

로베르 브레송의 <사형수 탈옥하다>¹⁾에 나타난 무위^{無爲}의 미학

황혜영(서원대학교)

서론

본론

1. '금욕적' 스타일

1.1. 현실적 이미지의 상상적 공간

1.2. 감시자와 조력자로서의 소리

2. 구속과 구원

2.1. '감미로운 제약'

2.2. 의지와 은총의 역할

결론

서론

<죄악의 천사>(1943)에서 <돈>(1983)에 이르기까지 13편의 장편²⁾ 영화를 만든 로베르 브레송은 은둔자적 태도로 영화 사조의 주된 흐름과 일정한 거리를 유지하면서 독자적인 스타일을 구축한 프랑스의 대표적인 감독이다. 그의 영화 작업은 문학가의 글쓰기 작업에 비견된다.

1) 원 제목은 <사형수 탈옥하다 혹은 바람은 자기가 소망하는 곳으로 분다Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut>(1956)로 이 논문에서는 <사형수 탈옥하다>로 쓰기로 한다.

2) 13편의 장편 이전에 그가 만든 중편 <공공의 일>(1934)이 있다.

문학 작가가 만년필로 글을 쓰는 것처럼 영화를 만들어야 한다는 ‘카메라-만년필설’을 주장한 아스트뤼이 당시 비주류 감독이었던 브레송의 작품을 높이 평가한 것이나, 누벨바그의 선두주자 트뤼포가 아버지 세대의 다른 진부한 영화들과 대조하면서 브레송을 ‘작가주의’ 감독으로 표방한 점은 이러한 사실을 뒷받침해준다. 실제로 브레송은 적지 않은 그의 영화를 문학작품을 소재로 하거나 문학에서 영감을 받아 만들었다. 그는 원작의 대사나 이야기를 충실히 따르는 등 문학을 거부하기보다 적극적으로 자신의 작품 세계에 수용하였다. 하지만 브레송의 작업이 글쓰기와 닮아있다는 것은 그가 문학에서 소재를 취하고 영감을 받은 때문은 아니다. 오히려 그것은 그가 문학 작품의 인물의 대사나 행동, 사건을 사용하면서 본질적으로 그것들에 의존하지 않으며, 문학과 공존하면서도 문학과 독립된 영화 고유의 그리고 자기 자신만의 서술 방식을 발굴해 내었다는 사실에 있다.

우리가 이 연구에서 살펴볼 브레송의 〈사형수 탈옥하다〉는 독일 점령기에 독일군 포로였다가 탈옥한 앙드레 드비니의 실화를 소재로 한 영화로 드비니에게 세부적인 내용까지 고증을 받아 철저히 사실에 근거해서 만들어졌다. “이 이야기는 사실이다. 덧붙이지 않고 나는 그것을 있는 그대로 제시한다.”라는 영화 시작 장면 위에 등장하는 감독의 자필 글씨가 말해 주고 있듯이 이 영화는 한 사형수의 탈출 이야기를 과장하거나 변형시키지 않고 원래 모습 그대로 스크린에 옮겨놓는다. 단순하게 반복되는 감옥의 일상과 그 속에서 드러나지 않게 계속되는 주인공의 과묵한 탈출준비가 그 내용의 대부분을 차지한다. 그렇다고 이 영화가 눈길을 끄는 화려한 영상으로 넘쳐나는 것도 아니며 소리도 반복되는 특징 없는 소음들이나 배경 음악의 일부분만이 혼적으로 남아 지루한 일과의 장면이 간간히 흐를 뿐이다.

사건이나 갈등이 전면에 부각되지는 않지만 감옥의 단조로운 일상에서 계속해서 위협과 갈등 그리고 고비들이 느껴지고, 인위적인 장식

이나 변형 없이 사실을 전달하는 이 영화에서 현실에 잠재되어 있는 비실제적인 면이 표출되는 것은 왜일까? 실제로 인물들 간의 대립이나 갈등이 드러나지 않을 때에도 스크린에 클로즈업된 작은 사물이나 평범한 소음들이 인물에게 구조의 손길이 되거나, 위협하는 감시자나 위협적인 무기가 되기도 한다. 뿐만 아니라 무심결에 보고 지나치게 되는 장면의 의미가 한참 후에 새롭게 부각되기도 하고, 사건이 순차적으로 진행되는 속에서 숨겨진 원인이 뒤늦게 해명되는 등 있는 그대로 전달되는 사실 속에 예기치 않은 긴장감이 조성된다. 이 작품은 실재한 사실에 근거해서 만들어졌다는 점에서 소설을 원작으로 해서 만든 그의 작품들과 구별된다. 그러나 소설을 각색한 그의 다른 영화들이 소설의 원작에 충실하면서도 소설과 다른 새로운 감각을 뽑아낸 것처럼 실재한 사실을 있는 그대로 전달하면서도 숨겨진 극적 긴장감을 끌어낸다는 점에서 이 작품도 브레송이 일관되게 추구해가는 작업방향의 일직선상에 놓여있다고 할 수 있다.

영상과 소리로 써나가는 브레송 영화의 서술은 작위적인 내용으로도 입함이 없이 어떻게 현실의 감추어진 보이지 않는 면들을 드러내는 것일까? 우리는 어떻게 이 영화가 사실을 있는 그대로 보여주면서, 그리고 무심한 영상과 단조로운 소음들에만 의지한 채 이제까지 드러나지 않은 새로운 형태를 현실에 부여하는지에 대해서 사색해보고자 한다. 그와 동시에 우리는 이 작품의 영화적 서술이 속박과 자유라는 주제를 어떻게 형상화하는가를 살펴볼 것이다. <블로뉴 숲의 여인들>에 대한 고찰에 이어 브레송의 작품을 살펴보는 우리의 두 번째 시도인 이번 연구는 첫 번째 연구에서 영화와 원작 소설을 직접 비교한 것과는 달리, 영화 자체의 서술에 주목하고 있다. 하지만 이 연구는 영화의 기법들을 영화학적으로 분석하는 것이 아니라 문학적 서술 방식과의 차이와 연관성이라는 관점에서 영화의 고유한 서술 방식을 탐색하는 것으로서 영화와 문학의 비교를 통한 두 장르의 정체성 탐구라는 우리 연구의 궁

극적인 방향으로 내딛는 한걸음이라고 할 수 있다.

