

〈오! 수정〉의 아이러니 미학

－ 반복과 차이의 구조를 중심으로

서명수*

【 차 례 】

- I. 들어가는 글
- II. 〈오! 수정〉의 남성중심주의와 전제내용
 1. 불편한 영화 〈오! 수정〉
 2. 전제내용(contenus présumposés)과 남성중심주의
- III. 남성중심주의의 무효화(annulation)와 아이러니(ironie)
 1. 남성중심주의의 무효화
 2. 아이러니의 발생
- IV. 〈오! 수정〉의 아이러니
 1. 〈오! 수정〉의 반복과 차이의 구조
 2. 반복과 차이의 의미화와 아이러니
- V. 나가는 글

국문초록

〈오! 수정〉은 내용의 관점에서 보면 남성중심주의의 이데올로기를 확대 재생산하는 영화이다. 남성중심주의는 의미의 초점이 전제내용, 즉 /재혼은 부자이고 수정은 순종적이며 처녀이다/에 맞추어질 때 발생한다. 언어의 다성주의적 관점에서 보면, 전제내용은 집단의 목소리이다. 때문에 집단적 가치를 대변하고 강요하는 모든 문화는 이 전제내용에 의미의 초점이 맞추어져 있다.

그러나 내용의 측면이 아니라 디에제스를 제시하는 방식의 관점에서 〈오! 수정〉을 보면, 이 영화는 오히려 남성중심주의를 조롱하고 비판하고 전복시키고 있다. 이 말은 이 영화가 바로 이 전제내용을 아이러니화 하고 있음을 의미한다. 전제내용의 아이러

* 중앙대학교 프랑스어문전공 교수.

니화는 언술 자체가 무효화될 때 발생하는데, 마찬가지로 <오! 수정>의 아이러니화도 디에제스 자체, 즉 /재훈과 수정이 연인관계가 되었다가 무효화될 때 발생한다.

아이러니는 언술에 아무런 의미론적 표시가 없기 때문에 순수 화용론적 방법으로 해석된다. 따라서 <오! 수정>의 아이러니도 내부의 목소리에 의해서가 아니라 외부의 목소리에 의해서 해석된다. 외부의 목소리란 디에제스가 구축되는 방식, 즉 초점화와 시각화와 청각화의 문제들이거나, 디에제스가 제시되는 방식, 즉 순서와 반복 또는 플롯의 문제들을 말한다.

<오! 수정>은 재훈의 기억과 수정의 기억이 순차적으로 재생되는 반복의 구조를 갖고 있는데, 이 반복은 동일한 반복이 아니라 차이를 동반한 반복이다. 차이는 관객으로 하여금 영화의 디에제스에 대하여 나름대로의 지식 체계를 구축하게 한다. 하지만 곧 재훈과 수정 사이에 누구의 기억이 옳은지 판단할 수 없는 혼란에 빠지게 하고, 결과적으로 자신의 지식을 의심하게 한다. 반복은 동일자를 부정하는 무한반복에 의하여 디에제스 자체를 무효화시키고 관객의 지식도 무효화시킨다. <오! 수정>은, 디에제스를 통해 구축된 관객의 지식이 반복과 차이의 구조에 의한 무효화되면서, 의미의 아이러니화가 일어나는 영화이다.

열쇠어 : 남성중심주의, 전제내용, 아이러니, 반복, 차이

I. 들어가는 글

홍상수의 <오! 수정>은 관객에게 재훈이라는 젊은 남자와 수정이라는 젊은 여자 사이의 내밀한 만남을 엿보는 재미를 경험하게 한다. 하지만 수정에게 섹스만을 요구하는 재훈과 그런 재훈에게 끌려가고 또 끌려가기를 원하는 것 같은 수정의 태도, 특히 재훈과 수정과의 경제적인 차이로 인한 불평등 관계(=비대칭 관계)와 그 불평등 관계가 전혀 해소 되지 않은 채 영화가 끝난다는 것, 그 후 이들이 결혼했을 것이라는 상상 등등으로, 관객은 확실히 유쾌한 기분이 아니었을 것이다. 왜냐하면 이런 내용들은 영락없이 남성중심주의적 가치를 확대 재생산하는 내용이기 때문이다. 제인 오스틴(Jane Austin)의 <오만과 편견(Price and Prejudice)>

의 경우와 비교하면 그것이 명확히 보인다. <오만과 편견>¹⁾에도 남녀 주인공 사이에 경제적 불평등이 존재하고 있다. 그러나 이 작품에서는 경제적 불평등이 인간관계의 불평등이 되지 않도록, 여자 주인공이 굴하지 않고 저항하는 모습이 세밀하게 묘사되어 있다. 그런데 <오! 수정>에는 이런 내용이 전혀 없다. 다만 남녀관계를 경멸적 의미의 트리비얼리즘(trivialism)이라고 할 만큼 세밀하게 보여 줄 뿐이다.

그러나 이 영화를 남성중심주의를 표방하는 영화라고 단정 짓기에는 불합리한 부분이 많다. 대체로 남성중심주의를 표방하는 이야기들은 관객에게 그 영화의 내용이 남성중심주의라는 사실을 깨닫지 못하는 사이에, 정서적으로 후련함 또는 시원함을 경험하게 한다. 하지만 이 영화는 후련하지 않고 씁쓸한 느낌이 들게 한다. 바로 이 부분에서 작가는 관객에게 ‘본 것만을 믿지 말고, 느낀 것을 생각해 보시오.’라고 말하고 있다고 생각된다. 영화가 보여준 서사적 내용으로는 남성중심주의를 정당화하고 있음에 더 말할 여지가 없다. 그러나 작가는 남녀관계를 왜곡 없이 투명하게 보여주면서, 보여주는 방식, 다른 말로 디에제스(diégèse)²⁾를 제시하는 방식에 있어서 의도적으로 지적인 긴장감을 도발하여 관객으

1) 조 라이트(Joe Wright) 감독의 <오만과 편견>에서 다아시가 엘리자베드의 아버지에게 혼인 승낙을 받으러 올 때, 다아시는 그전과 달리(그전에는 말을 타고 왔다) 걸어서 왔는데, 이 장면은 엘리자베드가 빙리의 집에서 다아시를 처음 만났을 때, 그녀가 빙리의 집까지 걸어서 간 장면과 대칭을 이룬다.

2) 우리는 ‘디에제스(불문 : diégèse)’라는 용어를 안 수리오(Anne Souriau)가 이끄는 파리 대학교 <영화학 연구소(Institut de Filmologie)>의 ‘미학연구 그룹’이 제안한 개념을 받아들였음을 밝힌다. 이 그룹에 의하면 디에제스라는 용어는 영화뿐만 아니라 모든 예술작품에 해당하는 개념으로, 예술작품이 보여주는 허구적 세계를 의미한다. “따라서 디에제스란, 그것이 실제의 세상과 어떤 관계가 있던지 간에, 작품 안에 재현된 세계이다.(La diégèse est donc le monde représenté dans l’oeuvre, quelle que soit sa relation avec le monde réel.)” Etienne Souriau, *Vocabulaire de l’esthétique*, publié sous la direction de Anne Souriau, Paris, PUF, 1990, p.581.을 보시오. 한편 서사적 작품이나 드라마적 작품 모두 감정이나 행동을 모방하되, 전자는 이야기하기(raconter), 후자는 연출하기(mettre en scène)를 통해서 한다고 하는 것을 보면, 안느 수리오(Anne Souriau)는 미메시스(mimésis)라는 개념을 모든 예술작품의 생산 원리로 보고 있음을 알 수 있다. *ibid.*, p.862.를 보시오.

로 하여금 불편함을 느끼게 하는 것이다. 작가는 디에제스 그 자체 보다 는 디에제스를 제시하는 독특한 방식으로 관객으로 하여금 자기가 본 것을 뒤집어 보고 비판하라고 종용한다. 다른 말로 영화는 남성중심주의의 내용을 실컷 잘 보여주고는, 실제로는 그 반대를 지향하고 있는 것이다. 이런 의미에서 <오! 수정>은 전형적인 아이러니(ironie)의 의미생산 방식을 취하고 있는 영화이다. 관객에게 그들이 본 것, 그래서 갖게 된 지식을 부정하고 뒤집어 보게 하는 영화, 좋게 보았던 것을 부정하고 전복시킴으로써, ‘그것은 좋은 것이 아니야!’라고 말하는 영화이다.

본 논문은 <오! 수정>에서 일차적으로 영화의 전제내용(contenus pré-supposés)을 통해 남성중심주의가 어떻게 작동하는지 알아보고, 그리고 나서 어떤 장치를 통해서 남성중심주의가 아이러니화 되는지 알아보고자 시도되었다. 또한 이 영화에서 아이러니는 디에제스를 통해 얻게 된 지식을, 디에제스를 제시하는 방식에 의하여 부정하고 전복시킨다는 입장에서, 디에제스가 제시되는 방법, 즉 반복과 차이의 의미작용을 아이러니의 관점에서 설명해보고자 하였다.

