

거울 개념('mirror stage')을 통해 본 한국독립영화
10대 성장물 (Teen Movie)의 반복적 운동성
— 영화 <파수꾼>(2010)과 <명왕성>(2012)을 중심으로

함성주*

1. '십대 성장 영화' (Teen Movie)의 통속성과 소비문화
2. 2010년 이후 한국독립영화의 10대 청소년 영화
 - 2-1. 독립영화의 트렌드: 10대 왕따 · 편의점 영화
 - 2-2. 라캉의 주체형성 개념과 폭력성
 - 2-3. '거울단계'(Mirror Stage)와 이행기의 남성주체: <파수꾼>(2010)
 - 2-4. 죽음과 반복의 운동성: <순환선>(2012)과 <명왕성>(2012)
3. 맺음말

국문요약

이 논문은 학원폭력과 왕따 등 한국 십대의 문제를 다루는 한국 독립 영화의 청소년 성장물이 기존의 십대 영화(teen movie)의 장르성과 변별 되는 경향을 주시하며, 특히, 십대 성장 영화에서 재현되는 소년들의 남성 주체성에 주목한다. 또한 소년들의 일탈을 다루는 청소년 물에서 나타나는 공격성(aggression)과 폭력이 자아의 주체 형성과 육체성의 문제와 어떻게 관련되는지 논의한다. 이를 위한 분석틀로 라캉의 거울개념을 중심으로 적용하며, 청소년의 폭력성에 관한 도널드 위니콧의 연구를 참조하는데, 이러한 논의에서 중점적으로 예시되는 한국 독립영화 텍스트는 <파수꾼>(2010)과 <명왕성>(2012)이다. 더불어, 이러한 한국

* 인하대 강사

십대 영화의 경향성이 어떠한 영화문법으로 시각화되었는지 분석한다.
(주제어: 한국 독립 십대 청소년 영화, 왕따, 편의점, 거울 개념, 남성 주체, 폭력, 육체성,
로빈 우드, 리캉, 위니캣)

1. '십대 성장 영화' (teen movie)의 통속성과 소비문화.

영화의 장르역사에서, 성장기를 다룬 십대 영화(teen movie) 혹은 청소년 학원물 (school film)은 하나의 독립된 장르로 인식된 지 그리 오래 되지 않았고, 또한 심각하지 않고 가벼운 장르로 취급되어왔다. 영화사 학자 우드(R. Wood)는 10대 성장물의 특징으로 '성적 경험'('getting laid', 혹은 'get the girl')이라는 소재적 몰입과 '남성 주체의 젠더적 편향성'을 지적하였으며, 1990년대 소비주의와 결합하여 속편(sequel)으로까지 상업적 성공을 거둔 10대물, 〈아메리칸 파이〉 (〈American Pie〉, Paul Weitz, 1999)를 그 예로 들기도 하였다.¹⁾

10대 소년이 갖는 성적 경험에 대한 유일무이한 관심을 바보스러운 코미디의 코드로 풀어낸 〈아메리칸 파이〉 (〈American Pie〉, 1999)는 10대 장르물을 진지하지 않은 가벼운 섹스코미디로 오락물화하였고, 미국에서 2012년까지 7개의 속편이 만들어 질 정도로 상업적 성공을 거두었다. 이렇듯 10대물은 대체적으로 진지한 장르라기보다는 통속물과 상업적 성공이라는 두 개의 키워드와 인접하여 인식되어 왔으며, 특히, 우드는 10대 청춘물에서 '계급(class)와 '인종'(race)의 문제의식이 부재하다는 것을 지적한다.²⁾ 우드는 사회 문제들을 주요하게 다루는 영화는 10대

1) R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Regan ...and Beyond*, New York: Colombia University Press, Rev. ed., 2003, pp. 314-320.

성장물의 전형이 아니며, 매우 드문 경우라 지적하고, “계급이슈? 공식적으로 그것은 미국에서는 존재하지 않는다.”고 단언한다.³⁾

이러한 미국 청춘 10대물의 통속성은, 〈섹스 아카데미〉라는 제목으로 한국에 소개된 〈Not Another Teen Movie〉 (조엘 깰런, 2001)에서 재확인할 수 있는데, 〈Not Another Teen Movie〉는 〈아메리칸 파이〉의 영화 포스터 패러디를 시작으로, 주요 10대 청춘 영화들에 등장하는 치어리더, 풋볼 스타, 추녀와 공부벌레, 인기 얻기 같은 전형적 설정을 패러디 하여 조롱한다. 우드에 따르면 이와 같은 패러디와 조롱물('spoofs')은 장르의 전형성이 하나의 주기(cycle)를 완성하였을 때 나타나며,⁴⁾ 이러한 패러디물은 역으로 십대 영화 ('teen movie')의 전형성을 확인할 수 있는 예이기도 하다.

미국의 경우, 문화적 계층으로서의 '십대(teen)'는 그리 오랜 역사를 가지지 않는데, 도허티(T. Doherty)는 1950년대 이후 미국 대중문화의 전면에 처음 등장한 십대 문화의 사회적 존재 조건을 '달러'(경제적 풍요)와 '인구통계학'(전후 베이비붐) 이라는 두 개의 키워드로 특징지어 십대 문화의 사회적 존재 조건을 설명하였다. 도허티는, 10대가 그들의 그룹 정체성(teenagers)을 가지고 미국 대중문화의 주요 세력으로 등장한 시기가 1950년대 이후이고, 그 배경적 조건은, 2차 세계 대전 이후 미국의 경제적 풍요, 안정된 교육 환경, 1950년대 TV 보급에 의한 미디어 문화 확산 등이라 지적한다.⁵⁾ 특히, 1950년대 TV의 등장 이후 할리우드, TV와의 관객 점유의 경쟁 속에 새로운 관객층을 겨냥해 경제적 이

2) R. Wood, Ibid., p. 320.

3) R. Wood, Ibid., p. 320.

4) R. Wood, Ibid., p. 326.

5) T. Doherty, *Teenagers and Teenpics: the Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia: Temple University Press, 2002, pp. 34-36.

익을 도모해야 할 필요성을 느꼈고, 전후 미국 소비대중문화의 주요 세력으로 떠오른 10대 청년층이 그 관객층으로 설정되어 십대 영화(teen movie)는 미국의 상업적 대중소비문화 안에 자리 잡을 수 있었다.

‘십대’ 혹은 청년 (‘youth’)은 사회의 성인과 구별되게, 사회에 나가기 전에 교육받고 준비하는 이행기에 존재하며, 사회적 상황에 따라 가변적인 존재규정을 가진다. 1950년대 이전에는, 대중문화지형에서 십대나 청소년의 지분은 미미하였고, 50년대 이후 10대문화의 지위는 비약적 발전을 보여 왔다. 샐리(T. Shary)가 지적하였듯, 20세기 초반 미국아이들은 종종 13-14세에 학교를 떠나 직업을 가졌으며, 6.4%의 학생만이 고등학교를 졸업했는데,⁶⁾ 이는 요즘과 같은 문화적 정체성을 가진 청소년기를 누리지 않는, 사회적 성인으로서의 이른 편입을 의미한다. 이와 대조되게, 전후 경제적 풍요의 시기에 태어난 십대는 1980년대에 이르러서는, 성인으로서의 사회 진입을 지연하면서 그 세대의 양적 팽창을 꾀하며, 80년대의 시대적 장소로 등장한 ‘쇼핑몰’(shopping mall)을 배경으로, ‘소비’라는 특징으로 인식되는 자기 정체성을 더욱 더 강화하였다.⁷⁾

한국 십대의 경우에는, 이렇듯 소비로 인식되는 미국대중문화에서의 십대와 비슷한 인식적 맥락을 가지고, 1990년대에 풍요로운 한국대중소비문화 지형 속에 ‘신세대’와 ‘X세대’ 담론⁸⁾을 일으키며 등장하였고, 이들 한국 십대는 세대의 외연을 사회 진출을 늦춘 20대로 연장시키며, 90년대 영상미디어의 발달을 향유하였다. 이후, 한국형 블록버스터를 성공시킨 2000년대에는, 소비와 스크린의 물질 결합체인 멀티플렉스 극장이라는 영화 관람의 조건하에, 개인적 경쟁을 내재화한 10대 아이돌문

6) T. Shary, "Teen Films", B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press, 2003, p. 497.

