

# 영화 「오! 수정」에 나타난 반복과 차이의 양식화

## —편집 및 서사 구조를 중심으로

김호영

### 1. 서론

#### —홍상수 영화의 모더니티와 이중성

홍상수의 영화는 모던하다. 「돼지가 우물에 빠진 날」과 「강원도의 힘」에서 기존의 한국 영화들과는 전혀 다른 방식으로 표현되었던 모더니티는 그의 세번째 장편 「오! 수정」에 이르러 더욱 다양하고 복합적인 차원에서 구현되고 있다. 이러한 전제는 어떤 근거로부터 비롯되는가? 흔히 언급되는 절제된 영상, 주변의 삶의 한 조각을 베어와 붙여놓은 듯한 일상적 시공간과 대사들, 현실의 단편들을 아무런 극적 효과 없이 지루하게 나열해 놓은 듯한 평면적인 몽타주와 미장센, 이런 것들을 모두 모으면 그의 영화의 모더니티를 설명할 수 있을까? 혹은 이 모든 영화적 요소들보다도, 현대 사회와 현대인들에 대한 세심하고 예리한 관찰과 애증 어린 조소가 그의 영화에 생생한 동시대성과 함께 모더니티라는 이름을 부여하는 것일까?

만일 우리가 모더니티라는 개념을 단순한 '동시대성'의 범주에서 벗어나 생각해본다면, 그리고 서구 산업 사회의 태동과 함께 발아된 합리주의

적이고 이성 중심주의적인 사고의 틀에서 벗어나 고려해본다면, 모더니티의 정의는 보다 넓게 확장되면서 동시에 몇 가지 분명한 특징들로 나뉘어 설명될 수 있을 것이다. 즉, 전개의 시점은 각기 다르지만 서양에서건 동양에서건 모더니티란 봉건 사회의 절대주의적 가치관에 반(反)하는 상대주의적 가치관일 것이며, 이분법적 인간관에 대립되는 이중적 인간관, 전체주의에 대항하는 개인주의, 계급 타파를 지향하는 평등 의식 및 일상성의 회복 등으로 정리될 수 있다. 그런데 주목할 만한 사실은, 바로 홍상수의 영화 「오! 수정」이 이러한 모더니티의 제 특징들을 거의 담아내고 있다는 점, 혹은 적어도 담아내려는 시도를 벌이고 있다는 점이다. 홍상수가 전작들에서 이미 보여준 바 있는 경탄할 만큼 예민한 동시대적 감수성과 날카로운 사회 의식은 「오! 수정」에서 가히 총체적이라 할 만큼 다종 다양한 모더니티의 형상을 짚아올린다. 특히, 영화는 모더니티의 주요 본성들 중 ‘이중성 le double’이라는 특성에 근거를 두는데, 소소한 개별 숏 내의 미장센에서부터 총 5부로 구성된 작품의 전체 구조에 이르기까지, 그리고 현재의 이미지와 과거의 이미지를 동시에 담아내는 들뢰즈 Deleuze 식의 ‘시간-이미지’의 구현에서부터 동시대의 현실 구조에 대한 형식화 작업에 이르기까지 이중성은 작품 전체를 이끌어가는 가장 중요한 원리가 된다.

본 논문은 영화 「오! 수정」에 나타난 이중성의 다양한 양상들 중 특히 ‘편집’ 및 ‘서사 구조’에 초점을 맞추면서, ‘반복’과 ‘차이’의 이중적 구조가 만들어내는 의미와 효과들을 살펴볼 것이다. 먼저, 전체 구조의 차원에서 두 남녀 주인공의 상이한 기억의 계열이 형성되는 과정과 그 과정에서 드러나는 차이의 의미를 살펴볼 것이며, 두 사람의 기억의 과정을 ‘인식 및 기록’의 단계와 ‘선택 및 재구성’의 단계로 나누어 분석할 것이다. 아울러 서사와 비서사, 일상과 비일상을 교묘히 섞어가며 일상적 리얼리티를 표현해내는 홍상수 영화만의 독자적인 양식도 고찰할 것이다. 그 나머지 문제들, 즉 영화의 장면 구조 및 미장센에서 반복과 차이가 갖는 의미와 영화가 지시하는 현실 구조에서의 반복과 차이의 의미는 지면상 다음 논

문의 연구 과제로 남겨둔다.

## 2. 편집 혹은 서사 구조에서의 반복과 차이

### I. 전체 구조—반복과 차이, 혹은 불균형한 대칭의 이중적 구조

하나의 예술 작품이 지니는 이중성에 대해, 혹은 한 존재의 이중성에 대해 우리는 보통 상반되는 가치나 의미를 동시에 포함하는 현상을 언급하며, 대개 공시적인 차원의 이중성을 논하는 것에 그친다. 그러나 예술 작품이건 인간이건, 하나의 개체가 지니는 이중성은 단지 공시적 차원에만 국한되는 것은 아니다. 푸코 Foucault와 들뢰즈 이후, 서구의 문화와 사상은 '반복과 차이'라는 원리에 기반을 둔 계열적 특성을 개별자가 지니는 이중성의 또 다른 주요 특성으로 재인식해오고 있다. 물론, 이들의 사고는 '자기 동일성'과 '자기 타자성'을 바탕으로 이데아들의 관계가 성립된다고 설명한 플라톤에서부터 그 기원을 찾을 수 있을 것이다. 이러한 이중성은 무엇보다, 한 집단을 이루는 각 요소들이 동일성과 상이성을 동시에 공유하고 있다는 사고와, 또 이미 있는 것을 반복하며 차이를 만들어내는 것이 각 개체의 존재 방식이라는 사고를 바탕으로 한다. 그야말로 공시적이면서 통시적인 이중성을 지향하는 것이다.

홍상수의 영화 「오! 수정」은 이 '반복과 차이'에 기반을 둔 이중성<sup>1)</sup>이라는 특성을 매우 효과적으로, 매우 정교하게 담아낸 작품 중 하나로 남을 것이다. 이 이중성은 작품 전체의 영역에서 골고루 실현되는데, 특히 절묘한 이중적 구성의 묘는 가장 두드러진 특징을 이룬다. 먼저, 영화의 전체 구조를 살펴보면 다음과 같다.<sup>1)</sup>

1) 영화 「오! 수정」에 관한 위와 같은 숫 구분은 『한국 시나리오 선집 제18권』(영화진흥위원회 위임, 집문당, 2001)에 실린 시나리오를 기초로 행해진 것이다. 「오! 수정」의 독립적인 시나리오가 출간되지 않은 관계로, 이 책의 시나리오를 본 논문의 텍스트로 삼는다. 이후로는 「시나리오 선집」으로 표기함.

### 전체 구조

1부 '온종일 기다리다': 6개의 숏(1~6번)

2부 '어쩌면 우연': 63개의 숏(8~70번)

3부 '매달린 케이블카': 9개의 숏(72~80번)

4부 '어쩌면 의도': 43개의 숏(82~130번)

5부 '짜만 찾으면 만사형통': 9개의 숏(132~140번)

영화의 전체 구조는 총 5개의 부분으로 구성되어 있으며, 1부 '온종일 기다리다'와 3부 '매달린 케이블카'는 상대적으로 5분이 채 안 되는 길이를 갖는 반면, 2부 '어쩌면 우연'과 4부 '어쩌면 의도'는 각각 약 50분과 55분 동안 지속되면서 영화 내용의 대부분을 차지한다. 그런데 1부와 2부가 각각 재훈의 기억을 바탕으로 형성되고 3부와 4부가 수정의 기억을 따라 전개되며 5부 '짜만 찾으면 만사형통'이 둘에 대한 객관적 시각으로 이루어진다는 사실을 고려한다면, 영화의 구조는 새롭게 재편성될 수 있다. 즉, 내용상 1부는 2부에 종속되고 3부는 4부에 종속되면서, 영화의 전체 구조는 1,2부가 이루는 '전반'과 3,4부가 이루는 '후반'이 서로 대립되며 5부의 종합을 향해 나아가는 일종의 대칭적 구조로 바뀌는 것이다. 즉, 특히 2부와 4부는 하나의 사건을 각기 다르게 경험하고 기억하는 두 인물의 관점에 따라 동일한 내용을 반복하고 있는데, 이에 따라 동일한 사건과 동일한 시공간이 영화 내내 '반복'된다.

따라서 영화에는 이 반복되는 시간과 공간들을 바탕으로 유사한 두 개의 계열 séries이 형성된다. 각각 7개의 시퀀스와 63개의 숏을 갖는 재훈의 기억의 계열과 7개의 시퀀스에 43개의 숏으로 이루어진 수정의 기억의 계열이 그것이다. 이 두 계열은 서로 마주 보면서 영화의 전체 구조를 하나의 대칭적인 이중적 체계로 만들어놓는다. 하지만, 자세히 들여다보면 이 두 계열은 동일한 사건과 공간을 반복함에도 불구하고 결코 완벽한 대

칭의 이중적 구조를 이루지 못한다. 실제로, 2부와 4부를 통해 반복되는 모든 것들은 경험하는 주체에 따라 각기 다른 것으로 변화하면서 수많은 '차이'를 만들어내기 때문이다. 즉, 2부의 7개의 시퀀스와 4부의 7개의 시퀀스 속에는 자신의 짝을 찾지 못하고 떠도는 신이나 숫 들이 편재하고 있으며, 더 나아가 각각의 개별 숫들은 대칭을 이루는 상대 숫에 비해 항상 무언가가 초과되거나 혹은 결여된 상태를 보이며 교묘한 차이를 만들어낸다. 결국, 이와 같이 차이와 일탈을 만들어내는 숫들로 인해, 영화의 구조는 사실상 매우 상이한 두 계열로 이루어진 불균형한 이중적 구조라고 볼 수 있다.

