

영화 <플란다스의 개> 내러티브 구조 분석

- 봉준호식 알레고리 구축과 폰크툼

서 정 남*

1. 들어가는 말
2. 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 폰크툼(Punctum),
그리고 봉준호의 확대 해석과 적용
3. 등장인물 캐릭터와 극적 전개 과정에서의 폰크툼 발현
4. 오브제들을 통해 발현되는 폰크툼
5. 나오는 말

1. 들어가는 말

봉준호는 ‘칸’을 정복하고 ‘아카데미’를 휩쓸면서 전 세계에 그의 시대가 활짝 열렸음을 공표했고, 이를 공식 추인받았다. 우리 영화계에서 그만큼 언론에 많이 노출되고, 수많은 인터뷰를 했던 사람이 또 있을까 싶다.¹⁾ 그 사이에 봉준호는 자신의 작품들을 둘러싼 수많은 요소들에

* 계명대학교 교수

- 1) 참고로, 봉준호가 칸과 아카데미를 석권한 이래, 그의 이름을 앞세우고 발간된 책만 해도 다음과 같다. 이동진, 『이동진이 말하는 봉준호의 세계』, 위즈덤하우스, 2020. / 이형석 : 『계획이 다 있었던 남자, 봉준호』, 북오션, 2020. / 전찬일, 『봉준호 장르가 된 감독』, 작가, 2020. / 황영미, 김시무, 『봉준호를 읽다』, 솔.

대해 별별 질문을 다 받아 보았을 터다. 만약 그가 원했다면, 그러한 기회들을 이용해 개별 작품들에 대한 자신의 의도나, 주제나, 논쟁적인 장면들(명백한 오독 포함)에 대한 친절한 해설의 기회로 삼았을 수도 있었을 게다. 그러나 그가 진정 지혜롭고 위대한 이야기꾼이 될 수 있었던 이유 중 하나가 바로 여기에 있다. 그는 단 한 번도, 많은 이들이 그의 말을 이른바 정답이라고 받아들일 만한 어떤 해설도 명확히 발설하지 않았다. 다만 풍요로운 논쟁에 기름을 부을 만한 이야기, 자신이 심어 놓은 온갖 약호(code), 즉 알레고리나 메타포, 그리고 그 밖의 비유적 기제²⁾에 대한 해석적 지평을 열 수 있는 키워드를 인터뷰 사이사이에 교묘히 던져주곤 했다. 행간의 맥락이나, 몇몇 키워드를 발견할 수 있는 안목을

2020. 이 책들 모두 봉준호와의 친분을 앞세워 개별 진행한 인터뷰 내용을 전면 에 내세우고 있다. 언론의 일반적이고 피상적인 질문 말고, 평론가나 전문 연구자들의 인터뷰만 해도 차고 넘친다. 아쉬운 점은 대다수가 봉준호의 세계를 이루고 있는 심층이나 핵심에 다가가려는 의지에 기반한 인터뷰가 아니라 단지 표피만을 맴도는 수준에 머물러 있다는 것이다. 비평이 창작의 수준을 능가하지 못하면 슬픈 노릇이다.

- 2) 본 논고에서 집중 분석연구를 진행하려고 하는 바와 어느 정도 결을 같이하는 선행 연구들을 살펴보면 다음과 같다. 먼저, 문재철, 「문턱세대의 역사 의식 : 봉준호의 세 편의 영화」, 『영상예술연구』, vol. 12, 영상예술학회, 2008. / 김금동, 「알레고리 영화로서의 〈마더〉 : 영화에 나타난 대한민국 현대사의 비극성」, 『영화연구』 No.45, 한국영화학회, 2010. / 그리고 영화 〈설국열차〉를 ‘알레고리’ 관점에서 접근한 다음과 같은 연구들이 있다. 송시형, 「폐쇄적 사회체제에 대한 우화적 형상화 : 영화 〈설국열차〉에 대한 정치사회학적 분석」, 『한국융합인문학』 vol.1 No. 1, 한국융합인문학회, 2013. / 서정남, 「영화 〈설국열차〉와 봉준호의 서사전략 : 알레고리적 성향을 가진 인물 캐릭터의 수사학」, 『한국문학이론과비평』 vol.68, 한국문학이론과비평학회, 2015. / 김성훈, 「봉준호 영화에 나타난 알레고리 연구-영화 ‘설국열차’를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회 논문지』 vol.21, No.10, 한국콘텐츠학회, 2016.

그런데, 봉준호의 〈기생충〉 이전, 모든 작품을 대상으로 하여 위와 같은 연구를 진행한 석사학위 논문이 있어 주목을 끈다. 당세미, 「봉준호 영화의 재현전략 연구-아이러니와 알레고리를 중심으로」, 고려대학교 인문정보대학원 석사학위 논문, 2018. 관련 선행 연구들을 꼼꼼히 리뷰한 바탕 위에, ‘농경적 근면성’과 제법 깊이 있는 분석과 종합에 다다르고 있어서 훌륭한 연구로 평가할 만하나, 봉준호의 서사(재현) 전략이나 연출 미학의 핵심에 이르지 못하는 못해 아쉬움이 남는다. 본 연구는 바로 그 지점을 열어 보이고자 하는 목표를 두고 시작되었다.

갖춘 사람들은 ‘유레카’나 ‘빙고’를 외치며, 그것을 화두(프리즘) 삼아 새로운 각도에서 텍스트를 조망하고, 그 결과를 새로운 담론으로 발표하며 해독에 풍요로움을 더해갔다.

실상 봉준호가 자신의 작품(이야기) 창작 원리, 연출 미학, 그 밖에 자신의 세계를 한 단어로 규정할만한 ‘말’을 하지 않았던 것은 아니다. 누군가가 정색을 하고 다음과 같은 질문을 한다면? 가령, “봉 감독님! 당신의 세계, 이야기꾼으로써 당신의 세계를, 당신의 이야기 미학, 혹은 연출 미학의 핵심을 한 단어로 표현한다면, 그것은 뭘니까?” 그러면 그의 답은 무엇일까? 아마도 그는 한사코 즉답을 피했을 것이다. 많은 영화 전문가들, 그리고 팬덤을 형성하고 있는 수많은 관객들은 ‘봉테일’을 비롯해 그를 규정하는 몇몇 단어들을 만들어내고 떠올릴 것이다. 그런데, 그는 ‘봉테일’에 대한 질문을 받았을 때, 다음과 같이 대답한 바 있다.

「 이동진 : 디테일이 뛰어나다고 해서 한때 ‘봉테일’이란 별명으로까지 불리셨잖아요? 워낙 치밀하고 꼼꼼하게 연출을 하시는 것으로 정평이 나 있습니다.

- 봉준호 : 그렇긴 하죠. 그런데 감독들은 다 그렇게 하지 않나요? (웃음) 그리고 저라고 해서 언제나 디테일에 몰두하는 것은 아닙니다. 디테일에 집착할 때는 그게 핵심에 연결되어 있을 때만 그렇게 해요. 사진 예술에 대한 롤랑 바르트의 책에 등장하는 ‘푼크툼(punctum)’이라는 개념이 있잖아요 “예를 들어 어떤 사람의 모습을 찍은 앙리 카르티에 브레송의 사진에서, 그 사람의 구체적인 표정이나 자세보다 신고 있는 운동화의 끈이 풀려 있는 게 이상하게 가슴에 남을 때가 있다는 거죠. 그 풀어진 운동화의 끈이 사진에서 툭 튀어나와서 보는 사람의 마음을 찌르는 듯한 느낌 말입니다. 저는 연출할 때 인위적으로 그런 푼크툼을 만들려고 노력해요. 그럴 때만 디테일에 집착하는 거죠. (중략) 다시 말하면 저는 디테일이라서 집착하는 게 아니라 그런 디테일

이 본질적이라고 생각하는 거예요. 그리고 전 봉테일이라는 별명 싫어해요.

- 이동진 : 왜요?

- 봉준호 : 뭔가 쪼잔한 것 같잖아요.(웃음)」³⁾

사실, 이 인터뷰의 내용 중에서 ‘푼크툼’이라는 단어(개념)의 중요성, 그것이 봉준호와 그의 세계로 들어가고, 열어젖힐 열쇠가 될 수 있음을 얼핏 알아차렸던 사람이 있다. 바로 문재철⁴⁾이다. 그러나 그는 ‘맥거핀’, ‘웃음’ 등, 다른 하위 요소들과 같은 층위에서 ‘푼크툼’ 요소들을 잠시 주목하고, 몇 가지를 언급하는 것으로 넘어가버렸다.

봉준호는 자신의 이야기를 펼쳐감에 있어 알레고리를 구축해내는 일의 달인이다.⁵⁾ 이야기의 표면을 별것 없는 듯 단순하고 평이해 보이게 펼쳐나가지만, 그 심층에는 매우 다층적으로 해독되고 읽힐 수 있는 메시지를 알레고리 형태로 약호화(codage)하고 있다. 온갖 종류의 비유적 기제를 동원하고, 수사적 기교를 통해 구축해낸 약호들에는 관객이 세

3) 이동진, 앞의 책(2020), 296~297쪽. 밑줄 친 부분은 인용자. 이 인터뷰를 깊이 들여다보면 봉준호의 서사전략이나 영상미학이 결집돼 있음을 알 수 있다. 본 논자가 아는 한, 이제까지 봉준호가 인터뷰한 모든 내용 중에서 이만큼 자기 세계를 거의 직접적으로, 밀도 있게 이야기한 내용은 다시 없다. 영화의 ‘모든 장면은 핵심과 어떻게든 연결이 된다는 집’을 생각해 보면 답은 분명하다. 그는 모든 장면의 “디테일에 집착”하며, 어떻게든 “인위적으로 푼크툼을 만들려고 노력”을 기울인다. 그리고 그것이 “본질이라고 생각”한다. 그러므로 우리의 연구는 이 지점에서부터 출발해, 그의 세계를 활짝 열어보려고 한다.

4) 문재철, 앞의 논문(2008), 139~160쪽.

5) 동서고금을 막론하고, 최고의 이야기꾼들은 이와 같은 재능을 타고난 사람들이다. 그리고 세월을 이겨내고 굳건히 살아남은 모든 고전 서사들 역시 그 핵심으로 들어가면 결국 맞닥뜨리는 바는, 이와 같은 수사적 기교와 그 해독에 대한 문제로 귀결된다. 가령, ‘예수’라고 하는 메시아의 가르침(설교) 역시 수많은 비유로 일관한 다음, ‘귀 있는 자는 들을지어다’로 귀결된다. 수많은 사람이 그를 따르며, 그의 입에서 나오는 말을 경청했지만, 모두가 들을 귀를 가진 것은 아니었다. 소수만, 아주 극소수만이 자신들의 폐부를 찌러오는 그의 ‘말씀’을 제대로 받아들이고 이전과 다른 삶을 향해 나아갈 수 있었다.

밀하게 관찰하며 적극적으로 침투해 들어갈 수 있는 균열과 틈새가 반드시 있다. 관객의 안목을 믿고, 관객의 발견과 해독을 요구하는 것이다. 가령, 위의 인용문에도 들어있는 ‘운동화’에 대해서 살펴보자. 봉준호가 자신의 작품들에서 반복적으로 사용해오고 있는 매우 중요한 오브제 중 하나이기도 하다. ‘운동화’는 우리나라가 ‘조국근대화’ 과정을 넘어, 봉준호 자신이 중고등학교를 거쳐 대학에 진학한 1980년대 내내, 우리 사회에서 가장 단순하면서도 명료하게 ‘계급’을 표상해 왔다. 그 시절, ‘나이키’, ‘아디다스’, ‘아식스’로 대표되는 해외 유명 브랜드 운동화는 모든 청소년이 선망하는 것이었다. 이제 막 토종 고급 브랜드를 지향하며 나온 ‘프로스펙스’는 2류에 지나지 않았다. 그 당시 국내에 난립하던 신발업체에서 쏟아져나온 온갖 ‘유사품’은 청소년들 사이에서 경멸의 대상이었고, 그 운동화를 신고 나타난 동료는 왕따의 대상이 될 수밖에 없었다.⁶⁾ 다른 한편으로, 이른바 ‘86세대’에게 있어서 ‘운동화’는 즉각 최루탄의 직격으로 산화한 ‘이한열 열사’의 벗겨진 운동화를 떠올리게 한다. 봉준호 역시 그것이 함의하는 바를 자신의 작품에서 반복적으로 환기하고 있다. 봉준호가 사용하고 있는 이와 같은 구체적 오브제나, 보다 추상적이거나 비유적 기제들은 갑작스레 우리의 눈을, 우리의 폐부를 찔러오곤 한다. 때로는 특별한 의미의 연쇄 고리를 통해 충격과 생채기를 남기기도 한다. 우리가 그의 텍스트 속에 들어있는 다층적 의미를 발견하고 해독에 도달할 수 있다면 감정적 격동이 일어나지 않을 수가 없다.

텍스트의 표면과 심층 의미 사이의 간극에서 발생하는 진자운동은 그 진폭만큼 관객을 크게 격동시킬 수 있다는 사실을 봉준호는 장편 데뷔

6) 이후 1990년대에는 명품 브랜드 가방, 2000년대 초반에는 명품 패딩점퍼 등으로 선호 품목은 바뀌었지만, 본질은 점점 더 확고해졌다. 부모의 등골을 부러뜨린다는 이 상징 기표의 연쇄는, 자본주의 속에서 돈의 논리로 피아를 구분하며 계급성을 확인하고 학습하는 우리의 후속세대들 사이에서 흔들림 없이 계승돼 오고 있다.

