

# 신극단주의 관점에서 바라본 브루노 뒤몽의 영화세계 - <릴 퀴퀴>을 중심으로

최수임  
(세종대학교)

## ❖ 국문초록

브루노 뒤몽의 2014년도 작품 <릴 퀴퀴 P'tit Quinquin>은 잔혹하여 보기 힘든 것들로 가득한 신극단주의 경향의 200분짜리 긴 영화이다. 잔혹함과 불가해함으로 가득한 이 영화가 현실에의 어떤 시선을 가능케 한다면, 그것은 무엇 때문일까? <릴 퀴퀴>은 기묘한 현실의 내막을 집요하게 보아내려 한다. 그러나 끝내 아무리 보려고 해도 현실의 실체는 보이지 않는다. 볼 수 없는 현실의 '볼 수 없음'이야말로 이 영화가 그토록 집요하게 보려 하고, 우리에게 보여주려 하는 것은 아닐까? 그렇다면, 영화 매체에서 '볼 수 없음'의 의의란 무엇일까?

이 논문은 사실적인 것을 태생적으로 보여줄 수밖에 없는 매체인 영화가 '볼 수 없음'을 탐지하는 것이 <릴 퀴퀴>이 만들어내는 영화적 새로움이라는 생각을 전개한다. 보이는 모든 것을 보아도 볼 수 없는 것이 영화가 보여줄 수 있는 현실의 내면이라면, 어떻게 영화는 '볼 수 없음'을 통해 새로운 영화적 세계관을 나타내는지 이 글은 탐색한다.

주제어 : 볼 수 없음, 브루노 뒤몽, <릴 퀴퀴>, 영화, 리얼리티, 신극단주의, 프랑스 신극단성, 반-동화

## I. 여는 글

### 1. ‘작은 아이’의 잔혹한 세계

잠들렴, 나의 작은 아이야,  
내 작은 병아리, 나의 통통한 포도알,  
만약 네가 내일까지 잠들지 않으면,  
너는 나를 슬픔에 잠지게 할 거야.  
- 자장가 <작은 아이 *p'tit quinquin*> (1853)

프랑스 영화작가 브루노 뒤몽 Bruno Dumont(1958-) <sup>1)</sup>의 2014년도 작품 <릴 퀴퀴 *P'tit Quinquin*> <sup>2)</sup>은 잔혹하여 보기 힘든 것들로 가득한 200분짜리 긴 영화이다. <릴 퀴퀴>은 유럽의 TV 채널 아르떼 프랑스 arte france의 4부작 미니시리즈로 만들어진 작품으로, 극장에서 상영되는 영화 버전은 50분짜리 에피소드 네 편 - <인간 짐승 *L'bêt/humaine*>, <악의 심장부 *Au cœur du mal*>, <악의 화신 *L'Diable in perchonne*>, <... 알라는 위대하다! ... *Allah Akbar !*>-을 이어붙이고 각 에피소드의 시작에 각각의 제목을 단 뒤, TV시리즈의 각 에피소드의 시작과 끝에 붙은 오프닝과 엔딩 타이틀 시퀀스는 뺀 형태로 상영된다. <sup>3)</sup>

마치 출구가 보이지 않는 긴 터널을 지나는 것과 같은 관람 체험을 선사하는 <릴 퀴퀴>의 상영관에서 관객들은 영화 속 사건들의 비밀이 풀리기를 바라지만, 긴 시간 동안 지속적으로 노출되는 끔찍한 사건들에 끝까지 시선을 붙든 관객에게 영화는 마지막까지 어떤 해답도 주지 않은 채 관객들을 영화 밖으로 밀어낸다. 잔혹함과 불가해함으로 가득한 이 영화가 (그럼에도) 관객을 매료시키고 현실에의 어떤 시선을 가능케 한다면, 그것은 무엇 때문일까? 프랑스의 오랜 자장가이자 군가이기도 한, 영화와 같은 제목을 갖고 있으면서 TV 시리즈 <릴 퀴퀴>의 오프닝 시퀀스에서 주제가로 흐르기도 하는 동요

1) Bruno Dumont Site Official, <http://www.brunodumont.com/> 참조.

2) 『카이에 뒤 시네마(*Cahiers du Cinéma*)』가 선정한 2014년 최고의 영화.

3) <릴 퀴퀴>은 영화 버전으로는 2014년 칸 국제영화제에서 첫 상영되었고, 국내에서는 2015년 전주국제영화제에서 처음으로 상영된 바 있다. 영화의 상영시간은 200분이며, TV 시리즈의 네 에피소드는 타이틀 시퀀스를 포함해 각각 52분씩이다.

<작은 아이>는 이 미스터리 잔혹 코미디 영화에 기묘하게 어울리는 멜로디 배음이 되어준다.

<릴 퀴퀴>의 스크린에서는 무슨 일이 일어나고 있을까? ‘작은 아이’는 왜 쉬이 잠들지 못하는가? 뒤몽은 이 영화에서 세계를 어떻게 바라보며, 무엇을 보여주고 말하고자 하는가? 이 영화에서 우리는 영화와 세계 사이의 어떤 관계성을 발견할 수 있는가? ‘꼬마 퀴퀴’이 사는 북프랑스 황량한 해안마을은 무엇을 드러내고 감추기 위한 적절한 영화적 무대로서 기능하는가?

## 2. 프랑스 신극단성, 신극단주의 영화

브루노 뒤몽은 동시대 유럽영화의 주요한 한 경향인 ‘신극단주의 The New Extremism’의 경향을 띠는 작가로, <릴 퀴퀴>은 신극단주의 관점에서 적절하게 바라볼 수 있는 작품이다. 영화에 있어 신극단주의는 1990년대 이래 특히 2000년 이후 프랑스를 중심으로 유럽 영화에서 강하게 드러나는 경향으로, 2004년에 영화 프로그래머이자 비평가인 제임스 쿼트 James Quandt가 ‘프랑스 신극단성 The New French Extremity’이라는 표현을 쓰면서 그 비평적 개념이 싹텄다.<sup>4)</sup> 쿼트는 2004년 『아트포럼 *Artforum*』에 실린 「살과 피: 최근 프랑스 영화에서 성과 폭력 *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*」이라는 글에서, 성과 폭력의 노골적이고 도발적인 전시를 추구하는 일련의 영화들이 지닌 위반적인 경향을 가리켜 프랑스 신극단성이라 부를 것을 제안했다.

프랑수아 오종, 가스파 노예, 까뜨린 브레야, 필립 그랑드리외 - 그리고 이제, 뒤몽까지 - 일련의 감독들이 보이는 의도적으로 위반적인 최근의 이 경향을 가리켜 트렌드를 짚어낼 줄 아는 비평가라면 프랑스 신극단성이라 부를 만하다.<sup>5)</sup>

4) Tanya Horeck/Tina Kendall (ed.), *The New Extremism in Cinema. From France To Europe*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, pp.1-2 참조.

5) James Quandt, "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema", *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, edited by Tanya Horeck/Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, p.18.

신극단성의 개념은 비평계와 학계 그리고 대중에게까지 퍼졌고, 유럽 전역의 여러 영화작가들에게서 비슷한 경향이 꾸준히 발견되며 ‘신극단주의 The New Extremism’로 확장되었다. 신극단주의 영화의 특징으로는 ‘몸, 성, 폭력의 극단적 전시’, 그것이 자아내는 ‘잔혹성과 충격’, ‘위반과 도발’, ‘본능, 감정, 비이성의 발현’ 등을 들 수 있다. 신극단주의 영화들은 그러나 획일적이고 명시적인 특징들로 묶여 있기보다는 다양한 맥락 속에서 다양한 양상을 보이며 끊임없이 ‘새로운’ 모습으로 변모해 가고 있다.<sup>6)</sup> 이 논문에서 살펴볼 뒤몽의 <릴 퀴퀴>은 ‘사람과 동물의 몸에 얽힌 폭력, 성, 죽음’, ‘이성적 추론이 아닌 느낌으로 감지되는 의미’, ‘현실을 보는 시선의 도발적 전복’을 신극단주의적 양상으로 새겨놓고 있다. 간단히 정의되지 않으며 확정적 개념에 고정되기를 거부하는, 그러나 유발되는 감정과 작용에 있어 공통적으로 감지되는 독특한 성격을 지닌 신극단주의 계열의 영화는 “영화, 관객 그리고 맥락 사이에서 일어나는 체화된 대화의 형식으로, 이해되기 이전에 감지되어야 하는 것으로서, 급진적으로 새로운 방식으로 읽힐 필요가 있다.”<sup>7)</sup> 신극단주의 영화가 지닌 이러한 성향은 신극단주의 영화 연구가 ‘정동 Affect’과 ‘느낌 feeling’을 중심으로 이루어지도록 이끈다.<sup>8)</sup> 이점에서 신극단주의 계열 영화들은 우리에게 일종의 “정동적 전환 affective turn”<sup>9)</sup>을 요청한다고 볼 수 있다.

