

전래동화 『빨간모자』와 영화 <아저씨>에 나타난 아버지의 기표

Signifier of Father on the Traditional Fairy Tale 『Le petit chaperon rouge』 and the Korean Film <Uncle>

김길훈

전북대학교 인문대학 프랑스학과

Guyul-Hun Kim(ghk@jbnu.ac.kr)

요약

농경, 산업, 정보, 지식 사회를 거치면서 무의식의 유산으로 아버지(혹은 남성)는 법, 질서, 규제, 보호자, 훈육자 등등의 표상으로 고정화되었다. 본 연구는 전래동화 『빨간모자』를 통해 어린 독자가 사회의 기초적 단위, 즉 '나'를 중심으로 한 가족의 개념을 익히고 동시에 아버지를 제도로서의 단위로 인지하고 있음을 볼 것이다. 영화 <아저씨>의 관객도 전통적 가족의 필요성과 질서의 주체로서의 아버지의 표상을 구하고 있음을 파악하고자 한다. 일반적으로 아버지는 '나의 강력한 보호자이자 동시에 실체가 없지만 이름만으로도 영향력을 행사하는 형상, 마치 기독교 예배의식에 나타난 하느님 '아버지'처럼 기표만으로도 법, 질서, 금기, 규제 등등을 운용하는 무형적 존재로서도 작동하고 있다. 본고는 『빨간모자』와 <아저씨>의 분석을 통해 아버지의 기표가 어떤 형태로 드러나는지 살펴보고자 한다. 또한 두 장르에서 드러나는 '아버지' 기표의 유사성도 검토하고자 한다. 아버지(남성)는 한편으로 정치적 폭군이거나 범죄자이지만 다른 한편으로 부당한 권력의 대항자로 또는 사회적 약자의 수호자로 나타난다. 이러한 대립적 구도는 우리가 검토한 『빨간모자』와 <아저씨>의 서사적 구조 속에 잘 묻어있다. 동화 속의 아버지는 욕망과 억압의 표상으로 드러나며, 동시에 독자는 아버지의 부재를 통해 가족의 필요성을 깨닫는다. 영화 속의 아버지는 사회적 약자의 수호자로 묘사되며, 전통적 가족의 틀과 질서의 주체로서 그려진다. 이렇게 아버지의 기표는 두 장르에서 사회적 '제도'라는 기의와 조응하면서 인류문화의 기본적인 개념으로 작동되고 있음을 알 수 있다.

■ 중심어 : | 아버지의 기표 | 부권적 이데올로기 | 제도로서의 아버지 |

Abstract

Throughout the agrarian society, industrial society, information society, and the knowledge-based society, the word father has become the representation of the law, order, control, protection, and discipline. This study, with traditional fairy tale 『Le petit chaperon rouge』, aim to analyze the child readers a notion family around 'me' and conceiving the father as the unit of the institution; also, in the Korean film <Uncle>, cinema audiences feeling keenly the necessity of the conventional family values and looking for the poster of principal agent of law and order. Generally the father is protector of 'me' and simultaneously, is incorporeal being; even if he is inessential, he has, only by the name, great influence with people(law, order, control, discipline, are operating only with the name as the father God does). Our study will show how the signifier father operates and what similarity is between the film and the traditional fairy tale. A father is recognized as a tyrant or criminal, but a man is always realized to undertake a duty of resisting unjust powers and protecting nonperson. Those opposing structures was well represented in epic works such as 『Le petit chaperon rouge』 and <Uncle>. The father described in children's tale appeared as a symbol of desire and oppression, therefore youngster readers realized around 'Me' the concept of family through the absence of a father and received the father as a unit in the system. A father in a film has been described as a protector of nonperson, and a main part in the institution and order of traditional family. In both genre, the psychological signifiant of father still has been shown based on the symbol of father as a social institution.

■ keyword : | Signifier of Father | a Patriarchal Ideology | the Father as a Social Institution |

* 이 논문은 전북대학교 2011년 하반기 연구기반 조성비의 지원을 받아 연구되었음

접수번호 : 120608-001

심사완료일 : 2012년 07월 13일

접수일자 : 2012년 06월 08일

교신저자 : 김길훈, e-mail : ghk@jbnu.ac.kr

I. 머리말

문학이 시대적 담론을 제기하며 인간의 본래적 혹은 새로운 정서를 제안하듯이, 영화 또한 자신의 존재론적 담론의 틀을 넘어 방법론적 접근을 시도하면서 (1960-70년대) 인간의 시대·문화적 정서에 ‘의미 있는 문제제기’를 한다. 과거에 영화의 오락적 측면이 중시되었다면, 현재는 기호학, 정신분석학, 정치학, 미학, 사회학 등과 상호 반향하며 학문적 관심의 대상이 되었다. 이렇게 영화가 연구의 대상이 된 것도 벌써 반세기가 지났다[1]. 영화는 언어보다 쉽고 빠르게 대상의 본질을 이해할 수 있게, 그리고 대상의 언어적 정의(개념)를 해체함과 동시에 사물의 ‘있는 그대로’의 존재론적 정의를 더욱 빛나게 한다. 영화는 사회적 삶의 도구이고, 더불어 집단적 형태와 관점을 밝혀주기에 문화적 성찰의 도구인 셈이다[2]. 영화는 개인 또는 그룹간의 훌륭한 의사소통의 도구가 되고, 더 나아가 언어적 장벽으로 막혀 있던 문화와 세대 간의 소통도 가능하게 한다.

문학은 독자에게 이미지 생성을 유도하고, 영화는 관객에게 즉각적 이미지를 제공한다. 그로 인해 사실 판단에 있어 독자는 주체적 의지를 보이고 관객은 종속적 의지를 보인다. 하지만 증명의 단계에 접어들면 독자는 추상적이고 형이상학적인 반면에 관객은 제시된 이미지들을 통해 보다 구체적이고 객관적인 추론을 행한다. 결국 사실의 판단에 있어서 독자와 관객의 교차적 태도가 요구되는 것이다. 이와 달리 검증과 판단 이전의 단계에서, 즉 재현에 있어 문학과 영화의 장르적 우위성이 논의될 수 있다. 두 장르가 각각 문자와 이미지를 재현의 도구로 사용하기에 기호의 자의적 특성을 고려한다면 상호적 우위성이 그리 쉽게 판결날 것 같지는 않다. 재현의 우위성은 다음 기회에 살펴보기로 하고 본 연구에서는 두 장르에 나타난 아버지의 기표를 살펴보고자 한다.