작 〈플란다스의 개〉(2000. 2. 19 개봉)⁷⁾에서부터 확실히 보여주고 있다. 개봉 당시 이 작품에 대한 평단의 대체적인 평가는 호의적이었으나, 흥행에서는 재미를 보지 못했다. 아직 미완인 신인 감독의 치기 어린 자의식이 포함된, 덜 숙성된 작품처럼 여겨지면서 그의 작품 가운데 가장 저평가된 채 20여 년이 지난 현재까지 제대로 조망 받지 못하고 있다. 물론 〈기생충〉에 대한 전폭적인 관심과 폭발적 담론 생성 과정에서, ‘지하 공간’을 비롯한 몇몇 특징적인 설정에 대해 〈플란다스의 개〉에서 이미 사용했었음을 환기하며, 그의 재능이 그때부터 이미 궤도에 올라 있었음이 단편적으로 언급돼 오기는 했다. 그러나 결론부터 말한다면, 봉준호는 〈플란다스의 개〉에서 이미 완성된 이야기꾼의 면모를 보여주고 있다. 논자는 이를 증명하기 위한 키워드, ‘퐁크툼’을 앞세우고 본격 논의

7) 영화 〈플란다스의 개〉는 우리가 알고 있는 ‘위다(Ouida, 프랑스계 영국 작가, 본명은 마리아 루이즈 라메(Maria Louise Ramée, 1839~1908))’의 『플란다스의 개, A Dog of Flanders(1872년 초판됨)』와는 제목만 같을 뿐, 내용상 아무런 동질성도 찾아볼 수 없는 전혀 다른 이야기다. 그런데 소설 작품이 시공간을 뛰어넘어 우리 대중에게 익히 알려진 이유는 따로 있다. 지난 1975년에 일본 후지 TV에서 애니메이션으로 제작해 방영했던 것을 국내에서 수입·방영(1976~77년, TBC(동양텔레비전)에서 흑백, 1981~82년에는 KBS에서 컬러 버전) 하면서 우리 어린 시청자들도 그 세례를 받게 되었다. 이 시기에 초등학교를 다녔을 봉준호 역시 예외가 아니었을 터다. 그런데 봉준호는 이 이야기를 단지 아름답거나 낭만적인 고전 동화로만 순진하게 받아들이지 않았던가 보다. 그가 인식하고 있는 세상의 비정함은 동화의 배경이 되었던 1870년대의 유럽(네덜란드)이나, 영화의 배경인 2000년의 대한민국 서울에서나 다를 바 없어 보인다. 그때나 지금이나 세상은 ‘자유민주주의’라고 하는 아름답고 이상적인 축 하나로만 돌아가는 것이 아니며, 자본주의라는 이름의 정글 법칙의 지배 아래 놓여 있다는 점에 대한 환기 말이다. 이렇게 보면 영화 〈플란다스의 개〉는 제목부터 특별한 비유와 상징성을 내포하고 있으며 해독을 기다리는 알레고리가 될 수 있음을 직감할 수 있다. 다시 말하면 봉준호는 모두에게 친숙한 이 고전 동화, 그저 낭만적으로만 수용되거나 소비되었던 서사 속 ‘다른’ 메시지를 알아보았음을 추론할 수 있다. 그리고 그것을 자기 이야기의 제목으로 차용했다. 겉보기에 영화의 이야기와는 상동성이 전혀 없어 보이는 작품의 제목을 가져오는 것으로부터, 봉준호는 우리가 앞으로 논의하게 될 ‘퐁크툼’을 깊이 염두에 두고 있었음을 유추할 수 있다. 두 작품 사이의 표면적 간극을 넘어 심층의 상동성을 발견할 수 있는 관객만이 느끼고 다가갈 수 있는 전율에 대해서 말이다.

를 출발하고자 한다.

2. 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 푼크툼(Punctum) 개념, 그리고 봉준호의 확대 해석과 적용

롤랑 바르트(1915~1980)의 『밝은 방-사진에 관한 노트(La Chambre Claire -Note sur la photographie)』⁸⁾로 인해서, 사진은 비로소 학술적 담론의 범주에서 본격 논의가 이루어질 수 있게 되었다. 이 점에 대해서는 누구도 이의를 제기하지 못할 것이다. 그렇지만 『밝은 방』은 사진에 대한 본격 학술적 접근이라고 하기에는 여러모로 무리가 있다.⁹⁾ 사진 이미지에 관한 바르트의 관심이나 집중은 결코 일시적이거나 우연의 산물이 아니었다. 그의 연구와 그 확장은 최소한 20년 이상의 시간을 두고 전개돼왔다. 『신화론(Mythologie)』(1957)¹⁰⁾, 「사진적 메시지(Le Message photographique)」(1961)¹¹⁾, 「이미지의 수사학(Rhétorique de l'image)」(1964)¹²⁾, 「에이젠슈테인의 포토그램에 관한 노트 Notes de recherche sur quelques

8) Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard Seuil, 1980. 이하, 본 논문의 본문에서 이 책에 대한 표기는 '『밝은 방』'으로 하고, 각주 표기는 원제목으로 함.

9) 바르트가 1960년대 초반까지 발표했던, 사진과 시각 이미지 관련한 몇 편의 저술은 기본적으로 그가 견지해 왔던 구조주의·기호학의 토대 위에서 논의된 것인데 비해, 『밝은 방』은 사르트르를 계승하는 한편, 현상학적 관점을 취하고 있다. 그러면서 사진 애호가의 관점에서 서술된, 사진의 본질을 탐구하고자 하는, 다소 혼란스럽고 모호하기도 한 에세이 형태를 취하고 있다.

10) Roland Barthes, *Mythologie*, Paris, Édition de Seuil, 1961.

11) Roland Barthes, "Le Message photographique", *Communications*, vol. 1, no.1, 1961, pp. 127-138.

12) Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications*, vol. 4, no. 4, 1964, pp. 40-51.

이 글은 나중에 단행본에 수록돼 출간된다. *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

photogrammes d'Eisenstein」(1970)¹³⁾ 등을 거쳐 『밝은 방(La Chambre Claire)』에 이르렀던 것이다.¹⁴⁾

『신화론』에서 「이미지의 수사학」에 이르는, 1960년대 초반의 바르트는 사진이 갖는 의미생성의 구조를 파악하는 데 방점을 두고 논의를 전개해 나갔다. 이는 그가 사진 역시 하나의 기호로 상정하고, 구조주의·기호학적 방법론의 범주영역 안에 포섭(包攝)하려 했다는 것을 의미한다. 그가 직면했던 난점은 분명했다. 사진은 단일한 의미를 내포하는 언어 기호(자의적이며 폐쇄적인 기호)와는 근본적으로 다르다는 것부터가 문제였다. 너무나 자명한 말이지만, ‘사진 이미지는 언어가 아니’라는 점, 그러므로 ‘구조주의·기호학에서 일반적으로 운위해 오던 ‘텍스트’가 될 수 없음’을 우선적으로 전제하고 강조할 수밖에 없었다. 그리고 사진이 가질 수 있는 유일한 언어적 특성이 있다면, 그것은 단지 ‘지시소(指示素 déictique)’의 기능을 갖는 것(단순히 지시대상의 낙인(empreint)) 정도로만 보았다. 그와 함께 사진의 외시(外示dénotation)적 차원과 공시(共示connotation)적 차원에서 발생하는 기표와 기의의 분열적 의미를 분석하려 시도했다. 그 결과, 사진은 ‘약호(code)’이면서 ‘약호 없는 메시지(message sans code)’라는 것, ‘기의 없는 기표(signifié sans signifiant)’, ‘동어반복적인 기표와 기의’라는 점을 확인한다. 나아가 사진이 갖는 외시적 성격은 ‘의미의 부재(absence de sens)’인데, 그것은 ‘전적인 무(無), 즉 아무런 의미를 내포하지 않는 것’이 아니라, 오히려 “모든 의미로 가득 찬 의미의 부재(absence de sens pleine de tous les sens)”¹⁵⁾라고 했다.

13) Roland Barthes, “Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein”, *Cahiers du cinéma*, 1970, repris dans *L’obvie et l’obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Tel quel, 1982.

14) 그리고 『밝은 방』이 그의 유작이니, 어찌 보면 연구 인생의 마지막을 갈무리하는 자리에서 그의 주요 관심사가 사진(사진에 대한 현상학적 접근)이었음을 알 수 있다.

15) Roland Barthes, “Rhétorique de l’image”, dans *L’Obvie et l’obtus*, Paris,

「에이젠슈테인의 포토그램에 관한 노트」(1970)에 이르러서 바르트는 위와 같은 기존의 생각을 발전시켜, 사진 이미지가 갖는 의미를 2단계에서 3단계로 설명하고 있다. 즉, 사진 이미지 자체를 ‘순수한 시각적 정보(dénotation)로 인식하는 단계’, ‘상징적 단계(오브비 의미(le sens obvie)=문화적으로 형성된 코드와 얹의 단계)’¹⁶⁾, 그리고 마지막으로 ‘모든 의미 영역의 외부에 존재하며 의미의 과잉(제3의 의미)을 초래하는 단계(옵투스 의미(le sens obtus)의 단계)’¹⁷⁾가 그것이다.

그로부터 다시 10년 가까운 시간이 경과한, 1979년 4월부터 6월 사이에 바르트는 『밝은 방』의 원고를 집필한다. 그렇게 완성된 책은 바르트가 우연히 발견한 자신의 어머니 사진¹⁸⁾에 대한 구체적인 회고로부터 시작한다.¹⁹⁾ 이와 같은 회고적 서술은, 사진이란 ‘거기에 있었던 것

Seuil, 1982, p. 34. 바르트가 강조하고 있는 이 말의 진정한 의미는 ‘기의’만 이 의미의 유일한 차원은 아니라는 것, 그것을 넘어서는 곳에 또 다른 풍요로운 의미가(있을 수도) 있다는 점에 대한 환기다.

- 16) 이 단계와 개념은 나중에, 『밝은 방』에서 스튜디오(studium)으로 발전한다.
- 17) 이것은 오브비 의미와 반대되는 뜻으로 나중에, 『밝은 방』에서 폰크툼(punctum)으로 발전한다. 다시 말하면 오브비와 옵투스란, 사진 이미지에 대하여 관객이 가지는 서로 다른 두 가지 유형의 반응을 일컫는 개념이다. 오브비는 ‘즐거움(plaisir=지적인 측면)’의 의미를 내포하고 있고, 옵투스는 언어 이전, 말로 표현할 수 없는 즐거움(jouissance=감성적인 측면)의 의미를 가지고 있다.
- 18) 바르트는 이 책에서 다음과 같이 언급하고 있다 ; “이 특별한 사진(어머니의 5세 당시 모습이 담긴 온실 사진=인용자 주)에는 사진의 본질과 같은 그 무엇이 떠돌고 있었다. 그래서 내게 확실하게 이 유일한 사진을 기점으로 모든 사진의 ‘특성’을 끌어내고 나의 최종적인 탐구를 위한 지점으로 삼아야겠다고 결정했다.”(『밝은 방』, 73~74쪽). 이러한 점으로 미루어 볼 때, ‘온실 사진’이야말로 바르트가 이 책을 집필하게 된 가장 큰 동기였음을 짐작할 수 있다. 그런데 바르트는 이 사진을 책에 수록하지는 않았다(다시 말하면 독자에게 직접 보여주지는 않는다). 그 이유는, “(그 사진은) 나만을 위해 존재하는 것, 다른 사람들에게는 수천 장의 ‘평범한 사진’ 중 하나에 불과한 것, 그리고 명쾌한 학문적 대상이 될 수도 없는 것이기 때문”이라고 말한다(『밝은 방』, 74쪽).
- 19) 이 책은 처음부터 끝까지 1인칭 시점, 그리고 현재에서 과거로 거슬러 올라가는 과거시제를 견지하고 있는 ‘사적인 회상 형식의 에세이’라고 할 수 있다. 그러면서도 그는 이와 같은 방식을 통해 사실상 이 책의 핵심 테마라고 할 수 있

(l'avoir-été-là)'이라는 관념으로부터 '존재-했던-것(ça-a-été)'이라는, '사진의 보편적 의미(공리)'를 도출하는 것으로 이동해 간다. 더불어 유년 시절의 어머니 사진이 불러일으킨 감정의 격동과 그 근원을 사유하는 글 쓰기 과정에서 바르트는 현상학적 관점에서 스튜디오(studium)와 폰크툼(punctum)이라고 하는 두 가지 대비되는 개념을 제시한다.

“라틴어에는 이(화살)처럼 뾰족한 물체에 의해 받은 부상, 상흔, 자국 등을 일컫는 단어가 있다. 이 단어는 방점(傍點)이라는 말을 연상시켜 주기도 한다. 그리고 내가 말하는 사진들 역시 어떤 점들, 때로는 얼룩 반점, 침예한 점들로 이루어진 것이기도 하기에 더욱 적절한 단어라고 할 수 있다. 그러므로 나는 스튜디오를 해방하러 오는 이 두 번째 것을 폰크툼(punctum)이라고 부르고자 한다. 왜냐하면 폰크툼이라는 단어가 찢린 자국, 작은 구멍, 작은 반점, 작은 상처, 그리고 주사위 던지기이기 때문이다. 사진 안에서 나를 찢러오는(게다가 완력을 쓰고 상처 입히는) 우연성이 사진의 폰크툼이다.”²⁰⁾

스튜디오는 언제나 일반적이고 문화적으로 익숙한 것(장면)에 있다. 그것은 주체·관객의 의지나 의식의 지향에 따라 찾아 나설 수 있고, 친숙하게 확인할 수 있는 것이다. 그에 비해 폰크툼은 (나의 의지와 상관없이) “사진 속에서 화살처럼 날아와 나를 관통하는 것”²¹⁾이다. 다시 말하면, 스튜디오에 의해 은폐돼 있다가 느닷없이 발현되는 특이성, 스튜디오를 깨버리고 나(관객)를 격동, 감동, 전복시키는 것이다. 그것은 지극히 주관적이어서 과학적으로 설명할 수 없는 감정이다. 결국 ‘폰크툼’은 하나의 사진을 대하는 주체·관객의 예상치 못한 지성의 이면을 찢러와, 뜻

는 ‘폰크툼’의 실체와 그에 대한 현상학적 전개 방안을 집약적으로 펼쳐 보여 주고 있다.

20) Barthes, Ibid., pp. 31-32.

21) Ibid., p. 31.

밖에도 그의 상상적 의식이 활성화되고 그로 인해 촉발되는 특별한 파토스(pathos)다.

그런데 여기서 우리는 중요한 한계에 직면하게 된다. 우리가 주목하고 있는 ‘퐁크툼’ 개념에 대한 바르트의 논의는 ‘사진’이라고 하는 ‘정지 이미지’에 국한해 개진된 것이다. 그러므로 『밝은 방』에서 언급하고 있는 바르트의 논의를 맥면 그대로 받아들일 경우, 우리는 더 이상 논의를 진행해 나갈 수가 없게 된다. 그에 따르면, 영화 영상은 그 시간성(temporalité)으로 인해 퐁크툼을 갖지 못한다고 한다. 그러면서, “스크린 앞에서 나는 눈을 감는 자유를 가질 수가 없다. 내가 눈을 감았다가 뜨는 순간 이미 다른 영상이 거기에 있기 때문이다. 나는 씬 없는 탐식(飮食)을 강요받는다. 거기엔 수다한 특성들이 활동하고 있지만 숙고할 겨를이 없다. 그래서 나는 사진에 관심을 가진다”²²⁾고 단정하고 있다.

