

고다르 <카르멘이라는 이름(Prénom Carmen)>에 나타난 영화 사운드의 미학적 고찰

Aesthetic Study of Film Sound in Godard's <Prénom Carmen>

박병규

경기대학교 전자디지털음악학과

Byung-Kyu Park(bkmusic@kgu.ac.kr)

요약

본 논문은 들뢰즈의 영화미학, 메를로-퐁티의 현상학적 관점에서 고다르 <카르멘이라는 이름>의 사운드를 고찰하고 있다. 현악 사중주의 리허설 장면은 음악 자신을 비추는 거울 이미지로서, 주 내러티브와의 단절 속에 현재와 과거의 식별 불가능성을 갖는 결정체-이미지가 된다. 한편, 도시 소음과 파도는 순수 시지각적(음향적) 이미지로 구성된 배아로서, 소리의 병치와 대체, 그리고 지향적 연결을 통해 보이는 것과 충돌하는 순수 음향적 결정체로 성장하게 된다. 그러나 이러한 음향적 모순들도 메를로-퐁티의 변증법적 사유를 통해 '단일 운동'으로서의 통합된 소리 범주로 나아가게 되며, 팝음악과 고전음악의 변증법적 사운드 운용조차도 더 이상 장르적 대립이 아닌 소리라는 질료적 범주로 통합된다. 본 연구는 고다르 영화의 사운드 미학을 철학적 사유를 통해 풀어나감으로써 기존연구와 차별화하고 있다.

■ 중심어 : | 영화 사운드 | 고다르 | 카르멘 | 영화음악 |

Abstract

This paper examines the sound of Godard's <Prénom Carmen> from Deleuze's film aesthetics and Merleau-Ponty's phenomenological point of view. The rehearsal scene of a string quartet is a mirror-image that illuminates the music itself, and becomes a crystal-image with the indiscernibility of the present and the past in the break with the main narrative. On the other hand, urban noise and waves are the seeds composed of pure optical (sound) images and grow into pure sound crystals that collide with what is seen through the juxtaposition, substitution, and intentional connection of sound. However, these sound contradictions also lead to the integrated sound category as a 'sole movement' through Merleau-Ponty's dialectical thought, and even the dialectical sound management of pop and classical music is no longer a confrontation of the genre, but is integrated into the materialistic category of sound. This study is differentiated from the existing research by solving the sound aesthetics of the Godard's film through philosophical thought.

■ keyword : | Film Sound | Godard | Prénom Carmen | Film Music |

* 이 논문은 2016학년도 경기대학교 연구년 수혜로 연구되었음.

접수일자 : 2018년 07월 04일

수정일자 : 2018년 07월 24일

심사완료일 : 2018년 07월 25일

교신저자 : 박병규, e-mail : bkmusic@kgu.ac.kr

I. 서론

고다르(Jean-Luc Godard)의 영화를 사운드 측면에서 논할 때 자주 언급되는 것들은 아마도 사운드의 변증법적 운용일 것이다. 이는 주지하다시피, 그의 영화에서 자기반영적 또는 시적 대사, 이미지와 불일치한 음향, 과편화된 음악을 통해 브레히트(B. Brecht)적 소격 효과로 귀결된다. 그렇다고 해서 고다르의 영화를 ‘거리두기’의 형식적 시도로 선불리 단정해서는 안 될 것이다. 분명 고다르는 그 자신이 말한 대로 다큐멘터리와 픽션의 양극에서 ‘진실’과 ‘아름다움’을 찾고 있으며[1], “고다르는 그가 비록 말로 표현하지는 못하지만 조형적 실재와 심리적 실재 간의 통일을 이루기 위해 노력하고 있다[2]”는 모나코(J. Monaco)의 언급은 유효해 보인다.

고다르가 소설가 르 클레지오(J. M. G. Le Clézio)에게 한 말에서 ‘하늘’을 ‘소리’라는 단어로 바꿀 때, 사운드를 대할 우리의 자세는 명백해진다.

“영화와 문학의 큰 차이는 영화에는 하늘이 생긴 그대로 존재한다는 점이다. 푸른색인지 회색인지 이야기할 필요가 없다. 단지 거기에 있을 뿐이다(중략)[3].”

이에 본 연구는 현상학적 분석을 통해 들뢰즈(G. Deleuze)와 메를로-퐁티(M. Merleau-Ponty)의 방법론을 적용, 고다르 영화의 사운드 미학을 재조명 하는 데 목적을 두고 있다. 이는 기존연구들과 달리 사운드 목록의 단순 나열에서 벗어나 그의 사운드 운용을 보다 탄탄한 미학적 기틀 위에서 풀어내는 데 기여할 것이다. 연구방법과 논의의 방향은 들뢰즈의 결정체 이론을 통해 영화 사운드의 구조적 측면을 먼저 확립하고, 메를로-퐁티의 시간성, 변증법을 비롯한 현상학 개념을 통해 철학적 사유를 이끌어 낼 것이다. 여기서 철학적 사유는 사운드의 의미적 해석이 아닌, ‘지금 영화에서 들리는 것’에 대한 관찰적 입장에서 서 있다.

