

## 영화 〈기생충〉의 욕망의 자리와 환상의 윤리

The Position of Desire and Fantasy Ethics of a Film 〈PARASITE〉

---

저자 (Authors)	손성우 Son, Seong Woo
출처 (Source)	<a href="#">영화연구 (81)</a> , 2019.9, 89-122(34 pages) <a href="#">Film Studies (81)</a> , 2019.9, 89-122(34 pages)
발행처 (Publisher)	<a href="#">한국영화학회</a> Korean Cinema Association(KCA)
URL	<a href="http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE09148271">http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE09148271</a>
APA Style	손성우 (2019). 영화 〈기생충〉의 욕망의 자리와 환상의 윤리. <a href="#">영화연구(81)</a> , 89-122
이용정보 (Accessed)	이화여자대학교 211.48.46.*** 2020/04/29 15:34 (KST)

---

### 저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

### Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

## 영화 <기생충>의 욕망의 자리와 환상의 윤리\*

손성우

부산대학교 영화연구소 연구원/프리랜스 카피라이터

### 목차

1. 들어가며
2. 자리와 욕망의 포지션 : 두 가지 선물
3. 수직적 관계와 갈등적 관계 : 데칼코마니와 사회 양극화
4. 웃음과 안타까움을 낳는 장치로서의 보이지 않는 벽  
그리고 삼각관계
5. 반복 및 환상공간에 대한 침입과 사회적 함의
6. 나가며

### 주

\* 논문의 한계를 수정·보완할 수 있게 면밀하고도 구체적인 조언을 주신 세 분의 심사자 선생님들께 진심으로 감사드립니다. 라캉 개념의 보다 세밀하고도 정확한 이해 및 적용, 그리고 희극성이 내포하는 바, 사회적 함의 해석 등에 실마리 및 큰 가르침을 주셨습니다. 앞으로 더 열심히 공부하겠습니다.

## 국문요약

본 연구는 영화 <기생충>(2019)을 욕망의 자리와 환상의 윤리를 중심으로 정  
신분석학적으로 해석해 본 것이다. 먼저 영화는 두 개의 선물로 시작된다. 친구  
민혁이 기우에게 산수경석과 함께 선물한 과외 자리는 기우가 민혁의 욕망을 욕  
망하게 할 뿐 아니라 기택일가의 욕망을 점화시키는 계기가 된다. 이후 기택일가  
는 박 사장 집에서 일자리를 차지하지만, 그들이 생각지도 못한 지하의 자리로  
인해 계획이 틀어지게 된다. 지하에 숨은 근세로 인해 기택일가가 자리에서 내쫓  
은 문광이 되돌아오기 때문이다. 자리를 차지하기 위해 기택일가와 문광·근세  
부부는 거울상이 되어 서로 자리를 차지하려고 다툰다. 이는 극을 유희참극으로  
만들고, 가족이 꿈꿨던 계획을 실패로 이끈다. 작품에서 자리는 타자의 욕망을 욕  
망하게 만들거나 서로 경합하고 다투게 하는 속성을 지닌다. 그에 비해 환상의  
자리는 주체 고유의 공간으로 침해되어서는 안 되는 성격을 갖는다. 이는 기택이  
우발적으로 박 사장을 살해한 행위로부터 파악할 수 있다. 해당 작품은 오늘날  
일자리를 비롯한 각종 사회적 자리에 대한 신자유주의적 경쟁 및 양극화가 심화  
되고 있음을 알레고리로 보여준다. 그럼에도 <기생충>은 단지 경제적 불평등과  
갈등을 얘기하는 것을 넘어서 사회 구성원들이 공생하기 위한 조건으로서 환상  
의 윤리를 제시한다.

### 주제어 :

욕망, 반복, 거울상, 환상의 윤리, 실재

## 1. 들어가며

봉준호의 영화들은 ‘자리’를 제시하고 그에 대한 역사와 정서를 환기시킨다. 여기에서 자리는 물리적 자리와 장소, 일자리, 사회적 위치 등의 사회적 자리를 비롯해 욕망과 환상이 위치하는 의식과 무의식의 자리 등을 함축하는 말이다. 자리는 일종의 지표, 흔적기호를 포함하는 것으로 지나간 것들을 소환하고 자리에 얹혀있는 서사와 알 수 없는 수수께끼 등을 불러들인다. 왜냐하면, 자리에는 과거와 그에 대한 기억과 역사, 의식과 무의식의 욕망과 정동 및 정서 등이 중층적으로 누적되어 있기 때문이다. 봉준호 영화의 자리에 관련해서는 다음과 같은 기존연구들을 찾아 볼 수 있다.

김시무는 <살인의 추억>에 나오는 커다란 굴 입구를 상징계의 과학수사가 좌초되는 실재(the Real)의 입구라고 보고 있다.<sup>1)</sup> 한미라는 봉준호 영화가 공간을 통해 서사를 진행시키는 것으로 보며 또 공간을 장소화시키는 것이 내러티브 전략이라고 이해한다. 그리고 그의 영화 속 로컬리티는 현실장소에 바탕을 둔 실재하는 정체성이자 중심에 의해 억압당하는 주변성, 소수성의 가치를 지니는 것으로 본다.<sup>2)</sup> 한보리는 봉준호 영화의 어두운 공간(하수구, 아파트 지하실, 한강교각 아래, 성매매가 이뤄지는 골목 등)을 연구하면서 이를 응시하는 공간으로 보고<sup>3)</sup> 있는데 그것이 어떤 성격의 응시인지를 정신분석학적으로 밝히지는 않고 있다. 윤장호는 봉준호 일련의 영화들(<살인의 추억>, <괴물>)에서 볼 수 있는 공간들을 후기자본주의가 낳은 모순들에 대한 재현공간으로 이해하고 있

### 주

- 1) 김시무, 『라캉의 주체이론 재조명 : <살인의 추억>과 <장화, 홍련>에 나타난 실재계 개념을 중심으로』, 동국대학교 대학원 박사논문, 2005, 188쪽.
- 2) 한미라, 「봉준호 영화의 내러티브 공간이 갖는 지정학적 의미에 관한 연구」, 『영화연구』 63호, 2015, 259-285쪽.
- 3) 한보리, 「봉준호 영화의 어두운 공간에 대한 연구」, 『영화연구』 71호, 2017, 51-74쪽.

다.4) 그리고 문제철은 봉준호 영화가 탈정치·탈역사적인 문턱세대의 역사의를 바탕으로 깔고 있으며 80년대 집단주의식을 다루며 한국 역사를 알레고리적으로 반추한다고 얘기한다.5)

본 연구는 봉준호의 영화 <기생충>에 나오는 자리에 주목하고 이에 대한 등장인물들의 욕망과 캐릭터들의 관계를 살펴보고자 한다. 그리고 해당 작품에서 반복되는 요소들과 장치의 특성을 파악하고 그 사회적 함의를 이끌어내려고 한다. 이를 위해서 라캉(Lacan)의 정신분석학 개념을 활용할 것이다. 구체적으로는 자리와 관련해서 욕망의 메커니즘과 환상(fantasy)을, 이차관계에 관해서는 상상계의 거울상을, 반복에 관해서는 트라우마(trauma)와 반복강박을, 그리고 상상계, 상징계, 실재에 관한 개념 등을 분석에 적용하려고 한다.

영화  
연구  
81

## 2. 자리와 욕망의 포지션 : 두 가지 선물

영화 <기생충>은 기택일가의 자리를 뚜렷하게 명시하는 장면으로 시작한다. 오프닝 씬은 기택일가가 사는 반(半) 지하의 창을 안쪽에서 보여 주는데, 반 지하의 창이 시작되는 지점은 지면과 거의 근사치로 맞닿는다. 이를 일종의 ‘선(線)’이라고 얘기할 수 있다(<그림 1>을 참고할 것). 지면의 선과 반 지하 창문틀이 만나는 접점의 선은 박 사장이 여러 번 되풀이해서 얘기하는 ‘선을 넘지 않아야 한다’는 말과도 연관된다. 반 지하가 위치하는 지면과 창문틀이 거의 겹치는 선은 기택일가의 자리와 사회적·계급적 위치를 말해주는 일종의 시각적인 복선이라 볼 수 있다. 그런데 기택 일가가 자리 잡은, 그들의 궁핍한 삶의 한계선6)을 먼저 넘어들어 오는 것은 기택의 아들 기우의 친구, 민혁이다. 그는 기우에게 느

### 주

- 4) 윤장호, 「영화에서 틈에 관한 공간연구-봉준호감독 영화를 중심으로」, 『영상기술연구』 통권 21호, 2014, 203-223쪽.
- 5) 문제철, 「문턱세대의 역사의식 : 봉준호의 세편의 영화」, 『영상예술연구』 12호, 2008, 139-160쪽.
- 6) 기택일가족은 전원백수로 전화는 물론이고 와이파이도 끊겨서 카톡을 할 수 없는 상황에 처해있다. 그들이 사는 곳은 반 지하라 평소 콧등이와 바퀴벌레에 시달릴 뿐 아니라 창을 열면 소독차 방역 연기가 쏟아져 들어오고, 취객은 창문에 노상방뇨를 한다.

닷없이 두 가지 선물을 건네준다.



<그림 1> 반 지하가 위치한 창과 지면의 선

대학생 민혁은 친구인 사수생 기우에게 산수경석(山水景石)을 선물한다. 이것이 첫 번째 선물이다. 산수경석은 자연의 경치가 축소되어 있는 수석(水石)으로 민혁은 재물과 운을 가져다주는 돌이라고 한다. 산수경석은 자연을 떠나 인간세계로 들어와 장식품이 된 돌로 볼 수 있다. 즉 원래의 있었던 자리를 떠난 돌이다. 돌 자체는 돌일 뿐이지만 돌이 언어로 구성된 인간세계에 들어오면 갑자기 운과 재물을 잉태하는 신묘(神妙)한 물체가 되는 것이다. 가족 모두 일자리가 없고, 전화도, 와이파이도 끊긴 상태에 놓여 가난과 결핍에 허덕이는 사수생 기우에게 재물과 운을 가져다준다는 산수경석은 모름지기 그의 욕망을 자극한다.

라캉에 의하면 대상a는 주체의 보충물로서, 주체의 욕망을 언제까지나 불러일으키는 환상적 파트너다. 그리고 욕망은 엄밀히 말해 대상을 갖지 않으며, 끝없는 탐색이며 만족되지 않는다. 욕망의 원인으로서의 대상a는 욕망을 이끌어내는 무엇이라 할 수 있다.<sup>7)</sup> 그러니까 산수경석은 궁핍한 삶에 허덕이는 기우의 욕망의 주체로서의 결핍을 가시화하는, 재물과 운에 관한 욕망의 원인-대상a가 되는 것이다. 그리고 이와 관련해서 작품

주 ■ ■ ■ ■ ■

7) 네이버 사전, [https://dict.naver.com/search.nhn?dicQuery=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&query=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&target=dic&ie=utf8&query\\_utf=&isOnlyViewEE=](https://dict.naver.com/search.nhn?dicQuery=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&query=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&target=dic&ie=utf8&query_utf=&isOnlyViewEE=)

8) 브루스 핑크, 이성민 역, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2010, 124, 172쪽.

후반부에 가면 침수로 잠긴 기택의 반 지하 집안에서 산수경석이 불가사의하게도 물 밑에서 떠오르는 장면 또한 언급해야 한다. 기우는 아버지 기택에게 산수경석이 자신에게 따라붙었다고 얘기한다. 그 이유는 무엇일까? 무엇보다도 주체-기우에게 주체의 보충물, 대상<sup>a</sup>인 산수경석은 철에 대한 자식처럼 따라붙기 마련인 것이다. 돌이 물에서 떠올라 기우에게 따라붙는다는 것은 비현실 혹은 초현실적인 일 같지만, 이를 욕망의 경제와 메커니즘 차원에서 본다면 너무나도 당연한 일이 아닌가?