- 본 연구는 라캉의 ‘아버지의 이름 Name-of-the-Father’에서 출발하고자 한다. 가부장적 제도의 남성(아버지)의 위상이 역사적 산물이라면 정신분석학에 있어서, 특히 라캉의 경우, 이러한 역사의 산물을 무의식의 유산으로 상속한 아버지가 분석의 대상이다. 라캉의

아버지는 소쉬르의 『일반언어학 강의』에 나타난 언어의 기본적 구조, 기표와 기의처럼 사회의 기본적 벡서스(연결장치)를 상징화한 단어이다. 그러므로 라캉에게 아버지의 부재는 개인의 인성에 혹은 개인의 사회화 과정에 장애를 초래할 수 있는 것이다. 프로이트의 정신분석은 소녀가 자아성장과정에서 아버지를 욕망의 대상으로 또한 제도로서의 단위로 여기고 있음인데, 라캉의 아버지와 연결되는 지점(본고의 주된 연구대상)이 바로 후자의 경우이다. 라캉이 프로이트의 이드, 자아, 초자아의 개념에 대응하는 실재계, 상상계, 상징계로 인성의 구조를 (언어적 구조로)설명하는데, 이 가운데 상징계가 우리가 고찰하려는 ‘아버지’와 연결되어 있다. 상징계는 상상계와 달리 고정적이지 않고 유동적이며 유사성보다는 상이성이 가득한 세계이다. 또한 많은 기표들이 넘쳐나지만 그에 충족하는 풍성한 의미가 존재하지 않는 세계이기도 하다. 실제로 현실세계는 (언어적)의미화를 통해서만 충만할 수 있는 세계로서 결여의 세계라 할 수 있고, 아버지의 기표가 이 결여의 세계를 채워주고 있는 것이다. 라캉의 ‘아버지’는 특정 집단(강(綱), 계(界), 사회)의 중심, 척도, 기준이며, 특정 체계가 제대로 작동하도록 도와주는 기능을 의미한다. 그러므로 아버지의 기표가 현실세계의 의미망을 구축하는데 중요한 역할을 하고 있으며, 이것이 부재할 경우 현실세계의 모든 의미망이 무너진다는 것이 라캉의 요지이다.

위의 담론에 근거해 보자면 전래동화의 빨간모자는 아직 나르시시적인 상상계에 머물러 있고, 영화의 소미는 이미 상징계에 접어들었다. 상상계에서 아버지가 전 의식의 산물과 같은 정의, 말하자면 질서, 올바름, 약자에 대한 배려와 보호가 내면화된 상징이라면, 상징계에서 아버지는 그것이 외면화된 상징인 것이다. 『빨간모자』와 〈아저씨〉의 두 주인공 소녀는 존재의 안전과 삶의 의미를 추구함에 있어서, 즉 현실세계의 완전한 의미망을 구축함에 있어서 아버지의 부재로 인해 비극적 결말을 맞이할 수도 있다. 이 비극적 이야기에 사냥꾼과 아저씨가 아버지의 기표로 작동하면서 독자와 관객의 심리적 불안이 해소될 수 있는 것이다. 다시 말해서 결여되지 않는 충만함의 현실세계가 펼쳐지는 것이다.

정신분석학 관점에서 전래동화 『빨간모자』 (『라퐁

첼』, 『신데렐라』, 『백설공주』, 등등[3]는 1차적 자아 성장과정에 있는 동화 속 소녀들이, 영화 〈아저씨〉는 2차 성장과정, 사회적 관계를 학습하는 소미가 주인공이다[4]. 서술적 구도(構圖)에서 이 소녀들은 남성, 소녀의 내적성장 도약판으로서 그리고 보호자로서의 아버지의 기표를 통해 삶의 의미 혹은 가치를 깨닫는다. 예를 들어 빨간 모자가 숲 속 늑대(욕망의 상징)의 유혹으로 위협에 봉착했을 때 사냥꾼을 만나는데, 이 존재는 어린 독자에게 빨간모자의 잘못을, 즉 주인공이 어머니의 충고를 듣지 않았기 때문에(쾌락 때문에) 할머니와 그녀가 위협에 처하게 되었다는 사실을 주지시키는 우회적 암시자이자 그녀를 위협으로부터 보호해 줄 수 있는 상징적 인물이다. 또 다른 소녀, 소미는 도시의 숲속에서 욕망을 쫓는 범 죄자들의 포로가 되었을 때 옆집 아저씨의 구원을 받는다. 관객과 독자는 무의식적으로 사냥꾼과 아저씨를 자신들의 아버지의 기표(절대적 후원자)로 생각한다. 그래서 아버지의 부재를 가정(혹은 개인)의 위기로 느껴 불안과 두려움을 갖게 되고, 이내 ‘아저씨’와 ‘사냥꾼’을 무의식 저 편에서 불러와 정서적 안정을 되찾고자 한다. 이야기의 전개과정에 있어 아버지의 부재가 소녀들의 위협과 직접적 인과성이 없지만 독자와 관객은 심리적으로 위협을 직감하고 불편함을 느껴 느낀다. 이는 현재까지 농경, 산업, 정보, 지식 사회를 거치면서 고착화 된 가부장 제도의 남성의 위상 때문이며, 또한 이러한 유산을 상속받은 아버지가 법, 질서, 규제, 보호자, 훈육자 등의 표상으로 고정화되었기 때문이다. 본 연구는 먼저 어린 독자가 전래동화를 통해 사회의 기초적 단위, 즉 ‘나’를 중심으로 아버지와 어머니로 형성되는 가족의 개념을 익히고 동시에 아버지(혹은 남성)를 제도[5]로서의 단위로 인지하고 있음을 볼 것이다. 이어 관객도 영화 〈아저씨〉에서 전통적 가족의 필요성과 질서의 주체로서의 아버지의 기표를 구하고 있음을 파악하고자 한다.

II. 아버지의 기표

가족문화에서 아버지(남성)의 실체는 ‘나’의 한계 값

을 결정하는 중요한 요소이다. 일반적으로 아버지는 ‘나’의 실제적 보호자이자, 실체가 없지만 이름만으로도 영향력을 행사하는 형상, 마치 기독교 예배의식에 나타난 하느님 ‘아버지’처럼 기표만으로도 법, 질서, 금기, 규제 등등을 운용하는 무형적 존재로서도 작동하고 있다. 아버지의 사전적 의미는 유형과 무형의 존재로 나뉜다. 전자는 성적 형태를 결정하는 생물학적 아버지인 동시에 그 행태에 영향을 주는 사회학적 아버지이다. 기독교의 성서가 전하는 지상의 아버지도 위의 내용과 다를 바 없다. 아들을 둔 자, 그 아들은 아버지의 훈계와 징벌을 받아야 하는 자이다. “아들아 하나님의 체벌을 업신여기지 말며, 그가 꾸짖을 때도 낙담하지 말라, 그가 사랑하는 자만을 체벌하고, 아들로 여긴 자만을 벌하노라...우리는 지상의 아버지를 훈육자로 두고 있다.”(히브리서 12:8-9).

위의 유형의 아버지와 달리 기독교의 예배의식에서 일컬어지는 천상의 ‘아버지’는 무형적 존재로서 이름만으로도 사법적이고 권위적 상징성을 갖는다. 라캉에 따르면 “아버지의 이름은 유아의 욕망에 지속적인 제한을 가하고, 그런 제한(법)을 위반할 때에는 거세라는 징벌을 주겠다고 위협하는 모든 기능을 가리킨다. 아버지의 이름은 법을 만들어 내는 동인이고 또한 기표의 연쇄에 유동성과 연결성을 주는 힘이다. 일단 이 기본적인 기표가 축출되어 버리면 의미화의 전 과정이 망가지게 된다”. 이처럼 (라캉에게서) 아버지의 기표는 “부재라고 추정되는 바탕위에서만 모든 것이 존재할 수 있으며, 존재하지 않음으로써 존재”[6] 하는 상징계의 대표적 부표이다.