7) T. Shary, *Ibid*, 2003, pp. 496-502.

8) 현실문화연구 편역, 『신세대: 네 멋대로 해라』, 서울: 현실문화연구, 1993.

화가 소비되고 열망되었으며, 한국의 십대는 대중문화 상업성의 중심에 인접하여 지각되고 있다. 2000년대 한국 대중문화에서, '아이돌'과 '오디션포맷' 등 신자유주의 경쟁체제를 내재한 경쟁력 있는 10대는 대중문화 전면에 내세워지며, 십대와 청소년의 이미지는 양적 팽창의 상태로 인지되며 소비되고 있다. 이렇듯 대중소비문화 속 기존 십대의 역할적 지분이 십대 이미지 재현으로 풍요로운 가운데, 2000년대 한국독립영화에 등장하는 십대 청소년물 영화(teen movie)는 어떠한 변별적 의미를 가질 수 있을까?

2. 2010년 이후 한국독립영화의 10대 청소년 영화.

청소년이라는 이행기적 존재는 노동과 교육 등 그 사회의 사회경제적 조건에 의해 자기 정체성을 규정 받으며, 기존의 십대문화와 십대 영화(teen movie)는 '소비'라는 키워드와 함께 동반인식 되어왔다. 2000년대 한국 독립영화에서 재현되는 청소년물 혹은 십대 영화(teen movie)는, 기존 상업영화와 거리를 둔 그 제작조건과 함께 변별적인 의미의 고려 대상이다.

사실, 2000년대 한국의 십대, 혹은 청년(Youth)은, 1980대 소비문화의 풍요 속에서 사회진출을 지연하여 양적 팽창을 했던 X세대와는 다르게, 노동시장 경색과 미취업으로 청년기가 연장되는(다른 이유이지만 동일한 결과인), '청년기 연장'의 색다른 경험을 하고 있는데,¹⁰⁾ 이는 곧 '청

9) 권경우, 『환상 속에 아이돌이 있다: 신자유주의와 아이돌의 성공이데올로기』, 이동연 엮음, 『아이돌: H.O.T.에서 소녀시대까지, 아이돌 문화보고서』, 이매진, 2011, 294-315쪽.

10) 김현철은 한국청소년기의 연장이 한국만의 문제가 아니고, 전 세계적인 청년 노동시

소년'의 정체성을 조건 지어 규정하였던 기존의 노동과의 상관관계가 변화하고 있다는 것을 의미한다.

2-1. 독립영화의 트렌드: 10대 왕따·편의점 영화.

이송희일은 최근 한국독립영화들에서 너무나 종종 나타나는 상투적 트렌드를 '탈북, 조선족, 편의점, 왕따'의 네 가지 키워드로 열거하며,¹¹⁾ 너무나 빈번히 나타나는 이러한 소재적 경향이 장르적 모방이 아닌지 의문시하였다. 또한, 독립영화들에서 자주 보이는 이러한 '편의점 영화', '왕따 영화'의 트렌드에 대해, 독립 영화제들의 심사를 맡은 한 평론가는 20대의 독립영화 감독들이 왜 그렇게 10대 중고등 학생들의 왕따폭력과 편의점에서의 노동착취 소재를 다루는지 의문시하며, 이러한 영화를 만든 20대 감독들 모두 학교 폭력과 편의점 알바 착취를 직접 경험하였는지 소재 천착의 이유를 질문하기도 하였다.¹²⁾

2010년 이후 한국 독립영화에서 나타나는 10대를 다룬, '왕따 영화'와 '편의점 영화' 트렌드는, '소비'와 '노동'이라는 양극단 사이에 존재하는 10대문화의 규정적 틀을 흔들고, 대한민국의 학교 교육과 가정 양육이 실패한 현실을 가늠하며, 종종 학교와 집의 공간에서 벗어난다. 따라서 편의점(〈이것이 우리의 끝이다〉(김경묵, 2013년)), 가출팸을 위한 세어룸(〈타인의 멜로디〉, (양영철, 2012년)) 혹은 로드무비물의 여행지(〈회

장의 경색 맥락에서 이해되어야 함을 주장하며, 일본의 '파라사이트 싱글'과 '니트 족' 등의 예를 든다. (김현철, 『청소년은 누구인가』, 『이팔청춘 꽃피들은 어떻게 청소년이 되었나?』 서울: 인물과 사상사, 2009, 21쪽.)

11) 이송희일, 『디스토피아로부터: 지루한 모방, 위험한 욕망』, 『씨네21』, No. 910, 2013, 112쪽.

12) 남다운, 『신진영객잔:극단편을 만드는 젊은 독립영화감독들에게 보내는 편지』, 『씨네 21』, No. 903, 2013, 98쪽.

오리바람) (장건재, 2010년) 등 이동이 가능한 한시적 점유 공간을 그 주요 배경으로 하곤 한다. 즉, 한국판 〈아메리칸 파이〉라 불릴만한 흥행작 〈몽정기〉 (정초신, 2002년)가 과거 80년대를 배경으로, 성적 판타지를 부추기는 잡지와 TV 광고등 대중문화의 선정성을 최소한 자신의 집에서 소비하는 소년을 그렸다면, 2010년 이후, 한국 영화의 심대는 더 이상 그러한 정주의 공간인 집(혹은 가정)에 예속되지 않으며, 편의점 같은 한시적 점유의 공간을 자신의 준거 공간으로 삼아 그들의 정체성을 구현한다.

이러한 한국 독립영화 심대물의 트렌드는 현실 발언의 측면 또한 가 지는데 이는, 앞서 우드가 거론한 미국 심대 청춘물 영화(teen movie)의 전형에서 소외되었던 ‘노동’과 ‘계급’ 문제의식이 한국의 독립영화에서 직시되어 포함되고 있음을 또한 나타내고 있다.

프랜차이즈에 방식에 의한 거대자본에의 종속, 전형적 갑을 관계 형성, 청소년 알바 노동 문제 등은 편의점의 공간이 우선적으로 인식시켜 주는 한계점이다.¹³⁾ 그러나 다른 한편으로, 사회학자 전상인에 의하면, 한국 편의점은 거부되어야 할 일률적인 공간이라기보다는, 자본과 문화, 그리고 공간의 복합성이 섞여있는 이행적 공간(liminal space)이기도 하다. 편의점을 배경으로 하는 독립 영화 〈이것이 우리의 끝이다〉 (김경묵, 2013년)에서 볼 수 있듯, 편의점은 단순히 잠시 들려 물건을 사는 곳이 아니라, 10대 학생과 20-30대 회사원, 혹은 경제적 약자들이 식사를 해결 하고 술과 담배 등을 사는, 경제양극화의 문제를 담지하고 있는 ‘88만원 세대의 식당’으로서 ‘푸드점화’¹⁴⁾의 특색을 보여주며, 전상인이 또한 지적하듯, 편의점은 택배나 교통카드, 통신, ATM, 케이블 요금이나 민원서

13) 전상인, 『편의점 사회학』, 서울: 민음사, 2014, 136-144쪽.

14) 전상인, 위의 글, 131쪽.

류 발급 등의 공공 서비스 영역도 망라하여 수행하는 생활거점으로서의 복합적 공간이다.¹⁵⁾

전상인이 위에 언급한, 도시공간의 분야의 적용한 이행성(liminality)의 개념은 사실 인류학자인 터너(Turner, V.)로부터 원류된 것인데, 터너(Turner, V.)에 의하면, 이행성(liminality)이란 부족사회에서 사춘기 성인식에서와 같은 통과 의례적 시기로, 이질적인 것이 공존하는 중간적 시기를 의미한다.¹⁶⁾ 이행성(liminality)은 또한 개인과 문화가 변화를 꾀할 수 있는 힘을 담지한 시기이며, 다른 차원의 인식적 전환이 가능한 문턱(threshold)의 기능을 담지한 상태로서, 복합적인 중간단계로서 문화적 현상을 이해하는 인식적 틀로 제기 될 수 있다.