한편, 본 논문이 고다르의 필모그래피에서 <카르멘이라는 이름(Prénom Carmen)>(1983)을 연구대상으로 삼은 이유는 누벨바그 시기 영화어법의 혁신과 68혁명 이후 정치적 영화의 실천을 거친 그가 80년대 보여주었던 ‘원숙미’, 다시 말해 60년대 노골적 변증법 방식의 고수 속에서도 한층 조직화된 이미지와 사운드의 대립을

구사하고 있기 때문이다. 더욱이 이 영화는 ‘카르멘’이라는 오페라를 배제한 채 베토벤(L. van Beethoven) 현악 사중주의 음악 텍스트를 사용하고 있으며, “내가 베토벤을 선택한 것이 아니라, 어떤 면에서는 베토벤이 나를 선택했다[4]”는 고다르의 인터뷰처럼 주체와 객체의 통합을 주장한 메를로-퐁티의 실존주의적 경향[5]도 함의한다.

단순 이미지가 아닌 사운드에 대한 결정체 이론의 적용은 국내외 기존연구에서 거의 시도되지 않았다는 점에서 본 연구가 갖는 의의를 찾을 수 있다. <카르멘이라는 이름> 사운드에 관한 여타 주목할 만한 선행연구로서, 오페라 ‘카르멘’의 음악을 차용하고 있는 일련의 영화들-Carlos Saura의 <Carmen>(1983), Peter Brook의 <카르멘의 비극(La Tragedie de Carmen)>(1983), Francesco Rosi의 <Carmen>(1984) -과 <카르멘이라는 이름>의 사운드/이미지 비교를 통해 젠더와 장르 문제까지 확장한 연구[6], 영화음악 차원에서 60년대 고다르가 베토벤 현악 사중주를 사용한 영화-<로고파(RoGoPaG)>(1963) 중에서 <신세계(II Nuovo mondo)>, <결혼한 여자(Une femme mariée)>(1964), <그녀에 대해 알고 있는 두 세가지 것들(Deux ou Trois choses que je sais d'elle)>(1967)-의 전통적 기법과 <카르멘이라는 이름>의 탈상징화 경향 연구[7], 그리고 카르멘을 신화화하기 위한 계열체로서 본 논문에서 다루어질 도시 소음과 바다, 현악 사중주를 해체적 관점에서 접근하고 있는 연구[8]를 들 수 있다.

II. 결정체 이미지: 현악 사중주

1. 분석

<카르멘이라는 이름>은 두 갈래의 서사가 존재한다. 은행 보안요원 조셉(Joseph)과 강도단 일원인 카르멘(Carmen)의 팜프와탈적 이야기, 그리고 조셉이 자신에게 특별하다고 말한 클레르(Claire)의 사중주 리허설 장면이 그것이다. 이른바 액자구조로 볼 수 있겠으나, 리허설 장면의 서사전개는 리허설 그 자체에 국한된다. 고다르는 평행편집으로 이 리허설 장면을 이따금 끼워

넣는다.

영화의 시작은 사운드의 재료로 활용될 도시의 자동차, 바다의 갈매기와 파도 소리를 들려준(보여준) 후에 현악 사중주의 리허설 장면을 처음 등장시킨다. 역시 영화 사운드로서 뒤이은 자막 숲(출연진)까지 연속되는 이 음악은 관객들에게 오프닝 음악으로 각인될 수 있었지만, 사중주 음악은 절단되면서 다음 장면(정신병원에서의 고다르: 카르멘 삼촌 분)의 배경소음을 미리 들려준다.

리허설 장면의 다음 등장인물은 장(Jean) 삼촌과 간호사의 대화 장면-*Oncle: Je sais que si je vous mets le doigt dans le cul, et que vous comptez jusqu'à trente-trois, [...] (당신 손가락을 당신의 엉덩이에 넣으면 서른셋을 세도록 해[중략])*-뒤에 이루어지는데 이때 현악 사중주의 음악은 대화 장면의 끝에서 오버랩 된다. 중첩된 음악은 리허설 장면의 등장과 함께 제자리를 찾지만, 이후 카르멘이 병원을 찾아오는 장면에서 리허설 장면의 음악은 비디제시스틱 사운드로서 배회하듯 파편화된다. 파편화는 곧 음악의 절단이자 음악적 시작과 끝을 고려하지 않는다. 병실에서 삼촌과 만나는 장면에서도 음악은 마치 옆 병실에서 들리듯 배회한다.

병실에서 리허설 장면으로 이어지는 것에서도 음악은 오버랩 되는데, 이 사중주 음악은 뒤이어 카르멘이 병원을 나와 일원과 대화하는 장면까지 연장되어 사용된다. 다시 리허설 장면에 이르러 영화는 마침내 클레르의 얼굴과 목소리를 등장시킨다. 비록 현악 사중주의 리허설과 주 내러티브 사이의 상관성을 아직 드러내지 않지만, 아직 카르멘을 만나지 않은 조셉과 클레르의 관계를 하얀 장미로써, 이후 카르멘과는 조셉에게 전달된 빨간 장미로써 기호화시킴을 알 수 있다[그림 1].