산수경석은 무엇보다 기우에게 선을 넘는 과도하고, 다혜와의 결혼 같은 허황된 욕망을 믿고 추구하게 만든다. 즉 백수가족 전원취업의 야망 뿐 아니라 차지한 일자리를 지키기 위해 문광·근세 부부와 혈투를 치르게 한다. 이런 과정에서 산수경석은 기우가 사용하는 폭력도구가 될 뻔한다. 이는 기우가 입에 달고 다니는 말, 즉 ‘계획’에 의한 것이었겠지만, 그 계획은 실패하고 산수경석은 문광의 남편 근세가 기우의 (계획을 꿈꾸던!) 머리를 강타하는 폭력도구로 역(逆)사용되고 만다. 한 가지 더 얘기하자면, 영화 결말부에 와서 기우가 산수경석을 다시 자연으로 돌려보내는 장면을 눈여겨 볼 필요가 있다. 이는 자연의 모태를 떠난 산수경석이 다시 제 자리로 돌아가는 것을 보여준다. 물론 제자리로의 회귀는 산수경석뿐만이 아니다. 기우가 자신의 본래의 생활영역이자 자신의 자리인 반 지하로 돌아와 실질적으로 돈을 벌려고 결심하는 장면이 나온다. 이는 현실적인 한계, 앞서 언급한 반 지하 위치를 오프닝 미장센으로 뚜렷하게 보여주는 ‘선’ 안으로 들어가는 것처럼 보이게 한다. 이런 점에서 그와 어머니 충숙<sup>9)</sup>이 다시 반 지하로 회귀하는 장면은 통렬한 절망적 울림을 갖는다.

민혁의 두 번째 선물은 기우 집 근처의 편의점 야외테이블에서 기우에게 전달되는 과외자리이다. 이는 원래 민혁이 차지했던 과외자리인데, 그는 성공한 글로벌IT기업의 젊은 CEO 박 사장의 딸 다혜를 가르치고 있

#### 주

- 9) 충숙은 전에 투포환 선수였는데 투포환 선수는 자신이 위치한 자리 바깥으로 투포환을 멀리 내던지는 사람이 아닌가? 그녀가 자신의 반 지하 자리 바깥으로, 즉 (일단) 위로 상승하고자 하는 욕망을 가졌다는 점도 이에 부합한다.

있다. 민혁의 과외자리는 기우에게 선물처럼 양도된다. 그냥 과외자리가 아니라 대학생 민혁의 과외자리를 공식적으로 합당한 자격이 없는 사수생 기우에게 물려준다는 점, 민혁이 유학 가 있는 동안 다혜를 과외를 통해 보호해 줄 것을 부탁한다는 점에 주목해야 한다. 이는 기우가 민혁의 욕망을 욕망한다는 점이 함축된 과외자리다. 민혁의 욕망은 기우의 욕망을 촉발한다. 기우 이날 기우는 민혁으로부터 첫 번째 선물, 소중한 자에게 욕망의 결핍을 상기시키는, 원래의 있었던 자연의 자리를 떠난 산수경석과 두 번째 선물, 과외자리라는 두 개의 ‘자리<sup>10)</sup>’와 관련된 마성(魔性)의 선물을 받는다. 이 두 가지 선물은 기우를 욕망에 눈뜨게 한다. 뿐만 아니라 기택일가가 모두 욕망<sup>11)</sup>에 눈뜨는 기회가 된다. 이는 라캉이 얘기하는 주체의 욕망은 타자의 욕망이라는 말을 떠올리게 한다. 인간의 욕망은 타자의 욕망 속에서 형성되는데 이는 타자의 욕망이기에 당연히 소외를 낳는 욕망이다. 타자의 욕망에 소외되어 있는 한 주체는 아직 진정한 주체로 거듭나지 않으며 자신의 고유한 욕망을 가지지 못한다.<sup>12)</sup> 이 두 가지 선물을 통해 기우의 욕망은 점화된다. 민혁 대신 과외를 시작한 이후에 기우는 박 사장 집안 내 일자리에 백수가족들을 전원 취업시킬 뿐 아니라 심지어 박 사장 딸과의 결혼<sup>13)</sup>도 꿈꾼다. 여기까지만 볼 때 해당 작품은 자리를 위한 가족음모(family plot)이자 욕망의 투쟁기라

## 주

- 10) 영화 초반에 불량품이 섞인 피자박스 납품 후 원래 일하던 피자 가게 알바생 자리를 차지하려는 기우의 기민한 협상 및 간교한 제안에서 알 수 있듯, 그는 자리를 찾는 사람이다.
- 11) 기택의 반 지하 집을 향한 취객의 노상방뇨에 기택일가는 처음에는 무력했다. 하지만 민혁이 산수경석을 들고 반 지하로 찾아왔을 때, 그는 노상방뇨를 하던 취객에게 호통을 쳐 내쫓는다. 이런 민혁의 단호한 태도에 감탄했던 기택과 기우는 이후에 노상방뇨를 하는 취객을 내쫓기 위해 적극적으로 물을 퍼붓는다. 이런 비약적인 태도 변화 역시 타자의 욕망을 욕망한 결과가 아닐까? 기택일가의 자신들의 자리를 지키려는 욕망은 사실 민혁의 욕망으로부터 그 색이 트기 시작한 것은 아닐까하고 조심스럽게 생각해 볼 수 있다.
- 12) 홍준기, 「자끄 라캉, 프로이트로의 복귀:프로이트 라캉 정신분석학:이론과 임상」, 김상환·홍준기 엮음, 『라캉의 재탄생』, 창작과 비평사, 2002, 74-75쪽.
- 13) 이런 가당치도 없는 박 사장 딸과의 결혼에 대한 지나친 욕망은 다름 아니라 친구 민혁의 욕망을 기우가 욕망했기 때문이다. 민혁이 미국유학을 가는 동안 박 사장 딸 다혜를 다른 남자들로부터 보호해줄 임무를 기우에게 과외자리를 빌어 요청했는데, 바로 이런 점이 기우의 욕망을 한층 더 자극한 것이다. 민혁은 유학 후 대학생이 되어있을 다혜와 사귀려는 계획을 가지고 있었다.



고 요약할 수 있다.

### 3. 수직적 관계와 갈등적 관계 : 데칼코마니와 사회 양극화

박 사장의 웅장한 저택은 세 가족들이 살거나 자리 잡은 장소이다. 좀 더 면밀하게 살펴보면, 그들이 어디에서 왔는가하는, 원래의 자리를 추적 해볼 때 세 층위의 가구가 산다. 지하에는 문광의 남편 근세<sup>14)</sup>가 숨어살며, 지상에는 박 사장 일가가 사는데, 주의해야할 것은 그들 사이에 반 지하에서 온 기택일가족<sup>15)</sup>이 있다는 사실이다. 그리고 계급 간에는 내리 누르는 혹은 넘기 어려운 사회 구조(박 사장 네·기택일가)가 있으며, 사회구성원은 위로 올라가기 위해(반 지하에서 지상의 박 사장 집안 일자 리로), 혹은 자리를 지키기 위해(기택일가-문광·근세 부부) 서로 투쟁한다. 전자를 수직적 관계, 후자를 갈등적 관계라고 명명할 수 있다. 전자가 영화 초중반까지의 기택일가의 취업 투쟁기라면, 후자는 기택일가와 문광·근세 부부간의 몸싸움 및 혈투를 가리킨다. 이는 계급간의 양극화 혹은 사회 양극화 현상을 생각하게끔 한다. 먼저 우리 사회에서의 양극화 현상의 시작과 그 문제에 대한 계획 혹은 해결책 등에 대해서 살펴볼 필요가 있다.

1987년 권위주의 정권 위기를 계기로 한국의 정치체제는 민주주의로의 이행을 시작했다면, 1996년말 시작된 외환위기부터 한국의 경제체제는 민주주의를 위협하는 신자유주의적 세계화를 도입하게 되었다. 외환

#### 주

14) 근세는 지하실에서 스위치를 눌러서 모르스 부호 불빛으로 박 사장에게 존경과 감사를 표하는데, 이는 다송 생일날 근세가 박 사장과 대면했을 때 '리스펙트(respect)!'라고 외치는 것으로 반복된다. 근세는 대만 카스테라 사업을 하다가 망한 뒤(이는 기택과 유사한 점이다) 채권자들을 피해서 아내 문광의 도움으로 박 사장 집 지하에 몰래 은거한다. 그는 지하실에 머무는 것에 만족하고 그 자리를 지키려 한다. 문광이 근세에게 가져다 주는 음식은 바나나와 우유병에 담긴 음료인데, 그는 파산과 도주, 은신 등의 충격 때문인지 언어와 행동 면에서 퇴행적인 모습을 보인다. 근세의 몸품 가운데 하나는 법률에 관한 책들(법 이면에 살기 위해서는 법을 잘 알아야 한다)인데 이는 그가 법 아래에서 살지 못하지만 법의 이면에서 기생하고 싶어 하는 사람임을 말하는 것은 아닐까? 그래서 오히려 법을, 집주인 박 사장을 리스펙트! 하는 존재가 아닐까?

15) 불가시적인 (기택일가가 감추려 한) 반 지하의 흔적은 냄새를 통해 자리 잡는다.

위기를 모면하기 위해 당시 정부는 국제통화기금에 구제금융을 신청했으며 이에 따라 정부는 국제통화기금이 요구하는 경제개혁을 이행해야만 했다. 공기업 민영화, 금융개혁, 노동시장 유연화, 재벌지배 구조개혁 등이 추진되었으며 신자유주의적 이념에 기초한 각종 처방이 실시되었다. 결국 이는 심각한 사회위기를 낳게 된다. 대량실업과 대량 빈곤이 한국 사회의 새로운 현실로 주어지게 된 것이다. 정규직 일자리는 줄어들고 비정규직이 늘어나고 고용불안, 노동빈곤층이 만연한다. 이런 빈곤과 불평등 문제가 21세기 한국 사회의 고질적 문제가 되어버린다. 이는 ‘사회 양극화’라고 불린다. ‘사회 양극화’라는 말은 분석적 사회과학 개념이라기보다 2000년대 소득 불평등 심화현상을 가리키는 수사적 용어로 등장한 것이다. 이는 불평등 심화와 빈곤층 확대를 내용으로 하는 용어라 할 수 있다. 경제 위기 이후 나타나고 있는 양극화 현상은 경제적 양극화를 의미하며 두 차원의 양극화에 따른 결과라 할 수 있다. 하나는 계급 간 양극화이며 다른 하나는 계급내 양극화다. 전자는 생산수단을 소유한 소유계급과 생산수단대신 노동력을 제공하고 임금을 얻는 비소유계급간 양극화 현상이다. 이는 산업자본, 금융자본, 부동산 재산 등 소득을 획득할 수 있는 다양한 형태의 자본을 가진 유(有)자산 계급과 그것이 적거나 없는 무(無)자산 계급 간의 소득 양극화를 뜻한다. 이는 프티 부르주아지와 중간 계급을 포함한 양극화라는 점에서 지본가 계급과 노동자계급 사이의 19세기적인 양극화와 상이한 측면을 갖는다.<sup>16)</sup> 현재의 양극화는 계층 구조와 하향화·폐쇄화·격차화를 핵심으로 한다. 이는 한국사회의 불평등이 크게 악화되는 되며 완화될 가능성이 줄어들고 있음을 말해준다. 이는 상층은 경제력을 바탕으로 정치와 문화까지 장악해 귀족같이 살아가는 반면, 하층은 막대한 노동시간에 시달려도 빈곤을 대물림 할 수밖에 없는 가련한 삶을 살게 된다는 사실로 귀결된다.<sup>17)</sup> 이런 양극화현상에 대한 대응방향의 하나로 명백하게 제시되는 것은 이런 현상에 대해

## 주

16) 신광영, 『한국사회 불평등 연구』, 후마니타스, 2013, 63, 64, 72쪽.

