

영화 <쿤둔>의 디아스포라 서사와 시청각적 공감각

신사빈*

1. 쿤둔의 눈으로 바라본 티베트의 현실과 사물, 비극
2. 티베트 디아스포라의 서사적 의미
3. 티베트 디아스포라의 공감각적 연출
4. 시청각적 공감각으로 발현된 디아스포라 의식의 영화 미학적 가치

국문초록

이 글은 <쿤둔>에서 드러난 티베트 디아스포라의 서사적 의미와 공감각적 연출을 추론한다. 마틴 스코세이지는 쿤둔을 티베트인의 의식과 관습, 행동, 진정성을 통한 미적 탐구의 대상으로 삼는다. 그는 쿤둔의 눈을 통해 티베트의 현실과 사물, 비극을 바라본다. 이 연구의 목적은 티베트 디아스포라를 시적 미학의 관점으로 해석하며 시청각적 공감각으로 디아스포라 의식의 유대와 고양을 도모한 영화 미학에 의미를 부여하는 데 있다.

멜리사 매티슨의 영화 서사는 환생으로 선택된 자인 쿤둔이 중국의 야욕과 지배 앞에 무력한 자가 되어 망명길에 오르고, 무장 투쟁의 필요성이 제기되어도 비폭력 노선을 견지하는 여정을 그리고 있다. <쿤둔>은 티베트 불교를 디아스포라 의식으로 일깨워 세계화 불교의 새 지평을 연다. 영화의 시작과 끝에는 설산 히말라야와 모래 만다라가 디아스포라 서사와 중첩한다. 이는 연기(緣起)와 윤회(輪廻)의 사상적 시각과 은유적 개념을

* 중부대학교 실용음악학과 객원교수

시적 미학으로 드러낸 것이다. 연기와 윤회는 우주 질서와 자연 운행의 섭리이므로, 모래 만다라는 생성과 소멸을 반복한다. 마찬가지로 중국의 침략으로 티베트 불교가 파괴되어도, 티베트 디아스포라인은 종교와 문화를 보존하는 제의 수행과 예술 활동을 지속한다. 영화에서 티베트 음악은 종합 예술이나 불교 의식과 어우러지고, 티베트 언어나 문화에 대한 정체성과 가치를 재인식하게 만든다. 필립 글래스가 티베트 음악과 예술, 의식에 부합하는 영화 음악을 고민하며 세운 목표는 화성, 선율, 리듬의 세 요소를 단일한 표현으로 통합하는 것이었다. 그는 미니멀 음악의 반복적 특성을 영화 서사의 전달과 강조, 기대의 간접 표현으로 삼는다.

〈쿤둔〉의 디아스포라 서사는 초(超) 민족주의와 세계화를 지향하고, 그 디아스포라 영상과 음악은 티베트의 미학과 영성을 합일한다. 이러한 서사와 연출은 티베트로의 귀환을 통합과 해방의 알레고리로 성취하는 형식이다. 이 글은 〈쿤둔〉에서 시청각적 공감각으로 발현된 디아스포라 의식의 영화 미학적 가치를 재발견하는 데 그 연구 의의가 있다.

(주제어: 쿤둔, 달라이 라마, 티베트 디아스포라, 시적 미학, 디아스포라 의식, 시청각적 공감각, 마틴 스코세이지)

1. 쿤둔의 눈으로 바라본 티베트의 현실과 사물, 비극

14대 달라이 라마¹⁾ 텐진 가초²⁾는 1935년 7월 6일, 티베트 압도(Amdo) 지방의 탁체르(Taktser)에 위치한 농가에서 태어났다. 그 두 살배기 라모

1) Dalai Lama: 몽골어로 큰 바다라는 뜻의 '달라이'와 티베트어로 영적 스승이라는 뜻의 '라마'가 합쳐진 말.

2) Tenzin Gyatso: 지혜의 바다라는 뜻.

톤둡(Lhamo Dhondup)은 13대 달라이 라마 툽텐 가초(Thubten Gyatso)의 환생으로 인정받았다. 1940년 2월 22일, 텐진 가초는 티베트의 영적 지도자인 달라이 라마로서 포탈라궁(宮)에서 즉위했다. 티베트인은 그를 쿤둔(Kundun), 즉 살아 있는 부처로 공경했다. 중국이 침공하고 섭정이 사망하자, 쿤둔은 세속 권력을 상징하는 황금 바퀴를 받고 정치적 지도자로도 즉위(1950.11.17.)했다. 1951년 10월 24일, 쿤둔은 중국이 강요한 '17개 항의 조약'을 (국민의 안전을 고려하여 굴욕적으로) 수용했고, 이때부터 티베트는 중화인민공화국의 일부로 강요되었다. 그 후 쿤둔은 중국의 전면 점령을 막으려고 노력했고, 그 일환으로 1954년 7월부터 1955년 6월까지 판첸 라마³⁾와 함께 중국을 방문하여 모택동, 주은래, 등 소평 등 공산당 지도자와 대화했다.

1959년 3월 10일, 중국군은 쿤둔에게 군사령부가 개최하는 가무단 공연에 경호원과 수행원이 없는 참석을 요구했다. 이는 계략으로 보여 민중 봉기가 발생했고, 중국군은 이를 잔혹하게 진압했다. 1959년 3월 31일, 라사(Lhasa)를 탈출한 지 3주 후, 쿤둔 일행은 인도 국경을 넘어 봄딜라(Bomdila)로 향했다. 1960년 3월 10일, 쿤둔은 망명 정부의 관리들과 함께 무소리(Mussorie. 임시 망명지)에서 다람살라(Dharamshala. 영구 망명지)로 떠나기 전에 담화를 발표했다. 즉 티베트는 미래를 위한 장기적 안목이 필요하고, 당면 과제는 정착을 통한 민족의 문화와 정통을 수호하는 것이며, 티베트인은 진리와 정의와 용기를 무기로 삼아 자유를 회복하고 번영을 도모해야 한다는 것이 주요 내용이었다.⁴⁾

쿤둔의 지도력은 망명 생활을 통해 빛을 더 발했다. 그는 비폭력의 노선

3) Panchen Lama: 티베트 불교의 2인자. 시가체(티베트 제2의 도시)에 있는 타시룬포 사원의 수장. 달라이 라마처럼 환생에 의해 후계자가 결정된다.

4) 텐진 가초, 『달라이 라마 자서전』, 심재룡 역, 정신세계사, 2003, 229쪽.

으로 세계를 편력하며 티베트의 문화 보존과 고도 자치(高度自治)를 주장했다. 또 1987년 9월 21일, 워싱턴의 미 의회에서 행한 연설을 통해 ‘티베트 5개 평화 계획’⁵⁾을 제안했다. 그리고 1988년 6월 15일, 스트라스부르의 유럽 회의에서 행한 연설을 통해 마지막 ‘5개 평화 계획’에 대한 요점을 해명했다. 즉 중국이 임의로 해체한 현 행정 구역이 아닌 원래 티베트 영토인 철카 섬(Cholka-Sum, 우창, 캄, 압도 등 세 지방)을 자치적인 민주 국가로 이끌되, 이 국가가 중화인민공화국과 연합이 됨으로써 그 외교와 국방의 책임을 중국이 맡자는 것이었다. 그러나 중국은 이 제안을 분리주의라고 비난했다. 티베트의 저항 세력은 무장 투쟁의 필요성을 줄곧 제기했다. 그러나 쿤둔은 비폭력 노선을 거듭 강조했다.

마틴 스코세이지 감독의 <쿤둔>(1997)⁶⁾은 멜리사 매티슨의 각본, 로저 디킨스의 촬영, 필립 글래스의 음악, 단테 페레티의 미술·의상, 델마 스크네이커의 편집에 의한 영화이다. 이 영화는 달라이 라마의 유년기부터 인도 망명까지의 여정을 다룬다. 달라이 라마는 2세와 5세, 10~12세, 15~25세로 등장하고, 영화는 거의 어린이의 시점으로 진행된다.