II. <오! 수정>의 남성중심주의와 전제내용

1. 불편한 영화 <오! 수정>

<오! 수정>을 보고나면 극장 문을 나설 때 웬지 찝찝한 느낌이 든다. 겉으로 보이는 영화의 서사는 아주 단순하다.³⁾ 재훈이라는 남자와 수정

3) 홍상수의 초기 영화들<돼지가 우물에 빠진날>/ <강원도의 힘>/ <오! 수정>-은 그 이후의 영화들과 달리, 어느 정도 전통적인 서술 형식을 취하고 있다. 다른 말로 영화가 보여준 사건을 전통적인 서술적 관점에 따라 하나의 줄거리로 정리할 수 있다는 말이다. 그런데 영화를 좀 더 세밀하게 들여다 보면, 애매한 부분이 너무 많아서 과연 줄거리를 구축해 낼 수 있을까? 하는 의문이 생긴다. 줄거리란 작품의 보편적인 내용이며 동시에 구조와도 맞물려 있는 개념임을 상기하면, 결국 줄거리가 애매하다는 것은, 그 구조가 복잡하거나 또는 열려있거나 이며, 서사도 전통적인 방식과 달리 미완의 상태에 있다는 것을 말하기 때문이다. 이러한 디에제스의 구축의 문제는 본 논문

이라는 여자가 만나서 우여곡절 끝에 성관계를 갖게 된다는 내용이다. 젊은이들이 만나서 연애의 감정이 생기고, 서로 욕망하고 그러다가 성관계를 갖는다는 것은 매우 자연스러운 현상임에도, 이 영화에 대하여 거북한 느낌이 드는 이유는 무엇일까? 그것은 우선 영화가 극사실주의(hyper-réalisme)라고 할 만큼 매우 사실적인 스타일(style)로, 남녀 관계의 전개 양상을 아무런 가감 없이 보여주고 있기 때문이다. 관객은 분명히 보호받은 상태에서 타자의 삶을 엿보고 있지만, 민낯이라고 할 만큼 적나라한 것을 대면하면서 거북하고 유쾌하지 않은 감정을 느끼게 된 것이다.

또 다른 한편으로는 영화가 내용의 측면에서 받아들이기 불편한 다음과 같은 여러 가지 이유가 있기 때문이다. ① 우선 두 남녀 주인공의 경제적 차이로부터 비롯되는 문제들이 있다. 즉 재훈은 매우 부자인데 수정은 그렇지 않다. 물론 부자와 가난한 사람이 만나서 서로 사랑할 수 있다. <오만과 편견>도 두 주인공의 경제적인 상황은 비슷하다. 하지만 그 격차로 인한 갈등과 그 갈등이 전개되고 해결되는 방식에 있어서는 두 작품이 판이하게 다르다. <오만과 편견>의 경우, 비대칭(불평등) 관계에 있던 두 남녀 주인공들이 평등 관계(대칭관계에서 보완관계)가 되어서야 비로소 결혼에 골인하게 된다.⁴⁾ 다시 말해서 <오만과 편견>에서는 여 주인공 엘리자베스가 다아시에게 고마움과 관심과 애정을 느끼고 있음에도 불구하고 그의 구애를 수락하지 않는데, 그것은 둘 사이에 생긴 오해 때문이기도 하지만 결정적으로 다아시와 자신과의 현격한 경제적 차이 때문이며, 이런 비대칭적 차이가 해소되지 않았기 때문이다. 물

에 연속된 다음 논문, “〈오! 수정〉의 아이러니 미학 II : 초점화와 시각화를 통한 디에제스의 구축을 중심으로”에서 다루고자 한다.

4) 인간관계는 권력, 신분, 권위, 우열, 지배 등의 수직적 축을 기준으로 다음과 같이 <지위의 체계(système des places)>를 유형화할 수 있다. ① 대칭 관계 : 지위의 동등성, ② 비대칭 관계 : 지위의 비동등성, ③ 보완 관계 : 지위의 유동성. 여기에서 보완 관계가 건강한 관계이다. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, tome II, Paris, Armand Colin, 1992, p.71과 참고, 「영화콘텐츠에서 등장인물에 관한 연구」, 『다문화 콘텐츠 연구』 제 15집, 인문콘텐츠연구소, 2013, 384쪽을 보시오.

락한 귀족 가문이다 아들이 없기 때문에 상속도 전혀 받을 수 없는 엘리자베스와 부유한 귀족 다아시 사이에 존재하는 비대칭성이 해소되지 않는 한, 다아시의 재력은 긍정적인 것이 아니고 부정적인 것, 즉 아직은 방해물일 뿐이다. 다아시가 자신의 모든 우월성을 내려놓고 기꺼이 엘리자베스의 위치(낮은 위치)로 이동하였을 때, 즉 두 사람이 같은 위치에 놓이게 되었을 때, 다아시의 모든 소유는 그의 선한 능력으로 바뀌고 이때 엘리자베스는 다아시의 구애를 받아들인다. 이 소설(영화)은 비대칭 관계에 있는 두 인물이 대칭-보완 관계가 되기까지의 다양한 우여곡절을 보여주고 있고, 그렇게 바람직한 인간관계가 되었을 때 결혼해야지 두 주인공의 미래가 밝고 행복할 수 있다는 것을 말하고 있는 것이다. 하지만 <오! 수정>은 그런 건강한 관계로의 이행 없이, 불평등 상태 하에서 두 인물이 내연의 관계로 들어갔던 것이고 그래서 바로 이 부분에 대해 지적 불쾌감이 느껴지는 것이다.

② 두 주인공 남녀의 관계 진행에 있어서 관객이 불편하게 느낄 만한 점이 있다. 일반적으로 남녀가 만나서 애정의 관계 또는 내연의 관계가 되기까지는 상대방이 어떤 사람인지 알아가는 준비과정을 거치게 마련인데, 두 사람의 관계는 재혼의 일방적이고 상식적이지 않은 키스의 시도로 갑작스럽게 형성되었다. 이 둘은 중간에 재혼의 선배인 영수가 개입되어 있기는 하지만, 정식으로 소개받은 사이가 아니고, 따라서 이런 관계에서는 자신은 어떤 사람인지 알리고 또 상대방이 누구인지 파악하는 정보교환의 과정, 다시 말해서 관계가 형성되기 위해 필요한 커뮤니케이션의 과정⁵⁾이 필요하다. 그런데 그런 과정이 없었다. 그동안 나눈 대화는 자신들의 주량이 얼마인지 또는 취했는지 아닌지? 등, 술에 관한

5) 커뮤니케이션의 단계는 ① 정보수집 단계: 자신이 원하는 형태의 관계를 갖기 위해 상대방의 정보를 수집, ② 상호합의(consensus) 단계: 관계에 대해 상호인정, ③ 관례화(ritualisation) 단계: 관계가 안정되고 커뮤니케이션의 규칙이 생김. 고프만(Goffman)은 이런 과정을 «상황 정리(définition de la situation)»라고 했다. E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. la présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, p.11을 보시오.

이야기가 전부였는데, 2번째의 만남 때 재훈은 느닷없이 수정에게 키스를 했던 것이다. 게다가 재훈의 키스는 그 어떤 동의-최소한 암묵적 동의도 구하지 않은, 강제적인, 일종의 성폭행과 동일한 행동이었다. 물론 수정은 이에 대하여 반발했다.

③ 재훈이 수정에게 끌리는 이유가 설명되어 있지 않다. 다만 재훈은 수정에 대하여 성적 욕망으로 가득 찬 존재로 묘사되어 있다. 인간의 욕망 자체를 부정하는 것은 아니지만 재훈은 처음부터 일관되게 수정에게 섹스만을 요구하고 있는 것이다. 하물며 재훈은 수정이가 처녀라는 사실에 더욱 고무되어 있다. 이런 내용들을 종합해 보면, 주인공 재훈에게 여자란 단지 성적 대상이고, 섹스는 곧 여자를 소유하는 유일한 방식이며, 진정한 소유란 특히 여자가 처녀일 때 가 가능하다. 최악은 그가 이것을 사랑이라고 믿는다는 점이다. 즉 재훈에게 여자란 지적 능력이나 고상한 취미를 소유하는 것 보다는 처녀성을 간직하는 것이 더 중요하고, 그런 여자라야 자신과 결혼할 수 있으며, 이것이 바로 그의 사랑이다. 수정이 재훈과 결혼할 가능성이 보이는 것은 바로 이런 점 때문이다.

④ 수정의 재훈에 대한 태도에 있어서 일종의 굴욕감을 느끼게 하는 부분이 있기 때문이다. 수정은 재훈과의 만남에 있어서, 인격적으로 모욕감을 느낀 순간이 몇 차례 있었지만, 결국은 그와의 만남을 지속하고, 섹스를 하는 단계에까지 이른다. 그것은 재훈의 솔직하고 어딘지 어리숙해 보이는 점 때문으로 볼 수도 있으나, 가장 큰 이유는 재훈의 재력 때문이다. 수정에게 재훈은 자신에게 부단히, 집요하게 잠자리를 요구하는 부잣집 아들인데, 처녀인 몸으로 그와의 혼전 섹스가 부담스럽기는 하지만, 만약 상대가 자신의 현실적 장벽을 넘어설 수 있게 해주는 재력가라면 그와의 잠자리를 충분히 고려해 볼 만하다는 것이다. 그래서 우여곡절을 겪으면서도 만남을 지속하고, 결국은 재훈과 성관계를 맺게 되는 것이다. 결국 영화는 수정이의 처녀성이 확인되면서 매우 기뻐하는 재훈과 또 재훈의 그런 모습에 수정도 만족해하는 것으로 끝났다. 영화에는

나오지 않았지만 그 후 둘은 결혼에도 골인했을 것으로 예상된다.

그럼 이 영화는 왜 불편한 느낌이 드는 것일까? 이 불편함은 어디에서 오는 것인가? 정서적 측면에서 오는 것인가, 아니면 지적인 측면에서 오는 것인가? 불편함의 본질은 과연 무엇인가? 이 영화는 이 불편함을 통해서 무엇을 지향하려고 하는가?