본 론

1. '금욕적' 스타일

1.1. 현실적 이미지의 상상적 공간

〈사형수 탈옥하다〉는 흥미진진한 사건이나 대사가 절제되어 있다. 인물이나 공간은 주로 전체가 아닌 그 부분이 화면에 등장하며, 크게 확대된 작은 사물들도 화면의 꼭 필요한 공간만을 채우고는 넉직한 공백을 남긴다. 영화가 시작되자 화면 위에는 무릎 위에서 앞뒤로 뒤집어 보는 클로즈업된(퐁텐느의) 손 - 차의 손잡이 - 고개를 앞으로 고정한 채 무표정하게 눈동자로 옆 사람의 눈치를 살피는 퐁텐느의 얼굴 - 옆 좌석의 수감 찬 포로의 얼굴 - 퐁텐느의 눈동자 - 손잡이 - 운전수 - 퐁텐느의 손 - 옆 사람 - 퐁텐느의 얼굴 - 퐁텐느의 손 - 반대편에서 다가오는 전차 - 전차 소리를 틈타 문을 열고 차에서 뛰어 내리는 퐁텐느 - 총소리 - 다시 잡혀 와서 수갑이 채워지는 퐁텐느 순으로, 좁은 공간 안의 인물의 부분적인 이미지들이 이어진다. 수감된 퐁텐느가 감방 문을 열거나 밧줄과 갈고리를 만들 때에도 화면은 그의 몸에서 직접 움직이고 있는 부위나 그가 사용하는 도구만을 확대해서 보여준다.

클로즈업된 공간의 부분적인 이미지 안에 인물의 신체 일부분과 나란히 놓인 무의미한 사물들³⁾을 부각하면서 브레송은 사물과 사람 사

3) “현대 영화의 〈완벽주의자〉인 브레송은 〈무의미한 insignificant(의미 없는 non significant) 영상에 전념한다.〉〈아름다운 사진, 아름다운 영상은 없는 것이다. 오직 필요한 사진과 영상이 있을 뿐이다.〉[...] 라고 말한다.” F.R. 달론느, 지명혁 옮김, 『영화와 빛』, 민음사, 1998, p. 56.

이의 새로운 관계를 만들어간다. 그의 영화가 새롭게 발견하는 현실은 이제까지 보이지 않은 사물들이 아니라 지극히 익숙하고 평범한 사물들끼리 혹은 사물과 사람이 맺는 새로운 관계이며, 사물을 포착하는 진부하지 않은 거리와 각도이다. 세잔이 “같은 눈과 영혼으로 그릇과 자기 아들 그리고 생트 빅투아르 산을 그렸듯이,”⁴⁾ 브레송의 영화는 사람과 사물을 차별 없는 시선으로 응시한다. 달리 말하자면 이 영화는 인간의 신체 전체 대신 부위들을, 그것도 사물들과 평등하게 비춤으로써 일상의 좁은 공간의 부동한 사물들 사이에 조화롭게 간혀 있는 인간의 이미지를 만들어낸다. 인물은 사물들을 지배하는 것이 아니라 오히려 주변의 사물들과 긴밀한 관계를 맺으면서 ‘툽니바퀴’처럼 사물들 틈에 함께 놓여 있다.

브레송의 영화가 새로운 각도와 거리로 포착하는 사물과 공간은 그 자체로 안정적이고 완성된 구도로 드러나거나 완결된 의미를 표현하지 않는다. 새로운 각도로 포착된 한 이미지는 다시 다른 이미지와의 연속에서 도출되는 의미나 감각을 구성하는 하나의 요소로 기능한다. “마치 하나의 색이 옆에 붙어 있는 다른 색들과의 접촉을 통해 다른 색으로 변환되듯이”⁵⁾ 브레송의 영화에서 하나의 이미지의 의미는 연결된 이미지들 사이의 관계에서 드러난다. 브레송의 영화는 특히 그 자체로는 불완전하고 균형이 잡혀 있지 않아 무의미하게 보이는 이미지들을 부각시킴으로써 하나의 이미지 안에 표현하고자 하는 모든 것을 담아야 하는 사진이나 그림에서와는 달리 몽타주를 통해 전체적인 의미와 구도가 드러나는 영화 이미지의 고유한 특질을 강조하고 있다.

브레송의 영화는 “한번도 가까이 접근해 본 적 없고, 그럴 만한 관심

4) “*Egalité de toutes les choses. Cézanne peignant du même œil et de la même âme un compotier, son fils, la montagne Sainte-Victoire.*” Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 135.

5) “*Il faut qu’une image se transforme au contact d’autres images comme une couleur au contact d’autres couleurs.*” *ibid.*, p. 22.

도 끝 것 같지 않은 피사체”⁶⁾에 밀착하고 이들 작은 사물들이 묵묵히 수행하는 꼭 필요한 임무를 보여준다. 폰텐느가 오랜 시간을 기다려 마침내 손에 넣게 된 손가락은 화면 위에 크게 확대되면서 바로 결의 주인공의 손과 동등한 위상을 가지고 있다는 인상을 준다. 문을 잇는 판자들을 떼어내는 오랜 작업에 못 이겨 부러진 손가락의 손잡이는 문틈 사이에 꽂힌 채 아쉬운 듯 화면 위에 한동안 머물러 있으며, 나중에 운 좋게 폰텐느가 발견한 또 하나의 손가락은 화면의 가운데에 클로즈업되어 그의 감옥 생활에 없어서는 안 될 핵심적인 역할을 수행함을 암시한다. 또한 어느 순간부터인가 카메라가 응시하는 문 위에 늘 걸려 있는 낡은 수건에서는 분해된 나무판자들로 위태롭게 연결된 문의 틈을 덮어주면서 자신의 임무를 완수하는 꼭 필요한 존재로서 그 자리에 있다는 분위기가 느껴지며, 폰텐느의 손과 함께 나무판자의 틈을 열려고 애를 쓰는 손가락 자루는 폰텐느의 손을 잡아주는 구원의 손길처럼 빛에 반사되어 빛난다. 테리가 어딘지 모르는 곳으로 끌려가기 전에 폰텐느에게 작별인사를 하면서 문 밑으로 넣어준 설탕조각과 여자 포로들이 옷핀과 함께 보내온 설탕조각, 그리고 그것들을 쓴 종이에 적어 놓은 “용기를 내세요”라는 단어에는 생명을 위협받는 절박한 상황에 놓인 인간들 사이의 간절하고 소중한 애정과 신뢰가 담겨 있다. 영화 시작 장면에서 크게 부각된 폰텐느의 손에 그의 주저와 결단이 드러나듯이, 감정이 배제된 사물들의 표면 위로 보이지 않는 내면이 번져 나온다.

