

다르덴 형제 영화에서 '노동'의 의미와 형식미학

Meaning of 'Labor' and Aesthetic in Dardenne Brothers' Films

안승범
경희대학교 국어국문학과

Soong-Beum Ahn(holy31ch@hanmail.net)

요약

다르덴 형제의 영화는 사회의 변방으로 밀려난 소수자들의 문제를 다룬다. 특히 오늘날 노동 시장에서 가치를 박탈당한 인간의 삶에 큰 관심을 가진다. 이 글은 칸 영화제 수상작인 다르덴 형제 영화의 근작 <로제타>, <아들>, <더 차일드>, <로나의 침묵>, <자전거 탄 소년>을 대상으로 그러한 다르덴 형제의 사회인식을 살펴본다. 그리고 그들의 사회인식을 정확하게 담아내는 고유한 형식미학적 스타일을 분석해 보고자 한다.

먼저 다르덴 형제 영화의 내용을 보면, 절망적인 생계의 문제에 봉착한 개인이 등장한다. 그들의 고통은 정도 차를 두고 실업 상황과 긴밀하게 연관되어 있으며, 그로 인해 불가항력적인 '불안'과 '소외'의 이미지를 내보인다. 유념할 것은, 다르덴 형제의 영상은 내용을 담는 단순한 플랫폼이 아니라, 본질적인 주제의식을 드러내는 고안된 양식이라는 점이다. 단편적인 예를 들면, 인물을 담아내는 카메라의 위치와 시선, 움직임 모두가 세계 내에서 인물이 처한 상황을 성찰하게 한다. 플롯에 대한 고려도 거의 없고, 극적 장치도 없으며, 평면적이고 직선적이기까지 한 다르덴 형제의 영화가 끊임없이 긴장을 안기는 이유도 그와 같은 독자적인 형식미학의 힘이라고 할 수 있을 것이다.

■ 중심어 : | 다르덴 형제 | 스타일 | 노동 | 공론장 | 형식미학 |

Abstract

Dardenne brothers' films deals with minorities' issues who are shoved out to periphery of society, and especially takes interest in value-deprived human life in labor market of today. This study examines such social awareness of Dardenne brothers targeting their latest works awarded in Cannes Film Festival, <Rosetta>, <The Son>, <The Child>, <Lorna's Silence>, <The Kid with a Bike>. And analysis is attempted about Dardenne brothers' unique formal aesthetic style that exactly captures such social awareness.

In Dardenne brothers' films a person shows up who faces abject matter of living. Their agony is closely connected to unemployment, and shows images of irresistible anxiety and alienation. Dardenne brothers' images are not only simple platform with contents embodied, but designed form showing essential thematic consciousness. Location and gaze, motion of camera capturing a character makes us to reflect the situation a character is facing in the world. There are almost no regard about plots, no dramatic devices, superficial and even straightforward, but Dardenne brothers' films have such independent formal aesthetic, which makes able to give endless tension.

■ keyword : | Dardenne Brothersstyle | Labor | Public Realm | Formal Aesthetics |

I. 서론

형제 감독인 장 피에르 다르덴(Jean-Pierre Dardenne)과 룩 다르덴(Luc Dardenne)은 시나리오에서부터 연출에 이르기까지 공동 작업을 통해 고유한 영화세계를 구축해 왔다. 다르덴 형제의 칸영화제 수상 이력은 그들 영화의 가치에 대한 외부적 평가를 가늠하는 데 참고할 만한 표지가 된다. 주지하다시피, 그들의 네 번째 장편 영화 <로제타>(Rosetta, 1999)부터 <자전거 탄 소년>(The Kid With A Bike, 2011)에 이르기까지, 그들의 최근작들은 모두 칸영화제에서 각종 상을 받는다. 세계적인 영화제 중에서도 가장 큰 규모를 자랑하는 칸영화제의 입지와 주목도를 고려할 때, 다르덴 형제 영화에 대한 일관된 찬사는 그들 영화의 특징점에 대한 관심을 환기시킨다.

그럼에도 다르덴 형제 영화를 가로지르는 특유의 생성과 형식미학을 엄밀하게 분석한 국내 연구는 분량 면에서 많다고 볼 수 없다[1]. 그간 단편적인 평문들을 통해 다르덴 형제 영화에 대한 대체의 평가가 집적되어 왔다고 할 수 있다. 다르덴 형제 영화에 관한 가장 핵심적인 평가를 요약하면, 사회 제도권에서 결락되어 가는 인간을 향한 진지하고 엄정한 성찰을 지속해 왔다는 점이다. 물론 그러한 사회인식을 담아내는 영상의 독자적인 방식에 관하여도 주목을 끌어 왔다. 이를테면, 다르덴 형제의 영화는 작위적인 서사라인을 배제한다. 극적이고 계몽적인 전언을 직설적으로 드러내는 방식과 타협하지 않고 열린 결말을 추구한다. 특유의 핸드헬드(Hand-Held)기법은 관객을 등장인물 곁으로 밀어 넣고 영화 속 갈등을 함께 공유하게 하는 전략을 드러내며, 다큐멘터리적 진실을 추구하는 그들의 성향을 대변한다. 또한 이탈리아 네오리얼리즘(neo-realism) 영화나 '도그마 선언(Dogma 95)' 그룹 영화의 한 특징처럼 비전문 배우를 고용해 패턴화된 연기를 지양하는 것도 큰 특징이라 할 수 있겠다.

다르덴 형제 영화를 향한 그러한 분석은 일정부분 유효하다고 판단된다. 덧붙여 유럽과 영미권 영화학자들과 평자들은 다르덴 형제 영화를 사회에 대한 비판적 인식의 측면에서는 파올리니(Pier Paolo Pasolini)의 작

업과 견주기도 한다. 또한 다르덴 형제는 스스로 부인하지만 복수의 비평가들은 엔딩 처리 방식 등을 거론하며 로베르 브레송(Robert Bresson)의 흔적을 말하기도 한다[2]. 실제로 <더 차일드>의 엔딩은 브레송의 <소매치기>의 그것을 연상시킨다. 한편에서는 동시대의 감독 중 부르주아 세계의 폭력에 지속적으로 관심을 보여 온 오스트리아의 미카엘 하네케(Michael Haneke)의 작업과 비교[3]하기도 한다. 다르덴 형제 영화에서는 개인의 힘으로 극복할 수 없는 가난의 문제가 사회적 폭력으로 증언된다는 것이다. 여기서의 '증언'이란 표현은 중요하다. 다르덴 형제 영화는 카메라가 독립적인 목격자의 눈으로 기능하면서 주인공이 처한 현장을 구체적으로 감각하게 하기 때문이다[4]. 그 연장선상에서 <로제타>에 한정하여, '목격자의 눈'이 아버지의 부재에 관한 유령적 시선을 보여준다고 분석한 견해도 존재한다. 결과적으로 지금까지의 국내외 연구는 다르덴 형제 영화의 형식적 특징에 집중했고, 그 중에서도 독특한 카메라의 위치와 상징적 시선, 그리고 그것의 의미에 주목했다. <로나의 침묵>을 예로 다르덴 형제 영화의 형식과 시선을 긍정하며, 레비나스(Emmanuel Levinas)가 제시한 윤리적 대안을 읽어내는 연구도 넓은 범주에서는 동궐에 놓인다[5].

그러나 그러한 특징들은 다르덴 형제의 영화를 더 깊이 비평하기 위한 초입에 해당한다고 보는 편이 옳을 것이다. 예컨대, 다르덴 형제가 주목해 온 사회적 소수자들의 문제는 그들의 상징적 거점을 면밀히 파악하는 작업을 요구한다. 영화가 시작되기 이전, 그러니까 영화 안에서 어떤 '사건'이 발생하기 이전부터 그들은 사회구조적인 균열점을 예각적으로 드러내는 위치에 놓여 있기 때문이다. 그래서 본고는 다르덴 형제의 장편 영화를 관통하는 감독의 사회적 자의식을 확인하기 위해 등장인물들의 공체험(共體驗)이라고 할 수 있는 '노동할 수 없는 상태', 곧 '실업'의 의미를 천착해 보고자 한다. '실업'이라는 현상 이면에는 이주민 문제, 복지의 사각 지대에 놓인 사회적 약자의 문제 등이 맥락화되어 있는 바, 노동하지 못하는 주인공들에 대한 연구는 다르덴 형제의 영화를 분석하는 방법 중 가장 긴요한 독립 방법이라고 판단된다.