2. 전제내용(contenus pr suppos s)과 남성중심주의

불편함의 본질을 알아보기 전에 먼저 의미의 차원과 범주에 대하여 정리해 보자. «철수가 담배를 끊었다»⁶⁾는 언술은,

① /철수는 현재 담배를 피우지 않는다

② /철수는 과거에 담배를 피웠다

③ -1./담배는 끊을 수 있어, 그러니 너도 그런 본을 받아라

③ -2./그녀석 또 끊었다는 구만, 며칠 지나면 다시 피울 걸

③ -3, 4, 5, 6.....

①은 언술이 직접 말하는 있는 ‘명시내용(contenus explicites)’이고, ②와 ③은 언술이 직접 말하고 있지는 않으나 내적 또는 간접적으로 드러나거나 하는 ‘함축내용(contenus implicites)’ 또는 ‘추론(inférences)’⁷⁾이다. 이 중에서 ②가 언술이 거짓이 아니고 그래서 성립되기 위해서 필연적으

6) 뒤크로(O. Ducrot)나 케르브라-오레키오니(Kerbrat-Orecchioni)가 예를 들어 유명한 실제 예문은 «Pierre a cessé de fumer피에르가 담배를 끊었다»이다. Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984, p.231과 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, pp. 6-7을 보시오. 명시내용과 함축내용에 대한 구분은 Kerbrat-Orecchioni, *ibid.*, pp.19-20을 보시오. 줄고 「화용론과 극텍스트의 대화분석」 in 『한국연극학』, 한국연극학회, 1998, 제10호, 213-215쪽을 보시오.

7) 여기에서 추론은 조작적인 측면이 아니라 “내용의 단위(unité de contenu)”(*ibid.*, p.355, 주 8번을 보시오)로, “다양한 종류(추이)의 정보들을 조합하여 한 언술로부터 추출해 낼 수 있고, 이 언술의 문자적 내용으로부터 연역해 낼 수 있는 모든 함축적 명제”(ibid., p.24)를 뜻한다.

로 전제되어야 하는 내용, 즉 전제내용(또는 전제추론 *inférences pré-supposées*)이고, ③은 ‘발화행위의 컨텍스트(*contexte d'énonciation*)’를 통해서만 드러나는 내용, 즉 암시내용으로, ③-1은 충고, ③-2는 비꼬기 등이다. 화자(L)이 언술(P)를 통해서 무엇을 지향(*intention*)한다는 사실은, <L이 P를 말하면서 이 P를 통해 Q를 의미하고자 함>으로 요약하고, 이때 일반적으로 Q가 함축내용에 해당된다. 또 위의 «철수가 담배를 끊었다»에서 보는 바와 같이 대부분의 경우 ③의 암시내용이 Q가 된다. 그런데 때에 따라서는 ②의 전제내용이 Q가 되는 경우가 있고, 바로 이 부분이 우리가 관심을 갖는 경우이다.

<오! 수정>은 «재훈(남)과 수정(여)이 만나 우여곡절 끝에 성관계를 맺고 연인 관계가 된다»는 하나의 언술로 바꿀 수 있다. 이 언술에 대한 명시내용과 함축내용의 관점에서 정리해 보면 다음과 같다.

- ① /재훈과 수정은 현재 연인 관계이다
- ② /재훈은 부자이고 수정은 순종적이고 처녀이다
- ③ /재훈과 수정은 (필히) 결혼할 것이고 (필연적으로) 행복해질 것이다

①은 영화의 디에제스가 보여주는 인물들의 현재 상태이고 ②는 ①이 성립하기 위한 전제내용(*contenus pré-supposés*)이며 ③은 이 영화가 지향하는 내용, 즉 암시내용(*contenus sous-entendus*)이다. 물론 이 암시내용은 ② ‘남자는 부자이고 여자는 순종적이고 처녀이다’는 전제내용에 조건화 되어 있다. 즉 두 인물이 성관계 후에도 계속해서 만나고 결국 결혼으로 끝낼 수 있는지는 바로 이 ②번 전제내용에 달려있다. 따라서 이 영화의 암시내용, 즉 영화가 지향하는 내용 ③은 다시 전제내용 ②로 회귀한다. 다시 말해서 이 영화의 주제는 /남자는 부자이어야 하고 여자는 처녀이어야 한다/가 된다.

전제내용은 어떤 상황 속에서 발화되었던지 간에 그 언술 속에 “내재

적으로 적혀(*intrinsèquement inscrites*)”⁸⁾ 있는 내용을 말한다. 바로 이런 이유 때문에 전제내용은 마치 “<그건 당연한 거야>라는 방식(*sur le mode du <cela va de soi>*)”⁹⁾으로 또 “그 자체로 진실한 표현(*expression vraie-en-soi*)”¹⁰⁾으로 제시되고, 그래서 커뮤니케이션의 모든 참여자들에게 그전부터 이미 존재해왔던 담화 또는 서로에게 잘 알려져 있는 내용으로 받아들이게 한다. 이 말은 전제내용이 다음과 같이 두 가지 사실을 나타내고 있음을 의미한다.

첫째로, 전제내용은 한 언술이 형식적으로는 유일한 화자(*locuteur*)에 의해 발화되었지만, 그 의미나 효과의 관점에서 보면 그 내부에 여럿의 발화자(*énonciateur*)가 존재한다는 사실을 알려준다. 바흐친(*M. Bakhtine*)에 영향을 받은 뒤크로는 이를 발화행위(*énonciation*)에 있어서 다성적(*polyphonique*) 특성이라고 말하고, 언술을 생산하는 주체는 ① ‘발화 주체자(*sujet parlant*)’, ② 화자, ③ 발화자로 구분된다고 하였다.¹¹⁾ 발화 주체자란 세상 속의 한 개인(*individu*)으로서 ‘언술의 실제적인 생산자’이고, 화자와 발화자는 세상에는 없는 ‘이론적인 존재들(*êtres théoriques*)’이다. 소설에서는 작가가 발화 주체자인데 작가가 작품에 드러나지 않듯, 발화 주체자는 언술의 의미 구조에는 드러나지 않는 존재이다. 언술의 생산을 책임지는 자는 화자이고 발화자는 언술행위에 있어서 “시점, 입장, 태도”의 표현을 담당한다. 주네트(*Genette*)의 서술학(*narratologie*)의 입장과 비교하면, 발화 주체자(*sujet parlant*)는 작가(*auteur*)이고, 화자(*locuteur*)는 서술자(*narrateur*)이며, 발화자(*énonciateur*)는 ‘관점의 중심(*centre de perspective*)’이다.¹²⁾ 서술자가 이야기를 ‘말하는 자(*celui qui raconte*)’라면, 관점의 중심은 이야기를 ‘보는 자(*celui qui voit*)’이다. 즉

8) *ibid.*, p.25.

9) *ibid.*, p.32. 이런 의미에서 전제내용을 “선-단정된(*pré-asserté*)” 또는 “선-구축된(*préconstruit*)” 내용이라고도 불린다. 같은 쪽을 보시오.

10) *ibid.*

11) O. Ducrot, *le dire et le dit*, Les Editions de Minuit, Paris, p.204.

12) *ibid.*, p.208을 보시오.

«철수가 담배를 끊었다»는 화자의 생산물이지만, 명시내용①과 전제내용②의 발화자는 화자와 다른 존재이다. 특히 전제내용의 발화자는 논리학에서의 ‘독사(doxa; 의견)’의 경우와 같이 “그 심급(instance)은 무명이고, 복수이고, 보편적(anonyme, plurielle, universelle)인 집단의 목소리(voix collective)”¹³⁾이다.

둘째로, 전제내용의 이런 특성 때문에 화자가 언술을 통해 실제로 지향하는 내용, 즉 Q가 전제내용이면, 이 언술은 청자를 집단에 예측시키고, 의식적 수준에서가 아니라 무의식적 수준에서 그 집단의 가치를 강력하게 “강요하는(imposer)”¹⁴⁾ 효과를 발생시킨다. 집단적 가치나 이데올로기를 전파하는 영화들, 예를 들어 권선징악의 이야기들 또는 ‘팍스아메리카나(pax americana)’를 전파하는 헐리웃의 블록버스터 영화들은 Q가 전제내용이고, 그렇기 때문에 ‘강요하는 효과’가 큰 것이다. 마찬가지로 “낮은 신분의 여자가 뜻 밖에 고귀한 신분이 되는 현상”을 일컫는 ‘신데렐라 신드롬(Cinderella syndrome)’도 /신데렐라가 왕자와 결혼하였다/는 작품의 서사적 내용의 전제내용인 /신데렐라는 착한 순종적인 여자이다/가 Q로 작용하고 있는 것이다. 다시 말해서 신데렐라 이야기가 남성중심적 이데올로기를 확대 재생산 한다고 평가되는 이유는 이 작품이 지향하는 Q가 전제내용인 /신데렐라는 착한 순종적인 여자이다. 따라서 여자는 착하고 순종해야 한다/가 작용하고 있기 때문이다. 신데렐라 신드롬은 전제내용이 바로 작품의 Q가 되는, 즉 전제내용이 이 이야기의 주제가 되는 수사적 구조를 가지고 있다.

<오! 수정>의 경우도 동일하다. 이 영화가 지향하는 내용 Q는 전제내용인 ②/재혼은 부자이고 수정은 순종적이며 처녀시대이다. 이를 좀 더 풀어서 말하면 다음과 같다.

13) Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, p.33. 뒤크로도 “전제내용은 집단의 목소리를 듣게 한다”고 했다. Ducrot, *op.cit.*, p.231.

14) Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, 같은 쪽.

남자의 능력은 권력이나 부를 말하고 여자의 능력은 순종적이고 처녀성을 지키는 것이며, 그럴 때 “능력 있는 남자”를 만나 결혼하고 행복하게 살 수 있다. 따라서 남자는 능력을 갖도록 노력하고(능력이 없는 남자는 능력 있는 자에게 복종하고), 여자는 순종과 순결의 덕목을 지켜야 한다

보는 바와 같이 한 마디로 <오! 수정>도 신데렐라 이야기처럼 전근대적 남성중심주의를 확대 재생산하고 있다. 때문에 ‘속물적인’ 영화라고 해도 틀리지 않다. 그런데 과연 <오! 수정>은 남성중심주의 가치를 확대 재생산하는 영화일까? 작가는 관객이 엿보기 욕망이나 충족 받고, 낱낱 거리는 기분으로 극장을 나오면 충분하다고 생각할까? 하지만 남성중심주의의 확대 재생산이라는 목적을 달성하려면 이 영화를 본 관객에게 기분이 후련하다든가 또는 편안하다든가 하는 느낌을 주어야 하는 것 아닐까? 다시 말해서 설령 영화를 보는 동안에는 찜찜하고 불편한 느낌이 있더라도 영화가 끝날 때는 일반적인 헐리웃 블록버스터 영화들처럼 이런 기분이 다 해소되어야 되는 것 아닐까?

III. 남성중심주의의 무효화(annulation)와 아이러니(ironie)

1. 남성중심주의의 무효화

<오! 수정>에서 불편함은 관객이 본 것, 그래서 아는 것이 모두 조작된 것일 수 있고, 사실이 아닌 수 있으며 거짓일 수 있으니, 비판하고 뒤집어 보라는 메시지이다. 이 메시지를 통해서 작가는 <오! 수정>이 과연 남성중심주의를 표방하는 영화인지 의심해 보고, 이 영화가 진정으로 지향하는 의미가 무엇인지 추적해보라고 말하고 있다. 결론부터 말하면, 이 영화가 지향하는 바는 남성중심주의의 부정, 즉 아이러니이다. 이제

<오! 수정>에서 아이러니는 정확하게 무엇인지 또 아이러니가 어떻게 작동하게 되는지 알아보도록 하자. 그것은 이 영화의 전제내용인 남성중심주의적 가치, 즉 /남자는 부자이고 여자는 순종적이며 처녀이어야 한 대의 아이러니 Q를 찾는 과정이고 또 그것이 어떤 계기로 이 영화의 지향점이 될 수 있는지 알아보는 과정이다. 우선 «철수가 담배를 끊었다»의 각각의 의미 차원에 대한 아이러니를 정리해 보자.

- ① 명시내용 / 철수는 현재 담배를 피우지 않는다 →
아이러니 / 철수는 담배를 피운다(철수는 담배를 끊지 않았다)/
- ② 전제내용 / 철수가 과거에 담배를 피웠다 →
아이러니 / 철수는 담배를 피운 적이 없다

다른 예를 하나 더 들어보자. «나는 내차 페라리를 친구에게 빌려 주었다»는,

- ① 명시내용 / 나는 지금 (바로 내 옆에) 페라리가 없다 →
아이러니 / 나는 지금 페라리가 있다
- ② 전제내용 / 나는 페라리 자동차를 소유하고 있다 →
아이러니 / 나는 페라리 자동차를 소유하고 있지 않다

위의 두 예에서 우리는 명시내용에 대한 아이러니와 전제내용에 대한 아이러니가 완전히 다른 의미구조를 갖고 있다는 사실을 알 수 있다. 즉 아이러니는 그 초점이 명시내용에 맞추어지느냐 아니면 전제내용에 맞추어지느냐에 따라 그 결과가 완전히 다르다. 위에서 확인한 바에 의하면 전제내용의 아이러니는 언술 자체를 부정하는 것이다. 왜냐하면 «철수가 담배를 끊었다»는, 이 언술이 성립이 되기 위해서(거짓이 아니기 위해서는) /철수가 과거에 담배를 피웠다/는 전제내용이 선행되어야 하는데, 이 전제내용의 아이러니 /철수는 담배를 피운 적이 없다/는 철수가

담배를 끊을 수 없게 하고(담배를 피운 적이 없기 때문에 담배를 끊을 수도 없다) 결과적으로 «철수가 담배를 끊었다»는 언술 자체를 부정해 버린 것이다. 여기에서 우리는 전제내용의 아이러니는, «철수가 담배를 끊었다»고 말하고 이 말을 부정하고 무효화해 버릴 때 발생한다는 사실을 알게 된다.

<오! 수정>의 경우에도 동일하다. 전제내용인 */재훈은 부자이고 수정은 순종적이며 처녀이대*의 아이러니 */재훈은 가난하고 수정은 반항적이고 비처녀이대*인데, 이 내용은 «재훈(남)과 수정(여)이 만나 우여곡절 끝에 성관계를 맺고 연인 관계가 된다»의 성립을 흔들고 전복시킨다. 왜냐하면 이 영화의 틀 안에서는 <가난한 남자와 반항적이고 비처녀인 여자는 절대로 연인관계가 될 수 없기> 때문이다. <오! 수정>이 남성중심주의 이데올로기를 확대 재생산하는 경우는 전제내용이 주제가 되는 수사적 구조를 가질 때이다. 그런데 «재훈(남)과 수정(여)이 만나 우여곡절 끝에 성관계를 맺고 연인 관계가 된다»는 내용의 디에제스 자체가 부정되고 무효화 될 때, 즉 «재훈과 수정은 만나지도, 성관계를 맺지도, 연인 관계가 되지도 않았다»가 될 때, 이 영화의 아이러니인 반-남성중심주의가 솟아오른다.

이제 <오! 수정>을 보고 나서 관객이 왜 불편함을 느끼게 되었는지 그 이유를 알 것 같다. 관객은 기만당하고 나아가 테러를 당한 기분이었을 것이다. 그것은 이 영화가 관객에게 보여준 내용으로는 남성중심주의적 이데올로기를 확대 재생산하는 것인데, 실제로 이 영화가 지향하는 것은 남성중심주의를 조롱하고 전복시키는 것이었기 때문이다. 그런데 <오! 수정>은 디에제스를 제시하는 방식에 있어서 기존의 고전영화와는 판이하게 다르다. 고전희극이나 블랙코메디는 대상 자체를 희화화하거나 왜곡시키고 ‘그로테스크(grotesque)’ 하게 보여주는 방식으로 관객으로 하여금 관람 중에 풍자와 조롱을 경험하게 하였다. 그러나 <오! 수정>은 오히려 아무런 변형 없이 사실적으로 그대로를 보여주고 그래서 일차적

으로는 그것을 믿게 하는 방식을 택하고 있다. 때문에 관객은 관람하고 있는 중에는, 즉 디에제스 안에 몰입해 있는 중에는 풍자와 조롱을 경험하지 못한다. 앞에서 언급한 바와 같이 고전희극이나 블랙코메디는 작품 속에 이미 풍자와 비판의 요소들이 기입되어(enregistré) 있어서 작품을 보고 있는 동시에 본 것에 대하여 비판적 시각을 갖게 하는데 반하여, <오! 수정>은 디에제스 자체로는 풍자나 비판의 외현적인 단서 없이 그냥 남성중심주의가 재생산되는 것을 보여줄 뿐이다. 그런 이유로 남성중심주의의 전복이라는 영화의 지향성이 의식적 수준에서 즉시 확인되지 않았는데, 다만 정서적인 측면에서 불편함이 있었고, 뭔가 톱니바퀴가 맞지 않는 것 같은 지적인 긴장감은 있었고, 최종적으로는 믿음이 부정당하는 경험을 했기 때문에 유쾌한 느낌이 아니었던 것이다.

<오! 수정>의 아이러니란, 관객으로 하여금 디에제스를 충분히 경험하게 하고 그 경험으로부터 세계에 대한 지식을 갖게 하며 그 지식이 옳다고 믿게 하고는 이를 뒤집고 무효화해 버림으로써, 전제내용, 즉 남성중심주의적 이데올로기를 스스로 폐기하도록 하는 것을 말한다. 그런데 <오! 수정>은 디에제스 자체로는 아이러니를 해독해내도록 하는 요소들이 없는데 어떻게 이 영화를 아이러니로 해석할 수 있을까?

2. 아이러니의 발생

수사학에서 아이러니란 Q가 P의 부정이거나 P와 대립적 의미를 지향(intention)하는 발화행위를 말한다. 예를 들어 «철수가 담배를 끊었다»의 아이러니는 /철수는 담배를 끊지 않았다/이다. 전통 수사학은 모든 수사적 현상을 의미의 변환, 즉 전의(trope)의 관점으로 설명해 왔다. 전의란 문자적 의미(sens littéral)라 불리는, 말이 표상하는 사실 P를 강조하는 것이 아니라, 이 표상으로부터 파생된 의미(sens dérivé) 또는 비유적 의미(sens figuré)인 Q를 강조하는 것을 말하는데, 오늘날에는 전의를 간접

화행이나 함축이라는 언어학(화용론)의 포괄적인 관점으로 설명하고 있다. 프로이트(Freud)와 라캉(Lacan), 구조주의 기호학 그리고 야콥슨(Jakobson)에 의하여 은유(métaphore)와 환유(métonymie)가 오늘날 가장 대표적인 수사학적 표현방식으로 알려지게 되었는데, 전의의 관점에서 보면 P(문자적 의미)와 Q(비유적 의미)의 관계가, 은유는 ‘유사성 관계(relation d’analogie)’, 환유(métonymie)는 ‘인접성 관계(relation de contiguïté)’, 아이러니는 ‘반의적 관계(relation d’antonymie)’¹⁵⁾로 설명한다.