폰텐느의 손길은 평범한 사물들을 탈출에 꼭 필요한 ‘선한 우연’⁷⁾으로 변모시키고, 카메라는 이들 주목받지 못하는 사소한 물건들을 화면의 중심에 선 주요 인물로 등장시킨다. 카메라는 낯선 이(테리)가 던져 준 작은 끈, 수갑을 열도록 여자 포로에게서 받은 옷핀, 침대 밑의 철사

6) “Rapprocher les choses qui n’ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l’être.” *ibid.*, p. 52.

7) *ibid.*, p. 43.

들과 시트, 오르시니의 충고에 따라 환등창틀을 휘어 만든 갈고리, 말의 자유가 박탈된 곳에서 그의 입을 대신 해준 몽당연필, 뜻밖에 도착한 작은 소포 등과 같은 작은 사물들을 부각시켜 각각 폰테느의 저항과 탈출을 준비하는데 비중 있는 배역을 담당하게 해준다. 탈출에 사용될 도구들이 감시자의 눈에 띄는 것만으로도 치명적인 위협이 되는 상황에서 사물들은 그 자체로 긴장을 고조시키는, 설명되고 해명되어야 하는 사건과 갈등이 된다.

이 영화에 반복적으로 등장하는 문이나 복도, 계단과 오몰을 비우러 가는 길 등은 구속의 한결같은 상황을 암시한다. 또한 폰테느가 영화 내내 입고 있던 더러워진 옷이나 신발을 벗을 때 드러나는 구멍 난 양말도 자유를 상실한 그의 속박 상태를 말없이 표현한다. 하지만 한 장소의 부분적인 이미지나 작은 사물들을 클로즈업해서 보여줄 때 그 화면 안에는 예기치 못한 여백이 함께 녹아들어간다. 폐쇄된 공간에도 틈은 있어 소통이 가능하다. 폰테느는 자신을 가두는 감방의 철창을 통해 외부와 연락을 취한다. 이웃과의 소통을 단절하는 짝 막힌 벽 사이로 생각과 감정을 전달하는 두드림이 울리고, 굳게 닫힌 문은 분해되어 출구로 반전된다. 공간의 전체 대신 부분을 밀착해서 보여주는 스크린은 화면의 틀 밖의 열린 공간으로 관객의 상상을 이끈다. 파편화된 공간과 확대된 사물들의 영상은 구속과 동시에 구속의 틀 밖에서 호흡하는 자유와 해방의 이미지를 동시에 간직하고 있다.

이 영화는 사실을 꾸미거나 덧붙이지 않고 보여주지만 모든 것을 보여주지는 않는다. 영상과 영상 사이에는 비약과 단절이 있고, 영화의 연속적인 시간 안에 말해지지 않은 이야기의 비연속적 시간이 흐른다. 조스트에게 탈출 계획을 말하고 난 폰테느는 다음 장면에서 뜬금없이 수건을 문에 걸고 조스트는 말없이 수공하는 듯한 표정을 짓는다. 이때 관객은 연속된 이 두 장면 사이에 폰테느가 오랜 작업을 통해 분해해 놓은 문을 조스트에게 보여주면서 탈출을 위한 준비는 이미 완료되었

다는 것을 알려주는 생략된 장면을 상상하게 된다. 화면에 보이는 두 장면 사이에서 도출되는 유추적인 장면은 영화의 연속적인 시간의 틈새로 흐르는 비연속적인 시간성 안에 놓인다. 생략을 통한 절제와 경제의 영상 서술에는 무한한 상상적 공간이 숨ն다.

〈사형수 탈옥하다〉는 이미지들을 포착하는 각도를 이동하면서 사건의 논리적 전개를 역전시키고 긴장감을 조성한다. 심문을 받으러 가서 사형을 선고받고 난 뒤에 다른 곳으로 끌려갈까봐 불안해하던 폰텐느가 탈출에 필요한 모든 준비가 갖추어진 자기 감방 안으로 다시 안내되어 돌아올 수 있었을 때 그는 침대에 쓰러져 안도의 웃음으로 흐느낀다. 하지만 곧이어 앞을 응시하는 그의 무표정한 얼굴에는 놀람의 기색이 번지고 새로운 절망이 드리운다. 이때 카메라는 폰텐느가 응시하는 갑작스러운 충격의 원인이 존재하는 곳으로 곧장 그 초점을 이동하지 않는다. 그가 무엇을 뚫어지게 바라보고 있으며, 왜 안도하던 그가 다시 절망에 빠지는지는 감옥에 더 이상 빈방이 없어 같은 방을 쓰도록 갑자기 폰텐느에게 보내진 조스트가 화면에 등장한 뒤에야 우리는 이해하게 된다.

포로들이 줄을 서서 걸어가는 동안 독일군에 구타당해 쓰러지는 블랑쉐의 모습도 뒤따라오던 폰텐느의 놀라는 시선을 포착하는 영상의 틀 밖에 밀려나있다. 이때 들리는 둔탁한 소리만이 다음 장면의 화면 영역 안에 들어온 쓰러져 있는 블랑쉐가 당한 구타를 암시해준다. 브레송의 다른 작품 〈블로뉴 숲의 여인들〉에서도 특징적으로 나타나듯이 이 영화에서 원인은 결과 뒤에 나타남으로써 낯선 긴장감을 조성하고 관객의 호기심을 자극한다.

원인과 결과를 도치시키는 브레송 영화의 서술은 엄밀한 의미에서 말하자면 사건의 순차적인 시간을 역전시키는 것이 아니라, 사건의 순차적인 시간의 흐름을 그대로 따르면서 이미지들을 화면영역과 반화면영역 사이로 이동시키는 것이다. 폰텐느의 놀라는 얼굴을 보여줄

때 조스트도 그와 동시에 있으며 블랑쉐를 바라보는 폰텐느의 시선을 보여줄 때 블랑쉐는 그 화면 곁에 있다. 원인은 결과 뒤에 있는 것이 아니라 결과(가 드러나는 장면)의 밖에 있다. 화면영역과 반화면영역의 단순한 교차가 원인과 결과의 순서를 바꾸어 놓는 영상 서술의 허구적인 효과를 만든다.