이와 관련해, 한국독립영화에 등장한 '10대 왕따 편의점 영화'는 몇몇 평론가의 염려처럼, 10대의 폭력을 타자화거나, 왕따 폭력을 장르적 액션 스펙터클로 치환해 상업적으로 편승해보려는 독립영화계의 장르적 욕망으로 읽기보다, 이들 영화들이 10대 영화(teen movie)의 기존 장르성으로 인식되어 왔던, 소비문화와의 인접성이나 청춘물의 통속성의 전형으로부터 이탈하는 점점으로 주목하는 것이 바람직하다. 그럴 경우 이를 통해, 한국독립영화의 '10대 왕따 편의점' 영화는 '노동', '계급'이라는 이질성을 포용하는 이행성(liminality)으로 포착될 수 있으며, 이들 영화들이 10대 영화(teen movie)의 인식적 외연을 확대하고 있는 점 또한 지각 될 수 있다.

더불어, 2010년 이후 한국 '십대 청소년물 영화'에서 재현된 남성 주체는, '성적 경험'(getting laid)이라는 10대 청춘물의 전형성에서 이탈하고,

15) 전상인, 위의 글, 110쪽.

16) V. Turner, "Betwix and Between: The Liminal Period in Rites of Passage," Louise Carus Mahdi (eds.), *Betwix and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Illinois: Open Court Publishing Company, 1987, pp. 3-22.

오히려 그것의 실패에 천착하며, 남성주체의 내파(內破)의 경험을 다루는 독특한 경향성을 가진다. 이러한 과정에서 나타나는 한국 십대 청소년물에 재현되는 '폭력성'은, 상업적 액션스펙터클로써의 장르적 욕망과는 궤를 달리하며, 이행기적 사춘기 소년의 주체성과 근원적 연결되는데, 이 논점은 이어서 라캉의 주체형성과 폭력에 관한 개념 적용과 연관하여 설명될 것이다.

2-2. 라캉의 주체형성 개념과 폭력성.

라캉은, 인간의 공격성이 인간주체 형성의 원형적 초기 단계에 근원적으로 자리 잡고 있는 이유를 프로이트의 죽음 충동의 맥락 위에 연관지어 설명하면서, 이를 스펅크스의 수수께끼와 그에 대한 답이 바로 인간 자신의 육체성 관한 것이었다는 데 비유하여 답한다.¹⁷⁾

오이디푸스 이전 시기인 라캉의 상상계(the imaginary)에서 인간의 정신(psyche)은 자기 자신에 대한 불완전한 인식을 자신의 육체성, 즉, 조각나고 잘려진 육체(fragmented body)에 대한 심상(imago)에 기반하고, 이후 거울 단계(mirror stage)에서 불완전한 오인의 이미지이기는 하지만, 인간은 비로소 자신이 하나의 개체로서의 독립성을 획득했음을 '거울'을 매개하여 확인한다. 라캉이 강조하였듯이, 인간이 자신의 몸의 운동성을 제어하고, 자신의 신체와 환경의 구분적 인식을 통해 기능주의적 인간으로 거듭나기도 전에, 인간 정신(psyche)은 거울 이미지에 매혹되어 붙잡히고, 거울 이미지에 그 자신에 대한 인식적 동일시를 하며, 그 뒤집혀진 오인의 거울 이미지를 주체 속에 내재화한다.

그러나 여기서 문제는, 인간의 주체가 언어로 이루어진 상징계로 들

17) J. Lacan, *Écrits: a Selection*, London, New York: Routledge, 1989, p. 9.

어가기 이전, 문턱으로 존재하는 ‘거울 단계’에서, 거울 이미지는 거울이 비추는 대상과 동일하지 않다는 점이다. 움베르토 에코가 지적했듯이, 거울 이미지는 “거울이 비추고 있는 자리에서 대상을 바라볼 때 들어 갈 수 있는 것.”¹⁸⁾이다. 에코의 위의 설명처럼, 라캉의 거울 이미지는 타인의 존재를 통한 자기 자신의 주체인식을 결과적으로 의미하고, 따라서 이를 위해, 주체는 자신의 정체성을 인식하기 위해서, 거울의 자리에 서 있는 타인, 혹은 ‘타인의 시선’을 반드시 요구한다.

인간이 자신이나 대상에 대해서 인식할 때, 인간은 유사한 이미지를 통해서 자신과 대상에 대한 우선적인 인식을 한다. 거울이미지와 연관되는 ‘공격성’에 대한 설명에서, 라캉은, 다른 아이를 때리고 자신이 맞았다고 말하는 어린 아이들의 혼한 지각적 혼동의 예를 드는데, 라캉은 이와 같은 경우—즉 때린 아이가 자신이 맞았다고 오인하는 경우—아이의 그런 오인은 감정이입 때문이 아니고, 뒤집혀진 거울 이미지에 의해 우선적인 자기 인식을 하기 때문이라 설명한다.¹⁹⁾ 다시 말해, 아이가 다른 아이를 때려놓고도 오히려 자기가 맞은 아이라 주장할 때, 맞은 아이의 처지에 때린 아이가 과도하게 감정이입 해서가 아니라, 때린 아이 자신이, 우선 눈앞에서 자신이 본 이미지 (누군가에게 맞은 아이)로 자신의 상황을 동일시 하여 인식을 하기 때문에, 자기가 맞았다고 인식적으로 혼동을 하는 오류를 저지른다는 것이다.

또한 라캉은 인간의 공격성(aggression)이, 상상계 이미지의 자기 심상(imago)인 파편적 육체(fragmented body) 이미지와 연관되기 때문이라고 설명한다. 예를 들어, 파편적 육체, 즉, 절단되고, 유기되고, 구멍 뚫린 자신의 육체에 대한, 상상계의 근원적인 자기 심상의 영향은 원시부

18) U. Eco, 김효정 번역, 『거울에 대하여』, 『예술과 광고』, 열린책들. 2009, 27쪽.

19) J. Lacan, *Écrits: a Selection*, London, New York: Routledge, 1989, p. 21.

족의 신체 손상이나 타투 등의 관습에서 볼 수 있고, 또한, 어린아이에게 인형을 주었을 때, 어린아이에 의해, 머리가 뽑혀져 나가고 산산조각이 난 인형을 나중에 발견하는 혼한 예 등에서 인간의 공격성과 자기심상의 연관을 볼 수 있다고 언급하였다.²⁰⁾ 이렇듯 라캉은 인간 공격성의 원천이 자신의 육체에 대한 자기 인식에 기원한다는 점을 분명히 한다.

2-3. '거울단계'(Mirror Stage)와 이행기의 남성주체: <파수꾼>(2010)

에르난데스(S. F. Hernández)는 스페인 십대 영화에 관한 그의 분석에서, 성인 남성이 되는 과정에 있는 불안정한 소년기 남성주체의 특징을 논하며, 십대 영화에서 공통적으로 자주 등장하는 공간적 소재인 '기차'와 '선로' 그리고 '기차역'에 주목하고, 이러한 장소들이 통과해야 하는 이행기인 청소년기의 시간성을 공간으로 상징하고 있다고 설명한다.²¹⁾

에르난데스의 설명처럼, 한국독립영화 <파수꾼>(윤성현, 2010, KAFKA Films, 117mins.) 역시 청소년기라는 시간성을 '기차역'과 '선로' 같은 공간 위에 포개놓는데, 성인남성이 되기 전 가장 불안정한 시기를 거치는 소년들의 주체성은, 어깨를 맞대고 기차선로 위에 서 있는 <파수꾼>(2010) 속 세 소년의 이미지로 상징화된다.