또한 다르텐 형제가 구축해 온 독자적인 형식미학은 그 자체로 주제의식과 밀착된 전언이라는 측면에서 분석될 필요가 있겠다. 다르텐 형제의 영상은 내용을 담는 단순한 플랫폼이 아니라, 본질적인 주제의식을 드러내는 고안된 양식이라고 할 수 있다. 단편적인 예를 들면, 인물을 담아내는 카메라의 위치와 시선, 움직임 모두가 세계 내에서 인물이 처한 상황을 성찰할 수 있도록 돕는다. 플롯에 대한 고려도 거의 없고, 극적 장치도 없으며, 서사 진행의 측면에서는 평면적이고 직선적이기까지 한 다르텐 형제의 영화가 끊임없이 긴장을 안기는 이유도 그와 같은 독자적인 형식미학의 힘이라고 할 수 있을 것이다.

논의를 체계화하기 위해, 이 글은 먼저 오늘날의 노동 시장에서 가치를 박탈당한 인간의 문제를 확인하면서 다르텐 형제 영화를 부유하는 불가항력적인 '불안'과 '소외'의 이미지를 살펴보고자 한다. 우선적으로는, 마르크스주의 전통과 리프킨(Jeremy Rifkin)의 견해에서 다르텐 형제가 만든 인물들의 실업 문제를 검토하고, 궁극적으로는 아렌트의 공론장 개념을 통해 그들을 노동 주체로 용인하기 위한 사회 윤리적 태도를 확인해보도록 하겠다. 논의의 집중성을 제고하기 위해 본고의 대상으로 한 다르텐 형제의 영화는, 그들 영화세계의 견결성을 보여준다고 판단되는 다섯 편의 근작으로 제한하고자 한다.

평단으로부터 이미 거장으로 인정받는 다르텐 형제이지만, 아직 그들의 영화세계는 진행 중이다. 가장 최근에 연출된 <자전거 탄 소년>의 결말을 통해 가늠해보건대, 다르텐 형제의 영화는 향후 소재와 주제 면에서 다른 관심사를 담아갈 가능성도 엿보인다. 따라서 이 글은 다르텐 형제가 지금까지 구축해 온 영화미학의 일단(一端)을 정리하고, 그들 영화에 붙여진 다양한 수사의 실체를 재논의하는 데 의의가 있다고 할 수 있겠다.

II. '노동해야 하는 인간'에 대한 영화적 가시화

다르텐 형제의 인물들은 사회로부터 점차 고립되어 간다. 표면적인 이유는 제각각이지만, 그들을 묶어주는 공통점은 그들이 '실업 상황' 혹은 '실업이 예상되는

상황'에 처해 있다는 것이다. 그로 인해 그들은 심각한 정신적 고통에 내몰리게 된다. 이를테면, <로제타>에서 주인공 로제타는 임시직을 전전하지만, 항상 일방적으로 해고당한다. 이때의 일방성은 '실업'이라는 결과가 개인의 노동에 대한 의지와 상관없다는 것을 보여준다. 로제타에게 노동은 절박하다. 그녀가 경제활동을 할 수 있는 최소한의 수단을 얻지 못하면, 어머니와 함께 그녀는 더 이상 사회 내부에 발붙일 수 없을 것처럼 보인다. 충분한 설명은 없지만, 그들 모녀는 사회로부터 공적인 관심을 받을 수 있는 위치에서 이탈해 있다. 로제타의 아버지는 애초에 부재하고, 어머니는 매춘과 알콜 중독으로 정상적인 사회생활을 포기한 상태다. 그들이 몰래 잠입해 살고 있는 캠핑장은, 누군가에게는 야외 생활을 체험하는 임의적인 여가활동의 공간이지만 그들에게는 생존의 마지막 보루처럼 여겨진다. 어린 가장인 로제타에게 '실업의 지속'이 살인적인 환경으로 다가오는 것은 그 때문이다.

로제타가 사회 안에서 취하고 있는 상징적 거점은 <더 차일드>의 소나가 처한 위치와 미묘하게 중첩된다. 미혼모인 소나 역시 가족으로부터의 지원없이 스스로 자기 생활을 책임져야 하는 상황이다. 더군다나 그녀에게는 갓 태어난 아기가 있다. 철없는 아기 아빠인 브루노는 좀도둑질로 연명하는 사회부적응자다. 브루노는 경제적으로 무능력할 뿐만 아니라 자신의 심각한 현재 상태를 진단하지 못한다는 점에서 더 큰 우려를 낳는 인물이다. 그 때문에 소나 역시 스스로 가장이 되어 경제활동을 해나가거나, 브루노를 어떻게든 변화시켜야 하는 상황에 놓여 있다. <더 차일드>가 우울한 전망을 이끌어내는 까닭은, 이야기 진행상 소나와 아기의 미래가 브루노와의 관계를 통해서만 예견되기 때문이다. 그러나 영화의 마지막 씬에 이르기까지 브루노는 소나와 아기, 그리고 사회에 대해 최소한의 윤리적 책임감을 갖지 못한다. 더욱 안타까운 것은, 수감생활을 반복하는 브루노의 미래에 긍정적인 노동환경이 주어질 것이라는 기대가 불가능하다는 점이다.

<더 차일드>의 브루노 캐릭터는 <아들>에서 살인 죄를 치르고 세상에 나온 프랜시스와 <자전거 탄 소년>에서 범죄의 유혹에 노출된 시릴의 상징적 거점과

유사한 측면이 있다. 더 구체적으로, 브루노의 현실은 프랜시스와 시릴의 현재 상황이 긍정적인 방향으로 개선되지 못했다면 때 도달하게 될 가까운 미래처럼 여겨진다. 프랜시스와 시릴 모두 브루노처럼 가족으로부터 버림받았다. 보통의 경우라면, 그들 나이의 소년은 가족 내에서 정서적인 친밀감을 경험하며 애정으로 양육받고 공적인 교육 과정을 밟아 나가야 한다. 그러나 그들은 부모로부터 정신적·육체적 폭력을 경험한 채, 각각 소년원과 보육원에서 자란다. 인간관계 면에서 정상적인 책임감을 배우며 자랄 수 있는 가능성이 애초에 희석되어 있는 셈이다. 그런 까닭에, 프랜시스도 직업훈련원에서 목공일을 배울 수 있느냐의 여부는 매우 중요하다. 또한 시릴의 위탁모 역할을 자칭한 사만다가 빼돌려져가는 시릴의 사회화를 돕는 문제는 시릴의 미래에 결정적 영향을 끼치리라 판단된다.

<로나의 침묵>에서 로나가 처한 상황은 여타의 인물들이 처한 상황과 다소 대별되지만, 그녀 역시 큰 틀에서는 '노동해야 하는 인간'을 가시화한다. 로나는 각박한 노동환경 내에서 최소한의 윤리의식을 폐기해버린 밀입국자다. 알바니아 출신인 그녀는 오로지 벨기에 시민권을 얻기 위해 마약중독자인 클로디와 위장결혼했고, 다른 불법 이민자와 재혼해서 큰 돈을 얻어 자기 가계를 갖고자 한다. 결국 그녀가 불법적인 이민 거래의 사슬에 투신해 교환 상품을 자처하게 된 까닭은 세계 내에서 경제적인 안정을 피하기 위함이다. 주목할 것은, 다르텐 형제가 유럽 사회에서 공공연하게 벌어지고 있는 위장결혼과 국적세탁의 문제를 개인적 타락의 문제로 규정하지 않는다는 점이다. 표면적으로는, 유럽 내부의 '디아스포라(Diaspora)' 문제, '정처(定處)'를 찾지 못해 완전히 뿌리 뽑힌 이주민 문제를 정면으로 드러낸다. 더 근본적으로는, 자본의 흐름 앞에 상대화된 인간관계의 심각성을 공명시킨다고 할 수 있다. 이 때문에 죽은 클로디에 대한 진정한 연민과 윤리적 각성의 순간에 이르기 전의 로나는, 전혀 다른 방식으로 로제타와 소냐의 불행을 환기시킨다고 할 수 있을 것이다.

