

아네스 바르다의 <방랑자>와 형식적 실험

Agnès Varda's Vagabond and Aesthetic

김숙현

연세대학교 커뮤니케이션대학원

Sook-Hyun Kim(beautypeople@hanmail.net)

요약

아네스 바르다는 자신만의 영화세계를 구축해 온 프랑스의 대표적인 여성 영화감독이다. 특히 주관성과 객관성을 혼합하는 실험적인 방식은 가장 돋보이는 특성이다. 이를 뒷받침하는 방식은 고전적 영화 방식과 상이한 영화적 형식에 대한 탐구에서 비롯한다. 이러한 접근은 현대영화의 형식을 치밀하게 분석하여 구조를 발견하는 노엘 버치의 방법론과 같다. 그래서 아네스 바르다의 대표작 중 하나이면서 1985년 베니스영화제에서 황금사자상을 수상한 바 있는 <방랑자>를 대상으로 주제와 형식의 유기적 결합을 통한 현대영화의 구조 산출이라는 형식미학적 분석하고자 한다.

인간 사이의 관계성과 접촉의 회복을 표류하는 삶의 비극적 죽음을 통해 전달하고자 한 영화의 주제는 영화의 형식적 실험을 통해 새로운 영화적 구조를 낳았다. 그 형식적 실험은 영화의 도입부의 보이스오버와 파편적이고 반복적인 구성으로서 인물과 상황 제시 방식, 서사적 양식과 비서사적 양식의 배합, 그리고 영화적 물리적 질료성을 폭로하는 방식으로서 카메라의 움직임과 편집, 그리고 플래쉬백과 사운드의 독특한 사용으로 이루어져있다.

■ 중심어 : | 현대영화 | 아네스 바르다 | 방랑자 | 형식미학 | 영화구조 |

Abstract

Agnès Varda is a French representative female film director. In particular, the method combining subjectivity and objectivity is the most outstanding characteristics. However, it can be said that the method to support this is not only theme of the film but also creation of structure including the exploration for the filmic form different from classical film form. Such an approach accords with Noël Burch's refined analysis of filmic form. Therefore, This study aims to aesthetical analysis of the form of producing the structure in modern movies through <Vagabond> which is one of the representative work by Agnès Varda and won the Golden Lion award in 1985 Venice Film Festival.

The theme of the film, the recovery of relationships among people and contacts through the tragic death of drifting life, created a new filmic structure by formative experiment of the film. The formative experiment is the fragmented and repetitive construction with the introductory voice-over, and consists of movement and editing of camera and specific use of flashback and sound through the representation of figures and situations, mixture of narrative and non-narrative style.

■ keyword : | Modern Movie | Agnès Varda | Vagabond | Formal Aesthetics | Filmic Structure |

I. 서론

‘프랑스 뉴 웨이브(French New Wave)의 할머니’라 불리는 아네스 바르다(Agnès Varda)는 분명 독특한 위치에 있다. 여성감독들이 배제되어 진행되어 온 프랑스 영화사에서 거의 독보적인 여성 감독이었으며, 영화적인 문맥에서는 지배적인 대중문화에 저항해 개인 언어로써 영화적 창작의 가능성을 보여준 감독이라 할 수 있다. 그녀는 자신만의 영화 만들기를 지칭하는 ‘영화 쓰기(cinécriture)[1]’를 통해 영화 작가(auteur)로서의 실천을 펼치며, 뉴 웨이브 시대를 관통했다. 또한 젠더(gender)적 관계와 성적 정체성에 대해 사회문화적으로 고민한 여성주의 감독의 위치에 있기도 하다. 하지만 이러한 방식은 단지 ‘가부장제적 영화적 전통 아래 여성 재현에 대한 질문’에 머물지 않고, 영화 형식에 대한 근본적인 질문과 고민으로 나아가 한 단계를 넘어선다. 이 방식은 소위 “좌안(Left Bank)”이라고 불리는 그룹의 전체적인 경향성 아래에서 설명될 수 있다.

실제로 바르다는 까이에 뒤 시네마(Cahiers du Cinéma) 그룹이 주축이 된 뉴 웨이브(New Wave) 보다는 이들보다 연령이 약간 높은 1950년대 후반과 1960년대 초반의 작은 집단인 좌안 그룹(Left Bank Group)의 멤버로 알려져 있다. 그룹의 일원으로는 아네스 바르다 외에 알랭 레네(Alain Resnais), 크리스 마커(Chris Marker), 조르주 프랑쥬(George Franju), 앙리 콜피(Henri Colpi) 그리고 그녀의 남편 자크 드미(Jacques Demy)가 속했다. 이들의 특징으로는 형식적이고 양식적으로 미학적인 실험에 더 깊이 관여하고, 다큐멘터리 작업과의 연관성을 강조하고, 여성해방 및 진보적인 정치적인 주제에 관심을 보이며 그 운동에 적극 참여했으며, 영화를 넘어서 다른 예술에 대한 높은 관심을 보인 점을 특징으로 꼽을 수 있다. 그리고 장 루쉬(Jean Rouch)와 시네마 베리테(cinéma verité)의 영향과 신소설(New Novel) 및 1960년대 평론가들에게 영향을 많이 받는 것으로 알려져 있다[2].