스코세이지는 (도덕적 권위자이고 비폭력 원칙을 따르는 영적 존재인) 달라이 라마를 티베트인의 의식과 관습, 행동, 진정성을 통한 미적 탐구의 대상으로 삼는다.⁷⁾ 그는 불교 신자도 역사가도 아니지만, 달라이 라마의

5) ① 티베트 국민 모두를 평화 지역으로 이주할 것. ② 티베트 국민의 존재를 위협하는 중국의 이주 정책을 포기할 것. ③ 티베트 국민의 기본적인 인권과 민주적인 자유를 존중할 것. ④ 티베트의 자연환경을 복구·보호하고, 핵무기를 생산하고 그 폐기물을 처리하는데 티베트를 이용하지 말 것. ⑤ 티베트의 장래는 물론 티베트 국민과 중국 국민의 관계에 대해 성실한 협상을 시작할 것.

6) 1997년 제23회 LA 비평가 협회상에서 음악상(필립 글래스)을, 동년 제62회 뉴욕 비평가 협회상에서 촬영상(로저 디킨스)을, 1998년 제32회 전미 비평가 협회상에서 촬영상(로저 디킨스)을 수상했다.

7) Stephen Pizzello, “Kundun: A Kinder, Gentler Scorsese Film”, *American*

눈을 통해 티베트의 현실과 사물, 비극을 바라본다(영화에서 어린 달라이 라마의 기억 인상을 심으려고 노력한다).⁸⁾ 그래서 ‘정서적 일관성’을 위해 달라이 라마에게 조언을 구했고, 영화 주역으로 비전문가의 티베트인과 중국인 배우를 캐스팅했다.⁹⁾ 이러한 정서적 고려는 티베트인에게 자기 목소리를 내게 함으로써 티베트 곤경에 대한 감정의 진실을 전달하는 동력이 된다.¹⁰⁾ 할리우드 영화에서 동서양 문화를 연결하는 다리 역할의 서양인 중재자가 등장하지 않는 것은 특이한 사례이다.¹¹⁾

시나리오 작가 매티슨¹²⁾은 두 권의 달라이 라마 자서전과 그와의 광범위한 인터뷰, (당시 남편이었던 배우 해리슨 포드의 대본 리딩 후) 달라이 라마의 감수 등을 바탕으로 각색했다.¹³⁾ 촬영 감독 디킨스는 <쿤둔>을 서사적 영화라기보다는 시각적 시(詩)에 더 가깝다고 인식했고, 역사의 특정 시간과 장소를 포함한 분위기의 단편들을 포착했다.¹⁴⁾ 음악 감독 글래스는 매티슨, 스킨메이커, 스크셰이지와의 인연¹⁵⁾으로 영화에 참여하면서

Cinematographer, Vol. 79, No. 2, ASC Holding Corp, 1998, pp.59-60.

8) Amy Taubin, “The road not taken”, *Sight and sound*, Vol. 8, No. 2, British Film Institute, 1998, pp.9-10.

9) Stephen Pizzello, 앞의 글, pp.58-59.

10) Pico Iyer, “Lost Horizons”, *The New York Review*, Vol. 45 No. 1, NYREV, INC, 1998, p.15.

11) Glenn Kenny, “Leap of Faith”, *Premiere-New-York*, Vol. 11, No. 4, Premiere Publishing Company, 1997, p.88.

12) 티베트 자주 독립 운동의 지지자이자 달라이 라마의 신봉자이다.

13) Donald S. Lopez Jr, “*Kundun*, (1997) directed by Martin Scorsese”, *Rethinking History*, Vol. 13, No. 2, ROUTLEDGE, 1999, p.227.

14) Stephen Pizzello, “Raising Tibet in the Desert: Deakins heads up multinational crew on *Kundun*”, *American Cinematographer*, Vol. 79, No. 2, ASC Holding Corp, 1998, p.42.

15) 매티슨과 글래스는 티베트 하우스(로버트 서먼과 리처드 기어가 중심이 되어 티베트 불교의 대중화를 목적으로 설립한 연구소) 이사회의 일원이었다. 스킨메이커는 남편 마이클 파월 감독이 오페라 <어셔가의 몰락>의 영화화를 시도할 때, 스크셰이지와 글

사전(촬영 진행 중인 시점에 음악을 써서 보내는) 작업이 용인되었다.¹⁶⁾ 미술 감독·의상 디자이너 페레티는 14주 이내에 티베트의 진정성을 구축하기 위해 촬영지(모로코)¹⁷⁾에서 300여 명의 목수, 도예가, 조각가 등을 고용하는 한편 인도의 섬유 공장을 방문하여 대규모의 세트와 의상의 재료를 구입했다.¹⁸⁾ 영화 편집자 스킨메이커는 영화의 대부분(시적인 순간들)을 대사 없는 영상과 탁월한 세트, 적절한 음악으로 조합하는 것을 주요 과제로 여겼다.¹⁹⁾

스코세이지가 추구한 영화 미학은 장식적인 것만은 아니다. 그 자체가 미학과 영성을 결합한 티베트 문화의 정밀 묘사이다. 그래서 모래 만다라와 티베트 음악 같은 종교 의식을 영화 형식으로 수용한 열정이 감지된다.²⁰⁾ 스킨메이지는 티베트인의 영적인 삶을 느린 속도로 녹이듯이 묘사한 긴 몽타주, 즉 꿈과 같은 효과를 연출한다.²¹⁾ 영화 편집 또한 종교 의식의 소리, 동작, 색깔, 질감, 분위기 등에 비중을 두며 관객에게 영적인 세계에 대한 간접 체험을 제공한다.²²⁾

이 글의 연구 대상은 티베트 디아스포라의 서사적 의미(2장)와 이에 상응한 영상과 음악의 공감각적 연출(3장)로 대별된다. 그 디아스포라 서사

래스를 예비 감독과 작곡가로 추천하였다.

16) 필립 글래스, 『음악 없는 말』, 이석호 역, 프란츠, 2018, 482-484쪽.

17) 중국의 견제로 모로코에서 티베트의 진실을 재현(촬영)할 수밖에 없었다.

18) Stephen Pizzello, "Raising Tibet in the Desert: Deakins heads up multinational crew on *Kundun*", *American Cinematographer*, Vol. 79, No. 2, ASC Holding Corp, 1998, p.44.

19) 위의 글, p.48.

20) Amy Taubin, "The road not taken", *Sight and sound*, Vol. 8, No. 2, British Film Institute, 1998, p.7.

21) Stephen Pizzello, "*Kundun*: A Kinder, Gentler Scorsese Film", *American Cinematographer*, Vol. 79, No. 2, ASC Holding Corp, 1998, pp.64-65.

22) 리차드 시켈, 『마틴 스코세이지와의 대화』, 이태선 역, 비즈앤비즈, 2012, 284쪽.

는 유대 디아스포라처럼 모국에서 “쫓겨났다고 애통해하는 상태에 머무르지 않고 미래를 향한 궁극적인 구원을 상징”²³⁾한 데 의의가 있다. 또 그 영상과 음악은 서사가 담은 질서와 혼란, 평화와 전쟁, 희망과 체념, 거부와 수용 등 이항 대립의 현상과 본질을 병렬하여 얻는 정서적 교감을 통해 디아스포라 의식을 고취한 것에 의의가 있다.²⁴⁾

이 글의 연구 목적은 티베트 디아스포라를 시적 미학의 관점으로 해석하며 시청각적 공감각을 바탕으로 디아스포라 의식의 유대와 고양을 도모한 영화 미학에 의미를 부여하는 데 있다. 스코세이지가 ‘파괴되고 있고’, ‘되살아날 수 없는’ 티베트의 문화유산을 발견하기를 희망한 것은 디아스포라 문화 생산의 측면에서 미래지향적인 노력이므로 유의미하다.²⁵⁾

케니(Kevin Kenny)의 의하면, “디아스포라는 고향과 이주 지역의 경계를 넘어 새로운 문화적 영역을 열어젖힌다.”²⁶⁾ 마찬가지로 <쿤둔>의 디아스포라 서사는 초(超) 민족주의와 세계화를 지향하고, 그 디아스포라 영상과 음악은 티베트의 미학과 영성을 합일한다. 이러한 서사와 연출은 티베트로의 귀환을 통합과 해방의 알레고리로 성취하는 형식이다.

23) 케빈 케니, 『디아스포라 이즈』, 최영석 역, 앨피, 2016, 16쪽.