하지만 계열의 요소들 사이의 '차이'가 없는 단순한 반복은 그 자체로 이미 계열의 소거를 의미할 것이다. 차이가 없는 동일한 대상들의 단순 반복은, '계열 대 계열'이 아닌 '계열 대 복제'의 현상만을 낳기 때문이다. 나아가 계열들 사이의 연결 역시 반복으로만 이루어지지 않는다. 들뢰즈의 언급처럼, 각각의 계열은 근본적으로 다수의 '모순적 요소 *élément paradoxal*'를 포함하고 있으며 이 모순적 요소는 각 계열을 특징지으면서 동시에 다른 계열과 연결시켜주는 이중적 기능을 수행한다.<sup>2)</sup> 일반적으로 한 계열 안에서 "주인이 없는 빈자리 *une place vide sans occupant*"이거나 혹은 "자리가 없이 이동 중인 요소 *occupant sans place et toujours déplacé*"로 나타나는 이러한 모순적 요소는, 먼저 이전의 계열에 대한 '위반 *transgression*'을 통해 하나의 계열을 다른 계열로부터 구별시켜주는 '차이'의 기능을 하고, 또한 그것의 '결여'나 '초과'의 상태를 통해 계열과 계열 사이의 일종의 "걸림쇠 *l'accroc*"<sup>3)</sup> 역할도 수행한다. 「오! 수정」에서도,

2) 이에 관한 들뢰즈의 설명으로는 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, éd. de Minuit, 1969, pp. 50~56, 63~66 참조. 이 '모순적 요소'의 기능 및 '계열'의 형성과 관련해, 들뢰즈의 사유와 홍상수의 영화가 근본적으로 공통된 입장을 취한다는 것이 본 논문의 입장이다.

3) 붙어 단어 *l'accroc* '에는 '헛김' 또는 '흠'이라는 일차적 뜻 이외에도 그것을 통한 '걸림 *accrochage*'의 뜻이 포함되어 있는데, 바로 거기에서부터 푸코와 들뢰즈는 '계열'과 그 내부의 '모순적 요소'에 대한 개념을 발전시켜간다. 이에 관해서는, Michel Foucault,

거의 동일한 형태와 구조를 취하는 두 기억의 계열이 '결여'나 '초과'의 형태로 나타나는 내부의 요소들에 의해 각각 차별성을 얻고 동시에 그 요소들을 통해 서로에게 연결되는 것을 볼 수 있다. 바로 여기에서부터, 이러한 반복과 차이의 항구적인 상호 작용으로부터 두 계열은 자신의 "존재론적 힘"을 얻는다.<sup>4)</sup>

영화 「오! 수정」의 형식을 특징짓는 이러한 복합적이면서도 정교한 반복과 차이의 구조는 영화 전체의 의미를 끊임없이 생성 중인 상태로 유지 해주며, 특히 공간이 아닌 시간의 차원에서, 구상이 아닌 추상의 차원에서 영화의 형태적 깊이와 미를 만들어낸다. 이는, 반복과 차이의 극단적인 유희를 실행했던 레이몽 루셀 Raymond Roussel의 이중적 글쓰기에서 푸코가 발견한 그 순수한 형태적 깊이와 다르지 않다.<sup>5)</sup> 「오! 수정」을 한국 영화사상 가장 치열하면서도 정교한 형식의 작품이라고 평할 수 있는 것은 무엇보다 바로 이 같은 절묘한 반복과 차이의 계열적 구조화 작업 때문일 것이다. 영화는 사실 그 어느 예술보다도 계열의 원리에 입각해 구축되는 예술이다. 24개의 프레임 frame(24분의 1초)이 연결되어 하나의 슷을, 다시 여

---

Raymond Roussel, Gallimard, 1963, pp. 21~40; G. Deleuze, *Foucault*, éd. de Minuit, 1986, pp. 101~30 참조.

- 4) 반복과 차이가 계열에 가져다 주는 이 '존재론적 힘'에 대해, 푸코는 레이몽 루셀의 글쓰기를 예로 들면서 다음과 같이 설명한다: "Le glissement des répétitions et des différences, leur constant déséquilibre, la perte qu'éprouve en elles la solidité des mots sont en train de devenir subrepticement de merveilleuses machines à fabriquer des êtres: pouvoir ontologique de ce langage noyé"(M. Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit., pp. 38~39).
- 5) Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, pp. 35~36: "La répétition et la différence sont si bien intriquées l'une dans l'autre et s'ajustent avec tant d'exactitude qu'il n'est pas possible de dire ce qui est premier, et ce qui est dérivé: cet enchaînement méticuleux donne à tous ces textes lisses une soudaine profondeur où leur platitude de surface apparaît nécessaire. Profondeur purement formelle qui ouvre sous le récit tout un jeu d'identités et de différences, qui se répètent comme dans des miroirs, allant sans cesse des choses aux mots, se perdant à l'horizon mais revenant toujours à elles-mêmes [...]"

러 개 혹은 수십 개의 숏이 연결돼 하나의 신과 하나의 시퀀스를 이루어가는 영화는 그 자체로 계열의 연속인 셈이다. 이러한 영화적 계열의 원리 역시 본질적으로는 반복과 차이다. 영화에 나타난 실제 사례들을 통해 좀 더 구체적으로 살펴보자.

## II. 인식 혹은 기록의 과정에서의 차이

앞서 말한 것처럼, 「오! 수정」에는 동일한 사건이나 상황에 대한 재훈과 수정의 서로 다른 기억들이 빈번하게 등장한다. 그 기억들에는 포크와 스폰처럼 '특별한 기의를 담고 있지 않는 기표'들 간의 표층적 차이가 들어 있는 반면, 재훈의 운전 기사 존재처럼 '명시적으로나 암시적으로 어떤 기의를 담는 기표들,' 즉 일반적 의미에서의 '기호들' 간의 함의적 차이가 있다. 우선, 반복과 차이를 동시에 수행하는 주요 숏들을 간추리면 다음과 같다.<sup>6)</sup>

### 1) 반복되나 차이가 나는 숏들

재훈의 기억	수정의 기억
6. 객실 안(낮)	73. 수정의 방(낮)
10. 그로리치 화랑 앞(낮)	85. 그로리치 화랑 앞(낮)
12. 화랑 근처 한식 집(낮)	86. 화랑 근처 한식집(낮)
16, 17. 경복궁 안(낮)	91, 92. 경복궁 안 벤치(낮)
	93. 경복궁 안(같은 시각)
31. 프로덕션 사무실(밤)	101, 102. 프로덕션 사무실(밤)
36. 프로덕션 근처 대로변(밤)	103. 프로덕션 근처 대로변(낮)
39. 수정 집 근처 공원(밤)	104. 수정 집 근처 공원(밤)
49. 수정 집 근처 레스토랑(낮)	122. 고잔 시내 호텔 객실 안(낮)
70. 고잔 시내 호텔 객실 안(낮)	105. 수정 집 근처 레스토랑(낮)

6) 『시나리오 선집』, pp. 217~45 참조.

## 2) 표층적 차이들

이러한 '차이들'은 우선, 동일한 일상사들에 대한 두 주인공의 기억의 차이를 나타내기 위해 영화가 전반과 후반으로 나뉘어 구성되어 있다는 것을 암시하는 것처럼 보인다. 이 차이들은 일단 외견상으로는 대화의 한 토막이나 평범한 사물 같은 소소한 사건의 단편들에 연결되어 있으며, 대개 관객들의 실소를 자아내게 할 만큼 지극히 일상적이다. 예를 들어, 영화의 전반과 후반이 동일한 사건들에 대한 두 인물의 기억의 차이를 표현한다는 사실조차 파악하지 못하고 있던 관객들에게 이 같은 차이를 확실하게 인식시켜준 유명한 '포크와 스푼' 숏을 상기해보자(49~105).<sup>7)</sup>

<p>47. 레스토랑(낮) [.....] 여주인 음, 그래요. 두 분 요즘 자주 오시네요. 저 밖에 있는 차 주인 맞으시죠? 재훈 네. 여주인 차가 참 좋네요. 아, 그럼 얘기들 나누세요. 흠. 여주인 홀로 나가고 웃는 재훈.</p>	<p>105. 수정 집 근처 레스토랑(낮) [.....] 재훈 당신의 온몸을 다 빨고 싶어요. 하나도 안 남기고. 당신하고 자고 싶어요. 수정 정말요? 재훈 네. 수정 저도 하고 싶어요. 재훈 정말요? 수정 우리 어디 좋은 데 가요? 네? 재훈 그래요. 정말 좋은 데 가서, 우리 제주도 갈까요? 수정 예. 수정 재훈의 얼굴을 양손으로 감싸안고 적극적으로 키스한다. 이때 무언가 떨어지는 소리. 재훈 스푼이에요.</p>
<p>48. 레스토랑(낮) 벤츠 앞에 한 행인이 담배를 피우며 서 있는 뒷모습.  49. 레스토랑(같은 시각) 재훈이 수정을 껴안고 키스하고 있다. 그때 탁자 위에 있던 무언가가 떨어진다. 재훈 포크예요. 계속 키스하는 두 사람.</p>	

7) 앞의 책, pp. 226~27, 237~38.



혼돈과 지루함 속에서 영화의 즐거리를 간신히 따라가던 관객들이라도 105번 숯에서 들려오는 재훈과 수정의 노골적인 대사에 일단 주의를 기울이게 되고, 그 다음 49번 숯과 동일하게 연출되는 키스 장면에서 '포크'라는 사물이 '스푼'으로 대체되는 것을 보며 (정확히는 듣기만 하며) 어이없는 웃음을 참아내지 못한다. 그러니까 적어도 이 지점에 오면, 영화의 구조를 둘로 나눠 반복과 차이의 유희를 즐기려 한 감독의 의도를 비로소 어렵잖이나마, 혹은 확실하게 깨닫게 되는 것이다.<sup>8)</sup>

실제로, 이 같은 사소한 일상적 차이들은 영화 전반에 고르게 산재해 있으며 매우 교묘하고 섬세하게 영화의 즐거움을 이루어간다. 그 중에는, 동일한 시간과 공간을 반복하면서 미세한 차이를 보이기보다는 아예 공간과 시간을 달리하면서 각자의 기억 속을 떠도는 사건이나 현상(대사)들도 있는데, 예를 들면 재훈의 기억의 일부인 '21번 고갈비집 숯'에서 수정과 재훈이 재훈의 주량에 대해서 묻고 답하는 대사가 그 경우다.<sup>9)</sup>

[.....]

수정 주세요. 제가 따라드릴게요. 술 많이 드세요?

재훈 네?

수정 술이오? 많이 드시냐구요?

재훈 예. 전에는 소주 한 다섯 병까지 마셨구요, 양주는 세 병 정도요.

8) 이 지점, 그러니까 105번 숯에 이와 같이 관객의 주의를 끌 만한 요소를 배치해놓은 것은 사실 일반적인 시나리오 작법에 매우 충실한 계산이다. 애초에 「오! 수정」은 전통적인 기승전결의 구조를 무시한 채 두 사람의 기억을 차례로 나열해가는 에피소드식 구조를 택한 것이 사실이나, 그 이면에는 영화의 리듬을 조정하며 관객의 주의를 이끌어가려는 감독의 세심한 배려가 엿보인다. 일종의 제2 '구성점 plot point'에 해당하는 이 지점에서 감독은 뒤이어 나올 갈등의 절정 부분을 위해 미리 관객의 주의를 환기할 수 있는 장치를 마련해 놓은 것이다. 시나리오의 기본 구성에 관해서는, 사이드 필드, 『시나리오란 무엇인가』, 유지나 역, 민음사, 1992 참조.