그림 1. 장미로써 기호화된 관계 (Parafrance Films)

파편화된 음악은 조셉이 일하는 은행에서 다시 등장하며, 강도단이 들이닥치는 장면에서는 다음 리허설 장면의 음악이 미리 오버랩 된다. 이는 편집적인 측면에서 긴 시간의 사운드 중첩을 통해 은행털이 장면을 위한 비디제시스틱 삽입 음악처럼 기능하는데, 긴 오버랩을 의식하는 영화의 자기반영적 대사-*Violoniste: Pas trop tôt. (너무 일찍 줄이지 말고) L'autre violoniste: Parce que c'est trop long, cette phrase qui disparaît complètement, c'est très long. (이 악절이 완전히 사라질 때까지 아주 길게)*-는 연주자들을 통해 전해진다. 리허설 장면이 지난 후에도 음악은 은행의 총격 장면까지 연이어 삽입 음악의 기능을 담당하고 있다. 영화 중반부 호텔의 총격 장면에 쓰인 음악과 달리, 이때 장조(major)의 밝은 느낌은 시체가 널려 있음에도 장면을 희화화 시킨다. 죽음이라는 실재를 두고도 우리는 음악적 감각의 차이에 따라 의식을 달리하는 것이다.

여기서 오버랩 된 사중주 음악은 리허설 장면보다 선후에 등장하는 비동시적 사운드로서 보드웰(D. Bordwell)과 톰슨(K. Thompson)이 정리한 바에 의하면[9], 사운드 브리지(sound bridge)에 해당할 수 있다. 원래 사운드 브리지의 역할은 “곧 확인되는 기대를 설정함으로써 부드러운 [장면] 전환을 창출하는[9]” 것인데, 오버랩의 사중주 음악처럼 비동시적 간격이 클 경우 장면과의 관계가 모호해질 수 있다. 더욱이 파편화된 음악의 배회와 아직까지 단절된 두 서사의 양상은 리허설 장면이 ‘현재’의 것인지, ‘과거’의 것인지 ‘식별 불가능성(indiscernabilité)’을 띤다. 이처럼 ‘오버랩’, ‘파편화’, ‘단절된 서사’의 기법을 통해 구축된 현악 사중주 리허설 장면은 시공간의 불투명성을 갖는다.

2. 결정체적 회로

들뢰즈는 식별 불가능성에 대해 다음과 같이 말한다.

“식별 불가능성의 지점을 구성하는 것은 바로 가장 작은 회로, 즉 현실태적 이미지와 잠재태적 이미지의 유착, 현실적인 동시에 잠재적인, 양면을 갖는 이미지로 구성된 가장 작은 회로이다[10].”

실제 대상은 그 자체의 즉각적인 것과 동시에, 그것을 에워싸는 잠재적인 것이 공존하게 된다. 들뢰즈는

이 공존을 베르그송(H. Bergson)의 용어를 빌려 ‘유착(coalescence)’이라는 단어를 쓰고 있는데, 현실태, 잠재태의 두 면은 “객관적 환영을 구성[10]”하면서 서로 역전될 수 있을 때 식별 불가능성을 지닌다. 들뢰즈에 의하면, 이는 “그 자체로 이중적인, 실존하는 이미지들의 객관적 성격[11]”이다.

<카르멘이라는 이름>에서 리허설 장면 자체는 현실태로 나타나지만 앞서 언급한 것처럼 주 내러티브와의 단절 때문에 그 현실태는 기억일 수도, 상상일 수도 있는 잠재태와 교환이 이루어진다. 그 자체로 순수 ‘객관적’이라 할 수 있는 이 이미지는 회상-이미지나 꿈-이미지처럼 연대기에 따른 정신적 이미지가 아니다. 희미한 클레르와 조셉의 연결선을 제외한다면 현악 사중주 리허설 장면은 임의의 시간 안에 간혀 있는 썸이다. 현재와 과거의 식별 불가능 속에서 시간은 분출되지 못하고 가로막혀 응축된 에너지를 갖는다. 여기에 들뢰즈가 말한 ‘결정체-이미지(image-cristal)’가 있다. 그의 표현을 빌리자면, 결정체-이미지는 시지각기호(음향기호)의 ‘심장부’이자, 이미지 너머로부터 ‘섬광’을 발산한다[10].

리허설 장면은 매 등장마다 현실태와 잠재태가 교환되는 결정체적 회로를 구성한다는 점에서 다음 들뢰즈의 언급과 같은 선상에 있다.

“한편으로 순수하게 시지각적이고 음향적인 이미지들이 결정화된다. 이미지들은 자신이 함유하고 있는 것을 유인하여 결정화시키고, 이를 현실태적 이미지와 잠재태적 이미지, 즉 거울 이미지로 구성하는 것이다[12].”

리허설 장면은 주 내러티브 진행에서도 간간이 들리는 현악 사중주 음악의 ‘거울 이미지’라고 할 수 있으며, 결국 음악 자신을 비추는 시각화된 ‘소리의 결정체’인 것이다. 거울 앞에서의 ‘나’와 거울 속의 ‘나’가 동시적인 것처럼, 현실태와 잠재태는 어느 것이 우선하는 전치관계가 아닌 “즉각적인 현실태-잠재태의 회로이다[13].” 이는 “불투명-투명으로 연장[14]”되는데, 들뢰즈가 결정체에 부여한 두 가지 질서인 구조(structure)와 발생(genèse)으로 설명된다[11].