이렇게 아버지의 존재는 유형이든 무형이든 고정된 형상으로 우리 주변을 맴돌고 있다. 근대의 인류학자, 문명 비평가, 사회학자 등은 서구의 역사가 남성중심이라는 데에 커다란 이견을 보이지는 않는다. 소수의 종족을 제외하고 대부분이 가부장 제도를 선택하였고, 전쟁과 모험으로 점철된 문명을 일구었으며, 남성에 준거한 여성의 위상이 결정되어 왔다. 그로 인해 남성은 개인, 가정, 사회, 더 나아가 역사 속에서 보호자로서 훈육자로서, 또한 규범자로서의 지위를 용인 받게 되었다. 라캉의 정신분석학은 남성의 역사적 관점을 무의식의

유산으로 계승한 아버지에게서 삶의 주요한 기표를 찾고 있다. 상상계에서 상징계로 접어든 아이에게 아버지는 자신이 상상계에서 보았던 타자, 어머니와는 아주 다른 낯 설은 타자이다. 일반적으로 우리의 가족문화에서 외부의 경제활동을 이유로 아버지는 집을 자주 비우고 아이에 관심이 없다. 이러한 아버지의 등장은 아이에게 어머니와의 둘만의 세계, 즉 이제껏 동결시키고, 축소시키고, 흡수하기 쉬웠던 타자세계(어머니)와 사뭇 다른 상호주체적이고 사회적인 타자세계(아버지)와의 조우인 셈이다. 라캉의 '아버지의 이름'에서 알 수 있듯이 상상계의 동일시(나르시슴) 현상을 벗어나 상징계에 접어든 자아는 타자를 만나게 되고, 이때 타자(혹은 대상)에 아버지의 이름이 없다면 자아는 실재계에서 이를 대체함으로써 망상, 환상, 착각, 도착 등등에 빠진다(정신병을 앓게 된다). 다시 말해서 결여된 세계와의 조우에서 충만함의 세계로 나아가는데 아버지의 이름이 절대적으로 필요한 것이다. 아이는 아버지(실제 아버지가 아닐지라도)를 통해 처음으로 저지, 억압 그리고 금지들, 즉 사회화 과정을 경험하게 된다. 아버지는 문화인류학적으로 혼인관계, 친족관계, 문화적 관습을 관통하는 법칙이며, 정신의 소여물인 언어 구조에 숨겨져 있는 기본적 기표인 것이다. 그러므로 아버지의 기표는 유·무형의 사회적 제도, 법적(혹은 도덕적) 장치처럼 우리의 현실과 정신에 작동하고 있다.

III. 전래동화의 아버지

프로이트의 연구는 인간 본래적 욕망의 제 빛깔이 무엇이고, 금기의 판도라 상자가 무엇인지 또한 무의식의 억압과 금기가 잉태한 문명이 어떤 것인지 서술하고 있다[7]. 전래동화 속에 나타난 욕망의 대상과 제도로서의 아버지의 기표를 보자. 먼저 무의식 층위에서 일어나는 욕망의 대상으로서의 아버지로 인한 오이디푸스 갈등을 보자. 대표적 전래동화로 『라퐁첼』, 『신데렐라』, 『백설공주』 등을 손꼽을 수 있다. 브뤼노 베틀하임의 『전래동화의 정신분석』 [8]에 따르면 오이디푸스기의 소녀에게 아버지는 욕망의 대상이자, 자신과 함께 영원

히 행복하게 살게 될 왕자이고, 이에 반해 어머니는 자신의 행복을 방해하는 나쁜 마녀로 인지된다[9]. 위 동화의 궁극적 목적은 오이디푸스 갈등을 겪는 소녀에게 가족의 보호를 벗어나 더 넓은 세상을 바라보게 하는 것이다. 오이디푸스기는 어머니와의 2자 관계를 벗어나 아버지의 등장으로 3자 관계가 형성되는 시기이다[10]. 이때 소녀에게 아버지는 (어머니와는) 다른 세계이고, 동경의 대상이다. 어머니에 대한 상(像)도 이때에 둘로 나뉜다: 아버지 등장 이전의 어머니와 아버지 등장 이후의 어머니. 전자가 무한한 관심과 사랑을 주는 존재로서 소녀가 오이디푸스기를 벗어날 때, 즉 아버지에게 실망(관심이 어머니에서 아버지로 그리고 또 다른 존재로 향할 때)을 느낄 때에도 여전히 소녀의 든든한 버팀목 역할을 한다면, 후자는 나쁜 계모와 마녀로 등치되어 소녀의 적이 된다. 마녀는 계략을 세워 소녀의 욕망(아버지와의 결혼)을 짓밟고 아버지와 생이별을 하게 한다. 라퐁첼의 아버지는 서약(마녀의 능력과도 같은) 때문에 답에 갇힌 그녀에게 도움을 전혀 주지 못했고, 백설공주는 계모에 의해 아버지의 성에서 쫓겨났으며, 신데렐라 또한 계모와 이복언니들의 방해로 아버지와 생이별을 하였다. 프로이트와 그를 추종하는 아동 심리학자들이 주장하는 것처럼 아이가 자아를 완성해가는 과정 속에서 겪는 고통과 불안 그리고 공포는 성인이 상상하는 것 이상으로 그들을 짓누른다. 그 대표적인 것이 오이디푸스 갈등(혹은 욕망)인데, 이를 해소하기 위해 소년(주인공)이 용과 괴물(아버지의 표상)을 죽이는 반면, 소녀는 마녀와 계모(어머니의 표상)에게 응징을 가한다. 소녀의 아버지를 향한 무의식적 욕망이 계모와 마녀를 죽음에 이르게 하고, 계모(어머니)의 죽음에도 어떠한 죄의식조차 갖지 않는다. 그 이유는 “오이디푸스 이전의 어머니, 실제 어머니에 대한 믿음과 신뢰 그리고 깊은 충성” 있기 때문이다[11]. 마녀는 사라지고 소녀는 왕자(아버지)와 결혼해 행복하게 살아간다. 소녀는 전래동화를 통해 주인공과 때로는 거리를 두고 때로는 동일시하며 좋은 것만을 선택하면서 환상(라캉의 상상계) 속에서 오이디푸스 욕망을 해소한다. 그렇게 함으로써 실제의 부모와 좋은 관계도 유지된다. 특히 소녀의 오이디푸스적 현상에는 소년의 경우와

다르게 아버지와의 사이에 아이가 등장한다. 이 아이는 공주(소녀)와 왕자(아버지)가 비록 지금은 멀리 떨어져 있지만 다시 만날 수 있는 매개체 역할을 한다. 아이는 둘을 이어주는 상징이다. 결혼이나 어떤 형태의 성적 관계가 제시되지 않지만 전래동화는 아이가 사랑의 결과로, 혹은 성관계 없이도 생길 수 있다는 생각을 지지해 준다[12]. 오이디푸스기 소년이 어머니에게 실망하고 그 대안으로서 공주를 취하듯이, 소녀도 아버지에게 실망을 왕자와 아이로 대신한다. 전래동화의 3이라는 숫자는 중요한 의미를 지닌다. ‘나’를 중심으로 아버지, 어머니가 한 가족을 형성하기 때문이다. 무의식과 꿈에서 (혹은 의식속에서도) 아이에게 ‘하나’ 혹은 첫 번째는 우월적 지위의 부모나 혹은 자기 자신을 뜻하고 (...), ‘둘’은 일반적으로 부모, ‘셋’은 부모와 아니면 형제와의 관계에서의 자신을 나타낸다[13].