9) 『시나리오 선집』, p. 222.

수정 정말로요? 그렇게 많이 드세요?

재훈 많이 줄었어요, 요즘은.

이 대사는 2부의 21번 '고갈비집' 숯과 대칭을 이루는 4부의 95번 '고갈비집' 숯(수정의 기억)에 등장하지 않고, 대신 영뚱하게도 86번 '화랑 근처 한식집' 숯에 등장한다. 86번 숯은 재훈과 수정이 처음 만나 식사를 같이 한 날을 묘사한 숯으로 95번 숯보다 적어도 며칠은 먼저 일어난 상황인데, 이처럼 똑같은 대사가 두 사람의 기억 속에서는 전혀 다른 공간과 다른 시간대에 새겨져 있는 것이다. 이와 비슷한 예가 '제주도 여행' 대사인데, 두 사람이 나눈 제주도 여행 이야기는 재훈의 기억 속에서는 고잔역 근처의 호텔 방(70번 숯)에서, 수정의 기억 속에서는 수정 집 근처의 레스토랑(105번 숯)에서 주고받은 것으로 각인되어 있다. 즉 이 '제주도 여행' 이야기 역시 전혀 다른 공간과, 또 적어도 일주일 이상의 차이가 나는 전혀 다른 시간 사이를 떠도는 기억의 조각인 것이다.

그런데 영화에 좀 더 주의를 기울이면, 두 사람의 기억 속에는 별다른 의미 없이 단지 기억의 표층적 차이만을 표현하는 차이들보다 그 기억의 차이를 만들어내는 기억 주체의 심리나 의도를 반영하는 차이들이 더 많이 존재한다. 그리고 실제로, 단순한 차이들도 자세히 들여다보면 앞뒤의 주요한 의미 요소들과 긴밀한 연관을 맺으며 '감춤'과 '드러냄'의 이중적 기능을 교묘히 이행하고 있는 것이다. 이 두번째 유형의 차이에 대해 살펴보자.

### 3) 함의적 차이들

외견상, 영화의 전반에 등장한 사건·장소·시간 들을 별다른 차이 없이 그대로 반복하고 있는 듯한 영화의 후반은 그러나 무수히 많은 '의미의 차이'들로 가득 차 있다. 특히 영화 후반부를 이루는 수정의 기억의 처음, 그러니까 3부의 처음부터 이 차이들은 나름대로 중요한 의미를 담아낸다.

먼저, 재훈의 기억의 제1 시퀀스와 수정의 기억의 제1 시퀀스를 비교해보자.<sup>10)</sup>

<p>10. 그로리치 화랑 앞(낮)</p> <p>화랑 문을 열고 나오는 수정과 영수. (거리 소리)</p> <p>영수 재밌냐? 재미없지?</p> <p>수정 전 좋았어요.</p> <p>영수 재미없지, 뭐.</p> <p>수정 전 재미있었어요. 어떻게 딱 경복궁 정면이에요.</p> <p>영수 참 작지, 우리 궁은.</p> <p>이때, 재훈이 화랑에서 나온다.</p> <p>영수 응.</p> <p>재훈 갈까요?</p> <p>영수 얼루 갈까?</p> <p>재훈 점심 먹죠?</p> <p>영수 우리 점심 먹었나?</p> <p>수정 아까 하신 거 아녜요.</p> <p>재훈 점심 먹은 것도 기억 못 하세요?</p> <p>영수 하여튼 뭐든 하자.</p> <p>재훈 네, 이리로 가죠.</p> <p>세 사람 화랑 앞을 떠나서 청와대 쪽으로 걸어간다.</p>	<p>85. 그로리치 화랑 앞(낮)</p> <p>화랑 문을 열고 나오는 수정과 영수.</p> <p>수정 어떻게 딱 경복궁 정면이네요.</p> <p>영수 참, 작다. 우리 궁은, 그치?</p> <p>수정 더 커서 뭐 해요?</p> <p>재훈이 문을 열고 나온다.</p> <p>재훈 기다렸죠?</p> <p>영수 어.</p> <p>재훈의 운전수가 뒤에 와서 기다리고 있다. 재훈 운전수에게 다가간다.</p> <p>재훈 김기사님! 먼저 들어가세요. 우리 이 근처에서 식사하고 갈 거거든요.</p> <p>운전수 아이, 괜찮습니다. 다녀오십시오. 기다리죠, 뭐.</p> <p>재훈 그러실래요. (지갑에서 만원을 꺼내 건네며) 식사하고 계세요.</p> <p>운전수 아, 네.</p> <p>재훈 갈까요?</p> <p>영수 그래.</p> <p>재훈 이쪽으로 가죠.</p> <p>재훈을 따라가는 영수와 수정.</p>
---	--

단지 '무슨 일이 일어났는가'만 살펴본다면, 즉 영화의 줄거리의 흐름만 살펴본다면 두 시퀀스의 내용은 똑같다. 영수와 수정은 경복궁 앞 그로리

10) 앞의 책, pp. 220, 233.

치 화랑에서 전시회를 보고 나왔고 재훈을 기다리다가 함께 식사를 하러 갔다. 두 사람의 기억은 동일한 시공간과 동일한 사건을 보여주는 것이다. 하지만, 실제로 여기에는 중요한 차이가 들어 있다. 즉, 재훈의 기억에는 없는 운전사가 수정의 기억에는 선명하게 나타나 있는 것이다. 기껏해야 2,3분 정도 지속된 시간이고 화랑 앞이라는 단 하나의 공간에서 일어난 일이며 도합 세 명이 인물이 등장하는 이 시퀀스에서, 제4의 인물인 운전사의 의미는 비록 단 한마디의 대사로 사라지는 짧은 출현일지라도 그냥 간과할 수는 없다. 그런데 엄밀히 말해, 운전사의 의미 기능은 그의 현존 presence 자체에 있다기보다는 그와 관계를 맺고 있는 재훈이라는 주인공의 특성을 가리키는 데 있다. 그의 존재 덕분에, 재훈은 수정의 기억 속에서 운전사를 따로 두고 그에게 점심 값을 줄 정도로 부유한 인물로 인상 깊게 새겨지는 것이다. 이러한 재훈의 특성은 재훈의 기억에서는 사라지고 없지만, 수정의 기억에서는 짧은 만남의 한 축을 구성할 만큼 분명하게 기록되어 있다.

나아가, 영화는 이러한 주관적 기억의 단면들을 단지 재훈과 수정, 두 사람의 상호 관계에만 국한시키지 않는다. 예를 들어, 위의 짧은 두 숏에도 영수라는 제3의 인물에 대한 재훈과 수정의 관점의 차이가 나타나 있다. 수정의 기억 속에서 영수가 별다른 특징 없이 등장하는 반면, 재훈의 기억 속에서는 점심을 먹은 사실조차 제대로 판단하지 못하는 덜떨어진 인간이다. 그리고 재훈이 실제로 경험한 것에 대한 기억인지 혹은 상상으로 채우고 있는 기억의 일부분인지 명확하지는 않지만, 재훈의 기억의 또 다른 지대에서(즉, 재훈이 들었거나 상상했던 영수와 수정의 대화 속에서) 영수는 전시회에 별다른 재미를 느끼지 못하는 유형의 인물이다. 정리해 보면, 재훈의 기억을 이루는 이 첫 숏에서부터 우리는 수정의 기억에는 없는, 영수를 향한 재훈만의 특별한 시선을 발견할 수 있다. 재훈이 기억하고 있는 아주 작은 일상의 순간 속에도 영수는 어딘가 불분명하고 문화적이지 못한 인간으로 그려지고 있다. 이러한 재훈의 시선은 영화의 이야기

를 따라가다 보면 더욱 분명하게 드러나는데, 재훈의 기억 속에서 영수는 줄곧 소심하고 무례하고 뻔뻔스러운 인간으로 등장한다.<sup>11)</sup> 즉, 영화 전체를 통해 점증적으로 구현될 영수에 대한 재훈의 입장이 이처럼 재훈의 기억의 첫 시퀀스에서부터 이미 드러나고 있는 것이다.

그런데 여기서 중요한 것은, 재훈에 대한 수정의 입장이나 영수에 대한 재훈의 입장 같은 주인공들의 내면적 시선이 바로 두 사람의 기억의 '차이'를 통해 드러난다는 것이다. 만일 영화가 일반적인 3인칭 서술이나 혹은 재훈의 1인칭 독백 서술 형식으로 진행되었다면, 결코 이 같은 의식의 미세한 단면들까지 정교하고 섬세하게 표현해내지는 못했을 것이다. 즉, 영화 「오! 수정」에서 '차이'는 아주 작은 의미 단위들의 형성 단계에서부터 매우 중요한 표현 도구로 이용된다.

한편, 영화에는 위에서 살펴본 '운전사'의 예보다 더 분명한 의미와 지시 기능을 가진 '차이'들이 곳곳에 산포되어 있다. 영화가 진행될수록, 즉 재훈과 수정이 서로 가까워지고 애정을 이루어갈수록 두 사람의 개인적인 욕망과 의도는 다양한 기억의 차이들을 통해 점점 더 명백하게 드러나는 것이다. 간략하게 몇 개의 장면들만 예로 들어보면 다음과 같다.

먼저, 경복궁에서 재훈과 수정이 다시 만난 사실과 관련해, 재훈은 수정이 '우연히' 자신의 장갑을 주워준 것으로 기억하고 있는 반면(16, 17번 숏), 수정은 자신이 주운 장갑이 재훈의 것임을 알아보고 그에게 '의도적으로' 건네주었다고 기억한다(91~93번 숏). 앞서 살펴보았던 것처럼, 이러한 수정의 '의도'는 재훈의 기억에는 없고 수정의 기억에는 있는 재훈의 운전 기사의 존재를 환기할 경우 좀 더 분명하게 드러난다. 또, 첫 키스에 대한 재훈의 기억 속에서 수정은 단지 "좋았어요"라는 말 한마디를 할 뿐

11) 예를 들면, 영수는 재훈이 자신보다 탁구를 잘 치는 것에 짜증을 내며(28, 29번 숏), 술에 취하면 아무에게나 함부로 대하고(55번 숏), 빌려간 비디오카메라를 잃어버렸다는 핑계로 돌려주지 않는다(56번 숏). 재훈은 그런 영수에게 걸으라는 웃음과 관용으로 대하지만, 속으로는 멸시와 분노를 쌓아간다.

