

# 이창동 작가론 : 윤리를 창조하는 ‘반복’ 으로서의 영화 만들기

## Lee Chang Dong : Film Making as a ‘Repetition’ Creating Ethics

이현승, 송정아

중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과

Hyun-Seung Lee([bluelee9@gmail.com](mailto:bluelee9@gmail.com)), Jeang-Ah Song([flyingbiol@gmail.com](mailto:flyingbiol@gmail.com))

### 요약

영화작가로서 이창동은 장르적 자장 안에서 영화를 만들고 있는 한국영화계의 대다수 감독들과 구별된다. 그동안 그의 영화는 관객과의 소통을 위해 느와르, 멜로 등의 장르를 차용해왔지만 최근작 <시>에 이르러서는 장르적 외피를 벗어던진 것처럼 보인다. <초록물고기>부터 <시>에 이르기까지 일관되게 남은 것은 관객의 참여를 요하는 깊은 심도와 시간의 연속을 암시하는 길게 찍은 샷들의 몽타주, 현실성을 강조한 연기 등 리얼리즘적 표현방식이다. 또한 이창동의 영화들은 환영적 동일시를 깨는 방식으로 관객들에게 성찰의 자리를 돌려준다는 측면에서 장르영화의 카운터 시네마로 파악할 수 있다. 이창동의 영화에서 볼 수 있는 ‘낮설게 하기’는 핸드헬드, 판타지, 미장아빌, 응시 되돌려 보내기 등의 영화적 장치로 구현된다. 이 장치들은 텍스트의 재현양식을 폭로함으로써 관객들이 역사적, 정치적 컨텍스트를 성찰하게 한다. 본 연구에서는 <시>, <오아시스>, <밀양> 등의 분석을 통해 이창동의 영화 만들기 행위는 결국 보이지 않는 ‘실재’를 상징화함으로써 ‘윤리를 창조하는 반복충동’이라고 주장할 것이다.

■ 중심어 : | 이창동 | <시> | <오아시스> | <밀양> | 카운터 영화 | 상징화 | 반복 | 상징계 | 상상계 | 통합 | 실재 | 윤리 | 낮설게 하기 | 미장아빌 | 핸드헬드 | 판타지 |

### Abstract

As a film maker, Lee Chang Dong stands out from most Korean film makers who work within the trappings of genre films. To be sure, Lee has also used the trappings of genre films, such as noire and melodrama, but primarily as a tool to communicate with film audience. In his most recent film “Poetry”, Lee seems to have even stripped even the minimal trappings of genre film. Lee commands the audience to self-reflect and work towards their own conclusions by denying them the illusory identification on screen. In this way, Lee’s works are counter cinema. Lee achieves a distancing effect using such filmic apparatuses as hand-held camera, fantasy, mise en abyme, and returned gaze. Through these filmic apparatuses, Lee exposes the re-presentation of text and compels his audience to see the historical and political contexts of the text. In this study, I make the case that Lee Chang Dong’s film making is an act of repetition compulsion that cultivates ethical reflection, through symbolization of the invisible realities.

■ keyword : | Lee Chang Dong | <Poetry> | <Oasis> | <Secret Sunshine> | Counter Cinema | Repetition | The Real | Ethics | Mise en abyme | Fantasy | Filmic Apparatus |

\* 본 연구는 2010년도 중앙대학교 연구 장학기금 지원에 의한 것임

접수번호 : #120111-005

접수일자 : 2012년 01월 11일

심사완료일 : 2012년 02월 13일

교신저자 : 이현승, e-mail : [bluelee9@gmail.com](mailto:bluelee9@gmail.com)

## I. 들어가며

### 1. 통합되지 않은 이창동의 영화

이창동의 영화는 안전하게 '통합'되어 있지 않다. 영화이론에서 통합이란 관객이 스크린을 응시할 때 '이음매 없는' 텍스트 속으로 밀려들어간다는 의미다. 이는 어린아이에 대한 라캉의 정신분석 연구를 장 피에르 우다르가 이론의 영역에서 원용한 개념이다[1]. 영화 이미지를 만나는 관객은 아이가 거울단계에서 느꼈던 회열과 거의 똑같은 환화를 맞으며 영화 속 이미지와의 상상적인 관계 속에서 편안함을 느낀다. 일반적인 내러티브 영화는 관객을 시각적 쾌락과 상상적 동일시의 장소로 끌어들이기 위해 영화가 인공적인 기호와 약호의 체계라는 것을 은폐한다. 그러나 이창동은 영화매체의 일반적 문법을 따르면서도 끊임없이 영화 장치를 통해 프레임(스크린) 안과 밖의 경계를 가로지르기 위해 노력한다. <오아시스>부터 <시>까지 이어지는 들고찍기(핸드헬드) 촬영 스타일은 그러한 노력의 한 예다. 우리가 현실의 환영인 영화적 쇼트를 볼 때 보이는 것과 보여지지 않는 것, 즉 프레임 안과 밖의 변증법 속에 휘말리게 되는데[2], 들고찍기는 이 프레임마저 흔들어서 관객이 더욱 적극적으로 프레임 안팎을 가로질러 사고하게 만든다.

“프레임으로 가둬둔다는 것은 오래된 미학적 개념이다. 미술이든, 영화든 뭐든 간에 프레임으로 세상의 일부분을 떼어낸다는 것은 프레임 밖에 있는 것은 미적세계에는 없다고 치는 것이다. 그래서 프레임 안에서 미적으로 완결된다는 개념에서 출발한다는 것이다. 그런데 그 프레임이 계속 움직인다는 것은 그 프레임이 굵은 선이 아니라 계속 점선이라는 것이다. 그런 느낌이 나에게서는 굉장히 중요했다.”[3]

또한 <시>의 마지막 장면에서처럼 명백하게 관객이

1) 거울단계는 라캉이 제시한 개념으로 6개월~18개월된 아이가 자신의 거울 속 이미지를 총체적이고 완벽한 것으로 인식(오인)하는 주체구성 단계를 의미한다. 70년대 보드리와 메즈 등 정신분석 영화이론가들은 스크린과 거울을 유사한 것으로 설정하면서 영화를 관람하는 주체가 거울단계(상상계적 단계)와 오디푸스 단계(상징계로 진입하는 관문)를 반복한다고 설명했다.

