

영화의 시각효과와 정신분석의 관계성 연구 -장 룩 고다르의 <경멸_Le Méris>을 중심으로-

김석원¹, 김성호^{2*}

¹고려대학교 영상문화학과 외래교수, ²중원대학교 융합디자인학과 교수

A Study on the relationship between a film's visual effects and psychoanalysis

-Focusing on Jean-Luc Godard's Le Méris-

Seok-Weon kim¹, Seong-Ho Kim^{2*}

¹Part time Lecture, Dept of Visual Culture in Korea University

²Professor, Dept of Convergence Design in Jungwon University

요 약 본 연구는 영화의 시각효과와 정신분석의 관계성을 장뤽 고다르의 <경멸(Le Méris), 1963>을 중심으로 분석하고자 한다. 고다르는 <경멸>에서 영화 제작에 참여하는 사람들과의 관계에서 발생하는 소통의 문제를 해결하기 위해서 통역자를 설정했다. 하지만 통역자의 역할은 있지만 정확한 의사소통 자체가 불가능하다는 것을 보여준다. 고다르의 의도는 관객이 단순히 영화를 바라보는데 그치는 것이 아니라, 영화의 내용에 적극적으로 참가라는 것을 바라고 있다. 이 연구의 의미는 프로이트와 라캉의 정신분석에 대한 이론을 토대로 장뤽 고다르의 영화 <경멸>에 참여했던 영화 제작자, 감독, 작가, 배우들과의 관계, 그리고 영화에서 보이지 않는 참여자들의 갈등 관계를 감독은 어떤 방식으로 시각적으로 재현했는지 분석한 것에 의미를 두고자 한다.

주제어 : 장뤽 고다르, 경멸, 앙드레 바쟁, 언캐니, 프로이트

Abstract The study focused on Jean-Luc Godard's <Le Méris, 1963> about the relationship between visual effects and psychoanalysis of the film. Godar set up an interpreter for communication between the scenario adaptors and producers, producers and directors, producers and interpreters, and assistants in <Le Méris, 1963> However, the role of an interpreter is based on the premise that although there is an interpreter, accurate communication is impossible. Such a break in communication is used as a strategy to clearly clarify Godard's own direction while revealing the difficulties of filmmaking as the gap between the two sides in filmmaking becomes clear. Based on Freud's theory of psychoanalysis, the meaning of the study is to analyze Jean-Luc Godard's relationship with filmmakers, directors, writers, actors and how the director visually reproduces the conflict among the invisible participants in the film.

Key Words : Jean Luc Godard, Le Méris, Andre Bazin, Uncanny, Freud

*Corresponding Author : Seong-Ho Kim(seong007sk@hanmail.net)

Received July 20, 2020

Revised August 31, 2020

Accepted October 20, 2020

Published October 28, 2020

1. 서론

연구자는 영화의 시각효과와 정신분석의 관계성을 장뤽 고다르(Jean Luc Godard)의 영화 <경멸(Le Mépris), 1963>을 중심으로 분석하고자 한다. 이 연구의 목적은 영화 <경멸>에 참여한 영화 제작자, 감독, 작가, 배우들과의 관계, 그리고 영화에서 보이지 않는 참여자들의 갈등 관계를 감독은 어떤 방식으로 시각적으로 재현했는지 분석하려 한다. 1) 내용적 측면: 장뤽 고다르는 <경멸>에서 앙드레 바쟁(Andre Bazin)의 “영화란 그것을 통해 현실을 바라볼 수 있는 창문이어야 한다”는 텍스트를 시작으로 영화의 냉혹한 현실을 고민한다. 첫 번째 이유는, 고다르가 영화제작자의 의도와 감독 사이의 갈등에 관한 문제이다. 고다르는 영화 속 제작자인 프로코쉬의 상업적 목적에 동의하지 않고 조소를 보내는 영화적 전략을 사용한다. 고다르의 정체성은 영화에서 주인공 폴을 통해서 자신의 모습을 ‘동일시’한다. 시나리오 작가 폴은 프리즈랑과 전형적인 헐리우드 제작사인 프로코쉬 사이에서 방황하며 각박한 현실에서 자신의 세계를 구축하는데 어려움을 겪는데, 예술가의 정체성을 찾으려는 실존적인 고민은 고다르의 모습을 연상시킨다. 두 번째로, 고다르는 <경멸>에서 영화 제작에 참여한 사람들의 소통을 위해서 통역자를 설정했다. 하지만 통역자의 역할은 있지만 정확한 의사소통 자체가 불가능하다는 것을 보여준다. 이런 소통의 단절은 영화제작에 서로의 입장차이가 달라지는 지점으로서 영화제작의 고충과 함께, 고다르 자신의 영화 철학을 설명하기 위한 전략으로 이해된다. 2) 방법론적 측면: 프로이트, 라캉의 정신분석 이론을 중심으로 <경멸>에 등장하는 모든 사람들의 심리적 구조를 통합적으로 분석하려 한다. 논문에서 중요한 내용을 서술하면 다음과 같다. <경멸>의 ‘시각적 효과(미장아빌, 붉은색, 푸른색 필터효과, 측면 트래블링과 인서트 컷)’를 프로이트(Sigmund Freud)와 라캉(Jacques Lacan)의 정신분석 이론을 중심으로 시각 효과가 드러난 표면 너머에 있는 의미를 ‘죽음충동(tanatos)’, ‘분신(double)’과 라캉의 ‘응시(gaze)’와 ‘결핍된 주체’, ‘욕망(libido)’ 이론을 적용한다. 연구의 본문 내용은 다음과 같이 구성된다. 1장, ‘미장아빌’: 응시와 죽음충동에서는 시작부분의 자막 효과와 카메라의 낮은 각도를 통해서 죽음충동(thanatos)과 삶 충동(eros), 성적충동(libido)과 자기보존의 충동을 설명하고 있고, 2장, ‘붉은색, 푸른색 필터효과: 결핍된 주체’는 욕망의 결핍을 채우고자 ‘오브제 아’(Objet petit a, 욕망의 대상(a))를 지속적으로 확인시키고 있다. 3장

‘측면 트래블링과 인서트 컷’에서는 욕망의 변화된 성격에서는 감정이입을 방지하고 관객에게 객관적인 시각을 유지하도록 하였고, 4장 ‘등장인물의 소통불가능성: 카미유의 분신’에서는 영화 제작에 참여한 사람들의 소통을 위해서 통역자를 설정했지만 여기서 통역자는 정확한 소통이 불가능하다는 사실을 확인 시키며, 동시에 고다르 자신의 영화에 대한 방향을 제시하는 의지를 드러내고 있다. 경멸의 시각효과와 정신분석의 관계성에 대해 정리한 내용은 아래 Table 1와 같다.