인데(39번 숄), 같은 사실에 대해 수정은 그녀 자신을 키스가 처음이라며 눈물을 흘리는 전혀 다른 이미지의 여자로 기억하고 있다(104번 숄). 관객은 이 두 개의 서로 다른 기억을 대하면서 진위 여부를 떠나, 재훈의 기억 속에는 수정을 정복하기 쉬운 여자로 바라보는 그의 시선이 들어가 있고, 수정의 기억 속에는 자신을 순진한 처녀로 나타내고 싶어하는 의도가 강하게 스며들어 있다는 것을 알게 된다. 그리고 이렇게 서로 다른 의도가 두 사람의 기억 자체를 변화시키는 요인이 되는 것도 깨닫게 된다.

이러한 두 사람의 의도와 입장은, 고잔역 근처 호텔에서서의 정사 시도에 대해 두 사람의 기억이 유사하면서도 결정적인 차이를 보이고 있는 70번 숄과 122번 숄에서 더욱 극명하게 드러난다. 재훈의 기억의 일부인 70번 숄에서 두 사람의 정사가 이루어지지 못한 이유는 수정의 멘스 때문이지만, 수정의 기억인 122번 숄에서 그 이유는 재훈이 애무 도중 수정이 아닌 다른 여자의 이름을 불렀기 때문이다. 이 역시 진위 여부를 떠나, 동일한 사건을 각자가 욕망하는 대로 다르게 기억하는 두 사람의 입장 차이를 드러낸다. 재훈의 입장에서는, 만일 그가 실제로 수정이 아닌 다른 여자의 이름을 불렀다 하더라도 평소 수정을 단지 성적인 정복 대상으로만 간주하고 있는 이상, 정사의 실패 원인을 그저 수정의 멘스 때문이거나 아니면 그 비슷한 하찮은 장애 때문으로 기억하고 싶을 것이다. 수정의 기분이나 반응은 그에게 별로 중요하지 않으며, 그의 기억에는 오로지 그녀의 처녀를 정복하려던 계획이 실패했다는 사실만 남는 것이다. 반대로, 수정은 실제로 그녀의 멘스 때문에 정사를 못 하게 되었더라도, 정사의 실패 원인을 어디까지나 재훈의 불미스러운 실수 때문이라고 기억하고 싶을 것이다. 자신의 몸을, 특히 처녀성을 내걸고 재훈을 유혹하려는 이상, 멘스라는 장애로 인한 정사의 실패는 그녀에게 있어 별로 유쾌하지 못한 사건이기 때문이다. 어느 것이 객관적인 사실인지를 파악할 수 없는 관객은 그러나 영화의 3분의 2 이상이 지난 이 122번 숄에서 동일한 시공간과 사건을 다른 70번 숄을 떠올리며, 명백한 객관적 진실의 파악 여부보다는 기억 주체의

주관적 의지나 욕망이 어떻게 기억 자체를 변모시키는지를 살펴보는 데 더 주의를 기울이게 된다.<sup>12)</sup> 그리고, 어떻게 두 인식 주체가 동일한 현재의 사건을 서로 다른 두 개의 과거로 기록해가는지를 파악하게 된다.<sup>13)</sup>

결국, 이러한 표층적이거나 함의적인 차이들, 그리고 공간을 일탈하는 기억의 조각들은 영화 「오! 수정」에서 무한한 의미를 생성해내는 생산적 기능을 수행한다. 재훈의 기억과 수정의 기억으로 이루어지는 영화의 두 계열은 이 수많은 '차이들'에 따라 새로운 형태와 의미를 얻으며, 각각 고유한 독자성을 얻게 되는 것이다. 이 차이들은 들뢰즈가 말한 계열의 필수 조건, 즉 모순적 요소들에 다름아니다. 이 모순적 요소는 두 계열을 연결하면서 서로 반영하게 하며 서로 교통하게 하고, 또한 두 계열의 공존과 미분화도 가능케 한다. 또 하나의 이야기 속에 두 계열의 독자적 특징들을 합치면서, 다시 각 계열에 변별적 특징들을 재배분하는 기능도 함께 수행한다.<sup>14)</sup>

### III. 선택 혹은 재구성 과정에서의 차이

그런데 「오! 수정」에는 이처럼 동일한 사건이나 순간을 서로 다르게 인식하고 기록하는 과정에서 발생하는 차이가 있는가 하면, 어떤 한 사건의

12) 재훈과 수정의 상이한 기억에 대한 진위 여부의 판단은 사실 무의미하다. 어찌 됐건, 멘스 때문이건 또는 실수 때문이건, 두 사람은 결국 하나의 동일한 사건을 향해 나아가기 때문이다. 두 기억의 편차는 재훈과 수정이 서로의 목적을 달성하는 하나의 사건에서 사라지며, 영화의 5부에서 두 사람의 기억은 마침내 편차 없이 합일한다.

13) 위에서 살펴본 예들 외에도, 영화에는 어떤 의미나 암시를 담고 있는 수많은 기억의 편차들이 있다. 예를 들어, 두 사람의 기억이 본격적으로 시작되기 전인 1부의 6번 숏(객실 안-밖)과 3부의 73번 숏(수정의 방-밖)에도 이미 두 사람의 위상의 차이를 나타내는 작은 대사의 차이가 들어 있고, 36번 숏과 103번 숏(프로덕션 근처 대로변-밖) 같은 짧은 숏에도 단 몇 마디 안에 수정과 재훈의 상이한 입장을 표현하는 차이들이 나타난다.

14) G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 66: "il [élément paradoxal] a pour fonction: d'articuler les deux séries l'une à l'autre, et de les réfléchir l'une dans l'autre, de les faire communiquer, coexister et ramifier; de réunir les singularités correspondant aux deux séries dans une "histoire embrouillée," d'assurer le passage d'une répétition de singularités à l'autre, bref d'opérer la redistribution des points singuliers [...]"

단면들을 선택적으로 취사해 기억해가는 과정에서 발생하는 차이도 존재한다. 실제로 영화에는 전반과 후반에 걸쳐 두 번씩 나타나는, 즉 반복되면서 약간의 차이를 보이는 샷들보다 반복되지 않고 전반이나 후반에 일회적으로 등장하는 샷들이 훨씬 더 많다. 그럼에도 우리가 영화의 후반이 전반을 그대로 반복해가면서 다양한 차이를 드러낸다고 판단하게 되는 것은, 단지 영화의 전반과 후반이 동일한 기간에 일어난 동일한 이야기를 둘 다 처음부터 끝까지 따라가는 방식으로 묘사했기 때문이다. 영화의 전반과 후반에 나뉘어 흩어져 있는 이야기 조각들 각각은 이 이야기 과정의 수많은 단계들 중 하나를 반복적으로 혹은 선택적으로 보여준다. 그리고 이 이야기 조각들을 모아서 합치면, 재훈과 수정이 처음 만나서 우여곡절 끝에 정사에 성공하기까지의 과정을 담은 영화의 전체 이야기가 완성된다.

여기서는, 재훈의 기억이나 수정의 기억 속에서 반복되지 않고 단지 일회적으로만 등장하는 이야기의 조각들을 살펴본다. 우선 재훈의 기억 속에서만 등장하는 주요 샷들을 살펴보자.

#### 재훈의 기억

19. 인사동 고갈비집(낮)
- 23, 24. 옛 덕성여대 근처 대로변과 골목 안(밤)
- 25, 26. 무궁화 네 개 호텔(밤)
- 28, 29. 이충 탁구장(낮)
- 32, 33. 호프 안(밤)
37. 택시 안(밤)
40. 벤츠 안(낮)
41. 재훈의 방(낮)/42. 샤워실 안(같은 시각)/재훈의 방(같은 시각)/  
재훈의 집 정원(같은 시각)/45. 재훈의 방(같은 시각)
- 50, 51. 올림픽아파트 앞(낮)/52. 올림픽아파트 앞(밤)
55. 올림픽아파트 안(밤)



- 56. 수정 집 근처 공원(밤)
- 58, 59, 60. 경복궁 휴게실
- 61, 62, 63. 지하철 역과 지하철 안(낮)
- 64, 65, 66. 고잔역 근처(낮)
- 68. 고잔 시내의 칼국수집(낮)

이 중, 58, 59, 60의 경복궁 숲이나 61, 62, 63의 지하철 숲은 단순히 재훈이 수정과 이루어가는 사랑 이야기의 단계들을 설명하는 숲들이다. 지하철을 탈 줄 모르고 지하철에 낫설어하는 재훈의 부르주아적 일면을 보여 주려는 의도가 보이지만, 그것은 재훈의 주관적 의도라기보다는 감독의 의도에 더 가깝다. 다음, 32, 33의 호프집 숲이나 50, 51, 52의 올림피아파트 숲, 66의 고잔역 근처 숲은 같은 기간에 일어난 일들 중에서 주로 재훈이 기억하고 싶은 일들, 즉 재훈이 스스로에 대해 갖는 판단이나 자기에 등을 담고 있다. 그리고, 23~26, 28, 29, 36, 41~45, 55, 56 숲 등에는 재훈에게 인상 깊었던 일이 들어 있는데, 주로 영수에 대한 경멸과 수정의 태도 변화 등이 뒤섞여 담겨 있다.

반대로, 수정의 기억으로만 묘사되는 숲들을 간추려보자.