그러나 바르트의 위와 같은 언급은 오늘의 우리가 받아들이기에는 너무나 순진한 발상이라고 할 수밖에 없다. 오히려 사진과는 비교할 수 없을, 움직이는 영상 이미지의 가공할 ‘융단폭격’ 속에도, 돌연 우리를 기습하고, 덮쳐오고, 쓰러뜨리고, 찢러오는 온갖 유형의 퐁크툼이 도처에 숨어있음을 우리는 경험적으로 알고 있다. 바르트 이전의 무수한 영화들, 그와 동시대의 영화들, 그리고 우리가 살펴보게 될 봉준호의 영화 속에도 그가 생각하지 못하고 목격하지 못했던 수많은 퐁크툼의 요소들이 숨어 있고, 시공간을 초월해 도처에서 발현되고 있음을 말이다. 영화에서의 퐁크툼은 시퀀스(사건의 계기적 연쇄)를 통해서, 개별 씬 내에서, 그리고 하나의 씬을 구성하고 있는 개별 쇼트 단위에서도 발현되고 있고, 발견할 수 있다. 창작자는 프레임 구성, 미장센, 배우의 연기, 카메라 움직임, 촬영, 조명, 의상, 특수효과 등등, 도처에서 수많은 선택과 배제를 실천하는 가운데 퐁크툼의 발현을 의도할 수 있다. 때로는 의도하지 않았던 우연적인 것들이 끼어들거나 배제되면서 퐁크툼이 발현될 입지가

22) Ibid., p. 65.

구축되는 경우도 있다. 여하튼 관객은 영화가 상영되는 내내, 창작자가 이룩한 결과를 만나게 된다. 보다 적극적으로, '관객은 창작자가 설계하고 구성해 놓고, 준비해 놓은 여러 자재들을 가지고 텍스트를 궁극적으로 완성하는 주체'라는 인식을 가지고 영화를 대하는 것이 중요하다. 그럴 수 있을 때, 대다수의 수동적인 관객이 평이하게 훑고 지나간 것들(스투디움) 사이에서 그를 전율케 하는 폰크툼을 읽어낼 수 있을 것이기 때문이다.

또 다른 논점은, '스투디움과 폰크툼을 단순히 이항대립적 개념으로만 볼 문제인가'에 대한 것이다. 바르트는 폰크툼이 학습에 의해 얻어지는 것이 아니라고 했다. 한 사람이 삶을 통해서 경험하고 학습한 결과로 형성된 문화적 안목이나 자질과 같은 것을 '스투디움'의 영역에 포함시키고 있다. 그러나 스투디움이라고 하는, 지각과 경험의 백그라운드 없이, 이 세계와 인간과 예술을 통찰하는 '안목'없이 폰크툼이라는 것이 가능할 것인가? 설령 가능하다 하더라도 그 범위나 진폭, 깊이가 창출될 수 있을까? 이마저 가능하다 할지라도 그것을 말이나 글로 언명할 수 있을까? 공적 영역에 던져 논쟁을 촉발하거나 담론을 확산시킬 수 있을까? 누구라도 가질 수 있는 이와 같은 의문에 대해 바르트는 답을 내놓지 않았다.

한 인간이 사물과 현상의 표면만을 보며 살아가는 것이 편견이다. 그것을 극복하고 겉과 속, 안과 밖을 동시에 관찰할 수 있는 통찰(洞察), 비유, 알레고리, 낯설게 한 것들을 제대로 분별해 볼 수 있고, 역지사지의 마음까지 갖추는 것이 안목(眼目)의 획득이다. 그것은 거저 얻어지거나 이룩되는 것이 아니라 수많은 공부, 경험과 독서와 탐색을 통해 조금씩 확장되는 것이다. 온갖 영역에서 수행하는 함양(涵養)과 체찰(體察)의 결과로 만들어지는 스투디움이 균형있게 갖춰지면, 남들이 간과하고 지나가는 것들 속에서 무언가 특별한 전제들, 틈새나 균열의 요소들, 겉여나 공백의 의미들을 발견할 수 있게 된다. 안목을 갖추고 마음을 열어 여러

각도에서 세계와 현상을 관찰할 마음을 갖게 되면, 편견을 벗어나 통찰로 나아갈 수 있다. 그러한 안목을 가지고 사물과 현상을 볼 때, 돌연 우리의 눈(오감)을 찢어 들어오는 어떤 요소들과 교감할 여지가 생겨난다. 나아가 마음을 열고 무언가 우리를 기습해 오고 찢러오기를 바라는 마음까지 가질 수 있게 된다. 그와 같은 일이 어느 순간 우리 앞에서 벌어질 때, 우리가 느끼게 되는 감정의 소용돌이가 다름 아닌 폰크툼이다.

이와 같은 점을 분명히 짚는 것이 우리의 논의에서 핵심을 이루는 기본 전제라고 할 수 있다. 지난 20세기 후반에서 21세기 초반에 이르는, 오늘의 인문학은 바로 이와 같은 독자(관객, 수용주체)의 특별한 역할과 안목을 가장 중요한 덕목으로 여겨왔다. ‘작가는 텍스트의 구성자일 뿐, 그 텍스트를 완성하는 주체는 수용자(독자·관객)’라는 논리는 움베르토 에코(Umberto Eco)²³⁾를 필두로 한 기호학 진영, 제라르 주네트(Gerard Genette)와 츠베탕 토도로프(Tzvetan Todorov)로 대표되는 서사학 진영과 포스트모더니즘 담론 일반, ‘데이비드 보드웰(David Bordwell)’을 비롯한 인지주의 이론가들 사이에서 공통적으로 언명돼왔다.

특히 보드웰은 영화라고 하는 텍스트를 궁극적으로 완성하는 주체로

23) “움베르토 에코는 일찍이 텍스트를 중심으로 나타낼 수 있는 세 가지 의도를 구별한 바 있다. 바로 ‘작가의 의도(intentio auctoris)’, 작품의 의도(intentio operis)’, ‘독자의 의도(intentio lectoris)’가 그것이다.”(Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990. pp. 22-25(서정남, 「알레한드로 곤잘레스 이나리투 감독의 서사전략에 관한 연구-영화 <21그램>을 중심으로」, 『영화연구』 51집, 한국영화학회, 2012. 149쪽에서 재인용)). 이와 더불어, “에코에 의하면 텍스트란 본래 ‘불완전한 것’이다. 이야기 텍스트란 그 불완전함을 (독자가) 보완할 경우에만 하나의 일관적이고 의미 있는 실체가 될 수 있다는 것이다. 그러므로 그 자체로서 불완전한 텍스트는 구체적인 실현을 위해 ‘독자의 해석적 협력’을 요구한다. 그리고 그 해석적 협력은 텍스트의 다양한 층위들에서 이루어지는 복잡한 과정을 거쳐 완수되어야 한다.”(Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 72. 이 책에서 에코가 도식적으로 요약하여 보여주는 텍스트 협력의 층위들은 그 자신이 인정하듯이 무수하게 많은 화살표들이 복잡하게 상호교차되는 미로와 같다. 그것은 다시 말하면 해석적 협력의 단계와 종류들이 그만큼 다양하고 복잡하다는 것이다(서정남, 위의 논문, 151쪽에서 재인용)).

서 관객의 적극적인 역할을 강조하는 가운데, 다음과 같은 주장을 펼친 바 있다. “영화는 관객으로 하여금 정의 가능한 다양한 전략들을 실행할 수 있도록 신호를 보낸다.”²⁴⁾ 나아가 “그는 영화의 ‘구경꾼(viewer)’과 ‘관객(spectator)’을 구분한 다음, 구경꾼이 보이는 일반적인 관람 행위와 관객의 ‘진짜’ 관람 행위를 비교하며 고찰하였다.”²⁵⁾ 더불어, 일정한 수준 이상의 ‘훈련된 수용 주체(독자·관객)야말로 이야기꾼(작가·감독)이 구성해 놓은 텍스트를 풍요롭게 완성해 줄 것’이라는 요지에서 “관객의 스키마”²⁶⁾를 강조하고 있다.

봉준호야말로 이와 같은 관객의 스키마를 믿고, 그들에게 텍스트의 완성을 요구할 수 있는 믿음과 능력이 있는 특출난 이야기꾼이다. 그는 관객이 자신의 작품을 다르게 보는, 경험²⁷⁾하는 독법을 요구한다. 여기서 우리가 다시 상기해 보아야 할 것이 바로, ‘푼크툼은 모든 이들에게 균일하게 다가오는 것이 아니라는 점’이다. 어떤 이들에게는 평이한 ‘스투디움’으로 지나갈 수 있는 장면이나 극적 상황도, 다른 어떤 이에게는

24) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985. (서정남, 위의 논문, 152쪽에서 재인용).

25) Ibid., pp. 29-47. (서정남, 위의 논문, 152쪽에서 재인용).

26) 이에 대해 데이비드 보드웰은 다음과 같이 설명하고 있다: “관객의 스키마란 텍스트에 입하는 관객의 무장되고 능동적인 상태를 말한다. 텍스트로부터 유입되는 단서들을 해독하고 재구성할 수 있는 능력이기도 하다. 관객은 기본적으로 인과성, 시간, 공간의 원리로 내러티브 사건들을 통일한다. 관객은 유입된 단서와 스키마를 사용하여 가정하고 추론을 이끌어내며, 앞의 사건과 지금 일어나고 있는 사건에 관한 가설을 세우고 시험한다. 그중 어떤 것은 수정돼야 하고, 어떤 가설들은 내러티브가 결말을 지연시키는 동안 유보될 수밖에 없으며, 어떤 것은 일정 기간 채워지지 않는 공백이 되어 미스터리로 남게 될 것이다. 모든 경험적 사례에서 이러한 모든 과정은 내러티브 자체, 관객의 지각적·인지적 소양, 텍스트의 수용환경, 사전경험 등으로 형성된 조건에 의해 발생한다.” (David Bordwell, Ibid., pp. 38-39).

27) 하이데거에 의하면, “독일어로 경험(Erfahrung)은 ‘길 위에서 걸어가는 과정(der Gang auf einem Weg)’이다.” (마르틴 하이데거 저, 신상희 역, 『언어로의 도상에서』, 나남, 2012, 226쪽). “어떤 것을 경험한다’는 것은, ‘도상에서(unterwegs), 길 위에서, 어떤 것을 얻는다(어떤 것에 다다른다)’는 것을 뜻한다.” (같은 책, 237쪽).

가슴을 후벼오는 폰크툼이 될 수 있다는 점 말이다. 이것이 단지 개개인의 다른 취향이나 삶의 지향만을 의미한다고 볼 수는 없다. 사실 봉준호의 재능은 여기서도 발현된다. 그의 영화들은 표면만 수박 겉핥기로 ‘단순’ 감상해도 ‘재미’가 있다. 일정 수준 이상, 기대 이상의 재미를 보장한다. 순진한 관객이 이제껏 학습하고 알고 있는 스튜디오의 범주 안에서, 단지 가벼운 오락거리로만 인식하는 감상의 태도도 광범위하게 용인될 수 있는 정도의 눈높이에서 이야기를 풀어가고 있는 듯 보이기도 한다. 그런데 그의 영화들은 말 그대로 아는 만큼 보게 된다. 제대로 보는 만큼, 다시 볼 때마다, 새로운 것을 목격하게 된다. 두 번, 세 번 되돌아보는 길 위의 여정을 반복하다 보면, 그 길이 친숙하고 낯익은 길이 아니라, 때로는 아주 낯설고 모호한 느낌을 받기도 한다. 처음에 간과했던 사물의 이면에서, 매끄럽게 펼쳐진 줄로만 알았던 길에 여기저기 균열이 있고, 굴절이 보이고, 그 틈새와 길모퉁이에서 불쑥 날아와 오감을 찔러오는 화살들의 엄습에 직면하게 된다. 우리 눈(시각, 오감)의 ‘주권성’을 의심케 하는, 맹수와 같은 시선을 쏘아대며 자신의 존재를 알리는 폰크툼이 도처에 숨어 있음을 보게 된다.

이처럼 봉준호의 영화라고 하는 도상(unterweg)에는 수많은 ‘은신처’가 숨어 있다. 그 속에는 활시위가 팽팽히 당겨진 채 언제, 어느 방향으로든 발사될 준비가 된 화살이 숨어 있다. 그리고 여러 이야기 정보들(narrative information)의 진행 과정에 굴절과 균열, 지연과 공백, 알레고리 등을 통해 은신처들을 불투명하게 포장하고 위장·교란시키는 방식을 취하고 있다.²⁸⁾ 이런 원리들을 깨닫고, 조금만 관점을 새로이 하면, 그

28) 영화 <기생충>의 경우, 그러한 특성이 평범한 관객들에게도 특별한 즐거움을 선사한다는 사실을 각인시켰고, 이른바 N차 관람으로 이어지도록 한 근간이 되었다고 본다. 남들이 간과한 것을 내가 발견하고 이야기하는 즐거움을 알게 된 것이다. 그러니까 경쟁적으로 파고들게 되었다. 봉준호의 영화들은 관객의 ‘자발적 헌신’을 유도해내는 힘이 있다. 자신이 본 것, 자신이 찾은 것, 자신이 해독한 것에 대해 공적인 자리에서 언명하고 싶은 욕구를 불러일으킨다. 봉준호의 폰크툼은 제시된 기표의 이면에서 작동한다. 다시금 강조하지만, 서사 텍

가 설계하고 감추어 둔 수많은 은신처에서 날아오는 화살들을 맞을 수 있게 된다. 우리가 그것을 기꺼워 할 준비만 돼 있다면 말이다.

3. 등장인물 캐릭터와 극적 전개 과정에서의 폰크툼 발현²⁹⁾

(1) 극의 구성과 전개

시나리오상으로 보았을 때, 이 작품은 총 93개의 씬으로 구성돼 있다.³⁰⁾ 3장 구조로 본다면, 씬 1부터 25까지가 제1장(도입부)이다. 자신이 납치·감금해버린 강아지 ‘뽀돌이’가 ‘성대수술로 인해 짖지 못한다’는 사실을 확인하고 놀라는 윤주의 모습까지다. 제2장(종간부)은 씬 26부터 70까지인데, 변 경비가 지하실에서 ‘뽀돌이’를 보신탕으로 요리하는 장면부터, 윤주가 ‘순자’를 찾는 전단지를 밤새 부착하고, 코피를 흘리는 장면까지다. 제3장(결말부)은 씬 71부터 93까지다. 변 경비가 파와 부식이 든 비닐봉지를 들고 가는 것을 목격한 윤주는, 그가 이번에는 ‘순자’를 보신탕으로 요리할 것으로 생각해 지하실을 급습하는 장면부터 종영까지다. 외적으로 볼 때도 매우 정교한 1:2:1의 3장 구조를 구축하고 있음을 알 수 있다. 이어서 하나하나의 씬 구축 과정과 내용을 살펴보면, 어느 한 장면도 허술하거나 애매한 용도로 처리된 것 없이 촘촘히 직조돼 있음을 확인할 수 있다. 더불어 그것을 실어나르는 영상과 음향의 표현이 고도로 계산된 것이라는 점도 선명히 드러난다. 작품을 이루

스트에서의 폰크툼은 제시된 기표를 심층 해독하는 가운데서 발현될 수 있고, 발견할 수 있다.