그러나, 한국 독립영화의 소년 성장물(growing up movie)의 변별점이 라면, 스페인 독립영화의 소년 성장물이 수많은 갈래의 선로를 '통과'하여 결과적으로 '성인 남성'이라는 종착지를 향한 성숙을 보여주는데 반해, 한국 독립영화, <파수꾼>(2010)은 유사하게 청소년기라는 이행기를

20) J. Lacan, Ibid., 1989, p.13.

21) S. F. Hernández, "Boys Will Be Men: Teen Masculinities in Recent Spanish Cinema", T. Shary (eds.), *Youth Culture in Global Cinema*, Austin: University of Texas Press, 2007, pp. 234-235.

기차역이라는 상징적인 영화적 공간 이미지로 새겨 넣지만, 기차는 결국 통과하는 것에 실패하고, 영화는 다시 처음의 그 기차역, 즉 소년들 자신의 육체와 폭력으로 진창 속에 뒤엎겼던 그 선로위로 되돌아온다는 점이다. 미지의 공간으로 뻗어나가는 선로의 궤적이 아니라, 처음의 그 장소로 다시 실패의 몸짓으로 되돌아오는 이상한 회귀의 움직임이며, 이러한 자기폐쇄적인 영화적 운동성과 반복성은 최근 한국독립영화의 십대 소년 성장물에서 눈에 띄는 변별적인 영화적 특성이다.

우선, <파수꾼>(2010)은 원형적인 층위에서 인간의 내면성으로 근접하며, 시사적으로 참여한 주제를 다룸에도, 서사 공간 바깥의 사회정치적 시대상으로 영화텍스트를 재단하기 어려운 영화이다. <파수꾼>(2010)은 내밀하고 촘촘한 구조가 소년들의 내면성으로 구성되어 있는데, 다른 학원폭력을 다룬 영화들과 비교할 때, <파수꾼>이 “학교제도와 교육문제보다 인간심리에 관하여 탐구하는데 방점을 둔 것처럼 보인다.”²²⁾는 지적은 이러한 파수꾼의 내밀한 구조성에 기인한다.

<파수꾼>(2010)의 주인공인 성장기 소년들은 불완전하고 미성숙한 주체들인데, 그들은 빠르게 변해가는 자신들의 몸도 채 숙지하지 못하며, 알아듣기 힘든 모순되는 발화들을 내뱉으며, 차라리 그들의 육체를 맞받아치는 폭력의 접촉면으로 세상을 인지하는 것이 쉬운 이들이다. <파수꾼>(2010)에서 육체적 폭력의 문제는 액션장르의 폭력성 과시와는 다른 차별적 의미를 가지며, 성인이 되기 전 성장기 소년이라는 주체성과 필연적으로 결부되는데, 이에 대해 라강은 불안정한 주체의 자기 확립 과정에서 인간의 신체성과 폭력성이 친연성을 가지고 결부되어 있기 때문이라고 설명한다.²³⁾

22) 계운경, 「<파수꾼>과 <말죽거리 잔혹사>의 학교공간과 상징폭력의 재생산」, 『문화과 영상』, 2012 여름호, 194쪽.

〈파수꾼〉(2010)은 불안정한 이행기적 주체로서의 청소년 남성 주체에 대한 영화이며, 동시에 그 제목이 지시하는 것처럼, 영화 안에 존재하는 여러 층위의 시선에 관한 영화이다. 영화의 오프닝은 매우 인상 깊은데, 햇볕을 등지고 검은 윤곽선의 소년의 형태들이 식별하기 어렵게 초점이 나간 채 다가오고, 이 핸드 헬드 샷은 곧바로, 폭력을 휘두르는 소년의 육체들에 거리감 없이 근접하여 뒤엎는다.

라캉의 거울 단계의 불완전한 주체가 가지는 시각성의 특징을 상징적으로 실체화 한 듯한 〈파수꾼〉의 오프닝은 이어서, 왕따 가해자로 폭력을 휘두르곤 하는 기태가 다른 학우들과의 관계가 악화돼 폭력의 수위에 임박할 때마다, “날 봐.” 라고 말하며 먹살 잡은 채, 끈질기게 상대방의 시선을 요구하는 장면과 내용적으로 연관되며 성장기 남성 주체의 자기 확인의 과정을 형상화한다.

〈파수꾼〉의 세 주인공 중 하나인 기태는 내면적 자기 주체의 확립을 위해, ‘거울’ 즉, 타인의 시선을 갈구한다. 자기 자신이 누구인지, 그가 홀로 알 수 있는 방법은 기태에게는 존재하지 않는다. 깨어지기 쉬운 사춘기 소년의 주체는 반드시 타인의 위치에서 비추어주는 시선과 그 반영을 통해 자기 자신을 인식해야 한다. 또한, 기태가 애지중지한다는 야구공은 다르게 짝지어진 모든 씬에 등장하며, 세 명의 소년 모두의 손에 모두 쥐어지는데, 엔딩씬에서 알 수 있듯이, 기태가 그 공을 통해 궁극적으로 원하는 것은, 야구 타자가 되어 그 공을 멀리 칠 때 관중으로부터 받게 될 환호의 시선이다. 동윤이 기태에게 야구 타자가 되고 싶은데 왜 공을 가지고 있냐고 질문한 것에서 알 수 있듯이, 기태가 아끼는 그

23) 라캉은 인간의 주체형성과정이 인간의 공격성과 그 자신의 육체성과 연관되어 있음을 지적하며, 그의 저작 *Écrits*에서 이를 프로이트의 죽음충동 (death Instinct)과 비유하여 연관지어 설명한다. (J. Lacan, *Écrits: a Selection*, London, New York: Routledge, 1989, p. 9-10 참조.)

공은 뒤집어진 관계성으로 기태 자신을 상징하고 기태는 이를 내면화하고 있는데, 이것은 정확히 위에서 언급한 라캉적 주체와 거울 이미지간의 역삼각의 도치관계와 일치한다. 기태는 거울의 반대편 자리에서 야구 배트가 아닌 공으로 자기 정체성을 정초하려한다.

이렇게 도치된 거울의 반복의 자리에서, 말은 실패하고, 언술은 모순되며, 그 모순된 언술의 종국의 내용은 물론, 기태에 대한 존재적 확인의 유무이다. 기태는 공을 치는 타자가 되어 관중의 시선을 받을 때의 희열을 상상하며 되묻고, 동운은 이를 엔딩씬에서 회고하며 '네가 최고다'라고 대답한다. 그러나 실상, 동운과 기태의 관계는, 마지막 만남에서 동운이 기태를 향해 '너는 나에게 아무 것도 아니다. 너만 없으면 된다.'라고 말함으로써 둘의 관계는 파국을 맞았다.

이렇듯, <파수꾼>에서, 말은 실패하고, 모순되며, 소년들은 상징계로 나아가지 못하고, 또한 오이디푸스의 터부의 역경을 넘어 이성애적 성적 주체로 진전하지도 못하고, 말과 성(性)이 실패한 채, 죽음 충동이 존재하는 상상계의 원형적 폭력성으로 소년들은 퇴행한다.

기태를 비롯해 등장인물이 여타의 청춘 영화처럼 좋은 시간을 보내며 즐거워할 때, 장면묘사가 자연스럽게 없다는 평론가 김영진의 지적²⁴⁾은 타당한데, 인천 여행씬에서 아주 짧게나마 여타의 청춘 로맨스물의 상투성을 재연하는 것처럼 보이는 미장센의 순간이 있지만, 인천여행 이후 그와 같은 이성과의 만남은 또 다른 만남으로 이어지지 않고 곧바로 막을 내린다. 이같이, 이성 교제의 통한 성(性)적 성숙의 문제는 <파수꾼>의 주요한 관심이 아님을 말해주며, 대신 영화는, 성장기 소년들 사이의 관계와 자기 정체성 그리고 폭력의 문제에 천착한다.

24) 김영진, 「김영진의 인디라마: 시작은 창대 하나 끝은 미미한」, 『씨네 21』, 2011년 3월 31일, http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65338.