Table 1. Visual effects and psychoanalysis symptoms in Le Mépris

composition	Scene	Visual effects	psychoanalysis symptoms
2.1.		① composed of three cuts ② public space ③ red writing, car: accident suggestion	① signs of death ② move from eros → to thanatos
2.2.		① composed of three cuts ② private space ③ brigitte bardot's emphasis on sensuality	① objet petit ② deficient subject ③ voyeuristic desire
2.3.		① composed of two cuts ② private space ③ traveling shot ④ simultaneous use of visual & auditory elements.	① defensive mechanism operation ② hatred, selfishness & lex talionis ③ trauma ④ repetition compulsion
2.3.		① composed of 10 cuts ② private space ③ flashback, flashforward, montage, insert cut	① Paul & Camille: full speech used ② loss of desire & symbolic entity
2.4.		① composed of one cut ② a yellow dresser: similar to Camille's clothes. ③ Francesca → Koré remember	① communication of francesca: retroaction ② double of camille

2. 본론

2.1 미장아빌: 응시와 죽음충동

연구자는 몇 년 전 이 영화를 감상 후 그것은 헤아릴 수 없이 먼 과거에 있었던 사실을 실제로 바라보는 것 같은 느낌이 들었었다. 빨강색과 지중해 블루로 가득 채어진 이 영화에서는 여전히 잃어버린 고대를 생각하게 하

는데, 이는 장 룩 고다르(Jean Luc Godard)의 영화에 표현된 이성과의 심리묘사가 너무나 멜랑콜리(melancholy)하고 애도에 젖어 있기 때문이었다.

영화는 중심인물들을 한데 모이게 했고, 영화 제작의 극적인 과정들이 종종 스크린에 나타나는데, 이는 휴먼 드라마(human drama)에 대한 역행이다. 그러나 이 공공연한 존재에 엮인 것은 그 영화의 현대적 위기를 암시한다. 이 영화의 내러티브는 표지판, 이미지의 암시에 숨겨져 있다. 이 비스듬한 참고 자료를 하나로 묶는 통일된 부분이 바로 고다르의 세계인 ‘씨네 필리아(cine philia)’다. 이러한 종류의 암시는 독자들에게 두 가지 방향을 제시한다. 하나는 영화의 ‘명시적 의미’를 유지하는 반면 다른 하나는 ‘잠재적이고 불확실한 방향’으로 우회한다. 영화의 액션에서 강조되지 않는 경우, 지나간 장면에 대해 성찰하기 위해서는 영화 서술의 주요 대목에서 한 걸음 비껴나 성찰하는 태도가 필요하다.

이 영화는 표면적으로는 알베르토 모라비아 (Alberto Moravia's)의 소설 ‘경멸(Il disprezzo)’을 각색한 장 룩 고다르감독의 <경멸(Le Mépris), 1963>로 재탄생한다. “이 소설은 모라비아 기자 시절 마리오 카메리니(Mario Camerini's) 감독의 1954년 율리시스(Ulisse) - 실바나 망가노(Silvana Mangano)와 앤서니 퀸(Anthony Quinn)이 주연을 맡은 이탈리아 영화산업 - 을 직접 접하면서 모라비아가 겪은 실화를 바탕으로 했다.” 소설 경멸은 <오디세이>의 영화 제작을 배경으로 삼고 있다. 영화의 주요 구성원(영화 감독, 시나리오 작가)은 제작 중인 영화의 이야기, 불온한 결혼 이야기, 호머의 서사시에 대한 지적 논쟁을 한데 모은다. 이 소설은 영화 제작 과정이나 영화사에 전혀 관심이 없다. 그러나 고다르는 소설과 달리 제작 중인 ‘미장 아빔(mise en abyme: 영화 속의 영화)’은 자신의 주장을 정확하게 전달하려고 노력한다.

“영화란 그것을 통해 현실을 바라볼 수 있는 창문이어야 한다.”[1]는 프랑스의 비평가 앙드레 바쟁(Andre Bazin)의 말을 인용하면서 시작되는 이 영화는 냉혹한 영화제작의 현실에 관해 이야기한다. <경멸>의 줄거리를 살펴보면 스튜디오에서 폭군 행세를 하는 미국인 제작자 잭 펠런스와 그에게 갇은 수모를 당하면서도 꾀꾀하게 철학과 영화를 이야기하는 감독 ‘프리트 랑(Fritz Lang)’¹⁾이 병치된다. 둘 사이의 관계에서 돈이 필요해 각색을

맡은 프랑스 작가 폴 자발(미셸 피콜리)과 그의 아름다운 부인 카미유(브리짓트 바르도)가 등장한다. 감독이 시네치타 스튜디오와 카프리섬에서 서구 문화의 원류인 <오디세이>를 영화로 제작하는 과정에서 제작자와 작가와 부인 사이에선 성적 갈등이 전개되고, 권력, 계급과 운명에 대한 이야기가 전개된다. 장 룩 고다르 감독은 ‘미장 아빔’을 찍기 위해 실제 프리츠 랑(Fritz Lang)을 직접 감독 역으로 기용하고, 실명을 사용하면서 영화 속 영화의 촬영 현장을 보여준다. 이 현장을 배경으로 프랑스의 시나리오 작가 폴 자발이 자신의 아내 카미유를 미국에서 온 제작자 제레미 프로코쉬(잭 펠런스)에게 팔아넘기려는 과정이 묘사된다. 이 영화의 제목처럼 카미유는 돈에 자신의 신념을 파는 남편 폴에 대한 경멸의 감정을 표현하고, 그런 현실을 보여주는 것이 주된 내용이다.

연구 자료인 <경멸(Le Mépris)>에서 고다르의 샷은 라캉(Jacques Lacan)의 ‘응시(gaze)’를 상징적으로 보여준다. 그 응시는 자신의 위치를 보이는 물체라는 것을 역지로 인정하게 해서 사람을 불편하게 만들기, 화면에 비친 카메라는 시청자가 그 상호적인 시선을 차례대로 받아들이지 않고는 영화를 보는 특권을 얻지 못한다는 것을 이해하도록 강요한다. 고다르의 이런 연출은 영화 제작과정에 필수적인 경제적 자본의 논리를 노출시키고 관객들을 자신의 영화에 대해서 심리적으로 동참하도록 유도한다. 영화의 시작을 알리는 <경멸>의 타이틀 자막은 붉은색으로 쓰여 있다. 미셸 마리는 이 붉은색 글씨의 타이틀에 대해 “분명히 이것은 비극의 타이틀이다. 타이틀의 붉은색은 “프로코쉬의 스포츠카 알파로메오의 붉은색, 왕위계승자의 피의 붉은색, 사고가 났을 때의 붉은색을 예고한다”고 주장하고 있다.[2] 미셸 마리의 주장은 카미유의 돌발적인 행동에서 발생한다. 카미유는 폴을 떠나서 프로코쉬와 함께 로마로 가는데, 이 둘은 갑자기 사고를 당해서 죽게 된다. 이런 식의 뜻밖의 결말은 관객에게 충격으로 다가오는데, 그 이유는 카미유가 남긴 편지가 교통사고 장면을 대체하고 있기 때문이다. 이런 구성방식은 카미유가 마치 ‘죽음의 순간’을 미리 예측하고 있었다고 생각하게 한다. 암시적으로 느껴지는 카미유의 행위는 프로이트(Sigmund Freud)가 말했던 ‘사후작용(retroaction)’의 단서를 상기하게 된다. 한편으로는 그녀의 행위가 폴을 경멸한 것은 사실이지만, 프로코쉬와 함께 로마로 가는 장면은 진실인지 진실이 아닌지 구분하기 어렵다. 두 사람은 갑자기 교통사고가 발생해서 사망하는데, 왜 죽어야만 하는지에 대한 구체적인 설명이 없다. 이 장면은 시각적으로 붉은색 경멸의 타이틀 → 카미유의 편지(잘 지내

