

## <눈 이야기들>

### 8강 절시증에 관한 영화: 이창/Peeping Tom/트루먼 쇼

영화에서 관음증은 이중적이다. 우선 영화 내용에서의 관음증. 즉 한 인물이 다른 인물을 관찰하는 것, 혹은 카메라가 다른 인물을 관찰하는 것. 두 번째는 관객과 영화 사이 관계에 관음증. 관객은 화면 상 인물들과 상호작용이나 간섭함 없이 그들을 관찰한다. 영화를 보는 행위 자체가 사실 우리의 관음증 욕망을 충족시킨다. 우리는 어둠 속에 앉아 타자들의 삶을 관찰한다. 포스트모던은 영화적 시대인데, 카메라의 시선 속으로 흘러가는 영상들을 통해 그 자신을 안다. 로라 멀비는 다음과 같이 쓴다.

영화는 많은 쾌락들을 제공한다. 그 하나가 절시증이다. 보는 것 자체가 쾌락의 원천이 되는 상황들이 존재한다. 또한 역으로 보이는 것에서 즐거움을 얻을 수도 있다. 『성욕에 관한 세 편의 에세이』에서 프로이트는 절시증을 성욕의 부분충동들 중 하나로 떼어놓았는데, 이는 성감대와 무관한 충동으로서 존재한다. 이 점에서 그는 절시증을 타자를 대상으로 보고, 그를 응시해 종속시키는 것과 연결 짓는다. 프로이트가 제시하는 예들은 유아들의 관음증적 행위들, 곧 타자의 성기와 신체 기능에 대한 호기심, 페니스의 존재 유무, 소급적으로는 원초적 장면이다. 이 분석에서 절시증은 본질적으로 능동적이다. 그 충동이 다른 요인들, 특히 자아의 형성에 의해 변경될지라도, 그것은 타자를 대상으로 보는 쾌락을 위한 성애적 토대로서 계속 존재한다. 극단적인 경우 그것은 강박적 관음증자, 곧 Peeping Tom을 만들어내면서 도착증으로 고착될 수도 있는데, 그의 유일한 성적 만족은 대상화된 타자를 지켜보는 데서만 올 수 있다.

얼핏 보기에 영화는 희생자에 대한 은밀한 관찰의 세계와 거리가 먼 것처럼 보인다. 그러나 주류 영화 대부분 그리고 그것이 의식적으로 진전시켰던 관습들은 관객의 존재와 무관한 채 마술적으로 풀리는 밀봉된 세계를 묘사하고, 관객들에게 분리감을 생산하면서 관객의 관음증적 환상을 이용한다. 게다가 영화관의 어둠과 스크린 상의 밝음의 극단적 대비는 관음증적 분리의 환영을 조장하는데 도움을 준다. 무엇보다 관객들의 위치는 그들의 노출증의 억압이며, 연기자에 대한 그들의 억압된 욕망의 투사이다.

영화는 즐거운 바라봄이라는 원초적 소망을 만족시킬 뿐 아니라 자기에 측면에서의 절시증을 발전시킨다. 라캉의 거울단계. 영화는 유아가 거울 속에서 자신의 이미지를 인지하며 나르시시적 희열을 느끼는 순간을 상기시킨다. 거울과 스크린의 관계. 이 순간은 엄마의 얼굴을 보는 것에 매료된 것과 자기를 깨닫는 것 간의 충돌의 순간이다. 따라서 이 순간은 사랑과 좌절의 탄생을 의미한다.

그런데 관습적 영화적 상황에는 즐거운 바라봄의 구조들의 모순적 측면들이 존재한다. 우선, 절시증은 타자를 성적 자극의 대상으로 보는데서 오는 쾌감이다. 다음은 나르시시즘과 자아의 형성을 통해 발전된 이미지와의 동일시에서 온다. 따라서 전자는 스크린의 대상과 주체의 정체성의 분리를 암시하고, 후자는 관객이 자신의 닮은꼴을 인지하고, 자아와 그 대상과의 동일시를 요구한다. 요컨대 성충동과 자아 리비도의 대립. 비록 그는 이 두 가지가 상호작용하며

서로 겹치는 것이라고 보았지만, 충동과 자기보존 사이의 긴장은 쾌락의 관점에서 보면 양 극단으로 존재한다. 현실적으로는 스크린의 판타지 세계는 그것을 생산하는 법칙에 종속된다. 성충동과 동일시 과정들이 욕망을 분절하는 상징적 질서 안에서만 의미를 갖는 것처럼. 욕망은 언어와 함께 태어나므로 상상계를 초월하는 가능성을 허용하지만, 그것은 부단히 그 탄생의 외상적 순간으로 되돌아간다.