아네스 바르다는 문학과 사진 작업을 거쳐서 우연히 영화로 입문하면서, 그녀의 두 번째 장편이자 가장 대표작 중인 하나인 1961년 제작된 <5시부터 7시 사이의

클레오, *Cleo from 5 to 7*> 이전에, 1950년대에 세편의 단편 다큐멘터리를 제작했다. 특히 <오페라 무페거리, *L'Opéra Mouffe*, 1958>는 아네스 바르다의 다큐멘터리의 특징적인 스타일이 드러난다. 다양한 범위의 지적인 레퍼런스, 시적인 감각, 예술, 사진, 여성의 몸, 일상적인 사람들의 등장 그리고 생략된 내레이션 등 이질적인 요소 혹은 질료들이 영화적 표현의 장으로 들어온다. 그리고 이는 바르다의 주관적 해석과 관념들을 중심에 놓고, 다양한 삶의 과정, 즉 사랑, 죽음, 탄생, 나이 들어감과 같은 주제들로 자유분방하게 펼쳐진다.

첫 장편 영화 <라 푸앵트 쿠르트로의 여행, *La Pointe Courte*>, 역시 쉽게 설명되는 극영화는 아니다. 리처드 뉴퍼트(Richard Neupert)의 지적대로 영화에서 바르다는 연속성과 즉흥성 그리고 우연적 접촉과 갑작스러운 영감 모두를 그대로 허용한다. 현실적인 배경과 장소 아래, 실제적 장소성이 중요한 테마로 등장하여, 비전문적인 배우의 등장과 서사적 전략은 좀 더 복잡하게 뒤엉켜 네오리얼리즘(Neo-realism)의 전통과 일견 닮아있다[3]. 그리고 고전적 서사 방식과 극명한 대조를 이루는 구조는 다큐적이라고 할 수 있는 현실적이며 즉흥적인 요소들과 픽션적 요소들이 뒤엉켜 형성된다. 그리고 영화를 보는 관객은 불편하고 어색한 브레히트적(Brechtan) 거리두기를 체험한다. 이렇듯 좌안 그룹의 영향과 앞서 상술된 그녀의 과거 작업들의 특성을 살펴 볼 때, 결국 바르다는 다큐멘터리와 픽션, 주관적 다큐멘터리와 현실에 정확한 픽션 사이의 관계를 종합하는 일을 지속적으로 탐구하고 개선하는 작업을 해왔다고 볼 수 있다. 현대영화를 탐구한 학자로 널리 알려져 있는 노엘 버치(Noël Burch)는 그의 저서 「영화 실천의 이론」(Theory of Film Practice)에서 현대 영화의 대표적 특징으로 형식에 대한 탐구와 실험을 이야기했다. 특히 픽션 영화에서 형식과 표현양식이 어떤 매개 없이 주제를 드러내는 일 즉, 영화의 형식과 최종적인 표현양식에 따라 주제를 구성하는 현대 영화의 특성에 중요 방점을 찍는다. 주제는 형식을 만들어 내고 또 그 형식이 주제를 뒷받침 하는 상호관계성과 내적일관성이 있다는 것이다[4].

같은 맥락에서 아네스 바르다의 형식적 실험은 고전

영화와 차별을 두고 그 견고한 세계를 가로지르는 현대적인 영화 실험이면서 미학적 실천이라 평가할 수 있다. 그래서 본 논문은 그녀의 1985년 베니스 영화제 황금사자상을 수상한 <방랑자, Vagabond>를 통해서, 그녀가 영화적으로 실천한 강력한 형식적 요소들의 유기적 구성과 조합을 분석하겠다. 즉 고전영화가 널리 이룩한 픽션이라는 크고 견고한 세계 안에서 균열을 만들고 그 사이에 사실성 혹은 객관성을 정교하게 잉태시키는 그녀만의 서사체계와 영화 내의 형식과 영화 만들기의 실천 속에서 창조된 영화적 구조를 살펴보기로 한다.

II. 영화의 도입부와 등장인물 제시

1. 보이소버의 사용과 여성캐릭터 제시방식

영화의 줄거리는 간단하다. 한 부랑자 소녀가 들판의 구석에서 동사한 채 발견된다. 그리고 영화는 소녀가 죽기 전 일주일 동안 그녀가 만난 이들을 중심으로 그 시간을 되짚는다. 영화의 마지막 장면은 소녀가 그 흙구덩이에서 죽어가는 모습이다. 서사는 모나가 만난 이들을 중심으로 과거를 기억하고, 그들과의 만남이라는 경험을 직간접적으로 듣는 형식으로 구성되어 있다.