24) Marc Abramson, “Mountains, Monks, and Mandalas: *Kundun* and *Seven Years in Tibet*”, *CINEASTE*, Vol. 23, No. 3, Cinéaste Publishers, Inc., 1998, p.12.

25) Debra Kaufman, “Tracing a Filmmaker’s Footsteps: In Search of *Kundun* With MartinScorsese”, *American Cinematographer*, Vol. 80, No. 1, ASC Holding Corp, 1999, p.68.

26) 케빈 케니, 위의 책, 27쪽.

2. 티베트 디아스포라의 서사적 의미

“1933년 13대 달라이 라마가 서거한 지 4년 후, 하인으로 변장한 라마가 티베트의 극동부에 나타났다. 달라이 라마의 환생을 찾고 있었다. 이제 그 일도 거의 끝날 때가 되었다. 달라이 라마가 환생한 것이었다.”

〈쿤둔〉은 달라이 라마의 환생을 알리는 이 자막으로 시작한다. 오프닝 크레딧 후 설산 히말라야와 모래 만다라가 오버랩하고, 어머니 데키 체링이 두 살배기 라모를 재우며 출생 일화를 들려주는 신으로 연결된다. 그리고 잠든 라모의 눈을 클로즈업하고, 닭 울음과 함께 눈을 뜬 라모가 어머니를 올려본다. 이어서 라모는 눈부신 햇살이 비치는 마당으로 나가 마구를 챙기는 아버지와 얇전히 앉아 있는 개, 예불을 올리는 어머니를 만난다. 이 첫 장면은 달라이 라마가 깨어있는 자, 즉 잠재적인 부처이더라도 현실에서는 깨어 있으려고 애쓰는 인간임을 강조한다.²⁷⁾

하지만 티베트는 동일한 영적 원리의 14대 활불(活佛)²⁸⁾의 출현으로 통치되므로, 쿤둔의 순수 자아는 화면 속 인물과 동일하지 않다.²⁹⁾ 티베트의 활불 제도는 전세(轉世)라는 연속성의 정신 영역을 세속 신앙으로 승화시킨 종교와 인간의 결합체이고, 이것이 곧 사회와 나라의 구심체다.³⁰⁾

〈쿤둔〉은 〈그리스도 최후의 유혹〉(1988)과 짝을 이루는 스코세이지의 종교 영화이다. 두 영화는 잠자는 사람의 자각 이미지에서 시작하고, 인간으로 가장한 신성 출현에 관한 내용을 다루며, 주인공이 세상을 변화시킬

27) Robert Casillo, “Scorsese in the Land of Snows: The Splendor of Kundun”, *Italian Americana*, Vol. 17, No. 1, Italian Americana, 1999, p.19.

28) 오랜 불교 수행과 정진으로 윤회의 세계를 자유롭게 왕래하는 라마승.

29) Robert Casillo, 앞의 글, pp.18-19.

30) 심혁주, 『티베트의 활불제도』, 서강대학교출판부, 2010, 24쪽.

초능력을 찾는 여정을 담는다.³¹⁾ <그리스도 최후의 유혹>의 예수가 낮은 자존심에서 높은 사명감을 수행한다면, <쿤둔>의 달라이 라마는 자기중심적인 유아에서 이타적인 종교 정치가로 변모하는 궤적을 그린다.³²⁾ 쿤둔의 존재는 긴 시간의 공력으로 그려졌다가 금세 흩어지는 모래 만다라처럼 생과 사, 나타남과 사라짐, 공즉시색과 색즉시공의 궤적이다.

영화에서, 스코세이지는 어린이의 호기심을 통해 기적으로 변모하는 쿤둔의 세계에 접근한다.³³⁾ 두 살의 라모는 환생 조사단 대표(케상 린포체)의 목에 걸린 13대 달라이 라마의 염주가 자기 것이라고 말하고, 케상의 신분이 라마라고 맞히며, 라사로 가겠다고 떼를 쓴다. 조사단의 두 번째 방문 때는 13대 달라이 라마의 유품인 북(Tod Rnga. 피아)과 종(Drilbu. 딜부), 찻잔, 안경, 지팡이 등을 식별한다. 케상은 “예, 쿤둔!”이라고 감탄한다. 그리고 다섯 살의 라모는 즉위 후에 포탈라궁으로 들어간다. 시종장 팔라이가 전임(5대, 7대, 13대) 달라이 라마의 상(像)을 소개하며 옥새를 보이자, 쿤둔은 냉큼 옥새를 찍는 상서로운 징표를 보인다.

티베트는 불교 종파가 난립하는 가운데 신도와 민중의 신뢰를 얻는 방법은 활불(달라이 라마와 판첸 라마 등)의 존재와 연속성(전세 또는 환생)을 확보하는 것이었다(그 중심에는 만사를 기획 총괄하는 실권자인 섭정이 있었다).³⁴⁾ 티베트 역사 이래 섭정의 영향을 벗어나 독자적 지도자로 군림한 달라이 라마는 5대(1617~82)와 13대(1876~1933)에 불과했고, 정치적 암살과 관련해 요절한 달라이 라마도 많았다.³⁵⁾

31) Gavin Smith, “Kundun: Martin Scorsese”, *Film Comment*, Vol. 34, No. 1, Film Society of Lincoln Center, 1998, p.22.

32) 위의 글, p.22.

33) Andrew O’Hehir, “Kundun”, *Sight and Sound*, Vol. 8, No. 4, British Film Institute, 1998, p.41.

34) 심혁주, 앞의 책, 197쪽.

그런데 명상 중에 보인 환생의 단서로 쿤둔을 찾은 섭정(수석왕사) 레팅 린포체는 계울을 못 지키는(돈과 여자를 밝히는) 문제적 인물이다. 다섯 살의 쿤둔은 두 살 위의 룽상(견습 승려) 형과 함께 궁을 뛰어다니며 놀다가, 귀족과 승려로 구성된 의회의 의원들이 섭정과 아버지의 축재를 비난하는 광경을 목격한다. 또 어느 날, 궁내 사원에서 섭정과 탁트라 린포체(부왕사)가 밀담을 나누는 정경(레팅에게 사직을 종용하는 것)을 목격한다. 그 후 (레팅의 사직을 수용한) 쿤둔은 탁트라를 섭정으로, 링 린포체를 부왕사로 승진시키는 첫 명령을 내린다. 그리고 열 살의 쿤둔은 룽상 형과 함께 궁내 창고를 뒤지다가 13대 달라이 라마의 유품(망원경과 구두, 영화 필름, 영사기 등)을 발견한다. 이때 쿤둔이 전임자의 구두를 신는 장면은 독자적 지도자로 군림할 미래를 예고한다. 또 쿤둔은 망원경으로 라사 시내(공사장, 놀이터, 형무소)를 관찰하고, 영사기로 외국의 문물과 실정을 학습한다. 탁트라는 쿤둔의 영적인 성장을 확인하고, 룽상을 출궁시킨다. 그 즈음에 섭정 복귀를 위해 탁트라를 살해하려던 레팅이 옥사하고, 쿤둔의 아버지도 병사한다. 이제 쿤둔 곁에 있는 섭정 탁트라와 부왕사 링, 시종장 팔라이, 보좌관 폰포, 궁인 노르부 등이 보호자요, 위로자다. 그중에서 노르부는 고집과 상식, 지식, 낙천주의가 결합한 인상적 인물로서, 영화의 좌우명 같은 티베트 불교의 속담(“선은 흥하고, 악은 망하리라.”)을 발설한다.³⁶⁾

이처럼 <쿤둔>은 한 소년이 누구인지, 그의 운명이 무엇인지, 그의 영적 의무가 무엇인지 보여준다(그리고 영적 존재로서의 중요성을 말해주는 원로들에게 순종하는 그의 미덕까지 보여준다.³⁷⁾

35) 심혁주, 앞의 책, 191쪽.

36) Robert Casillo, 앞의 글, p.17.

37) Roger Evert, *Scorsese by Ebert*, The University of Chicago Press, 2008, p.209.