1) 독일의 영화감독으로 <혼혈아>로 데뷔하여 표현주의 영화 <사멸(死滅)의 골짜기>로 재능을 인정받았다. 그 후, 탐정극 <마부제 박사>, 공상영화 <메트로폴리스> 등을 발표하였으며 미국 이주 후에는 사회 비판적 작품을 감독하였다.

요. 안녕. 카미유) → 프로코쉬의 빨간색 스포츠카의 장면으로 마무리된다.

죽음에 대한 문제에서 주의 깊게 살펴봐야 할 것은 카미유가 남편 폴에게 배신감을 느껴서 남긴 편지의 내용이다. “폴에게. 당신 총을 발견하고 탄알을 모두 빼버렸어요. 당신이 안 떠날 것 같아서 나 혼자라도 떠나기로 했어요. 로마로 돌아가는 프로코쉬와 동행하기로 했어요. 로마에선 호텔에 머물거예요. 혼자 말이에요. 잘 지내요. 안녕. 카미유”[2]



Fig. 1. Jean Luc Godard, Le Mépris, 1963 Le Mépris

카미유는 폴의 총을 보면서 불길한 ‘죽음의 전조’를 발견하고 두려워한다. 그녀는 프로코쉬와 로마로 함께 가지만 자신이 외도하지는 않겠다고 밝힌다. 결과적으로 카미유는 죽음의 그림자에서 벗어나려 했지만 ‘죽음충동(thanatos)’을 벗어나지 못한다. 프로이트는 <쾌락 원칙 너머>에서 ‘죽음충동(thanatos)’을 죽음충동(thanatos)과 삶 충동(eros)으로 구분한다. 그는 다시 삶의 충동을 성적충동(libido)과 자기보존의 충동으로 설명한다. “자기보존의 충동은 필요의 영역에 속하고, 성적충동은 욕망의 영역에 속한다고 말할 수 있다. 전자는 살기위해서 필요한 육체적 기능을 만족하려는 충동이고, 후자는 생존의 모든 필요, 그 너머에 있는 쾌락을 추구하는 충동이다.”[5] 이런 이유로 프로이트의 죽음충동은 반복 강박과 관계를 맺고, 이후 파괴와 공격성과 연관된다. 인간이 살아가는 것은 최종적으로 태어나기 전 단계인 암흑의 세계로 돌아가려는 것과 같다. 하지만, 우리가 쉽게 삶을 포기 한다면 그것은 탄생의 의미가 없어진다. 프로이트는 초기에 리비도(libido)는 공격적이라고 언급했으며, 후기에는 리비도의 가장 근원적인 속성이 죽음충동이라는 가설을 발표했다. “프로이트는 죽음충동을 쾌락원칙이 정신적인 작용을 지배한다는 생각에 기반을 두고 있으면서 동일성 내지는 불변성을 추구하는 것으로 설명했다. 그의 경제적 모델에서 프로이트는 불만족스러운 긴장감을 사람들에게 만족을 찾도록 자극한다고 주장하였다. 즉 정신 작용은 이드의 억압을 요구하는 외부의 금지 때문에 생

겨난 불쾌감에서 벗어나기 위해서 긴장감을 낮추는 데 목적을 둔다.”[6]

이런 현상은 인간이 현재의 만족하지 않은 상태를 벗어나서 보다 나은 안정적인 상황에 도달하려고 노력한다. 그리고 그것이 불일치 될 때 공격성을 드러낸다. <경멸>에서 카미유의 죽음은 서사 구조에서 ‘죽음충동’을 인식하게 하는 중요한 기능을 한다. 이런 사실은 카프리 섬에서 출발하여 로마로 달리고 있던 차 안에 있던 카미유가 그 순간 삶에서 죽음으로 이동하는 변환 이미지로 바뀌기 때문이다. 이 효과는 ‘죽음충동’에서 죽음, 결말, 끝을 동시에 연상시키게 한다. 관객은 영화의 서사를 통해서 살아있던 존재인 카미유가 피를 흘리며 죽은 시체로 변한 끔찍한 모습을 보게 된다.

2.2 붉은색, 푸른색 필터효과: 결핍된 주체

브리짓트 바르도(Brigitte Bardot, 카미유 분)는 스크린에서 보여 지는 이미지와 실제 세계에서 매우 여성스러우며 동시에 완전히 자연스럽고 편안한 생활을 하고 있기에 자유분방하면서도 동시에 불안한 여성상으로 느껴진다. 그녀는 아담하고, 자연스러워 보이지만, 그녀의 긴 금발 머리와, 짙은 눈, 그리고 특유의 섹시한 입술로 여성적인 이미지를 강조한다.

이런 바르도의 대중적 이미지는 “극단적 여성주의”[4]를 사칭한 것으로 보이는데, 바르도의 경우, 이런 취약성이 실제로 그녀의 연기에 복잡성을 더하게 되며, 관객들이 그녀의 연기를 통해서 익숙한 서사를 역전시킨다고 생각할 수 있다. 그녀의 독특한 ‘아우라’는 영화의 서사를 흥미롭고 잘못된 방식으로 복잡하게 만든다. 그녀의 여성적, 성적 이미지를 강조한 대표적인 시퀀스는 누드 상태에서 침대에서 폴과 함께 얘기를 나누는 상당히 긴 장면이 등장한다. 고다르는 제작자가 영화의 오프닝에서 영화 제목이 갖는 의미처럼 “<경멸> 을 설명하고 정당화시킬 수 있는 러브신[3]”이 필요하다고 주장했기에 고민을 한 결과 이 시퀀스를 추가하게 되었다.



Fig. 2. Jean Luc Godard, Le Mépris, 1963 Le Mépris

가장 근본적인 이유는 제작자들이 영화의 내용과 어울

리는 장면을 삽입 했다고 보다는 브리짓 바르도의 출연료가 너무 비싸기에 추가적으로 누드연기를 요구한 것이다. 이런 방식을 사용한 이유는 1950년대 후반부터 닥쳐오기 시작한 영화의 침체를 벗어나기 위한 제작자들이 전략적 방법으로서 관능적인 측면에 치중한 것이다. 당시 유럽은 미국보다 영화에 관능적인 요소가 강조되었다. 미국의 경우 '헤이즈 코드(The Hays Code)'가 엄격하게 1966년까지 적용되면서 제작자들은 다양한 방법을 모색하기 시작한다.



