

서사의 조건으로서 차이와 욕망: 영화 <로맨스조> 사례를 중심으로

Difference and Desire as Conditions of Narrative: Focusing on the Case, the Film <Romance Joe>

김무규

부경대학교 신문방송학과

Mookyu Kim(mooq@pknu.ac.kr)

요약

본 논문의 목적은 콘텐츠 구성의 핵심적 원리 가운데 하나인 서사의 의미에 대해 차이와 욕망의 개념을 중심으로 설명하는 것이다. 서사를 설명하는 여러 가지 관점들 가운데 차이의 개념도 매우 중요하다. 인물 의 차이와 현실의 차이를 통해서 서사의 진행을 파악하는 관점들은 고전적인 미학에 속한다고 할 수 있다. 그러나 본 논문은 구조주의적인 관점에서 특히 서사의 사건과 행위의 차이가 서사가 성립될 수 있도록 하는 기본적인 요인으로 간주하였다. 또한 이러한 차이는 미디어학적인 관점과 정신분석학적인 관점에서 파악될 수 있다. 즉, 미디어의 우연성(contingency)과 정신분석학의 욕망은 서사 사건과 행위의 차이가 서사의 조건임을 입증하는 개념이라고 할 수 있다. 본 논문은 또한 최근 많은 주목을 받은 영화 <로맨스조>를 해석하면서 욕망을 증폭시키기 위한 차이의 형성이 서사에서 중요한 요인으로 작용한다는 점을 논증하고자 하였다.

■ 중심어 : | 서사 | 차이 | 미디어 | 욕망 | <로맨스조> |

Abstract

The purpose of this paper is to explain the operation and meaning of the narrative, which is one of the main principles for the contents construction, especially focusing on the concepts 'difference' and 'desire'. The classical aesthetic taught us that the differences between diverse characters and reality models are the effective strategy for the reading the story. But this paper focuses on the structural difference of the event (story) and performance (discourse) of narrative, which are regarded as the basic condition of narrative. This difference is to describe in terms of the media theory and psychoanalysis. This paper also seeks to interpret the recent korean film <Romance Joe> to exemplify that the creation of difference for the fulfillment of desire is the basic element of the narrative constitution.

■ keyword : | Narrative | Difference | Media | Desire | <Romance Joe> |

I. 서론

서사가 다양한 콘텐츠의 근간을 이루는 중요한 형식

임을 누구도 부인할 수 없을 것이다. 서사는 문화예술 콘텐츠의 가치와 대중성을 보장해주며 따라서 그것의 경제성을 기대할 수 있도록 해주기 때문이다. 그러나

접수번호 : #121123-001

접수일자 : 2012년 11월 23일

심사완료일 : 2013년 01월 08일

교신저자 : 김무규, e-mail : mooq@pknu.ac.kr

서사가 왜 수용자들로 하여금 관심을 갖도록 하는지, 그리고 서사의 어떠한 면모가 콘텐츠로서의 가치를 지닐 수 있도록 하는지에 대한 질문은 간단히 답변하기 어렵다. 본 논문은 이러한 문제의식에서 출발하여 서사의 가치와 의미를 어떠한 차이(difference)에서 발견할 수 있을 것이라는 테제를 제안해보고자 한다. 물론 서사의 의미를 환기시키는 여러 개념들이 있기 때문에, 차이가 그것들보다 더 효과적인 것이라고 주장하려는 것은 아니다. 그러나 본고에서는 색다른 시도를 해보고자 한다. 그것이 콘텐츠 창출과 이해에 도움이 되는 간결하고 실제적인 개념일 것이라는 생각에서 이러한 시도를 해보려고 한다. 즉, '왜 대중들은 콘텐츠를 통하여 정보나 의미를 소통함에 있어서 서사 형식을 선호하는가?' 혹은 '서사가 대중적 콘텐츠로 이해될 수 있는 근거는 무엇인가?'의 문제를 제기하고자 하며, 이러한 문제에 대해 어떠한 차이가 작용하고 있기 때문이라는 답변을 할 것이다. 이러한 고찰을 위하여 본 논문은 두 가지 사항에 대해 집중하고자 하는데, 첫째로 여기서 제안하려는 차이는 구체적으로 무엇을 말하는 것인가의 문제이다. 그리고 차이의 개념이 지니는 역사적, 체계적인 면모를 알아보려고 한다. 그리고 둘째로, 이러한 차이의 작용에 대해 확인해보기 위해 영화 <로맨스>를 해석해보고자 한다. 그런데 여기서 언급되는 영화 작품은 연구대상으로서 분석되는 것이 아니다. 오히려 그 영화에서 연구자의 제안을 뒷받침하는 사건이 심층적으로 다루어졌기 때문에, 본 논문에서 주장하려고 하는 바를 영화에서 묘사된 사건을 통해 보다 이해하기 쉽고 그리고 체계적으로 파악해볼 수 있기 때문에 다루어 보려고 한다.

II. 본 론

1. 인물의 차이와 이야기

앞서 언급한대로, 무엇과 무엇이 많이 달라야, 즉 차이가 많이 나야 우리는 이야기를 수용하게 된다. 이야기에 담겨있는 그 무엇들 사이의 차이가 적으면 적을수록 우리는 이야기에 큰 흥미를 느끼지 못하게 되고, 반

대로 클수록 많은 재미를 느끼게 된다. 그런데 무엇의 차이를 말하는가?

고전 미학에서는 이야기가 성립되도록 하는 차이가 인물에서 나타난다고 하였다. 등장인물들의 성격 차이가 또는 그들이 속한 계층의 차이가 크면 클수록 갈등이 쉽게 촉발되며 이야기는 재밌어진다. 이야기의 등장인물의 성격이 똑같다면, 혹은 계층의 차이가 별로 없다면 우리는 그 이야기에서 큰 흥미를 느끼지 못할 것이다. 혹은 한 인물의 성격이나 계층이 급격하게 변화하는 데에서 나타나는 차이도 마찬가지로이다. 고전연극론에는 '신분규정'(Ständeklausel)이라는 것이 있었는데 비극에는 왕이나 영주와 같이 상위계층의 인물이 등장해야하며, 시민과 같은 낮은 계층의 인물은 희극에 등장할 법하다는 것이 그 내용이다. 왜냐하면 고귀한 인물이 경험하는 갈등과 또 그들이 멸망하는 일은 시민과 같이 상대적으로 신분이 낮은 이들이 그렇게 되는 것보다 훨씬 비극적이기 때문이다. 물론 비극적 충격은 변화의 차이, 즉 '낙차'(Fallhöhe)에서 유발되는 효과이다. 고귀한 인물이 갑자기 천한 신분으로 바뀌게 되면, 즉 차이가 커지면 더욱 비극적일 수 있다는 말이다.