<그림 1> 쿤둔이 망원경과 영사기로 관찰하는 외부 세계

1949년 중국이 티베트를 침공하자, 쿤둔은 노르부에게 레팅이 자신을 잘못 선택한 것은 아닐까 반문한다. 그리고 굳이 즉위하더라도 전통대로 18세까지는 미루고 싶다고 토로한다. 중국의 침공에도 불구하고 국제 정세가 불리하자, 여론은 둘로 갈린다. 하나는 국가 위기 앞에 달라이 라마의 성년식을 앞당겨 지도력을 발휘하자는 의견, 다른 하나는 중대사를 떠맡기에 쿤둔의 나이가 어리다는 의견이다. 결론은 신탁에 위임된다. 영매인 네충은 신탁의 순간에 “톨라 밥!”이라고 외치는데, 이 말은 ‘그의 시대가 도래했다!’라는 뜻이다.³⁸⁾ 즉위 후 쿤둔은 귀족과 승려를 대표하는 두 총리를 라사에 남기고, 해외 열강에 지지를 호소하는 특사를 보내며, 국새를 지니고 등카르 사원으로 피난을 간다. 쿤둔은 라디오를 통해 티베트가 17개 항의 항복 문서에 서명(실제는 위조 서명)했다는 뉴스를 듣는다. 그리고 총독으로 임명된 지양진우 장군이 공식 서명과 라사 귀환을 촉구하기 위해 쿤둔을 찾아온다. 쿤둔은 그가 오가는 모습을 망원경으로 지켜본다.

쿤둔은 측근의 망명 권유에도 불구하고 국민의 안녕 질서를 위해 라사

38) 텐진 가초, 앞의 책, 84쪽.

로 귀환한다. 한동안 우호적이던 중국은 서서히 지배 야욕을 드러낸다. 룽상을 사주하여, 쿤둔이 중국을 인정하든지 룽상이 쿤둔을 살해하든지 양자택일하라고 협박한다. 쿤둔은 총리들의 사표를 수리하며 “이제 고요는 깨어졌다.”고 선언한다.

그리고 쿤둔은 협상을 위해 북경으로 떠난다. 모택동은 쿤둔을 회유하며 중국의 발전상을 과시한다. 쿤둔은 사회주의와 불교의 공통점을 모색하지만, 모택동은 “종교는 독이오. 인민을 나약하게 만들지. 마약처럼 정신과 사회를 더럽히고 인민을 미혹하오. 티베트인은 종교에 절어서 열등국민이 되었소.”라고 말한다. 라사로 돌아온 쿤둔은 중국군이 캄 지방의 리탕 사원을 폭격하여 폐허로 만들었고, 비행기에서 돌을 던졌으며, 한길에서 승려와 비구니에게 강제로 계를 범하게 했고, 아이 손에 총을 들려 자기 부모를 쏘게 했다는 소식을 듣고 눈물을 쏟는다. 중국은 여기서 그치지 않고, 중국인 4만 명을 티베트로 이주하고, 동부의 저항군을 토벌하고 민간인도 폭격하겠다고 위협한다. 쿤둔은 갈피를 잡지 못한다. 그는 신뢰를 잃어버린 정부의 수반이고, 중국과의 원하지 않는 전쟁에 직면한 지도자이다.³⁹⁾ 쿤둔은 신탁⁴⁰⁾을 요구한다. 그리고 신탁은 간결하다. “(쿤둔의 통역:) 큰 강에서 건널 곳이 없다. 여울이나 얇은 곳도 없고, 배가 유일한 방도이지만 배가 없다. 그러나 내가 배를 줄 것이다. 여의주가 서구에서 빛날 것이다. (시종장의 통역:) 오늘 밤에 떠나시오. 가시오.” 결국, 쿤둔은 인도로 망명한다.

39) 메리 크레이그, 『쿤둔(Kundun)』, 김충현 역, 인복스, 2002, 197쪽.

40) “나는 사람의 일생 중 가장 중요한 날이 점성술사에 의해 결정되는 것은 아니기 때문에 그 밖의 인생사에서도 점성술사의 견해가 존중되어야 할 이유가 없다고 생각해 왔다. 그러나 그건 내 생각일 뿐이었다. 그리고 그렇다고 해서 티베트인들이 점성술을 포기해야 한다고 생각하는 것은 아니다. 점성술은 우리 티베트 문화에서는 무척 소중한 것이다.” 텐진 가초, 앞의 책, 87-88쪽.

쿤둔의 어린 호기심이 카리스마 리더십으로 변모한 것은 선진 문물과 사상을 이해하고 수용하는 노력이 남다른 데서 비롯된다. 영화에서 그 노력의 상징은 망원경과 라디오, 영사기 등이다. 쿤둔은 이런 도구로 티베트 현실과 중국 동향, 국제 정세 등을 배우며 정치 지도자로서의 균형 감각을 기른다.

<쿤둔>은 비 영구적 이미지인 침식하는 산의 이미지로 시작하고, 쿤둔이 인도 망명지에서 장벽 같은 산을 망원경으로 바라보는 신으로 끝난다. 카시오(Robert Casillo)에 의하면, 그 이중 이미지는 극단을 피해 통합을 찾는 중도 사상을 암시한다.⁴¹⁾ 그것은 현실주의와 허무주의의 양극단, 즉 “사물은 존재하되 영구적으로 존재하지 않는다.”라는 교의를 의미한다.

또 <쿤둔>은 전통적인 시공간 개념과 반대되는 서술 논리를 통해 이원적이지 않은 절대성을 환기한다.⁴²⁾ 쿤둔은 인도로 넘어가는 순간, 티베트를 돌아보며 염원한다. “나는 안전한 여행을 본다. 또 나는 안전한 귀환을 본다.” 이 화두는 티베트를 출발지와 귀환지로 인식하는 시차적 관점을 함축한다.⁴³⁾ 그러나 쿤둔은 달라이 라마로 환생하였고, 불교는 인도에서 티베트로 전파되었다. 이런 기원대로라면, 쿤둔의 인도 여행은 귀향이다. 또 그가 떠난 티베트가 부처의 여행길인 한은, 쿤둔의 귀환은 원래 여행의 반복이다. 이렇듯이 스코세이지는 여행과 망명, 귀향과 귀환의 구별을 없애므로써 새로운 시공간의 개념과 여행길의 관점을 제시한다.

크레이그(Mary Craig)에 의하면, 티베트인은 (중국인이 거대한 마을로 모여 살기를 좋아한 것과는 달리) 각기 흩어져 살기를 좋아한 연유로 독립적 사고와 강인한 정신을 지녔다.⁴⁴⁾ 망명 상황에서, “진정한 티베트의 문

41) Robert Casillo, 앞의 글, p.21.

42) 위의 글, p.20.

43) 위의 글, p.20.

화와 불교는 티베트 영역 밖에서만 볼 수 있다.”⁴⁵⁾는 쿤둔의 고백이 큰 울림을 남기는 까닭은 그 독립적 사고와 강인한 정신 때문이다.

중국군은 1949년 후반부터 티베트 동부를 간헐적이고 산발적으로 공격했고, 1950년 가을부터 수만 명의 대군으로 대대적 침략을 감행했다. 중국의 55년 점령기 동안 티베트 총인구의 6분의 1(100만 명)이 사망했고, 수많은 티베트인이 구금과 고문을 당했으며, 6천여 곳 이상의 사원이 파괴되었고, 문화유산의 약탈과 사유 재산의 공유가 강요되었으며, 국토가 중국의 핵무기 생산 기지와 핵물질 폐기 지역으로 사용되었고, 중국인의 대거 이주로 티베트인은 조국에서조차 소수 민족이 되었다.⁴⁶⁾

쿤둔은 열다섯 살 이후 정교일치의 지도자로서 관료 체계를 혁신하고 싶었지만, 티베트의 관료제와 중국의 야만성이라는 큰 난관에 부딪혔다. 역설적으로, 인도로 망명을 와서야 티베트에서 시작한 변혁을 구체화할 수 있었다.⁴⁷⁾ 그러나 <쿤둔>의 디아스포라 서사는 달라이 라마의 환생과 즉위, 망명까지의 내용만 담고 있다. 이 서사의 핵심은 선택된 자가 고통을 감내해야만 사회 전체를 구원할 수 있다는 것이다.⁴⁸⁾ 스코세이지는 티베트 디아스포라를 단순한 추방의 서사가 아닌 새로운 통합과 해방의 서사임을 시적 미학(시청각적 공감각)의 관점으로 연출한다.

44) 메리 크레이그, 앞의 책, 49쪽.

