

영화이론, 또는 영화적 공간, 신체, 시간에 대한 탐구

김지훈*

<서평>

Mikhail Iampolski, 김수환 · 이현우 · 최선 옮김, 『영화와 의미의 탐구 1: 언어-신체-사건』(나남, 2017, 350쪽, ISBN 978-89-300-8814-5);-, 『영화와 의미의 탐구 2: 언어-신체-사건』(나남, 2017, 332쪽, ISBN 978-89-300-8815-2)

1.

적어도 영화미디어연구의 관점에서 볼 때 미하일 얀폴스키(Mikhail Iampolski)는 러시아 기호학 및 영화연구의 지적 유산을 영미권과 유럽의 영화이론 및 비평과 활발히 접촉시켜 온 학자다. 2차 대전 후 영미권 학계에서 러시아 영화이론 및 영화사의 전통을 조명하고 소개하는데 크게 기여한 제이 레이다(Jay Leyda) 이후 세대의 학자로서는, 유리 로트만(Yuri Lotman)의 제자인 유리 치비안(Yuri Tsivian)과 더불어 가장 잘 알려진 인물이기도 하다.¹⁾ 치비안의 작업이 1980년대

* 중앙대학교 영화미디어연구 부교수.

1) 레이다의 주요 저서로는 다음을 참조하라. *Kino: A History Of The Russian And Soviet Film*, London: George Allen &Unwin, 1960; *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, New York: Hill and Wang, 1964. 특히 후자는 1990년대 이후 지금까지 다큐멘터리와 실험영화의 영역에서 중

부터 영미권에서 비중 있게 발전한 초기영화(early cinema) 연구의 발전에 참여하고 기여하면서 세르게이 에이젠슈타인과 지가 베르토프로 대표되는 초기 소비에트 영화사 및 영화이론에 집중해 왔다면,²⁾ 암폴스키는 1980년대 러시아 영화의 중요 작가들인 알렉세이 게르만(Aleksei Yuryevich German), 키라 무라토바(Kira Muratova), 그리고 무엇보다도 알렉산드르 소쿠로프(Alexander Sokurov)의 영화를 비평적으로 조명하면서 영화이론의 주요한 질문들을 탐구해 왔다. 여기서 영화이론의 주요한 질문들이란 영화의 구성요소 및 영화와 다른 예술과의 유사성과 차이라는 전통적인 문제만을 뜻하는 것이 아니다. 토마스 엘새서(Thomas Elsaesser)와 말테 하게너(Malte Hagener)의 방법론은 빌리자면, 고전 영화이론 및 현대 영화이론의 주요 개념과 질문은 “영화 안에 묘사된 신체와 사물과의 시공간적 관계, 그리고 영화와 관람자와의 시공간적 관계를 재-절합하는”³⁾ 모델로 재구성될 수 있다. 『영화와 의미의 탐구』의 부제인 ‘언어-신체-사건’은 바로 그러한 모델에 부합하는 암폴스키의 사유를 함축한다는 점에서 의미가 있다.

이 책은 암폴스키가 1982년부터 2002년까지 쓴 23편의 글을 모았지만 3부로 분할되고, 각각의 부는 암폴스키의 학문적 진화 과정과 결부되면서 영화의 미학적, 철학적 문제, 나아가 서구에서 이미지의 재현 및 지각의 역사와 관련된 폭넓은 문제로 확장한다. ‘언어와 공간’이라는 제목의 제1부는 영화를 “재현의 ‘공간’을 조직화하는 체계”⁴⁾로서 개념화하고자 하는 글들의 집합으로, 러시아 기호학의 발전과 수정에 참여하면서 서방 기호학을 수용하고 능동적으로 번역하고자 했던 암폴스키의 사유를 일별할 수 있다. ‘얼굴과 신체’라는 제목의 제2부는 영화 이미

요성을 더해가고 있는 편찬영화(compilation film)를 러시아 영화사의 맥락과 연결시키며 장르적으로 정립하고 역사화한 최초의 저서라는 점에서 중요하다.

2) 치비안의 주요 저서로는 다음을 참조하라. *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, New York: Routledge, 1994; *Ivan the Terrible*, London: BFI Publishing, 2002. 치비안은 영화 편집의 스타일이 쇼트에 대한 관객의 지각에 미치는 영향을 소프트웨어 알고리즘으로 측정하여 데이터 베이스를 구축하는 시네메트릭스(cinemetrics: <http://www.cinemetrics.lv/index.php>)를 주도한 학자로도 알려져 있다.

3) Thomas Elsaesser and Malte Hagener, *Film Theory: An Introduction through the Senses*, New York: Routledge, 2009, p.5.