성적 불균형에 의해 질서 지어진 세계에서 바라봄의 쾌락은 능동[남성]과 수동[여성]으로 분열된다. 남성의 응시는 자신의 판타지를 여성에게 투사한다. 전통적 노출증 역할에서 여성들은 보이고 동시에 전시된다. 전통적으로 성적 대상으로 전시된 여성은 두 층위에서 기능했다. 하나는 영화 속 등장인물들의 성적 대상으로서, 다른 하나는 관객들의 성적 대상으로서. pin-up 걸에서 스트립쇼까지 영화에서 성적 대상으로서 여성의 존재는 대개 관객의 시선과 남성 등장인물들의 시선을 말끔하게 통합하는데 이용되었다.

지배 이데올로기에 따라 남성은 성적 대상화라는 부담을 참을 수 없다. 따라서 불거리와 서사 이 분할은 남성의 역할을 이야기를 끌어가는 능동적 역할을 옹호한다. 남성은 영화적 판타지를 통제하며 권력의 대표자로서 떠오른다. 곧 관객 시선의 담지자로서 불거리로서의 여성이 재현한 서사 외적인 경향들을 중립화시키려고 스크린 뒤쪽으로 감추는 자. 이는 관객이 동일시할 수 있는 주인공을 중심으로 영화를 구조화함으로써 가능하다. 관객이 남 주인공과 동일시할 때 그는 자신의 시선을 자신의 영화적 대리인에게 투사하는 것이고, 이는 성적 시선의 능동적 권력과 일치한다. 남 주인공의 화려한 특징들은 응시의 대상의 것이 아니라 보다 완벽하고 보다 힘 있는 거울 앞 최초의 인지의 순간에서 착상된 이상적 자아가 갖는 특징들이다.

Michael Powell의 <Peeping Tom:저주의 카메라> (1960)

여성들을 살해하는 동안 그것을 영화로 찍는 한 남자의 이야기. 이 영화는 관객의 연민을 희생자보다 오히려 살해자를 향하도록 유도하는 것처럼 보이는데, 이 때문에 감독의 경력은 치명적 타격을 입었다. 영화 홍보 문구는 여성에게는 희생자로서의 자신이 어떻게 보일지를 상상하라고, 남성에게는 여성 희생자가 살해당하는 장면을 보는 것을 상상하라고 부추긴다. 이 영화는 관객이 영화 속 살인자에 공감하는 정신분석가의 시점을 택할 것을 요구한다. 이것이 관객의 커다란 비난을 야기했다. 대본작가는 전쟁 중 암호 해독 전문가였는데, 세상에서 가장 풀기 어려운 암호는 무의식이며, 그것을 해독한 프로이트를 존경했다. 실제로 주인공의 살해 관음증은 유아기의 외상적 사건의 결과라는 프로이트의 관점과 직접 연결된다.

오프닝 장면: 먼저 양궁 과녁이 보이고 화살이 정중앙을 관통한다. 그리고 감긴 눈이 갑자기 떠진다. 이는 놀람 혹은 공포를 암시하는데, 영화의 제목과 달리 이 짧은 오프닝은 관찰하는 사람의 눈(살해자의 눈)보다는 관찰 당하는 사람의 눈(희생자의 눈)을 환기시킨다. 여기서 설정 샷은 물리적 공간보다는 시점 혹은 이데올로기적 위치를 나타낸다. 우리는 지각된 위험에 반응해서 명백한 공포를 드러내는 여성의 눈을 본다. 파웰이 한 쌍의 눈이 아니라 하나의 눈을 고집한 이유는 아마도 이것이 양궁 과녁과 맺는 유사성 때문일 것이다. 이 장면은 비대칭적인 응시의 경제학 개념을 도입한다. 우리는 어떠한 위협도 가해지지 않는 권력의 입장에서 관찰한다. 게다가 여성 희생자가 우리, 관객을 보는지 여부를 확신할 수 없다는 느낌은 관음증의 핵심에 있는 모호성을 드러내는데 도움을 준다. 관음증자는 보이지 않으면서도 동시에

상호작용 중 자신의 정체성을 드러내려고 한다. 사디스트가 마조히스트인 것과 마찬가지로 관음증자는 동시에 노출증자이다.