Fig. 3. Jean Luc Godard, Le Méris, 1963 Le Méris

프로코쉬는 영사실에서 <오디세이>의 한 장면에서 여자 배우가 바다에서 수영하는 인어의 연기에 아주 만족한 표정을 한다. 프로코쉬의 이런 웃음은 사적인 태도에서 발생한 것이 아닌, 침체에 빠져있는 할리우드의 제작자들이 불황 타개를 위한 목적으로 여성을 관능적으로 보여주려는 상업적 전략을 대변한다. 고다르는 절대 권력을 휘두르는 제작자인 프로코쉬의 이런 모습에 동의하지 않고 조소를 보내는 영화적 전략을 숨기고 있다. 영사실에서 프로코쉬가 <오디세이>를 관람하면서 그가 원하는 장면들이 나타나면 밝게 웃지만, 이해하기 어려운 표현이 등장하게 되면 불쾌한 반응이 즉각적으로 드러난다. 프로코쉬는 스크린에 비친 이미지가 대본에 없다고 주장하며 영화 제작을 격렬하게 방해한다. 그의 주장이 변칙적이고 이상해 보이는 순간 프리즈 랑은 “대본에는 그 내용이 쓰여져 있고 화면에는 그것이 영화로 표현되었기 때문”이라고 말하며 차분하게 논쟁을 마무리 짓는다.

누드연기가 등장하는 시퀀스에서는 누드로 엮인 카미유와 그 옆에 있는 폴의 모습이 등장한다. 폴은 카미유의 금발 머리를 만지고 있다. 이 상황은 붉은색 필터를 사용해서 은밀한 느낌을 강조한다.

“겨울에 내 발이 보여요? 예빠요?”/ “그래.” “내 복숭아 빠는 언제요?”/ “예빠.” “내 엉덩이가 예빠요?”/ “물론이지.” (...) “내 가슴하고 유두 중에 어떤 것이 더 예빠요?”/ “둘 다 예빠.” (...) [2]

계속해서 이어지는 자신의 몸에 대한 카미유의 질문에 폴은 지루함을 느꼈는지 반복적으로 긍정하는 대답만 한

다. 카미유는 폴에게 사랑을 확인하려는 듯이 자신의 육체에서 미세한 부분까지 라캉(Jacques Lacan)이 언급한 ‘오브제 아’(Objet petit a, 욕망의 대상(a))를 지속적으로 확인시키고 있다. 카미유의 육체는 폴에게 “욕망의 원인인 ‘대상(a)’에 해당한다. ‘대상(a)’는 주체의 욕망을 일으키는 원인이면서 동시에 미끼이다. ‘대상(a)’는 한편으로 부분대상이다. 어떤 사람이 우리의 욕망을 자극할 때 그것은 대상의 어떤 부분적 특징이다. 라캉은 욕망이 완전히 충족될 수 없다는 점에서 ‘대상(a)’을 환유적 대상이라고 한다. 주체 속의 빈 공간을 채우는 원인 혹은 대상으로서, 주체를 욕망하게 하는 일종의 미끼이지만 결국은 아무런 내용을 갖지 않고 욕망이 완전히 충족될 수 없다.” [7] 이처럼 카미유가 폴에게 자신의 육체 중 부분대상인 -발, 복숭아 빠, 엉덩이, 가슴- 에 대해서 얘기하는 것은 폴과의 관계에서 그녀의 욕망이 충족될 수 없다는 사실을 간접적으로 시사한다. 이런 그녀의 내면은 무의식적으로 폴에 대한 욕망(libido)이 결핍된 요소로 자리 잡고 있다. 라캉의 결핍이론에 의하면 “프로이트는 일찍이 ‘이드(원초적 자아)가 있는 곳에 내(자아)가 있다고 언급한 바 있다. 자아 심리학에서는 이 구절을 놓고, 본능적 에너지의 원천인 이드를 자아가 건강하게 통제한다는 의미로 해석했다. 그러나 라캉은 정통 해석을 뒤집어서, ‘나는 이드가 있었던 곳으로 가야만 한다’고 해석했다. 이 해석의 의미는 분열된 주체가 바로 자아이며, 라캉에 의하면 정신분석의 목표는 이드를 승화시켜 건강한 자아를 공고히 하는데 있지 않으며, 오히려 그것을 뒤집어 분열된 주체를 깨우쳐 주는데 있다. 그리고 라캉은 바로 이것이 프로이트의 무의식에 대한 충실한 해석이라고 주장했다” [8]

라캉에게 욕망은 결핍과 같은 말로 해석된다. 그런 의미에서 카미유의 욕망은 결핍이라는 라캉의 개념에서 자유로워지기는 어려워 보인다. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)이 길거리에서 파는 <모나리자> 그림엽서에 수염을 그려 넣고 ‘L.H.O.O.Q (그녀의 엉덩이는 뜨겁다)’라는 글자를 썼던 것처럼, 카미유가 나체로 등장할 때, 책 한 권이 그녀의 엉덩이에 놓여있는 모습은 마치 섹스를 하기 위해선 문학이 대신 필요한 것처럼 회화화한다. 이처럼 카미유의 각 신체부위를 언급하는 방식은 여성의 누드의 접근 방식에서 제작자와 관객에게 조롱을 던지는 것과 같다. 고다르는 제작자의 압력 때문에 할 수 없이 집어넣은 누드 솟은 남성의 욕망을 충족시킬 수 있다. 하지만 고다르는 제작자의 압력에 표면적으로 굴복한 모습처럼 보이지만, 다른 형식으로 그들의 의도를 조롱한다.

예를 들면 누드 솜을 심리적인 측면에서 보면, 카미유는 자기 육체에 자아도취 되지만, 한편으로는 자신의 육체가 지닌 은밀한 매력 때문에 역으로 불안감을 드러내고 있다. 고다르는 카미유의 신체의 부분을 확대 하지 않고 카메라의 시선은 일정한 거리를 유지하게 한다. 고다르는 카미유의 “나의 모든 것을 사랑하는 거야”라는 심각하게 의문 섞인 말에 풀이 “그래 당신을 사랑해. 전부. 아주 끔찍할 정도로”라고 말하는데[2] 이것은 강한 긍정으로 부정의 효과를 표현하며, 필터의 사용으로 시각적인 단절을 보여주면서 상황의 재현을 비현실적으로 만들어 낸다. 고다르는 이런 필터의 사용에 대해서 다음과 같이 말한다. “여기서 이 장면이 다른 사건이 되고 단순히 침대 위에 있는 브리짓트 바르도 보다는 더 비현실적, 심오하고, 심각한 분위기를 표현하는 색깔로 처리해서 붉은색과 푸른색 조명을 사용했다. 영화는 현실을 미화시킬 수 있고 미화시켜야만 하기 때문에 나는 그 장면을 바꾸고 싶었다”[9]고 주장한다. 즉 색채의 단독적인 의미보다는 감독이 느끼는 대상을 감각적으로 의도에 맞게-욕망, 결핍된 주체, 비현실성- 표현한 것으로 생각된다.