아이러니에는 <지시적 아이러니(ironie référentielle)>와 <언어학적 아이러니(ironie linguistique)>가 있다. 지시적 아이러니는 <상황의 아이러니(ironie de la situation)>라고도 한다. 소방관이 화재예방 교육을 하고 있을 때 그의 집에서 불이 나는 경우가 그의 예이다. 언어학과 수사학의 연구 대상에서 <지시적 아이러니>는 제외되는데, 그 이유는 지시적 아이러니도 언어로 변환되어 표현될 수 있기는 하지만 이 경우에도 언술 안에 반어의 내용이 ‘인 프레젠티아(in presentia)’ 상태로 있기 때문이다.¹⁶⁾ 케르브라-오레키오니는 P(문자적 의미)가 Q(비유적 의미)로 어떻게 변환되는 지에 따라, <언어학적 아이러니를> 다음과 같이 두 가지 경우로 구분하였다.¹⁷⁾

- ① Q가 대상(cible)을 비웃거나, 조롱하거나 풍자하거나, 고발 또는 공격하는 내용의 경우
- ② Q가 언어적 과정을 거쳐 반어(antiphrase)의 내용을 나타내는데, 특별히 “성실성의 원칙(loi de sincérité)”을 위반하는 경우

15) *ibid.*, pp.100-102을 보시오.

16) *ibid.*, pp.10-11을 보시오.

17) ①과 ②는 “Problème de l’ironie”의 내용을 요약한 것임. Catherine Kerbrat-Orecchioni, “Problème de l’ironie”, in *L’ironie*, 2è édition, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1978, p.10을 보시오.

①은 아이러니가 화행(acte de langage)의 언표내적 특성(nature illocutionnaire), 즉 간접 화행(acte de langage indirect)으로 발생하는 경우이고, ②는 아이러니가 대화상의 함축(implicature)으로 발생하는 경우이다. 이 두 경우 모두 아이러니는 암시내용(contenus sous-entendus)로 수렴되는데, 진정한 의미에서의 아이러니는 의미론적 방법이 아니라 화용론적 방법에 의해 <암시내용(반어적 의미의)>이 이해되는 경우만 해당되기 때문이다. «철수가 담배를 끊었다»에서 암시내용 중의 하나인, /철수는 담배에 관한한 믿을 수 없어. 왜냐하면 한 번도 진짜 담배를 끊어 본 적이 없거든/이 아이러니의 예인데, ① 조롱(/철수는 믿을 자가 못된대)과 ② 반어(/철수는 사실 상 한 번도 담배를 끊어 본 적이 없다)의 내용을 잘 보여주기 때문이다. 그런데 «철수가 담배를 끊었다»에는 아이러니를 지시하는 아무런 표시가 없고, 이것이 아이러니의 중요한 특징 중의 하나이다. 만약에 언술 안에 부정, 모순, 반어의 내용이 ‘지시된 상태’로 남아있다면, 즉 인 프레센티아(in praesentia)라면 이 경우는 은유나 환유처럼 의미론적 접근을 허용하는 것이다. 아이러니는 화용론적 접근에 의해서만, 즉 의미론적으로는 모든 해석의 표시들이 부재하는(인 압센티아in absentia) 상황에서 추론의 작업에 의해 접근될 수 있다.

그라이스(P. Grice)는 수사학적 표현은 모두 대화의 격률(maxime de conversation) 중 “거짓이라고 생각하는 것을 말하지 말라(ne dis pas ce que tu penses être faux)”¹⁸⁾는 <질의 격률(maxime de qualité)>을 여기는

18) 그라이스는 칸트(Kant)의 범주론을 토대로 다음과 같이 <대화의 격률(Maximes conversationnelles)>을 제안했다. ① 양(quantité)의 격률 : 담화가 요청된 양의 정보를 담고 또 요청되지 않은 양의 정보는 담지 말 것, ② 질(qualité)의 격률 : 담화가 진실해야 될 것이라는 대화의 선결적인 규칙으로 거짓이라 믿는 것을 긍정하지 말고 증거가 부족한 것을 긍정하지 말 것, ③ 관계(relation)의 격률 : 관여적으로 말할 것, ④ 방법(modalité)의 격률 : 담화가 명확할 것. Paul Grice, “Logique et conversation” in COMMUNICATIONS, Paris, Seuil, N° 30, 1979, p.61을 보시오. 케르브라-오레키오니는 <질의 격률>을 <성실성의 원칙>이라는 용어로 바꾸었다. 둘 다 ‘거짓이라고 믿는 것은 말하지 않으며, 증거가 부족한 것도 말하지 않는다’는 내용이다. 그리고 둘 다 모든 담화에 있어서 “최초의/출발이 되는(primordial)” 조건이다. Catherine

발화행위라고 했다. <P ≠ Q> 일 때, P라고 말하고 Q를 지향하는 점에 있어서 그렇다. 질의 격률을 어긴다는 점에서 보면 모든 수사는 거짓말(mansonge)이다. 특히 반대나 부정의 내용을 지향하는 아이러니는 거짓말로 판단될 소지가 다분하다. 만약에 거짓말이라면 발화 주체자의 신뢰가 상실되고 그로 인해 이 대화는 즉시 중단되거나 혹은 최소한 이 대화 후 이 두 사람들의 관계가 단절되는 등의 중대한 문제가 생길 수 있다. 그런데 모든 수사적 표현은 거짓말인 듯 거짓말이 아니고 이 점에 있어서는 아이러니도 마찬가지이다. 거짓말이란 “화자L이 ‘P-아님’을 생각하며 P를 발화하고, 청자가 이 말을 P로 이해하기를 바라는 것(L dit P, pense ‘non-P’, et veut faire entendre P)”이라면, 아이러니는 “L이 ‘P-아님’을 생각하며 P를 발화하고, 청자가 이 말을 ‘P-아님’으로 이해하기를 바라는 것(L dit P, pense ‘non-P’, et veut faire entendre ‘non-P’)”¹⁹⁾이다. 이처럼 거짓말과 아이러니는 서로 다르다. 모든 수사학적 표현들은 ‘담화의 성실성의 법(lois de sincérité du discours)’을 어기되 <공개적으로(ouvertement)>으로 어김으로써, 또 <공개적으로> 이 말은 거짓말이 아니니 이 말이 지향하는 암시내용(전의)을 해독해 내라고 말하고 있는 것이다. 그러면 언술로부터 아이러니, 즉 모순적 의미(sens contradictoire)를 해독해 내는 <공개적인> 어김이란 무엇일까?

은유나 환유의 <공개적인> 어김은 다분히 의미론적(sémantique)이다. 은유나 환유가 유사성이나 인접성에 의해 작동한다는 것은 은유나 환유는 내용의 차원에서 이미 전의를 해독해내는 단서를 보유하고 있다는 것을 뜻한다. 은유란 “상관적인 이미지가 외시된 대상의 표상 위에 이식되어 있어서, 항상 정보성을 간직하고 있는”,²⁰⁾ 즉 언술 자체에 ‘성실성의

Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, pp.204-206을 보시오.

19) Catherine Kerbrat-Orecchioni, “Problème de l’ironie”, in *L’ironie*, 2è édition, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1978, p.13. 우리가 표현을 조금 바꾸었음을 밝힌다.

20) “La métaphore /.../ demeure toujours informative puisqu’elle greffe sur la représentation de l’objet dénoté une <image associée>...” *ibid.*, p.105. 또는 C. Kerbrat-Orecchioni, “L’ironie comme trope”, *Poétique*, 1980, n°40, p.127.

법'을 어기고 있다는 사실이 드러나는 수사적 표현이다. 디에제스(허구적인 사건) 자체에 풍자나 비판의 요소가 기입되어 있는 고전희극 또는 현대의 블랙코메디에는 은유나 환유적 요소가 풍부하다고 할 수 있다.

이에 반하여 아이러니는 의미론적인 표식이나 징표가 없어서 “의미론적 잡음과 해석적 불확실성(*le brouillage sémantique et l'incertitude interprétative*)”이 매우 강한, 그래서 “모든 전의 중에서 가장 혼쾌히 애매성의 혼란스러운 상황을 이용하는 전의(*L'ironie est de tous les tropes celui qui nage le plus volontiers dans les eaux troubles de l'ambiguïté*)”²¹⁾ 라고도 불린다. 은유나 환유는 성실성의 법을 어긴 언술 내부에서 발생하는 경우라면, 아이러니는 성실성의 법을 전혀 어기지 않은 투명한 언술에서 발생하는 경우이다. 아이러니가 발생하는 언술은 그 안에 그 어떤 <공개적인 어감>의 흔적이나 표시가 없기 때문이다. 한 언술을 아이러니로 해석하도록 하는 것은, 언술의 내부에서 또는 디에제스 안에서 의미론적으로 <어감>의 표식이 남겨져 있어서가 아니라, 언술 밖에 또는 디에제스 밖에서 들려오는 목소리에 의해서 이다. 음성(*vocalité*), 운율(*prosodie*), 자세-표정-몸짓(*posturo-mimo-gestualité*)에서부터 화장과 옷차림 등등, ‘말 언(*langage verbal*)’를 둘러싼 ‘말 아닌 언어(*langage non-verbal*)’²²⁾가 언술 밖 또는 디에제스 밖에서 들려오는 목소리 중의 하나이다. 잘 알려진 바와 같이 이 ‘말 아닌 언어’는 말 언어의 애매성을 해소하고 언술의 암시내용을 추론해내기 위해 매우 중요한 역할을 한다.