#### 수정의 기억

- 72. 수정의 집 뒷담(낮)
- 74. 명동 시내(낮)
- 75, 76. 남산(낮)/77, 78, 79, 80. 남산 케이블카(낮)
- 83. 프로덕션 주차장(낮)/84. 프로덕션 사무실(낮)
- 88. 수정의 방
- 89. 프로덕션 봉고차 안(낮)
- 96, 98. 프로덕션 편집실(낮)
- 107, 108. 수정의 오빠 방(낮)

- 109, 110. 수정 집 근처 실내 포장마차(밤)
- 111, 112. 수정 집 근처 여관방(밤)
- 115, 116. 올림픽아파트 안(밤)
- 117, 118. 고잔 수정의 친구 집(낮)
- 119, 120, 121. 고잔 호수 위(같은 시각)
- 123, 124, 125, 126. 고잔 시내버스 정류장(낮)
- 128, 129. 프로덕션 사무실(낮)
- 130. 프로덕션 주차장(낮)

먼저, 수정의 일상을 반영하는 숫들이 있다. 72, 88, 130번 숫 등은 수정의 가난하고 답답한 일상을 나타내는데, 특히 재훈의 정사 체의를 끝내 수락하는 장면과 바로 이어지는 130번 ‘프로덕션 주차장’ 숫은 자신의 남루한 환경으로부터 탈출하고 싶어하는 수정의 욕망을 담아낸다. 다음, 재훈과의 만남에서 일어나는 여러 숫들은 주로 수정의 의도나 욕망, 심정을 반영한다. 118, 123~126 숫들은 단순한 육체적 욕망을 순수와 진지함으로 위장하는 재훈의 위선에 똑같은 위선으로 응하는 수정의 속물적인 면을 보여준다. 이러한 수정의 위선은 수정의 기억 속에 삽입된 116번 숫을 통해서도 잘 드러나는데, 사실 수정의 기억의 일부라고 보기 힘든 이 장면은 수정의 상상인지 아니면 느닷없이 등장한 작가의 시선인지 알 수 없으나, 여하튼 재훈의 위장된 순수를 수정이 이미 눈치 채고 있음을 암시해준다. 수정의 처녀성을 정복하려는 육체적 욕망을 순수한 사랑과 진지한 태도로 위장하며 접근하는 재훈에게, 수정 역시 가난을 벗어나 부의 세계로 전이해보고자 하는 자신의 현실적 욕망을 숨기며 자신의 처녀성을 최대한 이용해 순수한 이미지를 연출해내는 것이다.<sup>15)</sup> 위선과 위선이 만나 연출해가

15) 특기할 만한 사항은, 재훈의 기억을 이루고 있는 장면들의 대부분이 수정과의 만남(혹은 만남의 전후 상황)을 담고 있는 반면, 수정의 기억은 재훈과의 만남 및 영수와의 만남, 그리고 그 밖의 다른 일들을 담은 장면들로 고르게 구성되어 있다는 사실이다. 이는 아마도 상대를 향한 욕망의 차이에서부터 비롯될 것이다.

는 이 사랑의 이야기는 영화의 마지막에 등장하는 회화적인 정사 장면에서 그 극치를 이룬다.<sup>16)</sup>

그런데, 여기서 재훈의 기억을 이루는 이야기 조각들과 수정의 기억의 단편들을 합쳐 종합해보면, 정확한 기간을 알 수 없지만 영화에서 서술되는 이야기는 대략 보름에서 한 달 사이의 기간에 일어난 일이라고 추측해 볼 수 있다. 영화의 전반과 후반은 이 동일한 기간을 따라가면서 각 기억 주체의 입장에서 재구성된 현실을 보여주는데, 이때 재구성된 두 개의 기억 혹은 두 개의 현실은 실제로 그 구성 요소에서부터 근본적으로 다르다. 즉, 두 기억 주체는 자신의 입장이나 욕망에 따라 사건의 여러 단면이나 단계들 중 어떤 것들을 선택해 기억 속에 더 선명하게 각인시키는 것이다. 따라서 동일한 기간에 일어난 동일한 이야기이지만, 하나의 사건 événement은 과거화되고 잠재화되는 과정을 거치면서 아예 구성 요소부터 서로 다른 두 개의 상이한 이야기 histoire로 재탄생된다. 영화 「오! 수정」은 이처럼 기억 주체의 주관성이나 인식 조건에 따라 사건 자체가, 기억의 내용 자체가 달라지는 것을 매우 정교하고 복합적인 방식으로 보여 준다. 영화에 따르면, 사건이란 지금 일어나고 있는 것이지만 기억이란 그 인식의 단계에서부터 일어난 사건에 대한 취사 선택이며 재구성 작업이다. 이 선택과 재구성의 과정에 각자의 욕망이 반영되며, 나아가 각자의 일상이 반영되기도 한다. 따라서, 어떤 현상이나 사건을 기억하더라도 그

16) 이 영화의 진정한 대결 구도는 순수와 세속 간의 대립에 있지 않다. 그것은 단지 두 남녀 주인공의 의식 속에 내재되어 있는, 그리고 어쩌면 모든 인간에게 내재되어 있는 보편적인 양면성일 뿐이다. 영화가 말하려 하는 진정한 대립은 어디까지나, 가진 자와 못 가진 자 사이의 대립이다. 간단하게, 가진 자는 못 가진 자를 굴복시키고 차지한다. 정사를 하면서도 자신과 다른 여자를 혼동하는 남자에게로, 수정은 결국 되돌아오면서 자신이 잘못 했다면 남자를 달래주기까지 한다. 남자에게 있어서 자신의 존재가 가지는 의미를 분명히 깨달으면서도 결국 돌아오고 마는 것이다. 남자의 본성을, 부의 본성을 알면서도 도망치지 못하는 여자. 마지막 정사 샷은 그래서 몹시 회화적이지만 그만큼 쓸쓸하다. “수정씨 맞죠?” 하고 확인하는 남자에게, 여자는 살이 찢어지는 고통 속에서도 몇 번이나 “네, 저 수정이에요” 하고 소리쳐 답해준다. 이들은 이렇게 해서 마침내 서로의 존재의 의미를, 그리고 서로에게 있어서의 자신의 존재의 의미를 확실히 깨달아간다.

수용의 과정에는 주체의 주관성이 개입된다.

이 때문에, 재훈의 기억과 수정의 기억을 차례로 따라온 관객은 영화가 끝나는 시점에 이르러서는 어느 쪽이 참인지, 무슨 사건이 일어났는지 정확히 판단할 수 없는 혼란에 빠질 수도 있다. 재훈이 정말 정사 도중 수정이 아닌 다른 여자의 이름을 불렀는지, 둘이 키스를 하면서 스푼을 떨어뜨렸는지 아니면 포크를 떨어뜨렸는지, 혹은 재훈과 수정의 기억에 번갈아 등장하는 한 장면에서 영수가 봉고 기사를 타일러 돌려보냈는지 아니면 그에게 뺨을 맞으며 빌었는지 끝내 알지 못하는 것이다. 그러나 어느 쪽이 참인지는 사실 중요하지 않다. 영화가 말하려는 것은, 단지 인간의 기억이란 그 인식의 과정에서부터 선택과 재구성의 과정에 이르기까지 지극히 주관적일 수밖에 없다는 것이기 때문이다. 여기서, 인간의 기억이 지니는 최소한의 진실성 및 객관성의 가치가 사라지며 그것에 대한 믿음도 무효화된다. 그리고 모든 사건 및 현상에 대한 인간의 판단과 기억이 상대적이고 주관적인 이상, 객관적 진실 모델에 의한 규명 자체가 불가능해진 사건 역시 그 자체로 상대적인 것이 된다. 즉, 모든 사건은 상대적이며 그것에 대한 판단과 기억은 단지 주관적인 것이다. 따라서, 카메라라는 기계를 통하지만 인간에 의해 구상되고 구성되는 영화 역시 주관적이며 상대적일 수밖에 없다.

그러므로, 영화 「오! 수정」에 나타난 이 같은 '기억의 주관성' 문제는 영화라는 장르 자체가 그 본성으로 지니는 주관성의 문제를 간접적으로 암시하고 있기도 하다. 잘 알려진 바와 같이, 영화는 그 어떤 예술보다도 구성, 즉 편집의 예술이며, 편집이란 간단히 말해 하나의 사건에 대한 취사선택이자 재구성의 과정이다. 또, 이 선택과 재구성은 단순히 편집의 과정에서만 일어나는 것이 아니라, 실제로 영화의 제작 과정 전체에 걸쳐 가장 중요한 원리로 작용한다.<sup>17)</sup> 일례로, 가장 기본적인 단계를 고려해보되라

17) 이에 관해서는, 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 1996 참조. 편집(editiong 혹은 montage)의 중요성은 사실 모든 창작 예술의 근원이 구성 composition에 있다는 아리

도, 영화는 카메라라는 총체적이면서도 동시에 지극히 제한된 능력의 도구를 가지고 현실을 취하는 것에서부터 출발하는 예술인 것이다. 즉, '프레이밍 framing'이라고 하는 영화 촬영의 첫 단계부터 이미 현실에 대한 선택이 행해지는데, 거기에는 작가의 주관성이 개입되지 않을 수 없다. 흔히 프레임(스크린의 개념을 포함한)을 세상을 향해 열린 창이라고 하지만, 그 이전에 프레임은 사실 세상을 향한 선택이기 때문이다. 즉 현실의 어느 단면을 어느 크기로 포착하느냐에 따라 똑같은 사건과 상황이라도 그 의미는 완전히 달라진다.<sup>18)</sup> 프레임은 이미 선택이며 편집은 그렇게 선택된 현실의 조각들에 대한 재구성이고, 그 모든 과정에는 작가의 입장이나 판단, 의지, 선호도 같은 주관적 요소들이 개입된다. 따라서, 영화가 현실에 대한 기록이든 표현이든 다른 모든 예술들과 마찬가지로 재현의 과정을 거친다면, 그 재현을 통해 생산되는 리얼리티란 단지 주관적 리얼리티일 뿐이다.

---

스토델레스의 주장(*『시학 Poetics』*)에서부터 기인한다. 실제로 음악에서는 이러한 구성을 '작곡 composition'이라고 부르며, 회화에서는 '구도 composition'라고 명명한다. 또 연극이나 소설 같은 서사 예술에서도 '플롯 plot'이라는 이름으로 불려왔다. 그런데 움직이는 이미지뿐 아니라 언어·소리·빛·색 등 가능한 모든 표현의 수단을 다루는 영화에서 이러한 구성이 개념이 단지 편집에만 국한될 수 없는 것은 어쩌면 당연한 이치다. 미장센 mise-en-scène에서도 가장 중요한 요소는 '프레임'과 동시에 '구도 composition'이며, 기타 조명과 음향에서도 실제 작업에 '조명 구성'과 '음향 편집'이라는 명칭을 부여한다. "몽타주는 단순히 숏과 숏의 결합에만 적용되는 것이 아니라, 시각적·청각적·극적 요소들을 특정한 미학적 목적을 위해 결합하는 것을 말한다" (김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, p. 13).