화면은 곧바로 살인자 마크가 거리의 여자[도라]를 만나서 살해하는 장면으로 이어진다. 가슴에 숨긴 영화 카메라를 주목하자. 우리는 이 영화 카메라의 뷰파인더를 통해 보는데, 이는 어느 누구도 볼 수 없는 영상이다. 따라서 그 효과는 주관적 카메라와 유사하지만 기이한 낯설음을 제공한다. 이 오프닝 장면은 관객을 모호한 곳에 위치시킨다. 우리의 시점은 어느 면에서는 인간적이다. 도라는 마크/우리를 보고 말하는 것처럼 보인다. 다른 한편 우리의 시점은 비-인간적이다. 우리는 아무도 볼 수 없는 카메라의 뷰파인더를 통해 보기 때문이다. 나중에 마크가 재생하는 필름에서는 이 시점이 반복되지 않지만 그것은 특정한 거리두기를 나타낸다. 우리는 마크의 관찰을 따르지만 그와의 밀접한 동일시의 감정은 느낄 수 없다. 이는 관음증자를 보면서 동시에 관음증자가 되는 것이다. 도라의 공포는 우리가 목격하고 경험하도록 제시되며, 우리는 그녀의 공포의 원천으로 소환되는 것처럼 보이지만, 우리는 마크가 아니며 따라서 우리는 그녀의 고통에 책임이 없다. 우리는 단지 마크가 행하는 것에 대해 책임을 지지 않으면서 마크의 대리인이 되는 기회를 제공받을 따름이다. 그렇다면 이 오프닝 장면은 관객에게 관음증 경험을 제공하기 위해 시점들을 결합하고 뒤섞는 것이다.

관음증자의 소망은 비가시성, 상처받지 않음과 인간적 상호작용과 인정을 결합하려는 것. 파웰이 관객을 도라에 의해 보임을 당하는 것, 즉 우리가 도라에 의해 인지되는 것처럼 보이는 상황에 놓고 마크의 카메라의 시점보다는 마크의 시점을 공유하도록 하는 것, 동시에 감추어진 카메라의 눈에 접근하는 안전함과 관음증적 특권을 누릴 수 있는 것. 중요한 것은 이 영화는 관객들에게 관음증자가 열망하는 시점들의 환영적이고 불가능한 조합을 제공한다는 것이다. 한편으로 들키지 않는 관찰의 상징적 권력, 다른 한편 상호작용과 실존적 인정. 그러나 이는 바로 폐기된다. 영화가 처음 상영될 때, 영화관의 모든 사람들은 영화를 보는 마크, 이를 보는 우리, 그리고 우리를 보는 뒤에 있는 누군가를 상상하라.

레이놀드 험프리가 주목하는 무시되기 쉬운 관습들. 우선 마크가 서사외적 카메라에 너무도 근접하는 바람에 화면이 뭉개지는 장면. 이러한 뭉개짐은 관객의 관심을 서사외적 카메라의 존재 쪽으로 이끈다. 이는 곧 마크의 서사내적 카메라에 의해 우리가 봄을 당할 수도 있다는 느낌을 갖게 만든다. 상처받을 수 없음의 깨짐. 우리의 시점은 물리적으로 영화의 서사 안에 닿을 내리기 때문에 관찰당할 수 있고 우리의 시선은 더 이상 안전하지 않다. 그러니까 영화 속에는 두 대 이상의 카메라가 존재한다는 것이고, 그것들 중 어느 것도 우리의 시점과 일치하지 않기 때문에 우리는 관찰당할 수 있다. 거리감과 관여, 비가시성과 인간적 인정 모두를 향한 욕망.

