



디아스포라의 새로운 감각:
2024 디아스포라영화제 라운드테이블과 <맨 인 블랙>
(왕빙, 2023)을 중심으로

김선명 (영화평론가)

들어가며 매년 인천에서 개최되는 디아스포라영화제가 올해로 12회를 맞이했다. 디아스포라영화제는 근대 국민국가의 틀에 의해 소외되고 배제되는 소수자와 이방인의 불안정한 삶에 주목하고, 그들의 근원으로서의 회귀 혹은 정주에의 욕망은 물론 근대 국민국가의 틀을 흔드는 경계인의 가능성을 탐색하며 환대와 공존을 이야기해 왔다. 난민, 추방, 실향, 이민 등의 다양한 형태의 이주뿐 아니라 2019년에는 ‘디아스포라 인 포커스’ 섹션의 주제로 ‘성소수자를 위한 나라는 없다’를 선정하는 등 성소수자를 향한 관심도 꾸준히 이어가며 디아스포라의 개념을 확장했다.

한편 디아스포라영화제는 2023년에 이어 라운드테이블 ‘지금 여기, 떠도는 영화의 노에마(noema)’를 마련했다. 필름에서 디지털로 제작 및 상영 포맷이 바뀌면서 영화의 물질적 기반으로 인식되던, 따라서 영화의 확고한 자리를 지켜준다 믿었던 매체의 소멸은 영화 탄생 100년을 전후한 20세기 말 다양한 담론을 생산했다. 코로나 이후 가속화된 극장의 위기와 스트리밍 서비스의 확대로 인해 영화는 더이상 특정한 상영 환경이나 포맷에 정박하지 못한 채 떠돌고 있다. 이런 상황에서 영화의 자리를 점검하려는

시도로 기획된 라운드테이블은 올해 두 번째 기획을 이어갔으며, 특히 영화와 미술의 경계를 넘나드는 작품을 모아 극장과 전시장에서 동시에 상영하는 ‘보더리스 시네마(Borderless Cinema)’ 전시와의 연계 토크로 진행되었다.

라운드테이블은 유운성, 조혜영 영화평론가와 정재경 미술작가가 보더리스 시네마 열 작품을 보고 작성한 각자의 글을 발제한 뒤 서로 질문을 하는 식으로 2시간가량 진행되었다.¹ 이 글에서는 디아스포라와 영화 매체의 관계를 살필 수 있는 2024년 라운드테이블에서 쟁점이 된 디아스포라의 새로운 감각을 소개하고, 이를 ‘디아스포라 장편’에서 상영된 왕빙 감독의 신작 〈맨 인 블랙〉의 분석과 연결하고자 한다.

노이즈 캔슬링과 데이터 트래킹 사이에서 유운성 평론가는 스마트폰의 상용화가 오늘날 영화를 만드는 이들에게 어떤 문제를 제기하는지, 특히 보더리스 시네마의 열 작품을 대상으로는 다큐멘터리와 에세이 영상을 만드는 이들의 경우를 살펴볼 수 있었다며 먼저 ‘프리젠테이션’의 감각을 말한다. 이때의 프리젠테이션은 일반적으로 재현(representation)과 현시(presentation)로 구분할 때 사용하는 프리젠테이션이 아니라 PPT 발표를 할 때 말하는 프리젠테이션이다. 〈없는 산〉(정진아, 2024)의 미군 기지촌의 묘지와 폐허같이 과거에는 소외되고 배제된 디아스포라를 (당연히 이런 작업은 모두 재현임에도 불구하고) 현시한다는 느낌들이도록 처리했을 강한 소재들마저 이번 작품들에서는 마치 디지털 디스플레이를 통해 프리젠테이션하는 방식으로 가공해서 처

1 디아스포라영화제 유튜브 채널에서 라운드테이블 전체 영상을 확인할 수 있다. (<https://www.youtube.com/watch?v=L Dg4nFeg190>)

리되었다는 것이다. 다음으로 그는 디아스포라 경험을 구술하거나 텍스트로 전달하는 상황에서 이상할 정도로 말 이외의 환경적 소리, 즉 앰비언스나 노이즈가 부재하는 작품이 많았다는 사실을 지적하며, 여행 시 사용하는 디지털 기기들의 ‘노이즈 캔슬링(noise canceling)’ 감각을 말한다. 모든 정보의 송수신에 존재하는 환원 불가능한 불확정성의 영역이자, 다수의 언어로 말끔하게 통제/변역되어 전달되기 위해 제거해야 하는 교란과 간섭인 노이즈는 일종의 사회적 노이즈로서의 디아스포라를 떠올리게 하는데, 이때 디아스포라를 재현하는 작품들이 오히려 이들을 노이즈 캔슬링하는 방식으로 다루는 경향성에 주목한다.