사실 '신분규정'이나 '낙차'와 같은 개념은 요즘같이 귀족계층이 없는 시대에 부유층 시민에게 적용된다. 그리하여 텔레비전 드라마나 영화에서 부잣집 아들과 가난한 집의 딸이 서로 사랑하는 모습을 종종 보게 되며, 또 부자가 갑자기 사업에 실패하여 천한 신분으로 바뀌는 경우가 있는데, 이것도 고전연극론의 신분조항의 내용과 같은 맥락이라고 할 수 있을 것이다. SBS 드라마 <시크릿가든>은 스위치 모티브를 통해 인물들 간의 차이와 동시에 인물의 변화에서 오는 차이 모두를 부각시킨 예라고 할 수 있다.

그런데 연극론의 역사는 이렇게 시민계층이 비극의 주인공으로 등장하기 시작하였던 때를 정확히 알려준다. 이에 대해 언급한 이론가는 독일 계몽주의 미학자이자 드라마작가였던 레싱(Lessing)이다. 그리고 우리는 그의 이론을 시민비극론이라고 한다[1]. 시민이 비극으로 등장해도 차이가 발생한다고 했으니, 당시 시민계층의 성장에 대해 실감할 수 있다. 그런데 지금 부유한 기업가의 가족이 텔레비전 드라마에 등장하는 것은 당

연하다고 여겨지고 가끔은 진부하다고 여겨지기도 한다. 사실 이러한 드라마의 갈등양상이 진부하다고 생각되지 않는다면 아직도 우리는 레싱의 미학이 성립되는 시대에 살고 있다고 보아야 할 것이다. 반대로 트렌디 드라마(trendy drama)와 같이 인물의 차이가 크게 부각되지 않는 형식의 텔레비전 드라마가 인기를 끄는 경우를 목격하게 되는데, 이는 레싱의 미학이 수세기가 지나 더 이상 의미가 없게 되었다는 점을 알려준다. 즉, 인물중심의 차이에서 흥미를 느끼게 하는 이야기는 더 이상 의미가 없게 되었다는 말이다. 이에 다른 형태의 차이를 생각해야 하는 필요성이 있다.

시민비극의 시대에는 인쇄도, 서적도 변변치 않아서 그랬는지, 소설이라는 장르가 활성화되기 이전이었는데, 그렇기 때문에 이야기의 형식은 연극 미디어에 자리를 잡아야 했다. 따라서 이야기를 극적으로 만드는 미학적 전략은 연극론에서 발견되는데, 시대가 지나 소설이 활성화되었고 서사는 이제 제약을 만난 듯 소설과 어울리게 되었다. 그리고 서사의 이론은 소설론으로 자리를 옮기게 된다. 그런데 소설로 자리를 옮긴 서사론은 서사의 다른 차이를 강조하고 이것으로 다른 기능을 부여하였다.

2. 현실의 차이와 이야기

소설서사에서 나타나는 차이는 현실과 이상의 차이라고 간단하게 표현할 수 있을 것이다. 이야기에서 형상화된 현실이 우리가 지금 살고 있는 현실과 많은 차이가 있을 때도 우리는 그 이야기에 흥미를 느끼게 된다. 공상과학 소설이나 영화가 우리에게 의미 없는 일처럼 느껴지지 않으며, 오히려 흥미를 자극하는 경우도 있다. 이러한 두 가지 현실의 차이에서 오는 흥미 또한 이야기에 관심이 쏠리게 하는 이유들 가운데 하나일 것이다.

그런데 실제현실과 이야기 속 현실의 차이는 사실주의 시대에 소설이 지니는 중요한 의미이다. 즉, 이야기라는 형식에서 나타나는 현실의 차이를 통하여 우리는 실제현실과 다른 이상화된 현실을 형상화할 수 있다고 생각하였다. 왜냐하면 이상화된 현실이 내적인 논리를 갖춘다면, 실제현실이 지향해야 할 전범(Vorbild)이

될 수도 있기 때문이다. 이렇게 사실주의 시대의 이야기는 단순히 흥밋거리로만 생각되는 것이 아니라 어떠한 과제를 떠안기도 하였는데, 그것은 발전된 현실의 이미지를 제안하는 것, 즉 ‘전망’을 표현하는 것이었다. 루카치(Lukács)는 이러한 차이 때문에 사실주의가 자연주의와 다르다고 하였고, 그것이 사실주의의 가치를 말해준다고 하였다. 자연주의란 있는 그대로의 현실을 묘사하는 것을 말한다. 그렇다면, 여기에서 실제현실과 묘사된 현실의 차이는 거의 존재하지 않는다. 그러나 사실주의 서사는 발전된 전망을 형상화할 수 있기 때문에, 즉 실제현실과 차이를 둘 수 있기 때문에 가치 있는 것이다[2]. 사실주의 소설론은 또 다른 의미의 차이를 강조한다. 그것은 파편화된 현실과 총체적인 현실의 차이를 말한다. 다시 말해서, “실제 사건을 재현하는 서사에 깃들여 있는 가치란 실제사건들로 하여금 일관성, 총체성, 풍부함, 인생의 완결성을 전시하도록 만들려는 욕망으로부터 발현된다”[3]. 여기서 말하는 서사의 가치는 정돈된 현실을 형상화하는 것이다. 달리 표현하자면, 서사는 파편화된 실제현실과는 거리가 있는 것, 즉 총체적인 현실을 표현할 수 있기 때문에 가치가 있다는 의미이다. 결국 서사는 이러한 두 가지의 차이를 분명히 하는 소통방식이기 때문에 중요하며, 그 차이란 첫째로 실제현실과 전망이 담긴 현실의 차이, 그리고 둘째로 실제현실과 총체성이 갖는 현실 사이에서 발생한다. 따라서 사실주의 서사가 지니는 가치는 단순한 실재의 묘사에 있는 것이 아니라 어떠한 차이가 작용하였을 경우에 발생하는 것이라고 할 수 있다.