한 방랑하는 소녀, 모나의 죽음에서의 시작이라는 서사로부터 관객은 주로 인과율에 따라 그녀의 죽음을 추적하는 미스터리 추리극을 연상하게 된다. 미스터리 추리극의 특성은 관객이 인물을 따르더라도 그 인물이 들고 알지 못하는 정보에 접근해서 그 인물의 운명과 과거의 행적에 대한 해답과 가능한 결과들을 명백하게 알아내는 데 있다. 하지만 영화는 도입부에서 감독의 직접적인 문제 제시 톤(tone)의 보이소버(voice-over)를 사용해 정보를 공개한다. 그녀의 죽음과 실제적으로 무관한 이들에게 흔적을 남겼다는 ‘결과를 앞’에서 시작하며, 영화는 그녀의 인생사에 관해 알려주지 않는다. 그저 1주일간 만난 이들의 입을 빌려 그녀의 행적과 단편적 인상과 정보를 얻게 될 뿐이다. 소녀의 죽음이라는 진실에 대한 접근 혹은 보이지 않은 서사에 대한 관심에 기대는 서스펜스 장르적 방식이 아닌, 그녀가 겪은 상황과 순간들에 대한 표피적 묘사로 꼭 차 있을 뿐

이다.

영화에서 제 3자의 나레이션 혹은 익명의 보이소버(비인칭화자)가 감독의 목소리로 전달되는 점은 아주 특이할 만한 일이다. 그리고 그 방식은 정보 전달 차원을 넘어 아주 사색적이고 반성적이다. 심지어 주제와 형식을 직접적으로 암시하기도 한다. 이러한 바르다의 목소리 개입은 다큐적인 리얼리티(시네마 베리테적인 감독의 촉매자적 개입과 영화의 자기 반영성과 지시성을 드러냄)와 픽션적 요소의 첨가에 따른 서사 구축의 시작이라는 면에서, 바르다가 이 영화를 통해 다큐멘터리적 요소와 픽션적 요소를 다루는 방식을 개괄하는 가장 큰 중요 포인트가 되고 있다. 결국 이러한 다른 방식의 인과율의 적용과 감독의 보이소버는 관객에게 영화 안에서의 주관성과 객관성 사이의 모호함을 불리일으키게 된다고 요약해볼 수 있다.

모나의 캐릭터는 고전적 서사 영화에서 여성의 재현이 남성적 욕망에 의해 구조화되어 있음을 지적하는 로라 멀비(Laura Mulvey)의 논의와는 상반된다[5]. 전형화된 남성의 여성에 대한 시선(gaze)은 등장하지만, 소유와 포획의 대상에서 벗어난 여성이 모나이다. 모나의 캐릭터는 고전영화에서 고정적으로 등장하는 수동적이고 미적으로 전형화된 여성 캐릭터가 아니다. 오히려 제도 밖에서 자유로운 부랑자여서 잡히지 않고, 미친 것 같으며, 냄새 나고 더러워 불쾌한 존재이며, 나아가 위협적인 메두사이다(영화에서 장 피에르가 그녀의 아내에게 묘사한 것처럼). 관객은 남성, 여성도 아닌 위치, 즉 성적 동일시가 불가능한 상황을 관찰하게 된다. 그리고 모나는 다양한 사람들을 만나고 겪음으로써 실제적 혹은 가능성적 여성성에 대한 질문을 지속적으로 던진다. 영화 속 등장인물의 모나에 대한 증언은 여성성에 관한 부분이 많다. 그래서 모나는 여성성 그 자체라는 필터만-루이스(Sandy Fliterman-Lewis)의 논의가 적당하다[6]. 정체 모를 모나를 알아가는 줄거리만큼이나 고정되지 않고 상황에 따라 의문에 던져지고 그 정체성을 찾아가는 존재로서 여성이 제시된다. 이렇게 여성성에 대한 지속적인 의문을 만들어내는 여정을 통해 관객에게도 퍼즐과 같은 과제가 주어진다. 관객 스스로 모나에 대해 정의해야 한다. 아네스 바르다는 말한다. “나

는 관객들이 과편적인 부분들로부터 하나의 초상화를 만들어내면서 자극과 불편함을 견디도록 만들고 싶었습니다[7].”