2.3 측면 트래블링과 인서트 컷: 욕망의 변화된 성격

“당신을 경멸해. 내 솔직한 심정이야. 그래서 당신을 사랑할 수 없어. 당신을 경멸하니까.
(...) 당신의 몸이 스칠 때 불쾌해.”
- 카미유의 대사 중-

고다르는 리버스 앵글 쇼트(reverse angle shot) 대신에 좌우 ‘트래블링 쇼트(traveling shot)’²⁾를 사용한다. 리버스 앵글 쇼트는 대화 장면에서 많이 사용하는 방식인데 인간이 바라보는 시각과는 다르게 자연스럽게 보이게 하는 기술적 특성이 반영된 사실과는 거리가 먼 방법이다.

상투적으로 대화 장면을 포착할 때 이런 촬영방식을 사용하는 것이 전례였으나, 고다르는 마주 앉아있는 장면에서 카메라를 좌우로 움직여서 대화 장면을 표현한다. 이것은 그의 기술적인 의도가 분명히 드러난 장면이다. 이러한 “분명하고 흐르는 듯 느린 측면 트래블링의 기법은 일종의 명시된 거리”[10]를 나타낼 것을 중간에 두고 응접실 탁자의 양쪽에 앉아있다. 카메라는 폴과 카미유

2) 이동쇼트, 카메라가 이동하며 촬영하는 쇼트. 이것은 트러킹(rucking), 달링(ollying)이라 하기도 한다. 이 방식은 시야에 변화를 주고, 피사체와 배경에 변화를 주거나, 화면에 운동감을 부여할 때 사용된다.

사이에서 '시계추'처럼 천천히 트래블링으로 좌, 우를 번갈아 가면서 보여주다가, 카메라가 전등갓과 수직으로 만나는 순간에 전등스위치를 켜다 켜다를 반복한다. 이것은 <경멸>의 아파트 시퀀스에서 점멸하는 빛의 시각적 요소와 스위치 작동소리의 청각적 요소를 동시에 사용한 것이다.

중요한 것은 고다르가 이 시퀀스를 통해서 감정이입을 방지하고 관객에게 객관적인 시각을 유지하도록 했다는 점이다. 이와 유사한 트래블링쇼트를 <경멸> 이전에 만든 <비브르 사비(ivre sa vie, 1962)> 에도 나타난다. 후자의 영화에서 주인공 나나가 매춘부로 일하기 위해 편지를 쓰고, 그녀의 후원자를 카페에서 만나는 장면에서도 카메라는 동일하게 '시계추'처럼 좌우로 움직이는 현상(트래블링)을 목격하게 된다.



Fig. 4. Jean Luc Godard, Le Mépris, 1963 Le Mépris

고다르가 대화 장면에서 트래블링 쇼트를 사용한 카메라 움직임의 '시계추' 역할은 문학작품에도 유사하게 사용된다. 빅토르 위고(Victor Hugo)의 웃는 남자(L'HOMME QUI RIT)에서 그윈플렌이 교수대에 걸려 있는 시체가 바람의 영향으로 왼쪽과 오른쪽으로 움직이는 현상을 “시계추가 움직이는 것”[16] 으로 표현한다. 고다르가 등장인물의 감정을 객관적으로 묘사했다면, 위고는 죽은 사람의 움직임을 통해 자신이 각성하는 느낌을 표현한 것이 다른 지점이다.

고다르는 폴과 카미유가 다투는 와중에 폴의 반응을 보이게 하지 않고 ‘플래시백(Flashback)과 플래시포워드(Flashforward)’로 구성된 10개의 몽타주 쇼트를 삽입해서 두 사람의 내면을 화면 밖 목소리로 처리하여 서로 입장을 반추하게 하고 고조된 감정을 잠시 진정시킨다.

이것은 폴과 카미유의 내면에 숨겨져 있는 생각을 적절하게 표현한 것이다. 두 사람의 내면의 얘기를 살펴보면 다음과 같다.

“폴: 언젠가 카미유가 나를 떠날지도 모른다고 생각한 적이 있다. 그렇게 되면 그건 최악의 절망일 거라고 생각했다. 그런데 그 절망이 지금 내게 다가오고 있다.

카미유: 사랑을 나눌 때 우린 무의식 속에서 달콤하게

서로를 원했지만 갑작스럽고, 열광적이고 너무 무모해서 난 무슨 일이 있었는지 알지도 못한 채 잠이 들었다.

폴: 그녀의 그러한 무모함이 이제는 사라졌다. 그녀가 나를 사로잡은 그 열정을 난 따라가지 못할 정도였다.

카미유: 난 그 말을 일부러 암시적으로 모호하게 얘기한 거였다.

폴: 그녀는 거짓말을 함으로써 상황을 부드럽게 할 수 있다고 생각하는 거 같았다. 그녀는 거짓말을 하려다가 금방 그만두려 하는 것 같았다.

카미유: 폴은 내게 상처를 입혔다. 이제 그가 상처를 입을 차례다. 어떤 말도 직접적으로 하지 않으면서 꼴탕을 먹일 거다.

폴: 잘못 생각한 거 같다. 진심은 아니었을 거다. 겉으로만 판단하지 말고 진실을 알아봐야겠다.

카미유: 난 감정 때문에 생긴 혼란을 이성으로 해결해 보고자 거짓된 마음의 평화를 가장해 왔다는 걸 깨닫게 되었다.

폴: 언젠가 카미유가 나를 떠날지도 모른다고 생각한 적이 있었다. 그렇게 되면 그건 최악의 절망일 거라고 생각했다. 그런데 그 절망이 지금 내게 다가오고 있다.

카미유: 사랑을 나눌 때 우린 무의식 속에서 달콤하게 서로를 원했지만...[2]

이 부분은 폴과 카미유의 내면의 소리가 화면과 함께 순차적으로 드러난다. 첫째, 이 장면에서는 남자(폴)의 시각에서 바라본 카미유의 화면에서 시작과 끝에서 동일하게 카미유의 누드 쇼트로 마무리된다. 둘째, 서로가 타인을 신뢰하지 않는 부분이 드러난다. 폴은 카미유가 떠날 것으로 생각하고, 카미유는 자신이 사랑에 상처받았으니 폴도 상처를 받아야 한다고 생각한다. 이런 심리는 ‘탈리 오법칙(lex talionis: 피해자가 입은 피해와 같은 정도의 손해를 가해자에게 가한다는 보복의 법칙)’에 해당한다. 프로이트는 타인에게 호감을 갖거나 혹은 증오하는 감정이 과학적 판단으로 설명할 수 없다고 생각했다. 특히, 타인을 증오해서 결과적으로 다치게 되면 자신도 ‘상처(trauma)’를 입는데, <경멸>에서 카미유에게 증오의 대상은 폴이며, 그가 카미유의 증오를 부추기는데 동기부여를 한다. 프로이트의 입장은 기본적으로 성악설주의자로서 인간이 다른 인간을 온전히 신뢰한다는 것은 어렵다고 생각했다. 그는 다음과 같이 말을 한다. “본성 속에 내재된 이기적인 악의 존재를 송두리째 부정할 수 있을 만큼 인간은 순수한 존재”[17] 는 아니라고 생각한다.