조혜영 평론가는 서구 퀴어 페미니즘 비디오아트에서 했던 작업들, 즉 신체, 피부, 인종 자체의 가시성으로 인해 스스로 시청각적 노이즈가 된 이들이 그 감각을 비디오 표면에 주사선(scanning line)이 가게 하거나 글리치(glitch)를 만드는 등의 비디오아트로 옮겨낸 계보를 언급하며 노이즈의 부재에 주목하는 것에는 동의하지만, 이를 노이즈가 캔슬링됐거나 신체가 사라졌다고 말하는 것에는 의문을 제기한다. 열 작품의 작가들이 마치 노트북 앞에 앉아 있는 것처럼 보이는 것은 사실이다. 하지만 이는 동시대 환경에서 디아스포라적 존재 역시 더 법적인 문제로 나아가면서 정보화되어 사라지는 느낌을 갖고 있기 때문에 마치 정보화된 자신을 트래킹(tracking)하는 것처럼 표현된 것일 수도 있다는 지적이다. 예를 들어 〈입양아에서 입양인으로: 한국 국제 입양의 70년〉(키무라 별 르무안, 2023)에서 챗지피티에 물었을 때 나오는 답변을 기계가 읽어주는 것 같은 방식의 내레이션과, 프레임들 일부 생략하여 덜거덕거리는 루핑(looping) 이미지 배경 등을 정보화된 디아스포라의 삶에서 계속해서 무언가 빠져나가는 느낌

을 표현한 것으로 본다. 조혜영 평론가 역시 보더리스 시네마 열 작품에서 내레이션이 두드러지는 경향성을 지적하는데, 이에 대해 예전과는 달리 언어를 매끄럽게 넘나드는 경험이 오히려 디아스포라를 경험하는 방식이며, 실제로는 경계와 골들이 있지만 마치 없는 것처럼 경험되는 현재의 디지털적 삶에 의해 경계를 느끼지 못한 채 부유하는 감각 속에 있음을 지적한 뒤, 이 부유하는 연쇄를 하나로 묶어주는 기능이자 장소로 내레이션을 활용하는 것이라는 가설을 제시한다.

두 평론가 모두 보더리스 시네마의 열 작품이 목소리와 자막을 통한 내레이션을 폭넓게 사용하는 동안 앰비언스(ambience)와 노이즈가 부재한 경향성을 짚으면서, 동시대 디아스포라를 경험하는 새로운 감각을 디지털 디바이스 환경과 관련한 몸짓의 수렵과 부유하는 정보로 읽는다. 왕빙 감독의 <맨 인 블랙> 역시 기획 당시 전시를 목적으로 만들어진 영화이며, 목소리와 자막의 독특한 배치가 디아스포라를 감각하는 시선과 긴밀하게 연결되어 있기에 다음 장에서 이를 살펴볼 것이다.

떠도는 유령 2023년 칸영화제에서 처음 공개된 왕빙의 <맨 인 블랙>은 앞선 그의 다큐멘터리들과의 형식적 차이가 두드러지는 작품이다. 그가 중국 밖에서 찍은 첫 영화인 <맨 인 블랙>은 프랑스 파리의 극장 ‘부프 뒤 노르(Théâtre des Bouffes du Nord)’에서 단 하루 동안 촬영되었다. 중국에서 소외된 인물들 곁에 머물며 오랜 기간 촬영해 오던 기존의 방식과 다르다. 상영시간 역시 60분으로 <철서구>(551분)이나 <사령훈: 죽은 녀>(507분)과 같은 그의 대표작들에 비해 훨씬 짧다. 무엇보다 역사의 상흔을 간직한, 소외되고 배제된 사람의 증언이라는 그의 오랜 관심사