그리고 모나의 캐릭터는 영화 속 여성등장 인물들과 절묘한 대조 혹은 대칭을 이룬다. 모나에게 강한 호기심을 보인 교수 마담 랑디에는 모나의 학력(상업 고등학교 출신)과 대조를 이루는 나무 전문 박사로서 지성을 과시한다. 모나에게 펌프 물을 제공한 젊은 여자는 가족과 식사를 하면서 그녀의 자유로움을 부러워한다. 집과 가족이 없는 모나와 분명한 차이를 보인다. 또한 장 피에르의 아내 엘레인은 정리된 머리카락과 고상함으로 모나와 대조를 이루는데, 특히 마담 랑디에와 함께 엘레인은 집 안에서 목욕을 하거나 목욕을 마친 모습을 보여줌으로써 바다에서 목욕 후 등장한 모나와 적극적인 대조를 보인다. 그리고 아주 나이가 많은 리디 할머니와 유일하게 웃음으로 교감하는 모나의 모습은 연령과 집의 소유/무소유라는 대조를 보여주며, 리디를 돌보는 올란드 역시 사랑을 나누는 방식에서 자유로운 모나에 비해 보수적이고 낭만적인 면에서 대조를 보여준다. 그리고 물론 이들은 모두 현재적 시점에서 모두 살아 있는 존재이며, 정착해 시스템 안에서 즉 ‘지붕과 법’ 안에 있는 존재들이다. 반면 모나는 영화의 원제 “지붕도 법도 없이(Sans Toit ni Loi)”와 같은 상황이다. 이렇듯 대조와 차이를 보이는 다른 여성들과의 접촉은 서사에서 중심적 구조로 등장한다고 볼 수 있다.

2. 등장인물의 비연대기적 등장과 반복적 구성

한편 고전적인 영화 서사 체계의 진행은 주로 주인공의 주관적인 관점과 심리에 대한 진술에서 많이 드러난다. 하지만 이 영화의 진행은 주인공과 관계를 맺어온 사람들과의 만남을 통해서 이루어진다. 그래서 모나 자체 보다는 오히려 접촉한 주변인들과 그들의 증언이 더 중요하다고 할 수 있다. 하지만 이 배우들의 등장은 상황에 따라 급작스럽게 변주가 이루어진 채로 전통적이지 않은 방식으로 등장한다.

이들의 등장은 영화 구조 내에서 분명 시간을 확장시키지만, 순간적으로 존재한다. 왜냐하면 기본적인 서사 구조의 요인들이 인과율, 시간과 공간이라면, 이 구조가

분해되어 과편적으로 등장하고 일시적으로 존재하기 때문이다. 그리고 이 분해된 인과율과 시공간은 영화 구조의 뼈대를 이룬다. 인물, 세팅, 상황, 장소, 특정 시간 사이의 각 요소들이 평행과 수평을 만든다. 즉 이 요소들은 민주적이며, 비연대기적이고 과편적 에피소드 식으로 구성되어 무작위적으로 끼어든다. 가령 올란드는 두 번이나 뜬금없이 등장해 카메라 앞에서 직접 말을 걸며 자신의 심정을 설명한다. 모나가 길을 걸을 때 등장하는 트래킹 샷(tracking shot) 후에 카메라는 모나를 벗어나 빨간 모자 소녀를 따라가기도 하고, 버스 정류장의 노인들을 비추기도 한다. 증언은 주요 등장인물들의 서사 시퀀스에 동시적이거나 전, 후로 다양한 방식으로 배치된다. 그리고 이들은 약간의 중요성의 차이는 있지만, 대체로 동일한 정도의 조합으로 전체적인 세계, 즉 모나를 관찰하는 ‘실제적 세계의 반영’이라는 점으로 수렴된다.

이러한 피상적 접촉의 형식은 관계성의 깊이가 상실된 것을 묘사하는 영화적 주제와도 맞는 부분이다. 한편 이들과 단편적으로 접촉은 하지만 결국은 연결된다는 점, 가령 장 피에르의 고모는 라디 할머니이고, 라디 할머니의 하녀는 올란드이며, 장 피에르의 스승은 마담 랑디에라는 것은 결국은 연결된 인간의 관계성과 그 회복을 염원하는, 영화적 주제를 그려내고 있다. 그리고 관객에게 알려주기 위한 각기 다른 상황이 구성되어 있으나, 그 순서는 치환된 경우가 많아서(예를 들어, 염소치는 남자 인터뷰, 농장 여주인 인터뷰 등) 관객이 참여해야만 인과관계가 구체화될 수 있다. 곧 이 복잡한 구조를 통해 관객은 모나에 대해 알아가고, 사람과의 관계에 대한 주제적 질문을 답해 가야 한다.