4) Mikhail Iampolski, 김수환·이현우·최선 옮김, 『영화와 의미의 탐구 1: 언어-신체-사건』, 나남, 2017, 21쪽.

지와 서사의 구성요소를 분절 가능한 기호 또는 언어적 형식으로 환원하는 기호학적 관점을 벗어나 영화가 “우리의 지각에 주어지는 현상학적 대상으로 남는다는 사실”⁵⁾을 전제로 한 글들을 모았다. 이 글들은 영화의 쇼트와 몽타주가 구성하는 영화적 얼굴 및 신체의 존재론, 그리고 이 얼굴과 신체가 관람자와 맺는 관계를 탐구한다. 자연적, 연대기적 시간인 크로노스(chronos)와 대비되는 구체적인 사건의 순간로서의 시간성을 의미하는 ‘카이로스(kairos)’라는 제목의 3부는 영화의 형식과 영화적 경험에서 조우하는 상이한 시간적 흐름들의 교차에 대한 얀폴스키의 성찰을 전개한다.

2.

1부의 주요 글들은 촬영 및 몽타주와 같은 영화의 주요 기법, 스크린 및 영상과 같은 영화장치의 기술적 구성요소를 영화사의 변화를 가로질러 세밀히 점검하면서 영화적 공간의 구축 방식, 그리고 영화와 관객이 관계를 맺는 방식을 질문하고 답한다. 이를테면 1부의 문을 여는 ““완전” 영화와 몽타주 영화” 대화 장면의 리버스 앵글이 영화적 공간을 구축하는 방식에 대한 “대화와 영화적 공간의 구조”, 디제시스, 스크린, 영상 시스템이 영화의 가상공간을 구축하는 방식에 대한 “영화의 가상공간에 관하여,” 그리고 영화에서 평면적 공간과 깊이 있는 공간의 상호관계에 대한 성찰인 “숫의 심도에 관하여” 등으로 연결된다.

좀 더 세부적으로 보자면 ““완전” 영화와 몽타주 영화”에서 시도했던 얀폴스키의 학문적 기획이 영화의 다른 구성요소들에 확장적으로 적용된 과정을 1부에서 발견할 수 있다. 이 기획은 러시아 기호학 혹은 서방 기호학을 영화에 적용하는 것을 넘어선다. 형식주의적 관점에서 영화의 기술적 조건과 미학적 장치가 의미를 발생시키는 과정에 관심을 두더라도, 그 과정에 대한 탐구는 영화이론의 역사를 구성한 사유에 참여하고 그 사유를 재구성하는 과정을 수반한다. 이 사유는 잘 알려진 대로 고전영화 이론을 이루는 두 축인 몽타주 중심주의와 화면구성(미

5) 같은 책, 30쪽.

장센) 중심주의, 또는 세르게이 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein)과 앙드레 바쟁(André Bazin)으로 통상 대표되어 온 형식주의와 사실주의 영화이론이라는 두 축을 가리킨다. 형식주의 영화이론 및 그에 상응하는 몽타주 중심주의가 서사의 가동 및 사유 또는 정동의 전달을 위해 영화적 공간의 파편화와 재구성을 지향했다면, 바쟁은 ‘완전영화(total cinema)’ 개념을 제안하면서 영화의 기술과 스타일의 발전을 “통합적 리얼리즘, 즉 그 자신의 이미지로 이루어진 세계의 재창조”⁶⁾를 향한 지속적인 추구로 바라보았다.

“‘완전’ 영화와 몽타주 영화”에서 암폴스키는 영화 이전의 시각문화와 초기영화, 그리고 그리피스(D. W. Griffith)가 클로즈업과 평행 몽타주 기법을 발전시키면서 성숙시킨 초기 내러티브 영화로 이어지는 기술과 스타일의 역사를 다시 읽으면서 영화이론의 이 두 대립을 재편한다. 그에 따르면 파노라마와 디오라마로 대표되는 19세기의 스펙터클 시각 장치는 이미 바쟁의 ‘완전영화’가 지향했던 통합적 리얼리즘의 이상, 즉 관객을 이미지 내에 직접적으로 몰입시키는 환영적인 공간을 이미 구축했다. 초기영화는 스스로를 볼거리(attraction)로 구축하면서 이러한 공간의 유산을 계승했지만, 클로즈업은 이러한 볼거리로서의 영화가 추구했던 단일 시점을 분열시켰다. 암폴스키에 따르면 초기영화가 구축했던 총체적이고 완전한 이미지 공간의 파괴는 이를 보상하는 ‘완충장치’의 발전을 가져왔다. 클로즈업과 더불어 쓰이게 된 룡쉴은 분열된 공간의 단일성을 회복하고, 공간적으로 상이한 두 개 이상의 계열을 시간적 동시성으로 연결하는 평행 몽타주는 공간의 단일성 회복을 넘어 “볼거리 주체(즉 관객)의 비전”을 “서사 주체(주인공)의 비전”⁷⁾과 유기적으로 결합시켰다. 암폴스키에 따르면 이러한 완충장치는 “세계의 분할을 감추면서 세계의 단일성의 감각과 단일한 시각 주체를 향한 지향을 복원해 주는 수많은 형상을 기초로 실현되었던 것이다.”⁸⁾ 이러한 논의의 흐름을 종합할 때, 암폴스키의 기획은 에이젠슈타인과 바쟁의 관계를 정태적인 대립이라는 관점을 넘어, 분할의 충동과 단일성의 충동 사이의 긴장과 협상이 영화사의 기술