원래의 대본에는 코트에 감추어진 카메라를 보여주는 장면은 없었다. 만일 영화가 그 장면을 포함하지 않았다면, 관객은 마크가 뷰파인더를 보면서 촬영한다고 가정했을 것이다.

편집의 문제: 뷰파인더가 보여주는 원래의 화면과 마크가 재생시키는 화면 사이에 차이들이 존재한다. 도라의 놀란 눈을 보여주는 화면과 비명을 지르는 입을 보여주는 화면의 차이.

실제로 뷰파인더에 눈을 대지 않고도 그렇게 정교하게 찍을 수 있는가의 문제. 그러나 이러한 의의제기는 영화가 관객이 그 장면을 읽는 방식을 통제하는 관습들을 무시하는 처사다. 전형

적인 관객은 아마도 마크의 경험을 공유하고 희생자가 살해 당할 때 그녀가 겪는 공포를 관찰할 따름이다. 오프닝의 마지막 장면까지 도라는 카메라를 의식하지 못한 것처럼 보이고 따라서 그 장면의 효과는 부분적으로 관객을 감추어진 관찰자로 만드는 것이다. 이는 이어진 장면에서 우리가 마크의 뒤에 위치함을 통해 알 수 있다. 이러한 낯설게 하기는 이 장면이 연출된 것이라는, 곧 우리를 위해 배치된 연기라는 강한 느낌을 갖게 한다.

삭제된 장면: 계단과 쓰레기통에 던져진 카메라 팩

관찰을 관찰하기: 헬렌이 영화를 보는 것을 촬영하려는 마크. 비비안에게 나를 찍고 있는 당신을 찍겠다는 마크. 헬렌에게 자신의 죽음을 찍는 카메라를 언급하며 그것을 지켜보라는 마크. 이러한 반복은 관객 또한 누군가를 지켜보는 누군가를 지켜보고 있음을 환기시킨다. 남성 주체가 갖는 강박적 자기-지시성!

응시 혹은 시선: 대타자의 철두철미한 응시에 대한 참조. 그것은 우리가 보이고 평가받음을 깨닫는 순간이다. 그것은 스스로와의 관계에 변화를 표기하는데, 우리가 타자에게 보이는 방식 쪽으로 반성적 선회를 야기하기 때문이다. 사르트르는 『존재와 무』에서 시선 혹은 응시의 주제에 하나의 장을 바쳤다. 그는 특히 시선이 타자를 대상화하는 방식들에 주목한다. 절시증에 대한 사르트르의 가장 익숙한 보기는 우리가 열쇠 구멍을 통해 보는 것에 사로잡힐 수 있다는 고전적인 시나리오다. 시각 장은 순전히 보는 사람을 위한 것이지만 하나의 소음이 들리면, 그는 이제 다른 사람의 시선의 대상임을 깨닫는다. 따라서 이 시선에 드러나면, 우리는 스스로 'Peeping Tom'으로서 대상화되고 분류됨을 알게 된다. 이 경우 시선은 수치심을 유발한다.

판-옵티콘: 모든 것pan을 보는optic 것, 곧 전망 감시탑은 제레미 벤담이 고안한 건축 형식이다. 보이지 않으면서 보는 구조. 이는 사실상 모든 사회 층위, 군사전략, 감옥, 학교, 병원, 미디어에서 작동하는 권력기제이다. 이는 분리와 관찰을 통한 엄격한 규율을 얻는 수단으로 도입되었던 통제의 건축에서 파생한 것이다. 제레미 벤담은 본질적으로 감시 기계인 판옵티콘이라는 용어를 만들었다. 그것은 현 시대에서 개인과 집단 통제가 어떻게 가능하고 유지되는가의 주요한 모델이 되었다. 그것은 또한 미디어에서 가장 인기 있는 예능 장치들 중 하나가 되었다. 벤담은 애초에 처벌 시스템으로 사용될 수 있는 건축 형태로서 판옵티콘을 시각화했다. 여기서 죄수들은 각기 하나의 감방을 점유하는데, 원형으로 이루어진다. 그들은 서로를 볼 수 없고, 구조의 중심에 있는 탑을 점유하는 경비들을 볼 수도 없다. 그러나 경비들은 어느 때고 그들이 선택한 자들을 볼 수 있다. 죄수들은 언제 자신들이 감시를 당하는 지 알 수 없지만 보이지 않는 현전이 언제나 느껴진다. 감시당하는 자들은 자신들이 부단히 시선에 종속되어 있다는 느낌에서 결코 자유롭지 못하다. 이 경우에 경비들의 비가시성, 그들이 실제로 감시하고 있는 지를 알 수 없다는 것이 이 권력의 본질적인 부분이다.