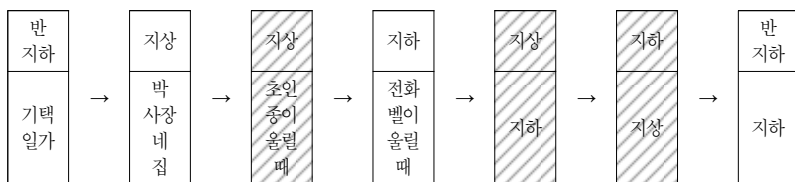
17) 홍성태, 『대한민국 위험사회』, 도서출판 당대, 2007, 324, 315쪽.

아무런 대책도 세워서는 안 된다는 ‘무(無)대책<sup>18)</sup>’의 주장이다. 즉 양극화가 세계화 시대의 대세라는 대세론, 양극화가 일시적이라는 일시적 현상론, 양극화 해소정책이 오히려 자원의 효율적 분배를 저해해서 경제성장을 해친다는 적극적 반대론이 그것이다. 이와 다른 대응방식으로는 방어적 정책을 들 수 있다. 이는 양극화의 원인인 세계화와 기술혁신에 대해 무역장벽, 자본이동 규제, 이민제한, 신기술 도입제한 등으로 방어, 양극화 추세를 억제하자는 내용이다. 또 다른 양극화 해소정책은 완화정책인데 이는 충격을 완화시키기 위한 정책이지만, 세계화나 불균형 성장모델에 대한 해결책이 될 수가 없다. 또 다른 대안으로는 세계화와 경쟁 격화에 대응, 기업, 금융, 노동시장의 구조조정을 적극적으로 진행하고 일자리 창출, 중소기업 지원강화, 저축증대 등을 피함으로써 세계화에 적극 대응하자는 정책이다. 그러나 이 또한 빈민에게 직접 혜택이 가지 않으며 경우에 따라 양극화를 도리어 가속화할 가능성이 있다는 점에서 문제를 드러낸다.<sup>19)</sup> 결국 성장이 모든 사회가 지향하는 공동선이며, 복지 또한 성숙사회가 요하는 공동선이라는 점을 염두에 뒤편할 필요가 있다. 그러므로 산업적 정책과 복지정책을 상승적으로 결합하는 방안의 강구가 요구되며, 한국형 모형을 개발하는 것이 시급한 정책과제가 된다.<sup>20)</sup> 이처럼 양극화의 균열은 쉽게 봉합할 수 없는, 한국 사회 뿐 아니라 전 세계적인 맥락에서의 심각한 문제인 것이다.

이런 계급간의 양극화라는 큰 틀을 전제로 분석을 할 것인데, 그전에 공간 혹은 물리적 자리를 위주로 서사의 흐름을 정리해보면 다음과 같다.

#### 주

- 18) 재미나게도 이는 기택이 기우에게 늘 하는 말인 ‘계획이 없으면 실패도 없다. 그러므로 무계획이 최고의 계획’이라는 주장을 연상케 한다. 양극화 앞에서 모든 계획이 소용없다는, 양극화에 대한 무(無) 대책론은 양극화 현상이 그만큼 통제하기 어렵다는 사실을 뚜렷하게 반증한다.
- 19) 윤진호 「소득 양극화의 원인과 정책대응방향」, 서울사회경제연구소 엮음, 『한국경제 : 세계화, 구조조정, 양극화를 넘어』, 한울 아카데미, 2005, 135-138쪽.
- 20) 김문조, 『한국사회의 양극화, 97년 외환위기와 사회불평등』, 집문당, 2008, 161쪽.



<그림 2> 물리적 자리를 통해 본 서사의 흐름<sup>21)</sup>

여기에서 주목할 것은 <그림 2>에서 세 번째 ‘지상/초인종이 울릴 때’, 즉 기택일가가 쫓아낸 문광이 폭우가 몰아치던 밤에 집의 벨을 누르는 지점이다. 여기서 유의해야할 점은 기택가족이 미처 생각하지도 못했던 (계획에 포함되지 않았던) ‘지하의 자리’가 그들을 위협한다는 것이다. 즉 기택가족이 전혀 인지 못했던 지하실 자리의 근세가 아내 문광을 되 돌아오게 한 것이다. 이때부터 두 가족은 데칼코마니(Décalcomanie) - 거울상을 서로에게서 발견한다. 원래 이 영화의 가제가 ‘데칼코마니’<sup>22)</sup>였다는 점은 의미심장하다. 데칼코마니는 그야말로 이차관계의 거울상을 연상시키지 않는가? 기택일가(4명)가 한명씩 박 사장 일가(4명)에 붙어서 그들에게 봉사한다. 이것이 외적인 데칼코마니라면, 문광·근세와 기택 일가족은 이차관계의 거울상-내적인 데칼코마니다. 이런 거울관계는 한

#### 주

- 21) 먼저 ‘반 지하/기택일가’는 기택일가의 거처, 그들의 자리다. 민혁으로부터 두 가지 선물을 받은 뒤 기우는 박 사장 집의 과외자리를 얻게 된다(‘지상/박 사장 네 집’). 이어 박 사장 네 집 안 일자리에 가족전원이 취업하는 얘기들이 이어지고, 박 사장 네 일가족이 여름휴가를 떠난다. 그들이 자리를 비운 때를 틈타 기택일가는 온갖 양주를 마시며 파티를 벌인다. 이때 폭우가 쏟아지고 갑자기 어둠 속에서 쫓겨난 가사 도우미 문광이 초인종 벨을 울린다(‘지상/초인종이 울릴 때’). 이 전까지가 기택일가의 일자리 차지하는 문서 위조 및 온갖 사기 협박과 술수를 통한, 다소 희극적인 위장취업 분투기였다면 이후부터 극의 분위기는 폭력이 난무하는 비극적 색채로 점차 물들어간다. 문광이 내려간 지하실을 충숙 뒤에서 훑쳐보던 기택일가가 발각되고 근세·문광과 기택일가의 뒤집고, 뒤집는 폭로를 무기로 한 난투극이 다소 희극적으로 보여 진다. 그리고, 근세와 문광을 제압한 기택일가는 갑자기 폭우로 여름휴가에서 급히 집으로 귀가하겠다는 연교의 전화를 받는다(‘지하/전화벨이 울릴 때’). 기택일가족은 근세와 문광을 지하실에 몰아넣는데 그 과정에서 충숙의 발길질에 의해 지하로 굴러 떨어진 문광은 뇌진탕으로 사망하고 만다(‘지상/지하’). 이어 다음 대목은(‘지하/지상’) 지상에서는 다송의 생일 파티가 벌어지고, 지하에 갇혀있던 근세가 기우를 제압하고 지상으로 올라와 기정을 죽이고, 기택이 돌발적으로 박 사장을 살해하는 유혈참극이 일어난다. 그 다음의 ‘반 지하/지하’는 박 사장을 죽인 기택이 지하로 숨고, 기우와 충숙은 예전의 반 지하로 돌아감을 가리킨다.

- 22) 뉴스1, <http://news1.kr/articles/?3640299>

편으로 이 작품에서 빈번하게 배치되고 등장하는 반복적 요소의 짝 지어진 모습을 떠올리게 한다. 자리를 위한 가족음모이자 웃음 섞인 욕망의 투쟁기는 자리를 두고 벌어지는 살벌하고 날 선 이야기로 갑자기 돌변한다. 이를 달리 말하자면 자리를 지키기 위한 혈투인데, 라캉의 거울상, 짝패끼리의 질서와 증오, 반목을 생각하게 한다.

라캉은 거울단계에서도 또 그 이후에서도 나르시스적이고 공격적 감정을 자신의 이상적 이미지로 향하게 한다고 얘기한다. 자아로서의 주체는 자신의 이상적 자아를 타자 위에 투사함으로써, 지속적으로 타자와 경쟁하게 된다. 일상생활에서 내가 타자에게서 보는 것은 자신의 이상적 이미지이며, 이를 사랑하고 증오도 하는 것이다.<sup>23)</sup> 기택일가가 문광·근세 부부에게서 보는 것은 자신들의 이상적 이미지 혹은 경쟁의 대상이다. 즉 그들은 박 사장 집안에 일자리를 차지했거나 자리를 차지하고 있다. 기택일가는 박 사장 집안의 일자리를 차지하기 위해 음모와 계락을 통해 그들을 밀어냈으며 문광이 돌아와 지하실을 보여줄 때, 실수로 자신들이 가족음모를 꾸민 것이 드러난다.<sup>24)</sup> 이때부터 두 가족은 자리를 두고 차지하려는 마음이 끓어오른다.

거울 이미지를 통한 타자와의 관계를 보면, 타자의 이미지를 이상적 이미지로 보는 경우와 타자를 질서와 경쟁의 대상으로 삼는 경우가 있을 것이다. 첫 번째의 경우를 <기생충>에서 찾아보자면 사수생 기우가 대학생 친구 민혁처럼 대학생으로 가장하고, 재수생 기정이 유학과 미술치료 전문가처럼 행세하고, 과거 발레파킹과 대리기사 경험이 있는 백수 기택이 베테랑 기사처럼, 빈곤에 시달리는 가정주부 충숙이 고급 가사 도우미 소개 회사에 소속된 듯 경력을 위조하거나 기만하는 것 등을 꼽을 수 있다. 기택일가는 남의 외양, 이상적 이미지를 모방하고, 위조하고, 남의

#### 주

- 23) 로렌조 키에자, 이성민 역, 『주체성과 타자성 :철학적으로 읽은 자크 라캉』, 도서출판 난장, 2012, 53-55쪽.
- 24) 숨겨져 왔던 지하실 자리가 문광에 의해 드러나고, 기택일가의 위장취업의 진실은 지하계단에서의 미끄러짐과 기우의 실수(기택에게 하는 “아버지”라는 말)로 드러난다. 이는 미처 계획하지 못한, 정확히는 ‘계획이 있는’ 아들이 ‘무계획이 계획’인 아버지를 무심결에 호명하다 발생한 사건이다.

욕망에 따라 행동하는 능숙한 배우가 된다. 이는 영화 뿐 아니라 현실에서 남이 하는 대로 진로를 선택하고, 직업을 고르고, 혹은 패션을 선택하거나 성형을 통해 외모를 바꾸는 사회현상 등에서도 발견할 수 있다. 두 번째의 경우는, 앞서 얘기한 기택일가와 문광·근세 부부의 미움과 반목의 관계이며 이 또한 사회현상에서 빈번하게 관찰된다. 소유와 성공, 출세 및 생존과 관련된 각종 사회갈등과 치열한 경쟁관계는 쉽게 해소될 수 없는 사회문제로 늘 등장한다. 욕망은 결코 충족되지 않으며, 뒤엎히게 되는 관계 및 갈등과정 속에서 사회 병리적 구조 및 특성과도 연관되는 것이다.

<그림 2>를 보면 다섯 번째에 해당하는 ‘지상/지하’는 자리점유에서 일차적으로 승리한 것처럼 보이는 기택일가가 지상의 자리를 차지하고, 지하에 문광과 근세가 감금되는 대목이다.<sup>25)</sup> 이런 사건의 계기는 네 번째 ‘지하/어둠속에서 벨이 울릴 때’라는 대목에서 알 수 있듯 폭우로 인해 급히 집으로 귀가하게 된 박 사장 일가 중 연교가 곧 집에 도착하리라는 전화를 걸었기 때문이다. 이어 박 사장 일가가 다시 집으로 돌아오고 거실 장의자 밑에 숨었던 기택, 기우, 기정은 박 사장 집에서 빠져나와 집으로 걸어 내려가는 장면이 비춰진다. 한없이 내려가는 것 같은 하강장면에 이어서 그들은 마침내 반 지하 집에 도착하는데 여기에서 주목할 것은 침수된 기택 집의 화장실 변기다. 기정은 변기뚜껑을 닫고 그 위에 앉아서 담배를 피우는데 변기에서는 검은 물이 솟구친다. 이는 침수로 인해 변기 위로 솟아오르는 불쾌하기 짝이 없는 검은 물인데, 이는 다음날 근세가 감금되었던 지하에서 지상으로 뛰쳐나와 피의 참극을 벌이는 사건의 암시, 징후라고 볼 수 있다.