무의식의 차원에서 ‘나’는 유일하며 생존의 절대적 단위이고 의식의 차원에서도 ‘하나’ 혹은 첫 번째는 최고이다. “전래동화에서 숫자 3은 정신의 3가지 양상, 본능, 자아, 초자아와 상응”한다는 정신분석학자들의 지적을 참고로 한다면 ‘나’는 본능이고, 자아와 초자아는 부모로 환치될 수 있다[14]. 익히 알고 있듯이 자아는 현실과의 관계에서 완성되기에 본능적 ‘나’는 아직 미완성된 자아이고, 초 자아는 부모나 사회의 상과 벌에 의해 완성된다. 다시 말해 ‘하나’는 자신이거나 혹은 상대적으로 우월한 부모이고, ‘둘’은 자신과 사랑하는 사람과의 관계 또는 (결혼관계에 있는) 부모이며, ‘셋’은 ‘하나’ 혹은 ‘둘’과의 경쟁에서 밀린 존재이다. 결론적으로 ‘나’는 ‘하나’일 수 있고, ‘둘’의 위치에 설 수도 있지만, 언제나 ‘셋’의 위상에 머물러 있다. 또한 세 번째는 형제가 많은 적든 나이가 많은 적든 언제나 불안정한 위치인 것이다. 오이디푸스기 소녀가 어머니를 쫓아내고 아버지와의 사이에 아이(혹은 인형)를 둬으로써 그 동안 홀대받았던 느낌, 무시당했던 감정, 상대적 무력감을 극복하려고 한다. 기하학적으로 삼각의 구도가 안정적이듯이 전래동화에서 아버지, 어머니, 나로 형성되는 삼각관계는 어린 소녀에게 심리적 안정의 기제로서 나타난다. 소녀는 아버지(욕망의 대상)와 아이(욕망의 매개체)를 통해 심적 안정을 취하고, 새로운 세계로 나아갈 준비

를 한다.

베들하임은 아이가 매번 같은 책을 읽어달라고 보려는 것은 자신의 처지와 주인공의 처지를 동일시하기 때문이며[15], 또한 그 고민이 해결될 때까지 반복해서 읽는다고 말한다. 물론 책의 내용이 항상 동일하지만은 않다. 『빨간 모자』는 분리 장애를 겪고 있는 독자에게 주인공 소녀가 어머니의 충고를 귀담아 듣지 않아 불행이 시작되었고, 그런 그녀(혹은 자신)는 비난받아 마땅하다는 생각이 들게, 그리고 편부의 독자에게는 보호자로서의 아버지, 즉 제도로서의 아버지의 부재가 주인공의 위험을 초래했다고 생각하게 한다. 이 동화는 지혜롭지만 늙고 거동이 불편한 할머니, 여리고 마음씨 고운 어머니 그리고 위험에 무방비로 노출된 주인공이 한 가족으로 등장한다. 그러나 이 가족에게는 보호자이자 규범자이고 훈육을 담당하는 아버지가 없다. 이 책을 좋아하는 어린 소녀는 빨간모자가 할머니 댁에 심부름 가던 중 늑대의 유혹에 빠져 위험에 처하자 “늑대가 숲 속에 숨어 있다!”, “늑대가 너를 잡아먹으려 한다!”라고 주인공에게 경고를 보낸다. 이 외침 속에 어머니와 잠시 떨어져서 발생하는 분리적 장애의 불안과 더불어 아버지의 등장을 간절히 바라는 소녀의 무의식적 소망이 담겨있다. 부모가 동화를 읽어주는 동안 소녀는 주인공의 공포, 불안, 고통을 함께 하면서도, 다른 한편으로 거리두기를 통해 안전지대에 머물며 이를 해결하고자 적극적으로 사건에 개입한다. 대부분의 아이(3세-5세)가 세계를 자기중심적으로(자신은 언제나 ‘최고’이기에) 이해하는 것처럼, 소녀도 이야기의 진행을 자기중심으로 변환시키며 주인공의 위험상황에 적극 대처한다. 어린 독자의 무의식 세계는 자기방어(혹은 주인공 방어)에 적극적이다. 우리의 몸이 위험에 처하면 눈이 깜빡거리거나 근육이 수축과 이완하며 긴장을 해소한다. 그러나 이것이 여의치 않으면, 즉 물리적 불능 상태에 이르면 우리의 정신은 무의식 세계의 초월적 힘 또는 존재를 대동시킨다. 이렇게 『빨간 모자』를 읽는 동안 소녀는 무의식 세계에서 사냥꾼을 불러와 늑대로부터 주인공을 보호한다. 많은 전래동화가 여성과 아이는 외부의 적을 상대할 수가 없고 남성만이 이를 해결할 수 있다고 독자에게 암암리에 주지시키는데, 이 동

화 역시 무의식적으로 보호자, 제도로서의 (내면적) 아버지의 필요성을 사냥꾼을 통해 아이에게 주지시키고 있다.