6) André Bazin, “The Myth of Total Cinema,” in *What is Cinema?* 1, Trans. by Hugh Gray, Berkeley, CA: University of California Press, 2005, p.21.

7) Mikhail Iampolski, 앞의 책, 81쪽.

8) 같은 책, 92쪽.

적, 미학적 발전을 규정했다는 변증법적인 관점으로 재구성하는 것이다. 영화사적으로 보자면 이는 노엘 버치(Noël Burch)가 ‘원시적 재현양식(primitive mode of representation)’으로서의 초기영화와 ‘제도적 재현양식(institutional mode of representation)’으로서의 고전적 내러티브 영화를 대립시킨 관점을 수정하는 것이기도 하다.⁹⁾ 영화 스타일의 역사를 총체적 공간의 구축과 파편화의 변증법적 긴장으로 재해석하는 이러한 관점은 “샷의 심도에 관하여”에서 프리드리히 빌헬름 무르나우의 작품에 대한 독해에도 적용된다. “무르나우에게서 공간의 깊이를 높이려는 선명한 경향은 그것을 평면화하려는 동시적 경향과 함께 가는 것이었다. 무르나우 영화의 사례에서 분명하게 드러나는 사실은 깊이와 평면성은 상호보충적이고 상호조건적 현상이라는 점이다.”¹⁰⁾

영화에서 깊이와 평면성을 버치의 관점처럼 ‘제도적 재현양식(고전영화의 깊이감)’과 ‘원시적 재현양식(초기영화의 평면성과 정면성)’의 대립이 아니라 상호보충적으로 바라보는 암폴스키의 관점은 현대영화이론이 개념화하고자 했던 영화장치(cinematic apparatus)의 차원에서도 적용된다. “영화의 가상공간에 대하여”에서 암폴스키는 관객 뒤편의 영사기와 관객 앞의 스크린이라는 표준적 영화장치의 공간 구성이 몽타주와 관련하여 어떻게 다시 그려질 수 있는가를 논의한다. 이 과정에서 그는 360도 패닝 샷과 두 개의 몽타주 샷(두 캐릭터의 대화 장면을 포함함)이 관객의 영화적 공간 지각에 차이를 낳는다는 점에 주목한다. “360도 회전하는 카메라의 회전 파노라마는 몽타주 코드에 의한 것보다 훨씬 더 넓은 공간을 포괄하기에 운동의 감각을 불러일으킨다. 그러나 관객의 의식 속에서 총체적 공간 조망의 기준으로 나타나는 것은 분명 리버스 몽타주이다.”¹¹⁾ 이 점을 입증하기 위해 암폴스키는 영화의 몽타주가 전통적인 연극무대가 허구적 공간의 정립을 위해 설정하는 보이지 않는 제4의 벽과는 다른 방식으로 디제시스적 공

9) 버치는 이러한 관점을 다음 책에서 전개한다. *Life to Those Shadows*, Ben Brewster, ed, Berkeley, CA: University of California Press, 1990. 버치의 이 두 개념에 대한 비판적 주석은 다음을 참조하라. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, CA: Harvard University Press, 1998, chapter 5.

10) Mikhail Iampolski, 앞의 책, 155쪽.

11) 같은 책, 128-129쪽.