이런 박 사장 일가와 기택 일가/문광·근세 부부 간의 수직적 관계와 갈등적 관계의 충돌은 보이는 것과 보이지 않는 방식을 통해서 교묘하게 이뤄진다. 박 사장 일가는 기택일가를 하나의 가족으로 보는 것이 아니라 자신의 집에 고용된, 피고용인 개체들로 본다. 박 사장 일가의 영역으

주 ■■■■

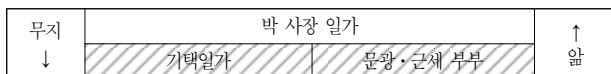
25) 문광·근세는 지하실이라는 선을 결코 넘지 말아야하는 존재가 된다.

로 피고용인 개체는 선을 넘어서는 안 된다. 그들은 그 선을 넘는 것을 보지는 못하지만, 냄새와 느낌으로 그것을 감지할 수는 있는, 눈먼 자들에 비유할 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 박 사장 일가는 자신들의 집 지하에 문광의 남편 근세가 숨어산다는 것 또한 알지 못한다. 그리고 그들은 기택일가와 문광·근세 부부가 어떤 갈등과 혈투를 벌였는지조차 알지 못한다. 박 사장 가족은 피고용인들에게 상명하달 식의 명령과 주문과 요구를 할 뿐인 존재다. 반면 기택일가는 박 사장 일가의 순진함을 비웃고 부자라서 착하다고 애기하고 가족음모를 꾸미고, 나아가 문광·근세 부부와 자지를 차지하기 위한 혈투를 벌인다. 박 사장이 보는 것은 단지 지하에 숨어사는 근세가 보내는 모르스 부호 불빛인데, 이는 박 사장에게 그저 무의미한 불빛의 깜빡임일 뿐이다.<sup>26)</sup> 박 사장의 아들 다송은 근세가 보내는 모르스 부호 불빛을 해독하려하지만 그 의미를 이해한 것처럼 보이지는 않는다. 박 사장 일가에게 다른 계급의 삶은 보이지 않는 대상인 셈이다. 다만 박 사장과 다송은 기택일가에서 풍기는 지하냄새를 희미하게 감지할 뿐이다. 박 사장 일가는 모르며 속지만, 기택일가나 문광·근세 부부 위에 사는 계급이며, 반대로 기택일가나 문광·근세 부부는 박 사장 일가의 순수함 혹은 순진함에 대해 잘 알지만 그들의 영역으로 침투할 수는 없는 소외된 존재이다. 박 사장 일가가 지배계급의 위상과 자리를 얻은 대신 상대에게 무지하다면, 기택일가와 문광·근세 부부는 간지(奸智)와 피지배계급의 자리를 얻은 대신 벗어날 수 없는 계급의 자리에 갇혀있는 것이다. 위의 <그림 2>의 세 번째 단락(지상/초인종이 울릴 때)에서 기택일가가 박 사장 일가가 여름휴가를 떠난 후 기택 일가가 그의 집에서 광란의 술판을 벌이는 장면이 나온다. 이때 기우는 미래에 다혜와 결혼하고 싶다는 희망을 내비치며 결혼할 때는 엄마, 아빠 대신에 대역배우를 불러야겠다는 말을 한다. 이는 기택일가에게 야심을 위해서는 가족보다 우선적으로 자리가 중요하다는 점을 은연중에 드러낸

#### 주

- 26) 근세는 존경과 감사의 메시지를 모르스 부호 불빛으로 보내지만 박 사장은 이를 전기회로 이상 정도로만 생각한다. 그만큼 그들 사이에는 이해 및 소통할 수 없는 벽이 존재하는 것이다.

다. 그리고 충숙은 ‘부자가 착한 게 아니라 부자니까 착한거야’라는 말을 하는데 이는 조건, 즉 자리가 사람을 만든다는 말로 이해할 수 있다. 자리는 계급적 포지션이자 일종의 그들만의 한계라는 의미를 포함한다. 박 사장의 경우 지배계급/무지 혹은 착함의 속성을 갖는다. 기택일가와 문광·근세부부의 경우 피지배계급/ 간지-자리를 위한 투쟁이라는 성격을 띤다. 박 사장일가의 현실과 기택일가/문광·근세 부부의 현실은 마치 다른 층위에서 일어나는 별개의 관계없는 사건처럼 진행된다. 이런 **그들 계급 간의 보이지 않는 벽만큼 양극화를 은유하는 적절한 장치가 또 있을까?** 박 사장 일가에게 그 실체가 보이지 않는 기택일가와 문광·근세 부부는 자리를 위해 투쟁하거나 기생한다. 관객만이 박 사장 집에서 무슨 일들이 벌어졌는지 알 수 있으며, 지하에 갇힌 기택이 보내는 모르스 부호의 불빛과 기우의 돈을 벌어 아버지를 지하에서 나오게 한다는 실현 불가의 꿈 또한 알 수 있다. 서술한 수직적 관계와 갈등적 관계를 중심으로 이를 도식화하면 다음과 같이 표현할 수 있다.



〈그림 3〉 수직적 관계와 갈등적 관계

사회적 계층으로 박 사장 일가가 기택일가와 문광·근세 부부 보다 위에 존재한다면, 기택일가와 문광·근세 부부는 그들 아래 위치한다. 이는 한편으로 기택일가와 문광·근세 부부가 지하실이라는 자리와 연관됨을 내포한다. 박 사장 일가는 자신의 집 지하실에서 무슨 사건이 벌어지는지, 그리고 자신의 집에 고용된 이들이 가족인지 그들과 문광·근세 부부 사이에 있었던 사건에 대해 알지 못한다. 반대로 기택일가는 위층취업을 통해, 문광·근세 부부는 박 사장 일가와 밀착해서 살아왔기에 박 사장 일가에 대해 잘 알고 있는 입장<sup>27)</sup>이다. 그럼에도 박 사장일가와 기택

주 ■■■■

27) 문광은 박 사장 일가가 모르는 근세가 은거한 지하실을 알 뿐 아니라 박 사장 일가가 모르게



일가, 문광·근세 부부 사이에는 넘을 수 없는 선이 존재한다. 이는 수직적관계의 볼 수 있으나 넘어설 수 없는 투명한 벽을 뜻한다. 여기에서 벽은 계급간의 차이이자 양극화 사회의 구조의 굳건함을 가리킨다. 수직적관계는 갈등적 관계에 대해 무지하며(수직적 관계의 위에 위치한 박 사장 일가는 갈등적 관계에 대해 전혀 알지 못한다!), 갈등적 관계간의 투쟁은 넘을 수 없는 계급 간 격차-수직적 관계를 우발적 살인사건을 통해 참사로 만든다. 이는 박 사장일가 밑의 두 가족들 간 갈등의 산물이다. 그 결과 이 작품에 등장하는 박 사장 일가, 기택일가, 문광·근세 부부, 세 가족 모두 가족이 해체 된다. 보이지 않는 유대(가족이 아닌 것처럼 위장 취업한 기택일가)와 갈등(기택일가와 문광·근세 부부)이 극에 나오는 모든 가족관계를 흩어버린다. 이처럼 수직적 관계 간의 한쪽의 눈 밑과 수평적 관계 간의 충돌이 <기생충>의 드라마와 파국(破局)을 직조한다. 이는 한편으로 상징계- 사회의 구조와 그것의 반복되는 기계적 특성, 이를 어느 순간 파열시키는, 표상되지 않는 실재를 연상케 한다. 라캉에 의하면, 상징계는 현실이라 부르는 것이자 사회의 틀이자 사회구성원들이 특정한 자리를 점유하게 한다. 실재는 불가능한 것으로 상징질서에 통합되지 않는 것이자 상상적인 것과 상징적인 것 너머에 존재한다. 한편, 상상계는 상징계 구조를 은폐하거나 기만적이며 시각적인 현상을 가리킨다.<sup>28)</sup> 영화 후반부에서 박 사장 살인사건이 미궁에 빠지고, 살인자 기택이 미스터리한 실종으로 처리되고, 죽은 근세가 정체불명의 노숙자로 뉴스화 되는 장면은 상징계를 뒤흔드는 실재의 결과다. 다음은 웃음과 안타까움을 유발하는 장치로서의 보이지 않는 벽에 대해 좀 더 논의해 보기로 한다.

## 주

근세가 먹을 음식을 빼돌리는 등의 행위를 한다.

- 28) 딜런 에반스, 김종주 외 역, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998, 173-181, 216-219쪽; 토니 마이어스, 박정수 역, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 엘피, 2005, 53-55쪽. 상상계적 이미지 속성은 기택일가의 사기·위조행각(증명서 위조 포토샵 작업, 이미지 모방 코스프레 등)에 사용된다.

#### 4. 웃음과 안타까움을 낳는 장치로서의 보이지 않는 벽 그리고 삼각관계

앞서 박 사장 일가의 현실과 기택일가-문광·근세 부부의 현실 사이엔 마치 투명한 벽이 있다고 얘기했는데 바로 이 점이 웃음과 서스펜스를 제공한다. 다섯 번째 단락에서 폭우로 집으로 귀가한 박 사장 일가의 눈을 피해 거실 장의자 밑으로 충숙을 제외한 기택 일가가 바퀴벌레처럼 숨는 장면은 대단히 상징적이다. 장의자 위의 박 사장과 연교는 의자 밑에 기택, 기우, 기정이 있음을 알지 못한다. 기택, 기우, 기정은 의자 밑에서 집 밖으로 빠져나갈 기회를 엿본다. 비유하자면, 박 사장·연교와 기택, 기우, 기정 간에는 투명한 벽이 있는데 이 점이 웃음이나 모종의 서스펜스를 불러일으킨다. 그런데, 거실 장의자 위에서 박 사장과 연교가 모종의 성행위를 해도 기택, 기우, 기정은 장의자 아래 자리에서 나올 수 없고 그것을 불가피하게 듣고 지켜봐야한다.<sup>29)</sup> 이는 기택, 기우, 기정이 쾌락을 엿보고 듣는 상황이라기보다 그들이 벌어지는 상황에 대해 얹의 자리에 있지만, 그 상황에 대해 어쩔 수 없는 철저히 수동적 입장인 것이다. 한마디로 장의자 밑 그들의 자리는 무력한 자리인 것이다. 이런 무력함은 감옥에 가지 않았지만 감옥 이상으로 지하실 자리에 스스로를 가둬둔 도망자 기택과 다시 반 지하로 돌아갈 수밖에 없는 생존자 기우와 충숙의 어쩔 수 없음에 상응하지 않는가? 나아가 양극화 사회 구조 앞에서 힘을 잃은 사회적 약자들의 좌절을 연상시키지 않는가? 관객은 앞서의 거실 장의자 장면에서 웃을 수 있지만, 기택이 지하실에 갇히거나 반 지하로 돌아가는 살아남은 기우, 충숙을 볼 때는 웃을 수 없다. 이는 한계의 자리이기 때문이다. 이와 관련해서 근세가 보내는 모르스 부호 불빛을 해독하려는 박 사장 아들, 다송 역시 그 의미를 이해 못하는 것<sup>30)</sup>이

영화  
연구  
81

#### 주

- 29) 충숙 역시 장의자 밑에 갇힌 기택, 기우, 기정을 도와줄 수 없다는 점에서 무력한 존재다. 그리고 기택은 자신의 몸에서 나는 끔찍한 냄새를 맡아보며, 숨은 게 들릴까 조바심을 낸다.
- 30) 즉 다송은 모르스 부호 자체는 알지만, 근세가 보내는 모르스 부호 불빛 메시지를 이해하지 못한다고 보아야 한다. 만약 그 메시지를 산만하고 부산한 성격의 다송이 이해했다면, 이를