셋째, 폴은 어떤 식으로는 카미유가 떠난다는 것을 암시한다. 하지만 이 부분은 이율배반적인데, 자신이 떠나

도록 유도한 측면도 있고 감성적으로 서로의 관계가 소원해졌기에 느끼는 부분이기도 하다. 넷째, 폴과 카미유 사이에서 ‘언어의 진정성’이 나타난다. 그들은 서로에게 평상시에 하지 못한 이야기를 내면의 목소리를 통해서 대화를 한다. “라캉(Jacques Lacan)의 경우 말을 ‘찬 말(full speech)’과 ‘빈말(empty speech)’로 구분했는데 무의식과 전혀 관계없는 자아의 꾸밈이 빈말을 만들어 낸다면, 무의식에서 우러나오는 것이 찬 말이라고 한다. 찬말은 ‘정동(情動:affect)’이라고 불리는 강렬한 느낌과 함께 드러난다. 내가 통제할 수 없는 느낌. 바로 그것이 무의식의 개입이다. 찬 말은 자신에 대한 이야기를 들려준다. 그것은 자아가 꾸며낸 허상이나 거짓말이 아니라 내 진정한 모습의 일면이다.”[18] 또한, ‘언어의 반복성’이 나타난다. 그것은 대사 중에서 처음과 마지막에 중복되어서 나타난다. “언젠가 카미유가 나를 떠날지도 모른다고 생각한 적이 있다. 그렇게 되면 그건 최악의 절망일 거라고 생각했다. 그런데 그 절망이 지금 내게 다가오고 있다.” 그렇다면 그 이유는 자신의 고민이 한 번에 결정된 것이 아니라 이런 고민이 계속 반복해서 생긴 ‘반복강박(repetition compulsion)’으로 해석된다. 다섯째, 시각 이미지에서 보면 남자가 차지하는 공간은 비교적 적게 표현하고 카미유가 점유하고 있는 공간이 넓게 묘사되어있다. 그것은 첫째 줄의 오른쪽 끝에서 카미유가 폴을 발로 차서 공간에서 벗어나게 하거나 두 번째 줄 아래에는 카미유가 옥상에서 노란색 잠옷을 걸치고 지나가고 뒤에 폴이 따라다니고 있다. 즉 공간을 먼저 점유하는 것은 카미유인 것이다.



Fig. 5. Jean Luc Godard, Le Mépris, 1963

이 영화의 폴과 카미유는 그들의 아파트에서 격렬하게 논쟁을 벌이는 가장 긴 장면으로써, 어느 쪽도 상대방의 분노에 대한 이유를 명확히 이해하지 못한다. 고다르가 ‘논 디제틱(non-diegetic)’과 나레이션을 반복적으로 사용함으로써 부분간의 이러한 격차를 분명히 하고, 서로가 서로를 향한 욕망의 변화된 성격을 이해하려고 애쓰는 것을 충분히 알 수 있다. 주목할 만한 ‘인서트(insert)’에

서 고다르는 이 욕망의 상실을 표현하는 폴과 카미유의 내레이션과 벌거벗은 카미유의 ‘논 디제틱 샷(non-diegetic shots)’을 교환한다. 화면에 보이는 카미유는 이전의 에로틱한 침실 장면에서 보았던 것처럼 본질적으로 동일하지만, 카미유는 더 이상 자신을 폴의 이익을 위한 ‘상징적인 실체(symbolic entity)’로 변화시키지 않으며, 그녀의 도움 없이는 성적인 쾌감이나 어떤 친밀한 욕망을 이룰 수 없다. 폴은 자신이 슬직하지 않다는 점을 깨닫지 못하며, 그의 성욕을 빼앗은 침묵하는 카미유의 모습을 바라본다. 카미유도 마찬가지로 “사랑을 나눌 때 우린 무의식 속에서 달콤하게 서로를 원했다”고 하면서 다시 한 번 ‘논 디제틱’한 목소리로 얘기한다. 이것은 카미유가 그토록 간절히 돌아오기를 바라는 욕망의 언어적 명칭이다. 고다르는 카미유의 벌거벗은 이미지 위에 다시 카미유의 목소리를 보이스 오버(voiceover) 함으로써 그녀의 욕망을 표현했다. 폴과 카미유는 서로가 마찬가지로 언어 장애로 고통 받고 있다. 그녀의 외모는 여전히 눈에 띄지만, 그녀는 이전에 할 수 있었던 것처럼 그것의 부분을 언어적 표현으로 지정함으로써 욕망을 자극할 수는 없다. 남은 것은 카미유 욕체의 시각적 이미지뿐인데, 소통 가능한 언어가 없다면 빈 신호에 지나지 않는다. 그러나 카미유는 폴과의 마지막 대화에서 보여준 것처럼 상징적 욕망을 취소한다. 하지만, 카미유가 완전히 파악하지 못하는 것은 폴의 생각에 많은 영향을 미치는 경제적 문제에 관한 부분이다. 폴이 오직 카미유의 경제적 이익을 위해 대본 작업 일을 맡았다고 주장할 때, 카미유는 그저 “나는 당신을 이해할 수 없다”고 대답한다. 폴과 카미유는 둘 다 그들 관계의 정신분석적, 경제적 이중성이 지닌 의미를 절반 정도 파악하지만, 두 가지를 모두 이해하지 못하면 실패한 관계가 되며, <경멸>은 영화 전반에 걸쳐 두 가지 우려를 증명한다.

2.4 등장인물의 소통 불가능성: 카미유의 분신

고다르는 <경멸>에 추가적으로 등장하는 영화 <오디세이>의 감독 프리츠 랑이 작가주의 영화를 제작 할 때 발생하는 감독과 제작자 사이의 소통의 힘든 상황을 사실적으로 묘사한다. 그는 제작에 참여한 스태프들의 소통의 어려움을 사실적으로 보여주기 위한 방법으로 모라비아의 소설을 각색하면서 원작에 역할이 미약한 비서를 국적이 다른 인물들의 소통을 위해 프랑스어, 독일어, 영어를 완벽하게 구사하는 이탈리아인 프란체스카란 인물로 창조했다.