차지하는 위치를 전면에 드러내며 브레히트적 방법론으로 관객을 '깨운다'. 이런 순간에 관객(주체)의 상상계와 상징계간의 결합[4]은 위태로워진다. 영화는 스크린이라는 거울을 통해 상상계로 기능하는 동시에 영화의 담론을 통해 상징계로서도 기능한다. 때문에 관객은 영화를 보면서 주체로 구성되는 과정을 겪는다. 정신분석 용어로서 통합이란 “완벽하고 통일된 존재로서 자신을 오인하는 상상계적 주체가 수많은 갈등으로 이뤄진 상징계적 지식(담론)들 사이에서 동요할 때, 분열하지 않기 위해 이 두 질서를 하나로 묶고 결합하려는 예고의 노력을 가리킨다”[5]. 이를 영화에 적용하면 통합되지 않은, 즉 부재하는 공간으로서 스크린 밖을 인식하는 관객(주체)은 상상계와 상징계의 벌어진 틈을 느끼고 결핍을 느낀다. 이 때 대부분의 내러티브 영화들은 등장인물의 시점 등 모든 재현이 스크린 안의 공간에서 벌어지고 있는 일이라는 것을 보여주며 관객을 안전한 내러티브 속으로 통합한다. 그런데 이창동의 영화는 주체(관객)가 시점의 부재를 느끼거나 이미지의 불완전함을 느낄 때, 환영 속으로 그 주체(관객)를 통합하려고 노력하기보다 오히려 적극적으로 부재를 보여준다. 관객에게 응시를 되돌려 보내는 <시>의 마지막 장면은 이런 의도를 적극적으로 보여주는 대표적 장면이다. <밀양>에서 거울을 마주한 신애의 뒷모습을 롱테이크로 보여주는 장면도 마찬가지로 효과를 낸다. 정우승은 영화 <시>가 관객에게 던지는 질문의 형식, 즉 소녀의 얼굴을 클로즈업하는 비현실적 장면이 영화 전체를 관통하는 다큐멘터리적 표현으로 인해 그 효과가 배가된다고 파악한다. “극영화 일반의 관습이 추구하는 감정적 몰입의 기회를 차단하고 방해”[6]한다는 면에서 이 장면은 비현실적 엔딩과 리얼리즘적 표현방식이 변증법적으로 결합되는 ‘미학적 역설’을 보여준다는 것이다. 김경애는 <밀양>의 장면분석을 통해 ‘객관적 카메라 시점’, ‘핸드헬드 카메라’, ‘롱샷’, ‘적절한 화면구도’ 등의 표현방식이 관객의 동일화를 배제하기 위한 전략으로 채택되었음을 예증하고 있다[7].

이창동의 영화가 이렇듯 관객들을 상상적 자기 동일시에 빠뜨리지 못하게 하는 이유는 일견 명확해 보인다. 부재의 자리를 마련해 놓고 그 공백에 성찰적 주체

(관객)가 들어서기를 요청하는 것이다. 그는 모더니즘적 영화 장치를 통해 관객이 한국 현대(근대)의 역사와 사회를 성찰하기를, 그리고 그 속에서 개발, 독재, 범죄 등으로 고통 받거나 때론 가해자가 되는 개인을 성찰하기를 요청한다. <초록물고기>에서는 일산 신도시라는 개발의 지정학적 지표 위에서 느와르 장르를 빌려 가족을 이야기했고, <박하사탕>에서는 한국현대사의 비극적 국면을 거치며 순수성이 파괴된 한 남성주체를, <오아시스>에서는 사회가 보이지 않는 존재들로 치부한 사람들의 소통을, <밀양>은 유괴사건을 겪으며 자신이 만들어놓은 환영을 뒤로하고 다른 단계로 나아가는 주체를, <시>는 (성범죄에 희생된 여학생을) 애도함으로써 완성되는, 재현 혹은 예술의 알레고리로서 시쓰기에 대해 이야기했다. 그렇다면 그 이야기들의 공통점은 무엇이며 봉합에 균열을 일으키는 형식은 어떤 장치를 통해 구현되는가. 본 연구는 봉합이론으로부터 시작해 영화작가로서 이창동의 영화가 기존의 장르영화와 차별화되는 지점을 정신분석과 라캉의 이론을 경유해서 보여줄 것이다. 이를 통해 그의 영화 안에서 쓰이는 모더니즘적 영화 장치가 어떤 효과를 내는지 분석하고, 장르영화의 카운터 시네마로서 이창동의 영화가 소구하는 관객성, 드러내고자 하는 자기반영성, 정치성을 살펴보고자 한다.

## II. 장르적 쾌감을 목적으로 하는 영화들과 구별짓기

이창동의 영화는 주제의식의 층위에서 윤리적 문제를 제기하는 텍스트로 이야기되어 왔다. 항상 가해자가 존재하는 고통을 다루고 그 가해자에 내가 포함돼 있다는 죄의식, 혹은 공범의식을 다룬다[8]. 또한 이런 주제의식은 작가의 태도가 영화적으로 발현된 특정 형식을 통해서 더욱 강화된다. 이창동의 영화가 취하는 형식은 작가로서 동시대 감독들과 차별화되는 지점을 보여주며, 이창동식 영화 만들기의 궁극적인 동기와 연결되어 있다.

김영진은 이창동을 90년대 말 ‘포스트 코리언 뉴웨이

브’의 흐름에서 “장르의 관습을 표면적으로 내세우며 자기 개성을 주장하는” ‘제 3의 길’을 택한 감독들 중 한 명으로 설정했는데, “장르의 변용과 현실적 환기력 사이에서 요동한다”[9]는 이유 때문이다. 그러나 그의 영화는 장르적 외피를 활용하더라도 환영적 동일시의 효과를 견제하고, 때로는 적극적으로 차단해왔다는 측면에서 포스트 코리언 뉴웨이브 작가들, 즉 박찬욱, 봉준호, 장준환 등 장르적 쾌감을 적극적으로 활용한 작가들과는 구별된다. 주진숙은 ‘한국현대사회의 성찰적 기획’으로서의 이창동의 영화를 논의하면서 “이창동의 영화에서 장르는 관객을 포섭할 수 있는 최소한의 미끼일 뿐 그 장르의 효과나 기능을 모두 소진하지는 않는다”[10]고 지적한다. 실제로 이창동 영화의 역사는 장르를 비롯해 시각적 쾌락과 사운드의 침범이 직조하는 일련의 ‘영화적인 것’의 적극적 차용으로부터 점점 멀어지며 자신만의 스타일을 만들어온 과정이라고 볼 수 있다. 데뷔작 <초록물고기>에서는 갱스터 느와르 장르를 비교적 충실하게 따랐지만 <박하사탕>부터 <밀양>까지는 멜로라는 장르를 영화적 외피로 사용하다가 <시>에 이르러서는 리얼리즘만을 남겼다. 관객의 참여를 요하는 깊은 심도와 시간의 연속을 암시하는 길게 찍은 샷들의 몽타주, 현실성을 강조한 연기 등은 이창동의 영화가 초기부터 견지해온 리얼리즘적 방법론이다. <시>를 제작하면서 이창동은 그동안 ‘영화매체’에 적응하며 불가피하다고 생각했던 ‘장르의 외피’를 벗어던진 것처럼 보인다. 사운드의 경우에도 바람 소리, 차소리 등 일상의 소리만이 쓰였을 뿐 인공적으로 만들어진 음악은 아예 쓰이지 않았다.