이 동화에 등장하는 유일한 남성이 사냥꾼과 늑대이다. 늑대는 소녀에 대한 성적 욕망의 상징으로서 남성적 형상의 위험한 인물이고 사냥꾼은 보호자이자 사회적 제도의 규범자로서 착한 인물로 그려진다[16]. 프로이트에 의하면 성장기 소녀는 성적 유혹의 위협에 노출되어 있고, 반드시 이 과정을 거쳐야 한다. 브뤼노 베틀하임은 전래동화가 우화나 현대동화의 교훈적 혹은 일방적 도덕의 가르침과는 차원이 다르게 어린아이의 의식, 전의식, 무의식 등 전 층위에 영향을 주는 메시지를 전달하는데, 특히 암시적 방식으로 본래적 욕망의 억압을 긍정적으로 수용하고 현실세계에서 자족할 수 있게 한다고 주장한다. 소녀가 사냥꾼의 등장을 반기면서 처음 늑대가 등장했을 때처럼 부모에 앞서 “사냥꾼이 늑대를 죽였어!” “빨간 모자와 할머니가 살아났어!”라고 말을 건네는 것은 자신은 절대로 늑대의 유혹(성적유혹)에 넘어가지 않을 거라는 다짐과 가족의 재결합에 대한 강렬한 무의식적 욕구와도 같다. 늑대가 소녀의 오이디푸스 갈등을 구현시키는 프로이트적 소재라면 착한 사냥꾼은 소녀의 패밀리 로맨스 신경증을 구동시키고[17]존재적 의미와 관련된 라캉적 소재라 할 수 있다. 라캉의 상상계에 있는 아이에게 아버지의 존재는 낮 설은 이방인이자 탐험의 대상이면서 동시에 권위적, 초월적 존재이고, 감히 범접할 수 없는 인물이다. 아이가 어머니와의 일방적 이차관계(상상계)를 벗어나 삼자관계(상징계)로 접어들면, 비로소 아버지의 존재를 인지하기 시작하는데, 이때에 아버지는 금지와 억압의 실체로서 아이의 실존에 위협적 존재로 등장한다. 그럼에도 불구하고 ‘아버지-어머니-나’로 이루어진 가족관계에서 아버지는 나의 보호자로서 없어서는 안 될 존재이다. 반면 어머니는 오히려 소녀의 가족 로맨스에 방해가 된다. 또한 ‘아버지-나-아이’로 이어지는 가족구도에서도 아버지는 소녀에게 (환상 속의 아이를 통해서라도 붙잡고 싶은) 절대적 존재이다. 이렇게 아버지의 존재는 소녀가 정신적으로 더 높은 존재로 나아갈 수 있게 해주는 상수이다. 『빨간모자』의 사냥꾼은 소녀의

제도로서의 보호, 법, 질서, 규제, 금지, 억압이 내면화된 상징인 것이다. 사회적 제도로서의 아버지의 기표(사냥꾼)가 소녀의 정서적 체계의 질서 있는 운용에 도움을 주고 있다.

IV. 소미의 아버지

1970년대 페미니즘 영화가 전면에 등장하면서 이전 고전 영화의 선/악, 흑/백, 옳고/그름과 같은 이분법적 낡은 서사구조의 부권영화가 비난 받았다. 특히 고전영화에서 남성의 역할이 다양하고 다채로우며, 특히 남성 등장인물의 개성을 배려하는 서술적 논리가 돋보인다. 상대적으로 여성은 신화세계를 모델로 한 추상적·허구적 세계(혹은 덧없는)의 인물과 연계되어 있고[18], 여성의 역할도 고정되고 정형화 되어 서술적 논리의 주체가 되지 못한다. 예를 들어 남성이 여성(화폐)의 가치와 순환을 결정하기에 여성은 담론의 주체가 되지 못하고 언제나 담론의 대상에 머문다[19]. 이렇게 여성이 신화적 존재 아니면 나약한 존재로 설정되어 플롯이 전개된다. 전자의 경우, 남성이 신격화된 여성을 추종하고 소유함으로써 자신도 영원하고 불변한 신화세계의 존재가 되고픈 욕망의 표현이고, 후자는 천사 미카엘이 악마를 심판하듯 정의의 사도가 되어 여성을 보호하고픈 욕망의 표현이다. 고전영화 이후 거의 반세기가 흘렀지만 21세기의 영화 <아저씨>도 부권적 이데올로기의 터널을 지나고 있다. 주인공 태식, 비열한 장기매매업자 만식과 종석형제, 마약업자 오명식, 그리고 살인과 폭력을 일삼는 남성의 무리가 영화의 주요 시퀀스(Séquence)를 완성한다면, 신화 속 인물처럼 정형화되고 고정된 채 사진으로만 등장하는 태식의 부인 김연수, 마약밀매업자의 손아귀에서 벗어나지 못하고 장기매매의 대상이 된 소미의 어머니 박효정, 그리고 소미와 부인 김연수의 배 속에 있던 태아는 나약한 (여성과 아이) 집단으로서 남성적 시퀀스의 보조 신(Scene)이다. 이 영화는 남성과 여성, 강자와 약자, 남성의 살인과 폭력 그리고 보호 받아야 할 여성 등의 대립 구조로 부권체제를 지향하고 있다.

태식의 플롯에서 아버지의 기표를 보자. 태식의 플롯에 두 여성이 등장한다. 젊은 미모를 유지한 채 신화적 존재로 남아있는(초상화) 부인과 그의 부성애를 구현할 대상이자 행복의 등가물로서의 소미이다. 뒷골목 전당포를 운영하던 태식에게 소미의 등장은 부인과 태아의 죽음 때문에 배제되고 억압되었던 사랑의 욕망을 움트게 하였다. 소미가 태식의 전당포에 음향기기(MP3)를 지당 잡히면서 첫 대면이 이루어졌고, 태식은 이 음향기기의 노래를 습관적으로 듣는다. 소미의 음악이 보이스 오프 처리되었고, 관객은 태식과 소미 사이에 어떠한 정서적 전류가 흐르는지 알 수가 없으며, 음악을 듣는 태식의 표정도 이를 감추고 있다. 관객은 노래의 내용을 알 수 없지만 노래가 태식의 닫힌 마음을 열어 놓기 시작했다는 사실을 인지한다. 태식과 소미와의 대면 대면함이 소멸하자, 비로소 관객은 영화 후반부에서야 실제의 모습이 아닌 기표로만(만삭의 김연수) 등장하는 태아와 소미를 연결 짓는다. 태식의 부성애가 소미에 대한 애색함을 사라지게 한 것이다. 부성애의 근원을 잠시 살펴보자. 기표와 기의가 상응하는 질서정연한 세계에서 저 너머의 초월적 존재는, 한편으로 혼돈과 거북스러움의 대상이고, 다른 한편으로 기독교의 예배의식을 관장하는 아버지의 이름처럼(신도들에게) 숭배의 대상이기도 하다. 서구의 역사에서 기독교의 초월적 존재의 전지전능함이 지상의 왕(혹은 아버지)에게 부여되었고[20], 왕은 그 권한과 권위로 백성을 다스렸다. 자연스럽게 서구의 가족문화도 아버지를 중심으로 운영되고 이런 왕의 상징적 힘을 유산으로 상속받았다. 결국 가부장제도의 역사에서 아버지의 사랑은 본능적(무의식적) 모성애와 달리 조각적이고 인위적인 역사(혹은 의식)의 산물처럼 보인다. 소미를 향한 태식의 사랑이 역사의 산물이든 사회적 학습의 결과이든 관객은 정서적으로 이를 숭고함으로 연결시킨다. 태식은 가족을 지키지 못한 고통이 극에 달하자 자기 방어적으로 사건을 의식에서 배제시켰고, 소미를 통해 아버지로서의 과오를 보상받으려 한다.