요컨대, 다르텐 형제는 미래가 보장되지 않는 인물들을 통해 관객에게 윤리적 부채의식을 전가한다. 이때의 '윤리적 부채의식'은 노동할 수 없는 상태에 내몰린 이

들에게 무엇을 행할 수 있을 것인가에 대한 실천적 질문에서 주어진다. 또한 다르텐 형제는 영화마다 다른 상황에 처한 인물의 개인적이고 임의적인 상황을 묘사하지만, 그들 인물들을 엮어보면, 궁극적으로 유사한 문제의 다른 판본으로 이해된다. 이는 전지구적 자본주의 화가 진행된 오늘날, 벨기에라는 국가적 경계를 넘어 '노동/실업' 문제에 관한 사회구조적인 문제에 주목하게 한다. 이와 관련하여, C. 라이트 밀즈(C. Wright Mills)는 다음과 같은 견해를 내놓는다.

실업 문제를 살펴보자. 가령 인구 10만의 어떤 도시에서 한 사람만 실업자라면 그것은 그 사람의 개인 문제이다. 그리고 그 문제를 해결하기 위해서는 우선 그의 성격과 기술, 그리고 그의 직접적인 여러 기회를 살펴봐야 한다. 그러나 가령 취업자가 5,000만인 나라에서 1,500만 명이 실업자라면 그것은 공공 문제이며, 어떤 특정 개인에게 주어진 기회의 범위 내에서 그 해결책을 찾을 수는 없다. 기회를 발견할 수 있는 사회구조 자체가 무너져버린 것이다. 따라서 문제를 정확히 진술하고 그에 대한 해결책을 모색하려면 그 사회의 경제적·정치적 제도에 대한 고찰이 필요하며, 단지 개개인의 상황과 성격에 대한 고려만으로는 불가능하다[6].

주지하다시피, '노동/실업'의 구조적 문제는 마르크스주의자들의 정치적인 논변을 통해 가장 강력하게 제기되어 왔다. 일찍이 마르크스(K. Heinrich Marx)의 견해를 현실 정치의 영역에서 가장 효율적으로 차용한 레닌(Vladimir Lenin)은 「마르크스주의의 세 가지 원천과 세 가지 구성부분」(The Three Sources and Three Component Parts of Marxism)을 통해 고전적인 마르크스주의자들의 입장을 교조적으로 전달한 바 있다. 레닌은 임금노예제도를 옹호해 온 인문과학을 비판하면서[7] 자본주의 제도 안에 포박당한 노동자라면, 법적으로 자유의 신분이라 할지라도 자본가들에 의해 사실상의 노예상태에 놓일 수밖에 없음을 진단한다. 부르주아 경제학자들이 사물들 간의 관계, 곧 상품 간의 교환관계로 설명하는 자본주의 제도가 상품화된 사람을 교환하는 기획으로 굳어지고 있다는 사실을 고발한 것이다.

레닌의 견해대로, 자본주의 사회 내의 노동자는 자신의 노동력이 상품인 까닭에 경쟁이 불가피한 소비물로 살아가게 된다. 그리고 자본가계급의 부, 곧 타인의 잉여 가치를 창조하기 위해 일할 수밖에 없다. 이 같은 견해는 실업 문제를 근대 부르주아의 사회적 시간 계획의 결과[8]라고 보는 오늘날의 마르크스주의 정치학으로 이어진다.

그런데 전통적인 마르크스주의 이론은 역사적으로 '노동/실업' 문제에 관한 구체적 해결 모델을 제시하지 못했다. 다만, 노동을 통해 인간이 스스로의 가치를 보장받는다든 당위론과 노동행위가 계급 권력이 작동되는 사회 안에서 그 자체로 족쇄가 될 수 있다는 경계론 사이의 '역설'을 사유하게 했다. 이 문제의 실질적 해결 방안에 관하여는 여러 가지 다른 의견이 제시될 수 있을 것이다. 그 중 현대 자본주의 사회에 대한 검증을 거쳐 나온 리프킨의 견해는 우선 주목해 볼 필요가 있겠다.

리프킨의 진단에 따르면, 자본주의 사회 체제는 사회의 구조적 토대를 이루는 기술 기반과 결속되어 있다. 이러한 상황에서 '실업'에 대한 해석은 달라질 수 있다. 특히 자동화·정보화 기술 위에서 공고해진 작금의 자본주의 체제는 '노동 없는 세계'를 향해 나아가고 있다는 데 이견을 달기 어렵다. 리프킨은 과학자, 엔지니어, 기업주들에게는 노동 없는 세계가 힘들고 반복적인 작업으로부터의 해방의 의미가 될 것이라고 말한다. 그러나 다른 사람들에게는 대량 실업, 전 세계적인 빈곤, 사회적 불안과 격변이라는 우울한 미래상을 안길 것이라고 설명한다[9]. 결과적으로 리프킨의 진술은 마르크스주의자들의 논지와 달리, 기술결정론적 전망 위에서 출발한다. 실제로 그는 21세기 초반이면 최소한 제조업에 있어서는 거의 무노동의 시대로 진입하고, 21세기 중반 경에는 서비스업마저도 자동화된 상태로 나아갈 것이 [10]라고 단언한다.

'노동없는 세계'가 필연적으로 도래한다는 것을 전제로 리프킨이 제시한 대안은 사회적 경제 부문, 곧 공공근로 부문에서 잉여의 노동력을 흡수해야 한다는 것이다. 리프킨이 볼 때, 이는 '미사용 인간 노동력'을 효율적으로 관리하는 방편이면서 오늘날의 시장질서 안에서 문명화를 계속 추구하기 위한 유일한 대안이다.

이 같은 리프킨의 논의도 맹점이 없는 것은 아니다. 우선적으로, 그의 견해엔 개인의 실존과 노동행위와의 관련성에 대한 인간학적 고찰이 상당부분 배제되어 있다. 그에 따르면, 인간의 노동은 사회구조의 변화에 따라, 또 그 흐름에 내재된 경향에 따라 언제든지 양과 질, 대상과 방법이 바뀔 수 있다. 그 때문에 사회의 거대한 흐름이 불가항력적으로 선제하고, 개인의 불행은 조건 지워진 상황 하에서 최소한으로 논의된다. 바꿔 말하면, 더 이상 개인에게 노동선택에의 권리 등이 주어질 수 없고, 공공정책 입안자에 의해 실업자들에 대한 구제가 선택적으로 가능할 뿐이다.

그렇다면, 다르텐 형제 영화의 인물들에 대해 리프킨의 이론은 윤리적인 해결책을 제안하기 어렵다. 기술결정론에 바탕을 둔 혁신의 경영학은 소외된 자들의 현실 문제를 돌보지 않기 때문이다. 다른 관점에서 보면, 리프킨의 견해는 다르텐 형제의 인물들과 그 주변 사람들이 공동체의 운명을 개선해나갈 수 있으리라는 전망을 용인하지 않는다.

그러나 다르텐 형제의 카메라는 고통 속에 침잠해 있는 인물 곁에 서서 관객으로 하여금 그 현실 안에서 사유하게 한다. 정상적인 생활이 점차 불가능해지고 있는 인물을 근거리에서 뒤쫓게 하면서, 그들의 입장과 처지를 공체험하게 하려는 의도를 드러내는 것이다. 이러한 다르텐 형제의 시선은, 근본적인 태도 면에서 아렌트(Hanna Arendt)의 성찰을 공유한 것으로 보인다.

우리는 인간활동의 영역에서 노동을 제거하는 것이 더 이상 유토피아로 간주될 수 없을 정도로 삶의 노고와 고통을 완화시키는 길을 발견하여 그 천체성을 입증해보였다. (중략) 노동하는 사회 또는 직업인 사회의 마지막 단계는 그 구성원들에게 단순한 자동적 기능만을 요구한다. 이는 마치 개인의 삶이 실제로 종의 총체적 삶의 과정에 포섭되어 있으며, 또 개인에게 필요한 유일한 능동적 결정은 여전히 개별적으로 지각되는 삶의 고통인 개체성을 포기하고, 멍하고 '평온한' 기능적 형태의 행동을 순순히 받아들이는 것과 같다[11].