기타를 비롯한 세 명의 주인공이 인천여행에서 즐거워하는 장면이 유발하는 ‘부자연스러움’은, 청춘 영화의 상투성 때문이라기보다는 사실 이 영화가 제기하는 다른 층위의 시선의 문제와 연관된다. 이러한 청소년기 낭만적 감상은 결말 부분에서 반복되는데, 자살한 기타가 엔딩씬에서 손에 공을 쥐고 서서, 타자가 되기를 오인하여 열망하고, 관객이 그를 향해 환호하며 던지는 시선을 상상하며 “내가 최고지?”라고 되묻고, 이는 현재 시점의 동윤에 의해 회상되고 대답되어진다. 그러나, 이 꿈속과 같은 감상은 사실 파국의 간극을 메우고 있는데, 즉, ‘너는 나에게 아무 것도 아니다. 너만 없으면 된다.’라는 과거와 ‘네가 최고다’라는 현재의 메울수 없는 파국의 간극을 봉합하고 있다. 이러한 부정교합을 내포하는 엔딩씬은 사실 그 감상의 많은 부분을 이전 기차역 씬에서의 세 소년의 모습에 기대고 있다. 파국적인 관계에도 불구하고, 드물지만 분명히 존재하는 소년들의 웃음과 밝은 태양아래 기차역을 배경으로 서 있는 소년들의 모습은 내용적 맥락으로부터 이질적으로 도드라져 나올 만큼의 영화적 감상을 담고 있다. 이러한 불균질한 장면적 텍스트성은, 이 영화의 제목인 ‘파수꾼’과 연관될 때, 이 영화의 희망형이자 윤리적 입장을 담은 제 3의 영화적 시선, 즉 ‘파수꾼’의 시선으로 해석된다.

우선, ‘파수꾼의 시선’은 영화의 서사 바깥에 존재한다. 자살과 폭력의 종착역에 신체를 부딪치며 나아가는 기타와 그 친구들의 불행을 조망하고 있는 어른의 시선은 서사 내에는 존재하지 않는다. 비록, 기타의 아버지가 서사 진행의 실타래를 쥐고 결말을 향해 나아가지만, 기타 아버지는 소년들의 진실에 관한 인식과 유리되어 있으며, 심지어 그가 중국에 동윤으로부터 진실을 알았는지 여부조차 영화는 생략하고 지나간다. 영화 내내 책임져야 할 유일한 어른인 기타아버지는 시종일관 무능하게 남아있다. 성장기 소년들이 불안정함을 이미 거친, 유일한 성인 남성어

른인 기태아버지는 파수꾼이 아니다.

소년들의 일탈과 반항을 끝까지 지켜보며, 혹시 모를 위협으로부터 보살피며 안전을 책임지는 파수꾼은 서사의 공간에 존재하지 않는다. 파수꾼은 이 영화가 희망하여 제기하고 있는 입장적 시선인데, 이러한 파수꾼의 시선은, 청소년의 일탈과 비행, 그리고 인간의 본성에 자리한 공격성이 발휘될 때, 도날드 위니캣(D.W. Winnicott)이 제기했던 이를 견디어내는 성인어른(혹은 어머니)의 역할²⁵⁾의 자리에서 발생한다.

위니캣의 견해에 따르면, 성인어른의 역할이란 아이의 공격성이 발휘될 때, 일정 테두리 안에서 일탈적인 청소년이 자신의 공격성을 시험하고, 그것이 통제를 벗어나지 않도록 견디어 내는 것으로, 공격성이 뿌리박고 있는 에너지를 감당하여 안전한 항상성을 보장하는 것인데 이러한 위니캣의 '성인(혹은 어머니)의 역할'은, 영화 <파수꾼>이 희망적으로 제기하는 문자 그대로의 '파수꾼'의 시선이며, 근접한 폭력에 물러서지 않고 견디어 감당하며, 포기하지 않고 인물의 뒤를 쫓는 다르덴 스타일과 상통하는 것이기도 하다.²⁶⁾

저 멀리 원거리의 파수꾼의 자리는, 기태가 공을 쥐고 있느라 한 번도 해보지 못했지만, 공을 맞춰 넘겼다면 저 멀리 그쯤에 있을, 기태를 향해 공을 던질 수 있는 역치의 위치, '그 어드메'다. 폭력을 행사하며, 상대방의 육체에 부딪쳐 훼손하며 자기 인식을 피하던 기태는, 되돌아 화답하는 상대편 자리의 타인이 부재함으로 인해, 자기 인식에 실패한

25) D. W. Winnicott, 이재훈·박경애·고승자 번역, 『박탈과 비행』, 서울: 한국심리치료 연구소, 2001, 29쪽.

26) 한국 독립영화에 다르덴 형제 스타일의 유행을 지적하며, <파수꾼>(2010)도 다르덴 카메라 스타일의 계승으로 인지하는 견해도 있다. (김혜리, 『김혜리의 영화 일기: '꺼져 버려!' 라고 쓰고 '사랑해' 라고 읽는다.』, 『씨네21』, 2011년 3월 18일, http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65158)

다. 결국 야구 타자가 되고 싶지만 오직 공만을 쥐고 있던 소년은 자신이 왕따 폭력을 휘두르던 친구에게 공을 남기고 자살한다. 이러한 세 소년들을 멀리서 조망하며, 아주 가끔씩 나타나 햇살 아래 세 소년을 비추는 비균질적인 파수꾼의 시선은, 도치의 거울 앞에 매달린 주체의 자기 폭력의 시나리오를 비추며, 또한 그렇게 골절되어 엇맞추어진 소년들의 주체인식이 실패하는 자리에서, 부재하는 어른을 대신해 그들의 성장을 기원하며, 허구의 영화적 시선으로 화답하여 존재한다.

〈파수꾼〉의 경우, 영화에 대한 비평의 논란 중 특이점은, 독립영화인 〈파수꾼〉이, 한국영화의 하나의 상업적 장르 트렌드로 자리 잡은 성인 남성 버디영화(buddy movie)의 끝간 데 없는 액션의 폭발과의 유사성 속에 인지되고, 이에 따라 독립영화인 〈파수꾼〉(2010)이 상업영화지형의 장르를 장르적으로 모방하고 있지 않느냐고 의심하는 비평적 반응이다.²⁷⁾

성인 남성 버디물에 존재하는 폭력적 긴장은 오이디푸스기의 험난한 장벽을 넘어 성적 주체로 마침내 선 성인 남성이, 애써 덮으려 하는 자신의 중핵에 존재하는 결핍이 불안정하게 드러날 때 보이는 폭력적 추락이다. 이는 남성 버디 장르 안에 존재하는 내재적 긴장인데, 최근 한국 상업영화 장르물에 세즈윅(E. K. Sedgwick)의 ‘남성 교우체’(male fraternity) 개념²⁸⁾을 적용해보자면, ‘성인남성액션친목회’ 부를 수 있을

27) 김영진은 ‘왕따’ 영화의 모방 열풍의 진원지로 지목되는 〈파수꾼〉(2010)이 ‘충무로 상업영화에서나 소화할 수 있을 듯한 소재를 다루고 (김영진, 『한국영화의 새로운 징후들: 세 편의 독립영화』, 『시대정신』, 제 51호, 2011년 여름, 316-326쪽.), ‘장르의 규격에 맞추어 현실을 깎아 맞추는’ 한계를 가진다 평한다. (김영진, 『〈엔젤스 세어: 천사를 위한 위스키〉를 보며 한국영화가 피해자 프레임을 넘어서지 못하는 이유를 생각함』, 『씨네 21』, No. 910, 2013, 86-88쪽.). 이렇듯 〈파수꾼〉은 상업장르 영화인 버디 영화(buddy movie)의 유사성으로 먼저 인식되고, 그 유사성으로 인해 영화가 속한 독립영화지형에서 상업적 장르를 따라 한다는 모방의 의심을 비평적으로 받는다.