리얼리티 프로그램은 이와 같은 다양한 봄/보임의 구조들을 사용하는데, 이는 시청자의 관음증/절시증(따라서 참여자의 노출증적 특징들)에 호소한다. 이러한 쇼들은 오직 전망감시 기술을 이용할 수 있기 때문에 가능하다. 이러한 유형의 예능 프로그램의 생산 배후에 있는 원래의 생각들은 삶에 대한 진실 한 조각을 제공하자는 것이다. 비록 참여자들이 정확히 어느 순간에 시청자들에게 자신들이 보일지 알지는 못하지만, 그들의 행위의 패턴은 관찰 매체에 의

해 영향을 받는다. 참여자들의 행동은 대타자의 시선의 대상들로서 자신을 보는 입장이 되면 바뀌게 된다. 우리는 관찰을 당하는 사람들의 행동이 이러한 지식에 의해 영향을 받는 정도를 보아야 한다. 따라서 비록 그 포맷이 사람들이 상대적으로 자연스러운 환경에서 어떻게 행동하는 가를 보여주려는 것이지만, 그것은 정확히 하루 종일 보이지 않는 시선에 의해 관찰당하는 것처럼 사실상 부자연스러운 분위기를 설정한다.

<트루먼 쇼>(1998)에서 우리는 보인다는 것을 전혀 의식하지 못한 채 보이는 새로운 형식을 만난다. 이 영화는 그 주제를 심각하게 탐구한다. 주인공 트루먼은 관찰 당하지만 이 사실을 전혀 모른다. 그는 TV 방송국에 의해 입양되어 거대한 세트장에서 자랐는데, 그곳에 거주하는 사람들은 정상적 사회의 외양을 연기한다. 하루 24시간 내내 그는 자신의 가장 내밀한 세부까지도 관찰당한 채 살아간다. 트루먼은 자신이 인터넷 TV 쇼의 스타라는 사실을 완전히 모르고 있다. 그 시나리오에는 편집증적 악몽이다. 주인공을 제외한 모든 사람이 삶을 연기하는 사건의 진정한 사태에 연루되어 있지만, 주인공만 그 사실을 모른다. 따라서 그는 자신의 행동 패턴을 조정하거나 제한할 수 없다. 그는 자신이 어떻게 지각하는 지를 생각하면서 살아갈 수 없다. 자신이 관찰당하고 있다는 이러한 지각의 결여는 그가 다른 사람들에게 투사하는 이미지에 대해 염려할 필요가 없다는 것을 의미한다. 트루먼은 자신의 비현실적 세계에서만 진정한 사람 true-man이다. 절시증이라는 표현으로 돌아가서 이제껏 논의한 두 가지 형태들을 다 음의 용어들로 분류할 수 있다.

1. 대상화하는 능동적 시선
2. 공감하는 수동적 시선

TV와 영화의 가치들은 오랫동안 변화해왔다. 이는 기술에서의 다양한 변화들에 기인한 것일 수 있다. 영화의 초기 시절은 슬랩스틱 유머로 흥행했다. 여기서 두드러지는 것은 스크린 상의 인물들의 불운에 대한 다소 잔인한 형식이었다. 여기에는 인물들의 불운에 대해 관객은 웃음을 짓는 대상화의 과정이 존재한다. 이는 여전히 많은 만화영화 속에서 작동하는 스타일이다. 가령 <툼과 제리>. 이러한 유형의 붐과는 대조적으로 대부분의 현대 미디어는 관객들로 하여금 인물들이 처한 상황들에 공감하게 이끈다. 요즘 유행하는 막장 드라마를 포함해서 soap operas가 대표적이다. 관객들은 플롯 속으로 휘말리는데, 실제로 위험한 상황에 빠지지 않고 자신의 가정의 안락함 속에서 등장인물들과 함께 산다. 실제적 결과를 감내해야 하는 것은 오직 연극의 인물들뿐이다. 이 경우는 TV 앞에서 수동적으로 있기보다 자신들이 그 이상을 한다고 상상을 할 수 있는 하나의 방식이다. 많은 면에서 관객들은 이러한 허구적 인물과 상황들에 정서적으로 참여하면서 자신들의 삶을 복돋을 수 있다. 물론 스스로의 인생을 위험에 빠뜨리지는 않으면서 말이다.