21) *ibid.*

22) 코스니에(Jacques Cosnier)는 일상의 커뮤니케이션에서 우리가 사용하는 광의의 언어를 ‘토텍스트(*to-texte* = *énoncé total*)’라고 하고, 토텍스트를 ① ‘텍스트(*texte*)’와 ② ‘코텍스트(*co-texte*)’로 분류하였다. ① ‘텍스트(*texte*)’는 글로 전사될 수 있는 말 언어(협의의 언어)를 지칭하고 ②코텍스트는 음성, 운율, 태도-표정-몸짓, 화장, 의상 등 ‘말이 아닌 언어’를 지칭한다. 텍스트가 의식적이고 의지적이라면 코텍스트는 다분히 무의식적이고 자동적이다. 이 두 언어는 서로 협력하지만 때로는 충돌하는 경우도 있다. 이 경우에는 텍스트가 의식적 수준에서 코텍스트가 무의식적 수준에서 힘을 발휘한다. Cosnier & Bronsard, *La communication non verbale*. Paris, Delachaux et Niestlé, 1984.

위의 «철수가 담배를 끊었다»가 ③-1./담배는 끊을 수 있어, 그러니 너도 그런 본을 받아라(충고) 또는 ③-2./그녀석 또 끊었다는 구만, 며칠 지나면 다시 피울 걸(조롱 또는 반어)으로 추론되는 것은 전적으로 ‘말 아닌 언어’의 역할이다. 그리고 «철수가 끊었다는 군. 담배를!»처럼 단어의 위치를 바꾸는 것이나, 반복적 발화 등등, 언술을 제시하는 수사적 방법들도 언술 밖에서 들어오는 목소리라고 할 수 있다. <오! 수정>에서는 관객을 불편하게 할 정도의 사실주의와 반복과 차이의 구조가 디에제스 밖으로부터 들려오는 목소리이다. 반복과 차이의 구조가 어떻게 아이러니의 의미화에 기여하는지 보자.

IV. <오! 수정>의 아이러니

1. <오! 수정>의 반복과 차이의 구조

I부 온종일 다리다 (6개 플랑:1-6)		호텔에서 수정을 기다림.	III부 매달린 이불카 (9개 플랑: 72-80)		호텔로 가던 수정이 멈춘 케이블카에 갇힘.
II부 어쩌면 우연 (63개 플랑: 8-70)	1	-영수를 통해 수정을 만남. -술 먹고 식당에서 토함	IV부 어쩌면 의도 (43개 플랑: 82-130)	1	-영수를 통해 재훈을 만남. -영수가 속이 안 좋아 화 장실에 감. -오빠가 자위행위를 해 달라고 함
	2	-경복궁에서 수정과 우연한 만남. 수정이 잃어버린 장 갑을 찾아줌. -골목에서 수정에게 강제 키스 후 수정이 사귄 의사 가 없다고 함.		2	-촬영을 위해 경복궁에 왔다가 재훈을 만나 그 가 잃은 장갑을 찾아 줌. -술집에서 재훈이 웃어달 라고 요구.

	3	<ul style="list-style-type: none"> -영수에게 카메라를 빌려줌. -영수에게 탁구를 이김. -영수가 박기사와 다투고 화해한 이야기를 함. -수정과 재회. 수정은 술 마실 때만 애인이 되겠다고 함. -수정과 공원에서 키스. 수정이 좋았다고 함. 		3	<ul style="list-style-type: none"> -영수와 키스. 키스경험 이야기. -편집실로 재훈의 방문. -영수가 박기사에게 뽀뽀를 맞음 -재훈과 택스를 같이 탐. -재훈과 공원에서 키스.
	4	<ul style="list-style-type: none"> -재훈의 차로 이동 중 수정이 어려서는 부유했다고 함. -자기 방에서 수정과 성관계를 시도. 수정의 거부와 처녀임을 밝힘. 		4	<ul style="list-style-type: none"> -재훈과 키스 중에 스폰 떨어짐. -재훈의 성관계 제안에 제주도 가기로 약속. -오빠가 그림을 그림. -영수가 재훈과 사귀냐고 물어봄. -영수와 호텔 입장. 본인의 거부로 성관계는 없음.
	5	<ul style="list-style-type: none"> -수정과 키스 중에 포크 떨어뜨림 		5	<ul style="list-style-type: none"> -재훈 선배의 집에서 재회. 재훈과 정아가 키스하는 것을 봄.
	6	<ul style="list-style-type: none"> -여자 친구들을 만남. -선배집 술자리에 영수와 수정 등장. 영수가 수정에게 술을 강요함. -공원에서 영수가 잃어버린 카메라 때문에 화를 냄. 수정과 갈등이 일어나고, 수정은 절교를 선언. 		6	<ul style="list-style-type: none"> -안산에서 재훈과 재회. -호텔에서 애무 중에 재훈이 다른 여자의 이름을 부름(정아). -갈등과 화해
	7	<ul style="list-style-type: none"> -경복궁에서 수정에게 전화 -안산에서 수정과 재회. -호텔에 가지만 생리를 이유로 성관계는 다음으로 약속. -제주도 가기로 약속. 		7	<ul style="list-style-type: none"> -사무실로 재훈의 전화. 다음 날 우이동 호텔에 만나기로 약속.

V부 짜만 찾으면 만사형통 (9개 플랑: 132-140)	멈추었던 케이블카가 다시 운행. 재훈과 수정이 성관계에 성공. 수정의 처녀성을 확인하고 기뻐하는 재훈과 역시 이를 기뻐하는 수정.
--	---

[표 1] <오! 수정>의 시퀀스²³⁾

위의 [표1]을 보면 <오! 수정>은 형식상 V부로 구성되어 있지만, 내용의 차원에서 보면, I부와 II부 그리고 III부와 IV부를 하나로 묶일 수 있음을 알 수 있다. I-II부는 재훈의 기억으로, III-IV부는 수정의 기억으로 전개되기 때문이다. 빈도(fréquence)²⁴⁾의 관점에서 보면, I-II부와 III-IV부는 동일한 사건에 대한 기억의 재생으로, 반복적 구조를 갖고 있다. 그런데 이 반복은 서로 완전히 대칭을 이루는 동일 반복이 아니라, 대칭의 형식은 유지되면서 차이가 드러나는 반복이다. 아래 [표2]는 II부-1과 IV부-1의 후반부인데, 이를 비교해 보면 어떤 방식으로 반복 속에 차이가 발생하는지 알 수 있다.

23) 영화진흥위원회 엮음, <오! 수정>, 『한국 시나리오 선집』 제 18권, 집문당, 2001.

24) 빈도(fréquence)란 주네트가 시간의 범주에 나타나는 세 가지 양태, 순서(ordre), 지속(durée), 빈도 중의 하나이다. 주네트는 빈도를 “서술체와 이야기 사이의 빈도(혹은 더 간단히 반복)관계,”로 정의 하고, 즉 한 서술체 속에는 동일한 (이야기의) 사건이 반복 되거나 되돌아와 서술되는 경우가 있는데, 서술적 빈도란 이때의 서술체와 이야기 사이의 관계를 일컫는다고 했다. 이처럼 “(이야기의) 서술된 사건들의 반복 가능성과 (서술체의) 서술적 언술들의 반복 가능성” 사이에서 다음과 같이 네 종류의 잠재적 유형을 추출해 냈다. (1)단일 서술체(récit singulatif = 1R/1H) : 한 번 일어났던 것을 한 번 서술 (2)조용적 단일 서술체(récit singulatif anaphorique = nR/nH) : n 번 일어났던 것을 n 번 서술 (3)반복 서술체(récit répétitif = nR/1H) : 한 번 일어난 것을 여러 번 서술 (4)유추반복 서술체(récit itératif = 1R/nH) : n 번 일어났던 것을 한 번 (또는 한꺼번에) 서술. Gerard Genette, *Figure III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, pp.145-147을 보시오.