물론 ‘포스트 코리언 뉴웨이브’의 이름으로 호명되는 작가들 또한 이전 시기나 동시기의 기획된 장르영화들보다 성찰적이고 개성적이며 때로는 작가영화가 취하는 그만의 인장과 모더니즘적 수사를 보여준다. 대표적으로 박찬욱은 <복수는 나의 것>의 마지막 장면[11]에서, 봉준호는 <살인의 추억>의 마지막 장면에서 장르법칙과 환영적 동일시를 거스르며 감독의 분명한 자의식을 내보였다. 그러나 이들 동시대 감독들에게 영화형식을 결정하는 지배적 동인이 ‘장르적 쾌감’과 ‘영화의 내적 운동성’이라면 이창동은 극적 몽타주나 장르법칙

이 선사하는 '영화적인 쾌감'<sup>2)</sup>보다, 메시지를 전달하는 효과적이고 강렬한, 때로는 충격적인 방법으로서의 영화형식을 고민한다.

이를 테면, <살인의 추억>과 <시>의 마지막 장면은 서로 대별된다. 물론 스크린 중앙에 위치한 인물이 관객을 응시할 때, 그 응시가 추동하는 성찰에는 비슷한 맥락이 있다. 두 장면 모두에서 환영적 동일시의 대상인 '그림자 연극'은 안전한 스크린을 넘어와 관객에게 질문을 던진다. 그러나 어떤 의미에서는 <시>의 응시가 스릴러 장르를 채택한 <살인의 추억>의 응시에 대한 상호텍스트적 의미의 '카운터 씬'으로 느껴질 정도로 이 두 응시에는 차이가 있다. 그것은 영화를 이끌어온 방식과 목적의 차이에서 발생한다. 화성 연쇄성폭행-살인사건을 다룬 <살인의 추억>은 스릴러, 남성 버디무비 장르의 영화적 쾌감에 기반하고 있다. 희생자에 대한 애도나 시대에 대한 성찰 자체가 목적이라기보다는 배경과 소재로 쓰인다. "미치도록 잡고 싶었다. 당신은 누구인가"[12] 같은 카피는 이 영화가 쫓고 쫓기는 남성들의 추격전임을 암시한다. 희생자는 하수구, 빨간 옷과 장신구, 팬티 등 물신화된 기호로만 존재할 뿐이다. 또한 스릴러 장르의 특성상 서스펜스를 노린 사도마조히즘적 역학관계에 의존한다. 사도마조히즘은 관음증의 가장 극단적인 형태이다. 남자는 여자를 지켜보고 여자는 그가 자신을 보고 있다는 것을 알 수도 있고 모를 수도 있다. 그러나 그녀는 응시를 되돌려 보낼 수 없다. 스릴러 장르에서 이런 서스펜스를 활용할 때 그녀는 희생자의 자리에만 위치하고 그는 그녀를 폭력적으로 공격하거나 죽이는 사디스트의 자리를 차지한다. <살인의 추억>에서 가장 서스펜스가 극대화되는 장면 중 하나는 비오는 밤, 우산을 쓰고 논두렁을 걸어가던 여성이 습격당할 때이다. 이 장면은 두려워하는 여성의 얼굴을 근접해서 잡은 양각숫과 눈높이에서 멀리 떨어져 잡은 룡숫으로 교차 편집되어 있다. 여기서 시선의 권리를 가진 쪽은 숨어서 지켜보고 있는 범인이다. 박진감을 배가하는 음악이 시작되면서 여자는 뛰기 시작하고 범인은 여자(카메라)의 정면을 향해 야수처럼 달

려든다. 여성들을 살해한 범인을 추적하는 형사가 등장하고 아이러니한 시대상에 대한 비판적 시각을 담고 있지만 <살인의 추억>은 이렇게 장르적 쾌감을 우선적으로, 밀도 높게 추구한다. 관객에게 성찰적 물음을 던지는 순간까지도 형사의 눈은 희생자들에 대한 애도보다는 남성 버디무비이자 추격물로서 범인이나 부조리했던 사회를 소환하고자 하는 집념 또는 회한의 감정을 담는다. 영화에 쓰인 여성에 대한 물신적 기호, 사도마조히즘적 시선은 스릴러 장르의 쾌감을 보조하기 위해 선택된 영화적 장치다. 이후 많은 한국 장르영화들이 성폭행-살인 사건을 영화의 소재로 활용해왔고, 거의 예외 없이 비슷한 맥락의 스릴러 장르와 기호를 차용했다.<sup>3)</sup> 현실에서 이런 사건들이 재현되는 방식도 실은 유사한데, 미디어에서 사건이 재구성되는 양태 또한 매우 관음증적일 뿐만 아니라 희생자는 이미 물리적 세계에서는 물론 상징적 세계에서도 사라져있다. 가해자들은 희생자가 아닌 형사에게, 부모에게 또는 언론에 "사회에 물의를 일으켜 죄송합니다"라고 말한다. 희생자는 응답과 화답의 대상도 주체도 아니다.

따라서 관객이 기어코 희생자의 얼굴을 대면하게 하는 <시>의 마지막 장면은 매우 예외적이다. 기존의 장르영화와 현실의 미디어에서 피해자가 재현되는 방식과는 정반대로 피해자에게 시선과 발화의 권리를 넘겨준다. 더구나 <살인의 추억>의 응시 씬과 비슷한 구도로 정중앙에 위치한 인물이 스크린 밖 관객에게 시선을 던진다. 성범죄 사건으로부터 출발하는 영화라는 소재의 유사성과 명징한 형식적 유사성은 <시>의 응시 씬이 <살인의 추억>의 응시 씬에 대한 상호텍스트적인 발언이라고 해석할 여지를 던져준다. 대개 상호텍스트적 표현은 오마주의 형식을 취하지만 여기서는 영화의 재현양상이 정반대라는 측면에서 카운터 씬으로 읽혀진다. <시>의 형식은 처음부터 끝까지 폭력적 상황을 재현하는 것을 피하고 그 자세한 내용을 들려주지 않으며 주인공은 죽은 소녀의 발자국을 쫓는다. 아름다움을 추구하는 주인공 미자의 여정이 결국 가닿은 곳은 소녀의 얼굴, 그동안 우리가 지워왔던 '실재'이다. 그러나 그 얼굴은 그를 그렇게 만든 세상을 원망하거나 파괴하지

2) 여기서 '영화적인 쾌감'이란 영화운동과 장르법칙을 따르는 앵글, 연기, 편집, 사운드 등 영화의 총체적인 형식이 기대하는 효과를 뜻한다.

3) <추적자>, <악마를 보았다> 등이 대표적인 예다.