아렌트는 모든 인간을 '노동해야 하는 존재'로 규정

한다. 위의 글에서도 알 수 있듯이 오늘날에도 노동은 생물학적 소여로서 생명을 유지하기 위해서는 반드시 반복해야 하는 필연적인 인간 조건(human condition)과 다름없다. 유념할 것은, 노동사회가 자연상태와 다른 없는 일차원적 세계로 획일화되기 쉽다는 점이다. 그래서 아렌트는 "노동이 절대화된 현대사회의 생산과정으로부터 벗어나 인간에게 유의미한 새로운 세계를 시작할 수 있는가?"[12]라고 물은 후, 노동이 인간의 유일한 활동이 아니라 다른 여러 활동양식 중 하나가 되어야 한다는 주장을 펼친다. 누구나 노동을 해야 하지만, 사적이고 일차원적인 도구적 존재로 전락할 수 있는 위험을 경계하며 살아야 하는 것이다. 환언하면, 현대 사회를 사는 개인은, 소비문명이 만들어 놓은 획일적 삶과 대결하고, 자연적인 노동행위에 포함되어 자기 자신과 사적영역(The private realm)에만 몰두하는 삶에서 벗어나야 한다는 것이다.

중요한 것은, 아렌트의 경우 이 문제가 개인의 역량에 의해 해결될 수 없다는 것을 이해하고 있다는 점이다. 궁극적으로 아렌트는 사회 구성원들의 의식적 연대가 중요하다고 말한다. 그에 따르면, 현대 사회는 '사적영역'과 '공적영역'의 구분이 모호해지면서 단지 살아남기 위해 서로 공동체를 이룬 임의적이고 이기적인 집단일 뿐이다. 그런 까닭에 아렌트는 현대 사회가 당면한 문제, 곧 '세계소외'의 문제를 극복하기 위해 공적영역(The public realm)을 회복해야 한다고 말한다. 정치적·사회적·경제적으로 다른 입장, 처지, 형편에 놓인 자들의 다양성과 그들의 자유를 보장해주는 평등의 장을 만들어가야 하는 것이다.

이러한 공적인 이상 세계는 개인의 노력이나 권력집단의 정치적 실천, 제도의 수정을 통해서 현실화되는 게 아니다. 자율적 집단으로서 공동체가 서로의 노동행위의 질과 자유를 보장해주는 방안을 모색하는 공문의 장을 준비해야 한다. 사실상 다르덴 형제의 사회인식은 큰 틀에서 그러한 성찰을 경유한 것으로 보인다. 개인의 정상적인 사회화를 위해, 또한 노동할 수 있는 최소한의 환경과 가능성을 보장하기 위해 다르덴 형제가 창조한 몇몇 원조자 캐릭터의 면면은 그러한 윤리적 공동체의 가능성을 보여준다. 예컨대, <로제타>에서

로제타에게 결국 배신을 당하지만, 진심어린 친구가 되어주려고 노력했던 리켓, <아들>에서 자기 아들을 죽인 프랜시스를 끝내 감싸 안으려 하는 올리비에, <자전거 탄 소년>에서 시릴을 향한 연민을 포기하지 않는 사만다의 상징적 거점 등은 바로 그와 관련된다.

다음 장에서는 다르덴 형제가 '노동해야 하는 인간'에 관한 그들의 인식을 고유한 서사적·형식적 스타일 안에 밀착시켜 온 과정을 검토해 보도록 하겠다.

III. 다르덴 형제 영화의 의미와 형식

1. 반복적 이야기 구성과 주제의 강화

다르덴 형제는 영화계에 입문하기 전, TV 다큐멘터리를 60여 편 이상 만든 것으로 알려진다. 역시 공동연출로 완성된 그들 다큐멘터리의 주제는 도시 문제부터 시작하여 안티-나치 레지스탕스, 60년대 지방 노동자들의 생존권 투쟁, 30년대부터 80년대 초반까지의 폴란드 이민자들의 역사에 이른다. 그처럼 그들은 좌파적인 시각으로 사회적 소수자들의 문제를 보여주는 논픽션물을 오랜 시간 만든 바 있다[13]. 그렇게 보면, 다르덴 형제의 극영화는 그 이전에 만들어 온 다큐멘터리, 곧 논픽션물의 주제 의식을 연장한다고 할 수 있겠다.

이러테면, 공장에서 해고당한 후, 친구의 와플가게를 뺏어서라도 생계를 유지해야 했던 <로제타>의 로제타는 개인 윤리보다 우선되는 생계의 문제를 환기시킨다. 정상적이지 않은 방식으로 캠핑장에 입주해 사는 현실도 그와 관련되거나 매춘을 서슴지 않는 어머니의 현재도 유사한 뉘앙스를 전한다. 그래서 로제타가 캠핑장에서도 쫓겨난다면, 단순히 물리적 거처를 잃는 차원을 넘어 더 이상 사회 구성원으로 기능할 수 없는 상태에 이를 것이다.

<로제타>가 윤리의식보다 우선하는 노동과 개인 생존권 문제를 다뤘다면, <아들>은 인간의 선한 의지와 윤리적 포용의 문제를 전면에 내세운 후, 노동과 개인 생존권의 문제를 부가적으로 생각하게 한다. 주인공 올리비에에는 아내와 이혼한 후 소년원에서 이제 막 출소한 소년에게 직업훈련을 시켜주려 한다. 물론 올리비에에는

나름대로 안정적인 경제활동을 해나갈 수 있는 직업을 갖고 있다. 그러나 그가 상대하는 소년은 사회구성원으로서 정상적인 노동활동을 하지 못할 가능성이 커 보인다. 그 소년의 이름은 프랜시스인데, 그가 바로 5년 전 올리비에의 아들을 죽이고 소년원에 수감되었던 바로 그 아이이다. 그래서 올리비에에는 이중구속의 상황 앞에서 고통스러운 결정을 내려야 한다. 자기 아들을 죽인, 그리하여 자기 삶을 파탄 낸 그 소년을 구제할 것인가의 문제는 그런 종류의 것이다.

<더 차일드>의 주인공은 갑자기 생긴 아기를 팔려다가 애인으로부터 버림받을 위기에 처한 10대 부랑아 브루노다. 줌도둑질로 살아온 그는 애인 소나가 자기 아기를 낳자 입장을 통해 목돈을 만들 수 있다는 생각부터 한다. 실제로 브루노가 입장을 실행에 옮기자 소나는 그를 경멸하며 그의 걸을 떠난다. 브루노는 뒤늦게 자기의 문제를 깨닫지만 그는 이미 교도소에 갇힌 후였다. 부모와 주변 사람들에게 이미 버림받은 그에게 '가난-범죄-실업'은 서로 순환하는 인과의 고리를 이뤄왔고, 앞으로도 그럴 가능성이 커 보인다. 소나와 브루노가 서로를 의지해 이 악순환의 고리를 끊어나갈 수 있는가에 대해선 확신할 수 없다. 그들의 처지와 형편을 함께 고민해주는 윤리적 공동체의 필요성은 그로부터 주어진다.

앞에서도 설명했지만, <로나의 침묵>에서 로나가 위장결혼을 감행하면서까지 시민권을 얻으려 한 이유는 작은 식당 하나를 차려보겠다는 꿈 때문이었다. 그 작은 식당은 남편이 있음에도 연인관계로 지내 온 남자와 최소한의 경제활동을 해나가기 위한 보금자리다. 그러나 그녀는 남편 클로디가 약물남용으로 죽자 자신의 꿈을 위해 그를 이용해 온 세월을 성찰하게 된다. 기실 이 영화는 유럽 사회 내 이주 노동자 문제와 불법적인 시민권 판매, 위장결혼 문제 등을 긴밀하게 연결시켜 보여준다. 특히 영화 후반부의 로나를 보면, 시민권을 사려는 자와 시민권 브로커 사이, 그 교환 체계 내에서 상품으로 운명 지워진 자의 실존적 고통이 드러난다.