흔히 액자구조로 알려져 있는 미장아빔(mise en

abyme)은 영화의 리허설 장면을 결정체화 하는 회로를 구조적으로 제공하고 있으며, 결정화된 음악은 리허설 장면 없이도 ‘발생적 조작’을 통해 불투명-투명을 가능케 한다. 불투명-투명은 영화음악적 관점에서 감추기-들추기이며, 이는 각각 음악 그 자체로 배회하는 ‘비디제시스적’, 그리고 리허설 장면과 결합된 ‘디제시스적’ 현악 사중주 음악과 상응한다. 결국 이러한 발생적 조작은 식별 불가능성을 강화하여 결정체를 견고히 한다.

은행털이의 와중에 서로 뒤엉켜 사랑에 빠진 조셉과 카르멘은 도주하는 중 휴게소에 들르게 된다. 화장실에서 비디제시스로 불투명하게 등장하는 현악 사중주의 음악은 ‘감추기’에 해당한다. 영화는 뒤이은 리허설 장면에서 이르러 음악을 디제시스의 투명한 ‘들추기’에 위치시키지만, 조셉과 카르멘의 바닷가 장면과 경찰들의 뒤쫓는 장면에서는 음악을 불투명한 ‘감추기’로 되돌린다.

정리하자면, 현악 사중주 리허설 장면의 삽입은 현재와 과거의 식별 불가능 속에 내용적인 면에서 어떻게 ‘현실화’될지 모르는 결정체적 회로이다. 동시에 형식적인 면에서는 비시각적 음악을 비추는 거울 이미지로서 소리의 결정체가 된다.

3. 결정체로부터의 탈주

이미 언급한 바와 같이 결정체-이미지에서 시간은 응축된 에너지를 가지며, 현재와 과거의 연대기적 관계가 아니다. 이를 메를로-퐁티의 현상학적 개념으로 접근해 보자.

그는 현존재의 탈자성을 의미하는 ‘초월(Transzendenz)’을 시간의 통일성에서 찾은 하이데거(M. Heidegger)를 인용하면서 다음과 같이 말한다.

“시간성은 탈자성의 연속이 아니다. 미래는 과거보다 뒤가 아니고 과거는 현재보다 앞이 아니다. 시간성은 현재가 되면서 과거가 되는 미래로서 시간화된다[15].”

메를로-퐁티에 의하면 과거, 현재, 미래는 연속적인 것이 아니라 ‘분화’하는 것이며, 시간의 근원은 “단숨에 자신을 확립하는 단 하나의 시간[16]”에 있다. 시간의 연속성이 ‘전이의 종합’과 다름없다는 메를로-퐁티의 입장은 순간의 개별성을 통해 시간의 통일성을 설명하려 했던 베르그송을 부정한다[16]. 그럼에도 불구하고,

베르그송과 맥을 같이 하고 있는 들뢰즈의 다음 글은 일면 메를로-퐁티의 견해와 닮아 있다.

“과거는 더 이상 현재이지 않은 현재에 연속되는 것이 아니라 자신이었던 현재와 공존하는 것이다. 현재, 그것이 바로 현실태적 이미지이며, 그것과 동시적인 자신의 과거, 이것이 바로 잠재태적 이미지, 거울 이미지이다[17].”

들뢰즈는 ‘유착’된 현실태와 잠재태의 결정체에서 우리가 보는 것을 ‘시간’으로 규정한다. 동시적으로 현재와 과거로 이중화된 시간은 결정체 속에서 끊임없이 분열한다. 하지만, 들뢰즈의 표현으로 ‘봉쇄’됐던[18] 미래를 향한 이행, 혹은 메를로-퐁티의 관점에서 “시간의 밀기[19]”를 가능케 하려면 이중화된 시간 중 하나는 결정체로부터 빠져나가야만 한다. 이는 간혀있던 입의의 시간에서 벗어나 영화의 서사에 구체적으로 관여할 수 있게 됨을 의미한다. “시간은 ‘자기에 의한 자기 촉발’[19]이기 때문에 메를로-퐁티는 후설(E. Husserl)의 말을 빌려 “발원적 흐름이 존재하고만 있지 않다[19]”는 것을 상기시킨다. 결정체-이미지가 ‘존재’에 그친다면 그것은 영화에서 단순히 부유물에 지나지 않게 된다. 즉, 결정체로부터 탈주하여 새롭게 ‘현실화’ 되어야 한다.