29) 이 항의 내용과 관련한 전반적인 정리는 ‘부록’의 도표(*영화 〈플란다스의 개〉에서 폰크툼이 발현되는 장면들 정리 자료)를 참고할 것.

30) 이 영화의 시나리오는 “영화진흥위원회 편, 『한국시나리오선집』 제18권, 집문당, 2001, 357~411쪽”에 수록된 것을 참고하였음.

고 있는 모든 씬 중에서 어느 하나를 무작위로 잘라내 살펴보다도 봉준호의 재능을 검증하기에 부족함 없는 필요충분조건을 갖추고 있다. 의심스러우면 ‘부록의 도표들’을 참고하며 검증해 보길 바란다. 봉준호가 유비(analogy)나 알레고리(allegory)의 형태로 설계해 감추어 둔 푼크툼은 내러티브의 구조적 층위로부터 주제 층위, 극적 배경(장소-공간)에서 인물 캐릭터, 부가적 에피소드, 극적 상황이 벌어지는 개별 영상(씬이나 쇼트 내/외)에 이르기까지 다층적으로 이루어지고 있다. 여러 유형의 비유적 기제들 모두가 이야기의 주제(핵심 메시지)와 연계 지어 생각할 것들, 그 실마리를 던져주고, 발견과 해독을 기대하고 요구하며 구축해 놓은 약호들이다. 봉준호는 그것들을 언뜻언뜻 엿볼 수 있는 틈새와 균열도 설계해 두고 있다. 그러므로 ‘푼크툼’이라는 개념이야말로 봉준호의 서사 전략을 세밀히 관찰할 수 있는 프리즘이며, 그가 추구해 온 연출 미학을 규정하는 키워드가 될 수 있다.

(2) 인물의 캐릭터와 행위에서 읽는 푼크툼

① 고윤주

‘미래 배우자감 1~50위 중에서 꼴찌는? 인문계 대학원생!’ 동창들과의 만남 뒷풀이 장소에서 나온, 농담이 아니라 실제로 한 언론사에서 ‘우리 국민 의식조사’ 결과에 대한 자조 섞인 이야기다. 윤주뿐만 아니라 그 자리에 모인 동창들 모두 여기에 포함된다. 여하튼 윤주는 결혼을 했고 아내는 임신 중이다. 돈이 모든 가치와 능력의 으뜸 표상인 자본주의 세상에서 공부에만 전념해 온 윤주가 제도권에 안착하려면 교수가 돼야 하고, 그러려면 뇌물로 바칠 돈이 필요하다. 그는 ‘자신이 교수가 되면 촌지(뇌물) 따위는 받지 않겠다’고 한다. 공허한 형용모순일 뿐이다. 그가 부정부패의 고리를 끊기 위해서는 먼저 부정부패의 고리에 편

승해야만 한다. 그의 내면은 어떻게든 돈을 마련해야만 한다는 생각으로 가득 차 있다. 양심을 버리고 학장에게 뇌물을 바쳐야만 한다. 만약 그가 돈을 구하지 못하고 뇌물을 바치지 못하면? 기회는 돈 있는 다른 후보(경쟁자)가 차지할 것이다. 학장에게는 윤주나 ‘남궁민’ 같은 후보가 얼마든지 있다. 그가 만삭인 아내를 건사하고, 곧 태어날 아기를 양육하며 가정을 지키기 위해서는 무조건 부조리한 사회에 동참하는 수밖에 없어 보인다.

이와 같은 고뇌에 휩싸여 있는 윤주에게 개 짖는 소리는 내면의 열패감을 자극한다. 그가 보기엔 단지 사치품일 뿐인 애완동물을 키우며 유유자적하는 유한계급에 대한 적대감을 부추기는 ‘트리거’인 셈이다. 그가 아파트 단지 내의 개들을 유괴해 살해하는 행동의 이면에는 이와 같은 마음의 지도가 자리 잡고 있다. 그런데 여기에 더해, 아내가 순자라는 강아지를 데려와 ‘딸기우유’를 사와라, ‘산책을 시켜라’ 하니 신경이 더욱 곤두설 수밖에 없다. 그런데 순자를 데리고 산책을 나온 윤주 발아래에 누군가 굶다 버린 복권이 보인다. 그가 한눈을 파는 사이에 순자는 연기처럼 사라지고 없다. 윤주의 인생에 아무런 도움이 되지 않아 보이고, 짜증만 부추기는 순자보다는, 혹여나 하는 가운데 기대를 걸고 주워든 복권은 이른바 ‘웃퐀’이라는 양가감정을 강화한다. 그 결과로 윤주는 소탐대실한다. 그리고 그날 밤, 윤주는 진실을 알게 된다. 거실 유리창을 깨고, 안경을 벗고 나서야 그는 아내의 진실(진심)을 알게 된다. 독거 할머니에게 치와와 ‘아가’가 그랬듯, 초등학교 소녀 ‘슬기’에게 ‘뽀돌이’가 그랬듯, 아내에게 순자가 어떤 존재고 어떤 의미인지를 제대로 알게 된다. 진실을 알게 된 순간, 윤주는 목숨 걸고 순자를 찾아 나선다. 윤주와 은실은 서로를 알지 못했다. 부부간에도 진실의 소통이란 이처럼 어렵다. 윤주도, 그 아내도 형편없이 낮아진 자존감을 안고 살아왔다. 그와 같은 상태에서는 서로의 내밀한 속내를 드러내놓기도, 소통하기도 더더욱 어려워진다. 암울한 현실 상황 가운데, 불안과 초조감 속에서 그

들은 서로 깊이 있는 대화 한 번 원활하게 갖지 못했다. 그것은 개 주인들과도 마찬가지다. 그들과 대화가 없고, 서로의 사정을 알지 못한 채 열등감과 적대감만 키우다 비극적 사건들을 일으킨다.

결국 교수가 된 윤주는 산이 보이는 창에 짙은 암막 커튼을 친다. 그는 어둠 속에 묻혀버린다. 이와 같은 고윤주의 모습을 두고 평론가 이용철은, “고윤주는 콘크리트에 갇힌 존재”³¹⁾라고 규정한다. 그러나 고윤주는 콘크리트로 만들어진, 아파트라고 하는 ‘배’에 간신히 승선한 인물이다. 그에게 이 배는 호화유람선은 아닐지라도, 여하튼 서울이라고 하는 이 나라 최고의 항구 꼬트머리에 닻을 내리고 정박해 있는 ‘헤테로토피아’다. 그리고 그는 부정한 방법으로 교수라는 직업을 얻고 견고한 콘크리트의 기반 위에 올라선다. 그 결과로 그는 현남이 반사해 보내는 빛을 보지 못할 것이다. 그 빛이 도달하기 전에 그가 먼저 커튼을 닫고 빛을 차단해 버렸다. 그와 더불어 보일러 김씨는 폰크툼으로 윤주의 뇌리를 꿰뚫고 들어와 평생 그를 지배할 인물로 각인되었을 것으로 보인다.

② 박현남

현남에 대한 주변의 인식이나 평가는 대체로 ‘멍청하다’, ‘어리석다’는, 부정적인 내용이 지배적이다. 그러나 그녀는 ‘정의감’이나 ‘공명심’일 수도 있는 뜨거운 내면의 욕망을 가지고 있다. 영화에서 현남이 등장하는 첫 장면(썸 7)은 매우 의미심장하다. 현남의 뒷모습을 보여주는 가운데, 그녀가 주목하는 신문 가판대 좌측 상단부에 명도가 높은 노랑색 “욕망”이라는 글자와 좌측 하단부에 “만나다”라는 글자가 배치돼 있음에 주목해야 한다. 이 글자들이 우리의 눈을 찔러 들어옴을 자각할 때, 폰크툼이 된다. 모르고 지나치면 그만이다. 이제부터 관객은 그녀가 가

31) 이용철, 「봉준호 영화와 장르: 봉준호의 영화, 장르는 자연이다」, 『영화평론』, vol.31, (사)한국영화평론가협회, 2019, 61쪽.

진 내면의 욕망을 만나게 될 것이라는 선언으로 보인다. 그러나 그 직후에 그녀가 보이는 모습은 헛웃음을 자아낸다. 늘 함께 출근하고 퇴근하는 친구 ‘장미’의 채근을 무시하다가 지하철을 놓친 것이다. 이어서 지하철 노약자석에서 졸다가 구걸하는 아주머니에게 자리를 양보하려는 모습을 통해 그녀에 대한 관객의 첫인상은 위에서 언급한 부정적 평가 쪽으로 기울게 한다. 그러나 그녀는 직장인 아파트 관리사무소에 제일 먼저 출근해 청소며 정리 정돈을 하면서 하루를 여는 근면 성실한 일꾼이다. 권총 강도에 용감히 대적해 그를 물리치고 영웅이 된 은행 창구 여직원처럼, 자신도 불의에 용감히 맞서고 영웅이 되어 TV에 출연해 보는 것이 소원인, 단순하지만 가슴에 뜨거운 열정을 품은 젊은이임도 알게 된다.

현남은 직장에서도, 집에서, 친구에게도, 지하철에서마저도, 영화 전개 내내 무시당한다. 그로 인해 자존감이 바닥인 현남에게 필요한 것은 사람들의 관심과 사랑이다. 그녀는 주민의 실종된 개를 찾아 나서고, 개를 죽인 범인을 잡는 것만이 자신이 빛나고(TV에 출연) 자존감을 확인하는 기회가 될 것으로 여긴다. 결국 그녀는 부랑자에 맞서며 순자를 구해냄으로써 TV에 출연하고 사람들의 칭찬과 격려를 받을 절호의 기회를 맞는다. 그러나 그녀에게 돌아온 유일한 보상은 무말랭이, 그리고 나머지는 가족들의 무시와 면박, 관리소장의 꾸지람과 해고 통보뿐이다. 누구의 관심이나 변변한 보상도 받은 바 없이 일자리마저 잃어버린 현실에 지쳐서, 현남은 윤주가 범인이었음을 알아차릴 기운마저 잃은 사람처럼 보이기도 한다. 그럼에도 그녀는 마지막 남은 힘을 짜내 윤주의 잃어버린 구두 한 짝을 찾아준다.

그러고 보면, 윤주와 현남 모두 낮은 자존감을 가진 인물이며, 타인의 이야기를 쉽게 믿는다(순진하다)는 공통점을 가지고 있다. 그러면서도 그들은 확고한 욕망을 가지고 있다는 점을 보여주고 있다. 그들이 가진 열등감은 고학력자나 저학력자 모두, 자본주의 사회에서 나타나는 ‘격차’

로 인해 점점 더 침예하게 꿈틀대고 있음을, 그와 같은 상황에 직면하고 있음을 통해 명확히 한다. 그들은 각자 자신이 가진 열등감을 감추고 표출하는 서로 다른 방식을 사용하고 있다. 자신에 대한 연민을 키우거나, 타인(혹은 그 소유물)에 대한 적개심을 키우고 표출하는 형태로 드러내기도 한다.

현남은 언제든 아파트와 숲의 경계를 넘나들 수 있는 사람이다. 아마 앞으로도 현남은 숲을 꿈꾸고, 숲을 향해 나아갈 것이다. 영화의 마지막 장면에선 현남이 자동차 사이드미러를 들어 관객을 향해 비춘다. 이렇게 영화 속의 이야기는 영화 밖과 이어지고 있음을 분명히 한다.

③ 변 경비

그는 대단히 의문스러우면서도 본질을 통찰하는 자다. 매력적이고 상징적인 캐릭터다. 오늘을 살아가는 한국인 기성세대의 모습을 집약적으로 보여주는 인물이기도 하다. 경비라는 직업을 가진 인물은 그저 주민들의 생활을 조금 더 편리하고 안전하게 만드는 데에 기여하는 모습만 생각하게 되는 것이 일반의 통념이다. 그러나 이 영화에서 변경비가 보여주는 다양하고 비밀스런 모습들은 신선한 충격이다. 그 역시도 신분 상승에 대한 욕망이 있음을 보게 된다. 비록 현실은 비루하지만, 주어진 조건, 한정된 자원을 최대한 활용하고 즐기는 인물이다. 주민들이 사용하던 분리수거 용품이나 쓰고 버리는 부스러기들(부산물과 찌꺼기)을 가지고 가서, 아주 지혜롭게 사용한다. 심지어 ‘개’에 이르기까지… 어느 하나 놓치거나 버리는 것 없이 치밀하다. 지하실에 자신만의 은밀한 헤트로토피아를 만들어 놓고 최대한 럭셔리하게 누리고 즐긴다. 사람들이 버린 시계로 여느 특급호텔의 프런트처럼 주요 국가와 도시들의 시간을 (영터리로) 맞추어 놓고, 음식이 조리되는 사이에 트레드밀(Treadmill)을 사용하는 등, 유산 계급의 전유물로 여겨지는 장소나 물건들을 자기만의

방식으로 은밀히 향유하는 모습을 보여준다.

한편, 그는 아파트 건축 당시의 비리를 모두 다 지켜보고 전해주는 메신저(관찰자, 목격자, 증언자)이기도 하다. 그가 들려주는 ‘보일러 김씨’ 이야기는, 숨어서 그의 이야기를 엿듣고 있던 윤주에게는 강력한 펀크툼으로 각인된다. 몇몇 관객에게도 펀크툼이 될 특별한 요소다. 그간 한국 사회가 어떤 식으로 작동해 왔는지, 그 원리를 집약적으로 브리핑하는 이야기이기 때문이다. 서해 페리호 침몰, 대구 지하철공사장 가스 폭발 사고, 아현동 가스 폭발사고, 성수대교 붕괴, 삼풍백화점 붕괴 등, 일련의 대형 참사들은 모두 한국 사회(특히 지도층)에 만연한 탈법과 부정과 비리, 조급증, 안전의식 결여가 종합적으로 얹혀서 빚어진 일이었다. 우리 사회의 수다한 모순성과 들끓는 욕망, 극단적 이기주의, 기회주의, 탐욕주의로 인해 도처에 숨어 있는 위험에 대한 소시민들의 만연한 불안과 공포심을 두루 포괄하고 환기하는 이야기로 소급되고 확장된다.