는 않는다. 그 얼굴이 원망과 파괴로 돌아올 때 그것은 공포영화가 될 것이다. 대신 고통 속에서 사라진 존재는 미자의 시에 자신의 목소리로 아름다웠노라고, 당신의 애도를 받아들이겠노라고 화답한다. 물론 이러한 상징화가 다분히 창작자의 의도된 자의식이라는 측면에서 과잉이나 작위성을 지적할 수도 있다. 남다른 “형언할 수 없는 죽음의 고통이 시를 경유해서 숭고한 얼굴로 나타나는 순간을 기어코 보게 만드는, 혹은 보려는 영화의 혹은 우리의 욕망에 대해 왜 우리는 의심하지 않는가”[13] 라고 지적한다. 그러나 ‘이 욕망’이야말로 그동안 한국영화에서 하수구나 백골로서만 물신화되었던, 지워져왔던 희생자의 존재를 드러내는 행위를 처음으로 가능케 한 것이 아닐까. 비극적 상황이 희생자를 물신화시키며 재현되는 장르영화의 장과 이창동의 영화가 변별되는 분기점이 바로 ‘이 욕망’이다. 이창동의 영화에 등장하는 외상적 충격은 스틸이나 감상을 목적으로 하는 것이 아니라, 문제를 던지고 환기하는 것에서 끝나는 것이 아니라 치유와 애도를 위한 상징화를 목적으로 하는 것으로 보인다.

주진숙은 앞의 글에서 이창동의 영화를 ‘지정학적 공간’, ‘자의식적 영화장치의 이용’, ‘장르를 넘어선 사회와 역사에 대한 강조’의 카테고리로서 분석한 후, ‘포스트 뉴웨이브’ 감독들과 이창동을 분리하기를 제안한다. “이창동 영화의 역사는 포스트 뉴웨이브 감독들의 길과는 다르다. 이창동은 코리언 뉴웨이브 영화들이 발언해야 하지만 미완으로 남긴 것을 완수하고자 하는 욕망을 보인다”[14]는 것이다.

### III. 윤리를 창조하는 반복충동으로서의 영화 만들기

#### 1. 징후로 드러난 현실을 반복하는 분석가의 위상학

이창동 영화의 욕망은 가해자는 증발하고 피해자만(상징화된 세상에서 탈구된 채) 남는 세상의 생체기를 들여다보려는 반복충동으로 파악할 수 있다. 이창동의 영화에서 트라우마적 상황을 반복하는 것은 단지 영화적 행위로서 사건을 현전화하는 것이 아니다. 프로이트

는 ‘반복’과 관련해 “상징적 방식으로서가 아니라면 어느 것 하나도 잡히지 않거니와 파괴하거나 불태울 수도 없다고 했다”[15]. 이창동 영화의 이야기가 재현되는 양상은 바로 이런 ‘상징화를 위한 몸짓으로서의 반복’이다.

제대로 된 용서 없이 봉합해버린 광주라는 현대사, 비가시적 존재인 장애인과 범죄자, 상실한 아이를 계기로 맞닥뜨린 개인의 욕망서사. 존재가 지워진 성폭력 피해자. 이창동은 배제되고 억압된 진실을, 보이지 않고 말해지지 않은 공백을 다시 불러와 상징화시킨다. 이 상징화는 영화 전체를 알레고리로 만드는 방식으로 구현되곤 한다. <초록물고기>에서 표상되는 신도시의 로망, 가족의 복원이 막동이의 조용한 죽음, 그 ‘뒷골목의 피’를 먹고 완성될 수 있었던 것처럼, 모든 상징적 질서에는 공백, 탈구된 실제의 세계가 있다. 이 사회가 개발되기 위해, 역사를 봉합하기 위해, 또는 가해자들을 사회로 꺼내기 위해 ‘실제로 존재했던 사건, 존재’들은 ‘보이지 않는 사건, 존재’가 되어왔다. 현실이 존재하기 위해서는 무엇인가 말해지지 않은 채 남아있어야 하기 때문이다[16]. 이창동의 영화는 현실이란 항상 징후라는 것에 초점을 맞춘다.

그렇다면 영화 안에서 상징화는 어떤 방식으로 구현되는가. 상징화의 영화적 형식을 결정하는 요인은 영화작가로서 이창동이 스스로에게 부여한 위상학과 관련이 있어 보인다. 영화작가로서 이창동은 마치 라캉이 제시한 정신분석의 L도식[17]에서 분석가의 위치를 떠올리게 한다. 분석가는 “해석을 하는 대신 통찰력을 보여주며, 분석수행자가 대면하기를 원치 않는 현실을 들이대고 조언들을 제시”[18]하는 존재이다. 라캉은 L도식에서 분석에 참여하는 주체를 네 측면으로 구분했다. 분석은 분석수행자와 분석가의 2자관계가 아닌 4자 관계에서 이루어진다는 것이다. 네 측면이란 자아로서의 분석가, 타자(Other)로서의 분석가, 주체(자아)로서의 분석수행자, 무의식의 주체로서의 분석 수행자를 뜻한다. 라캉은 분석이 상상계적인 한계에 부딪히지 않으려면 L도식의 상징계적 축인 주체와 더미(타자)로서의 분석가 사이에서 언어화된, 공개된 지식을 활용해야 한다고 주장한다. “치료는 상징계적인 차원에서만 가능하다”[19]기 때문이다. 영화에 적용했을 때 ‘언어’는 영화

적 기호와 약호에 유비된다. 카메라의 위치는 분석가의 위치가 되고 카메라를 통해 주인공을 지켜보는 관객은 카메라를 따라가며 분석수행자(상상계적 동일시)의 위치와 타자인 분석가의 위치(상징계적 응시)를 넘나든다. 따라서 관객은 주인공에 감정이입하는 '심리적 현상으로서의 관객'이 되기도, 역사적이고 경험적인 '보는 자로서의 관객' 되기도 한다[20].

라캉은 감정이란 상호적인 것이기에 분석가의 감정은 분석수행자의 감정과 관련될 수 있고, 이런 상호관계는 그들이 상상계적 상태에 있음을 뜻한다고 했다[21]. 따라서 프로이드가 여성동성애자인 도라에 대한 분석을 실패한 이유를 전이의 상상계적 차원에 머물렀기 때문이라고 지적한다[22]. 즉 분석수행자가 자신을 들여다보게 하고 트라우마를 규명해내는 일은 감정이입의 차원에서는 불가능한 일이라는 것이다. 이창동의 영화가 자기 동일시의 방식을 택하지 않고, 관객들을 끊임없이 낯설게 하는 이유가 여기에 있을 것이다. '말해지지 않은 것을 상징화하기', 즉 반복을 통한 상징화는 상상적 동일시에 사로잡힐 때 실패할 수밖에 때문이다.