45) 클로드 B. 르방송, 『달라이 라마 평전』, 박웅희 역, 바움, 2008, 379쪽.

46) 데브라 하트 스트로버·제럴드 S. 스트로버, 『달라이 라마: 54명이 들려주는 위대한 영혼과의 만남』, 황정연 역, 즐거운텍스트, 2006, 201-202쪽.

47) 위의 책, 212쪽.

48) 케빈 케니, 앞의 책, 174쪽.

3. 티베트 디아스포라의 공감각적 연출

<쿤둔>은 사라져 가는 티베트 불교를 디아스포라 의식으로 일깨워 세계화 불교의 새 지평을 연다. 여기서 디아스포라화와 세계화 사이에는 쿤둔의 영적 카리스마가 실재한다. 달라이 라마는 “불교를 공부하고 나서 여러 종교가 이름과 형태는 다르지만 지향하는 궁극적 진리는 같다.”⁴⁹⁾라고 생각했다. 쿤둔의 지적 호기심은 티베트 불교 너머를 내다보았다.⁵⁰⁾

스코세이지는 티베트 불교에서 철학적인 요소보다 의례적이고 상징적인 요소에 더 매료되었다.⁵¹⁾ 그래서 <쿤둔>의 관심사는 종교나 정치보다 예술의 경험적 본질과 의미에 더 쏠려 있다.⁵²⁾ 예컨대 승려들이 오랜 시간 공을 들인 정교하고 다채로운 모래 만다라를 완성하는 즉시 해체하여 강물로 복귀할 때, 연기(緣起)와 윤회(輪廻)에 대한 사상적 시각과 은유적 개념을 미학적으로 드러낸다. 또 인도 망명 신에서 만다라의 소멸과 티베트의 파괴를 몽타주 기법으로 병치한다. 스코세이지는 티베트 문화의 형태적, 상징적, 색채적인 풍요와 그 사회적인 관습이 신성한 현세적인 제의 수행과 분리될 수 없음을 깨닫기를 원한다.⁵³⁾ 그래서 이 영화에서 “고정된 담론은 더 이상 존재하지 않고”, ‘간(間)텍스트의 미분화된 증식’으로 “동등한 수준의 다른 텍스트의 생산”도 가능한 것을 보여준다.⁵⁴⁾

티베트 불교의 주요 특색은 라마 숭상과 활불 사상, 정교 합일, 주술 속

49) 클로드 B. 르방송, 앞의 책, 211쪽.

50) 데브라 하트 스트로버·제럴드 S. 스트로버, 앞의 책, 199쪽.

51) Robert Casillo, 앞의 글, p.23.

52) Andrew O’Hehir, “Kundun”, *Sight and Sound*, Vol. 8, No. 4, British Film Institute, 1998, p.42.

53) Robert Casillo, 앞의 글, p.26.

54) 자크 아몽 외, 『영화미학』, 이용주 역, 동문선, 2003, 253쪽.

신(俗信) 등이다.⁵⁵⁾ <쿤둔>에는 이러한 특색들이 사실적 함의를 지니면서 골고루 묘사된다. 달라이 라마는 환생의 공인을 통하여 미적 실존으로부터 윤리적 실존으로, 또 즉위 후 교육(왕사들의 집중 교육, 섭정과 의회의 제세경륜, 네충의 신탁 자문 등)을 통하여 윤리적 실존으로부터 종교적 실존으로 나아간다.⁵⁶⁾ 이런 과정은 티베트 불자들이 정신적 통합과 균형을 이루는 지적 과정의 모범 틀을 재연한 것이다.⁵⁷⁾ 그러므로 쿤둔은 활발로서 티베트 국민을 위한 정교 합일의 지도자이다. 또 티베트 불교는 “정신적 수련을 통해 과학이 지금까지 충분히 설명해 낼 수 없는 영역을 다루는 능력을 발전시켜” 왔는데, 이는 이 종교의 영험과 신비이다.⁵⁸⁾

한편 달라이 라마가 점성술에 대해 이중 잣대(각주 40)를 피력한 것은 민족 문화의 전통을 계승, 발전시키려는 의지의 발로다. 그래서 영화 속 신탁 장면은 특별한 의미를 부여한다. 영화 속 첫 신탁 시퀀스(시종장의 통역)에서, 네충은 “거짓말쟁이들! 바보들! 아무것도 배우지 못한 바보들! 몰락에는 다섯 가지 형태가 있으니 붉은 사상, 내환과 외환, 광신과 기교, 후회, 실패이다. 선대의 경고에 유의하지 않으면 이 땅에 전쟁이 올 것이다. 조심, 또 조심해야 한다.”라고 경고한다. 이 시퀀스에서, 네충은 가링(Rgya Gling), 락둥(Rag Dung)의 관악기와 롤모(Rolmo), 최아(Mchod Rnga)의 타악기 위주의 대편성 악단의 연주에 맞춰 춤추다가 황홀경에 들어설 때에 신탁을 하고 정신을 잃는다. <쿤둔>은 대사가 적은 영화임에도

55) 김일림, 「티베트의 생활양식과 종교적 경관구성」, 『한국사진지리학회지』 제19권 2호, 한국사진지리학회, 2009, 21쪽.

56) 키르케고르에 따르면, 미적 실존(미와 쾌락을 추구하는 삶)이 점차 내면화되면 윤리적 실존(윤리가 중심을 이루는 삶)에, 또 여기서 더 나아가면 종교적 실존(모든 유한을 단념하고 신에게 나아가는 삶)에 도달한다.

57) Robert Casillo, 앞의 글, p.21.

58) 텐진 가초, 앞의 책, 313쪽.

불구하고, 신탁 시퀀스와 같은 의식과 관습에는 영적 목소리와 가르침을 고양하려고 시청각적 공감각의 분위기를 고조한다. 첫 신탁 후 이어지는 시퀀스에서, 시종장과 탁트라는 쿤둔을 배알하고, 13대 달라이 라마의 유서를 교대로 낭송한다. “(시종장의 독서:) 내 나이 18살에 나는 정치적, 종교적 지도자의 임무를 떠맡았다. 나는 이 책무로 인하여 어깨가 무거웠다. 이때 중국이 침범했고, (탁트라의 암송:) 우리는 기도를 드릴 수 있을 뿐 달리 대항할 방법이 없었다. 기도의 효험으로 선은 이기고, 업을 피할 수 없으니 중국이 물러났다. 티베트는 앞으로도 종교와 정치가 핍박을 받게 될 것이다. 사원은 파괴와 약탈을 당할 것이고, 승려는 죽거나 쫓겨날 것이다. 우리는 노예처럼, 거지처럼 이역을 떠돌 것이다. (시종장의 독서:) 세월은 더디게 흐르고, 고통과 두려움은 극심할 것이다.”

이런 의식과 관습의 재현에서 내층은 국정 자문을, 왕사와 시종장은 경륜 보좌를 분담한다. 쿤둔은 즉위식 택일의 신탁 때부터 통역의 능력을 발휘하지만 원로의 능력을 계속 존중한다(망명 일시의 신탁은 시종장이 통역한다).

달라이 라마는 티베트의 언어와 문화를 보존하고, 자연환경 보호를 옹호하는 데 전념한다. <쿤둔>의 영화 미학도 천혜의 경관을 담으려고 노력한다. 중국의 대대적 무력 침공도 티베트의 태산준령 앞에서 보잘것없다. (그림 2의 ①) 일시적으로 모래 먼지만 일으킬 뿐이다. 일련의 환영에서, 쿤둔은 중국의 점령과 만행으로 인한 조국의 참상과 승려의 학살을 예견한다. 그리고 중국군이 라사를 폭격하고 국민을 투옥·살해할 계획을 확인하는 즉시 변장을 하고 인도로 망명한다. 영화에서, 물고기들이 노니는 노블링카궁(宮) 연못을 핏빛으로 점점 물들이는 신과 쿤둔의 발아래 무수한 승려의 시신 더미가 익스트림 룡 솟으로 잡히는 신(그림 2의 ②)이 환시로 연출될 때, 티베트 디아스포라의 시적 비장미가 극대화된다. 망명길에서,

마지막으로 멀리서 바라보는 라사의 전경과 포탈라궁의 위엄은 대자연의 신비를 보이는 한 폭의 그림과 같다.(그림 2의 ③)



〈그림 2〉 티베트 디아스포라의 시적 미학

한편, 〈쿤둔〉이 모로코에서 티베트의 진실을 재현한 것은 중국의 방해 공작과 티베트의 디아스포라 의식을 보편적으로 입증한 것이다.⁵⁹⁾ 모로코 촬영에서 컴파운드 아이(Compound Eye. 시각 효과 하청 업체)의 매트 페인팅 촬영(matte painting shot)⁶⁰⁾은 효과가 탁월했다. 다섯 살의 쿤둔이 노블링카궁으로 행차하는 신이 그 예다.(그림 3) 또 매트 월드 디지털(Matte World Digital. 시각 효과 전문 회사)의 블루 스크린 촬영(blue screen shot)⁶¹⁾도 우수했다. 포탈라궁에서 쿤둔이 중국군의 침공을 망원경으로 관찰하는 신이 그 예다. 그림 4의 ①은 블루 스크린이 제거된 촬영이고, 그 ②는 중국군이 모래바람을 일으키며 침공하는 애니메이션이 구현된 매트 페인팅 촬영이며, 그 ③은 최종 합성된 이미지이다.