프란체스카는 치네치타의 스튜디오에서 화면 밖 목소

리로 그녀를 성 바니니(Vanini)로 불리게 된다. 그것은 실버시네의 벽에 붙인 영화포스터 로베르토 로셀리니의 영화 <바니니 바니니(Vanini Vanini, 1961)>의 제목과 동일하다. 로셀리니의 영화에서 고다르는 다양한 아이디어를 차용했다. 고다르가 공들인 부분은 원작인 모라비아 소설에서 미미했던 통역자를 인간과의 관계에서 소통의 역할을 부각시키기 위한 목적으로 참고한 영화는 로베르토 로셀리니(Roberto Rossellini)가 1940 ~ 50년대에 제작한 영화들이다. 나열하면 다음과 같다. <파이자, Paisa, 1946>, <스트롬볼리, Stromboli, 1951>, <이탈리아 여행, Viggio in Italia, 1954>이다. 이탈리아 여행에서 영어와 이탈리아어, 시칠리아 방언이 인물들을 통해 구사되고 있다. 고다르는 이 세 편의 영화에서 다양한 언어의 사용과 함께, 그러한 언어들이 발생시키는 비극적 오해를 자본으로 결정되는 영화제작의 현실에서 감독의 입장으로 본 작가주의 영화제작의 힘든 현실을 상기시킨다. 프란체스카의 등장은 소통을 위한 장을 여는 것처럼 영화의 시작을 미리 예측하는 ‘사후작용(retroaction)’ 역할을 한다.

프란체스카의 실질적인 소통에 해당하는 통역자의 역할은 시나리오 작가 폴을 <오디세이>의 제작자 프로코쉬가 있는 치네치타로 안내하는 외적 행위로 선명해 진다.



Fig. 6. Roberto Rossellini, Vanini Vanini, 1961

프로코쉬는 미국인이기에 영어만 사용하고, 폴의 경우도 프랑스인으로 모국어인 프랑스어만 사용한다. 반면에 프란체스카와 마찬가지로 프리츠 랑은 프랑스어, 영어, 독일어, 이탈리아어를 유창하게 구사하며, 두 사람은 월터의 시에 관해서 자유로운 토론을 가능할 정도로 유창한 어학실력을 가지고 있다. 프란체스카는 인물들의 대화를 요약할 때 유창한 통역을 과시한다. 프로코쉬와 프란체스카의 관계는 제작자의 비서이자, 통역자의 역할을 하지만, 모호한 측면도 존재한다.

영화 <오디세이>의 러시필름의 시사회를 마친 이후 프로코쉬가 영화 흥행이 실패할 것으로 판단하여, 화가 난 나머지 필름 통을 던지려고 할 때 프란체스카는 그를

진정시킨다. 또한 그녀는 프로코쉬가 <오디세이>의 각색 계약을 위하여 폴과 함께 수표에 서명할 때 프란체스카의 인격을 무시한 행동을 한다. 그는 프란체스카가 등을 구부린 상태에서 서명을 한다. 이런 현상은 마치 주인이 노예를 대하는 태도와 다르지 않다. 여기서 프란체스카의 행동은 니체(Nietzsche)가 말하는 노예의지, 혹은 노예도덕에 해당한다. 그는 <자라투스트라는 이렇게 말했다>[11]에서 자기 스스로에게 사랑하라고 강조했다. 이 옷이 아니라 너 자신부터 사랑하라는 것은 누군가의 명령이 아니라 자신의 명령에 따라 살라는 의미를 내포하고 있다. 니체는 인간의 내면에 기존의 가치와 명령에 복종해 편안하게 살려는 노예의 의지와 스스로 명령에 따라 고통과 시련을 극복하는 주인의 의지가 공존한다고 언급한다. 그런 의미에서 타인의 명령에 무조건적으로 복종하는 프란체스카의 내면은 노예의지, 노예도덕에서 헤어나오지 못하고 있다. 그녀는 프로코쉬의 단순한 통역자 역할만이 아니라 그로부터의 멸시도 감내하는 주종관계의 역할도 수행하는 존재이다. 그녀는 로마의 프로코쉬의 빌라에서 폴과 카미유가 떠난 뒤 프로코쉬에게 발로 চে이는 수모도 당하며, 종종 프로코쉬로부터 비인격적인 대우를 받지만 그의 입장을 옹호하며 다정한 행동을 보이기도 한다.

카프리의 별장에 들어와서 얼마 후 폴이 시나리오 각색 계약을 파기하는 선언을 한 직후 분위기가 경직되었을 때 그녀는 노란색 옷을 입고 카미유의 왼쪽에 앉아 프로코쉬의 손을 잡는다. 프란체스카는 갑자기 폴에게 이전의 통역자의 고정된 역할을 벗어나서 “영화를 만드는 일은 이상과 달라요”[2]라고 자기 의사를 적극적으로 전달하는 존재로 묘사되기도 한다. 지금이 자신의 정체성을 드러내는 것이 적기라고 직감한 것일까? 프란체스카의 모습은 영화에서 미소 짓는 모습이 많이 등장하지만, 그녀의 복잡한 내면을 이해하기 어려운 사람으로 묘사된다. 이런 측면에서 그녀는 영화 속의 영화 <오디세이>의 러시 필름에서 볼 수 있는 처녀 “코레(Koré, 고대그리스의 처녀 조각상)”[14]의 얼굴을 상기시킨다. 그녀는 카미유가 수동적인 모습에서 능동적으로 변하는 시점과 거의 비슷하게 능동적인 모습으로 바뀌게 된다. 또한, 이 부분은 성적구별에서 ‘여자’가 가지고 있는 정체성에 대한 문제로 이어진다. 니체가 자신의 저서에서 많이 사용하는 ‘여자’[12]의 개념은 ‘긍정적인 여자’의 정의에서 창조성을 가진 완벽한 여성성을 의미 한다. 반면에 ‘부정적인 여자’는 남자들의 눈치만 보는 여자. 남자가 좋아하는 취향에 따라서 자신을 바꾸고, 타인의 관계에서 눈치를 보는

‘노예도덕’을 가지고 있는 여자를 말한다. 그런 의미에서 프란체스카는 타인(프로코쉬)의 눈치를 보는 ‘부정적인 여자’에서 점차적으로 자신의 의견을 주장하는 ‘긍정적인 여자’로 변해가는 모습을 보여준다. 정신분석에서 프란체스카는 카미유와 유사한 지점이 있다. 그녀는 “어느 순간 카미유의 분신, 자기도취적 거울이 된다. 그녀는 카미유처럼 질투의 색 노란색 옷을 입는다. 그녀의 행동방식은 유사하게 무기력한 우아함을 나타낸다.”[14] 결국 관객의 입장은 프란체스카가 카미유의 ‘분신(double)’처럼 인식하게 된다. 이 부분을 프로이트가 언급한 분신의 개념에 살피면 다음과 같다. “문제가 되는 것은 분신(分身)의 모티브인데, 이 모티브는 그 모든 발전단계와 특성을 자세하게 드러낸다. 다시 말해 유사한 왜관으로 동일인으로 취급당하는 인물들이 등장하고 또 이 분신 관계는 - 이를 텔레파시라고 부를 수 있을지 모르겠는데 - 한 인물의 정신적 움직임이 다른 인물에게로 즉각적으로 전이되는 과정을 통해 강조되어서 한 인물은 다른 인물의 지식과 감정과 모든 경험에 관여하게 된다. 결과적으로 두 인물이 완전히 동일시되면 어디까지가 진정한 자아인지를 확인해야 하는 상황이 벌어진다. 요컨대 자아의 분할, 구분, 교체라고 부를 수 있는 상황이 벌어진다”[13]고 언급한다. 다시 영화에 되돌아와서 프란체스카가 카미유의 ‘분신’ 처럼 보이는 이유는 심리적인 변화에 기인한 것으로서 프란체스카의 정체성은 카미유와 심리적인 동일시를 이룬다. 이런 순간은 폴과 카미유가 내면의 소통이 안된 것처럼, 프란체스카가 프로코쉬와 소통이 불가능했던 상황과 동일하다. 이처럼 프란체스카는 다음 순간에서 카미유의 존재가 진행되는 분신과 같으며, 이러한 표현은 관객을 혼란스럽게 만들어 버린다.