- 18) 프레임에 내재된 이러한 선택의 기능 때문에, 실제로 객관성과 사실성을 목적으로 하는 다큐멘터리 영화에서조차도 절대적 객관성 문제에 대한 논쟁이 끊임없이 제기되고 있다. 장 루슈 Jean Rouch를 중심으로 하는 시네마 베리테 cinéma vérité 그룹의 입장은 카메라의 렌즈가 갖는 절대적인 객관성을 믿고 그것을 통해 생생한 현실을 포착하는 것이 곧 진실의 발견으로 이어진다고 주장한다. 반면, 폴 로자 Paul Rosa나 고다르 식의 다큐적 리얼리즘은, 소재의 선택이나 장면의 연출에서뿐 아니라 프레임, 기조 편집에서부터 이미 최소한의 주관성이 개입되기 때문에 현실에 대한 작가의 통찰력과 테마의 투영 방법이 더 중요하다고 강조한다. 이와 관련해서는 김정옥, 「기록 영화의 사상—그리어슨과 로자를 중심으로」, 『영화론의 전개와 제3의 영화』, 시각과 언어, 1997, pp. 53~63; 김경옥, 「앙드레 바쟁」, 같은 책, pp. 67~73 참조.

또 다른 한편으로, 영화는 현실에 대한 재현일 뿐 아니라 '현재 présence'에 대한 재현이다. 관객이 영화에서 현재형으로(즉 관람의 순간과 동시적인 사건으로) 보고 있는 모든 것들은, 사실 이미 지나간 사건들에 대한 현재적 환영에 지나지 않는다. 다시 말해, 영화란 지나간 현재에 대한 기억이자 재현인 것이다. 이 기억의 과정, 즉 지나간 현재를 재현하는 과정에는 필연적으로 선택과 재구성의 과정이 요구되게 마련이며, 이때 역시 기억 주체 혹은 재현 주체의 주관성이 개입될 수밖에 없다. 결론적으로, 현실에 대한 기록-재현이건 현재에 대한 기억-재현이건, 영화란 본질적으로 현실과 현재에 대한 재현이며 그 재현의 과정에서는 주관적 리얼리티만이 가능할 뿐이다.

이와 같이 영화 「오! 수정」은 두 주인공의 상대적인 기억을 바탕으로 영화의 주된 구조를 이루어가면서, 인간의 기억에 내재된 상대성과 영화를 비롯한 모든 재현 예술의 주관성 문제를 효과적으로 표현해내고 있다. 그런데 영화가 말하는 주관성의 의미는 여기서 그치지 않는다. 그것은 단순한 서사 구조상의 유희나 영화의 주관적 리얼리티에 대한 암시를 넘어, 동시대 현실 구조들에 대한 문제 제기로 확장되어 있는 것이다. 홍상수의 영화는 사건의 상대성과 인식의 주관성이 실제로 현실과 사회에서 어떤 영향을 미치고 있는지에 주목한다. 그리고 그 과정에 권력이 개입되면서, 상대적 진실이 대개 권력자를 위해, 권력의 행사와 세습을 위해 왜곡되는 현실을 가리키려 한다. 영화에서 두 남녀의 상대적 기억은 모두 하나의 목적을 향해 조직되어간다. 재훈은 순진함을 가장한 교활함으로, 수정은 순수를 가장한 절실함으로 그것을 향해 나아가는 것이다. 즉, 두 개의 거짓말은 하나의 사건을 향해 나아가는데, 이때 사건이 의미하는 것은 결코 '진실'이 아니며 단지 '욕망'일 뿐이다.

#### IV. 서사와 비서사, 또는 일상과 비일상

##### 1) 서사와 비서사

소설과 영화를 비롯한 모든 서사 예술 작품은 하나의 이야기를 이루기 위해 이야기의 작은 단락들 사이에 일정한 인과 논리를 필요로 하며, 그 논리를 바탕으로 이야기의 전체 구조를 형성하고자 한다. 그런데 홍상수의 영화에는 이러한 서사의 기본 요건들로부터 벗어나는 비서사적 요소들이 다수 포함되어 있다. 즉, 이야기의 인과 논리에서 벗어나고 전체 이야기 구조에서 이탈하는 장면들과 에피소드들이 영화 곳곳에 산재해 있는 것이다. 「돼지가 우물에 빠진 날」에서는 다소 소극적으로 시도되던 이러한 비서사적 요소의 삽입은 「강원도의 힘」에 이르러 보다 대담하게 시도되었고, 「오! 수정」에서는 더욱 적극적으로 실행되고 있다. 몇 개의 대표적인 숫들만 예로 들어보자.

##### 비서사적 숫들

44. 재훈의 집(낮)

94. 인사동 고갈비집(밤)

90. 경복궁 향원정 앞(낮)

127. 프로덕션 사무실(낮)

133. 남산 케이블카 스테이션 앞(낮)

먼저, 44번 숫은 재훈과 수정이 재훈의 방에서 키스와 정사를 시도하는 시퀀스(41~45번 숫)의 한가운데에 삽입되어 있다. 재훈은 샤워를 하러 들어가고(42번 숫) 수정은 재훈을 기다리다가 재빨리 브래지어를 벗어 가방 안에 숨기는데(43번 숫), 그 바로 다음에 이 낯선 숫이 끼어든다. 대사 없이 지문으로만 처리된 시나리오의 원문을 그대로 옮기면 이렇다. “정원에서 아주머니가 대문을 열고 있다. 개가 안으로 들어오고 아주머니를 쫓아 정원으로 뛰어간다.” 그 다음에 이어지는 숫(45번)은, 재훈이 침대 위에서

수정과 키스를 나누며 정사를 시도하던 중 수정이 처녀라는 사실을 알고 기뻐하는 장면이다.

그렇다면 도대체 이 44번 숏의 존재의 이유와 의미는 무엇인가? 우선, 숏의 시점부터가 불분명하다. 높은 곳에서 아래를 내려다보는 극단적인 로 앵글인 것으로 보아 아마도 재훈의 방에서 누군가 정원을 내려다보고 있는 시점인 듯한데, 그 시점의 주체는 전혀 화면에 나타나지 않는다.<sup>19)</sup> 앞뒤의 숏들과의 관계를 고려해, 아마도 수정이 브래지어를 몰래 벗은 다음 재훈이 샤워를 끝내기를 기다리면서 창밖을 잠시 내다본 것으로 추정할 수 있을 뿐이다. 또 시나리오에는 '재훈의 집 정원(같은 시각)'이라는 친절한 설명의 타이틀이 있지만, 막상 화면에는 실제로 그것이 재훈의 집이라는 어떤 확실한 근거마저 보이지 않는다. 결국, 앞뒤의 인과 논리를 따져 가며 이 숏이 재훈의 방에서 수정이 내려다본 것이라고 정의 내릴 수 있겠

19) 이 숏은 홍상수 영화만의 독특한 영상 기법이라고 명명해도 무방할 것이다. 일반적인 시점 처리 및 편집 양식에 '역의 역'의 방식으로 변화를 주면서, 영화에서의 시점 문제에 관해 새로운 양식을 제시하고 있기 때문이다. 간략하게 설명하면 이렇다.

영화에서 경사가 급한 로 앵글이나 하이 앵글을 사용할 경우, 그것은 보통 어떤 등장인물이 어디서 대상을 바라보고 있는지를 강조하면서 그 인물의 시점을 강조하기 위함이다. 이러한 인물의 시점을 '주관적 시점'이라고 부르며, 이렇게 촬영된 숏은 자연적으로 '시점 숏'이 된다. 일반적으로 주관적 숏은 "관객을 내러티브 속으로 연루시켜 등장인물의 시점과 관객 자신의 시점을 동일시하도록 만든다"(수잔 헤이워드, 『영화 사전 [이론과 비평』, 이영기 역, 한나래, 1997, p. 340). 그런데 바로 여기서 혼란스러운 것은, 위의 언급한 숏이나 그 주변 숏들에 관객이 자신의 시점을 동화시킬 만한 시점의 주인공이 존재하지 않는다는 사실이다. 본문에서의 언급처럼 어느 정도 추측이 가능하지만, 시점의 주인공이 누구인지 알 수 있는 정확한 근거는 어디에서도 찾아볼 수가 없다.

또 영화는 전반을 재훈의 기억으로, 후반을 수정의 기억으로 서술하면서 마치 두 개의 서로 다른 '자유 간접 주관적 시점'을 사용하고 있는 듯하지만, 실제로는 극단적으로 자체하며 엄격한 '간접 화법', 즉 '객관적 시점'을 유지하고 있다. 거의 대부분의 신이 숏의 변화 없이 '원 신 원 컷 one scene one cut'의 플랑 세강스 plan séquence(시퀀스 숏) 형식으로 처리되고 있기 때문이다. 따라서, 엄격한 객관적 시점으로 일관되는 영화의 전개 도중에 느닷없이 끼어드는 이 낯선 주관적 시점 숏은 시점의 주체가 누구인지를 밝히지 않으면서 역설적으로 편집의 추상적 차원과 구체적 차원, 그리고 서사 구조 모두에서 절묘한 '낯설게 하기'에 성공한다. 그리고 영화 카메라가 갖는 시점의 주관성과 객관성의 구분 자체를 무효화하기까지 한다.



지만, 그렇다 해도 이 쏫이 의미하는 바는 좀처럼 찾아내기 힘들다. 또 '집으로 돌아온 개'와 '재훈의 방에 들어와 있는 수정,' 대강 이 두 대상을 병치시키며 '수정'이 자신을 재훈의 집에 들어온 '개' 정도의 하찮은 존재라고 여겼을 것이라는 상상을 해볼 수 있지만, 그러기에는 역시 영화의 설명이 너무나 부족하다. 물론, 이 같은 쏫들의 연결이 관객의 자유로운 상상에서 모든 해석을 맡기며 최대한 설명을 자제하려 한 감독의 의도에서 비롯된 것이라고 볼 수도 있을 것이다. 하지만, 홍상수의 전작들과 또 이 영화의 전체 구조를 살펴볼 때, 굳이 그렇게 억지스러운 서사 논리에 의거해서 각 장면들의 의미를 꿰어 맞추어가기보다는 장면들의 의미를 있는 그대로 받아들이는 것이 더 타당한 것처럼 보인다. 즉, 단순히 이 장면은 다른 장면들과 달리 수정과 재훈의 이야기에서 벗어나는 평범한 일상의 한 장면일지도 모르는 것이다. 위에서 예로 제시한 다른 장면들을 검토해보면 감독의 이러한 의도를 좀 더 분명하게 파악할 수 있다. 일단, 두 장면들의 내용을 다시 자세히 살펴보자.<sup>20)</sup>

먼저 94번 '인사동 고갈비집' 쏫은 수정이 재훈을 두번째 만나 장갑을 찾아주는 경복궁 쏫(93번)과 그날 저녁 다시 영수와 재훈과 술자리를 함께 하는 '인사동 고갈비집 쏫'(96번) 사이에 끼어 있다. 시공간만 따지고 보면, 이 95번 쏫은 같은 시간과 공간을 다룬 96번 쏫의 앞에 위치하는 일종의 마스터 쏫인데, 그러기에는 화면의 크기가 너무 작고 또 아주머니들과 손님들 사이의 대화가 너무 길며 진지하다. 그러니까 엄연히 이야기의 한 단락으로 들어와 있는 셈인데, 문제는 앞뒤의 어느 장면과도 서사적으로 연결되지 않는다는 것이다. 다음, 133번 '남산 케이블카 스테이션 앞' 쏫의 의미는 더 모호하다. 시나리오상으로는 대사 한마디가 있는 짧은 쏫이지만, 실제 영화에서는 수정이 무표정한 얼굴로 케이블카 스테이션 앞을 내려오다가 일본인 관광객들에게 붙들려 사진을 찍어주는 장면이 제법 길

20) 『시나리오 선집』, pp. 235, 243.