4. 오브제들을 통해 발현되는 펀크툼³²⁾

(1) 개/개소리

이 영화에는 3마리의 개가 등장한다. ‘뽀돌이’, ‘아가’, 그리고 ‘순자’다. 그리고 이 개들을 둘러싸고 총 네 번의 도주·추격 상황이 제시된다. 첫 번째는 윤주가 ‘뽀돌이’를 납치 유괴하는 상황이다. 이때의 강아지는 유한계급의 애완용 사치품이다.³³⁾ 두 번째는 윤주가 할머니의 강아지

32) 이 항의 내용과 관련한 전반적 정리와 개관은 ‘부록’의 도표(*등장인물의 캐릭터와 오브제들을 통한 펀크툼)를 참고할 것.

33) 뽀돌이는 성대 수술을 받아 짖을 수 없다. 자신의 필요나 의지를 표현할 유일한 수단을 박탈당한 것이다. 진정한 ‘반려’라면 이렇게 할 수는 없지 않겠는가?! 그런 면에서 뽀돌이는 명백히 애완견이다.

인 ‘아가’를 탈취하는 과정이다. 이때의 강아지는 반려다. 세 번째는 아파트 옥상에서 아가를 내던진 윤주를 목격한 현남이 그를 추격하는 과정이다. ‘개 같은, 개만도 못한 놈’³⁴⁾과 그를 쫓는 영웅의 대결이다. 네 번째는 ‘순자’를 구출해 달아나는 현남과 부랑자 최씨 사이에서 발생한다. 이때의 강아지는 실종상태에서 발견과 구출의 과정을 통과하는 것이며, 음식으로 조리될 위기에서 벗어나 반려의 지위를 회복하게 되는 과정이다.

개는 한국사회의 부조리한 현실을 드러내 보여주는 매우 효과적이고도 강력한 알레고리의 기제다. 우리나라에서 ‘개’에 대한 인식은 계층별로, 혹은 이해관계에 따라 극단적으로 달리 나타난다. 이것을 세밀히 분석하고 사유(思惟)하는 과정만 하더라도, 이야기꾼 봉준호가 얼마나 촘촘하게 알레고리를 비롯한 비유적 기제들을 설계해 두고 있으며, 관객이 푼크툼에 직면할 수 있도록 배려하고 있는지를 명료하게 확인할 수 있다.

첫째, 개는 가진 자(여유로운 자)와 없는 자의 차이, 즉 계급의 차이를 나타내 보여준다. 어떤 사람에게 개는 사치품이고 애완동물이다. 다른 이에게 개는 가족(반려)이다. 또 다른 사람들에게는 음식이다. 우선 영화의 첫 장면을 복기해 보자. 윤주가 선배인 준표와 통화하는 장면이다. 그 와중에, 날카롭게 귀를 찢러오는 개 짖는 소리가 윤주의 신경을 자극한다. 한마디로 인생이 걸린 중요한 대화를 나누고 있는데 느닷없이 끼어드는 ‘개소리’다. 영화는 이렇게 윤주의 귀를 자극하는 푼크툼으로 시작하면서 관객의 오감을 찢러오는 푼크툼을 제공한다. 개 짖는 소리에 대한 윤주의 예민한 반응(과민반응으로 보임)에 대해 좀 더 깊이 살펴보자. 이 반응의 표면적인 이유는 아파트 단지(공동 주거)에서 불법으로 개를 키우는 것, 이웃에 대한 배려 없음, 이기주의에 대한 불만 표출이다. 우리의

34) 영화진흥위원회 편, 앞의 책, 396쪽(썸 68 : 현남의 친구 장미의 대사 중에서, “그 새끼가 진짜 개-새끼지!” 참고).

생각이나 독서가 여기에 머물면, 그것은 단지 스튜디오일 뿐이다. 그러나 정말 그뿐일까? 지금 우리가 되짚고 있는 이 영화의 첫 장면은 이야기의 기본전제이면서, 전체 이야기의 중심이고 주제와도 직결될 만큼 중요하다. 한 마디로, 개 짖는 소리가 유발하는 짜증의 이면에는 ‘개’라고 하는 사치품을 고가에 사들여 애완용으로 즐기는 유한계급 사람들에 대한 윤주의 열등감, 박탈감, 자격지심, 반발심 등, 복합감정이 얹혀있다. 이 부분을 발견하고 읽어낼 수 있을 때라야 봉준호가 관객의 폰크툼을 의도하고 설계해 넣은 알레고리와 약호의 해독으로 나아갈 수 있다.

다시 강조하거니와, 설령 그가 의도하지 않았더라도 발견과 해독은 관객의 몫이고 권리다. 그러므로 눈에 보이거나 귀에 들려오는 것만이 전부가 아니다. 보거나 듣고도 그 너머의 세계를 인식(통찰)하지 못하면 폰크툼은 없다. 모름지기 대상을 넘어서면 세계가 보인다. 텍스트의 수용 주체(관객)가 어느 지점(위치, 각도, 방향)에서 바라보느냐에 따라 해석의 지평이 달라질 수 있다는 것, 그와 같은 인식에 도달한다는 것이 오늘의 내려티브 분석이나 비평 과정에서는 가장 중요한 덕목이다.

둘째, 자신들이 유한계급임을 드러내기 위한 상징물로서나 애완용으로나, 공동주택에서 동물을 키우는 것은 법규상 금지대상이다. 그런데 언제부턴가 사람들이 ‘반려(가족)’라는 이름으로 동물을 키우고 있다. 이는 절차와 규정이 제대로 작동하지 않는, 법이 효용성을 잃은 우리 국가 사회의 모습을 환기한다. 위아래 할 것 없이 모두가 자신의 욕망과 만족을 위해 마음대로 규칙을 어기고, 다른 사람들에게 불편을 끼치는 행위를 아무렇게나 저지르는 것은 우리 사회 구성원들의 보편적 법규 경시 풍조와, 염치나 배려를 모르는 이기적 면모를 드러내 보여준다.

셋째, 애완이건 반려건 간에, 개들은 주인과 분리되는 즉시 존망의 위기를 넘어 누군가의 음식으로 둔갑하게 된다. ‘뺨돌이’와 ‘아가’는 간단히 음식으로 조리돼 변경비와 부랑자 최씨의 입으로 들어간다. 흥미로운 점은 개와 주인의 분리가 환기하는 바다. 그것은 곧 안정된 제도권

세상에서의 추락인데, 그 즉시 제도권 사람들의 안녕과 평화를 위해 일하는 자인 변경비의 손에 들어가 음식으로 탈바꿈한다는 것이다. 그리고 그가 음식 조리 중에 잠시 자리를 비운 사이, 그것을 먹는 자는 부랑자 최씨다. 이렇게 자본주의 사회의 먹이사슬은 촘촘하고 빈틈이 없다는 사실을 기가 막히게 보여준다.

그런 면에서 윤주의 아내 은실이 사 온 ‘순자’는 잠깐 사이 아주 특별한 여정(旅程)을 순회한다. 만삭을 이유로 회사로부터 권고사직 당한 은실이 12년여의 직장생활을 마감하며 자신을 위한 위로의 선물로, 큰마음 먹고 산 강아지였다. 그러나 윤주에게 순자는 단지 아내의 허영심이 충동 구매로 이어진 결과로 느닷없이 들여놓게 된 사치품에 불과하다. 아파트 단지 내에서 개들을 제거하려던 윤주는 이로써 갑작스레 개의 주인이 된다. 윤주는 순자가 예뻐 수가 없고, 아내의 행동을 이해할 수도 없다. 내키지 않는 산책길에 나섰다가 한눈을 팔고, 순자를 잃어버리게 된다. 그리곤 아내와 언쟁 과정에서 결국 폭발한다. 그러나 그녀의 눈물겨운 설명을 듣고서 이내 꼬리를 내린다. 이제는 목숨 걸고 찾아야만 하게 되었다. 순자는 사치품에서 한순간 반려로 위치이동을 한다. 그런데 실종되었던 ‘순자’는 부랑자 최씨에 의해 음식물로 전락할 위기에 처하게 된다. 그 상황을 현남이 목격하고 달려가 구해내 무사히 귀환한다. 이로써 순자는 실종과 발견, 구출의 과정을 통해 음식물에서 다시 반려로 위치 이동한다.

넷째, ‘똥돌이’를 잃어버린 초등학생 여자아이는 ‘학교는 가서 무엇하느냐’, ‘똥돌이를 찾지 못한다면 꼭 죽어버릴 것’이라며 비장한 모습을 보였었지만, 영화 중반에 잠깐 다시 모습을 보인 그 아이에게는 ‘새로운 강아지(대체제)’가 있다. 아이는 한눈파는 강아지 목줄을 휘 당겨 끌고 제 갈 길로 간다. 그 아이에게 강아지는 반려가 아니라 장난감과 다를 바 없음을 이 장면에서 환기하고 있다. 이 또한 푼크툼이다.

마지막으로, 개는 인간 사회에서 욕망의 도구일 뿐이라는 것을 드러

낸다. 변 경비와 부랑자 최 씨에게 개는 먹고자 하는 욕망을 채워줄 도구다. 현남은 개를 자신이 용감한 시민으로서 유명해질 수 있는 수단으로 보았다. 아내 은실에게 개는 퇴직한 자신의 박탈감을 달래줄 기분 전환의 도구다. 무말랭이 할머니와 ‘뽀돌이’를 찾던 꼬마에게도 개는 진정한 반려가 아니라 욕망을 채워줄 도구에 불과했다. 윤주는 부조리한 사회에 불만을 느끼자 가진 자들에 대한 분노(적개심, 질투심)와 그 해소를 위한 욕망의 도구(낮은 자존감 회복)로 개를 유기·살해한다.

이처럼 영화에 등장하는 개들은 ‘제거해야만 하는 존재’, ‘지켜내야 하고, 꼭 찾아와야만 하는 존재(동반자)’, ‘생존에 필요한 먹이, 공짜로 생긴 음식’, ‘쉽게 갈아치우거나 대체재를 찾을 수 있는 물건’, ‘내면에서 들끓고 있는 욕망의 표출 대상’ 등으로 다양하게 규정될 수 있다. 한 마디로 개들은 우리 사회 구성원들의 모순성과 양면성, 욕망 등, 비가시적인 면모를 명료하게 드러내 보여주는 알레고리요, 모든 방향을 향해 날아가 박히는 폰크툼의 화살이다.

(2) 아파트/자연(숲)

변 경비에 의하면, 윤주와 그의 아내 은실이 살고 있는 아파트는 ‘서울올림픽’이 열렸던 1988년도에 부실공사, 날림으로 지어졌다고 한다. 온 국민의 관심이 한 곳으로 집중된 틈을 타서 불법과 부정과 비리가 저질러진 채 우뚝 솟은 아파트다. 평론가 조한기는, “〈플란다스의개〉에서 아파트는 공동체의 윤리가 마모된 공간이다. 이기적인 욕망이 충돌하는 살풍경한 아파트는 현대사회에 대한 알레고리로 느껴진다”³⁵⁾고 했다. 과연 한국 사회에서 아파트란, 그 안에 거주하는 사람 수만큼 많은, 저마다 분출하는 다양각색의 개별적 욕망이 켜켜이 쌓여 고밀도로 응축돼

35) 조한기, 「봉준호 영화와 사회: 우리 사회의 윤곽, 그 안과 밖의 마주침」, 『영화평론』 vol.31, (사)한국영화평론가협회, 2019, 51쪽.

들끓고 있는 공간이다. 나아가 우리나라의 현재-영화 개봉 당시, 그리고 지금도 별반 달라진 것은 없다-를 집약적으로 보여주는 알레고리다. 그런데, 수많은 입주민이 오늘을 살아가는 지상 공간의 아래, 별이 들지 않는 지하 공간에는 ‘공구리’ 처진 채 파묻히고 감추어진 과거사가 온존하고 있다.³⁶⁾ 3공에서 6공까지 이어진 이른바 군사정권 시절의 온갖 부정과 비리가 정리되지 않은 채 흩어져 있고, 그 과정에서 희생된 민주투사들의 실종이나 의문사 등은 깊숙이 은폐된 채로 말이다.

이러한 터전 위에 이른바 ‘86세대’인 윤주와 그의 아내가 신혼살림을 차리고 불안정한 삶을 이어가고 있다. 윤주와 동 세대의 기성 사회 진입은, 그들이 20대에 지향했던 순수한 열정, 독재 타도와 민주 쟁취, 직선제 개헌, 정권교체, 정의, 평등, 인권 등의 거대 담론, 구국의 대의명분을 90년대에 성취했으므로 이제는 뒤로 넘긴다는 의미다. 그리고 어느덧 30대가 되어 이 사회의 일원으로, 집단에서 파편화된 개인으로, ‘각자도생’해야만 한다는 자각과 그 실천을 의미하는 것이다. 그런데 그들이 간과했거나 과소평가했던 것이 있다. 우리 사회가 자유민주주의라고 하는 하나의 축으로만 돌아가는 것이 아니라는 점 말이다. 자유민주주의와 더불어 자본주의가 씨줄과 날줄로 촘촘하게 직조된 채, 사회 구성원 모두를 그 그물망 안에 포섭하고 있다는 사실, 이 사회는 돈의 논리에 따라 철저히 승자와 패자를 가름하고, 줄 세우고 있음에 대해서 제대로 인식하지 못했다.

36) “물론 봉준호 영화에서 ‘지하’라는 모티프가 늘 의미심장한 순간을 담은 것은 아니다. 사실 그의 영화에서 가장 낮익게 재현되는 ‘지하’의 풍경은 누구나 한 번쯤 들어봤을 한국사회의 부패한 순간들이다. (...)지하의 풍경에는 늘 위험에 직면한 연약한 이웃이 있었다. (...)봉준호는 윤리적인 딜레마를 제시할 때 ‘지하’라는 공간을 경유해 사건을 보다 유해하게 전시하곤 했다. (...)봉준호의 영화에서 소시민들은 음습한 지하를 탐색하며 원칙과 정의가 통용되지 않는 우리 사회의 관습화된 악을 비췄다.”(조한기, 위의 글, 56~57쪽).

한편, 김시무는 이 지하실과 옥상 공간이라는 일상적 공간을 봉준호가 ‘헤테로토피아’의 공간으로 사용하고 있음을 언급하고 있다(황영미, 김시무 공저, 앞의 책, 142~144쪽).