한편 서사 내에서 이러한 요소들과 무관하게 반복되는 에피소드도 있다. 가령 마리화나와 담배 피우기, 담배 불 찾기, 술 마시기, 히치 하이킹, 텐트치기, 먹기, 쉬기 등이다. 이러한 단순한 모나의 행동은 방랑하는 모나의 생활 양식을 가장 근본적으로 시각화하면서 영화적 구조를 만들어 간다. 이러한 반복되는 작은 에피소드들은 앞서 강조한 바와 같이 장소 별로 인물이 변화하는 큰 에피소드들과 대조를 이루면서 간헐적으로 교차하여 전체 구조 틀을 구성하며, 또한 감정들과 영화

주제적 의미를 직조해간다. 즉 거절당함, 상실감, 교류 없음과 삶의 기초적 욕구, 고독, 실존, 관계성 상실이라는 것 역시 전체 구조 안에서 포괄되기 때문이다.

III. 서사적 양식과 비서사적 양식의 혼배합

영화의 전체적 서사 구조가 모나의 과거 집착 인물과의 에피소드식 증언이라고 크게 볼 수 있다면, 그 작동 방식은 아네스 바르다의 특징을 가장 보여주는 다큐멘터리적 질감과 픽션을 배합하는 것으로 이루어져 있다. 그리고 그 안에서 주관성과 객관성은 모호한 형태로 남는다. 그 배합은 세 가지의 유형으로 정리해 볼 수 있다.

첫 번째 유형은 서사 안에서 녹아 든 증언으로 플래쉬백(flashbak)으로 재현된 상황 안에서 벌어진다. 즉 대사로 처리되는 간접 진술의 형태를 보인다. 올랑드와 파올로 사이의 대화, 엘레인과 장 피에르와의 대화에서 관객은 모나에 대한 정보를 간접적으로 얻을 수 있다. 이는 감독이 의도적으로 연출했다기보다는 서사 안에서 모나에 대한 증언이 필요해서 자연스럽게 배치된 경우이다.

두 번째 유형은 증언답게 다큐멘터리의 인터뷰 기술이 직접적으로 등장하고, 그들의 발언은 질문에 대한 답과 같이 아주 명백하게 단언되는 특성을 가진다. 질문이 생략된 채 등장인물의 답변만으로 구성되고, 프레임 역시 다큐멘터리에서 인터뷰에 적합한 여백 너머의 정사, 혹은 미디움 바스트 샷(medium-bast shot) 정도로 구성된다. 그리고 등장인물의 눈이 바로 카메라를 향해 있어서 관객에게 직접 말을 거는 것으로 매체 반영성을 드러내보여 이는 명백하게 감독이 의도적으로 연출한 샷(극영화의 맥락에서)임을 알 수 있다. 그 예로는 경찰과 대화를 나누는 올랑드의 삼촌, 염소치는 남자, 아순 그리고 역의 다른 부랑자와의 인터뷰 등에서 카메라의 직접 응시 여부를 떠나 빈번히 사용된다. 하지만 전체적인 극 영화 안에서 이러한 다큐멘터리적 질감의 등장은 관객에게 혼란과 거리 두기를 일으키고, 영화 내에서는 현실감 혹은 평평하고 맛있는 느낌을 전달하게 된다. 왜냐하면 이들 샷은 픽션의 컨텍스트에서

갑자기 벗어나서 다큐멘터리적 양식에서 가정 하는 현실 안으로 데려다 놓기 때문이고, 관객이 기대하는 고정된 양식의 관습이 무작위적으로 무너지고 침범당하는 양태를 보여주기 때문이다. 이러한 방식은 프랑스 뉴 웨이브의 대표 인물인 장 뤽 고다르의 영화, <결혼한 여자, A married Woman, 1964>, <비브르 사비, My Life to Live, 1962>에서도 고전적인 서사 구조를 깨는 방식으로 사용된 것이기도 하다.

세 번째의 유형은 둘 사이의 변증법으로 탄생된 것이다. 카메라를 통해 배우는 관객에게 직접적으로 이야기하지 않으며 또 인터뷰를 묘사하는 전형적인 샷의 구성을 가지지 않는다. 그리고 설정되고 연출된 상황에서 등장인물 사이의 대화 형식으로 서술되지만, 서사에는 직접적인 영향을 끼치지 않는 특징을 가진다. 즉 카메라를 향해서는 직접적이지는 않으나 서사 안에서 등장하는 인물들이 서로를 통해 정보를 나누는 방식으로, 두 번째 특성인 직접적인 증언이 첫 특성인 픽션적 구성 안으로 스며들어, 그 가능한 경계 내에서 관찰하는 양상을 띤다. 그 예로는 마담 랑디에의 첫 증언, 농장 부부의 증언 등이 있다. 첫 번째 특성이 서사 안에 완전히 용해된 것이라면, 세 번째의 특성은 서사 상에서 생략 가능하지만 감독의 의도적인 연출이 들어가는 것이라고 볼 수 있다.