<p>94. 인사동 고갈비집 손님이 돈 계산을 하려 하고 주인 아주머니 설거지를 하고 있다. 손님 1 아줌마 저희 얼마예요? 아주머니 1 예, 만 원이요. 손님 1 갈비 하나 막걸리 하나 먹었거든요. 아주머니 1 만 원이요, 만 원. 손님 2 전 나중에 왔어요. 처음부터 있는 게 아니라…… 아주머니 1 그럼 팔천 원. 들어오는 다른 손님들. 아주머니 2 몇 분이세요? 소리 네 명이요. 아주머니 2 미성년자 없어요? 없어요? 소리 없어요. 아주머니 2 미성년자 없으면 안으로 들어가세요. 손님들 고맙습니다. 수고하세요.</p>	<p>132. 남산 케이블카(낮) 케이블카가 내려오기 시작한다.  133. 남산 케이블카 스테이션 앞(낮) 케이블카 스테이션으로 나오는 수정. 일본인 한 명이 수정에게 달려와, 일본인 (목소리만) 익스큐즈 미. 되돌아와 사진을 찍어주는 수정.  134. 호텔 아카데미하우스 복도(낮) 복도를 걸어오다가 끝방 앞에 서는 수정. 문을 두드린다. 똑똑똑…… 똑똑. 문을 열고 재훈이 나온다. 재훈 왔어요? 들어와요. 수정 (안으로 들어가며) 여기예요? (문 닫힌다.)</p>
---	--

게 지속된다. 하지만, 앞뒤의 어느 장면과 연결해봐도 영화에서 이 관광객들이 차지하는 의미나 사진 찍는 행위의 의미는 밝혀지지 않는다. 게다가, 수정은 고민과 우회 끝에 결심을 하고 재훈과 한낮의 정사를 하기 위해 막 떠나려는 길이었다.

그런데, 이처럼 이야기의 인과 논리와 전체 구조로부터 벗어나는 비서사적 요소들은 홍상수의 영화에서 나름대로 중요한 기능을 수행한다. 한마디로, 이러한 비서사적 요소들의 삽입은 영화라는 종합적 허구의 서사 논리에서 제거되는 현실성의 복원을 지향하는 것이다. 사실, 소설이건 영화이건 어떤 하나의 사건이나 상황이 이야기화될 때 그것은 이미 현실성과 현재성을 박탈당하며 허구화된다. 그 어떤 서사도 하나의 사건을, 혹은

하나의 시간이나 공간을 총체적으로 완전하게 보여줄 수는 없기 때문이다. 결국, 이야기란 어느 특정한 시공간 및 사건에 대한 선택이자 취합이며, 때문에 결코 '있는 그대로의 현실'일 수 없다. 따라서 이러한 비서사의 삽입과 병치는 바로 이 같은 현실성을 조금이라도 더 드러내기 위한, 조금이라도 더 총체적으로 보여주기 위한 시도라 할 수 있다. 즉, 이야기 과정에서, 서사화 과정에서 탈락되는 수많은 일상 생활의 단면들을 보여주기 위한 것이다. 때문에, 수정이 재훈에게 처녀성을 바치러 가는 길에 일본 관광객들의 사진을 찍어주는 솜은 새롭게 해석될 수 있다. 그러니까 수정은 그 일요일에 재훈을 만나 처녀성을 바치기도 했지만, 잠깐 동안은 별 생각 없이 남산 타워 앞에서 일본 관광객들의 사진을 찍어준 것이다. 처녀성을 바친 것만큼은 아니지만, 사진을 찍어준 일도 나름대로 중요하다. 왜냐하면 어느 겨울 일요일 하루 수정에게 일어났던 일들 중에서, 영화라는 하나의 이야기에 선택된 몇 안 되는 장면들이기 때문이다.

이처럼 영화 「오! 수정」의 곳곳에는 아주 특별한 일과 지극히 평범한 일이 병치되어 있으며, 영화 줄거리의 중요한 매듭에 해당되는 사건과 그 줄거리에서 벗어나는 사건들이 앞뒤로 나란히 놓여 있다. 이러한 비서사의 삽입과 강조는 현실의 허구화(혹은 허구의 형식화)에서 제외되고 탈락되는 하찮은 것들, 일상적인 것들의 존재를 상기시킨다. 나아가, 영화를 통해 보다 충만한 리얼리티를 재현하려 하고 일상성의 회복을 꿈꾸며, 그로부터 시간에 대한 좀 더 충실한 복원을 시도한다. 이것이 바로, 홍상수의 영화를 일상적 리얼리티의 영화라 부른 중요한 이유다.<sup>21)</sup> 이야기 논리에서

---

21) 이러한 홍상수적 스타일은, 시간의 보다 충만한 재현을 통해 일상적 리얼리티를 구현하려고 했던 이탈리아의 후기 네오리얼리즘 영화들이나 50년대 일본 영화들과 비슷하면서도 분명한 차이를 보인다. 안토니오니 Antonioni의 「정사 L'avventura」에 나타났던 한없이 늘어지는 시간들이나 오즈 야스지로의 유명한 '정물화 솜'(「부초」)들이 표현해낸 그 충만한 시간성은 대상의 움직임이나 솜들의 유기적 몽타주를 통해 지각될 수 있는 일반적인 시간의 법칙에서 상당히 벗어나 있는 것이기 때문이다. 즉, 이들은 과거와 현재가 공존하는 비연대기적 크리스탈적 시간을 보여주기 위해 편집보다는 미장센을 통해(혹은 편집의 차원을 넘어서) 그 시간을 재현해내려 했다. 그러나 홍상수는 편집 안에서 편집의 일반적인 원

비켜가는 숫들, 서사 구조의 틈니바퀴에 끼지 못하고 떠도는 숫들, 이 숫들은 갈수록 복잡해져가는 현대 사회에서 하루가 멀다 하고 터져 나오는 크고 작은 스캔들과 '사건'들, 사고들 틈에서 경시되고 외면되며 잊혀져 가는 일상의 수많은 단편들을 가리키기 위한 것이기 때문이다.<sup>22)</sup> 즉, 일상을 살아가면서도 일상을 보지 못하는 우리의 맹목적 삶을 깨우치기 위함이다.

## 2) 일상과 비밀상

그런데 중요한 점은, 홍상수의 영화가 여기서 한 발 더 나아간다는 사실이다. 그는 영화 내내 비서사를 통해 일상의 존재를 강조하고 일상에 대한 우리의 맹목을 일깨우지만, 한편으로는 모든 것들을 삼켜가는 일상의 무서운 힘을 암시하기도 한다. 서사이건 비서사이건, 일상이건 비밀상이건, 결국 모든 것은 일상 현실이라는 커다란 테두리 안에 삼켜지기 때문이다. 허구도, 비밀상도 따지고 보면 매 순간 반복과 차이를 거듭하며 진행되고 있는 거대한 일상 현실의 일부일 뿐이다.

---

칙과 기능을 전면적으로 해체하며, 또한 편집 자체를 통해, 즉 서사 구조와 시간의 구성을 통해 보다 풍부한 리얼리티를 재현해내려 한다. 물론, 홍상수 영화가 미장센을 간과한 것은 아니며 미장센을 통해서도 그의 일상적 리얼리티는 더욱 충실하게 복원되는데, 이 부분에 대해서는 지면상 다음 논문에서 다루기로 한다. 안토니오니와 오즈 야스지로의 영화적 시간과 리얼리티의 문제에 관해서는 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Ed. de Minuit, 1985, pp. 7~29 참조.

- 22) 이 같은 서사와 비서사의 병치 외에도, 사실 영화라는 장르에는 이미 그 주요 도구인 카메라 자체에 일상에 대한 강조의 기능이 내장되어 있다. 즉, 영화는 태생적으로 사건의 구성과 함께 일상의 정지한 묘사를 수행할 능력을 갖고 있는 것이다. 벤야민에 따르면, 카메라 렌즈는 그 '확대close-up'와 '기록photographie'의 기능에 의해, 우리 일상에서 경시되고 잊혀지는 부분들과 우리 시선의 무의식의 지대를 보여준다: "si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné"(Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée"(1936), dans *Ecrits français par Walter Benjamin*, Gallimard, 1991, p. 162.

「오! 수정」은 일반적인 서사 요소들과 일말의 극적 기능도 담당하지 못하는 비서사 요소들의 병치 외에도, 충격적이고 파격적인 '일탈'의 장면과 지극히 평범한 '일상'의 장면을 나란히 이어 보여주면서 일상의 또 다른 면을 강조하고 있다. 예를 들어 영화에는, 어느 식당에서 국수를 먹으며 재훈이 수정에게 젓가락 쥐는 법을 가르쳐주는 장면(68번 숏)과 인근 호텔에서 이들이 하오의 정사를 시도하는 장면(69, 70번 숏)이 지극히 일상적인 톤으로 나란히 붙어 있다. 또, 수정이 잠자다 일어나 오빠의 자위 행위를 도와주는 파격적인 장면이 여러 일상의 장면(88번 숏)들 사이에 난입해 끼어 있기도 하다.<sup>23)</sup> 이 의도화된 평면적 몽타주<sup>24)</sup>는 일상과 일탈의 구별이 무의미해져버린 우리의 현실을 상기시켜줄 뿐 아니라, 더 나아가 모든 일탈과 사건들을 삼켜가며 점점 더 견고하게 진행되어가는 일상의 전체적 힘을 암시하는 것이기도 하다.<sup>25)</sup>

따라서 그의 영화의 일상적 리얼리티는 이중적 암시를 내포한다. 그것은 한편으로는, 우리가 반복되는 사고와 스캔들에 매몰되어가면서 경시하게 되는 일상의 수많은 단면들을 가리키며, 동시에 영화나 기타 서사 예술이 마치 한 사건의 전모를 다루는 듯하면서도 서사의 논리와 구조에 따라

23) 미간된 시나리오상에는, '의붓오빠'라고 표기되어 있다. 그리고 영화 후반에, 결에서 있는 수정의 존재를 무시한 채 세심하게 눈의 결정을 그리고 있는 오빠의 모습이 한 번 더 등장하는데, 이 '눈의 결정 cristal' 그림은 바로 '수정 cristal'을 암시하는 것이다. 수정의 오빠가 등장하는 이 두 숏은 수정에 대한 오빠의 숨겨진 애정과 그것의 이중적 표현을 나타내려는 의도라 볼 수 있다.