간을 구축한다는 점을 설득력 있게 입증한다. 이러한 논증 방식은 크리스티앙 메츠(Christian Metz)가 연극과 영화에서 이미지를 관객이 지각하는 방식의 차이를 논의하는 방식을 환기시키면서도¹²⁾, 스크린과 관객과의 일차적 동일시(primary identification)에 무게를 둔 메츠의 논의와는 달리 영화적 스타일의 역할을 부각시킨다는 점에서 차이를 드러낸다. 영화적 스타일의 변화, 즉 샷의 크기 변화와 몽타주의 상이한 리듬으로 인해 영화적 디제시스 공간은 연속성과 불연속성, 운동과 총체적 조망, 단일 시점과 복합적 시점 간의 지속적인 긴장 상태로 파악될 수 있다. “영화는 가상의 공간을 창조하는 동시에 모순의 조합을 통해 다시 가상의 공간을 파괴한다.”¹³⁾

3.

얄롬스키의 또 다른 관심은 기호에 대한 구조주의적 이해를 초월한 방식으로 영화 이미지의 본성, 영화의 시공간 구축 방식, 그리고 영화와 관객과의 관계를 설명하는 것이다. 영화를 기호들 사이의 체계화된 관계로 설명할 수 없다는 얄롬스키의 깨달음은 마치 크리스티앙 메츠(Christian Metz)가 영화를 ‘랑그(langue) 없는 랑가주(language)’라 규정한 방식과 흡사하다.¹⁴⁾ “영화적 발화가 비록 그것이 단순한 대립에 의존한다 하더라도 발달된 통사론적 구조를 지니지 않는다는 사실은 명백한 것이다.”¹⁵⁾ 설령 스크린 위의 사물을 기호로 취급한다고 하더라도, 그래서 영화 이미지를 ‘의미론적 사물로 개념화할 수 있다고 하더라도 그것의

12) Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Trans. by Celia Britton et al., Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982, pp.42-57. 메츠는 허구적 내러티브 공간과 대상을 물리적 실체로 지각할 수 있는 연극과는 달리, 영화에서는 내러티브 공간과 대상이 물리적 실체로 존재하지 않음에도 불구하고 관객이 이를 지각한다는 점에서 영화 이미지를 ‘상상적 기표(imaginary signifier)’로 개념화한다.

13) Mikhail Iampolski, 앞의 책, 131쪽.

14) Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Trans. by Michael Taylor, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974.

15) Mikhail Iampolski, 앞의 책, 22쪽.

본질은 언어적 모델에 근거한 전통적인 기호학적 정의를 비껴간다. 이런 전제 하에서 암폴스키는 러시아 형식주의 비평사에서 영화의 기법과 구성요소에 대한 논의를 장 엡슈타인(Jean Epstein)이 영화의 정수로 간주했던 포토제니(photogénie)로 확장시킨다. “스크린 위의 포토제니의 역설적 의미가 바로 이와 같은데, 즉 그것은 기호로 바뀌지만 그 기호는 절대적인 대상적 개체성의 기호인 것이다.”¹⁶⁾

그렇다고 해서 ‘절대적인 대상적 개체성’에 대한 암폴스키의 관심이 포토제니 개념이 시사할 수 있는 영화 이미지의 초월적 신비화로 귀결되는 것은 아니다. 암폴스키의 기획은 영화 이미지에 대한 신비주의를 거부하면서도 그 안에 함축된 비결정성과 불안정성, 신비의 차원들을 체계적으로 설명하는 것이다. 그래서 그는 영화에서 쇼트와 몽타주의 법칙들에 세밀하게 관심을 기울인다. 쇼트와 몽타주는 영화적 대상 또는 신체의 비결정성과 불안정성, 신비를 드러내는 동시에 거기에 의미와 일관성을 부여하는 이중적 작용을 수행하기 때문이다. 암폴스키가 러시아의 편찬영화 전통을 에세이 영화로 확장시킨 감독 아르타바즈 펠레시안(Artavasz Peleshyan)의 몽타주를 평가하는 대목에서 이러한 사유를 읽을 수 있다. “결과물로서의 의미라는 전통적 이해에 펠레시안은 과정으로서의 의미라는 개념을 대립시킨다. 그의 영화에서 의미란 어떤 물화된 혹은 죽은 형식화로서 작품의 결말에 명멸하는 것이 아니다...펠레시안에게 의미란 끊임없는 생성, 발전, 성장의 결과이다.”¹⁷⁾

암폴스키가 쇼트와 몽타주의 법칙을 중요하게 고려하는 이유는 영화 이미지가 함축하는 절대적인 대상성에 의미를 부여하는 차원이 바로 관객의 경험이기 때문이다. “내러티브 영화의 주요한 로쿠스는 인간이다. 인간의 몸에서 로쿠스에 해당하는 것은 얼굴이며 얼굴에서는 지배적인 지점이 눈이다...영화의 의미론에서 이와 같은 위계는 본질적 의미를 갖는다. 왜냐하면 그것이 ‘몸’을 둘러싸고 의미론을 조직하기 때문이다. 몸은 기호일 뿐 아니라 영화의 모든 현상학적 장의 응축이기도 하다.”¹⁸⁾ 이런 점에서 이 책의 2부는 역자 김수환의 표현을 빌리자면

16) 같은 책, 206쪽.