<카르멘이라는 이름>에서 클레르의 소격효과적 독백-Agis au lieu de demander.(문지말고 행동해) Fais d'abord des miracles, si tu veux les dévoiler.(네가 그것들을 드러내고 싶다면 먼저 기적을 만들어) Ainsi seulement tu accompliras toute ta destinée.(그렇게 하는 것만이 너의 운명에 이르게 할 거야)-은 리허설 장면이 주 내러티브로 나아갈 단초를 제공하고 있으며, 이는 다른 리허설에서의 독백-Montre ta puissance. Destin!(너의 힘을 보여줘. 운명!)-에서도 관찰된다. 한편 은신처의 카르멘에서 바다, 그리고 리허설의 클레르로 컷이 바뀌는 동안에도 시간의 통일성을 구현하듯, 클레르 독백-Tout...vérifier...le soir...Et les nuages...(모두...살펴봐...저녁에...그리고 구름들...) Les nuages feraient-ils voir des torrents de vie?(구름들은 삶의 급류를 드러내 보일 것인가?)-의 앞부분은 이전 컷부터 보이스 오버로 선행되면서 같은 내용을 담고 있다. 결

정체로부터 빠져나오기는 이처럼 클레르의 독백에 의해 암시되다가, 삼촌의 서른셋을 세는 대사가 다시 등장하는 호텔 장면에서 이르러 탈주는 마침내 실현된다[그림 2].



그림 2. 동일 공간 내 카르멘과 장 삼촌, 그리고 클레르

여기서 호텔이라는 공간은 현악 사중주단이 장 삼촌의 영화에 함께 출현한다는 내러티브를 생성하는 곳 외에도 영화 만들기를 가장하여 사업가를 납치하려는 강도단과 이에 맞서는 경찰, 카르멘을 눈치 챈 클레르와 어색함 속의 조셉, 그리고 보석으로 풀려난 조셉과 그를 감시하는 형사가 한데 모여 영화의 ‘미래’를 준비하는 곳이기도 하다. 영화는 이제까지 현악 사중주를 담아 온 결정체를 연상시키는 듯, 호텔의 상들리에를 보여주고 있다[그림 3].



그림 3. 호텔 장면의 크리스털 상들리에

호텔에서 클레르와 조셉의 우연한 조우 이후, 현악 사중주단의 현장 연주는 사운드 편집에 있어 비디제시적 삽입 사중주와 병치된다. 한 여자를 사이에 두고 느끼는 이 둘의 복잡한 심경을 나타내기라도 하듯, 동시에 연주되는 두 현악 사중주는 자연스럽게 불협화를 이루고 있다.

III. 배아(germe): 도시 소음과 파도

1. 분석

영화의 시작은 도로를 달리는 도시의 자동차(소리)를 보여(들려)준 후, 'Prénom Carmen' 타이틀 자막과 바닷가의 파도로 이어진다. 파도 소리와 갈매기의 울음소리는 카르멘의 보이스 오버-Celle qui ne... devrait pas s'appeler Carmen.(나는 카르멘이라고 불리지 않는, 불려서는 안 되는 사람)-와 함께 들린다. 영화 제목에 대해 고다르가 직접 언급했던 물음, "이름 이전에 무엇이 실존하는가?4]"는 이처럼 카르멘의 목소리를 빌려 던져지고 있다.

리허설을 마친 클레르를 친오빠와 조셉이 마중 나온 장면 다음에도 그들의 대사는 보이스 오버로 이어지는 가운데, 화면은 도시의 자동차(소리)를 다시 보여(들려)준다. 컷 이후 화면은 도시의 전철로 옮겨가는데, 전철 소리는 갈매기 소리, 파편화된 음악과 병치된다. 카르멘과 조셉이 은행을 나와 차로 도주하는 장면 뒤에도 도시의 자동차를 재등장시키지만, 이번에는 갈매기 소리와 파편화된 음악이 아예 자동차 소리를 대체한다. 마침내 자동차 소리는 음악이 절단된 후에야 비로소 소환되어 갈매기 소리와 병치된다.

한편, 바로 이어지는 파도의 장면에서 병치된 음악은 절단되어, 파도 소리만 홀로 남은 채 다음 휴게소 장면으로 연장된다([그림 4]의 I). 여기서 파도 소리는 휴게소 옆을 달리는 자동차의 소리와 흡사하게 연결되며, 이는 카르멘과 조셉의 재회 이후 파도 장면으로부터 연결되는 호텔 앞 자동차 소리와의 같은 운용방식을 보인다([그림 4]의 II).



그림 4. 지향적 연결
(파도 소리→자동차 소리, 상하 컷 순)

“감각은 지향적이다[20]”라고 말한 메를로-퐁티의 관점에서, 이 파도 소리는 지각되기 위해 우리 신체로 하여금 실존의 장으로 인도한다. 여기서 실존은 완전한 대상으로서의 세계가 아닌, 신체의 감각에 의해 재구성되고 겨냥된 것이다. 그런데 사물에는 속성으로 모아지는 ‘실존적 통일성’이 있으며, 이 부분에 감각적 성질이 개입하게 된다[21]. 파도와 자동차 소리에는 모든 대역의 음향을 포괄하는 백색소음의 성분이 있어, 두 소리는 출처가 다름에도 불구하고 통일된 지각으로 이끈다. 다시 말해, 우리의 귀는 같은 지향점을 가질 때 소리의 전이에도 그 성질이 같으면 마치 하나의 소리인 것처럼 지각하게 된다.