59) Pico Iyer, 앞의 글, p.16.

60) 배우 앞에 배경이 되는 그림(모델)을 거울로 설치하고 촬영하는 기법.

61) 매트 추출에 쓰일 목적으로 블루 스크린 앞에 피사체를 놓고 촬영하는 기법.



<그림 3> 노블링카궁 행차 신의 매트 페인팅 촬영



<그림 4> 포탈라궁 관찰 신의 블루 스크린과 매트 페인팅 촬영

<쿤둔>의 대사는 티베트인과 중국 배우의 영어로 진행된다. 그래서 티

베트인이 자기 목소리를 영어로 연기하는 데는 어려움이 있었다. 스코세이지가 비전문가 티베트인을 캐스팅한 것은 평소처럼 즉흥적으로 대화할 수 있는 훈련된 배우가 없다는 것을 의미하지만, 이러한 결핍 요인은 촬영에 더 전념하는 계기가 되었다.⁶²⁾ 촬영장에서, 스코세이지는 배우가 생동감 있는 연기를 잘 하도록 클래스의 음악을 미리 들려주었다. 클래스는 영화 음악에서 나름의 작업 수칙(음악이 서사에 걸림돌이 되어서는 안 된다는 점, 음악이 배우의 역할에 깊이를 더할 수 있는 부수 역할을 맡을 때도 있다는 점, 음악이 영화와 관객 사이에 존재하는 가상 거리를 존중해야 한다는 점 등)을 준수한다.⁶³⁾ 그는 명상적이고 주술적인 18곡(표 1)의 음악으로, 무거운 짐을 진 쿤둔을 정치 위기와 끊임없이 씨름하며 측근들에게 조언을 구하는 사려 깊은 인물로 묘사한다.⁶⁴⁾ 그러므로 <쿤둔>의 영화 음악에서 드러나는 반복적인 리듬 특성은 디아스포라 의식의 유대와 공유를 기대하는 강조 표현일 수 있다.

〈표 1〉 필립 클래스의 영화 음악

곡명	Running Time	SCENE
Sand Mandala	01:37~04:45	설산 히말라야, 모래 만다라, 두 살배기 라모의 일상 등 몽타주.
	2:08:50~2:14:05	엔딩 크레딧, 티베트 승려들의 독경과 황량한 바람, 롤모.
Dark Kitchen	05:03~07:06	가족 식사 중에 라모가 쿤둔의 카리스마를 드러내는 신.
Northern Tibet	07:07~09:05	라사 순례를 위장한 환생 조사단의 방문 신.
Choosing	09:16~10:32	라모가 13대 달라이 라마의 염주와 케상의 신분을 알아보는 신.
	11:18~14:08	환생 조사단의 재방문과 환생 확인 테스트 신.

62) Donald S. Lopez Jr, 앞의 글, p.230.

63) 필립 클래스, 앞의 책, 488-490쪽.

64) Pico Iyer, 앞의 글, p.15.

Caravan Moves Out	15:21~17:55	환생자 라모가 출가하고, 케상이 레팅에게 보고하는 신.
Reting's Eyes	19:43~21:47	레팅이 명상 중에 환생의 단서를 보았다고 보고하는 신.
	24:06~25:41	14대 달라이 라마의 즉위 후 포탈라궁 입궁 신.
Potala	25:43~26:24	포탈라궁에서 시종장 팔라이의 인사 신.
	36:41~37:39	탁트라가 섭정에게 사직을 권유하는 신.
	43:23~44:57	쿤둔이 룽상 형과 작별하고, 영어 잡지와 세계 지도를 보는 신.
Lord Chamberlain	26:33~27:28	5대, 7대, 13대 달라이 라마 초상과 옥새를 소개받는 신.
Norbu Plays	28:06~30:28	궁인 노르부와의 게임, 룽상 형과의 포탈라궁 회의 관찰 신.
Lhasa at Night	30:46~32:36	보좌관 폰포가 포탈라의 밤을 무서워하는 쿤둔을 달래는 신.
	1:56:37~1:58:33	라사 탈출과 만다라 제작의 몽타주.
Norbulingka	32:37~33:32	어린 쿤둔을 위로하는 노블링카궁 행차 신.
	38:47~39:29	노블링카궁에서 룽상과 동승한 승용차의 사고 신.
Fish	32:33~34:18	달라이 라마가 노블링카궁 연못에서 물고기와 노는 신.
Thirteenth Dalai Lama	35:31~36:35	보관장 속 13대 달라이 라마의 치아를 알아보는 신.
	39:50~40:49	13대 달라이 라마의 망원경, 영사기, 영화 필름을 발견하는 신.
	47:44~50:29	탁트라와 팔라이가 13대 달라이 라마의 유서를 낭송하는 신.
Distraught	56:41~1:00:21	레팅의 옥사와 아버지의 운명으로 슬픔에 잠긴 신.
	1:40:22~1:44:38	중국의 침공과 티베트의 참상, 국민의 저항으로 고통스러운 신.
	1:48:13~1:56:36	네충의 망명 신탁과 중국군의 폭격, 쿤둔의 망명 지휘 신들.
Chinese Invade	1:04:44~1:11:54	중국의 침공과 네충의 신탁, 쿤둔의 즉위, 피난의 출발 신들.
	1:20:00~1:21:35	쿤둔의 꿈속에서 재생되는 중국 장군들의 유혹 신.
	1:22:57~1:25:08	쿤둔의 라사 귀환과 룽상 형의 협박 증언 신.
	1:35:27~1:36:59	모택동의 티베트 불교 모독에 충격을 받고 귀국하는 신.
Move to Dungkhar	1:12:12~1:16:53	인도 접경 둥카르 사원으로의 피난하는 신.
Projector	1:27:31~1:28:03	쿤둔이 회담을 위해 북경으로 떠나는 신.

	1:32:28~1:33:16	환영으로 죽은 탁트라, 노르부, 아버지를 만나는 신.
Escape to India	1:58:34~2:06:06	쿤둔이 인도로 망명하고, 만다라가 해체되는 신.
	2:07:07~2:08:36	망명지에서 망원경으로 히말라야를 보며 귀환을 고대하는 신.

※ Running Time에서 ‘...’는 끊어짐이 있는 연결

〈쿤둔〉은 황량한 바람 소리에 툴모(Tibetan Cymbal)의 음(音)과 그 잔향을 더하며 시작한다. 또 엔딩 크레딧과 거기에 나오는 필립 글래스의 〈Sand Mandala〉(도입부에서 나온 주제곡)에도 독경과 바람, 툴모의 소리를 더하며 끝을 맺는다. 스킵시지는 영화의 시작부터 끝까지 오버랩을 통하여 관객을 흥분시키는 움직임 선호하는 경향이 있다.⁶⁵⁾ 〈쿤둔〉의 시작과 끝도 명상적이고 초자연적인 세계로 이끄는 단일한 흐름과 힘이 있다. 그것이 어떤 자연의 소리이더라도 비밀스러운 음악성을 지닌다.⁶⁶⁾ 그리고 영화 속에는 티베트 음악(①민요, 노동요, 찬가, 합창 등의 성악곡 ②관악기, 타악기 위주의 기악곡)이 다양한 종합 예술(무용, 가극)이나 불교 의식(축제, 신탁, 명상, 독경)과 어우러지며, 티베트 언어와 문화에 대한 정체성과 그 가치를 재인식하게 만든다. 글래스에 의하면, 음악은 언제나 혈통이자 계통이었다(과거가 재창조되면 그것이 곧 미래가 되었고, 계통은 곧 전부를 의미하였다).⁶⁷⁾ 글래스가 티베트의 음악, 예술, 의식에 부합한 영화 음악을 고민하면서 세운 목표는 화성, 선율, 리듬의 세 요소를 단일한 표현으로 통합하는 것이었다.⁶⁸⁾ 즉 미니멀 음악의 반복적 특성을 영화 서사의 전달, 강조, 기대의 간접 표현으로 삼았다.