뿐만 아니라 카메라의 각도도 움직이지 않은 채 영상 자체의 평면성과 영상이 보여주는 현실의 이미지의 입체감 사이의 불일치를 통해서 건의 결정적인 순간을 미술처럼 관객의 눈앞에서 감춘다. 폰텐느가 독일군을 살인하는 장면은 당연하게 폭로되는 영상 위에서 사라져 영상 내부의 심연에 놓인다. 폰텐느가 독일보초를 죽이는 긴장된 순간, 영화에서 구체적인 육체적 갈등과 대립이 극히 고조된 상태로 전면에서 부각되는 유일한 이 순간은 폰텐느가 돌아간 벽면의 모서리 뒤에 가려져 있다. 다시 벽을 돌아 폰텐느가 화면에 나타날 때까지 베일에 가려진 살인의 시간은 비명을 은닉하는 기적 소리에 묻힌다.

〈사형수 탈옥하다〉는 현실의 모습을 충실히 반영하는 단순하고 절제된 영상이미지를 독자적으로 배열하는 동안, 표면 위에 심연과 깊이를 심어주고, 실재하는 시간 안에 감추어진 비실재적 시간을 도출해낸다. 영화는 자신이 보여주는 것을 통해 보이지 않는 것을 이야기한다. 이때 영상의 가시적인 영역을 통해 암시되는 비가시적인 영역(그것이 하나의 영상 차원에서는 영상들 사이의 관계에서든)의 이미지를 통해 육체적인 것에서 드러나는 정신적인 영역, 주인공이 처한 감금과 속박의 상태에서 탈출해서 도달하는 해방과 자유의 공간의 이미지가 느껴진다. 영화의 정신은 영상의 몸 위에 각인된다.⁸⁾

8) "Other times, what satisfies is that the form is perfectly appropriate to the theme. This is the case with Bresson." 수전 손택은 브레송의 영화가 그 내용에 완벽하게 적합한 형식을 창출하는 경우라고 말한다. Susan Sontag, «Spiritual style in the films of Robert Bresson» in *Robert Bresson*, edited by James Quandt, Cinema-theque Ontario, 1998(2000), p. 59.

1.2. 감시자와 조력자로서의 소리

영화에서 흔히 영상이 소리보다 더 유리한 입장에 있는 것과는 달리 브레송의 영화에서는 소리의 창조적인 성격이 강조된다.⁹⁾ 주목을 끌지 않는 작은 사물들을 클로즈업해서 중요한 역할을 부여한 것처럼, 이 영화는 의미 없는 소음이나 우연한 소리에 주인공을 위협하거나 도와주는 물리적인 행위와 같은 기능을 부여한다.

소리는 무엇보다 감시자와 구속자의 역할을 한다. 일차적으로 독일 군들의 금지하고 위협하는 말이나, 이웃 포로들의 좌절과 불신의 말, 옆방 블랑셰의 침묵 속의 기침 소리 등과 같은 인물들의 말이 주인공을 구속하는 힘을 발휘한다. 하지만 직접적인 목소리보다 더욱 풍텐느를 구속하고 억압하는 것은 그 정체가 직접 화면에 드러나지 않은 채 화면 밖에서 들려오는 소음들이다. 간수의 호루라기 소리, 순시관의 발자국 소리와 간수의 열쇠꾸러미가 계단의 난간에 부딪쳐 내는 소리(열쇠꾸러미는 단 한번 화면에 나타난 후에는 화면 밖 영역으로만 등장한다), 원인 모를 삐걱거리는 소리(보초의 자전거 소리로 드러남)는 보이지 않는 감시의 눈길과 속박을 끊임없이 풍텐느에게 상기시키며 위협하는 장애물이다. 풍텐느가 감방 안에서 돌난간을 딛고 쇠창살을 통해 밖을 내다 볼 때, 풍텐느가 혼자 감방에 있을 때, 그리고 오르시니가 독일군에게 붙잡혀 간 뒤에 간간히 들리던 총소리는 풍텐느 자신에게도 언제라도 다가올 수 있는 죽음의 공포를 상기시키며 희망과 의지를 빼앗으려는 방해물로 작용한다.

타인의 압력이나 정체가 숨겨진 외부의 소리뿐만 아니라 자기 자신의 소리도 또한 방해가 된다. 풍텐느와 조스트 자신의 발자국 소리나 담을 넘기 위해 풍텐느가 던지는 갈고리가 내는 정적 속에 때아리치는 소음은 그들의 신변을 위태롭게 한다. 화면 밖에서 들리는 소음이 외부

9) "L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive." Robert Bresson, *op. cit.*, p. 81.

의 압력을 의미한다면 자신이 내는 소리는 자기 내면의 적을 암시한다. 사실 외부에서 가하는 육체적인 속박에 저항하는 것과 동시에, 그는 포기, 좌절, 절망 등 스스로 자기 자신을 가두는 마음의 굴레를 물리쳐야 한다. 낯선 이를 신뢰하고, 조스트라는 우연을 장애로 보지 않고 동반자로 받아들임으로써 자신의 불신에 대항하는 것이다. 그는 바깥의 소음에 저항하듯이 자기 자신의 소리에 저항하고, 외부의 압력에 맞서 싸우듯이 자기 자신과 싸운다.

반대로 소리는 탈출을 도와주는 조력자이기도 하다. 풍텐느가 탈출하기 위해 짐을 싸는 동안에 조스트가 바닥을 쓸면서 내는 소음은 풍텐느가 내는 의심스런 소리를 덮어준다. 두 사람이 건물을 나와 정적의 소리 없는 압박 아래 자갈길 위를 지나갈 때 규칙적으로 들려오는 기적(汽笛)소리는 그들의 발자국 소리를 지우는 기적(奇蹟)의 소리다. 이때 처음에는 단순한 소음으로 지각되던 소리가 나중에 다시 들릴 때 비로소 특별한 의미를 가진 소리로 새롭게 이해된다. 사실 풍텐느에게 더할 수 없는 도움이 될 기적소리가 그가 자신이 분해한 감방의 문을 나와 건물 밖을 관찰하기 위해 천정의 큰 유리창 밖으로 몸을 내밀 때, 모든 눈앞의 재앙을 보며 절망스러워하던 그 순간에는 풍텐느와 마찬가지로 우리 관객에게도 단지 무의미한 부수적인 잡음으로 여겨질 뿐이었다. 감옥의 두 담 사이를 순회하는 보초의 자전거 소리도 처음에는 정체를 알 수 없는 소음이던 것이 한참 후에 모퉁이를 돌아 나오는 자전거가 화면에 등장할 때야 두 탈옥자 앞에 놓인 치명적인 마지막 난관의 소리로 드러난다. 음원이 화면 밖에서 안으로 전이될 때, 평범한 소음의 특별한 의미가 밝혀진다. 소리와 영상의 새로운 결합은 이들 각각에서는 느껴지지 않는 강화된 밀도의 긴장과 충격을 생성한다. 하나의 영상이 다른 영상과 맺는 관계 속에서 그 의미가 만들어지듯이, 소리의 역할도 또 다른 소리와의 결합 혹은 영상과의 결합을 통해 진행해가는 영화서술의 흐름 속에서 규정된다.