이렇듯 서사 안에서 증언들은 다큐멘터리적 질감으로 연출된 것과 서사 안으로 녹아 들어가 의도적으로 연출되지 않은 것 사이에서 대조적으로 혼재하고 또 변증법적으로 섞이고 있다. 이는 비연출과 연출이라는 대표적 속성으로 기록과 서사영화의 구분을 제조립하는 과정을 드러낸다고 볼 수 있다. 이 세 특징에 의한 대조적 설정과 조합은 증언의 기본 틀로 작동하고 있으며, 이들의 교차는 바르다의 형식적 전략으로서 고전적 서사 관습에 균열을 가하는데 가장 큰 기여를 한다. 나아가 균열의 전략은 새로운 전술, 서사적 양식과 비서사적 양식의 대조와 변증법적 사용을 통해 이루어졌으며 이를 통해 얻어진 새로운 형식은 영화의 가장 큰 짜임틀이 된다.

IV. 구조를 만들어내는 세부 영화 질료들

1. 카메라의 움직임과 편집

영화에서 특징적인 샷은 모나가 이동을 할 때마다 등장하는 트래킹 샷(tracking shot)이다. 이는 모나의 방랑하는 생활을 보여주는 근본적인 샷으로서, 전체 영화적 동기의 반복과 변형이다. 그리고 주로 외재적인 사운드, 저음의 관현악과 함께 등장해 어둡고 스산한 영화 전반의 분위기와 맞아떨어진다. 이 롱테이크(longtake shot)의 트래킹 샷은 결국 이는 관객들과 평행하게 걸기를 제안하는 것과 같다. 이 특징적인 샷은 주로 장소와 장소 사이에 쉽표와 같은 역할을 하면서, 관객을 주인공 모나의 인도에 따라 시간적으로 프레임 내 동일한 기본 관례로 설정한다. 이 고정 프레임은 관객과 주인공 사이, 그리고 영화와 관객의 거리에서 분석적이고 비평적인 거리 두기와 사색의 공간과 시간을 만들어가는 구두점 역할을 담당한다고 볼 수 있다. 그리고 영화의 전체 구조 안에서 이 트래킹 샷은 적절한 시간적 흐름에 위치해서 리듬적 구조를 만들어 낸다.

한편 카메라는 빈 공간들을 자주 응시한다. 시작과 끝은 모나와 무관하게 시작되고 끝난다. 빈 공간, 버려지고 녹슨 오브제, 중요하지 않게 쌓인 물건, 의미 없는 것들 그리고 주요하지 않은 사람이 그 사이에 등장하는 것이다. 즉 관심 밖의 배제된 것들이 주인공 모나처럼 우연히 등장하면서 주제와 같은 선을 그린다.

‘브레히트적 효과’는 매체의 본성을 폭로함으로써 내용 혹은 픽션으로부터 비판적 거리를 생성하게 해 관객의 사색적 공간을 만들며, 관객으로 하여금 현실을 사유하고 그 관계를 재설정하도록 만드는 대표적인 현대적 예술의 기법 중 하나이다. 고전영화의 대표적인 지배 이데올로기의 효과인 환영성을 드러내고 영화의 자기 지시성을 통해 객관적이고 물리적인 사회 현실을 폭로하려 한 것은 어쩌면 현대영화의 가장 대표적인 성취일 것이다. 그래서 숫과 숫 사이의 물리적 분절과 부조화 즉 연속 편집 물 깨기는 시공간적 비연속성을 직접 드러내면서 고전영화의 관습과 전통을 겨냥한다. 고전영화의 편집이 서사적 공간과 시간의 인과를 구축을 통해 투명한 허구적 공간으로 관객들을 끌어드리는 것이

라면, 현대영화의 특징은 이러한 영화적 이음매를 드러내 현실로 내려 앉히는 것이다.

<방랑자>에서도 대표적인 고전영화의 규칙인 30도 규칙, 180도 규칙, 시선과 등장인물의 움직임과 방향 등의 매치 컷의 균열을 관찰할 수 있다. 만화영화를 보는 다정한 부부의 집을 들여다보는 모나의 트래킹 샷 안에서 갑자기 컷이 나뉘고, 트럭운전사와 대화 장면에서 카메라는 쉽게 180도 규칙을 어기며, 빵을 찾으러 나선 거리에서 나무 사람들을 피해 움직이는 사람들의 동선은 지극히 혼란스럽게 편집되어 있다. 또한 염소 치는 여자와의 대화에서는 갑작스럽게 공간의 점프 컷이 일어나면서 대화가 이어진다. 그리고 주점에 들어간 시퀀스에서 중요하게 부각되는 마지막 모나의 시선은 방향을 상실한 채 다음 시퀀스로 컷 되어 그녀의 텅 빈 감정과 상태를 보여준다.

이러한 불연속의 단절적인 편집은 아네스 바르다의 전략과 같이 서사 안에 완전히 융화되기 보다는 갑작스러운 리듬을 만들어 내면서 영화의 질료적 성질을 적나라하게 폭로 한다.