가장 최근작 <자전거 탄 풍경>의 주인공은, 생계의 힘겨움에 허덕이던 아버지에 의해 보육원에 버려진 어린 소년 시릴이다. 보육원을 잠시 나온 시릴이 어렵게

아버지를 다시 찾아갔을 때, 그의 아버지는 다시는 자기를 찾아오지 말라고 직언한다. 아들과의 미래보다도 어렵게 얻은 직장에서 자기 삶을 꾸려가는 것이 중요했던 것이다. 그래서 시릴은 주말 위탁모 역할을 자원한 사만다의 보호 아래 놓여진다. 그러나 고아처럼 버려진 그를 이용하려 드는 불량배에 의해 그는 범죄에 가담하게 된다. 그럼에도 <자전거 탄 풍경>은 앞선 영화들에 비해 예외적으로 희망적이다. 시릴은 아직 어리고, 사만다는 그의 보호자이자 친구가 되어주려는 의지 면에서 진정성과 안정감을 갖고 있기 때문이다.

종합하면, 다르덴 형제가 만든 이야기는 '노동할 수 없는 상태'와 '노동해야 하는 인간' 사이의 긴장이 서사의 뼈대를 이룬다고 할 수 있다. 그리고 그러한 이야기 전개는 반복적인 설정을 통해 강화되어 나타난다.

첫째, 가족관계의 파탄과 노동할 수 없는 상황 사이의 부정적인 상호작용을 들 수 있다. 다르덴 형제의 영화는 학대하는 아버지와 부정한 어머니, 학대받거나 자학하는 아들과 딸이 자주 등장한다. 때로는 부모 부재의 상황을 만들어 놓은 후, 사회로부터 고립되어 가는 다음 세대의 모습을 전면화한다. 이를테면, <아들>에서 올리비에의 아들을 죽인 살인범 프랜시스도 범죄를 저지르기 전 학대받는 아들이었다. 더 자세히 말하면, 그의 아버지는 없고, 어머니는 애인과 사는데 그 어머니의 애인으로부터도 그는 배척당한다. 친아버지가 어디에 있는지도 모르는 이 소년의 존재는 혈연관계 안에서도 뿌리 뽑힌 자의 진형을 보여준다. <자전거 탄 소년>의 시릴에게 닥친 고난의 조건 역시 그와 비슷하다고 할 수 있다.

둘째, 다르덴 형제의 영화는 궁핍의 문제를 개인의 불행과 사회구조적 모순이 결부된 결과라고 증언한다. 다르덴 형제가 만든 노동할 수 없는 인물들에게 궁핍을 벗어날 수 있는 활로는 보이지 않는다. 그들의 고통을 이해하는 누군가의 도움이 절실하다. <로나의 침묵>에서 로나는 시민권을 팔고 사는 주체이면서 브로커에게 이용당하는 객체이기도 하다. 그녀는 혼자 힘으로 식당을 운영하는 꿈에 근접해가는 것처럼 보이지만, 사실상 그 꿈은 브로커에게 저당잡힌 상황이기도 하다. 이주 노동자를 유혹하는 브로커의 존재는 불행의 불씨가 사

회구조 내부에 선재한다는 사실을 상기시킨다.

셋째, 다르덴 형제의 인물들은 기댈 수 있는 이웃이 없다. 이는 그들 영화의 주요 인물들이 영화가 끝난 이후에도 절망적인 상황에 침잠하리라는 추측을 가능케 한다. 예컨대, <로제타>에서 생계의 희망을 잃어가는 로제타는 유일한 혈육인 어머니와의 관계에서조차 단절되어 있다. 다르덴 형제의 관습대로 아버지는 부재하고 다른 가족이나 친구, 진정성있는 이웃은 없어 보인다. 그런 상황 속에서 로제타는 종종 캠핑장 주변에서 물고기를 낚고 풀어주는 일을 반복한다. 힘겨운 노동이라도 마다하지 않고 임시직이라도 얻어 보지만, 곧바로 실업상태로 돌아가는 로제타의 이미지와 물고기의 이미지는 유사 관계에 놓여 있다. 다르덴 형제 영화에서 원조자 역할을 하는 몇몇 캐릭터가 윤리적 공동체 형성의 가능성을 타진하는 건 사실이다. 그런데 <로제타>의 리켓이나 <아들>의 올리비에에는 증오와 연민 속에서 내적 고투를 하는 중이다. 여러 평가들이 <자전거 탄 소년>에서 다르덴 형제의 변화를 감지하는 까닭은, 희망없는 소년 시릴을 적극적으로 꾸준하게 보호해 나가는 사만다가 등장하기 때문이다. 요컨대, <자전거 탄 소년>의 시릴을 예외로 두면, 다르덴 형제의 인물들은 인간관계 면에서 상당부분 고립되어 있는 상황이라고 할 수 있겠다.

넷째, 다르덴 형제 영화의 결말은 윤리적 질문을 주제로 남기는 형태로 유사형식을 이룬다. 특히 열린 결말을 보여주는 마지막 씬은, 실업과 궁핍의 상황 속에서 단절적 소외를 경험하고 있는 주인공에 대한 윤리적 입장을 요구한다. <아들>에서 올리비에에는 자신의 아들을 죽인 소년 프랜시스를 진정으로 받아들일 수 있는가에 대한 질문 앞에 선다. 이 고민은 영화가 진행되는 동안 올리비에에게 지속적으로 주어진 것으로, 마지막 씬은 올리비에에게 더 분명한 결단을 요구한다. <로나의 침묵> 결말부에는, 죽은 남편 클로디에 대한 죄책감을 안고 시민권을 사고파는 위장결혼의 사슬에서 벗어나려 하는 로나의 모습이 등장한다. 그녀는 약물중독에 걸린 남편을 죽이기 위한 음모에 동참하려 했었다. 그래서 그녀가 러시아인이 제안한 거액의 위장결혼을 거부하고 도피하는 모습은 매우 시사적이다. 시민권을 사

고팔면서까지 추구한 맹목화된 꿈이 자신과 자기 주변인의 인간성을 말살했다는 자각이 암시되기 때문이다. 그런 까닭에, 숲속 오두막에 갇힌 로나가 공명시키는 건, 그녀가 속한 세계에 대한 윤리적 입장이다.

요컨대, 다르덴 형제의 영화는 자신이 속한 사회에서 변방으로 밀려난 여러 형태의 소수자들에 주목한다. 그러나 소재의 차이와 상관없이 핵심 전언은 유사한 궤적을 보인다. 그들 영화는 고통스러운 현실을 앞으로도 견뎌가야 할 '노동할 수 없는 인간'의 문제에 관객과 사회의 시선을 끌어들이는 방안에 집중하기 때문이다. 이를 통해 다르덴 형제는 영화 속 주인공을 소외시켜 온 공동체의 무책임함을 환기시킨다. 이처럼 다르덴 형제는 노동 문제를 부각시키는 다양한 사회적 맥락들을 건드리며, 소외된 개인의 처지를 진지하게 포용한다.

2. 의미의 점증을 위한 형식의 일체화

다르덴 형제 영화의 스타일은 주제의식과 밀접하게 교응하며 그 자체로 의미있는 형식미학을 구축해 왔다. 그들 영화의 개성적인 스타일에 관한 단편적인 논의는 여러 평문과 일부 논문에서 언급된 바 있지만, 여기서는 새로운 관점을 더해 더 구체적으로 종합하도록 하겠다.

첫째, 의도적으로 음악을 배제하는 것은 물론, 인위적으로 음향을 삽입하려 하지 않는다. 정서적 반응을 즉각적으로 불러일으키는 외재음향의 삽입은 영화적 장치로 일반화된 것이다. 그러나 다르덴 형제의 영화들은 '도그마 선언(Dogma 95)'과 관련된 영화들과 비교될 정도로 자연 그대로의 소리만을 옮겨 놓는다. <자전거 탄 소년>이 다르덴 형제 영화에서 유의미한 변화를 표지한다고 하는 이유 중 하나는, 시릴의 내면을 포착하는 장면에서 음악이 사용되기 시작했기 때문이다. 그러나 전반적으로, 다르덴 형제의 영화는 관객의 정서에 호소하는 음악과 음향을 지양한다. 이를 통해, 그들은 영화 속 서사무대가 현실과 유리된 허구의 시공간으로 비칠 가능성을 사전에 배제한다고 할 수 있겠다.