이 영화에서 일반적인 의미의 배경음악은 축소되어 영화의 처음과 마지막에 지속적으로 흐르는 것을 제외하고는 영화가 진행되는 동안 포로들이 오물통을 들고 계단을 내려가는 별로 긴장감이 감들지도 않는 장면에서 주로 그 일부분만 불규칙적으로 반복해서 흐를 뿐이다. 대신 간수의 발자국 소리, 호루라기 소리, 열쇠꾸러미 소리, 총소리, 기적 소리 그리고 보초의 자전거 소리 등, 화면 밖에서 반복되는 소음들이 무의식중에 음악적 리듬을 형성하면서 축소된 배경음악의 공백을 메우고 있다. 이 영화의 배경음악은 음악 자체보다는 소리의 기계적인 되풀이에서 나오는 리듬에 그 본질이 있다. 일반적으로 배경음악이 영상과 독립적이라면 소음들이 만드는 이 영화의 배경음악은 영상에 직접적으로 연관되는 것(그것이 화면영역의 소리이든 화면 밖의 영역의 소리이든)과 동시에 영상과는 별도로 영화 전체를 흐르는 독자적인 소리로 기능하는 것으로 영상과 소리의 경계와 소통이라는 입체적인 관계를 보여준다. 반복해서 등장하는 사물이나 장소와 마찬가지로 주기적으로 들려오는 소음과 배경음악도 똑같은 장소에서 매일 매일 계속되는 폰텐느의 일상을 청각적으로 표현한다. 감흥은 바로 반복되는 소리와 영상의 속박된 리듬에서 나온다.¹⁰⁾ 반복된 소리나 영상에서 지각되지만 어떠한 소리나 영상에도 존재하지 않는 리듬은 영화의 호흡과 같이 물질적인 것과 정신적인 것, 드러난 것과 감추어진 것을 넘나든다.

영화가 시작되고 꽤 오랜 시간이 흐른 후인 감방 안의 장면에서 처음으로 폰텐느 목소리의 내레이션이 등장하여 화면에 나타난 그의 행동

10) "C'est de la contrainte à une régularité mécanique, c'est d'une mécanique que naîtra l'émotion." 브레송은 자신의 모델들에게도 같은 대사를 수없이 되풀이하게 하는 규제를 가함으로써 모델들이 무의식적으로 자신의 내면을 자발적으로 표출하도록 유도한 것으로 잘 알려져 있다. "브레송은 자연스러운 연기 대신 자동적인 연기를 얻고자 하며, 그것을 위해 그는 '모델'들에게 잔혹할 만큼 힘든 반복 연기를 시킨다. 그 고행을 거쳐 브레송은 평범한 개인들에게서 영적 회열과 초월성을 뽑아 내려 한다." Robert Bresson, *op. cit.*, p. 125.

을 묘사하거나 그의 생각 혹은 내적 독백을 들려준다. 과거형으로 서술되는 내레이션은 영화 장면과 일정한 시간적 거리를 두고 과거의 체험을 떠올리는 회상의 목소리로 들린다. 영상이 보여주지 못하는 인물의 내면을 내레이션이 보충해서 설명해준다는 점에서 이 영화는 설명 없이 보여주어야 하는 영상서술과 설명하지만 보여주지 못하는 언어(문학의) 서술을 결합하여 각각의 서술방식이 가진 단점을 보완하는 총체적인 서술을 시도한다고 할 수 있다. 그러나 때로 관객들이 직접 보고 있는 화면에 대해 말로 중첩해서 설명해줄 때에는 화면이 보여주는 당연한 내용을 오히려 낮설게 보이게 한다.¹¹⁾ 한 대의 바이올린으로 충분할 때 두 대를 사용하지 말라고 하던 브레송 자신의 말을 상기한다면 중첩된 내레이션은 어쩌면 영화에 불필요하거나 비경제적인 요소로 여겨질 수도 있다. 하지만 과거형과 완료형으로 서술하고 있는 내레이션이 본질적으로 현재형과 진행형으로 표현될 수밖에 없는 영상과 결합할 때 생기는 마찰과 충돌은 문학적인 서술에서는 볼 수 없는 영화적인 서술의 특질을 구성한다. 이 영화의 내레이션은 화면에 보이는 내용들을 말로 설명해줌으로써 영상과의 일치와 동시성을 선언하지만 역설적으로 영상에 결합되는 순간 그것은 영상에서 분리되며, 현재와 과거, 진행과 완료라는 시간의 모순적인 양면의 불가능한 결합을 폭로하고 있다. 내레이션과 영상의 계속되는 결합과 분리, 동질성과 비일치의 충격 속에서 영화 서술의 역동적 에너지가 생성된다.

2. 구속과 구원

2.1. '감미로운 제약'

도망칠 출구도, 살아날 희망도 없어 보이는 폐쇄된 공간의 한 사형

11) 리처드 라우드는 브레송의 다른 영화 〈시골 사제의 일기〉에 나오는 오버내레이션의 효과가 일종의 “거리두기”라고 말한다.

수 폰텐느는 극히 미미한 사물들을 무기로 삼아 자기가 처한 상황에서 할 수 있는 투쟁을 멈추지 않으며 탈출을 준비해간다. 손가락 하나를 구하기 위해서 끈질기게 기다리고, 문의 판자 하나를 떼어내는 데에도 4, 5일을 보내야 했지만 그는 속박의 상태에 완전히 몸을 맞추며 3주의 작업 후에 세 개의 판자를 느슨하게 하고, 한달의 작업 끝에 결국 닫힌 문을 연다. 감방 안에서 그는 주기적으로 들려오는 외부의 소리에 손짓을 멈추고, 소리가 멈추면 작업을 계속하며, 감방 밖에서는 정적에 발길을 멈추고 소음 속에 이동한다. 연필 하나를 소지하는 것이 생명을 위협할 때 그 연필을 버리지 않는, 행위의 포기라는 적극적인 행위로 폰텐느는 투쟁한다. 절대적인 절망의 상황에서도 기계적인 속박에 몸을 기대며 절망이 자기 안으로 잠입할 틈을 주지 않으면서 무위로써 구속에 대항한다.