정도로 유행하는 상업적 장르 트렌드이다. 하지만 성인 남성 버디물에서 보이는 남성 주체의 내파적 폭력성은 〈파수꾼〉같은 청소년 왕따폭력물과 표면적으로 유사하여 동일한 것으로 보이지만, 라캉적 구분에 따르면 이 둘은 변별적인 것으로 다른 주체의 인식 지점에 위치하고 있다.

라캉적 주체 개념의 구분을 따르면, 아이는 상징적 주체(Subject)로서 기 위해 두 개의 단계, 즉, 언어의 작동 이전에 선행하는 거울단계(mirror stage)와 언어(혹은 아버지의 법)을 받아들인 후의 상징의 단계(symbolic stage)를 거친다. 라캉에 있어, 주체의 분열적 구분이 중요한 이유 중 하나는, 언어(아버지의 법)가 타인의 욕망과 결합하고 있는 거울단계 주체의 통일성을 파열하는 역할을 하기 때문이다.²⁹⁾ 핑크(B. Fink)의 해석에 따르면, 라캉에게 타인의 욕망은 주체를 삼켜버릴 수 있는 잠재적 위험성이 있는 것이고 언어(아버지의 법)는 이러한 위험성을 주체로부터 경감시킨다.³⁰⁾ 다시 말해, 타인의 욕망으로 자신의 주체성을 인식하는 것은 주체가 타인의 욕망에 의해 삼켜질 만한 위험성을 내포하는 것이고, 이러한 이유로 상징계의 주체의 구분점으로 언어(혹은 아버지의 법)가 중요해진다. 다시 〈파수꾼〉의 예를 들면, 주체는 항상 타인의 욕망을 욕망하는데, 기태의 야구공에 대한 욕망은 그가 타자가 되어 공을 쳤을 때 관객이 그를 향해 환호하며 욕망하는 것을 욕망하는 것이었다. 그러나 이러한 타자(他者)의 욕망으로 자신의 주체인식을 정초하여 일치시키는

28) 세즈윅(Sedgwick, Eve Kosofsky)은 남성 공동체와 같은 성을 가진 남성끼리의 교우관계(male fraternity)를 분석하였고, 남성교우공동체가 가지는 호모포비아(Homophobia)의 특질을 남성 교우관계가 기반한 이성애의 성적 동학(sexual economy)의 근원적 특성으로 설명하였다.(E. K. Sedgwick, *Between Men*, New York: Columbia University Press, 1985 참고)

29) B. Fink, 이정민 번역, 『라캉의 주체: 언어와 향유 사이에서』, 서울: 도서출판 B, 2010, 114쪽.

30) B. Fink, (2010년), 위의 글, 116쪽.

것은 〈파수꾼〉에서 야구 배트가 아닌 공으로 보여주듯 명확히 혼동적인 오류이기 쉽다.

이와 다르게 성인 남성 버디물에서 보이는 폭력성은, 오이디푸스기 이후, 상징단계를 거쳐 성적 주체로 마침내 아버지의 자리에서 선 남성 주체가, 자신이 진입한 상징계의 대타자가 결핍하고 있음을 발견하고 보이는 분투기이다. 이것은 타자의 욕망의 위험성을 언어(아버지의 법)의 빗금으로 무화시킨 주체(라캉적 기호에 따르면 $S(A)^{31)}$ 가 상징계의 아버지의 자리에서 발견하는 근원적인 결핍과 소외인데, 이는 라캉의 빗금 쳐진 주체($\$$)가 근본적으로 지시하는 것이다. 이는 또한 언어가 대신해 구성하는 주체, 즉 아버지의 법은 근원적으로 결핍되어 있음을 또한 가리키고 있다. 이와 대비해서, 유사하게 보이지만 변별성을 가진, 최근 독립영화에서 재현되는 〈파수꾼〉(2012)의 불안정한 소년기 남성 주체는, 오이디푸스기를 넘어서 이성애적 성적 주체로 나아가지 못하며(즉, 10대 청춘물의 (teen movie)의 첫 번째 전형성에서 실패하며), 불안정한 이행기에서 성인 남성 주체로 나아가는 대신, 거울단계의 오인의 주체인식에 붙잡혀 퇴행의 몸짓을 취하며, 근원적 죽음 충동의 반복적 폭력으로 자기 자신을 인식한다.

통과하여 떠나버리지 못하고 다시 처음의 기차역으로 다시 돌아오는 회귀의 영화적 운동성은, 한국 십대물의 소위 ‘왕따 영화’에서 소년들의 자살을 다루는 한국독립영화의 독특한 영화 언어이며, 절망을 표현하는 영화의 시각적 문법이다. 이러한 한국 십대영화(teen movie)에서 보이

31) 핑크는 라캉적 주체의 기호인 ($S(A)$)가 언어(아버지의 이름)의 개입으로 타자의 욕망을 제어한 표기라는 것을 설명한다. 또한 상징 단계의 개입을 거친 후에야 비로소 주체($S(A)$)가 라캉의 분열적 주체 구분인 S_1 (타자 혹은 어머니의 욕망의 기표)과 S_2 (아버지 그리고 남근의 기표)로 구분해 상징화가 가능함을 부연하여 설명한다. (B. Fink, 위의 글, 2010, 118쪽. 참고)

는 죽음 충동의 반복적 회귀 운동성은 신수원 감독의 작품에도 공통적으로 나타나는데, 장편 〈명왕성〉(2012)과 단편 〈순환선〉(신수원, 2012, 26mins.)에서도 명료하게 시각화된다.

2-4. 죽음과 반복의 운동성: 〈순환선〉(2012)과 〈명왕성〉(2012)

정확히 그 자리에 되돌아오는 운동성의 궤적으로 〈파수꾼〉(2010)과 신수원 감독의 〈순환선〉(신수원, 2012, 26mins.)과 장편 〈명왕성〉(신수원, 2012)은 영화의 지배적 심상이 정확히 포개진다. 〈순환선〉은 실직한 40대 가장인 상우가 임신한 아내와 딸에게 실직 사실을 알리지 않고 매일 지하철 순환선에 탄 채 하루를 보내는 내용인데, 원으로 도는 열차의 순환하는 운동성 자체가 손에 잡힐 듯한 추락과 죽음의 위협을 상징하며 시각화된다. 상우가 절대 넘어가지 않게 안간힘을 다해 버티다가 기차를 놓쳐버리는 장면에서 볼 수 있듯이, 노란색 안전선 밖 열차의 순환의 움직임은 반복과 죽음의 상징이다.

무엇보다도, 이러한 죽음을 내포하는 반복의 운동성 위에 올라탄 채, 신수원의 영화가 바라보는 지향의 대상은 역설적이게도, ‘아이’, 그리고 ‘청소년’이다. 상우는 지하철역 의자에 앉아, 가위바위보의 승패에 따라 한 걸음씩 노란 안전선 너머의 모서리로 위협하게 다가가며 노는 아이들을 무력하게 바라본다. 상우의 시선은 무력하며 시종일관 공포에 질려 있는데, ‘자신은 제대로 키우지도 못할 거면 차라리 자식을 알로 낳아 먹어버리겠다’고 하는 딸의 말에, 상우는 소파에 누워있던 임신한 아내의 치마를 들추고, 태아가 있으리라 짐작되는 장소에서 닭고기를 꺼내 이를 먹어버리는 상상을 한다.

신수원 감독의 단편 〈순환선〉(2012)이 죽음을 상징하는 순환의 움직

입에 이미 올라타 동승하고 있는 어른의 시선을 보여준다면, 그녀의 장편작인 <명왕성> (2012)은 한국의 교육과 학원문제에 관해 영화가 가지는 현실적이고 첨예한 사회적 인식을 영화 속에 분명히 위치시킨다.