앞서 간략히 살펴본 대로, 서사에서 나타나는 인물의 차이나 현실의 차이는 그것이 이야기를 추동하는 힘이 되며 또한 그것으로 이야기에 가치가 부여된다. 그러나 이러한 설명에서 차이는 우리가 이야기를 만들고 그것을 듣는데 도움이 된다는 점은 이해될 법하지만, 실제로 차이와 서사 사이의 관계를 명확히 설명해주지는 못한다. 차이가 클수록 이야기가 재미있다는 것은 어찌보면 피상적인 이해에 불과하다. 왜냐하면 그 이유에 대해 확실히 이해할 수는 없기 때문이다. 물론 전통미학에서 차이에 대한 생각은 어떠한 효과를 위한 전략이었기 때문에, 차이와 서사 사이의 관계에 대한 본질적인

해명은 파악하기 어려웠을 것이다. 그도 그럴 것이 시민비극론과 같은 전통미학은 수용자들의 계몽을 목표로 하였고, 사실주의 소설론은 이상적인 현실을 형상화한다는 목표를 지니고 있었기 때문이었다.

3. 현대적 서사론과 구조주의

서사에 대한 이론이 현대에 접어들면서 계몽이나 현실참여와 같은 실제적인 효과 보다는 구조에 대해 문제를 제기하게 되는 모습을 볼 수 있다. 즉, 여기서 고찰되었던 점은 서사가 어떠한 실용적인 득을 가져올 수 있는냐의 문제가 아니라 서사란 도대체 무엇이며, 어떠한 구조적 특성을 지니고 있는가 였다. 예를 들어 러시아의 이론가인 프롭(Propp)은 다양한 민담들에 공통된 요소들을 발견하고 이러한 점들이 서사의 구조를 형성하게 된다고 하였다. 즉, 무수한 민담은 그 내용이나 소재가 서로 상이하지만 그럼에도 불구하고 비슷한 유형의 인물과 사건의 배열이 나타나는데, 이러한 점에서 서사는 구조를 지니고 있다고 하였다[4]. 왜냐하면 그것들은 변하지 않고 내재되어 있기 때문이다. 사실 <스타워즈>(Star Wars, 1977)처럼 존재하지 않는 배경을 지닌 영화나 <벤지>(Benji, 1974)처럼 동물이 주인공인 영화도 결국에는 인물과 사건의 유형이 고전 소설의 그것과 유사하다. 이러한 점에서 서사에는 구조가 있다는 프롭의 착상은 설득력이 있다고 할 수 있다.

그리고 구조에 대한 고찰에서 또 다른 차이에 주목하게 되었는데, 그것은 서사대상과 서사행위의 차이, 즉 스토리와 플롯(plot)의 차이이다. 서사에 두 가지 다른 영역이 존재하게 된다는 사실은 역시 러시아 형식주의자들에게 최초로 발견되었다[5]. 그들은 파블라(fabula)와 수제(sujet)라는 용어를 사용하였는데, 파블라란 서사되는 사건 모두를 말하고 수제란 그 다수의 사건을 일정하게 배열하는 언어적 행위로 결과되는 것을 말한다. 실제로 서사는 시간과 공간을 지니는 사건의 존재만으로 성립될 수 없다. 인물들 간의 계급 차이가 두드러지기 때문에 벌어진 사건이든, 일상생활에서는 벌여질 수 없는 특별한 일이 발생하든, 바로 그 사건이 누군가에 의해 하나의 행위(performance)로써 이야기되지 않으면 서사란 있을 수 없기 때문이다.

따라서 서사에는 인물이나 사건만이 있는 것이 아니라 수제나 플롯, 혹은 담화(discourse)라고 하는 것이 존재한다. 이 둘 사이에 차이가 발생한다는 점은 스토리와 담화가 지니는 시간차이, 즉 서사시간(story time)과 담화시간(discourse time)의 차이에서 명확히 알 수 있다. 한편의 서사가 한 사람의 일생을 다루는 이야기라고 하더라도, 그것에 대한 이야기가 일생동안 지속되지 않는데, 왜냐하면 인물의 일생의 긴 시간 가운데 우리는 중요한 것을 선별하고 그것을 특별한 방식으로 배열하기 때문이다.

그런데 조금 더 생각해보면, 서사되는 사건과 서사하는 행위 사이의 구별은 용이하지 않다는 점을 알 수 있다. 왜냐하면 두 가지 모두 사건이 될 수 있기 때문이다. 무엇인가에 대해 우리는 이야기할 수 있지만, 바로 그렇게 이야기하는 것도 역시 이야기의 소재가 될 수 있다. 그 때문에 사실상 사건과 행위 사이를 근본적으로 구분할 수는 없다. 그런데 이러한 구분은 앞서 언급한 고전적 서사미학에서 큰 문제가 되지 않았었다. 당시 구분은 어렵지않게 이루어졌는데, 왜냐하면 계몽주의적 서사의 경우에서 배우는 사람과 가르치는 사람이 정해져 있었기 때문이다. 이에 학습의 대상이 서사의 사건이 되어야만 했고 따라서 구분은 명확하였다. 학습의 필요성이 서사의 대상을 규정해주었기 때문이다. 사실주의적 서사도 마찬가지이다. 모범이 될 법한 사건과 그렇지 못한 현실 사이의 차이는 무엇이 서사되는 사건이어야만 하는지를 구분해준다. 왜냐하면 긍정적 전망성을 지닌 모범사례가 정해지면, 그것은 서사대상이 결정되는 것을 의미했기 때문이다. 그런데 거꾸로 생각해 보면, 계몽이나 전범과 같은 가치가 설정되어 있지 않다면, 자연스럽게 사건서사와 서사행위 사이의 구분은 모호해진다. 학습과 전범의 의미가 중요해지지 않게 된 현대의 미학은 서사의 동인으로서 차이를 다른 곳에서 찾아야만 하였다. 그리고 차이가 왜 서사를 성립시키는 지에 대한 이유도 발견해야만 했다.