탈옥을 준비하며 감옥에서 보내는 단조롭게 반복되는 시간들 안에, 구속의 포화된 밀도 속에, 마침내 속박을 벗어난 해방이 준비된다. 이 영화는 구원이 기다리는 동안 찾아오는 것이 아니라, 기다린다는 사실을 잊고, 잊고 있는 자신조차 잊을 때 예기치 않게 찾아옴을 말해준다. 주인공이 때로는 소리에 행동을 멈추고 때로는 소리에 소리를 묻으며 오로지 한걸음씩 내디뎌가며 일에 몰두하는 동안 가장 감동적인 순간이 예정된다. 이 영화는 따라서 자유 못지않게 자유로 향하는 ‘감미로운 제약 *gènes exquisés*’¹²⁾을 이야기한다. <사형수 탈옥하다>의 반복된 장면들을 통해 관객들은 어느덧 폰텐느의 탈출을 기다린다고보다 그가 매일 매일 반복적으로 보내는 일상에 몰두하게 된다. 좁은 감방에 수감되어 있는 주인공이 자유를 준비하며 구속과 친숙해지듯이, 관객은 기다림 자체에 익숙해진다. 구속의 밀도에 폭 파묻혀 있는 인물 위에 관

12) “Les ‘gènes exquisés’ de la versification permettent de se ‘créer des surprises,’ remarque Valéry, formule que Bresson aime aussi à citer.” Jean Sémolué, *Bresson*, Flammarion, 1993, p. 275.

객의 시선이 구속되어 버린 어느 순간, 자유의 몸으로 걸어가는 인물들의 뒷모습을 덮고 온 화면 위로 퍼지는 연기처럼 구원의 감동은 어느새 인물과 관객을 채우고 번져간다.

퐁텐느가 실현한 것은 육체적인 차원에서의 해방이다. 하지만 영화는 한 사형수의 탈출 과정을 통해 인간의 조건이라는 근원적인 구속에서 벗어나 자유로 향하는 투쟁을 암시적으로 말해주고 있다. 감옥은 구체적이고 물리적인 억압을 의미하는 것과 동시에 인간을 둘러싼 모든 보이지 않는 속박을 상징한다고 볼 수 있다. 구원 혹은 해방의 보이는 면과 보이지 않는 면의 이중적인 의미는 <사형수 탈옥하다 혹은 바람은 자기가 소망하는 곳으로 분다>라는 두 문장으로 연결된 영화의 제목에서 잘 나타난다. ‘탈옥’이 ‘사형수’의 물리적이고 육체적인 자유를 의미한다면, ‘바람’은 인간의 영적이고 정신적인 무형의 해방을 비유적으로 표현한다. 이 영화의 제목은 물질의 차원과 정신적인 차원을 결합함으로써 지각할 수 있는 차원 곁에, 보이지 않게 함께하는 정신적이고 영적인 차원을 상기시킨다.

2.2. 의지와 은총의 역학

이 영화는 해방으로 향하는 두 가지 열쇠를 제시해준다. 해방감은 우연한 순간에 체험하지만 결코 우연히 오는 것은 아니다. 이 영화는 우선 본인의 희망과 의지, 그에 따르는 노력을 강조한다. “왜 나를 총살하지 않았을까? 나는 즉석에서 처형되었으면 했다.”라고 자문하면서 자포자기해 있던 퐁텐느에게 외부와 연락할 수 있는 끈이 주어졌을 때 함께 전해진 희망이라는 끈을 그는 결코 놓지 않는다. 그 순간 곁으로 드러난 변화는 없었지만 퐁텐느에게는 모든 것이 바뀌었으며, 무의식 중에 그는 자기 자신을 준비하기 시작한다. 그리고 반드시 탈출하리라는 희망과 의지를 잃지 않는다. 첫 번째 행운인 손가락 하나가 퐁텐느 손에 들어온 것이 우연과 무위 속에서 지내던 어느 날이었다면, 그는

이미 속으로 “내가 탈출할 수 있다면, 도망할 수 있다면”하고 절실히 갈망하고 있었다.

“신에게 기도하라. 그러면 신이 구원해 줄 것이다.”라는 목사 포로의 말에 폰텐느는 “하늘은 스스로 돕는 자를 돕는다.”고 대답하며, “신이 모든 것을 알아서 해준다면 그것이야말로 너무 쉬운 일이다.”¹³⁾라고 무책임하게 신에 의존하는 것에 반박한다. 또한 “왜 아무도 탈옥을 시도하지 않는지 아느냐? 그것은 바로 불가능하기 때문이다”라는 절망적인 상황을 인식하게 하는 목사의 말 앞에서도 폰텐느는 동요되는 기색을 보이지 않는다. 아무도 그가 더 이상 성공하리라고 생각하지 않을 정도로 탈출이 점점 불가능해져 갈 때, 포기할 거냐는 근심스런 질문을 듣고 그는 “포기하려면 진작 했다”라는 답으로 굽히지 않는 의지를 보여준다. 투쟁할 근거조차 없이 절망한 블랑쉐에게 “그래도 싸우세요”라고 격려하면서 “벽에 대항해서, 나 자신에 대항해서, 그리고 문에 대항해서 싸우기 위해서” 아무런 출구도 되어줄 것 같지 않은 문을 계속해서 긁어대던 폰텐느, 그는 희망하기 위해 투쟁하고 투쟁하기 위해 희망한다.

“갈고리가 더 필요하다”는 오르시니의 충고는 탈출에 성공하기 위한 해결책이라기보다는 해답의 단서라고 보아야 할 것이다. 이때 “무슨 갈고리? 어떻게? 무엇으로?”라고 되묻는 폰텐느의 반응을 주목해 볼 만하다. 여러 번 다급하게 던지는 질문은 자유를 향한 폰텐느의 절박한 염원의 발로이며, 그때에야 비로소 폰텐느에게 “환등창틀로”라는 오르시니의 생명을 담보한 마지막 구원의 답이 던져진다.¹⁴⁾ 오르시

13) 목사: “기도를 하는가?” 폰텐느: “그럴 때도 있다.” 목사: “힘든 일이 있을 때?” 폰텐느: “그렇다.” 목사: “그건 쉬운 일이다.” 폰텐느: “너무 쉬운 일이다, 만일 신이 모든 것을 알아서 다 해주신다면.” 여기서 보이는 폰텐느의 태도는 자기의 힘을 과시하는 오만이나 신에 대한 불경이 아니라 운명에 순응하는 것이 자신의 노력 없이 맹목적으로 신에 기대는 것이 아니라 자신의 적극적인 노력이 있을 때 신의 은총을 기대할 수 있다는 신념을 나타낸다.