### 3. <릴 퀴퀴>의 마을-세계

꼬마 퀴퀴이 사는 따분할 만큼 조용한 마을에서는 잇따라 엽기적인 살인사건이 일어난다. 그 포문을 여는 것은 동물 소이다. 소 한 마리가 죽은 채, 전쟁 이후 방치된 지금은 아이들의 놀이터인 콘크리트 해안 벙커 속에서 발견된다. 피짜 시골형사 콤비의 진두지휘 하에 경찰 헬기가 죽은 소를 밧줄에 묶어 하늘 높이 들어 옮긴다. 수의사에 의해 소가 해부되자, 그 안에서 놀랍게도 사람의 시체 토막들이 나온다. 두 형사는 처음에는 누군가가 사람을 죽여 토막

6) Horeck/Kendall (ed.), *The New Extremism in Cinema*. pp.5-6 참조.

7) Ibid, p.7.

8) Ibid, p.7.

9) Ibid, p.7.

넌 뒤 죽은 소의 향문을 통해 그 토막들을 집어넣어 숨겼을 것이라고 생각한다. 하지만 곧이어 두 번째 죽은 소가 해안에서 발견되었을 때, 연륜 있는 형사는 처음의 가정이 틀렸으며 사실은 소가 인간 시체 토막들을 입으로 먹은 후 죽은 것임을 눈치 챈다. 베테랑 형사와 수의사에 의해 마을의 누군가가 사람들을 죽여 토막 넌 뒤 해안에 뿌렸고, 광우병에 걸려 비정상적으로 육식을 하게 된 소들이 그것을 먹고는 죽었다는 잠정적 결론이 끄집어내어진다. 이렇게 드러나는 살인의 흔적들은 유형과 양상을 달리 하며 지속적으로 여러 종류로 이어지며, 그 모든 것이 하나같이 잔혹하고 끔찍하며 엮기적이다. <릴 퀴퀴>은 두 시골형사와 꼬마 퀴퀴이 이와 같은 기이한 시골마을의 연쇄살인 사건을 각자의 관점에서 관찰하고 추리하며 이어지는 영화이다.

‘꼬마 퀴퀴’이라는 악동 소년이 그 이상한 마을에 살고 있다. 이웃집 소녀와 사랑에 빠지고 가족에게 짓곳은 폭죽 장난을 치며 산악자전거로 시골길을 질주하는, 얼굴의 눈코입이 기묘하게 빠졌어진 꼬마 퀴퀴이 이 영화의 주인공이다. 퀴퀴는 마을의 모든 곳을 알고 있다. 죽은 소가 발견된 해안 벙커는 그의 놀이터로, 그 안에서 지난 전쟁 때 버려진 수류탄들을 찾아 모으는 것은 그의 취미이다. 퀴퀴는 형사들의 뒤를 따라다니며 마을에 일어나는 기이한 일들을 악동의 시각에서 바라본다. 그러나 그는 단지 관찰자인 순수한 어린 아이인 것만은 아니다. 그는 엄연히 마을의 일부이며, 영화는 관객으로 하여금 이 아이의 장난기가 마을에서 벌어지는 불길한 일들과 무관하지 않다고 느끼게 한다. 그렇게 <릴 퀴퀴>은 마치 군가이기도 한 동요처럼 동화인 듯하면서도 동화가 될 수 없는 반-동화 Antimärchen; Anti-tale<sup>10)</sup>로서 펼쳐진다.

영화 속의 시간이 흐르면서 수사의 범위는 꼬마 퀴퀴와 늘 싸우던 한 마을 소년과 그의 가족, 퀴퀴의 가족과 사이가 나쁜 친척 등, 꼬마 퀴퀴 가까이로 좁혀져 온다. 여전히 퀴퀴는 바닷가 시골길을 자전거로 내달리며 장난치기를 즐기는 악동일 뿐이지만, 마을 사람들 모두가 연관되어 있는 듯한 사건들의 연속 속에서 퀴퀴와 그의 친구들, 가족들마저 자유롭지 않다. 더구나 기이하

10) '반-동화'는 문학과 문화에서 동화만큼이나 깊은 전통을 지니고 있다. 반-동화의 다양한 작품들에 관해서는 Catriona McAra/David Calvin, *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011을 참조.

게도, 그 연쇄살인/죽음의 사건들에는 축산업을 주업으로 삼고 있는 이 마을에서 키우는 가축들이 다양한 방식으로 연관되어 있다. 사건의 처음을 알린 소에서부터, 돼지 - 마을의 한 십대 소녀는 돼지에게 잡아먹혀 죽기도 한다 -까지, 도대체 꼬마 퀴퀴와 마을 사람들과 마을의 살인사건들과 동물들 사이에는 무슨 관계가 있는 것일까? 왜 영화는 어울리지 않는 듯한 사람과 동물과 사건들을 기묘하게 엮는 것일까?

브루노 뒤몽의 <릴 퀴퀴>은 이 기묘한 현실의 내막을 집요하게 보아내려 한다. 어딘가 우스꽝스러운 두 형사들이 덜컹거리는 작은 경찰차를 타고 영화 내내 마을의 시골길을 누비며 마을 사람들을 하나하나 탐문하고 다닌다. 그러나 현실은 마치 견고한 병커 안에 든 것처럼 자신을 숨기고 있다. 끄집어내려 하면 할수록 더 깊이 숨어버리는 그것은 영화에서 보일락 말락 하다 끝내 보이지 않는다. 혹은 한없이 보이지 않는 상태에 가깝게 잘게 토막 나 현실의 모든 것들에 미세하게 분포되어 버렸다. 드러나 보이지 않는 현실이, 그럼으로써 모든 것에서 미세한 공기 중 입자처럼 느껴지고 호흡된다. 마을의 천재인 것도 같고 바보인 것도 같은 형사들은 열심히 그 현실의 비밀을 추적하지만 늘 고개를 가웃거리며 실체를 밝혀내지 못하며, 그럼으로써 역설적으로 현실의 보이지 않는 상태 그 자체에 다가간다. 그리고 그들과 함께, 그 뒤를 쫓으며 자신의 방식으로 마을을 탐색하는 꼬마 퀴퀴이 또 하나의 동선을 그리며 있다.

<릴 퀴퀴>이 200분 동안 보여주는 것은 세계의 한 표본과 같은 한 마을의 모든 것이지만, 끝내 아무리 보려고 해도, 소의 배를 갈라도, 현실의 실체는 보이지 않는다. 볼 수 없는 현실의 ‘볼 수 없음’이야말로 이 영화가 그토록 집요하게 보려 하고, 우리에게 보여주려 하는 것은 아닐까? 그렇다면 영화 매체에서 ‘볼 수 없음’의 의의란 무엇일까? 깊이 감추어져 드러나 보이지 않는 것에 관하여 이 영화는 생각하게 한다.

이 논문은 사실적인 것을 태생적으로 보여줄 수밖에 없는 매체인 영화가 ‘볼 수 없음’을 탐지하는 것이 <릴 퀴퀴>이 만들어내는 영화적 새로움이라는 생각을 전개한다. 보이는 모든 것을 보아도 볼 수 없는 것이 영화가 보여줄 수 있는 현실의 내면이라면, 어떻게 영화는 ‘볼 수 없음’을 통해 새로운 영화적 세계관을 나타내고 있을지 이 글은 탐색한다. <릴 퀴퀴>은 여전히 하나의

동화일까, 아니면 동화가 될 수 없는 것일까? 이 영화가 세상을 보는 법은 무엇이며, 그것은 결국 우리에게 무엇을 보게, 그리고 생각하게 할까? 이 모든 물음들에 관하여, 이 논문은 신극단주의 관점을 바탕으로 여러 이론적 단초들을 관련시키며 영화의 면면들을 세세히 보고 사유함으로써 답을 찾고자 한다. 그 과정에서 뒤몽의 <릴 퀴퀴>이 보이는 신극단주의 영화로서의 양상들이 하나씩 드러날 것이다. 그럼으로써 세계를 보고 보여주는 매체로서 영화가 가질 수 있는 세계관의 하나를 그 속에서 발견하고자 한다.

## II. ‘인간-짐승’, ‘인간-아이’: 어떤 ‘포스트휴먼’적 괴물



[이미지 1] 에피소드 1: “인간 짐승”, <릴 퀴퀴>

밭줄에 매달린 (인간의 시체를 뱃속에 품은) 소가 공중 높이 띄워져 옮겨지는 <릴 퀴퀴>의 쇼트는 ‘인간 짐승’이라는 영화의 첫 에피소드를 단적으로 나타내는 이미지이다. 병들어 죽은 소와 그에게 먹힌 사람의 몸을 보여주고 또 보여주지 않는 이 이미지는 자연주의적인 동시에 초현실주의적인<sup>11)</sup> 이 영화 특유의 미학을 형상화하고 있다. 동물과 인간의 이러한 기이한 ‘합체’는

11) Patrick Holzapfel, "Die 13 Kinomomente des Jahres 2014," [www.jugendohnefilm.com](http://www.jugendohnefilm.com), 2014.12.23.