‘아저씨-소녀’의 관계가 ‘아버지-딸’로 전위되는 과정을 보자. 아저씨의 사전적 의미는 부모항렬의 아버지 친형제를 제외한 남자를 일컫거나 또는 남자 어른을 친

근히 부르는 말이다. 바꿔 말해서 아저씨는 친 아버지처럼 나를 위협에서 구해주고 외부의 공격으로부터 돌아보아 줄 수 있는 남성을 의미한다. 물론 탐욕스런 중년 남성에 대한 표현도 있다. 침대에서 자고 있는 소미를 바라보는 태식의 쇼트가 관객에게 태식의 성적욕망을 의심하게 한다. 그러나 관객이 태식의 성적욕망에 초점을 두어 추적하다가 중국에 가서는 ‘아버지-딸’의 관계를 확인하게 된다. 태식의 유토피아에 아이와 부인이 없다면, 소미에게는 보호자로서의 아버지가 없다. 태식은 부인과 태아를 잃어 아버지로서의 조건이 충족되어 있지 않고, 소미는 마약을 복용하는 어머니 때문에 아버지의 존재를 간절히 바라고 있다. 비록 타자와의 관계에 무관심한 태식이지만 소미에게만은 연민의 마음을 갖고 있다. 박효정이 딸 소미의 행방을 물을 때 태식은 소미와 식사중이면서도 제대로 답하지 않았으며, 또한 소미가 어머니의 마약복용 현장을 목격하고 전당포에 찾아 왔을 때에도 기꺼이 자신의 침대를 내어 주었다. 소미가 전당포를 제 집처럼 드나들며 식사와 잠자리를 해결하는 쇼트는 태식이 『빨간모자』의 사냥꾼처럼 정의(보호자, 욕망의 억압과 금지)가 내면화된 상징임을 보여준다. 이렇게 ‘아저씨-소녀’의 관계에서 아저씨는 정의가 내면화된 상징으로 작동한다. 박효정이 범죄자의 마약을 중간에서 빼돌린 사건으로 소미가 개미굴에 팔려가고, 태식이 소미를 구하고자 범죄자들과 싸움을 벌이면서 ‘아버지-딸’의 관계가 이루어지기 시작한다: 태식이 소미에게 학용품을 건네고 포옹을 하면서 과거 경찰관의 추궁에 소미가 무심코 태식을 아버지라 가리켰을 때 외면했던 일을 사과하고, ‘혼자 설 수 있지’, ‘한번 안아보자’라며 소미를 안는다. ‘아버지-딸’의 관계에서 아버지(태식)는 정의(보호자, 법, 질서, 악의 심판자)가 외면화된 상징으로, 악을 벌하는 사회의 보편적 기제로 그리고 제도로서의 기표가 되고 있다.

소미의 플롯에서 아버지의 기표를 보자. 박효정이 딸 소미의 전당포 출입을 탐탁지 않게 생각했던 것은 태식의 성적 욕망 때문이었다. 그러나 앞서 언급한 것처럼 태식의 소미에 대한 어떠한 성적욕망도 존재하지 않는다. 태식과 소미는 ‘아버지-딸’의 관계로 묶여 있기 때문이다. 박효정이 ‘아저씨 경고하는데 자꾸 우리아이 불

러 들이지마! 소미한테 이상한 것하면 가만 안 뒤!'라고 태식의 욕망에 제지를 가하는 것 같지만 사실은 탁자 아래 숨어있는 소미에게 터울이 있는 사람과의 성적 접촉은 안 된다는 사회적 관습을 고지하는 것이다. 이 메시지가 영화에서 유일하게 소미의 성적 욕망의 존재 가능성, 잠재성을 유추하게 한다. 서구의 전통은 생식(procréation)에 관계하는 성적 관계만을 정당화해 왔다. 그 이외의 성적 행동(copulation)은 비자연적인 것으로 금기시하였다. 미셸 푸코는 『성의 역사』 [21]에서 “과학은 본질적으로 도덕의 지상명령에 종속된 것으로 진실을 말한다는 구실로 비 생식적 성적욕망을 성욕의 착란, 도착, 병리학적 감퇴, 병적 격화 등으로 분류·검토하며 도처에 공포를 부채질 하였다. 또한 비정상적인 성적접촉이 사회를 타락시키고, 그 귀착점은 개인의 죽음, 사회의 멸망, 인종의 죽음이라고 설정”하면서 지배권력의 담론에 보증을 서고 있다고 주장한다 [22]. 그 이외에도 지배 권력들은 성의 진실이 밝혀지지 않도록 하기 위해, 비밀이 누설되지 않도록 하기 위해 금지, 억압, 규제, 법 등등의 여러 장치들을 사회에 배치하고 발전시켜왔다. 개인이 성적 경험(성의 비밀)을 고백하고 누설하려고 할 때 가족, 교육(학교), 사회(법과 도덕)와 같은 제도를 단계별로 배치함으로써 그의 삶의 의지를 꺾어 놓았던 것이다[23]. 권력은 특정 집단 혹은 무리, 즉 “대상이라기보다 과정에 가깝다. 권력은 변화무쌍한 유동적 힘이며 상이한 사회적 행위와의 관계를 통해 실행된다”[24]. 만일 성적욕망이 밖으로 그 실체를 드러낸다면 과거의 권력이 그러했듯이 현재의 권력도 여전히 이를 비 생식적 혹은 병적으로 범주화 시켜 사회에 공포 분위기를 조성하고 있다. 이러한 권력의 억압 때문에 성적 경험은 자꾸만 안으로 내면화 되어 간다. 사회적 장치들로 인하여 소미는 태식에 대한 자신의 성적 감정이 어머니에게 발각되지 않도록 몰래 전당포를 출입한다. 구순대(oral zone), 항문대(anal zone), 그리고 성기대(sexual zone)에 접어든 사춘기 소미의 욕체가 성적 상징과 환상의 융합물을 만들어냄으로써 박호정에게 유의미한 존재가 되었고 또한 관객에게 상상의 문을 열어주고 있다. 방금 언급한 것처럼 소미의 성적 기표는 영화 초반부를 제외하고 더 이상 등장하지

않는다. 오이디푸스기 소녀의 성적 정체성이 아버지를 투사대상으로 하여 정립된다면, 아버지가 없이 사춘기를 맞이한 소미에게 태식은 분명 투사대상일 것이다.