영화의 마지막도 파도의 장면인 동시에 소리는 음악과 병치된다. 앞서 언급한 고다르의 영화적 물음을 상기해 볼 때 ‘카르멘’이라는 이름은 불가항력적 파도의 밀물과 같이 주어지지만, 그 인물의 실존은 두 소리의 병치를 통해 나타내려는 듯 메를로-퐁티의 표현으로 “실존의 공시적 변조[22]”를 이루고 있다. 조셉의 총에 맞은 카르멘이 호텔 종업원에게 건네는 대사-Comment ça s'appelle quand il y a les innocents dans un coin et les coupables dans l'autre?(한편으로 결백하고 다른 한편으로는 유죄일 때 뭐라고 부르지?)-처럼.

2. 배아로부터 성장한 음향적 결정체

영화에서 도시 소음과 파도는 들뢰즈가 말한 순수 시 지각적(음향적) 이미지로서, 영화 곳곳에 삽입된 이 이미지들은 소격효과를 내기에 손색없어 보인다. 결정체 회로의 ‘입구’ 역할을 하는 이 이미지들은 앞서 다룬 현악 사중주와는 별개의 결정체로 자라나게 된다. 들뢰즈는 ‘배아’와 ‘환경’을 회로가 통과하는 하나의 형상으로 보았으며, 이에 대해 그는 다음과 같이 말한다.



“한편으로 배아는 현재로는 형태를 갖고 있지 않은 환경을 결정화시킬 잠재적인 이미지이다. 그러나 다른 한편으로 환경은 잠재적으로 결정화될 수 있는 구조를 갖고 있어야 하고, 바로 이 구조와의 관계를 통해 배아는 이제 현실태적 이미지의 역할을 수행하게 되는 것이다[23].”

도시 소음과 파도가 결정체의 배아가 되기 위해서는 이 순수 시지각적(음향적) 이미지가 성장하여 환경을 이룰 수 있는 구조가 제공되어야 한다. 그렇다면 무엇을 통해 구조를 이끌어 낼 것인가? 영화는 이미 우리가 살펴보았듯이, 소리의 병치와 대체, 그리고 지향적 연결이라는 음향의 구조화를 실현하고 있다. 그래서 도시 소음과 파도로부터 성장한 결정체의 모습은 현악 사중주처럼 ‘시각화된 소리’의 결정체가 아닌, ‘순수 음향적’ 결정체로서 복잡한 양상을 띤다. 엄밀히 말하자면 ‘충돌’을 통해 얻어진 영화의 음향적 이미지만이 결정체로 남게 되는데, 이는 일찍이 고다르가 69년 *Cinématique*에서 언급한 다음의 내용을 감안한다면 더욱 확실해진다.

“(중략) 텔레비전과 영화는 실재하는 것의 순간들을 기록하는 것이 아니라 단지 변증법적 과정 속에 있는 순간들을 기록할 뿐이다. 검토되어야 하는 것은 모순의 영역들이다[24].”

은행털이 이후 은신처로 삼은 장 삼촌 집에서 배아로서의 파도는 등장하지만, 파도 소리는 들리지 않은 채 사중주의 음악이 그 자리를 대신할 뿐이다. 뒤이어 음악은 조셉과 카르멘이 대화를 나누는 장면까지 연장되는데, 이번에는 대사는 들리지 않고 입의 움직임만 포착되는 가운데 파도 소리와 병치된다. 이 같은 양상은 체포된 조셉의 재판에서 휴정 선언 뒤에 이어지는 리허설 장면에서도 확인된다, 여기서 음악은 들리지 않은 채 연장된 재판정 소리와 갈매기 소리가 그 자리를 대신하게 된다.

사실 <카르멘이라는 이름>에서 이러한 음향적 구조는 오직 두 손만이 있기에 두 개의 믹싱 트랙을 쓸 수밖에 없다는, 결국 영화는 꾸며낸 것이 아니라는[25] 고다르 자신의 전제로부터 출발한다. 그리하여 이 영화는 대사, 음향, 음악의 세 요소를 모두 들려주는 대신 어느 하나가 생략되어 이원적 환경을 만들기도 한다.

정리하자면, 순수 시지각적(음향적) 이미지인 도시와 파도로부터 발생된 배아는 음향적 이미지만이 분리되어 병치와 대체, 지향적 연결의 구조를 갖는 순수 음향적 결정체로 발전한다. 이 결정체는 시지각적 이미지와 충돌을 통해 소리 구성에 있어 이원적 환경에 놓이기도 한다. 영화는 처음에 밀려오는 파도에서 시작한 것처럼 마지막도 파도로 끝내고 있다. 결국 <카르멘이라는 이름>은 배아로의 회귀인 셈이다.

IV. 변증법적 통합: 팝음악

1. 분석

영화에 쓰이는 음악은 베토벤의 현악 사중주 외에 미국 싱어-송라이터 Tom Waits가 부른 팝송 《Ruby's Arms》(1980)가 사용되고 있다. 가사의 내용이 카르멘에 대한 작별을 암시하는 듯, 강도단에 합류한 조셉은 호텔 객실에서 등장하는 팝송과 함께 카르멘으로부터 외면 받는다. 이 팝송은 TV 수상기를 꺼안고 있는 무기력한 조셉을 비추는 장면에서 시작된다[그림 5].