니의 도움은 가까운 곳에 있지만 도움을 도움으로 만들기 위해서는 풍텐느의 간절한 노력이 필요하다. 또한 풍텐느는 신부와 목사에게 마지막 작별 인사를 할 때 자기를 위해 기도해 달라고 부탁한다. “기적을 거부하지 마라. 달에게 요구하고, 태양에게 주문하라. 천둥과 번개를 폭발시켜라.”¹⁵⁾라는 브레송의 말처럼, 풍텐느는 은총을 요청했다. 그것은 자기가 할 수 있는 모든 것을 다하고 그래도 부족한 부분을 이웃의 기원이라는 보이지 않는 응원까지 동원하여서라도 보충하려는 운명을 기다리는 자의 진정한 겸손과 집요한 노력을 의미한다. 겸허히 하늘의 뜻을 기다리는 것, 그것은 그 다음 차례일 것이다.

다른 이에게 도움을 요구하듯이, 풍텐느 자신 또한 기꺼이 이웃을 위해 희생한다. 어려운 처지에서도 그는 옆방의 사형수나 블랑셰에게 도움을 주고자 하며, 자신이 준비해온 탈출 방법을 위험을 무릅쓰고 상세하게 종이에 적어 다른 포로들에게 알려주고자 한다. 지체할수록 기회가 줄어들어도 불구하고 아무도 더 이상 그가 탈출할 수 있으리라 감히 믿지 못할 때까지 탈출을 미루면서, 풍텐느의 제안이 소설 같이 무모한 것이라며 함께 탈출하기를 거절하는 110호 동료의 답을 들은 후에야 그는 혼자 탈출하기로 결심한다.(물론 나중에 조스트와 함께 탈출하게 되지만)

풍텐느가 “행운을 믿니?”라고 물었을 때 조스트에게서 “믿었지만 다 망쳐졌다”는 대답을 듣고 “어쩌면 네 자신이 다 망쳤을 수도 있다”고 말하는 풍텐느의 태도에서 모든 역경과 불운조차 자신의 탓으로 돌리는 책임감과 자기 자신에 대한 엄격성이 느껴진다.

하지만 아무리 풍텐느가 스스로 노력한다고 해도 위험을 무릅쓴 데

14) “[...] elderly prisoner Blanchet comes to such understanding that he can remind Fontaine, it was necessary that Orsini fail in order that you should succeed.” Joseph Cunneen, *Robert Bresson (A spiritual style in film)*, Continuum, 2003, p. 182.

15) “Ne te refuse pas aux prodiges. Commande à la lune, au soleil. Déchaîne le tonnerre et la foudre.” Robert Bresson, *op. cit.*, p. 128.

리나 여자 포로들, 블랑쎬, 오르시니와 같은 이웃의 도움과, 숟가락, 철사, 천, 수건과 오물통, 기차의 기적소리와 같은 보이지 않는 손길이 없었다면 폰텐느의 탈출은 실현되지 못했을지도 모른다. 영화는 자유의 문을 열기 위해 희망, 의지와 함께 없어서는 안 될 희생과 은총이라는 나머지 열쇠를 일러주는 것을 잊지 않는다. 『중력과 은총』에서 시몬느 베이유는 비어 있는 곳에 은총이 들어오는데 그 빈 자리를 만들어주는 것도 또한 은총이 하는 것이라고 말한다.¹⁶⁾ 폰텐느의 노력과 의지가 조력자 은총을 부른다면, 용기를 잃고 울음을 터뜨리는 폰텐느에게 희망을 가지도록 모든 것을 변화시킨 것은 타인의 손을 통해, 말없는 사물과 소리를 통해 전해진 보이지 않는 은총일지도 모른다. 하지만 은총 혹은 영적인 힘의 원리나 작용은 미지로 남는다. 영화 후반부 제목인 〈바람은 자기가 원하는 곳으로 분다〉는 은총 혹은 영적인 힘의 이해불가능성을 말해준다. 이 문장은 목사가 종이에 적어 폰텐느에게 건네준 요한복음의 한 구절로, 그 성경 구절은 폰텐느가 옆방의 블랑쎬에게 철창을 통해 그것을 읽어주는 방식으로 우리에게 전달된다: “너희들은 저 높은 곳에서 태어났다. 바람은 자기가 원하는 곳으로 분다. 하지만 그것이 어디서 와서 어디로 가는지 (너희들은) 알지 못한다. 영에서 태어나는 것은 어떤 것이라도 그와 같다.” 이 구절은 볼 수도 잡을 수도 없는 바람의 비유를 통해 영적인 힘이 우리의 이해를 넘어서는 차원에 있음을 알려준다. 의지와 은총의 관계, 구원의 의미는 완전히 드러나지 않은 채 마지막 화면을 채우는 연기와 모차르트의 미사곡으로 신비감이 더해진 이 영화의 전체적인 분위기에서 단지 느껴진다.¹⁷⁾ 브레

16) “La grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c’est elle qui fait ce vide.” Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*. Philippe Arnaud, Robert Bresson, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2003, p. 30.

17) “Bresson associe le spectateur de ses films aux pouvoirs esthétiques du cinématographe. En même temps, il lui demande de sentir le mystère des êtres et de la vie plutôt que de le comprendre.” *ibid.*, p. 310.

송이 이 영화에 앞서 베르나노스의 소설을 원작으로 해서 만든 〈어느 시골 사제의 일기〉(1951)에서 앙브리꾸리의 사제가 죽어가면서 분명하고도 천천히 남긴 마지막 말이 새삼 떠오른다: “무슨 상관이나, 모든 것이 은총이다.”