<http://www.jugendohnefilm.com/die-13-kinomomente-des-jahres-2014/> 참조.

영화의 핵심 주제인 ‘휴머니티’<sup>12)</sup>에 대한 새로운 관점에서의 고찰을 체화하는 것으로서, 일종의 포스트휴먼적 ‘괴물’의 출현이라고 할 수 있다. 포스트휴먼적 괴물이란 무엇인가?

이중의미와 혼종성으로 인해 괴물은 모든 것을 구분해내는 작업을 위협한다. 인간과 인간이 아닌 것 사이에는 무엇이 있는가? 카메라, 짐승, 좀비, 뱀파이어 그리고 귀신들, 물론 기계 속에 있는 정신도 포함된다. [...] 경계와 터부의 뒤흔들림, 해석학적 지평에 대한 위협을 통해 하나의 문화 내에서 발생하는 충돌이나 두 개의 문화에서 일어나는 의미충돌을 인식하는 문화의 인식론적·존재론적 위기상황의 징후가 바로 괴물이다.<sup>13)</sup>

괴물은 존재들의 경계가 뒤흔들림으로써 생겨나는 것으로, “신체화된 차연”<sup>14)</sup>이며, 이는 “문화적·정치적·윤리적·경제적·성적 차원”<sup>15)</sup>을 건드린다. 괴물은 우연히 등장하는 것이 아니며, 현실에 내재되어 있는, “인간이 가진 두려움과 판타지의 징후가 바로 포스트휴먼의 괴물화”<sup>16)</sup>라 할 수 있다. 그렇다면, <릴 퀴퀸>에서는 어떤 두려움과 판타지의 징후로서 ‘인간-짐승’이 등장하는 것일까?

영화는 먼 곳에서 바라본 언뜻 보아서는 평화롭기 그지없는 다소 황량한 시골마을의 조용한 전경으로 시작한다. 곧이어 한 소년이 모습을 드러내는데, 납작한 얼굴에 기묘하게 뺨뚫어진 코, 장난기도 고집도 많아 보이는 이 아이가 영화의 주인공인 ‘꼬마 퀴퀸’이다. 소년은 이웃집 소녀와 들뜬에서 죽은 쥐를 던지며 놀다 자전거를 타고 해안으로 가서, 예의 하늘 높이 뜬 커다란 소의 모습을 본다. 병커에서 발견된 죽은 이 소는 커다란 창고 안에서 해부된다. 소의 몸속에서는 토막 난 사람의 몸이 나오고, 마을의 잔혹하고 기이한 이 살인사건의 내막을 형사들이 쫓기 시작한다. 그리고 마을에는 이 같은 사

12) ‘휴머니티’는 브루노 뒤몽의 전작 영화의 제목이기도 하다.

13) 슈테판 헤어브레히터, 『포스트휴머니즘. 인간 이후의-인간에 관한-문화철학적 담론』, 김연순·김응준 옮김, 성균관대학교 출판부, 2012, 124쪽.

14) 같은 곳.

15) 같은 곳.

16) 위의 책, 125쪽.



건들이 잇따라 여러 건 계속 더 일어난다.

‘짐승의 몸속에 들어 있는 인간의 몸’이라는 설정은 <릴 킨킨>이 제시하는 가장 기묘한 설정 중 하나이다. 인간이 먹는 짐승인 소의 배속에 거꾸로 인간이 들어 있는, 겉과 속이 ‘뒤집힌’ 이 상태는 이 영화가 현실을 보는 시선의 방식과 밀접한 관련이 있다. 뒤몽의 영화적 세계관 속에서 세상의 현실은 겉에 드러나 보이지 않으며, 무언가의 속에 들어가 마치 잡아먹혀 버린 듯 감추어져 있다. 그것을 뒤집어 안에 든 것을 드러내려 ‘해부’를 해보아도, 거기에서는 이미 토막 나 알아볼 수 없는 ‘조각-현실 fragment-reality’만이 꺼내어질 뿐이다. 여전히 보이는 것만으로는 왜 그런 일이 일어났는지에 대한 해답을 찾을 수 없다. 보이는 증거를 통해 추리를 하는<sup>17)</sup> 형사물 장르를, 수사의 ‘답-없음’을 드러냄으로써 ‘뒤집는’ 이 영화는, 아무리 드러내 보이려 해도 ‘보아/보여 낼 수 없는 현실’이라는 영화적 사유의 주제를, 집요하게 해부하고 뒤집고 끄집어내려는 추리의 노력을 통해 - 그 쓸모없음의 증명을 통해 - 각인시킨다.

영화 이미지의 투명하고 명징한 ‘증거’로서의 성격을 강조한 장-뤽 낭시의 영화론<sup>18)</sup>은, 브루노 뒤몽의 비관적인 신극단주의적 시선 속에서 그 음화를 마주하는 듯하다. 이미지가 행하는 ‘현전’을 통해 현실을 ‘볼 수 있다’고 여기는 것에 바탕을 둔 영화 매체에의 신뢰가 <릴 킨킨>에서는 속속들이 해부되고 물음에 부처진다. 그 작업이 ‘자연주의자’이자 ‘신극단주의자’로 평가되는 브루노 뒤몽에 의해 이루어지는 점이 흥미롭다. 보이는 것을 집요하게 가까이 남김없이 세세하고 가차 없이 포착하는 관찰의 이미지 시학을 추구해 온<sup>19)</sup> 뒤몽은 <릴 킨킨>에 이르러 외적 현실 관찰의 어느 끝에 다다라 지금까지 써온 자신의 방식을 스스로 넘어서며, 아무리 관찰해도 현실의 핵심은 드러나

17) 여기에서 ‘수사’와 ‘추리’는 영화 매체가 현실에 대해 갖는 관계로 나타난다.

18) 최수임, 「세계-몸을 쓰는 영상-증언으로서의 다큐-매체성: <쓰나미 후에 오는 것들>과 ‘겨울의 눈빛’. 장-뤽 낭시 ‘영화의 증거’의 관점에서」, 『영상예술연구』, 26호, 2015.5, 79-113쪽 참조.

19) 뒤몽의 전작들인 <휴머니티 L'Humanité>(1999), <트웬티나인 팜스 Twentynine Palms>(2003), <플랑드르 Flandres>(2006)등은 모두 가차 없이 보이는 모든 것을 관찰하고 전시하는 이미지들로 뒤덮여 있다.

보이지 않는다는 잠정적 결론에 이른 듯 보인다.

해부된 소가 거꾸로 매달린 모습 앞에 서서 망연자실 그것을 바라보는 두 형사의 모습은 그대로 영화적 이미지에 대한 뒤몽의 입장을 나타낸다고 볼 수 있다. 이것에서 무엇을 볼 수 있는가? 그리고 무엇을 볼 수 없는가? ‘보이는 것’의 의미를 <릴 퀴퀴>은 묻는다. 이곳에서 뒤몽은 세상이 마치 동물의 몸속에 들어간 듯 보이지 않으며, 뒤집어 보아도 역시 보이는 것은 현실의 잔해일 뿐이라는, 영화적 리얼리티에 대한 독특한 한 입장을 영화적으로 - 신극단주의적 이미지 제시로 - 나타낸다.



[이미지 2] 해부된 소와 그것을 보는 형사들

그렇다면, <릴 퀴퀴>의 형사들은 사건의 실체, 즉 현실의 진실을 전혀 눈치 채지 못하는 것일까. 뒤몽이 느끼는 현실, 보이고 싶지만 보이지 않는 현실이란 무엇일까. 잔해가 되어 나뒹굴고 처박힌 현실의 조각들이란 무엇일까? <릴 퀴퀴>이 포착하는 황량한 프랑스 시골마을의 속살들은 폭력과 편견, 어긋난 관계들과 증오/혐오, 권태와 인내에 멎들어 있다. 겉으로는 평화로워 보이는 곳이지만, 사람의 손길이 잘 닿지 않는 곳들에 지난 큰 전쟁의 잔유물인 수류탄들이 나뒹굴고 있고, 아이들은 자칫 언제든 터질 수 있는 그것을 가지고 위험하게 논다. 마을 사람들은 소와 돼지를 집단적으로 키우며 그들을 도살<sup>20)</sup>해 먹고

20) ‘도살되는 동물’은 신극단주의 영화의 주요 모티브이기도 하다. Catherine Wheatley, "Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the

산다. 장애인 동생의 부양을 떠맡은 채 고된 노동의 일상을 살아가는 퀴퀴의 아버지는 그 대신 부모로부터 농장을 물려받은 다른 형제와 연을 끊은 채 한 마을에서 살고 있다. 오락거리가 거의 없는 외딴 마을-퀴퀴는 감자튀김을 사먹기 위해 한참 동안 자전거를 타고 마을 어귀의 분식 트럭까지 가야 한다—에서 사람들은 폐쇄적으로 마을 안의 사람들과 어긋난 애정관계를 맺으며 또한 그것을 서로 묵인한 채 살아가고 있다. 이슬람교를 믿는 다른 문화권의 이민자 가족에 속한 소년은 마을의 다른 아이들과 청소년들 사이에서 놀림과 따돌림을 받고 괴로워한다. 이 모든 것을 마을은 인내하고 또는 방치하고 있다. 그러다가 전혀 맥락 없이 어디선가 수류탄이 터지듯 사건들이 터진다.