같은 방식으로 관객은 트루먼에 공감하게 된다. 이 영화에는 단 한 번의 신뢰성의 순간이 존재한다. 그가 점차로 자신의 세계의 진정성에 대해 의심하게 되는 외부로부터의 진실 된 개입의 순간. 이 지점에서 관객은 트루먼의 편집증의 느낌들과 공감할 수 있다. 우리가 거대한 실험의 주제가 될 수 있다는 문제는 너무도 비현실적이어서 상상할 수도 없는 것처럼 보인다. 그러나 그것은 낯익은 환상 혹은 악몽이다.

그 영화에서 그 쇼는 방송국의 고수익 사업이다. 그 쇼의 제작들은 거대한 감시 기계를 유지하며 트루먼은 단지 하나의 자산, 소유물, 황금알을 낳는 거위일 따름이다. 한 인간에 대한 거대한 공모에 해당하는 것을 경제적으로 유지하고 수립할 수 있도록 하는 것은 관객의 규모와 열렬한 시청률 덕분이다. 이론적으로 트루먼은 떠날 자유를 갖는다. 그러나 이는 제작자들의 입장을 대변하는 솔직하지 못한 주장인데, 제작자들은 트루먼이 자신에게 낳은 유일한 세계를 떠나려는 욕망을 실행할 능력을 부인하는 식으로 그의 삶을 만들어왔기 때문이다. 예컨대 페리를 타고 여행하는 것에 대한 공포(일반적으로 물에 대한 공포)는 자신의 아버지의 익사에 대한 명백한 죄의식의 결과이다. 트루먼의 결정들은 작가들이 부과한 한계들 안에만 존재한다.

한 젊은 여성의 경고로 인해 트루먼은 자신이 살고 있는 환경과 그곳에 사는 사람들을 제대로 바라보기 시작한다. 그가 시선의 대상임을 강렬하게 느끼는 순간, 그는 보이지 않으면서 보기 위해 가로등 뒤로 숨는다. 그는 자신을 감시하는 보이지 않는 시선들의 징후를 찾으려 무언가 가시적 반응들을 촉발할 수 있는지를 알아보려고 한다. 관객은 그의 노력에 공감한다. 어쩌면 그의 투쟁을 자신들의 것인 양 느끼면서 말이다. 궁극적으로 트루먼은 대상으로서의 자신의 가시성의 한계를 위반하려고 시도한다.

시선에서의 지배적인 긴장은 실존주의 철학에서 상세하게 연구되었다. 판옵티콘과 달리, 사르트르의 지옥은 모든 것을 보는 권력의 부재 속에 서로 간의 봄/보임의 관계다. 중재할 수 있는 사람은 없다. 이는 합의의 가능성이 전혀 없는 투쟁이다.

<이창>(1954)은 눈의 욕망에 관한 영화이며, 시각 장에서의 대상 a의 출현에 관한 영화다. 영화 오프닝에서 카메라는 건물들이 접해있는 안마당이라는 공간적 배경을 보여주고 건물 밖으로부터 제프의 방 창문 안으로 들어가 그를 소개하고는 다시 창문 밖으로 나온다. 이러한 카메라의 움직임은 거대한 눈으로서의 창문과 카메라의 눈의 일치로, 우리의 시선과 제프의 시선의 온전한 동일시를 묘사한다. (지젝, 『항상 라캉에 대해 알고 싶었지만 감히 히치콕에게 물어보지 못한 것』, 새물결, 236쪽)