둘째, 가장 두드러진 촬영 방식으로 핸드헬드, 곧 들고 찍기를 들 수 있겠다. 핸드헬드는 사건에 현장감을 부여하고, 즉흥성, 자유분방함을 강조하는 영상을 낳는다. 주지하다시피, 장르 영화에서 상황의 긴박함을 관객

에게 그대로 전달할 때, 부분적으로 활용되기도 한다. 그러나 다르덴 형제에게 핸드헬드는 가장 보편적이고 지속적인 촬영방식이다. 다르덴 형제가 고수하는 핸드헬드의 특징을 보면, 이동하는 인물을 한걸음쯤 뒤에서 쫓아가며, 인물의 시야에 들어온 어긋난 세계를 관객이 그대로 마주하게 한다. 그 와중에 관객은 인물이 몸담고 있는 현실로 들어가 그 세계 속에서 절망의 분위기를 함께 공유하게 된다. 전혀 다른 성격의 영화이지만, 이창동의 <밀양>에서도 유사한 의도를 가지고 인물의 뒤를 쫓는 카메라의 존재를 감지할 수 있다[14]. 이러한 전략적 핸드헬드는 관객의 성찰적 시선을 이끌어내기 위한 예외적인 활용 사례로 볼 수 있을 것이다. 요컨대 다르덴 형제의 핸드헬드는 단절적 소외를 경험하고 있는 인물이 세계 내에서 느끼는 불안감, 무기력감을 관객에게 그대로 전이시키는 효과를 낳는다.



그림 1. <로제타>, <더 차일드>, <자전거 탄 소년>에서 핸드헬드 쇼트

셋째, 점프컷(jump cut)을 통해 인물이 느끼는 세계의 부자연스러움, 불연속성을 그대로 받아들이게 한다는 점이다. 다르덴 형제는 이야기의 인과적 매듭을 치밀하게 엮어가는 스타일의 감독이 아니다. 주변 상황에 대한 정돈된 설명을 배제하며 인물의 여정을 흔적으로만 공지하는 편이다. 것처럼 그들의 영화는 테크닉적인 과장도 없고, 서사적인 사족도 없다. 그렇게 보면, 다르덴 형제의 점프컷은, 절망적인 사태를 타고 넘는 인물의 여정을 절약적으로 제시하는 화법이라고 할 수 있겠다.



그림 2. <아들>의 점프컷

위의 쇼트들은 다르덴 형제의 점프컷의 특징을 그대로 보여준다. 올리비에에는 아들을 죽인 프랜시스를 직업 훈련원 제자로 받아들이지만, 연민과 동정의 마음만큼 증오와 살기를 품고 있다. 그래서 인용 쇼트들은, 자신도 분명하게 해명할 수 없는 불안에 쫓기는 프랜시스의 내면을 파편화하여 보여준다. 이혼한 전부인과 대화 장면, 햄버거 가게에서 일상적인 메뉴 주문 장면을 제외하면 대사도 거의 없다. 이 과정에서 관객은 올리비에의 분절적인 동선을 불안하게 뒤쫓으며 그의 프랜시스에 대한 심리를 간접적으로 이해하게 된다.

넷째, 다르덴 형제의 영화는 한 인물의 동선을 중심으로 진행된다. 더 정확히 분석하면, 영상 편집의 기본 방향이 인물의 내적 고투의 흔적을 순차적으로 제시하는 데 있는 것으로 보인다. 핸드헬드 촬영이나 편집방식으로서 점프컷 등은 그러한 이야기 전개에 충실하기 위해 고안된 장치라고도 할 수 있다. 특이한 점은, 앞에서 밝혔듯 인물의 움직임을 추후방, 혹은 후방에서 뒤쫓는 방식이 보편적인 영화적 관습을 위배한다는 사실이다. 그런 까닭에, “피사의 대상이 된 인물을 촬영하는 카메라는 ‘결벽적’이라 할 정도로 대상과 감정상의 완벽한 거리두기에 성공한 관찰자의 스태프로 스토킹”[15]한다는 표현은 타당한 지적이다. 종합하면, 다르덴 형제는 철저히 주인공을 따라가며 이야기를 구축해 되, 인물이 세계와 주고받는 감정을 직접적으로 보여주진 않는다. 이는 즉각적인 정서적 동일시를 의도하지 않고, 사유와 성찰을 거쳐 공감을 이끌어내기 위한 기획과 관련된다.

다섯째, 자연광 촬영에 대해 언급할 필요가 있겠다. 환언하면, 다르덴 형제는 조명을 배제한 후 영화 속 세계를 장악하고 있는 물리적 시간을 자연 그대로 보여준다. 최근작 전편을 가로지르는 이러한 특징은, 절망적인 현실에 억눌린 주인공의 ‘지금 여기’에 관객을 데려다 놓고자 하는 전략의 연장선에 놓인다. 생계를 이어갈 수 있다는 전망이 사라진 세계와 그것을 견디는 주인공의 시간 안에서 윤리적 대안을 찾게 하는 방식이라고도 할 수 있겠다.

여섯째, 다르덴 형제는 독특한 각도에서 빈번하게 클로즈업(close-up)을 시도한다. 이는 사유할 수 있는 시

간을 부여하기 위한 의도로 읽힌다. 일반적으로 클로즈업은 피사체의 물질성을 극대화하여 보여주면서 대상과의 정서적 동일시를 유발하거나 과잉의 정념을 약동시키기 위해 쓰인다. 그러나 다르덴 형제의 클로즈업 혹은 미디엄 클로즈업(medium close-up)은 앞에서도 반복해서 언급했듯이 주로 인물의 뒤통수나 측후방에서 시도된다. 따라서 관객은 인물의 감정에 빠져드는 게 아니라, 그 인물의 내면을 추측하면서 이성적인 사유 과정을 갖게 된다. 카메라의 위치에 따른 클로즈업의 전략이 것처럼 독특한 까닭에, 혹자는 다르덴 형제의 영화를 두고 클로즈업을 사용하지 않는다고 말하기도[16] 하지만 이는 오독이라 여겨진다.



그림 3. <아들>의 클로즈업

캡처된 쇼트들은 <아들>의 후반부 장면이다. 카메라는 올리비에와 프랜시스를 교차하여 클로즈업하는 것으로 두 사람의 윤리적 입장과 감정적 굴곡을 대신한다. 인적이 드문 산 속 창고로 프랜시스를 데려가면서 올리비에에는 여러 가능성을 두고 번민했을 것이다. 관객은 올리비에의 양가적인 내면을 들여다보며, 올리비에가 프랜시스에게 어떤 행동을 취할지를 긴장 속에서 상상하게 된다. 또 얼굴의 정면을 볼 수 없으므로 인해, 분노의 감정을 조절하려는 한 인간의 최선을 적당한 거리에서 사유하며 성찰하게 된다. 요컨대, 다르덴 형제의 클로즈업은 인물이 느끼고 있는 불균질한 감정들이 서로 충돌하고, 착종되는 과정을 근접하여 보여주면서 긴장감을 배가시킨다.

일곱째, 관객을 벽 뒤나 인물 뒤에 위치시킨 후, 주 피사체를 훑쳐보게 하는 쇼트의 빈번한 사용을 말할 필요가 있다. 이러한 쇼트 중 일부는 프레임 내 특정한 구조물 뒤에 주인공을 위치시켜 그조차도 다른 인물, 또는 사태를 몰래 지켜보는 관찰자로 만든다. 그들 쇼트 중 일부는, 관객으로 하여금 주인공 등 뒤에 위치시켜 '주

인공-대상 인물'의 관계를 조망하게 한다. 즉 관객을 이중의 관찰자로 자리하게 한다. <로제타>에서 친구의 와플집을 훑쳐보는 로제타의 모습, <아들>에서 자기 제자로 온 프랜시스 소식을 뒤쫓는 올리비에의 모습, <자전거 탄 풍경>에서 아버지가 일하는 장소를 찾아가 들키지 않을 위치에서 조심스럽게 걸음질하는 시릴의 시선 등은 그러한 쇼트의 예가 된다. 이들 쇼트는 관객으로 하여금 사회적·상황적으로 왜소해진 주인공의 현재를 공유하게 한다.