이창동의 '낯설게 하기'는 관객들이 '알고 있다고 가정되는 주체'로서 분석가의 위치를 작가와 함께 공유하기를 요청하고, 궁극적으로 성공적인 상징화에 이르게 하고자 채택하는 필연적인 형식이다. 우리는 광주를 알고 있고 유괴사건을 알고 있고, 집단 성폭력 사건을 알고 있다. 관객은 우리가 알고는 있으나 상징화되지 않은 사건들을 보게 된다. 그리고 함께 분석(치유)하는 위치에 서게 된다. 또한 앞에서 살펴보았듯이 관객은 영화적 장치를 통해 동시에 분석가(상징계의 타자)와 분석수행자(주인공에 상상적 동일시)의 자리를 넘나들 수 있다. 그리고 이렇게 영화적 재현으로 상징화된 사건들과 인물들은 상징적 세계에 포섭될 수 있다. "분석 이전에 무의식 속으로 추방되거나 무의식 속에 남아있어야만 했던 것들이 분석 후에는 의식적인 것이 되며, 이들은 더 이상 배제되어야 하는 부적절하거나 불미스러운 것으로 간주되지 않"듯이[23].

"사람의 죽음에는 남이 기억하고 이야기하는 죽음이 있어요. 예를 들어 5.18의 죽음이 그렇죠. 하지만 어떤

죽음은 아무도 말하지 않아요. 놀랍지 않아요? 나는 놀랐어요. 인간의 삶이 그럴 수 있다는 것이."[24]

분석에서 '반복'은 주체가 자신의 집으로 되돌아가는 것, 자신의 전력을 회상해내는 것이다. 사유하는 자로서의 주체는 어떤 불가능한 핵심을 통합하지 못하고 실패를 반복하며 늘 동일한 장소, 실제와 만나지 못한 장소로 되돌아온다. 이 모든 것은 실재라 불리는 어떤 일정한 한계에 도달하기 직전까지만 진행된다. 영화 <시>에서 미자의 시쓰기가 계속 실패하다가, 손자가 죽게 만든 여학생의 여정을 쫓아가면서 모든 공백을 채울 때 비로소 완성되는 것은 이 때문일 것이다. 미자는 실제의 자리를 맴돈다. 죽은 여자아이의 고통이 있었던 거리, 죽음을 결심한 장소. 그 아이의 집, 그 아이의 학교 가는 길. 그 공백을 하나씩 메운다. 그리고 소녀의 얼굴을 '실재의 장소'에서 만났을 때 그녀의 아픔을 애도하는 시는 완성되고 미자는 사라진다. 징후가 상징의 영역에 통합되면 스스로 와해되듯이 이른바 상징화 후에 이야기는 해체되는 것이다.

미자는 시를 쓰기 위해 '반복'을 행한다. 더 정확히 표현하면 '윤리적 반복' 이후에만 시가 완성된다. "어떤 행위가 윤리적이라면 처음에는 상징화 불가능한 것으로, 즉 실패한 행위로 출현할 수밖에 없다. 주체는 단지 그것을 '겪는다'고 말할 수 있을 뿐이지, '행한다'고 말할 수는 없다. 하지만 이 행위를 기꺼이 반복한다면, 그때 비로소 주체는 그 행위를 책임지는 원인이라고 할 수 있게 된다. 불가능한 것의 반복은 불가능한 것의 상징화への 요구이다"[25].

"미자가 어떻게 했는지는 알 수 없다. 일종의 여백이다. 미자는 자기가 뭘 했든 간에 누구한테도 그걸 말하지 않을 것이다. 그게 미자의 비밀이고 이 영화의 비밀이다. 왜 여백을 만들어놓은 것인가. 그건 이게 미자의 문제가 아니라 관객의 문제라는 점 때문이다."[26]

그리고 희생자인 소녀가 스크린 밖으로 관객에게 응시를 되돌려줌으로써 마련되는 빈틈과 부채의 자리. 이런 빈틈과 부채의 자리를 통해 이창동이 관객에게 요청

하는 것은 ‘관람성의 실제의 윤리’다. 박제철은 관람성의 실제의 윤리를 ‘영화-감각을 윤리적 행위로 반복하기’로 정식화한다. “이 반복은 단지 영화적 현실, 디제시스 내로 국한되는 것이 아니라, 극장 밖 우리 현실 속에서 반복되어야 한다는 것을 의미한다”[27]. 관객들에게 ‘실제의 윤리’를 반복하기를 요청하는 영화 만들기 행위는 그 자체로 ‘윤리를 창조하고자 하는 반복충동’라고 할 수 있을 것이다.

## 2. 실재를 드러내는 영화적 장치들

### 2.1 판타지

이창동의 영화에서 실재는 환영적 동일시가 깨질 때 또는 자기반영성이 극대화될 때 그 틈에서 드러난다. 실재를 드러내기 위해 감독은 의도적으로 환영적 동일시를 중단시킨다. 영화 <오아시스>는 이런 방식으로 실재가 귀환하는 메커니즘을 보여주는 영화다. 억압된 무의식이 꿈으로 돌아오는 것처럼 실재는 흔히 환각으로 경험되는데, <오아시스>는 보이지 않는 것, 말해지지 않는 것을 환각으로 제시하고, 징후가 어떻게 드러나는지를 내러티브를 통과한 후의 상징적 사건으로 보여준다. 현실에서 실현되지 못하는 공주의 욕망은 판타지로 표현된다. 혼자만의 자기 충족적 상황에서 거울에 반사된 빛은 나비와 비둘기가 되어 자유롭게 날아다니고, 방에 걸려있는 오아시스 그림은 회열의 순간에 3차원의 환상으로 물질화된다. 영화적 환영의 공간이 가장 충격적으로 깨지며 모든 재현이 인공적이라는 것이 폭로되는 순간은 공주가 휠체어에서 일어나 자유롭게 노래하고 행동하는 시퀀스다. 종두에게 ‘내가 만일’이라는 노래를 불러줄 때 공주는 불편한 몸으로 업혀있던 장애인에서 자유롭게 팔다리를 움직이고 자유의지로 노래를 불러주는 인물로 이행한다. 몸을 꼬고 얼굴을 찌푸리고 종두를 바라보고 있던 공주는 종두의 등에 업힌 상태에서 팔다리와 얼굴을 펴고 노래를 부르기 시작한다. 종두는 공주를 등에서 내려주고 공주가 부르는 ‘사랑의 세레나데’를 휠체어에 앉아서 듣는다. 이 이행은 컷 편집 없이 한 컷 안에서 구현되는데, 이는 영화의 재현법칙을 전면적으로 위반한다. 얼굴과 팔다리를 심하게 찡그리고 있을 수밖에 없는 장애를 가진 공주가 미

소를 지으며 자유로운 팔다리로 욕망을 드러낼 때, 영화는 문소리라는 배우에 의해 인공적으로 재현되고 있다는 것을 스스로 드러낸다. 관객들이 보는 것은 만들어진 극일 뿐이고 자연인 문소리는 공주를 ‘연기’하고 있다고 폭로하는 것이다. 이런 폭로를 통해 감독이 보여주고 싶었던 것은 그녀가 장애인이라고 해서 욕망이 없는 것이 아니라는 점, 아름답지 않은 것이 아니라는 점, 사랑의 감정을 못 느끼는 게 아니라는 점일 것이다. 관객은 몸이 불편한 공주와 배우 문소리, 그리고 환상 속의 자유로운 공주를 오가며 몸이 불편한 사람에게도 욕구와 감정이 있고 그들의 사랑도 숭고하다는 아주 당연한 사실을, 그것을 인지하지 못하고 있었다는 부끄러움과 함께 각성하게 된다. 이 각성의 순간은 동일시의 대상이 스크린 속 재현법칙을 거스를 때 성취된다.