관객은 태식의 부성애가 소미의 행방을 추적하고 그녀를 위험에서 구출할 거란 사실을 잘 알고 있다. 관객의 무의식세계에서 정의가 외면화된, 악의 처벌자인 아버지의 기표가 작동했기 때문이다. 우리는 권선징악의 종교적·도덕적 가르침 덕분에 악의 무리를 처단할 초월적 존재를 항상 곁에 두고 있다. 다시 말해서 우리는 질서세계를 유지할 수 있는 아버지라는 기표의 영향력 하에 놓여 있다. 소미의 전당포 생활이 초기단계의 오이디푸스 욕망이라면, 전당포에서 태식과의 만남은 지식(삶의)욕망이고, 외부세계(범죄세계)와의 접촉은 주체적 자아, 즉 다자적 관계망 속에서 개체적 존재가 되려는 사회적 욕망이다. 위의 과정이 일반적인 아동의 자아성장과정이다. 하지만 소미는 준비단계 없이 다자관계를 경험한다. 소미는 『빨간모자』의 주인공처럼 어머니와 단둘이 살아간다. 동화 속의 자상한 할머니도 없고, 심지어 어머니는 범죄와 마약에 연루되어 있어 소녀를 돌보아 줄 처지가 아니다. 오히려 어린 소미가 어머니의 안위를 걱정해야 하는 플롯에 관객의 심기가 불편하다. 어린 독자와 성인 관객이 아버지의 부재를 절감하는 정도의 차이는 있을지라도 그로 인하여 촉발되는 공포, 불안, 두려움은 동일할 것이다. 대부분의 아이들이 자신보다 상대적으로 우월적 지위에 있는 부모의 역할을 놀이(소꿉놀이)를 통해 경험하고 또한 그 부재에 대한 상실감도 해소한다. 무엇보다도 아버지(혹은 타자)의 부재는 가족 내에서 어머니와의 이차관계를 벗어나 처음으로 제 3자의 개입을 경험하는 데에 있어 아이의 사회적 정서의 불균형을 초래한다. 가족은 현실세계와 상상세계를 자유자재로 넘나들 수 있는 중간지점으로서 편의적인 동일시와 거리두기를 해도 별 문제가 없는 안전지대이다. 바꿔 말해서 제 3자와의 대면이 성공할 때까지 재 시도가 가능한 곳이다. 그러므로 아버지(타자)의 부재가 아이의 사회화 관계설정 모델에 영향을 줄 수 있다. 성인의 경우 아버지의 상실감이 정치, 사회, 문화, 경제, 등등의 제도로, 즉 아버지의 다양한 기표로 환치되어 해소되지만 여전히 그 부재에 대한 내

적 혼돈은 상존해 있다. 영화는 관객에게 아버지가 없는 소미의 정체성과 사회화 그리고 존재적 안전에 대한 불안을 조성하며 그 해결책으로 정의가 외면화된 아버지의 기표를 제안한다. 아버지의 기표는 사회적 ‘나’를 책임지는 존재로서 성장기 아이들에게 복잡하고 다양한 형상으로 등장하는데, ‘나’를 중심으로 가족, 사회, 국가로 이어지는 사회적 삶의 각 단계에서 나타나는 규칙, 법, 정의, 제도 등등과 같은 것이다. ‘나’의 의미는 주변과의 관계망에서 비롯하고 그 길라잡이로서 아버지의 기표는 절대적이다. 결국 아버지의 부재(아버지의 기표의 부재)는 사회적 자아의 결여로 연결될 수 있고 성격형성에도 영향을 미칠 수 있다.

관객은 태식, 소미, 박효정을 한 가족으로 연상한다. 전통적 가족체계가 경제적, 사회적, 정치적 연유로 혈연 중심의 범주화를 점점 벗어나고 있고, 또한 “친족관계가 자연적 혈통의 관계가 아니라 주거공간은 근접해 있지만 별다른 유전적 유사성이 없는 집단들 사이에 맺어지는 사회적 관계”이기에 관객이 상상하고 소미가 꿈꾸는 가족은 정당해 보인다[25]. 열악한 가정환경에 처해 있는 소미는 가족 로맨스를 꿈꾸며 태식을 아버지의 기표로 상상한다. 그녀는 어머니 박효정이 마약을 할 때 안식처로 태식의 집을 찾았고, 친구와의 다툼으로 경찰관이 부모를 묻자 태식을 지목했으며, 또한 ‘아저씨가 나 구하러 온 것 맞죠? 나는 아저씨가 제일 좋아! 왜냐면 아저씨가 없다면 내가 좋아할 사람이 세상에 없기 때문이야!’의 대사를 통해 태식이 정의가 외면화된 아버지의 기표이고 언제나 그럴 것이라는 소망이 묻어있다. 영화 초반에 박효정이 범죄자들에 의해 장기가 척출되고 매매되면서 일찍이 스크린에서 사라지는데, 이것은 프로이트의 정신분석적 관점에서 보면 못된 계모에 대한 응징이라는 심층적 의미와 상응한다. 편부의 가정에서 어머니는 아이의 보호자이어야 함에도 불구하고 영화는 박효정에게 그런 역할을 부여하지 않고 있다. 박효정은 더 이상 생모 이상의 의미가 없다. 태식은 또래의 아이들과 어울리지 못하고 외톨이가 된 소미에게 사회화 과정을 학습할 수 있는 유일한 통로이다. 영화에서 소미는 초기단계를 벗어난 존재, 어머니와의 밀월관계를 일찍이 청산하고 사회적 자아를 형성해가는

인물로 설정되어 있다. 소미가 정서적 안정단계를 넘어 성숙의 단계로 나아가는데 태식이 아버지의 기표가 모델 역할을 하고 있는 것이다. 소미는 정의가 내면화되고 외면화된 아버지의 기표를 통해 자아를 발견하고 토양을 일구며 영양분을 섭취한다. 어린 아이가 동화의 상상세계 속에서 끝없는 심리적 투쟁에 뛰어들어 현실과의 접점(아버지의 기표)을 찾듯이 관객도 불편함과 내적 갈등의 문제를 아버지의 기표를 통해 해결한다. 착한 사람과 악한 사람, 위험한 동물과 이로운 동물, 빛의 세계와 어둠의 세계로 이분화된 동화세계가 아이들의 양면적 감정을 쉽게 정리하도록 도움을 주듯이 이 영화도 태식과 범죄자, 소미와 개미굴, 선과 악으로 양분화 되어 있고 관객은 악의 처형자로서, 제도적 장치로서, 정의가 외면화된 아버지의 기표를 통해 소미를 구원하고 싶어 한다.

V. 결론

일반적으로 전래동화는 다양한 심리적 장치들을 통해 아이의 내적 갈등을 해소시켜주고, 영화는 관객을 상상세계로 초대해 현실세계의 피로감을 덜어준다. 동화는 아이가 아버지의 기표를 확인하기 위해 현실세계로 ‘들어가며’ 더 높은 존재의 형태를 지향할 수 있게 하고, 영화는 관객이 아버지의 다양한 기표들을 취사선택하도록 현실세계에서 ‘빠져나오며’ 안락함을 느끼게 한다. 이러한 관점과 더불어 본 연구는 동화와 영화가 인류의 부권적 이데올로기의 (무의식적 혹은 의식적) 유산과 그 시대적 정서를 전달하고 있음도 보았다. 남성(아버지)은 한편으로 정치적 폭군이거나 범죄자이지만 다른 한편으로 부당한 권력의 대항자로 또는 사회적 약자의 수호자로 나타난다. 동화 속의 아버지가 욕망과 억압의 표상으로 드러나며, 동시에 아버지의 부재를 통해 가족의 필요성을 깨닫게 한다면, 영화 속의 아버지는 사회적 약자의 수호자로 묘사되며, 전통적 가족의 틀과 질서의 주체로서 그려진다. 이렇게 아버지의 기표는 두 장르에서 사회적 ‘제도’라는 기의와 조응하면서 인류문화의 기본적인 개념으로 작동되고 있음을 알 수

있다.