그림 4. <로제타>, <아들>, <자전거 탄 소년>의 훑쳐보는 쇼트

여덟째, 형식상의 스타일은 아니지만, 비전문 배우들의 활용과 동일한 배우의 반복적 활용을 설명해야 한다. 널리 알려진 바대로, 비전문 배우를 통해 영화를 만드는 방식은 리얼리즘을 추구하는 여러 영화 운동의 전통 안에서 발견된다. 그런데 다르덴 형제의 영화를 보면, 한 영화에 캐스팅한 비전문 배우들 중 상당수를 이후 영화에 지속적으로 출연시키면서 매우 독특한 '페르소나(persona)'를 만들어간다. 궁극적으로, 다르덴 형제가 애착을 갖는 배우들은 각각의 영화에서 다른 경제적 입장·정치적 위치에 놓이면서 관객을 윤리적 대화의 자리, 혹은 자율적으로 연대를 모색하는 아렌트의 공론장으로 끌어들이는다. 예컨대, 배우 올리비에 구르메의 경우 다르덴 형제의 극영화 데뷔작인 <프로메제>(La Promesse, 1996)부터 가장 핵심적인 배우로 매우 빈번하게 활용되었다. 제레미 레니에르 역시 <프로메제>를 통해 데뷔한 이후 주연과 조연으로 지속적으로 활용되었다. <더 차일드>의 인상적인 캐릭터인 10대 부랑아 브루노도 그가 연기한 것이다. <아들>에서 올리비에의 아들을 죽인 프랜시스 역을 맡은 모건 마린느(Morgan Marinne) 역시 <로나의 침묵>에서는 주인공의 국적 세탁을 돕는 남자로 출연한다. 모건 마린느의 경우, 두 영화의 개봉 사이에 놓인 시차(時差)만큼 영화들이 빗어내는 상상적 시간 안에서 반항적이고 음울한 분위기

로 성장한 듯한 착각을 불러일으킨다. 결론적으로, 다르덴 형제는 그가 애착을 갖는 배우들을 통해 정치적·사회적·경제적으로 다른 입장, 처지, 형편에 놓인 자들의 다양성을 보여주고 그들의 미래를 보장해주는 윤리적 대안을 관객에게 묻는다.

아홉째, 다르덴 형제 영화만의 특징은 아니지만, 그는 유독 설정쇼트를 배제하는 편이다. 이러한 관습은 표면적으로, 영화 내 인물의 물리적 표정을 감춘다. 다르덴 형제 영화의 경우 이야기의 시공간적 흐름을 친절하게 설명해가며 인물이 처한 상황에 인과성을 부여해가는 과정을 중요시하지 않는다는 인상이 유독 강하다. 당연한 말이지만, 그 때문에 관객은 인물의 위치변화를 포함하여 안전한 독해를 위해 필요한 여러 정보를 미리 설명 받지 못한다. 이러한 불편 속에서 관객은 인물의 감정선과 내적 갈등을 중심으로 개연성있는 독해를 해나가게 되는 바, 이것이야말로 다르덴 형제가 관객에게 원했던 자세라고도 할 수 있겠다.

IV. 형식미학 안에 잠재된 다르덴 형제의 노동관

앞 장에서 종합한 다르덴 형제 영화의 형식미학은 노동시장에서 가치를 박탈당한 소수자들의 문제를 담아내는 특유의 전략이라고 할 수 있다. 특히 핸드헬드, 점프컷, 자연광촬영과 특유의 클로즈업, 설정 쇼트 배제의 관습은 내용 이전에 굳어진 형식이 아니다. 내용을 위해 고안된 형식이면서 내용을 강화하기 위해 반복적으로 강조되고 있는 형식이라고 할 수 있다.

바뀌 말하면, 다르덴 형제는 ‘폭압적 세계-힘없는 개인’ 사이의 관계를 쟁점화하거나 최소한의 경제활동 가능성마저 잃어버린 ‘힘없는 개인’의 내면을 숙고하도록 유도하기 위해 그와 같은 영화적 형식을 고안한 것으로 보인다.

통시적인 관점에서, 또 사회적인 시선에서 노동의 의의를 생각해 보면, 우선적으로 외적 자연을 변화시키는 조작적 힘이라고 할 수 있을 것이다. 인간의 잠재력을 발현시킬 수 있는 방편이면서 궁극적으로는 사회 체제를 변화시켜가는 원동력이라고 할 수도 있겠다. 개인에

게 노동은 자아실현을 위한 능동적 활동의 의미를 포함하는 경우가 많다. 그러나 사실상 다르덴 형제가 창조한 인물에게 노동은, 착취의 한 양태이거나 삶을 이어나가기 위한 최소한의 조건이다. 중장기적인 비전을 도모하기 위해 행하는 단계적 활동도 아니고, 그래서 유의미한 목적을 의식한 실천도 아니다. 다르덴 형제에게 노동은 실존의 문제이자, 당위적 실천의 문제인 것이다.

교환하며 살기 위해서는 누구나 자신의 노동 가치를 바탕으로 교환되어야 한다. 이 같은 최소 조건이 해결된 이후 인간은 노동을 유일한 활동으로 여기는 비극적 삶에서 벗어날 수 있다. 아렌트가 경계한 ‘사적 영역 몰입’의 삶, 노동이 절대화된 현대사회의 생산과정을 극복할 수 있는 길도 그 이후에 열린다고 할 수 있다.

이는 노동에 관한 다르덴 형제의 이해를 요약한 것이라 할 수 있다. 그들은 그러한 자신들의 입장을 가장 실체적으로 보여주기 위해 일정한 형식미학을 견고하게 유지해 온 것이라 할 수 있다. 환언하면, 다르덴 형제 영화의 형식미학은 ‘노동/실업’ 문제에 대한 그들의 입장을 현장성있게 환기시키는 방식으로 굳어져 왔다. 특유의 연출 스타일이 ‘내용-형식’의 유기성, 또는 내용에 따른 윤리적 정합성을 나타낸다고도 할 수 있겠다.

‘노동/실업’ 문제에 관한 그들의 이해와 형식미학적 스타일의 관계를 몇 가지 사례를 중심으로 더 구체적으로 요약하면 다음과 같이 정리할 수 있겠다.

그는 생계의 압박에서 어느 정도 자유로운 다수의 사회 구성원들을 문제적 사태의 증인, 더 나아가 도의적인 책임자로 호명하기 위한 형식으로 핸드헬드를 견지한다. 노동할 수 있느냐의 여부가 곧 생사의 문제가 되는 사람들이, 가까운 곳에서 소외되고 있음을 폭로하고자 현장 다큐멘터리식 재현을 일관되게 유지하는 것이다. 또한 그들의 핸드헬드는 소외 당사자를 가까운 곳에서 관찰하게 하면서 문제적 상황이 벌어진 현장을 목도하게 한다. 핸드헬드 상황에서 카메라의 위치와 각도를 보면, 인물을 향한 정서적 연민이나 동정을 바라누게 아픔을 알 수 있다. 관객이 진지한 목격자가 될 수 있는 ‘거리’에 유념하면서 실천적이고 윤리적인 성찰을 주문하는 것이다.

핸드헬드와 전혀 다른 기법이지만, 클로즈업을 활용

하는 다르덴 형제의 의식적 동기를 추측해 보면, 양자는 유사한 목적으로 활용되고 있음을 알 수 있다. 사실상 클로즈업은 연출자의 동기에 따라 다양한 효과를 도모할 수 있다. 인간의 일반적인 시야와 클로즈업으로 잡아낸 영화적 화면은 매우 다르다고 할 수 있다. 인간의 눈은 대상을 근접해서 바라보다 하더라도 훨씬 더 넓은 가시(可視) 각도를 유지하기 때문이다. 따라서 클로즈업은 낮설고 생경한 극적 장치로 기능할 수 있다. 특히 얼굴 클로즈업 화면은, 관객을 '대상-인물'의 감정과 내면 상황에 곧바로 밀착시키는 역할을 하는 경우가 많다. 그런 방식의 클로즈업은 강한 정서적 감흥을 이끌어내면서 '대상-인물'의 감정선에 관객의 정서를 조응시킨다.