17) 같은 책, 188쪽.

18) 같은 책, 135쪽.

‘몽타주의 현상학화¹⁹⁾’를 시도한 글들을 전개한다. 레프 쿨레쇼프(Lev Kuleshov)의 유명한 몽타주 실험에 대한 논의에서 암폴스키는 이 실험을 인접한 숏들의 연속적 지각에 대한 발견으로 간주하는 통념적 이해를 넘어서고자 한다. 암폴스키에 따르면 쿨레쇼프의 실험은 배우의 움직임과 제스처를 기계적 리듬에 맞게 재창안하고자 했던 연극적 탐구, 그리고 파편화된 숏 사이에 유기적 통일성을 부여하려는 영화적 몽타주의 탐구가 만나는 지점이었다. 이 두 탐구는 사실상 중세가 창안한 총체적 몸과 19세기가 창안한 분절된 몸 사이의 협상을 이끌었고, “이 진화의 오랜 역사에서 중대한 결절점이 된 것이 바로 영화라는 새로운 예술을 위한 특수한 기반인 몽타주 이념의 출현이었던 것이다.”²⁰⁾

영화가 신체를 조직하는 과정에 대한 암폴스키의 관점은 자신이 꾸준히 비평적으로 평가했던 소쿠로프에 대한 글에서도 이어진다. “인간 존재의 진리는 인간의 말이나 사유에 있는 것이 아니라 종종 말이나 사유에 정면으로 배치되는 몸과 행동에 있는 것이다.”²¹⁾ 암폴스키는 소쿠로프의 영화가 단순히 고통받는 몸만을 보여주는 것이 아니라 카메라 운동과 시점의 왜곡, 사운드트랙 등 영화적 신체 자체를 물질적으로 다룬다는 점에서 몸과 행동의 중요성을 예시한다고 주장한다. ‘절대적인 대상적 개체’로서의 영화 이미지가 갖는 신비와 관련하여 암폴스키의 사유를 심화하자면, 영화적 신체의 물질성은 인간에 대한 형이상학적인 탐구를 넘어선다. 소쿠로프의 영화에 대한 또 다른 치밀한 분석을 전개하는 “영화에서의 죽음”에서 드러나듯, 영화의 특정한 시점과 렌즈는 가시성과 비가시성을 공존시키고, 사물과 육체의 경계를 와해하며, 죽음이나 공포와 같은 형이상학적 국면을 다룰 때에도 촉각성을 활성화함으로써 관객과 관계를 맺는다. “<세컨드 서클(The Second Circle)>(1990)에서 (화면)의 생생한 질감은 맹목의 지대라는 콘텍스트상에서 마치 신체를 시각적으로 만지는 듯한, 거의 생리학적 효과에까지 이른다.”²²⁾ 영화가 자신의 신체를 구축하고 그 신체가 관객의 신체와 접촉하는 과정에 대한 암폴스키의 관심은 장-뤽 고다르(Jean-Luc Godard)의 영화를 특징짓

19) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 2: 언어-신체-사건』, 나남, 2017, 306쪽.

20) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 1: 언어-신체-사건』, 앞의 책, 299쪽.

21) 같은 책, 305쪽.

22) 같은 책, 322쪽.

는 파편의 전략을 “투사의 원점, 어루만짐과 접촉”²³⁾으로 파악하는 관점에서도 드러난다.

4.

영화적 시간성을 일차적으로 논의하는 제3장의 주요 개념인 ‘카이로스’를 암폴스키는 “일련의 상이한 시간적, 사건적 층위(그들은 예기치 않게 서로 교차한다)로 구성된 세계”가 만나는 “일종의 정지된 시간”²⁴⁾로 정의한다. 첫 번째로 ‘정지된 시간’이란 연대기와 역사를 벗어난 시간으로 일종의 ‘반시대적(untimely)’ 시간, 즉 지금의 시간이지만 연대기적 시간이 유예되는 동시에 그것을 초월하는 외적 시간의 차원을 뜻한다. 암폴스키는 이러한 의미의 카이로스를 ‘무시간’이라 부르면서 그 전통을 ‘시간의 끝 사이의 시간’으로서의 메시아적 시간(messianic time)에 대한 조르지오 아감벤(Giorgio Agamben)의 논의, 물질적 시간과 두별되는 언어적 시간에 대한 에밀 방브니스트(Émile Benveniste)의 사유, 그리고 행동의 유기적 재현에 종속된 간접적 시간으로부터 탈구된 초월론적 시간성의 관점에서 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)가 2차 대전 후 현대영화를 중심으로 개념화한 ‘시간-이미지(time-image)’를 경유한다.²⁵⁾ 두 번째로 ‘일련의 상이한 시간적, 사건적 층위의 만남’이 이루어지는 카이로스란 서로 대립되는 범주들(예를 들어 담론과 서사, 기표와 기의, 현실과 표현, 삶과 죽음, 역사적 시간과 형이상학적 시간) 또는 서로 다른 시간성들이 불일치를 이루면서 조우하는 차원을 뜻한다. 두 번째 의미에서의 카이로스는 암폴스키가 1장에서 영화적 공간의 구축이라는 문제를 두고 전개했

23) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 2: 언어-신체-사건』, 앞의 책, 93쪽.

24) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 1: 언어-신체-사건』, 앞의 책, 37쪽.

25) 아감벤, 방브니스트, 들뢰즈 각각의 개념에 대해서는 다음을 참조하라. Giorgio Agamben, *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, Trans. by Patricia Dailey, Stanford, CA: Stanford University Press, 2005; Émile Benveniste, “Language and Human Experience,” Trans. by Nora McKeon, *Diogenes* 13(51), Sage Publications, 1965, pp.1-12; Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Trans. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.

던 주장인 ‘통합성과 파편화의 변증법’과 논리적으로 호응한다. 반시대적 무시간으로서의 시간과 불일치적 만남으로서의 시간 모두를 함축하는 카이로스 개념의 화신은 역시 소쿠로프다. 이 책의 2권에서 가장 길고도 농밀한 글인 “불일치의 영화”에서 암폴스키는 소쿠로프의 영화가 카이로스의 이 두 개념을 구현하는 방식을 매혹적이고도 치밀하게 분석한다. 그에 따르면 소쿠로프는 <몰로흐(Moloch)>(1999)처럼 역사적 인물을 다룬 영화에서는 “역사적 인물을 시간으로부터 빼내”²⁶⁾고, <어머니와 아들(Mother and Son)>(1997)처럼 생의 마지막 순간을 그린 영화에서는 “종말을 앞둔 시간의 정지 상태”²⁷⁾를 시각화함으로써 무시간으로서의 카이로스에 대한 이미지를 구축한다. 그리고 <러시아 방주(Russian Ark)>(2002)에서는 러시아의 역사적 시간을 “역사 외적이고 시간 외적인 존재”²⁸⁾에 중첩시킴으로써, 다른 영화에서도 다양한 방식으로 변주한 불일치적 조우의 양상을 지속시킨다.

“불일치의 영화”가 입증하듯 무시간으로서의 카이로스는 영화의 운동과 형상이 갖는 초월적, 신비적 차원이기도 하다.²⁹⁾ 그래서 암폴스키는 3부에서 카이로스로서의 시간성을 영화 이미지의 존재론적 차원, 그리고 이와 관련된 영화적 관람성의 문제로 확장한다. 바쟁과 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer), 세르주 다네(Serge Daney)의 사유를 끌어들이며 영화에서 ‘잉여(혹은 초과)’의 순간, 그리고 이 순간에 매혹되는 관객으로서의 시네필을 논하는 글들이 바로 이러한 확장을 예시한다. “번역과 복제”는 표면상 영화적 리메이크(remake)에 대한 바쟁의 비평을 다시 읽지만 거시적으로는 영화의 역설적 존재론에 대한 성찰, 그리고 이와 관련된 시네필의 독특한 미적 경험을 다룬다. 여기서 영화의 역설적 존재론이란 바쟁과 크라카우어, 발터 벤야민(Walter Benjamin)을 경유한 것이다. 바쟁과 크라카우어에게 영화는 이미 지나가 버렸으며 회복 불가능한 과거의 물리적 현실을

26) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 2: 언어-신체-사건』, 앞의 책, 261쪽.

27) 같은 책, 273쪽.

28) 같은 책, 281쪽.

29) 이를 입증하듯 암폴스키는 “불일치의 영화”에서 폴 슈레이더의 ‘초월적 스타일(transcendental style)’ 개념에 부분적으로 의존한다. 다음을 참조하라. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York: Da Capo Press, 1972.