라고 봐야하지 않을까? 즉, 박 사장 일가의 자리와 기택일가, 문광·근세 부부의 자리 사이에는 한쪽이 볼 수도, 넘을 수도, 이해도, 소통도 할 수도 없는 일종의 벽이 있는 것이라 해석해야하지 않을까? 그리고 기우의 경우, 아버지 기택이 보내는 모르스 부호 불빛을 해독하지만 어찌할 수 없는데, 이는 기우가 절감하는 현실의 벽이자 넘을 수 없는<sup>31)</sup> 사회구조의 벽 때문이다. 관객은 기택일가의 취업을 위한 위조 및 사기행각이나 박 사장 일가가 비운 집에서의 기택일가의 난장파티 장면, 기택일가와 문광·근세 부부 사이의 초반의 코믹한 다툼과 소동, 거실 장의자 장면 등을 보며 웃는다. 관객이 웃을 수 있는 이유는 박 사장일가가 이에 대해 보지 못하고, 알지 못하기 때문이며,<sup>32)</sup> 이때 관객의 웃음은 은연중에 기택일가의 사기 및 음모 행각에 공모하는 셈이다. 관객만이 박 사장 일가가 보지 못하는 실체를 투명하게 본다. 하지만 문광이 돌아온 뒤 살인 참극이 벌어지고 기택이 지하실에 갇히고, 기우와 충숙이 반 지하로 돌아가는 장면에 대해서는 웃을 수 없다. 웃을 때는 기택일가의 음모와 계획 등을 볼 수 있고 알기 때문이지만, 웃지 못하는 건 비단 사건의 참극 때문만은 아닌 것이다. 보면서도 어찌할 수 없는 투명한 벽은 영화에 나오는 등장인물들의 사이의 벽 혹은 등장인물이 마주 대하는 벽<sup>33)</sup>일 뿐 아니라 한편으로 관객이 영화 밖에서 마주치는 양극화 사회 현실의 벽이기 때문이다. 이는 박 사장 집안 사정에 대해 잘 앞에도 자신의 자리에 대해

## 주

- 박 사장이나 가족에게 얘기하지 않았을 리가 없다. 이렇게 볼 때 박 사장일가와 기택일가-문광·근세 일가 사이에는 보이지 않는, 이해 및 소통의 벽이 있다고 생각할 수 있다. 깜빡거리는 불빛과 관련해서 하나 더 첨언하자면, 기택일가가 침수된 자신들의 반 지하 집으로 돌아갔을 때를 언급할 수 있다. 침수로 인해 기택 집안의 전등 불빛은 깜빡인다. 이것은 (연구자가 보기에) 무의미한 전기회로 이상(異常)일 뿐이다. 어떤 의미가 있는가, 없는가 하는 문제는 대상이 아니라 전적으로 의미를 해석하는 자의 이해의 지평이라는 한계 안에 놓여있는 것이다.
- 31) 단 백일몽을 통해서만 넘을 수 있는, 시각적으로 보이지 않는 벽이다.
  - 32) 이런 웃음은 집 주인 박 사장이 기택일가가 꾸미고, 하는 행위들 일체를 보지 못하기에 가능한 웃음이다. 문광도 폭우가 몰아치던 날 밤 박 사장 집 지하실로 다시 돌아오기 전까지 기택일가의 음모와 계획에 대해 전혀 알 수 없었다.
  - 33) 살인자 기택이 지하실에 숨어들어 애견용 통조림으로 연명하거나 밤에 몰래 냉장고 음식을 목숨 걸고 꺼내먹어야 하는 상황보다 기우가 고가의 박 사장 집을 사기 위해 엄청난 돈을 모아야한다는 실현불가의 계획이 더 큰 절망감을 불러일으키지 않는가?

서는 결국 어쩔 수 없게 되는, 살아남은 기택, 기우, 충숙과 똑같은 위치에 해당한다.

그리고 웃음을 야기하는 요소나 이유에는 관객과의 공모나 투명한 벽 외에 다른 중요한 관계성의 역학이 있다. 그것은 박 사장 집안, 기택일가, 문광·근세 부부, 세 가족의 삼각관계에 기반한다. <그림 2>의 네 번째 ‘지하/전화벨이 울릴 때’ 대목에서 기택일가는 지하실로 내려가는 계단에서 굴러 떨어지며 문광과 근세에게 자신들의 정체를 들킨다. 기택일가는 문광의 핸드폰 촬영 및 녹화를 통해 협박의 빌미를 잡힌다. 기세를 잡은 문광·근세부부는 기택일가를 굴욕적으로 벌세운다. 근세는 문광이 촬영한 협박 영상을 연교의 전화로 전송할 수 있는 전화 버튼을 복한 핵 미사일 버튼에 비유하고, 문광은 복한 아나운서 목소리와 말투를 성대모사하며 기택일가를 한껏 조롱<sup>34)</sup>한다. 그 와중에 기택일가는 틈을 노려 문광·근세부부를 제압한다. 이런 코믹한 소동과 희극적인 집안 몸 싸움은 두 가족이 적대적인 남북관계에 가깝다는 것 그 이상을 말해준다. 즉 두 가족 간의 분쟁과 다툼은 집 주인 박 사장 가족에게 사실을 고발한다는 협박이나 은폐에 철저히 의존한다. 그러니까 기택일가와 문광·근세 부부는 집주인 박 사장 집안 없이는 자신들의 자리를 가질 수 없는,<sup>35)</sup> 박 사장 일가에 종속된 혹은 박 사장 집안에 기생하는 인물들이라는 점이다. 이런 면에서 영화제목 “기생충(parasite)”은 종속된 위치와 자리에 구조적으로 머물 수밖에 없는, 또 그 이상을 상상조차하기 어려운 가련한 존재들을 가리키는 것이다. 다음으로는 이 작품에서 반복되는 요소들을 점검, 반복의 의미를 해석하고, 기택이 저지르는 돌발행위의 이유를 설명해보겠다.

#### 주

- 34) 이때 문광은 복한 지도자 김정은을 주인 박 사장 집안과 동일시한다. 그리고 기택일가가 이전 주인이자 건축가인 남궁현자의 거실을 모독한 술판을 벌인데 대해 준엄하게 꾸짖는다. 문광이 기택 가족을 야단칠 때는 집 주인들(박 사장, 남궁현자)을 전제한다.
- 35) 협박은 그들에게 제 3자인 집주인 박 사장 배를 제외하고는 불가능하다. 가족사기단이라는 정체를 들킨 뒤 기택은 문광에게 “아줌마, 미쳤어? 지금? 그런 동영상을 보시면 박 사장님하고 사모님이 얼마나 놀라시겠어? 그 착하신 분들이 무슨 잘못이 있다고 그분들한테 왜?”라고 소리를 버럭 지른다.

## 5. 반복 및 환상공간에 대한 침입과 사회적 함의

라캉은 『에크리』의 『도둑맞은 편지』에 관한 세미나에서 자동반복(반복강박)이 의미 작용적 사술의 자기주장이라 불려온 것에 근원함을 알게 해준다고 얘기한다. 그는 포우의 「도둑맞은 편지」의 상호주체적 반복과 정에서 주체들이 저마다 자리를 바꾸며 교대되는 방식에 주목한다.<sup>36)</sup> 그러니까 『도둑맞은 편지』에는 세 종류의 사람들이 나오는데 이들의 입장은 편지를 중심으로 두 번씩 반복된다.<sup>37)</sup> 라캉이 포 세미나를 통해 시사하는 바는 정신분석학 텍스트와 문학 텍스트가 다 같이 반복의 구조를 담고 있다는 것이며, 이 반복의 구조는 동질성이 아닌 동질성과 이질성의 합의 반복이라는 점이다.<sup>38)</sup> 그럼 <기생충>에서 반복되는 것은 무엇이며 이 반복은 결국 무엇을 가리키는 것일까?

먼저 반복되는 요소 가운데 ‘계획’이라는 단어를 들 수 있다. 기우는 철저히 계획적인 인물이다. 이에 대비되는 인물은 아버지 기택인데 그는 ‘무계획이 계획’이라는 독특한 신조를 가지고 있다. 영화가 시작하는 초반에 기우는 ‘전화도 끊기고, 카톡도 안되고, 계획대로 되지 않는’ 상황에 대해 푸념하는 말을 한다. 이런 계획대로 되지 않는 반 지하 자리에서 기택은 민혁의 선물을 받은 뒤 계획을 피하고, 일이 자신의 계획대로 되는 승승장구의 쾌거를 이룬다. 그러나 결국 계획이 계획대로 되지 않는<sup>39)</sup> 암울한 상황에서 영화는 끝난다. ‘계획이 없으면 실패도 없다’는 기택과 달리 기우는 ‘계획이 있어서 실패가 있다’가 되는 셈인데, 기우가 계획을 틀어지게 한 예기치 않은 상황을 만난다면, 기택은 살인이라는 의외의 돌발행위를 한다. 이는 상징계가 좌초하고 일탈하는 지점, 실재와 조우하는 것이라 볼 수 있다. 상상계의 특징은 환상, 오인, 착각이며 상

### 주

36) 자크 라캉, 홍준기·이종영·조형준·김대진 역, 『에크리』, 새물결출판사, 2019, 17,23쪽.

37) 김서영, 「자크 라캉의 소유할 수 없는 편지」, 『처음 읽는 프랑스 현대철학』, 동녘, 2013, 189쪽.

38) 박찬부, 『현대정신분석비평』, 민음사, 1996, 116-117쪽.

39) 앞의 <그림 2>의 세 번째 ‘지상초인종이 울릴 때’에서부터 기우가 꾸민 계획은 암초를 만나기 시작해 결국 계획은 실패하게 된다.

상징 주체인 자아와 타자의 관계에 해당한다. 상징계는 언어처럼 구조화된 영역으로 정의되는 한 대타자, 상징계, 언어의 동의어라 할 수 있다. 실재는 상징계로부터 추방된 것이기에 표상되지 않는다. 이런 점에서 실재는 불가능하고, 써지지 않는 것이 된다. 실재의 사례 가운데 하나로 상징계 현실의 법에서 추방되는 범죄, 살인을 들 수 있다.<sup>40)</sup>

기우는 타자의 욕망을 욕망하는, 그리고 늘 계획을 염두에 두는<sup>41)</sup> 상징계적 인물이라 할 수 있다. 가정교사 기우가 다혜에게 가르치는 것은 영어인데 이 또한 상징계적 언어다. 그리고 기우는 해당 작품에서 ‘상징적’이란 말을 반복한다. 기정이 박 사장 차를 운전하는 윤기사를 해고하게끔 하는 계략에 성공한 뒤 기택일가족은 자축하기 위해 기사식당에 간다. 그 곳에서 박 사장 집안에서 새 기사를 구한다는 기정의 얘기를 들은 기우는 “와, 상징적이다”라고 얘기한다. 상징적<sup>42)</sup>이라는 말은 기우가 민혁으로부터 산수경석을 선물 받았을 때에도 한 말이다. 아버지 기택은 ‘무계획이 계획’이라 늘 얘기하는데 바로 그 말 그대로 무계획적인 우발적 살인을 저지른다. 이런 범죄행위는 상징계의 법을 깨는 실재적 행위다. 여기서 유의해야 할 점은 기택이 ‘생각하는 무계획’이 본인도 ‘생각하지 못했던’ 우발적·무계획의 살인으로 반복된다는 점이다.

또 하나의 반복은 <그림 4>의 다송이 그린 그림 안에서 모습을 드러낸다. 박 사장 집 거실에는 가족사진과 박 사장 잡지사진 및 증명서 옆에 다송이 그린 그림이 걸려있다. 잡지사진이나 증명서 등은 공인된 진실이나 모습을 증거하며, 다송이 그린 그림은 허구의 형식을 빌어 진실을 말

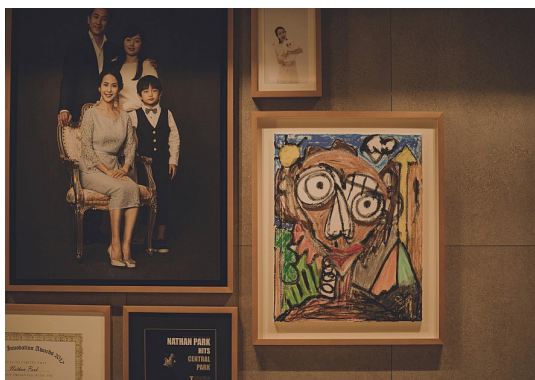
#### 주

40) 임진수, 『상징계-실재계-상상계』, 파워북, 2012, 166, 183, 201, 202, 204쪽.