뒤몽이 마치 더듬거리듯 조각조각 집어 들어 보이는, 사건들이 터진 후에야 발각되는 현실의 잔해들은 현재의 유럽이 안고 있는 각종 사회적 문제들의 파편들과 같다. 이 영화에서 동물은 그 자체로 나쁜 존재나 그것에 대한 비유로 그려지지 않는다. 그들은 그저 인간에 의해 사육되는 가축이며 도살되는 존재이다. 그러한 동물의 몸속에 인간이 ‘합체’되는 설정들을 통해 <릴 퀴퀴>은 인간성과 동물성 각각에 몰음표를 붙이는 동시에 그 각각에 대한 인식을 극단적으로 와해시킨다. 보다 세밀하게는 마치 생명을 저당 잡혀 온 동물들이 인간들을 단죄하며 인간에게 복수하는 것 같은 양상을 영화는 만들어 낸다. 여기에서 인간은 짐승 같은 존재가 되며, 짐승들은 짐승다운 방식으로 인간의 세계를 잠식한다. 뒤몽의 <릴 퀴퀴>에서는 인간도 동물도 그 속을 알 수 없는 무서운 존재이며, 그 관계는 더욱 더 알 수 없이 기묘하고 섬뜩하다. 잇따라 죽음을 맞이하는 이 ‘인간-짐승’들은 한편으로는 뒤틀린 현실에 대한 “속죄양”<sup>21)</sup>으로도 해석될 수 있다. 현실이 지닌 문제들의 징후가 <릴 퀴퀴>에서는 죽음과 함께 발견되고 생겨나는 ‘인간-짐승’으로 체화되어 나타난다.

200분짜리 영화 버전 <릴 퀴퀴>은 이러한 분위기를 쉴 틈 없이 오랫동안 갈수록 심화시키며 관객들을 옥죄다시피 한다. 점점 더 끔찍한 사건들이 아무렇지 않게 연달아 터지고, 아무것도 시원하게 밝혀지는 것은 없으며, 퀴퀴를

Real," *The New Extremism in Cinema From France To Europe*, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, pp.93-101 참조.

21) 헤어브레히터, 『포스트휴머니즘』, 125쪽.

비롯한 마을의 아이들마저 평범한 아이들 영화에서와는 달리 ‘동심’으로 현실을 정확해 주지 않는다. 오히려 그 아이들조차 간접적으로 사건들에 연루되어 간다. 이슬람 경전 문구를 읊으며 벌어지는 아랍계 소년의 권총 자살이 그 대표적인 사건이다. 퀴퀴의 무리와 다툼을 하곤 하던 아랍계 소년은 마을의 매력적인 이웃누나에게 사랑을 내비쳤다가 소녀들에게 인종차별적 놀림을 크게 받고 만다. 이에 소년은 그를 구하려 하는 형사의 노력에도 불구하고 자살하고, 그의 흠모를 받았던 이웃누나 역시 얼마 뒤 조용히 돼지들이 방목된 뜰 속에 들어가 웅크려 있는데, 다음 장면에서 영화는 그녀가 돼지에게 잡아 먹혀 죽었음을 고지한다. 이 이상 끔찍할 수 없는 일들이 한가득 마을을 뒤덮으면서, 퀴퀴은 (죽은 십대소녀의 동생이기도 한) 그의 사랑하는 이웃소녀를 더욱 꼭 껴안을 뿐이다.



[이미지 3] 병커 안에서의 퀴퀴과 소녀의 포옹

죽은 소가 발견된 병커 속에서 소녀는 퀴퀴하게 무서우니 안아달라고 한다. 그들이 할 수 있는 건 오직 그뿐이다. 그들은 더 이상 그저 밝고 천진난만한 아이들이 아니며, 작은 인간, ‘인간-아이’로서 마치 ‘인간-짐승’처럼 어딘가 괴물 같고 괴물이 될 것만 같은 존재들이다. 이 영화에서 아이들은 타락한 어른들에 대비되는 순수하기만 한 존재가 아니라, 어딘가 마을 어른들의 여러 문제들을 잠재적으로 씨앗처럼 품고 있으면서 아직은 그것에 대해 간신히 싸우고 있는 존재들로 보인다. 시간이 흐를수록-그들이 자랄수록- 더욱 가깝게 덮쳐 오는 어두운 세상의 현실에서 스스로를 지키기 위해, 그들 스스로가 괴물이 되지 않기 위해, 그들은 서로의 몸을 꼭 껴안는 것밖에는 할 수 있는 것이 없다. 그 포옹은 이 영화가 보여주는 가장 아스라하게 아름다운 것으로, 포옹의 밖으로부터 그들을 지켜내기에 충분히 강한 것인지 알 수 없기에 더욱 그러하다.

폐쇄적인 시골 마을을 감싸고 있는 마을사람들의 어두운 (애정과 증오의) 관계들 위로 투명할 만큼 직설적인 소년 퀴퀴의 사랑이 영화 속에 아스라이 존재하고 있다. 영화는 많은 (사랑과) 죽음들을 보여준다. 백인 소녀에게 놀림 받은 아랍계 소년의 자살과 그 소년이 흠모했던, 돼지에게 잡아먹힌 채 발견되는 가수지망생 십대소녀의 죽음, 그리고 또 여러 잇따르는 불륜 관계로 얽힌 마을 어른들의 이상한 피살. 그 죽음들의 이면에서는 마을 사람들 간의 복잡한 관계들이 감지되고, 그 배경에는 전쟁과 인종차별, 가족 내 다툼, 발달 장애와 같은 다양한 삶-세계의 문제들이 마치 아직 터지지 않은 채 어딘가를 굴러다니고 있는 오래된 수류탄처럼 잔재해 있다. 그 모든 것 속에서 그 많은 살인사건이 벌어지고, 사건들의 내막은 밝혀지지 않으며, 그 모든 것 위로 소년 퀴퀴와 그가 사랑하는 소녀의 포옹이 있다. 그리고 그것이 그들과 그들이 속해 있는 마을을 조금이나마 덜 ‘괴물’이 되도록, 현실에 간신히 맞서 싸워주고 있다. 그렇다면, 브루노 뒤몽이 <딜 퀴퀴>에서 마주하는 ‘현실’이란 어떤 것이며 뒤몽은 그것을 어떻게 나타내고 있을까?

### III. 느낄 수 있는, 볼 수 없는 현실: '무딘 의미'<sup>22)</sup>

내 관심사는 삶, 사람들, 사소한 것들이다. 영화는 몸을 위한 것, 감정들을 위한 것이다. 말을 많이 하지 않지만, 엄청난 강도의 기쁨, 감정, 고통, 죽음에의 연민을 경험하는 평범한 사람들 속에서 그것은 복원될 필요가 있다. 그들은 말하지 않고, 말하는 것은 중요치 않다. 중요한 것은 감정들이다. 이것들을 의식하도록 만드는 것은 관객을 위한 것이지, 나를 위한 것이 아니다. 관객은 생각해야 한다. 관객은 아주 할 일이 많다. 영화의 힘은 사람을 몸, 마음, 진실에로 귀환시키는 것에 있다.<sup>23)</sup>

첫 영화 <예수의 생애 *La vie de Jésus*>(1997)에서 폭력적인 시골 롬펜 청년들의 삶을 스크린 위로 옮긴 브루노 뒤몽은 그 영화에 관한 인터뷰에서 자신의 영화론을 이렇게 밝혔다. “영화는 몸을 위한 것, 감정들을 위한 것”이며, “영화의 힘은 사람을 몸, 마음, 진실에로 귀환시키는 것에 있다.” 평범한 사람들이 느끼는 “엄청난 강도의” 감정들을 관객들이 의식하도록 하는 것, 그것을 추구하는 뒤몽의 영화들은 이른바 ‘프랑스 신극단성<sup>24)</sup> 계열로 분류된다. 몸<sup>25)</sup>(에 가해지는 폭력이나 성)을 극단적으로 표현하는 경향을 가리키는 프랑스 신극단성은 자연주의와 더불어 뒤몽의 영화를 나타내는 개념들 중 하나이다. <플랑드르>에서는 사막 전장에서의 전투 중 수류탄을 맞아 형체를

---

22) Roland Barthes, "The Third Meaning," *Images: A Reader*, edited by Sunil Manghani/Arthur Piper/Jon Simons, London: Sage Publications Ltd., 2006, pp.109-114 참조.