10. 그로리치 화랑 앞(낮)	85. 그로리치 화랑 앞(낮)
<p>[영수와 수정의 대화-생략함] <i>이때 재훈이 화랑에서 나온다.</i> 영수 응 재훈 갈까요? 영수 얼루 갈까? 재훈 점심 먹죠? 영수 우리 점심 먹었나? 수정 아까 하신 거 아녀요. 재훈 점심 먹은 것도 기억 못 하세요? 영수 하여튼 뭐든 하자. 재훈 네, 이리로 가죠. <i>세 사람 화랑 앞을 떠나서 청와대 쪽 으로 걸어간다.</i></p>	<p>[영수와 수정의 대화-생략함] <i>재훈이 문을 열고 나온다.</i> 재훈 기다렸죠? 영수 어. <i>재훈의 운전수가 뒤에 와서 기다리고 있다. 재훈 운전수에게 다가간다.</i> 재훈 김기사님! 먼저 들어가세요. 우리 이 근처에서 식사하고 갈 거거든요. 운전수 아이, 괜찮습니다. 다녀오십시오. 기다리죠, 뭐. 재훈 그러실래요. <i>(지갑에서 만원을 꺼내 켄넬매)</i> 식사하고 계세요. 운전수 아, 네. 재훈 갈까요? 영수 그래 재훈 이쪽으로 가죠. <i>재훈을 따라가는 영수와 수정</i></p>

[표 2] II부-1 후반부 vs IV부-1 후반부

반복된 두 시퀀스가 보여주는 차이는 일차적으로는 재훈과 수정이 과거를 다르게 기억하고 있다는 사실을 말하면서, 동시에 이들의 관심의 차이와 그들이 살고 있는 세계의 차이를 나타낸다. II부-1에는 없는 재훈과 운전수와의 대화가 IV부-1에는 있는데, 이 장면을 수정은 눈 한번 떼지 않고 바라본다. [사진1] 재훈의 재력이 수정에게 깊은 인상을 남긴 것이 확실하고, 이것을 인지한 관객은 IV부-2에서 수정이가 재훈을 만나기 위해 의도적으로 경복궁에서 촬영을 하자고 주장했다고 상상하게 된다. 이런 상상은 이 장면이 도입부에 있기 때문에 관객에게 인물을 바라보는 틀을 제공하여 후반부로 진행하면서 더욱 강화되는데, 일종의 자막서술인 IV부의 제목 <어쩌면 의도>와 결합하여, 수정이의 재훈에 대한 관심이 재훈의 재력 때문이라고 믿게 한다.



[사진 1]

다시 위의 [표1]을 보면 반복의 구조 내에서 두 인물의 기억에 의한 차이가 지속적으로 등장하는 것을 알 수 있다. 정리해 보면 다음과 같다.

*재훈의 기억으로는 경복궁에서 수정을 우연히 만나고 또 수정의 도움으로 잃어버린 장갑을 우연히 되찾으며, 수정에게 강제로 키스를 하고 그로 인해서 수정이 다시는 만나지 말자고 했고, 수정의 기억으로는 이런 내용이 없다(II부-2 vs IV부-2).

*재훈은 수정이 술 마실 때만 애인이 되겠다고 한 것과 수정과 공원에서 키스할 때, 수정이 좋다고 한 것을 기억한다면, 수정은 택시를 같이 탄 것과 공원에서 재훈과 키스한 것만 기억하고 있다(II부-3 vs IV부-3).

*영수와 박기사와의 관계에 있어서는, 재훈의 기억(이 부분은 재훈의 사실 기억이 아니라, 재훈이 영수에게 들은 이야기와 전화내용을 토대로 상상해낸 기억임)과 수정의 기억이 많이 다르다. 재훈은 영수가 사과함으로써 박기사와 화해했고, 수정은 영수가 박기사에게 뺨을 맞는 것으로 기억하고 있다(II-3 vs IV-3).

*재훈의 기억에는 수정이 처녀임을 밝힌 부분이 있지만(II-4) 수정의

기억에는 이 부분이 아예 없다.

*재훈과 수정은 키스 중에 떨어뜨린 물건을 서로 다르게 기억하고 있다(II부-5 vs IV부-4).

*재훈은 선배집에서 영수의 수정에 대한 태도가 지배적이었고, 공원에서 영수에 대해 불만을 토로했고 그로 인해 수정이 화를 내고 절교를 선언 한 것으로 기억하는데, 수정은 재훈이 다른 여자와 키스했기 때문에 화가 나서 선배집을 나갔으며, 그 연장선상에서 재훈이 애무 도중에 다른 여자의 이름(정아)을 불렀기 때문에 화가 난 것으로 기억하고 있다.(II부-6 vs IV부-5, 6)

*그리고 안산의 호텔에서 두 사람의 성관계가 실패한 이유를 재훈은 수정의 생리 때문으로 기억하고, 수정은 재훈이 다른 여자의 이름을 불렀기 때문으로 기억한다(II부-7 vs IV부-6).

2. 반복과 차이의 의미화와 아이러니

차이를 동반한 반복은 이렇게 대부분 사소한 것들이고 그래서 인물들의 의식에 포착되기 어렵다. 때문에 실제로 인물들은 차이가 있는지조차 인식하지 못한다. 중요한 것은 이 차이들은 관객의 차원에서 인식되는데, 반복된 그러나 각각 독립적인 두 시퀀스를 디에제스 안이 아니라 디에제스 밖에서 비교해 볼 때, 비로소 인식된다는 것이다. 다른 말로 이 차이들은 디에제스 안에 존재하는 어떤 의미론적 특이성을 의미하는 것이 아니라, 디에제스가 관객에게 제시되는 방식에 의해서, 즉 메타적 관점에서 바라볼 때 인식되는 것이다. 여하튼 인물들은 알아차리지 못하는 이 차이들로 인해 사건이 발생하고, 관객은 이 차이들로부터 다음과 같은 의미를 추출해낸다.

1) 우선 차이들은 사소한 것들이어서 관객들도 쉽게 구별해 내지는 못한다. 하지만 이 차이들은 관객에게 정보에 대한 취사선택의 자유를 제

공한다. 여기에서 자유란 관객이 의식적 수준에서 주체적으로 정보를 선택한다는 것이 아니라 무의식적 수준에서 자신의 관점에 따라 마음대로 정보를 취한다는 것을 말한다. 관객이 인물들의 성격이나 관계 또는 작품이 보여주는 디에제스를 이해한다고 믿는 것은, 관객이 이렇게 거의 자동기술적(*autodescription*) 방식으로 인물들의 세계, 즉 리얼리티(*réalité*)를 구축한다는 것을 의미한다. 그것은 바로 관객이 의식하지 못하는 순간 두 인물의 속물적 근성을 보게 되고 또한 작품의 남성중심주의적 이데올로기와 마주하게 된다는 것을 의미한다.

2) 그런데 관객이 무의식적 수준에서가 아니라 이번에는 의식적 수준에서 차이들을 하나하나 되 집어 보면, 어떤 인물의 기억이 옳고 어떤 인물의 기억이 그른지 판단할 수 없게 된다. 관객은 분명히 재훈의 기억인 II부를 먼저 보고나서 그 다음에 수정의 기억인 IV부를 보게 되는데, 처음에는 차이들로부터 무의식적으로 자신이 필요한 정보만을 택했다면, 이번에는 어떤 정보를 택해야 할지 모르는 혼란에 빠지게 된다. 두 번째 만남에서 재훈이 수정에게 강제로 키스를 했는지 아닌지, 영수가 사과함으로써 박기사와 화해했는지 아니면 박기사에게 뺨을 맞았는지, 재훈과 수정이 키스할 때 떨어뜨린 것이 스푼인지 포크인지, 재훈이 수정을 애무하는 중에 다른 여자의 이름을 불렀는지 아닌지, 이 둘의 만남이 우연인지 의도인지 알 수 없는 혼란에 빠지게 된다.

3) 이런 혼란은 관객으로 하여금 자신이 보았다고 믿고 이해했다고 믿은 것, 지식들, 그들 자신이 구축한 세계를 의심하게 하고, 확신을 흔들고, 붕괴시켜 버린다. 차이는 분명히 의미를 생산해내고 그래서 이 차이로부터 재훈과 수정의 행동양식이 드러나고, 이것을 통해 남성중심주의적 이데올로기가 확대되고 재생산 된다. 그런데 이 영화가 지향하는 것은 인물들 사이의 차이가 어떤 의미인지, 차이의 이유는 무엇인지, 또 누구의 기억이 옳은지에 보다는 차이 그 자체, 차이가 존재한다는 사실 그 자체에 대한 깨달음이다. 관객은 이 깨달음으로 부터, 차이의 유희 속에

서 우왕좌왕하기를 멈추고 지금까지 가졌던 지식을 버리고 믿음을 무효화시키게 되는 것이다. 차이 자체가 <오! 수정>의 아이러니, 반-남성중심주의를 이끌어 온다.

그러면 이제 반복의 경우를 보도록 하자. 전통적인 수사학에서 반복은 반복된 것의 중요성을 알리는 강조법의 하나이다. 강조법의 전제는 뉴튼 역학적 시간관에 입각하여 모든 사건과 생성을 1회적이라는 것, 즉 반복은 존재하지 않는다는 관점이다, 따라서 전통적 글쓰기 또는 규범적 글쓰기에는 반복이 허용되지 않았던 것이다. 반복이란 일종의 잉여 또는 과잉이고 일탈적 글쓰기이기 때문이다. 그런데 만약에 이 일탈이 관여적(pertinent)이라면, 즉 반복이 청자나 관객의 이목을 끌고, 그것이 중요하다는 사실을 잘 전달한다면, 수사학적 가치로서 반복의 정당성이 인정되었던 것이다.

그러나 정보성(informativité)의 관점에서 보면, 반복은 내용이 상실된 메시지, 다른 말로 기호나 표시가 더 이상 의미론적으로 아무런 기능도 수행하지 못하는, 텅 빈 내용의 메시지이다. 왜냐하면 정보성이란 “대화의 상대방이 개연적으로 이미 아는 것 또는 당연히 아는 것이 아닌 것”²⁵⁾을 말하는데, 반복은 이미 정보가 전달된 후이기 때문이다. 그래서 정상적인 커뮤니케이션에서 반복이 금지되는 것은 일회성의 원칙 때문이 아니라 “정보성의 법칙에 의하여 금지”²⁶⁾되는 것이다. 다시 말해서 첫 번째 언술만이 유일하게 정보성을 간직하고 있고, 반복된 언술은 내용 없는 텅 빈 메시지이고 첫 번째 언술의 단순한 “되풀이”에 불과하다.