4. 미디어론적 서사의 차이

페히(Paech)라는 독일의 미디어 학자는 이야기가 두 가지 서로 다른 공간적 영역으로 이루어져 있다고 하였

다. 그 두 가지 공간이란 서사 공간(modaler Raum)과 서사하는 공간, 즉 미디어의 공간(medialer Raum)을 말한다. 서사 공간이란 이야기의 소재나 주제가 되는 사건이 존재하는 공간을 말한다. 반대로 미디어의 공간이란 그 사건에 관한 이야기가 실제로 발생하는 공간을 말한다. 폐히의 개념은 파블라와 수제, 혹은 스토리와 플롯과 같은 구조주의적인 개념들과 비슷해 보이지만, 사실 그렇지 않다. 왜냐하면 서사행위에 관한 것을 미디어라고 규정함으로써 서사행위의 우연성과 유동성을 강조하기 때문이다. 즉, 항상 서사행위도 서사의 대상이 될 수 있다는 점이 암시된다. 폐히의 입장에 따르면 영화에서 두 공간은 항상 상호작용을 한다. 그 때문에 그는 영화의 경우 두 가지의 구분이 매우 어렵고 따라서 영화를 단순히 일반적 의미의 서사로 간주할 수는 없다고 주장한다[6]. 그러나 보통 우리는 영화를 서사로, 특히 대중영화의 경우 영화는 서사로 기능한다는 점을 부인하기는 어려운 것이다. 그렇다면 두 가지 공간의 구분과 차이가 어디에서 오는지 살펴볼 필요가 있다. 즉, 그러한 서사행위가 서사대상으로 될 수 있는 가능성은 존재하지만 일반적으로 이 두 가지 공간이 구분되어 영화는 서사로 이해된다.

아마도 이야기의 조건이라고 하면 서술자나 인물, 사건, 시간, 공간 등을 떠올리기가 쉬울 것이다. 왜냐하면 그것들은 전체적인 구조물에 필수적인 구성요소들이기 때문이다. 이야기의 구성요소가 무엇인가 또 그러한 요소들이 어떻게 선택되고 배열되어 한 편의 이야기가 창출되는가 하는 질문들은 서사를 이해하기 위해 매우 중요한데, 사실 이러한 질문들은 구조주의적인 사고방식에 기반을 둔 것이다[7]. 그런데 더 중요한 조건이 있다. 사실 서사를 이루는 여러 가지 요소들이 있기 때문에 서사가 발생할 수 있게 되는 것이 아니라, 서사 공간과 미디어 공간이 서로 차이가 나타나기 때문에 서사가 창출되는 가능성이 비로소 생긴다. 이야기된 내용이 듣는 사람에게 사실인 것처럼 생각되게 하기 위해서, 즉 환영(illusion)이 발생하기 위해서는 이 두 요소간의 차이가 극명해야만 한다. 차이에 근거하여 수용자는 서사되는 사건이 지금 누군가에 의한 행위에 의해 이루어지는 것이 아니라 실재하는 것이라는 생각을 할 수 있기 때

문이다.

채트먼(Chatman)은 이러한 구분을 금지(interdiction)라고 표현한다. 미디어 공간에 존재하는 “서술자는 일종의 <나-없음 je-néant>이며, 그의 존재는 오직 추측에 의해서 우리에게 드러날 뿐이다. 그러나 그는 거기에 <존재한다>. 이 서사물은 그가 없으면 전혀 무의미하게 되는 것이다. 그럼에도 불구하고 명사나 대명사에 의한, 그를 지칭하는 어떠한 것도 금지되어 있는 것이다”[8]. 서술자의 존재는 서사의 필수적인 요소이다. 그러나 서술자를 지칭하는 것이 금지되어야 비로소 서사가 성립될 수 있다. 그런데 그 근거들이 흥미롭다. 여기서서는 미디어학적 근거와 정신분석학적 근거를 생각해본다. 폐히는 미디어학적인 설명을 하는데, 여기서 미디어학이란 루만(Luhmann)의 미디어론에 뿌리를 두고 있다[9].

루만에 따르면 미디어의 활용은 결과적으로 관찰되는 것과 관찰하는 것의 경계를 뚜렷하게 해준다고 한다 [10]. 이렇게 구분된 상태에서 관찰되는 것을 관찰할 수 있게 된다. 어려운 말처럼 들리지만 그것은 미디어에 대해, 그것의 작용에 대해 가장 체계적이고 엄밀한 설명이다. 예를 들어 시간은 미디어임에 분명하다. 시간이 지나야 어떠한 사건이 발생하기 때문이다. 그런데 우리가 시계로 시간을 보는 경우, 시간은 더 이상 미디어가 될 수 없다. 왜냐하면 시간이 지나면서 사건이 발생하지만, 시계를 보는 그 순간에 사건은 발생하지 않으며 시간은 멈춘다. 즉, 시간의 출현은 사건을 정지시킨다. 인지불가능한 시간이 시계라는 물리적 대상으로 둔갑하면 시간의 흐름은 사라진다. 반대로 시간은 인지되지 않은 채로 흘러갈 때만이 사건은 발생한다. 서술자의 경우도 마찬가지이다. 서술자의 존재가 감추어져야 비로소 우리는 서사되는 사건에 집중할 수 있게 된다. 만약에 서술자의 행위가 영화나 소설에 나타난다고 하면 사건의 진실성을 기대할 수 없게 된다. 결국 서사가 흥미와 같은 어떠한 기능을 충실히 이행하려면 극중 인물과 서술자, 사건과 서사, 구조와 행위 사이에 큰 차이가 존재해야 한다. 그 차이는 서술자가 보이지 않게 됨으로써 이루어진다. 이것은 미디어의 근원적인 특성을 고려하여 생각해본 서사기능의 이해이며, 여기에도

역시 차이가 작용하고 있음을 알 수 있다. 루만의 체계 이론에 따르면, 미디어의 작용이란 미디어가 활성화되어 작동하는 바로 그 공간이 망각되고 은폐됨으로써 이루어질 수 있는 것이다. 루만의 미디어 개념을 받아들인다면, 왜 서사되는 공간과 서사하는 공간이 구분되어 차이가 분명하게 있어야 하는지 이해할 수 있다.