23) David Walsh, "Interview with Bruno Dumont - Director of *The Life of Jesus*", *Euroscreenwriters*, [http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/bruno\\_dumont.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/bruno_dumont.htm), 1997.10.20.

24) James Quandt, "Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema", *Artforum*, 42:6, February 2004, pp.126-132; James Quandt, "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema", *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, pp.18-28 참조.

25) Darren Hughes, "Bruno Dumont's Bodies," *Senses of Cinema*, Issue 19, March 2002, [http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/dumont\\_bodies/](http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/dumont_bodies/) 참조.

알아보지 못할 정도로 까맣게 타고 손상되는 몸과, 숨죽여 들어간 건물 속에서 총을 쏘아 현지의 게릴라 소년을 죽이고 그 모습을 보며 괴로워하는 것이 그대로 보인다. <릴 퀴퀴>에서는 마을여인 변사체의 잘린 머리가 땅 위에 놓여 있는 것이 그대로 보이고, 해안에 밧줄로 묶인 나체 상태의 인간 시체도, 해부된 암소의 몸도, 권총 자살을 한 아랍계 소년의 몸도, 그대로 영화 프레임 안에서 관객의 응시를 받는다. 이처럼 보기 괴로운 잔혹한 폭력을 입은 신체의 극단적인 전시 행위는 영화가 대하는 것, 즉 볼 수 있는 것이 현실의 외피로서의 몸 그 자체라는 것을 극단으로 밀어붙인 결과이다. 그 속에서 말로 표현되지 않는 감정들, 어떤 ‘심장의 진실’, ‘몸의 진실’, ‘몸의 감정’을 나타내려는 것이 뒤몽의 신극단주의적인 미학의 목적으로 여겨진다. 이러한 극단적인 ‘보기’, 즉 보이는 visible 물질적인 것 - 그의 영화에서는 인간의 몸이 마치 동물의 몸처럼, 혹은 더 나아가 하나의 물질처럼 다루어진다 —에의 강력한 의존은 관객에게는 ‘보기 힘든 unwatchable’<sup>26)</sup> 잔혹한 묘사로 다가오는 동시에, 한편으로는 이성적 사고를 거치지 않고도 곧바로 ‘마음’과 ‘진실’에로 생각을 귀환시키는 작용을 한다. 뒤몽의 전작 <플랑드르>는 참혹하게 죽는 사람의 몸들을 그대로 보여줌으로써 전쟁의 잔혹성을 인간의 감정으로 일깨운다.

<릴 퀴퀴>에서는 이것이 다소 다른 양상으로 나타남에 주목할 필요가 있다. <릴 퀴퀴>은 여전히 이 측면에서의 극단성을 나타내고는 있지만, 몇몇 죽음과 신체 훼손의 장면들 - 돼지에게 잡아먹히는 십대소녀라든가 암소에게 먹히는 토막 난 신체 등-이 현재진행형으로 전시되는 대신, 형사가 보고 받는 말-대사를 통해 이미 일어난 사건으로 알려진다. 극단성이 제한적으로 완화됨과 더불어 ‘감정’의 유발은 더 내밀해진다. ‘진실’은 <릴 퀴퀴>에서 직설적으로 전달되지 않는다. 그것은 ‘볼 수 없는 invisible’ 것이 되어, 모든 것에 - 마을 전체에, 마을 사람들 모두에게 - 조금씩 골고루 내재해 있는 위협으로

26) Asbjørn Grønstad, “Abject desire: Anatomie de l'enfer and the unwatchable,” *Studies in French Cinema* 6-3, 2007, pp.161-169; Asbjørn Grønstad, “On the Unwatchable,” *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, pp.192-208 참조.

인식된다. <릴 퀴퀴>의 마을에서는 모두가 언제 어떻게 폭력의 피해자가 될지 가해자가 될지 알 수 없고, 모두가 용의자 같으며, 모든 장소가 범죄의 장소 같고, 모든 곳이 폭력과 죽음의 (잠재적) 잔해들의 장소이다. 그리고 영화는 그것을 보여주지 못하는 대신, ‘느낄 수 있게’ 한다.

<릴 퀴퀴>의 상영시간 동안 관객이 경험하는 괴로움은 바로 그 실체를 볼 수 없는 ‘느낌’이 점점 강해지며 누적되는 것에서 비롯한다. <릴 퀴퀴>에서 현실의 진실은 볼 수는 없으나 느낄 수는 있는 어떤 것으로 감지된다. 그것은 마을과 마을 사람들 전체에 내재해 있는 상처와 폭력성으로, 그것은 너무나 내면화되어 있어서 ‘물증’을 찾을 수는 없지만 ‘심증’으로는 느껴지는 것이다. 무언가가 크게 그리고 도처에서 잘못되어 있다는 것이 느껴진다. 마을 사람들 거의 모두가 용의자인 듯싶어질 무렵 영화는 끝이 난다.

‘볼 수 없음’을 경유하여, 볼 수 없음이 하나의 ‘감정’이 되어 전해진다는 것은 무엇일까. <릴 퀴퀴>은 극단적으로 모든 것을 다 본다 하더라도 ‘볼 수 없는 것’이 있음을, 그것은 단지 ‘느낄 수만 있는 것’으로서 가장 내밀한 현실임을 인식시킨다. 여기에서 우리는 “카메라에 기록될 수 없는 인간 삶의 보이지 않는 차원들”<sup>27)</sup>을 어떻게 영상매체가 보여줄 수 있는가를 고민하는 영상 인류학적 연구를 참조할 수 있다. 「영화는 보이지 않는 것을 보여줄 수 있는가?」라는 논문에서 주어와 윌리슬레브는 “사진과 영상을 통해 소통하는 인류학은 보이는 형식들과 유형들 속에 불가피하게 간혀 있”<sup>28)</sup>기 때문에 “인간 현실의 보이지 않는 면들”<sup>29)</sup>을 나타낼 수 없다는 영상인류학에 대한 회의적 입장을 검토한 뒤, 그것을 입체적인 몽타주를 통해 극복할 수 있다는 테제를 제시한다. 브루노 뒤몽의 <릴 퀴퀴>은 확실히 영상인류학적 뉘앙스를 띠고 있다. 한 마을의 사람들을 관찰하고 기록하고 추측하며 해석하는 과정이 영상매체, 그리고 형사와 어린이라는 관찰자/해석자의 시선 속에 담겨 있다. 그렇다면 <릴 퀴퀴>은 영상인류학적으로 어떤 특정한 영화적 스타일을 통해 ‘볼

27) Christian Suhr and Rane Willerslev, "Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking," *Current Anthropology* 53-3, June 2012, p.282.

28) Ibid, p.282.

29) Ibid, p.282.



수 없는 것’을 보여주려고 시도하는가? 이 물음에 사뭇 다른 답을 우리는 이 영화에서 발견하게 된다.

뒤몽은 애써 특별한 스타일을 동원해 볼 수 없는 것을 보여주려고 하지 않는다.<sup>30)</sup> 오히려 그런 인위적 ‘재단’을 억제한 채, 철저히 ‘볼 수 있는 것’만을 보여주려 한다. 볼 수 있는 것을 극단에까지 거의 해부하듯이 남김없이 보여주려 하는 그의 영화적 태도는 일관적이다. 말하자면, 그는 영화를 통한 마을을 해부한다. 그 점에서 그의 시선은 자연주의적이며, 철저히 보이는 것에 집중해 있다. 그럼으로써 볼 수 없는 것은 단지 추리될 수 있는 것이자 느낄 수만 있는 것으로 남는다. 그리고 바로 그것을 통해, 즉 볼 수 있는 모든 것을 보여주고 그렇지 않은 것은 보여주지 않음을 통해, ‘볼 수 없는 것’으로 남는 것의 ‘윤곽’을 그려낸다. 그로써 뒤몽은 ‘볼 수 없는 것’을 볼 수 없는 것으로 남겨두면서 그것을 역설적으로 볼 수 있게 해 준다.

<릴 퀴퀴>에서 “인간 현실의 보이지 않는 면들”은 모든 보이는 것들을 보고 난 뒤에 남아 있는 여백으로서 관객에게 보인다. 그것이 뒤몽이 볼 수 없는 현실을 어떤 인위적 장치도 쓰지 않고 간접적으로 보여 내는 방식이다. 달리 말하자면 그것은 보이지 않는 것과 알 수 없는 것이 존재함을 보는 이에게 인식시키며, 공백의 응시 속에서 생각하게 하는 것이다. 오직 더듬거리면서만 말할 수 있는 그 무언가는 영화에서 주인공 형사의 더듬는 말투나, 꼬마 퀴퀴의 빠뜨어진 입, 기우뚱거리는 형사의 발걸음, 비스듬히 달리는 자동차, 장애자인 퀴퀴의 삼촌의 기울어진 몸 등으로 다양하게 은유된다.