25) Godon et Lakoff, “Postulat de conversation”, p.41, Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand colin, 1986, p.207에서 재인용.

26) Catherine Kerbrat-Orecchioni, *ibid.*, p.209. 정보성의 법칙(loi d'informativité)은 케르브라-오레키오니가 분류한 담화의 특수법칙 중의 하나이다. 그녀는 그라이스의 <대화의 격률>을, 일반적인 담화원칙(협동coopération, 성실성sincérité, 관여성pertinence)과 예절원칙(principe de politesse)과 특수법칙(정보성informativité, 총망라성exhaustivité, 간결성modalité)으로 재분류하였다. *ibid.*, pp.204-206과 참고 「화용론과 극텍스트의 대화분석」, in 『한국연극학』, 한국연극학회, 1998, 제10호, 216-218쪽을 보시오.

따라서 반복이 정당성을 갖기 위해서는 선행된 언술이 부정되어야한다. 하지만 이 경우는 선행하는 언술은 잘 못된 언술이고, 반복된 새 언술만 옳은 언술이라고 말하는 것과 같다. 즉 이때의 반복은 결국은 스스로를 부인하는 자가당착과 같다. 즉 언술이 부정되고 다시 같은 언술이 반복되고 또 부정되고 다시 반복되고 부정되고 ... 가 반복되면 결국 마지막에는 한 언술이 남는 것이 아니라, 동일자에 의한 동일자의 부정이 반복됨으로 인해, ‘부정’ 그 자체가 남게 된다. <오! 수정>에서 보인 반복의 구조는, 디에제스 자체를 부정함으로써 전제내용에 해당하는 남성중심주의, 그 견고함을 흔들고 있는 것이다. 이것이 이 영화의 아이러니 미학이다.

V. 나가는 글

<오! 수정>은 디에제스의 내용만 놓고 보면 남성중심주의의 이데올로기를 확대 재생산하는 영화임에 틀림이 없다. 그러나 내용의 측면이 아니라 디에제스를 제시하는 방식의 관점에서 보면, 오히려 남성중심주의를 조롱하고 비판하고 전복시키려는 영화임을 알 수 있다.

<오! 수정>의 남성중심주의는 의미의 초점이 전제내용, /*재혼은 부자*이고 수정은 순종적이며 *처녀이다*에 맞추어질 때 발생한다. 전제내용은 불어의 ‘On’에 해당하는 ‘나’가 포함된 집단의 목소리이기 때문에, 한 집단의 가치를 대변하고 이 가치를 강요하는 모든 논리와 억견(doxa)은 이 전제내용에 의미의 초점이 맞추어져 있다. 그런데 <오! 수정>이 남성중심주의를 확대 재생산하는 영화가 아니라 이것을 전복시키고 있다는 것은, 이 영화가 바로 이 전제내용을 아이러니화 하고 있다는 것을 뜻한다. 전제내용의 아이러니는 언술 자체가 부정될 때 발생한다. 다시 말해서 전제내용의 부정은 언술의 성립을 부정하는 것이기 때문에, 역으로 언술 자체가 부정되고 무효화될 때, 전제내용의 아이러니가 발생하는 것이다. 그러니까 <오! 수정>의 반-남성중심주의, 즉 <오! 수정>의 전제내용에

대한 아이러니는 /재훈과 수정이 연인관계가 되었다가 무효화될 때 비로소 작용한다.

그런데 아이러니는 언술 안에, 이 언술이 아이러니로 해석된다는 표시나 단서가 없다. 아이러니가 발생하는 언술은 의미론적 차원에서 아무런 왜곡이나 변형이 없는 투명한 인 아브센티아(in absentia)의 언술이다. 따라서 언술을 아이러니로 해석하도록 하는 것은, 언술의 내부로부터 나오는 목소리가 아니라 언술의 밖에서 들어오는 목소리에 의해서 이다. <오! 수정>의 경우, 디에제스를 구축하는 방식과 디에제스를 제시하는 방식이 바로 아이러니화를 요청하는 외부의 목소리이다. 영화의 디에제스가 화자의 지식과 시각 및 청각의 정보들로 구축된다고 볼 때, 초점화나 시각화와 청각화의 문제들이 외부의 목소리가 될 수 있다. 또한 영화의 디에제스는 일회적인 방법 또는 반복의 방법, 연대기적 방법 또는 비연대기적 방법에 의하여 제시된다고 볼 때, 반복의 문제나 순서의 문제 그리고 플롯의 문제들이 외부의 목소리가 될 수 있다.

본 논문에서는 <오! 수정>에서 나타나는 반복과 차이의 구조에 주목하고, 반복과 차이의 양상과 의미화 과정을 살펴보면서, 아이러니를 설명하려고 하였다. 이 영화는 재훈의 기억과 수정의 기억이 순차적으로 재생되는 반복의 구조를 갖고 있는데, 반복은 동일하지 않고 차이가 있다. 관객은 차이가 주는 정보를 통해 자유롭게 영화의 디에제스에 대한 이해의 체계를 구축하는데, 그 결과는 /재훈은 부자이고 수정은 순정적이며 처녀이다로 요약된다. 그런데 영화를 조금 자세히 들여다보는 즉시 누구의 기억이 옳은지 모르는 혼란에 빠지게 되고, 이 혼란으로부터 관객은 자신이 본 것, 자신의 이해와 지식을 스스로 돌아보게 되고, 그것이 옳지 않을 수 있다, 거짓일 수 있다는 깨달음에 도달한다. 한편 반복의 구조는, 전통수사학의 강조 효과와 달리 오히려 동일자를 부정하는 무한반복의 논리에 의하여 디에제스 자체를 무효화하는 결과가 창출된다. <오! 수정>은 반복과 차이라는 디에제스의 제시방법을 통해서 디에

제스 자체를 무효화하고, 그 결과 디에제스가 보여주었던 남성중심주의 이데올로기를 아이러니화하는 영화이다.

참고문헌

- 서명수, 「화용론과 극텍스트의 대화분석」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 1998, 203-233쪽.
- _____, 「영화콘텐츠에서 등장인물에 관한 연구」, 『다문화 콘텐츠 연구』 제 15집, 인문콘텐츠 연구소, 2013, 365-394쪽.
- 영화진흥위원회 엮음, 『한국 시나리오 선집』 제18권, 집문당, 2001.
- Gaudreault, André et Jost, François 저, 송지연 옮김, 『영화서술학 (*Le récit cinématographique*)』, 동문선, 2001.
- Cosnier & Bronssard, *La communication non verbale*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1984.
- Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.
- Genette, Gerard, *Figure III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. la présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.
- Grice, Paul, “Logique et conversation”, in *Communication 30*, Paris, Seuil, 1979.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, “Problème de l’ironie”, in *L’ironie*, 2è édition, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1978.
- _____, “L’ironie come trope”, *Poétique*, N°41, 1980, pp.108-127.
- _____, *L’implicite*, Armand Colin, 1986.
- _____, *Les interaction verbale tome II*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Souriau, Etienne, *Vocabulaire de l’esthétique*, publié sous la direction de Anne Souriau, Paris, PUF, 1990.
- Todorov, Tzvetan, “les catégories du récit littéraire”, in *Communication 8*, Paris, Seuil, 1966.

The aesthetics of irony in repetition and the difference of *Oh! Soojung*

Suh, MyungSoo

In terms of the story told, we see that *Oh! Soojung*(Virgin Stripped Bare by Her Bachelors) is a film of the ideology of masculinity. However, from the point of view of the manner of presenting story, *Oh! Soojung* is a film that aims to devalue this ideology. How will it be possible? This is the principle of the irony that the speaker, by saying P, wants to make Q listen that devalues and contradicts P. Our study is tempted to explain the process of interpreting the irony in the film .

The ideology of the film occurs when the presupposed contents have become the subject. For example *Cendrion* who tells a story of a girl married to a prince presupposes that the girl, Cendrion, is obedient. The subject of this story is that the presupposition: */the girls who want to be happy must be obedient/*, which represents the ideology of masculinity. Presupposed content thus imposes on the public a collective and conservative value, as its enunciator belongs to the collective voice. Since ironisation occurs when the utterance itself is annulled, one must also deny or cancel the story told of *Oh! Soojung*: */Jeahun who is rich and Soojung who is obedient and virgin have become lovers/*.

Since there is no semantic mark within the utterance, irony is a voice that comes from without; this is how we understand irony in a purely pragmatic way. The outer voices are two things: the way to build the story: question of focusing, ocularization and auricularization, and the way to present the story: question the order, the frequency or the plot.

Our study is focused on the question of frequency at *Oh! Soojung* which has a repetition structure in which the memory of Jeahun and that of Soojung are represented one after the other. Since the memories of two characters are not identical, the repetition is accompanied by differences.

The differences at first allow the public to build their own story from the diégèse of the film and then make the audience fall into confusion where we can not be certain of what we see and know in the diégèse of the film, and finally make their knowledge questionable. About repetition, so that it can have validity in terms of the informativeness of the utterance, it must deny the existence of the previous repetition. This is how repetition cancels itself and consequently the utterance. We see that the irony of *Oh! Soojung* occurs by repetition with differences that cancels the story of the film.

Keywords : ideology of masculinity, presupposed contents, irony, repetition, difference

투고일 : 2018. 11. 23. / 심사일 : 2018. 12. 10. / 심사완료일 : 2018. 12. 17.