그림 5. TV의 백색소음을 대체한 팝음악

현악 사중주가 액자구조 속에서 역할을 했던 것처럼, 고다르는 TV를 통해 영화 속의 영화를 구현할 수도 있었겠지만 거기에는 이미지가 아닌 소리만이 존재한다. 이때 관객은 소리로서 수상기의 백색소음을 기대하지만, 감독은 이를 팝송으로 완전히 대체하여 변증법적 시도를 하고 있다. 마치 촉각을 통해 소리를 느끼고 싶은 것처럼 조셉은 팝송이 들리는 동안 수상기를 애무한다.

이후 팝송의 진행에 있어서 주목할 만한 사실은 배경

음악으로서 비디제시시적 사용을 유지한 채, 음향적 질감이 삽입음과 현장음을 오가고 있다는 데 있다. 즉, 배우들의 대사가 없을 때는 삽입음악의, 대사가 있을 때는 현장에서 들리는 음악의 음질로 전환된다. 이는 앞서 언급한 믹싱 트랙에 있어서의 고다르적인 이원적 환경으로 설명 가능한데, 음악이 현장음으로 사용될 경우 대사와 함께 한 트랙에 담을 수 있기 때문이다.

한편, 팝송은 카르멘에 대한 조셉의 성가심이 커져갈 때, 비디제시시적 현악 사중주와 함께 병치되기도 한다. 병치를 통한 팝음악과 고전음악의 혼재는 변증법적 사운드 운용의 정점이라 할 수 있을 것이다. 팝송과 대립항적인 현악 사중주단이 호텔에서 모습을 드러낼 때도 연주자는 그들의 주관성이 개입된 대사-Vous savez que nous ne sommes pas un orchestre de thé dansant.(당신은 우리가 댄스 밴드가 아니라는 것을 알고 있을 겁니다)-를 장 삼촌에게 던지고 있다.

2. 변증법적 사유

메를로-퐁티는 “주고받는 역방향 작용(actions réciproques) 또는 상호 작용(interactions)을 받아들이는[26]” 것을 변증법적 사유로 정의한다. 우리가 변증법을 논하면서 주로 A항과 B항의 대립이라는 이분법적 관점에 놓이게 되는데, 이를테면 A가 있기 때문에 B라는 반대급부가 존재한다는 식으로 A를 기준으로 생각하는 경우가 많다. 그러나 A 그 자신은 역으로 B가 있기 때문에 변증법적 성립이 가능한 것이며, 이때 기준은 B가 된다. 따라서 변증법의 방향성은 A→B인 동시에 B→A라는 것 또한 간과해서는 안 된다. 결국 A와 B가 양립하기 위해서는 어느 한편의 기준으로만 바라볼 수 없으며, 메를로-퐁티 또한 사물 자체에 대한 접근 방식으로 “주관성에 대한 나의 개념을 완전히 순수하게 만드는 것[27]”을 주문하고 있다. 그리하여 그는 변증법적 사유를 다음과 같이 종합한다.

“각 항은 오직 대립항 쪽으로 움직여 감으로써만 자기 자신이며, 움직임에 의해서만 자기인 것이 되는 점, 각 항은 그 항이 다른 항으로 넘어가거나 자기가 되거나, 자기로부터 나오거나 자기 속으로 다시 들어가거나 마찬가지로라는 점, 그리고 각 항은 자기 자신의 매개이

며 생성의 요구이고 다른 항을 주는 자기 파괴의 요구이기도 하기 때문에 원심적 운동과 구심적 운동은 하나의 단일 운동이라는 점을 인정하는 사유이다[28].”

이처럼 메를로-퐁티의 변증법적 방향성은 대립으로 외시된 A와 B를 통합으로 이끈다. 이제 A를 A로서 바라보게 하는 구조, B를 B로서 바라보게 하는 구조를 넘어 메를로-퐁티가 “윤곽과 색깔은 더 이상 별개의 것이 아니다[29]”라고 말한 세잔(P. Cézanne)을 인용한 것처럼, 우리의 관심은 “개개의 지각에서 의미와 형태를 맡고 있는[30]” 순수한 ‘질료 자체’로 향한다.

<카르멘이라는 이름>의 팝송과 현악 사중주는 메를로-퐁티의 변증법적 관점에서 더 이상 장르에 의한 음악적 별개가 아니다. 그것은 ‘소리’라는 질료로 통합되며, 앞서 음향의 구조화로서 언급된 병치와 대체, 그리고 지향적 연결 모두 통합된 하나의 소리 범주로 나아간다. 조셉이 카르멘과 강제적 관계를 맺으려는 샤워실에서 물줄기 소리에 대한 사중주 음악의 대체와 병치, 혹은 앞서 언급한 호텔에서 현악 사중주단의 디제시시적 현장 연주와 비디제시시적 삽입 연주의 병치 또한 변증법적 통합으로 설명된다. 또한, 조셉이 조직원들에게 카르멘이 어디 있는지 물었을 때조차 대답을 “도레미파솔라”로 말한 것도 단순히 소격효과의 차원이 아닌, 통합으로의 이행으로 바라볼 수 있게 된다. 음악과 대사 모두 한낱 ‘소리’에 다름 아니기 때문이다. 다시 말해, 변증법적 사유를 통한 고다르 사운드의 철학적 귀결은 다음과 같이 정리된다.

‘대사도 소음도 음악도 소리의 한 종류인 것을...’