24) 최근 유럽 영화에서 하나의 유행처럼 확산되고 있는 이 평면적 몽타주는 누벨 바그 감독들, 특히 장 뤽 고다르 Jean-Luc Godard에 의해 폭넓게 시도되었다. 점프 컷 jump-cut, 배우의 카메라 응시하기, 비선형적 서사 구조 등을 통해 관객의 극적 몰입을 최대한 방해하려는 데 목적을 두는 이 평면적 몽타주는 극적 효과의 고취를 기본 목적으로 했던 전통 영화에서의 몽타주 원리와 전면적으로 대치하는 양식이다. 이에 관한 자세한 설명으로는 제임스 모나코, 『뉴 웨이브』, 주은우 역, 한나래, 1996, pp. 12~52 참조.

25) 서사와 비서사, 일상과 일탈을 아무렇지도 않게 섞어놓는 「오! 수정」의 이 의도화된 '평면적' 구성 양식은 '컷 대 컷 cut by cut' 편집의 집요한 사용에서도 읽을 수 있다. 영화의 전체 구조(1~5부)를 구분 짓기 위한 5번의 페이드 아웃 fade out 외에는, 모든 숏의 연결이 단 한 번의 디졸브 dissolve나 페이드의 사용 없이 이 '컷 대 컷' 양식으로 이루어져 있다.

배제하는 비서사적 일상들을 가리킨다. 하지만 다른 한편으로, 그것은 우리가 살고 있는 일상의 거대한 포식력, 즉 일상과 비밀상, 허구와 사실을 가릴 것 없이 모두 삼켜버리는 일상의 무한한 팽창 능력을 가리키기도 한다.

그런데 만일 후자일 경우, 문제가 되는 것은 또다시 권력의 개입 여부다. 앞서 고찰한 주관적 리얼리티의 문제에서 그것이 통용화될 때 현실 사회적으로는 권력의 정당성이 인정되고 그에 따른 지배와 피지배의 낡은 구조가 반복될 수 있다는 사실을 확인한 것처럼, 이 일상의 전제적 힘은 바로 불합리한 권력 구조에 대한 투쟁 및 전복의 의지 자체를 포기하게 만든다. 이는 바로, 후기 자본주의가 권력을 체제의 중심 자리에서 드러내 미세한 구조의 단계들에까지 산포시키면서 새로운 형태의 권력 구조를 만들어가는 방법이다. 즉, 대중주의를 가장한 전체주의적 일반화에 가장 효과적으로 이용될 수 있는 것, 그것은 바로 일상의 힘이며 일상적 리얼리티인 것이다. 홍상수의 일상적 리얼리티가 자칫 '비현실적이고 비사회적'이라고 비판하는 이들의 주장은, 바로 이 후자의 기능과 관련해 지시 대상은 보지 못한 채 지시 행위만을 보면서 내린 성급한 판단으로부터 비롯된다. 지금까지 살펴본 홍상수 영화의 정교하고 세심한 형식들은 바로 이 같은 일상성의 위험이 이중적으로 경시되는 현 사회에 대한 예리한 통찰과 사유를 바탕으로 이루어진 것이기 때문이다.

### 3. 결론을 대신하며

#### —남아 있는 과제들

본 논문은 영화 「오! 수정」에서 보여지는 모더니티의 제 양상들을 이중성이라는 하나의 특성을 통해, 특히 '반복과 차이의 이중적 구조'라는 홍상수 영화만의 독특한 양식을 통해 밝혀보고자 했다. 그러나 서두에서 이

미 밝힌 것처럼, 지면상 그리고 영화라는 예술의 종합적인 성격상, 본 논문의 연구 범위는 일단 '편집'과 '서사 구조'라는 영화의 한 영역에 제한될 수밖에 없었다. 그러므로, 아직 다른 몇 가지 중요한 영역에서의 반복과 차이의 의미를 고찰하지 않는 시점에서 어떤 결론을 도출해내는 것은 무모한 일이다. 대신, 본 논문의 연구 내용을 유용한 것으로 만들기 위해 남아 있는 과제의 주요 방향들을 미리 점검해본다.

먼저, 영화의 편집 및 서사 구조에서의 이중성의 의미와 반복과 차이의 지시 기능을 살펴본 이상, 다음 단계로 '미장센'과 '장면 구조'에서의 이중성의 표현 양상을 연구하는 것은 필수적인 일일 것이다. 영화 창작의 가장 기본적인 두 양식은 바로 편집과 미장센이기 때문이다. 서사 구조와 장면 구조는 이 두 양식을 연구하면서 함께 살펴보아야 할 또 다른 기층 영역들이다. 실제로, 모더니티라는 테마를 이중성으로 풀어가기 위한 영화 「오! 수정」의 치열한 계산들은 미장센과 화면 구조에서도 세심하고 꼼꼼하게 펼쳐진다. 그리고 들뢰즈 식의 '시간-이미지'라고 불려도 좋을 '이중적 이미지 image double'들이 현재와 과거, 현실성과 잠재성을 동시에 수렴하면서 영화 전체를 관류하고 있다. 그런데, 영화를 따라가면서 반드시 만나게 되는 또 하나의 문제는 바로 동시대의 현실 구조이다. 반복과 차이의 이중성, 그리고 모더니티라는 주제를 통해 영화가 궁극적으로 표현해내려 한 것은 다름아닌 현실의 구조들이기 때문이다. 이 현실 구조들에 대한 연구는 편집과 미장센에 대한 연구 결과에 의거해 종합적으로 이루어져야 할 것이다.

영화 「오! 수정」은 그 어떤 한국 영화보다도 치열하고 철저한 탐구 정신으로 쌓아 올려진 탁월한 형식미를 보여준다. 그것은 감독 자신이 영화라는 예술의 종합적인 특성을 충분히 인식하면서 시간과 공간뿐 아니라 언어와 이미지, 그리고 소리와 빛의 영역에 이르기까지 세심한 연구와 실험들을 감행했기 때문이다. 특히, 영화가 보여주는 모든 형식적 구축물들은 동시대 현실 구조에 대한 치열하고 예민한 인식으로부터 비롯되었다는 점

에서 더욱 큰 의의를 갖는다. 때문에, 위에서 제시한 두 부분, 즉 장면 구조 및 현실 구조에 대한 연구가 보완될 때 본 논문의 연구 내용은 비로소 올바른 가치를 얻을 것이며 본래 소원했던 목적에 좀 더 다가갈 수 있을 것이다.

### 참고 문헌

- 김경옥(1997), 「앙드레 바쟁」, 『영화론의 전개와 제3의 영화』, 시각과 언어.
- 김용수(1996), 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당.
- 김정옥(1997), 「기록 영화의 사상—그리어슨과 로자를 중심으로」, 『영화론의 전개와 제3의 영화』, 시각과 언어.
- 김지훈(1998), 「뒤늦게 도착한 모더니즘—홍상수론」, 『리뷰』, 1998년 여름호.
- 사이드 필드, 유지나 역(1992), 『시나리오란 무엇인가』, 민음사.
- 수잔 헤이워드, 이영기 역(1997), 『영화 사전 [이론과 비평]』, 한나래.
- 앙드레 고드로/프랑수아 조스트, 송지연 역(2001), 『영화 서술학』, 집문당.
- 제임스 모나코, 주은우 역(1996), 『뉴 웨이브』, 한나래.
- 『필름 컬처—들뢰즈 『시네마』 읽기』, 제6호, 한나래, 2000
- 영화진흥위원회 역음(2001), 『한국 시나리오 선집』 제18권, 집문당.
- Barthélemy Amengual(1997), *Du réalisme au cinéma*, nathan.
- Jacques Aumont et Michel Marie(1988), *L'Analyse des films*, Nathan.
- Walter Benjamin(1936), "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" dans *Ecrits français par Walter Benjamin*, Gallimard, 1991
- Francesco Casetti(2000), *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Nathan.
- Gilles Deleuze(1968), *Différence et répétition*, P. U. F.
- (1969), *Logique du sens*, éd. de Minuit.
- (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Ed. de Minuit.



——(1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Ed. de Minuit.

——(1986), *Foucault*, éd. de Minuit.

Michel Foucault (1963), *Raymond Roussel*, Gallimard.

Francis Vanoyé (1979), *Récit écrit Récit filmique*, Ed. Cedic.

## La répétition et la différence dans la structure narrative et le montage de *Oh! Soojeong* de Hong Sangsoo

**Ho-Young Kim**

Notre étude a pour but de mettre en évidence le fonctionnement et la signification de la répétition et la différence dans la structure narrative et le montage de *Oh! Soojeong*, texte cinématographique.

Nous nous proposons d'examiner d'abord la structure intégrale composée de deux systèmes en symétrie disproportionnée, et ensuite, la répétition et la différence produites par la mémoire de deux héros au cours de l'enregistrement ou dans la reproduction d'un état de conscience passé. Dans *Oh! Soojeong*, la mémoire brute est une opération répétitive et spontanée, tandis que la mémoire organisée fonctionne en tant qu'interprétation du passé. En plus celle-ci implique la sélection et la réorganisation qui produisent les différences; différence dénotative et différence connotative. D'où viendrait le conflit aussi bien que le dialogue entre la subjectivité de la mémoire et la réalité subjective dans le cinéma.

A travers cet étude, nous avons pu remarquer dans *Oh! Soojeong* la juxtaposition intentionnelle des scènes narratives et des scènes non-

narratives dans laquelle se met en question la réalité quotidienne. Nous avons pu également constater que *Oh! Soojeong* nous révèle notre aveuglement double à l'égard de la vie quotidienne.

열쇠어: 한국 영화, 홍상수, 「오, 수정!」, 모더니티, 반복과 차이, 질 들뢰즈, 서사 구조, 일상성.