5. 욕망의 충족을 위한 서사적 차이

정신분석학적 관점에서 서사에 대해 고찰하면서 제기되는 질문은 앞에서 언급된 경우와 상당히 다르다. 예를 들어 '서사에 어떠한 가치가 있는가?', 혹은 '서사는 어떠한 구조로 이루어져 있는가?'와 같은 질문과 달리 여기에서는 서사를 행하고 수용하는 이유를 묻는 질문이 중요하다. 즉 '왜 사람들은 이야기를 듣고 싶어하는가?'의 문제이다. 그런데 이러한 문제제기는 구조를 묻는 질문과 동떨어진 것은 아니다. 왜냐하면 구조의 형태를 알아내는 데에서 그치지 않고 그 형태가 발생된 이유를 묻는 것이기 때문이다. 그리고 여기에서도 차이 개념이 중요하다.

가장 핵심적인 내용은 서사의 플롯, 즉 이야기 행위로 나타난 구조는 인간의 욕망이 작용한 결과라는 점이다. 플롯 개념에서 항상 문제가 되었던 것은 왜 서사는 현실과 다르며, 그리고 왜 스토리는 플롯이 아닌지의 문제이다. 그런데 여기에 욕망이라는 답이 제안된다. 즉 서술자나 수용자의 욕망이 플롯의 구조를 구성하도록 하였다는 것이다. 그런데 서사를 플롯으로 만들어주기 위해 욕망이 작용하는 방식은 그리 단순하지 않다. 서사에서 사람들이 보고 싶은 것을 보면서, 혹은 몰랐던 것을 깨달으면서 욕망을 충족시킨다고 생각하기 쉬우나 사실은 그렇지 않다. 왜냐하면 항상 단순한 충족이 아니라 그것을 증폭시키는 것이 욕망의 목표이기 때문이다. 즉, 욕망의 실현은 단순히 결여된 것을 메우는 것 보다 더욱 큰 욕망을 향해 진행되는 것이다. 그리고 그 진행은 끝이 없다. 마치 배부른 포식동물이 이미 잡은 먹이를 가지고 놀면서 이후에 충족될 더 큰 욕망을 기다리는 행위와도 같다. 영화를 보는 관객은 대체로 장르영화의 결말을 이미 알고 있으며, 예외적인 경우를 제외하고 항상 선인이 악인을 제압할 것이라는 점도 알

고 있다. 다만 그 제압하는 결말을 한없이 지연(delay)시키며 스스로 (서사를 행하는 사람이나 듣는 사람 모두) 그렇게 늦어지는 과정을 즐긴다. 또한 누군가의 행위에 의한 사건으로 서사가 종결되었다고 생각될 때도, 또 다른 악인이 나타나 결말을 미루었으면 하는 마음을 갖는다. 반전(twist)이나 아리스토텔레스가 말하는 전환(anagnorisis), 인지(peripeteia) 등 플롯의 구조적 원리를 설명하는 개념들도 모두 무엇인가를 지연시키는 의미가 있다. 그리고 그 지연의 결과로 바로 스토리와 플롯의 차이가 발생한다. 다시 말해서, "플롯은 죽음을 연기시키는 욕망으로 [볼 수 있다]. 그러나 이 경우에는 삶의 본능이 아니라 성적 욕망이다. 독자는 읽는 과정에서 의미를 꾸려나가는데 에피소드들이 반복되기에 결코 결론에 이를 때까지 종합을 하지 못한다. 이런가 하면 아닌 듯하고, 이렇게 이야기가 지속된다"[11]. 다시 말해서, 인간의 근원적인 욕망은 서사를 단순한 사건의 재현이 아닌 사건의 변형된 결과로 만들도록 하는데, 바로 그 결과 스토리와 다른 플롯이 생성되며, 그 둘 사이의 차이는 커진다.

그리고 지연시키기 위해서는 성적 욕망에서 나타나는 것 같은 심리적인 작용이 필요하다. 간단히 표현한다면, 사건의 인과관계나 결말을 알고 있음에도 불구하고 그것의 깨달음을 이후로 미루기 위해서는 마치 혼자 노는 것과 같은 심리적 조절과 통제가 필요하다. 따라서 결말을 알면서도 모르는 척해야 하고, 또한 모르기 때문에 나타나는 고통을 즐겨야만 할 것인데, 왜냐하면 그래야만 뒤로 미루는 데에서 쾌감을 느낄 수 있기 때문이다. 이러한 심리 때문에 서사는 새디즘(sadism)을 필요로 한다고 말하는 이도 있다[12]. 바르트(Barthes)의 서사론도 바로 이러한 심리적 작용이 서사를 만들고 읽도록 하며, 또한 플롯구조를 형성하게 하는 힘이라고 하였다. "독자란 계속해서 다음과 같이 말할 수 있다: '나는 이들이 단지 단어들이라는 것을 안다. 그러나 동시에' (나는 마치 이들 단어들이 하나의 진실을 말하고 있듯이 감동된다). 모든 독서중, 비극의 그것은 가장 비꼬인 것이다: 나는 '내가 그것의 결말을 아는' 이야기를 내가 직접 말하는 것을 듣는데 즐거움을 가진다: 나는 알고 나는 모른다. 나는 마치 내가 몰랐던 것처럼 나 자

신에 대해 행동한다”[13].

알면서도 모르는 채 하는 것은 결국 플롯이 만들어지는 동인이며 그것은 또 다른 의미의 차이이다. 이야기를 하는 사람에게 서사란 사건을 서술함에 있어서 그 결말을 뒤에 배치하고, 그 사이에 여러 가지 에피소드들을 복잡하게 나열하는 것, 서서히 결말을 향해 나아가는 것을 말한다. 이 때문에 스토리와는 다른 플롯이 생성되는데, 이렇게 스토리와 플롯 사이에 차이를 두는 일은 독자의 욕망을 충족시켜주고, 경우에 따라 그것을 증폭시켜주기 위해서이다. 이렇게 하여 독자는 예상되는 결말을 스스로 망각하고 그 결말로 향하는 플롯의 진행에서 쾌감을 느낄 수 있다. 모든 것은 의도적인 차이를 만드는 일이며, 그 차이는 서사욕망의 단순한 충족이 아닌 지연된 충족을 위한 것이다. 따라서 서사의 결말을 아는 것이 충족을 의미하는 것이 아니라 지속적인 문제와 풀이(quest and clear)의 과정을 반복하는 것에 욕망의 요인이 존재한다. 결국 스스로 문제를 내고 그것을 해결하려는 끝없는 행위에서 나타나는 묘한 심리는 서사를 읽는 이의 욕망이다. 정신분석학적인 설명은 스토리와 플롯의 차이, 사건과 행위의 차이가 왜 서사에서 필연적인 구조를 형성하는지 이해시켜준다. 그것은 인간이 무의식적으로 지니는 욕망과 유사하다는 것이다. 한편 페미니즘(feminism) 이론가들은 그것이 결국 여성에 대한 남성의 욕망이 실현되는 방식이라고들 한다. 즉, 서사의 플롯은 남성적 욕망의 결과라는 견해인데, 이러한 견해도 매우 유력한 서사론이다[14]. 페미니즘적 서사론에 대해서도 많은 설명이 가능하지만 차이가 욕망에서 비롯되었다는 점을 살펴보기 위해 다음에서 하나의 사례를 살펴보고자 한다.