10대 청소년영화이지만 현실 비판적 문제의식을 명확히 한 <명왕성> (2012)은 입시의 나라라는 대한민국에서 영화등급위와 상영을 둘러싼 마찰을 일으키며 화려하게 등장하는데, 김기덕 감독의 <피비우스> (2013)와 함께 영화의 관람 등급 기준과 내용 삭제에 관한 논란의 중심에 선다.³²⁾ <명왕성> (2012)의 경우 10대 청소년의 이야기를 담은 10대 영화(teen movie)가 정작 청소년 관람불가의 등급을 받아 이 후에 15세 관람가로 다시 조정되는 논란을 겪기도 하였다.

<명왕성>은 십대들이 겪고 있는 학원폭력과 왕따 문제의 핵심에 한국의 입시와 교육제도를 명확히 위치시킨다. 10대에 통과 의례로 겪어보고 고민해야 할 다른 삶의 문제들, 예를 들어, 성, 개인의 인격적 발달, 가족 같은 다양한 범주들은 '성적'이라는 하나의 기준점을 중심으로 수렴해 들어간다. 다양한 길이나 궤도, 혹은 다른 수많은 가능성의 길은 허용되지 않고, (혹은 인정되지 않으며), 오직 하나의 반복적인 순환만이 존재하는데, 전작인 <순환선>에서 그것이 상징적인 열차의 순환 궤도였다면, <명왕성> (2012)에서는 태양계의 행성들의 순환하는 공전 궤도로 나타난다.

<명왕성> (2012)은 하나의 중심인 태양을 중심으로 공전하는 별들의 운명과 태양의 인력으로부터 벗어날 수 없는 행성의 궤적에, '입시'라는

32) <명왕성> (2012)은 처음에 청소년 관람불가의 등급을 받아서, 10대의 이야기를 다룬 독립영화임에도 자기 관객을 잃어버려 영화의 정체성을 부정 당하는 상영등급판정을 받아 영등위와 마찰하였는데, 이후 19세에서 15세로 등급 조정을 하는 논란의 과정을 겪었다. (한준호, 「<명왕성> 이례적으로 심의 결과 변경」, 『세계일보』, 2013년 6월 24일)

하나의 가치(즉, 태양)만을 가운데 두고, 그 주위를 공회전하며 이탈하지 못하는 한국의 교육제도와 수많은 십대들의 삶을 포개놓는다. 태양은 절대적인 가치로 중심에 존재하며 다른 모든 행성의 자기 운동과 미래를 통제하는데, 명왕성의 태양계 행성 지위 박탈은, 행성 스스로의 움직임과 개개의 행성의 운명보다는 태양이라는 절대가치에 (즉, 입시와 성적)와의 근접치에 따라 행성 자체가 평가된다는 것을 의미한다.

상계동 일반고 출신 전학생 준은 태양계의 9번째 별이었지만 이제는 소행성이 된 명왕성에 자신을 대입하여 인식한다. 준에게 결정되지 않은 미래를 향한 자유로운 움직임 대신, 동일 궤도로 반복하여 도는 공회전은 수궁할 수 없는 운동이며, 그는 현실적인 의미에서 끌려가기는 하지만, 절대적으로 자리 잡은 태양의 중심 가치에 대해 완전히 납득하거나 동의하지 못한다. 준은 우등생 유진과 가까워지는 기회를 통해, 준은 '성적'이라는 절대가치에 근접하려고 노력하지만 준이 한 단계씩 과제를 해내고 그에 대한 보상으로 요약노트를 받으며 중앙을 향해 다가갈수록, 이 상층의 절대 가치는 준에게 합리적인 인간의 것이라기보다 약육강식이라는 원시성을 체화해야 하는, 외설성으로 다가온다.

고득점 반인 '진학제'의 우등생들의 몸에 사제 폭탄을 칭칭 감아 부착하여 인질을 삼고, 현실과 상상의 접촉점인 폭발의 그 순간, 준이 욕망하는 것은 태양을 가리는 개기일식이다. 준은 태양의 인력이 없어진다면, 궤도 자체를 이탈한 자유로운 움직임이 가능할 지 상상하는 소행성이며, 궤도의 이탈이 불가능하다면, 스스로의 자립적인 움직임으로 제 자리에서 자전하기를 원할 정도의 절망으로, 이 공전의 원 바깥의 이탈을 꿈꾼다. 성준과 준이 처음 영화에 등장할 때 나타나는 수직적인 카메라의 움직임과 유진의 보이스 오버가 말하는 별의 자전은, 이 영화의 움직임의 도상을 지배하는 수평의 공전의 축과 대비되는 수직축의 움직임

을 가지며 연결된다.

준과 유진이 듣고 싶다는 블랙홀에 빠지면 들을 수 있다는 행성이 자전할 때 내는 노래 소리는 그들이 마지막에 덧붙이는 '죽어보는 거야'라는 혼잣말처럼 결론적으로는 불가능해 보인다. 그러나 별들의 자전을 말하는 보이스 오버의 역설을 풀어서 말해 보자면, 다시 말해, 별들의 자전처럼, 중심 주위를 공전 하지 않고, 자율적으로 그들 각자의 수직축으로 움직임을 시작할 때, 그 소리를 들어주는 세상이 있겠느냐는 반문이다. 그에 대한 자조적인 대답은 뒤이어 덧붙인 '죽어보는 거야'라는 말처럼, 현실에서는 요원한 것이다. 이를 라캉적 주체로 다시 풀어 설명하면, 소년들은 결여와 외설을 담지한 아버지의 상징(대타자)으로의 진입을 거부하고, 반복하여 순환하는 자전운동의 폐쇄성을 꿈꾸며 파국을 맞는다.

〈명왕성〉(2012)의 반복적 원운동은, 〈명왕성〉의 엔딩씬이 결국 죽음 충동으로 퇴행하는 원의 운동성을 보여주며 전작인 〈순환선〉(2012)의 순환의 원과 포개진다. 영화의 말미에, 학교 안을 수색하던 경찰인 박반장은 준으로부터 유진의 사건 전말에 대해 듣고, 준의 요청으로 인질중의 하나인 합격한 동급생이 지원한 학과의 수능차점자와 전화통화를 하게 해 준다. 이후 준과 인질이 된 우등생들이 있는 학교 공간은 외부와 완전히 단절되어 폐쇄되는데, 결말부분에서, 그 폐쇄의 공간에 남아있는 아이들의 몸은 사제 폭탄으로 칭칭 감겨 있으며, 준이 라이터를 켜 든 개기 일식의 암전 이후, 〈명왕성〉(2012)의 엔딩씬은 독특한 공전의 카메라 움직임을 보여준다. 산울림의 〈꿈꾸는 공원〉의 노랫가락에 맞춰, 이야기나 사건의 결말에 대한 아무런 설명 없이 카메라의 시선은 학교 복도를 따라 빈 공간을 유영한다. 이는 폭력과 죽음 이후, 육체성(corporeality)이 존재하지 않는 우주 저 밖을 떠다니는 비유기체로서의

움직임이며, 유령 같은 비체화의 시각화이다. 결론적으로, 소년 소녀들의 육체는 절멸되어 없어졌고, 그 공간에서 다시 시작하는 〈명왕성〉(2012)의 공전의 움직임은, 육체를 넘어서는 중력을 상실한 죽음 충동(death drive)의 운동성을 시각화한다.