그리고 이어지는 오토바이 씬에서는 영화로 표상되는 재현의 영역 또는 상징화의 영역이 어떻게 이 존재들을 소외시키는지 자기반영적으로 보여준다. 한껏 치장한 젊고 아름다운 배우들이 스포츠카를 타고 조명을 받으며 프레임 안에서 연기할 때, 오토바이를 타고 그 재현의 세계를 쫓아가는 종두는 프레임에서 제거되어야 할 대상, 불순물이다. 그는 촬영 스태프들에게 제지당하다가 제품에 넘어진다. 결국 이 메타포가 제시하는 논리대로 사회에서 격리된 종두는 에필로그가 붙기 전 마지막 씬에서 ‘범죄자’로 귀환한다. 상징계에서 종두가 가시화되는 것은 ‘범죄’를 저지를 때뿐이다. 종두가 구치소에서 탈출해 공주에게 전화를 걸기 위해 행인을 습격하거나 주택가의 가로수를 훼손하는 것은 징후적 사건이다. 종두와 공주의 사랑은 이웃들에게 자정이 넘은 시각 시끄럽게 울려 퍼지는 라디오 소리와 툭을 들고 설치하는 탈주자의 ‘경범죄’, 즉 징후로서만 경험될 뿐이다. 잠을 못자겠다며 아우성치는 주택가의 이웃들은 소동이 끝난 후 평화롭게 잠을 청할 테지만, 소외된 두 사람의 ‘세레나데’는 전혀 인지되지 못한 채이다. 그들의 사랑은 이웃들의 눈에 보이지 않는 곳에서 서신으로 이어진다.

### 2.2 프레임 부수기

앞서 살펴본 <초록물고기>와 <오아시스>에서처럼,

이창동의 영화에서 실제의 귀환은 영화 전체를 통과하며 이뤄진다. <박하사탕>은 이미 증상이 되어버린 주체의 전사를 복원하며 증상의 근원을 역추적 하는 것으로 구성된 영화였고, <시>는 실재를 통과해야만 완성되는 시쓰기로 대표되는 예술에 대한 이야기였다. 미자의 시쓰기는 이창동의 영화 만들기의 직유로 읽을 수 있을 정도로 미자는 희생자의 발자국을 좇고 희생자의 행위를 반복하는 '반복충동'의 행위자이다.

이창동 영화의 주인공들은 대부분 상징적 죽음을 향해 가거나 실제로 죽음을 맞는다. 이 상징적 죽음에 저항해 오뚝이처럼 계속 일어서는 인물은 <밀양>의 신애가 유일하지 않을까. 이창동의 영화를 실제의 귀환과 상징화를 위한 반복의 몸짓으로 읽을 때 그 목적을 달성한다는 의미에서 가장 '해피엔딩'에 해당하는 영화는 <시>일 것이다. 그러나 이 해피엔딩 또한 숭고한 두 상징적 죽음을 통해서만 성취된다. 우리가 희생자의 얼굴을 마주하는 '언캐니'한 순간은 미자의 시를 통해 소녀가 애도될 때 맞이하는 두 번째 죽음, 즉 상징적 죽음의 순간이다. <시>의 마지막 장면에서 국도변을 핸드헬드로 위태롭게 비추고 있던 카메라는 90도 패닝하여 소녀가 실제적 죽음을 맞이했던 장소를 비춘다. 소녀가 거쳐 갔던 여정을 몽타주로 보여주는 이 장면에서 보이소 오버로 깔리던 미자의 시는 이미 소녀의 목소리로 읽혀지고 있다. 교복을 입은 소녀가 등을 보이며 프레임 안으로 들어온다. 관객은 소녀의 실제적 죽음을 목격하리라는 막연한 불안감과 기대를 품게 된다. 이 때 강물을 내려다보던 소녀에게 카메라가 다가가면 그녀는 뒤를 돌아 카메라를 향해 응시를 되돌려 보낸다. 그 순간 관객은 일어난 사건을 바라보는 안전한 관찰자, 응시자의 입장에서 소녀의 응시에 답해야 하는 성찰의 주체의 자리로 불려나온다. 소녀는 뜻하지 않게 “내가 얼마나 사랑했는지 당신이 알아주기를”[28] 이라고 말하며 용서의 차원을 한 단계 넘어 남아있는 자들에게 미처 전하지 못한 목소리를 건넨다.

'반복'의 길을 걸어왔던 미자는 시를 완성하고 사라지는데 시의 내용은 생존자로서의 대속의 목소리라기보다 상징적 죽음의 자리에 함께한 자로서의 발화이다. 소녀와 주고받는 편지 형식의 시는 마치 서로가 “검은

강물을 건너기 전 내 마지막 순간에”[29] 주고받는 ‘다 하지 못한 고백’의 형식을 띠고 있다. 강력한 동일시와 죄책감, 상처를 반복하는 미자 또한 이렇게 희생자 소녀처럼 상징적 죽음의 자리에 위치하는 것이다. 정한석이 인터뷰에서 이것이 “노무현 대통령의 죽음과 관련된 이야기가 아니냐”[30] 고 질문할 수 있었던 이유도 작가의 이러한 태도 때문일 것이다.<sup>4)</sup>

### 2.3 미장아빴<sup>5)</sup>

'반복'을 통해 대상에 도달한다는 측면에서 <시>가 그 목적에 도달하고 끝을 맺는 영화라면 영화 내적으로 처음부터 끝까지 비극적 상황의 연속으로 보이는 <밀양>은 <시>와 대구를 이루며 끝을 맺지 않고 계속되는 이야기로 파악할 수 있다.