가 음악, 재연, 퍼포먼스, 문학, 조각 등의 수많은 예술과 뒤엉키며 지금껏 그의 작품에서 보지 못했던 새로움을 완성했다. 왕빙은 인터뷰에서 이러한 차이의 이유로 원래 이 작품이 영화관이 아니라 미술관에서 상영될 예정이었다는 점을 꼽는다. 미술관에서 상영하게 되면 일반적으로 영화관을 찾는 관객이 작품의 길이와 내러티브의 측면에서 기대하는 바에서 자유로울 수 있다는 것으로 풀이된다.

더욱 중요한 환경적 요인은 감독인 왕빙과 주인공 왕시린의 모두 중국에 머물기 어려운 상황에 처해 있다는 사실에 있을 것이다. 왕시린은 결혼 후 아내를 따라 독일로 망명한 상태였으며, 왕빙 역시 중국에서 더 이상 영화를 만들 수 없겠다는 판단으로 프랑스에 머물고 있었다. (장 퓌 고다르, 레오 까락스 등과 작업한 프랑스의 유명 촬영감독이자 <맨 인 블랙>의 촬영을 맡은 카롤린느 샹페피에에 따르면 왕빙은 2022년 봄 중국 정부로부터 여권을 압수당했고, 이로 인해 더 이상 중국에서 영화를 만드는 게 불가능하다고 생각했다.) 이런 상황에서 왕빙은 중국 음악사에 큰 공헌을 한 현대 클래식 작곡가이자, 문화대혁명 시기 반혁명분자로 몰려 모진 고문과 탄압을 받은 왕시린에 대한 다큐멘터리를 만드는 새로운 방법을 고민할 수밖에 없었다. 파리 북역 근처의 유서 깊은 극장 부프 뒤 노르는 왕시린을 그가 평생을 바친 무대라는 공간에 다시 세우기에 안성맞춤인 장소였다.

1876년 설립 후 여러 번의 위기와 변화를 거치다 결국 방치되었던 이 극장은 1974년에 20세기 연극의 거장 피터 브룩이 인수하여 운영하면서 명성을 얻었다. 오랜 극장의 옛 구조와 자재를 최대한 보존하여 벽과 의자에서 세월의 흔적을 고스란히 느낄 수

있는 곳이자, 특히 왕빙에게는 위쪽 발코니석에서 내려볼 때 중국 황실의 무덤을 연상시키는 원형 구조의 무대가 인상적인 곳이었다. 세월의 흔적을 간직한 장소와 무덤에서 유령을 떠올리는 것은 자연스러웠다. 무덤에서 떠돌고 노래하며 연주하고 이야기하는 유령 같은 주인공 왕시린의 아이디어가 이렇게 탄생했다. <맨인블랙>은 어두운 극장의 관객석 통로를 천천히 걷는 나이 든 남자의 나체로 시작한다. 걸을 때마다 따라붙던 삐걱대는 나무 소리는 그가 계단을 통해 아래로 내려가는 순간 휘몰아치는 음악의 등장과 함께 사라지는데, 계단을 내려가는 남자의 그림자가 벽에 등장하는 이 장면에서 왕빙은 의도적으로 무르나우 감독의 무성 영화 <노스페라투>(1922) 속 유명한 장면을 변주한다. <노스페라투>의 프랑스판 상영본의 자막에는 앙드레 브르통을 비롯한 초현실주의자들이 사랑한 유명한 번역이 실려 있다는 사실을 기억하자. “그가 다리를 건너자, 유령들이 다가왔다.” 그렇게 남자는 유령의 세계로 내려간다.