6. 서사의 욕망과 영화 <로맨스조>

이광국 감독의 <로맨스조>(2012)는 여러 가지 작은 이야기들이 복잡하게 그러나 논리적으로 연결된 형식을 띄고 있다. 그런데 자세히 살펴보면, 위에서 언급된 많은 사건들은 모두 이야기하는 사건이라는 점에서 공통적이다. 따라서 이 영화는 서사에 관한 서사, 일종의 메타서사의 특성을 지니고 있다. 그 때문에 거의 모든 인물은 아주 묘한 위치에 놓여있다. 인물들은 이야기의



그림 1. <로맨스조>(2012)

주인공으로 불려나오기도 하고(called), 또 동시에 다른 인물에 의해서 회상되기도 한다(recalled). 한 인물은 어느 이야기에서는 사건의 인물로 동시에 다른 이야기에서는 그 사건을 이야기하는 인물로 등장한다. 인물들의 독특한 위치와 작은 이야기들의 중첩은 이야기란 과연 무엇이고 왜 사람들은 영화에서 이야기를 찾으려고 하는지에 관한 문제를 제기한다. 이것은 본 논문의 연구 주제이기도 하다.

채트먼이 고전적 서사와 현대적 서사를 구분하는 기준으로 이야기의 핵심(kernel)을 언급하였다. 그리고 핵심의 역할에 따라 서사(story)와 반서사(antistory)와 구별하였다. 하나의 서사에서 담화하는 서술자가 서사의 인물로 등장하고, 그것도 지속적으로 그 모습을 바꾸게 되면, 핵심은 분화되고 반서사가 이루어진다. 다시 말해서, “정상적인 의미에서 이러한 텍스트들은 반서사물이라고 불려질 수 있을 것이다. 왜냐하면 이들이 문제삼는 것은 어느 하나가 다른 하나를 이끌고, 또 그 하나가 두 번째 것, 세 번째 것 등을 거쳐 마지막까지 이끄는 서사논리이기 때문이다.”[15]

서술자가 이야기에 등장하여 그 결과로 서사가 여러 길로 갈라지게 된다면, 즉 반서사가 된다면 이야기는 구체적으로 어떻게 될까? 물론 이렇게 된다면 결국 서사와 사건이 만들어 내는 차이가 사라지게 되고 앞서 설명한 대로 서사를 수용하는 사람들의 욕망은 제대로 충족될 수 없을 것이다. 영화 <로맨스조>는 채트먼이 말한 현대적인 서사라고 할 수 있는데, 왜냐하면 서사의 사건과 행위를 구분하지 않음으로 인해, 여러 갈래의 이야기들이 연쇄적으로 나타나기 때문이다. 여기에서 그 차이는 희석되고 사건들은 오버랩된다. 그런데

다른 한 편으로 <로맨스조>는 서사행위를 영화의 사건으로 다룸으로 인해 우리는 서사행위에 대해 이해할 수 있게 되고 나아가서 이야기와 욕망의 관계에 대해서도 이해할 수 있다. 서사의 현대성의 덕택으로 결국 서사란 무엇이며, 우리가 서사의 행위를 하게 되는 근원적인 이유는 무엇인지 파악할 수 있는 계기가 마련된다. 그리고 <로맨스조>가 말해주는 그 이유는 역시 이야기가 지니는 욕망과 관련이 깊다. 다음에서 서사행위의 인물을 따라가 보며 그 관련성을 파악해보려고 한다.

<로맨스조>의 주인공은 로맨스조(김영필)가 아니라 국문과를 나오고 다방에서 커피를 배달하는 어느 여인(신동미)이다. 그런데 그녀에게는 이야기를 하는 탁월한 능력이 있다. 그녀는 그녀를 '부름' 사람에게 자기가 경험한 일들을 '회상'하여 이야기해준다. 그런데 자신의 경험을 있는 그대로 이야기하는 것이 아니라 그것을 더욱 극적으로 바꾸거나 혹은 시간을 끌면서 이야기해준다. 그녀는 이감독(조한철)에게 로맨스조에 대한 자신의 경험을 회상해주는데, 욕망에 그리고 이야기에 목마른 이감독에게 “기다려봐 뭐가 그렇게 급해”라고 말한다. 그녀의 행위는 단순한 사건이 아닌 회상의 사건이었는데, 즉 call이 아닌 recall이었고, recall은 그녀만이 지니고 있는 ‘지연의 플롯’(delaying plot)이다. 그녀가 짧은 시간이 아닌 긴 밤 동안 남자들에게 이야기를 해줄 수 있었던 이유는 사건들을 필요에 따라 내용을 바꾸어 플롯으로 만들었기 때문이다. “사람들 마다 필요한 이야기가 있결랑”이라고 하면서 그 여인은 이야기의 변형이 필요함을 말한다. 즉, 그녀는 불려진 자기와 회상된 자기를 구별하고 그 차이를 명확히 한다. 이야기를 듣는 이감독은 그녀를 불렀던 원래의 목적을 이루기보다 그녀의 회상에 심취하게 된다.