뒤몽은 결정적인 것을 보여주지 않는다. 다만, 볼 수 있는 것을 끝까지 파헤쳐 보여줄 뿐이다. 보이는 것을 극단까지 추구함으로써 비로소 보이지 않는 것의 윤곽이 그림의 나머지 영역으로 나타난다. 그것은 관객에게 어렵듯한 느낌으로 인지되며, 이는 뒤몽 영화의 독특한 자연주의적 세계관이 가닿는 한 끝이라 할 수 있을 것이다. 프랑스 북부의 작고 황량한 해안 마을을 영화의 카메라는 경찰차에 실려 시종일관 누비고 다니며 여러 마을 사람들을 관찰하고 탐문한다. 사건의 원인도 실체도 드러나지 않지만, 다만 마을 전체에 깊이

30) <릴 퀴퀴>의 영상 스타일은 충격적 이미지들을 포함해서도 사실적이고 자연스러우며, 눈에 띄는 편집의 기교를 억제한 채 철저히 관찰자의 시선을 유지한다.

박혀 있는 일그러지고 뺨뚨어진 성향은 갈수록 강하게 느껴진다. 그 성향을 영화는 배우의 얼굴에서부터 걸음걸이, 차량의 묘기 운행 등 ‘뺨딱함’이라는 시각적 표현으로 드러낸다. 퀸퀸의 뺨뚨어진 얼굴, 형사의 기우뚱거리는 걸음걸이, 한쪽 두 바퀴로 가는 경찰차의 묘기 운행. 여기에 퀸퀸의 삼촌이 지닌 장애가 또한 있다. 모든 것이 뺨뚨어져 있음을 온 몸으로 보여주는 듯한 그의 몸은 다층적인 뉘앙스를 영화 속에서 띠고 있다. 마지막에 형사는 그를 용의자로 여기고 그를 탐문한 뒤, 그것이 농담이었다고 말하며, 그것으로 영화가 끝난다. 관객은 그를 유력한 용의자로 여기게 되지만, 동시에 그것이 장애인에 대한 편견일 수 있다는 생각 속에서 그 추리 역시 자신할 수 없게 된다. 누가 범인인지를 알려주는 대신, 이 영화는 세상의 모든 것이 뺨뚨어져 있다고, 또는 세상을 보는 우리의 시선이 뺨뚨어져 있다고, 세상 또는 세상을 보는 시선이 마치 장애 상태에 있는 것 같다고 ‘느끼게’ 한다.

이러한, 명확하게 제시되지 않지만 은연중에 뉘앙스처럼 ‘감지’되는 ‘의미’들을 우리는 롤랑 바르트가 1970년 『카이에 뒤 시네마』 222호에 실린 그의 글 「제3의 의미」에서 영화 <폭군 이반>의 한 장면을 논하며 사용한 ‘무딘 의미 le sens obtus<sup>31)</sup>’라는 표현으로도 칭할 수 있을 것이다.

무딘 의미는 섬광처럼 발산되는 아름다움에 기인하기도 하고, 반대로 외설적이고 우스꽝스럽거나 병적인 것, 사디즘적인 것에서 발생하기도 한다. 재차 강조하자면, 그것은 명확한 동시에 명확하지 않으며, 확실한 동시에 불확실한 요소이다. 그래서 무딘 의미는 함축적이고, 촉각적이며, 민감한 어떤 것을 지시할 수 있는 능력 여부에 따라 드러난다.<sup>32)</sup>

이 의미는 어떤 것이 거기, 무대에 있다는 사실만을 나타내는 것이 아니며, 이야기되는 에피소드의 극적인 요소와도 뒤섞이지 않는다. 그 의미는 오히려 현재 존재하고 있는 질서를 나타내며, 동시에 서술체를 넘어선다. 그래서 그 의미는 명백하게 상징적 의미와는 다르다. 또한 마치 직각에 대

31) 프란체스코 카세티, 『현대 영화 이론. 1945~1995년의 영화이론』, 김길훈·김덕수·김건·옴김, 한국문화사, 2012, 299-304쪽 참조.

32) 위의 책, 301쪽.

비뒀던 순간처럼 상징적 영역보다 더 광범위하며, 절제된 행동을 가진 사람과 예리하지 못한 사람을 비교하는 것처럼 변별할 수 있는 지점을 넘어서었다. 따라서 우리는 제3의 무딘 의미라고 말할 수 있다. 요컨대, 이 의미는 규범을 벗어난 어떤 것, 즉 과잉 혹은 잉여의 차원이다.<sup>33)</sup>

<릴 퀴퀴>에서 현실은 명확한 형태로 보이지 않는다. 다만, 마치 흩뿌려진 징후처럼 ‘무딘 의미’로서 느껴질 수 있을 뿐이다. 그것은 이성적이거나 논리적으로는 설명할 수 없는 어떤 ‘느낌’으로, 이는 신극단주의 영화들이 관객에게 제시하는 공통된 무엇이기도 하다. 뒤몽은 이 영화에서 세상을 그러한 방식으로 보며, 현실의 문제들을 어떻게 바로잡아야 할 지 알 수 없다는 깊은 비관을 느낌으로 전한다. 근원적 실체를 볼 수는 없으나 느낄 수는 있는, 한없이 어그러진 세상과 그에 대한 역시 어그러진 시선이야말로 브루노 뒤몽이 보는 혹은 볼 수 없는 현실 자체일 것이다.

‘볼 수 없음’을 그대로 나타내는 <릴 퀴퀴>은 영화의 매체성에 흥미로운 인식을 열어낸다. ‘영화는 세상을 볼 수 없다. 다만 느낄 수 있다’ 혹은 ‘영화는 세상을 볼 수 있게 해주지 않는다. 다만 느낄 수 있게 한다’라는 테제가 이 영화로부터 나올 수 있다. 보이지 않는 것의 보이지 않음을 그대로 드러냄으로써, 영화는 이때 새로운 의미의 사실성을 획득한다. 실제로 우리는 현실에서 많은 중요한 것을 볼 수 없기 때문이다. 영화는 어떤 것들이야말로 얼마나 보기 어려운 것인지를 그대로 전할 수 있다. 퀴퀴의 마을을 감췄을 알 수 없는 폭력성의 근원은 그 실체의 ‘볼 수 없음’으로 인해 진정으로 위험한 것으로 인식된다. <릴 퀴퀴>은 바로 그 진실을 우리에게 느끼게 한다. ‘우리는 현실을 볼 수 없다.’ 왜일까? 왜 우리는 모든 곳과 모든 사람들에게 내재된 폭력성을 볼 수 없을까? 형사는 영화 속에서 실록거리는 얼굴을 우리-관객에게로 돌리고 관객을 정면으로 여러 차례 쳐다본다. 마치 이 모든 것이 무엇 때문이며 어디에 존재하는지 우리에게 묻는 것처럼.

33) 위의 책, 300-301쪽.

#### IV. ‘반-동화’로서의 현실-영화: ‘신극단주의’

사람들은 한 방식에 너무 고정된 탓에 잠들어 있다. 그들은 깨어나야 한다…….

당신이 인간이라는 것을 당신은 결코 확실히 말할 수 없다.