3. 맺음말

최근의 한국독립영화에서 재현된 십대 청소년물(teen movie)은 로빈 우드가 정의한 기존의 십대 영화(teenpix)나 학원물(school film)의 전형적 통속성에서 벗어난다. 한국독립영화에 등장한 ‘십대 왕따, 혹은 편지’의 점영화의 트렌드는 십대 영화(teen movie)의 틀 안에 가족의 해체와 계급, 왕따폭력, 노동의 문제의식을 포괄하면서, ‘소비’와 ‘상업성’으로 대표되어 인식되어 오던 기존 십대 영화의 장르성에 변화를 주며 그 외연을 확대한다. 이들 한국 독립영화의 십대 청소년물에서, 십대 영화(teen movie) 장르에서 우월적 위치를 점했던 남성젠더는, 어른과 부모가 부재한 채 (혹은 그들의 역할이 무화된 채) 종종 홀로 개인으로 존재하는데, 이들 영화에서, 성인남성으로 서기 위한 주체형성과정에 있는 소년 남성주체는 기존의 10대 청춘물의 장르 선정성 (즉, 이성애적 성적 경험, ‘getting laid’)으로부터 이탈하며 실패하는 특이성을 보인다. 이 과정에서 한국독립영화가 재현하고 있는 청년 주체들은 종종 성인으로서 상징계 주체로 진입하는데 실패하며, 또한, 육체에 대한 폭력성이 머무는 미성숙한 주체인식단계로 퇴행하는 경향성을 보인다. 2010년 이후 한국독립영화에 재현된 ‘십대 청소년영화’는 또한 불안정한 소년기를 지나 상징계로 나아가는 대신에 ‘죽음충동’으로 회귀하는 폐쇄적인 반복의 운동성

을 시각화한다. 주체와 타자와의 소통의 실패를 상징하는 이러한 순환의 운동성은, 이 논문에서는 〈파수꾼〉(2010)과 〈명왕성〉(2012)만이 주요 텍스트로 논의되었지만, 이외에, 〈출타동시〉(김경묵, 2011년)나 〈서툰코〉(이유빈, 2013)등 다른 주요 독립 영화 등에서도 나타나는 경향성이다.

특히, 이러한 남성 주체형성과정을 분석하고 이해하는데 있어, 아이의 주체형성과 성인남성의 상징적 주체 분열을 구분해 그 둘 모두의 결핍을 강조하는 라캉의 주체형성 개념은 특히나 의미 있는 분석틀로서 활용될 수 있다. 존재와 언어의 간극에 존재하는 결핍을 인지하는 라캉의 이론은, '너는 나에게 아무것도 아니다'라고 말하는 두 소년의 파국을 조망하며, 의미가 결핍하는 곳에 존재하여 화답하는 제 3의 영화적 시선(〈파수꾼〉의 시선)을 역으로 통찰하게 한다.

덧붙여, 장르적 위계성도 그리고 비평적 우위도 점하지 못했던 십대 영화(teen movie)를 포괄한 한국 독립영화의 왕따 십대의 선택을 주목하고, 그 혼종의 이행성(liminality)을 담지한 영화적 시선에 동의하며 또한, 마지막으로 그 미학적 성취에 경의를 표한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 영화 <아메리칸 파이 (American Pie)> (Paul Weitz, 1999)
영화 <섹스 아카데미 (Not Another Teen Movie)> (Joel Gallan, 2001)
영화 <몽정기> (정초신, 2002)
영화 <파수꾼> (윤성현, 2010)
영화 <회오리바람> (장건재, 2010)
영화 <명왕성> (신수원, 2012)
영화 <타인의 멜로디> (양영철, 2012)
영화 <이것이 우리의 끝이다> (김경목, 2013)

2. 논문과 단행본

- D. Biltereyst, "American Juvenile Delinquency Movies and the European Censors", T. Shary (eds.), *Youth Culture in Global Cinema*, Austin: University of Texas Press, 2007, pp. 9-25.
- T. Doherty, *Teenagers and Teenpics: the Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- U. Eco, 김효정 번역, 『거울에 대하여』, 『예술과 광고』. 열린책들. 2009, 13-55쪽.
- B. Fink, 이정민 번역, 『라캉의 주체: 언어와 향유 사이에서』, 서울: 도서출판 B, 2010.
- S. F. Hernández, "Boys Will Be Men: Teen Masculinities in Recent Spanish Cinema", T. Shary (eds.), *Youth Culture in Global Cinema*, Austin: University of Texas Press, 2007, pp. 232-270.
- J. Lacan, *Écrits: a Selection*, London, New York: Routledge, 1989.
- S. Neale, *Genre and Hollywood*, London, New York : Routledge, 2000.
- E. K. Sedgwick, *Between Men*, New York: Columbia University Press, 1985.
- T. Shary, *Generation Multiplex: the Image of Youth in Contemporary America*, Austin: University of Texas Press, 2002.
- T. Shary, "Teen Films", B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 490-515.
- T. Shary, *Teen Movies: American Youth on Screen*, London, New York: Wallflower, 2005.

- T. Shary, "Youth Culture Shock", T. Shary (eds.), *Youth Culture in Global Cinema*, Austin: University of Texas Press, 2007, pp. 1-6.
- R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Regan ...and Beyond*, Rev. ed. New York: Colombia University Press, 2003.
- V. Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage," Louise Carus Mahdi (eds.), *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Illinois: Open Court Publishing Company, 1987, pp. 3-22.
- D. W. Winnicott, 이재훈·박경애·고승자 번역, 『박탈과 비행』, 서울: 한국심리치료 연구소, 2001.
- 권경우, 『환상 속에 아이들이 있다: 신자유주의와 아이들의 성공이데올로기』, 이동연 엮음, 『아이들: H.O.T.에서 소녀시대까지, 아이들 문화보고서』, 서울: 이매진, 2011, 294-315쪽.
- 김영진, 『한국영화의 새로운 징후들: 세 편의 독립영화』, 『시대정신』, 제 51호, 2011년 여름, 316-326쪽.
- 김현철, 『청소년은 누구인가』, 『이팔청춘 꽃피들은 어떻게 청소년이 되었나?』, 서울: 인물과 사상사, 2009, 10-51쪽.
- 계운경, 『〈파수꾼〉과 〈말죽거리 잔혹사〉의 학교공간과 상징폭력의 재생산』, 『문학과 영상』, 2012 여름호, 193-216쪽.
- 전상인, 『편의점 사회학』, 서울: 민음사, 2014.

3. 잡지

- 김영진, 『김영진의 인디라마: 시작은 창대 하나 끝은 미미한』, 『씨네 21』, 2011년 3월 31일. http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65338.
- 김영진, 『〈앤젤스 셰어: 천사를 위한 위스키〉를 보며 한국영화가 피해자 프레임을 넘어서지 못하는 이유를 생각함』, 『씨네 21』, No. 910, 2013, 86-88쪽.
- 김혜리, 『김혜리의 영화 일기: '꺼져 버려!' 라고 쓰고 '사랑해.'라고 읽는다.』, 『씨네 21』, 2011년 3월 18일, http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65158.
- 이송희일, 『디스토피아로부터: 지루한 모방, 위험한 욕망』, 『씨네21』, no. 910호, 2013, 112쪽.
- 남다운, 『신전영객잔: 극단편을 만드는 젊은 독립영화감독들에게 보내는 편지』, 『씨네 21』, No. 903, 2013, 98쪽.

Abstract

A Certain Lacanian Mirror in Korean Independent Teen Movie,

: Focusing on <Bleak Night>(2010) and <Pluto>(2012).

Ham, Seong-Ju (Inha University)

This paper deals with the tendency of recent teen film in Korean independent cinema and especially focuses on the cinematic representation of adolescent masculine subject formation. The peculiar tendency of recent independent Korean teen film, dealing the juveniles is that it is derailed from the usual format of teen film, according to Wood's categorization of teen movie, which often prioritizes juvenile sexuality. The insecure and fragile juvenile masculine subject in Korean independent teen film is often inclined to resort to violence which leads to juvenile deviation, reminding the social problem such as school bullying and adolescent suicide.

The question of affinitive relationship between the subject formation and aggression is discussed in relation to Lacan's mirror stage and death instinct, together with Donald Winnicott's different interpretation of aggression. The principal film texts which are analyzed in detail in relation to this specific tendency are <Bleak Night> (2010) and <Pluto> (2012). In case of those two films, they strongly exemplify the repetitive movement of death drive that is resided in Korean teen films in the 2010s and the distinct cinematic style in those films, which visualizes the aggression of adolescent male subject is also discussed.

(Key Words: Korean independent teen movie, aggression, Mirror Stage, R. Wood, J. Lacan and Winnicott.)

■ 위 논문은 2014년 6월 30일 투고되었고, 심사를 거쳐 7월 25일 게재가 확정되었음.