어두운 무대 위 핀 조명 아래 그가 홀로 서 있다. 아무것도 걸치지 않은 채 카메라와 조명을 담담히 받아내던 그는 이내 머리와 허리를 숙인 채 두 팔을 뒤로 쭉 뻗는 동작을 취하다 넘어지기를 반복한다. 카메라는 그런 그의 주위를 원형으로 돌며 몸의 세부를 탐구하듯 더듬어 나간다. 나이 든 신체에 각인된 세월의 흔적이자 몸에 새긴 기억으로서 벌거벗은 신체의 주름과 상처들이 무언가를 말하려는 듯 화면을 채운다. 그동안 어둡고 불안하며 때로는 광폭한 음악이 침입하듯 등장하다 사라지곤 한다. 동작을 멈춘 그가 가만히 서서 가사 없는 노래를 부르다 흐르는 눈물을 닦는다. 다시 앞의 동작을 비롯한 몇몇 동작을 취하다 마침내 터져 나오듯 “생각하지 마”라고 처음 내뱉은 그는 화면이 전환되자 이

내 관객석에 앉아 골똥히 무언가를 생각하는 표정을 짓는다. 세월을 간직한 장소인 무덤에서 아무 말 없이 배회하는 이 유령은 자기 몸에 각인된 상처와 고통스러운 기억들에 잠겨 있다. 남자가 처음 반복하던 자세는 문화대혁명 시기 반혁명분자에게 가해진 일명 제트기 형벌(두 팔을 등 뒤쪽으로 뒤틀어 꺾은 채 머리카락을 잡아 허리와 몸을 90도로 굽히게 한 자세)로, 그 시기를 기억하는 많은 이들의 몸에 새겨진 트라우마적 집단 기억이기도 하다.

유동하는 장소 이 남자가 누구인지, 그가 왜 중국 공산당과 갈라섰고 이 때문에 문화대혁명 시기 모진 탄압과 고문을 당했으며, 그 경험을 작곡으로 어떻게 녹여냈는지에 관해 직접적으로 증언하기 시작하는 건 영화 시작 20분이 흐른 뒤다. 이후 20여 분간 쉽 없이 이어지는 그의 열정적인 말하기는 왕빙의 몇 가지 중요한 결정에 의해 독특한 순간을 자아낸다. 우선 앞선 장면들과 마찬가지로 이 증언의 순간을 촬영하는 프랑스인 촬영감독 카롤린느 샹페띠에는 중국어를 모른다. 따라서 왕시린이 무엇을 이야기하는지 이해하지 못하는 채로 그를 촬영했다. 즉, 앞서 왕시린이 아무 말 없이 알 수 없는 자세를 반복하며 배회하는 동안 그의 몸이 내는 소리에 귀 기울이고 그의 몸을 만지듯 탐구했던 때와 마찬가지로 증언의 순간을 담았다. 왕시린의 증언은 그 자체로 소중한 역사적 증거지만, 번역 가능한 정보로서 주어지는 증언의 내용에만 집중할 때 자칫 빠져나가기 쉬운 표면의 웅얼거림과 말더듬이 있기 마련이다. 그를 나체로 무대에 서게 한 왕빙의 결정은 왕시린의 나이 든 몸을 일종의 기록 장치로 바라봄으로써 몸에 새겨진 주름과 상처, 관절의 움직임과 제스처를 그가 하는 말과 동등한 위상을 갖는 것으로 제시하려는 시도로 볼 수 있다. 매끈한 번역이 감추는 웅얼거림과 말더듬을, 즉 노이즈를 적

극적으로 포착하려는 노력이다. 이때 중국어를 모르는 촬영감독은 이 결정을 효과적으로 구현하는 데 적합한 짝이었을 것이다.

또 하나 눈에 띄는 선택은 음악의 활용이다. 앞의 장면들에서도 종종 등장하곤 했던 음악이 이번에는 왕시린이 말하는 내내 그의 증언 옆에서 출렁이며 더욱 그 존재감을 드러낸다. 심지어 출렁이던 음악이 거센 파도가 되어 그의 말을 집어삼키는 순간이 드물지 않게 찾아온다. 왕빙은 이에 대해 편집 과정에서 증언의 볼륨을 의도적으로 낮춰 음악이 전경화되는 순간을 만들었다고 밝혔다. <맨 인 블랙>에 등장하는 음악은 모두 왕시린이 작곡한 곡들이다. 공산당과 끝까지 불화하게 된 원인이자 평생을 바쳐온 음악은 당연하게도 그의 또 다른 목소리다. 따라서 왕빙이 왕시린의 증언 장면에서 음악이 전경화되는 순간을 마련한 것, 나아가 그런 순간에도 자막을 통해 왕시린의 증언을 보존하고 있는 방식, 즉 음악이 목소리를 집어삼킨 상황에서도 자막을 통해 증언을 계속 전달하는 방식을 우선 이렇게 이해할 수 있다. 음악은 무엇보다 배경음악이길 멈췄다. 증언의 뒤에서 내용의 감정적 고저에 맞춰 이를 증폭하는 보조장치로 활용되기를 거부하고, 그 자체로 증언과 같은 위상으로 왕시린의 삶을 대변한다. 실제로 왕빙은 무성 영화를 떠올리며 이러한 방식을 구상했는데, 무성영화에서 이미 지 중간에 등장하는 자막과 영화 내내 흐르는 음악은 그 자체로 영화의 중요한 구성 요소였다.