2. 플래시백과 사운드의 사용

영화의 특징적인 구조를 구성하는 형식적 요소는 플래시백(flashback)이다. 고전영화에서 플래시백은 연대기적 시간 구성에서 현재를 중심으로 과거를 회상하는데 사용하는 대표적인 방법이며 대체적으로 다시 중심 서사인 현재로 돌아오기 전까지 활동한다. 하지만 앞서 상술했듯, <방랑자>에서 플래시백은 좀 더 복잡한 형태로 구조화된다. 불연속적이고 파편적으로 서사의 시간적 순서와 무관하게 편집되어 플래시백 속에 플래시포워드도 존재하고, 플래시백 속에 플래시백이 존재한다. 모나를 만나는 플래시백 시퀀스 이전에 영화에서 현재 진행되는 인터뷰가 들어가고, 플래시백으로 서술되는 서사가 펼쳐지는 가운데 다시 과거(대과거)로 돌아가는 에피소드가 펼쳐지기도 한다. 그리고 플래시백이 독립적인 이야기로서 존재하기도 하는데, 올란드가 갑자기 자신의 이야기를 하는 와중에 끼어드는 플래시백은 편집의 시공간적 인과율과 완전히 대치되는 모습을 보여준다. 하지만 이러한 편집은 인물간의 단절된

관계성과 일상적 기억과 상황의 단편적인 특성들을 보여주며, 각각의 인물들을 초상화를 만들어내는 역할을 톡톡히 하며 구조화되고 있다.

사운드(sound)는 몇 에피소드에서 외재적, 내재적이라고 칭해지는 속성들을 아주 명민하게 교차시켜 장면을 연결하는 구조의 형식적 요소로 활용된다. 내재적 사운드(diegetic sound)는 스토리 안에 음원이 있는 음향으로 대사, 스토리 내 포함된 모든 음향과 음악을 포함한다. 외재적 사운드(nondiegetic sound)는 스토리 공간 바깥에서 영화 내의 사건, 분위기, 서사를 강조하는 세 사용되는 음악으로 대표된다. 사랑에 대한 태도에서 대조적인 두 커플, 모나와 데이빗 그리고 올란드와 파올로는 라디오에서 들리는 음악으로 장면이 연결된다. 모나 커플은 락 음악으로 상징되어 발랄하고 자유롭지만, 올란드 커플은 아리아로 상징되면서 지루하고 정제되어있다. 장면의 전환은 음악과 함께 이루어진다. 이때 음악은 처음부터 라디오에서 흐른다는 점에서 내재적 사운드 역할을 하는 것으로 보였으나, 그 사운드가 지속되는 동안 여러 장면들이 점프 컷 되면서 외재적 사운드로 변환되어 편집적 리듬을 살리는 구조를 만든다. 사운드가 공간에서 비롯한다는 것을 생각해 보면, 두 상이한 커플의 내적 성격을 대조적 사운드로 대비시키면서 이들이 차지하는 두 공간이 연결됨을 알 수 있다. 즉 사운드를 통해 서사적 내용을 함축하면서 동시에 구조적 단절들을 보여주어 내/외재적 사운드의 파괴적 사용을 통해 사운드 자체의 질료성을 보여주는 것이다.

이러한 구조는 모나에게 호기심을 보였던 마담 랑디에와의 만남에서도 반복된다. 그리고 음악의 끝은 랑디에의 변덕스러운 마음과 같이 갑자기 끊긴다. 사운드의 질료성을 드러내면서도 등장인물의 서사적 위치를 잘 구현하는 것이다. 사운드로 묘사되는 모나와 마담 랑디에의 공간은 상이하고 이접되는 비연속적인 성질을 가질 뿐이다. 그리고 앞서 논한 반복적인 모나가 길을 걷는 트랙킹 샷과 항상 동시에 깔리는 육중한 주제적 관현악은 이 영화의 가장 큰 리듬이자 구조를 형성한다. 홀로 걷는 길 안에서의 무거운 인생이라는 사운드의 주제로서 동기화되어 있는 것이다. 결국 플래쉬백과 사운드의 비관습적인 사용은 영화적 주제를 뒷받침할 뿐만

아니라 전체적인 단절적 구조 안에서 독특한 리듬과 창조적인 형식을 만들어 낸다.