여기서 창문이 하나의 눈으로서 기능한다는 사실은 방 자체가 암실로 기능한다는 사실에서 분명하다. 사실 창문 이쪽의 상황은 창문 저편에 펼쳐지는 것의 반전된 이미지다. 가령 깃스한 제프와 침대에 누워있는 쏘월드의 아내, 쏘월드의 아파트로 침입하는 리사와 제프의 아파트로 침입하는 쏘월드. 제프가 틀어박힌 이 방은 하나의 암실이며 눈에 상응한다. 제프는 엄밀히 말해 절대적 시점, 그러니까 떠날 수 없고, 자신을 볼 수 없으며, 오직 타자들만을 볼 수 있는 시점, 따라서 관음증자일 수밖에 없는 시점을 의미한다. <사이코>에서 노먼 베이츠는 이 점을 잘 표현했다. “나는 우리 모두가 자신의 개인적 뒷에 빠져있다고 생각합니다. 우리 중 누구도 절대 빠져나올 수 없는 것이지요.” 그런데 이런 절대적 시점은 라캉에 따르면 한 점에서만 보지만 모든 지점으로부터 보이는 시점이기도 하다.

제프는 이 지점에서 벗어나 타자의 눈을 통해 자신을 바라보려고 한다. 쏘월드의 창문이 이제 하나의 눈으로 기능하고 대상 a로서 출현한다. 어떻게 창문이 눈처럼 기능할까? 사르트르에 따르면 공격하는 동안 피해야 할 농가의 창문은 이미 눈이다. 쏘월드의 창문 안쪽 깊숙한 곳

에서 담뱃불이 어른거리는 장면을 주목하라. 사르트르에 따르면 타자의 응시는 눈을 감춘다. 우리는 응시를 표명하는 대상을, 우리를 보고 있는 창문/눈을 보지 못함을 대가로 그 응시를 감지한다. 라캉에 따르면 창문 및 창문의 응시 모두를 볼 수 있다. (시선과 얼룩으로서의 응시의 분열) 창문에 비친 그 얼룩, 그러니까 담뱃불. 창문 자체가 응시를 되돌려주는 그 지점. 맹점에서 쏘월드의 창문은 제프를 본다. 다른 창문들과 다르게 쏘월드의 창문이 응시를 되돌려주는 이유는 그 속에 제프의 욕망을 추동하는 무언가가 있기 때문이다. 경찰인 친구가 쏘월드의 결백을 주장할 때 그는 절망에 빠진다. 이는 리사를 어떻게 해서든 자신으로부터 떼어내려는 자신의 욕망을 반영한다. 제프는 결혼을 두렵고, 지루하고, 억압적인 것으로 간주하는데, 따라서 쏘월드 부부의 모습이 그를 사로잡는다. 그 부부의 삶은 마치 제프의 생각을 반영하듯 단절되어 있다. 얼룩으로서의 담뱃불은 사르트르의 무화하는 시선에서는 보이지 않는다. 오직 욕망하는 주체에게만 보인다.

<이창>에서 압권인 장면은 처음으로 응시가 되돌아오는 장면으로, 자신을 향한 창밖의 시선을 눈치 챈 쏘월드가 카메라를 직접 쳐다보는데, 이는 관객에게 바로 전달되어 쏘월드에게 직접 들킨 것 같은 서스펜스를 전해준다. 쇼트와 역쇼트로 이루어지는 느릿한 싸움의 장면이 이어진 후 제프는 정확히 자신을 볼거리로 발견한다. 관음증자가 이처럼 볼거리로 변형되는 것은 사진 밖으로 걸어 나온 쏘월드의 덕분이다. 그가 제프를 창문 밖으로 던져버림으로써 제프는 구경거리, 응시의 대상이 된다. 제프는 보이는 것을 원치 않으며, 따라서 쏘월드의 응시를 피하려고 눈을 손으로 가린다. 여기에 관음증에 대한 히치콕의 비판이 존재한다.

“내가 만일 사진 속에 있는 그 무엇이라면, 내가 얼룩이라고 불렀던 것은 언제나 스크린의 형식 속에 있을 것이다.”라고 라캉은 말한다. 관음증자가 존재하려면 사진 안에 어떤 얼룩이 있어야 한다.