그들이 '구국의 강철대오'로, 즉 개인이 아니라 집단으로 뭉쳐서 거대 담론과 대의명분을 앞세워 투쟁할 때, 독재정권은 '국가안보'라는 이름의 더 큰 거대담론으로 그들을 짓눌렀었다. 그 과정에서 국가 주도의 경제 발전은 비교적 건조(堅調)한 상승국면을 이어갔다. 그로 인해 이 땅의 강고한 신자유주의·자본주의 체제는 모두가 가질 수 있고 표출할 수 있는 기본적인 인권이며 자유로운 욕망의 발현으로 포장된 채, 잘 보이지 않았거나 과소평가 됐던 것이다. 그리고 그들이 우리 사회의 책임 있는 일원으로 막 사회에 안착하려고 할 무렵 'IMF 외환위기사태'가 터져 나왔다. 그제야 우리 사회가 돈을 위해서라면 온갖 부정과 탈법을 저지르며 남을 짓밟고 승자가 돼 모든 것을 독식하려는 치절한 전장이었음을 자각하게 됐다. 이제 그들이 파편화·개별화되었을 때, 그들 각자는 지식이나 경험 등 거의 모든 면에서 대단히 취약한 상태임도 비로소 알게 되었다. 그 모습대로 예리한 경제 지점에 서서 만인 대 만인의 투쟁을 벌여나가야만 한다는 것, 추락하지 않고 제도권에 안착하기 위해서는 반드시 이겨야만 한다는 사실을 뼈저리게 절감했다.

이와 같은 이유로, 윤주가 연상의 아내 은실과 함께 살아가는 이 아파트의 의미를 숙고해 볼 필요가 있다. 그곳은 단순히 '서울특별시'의 수많은, 여느 서민 아파트 중의 하나가 아니다. 그곳의 지정학적 위치가 너무나 중요한데, 바로 서울이라고 하는 특별한 도시의 끝자락, 즉 서울과 지방의 경계에 위치한 것으로 보아야만 한다. 왜냐하면 그것이 봉준호가 설계한 알레고리 중에서 앞서 살펴본 '개'와 더불어 가장 크고 깊은 층위의 것이기 때문이다. 사람들의 온갖 욕망을 층층이 쌓아 올려 조성된 인공 숲, 그리고 창밖은 모두가 상생하는 조화로운 세계, 대자연의 숲이다. 윤주는 인문·사회계열의 가방끈 긴, 대학 강사라고 하는 불안정한 직업, 차라리 전업주부라고 하는 편이 나을 것이다. 그런 그가 그나마 서울의 끝자락에 대롱대롱 매달리듯, 서민 아파트로 보이지만 그 래도 중산층의 대명사이기도 한, 아파트에 신혼살림을 차릴 수 있었던

이유는 얼마간 부모의 도움이 있었거나, 아니면 순전히 아내 덕일 것이다. 그리고 나머지는 은행 대출 등, 갚아나가야 할 빚일 것이다. 그에게는 중산층이라면 당연히 갖추고 있을 자가용 승용차도 없다.

이러한 추론을 통해 우리가 도달할 수 있는 지점이 명료해진다. 바로 윤주라고 하는 인물의 현재 상태나 그의 심리가 백척간두의 위태로운 지경에 있다는 사실 말이다. 그가 지금 제도권 안착이나 아니면 실패한 인생으로 전락하느냐의 경계 지점에 있음을, 그가 살아가고 있는 아파트의 지정학적 위치가 환유하고 있다는 점이 분명해진다. 그런 그에게 ‘준표’ 선배는 중요한 정보를 알려준다. 윤주의 가장 강력한 경쟁자이며 비교 우위에 서 있던 ‘남궁민’이라는 인물이 비명횡사한 사실, 그리고 그것은 윤주에게 천재일우의 기회임을 말이다. 이런 중요한 통화를 하는 중에 ‘개(짖는)소리’가 틈입해 신경을 긁어놓는 것이다. 남은 것은 신입 교수 선발에 직접적인 권한과 영향력을 가지고 있는 학장에게 뇌물로 바칠 목돈, 1,500만 원 마련이다. 그러나 그 큰돈을 어디서 구하겠는가? 그는 직면한 스트레스를 엉뚱하게도 강아지 유괴 살해로 풀고자 한다. 공동주택에서 동물을 키우는 행위가 불법일지라도, 자신이 나서서 임의 처리할 권리가 그에게는 없다. 그것은 명백한 범죄일 뿐이다. 게다가 그것마저 표면적인 이유일 뿐, 그의 내면에서 오가는 생각은 자기보다 생활의 여유를 가지고, 개라고 하는 사치품, 애완동물을 키우며 민폐를 끼치는 사람들에 대한 치기 어린 복수심이 들끓고 있음을 표출하는 행동이다.

윤주는 가까운 지인들에게 차례로 전화를 걸어 도움을 요청하지만, 열 명이 넘는 사람 중 누구도 그가 원하는 답을 주지 않는다. 냉정하지만 이것이 현실이다. 그 와중에 만삭의 아내 은실이 회사로부터 ‘권고사직’ 당한다. 은실은 12년 직장 생활하며 살뜰히 모은 돈으로 윤주와 결혼하고 신혼살림을 장만했을 터다. 그녀가 퇴직금으로 손에 넣은 돈은 1천 6백만 원이다. 그중에서 그녀는 난생처음 자기 자신을 위로하는 선

물로 40만 원을 주고 강아지 ‘순자’를 데려온다. 아내가 사 온 강아지를 본 윤주는 불만으로 폭발할 지경이다. 아내의 행위가 너무나 철없고 무모해 보인다. 그런데, 강아지를 주기 위해 딸기우유를 사 오라거나, 시간 맞춰서 밥을 주고 산책을 시키라고 하는, 과외 일까지 맡기니 그의 자존감은 바닥을 모르고 추락 중이다.

순자를 데리고 산책 중, 윤주가 버려진 복권에 한눈을 파는 사이, 방역차가 소독액을 분무해 연막이 뒤덮은 사이, 순자가 사라진다. 이 일로 아내와 언성을 높여 다투던 윤주는 거실 유리창을 깨뜨린다. 매우 의미심장한 행위다. 윤주로서는 절체절명의 순간이다. 창밖은 서울시의 경계 밖, 제도권으로부터 추락, 그러면서도 대자연·조화로운 세계가 펼쳐지는 곳이기도 하다. 유리창을 깨는 것은 그 경계를 허무는 일이다. 그러나 그는 그 밖으로 뛰쳐나가지 못한다. 그곳에서 다시 시작할 의지를 길어 올리거나 실천하지 못한다. 그는 숲으로 다가가거나 거기에 도달할 의지도 없다. 손을 뻗으면 닿을 거리에 있는 푸른 숲을 보면서도 정작 거기에 다가가지 못하고 망설이다가 끝내 들어가지 못한다. 인간이 만든 이 인공숲(아파트)에서 벗어나 저 자연을 만끽하고 싶다, 갑갑한 이 현실을 어떻게든 타파하고 뛰어넘어 저 피안의 세계, 헤테로토피아에 들어가고 싶다는 생각은 굴뚝같으나 실천하지 못한다. 그런데 그 순간, 윤주와 은실의 위치가 역전된다. 은실은 자신이 맞닥뜨린 현실에 대해 고백을 한다. 순자가 어떤 개인지, 그녀에게 있어서 어떤 의미인지, 그리고 퇴직금 대부분인 1천 5백만 원을 뇌물로 바쳐 자신의 운을 시험해 보고자 했다는 사실에 대해 알게 된다. 이제 그는 목숨을 걸고 순자를 찾아야만 한다. 순자를 찾지 못하면 그의 교수직 생애도 난망이다. 결국 윤주는 아내의 퇴직금 중 1천 5백만 원을 케익 상자에 담아 학장에게 뇌물로 바치고 꿈에 그리던 교수가 된다. 부정한 방법으로 결국 제도권에 안착한 대신, 그는 자신이 지향해 온 ‘헤테로토피아(숲/대자연)’에 들어가거나 닿을 수 없게 되었다.³⁷⁾

5. 나오는 말

영화 <플란다스의 개>는 봉준호 감독 자신이 통과해 오면서 몸소 겪은 우리의 현대사, 그중에서도 대다수 국민의 가장 큰 염원 중의 하나인 ‘독재타도, 민주쟁취’라고 하는 시대의 소명을 온몸으로 앞장서 쟁취해 낸 86세대의 관점에서 담담히 들여다본 우리 사회의 한 모습이고 그 재현이다. 이제는 생활인으로 이 사회에 제대로 안착하고 성장해가야만 하는 그 세대가 부모로부터 독립해 본격적으로 자신들만의 삶을 시작할 무렵, ‘IMF 외환위기’가 터져 나왔다. 그로 인해 우리 구성원 모두는 자유민주주의의 이면에서 작동하는 자본주의라고 하는 또 다른 보이지 않는 손, 거대한 불평등의 실체를 뼈저리게 목도(目睹)했었다. 그 모든 상황을 몸소 겪고 되새김질을 마친 봉 감독은 이 영화를 통해 자본주의 우리 사회의 수직적인 계층구조(불평등), 우리 구성원들의 모순된 내면과 층층이 쌓인, 부조리한 욕망을 보여준다. 아파트는 우리나라 특유의 압축성장파, 우리 구성원들의 고밀도 욕망을 환기하기에 더없이 좋은 기제다. 국가 주도의 성장일변도 정책과 사람들의 탐욕을 쌓아 올리기 위해서 ‘보일러 김씨’라는 정의는 지하에 매몰되고 사회의 악습엔 눈 감아왔음을 분명히 하고 있다. 그 속에서 운주는 ‘정의’라는 시대의 십자가를 앞장서 져야 했던 과거와는 다른 길을 향해 걸으며, 이제는 세속적 욕망으로 쌓아 올린 아파트 속 현실에 순응한 인물이다.

봉준호가 보기에 우리 사회의 가장 본질적인 모습은 한 마디로 ‘승자 독식 게임의 전쟁터’다. 사람들은 날마다 돈의 논리 속에서 저마다의 욕

37) 이와 관련하여, 조한기의 다음과 같은 표현은 유용하다. “<플란다스의 개>는 숲에서 시작해 숲으로 끝나는 영화다. 고윤주에게 숲은 응시의 대상이지만 다가설 수 없는 공간이다. 그의 방향은 항상 비좁고 답답한 현대의 건축물을 중심으로 이뤄진다. (중략)이처럼 봉준호의 작품에서 공간은 인물이 마주한 사회적 현실과 당면한 삶에 대한 은유로서 개인이 겪는(또는 겪어야만 하는) 체험을 압축적으로 보여준다.”(조한기, 앞의 글, 52쪽).

망에 충실한 채, 만인 대 만인의 무한 전투를 벌이고 있다. 그 과정에서 하나의 자리를 놓고 각축을 벌이던 경쟁자 중 하나가 사라지면, 그것은 남은 사람들에게 천재일우의 기회가 될 수 있다. 계층의 사다리를 타고 올라가는 싸움은 상이한 계층 간에서 벌어지는 것이 아니라, 언제나 동일 계급 내에서 발생한다. 동원할 수 있는 모든 수단과 방법을 다해 경쟁자를 물리쳐야만 내가 살 수 있고, 신분상승을 기할 수 있는 이 전장에는 양보나 배려와 같은 인간적인 면모가 투입할 여지가 없다. 그와 같은 감상주의에 한눈을 파는 사이에 자신의 밥줄이 남에게 넘어가고 마는 것이라는 점을 명료하게 그려내 보여주고 있다.

봉준호는 오늘, 우리 사회를 살아가는 평범한 사람들을 대표할만한, 지금 이 순간 이 땅의 어느 길모퉁이에서 불쑥 튀어나오고, 마주칠 것만 같은, 입체감을 가진 캐릭터들을 기막히게 잘 형상화한다. 그는 그러한 캐릭터에 고도의 대표성과 상징성을 부여할 뿐만 아니라, 유일무이한 개별성까지 종합적으로 부여할 줄 아는 이야기꾼이다. 그로 인해 봉준호는 장편 데뷔작인 <플란다스의 개>부터 어디 하나 흠잡을 여지 없이, 모든 면에서 완성된 이야기꾼의 면모를 보여주었다. 그는 이 첫 작품부터 우리가 살아가는 이 세상의 작동원리, 우리 사회의 계층구조와 그 본질, 우리가 통과해 온, 그러나 제대로 되새김질하지 못한 채 덮어두고 있는 근현대 역사, 사회 구성원의 보편적 욕망과 집단 무의식 등, 가장 첨예한 쟁점들에 대해 통찰하고 있다. 후속 영화들에서 외연을 확장해 나가면서, 유용한 모티프나 약호(code)를 반복 사용하는 것도 그가 가진 큰 특징이다. 그 때문에 “봉준호의 영화는 원처럼 계속 <플란다스의 개>로 돌아가는데...”³⁸⁾라는 평가를 받기도 한다. 그러나 본 논자의 생각은 여기서 한 걸음 더 나아가, <플란다스의 개>는 이야기를 통해 세상을 향해 발언하고 싶었던 봉준호의 모든 것이 응축돼있는 하나의 원형(archetype)과도 같은 것’이라고 확신한다.

38) 이용철, 앞의 글, p. 80.

봉준호식 은폐와 균열, 틈새를 열어 놓는 이야기 직조 방식, 그것은 텍스트를 에로틱하게 포장하는 그만의 특별한 재능이라고 할 수 있다. 그가 설계해 놓은 모든 은신처, 모든 코드, 모든 집짓기 재료들은 관객이 읽기(사용하기) 나름이다. 어떻게 발굴하고 어떻게 해독해내느냐에 따라 전혀 다른 집짓기가 가능하다. 이것이 바로 그의 특별함이고, 그의 작품들이 세월의 무게를 이기고 끝내 고전의 반열에 들어갈 필요하고도 충분한 생명력을 담고 있다는 증거다. 1960년대 초반, 프랑스에서 신구(新舊) 비평가 사이에서 격렬한 비평 논쟁이 벌어지던 당시, 롤랑 바르트는 다음과 같이 설파한 바 있다. “독서에서 비평으로 움직여 가는 것은 욕망을 바꾸는 것이다. 그것은 이제 작품을 욕망하는 것이 아니라 자신만의 언어를 욕망하는 것이다. 그렇지만 글쓰기에 대한 욕망이라는 것도 실상은 작품을 되돌려 언급하는 것으로부터 비롯된 것이다.”³⁹⁾ 봉준호의 영화들은 평범한 독자와 관객들에게 이러한 욕망을 촉발시킨다. 그 방아쇠(trigger) 역할을 하는 것은 무엇일까? 본 연구자가 보기에 그것은 바로 그의 영화가 모두를 향해 마구 쏘아대는 폰크툼이라는 화살 때문이다. 그러한 자극과 그로 인한 아픔, 깨달음, 도전을 도무지 외면할 수가 없고, 말이나 글로 언명하지 않을 수 없도록 한다.

39) Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris. Séuil. 1966. p. 79.

■ 참고문헌

1. 해외 단행본

Alain Busine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Paris, Edition Jacqueline Chambon, 1994.

Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, Paris, Regard, 1998.

Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris, Gallimard, 1936.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.

Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard Seuil, 1980.