V. 결론

아네스 바르다의 <방랑자>는 고전적으로 굳혀진 서사 관습과 체계에 대한 반성적이고 대항적인 형식과 구조를 가지고 있다. 의미와 주제를 직접적으로 주인공의 심리와 과장된 캐릭터로 서술하거나 장르적 형식과 굳어진 양식을 통해 서사를 쉽게 전달하는 것이 아니라, 형식을 통해 만들어진 구조를 사유하도록 해서 관객이 의미를 조립하도록 하는 현대영화의 책략이 깔려있다. 또한 주제는 새로운 형식의 구축으로 이어지고 그 형식은 영화의 구조를 만들고 관객을 참여시킨다. 이는 고전영화에 대항하는 현대 영화적 특성 즉, 영화적 장치의 질료들과 구조들을 드러내는 유물론적인 접근과 좌안 그룹의 리얼리즘적인 특성과 미학적 실천을 공유하는 것이다. 관객에게 영화적 구조를 사유하도록 하는 것은 현실 체제와 구조를 생각하도록 하는 일이다. 한편 노엘 버치는 잘 규정된 대조적인 매개변수들 사이의 변증법을 통해 만들어지는 구조를 탐구했다. 이는 데이비드 보드웰(David Bordwell)이 노엘 버치의 현대영화 분석 작업을 “영화 매체의 형식적 가능성들을 드러내고 탐구한 예술적 기획”으로써 “모더니즘으로의 회귀”라고 평가한 것과 같은 한계를 가질 수 있다[8]. 하지만 그가 버치의 영화에 대한 치밀한 설명을 더 높이 평가하는 것과 같이 영화적 형식과 그 내적 구조에 대한 분석은 한편의 영화를 이해하는 가장 기초적인 작업이 되고, 이 글에서 시도한 일이다.

인간의 상호의존적 연결성, 관계성 회복을 표류하는 삶의 비극적 죽음을 통해 전달하고자 했던 영화적 주제는 영화의 미학적 실천 즉 다큐멘터리적 질감을 픽션의 세계에 안착시키는 독특한 구조를 낳았다. 구체적으로는 영화도입부의 보이스오버와 파편적이고 반복적인 구성으로서 인물과 상황 제시, 서사적 양식과 비서사적 양식의 배합, 그리고 영화적 물리적 질료성을 폭로하는 방식으로서 카메라의 움직임과 편집, 그리고 플래쉬백

과 사운드의 독특한 사용으로써 영화의 형식을 분석해 보았다.

이러한 형식적 실험성을 실천한 아네스 바르다는 이제 관객을 주제 안으로 적극적으로 대면하게 만든다. 다른 현대영화 감독들이 커뮤니케이션 불가능성과 소외와 단절을 다루는 것과 달리, 인간의 커뮤니케이션 발전적 가능성을 반성적으로 사유하도록 하는 집착을 요구한다[9]. 관객은 서사에서 유리되어 주인공을 보는 시선들을 경험하며, 불편하지만 현실에 있을 법한 상황들을 대면하게 된다. 그래서 영화는 관객에게 방랑하는 남루한 소녀에 관한 이야기가 아니라 그녀에 관해서 어떻게 이야기 할 수 있으며, 어떻게 볼 것인지에 대해 질문하는 것이다. 아네스 바르다의 <방랑자>는 실제 제작과정에서 이뤄진 엄정한 다큐멘터리적 리서치와 실제 삶에 대한 증언으로 볼 수 있다. 그리고 이 영화는 현대영화와 리얼리즘적 전통과 태도, 영화 만들기의 미학적 실천, 즉 형식적 실험을 기반으로 이뤄졌음을 다시 한 번 강조하고 싶다.

참고 문헌

- [1] A. Patho, "Intermediality as Metalepsis in the "Cinecriture" of Agnes Varda," *Acta Univ, Sapientiae, Film and Media Studies*, Vol.3, pp.68-94, 2010.
- [2] M. Farmer, "Renaissance Varda: Remembering the Left Bank Group," *Senses of Cinema*, Vol.52, 2009.
- [3] R. Neupert, *A History of The French New Wave Cinema*, the University of Wisconsin Press, 2007.
- [4] N. Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton University Press, 1981.
- [5] R. Hottel, "Flying through Southern France: Sans toit ni loi by Agnes Varda," *Women's Studies*, Vol.28, pp.675-696, 1999.
- [6] Fillttermann-Lewis. S, *Desire Differently:*

Feminism and the French Cinema, Columbia University Press, 1996.

- [7] A. Insdorf, "Agnes Varda: She Aims at Unsettle," *New York Times Review*, 1986.
- [8] 데이비드 보드웰, *영화 스타일의 역사*, 한울, pp.118-158, 2002.
- [9] G. Sellier, *Masculine Singular: French New Wave Cinema*, Duke University Press, 2008.

저자 소개

김 숙 현(Sook-Hyun Kim)

정회원



- 2006년 8월 : 연세대학교 영상커뮤니케이션학과(문학석사)
- 2010년 12월 : Syracuse University 대학원 Film과 (Master of Fine Arts)
- 2011년 9월 ~ 현재 : 연세대학교 커뮤니케이션 대학원 박사과정

<관심분야> : 문화연구, 영상, 문화 컨텐츠, 영화제작