이상 살펴본 바와 같이, 무엇보다도 아버지 없는 소녀가 주인공인 작품은 부권적 이데올로기, 등장인물의 성적 대비(강함과 나약함, 지배와 피지배, 약자와 승자 등등)를 토대로 독자와 관객에게 남성중심의 사상을 조작하고 있는 것처럼 보인다. 또한 ‘아버지의 기표에 사회적 기제라는 기의가 조응하면서 주인공 소녀의 성적 정체성 확립과 사회화가 이루어진다는 것을 독자(혹은 관객)에게 전달하고 학습시키고 인지시키고 있다. 시대가 변했음에도 불구하고, 여전히 이러한 지배 이데올로기(문화인류학, 정신분석학, 라캉, 프로이트, 푸코 등등의 사상)의 주입이나 학습은 자칫 사고나 행동양식의 형성에 악영향을 끼칠 수 있다[26]. 본 연구가 아버지의 표상을 통한 담론을 살펴본 이유는 바로 그러한 기제가 작동하고 있음을 인지하고 보는 것과 그렇지 않는 경우가 커다란 차이를 보일 수 있기 때문이다. 인지하지 못한 채 작품이나 영화를 통해 학습되는 이데올로기는 유년기나 청소년기를 거치는 세대에게 그릇된 가치관을 심어줄 우려가 농후하다. 독자나 관객은 남성중심의 이데올로기가 이야기의 주된 구조로 활용되고 있음을 명확하게 인지해야하며, 또한 그러한 기제가 부여하는 불편함과 우려를 분명히 인식해야할 필요가 있다.

참 고 문 헌

- [1] 대학의 자율적인 교과과목으로서 영화의 도입은 이탈리아에선 60년대 중반에, 프랑스, 미국, 영국에선 70년대에 이루어진다. ‘영화학 연구소’의 의미는 심리학 혹은 사회학과 같은 ‘강력한’ 학문분야에 뿌리를 둔 연구자가 영화에 관심(수용)을 공식화했다는 사실에 있다. Francesco Casetti,, *Les théories du Cinéma depuis 1945*, Natan, 1999. 12. 재인용.
- [2] F. Casetti, 위의 책, pp.6-10.
- [3] Grimm The Brothers, *The complete Grimm's fairy tales*, New York, Pantheon Books, 2005. 참고.
- [4] S. B. Poulter, 송종용 역, *Father Factor: how your father's legacy impacts your career*(모든 인간관계의 핵심요소) 아버지, 씨앗을 뿌리는 사람, 2007.
- [5] 제도(institution)라는 용어는 프리드만(Friedmann)이 영화를 연구하면서 언급한 사회적 체계(machine sociales)에서 비롯되었고, 여기에 영화에 대한 모랭의 사회학적 관심이 덧붙이면서 ‘영화적 제도’(Institution cinématographique)란 단어가 만들어졌다. 그 의미는 소속의 의미를 부여하는 총괄적 장치이자 규범적 운영을 내포한 장치를 뜻한다. Francesco Casetti, 위의 책, 130-131 쪽(참조). 본 연구는 이 용어를 차용하여 ‘제도로서의 아버지’를 가족을 구성하고, 보호하며, 훈육하는 운영의 장치로 그리고 사회적 규범자로 사용하고자 한다.
- [6] M. Bowie, 이종인 역, *자크 라캉*, 시공사, 2003. pp.135-179, 라캉은 프로이트의 이드, 자아, 초자아의 영역을 상상계, 상징계, 실재계로 등치시켜 인간 마음을 좀 더 과학적으로 서술하고자 했다. 라캉의 계(order)의 용어는 분류학(class)처럼 과학적으로 마음의 장소를 정하고자 시도한 것이다. 상상계는 마음이 자신만을 응시하는 거울단계이고, 상징계는 타자를 인지하는 단계이며, 실재계는 마음 저 너머에 있는 단계이다.
- [7] 프로이트, 김종업 역, *토텐과 타부*, 문예마당, 1995.
- [8] B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pluriel, 1976.
- [9] 위의 책. 175-182쪽.
- [10] M. Bowie, 위의 책. 자크 라캉에 의하면 자아형성 단계에서 ‘어머니-아이’만의 세계는 2자관계, 아버지의 등장으로 3자관계가 형성된다. 상상계와 상징계로 총칭되기도 한다.
- [11] B. Bettelheim, 위의 책, 179쪽.
- [12] 위의 책, p.178.
- [13] 위의 책, p.167.
- [14] 위의 책, p.163.

- [15] 위의 책, p.35.
- [16] 위의 책, pp.251-273, 이 책의 표지는 할머니의 옷으로 갈아입은 늑대가 어린 빨간 모자와 함께 나란히 침대에 누워있는 장면을 싣고 있다. 이 장면은 늑대의 혹은 소녀의 성적욕망을 한껏 담고 있다.
- [17] S. Freud, *Family romances*, SE 9, pp.237-241, 현재의 어려운 상황이나 혹은 비천한 신분이 진짜 부모를 만나면 고귀한 신분으로 바뀔 거라는 사춘기 소녀의 환상을 말한다. 성숙하지 못한 자아가 자신의 유블리에 따라 자기 합리화하는 행위이다. (1909).
- [18] F. Casseti, 위의 책, pp.245-249.
- [19] 위의 책, p.248.
- [20] C. Jones, 방문숙, 이호영 역, *케임브리지 프랑스사*, 시공사, 2003. 104쪽. 초창기 프랑스 카페왕조는 여러면에서 궁중세력가들보다 힘이 약했다. 이를 극복하고자 도유식(군주에게 성유를 붓는 신성한 의식)을 통해 신의 은총을 받은 통치자가 되었고, 그들 우위에 서게 되었다.
- [21] M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, 1984.
- [22] M. Foucault, 이규현 역, *삶의 역사*, 나남, p.70, 1993.
- [23] 위의 책, pp.69-90.
- [24] J. Weeks, 서동진의 역, *섹슈얼리티: 성의 정치*, 현실문화연구, p.49, 1997.
- [25] 위의 책, p.37.
- [26] 조선휘, “아동이 지각하는 아버지 상에 대한 연구”, 한국놀이치료학회지, 2010. 참조. 서울, 경기, 충남 지역의 900여명의 아동을 대상으로 조사한 바에 따르면 아버지에 대한 단일 이미지로 남자 아동에 비해 여자 아동들이 아버지를 더 지원자로 이미지화하고, 친구같은 아버지를 더 강하게 형성하고 있다. 학년이 증가할수록 아버지를 더 존경스럽게 지각하고, 활동적인 아버지라고 지각한다는 것이다. 이런 현상이 학령기 아동들에게서 갑자기 나타나기보다는 이미 유아기 시절에

지배 이데올로기의 주입과 학습으로 아버지에 대한 이미지가 결정되었기 때문이라 여겨진다. 조선휘, “아버지와 관련된 국내 학술지 논문의 연구 동향 분석”, 한국놀이 치료학회, 2001년.

저 자 소개

김 길 훈(Guyl-Hun Kim)

정희원



- 1983년 2월 : 전북대학교 불어불문학과(문학사)
- 1993년 2월 : 프랑스 엑스-마르세이유 DEA
- 1998년 2월 : 전북대학교 불어불문학과(박사)

▪ 2002년 ~ 현재 : 전북대학교 프랑스학과 교수

<관심분야> : 영화, 문화, 영상분야.