_____, *Rhétorique de l'image*, in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

_____, *Critique et Vérité*, Paris. Séuil. 1966.

Jung, Ji-Yeun : 『BONG Joon-Ho』, 교보문고, 2012(전자책).

2. 국내 단행본

롤랑 바르트/수잔 손탁 저, 송숙자 역, 『사진론』, 서울, 현대미학사, 1996.

마르틴 하이데거 저, 신상희 역, 『언어로의 도상에서(Unterwegs zur Sprache)』, 나남. 2012.

발터 벤야민 저, 최성민 역, 『기술복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외』, 발터 벤야민 선집 2, 도서출판길, 2007.

필립 뒤보 저, 이경률 역, 『사진적 행위』, 서울, 사진마실, 2005.

영화진흥위원회 편, 『한국시나리오선집』 제18권, 집문당, 2001.

이동진, 『이동진이 말하는 봉준호의 세계』, 위즈덤하우스, 2020.

이형석, 『계획이 다 있었던 남자, 봉준호』, 북오션, 2020.

전찬일, 『봉준호 장르가 된 감독』, 작가, 2020.

황영미, 김시무, 『봉준호를 읽다』, 솔, 2020.

3. 국내 학술논문

김강원, 「奉俊昊 映畵에서 집의 空間性<플란다스의 개>와 <기생충>을 중심으로」, 『어문연구』 제48권 제2호, 2020.

김금동, 「알레고리 영화로서의 <마더> : 영화에 나타난 대한민국 현대사의 비극성」, 『영화연구』 No.45, 한국영화학회, 2010.

김성훈, 「봉준호 영화에 나타난 알레고리 연구-영화 '설국열차'를 중심으로」, 『한국 콘텐츠학회 논문지』 vol.21, No.10, 한국콘텐츠학회, 2016.

당세미, 「봉준호 영화의 재현전략 연구-아이러니와 알레고리를 중심으로」, 고려대학교 인문정보대학원 석사학위 논문, 2018.

문재철, 「문턱세대의 역사 의식 : 봉준호의 세 편의 영화」, 『영상예술연구』 제12집, 영상예술학회, 2008, pp. 139~160.

서정남, 「영화 <설국열차>와 봉준호의 서사전략」, 『한국문학이론과 비평』, 제19권 제3호, 한국문학이론과비평학회, 2015.

송만용·송진열, 「봉준호의 <기생충>에 나타난 역설적 한(恨)의 공간학에 관한 연구」, 『커뮤니케이션 디자인학연구』 제70호, 커뮤니케이션디자인학회, 2020, pp. 303~312.

송시형, 「폐쇄적 사회체제에 대한 우화적 형상화 : 영화 <설국열차>에 대한 정치사회학적 분석」, 『한국융합인문학』 vol.1 No. 1, 한국융합인문학회, 2013.

심재욱, 「봉준호 映畵의 敘事構造와 現實性의 問題」, 『어문연구』, 제40권 제2호, 강원대학교 어문연구소, 2012 여름.

- 이용철, 「봉준호 영화와 장르 : 봉준호의 영화, 장르는 자연이다」, 『영화평론』 vol. 31, 한국영화평론가협회, 2019, pp. 59~85.
- 조한기, 「봉준호 영화와 사회 : 우리 사회의 윤곽, 그 안과 밖의 마주침」, 『영화평론』 vol.31, 한국영화평론가협회, 2019, pp. 46~58.
- 팡샤오, 「영화 <기생충>의 공간서사 분석」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 14-1, 한국엔터테인먼트산업학회, 2020, pp.41~49.
- 한미라, 「봉준호 영화의 내러티브 공간이 갖는 지정학적 의미에 관한 연구」, 『영화연구』 제63호, 한국영화학회, 2015, pp.259~287.
- 한보리, 「봉준호 영화의 어두운 공간에 대한 연구」, 『영화연구』 제71호, 한국영화학회, 2017, pp.51~74.
- 한송희, 「가난 재현의 정치학: 영화 <기생충>을 중심으로」, 『언론과 사회』 28-1, 언론과 사회, 2020, pp.5~50.
- 한영현, 「낮선 신체의 도래와 해부되는 도시의 속살- 한국 영화에 재현된 2000년대 도시 공간 분석」, 『영화연구』 제77호, 한국영화학회, 2018, pp. 75~102.

<부록>

* 영화 <플란다스의 개>에서 폰크툼이 발현되는 장면을 정리 자료

씬 No	장소/시간	스투디움의 영역		발현되는 폰크툼	비고
		사건의 표면의미	2차 의미		
1	윤주의 집 (아파트) 실내/낮	윤주 소개(뒷모습만 보여줌)준표 선배와 통화/개 짖는 소리	교수 임용될 기회가 있었지만, 해외 유학파가 학장과 오랜 교감=윤주에게 '기회 없을 것이니 마음 비우라'고 함	인생의 가장 큰 전환점(승부처)이 될 기회를 '유한계급'에게 빼앗길 듯한 불길함/개 짖는 소리가 신경을 극도로 자극(돈 없음/열등감=낮은 자존감)	준표의 핸드폰(얼리 어댑터 = 부의 상징)
5	아파트 지하실/낮	납치한 강아지(뺨돌이)를 옥상에서 처리하지 못하고 지하실로 옮	지하실에서 강아지 살해 시도. 실패. 버려진 장롱 속에 가둠	장롱 문쪽의 거울 통해 자신의 모습 마주함=양심에 찢리는 행동	버려진 물건들 = 과거사의 잔해들
7	전철역(국철 석계역)/아침	현남(배두나 분)을 소개하는 장면 = 신문가판대를 보고 있는 그녀의 뒷모습 보여줌	신문가판대 : 명도가 높은 노랑색 글씨=좌측 상단에 "욕망", 우측 하단에 "만난다"(0.5초의 빈 화면 지속)	등장인물의 내면에서 들끓고 있지만 보이지 않는 욕망을 날낱이 보여줄 터이니 잘 보고 제대로 해독해 달라는 요구	노랑(현남의 색)=욕망의 색
16	윤주의 집/저녁	은실이 밥 대신 먹겠다며 사 온 호두를 망치로 까는 윤주	가사노동의 연장=외출을 위해서는 호두까기 임무를 완수해야 함	사람의 뇌처럼 생긴 호두 알/남성의 고환처럼 생기기도 함=남성성의 상징을 망치로 깨	뇌/고환 사이의 알레고리
21	상가 화장실/밤	윤주가 화장실에서 준표 선배 만남 =핸드폰 벨소리 듣고 알아봄	해외유학파 남궁민의 어이없는 죽음. 윤주에게 '복'이고 기회임을 알림	빨리 화장을 찾아가라. 그는 예의(뇌물)를 매우 중요하게 여기는 인물	돈이 기회 포착의 열쇠
22	노래방/밤	가요 "여러분(윤복희 노래)"을 부르는 윤주	나(윤주)를 위로해주고 도와줄 영원한 친구를 갈구하는 가사	저마다의 욕망대로 움직임=마음 급한데, 누구도 도움이 되지 못함	씬 50(도움 요청 전화)
25	아파트 복도/밤	귀가하던 윤주가 개 짖는 소리 들음 =할머니의 개 치와와(아가)	충격받은 윤주=자신이 유기한 강아지를 찾는다는 전단지 살펴봄	강아지 이름은 "뺨돌이". 성대수술로 짖지 못함(의지 표현 수단 거세당함)	영똥한 희생자=뺨사리
26	아파트 지하실	유기한 뺨돌이를	아파트 건축 당시	반려에서 음식으로 바	갑자기 '공

28	하설/밤	구하러 간 윤주/변 경비의 보신탕/관리소 주임의 출현	비리와 보일러 김씨 이야기/지하실에 숨어들어 있는 누군가=기절한 윤주	편 펜돌이/‘보일러 김씨’와 파문된 과거사/지하실의 잠입자(귀신? 환생?)	포로 바뀜=〈기생충〉
29	현남의 방/밤	한밤중에 걸려온 장난 전화	순진하게 속아 넘어가는 현남=동생의 놀림, 엄마의 꾸지람	TV 방송에 출연하고 싶은 현남의 열망	자존감 확인 욕망
39	길거리/낮	독거 할머니의 강아지(아가)를 탈취한 윤주/후배 ‘미정’ 만남	의도대로 일이 진행되지 않고 지체됨=범죄행각이 드러날까 염려	뜻밖의 지체=후속 씬의 공교로운 사태와 맞물림(현남에게 발각되고 쫓김)	목격자가 있다는 것
41 / 42 / 46	아파트 옥상/경비실 앞	치와와 강아지(아가)를 던져버림=이를 현남이 망원경으로 목격/추격-도주	현남과 장미의 질주=서로 다른 목표물 추격(윤주/망원경)	달아나는 윤주(빨간 상의), 뒤쫓는 현남(노란 상의)=갑작스런 문 열림으로 현남 기절, 윤주 농침	‘아가’의 죽음/뺑사리
50	윤주네 집 안/낮	동기와 지인들에게 전화/아내 은실이 강아지(푸들) 데리고 귀가	12명째 X/강아지를 보고 끔찍한 윤주	아무도 도움(돈 빌려주기)이 되지 않음/아내의 점입가경	씬 22의 노래
53	아파트 뒤 숲/해질녘	‘아가’를 묻는 현남과 변 경비	현남이 자리를 뜨고, 변 경비가 ‘아가’를 다시 파냄	‘반려’-사망-매장-다시 파냄-‘식재료’	반려/음식
54	지하실/밤	‘아가’를 요리하던 변 경비가 잠시 자리를 비운 사이, 부랑자가 음식을 부랑자 등장	보일러 김씨 암매장 위치에서 나온 부랑자가 음식을 다 먹어치움	보일러 김씨의 환생?/은밀하게 숨어들어 서식 중인 괴물?/ 기생충?	변경비의 ‘헤테로토피아’
55	슈퍼 앞 언덕길/밤	은실은 강아지를 안고, 윤주는 양손에 장바구니 들고 귀가하려 함	은실이 윤주에게 강아지 줄 우유를 사 오라고 함	폭발 지경인 윤주의 불만과 바다난 자존감=물 휴지로 거리 채기 내기	100m를 휴지
57	골목길/밤	현남과 친구(장미)=자동차 백미러 떼어내기	느닷없는 힘 자랑(부실한 현남/강력한 장미)	반영기제=소중히 간직	엔딩 씬(93)에서 빛 반사
59 ↓ 63	윤주네 집/밤 ~ 강아지(순자) 데리고 산책-실종 ~ 윤주네 집/	은실, 강아지 이름을 ‘순자’로 정함/순자 밥 주고 산책시킬 것/산책 중 변 경비와 마주침(의미심장한 눈빛)	강아지(순자)가 탐탁치 않을 뿐만 아니라, 오히려 윤주의 자존심만 긁어놓음/윤주의 눈에 들어온 복권(천만)	‘5공’을 연상케 하는 이름 ‘순자’/윤주의 조급함과 초조함/낯은 자존감/아파트(문명-욕망)와 숲(대자연)을 구분 짓는 유리창을 뚫	‘순자’/변 경비의 골프 스윙/복권/방역 차/거실 유리창 파손

	밤	/방역차 연무 분사/복권 주워 한 눈파는 사이 순자 실종/부부싸움과 폭발한 윤주=은실의 오열(직장에서 권고사직 당함(퇴직금 1,648만 원, 강아지 40만 원))	원 가능성에 현혹=헛된 바람)/순자 실종으로 인해 부부싸움 하며 폭발(아내의 심경과 자신을 위한 마음 씀을 알게 됨)	목숨 걸고 '순자'를 찾아와야만 하는 이유가 생김	
66 ↓ 68	아파트 주변/아침 ~ 관리사무소 ~ 문구점	밤새 전단지를 부착하고 다닌 윤주/현남이 새로운 전단지를 보고 경악, 윤주 도움/복사 중 '코피'가 터진 윤주	목숨 걸고 찾아내야만 하는 '순자' = 윤주의 절박함/현남의 실질적 도움/ '아가'의 할머니 사망 소식 접함/복사 도중 터진 코피	"진짜 개새끼"가 된 윤주, 복사 중인 전단지에 떨어진 핏방울, 그대로 복사돼 나오는 검은 얼룩(개새끼 인증?)	노란 우비/코피/개새끼
71 / 73 / 75 / 77	아파트 단지 내~지하실	부식이 담긴 비닐 봉지를 든 변 경비를 본 윤주/'순자'를 요리하려는 것으로 생각해 지하실 급습	세차를 위해 양동이 빌려달라고 하며 힘으로 빼앗음 =안에는 '순자'대신 생닭 한 마리	변 경비: "차도 없으면서..." (중산층이라면 필수품인 자동차=자신을 업신여기는 것으로 받아들임=자존감 상처)	'순자' 대신 닭/뺨사리
72 / 74 / 76	아파트 관리사무소	관리사무소장과 주임에게 질책받고 현남/그녀에게 전달된 '아가' 할머니의 유언장/그 내용이 너무나 궁금하고 기대가 큰데...	현남의 해고("핸드폰도 없는 게", "너 같은 애(상고 출신)는 얼마든지 있어") / 할머니가 현남에게 남긴 유산은 '무말랭이'	관리사무소에서 해고 당하는 현남/그리고 그녀의 선행에 대한 대가(代價)는 고작 '무말랭이'	핸드폰/상고 출신/무말랭이=뺨사리
79	아파트 옥상 ~ 비상계단/낮	무말랭이를 거두기 위해 옥상에 간 현남, 부랑자가 '순자'를 구워 먹으려 하는 것 발견. 순자 구해 달아남	부랑자와 현남의 추격-도주=무말랭이/순자	'순자'=40만 원=윤주에게는 교수 자리가 걸린 문제=아내에게는 자식 같은 존재=부랑자에게는 음식(단백질 공급원)=현남은 영웅이 될 절호의 기회	다중복합적 의미를 내포하고 있는 순자
* 83	아파트 단지 내/낮	경찰에 체포된 부랑자	신발 한 짝이 벗겨짐	신발의 영문 상표는 "Proworldcup" 명품이 아니라 가짜	*시나리오에 없는 장면