41) <그림 2>의 다섯 번째 대목 ‘지상/지하’에서 기택, 기우, 기정은 거실 장의자 밑뿐 아니라 박 사장 집 밖으로 빠져나온다. 폭우를 맞으며 집으로 내려가는 기나긴 장면에서 기정은 ‘어떻게 할거야? 계획이 뭐냐고?’라고 말하자 기우는 ‘민혁이라면 어떻게 했을까?’라고 증언거린다. 이는 기우가 타자의 욕망이라는 자리를 벗어나지 못하는 인물임을 방증한다. 그리고 옆에 있던 기택은 ‘그 집에서 무사히 나왔지. 아무 일도 없었던 거야. 아빠가 생각이, 계획이 다 있으니 집으로 가자. 씻자’라고 말한다. 이후 기우와의 대화에서 기택의 계획이 무계획임이 밝혀진다.

42) 이에 비해 기우를 통한 일종의 ‘믿음의 벨트’로 소개받은 기정은 다송에게 상상계적인 그림을 통해 허위적인 자기 미술치료 수업을 한다.

하는 것으로 볼 수 있다. 기우는 다송의 그림 속 얼굴을 보며 ‘침팬지를 그린 거죠?’라고 연교에게 묻는다. 그러자 연교는 ‘자화상<sup>43)</sup>이에요!’라고 답한다. 기우는 말은 자신의 모방 및 위조의 특기와 성향을 그림에 대한 인상을 통해 은연중에 스스로 폭로한 것 같은 느낌을 준다.<sup>44)</sup> 다송의 그림을 보면 유혈참사가 벌어지는, 다가오는 그의 생일을 마치 예언이라도 하는 듯 보인다.



〈그림 4〉 박 사장 집안 거실 벽에 걸린 다송의 그림

그림 속의 얼굴은 어딘가 근세의 얼굴을 연상시키며, 정원의 인디언 텐트 또한 참극이 일어난 생일날, 정원에 있던 요소다. 그리고 그림에서 해가 짹짹 빛나고 있으며 아래에서 위를 가리키는 노란 화살표가 그려져 있다. 그리고 오른쪽 하단에는 검은 형상<sup>45)</sup>이 보인다. 이는 다송이 마치

#### 주

- 43) 이 그림 속 얼굴에 대해 연교는 기우에게 다송의 자화상이라고 말하는데, 그림에 그려진 것은 다송 마음 속 풍경, 즉 트라우마를 얻은 ‘마음의 자화상’이 아니겠는가?
- 44) 기우는 친구 민혁의 욕망을 모방하여 욕망하고, 증명서 및 각종 경력도 위조·모방하지 않는가? 이는 침팬지의 모방적 속성을 연상시킨다. 다혜는 동생 다송의 모든 행위가 코스프레라고 얘기하는데 이 또한 기택일가 위장취업의 행태를 암시하는 것처럼 읽을 수도 있다.
- 45) 가짜 미술치료가 기정은 연교에게 다송의 무의식이라는 검은 상자(기정은 다송이 그리는 그림 구석에서 반복되어 나타나는 검은 부분을 ‘스키조프레니아 존(schizophrenia zone)’이라고 연교에게 설명한다)를 자신과 같이 열어보지 않았냐고 당돌하게 물어본다. 기정의 원래 의도와 다르게 그 검은 상자는 기택일가가 열어보게 되는 박 사장 집 지하실을 연상시킨다. 기택

일어날 미래의 일을 예측하는 듯 보거나 감독이 슬쩍 끼워 넣은 영화적 장치나 복선이라고 읽을 수도 있다. 그런데, 과연 그런 것일까? 오히려 다송의 그림은 전형적인 트라우마에 의한 반복강박 증상을 보여주는 게 아닐까? 트라우마는 정신적 외상으로 외부의 강렬한 자극에 주체의 보호 방패가 구멍 뚫리는 것을 은유한다. 외상을 통해 주체가 감당 못할 자극 물이 내부로 유입되는데, 외상적 사건은 그것이 발생할 당시 상징질서 속에 충분히 통합되지 않았기에 완전한 이야기 구조 속에 통합되지 못한 다. 그래서 외상을 얻은 환자는 사후적 불안발작 행위를 통해 반복적으로 되돌아가려는 성향을 보인다.<sup>46)</sup> 그림은 다송의 외상 후 불안 발작행위가 반복적으로 그 날 외상지점으로 되돌아가려는 성향을 증거 하는 게 아니겠는가? 다송이 트라우마를 얻은 날 역시 생일날이었고, 인디언 오타쿠<sup>47)</sup>인 그를 위해 과거 그날도 정원에 인디언텐트가 쳐져있었을 것이다. 맑은 날 생일파티가 이뤄졌을 것이며(그림의 쨍쨍 빛나는 해) 그림 속 얼굴은 다송이 그날 밤에 본 근세의 얼굴을 닮아있다. 밑에서부터 위로 방향을 가리키는 노란 화살표는 그날 밤 지하로부터 올라온 근세의 등장을 말하는 것일 수 있다. 이렇게 볼 때 저 그림은 예언적이라기보다도 트라우마로 인한 반복강박의 표현이라 할 수 있다. 공교롭게도 과거 사건이 일어난 날과 같은 생일날, 근세가 지하에서 올라와 인디언텐트가

## 주

일가가 지하실이라는 검은 상자를 열은 뒤 영화는 비극으로 치닫는다. 또 다른 관점에서 볼 때 검은 상자는 기택 무의식 속의, 결코 타자가 선을 넘지 말아야 할 환상의 자리를 가리키는 것으로도 해석할 수 있다. 그리고 민혁이 기우에게 욕망의 화근이 되는 검은 색의 산수경식(이는 <그림 4>의 다송이 그린 그림오른쪽 하단의 검고, 뾰족거리는 형상(일명 스키조프레니아 존)과 흡사하다.)을 비교적 거무죽죽한 색을 띤 나무상자에 담아서 준다. 이상 열거한 검은 상자는 함부로 손을 대선 안 되거나 무리한 욕망을 자극하는 다소 위험한 것들이다.

46) 박찬부, 『에로스의 죽음, 실재의 정신시학』, 서울대학교출판문화원, 2013, 192, 193, 205, 214쪽.

47) 인디언은 아메리카 대륙의 원주민(原住民)이다. 다송이 인디언 오타쿠(otaku)인 의미는 그가 원래 자리를 차지하는 ‘원주민’이라는 뜻이 상징적으로 포함되어 있다. 원주민의 자리를 위협하는 근세의 출현에 다송이 트라우마에 걸렸던 게 아닐까? 자리에 대한 위협은 선을 넘지 말 것을 요구하는 박 사장과 연교, 외상 입은 다송을 비롯해 자리를 뚫고 싸우는 기택가족·문광·근세 부부를 포괄한다. 그리고 ‘기생충’은 허락되지 않은 자리를 점유하는 이질적 존재를 의미하지 않는가? 기택가족 몸에서 풍기는 지하철의 꿈꿀한 냄새 혹은 무말랭이 냄새 같은 이질적 냄새(박 사장에 따르면 일명 ‘김기사님 스멜’)는 반복해서 언급된다. 이런 이질성에 대한 박 사장의 반응은 기택에게 상처를 반복해서 준다.



쳐진 정원에 나타나는 것은 단지 우연일 뿐이다.

이 영화에 나오는 반복은 그 요소나 방식이 미묘하게 변주되는 방식<sup>48)</sup>을 취하기도 한다. 이를테면 반 지하 창가에 노상방뇨를 하는 취객을 쫓으려고 기우는 민혁으로부터 받은 산수경석을 들고 나가려 한다. 그러자 기택이 만류하고, 이어 둘은 취객에게 (돌을 들고 나가는 대신) 물을 뿌린다. 기택과 기우가 취객을 내쫓는데 사용한 물은 이후 기택일가를 반 지하 집에서 내몰게 하는 수해로 다시 반복된다. 그리고 산수경석의 경우, 침수 피해 다음날 기우가 산수경석을 폭력의 도구로 근세를 해하려 했을 때 다시 반복해서 등장한다. 즉 산수경석의 경우 ‘위협도구에서 되돌아온 폭력도구’로, 물의 경우 ‘내쫓으려는 도구에서 내쫓기게 되는 원인’으로 반복된다. 산수경석과 물은 처음의 사용용도나 방식이 이후 몇 배나 더 강해져서 재귀적으로 돌아온다. 이 작품에서 반복은 같은 자리를 맴도는 방식이거나 더 나쁜 방식으로 반복을 취하는 성향을 갖는다.

영화에서 계단, 경사길을 오르거나 내려가는 행위 역시 반복된다. 박 사장과의 연교는 오르는 것만을 반복하고, 기택일가는 오르고 내려가는 걸 반복한다. 보통 많은 관객들이 이를 계급 위치나 상승 및 몰락의 메타포나 장치로 해석한다. 과연 그것이 전부일까? 올라가거나 내려가는 것의 방향성 및 운동 보다 오히려 그 ‘반복 자체’를 주시해야하는 건 아닐까? 즉 올라가기만 하는 이들은 그들대로 오르고, 오르거나 내려가는 걸(또는 한없이 내려가는 걸<sup>49)</sup>) 반복하는 이들은 그들대로 자신들의 방식, 즉

#### 주

48) 영화 후반부에서 기우가 병원에서 만나는 의사 같지 않은 의사, 형사 같지 않은 형사를 만나는 장면은 기우로 하여금 일종의 허탈한 자기반성의 반응을 불러일으킨다. 즉 가짜 같은 진짜 의사와 형사를 본 기우는 끝없이 웃음을 터뜨린다. 이는 ‘진짜 코스프레를 했던 가짜’가 ‘가짜 같은 진짜’와 만나는 데서 오는 허탈함이 아니겠는가? 이 지점에서 ‘진짜 같은 가짜’와 ‘가짜 같은 진짜’는 일종의 맷구, 반복의 짝을 이룬다. 그리고 약간 다르게 반복되는 것을 하나 더 들자면, ‘선물’의 반복을 들 수 있다. 영화 초반부에 민혁이 산수경석과 과외자리를 기우에게 선물하는데, 이 두 선물은 결국 파국을 불러온다. 그리고 진짜 파국이 일어나는 다송의 생일날 오전에 연교가 초대하는 손님들에게 ‘선물 같은 것은 사오지 말라’고 전화로 얘기하는 장면이 나온다.

49) 특히 폭우가 내려 충숙을 뺨 나머지 기택일가가 박 사장 집을 몰래 빠져나와 반 지하 집으로 갈 때 끝없이, 한없이 내려가는 것 같은 장면이 이어 진다. 마치 그들에게는 이제 내려갈 길만 남은 듯이 말이다. 이제 내려가는 행위는 반복되는 것을 넘어 패턴화 된다.

패턴만 반복한다는데 요점이 있는 건 아닐까? 반복하는 이유는 반복과 관련된 상징계 구조 때문이거나 어떤 한계를 넘어서지 못하는데서 오는 일종의 반복 강박적 속성 때문은 아닐까? 이렇게 볼 경우 기택의 “무계획이 최고의 계획”이란 말의 진의가 비로소 완전히 드러난다. 기택의 말은 흔히들 생각하듯 ‘아무 계획도 없기에 어떤 일이 일어나더라도 상관 없다’는 의미일까? 좀 더 주의 깊게 살펴볼 필요가 있다. 그보다는 오히려 ‘반복의 굴레에 빠진 사람<sup>50)</sup>이 있다면, 그에게 계획이란 게 대체 무슨 소용이 있을까?’ 라는 관점에서 접근해야 한다. 이를테면, 기우같이 좌절한 n포 세대<sup>51)</sup>에게 포기할 무엇을 생각하는 것 외에 그 어떤 계획이 더 있겠는가? 그리고, 무엇보다 계획 포기에 있어서 급진주의자인 기택의 자세는 반복의 굴레 안에서는 반복하는 것 외에 그 어떤 계획도 없는 것, 반복 속에서 공회전이 될 것이 뻔한 계획마저 아예 하지 않는 것을 말하는 것이 아니겠는가? 그래서 ‘무계획이 최고의 계획’이 되는 것이다!