고다르는 영화 제작에 참여하는 사람들과의 관계 속에서 그들 서로 간의 소통을 위해 통역자를 설정했다. 하지만 아무리 통역자가 외국어를 잘할지라도 사람들과의 관계에서 완전한 소통은 불가능하다는 사실을 반증한다. 이런 소통의 단절은 각자의 입장 차이를 좁히기가 어려우며, 영화제작이 험난하다는 사실과 함께, 고다르 자신의 영화의 지향점을 분명히 전달하려는 전략으로 해석된다.

3. 결론

이 연구는 영화의 시각효과와 정신분석의 관계성을 장 룩 고다르(Jean Luc Godard)의 영화 <경멸(Le Mépris), 1963>을 중심으로 분석하였다. 연구의 진행은 1) 내용적

측면: 영화에 참여한 영화 제작자, 감독, 작가, 배우들과의 관계, 그리고 영화에서 보이지 않는 참여자들의 갈등 관계를 감독은 어떤 방식으로 시각적으로 재현했는지 분석하였다. 2) 방법론적 측면: 프로이트, 라캉의 정신분석 이론을 중심으로 <경멸>에 등장하는 모든 사람들의 심리적 구조를 통합적으로 분석하였다.

고다르 영화의 창의성은 1960년대에 <경멸>을 통해서 예술의 창작 행위를 언어와 인간의 관계, 자본주의 체제의 문제와 결부 시켰다는 점이다. 이런 시각은 1990년대 니콜라스 부리오(Nicolas Bourriaud)의 “관계예술”로 의미가 확장된다. <경멸>에서 영화 제작자의 죽음은 감독의 연출 의도로 영화를 완성할 수다는 것을 상징적으로 묘사한다. 고다르는 주인공 폴을 통해서 자신의 모습을 동일시한다. 영화의 내러티브는 복잡하지 않고 명확하지만 모호한 장면들이 많으며 관객을 편하게 만들기 위해 설명하는 부분이 부족하다. 고다르의 의도는 관객이 단순히 영화를 바라보고 몰입하는 것 보다는 영화의 내용에 적극적인 참여를 바라고 있는 듯하다. 이런 다양한 이유로 그의 영화는 동시대의 다른 영화와 비교할 때 오히려 일상적인 주제와 내용을 다루었지만, 오히려 ‘언캐니(uncanny)’[15]한 징후가 존재한다.

REFERENCES

- [1] L. Mulvey. (2011). Le Mépris (Jean-Luc Godard 1963) and its story of cinema: a 'fabric of quotations'. Critical quarterly.
- [2] J. L. Godard. (1963). Le Mépris.
- [3] D. Howard, E. Mabley. (1993). The tools of screen writing: A writer's guide craft and elements screenplay. New York. St. Martin's Griffin.
- [4] D. Mok(2009), Troubling Femininity: Brigitte Bardot in Le Mépris, *academia.edu*, p.3.
- [5] S. Vial. (2006). Y. J. Lee. Bacallonia.
- [6] E. Regland. (1995). Essats on the pleasures of death from fred to lacan (New York: Routledge)
- [7] S. W. Kim. (2019). A Study of pain and violence and in fair Image—focusing on film of <Master of the forces>, <Act of killing>, <The Look of silence>, Korea University.
- [8] S. S. Lee (2018). The philosophy of today, Mariseosa.
- [9] Y. Baby. (1963), Entretien avec Jean-Luc Godard. Le Monde, le 20, décembre.
- [10] G. Vaugeois. (1981). *L'humanité dmanche n°90*, le 16, octobre.

- [11] F. W. Nietzsche. (2000). D. H. Jung. Also speech Zarathustra. Book world.
- [12] F. W. Nietzsche. (2000). S. Y. Back, Nietzsche contra wagner, Book world.
- [13] S. Freud . (1963). The uncanny (1919). in studies parapsychology, ed, Philp rieff. New York.
- [14] J. I. Kim. (2013). Humanistic-ideal misreading in the reading of Gilles deleuse by Slavoj zizek's, progressive review. P56.
- [15] S. Freud . (1996). J.J. Jung, .art, culture, psycho - analysis, Open books. p.405-406.
- [16] V. Hugo, (2019), L'HOMME QUI RIT, Mirbookcompany, p.110.
- [17] S.Freud,S.J.Choi,(2009), introductory psychoanalysis, doduls, p.121.
- [18] S. Y. Kim. (2009),Psychoanalysison Reading Movies, EunHaengNaMu. p.198.

김 석 원(Seok-Weon Kim)

[정회원]



- 1994년 2월 : 중앙대학교 사진학과(미술학 학사)
- 2000년 8월 : 중앙대학교 대학원 사진학과 (미술학 석사)
- 2006년 2월 : 동국대학교 영상대학원 영화영상학과 (영화학 박사 수료)
- 2011년 2월 : 숭실대학교 일반대학원 미디어학과 (미디어 아트 박사)
- 2019년 8월 : 고려대학교 일반대학원 영상문화학과 (영상문화학 박사)
- 2016년 12월 ~ 2019년 11월 : 고려대학교 융합문명연구원 역사연구소 연구교수
- 2020년 9월 ~ 현재 : 고려대학교 영상문화학과 외래교수
- 관심분야 : 정신분석, 문화인류학, 사진, 영화
- E-Mail : ksw5053@naver.com

김 성 호(Seong-Ho Kim)

[정회원]



- 1996년 2월 : 중앙대학교 예술대학 조소학과(미술학 학사)
- 2000년 1월 : 영국)켄트대학교 예술대학원 MA Fine Art (미술학 석사)
- 2008년 8월 : 동국대학교 영상대학원 문화콘텐츠학과(문화예술학박사)
- 2004년 3월 ~ 2011년 2월 :한세대학교 미디어영상학부 교수
- 2011년 3월 ~ 현재 : 중원대학교 융합디자인학과 교수
- 관심분야 : 영상디자인, 미디어 아트, 문화콘텐츠, 학제간연구
- E-Mail : seong007sk@hanmail.net