당신이 여전히 인간 존재로서 할 것이 많음을 깨우쳐 주는 무언가와  
주기적으로 마주쳐야 한다. 당신은 일깨워져야 한다.<sup>34)</sup>

- 브루노 뒤몽

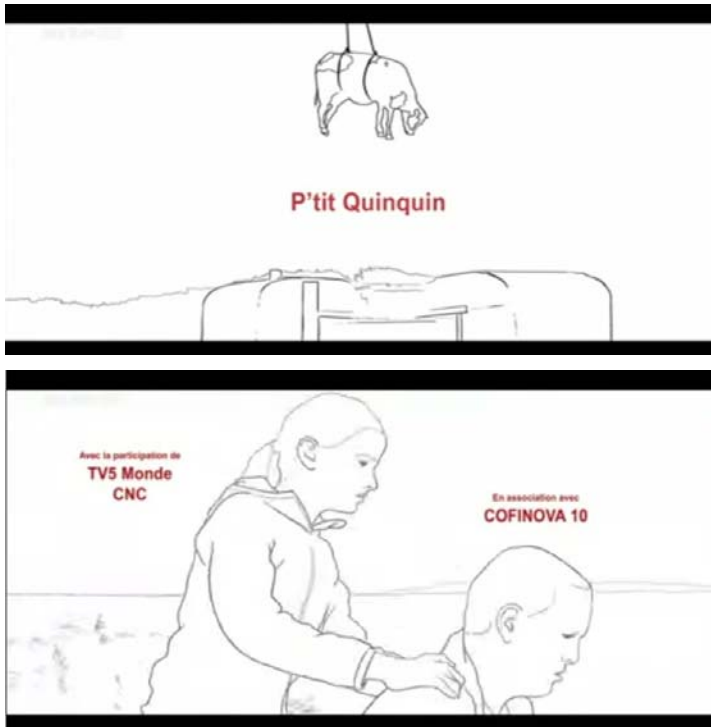
영화 <릴 킨킨>은 아이들이 중요하게 그려지는 영화이지만 영화 속에 일어나는 사건들의 잔혹함과 그것이 아이들과의 사이에서 자아내는 부조화 속에서 동화에 반한다. ‘꼬마 킨킨’이라는 영화의 제목과 주인공 소년 킨킨의 시선으로 사건들이 바라보아진다는 점, 그리고 이 영화의 모티브로 여겨질 수 있는 동요 ‘작은 아이’로부터 이 영화의 바탕은 동화적 구도를 띠고 있지만, 사실 이 영화는 현실 세계를 동화적으로 보려는 시각을 부수며, 동화에 반하는 동화로서 ‘반-동화’의 성격을 띤다.

<릴 킨킨> 영화 버전은 어린 아이가 주인공으로 등장함에도 불구하고 전혀 동화적으로 느껴지지 않고, 오히려 엽기적인 사건들이 일어나는 마을 속에서 평정심을 유지하며 서로 어울려 노는 아이들이 기이해 보이기까지 하다. 그들의 존재는 동화적으로 영화를 인식하려는 시도 자체를 차단하는 양상마저 지닌다. 그런 반면에, TV버전 <릴 킨킨>은 각 에피소드의 처음과 끝을 감싸고 있는, ‘동요’가 곁들여지고 ‘그림’으로 그려진 타이틀 시퀀스 장치 덕분에, 동화/반-동화의 구도에 있어 영화 버전과 확연히 다른 양상을 보인다. 드로잉 애니메이션으로 만들어진 오프닝과 엔딩 타이틀 시퀀스가 자아내는 동화적 화면들이 ‘외피’가 되어 이 이야기의 ‘표지’ 역할을 함으로써 잔혹극이 색다른 뉘앙스를 띠게 되는 것이다. 그것은 어떻게 이루어지며, 이 영화의 현실에 대한 시각과 어떤 관계에 있을까?

TV 시리즈 <릴 킨킨>은 애니메이션 타이틀 시퀀스로 인하여 영화보다 더 예리하게 (반-)동화적 태도를 취한다. 각 에피소드 방영 때마다 주요장면에서 선을 따 만든, 동화적 분위기를 강하게 풍기는 드로잉 애니메이션으로 오프닝

34) James Quandt, "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema," *The New Extremism*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p.24.

과 엔딩 타이틀을 꾸밈으로써, 이 작품의 잔혹하고 건조한 내용을 더욱 또렷이 동화적 분위기와 대비시키는 동시에, 이것이 하나의 기묘한 ‘(반-)동화’임을 시각적으로 각인시킨다. 동화이되 동화일 수 없는 동화임을 정서적으로 인지시키는 것이다. 이때, 오프닝 시퀀스가 진행되는 동안 소년과 소녀의 목소리로 나지막이 흥얼거리는 자장가 동요 <작은 아이>가 들리는 것은 그 효과를 더 강하게 한다. 영화관에서 상영되는 영화 버전 <릴 퀴퀴>은 이 드로잉 애니메이션 타이틀 시퀀스가 사용되지 않고, 동요 주제라도 들리지 않기 때문에 동화/반-동화의 대비와 침윤이 TV 버전보다 흐려지는 대신, 날것의 현실로서의 느낌이 강화되는 효과를 얻는다.





[이미지 4] <릴 퀴퀴>의 TV 버전 오프닝(흰색) 및 엔딩(검은색) 타이틀 시퀀스

브루노 뒤몽의 <릴 퀴퀴>은 이처럼 내용에서나 미적 장치를 통해서나 동화적 특징을 취하면서 동시에 바로 그 동화적 성격을 전복하고 무화시키는 독특한 양상을 지니고 있다. 그것은 낭만적이고 안전한 시선으로 세계를 보고 해석하려는 세계관의 전복과 무화로 이어진다. 지극히 평범하고 무구해 보이는 시골사람들의 일상적 삶의 터전이 실은 얼마나 다채로운 편견과 불화와 폭력으로 물들어 있는지 그려내는 동시에, 예쁜 동화적 베일을 그 위에 살짝 드리움으로써 동화적 시선으로 세상을 보는 것에 양가적 감정을 갖게 한다.

브루노 뒤몽의 이러한 현실 인식은 그의 영화가 ‘신극단주의’의 경향을 띠고 있는 것과 관계가 깊다. 신극단주의란, 프랑스영화를 중심으로 한 ‘프랑스 신극단성’이 유럽영화 전체로 퍼져나가 유럽영화 전반에서 최근 드러나는 하

나의 경향을 일컫는 용어로, 폭력, 성, 신체 등에 있어 극단적 표현과 전시를 행하는 영화적 표현양식을 가리킨다.<sup>35)</sup> 브루노 뒤몽은 <휴머니티>, <플랑드르>, <트웬티나인 팜스> 등 전작들에서부터 신극단주의적 경향을 보여 온 작가로, 그의 최근작 <릴 퀴퀴>은 그 성향을 이어 지니고 있으면서 그것에 ‘동화’의 외피가 씌워져 또 다른 뉘앙스를 띠는 작품이라고 할 수 있다. <릴 퀴퀴>에서 동화적 외피와 신극단주의적 양식 사이에는 이질적 관계만이 아니라 내적 연관성 또한 존재한다. 마치 악동의 잔인한 장난처럼 이 영화는 ‘보기 힘든 것’ 혹은 ‘(차마) 볼 수 없는 것’을 가지고 관객들을 불편하게 하는데, 이는 신극단주의 영화의 전형적 특성이라고 볼 수 있다.

그 점에서 동화는 이 영화와 가장 어울리지 않는 무엇이면서, 동시에 묘하게 어울리는 것이다. 어린 아이들은 이 영화에서 단지 순수한 존재들이 아니라 양가적으로 인간 본성의 모든 측면들이 미발달 상태로 잠재되어 있는 존재로 그려지며, 따라서 잔혹한 일들이 벌어지는 ‘어른들’의 세계와 ‘아이들’의 세계는 명확히 분리되지 않는다. 거꾸로, <릴 퀴퀴>에 나오는 ‘어른들’에게서는 야생적인 악동으로서의 면모가 부정적으로 강화된 양상으로 여전히 발견되며, 이는 이 영화가 보여주는 온갖 잔인한 사건들과 깊은 관계를 지니고 있다. 즉, 이 영화에서 아이와 어른, 장난과 범죄, 순수와 변질, 나아가 인간과 동물, 문명과 야만, 솔직함과 편견은 이분법적으로 구분되지 않으며, 서로가 서로를 품고 있는 하나의 상태의 다른 측면으로 인식된다. 그 불편하고 잔인한 현실의 내면은 이 영화에서 온갖 불편하고 잔인한 이미지들로 시각화되며, 그 점에서 이 영화는 내용과 스타일에 있어 일치를 이루고 있다고 할 수 있다.

신극단주의적 영화에 있어 그러한 “고통스런 이미지들의 비관습적 시각성”<sup>36)</sup>은 “영화 보기, 그리고 관객과 이미지 사이의 관계에 대한 미적 개념

35) Tanya Horeck/ Tina Kendall (ed.), *The New Extremism in Cinema. From France To Europe*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013 참조. 유럽의 신극단주의 영화의 대표 작가로는 브루노 뒤몽, 올리히 자이들, 미하엘 하네케, 라스 폰 트리에, 까뜨린 브레야, 가스파 노에 등을 들 수 있다.

36) Asbjørn Grønstad, “On the Unwatchable”, *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, p.194.

화”<sup>37)</sup>를 새롭게 정립한다.