이때 자막의 위치에 대해 생각해 보자. 다시 말해 자막의 장소성에 대해. 왕빙은 인터뷰에서 왕시린의 증언을 그대로 자막으로 보존했다고 밝혔다. 일반적으로 방송 다큐멘터리에서 증언하는 대상의 발음이나 말투를 알아듣기 어려운 경우 내용 전달을 위해

자막을 사용하는 경우는 흔하다. 이런 경우 증언하는 대상의 웅얼거림과 말더듬은 매끄러운 자막에 밀려 사라지고, 우리는 자막으로 번역된 증언의 내용에 우선순위를 둔 채 화면을 대하기 마련이다. 그 순간의 사운드와 무빙이미지 전체를 대표하는 중심으로 자막이 전경화되는 동안, 우리는 자막이 증언과 밀착하여 빠짐없이 이를 전달하고 있다고 믿는다. 이때 자막은 증언하는 영상 내부에서 이를 대표하는 장소성을 지닌다. <맨 인 블랙>의 자막 또한 왕빙의 설명처럼 어느 정도는 이런 관습을 활용하는 측면이 있다. 하지만 동시에 여기에는 덜컹거리는 순간들이 있는데, 이는 앞서 언급한 음악이 자리하는 장소에서 기인한다. 음악은 어디에서 들리는가?

영화의 사운드는 우선 지금 들리는 소리의 음원이 화면 안에 보이는가, 보이지 않는가에 따라 구분할 수 있다. 등장인물이 말하거나 노래하는 장면을 담은 화면이라면 이는 전자라 할 수 있을 것이다. 후자의 경우 다시 화면 속 인물이 보이지 않는 소리를 관객과 함께 듣고 있는가, 아닌가에 따라 두 가지로 나눌 수 있다. 공연을 보는 커플의 반응 쇼트에서 음악은 전자에 해당하겠지만, 장면이 바뀌어 커플이 집 앞에서 헤어지는 순간까지 그 음악이 어느 정도 흐르다 줄어드는 경우는 후자로 그 위치가 변했다고 할 수 있다. 후자의 경우는 대표적으로 영화나 드라마의 OST를 떠올릴 수 있겠다. (마지막의 경우를 스크린에서 실제로 전개되는 허구적 세계에 속하지 않는다는 의미로 비디제시스(non-diegesis) 사운드로 따로 구분하면서 그 전의 경우들을 디제시스(diegesis) 사운드로 말할 수도 있다.) <맨 인 블랙>에서 왕시린이 작곡한 곡들은 어떨까? 기본적으로 영화에서 사용된 왕시린의 곡들은 교향곡과 협주곡처럼 대규모의 오케스트라가 연주하는 곡들이다. 따

라서 어두운 무대에 홀로 있는 왕시린의 장면에서 이 곡들이 연주되었으리라 생각하긴 어렵다. 즉, 앞선 구분에 따르면 맨 후자의 경우라 할 수 있다.