“피해자가 용서하기 전에 누가 용서할 수 있는가, 그리고 가해자가 참회한다는 것이 얼마나 진실한 것인가. 그리고 그것을 누가 알 수 있는가?”[31]

<밀양>의 촬영을 마치고 이창동 감독이 밝힌 이와 같은 문제의식은 <시>에서 '윤리적 반복'의 여정을 통해 '피해자의 용서'로 응답된다. 그런데 정형현은 <밀양>을 유괴와 용서라는 원작의 문제의식을 넘어 감독이 덧붙여 언급한 '초월적인 것'에 초점을 맞춰 분석한다. <밀양>을 “실재와 대면한 주체의 이야기, 혹은 환상구성에 실패한 이야기”[32] 로 해석하는 것이다. <밀양>의 신애는 세 번의 외상적 사건을 겪는데 남편의 죽음과 아들의 죽음, 그리고 용서의 실패가 그것이다. 신애가 세운 욕망의 무대 속 이상적 자아(ideal ego)는 차례로 좌절한다. 신애는 '남편의 바람'이라는 '실재'를 숨긴 채 밀양에 내려가 스스로를 지극한 남편사랑의 순애보로 상징화한다. 또 하나의 이상적 자아인 '돈 많고 세련된 도시사람'으로 이웃들에게 인정받는 순간, 즉 노래방에서 이웃들과 즐겁게 회식을 마치고 돌아오던 그 순

4) 물론 '춧발'이나 '아버지'와 같은 시어의 1차원적인 인상도 영향을 미쳤을 것이다. 이 질문에 대해 이창동 감독은 “이거야 말로 수용자의 몫”이라며 의도를 말하고 싶지 않다고 답했다.

5) 미장아빴 Mise en abyme 이란 심연으로 밀어넣기(put in the center)라는 어원을 가진 말로 예술 작품에서 이야기 속 이야기, 이미지 속 이미지를 지칭한다.



간, 아들은 유괴, 살해된다. 살인자는 신애의 이상적 자아가 내보인 속물성에 응답한 웅변학원 선생이었다. 마지막으로 신의 가호 아래, 용서의 주체가 되려던 욕망이 좌절된다.

여기서 이창동 감독이 관객의 상상적 동일시를 깨고 성찰을 위한 거리를 확보하는 장치는 미장아빤 구조와 구도이다. 거울을 통해 우리는 신애의 앞모습과 뒷모습을 동시에 볼 수 있다. 거울은 이창동 영화의 초기부터 줄곧 사용돼오던 중요한 기호였지만, 부분적인 은유나 상징으로 쓰일 때가 많았다. 그러나 <밀양>에서 ‘거울’은 영화 전체를 통해 인물을 비추며 주제의식을 떠받치는 필수적 구성요소이다. “관객은 종찬을 매개로 신애의 자아 a와 소타자 a’ 사이에서 진자운동하며, 그렇지 않았으면 결코 동시에 볼 수 없는 이 이중성 사이의 관계를 인식하게 된다”[33]. 종찬은 서사가 진행되는 동안 신애의 욕망을 투명하게 비추는 거울 역할을 한다. 종찬이 있지도 않은 외국학위를 피아노 학원에 걸어두려 할 때 신애는 제지하고, 속물적인 종찬과 섞일 수 없다는 뉘앙스를 풍기지만, 속물적 욕망은 신애가 감춰두고 있는 ‘세련된 도시사람’의 이면이다. 종찬이 스스로 머리를 자르는 신애를 향해 ‘문자 그대로의’ 거울을 들어주는 마지막 장면은 이를 상징적으로 보여주는 장면이다. 신애는 아들을 살해한 웅변학원 선생의 딸이 자신의 머리를 자르는 것을 거부하고 집으로 돌아와 스스로 머리카락을 자른다. 뒷모습을 보이며 애써 거울을 보던 신애에게 종찬이 등장해 거울을 들어준다. 관객은 종찬과 신애의 얼굴(앞모습)과 뒷모습을 동시에 보여주는 ‘미장아빤’ 구도를 딱딱뜨린다. 정혁현은 감독이 영화 전체에 걸쳐 신애의 뒷모습을 의도적으로 포착하는 데 주목해야 한다고 지적하며, 이런 구도는 바로 신애의 뒷모습(이면)이 관객의 동일시가 필요한 장소임을 강조하기 위해 선택되었다고 분석한다. 관객은 종찬이 들고 있는 거울을 통해, 그리고 신애 자신의 거울인 종찬을 통해 신애의 앞과 뒤를 비춰보고, 동시에 자신을 비추는 거울을 보게 되는 것이다.

#### IV. 맺으며

#### 1. 이창동 영화의 자기반영성과 정치성

김금동 씨(서울 지방검찰청 검사장), 김금수 씨(서울 초대병원 병원장), 김금남 씨(새한일보 정치부 차장) 부친상, 박영수 씨(오성물산 상무 이사) 빙부상 - 김금연 씨(세화여대 가정과 교수) 부친상, 지상옥 씨(삼성대학 정치과 교수) 빙부상, 이제이슨 씨(재미, 사업) 빙부상 = 7일 하오 3시 10분 신촌 세브란스 병원서 발인 상오 9시 364-8752 장지 선산

그런데 누가 죽었다고?[34]

김승희 시인의 시가 암시하고 있듯이, 상징적 세계는 사건의 당사자보다 가부장적, 자본주의적 세계, 즉 지배 이데올로기 내에서 이름을 가진 자들을 통해 표상되는 세계이다. 본 연구에서는 영화작가로서 이창동을 상징적 세계에서 탈구된 자들의 고통을, ‘반복’을 통해 상징화시키는 작가로 분석했다. ‘말해지지 않은 사건, 존재’가 그의 영화 속 외상적 사건들을 경유해 상징화되고, 통합이 방해된 부재의 틈새에서 관객은 성찰적 주체의 자리로 초대된다. 정신분석학적 관점에서 이창동의 위상학을 ‘윤리적 반복을 행하는 자’의 위치로 파악할 때, 그의 영화에 쓰이는 영화 장치들의 의도는 선명하게 드러난다. ‘낯설게 하기’와 자기반영성은 판타지, 프레임 부수기, 미장아빤 구조 등의 형식으로 구현된다. 이창동 감독은 영화적 재현의 논리를 전면적으로 부정하는 아방가르드 작가이거나 체제에 반기를 드는 영화를 만드는 작가는 아니다. 그의 영화엔 늘 대중적인 배우들이 등장하고 이야기는 선형적으로 펼쳐지며 난해하지 않다. 그러나 디제시스 내에서 사회적, 역사적, 정치적 맥락을 드러내기 위해 전통적인 환영의 세계를 부수는 순간을 마련하고, 침묵 상태로 버려진 사건이나 존재를 상징화시킨다는 의미에서 기존의 장르영화들과 차별화된다. 또한 ‘윤리적 반복’이라는 영화적 동기가 표출될 때, 장르영화에 대한 카운터 영화로서 정치성을 갖는다. 텍스트의 재현양상을 정확히 드러내기 위해 텍스트를 스스로 해체하는 지점이 바로 윤리적 동기가 드러나는 곳이다.