영화의 역사는 여러 다양한 형태들의 미적 쾌락의 생산으로 점철되어 있다. 하지만 이 역사의 내부에는 그것과 평행을 이루는 비주류적인 전통이 등지를 틀고 있는데, 그것이 바로 영화적 쾌락 원칙을 문제시하고, 보류하며, 때로는 뒤엎는 것을 주된 기획으로 삼아온 최초의 아방가르드 운동들로 회귀하려는 경향이다. [...] 영화학계에서 너무나 오랫동안 무시되어 온 이 비관습적 영화들의 전통은 영화의 작용과 보기의 존재론을 더 깊이 이해하기 위해 꼭 필요한, 영화 매체의 역사의 중요한 일부이다.<sup>38)</sup>

영화 매체가 관객들을 즐겁게 하는 방향으로 진화해 왔다고 보는 관점 이면에 여전히 영화는 영화 보기의 즐거움을 문제시하며 오히려 관객을 불쾌하게 함으로써 그 특유의 미적 가치를 만든다는 관점이 자리해 있다. <릴 퀴퀴>은 그러한 관점에 부합하는 영화로, 안온한 즐거움의 외피에 감싸인 영화라는 ‘동화’의 세계를 뒤엎는 ‘반-동화’적 태도가 이 영화 전체를 단단히 이끌고 있다. 동화이되 전혀 동화적이지 않은 반-동화로서, 꼬마 퀴퀴이 주인공인 잔혹극 <릴 퀴퀴>이 긴 상영시간 동안 관객들을 괴롭히며 이어진다.

## V. 맺음말: 뒤몽의 영화적 세계관

왜냐하면 나는 알고 있었기 때문이야,  
그게 너란 걸.<sup>39)</sup>  
- <릴 퀴퀴>

<릴 퀴퀴>에서 엿보이는 뒤몽의 영화적 세계관은 기존의 리얼리즘적 경향

37) Ibid, p.194.

38) Ibid, p.194.

39) 영화 <릴 퀴퀴>에서 마을의 십대 소녀가 노래 대회에 나가 부른 노래의 후렴구 가사. 이 노래는 영화 전체에 걸쳐 여러 번 반복해 들리며, 살인사건의 범인이 누구인가를 밝히려는 영화의 흐름과 어우러지면서, 그것이 바로 ‘너’란 것을, 즉 우리 모두의 각자에게 있는 무언가일 수 있음을 암시한다.



과 다른 것이자, 뒤몽 자신의 말대로, 자연주의적 (나아가 신극단주의적) 경향에서도 더 나아간 무엇이다.

“과장, 누적, 반복, 희화화: 이 모든 것이 무언가를 어떤 점에서 변형시킨다. 나는 어떻게 리얼리티가 왜곡될 수 있는지에 관심이 있다. 사람들은 흔히 나를 자연주의적 감독이라고 말하지만, 나는 그것에 사실 동의하지 않는다.”<sup>40)</sup>

그것은 현실을 있는 그대로 묘사하기 보다는 현실의 내면을 잘 느끼게 하기 위해 현실의 특정한 요소들을 강화하고 과장하고 반복하고 희화화하는, 그럼으로써 결과적으로 리얼리티를 묘하게 ‘변형’시키는 방식이다.<sup>41)</sup> 우스꽝스러운 형사, 빼놓아진 인간 신체의 외형이 여러 사람에게서 반복적으로 발견되는 점, 동물이 사람을 먹는다는 과장된 설정, 심할 정도로 잇따라 일어나는 사건에 의한 죽음의 누적 등, <릴 퀴퀴>은 자연주의를 관통해 자연주의를 벗어난 ‘탈-자연주의적 post-naturalist’ 특성을 지니고 있다.

자연주의를 극단까지 밀어붙여 끝내 그것을 벗어난 그의 영화는, 그러나 단순한 판타지의 세계나 초현실적 내면의 세계로 망명하는 대신, 여전히 아슬아슬하게 비틀거릴지언정 현실의 자연세계에 머물러 있다. 그러면서 집요하게 ‘알고 있는’ 혹은 ‘느낄 수 있는’ 것을 ‘깨우치는’ 작업을 행하고 있다. 뒤몽이 바라보는 그 세계는 아주 기이하고 차마 보기 힘들며 unwatchable 잘 보이지 않는 invisible 것이지만, 그렇기에 아주 현실적으로 느껴지기에 충분하다. 조금 더 이상함이 또렷이 보일 뿐인, 어쩌면 그렇기 때문에 더 현실에 가까운 보이지 않는 어떤 세계가 그 스크린 위에 해부되어 있다.

40) Alexandra Zawia, “Bruno Dumont on Why TIFF Comedy 'Li'l Quinquin' Feels Like 'Self-Parody'”, *Indiewire*, 2014.9.10. <http://www.indiewire.com/article/bruno-dumont-on-why-tiff-comedy-lil-quinquin-feels-like-self-parody-20140910>

41) Alexandra Zawia, “Bruno Dumont on Why TIFF Comedy 'Li'l Quinquin' Feels Like 'Self-Parody'”, *Indiewire*, 2014.9.10. <http://www.indiewire.com/article/bruno-dumont-on-why-tiff-comedy-lil-quinquin-feels-like-self-parody-20140910> 참조.

❖ 참고 문헌

- 슈테판 헤어브레히터, 『포스트휴머니즘. 인간 이후의-인간에 관한-문화철학적 담론』, 김연순·김응준·옴김, 성균관대학교 출판부, 2012.
- 최수임, 「세계-몸을 쓰는 영상-증언으로서의 다큐-매체성: <쓰나미 후에 오는 것들>과 「겨울의 눈빛」. 장-뤽 낭시 『영화의 증거』의 관점에서」, 『영상예술연구』 26호, 2015.
- 프란체스코 카세티, 『현대 영화 이론. 1945~1995년의 영화이론』, 김길훈·김덕수·김건옴김, 한국문화사, 2012.
- BARTHES, Roland, "The Third Meaning," *Images: A Reader*, ed. by Sunil Manghani/ Arthur Piper/Jon Simons, London: Sage Publications Ltd., 2006.
- GRØNSTAD, Asbjørn, "Object desire: *Anatomie de l'enfer* and the unwatchable," *Studies in French Cinema*, Vol.6, Issue 3, 2007.
- \_\_\_\_\_, "On the Unwatchable," *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, ed. by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- HOLZAPFEL, Patrick, "Die 13 Kinomomente des Jahres 2014," [www.jugendohnefilm.com](http://www.jugendohnefilm.com), 2014.12.23, <http://www.jugendohnefilm.com/die-13-kinomomente-des-jahres-2014/>
- HORECK, Tanya, KENDALL, Tina (ed.), *The New Extremism in Cinema. From France To Europe*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- HUGHES, Darren, "Bruno Dumont's Bodies", *Senses of Cinema*, Issue 19, March 2002, [http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/dumont\\_bodies/](http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/dumont_bodies/)
- McARA, Catriona, CALVIN, David, *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- QUANDT, James, "Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema," *Artforum*, 42:6, 2004.
- \_\_\_\_\_, "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema," *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, ed. by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- SUHR, Christian, WILLERSLEV, Rane, "Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking," *Current Anthropology* 53-3, 2012.

- WALSH, David, "Interview with Bruno Dumont - Director of *The Life of Jesus*," *Euroscreenwriters*, 1997.10.20., [http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/bruno\\_dumont.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/bruno_dumont.htm)
- WHEATLEY, Catherine, "Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the Real," *The New Extremism in Cinema From France To Europe*, ed. by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- ZAWIA, Alexandra, "Bruno Dumont on Why TIFF Comedy 'Li'l Quinquin' Feels Like 'Self-Parody'," *Indiewire*, 2014.9.10.  
<http://www.indiewire.com/article/bruno-dumont-on-why-tiff-comedy-lil-quinquin-feels-like-self-parody-20140910>
- Bruno Dumont Site Official, <http://www.brunodumont.com/>

❖ ABSTRACT

Bruno Dumont's Cinematic World Seen from the Perspective  
of the New Extremism: Focusing on *P'tit Quinquin*

Choi, Soo-Im

Bruno Dumont's film *P'tit Quinquin* (2014) trends toward 'the new extremism' in contemporary European cinema. This criminal-mystery-comedy film achieves the cinematic recognition of reality in the new extremist way: like typical new extremist films, *P'tit Quinquin* contains a lot of 'unwatchable' content, including disembodied parts of human body, carcasses, and the body of a boy who has killed himself. The reality, however, remains confidently invisible, despite everything that is visible within the film. In understanding Dumont's attempt to reach cinematic recognition, the relationship between 'the visible' and 'the invisible' is reconsidered.

In the context of the film, the relationship between cinema and reality becomes indirect. The reality can be only felt, not seen. The invisible reality can be perceived only as a void, just like the criminal who is unknown even though he is sought after. To reveal this void, the film strives to give its viewers as much explicitly visible content as possible during its 200-minute run. This essay is an interdisciplinary attempt to examine the working and the effects of this cinematic attempt by Bruno Dumont; aspects of film theory, visual anthropology, (inter-)mediology, posthumanism in cultural theory, etc., are related for this purpose.

---

Key Words

invisible/unwatchability, Bruno Dumont, *P'tit Quinquin*, cinema, reality, The New Extremism, The New French Extremity, Antimärchen/Anti-tales

논문접수일: 2015년 07월 24일

심사완료일: 2015년 09월 07일

게재확정일: 2015년 09월 08일