V. 결론

본 논문은 고다르 <카르멘이라는 이름>의 사운드를 고찰하는 데 있어 들뢰즈의 영화미학, 메를로-퐁티의 현상학적 관점에서 접근하였다. 이 둘의 방법론은 고다르 영화의 성격에 비추어 봤을 때 영화적 구조를 논하기 위한 기저를 마련하는 한편, 사운드의 현상학적 해체로부터 변증법적 통합으로 나아갈 수 있는 단초를 제공하고 있다.

들뢰즈의 결정체 이론 관점에서 현악 사중주의 리허설 장면은 음악 자신을 비추는 거울 이미지로서, 주 내러티브와의 단절 속에 현재와 과거의 식별 불가능성을 갖는 결정체-이미지가 된다. 응축된 시간 에너지는 영화의 서사에 관여할 수 있을 때 결정체로부터의 탈주가 가능하게 되는데, 호텔에서의 사중주단 등장을 통해 갇힌 입의의 시간에서 비로소 벗어나 분출된다.

한편, 도시 소음과 파도는 순수 시지각적(음향적) 이미지로 구성된 배아로서, 소리의 병치와 대체, 그리고 지향적 연결을 통해 보이는 것과 충돌하는 순수 음향적 결정체로 성장하게 된다. 그러나 이러한 음향적 모순들도 메를로-퐁티의 변증법적 사유를 통해 '단일 운동'으로서의 통합된 소리 범주로 나아가게 되며, 팝음악과 고전음악의 변증법적 사운드 운용조차도 더 이상 장르적 대립이 아닌 소리라는 질료적 범주로 통합된다.

고다르 영화에서 사운드를 논할 때, 많은 경우가 그의 비판행적 특성을 위주로 접근하고 있음은 부인할 수 없다. 따라서 우리는 이러한 특성을 단순히 작가주의 관점에 가둬둘 것이 아니라, 철학적 사유를 통해 풀어 나감으로써 보다 심도 있는 분석을 기대할 수 있을 것이다. 본 연구의 성과 또한 여기에 있다고 할 수 있다.

참 고 문 헌

- [1] 리처드 라우드, 한상준 옮김, *장 퉁 고다르*, 예니출판사, p.8, 1991.
- [2] 제임스 모나코, 주은우 옮김, *뉴 웨이브 2*, 한나래, p.24, 1996.
- [3] 리처드 라우드, 한상준 옮김, *장 퉁 고다르*, 예니출판사, pp.81-82, 1991.
- [4] Gideon Bachmann and Jean-Luc Godard, "The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard," *Film Quarterly*, Vol.37, No.3, p.14, 1984.
- [5] 고영복, *사상사 개설*, 사회문화연구소, p.242, 1996.
- [6] David Wills, "Carmen: Sound/Effect," *Cinema Journal*, Vol.25, No.4, pp.33-43, 1986.
- [7] Miriam Sheer, "The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films," *The Journal of Musicology*, Vol.18, No.1, pp.170-188, 2001.
- [8] 정락길, "장 퉁 고다르의 <그녀의 이름은 카르멘 Prénom: Carmen>의 해체적 구성 연구," *프랑스학연구*, 제62권, pp.629-656, 2012.
- [9] Kristin Thompson and David Bordwell, *Film Art : An Introduction*, 8th ed., McGraw-Hill, p.289, 2008.
- [10] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.145, 2005.
- [11] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.146, 2005.
- [12] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.178, 2005.
- [13] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.162, 2005.
- [14] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.148, 2005.
- [15] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, pp.627-628, 2002.
- [16] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, p.628, 2002.
- [17] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.161, 2005.
- [18] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.175, 2005.
- [19] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, p.636, 2002.
- [20] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, p.327, 2002.
- [21] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, p.478, 2002.
- [22] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, p.286, 2002.
- [23] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*,

시각과 언어, p.154, 2005.

- [24] 제임스 모나코, 주은우 옮김, *뉴 웨이브 2*, 한나래, p.205, 1996.
- [25] Gideon Bachmann and Jean-Luc Godard, "The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard," *Film Quarterly*, Vol.37, No.3, pp.16-17, 1984.
- [26] 모리스 메를로-퐁티, 남수인, 최의영 옮김, *보이는 것과 보이지 않는 것*, 동문선, pp.131-132, 2004.
- [27] 모리스 메를로-퐁티, 남수인, 최의영 옮김, *보이는 것과 보이지 않는 것*, 동문선, p.82, 2004.
- [28] 모리스 메를로-퐁티, 남수인, 최의영 옮김, *보이는 것과 보이지 않는 것*, 동문선, p.133, 2004.
- [29] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, p.484, 2002.
- [30] 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, *지각의 현상학*, 문학과지성사, p.485, 2002.

저 자 소 개

박 병 규(Byung-Kyu Park)

정회원



- 1999년 : 맨해튼음대 작곡과(음악학사)
- 2001년 : New York University
뮤지테크놀러지학과(음악석사)
- 2017년 : 한양대 대학원 영화학
전공(영화학박사)
- 2010년 3월 ~ 현재 : 경기대 전자디지털음악학과 부
교수

<관심분야> : 영화음악, 영화사운드, 영화미학