반복되는 요소 가운데 하나로 ‘선’을 얘기할 수 있다. 이는 제 각각의 반복되는 삶 사이의 넘어서는 안 되는(한편으로 넘을 수 없는<sup>52)</sup>) 경계선을 가리킨다. 앞서 살펴보았듯 이 작품은 지상과 반 지하 사이의 경계선<sup>53)</sup>을 보여주는 것에서 시작한다. 이런 선은 시각적으로 여러 곳에 등장한다. 기우가 박 사장 집으로 면접<sup>54)</sup>을 보러갔을 때 연교는 정원의자

주

- 50) 이런 반복은 벗어날 수 없는 악몽이 된다. 영화 초반에 피자박스를 접는 영상을 제일 열심히 보던 기택이 접은 박스에서 불량품이 나왔음을 암시하는 장면이 나온다. 실패를 반복하는데 익숙한 사람(치킨 집과 대만 카스테라 사업을 하다 줄줄이 망한 기택)에게는 그 어떤 방식을 참고하더라도 실패는 당연한 것이자 벗어날 수 없는 악몽이 된다.
- 51) n포 세대는 포기를 n개 수 만큼 반복해야하는 세대를 말하는 게 아닐까? 이 영화를 본 어떤 관객들이 절망과 암담함, 불편함을 느꼈다면 바로 저런 이유 때문일지도 모르겠다. 즉 영화가 자신의 삶 혹은 삶의 기억을 재현하는 걸 넘어 그것을 반복하는 것처럼 보이기 때문이다.
- 52) 이는 양극화 사이의 격차를 말한다.
- 53) 영화 결말부에서 기택은 올라올 수 없는 지하라는 선 아래로 들어가고, 충숙과 기우는 지상으로 나오고 싶게 하는, 답답한 반지하의 선으로 돌아간다. 전자가 금기의 선이라면, 후자는 포기와 안타까운 열망이 뒤섞인, 넘을 수 없는 경계선이라고 할 수 있을 것이다.
- 54) 기택이 박 사장 회사로 면접을 보러갔을 때 그와 박 사장을 가로막는 것 또한 투명한 유리벽인데 이 역시 넘을 수 없는 선의 하나로 볼 수 있다. 기우와 기택의 면접에 있어서 첫 대면상황은 기우-연교의 경우나 기택-박 사장 경우 모두 그들 사이를 가로막는 유리벽을 두고 제시된다.

에 잠들어 있다. 이를 기우가 창 안쪽 실내에서 바라본다. 기우 관점에서 유리창이 꺾이는 지점 왼편에 문광이, 오른편에는 테이블에 엎드려 잠든 연교가 자리한다. 문광은 유리창이 꺾이는 선 너머로 손을 뻗어 박수를 쳐서 연교를 깨운다. 이와 대비되는 장면은 문광이 연교에게 해고통지를 받는 장면이다. 이 역시 실내에서 바라보는 카메라 시점을 취하는데, 기우가 면접을 볼 때 창이 꺾이는 지점 양쪽에 두 인물이 각각 배치된 것과 다른 양상을 보인다. 이번에는 오른쪽 같은 면에서 연교가 문광에게 해고를 알린다. 즉 문광이 기택일가가 꾸민 계략에 넘어가 의도하지 않게 박 사장 집안건강 및 안위라는 선을 넘어버린 결과(해고통보)라는 사실을 나타낸다. 그리고 앞서 잠시 언급한 박 사장 일가가 폭우 때문에 급히 집으로 돌아와 실내에 들어설 때 기택, 기우, 기정이 거실의 목재 장의자 아래 숨는 장면 또한 의자의 선 위, 아래의 모습을 보여 준다. 이렇게 선은 넘어서면 안 되는 일종의 불문율인 셈이다. 박 사장은 평소에 외부인들 혹은 자기가 고용한 사람들이 선을 넘지 말아야 한다고 거듭 애기한다. 달리말해 박 사장에게 있어 그들은 자신의 자리를 알아서 지켜야 하는 것이다. 정해진 자리를 벗어나 박 사장 일가의 실제 및 심리적 공간을 침해할 때 그것은 선을 넘는 것이 된다. ‘선’은 박 사장 가족 외의 외부 인물들이 스스로 억압을 내면화할 것을 주문하는 말처럼 보인다. 그런데 기택일가의 반 지하 냄새는 감출 수 없는 것이기에 의도하지 않게 선을 넘어 박 사장 일가의 후각에 침투한다. 냄새는 통제할 수 없는, 즉 억압할 수 없는 대상이 되는데 폭우가 몰아치던 다음날 아침, 차안에서 나는 운전사 기택의 냄새에 연교는 얼굴을 찌푸리며 창문을 연다.

그런데 이 영화에는 냄새마저 없어 타자가 전혀 감지 못하는 불가시적인 자리, 환상의 자리가 나온다. 그것은 타자가 침해해선 안 되는 주체 고유의 부서지기 쉬운 연약한 자리다. 그 자리에도 역시 선이 있는데, 그 선을 결정적으로 넘어버린 건 기택일가가 아니라 박 사장이다.<sup>55)</sup> 또 박

#### 주

- 55) 박 사장이 여러 번 강조하는 선은 지켜야 하는 어떤 개인적인 것을 포함해 사회구조적인 한계선을 함의하는 건 아닐까? 기택의 가족은 경제적 계급과 사회적 위치라는 한계를 계획과 술수를 통해 넘어서려 한다. 하지만 반 지하와 지면이 맞붙은 선 아래로 기우와 충숙은 돌아

사장에게 있어 타자가 선을 넘는 게 자기만의 자리에 대한 침해라면, 박 사장의 코를 움켜쥐는 반응은 기택의 환상의 자리에 대한 침해가 아닐까? 환상만큼 자신에게 고유한 자리가 세상 어디에 또 있던 말인가? 박 사장의 태도는 기택에게 인내의 한계선을 넘게 한다.

지젝(Zizek)은 다음과 같이 얘기한다. 죄에 대한 정신분석학적 정의란 타인의 환상공간에 침입하는 것, 그럼으로써 그의 꿈을 망치는 것이다. 가능한 한 타인의 환상 공간에 대한 어떤 폭력도 피하고, 그가 자신에게 절대적으로 특수한 방식으로 자신의 의미 세계를 조직하는 방식을 존중 하라는 것이다. 이것이 ‘환상의 윤리’다. 이런 환상의 존엄성은 환영적이고 깨지기 쉬운 무력한 특성에 있다.<sup>56)</sup> 박 사장 일가가 휴가를 간 날, 그가 비운 집에서 기택일가는 평상시 꿈도 못 꿔던 일들(정원에서 일광 욕과 놀이, 기정의 거품목욕을 비롯한 일가족의 난장판에 가까운 음주파티 등등)을 한다. 술 취한 기택은 ‘여기가 바로 우리 집이야’라고 얘기를 하고, 기우는 다혜와의 결혼을, 기정은 어느 방을 차지할지 얘기하며, 충숙은 자신이 사돈댁 설거지를 하는 거라고 깔깔댄다. 이는 기택일가가 박 사장 집에 환상의 자리를 마련했음을 뜻한다. 그리고 하나 주목할 것은 이날 폭우로 인해 기택일가는 자신들의 원래 자리(반 지하 집)를 잃게 된다는 점이다. 이제 그들에게 남은 것이라고는 박 사장 집에 있는 자리이며, 이는 한편으로 기택일가의 환상의 자리<sup>57)</sup>이기도 하다. 다송의 생일날, 지하에서 지상으로 뛰쳐나온 근세의 냄새에 박 사장이 코를 움켜쥐는데,<sup>58)</sup> 이런 반응은 기택의 돌발적 살인행위를 부른다. 침수로 돌아

#### 주

- 가고 만다. 그 한계선이 구조적이고 변경하기 어렵다는 점이 이 영화가 말하려는 것 중 하나다. 이에 비해 환상 공간 주변의 선은 사회구조적이지 않고 개인적이며 지극히 파괴되기 쉽다.
- 56) 슬라보예 지젝, 김소연·유재희 역, 『빠딱하게 보기, 대중문화를 통한 라캉의 이해』, 도서출판 시각과 언어, 1995, 308, 310-312쪽.
- 57) 침수당한 집에서 산수경석을 들고 나와 다음날 박 사장 집 지하의 근세를 처치하려는 기우 또한 환상의 자리를 지키고 싶었을 것이다. 기우에게 욕망의 원인이 되는 산수경석은 그만의 환상의 자리를 지키기 위해 살인도구로 사용될 뻔 했다.
- 58) 이는 기택의 냄새에 대한 반응이 아니라 근세의 냄새에 대한 반응이었다. 이런 점에서 기택의 돌발행위는 엉뚱한 것으로 보일 수도 있겠지만, 바로 그 엉뚱한 반응은 환상의 침해에 대한 반응인 것이다.

갈 집도 없고, 다음날 주말 아침에 출근해서 기진맥진해진 기택은 박 사장 반응에 자신의 환상의 자리<sup>59)</sup>가 침해당했다 느꼈을 것이다. 자리와 하나가 될 수 없는, 이질적인 냄새가 나는 존재라는 걸 박 사장의 반사적 행동이 뜻하지 않게 폭로하는 셈이다. 그래서 기택에게 절대적으로 특수한 방식으로 의미 세계를 조직하던 환상의 방식이 일격에 와르르 무너지는 것이다. 박 사장이 선을 넘어오는 근세의 냄새에 민감한 반응을 반사적으로 보았다면, 기택에게 박 사장의 코를 움켜쥐는 행위는 그만의 환상의 자리, 경계선을 침입당한 것이 된다. 기택은 자신의 환상의 자리에 대한 박 사장의 침입을 돌발적·무계획적으로 방어한다. 기택의 살인행위는 본인의 환상의 자리를 지키기 위한 일종의 반사적 방어행위라 할 수 있지 않을까?

이제 작품에서 되풀이 되는 반복이 가리키는 바를 사회적 차원에서 언급할 필요가 있을 것이다. 반복은 상징계의 속성과 연관된다. 반복은 상징계의 작동원리이자 상징계가 돌아가는 방식인 동일성인데, 실체는 무자비하게 반복을 침범 한다.<sup>60)</sup> 즉 박 사장 일가나 기택일가, 문광·근세 부부가 같은 행위를 반복하는 것은 사회-상징계의 속성의 반복에 상응한다. 이 작품에서의 반복은 등장인물이 같은 행위의 궤적 안에서 같은 삶을 살고 있으며 나아가 영화 밖의 실제 사회 구성원 역시 같은 패턴에 따라 움직인다는 사실을 암시한다. 이를 그림으로 요약해보면 다음과 같

#### 주

59) 유혈극이 발생하기 직전, 기택과 박 사장은 다송을 위한 일종의 스페셜 힐링 이벤트를 위해 인디언 코스프레를 하고 있었다. 이는 박 사장이 말 그대로 집의 원주민이라면, 기택은 자신의 고유한 환상의 자리에 있어서 원주민임을 암시하는 것으로 읽을 수 있지 않을까? 이때 기택은 박 사장에게 ‘그래도 사모님을 사랑하시지요?’라는 말을 하는데(이 질문은 영화에서 두 번 반복된다), 이에 박 사장은 전에 그랬듯 불편한 반응을 내보인다. 이는 기택의 해당발언이 박 사장만의 고유한 환상의 자리를 선을 넘어 침해한 것이라는 점을 드러낸다. 오랫동안 지하에 은거해 각종 악취가 넘쳐나는 근세의 갑작 등장은 기적의 살해로, 다시 이는 충숙의 근세 살인으로, 이어 근세의 몸에서 나는 악취는 박 사장의 반응을, 박 사장의 코를 움켜쥐는 반응은 기택의 돌발적 살인행위에 연쇄적으로 불을 붙인다. 결국 먼저 인디언 코스프레를 벗어던진 환상의 원주민 기택은 집의 원주민 박 사장의 인디언 코스프레를 벗기고, 그에게 죽음에 이르는 치명적 상해를 입힌다. 하나 더 지적할 것은 다송 생일날, 유혈 참사에 가담한 기택이 사용한 도구는 헹켈(Henkels) 나이프, 일명 ‘쌍둥이 칼’이라는 점이다. 두 살인자 근세와 기택이 거울상이란 사실을 생각해보면 흥미롭다.

