 없는 곳에 존재한다”(I think where I am not; therefore I am where I do not think b 750)는 것이다. 내가 없다고 말하는 나, 곧 기의로서의 주체는—만약 그것이 존재한다면—거울과 문의 세계를 벗어난 곳에서 제자리를 찾을 수밖에 없다는 것이다. 그리하여 초월적 기표 즉 기의의 환상에 집착하는 윌리는 햄릿의 또 다른 질문—“죽음의 잠 속에 어떤 꿈이 찾아들지”(For in that sleep of death/ What dreams may come)—은 공유하지 못한 채, 환유의 종결이자 욕망의 완성인 마천루의 기반, 죽음으로 향한다.

V. 레퀴엠: 우리를 위한 진혼곡

주체의 긴 여정을 동반하는 플롯 선율은 진혼곡에 자리를 내주기 전에 마지막 변주를 펼친다. 영상텍스트는 레스토랑 밖 거리로 나서 “심은 게 아무것도 없어. 남은 게 하나도 없어”라고 중얼거리며 씨앗을 사러 가는 윌리를 계단을 내려가는 뒷모습으로 포착한다. 뿌리 뽑힌 삶, 기의의 영원한 부재로 공백화된—기표로 전락한—주체의 숙명을 지고 그가 향하는 곳은 땅속 곧 무덤이다. 장면이 바뀌어 집 뒷마당의 쇠락하고—황금시대의 그것에 비해 현격하게—쭈어진 담이 어둠 속에 씨앗을 뿌리는 그를 에워쌀 때, 그리고 로-앵글(low-angle)로 포착된 주변 건물들이 머리 위로 무너져 내릴듯할 때, 윌리는 이미 반쯤 무덤 속에 들어서 있다. 담에 기댄 삼과 그가 든 호롱불은 햄릿의 “묘지기”—다만, 타인이 아니라 자신의 무덤을 파는—를 인유한다.

묘지로의 마지막 여정을 주저하게 하고 동시에 재촉하는 것은 이마고와의 거리, 그리고 그 거리를 극복하게 하는 “약속들”이다. 어둠 속의 벤을 둘러싼 후광은 한결 찬란하여 주체로 하여금 치명적으로 욕망에 눈멀게 한다. 목숨을 담보로 한 “끝내주는 이만 달러 짜리 제안”(What a proposition. Terrific, terrific, it's guaranteed twenty-thousand-dollar proposition)은 “여느 약속과는 다르다”(This would not be another dammed-fool appointment!)고 강변하지만, 그 또한 환유로서의 욕망일 뿐이다. 만류의 제스처는 욕망하는 주체를 애태울 뿐, 오히려 욕망의 완성을 향해 줄달음치게 한다. “왔던 대로 그냥 갈 수는 없잖아, 인간이란 뭔가를 쌓아야 해”(A man can't go out the way he came in, Ben, a man has got to add up to something). “영락”의 숙명을 거부하는 몸짓은 타자의 인정을 욕망하는 거울계 주체의 집착일 뿐이다. 그의 이상적·나는 거울의 비밀, 주체의 빈곤과 허구성을 통렬히 폭로한다. “난 싸구려 인생이에요, 아버지도 마찬가지구요!”(Pop, I'm a dime a dozen, and so are you!). 그럼에도 주체가 항변을 계속할 때—“난 싸구려가 아냐! 난 윌리 로먼이야, 넌 비프 로먼이고!”(I am not a dime a dozen! I am Willy Loman, and you are Biff Loman!)—라캉의 개입은 이 항변을 여지없이 무너뜨린다.

환유가 환기하는 (기외에 대한) 항수를 환유 자체가 배반하는 것이라면, 동어반복을 넘어선 어떤 의미도 기대할 수 없다. ‘전쟁은 전쟁이다,’ ‘일 페니는 일 페니다’와 같은 논리에 의해서만 나는 나임을 확신할 수 있다. 하지만 그렇게 확신하는 나 역시 동어반복 속에 사로잡혀 있음을 어떻게 회피할 수 있겠는가?

If, turning the weapon of metonymy against the nostalgia that it serves, I refuse to seek any meaning beyond tautology, if in the name of ‘war is war’ and ‘a penny’s a penny’ I decide to be only what I am, how even here can I elude the obvious fact that I am in that very act? (b 750)

“나는 윌리 로먼이다”라는 언술의 동어반복성을 소거할 때 개인으로서의 윌리 로

면은 사라진다. 대신 그것은 “나는 욕망하는(Will-y) 주체(Lo-and behold-Man: *Ecce homo*)이다”라는 인간존재의 근원적 선언이 된다.

주체의 부인—“아버지, 난 아무것도 아니에요, 아무것도 아니란 말예요”(Pop, I'm nothing! I'm nothing, Pop)—은 새로운 출발일 수도 돌이킬 수 없는 종말일 수도 있다. 비프나 “인생이란 짐을 덜어내는 것”(Life is a casting off)이라 말하는 린다 같은 이에게는 전자의 가능성이 주어지겠지만, “뭔가를 성취해야만 하는”(No, no, some people—some people accomplish something) 윌리에게 그것은 나르시스가 들여다보는 수면의 울렁임이다. “거울”같은 수면 위의 얼굴이 허상이라는 선고는 고개를 돌리게 하기보다는 그 수면 아래의 “뭔가”를 찾아 수면의 “문”을 열게 한다. 벤의 얼굴에 광채가 더하며 “그곳은 어둡지만 다이아몬드로 가득 차있지”라고 말할 때, “완벽한 제안”이라는 약속의 깃발을 흔들 때, 윌리는 현관복도의 거울을 마지막으로 바라보고 빛으로 충만한 현관문을 연다. 첫 장면과 같이 반투명창에 비친 상반신 실루엣을 마지막으로 그는 시야에서 사라진다. 차의 질주하는 소리, 찢어지는 타이어의 굉음이 가족의 절규와 겹쳐지면서 화면은 “공백” 자체가 된다.