83	현남의 집/밤	TV 저녁 뉴스에 아파트 단지 지하실에 몰래 숨어 살던 부랑자 체포 소식	변 경비의 인터뷰 장면/경찰서 조사과정에서 부랑자의 인터뷰 장면만 나옴	구치소에 가면 맛있는 밥을 먹게 될 것을 기대하는 부랑자/TV 뉴스에 나오지 못한 현남의 망연자실, 동생과 엄마의 놀림	부랑자/현남의 다른 입장
85	윤주네 집/낮	정장 차림으로 준비하는 윤주/케익 상자에 1,500만 원 뇌물 준비	학장을 만나러 가기 위한 준비/생크림 케익 꼭대기 장식용 딸기가 걸림	윤주의 바뀐 안경과 양복 차림은 '남궁민'의 것과 동일/윤주에게 딸기를 먹이는 은살 받아먹는 윤주	윤주의 차림새/딸기
86	지하철 내부 (2호선 지상구간)	케익 상자를 안고 앉아 있는 윤주/구걸 아주머니 등	케익 상자에서 1만 원 꺼내 아주머니에게 줌	빨간 케익 상자/1만 원(폴터 인사=최고의 존경과 감사 표시) : 1,499만 원(어떤 기분?)/지하철 지하 구간 진입=유리창 거울 효과=자신 모습 반추	케익상자(빨강)/1만 원과 1,499만 원
87	단란주점	학장의 회오리 폭탄주 만들기/원샷하는 윤주	남궁민 장면과 동일/ 휴지 붙이기	익숙한 휴지 붙이기 (프로의 향기)/윤주의 목을 타고 흐르는 술 (눈물 같고, 피같이 흘러내림)	남궁민/휴지/흘러내리는 술
88	지하철 역 플랫폼/밤	술에 취해 비틀거리는 윤주	남궁민이 비틀거리다가 전동차에 받혀 사망했던 장면 연상	윤주는 비명횡사하지 않고 삶(간발의 차이)	생과 사
90	아파트 단지 주변/밤	길가에 쓰러져 잠든 윤주를 발견한 현남/두 사람의 달리기/윤주의 구두 한 짝을 찾아와 신겨주는 현남	자신이 범인임을 알리고자 힌트를 주는 윤주/단순한 장난으로 여기는 현남=이어지는 현남의 선행	직장을 잃었지만 밝고 건장한 현남/교수 자리를 얻었지만(얼췌지만) 죄책감에 출근지 않은 윤주=현남에 대한 무한 고마움	현남과 윤주 모습 대비
92	대학 강의실 안/낮	숲인가 했는데, 강의실 안에서 숲을 보고 있는 윤주의 시점. 교수가 돼 있음	암막 커튼을 내려 빛을 차단	자신을 자연으로부터 격리(유폐)하는 윤주. 밝지 않은 표정 클로즈업	어두운 강의실에 자신을 가둠
93	숲(자연)	아파트 단지 밖, 산속으로 올라가는 현남과 장미/엔딩 크레딧	자동차 백미러를 백팩에서 꺼내 햇빛을 반사하는 현남	관객을 향한 빛 반사 (되춤)	빛 반사

*등장인물의 캐릭터와 오브제들을 통한 푼크툼

연번	제시된 기표	스튜디오의 영역		푼크툼	비고
		표면 의미	2차 의미		
1	개소리	생활 소음 아파트(공동주거) 내에서의 불법 행위/민폐	윤주의 예민한 반응/캐릭터 구축/무례한 사람들에게 대한 반감/중요한 대화에 끼어드는 '개소리'	윤주의 불안정한 처지, 콤플렉스 자극='개'라는 사치품을 가진 자들에 대한 분노, 반감=이야기의 주제와 연결	고밀도 사회 속 고밀도 이기주의
	개	사치품/애완/반려(가족)/음식	보는 이에 따라, 관점에 따라 극단적으로 달라질 수 있음. 없애야만 하는 존재/지켜내야만 하는 존재/꼭 찾아야만 하는 존재(동반자)/쉽게 갈아치울 수 있는 존재/생존에 필요한 음식	한국 사회의 모순성, 다면성을 함축적으로 제시할 수 있는 특별한 소재(알레고리)	음식으로 귀결(어부지리)
	3 마리 개 이름	뽀돌이/아가/순자	뽀돌이-성대수술(짓지 못함)-오해로 인한 불행한 희생자 아가-자식 같고 손주 같은 반려 순자-아내가 퇴직하며 자신에게 선물(위로)	뽀돌이-초등생 소녀의 반려인 줄 알았더니 애완견(의지표현 수단 거세당함) 아가-할머니의 반려 순자-사치품인 줄 알았더니 아내의 반려(위로)	5공의 기억 소환
2	아파트/숲	인공물(숲)/자연 1988년, 온 국민의 관심이 서울올림픽에 있을 때, 부실공사·날림으로 지어짐	중산층의 기표(상징성), 교환가치. 그러나 5·6공 정권의 부도덕성과 사회에 만연한 부정과 비리를 숨기고(환기하고) 있는 상징공간	중산층/빈민, 서울 특별시민/지방민의 경계(서울과 지방의 경계 지점 위치), 그 끄트머리에 간신히 매달려 있는 형국. 여차하면 떨어지고 밀려날 수 있음	극적 배경이 되는 장소(공간)/가장 중요한 캐릭터/사람들의 욕망 고밀도 집적 장소
	지하실	보일러 김씨 암매장 장소/주민들의 폐기물 적치 장소	변 경비가 은밀히 보신탕을 요리해 먹는 장소/부랑자의 은거 장소	정리되지 않은 과거사가 묻혀 있는 곳/변 경비의 헤테로도 피아/부랑자의 기생	감춰진 내면
3	윤주	여성적인 이름/대	전도된 성 역할/86	한때 정의를 부르짖	86세대의 자

		학 강사/전업주부/제도권 진입 위해 부정과 탈법 저지름	세대 표상/제도권에 안착하지 못하고 엉거주춤, 불안정한 모습	던 지식인의 타락과 현실 야합. 자유와 민주를 쟁취하고 났을 때, 승자독식 게임의 자본주의라고 하는 또 하나의 전장에서 순진, 무능, 부정과 탈법 자행	화상(봉준호 자신 포함)
4	현남	남성적인 이름/아파트 관리사무소 경리/고졸	TV출연 소망, 영웅이 되고 싶어 함(정의감)	‘욕망하는 인간’의 모습 체현. 때 묻지 않은 순수성. 윤주를 부끄럽게 하는, 거울 같은 존재	‘너 같은’ 인력은 얼마든지 있다
5	변 경비	아파트 경비	특별한 기회주의자. 위(주민들)에서 떨어진 것들을 지혜롭게 재활용, 자기만의 세계 구축	메신저=목격자/관찰자/증언자(비밀을 알고 있는 자의 회변득이는 눈=봉준호의 페르소나)	〈마더〉에서 고물상 노인 같은 인물
6	은실	윤주의 아내, 만삭의 몸, 12년간 직장생활, 가정경제 책임	전도된 성 역할(가장), 연상녀	퇴직금으로 윤주의 교수직 매직(賣職), 자신을 위로하기 위해 강아지(순자=애완/반려/사치품) 구매	우리 사회 여성의 실존 체현
7	최씨	아파트 지하실에 숨어들어와 은거하는 부랑자	보일러 김씨의 환생?	윤주에게 폰크툼(충격과 공포) 안겨줌. ‘순자’를 잡아먹으려 함. 현남과 장미에 의해 불잡혀 경찰에 인계됨(유치장에 가면 잘 먹게 될 것을 좋아함)	〈기생충〉의 ‘근세’를, 신발은 〈살인의 추억〉에서 ‘백광호’ 연상시킴
8	장미	현남의 친구	무시, 구박, 중요한 결정적 도움	평생 함께할 소울메이트	지킴이
9	준표	윤주의 대학 선배(먼저 제도권에 안착)	자본주의, 우리 사회의 생태계와 그 작동 원리를 브리핑	남의 불행은 나의 기회, 계급 간 대결보다는 같은 계급끼리의 대결과 기회 쟁취	기득권에 먼저 발을 들여놓은 자
10	보일러	변 경비의 이야기	아파트 건축 당시의	윤주의 뇌리를 비집	존재 자체가

	김씨	속 인물	부실공사와 범죄 환 기. 5·6공 시대 환 기	고(깨뚱고) 들어와, 평생 그를 지배할 인 물로 각인	폰크툼
11	호두	사람의 뇌 모양	남성의 고환 모양	남성성 상징을 깨 부 숨=전도된 성 역할	윤주의 낮은 자존감 상징
	휴지	화장실 소모품 준표/학장/윤주	준표-화장실 학장-폭탄주 유희 윤주-술자 대용품	윤주의 자존심을 깨 는 척도(윤주 패배 =누나 호칭)	다른 효용
	복권	버려진 것	낮은 확률+더 낮은 확률	요행수에 운을 걸고 한눈파는 윤주	순자 잃어버 림
	망원경	멀리 보는 것	윤주의 범행 목격	하나의 물건에 대한 다른 관점, 다른 가 치 부여	편리한 도구/ 비싼 것
	방역차	세균, 해충 퇴치	연막효과, 오리무중	순자 실종	〈괴물〉
	딸기 우유	음식물	순자가 좋아하는 것	윤주의 자존심 생채 기	트리거
	케익 + 딸기	음식물	뇌물 포장 및 위장 수단	딸기-화룡점정/걸 림돌-아내의 염원- 윤주에게 먹임=복합 감정 유발=폰크툼	걸림돌 제거
	무말랭 이	음식물	서민 음식	할머니의 유산/상속 물	기대를 깨는 냉정한 현실
	벽시계	버린 것	지하실 벽 장식	특급호텔 프론트 연상	헤테로토피아
	버려진 물건들	용도폐기	지하실에 방치	정리되거나 청산되 지 못한 채 방치된 과거 역사	과거사
	우의	노란 우의	비 가림	절박함/응원/인정 욕구	환상
	운동화	프로월드컵 운동화	가짜 유명상표	사이비, 사회적 신 분(계급)	자본주의의 표상
	구두	윤주의 구두	벗겨진 구두 한 짝	윤주의 양심	현남의 선행
	백미러	자동차 백미러	자동차에서 분리	반영, 뒤를 돌아봄, 빛 반사, 성찰 요구	〈마더〉

■ 국문초록

봉준호는 자신의 이야기를 펼쳐감에 있어 알레고리를 구축해내는 일의 달인이다. 그가 온갖 종류의 비유적 기제를 동원하고, 수사적 기교를 통해 구축해낸 약호들에는 관객이 세밀하게 관찰하며 적극적으로 침투해 들어갈 수 있는 균열과 틈새가 반드시 있다. 그는 자신이 만든 영화들 속 거의 모든 장면(sequence, scene, 그리고 때로는 개별 shot에서도) 속에서 그와 같은 일을 펼쳐낸다. 그리고는 관객의 안목을 믿고, 관객의 발견과 해독을 요구한다.

본 연구는 봉준호 감독이 과거에 했던 한 인터뷰로부터 힌트를 얻어 진행하게 되었다. 이른바 ‘봉테일’이라는 별명에 관한 질문과 답변이었는데, 놀랍게도 그는 그 이전이나 이후, 어디서든 자신의 이야기 직조 방식이나 영상(연출)미학에 대해 이보다 세밀하게 언급한 바가 없었다. 자신의 모든 작품, 모든 장면에서, 봉준호는 동원할 수 있는 모든 지혜와 자료들을 통해 ‘온갖 비유의 기제들’을 ‘약호화(codage)’해 감추고, 얼핏 드러내며 관객이 그 속으로 깊이 들어가 의미 발견과 해독(decoding)에 이를 수 있기를 기대하고 있음을 밝혔던 것이다. 그 결과로 관객의 마음 속에서 ‘퐁크툼(감정의 격동)’이 발현될 수 있기를 기대하면서, 모든 장면에서 최선을 다하고 있음을 알려주었다. 그와 같은 의미에서 그의 장편 데뷔작인 <플란다스의 개>가 그의 다른 작품들에 비해 상대적으로 저평가돼 있고, 완성도 면에서도 별다른 주목을 받지 못하고 있는 것이 매우 안타깝다. 따라서 본 논고는 롤랑 바르트가 그의 저서, 『밝은 방-사진에 관한 노트(La Chambre Claire-Note sur la photographie)』에서 제공한 ‘퐁크툼’ 개념을 좀 더 크게 확장해, 영화 <플란다스의 개>를 세밀하게 분석해 보았다.

그 결과, 탁월한 이야기꾼 봉준호는 과연, 거의 모든 장면에서 관객의

발견을 기대하며 온갖 유형의 읽을거리를 구축해 놓고 있었고, 그것을 해독할 때 맞닥뜨릴 수 있는 다양하고 특별한 감정의 격동, 즉 펀크툼을, 텍스트 읽기의 즐거움을 우리에게 선물로 예비해 두고 있음을 명확하게 확인할 수 있었다.

주제어 ● 봉준호, <플란다스의 개>, 롤랑 바르트, 『밝은 방』, 펀크툼, 스튜디오, 알레고리, 약호화, 내러티브, 원형, 봉테일

■ Abstract

**Narrative structure analyzation of the film
“Barking Dogs Never Bite”:
Bong Joon-ho’s allegory construction and punctum**

Jeong-Nam SEO

Bong Joon-ho is a master of building allegory in unfolding his story. In the codes he mobilized all kinds of figurative mechanisms and constructed through rhetorical techniques, there must be cracks and crevices through which the spectator can closely observe and actively penetrate. He does the same in almost every scene (sequence, scene, and sometimes even individual shots) in his films. Then, he believes in the eyes of the spectator and demands the spectator's discovery and deciphering.

This study was organized with hints from an interview conducted by director Bong Joon-ho in the past. It was a question and answer about the so-called “bongtail”, but surprisingly, he has never mentioned in detail the way he weaved the story or the aesthetics of the film directing anywhere before or after that. In all of his works, in all scenes, Bong Joon-ho ‘codage’ hides the ‘mechanisms of all kinds of metaphors’ through all the wisdom and materials he can mobilize, revealing them at a glance, and letting the audience go deep into them and discover the meaning. He revealed that he was expecting to be able to reach over-decoding. As a result, he announced that he is doing his best in every scene, hoping that ‘Punktum’ will emerge in the minds of the spectator. In that sense, it is very regrettable that his feature debut,

<Barking Dogs Never Bite> is relatively undervalued compared to his other works, and has not received much attention in terms of completeness. Therefore, this study expands the concept of ‘Punctum’ provided in ‘Roland Barthes’; *La Chambre Claire-Note sur la photographie*, and expands the film <Barking Dogs Never Bite>, has been analyzed in detail.

As a result, Bong Joon-ho, an excellent storyteller, has built up all kinds of reading materials in anticipation of the spectator's discovery in almost all scenes, and the various and special emotional turbulences that can be encountered when deciphering them, ‘punctum’ of text reading. One could clearly see that joy was reserved for the audience as a gift.

Keyword ● BONG Joon-Ho, <Barking Dogs Never Bite>, Roland Barthes, 『La Chambre Claire』, Punctum, studium, allegory, codage, narrative, archetype, Bong-tail

■ 논문투고일 : 2021. 7. 20 ■ 심사완료일 : 2021. 8. 10 ■ 게재확정일 : 2021. 8. 17