60) 엘리자베스 라이트, 이소희 역, 『라캉과 포스트페미니즘』, 이제이북스, 2001, 49-50쪽.

다. 이는 앞서 논의한 요소와 내용들이 수렴되는 지점이다.

반복	↑선을 넘는 행위
반복	

〈그림 5〉 반복과 선, 선을 넘는 행위

양극화의 굴레 안에서 상위계층은 그들대로 하위 계층은 그들대로 기계적인 삶을 반복한다. 상위계층의 경우 하위계층이 자신의 삶 영역의 선 안으로 어떠한 방식으로든 넘어오지 않기를 바란다. 하위계층의 경우 기택의 말대로 ‘무계획이 최고의 계획<sup>61)</sup>’이라는 절망적인 반복과도 연관됨을 알 수 있을 것이다. 그들 각각의 삶을 가르는, 보이지 않는 선을 결정적으로 넘는 기택의 살인행위는 범법(犯法)행위가 된다. 바로 이것이 이 작품에서의 반복이 갖는 불편한 사회적 함의라 할 수 있다.

## 6. 나가며

영화 마지막 부분은 기택 가족의 생존자 충숙과 기우는 집행유예로 풀려나 반 지하로 되돌아가는 장면을 보여준다. 기우는 박 사장 집 지하에 숨은 기택이 불빛을 점등하며 모스 신호를 보내는 것<sup>62)</sup>을 해독한다. 기우는 자신이 돈을 벌어 박 사장 집을 사서 지하의 아버지를 구해주겠

### 주

- 61) 무계획이 계획인 기택은 근세에게 “당신 계획도 없지?”라고 혼계하지만, 그들은 사실상 별다를 것 없는 입장이다. 다만 근세에게 지하실은 삶의 다른 가능성을 포기한 나머지 여기에서 태어나 살아온 듯 자연스럽게 안착하고 싶은 자리라면, 타자인 아들 기우의 계획과 욕망, 가족음모에 동참했던 기택에게는 근세의 생각이 상대적으로 한심한 무계획으로 보이는 것이다. 그리고 무엇보다 겨울상 근세 때문에 기택에게는 자리를 지켜야 한다는 방어적 계획이 생겨났기 때문이다.
- 62) 기우가 지하에 은신한 기택이 보내는 모스 신호 불빛을 보는 것은 박 사장 집이 내려다보이는 산의 위치에서다. 이는 영화에서 인물이 위치하는 가장 높은 위치다. 그 위치에 오르게 되었을 때는 역으로 기우가 다시 반 지하 집으로 완전히 돌아갔을 때다. 기우가 장래에 박 사장 집을 사서 지하에 숨은 아버지를 빼내는 것이 불가능한, 내리누르는 듯한 현실과 그는 만나는 것이다. 하나 더 덧붙이자면, 침수된 기택일가의 동네를 보여주는 부감과 박 사장을 죽인 뒤 지하로 숨어드는 기택을 비추는 부감 또한 내리누르는 것 같은 압박의 느낌을 준다.

다는 자신의 꿈을 내레이션으로 얘기한다. 그런데 기우는 그런 꿈을 사실상 믿지 않는다. 그 꿈이 불가능한 꿈이라는 것을 기우는 잘 앞에도 불구하고 꾸어보는 일종의 도착적 백일몽인 것이다. 불가능한 꿈이라는 것은 현실과 꿈 사이의 간극이 메워질 수 없음을 뜻한다. 것처럼 박 사장 일가와 관계없는 듯, 혹은 다른 차원의 영역인 듯 기택일가와 문광·근세부부가 자리를 두고 서로 싸운다는 것은 오늘 날 사회가 양극화 사회<sup>63)</sup>라는 사실을 시사한다. 앞서 분석했듯이 영화에서 두드러지는 반복은 봉합할 수 없는 양극화를 전제하고, 그 안에서 각자 삶의 반복적 패턴<sup>64)</sup>을 적시하는 듯 독해할 수 있다. 영화 마지막 장면은 오프닝 장면과 동일하게 지면과 맞닿은 반 지하의 선에서 아래로 틸 다운(tilt down)된다. 이 또한 대칭을 이루며 반복을 보여준다. 영화 시작 부분에서 기우는 와이파이 신호를 잡으려고 애썼다면, 마지막에는 기택이 보내는 모스 부호 불빛을 해독<sup>65)</sup>한다. 이 영화에 나오는 여러 반복들은 지상 위로 올라가려 하지만 올라갈 수 없는 기우처럼, 다시 제자리로 돌아오고 마는 삶의 한계, 일종의 시지푸스(Sisyphus)의 바윗돌 굴리기 신화를 연상시킨다.

이처럼 영화 <기생충>은 오늘날 일자리를 비롯한 각종 사회적 자리에 대한 신자유주의적 경쟁 및 양극화가 심화되고 있음을 알레고리(allegory)로 드러낸다. 뿐만 아니라 이 작품에서 사회 구성원들이 공생하기 위한 조건으로서 환상의 윤리 또한 읽어낼 수 있다. 그것은 보이지는 않지만, 존중하고, 선을 지켜야 하는, 망각하기 쉬운 인간조건이 아니겠는가?

#### 주

- 63) 양극화의 간극이 동류와의 경쟁과 갈등을 더 심화시키는 것은 아닐까?
- 64) 앞서 분석했듯 이 작품에는 반복되는 이미지나 상황들이 등장한다. 그런데 이미지의 반복이자 이 영화의 원제였다든 ‘데칼코마니’는 같으면서도, 이질적인 반대편에 위치하는 거울상의 이미지다. 즉 데칼코마니의 이미지는 완전히 동질적인 것이 아니라 그것이 위치하는 면 때문에 이질적인 반복인 것이다. 이런 점에서 데칼코마니의 양쪽 거울상 이미지 사이의 접히는 경계선은 넘지 말아야 하는 선이 아니라 아예 넘을 수 없는 선, 간극이 되지 않는가? 한편으로 넘을 수 없는 선은 양극화 사이의 간극을 뜻하는 것으로 볼 수 있다.
- 65) <그림 2>의 다섯 번째 단락 ‘지상/지하’에서 박 사장은 비가 몰아치는 정원 밖 인디언 텐트에 들어가 있는 다송과 무전기로 교신한다. 이 장면은 영화 결말부의 상호 교신할 수 없지만 불빛 모스 신호를 보내는 기택과 이를 해독하는 기우의 부자관계를 보여주는 장면과 조응한다. 이 또한 미묘하게 변주된 반복의 틀 안에 넣을 수 있을 것이다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 김문조, 『한국사회의 양극화, 97년 외환위기와 사회불평등』, 집문당, 2008.
- 김서영, 「자크 라캉의 소유할 수 없는 편지」, 『처음 읽는 프랑스 현대철학』, 동녘, 2013.
- 딜런 에반스, 김종주 외 역, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998.
- 로렌초 키에자, 이성민 역, 『주체성과 타자성 :철학적으로 읽은 자크 라캉』, 도서출판 난장, 2012.
- 박찬부, 『에로스의 죽음, 실재의 정신시학』, 서울대학교출판문화원, 2013.
- 박찬부, 『현대정신분석비평』, 민음사, 1996.
- 브루스 핑크, 이성민 역, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2010.
- 슬라보예 지젝, 김소연·유재희 역, 『뻔뻔하게 보기, 대중문화를 통한 라캉의 이해』, 도서출판 시각과 언어, 1995.
- 신광영, 『한국사회 불평등 연구』, 후마니타스, 2013.
- 윤진호 「소득 양극화의 원인과 정책대응방향」, 서울사회경제연구소 엮음, 『한국경제 : 세계화, 구조조정, 양극화를 넘어』, 한울 아카데미, 2005.
- 임진수, 『상징계-실재계-상상계』,파워북,2012.
- 엘리자베스 라이트, 이소희 역, 『라캉과 포스트페미니즘』, 이제이북스, 2001.
- 자크 라캉, 홍준기·이중영·조형준·김대진 역, 『에크리』, 새물결출판사, 2019.
- 토니 마이어스, 박정수 역, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 앨피, 2005.
- 홍성태, 『대한민국 위험사회』, 도서출판 당대, 2007.
- 홍준기, 「자끄 라캉, 프로이트로의 복귀:프로이트 라캉 정신분석학-이론과 임상」, 김상환·홍준기 엮음, 『라캉의 재탄생』, 창작과 비평사, 2002.

### 2. 논문

- 김시무, 『라캉의 주체이론 재조명 : <살인의 추억>과 <장화,홍련>에 나타난 실재계 개념을 중심으로』,동국대학교 대학원 박사논문, 2005.
- 문재철, 「문턱세대의 역사인식 : 봉준호의 세편의 영화」, 『영상예술연구』 12호, 2008, 139-160쪽.
- 윤장호, 「영화에서 틈에 관한 공간연구-봉준호감독 영화를 중심으로」, 『영상기술연구』 통권21호, 2014, 203-223쪽.



한미라, 「봉준호 영화의 내러티브 공간이 갖는 지정학적 의미에 관한 연구」, 『영화연구』 63호, 2015, 259-285쪽.

한보리, 「봉준호 영화의 어두운 공간에 대한 연구」, 『영화연구』 71호, 2017, 51-74쪽.

### 3. 전자 및 영상자료

뉴스 1, <http://news1.kr/articles/?3640299>

네이버 사전, [https://dict.naver.com/search.nhn?dicQuery=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&query=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&target=dic&ie=utf8&query\\_utf=&isOnlyViewEE=](https://dict.naver.com/search.nhn?dicQuery=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&query=%EC%82%B0%EC%88%98%EA%B2%BD%EC%84%9D&target=dic&ie=utf8&query_utf=&isOnlyViewEE=)

네이버 영화 사진자료, <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/photoView.nhn?code=161967>

영화 <기생충>

## Abstract

### The Position of Desire and Fantasy Ethics of a Film <PARASITE>

Son, Seong Woo

Researcher, PNU Film Institute/Freelance Copywriter

영화  
연구  
81

This study psychoanalytically interprets a film <PARASITE>(2019) focusing on the place of desire and fantasy ethics. First, this film begins with two presents. The tutoring place that was given to Ki-woo together with a landscape stone by his friend Min-hyuk becomes a chance not only for Ki-woo to desire for Min-hyuk's desire, but also to ignite the desire of Ki-taek's family. After that, Ki-taek's family occupies the jobs in President Park's house. However, their plan goes wrong because of such an unexpected place of basement. Because of Geun-se hidden in the basement, Moon-gwang who has been kicked out of the place by Ki-taek's family comes back. In order to occupy the place, Ki-taek's family and Moon-gwang & Geun-se couple fight with each other as a mirror pair. This changes this film into a bloody affair, which is led to a failure of the plan the family has dreamed of. In this work, the position has an attribute to make others desire for desire or make them compete and fight each other. On the other hand, a place of fantasy is a place that should not be invaded as a space for the subject oneself. This could be understood from Ki-taek's accidental murder of President Park. The relevant work shows the currently-intensified neoliberalistic competition and social polarization for all sorts of social positions including jobs through allegory. Nevertheless, the film <PARASITE> suggests the fantasy ethics as a condition for the symbiosis of members of society, instead of simply talking about economic inequality and conflict.

**Keywords :**

Desire, Repeat, Mirror Pair, Fantasy Ethics, the Real

투고일(2019년 7월 19일), 심사일(1차: 2019년 8월 27일, 2차: 9월 3일),  
게재확정일(2019년 9월 9일)