65) 질 무엘릭, 『영화음악』, 박지희 역, 이화여자대학교출판부, 2020, 75쪽.

66) 위의 책, 39쪽.

67) 필립 글래스, 앞의 책, 91쪽.

68) 위의 책, 316쪽.



<그림 5> 디아스포라 의식을 고양한 티베트 가극과 불교 음악

4. 시청각적 공감각으로 발현된 디아스포라 의식의 영화 미학적 가치

“중국은 티베트 인민의 운명을 결정할 권리가 없습니다. 과거에 만주인들과 중국인들이 티베트를 지배한 적이 있는 것은 사실이지만, 외세의 영향을 겪어보지 않은 민족이 어디 있습니까? 그 성격이 군사적이든 정치적이든 문화적이든 종교적이든 말이지요. 그렇다고 누군가에게 약자에 대한 강자의 지배권을 주장할 권리가 부여되는 것은 아닙니다.”⁶⁹⁾

달라이 라마의 이 발설은, 1959년의 반 중국 봉기가 탄압을 당한 후 불가피한 망명 생활을 계속하는 동안 쉽 없이 벌이는 총성 없는 전쟁의 대의다.⁷⁰⁾ 그러나 <쿤둔>은 공산주의를 망상으로 인식하더라도 중국인을 악마와 같이 대하는 것은 거부한다.⁷¹⁾ 달라이 라마의 비폭력론을 그대로 수

69) 클로드 B. 르방송, 앞의 책, 372쪽.

70) 위의 책, 373쪽.

71) Robert Casillo, 앞의 글, p.30.

용한다. 달라이 라마에게 있어서, 지혜는 불교적 통찰은 물론 그 통찰의 체계적 표현과 현대적 모색, 실천적 적용을 아우르는 정신적 능력이다.⁷²⁾

1959년 이후 티베트 디아스포라의 형성과 발전은 고국의 상실에도 불구하고 티베트 불교와 티베트학의 세계화에 기여했다.⁷³⁾ 전 세계에 흩어진 티베트인은 디아스포라 의식으로 형성된 모임을 새로운 정체성을 위한 공간과 공동체로 구성하고, 고향에서 멀리 떨어진 네트워크를 재편한다.⁷⁴⁾ <쿤둔>의 서사와 음악을 맡은 매티슨과 글래스가 티베트 하우스 이사회(각주 15)의 일원임을 감안하면 이해가 쉽다. 또 <쿤둔>을 창조하는 영화 공간은 티베트인과 제작진의 협력으로 형성되므로, 초 민족주의와 티베트 불교의 세계화로 생성된 영화 미학은 그 의의가 크다. (이탈리아계 미국인이고 가톨릭 신자인) 스코세이지도 <쿤둔>을 통하여 한 인간으로서, 한 영화인으로서 큰 변화를 겪었다(“몸과 더불어 마음과 영혼의 변화를 겪으며 성장했고, 새로운 생각을 더 잘 포용하게 됐다. 무엇을 받아들이기보다 맞서 싸웠던 경향에서도 벗어났다.”)고 고백했다.⁷⁵⁾

스코세이지는 티베트 디아스포라가 궁극적으로는 추방의 서사가 아닌 통합과 해방의 서사임을 강조한다. <쿤둔>은 티베트에서 사라져 가는 티베트 불교를 디아스포라 의식으로 일깨워 모로코 촬영지에서 세계화 불교의 새 지평을 연다. 영화의 시작(환생)과 끝(망명)에서 설산 히말라야와 모래 만다라를 디아스포라 서사와 중첩한다. 이는 연기와 윤회의 사상적 시

72) 황용식, 「지혜에 대한 달라이 라마의 접근」, 『남아시아연구』 제12권 2호, 한국외국어대학교 인도연구소, 2007, 267쪽.

73) 박장배, 「티베트 해외 이주민 사회의 형성과 정체성 인식」, 『호모미그란스-이주, 식민주의, 인종주의』 제2호, 이주사학회, 2010, 67쪽.

74) 로빈 코헨, 『글로벌 디아스포라: 경계를 넘나드는 사람들의 역사와 문화』, 유영민 역, 민속원, 2017, 242쪽.

75) 리차드 시켈, 앞의 책, 288쪽.

각과 은유적 개념을 시적 미학으로 드러낸 것이다. 모래 만다라의 예술은 일시적이고 환상적이며 공허한 것이라는 관점을 지향하므로, 그것이 완성되면 이내 해체되는 경우가 많다.⁷⁶⁾ 연기와 윤희는 우주 질서와 자연 운행의 섭리이므로, 모래 만다라는 생성과 소멸을 반복한다. 마찬가지로 중국의 침략으로 티베트 불교가 파괴되어도, 티베트 디아스포라인은 종교와 문화를 보존하는 제의 수행과 예술 활동을 지속한다. 이로써 디아스포라인은 결속하고 전통적 권위가 아닌 수평적 관계 속에서 새로운 정체성을 확립한다. 또 티베트 귀환을 통합과 해방의 알레고리로 성취한다.

영화 중반, 포탈라궁 앞 광장에서 가극 축제(그림 5의 ①, ②)가 열린다. 이 가극에는 다양한 탈, 도구, 의상, 분장으로 꾸민 가수와 무용가, 배우 등이 티베트 전역에서 모여들어 불교적이고, 샤머니즘적인 놀이로 관객을 교화한다. 포탈라궁에서 이를 내려다보는 쿤둔에게 중국 침공의 소식이 전해진다. 그리고 쿤둔의 즉위식은 서둘러 거행된다. 이 종교 의식(그림 5의 ③, ④)에는 화려한 복식의 승려 악단이 동원된다. 이 의식에 출연한 가령과 락둥은 주선울을, 룰모와 최아는 주 리듬을, 딜부와 피아는 잔가락을 각각 연주한다. 영화에서, 장엄하고 초자연적인 티베트 음악은 선전과 선동 목적의 중국 군가(혁명가)와 대비를 이룬다. 여기서 티베트 불교가 동정심과 비폭력이라는 모성적 이상에 치중한다면, 중국 공산당은 야만적 침략에 전념하는 동물적 욕망을 극명하게 보여 준다.⁷⁷⁾

영화 음악은 “그 자체로 서술적 가치를 갖지 못하지만(사건을 의미하는 것은 아니지만), 시퀀스로 연결된 영상이나 대사처럼 여러 가지 요소와의 공존으로 텍스트의 서술적 요소가 된다.”⁷⁸⁾ 그래서 영화 서사의 구조 속에

76) Robert Casillo, 앞의 글, p.20.

77) 위의 글, p.30.

78) 자크 아몽 외, 앞의 책, 131쪽.

음악의 공감각적 상호 텍스트성을 고려할 수 있다. 볼프강 림에 의하면, 음악의 다의성은 음악적으로 더 명확한 의미를 창출한다.⁷⁹⁾ 즉 음악은 무의미의 언어를 매개로 청중과의 교감으로 새로운 의미를 생성한다.⁸⁰⁾ 스코세이지는 <쿤둔>에서 티베트 음악과 미니멀 음악의 조화로서 디아스포라 의식의 유대와 공유를 기대하고, 디아스포라 영화의 가능성을 모색한 것으로 보인다.