영화는 그 어떤 예술보다 직접적인 재현매체이다. 따

라서 우리는 끔찍한 가학의 순간에도 '외설적' 풍경에 동일시하거나 쾌락에 은밀히 동참하기도 한다. 이창동의 영화는 1차원적 의미에서 만만치 않은 외설성을 보여준다고 볼 수도 있다. 이창동 영화의 이야기는 항상 몇 군데의 변곡점에서 외상적 장면을 충격적으로 재현하기 때문이다. 롱테이크로 찍힌 <오아시스>의 강간미수 장면, 시에 삽입된 목욕탕 씬 등 이창동의 영화에는 항상 관객이 준비되지 않은 순간에 관객을 충격하는 장면이 있다. 그러나 이런 장면들은 장르영화에서처럼 관능적이거나 쾌락적으로 재현되지 않는다. 등장인물에게 고통스러운 상황이 닥쳤을 때 관객은 오롯이 그 고통을 함께 응시하고 동참해야 한다. 이창동의 영화는 외상적 사건들을 소재로 삼더라도 장르영화가 하지 않는 '윤리적 반복', 즉 상징화를 위해 필수불가결한 '반복'을 수행하기 위해 이런 방식을 채택한다. 이 반복은 상징적 세계에서 목소리 없이 지워졌던 희생자 여성, 못 배우고 장애가 있는 인물들, 뒤틀린 역사, 충격적 사건 속에서 참담한 개인으로 살아가는 사람들, 즉 사회의 심연을 들여다보게 만드는 고통의 몸짓이다. 그리고 이를 통해 장르영화들과는 다른 방식으로 관객성을 소구한다. 모더니즘적 장치를 통해 관객에게 성찰적 주체의 자리를 내어주는 것이다. 이를 통해, 이창동의 영화가 관객에게 주는 영화적 쾌락은 영화매체의 기본적 쾌락인 관음증과 시각적 쾌락이 아닌 '실재의 윤리'를 실천하는 자가 누릴 수 있는 '성찰의 주이상스'가 된다.

참 고 문 헌

[1] 수잔 헤이워드, *영화 사진[이론과 비평]*, 이영기 옮김, 한나래, p.135, 2000,  
 [2] 슬라보예 지젝, *빼딱하게 보기*, 김소연, 유재희 옮김, 시각과 언어, p.180, 1995.  
 [3] 이창동, <오아시스> dvd 코멘터리, 2002  
 [4] 수잔 헤이워드, *영화 사진[이론과 비평]*, 이영기 옮김, 한나래, pp.130-135, pp.330-331, 2000.  
 [5] 같은 책, p.134.  
 [6] 정우숙, "영화적 관습의 약화 양상으로 본 <시>",

현대문학이론학회, p.241, 2011.  
 [7] 김경애, "<밀양>의 영상언어, 내러티브, 주제의식의 상호작용," *문학과 영상*, p.535, 2008 겨울.  
 [8] 허문영, "비밀의 빛, 밀양으로 가는 길", *씨네21*, p.70, 602호.  
 [9] 김영진, *현대 한국영화의 작가적 경향에 대하여: 장르의 변용성을 중심으로*, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2006, 주진숙, "한국현대사회의 대한 성찰적 기획으로서 이창동의 영화들", *영상예술연구 Vol.11*, p.114 재인용. 2007.  
 [10] 같은 책, p.117.  
 [11] 문재철, "결말짓기의 어려움", *영화언어* 복간 3호, 2004년 1월.  
 [12] <http://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.nhn?code=35901>.  
 [13] 남다운, "그 죽음에 대한 애도, 가능합니까?", *씨네21*, p.102, 756호.  
 [14] 주진숙, "한국현대사회의 대한 성찰적 기획으로서 이창동의 영화들", *영상예술연구 Vol.11*, p.128, 2007.  
 [15] 프로이트, "전이의 역동에 대하여", *끝낼 수 있는 분석과 끝낼 수 없는 분석*, p.44. 자크 알랭 밀레, *자크 라캉, 세미나 11 정신분석의 근본개념*, 맹정현, 이수련 옮김. 새물결, p.83 재인용, 2008.  
 [16] 슬라보예 지젝, *빼딱하게 보기*, 김소연, 유재희 옮김, 시각과 언어, p.93, 1995.  
 [17] 브루스 핑크, *에크리 읽기-문자 그대로의 라캉*, 김서영 옮김, 도서출판 b, pp.24-31, 2007.  
 [18] 같은 책, p.30.  
 [19] 같은 책, p.40.  
 [20] 수잔 헤이워드, *영화 사진[이론과 비평]*, 이영기 옮김, 한나래, p.45, 2000,  
 [21] 브루스 핑크, *에크리 읽기-문자 그대로의 라캉*, 김서영 옮김, 도서출판 b, p.30, 2007.  
 [22] 같은 책, p.44.  
 [23] 같은 책, p.21.  
 [24] 이창동, "김혜리 기자 인터뷰", *씨네21*, p.102, 594호.

- [25] 박제철, “영화 감각을 윤리적 행위로 ‘반복하기’”,  
*라캉과 한국영화*, p.78, 2008.
- [26] 이창동, “정한석 기자 인터뷰”, *씨네21*, p.60, 753호.
- [27] 박제철, “영화 감각을 윤리적 행위로 ‘반복하기’”,  
*라캉과 한국영화*, p.88, 2008.
- [28] 이창동, “아네스의 노래”, <시>, 2010.
- [29] 위의 시, 2010.
- [30] 이창동 감독, “정한석 기자 인터뷰”, *씨네21*,  
p.61, 753호.
- [31] 이창동 감독, “허문영 평론가 인터뷰”, *씨네21*,  
p.72, 602호.
- [32] 정혁현, “<밀양>: 그녀의 목에 걸린 가시”, *라캉  
과 한국영화*, 김소연 엮음, p.92, 2008.
- [33] 같은 책, p.96.
- [34] 김승희, “한국식 죽음”, *빗자루를 타고 달리는 웃  
음*, 2000.

### 저 자 소 개

이 현 승(Hyun-Seung Lee)

정회원



- 1984년 2월 : 홍익대학교 시각디자인과(시각디자인 학사)
- 2000년 2월 : 고려대학교 대학원 광고홍보학(광고홍보 석사)
- 2005년 3월 ~ 현재 : 중앙대 미디어 공연영상대 연극영화학부 부교수

▪ 2011년 9월 : <푸른 소금> 연출

<관심분야> : 영화제작, 연출

송 정 아(Jeong-Ah Song)

정회원



- 2005년 2월 : 서강대학교 인문학부 사학, 여성학 전공(문학사)
- 2012년 2월 : 중앙대학교 첨단영상대학원(석사 수료)

<관심분야> : 영화제작, 연출