그런데 20여 분의 증언 장면 뒤 이어지는 장면에서는 음악의 활용이 달라진다. 역시 왕시린이 작곡한 곡이 등장하지만, 이번에는 그가 직접 화면 안에서 피아노에 앉아 연주하며 노래 부른다. 앞선 구분에 따라 이는 음원이 화면 안에 있는 첫 번째 경우라 할 것이다. 이 때문에 흥미로워지는 건 이어지는 다음 장면이다. 화면이 바뀌고 다시 왕시린은 무대 위에 홀로 서 있다. 다시 음악이 흘러나온다. 이번엔 오케스트라 음악이 아니라 피아노 연주다. 놀라운 순간은 바로 이 피아노 연주에 맞춰 부르듯 왕시린이 노래를 할 때다. 노래가 끝날 때까지 이 피아노 연주가 어디서 흘러나오는지 영화는 확정하지 않는다. 즉, 왕시린이 연주하던 무대 위 피아노가 화면에 등장하지 않기 때문에 지금 이 피아노 연주가 왕시린과 한 공간에 있는 무대 위 피아노에 다른 사람이 앉아 연주를 하는 것인지, 아니면 다른 오케스트라 연주처럼 편집 과정에서 삽입된 비디제시스적 사운드인지가 불명확한 채로 장면이 이어지는 것이다.

그래서 다시 물을 수밖에 없다. <맨 인 블랙>에서 음악은 어디에 있는가? 결국 이 모든 것은 왕시린의 또 다른 목소리인 음악을 전경화하는 시도의 연장으로 볼 수 있다. 왕시린을 둘러싼 디제시스 공간에 적극적으로 침입하는 외부의 음악에서, 나아가 이제 왕시린을 둘러싼 디제시스 공간을 구성하는 내부 요소로 자리를 뒤바꿈하는 것이다. 그가 증언하는 동안 피아노 페달을 밟듯 발을 까딱거리는 장면을 포착하는 카메라, 그리고 피아노 반주에

맞춰 노래 부르는 듯한 장면이 그의 마음에 계속해서 상연되는 또 다른 그의 목소리로서의 음악을 말하는 게 아니면 무엇이겠는가. 그리고 이런 장소의 유동성은 목소리와 자막에도 똑같이 적용될 수 있다. 증언하는 목소리의 볼륨을 의도적으로 낮춤으로써 음악의 전경화를 시도하는 동시에 증언을 자막으로 보존했던 왕빙의 선택에 대해서는 앞서 언급한 바 있다. 그리고 이때 자막이 목소리와 긴밀하게 연결되어, 심지어 목소리를 대신하여 증언을 대표하는 관습에 우리가 익숙하다는 사실도 지적했다. 하지만 반대로 이렇게 생각할 수도 있다. 여기서 자막이 영화 내부에 있다고 확신할 근거가 어디에 있는가? 그러니까, 목소리를 그대로 따온 자막이라는 믿음을 유지할 근거가 어디에 있는가? 실제로 목소리는 들리지 않기 때문에 자막과 목소리의 일치를 영화 안에서 우리는 확인할 수 없다. 디제시스 외부에 있다고 확신하던 음악이 어느새 디제시스 내부로 넘어와 경계를 오가던 것처럼, 디제시스 내부에 긴밀하게 연결되어 있다고 확신하던 자막 또한 그 연결을 확신할 수 없는 위치로 도망가고 만다.

이때 자막은 자신의 중심으로서의 위상을 내려놓는다. 텍스트로 매끄럽게 번역되지 않는 무언가를 화면에 남긴 채, 자신이 관찰하던 목소리와 기억의 일부로 남는다. 이제 <맨 인 블랙>은 중심 혹은 대표 레이어가 없이, 켜켜이 쌓인 레이어들이 자유롭게 위치를 오가는 배치의 문제로 바뀐다. 오래된 무대, 휘몰아치는 음악, 유동하는 자막과 목소리, 관절의 움직임과 체스처, 벌거벗은 신체 표면의 주름과 상처까지. 각각의 트랙들은 어느 것도 중심을 자처하지 않는다. 무대에 홀로 선 주인공 왕시린을 공전하던 카메라가 전제하는 중심으로서의 왕시린조차 영화의 마지막에 이르면 관객석에 앉아 카메라를 응시하며 중심의 변환을 드러

낸다. 보편과 진보로서의 역사를 거부하고, 오히려 거기에 짓밟힌 잔재를 바라보며 언제든 역사를 뒤엎을 유행을 기다리는 시선이 <맨 인 블랙>에 담겼다.