그리고 그녀는 서사의 차이를 이해하고 있었다. 즉, 영화에서 이감독의 상대역으로 불려 나왔지만 이야기를 함으로써 자신의 모습을 은폐한다. 그리하여 그녀는 두 가지 상이한 정체성을 지닌 인물로 분열된다. 어떠한 사건의 등장인물이 되기도 하며 다른 사건을 서사하는 서술자가 되기도 한다. 흥미로운 점은 (앞서 미디어학적 서사론에서 설명되었듯이) 사건의 등장인물이 되었을 때는 이감독의 상대역할이 되지만, 서술자가 될

때는 그 존재가 감추어져 이감독의 관심에서 멀어진다. 그 때문에 이감독도 그녀의 존재를, 그녀의 육체를 망각하며 불가능해보였던 그녀와의 하룻밤을 보낸다. 그리고 그 이야기가 끝나자 비로소 이감독에게 자신이 불렀던 여인이 눈에 들어온다. 그래서 그가 무엇인가를 한 번 더하자고 하는데, 그것이 이야기인지 그녀를 부른 목적과 관계된 것인지는 알 수 없다. 그러나 ‘부름’과 ‘이야기’ 모두 같은 특성을 지니고 있다. 그녀가 시간을 끌 수 있었던 것은 자신의 육체와 서술하는 자신 사이의 차이, 즉 서사되는 사건과 서사하는 행위의 차이를 창출하였기 때문이었다. 반대로 그녀의 동료(박수민)는 무엇인가를 지연시키거나 자신을 부른 사람들에 맞게 이야기를 해줄 능력이 없다. 주인공과 그녀의 동료는 같은 일을 해도 크게 다른데, 그 이유는 분명하다. 그녀는 call과 recall을 구분하지 못하기 때문이다. call과 recall은 글자도 그렇지만 비슷하면서도 다른데, 함께 존재하면서도 그것들 사이의 차이가 분명해져야 비로소 욕망의 충족이 이루어진다.

또한 ‘이야기해주는 여인’이었던 다방여인은 이야기를 통하여 사람들에게 교훈을 주려고 한 것도 아니었고 또 어떤 사실에 대한 이상적인 모습을 그려내려고 한 것도 아니었다. 즉, 그녀는 계몽주의자도 사실주의자도 아니었다. 사실주의자는 초희의 아들이다(류의현). 그 꼬마는 ‘이야기해주는 여인’이 이야기를 해주지 않은 유일한 인물이며, 오히려 꼬마는 그녀에게 자신의 이야기를 해준다. 꼬마는 여인과 이야기에 대한 견해를 달리 한다. 꼬마는 자신의 서사론을 주장한다. 그는 자기를 버린 엄마를 찾을 수는 없겠지만, 엄마의 이야기라도 듣고 싶어 하는데, 왜냐하면 이야기에서 환영을 느끼려고 하기 때문이다. 꼬마는 “엄마 이야기라도 듣고 싶어 그래. 이야기 듣다 보면 엄마랑 같이 있는 것 같아서 기분이 좋아져.”라고 말한다. 그는 존재하지 않는 현실을 이야기를 통해 실현하려고 한다. 엄마 없는 불행한 자신의 처지와 이야기에 등장하는 엄마의 환상에서 나타나는 차이에서 이야기의 가치를 발견하려고 한다. 그 때문에 여인은 꼬마에게 이야기를 해주지 않는다. 여인은 서사에 대해서 꼬마와는 의견을 달리하였고, 남자가 아닌 어린 꼬마는 이야기에서 욕망을 충족시키려고 했

던 것이 아니기 때문이다.

그런데 <로맨스조>에 등장하는 그 현명한 여인은 다른 사람들에게 이야기해주지만 정작 자신은 그녀의 이야기에 등장하는 비극적인 인물들과 다른 삶을 살아간다. 초회의 이야기는 그 여인의 과거의 이야기인 듯하다. 그렇지만 실제로는 자신의 아들과 이미 재회해서 행복하게 살고 있는데, 그것은 영화의 마지막 전화통화 장면에서 확인할 수 있다. 아마도 영화의 이야기들은 자신의 이야기를 약간 변형시켜서 듣는 사람들을 재미있게 해주려고 한 것 같다. 즉, 그녀는 자신이 경험한 사건을 서사함에 있어서 그것을 플롯으로 바꾸었다. 그 때문에 다방여인이 해주는 이야기는 매우 비극적이지만 그녀 자신에 대한 이야기는 코믹하다. 그녀는 비극의 서술사이면서 동시에 해피엔딩의 주인공이다. 실제로 그 여인은 스스로는 이야기에서 욕망을 실현하거나 욕망의 충족을 대신하여 이야기를 듣는 인물도 아니다. 이렇게 두 가지 상이한 모습을 지닌 여인은 자신의 경험을 조작하여 서사하지만 자신의 실제 삶은 그것과 다르다. 영화 <로맨스조>의 이야기는 여인의 두 가지 다른 모습 때문에 한없이 갈라져 나간다. 영화의 엔딩에서 로맨스조는 경찰관을 우연히 만나게 되는데, 그 경찰관이 왜 이렇게 이야기가 복잡해졌는지 그 이유를 말해준다. “제가 보아 하니까 어디서 튀어나오신 것 같은데, 이야기나 소문 뭐 이런데서. 현실 세상을 이렇게 돌아다니시면 안되죠. 어서 들어가세요.” 경찰관의 말은 이야기가 생각나지 않아서 자살까지도 생각했던 로맨스조에게 중요한 충고를 하게 된다. 영화감독이었던 로맨스조가 좋은 이야기를 만들 수 없었던 이유는 그가 이야기에 등장하기 때문이었다. 반대로 자신을 은폐시킴으로서 차이를 만들어 내고, 욕망이 실현될 수 있는 이야기를 행하였던 인물은 다방여인이다. 영화에 고민하던 로맨스조에게 다방여인의 등장은 그의 삶에 다시 희망을 불어넣어주는데, 그 희망이란 영화에서 이야기를 풀어나가는 방법을 알려주는 것이었다. 즉, 욕망을 대신할 이야기는 다방여인의 삶과 회상이 서로 엇갈리는 것처럼 어떠한 차이가 작용을 해야 한다. <로맨스조>는 이렇게 이야기의 본질적인 면모인 차이를 여인의 모습으로 형상화하였다. 그리고 그 차이는 욕망의

작용 때문에 발생한 것이다. 그렇게 <로맨스조>의 히로인은 무엇이 서사에 쾌락을 주는 요인이고 어떠한 구성이 사람들의 마음을 움직이는지 알려준다.