낮은 첼로 선율의 진혼곡이 흐르면서 이 공백 속으로 조문객이 들어서면 장면은 뒷마당 담 밖 광활한 묘지이다. 빛 바랜 단풍 숲을 배경으로 영상텍스트의 “레퀴엠”은 로-앵글로 인물들을 포착하며 화면의 하단부에는 윌리의 무덤머리가 살포트 걸려 있다. “잘못된 꿈을 꾸었던”(He had the wrong dreams. All, all, wrong) 아버지를 기억하는 비프, “미국의 꿈”(A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory)을 용인하는 찰리, 여전히 “오인”에 사로잡힌 (He had a good dream. It's the only dream you can have—to come out number- one man) 해피, 그 가운데 우리가 있는 것일까—마천루와 묘지 그 어디쯤? 우리가 꿈과 욕망으로부터 자유로울 수 없다면 이제 죽음으로써 욕망을 완성한 윌리의 안식을 어떻게 애도해야할 것인가? 그런데 문상의 자리를 찾는 우리를 바라보는 시선이 문득 느껴지는 것은 왜일까? 린다만이 무덤 앞에 덩그마니 설 때, 우리는 그 시선이 무덤으로부터의 응시임을 인지한다.

그 응시 안으로 빨려들면서 우리는 질문한다. 나의 욕망은 무엇인가? 문에서 문으로 가쁜 숨으로 달음박질치는 삶 속에서, “서울”을 떠나길 원하면서 종내는 붙들려/붙어 있는 나는 그 “뭔가”를 찾아 기표와 기표 사이를 떠도는 것인가? 마천루와 묘지가—서울과 벽제가—일체라면, 욕망의 완성이 곧 죽음의 욕망이라면, 나의 행로는 월리와 함께 하는 여정이 아닌가? 나는 결국 “월-리”이지 않은가? 라깁의 곁어는 위안을 허용치 않는다.

주체를 우리가 개념화하는 주체로 되돌림으로써 정신분석은 ‘당신은 저것(역주: 이드)이다’라고 규정할 수 있는 황홀한 경계까지 환자를 동행할 수 있을지 모른다. 그 지점에서 그는 자신의 유한적 운명의 영점(零點)을 계시 받을 것이다. 그러나 그를 진짜 여행이 시작되는 지점으로 이끄는 것은 우리 분석가들의 미미한 능력 밖의 일이다.

In the recourse of subject to subject that we preserve, psychoanalysis may accompany the patient to the ecstatic limit of the 'Thou art that,' in which is revealed to him the cipher of his mortal destiny, but it is not in our mere power as practitioners to bring him to that point where the real journey begins. (a 738)

이미 “진짜 여행”을 시작한 월리와 그를 떠나보낸 정신분석가는 우리를 “유한적 운명의 영점”에 월리의 응시와 함께 남겨둔다. 욕망과 죽음 사이를 배회하는 우리를 그 응시로부터 풀어주는 것은 린다의 축도이다: “우린 자유예요, 자유를 얻었어요(We're free, we're free). 해방의 선언과 함께 화면은 서서히 암전된다. 무덤으로부터의 응시가 거두어진다. 그리고 이 영상텍스트의 시종을 지배해온 월리의 집요한 의식으로부터 비로소 우리는 자유로워진다. 사유주체로서의 통합적 자아 곧 절대적·본질주의적 주체에 대한 환상과 씬 없는 욕망의 대상들에 대한 집착에서—잠시, 아마도 아주 잠시—벗어난다.

주제어

『세일즈맨의 죽음』, 영화, 거울이미지, 주체, 욕망

인용 문헌

- Lacan, Jacques. (a) "The Mirror Stage as Formative of the Function of the *I* as Revealed in Psychoanalytic Experience," *Critical Theory Since 1965* (Eds. H. Adams & L. Searle) Tallahassee: Florida State UP, 1986 (734-738).
- _____. (b) "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud," *Critical Theory Since 1965* (738-757).
- _____. (c) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Penguin Books, 1977.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman: Text and Criticism*. (Ed. G. Weales) New York: Viking 1967 (rpt. 1977).
- Schlondorff, Volker (dir). *Arthur Miller's Death of a Salesman: A Film*. Anchor Bay Entertainment, 1985.

Mirror and Door: 'Will-y Lo-man' as a Desiring Subject

Abstract

Kang, Taekyeong

The 1985 film of *Death of a Salesman* is a radical reinterpretation of Arthur Miller's original play. It structures the play as the protagonist's last-moment retrospection of his entire life, a panoramic view that runs through the mind at the moment of his suicidal death. As such, the film recuperates the play's original title—"Inside His Head." The unusual interpretation of the film develops along with a deployment of mirrors and doors in its shooting sets, which invokes Jacques Lacan's theories of subject formation and of desire as metonymy. This paper thus investigates the intersections of the film-text and Lacan's seminal texts.

The mirrors that reflect and lure Willy Loman in the film are illustrative of Lacan's "mirror-stage" in which the subject emerges in accordance with its mirror image. And the doors that Willy repeatedly enters and exits make visible the linguistic operation of the Unconscious—that is, metonymy—by which the subject is bound up with his inexhaustible, and impossible, pursuit of desire. In its rigorously theoretical and strongly imaginative interpretation of the original play, the film decidedly deconstructs the rigid notion of the essentialist subject and paves the way to a more liberated sense of self.

Keywords

Death of a Salesman, Film, Mirror-image, Subject, Desire