영화에서 서술적 텍스트는 불가피한 시작과 끝으로 한정되므로, 그 텍스트는 하나의 답론일 뿐만 아니라 닫힌 답론이기도 하다.⁸¹⁾ 그 닫힌 답론에 활력소가 되는 것은 시청각적 공감각이다. <쿤둔>은 티베트 디아스포라의 시청각적 공감각을 통하여, “다양성과 차이가 동등한 관계 안에서 존재하고, 인간의 본성을 포함한 자연과의 관계를 이루어가는 삶의 방식, 특히 우리 서로 간의 관계를 이루어가는 삶의 방식이 어느 것이든 가치 있다고 인정하는 세계 문화를 만들어야 하지 않을까?”⁸²⁾라는 화두를 세계인에게 던지고 있다. 디킨스와 글래스에 의한 시청각적인 공감각은 <쿤둔>의 디아스포라 답론을 더 확산시키는데 기여한다. 스코세이지는 <쿤둔>을 통하여 인본주의의 가치관과 신비주의의 감응력을 동시에 추구하고 있으며, 그 공감각의 패턴은 형식적 경이로움을 넘어선 형이상학적 스펙터클로 관객을 초대하는 데 그 시의적 답론의 항구성을 확보한다.

79) 오희숙, 『음악 속의 철학』, 심설당, 2014, 170쪽.

80) 위의 책, 172쪽.

81) 자크 아몽 외, 앞의 책, 133쪽.

82) 존 스토리, 『대중문화란 무엇인가』, 유영민 역, 태학사, 2013, 188쪽.

참고문헌

1. 기본자료

Glass, Philip, Film *Kundun* Soundtrack, Warner, 1999.

Scorsese, Martin, Film *Kundun*, Touchstone Pictures, 1997.

2. 논문과 단행본

김일림, 「티베트의 생활양식과 종교적 경관구성」, 『한국사진지리학회지』 제19권 2호, 한국사진지리학회, 2009, 13-27쪽.

데브라 하트 스트로버·제럴드 S. 스트로버, 『달라이 라마: 54명이 들려주는 위대한 영혼과의 만남』, 황정연 역, 즐거운텍스트, 2006.

로빈 코헨, 『글로벌 디아스포라: 경계를 넘나드는 사람들의 역사와 문화』, 유영민 역, 민속원, 2017.

리처드 시켈, 『마틴 스코세이지와의 대화』, 이태선 역, 비즈앤비즈, 2012.

메리 크레이그, 『쿤둔』, 김충현 역, 인북스, 2002.

박장배, 「티베트 해외 이주민 사회의 형성과 정체성 인식」, 『호모미그란스-이주, 식민주의, 인종주의』 제2호, 이주사학회, 2010, 51-78쪽.

심혁주, 『티베트의 활불제도』, 서강대학교출판부, 2010.

오희숙, 『음악 속의 철학』, 심설당, 2014.

자크 오몽 외, 『영화미학』, 이용주 역, 동문선, 2003.

존 스토리, 『대중문화란 무엇인가』, 유영민 역, 태학사, 2013.

질 무엘릭, 『영화음악』, 박지희 역, 이화여자대학교출판부, 2020.

케빈 케니, 『디아스포라 이즈』, 최영석 역, 엘피, 2016.

클로드 B. 르방송, 『달라이 라마 평전』, 박웅희 역, 바움, 2008.

텐진 가초, 『달라이 라마 자서전』, 심재룡 역, 정신세계사, 2003.

필립 글래스, 『음악 없는 말』, 이석호 역, 프란츠, 2018.

황용식, 「지혜에 대한 달라이 라마의 접근」, 『남아시아연구』 제12권 2호, 한국외국어대학교 인도연구소, 2007, 267-290쪽.

Abramson, Marc, "Mountains, Monks, and Mandalas: *Kundun* and *Seven*

- Years in Tibet*, *CINEASTE*, Vol. 23, No. 3, Cinéaste Publishers, Inc., 1998, pp.8-12.
- Casillo, Robert, "Scorsese in the Land of Snows: The Splendor of Kundun", *Italian Americana*, Vol. 17, No. 1, Italian Americana, 1999, pp.14-35.
- Evert, Roger, *Scorsese by Ebert*, The University of Chicago Press, 2008.
- Iyer, Pico, "Lost Horizons", *The New York Review*, Vol. 45, No. 1, NYREV, INC, 1998, pp.14-16.
- Kaufman, Debra, "Tracing a Filmmaker's Footsteps: In Search of *Kundun* With Martin Scorsese", *American Cinematographer*, Vol. 80, No. 1, ASC Holding Corp, 1999, pp.68-75.
- Kenny, Glenn, "Leap of Faith", *Premiere-New-York*, Vol. 11, No. 4, Premiere Publishing Company, 1997, pp.85-92.
- Lopez Jr, Donald S., "*Kundun*, (1997) directed by Martin Scorsese", *Rethinking History*, Vol. 13, No. 2, ROUTLEDGE, 1999, pp.227-230.
- O'Hehir, Andrew, "*Kundun*", *Sight and Sound*, Vol. 8, No. 4, British Film Institute, 1998, pp.41-42.
- Pizzello, Stephen, "Raising Tibet in the Desert: Deakins heads up multinational crew on *Kundun*", *American Cinematographer*, Vol. 79, No. 2, ASC Holding Corp, 1998, pp.38-57.
- Pizzello, Stephen, "*Kundun*: A Kinder, Gentler Scorsese Film", *American Cinematographer*, Vol. 79, No. 2, ASC Holding Corp, 1998, pp.58-67.
- Smith, Gavin, "*Kundun*: Martin Scorsese", *Film Comment*, Vol. 34, No. 1, Film Society of Lincoln Center, 1998, pp.22-31.
- Taubin, Amy, "The road not taken", *Sight and sound*, Vol. 8, No. 2, British Film Institute, 1998, pp.6-11.

Abstract

Diasporic Narrative and Audiovisual Synesthesia in the Film *Kundun*

Shin, Sa-Bin(Joongbu University)

This article examines the narrative significance of diaspora and synesthetic direction in the film *Kundun*. Martin Scorsese uses *Kundun* as a means of exploring aesthetics, delving into Tibetan rituals, customs, behavior, and authenticity. Through Kundun's perspective, he observes the reality, objects, and tragedies of Tibet. The study aims to interpret the Tibetan diaspora from a poetic-aesthetic perspective, attributing meaning to a film aesthetic that unites and enriches diasporic consciousness through audiovisual synesthesia.

Melissa Mathison's film narrative portrays the journey of Kundun, who is chosen for reincarnation, as he confronts China's ambition and domination and ultimately goes into exile, opting for non-violence amidst a call for armed resistance. *Kundun's* story expands the realm of global Buddhism by awakening Tibetan Buddhism through diasporic consciousness. The film strategically employs symbolism, such as the snowy Himalayas and sand mandala, at the beginning and end, weaving them into the narrative of the diaspora. This serves as an expression of the ideological perspective and metaphorical concept of dependent origination and reincarnation through poetic aesthetics. As dependent origination and reincarnation follow the cosmic order and laws of nature, the sand mandala repeats the cycle of creation and extinction. Despite China's invasion and the resulting threat to Tibetan Buddhism, the Tibetan diaspora persists in preserving its religion and culture through rituals and artistic pursuits. The film masterfully integrates Tibetan music, synthetic art, and Buddhist consciousness, fostering a renewed appreciation for Tibetan language and culture. Philip Glass

sought to blend harmony, melody, and rhythm into a singular expression through the film score, aligning it with Tibetan music, arts, and consciousness. By incorporating the repetitive nature of minimalist music, he not only conveys the film's narrative, but also subtly emphasizes key elements and builds anticipation throughout the film.

The diasporic narrative of *Kundun* aims to transcend nationalism and embrace globalization by aligning diasporic visuals and music with Tibetan aesthetics and spirituality. Through this narrative and direction, the film symbolizes the return to Tibet as an allegory of integration and liberation. The significance of this study lies in rediscovering the aesthetic value of the audiovisual synesthesia of diasporic consciousness in *Kundun*.

(Keywords: *Kundun*, Dalai Lama, Tibetan diaspora, poetic aesthetics, diasporic consciousness, audiovisual synesthesia, Martin Scorsese)

논문투고일 : 2024년 1월 5일
논문심사일 : 2024년 1월 31일
수정완료일 : 2024년 2월 1일
게재확정일 : 2024년 2월 9일