기록하고 관람자의 현재에 그 현실을 움직이는 지속으로서 되돌려 주는 예술이다.³⁰⁾ 벤야민은 이러한 영화의 인간적, 유물론적 가능성을 신뢰하면서도 기술적 복제에 근거한 자신의 본성으로 인해 독특한 대상으로서의 원본의 가치를 파괴한다고 주장했다. 암폴스키에 따르면 바쟁은 벤야민을 직접적으로 인용하지 않았음에도 벤야민이 정식화한 영화의 아우라 파괴적 본성에 영화가 시네필적인 관람성과 리메이크로 대응한다는 점을 지적한다. 시네필은 “영화에 박물관적 가치를 투여함으로써 아우라를 재생”³¹⁾시키고, 리메이크는 “원작과 원천을 가장 세밀한 디테일에 이르기까지 옮겨 놓는 노스탤지어적 경험”³²⁾이 된다. 그런 점에서 시네필과 리메이크 모두는 영화의 이미지를 과거의 원초적 대상으로 변환함으로써 영화의 일회성(즉 영화관에서의 관람이 끝나면 스크린에서 그 영화는 사라진다) 및 이것이 함축하는 아우라의 파괴에 대응한다. 그런데 암폴스키의 관심은 이러한 변환 과정이 집중하는 특권적 순간, 즉 ‘잉여(초과)’의 순간이다. “기억 속에 보존된 이 순간은 동시에 발견의 순간이기도 하다...배우의 사소한 ‘매너리즘’은 서사에 복무하지 않으며 코드 외부에 자리하고 서술의 경제학 법칙과 대립한다.”³³⁾ “무의미의 ‘증식’ 체제에서 발생하는 의미의 가장 생산적인 진원지.”³⁴⁾

“결정적 순간”, “미학으로서의 시네필”에서 ‘잉여(초과)’의 순간이라는 경험에 대한 논의는 심화된다. “결정적 순간”은 바쟁과 크라카우어의 영화비평에서 중요한 것이 “부재, 공백, 사진적 재현....이 현전과 진본으로 바뀌는 예기치 않은 과정”³⁵⁾이라고 주장함으로써 영화에서 ‘잉여(초과)’의 순간을 형식과 형식의 자기부정, 부재와 현전의 교차로 개념화한다. “현전의 부재라는 존재론적 저주를 부여받은 영화에서 기계적 반복의 텅 빈 형식은 그 저주의 극복, 곧 현전 자체를 위한 선행 조건이 된다.”³⁶⁾ 즉 암폴스키는 영화의 고유한 기술적, 미학적 특성이 애초

30) 다음을 참조하라. André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in *What Is Cinema?* 1, pp.9-16; Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1960.

31) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 2: 언어·신체·사진』, 앞의 책, 161쪽.

32) 같은 책, 164쪽.

33) 같은 책, 165쪽.

34) 같은 책, 178쪽.

35) 같은 책, 228쪽.

에 현실적으로 부재한 대상과 신체를 기계적으로 현전시키고, 이러한 현전을 통해서 반드시 연대기적이고 물리적이지만 않은 잠재적 시간성의 영역으로 극중 인물을 이끌며,³⁷⁾ 또한 이러한 시간성을 관객이 구체적인 감각으로 경험하게끔 한 다는데 있다고 주장하는 것이다. 그리고 영화에서 ‘잉여(초과)의 순간’은 이러한 다중적인 역설이 응축된 순간이다.

“미학으로서의 시네필”은 시네필의 관람성을 영화가 제공하는 ‘잉여(초과)의 순간’과의 계시적 만남으로 정의하면서 다네의 시네필에 대한 논의들을 생산적으로 발전시킨다. “모든 시네필적 경험은 영화에서 그와 같은 에피파니의 순간, 거의 종교적 엑스터시의 경험에 기초한다는 점은 잘 알려졌다. 이와 같은 ‘과도한 의미’의 순간...시네필적 계시의 이 순간들은 수세기에 걸친 가톨릭의 직접적 유산이다.”³⁸⁾ 이 ‘과도한 의미’의 순간이란 영화 내부에 존재하면서도 영화의 내러티브로부터 분리될 수 있는 시공간적 경험의 순간, 즉 “절대적인 대상적 개체성”으로서의 영화 이미지와 조우하는 순간이다. 암폴스키는 영화비평이 이러한 순간에 참여함으로써 시네필들의 공동체를 구성하는 것을 지향했다고 주장하는데, 이때의 공동체는 구성원 간의 취향의 합의가 아니라 시네필 각자가 대면한 ‘잉여(초과)의 순간’이 갖는 단독성을 전제로 한 공동체, 이 단독성이 낳는 불일치를 소통하는 공동체다(즉 “불일치의 영화”에서 암폴스키가 발전시킨 ‘불일치로서의 카이로스’라는 개념이 관람성의 차원으로 연장된다). “다네의 논문들은 영화에 대한 의견일치를 지향하는 대중 관객과 원칙적으로 구별되는, 즉 자신의 사적 경험 속에서 영화와 자신을 동일시할 수 있는 능력을 지니는 잠재적인 영화 관객을 향한다. 관객의 공동체, 영화와 비평에 의해 만들어지는 이 공동체는 원칙상 반사회적이지만 소통(지향적)이다.”³⁹⁾

36) 같은 책, 230쪽.