III. 결 론

본 논문은 의미있는 서사 콘텐츠가 될 수 있는 조건에 대해 차이 개념을 중심으로 고찰해보았다. 이야기의 등장인물들 간의 성격 차이나 계층 차이, 그리고 하나의 인물이 변화되기 전과 후의 차이는 모두 서사를 극적으로 만들어주는 장치 가운데 하나이다. 그리고 이러한 인물의 차이에 의한 극적 구성 방식은 계몽주의 연극론에서 이미 발견된다. 한편 실제의 현실과 서사에서 형상화된 현실의 차이도 서사를 재미있게 한다. 사실주의 미학론에 의하면 이러한 차이는 재미뿐만 아니라 특정한 가치를 지니게 한다. 실제의 어지러운 현실과는 다른 발전된 현실, 혹은 그것과는 다른 총체적 현실이 서사에서 형상화된으로써 서사된 현실은 실제 현실에 대해 전범의 역할을 한다.

서사를 재미있고 의미있게 하는 또 다른 차이는 스토리와 플롯 사이에서, 즉 실제 발생한 사건과 서사의 행위 사이에서 발견된다. 이러한 차이는 서사를 구조주의의 관점에서 고찰한 결과로부터 나타났다. 그런데 왜 서사되는 것과 서사하는 것의 차이가 서사를 재미있게 만드는 조건이 되는지에 대해서 본 논문은 두 가지의 설명을 제시하였다. 첫 번째 설명은 미디어학적인 것인데, 그 내용은 미디어란 본디 은폐되어 있는 경우에 비로소 제기능을 수행한다는 것이다. 그렇다면 서사의 기능의 수행은 미디어의 작용이라고 할 수 있는 서사행위가 감추어져 있을 경우에 이루어질 수 있다고 볼 수 있다. 특히 환영이나 몰입과 같은 서사 수용자의 심리가 자신에 대한 망각과 함께 발생한다는 점을 상기한다면, 이러한 설명은 설득력이 있음을 이해할 수 있다.

또 다른 설명은 정신분석학적인 것이다. 정신분석학적인 서사이론은 서사의 수용이 욕망의 실현과 유사하다는 점에서부터 출발한다. 그런데 욕망의 충족이란 결여가 보충되는 것을 의미하지 않고 오히려 그것을 지연시켜서 욕망을 증폭시키는 것을 말한다. 서사의 경우,

독자는 서사의 결말을 모르는 척하며 그것의 인지를 지속적으로 지연시키게 되는데, 이러한 지연의 결과로 이루어지는 것이 바로 서사행위의 형식인 플롯이다. 그리고 그 때문에 플롯과 스토리 사이에는 차이가 발생하게 되는데, 이러한 차이는 욕망이 작용한 결과라고 할 수 있을 것이다. 그리고 이러한 차이는 영화 <로맨스조>에 등장하는 인물들이 어떻게 서사를 구성하며 또 그렇게 구성된 서사가 다른 인물들에 큰 관심을 끄는지 살펴보면 구체적으로 이해할 수 있다. 다만 이러한 이론 전개에서 욕망을 위한 차이 개념은 영화서사의 고찰로부터 도출된 것이다. 그것이 서사일반에 걸쳐 설명될 수 있는 가능성이 존재하는 것은 보다 더 세밀한 고찰이 필요하며, 이것은 분명히 본 연구의 한계점이다. 본 연구는 서사콘텐츠의 의미요인들을 특히 차이와 욕망 개념을 중심으로 알아보았는데 이러한 연구가 앞으로 보완된다면 왜 서사가 욕망과 결부되어 있으며, 이에 대중적 콘텐츠가 될 수 있는지 더욱 심층적으로 이해하는 계기가 될 것이다.

참 고 문 헌

[1] 윤도중, *레싱 드라마와 희곡론*, 유로서적, 2003.
 [2] G. Lukács, "Erzählen oder Beschreiben: Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus, R. Brinkmann (Ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, WB, pp.33-85, 1948.
 [3] H. White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality," *Critical Inquiry*, Vol.7, No.1, p.29, 1980. T. de Lauretis, *Alice Doesn't*, Indiana Univeristy Press, p.128, 1982.에서 재인용.
 [4] V. Propp, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, 1982. 서사구조론에 입각하여 영화서사를 분석한 표준적 사례는 다음을 참고할 수 있다. 김종완, "서사학적 관점으로 분석한 영화 <오발탄>의 서사구조 연구", 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제11호, pp.111-119, 2007.
 [5] 츠베탕 토도로프편 (김치수역), *러시아 형식주의*,

이대출판부, 1981.

[6] J. Paech, "Eine Szene machen," In H. Beller (Ed.), *Onscreen/Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Hatje Cantz, pp.93-121, 2000.
 [7] G. Genette, *Die Erzählung*, UTB, 1998.
 [8] 시모어 채트먼 (김경수역), *영화와 소설의 서사구조: 이야기와 담화*, 민음사, p.67, 1990.
 [9] N. Luhmann, *Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp*, 1996.
 [10] 김무규, *미디어란 무엇인가, 서사적 영상에서 성찰적 형상으로: 영화 미디어론*, 한울, pp.30-51, 2012.
 [11] 권택영, "욕망과 서사", *문화예술*, 제132권: http://www.arko.or.kr/zine/artspaper90_07/index9007.htm
 [12] L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Vol.16, No.3, pp.6-18, 1975.
 [13] 톨랑 바르트 (김명복역), *텍스트의 즐거움*, 연세대학교 출판부, p.52, 1990.
 [14] R. R. Warhol and D. P. Herndl, *Feminism: Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press, 1997.
 [15] 시모어 채트먼, 앞의 책, p.67.

저 자 소 개

김 무 규(Mookyu Kim)

정희원



- 1991년 2월 : 연세대학교 독어독문학과(문학사)
- 1993년 8월 : 연세대학교 독어독문학과(문학석사)
- 2002년 12월 : Universität Konstanz im Fach Medienwissenschaft(미디어학 박사)
- 2007년 3월 ~ 현재 : 부경대학교 신문방송학과 교수 <관심분야> : 미디어 이론, 영화 이론, 영상문화 이론