그러나 다르덴 형제가 클로즈업은 관객에게 '대상-인물'에 대한 정서적인 동화(同化)를 의도하지 않는다. '대상-인물'이 감당하고 있는 상황, 그가 직면해 있는 사태 안에 관객을 위치시킨 후 그 절망적인 시공간 안에서 삶의 진로를 함께 모색하게 하는 전략에 가깝다. 또한 클로즈업이 삽입되는 시점이나 빈도를 고려하면 관객에게 특별한 파토스(pathos)를 선사하기 위한 극적 장치가 아니다. 노동할 수 없는 상태, 혹은 더 이상 노동할 수 없을 것 같은 상태에 완전히 함몰된 '대상-인물'을 일상의 공간에서 지속적으로 성찰하게 하는 평범한 장치에 불과하다.

마지막으로 설정 쇼트 배제 역시 다르덴 형제의 노동관과 연관시켜 설명할 수 있다. 다르덴 형제는 <로제타>와 <아들>을 벨기에 동부 리에주에서 찍었다. 직업을 잃은 노동력 20%가 빠져나가 철강 산업도시로서 과거에 누리던 영광이 쇠퇴한 장소다[17]. 이러한 장소 선택은 그 자체로 시사적인 논점을 함유한다. 더 중요한 것은, 다르덴 형제가 설정 쇼트를 소거하면서 서사 무대가 된 고유한 장소의 물리적 좌표가 감춰진다는 점이다. 그로 인해, 관객은 그 황량한 영화 속 배경을 벨기에의 특수한 장소로 여기지 않고, 관객이 몸담고 있는 각자의 현실적 조건 속에서 생각하게 된다. 결과적으로는연중에 관객은 영화 속 현실 문제를 어느 사회에나 편재하는 것으로 여기게 될 소지가 크다. 그런 까닭에, 설정 쇼트 배제의 관습은, 관객이 속한 지역 내에서 인

간에 입각한 공론장의 형성을 도모하게 하는 효과를 낳는다.

이처럼 다르덴 형제의 주요한 형식미학은 주제 의식이 담아내는 정치성과 윤리성을 공명시키기 위한 최적화된 표현이라 할 수 있겠다. 다르덴 형제의 영화적 소재와 관심이 향후 변화해 간다면, 그에 따른 형식미학적 스타일도 변화될 수 있으리라 판단된다. 향후 이에 대한 연구에 주목할 필요가 있겠다.

V. 결론

아렌트에 따르면 예술 작품은 노동과 구별되는 근대적 인간 활동 가운데서 마지막으로 남은 생산물이다. 이때의 '생산물'은 상품이 아닌 인간 '작업'의 의미있는 산물이다. 한마디로 예술은 다른 방식의 삶을 상상할 수 있는 가능성을 열어준다. 여기서 다른 방식의 삶이란, 외로움과 불행에 기초하지 않고 '노동자/소비자'의 물질적 활동에서 벗어나는 삶을 가리킨다[18]. 이 같은 예술에 대한 아렌트의 견해는, 자연에 속한 인간 신체의 단순 활동인 '노동'과 구별되는 '작업'의 본질을 정확하게 설명한다.

아이러니하게도 다르덴 형제의 영화는 고유성을 보여주는 예술 작업을 통해 다시 인간의 1차적인 물질적 활동인 노동의 문제에 천착한다. 그의 예술 작업의 최종적인 목적이 소외된 이웃을 위한 공론장(public realm)을 만드는 데 있기 때문이다. 결론적으로, 다르덴 형제는 사회의 구조적인 모순을 비판적으로 인식하면서 '노동해야 하는 인간'의 절박성을 다양한 사회적 맥락 안에서 드러낸다. 그 과정에서 가장 두드러지는 다르덴 형제 영화의 특징점은, 주제 의식을 관객에게 가장 정확하게 전달하기 위한 형식과 스타일을 구축한다는 사실이다.

다르덴 형제에게 있어서 노동을 통해 자기 생계를 보장받지 못한다는 것은 타인과의 유대나 연대의 가능성을 상실하는 의미로 읽힌다. 또한 그렇게 고립될수록 궁핍은 심화되어 악순환은 반복된다. 다르덴 형제의 카메라는 것처럼 소외되어 가는 이웃의 삶을 보여주며 '

사회적 죽음'에 대해 함께 생각해보자고 말하는 제안자의 위치에 서는 것처럼 보인다. 또 윤리적으로 가장 적합한 위치를 찾기 위해 카메라의 각도와 거리, 움직임을 고민했고, 더 나아가 배제해야 할 테크닉과 차용해야 할 편집 방식을 구축해 온 것으로 판단된다.

<자전거 탄 소년>을 미뤄볼 때, 향후 다르덴 형제의 영화는 좀 더 희망적인 분위기를 띠지 않을까 추측된다. 다음 영화에서는 그간의 다르덴 형제 영화에 편제했던 '불안'과 '소외'의 인물들이 공동체 안으로, 사회 안전망 안으로 진입할 수 있는 가능성이 구체적으로 형상화될 수 있길 기대한다.

참 고 문 헌

[1] 박성훈, *장 피에르 다르덴과 쥐크 다르덴 영화에 나타난 스타일 연구: 서레이드 기법을 중심으로*, 한서대대학원 석사학위논문, 2010; 민병훈, “로베르 브레송과 다르덴 형제 영화의 유사성 연구- <무세트>와 <로제타>에 나타난 연출 스타일을 중심으로”, *영화연구*, 제43호, 한국영화학회, pp.169-198, 2010(3).

[2] R. Sklar, “The terrible Lightness of Social Marginality,” *CINEASTE*, pp.19-21, 2006.

[3] B. Gibson, “Bearing Witness: The Dardenne Brothers’ and Michael Haneke’s Implication of the View,” *CineAction*, Vol.62, No.1, pp.28-42, 2006.

[4] J. Mai, “The Evocation of Touch in the Dardennes’ *La Promesse*(1996),” *l’esprit créateur*, Vol.47, No.3, pp.133-144, 2007.

[5] J. Mai, “Lorna’s Silence and Levinas’s ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers,” *Film and Television Studies*, Vol.9, No.4, pp.435-453, 2011.

[6] C. 라이트 밀즈, *사회학적 상상력*, 강희경·이혜찬 역, 돌베개, p.6, 2004.

[7] 블라디미르 레닌, “마르크스주의의 세 가지 원천

과 세 가지 구성부분”, *공산당선언*, 백산서당, p.15, 1989.

[8] 최형익, *마르크스의 정치이론*, 푸른숲, p.126, 1999.

[9] 제러미 리프킨, *노동의 종말*, 이영호 역, 민음사, p.69, 2010.

[10] 위의 책, p.396.

[11] 한나 아렌트, *인간의 조건*, 이진우·태정호 역, 한길사, p.391, 2006.

[12] 위의 책, p.38.

[13] 민병훈, *앞의 책*, p.178.

[14] 이현승, 송정아, “이창동 작가론: 윤리를 창조하는 ‘반복’으로서의 영화 만들기”, *한국콘텐츠학회 논문지*, 제12권, 제2호, p.124, 2012(2).

[15] 정순영, “존재의 불안 속, ‘인간’을 담은 윤리적 영화형식”, *공연과 리뷰* 제54호, *현대미학사*, p.193, 2006(9).

[16] 송경원, “바라보되 결정짓지 않는다”, *씨네21* No.708, 2009(6).

[17] 정한식, “<아들>의 다르덴 형제를 주목해야 하는 까닭(1)”, *씨네21*, No.441, 2004(2).

[18] 사이먼 스위프트, *스토리텔링 한나 아렌트*, 이부순 역, 엘피, p.115, 2010.

저 자 소 개

안 승 범(Soong-Beum Ahn)

정회원



- 2006년 8월 : 경희대학교 국어국문학과(문학석사)
- 2010년 8월 : 경희대학교 국어국문학과(문학박사)
- 2010년 8월 ~ 현재 : 경희대학교 학술연구교수

<관심분야> : 스토리텔링, 문화콘텐츠, 문예영화