37) 자크 타티(Jacques Tati)의 <월로 씨의 휴가(Mr. Hulot's Holiday)>(1953)에 대한 바쟁의 비평을 두고 암폴스키가 논평한 부분이 이를 입증한다. “이런 비존재는 그 월로를 시간의 체험된 경험, 즉 존재의 표현인 지속으로부터 결정적으로 분리시킨다. 이는 월로 씨를 현실태가 아닌 모종의 최초의 잠재태의 영역으로 이끈다”(같은 책, 223쪽). 여기서 ‘잠재태의 영역’은 암폴스키가 말하는 ‘카이로스로서의 시간상과 호응한다.

38) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 1: 언어·신체·사건』, 앞의 책, 192쪽.

39) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 2: 언어·신체·사건』, 앞의 책, 203쪽.

5.

지금까지 살펴보았듯 암폴스키의 이 야심적인 저작은 개별 영화작가에 대한 비평부터 영화의 기술적, 미학적 구성요소에 대한 세밀한 분석을 두루 포괄하는 사유를 전개한다. 그리고 이 사유를 통해 제시하는 영화적 기법의 변증법, 영화 이미지의 신비, 영화적 경험의 생생함은 공간, 육체, 시간이라는 3요소 아래 일치와 불일치의 역동적 조합을 이루며 선회한다. 이 3요소는 고전영화이론과 현대영화이론 모두를 관통하는 주요 질문이자 개념의 진원지다. 따라서 이 모두에 참여하고 이론적 사유를 전개하는 암폴스키의 이 저작은 영화의 내러티브나 캐릭터, 이미지의 재현에 치중하여 이를 문화연구나 정신분석학의 개념으로 해석하는 ‘영화와 이론(film and theory)’ 패러다임의 저작과는 확연히 구분되는, ‘영화이론(film theory)’ 패러다임에 충실하다. 현재 한국의 영화연구 지형에서는 상당히 주변화된 바로 그 패러다임 말이다. 암폴스키의 이 책은 영화이론이 무엇이고 어떤 질문을 제기하며 어떻게 답하는가에 대한 모범적인 사례를 제시하면서도 영화의 결정적 순간, 영화에서 관념과 감각의 복잡한 교차에 대한 시네필적인 계시의 순간과 그 순간이 파생시키는 감정에 대해 기록하는 것 또한 잊지 않는다. 영화이론의 ‘견고한 핵’과 시네필의 ‘견고한 핵’ 모두가 하나의 저작에서 어떻게 구성되는가를 보여주는 이 책은 영화 속에서 의미를 찾는 여정이 “미로 안에서의 끝없는 이동”⁴⁰⁾임을 입증한다. 이 책은 스크린 안에서 그 여정을 추구하는 개별적 독자들의 공동체를 향한 매혹적인 지도다.

40) Mikhail Iampolski, 『영화와 의미의 탐구 1: 언어-신체-사건』, 앞의 책, 43쪽.

참고문헌

- Iampolski, Mikhail. 김수환 · 이현우 · 최선 옮김. 『영화와 의미의 탐구 1: 언어-신체-사건』. 나남, 2017.
- _____. 김수환 · 이현우 · 최선 옮김. 『영화와 의미의 탐구 2: 언어-신체-사건』. 나남, 2017.
- Agamben, Giorgio. *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, Trans. by Patricia Dailey. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- Bazin, André. *What is Cinema?* 1. Trans. by Hugh Gray. Berkeley, CA: University of California Press, 2005.
- Benveniste, Émile. "Language and Human Experience." Trans. by Nora McKeon. *Diogenes* 13(51), 1965.
- Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, CA: Harvard University Press, 1998.
- Burch, Noël. *Life to Those Shadows*, ed. Ben Brewster. Berkeley, CA: University of California Press, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.
- Elsaesser, Thomas and Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York: Routledge, 2009.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1960.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. by Celia Britton et al. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982.
- _____. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. by Michael Taylor. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press, 1972.

접 수 일 : 2017년 8월 4일

심사기간 : 2017년 8월 5일~2017년 8월 27일

게재결정 : 2017년 8월 28일