결 론

〈사형수 탈옥하다〉는 금욕과 절제의 미학을 보여준다. 감시인의 눈에는 무기력하게 수감되어 있는 것 같지만 폰텐느는 구속에 몸을 밀착시켜 그 저항을 최소화하고 보이지 않게 탈출을 준비한다. 터널 속에서는 단지 빛이 보일 때까지 나아갈 도리밖에 없듯이 ‘적당한 때’가 올 때까지 극도의 집중 속에서 기다리는 그의 드러나지 않는 행위는 어떠한 몸부림보다도 치열하다. 카메라가 응시하는 표정 없는 사물들의 표면 위로 심층적인 분위기가 번져 나온다면, 감정을 거의 표출하지 않는 폰텐느의 절제된 표정에서 ‘소리에 놀라지 않는’ 내면의 힘이 느껴진다. 감옥의 높은 담 사이의 심연을 건너 자유의 몸이 되었을 때 두 사람이 나누는 간결한 마지막 대사(폰텐느가 조스트를 안으며 “조스트!”라고 내뱉는 한 마디 말과 조스트가 “어머니가 나를 보신다면!”이라고 답답하게 답하는 말)는 어떠한 환호나 흥분보다 깊은 감격을 전해준다.¹⁸⁾

영상과 소리는 행위 없이 주인공의 구속과 해방의 움직임에 가담하면서 이야기를 이끌어가는 가장 적극적인 의미에서의 행위이자 담화이다. 자신을 가득 채우려 하지 않는 영상에는 사물들과 여백이 함께 포획되며, 닫히지 않는 화면의 틀 너머로 자유의 영역이 예견된다. 소리는 행동을 제약하거나 도와주며, 반복된 기계적인 소리에서 소리 그

18) “Production de l’émotion obtenue par une résistance à l’émotion.” Robert Bresson, *op. cit.*, p. 126.

이상의 전율이 변져 나온다. 감방에 갇힌 주인공이 굴레에 몸을 맞추며 오히려 굴레를 풀어나가는 동안 소리가 안과 밖으로 영상에 결합되면서 눈에 띄지 않게 화면의 굳어진 경계를 허문다. 이 영화는 판단이나 주관적인 해석을 삼가고 아무 것도 하지 않음으로써 행위의 효과를 극대화하는 무위의 미학을 보여준다. 영화를 여는 문장 “이것은 사실이다. 덧붙이지 않고 나는 그것을 있는 그대로 제시한다”는 결국 “아무 것도 변화시키지 않으면서 모든 게 달라지게 하라”¹⁹⁾가 내세우는 것과 같이 이 영화의 껍양과 자기 신뢰의 표명에 다름 아니다.

□ 참고문헌

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975.

Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2003.

Joseph Cunneen, *Robert Bresson (A spiritual style in film)*, Continuum, 2003.

Jean-Louis Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson - De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Harmattan, 2003.

Jean Sémolué, *Bresson*, Cinémas Flammarion, 1993.

Susan Sontag, «Spiritual style in the films of Robert Bresson» in *Robert Bresson*, edited by James Quandt, Cinematheque Ontario, 1998(2000).

F.R. 달론느, 지명혁 옮김, 『영화와 빛』, 민음사, 1998. (원서 Fabrice Revault D'allonnes, *La lumière au cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, 1991.)

지명혁 외, 『로베르 브레송』, 시네마테크 부산, 2003.

19) Robert Bresson, *op. cit.*, p. 157.

한상준, 홍성남 엮음, 『로베르 브레송의 세계』, 한나래 시네마 시리즈,
1999.

황혜영, 「브레송의 〈블로뉴 숲의 여인들〉에 나타난 영화적 서술 연구」,
『프랑스 문화예술연구』, 2004

주제어 : 로베르 브레송, 영화적 서술, 영상과 소리, 구속과 구원,
희망과 은총, 무위, 절제의 미학

«Résumé»

L'esthétique du 'désœuvrement'- une étude sur
*Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où
il veut* de Robert Bresson

HWANG Hye-Young

“Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements,” l’écriture de l’auteur ouvre le film où il y a peu d’événements remarquables sinon ceux de la vie monotone d’un condamné à mort. Le film produit pourtant les effets d’événements, la nouvelle forme inattendue du réel avec les nouvelles relations entre les images visuelles et les sons. Notre réflexion porte sur la narration du film dans son rapport avec le sujet de la contrainte et du salut.

Les images du personnage et celles des endroits qui se présentent souvent partiellement ne s’expliquent que dans la succession des images, dans la relation avec les sons. Les objets agrandis à côté des parties du héros jouent un rôle aussi important que celui des personnages. L’image fragmentaire semble enfermer le corps du personnage au sein des objets immobiles, or contradictoirement en elle gît l’attrait du dehors et l’image de l’espace libéré. Un simple changement du cadrage renverse la cause et l’effet ainsi que le saut d’images cache la scène cruciale au sein de sa présence même.

Le film dévoile l’aspect actif et créatif du son en tant que garde et collaborateur. Les personnages s’arrêtent selon le signal du bruit. Parfois c’est le silence qui devient obstacle tandis que le bruit comme celui du train les aide à se déplacer. L’apparition tardive de la source

du son crée l'effet du suspense. Le rythme des bruits quotidiens se substitue à la musique du fond qui se réduit au fur et à mesure dans les films de Bresson. La narration au passé se sépare de la scène au présent au moment même de s'y accorder. D'où le choc et l'énergie sensorielle tout au long du film.

Le film montre la lutte sans action et sans armes du héros juste avec les choses inoffensives contre la pression externe et contre soi-même. La libération se prépare dans l'oubli, dans son "désœuvrement" pendant qu'il se prépare en s'adaptant complètement à la contrainte. La libération est tout d'abord de l'ordre physique mais elle suggère également l'aspect spirituel. Le film insiste sur les deux clés pour y arriver: les efforts, l'espoir, la confiance en soi d'une part, le sacrifice et la grâce d'autre part. Si la grâce se donne à celui qui se bat, c'est elle-même qui lui procure la force d'espérer. Elle ne s'explique pas mais se révèle à travers les flots des images et des sons. Le film extrait de la vie réelle l'aspect mystérieux, des choses anodines les images inattendues si bien qu'il crée la forme de la liberté à travers la contrainte même du 'cinématographe.'

논문 저자 소개

황혜영

서울대 불문과 졸업, 파리 8대학 문학박사. 현재 서원대 교수.

주요 논문: 「나탈리 사로트의 작품에 나타난 글과 이미지의 관계 연구 *Image et écriture dans l'écriture de Nathalie Sarraute.*」(박사학위논문, 2001), 「자기 반사적 글쓰기에 관한 한 시론-나탈리 사로트의 경우」(불어불문학연구, 제48호, 2001), 「브레송의 〈블로뉴 숲의 여인들〉에 나타난 영화적 서술 연구」(프랑스문화예술연구, 제11집, 2004).